

243 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-3325

**Studia de Arte
et Educatione**

12 • 2017

243 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-3325

Studia de Arte et Educatione

Kultura wizualna
jako dyskursywny element przestrzeni publicznej

12 • 2017

Kolegium Recenzentów

prof. Grzegorz Banaszkiewicz
dr hab. Jacek Dłużewski
prof. dr hab. Ignacy S. Fiut
dr hab. Rafał Jakubowicz
dr hab. Agnieszka Kłakówna
prof. Jarosław Modzelewski
dr hab. Kinga Nowak, prof. ASP
prof. Stanisław Rodziński
prof. Stanisław Tabisz
dr hab. Paweł Tański
dr hab. Feliks Tomaszewski, prof. UG
prof. Jacek Waltoś
prof. dr hab. Seweryna Wyśtouch
prof. Grzegorz Sztwiertnia

Rada Naukowa

Adam Brincken, Tadeusz Budrewicz, Franciszek Chmielowski, Bogusław Krasnowolski, Rita Mikućionyte, Richard Noyce, Romuald Oramus, Lucjan Orzech, Stanisław Rodziński, Xenophon Sachinis, Barbara Simcoe, Milan Sokol, Seweryna Wyśtouch

Redakcja Naukowa

Monika Nęcka, Stanisław Sobolewski, Rafał Solewski (redaktor naczelny), Bernadeta Stano (sekretarz redakcji)

Redaktor naukowy tomu

Łukasz Białkowski

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2017

Wersją pierwotną tomu jest plik dostępny na stronie internetowej:
http://wydziaisztuki.up.krakow.pl/?page_id=284

ISSN 2081-3325
e-ISSN 2300-5912
DOI 10.24917/20813325.12

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja/Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl
<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa: Zespół Poligraficzny WN UP

Wstęp

Często obecność sztuki w przestrzeni publicznej redukowana jest do tzw. sztuki zaangażowanej społecznie. Sprowadza się więc ją do takich zjawisk, jak działania partycypacyjne, happening, performans uliczny, lub do strategii artystycznych, które problematyzują symbole wizualne funkcjonujące w obszarze publicznej widoczności i fundujące je ideologie. Choć tego typu praktyki artystyczne również są przedmiotem tekstów uwzględnionych w 12 tomie „Studia de Arte...”, to jego celem jest przede wszystkim wykroczenie poza tę perspektywę i ujęcie sztuki jako szeregu zjawisk kształtujących i kształtowanych przez szeroko rozumianą przestrzeń publiczną na wielu różnych płaszczyznach.

Przestrzeń publiczna w proponowanym tutaj ujęciu odnosi się tak samo do fizycznie pojmowanej przestrzeni miejskiej, formowanej przez założenia urbanistyczne wraz z charakteryzującą ją architekturą, jak i do instytucji wystawienniczych, gdzie obserwować można całą panoramę stylistyk, estetyk, symboli i treści stanowiących pochodną różnych postaw światopoglądowych i wartości uznawanych czy też krytykowanych przez twórców. Innym aspektem tej przestrzeni są szeroko rozumiane media: od specjalistycznych i branżowych periodyków poświęconych sztuce po prasę codzienną, radio telewizję i internet. Tak rozumianą przestrzeń publiczną w pewnym zakresie utożsamić można z przestrzenią debaty publicznej.

Wśród artykułów zawartych w tomie znajdziemy teksty poświęcone festiwalom fotografii i performansu, które zarówno analizują je pod kątem rozlokowania geograficznego, próbując uchwycić ich specyfikę jako formy wyrazu artystycznego, jak i postrzegają je jako swoisty fenomen socjologiczny o ambiwalentnej naturze – kreujący społeczności, a jednocześnie budujący w nich wewnętrzne hierarchie. Znajdziemy tutaj wypowiedzi poświęcone rewitalizacji przestrzeni miejskiej, czy to przy wykorzystaniu strategii charakterystycznych dla działań partycypacyjnych, czy też dokonywanej niejako „nie wprost” przez artystów tworzących murale i graffiti. To ostatnie medium analizowane jest również w aspekcie jego skuteczności i politycznego potencjału w przestrzeni dotkniętej międzynarodowym konfliktem wojskowym na Ukrainie. Zagadnienie polityczności, rozumianej już nie jako walka o władzę militarną i ustawodawczą, lecz jako subtelne ewokowanie przemocy symbolicznej, podjęte zostało w tekstach dotyczących zachodniego landartu oraz uwikłania twórczości artystycznej – w tym przypadku literackiej – w relacje postkolonialne. Pytania o rolę sztuki jako dyskursywnego narzędzia w społecznym negocjowaniu wartości zadawane są w tekstach poruszających temat rzeźby w przestrzeni publicznej. Analizują one jej rolę w kontekście polityki pamięci, a także propagandy, i podkreślają niejednoznaczność wymowy symboliki propagowanej przez dyskurs polityczny wobec gier podejmowanych – często nieświadomie – zarówno przez

[4]

twórców, jak i przez odbiorców. Na podobne dwuznaczności w przypadku fotograficznego zapośredniczenia symboliki narodowej wskazuje tekst dotyczący współczesnej recepcji *Encyklopedii* Benedykta Chmielowskiego, a społeczna negocjacja tożsamości narodowej ukazana zostaje w dyskusji na temat warszawskiej Zachęty, która toczyła się w międzywojniu.

Niniejszy numer „*Annales...*” lokuje więc przestrzeń publiczną w obszarze *visual culture studies*, stając się interdyscyplinarnym przeglądem relacji pomiędzy obszarem debaty publicznej a jej wizualnymi zapośredniczeniami. Stawia pytania dotyczące różnicy pomiędzy strategiami wizualnymi jako elementem przestrzeni publicznej, który pojawia się w architekturze, fotografii, performansie, rzeźbie, instalacji, działaniach partycypacyjnych, landarcie lub krytyce artystycznej. Opisując całe spektrum strategii, w których uobecnia się potencjał dyskursywny sztuk wizualnych na różnych poziomach debaty publicznej, zebrane teksty analizują, jak w każdym z tych obszarów sztuka stanowi źródło społecznych rezonansów, kształtuje sąsiadujące z nią pola i ulega zewnętrznym wpływom oraz jak debata publiczna staje się konwergencyjnym tygłem, w którym praktyki wypracowane w jednej dziedzinie przejmowane są przez inne.

Łukasz Białkowski

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.1

Małgorzata Kaźmierczak

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wydział Sztuki

The network of performance art festivals as an independent art institution – a historical survey

Performance art emerged out of the rebellion against art institutions understood in a colloquial meaning of the word – i.e. museums, collectors and commercial galleries. Performance artists of the 70s tried to work “outside of the system” – hence the extreme cases such as performances for no or very limited audience by Chris Burden (*Transfixed*, 1974), Vito Acconci (*Photo Piece/BLINK*, 1969), or private action by Linda Montano and Tehching Hsieh (*One Year Performance*, 1983–84). In America, it was a time when official art places were contested (I avoid the word: ‘institution’ deliberately) – the protests organized by the Art Workers’ Coalition and women organizations against the closed circuit of white, male, heterosexual art of selected artists. The fact that performance art does not need sophisticated infrastructure fosters its existence in an alternative circuit. That circuit is predominantly also independent financially because festivals, meetings and shows have happened in many places of the world almost without any budget. From the very beginning artists have founded independent institutions (such as Franklin Furnace gallery set up in New York in 1976 – today it exists as an archive deposited in the Pratt Institute) or art magazines (such as the *Avalanche* in New York). In USA performance artists organized themselves around some concrete art spaces.

The festival formula – that is an event happening independently of a space, was first used in the context of performance art by Fluxus artists who were travelling around Europe – including Poland. In Poznań, in the Akumulatory 2 Gallery founded by Jarosław Kozłowski, Fluxfest was organized in 1977. As Łukasz Guzek wrote: “It is an important event because Fluxus artists were those who broke through the isolation of Polish artists. It was because of their openness towards counterculture and the non-mainstream art; global thinking and functioning; intermedia character of the artworks, including the vital role of the mail art exchange and live art forms. All of that caused each contact with Fluxus provided the patters of radical artistic approach.” Fluxus artists were also in contact with performance artists in Czechoslovakia. Here the first Fluxus festival was organized in Prague in 1966. Its host – Milan Knížak was then arrested (Guzek, 2012, p. 22) and shaved off during the interrogation (Morganová, 2014, p. 22–23). Jindřich Chalupecký also invited

Dick Higgins and Alison Knowles to that Festival, and Knížak invited Ben Vautier, Jeff Berner and Serge Oldenburg (p. 66). Performance art in the Czech is strongly connected with land art and hippie movement, that's why, similarly to England (which is shown in the film by Stuart Brisley and Ian Robertson *Being and Doing*), it was shown more often in the countryside than in the cities. To this day the Malamut festival in Ostrava has been organized, which was set up in 1994 by Jiří Surůvka, Petr Lysáček and Stanislav Cigoš. Other festivals have been: A. K. T. – that has been organized since 1997 by the performance artist František Kowolowski in Brno and Permanentní performance in Cheb (1997), Akční Praha Festival in 1998, connected with experimental music and theatre, Serpens festival in the Palmovka synagogue in Prague (1996–1997) and Pražský parní válec in 2000 – organized as part of the European Capital of Culture (s. 221–223). In Slovakia, in the years 1991–1992 there was the Festival intermediálnej tvorby FIT. In 1991 there was also Fluxfest and in the years 1995–2002 a curator and performance artist Jozef Cseres and performance artist Michal Murin organized Sound Off festival in various towns in Slovakia: Bratislava, Šamorín, Nové Zámky and Nitra. Like Pavel Ondračka has written in his text on the art in the 80s, the period between 1978–1983 was “the era of half-opened doors’ whilst the years 1984–1987 already constituted a period of stagnation, of the sub-superficial recuperation of forces and the defining of positions.” (Hushegyi, 2001, p. 458). In 1987 the Studio erté was founded in Nové Zámky by Hungarian artists József Juhász, Ilona Németh, Ottó Mészáros and Attila Simon and it was active until 2007 (*Transart Communication*, 2008: 9). Here the social reality of the totalitarian system in the Central Europe was paired with the experience of living in “the minority ghetto” as Gábor Hushegyi called it in a book about the history of the group (p. 47)¹. In the beginning Studio erté organized the International Festival of Alternative Art, since 1992 under the name Transart Communication Festival. Every year (except for 1994) the festival took place in Nové Zámky, but also in Bratislava, Prague and Karlsbad (1992), Budapest (in co-operation with Perfórium foundation – the organizer of the festival under the same name and curated by the performance artist István Kovács) – 1995, 1997–99, 2002 and later also in Šamorín in the south of Slovakia in the At Home Gallery set up in an old synagogue (p. 32). In 2000 also in Nové Zámky, József Juhász and Jozef Cseres established the Kassák Centre for Intermedia Creativity, whose activity overlapped with Studio erté and which co-organized Transart Communication Festival. As Jozef Cseres has written it was about: “setting up a co-operation between artists, who remain in opposition towards the contemporary art world, ruled by corrupted fashionable curators – technocrats and the «art» ordered by them” (Cseres, 2012, p. 52).

Coming back to USA – here the festival formula appeared relatively late, because only in 1988. One has to remember, that since the mid-80s in America the common view was that performance art is a closed chapter. Radical performance artists started to create theatre shows (Marina Abramović), concerts (Laurie Anderson), films (Yvonne Rainer) and installations (Carolee Schneemann, Chris Burden) or gave up art altogether. Not sooner than when American artists started

¹ In this case it is a Hungarian minority in Slovakia.

to be invited to festivals in Europe and Asia, they noticed, that this kind of art is still alive, open towards the experiment and still one may have something to say in it. In 1988 Thomas Mulready initiated the Cleveland Performance Art Festival – it was the first American six-day festival devoted wholly to performance art in which 30 artists participated. Initially it was a low-budget event based on local artists. For the following festival the organizers were able to invite artists such as Karen Finley, Paul Zaloom (from New York) and Zygmunt Piotrowski from Poland (Mulready, 1994, p. 202). The festival was organized until 1998. In 1988 the First New York International Festival of the Arts was organized in P. S. 122 in the East Village (the performance art program was a part of a larger art festival) (p. 202–2003). Festivals and meetings were also organized by the Mobius group from Boston, which emerged in 1977 as an experimental theatre group. In 1984 it turned into a performance art group and it entered an international circuit mainly based on an exchange – among others with the Castle of Imagination festival in 2003, curated by Władysław Kaźmierczak (*Juliett 484* project in Boston and Providence)². A larger scale festival was organized by Mobius group in November 2006. Around 20 artists mainly from North America performed then at the abandoned police station. They were all invited by a performance artist who now lives in Chile – Jamie McMurry. In the beginning of 21st century there was a couple editions of Currency festival organized by a performance artist Dan McKereghan in the chashama gallery. Unfortunately, the emergence of the Performa Biennial in 2005 drew the attention away from all smaller events in New York, although in 2005, 2006 and 2012 “Keshet” International Performance Art Meetings were organized in the Fusion Arts Museum in Lower East Side (curators: Peter Grzybowski and Małgorzata Kaźmierczak).

The tradition of performance art festivals, symposia and meetings has been more developed in the neighboring Canada, especially the francophone part³. Towards the end of 70s, there was a few performance art events which were important from the point of view of the progress of the genre. It was influenced by three events in Montreal: 03 23 03 (1977), Festival de Performances au MBAM (1978) and Hors Jeux in the Musée d'art contemporain in Montreal (1979). Those events defined performance art as an intimate art practice, created in a closed space – whether institutional or private. During the Hors Jeux poetry, music and visual arts were presented under the common name of action art. In October 1979, La Chambre Blanche organized “L'objet fugitive” – an event devoted to the dematerialization of art – in the program there was an exhibition, debates and performances. It was those events which included performance artists from Quebec into an international circuit. In 1980 there was a Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi during which performance art was shown in public places. In 1978 around the magazine entitled “Intervention” there emerged an Editions

² Jed Speare was the curator from American side.

³ In the anglophone Canada performance art festivals showed up quite late – they are e.g. curated from 1997 to 2014 by performance artists: Paul Couillard, Terri-Lee W. Calder, Johanna Householder, Louise Liliefeldt and Shannon Cochrane 7a*11d festival, or LIVE Biennale of Performance Art Society that has been organized in Vancouver since 1999, curated by a performance artist and a critic Randy Gledhill.

Intervention group – which organized an international festival every two years. In 1983, in six cities of Quebec there were two festivals: Art et écologie and 76 heures Marathon d'écriture. The following ones – organized since 1984 Festivals d'In(ter)vention were festivals in the spirit of Fluxus events. In Montreal there was also an interdisciplinary festival Ultimatum 1 and 2 (1985, 1987) (Richard 2001: 324). The First Biennale of Actual Art in Québec, "De la performance à la manœuvre", took place in 1990 (p. 322). During the Interzone festival in 1992, the public space was used.

In 1984, Inter/Le Lieu collective emerged, which organized a festival in Québec and created an important performance art center in the world. The group has published "Inter Art Actuel" magazine, runs the Le Lieu art center and organized events such as international festivals: Rencontre internationale d'art performance de Québec in 1994 and Rencontre internationale d'art performance et multimedia de Québec in 1996 (p. 320). Inter/Le Lieu in 1994 also founded so called Territoires nomades – a nomadic state which issued its own passports. The action perfectly reflects the ideas around which performance art festivals are organized. Most importantly they create a rhizomatic network, which acts like the art institution – as understood by Artur Danto and George Dicki. The institution defines what is and what is not performance art – and this way creates its theoretical base, but also evaluates it. Artists move from one festival to another, "collecting stamps" – points in CV, because this type of art requires direct presence, which is also a certain limit as the impossibility to travel (for economical, health or political reasons) causes exclusion. Also festivals migrate – like for example Festival Polyphonix (founded in 1979 by Christian Descamps, François Dufrêne and Jean-Jacques Lebel), which took place in Paris, Québec, San Francisco, Budapest and Napoli (Pécoil, 2003).

When an artist from a country which had not been represented before appears at a festival, it means that soon a performance art festival will show up in that country. This was the way in which Victor Petrov, after having performed during the Castle of Imagination in 1998, a year later – in 1999 organized the first Navinki festival in Minsk (Belarus) and he has organized it ever since. Each first festival causes the following ones to emerge, which can be exemplified by two waves of festivals in Poland. First one – started by I AM festival (International Artists' Meeting, March, 28th–April, 6th) at the Galeria Remont, curated by Henryk Gajewski, after which there was Performance and Body in the Labirynt Gallery (October 1978, curator: Andrzej Mroczek), Manifestacje/Performance in the Galeria Sztuki Najnowszej run in Kraków by Wojciech and Krystyna Sztaba at 5 Kanonicza St. (May, 4th–8th 1981, curator: Władysław Kaźmierczak) and many others. There was also a performance art program at the 9th Krakow Meetings (November–December 1981, curators: Andrzej Kostołowski and Maria Pinińska-Bereś). The second wave happened after the period of the martial law and the fall of the Iron Curtain was started by Jan Świdziński who organized the Real Time Story Telling festival in 1991 at the PGS in Sopot in which 80 artists from 30 countries participated (the festival had its second edition in 1993 in Lublin). The contacts between Polish and foreign artists that were set then, resulted in the festivals curated by performance artists such as: the Castle of Imagination (1993–1999 in Bytów, 2000–2006 in various towns in Poland –

curator: Władysław Kaźmierczak), Fort Sztuki in Kraków (1996–2005, curators: Artur Tajber and Łukasz Guzek), Interakcje Festival in Piotrków Trybunalski (since 1998 till today, curators: Jan Świdziński, Ryszard Piegza, Gordian Piec, Stanisław Gajda and other guest artists) and many other festivals. Between 2006 and 2011 at the CCA Ujazdowski Castle in Warsaw, there was European Performance Art Festival (EPAF) curated by a performance artist Waldemar Tatarczuk (first edition in 2004 took place in the Labirynt Gallery in Lublin, the festival was cancelled by Fabio Cavallucci). A festival in Toruń has been organized (“Koło czasu” [eng. *The Circle of Time*] – curator: Marian Stępak) since 2007 and since 2011 the Bipolar International Performers’ Meetings at the PGS Gallery in Sopot, curated by Arti Grabowski. Also since 2011 there is a huge festival Contexts organized in Sokołowsko.

What’s interesting, performance artists from behind an Iron Curtain before 1989 had, paradoxically, better contacts with the artists from the West than with each other, but in I AM three Hungarian artists participated. What’s more, as László Beke remembers – Tibor Hajas, who was according to the famous critic the most outstanding Hungarian performance artist, who died in 1980 at the age of 34, his first performance made at that festival – it was remembered because the artist hung upside down lost consciousness during the performance. Other Hungarian artist who participated in that festival were Miklós Erdély and Gergely Molnár – the founder of the first punk new wave group in Hungary (Beke, 2001, p. 228). In Hungary performance art was connected with counterculture. Performansz és Nehézzenei Fesztivál (the Festival of Performance Art and Heavy Metal Music) which took place at the end of the 80s and then resumed at the end of the 90s was based on the ideas spread by the Vajda Lajos Studio – a group of artists-amateurs founded in 1972 and Művészet Malom (The Art Mill) in Szentendre (Balázs, 2012, p. 36).

In Romania a sharp censorship did not allow performance art to until the fall of Nicolae Ceaușescu regime in 1989. Until then, performance art appeared sporadically in basements, woods and private apartments. One of the important Romanian performance artists, who has lived in Sfântu Gheorghe in Transylvania – Ütő Gusztáv – recalls that the outside control done by Securitate turned into even more dangerous self-censorship. Romanian artists after 1990 still could not be free: “The pseudo-courageous works, the vexation of the bourgeois, the unsecured making of an exhibition of oneself: these are all results of this process” (Ütő, 2001, p. 442). As a performance artist and organizer he says that artists let themselves go not sooner than after 1994 when they were able to enter international circuit. The artist also underlines the influence of Polish action art on the Romanian performers. The first performance art festival AnnArt at St. Ann’s lake in Transylvania took place in 1990 in which only local artists from Sfântu Gheorghe participated. The festival was organized by Imre Baász – an artist who did one of the few performances that took place in Romania before 1989 (*The Burial of the Suitcase*, 1979), and who died in an accident in 1991 at the age of 50. In 1991 the Baász Foundation was set up. AnnArt 2 happened in the atmosphere of a shock after the sudden death of the artist. The following one was organized by Etna group (St. Ann’s lake is at the crown of a volcano, hence the name of the group), coordinated by Gusztáv Ütő – in 1995 also the Etna Foundation was initiated. In 1992 the Romanian artists were accompanied

by performers from Austria, Hungary, Romania and Vojvodina (p. 444). The last edition of the festival took place in 1999. The Transylvania region is a meaningful one, as it is a place which connects and divides at the same time – here East and West meet Byzantine and Rome, Catholicism and Orthodox. The place of the festival – the volcano crater and St. Ann's lake was a place of a pagan cult. The beginning of the festival – which is St. Ann's day (July 26th) was not accidental. Today it is a place for Catholic cult and pilgrimages, which mixed during the festival with artists and the festival audience.

In June 1993 Ileana Pintlie, an art historian from Timișoara organized Zona Europa de Est in that city. Most participants were Hungarian, which was to blur the today's borders and recall the former Austria-Hungary Empire. In addition to that, the festival took place in the Emperor's palace. Such performance artists-organizers as István Kovács or János Szirtes participated (p. 446). The same festival took place again in 1996 at the Csíky Gergely Theater and artists from Germany, Poland, Hungary, Bulgaria and Romania took part in it. Today the festival movement is present in all post-communist countries. In Lithuania performers Dziugas Katinas and Linas Liandzbergis have run the organization called Jutempus, which organized Dimensija festivals in 1997, 2006 and 2007. In Serbia – or more precisely in Novi Sad a performance artist Nenad Bogdanović has organized the International Multimedia Art Festival since 1998. In Slovenian Ljubljana festivals have been organized since 1995 by the City of Women (*Mesto žensk*).

In Western Europe festivals were organized the earliest in France and Italy. Jean-Jacques Lebel listed the Festival de la libre expression organized in Paris between 1964–1966 as the very first festival, followed by organized since 1967 in La Foux close to Saint Tropez to which both artists and activists were invited – happeners, members of Fluxus, painters, musicians and theatre people. It's here where such famous performances as the *Robot Opera* by Nam June Paik and Charlotte Moorman, *Spaghetti Sandwich* by Robert Filliou, *Meat Joy* by Carolee Schneemann, *Exit* by George Brecht, happenings by Erró, Daniel Pommereulle and Japanese artist Tetsumi Kudo and films by Andy Warhol, Man Ray, Genet, Michaux and jazz music by Johnny Griffin were presented. As Lebel underlines, it was “completely outside the standard economy” (Lebel, 2001, p.78). The artists did not produce artworks for sale. In the years 1979–1983 in Lyon, Orlan and Hubert Besacier organized the Symposium International d'Art Performance. In the years 1998–2003 a performance artist Sylvie Ferre returned to that tradition and organized a very well-known festival named Polysonneries. In the years 1997–2005, a poet and performance artist Julien Blaine organized the Ventrabren art contemporain festival in Ventabren. In the south of France, in the years 2005–2014 Swedish performers, brothers Jonas and Joakim Stampe organized the Infracracion festival in Sète. Since 2007 the Ornic'art collective has organized the Préavis de Désordre Urbain in Marseille, curated by the performance artist Christine Bouvier. It is one of the few festivals in which a curator imposes a subject – actions are supposed to take place outdoors and disrupt the public order.

In Italy, in August 1967, at the initiative of the artist Claudio Parmigiani and with the co-operation of a mayor with a love for the new, Mario Molinari created a very important page in art history. I involved *Parole sui muri* [The words written on the wall], a festival where over hundred artists from Italy and elsewhere literally occupied Fiumalbo – in the small county of Modena Apennin. They took over the place with installations, sculptures, huge poetry posters, slogans written on buildings, words written on trees, and by erecting new road signs [...]. The space was also filled with voices, sounds and poetic actions highlighted by flying airships” (Fontana, 2001, p. 366).

In Bologna, in 1978, there was *Prima Settimana Internazionale della Performance* (p. 372). Another *poesia sonora* performance artist Nicola Frangione has organized performance art events, including festivals, in Monza since 1973. In the years 2002–2013 it was a regularly organized Art Action Festival.

The history of performance art festivals in Portugal is interesting and not widely known. The first two of them: *Perspectiva 74* and the *Primeiros encontros internacionais de arte em Portugal* were organized in 1974 by an art critic Egídio Álvaro. Thanks to the fact that international artists were invited, Portuguese artists started to be visible abroad, especially in France. Subsequent festivals are: *Primeiros encontros internacionais de arte em Portugal – Valadares* in Porto, *Viana do Castelo* in 1975, *Póvoa do Varzim* in 1976 and *Caldas da Rainha* in 1977. Also in 1977 Egídio Álvaro started to organize *Ciclos de arte moderna portuguesa* – in I.A.D.E., which was continued until 1982. The rule was that every artist performed inside of the I.A.D.E. and in public space and also lead a panel discussion about performances by other artists. A few performance artists participated in the *Alternativa zero* exhibition in 1977, whose organizer was Ernesto de Sousa (Aguiar, 2012, p. 432). Between 1981–1985 Egídio Álvaro organized four editions of *Alternativa – Festival internacional de arte viva* – three of them took place in Almada, fourth in Cascais (p. 434). In 1985 in Torres Vedras, performance artists Fernando Aguiar and Manoel Barbosa organized *Perform’arte – 1st National Gathering of Performances*. The festival was very complex – it included a video section as well an exhibition of documentation which showed twenty years of performance art in Portugal. There was also an exhibition of body art and a third one – devoted to a performance artist who died very young – José Conduto. In April 1987 there was a 1st *Festival internacional de poesia viva* – in a town museum in Figueira da Foz, organized by Aguiar and coordinated by E.M. de Melo e Castro and Rui Zink. Towards the end of 1987, there was another *Festival Internacional de performance – Alternativa 5* in Porto organized by Egídio Álvaro, António Olaio and Pedro Marquesa de Oliveira. The festival space included local bars, two discotheques and the French Institute in Porto (artists such as Adre Stitt, Massimo Zanasi and Claude Paul Gauthier performed). In 1988 – in a town called Amadora there was *II Encontro nacional de intervenção e performance* – which was a festival dedicated to performance art of the 80s, and it was repeated by Fernando Aguiara, Joaquim Lourenço, Eduardo Nascimento and Vitor Pi. The meetings were open towards international artists (the international part was entitled *O Corpo Como*

Suporte) – video art and video performance⁴. In the 90s there was not too many festivals in Portugal – in the years 1992–1994 during youth weeks sponsored by the city of Lisbon Fernando Aguiar organized *Acções urbanas* – a series of street performances (p. 436). For the three following years, the Olho group organized three editions of Festival X in the Espaço Ginjal. It was a typical for Portugal in the 90s interdisciplinary event which included dance, music, theatre, exhibitions and performances. In September 1996 there was 1st *Encontros de ficção científica e fantástico* in Cascais during which the Mandrágora group (established as a theatre group but also engaged in performance art and mail art) organized performance art section in which artists such as Seiji Shimoda, Enzo Minarelli, Xavier Sabater and Rosa Grau, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Miguel Yeco and Mandrágora group – coordinated by Almeida e Sousa participated among others. Between 1996 and 1997 in the Zé dos Bois gallery there were two editions of Festival atlântico, during which artists such as Orlan, Annie Sprinkle and Stelarc showed their work. Together with the Festival X, these were two most important festivals in the 90s. Aguiar bet in the years 1997–1998 organized *Acções & Performances* during the youth weeks in the Teatro Cinearte in Lisbon (p. 438). Currently the festival movement in Portugal is less visible, but instead it is very active in neighboring Spain – among them it is worth to mention e.g. *Acción!MAD* in Madrid organized by performance artists Nieves Correa and Hilario Alvarez since 2003. Until now there has not been a festival in Greece, but since 2013 a performance artist Christina Georgiou has organized a festival in Cyprus (CIPAF).

The institution of a performance art festival does not recognize a notion of a center and peripheries. For example not so much happens in Germany⁵ or United Kingdom⁶. In the latter the only larger festival was curated by Nikki Millican – the National Review of Live Art in Glasgow (1986–2010), which ended up in a quite scandalous circumstances of the accusations of financial inaccuracies (Harvie, 2013, p. 76). More has been going on the Ireland – both the Republic and Northern. There were festivals such as: Performance, Installation, Video (in the Project Arts Centre in Dublin), the Irish Exhibition of Living Art (since 1979 in Dublin), Cork Art Now: Performance Art Now, Infusion in Cork, Live At Prospect in Dublin, FIX – in the Catalyst Arts in Belfast or Skin Up in Dublin (curator: Anne Seagrave) (Sverakova, 2001, p. 416). A few well-known festivals have been organized in Latin America. “During the seventies a large number of artists from Latin America joined the Mail-

⁴ International artists included: Julien Blaine, Monty Catsin, Guglielmo Achille Cavellini, Christo, Dick Higgins, Ray Johnson, Enzo Minarelli, Denis Oppenheim, Orlan, Clemente Padin, Shozo Shimamoto, Tim Ulrichs, Teresa Wennenberg. Portuguese artists were: Ana Hatherly, Albuquerque Mendes, Carlos Gordilho, Fernando Aguiar, António Nelos, António Dantas, Leonor Areal (176 artists from 24 countries altogether). Wolf Vostell then presented his most recent video *El Dasayuno de Leonardo da Vinci en Berlin*.

⁵ A Californian performance artist Theodor di Ricco has organized SoToDo Performance Art Congress since 1997 in Berlin, Schloss Bröllin, Münster, Innsbruck, as well as Seol, Paris, Sacramento and Montreal.

⁶ In London the most important institution which has taken care of live art is the Live Art Development Agency.

Art. Through it they came in contact with other latitudes and other expressive forms including actions, events, sound poetry, street art and performance” (Muñoz, 2001, p. 204). Today one of the larger festivals in the region is Perpopuerto in Valparaiso (Chile) which has been organized since 2002. Others include Limes festival in Uruguay and Argentina (2003), In Transit in Buenos Aires and Santiago (2004) and Excentra in Uruguay (2004, 2006, curator: Fernando Martinez).

In Asia, the earliest festivals took place in Japan and South Korea. In 1981 performance artist Seiji Shimoda organized 10 Minute Solo Improvisation Festival in Tokyo, in which 60 artists participated, including Akio Suzuki. The event was repeated in 1982 and 1984. In 1982 Shimoda also organized 1 Minute Original Poetry Reading Tape to which he invited 80 artists. The following events organized by Shimoda in Japan were: 1 Minute Original Song Tape and 21 Minute Chain Performing Arts Festival '85 – during which every artist had 21 minute performance on the stage, and every seven minutes the next artist would join in (Shimoda, 2001, p. 222). Since 1993 Seiji Shimoda has organized the NIPAF (Nippon International Performance Art Festival) – in Tokyo, Nagano and other Japanese cities. NIPAF became a model according to which subsequent festivals in Asia have been organized. In South Korea, performer San-jin Lee curated performance art program as part of the Art Festival in Pusan in 1995. In 1996 Kim Park organized a performance art program as part of the ecological Festival Nine Dragon Heads in Chong-ju. Since 2002 a performance artist Hong O-Bong has curated BIPAF (Bucheon International Performance Art Festival) in Bucheon. In Singapore a memorable festival was in 1994 when Joseph Ng shaved his pubic hair, standing facing the wall; away from the audience, but which live streaming camera from which the image was projected onto the wall. The action caused police intervention and the preventive censorship that followed – since then, every action had to be registered and organizers had to pay very high bails, which in practice meant that performance art disappeared from Singapore for nine years. Not sooner than in 2003 performance artists Kai Lam, Jason Lim and Lee Wen started to organize the Future of Imagination (since 2004 it is curated solely by Jason Lim). In the years 1999–2005, Juan-Mor'o Ocampo organized PIPAF in Manila (Philippines International Performance Art Festival), where since 2002 also Tupada Action & Media Art (TAMA) has been organized by a performance artist Ronaldo Ruiz. Between 2000–2002 Wang Mo-lin and then 2003–2005 Ahlien Z. H. curated TIPAF (Taiwan International Performance Art Festival), which later turned into TIPALive in Taiwan. In China artists started to be aware of the existence of the term 'performance art' in 1987 (Berghuis, 2006, p. 38). The first festival – 1st Open Art Platform Performance Art Festival in Beijing – took place in August 2000 and was organized by performance artists Chen Jin, Zhu Ming and Shu Yang (who is also an art critic). The festival was a result of a three-month exchange of Japanese and Chinese artists organized by Seiji Shimoda and Ma Liuming. During that event, an artist Liu Jin bathed naked in Coca-Cola, which caused a police intervention which luckily only ended up in a few-hour detention of the organizers by the police (p. 19). In 2003 Shu Yang organized the first edition of Dadao Live Art Festival in Beijing, by himself. In Thailand in 1997 Somporn Rodboon, a curator and academic at the Silpakorn University, organized the Performance Art Conference in Bangkok. She helped Thai artists

to enter the international circuit. In 1998 the performance artist Chumpon Apisuk started organizing the Asiatopia festival. The edition which took place in 1999 was entitled *Womanifesto* and it was solely devoted to women artists – 20 artists from Croatia, England, USA, Japan, South Korea, India, Pakistan, Vietnam, Indonesia, Singapore and Thailand took part in it (Apisuk, 2001, p. 474). Apisuk not only is a performance artist, but also a human rights activist, especially devoted to the rights of people sick of AIDS⁷. In 2000 in Jakarta, a performance artist Arahmaiani organized JIPAF (Jakarta International Performance Art Festival). In the years 2005–2008, together with another performer Iwan Wijono, they organized *Perfurbance* in Jakarta area. As the name suggests, the topic of that festival was urban activism and its relations with performance art. Performance artists also have curated KIPAF (Kolkata International Performance Art Festival) in Kolkata since 2013, which focuses on the artists from the region, similarly to the Biennale AFiRiPerFOMA, that has been organized since 2013 by a performance artist Jelili Atiku, whose first edition happened in Harare (Zimbabwe) and the second one (2015) in Lagos. Together with CIPAF (Cyprus International Performance Art Festival) and the Online Performance Art Festival (<http://www.onlineperformanceart.com>) these are probably the two youngest cyclical performance art events in the world.

When it appeared, the performance art festival formula was a novelty in the art world. The audience received an opportunity to participate actively in the event – to interact, discuss with artists and enter into personal relationships with them. As mentioned above, the condition to exist in the network is a physical presence. The history of the places visited becomes both an individual CV on every artist, and the history of the network. The condensed history of performance art festivals which was presented here is at the same time a history of personal relationships between artists, who are a kind of art institution *per se*.

Bibliography

- Aguiar, F. (2001). *Performance in Portugal*. In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998*. Québec: Editions Intervention, pp. 432–439.
- Apisuk, Ch. (2001). *The Politics of Art in Thailand – 1970–1999*. In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998*. Québec: Editions Intervention, pp. 470–475.
- Balázs, K. (2012). *Sztuka efemeryczna i kontrkultura. Na przykładzie wybranych zjawisk z węgierskiej historii instytucji kultury*. “Sztuka i Dokumentacja”, 7, pp. 31–37.
- Beke, L. (2001). *Hungarian Performance – before and after Tibor Hajas*. In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998*. Québec: Editions Intervention, pp. 228–237.
- Berghuis, Th.J. (2006). *Performance Art in China*. Hong Kong: Timezone 8.
- Berghuis, Th.J. (2010). *Art into Action: Performance Art Festivals in Asia*. “Asia Art Archive”, <http://www.aaa.org.hk/en/ideas/ideas/art-into-action-performance-art-festivals-in-asia/type/essays> (acquired: 1.09.2017).
- Brentano, R., Olivia G. (1994). *Performance Art Timeline. A Survey History of Performance Art from 1881 to 1994*. In: R. Brentano (ed.), *Outside the Frame. Performance and the*

⁷ See Berghuis, 2010.

- Object. A Survey History of Performance Art in the USA since 1950.* Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, pp. 137–213.
- Cseres, J. (2012). *Czar wahania się pomiędzy tym, co wirtualne, a tym, co możliwe. Sztuka efemeryczna we współczesnej estetyce i myśli o sztuce na przykładzie wybranych prac współczesnych artystów słowackich.* "Sztuka i Dokumentacja", 7, pp. 45–53.
- Fontana, G. (2001). *Action Art in Italy. A Provisional Catalogue of the Body in Action in a Performative Space.* In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998.* Québec: Editions Intervention, pp. 366–383.
- Guzek, Ł. (2012). *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.* "Sztuka i Dokumentacja", 7, pp. 13–30.
- Harvie, J. (2013). *Fair Play. Art, Performance and Neoliberalism.* Houndmills: Palgrave–MacMillan.
- Hushegyi, G. (2001). *The Importance, Position and Role of Studio erté (1987–1997) in the Art of (Czecho) Slovakia.* In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998.* Québec: Editions Intervention, pp. 458–467.
- Hushegyi, G. (2008). *20 Years of Studio erté. The Importance of Art association from Nové Zámky in the Former Czechoslovakia, in the 20th Century History of Slovak Art and in the Unternational Context.* In: G. Hushegyi, J.R. Juhász, I. Németh (eds.), *Transart Communication. Performance and Multimedia Art. Studio erté 1987–2007.* Bratislava–Pozsony: Kalligram, pp. 11–50.
- Hushegyi, G., Juhász, J.R., Németh I. (eds.) (2008). *Transart Communication. Performance and Multimedia Art. Studio erté 1987–2007.* Bratislava–Pozsony: Kalligram.
- Lebel, J.-J. (2001) *Happening.* In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998.* Québec: Editions Intervention, pp. 78–84.
- Morganová, P. (2014). *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain.* Transl. by D. Morgan. Prague: Karolinum Press.
- Mulready, Th. (2004). *Cleveland Performance Art Festival.* In: L. Hill, H. Paris (ed.), *Guerilla Guide to Performance Art: How to Make a Living as an Artist.* London–New York: Continuum, pp. 120–130.
- Muñoz, V. (2001). *Notes o Action Art in Latin America.* In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998.* Québec: Editions Intervention, pp. 200–211.
- Pécoil, V. (2003). *Polyphonix.* "Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain", 21, <https://critiquedart.revues.org/1961> (acquired: 4.04.2017).
- Richard, A.-M. (2001). *Action Art in Québec: Private Body and Public Body.* In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998.* Québec: Editions Intervention, pp. 316–343.
- Shimoda, S. (2001). *Performance Art Scene in Japan, 1978–1998.* In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998.* Québec: Editions Intervention, pp. 220–225.
- Sverakova, S. (2001). *Performance Art in Ireland 1975–1998.* In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998.* Québec: Editions Intervention, pp. 412–427.
- Ütő, G. (2001). *Action Art in Transylvania between 1978–1998.* In: R. Martel (ed.), *Art Action 1958–1998.* Québec: Editions Intervention, pp. 442–451.

Zarys historyczny funkcjonowania festiwalu performansu jako niezależnych przestrzeni sztuki

Abstract

Artykuł jest przeglądem historycznym festiwalu sztuki performance, organizowanych od lat 60. do czasów współczesnych w wybranych krajach Europy, obu Ameryk i Azji. W tekście wymieniono ok. 120 festiwalu organizowanych jednorazowo i cyklicznie, nacisk położony jest jednak na początki tworzenia się sieci festiwalowej. Festiwale sztuki performance to w większości wydarzenia międzynarodowe i niemal w stu procentach organizowane przez artystów-performerów. Udział w festiwalach wymaga fizycznej obecności artysty, a zatem życiorys artystyczny każdego z uczestników jest jednocześnie historią jego podróży, a także tworzenia sieci i osobistych relacji pomiędzy artystami. Budują one rizomatyczną sieć, która określa, co jest sztuką performance, a co nią nie jest – tworząc jej podstawy teoretyczne, a także dokonuje procesu wartościowania, czyli działa tak jak instytucja sztuki w rozumieniu Artura Danto i George'a Dickiego.

Słowa kluczowe: sztuka performance, festiwal sztuki performance

Key words: performance art, festivals of performance art

Nota o autorce

dr Małgorzata Kaźmierczak (ur. 1979) – historyczka (UAM); od 2004 niezależna kuratorka wydarzeń artystycznych w Polsce i USA, szczególnie festiwalu performansu (m.in. Międzynarodowych Spotkań Sztuki Performance „Keshet” – 2004, 2005, 2006, 2008, „Ephemeral fixed” w Galerii Wschodniej w Łodzi – 2012, „RE: Performance” – wystawy Manuela Vasona w BWA „Sokoł” w Nowym Sączu, „Performance Month” w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu – 2014, „Imagine” w ramach Triennale Rysunku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu – 2015). Autorka tekstów o sztuce (m.in. „Gazeta Wyborcza”, „Obieg”, „Exit”, „Opcje”, „Fragile”, „Sztuka i Dokumentacja”). Od 2011 redaktorka i tłumaczka anglojęzycznego portalu o sztuce <http://livinggallery.info>; 2012–2014 sekretarz redakcji pisma naukowego „Sztuka i Dokumentacja”. Członkini Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja; 2006–2012 prezeska Fundacji Promocji Sztuki Performance „Keshet” w Krakowie. W latach 2014–2016 dyrektorka Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu; 2016–2017 redaktorka naczelna Wydawnictwa Artystyczno-Naukowego Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów oraz adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Sztuki Akademii Sztuki w Szczecinie.

Małgorzata Kaźmierczak (b. 1979) – a Ph.D. in history (Adam Mickiewicz University). Since 2004 an independent curator of art projects in Poland and USA, especially performance festivals (i.e. Międzynarodowe Spotkania Sztuki Performance „Keshet” – 2004, 2005, 2006, 2008, „Ephemeral fixed” at Eastern Gallery in Lodz – 2012, „RE: Performance” – an exhibition of photos by Manuel Vason at BWA „Sokol” in Nowy Sacz, „Performance Month” at Jan Tarasin-Gallery in Kalisz – 2014, „Imagine” during the Triennale of Drawing at the National Museum in Wrocław, 2015). She wrote essays and reviews for i.e. „Gazeta Wyborcza”, „Obieg”, „Exit”, „Opcje”, „Fragile”, „Sztuka i Dokumentacja”. Since 2011 she was an editor and translator of online art magazine „Living Gallery” (<http://livinggallery.info>); 2006–2012 she was a president of Fundacja Promocji Sztuki Performance „Keshet” in Kraków; 2012–2014 she was an editor of magazine „Sztuka i Dokumentacja”; 2014–2016 she was a director of Jan Tarasin-Gallery in Kalisz. In the years 2016–2017 she was an editor-in-chief of Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe editing house at Faculty of Painting and New Media and an assistant professor at the Department of Theory and History of Art at Art Academy in Szczecin.

Sebastian Bożek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wydział Sztuki

**Społeczny i estetyczny aspekt działań artystycznych
w przestrzeni publicznej w Polsce i Europie Zachodniej****Analiza wybranych przykładów**

Określenie „przestrzeń publiczna” jest zakorzenione zarówno w mowie potocznej, jak i literaturze, a jego znaczenie wydaje się oczywiste dla wszystkich. Można wymieść kilka przykładowych znaczeń, które zawiera w sobie to określenie: przestrzeń przeznaczona do nieodpłatnego korzystania; przestrzeń przeznaczona dla każdej jednostki społecznej zamieszkującej dany obszar; przestrzeń dostępna, egalitarna. Równocześnie pojęcie przestrzeni publicznej jest przedmiotem badań i analiz socjologicznych, a także (lub może zwłaszcza) naturalnym obszarem działania i punktem odniesienia dla wielu artystów. Tym bardziej zaskakujące okazuje się, że nie ma jak dotąd precyzyjnej definicji przestrzeni publicznej i nie istnieje ona jako kategoria prawna. Z tego też powodu, gdy w obszarze przestrzeni publicznej spotykają się oczekiwania środowisk reprezentujących sprzeczne interesy, różne działania powodują nieoczekiwane problemy. W przestrzeni publicznej np. nieustannie dochodzi do konfrontacji między własnością prywatną i publiczną, co prowokuje pytanie o granice między tymi dwoma pojęciami. Kluczowe wydaje się również sprecyzowanie, kto i na jakich zasadach może z przestrzeni publicznej korzystać oraz jakie ma w niej prawa jako członek wspólnoty.

W okresie PRL-u przestrzeń miast nasycona była monokulturą wizualną, odgórnie regulowaną przez automatyczne zarządzenia. Zmiany, które nastąpiły po upadku systemu komunistycznego, zaowocowały eksplozją prowizorki, tandety estetycznej w formie naprędce konstruowanych stoisk handlowych, bazarów i wielkoformatowej reklamy. W czasie zmian ustrojowych bardzo niewiele uwagi poświęcano estetyce przestrzeni zmieniających się miast. Jeszcze bardziej problematycznie przedstawia się kwestia funkcjonowania sztuki w przestrzeni miejskiej. Spuścizna minionego systemu, jeśli nie została usunięta z przestrzeni miast (jak np. warszawski pomnik Dzierżyńskiego czy krakowski pomnik Lenina) konotowała jedynie negatywne skojarzenia, prezentując często wątpliwą wartość artystyczną. Równocześnie ponad czterdziestoletni okres, w którym sztuka w przestrzeni publicznej powstawała na zamówienie władz, wpłynął na wykształcenie się przyzwyczajęń rzutujących na odbiór sztuki w przestrzeni przez następne kilkanaście lat, poczynając od wczesnych lat 90.

Sztuka w przestrzeni publicznej w czasach PRL-u kojarzona była przede wszystkim z tradycyjną formą plastyczną (głównie rzeźbą) o jasno określonej funkcji nośnika preferowanej ideologii, reprezentującą konkretną wizję historii etc. Opozycyjne wobec sztuki oficjalnej zjawiska artystyczne, mające charakter zdecydowanie polemiczny wobec „legalnego” dyskursu, były wówczas spychane na margines lub wręcz do podziemia, a więc eliminowane; znajdowały one przestrzeń ekspozycyjną w prywatnych mieszkaniach-galeriach czy też w obiektach sakralnych (Rottenberg, 2005). Po 1989 r. nastąpił proces agresywnego przejmowania przestrzeni publicznej, bagatelizowania jej roli jako nośnika treści kulturowych. Załamanie się systemu, w którym (w powszechnym odczuciu) władza była strażnikiem przestrzeni publicznej, pokazało, jak głębokie jest społeczne jej postrzeganie jako przestrzeni niczyjej. Jej zawłaszczanie przez prywatny kapitał i dewastacja nie spotykały się z krytyczną reakcją społeczną (Duchowski, Sekuła, 2011, s. 10).

Temat podjęli natomiast m.in. artyści określani jako przedstawiciele sztuki krytycznej, z których część jako obszar działania wybrała przestrzeń publiczną (np. projekt Roberta Rumasa *Termofory*). Należy tu jednak podkreślić, że działania podejmowane przez artystów zarówno w przestrzeni publicznej, jak i galeryjnej, silnie zabarwione były problematyką ideologiczną (krytyczna opisywana rzeczywistość okresu transformacji) i głównie z tego powodu przestrzeń publiczna stała się polem konfliktu, a sztuka – jednym z jego narzędzi.

Jedną z konsekwencji sprowadzenia dyskusji o przestrzeni publicznej do problematyki ideologicznej i ekonomicznej było wyraźne zmarginalizowanie kwestii stricte artystycznych. Można wręcz odnieść wrażenie, że często powtarzana maksyma „cel uświęca środki” jest wciąż aktualna, można wręcz mówić o paradoksalnym continuum. Bo czyż inaczej niż paradoksalną można nazwać sytuację, gdy wynikiem ze skrajnie odmiennych intencji realizacje wydają się zadziwiająco bliskie pod względem użytych środków artystycznych? Chodzi tu przede wszystkim o współczesne pomniki papieskie, stylistycznie pokrewne rzeźbie socrealistycznej. Decyzja o ich lokalizacji również zapada arbitralnie, przy całkowitym braku szacunku dla kontekstu. Pomijając jednak problem sztuki publicznej jako „zakładnika ideologii” (aspekt ten, choć bardzo istotny, wymaga osobnej analizy), chciałbym nawiązać do definicji sztuki publicznej, która w obecnej formie pojawiła się w latach 60. XX w., określana przez Suzanne Lacy (1994) jako „nowa sztuka publiczna”. Według niej sztuka publiczna jest alternatywna wobec elitarniej sztuki eksponowanej w galeriach. Jej celem miało być kształtowanie i ożywianie przestrzeni miasta. Z czasem pojęcie sztuki w przestrzeni wzbogaciło się o kolejne wartości lub problemy, spośród których szczególnie istotne wydaje się podejmowanie dialogu z odbiorcą, a także z przestrzenią, w której sztuka jest eksponowana.

Pojawia się ważne pytanie dotyczące postawy artysty wobec przestrzeni, która zostaje mu powierzona do zagospodarowania, przewartościowania lub dopełnienia. Mirosław Duchowski we wstępie do książki *1/∞ Oryginał vs reprodukcja* zauważa:

Jedną z ról, jaką przypisują nauki o kulturze artystom działającym w przestrzeniach publicznych, to rola badacza, przypominająca pracę antropologa, który często, by poznać

penetrowane środowisko, dokonuje doświadczeń mających wywołać reakcję umożliwiającą nawiązanie kontaktu (Karapuda (red.), 2015, s. 7).

Czy zatem każdorazowo mamy do czynienia z postawą twórcy gotowego podjąć dialog, czy jednak większość decyzji artystycznych ma charakter arbitralny, a w najlepszym przypadku zapada w wąskim gronie artysty i kuratora?

W tym drugim przypadku pojawia się jednak reakcja społecznego sprzeciwu na arbitralne, w pełni autorskie kształtowanie przestrzeni przez jednostkę, bez zwrócenia się w kierunku przyszłych użytkowników tej przestrzeni, poznania ich realnych potrzeb oraz (częstokroć niestety niezbyt wyszukanych) gustów estetycznych. Równocześnie w obszarze sztuki, zwłaszcza europejskiej, można zaprezentować niezwykle przykłady autorskiego ukształtowania przestrzeni miejskiej, które w perspektywie czasu uzyskały społeczną aprobatę lub stały się wręcz powodem do dumy i elementem tożsamości danego miasta. Analogicznym przykładem jest współczesny Paryż, który zrodził się w wyniku ogromnych autorytarnych przekształceń w XIX w., związanych z masowymi wyburzeniami. Równocześnie ten radykalny projekt (i realizacja) autorstwa barona Georges'a Haussmana jest nieodłącznym elementem dziedzictwa tego miasta. Można się wręcz pokusić o pytanie, czy nie najważniejszym? Czy spuścizna artystyczna i architektoniczna poprzednich epok byłaby równie dobrze wyeksponowana, gdyby nie osie widokowe bulwarów? Paryż jest jednym z bardziej znanych i skrajnych przykładów rekompozycji przestrzeni miejskiej. Jest także świadectwem pewnego sposobu myślenia o tej przestrzeni, który po doświadczeniach sztuki totalitarnej – zarówno nazistowskiej, jak i stalinowskiej – uległ zasadniczej redefinicji.

Postawa artysty wobec oczekiwań społecznych

Zmieniły się oczekiwania odbiorców wobec przestrzeni oraz ich myślenie o roli, jaką mogą w procesie kształtowania miasta odegrać. Podczas konferencji o sztuce przestrzeni miasta, która odbyła się w Małopolskim Instytucie Kultury w 2009 r., padły pytania o to, czy nie zostaliśmy zepchnięci do roli biernych obserwatorów, niemających wpływu na rozwój miejskiej scenografii; w jaki sposób działać aktywnie na rzecz kształtowania przestrzeni publicznej, tak by odpowiadała naszym realnym potrzebom; jak przy okazji nadać jej wymiar estetyczny. Pojawia się tu problem partycypacji mieszkańców w procesie kształtowania przestrzeni miejskiej. Sądzę, że na pewnych płaszczyznach współpraca na linii artysta–projektant–władze miasta–mieszkańcy jest możliwa i korzystna. Podjęcie debaty publicznej przed rozpoczęciem procesów przekształcania przestrzeni być może pozwoli uniknąć błędów w realizacji pewnych koncepcji. Kwestia wydaje się mniej skomplikowana przy podjęciu dyskusji nad szeroko pojętą estetyką przestrzeni. Problem pojawia się w momencie refleksji nad granicami ingerencji „osób trzecich” w proces powstawania dzieła sztuki, które w tej przestrzeni ma się znaleźć, stanowiąc niejako jej „zwieńczeniem”. Oczywiście sytuacja, w której twórcy oddaje się przestrzeń niejako „do zagospodarowania”, do nadania jej nowej jakości i przestrzeń ta nie jest naznaczona nieuchronną „konfliktogennością” – możemy tę sytuację nazwać wręcz idealną dla

artysty. Jest to jednak ewenement, przywilej zarezerwowany dla powszechnie cenionych artystów, których artystyczny autorytet legitymizuje ich działania. W większości przypadków konfrontacja interesów i oczekiwań jest nieunikniona.

Dobrym przykładem klasycznego konfliktu interesów wydaje się zrealizowany w 1990 r. pomnik ku czci Sandra Pertiniego, zlokalizowany przy Via Croce Rossa w Mediolanie. Jego autor, znany architekt Aldo Rossi, ze względu na znajomość kontekstu i duże doświadczenie w projektowaniu przestrzeni, włożył wiele wysiłku, aby tę faktycznie skromną realizację subtelnie wpisać w otoczenie. Dyskusje rozgorzałe po oddaniu do użytku placu, przy którym znajduje się pomnik, doprowadziły do konfliktu, którego osią było pytanie: „kto posiada miasto?”.

Via Croce Rossa położona jest w rejonie miasta uchodzącym za wyjątkowo atrakcyjny turystycznie i prestiżowy, a arystokratyczna tradycja dzielnicy sięga okresu baroku, z którego pochodzą okazałe pałace miejskie. Lokalizacja ta wydaje się idealna dla inwestycji realizowanych z myślą o bogatych grupach społecznych, zamieszkujących okolicę. Koncepcja Rossiego również wydaje się odpowiednia dla tego miejsca, które podkreśla jej uroczysty charakter. Pomnik został zaprojektowany jako coś w rodzaju niewielkiego teatru miejskiego, przestrzeń koncertów, inscenizacji teatralnych, a także jako „teatr życia codziennego”, głównie za sprawą rozmieszczonych na placu niewielkich ławek, na których każdy, bez względu na zasobność portfela, może usiąść. Główny element założenia – prosty blok o wysokości 8 m i długości boku kwadratowej podstawy 6 m, jest syntetyczną formą, mającą w założeniu ewokować skojarzenia historyczne, ale bez sztucznego odtwarzania stylu barokowego (jak ma to miejsce, chociażby w nowoorleańskiej Piazza d'Italia autorstwa Charlesa Moore'a). Całość wykonana jest ze szlachetnych materiałów – szarego i różowego granitu, które w zestawieniu tworzą subtelną kompozycję barwną. Artysta zadbał również o wpisanie projektu w kulturowy pejzaż miasta, wykładając plac typową mediolańską kostką brukową i używając marmurowej okładziny, która pochodzi z kamieniołomu eksploatowanego podczas budowy mediolańskiej katedry. Na placu posadzono typowe dla Lombardii drzewa morwowe. Tak zaprojektowany teren wydaje się wymarzone miejsce do spotkań towarzyskich, lektury etc., będąc przykładem rzadko spotykanej na tym obszarze przestrzeni wolnej od komercji.

Projekt spotkał się jednak z krytyką. Poza uwagami merytorycznymi, pochodzącymi ze środowiska architektonicznego (m.in. zastrzeżenia wobec proporcji), pojawiły się również argumenty o „niereprezentacyjności” (argumentacja środowisk związanych z polityką). Najmocniej zaprotestowali jednak kupcy i restauratorzy. Ich protest miał przede wszystkim podłoże merkantylne, choć oficjalne argumenty odnosiły się do estetyki (Ghirardo, 1999, s. 104). Wprowadzone przez Rossiego ogólnodostępne ławki, których w okolicy nie ma zbyt wiele, stworzyły groźny w oczach kupców i restauratorów precedens. Poprzednio, aby móc korzystać z przestrzeni ekskluzywnej dzielnicy Manzoni (np. zatrzymać się na chwilę i odpocząć), należało bowiem wstąpić do którejś z okolicznych restauracji, co wiązało się z niemałymi kosztami, ceny zaś były czymś w formie zapory dla mniej zamożnych mieszkańców Mediolanu. Obawy protestujących dotyczyły sytuacji, w której nowe, „darmowe”

miejsca siedzące przyciągnąć mogłyby niepożądane grupy społeczne (np. narkomanów). Ludzie ci korzystaliby z walorów okolicy, nie przynosząc oczekiwanego zysku.

W przypadku projektu Rossiego mamy zatem do czynienia z wysoce problematyczną sytuacją i postawionym wcześniej pytaniem, „kto posiada miasto?”. Czy artysta zawłaszczył przestrzeń w celu zrealizowania autorskiej wizji, nie bacząc na lokalne stosunki społeczne? Możemy sobie wyobrazić sytuację, w której Rossi przed powstaniem projektu podjąłby się próby określenia oczekiwań każdej z grup będących potencjalnymi użytkownikami tej przestrzeni. Interesy te są w jaskrawy sposób sprzeczne. Gdyby artysta podjął próbę uwzględnienia ich wszystkich i pod tym kątem zrealizował projekt, czy otrzymalibyśmy dzieło równie spójne, równie satysfakcjonujące estetycznie?

Nieprzypadkowo wybrałem przykład pochodzący z kraju o tak wielkiej tradycji umieszczania dzieł sztuki w przestrzeni publicznej miasta. W przeciwieństwie do Europy Zachodniej w Polsce tradycja działań artystycznych w przestrzeni miasta jest dużo krótsza, a przy tym naznaczona wieloma problemami, o których wspominałem we wstępie. Tego typu działania wciąż są silnie naznaczone przez rozliczne dyskursy, polityczne bądź światopoglądowe. Stosunkowo niewiele jest przykładów sztuki w przestrzeni pełniących funkcję stricte estetyczną. Nie istnieją też rozwiązania prawne, analogiczne np. do niemieckich, które regulowałyby kwestie procentowego udziału kosztów przeznaczonych na dzieło sztuki w ramach inwestycji publicznej.

Ta polska specyfika znalazła wyraz w działaniach artystycznych Joanny Rajkowskiej, których przykładem jest *Dotleniacz* – czasowa instalacja w przestrzeni miejskiej zrealizowana na warszawskim placu Grzybowskiem w 2007 r. Warto wspomnieć o samej przestrzeni placu, który jest miejscem szczególnym, mocno naznaczonym przez historię i uwikłanym w różne konteksty, poczynając od architektonicznych, kończąc na ideologicznych. Wokół placu znajdują się obiekty nasycone różnymi, często – wydawać by się mogło – zupełnie do siebie nieprzystającymi treściami. Głównym akcentem placu jest bryła neorenesansowego kościoła Wszystkich Świętych projektu Henryka Marconiego, tuż obok znajduje się jedyna w pełni zachowana ulica warszawskiego getta (plac został w trakcie wojny włączony w jego obszar), miejsce wymowne, bo wciąż noszące ślady wojny. W niewielkiej odległości od placu znajduje się również jedyna zachowana w Warszawie synagoga Nożyków, świadectwo istnienia wielkiej społeczności żydowskiej, która w wyniku tragicznych wydarzeń II wojny światowej przestała istnieć. Całości dopełnia nieszczęśliwa architektura modernistyczna osiedli mieszkaniowych z czasów PRL-u, która – jak się zdaje – zupełnie ignoruje kontekst. Ostatnie wolne działki w okolicy coraz szczelniej wypełniają nowoczesne obiekty biurowe. Warstwy te nakładają się na siebie, ale się nie łączą. Dodatkowo przez wiele lat przed powstaniem projektu przestrzeń placu została w wysokim stopniu zdegradowana, sprowadzona do roli „ścieku komunikacyjnego”, pozbawiona miejsc przyjaznych człowiekowi oraz powodu, dla którego warto byłoby w tej przestrzeni zatrzymać się na dłuższą chwilę. Równocześnie jest to jedno z nielicznych miejsc w tej gęsto zabudowanej okolicy, które miało potencjał enklawy o charakterze estetyczno-rekreacyjnym. Ze względu na problematyczną historię miejsca dyskusje na temat jego zagospodarowania

tkwiły w martwym punkcie, głównie przez brak możliwości udzielenia jednoznacznej odpowiedzi co do tego, jaki charakter ma posiadać ta przestrzeń, jaki przekaz ma nieść. Jedną z koncepcji było ustawienie w centrum placu monumentu o charakterze martyrologicznym, upamiętniającego równie wielką tragedię, choć z innego obszaru geograficznego – pomnik Zbrodni Wołyńskiej (Konarski, 2015). Abstrahując od intencji pomysłodawców, monument taki niewątpliwie uczyniłby tę przestrzeń jeszcze bardziej problematyczną w odbiorze, jeszcze mniej przyjazną do codziennej egzystencji, jeszcze bardziej opresyjną. Projekt Rajkowskiej był próbą zmierzenia się właśnie z tym odium przez wysłanie impulsu inicjującego przekształcenia tej przestrzeni w kierunku oczekiwanym przez okolicznych mieszkańców.

Jak można zatem zagospodarować taką przestrzeń? Ze względu na złożoną strukturę architektoniczną okolicy samo dowartościowanie jej estetycznie dziełem sztuki mogło być niewystarczające. Podstawowy problem stanowił brak wspólnego punktu odniesienia „spinającego” przestrzeń i zarazem zwiększającego integrację mieszkańców. Oczywiście nie było pewne, czy sami zainteresowani właśnie tego potrzebują. Dlatego Rajkowska jako metodę pracy przyjęła działania z pogranicza sztuki i socjologii. Na podstawie rozmów, spotkań z mieszkańcami (artystka na jakiś czas zamieszkała w okolicy), które w intencji autorki miały być punktem wyjścia do stworzenia obiektu artystycznego, stworzyła „listę problemów do rozwiązania”. Mamy tu zatem przykład odwrócenia kolejności typowej dla wielu działań w przestrzeni – estetyka i walory artystyczne zostały tu sprowadzone do środka „terapeutycznego”, mającego być zwieńczeniem procesu socjologiczno-psychologicznego. Tradycyjnie rozumiana jakość artystyczna była w tym wypadku kwestią drugorzędną i nie stała się powodem podjęcia działania. Rajkowska stworzyła projekt, w którym dominowała chęć stworzenia enklawy, idealnej przestrzeni nasyconej powietrzem, witalnością, będącej remedium na traumę emanującą z tragicznej historii miejsca. Wyraźnie widoczny był również brak scenariusza, według którego miałyby się rozwijać narracja obiektu. Został on powierzony przyszłym odbiorców, którzy mieli go *de facto* zagospodarować. Sam obiekt-instalacja przybrał formę oczka wodnego, sztucznego stawku umiejscowionego na podwórzu prywatnego domu pod miastem, który miał w intencji autorki emanować nastrojem sielanki, pikniku rodzinnego¹. Zadaniem umiejscowionego na środku stawu zraszacza było uczynienie miejskiego zanieczyszczonego powietrza mniej uciążliwym. Jakie były reakcje na projekt?

W pewnym wymiarze autorka osiągnęła sukces. Okoliczni mieszkańcy oraz zainteresowani projektem warszawiacy z innych dzielnic zaczęli coraz częściej pojawiać się w rejonie placu Grzybowskiego. Martwa do tej pory przestrzeń ożywiła się, a przyjazna atmosfera, jaką generował *Dotleniacz* (pojawiły się kolorowe miejsca do siedzenia, w stawie pływały sztuczne nenufary etc.) sprzyjała integracji, dyskusjom zgromadzonych wokół niego ludzi. Jak wspomniałem, scenariusz dalszego funkcjonowania instalacji miał „napisać się sam”.

¹ Zob. *Warszawska Sztuka Publiczna*, <http://puszka.waw.pl/dotleniacz-projekt-pl-2022.html> (dostęp: 17 V 2017).

Finał jest o tyle ciekawy, że odsłania pozytywne elementy *Dotleniacza*, ale również jego miałość i artystyczną nijakość. Oczywiście należy pamiętać, że projekt ten był efemerydą, mającą jedynie rozpocząć proces zmian w okolicy. Adresaci *Dotleniacza* tak bardzo zachwycili się bowiem emanującą z niego aurą, napędce zaaranżowaną przestrzenią, którą wygenerował, że zupełnie drugo- lub trzeciorzędne stały się dla nich kwestie wartości artystycznej instalacji. Słabość tego projektu (sprowadzenie do minimum wartości artystycznej) w pewien sposób stwarza ryzyko przejścia od artysty jego narracji i wykorzystania jej do promowania realizacji o niskiej jakości, która wręcz może szkodzić przestrzeni publicznej. Dobrym przykładem mogą tu być niektóre realizacje wykorzystujące aktualną modę na murale, które deprecjonują to medium, jego tradycję, a stają się *de facto* wielkoformatową reklamą i szkodzą przestrzeni. W tej optyce zdecydowanie nie była to jakość, która powinna się stać punktem odniesienia. Plastikowe nenufary, prowizoryczne siedziska etc. były elementami, które, choć sympatyczne, bynajmniej nie stanowiły rozwiązaniem trapiących Warszawę problemów związanych z estetyką przestrzeni miejskiej. Można wręcz powiedzieć, że wpisywały się w lokalną tradycję permanentnej prowizorki, która w ogóle jest problemem miasta.

Projekt Rajkowskiej skłonił władze miasta do rozpisanie konkursu na zagospodarowanie i nową aranżację przestrzeni placu Grzybowskiego. Wsparta apelami mieszkańców artystka liczyła, że zostanie zaproszona do współpracy z wyłonionym w konkursie biurem architektonicznym i *Dotleniacz* znajdzie stałe miejsce przy placu Grzybowskim jako integralny elementem tej przestrzeni². Tak się jednak nie stało, zwycięski projekt nie przewidywał powrotu instalacji w autorskiej formie. Na placu, którego rewitalizacja została zakończona w 2010 r., zrealizowane zostało jedynie „echo” projektu Rajkowskiej – fontanna-kaskada wodna, nazwana przez projektantów „założeniem wodnym” (Rauk, 2017). Przestrzeń otrzymała designerskie wykończenie w formie ciekawej małej architektury, wysokiej jakości materiałów etc. Inwestycja, przedstawiana jako sukces władz miasta, przyciągnęła dzięki swojej atrakcyjności mieszkańców Warszawy. Można postawić pytanie, czy bez inicjatywy Joanny Rajkowskiej metamorfoza placu nastąpiłby tak szybko i miałyby taki charakter (poprzednie projekty np. nie przewidywały „założeń wodnych”, lecz realizacje pomnikowe o charakterze martyrologicznym). Moim zdaniem projekt ten był niezwykle potrzebny jako katalizator pewnych zmian, które mają na

² Jak głosił komunikat z oficjalnej strony Joanny Rajkowskiej, *Dotleniacz* „jest zjawiskiem tymczasowym, całkowicie się z tym zgadzam, jest konstrukcją «partyzancką» (jak usłyszeliśmy podczas debaty) – z czym również się zgadzam. W obecnej formie nie jest w stanie przetrwać dłużej. Wszystko to prawda. Istnieje jednak wola mieszkańców okolic, aby był tam staw, mgła, ławki i kwiaty. Być może więc należy porozmawiać z mieszkańcami i uruchomić bezpośrednie demokratyczne procedury, wysłuchać ich racji. Do tego przekonywałam zarówno pana Tomasza Gamdzyka, jak i panią dyrektor Biura Kultury. Mam wrażenie, że rozumieją ten sposób myślenia. Jeśli faktycznie spotkanie między władzami miasta a mieszkańcami się odbędzie, oznacza to, że *Dotleniacz* miał sens. Ponieważ można zamknąć projekt i przebudować staw, wybetonować brzegi, obsadzić roślinami, które przetrwają zimę, zbudować stałe przyłącze do wody. Osobiście chętnie włączę się w pracę nad tym «pokłosem» *Dotleniacza*, jeśli tylko ktoś mnie o to poprosi”, <http://www.rajkowska.com/pl/projektyp/68> (dostęp: 17 V 2017).

celu uatrakcyjnienie miasta, sam w sobie jednak nie stanowił aż tak wybitnej kreacji artystycznej, aby zaistnieć jako autonomiczne dzieło sztuki w przestrzeni miasta (oczywiście powiązane z kontekstem). Jego niezaprzeczalnym efektem jest wprowadzenie problematyki kształtowania przestrzeni miasta w sposób wieloaspektowy do dyskursu publicznego. Równocześnie projekt ten unaoczniał po raz kolejny smutną prawdę o niezbyt wygórowanych oczekiwaniach społeczeństwa wobec formy artystycznej. Można tak powiedzieć, tym bardziej że proces przekształceń placu być może wcale się nie zakończył...

Pomimo że projekt przebudowy miał wykreować spójną przestrzeń placu miejskiego i nie przewidziano tam miejsca na nowe elementy o trwałym charakterze, w październiku 2011 r. radni dzielnicy Śródmieście pozytywnie zaopiniowali pomysł postawienia w tamtym miejscu pomnika *Polaków ratujących Żydów podczas drugiej wojny światowej*. Pomysł ten nie jest nowy i jak najbardziej uzasadniony ze względu na kontekst historyczny, można jednak odnieść wrażenie, że taki sposób działania wobec przestrzeni wynika poniekąd ze starych przyzwyczajęń, zgodnie z którymi cel uświęca środki. Dlaczego ewentualne postawienie pomnika nie zostało przedyskutowane z projektantami przebudowy, tak aby przyszły monument został organicznie wkomponowany w przestrzeń placu? Być może jest to również wyraz tęsknoty za punktem odniesienia, który nasycy przestrzeń znaczeniami, a znaczeń tych nie ma artystyczna instalacja? Rajkowska, osuwając opresyjną przestrzeń, celowo dystansowała się od kontekstu historycznego. Paradoks polega na tym, że historia prawdopodobnie tryumfalnie powróci na plac, nie dając o sobie zapomnieć. Mimo sporych zmian w postrzeganiu problemu „czyja jest przestrzeń miejska”, obszar ten niezmiennie pozostanie płaszczyzną konfrontacji sprzecznych interesów lub potrzeb, zwłaszcza że to jest to plac zlokalizowany w centrum, które jako element identyfikacji z miastem jest bardzo istotne. A może należy uznać decyzję o postawieniu pomnika za dalszy rozdział „samopiszącego się” scenariusza? Bo założenie, iż samo oswojenie przestrzeni może być działaniem wystarczającym, wydaje się nieco naiwne.

Duże projekty w przestrzeni miejskiej – większa skala, czyli większe możliwości?

Sytuacja przedstawia się zgoła odmiennie, jeśli działania artystyczne odbywają się w przestrzeni mniej nasyconej różnymi kontekstami, czyli poza centrami miast. Do zobrazowania tej różnicy wybrałem dwa przykłady: jeden z Münster w Niemczech, a drugi z Warszawy. W Münster odbywa się raz na dziesięć lat Skulptur Projekte, cykliczna plenerowa wystawa rzeźb, jedna z najważniejszych imprez promujących sztukę współczesną, po Biennale w Wenecji, targach sztuk Art Basel oraz Documenta w Kassel. Przegląd ten jest o tyle istotny w kontekście omawianego tu problemu, iż skupia się przede wszystkim na sztuce w przestrzeni publicznej miasta. Pierwsza edycja Skulptur Projekte odbyła się w 1977 r. Dla ówczesnych mieszkańców Münster działania te okazały się problematyczne. Zareagowali oni niechętnie na ingerencję sztuki współczesnej w strukturę architektoniczno-urbanistyczno-społeczną miasta. Pojawiły się nawet próby dewastacji niektórych eksponowanych

obiektów. Koncepcja cyklicznej wystawy narodziła się w wyniku dyskusji, kiedy to postanowiono społeczność miejską przekonać do sztuki współczesnej eksponowanej w przestrzeni. Etap „konsultacji społecznych”, kiedy to mieszkańcy mogli zabrać głos na temat charakteru ekspozycji, zakończył się jednak w momencie ustalenia programu Skulptur Projekte, zatwierdzonego w 1977 r. przez Klausa Bußmanna. Aleksandra Mokrzycka w recenzji publikowanej w „Obiegu” opisywała ten proces następująco:

W 1973 roku władze [...] banku odwdzińczyły się miastu za umożliwienie wybudowania w Münster nowej siedziby, zwiewną rzeźbą George'a Rickeya. Rzeźba nie podobała się mieszkańcom, zagotowało się od dyskusji, a niejako w poprzek nich Klaus Bußmann zarządził, 4 lata później, przymusowe oswojanie ze współczesną sztuką w postaci cyklicznych ekspozycji – odbywającego się co dekadę w Münster – Skulptur Projekte (Mokrzycka, 2008).

W obecnej formie przegląd przypomina coś w rodzaju pleneru dla VIP-ów. W organizację przedsięwzięcia zaangażowana jest ogromna liczba kuratorów, którzy skrupulatnie dobierają gości, dbają o wysoki poziom artystyczny przedsięwzięcia. W konsekwencji prezentowane są prace, które stanowią czołówkę najświeższych osiągnięć światowej rzeźby. Ukłonem w stronę artystów jest oddanie im dowolnego fragmentu miasta, który na potrzeby swojej koncepcji mogą plastycznie zagospodarować. Ze względu jednak na efemeryczny charakter tego typu imprezy rzeźby te eksponowane są jedynie przez określony czas. Nie bez znaczenia dla charakteru Skulptur Projekte, dla jego skali i rozmachu są środki finansowe, którymi dysponują organizatorzy. Każdy z artystów ma do dyspozycji cały arsenał firm oferujących usługi związane z kształtowaniem przestrzeni architektonicznej, pracami budowlanymi etc., które zwalniają z technicznej, „brudnej” rzeźbiarskiej roboty.

Jeśli chodzi o element interakcji mieszkańców z prezentowaną w przestrzeni sztuką, to ich stosunek do imprezy zmienił się diametralnie – są wręcz dumni, że wydarzenie odbywa się w ich mieście, być może stało się ono nawet elementem lokalnej tożsamości (tamże). Nie bez znaczenia jest również to, że mieszkańcy mają wpływ na wybór prac, które potem są realizowane w przestrzeni miasta (choć czasem ze sporym opóźnieniem, jak praca Bruce'a Naumana, która na realizację czekała 30 lat (tamże), co nie pozostało bez wpływu na jej recepcję). Samej ekspozycji (która trwa 100 dni) towarzyszą liczne inicjatywy, takie jak panele dyskusyjne, prelekcje, spotkania, które mają przybliżyć sztukę współczesną, zapoznać z nią społeczność miasta i widzów, a w konsekwencji ułatwić jej zrozumienie. Najwięcej realizacji powstałych w ramach Skulptur Projekte znajduje się na tzw. promenadzie i towarzyszących jej ternach zielonych, które mają odpowiednie warunki i przestrzeń do prezentowania zrealizowanych przeważnie w dużej skali projektów.

Trzeba podkreślić profesjonalizm, jakość i skalę tego przedsięwzięcia. Niewątpliwie wpływa ono stymulująco na rozwój sztuki współczesnej (zwłaszcza rzeźby) w przestrzeni miasta. Doskonale skoordynowany plan i koncepcja sprzyjają powstaniu nowych jakości, z czego wymiennie korzysta miasto, w którym powstają nowe realizacje wpływające na jego charakter. Równie istotny jest element edukacyjny, będący jednym z pierwotnych założeń, oraz fakt, iż udało się

osiągnąć kompromis pomiędzy oczekiwaniami mieszkańców a autorskimi wizjami. Oczywiście nie należy zapominać o finansowaniu projektu, bo bez niego charakter imprezy byłby zupełnie inny.

Inicjatywą o pozornie podobnym charakterze wydaje się Park Rzeźby na Bródnie. Przy bliższym spojrzeniu wyraźnie widoczne są jednak fundamentalne różnice między tymi dwoma przedsięwzięciami. Park Rzeźby, który zainaugurował działalność w 2009 r. na warszawskim blokowisku Bródno (miejscu zamieszkania Pawła Althamera, głównego koordynatora projektu), jest zjawiskiem dość unikatowym, powstałym przede wszystkim z oddolnej inicjatywy (współpracę z Althamerem nawiązały władze dzielnicy Targówek, a w realizację włączyło się z czasem Muzeum Sztuki Nowoczesnej), bez wielkich środków na początku działalności. Park zlokalizowany jest na peryferiach Warszawy, w dzielnicy pozbawionej atrakcji, które mogłyby skłonić turystę, aby się tam udał. Park, w którym prezentowane są rzeźby, to obszar około 25 ha, przekształcony w obszar artystycznego eksperymentu. Myślą przewodnią tego eksperymentu jest rozwijanie koncepcji tzw. rzeźby społecznej we współpracy z mieszkańcami. W przestrzeni parku z roku na rok pojawiają się nowe realizacje rzeźbiarskie artystów zarówno pochodzących z Polski, jak i zagranicznych. Ze względu na lokalizację i kontekst działania podejmowane w Parku na Bródnie mają zupełnie inny wydźwięk niż działania Rajkowskiej, choć są w pewnym stopniu podobne. Jako przykład może posłużyć zainicjowany przez Pawła Althamera projekt *Raj*. Punktem wyjścia do stworzenia tej „rzeźby-ogrodu” były rysunki dzieci z bródnowskiej Szkoły Podstawowej nr 285. W ramach zajęć dzieci otrzymały reprodukcje obrazów przedstawiające raj. Na ich podstawie stworzyły serie rysunków, które posłużyły artyście jako inspiracja do stworzenia, wraz z architektem krajobrazu Marcinem Trojanowskim, przestrzeni, w której w organiczny sposób łączy się natura z elementami symbolicznymi (np. dwa łuki roślinne, układające się w kształt bramy, co ewokuje skojarzenia z bramą rajską). Z punktu widzenia przeciętnego mieszkańca Bródna powstało urokliwe miejsce, pełne roślinności, które doskonale wpisało się w przestrzeń parku. Brak ściśle określonych granic między dziełem a otaczającą go przestrzenią czyni ten projekt zrozumiałym i przyjemnym w odbiorze, także dla osób, których sztuka współczesna jest obca. *Raj* wpisał się również doskonale w kontekst społeczny, np. młode pary fotografują się na tle „rajskich wrót”. Można powiedzieć, że nastąpiło jego oswojenie i utożsamienie się z tym miejscem mieszkańców, którzy – czując się współodpowiedzialni za to miejsce – dbają o nie. Tego typu działania są moim zdaniem w tej przestrzeni dużo bardziej uzasadnione, ponieważ przestrzeń parku ma charakter zdecydowanie mniej zobowiązujący niż centrum miasta i wydaje się naturalną przestrzenią dla obiektów efemerycznych, projektów z pogranicza sztuki i socjologii, a nawet zabawy. Równocześnie całość uzupełniona jest współczesnymi realizacjami artystycznymi wysokiej klasy. Zestawienie to stwarza okazję do osvajania się ze sztuką typowo galeryjną w warunkach dużo bardziej swobodnych, pozbawionych otoczki elitarnego wydarzenia lub rozrywki przeznaczonej jedynie dla pewnych grup społecznych.

Zestawienie tych dwóch projektów – Skulptur Projekte i Parku Rzeźby na Bródnie – prowokuje do refleksji na temat uwikłania twórcy w szereg zależności,

które nieuchronnie pojawiają się w momencie podjęcia wyzwania, jakim jest sztuka w przestrzeni publicznej i jak wiele zależy od miejsca, w którym dany obiekt powstaje, zarówno w skali lokalnej (mam tu na myśli obszar miasta), jak i w skali globalnej (kiedy to o skali i rozmachu decydują czynniki polityczne, ekonomiczne, konstrukcje prawne etc.). Zależności te nie pozostają bez wpływu na postawę artysty wobec problemu, z którym ma się zmierzyć. Dlatego można wyróżnić dwa typy postaw, które oczywiście nie są jednoznacznie zdefiniowanymi pojęciami, i istnieją między nimi liczne zależności.

Pierwszą z nich to postawa artysty-kreatora przestrzeni publicznej, twórcy wielkich projektów o charakterze „totalnym” (nie mylić z totalitarnym). Kiedy poszukamy takich realizacji na mapie współczesnej sztuki, znajdziemy je przede wszystkim w sztuce amerykańskiej czy zachodnioeuropejskiej. Źródło tej dysproporcji jest dość łatwe do zlokalizowania. Spektakularne realizacje Christo lub Anisha Kapoora są równocześnie niezwykle kosztowne, dlatego też mogą być realizowane w krajach, w których nakłady finansowe przeznaczane na kulturę i sztukę są wystarczająco duże lub też znajdują się mecenasów gotowi zainwestować w takie działania. Mniej spektakularne, ale wciąż wymagające realizacje wymagają odpowiedniej polityki miejskiej, sprzyjającej takim inicjatywom i wspierającym je finansowo. Wspomniany na początku mediolański pomnik Alda Rossiego został zlecony i sfinansowany przez operatora mediolańskiego metra (Metropolitana Milanese), który, począwszy od lat 60., przeprowadził liczne inwestycje, których celem była odnowa i zagospodarowanie przestrzeni uprzednio „zabranych” miastu pod budowę metra. Przykład Skulptur Projekte w Münster również potwierdza tę tezę. Żadne z porównywalnych pod względem wielkości miast Europy Środkowo-Wschodniej nie jest w stanie lub też nie ma ambicji podjąć takiego wyzwania, jakim jest np. Skulptur Projekte. Jaką strategię działania ma więc przyjąć artysta, który działa poza obszarem bogatego świata zachodniego, np. w którymś z miast wspomnianej Europy Środkowej (ze szczególnym wskazaniem na Polskę)?

Czy wyjściem jest „partyzanckie” działanie w przestrzeni, jakie miało miejsce w przypadku placu Grzybowskiego, a częściowo również w Parku Rzeźby na Bródnie? Tego typu alternatywne działanie, będące wynikiem trudnej sytuacji artysty działającego w przestrzeni polskich miast skrzepowanej ograniczeniami finansowymi i prawnymi, brakiem zainteresowania etc., odbieram jako ciekawe zjawisko w polskiej sztuce, które jest wymownym komentarzem do rzeczywistości. Równocześnie jednak żywię pewne obawy, jak długo tego typu działania utrzymają specyficzny charakter świeżości i inwencji, a kiedy popadną w schemat i powielanie sprawdzonych rozwiązań. Pozostaje również pytanie, czy z perspektywy czasu będziemy spoglądać na te zjawiska jako wartościowy wkład w polską sztukę, okres, który pozostawił po sobie interesujące i trwałe rozwiązania artystyczne w przestrzeni miejskiej, czy może dominować będzie wrażenie półśrodka, eksperymentu ciężącego raczej w kierunku działań socjologiczno-społecznych etc. Kwestia ta jest wciąż otwarta.

Bibliografia

- Duchowski, M., Sekuła, E.A. (2011). *Zamiast wstępu*. W: M. Duchowski, E.A. Sekuła (red.), *Street art. Między wolnością a anarchią*. Warszawa: ASP.
- Ghirardo, D. (1999). *Przestrzeń publiczna*. W: też, *Architektura po modernizmie*. Przeł. M. Motak, M.A. Urbańska. Toruń: Via.
- Gralińska-Toborek, A., Kazimierska-Jerzyk, W. (2014). *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej. Galeria Urban-Forms 2011–2013*. Łódź: Urban Forms.
- <http://www.rajkowska.com/pl/projektyp/68> (dostęp: 17 V 2017).
- Karapuda, A. (red.) (2015). *1/∞. Oryginał vs reprodukcja*. Warszawa: ASP.
- Konarski, L. (2015). *Bez drzewa pamięci*. „Tygodnik Przegląd”, 20 VII, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/bez-drzewa-pamieci/3/> (dostęp: 17 V 2017).
- Lacy, S. (ed.). (1994). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Livermore: Bay Press.
- Mokrzycka, A. (2008). *Münster – miasto jako Skulptur Projekte*. „Obieg”, 18 XI, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/3023> (dostęp: 17 V 2017).
- Rauk, M. (2010). *Meble miejskie na placu Grzybowskim*. *Warszawska Sztuka Publiczna*, <http://puszka.waw.pl/-projekt-pl-691.html> (dostęp: 17 V 2017).
- Rottenberg, A., 2005, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa: Stentor.
- Warszawska Sztuka Publiczna*, <http://puszka.waw.pl/dotleniacz-projekt-pl-2022.html> (dostęp: 17 V 2017).

Social and aesthetic aspect of art practices in public space in Poland and Europe.

A close look to some examples

Abstract

This paper attempts to describe the reception of artistic activities in a public space, their social determinants, and their role in shaping the aesthetic expression of space, mainly urban. The paper presents selected examples of art projects (i.e. Joanna Rajkowska's project *Dotleniacz*) and examples of cultural policy/strategies have been led by a local authority as a collaboration with artists, to create a larger projects/art review (*Sculpture Park on Bródno*, *Skulptur Projekte*). Compared examples from Poland and Western Europe are aimed at identifying factors, that determine the nature of the artistic activity, and their close link with a historical and economic conditions.

Key words: public space, place context, aesthetics, aesthetization, participation, transformation

Słowa kluczowe: przestrzeń publiczna, kontekst miejsca, estetyka, estetyzacja, partycypacja, miasto, transformacja

Nota o autorze

Sebastian Bożek (ur. 1988) – absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w pracowni prof. Leszka Misiaka w 2012 r.). Od 2015 r. student studiów doktoranckich na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

Sebastian Bożek (b. 1988) – he graduated from the Faculty of Painting at the Fine Arts Academy in Krakow in 2012 (Leszek Misiak's studio). Since 2015 he is a doctorate candidate at the Art Faculty at Pedagogical University in Krakow.

Bernadeta Stano

Katedra Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej

Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie

**Muralistka (Mona Tusz) i fotograf (Arkadiusz Gola)
wobec zjawisk negatywnych po restrukturyzacji gospodarczej
na Śląsku**

Zarówno dla byłych pracowników zakładów przemysłowych, jak i ekspertów czas transformacji to okres załamywania się ustalonego ładu społecznego, naruszania granic porządku aksjologicznego. Chaos w systemie norm społecznych ma przełożenie na chaos przestrzenny

(Gnieciak, 2013, s. 101).

Ta przedstawiona jako motto tego artykułu złowroga socjologiczna ekspertyza dotyczy Górnego Śląska – w okresie PRL-u krainy względnego dobrobytu, bogactwa węgla i stali, obecnie regionu poddawanego gruntownej restrukturyzacji, której skutki dotyczą właściwie każdego, a szczególnie byłych pracowników zamykanych zakładów. Celem tego szkicu jest przestawienie możliwości, jakie ma twórca sztuk wizualnych, by zająć stanowisko w tych palących kwestiach społecznych i dokonać realnej zmiany, co dla wielu może wydawać się absurdalne. Skuteczny artysta? Nonsense! Przedmiotem refleksji będzie aktywność i dorobek dwojga twórców związanych z tym regionem: Mony Tusz – muralistki, aktywnej w przestrzeni publicznej Śląska od 2007 r. i nieco starszego Arkadiusza Goli – fotografa z Zabrze. Będziemy mieli zatem do czynienia z dwoma różnymi sposobami wypowiedzi – fotografią, która rejestruje otoczenie, ale nie wpływa na nie, i malarstwem na murach, które wchodzi w bezpośrednią reakcję z architektonicznym otoczeniem.

W obu przypadkach, w procesach utrwalania i kreowania, obecny jest czynnik partycypacyjny, czyli zaangażowanie twórcy w konkretne sytuacje, częściowo zaprogramowane, częściowo przypadkowe, z udziałem lokalnych społeczności. Centralne medium i podstawowy materiał artystyczny w partycypacji stanowią ludzie – tłumaczy Claire Bishop (2015, s. 18–19). Tym początkowo biernym obserwatorom i podlegającym obserwacji oferowane są stopniowo formy współuczestniczenia (w procesie badawczym) czy decydowania o finalnym kształcie dzieła (w warsztatach animacyjnych)¹. Obrane przez kuratora projektu czy samego artystę lokalizacje

¹ „Ujmując rzeczy wprost, artysta jest w mniejszym stopniu indywidualnym twórcą oderwanych od siebie obiektów, a bardziej współpracownikiem i wytwórcą sytuacji: dzieło sztuki jako skończony, przenośny i podlegający utowarowieniu produkt jest wyobrażone na

działań nie są bez znaczenia² – w obu przypadkach, z racji miejsca urodzenia i zamieszkania artystów, nie są one dla nich obce czy „egzotyczne”. Choć chyba każdy, kto przebywa w tych miejscach, nie tylko artysta, ze zdumieniem odkrywa, że to jest to przestrzeń poraniona – z jednej strony nadmiernym uprzemysłowieniem, z drugiej – szybkimi i nieprzemyślanymi próbami przekształcenia regionu. To przestrzeń w stanie permanentnej transformacji (s. 19).

Artysta/animator/badacz

Zarówno artystka kryjąca się pod pseudonimem Mona Tusz, jak i Arkadiusz Gola, to osoby bardzo aktywne, podejmujące różnorodne działania, w których można nakreślić dwa główne nurty: napominanie o konieczności ratowania dziedzictwa industrialnego: architektury industrialnej i krajobrazu oraz walka z wykluczeniem grup mieszkańców z dzielnic szczególnie napiętnowanych skutkami restrukturyzacji i deindustrializacji.

Arkadiusz Gola urodził się w Rudzie Śląskiej, mieszka w Zabrze. Jest absolwentem Instytutu Kreatywnej Fotografii Uniwersytetu Śląskiego w Opawie. Pracuje od 1991 r. jako fotoreporter prasowy, m.in. dla „Dziennika Zachodniego” (od 1996 r.)³, realizując konkretne zadania reporterskie na terenie Śląska. W kontekście badań historyka sztuki szczególnie interesujące są jednak jego cykle fotograficzne, które powstawały obok pracy dziennikarskiej i były wystawiane w galeriach, np.: *Riwiera* (2002–2010), *Kobieta w kopalni* (2009–2012), *Kopalnia* (2011), *Biedaszyby* (1993–2005), *Ludzie z węgla* (1991–2010), *Dziewczyzna z dywanem* (2014–2015). Stanowią one dokumentację zmian społecznych zachodzących po 1989 r. na Górnym Śląsku; starannie dobrane, skonfigurowane (np. w układy binarne) wpisują się równocześnie w uniwersalny artystyczny dyskurs o doświadczeniach człowieka z początku XXI w. Bezpośrednio dotyczą problemów społeczności związanych z przemysłem ciężkim, m.in. przedstawicieli różnych profesji górniczych, ale i innych mieszkańców dzielnic robotniczych. Fotograf komponuje zbiorowe i indywidualne portrety grup społecznych i ich członków, których życie jest wplecione w determinujące otoczenie i zmieniające się oblicze lokalnego przemysłu. Stawia pytania o ludzką kondycję na peryferiach, poza centrum zainteresowania mediów⁴.

nowo jako rozciągnięty w czasie lub długoterminowy projekt z niesprecyzowanym początkiem i zakończeniem; publiczność, postrzegana wcześniej jako 'widz' czy 'obserwator', zostaje obecnie sprowadzona do roli współtwórcy lub uczestnika” (Bishop, 2015, s. 19).

² Claire Bishop podkreśla, że model partycypacyjny w sztuce pojawił się jako konsekwencja poszerzenia pola praktyk poststudyjnych, w przestrzeniach alternatywnych, poza pracownią, *white cubem* i muzeum.

³ Więcej informacji o autorze zob.: www.arekgola.com/sites/bio.html (dostęp: 20 II 2017).

⁴ Danuta Kowalik-Dura w ten sposób podsumowuje wystawę artysty „Stany graniczne” z 2011 r. w Muzeum Śląskim w Katowicach: „Z fotografii emanuje akceptacja ludzi, świadomość ich koniecznej koegzystencji ze środowiskiem i innymi istotami funkcjonującymi w tym zdegradowanym otoczeniu” (*Arkadiusz Gola...*, 2011, s. 4).

Mona Tusz jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach⁵. Określa siebie mianem malarki ulicznej. Od 2007 r. realizuje projekty najczęściej na terenie Śląska. Są to zarówno prace wykonywane na zamówienia podmiotów publicznych i prywatnych, plony uczestniczenia w festiwalach street artu, jak i niezależne, nielegalne „wrzuty”. Ponadto artystka współorganizuje lub włącza się w liczne akcje kulturalne i społeczne o charakterze animacyjnym, prowadzi warsztaty z udziałem narzędzi malarskich z różnymi grupami wiekowymi. Jest współzałożycielką i działaczką Fundacji Modro⁶. Poza malarstwem i animacją Mona Tusz uprawia fotoreportaż, grafikę, rzeźbę i scenografię. Głównym tematem jej fotografii są przestrzenie postindustrialne, w tym jej miasto rodzinne Katowice, ale też inne ościenne miejscowości.

Pochodzę z Siemianowic Śląskich – tłumaczy artystka – miasta, które w swoich złotych latach zwane było miastem węgla i stali, a większość mieszkańców zatrudniona była w pobliskich hutach i kopalniach. Kiedy zamknięto wszystkie te zakłady, miejsce to zalała fala bezrobocia, biedy i bezsilności⁷.

Przeciwko wykluczeniu i niewidoczności

O obecność i widoczność w sferze publicznej walczą artyści różnych profesji, którzy porzucili na stałe lub czasowo bezpieczną przestrzeń *white cube* i etatowej pracy w strukturach uczelni, branży reklamowej czy designerskiej. Jest im zatem znany smak walki o granty, długich okresów przestoju w pracy spowodowanych brakiem zamówień, beznadziei... Postawa czynna – zabieranie głosu i działania w swoich interesach – jest również promowana wśród przedstawicieli lokalnych społeczności, na co dzień nieobecnych poza obrębem swojego terytorium (mieszkania, podwórka). W przedstawionych poniżej projektach te stanowiska wzajemnie się uzupełniają, artysta promuje się w przestrzeni pozagaleryjnej, szuka nowych „interesantów”, a odbiorca – współuczestnik działań artystycznych – zostaje dzięki nim zauważony i przywraca się mu odebraną przez zubożenie widzialność.

Projekty społeczno-animacyjne, w których uczestniczy Mona Tusz, odbywają się różnych kontekstach, pod skrzydłami wielkich placówek kulturalnych, jak Muzeum Śląskie, i w ramach kilkusobowych zespołów realizujących własne

⁵ Więcej na temat artystki zob.: <http://monatusz.art.pl/> (dostęp: 25 II 2017).

⁶ „Jesteśmy grupą, dla której punktem wyjścia do działań artystyczno-kulturalnych jest przestrzeń publiczna Śląska. Współtworzymy ją przede wszystkim poprzez organizację miejsc do działalności twórczej i wystawienniczej dla artystów, aktywizację społeczności lokalnych, działania animacyjne, edukacyjne i partycypacyjne, a także promocję i ochronę dziedzictwa kultury regionu. Jednocześnie staramy się nadać naszym przedsięwzięciom szerszy, pozaregionalny kontekst, tworząc platformę współpracy twórców z kraju i zagranicy oraz kontakty z innymi ośrodkami kultury”. W ramach fundacji działa Akademia Modro (w skrócie #AM), organizująca warsztaty edukacyjne dla wszystkich grup wiekowych (teoria i praktyka – street art, graffiti, malarstwo, rzeźba, instalacje, zjawiska pokrewne; <http://modrofundacja.tumblr.com/info> (dostęp: 25 II 2017).

⁷ Pochodzenie, o którym mowa w tym fragmencie, odnosi się miejsca zamieszkania dziadków artystki; cyt. za: http://www.silesiatopia.de/silesia/artystki_pl.html#karina (dostęp: 15 II 2017).

prospołeczne pomysły. I to te inicjatywy wydają się celniej odpowiadać na zapotrzebowanie społeczności z zaniedbanych robotniczych dzielnic, których na Śląsku nie brakuje⁸. Przyjrzyjmy się jednej z takich akcji. *SilesiaTopia*, rozpoczęty w 2011 r., był polsko-niemieckim projektem artystycznym obejmującym trzy główne obszary: wymiany artystycznej, partycypacyjnych imprez artystycznych i wystaw na temat stosunków niemiecko-polskich⁹. Grupa artystek deklarowała, że interesuje ją model sztuki społecznej opracowany przez Artura Żmijewskiego. Tak jak on dokonywały wyboru społeczności, z którą przeprowadzały eksperymenty kontrolowane, udając się w „swój” rejon eksploatacji – dzielnicę Zabrze Biskupice, z nieczynnymi kopalni węgla kamiennego, hutami żelaza i walcowniami oraz szczególnie zaniedbanym osiedlem socjalnym Borsiga (dawna kolonia robotnicza). Miejsce to zamieszkuje rodziny tych, którzy utracili pracę. Poza spotkaniami naukowymi i wystawami w czerwcu 2013 r. członkinie *SilesiaTopii* zorganizowały interdyscyplinarne międzypokoleniowe warsztaty biograficzne pod hasłem „Ze Śląska do Europy”. Odbyły się one w przestrzeni publicznej Zabrze, w Dzielnicowym Ośrodku Kultury, w dawnej hali bokerskiej oraz w Szkole Podstawowej nr 22 w Zabrzu-Biskupicach. Wśród różnorodnych aktywności – akustycznych, słownych, dotykowych i typowych dla sztuk pięknych, jak: instalacja, malarstwo, rysunek, grafika, fotografia, film – ważną rolę odegrał street art¹⁰. Mona Tusz przeprowadziła trzydniowe warsztaty z tworzenia murali bezpośrednio na jednej z ulic dzielnicy mieszkalnej dawnej kopalni Borsiga. Po kilku latach od tego zdarzenia artystka nie kryje, że projekt wywołał w niej bardzo silnie emocje. Uczestnicy warsztatów projektowali i realizowali na murze własne skromne murale, zapoznawali się z tajnikami techniki. Odwaga wypowiedzi i wyrażenia w formie malarskiej swojego przesłania połączyła się z krytycznym i twórczym spojrzeniem na otoczenie. Można wyrokować, że podobne skutki przyniosły warsztaty z Akademią Modro w Domu Dziecka „Stanica” w Katowicach. W tym wypadku ważny był jednak czas, który, tak jak we wzorcowym projekcie animacyjnym, nie był ograniczony ramami incydentalnego spotkania: „Moje wakacje na Borsidze trwały miesiąc. Czas spędzałam na malowaniu murali, a przy okazji z drabiny, amatorsko filmowałam sceny z życia dzielnicy, pozostając w łączności z mieszkańcami”¹¹. Mowa tu nie tylko o warsztatach, lecz o równolegle prowadzonym własnym projekcie polegającym na wykonaniu trzech murali. W tym etapie również uczestniczyła młodzież: pomagała w przygotowaniu ścian i podkładu. Artystka bardzo prosto tłumaczy sens tych skumulowanych działań: „To «przeterminowane» miejsce, a w nim «przeterminowani» ludzie, którzy szczególnie zasługują na kontakt ze światem wzbogacającym serca – sztuką. Ta opuszczona grupa społeczna, tkwiąca

⁸ *Fundacja Modro*, <http://modrofundacja.tumblr.com/galeria> (dostęp: 15 II 2017).

⁹ *SilesiaTopia*, <http://www.silesiatopia.de/> (dostęp: 15 II 2017).

¹⁰ Podążanie śladami własnej biografii odbywało się w bardzo różnych formach: śpiewu (zajęcia prowadzone przez Kim Seligsohn), murali (Mona Tusz) czy wytwarzania masek (Karina Schönthaler-Pośpiech), cyjanotypii (Ute Lindner), fotografii otworkowej (Georgia Krawiec) i analogowej fotografii portretowej (Joanna Nowicka) (http://www.silesiatopia.de/silesia/workshop_pl.html; dostęp: 15 II 2017).

¹¹ Zachowana pisownia oryginalna. *Silesiatopia.de*, http://www.silesiatopia.de/silesia/artystki_pl.html#karina (dostęp: 15 II 2017).

w sosie wspomnień i marzeń o normalnym życiu, nie szuka uniesień kulturalnych, bo to potrzeba niższego rzędu, a spotka je na ulicy, w drodze do sklepu”¹². Takie doświadczenia umocniły w artystce przeświadczenie, że technika muralu nie tylko jest w stanie uwolnić młodzież i dzieci od negatywnych emocji, pozwolić im je „wykrzyczeć” w kolorach i kształtach, ale też wzmaga potrzebę wyrażania własnej opinii o otoczeniu wśród przypadkowych świadków procesu malowania i finalnego dzieła. To dodatkowe wyzwanie dla muralisty, który mógłby tak wybierać miejsce i czas realizacji projektu, by nikt mu nie wchodził w drogę, nie odrywał od pracy, a tym samym, żeby nie prowokować aktów wandalizmu. Dodajmy, że jedno z malowideł na Borsidze zostało szybko zniszczone, prawdopodobnie przez uczestnika owoych warsztatów¹³.

Dla Arkadiusza Goli początkowo podstawowym środkiem porozumiewania się z odbiorcą była prasa. Z czasem jednak wzrastała liczba miejsc, gdzie można było spotkać jego zdjęcia. Mowa tu nie tylko o wystawach fotografii prasowej, dokumentalnej, ale i innych okolicznościach, kiedy cykl fotograficzny pojawiał się w określonym kontekście. Warto tu wspomnieć o udziale Goli w dwóch takich projektach – wystawienniczym „Pamięć pracy/Droga przemysłowa 13” w Muzeum Hutnictwa Cynku Walcownia w Szopienicach (2013) i naukowym SPHERE w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Śląskiego (2008–2011)¹⁴.

„Pamięć pracy/Droga przemysłowa 13” – autorska wystawa Stephana Strouxa – aktora i dyrektora niemieckich teatrów – zajęła przestrzeń obszernej, nieczynnej od 2002 r. hali i maszynowni Walcowni Cynku w Katowicach-Szopienicach¹⁵. Zwiedzający mogli jeszcze poczuć swojski zapach smarów. Przez nieszczelne okna sączyło się światło, odrealniające cenne maszyny, skarby dla złomiarzy. Budynek pochłaniała „dzika”, nieokiełznana, samoodradzająca się roślinność¹⁶. Typowy obraz industrialnej architektury, w którą się nie inwestuje. Napotkani przewodnicy – byli pracownicy walcowni – mówili jednak, że da się jeszcze obiekt uratować. Dla tego konkretnego projektu był on już drugim miejscem zakotwiczenia. Pierwszy pokaz odbył się w 2012 r., w ramach sezonu polsko-niemieckiego projektu „Klopsztanga. Polska NRW bez granic”, także na terenie przemysłowym, należącym do światowego dziedzictwa kultury Zollverein w Essen. W multimedialnej ekspozycji dominowały dwa wątki: etos pracy w przemyśle oraz erozja krajobrazu na skutek działalności człowieka, zarówno tego naturalnego, jak i kulturowego. Uczestniczyło w niej wielu zaproszonych artystów, a wśród nich również Arkadiusz Gola z fotografiami z cyklu *Riwiera na hałdzie*. Eksponowane na łuszczących się tynkach obiekta zdjęcia wprowadzały w sytuacje, zdawałoby się, absurdalne, pokazywały bowiem ludzi

¹² Tamże. Opis projektu i fotografie zob.: <http://www.monatusz.art.pl/index.php/?warsztaty/wybrane/> (dostęp: 2 III 2017).

¹³ Na podstawie wywiadu z artystką, przeprowadzonego 11 VII 2016.

¹⁴ SPHERE to skrót nazwy projektu: „Space, Place and the Historical and contemporary articulations of regional, national and European identities through work and community in areas undergoing economic Restructuring and regeneration”, 7 PR UE.

¹⁵ http://www.stephanstroux.de/stroux/stroux_biographie_en.html (dostęp: 15 II 2017). Zob. dokładne omówienie wystawy w artykule: Stano, 2015, s. 59–76.

¹⁶ O historii obiektu zob. Rygus, 2015, s. 89–91.

odpoczywających na hałdzie w Świętochłowicach obok glinianki. W zrozumieniu przesłania pomagała odbywająca się równolegle projekcja obrazów artystów sztuki naiwnej, związanych z tym regionem. To, co może wydawać się dla miłośnika „prawdziwej” natury groteską, oznacza rzeczywistą miłość do „sztucznego”, oszpeconego krajobrazu postindustrialnego. Potwierdza to Arkadiusz Gola, który określa ten krajobraz mianem księżycowego, pięknego i sentymentalnego: „Ta pustka jest dla mnie szczególnie inspirująca w momencie, kiedy spotykam tam drugiego człowieka” (Gola, 2013). Dodajmy, że nie tylko człowieka, bo podpatrzony biały łabędź budował sytuację jeszcze bardziej nierzeczywistą.



Fot. 1. Arkadiusz Gola, fotografia z cyklu *Stany graniczne*

Drugi projekt z wykorzystaniem zdjęć Goli ma zupełnie inny charakter, służy wzbogaceniu wiedzy o regionie. Przynależność fotografa do niego, obok osiągnięć na polu sztuki, zadecydowała o zaproszeniu go do uczestnictwa w projekcie SPHERE. W jego ramach badano procesy erozji tradycyjnych identyfikacji zawodowych i wyłaniania się nowych identyfikacji grupowych, związanych z konsumpcją, płcią, wiekiem, przynależnością etniczną, narodową i europejską. Przyglądano się również wpływowi zmian ekonomicznych na przekształcanie się poczucia więzi z miejscem oraz ich znaczenie dla budowania indywidualnych narracji. Analizowano także praktyki kulturowe decydujące o rozumieniu miejsc istotnych dla „ojczyzny prywatnej”, a także tożsamości w badanych regionach – przez analizy wytworów artystycznych, literatury, przekazów medialnych, oraz zbiorowe działania związane z zarysowaną problematyką w obrębie społeczności lokalnych¹⁷.

¹⁷ <http://www.sphere-silesia.us.edu.pl/> (dostęp: 15 II 2017)

Badania prowadzone były w kilku miastach europejskich, których geneza i rozwój związane były z przemysłem. Po polskiej stronie zespół z Zakładu Badań Kultury Współczesnej w ramach Instytutu Socjologii Uniwersytetu Śląskiego, uwzględniając wewnętrzne zróżnicowanie województwa śląskiego, wybrał dwa miasta: Rudę Śląską z części śląskiej i pogranicze Dąbrowy Górniczej i Będzina – dzielnice Ksawera i Koszelew – z części zagłębiowskiej (Wódz (red.), 2013, s. 7–9).

Do projektu Gola wykonał barwne zdjęcia – fotoreportaż z dzielnicy Kafhaus (30 zdjęć) i Koszelew (49 zdjęć). Są to ujęcia elewacji zewnętrznych kamienic, klatek schodowych i najcenniejsze dla socjologa źródło informacji – tzw. przestrzeni intymnej: mieszkań. Wnętrza nie wydają się w żaden sposób przygotowane na wizytę „obcego”. Przedmioty pozostawione w nieładzie świadczą o ich codziennym używaniu. Status mieszkań poświadczają też ich mieszkańcy, w codziennych sytuacjach: w pościeli, przed telewizorem, przy kawie, z papierosem, z kotem itp., w niezobowiązujących strojach lub rzadziej – z dumą pozujący na tle swoich skromnych gospodarstw¹⁸. W tych kompozycjach w typie *horror vacui* wyraźnie dominuje kaskad barw i autentyzm przekazu.



Fot. 2. Arkadiusz Gola, fotografia z cyklu *Druga strona cegły*

Analiza materiału fotograficznego przygotowanego przez Golę, odbywająca się równolegle do analizy opinii respondentów z badanych dzielnic, doprowadziła socjologów do wielu szczegółowych wniosków dotyczących ich warunków egzystencji

¹⁸ Te zdjęcia przypominają cykl portretów wykonanych przez Arkadiusza Golę w latach 1991–1995, zob.: <http://www.arekgola.com/sites/portrety.html> (dostęp: 15 II 2017)

i postawy wobec deindustrializacji. Obserwacje dotyczyły: stanu zamożności mieszkańców (zubożenia, a nawet dewastacji dóbr materialnych, próby remontowania zaniedbanej infrastruktury, modernizacji w zakresie instalacji grzewczych i sanitarnych), występowania patologii (alkoholizm, bezrobocie), postawy wobec „obcego” (fotografa jako zewnętrznego obserwatora), potrzeby opowiedzenia o sobie i przejawów otwartości oraz funkcjonowania przestrzeni zewnętrznej – prób ponownego jej zagospodarowania, estetyzacji, istnieniu więzi sąsiedzkich lub opuszczenia.

Dodać należy, że podjęto także próbę porównania obu dzielnic, można jednak wyczuć w tych sprawozdaniach obawy, że porównania te mogły prowadzić do mylnych wniosków, gdyż fotograf nie dotarł do wszystkich mieszkań. Ta opinia wpływa na ocenę całego zgromadzonego w projekcie materiału fotograficznego: „Trudno orzec, czy [...] wizualizacje są wiernymi reprezentacjami sposobu postrzegania przestrzeni przez badanych” (Dzienniak-Pulina, 2013, s. 131). Te próby podważenia znaczenia fotografii jako narzędzia badawczego nie dziwią. Choć większość socjologów zaakceptowała już tę metodę, nadal stawia się materiałowi fotograficznemu wysokie wymagania. Badacze wyżej cenią badacze fotografię wernakularną, ofiarowaną przez badanych czy znalezionej, niż tworzoną na zamówienie. Przypomnijmy, że w projekcie SPHERE były dwie grupy takich fotografii: materiał fotograficzny zastany: archiwalia, albumy, kartki pocztowe, foldery itp. należące do przedstawicieli badanych społeczności oraz fotografie wykonane przez samych respondentów, a także studentów socjologii. Wszystkie poddano gruntownej analizie. Zdjęcia Goli na ich tle wyraźnie się różniły. Artysta, przyjmując niejako zadania socjologa, podjął się obserwacji, jednej z najważniejszych metod badawczych w naukach społecznych, dodajmy – obserwacji jawnej, nieuczestniczącej i niekontrolowanej (Frankfort-Nachmias, Nachmias, 2001, s. 230–234). Notował jej efekt w postaci fotografii. Zamówiony cykl bliski był pod pewnymi względami niektórym fotografiom Zofii Rydet z tzw. *Zapisu socjologicznego*. Przypomnijmy, że ów projekt, tworzony od lat 60. (programowo od 1978 r.), obejmuje rejestrację wizerunków mieszkańców miast i wsi w ich domach (ok. 20 tys. zdjęć). Gola podobnie wszedł w przestrzeń prywatną mieszkańców dzielnic górniczych, do której drzwi otwierały mu pochodzenie i znajomość gwary. Przedmiotem obserwacji, oprócz osób, były sprzęty i dekoracje wnętrz, stąd wyraźnie widoczna na większości fotografii chęć zachowania jak najszerzego obrazu wnętrza i największej ostrości. Gola wydaje się przy tym bardziej otwarty niż Zofia Rydet na formy autoprezentacji ich użytkowników, a wnętrza kreuje w dynamicznej perspektywie. Rydet przyjęła dla wielu zdjęć ścisły rygor kompozycyjny, ukazując ludzi pojedynczo, w parach lub w grupie na tle wybranej ściany ich mieszkania. Przywołałam tu jej projekt nie tylko ze względu na podobieństwo motywów, ale przede wszystkim jako przykład sytuacji, w której działalność fotografa stanowi źródło informacji dla badaczy różnych dyscyplin: etnografów, antropologów, socjologów i kulturoznawców. O użyteczności tego zbioru decyduje przede wszystkim zakres materiału, skrupulatność opisu, przyjęcie czytelnych zasad kompozycyjnych. Nie można jednak zapomnieć, że w pewnych sytuacjach zbiór ten traci swoje walory – staje się „substytu-

tem”¹⁹, szczególnie kiedy socjologowie nie zdążyli uzupełnić go o innego rodzaju świadectwa, np. spisane doświadczenia fotografowanych osób.

Niezależnie od stopnia celowego wykorzystania fotografii w badaniach socjologicznych należy też pamiętać, że fotografowie, zarówno ci określani mianem industrialnych, jak i ci o ambicjach artystycznych, realizując własne cele lub pracując na zlecenie instytucji publicznych, wchodzili w przestrzeń społeczną, m.in. w środowisko robotników. Można tu przypomnieć reportaże humanistyczne Lewisa Hine’a (1874–1940), dokumentującego od 1908 r. warunki pracy dzieci w fabrykach, na polach, w kopalniach i młynach. Jego fotografie publikowano nie tylko w prasie ilustrowanej (m.in. cykl *Power makers: Work portratis* w 1921 r. w czasopiśmie „*Survey Graphic*”), ale i na plakatach oraz w broszurach wzywających do reformy prawa w tym zakresie. Hine w podpisach umieszczał nie tylko nazwę zakładu, ale i nazwisko pracownika, co miało wzmacniać wiarygodność jego sprawozdania. Cykłem Hine’a tematycznie bliskie są fotografie londyńskich dzielnic przemysłowych autorstwa urodzonego w Monachium Emila Ottona Hoppégo (1878–1972) i podróżującego po Wielkiej Brytanii w latach 30. Anglika Humphreya Spendera (1910–2005). Chęć uzyskania maksymalnej autentyczności przekazu, a co za tym idzie – wniknięcia w świat „innego”, za jakiego był przecież uznawany przedstawiciel obcych grup społecznych, etnicznych czy klasowych, przez fotografa-inteligenta/artystę/dziennikarza, prowadziła w następnych dziesięcioleciach do różnego typu eksperymentów, takich jak zamieszkiwanie w domu fotografowanych osób. Tak powstał np. w latach 50. XX w. słynny cykl szwajcarskiego fotografa Roberta Franka *Walia*, przedstawiający górnika Bena Jamesa. W tę tradycję wpisują się jednak bardziej niż zamówiony materiał z dzielnic Kafhaus i Koszelew inne cykle Arkadiusza Goli, te, w których widać własną precyzyjnie wyrażoną intencję fotografa-artysty w trafnej kompozycji serii i doborze motywów. Do takich należą z pewnością cykl *Kopalnia* z 2011 r. (o etosie pracy i życia w cieniu matki-kopalni) i cykl, o którym już była mowa wcześniej – *Riwiera* z lat 2002–2010 (o wtórnej estetyzacji zdegradowanej przestrzeni poprzemysłowej).

Na wystawie wieńczącej projekt oprócz analizowanych zdjęć pokazano także te wybrane z innych wcześniejszych zestawów Goli: m.in. portrety z cyklu *Kobiety kopalni* (2009–2012) i *Ludzie z węgla* (1991–2010). Każda fotografia wносиła nieco inny komunikat, inny aspekt śląskiej egzystencji. Postać steranego pracą, umorusanego górnika, wydobyta z mroku w świetle karbidówki, stanowiła krytyczną interpretację heroicznym wizerunków publikowanych w branżowej i lokalnej prasie okresu PRL-u. W ten przekaz wpisywała się też kobieta przycupnięta na ławeczce, wyraźnie niezadowolona z tego, że jest obiektem obserwacji. Dzisiaj zatem można sobie pozwolić nie tylko na głębszą refleksję o pracy fizycznej i przemijaniu, ale i cichy bunt wobec opresyjnej sytuacji w miejscu pracy, co było nie do pomyślenia w oficjalnej fotografii minionej epoki. Fotografia wydobywa z mroku nie tylko tych, którzy na to zasłużyli w oczach władzy, ale też tych, którzy mają jakieś pretensje do decydentów. W dorobku Goli jest więcej takich „zakazanych” sytuacji. Mowa tu np. o reportażu o biedaszybach

¹⁹ Pojęcia tego używa David Company, *Tajemnica zwyczajności*, <http://www.zofiarydet.com/pl/collections/david-company> (dostęp: 15 II 2017). W szkicu tym także inne przykłady fotografii socjologicznej.

w Wałbrzychu z 2002 r. Ten wzruszający cykl czarno-białych fotografii tchnie szacunkiem dla pracy i, co ciekawe, jako jedyny chyba w dorobku fotografa pokazuje sam przebieg pracy i okoliczności, w jakich ma miejsce. Ziemia w jakiś sposób odpłaca się tym, którzy przez lata do niej przywykli i nie widzą innej możliwości zarobkowania jak uwłaczające ich godności wydobywanie kruszców.



Fot. 3. Arkadiusz Gola, fotografia z cyklu *Biedaszyby* (1993–2005)

Utracony krajobraz

Krajobraz – dodajmy: nie tylko industrialny – jest na ogół charakteryzowany przez socjologów i kulturoznawców inaczej niż przez historyków sztuki. Przyjrzyjmy się tym definicjom. „Krajobraz nie jest jedynie specyficznym uporządkowaniem elementów w określonej przestrzeni. To produkt społeczny, wynik procesów ekonomicznych, ideologicznych i symbolicznych” (Gneciak, 2013, s. 87) lub – z większym naciskiem na reprezentację i dyskurs – „Krajobraz to sposób widzenia, sposób komponowania i harmonizacji świata zewnętrznego w scenę społecznych wydarzeń, wizualną jedność” (Cosgrove, 1989, s. 121).

Wskazane definicje podkreślają, że reprezentacje krajobrazu związane są z praktykami społecznymi i z codzienną aktywnością jednostek. Krajobraz może stać się sceną kontestacji lub oporu, np. kiedy zbiorowość walczy o utrzymanie pewnej definicji miejsca albo jego kształtu. W sytuacji dnia codziennego jest to tzw. krajobraz zamieszkiwany. W tak rozumianym krajobrazie spletają się znaczenie i praktyka, symbolizacja oraz rytuał. W definicjach tych wymiennie ze słowem „krajobraz” używana jest kategoria miejsca i przestrzeni.

Przytoczmy jeszcze jedną socjologiczną definicję ekspercką, która zawiera konkretne odniesienia do komponentów krajobrazów znanych również z ujęć historii sztuki: „W wąskim znaczeniu krajobraz reprezentuje architekturę struktury społecznej, płci i stosunków klasowych nałożonych przez potężne instytucje. W szerszym znaczeniu konotuje całą panoramę tak, że jesteśmy w stanie dostrzec zarówno krajobraz uprzywilejowanych: potężnych katedr, nowoczesnych zakładów, wysokich wieżowców, jak i pejzaż podporządkowanych: skromne kapliczki, slumsy i zaniedbane kamienice” (Zukin, 1991, s. 19).

Niech jednak nie zwiedzie nas liczba nagromadzonych w tym opisie odniesień architektonicznych. Ta definicja także dotyczy społeczeństwa, a te obiekty tylko je symbolizują i pokazują krajobraz jako pole walki o dominację nad przestrzenią – o geografii. Można w tym miejscu zadać sobie pytanie, czy wybór przez fotografów motywów architektonicznych, a w przypadku muralisty – wybór budynków i otoczenia industrialnego jako miejsca pracy nie niesie podobnego przesłania. Obiekty mówią o ludzkiej historii więcej, niż mogliby powiedzieć ludzie umieszczeni w kadrze czy sportretowani w zacisznym atelier. Krajobraz industrialny, będący w przeszłości symbolem postępu i nowoczesności, urealnieniem wizji inżynierów przestrzeni działającej i zarządzanej jak maszyna, odgrywał na tym polu walki o geografii szczególną rolę. Podlegał wizji racjonalności, był znakiem nie tylko porządku przestrzennego, ale i moralnego. „Z ich wielopiętrowymi budynkami z czerwonej cegły, piecami hutniczymi, wielkimi kominami i wieżami ciśnień krajobraz industrialny powoływał do życia nowy styl życia z jego rytmem oraz z charakteryzującym go ekonomicznym i kulturowym porządkiem” (High, Lewis, 2007, s. 3). Artyści, o których tu mowa, w tym porządku uczestniczyli. Bywali w zakładach swoich rodziców i dziadków. Obserwowali też z okien swoich mieszkań przemiany tego krajobrazu. Bezpośrednia znajomość okresu po 1989 r., kiedy restrukturyzacja przemysłu włączona została w szerszy program dekomunizacji kraju, mogła im tylko pomóc w zrozumieniu, że komin fabryczny w nowej rzeczywistości można odczytywać jako symbol zacofania, byłego, pozbawionego społecznej legitymizacji, reżimu politycznego:

Krajobraz przemysłowy, który być może nigdy pomimo wysiłków władz komunistycznych nie został uznany za estetyczny, [...] stał się kłopotliwym spadkiem po komunizmie. Symbole przeszłości, potęgi i dumy stały się obecnie ucieleśnieniem brzydoty, brudu i zagrożenia dla zdrowia. Znakami wstydlivej przeszłości (Gnieciak, 2013, s. 90).

Twórczość Goli i Tusz jest protestem przeciwko takiemu postrzeganiu „ich” krajobrazu, chociaż i w ich postawie nie brak nuty rozczarowania stanem, w jakim się znajduje. Cykl *Kopalnia Goli*, podobnie jak wybrane kadry publikowane w książce *Ludzie z węgla*, nakierowany był na wyszukane efekty luministyczne: umorusane, zatopione w błękitnym półmroku twarze górników uzupełniały nocne widoki zespołów kopalnianych. Tak samo jednak „świeciły” neony supermarketów, pochłaniających wolne tereny pokopalniane. Które światło było ważniejsze dla tych bohaterów „nowej” kopalni po restrukturyzacji? Podobną binarną kompozycję i niejednoznaczny wymowę ma cykl *Bezrobotni* z 2008 r. W zestawach umieszczono obok siebie zdjęcie mężczyzny – byłego pracownika i wnętrza zakładu. Wiemy, że fotografie

przedstawiają pracowników Huty „Jedność” w Siemianowicach, gdy ich zakład zamknięto, a oni sami oczekiwali na rozwiązanie zaistniałego sporu. Fotograf utrwalił ich w codziennych sytuacjach – gdy patrzą przez okno, odpoczywają, palą papierosa. Odsunięci od swoich dotychczasowych miejsc pracy, patrzą na nie z okien familoków. Warsztaty są puste, wyludnione, ale wydają się gotowe do natychmiastowego uruchomienia. Kadry przedstawiają obszerne jasne, hale produkcyjne, wypełnione w sposób uporządkowany infrastrukturą przemysłową, albo graniczące z abstrakcją zbliżenia precyzyjnych maszyn. Industrialny krajobraz dla odbiorcy nieznanego charakteru tamtej sytuacji tchnie optymizmem i nadzieją. Może być też atrakcyjnym polem do rozmyślań dla psychologa społecznego czy socjologa, pochylających się nad problemem bezrobocia, lecz nie dla bohaterów tych opowieści.

Spójrzmy teraz oczyma Goli na przestrzeń zamieszkiwania robotników. Artysta utrwała przede wszystkim zabudowę starszą: kamienice czynszowe w centrum śląskich miast i familoki w osiedlach robotniczych. Ten wybór pozwalał pokazać upływ czasu, a jednocześnie wszelkie próby okiełznania go, zatrzymania, oszukania. Zewnętrzne oznaki nowego porządku: odmalowane okno, nowa witryna sklepowa, to symbole momentów dobrobytu, prywatnego szczęścia, odzyskiwania sensu życia po utracie pracy. Te same motywy architektoniczne mogą również prowadzić do całkiem przeciwstawnych wniosków: oto brak nadzoru huty czy kopalni nad renowacją zakładowych mieszkań powoduje spadek dbałości o zachowanie spójności estetycznej, kodu architektonicznego, który przecież stanowi jeden z podstawowych elementów wyznaczających tożsamość robotniczej przestrzeni (Gneciak, s. 101). Pole do refleksji otwierają też zarejestrowane wnętrza mieszkań. Uwaga Goli skierowana została na kaflowe piece, ich obecność bądź brak. Piece bywały piękne i użyteczne, potwierdzały starania rodziny o normalny, godziwy byt. Tylko artysta jest w stanie uznać ich brak za ujmę w krajobrazie wnętrza. Mowa tu m.in. o cyklu *Karmańskie Goli* z 2002 r. Fotograf trafił na osiedle Karmańskie w Rudzie Śląskiej, gdzie fotografował życie w familokach (dziś w większości rozebranych). W cyklu tym dominowały zdjęcia z podwórek, a płynące z nich treści zdecydowanie nie zapowiadały „pozytywnego” przesłania materiału przygotowanego z okazji projektu SPHERE. Karmańskie dogorywało, malownicze i groźne ruiny kryły ogniska patologii i beznadziei, ludzie szukali pociechy w alkoholu, penetracji gruzowisk i wysypisk. Rejestrowane aparatem Goli budynki mieszkalne nadal jednak spełniały swoje funkcje, bo zapewnienie nowego locum mieszkańcom to zadanie przerastające często lokalne władze.

Inaczej jest z obiektami przemysłowymi, takimi jak hale fabryczne, budynki, nadszybia kopalniane, kominy itp. Kiedy rachunki ekonomiczne pokazują, że są zbędne, a ich przeznaczenie na inne cele i utrzymanie – zbyt kosztowne, zaczyna się ich znikanie z powierzchni ziemi. Na miejscu precyzyjnie i celowo skonstruowanego obiektu, będącego owocem najnowocześniejszych rozwiązań inżynierskich minionej epoki, pojawia się trudna do opisanego forma przestrzenna, która może być postrzegana w kategoriach ruiny. Tim Edensor, opisując swoje wędrówki po opuszczonych poprzemysłowych posesjach, dzieli się następującą refleksją:

Podczas gdy wcześniej fabryka była częścią porządkującej sieci, w ramach której przypisywała rzeczy, ludzi i funkcje do określonych obszarów, chroniąc w ten sposób przestrzenne linie demarkacyjne, to dzisiaj po ich zniknięciu podtrzymywanie tego porządku wymaga nieustannych wysiłków [tłumaczenie: B. S.]. (Edensor, 2006, s. 94).

W Polsce uniemożliwiały podejmowanie tych wysiłków lub zdecydowanie utrudniały: brak środków, połączony z brakiem świadomości w zakresie ochrony dziedzictwa industrialnego.

Ruiny zawsze jednak przyciągały artystów. Obecność wśród nich mogła stanowić, tak jak w okresie PRL-u, formę sprzeciwu wobec opresyjnego systemu instytucjonalnego, a obserwacja i malowanie, tak jak w malarstwie Caspara Davida Friedricha – chęć uzewnętrznienia refleksji o przemijaniu. Przypomnijmy, że dla romantyków, zafascynowanych odmiennością i niedopowiedzeniem, którzy znali przede wszystkim ruiny antyczne oraz pozostałości średniowiecznych kościołów i zamków, obiekty takie stanowiły, z jednej strony, dowód na trwałość międzypokoleniowej tradycji, a z drugiej – symbol marności człowieka oraz przedmiotów stworzonych jego rękoma. Do szczególnych ruin i takich, wobec których trudno przejść obojętnie, z pewnością należą pozostałości własnego domu czy obiektów znanych z dzieciństwa, będących świadkami prywatnych historii. W tym przypadkach, jak dowodzi Tim Edensor: „Ruina może stymulować alternatywne praktyki oparte na wyobraźni, tworzące alternatywne i krytyczne formy świadomości [tłumaczenie: B. S.]” (s. 95).

Takim miejscem ważnym dla Mony Tusz jest lub była (niestety to drugie słowo jest chyba bardziej adekwatne) huta Laura w Siemianowicach Śląskich, kolejny kompleks przemysłowy z XIX w. przeznaczony do rozbiórki, a znany jej z dzieciństwa. Wędrówkom po ruinach towarzyszyło fotografowanie w różnych porach dnia i stanach pogody hal, gruzowisk, śmieci roznoszonych przez wiatr, nierzadko w towarzystwie złomiarzy²⁰. Zdjęcia są starannie kadrowane, pulsujące odcieniami szarości kurzu i wszelkich odmian metali. Punkty kulminacyjne tych peregrynacji to „wrzuty” na ścianach²¹. Immanentną cechą wszystkich murali jest czasowość, ale te wykonywane nielegalnie są szczególnie podatne na krótki byt. Miejsca nieśledzone okiem kamer i zdziczałe dodatkowo prowokują akty wandalizmu. W tym wy-

²⁰ „15 minut tramwajem z centrum Katowic, przystanek na wprost sekretnego przejścia na teren 17-hektarowej upadłej huty. Dalej otoczona wysokim i lekko pochylonym XIX-wiecznym murem, za nim smutne pomniki miejsc pracy tysięcy ludzi. Tam nadal można spotkać zwarte ekipy ciężko pracujących mężczyzn, tyle że ich praca ma zupełnie inny charakter... W związku z tym wycieczka bardzo ciekawa, ale niebezpieczna” (<http://monatusz-foto.blogspot.com/search/label/Laurahuta>; dostęp: 15 V 2017).

²¹ Powstanie jednego z murali (2013) na ścianie dzielnicy Siemianowic sąsiadującej z hutą Hugo można również zaliczyć do działań animacyjnych. Okoliczności te opisuje Mona Tusz: „Prace trwały 4 dni, w ciągu których ktoś posprzątał stertę śmieci spod ściany, dzia- dek z rowerkiem, do którego miał przytroczony wór (prawdopodobnie ze złomem), krzyczał: jo wom dziękują!, codziennie przychodzili do mnie chłopaki-gimnazjaliści (umawiali się pod TĄ ŚCIANĄ). Podczas pracy nad murałem miałam możliwość zwerbowania nie tylko gimnazjalistów do wspólnych działań. Ta ściana stała się nowym punktem na mapie dzielnicy, jednocząc choć na chwilę kilka pokoleń i środowisk” (<http://www.monatusz.art.pl/index.php/?warsztaty/wybrane/>; dostęp: 2 III 2017).

padku dochodzi jeszcze nieuniknione samounicestwienie lub wyburzanie murów. Widzialność muralu wykonanego na terenie z tablicą a napisem „Zakaz wstępu” lub „Grozi zawaleniem” jest minimalna, porównywalna do wystawy w prywatnej galerii otwieranej na specjalne życzenie. Wzrasta przez obieg medialny, ale w niewielkim stopniu²². Po co zatem tyle wysiłku, by „wrzucić” okazałe malowidło, wymagające nakładu pracy i środków, w takie miejsce? Dodajmy, że akurat to w Siemianowicach zostało zniszczone przez innego muralistę, co może być trudne do pojęcia. Dostrzegam zatem w tym heroicznym akcie pracy w miejscu zakazanym i wykluczonym z widzialności chęć zatrzymania czyjejś uwagi (choćby złomiarza) na tym kikutie muru, zostawienia sygnatury w postaci kadrów z własnego świata wyobraźni. Taka postawa wpisuje się też w model uznawany za postępowy we współczesnych praktykach artystycznych – stawianie na wyeksponowanie procesu powstania dzieł jako tworców wchodzących w bezpośrednie relacje z otoczeniem, temporalnych i w jakiś sposób niedokończonych, bo obliczonych na działanie czynników niezależnych od intencji autora. Można przywołać wielu malarzy sztalugowych, którzy wybrali taką drogę, choćby Piotra C. Kowalskiego, który pozostawia płótna na plaży czy w centrum miasta, lub akcje z obrazami kamuflującymi wycinki rzeczywistości Wojciecha Gilewicza.

Oczywiście przypadek nierokujących nadziei działań wokół huty Laura nie stanowi normy w aktywności Mony Tusz. Należy tu wspomnieć o muralach realizowanych wówczas, gdy czyniono starania o rewitalizację konkretnych obiektów postindustrialnych (walcownia cynku w Katowicach-Szopienicach) lub nawet funkcjonowały one już na Szlaku Zabytków Techniki Województwa Śląskiego (elektrownia Huty Królewskiej w Chorzowie), co w jakiś sposób gwarantowało im byt, a tym samym zabezpieczało kilkuletni co najmniej czas oddziaływania dzieła w przestrzeni publicznej²³. W pierwszym przypadku mural na murze przed wejściem do walcowni pt. *Zachodzące koło zamachowe* pojawił się w 2011 r. dzięki Stowarzyszeniu dla Szopienic, zabiegającemu o ratowanie hal wraz z wyposażeniem. W drugim – mural wykonany w 2015 r. (*Przetopek i bzionki*) na okoliczność Industriady na ścianie szczytowej hali elektrostalowni²⁴. Mona Tusz wracała też kilkakrotnie w okolice szybu Wilson, rewitalizowanego dzięki staraniom Johanna Brosa i Moniki Pacy. Szyb to specyficzne miejsce, gdzie można mówić już o zjawisku „muralozy”. Niektóre malowidła, np. mural Mony Tusz naprzeciwko bramy (2015), powstawały nielegalnie, choć za cichym przyzwoleniem gospodarzy, deklarujących otwartość na przedstawicieli street artu. Większość prac wykonywano w ramach zbiorowych akcji, na ogół z udziałem lokalnej społeczności. Obrazami pokrywane były ceglane

²² Skutki aktywności artystycznej na terenie huty (mural *Jaga Hugo i Bzionki*, film z realizacji muralu i zestaw slajdów ilustrujących znikanie kompleksu), wzbogacone o znalezione w ruinach przedmioty: m.in. ubrania ochronne, tablice informacyjne, Mona Tusz pokazała na wystawie „Widzę przez Laurę” w katowickim Rondzie Sztuki w 2014 r. Wystawa towarzyszyła pokazowi efektów projektu SilesiaTopia.

²³ <http://www.polskieszlaki.pl/szlak-zabytkow-techniki.htm> (dostęp: 15 II 2017).

²⁴ O innych działaniach wokół rewitalizacji zabudowy Huty Królewskiej zob. <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/3899171,industriada-2015-huta-krolewska-w-chorzowie-nowy-mural-i-selfie-z-hrabia-von-redenem-zdjecia,id,t.html> (dostęp: 15 II 2017).

i otynkowane budynki, ogrodzenia i mała architektura, także ta przeznaczona do rozbiórki. Tego wizerunku „kulturalnego” Szybu dopełniają rzeźby m.in. Pawła Orłowskiego, Witolda Pichurskiego i Mony Tusz. Ta ostatnia jest dobrym przykładem realizacji *site specific*. Obiekt Mony Tusz *Z szafy madame: którą głowę dzisiaj włożę?* (2010) wykonano na bazie owalnej studni schronu. Surrealistyczna i teatralna aranżacja figuralno-przedmiotowa odwraca uwagę od pierwotnego przeznaczenia formy. Podobnie dematerializują ściany murale, szczególnie, które pokrywają całą płaszczyznę muru, podporządkowując się jej kształtowi. Wszystkie te działania, także te czysto estetyzujące, wraz z ofertą wystawienniczą i koncertową, zmieniają tę postindustrialną przestrzeń nie do poznania, choć dodajmy, że zupełnie w inny sposób niż w przypadkach, kiedy dokonuje się kompleksowego przekształcenia architektury przemysłowej na nowe centrum kultury czy muzeum (np. elektrownia w Radomiu). Tu dzieła i aktywność kulturalna zmienia otoczenie, a substancja murów pozostaje niemal ta sama.



Fot. 4. Mona Tusz, rzeźba *Z szafy madame: którą głowę dzisiaj włożę*, Szyb Wilson, 2010



Fot. 5. Mona Tusz, *Zachodzące koło zamachowe*, Walcownia Szopienice, 2011



Fot. 6. Mona Tusz, mural naprzeciwko Szybu Wilson, 2015

Przywołam tu jeszcze jeden, w mojej opinii bardzo ciekawy przykład wpisywania się muralu w krajobraz postindustrialny. Mowa tu o cyklu *Szeptuchy* w podziemnym parkingu kompleksu komercyjnego Galerii Silesia w Katowicach (2011; na

zamówienie instytucji). Mamy tu do czynienia z krajobrazem „nie-miejsca”, które ma w swojej historii kopalnianą przeszłość, ale poddaną tak gruntownemu przeobrażeniu, że przeszłość ta jest prawie nie do poznania poza kilkoma detalami (obiektami na powierzchni). Muralistka wkroczyła w ciemne korytarze z surrealistyczną czarno-białą wizją, zawartą w dziewięciu połączonych ze sobą scenach opowiadających o ożywionych siłach sprawczych, z którymi czasem można współdziałać albo ulec ich usypiającej mocy. Dodajmy, że klimat podziemia sprowokował artystkę do akcji performatywnej²⁵.

Odczytać mowę medium

Wracając do obu przypadków, warto na koniec przyjrzeć się dokładniej specyfice używanych tu języków: fotografii i muralu. Wskazaliśmy na wstępie zasadnicze różnice między nimi, choć mam nadzieję, że opisane przykłady pokazały, że oba nadają się do komunikowania zbliżonych kwestii i do podejmowania realnych działań naprawczych. O muralu powiedziano, że jest jedną z form dialogu społecznego (Howorus-Czajka (red.), 2013, s. 11). Myślę, że można by przełożyć tę opinię na tę mniej spektakularną formę – fotografię.

Definicja słownikowa głosi, że mural, choć może budzić skojarzenia z malowidłami naskalnymi i freskiem, to technika stosunkowo młoda, młodsza od fotografii. Nazwa ta, pochodzenia hiszpańskiego, oznaczająca w skrócie dekoracyjne malarstwo ścienne, pojawiła się wraz ze sławą monumentalnych prac powstałych w Meksyku i innych krajach Ameryki Łacińskiej w latach 20. i 30. XX w.²⁶ Wiele z nich zrealizowano na ścianach zewnętrznych, wykorzystując nowo wynalezione lakiery z żywic syntetycznych²⁷. Wśród artystów, którzy rozwinęli tę działalność, wymienia się na ogół Davida Alfaro Siqueirosa, Jose Clemente Orozca i Diego Riverę. Uprawiali oni sztukę zaangażowaną społecznie, dydaktyczną. Stosowali proste alegorie i dosadną ekspresję wyrazu. W okresie PRL-u murale były wykorzystywane pozornie w celach reklamowych, mogły też wyrażać poparcie dla władzy (choć tu głos oddawano dekoracjom okolicznościowym), a pomysłowi graficy użytkowi, szczególnie w latach 70., potrafili je wykorzystać do promowania swoich talentów. Proponowali nowatorskie kompozycje, inspirowane współczesnym malarstwem abstrakcyjnym, dziś wysoko oceniane przez specjalistów²⁸. Można się domyślać, że niezupełnie zależało im na prostym przesłaniu i dotarciu do mas, co przyświecało intencjom prekursorów tej formy wypowiedzi. Współczesny mural, a mówimy dziś

²⁵ <http://monatusz.art.pl/index.php?/ongoing/szeptuchy/> (dostęp: 15 II 2017). Performerki (oprócz Mony Tusz dwie zaproszone artystki) wchodziły w relacje z otaczającą przestrzenią za pośrednictwem tańca, eksperymentów dźwiękowych i efektów świetlnych.

²⁶ Por. definicję muralu zawartą w: Zwolińska, Malicki (red.), 1990, s. 191.

²⁷ Pionierzy murali używali farb o syntetycznym spoiwie celulozowym (nitroceluloza, piroksylina), stosowanych jako lakiery samochodowe. Obecnie zamiast nich używa się farb z żywic sztucznych, m.in. poliocyanu winylu, polistyrenu, spoiw epoksydowych, krzemianowych i in.

²⁸ Bartosz Stępień, omawiając murale okresu PRL-u, wprowadza własną definicję tej formy: „Murale to dekoracyjne malarstwo ścienne, którego celem może być zarówno impresja odbiorcy, jak i reklamowanie jakiegoś produktu, usługi czy instytucji” (2010, s. 5).

o prawdziwym renesansie tej formy, rzadko jest reklamą, która sięga po inne tańsze i skuteczniejsze formy perswazji. Może być wyrazem chęci estetyzacji otoczenia. Tak było w przypadku aktywności Mony Tusz pracującej z dziećmi i młodzieżą na osiedlu Borsiga oraz w domu dziecka²⁹. Przykłady podobnych działań maskujących szpetne ściany można mnożyć. Przywołajmy tylko jeden projekt z Krakowa, mural autorstwa Jacka Pasiecznego, wykonany wraz ze studentami Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie na przychodni przy ulicy Pachońskiego 12, który stanowił jeden z etapów akcji zamalowywania wulgarnych graffiti nieformalnej grupy występującej pod nazwą Pogromcy Bazgrołów³⁰. To również dowód, że murale mogą wspierać kampanie społeczne. I tu wracamy do genezy tej formy: najlepsze murale to te o wyraźnym przesłaniu, zrozumiałym dla użytkowników miejsca, w którym powstały. Nie chodzi tu o nachalną jednoznaczność przekazu, podobną do tej, jaką oferuje współczesna reklama. W przypadku murali Mony Tusz komunikatywności i – nie ukrywajmy – również terapeutyczności sprzyja tematyka i forma. Może zaczniemy od owego języka kolorów i plam. Do ulubionych zestawów Mony należą róże, momentami „wulgarnie” intensywne, zielenie i oszczędne szarości. W muralach na zamówienie i tych realizowanych dłużej i za środki publiczne artystka chętnie wprowadza elementy mozaiki z elementów ceramicznych lub kawałków luster. Kształty obrysowuje miękką, płynną linią, a tylko w niektórych projektach decydując się na detale kreślone lekką lapidarną kreską, która kojarzy się z rysunkami zakopiańskiej graficzki Barbary Gawdzik-Brzozowskiej. Obie artystki, co ciekawe, zbliża także wybór na bohaterkę kobiety. Te w muralach są obfite i ziemskie lub bajkowo nierzeczywiste, tajemnicze i wabiące (w obrazach sztalugowych Tusz sięga po własny wizerunek). I tu wchodzimy w tematykę murali Mony Tusz, równie atrakcyjnej dla odbiorcy jak forma. Mona czerpie przede wszystkim z lokalnego folkloru, legend, baśni górniczych i hutniczych, sięga też po historyczne rekwizyty i stroje (np. *Przetopek i bizonki*). Taka konwencja wpisuje się w dominujący w różnych momentach dziejowych trend, by odrzucić elitaryzm i hermetyzm sztuki i dotrzeć do największej grupy odbiorców. Nie dziwi zatem, że sztuką w przestrzeni publicznej – a więc także muralami – interesują się nie tylko przechodnie i historycy sztuki, ale i socjologowie.

Gola posługuje się równie przystępnym, a także dostępnym wielu ludziom medium. W takim wydaniu, jakie proponuje fotograf, tzn. pracach z pogranicza dokumentu i fotografii kreatywnej, także wyraża się komunikatywność. Na najwyższą „oglądalność” mogą liczyć oczywiście fotografie publikowane w prasie i prezentowane w projektach. Socjologowie potraktowali je jako dokument zawierający cenny zbiór danych, ale równocześnie w ich środowiskach można się spotkać

²⁹ Warto wspomnieć o jeszcze jednej podobnej akcji Mony Tusz i innego śląskiego muralisty Raspazjana z dziećmi z Załęża w Katowicach. Polegała ona na zamalowaniu kibicowskich napisów na murze świetlicy Domu Aniołów Stróżów. Dzieci przygotowały obrazki odbite z szablonów. Na pozostałej części fasady Mona namalowała mural (akcja przy współpracy z „Katowice – Miasto Ogrodów” i Domem Aniołów Stróżów. Katowice-Załęże 2010); zob. <http://www.monatusz.art.pl/index.php?/warsztaty/wybrane/> (dostęp: 2 III 2017).

³⁰ <https://pogromcybazgrolow.com/informacje/co-to/>; <https://www.youtube.com/watch?v=Tgl6knsGhlg> (dostęp: 15 III 2017).

z podważaniem „miarodajności” tego medium. „Zdjęcia są zasadniczo wieloznaczne i otwarte na interpretację. Nie są narzędziami. Nie przenoszą znaczenia w taki sposób, jak ciężarówka przewozi węgiel” – tłumaczył w kontekście dorobku Zofii Rydet David Campany, brytyjski pisarz i kurator wystaw³¹.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię – kanałów, dzięki którym można było zetknąć się z projektami obu artystów. Podsumowaniem projektu SPHERE była naukowa wieloautorska monografia. Kolorowe plansze zestawione na końcu publikacji dawały sugestię wystawy fotografii, która miała miejsce w Bibliotece Śląskiej w Katowicach. Wędrowała ona po innych krajach uczestniczących w projekcie³². Myślę, że taki sposób prezentacji: od specjalistów do specjalistów z tej samej branży i z jednej przestrzeni postindustrialnej (Katowice) do innych, podobnych, nie odbiega od standardów naukowych, służy głównie analizie porównawczej i reklamie instytucji, które stoją za projektem. Nie wydaje się bowiem, by projekt ten szczególnie otwierał się na środowisko artystyczne. Zdjęcia Goli, zmieszane z zamówionymi i znalezionymi fotografiami wernakularnymi, zostały wciągnięte i podporządkowane wymogom dyskursu naukowego z wszelkimi tego konsekwencjami³³. Zupełnie innymi kanałami oddziaływała fotografia w ramach wystawy „Pamięć pracy/Droga przemysłowa 13”. Tu trafiała bezpośrednio na świadka przeszłości i znawcę sztuki. To właśnie w walcowni cynku spotkały się w 2013 r. prace obojga przedstawionych artystów. Towarzyszyły toczącym się wówczas dyskusjom i prowokowały nowe działania służące ochronie poprzemysłowego krajobrazu, które w przypadku walcowni przyniosły konkretne rozwiązanie³⁴. Udało się tam dzięki staraniom Fundacji Ochrony Dziedzictwa Przemysłowego Śląska stworzyć nową jakość, mającą znamio-

³¹ <http://www.zofiarydet.com/pl/collections/david-campany> (dostęp: 17 V 2017).

³² Ekspozycja podporządkowana była kluczowi terytorialnemu i szczegółowej tematyce. Wyeksponowano takie wątki jak: „Kobieta na rynku pracy i w rodzinie – dawniej i dziś”; „Kultura robotnicza w regionach po transformacji”, „Ruiny. Duchy industrialnej przeszłości”; „Przestrzeń. Pamięć i emocje”; „Nowe technologie i zmiany krajobrazu”; „Palimpsesty. Koegzystencja przeszłości i teraźniejszości w tkance miejskiej”; „Związki zawodowe – od zaangażowania do zniechęcenia”; „Mniejszości etniczne i kulturowe”; „Praktyki kulturowe”; „Mit idealnego świata – doświadczenie wspólnoty”.

³³ Wydaje się jednak, że tylko po części wybór Goli był podyktowany chęcią włączenia w dyskurs naukowy fotografa-artysty, służył przede wszystkim nadaniu wyższej rangi przygotowywanej na zakończenie projektu międzynarodowej wystawie (por. Wódcz (red.), 2013, s. 112).

³⁴ Regionalni społecznicy próbowali działać na rzecz utworzenia w walcowni Muzeum Hutnictwa Cynku w Szopienicach, przejęcia budynku odmówiło jednak miasto. Na początku 2013 r. ofertę zakupu walcowni złożył likwidatorowi Huty przedsiębiorca i pasjonat zabytków techniki Piotr Gerber. <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/915405,industriada-2013-w-katowicach-walcownia-cynku-w-szopienicach-zdjecia,2,id,t,sa.html> (dostęp: 15 II 2017). Równolegle walczone o zachowanie Walcowni na kanwie kultury, m.in. z okazji Industriady w 2014 roku, kiedy drugi projekt Ars Cameralis opatrzony był hasłem: „Serce zaczyna z wolna bić...”. Konferencje naukowe: 13.06.2014 – „Ochrona dziedzictwa przemysłowego”; 11.06.2015 – „Dobre praktyki w ochronie dziedzictwa przemysłowego” (jej celem było podjęcie dyskusji zmierzającej do określenia metodologii towarzyszącej ochronie zabytków poprzemysłowych w Polsce); 10.06.2016 – „Dziedzictwo przemysłowe – wizje przetrwania” (zorganizowana przez Fundację Ochrony Dziedzictwa Przemysłowego na Śląsku, zarządzają-

na trwałości – Muzeum Hutnictwa Cynku. O skutkach w zakresie rewitalizacji społecznej trudno wyrokować, ale artyści z pewnością odczuwają satysfakcję, że udało im się wejść w konkretne środowiska.

Bibliografia

- Arkadiusz Gola. *Stany Graficzne – fotografia* (2011). [Katalog wystawy]. Katowice: Muzeum Śląskie.
- Bishop, C. (2015). *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Przeł. J. Staniszewski. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Buczyńska-Garewicz, H. (2006). *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków: Universitas.
- Cosgrove, D. (1989). *Geography is Everywhere – Culture and Symbolism in Human Landscapes*. W: D. Gregory, R. Walford (red.), *Horizons in Human Geography*. London: Barnes & Noble.
- Dzienniak-Pulina, D. (2013). *Fotograficzne reprezentacje badanych społeczności*. W: K. Wódz (red.), *Zapomniane miejsca, zapomniani ludzie. Restrukturyzacja ekonomiczna a zmiana kulturowa*. Katowice: Śląsk.
- Edensor, T. (2006). *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford: Berg.
- Frankfort-Nachmias, Ch., Nachmias, D. (2001). *Metody badawcze w naukach społecznych*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Gnieciak, M. (2013). *Przestrzeń w narracjach osobistych i eksperckich*. W: K. Wódz (red.), *Zapomniane miejsca, zapomniani ludzie. Restrukturyzacja ekonomiczna a zmiana kulturowa*. Katowice: Śląsk.
- Gola, A. *Pamięć pracy* (2013). [Katalog wystawy]. Katowice: Śląskie Centrum Dziedzictwa Kulturowego.
- High, S., Lewis, D.W. (2007). *Corporate Wasteland. The Landscape and Memory of Deindustrialization*, Ontario: Between The Lines.
- Howorus-Czajka, M. (red.) (2013). *Sztuka na marginesie. Trójmiejskie graffiti i murale*. Gdańsk: UG.
- Pamięć pracy* (2013). [Katalog wystawy]. Katowice: Śląskie Centrum Dziedzictwa Kulturowego.
- Ryguś, P. (2015). *Zarys historyczny hutnictwa cynku na Górnym Śląsku 1798–1980*. Katowice: Fundacja Ochrony Dziedzictwa Przemysłowego Śląska.
- Stano, B. (2015). *Sztuka współczesna w przestrzeni industrialnej i postindustrialnej. Wernisaż u Szadkowskiego (Kraków 1975) – Pamięć pracy/Droga przemysłowa 13 (Katowice 2013)*. W: *Kultura, sztuka i przedsiębiorczość w przestrzeni przemysłowej. XII Międzynarodowa Konferencja Turystyki Dziedzictwa Przemysłowego*. Zabrze: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 59–76.
- Stępień, B. (2010). *Łódzkie murale. Niedoceniona grafika użytkowa PRL-u*. Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy Michał Koliński.
- Wilkożewska, K. (red.) (2008). *Czas przestrzeni*. Kraków: Universitas.
- Wódz, K. (red.) (2013). *Zapomniane miejsca, zapomniani ludzie. Restrukturyzacja ekonomiczna a zmiana kulturowa*. Katowice: Śląsk.

Zwolińska, K., Malicki, Z. (red.) (1990). *Mały słownik terminów plastycznych*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

Zukin, S. (1991). *Landscapes of Power. From Detroit to Disney World*. Berkeley: University of California Press.

A muralist's (Mona Tusz) and a photographer's (Arkadiusz Gola) attitude toward negative effects o revitalization of Silesia

Abstract

The task of this essay is to scrutinize of possibilities of a visual artist to express his attitude toward difficult social problems that appeared in Silesia after revitalization and deindustrialization of this region. The subject of the article is are activities of two artists linked to the region: Mona Tusz (a muralist, present in the public space of Silesia since 2007) and Arkadiusz Gola (a photographer from Zabrze). Both artists tend to sustain and create the Silesian environment using strategies of participation-both of them are engaged in particular situations regarding local communities. The author of the essay claims that artistic activity and usage of visual language may provide real changes in social mentality and help to save postindustrial landscape.

Key words: revitalization, Silesia, public space, participation, murals, postindustrial space

Słowa kluczowe: rewitalizacja, Śląsk, przestrzeń publiczna, partycypacja, murale, przestrzeń postindustrialna

Nota o autorce

dr Bernadeta Stano – historyczka sztuki, związana z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie od 1998 r. Jest autorką: książek *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane, Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży i Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–1960*; tekstów naukowych w pracach zbiorowych dotyczących sztuki po II wojnie światowej oraz recenzji z wystaw. Obecnie prowadzi badania nad związkami życia artystycznego okresu PRL-u z mecenatem przemysłowym.

Bernadeta Stano, Ph.D. – art historian. She works at the Faculty of Art of the Pedagogical University in Cracow since 1998. She wrote books *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane, Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa and Zakopanego w okresie Odwilży i Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–1960*, articles published in monographies analyzing Polish art after the World War II and art reviews. Currently she makes research regarding relations between Polish art world and industry under the Communism.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.4

Jakub Petri

Uniwersytet Jagielloński

Instytut Filozofii

Estetyczne aspekty zdeklasowanej architektury przemysłowej

No Man's Land

Podlegające dynamicznym przeobrażeniom współczesne przestrzenie miejskie konfrontują mieszkańców ze specyficznymi obszarami o niejasnym statusie. Pozbawione swoich pierwotnych funkcji, opuszczone lub zdeklasowane obiekty architektury przemysłowej wydają się trwać (choć już nie funkcjonować) w strukturze miast. Powstaje pytanie, czy owe, obrastające miejskimi legendami technoruiny, dinozaury minionej epoki industrialnej przez swoją namacalną obecność nie generują wręcz swoistego doświadczenia estetycznego. Czy powinniśmy zaakceptować oraz estetycznie docenić temporalność zdeklasowanych obiektów i struktur technologicznych w przestrzeniach naszych miast?

Przez ostatnie lata, w trakcie pracy w interdyscyplinarnych zespołach badawczych koncentrujących się na zagadnieniach z zakresu przestrzeni miejskiej oraz w ramach dydaktyki będącej efektem międzyuczelnianego porozumienia Instytutu Filozofii UJ, Instytutu Socjologii UJ, Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej oraz Wydziału Architektury Wnętrz krakowskiej ASP, zajmowałem się kwestiami opresyjności przestrzeni miejskiej oraz problemem przestrzeni niczyjej, w tym pustostanów oraz ruin obiektów przemysłowych na terenie Krakowa. Prowadziłem również badania dotyczące tych zagadnień na terenie Górnego Śląska¹. Badania te wskazały na związek pomiędzy procesami niszczenia, zanikania oraz utratą dużej liczby instalacji technologicznych i obiektów przemysłowych a specyficznymi przemianami lokalnej tożsamości. Na poziomie estetyki to powiązanie jest znane i opisane, np. na gruncie przeobrażeń przestrzeni miejskiej Berlina w drugiej połowie XX w. Prace w tym zakresie podjął m.in. amerykański filozof pragmatysta i estetyk Richard Shusterman, który swój tekst zatytułowany *Estetyka pragmatyczna i doświadczenie nieobecności miejskiej* poświęcił kwestii rekonstrukcji doświadczenia estetycznego w przestrzeni miejskiej w kontekście wyburzenia znacznych obszarów miasta (Shusterman, 2004).

W naszym kraju miejscem, w którym z dużym prawdopodobieństwem mamy do czynienia z zasygnalizowanymi powyżej procesami, wydaje się obszar aglomeracji

¹ Projekt „Nowa Przestrzeń”, 2013–2015.

śląskiej. Warto nadmienić, że w okolicy tylko jednego, znajdującego się tuż obok Katowic, niewielkiego miasta Siemianowice Śląskie usytuowane są niszczące obiekty wchodzące w skład takich przedsiębiorstw, jak: huta Baildon, huta Jedność, kopalnia węgla kamiennego Siemianowice i elektrownia Saturn. Tereny zajmowane przez te wielkie zespoły obiektów przechodzą obecnie wielowymiarową transformację i podlegają zarówno procesom formalnym, jak i nieformalnym, będących efektem działań władz lokalnych, spontanicznych działań miejscowej ludności, a także wpływu środowiska naturalnego. Współczesne przestrzenie miejskie produkują liczne podobne do wymienionych obszary o niepewnym, niewyjaśnionym statusie, które stają się przedmiotem intensywnych badań estetyków, urbanistów i kulturoznawców. Gil Doron w analizie opublikowanej w piśmie „field” przedstawia specyficzną mapę pojęć, która może zwiększyć nasze rozumienie procesów zachodzących na owych obszarach. Kluczowe terminy, z którym zetkniemy się w pracy Dorona, to: *Derelict Land*, *Industrial Dead Zone*, *SLOAP (Space Left Over After Planning)*, *Badlands*, *Post-architectural Zones*.

Już tych pięć określeń odnoszących się do jednego rodzaju badanej przestrzeni wskazuje wyraźnie, że w przypadku wspomnianych obszarów mamy do czynienia ze zjawiskami kompleksowymi i wielowymiarowymi. Warto podkreślić, że cytowane pojęcia są terminami, których badacze używają niezwykle często na określenie przestrzeni; mają one na tyle niejasny status, że określa się je powszechnie mianem *No Man's Land*, uznając, że nie należą one do nikogo (Doron, 2007). Określenie to nie dotyczy jednak wyłącznie prawnego stosunku własności, ale obejmuje również zagadnienia z zakresu funkcjonalności przestrzeni, społecznego kontekstu miejsca czy wreszcie kwestii pozytywnej psychologicznej identyfikacji mieszkańców z danym obszarem. Znany architekt Lebbeus Woods podkreśla, że powiązana ściśle z codziennym doświadczeniem jakość owych procesów oraz skala pojawiania się omawianych typów przestrzeni w tkance miasta prowadzić może do sytuacji, w której granice *No Man's Land* stają się płynne, nierozpoznawalne. Woods zadaje w tym kontekście niezwykle celne pytanie: „Czy *No Man's Land* jest w twoim sąsiedztwie? Jeśli nie, może ty właśnie w nim mieszkasz” [tłumaczenie: J. P.]².

Wdaje się, że poprzemysłowe tereny Siemianowic Śląskich spełniają kryteria „strefy niczyjej”. W kontekście niniejszego eseju najbardziej interesujące wydają się generowane przez nie estetyczne aspekty, które zostaną zaprezentowane na przykładzie projektu „Wejdz w głąb ziemi/Droga Przemysłowa 13” oraz działań artystycznych wokół elektrowni Saturn w Czeladzi.

Paradygmat straty

No Man's Land – ziemia niczyja, teren postindustrialny, dziura w planie zagospodarowania przestrzennego – w pierwszym momencie pojęcie to nie budzi pozytywnych skojarzeń. Wielu współczesnych estetyków, m.in. cytowany powyżej Richard Shusterman, zwraca jednakże uwagę, że specyficzne doznanie nieobecności

² „The dynamics of contemporary life are such that crisis, and its discomfiting space of uncertainty and anxiety, is drawing ever nearer to the core of our common experience. Is there a no-man's land next door? if not, maybe you are already in one” (Woods, 2000, s. 200).

i pustki towarzyszące przemianom wielkich obszarów postindustrialnych nie ma jednoznacznie negatywnego wydźwięku. Bardzo ciekawe jest rozróżnienie, którego dokonuje w tej kwestii polska badaczka Ewa Rewers w książce *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* (Rewers, 2005), pisząc o różnicy pomiędzy „prezentacją” i „reprezentacją” pustki, nieobecności w przestrzeni miejskiej. W ujęciu tym pustka „reprezentowana” jest w ramach działań mających na celu zapełnienie jakiegoś konkretnego braku, poczucia straty, „prezentacja” pustki to natomiast utrzymywanie swoistego stanu umysłu, którego nie napędza motywacja zrekompensowania straty:

W najnowszej sztuce bowiem i filozofii, szczególnie wtedy, gdy chcą one odnieść się do treści pamięci, najbardziej etycznie uzasadnione i estetycznie poruszające wydają mi się próby zatrzymania pustki jako pewnego stanu świadomości, a więc prezentacji tej pustki raczej niż jej reprezentacji (s. 43).

Warto podkreślić, że za generatory owego specyficznego doświadczenia badacze uznają zarówno pewne charakterystyczne współczesne realizacje architektoniczne, jak i obszary o niejasnym statusie oraz wielkie, puste przestrzenie pojawiające się w granicach miast³. Mówi się nawet w owym kontekście o całkowicie nowym typie przestrzeni:

Reżim nazistowski, destrukcja spowodowana przez wojnę i powojenne planowanie, jak i przez budowę muru berlińskiego, stworzyły ogromne puste tereny, ustanawiając nowy rodzaj przestrzeni miejskiej (s. 44).

Doświadczenie ruin

Na poziomie przestrzennym – urbanistyki i architektury – doświadczenie, o którym pisze Rewers, może być zaobserwowane w kontekście estetyki ruin. Owo zasygnalizowane powyżej przejście od paradygmatu straty do pozytywnego do wartościowania pustki samej w sobie zostało niezwykle interesująco opisane przez Roberta Ginsberga w książce *Estetyka ruin* (Ginsberg, 2004). Dla autora ruina jest wyzwaniem, obiektem, który domaga się dopełnienia. Zdaniem badacza estetyka ruin opierać się powinna na idei czynnej eksploracji zamiast, podążając za doznaniem straty, próbować uobecnąć, wyobrazić to, co niewidzialne: „To, co liczy się w kontekście ruin, jest tym, co możemy odnaleźć, nie tym, czego nam brakuje” [tłumaczenie: J. P.]⁴. W ten sposób ujawnia się performatywny kontekst estetyki ruin. W jej przypadku, w myśl zasady *learning by doing*, do czynienia mamy bardziej ze swoistą dziedziną *performance studies* niż z dyscypliną akademicką. Ginsberg sam mocno podkreśla jej zdarzeniowy charakter, wskazując, że w proponowanym ujęciu

³ Ewa Rewers w kontekście doświadczenia nieobecności odwołuje się np. do projektu Muzeum Żydowskiego (*Jüdisches Museum*) w Berlinie autorstwa Daniela Libeskinda.

⁴ „The ruin’s aesthetics requires discovery and stimulates exploration, in contrast to the sense of loss and the effort to imagine the invisible. What counts in the ruin is what we find, not what we miss” (Ginsberg, 2004, s. 156).

ruinę należy rozważać jako specyficznie rozumiane pole zdarzeń, a nie jak katalogowany obiekt, umieszczony w muzeum⁵.

Technoruiny

Zdarzeniowy charakter estetyki ruin wydaje się ujawniać szczególnie w przypadku ruin instalacji technologicznych, zwanych również skrótowo technoruinami. Doświadczenie obcowania z owymi obiektami może budzić szczególnie intensywne odczucia ze względu na swoiste napięcie, kontrast wynikający ze zderzenia mocy techniki z procesami dekompozycji. W przypadku technoruin analizowana przez Ginsberga struktura ruiny zdaje się oddziaływać znacznie intensywniej dzięki dosłowności swoich interfejsów⁶. Zdaniem badacza dzieje się tak, ponieważ ruina uobecnia się sama, odsłaniając się przed nami i prezentując swoją strukturę. Zauważmy, że w omawianym przypadku mamy do czynienia z charakterystycznym zjawiskiem „odwrócenia” sytuacji estetycznej. W jej klasycznym modelu, który ukonstytuował się na gruncie „estetyki przedmiotów” i odwołuje się do kategorii intencjonalności, przedmiot estetyczny wydaje się istnieć „dla” doświadczającego go podmiotu. Tymczasem na gruncie „estetyki zdarzeń” lub też estetyki relacyjnej, owa relacja zostaje niekiedy zachwiana lub odwrócona. Można wyróżnić specyficzne sytuacje, w których postrzegający podmiot wydaje się istnieć dla percypowanego obiektu, stając się jego dopełnieniem. Z odwróceniem mamy do czynienia w przypadku m.in. japońskich ogrodów zenistycznych, przeskalowanych instalacji multimedialnych czy właśnie ruin⁷.

Zasygnalizowaną różnicę w intensywności doznań pomiędzy klasycznymi ruinami a technoruinami stosunkowo łatwo wyrazić, porównując choćby ruiny grodu czy zamku do zdewastowanej fabryki. W przypadku zamku struktura ruiny przeważnie ogranicza się do pozostałości murów lub elementów konstrukcyjnych. W przypadku opuszczonych fabryk polisensoryczna strefa oddziaływania wydaje się znacznie szersza. Technoruina oddziałuje na nas intensywniej, ponieważ jej struktury są bardziej złożone, obejmują nie tylko samą konstrukcję architektoniczną budynku, ale również skomplikowane mikrostruktury wtopione w bryłę obiektu.

„Wejść w głąb ziemi/Droga przemysłowa 13”

Opisane zjawisko zostało bardzo ciekawie przepracowane w ramach projektu artystycznego „Wejść w głąb ziemi/Droga przemysłowa 13”, zrealizowanego w starej cynkowni w Katowicach w ramach festiwalu Industriada w 2013 r. Idea projektu było wytworzenie multimedialnej sfery oddziaływań z wykorzystaniem infrastruktury starej walcowni cynku w Katowicach-Szopienicach oraz ekspozycja

⁵ „The ruin is a field of happening, unlike the array of archeological objects in a museum. The beauty of ruin is not given. It is found” (tamże).

⁶ „The ruin draws us forward in disclosure. We need not to trace the plan of the invisible edifice, trying to reconstruct the absent. The ruin structures itself, making itself present” (tamże).

⁷ Kwestię „odwróconej sytuacji estetycznej” rozwijam szerzej w książce *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej* (Petri, 2009).

prac i instalacji artystów współczesnych, takich jak: Wilhelm Sasnal, Andrzej Tobis, Stephane Stroux czy Arkadiusz Gola, oraz historycznie związanych z tożsamością regionu Teofila Ociepki i Erwina Sówki. Jak zaznaczyli organizatorzy w katalogu wystawy, pomyślana ona była „jako 13 stacji, przez które widz musi przejść na terenie byłej huty cynku w Szopienicach. Ostatnią – a zarazem najważniejszą z nich – stanowi główna hala huty. To właśnie w tym miejscu skoncentrowana została największa ilość prac zaproszonych do projektu artystów”⁸. Szlak zaproponowany przez kuratorów kluczył między starymi maszynami walcowni, konfrontując zwiedzających zarówno z obiektami artystycznymi, jak też instalacjami technologicznymi. Uzyskano w ten sposób efekt, w ramach którego walcownia cynku w Szopienicach performowała samą siebie za pomocą własnych złożonych struktur, podłączonych do mediów zaproponowanych przez artystów.

Elektrownia Saturn

Niezwykle ciekawe działania artystyczne wokół elektrowni Saturn ujawniły charakterystyczny problem związany ze statusem technoruin. Przede wszystkim nie wszystkie techno ruiny, tak jak nie wszystkie klasyczne, mają swój oczywisty wymiar estetyczny. Jeżeli jednak już zostaną rozpoznane jako „estetyczne”, pojawia się pytanie o trwałość owego statusu. Zgodnie z przywołaną definicją Ginsberga ruiny nie są obiektami „danymi”, są w swojej istocie procesualne, stąd powstaje pytanie o czas ich estetycznego oddziaływania. Naturalną drogą do podkreślenia owego oddziaływania, a zarazem jego przedłużenia w czasie, wydają się rewitalizacje. Można jednak przypuszczać, że obiekty rewitalizowane nie generują już tak intensywnych bodźców jak autentyczne ruiny. Rewitalizacja oznacza bowiem swoisty powrót do paradygmatu nostalgii. Rewitalizacja w przypadku ruin obejmuje ich konserwację, utrwalenie, na podobieństwo odnowionej fotograficznej kliszy, która odsyła do przeszłości.

Czeladzki Saturn zafunkcjonował w świadomości pobliskich mieszkańców jako ruiny już na początku XXI w. Niszczące obiekty dawnej elektrowni stały się źródłem fascynacji zarówno dla przechodniów, jak i dla odwiedzających to miejsce artystów⁹. Na murach obiektów zaczęły pojawiać się pierwsze murale przedstawicieli street artu oraz graffiti. W tym okresie swoje prace wykonali tam m.in. znani śląscy artyści: Mona Tusz i Raspazjan. Zrealizowane przez nich w trakcie kilkuletniej działalności murale komponowały się ze zdobięcymi pobliskie bloki muralami socrealistycznymi sławiącymi trud górniczy. W kontekście trudno dostępnej, nieodnowionej jeszcze przestrzeni dawnej elektrowni, pozostawione przez artystów prace generowały stopniowanie doświadczenia, wprowadzały nastrój podróży i przygody, samo miejsce cechowała natomiast tajemniczość¹⁰. Na myśl przychodzi tu – jako swoisty

⁸ „Wejdz w głąb ziemi / Droga przemysłowa 13”, <https://www.youtube.com/watch?v=0fF23AT9vkw>; <http://www.musk.pl/Wejdz-w-glab-ziemi>; <https://www.facebook.com/events/117347168470716/> (dostęp: 11 IV 2017).

⁹ Sprzyjało temu usytuowanie obiektu przy ścieżce krajobrazowej łączącej Siemianowice Śląskie z Czeladzią.

¹⁰ W owym czasie elektrownia nie była jeszcze całkowicie udostępniona zwiedzającym. Działy na jej terenie grupy artystyczne, część obiektów można było zwiedzać nieoficjalnie.



Fot. 1. Mural oraz graffiti na jednej ze ścian dawnej elektrowni Saturn w Czeladzi, fot. Jakub Petri



Fot. 2. Jeden ze starych socrealistycznych murali na ścianie bloku mieszkalnego w okolicy elektrowni Saturn w Czeladzi, fot. Jakub Petri



Fot. 3. Mural autorstwa Raspazjana i Mony Tusz, elektrownia Saturn, Czeladź, fot. Jakub Petri

model strukturyzujący – japońska kategoria estetyczna *oku*, która oznacza tajemną głębię i znajduje również zastosowanie w porządku architektonicznym, stopniując sferę prywatności – od publicznego zewnątrz do prywatnego wnętrza. Z jej wykorzystywania znany jest współczesny architekt Fumihiko Maki, który, aby uzyskać wrażenie tajemniczości, stosuje ekrany i zasłony¹¹. Podobny efekt w przypadku Saturna wywoływały pomalowane przez artystów ściany oraz fragmenty murów.

Przed kilkoma laty pojawiła się jednak idea udostępnienia przestrzeni elektrowni szerokiej rzeszy odwiedzających oraz pomysł wciągnięcia obiektów na listę Śląskiego Szlaku Zabytków Techniki. Po częściowej rewitalizacji budynków oraz terenu zaprezentowano gładką, odnowioną bryłę elektrowni oraz udostępniono zwiedzającym odremontowane wnętrza siłowni. Przeprowadzone prace pozwoliły zachować zakonserwowane obiekty, ale oznaczały również konieczność usunięcia części prac artystów, zmieniając trwale charakter miejsca. W obecnej formie Saturn to wzorowa przestrzeń konferencyjno-wystawiennicza. Należy przyznać, że licząca blisko sto lat, siłownia elektrowni należy do unikatowych zabytków techniki w skali Europy, lecz w wyniku wprowadzonych zmian ulotnił się również unikatowy charakter dawnego obiektu. Procesy zainicjowane w trakcie rewitalizacji przebiegały bowiem w kierunku odejścia od niejednoznaczności i wielowymiarowości, uzyskania spójnej narracji przestrzeni, wpisującej się w kontekst idei Śląskiego Szlaku Zabytków Techniki. W efekcie uzyskano strukturę, która – zgodnie z paradygmatem

¹¹ Więcej o wykorzystaniu ekranów przez Fumihiko Makiego w kontekście kategorii *oku* por. Levitt, 2005, s. 76–81.

one space – one function – zyskała dominującą cechę, stając się przede wszystkim emblematem przemysłowej przeszłości regionu.

Dialog

Wydaje się, że kluczowe pytanie w kontekście estetyki technoruin, jakie sobie obecnie zadajemy, dotyczy tego, czy można estetycznie dowartościować przemijanie, temporalność, rozpad, nie uprzedmiotowiając równocześnie struktury obiektu. Aby było to możliwe, należałoby podejmować takie działania, które umożliwią wejście w dialog z rozpadającą się strukturą, odsłaniając jej estetyczną moc oddziaływania. Ceną, jaką należałoby zapłacić, jest całkowity rozpad obiektu, który, niepoddany procesom rewitalizacyjnym, z pewnością nastąpi. Wymaga to od nas innego spojrzenia na tożsamość architektoniczną, bliższego temu, które reprezentują choćby Japończycy. Botond Bognar w znakomitym eseju *What Goes Up, Must Go Down* zwraca uwagę na powiązania pomiędzy skróconym okresem funkcjonowania budynków w Japonii a kulturowym tłem tego kraju, oferującym estetyczne formy aprecjacji procesów przemijania i rozpadu (Bognar, 1997). Podobne idee nie są jednak obce młodemu pokoleniu polskich artystów ulicznych. Wielu z nich chciałoby, aby przestrzeń miasta stała się specyficznym rozumianym forum dialogu, a nie miejscem instytucjonalnej dominacji, jak zauważa jeden z polskich artystów ulicznych, Miasto:

Podstawą jest dialog miasta z człowiekiem i odwrotnie. Graffiti chce być tym dialogiem. Setki słów i liter wypisane na murach ma na celu oswojenie przestrzeni, której ludzie nie uważają za swoją, tylko za „ich” (władzy). Graffiti jest krzykiem o skrawek przestrzeni. Jeśli ten dialog mógłby się odbywać na jednym poziomie (najlepiej na parterze), a nie tak, że mieszkańcy są na dole, a miasto (władza) – na górze, to graffiti w takim wydaniu, jakie widać na blokach i przystankach, pewnie by nie powstało. Ale to utopia (Kowalska, 2009).

Otwarte pozostaje pytanie, czy nie warto choćby w specjalnie wyznaczonych obszarach postawić na spontaniczny dialog z przestrzenią (co – paradoksalnie – wcale nie musi być utopią) zamiast dążyć za wszelką cenę do utopii rewitalizacji. Umiejętne rozegranie temporalności przemysłowych struktur w naszych miastach wcale nie musiałyby prowadzić nas do urbanistycznej utopii, lecz raczej do ich oswojenia, w ich „takości” i unikalności. Są one jeszcze – i przez długi czas będą – częścią naszego codziennego doświadczenia, dlatego też warto zadbać o jego jakość, a nie wyłącznie o trwałość kosztem jakości.

W tekście wykorzystano fotografie autora.

Bibliografia

- Banasiak, J. (2011). *Street art. Ruch zapoznany*. W: A. Duchowski, E.A. Sekuła (red.), *Street art. Między wolnością a anarchią*. Warszawa: ASP, s. 14–21.
- Bognar, B. (1997). *What Goes Up, Must Go Down*. „Harvard Design Magazine”, nr 3, <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/3/what-goes-up-must-come-down> (dostęp: 17 III 2018).

- Doron, G.M. (2007). „...badlands, blank space, border vacuums, brown fields, conceptual Nevada, Dead Zones...”. „field. Architecture & Determinacy”, 1, 1, s. 10–23.
- Ginsberg, R. (2004). *Aesthetics of Ruins*. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Kowalska, A. (2009). *Za i przeciw festiwalowi Street Artu*, Wyborcza.pl, 24 lipca, http://wyborcza.pl/1,76842,6857641,Za_i_przeciw_festiwalowi_street_artu.html (dostęp: 17 III 2018).
- Levitt, B., *Veiled Sustainability: The Screen in the Work of Fumihiko Maki*. „Places”, 17, 2, s. 86–71.
- Oswalt, Ph. (2002). *Berlin, miasto XX wieku*. W: A. Budak (red.), *Co to jest architektura? Antologia*. Kraków: Bunkier Sztuki.
- Petri, J. (2009). *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej*. Kraków: Universitas.
- Rewers, E. (2005). *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas.
- Shusterman, R. (2004). *Estetyka pragmatyczna i doświadczenie nieobecności miejskiej*, tłum. B. Brzozowska, „Kultura Współczesna”, 1 (39), s. 68–84.
- Woods, L. (2000). *No-man's land*. In: A. Read (ed.), *Architecturally Speaking: Practices of art, architecture and the everyday*. London: Routledge.

Aesthetic aspects of underestimated industrial architecture

Abstract

The article covers a matter of aesthetic appreciation of industrial ruins. Depending on examples coming from Polish background (Silesia region) author follows an idea that an industrial ruins can be a source of a specific type of aesthetic experience.

Key words: industrial, ruins, graffiti, street art, performative

Słowa kluczowe: industrial, ruiny, graffiti, street art, performatywność

Nota o autorze

dr Jakub Petri – pracownik Zakładu Estetyki w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w estetyce transkulturowej oraz urbanistycznej. Opublikował książkę *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej* oraz artykuły poświęcone transkulturowości i przestrzeni miejskiej.

Jakub Petri, Ph.D. – he works at the Department of Aesthetics at Institute of Philosophy of Jagiellonian University. He deals with transcultural and urban aesthetics. He published a book *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej* and numerous articles about the specificity of Japanese urban space.

Błażej FilanowskiInstytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki**Pustostan jako katalizator działań artystycznych
w przestrzeni publicznej
na przykładzie Łodzi po 2000 roku**

Pojawienie się w przestrzeni miasta pustostanu jest przeważnie sytuacją o charakterze przejściowym. Dotychczasowi dysponenci dawnego miejsca znikają. Przyszli – jeśli się pojawiają – to jedynie jako sylwetki na hiperrzeczywistych wizualizacjach. Napięcia związane z procesem powstawania i przekształcania pustostanu powodują, że staje się on poligonem, na którym utrwalone relacje i hierarchie – wynikające z kulturowych, ekonomicznych i prawnych uwarunkowań – mogą zostać zaburzone. Pustostany mogą być katalizatorami dyskusji w przestrzeni publicznej, a także same stawać się przestrzenią publiczną. Są interesujące dla artystów jako scenografia, przestrzeń wystawiennicza, tymczasowa pracownia. Czasem znajdują się w centrum zainteresowania jako przestrzenie artystycznych wypowiedzi krytycznych, dotyczących problematyki społecznej, politycznej czy tożsamościowej.

Claire Bishop w *Sztucznych piekłach* zwraca uwagę na „Project Unitè”, zaprezentowany w 1993 r., w podupadającej jednostce mieszkaniowej Le Corbusiera we francuskim Firminy, jako znaczące wydarzenie w kształtowaniu się sztuki partycypacyjnej (Bishop, 2015, s. 346). Kurator wystawy Philipp Müller zaproponował wykorzystanie każdego z niezamieszkanymi lokali jako przestrzeni wystawienniczej. Wyzwania, z jakimi zmierzyli się twórcy – w tym wiele niewypowiedzianych napięć między nimi a mieszkańcami, które ujawnił wernisaż – zainspirowały Hala Fostera do napisania znanego tekstu *Artysta jako etnograf* (s. 348). Foster zaznaczał w nim, że w wypadku tego projektu *site-specific* dyskurs został przesunięty z wymiaru klasowego na wymiar kulturowej odmienności i z kwestii ekonomicznych na tożsamościowe. Zauważał tym samym, że niektóre z tego typu działań mogą na nowo zająć utracone przestrzenie kulturowe i zaproponować własne wersje historycznych wspomnień (Foster, 2010, s. 225). Pustostan nadaje się idealnie na poligon do tego typu działań – jest pod mniejszą kontrolą, presją, nie wymaga wtargnięcia w niczyje życie prywatne czy zawodowe. Wreszcie może być odpowiedzią na kryzys czy niedostatki instytucji. Pozwala powołać przestrzeń własną, tymczasową, niezależną.

Szerzej problem ten zostanie omówiony na przykładzie Łodzi – miasta, które w latach 80. zasłynęło jako miejsce sztuki nieoficjalnej. To w pofabrycznym pustostanie zorganizowana została w 1981 r. pierwsza „Konstrukcja w Procesie”.

Organizatorzy wkroczyli w przestrzeń opustoszałej hali przemysłowej, surową i pełną pozostałości po niedawno zakończonej produkcji. Specyficzne oświetlenie hali szedowej, roboczy charakter, widoczne instalacje elektryczne czy ślady montażu prac – to wszystko nadawało wystawie autentyczność i wzmacniało jej związek z łódzkim otoczeniem, z rzeczywistością chwiejącego się systemu PRL-u. Organizator wydarzenia Ryszard Waśko wspomina wynoszenie ton niepotrzebnych tworzyw z fabryki i karkołomne próby uzyskania niezbędnego sprzętu, porównując te wyzwania do organizacji wystawy na księżycu (Szupińska-Myers, 2012, s. 132). To wydarzenie, jak miało się okazać, było jednym z pierwszych, w którym tymczasowe działania artystyczne anektowały również tymczasowe (przynajmniej w teorii) pustostany pofabryczne. W znalezionym kamienicznym pustostanie powstała Galeria Wschodnia. „Strych” skupiający artystów z kręgu Kultury Zrzuty czy wystawa *Lochy Manhattanu* to kolejne przykłady tego, że życie artystyczne toczyło się wówczas w dużej mierze (na przemian z ulicą i prywatnymi lokalizacjami) w przestrzeniach opuszczonych. Wszystkie te działania stały w kontrze wobec zastanej sytuacji, wypełniając lukę swobodnej publicznej dyskusji, której wypełnić nie mogły bojkotowane państwowe instytucje czy cenzurowane media. Pustostany w Łodzi stały się usankcjonowanym miejscem dla sztuki. To krótkie historyczne wprowadzenie pomoże w przedstawieniu szczególnego momentu, który nastąpił w pierwszej dekadzie XXI w.

Ryzykowny potencjał pustostanu

Przyśpieszenie to utrzymanie przy życiu, stagnacja to śmierć (Virilio, 2012, s. 66). Francuski filozof Paul Virilio w późnych latach 70. XX w. zaproponował pojęcie „rewolucji dromologicznej”, stawiając kategorię prędkości w centrum historii rozwoju nowoczesnych państw. Prędkość reorganizuje dawną twierdzę miejską, rozumianą współcześnie nie jako otoczony murem bastion, ale jako „pole pułapek na wroga. Dzięki odpowiedniej organizacji przestrzeni i zasobów miasto może efektywnie prowadzić niekończącą się walkę między osobami z wewnątrz i z zewnątrz (choćby funkcjonowały na tym samym obszarze, realizując konflikt społeczny między grupą uprzywilejowaną i marginalizowaną)” (s. 20). Architektura – jak twierdzi Virilio – odpowiada stanowi przepływu ulicy, stara się przechwycić jej użytkowników i tym samym ograniczyć możliwości swobodnego wnikania do miasta (s. 15). Pustostan nie pełni takiej funkcji, potencjalnie jest więc miejscem, w które „najeźdźcy” mogą swobodnie wniknąć i niespodziewanie je zaanektować.

Jane Jacobs w *Śmierci i życiu wielkich miast Ameryki* stawia w jednym szeregu „pustostany, rzadko odwiedzane zabytki, parkingi czy skupiska banków, zamykane na głucho po g. 15.00” jako rodzaj „martwych miejsc” (Jacobs, 2014, s. 275). Są one problematyczną odmianą wyodrębnionych przez nią terenów specjalnych – przestrzeni przeznaczonych dla określonego grona użytkowników, wokół którego inni ludzie przechodzą, nie wnikając do środka. Takie tereny stają się dla miasta geograficznymi przeszkodami – przepoławiają dzielnice, osłabiając je ekonomicznie i społecznie (s. 216).

W Łodzi takim strefami stały się szczególnie obszary po dawnych zakładach przemysłowych, takie jak główna hala produkcyjna Uniontexu (przedwojenna Nowa Tkalnia Scheiblera i Grohmana) – teren położony na północnej granicy centrum, dzielący miasto na pół. W czasach gospodarki centralnie sterowanej zakład zatrudniał aż 14 tys. osób. Wraz z upadkiem starego systemu i końcem państwowego monopolu okazał się nieefektywny. W latach 90. intensywność produkcji malała aż do upadku firmy i wyprzedazy majątku. Obiekt sprzedano w 1999 r. prywatnemu deweloperowi. Media obieły informacje o planowanych inwestycjach, które uwiarygodnić miały wizualizacje. Marta Habas, opisując współczesne wizualizacje architektoniczne, odwołuje się do freudowskiego pojęcia *Unheimliche*, czyli tego, co jednocześnie znane i obce. „Obcość” wizualizacji wynika z „hiperrzeczywistej natury wizualnej, w której rzeczywistość i jej symulacja splatają się” (Habas, 2016, s. 126) (nawiązując do Baudrillarda). Ewa Rewers natomiast opisuje występujące we współczesnym mieście napięcie między wizualną, namnażaną przestrzenią a mozolnym wytwarzaniem tej rzeczywistej. Namnażanie nie troszczy się o związek między rzeczami i obrazami (Rewers, 2005, s. 103). Korzystając z wizualnej przestrzeni *metamiasta*, deweloper potrafił „kupić” czas i skonkretyzować obietnicę wykorzystania pustostanu pomimo braku środków lub woli realizacji projektu, a tymczasem odsprzedał z zyskiem teren znanej sieci hipermarketów.

Taki sposób działania był sprzeczny z roztaczaną przez władze i biznes wizją Łodzi jako miasta rozwijającego się dzięki kolejnym infrastrukturalnym inwestycjom. Na początku pierwszej dekady XXI w. w Łodzi była ona wiązana ze zbliżającym się wejściem Polski do Unii Europejskiej, co miało przynieść nową gospodarczą energię i udowodnić, że prowadzona od lat 90. prywatyzacja w „organiczny” sposób odbuduje ekonomicznie i społecznie miasto. Liczono, że stosunkowo niedrogie łódzkie nieruchomości staną się bardziej atrakcyjne dla potencjalnych nabywców, którzy na gruzach niepotrzebnych zabudowań stworzą nowe mieszkania, biurowce i fabryki. Nadzieje te potwierdzały imponujące plany budowy Manufaktury w dawnych zakładach Izraela Poznańskiego. Projekt centrum handlowo-usługowego, hotelu i miejsc kultury zakładał w zachowanie znacznym stopniu historycznej architektury zabytkowego kompleksu.

Wnikliwych obserwatorów miejskiej polityki przestrzennej oraz architektury (nowej i zabytkowej) nie satysfakcjonowały jednak krótkie doniesienia prasowe bazujące na informacjach Urzędu Miasta czy deweloperów. Potężnym narzędziem do rozszerzenia debaty publicznej okazał się internet. Na początku 2004 r. przestały obowiązywać łódzkie Miejskowe Plany Zagospodarowania Przestrzennego. Wówczas wiele cennych historycznych budynków (chronionych tylko przez plan, ale nie rejestr zabytków) zostało wyburzonych. W tym czasie źle zabezpieczony budynek Nowej Tkalni Scheiblera i Grohmana ulegał ruinizacji. Pojęciem tym w perspektywie studiów zależnościowych zajęła się Anna Laura Stoler. Zgodnie ze słownikowym znaczeniem „ruinizacja” to proces, który przynosi „dotkliwą szkodę, [proces] dotyczący ludzkiego zdrowia, majątku, honoru lub nadziei” (Stoler, 2013). Ruinizacja może być też projektem politycznym – projektem zniszczenia ludzi, relacji i rzeczy skupionych w wybranych miejscach, które stanowią materialne i społeczne mikroświaty (tamże). Skala „wyłączania” lub ruinizacji kolejnych miejsc zaczęła wpływać na miasto

tak, jak wcześniej opisywała Jacobs – powodowała obumieranie całych stref wokół. Nowa architektura pozostawała natomiast głównie w sferze renderowanego obrazu. Z wcześniejszych form sprzeciwu wobec tej sytuacji, takich jak wymiana informacji i inicjowanie dyskusji w internecie, z czasem zaczęły się konstytuować ruchy angażujące mieszkańców na rzecz odwrócenia ruinizacji. Wówczas na fasadzie budynku Nowej Tkalni pojawiło się zdjęcie Jana Pawła II z włókniarkami, upamiętniające jego wizytę w zakładzie w 1987 r., oraz prośba o wpłacanie składek na wykupienie terenu. Odwołując się do historycznego wydarzenia, starano się upublicznić miejsce i uczynić je przestrzenią przynajmniej symbolicznie istotną dla mieszkańców miasta. Działania te się nie powiodły, budynek z pustostanu stał się ruiną. Dopóki był pustostanem, pobudzał wyobraźnię i nadzieję na „włączenie” go do życia miasta, zagospodarowanie, zatrzymanie materialnych śladów historii miejsca.

Victor Turner, pisząc o społecznych sytuacjach liminalnych (z łac. *limes* 'próg'), określa ich poszczególne fazy. Pierwsza polega na symbolicznym oderwaniu się jednostki lub grupy od wcześniej ustalonego zbioru warunków kulturowych. Druga to okres liminalny, w którym jednostka lub grupa znajduje się poza jednoznaczną klasyfikacją. W trzeciej fazie przejście zostaje zakończone i następuje powrót do społeczeństwa (Turner, 2005, s. 196). Można zaryzykować twierdzenie, że powstanie pustostanu inicjuje sytuacje liminalne¹. W przypadku zamykanej fabryki dotyczy to przede wszystkim pracujących w niej ludzi, którzy tracą zatrudnienie i muszą odnaleźć się w nowej rzeczywistości. W sytuacji liminalnej znajduje się też właściciel pustostanu, który pod presją miejskiej zbiorowości musi przyjąć pewne stanowisko: albo respektować opinie wyrazistych reprezentantów zbiorowości miejskiej (np. władz, organizacji pozarządowych, mediów) i odpowiadać na ich oczekiwania dotyczące ożywienia miejsca, albo wejść z nimi w otwarty konflikt. Gdy pustostan długo funkcjonuje w tkance miasta, narażony jest na zniszczenie lub nielegalne zagospodarowanie (np. przez bezdomnych, squatersów). Powstanie pustostanu jest więc w miejskiej rzeczywistości sytuacją, w której mogą dokonać się tymczasowe lub głębsze i trwalsze przetasowania dotychczasowej hierarchii. Dotyczy to także kwestii własności: prawo w sytuacji pustostanu przestaje być rygorystycznie przestrzegane. Wtargnięcie do opustoszałego obiektu nie wiąże się w praktyce z takim konsekwencjami jak w przypadku budynku użytkowanego.

Wejście w konflikt

W 2008 r., wraz ze świadomością gospodarczego kryzysu, także w Łodzi było już jasne, że większość wyłączonych z użytkowania miejsc nie zostanie szybko zagospodarowana. Jedną z najważniejszych dla publicznej debaty jest historia kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 58. W połowie 2005 r. nieruchomością zainteresował się państwowy koncern energetyczny, a miasto rozpoczęło proces wysiedlania z niej ludzi, by opuszczony budynek sprzedać gigantowi na korzystnych warunkach w 2007 r.

¹ Wymienione przypadki określam jako liminalne (zgodnie z klasyfikacją Turnera), ponieważ są zintegrowane z głównymi procesami ekonomicznymi i służą trwaniu struktury społecznej. Interwencje artystyczne, kontestujące w pustostanach, mają natomiast częściej charakter liminoidalny, nie przynależąc do sfery obowiązków, lecz do sfery wyboru.

Władze miasta wyraziły przy tym bezprecedensową zgodę na kompletne wyburzenie obiektu w zamian za jego odbudowę z restauracją fasady do 2010 r. Budynek został zniszczony, lecz do odbudowy nie przystąpiono do dziś.

Wydarzenie to spowodowało liczne działania o charakterze performatywnym i subwersywnym. Mur od strony Piotrkowskiej (pozostawiony, aby oddzielić teren od ulicy), *de facto* ostatni materialny ślad po kamienicy, stał się przestrzenią manifestacji różnych niezadowolonych z zaistniałego stanu osób i grup. Jednym z najefektowniejszych przedsięwzięć była akcja reaktywowanej grupy Urząd@Miasta, która w 1981 r. zorganizowała „odsłonięcie Pomnika Kamienicy” – samotnej, ocalałej z fali wyburzeń pod budowę łódzkiego blokowiska „Manhattan” kamienicy przy ulicy Piotrkowskiej 164. Wówczas artyści zakryli fasadę kamienicy białą tkaniną, tworząc sytuację skłaniającą odbiorcę do uważniejszego spojrzenia na otoczenie. Wymurowali w chodnik płytę informującą, że kamienica stała się pomnikiem, i uroczyście ten stworzony artystycznym gestem monument odsłonili. Po 30 latach zdecydowali się nawiązać do tego gestu na Piotrkowskiej 58. Akcja miała tym bardziej gorzki wydźwięk, że umieszczona na wysięgnikach biała tkanina odkryła jedynie wyrwę w miejskiej zabudowie.

Mniej spektakularna, lecz długotrwała i uporczywa akcja przeprowadzona została przez skupiające łódzkich artystów i aktywistów stowarzyszenie Kultura Aktywna. Ten twórczy kolektyw animował akcje naciskające na firmę nie tylko w przestrzeni miejskiej, ale też w internecie i mediach, nawołując do bojkotu konsumenckiego czy tworząc pseudokampanie reklamowe koncernu. W manifestacjach tych wybrzmiewał zarówno elementarny sprzeciw wobec niedotrzymania umowy i niszczenia łódzkich zabytków, jak i wizja miasta jako społecznego, politycznego i zamieszkiwanego dobra wspólnego (por. Lefebvre, 2012, s. 183–197). Nagłośnienie sprawy uwidocznilo też słabość prawa i praktyki jego stosowania w miejskiej rzeczywistości, która traktowana jest jako suma działek na danym terenie, bez uwzględnienia historii i struktury miasta oraz występujących w nim złożonych kontekstów społecznych i gospodarczych.

Fortyfikacja

Kolejnym – po zniszczeniu – sposobem radzenia sobie z problemem pustostanów jest ich „fortyfikowanie”. Charakterystyczne płyty pilśniowe na oknach, zamknięte bramy, siatki chroniące wejścia od oficyn i liczne ostrzeżenia. Jeden z takich pustostanów stoi przy skrzyżowaniu ważnych dla miasta ulic Piłsudskiego i Mickiewicza. Atrakcyjne położenie skłoniło właściciela pełnowartościowej modernistycznej kamienicy do pozbycia się lokatorów i stworzenia z obiektu ogromnej powierzchni reklamowej. Przypadek ten pokazuje, jak dawne fasady architektoniczne, które określały funkcje wnętrza budynków i zapraszały do wejścia, stają się „interfejsami” dla obrazów lub usług niewymagających wejścia do środka (np. bankomatów) (Castells, 1996).

Szczególny niesmak wzbudziło wykupienie reklamy łódzkiego lotniska na jednej z takich fasad. Zareagowała na to Grupa Pewnych Osób – nieformalna inicjatywa aktywistyczno-artystyczna, znana z akcji performatywnych oraz działań

w przestrzeni internetu i mediów. Interwencja grupy u władz miasta spowodowała dyskusję, czy budynki mieszkalne należy wykorzystywać jako nośnik treści reklamowych. Cała sytuacja przyczyniła się w pewien sposób do uchwalenia w 2016 r. kodeksu reklamowego, określającego sposób umieszczania szyldów, banerów i reklam wielkoformatowych w przestrzeni miasta.

„Zabezpieczone” budynki zainspirowały łódzką artystkę Annę Leśniak do zrealizowania na ich fasadach kilku instalacji, przypominających niewygodne historie z życia miasta. W 2015 r. zaaranżowała fasadę pustostanu przy Zachodniej 27a w niekonwencjonalny sposób, malując na niej słowa „Michalina zuch dziewczyna” w różnych konfiguracjach. Chodziło o postać Michaliny Tatarkówny-Majkowskiej, łódzkiej włóknarki, która w połowie lat 50. pełniła funkcję I sekretarza Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Powszechnie niegdyś znana osoba zniknęła ze świadomości Łódzian. Wywoływanie duchów przeszłości symbolizują zaaranżowane ogromne pajęczyny w oknach. Artystka nie stara się jednak rewidować historii, interesują ją raczej procesy zapomnienia i mitologizowania przeszłości. Jak twierdzi, motywacją do przypomnienia Michaliny była dla niej niejednoznaczność postaci, której udało się osiągnąć ogromny społeczny awans i zaistnieć w historii miasta, lecz nie można zapomnieć jej udziału w utrzymywaniu totalitarnego systemu.

„Fortyfikowanie” nie zawsze jednak jest strategią skuteczną, szczególnie na terenach mniej uczęszczanych i słabo monitorowanych przez służby. Los rozkładu jednego z takich miejsc stał się kanwą interdyscyplinarnej wystawy „Zona” Marii Apoleiki, prezentowanej w łódzkiej galerii Szklarnia w 2015 r. Artystka określiła pustostan jako rodzaj „miejskiej zony”:

Zona to teren, który przestał być integralną częścią tkanki miejskiej. Był, ale nie jest. [...] Kilka hektarów czy kilka metrów ziemi niczyjej w samym centrum to okazja, by coś schować albo pewne czynności wykonać, nie będąc narażonym na spojrzenia niepowołanych oczu. [...] Czym dłużej jesteśmy tu sami, tym dziwniejszymi się stajemy. Wchodzimy w tryb eksploratora, Zona jest nasza, a każda inna osoba jest intruzem².

Wystawa ukazywała pustostan jako dziwną, surrealistyczną przestrzeń o niejasnych cechach – z jednej strony publiczną, z drugiej – anektowaną tymczasowo do indywidualnych celów. Prywatną ze wszystkimi prawnymi konsekwencjami, pozbawiona jednak kontroli właściciela.

W 2005 r. kultowy łódzki zespół 19 Wiosen nagrał utwór na podstawie wiersza Marcina Pryta *Szpital Heleny Wolf*. Jest to opowieść o wtargnięciu do pustostanu – historycznego szpitala, w którym podmiot liryczny przyszedł na świat. Destrukcja instytucji, materialny rozkład stylowej architektury, nieuchronne wyburzenie pustostanu budzą w eksploratorze silne emocje. Miejsce to jest wyłączone z rytmu miasta, którego maszyny „raz usypiają a raz budzą”. Drastyczne obrazy rozpadu skłaniają do egzystencjalnej refleksji. W utworze pojawia się wątpliwość „Czy zrównany z ziemią (szpital) nie wciągnie w dół z sobą?”³. Nieprzewidziany „w no-

² Materiały galerii Szklarnia Szkoły Filmowej w Łodzi, <http://www.szklarniaszkolyfilmowej.pl/wystawa/16> (dostęp: 12 II 2017).

³ Fragment utworu *Szpital Heleny Wolf*; tekst autorstwa Marcina Pryta, 2005.

wym projekcie” podmiot liryczny decyduje się podpalić budynek, zanim zostanie systemowo wyburzony.

Kontrolowane upublicznienie

Kontrolowane upublicznienie pustostanów, np. stworzenie w nich przestrzeni dla artystów, jest kolejną strategią radzenia sobie z sytuacją. W Łodzi podejmuje się wiele tego typu działań, z czego kilka – Off Piotrkowska, Widzewska Manufaktura czy Monopolis – z przejściowego stanu uczyniły sposób na utrzymywanie obiektów, wynajmując przestrzeń pod szyldem modnych „przemysłów kreatywnych”. Najlepiej obrazuje tę ewolucję Off Piotrkowska. Gdy w 2007 r. losami fabryki zainteresowało się Stowarzyszenie Fabrykancka, była ona już opróżniana z najemców w celu przystąpienia w kolejnych latach do dużego projektu adaptacji budynku na nowe cele. Deweloper w porozumieniu z organizacją zgodził się, aby dwa lokale na parterze (początkowo tylko na rok) udostępnić na działania kulturalne. Ostatecznie inicjatywę realizowano w fabryce aż do 2012 r., a powodem jej zakończenia nie był kompleksowy remont obiektu. Plany adaptacji zostały odłożone w czasie z powodu kryzysu, a przestrzeń zaczęto wynajmować wyselekcjonowanym „kreatywnym przedsiębiorcom i organizacjom”. Tego typu delikatna gentryfikacja, polegająca na stopniowym rugowaniu inicjatyw niekomercyjnych na rzecz coraz bardziej opłacalnych, skłoniła Tomasza Załuskiego, Marcina Polaka i Łukasza Ogórka do stworzenia Galerii Czynnej, której koncepcja zakłada organizowanie jednej wystawy w pojedynczym pustostanie. O ile z teoretycznego punktu widzenia w mieście pełnym wolnych lokali pomysł wydaje się bardzo atrakcyjny, o tyle w praktyce wydaje się trudny do realizacji – galeria od 2014 r. do tej pory zaprezentowała tylko dwie wystawy.

Wymienione artystyczne interwencje i powstające w pustostanach miejsca kultury łączy zaangażowanie w dyskusję o mieście i spojrzenie na jego sprawy krytycznie w konkretnym momencie. Jeszcze w 2007 r. władze miasta na terenie tzw. Nowego Centrum Łodzi czy Księżego Młyna wyobrażały sobie dzielnice wysokościowców (wierząc, że ceny gruntów będą rosły), gdy tymczasem miasto pokrywało się kolejnymi wyłączonymi, martwymi terenami. Ten dysonans między wizualizacją a sytuacją realną – i w pewnym sensie między ekonomicznymi dogmatami a ich rzeczywistą efektywnością – uwidaczniany był przez liczne działania artystyczne i aktywistyczne (wówczas w Łodzi środowiska artystyczne oraz ruchy miejskie dość mocno na siebie oddziaływały). Pustostan stał się więc katalizatorem, materialnym dowodem oraz infrastrukturą dla działań postulujących przemysłenie zasad rządzenia miastem, z szacunkiem dla jego mieszkańców, historii i cennych zasobów.

Bibliografia

- Bishop, C. (2015). *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Przeł. J. Staniszewski. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Castells, M. (1996). *The Rise of the Network Society. The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. I. Malden. MA-Oxford, UK: Blackwell.

- Foster, H. (2010). *Powrót Realnego. Awangarda schyłku XX wieku*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Universitas.
- Habas, M. (2016). *Mieszkać w renderze. Czego chcą komputerowo generowane wizualizacje architektoniczne?* „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 123–131.
- Harvey, D. (2012). *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*. Przeł. A. Kowalczyk i in. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Jacobs, J. (2014). *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*. Przeł. Ł. Mojsak. Warszawa: Fundacja Centrum Architektury.
- Lefebvre, H. (2012). *Prawo do miasta*. „Praktyka Teoretyczna”, nr 5, s. 183–197.
- Rewers, E. (2005). *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas.
- Stoler, A.L. (2013). „Rozkład pozostaje”. *Od ruin do rujnacji*. Przeł. A. Rejniak-Majewska. „Widok”, nr 4, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/125/199/> (dostęp: 9 II 2017).
- Szupińska-Myers, J. (2012). *Od sali wystaw do fabryki*. W: A. Jach, A. Saciuk-Gąsowska, (red.), *Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?* Łódź: Muzeum Sztuki.
- Turner, V. (2005a). *Gry społeczne pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*. Przeł. W. Usakiewicz. Kraków: Wyd. UJ.
- Turner V. (2005b). *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*. Przeł. M. Dziekan, J. Dziekan. Warszawa: Volumen.
- Virilio, P. (2012). *Prędkość i polityka*. Przeł. S. Królak. Warszawa: Sic!

Uninhabited building as a catalyst of artistic actions in public space on the example of Łódź after 2000

Abstract

Uninhabited building can be recognize as a symptom of ongoing changes. Emptiness of large architectural structures in the city is like a kind of state of emergency, and sign of crisis and decay. From the other hand uninhabited building can give hope for a new beginning and a new order. Duration where building is uninhabited becomes kind of liminal event for the urban community. Surprisingly the vacancy can have emancipator and anty-hieratic potential. Can trigger a public discussion about the situation of the district, the entire city and right to the city. In postindustrial Łódź Uninhabited building are sanctioned by many historical artistic events as a place “for culture”. Article presents a specific moment that occurred the first decade of the twenty-first century, describing dissonance between the wishful thinking of business and municipal authorities and real situation of shrinking city. Uninhabited buildings became a catalyst, symbolic material and infrastructure for artists and activists who being involved in the actions focused on citizens right and protection of valuable resources.

Key words: social art, social activism, participation art, uninhabited buildings, urban studies

Słowa kluczowe: sztuka zaangażowana społecznie, aktywizm społeczny, sztuka partycypacyjna, pustostany, studia miejskie

Nota o autorze

Błażej Filanowski – historyk sztuki, publicysta, kurator; doktorant w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, w Katedrze Dramatu i Teatru; członek redakcji kwartalnika „Kronika Miasta Łodzi” i współtwórca FabrySTREFY, miejsca inicjatyw artystycznych działającego w dawnej fabryce przy Piotrkowskiej 138, dziś znanej jako Off Piotrkowska. W latach 2013–2016 pracował w Dziale Komunikacji Muzeum Sztuki w Łodzi. Autor tekstów o zjawiskach z kręgu sztuki współczesnej, offowej, projektowej, a także z zakresu studiów miejskich.

Błażej Filanowski – art historian, art critic, curator, a Ph.D. candidate at the Institute of Contemporary Culture of the University of Łódź. An editor of “Kronika Miasta Łodzi” quarterly and co-creator of FabrySTREFA – a venue for art projects which function at a former factory at St.138 Piotrkowska in Łódź and which is known nowadays as OffPiotrkowska. In the years 2013–2016 he worked for a Communication Department at the Art Museum in Łódź. He wrote texts about contemporary art (independent and focused at separate projects) and urban studies.

Ewa Sułek

Estetyka rewolucyjna czy nowa forma nacjonalizmu? Sztuka ulicy w Kijowie w latach 2013–2016

Ikonografia Euromajdanu

Przeglądając niezliczone ilości materiałów dotyczących ukraińskiej rewolucji na Majdanie, wciąż natrafiam na pewne zdjęcie. Dwudziestokilkuletni mężczyzna patrzy prosto w obiektyw. Ma czarną, gęstą brodę i wąsy, a duże oczy, spoglądające ze spokojem i powagą, są przekrwione ze zmęczenia. Na futrzanym kołnierzu kurtki i czerwonym kasku ochronnym, który założył na czapkę, zatrzymało się kilka płatków śniegu. Na kurtkę zarzucił i zawiązał armeńską flagę. Ten mężczyzna nie żyje. To pierwsza ofiara Majdanu, Ukrainiec armeńskiego pochodzenia Sergij Nigojan.

Ta sama twarz patrzy na mnie z budynku przy ul. Michajliwskiej w Kijowie, z tarczy ochronnej z Majdanu na ekspozycji w Muzeum Iwana Honczara, plakatów, naklejek i koszulek. Stała się częścią ikonografii towarzyszącej protestom, ikonografii, która na stałe zaczyna wpisywać się w historię Ukrainy. Jak wygląda i o czym mówi sztuka ulic Kijowa? Po tej tworzonej podczas samych protestów niewiele już zostało. Także jednak dziś, ponad trzy lata po rewolucji, w kraju będącym faktycznie w stanie wojny z Rosją, kwitnie działalność artystyczna na wielką skalę – po Rewolucji Godności Kijów opanowała muralomania.

Od samego początku protestom na Majdanie towarzyszyły działania artystyczne, które powoli przemieniały się w estetyczny, polityczny, społeczny oraz osobisty przekaz. Sztuka stała się jednostkowym wyrazem oporu wobec Rosji, inteligentnie wykorzystywanym medium budującym obraz rewolucji i samych protestujących, próbą odnalezienia tożsamości oraz sposobem na walkę z ogarniającym pesymizmem i beznadzieją. Ginęli ludzie, ulice pełne były ognia, dymu i krwi, a rewolucji nieustająco towarzyszył twórczy ferment. Protestujący kupowali hełmy w sklepach ze sprzętem użytkowym, a następnie je malowali, ozdabiali ornamentami, symbolami, wizerunkami świętych i bohaterów rewolucji. Robili to zarówno sami uczestnicy protestów, jak i profesjonalni artyści, którzy aktywnie brali udział w wydarzeniach lub byli ich obserwatorami i komentatorami. Malowano również tarcze ochronne, znalezione szczątki barykad lub przedmiotów służących do ochrony, łuski po nabojach, a nawet palone opony. Prawie codziennie na ulicach i placach Kijowa odbywał się jakiś performans, a na barykadach Majdanu powstała nieformalna galeria sztuki.

Ściany i płoty co dzień zapełniały się nowymi plakatami, muralami, street artem o tematyce rewolucyjnej, politycznej, religijnej i narodowej. W kwietniu 2014 r. w Muzeum Narodowym w Kijowie otwarto wystawę, na której pokazano kolekcję sztuki zebraną przez byłego prezydenta Ukrainy Wiktora Janukowycza¹. Muzeum Iwana Honczara zbiera artefakty pozostałe po protestach na Majdanie, aby utworzyć z nich stałą kolekcję – Muzeum Wolności. Składają się na nią malowane ręcznie hełmy, banery i tarcze (zrobione m.in. ze znaków drogowych), nosze, katapulty, a nawet koktajle Mołotowa. Jak to często bywa, sztuka w krajach ogarniętych wojną tworzona jest naprędce, pod wpływem impulsu, i pragnie docierać do szerokich rzesz odbiorców. Taką rolę odgrywa sztuka ulicy, będąca artystyczną formą politycznego protestu. Prace powstałe w trakcie protestów w Kijowie, między listopadem 2013 a lutym 2014 r., choć nie zachowało się ich wiele, tworzą bardzo spójną ikonografię. Niezależnie od tego, czy mowa o graffiti, plakacie, ulotce, naklejce, transparencie czy ręcznie malowanym znaku z dykty, powtarzają się na nich te same motywy.

Po pierwsze, Rosja figuruje tam jako agresor. Ze sztuki ulicy przemawia złość, estetyczna i werbalna. „(Nie) kupuj rosyjskich produktów” – głosi napis na ścianie przy wejściu do stacji metra Chreszczatyk w Kijowie. Słowo „nie” zostało unicestwione przez złowrogą czarną matryoszkę z karabinem, symbolizującą rosyjskiego najeźdźcę. Gdzie indziej krwawiąca z rany w kształcie litery „R” flaga Ukrainy. Pojawiają się też analogie putinowskiej Rosji do faszystowskich Niemiec, wyrażane głównie za pomocą powtarzającego się motywu swastyki, umieszczanego na naklejkach, plakatach, malowanego na murach.



Fot. 1. A. N., *(Nie) kupuj rosyjskich produktów*, fot. Magdalena Patalong, 2014

¹ Wystawa „Kodeks Mieżygorja”, kuratorzy: Aleksandr Rojtburd, Alisa Łożkina, 26 IV–24 VIII 2014, Muzeum Narodowe w Kijowie.

Po drugie, znajdziemy tam Putina i Janukowycza jako uosobienia zła. Złość społeczna skierowana jest ku Rosji, a personalnie – w stronę Władimira Putina i Wiktora Janukowycza. Analogia między Putinem a Hitlerem staje się najczęściej powtarzanym motywem. Na murze, w okolicach stacji Dnipro w Kijowie, graffiti przedstawia Putina-Hitlera bawiącego się zwojem DNA. Połowa zwoju ma barwy ukraińskie, żółto-niebieskie, druga połowa – rosyjskie, biało-niebiesko-czerwone. Na dole ktoś napisał „Spadaj!”, a inna osoba zamazała rosyjską część DNA. W ten sposób rodzi się dyskurs społeczny, a powstające spontanicznie obrazy zaczynają żyć własnym życiem.



Fot. 2. A. N., *Putin-Hitler bawiący się rosyjskim i ukraińskim DNA*, fot. Magdalena Patalong, 2014

Po trzecie, gloryfikacja bohaterów narodowych. Taras Szewczenko, którego rolę w historii i kulturze Ukrainy porównuje się do roli Adama Mickiewicza w kulturze i historii Polski, został niekwestionowanym wieszczem i duchowym przywódcą Majdanu – portret poety umieszczono na głównej scenie placu. Oblicze ojca nowożytnej literatury ukraińskiej spogląda też z murów i resztek barykad. Szewczenko, urodzony jako chłop pańszczyźniany w 1814 r. w niewielkiej wiosce pod Kijowem, dzięki talentowi malarskiemu i literackiemu zyskał wolność i rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Poza malarstwem zajmował się literaturą. W dobie rusyfikacji Ukrainy, prowadzonej przez cara Piotra I, tworzył poezję w języku ukraińskim, podnosząc status rodzimego języka, oficjalnie uznawany wówczas za dialekt języka rosyjskiego, do statusu języka literackiego. Jego twórczość przepełnia pragnienie wolności. Inspiracji szukał w ukraińskiej kulturze ludowej i pieśniach rodzimych bardów.

Obok Szewczenki pojawia się Iwan Franko, pochodzący również z rodziny chłopskiej poeta, pisarz, tłumacz, działacz społeczny, w którego twórczości pojawiają się idee ukraińskiego nacjonalizmu. „Świątą Trójcę” Majdanu zamyka Łesia Ukrainka (Łarysa Kosacz-Kwitka), poetka, pisarka, krytyk literacki, tłumaczka. Głównym tematem jej twórczości jest Ukraina, ukazana przez pryzmat podań ludowych, baśni, wierzeń, przyrody i opowieści rodzinnych. Poza tą trójcą rzadko, ale z niepokojącą intensywnością spogląda twarz Stepana Bandery, dla Ukraińców bohatera narodowego, dla Polaków – zbrodniarza. Jego obecność po części można tłumaczyć tym, że Organizacja Ukraińskich Nacjonalistów (OUN), założona w Wiedniu w 1939 r., której był jednym z przywódców, zanim stanął na czele jej frakcji OUN-B (1940), przyjęła koncepcję nacjonalizmu według Dmytro Doncowa, zakładającą, że głównym wrogiem Ukrainy jest Rosja. Przede wszystkim jednak Bandera to legendarna postać ukraińskiego ruchu nacjonalistycznego, dążącego za wszelką cenę do niepodległości. W 2010 r. prezydent Wiktor Juszczenko nadał mu pośmiertnie tytuł Bohatera Ukrainy. Dekret został ostatecznie uchylony przez sąd wobec sprzeciwu Rosji i Polski. Sam gest pokazuje jednak, że dla Ukraińców Bandera wciąż pozostaje herosem. Obok bohaterów narodowych do ikonografii rewolucji weszli bohaterowie Majdanu. Między 22 stycznia, kiedy zginęli Sergij Nigojan, Michaił Żyżniewski i Jurij Werbycki, a 20 lutego 2014 r. śmierć poniosło ponad stu obrońców Majdanu (Makarenko, 2016), którzy odtąd nazywani są Niebiańską Sotnią.

Po czwarte, symbole narodowe i polityczne. W 2013 i w 2014 r. cały Kijów tonął w żółci i błękitcie – wagony metra, płachty osłaniające rusztowania, donice miejskie, parkany, płoty, ławki, murki, reklamy w metrze, czapki i szaliki. Bardzo silnie wyrażona została chęć Ukraińców dołączenia do Unii Europejskiej – motyw flagi Unii – niebieskiej z 12 żółtymi gwiazdami – był jednym z najczęściej występujących na ulicach Kijowa. Flagi Unii Europejskiej powiewały na placu Europejskim i na budynku Ministerstwa Spraw Zagranicznych.

Sztuka ulicy po rewolucji

Omówione działania rodziły się spontanicznie i były bieżącym komentarzem do sytuacji politycznej w kraju. Interesujące jest natomiast to, co dziś dzieje się w Kijowie ze sztuką, która wyszła na ulicę i już na niej pozostała. Od końca rewolucji w mieście wciąż powstają wielkoformatowe murale oraz prace w przestrzeni miejskiej wykonane w innych technikach. Ich autorami są zarówno artyści ukraińscy, jak i znani na całym świecie twórcy street artu. Sztuka ta wydaje się przedłużeniem działań artystycznych z okresu rewolucji, z tą różnicą, że wykonywane na ogromną skalę, pokrywające budynki kilku-, a nawet kilkunastopiętrowe. Pojawiające się podczas rewolucji motywy i tematy powracają, teraz jednak jako działalność planowa. Ich charakter niewiele ma w sobie jednak z „radosnej aury i witalności”, o której piszą zagraniczne media, zachwalając nowy trend (Chapple, 2016b).

Ogromną popularnością cieszą się przedstawienia bohaterów – zarówno tych z przeszłości, jak i tych z Majdanu, z lat 2013–2014. Pod koniec 2015 r. na rogu ulic Żylińskiej i Starowokzalnej powstał ogromny mural z przedstawieniem Pawła Skoropadskiego, który w 1918 r. przejął władzę w Ukraińskiej Republice Ludowej,

obwołał się jej hetmanem i nadał jej nazwę Państwo Ukraińskie. Państwo to pozostało pod protektoratem wojsk niemieckich i austro-węgierskich, które miały zapewnić mu ochronę przed Rosją Sowiecką. I choć jeszcze w tym samym roku Skoropadski wycofał się i sugerował połączenie Państwa Ukraińskiego z ZSRR, w świadomości masowej do dziś pełni rolę obrońcy Ukrainy przed wrogiem, któremu i dziś stawia ona czoła. Mural powstał szybko, zaledwie w tydzień, i oparty został na najbardziej znanej fotografii hetmana – jest jej bezpośrednim odwzorowaniem. Został wykonany przez 12 artystów z grupy Kailas V, specjalizującej się we wszelkich zleceniach wielkoformatowych w przestrzeni miasta, zarówno artystycznych, jak i reklamowych. Kuratorem projektu jest Geo Leros². Autorstwa tej samej grupy są murale z podobizną Tarasa Szewczenki oraz Mychajła Hruszewskiego, ukraińskiego polityka i historyka, autora takich prac, jak pięciotomowa *Historia literatury ukraińskiej*, *Zarys historii narodu ukraińskiego* czy *Ilustrowana historia Ukrainy*. Zarówno twórczość Hruszewskiego, jak i wspomnianych wcześniej Iwana Franki i Tarasa Szewczenki, została uznana przez Johna Alexandra Armstronga, amerykańskiego badacza sowietyzmu i nacjonalizmu, za źródło narodzin ideologii nacjonalizmu ukraińskiego (Armstrong, 1955, s. 7). Grupa Kailas V ma w planach wykonanie całej serii murali przedstawiających historycznych bohaterów Ukrainy³.

Gdy w styczniu 2014 r. świat obiegła wiadomość o pierwszej ofierze Majdanu, Sergiju Nigojanie⁴, jego twarz zaczęła pojawiać się na wszelkich elementach wizualnych i graficznych związanych z rewolucją. Media ukraińskie i międzynarodowe publikowały jego zdjęcia, najczęściej te wykonane przez ukraińskiego fotografa Maksima Biełousowa dla magazynu „Art Ukraine”. Zdjęcie Biełousowa zostało zrobione na szablon, który wykorzystano do zdobienia tarcz ochronnych, barykad, a później koszulek z podobizną Nigojana. W 2016 r. portugalski artysta Alexandre Farto (Vhils) wykorzystał inny wizerunek – stop-klatkę z telewizji internetowej Ukr.Stream.TV. Farto, wykorzystując wymyśloną przez siebie technikę kucia w powierzchni wcześniej nałożonego na ścianę gipsu, wykonał wielkoformatowy portret Nigojana. Praca znajduje się w Ogrodzie Niebiańskiej Sotni w Kijowie przy ul. Michajliwskiej, w przestrzeni zagospodarowanej przez kolektyw Misto-Sad razem z lokalną społecznością. Farto obejrzał zdjęcia wszystkich poległych podczas rewolucji (wspomnianej wcześniej tzw. Niebiańskiej Sotni), lecz to właśnie Nigojan przykuł jego uwagę. „Jego oczy to oczy całej Niebiańskiej Sotni” – napisał artysta na swojej stronie internetowej⁵. Nigojan zawładnął masową wyobraźnią.

W Ogrodzie znajduje się także fragment płotu z napisem „Sława Ukrajini!”⁶, którym protestujący osłonili się podczas starć z Berkutem 17 lutego 2014 r. Jest częścią ogrodzenia, które otaczało skwer, będący wpięty w nielegalnym wysypiskiem

² Zob. wecityart.com

³ *В Києве появилсь „лик” гетмана Скоропадського*, <https://styler.rbc.ua/rus/zhizn/kieve-poyavilsya-lik-getmana-skoropadskogo-1450100891.html> (dostęp: 18 III 2017).

⁴ Nigojan zmarł 22 I 2014. W tym samym roku przyznano mu odznaczenie Gieroj Ukrainy (Bohatera Ukrainy), które jest najwyższym cywilnym odznaczeniem narodowym (<http://nebesnasotnya.com/sergij-nigoyan.html> (dostęp: 17 III 2018)).

⁵ <http://vhils.com/news/portrait-in-kyiv-ukraine-serhiy-nigoyan/> (dostęp: 18 III 2018).

⁶ ukr. chwala Ukrainie



Fot. 3. Vhils, *Sergij Nigoyan*, fot. Andre Santos, 2016

śmieci, a następnie nieoficjalnym punktem spotkań protestujących. Jest to pierwszy projekt Misto-Sadu, w dodatku powstały w efekcie działalności wolontariackiej. Architekci krajobrazu stworzyli go wraz z mieszkańcami Kijowa i rodzinami poległych. Wszystkie drzewa i kwiaty zostały zakupione przez osoby prywatne. Kateryna Paliura z Misto-Sadu mówi, że ten skwer symbolizuje to, czym był Majdan. „Ludzie zebrali się, aby wspólnie zbudować pomyślną przyszłość. Ich duch nie został pokonany – stworzyli fragment pięknego kraju” (Vlasova, 2016). Symboliczny charakter ma również estetyczna przemiana skweru, świadcząca o świadomym podejściu do kwestii wspólnej przestrzeni miejskiej. Miejsce znajduje się w pobliżu centrum Kijowa, a mimo to służyło do tej pory za nielegalne wysypisko śmieci. Dziś ogród jest nie tylko miejscem pamięci, lecz także miejscem spotkań. Poza alejkami spacerowymi i strefami odpoczynku znajduje się tu ogród warzywny, w którym mieszkańcy sami sadzą i hodują warzywa w sposób ekologiczny. Działalność ogrodu ma symboliczny aspekt nowego pięknego życia, nad którym wszyscy wspólnie pracują. Jest czymś całkowicie nowym w mieście, które nie przykładła dużej wagi do wyglądu przestrzeni publicznej. Stał się również symbolem demokracji – przez łączenie przeszłości i teraźniejszości; pamięci o ludziach, którzy zginęli w obronie kraju, z byciem miejscem wspólnego wysiłku, aby utrzymać tę wspólną przestrzeń przy życiu.

Obok powrotu do wizerunków bohaterów w przestrzeni miasta widoczne są nawiązania do symboliki i kultury narodowej, w pracach autorstwa zarówno ukraińskich, jak i zagranicznych artystów. Pojawiają się postaci w tradycyjnych strojach ukraińskich, jak w pracy *Odrodzenie* Francuza Seta Globepaintera i Aleksieja Kysłowa z Ukrainy (2014), powstałej w ramach festiwalu French Spring, czy Guido

van Heltena z Australii (*Dziewczyna w stroju ukraińskim i Lesia Ukrainka*). Mata Ruda, artysta z Kostaryki, stworzył na tyłach Majdanu mural z wyobrażeniem słowiańskiej bogini otoczonej słonecznikami (słonecznik jest narodowym kwiatem Ukrainy).

Murale często wypełnia prosta i patetyczna symbolika. Seth Globepainter jest autorem pracy przedstawiającej dwóch chłopców ubranych w stroje ukraińskie, skutych łańcuchami i owiniętych wstęgami układającymi się w złoty trójząb – herb Ukrainy. *Niestabilność* to 50-metrowej wysokości mural greckiego artysty INO. Przedstawia on baletnicę tańczącą na bombie.

Aż cztery murale stworzył w Kijowie Australijczyk Fintan Magee. Z 2016 r. pochodzi *Wizjonerka*. Rok wcześniej powstał mural *Odbudowa*, na którym młoda dziewczyna brodząca w wodzie (krajobraz po powodzi) niesie stos drewna na odbudowę (w domyśle) kraju. Z tego samego roku pochodzą murale *Marzycielka* i *Przejście przez rzekę*. Pierwszy z nich jest portretem pochodzącej z Krymu ukraińskiej gimnastyczki Ganny Rizatdinowej, która głośno wypowiadała się o aneksji Krymu w 2014 r.⁷ Podobnie jak w przypadku wielu innych murali w Kijowie, również ten powstał na podstawie zdjęcia i jest jego odwzorowaniem. Rizatdinowa jest jednocześnie ucieleśnieniem bohaterki narodowej (dzięki swym międzynarodowym sukcesom sportowym), jak i dziewczyny z Krymu, która została pozbawiona domu (znów w sensie symbolicznym: ojczyzny). Sam artysta mówi, że mural pokazuje kobietę, która wie, jak spełniać swoje marzenia⁸ – ukryta wiadomość, pełna optymizmu dla narodu ukraińskiego, podobnie jak w kolejnym muralu Fintana Magee *Przejście przez rzekę*, traktującym o pokonywaniu barier i płynięciu pod prąd.



Fot. 4. Fintan Magee, *Marzycielka*, fot. Fintan Magee, 2015

⁷ theguardian.com

⁸ fintanmagee.com



Fot. 5. Fintan Magee, *Odbudowa*, fot. Fintan Magee, 2015



Fot. 6. Fintan Magee, *Przejście przez rzekę*, fot. Fintan Magee, 2015

Powtarzają się przedstawienia z wizerunkami ptaków, oparte na prostej symbolice wolności. Ana Marietta, artystka z Kostaryki, stworzyła obraz odradzającej się z dwóch feniksów postaci. Aleks Maksio w jest autorem murali zatytułowanych *Wolność* oraz *Jeżyk* – opartych na wizerunkach ptaków oraz elementach symboliki narodowej. Ptaki pojawiają się także u Saszy Korbana i Alexandra Britza. Występują również motywy religijne (podobnie jak za czasów samej rewolucji, kiedy to barykady zdobiono podobiznami kozaków przedstawionych niczym święci na ikonach). *Święty Michał (Nacjonalizm)* został wykonany przez amerykańskiego artystę o pseudonimie Gaia. „Archanioł Michał jest przywoływany w momentach walki jako ochrona przed wrogiem. Na tym wizerunku diabeł został usunięty⁹, a na jego miejscu umieszczone lustrzane odbicie samego Michała. Symbolizuje to trwający konflikt pomiędzy Ukrainą i Rosją na Krymie i w Donbasie”¹⁰. W pracy duetu *Interesni Kazki* pojawia się z kolei św. Jerzy uśmiercający węża. Artyści wyjaśniają, że wąż jest symbolem zarówno Rosji, jak i NATO, które ich zdaniem stanowią takie samo zagrożenie dla Ukrainy (Chapple, 2016a).

Estetyka rewolucyjna czy nacjonalistyczna?

Pochodzący z Nowej Zelandii fotograf Amos Chapple, autor serii zdjęć dokumentujących kijowskie murale, mówi: „Zakochałem się. Murale odzwierciedlają młodzieńczego i narodowościowego ducha, który jest całkowicie wyjątkowy w dzisiejszym Kijowie. Być Ukraińcem w połowie lat pierwszej dekady XX w. być może nie miało wielkiego znaczenia; dziś zazdrość tego poczucia tożsamości, które wyczuwalne jest na ulicach Kijowa i które odzwierciedla ta sztuka”¹¹. Z entuzjazmem do tematu podchodzą również media, które publikują artykuły na temat murali¹².

Tymczasem wielu ukraińskich kuratorów, między innymi Alisa Łożkina z kijowskiej galerii Arsenal, wyraża obawę o jakość artystyczną przedsięwzięcia oraz o krajobraz Kijowa. Powstała w 2016 r. mapa murali¹³ pokazuje ich dziś 137; przed 2015 r. było ich zaledwie kilkanaście. Większość z nich powstała w ramach inicjatyw Mural Social Club, festiwalu organizowanego przez Sky Art Foundation, oraz stowarzyszenia Art United Us. W dwa lata po rewolucji, która przyniosła na ulice sztukę powstającą pod wpływem chwili i odzwierciedlającą aktualną sytuację, powstają realizacje hołdujące tym samym wartościom i krystalizujące postawy społeczne nasycone duchem nacjonalizmu. Widoczny jest brak krytycznego podejścia do tematu, nastawienie emocjonalne, zarówno artystów, jak i odbiorców murali. Jedyną realizacją, która się wyróżnia, jest Ogród Niebiańskiej Sotni, który w sposób

⁹ Archanioł Michał często jest przedstawiany jako walczący z diabłem.

¹⁰ *The art of revolution*, https://www.mica.edu/News/The_Art_of_Revolution.html. Konflikt trwa również pomiędzy mieszkańcami Ukrainy, z których część chce przyłączenia wschodniej Ukrainy do Rosji.

¹¹ graffitistreet.com. (dostęp: 17 III 2017)

¹² Por.: graffitistreet.com; lonelyplanet.com, <https://www.lonelyplanet.com/ukraine/activities/kievs-artist-murals/a/pa-act/v-35593P22/360912>; theguardian.com: backpackingman.com, <http://backpackingman.com/street-art-kiev/> (dostęp: 17 III 2017).

¹³ Kyivmural.com

mniej inwazyjny, bardziej subtelny, ingeruje w przestrzeń miasta, biorąc pod uwagę również codzienne życie jego mieszkańców. Większość murali nawiązuje do „wielkich pojęć”, jak wolność czy zniewolenie, odnosząc się za pomocą prostej symboliki do aktualnej sytuacji Ukrainy. Prostej zapewne dlatego, że ma być ona zrozumiała dla szerokiej publiczności. Czasem nawet nie operuje symboliką, lecz w bezpośredni sposób głosi „Pokój dla Ukrainy”, jak na gigantycznych rozmiarów muralu w kolorach flagi Ukrainy, pokrywającym całą ścianę dziewięciopiętrowego budynku, znajdującego się praktycznie w samym centrum Kijowa.

Obrazy¹⁴ i symbole są niezwykle silnym narzędziem kształtowania myśli i postaw. W czasie kryzysu Ukraińcy szukali siebie w kulturze, tradycji i historii. Stąd w trakcie protestów wianki na głowach ukraińskich kobiet i „kozackie” fryzury mężczyzn. Zburzenie pomnika Lenina w Kijowie w 2014 r. było rozprawą z demonami przeszłości. Majdan stał się nie tylko symbolem walki jednostek ze skorumpowaną władzą, lecz alegorią państwa szukającego własnej tożsamości, metaforą ukraińskiego społeczeństwa, społeczeństwa w budowie, zmieniającego się jak miękka materia i formującego na nowo. Majdan stał się miejscem magicznym, punktem zero, z którego można podążać w każdym kierunku. Dziś Ukraina obrała kierunek narodowo-tożsamościowy, o czym mówi głośno i wyraźnie przez wielkoformatowe realizacje, witające każdego przybyłego już w drodze z lotniska Kijów-Boryspol. Czas pokaże, czy jest to jedynie moda, czy zjawisko, które ukształtuje nową, współczesną tożsamość Ukrainy.

Bibliografia

- Armstrong, J.A. (1955). *Ukrainian Nationalism 1939–1945*. New York: Columbia University Press.
- backpackingman.com, <http://backpackingman.com/street-art-kiev/> (dostęp: 17 III 2017).
- Chapple, A. (2016a). *Looking up: The giant art transforming Kiev*. Rfepl.org, <http://www.rferl.org/a/post-maidan-murals-changing-the-face-of-kiev/27929224.html> (dostęp: 17 III 2017).
- Chapple, A. (2016b). *The revolution-inspired graffiti changing the face of Kiev – in pictures*, theguardian.com, <https://www.theguardian.com/world/gallery/2016/aug/26/the-revolution-inspired-graffiti-changing-the-face-of-kiev-in-pictures> (dostęp: 17 III 2017).
- Donna [Haden, D.] (2016). *Kiev's street art through a lens*, graffitistreet.com, <http://www.graffitistreet.com/kievs-street-art-through-a-lens/> (dostęp: 17 III 2017).
- Kyivmural.com, <http://kyivmural.com/?lang=en> (dostęp: 17 III 2017).
- Lonelyplanet.com, <https://www.lonelyplanet.com/ukraine/activities/kievs-artist-murals/a/pa-act/v35593P22/360912> (dostęp: 17 III 2017).
- Makarenko, O. (2016). *Separating myth from reality: 6 facts on the shooting of the Euromaidan protesters*, euromaidanpress.com, <http://euromaidanpress.com/2016/02/20/separating-myth-from-reality-6-facts-on-the-shooting-of-the-euromaidan> (dostęp: 17 III 2017).
- Nebenasotnya.com, <http://nebenasotnya.com/sergij-nigoyan.html> (dostęp: 17 III 2017).

¹⁴ W znaczeniu *images* (ang.) – obraz jako przedstawienie.

The art of revolution. (2016), https://www.mica.edu/News/The_Art_of_Revolution.html (dostęp: 17 III 2017).

Uatoday.tv, <http://uatoday.tv/entertainment/heavenly-hundred-garden-unites-ukrainian-community-808173.html> (dostęp: 17 III 2017).

Vhils.com, <http://vhils.com/news/portrait-in-kiev-ukraine-serhiy-nigoyan/> (dostęp: 17 III 2017).

Vlasova, A. (2016). *Ukraine Today: Heavenly hundred garden three years after Maidan*, uatoday.tv, <http://uatoday.tv/entertainment/heavenly-hundred-garden-unites-ukrainian-community-808173.html> (dostęp: 17 III 2017).

Wecityart.com (dostęp: 17 III 2017).

Aesthetics of revolution or a new form of nationalism?

Street art in Kiev in the years 2013–2016

Abstract

From the very beginning the revolution in Maydan in Ukraine was marked by artistic activities, which were slowly changing into an aesthetic, political, social and personal message. Art became an individual way to express resistance against Russia, an attempt to find identity and a way to fight against pessimism and hopelessness. It was also wisely used to build the certain image of the revolution and the protesters. Street art created during the revolution in 2013 and 2014 came out with the specific iconography. The article is research on that iconography, and the latter phenomenon in Kiev – the continuation of the revolutionary street art in form of big scale murals.

Key words: street art, mural, Maydan of Independence, Kiev, revolution, protest art, conflict art

Słowa kluczowe: street art, mural, Majdan, Ukraina, Kijów, rewolucja, sztuka ulicy, sztuka protestu, sztuka konfliktu

Nota o autorce

Ewa Sułek – historyczka sztuki, kuratorka, autorka publikacji poświęconych sztuce i kulturze. Publikowała m.in. w takich czasopismach, jak: „Czas Kultury”, „SZUM”, „Artmix”, „Art & Artworks”, „Fragile”. Jest absolwentką historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i na University of Cambridge w Wielkiej Brytanii. Współpracowała z wieloma galeriami i instytucjami kultury w Polsce oraz za granicą, m.in. z galeriami: ART3 (Nowy Jork), Kettle’s Yard (Cambridge, UK), Beffroi (Paryż), aTAK (Warszawa), Kordegarda (Warszawa), Wozownia (Toruń). Jest kuratorką międzynarodowego biennale sztuki Jeune Création Européenne, odbywającego się we Francji, Hiszpanii, Portugalii, Polsce, Danii, Włoszech oraz na Łotwie. Stypendystka Młodej Polski i ZAiKS. Obecnie pracuje nad książką poświęconą sztuce ukraińskiej czasu wojny i rewolucji (2013–2017).

Ewa Sułek – art historian, curator, author of publications on art and culture. She has published, among others, in “Czas Kultury”, “SZUM”, “Artmix”, “Art & Artworks”, “Fragile”. She is a graduate of Art History at the University of Warsaw and the University of Cambridge, UK. She has collaborated with many galleries and cultural institutions in Poland and abroad, such as: ART3 (New York), Kettle’s Yard (Cambridge, UK), Beffroi (Paris), aTAK (Warsaw), Kordegarda (Warsaw), Wozownia (Toruń). She is a curator of international art biennial Jeune Création Européenne, held in France, Spain, Portugal, Poland, Denmark, Italy and Latvia. She received Młoda Polska and ZAiKS scholarships. She is currently working on a book about the art of war and revolution (2013–2017) in Ukraine.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.7

Karolina Kolenda

Department of Art Education and Art Theory

Pedagogical University in Cracow

The political (in) landscape and post-Occupy art practices

In January 2017, after decades of preparation, Christo announced his decision to withdraw his largest to-date project that was supposed to be set in Colorado (Jones, 2017), as a protest against the programme of the new US president, Donald Trump, while MoMA responded to the presidential ban on immigration from Muslim nations by installing works by such artists in its permanent galleries (Halperin, 2017). It seemed that what we are witnessing is a new era of politically engaged art practice, whose motivations arise not so much from a shared and concrete political agenda, but from a common opposition to what is regarded as oppression and discrimination. More than with any other movements, this widespread protest of professionals representing the art world, cultural practitioners, and other actors alike, shares a lot with the Occupy movement from six years before, in that its emergence was ignited by the sudden alteration of political climate, rather than by a gradual progression – a sudden break in what seemed to be a continuous but otherwise balanced process of negotiation between the forces of conservatism and change. This is perhaps a trivial observation, since most protest movements (to name but the most culturally generative effort of 1968) indeed had their roots in what is perceived as a sudden (but perhaps inevitable) moment of crisis.

Another feature that these movements share is their inherently urban provenance and largely metropolitan resonance, that is, very much like all their 20th-century predecessors, they relied on the network of city-based actors, played out their contestation in the urban public space, as well as engaged spatially with what is considered the point of encounter between citizen and power, such as squares in front of offices of public authorities and the like. In this context, Christo's decision to retract his project invites questions on the political relevance and scope of Land Art. Certainly, Land Art is a type of practice that is always political as it engages with landscape that has been recognized as a space whose physical and ideological formation, as well as aesthetic reception, is largely a matter of politics. Yet, Christo's decision to refrain from putting his project to life suggests that, on some level, he regarded his withdrawal from any engagement with official institutions as

the most effective way to voice his protest against particular political climate. There is no doubt that, historically speaking, the position of withdrawal from action has often brought tangible political results. However, what interests me here is whether Christo's decision was motivated by what seems to be a commonly shared belief that the present cultural milieu and its discourses favor urban-based art as the natural environment and context, as well as medium, for politically engaged practices. My objective here will be to investigate examples of landscape art whose resonance is at once political as well as reaches beyond the obvious debate on environmental issues and sustainable development, taking interest in and making impact on public space at large – both urban and rural. These examples will illustrate that the practice of withdrawal (from intervening with nature or from making art at all), recurrent in the early stages of Land Art, has been supplanted by and to some extent transformed into other forms of engagement that seek to embrace the specific artistic climate post-Occupy.

The question about the political aspect of Land Art does not really translate into simple terms such as: can landscape art be understood as an activity in public space? Can it be political? After all, it was already in the 1960s, when the social history of art, with its major figure in the person of John Berger, set grounds for future understanding that all art, including landscape, is inherently political. Equally, well recognised, as well as thoroughly scrutinised, are the more openly political artistic statements that contested the apparently neutral but, in fact, deeply exclusionary power of landscape, with its class- and race-related bias. Such statements, arising hand-in-hand with the widespread Postcolonial reflection on Imperial constructions of landscape and its inhabitants, emphasized that rural space – in contrast to the cosmopolitan, multicultural urban space – is still defined as white, middle class environment. Within the field of visual arts, one of such foregrounding projects was Ingrid Pollard's *Pastoral Interlude* (1988), which paved the way for other artistic and theoretical considerations of landscape. Yet, an acknowledgment that any representation of landscape is political, or an understanding that numerous late 20th-century practices formulated openly political critique of the established and maintained cultural image of rural space, does little to illuminate the issue of whether and how a contemporary landscape art can formulate political content that has possible implications for the debate that reaches beyond the strict context of natural environment and its cultural constructions.

In this essay, I shall first consider selected examples of Land Art, in an attempt to identify these works and initiatives that sought to make an impact not only on landscape understood as an extended field for art practice or as a medium for new avant-garde art, but also wished to influence public space at large. Next, I shall consider how the most recent phenomena in art that make a reflection on landscape their starting point circumnavigate within the theoretical definitions of public space that have emerged in the second decade of the 21st century. I will be analyzing them on the backdrop of the political climate that found its expression in the Occupy movement of 2011 and in its immediate aftermath, therefore the discussion will be limited to the American context.

Land Art and public space

One of the most important debates within Land Art was the one about how the artist's intervention with nature should respond to the complexities of global environmental problems and actively comment on what and how should be done about them. The positions became somewhat polarized throughout the 1970s, with American artists engaging in large-scale land projects (to name but the most spectacular example of Robert Smithson's *Spiral Jetty* from 1970), while European artists advocated a more restrained approach, where nature is left "untouched" by the artist's hand, an approach practiced, among others, by Richard Long and Hamish Fulton.

It is perhaps in Robert Smithson's writing and practice where we can find the most comprehensive response to the question of how artistic involvement with nature might actively circumscribe the issues relating to the decay and growth of the urban and natural environment¹. What Smithson suggests is that an artistic commentary on political issues, made with the use of and in reference to natural environment, commonly posits a tactic of withdrawal, as the most viable way of securing nature's impact on the urban fabric. By withdrawal I mean a tendency to refrain from intervention and allow nature to work its ways in the city, or, conversely, allow the city to undergo the natural and nature-imitating process of entropy.

Working in similar vein, in 1968, Alan Sonfist proposed "a revision of thinking about civic monuments" and suggested an approach that would allow for the uncultivated development of nature in particular locations of the city of New York (Tufnell, 2006, p. 101). His *Time Landscape* (1965–2005) involves a space of free growing forest, thus introducing a fragment of nature as it had been before the 17th century.

Similar stance on how natural landscape can transform the urban environment can be found in works by Herman de Vries. The artist realised two projects that involved nature left to its own devices, so to speak, and naturally altering the space it inhabits. These works were: *die wiese (the meadow)* from 1986 and *sanctuarium* from 1997. The former consisted in the artist's treatment of nature as a readymade – the work was a simple meadow, an outlined field, which de Vries allowed to grow naturally so that, at present, it is the home to a variety of fruit trees and wildlife. All that the artist has done was to "designate the space a work of art" (p. 91). His strategy might be defined as that of withdrawal from cultivating or intervening in landscape: "it will go completely back to nature. This not doing anything anymore will be the art" (Gooding, Furlong, 2002, p. 61). An urban version of this work is *sanctuarium* (1997), realized in Munster, Germany. The work involves an enclosed garden whose plants developed from wind-blown seeds instead of planned, human intervention. As Ben Tufnell commented, the artist has "established a 'natural' space within the constructed and artificial space of the city" (Tufnell, 2006, p. 92). His ambition is social and political, while the goals achieved by making visible what people fail to notice (*ibidem*).

¹ Robertsmithson.com/essays/provisional.htm (accessed: 14.02.2017).

In the final decades of the 20th century, this form of prioritizing natural processes of nature in Land Art came to be read as an overt campaign on behalf of the environment. It was not uncommon for environmental activism to symbolically appropriate any form of artistic expression that gave even a semblance of interest in its cause. A symptom of this tendency was the way Andy Goldsworthy's installation of *Midsummer Snowball* in London in 2000 was endorsed by Greenpeace and presented as an explicit comment on global warming, which took place due to the work's proximity to the London office of the British Petroleum and without the artist's knowledge or consent (p. 93). This, of course, was a diversion from the initial interests of many Land artists, in particular, Robert Smithson, whose fascination with degraded sites led him to conceptualise Land Art practices not so much as strictly environmental, but as mediators between nature and human industrial endeavour. He famously said: "Art can become a resource that mediates between the ecologist and the industrialist. Ecology and industry are not one-way streets, rather they should be crossroads" (Smithson, 1996b, p. 376).

In his discussion of how Land Art has voiced its political stance throughout the final decades of the 20th century, Ben Tufnell suggests that there can be identified three dominating positions, which he describes as: 1) creating a commentary on environmental issues together with a proposition of a solution to the discussed problem; 2) offering a "symbolic warning" or "poetic meditation," which is "shamanistic" rather than practical in nature; 3) bearing witness (Tufnell, 2006, p. 94). Although I largely agree with Tufnell's distinction, I cannot fail to notice that it employs a form of classification that combines formal description with that of the type of the artist's involvement or ambition, ranging the works from purely interventionist through artistically concerned to apparently detached. In this paper, I am not so much interested in the type of approach to landscape that artists manifest, but rather in how their involvement in environmental issues – which for the purpose of this text will be assumed as a given in all Land Art pieces – is expanded in their particular projects to formulate a political commentary on issues reaching beyond the confines of environmentalist discourse and making a political impact that concerns both rural and urban space, or public space at large.

Making impact – politics, nature, and beyond

An obvious and most famous example of a practice that involved a Land Art intervention but made an impact on the whole of the contemporary political landscape was Joseph Beuys' *7000 Oaks* from 1982. What is perhaps most significant here is how this piece – a commentary on the degradation of the natural environment and on the absence of trees in urban landscape – made a deeply anthropological contribution to the understanding of how the historically urban invention of a nation-state drew its vital powers from the conceptualization of rural space. In this particular case, Beuys sought to reinstate the actual oak tree into the urban landscape, at the same time extracting it from the compromised space of the national (and nationalist) collective imagination. What is particularly remarkable about Beuys' work is that, as early as 1982, it offered an insightful yet isolated recognition

of the problematic position of nature and landscape for European identity. It had to be seen as problematic since in most European states (and in numerous non-European ones) its idealized image served to shape, if not entirely create, a national identity, this product of metropolitan urban centres that invented rural space and portrayed its (always abstract, never actual) inhabitants as its ancient sources. Beuys' work is also important for another reason: as a reflection on what I called the problematic status of landscape for contemporary identity, it predates the widespread interest in this topic, whose growth can be observed particularly in the 1990s and early 2000s, when Postcolonialism in the humanities, on the one hand, and cultural geography, on the other, rose to considerable prominence.

Another seminal work that formulated a response to the contemporary environmental issues and, at the same time, made a commentary on wider political problems, was Agnes Denes' *Wheatfield: A Confrontation* (1982), a plantation of wheat on a Battery Park landfill in New York. Asked by the city authorities to create a public sculpture, the artist decided to take a different course and throughout the following six months took up the challenge of fertilizing the degraded plot, manually planting wheat seeds, and then collecting the crops. The crux of her endeavor was that rather than make a straightforward observation that, in the realities of the early 1980s, the metropolitan urban culture was deeply at odds with the country's agricultural effort that made its very existence possible, treating it – perhaps then more than ever – as a marginalised Other (the Yuppie culture was, after all, vehemently urban), she unveiled larger political issues at stake. In particular, she emphasized the deeply-rooted schizophrenic attitude to land, which – in contrast to the popular cultural imagery and the state-advocated policies of creation of natural parks and reservations – posits rural land as “priceless” (in this case, quite literally so), at the same time bestowing enormous value on a degraded plot of land in the city centre. Significantly, the value of the wheat crop was estimated at 158 dollars, while the plot itself at 4.5 billion (Denes, 1982). In Denes' work, the commonly operational dialectic of pristine, “priceless” nature and “useless,” degraded post-industrial site was turned upside down, resonating with wider issues of the twisted logic of capitalist economy, the symbolic and material exploitation of land, and the way the urban and the rural are inextricably intertwined in the system whose ideals are in thorough discordance with its practices. The artist explained that her ambition was to provide a symbol that “represented food, energy, commerce, world trade, economics. It referred to mismanagement, waste, world hunger and ecological concerns,” and “forgotten values, simple pleasures” (Agnes Denes..., 1992, p. 118).

Significantly, the respective works of Beuys and Denes were made in what is referred to as the second stage in the development of Land Art, lasting from the late 1970s until the end of 1980s, when landscape art – after a period of intense formal and conceptual experimentation, which marked the movement since its rise in the late 1960s – took a more political and environment-oriented turn (Tufnell, 2006, p. 122). In the 1990s and the early 2000s, landscape art became important on many levels: as a point of reference for a younger generations of artists who, like Tacita Dean and others, rediscovered the Conceptual founding fathers of the 1970s (e.g. in 1997 Dean made a trip to the footsteps of Robert Smithson in her *Trying to Find*

the Spiral Jetty), as a means to explore further the intricate relationship between technology and nature (e.g. Dalziel + Scullion's *Modern Nature*, 2000), or as a new form of art in public space whose spectacular scale paralleled the equally unbridled growth of new spaces of contemporary art (both in size as well as in number), leading to gargantuan projects of Olafur Eliasson, Anish Kapoor, and others, which – while supposedly engaging with nature-related issues – are examples of forcefully urban art, both in their involvement with major metropolitan institutions and their funding programmes, and in their ultimate resonance.

Landscape post 9/11

The advent of the second decade of the 21st century brought a sudden, yet – with hindsight – understandable turn of events. The unabashed optimism of the museum boom that lasted until the economic crisis of 2007, which left its mark both on weaker economies (to mention just the multitude of new spaces for contemporary art built in Spain, now left desolate and underfinanced, like many other products of its uncontrolled real estate frenzy) and major players on the market, led (yet again!) to a widespread doubt in art's ability to ever exist independently of its capitalist determinants, as well as to reasonable questions about how it is able to justify the way it combines its actual reliance on capitalist system with the dominating theoretical and ethical programming that prioritizes participation, equality, and human interactions.

This apparent clash between how contemporary art operated as an accomplice to global market and how it attempted to fulfill its obligations to the public is most pronounced in the focus of the most important art institutions, throughout the early 2000s, on a wide range of projects and practices of activist nature. Notable in this respect was a series of exhibitions organized by Nato Thomas at the Massachusetts Museum of Contemporary Art in North Adams, Massachusetts, from 2004 onwards. The initial, groundbreaking show titled *Interventionists: Art in the Social Sphere*, showcased a number of activist artist groups and was powerfully informed by theories of authors such as Naomi Klein and Antonio Negri. However, more relevant in the context of this essay is the second show, *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography, and Urbanism* (2008), which, organized through Independent Curators International, traveled across the US to be showcased at university galleries. As Yates McKee summarized, "*Experimental Geography* captured an important cross section of work developing throughout the 2000s at the intersection of art-historical legacies, such as Land Art and the Situationist concern with the politics of space, with activist-oriented academic research in the overlapping discourses of geography, urbanism, architecture, political ecology, and spatial information design" (McKee, 2016, p. 70). Thompson's idea of "experimental geography" was drawn from the research of his associate Trevor Paglen, artist and geographer, who attempted to translate his academic research in geography into visual art forms capable of reaching out to wider audiences than the usual academic and theoretical lingo.

Paglen's practice was concerned with the global network of what came to be known as "black sites" – classified locations supposedly used by the United States government to detain and interrogate suspects after 9/11. He employed an unconventional research methodology and collaborated, for instance, with a group of "plane spotters" to map unregistered plane traffic. Although his series of photographs of assumed "black sites" made a contribution to what is presently considered a new form of visual and literary culture post 9/11, through its engagement with landscape, it also offered a material for reflection on how non-urban space is re-construed in the 21st century as hostile, rather than pastoral space. While the surveillance mechanisms of the urban space render the experience of the city as increasingly in-the-open, the vast and largely un-policed rural space becomes a hide-out where the government is able to place its covert operations beyond the public's controlling sight. As McKee aptly noted on the work's contribution to addressing political concerns, "through these aesthetic means – recalling but also undermining the tradition of topographic landscape photography – Paglen thus highlighted the limits of documentation alone in confronting state secrecy, enabling us to sense the politics of visibility and invisibility itself as the core aesthetic dimension of both sovereignty and democratic activism" (p. 172).

Similar concerns were raised by Puerto Rico-based artists, Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla, who combined in their work an interest in the formal aspects of Post-Minimalism and Land Art and ambitions of political activism. They elaborated on those issues especially in their investigation of the island of Vieques, for decades utilized by the US navy as a weapons-testing ground. The result of their investigation is a video piece titled *Under Discussion* (2005), which documents the journey undertaken by air and water around and above the island, with shots recording the quick pace of the vehicle (paralleled by quickly changing frames), recording in passing both the hidden facilities and the pristine, succulent nature.

Landscape, waste, and the post-Occupy condition

The important questions about how art institutions respond to the growing economic and environmental problems vis-à-vis their direct involvement with the capitalist system, which in the period following the economic crisis of 2007–2008 was held accountable for the devastation of both social and natural landscape, gained new currency during the events of the 2011 Occupy initiative. Nevertheless, the fact that a great number of participants of the strike organized at the Zuccotti Park in New York were, in fact, artists, allowed the art world at large to take – at least to some extent – the position of the major accuser, rather than one of the accused. This dubious situation of major art institutions was later to be acknowledged and reproached through a number of anti-museum actions.²

As Barry Schwabsky noted in a text that was published in 2011, the nature of many of the Occupy slogans carried by people during the protest and then recorded and published online, displayed a particular resemblance to Conceptual practices

² See for example G.U.L.F. action at the Guggenheim Museum in 2014, and their occupation of the museum in 2015, and Liberate Tate's *The Gift* at the Tate Modern in 2012.

of the previous decades. Their message seemed at once committed and curiously general, critical of particular reality, yet intriguingly self-ironic. In general, most signs would express the will to dissent rather than verbalize concrete postulates: "I'M SO ANGRY I MADE A SIGN". Others expressed what Schwabsky interprets as nostalgia for real protests that could boast of tangible agendas: "YOU CAN NEVER FIND A GOOD LEFT-WING MILITARY COUP WHEN YOU NEED ONE" (Schwabsky, 2016, p. 269).

Evaluated from the standpoint of politics, the Occupy movement raised questions about effectiveness and agency. However, even though it started off with what seemed like an un-directed (or misplaced) criticism of everything and nothing in particular, its demands began to take more concrete shape in the course of the following several months. Seen from the present perspective, the Occupy movement – working without a strict agenda and, in practical terms, largely ineffective as a policy-changing forum – needs to be regarded as a form of activism that paved the way for many other protests to come, those whose claims and demands were much more direct in their appeal.

Moreover, from the standpoint of visual arts, it came to be regarded as a phenomenon that marked a closure, indeed, as an end to contemporary art as we know it. In 2012, Kulendran Thomas observed: "Contemporary Art faces a potentially terminal crisis. Contemporary Art has sold itself as a non-specific, expanding, universal non-genre, much as neo-liberalism passed itself off as the natural state of things. The realization that Contemporary Art is in fact a time-limited historical period, that can end, is a radical moment. But it's an idea that's gathering momentum... I can't see what will emerge afterwards... but Occupy art can be seen as foreshadowing what replaces Contemporary Art."³

As far as culture at large is concerned, Occupy set the grounds for a widespread discussion of the problem of the dispossessed and frustrated majority, the 99% whose materially unstable existence had been presented to them as a natural order of things in neo-liberal capitalism, indeed, as a result of their not working hard enough. Marked by their shared precarious condition, the members of the 99% were often metaphorically described as "waste", "refuse", a class of disposable people working in uncertain conditions and oftentimes employed on "rubbish" contracts. Historically speaking, this state of affairs, when the rich minority marginalises the poor masses, both economically and culturally, is, of course, nothing new. Yet, it is perhaps in this very decade, after the AIDS crisis and its visual representations, after much of the Abject Art of the 1990s, and other events that have paved the way for the visual presence of the rejected and the degraded, that the problem of financial and political marginalisation has reached the widest scope (and understanding) and can be now rightfully expressed in forms whose aesthetic potency has already been tested.

The powerful image of people as "waste," whose precarious condition forces them to exist from day to day in a life that is never fully actualized, always in the present, and in an inefaceable sense of repetitiveness that incapacitates any

³ Th. Kulendran, cit. by Mason, 2012, cit. in: McKee, 2016, p. 8.

anticipation of or vision for the future, gains particular relevance when it is confronted with two theoretical perspectives that seek to explain the contemporary human cultural and material condition in reference to historical consciousness and aesthetics respectively. The former draws from Jacques Derrida's reflections on the ghostly presence of Marxism in the late 20th-century culture and politics, included in his *Spectres of Marx* (1993), and develops a curious field in which Derrida-inspired philosophical reflection on how our present is utterly unable to construe its own existence as historical, and thus relies on the past, whose presence in as undeniable as it is ghastly, becomes combined with an interest in all things Gothic, ghostly, and spectral. Things that – much like the precarious “waste” class – will neither be acknowledged nor fully disposed of.

The latter, equally inspired by Derrida's notions, can be related to Nicolas Bourriaud's reflections on the “exform” – the realm of the insignificant and the excluded. In his analysis, which draws from psychoanalysis, Bourriaud theorises the “exformal” as “the site where border negotiations unfold between what is rejected and what is admitted, products and waste,” stating that “gestures of expulsion and the waste it entails, the point where the exform emerges, constitute an authentically organic link between the aesthetic and the political” (Bourriaud, 2016, p. X). Bourriaud's text identifies the major problem with contemporary waste, namely, the fact that it is both disposable and impossible to dispose of: “things and phenomena used to surround us. Today it seems they threaten us in ghostly form, as unruly scraps that refuse to go away or persist even after vanishing into the air. [...] ours is also an epoch of squandered energy: nuclear waste that won't go away, hulking stockpiles of unused goods” (p. VII). In art, this fear of waste, claims Bourriaud, has taken a peculiar form in the pervading belief that everything and anything the artist produces can somehow be useful and meaningful: “inasmuch as artists devote equal attention to preparing, making and exhibiting their works, one also senses the dream of activity without waste: a process brought out into the open, whereby everything is useful or significant” (p. 7).

The condition of arts and the art world after Occupy is, therefore, a deeply conflicted one, where the presence of the disposable (objects, people, communities, environments) is at once acknowledged as a theoretical possibility, in fact, as a popular theme for exhibitions, workshops, publications, etc., and decidedly rejected in the day to day practice and programming of the entire spectrum of art institutions: from the smallest project-based initiatives to the major players such as MoMA or the Tate. This problematic and deeply unsettling position came to be exposed in the course of several post-Occupy events, when art institutional response to the tangible problems shared by particular communities fell short of what is required of the major cultural actors. The above-cited comment by Thomas about the end of contemporary art was, most emphatically, sparked by the disappointment with the failings of the art world to fulfill the roles expected of it, rather than inspired by a widely theoretical-historical reflection. It is perhaps also a post-Occupy characteristic, that an identification of the supposed end of an era stems from a frustrated disavowal of authorities and leaders, rather than from a concrete philosophical conception of history.

Green is white – nature and the politics of dispossession

The issue of the “disposable” people came back with a vengeance in the crises following the Occupy movement, in particular, in the events and aftermath of Hurricane Sandy in New York (2012) and the Ferguson riots (2014). In this particular context, the previously class-based definition of the precariat was now reformulated to account for the actual state of affairs; hence the openly race-oriented slogan: “Black lives matter.” The question of how the issue of discrimination of black citizens in America is related to the environmental and aesthetic concerns with landscape was well explained by Naomi Klein: “What does Black Lives Matter, and the unshakable moral principle it represents, have to do with climate change? Everything” (Klein, 2014, p. 187). I will try to explain below that rather than simply with climate change, the issue has a lot to do with how landscape and the dialectic of city vs. nature determines the actual distribution of space.

The new slogan “decolonise,” voiced by groups such as Unsettling America and DecoloNYC, sought to provide an alternative to “occupy” in an attempt to shift the focus from class- to race-related issues and stress that Occupy movement “occluded a deeper historical analysis of white supremacy, resulting in the frequent reproduction thereof in both its outward-facing movement work and its internal organizing culture” (McKee, 2016, p. 187). This initiative was motivated by the results of Hurricane Sandy’s destruction of parts of New York, where particularly hard damage was suffered by Queens district and its Rockaway Boardwalk, among others.

The later treatment of the district by the authorities and by the art world, requests a comparison with how the citizens of New Orleans were provided for after Hurricane Katrina hit the city in 2006. Particularly helpless at the time were the poor black communities, former inhabitants of numerous public housing projects. Due to the natural disaster, many of their homes were pronounced unfit for habitation by the authorities and ultimately earmarked for demolition. Hundreds of people were evicted from their homes, with no alternative housing provided. The art world responded with what has to be seen as a preposterous idea: “Artforum” called for major architects to create “visionary designs” for the city, most of which did not solve the problem of relocating the dispossessed community (p. 194). The most outrageous project came from the celebrated architect Thom Mayne, who proposed to treat the disaster in terms of an opportunity to redevelop the city and introduce more green areas. As McKee notes, activists from groups Common Ground and Survivor’s Village declared that “greening was here synonymous with whitewashing and erasure” (p. 187).

After Hurricane Sandy, the Far Rockaway was also visited by the moguls of the art world, who professed their readiness to provide solutions. In the spring of 2013, MoMA selected the spot next to the now empty site of the Boardwalk to erect a temporary dome-shaped white pavilion, a part of its Expo 1 project that comprised of a series of events organized throughout the summer by MoMA PS1. Branding itself as committed to the task of commenting on the difficult times of “economic turmoil” and “ecological challenges”, and “political upheaval,” the project

was, in fact, founded by Volkswagen and showcased “visionary designs” for the redevelopment of the site. As McKee notes, “none of the designs were grounded in the concerns or projects of local survivors (p. 206)”.

This deeply irresponsible and shameless approach of the art world to land in the city may be perhaps explained as a remnant of a long tradition of thinking about this issue, whose postwar manifestations can be found in what has been the starting point for this essay, namely, the art of Robert Smithson. In his appreciation for the contemporary wastelands seen as human-made equivalents of the natural processes of erosion and entropy, Smithson singled out what he saw as the perfect realization of the dialectical landscape – the Central Park in New York. In his essay on its maker, Frederick Law Olmsted, he described the future site of the park as “wasteland,” ignoring the fact that it had been inhabited by the black and Irish community of Seneca Village, whose settlement rose from 1825 to 1857 and was destroyed to make way for the park (Ibidem: 191). What the initiatives instigated by “Arforum” and MoMA, in 2006 and 2013 respectively, indicate is that the major contemporary art platforms’ involvement with and dependence on the global commercial superpowers puts them in the position where they are institutionally and inherently unable to embrace the post-Occupy condition, by which I understand not so much the new distribution of power within the artworld, but the emergence of new conceptual, practical, and ethical tools and stances. One of the major outcomes of the events that followed the movement of 2011, either as direct results of this process or as nature-inflicted disasters, was that the status of nature, understood as a place of refuge or as a stage for playing out Romantic pastoral sentiments, is impossible to sustain in the new political, economic, and environmental reality. Equally unstable is its status as a “green spot” in the city, since the major events of that period questioned the racial and class neutrality of such constructions.

Among numerous issues that rendered the status of nature in the city problematic was the location of the Occupy movement in the privately-owned but publically accessible Zuccotti Park, whose proprietors, together with the police, evicted the protesters on the grounds of their “unsanitary” conduct. Another was the described aftermath of Hurricane Sandy, whereby the urban-based green area was exposed as serving the interests of particular class (thus being a white more than green space). Those events have emphatically proved that the postulated (and environmentally justified) need for more green areas in the urban centres in fact occludes the understanding of the deep-ridden class- and race-based definitions of landscape and nature. To go back to my initial question: what kind of landscape art is capable of formulating a commentary that avoids being either escapist and pastoral or interventionist and environmental, yet at the same time makes a political comment that resonates beyond the confines of cultural geography? Certainly, one of such forms is art that starts with the goals shared by all post-Occupy movements and actions: shows indignation rather than withdrawal, strikes art and landscape, posits the excluded and the rejected at the very centre, recognising the *exformal* as the locus of potentially new art forms.

Bibliography

- Agnes Denes (1992). Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art–Cornell University.
- Bourriaud, N. (2016). *The Exform*. Transl. E. Butler. London–New York: Verso.
- Denes, A. (1982). *Wheatfield – a confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*, <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html> (accessed: 14.02.2017).
- Gooding, M., Furlong, W. (eds.) (2002). *Songs of the Earth*. London: Thames & Hudson.
- Halperin, J. (2017). *MoMA responds to Trump's immigration ban through its Collection*. "The Art Newspaper", 3 February, http://theartnewspaper.com/news/museums/moma-responds-to-trump-s-immigration-ban-through-its-collection/?utm_source=weekly_feb10_2017&utm_medium=email&utm_campaign=email_weekly&utm_source=The+Art+Newspaper+Newsletters&utm_campaign=2f64862935-EMAIL_CAMPAIGN_2017_02_10&utm_medium=email&utm_term=0_c459f924d0-2f64862935-60895129 (accessed: 14.02.2017).
- Jones, J. (2017). *Christo cancels artwork to protest Trump – but we need his vision*. "The Guardian", 26 January, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathan-jonesblog/2017/jan/26/christo-protest-trump-colorado-installation-comment> (accessed: 14.02.2017).
- Klein, N. (2014). *Why #BlackLivesMatter should transform the climate debate*. "The Nation", 12 December.
- Mason, P. (2012). *Does Occupy signal the death of contemporary art?*, bbc.com, April, 13.
- McKee, Y. (2016). *Strike art: Contemporary art and the post-Occupy condition*. London–New York: Verso.
- Schwabsky, B. (2016). *Signs of protest: Occupy's Guerrilla semiotics*. In: idem, *The perpetual guest: Art in the unfinished present*. London–New York: Verso.
- Smithson, R. (1996a). *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape*. In: idem, *The collected writings*. Ed. J. Flam. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, pp. 157–172.
- Smithson, R. (1996b). *Untitled (1971)*. In: idem, *The collected writings*. Ed. J. Flam. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Tufnell, B. (2006). *Land art*. London: Tate Publishing.

Polityczność krajobrazu i praktyki artystyczne po działaniach ruchu Occupy

Abstract

Artykuł dotyczy politycznych aspektów land artu oraz stara się odpowiedzieć na pytanie, na ile współczesny klimat artystyczny i polityczny wytworzył sytuację, w której naturalnym kontekstem dla tworzenia politycznych wypowiedzi artystycznych dotyczących całości sfery publicznej jest kontekst miejski. Na przykładzie wybranych, klasycznych realizacji sztuki ziemi, powstałych w środowisku miejskim (autorstwa Alana Sonfista, hermana de Vriesa, Andy'ego Goldsworthy'ego, Josepha Beuysa, Agnes Denes), rozpatrywana jest kwestia tego, na ile uniwersalny wymiar mogą mieć wypowiedzi polityczne land artu, a na ile ich zasięg ogranicza tradycyjne odniesienie wyłącznie do kwestii zagrożeń dla środowiska naturalnego. Kwestia ta pozwala następnie przyjrzeć się temu, jakiego rodzaju zmianę w postrzeganiu zarówno sztuki ziemi, jak i politycznych wypowiedzi artystów, przyniosły wydarzenia z 11 września 2001. Na przykładzie wybranych praktyk artystycznych (m.in. cyklu wystaw organizowanych przez Nato Thomasa w North Adams, badań Trevora Paglena, prac Jennifer Allory i Guillermo Calzadilli), analizowana jest to, jak obraz natury komplikuje jej związek

z konfliktem politycznym po wydarzeniach z 11 września. Przykład stanowią wybrane działania artystyczne i instytucjonalne po wydarzeniach związanych z protestami i innymi akcjami ruchu Occupy. Kontekst dla nich stanowią protesty społeczne w Nowym Jorku, a także wywołane w tym mieście przez huragan Sandy.

Słowa kluczowe: krajobraz, ruch Occupy, Land Art

Key words: landscape, Occupy movement, Land Art

Nota o autorce

dr Karolina Kolenda (ur. 1982) – adiunkt w Katedrze Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Absolwentka Instytutu Filologii Angielskiej oraz Instytutu Historii Sztuki UJ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na współczesnej literaturze i sztuce brytyjskiej, geografii kulturowej oraz problematyce krajobrazu.

Karolina Kolenda, Ph.D. (b. 1982) – she is an assistant professor at the Chair of Art Education and Art Theory at the Faculty of Art, the Pedagogical University of Krakow. She graduated in Art History and English Studies at the Jagiellonian University in Krakow. In her research, she focuses on British contemporary literature and visual arts, cultural geography, and representations of landscape.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.8

Maciej Kałuża

Institute of Philosophy and Sociology
Pedagogical University in Cracow

The distance between reality and fiction: Roland Barthes reading Albert Camus¹

At the end of 1954 Roland Barthes wrote a review² of Camus's *The Plague*. Barthes pointed out, that in this novel, there seems to be a lack of coherence between the real history of French Resistance against German occupation during Second World War and the fictional struggle of Oran's citizens against a disease. The problem, for Barthes, was that in reality the struggle of resistance couldn't be presented, without reservations, as an allegory of people fighting a lethal disease. French resistance members, when fighting the Nazis had to confront real people, not a disease or an abstract metaphysical problem: "The evil has sometimes a human face and about this, *The Plague* speaks nothing" (Barthes, 1955, p. 7). This observed difficulty has, according to Barthes important, moral consequences. The solidarity of people, as presented by the struggles of Oranians in Camus's novel, is formed against a dehumanized threat. As such, it avoids the moral consequences of the real confrontation with other human beings; there is, after all, nothing wrong about fighting plague, whereas combat against humans is much more difficult on moral ground to engage in: "Is it enough to be a physician, being afraid of becoming an executioner, should one be satisfied with healing wounds without confronting their causes? How should one behave, when confronted with an attack of a human being?" (Barthes, 1955, p. 7). According to the critic, one couldn't foresee, on basis of the novel, what the actions of citizens of Oran would be, when fighting against a threat, posed by human beings. The solidarity, as presented by Camus, even when obviously successful when opposed against fictional evil, cannot be helpful in real, historical struggles of humans against humans: "The characters of Camus could not keep themselves away from being executioners or their accomplices without

¹ This article was written in effect of realization of research project 2013/09/D/HS1/00873 funded by National Science Centre in Poland. This work is a substantially revised and developed version of my 2015 publication: M. Kałuża, *Roland Barthes versus Albert Camus. History and allegory in The Plague*, "Prolog", 1(3), 2015. p. 19–27.

² All quotes from French in this article are translated by the author. The aforementioned review was published by Barthes in February 1955, titled: *La Peste, annales d'une épidémie ou roman de la solitude?* "Bulletin du Club du Meilleur Livre", p. 4–8.

accepting being solitary and this is whom they truly are” (Barthes, 1955, p. 7). Worse still, according to Barthes, this eventual solitude (implicitly: a failure of solidarity based on morality of characters from the novel) does not await only Camus’s heroes. The author himself, firmly believing in such morality, as is presented in the novel, is consequently condemned to loneliness. The general verdict, by Barthes was, that allegorical presentation of historical resistance, depicted as a struggle against natural epidemic leaves the reader unaware of moral dilemmas, faced by people engaged in conflict. What Barthes means here, I believe, is that *The Plague* does not present the persistent difficulty of being actively engaged in resistance, which not only required killing people but also taking responsibility for retaliation actions, during which dozens or hundreds of innocents would be executed.

This was a second review of Camus’s work, written by Barthes³, but, more importantly, the first that caused Camus to react, almost instantly, even before the formal publication, in a letter to the author of the critique⁴. Author of *The Plague* could not agree with the verdict, calling his book a source for anti-historical ethic and the final condemnation of both characters and their creator to political solitude. The reservations of Camus, regarding the critique were directed both against the criticism of style and the implied inefficacy of morality of novels’ characters.

Regarding the style of *The Plague*, Camus could not accept the critique of his usage of disease allegory. He pointed out, that the first version of the book appeared during the occupation⁵, so the transposition of the enemy into a disease had an obvious, historical justification, for such concealment of actual meaning was necessary. Such argument would, of course be easy to counter, as the final version of the novel appeared in 1947, when the problem of German censorship was out-of date. More importantly however, Camus argued, that the historically influenced meaning of the novel, presentation of the struggle of resistance, is just one of many levels of meaning in the book. *The Plague* is, according to Camus, not an allegory, reaching only backwards to the period of 1940–1945. It should be noted that this argument did not appear solely as a means to counter Barthes argumentation, for Camus would write in his notebook in October 1942: “*The Plague* has a social meaning and a metaphysical meaning. It’s exactly the same. Such ambiguity is in *The Stranger*⁶ too” (Camus, 2010, p. 36). We may agree then, that from the very beginning, the confrontation was supposed to present a social problem (occupation) and a metaphysical problem (struggle of human being with absurdity of life). Furthermore, if we relate to Camus’s theory of novel, which was published already in 1942 in his essay *Myth of Sisyphus*, we must conclude, that already at this time, the

³ R. Barthes wrote a review of *The Outsider* earlier that year, see: *L’Étranger, roman solaire*, “Bulletin du Club du Meilleur Livre”, vol. 12 (1954) p. 6–7.

⁴ Camus’s letter was published in “Bulletin du club du Meilleur Livre” in February 1955, together with Barthes’s review. For English version, see: A. Camus, *Letter to Roland Barthes on The Plague*, “Lyrical and Critical Essays”, Vintage books, 1970, p. 338–340.

⁵ The first fragment of *The Plague* was published by les Éditions des Trois Collines in 1943. The excerpt was titled *Les exilés dans la peste*.

⁶ *The Stranger* is the american translation of the title of Camus’s book, translated in United Kingdom as *The Outsider*.

author had a developed understanding of the role of artistic creation, very distant from Barthes's interpretation and conclusion. For Camus, already at the dawn of work on *The Plague*, a novel cannot have a ready thesis, to be deciphered by the reader: "The thesis-novel, the work that proves, the most hateful of all, is the one that most often is inspired by a smug thought. You demonstrate the truth you feel sure of possessing. But those are ideas one launches, and ideas are the contrary of thought. Those creators are philosophers, ashamed of themselves. Those I am speaking of or whom I imagine are, on the contrary, lucid thinkers (...). Any thought lost, looking around, and looking ahead that abandons unity glorifies diversity. And diversity is the home of art" (Camus, 1955, p. 84–86). If we assume, that while preparing his novel Camus was trying to adhere to this theory, we may conclude, that at least in the intent of the author, *The Plague* should allow for diverse readings and interpretations, not be solely reduced to an allegorical chronicle of resistance. In his reply to Barthes from 1955, Camus concluded the stylistic attempt of his novel: "In a sense, *The Plague* is more than a chronicle of the Resistance. But certainly it is nothing less" (Camus, 1970, p. 339).

Camus also dismissed the conclusion regarding eventual, political solitude of his characters (and himself). He remarked, that if there is any evolution between *The Outsider* and *The Plague*, it is in movement from solitude to solidarity: „Compared to *The Stranger*, *The Plague* does, beyond any possible discussion, represent the transition from an attitude of solitary revolt to the recognition of a community whose struggles must be shared. If there is an evolution from *The Stranger* to *The Plague*, it is in the direction of solidarity and participation" (Camus, 1970, p. 339). This idea is clearly represented in the novel, by the struggle of citizen's in Oran, whose individual rebellions progressively develop into a working, efficient organization. Camus also addressed the issue of relation between the fictional struggle against disease in the novel and historical struggle of resistance against Nazi occupation. His reply is very interesting, as he openly rejected the implication, that the morality of characters in *The Plague* was solely his own – and also an inadequate one – creation: „What these fighters, whose experience I have to some extent translated, did do, they did in fact against men, and you know at what cost. They will do it again, no doubt, when any terror confronts them, whatever face it may assume, for terror has several faces" (Camus, 1970, p. 339). As Camus was actively engaged in French resistance since 1943 (as an editor for clandestine newspaper), his belief in being able to chronicle the motivations behind actions of "Combat" members seems at least adequate. Invisible in Camus's reply to Barthes is also a very personal experience that – as he remarked in an unpublished essay in 1952 – made his own solitary rebellion an element of the consequent solidary struggle of occupied Frenchmen: "To put it briefly, I didn't know men could torture others while looking them straight in the face. (...) But during the forties these stories, taking place in our midst, were our daily bread. I learned that crime, far from having been given birth and burning in a criminal soul only to be immediately extinguished, could justify itself, turning its theoretical system into a powerful force, spreading its adherents around the world, ultimately conquering and ruling. What else was there to do then except fight to prevent this result?" (Camus, 2004, p. 205–206). Action, as advocated by resistance militants had

– according to Camus – a serious, moral foundation, which he tried to understand and develop from his clandestine 1943 publications (*Letters to a German Friend*) to his ethical considerations as presented in 1951 philosophical essay, *The Rebel*. If we come back to Barthes's reservations, we may notice, however, that Camus's counter-argument does not relate precisely to the issue the critic had in mind. Doctor Rieux from Camus's novel enters the struggle with lethal microbes almost unhesitatingly; it seems difficult not to agree, that his motivations for confrontation may be compared to the motivations of young Frenchmen, repulsed by actions of Nazi occupying forces. But for Barthes, *The Plague* fails at the level of translation, when the historical actions, leading to serious moral dilemmas: e.g. killing people and provoking executions of hostages in revenge are portrayed as attempts at curing the diseased and preventing the spread of an epidemic, in which the element of moral ambivalence disappears. Here, curiously, given the detailed analysis of the issue of killing as depicted in *Neither Victims nor Executioners* (1946), *Just Assassins* (1949) and *The Rebel* (1951), Camus does not explain in detail his moral position regarding political violence, founded on his strong, moral belief, that violence against oppressive ideology or tyranny is permissible, but must be significantly limited and consequently retributed for⁷. For Camus's defense, we may however add, that even if the translation of resistance struggle – portrayed as preventing an epidemic – is deemed inadequate, it does not mean, that moral dilemmas are absent from Camus's novel. All characters, as portrayed by Camus have to make very difficult, moral choices and accept possible, life threatening consequences of their actions. They are fully aware, that their activities are desperate measures and their success lies not in elimination of the symbolical disease, but in stubborn limitation of its deadly consequences. More precisely, if one closely analyzes the arguments from the confession of Tarrou in *The Plague*, it becomes also evidently clear, that the opposition against *The Plague* is seen as necessarily violent struggle, but understood as revolt against any legitimization of violence and killing (Camus, 2013, p. 647–648). Barthes's interpretation, we may conclude, may be thus seen as too heavily relying on the conviction, that it is solely the physician, Rieux, who composes the final moral argument of the book's meaning (focused on healing people). It can be efficiently shown, that the resistance in *The Plague* owes as much to Tarrou's much more political and engaged conviction (focused on stopping the disease at all costs), and consequently, that according to Camus, there exists a level of resisting terror, that does not make the agent combating the threat equal on moral grounds to an executioner.

At the very end of Camus's reply, we find also an interesting interpretative tool for the novel. The author remarks, that *The Plague* should be understood as a symbol, not solely an allegory of occupation. He purportedly did not show one enemy, one representative of oppression and this makes the book more universal: "(...) terror has several faces. Still another justification for my not having named any particular one, in order better to strike at them all. Doubtless this is what I'm

⁷ For a detailed analysis of the issue of violence in Camus's political and moral philosophy, see: J. Foley, *Albert Camus. From absurd to revolt*, London: Routledge, 2008, p. 87–99.

reproached with, the fact that *The Plague* can apply to any resistance against any tyranny” (Camus, 1970, p. 340). Such statement, presented in 1955 could clearly imply, that one may find inspiration in *The Plague*, not only to honor the historical resistance, but also to support anti-totalitarian movements struggling against soviet politics or Franco’s regime. In preceding part of the article, we will propose to see this context – especially Camus’s stubborn critique of Marxist ideology of 1950s, as a much more serious, political cause for Barthes’s claims about anti-historical ethics.

In 1953, when Barthes published his collection of critical essays⁸, he would highly praise Camus for *The Outsider*. What he admired was the transparency of language in that book, signaling a new style in French literature. In view of Barthes: “This transparent form of speech, initiated by Camus’s *Outsider*, achieves a style of absence which is almost an ideal absence of style; writing is then reduced to a sort of negative mood in which the social or mythical characters of a language are abolished in favor of a neutral and inert state of form; thus thought remains wholly responsible, without being overlaid by a secondary commitment of form to a History not its own” (Barthes, 1967, p. 77). This style, called “Écriture blanche”, had according to Barthes a significant, social function, it presents “the last episode of a Passion of writing, which recounts stage by stage the disintegration of bourgeois consciousness” (Barthes, 1967, p. 5). This style, understood as a stubborn escape from of literary language from stylistic ideology, is seen as an attempt at reaching honesty and clarity in writing. Such preference for clarity and honesty of the writer, I presume, was not found in Barthes’s of *The Plague*. The meaning became for him unnecessarily hidden behind an allegory of disease; stylization pushed away neutrality and clarity. Reading Barthes’s critique on basis of his theory of neutral writing allows for understanding that the book fails by introduction of allegories – or symbols – in writing of an author, who previously did succeed by avoiding them. There is, however, a deeper and more complicated problem with Barthes interpretation, I would like to present here in detail, reaching back to the famous confrontation of Camus, Jeanson and Sartre after the publication of *The Rebel*⁹. In his first review of the book, F. Jeanson, before attacking Camus’s ethics of revolt, interpreted *The Plague*, calling it a “transcendental chronicle”, aiming at building grounds his consequent critique of Camus as a detached idealist disengaged from genuine, historical and revolutionary action. He would also show its distinction from the style of *The Outsider*, but conversely to Barthes, only highlight its universal, or metaphysical meaning, detached from any relation to historical facts: “*The Plague* could have been titled *The Human Condition* because the real setting was not this city but the world; and the real characters were not these men and women of Oran but all of humanity, not this disease but the absolute Evil that weighs on every conscious being” (Jeanson, 2004, p. 83). In summing up the style of the book, Jeanson claimed, that there is a contradiction between distant narrative of the chronicle and historical (or factual) being: “The analogy between an epidemic narrated by

⁸ See: R. Barthes, *Writing Degree Zero*, London: Jonathan Cape 1967.

⁹ For detailed analyzis of the conflict, see: R. Aronson, *Camus and Sartre: The story of a friendship and the quarrel that ended it*, Chicago: University of Chicago Press 2004.

a pure mind and the human condition lived by a situated consciousness is illusory” (Jeanson, 2004, p. 83). The argument then, is that Camus’s second novel, far from being a book narrating the resistance struggle, is not only about something more universal, but also, the influence of this universal on any genuine, historical event is at least debatable. Barthes would later view, commonly with Jenson, the observed illusiveness of relation, between Camus’s anti-historical ethics and historical events. Notably, the conviction, that *The Plague* inadequately portrays the struggle of resistance was also raised in 1952 polemics, concerning *The Rebel*. In his famous reply to Albert Camus, Jean Paul Sartre dismissed the novel, referring to the relation between allegory and history: “By choosing injustice, the German, of his own accord, allied himself with the blind forces of nature, and in *The Plague* you were able to have his role played by microbes, without anyone appreciating the mystification” (Sartre, 2004, p. 152). *The Plague* would then be a literary proposition of perceiving the struggle against the disease as an attempt at promoting action in accordance to some universal, detached and abstract forms of justice. Sartre would then argue, that Camus tried to distance himself from history, believing in justice, which is empty of any content and without an actual meaning in relation to historical events. Any critique of contemporary Marxism from that position

In 1953 Barthes did praise Camus’s *Outsider*, as its neutral and transparent language attempted successfully to evade running too deeply into historical connotations¹⁰. The author of “Writing degree zero” would approve of such method of writing, as he believed, that the mere multiplicity of forms in contemporary literature forces the writer to choose; making the form and style of writing an ethical statement. The decision to apply limitations to form would be seen as an attempt at avoiding victimization by contemporary artistic ideology and allow for temporal artistic freedom of expression. By criticizing *The Plague*, following Sartre and Jenson’s criticisms, and by pointing out the duplicity between morality and history in the novel, Barthes seems to have suggested a break in Camus’s writing, primarily on stylistic level. By further suggesting, that this break reflects some form of anti-historical ethic, detached from desired realism, he would have not only condemned the choice of the style, but denounce the author on the sociopolitical plane. It becomes, I believe, clearer to understand now Camus’s harsh reservations, when he writes to Barthes in 1955: “It is not legitimate to reproach me or, above all, to accuse me of rejecting history – unless it is proclaimed that the only way of taking part in history is to make tyranny legitimate” (Camus, 1970, p. 340). In response to Barthes’s critique, Camus is repeating an argument from his debate with Sartre and Jenson from 1952. Camus did not believe, that by writing *The Plague* and *The Rebel* he had found himself outside of history – rather, he understood, that he is

¹⁰ We may notice here, that Barthes’s reading of *The Outsider* is thus in polar opposite to postcolonial interpretations of the novel, where the racial, ethnic and historical aspects of the story, especially concerning the anonymity of the Arab victim, are put to front, exposing deep engagement of the story with the problem of colonialism. See: C.C. O’Brien, *Camus*, Fontana 1970, p. 7–32. From such perspective, Barthes would be seen as yet another victim of mystification, in which neutrality of the language in the novel succeeds at hiding the genuine, historical problem of colonial violence.

being pushed away from history by French intellectuals, who strongly opposed to his criticisms of Marxist ideology and his notorious condemnations of the soviet enterprise. The writer perceived the described actions from *The Plague*, exactly as a literary attempt at showing development of action against any historical problem of tyranny (Stalinism being obviously one possible point of reference), not merely referring to history of French resistance. Also, the choice of showing the struggle in form of a chronicle, had stylistic reasons – understandable in my opinion – to be taken under consideration when referring to Barthes’s and Jeanson’s critique of novels’ form. The work of Rieux, the narrator, who would collect and describe the events, can be seen as stylistic element, aimed exactly at limiting the role of form in the novel; it can be seen as a way of gathering the diverse reactions of citizens of Oran, without visible preference or hierarchy of their exposition. Regardless of the success or failure of the whole enterprise, Rieux would highlight this element of his (and indirectly Camus’s) plan: “The narrator has sought to be objective. His intention has been to modify, for artistic reasons, as little as possible, except for the elementary requirements of a more or less coherent retelling” (Camus, 1991, p. 166). Peter Dunwoodie, an author of many analyzes of style in Camus’s work, would highlight this intended objectivity, describing the role of the language in *The Plague*: “Its declared aim is to shift the focus towards transparency of language (objectivité) in order to dismantle discursive hierarchies and allow the emergence of moral responses to a major existential dilemma” (Dunwoodie, 2013, p. 1–2). Such reading would pose difficult questions as to the role of style and Barthes’s critical remarks on the aesthetics of the novel. The form was applied with intention to limit the contamination of described experience of characters: exactly – we may add – what Barthes would praise in his preference of form referred to as “zero degree”.

Barthes, in his 1955 critique, did find the usage of Camus’s chronicle inadequate to the task of describing historical struggle, stating, that when referring to history, the author should “organize the progressive unveiling of facts according to their relation, exterior to the crisis itself, to substitute the idea of times the idea of structure” (Barthes, 1955, p. 4). He accused Camus of presenting solely the crisis (related to the idea of times), without explaining its origins and its structure. On the moral ground, Camus focuses on the ideas behind confrontation of Oranians against something, they do not understand, and – according to Barthes – something that can be poorly translated into historical facts. Consequently, *The Plague* is using a detached style, failing at relating to the original experience, and proposes a morality that is detached from dilemmas, caused by human engagement in conflict. In Camus’s response to these critiques, he openly admitted, that what Barthes is advocating, is actually realism in art: a perspective Camus openly rejected in his second, theoretical essay on literary theory in *The Rebel* (Camus, 2013, 1044–1054). Camus did also ask Barthes what, in his opinion, would be a more complete and sufficient morality, that would avoid the failure of distancing and alienating people, advocating for a more successful solidarity. The critique’s reply to this question is very straightforward and allows for a better understanding of Barthes coherence with Jeanson and Sartre’s arguments from 1952: “You are asking me, in what name

do I find the morality of *The Plague* insufficient. I will not make a secret; it is in the name of historical materialism" (Barthes, 2003, p. 573)¹¹.

Barthes would conclude the ethical disagreement, stating his preference is in the morality of explication, calling Camus's attitude a morality of expression. In 1955 Barthes confessed, that, for him, a plague in a book should relate to a plague, a description of resistance should relate to the history of resistance (Barthes, 2003, p. 573). When literature becomes detached from facts, using allegories and symbols, the ethic it proposes is also detached from history and reality. In effect, stylization and abstraction lead to formal morality (Barthes, 2003, p. 573), disengaged and hostile towards facts. The short reply to Camus's letter focuses on the relation between historical French resistance and an allegory of *The Plague*, avoiding any relation to Camus's developed ethical and political positions. We may, however, refer to *The Rebel*, as a theoretical work containing the foundations of Camus's stylistic reservations regarding focus on historical aspects in literature, to understand Camus's rejection of Barthes's critique. The chapter "Revolt and style" focuses on the dichotomy between reality and creation. Camus describes two stylistic movements: the first one attempts at evading realism by concentration of the pure form, the second seeks unity between creation and its foundation, resulting in literary realism. Camus concludes, that neither of these attempts can function without any connection with reality, nor could it ever be possible for a work of art to be indiscernible from material element it reflects. The novel, Camus claims, cannot be an affirmation of reality, nor a total negation. The author's ideal would situate itself between extremities, between pure form and complete realism, referred to, pointedly, as heresies¹². We may notice, that such statement makes Barthes' reservation understandable, as he openly admits the preference of realism. What is interesting in the discussion, in relation to Camus's theory is that Camus would not situate himself in an opposite position (as Barthes' final remark could be understood), for he would rather try to balance between mentioned aspects in accordance to his theory. *The Plague*, as seen from such position, regardless of evaluation of success (or failure) of the enterprise, aims at finding itself in equilibrium between realistic and formal art, using both aspects – maintaining relation with historical elements and avoiding a complete abstraction from reality. Rather than offering a vision of formal morality, it also can be effectively seen as offering a vision of morality, appearing exactly at the crossing of individual and collective, real and abstract, solitary and solidary, historical and universal. It is – we may add – very possible that this may be the reason, why it is still being read, and critically addressed nowadays.

¹¹ According to French scholar C. Coste, there is a paradox in Barthes in the bespoken period, as he tries to evaluate and condemn Camus's novel by using external (marxist) criteria, while simultaneously refusing to reduce a literary text to its direct, ideological meaning, see: C. Coste, *Roland Barthes: une certaine idée de la France et de la littérature*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2011, p. 129–131.

¹² For a deeper analyzis of Camus's theory of novel, see: J. Cruickshank, *Albert Camus and the literature of revolt*, Santa Barbara: Praeger Publishing 1978. Although, written over 60 years ago it still remains one of the best analyzes of Camus's literary achievement.

Bibliography

- Aronson, R. (2004). *Camus and Sartre, The story of a friendship and the quarrel that ended it*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barthes, R. (1955). *La Peste, annales d'une épidémie ou roman de la solitude?*. «Bulletin du Club du Meilleur Livre», February 1955, p. 4–8.
- Barthes, R. (2002). *Réponse de Roland Barthes á Albert Camus*. In: *Œuvres complètes*, t. I, Paris: Editions de Seuil.
- Barthes, R. (1967). *Writing Degree Zero*. London: Jonathan Cape.
- Camus, A. (2004). *In defense of The Rebel*. In: *Sartre and Camus: A Historic Confrontation*, translated and edited by D. Sprintzen, A. Van den Hoven. New York: Humanity Books.
- Camus, A. (1970). *Lyrical and critical essays*. Translated by E.C. Kennedy. New York: Vintage Books.
- Camus, A. (2010). *Notebooks 1942–1951*. Translated by J. O'Brien, Chicago: Ivan R Dee Inc.
- Camus, A. (2013). *Œuvres*. Paris: Gallimard.
- Camus, A. (1955). *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Translated by J. O'Brien. New York: Vintage Books.
- Camus, A. (1991). *The Plague*. Translated by S. Gilbert. New York: Vintage Books.
- Coste, C. (2011). *Roland Barthes: une certaine idée de la France et de la littérature*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Cruikshank, J. (1978). *Albert Camus and the literature of revolt*. Santa Barbara: Praeger Publishing.
- Dunwoodie, P. (2013). *Language and the 'devoir de mémoire' in Albert Camus' La Peste*, DOI:10.13140/2.1.1876.9925, (source: <https://www.researchgate.net/publication/267325585>).
- Foley, J. (2008). *Albert Camus. From absurd to revolt*. London: Routledge.
- Jeanson, F. (2004). *Albert Camus or the sould in revolt*. In: *Sartre and Camus: A historic confrontation*. Translated and edited by D. Sprintzen, A. Van den Hoven. New York, Humanity Books.
- O'Brien, C.C. (1970). *Camus*, London: Fontana Press.
- Sartre, J.P. (2004). *Reply to Albert Camus*. In: *Sartre and Camus: A Historic Confrontation*. Translated and edited by D. Sprintzen, A. Van den Hoven. New York: Humanity Books.

Różnica między rzeczywistością i fikcją – Roland Barthes czyta Alberta Camusa

Abstrakt

Niniejszy esej koncentruje się na mało znanej debacie literackiej pomiędzy Rolandem Barthesem a Albertem Camusem, dotyczącej problemów interpretacyjnych związanych ze słynną powieścią Camusa, *Dżumą*. Rozpatrzenie argumentów owej debaty wymaga, jak sądzi autor, odniesienia do teorii literackich, rozwijanych paralelnie przez Barthesa i Camusa w latach 50. oraz wskazania na kontekst, jakim była słynna polemika Camusa z Francilem Jeansonem oraz Jean-Paulem. Sartre'em w 1952 r. Kontekst owych sporów, jednoznacznie odwołuje się do kwestii marksizmu oraz realizmu w sztuce; pozwoli on na pełniejsze

zrozumienie kolejnych ataków na powieść Camusa, postrzeganą jako źródło antyhistorycznej etyki, prowadzącej bardziej ku samotności niż ludzkiej solidarności. Na metapoziomie omawiana debata wskazuje jednoznacznie, jak ideologicznie zorientowana teoria sztuki prowadzić może do poważnych ograniczeń możliwości interpretacyjnych.

Słowa kluczowe: Albert Camus, Roland Barthes, krytyka literacka, filozofia literatury

Key words: Albert Camus, Roland Barthes, literary theory, philosophy of literature

Nota o autorze

dr Maciej Kałuża (ur. 1979) – ukończył studia z zakresu filozofii i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Członek Albert Camus Society US/UK, Société des Études Camusiennes. Założyciel Polskiego Stowarzyszenia Alberta Camusa (obecnie afiliowanego przy Société des Études Camusiennes). Główne obszary badań: filozofia (w szczególności aspekty egzystencjalne w problematyce filozofii śmierci, egzystencjalizm francuski), literaturoznawstwo, wiedza o teatrze (w szczególności problematyka tzw. teatru absurdu). Najważniejsze publikacje książkowe: *Elementy filozofii absurdu w dramaturgii Alberta Camusa* (2016); *Buntownik. Ewolucja i kryzys w poglądach Alberta Camusa, 1943–1956* (w druku).

Maciej Kałuża, Ph.D. (b. 1979) – he made his degrees in philosophy and culture studies at Jagiellonian University. He is a member of Albert Camus Society US/UK, Société des Études Camusiennes and a founder of Polish Association of Albert Camus (recently affiliated by Société des Études Camusiennes). He deals with philosophy (especially with existential aspects in philosophy of death and French existentialism), literature and theatre studies (especially the theatre of absurd). He wrote books *Elementy filozofii absurdu w dramaturgii Alberta Camusa* (2016) and *Buntownik. Ewolucja i kryzys w poglądach Alberta Camusa, 1943–1956* (in edition).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.9

Marcin Polak

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Instytut Filozofii i Socjologii

Monumentalna przestrzeń pomnika Pomordowanych Żydów Europy

Wszystkie symbole, które pojawiły się w sztuce po II wojnie światowej, są symbolami Holokaustu, wprost albo nie wprost. Odsyłają do nieskończoności jako wielkiej niewiadomej, z którą łączą się takie emocje lub przeżycia estetyczne, jak trwoga, niesamowitość i wzniosłość. Na znajdujący się w Berlinie pomnik Pomordowanych Żydów Europy, wykonany w latach 2003–2005 według projektu Petera Eisenmana, architektonicznego dekonstrukcjonisty, można patrzeć z różnych perspektyw i z każdej z nich ma on w sobie coś fascynującego. Najlepiej jednak przez niego przejść. Pomnik powstał po to, aby wejść w jego przestrzeń i doświadczać z każdym krokiem geometrycznej zmiany tej przestrzeni, jej zróżnicowania, które jest nośnikiem niedopowiedzianej grozy.

Pomnik, czy też monument upamiętniający Zagładę w sposób angażujący ciała odbiorców, przechwytyjący wakacyjne spacery turystów, którzy gubią się między sześciennymi słupami pomnika (jest ich 2711, dokładnie tyle, ile stron Talmudu), błędzą w zabierającej ich w inną przestrzeń kamiennej fali (to z lotu ptaka) rosnących im nad głowami betonowych stel, został zaprojektowany przez Eisenmana przede wszystkim po to, aby przez niego przejść, tak jak Żydzi przeszli przez Holokaust, a więc dać zwiedzającym pomnik spacerowiczom i turystom namiastkę niemego przerażenia, z jakim musiały się zmierzyć wszystkie ofiary obozów koncentracyjnych. Peter Eisenman stworzył monument, który składa się z betonowych graniastosłupów o różnej wysokości. Niektóre są płasko wkopane w ziemię równo z berlińskim brukiem i asfaltem niczym anonimowe tablice pamiątkowe. Inne osiągnęły wysokość ławki w parku lub cmentarnego nagrobka. Reszta to rosnące, coraz wyższe graniastosłupy, osiągnęły miejscami wysokość względną do pięciu metrów. Taka konstrukcja i topografia pomnika do pewnego stopnia prowokują dwoistość jego odbioru. Jedni reagują wzniosłym skupieniem, uniesieniem, klaustrofobicznym lękiem, inni uciekają w śmiech, a jeszcze inni podejmują próby profanacji pomnika, uczynienia z niego pretekstu do gry, pastiszu. Opowieść o przejściu przez pomnik Eisenmana rozpocznie od doświadczenia wzniosłości.

W obozach zagłady każda droga mogła oznaczać śmierć, każde przemieszczenie się z jednego miejsca w inne, każdy przemarsz z punktu A do punktu B, każda droga

mogły oznaczać coś strasznego, niepojętego, przerażającego (punkt B często oznaczał komorę gazową) – śmierć. Więźniowie, którzy wychodzili z wagonów na rampę, gdzie byli wstępnie selekcyonowani przez nazistów, szli albo do niepewnego życia na granicy śmierci, albo od razu na pewną śmierć w komorze gazowej. Ci, którzy przeszli przez tę selekcję, przechodzili następnie upokorzenia: głód, bród, fetor i ucisk życia zbiorowego, stłoczonego na małej przestrzeni, w warunkach skrajnie niehygienicznych, częste akty poniżenia fizycznego i psychicznego ze strony współwięźniów, kapo i nazistów, aż po zagrożenie natychmiastową egzekucją z błałego powodu. W dalszej perspektywie schorowani i wycieńczeni więźniowie musieli ostatecznie i tak wejść do komory gazowej. Było to przechodzenie z trudnej i ciężkiej sytuacji do sytuacji jeszcze trudniejszej i jeszcze cięższej, a cała męka kończyła się śmiercią.

Kiedy po raz pierwszy zetknąłem się z pomnikiem Pomordowanych Żydów Europy, monument przewrotnie zachęcał mnie do przejścia przezeń swoim intrygującym minimalizmem, interesującym rytmem szarych kłoców, rozgrzanych przez lipcowe słońce. Dopiero po chwili odkryłem głębszy sekret monumentu. Najpierw, przez pierwsze kilkanaście metrów transmonumentalnej trasy spacerowej, istotnie jest minimalistycznie, w krajobrazie miasta, między rozległym parkiem (*Tiergarten*) a osiedlem bloków mieszkalnych o średniej wysokości pojawia się zestaw płaskich prostokątów. Stoję na brzegu tego dosyć rozległego, niejednorodnego, nieco falującego pola, które kojarzy mi się ze zbiorem szarych pikseli, podobnych do tych, które miliony dzieci oglądają codziennie w popularnej grze Minecraft. Pomnik Pomordowanych Żydów Europy młodszym pokoleniom kojarzy się najpierw ze scenografią z czarnobiałego retro Minecrafta, czyli można spokojnie przyjąć, że za chwilę będzie się tak kojarzył medianie społeczeństwa, wszystkim dzisiejszym nastolatkom oraz dwudziestolatkom. Dlatego nie dziwię się, kiedy widzę roześmiane grupy ludzi o wiele młodszych ode mnie, które skaczą po betonowych blokach i robią sobie selfies. Niezrozumienie i nieznamość kontekstu, do jakiego odwołuje się berliński pomnik Zagłady, jest do pewnego stopnia wyjaśnieniem niefrasobliwych zachowań wielu zwiedzających. Drugim powodem jest nerwowa reakcja obronna, której naturalną artystyczną kontynuacją jest rozluźniający pastisz (o tym za chwilę).

W słoneczny dzień na obrzeżach pomnika widać uczestników zagranicznych wycieczek, odpoczywających na gładko sprasowanych, niewysokich chłodnych kamiennych bryłach, z których korzystają także cykliści, opierając o nie swoje rowery. Na kamiennych bryłach zasiadają wieczorami biesiadujące grupki przyjaciół.

W tamto lipcowe popołudnie wchodzę w pomnik jak gdyby nigdy nic, omiatając spojrzeniem pole poszatkwane szarymi płaszczyznami. Zanurzam się, schodzę coraz niżej po niewielkiej pochyłości terenu. Kamienne stele dorównują mi wzrostem, ale po chwili pną się już wysoko ponad moją głowę, tak że nie mogę spojrzeć na nie z góry, ponieważ to one górują nade mną, nie mogę także na nich usiąść, nie mogę się na nie wspiąć, są zbyt wysokie, trzy-, czterometrowe gładkie ściany steli. To nieustanne, konsekwentne wznoszenie się betonowych słupów wyznacza kierunek przeżyć lipcowych spacerowiczów: w górę, gdzieś w kosmos, w nieskończoność. Robi się ciasno. Rytm płaskich, zimnych ścian stel-cel wprowadza w mój spacer strukturę oporu i przymusu. Wchodzę jeszcze głębiej i znajduję się już w labiryncie płaskich tafli, na które mam ochotę się wdrapać – to naturalny odruch, żeby być

wyżej, mieć kontrolę nad sytuacją, nad krajobrazem, zobaczyć więcej, odetchnąć, odpocząć wreszcie od tych twardych murów i poszerzyć zawężające się niepokojąco pole widzenia. Podłoże betonowego labiryntu faluje. Przejście przez pomnik jest przejściem wewnętrznym, zmianą nastroju, zmianą postrzegania dookolnego świata, ale także zmianą postrzegania towarzyszących mi w tym spacerze ludzi, u których pojawia się większe niż przed chwilą skupienie, ale także niepewność, konsternacja, lęk. Czy to jest namiastka doświadczenia Zagłady?

Doświadczenie Zagłady nie daje się z niczym porównać. O problemach z daniem świadectwa nieludzkiemu światu pisało już wielu autorów, którzy przeżyli obozy śmierci¹. W Zagładzie dał o sobie znać skrajny nominalizm tragicznej strony rzeczywistości. Indywidualność śmierci została sprofanowana jej fabryczną produkcją śmierci. Pomnik daje namiastkę tej mortualnej koniunkcji i pozwala poczuć realną, ogromną różnicę między naszą dzisiejszą sytuacją mieszczan żyjących w sennym spokoju – przerywanym od czasu do czasu niepokojącymi doniesieniami z Ukrainy lub krajów arabskich – a sytuacją więźniów, trwających na granicy śmierci, w stanie skrajnej egzystencjalnej czujności dopóki, dopóty ostatecznie nie ulegną przebodźcowaniu trwogą i bólem, co uczyni ich zobojętniałymi na wszystko wokół. Doświadczenie tej różnicy jest niecodzienne, a monument Petera Eisenmana je umożliwił, dlatego Bundestag najzupełniej słusznie kilkanaście lat temu wyasygnował na jego budowę 54 mln marek niemieckich.

Refleksja ze spaceru przez pomnik Pomordowanych dotyczy także kwestii władzy. Stopniowe wchodzenie w sytuację bez wyjścia, ograniczonej wolności, z którym mamy do czynienia, gdy przechodzimy z brzegowego obszaru biesiad i śmiechów, w głąb ujarzmiającego swobodę ruchów labiryntu wysokich stel, jest jak stopniowe wchodzenie w dyktaturę, wchodzenie Kafkowskiego bohatera K. w zamek lub więzienie Józefa K. w proces, który nieuchronnie prowadzi do śmierci, wplątywanie się w ustrój totalitarny, bez własnej woli, po prostu spacerując, w przestrzeń obcej, lodowato zimnej władzy, której nie można, ot tak, zignorować, ponieważ macki tej władzy sięgają aż do najgłębszych zakamarków naszego życia, mogą nas dosięgnąć w każdej chwili. Władza jest nieuchwytna i transcendentna wobec jednostkowego losu. Jest to oczywiście totalna biowładza, o której pisali w różnych kontekstach Michel Foucault (1998) i Giorgio Agamben (2008). Wiele stopniowych kroków, aby wejść, będzie wymagało wielu stopniowych kroków, aby wyjść – po drodze zdarzą się ofiary. Dla bardzo wielu ludzi system totalnej biowładzy okaże się ostatnim przystankiem, końcem. Na tę groźbę bezwyjściowości oraz władzy ujarzmiającej podstawowe czynności życiowe (spanie, jedzenie, wydalanie, chodzenie) wiele osób reaguje śmiechem, którego artystycznym wyrazem jest pastisz.

Yolokaust

Yolokaust to nazwa praktyki fotograficzno-performerskiej polegającej na robieniu samemu sobie zdjęć telefonem na tle wzniesłego monumentu. Zdjęcia były wykonywane przez uczestników wycieczek krajoznawczych „z ręki” bądź przy użyciu wysięgnika (*selfie stick*). Radosne lub obelżywe miny i gesty – co odważniejsi

¹ Por. opowiadania Tadeusza Borowskiego; także: Kielar, 2004; Arendt, 2008.

performerzy skakali ze steli na stelę, pozując do zdjęć w locie – kontrastowały z monochromatycznym minimalizmem tła. Ta profanacja – inne, czyli nieprzewidziane, a na pewno niezaplanowane przez autora projektu użycie pomnika (Agamben, 2006) – spotkała się z artystyczną kontrprofanacją. Shashah Schapiro, izraelski satyryk, uchwycił powyższy proceder i symbolicznie ukarał niefrasobliwych turystów, publikując ich radosne selfies w dyptykach. Jedna część każdego dyptyku zawierała w tle pomnik, druga kolaż: Shapiro przekleił postacie turystów w milieu Zagłady. Kolaże zostały skomponowane z tła fotografii found footage, na których pokazano stosy trupów zalegających w masowych grobach ofiar Holokaustu, z wykrojonymi z tła berlińskiego pomnika postaciami współczesnych turystów, zadowolonych ze swoich psikusów. Stosujący piętrową strategię krytycznej parodii profanacyjnego gestu satyryk zatytułował swoje przedsięwzięcie *Yolokaust*² (Yolo to skrót od *You only live once*), zyskując błyskawiczny rozgłos (strona ze zdjęciami została odwiedzona 2.5 mln razy w ciągu tygodnia) oraz zapewnił sobie miejsce w najnowszej historii sztuki społecznie zaangażowanej. Działanie to spotkało się z szerokim odzewem różnych środowisk, także sfotografowanych osób, które w większości poprosiły o usunięcie ich wizerunków z kompromitujących dyptyków.

Dzięki tej polemice z użyciem środków artystycznych odkrywamy granicę profanacji. Jest nią wzniosłość, która w interpretacji Kantowskiej ma związek z przepastną, groźną przestrzenią, z obrazami pustyni, burzy, wybuchającego wulkanu. Wywołuje ambiwalentne doznanie estetyczne, grozy pomieszanej z przyjemnością, płynącą z niewspółmierności absolutnej idei nieskończoności do tego, co wyobrażalne (skończone). Wzniosłe jest niewyobrażalne, nieprzedstawiane, narusza logikę piękna skupionego na obiektach, poza estetyczną zasadą upodobania w rzeczach pięknych. Jean-François Lyotard zreinterpretował kategorię wzniosłości temporalnie, idąc za poprzednikiem Immanuela Kanta – Edmundem Burke’em, według którego wzniosłość powstaje z oddalonej tymczasowo grozy możliwego unicestwienia, kiedy pytamy, niepewni następnej chwili, czy cokolwiek jeszcze się zdarzy (Lyotard, 1996, pp. 173–189)?

Profanacja jest innym użyciem skończonego pojęcia, formy, obrazu, rytuału. Nieskończoności nie da się w ogóle użyć, można ją tylko przywołać. Profanacji ulega tylko to, czego da się dotknąć. Sprofanować można każdy skończony obiekt. W przypadku nieskończoności mówienie o dotyku jest wyłącznie metaforyczne. Jeżeli ktoś jest dotykany, to raczej ów niedoszły profanator niż nieskończoność, która nie staje się nigdy obiektem. Nieskończoność dotyka, traumatyzuje podmioty przyzwyczajone do skończoności, żyjące w skończonych formach. Ten „dotyk nieskończoności”, jeżeli jego konsekwencją nie jest unicestwienie podmiotu, wywołuje uczucie wzniosłości.

Monument Eisenmana jest wzniosły, dlatego jest też odporny na profanację. Jeżeli dochodzi do profanacji przestrzeni wzniosłej, wtedy ta przestrzeń woła o pomstę do nieba, czyli nieskończoności lub nicości. A głos nieskończoności i nicości jest najbardziej przejmującym głosem, jaki można usłyszeć. Pomsta przychodzi ze strony artystów, którzy widzą, że wzniosłość powstaje z nieskończoności, a ta jest nietykalna. Nie można jej objąć ani dotknąć, ponieważ nieskończoność nie jest

² Zob. <http://yolocaust.de/> (dostęp: 5 V 2017).

przedmiotem, podobnie jak nicość. Dlatego też ani jedna, ani druga nie poddają się profanacji. Próby profanującego – a więc innego, nowego, szokującego użycia wzniosłych monumentów – udają się tylko wtedy, kiedy tak naprawdę nie mamy do czynienia ze wzniosłością, lecz z podszywającą się pod nią nieudolną próbą aranżacji wzniosłej przestrzeni. Pomnik Eisenmana nie jest nieudolny – przeciwnie. Prawdziwa wzniosłość wynika z partycypacji dzieła w nieskończoności, do której odsyła nas monument. Wtedy profanacja jest niemożliwa, pastisz jest niemożliwy, a raczej: jest możliwy, ale jeżeli się dokonuje, to nie wyzwala swojego autora-aktora-performera z opresji sacrum, lecz tylko coraz bardziej pogrąża go w małostkowości niewspółmiernego gestu. Niewspółmierność profanacji bierze się stąd, iż żaden skończony gest nie może dotknąć tego, co nieskończone. Nieskończoność go zawsze przerasta. Pastisz Holokaustu nigdy nie jest dobrą zabawą, co pokazał Shashak Shapiro, tworząc swój krytyczny kolaż parodiujący profanacyjne selfies, których potencjał komiczny w jednej chwili rozwiął się jak dym z komina krematorium. Shapiro przypomniał nam, a zwłaszcza autorom chybionych selfie-pastiszów, że tam, gdzie dokonano profanacji życia ludzkiego, zabawa żywych musi ustąpić przed powagą i uszanowaniem. Odkąd w piecach zbudowanych przez światły naród niemiecki spalono – precyzyjnie, z dbałością o szczegóły – ponad sześć milionów żydowskich ofiar, artystyczna profanacja symboli pamięci tego ciągu strasznych wydarzeń przestała być możliwa. Każda jej próba grzęźnie w ponurości, jest zbyt toporna, nie na miejscu, a w najlepszym razie – po prostu pełna grozy, a więc uczestniczy w grozie tamtego czasu i czerpie z niej wartość przeżyciową³. Za każdym symbolem Holokaustu ciągną się krwawe warkoczki ofiar. Masowe ludobójstwo było profanacją ludzkości. Monument Eisenmana został zaprojektowany jako przestrzeń rezonansowa, w której wybrzmiewa niemy głos nieskończoności, wybrzmiewa w imieniu zagazowanych, rozstrzelanych i spalonych w piecach. Przechodząc przez monument Holokaustu, można usłyszeć ciszę betonowych stel oraz szum absurdu.

Bez wątplenia Zagłada wyznaczyła nowoczesny paradygmat wzniosłości (Lyotard, 1996). W przestrzeni ogromu wszelkie próby mówienia podejmowane przez skończony byt ludzki przechodzą w łkanie bądź uczucie przerażenia. Można zapewne przejść przez pomnik Holokaustu wyłącznie fizycznie, bez świadomości przesunąć swoje ciało z punktu A do punktu B, ignorując wyrastające nad głową sześcienną kolumny, ale takie przejście nie dotyka tego, o co tam chodzi, nie jest wejściem we właściwą tej budowli monumentalną przestrzeń. Nie jest też profanacją, lecz właśnie przesunięciem ciała z punktu A do punktu B. Aby pojąć monumentalność przestrzeni berlińskiego pomnika, trzeba przynajmniej w wyobraźni otrzeć się o rzeczywistość kryjącą się za takimi słowami, jak: ludobójstwo, tragedia, nieskończoność, okrucieństwo, władza absolutna, absurd.

Bibliografia

- Agamben, G. (2006). *Profanacje*. Przeł. M. Kwaterko. Warszawa: PIW.
- Agamben, G. (2008). *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka.

³ Przykładem może być tutaj film Artura Żmijewskiego *Berek* z 1999 r.

- Arendt, H. (2008). *Korzenie totalitaryzmu*. Przeł. D. Grinberg, M. Szawiel. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Borowski, T. (1964). *Wybór opowiadań*. Warszawa: PIW.
- Foucault, M. (1998). *Nadzorować i karać*. Przeł. T. Komendant. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Kielar, W. (2004). *Anus mundi*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Liotard, J.-F. (1996). *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. Bieńczyk. „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 2/3 (38/39), s. 173–189.

The monumental space of the Memorial to the Murdered Jews of Europe

Abstract

The Memorial to the Murdered Jews of Europe designed by Peter Eisenman is the monumental and sublime arrangement of the urban space in Berlin. As sublime, the space does not yield to profanation recently attempted by the authors of selfie pictures with the monument in the background. These wanna be profanations were critically parodied by Shahak Shapira, Israeli satiric who made series of collages entitled *Yolocaust*. He cut out from the selfies the figures of amused tourists and carried them on the black and white pictures of mass graves from the Second World War. On a philosophical level, the article makes a distinction between physical, immanent, finite space, where the profanation (ineffective) was played out, and the monumental space which opens up to infinity, the ever-elusive principle of the sublime. The author of the article also describes his own sublime experience of passing through the Berlin monument.

Key words: Memorial to the Murdered Jews of Europe, monumentality, space, infinity, sublim, desecration, pastiche, *Yolocaust*

Słowa kluczowe: pomnik Pomordowanych Żydów Europy, monumentalność, przestrzeń, nieskończoność, wzniosłość, profanacja, pastisz, *Yolocaust*

Nota o autorze

dr Marcin Polak – filozof, badacz kultury, eseista, redaktor naczelny magazynu „Nowa Orgia Myśli”, stypendysta Narodowego Centrum Nauki, adiunkt w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor monografii *Urojone-nic. Postmodernistyczna metafizyka Stanisława Bretona* (2014). Nakładem wydawnictwa Universitas ukazała się jego najnowsza książka *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni* (2016). Publikował teksty filozoficzne i krytyczne o sztuce, m.in.: w miesięczniku „Znak”, „Kwartalniku Filozoficznym”, „Obiegu”, magazynach „SZUM” i „Fragile”. Krakowianin. Amator spacerów w pełnym słońcu.

Marcin Polak, Ph.D. – philosopher, critic of culture, essayist, an editor-in-chief of “Nowa Orgia Myśli” magazine. He received a grant from National Centre of Science. He is an assistant professor at the Faculty of Philosophy and Sociology at Pedagogical University of Cracow. He is the author of books *Urojone-nic. Postmodernistyczna metafizyka Stanisława Bretona* (2014) and *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni* (2016) published by University editing house. He wrote about philosophy and art to many reviews i.e. “Znak”, “Kwartalnik Filozoficzny”, “Obieg”, “SZUM” and “Fragile”. He lives of Cracow. He is an enthusiast of walks in a day light.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.10

Katarzyna Wincenciak

Polska Akademia Nauk

Instytut Sztuki

Pomiędzy sztuką ludową, propagandą a surrealizmem Jak widział przestrzeń publiczną Władysław Hasior

W listopadzie 1959 r. Władysław Hasior uzyskał stypendium rządu francuskiego, które umożliwiło mu wyjazd do Paryża. Przedłużony o kilka miesięcy pobyt zakończył się ostatecznie w kwietniu 1960 r. W wydanym w 1985 r. *Dzienniku...* odbytej wtedy podróży Hasior wspomina fotograficzne dokumentowanie miast z najciekawszymi ich obiektami. To całkowicie naturalne, turystyczne zacięcie przekształci się z czasem w *opus magnum* artysty – liczące ponad 20 tys. slajdów, podzielonych na 382 tematy, archiwum fotograficzne. Zdjęcia te wykorzystywane były głównie do organizowania pokazów slajdów, nazywanych przez artystę *Kinem*¹. Przeźrocza układają się w pasjonujący projekt, z jednej strony, badawczy, z drugiej – artystyczny. Na potrzeby niniejszego tekstu skupię się tylko na niewielkim fragmencie tej spuścizny, która wpisuje się w zakrojone na dużą skalę powojenne badania etnograficzne, a także pokazuje spychane na margines elementy estetyzacji przestrzeni publicznej.

Lata powojenne były okresem skomplikowanym w kulturze ludowej. Wtedy to środowiska polskich etnografów rozpoczęły zakrojone na szeroką skalę wieloletnie prace badawcze, mające na celu udokumentowanie, a więc zachowanie folkloru. Ich działania oraz pośpiech wynikały z przeświadczenia, że już niedługo ze względu na szybko postępującą modernizację wieś, jaką znają, przestanie istnieć. Osoby takie jak prof. Roman Reinfuss z Instytutu Sztuki PAN stawiały sobie przede wszystkim za cel zachowanie tych elementów, które ulegają bezpowrotnemu zniszczeniu również w wyniku exodusu ludności wiejskiej do miast. Pierwszym biegunem problemu jest zatem znikanie tradycyjnych przejawów sztuki wiejskiej, nieprofesjonalnej. Na przeciwległym krańcu znajduje się obecność folkloru – za sprawą Cepelii – „na salonach”. Powstała w 1949 r. Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego w błyskawicznym tempie stała się siecią produkcyjną propagującą zmienioną, egzotyczną wersję folkloru (Kordjak, 2016, s. 14). Ludowość stała się produktem, który niewiele miał już wspólnego z tym, jak wyglądają wnętrza i podwórka domów

¹ Trudno określić, kiedy Hasior rozpoczyna swoje pokazy; zgodnie z obecną wiedzą miało to miejsce pomiędzy 1966 a 1968 r.; por. Wincenciak, 2016, s. 79.

na wsi. Cepeliady – festiwale kultury ludowej i wyrobów oferowanych w sklepach Cepelii – czyniły z folkloru egzotykę, a z mieszkańców wsi – Innych. Błażej Brzostek zwraca również uwagę na to, że samo słowo „Cepeliada” miało znaczenie raczej ambiwalentne, kojarzące się głównie z kiczem (Brzostek, 2016, s. 58). Istotnym zjawiskiem, które wpłynęło na ukształtowanie się mody na folklor, były organizowane w latach 50. przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego wycieczki do regionów słynących z lokalnej sztuki i tradycji, tak, aby sprzęgnąć to, co ludowe, i to, co nowoczesne. Czasem skutkowało to przeświadczeniem projektantów o konieczności wyplenienia złego gustu współpracujących z warsztatami artystów ludowych (Kordjak, 2016, s. 17–18). Sprawilo to także, że „chłopi musieli uwierzyć, że najbardziej wartościowymi elementami chłopskiej rzeczywistości są folklor i sztuka ludowa” (Klekot, 2016, s. 150). Wszystkie te elementy doprowadziły do jednolitej wizji tego, jak folklor i sztuka ludowa mają wyglądać, przy zaznaczeniu, że ich główną cechą jest niezmienność, ahistoryczność i utrwalanie tych samych wzorów przez wieki (s. 51–65).

Aleksander Jackowski zwraca uwagę na rozległy zasób obiektów, które mogą przynależeć do gatunku, jakim jest sztuka ludowa: „obejmuje ono [dziedzictwo sztuki ludowej – K. W.] zarówno rzeźbę i malarstwo, jak i przedmioty kultu, rozrywki, strój, rzemiosła, dekorację ścian, mebli. To wszystko, co miało walor estetyczny i zostało zaakceptowane przez inteligencję miejską, artystów” (Jackowski, 2002, s. 12). Mimo to obszarem, który nie znalazł się w kręgu zainteresowań badaczy były przejawy czegoś, co można nazwać „nową ludowością”. To obiekty tworzone często przy użyciu tradycyjnych form bądź technik, elementy wizualnej dekoracji przestrzeni, które zauważalne mogły być przede wszystkim w mniejszych miejscowościach, będąc częstokroć wynikiem migracji ludności wiejskiej i wymieszania się tego, co tradycyjne, z tym, co nowoczesne. Nakłada się na nie także warstwa obiektów przygotowywanych w celach propagandowych – czy to Kościoła, czy też komunistycznego państwa, które równie chętnie czerpały z ikonografii chłopskiej i odwołań do tradycji. Nie mając w sobie nic z ludowości zaproponowanej przez Cepelię, te nowe formy przejawu folkloru ustawione zostały poza możliwościami badawczymi antropologów i zainteresowaniem projektantów. Badacze wspólnie z projektantami stworzyli wyimaginowany obraz ludowego artysty, który porusza się wyłącznie w obszarze tradycji rzemiosła i wzorców ikonograficznych, pozbawiony jest dostępu do zmieniających się wzorców i technologii bądź zdecydowanie je neguje. Wizja ta nie przystawała ona do tego, jak faktycznie zaczynały wyglądać miejscowości na polskiej prowincji w latach 60. i 70.

W te miejsca, które dla antropologów i etnografów nie były istotne, trafiał właśnie Władysław Hasior. Przemierzając przez wiele lat Polskę (a także Europę), dokumentował, katalogował i tworzył narracje na temat pomnikomanii, poezji przydrożnej, witaczy, strachów oraz sztuki plebejskiej (większość tych terminów została przez niego stworzonych na potrzeby *Kina*). Nazewnictwo to zwracało uwagę na nowatorskość rozwiązań przy równoczesnym znaczeniu aspektu funkcjonalnego obiektów w przestrzeni publicznej. Artysta dokładnie zdawał sobie sprawę, że uwieczniane przez niego obiekty są konsekwencją urbanizacji społeczeństwa

wiejskiego i stworzenia z folkloru atrakcyjnego, komercyjnego ornamentu. O ile jednak badacze załamywali ręce, mówiąc, że jest to nieodwracalny koniec tradycyjnej ludowości, po której pozostaje pustka, zakopiańczyk skupiał się na tych zjawiskach, które ową pustkę wypełniają. Oczywiście nie tylko Hasior zwrócił uwagę na intrygujące elementy w polskim krajobrazie. Wspominany już Jackowski zauważa:

Strachy zafascynowały dopiero artystów współczesnych, umiejących docenić działania przestrzenne, ekspresję form, walor instalacji. Zwrócił na nie uwagę Tadeusz Kantor. Dostrzegamy to w powojennym *Ulissesie*, a zwłaszcza w scenografii do *Balladyny* Słowackiego, którą wystawił w Hamburgu (1975). Interesowały rzeźbiarzy Jerzego Januszkiewicza i Władysława Hasiora, którego twórczość wydaje się szczególnie bliska poetyce strachów (s. 85).

Jackowski jest jednym z tych badaczy, którzy współcześnie dokonują rewizji swojej dotychczasowej wiedzy o sytuacji powojennej polskiej wsi i wzorców przez nią proponowanych. Jego współczesne spostrzeżenia są także ubolewaniem nad niewystarczającą wrażliwością badaczy na mniej tradycyjne formy ludowe. Badacz nie znał prawdopodobnie ogromu wizualnych przykładów, które przez wiele lat skomponował zakopiański artysta. Nie połączył również *Kina* z działalnością naukową. Fotografia jest, obok wywiadu, jednym z głównych metod badawczych etnografów. Sam przedmiot badań był jednak ograniczany do wąskiego zakresu ludowości, a zdjęcia nie były analizowane, oceniano jedynie przedmiot na nich uwieczniony (często w otoczeniu odseparowanym od kontekstu). Fotografie Hasiora dokumentują sytuację zastaną. Istotne w nich są relacje pomiędzy różnymi przedmiotami, a także tło głównej sceny/obiektu. Tym samym bliżej im do innej dziedziny badań: socjologii wizualnej, która zajmuje się każdym uwidocznionym przejawem życia (Sztompka, 2005, s. 17). Działalność Hasiora czerpała intuicyjnie z jej możliwości. Fotografowanie było tylko pierwszym krokiem do celu: przedstawienia stanu badań nad wizualnym uatrakcyjnianiem wszelkich aspektów życia przez przeciętnego człowieka. Zakopiańczyk nie wypowiadał się w tych fotografiach z perspektywy wykładowcy, historyka sztuki, lecz z punktu widzenia miłośnika i znawcy „stylistyki obrazu”, jak sam o sobie mówił². Jego slajdy są jeszcze bardziej interesujące dziś, gdy pejzaż wizualny miast uległ całkowitemu przeistoczeniu. Większość udokumentowanych obiektów prawdopodobnie zakończyła już swój żywot, a archiwum Hasiora jest jedynym tak pełnym obrazem estetyzacji przestrzeni publicznej, dokonującej się od końca lat 50. do początku lat 90. Dodatkowo w swoich zestawach artysta wprowadza na zasadzie kontrastu fotografie wykonane poza granicami Polski. Zwraca uwagę na ogólnoludzką potrzebę dekorowania: „Jak mnie wypuszczono z wystawą, ze zdumieniem spostrzegłem, że ten typ upodobań estetycznych nie jest

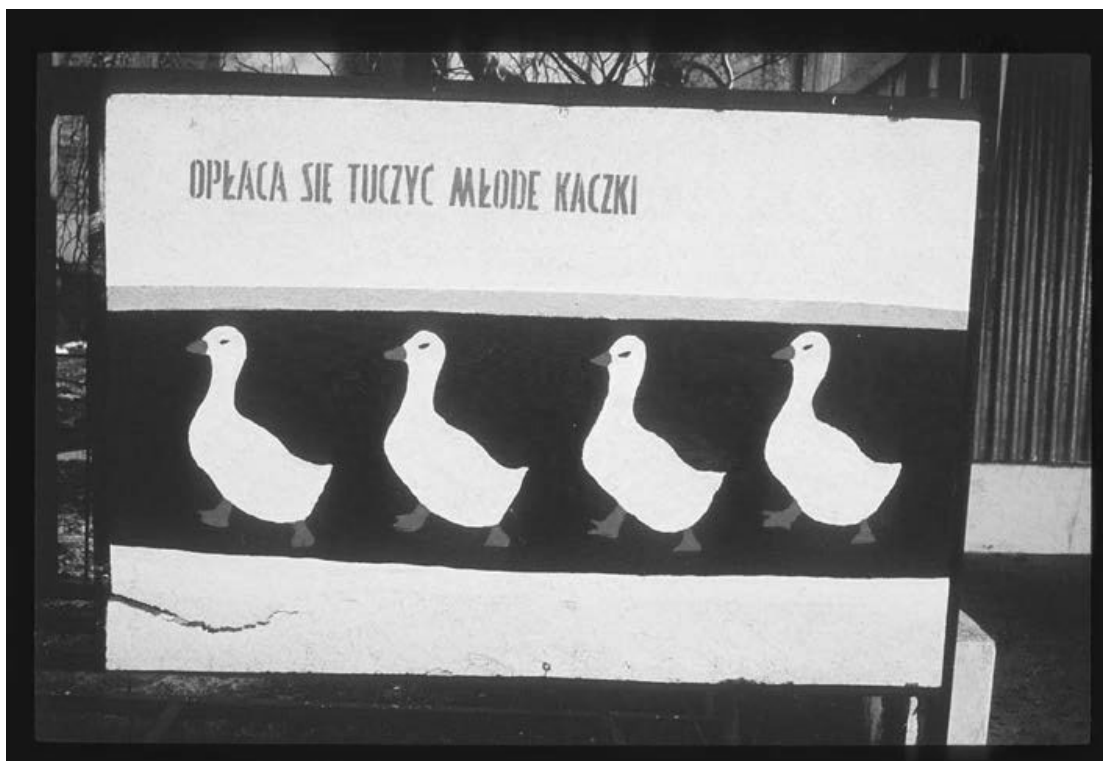
² Ten i pozostałe fragmenty pochodzą z nagrań poszczególnych seansów *Kina*, które Władysław Hasior przeprowadzał w latach 90. dla Akademickiego Centrum Rehabilitacji w Zakopanem. Powyższe określenie pojawiło się na kasecie opisanej przez Hasiora: „O sztuce plebejskiej i... z ACRem VII 93”. W kolejnych przypisach podawać będę jedynie oryginalny zapis tytułowy, podany każdorazowo na kasecie.

polską oryginalnością, jest po prostu internacjonalną smużką radości”³. Niestety samych nagrań ze spotkań nie zachowało się wiele, trudno zatem często odszyfrować, jak prowadzona była narracja w poszczególnych zestawach. W tym wypadku sam obraz, pozbawiony komentarza, nie jest pełnym dziełem.



1. AFDMT_WH_034_68_Sztuka_Plebejska_5, Władysław Hasiór, z cyklu *Sztuka plebejska*, dzięki uprzejmości Muzeum Tatrzańskiego

³ Kasety *O sztuce plebejskiej i...* z ACRem VII 93.



2. AFDMT_WH_078_25_Poezja_przydrozna_1 Władysław Hasior, z cyklu *Poezja przydrozna*, dzięki uprzejmości Muzeum Tatrzańskiego



3. AFDMT_WH_099_34_Sztuka_Plebejska Władysław Hasior, z cyklu *Sztuka plebejska*, dzięki uprzejmości Muzeum Tatrzańskiego

Jak zatem rozszyfrować poszczególne zbiory, uwzględniając to, co widział i uwieczniał Hasior? W jednym z zestawów slajdów z serii *Sztuka plebejska*⁴ pomiędzy ujęciem pomalowanego na złoto lwa wieńczącego ogrodzenie wiejskiego domu a zbliżeniem fragmentu karuzeli z karocą artysta umieścił zdjęcie prostego pomnika ustawionego na placu przed kościołem w niezidentyfikowanym przez autorkę tego tekstu miasteczku, pod którym ułożono kwiaty oraz napis: „Czyńmy Polskę coraz piękniejszą”. W tle odrapana elewacja, zniszczony bruk, klomby kwiatowe (które składają się głównie z samej ziemi). Na pierwszym planie kontrastujące z nimi wezwanie. Hasior w swoich slajdach pokazuje, że odpowiedziały na nie całe rzesze. Niezależnie od możliwości technologicznych czy finansowych zarówno przedstawiciele administracji, jak i mieszkańcy prowincji uatrakcyjniali jakąś przestrzeń. Choć patrząc z dzisiejszej perspektywy, można uznać, że umieszczenie kamiennego lwa na ogrodzeniu zwykłego domu na jednolicie szarej polskiej prowincji, a następnie pomalowanie go na złoto to kicz. Dla artysty, który uznawał używanie słowa „kicz” za przejaw nietolerancji i rasizmu, był to dowód na zakorzenioną w każdym człowieku potrzebę piękna i estetyzacji otoczenia⁵. Określenie „sztuka plebejska” dotyczy nie tylko ozdabiania bram czy przydomowych ogródków. Hasior rozszerza je, rozumiejąc pod tym terminem „wszystkie płaszczyzny w życiu, które wypadałoby ozdobić. Wszystkie te miejsca są przez nich [artystów nieprofesjonalnych – K. W.] zaanektowane do wyeksponowania swojej potrzeby ducha. Szczęście prywatne, nieskomercjalizowane, administracyjnie niezorganizowane”⁶. W cyklach plebejskich znajdziemy zatem układy rozpoczynające się zdjęciem ogródka z miniaturowym młynem wraz z figurkami (zachowanymi w skali) koni, aby gładko przejść przez fotografie zamków nad Loarą do współczesnych, polskich przydomowych fontann, którym czasem towarzyszy łowiący ryby krasnal. Dalej widzimy domy, których elewacje pokrywają malowidła landszaftów z sianokosami lub polowaniem, zestawione z nowoczesnymi zachodnimi farmami i zdobionymi kamienicami, czy malowane ogrodzenia i płoty. W *Sztuce plebejskiej* jest także miejsce dla przystanków autobusowych, z nowoczesną, modernizującą formą albo zaaranżowanym miejscem na rozpalenie ogniska. Oczywiście nie mogło zabraknąć rękodzieła – znajdują się tam zatem także fotografie dokumentujące przedmioty sprzedawane na bazarach. Czasem Hasior zwraca uwagę na elementy bardziej efemeryczne, jak przyczepione do kapusty umieszczonej na metalowym słupku balony z helem, powiewające na wietrze w centrum większego miasta (sic!). Wymienione motywy, zestawione częstokroć w sposób, który miał szokować, zwrócić uwagę na niezauważalne aspekty estetyzacji życia, udowadniają, na jak bardzo rozległych poziomach obecne są przejawy sztuki nieprofesjonalnej w przestrzeniach publicznych.

Intrygującym zestawem jest także *Poezja przydrożna*. Ironicznie przedstawiony temat przekazów reklamowych, politycznych czy kościelnych, które

⁴ Hasior tłumaczył ten termin tak: „Sztuka plebejska – w dzisiejszym socjologicznym spostrzeżeniu, coś, co jeszcze nie wskoczyło do oficjalnego obiegu, a już istnieje. Przed sztuką plebejską istniała sztuka ludowa”; por. kasetę *O sztuce plebejskiej i... z ACRem VIII 93*.

⁵ Kasetę *O sztuce plebejskiej i... z ACRem VII 93*.

⁶ Kasetę *Architektura sakralna i o sztuce plebejskiej dokończyć. Dograne o prowokacji w sztuce. 10 VIII 1992*.

w PRL-u wyraźnie wyróżniały się na jednolitym szarym tle. Ewa Tatar (2015) zwraca uwagę na zainteresowanie Hasiora propagandowym charakterem tych haseł. Artysta fotografuje jednak nie tylko sam slogan, ale także jego otoczenie, zazwyczaj nieprzystające zupełnie do treści i formy znaków. Operowanie i uwypuklenie kontrastu było jednym z głównych zabiegów wykorzystywanych przez Hasiora nie tylko w kompozycjach fotograficznych, ale również w narracji *Kina* (Wincenciak, 2016, s. 80–81). Do *Poezji* włączone zostały także zdjęcia murali zdobiących budynki i obiekty przydrożne, które pozbawione są warstwy słownej. Istotny element tych zbiorów stanowią fotografie wykonane we Włoszech, Niemczech czy Skandynawii, ukazujące billboardy i reklamy, stanowiące kontrapunkt dla polskich afiszów. Artysta nie skupia się wyłącznie na semantyce tych przekazów, lecz analizuje ich formę. Uproszczone wzornictwo polskich haseł – gdzie istotną rolę odgrywa literonictwo, a warstwa wizualna operuje symbolami sprowadzonymi do znaków graficznych przy równie ważnym zastosowanym w nich kolorze – zestawia z zachodnimi hasłami, wykorzystującymi już w większym stopniu fotografię, z wszystkimi jej detalami i mechanizmami. Porównanie to wypada często na korzyść polskich przykładów – mniej kiczowatych i czerpiących ze sztampowych, komercyjnych wzorców, również ze względu na ich otoczenie. Anemiczność reklamy w okresie PRL-u dawała jej zdwojoną siłę. Uwiecznione przez zakopiańczyka obiekty mogły być również częściowo wykonane w ramach zleceń Pracowni Sztuk Plastycznych przez uznanych artystów⁷. Ich zaangażowanie w realizację chałtur, które były częstokroć jedynym sposobem zarobku, w dekorowanie polskich ulic powinno jednak stać się tematem odrębnego tekstu.

Poszczególne zestawy *Poezji przydrożnej* mają czasem jasno zarysowane przewodnie motywy narracyjne. Możemy dzięki temu zaobserwować np. różnice w sposobie przedstawienia kobiety w reklamie w komunistycznej Polsce i za granicą. Na polskim billboardzie proletariuszka trzymająca małą dziewczynkę w stroju krakowskim namawia do łączenia się narodu w ramach obchodów pierwszomajowych. Kobieta mogła być też uśmiechniętą chłopką z naręczem płonów, a na fasadzie zakładów przemysłu odzieżowego rozpostarty był napis „Chwała kobietom”. W Skandynawii natomiast uśmiechnięte wczasowiczki reklamowały kostiumy kąpielowe, ale nie zabrakło również kobiecych aktów zachęcających do kupna kremu do opalania czy mydła (każdorazowo wykadrowanych tak, by głowa modelki była niewidoczna). By uzyskać odpowiednie wrażenie na tle tych zdjęć, Hasior przedstawił zdjęcie wykonane w Polsce: plakat reklamujący wstąpienie do żeńskiego zakonu, wykonany całkowicie amatorsko. Był to sposób na konsekwentne podkreślanie różnic w rozwiązaniach wizualnych i sposobach wykorzystywania określonych wzorców ikonograficznych w umieszczanych w przestrzeni publicznej reklamach.

⁷ Hasior w swoich wypowiedziach wypowiada się o tego typu projektach zazwyczaj niepochlebnie, nazywając autorów takich przedsięwzięć „plastusiami dyplomowanymi”, skądinąd jednak PSP odpowiedzialne były za powstanie rozlicznych znaków graficznych, a na ich zlecenie pracowali tacy artyści, jak chociażby Jerzy Jarnuszkiewicz, Marian Konieczny i Kwiekulik. Różnice jakościowe przydrożnych reklam są od razu zauważalne, nietrudno zatem rozpoznać, które projektowane były przez plastyków dyplomowanych, a które przez artystów amatorów.

Polskie afisze prezentują jasny, dający się jednoznacznie odczytać sens, choć z założenia denotacja rysunku jest – jak pisze Barthes (1985, s. 296) – „mniej czysta niż denotacja fotograficzna”. Nie było w nich miejsca na wprowadzanie ukrytego znaczenia, również dzięki całkowitemu podporządkowaniu obrazu tekstowi, który nie był informacyjny, lecz propagandowy, działający jeszcze bardziej represywnie (s. 275).

Patrząc na slajdy Hasiora, zauważyć można złożoność ingerencji różnych środowisk w wygląd przestrzeni publicznej. Często trudno mówić o jej estetyzacji, jako że główny nacisk w niektórych praktykach kładziony był na ustawiczne działania propagandowe, a walor wizualny realizowano poniekąd przypadkiem, nie był on wyznacznikiem obecności danego hasła w tym, nie innym miejscu. Bardzo ważne jest to, że fotografie Hasiora pozwalają na zerwanie z przeświadczeniem o szarości polskiego krajobrazu sprzed 1989 r., o tym, że dopiero kapitalistyczne społeczeństwo, zachłyśnięte Zachodem i jego wzorcami, dekorowało przestrzeń publiczną najróżniejszymi barwami, chaotyczną reklamą i plastikową ornamentyką spod znaku ogrodowych krasnali i świetlistych kasetonów. Sam artysta wspomina wprawdzie, że choć podróżować przez „przez Boga i ludzi z administracji państwowej zapomniane miasteczka, smutno było jechać [...] jesienią”⁸, to jednak obfitość sloganów, reklam, przydomowych dekoracji i murali w PRL-u, z ich wyrafinowaną często stylistyką, a nawet amatorskim, sentymentalnym zapałem, unaocznia kolorową, lekko jarmarczną, ale jednak udekorowaną Polskę.

Fotograficzna działalność Hasiora nie była oczywiście niczym nowym. Nie przyświecała jej sentymentalna myśl o tym, że dokumentowane zjawiska mogą wkrótce przeminąć. W przypadku opisywanych tu serii była to raczej chęć skatalogowania przykładów budowania wizualnie silnych obiektów anektujących przestrzeń publiczną oraz analiza, dość pobieżna, zjawiska takich ingerencji, a także źródeł ikonograficznych konkretnych przedstawień, którą Hasior tworzył, stosując metody montażu i strategii narracyjnych. Pod koniec XIX w. zamożni londyńczycy zapisywali się do Towarzystwa Fotografowania Reliktów Starego Londynu, by wypełnić patriotyczny obowiązek wyższej klasy społecznej. Ich spojrzenie, naznaczone również kategorią malowniczości, było spoglądaniem na Innego z bezpiecznej odległości, z kolonialnej perspektywy. Wiele lat później prace tę przejęli etnografowie lub fotograficy, choćby francuska La mission photographique de la DATAR, która (wzorowana zresztą na Farm Security Administration) zaprosiła do współpracy najważniejszych francuskich fotografów, by dokumentowali zmiany zachodzące we Francji w latach 80. Zmiana wykonawcy zdjęcia wpływa na sposób fotografowania danego przedmiotu. Dla londyńczyków istotne było wprowadzenie określonego nastroju, etnografowie starają się prowadzić obiektywną dokumentację danego wąskiego tematu, fotografowie działający chociażby dla DATAR wykorzystywali rozliczne możliwości kompozycji i technik fotograficznych po to, by przede wszystkim zrobić dobre zdjęcia. Slajdy Hasiora natomiast komponowane są dość niechlujnie. Wykonywane szybko, by uchwycić dany przedmiot i jego otoczenie, bez większego skupienia,

⁸ Kasety *O sztuce plebejskiej i... z ACRem VII 93*.

kojarzą się dziś wyraźnie z estetyką snapshotową⁹. Wykonanie zdjęć było początkowym stadium pracy i samodzielnie nie były one aż tak istotne. Działy dopiero w momencie wkomponowani poszczególnych klatek w odpowiedni zestaw i „okraszanie” wszystkiego odpowiednim komentarzem (Wincenciak, 2016, s. 81). Kadry Hasiora obnażają jednak surrealizm całej operacji estetyzacji przestrzeni. Dla Susan Sontag (2009, s. 61) nie było nic „bardziej surrealistycznego niż przedmiot, który w zasadzie wytwarza sam siebie, i to niemal bez wysiłku [...]. Przedmiot, którego piękno, ujawniający się fantastyczny sens, znaczenie emocjonalne zapewne wzrosną w wyniku przypadkowych zbiegów okoliczności, jakie mogą mu się przytrafić”. Zestawy te skłaniają do odnalezienia w rozległych pokładach wizualności zastosowanej w przestrzeniach publicznych surrealistycznych powiązań, które obecnie, po ponad 25 latach od zmiany ustroju, służą także ujawnianiu „surrealistycznego w swej istocie, chronicznego upodobania do śmierci, odrażających widoków, buble, łuszczących się powierzchni, dziwactw, kiczu” (s. 88). Dekoracje wykonywane przez artystów amatorów, łączące się wyraźnie z tradycją sztuki ludowej, a także propagandowe slogany, które często czerpały z kultury agrarnej, w przestrzeni miejskiej stawały się czymś odizolowanym, wychodzącym ponad przeciętność. Motywem ich powstania była nie tylko potrzeba zaznaczenia indywidualności w świecie całkowicie zunifikowanym (w przypadku dekoracji) czy agitacja społeczeństwa. Wyraźnie zaznacza się tu zwyczajne poszukiwanie możliwości stworzenia rzeczy niezwykłych, zadziwiających i pięknych¹⁰.

Bolesław Bierut powiedział w jednym ze swych przemówień, że „wszystko, co w sztuce wielkie, bierze się ze sztuki ludowej”. Ludomania w komunistycznej Polsce rozwijała się równoległe ścieżką badawczą i propagandową. Władza państwowa skłaniała się w stronę wartościującego czerpania z ludowości, upiększania jej i następnie wynoszenia do roli sztuki narodowej¹¹. Na marginesie powstały dokumentacje Władysława Hasiora, obejmujące wszystko to, co pozostawało niezauważalne, wypierane przez naukowców, krytyków i artystów. Wszyscy oni nie chcieli zająć się analizą zjawiska, jakim było zachwaszczanie przestrzeni publicznej różnorakimi wykwitami, tworzonymi z potrzeby serca czy na zlecenie administracji. Dla Hasiora, artysty wrażliwego tak samo na obraz jak na obiekt znaleziony, wykwity te stały się przedmiotem długoletniej pracy. Nie bez znaczenia było tu oczywiście pochodzenie zakopiańczyka i jego silne związki z ludowością, które przewijają się także w dziełach malarskich i rzeźbiarskich. Pozostawanie pod wyraźnym wpływem prawdziwej, szczerzej ludowości skierowało go w obliczu zmian, jakie dokonywały się w społeczeństwie powojennym, właśnie w stronę nowych przykładów ingerencji w przestrzeń publiczną, które oparte były jednak na założeniach tożsamyh z punktem wyjścia tradycyjnej sztuki ludowej.

⁹ Hasiore nie interesował się fotografią jako taką, wśród jego książek można znaleźć tylko jedną publikację dotyczącą teorii fotografii *Szkołę widzenia...* Sławomira Magali; stosowanie takich, a nie innych kadrów nie było przez niego z góry założone.

¹⁰ Patrząc na przykłady obiektów w *Sztuce plebejskiej* Hasiora, intuicyjnie nasuwa się na myśl także słomiany miś z komedii Stanisława Barei.

¹¹ *Nauka i sztuka w służbie Narodu...*, 1952, s. 12 (przemówienie na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16 IX 1947).

Bibliografia

- Barthes, R. (1985). *Retoryka obrazu*. „Pamiętnik Literacki”, 3 (76), s. 289–302.
- Brzostek, B. (2016). *Czy folklor wszedł do śródmieścia? O motywach ludowych w PRL-u*. W: J. Kordjak (red.), *Polska – kraj folkloru?* [Katalog wystawy]. Warszawa: Zachęta.
- Dembowska, J. i in. (red.), *Konferencja Tatrzańska. Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasióra*. Zakopane–Kraków: Muzeum Tatrzańskie–Stowarzyszenie Volans.
- Jackowski, A. (2002). *Polska sztuka ludowa*. Warszawa: PWN.
- Klekot, E. (2015). *Ludowość górala. O pożytkach z folkloryzacji i samofolkloryzacji*. „Konferencja Tatrzańska. Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasióra”, Zakopane.
- Magala, S. (2000). *Szkoła widzenia czyli Świat w subiektywie aparatu fotograficznego*. Wrocław: ASP.
- Nauka i sztuka w służbie Narodu budującego socjalizm. Z przemówień Prezydenta B. Bieruta*. (1952). Zest. W. Banaszkiwicz. „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką”, 3, nr 1, s. 7–28.
- Kordjak, J. (red.) (2016). *Polska – kraj folkloru?* [Katalog wystawy]. Warszawa: Zachęta.
- Sontag, S. (2009). *O fotografii*. Przeł. S. Magala. Kraków: Karakter.
- Sztompka, P. (2005). *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: PWN.
- Tatar, E. (2015). *Sztuka plebejska*, <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/notatniki-fotograficzne-wladyslawa-hasiora/2441> (dostęp: 11 II 2017).
- Wincenciak, K. (2016). *Gość w pracowni. Opus magnum Władysława Hasióra „Opcje”*, nr 3 (104), s. 76–82.

Between a folk art, propaganda and Surrealism. Public space in view of Władysław Hasiór

Abstract

The article brings a closer look at examples of Władysław Hasiór photo-documentary practice of objects in public spaces during communist period in Poland. The text concentrates on the sociological context, which was a kind of exodus that took place in the first after World War II years, when citizens lived in the rural area moved to the cities. This mixing the social strata caused the damage to traditional folks art but also brought what might be called a “new folklore”. Although this area, was beyond interest of researchers and designers. We get a closer look to some set of slides Hasiór made and analyze purpose of the objects that he pictured.

Key words: Władysław Hasiór, documentary photos, Hasiór’s archive, public space, anesthetization of public space

Słowa kluczowe: Władysław Hasiór, fotografia dokumentalna, archiwum Hasióra, przestrzeń publiczna, estetyzacja przestrzeni publicznej

Nota o autorce

Katarzyna Wincenciak (ur. 1986) – absolwentka historii sztuki UJ i fotografii na Warszawskiej Szkole Filmowej. Doktorantka w Instytucie Sztuki PAN. Współpracowała z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie przy projektach digitalizacji archiwów artystycznych; od 2011 r. pracuje w MOCAK-u. Koordynatorka i kuratorka takich wystaw w tej instytucji, jak: „Władysław Hasiór. Europejski Rauschenberg?” (2014); „Krzysztof Niemczyk.

Sytuacjonista, Pisarz, Malarz; Papieże; Kamuflaż” (2014). Zajmuje się teorią archiwum i badaniami nad wizualnością.

Katarzyna Wincenciak (b. 1986) – graduated of Art History at the Jagiellonian University and Warsaw Film School majoring in Photography. PhD student at the Art Institute, Polish Academy of Sciences. She worked for the Museum of Modern Art in Warsaw, on digitization of art archives. Since 2011, she has been working in Museum of Contemporary Art in Krakow MOCAK. Curator and coordinator of exhibition in this institution (expl. “Władysław Hasior. European Rauschenberg?” (2014); “Krzysztof Niemczyk. Situationist, writer, painter, Popes, Camouflage” (2014). Interest mostly in the theory of archives and visuality researches.

Katarzyna Oczkowska

Polska Akademia Nauk

Instytut Sztuki

Trupia perwersyjność albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna

Ja nie piszę tu, jakby to był artykuł wiary i rzecz nieomylna, bo mógłbym być unus contra omnes, ale co wiem w tej materii, to wypiszę dla ciekawości zacnego Czytelnika mego, żeby zważywszy ludzką opinią, niektórych zdanie, niebył contradicens ani negował simpliciter, ale mówił i trzymał zemną, że w tym niemasz żadnej implikancy, inkonweniency, absurdum, niepodobieństwa, owszem coś podobnego.

(Chmielowski, 1968, s. 137)

Na pierwszy rzut oka obraz nie przypomina trupa, lecz możliwe jest, że trupia obcość bliska jest obcości obrazu.

(Blanchot, 2012, s. 85)

Cykl dziesięciu fotografii Ireny Kalickiej z 2016 r., zatytułowany *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, jest kontynuacją poprzedzającego go *Koń, jaki jest każdy widzi*, który powstał rok wcześniej. Obydwa wdzięczne tytuły to cytaty pochodzące z *Nowych Aten* autorstwa jezuickiego księdza Benedykta Chmielowskiego, czyli XVIII-wiecznej wizji świata określanej mianem pierwszej polskiej encyklopedii¹. Artystka za pośrednictwem fotografii postanowiła zmierzyć się z opisywanymi przez duchownego kliszami, uprzedzeniami i przesądami, ukazując je za pomocą kodów wizualnych zaczerpniętych z codziennej rzeczywistości, symboli narodowo-patriotycznych, a także motywów historyczno-artystycznych czy literackich. Tego rodzaju wizualne zapośredniczenia osadza Kalicka we współczesnym kontekście społeczno-politycznym, badając aktualność fantazmatów przedstawionych w *Nowych Atenach*. Wizja świata Chmielowskiego przyjmuje w encyklopedii formę swoistego *theatrum mundi* (o czym nie omieszkał poinformować „zacnego czytelnika” autor), które Kalicka poddała hiperbolizacji. Wyeksponowana sztuczność i nieprzystawalność to efekt dopracowanej inscenizacji. O ile paradygmat fotografii jako „tego-co-było” został przekształcony w permanentny spektakl i „to-co-zostało-odegrane” (Soulages, 2007, s. 81), o tyle u Kalickiej scena jest potraktowana bardzo dosłownie.

¹ Pierwsze wydanie tj. dwa tomy zasadnicze miało miejsce w latach 1745–1746, a drugie, które zostało uzupełnione i rozszerzone dwoma kolejnymi tomami, czyli tzw. suplementami, w latach 1754–64. Zob. H. Rybicka-Nowacka, „*Nowe Ateny*” Benedykta Chmielowskiego. *Metoda, styl, język*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 18.

Uwydatnione i przerysowane *mise-en-scène* zaczyna przypominać coś groteskowo sztucznego, należącego do rzeczywistości – co więcej – rzeczywistości lokalnej, a jednak od niej oderwane. Tego rodzaju wizualno-znaczeniowy eklektyzm może kojarzyć się z tym, co Maurice Blanchot nazwał trupim podobieństwem.

Wizualne wyimki z *Nowych Aten* być może na pierwszy rzut oka nie przypominają trupa, ale – powołując się na wprowadzający do tekstu cytat francuskiego filozofa – istnieje możliwość, że trupia obcość jest im szczególnie bliska. Chciałabym więc przyjrzeć się, w jaki sposób wizja świata według encyklopedii Chmielowskiego może uobecnić się we współczesnym kontekście w formie podwojonej sztuczności, związanej z podobieństwem i odbiciem. Owa podwójność związana jest z kategorią widzialności – Blanchotowskim pojawianiem się. Encyklopedyczno-literacki obraz kreślony w *Nowych Atenach* został przez Kalicką zapośredniczony i poddany dekonstrukcji, a artystka wskazuje na kolejne fantazmaty (nie tak bardzo odległe od tych opisanych przez Chmielowskiego), funkcjonujące w obszarze znanej rzeczywistości. Reinterpretacja artystki nie powoduje, że kuriozalny wymiar jezuickiego dzieła znika, ale pojawia się na nowo i związany jest z przecuciem błędu, który przedstawia. Cykl ma, z jednej strony, charakter krytyczny, z drugiej – przez swoją dopracowaną, stylizowaną formę – uwodzi i powoduje dezorientację. W *Smoka pokonać trudno...* Kalicka bada strategie uwodzenia za pomocą obrazów oraz mechanizmy, dzięki którym społeczny, polityczny i kulturowy wymiar reprodukuje własne reguły oraz wytwarza kolejne klisze.

Nikifor nauki polskiej

Już w tytule *Nowych Aten* ksiądz Chmielowski dokładnie określił odbiorcę i cel swojego *opus vitae*: „[...] mądrym dla memoryjału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melankolikom dla rozrywki”. Następnie wymienił, jakie kwestie zostaną w nim poruszone: od bogów i bożków, przez zwierzęta, ludzi, aż po narody – słowem: „cały świat pisany z gruntu w słów krótkości”. Mimo że dzieło współcześnie postrzegane jest przede wszystkim jako przykład obskurantyzmu okresu przedoświeceniowego i do tej czarnej legendy odwołuje się Kalicka, to na tle ówczesnej nauki europejskiej jest to podejście typowe – stanowi przykład jednego z wielu przedsięwzięć tego rodzaju od czasów renesansu. W kontekście kultury baroku sarmackiego encyklopedia była natomiast dziełem wielkiego formatu, a autor podjął ogromny wysiłek przybliżenia rzeczywistości czasów saskich przeciętnemu szlachcicowi (Paszyński, 2014, s. 38–40). Jezuita odwoływał się do poglądów licznych autorów, ale jest to krąg dość zawężony, ponieważ czerpał jedynie z pism uczonych wyznania katolickiego. Z dorobku innych badaczy – choćby Newtona czy Boyle’a, znanych w tym czasie na Zachodzie – Chmielowski po prostu nie mógł korzystać. Drugą kwestią jest również to, że raczej pobieżnie potraktował on podział nauk ścisłych. Nie można natomiast odmówić autorowi *Nowych Aten* wnikliwego ujęcia tematów historyczno-geograficznych, gdzie wykazał się dobrą znajomością zagadnień związanych z imperium otomańskim, Azją czy Afryką (Rybicka-Nowacka, 1974, s. 35–37). Ksiądz, który był proboszczem w prowincjonalnym Firlejowie na Kresach, doskonale zdawał sobie sprawę z własnych ograniczeń i tego, że znajduje

się na marginesie głównego nurtu nauki oraz kultury. Bez dostępu do bibliotek czuła się „jak w beczce Diogenes, gdzie tak yedwabniczek *dum operor, operior* (pracując w ukryciu)” (Chmielowski, 1968, s. 18).

Encyklopedia pod względem rozmiarów jest dziełem imponującym, ponieważ składa się z aż czterech kilkusetstronicowych tomów. Pierwsze współczesne opracowanie *Nowych Aten* z 1966 r. obejmuje tylko wybrane fragmenty, a redaktorzy skupili się na tych wątkach, które podkreśliły przede wszystkim teologiczny oraz kuriozalny charakter wydzwięk encyklopedii. Mimo odkrywczej przedmowy Jana Józefa Lipskiego, zatytułowanej *Nikifor nauki polskiej*, wyraźna jest u niego skłonność do ośmieszania wywodu Chmielowskiego, co podkreślają specjalnie stworzone w tym celu ilustracje o charakterze satyrycznym autorstwa Szymona Kobylińskiego. W związku z tendencyjnym wyborem redakcyjnym oraz pominięciem ponad 2500 stron tekstu encyklopedii z bardziej praktycznymi, a mniej osobliwymi informacjami, powstał tak zwany obszar martwej prozy, jak określiła to Halina Rybicka-Nowacka. Proboszcz z Firlejowa stał się postrzegany wyłącznie jako postać kuriozalna: „zarażony jest jak Don Kichot fikcją, godny co najwyżej tytułu Nikifora nauki polskiej” (Rybicka-Nowacka, 1974, s. 18).

Trupie *mise-en-scène*

Irena Kalicka w *Smoka pokonać trudno...* z jednej strony, swobodnie odwołuje się do *Nowych Aten*, potraktowanych jako symbol zacofania i ciemnoty oraz „typowy obraz grafomanii naukowej” (Krzyżanowski, 1986, s. 375), z drugiej – cytuje konkretne fragmenty. Ważnym aspektem staje się tu średniowieczny motyw *ars moriendi* oraz *vanitas*. Ten ostatni znalazł najpełniejszy wyraz w sztuce barokowej, a zwłaszcza w przedstawieniach martwej natury, która również pojawia się u Kalickiej. Artystka porusza się w obszarze popularnej ikonografii, ale motyw śmierci zyskuje tu wieloaspektową formę, bo fotografka odwołuje się nie tylko do historii sztuki, ale również do kultury popularnej, symboli narodowych czy wątków politycznych. W ten sposób powstały fotografie, których tworzywem stała się dopracowana i bogata w sieć odwołań *mise-en-scène*. Przerysowana inscenizacja pojawia się w zdjęciach Kalickiej, począwszy od kostiumów, charakteryzacji, rekwizytów, scenografii, organizacji przestrzeni, aż po oświetlenie i kolor. Termin *mise-en-scène*, który etymologicznie oznacza po prostu „umieszczony na scenie”; zabieg ten nie bywa zwykle wykorzystywany jako samodzielny aspekt znaczeniowy, a raczej w inter-relacjach z innymi elementami. Tyle że w *Smoka pokonać trudno...* nie został on zastosowany, aby wytworzyć złudzenie albo wrażenie rzeczywistości. Dzieje się zupełnie odwrotnie – *mise-en-scène* ma za zadanie manifestować sztuczność przedstawienia wizualnego, a także podkreślać transformację malarskiego dzieła sztuki w fotografię (Chmielecki, 2006, s. 17–18). Tego rodzaju strategia ma swoją długą tradycję, począwszy od powstania medium, które jako podrzędne wobec malarstwa miało się do niego formalnie upodabniać, aż po współczesne mniej lub bardziej dosłowne odwołania do znanych dzieł sztuki Joela-Petera Witkina, Annie Leibowitz, Ervina Olafa, Petera Lindberga, Patricka Demarcheliera czy Gregory’ego Crewdsona.

Zdjęcie, które można uznać za rozpoczynające cykl Kalickiej, to inscenizacja motywu *ars moriendi*, wzorowana na licznych średniowiecznych przedstawieniach tego typu. Spośród nich najbardziej rozpoznawalne są te autorstwa niemieckiego XV-wiecznego grafika, zwanego Mistrzem E.S. od monogramu, który umieścił na kilkunastu z ponad trzystu zachowanych prac. Twórca, aktywny w latach 1450–1468, jest autorem miedziorytów, będących wzorem dla sztuki późnogotyckiej oraz jej renesansowych reminiscencji, obecnych chociażby w grafikach Albrechta Dürera. W jednym z jedenastu drzeworytniczych przedstawień z cyklu *Ars moriendi*, datowanego ok. 1460 r., Mistrz E.S. ukazał umierającego oraz zgromadzone wokół jego łóżka demony, które kuszą go trzymanymi w rękach koronami, a więc średniowiecznym symbolem ziemskiej pychy. Całą tę scenę obserwują z wyrazem dezaprobaty Bóg, Chrystus i Matka Boska. W innych przedstawieniach Mistrza E.S. na pierwszy plan zamiast pokus wysuwa się *ars bene moriendi*, bo demony, wycofane pod łóżko, ustępują miejsca aniołom lub postaciom świętych, którzy opiekuńczo czuwają nad umierającym (Höfler, 2007).



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

W fotografii Kalickiej średniowieczny motyw został potraktowany nieco inaczej, gdyż wokół umierającej postaci – a jest nią ona sama – pojawiają się wyłącznie zamaskowane postaci demonów czy kościotrup, zwracający się w kierunku widza. To, że Kalicka wciela się w trupa samej siebie, czyni ją, a także jej obecność – jako zmarłej, czyli kluczowej postaci *ars moriendi*, oraz jako artystki wchodzącej w rolę i przybierającej pozę – centralnym aspektem przedstawienia traktowanego w kategoriach połączenia dojmującego braku wraz z nieznośnym nadmiarem. Z jednej strony, widzimy zachowaną powłokę żywej osoby, z drugiej – obcy, oddalony i niedostępny byt, który jest wręcz najlepszą wersją żywego – imponujący oraz monumentalny. W pewien sposób sam się podwaja, jednocząc się w bezosobowości dzięki podobieństwu oraz obrazowi (Blanchot, 2012, s. 85–86), co w zasadzie stanowi metaforę fotografii jako takiej, biorąc pod uwagę jej mortalne związki. W ten sposób wytwarza się relacja „podwójnego *mimesis*”, które jest odgrywaniem na zasadzie przerysowanego naśladownictwa zmierzającego ku maskaradzie. Pomimo „teatralności” tego określenia bardzo często maskarada ma wymiar polityczny, a w tym kontekście stanowi produkcję obrazu za pomocą udawania nieobecności oraz szczególnego nadmiaru (Krawczyk, 2008, s. 38–39). Fotografię Kalickiej można również traktować, podobnie jak autoportret Hippolyte’a Bayarda upozowanego na topielca z 1840 r., jako gest powodujący, że przez rodzaj symbolicznej śmierci i zanikanie podmiotu powstaje paradoksalnie możliwość jego pojawienia w formie obrazu w przestrzeni artystycznej oraz społecznej.

Egzotyka podobieństwa

Idąc w kierunku polityczności, rozumianej jako pole gry pomiędzy wizualnymi i znaczeniowymi schematami funkcjonującymi w obszarze porządku społecznego a próbą ich dekonstruowania, Kalicka za pomocą kolejnych fotografii wskazuje na powielanie kulturowych oraz narodowych stereotypów. W eklektycznych *mise-en-scène* – jak pisze Bożena Czubak (2016) – odgrywane są różnorodne tendencje współczesnej kultury do egzotyzyacji, folkloryzacji czy demonizacji, ale także do sentymentalnego inscenizowania tematów sztuki. Kalicka, zdając sobie sprawę z groteskowego wydźwięku tych skłonności, wynikających z pewnego rodzaju tęsknoty, operuje – jako swoista insiderka – katalogiem obrazów pochodzących z wnętrza tej kultury. W ten sposób artystka manifestuje coś na kształt antykatalogu motywów i symboli, które traktuje, z jednej strony, z ironią czy sceptycyzmem, a innym razem z dużą dozą czułości. Podobnie jak Ziemowit Szczerek, który pisze o potrzebie u egzotycznienia rzeczywistości, nazwanej wdzięcznie potrzebą tropików:

[...] bardzo byśmy chcieli [...] wyobrazić sobie fiaty cinquecento sporting parkowane w buszu, w buszu kapliczki z Frasośliwym, a może by i taki Frasośliwy w tym buszu nie był, może i Niefrasośliwy by się stał, warzywniaki z kapustą kiszoną w beczkach, z panią w niebieskim kitlu za ladą, a na dachu – małpa! I kiszonego je ogórka, co go z kadzi zwędziła! (2015, s. 56).

Swoisty powiew egzotyki poczuć można dzięki fotografii przedstawiającej tytułowego smoka, czyli głowę figury z Parku Dinozaurów i Rozrywki „Dinolandia”



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

w Inwałdzie. Kalicka wskazuje na dziwaczne, a jednocześnie spektakularne zapożyczenia rozprzestrzeniające się w przestrzeni publicznej, które na jej fotografii przybierają formę „podwójnego *mimesis*”. Zapośredniczenie obrazu, który już jest obrazem wyobrażonej „hollywoodzkości” czy „zachodniości”, znów wskazuje na Blanchotowskie podobieństwo – odwzorowanie przedmiotu nie jest związane z jego sensem ani nie ułatwia zrozumienia jego istoty. Co więcej – stara się wręcz od tego sensu uchylić, podtrzymując obraz w bezruchu podobieństwa, które nie ma do czego być podobne (Blanchot, 2012, s. 86).

Skazane na obraz

W kolejnej fotografii cyklu artystka bezpośrednio nawiązuje do trzeciego rozdziału *Nowych Aten*, zatytułowanego *Teolog w boskich rzeczach idiota*, dotyczącego czarnej magii. W opracowaniu encyklopedii przez Lipskich kwestia czarów jest mocno wyeksponowana, ze względu na kuriozalność poglądów nie tylko Chmielowskiego, ale w ogóle przeważającej części społeczeństwa doby sarmackiej. W ówczesnym światopoglądzie nadal pokutował obraz zaproponowany przez XV-wiecznych dominikańskich inkwizytorów w słynnym *Młocie na czarownice*. Autor *Nowych Aten* o tak zwanych, kobietach przeklętych pisze w ten sposób:

Już to rzecz nieomylna, z Autorów o czarownictwie piszących, że:

[...], czarownice wyrzekają się Wiary, Chrystusa Pana, Nays: Matki, Anioła Stróża, Świętych Pańskich, czarta sobie odtąd za stróża obierając. Spowiedź czynią dla oka tylko świętokradzką, Nayświętszy Sakrament plują, depczą. Nayczęściej się obierają za baby do brania dzieci y wtedy *praeveniendo* [uprzedzając] Chrzest, ie czartom oddają, duszą ie, z ciałek ich dobytých z grobu maść czynią, którą się posmarowawszy lataią [...]. Czarownice, które są w stanie małżeńskim, mężom nie są posłuszne [...]. Pozwalają, a czasem proszą o to, aby ich czart z księgi żywota wygluzował, w księgę śmierci wpisując [...]. Bańkiety czarownicom sprawuie czart [...], mają swój taniec przy adoracyi czarta y śpiewaniu wszetecznych pieśni; świece potym pogasiwszy też czarownice, to z mężczyznami, to z czartami *carnaliter coeunt* [obcuja cieleśnie]. Maści sobie na czarów sprawowanie preparują z trupów tych, co na szubienicy albo na palu zostają [...]. To ieszcze *addendum* [trzeba dodać], że czarownice na święta te, Ś. Jura *alias* Jerzego, na Zielone Świątki, na Ś. Jan w nocy, chodzą [jak widywano] nagie [...]. (Chmielowski, 1968, s. 130–134).



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

Artystka, wchodząc z autorem *Nowych Aten* w swoisty dialog, ukazuje czarownice jako cztery półnagie kobiety w transparentnych maskach zniekształcających rysy twarzy. Przedstawione z żabiej perspektywy, zacieśniają w kadrze krąg niczym widzmy z Szekspirowskiego *Makbeta*. Transgresyjny obraz czarownic kreślony przez Chmielowskiego stał się podstawą ich współczesnej kulturowej recepcji i w obszarze tego rodzaju klisz porusza się Kalicka. Parodystyczne, przestyliżowane oddanie ich wizerunku demonstruje ciągłość procesów naśladowania oraz powielania zakorzenionych konstruktów. Kalicka dokonuje „przefotografowania” tego

motywu – poddaje przedstawienie hiperbolizacji i zniekształceniu, które w efekcie demaskują jego semantyczną pustkę. To rodzaj podobieństwa, za którym nie ma nic oprócz bycia. Według Blanchota pojawia się tylko to, co jest skazane na obraz – coś, co staje się swym własnym obrazem. Przestaje ono znikać w użytkowaniu, w zamian pojawia się jako obraz czy przedmiot estetyczny – pokawałkowany, niezrozumiały czy wręcz perwersyjny (Blanchot, 2012, s. 87).

„Co w Polsce jest złego?”

W podobny sposób funkcjonują zdjęcia, w których artystka korzysta z repertuaru form narodowo-patriotycznych przepuszczonych przez ikonograficzny filtr. Fotografia o charakterystycznej, kolażowej estetyce, zatytułowana *Husarka*, w parodystyczny sposób nawiązuje do symboliki związanej ze spektakularną jazdą I Rzeczypospolitej. Kalicka wykorzystuje symbol zwycięstwa oraz męstwa, któremu współczesny dyskurs narodowo-patriotyczny pozwolił zaistnieć w nowym kontekście i tym samym zdecydował o jego aktualnym znaczeniu. Sprzeciwiając się symbolicznej manipulacji, artystka potraktowała husarza jako obszar wyeksponowanej kobiecości oraz kobiecej maskarady, która pojawia się w miejscu potężnej, sarmackiej, muskularnej męskości, wyrażającej hołd dla ekspansji tyleż kolonialnych, ile ideowych². Wykorzystanie cech *drag* połączone jest w *Husarce* z agresywnością i nadmiarem, co sprawia, że staje się ona wulgarną kopią samej siebie (Krawczyk, 2008, s. 38). Judith Butler, zastanawiając się nad strategią maskarady w ujęciu psychoanalitycznym, rozpatruje m.in. możliwość, że owa gra jest środkiem, dzięki któremu kobiecość zostaje ustanowiona. Staje się praktyką kształtowania tożsamości i za jej pomocą męskość umieszczona jest poza obszarem kobiecej pozycji płciowej (Butler, 2008, s. 119).

Dwa kolejne przedstawienia to reminiscencje średniowiecznych motywów ikonograficznych, zaadaptowane na nowo przez sztukę baroku. Pierwsze wykorzystuje konwencję obrazowania *danse macabre*, ukazując kibiców przyodzianych w tak zwaną odzież patriotyczną i maski kościotrupów. Za pomocą elementów plastikowego szkieletu grają niczym na instrumentach stadionową przyśpiewkę, która mogłaby za Chmielowskim brzmieć „W SARMACYI jako Perła kosztowna wydaie się POLSKIE KRÓLESTWO, z Słowieńskich Narodów najsławniejsze” (Chmielowski, 1968, s. 334). Popularną alegorię średniowieczną Kalicka osadza we współczesnych realiach, a zamiast przedstawicieli wszystkich stanów tańczących współ ze śmiercią wanitatywny wymiar dotyczy wyraźnie określonego typu bohaterów. Oddając głos autorowi *Nowych Aten*, który w syntetyczny sposób opisując różne nacje, o Polakach traktuje w ten sposób:

Polacy są natarczywi w pierwszym podkaniu z nieprzyjacielem, ale nie cierpliwi w wytrzymaniu ognia. Chybkość y obrót dość żywy w Polakach. Nie mała na wszystkie niewygody y prace iest ich pacyencya y statek, kiedy maia ochotę, W tym *corrigendi* [naganni], iż na przyszłe rzeczy nie maia oczu, tylko *ad praesentia* [na obecne], y to *non serio* (tamże).

² Podobna znaczeniowo gra z kliszami związanymi z symboliką husarza pojawiła się także w pirografii Stacha Szumskiego *Metroseksualny husarz* z 2016 r.



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

Inaczej niż w przypadku poprzednich fotografii refleksja Chmielowskiego staje się iście Gogolowskim rozpoznaniem i okiem puszczone do współczesnego odbiorcy z XVIII-wiecznego Firlejowa. To, co zdaje się podkreślać Kalicka, można za Józefem Tischnerem określić sarmacką melancholią. Ów przymiotnik ma odróżniać ten rodzaj melancholii od innych jej form niepowtarzalnym kolorytem, utożsamianym ze swojskością i zadzierzystością, czyli specyficzną odmianą odwagi. Przymiotnik „sarmacki” zawsze będzie brzmiał pejoratywnie, z wyraźną domieszką ironii. Owa melancholia w ujęciu Tischnera jest spontaniczną odpowiedzią świadomości na prozaiczną, a jednocześnie częściowo zawinioną porażkę. Wśród nastrojów właściwych temu stanowi odnajdziemy żal za niespełnionym snem, nikłą nadzieję, że wszystko można jeszcze powtórzyć, wyparty wstyd, a w tym wszystkim również manifestację własnej – mimo wszystko – wartości (Tischner, 2015, s. 15).



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

Wizualną odpowiedzią na tytułowego chochoła sarmackiej melancholii z tekstu Tischnera wydaje się również fotografia przedstawiająca martwą naturę, do złudzenia przypominającą barokowe dzieła holenderskie i flamandzkie Fransa Snydersa, Adriaena van Utrechta czy Pietera Claesza. Inspirując się płótnami mistrzów, Kalicka włącza do swojej fotografii wypchane zwierzęta, stanowiące dość dosłowny punkt odniesienia, są to bowiem dwie kaczki. Raz jeszcze komentarz Chmielowskiego okazuje się w tym miejscu zaskakująco aktualny, bo pytając „Co w Polsce jest złego – odpowiada duchowny. – Złe są Rządy y złe drogi w Polsce, złe y mosty. Złych ludzi jest bez liczby, że nie maią chłosty” (Chmielowski, 1968, s. 357).

Trup jest swym własnym obrazem – dowiadujemy się od Blanchota, a potwierdzenie odnajdujemy w cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, który jest zestawem obrazów przedstawiających to, co już upodobniło się do czegoś innego. *Mise-en-scène* artystki, które inscenizuje pierwszą polską encyklopedię, zaczyna funkcjonować samodzielnie, stając się bytem autonomicznym do tego stopnia, że jest jakby podwojone przez siebie i zjednoczone w uroczystej bezosobowości dzięki podobieństwu i obrazowi. Oznacza to, że świat przedstawiony przez Chmielowskiego dla ówczesnego społeczeństwa był naturalną recepcją otaczającej rzeczywistości. Dla współczesnego odbiorcy stanowi natomiast raczej kuriozalny obraz epoki, nieprzystający do naszego świata, a jednak w nim funkcjonujący jako coś obcego – innymi słowy – jako trup.

Efekt trupiej obcości uzyskuje Kalicka dzięki nienaturalności, będącej tworzywem konstruowanego przedstawienia, gdzie trup „pokazuje widzenie”, a więc manifestuje to, że widzenie stanowi problem – jest rodzajem działania performatywnego,



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

procesu, a ostatecznie również zadaniem. Artystka przez hiperbolizację i nadmierną estetyzację kieruje uwagę na widzenie oparte właśnie na estetyzacji oraz przeoczeniu, czyli aktywnym eliminowaniu elementów, które mogłyby zakłócić porządek widzenia (Zaremba, 2016, s. 4–7). Korzystając z katalogu kultury wizualnej, w której punkt wyjścia stanowi XVIII-wieczne kompendium wiedzy, Kalicka wskazuje na proces budowania tożsamości za pomocą obrazów i manifestuje, że narzędzia, z których korzysta, stanowią zarówno obszar działania utrwalonych lub narzuconych sposobów widzenia, jak i oporu wobec nich.

Bibliografia

- Blanchot, M. (2012). *Trupie podobieństwo*. W: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba. Warszawa: Wyd. UW.
- Butler, J. (2008). *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. K. Krasuska. Wstęp O. Tokarczuk. Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej 2008.
- Chmielecki, K. (2006). *Estetyka mise-en-scène kontra estetyka mise-en-page albo o dwóch estetykach obrazu elektronicznego*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 54–55 (114–115), s. 16–29.
- Chmielowski, B. (1968). *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły iak na classes podzielona, madrym dla memoryału, idiotom dla nauki, politykom*

- dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowana alias*. Wybór i oprac. tekstu M. i J.J. Lipsy. Wyd. 2. Kraków: Wyd. Literackie.
- Czubak, B. (2016). *WGW 2016: Irena Kalicka. Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, <http://www.fundacjaprofile.pl/index.php?id=375> (dostęp: 15 I 2017).
- Höfler, J. (2007). *Der Meister E.S: Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*. Tafelband, Schnell & Steiner, Neuware, https://commons.wikimedia.org/wiki/Meister_E._S.?uselang=pl (dostęp: 10 X 2016).
- Krawczyk, L. (2008). *Camp jako przyjemność*. W: P. Oczko, *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*. Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej.
- Krzyżanowski, J. (1986). *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*. Warszawa: PIW.
- Paszyński, W. (2014). *Czarna legenda „Nowych Aten” Benedykta Chmielowskiego i próby jej przewyciężenia*. „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historyczne”, nr 1 (141), s. 37–59.
- Rybicka-Nowacka, H. (1974). *„Nowe Ateny” Benedykta Chmielowskiego. Metoda, styl, język*. Warszawa: PWN.
- Soulaiges, F. (2007). *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków: Universitas.
- Szczerek, Z. (2015). *Kolonie zamorskie*. W: M. Kozień, M. Miskowicz, A. Pankiewicz (red.), *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*. Wołowiec–Kraków: Wyd. Czarne–ASP, s. 55–65.
- Tischner, J. (2015). *Chochół sarmackiej melancholii*. W: M. Kozień, M. Miskowicz, A. Pankiewicz (red.), *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*. Wołowiec–Kraków: Wyd. Czarne–ASP, s. 13–25.
- Zaremba, Ł. (2016). *#zobaczyc_swiat*. W: N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*. Przeł. Ł. Zaremba. Kraków–Warszawa: Karakter–Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

The corps perversity or *The Academy full of all knowledge*

Abstract

The article concerns a series of photographs *It is hard to slay the dragon, but you must try* (2016) by Irena Kalicka. Photos are based on *The New Athens* by a Polish Jesuitical priest Benedict Chmielowski. His work is defined to be the first Polish encyclopedia of the 18th century. Some excerpts from the Sarmatian compendium of the knowledge of that time are analyzed in the context of an essay by Maurice Blanchot *The corpse similarity*. In examining the timeliness of phantasms presented in *New Athens*, Kalicka deposited them in the contemporary sociopolitical of context, pointing to the tendency of the culture to mediations and various types of artificial constructs. In this way, the cycle becomes the manifestation of view, based on the oversight and aesthetization.

Key words: Benedykt Chmielowski, Maurice Blanchot, photography, Irena Kalicka, *New Athens*, corps similarity

Słowa kluczowe: Benedykt Chmielowski, Maurice Blanchot, fotografia, Irena Kalicka, *Nowe Ateny*, trupie podobieństwo

Nota o autorce

Katarzyna Oczkowska (ur. 1989) – historyczka sztuki, doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Organizatorka ogólnopolskich konferencji naukowych poświęconych fotografii: „Niewinne oko nie istnieje” (2015) oraz „Zakłócone spojrzenie. Prawo do patrzenia i fotografia” (2016). Redaktorka monografii naukowej *Zakłócone spojrzenie. Fotografia i strategie widzenia*. W latach 2015–2016 redaktor naczelna magazynu „Teatralia”. Autorka tekstów krytycznych na temat sztuki współczesnej i teatru.

Katarzyna Oczkowska (b. 1989) – art historian and a Ph.D. candidate at the Art History Institute of the Polish Academy of Science in Warsaw. She is an organizer of conferences about photography: “Niewinne oko nie istnieje” (2015) and “Zakłócone spojrzenie. Prawo do patrzenia i fotografia” (2016) and an editor of a monography *Zakłócone spojrzenie. Fotografia i strategie widzenia*. In the years 2015–2016 she was an editor-in-chief of the magazine „Teatralia”. She is an author of art and theatre reviews.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.12

Piotr Sikora

Anglo-American University in Prague

Władza sądenia – władza spojrzenia

Rola kuratora i krytyka a ocena fotografii

Krytyka, krytyczność i ogólna niemożność

Wydaje się, że współcześnie spełnia się przekonanie Mieczysława Porębskiego o funkcjonalnym utożsamieniu roli kuratora z rolą krytyka sztuki, *par excellence* selekcyjnego i dopuszczającego dane dzieło do obiegu artystycznego (Porębski, 2004, s. 15–25). Kuratorskie „sprawiać, by widziano” staje się tutaj ostatecznym potwierdzeniem funkcji krytyki artystycznej – „władzy sądenia” – która wychodzi poza znane nam role krytyka, kierując się w stronę mocy sprawczej dokonywanych wyborów. Szczególnie we współczesnej fotografii mamy do czynienia z przekroczeniem klasycznie pojmowanych ról krytyka i kuratora. Dzisiejsze rozumienie pojęcia fotografii rozciąga się od zdjęć publikowanych przez miliony użytkowników na portalach *social media*, przez fotografię warsztatową, fotografię artystyczną, reportaż, po fotografię modową. Chciałbym więc doprecyzować, że obszarem, na którym się skupię, jest fotografia określana mianem artystycznej.

Problem krytyki artystycznej, której przypisywalibyśmy posiadanie „władzy sądenia”, polega na niemożności określenia, gdzie w obiegu artystycznym lokuje się punkt ciężkości tejże krytyki i kim jest sam krytyk. Mieczysław Porębski pisał w latach 70.: „Dojrzelismy już i do tego, żeby sami stać się filozofami – epistemologami, ontologami, aksjologami – wszystko po to, by sobie wytłumaczyć naszą rosnącą niemożność” (s. 15). Potwierdzając jego słowa, warto przywołać również stwierdzenie Jamesa Elkinsa (2003, s. 4–7), zgodnie z którym „Krytyka artystyczna jest dzisiaj masowo produkowana i masowo ignorowana”¹. Chwiejna i niepewna egzystencja krytyki artystycznej co rusz staje się powodem do dyskusji o jej miejscu na tle instytucji kultury i rynku sztuki. Można powiedzieć, że mamy do czynienia z przeciągającym się od lat 60. pożegnaniem z krytyką, ciągłym wywoływaniem nieuniknionego końca i wiecznym powrotem do prób odpowiedzi na pytanie, „czym krytyka artystyczna jest dzisiaj?”, na które próbował odpowiadać Jerzy Porębski w *Pożegnaniu z krytyką*. Ową gombrowiczowską „ogólną niemożność” można by skwitować cytatem z Herbertowskiego *Trenu Fortynbrasa*:

¹ To stwierdzenie Elkinsa stało się impulsem do dyskusji „Krytyk na współczesnej scenie artystycznej”, zorganizowanej przez AICA Sekcja Polska. Przebieg spotkania opisałem w artykule *Krytycznie o krytyce* (Sikora, 2010; dostęp: 1 V 2017).

Ani nam witać się ani żegnać żyjemy na archipelagach
A ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą książę

Podobną cenzurkę wystawiają współczesnej krytyce artystycznej sami krytycy. Jakub Banasiak (2012) stawia diagnozę, według której krytyka uległa „archipelagizacji” – zniknęła jedna platforma na rzecz wielu mniejszych wysp i ośrodków.

Remedium na brak jasnej odpowiedzi, czym jest bądź też czym mogłaby być krytyka artystyczna, stanowi propozycja Porębskiego, którą określił on funkcją „sprawiać, by widziano”. Obok modelu krytyka-poety, przyjaciela artysty, mediatora nadającego sztuce sens i tym samym tłumaczącego jej znaczenie dla odbiorcy Porębski przedstawia model krytyka-specjalisty, gracza konstruującego oceny w branżowych periodykach. Tu pojawia się również wyobrażenie krytyki jako gry – dziedziny przypominającej hazard, wymagającej podejmowania ryzyka, a nawet blefu (Porębski, 2004, s. 16). Modelem, który jednak zdaniem Porębskiego zdominował świat sztuki, jest krytyk-kurator: właściciel galerii lub pracownik instytucji kultury. Krytykiem jest każdy, kto, wchodząc w kontakt ze sztuką współczesną, dokonuje selekcji, ocenia i analizuje, torując drogę, którą dzieło sztuki zyska szerszą dystrybucję. Właśnie ta funkcja krytyki – „sprawiać, by widziano”, słuchano, by czytano – pojawia się jako nadrzędna. Osobą, na której spoczywa największa odpowiedzialność za kolportowanie sztuki na grunt społeczny, jest kurator. Wobec tego zadania krytyki pozostałe, czyli pisanie dla specjalistów, meta-krytyka i refleksje nad jej miejscem w świecie sztuki, są wtórne i wnoszą niewiele nowego.

Opis krytyki jako procesu selekcji dokonywanej przez kuratorów w procesie budowania wystaw, pokazów i prezentacji działalności artystycznej jest istotnym punktem odniesienia dla krytyki fotografii w Polsce. Konkursy fotograficzne stają się w tym wypadku studium przypadku, gdzie w rolę kuratorów-selekcjonerów bardzo często wcielają się sami artyści, sprawiając, że umowne linie podziału stają się coraz mniej wyraźne. Pojęcia „teoretyk” i „twórca” zbliżają się wówczas do siebie, ilustrując relację opisaną w kanonicznym tekście Irit Rogoff (2008, s. 69–79). Autorka konstruuje w nim koncepcję trzech stadiów krytyki, którymi są kolejno: krytycyzm, krytyka i krytyczność. Krytyczność to efekt porzucenia paradygmatu operującego wyraźnymi kategoriami ocen oraz pojęciami „prawdy” i „historii”. Jest ona następstwem suchej analizy narzędzi krytyki, która tym różni się od krytycyzmu, że zakłada poszukiwanie tego, co ukryte w strukturach wiedzy. Krytyczność wiąże się także z przybliżeniem przedmiotu krytyki i podmiotu, który jej dokonuje, „uwikłania (krytyka) w ów przedmiot czy też zjawisko kulturowe” (s. 69). Trudno o lepszy opis sytuacji, w której uznani artyści, na co dzień zajmujący się fotografią, zmagają się z oceną dziesiątek zgłoszeń konkursowych. Zarówno dla nich samych, jak i dla konkursowych finalistów, jest to interesujące spotkanie, które zmusza do określenia wartości i dokonania na tej podstawie konkretnych wyborów.

Krytyczność jest kategorią miękką, przynależną porządkowi *cultural studies*, które wpisują się w tradycję badań poststrukturalistycznych. We wspomnianym przypadku konkursów, w których jedni artyści oceniają innych, mamy jednak do czynienia z twardą, przekładającą się na konkretne społeczno-ekonomiczne efekty oceną, która pozwala jurorom wybrać określoną liczbę finalistów, aby dalej prezentować ich prace na wystawach oglądanych przez wielotysięczną grupę odbiorców.

Fotografia a malarstwo

Fotografia w znacznie większym stopniu niż inne dziedziny sztuki pozostaje w klinczu reprodukcji. Nie chodzi tu o jej funkcję mimetyczną, lecz o podobieństwo do obrazów reprodukowanych w mass mediach. Clement Greenberg, pisząc o fotografii jako reprodukcji – przedstawieniu świata rzeczywistego za pomocą możliwie prostych środków wizualnych – przypisywał tej właśnie produktywnej funkcji fotografii artystyczną wartość, dyskredytując zdobycze ówczesnej fotografii artystycznej. Analogicznie możemy uznać, że najwięcej ekspresji tkwi w formalistycznym malarstwie abstrakcyjnym².

Porównanie, które sugeruję, idąc za intuicją Greenberga, daje możliwość wyciągnięcia wniosków dotyczących różnicy w odbiorze fotografii i malarstwa. Mam tu na myśli potencjał interpretacyjny każdej z dziedzin. Oczywiście w wypadku fotografii zawsze mówić będziemy o kontekście, który nadbudowany zostaje nad obrazem. Artystyczność fotografii nie leży wewnątrz obrazu. Wartość nie jest wsobna i immanentna – wyrażona przez środki formalne, jakie fotografia proponuje – ale wyraźnie uzależniona od tego, co istnieje „poza obrazem” – funkcje, jakie podejmuje, relacje, jakie tworzy, i rodzące się wokół interpretacje. Kołem zamachowym tychże interpretacji jest metafora zawierająca się już w przekazie wizualnym, z którym spotyka się odbiorca. Przez bliski związek rzeczywistości i fotografii krytyk czyta ją na pierwszym etapie w sposób dosłowny. W metaforyczny sposób czytania pracy zaczyna się już na etapie analizy jej aspektów formalnych, środków wyrazu i kontekstu nadbudowanego przez twórcę. Wartość artystyczna lokuje się bardziej w obrębie samego obrazu. Przykładem może być obraz *bez tytułu (to ja go posłę na deskę)* z 2000 r. jednego z twórców działających w ramach Grupy Ładnie – Marcina Maciejowskiego, który wykorzystuje obraz telewizyjny (jego wyczelowaną, powielalną formę), by przemałować go na płótno (w charakterystycznie syntetyczny i naiwny sposób), nadając mu w ten sposób charakter unikat. Sam fakt przetworzenia obrazu z mass mediów w sposób nieudolny w stosunku do oryginału otwiera pole do interpretacji. Ten sam obraz fotograficzny byłby jedynie dosłownym odtworzeniem banalnej sceny z telewizji.

Tak rozumiane malarstwo ma charakter komunikatu otwartego, ewokując potrzebę dopowiedzenia, współtworzenia treści wiadomości, jak chciałby tego Marshall McLuhan (2001, s. 487–503). Fotografia ma w tym wypadku zdecydowanie formę komunikatu zamkniętego, przesyłając informacje wizualną podobną do ogromu przedstawień i obrazów, z którymi spotykamy się codziennie. Metaforyczność malarstwa staje się impulsem do interpretacji, a co za tym idzie – dalszej analizy krytycznej. W tym ujęciu analiza fotografii opiera się na porównaniu danej pracy z inną – próbą wpisania danej pracy w szerszą tendencję artystyczną (np.: fotografia lomo, subiektywny dokument, post-internet) oraz analizę kontekstu powstania danej pracy. Dobrym przykładem jest tutaj choćby projekt *Fish Story* Allana Sekuly, w którym banalne ujęcia mają zilustrować szersze zagadnienia ekonomiczne we współczesnej gospodarce dóbr odnawialnych.

² O nieformalistycznej koncepcji wartości fotografii w ujęciu Clementa Greenberga wspomina w swojej książce Karolina Ziębińska-Lewandowska (2014, s. 24).

Warto podkreślić, że na polu fotografii, w odróżnieniu od sztuki, nie pojawia się tak wiele pytań dotyczących racji jej istnienia. Jeśli w wypadku sztuki współczesnej cały czas pojawiają się wątpliwości, czymże ta sztuka właściwie jest, i złowieszcze hipotezy o „końcu sztuki” (Danto, 2013) czy też o „spisku sztuki” (Baudrillard, 2006), to co do fotografii nie mamy takich wątpliwości. Fotografia jest. Co więcej, stanowi medium, w wypadku którego spełnia się dadaistyczna przepowiednia, że każdy może być artystą – każdy może być fotografem! Wspomniane powyżej metody oceniania fotografii (porównawcza, kontekstualna i oparta na rozpoznaniu tendencji) prowadzą nas zatem do kolejnego modelu stworzonego przez Mieczysława Porębskiego – krytyki jako gry (2004, s. 16). Ryzyko zawarte w tej grze określa liczba fotografii, która z roku na rok rośnie. Możemy zapytać się, co jeszcze może nas dzisiaj zdziwić? Co zaskoczy opatrzone oko, przed którym przelatuje codziennie setki mniej lub bardziej powtarzalnych obrazów? Co stworzy przekonującą opowieść, która zostanie zauważona przez grono kuratorów/krytyków, podejmujących w praktyce wybory z setek zgłoszeń i tysięcy zdjęć? Ryzyko kryje się właśnie w podjęciu ostatecznej decyzji, wyłuskaniu z ogromu obrazów tego, który okaże się wart pokazania przed publicznością festiwalu fotograficznego, cieszących się z roku na rok coraz większą popularnością.

Jako uzupełnienie tego tekstu, chciałbym krótko omówić cztery konkursy fotograficzne, które odbywają się w Polsce i których struktura koreluje z modelem krytyki jako selekcji dokonywanej przez kuratorów przygotowujących wystawy. Pomysł, aby zwrócić uwagę na rolę i znaczenie konkursów, zwłaszcza tych dedykowanych młodym twórcom, stawiającym pierwsze kroki w praktyce artystycznej, miał swój początek w lekturze tekstów Adama Mazura, podkreślającego znaczenie festiwalu na rodzimej scenie fotograficznej³.

Sekcja ShowOFF Miesiąca Fotografii w Krakowie – konkurs opiera się na otwartej formule zbudowanej wokół czterech bądź pięciu kuratorów (teamów kuratorskich), dokonujących selekcji ośmiu lub dziewięciu finalistów. Nagrodą jest udział w wystawie podczas corocznej edycji Miesiąca Fotografii. Wybierani spośród artystów, kuratorów i krytyków jurorzy konkursu współpracują przy realizacji ekspozycji, będących często pierwszymi profesjonalnymi pokazami laureatów. Wystawę poprzedzają warsztaty dla kuratorów i finalistów. Konkurs odbywa się od 2010 r. W ciągu pięciu edycji grono kuratorskie składało się nie tylko z artystów – autorytetów w dziedzinie fotografii, ale również kuratorów, krytyków i właścicieli galerii. Byli wśród nich: Nicolas Grospierre, Marta Kołakowska, Zuzanna Krajewska i Bartek Wieczorek, Cecylia Malik, Igor Omulecki, Grzegorz Piątek i Jarosław Trybuś, Karol Radziszewski, Jakub Śwircz.

www.photomonth.com/show-off

Projekt Przetwórnia – konkurs fotograficzny organizowany przez Stowarzyszenie Fotograficzne FotoBzik. Od 2013 r. do projektu zapraszany jest uznany ekspert w zakresie fotografii, który pełni rolę jedyne go jurora. Po zaprezentowaniu

³ Mam tu na myśli tekst wprowadzający do jego książki *Decydujący moment* (Mazur, 2012) oraz tekst *2014: Polska fotografia festiwalami stoi* (Mazur, 2014).

dziesięciu finalistów juror ogłasza trójkę zwycięzców, którzy w nagrodę otrzymują możliwość ekspozycji zdjęć w jednej z krakowskich galerii oraz publikację w katalogu. Dotychczas do roli jurorów Projektu Przetwórnia zapraszani byli: Tomasz Gudzowaty, Jacek Poremba oraz Rafał Milach. Konkurs wykracza poza umowne dziedziny (reportaż, fotografia prasowa, fotografia artystyczna), uzależniając wybór od preferencji jurora.

<http://www.projektprzetwornia.com/>

TIFF Festiwal – Debiuty – realizowany we Wrocławiu, w ramach festiwalu TIFF, konkurs skierowany (jak sama nazwa wskazuje) do debiutujących twórców. Proces selekcji dokonywany jest przez jury stworzone z organizatorów konkursu (Maciej Bujko) oraz galerie, w których prezentowane będą wystawy (np. Mieszkanie Gepperta, Galeria Entropia). Konkurs odbywa się od 2012 r. Jury dokonuje wyboru czwórki laureatów.

<http://www.tiffcollective.pl/tiff2015/debiuty/>

DEBUTS – konkurs, organizowany przez BLOW UP PRESS (instytucję prowadzącą „Doc!magazine” oraz „Contradoc!magazine”), powiela format powszechny na zachodzie Europy, zakładający publikację książki fotograficznej z selekcją zdjęć. Międzynarodowe grono jurorów dokonuje wyboru 55 fotografików, którym „oddawane są” strony publikacji. Prace prezentowane są ponadto podczas Fotofestiwalu w Łodzi. Konkurs odbywa się od 2014 r.

<http://docphotomagazine.com/debuts/>

Bibliografia

- Banasiak, J. (2012). *Archipelag, link, troll. Krytyka dzisiaj*. „Dwutygodnik”, nr 9, www.dwutygodnik.com/artukul/3996-archipelag-link-troll--krytyka-dzisiaj.html (dostęp: 1 V 2017).
- Baudrillard, J. (2006). *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*. Przedm. S. Lotringer. Przeł. S. Królak. Warszawa: Sic!
- Danto, A.C. (2013). *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Przeł. M. Salwa. Kraków: Universitas.
- Elkins, J. (2003). *Art criticism: Writing without readers*. W: tenże, *What happened to art criticism?* Chicago: Paradigm Press, s. 4–7.
- Mazur, A. (2012). *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Kraków: Karakter.
- Mazur, A. (2014). *Polska fotografia festiwalami stoi*, <http://culture.pl/pl/artukul/2014-polska-fotografia-festiwalami-stoiak> (dostęp: 1 V 2017).
- McLuhan, M. (2001). *Nowe szaty cesarza*. W: tenże, *Wybór tekstów*. Przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa. Poznań: Zysk i S-ka, s. 487–503.
- Porębski, M. (2004). *Kolonia 1977. Krytycy i metoda*. W: tenże, *Krytycy i sztuka*. Kraków: Wyd. Literackie, s. 15–25.
- Porębski, M. (1966). *Pożegnanie z krytyką*. Kraków: Wyd. Literackie.
- Rogoff, I. (2008). *Kim jest teoretyk*. Przeł. M. Pustoła, M. Szczubiałka. „Panoptikum”, nr 7 (14), s. 69–79.

Sikora, P. (2010). *Krytycznie o krytyce*, „ArtPapier”, nr 9 (153), <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=106&artykul=2444> (dostęp: 1 V 2017).

Ziębińska-Lewandowska, K. (2014). *Między dokumentalnością i eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana–Fundacja Archeologia Fotografii.

Critique of Judgement – Critique of View.

The roles of curators and critiques and evaluation of photography

Abstract

The article is focused on the model of photography competitions and it's influence on the traditional distinction between the role of an art critic and curator. Analyzing contemporary photography in the field of arts I recall quotation from Mieczysław Porębski claiming that the ultimate function of an art critic is “to make art visible” to the wider audience. I make an attempt to apply this specific function into a certain model of art distribution known as photography competitions where jury board use tools taken from art critique and criticality.

Key words: photo competitions, make it visible, art critics, criticality, archipelagization of art critics, photography in art field

Słowa kluczowe: konkursy fotograficzne, spraw by widziano, krytyka sztuki, krytyczność, archipelagizacja krytyki, fotografia w polu sztuki

Nota o autorze

Piotr Sikora (ur. 1986) – absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie; studiował również na Università degli Studi di Pavia we Włoszech. Niezależny krytyk. Pracował jako kurator Sekcji ShowOFF Miesiąca Fotografii w Krakowie, kurator programu sztuk wizualnych Małopolskiego Ogrodu Sztuki w Krakowie. Obecnie zajmuje się kuratorowaniem programu rezydencji artystycznych w MeetFactory w Pradze. Wykładowca Anglo-American University w Pradze. Członek AICA Sekcja Polska. Zapalony gracz w bike polo, mieszka i pracuje w Pradze.

Piotr Sikora (born 1986) – he graduated from Art History Institute of Jagiellonian University in Cracow. He studied also at Università degli Studi di Pavia in Italy. He is an independent art critic. He was a curator of Section ShowOFF PhotoMonth in Cracow, he was a programming curator at Małopolski Ogród Sztuki in Cracow. At present, he is an art residencies programming curator at MeetFactory in Prague. He teaches at Anglo-American University in Prague. He is a member of Polish Section of AICA. He is a true fan of bike polo. He lives and works in Prague.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.13

Diana Wasilewska

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wydział Sztuki

Miłośnicy kontra krytycy i artyści, czyli spory wokół Zachęty w międzywojennej Polsce

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, utworzone w 1860 r. z inicjatywy Wojciecha Gersona, od początku swego istnienia deklarowało ściśle określone cele: szerzenie kultury polskiej o wyraźnym ideowym charakterze, rozbudzanie zainteresowania sztuką wśród szerszych warstw społeczeństwa oraz udzielanie wsparcia (też finansowego) młodym artystom (Świtek (red.), 2003). W owej tytułowej „zachęcie”, skierowanej zarówno do twórców, jak i do widzów, kryło się w gruncie rzeczy wezwanie do pielęgnowania rodzimych tradycji, krzewienia idei narodowowyzwoleńczych i podtrzymywania ducha polskości w narodzie. Zachęta była głównym, a właściwie jedynym regulatorem życia artystycznego stolicy, aktywnie działającym zwłaszcza od końca 1900 r., kiedy to na placu Małachowskiego w Warszawie otwarto dla zwiedzających zaprojektowany przez Stefana Szyllera gmach muzealny. Początkowo obok nieregularnych wystaw okolicznościowych i zbiorowych prezentowano przede wszystkim kolekcję stałą oraz wystawę doroczną, złożoną z dzieł nadsyłanych bieżąco przez artystów. W 1910 r. zarząd Zachęty zainicjował cykliczne zimowe Salony, mające być prezentacją aktualnej sztuki tworzonej w kraju¹. Warszawskie wystawy doroczne niewiele miały jednak wspólnego z odbywającymi się wówczas w stolicy Francji tzw. Salonami Jesiennymi. Kultywowały raczej tradycję akademickich salonów paryskich sprzed 1863 r., z systemem nagród i odznaczeń z systemem nagród i odznaczeń jury nie tylko wybierało laureatów, ale też dokonywało ścisłej selekcji wystawianych prac. O ile jednak w Paryżu organizacja corocznej wystawy przypadała w udziale członkom Académie des Beaux-Arts, na których spadał też obowiązek jurorski, o tyle w Polsce funkcję ową pełnił prezes i 12-osobowy Komitet, złożony w połowie z artystów (na ogół nobliwych akademików), a w połowie z tzw. miłośników sztuki. Ci ostatni, tj. przedstawiciele rozmaitych dziedzin handlu, rzemiosła, ale też medycyny czy prawa, reprezentowali gusta na ogół niewybrednej i niemającej wielkiego pojęcia o sztuce publiczności. Ich ignorancja nie przeszkadzała im jednak, by wyrokować o losach sztuki i jej twórców. Członkiem-miłośnikiem

¹ A ściślej – na terenie Kongresówki, gdyż ze względu na sytuację polityczną pozyskanie dzieł z miejsc podległych innym zaborcom było wówczas utrudnione.

mógł być każdy, kto zdecydował się wejść w skład Towarzystwa, opłacając niezbyt wygórowaną składkę, która uprawniała do bezpłatnych i Nielimitowanych wejść na sale galerii (także dla najbliższych członków rodziny), corocznego losowania prac zakupionych przez Towarzystwo oraz premii członkowskiej w postaci ryciny lub reprodukcji jednego dzieła. Jednak tylko status tzw. członka rzeczywistego² (którego nie mogły wówczas uzyskać kobiety³) dawał prawo głosu w wyborach Komitetu Zachęty. Nie wymagano jednak specjalnych osiągnięć ani predyspozycji – do wejścia w ów honorowy poczet osób decydujących w istotnych dla Towarzystwa kwestiach wystarczyła rekomendacja trzech innych członków oraz akceptacja większości na drodze głosowania.

Towarzystwo „Zniechęty” Sztuk Pięknych w okresie międzywojennym

Mijały lata, przynoszące zmiany nie tylko w układzie sił politycznych i na mapach świata, ale też na polu stricte artystycznym. Tworzący tuż po I wojnie młodzi artyści i literaci bezpardonowo zrzucali „płaszcz Konrada”, wieszcząc wiosenne odrodzenie też na niwie kulturalnej. Tworzyli grupy, stowarzyszenia i czasopisma, kładąc podwaliny pod nowoczesną sztukę polską. Zachęta jednak pozostała na te zmiany odporna i trwała niewzruszona w realiach stworzonych w okresie zaborów. Specyficzny tryb zarządzania galerią, opracowany w celu obrony sztuki polskiej przed zakusami wrogich mocarstw, w realiach niepodległego państwa wydawał się nie mieć racji bytu. Mimo to tzw. miłośnicy wciąż zajmowali się nie tyle administrowaniem instytucją, ile faktycznym decydowaniem o sprawach sztuki. Nadal też typowe rodziny mieszczańskie co niedziela, między poranną mszą a obiadem, szturmowały sale galerii w przekonaniu, że tylko tam mają szansę obcować z prawdziwie polską sztuką. Zdobyty przed wojną absolutny kredyt społeczeństwa wciąż procentował, mimo że krytyka stołeczna od lat biła na alarm i wołała o opamiętanie.

Zachęta zadrżała w posadach tylko na chwilę, w grudniu 1922 r., gdy podczas jednego z wernisaży malarz i znany krytyk sztuki Eligiusz Niewiadomski (członek komitetu organizacyjnego wystawy) oddał trzy śmiertelne strzały w kierunku honorowego gościa, nowo wybranego prezydenta RP Gabriela Narutowicza. Ów incydent zaowocował rezygnacją z salonu 1922/1923, nie odcisnął jednak trwałego piętna na wizerunku samej instytucji – zarząd Towarzystwa nadal robił wszystko, by zachować nienaruszone oblicze tej „świątyni narodowej sztuki”, a przede wszystkim – ocalić nienaruszalną, jak się szybko okazało, pozycję miłośników. Pamiętano zresztą sytuację sprzed roku, gdy Zachęta „nierozważnie” otwarła swe podwoje dla „wywrotowych” i „błuznierczych” poczynań młodych artystów, tj. udostępniła formistom trzy sale jednego piętra wystawowego. Ów „skandal” odbił się szerokim echem w prasie stołecznej, wywołując też protest ponad 20 artystów – obrońców

² Ustawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim z 1860 r. wymienia członków zwyczajnych, honorowych i rzeczywistych; zob. Świtek (red.), 2003.

³ Ten stan rzeczy zmienił dopiero nowy statut Towarzystwa z 1924 r. Ponadto w okresie międzywojennym funkcja prezesa – wcześniej przypadająca z urzędu Kuratorowi Okręgu Naukowego Warszawskiego – nadawana była, podobnie jak funkcje wiceprezesa i pozostających 12 członków Komitetu, w drodze głosowania; zob. Wiercińska, 2003, s. 17 i nast.

niezbałamuconej nowinkami „zgniłego Zachodu” sztuki narodowej. Uznając wystawę za działanie szkodzące interesowi i rozwojowi (sic!) sztuki rodzimej, sygnatariusze listu przywołali zarząd do porządku, ganiąc go za złe wypełnianie powierzonej mu funkcji:

Bo nie można żadną miarą zgodzić się na to, ażeby instytucja, powołana do krzewienia kultury artystycznej i narodowej zarazem, do wychowywania estetycznego społeczeństwa, do sprawiedliwej i rzetelnej służby sztuce i artystom, była tak bezmyślnie powolna tylko pewnym, narzuconym jej z zewnątrz przez zachłanną grupę nieuków, ideom i idei tych rzecznikom, godzącym często nawet z bezgranicznym cynizmem w to wszystko, co dla polskiego artysty i obywatela jest i zostanie świętością (*Protest*, s. 122).

Przeprowadzając sprawną agitację wśród miłośników, artyści owi⁴ – rzecznicy zakademizowanego naturalizmu i sztuki batalistycznej – uznali postulaty i dokonania młodych za zbrodnię przeciwko kulturze „rasowej”, a walkę z nimi – za obowiązek patriotyczny prawdziwego Polaka. Odtąd Zachęta nie była już tak przychylna „zbożeniom” eksperymentalnego malarstwa i nie udzielała schronienia „snobom” ani też twórcom, „którzy pozytywnie nie umieją nic” (Wankie, 1921, s. 8). Chcąc natomiast ukrócić ewentualne „wichrzycielskie” zapędy części członków Towarzystwa, miłośnicy doprowadzili do zmian w statucie, w myśl których ograniczone zostały znacznie prawa i przywileje twórców. Od 1924 r. członkiem rzeczywistym mógł zostać tylko taki artysta, który co najmniej trzykrotnie wystawiał w Zachęcie swoje dzieła (Wiercińska, 2003, s. 19). Co więcej, nawet szczęśliwie zakończona rekrutacja, choć oznaczała zwolnienie z corocznych składek, nie dawała artyście (w przeciwieństwie do członków-miłośników) ani premii, ani prawa udziału w losowaniu dzieł. A to właśnie te „bonusy” były od lat wabikiem dla mieszkańców stolicy, przyczyniając się do stale rosnącej liczby „lubujących się w sztuce” inteligentów, handlarzy i rzemieślników. Tymczasem zrzeszeni w Zachęcie artyści mieli coraz mniejszą siłę przebicia i coraz bardziej znikomy wpływ na kosztująco z każdym rokiem oblicze instytucji. Druzgocąca przewaga miłośników odbierała im szanse nawet na wybór zasiadających w Komitecie kolegów-artystów – wszyscy członkowie zarządu wybierani byli bowiem większością głosów członków rzeczywistych, a ci składali się w trzech czwartych właśnie z miłośników sztuki (*Skandal, który rośnie*, 1924, s. 2). Kiedy więc na walnym zebraniu w 1924 r. Komitet odmówił współpracy z niegodzącymi się na ten stan rzeczy artystami, którym nie udało się przeforsować własnych kandydatów, blisko stu przedstawicieli sztuk pięknych opuściło sale Zachęty, a w konsekwencji otwarta właśnie druga wystawa ugrupowania „Rytm” przeniesiona została naprędce do Salonu Garlińskiego. Ta niecodzienna sytuacja wywołała prawdziwy rwetes na łamach stołecznej prasy (*Kronika artystyczna*, 1924). Burzyli się krytycy, oponowali artyści i ludzie kultury, lecz miłośnicy (i klika związanych z nimi twórców) pozostali na te protesty niewzruszeni.

⁴ Protest podpisali: A. Austen, Z. Badowski, W. Brochocki, K. Biske, K. Bisier, K. Borzym, M. Czepita, K. Ciszewski, W. Dyzmański, K. Mastelski, F. Słupski, J. Smoliński, S. Sawiczewski, M. Sztencel, F. Szwoch, W. Wankie, K. Wasilkowski, M. Wasilkowska, M. Wawrzeniecki, H. Weyssenhoff, M. Wyszyński (Wiercińska, 2003, s. 125).

Istnieje w Warszawie Towarzystwo Zachęty do Chowu Koni. Składa się z miłośników i znawców koni. Zachęta Sztuk Pięknych, zdaje się, poniekąd, wzorować na nim: jak tam koni, tak tu artystów plastyków nie dopuszcza się do głosu. Tylko że Towarzystwo Zachęty do Chowu Koni zdaje sobie sprawę z tego, że bez koni nie miałoby co robić. A Zachęta Sztuk Pięknych postępuje doprawdy tak, jak gdyby obejść się chciała w swym gronie całkowicie bez jakiegokolwiek udziału plastyków, i to tych najważniejszych, twórczych, w liczbie około stu. Może się to odbić fatalnie na Zachęcie, a w konsekwencji na poziomie artystycznego życia stolicy (Treter, 1924, s. 5).

Te ironiczne słowa Mieczysława Tretera, jednego z czołowych recenzentów kilku pism warszawskich, okazały się prorocze. W efekcie wspomnianego sporu nie tylko „Rytm”, ale większość stołecznych towarzystw i grup artystycznych, popieranych zresztą przez gros twórców spoza stolicy, ogłosiła bojkot galerii i organizowanych przez nią wystaw.

Owa kuriozalna sytuacja nie powstrzymała jednak zarządu Zachęty, który kontynuował nieprzerwanie swą działalność, organizując zarówno doroczne salony, jak i dość osobliwe ekspozycje tematyczne. Materiału dostarczały skromne zasoby kolekcji Towarzystwa oraz to, co nadesłali artyści zaproszeni w publicznych komunikatach do udziału w danym wydarzeniu. Wszystkie wystawy prezentowały się imponująco, lecz, jak z przekąsem kwitowała ówczesna prasa, wyłącznie ilościowo. Do bojkotu nie przyłączyli się bowiem tylko twórcy starszego pokolenia, reprezentanci „narodowej” sztuki od lat wystawiający w salonach, oraz miłośnicy-amatorzy. Nowe pokazy w galerii stały się dzięki temu wdzięcznym materiałem dla popisujących się słowotwórczą inwencją i ciętym piórem sprawozdawców stołecznych gazet. Ze względu na anachroniczne poglądy zarządu oraz niezdolność do jakichkolwiek zmian i kompromisów Zachęta została zgodnie przemianowana na „Zniechętę do Sztuk Pięknych” (*Kronika artystyczna*, 1925/26, s. 465), a piszący o jej wystawach krytycy prześcigali się w wymyślaniu rozmaitych peryfraz mających najcelniej zdefiniować charakter tej instytucji. „Gniazdo wszelkiej reakcji”, „okopy św. Trójcy”, „schronisko dla utraconych gdzie indziej przywilejów”, „twierdza zaściankowości i neofobii”, „szaniec obskurantyzmu i zacofania” czy „osławione arcybractwo wzajemnej adoracji”⁵ – to tylko niektóre z barwniejszych określeń rzucanych pod adresem galerii. Krytycy posiłkowali się też zwrotami konotującymi starość i związane z nią fizyczne i umysłowe niedomagania, a także śmierć, upadek czy rozkład; pisali o zatęchłym duchu panującym w tej „nieźle zakonserwowanej rupieciarni kulturalnej”, o „starczym oportunistycznym” i „zaskorupałym konserwatyzmie” czy akademickim niedołęstwie (Winkler, 1924). W Zachęcie widzieli bądź „litościwy przytułek”, „kondukt pogrzebowy wielkiej sztuki” czy „składowisko odpadów”, bądź – przeciwnie – akcentowali nieartystyczne i niepoważne podejście zarządu, czyniące z tej państwowej instytucji rodzaj „wróblego wiecu”, „prywatnej bawialni w prowincjonalnej mieścinie”, „przygodnego i bezprogramowego jarmarku na obrazy”, a nawet „bazaru en bon marché” czy corocznej „wyprzedaży resztek” (Treter, 1925/1926,

⁵ Określenia pochodzą z tekstów: T. Czyżewskiego (1936, nr 18, s. 6.), K. Winklera (1924; 1929, s. 1105), M. Tretera (1929, s. 8) (cyt. za: *Kronika artystyczna...*, 1924/1925, nr 10, s. 482); K.S. Jaworskiego, „Kurier Poranny” 1924, nr 76 (cyt. za: *Kronika artystyczna...*, 1924/1925, nr 7, s. 341).

s. 174). Owe działania, służące obniżeniu prestiżu Zachęty i wykazaniu jej artystycznego oraz moralnego upadku, były solidarnym gestem twórców i krytyków reprezentujących często skrajne poglądy artystyczne i światopoglądowe. Protest przeciwko instytucji będącej synonimem nie tyle nawet zwyczajnego konserwatyzmu, ile niedołęstwa, dyletantyzmu i niewiedzy sprawił, że mało sobie na ogół przychylni krytycy, jak formista Konrad Winkler, umiarkowanie liberalny w swych poglądach artystycznych Mieczysław Treter czy skrajny nacjonalista i antysemita Stanisław Pieńkowski, zaczęli nagle mówić wspólnym głosem, walcząc z bezprecedensowymi i niezrozumiałymi poczynaniami zrzeszonych w Zachęcie miłośników.

Bojkotujący artyści próbowali tymczasem – z marnym zresztą skutkiem – uzyskać wstawiennictwo w Departamencie Sztuki. Mimo petycji podpisanej przez ponad stu artystów domagających się wyłącznego prawa wyboru swych przedstawicieli do Komitetu Zachęty, rząd stanął po stronie miłośników, dodatkowo przyznając własne nagrody zwycięzcom corocznych salonów. Oficjalnie bojkot po kilkunastu miesiącach przerwano, kryzys nie został jednak zażegnany – przeciwnie, stale się pogłębiał. Wielu ówczesnych artystów aż do wybuchu wojny nie wysyłało na skompromitowane salony swoich prac. Inni wystawiali w murach Zachęty – ale wyłącznie na pokazach zbiorowych (wystawa grupy Praesens, Szczepu Rogate Serce czy Bractwa św. Łukasza), jubileuszowych (wystawa „Sztuki”) czy indywidualnych (Tytus Czyżewski), omijając ekspozycje o charakterze tematycznym oraz tzw. wystawy ogólne.

Miłośnicy tymczasem imali się różnych sposobów, by swej uprzywilejowanej pozycji nie stracić. Gdy ostatecznie, na mocy kompromisowej decyzji ministra (który w końcu uległ naciskom artystów i unieważnił poprzednie wybory), zostali zmuszeni przeprowadzić reelekcję członków Komitetu, ogłosili walne zgromadzenie latem, w szczycie sezonu ogórkowego. W efekcie – zgodnie z przewidywaniami – większość artystów nie stawiała się, a i ci obecni, usiłujący nieśmiało protestować, zostali szybko zagłuszeni i spacyfikowani⁶. W ten sposób Zachęta pozostała areną blisko tysiąca zdumiewająco jednomyślnych i wzorcowo solidarnych miłośników, którym nieśmiało sekundowała garstka ledwie kilkudziesięciu artystów. Tej nieuprzywilejowanej grupie twórców oraz wspierających ich krytyków pozostało jedynie dać upust własnemu rozgoryczeniu, zdumieniu czy oburzeniu, a owe emocje przybierały nieraz zabawną, doprawioną szczyptą sarkazmu, formę. Antoni Słonimski pisał:

Miłośnicy sztuki nie lubią artystów. W ogóle typ miłośnika jest bardzo zdecydowany i nietrudny do ujęcia. Są to przeważnie starsi panowie, którzy zajmują się fabrykacją obuwia, lamp albo mydła. Prozaiczna ta praca nie wypełnia im życia. Braki życiowe wynagradza im sztuka. Szewc, który ma pół głowy, dokupuje sobie dwie główki Żmurki, a mydlarz, który skórę drze z kupujących, każe Gębarzewskiemu odmalować swoją gębę. [...] Bodaj gorszym jeszcze typem od miłośnika jest malarz podlizujący się miłośnikowi. Malarz taki śmieje się z kiepskich dowcipów miłośnika, głośnie na jego kiepską listę, wylizuje w domu talerze i wystawia w Zachęcie wylizane portrety swego chlebodawcy (Słonimski, 1924, s. 1).

⁶ W wyborach pod przewodnictwem posła Edmunda Trepki wzięło udział 277 członków, z czego 86 stanowili artyści; zob. *Kronika artystyczna...*, 1925/1926, nr 10–11, s. 465.

Samowolna działalność miłośników, którzy mimo braku wiedzy, wykształcenia i znajomości elementarnych zasad sztuki decydowali o sprawach artystycznych, spotkała się z szyderstwem i złośliwą odpowiedzią wielu ówczesnych publicystów, wśród których nie brakowało też samych twórców. Zdecydowany prym wiedli tu byli formiści, z Karolem Winklerem i Tytusem Czyżewskim na czele, dający nierazko popis swej słowotwórczej i retorycznej pomysłowości. W rezerwuarze określeń i epitetów kierowanych pod adresem miłośników dominowały znów te, które miały informować o ich braku kompetencji, zacofaniu i ignorancji w sprawach sztuki. Sięgano też po słowa kojarzone z dawną kulturą szlachecką („sarmackie warcholstwo”, „kultura smorgońska”, „zaścianek”, „czerep rubaszny bogoojczyńnianych zacofańców” (Winkler, 1937, s. 208), by nie tylko podkreślić hołdowanie przestarzałym i dawno odrzuconym zwyczajom, ale też utożsamić adwersarzy ze skompromitowanymi tradycjami i obyczajowością kojarzoną z mniej chlubną kartą narodowej historii. Był to atak tym dotkliwszy, że uderzający w wartości, które miłośnicy nieustannie podkreślali, mianując się obrońcami polskości i „koryfeuszami” sztuki narodowej. Krytycy wskazywali także na zaślepienie, zacietrzewienie i butę miłośników, które to cechy, w połączeniu z umysłowymi niedostatkami, lekkomyślnością i „wojującym wstecznictwem” (Strakun, 1925), skutecznie, ich zdaniem, udaremniały jakikolwiek kompromis oraz wpływały niszcząco na gusta publiczności. Oskarżali miłośników o filisterską obłudę, brutalny egoizm, a przede wszystkim o demoralizowanie artystów i dezorientowanie widzów, otumanianych tandetą i naturalistycznymi knotami.

Sięgając z kolei po metaforykę militarną i zwierzęcą, recenzenci wskazywali na skalę zagrożenia, jakie niesie za sobą działalność decydentów Zachęty. Owi „miłośnicy spod ciemnej gwiazdy” w obrazie ówczesnych publicystów nie byli bowiem zwykłą bandą niekompetentnych laików, nieuków czy nierobów, lecz: rebeliantami, „bojowcami”, szkodliwą kliką, „bandą wścibskich intruzów”, „cynicznymi pasożytami”, uzurpatorami i uprawiającymi „sekciarstwo partyjne” „oszukańczymi kapłanami” (Winkler, 1924, s. 482; Treter, 1931, s. 33; Słonimski, 1924, s. 1). Stopień zagrożenia miały też oddawać sformułowania opisujące pobudki i metody działania członków zarządu: „schlebiających chamstwu”, „napadających na to, co bujne młode i żywotne”, „zagryzających każdego, kto ośmieli się wystawiać gdzie indziej”, „działających z manią analfabetów” (Czyżewski, 1928, s. 9) itp. Tworząc taką atmosferę walki i klimat oblężonej twierdzy, krytycy zwiększali perswazyjny wymiar swoich wypowiedzi, ale bronili też własnego „obozu”, zagrożonego brakiem możliwości publicznego prezentowania swoich dzieł.

Oprócz tych „niebezpiecznych dla sztuki” wyborów i decyzji podejmowanych przez zarząd galerii uskarżano się również na oszustwa i nadużycia popełniane przez administrację Zachęty. Prasa warszawska wielokrotnie protestowała przeciwko utajnieniu procedur konkursowych, ograniczaniu bezpłatnych wejściówek dla dziennikarzy i artystów, obniżaniu cen biletów urzędnikom państwowym (przy jednoczesnych podwyżkach dla reszty zwiedzających) oraz zmuszaniu grup i stowarzyszeń spoza stolicy do organizowania i opłacania własnym sumptem transportu dzieł. Przede wszystkim jednak ujawniała defraudacje, nieprawidłowości oraz działania sprzeczne ze statutem Towarzystwa i przyświecającą mu misją, której

wierność tak często podkreślali miłośnicy broniący się przed oskarżeniami o nadmierny konserwyzm. Zachęta nie tylko przestała być miejscem odzwierciedlającym aktualny stan sztuki w Polsce, ale też straciła rangę instytucji wspierającej młodych adeptów sztuki. W drugiej połowie lat 20. do rzadkości należały już zapomogi udzielane potrzebującym artystom, rezygnowano też z zakupów i stypendiów, tłumacząc to pogłębiającym się kryzysem ekonomicznym. Jeśli wierzyć relacji Tadeusza Bylewskiego, pracownicy kancelarii wypłacali pożyczki sobie nawzajem, dochody ze sprzedaży biletów i składek przeznaczali zaś na cele pozaartystyczne (*Kronika artystyczna*, 1925/1926). Te rewelacje, choć ujawniane w dziennikach stołecznych, nie wzbudzały jednak zainteresowania stosownych służb, sankcjonujących w ten sposób owe niechlubne działania osób kierujących państwową instytucją.

Mimo iż władza miłośników nie słabła, nie najlepsze zarządzanie i ryzykowne decyzje administracyjne zaowocowały obniżeniem liczby członków Towarzystwa, a przede wszystkim – drastycznym spadkiem frekwencji. Nie pomagały nawet urządzone podczas wernisażu plebiscyty na najciekawsze dzieła. W końcu na początku lat 30. Zachęta znalazła się w poważnym kryzysie – nie tylko ekonomicznym, ale też wizerunkowym. Będąc do tej pory jedyną instytucją organizującą na taką skalę coroczne pokazy sztuki oraz jedyną, która dysponowała odpowiednim do tych celów lokalem, mogła dowolnie rozdawać karty, nie licząc się ani z głosami prasy, ani też autorytetów naukowych czy artystycznych. Kiedy jednak w 1931 r. powstał Instytut Propagandy Sztuki, który rychło uzyskał siedzibę wystawienniczą i zaczął organizować konkurencyjny dla Zachęty doroczny Salon Jesienny oraz bardziej ambitne wystawy zbiorowe, zachwiało to nienaruszoną dotąd pozycją tej narodowej instytucji. Dlatego też zarząd, choć nie ustawał w kontynuowaniu swej dotychczasowej linii wystawienniczej, zwłaszcza jeśli chodzi o salony, starał się odtąd udowodnić otwartość dla wszelkich opcji artystycznych, zapraszając do swych sal ugrupowania i twórców o skrajnie odmiennych profilach światopoglądowo-artystycznych, takich jak Stanisław Szukalski – z jednej, a grupa „Praesens” czy Tytus Czyżewski – z drugiej strony. W ramach „ocieplania wizerunku” w 1930 r. poszerzono też komitet o kilku nowych członków, m.in.: Jana Zamoyskiego, Zygmunta Ottona, Wiktora Podoskiego czy Włodzimierza Bartoszewicza. Wszyscy oni prezentowali mało nowatorskie spojrzenie na sztukę, choć w zderzeniu z akademizmem Michała Czepity czy Kazimierza Lasockiego postrzegani byli jako niebezpieczni wywrotowcy. Aktywność tych twórców i ich ciągłe apele o sanację nie przyniosły jednak spodziewanych rezultatów. W końcu po dwóch latach dyplomatycznych starań postawili – jak wyjaśniał potem Bartoszewicz – sprawę na ostrzu noża i wysłali prezesowi Brzezińskiemu „program naprawczy”, który miał na celu uczynienie z Zachęty szanującej się i świadomej swych artystycznych celów placówki kulturalnej. Wnosili o zmianę „atmosfery bierności na atmosferę inicjatywy i ekspansji”, „ściśle rozgraniczenie działalności filantropijnej od artystycznej”, a przede wszystkim o „podniesienie poziomu wystaw, by nie były jarmarkiem sztuki, lecz pokazami twórczych wysiłków”, dostosowanymi do wymogów współczesności (*Kronika artystyczna*, 1932). W odpowiedzi usłyszeli tylko, że Zachęta wcale nie ma ambicji, by stać się naczelną reprezentantką polskiej sztuki. A o tym, że nie były to tylko gołosłowne deklaracje, artyści przekonali się na walnym zebraniu Towarzystwa w 1932 r. By

nie ryzykować zachwianiem stanowiska miłośników, przewodniczący przezornie skrócił czas wystąpień do pięciu minut, a następnie poddał pod głosowanie wnioszek (przyjęty zresztą entuzjastycznie) o usunięcie „niebezpiecznych wywrotowców” z Komitetu Towarzystwa. Krytyka podniosła larum, wyrzuceni artyści udzielili kilku wywiadów, cała afera zainspirowała lokalnych satyryków do stworzenia okolicznościowych filipik, po czym sprawa ucichła, a miłośnicy, zasłaniając się sprawdzonymi i wysłuzonymi argumentami o konieczności obrony narodowej instytucji przed bandą „masonów, żydów i wywrotowców”, mogli powrócić bezpiecznie na zajmowane wcześniej pozycje i rządzić niemal niepodzielnie, już bez zakłóceń (choć pod nieustającym ostrzałem krytyki) do końca dekady.

Artystyczny jarmark i „groch z kapustą”, czyli krytyka warszawska o wystawach w Zachęcie

W okresie międzywojennym warszawska Zachęta gościła w swych murach blisko tysiąc wystaw, z których większość przygotowywała samodzielnie, z rzadka tylko udostępniając przestrzeń na ekspozycje organizowane przez osoby z zewnątrz⁷. Co roku odbywało się tu średnio osiem hucznych wernisaży, podczas których otwierano na ogół pięć, sześć wystaw. Sale Zachęty nigdy właściwie nie świeciły pustkami, lecz zdaniem większości krytyków jakość pokazywanych prac była zwykle odwrotnie proporcjonalna do ich liczby. Najgorzej, a przy tym niemal jednomyślnie, oceniano salony, indywidualne pokazy dorobku artystów „zachętowych” oraz wystawy tematyczne. Najlepsze noty, choć już nie tak zgodne, zbierały wystawy gościnne, tj. twórców na co dzień niepokazywanych w Zachęcie.

W licznych sprawozdaniach, notach czy bardziej szczegółowych recenzjach powtarzały się właściwie wciąż te same zarzuty, choć formułowali je krytycy o skrajnie niekiedy odmiennym światopoglądzie. Najwięcej zastrzeżeń zgłaszano do sposobu organizacji i aranżacji wystaw – zarówno tematycznych, jak i ogólnych. Narzekano na niezaradność, niekompetencję i niedołęstwo członków Komitetu, wytykano im brak planu, wysiłku i pomysłowości w organizacji ekspozycji. Krytyków zdumiewał zwłaszcza natłok obrazów, które niczym dekoracyjna tapeta wypełniały ściśle wszystkie ściany Zachęty. Ów charakterystyczny *horror vacui*, typowy dla XIX-wiecznych (też paryskich) salonów, piętnował już na początku stulecia Eligiusz Niewiadomski, przekonując, że wystawy, tak jak same obrazy, muszą być odpowiednio skomponowane, że „płótna nie znoszą tłoku, a w sąsiedztwie są bardzo wybredne” (Niewiadomski, 1903, s. 184). Ówczesne polskie wystawy przypominały krytykom raczej jarmark sztuki niż planowo zaaranżowaną przestrzeń. Taka sytuacja panowała w Zachęcie niemal nieprzerwanie do końca lat 30. Tłoczące się w „dancingowych splotach” (*Kronika artystyczna*, 1926/1927, s. 280) płótna wieszano obok siebie zupełnie dowolnie, często nieracjonalnie, „bez ładu i składu”, nie kierując się żadną ideą, a raczej pozwalając rządzić przypadkowi. „Gdzie obraz stał, tam go powieszono” – kwitował sarkastycznie wystawę „Kompozycja figuralna” recenzent „Echa Warszawskiego” (*Kronika artystyczna*, 1925/1926, s. 89).

⁷ Były to głównie wystawy zagraniczne, np. wystawa sztuki francuskiej, czechosłowackiej czy austriackiej.

Chaotyczność, bezprogramowość i „zapychanie ścian obrazami” raziły zwłaszcza na wystawach tematycznych (jak np. „Koń polski”, „Portret polski” czy „Zima w Polsce”), które wedle pompatycznych zapowiedzi miały być pomostem między dawną a współczesną sztuką. Organizatorzy ów pomost rozumieli najwyraźniej dosłownie, wieszając obok siebie obrazy pochodzące z różnych okresów na zasadzie zupełnej dowolności tudzież sugerując się jedynie... ich formatem. W efekcie takiej „chaotycznej kompilacji” i mieszania „grochu z kapustą” płótna wisiały obok siebie „jak Bóg dał – Chełmoński obok Kossaka, Matejko przy Fałacie” (*Kronika artystyczna*, 1929, s. 400), stare obok współczesnych, słabe obok wybitnych:

Wśród kapitalnych rzeczy [...] – pisał Jan Koźmiński o Salonie w 1926 r. – widzimy rozpięające się, honorowane płótna, które by co najwyżej mogły zdobyć witryny sklepów z utensyliami malarskimi. Całość robi wrażenia olbrzymiej jakiejś mozaiki, do której użyto kamieni szlachetnych na równi z pospolitym brukowcem (*Kronika artystyczna*, 1926/1927, s. 280).

Ze względu na olbrzymią liczbę pokazywanych na salonach prac (zwykle około 500), które, jak ironizował Treter, musiały być przesiewane przez sito o bardzo szerokich otworach (Treter, 1929, s. 8), takie porównania wystaw do magazynów, hurtowni, ale też jarmarków, sklepów ze starzyzną czy podwórkowych targowisk powtarzały się w ówczesnych recenzjach dość często⁸. Surowej krytyce poddawano także szczególne upodobanie komisarzy do rozbijania dzieł poszczególnych autorów, „rozproszkowanych” w kilku pomieszczeniach, nierzadko też w kącie czy pod sufitem. „Nie puszcza to właściwie, lecz labirynt – ironizował przychylnie na ogół nastawiony do Zachęty Jan Kleczyński – Nawet geograf z zawodu musiałby snuć fantastyczne hipotezy na temat powodów rozmieszczenia dzieł na Salonie [...] Niektórzy jedną nogą stoją na parterze, drugą na pierwszym piętrze. Innymi targają burze i przenoszą z miejsca na miejsce” (Kleczyński, 1926, s. 161).

Kwestią nawet bardziej piętnowaną niż aranżacja ekspozycji, była selekcja (a właściwie jej brak) przy organizacji dorocznych salonów oraz sposób naboru prac do wystaw tematycznych. Po pamiętnym bojkocie wystaw Zachęty, ich organizatorzy z całą pewnością nie mieli łatwego zadania – mogli wybierać z szerokiego co prawda, ale dość jednolitego stylistycznie zasobu dzieł. Zorganizowanie ekspozycji tematycznych – zwłaszcza jeśli chodzi o artystów nieżyjących – było pod tym względem dużo prostsze. Jednak komisarze z Zachęty, nie zadając sobie trudu szukania i sprowadzania dzieł z innych regionów kraju, wybierali to tylko, co było pod ręką, a więc na ogół w zbiorach Towarzystwa lub w prywatnych kolekcjach „miłośników”. „Komitet – szydził Leopold Strakun, omawiając wystawę „Portret polski” – powyciągał z różnych ubikacji jakąś stęchłą makulaturę malarską, której pełno w każdym folwarku, w każdym prowincjonalnym antykwariacie” (Strakun, 1925), w ten sposób fałszywie

⁸ Pisał Czyżewski, recenzując tzw. wystawę ogólną: „Proszę się przypatrzeć z bliska, jak tam wszystko jest bez ładu i składu. Pomieszano wszystko jak groch z kapustą. Matejko z Czepitą, Lasocki z Gierymskim i Krzyżanowski z Podkowińskim. Widzowi, który po raz pierwszy w życiu ogląda te zbiory – wydają się one jakimś handlem starzyzną z ul. Świętokrzyskiej, gdzie obok *Bitwy* Wojciecha Kossaka postawiono kanapę z czasów Napoleona” (Czyżewski, 1938a, s. 7).

informując o polskim malarstwie. Podobne zarzuty krytycy stawiali wielokrotnie, zwłaszcza gdy na wystawie „Zima w Polsce” (zdominowanej przez setki łądząco podobnych do siebie zaśnieżonych pejzaży) nie znajdowali ani jednego Fałata, a na ekspozycji poświęconej sztuce religijnej – Wyspiańskiego czy Mehoffera. Tych niedociągnięć nie rekompensowały także dzieła artystów współczesnych. Członkowie Towarzystwa publikowali zwykle komunikaty w prasie, zachęcając twórców do nadsyłania prac „na zadany temat” i licząc, że „coś ciekawego spłynie”. Skoro jednak, jak z przekąsem zauważył kronikarz „Sztuk Pięknych”, „arcydzieł nie produkuje się na zawołanie” (*Kronika artystyczna* 1924/25: 576), efekt był łatwy do przewidzenia: nuda, rutyna, szablon i ciągle te same, doskonale znane prace, choć wieszane pod innymi etykietami. „Niech im Bozia da zdrowie – szydził Winkler ze zbożnych intencji organizatorów wystawy «Rok 1920 w sztuce» – [...] za ten trud podjęty w tym szlachetnym, ale jakże niewdzięcznym, niestety, przedsięwzięciu. Chociaż zgromadzić tyle knotów na raz pod jednym dachem – to...także sztuka nie lada” (*Kronika artystyczna*, 1930: 341). Sale nabite niczym hurtownie czy magazyny sklepowe raziły nawet Stanisława Pieńkowskiego, choć jego upodobania artystyczne były stosunkowo zbieżne z tymi, którymi kierowali się organizatorzy warszawskich wystaw. Krytyk z właściwą sobie pogardliwą ironią pisał: „Podobne to do koszar w nocy, gdzie pokotem śpią żołnierze. Duszno i nudno. [...] Przestało być to nawet miejsce dla schadzek – takie w niej zbiorowe i jednostajne chrapanie dzieł sztuki” (Pieńkowski, 1930d, s. 571).

Wszystkie te oceny krytyków daleko odbiegały od patetycznych zapowiedzi i wstępów do katalogów, które także – podobnie jak autoreklamowe komunikaty „zachętowych wzmiankarzy” – stały się przedmiotem naigrawań ze strony licznych sprawozdawców. Wytykano ich autorom dyletantyzm, „czcżą pretensjonalność”, stylistyczną nieudolność „poniżej poziomu elaboratu uczniowskiego”⁹, a także posilkowanie się szkodliwymi frazesami bez formy i treści czy splotem komunałów i superlatywów. Szydząc z pełnych elegijnego sentymentu broszurek rozdawanych na wernisażach, w których malarz Stefan Popowski rozprawiał na temat malowanych „na gorąco” pejzaży, Konrad Winkler pisał:

Na zimno lub na gorąco! Mój Boże, i to się pisze w wieku pary, elektryczności, drapaczy chmur i samolotowych koziołków w powietrzu! [...] Publiczności naszej robi się coraz częściej mdło od tych „wzruszająco swojskich”, „głęboko odczutyh” i na wskroś narodowych wynurzeń naszych domorosłych estetyków z Zachęty, a czytając te sentymentalne rozważania o polskim pejzażu, zdrowo parska śmiechem (Winkler, 1924, s. 578)¹⁰.

W opinii ówczesnej krytyki katalogi Zachęty także pod względem edytorskim i merytorycznym pozostawiały wiele do życzenia. Zwracano uwagę na makulaturowe, źle odbite reprodukcje, banalną czcionkę, koszmarnie okładki, kardynalne błędy w opisach, a nierzadko też na brak dat, noty technicznej i jakichkolwiek, poza tytułem, informacji o wystawianych dziełach. W efekcie, jak ironizował sprawozdawca „Myśli Narodowej”, taki „katalog” do złudzenia przypominał „cenniki

⁹ Określenie L. Strakuna; zob. *Kronika artystyczna*, 1926/1927, nr 5.

¹⁰ Popowski nic sobie jednak nie robił z tej krytyki, przeciwnie – rykoszetem oddawał ciosy niechętnym mu krytykom w *Kąciku polemiczno-informacyjnym Przewodnika po Zachęcie*, gdzie atakował *ad personam* niechętnych Zachęcie sprawozdawców.

fabryk linoleum" (*Kronika artystyczna*, 1925/1926, s. 88), wzbudzając tylko śmiech politowania.

Jednak największe baty ze strony krytyków zbierali wystawiający na Salonach Zachęty artyści (w tym miłośnicy-amatorzy). Padające pod ich adresem ostre i pogardliwe określenia, a nawet inwektywy, miały uderzać przede wszystkim w marny warsztat malarski („fabrykanci obrazów”, „podrabiacze”, „dyletanci”, „malarskie eunuchy”, „pseudoartyści”, „szkolarscy knociarze bez talentu”, „czeladnicy”¹¹) oraz schlebianie dawno przebrzmiałym formom artystycznym („bezimienni epigoni”, „pogrobowcy”, „naturalistyczni impotenci”, „nudziarze”, „wylizywacze farby”, „beźmyślni kopiści natury”). Podobny repertuar językowy wykorzystywali krytycy, opisując charakter tworzonej przez „zachętowych” twórców sztuki. Tu także przeważały złośliwe epitety i określenia piętnujące przede wszystkim poziom opisywanych prac: „miernota bez formy i treści”, „dyletanckie robótki”, „wykwity nieuctwa i braku kultury”, „poróbstwo artystyczne”, „niedołężstwo”, „en gros fabrykowana tandeta”, „knociarstwo”, „rozczulające gryzmoły”, „bazgroty”, „sztuka maczania pędzla w farbie” (*Skandal, który rośnie*, 1924) itp. W parze z oskarżeniami o dyletantyzm i malarskie niedołężstwo szło wytykanie artystom epigonizmu, nadmiernego kultu natury („kopie kopii, echa echa”, „odpadki stylów i manier, czerpiące z dawno wyjałowionej gleby”, „monachijska tandlernia i knocik impresjonistyczny”, „mizerna produkcja zapleśniałej dziś sztuki”, „paraliż postępowy” – *Kronika artystyczna*, 1925/1926, s. 88; 1926/27, s. 161; 1931, s. 31), ale też braku wartości moralnych. Tworzenie epigońskich pejzaży, scen alegorycznych, popularnych motywów batalistycznych (jak osławiony ułan z dziewczyną) i innych „malowanych opowieści bez wartości” było w opinii krytyków nie tylko objawem „umysłowej parafiańszczyzny”¹², ale też merkantylnym, oportunistycznym, kompromisowym, „do cna zakłamanym” działaniem schlebającym niewybrednym gustom publiczności i kokietującym ją tanim patosem oraz pseudonarodowym strywalizowanym sentymentem. Zachęta „zachęca – gorzko podsumowywał salon sprawozdawca „Przeglądu Wieczornego” – ale do zapomnienia o jej godności” (*Skandal, który rośnie*, 1924). „Tworząc tak niesłychane brednie malarskie demoralizuje wyobraźnię młodzieży” – wtórowała mu Stefania Zahorska (1928, s. 2). „Próbuje roztkliwić publiczność i sięgnąć do jej kieszeni” – dodawał Wiktor Podoski¹³.

Sprawozdania z wystaw w Zachęcie miały najczęściej charakter krótkich not zawierających syntetyczną charakterystykę całości, sprowadzającą się na ogół do kilku określeń dyskredytujących twórców, a tym samym zarząd instytucji. Jeśli jednak pojawiały się próby analiz konkretnych prac lub choćby same opisy, pełniły one także funkcję raczej oceniającą niż deskryptywną czy poznawczą. Sięgano tu najczęściej po słowa odnoszące się do percepcji odbiorczej, w tym subiektywnych doznań krytyka. Oprócz odwołań do poczucia smaku i dobrego gustu („niesmaczne w kolorze”, będące „obrazą smaku”, „przykre” itp.) krytycy sięgali po inwersyjne

¹¹ Wszystkie cytowane określenia i peryfrazy, o ile nie podano dokładnego źródła, pochodzą z wycinków prasowych publikowanych w *Kronice artystycznej* na łamach „Sztuk Pięknych” w latach 1924–1939.

¹² Określenie K. Winklera.

¹³ Cyt. za: Zob. *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 7–8.

jakości estetyczne (wstręt czy odraza), służące opisywaniu negatywnych reakcji na omawiane dzieła. Podkreślali tym samym, że w przeciwieństwie do publiczności, lubującej się w tym, co „wylizane, wypłukane, głupie, tępe i bezduszne” (Czyżewski, 1938b, s. 7), oni nie dają się tak łatwo zbałamucić tanimi efektami, które w najlepszym wypadku wywołują u nich znudzenie czy przygnębienie. „Niektóre obrazki – ironizował Mieczysław Wallis, recenzując Salon w 1926 r. – usiłują nas wziąć swoją anegdotą lub spekulują na naszą sentymentalność. Np. takie «Luzaki» Szewczyka. Takie miłe, dobre pocziwe koniki – trącają się główkami. Można się rozczulić do łez! Trochę to źle malowane, ale to przecież drobnostka...” (*Kronika artystyczna*, 1926/1927, s. 162).

Zgromadzone w Zachęcie prace oceniano negatywnie bez względu na przyjęte kryteria – nawet jeśli spełniały wymogi warsztatowe, dyskredytowano je ze względu na sztuczność, fałsz i pretensjonalność albo przeciwnie – z powodu pedantycznego, krańcowego naturalizmu i zbytniej transparentności¹⁴. Opisuując poszczególne obrazy, krytycy sięgali po epitety odnoszące się do działania oraz czynników sprawczych („wypocone”, „wypiłowane”, „wymęczone”, „wylizane rysunki”) tudzież do intelektualnych lub emocjonalnych cech ludzkich, przypisywanych elementom przedstawionym na płótnie, a nawet komponentom formalnym („łękliwy portret”, „tępe woły”, „banalne twarzyczki”, „bezkrwiste ciała”, „bezmyślne pejzaże” „roztrzęsione lub nieśmiałe kolory”, „prostackie kształty”)¹⁵. W celu zdyskredytowania i ośmieszenia wystawiających w Zachęcie twórców krytycy stosowali też nierzadko metaforykę kulinarną, która pozwalała piętnować przede wszystkim niedostatki warsztatowe („niedowarzone zakalcowate ciasto”, „mizéria” – Zahorska, 1928, s. 2) i nadmierne hołdowanie akademizmowi („ciemne, brudne, monachijskie sosy”, „sosy kremowo-majonezowe”, „cukierkowe twarzyczki”, „uwędzone” obrazy), ale bywała też stylistycznym ozdobnikiem lub elementem intensyfikującym perswazyjny charakter wypowiedzi („dłonie z ciasta opiekanego w lukrze marcepanowym”, „jajecznikowate słońce”, „wiejska lemoniada na odpustach” itp. – Pieńkowski, 1930b, s. 221). Wzmacniając negatywny osąd dzieła, krytycy stosowali też pogardliwe deminutywy, czasem wzbogacane dodatkowo określeniami oceniającymi („sztuka skromniutka, kreseczka nieśmiała, kształcik pospolity, rysuneczek wypocony, kompozycyjka niepomyślowa”), ironiczne rymowanie bądź rozbudowane metaforyczne porównania. Te ostatnie upodobał sobie zwłaszcza Konrad Winkler, sięgając nierzadko po zwroty potoczne i niewybredny język ulicy: powielanie tych

¹⁴ Były to czynniki wpływające nie tylko na niską ocenę prac, ale niejednokrotnie odbierające im status dzieł artystycznych. Jak bowiem pisał Tytus Czyżewski, „piłowanie natury widzianej okiem rozgoryczonego do świata (z powodu braku talentu) nudziarza i wylizywacza farby na płótnie wcale nie jest sztuką” (1939, s. 7).

¹⁵ U Pieńkowskiego były to nawet całe scenki: w jednej z recenzji salonu Zachęty opisywał, jak znudzony przechadzał się po salach galerii, prawie zasypiając i nagle ożywił go obraz *Jatka* Jana Książka z Krakowa: „Jak mnie to rzeźnickim obuchem w łeb ugodziło, jak obudziło, z Zachęty precz pogoniło, tego już opowiadać nie będę. O jednym tylko widza uprzedzić muszę: ten obraz nie śpi. Proszę być ostrożnym. Ryczy i wierzga i znienacka bykiem bokserskim w brzuch bije. Tu na linoleum Zachęty można paść ze śmiechu lub z obrzydzenia. Żeby choć dyrektor kartkę zawiesił: Ostrożnie. Świeżo malowane” (1930d, s. 571).

samych malarskich tematów kojarzył z dźwiękami „podwórzowej katarynki dla znudzonych kucharek” (Winkler, 1930, nr 10, s. 791), a kokietujące widza obrazy Jana Styki z „plasterkiem piękności na uszmińkowanym obliczu ladacznicy” (s. 896). W obydwu przypadkach cel był oczywisty: zdegradowanie omawianej sztuki jako bezwartościowej i nieartystycznej. Paszkwilancki charakter, mający na celu ośmieszenie malarzy wystawiających w Zachęcie, miały też derywaty transpozycyjne i ewolutywne, często stosowane np. przez Stanisława Pieńkowskiego wraz z charakterystycznym dlań rymotwórczym zacięciem:

Do tych wystaw ogólnych – pisał krytyk przy okazji Salonu w 1929 r. – mam nieprzewycięzoną odrazę. [...] Czy dlatego, że zawsze się tam wybałtycza p. Nałęcz i wybycza p. Lasocki? Ależ nie! Zwłaszcza że tym razem ten pierwszy artysta się rozśmietanił, a ten drugi – rozkrowił. Wolność Tomku w swoim domku. Bliska tu krowie śmietana, dalekie morze oborze, zawszeć to jednak wygrana, że każdy orze jak może (Pieńkowski, 1930b, s. 126).

Domeną recenzenta „Myśli Narodowej” było też wyzyskiwanie wieloznaczności słów i ich derywatów, stosowanie paronomazji oraz włączanie do tekstu przysłów, związków frazeologicznych czy popularnych odezwo, które – nierzadko w dużym, łańcuchowym zagęszczeniu – intensyfikowały efekt humorystyczny, pozwalając pomniejszyć rangę artystyczną omawianej sztuki:

Pracujcie, pracujcie – panienki i panie, młodzieńcy i panowie dojrza! Praca wzbogaca! Niekoniecznie trzeba mieć kieszeń na myśli, gdy mówi się o wzbogaceniu. Praca ducha wzbogaca. Jeśli was już wzbogacić nie zdoła, spłaci waszym spadkobiercom. W każdym razie w ogólnym dorobku kultury udział swój mieć będzie bodaj w małym ziarenku. Ziarnko do ziarnka, a będzie miarka. Nawet ten pułkownik na ognistym rumaku może pogodzić się ze swoim portretem. Zgodą małe rzeczy rosną – niezgodą wielkie niszczą. Tegoroczny Salon Zachęty daje wzruszający przykład zgody, posuniętej do kresów wschodnich, kresów możliwości (Pieńkowski, 1929, s. 365).

Bogaty repertuar ironicznych chwytów zawierały też teksty Słonimskiego i Czyżewskiego, pisane w poufałym tonie, pogardliwym, niepozbawionym inwektyw żargonem, który nie służył opisowi czy interpretacji dzieł wystawionych w salonach Zachęty, ale wpływu na odczucia odbiorcy, wzmaganiu impresywnej funkcji tekstu. Taki cel miał też jeden z artykułów Mieczysława Wallisa, w którym krytyk, pozornie chwalać wystawę batalistyczną, poddawał ją druzgocącej ocenie:

Salon 1934 roku jest poważną manifestacją ducha narodowego w sztuce. Króluje tu arcy mistrz Wojciech Kossak. Patrzcie, patrzcie młodzi, być może to ostatni, co tak maluje kawalerię polską. Chlubą naszego malarstwa batalistycznego i kabalistycznego. [...] są również: Jerzy Kossak, Wisznicki i Bagieński. [...] Jak wesoło łopoczą u nich na wietrze proporczyki ułańskie! Rażno i ochoczo robi się człowiekowi na duszy na widok tych obrazów. [...] Niestety, jury salonu było nazbyt łaskawe i dopuściło na wystawę parę eksponatów obniżających jej poziom. Np. takie malowidło Weissa [...]. Dzieło to świadczy o zgubnym, rozkładowym działaniu dekadentyzmu francuskiego na samorodną twórczość polską. Bohomazów tego rodzaju nie powinno się przyjmować na nasze wystawy. Na szczęście pacykarze w rodzaju Weissa należą w Salonie do wyjątków i oko nasze

może napawać się bez przeszkód wielką sztuką Tańskich, Wocjanów, Bagińskich. Daleko Renoirom, Signacom, Matisom i innym bazgraczom francuskim do tych artystów. Nie my od nich, lecz oni od nas niech się uczą!¹⁶ (Wallis, 1935, s. 7).

Tekst Wallisa był w gruncie rzeczy parodią „zachętowych” sprawozdań pisanych przez Stefana Popowskiego, Leonarda Życkiego, Franciszka Siedleckiego czy Jana Kleczyńskiego, a także anonimowych na ogół redaktorów „Polaka-Katolika”, „Rodziny Polskiej” czy pisma „Pro Partia” – piewców sztuki narodowej, swojskich tematów i historycznej anegdoty. Oni bowiem, niepomni ostrej krytyki kierowanej zewsząd w kierunku salonów i wystaw tematycznych Zachęty, rozpływali się w superlatywach, wychwalając wszystko to, co inni ganili, a więc zarówno jakość prac („olbrzymia wartość artystyczna”, „pierwszorzędna manifestacja sztuki”, „świeżość, nowość”, „nie brak szczerych arcydzieł”, „doskonałe w kolorze i uczuciu”, „manifestacja twórczego geniusza narodu”), jak też ich wybór („godna pochwały różnorodność stylów”, „szczęśliwy dobór eksponatów”). Walcząc w obronie Zachęty jako popularyzatorce twórczości rodzimej i „żywotnego czynnika służącego rozbudzeniu w masach zamiłowania do sztuki” (*Kronika artystyczna*, 1927/1928, s. 112), przeciwstawiali ją innym instytucjom, przyczyniającym się, ich zdaniem, do obniżania smaku w stolicy oraz „panoszenia się ekstrawagancji, dziwactw i snobizmów” (*Kronika artystyczna*, 1927/1928, s. 112).

Salon – pisał anonimowy recenzent pisma „Polak-Katolik” – to wielobarwny tłum ludzkich serc i mózgow, rozpętanie pragnień, radość lub cicha tęsknota, ból i cierpienie [...]. Kto chce nabrać pojęcia o poziomie współczesnej sztuki polskiej, ten musi iść do Zachęty, a przekona się, że wielką jest liczba tych, którzy pracując samodzielnie, nie zasilają swej wyobraźni niezdrowymi wpływami obcej sztuki, lecz czerpią natchnienie wśród społeczeństwa, wśród pól ukochanych i w swym własnym sercu (tamże).

Powstanie Instytutu Propagandy Sztuki – jako alternatywy i przeciwwagi dla wystaw w tej wysłużonej warszawskiej instytucji – doprowadziło do jeszcze silniejszej polaryzacji stanowisk. Dotychczasowi krytycy Zachęty zyskali dodatkowy asumpt do swych polemicznych recenzji, przeciwstawiając epigonów naturalizmu i akademickich czcicieli literatury w malarstwie rzecznikom sztuki twórczej i poszukującej. Niekoniecznie jednak skrajnej. W owym dychotomicznym podziale linia sporu nie przebiegała bowiem między awangardą a tradycjonalizmem. Wykorzystywano co prawda stare chwytły retoryczne, jak antynomia młodości i starości („zasuszony emeryt przy młodym lekkoatlecie” – *Kronika artystyczna*, 1931, s. 31), nie miały one jednak znaczenia sporów pokoleniowych, ich cel był bowiem wyłącznie perswazyjny.

Wychwalając poziom i wartość salonów Zachęty jako „matecznika” narodowej kultury, jej poplecznicy szkalowali dla odmiany organizatorów salonów w IPS-ie – w równym stopniu zresztą, co pokazywaną tam sztukę. Padały wówczas oskarżenia o żydostwo i bolszewizm (w tym sprawdzone kontaminacje w stylu „żydokomuny”

¹⁶ Była to może aluzja do książki Jana Kleczyńskiego *Idea i forma*, w której padają takie postulaty. Szyderczą recenzję tej publikacji, a właściwie swoisty pamflet, opublikował K. Winkler („*Idea i forma*” *Jana Kleczyńskiego*, „Droga” 1932, nr 5, s. 532–535).

jako synonimu sztuki awangardowej), o brak talentu maskowanego malowaniem „śledzi i głów kapuścianych”, niemoralne prowadzenie się czy chorobę psychiczną. Te sprawdzone strategie dyskredytowania artystycznych przeciwników, znane choćby z czasu pierwszych wystaw formistów (a wcześniej impresjonistów), były jednak powszechnie wyszydzane, parodiowane i szeroko komentowane w przytłaczającej większości codziennej prasy stołecznej, o tygodnikach społeczno-kulturalnych czy pismach branżowych nie wspominając. Poza skrajnie prawicowymi dziennikami sprawozdawcy warszawscy byli zdumiewająco zgodni co do wartości salonów i wystaw tematycznych prezentowanych w Zachęcie. Ekspozycje gościnne, podobnie jak indywidualne czy zbiorowe pokazy w IPS-ie, budziły już różne emocje i spotykały się z różnymi ocenami, uzależnione od subiektywnych upodobań, światopoglądu piszących i przyjętych kryteriów wartościowania. Ujawniały się wówczas antagonizmy i wzajemne antypatie, na porządku dziennym były osobiste napaści, a przynajmniej ostre polemiki i dyskusje. W przypadku Zachęty zdecydowana większość warszawskich krytyków potrafiła jednak wznieść się ponad podziały, zarówno artystyczne, jak i polityczne czy nawet pokoleniowe, by w imię elementarnych zasad sztuki, szacunku dla formy artystycznej oraz planowej organizacji wystaw przemawiać jednym głosem.

Bibliografia

- [b.a.] (1924). *Skandal, który rośnie*. „Przegląd Wieczorny”, nr 154, s. 2.
- Czyżewski, T. (1928). *Zachęta i „krytyka”*. „Epoka”, nr 98, s. 9.
- Czyżewski, T. (1936). *O malarstwie i poezji bez literatury*, „Sygnały”, nr 18, s. 6–7.
- Czyżewski, T. (1938a). *Blaski i nędze Zachęty*. „Prosto z Mostu”, nr 48, s. 7.
- Czyżewski, T. (1938b). *Między Ziomkiem a Kraśnikiem*. „Prosto z Mostu”, nr 53, s. 7.
- Czyżewski, T. (1939). *Jak widzą „zachętowi” malarze nasze morze*. „Prosto z Mostu”, nr 18, s. 7.
- Kleczyński, J. (1926/1927). *W puszczy Salonu*. W: *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne”, nr 4, s. 161.
- Kronika artystyczna*. „Sztuki Piękne”, 1924–1939 [zawiera wypisy z prasy codziennej].
- Niewiadomski, E. (1903). *Sztuka*. „Tygodnik Ilustrowany”, nr 10, s. 184.
- Pieńkowski, S. (1929). *Salon doroczny*, „Myśl Narodowa”, nr 53, s. 365–366.
- Pieńkowski, S. (1930a). *Bez serc, bez ducha...* „Myśl Narodowa”, nr 12, s. 190.
- Pieńkowski, S. (1930b). *Sine ira*. „Myśl Narodowa”, nr 14, s. 220–222.
- Pieńkowski, S. (1930c). *Sztuki plastyczne. Lutowy pokaz Zachęty*. „Myśl Narodowa”, nr 8, s. 125–126.
- Pieńkowski, S. (1930d). *Sztuki plastyczne. Po śnie letnim*. „Myśl Narodowa”, nr 36, s. 570–571.
- Protest, „Kurier Warszawski” 1921, nr 130. Cyt. za: G. Świtek (red.), *Zachęta 1860–2000*. Warszawa: Zachęta, s. 122.
- Słonimski, A. (1924). *Awantura w Zachęcie*. „Wiadomości Literackie”, nr 22, s. 1.
- Strakun, L. (1925). *Portret polski w Zachęcie*, „Nasz Przegląd”, nr 74, s. 7.
- Świtek, G. (red.) (2003). *Zachęta 1860–2000*. Warszawa: Zachęta.

- Treter, M. (1922). *Z powodu pierwszej wystawy „Rytmu” w Zachęcie*. „Tygodnik Ilustrowany”, nr 14, s. 8–9.
- Treter, M. (1924). *Po walnym zebraniu T-wa Zachęty Sztuk Pięknych*. „Rzeczpospolita”, nr 139, s. 5.
- Treter, M. (1925/1926). *Salon doroczny w Warszawie*. „Sztuki Piękne”, nr 4, s. 174.
- Treter, M. (1929). *Salon Doroczny 1929*. „Gazeta Polska”, nr 47, s. 8.
- Treter, M. (1931). *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne”, nr 1, s. 33.
- Wallis, M. (1935). *Wystawy*, „Wiadomości Literackie”, nr 1, s. 7.
- Wankie, W. (1921). *Wystawa Formistów w Zachęcie*. „Świat”, nr 18, s. 8.
- Wiercińska, J. (2003). *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Początki organizacji*. W: G. Świtek (red.), *Zachęta 1860–2000*. Warszawa: Zachęta.
- Winkler, K. (1924). *Sprawa Zachęty – fałszy i nieporozumienia*. „Kurier Poranny”, nr 155, s. 482; nr 235, s. 578.
- Winkler, K. (1929, 1930). *Plastyka*. „Droga”, nr 12, s. 1104–1106; nr 10, s. 791–794; nr 11, s. 892–896.
- Winkler, K. (1932). *„Idea i forma” Jana Kleczyńskiego*, „Droga”, nr 5, s. 532–535.
- Winkler, K. (1937). *Malarstwo francuskie w Muzeum Narodowym*, „Droga”, nr 3, s. 204–208.
- Zahorska, S. (1928). *Od zachęcającego „Ładu” do zniechęcającej Zachęty*. „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 15 XII.

“Art lovers” vs. critics and artists. The battle against Zachęta Art Gallery in the Interwar Period in Poland

Abstract

The Society for the Encouragement of Fine Arts was founded in 1860 in order to promote and support young Polish artists and popularize art as an important element of socio-cultural life at a time when Poland did not exist as an independent state. In 1900 was established the Zachęta Art Gallery, where, from 1911 to 1939 the board of the Society organized annual Salons – overviews of present art, selected and organized by members of the Society: artists and so-called art lovers. Although the political and artistic reality have been changed, the specific character of this institution was still the same. As a result, in the interwar period Zachęta was deemed to the synonym of obscurantism, fundamental ignorance, megalomania, cheap patriotism and narrow views. It was the reason why many artists, who had not accepted the situation, boycotted the gallery. On the other hand, the artist who exhibited at Zachęta became the object of ruthless attacks and sharp criticism – not only from the ex-Formists or Constructivists, but also from critics and artists who were unsympathetic or even hostile towards the avant-garde. Surprisingly, the battle against Zachęta was the factor that united most critics from both side of artistic barricade.

Key words: art criticism, interwar period, Zachęta Art Gallery, national style, rhetoric, language of art criticism, avant-garde

Słowa kluczowe: krytyka artystyczna, dwudziestolecie międzywojenne, Zachęta, styl narodowy, retoryka, język krytyki sztuki, awangarda

Nota o autorce

dr Diana Wasilewska – historyczka i krytyczka sztuki (UAM), polonistka (UMK), absolwentka podyplomowego studium Laboratorium Reportażu (UW). Aktualnie pracuje na stanowisku adiunkta w Katedrze Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zajmuje się przede wszystkim krytyką artystyczną międzywojnia, ze szczególnym uwzględnieniem retorycznego aspektu jej języka. Autorka monografii naukowej *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Universitas, 2013) oraz licznych artykułów naukowych poświęconych krytyce sztuki; współautorka książki *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego* (Demart, 2012). W latach 2008–2011 sekretarz redakcji kwartalnika o sztuce „Artluk”. Stypendystka Fundacji Lanckorońskich (2009), kierownik grantu NCN w programie Sonata (*Mieczysław Treter – estetyk i krytyk sztuki. Opracowanie z antologią*).

Diana Wasilewska, Ph.D. – art historian (Ph.D.; UAM), Polish Studies (M.A.; UMK). She also graduated from Postgraduate Studies of Reportage (UW). Working as Assistant professor in the Department of Art Theory and Artistic Education at the Faculty of Arts at the Pedagogical University in Krakow. Her professional interests concern art criticism in the interwar period in Poland with a specific regard to the rhetorical aspect of critical language. She is the author of the monograph *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej* (Universitas, 2013) and numerous academic articles and book chapters on art criticism. Co-author of the book *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego* (Demart, 2012). In 2008–2011 she held the post of secretary to the art magazine "Artluk". She was the fellow of the Lanckoronski Foundation (Rome, 2009). The project leader and principal investigator of research grant from National Science Centre (*Mieczyslaw Treter – aesthete and art critic. Monograph with anthology*).

Spis treści

Wstęp	3
Małgorzata Kaźmierczak The network of performance art festivals as an independent art institution – a historical survey	5
Sebastian Bożek Społeczny i estetyczny aspekt działań artystycznych w przestrzeni publicznej w Polsce i Europie Zachodniej	17
Bernadeta Stano Muralistka (Mona Tusz) i fotograf (Arkadiusz Gola) wobec zjawisk negatywnych po restrukturyzacji gospodarczej na Śląsku	29
Jakub Petri Estetyczne aspekty zdeklasowanej architektury przemysłowej	50
Błażej Filanowski Pustostan jako katalizator działań artystycznych w przestrzeni publicznej na przykładzie Łodzi po 2000 roku	59
Ewa Sulek Estetyka rewolucyjna czy nowa forma nacjonalizmu? Sztuka ulicy w Kijowie w latach 2013–2016	68
Karolina Kolenda The political (in) landscape and post-Occupy art practices	79
Maciej Kałuża The distance between reality and fiction: Roland Barthes reading Albert Camus	92
Marcin Polak Monumentalna przestrzeń pomnika Pomordowanych Żydów Europy	102
Katarzyna Wincenciak Pomiędzy sztuką ludową, propagandą a surrealizmem Jak widział przestrzeń publiczną Władysław Hasior	108
Katarzyna Oczkowska Trupia perwersyjność albo <i>Akademia wszelkiej sciencyi pełna</i>	119
Piotr Sikora Władza sądenia – władza spojrzenia. Rola kuratora i krytyka a ocena fotografii	132
Diana Wasilewska Miłośnicy kontra krytycy i artyści, czyli spory wokół Zachęty w międzywojennej Polsce	138

Contents

Introduction	3
Małgorzata Kaźmierczak The network of performance art festivals as an independent art institution – a historical survey	5
Sebastian Bożek Social and aesthetic aspect of art practices in public space in Poland and Europe. A close look to some examples	17
Bernadeta Stano A muralist's (Mona Tusz) and a photographer's (Akradiusz Gola) attitude toward negative effects of revitalization of Silesia	29
Jakub Petri Aesthetic aspects of underestimated industrial architecture	50
Błażej Filanowski Uninhabited building as a catalyst of artistic actions in public space on the example of Łódź after 2000	59
Ewa Sułek Aesthetics of revolution or a new form of nationalism? Street art in Kiev in the years 2013–2016	68
Karolina Kolenda The political (in) landscape and post-Occupy art practices	79
Maciej Kałuża The distance between reality and fiction: Roland Barthes reading Albert Camus	92
Marcin Polak The monumental space of the Memorial to the Murdered Jews of Europe	102
Katarzyna Wincenciak Between a folk art, propaganda and Surrealism. Public space in view of Władysław Hasior	108
Katarzyna Oczkowska The corps perversity or The Academy full of all knowledge	119
Piotr Sikora Critique of Judgement – Critique of View. The roles of curators and critiques and evaluation of photography	132
Diana Wasilewska “Art lovers” vs. critics and artists. The battle against Zachęta Art Gallery in the Interwar Period in Poland	138

