

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). Sprawiało 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 Hasiór 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 Hasióra, 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 Hasióra 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 Hasióra 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 Hasióra 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

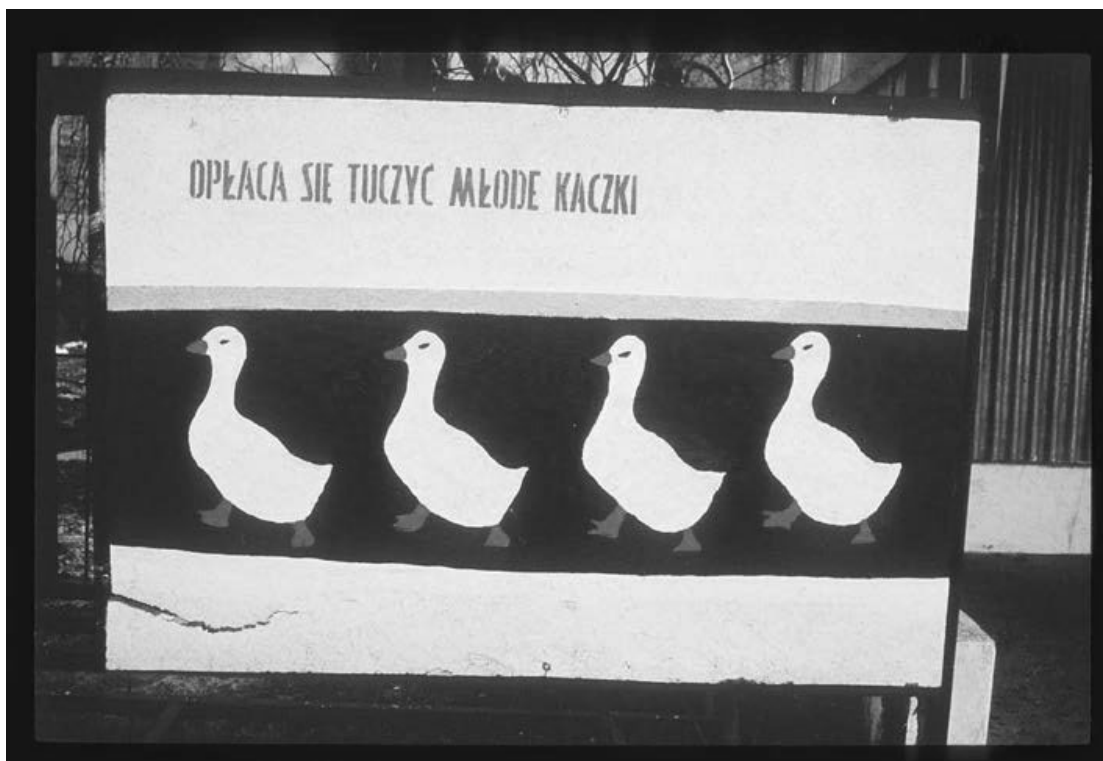
² Ten i pozostałe fragmenty pochodzą z nagrań poszczególnych seansów *Kina*, które Władysław Hasiór przeprowadzał w latach 90. dla Akademickiego Centrum Rehabilitacji w Zakopanem. Powyższe określenie pojawiło się na kasecie opisanej przez Hasióra: „O sztuce plebejskiej i... z ACRem VII 93”. W kolejnych 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 sztamkowych, 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, wykwit 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 Hasior 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 Niemieczyk.

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.