

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 przedstawienie 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 bokserkiej 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 równoległe 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 wzmacnia 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 oowych 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-inteligena/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 heroicznego 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” (Gnieciak, 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 kikucie 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 lusterek. 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, zbliży 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. Wódz (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.