23 Sztuka i DOKUMENTACJA

[illegible] / [illegible]

Redaktor naczelny / **Editor in Chief** – Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / **Managing Editor** – Anka Leśniak
Redakcja / **Editorial Board –** Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak, Adam Kamiński

Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka, Grzegorz Klaman, Krzysztof Gliszczyński, Roman Nieczyporowski

Rada Naukowa / **Board of Scholars** – Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński, Anna Szyjkowska-Piotrowska, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf, Iwona Szmelter, Hanna B. Hölling, Anne Swartz, Henar Riviere, Jin-Sup Yoon

Sekcja pod redakcją / **Edited Section**
RE.bauhaus
Red. / **Edit. by** Martyna Groth, Michał Pszczółkowski i / **and** Katarzyna Zawistowska

Sztuka Partycypacyjna i Dizajn Partycypacyjny jako Wyzwania Badawcze / **Participatory Art and Design – a Research Challenges**
Red. / **Edit. by** Agnieszka Wołodźko

Galeria im. Andrzeja Pierzgalskiego. Dokumenty Artystów / **Andrzej Pierzgalski Gallery. Artists' Documents** / Galerie dédiée à Andrzej Pierzgalski. Documents d'Artistes

Koncepcja i prezentacja / **Idea and Form of Presentation** / Conception et présentation – Leszek BROGOWSKI
e.mail: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Współpraca / **Cooperation**
Université Rennes 2, Cabinet du livre d'artiste
Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste
https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens

UNIVERSITÉ RENNES 2

Korekta w języku polskim / **Polish proofreading**
A PROPOS Serwis Wydawniczy Anna Sikorska-Michalak
ul. Moraczewskiego 18, 05-070 Sulejówek
http://www.apropos.info.pl, Bogumiła Brogowska

Korekta w języku angielskim / **English proofreading**
Paul Barford, Katarzyna Podpora

Projektowanie, skład / **Design, typesetting**
Norbert Trzeciak, http://www.norberttrzeciak.com

Wydawca / **Publisher**
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku / **Academy of Fine Arts in Gdansk**

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

Siedziba / **Office**
Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk / Poland
Tel.: +48 791 123 939, e-mail: journal@doc.art.pl
http://www.journal.doc.art.pl

Dystrybucja / **Distribution**
e-mail: distribution@asp.gda.pl

Współpraca / **Cooperation**
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SSiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland

Druk / **Print**
EUREKA PLUS
Agencja Reklamy Ryszard Fedorowicz
ul. 3-go Maja 11/10, 35-111 Rzeszów

nakład 300 egz. / **circulation 300 copies**

ISSN 2080-413X

e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC

Wydanie pisma *Sztuka i Dokumentacja* w wersji papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną).

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Wszystkie materiały publikujemy na licencji Creative Commons. Artykuły są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma. http://www.journal.doc.art.pl

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's website. All content is publish under the Creative Commons licenses. Articles are peer-reviewed. The list of peers and the peer-review process are available on our website. http://www.journal.doc.art.pl

SPIS TRE-ŚCI
Table of Contents

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/1

Sekcja 1 / **Section 1**

RE.bauhaus
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/2

9
WSTĘP / **INTRODUCTION**
Red. / **Edit. by** Martyna GROTH, Michał PSZCZÓŁKOWSKI i / **and** Katarzyna ZAWISTOWSKA
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/3

Moduł Performatywny / **Performative Module**

11-20
Małgorzata LEYKO, Oskar Schlemmer: Projekt "Nowy Człowiek" / **Oskar Schlemmer: the "New Man" Project**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/4

21-34
Katarzyna UCHOWICZ, Czasoprzestrzenna. Architektura Teatralna Grupy Praesens / **Spatio-temporal. Theatrical Architecture by the Preasens Group**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/5

35-41
Barbara ŚWIĄDER-PUCHOWSKA, Uruchomiona Plastyka. Elementy Praktyki i Idei Bauhausu w Działalności i Twórczości Gdańskich Teatrów Niezależnych / **Art in Movement. The Elements of the Practice and Ideas of Bauhaus in the Activities and Performances of Gdańsk Independent Theatres**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/6

43-48
Mateusz CHABERSKI, Od Bahausu do Sztuki Zamglonego Antropocenu. Ćwiczenie z Fabulacji Spekulatywnej / **From Bauhaus to the Art of the Foggy Anthropocene. A Speculative Fabulation**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/7

Moduł Medialny / **Media Module**

51-58
Andrzej GWÓŹDŹ, Myśląc Bauhaus... Dziedzictwo Sztuki Światła we Współczesnych Spektaklach Projekcyjnych Malarstwa / **Thinking Bauhaus... Legacy of the Art of Light in Contemporary Projection Performances in Painting**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/8

59-71
Kamil KOPANIA, Teatr Lalek Andrzeja Pawłowskiego jako Projekt Nierealny / **Andrzej Pawłowski's Puppet Theatre as an Unrealictic Project**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/9

73-78
Martyna GROTH, Laboratoryjne Audiowisionarium. Koncepcje i Praktyki Laszlo Moholy-Nagy'a i Jerzego Krechowicza / **Audiovisionary Laboratory. Concepts and Practices by Laszlo Moholy-Nagy and Jerzy Krechowicz**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/10

79-86
Paulina OLSZEWSKA, Jak Poruszać się w Kolorze Niebieskim, Jak Wyśpiewać Kolor Czerwony. Gertrud Grunow i Jej Lekcje Harmonii w Ramach Szkoły Bauhaus w Weimarze / **How to Move in the Colour Blue and How to Sing in the Colour Red. Gertrud Grunow and Her Harmony Classes at the Bauhaus in Weimar**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/11

Moduł Architektoniczny / **Architectural Module**

89-99
Katarzyna UCHOWICZ, Na[d]pisać Modernizm. Listy Syrkus - Gropius / **[Over]write Modernism. The Letters by Syrkus to Gropius**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/12

101-119
Szymon Piotr KUBIAK, Gmach – Monument – Wnętrze. Gregor Rosenbauer i Szczecińska Sieć Bauhausu / **Building – Monument – Interior. Gregor Rosenbauer and the Bauhaus Network in Stettin/Szczecin**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/13

121-131
Aneta BOROWIK, Teoria Formy Architektonicznej Juliusza Żórawskiego i Jego Uczniów na tle Koncepcji Psychologii Postaci Wypracowanych

w Bauhausie / **The Theory of Architectural Form by Juliusz Żórawski and His Students in the Context of the Gestalt Psychology Concepts Developed in the Bauhaus**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/14

133-139
INTRODUCTION + summaries
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/15

Sekcja 2 / **Section 2**

SZTUKA PARTYCYPACYJNA I DIZAJN PARTYCYPACYJNY JAKO WYZWANIA BADAWCZE / **PARTICIPATORY ART AND DESIGN - A RESEARCH CHALLENGES**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/16

143-144
WSTĘP / **INTRODUCTION**
Red. / **Edit. by** Agnieszka WOŁODŹKO
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/17

147-159
Cezary OBRACHT-PRONDZYŃSKI, Aktywność Społecznie Użyteczna: Twórczość, Postawy i Ryzyko / **Socially Useful Activity – Creativity, Attitudes and Risk**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/18

161-174
Agnieszka WOŁODŹKO, Sztuka Partycypacyjna i Dizajn Partycypacyjny: Źródła, Definicje i Wartości / **Participatory Art and Participatory Design: Sources, Definitions and Values**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/19

175-178
Maksymilian WRONISZEWSKI, Sztuka w Przestrzeni Miejskiej: Raport z Badań Studenckich / **Art in Urban Space: Student Research Report**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/20

180-183
INTRODUCTION + summaries
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/21

VARIA

187-196
Michalina SABLIK, Międzynarodowe Spotkania *Performance and Body* w Galerii Labirynt w 1978 roku. Próba Rekonstrukcji i Typologii Prezentowanych Akcji / **International Meeting *Performance and Body* at the Labirynt Gallery in 1978. An Attempt at a Reconstruction and Typology of the Presented Actions**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/22

197
Summary
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/23

199-212
Małgorzata SOBOCIŃSKA, *Zasiewy* Teresy Murak jako Medium Kształtowania Tożsamości w Miejskiej Przestrzeni Publicznej / ***Sowings* by Teresa Murak as a Medium of Constructing Identity in the Urban Public Space**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/24

213
Summary
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/25

215-229
Filip PRĘGOWSKI, Obrazy do Czytania. Rauschenberg, Rosenquist, Salle, Brauntuch / **Paintings to Read. Rauschenberg, Rosenquist, Salle, Brauntuch**
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/26

230
Summary
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/27

DOKUMENTACJA / **DOCUMENTATION**

233-239
Maciej ŚMIETAŃSKI, *Bramy* Klamana, Czyli Gdańska Tragedia Antyczna
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/28

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. Dokumenty Artystów 6 / **ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. Artists' Documents 6** / GALERIE dédiée a ANDRZEJ PIERZGALSKI. Documents d'Artistes 6

242-249
Manifesty Artystów. Manifest jako Projekt Przyszłości. Ankieta Dotycząca Stanu Aktualnego Manifestow w Sztuce / **Manifestos by Artists. Manifesto as a Project of the Future. Questionnaire on the Current State of Manifestos in Art** / Manifestes d'artistes. Le manifeste comme projet d'avenir. L'enquete sur l'état actuel des manifestes dans l'art
Red. / **Edit. by** Leszek BROGOWSKI
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/29

251
Seminarium Feministyczne
doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/30

SEKCJA

RE: bauhaus

1919 • 2019

projekt: Karolina TOMASZEWSKA

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/2

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY I WZORNICTWA

AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

R

27.11 MODUŁ PROJEKTOWY

28.11 MODUŁ ARCHITEKTONICZNY

29.11 MODUŁ PERFORMATYWNO–MEDIALNY

WYDARZENIE TOWARZYSZĄCE:

WYSTAWA PRAC STUDENCKICH WYDZIAŁU AiW INSPIROWANYCH IDEAMI BAUHAUSU

E

WSZYSTKIE WYDARZENIA SĄ OTWARTE DLA SPOŁECZNOŚCI AKADEMICKIEJ I OSÓB ZAINTERESOWANYCH TEMATEM

bauhaus

REDEFINICJE IDEI BAUHAUSU

REKONSTRUKCJE EKSPERYMENTÓW

REWIZJE ARTYSTYCZNYCH POSTAW

REZONANS BAUHAUSU WŚRÓD POLSKICH ARTYSTÓW I PROJEKTANTÓW

1919 • 2019

O

KONFERENCJĘ PRZYGOTOWAŁA:

BRYGADA BAUHAUS

projekt: Karolina TOMASZEWSKA

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/3

RE.bauhaus

WSTĘP

Red. Martyna GROTH, Michał PSZCZÓŁKOWSKI,
Katarzyna ZAWISTOWSKA

W 2019 roku świat sztuki i projektowania obchodził 100-lecie Bauhausu. Walter Gropius założył szkołę, która choć istniała zaledwie 14 lat, to wywarła znaczący wpływ na architektów, projektantów wnętrz i wzornictwa dwudziestego wieku. Bauhaus to jednak nie tylko projektowanie, lecz także tradycja pedagogiczna – wykładowcy tej uczelni wdrażali nowoczesne metody kształcenia, dzięki czemu wychowali pokolenie świadomych artystów i pedagogów.

O znaczeniu Bauhausu może świadczyć fakt wpisania na listę światowego dziedzictwa UNESCO zarówno budynków szkolnych w Weimarze, jak i w Dessau. Bauhaus dziś to symbol nowoczesnego myślenia o architekturze, a projekty i realizacje stworzone przez mistrzów tej uczelni i ich studentów wciąż inspirują międzynarodowych twórców.

Czym jednak właściwie jest Bauhaus? W 2019 roku na łamach czasopisma *Autoportret* (nr 2) ukazał się wywiad przeprowadzony przez Aleksandrę Kędziorek z architektem i historykiem architektury nowoczesnej Jeanem-Louisem Cohenem. Według Cohena istnieją co najmniej trzy definicje tej nazwy. W najwęższym znaczeniu to instytucja edukacyjna, jej nauczyciele, studenci i program nauczania. Inna interpretacja to aktywność, także pozaszkolna, mistrzów i studentów tej instytucji. Natomiast w popularnym wymiarze Bauhaus to styl, utożsamiany z nowoczesnością. W tym ostatnim, najszerszym znaczeniu Bauhaus staje się metonimią nowoczesnego projektowania.

Dziedziną wciąż w niewielkim stopniu łączoną z Bauhausem, a mającą istotne znaczenie dla współczesnej sztuki są również działania performatywne i medialne. Na eksperymentalnej scenie Bauhausu Oskar Schlemmer rozwijał koncepcję baletów triadycznych, w których następowało spotkanie przestrzeni, jako aktywnego środka wyrazu, z ciałem tancerza, będącego formą w ruchu. Z kolei László Moholy-Nagy przewidywał, iż wiek dwudziesty będzie wiekiem światła, i patronował studenckim próbom refleksowych gier świetlnych. Artysta ten poszukiwał również rozwiązań przestrzennych i projekcyjnych dla mechanicznych i polikinowych widowisk. Wiele z tych prekursorskich idei jest dziś praktyką.

W dniach 27–29 listopada 2019 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku odbyła się konferencja *RE.bauhaus*, zorganizowana przez Wydział Architektury i Wzornictwa. Program konferencji tworzyli: Martyna Groth, Michał Pszczółkowski i Katarzyna Zawistowska (Brygada Bauhaus). Wyróżnione zostały trzy moduły, odpowiadające trzem kategoriom, na które została podzielona obszerna tematyka związana z Bauhausem: architektoniczny, performatywny i medialny. Ten podział został zachowany w niniejszej publikacji w czasopiśmie *Sztuka i Dokumentacja*. Zamieszczono w niej artykuły badaczek i badaczy z różnych ośrodków w Polsce, ukazujące ciągłość i aktualność idei zrodzonych w Bauhausie i ich oddziaływanie na twórczość polskich artystek i artystów, projektantek i projektantów. Autorzy i autorki podjęli próbę odpowiedzi na pytania: dlaczego rola Bauhausu w sztukach projektowych, wizualnych i performatywnych dwudziestego wieku uważana jest za istotną? Czy i w jaki sposób przejawia się w architekturze polskiej wpływ Bauhausu? Jak idee eksperymentów scenicznych sprzed stu lat inspirują współczesnych twórców i twórczynie w teatrze?

Zebrane artykuły w sekcji tematycznej *RE.bauhaus* stanowią krytyczną refleksję nad rozszerzonym sposobem postrzegania sztuki i projektowania, odpowiadającym na potrzeby nowoczesnych czasów, nowoczesnego człowieka i jego otoczenia.

MO-
DUŁ
PER-
FOR-
MA-
TYW-
NY

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/4

Małgorzata LEYKO
Uniwersytet Łódzki

OSKAR SCHLEMMER: PROJEKT „NOWY CZŁOWIEK"

Nowy człowiek – powracająca tęsknota

Wizja człowieka, która wyznaczała kierunki poszukiwań i sposób życia w Bauhausie, stanowiła jeden z kolejnych etapów w projektowaniu „nowego człowieka," o jakim myślano od końca dziewiętnastego wieku w związku ze zmieniającymi się wyzwaniami cywilizacyjnymi. Na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego stulecia na terenach niemieckojęzycznych, do których się ograniczę w niniejszym artykule, pojawiły się ruchy społeczne, obejmowane zbiorową nazwą *Lebensreform* (reforma życia). Wyrastały one ze wspólnej ich przedstawicielom obawy przed zagrożeniami, jakie niosło dla człowieka zjawisko nasilającej się industrializacji i spowodowanej nią dynamicznej urbanizacji. Procesy te doprowadziły w konsekwencji nie tylko do destabilizacji dotychczasowych struktur społecznych, ale także w istotny sposób odmieniły jakość życia poszczególnych jednostek. Reakcją na to zjawisko były z jednej strony, ruchy robotnicze, które zawiązywały się w imię nowo powstającej klasy społecznej i broniły jej interesów ekonomicznych oraz socjalnych. Z drugiej strony, działania przeciwko zagrożeniom wynikającym z uprzemysłowienia – rabunkowego wobec środowiska człowieka –podejmowała tzw. klasa średnia: mieszczaństwo, inteligencja, kręgi naukowo-artystyczne. Wczesna faza tych działań charakteryzowała się postawą antymodernistyczną, wyrażaną w ucieczce od trybu życia narzuconego przez urbanistyczną cywilizację przełomu stuleci.

Antymoderniści głosili konieczność odnowy tradycyjnego stylu życia i dążyli do przywrócenia człowiekowi jego naturalnego (tzn. przedindustrialnego) środowiska oraz implikowanych przez nie wartości. Programy i praktykę poszczególnych ruchów społecznych składających się na *Lebensreform* można podzielić według paradygmatów: środowisko – ciało – duchowość.[1] Najwcześniej ukonstytuowały się działania na rzecz podniesienia biologicznej jakości życia poszczególnych jednostek, co przejawiało się w wegetarianizmie (rozumianym jako zdrowa i wstrzemięźliwa egzystencja), medycynie naturalnej, naturyzmie, upowszechnianiu higieny i kultury cielesnej oraz reformy ubioru. Ogólnie mówiąc, było to propagowanie etycznie uzasadnionej dyscypliny życia. Z kolei ruchy na rzecz środowiska polegały na bezpośrednim kształtowaniu sprzyjających człowiekowi warunków bytowych. Wiąza-

ły się one z ucieczką z wielkich centrów urbanistycznych i przenoszeniem się na obrzeża miast, peryferia, gdzie natura nie została jeszcze zdewastowana przez przemysł. W ten trend wpisują się takie inicjatywy, jak budowa miast-ogrodów (projekt Ebnezera Howarda z 1898 roku), rolnictwo alternatywne, komunalne projekty osiedli mieszkaniowych, komuny wiejskie itp. Wreszcie trzeci nurt, związany z paradygmatem duchowości, obejmował nowe prądy filozoficzno-wyznaniowe, programy kulturowe i artystyczne oraz projekty edukacyjno-dydaktyczne mające oddziaływać na duchową sferę człowieka. Zazwyczaj jednak te trzy orientacje nastawione na środowisko – ciało – duchowość przenikały się i konsolidowały w działaniach na rzecz stworzenia warunków życia dla funkcjonowania nowego człowieka, wyzwolonego z zagrożeń cywilizacyjnych. Na przykład centrum antropozoficzne Rudolfa Steinera wybudowane w Dornach wyrastało z chęci zaspokajania potrzeb duchowych człowieka, ale jednocześnie stwarzało nowe środowisko i promowało nowe praktyki cielesne (dieta, strój, eurytmia). Z kolei ośrodek w Hellerau w założeniu twórców był realizacją projektu miasta-ogrodu, ale jednocześnie służył rozwojowi rzemiosła i doskonalił system rytmiki Emila Jaques-Dalcroze'a.[2] Natomiast kolonia w Monte Veritá była najbardziej konsekwentnym przykładem praktykowania reformy życia, spajając wyzwolenie duchowe ze swobodą cielesno-obyczajową w naturalnym środowisku człowieka.

Jednak wszystkie te ruchy wobec wydarzeń I wojny światowej, nawet jeśli całkowicie nie zamarły, to niewątpliwie utraciły swoją wiarygodność i pozostały projektami utopijnymi. Na większą skalę nie były w stanie ani oddziaływać na struktury społeczne, ani stworzyć powszechnego modelu życia konkurencyjnego wobec tego, co oferowała cywilizacja przemysłowa, ani też w konsekwencji – stworzyć „nowego człowieka," wyzwolonego z zagrożeń współczesności. Wobec dewaluacji programów i ruchów antymodernistycznych siły i znaczenia nabrały tendencje na rzecz wypracowania nowego modelu życia i nowej wizji człowieka w perspektywie modernistycznej. Działania i programy promodernistyczne zmierzały do kreowania – poprzez nowy styl życia – społeczeństwa przyszłości, złożonego z nowych jednostek, które potrafią wykorzystać dynamikę postępu technologicznego w celu poprawy jakości własnej egzystencji. W ten nurt wpisuje się Bauhaus, który pod pewnymi względami był kontynuacją idei *Lebensreform*, takich jak stworzenie nowego środowiska dla człowieka oraz propagowanie nowych praktyk cielesnych (choć nie były one raczej wywiedzione z wzorców wegetariańskiej wstrzemięźliwości). Natomiast inaczej postrzegano kategorię nowego człowieka, który nie odwracał się od cywilizacji, by tworzyć świat alternatywny, lecz stawał się jej beneficjentem, chciał przejąć nad nią kontrolę i korzystał z nowych materiałów oraz technologii, by spełnić się jako istota kreatywna.

Bauhaus: istota metafizyczna vs jednostka społeczna

Najpierw warto przyjrzeć się samemu środowisku Bauhausowców – zarówno wykładowcom, jak i studentom, którzy przyjechali do Weimaru tuż po wojnie, ściągniętym tu nie tylko wizją budowania jutrzejszego świata, ale także oczekującym nowego życia już teraz. Zwłaszcza studenci manifestowali niezależność od konwencji i swobodny sposób bycia; podczas gdy chłopcy nosili dłuższe włosy, dziewczęta strzygły je krótko w stylu Bubikopf, zakładały krótsze spódniczki lub ubierały się po męsku – nosiły spodnie i koszulowe bluzki z krawatem. Jak wspomina Lothar Schreyer, wykładowcy początkowo opracowali wspólny krój „bauhausowego" garnituru, ale jeśli przyjrzeć się zdjęciom, to także wśród nich panowała pewna dowolność. Na tle innych wyróżnia się przede wszystkim „zakonny" strój Johannesa Ittena oraz gładko ogolona głowa Oskara Schlemmera, który w ten sposób chciał się odróżnić od „chłopczyc." Poza tym noszono klasyczne kapelusze i nieco proletariackie czapki, tradycyjne garnitury i kurtki. Spotykali się tutaj ludzie o odmiennych światopoglądach i przekonaniach artystycznych, znajdujący się także na różnych etapach swojej kariery twórczej. Byli tu zwolennicy praktyk Mazdaznan i wyznawcy antropozofii, teozofii, katolicy i spirytyści, ale – jak pisał Schreyer – „w pracy

artystycznej te zróżnicowane światopoglądy, które przewijały się przez Bauhaus, niemal nam nie przeszkadzały (...), gdyż wszystkie wiązały się z nadzieją na nowy świat."[3] Schlemmer wkrótce po przybyciu do Weimaru zauważył, że „Bauhaus buduje w innym sensie niż można się spodziewać, a mianowicie buduje: człowieka. Gropius jest tego świadomy i (...) chciałby, żeby artysta był człowiekiem z charakterem, najpierw to, później reszta."[4] Czy istniał zatem jakiś wzorzec Bauhausowca? Tak! Narysował go w 1923 roku Herbert Bayer. *Der Muster-Bauhäusler* (Wzorcowy Bauhausowiec) przedstawia w przestrzeni ograniczonej płaszczyznami podłogi, trzech ścian i sufitu postać, której prawa noga to niebieska płaszczyzna, lewa zaś to zgięte w kolanie dwa białe prostopadłościany, oparte na realistycznie narysowanej stopie. Korpus odziany w białą koszulę z muszką i wieczorową marynarkę z lewym rękawem sięgającym łokcia narysowanego w kształcie pomarańczowej kuli, dalsza część ręki to drążek, na którym wspiera się głowa. W prawej ręce złożonej z dwóch drążków połączonych kulami przegubów postać trzyma (na długim, biało-niebieskim drzewcu) przebite serce, a nad nim widnieje czarny proporzec z napisem „ciśnienie krwi 0." Na tle głowy w kształcie kuli tkwi wielki znak zapytania, nad którym unosi się dyskretny wieniec laurowy. Przez ten rysunek Bayera przemawia nie tylko różnorodność postaw i poglądów Bauhausowców, ale przede wszystkim ich poczucie humoru i dystans, z jakim traktowali codzienność i siebie nawzajem.

W programie Bauhausu akcentowano przede wszystkim dążenie do wdrażania nowoczesnych metod kształcenia artystycznego, opartych nie na normach akademickich, lecz na budowaniu partnerskich relacji mistrz – uczeń. W taki program kształcenia wpisane było zarazem kreowanie nowej przestrzeni dla funkcjonowania człowieka, przejawiające się w nowej architekturze i wyposażeniu wnętrz (tkactwo, ceramika, meble), w nowym widzeniu człowieka w relacji z przestrzenią (malarstwo, rzeźba, fotografia) oraz w nowej ekspresji (teatr, taniec, sport). Trudno jednak określić jednoznacznie ten nowy typ człowieka, który obejmowałby wszystkie tendencje artystyczne, poglądy i postawy reprezentowane przez wykładowców i studentów. Choć Bauhaus postrzegany był jako spójna formacja edukacyjno-artystyczna, to jednak przez wszystkie lata swojej działalności w Niemczech nie stanowił instytucji monolitycznej i niezmiennej. W powszechnym mniemaniu utrwalił się w postaci mitu, na który składało się wyobrażenie wspólnoty mistrzów-artystów i uczniów oraz programu wywiedzionego z dawnych zasad kształcenia rzemieślniczego. Tymczasem na kolejnych etapach działania szkoły, w nowych miejscach (Weimar 1919–1925, Dessau 1926–1932, Berlin 1933) i pod zmienioną dyrekcją (Walter Gropius 1919–1928, Hannes Meyer 1928–1930, Mies van der Rohe 1930–1933) zachodziły istotne modyfikacje w ogólnej orientacji ideowej szkoły, odzwierciedlające się w programie nauczania. W ogólnym ujęciu przejawiało się to w odrzuceniu początkowego związku sztuki i rzemiosła na rzecz połączenia sztuki i przemysłu. Na dalszych etapach nastąpiło stopniowe redukowanie znaczenia sztuki, kosztem rozwijania projektowania serii przedmiotów codziennego użytku, zaś w ostatnim okresie – zdominowanie kierunku kształcenia przez architekturę. Jeśli zatem mielibyśmy pytać o wizję „nowego człowieka" w Bauhausie, to trudno znaleźć jednoznaczną definicję, ponieważ także ona ewoluowała. W początkowym okresie, charakteryzującym się silnym oddziaływaniem sztuki i dominacją artystów, pojmowano człowieka jako istotę metafizyczną. Natomiast po przełomie, jaki nastąpił ok. 1928 roku wraz z odejściem ze szkoły Gropiusa i sporego grona jego współpracowników, profil szkoły określał nie indywidualny mistrz-twórca, lecz zespół projektantów pracujących pod opieką profesora, a adresatem wspólnych działań stawał się człowiek jako statystyczna jednostka społeczna.

Przesłanki dla takiego przeniesienia akcentów znajdujemy w myśli Gropiusa już pod koniec lat dwudziestych dwudziestego wieku. W tym czasie w jego pismach o architekturze czynnik społeczny zyskał znaczenie nadrzędne. Gropius uważał, że wraz z intelektualną i ekonomiczną emancypacją kobiet następuje przejście od patriarchalnych wspólnot rodzinnych do „scentralizowanych gospodarstw bazowych" dla jednostek indywidualnych, których podstawowe

potrzeby życiowe powinno zaspokoić budownictwo mieszkaniowe, a mianowicie własny pokój dla każdego dorosłego człowieka i więcej „światła, słońca, powietrza dla wszystkich mieszkań."[5] Z perspektywy czasu oceniał, że „w Bauhausie gorliwie starano się przekładać teorię na praktykę, a ponadto poszukiwano równowagi w dążeniu do zaspokajania wymogów utylitarnych, estetycznych i psychologicznych."[6] Kolejny dyrektor Bauhausu, Hannes Meyer, jeszcze silniej akcentował to społeczne zobowiązanie szkoły: „W każdym twórczym projekcie adekwatnym do życia rozpoznajemy zorganizowaną formę egzystencji; odpowiednio zrealizowany staje się odbiciem współczesnego społeczeństwa – budownictwo i wzornictwo są dla nas jednym i tym samym, są procesem społecznym, »uniwersytetem projektowania«. Bauhaus z Dessau to fenomen nie artystyczny, lecz społeczny. Nasze działania jako twórczych projektantów są determinowane przez społeczeństwo, ono również wyznacza zakres naszych działań."[7] Zatem wizja człowieka, jaka wyłania się z tych wypowiedzi programowych, to zrównani w predyspozycjach intelektualnych, ekonomicznych i psychologicznych kobieta i mężczyzna, którzy mają takie same potrzeby egzystencjalne, a do ich zaspokojenia ma przygotować architektów przyszłości Bauhaus – „uniwersytet projektowania."

Niezależnie od tego ogólnego wyobrażenia człowieka, na jakie zorientowany był program kształcenia projektantów w Bauhausie, wielu wykładowców – pracujących tu zwłaszcza w pierwszej dekadzie istnienia szkoły – kierowało się w swojej twórczości oraz w pracy dydaktycznej własnymi wizjami, wyrastającymi z osobistych przekonań i światopoglądu. Na przykład Johannes Itten nie tylko propagował w ramach wykładów ideał człowieka głoszony przez Mazdaznan, wywiedziony z religii neozoroastriańskiej, ale także skupił wokół siebie zwolenników – studentów stosujących synkretyczny system praktyk życiowych. Z kolei Lothar Schreyer, wywodzący się z kręgu ugrupowania *Der Sturm* Herwartha Waldena, był przedstawicielem katolickiego nurtu ekspresjonizmu i w tym kierunku prowadził swoje eksperymenty sceniczne ze studentami. Ich współpraca z Bauhausem była jednak stosunkowo krótka, Itten opuścił szkołę w 1922 roku, Schreyer w 1923, a jednym z powodów były właśnie ich mistyczno-ezoteryczne przekonania.

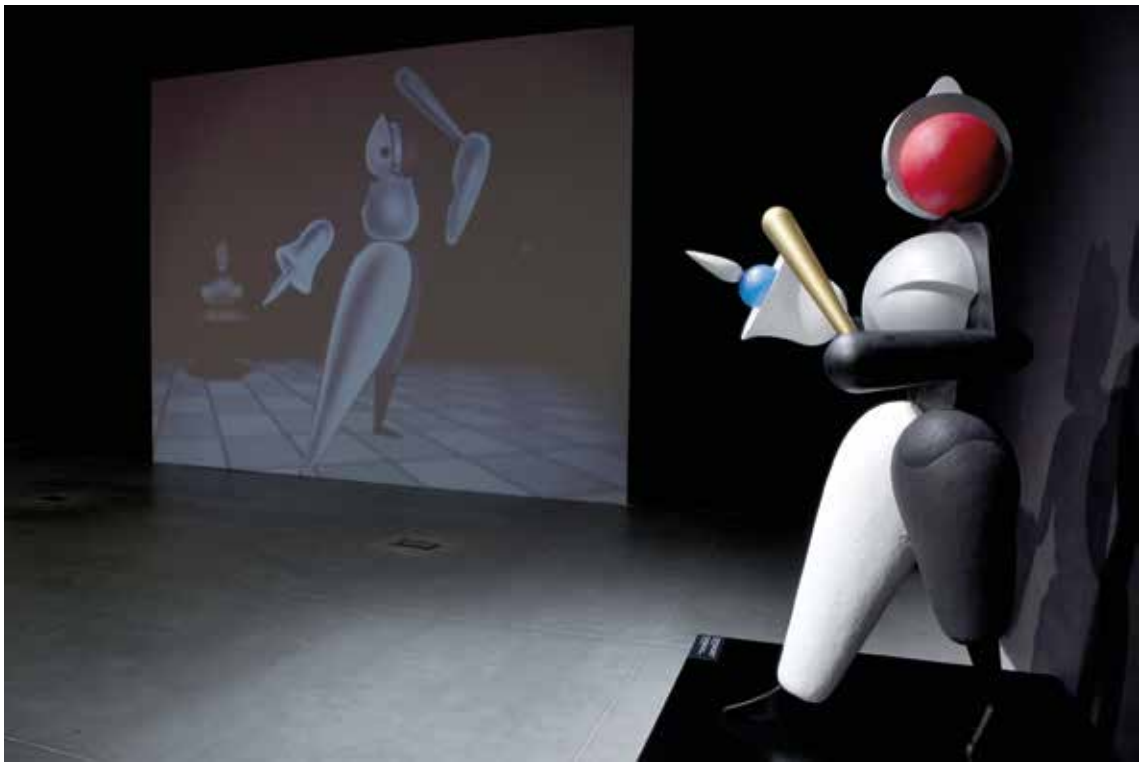
Schlemmer: człowiek „miarą wszystkich rzeczy"

Spośród wykładowców Bauhausu w czasach Weimaru, a później w Dessau, najbardziej konsekwentną wizję człowieka rozwijał Oskar Schlemmer, który nie wykazywał tak silnych zobowiązań ideologicznych, jak Itten i Schreyer, ale był wyznawcą szczególnej religii – był nią człowiek i była nią sztuka. W centrum twórczości Schlemmera „jako jedyny temat znajduje się: człowiek. Był on dla potomka późnej kultury, jak niegdyś dla Greków, których archaiczną sztukę cenił Schlemmer najwyżej, »miarą wszystkich rzeczy«. Ale jako klasyk zawężał ten niewyczerpany temat w swojej własnej twórczości do platońskiej idei człowieka, do typowej postaci i typowego bytu."[8]

Okres pracy w Bauhausie obejmujący lata 1921–1928 był najbardziej płodny w twórczości Schlemmera. I choć wtedy zajmował się różnymi formami twórczości artystycznej – malarstwem sztalugowym, rysunkiem, freskami, neoplastyką, rzeźbą, choreografią, scenografią i projektowaniem kostiumów – i prowadził różne kursy oraz warsztaty dla studentów, to wszystkie te obszary uspójniała idea człowieka. A właściwie idea człowieka w przestrzeni, dominująca w dwuwymiarowym malarstwie sztalugowym, w ornamentach ściennych w przestrzeni architektonicznej oraz w trójwymiarowej przestrzeni sceny.

Schlemmer z zasady nie angażował się w program projektowania architektonicznego w Bauhausie, ale uczynił jeden wyjątek. W roku 1922 napisał krótki tekst *Hausbau und Bauhaus! – Eine reale Utopie* (Budowanie i Bauhaus! – realna utopia). Przedstawił tutaj tyleż fantastyczną, ile humorystyczną wizję maszyny do mieszkania (*Wohnmaschine*). W kompaktowym kontenerze z metalu i szkła miałaby ona pomieścić przestrzeń o zmiennym przeznaczeniu wraz z wyposażeniem potrzebnym dla rodziny, łącznie z próżniowym urządzeniem do czyszczenia i dezynfekcji ubrań

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Adriana Makarska, Figura inspirowana kostiumem Abstrakcyjnego z *Baletu triadycznego* Oskara Schlemmera. Wystawa *Schlemmer / Kantor*. Cricoteka 2016/2017. Fot. Jacek Świderski / Fototerminal

ozonem przy wejściu do domu czy ogrodem na dachu. Centrum tego „mieszkaniowego kombajnu" stanowić miała szczególnego rodzaju łazienka, zaprojektowana jako pełne rurek i aparatów elektrycznych miejsce odnowy biologicznej i permanentnego odrodzenia intelektualnego: „Jest to dla mnie główne miejsce spędzania czasu! Tutaj czytam, piszę, medytuję – pielęgnuję ciało, uprawiam gimnastykę i myślę o Grecji!"[9] – wyjaśniał Schlemmer. Dodatkową zaletą tego projektu miała być możliwość składania go, pakowania niczym podróżny neseser i przenoszenie z miejsce na miejsce. Jako ilustracja pomysłu w 1922 roku powstał rysunek (*Utopischer Entwurf. Wohnmaschine*) przedstawiający „mieszkaniowy kombajn" z zewnętrznymi schodkami prowadzącymi do zabezpieczonego siatką ogrodu na dachu oraz urządzeniami nawiewowymi. Czyjaś ręka dopisała sentencję wziętą z Goethego: „Architektura nie jest budowaniem domów, lecz sposobem myślenia." Choć bezpośrednich nawiązań do tego pomysłu w Bauhausie nie widać, to samo określenie *Wohnmaschine* – maszyna do mieszkania weszło do słownika szkoły.

Jednocześnie Schlemmer zastanawiał się nad przydatnością kształcenia w warsztatach Bauhausu dla realizacji swojego projektu i doszedł do wniosku, że wyposażeniu wnętrza domu lepiej służyłby nowoczesny przemysł niż rzemiosło, zaś z jego projektowaniem lepiej poradziłby sobie inżynier niż architekt. Uważał natomiast, że do kształtowania stylu życia niezbędna jest sztuka i tworzący ją artysta, lecz ich funkcje powinny ulec zmianie. Pozostając pod wielkim wrażeniem „szklanego człowieka" oglądanego w Muzeum Hi-

gieny w Dreźnie, Schlemmer pisał: „Bóg odbija się w człowieku – jego religia: poznanie samego siebie i wiara w siebie – jego mieszkanie: kościołem. Człowiek: centrum świata. Moich ścian nie ozdabiają obrazy greckich bogów ani bohaterów legend, ani adoracja Trzech Króli, ani zachód słońca nad Niceą – ale będący we mnie stosunek do boga, do bohaterów i do życia, adoracja tego, co mistyczno-nieświadome, wschód i zachód słońca mojej duszy, to są przedstawienia godne dzisiejszego człowieka. Transcendentna anatomia człowieka – mojego człowieka – jego wnętrze, ukazanie jego psychiki jest dzisiaj przedmiotem przedstawiania – a nie »piękny« człowiek, nawet jeśli miałby być grecki."[10]

W tej deklaracji Schlemmera widać jego odrębność w środowisku Bauhausu, z czego dobrze zdawał sobie sprawę i co wielokrotnie podkreślał. Zakładał, że traktowano go jako malarza niezbyt nowoczesnego, ponieważ nie był wyznawcą czystej abstrakcji, a jego eksperymenty sceniczne sytuowano raczej w przestrzeni towarzysko-rozrywkowej niż jako zapowiedź rewolucji w świecie tańca. To jeszcze różniło go od innych twórców, że w świecie sztuki, która łamała wszelkie kanony i przeczyła zasadom, manifestując całkowitą niezależność od nich, on szukał ścisłej regularności, kanonu i proporcji. O ile w kręgu artystów działających w Weimarze i Dessau zajmował stanowisko osobne, o tyle bliższy mógł mu być rodzący się po I wojnie światowej ruch *retour à l'ordre* – „powrotu do porządku,"[11] który był reakcją na skrajnie awangardowe przejawy kubizmu i futuryzmu. Głosicielem idei *retour à l'ordre* był Jean Cocteau, który w eseju *Le rappel à l'ordre* (1926) apelował do artystów o reinterpretację dzieł klasycznych i kultywowanie dobrego rzemiosła. Z ideą tą łączy się klasycyzm syntetyczny czy klasycyzm metafizyczny (Giorgio de Chirico, Carlo Carra, Giorgio Morandi), który w przypadku Schlemmera należałoby nazwać antropocentrycznym, bowiem jedynym punktem odniesienia w jego twórczości był człowiek: „człowiek – centrum świata," „człowiek jako miara wszystkich rzeczy," „człowiek jako alfa i omega" – jak wielokrotnie podkreślał w swoich pismach.

Prace Schlemmera, powstałe w czasach Bauhausu, wyraźnie różnią się od obrazów namalowanych przed rokiem 1921 i po 1933. Stanowią spójny cykl wariacji na temat sposobu przedstawiania człowieka w przestrzeni, co widać zarówno w dziełach plastycznych, jak i utworach scenicznych artysty. Uważał, że współczesna mu sztuka porzuciła wielkie tematy, jakimi były etyka i religia, natomiast nie rozpoznała jeszcze nowych. Tymczasem istnieje „wielki temat, prastary, wiecznie nowy, przedmiot obrazów wszystkich epok: człowiek, postać ludzka."[12] Dlatego jako malarz poszukiwał stylu, który pozwoliłby na uniwersalne i ponadczasowe ukazanie człowieka, dlatego jego obrazy pozbawione są emocji codziennego życia, a przedstawiane postaci nie zdradzają uczuć zapisanych w mimice czy geście, nie podlegają indywidualizacji. Nie znaczy to jednak, że obrazy te pozbawione były witalizmu i dynamiki, emanują z nich bowiem postaci zrelatywizowane względem siebie i względem przestrzeni. Ruch staje się czynnikiem wiążącym człowieka z przestrzenią. Widać to chociażby w powtarzającym się motywie postaci na schodach (np. *Bauhaustreppe*, 1932; *Treppensteigender*, rysunek, 1928/29; *Treppenszene*, rysunek, 1931), w scenach ćwiczeń gimnastycznych (*Fünfzehnergruppe*, 1929; *Eingang zum Stadion*, 1930–1936; *Wettlauf*, 1930; tzw. *Folkwang-Zyklus II–III*, 1929/30; projekt fryzu ściennego w domu Mendelsohna w Berlinie, 1930) czy tańca (*Tänzerin*, 1922/23; *Der Tänzer*, 1923). Ale także sam sposób usytuowania postaci wobec siebie – *en face*, tyłem, bokiem – stwarzanie między nimi dystansu przez oddalenie w przestrzeni bądź zbliżenie stawało się źródłem energii (*Tischgesellschaft mit Sinnendem*, 1925; *Zwölfergruppe mit Interieur*, 1930; *Gruppe mit blauem Ekstatiker*, 1931; *Geländerszene*, 1932).

Schlemmer szukał środków ukazania postaci ludzkiej nie jako jednostki, lecz jako typu, dlatego operował wystandaryzowanymi formami opisującymi sylwetkę ludzką – rysy twarzy, kształt głowy, korpus, kończyny sprowadzał do powtarzalnych modułów, które składały się na obraz człowieka w ogóle, *everymana*. Także sytuacje, w jakich ukazywał ludzi w swoich pracach malarskich miały znamiona obiektywizmu, powszechności, neutralności emocjonalnej, o czym

świadczą również tytuły obrazów: *Duo* (Dwoje, 1930), *Fünf Männer im Raum* (Pięciu mężczyzn w przestrzeni, 1928), *Gegeneinander im Raum* (Naprzeciw siebie w przestrzeni, 1928), *Gruppe mit Sitzender* (Grupa z siedzącą, 1928).

Schlemmer uważał, że figury człowieka jako przedmiot sztuk plastycznych mają charakter abstrakcyjny i mogą mieć zmienione proporcje oraz wymiary, mogą być większe lub mniejsze niż cielesny człowiek, który jest punktem odniesienia. O ile w malarstwie te proporcje postaci względem siebie wynikały z perspektywy ich przedstawiania, o tyle w metaloplastykach ściennych wielkość postaci względem siebie jest podstawowym środkiem ich przestrzennej waloryzacji. Zarówno reliefy po obu stronach wejścia do budynku warsztatów w Weimarze (obecnie zrekonstruowane), wykonane z okazji wystawy Bauhausu w 1923 roku, jak i bodaj najsłynniejsza praca Schlemmera *Homo mit Rückenfigur auf der Hand* (Człowiek z postacią odwróconą tyłem na dłoni, 1930/31), kompozycja ścienna wykonana z drutu stalowego i elementów niklowanych, zaprojektowana do domu Ericha Rabe w Zwenckau koło Lipska, przedstawiają inny aspekt wizji nowego człowieka, a mianowicie człowieka zintegrowanego z architekturą. W swoich dekoracjach ściennych – fryzach i metaloplastykach – realizował Schlemmer ideę Bauhausu, przejawiającą się w syntezie sztuk plastycznych i architektury, także tutaj czyniąc głównym tematem postać człowieka.

Jakkolwiek postać ta pojawiała się we wszystkich obszarach aktywności artystycznej Schlemmera, to jednak trzeba podkreślić zasadniczą różnicę w sposobie jej ukazywania w sztukach plastycznych i sztukach scenicznych. We wszystkich dziełach malarskich i fryzach ściennych artysta przedstawiał sylwetki, dla których jedynym punktem odniesienia była naturalna, żywa, cielesna postać ludzka. Nawet jeśli nazywał je „figurami abstrakcyjnymi," to nie dokonywał dekonstrukcji, nie próbował łączyć ich z elementami mechanicznymi czy fantastycznymi, jak czynił to na przykład Giorgio de Chirico, na którego obrazach właściwie tylko posągi i pomniki zachowują postać ludzką, natomiast istoty „zaludniające" jego świat to twory fantastyczne przedstawione na wzór człowieka (*Prorok*, 1914–15; *Hector i Andromacha*, 1917, 1918; *Dwie maski*, 1926). Z kolei w przypadku Schlemmera te „zabiegi na postaci ludzkiej" dokonywane są właśnie tam, gdzie podstawowym materiałem artysty jest żywy człowiek, istota cielesna, która zostaje skonfrontowana z mechanizmem, z formami technicznymi bądź elementami sztucznymi.

Zasady transformacji postaci ludzkiej przedstawił Schlemmer w traktacie *Człowiek i sztuczna figura* (1925), gdzie odnosząc się do historii teatru pisał, że jest ona „historią przemiany postaci człowieka: człowieka jako odtwórcy zdarzeń cielesnych i duchowych, przechodzących od naiwności do refleksyjności, od naturalności do sztuczności."[13] Ta przemiana postaci człowieka na scenie dokonuje się pod presją czasu i aktualnych tendencji cywilizacyjnych, które narzucają dominujący sposób patrzenia na świat i człowieka. Dla Schlemmera tym, co stanowiło pryzmat dla postrzegania współczesności, były abstrakcja i mechanizacja. Stąd zadanie, jakie sobie wyznaczył w laboratorium sceny, miało polegać z jednej strony na oderwaniu części od istniejącej całości i próbie nowej syntezy, z drugiej zaś – na zbadaniu tego, co nie poddaje się mechanizacji. Dlatego definiował scenę jako „oddziaływanie na ludzi poprzez przedstawianie abstrahujące od naturalności," a jej istotą ma być „przedstawianie, przebieranie się, przekształcanie."[14]

Schlemmera szczególnie zajmowały relacje między aktorem a przestrzenią, zauważył bowiem, że człowiek jako organizm podlega innym prawom niż abstrakcyjna, kubiczna przestrzeń, i że dominacja praw organizmu lub praw abstrakcji stworzy inny typ sceny. W pierwszym przypadku, gdy przestrzeń dostosuje się do praw natury i przekształci się w jej iluzję, powstanie scena naturalistyczna. W drugim zaś, przyjęcie przez człowieka praw abstrakcyjnej przestrzeni tworzy scenę abstrakcyjną, a więc odpowiadającą aktualnym znakom czasu. To przyjęcie praw abstrakcyjnej przestrzeni dokonuje się za sprawą transformacji aktora/tancerza: „Przekształcenie ciała ludzkiego, jego przemiana jest możliwa dzięki kostiumowi, przebraniu. Kostium i maska wzmagają wygląd aktora albo zmieniają go, wyrażają to, co najistotniejsze, albo stwarzają złudze-

nie, wzmacniają cechy organiczne lub mechaniczne postaci, albo też je znoszą."[15]

Schlemmer przedstawił cztery możliwości przekształcenia sylwetki wykonawcy w przestrzeni sceny w zależności od przyjętych zasad. W przypadku dominującej zasady przestrzeni kubicznej efektem jest chodząca architektura powstała w wyniku nałożenia na ciało ludzkie form kubicznych. Jeśli nadrzędne zasady narzuci funkcjonowanie ciała człowieka, to stypizowane formy poszczególnych części ukształtują się w postać manekina. Z kolei zasady ruchu ciała w przestrzeni określą organizm techniczny, zdolny do rotacji i pokonywania przestrzeni w różnych kierunkach. Natomiast nałożenie na postać aktora metafizycznych form wyrazu prowadzi do odmaterializowania jego postaci. Jakkolwiek przedstawione przez Schlemmera zasady przemiany postaci ludzkiej na scenie dawały wiele możliwości kreowania gry scenicznej i operowania kostiumem, to nienaruszalna pozostawała zasada grawitacji, której człowiek w sposób naturalny nie potrafił przezwyciężyć. Dlatego uwolnienie się od praw ciążenia pozostawało domeną sztucznej figury, która „pozwala na każdy ruch, każde położenie w dowolnym czasie trwania, pozwala (...) na zróżnicowanie wielkości postaci: znaczące – duże, nieznaczące – małe."[16]

Opublikowany w roku 1925 traktat *Człowiek i sztuczna figura* był podsumowaniem doświadczeń Schlemmera zdobytych w trakcie wieloletniej pracy związanej z jego najważniejszym dziełem, jakim był *Balet triadyczny*. Jako źródła tej kompozycji scenicznej wskazuje się wstępne szkice i notatki z lat 1912 i 1913 oraz trzy tańce w układzie Schlemmera wykonane w 1916 roku w Stuttgarcie. Te częściowe pomysły uzyskały wspólne miano *Balet triadyczny* w 1920, gdy Schlemmer wraz z bratem Carlem zaczął przygotowywać kostiumy. Po raz pierwszy pokazano balet, na który złożyło się dwanaście tańców, w 1922 roku w Stuttgarcie. W roku następnym *Balet triadyczny* był jednym z głównych wydarzeń Tygodnia Buahuasu w Weimarze. Można przyjąć, że do 1932 roku, kiedy wystawiono balet po raz ostatni podczas Międzynarodowego Kongresu Tańca w Paryżu, było to dzieło w procesie, prezentowane w różnych konfiguracjach tańców do różnorodnych kompozycji muzycznych przez zmieniających się wykonawców. W pewnym sensie wyobrażenie o kanonicznym układzie choreografii Schlemmera opiera się na schemacie opublikowanym w 1925 roku w książce *Die Bühne im Bauhaus*, w którym na trzyczęściowe widowisko składa się dwanaście tańców wykonywanych przez tancerzy solo, w duecie i tercecie, w osiemnastu kostiumach stanowiących istotę eksperymentu Schlemmera. Charakter poszczególnych masek pełnopostaciowych, skrywających w sobie tancerza, z jednej strony z powodu ciężaru i wykonania ze sztywnych materiałów ograniczał swobodę ruchu, z drugiej zaś przez konstrukcję narzucał określony sposób przemieszczania się w przestrzeni. Na przykład postać, określana jako Abstrakcyjny (Der Abstrakte), była kombinacją tego, co organiczne i sztuczne. Lewa noga od kolana w dół obciągnięta była czarną pończochą, wyżej – podobnie jak prawą w całości – skrywała wyolbrzymiona wywatowaniem forma odwróconego stożka. Tors przykrywała sztywna tarcza, w lewej ręce obleczonej czarnym trykotem figura trzymała maczugę, prawą rękę kończył natomiast nałożony na nią element w formie dzwonu, a jednooką głowę stanowiły dwie przesunięte względem siebie półkule połączone metalową obręczą. Poszczególne części kostiumu utrzymane były w różnych kolorach i podczas prezentacji monumentalnego ruchu na czarnym tle sceny, na którym znikały części ciała tancerza zamaskowane czarnym trykotem, wydawały się tworzyć jakiś fantastyczny obiekt wprawiony mechanizmem w ruch w przestrzeni. Podobnie pozostałe figury prezentowały – wpisany w formę kostiumu – kod ruchu. Na przykład tancerka w spódnicy z blachy układającej się w kształt spirali skazana była na ruch wokół własnej osi, na nieustanne wirowanie. Ciała tancerzy musiały się tutaj poddać konstruktywistycznej koncepcji artysty, który animował na scenie obiekty podległe przypisanej im formie ruchu. Jako choreograf Schlemmer był tutaj bliższy (niż baletowi klasycznemu) układom tańców barokowych, baletowi przedklasycznemu, w którym ruch wykonawców kreślił wzór na podłodze i ograniczał się raczej do ewolucji horyzontalnych, a nie wertykalnych.

Po przeniesieniu Bauhausu do Dessau, gdzie Schlemmer otrzymał dla warsztatu teatralnego niewielką scenę, jego poszukiwania poszły w innym kierunku, przyjmując postać dwóch cykli *Tańców Bauhausu*. Pierwszy z nich był poniekąd kontynuacją eksperymentów z kostiumem i polegał na wielu ćwiczeniach w przestrzeni wykonywanych w różnym tempie z użyciem np. kubicznych bloków, kuli, drążka czy maczugi przez trzy postaci w stypizowanych kostiumach w kolorach czerwonym, niebieskim i żółtym, które przez wywatowanie powiększały sylwetki tancerzy. Znacznie ciekawszy wydaje się drugi cykl, zapoczątkowany w 1928 roku we współpracy z Mandą von Kreibig, dla której Schlemmer opracowywał układy solowe. Tancerka, całkowicie ukryta w czarnym trykocie, występowała na czarnym tle, operując różnymi przedmiotami, stwarzając wrażenie, jakby podlegały one samoistnej animacji (*Taniec kończyn*, *Taniec drążków*, *Taniec obręczy*).

Eksperymentu podjętego w *Balecie triadycznym* i w *Tańcach Bauhausu* nie należy interpretować jako próby wyrugowania człowieka ze sceny, wykorzystania go jedynie jako mechanizmu wprawiającego w ruch kostiumo-obiekty czy ukrycia jego postaci naturalnej. Schlemmer przekonywał, że na scenie powstaje synteza wielu odrębnych dziedzin sztuki, ale dla jej skutecznego oddziaływania potrzebna jest bezpośrednia obecność człowieka, jego cielesność. Porównując sztuki plastyczne i scenę, pisał: „O ile bowiem malarstwo i rzeźba »od-twarzają« człowieka; architektura stwarza dla niego przestrzeń, w której realizuje się jego byt prywatny i publiczny, o tyle na scenie sam człowiek staje się przedmiotem sztuki, nosicielem formy, kształtu, stylu. Nie jest już zatem człowiekiem »odtwarzanym«, lecz »stwarzanym«. Nie jest już zatem przedstawiany (niczym obiekt), lecz sam się przedstawia (jako osoba). (...) Scena rozumiana jako pewna abstrakcja, jako świat rządzący się własnymi prawami, zależny od liczby, miary i przestrzeni nadaje codziennym funkcjom ruchowym człowieka inne znaczenie."[17]

Dopełnieniem Schlemmerowskiej wizji człowieka miało być seminarium *Der Mensch* (Człowiek), podczas którego artysta chciał nie tylko wykształcić u słuchaczy praktyczną umiejętność przedstawienia postaci ludzkiej, ale także otworzyć przed nimi nauki antropocentryczne. Obejmowały one zarówno zakres nauk humanistycznych, jak filozofia, etyka, historia naturalna, psychologia, estetyka, jak i anatomię, zasady funkcjonowania organizmu ludzkiego czy mechanikę człowieka, co łącznie określał jako „człowiek w kręgu idei." Pierwszy kurs poprowadził w semestrze letnim 1928 roku, lecz końcowa ankieta ewaluacyjna pokazała, że studenci bardziej byli zainteresowani tym, aby poznać i przyswoić sobie technikę rysowania, aniżeli studiowaniem koncepcji filozoficznych. Schlemmer, widziany jako „człowiek w kręgu idei," nie zdołał zatem zainspirować młodych słuchaczy – mocno wychylonych w przyszłość, w swoją przyszłość. Pod wpływem zmian zachodzących po odejściu Gropiusa, Schlemmer opuszczał Bauhaus jesienią 1928 roku w poczuciu niepowodzenia: „Wygląda na to, że mój czas w Bauhausie minął! Chcę stąd uciekać" – pisał w liście do przyjaciela Willego Baumeistra. W październiku 1929 roku rozpoczął zajęcia *Człowiek w przestrzeni* we wrocławskiej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego, które powtarzały program seminarium *Der Mensch*. Po zamknięciu wrocławskiej akademii w 1932 roku krótko wykładał w Zjednoczonych Szkołach Rzemiosła Artystycznego w Berlinie, skąd został wydalony w 1933 roku. Wobec przemian politycznych w Niemczech, jego wizja nowego człowieka jako jednostki holistycznej, spełnionej, była nie tylko nieaktualna, ale może nawet wręcz niebezpieczna.

Przypisy

[1] Szerzej zajmowałam się tymi zagadnieniami w: Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii* (Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2012).

[2] System rytmiki opracowany przez Jaques-Dalcroze'a oparty był na spostrzeżeniu, że człowiek w sposób naturalny i przyrodzony mu reaguje ruchem ciała na przebieg fraz muzycznych.

[3] Lothar Schreyer, „Hoffnung auf eine neue Welt, " w *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, red. Magdalena Droste i Boris Friedenwald (München – London – New York: Prestel Verlag, 2019), 297.

[4] Oskar Schlemmer, *Briefe – Texte – Schriften aus der Zeit am Bauhaus*, red. Elke Beilfuss (Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2014), 27.

[5] Por. Walter Gropius, „Socjologiczne przesłanki dotyczące mieszkań o minimalnym standardzie miejskiej ludności przemysłowej," (1929), w Idem, *Pełnia architektury*, tłum. Karolina Kopczyńska (Kraków: Karakter, 2014), 138-156.

[6] Walter Gropius, „Architekt – sługa czy przywódca?" w Idem, *Pełnia architektury*, 129.

[7] Hannes Meyer, cyt. za: Dejan Sudjic, *b jak bauhuas*, tłum. Anna Sak (Kraków: Karakter, 2014), 29.

[8] Hans Hildebrandt, „Oskar Schlemmer, Leben und Werk," w Idem, red., *Oskar Schlemmer* (München: Prestel Verlag, 1952), 5.

[9] Oskar Schlemmer, „Hausbau und Bauhaus! – Eine reale Utopie, " w Idem, *Briefe – Texte – Schriften*, 41.

[10] Schlemmer, „Hausbau und Bauhaus!," 44.

[11] „Powrót do porządku" propagowało włoskie czasopismo *Valori plastici* założone przez Mario Broglio (1918–1922). W Polsce – pod wpływem syntetycznego klasycyzmu rozwijającego się w latach dwudziestych dwudziestego wieku w Paryżu – idea ta widoczna jest w pracach członków grupy Rytm i spółdzielni Ład. „Powrót do porządku" cechuje także rzeźby Augusta Zamoyskiego.

[12] Oskar Schlemmer, *Briefe – Texte – Schriften*, 61.

[13] Oskar Schlemmer, „Człowiek i sztuczna figura," w Idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, przekład, oprac. kryt. Małgorzata Leyko (Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2010), 33.

[14] Schlemmer, „Człowiek i sztuczna figura," 34.

[15] Ibidem, 44.

[16] Ibidem, 47.

[17] Oskar Schlemmer, „Akademia i scena studyjna," w Idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, 109-110.

Bibliografia

Gropius, Walter. *Pełnia architektury*. Tłum. Karolina Kopczyńska. Kraków: Karakter, 2014.

Hildebrandt, Hans, red. *Oskar Schlemmer*. München: Prestel Verlag, 1952.

Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2012.

Schlemmer, Oskar. *Briefe – Texte – Schriften aus der Zeit am Bauhaus*. Red. Elke Beilfuss. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2014.

Schlemmer, Oskar. *Eksperymentalna scena Bauhausu*. Wstęp, przekład, oprac. kryt. Małgorzata Leyko. Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2010.

Sudjic, Dejan. *b jak bauhuas*. Tłum. Anna Sak. Kraków: Karakter, 2014.

Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich, red. Magdalena Droste i Boris Friedenwald. München – London – New York: Prestel Verlag, 2019.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/5

Katarzyna UCHOWICZ
Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki,
Pracownia Dokumentacji Architektury XX wieku

CZASOPRZESTRZENNA. ARCHITEKTURA TEATRALNA GRUPY PRAESENS

Czasoprzestrzeń

„Ruch jest obliczem naszej epoki. Nie bezmyślne kręcenie się w kółko, ale świadome, celowe przezwyciężanie **czasu i przestrzeni**. Wszystko, co stałe, niezmienne, sztywne, nieruchome, jest martwe i nie interesuje nas."[1]

Szymon Syrkus

Przywołany powyżej cytat odnosił się – biorąc pod uwagę profesję Szymona Syrkusa, założyciela grupy modernistów Praesens – do architektury, która zgodnie z programowymi hasłami tej formacji miała dynamicznie się rozwijać i dominować w interdyscyplinarnym tyglu nad malarstwem i rzeźbą. Mógłby on jednocześnie posłużyć za motto badacza interpretującego pełną zwrotów i niuansów historię kształtowania przestrzeni w dwudziestym wieku. W przypadku powszechnie znanego projektu Teatru Symultanicznego (opracowanego przez Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszkę przy udziale Zygmunta Leskiego w 1928 roku) to właśnie kanoniczne miejsce tego obiektu w historii dwudziestowiecznej architektury stanowiło asumpt do podjęcia krytycznej analizy dostępnych źródeł i sformułowania na nowo problemów badawczych przy założeniu, że „wszystko, co stałe, niezmienne, sztywne, nieruchome, jest martwe i nie interesuje nas." Posłużyło to ukazaniu nowatorskiej koncepcji teatralnej z perspektywy architektoniczno-artystycznego dwugłosu oraz omówieniu procesu kształtowania nowej wizji sceny teatralnej w świetle autokomentarzy oraz w konfrontacji z biografiami twórców. Powracające w wypowiedziach Syrkusa i Pronaszki terminy takie jak czas, przestrzeń oraz czasoprzestrzeń zawarto w tytule niniejszego tekstu. Definicja czasoprzestrzeni – ze względu na lapidarną formę artykułu – została zarysowana jedynie szkicowo, a sam tekst stanowi przyczynek do szerszych badań nad działalnością teatralną grupy Praesens. Dla porządku należy przypomnieć, że czasoprzestrzeń, uznawana za czwarty wymiar, to termin wykorzystany przez Alberta Einsteina w *Teorii względności* (*Szczegółowej teorii względności,* 1905), dotyczący relacji masy i przestrzeni w powiązaniu z ruchem. W odniesieniu do architektury czwartym wymiarem określano czas, ale był on nierozerwalnie związany z komponowaniem przestrzeni.

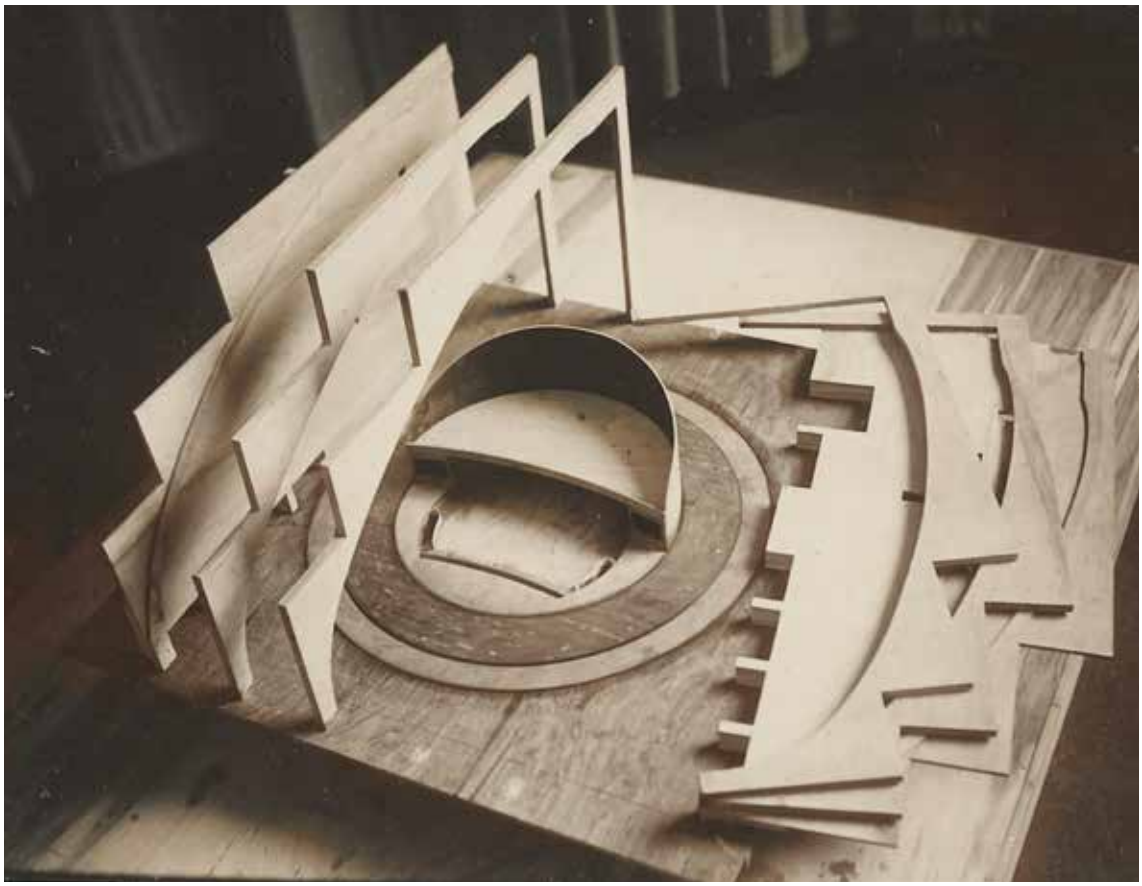
> Architektura nie jest tylko sztuką wyzyskania miejsca, ale sztuką KOMPONOWANIA miejsca, sztuką ARCHITEKTONIZACJI I FUKCJONALIZACJI PRZEKROJÓW WNĘTRZA BRYŁY. Przekroje pionowe i poziome (rzuty), wynikające z dwóch czynników architektury, z przestrzeni i z czasu, stają się kompozycją wnętrza bryły i ruchu w tym wnętrzu. (...) Projektowanie kieruje się logiką utylitarnych celów, jakim budowla ma służyć, ale jest jednocześnie bezinteresowną grą poszczególnych elementów, wyrażającą się w kontrastach, zestawieniach i stosunkach części do całości, w jakości zużytego czasu, w ilości przestrzeni i w nowych regułach, rządzących kompozycją. (...)
> Czas jest w architekturze czwartym wymiarem.[2]

W przypadku wizji nowoczesnego teatru wyzwanie stanowiło zakomponowanie przestrzeni w powiązaniu z czwartym wymiarem (czasem) oraz ruchem (nieruchoma widownia *versus* ruchoma scena).[3]

Czas

Szczegółowy „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego" autorstwa Heleny i Szymona Syrkusów, zilustrowany rzutami poszczególnych kondygnacji, przekrojami oraz fotografiami modelu opublikowano na łamach drugiego numeru czasopisma *Praesens* (1930).[4] Ta detaliczność przekazu, która pozwala obecnie w dowolnej chwili stworzyć model teatru, wiązała się z faktem zamówienia projektu gmachu teatralno-operowego na 3000 miejsc przez magistrat m.st. Warszawy. W przywołanym tekście wyraźnie wskazano inspirację dla opracowanej koncepcji, a mianowicie Totaltheater Waltera Gropiusa z 1927 roku, zaprojektowany dla Erwina Piscatora i jego teatru otwartego/politycznego (w artykule Syrkusów zamieszczono rzut i przekrój przedrukowane z publikacji Piscatora *Das Politische Theater*, 1929). I chociaż z dzisiejszej perspektywy Teatr Symultaniczny można ukazać w szerszym kontekście, zestawiając np. z eksperymentalną sceną Osvobozené divadlo (Teatr Wyzwolony) założoną przez grupę Devětsil w Pradze,[5] zapewne także znaną architektonicznemu małżeństwu Syrkusów dzięki kontaktom z Karelem Teige i Františkiem *Kalivodą*, to autorom wyraźnie zależało na zaakcentowaniu wspólnoty poszukiwań z Gropiusem. Świadczył o tym wybór języka – opis idei Teatru Symultanicznego i specyfikację siedemdziesięciu dziewięciu pomieszczeń zamieszczono w równoległych kolumnach po polsku i niemiecku. Oba numery czasopisma *Praesens* (planowanego początkowo jako kwartalnik, sprowadzonego ostatecznie do dwóch woluminów z lat 1926 i 1930) – były w przeważającej części dwujęzyczne, ale teksty przełożono wyłącznie na język francuski. W tym przypadku język zmieniono. Gropius i Syrkusowie utrzymywali już wówczas stały kontakt – w chwili opublikowania tekstu była to znajomość czysto zawodowa, zawiązana zapewne na jednym z kongresów CIAM (Congrès international d'architecture moderne) zainicjowanych w 1928 roku w La Sarraz (Szwajcaria). Wkrótce miała przekształcić się w przyjacielską zażyłość trwającą kilka dziesięcioleci. Animatorką kontaktów z założycielem Bauhausu była Helena Syrkusowa, latami prowadząca korespondencję z Walterem i jego żoną Ise Gropius w imieniu swoim i męża.[6] Architektka angażowała się (na równi z projektowaniem architektonicznym) w przekłady poezji i jest wielce prawdopodobne, że to ona wskazała Syrkusowi jeszcze jedną inspirację, a mianowicie cytowany w tekście w oryginale surrealistyczny poemat Guillame'a Apolinaire'a *Les Mamelles de Tirésias* (Cycki Tirezjasza), w którym poeta antycypował nowoczesne formy spektakli teatralnych.

W „Opisie teatru symultanicznego ..." zabrakło jednak głosu drugiego z autorów koncepcji, Andrzeja Pronaszki. Związany z grupą Praesens od 1926 roku, w drugim numerze programowego czasopisma (1930) pełnił funkcję redaktora działu malarstwa, zastępując Henryka Stażewskiego (zamieścił tu krótki tekst „Barwa, architektura, obraz").[7] Nazwiska Pronaszków (Andrzeja i Zbigniewa) stanowiły wówczas synonim teatralnej awangardy w Polsce.[8] Dlaczego zatem w tym po-



Szymon Syrkus, Andrzej Pronaszko, Zygmunt Leski, makieta teatru symultanicznego, 1928.
Praesens, nr 2 (1930): 146.

czytnym w kręgu modernistów wydawnictwie nie ma komentarza scenografa do rewolucyjnej koncepcji, której był współautorem? Być może z prozaicznego powodu, gdyż pisać nie lubił: „Unikam, jak mogę wszystkiego, co może mnie, chociaż na krótko, związać z piórem i biurkiem, unikam jak ognia własnych występów literackich, a nade wszystko unikam wspomnień" – wyznawał w odpowiedzi na zaproszenie czasopisma *Głos plastyków* w 1938 roku, związane z planami wydania specjalnego numeru poświęconego formizmowi.[9] Trzeba jednak przypomnieć, że w roku 1928, kiedy Syrkus i Pronaszko rozpoczęli prace nad projektem Teatru Symultanicznego, drugi z wymienionych wygłosił referat *O teatr przyszłości,* w którym przekonywał: „Teatr to agitacja. To reklama nowych prawd. Nowych złudzeń. (...) Teatr musi być pulsem życia, jego przewodnikiem, jego rozładownikiem, jego wykładnikiem. Teatr – to nie kołyska z kwilącym niemowlęciem, nie trumna, to piekielna myśląca maszyna, która burzy w schwyconym w swoje tryby człowieku równowagę i dynamizuje go. (...) Teatr – to wielka centrala telegraficzna, wiecznie czujna, wiecznie podsłuchująca i podpatrująca, chwytająca w lot problemy, które już nadchodzą, które już są we krwi pulsującego życia. Teatr – to wrota, poza które wprowadza się nową prawdę, to maszyna robiąca szybki rozrachunek pomiędzy umarłymi problemami a tymi, które pozostają. Zadaniem teatru nie jest odtwarzanie życia, ale chwytanie jego pędu, jego wołań, chwytanie i objawianie tej siły, która mu pęd nadaje."[10] Pęd czyli ruch. Jak napisze dwa lata później Syrkus w manifeście *Tempo architektury*: „Ruch jest obliczem naszej epoki."

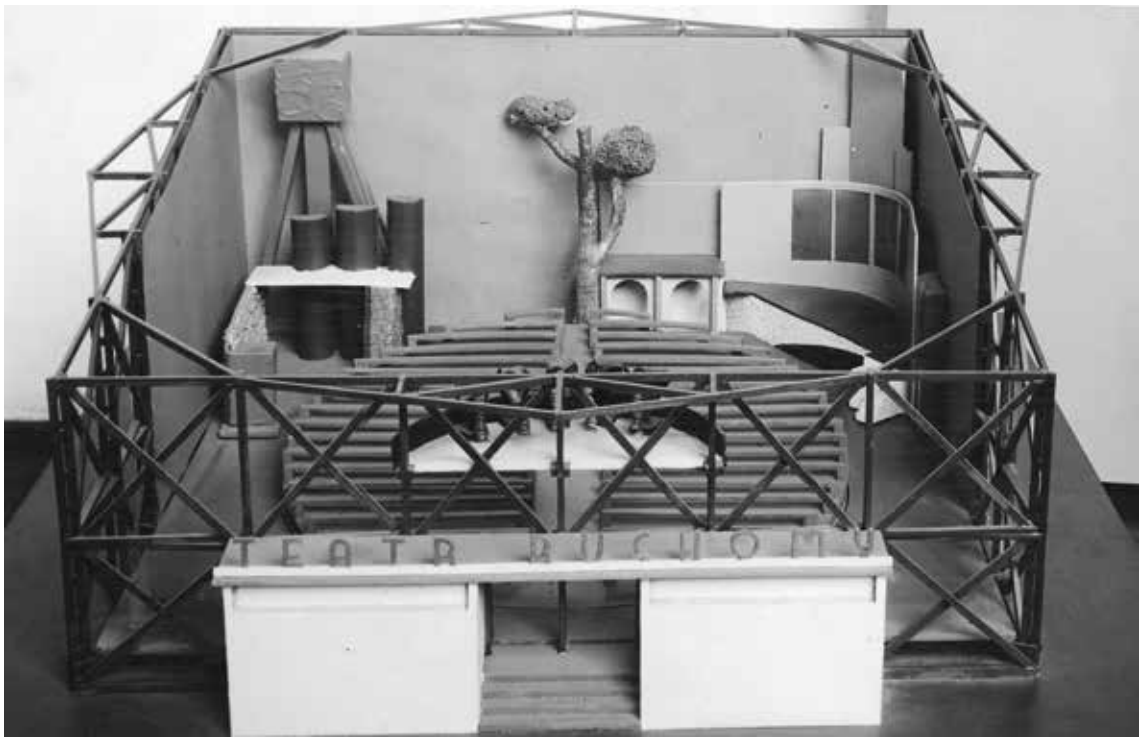
Dlaczego więc Pronaszko nie dopisał niczego do tekstu poświęconego Teatrowi Symultanicznemu? Być może dlatego, że zagadnienie przynależało w *Praesensie* do tematów architektonicznych, które redagował Syrkus (opis Teatru Symultanicznego rozpoczynał część zatytułowaną „teatr, film, poezja, fotografia, wystawy, kro-

nika"). Ten podział na dyscypliny był odbiciem coraz silniej akcentowanej solidarności zawodowej, co w przypadku Praesensu znalazło finał w zmianie struktury ugrupowania. Z interdyscyplinarnego kręgu modernistów przekształciło się ono w kolektyw złożony wyłącznie z architektów i inżynierów – konstruktorów, inżynierów sanitarnych oraz statyków.[11] Projekt architektoniczny stworzony nie przez zawodowego architekta, a plastyka (w tym wypadku Pronaszkę), stanowić mógł dla profesjonalistów „zagrożenie". Konieczna okazała się zatem konsolidacja środowiska i stworzenie – posługując się współczesną nomenklaturą – silnego *lobby*. Ten aspekt działalności awangardy przeanalizowała ponad dekadę temu Joanna Sosnowska.[12] Przywołany problem znalazł odbicie w zachowanych wypowiedziach architektów i malarzy. Na brak kierunkowego wykształcenia Mieczysława Szczuki wskazywał architekt Bohdan Lachert w studium *Szczuka jako architekt*, co świadczy o tym, że zagadnienie mogło być dyskutowane w kręgu artystów Praesensu, do którego należał.[13] I odwrotnie – to właśnie Mieczysław Szczuka krytycznie, a nawet wręcz obraźliwie, pisał o malarskich projektach Syrkusa, z wykształcenia architekta.[14] Pronaszko był malarzem, scenografem, pedagogiem, ale nie architektem. Może dlatego pozostał (i pozostaje) w cieniu Syrkusa w historii nowoczesnej architektury (ale nie historii teatru czy badań nad scenografią). Dzięki niemu ta nowatorska koncepcja architektoniczna w ogóle mogła powstać, gdyż – jako praktyk i scenograf o znaczącym w 1928 roku dorobku wiedział, jak działają mechanizmy sceniczne: „Zobaczyłem jak na dłoni, że nie mam zielonego pojęcia o stronie technicznej teatru. Sceno-technika! (...) Nie znałem nawet tego terminu (...). Zacząłem wstawać o szóstej rano, tak aby już przed ósmą być w teatrze przy rozmontowywaniu poprzednich i markowaniu nowych dekoracji. Pilnowałem zamiatania sceny, oglądałem dokładnie podscenie i sznurownię, badałem urządzenia świetlne (...)" – wspominał lata 1917–1918.[15]

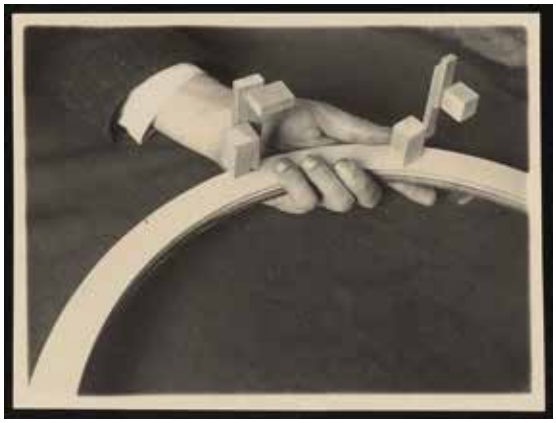
Ruch

Warto postawić zatem pytanie: czym dla Pronaszki był teatr określony jako symultaniczny, o którym we wspomnianym tekście nie pisał? Nazwa „teatr symultaniczny" uchodzi dzisiaj za nazwę własną i budzi jednoznaczne skojarzenia. Dla Pronaszki stanowił jedynie rodzaj teatru, który przeciwstawiał teatrowi pudełkowemu. I to on pierwszy – a nie Syrkus – zaproponował dla symultanicznej narracji teatr ruchomy, którego konstrukcję opracował w 1927 roku (siedem lat później ponownie sięgnie po ten projekt). Był to teatr mobilny w dwójnasób: z okrągłą obrotową widownią oraz obwoźny: rozkładany na miejscu, nakryty dachem-namiotem. W 1927 roku Pronaszko określił właśnie ten teatr mianem symultanicznego: „(...) mój zarys Teatru Symultanicznego, który był zapoczątkowaniem prac nad makietą *Teatru Symultanicznego* (...) jeżeli chodzi o kolejność w czasie, zajmuje miejsce pierwsze."[16] Nazwa *symultaniczny*, wywodząca się od *décor simultané*, czyli dekoracji teatralnej wykonywanej na wielkoformatowych płótnach towarzyszących w określonym porządku wszystkim epizodom przedstawienia, była zapewne także pomysłem Pronaszki. Ta konstatacja o pierwszeństwie nie byłaby być może tak istotna, gdyby nie pewne ważne praktyki właściwe awangardzie. Architektura (sztuka) modernizmu stanowiła w znaczącej części efekt teoretycznych dysput i artystycznych dialogów, ale także wyścigu na czas – walki o prymat w sieci wpływów, inspiracji i zawłaszczeń, o znalezienie się „w szpicy." Przykładem może być historia idei krzesła podwieszonego, zaprojektowanego przez Marta Stama. Ten holenderski architekt pierwszy opracował ergonomiczną konstrukcję mebla z chromoniklowanych giętych rurek, ale niewzmocniony materiał siedziska pękał pod ciężarem człowieka. Natomiast wzmocniony metalową nicią został wykorzystany przez Ludwiga Miesa van der Rohe w projekcie krzesła opartego na pomyśle Stama. W krótkim czasie Mies van der Rohe opatentował mebel pod nazwą MR10 dwukrotnie – w Stanach Zjednoczonych i Europie – urzędowo potwierdzając autorstwo na obydwu kontynentach. Krzesło do dzisiaj stanowi ikonę modernistycznego designu, podczas gdy mebel Stama

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Andrzej Pronaszko, Stefan Bryła, makieta teatru ruchomego, 1934. *AS. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy*, nr 17 (1935): 6.



Szymon Syrkus, Andrzej Pronaszko, Zygmunt Leski, makieta teatru symultanicznego, 1928. *Praesens*, nr 2 (1930): 141

o nieco ostrzejszych profilach, chronologicznie (i koncepcyjnie) pierwszy, pozostaje praktycznie nieznany. Plasowaniu się w awangardzie służyła promocja własnych dokonań. Grupa Praesens promowała swoją działalność za pośrednictwem dwujęzycznego czasopisma o oryginalnej szacie graficznej stworzonej przez Henryka Stażewskiego. Wykorzystywała fotografie, rozsyłając je do zagranicznych redakcji, organizowała wystawy i odczyty. W nurcie tzw. medialnego modernizmu mieści się m.in. seria zdjęć – w tym także makiety teatru symultanicznego – przesłana do założyciela holenderskiej grupy De Stijl Theo van Doesburga (są to te same ujęcia, które zamieszczono w „Opisie teatru symultanicznego ..." pióra Syrkusów).[17] Zarówno pojęcie medialnego modernizmu, jak i sam aspekt promowania modernistycznej architektury za pośrednictwem środków masowego przekazu, takich jak m.in. fotografia, zostały opisane przez Beatriz Colominę ponad ćwierć wieku temu w publikacji „Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media."[18]

Pronaszko wygłosił kilka odczytów połączonych z demonstracją makiety teatru symultanicznego (teatru ruchomego) siedem lat po pierwszych próbach, demonstrując model opracowany wspólnie ze Stefanem Bryłą w Warszawie oraz we Lwowie i Krakowie. Dodatkowo idea teatru została przez niego szerzej skomentowana w wywiadzie przeprowadzonym przez Mieczysława Broncla i zatytułowanym *Zabieram cały gmach!*:

> Profesor Andrzej Pronaszko dobiera należytą kolejność dla fotografii makiety ruchomego teatru – najnowszego pomysłu i najnowszej pasji zamiłowanego dekoratora, człowieka teatru i malarza. Więc najpierw fotografia samej konstrukcji,

następnie – teatr widziany od strony wejścia, teatr widziany z góry **(il. 2)**, fragment dekoracji, platforma reflektorów – z kilku zdjęć wybieramy na koniec jedno, mające dać obraz projektowanego teatru, reszta zaś pozostaje na stoliku, przykryta dłonią Pronaszki. Ta dłoń, to jakby kurtyna odsłaniająca widowisko (...).

– Pomyślałem, że należałoby zabrać cały gmach teatralny.

– To byłoby najlepiej, ale jak?

– Właśnie na to przeróżnych szukałem odpowiedzi. Zdaje się, że daje dobrą ta makieta. (Pronaszko cofnął rękę z fotografii i pokazuje pierwsze zdjęcie). Mój teatr ruchomy jest liliputem, ale może pomieścić 360 osób. Tworzy on pudełko o wymiarach 18 metrów na 18 metrów. Konstrukcję żelazną opracował inżynier Bryła w ten sposób, żeby każdy element był samodzielny, całą konstrukcje rozbiera się, a przy składaniu ześrubowuje i umacnia linami.

– Teatr wygląda jak wielka pusta sala. Gdzie tu jest scena?

– Każde miejsce, każdy kącik teatru jest sceną. Ponieważ scena pudełkowa, to znaczy taka, jaka normalnie jest w teatrze, nie pozwala na liczne zmiany dekoracji, musiałem ją odrzucić. Sceny obrotowej także nie można było założyć – wymaga dużej przestrzeni i obszernych kulis. Zatem – odwróciłem porządek rzeczy. Teatr ma obrotówkę, tylko że na niej umieszczona jest nie scena, ale widownia. Obrotówka, jak cały teatr, maleństwo, w średnicy ma 13 metrów, podczas gdy scena Teatru Polskiego ma 17 metrów średnicy. Jednak, słowo się rzekło! – 360 widzów siedzi na niej wygodnie. Na każdego widza wypada w krzesłach 50 cm miejsca, a przejścia mają 60 cm szerokości. Dekoracji nie trzeba zmieniać, dekoracja ustawiona jest od razu do wszystkich aktów czy odsłon. Zmiana odbywa się w ten sposób, że talerz obrotowy widowni zwraca się w tę stronę, gdzie rozgrywa się akcję. Razem w obrotem widowni światło reflektorów przesuwa się także w odpowiednie miejsce.

– Więc teatr bez kurtyny, o nieprzerwanej ciągłości akcji?

– Tak, kurtynę zastępuje ruchomość widowni i światła reflektorów. Teatr pogrążony jest w ciemności, reflektor wyświetla tylko miejsce akcji.[19]

W odniesieniu do przytoczonego fragmentu warto wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie funkcjonowania awangardy. Moderniści przywiązywali dużą wagę do oryginalnych nazw nadawanym grupom i programowym czasopismom. Miały być krótkie, manifestować – o ile było to możliwe – program, aspiracje oraz posiadać międzynarodowe brzmienie. Taki zabieg przyczyniał się do szybszego wniknięcia w europejskie kręgi artystyczne. *Praesens*, czasopismo o oryginalnej szacie graficznej współtworzyło międzynarodową sieć wydawniczą awangardy obok m.in. szwajcarskiego *ABC*, niemieckich *G* i *Merz*, włoskiego *Noi*, holenderskiego *De Stijl*, belgijskiego *7 Arts*, węgierskiego *Ma*, czeskich *Stavby* i *Pasma* oraz radzieckiego *Wieszcz, Objet, Gegenstand* (wszystkie tytuły zostały wymienione na stronie redakcyjnej pierwszego numeru *Praesensu* z 1926 roku). Nazwę „praesens" (od łacińskiego określenia czasu teraźniejszego *tempus praesens*) zaproponowała Helena Syrkus. W tekstach poświęconych nowoczesnej architekturze „praesens" zamieniano niekiedy na teraźniejszość, jak ma to miejsce w tytule artykułu „Teraźniejszość w architekturze i malarstwie" Syrkusa i Władysława Strzemińskiego z 1928 roku. W przypadku teatru określenie *symultaniczny* miało wydźwięk międzynarodowy, gdyż w każdym europejskim języku brzmiało podobnie. W Polsce używano niekiedy zamiennie określenia „jednoczesny" (tak określał go czasem Pronaszko). Nazwa „teatr ruchomy" w żaden sposób nie byłaby czytelna poza granicami kraju, a zatem także z tego względu nie miała promocyjnej siły ani w momencie, gdy się narodziła (1927), ani wtedy, gdy Pronaszko dopracował projekt we współpracy ze Stefanem Bryłą w 1934 roku, pomimo niewątpliwie nowatorskiego charakteru.

Redaktor przeprowadzający wywiad z Andrzejem Pronaszką zanotował nie tylko wypowiedziane przez scenografa słowa, ale także

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

opisał gestykulację (dla której najodpowiedniejszym określeniem wydają się być teatralne gesty). W prywatnych archiwach wielu dwudziestowiecznych twórców zachowała się pewna liczba fotografii przedstawiających dłonie. W kadrach dokumentujących działalność architektów zatrzymano sposób kreślenia projektów, gesty towarzyszące wypowiedziom o architekturze (jak w serii zdjęć Franka Lloyda Wrighta) oraz momenty prezentacji makiet. Na jednym z serii zdjęć dokumentujących Teatr Symultaniczny widoczna jest dłoń (Syrkusa? Pronaszki?), trzymająca wykonaną z drewna obręcz imitującą pierścień obrotowej sceny z elementami dekoracji w geście sugerującym ruch. Do najlepiej znanych ujęć tego typu należy kadr z dłonią Le Corbusiera wskazującą makietę planu nowoczesnego Paryża znanego jako plan Voisin (od nazwiska zleceniodawcy Gabriela Voisina).[20]

Teatr-makieta

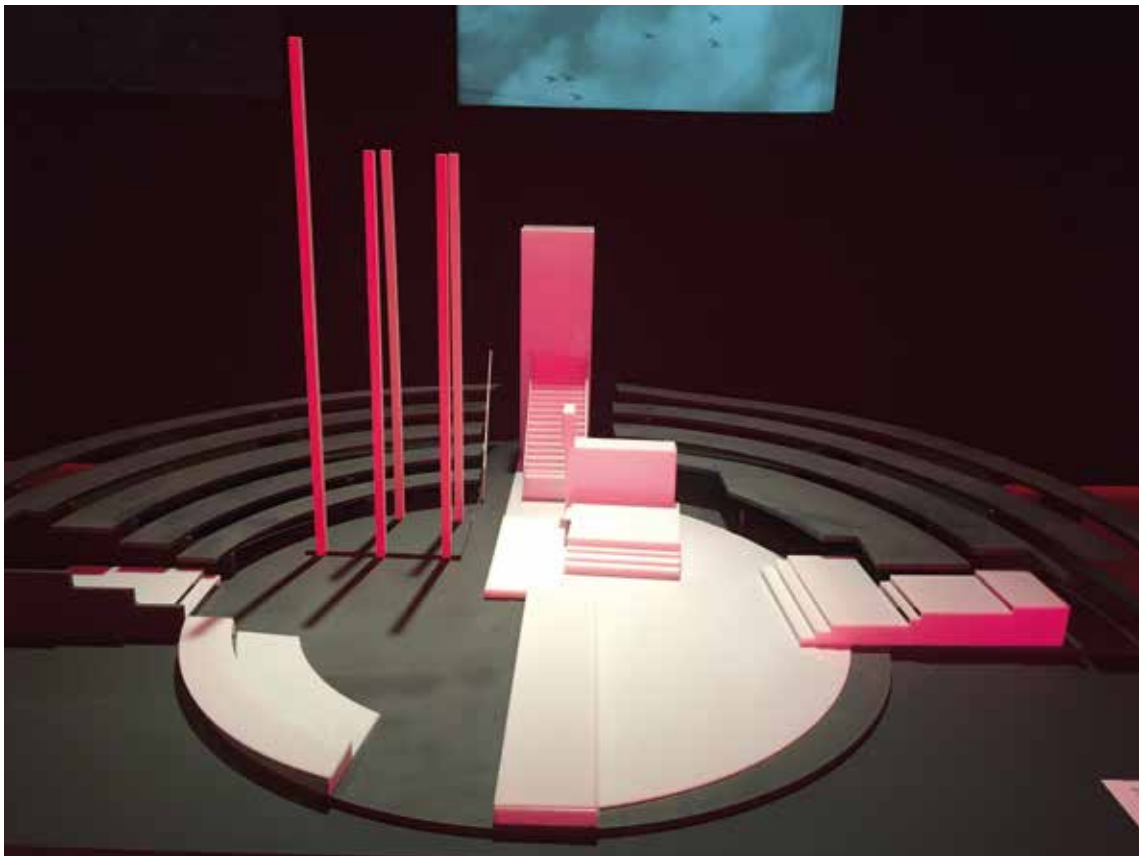
Ani Thotalteater Waltera Gropiusa, ani teatr ruchomy Pronaszki i Bryły, ani Teatr Symultaniczny Syrkusa, Pronaszki i Leskiego nie zostały zrealizowane. Gdy powstawał zamieszczony w *Praesensie* tekst Heleny i Szymona Syrkusów także nie było ku temu żadnych przesłanek. Pewnym wyjściem okazało się skonstruowanie makiety i udokumentowanie jej przy pomocy aparatu fotograficznego. Wszystkie wspomniane koncepcje pozostały więc papierowo-tekturowo-drewnianymi modelami. Makieta teatru symultanicznego, sfinansowana przez warszawski magistrat, podróżowała. Była eksponowana na wystawie Stowarzyszenia Architektów Polskich w 1928 roku. Rok później na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. Ostatnio – na wystawach *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* (2018) oraz *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* (2019/2020) w warszawskiej Zachęcie.

Konieczność opracowania makiety pojawiła się w obliczu braku szansy realizacji, co uwzględnili w „Opisie teatru symultanicznego …" Syrkusowie: „nowy teatr, o którym mówił Piscator, powstał istotnie, ale tylko … na papierze i w modelu." W przypadku teatru symultanicznego Syrkus tak nawoływał, używając retoryki przypominającej styl Le Corbusiera, znany z popularnej wśród architektów książki *Vers une architecture* (1923):

> Uznając konieczność teatru, jako środka propagandy kultury wśród mas – nie możemy wyrzec się tej broni anektowania nowych terenów na mapie kulturalnego świata – i dlatego … modele – to, na co nas stać. Nie możemy pogodzić się ze stanowiskiem tych wszystkich obrońców „ancien régime'u" w teatrze, co to dorośli już do krytykowania Wampuki w Operze,[21] ale tej samej WAMPUKI w dramacie czy „komedii salonowej" bronią do upadłego, nie widząc, że są romantyczniejsi od samego Don Kichota, bo nie walczą z wiatrakami, ale wiatrakami bronią się przeciw nowoczesnym maszynom teatralnym – przeciw tym samym maszynom, które poruszają przemysł, handel, wojsko, rolnictwo, i t.p.– które co dzień przenoszą ich z miejsca na miejsce, dzięki którym siedząc w swoim mieszkaniu, słyszą, a jutro już może zobaczą, co się dzieje w Ameryce. Teatrowi należą się nowoczesne maszyny, które wydajność jego uwielokrotnią – maszyny, analogiczne do radia, filmu, telewizora – ażeby **istota teatru – SŁOWO-GEST w czasie i przestrzeni** [podkreślenie K.U.] mogło być tak skomponowane, jak tylko w r. 1930 skomponowane być może.[22]

Symultanizm

Kilka lat po opublikowaniu tekstu Syrkusów Pronaszko w jednej z wypowiedzi nawiązał do wspólnego projektu, starając się przybliżyć sposób funkcjonowania sceny symultanicznej. Dzięki temu możliwe staje się „nadpisanie" czy też uzupełnienie studium opublikowanego w *Praesensie* w *stricte* modernistycznej formule, czyli architektoniczno-artystycznym dwugłosie.



Andrzej Pronaszko, Szymon Syrkus, scenografia do przedstawienia *Golem* Lejwika (Lewi) Halpera (Halperna) na arenie cyrku Braci Staniewskich na Okólniku w Warszawie, 1928. Makieta współczesna. Fotografia z wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku (2019/2020).* Fot. Katarzyna Uchowicz

Pronaszko:

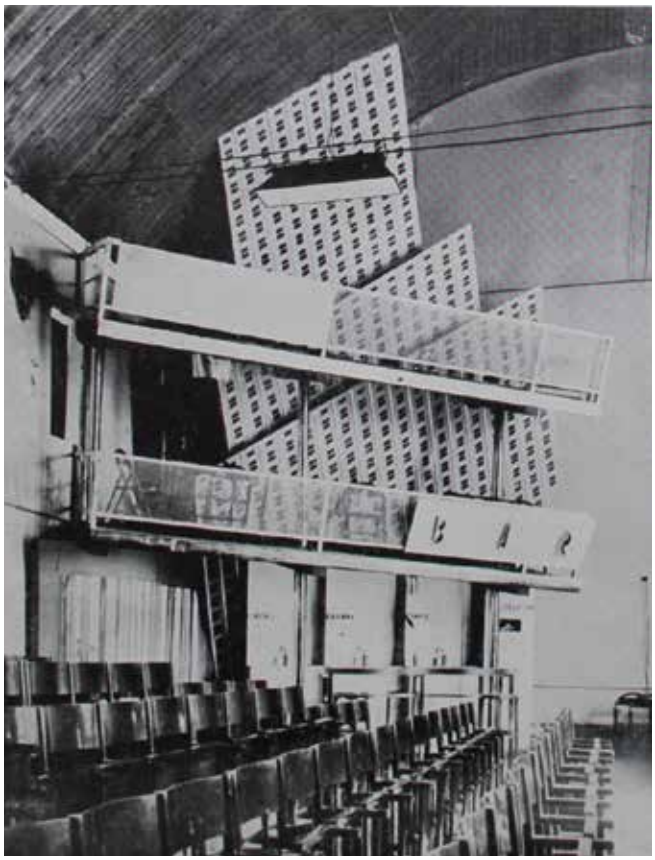
(...) scena obejmująca widownię (jej parter) dwoma pierścieniami, wyposażonymi zapadniami i małymi obrotówkami, a mająca jeszcze na przodzie i w głębi miejsca gry, daje pełną możliwość pokazania jednoczesnego kilku akcji naraz, a oprócz tego, przez uruchomienie jej pierścieni i wszystkich urządzeń wewnętrznych umożliwia wydobycie ruchu wielopostaciowego, w różnych kierunkach, i zazębienia się akcji i – form. Jeżeli dodamy do tego możność usuwania wybranych terenów poza pole widzenia i łatwe, dzięki głębokości sceny, operowanie nasileniem kontaktu, musimy stwierdzić, że elastyczność tej sceny nie pozostawia nam nic do życzenia.[23]

Syrkus:

[Teatr Jednoczesności wyróżniają] scena, dająca pełnię możliwości różnokierunkowych ruchów dla otrzymania już nie tylko szybkich i sprawnych *kolejnych* zmian dekoracji, ale, analogicznie do przejawów życia współczesnego: filmu, fotografii, radia, telewizora etc. – dla umożliwienia *jednoczesnego* pokazania różnych przekrojów akcji dramatycznej – czynnik psychologiczny – wynikający z tendencji demokratyzacji sztuki: [obejmujący] jak najściślejsze zespolenie sceny z widownią, obliczoną na ogromne masy, które w teatrze tym znalazłyby bezpośredni kontakt z nowoczesną sztuką, której socjalne znaczenia i konieczność co dzień wzrasta.[24]

Rolę łącznika pomiędzy sceną (przedstawieniem) i widownią w teatrze symultanicznym miało wg Syrkusa pełnić światło:

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Helena Syrkus, Szymon Syrkus, scenografia do przedstawienia *Boston. Reportaż sceniczny w 48 obrazach B. Blume'a* w Teatrze Eksperymentalnym Ireny Solskiej na Żoliborzu, 1933. *Quadrante*, nr 11 (1934): 37.

Helena Syrkus, Szymon Syrkus, scenografia do przedstawienia *Boston. Reportaż sceniczny w 48 obrazach B. Blume'a*, 1933. Makieta współczesna. Fotografia z wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku (2019/2020)*. Fot. Katarzyna Uchowicz

Światło występować może w teatrze tym również jako pełnowartościowy i samodzielny element. Tylko światło dzieli scenę od widowni albo widownię ze sceną łączy (nie ma kurtyny): tylko światło wyznacza widzowi miejsce, na które ma zwrócić uwagę – wyobrażam sobie sztukę, w której światło i głos grać będą na małym wycinku scenki obrotowej lub na rozmaitych punktach i różnych poziomach ogromnego aparatu scenicznego jakąś nową kompozycję JEDNOCZESNOŚCI. Scena nasza daje reżyserowi wszelkie możliwości: podkreśla swoją budową dynamiczną trzy zasadnicze kierunki przestrzeni – i tem samem daje możność zelementaryzowania – t.j. rozłożenia wg systemu koordynat Kartezjusza już nie tylko malarskiej czy rzeźbiarskiej dekoracji, ale i ruchu, gestów, dźwięków, i z tych zelementaryzowanych czynników stworzenia na nowo JEDNOCZESNEJ KOMPOZYCJI, w której dekoracje i gest działać będą w czasie, a słowo i muzyka – w przestrzeni.[25]

Teatr symultaniczny, określany także jako teatr jednoczesności, opierać się miał zatem przede wszystkim na nowocześnie rozwiązanej scenie, stąd bez Pronaszki, który wiedział, jak działa jej mechanizm, koncepcja byłaby trudna do opracowania.

Sceno-techniki

W 1926 roku grupa Praesens za pośrednictwem Szymona Syrkusa nawiązała kontakt z nowojorskim czasopismem awangardowym *The Little Rewiev*, redagowanym i wydawanym przez Jane Heap i Margaret Anderson. Haep była także współorganizatorką Międzynarodowej Wystawy Teatralnej (*International Theater Exposition*) w Nowym Jorku (1926), w której brali udział polscy twórcy związani z Praesensem – Jan Golus,

Karol Kryński, Katarzyna Kobro, Maria Nicz-Borowiakowa, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, Aleksander Rafałowski, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, Szymon Syrkus i Stanisław Zalewski. W tym samym roku odbyła się także pierwsza monograficzna wystawa grupy Praesens, na której projekty scenograficzne eksponował Andrzej Pronaszko. W 1927 roku opracował on koncepcję teatru ruchomego. Rok później wespół z Syrkusem i Leskim stworzyli teatr symultaniczny. Równocześnie duet architekta i malarza zaprojektował scenografię dla teatru arenowego (określenie Pronaszki) do *Golema* czyli „misterium dramatycznego" Lejwika Halpera (Lewiego Halperna) w reżyserii Andrzeja Marka (Marka Arensteina) i Jerzego Waldena. 26 maja 1928 roku wystawiono je na arenie cyrku Braci Staniewskich na ul. Okólnik w Warszawie. Sceniczną dekorację zakomponowano w taki sposób, aby optymalnie zatrzeć wrażenie cyrkowej areny poprzez wyeksponowanie konstrukcyjnej struktury, która całkowicie wypełniła okrągłą arenę i przysłoniła wejście dla cyrkowców.[26]

W 1933 roku Syrkus stworzył scenografię do teatru zlokalizowanego w pomieszczeniach kotłowni Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu (ul. Suzina 4, obecnie 6–8), wzniesionej według projektu Brunona Zborowskiego i inżyniera Ludwika Merkela (1928–1929). Jakiś czas wcześniej rozpoczęto adaptację pomieszczeń kotłowni na kinoteatr z salą „teatralno-koncertowo-odczytową" według koncepcji Syrkusa. W 1933 roku z inicjatywy Ireny Solskiej krótko działało tu eksperymentalne Studio Teatralne im. Stefana Żeromskiego. Inauguracyjnym przedstawieniem był *Boston. Reportaż sceniczny w 48 obrazach B. Blume'a* na podstawie dramatu Bernharda Blume'a *W imieniu ludu,* wyreżyserowany przez Michała Weicherta (który wystąpił pod pseudonimem Michał Brandt). Spektakl przypomniał toczący się w Bostonie w latach 1920–1927 proces dwóch włoskich robotników, Nicola Sacco i Bartolomea Vanzettiego, skazanych przez ławę przysięgłych na karę śmierci pomimo silnych protestów środowisk lewicowych. Reportaż sceniczny został wystawiony 31 maja 1933 roku w „ukształtowaniu przestrzennym" Szymona i Heleny Syrkusów (na plakacie autorzy posłużyli się pseudonimem Urban Bach).[27] Za określeniem „ukształtowanie przestrzenne" krył się w istocie teatr symultaniczny – artystyczna odpowiedź na faktomontaż *Bostonu*. Akcja reportażu scenicznego toczyła się bowiem w 15 miejscach i architekci, we współpracy z reżyserem, zdecydowali się na kilka nowatorskich rozwiązań: zniesienie sceny i kurtyny, odgrywanie kilku scen równocześnie w różnych miejscach sali (jednoczesność czasu i przestrzeni), zniesienia granicy pomiędzy aktorami a widownią (rzędy dla widzów zaadaptowano na ławę przysięgłych), sprowadzenie rekwizytów do symbolu (krzesło i stolik służyły za gabinet, a za okno – przeszklona ściana z doniczką).[28] Koncepcja Syrkusów opierała się na elementach ruchomych (mobilne podesty i system zapadni), wykorzystaniu przedmiotów użytkowych oraz ściśle określonej reżyserii ruchu aktora i percepcji widza, którego wzrok, sprowokowany punktowym oświetleniem, kierowany był w konkretne miejsca sceny. Scenografia objęła przestrzenne struktury i ramowe konstrukcje o nieokreślonym przeznaczeniu (pod względem formy przypominały system rusztowań, co zbliżało je do teatralnych konstrukcji zaprezentowanych przez Fredericka Kieslera na *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* w Wiedniu w 1924 roku), tworząc w ten sposób schematyczną wizję tytułowego amerykańskiego miasta z ulicznymi szyldami oraz hotelem Carlton. Scenografię wykreowaną przez Syrkusów udokumentowano na kilku fotografiach i rzutach rozplanowania sali wraz z planem reżyserii ruchu aktorów.[29] O efekcie, jaki udało się osiągnąć, świadczyła hipotetyczna rozmowa entuzjasty sztuki *Boston* [Jana] z interlokutorem o odmiennym poglądzie [Zygmuntem] zamieszczona na łamach *Tygodnika Ilustrowanego*:

> Zygmunt: Włosi? Ależ byli oni najzwyklejszymi pionkami. Rozumiesz: jeśli ma być reportaż – niechaj mi daje pełne światła. Niechaj oświetla motywy czynów.
> Jan: Za dużo wymagasz od tej formy widowiska. Chciałbyś mieć studium człowieka i sprawy; ujrzeć tajne korytarze, w których jednostka bezsilnie błąka się i rozbija... A w Bostonie dają ci pośpiesznie kręcony

film, zaprawiony tendencją przeciwko sądom amerykańskim. Całość jest żywa i nie nudna.[30]

W tym miejscu warto oddać głos Pronaszce, który w swojej wypowiedzi na temat scenografii stworzonej do *Bostonu* podał szereg szczegółów dotyczących osiągniętych efektów:

Cała jej widownia (sala teatralna) to synteza przestrzeni, w której odbywa się akcja sztuki. Nie ma sceny w jednym końcu sali ... nie ma miejsca, które by było specjalnie dla sceny przeznaczone ... Każda sztuka wymaga innej sytuacji ... toteż jako najdalej idącą możliwość byłby dla każdej sztuki nowy budynek teatralny, a jako najbliższa możliwość ten tymczasowy teatr, którego przestrzeń dla każdej sztuki musi być inaczej zorganizowana ... Podłoga (sali teatralnej) podzielona jest na ruchome podia, które mogą być podnoszone i opuszczane ... Możemy mieć scenę jedną, możemy mieć scen kilkanaście.[31]

Dwugłos

Zakończenie niniejszego tekstu stanowią – zestawione w formule charakterystycznego dla modernizmu dwugłosu – fragmenty odnalezionych w archiwach życiorysów Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki, w których omawiają indywidualną bądź wspólną działalność teatralną:

[Szymon Syrkus, 1963]

Teatr
Pracuję również nad zagadnieniem unowocześnienia teatru. W r. 1926 biorę udział w dyskusji o nowoczesnym teatrze, zorganizowanej przez International Theatre Exposition w New Yorku, wystawiając tam **makietę teatru.**[32] Wespół z Andrzejem Pronaszką projektuję scenografię sztuki Golem na arenie cyrku warszawskiego. Następnie na zlecenie Magistratu Warszawskiego projektuję z Andrzejem Pronaszką Gmach Teatru Symultanicznego na 3.000 widzów. Teoretyczne zasady tego teatru opracowuję wespół z Heleną Syrkus (Praesens Nr 2). Następnie dla Ireny Solskiej realizuję na WSM na Żoliborzu salę o ruchomej podłodze i opracowuję scenografię dla sztuki „Boston" i innych. Referat o tym teatrze p.t. „Nueva Theoria di Teatro" publikuję w włoskim czasopiśmie Quadrante w r. 1934. Teatr ten reprodukuje i omawia Mgr. Frankowska w Pamiętniku Teatralnym Nr 2/1962 oraz Jacques Polieri w pracy „La scénographie nouvelle" 1963.[33]

[Szymon Syrkus, 1963]

Od r. 1925 pracowałem nad unowocześnieniem teatru. Wespół z Andrzejem Pronaszko – po próbach wykorzystania areny cyrkowej dla stworzenia t.zw. „Theatre en rond" – zaprojektowaliśmy Teatr Symultaniczny dla 3.000 widzów, którego cechą charakterystyczną były dwie olbrzymie ruchome sceny pierścieniowe, okalające widownię i umożliwiające nowoczesną inscenizację wielkich widowisk (patrz artykuł H. I S. Syrkusów w Nrze 2 „Praesensu"). Następnie wykorzystałem sposobność przebudowy na teatr byłej kotłowni WSM na Żoliborzu. Stworzyłem tam salę teatralną o ruchomej podłodze, złożonej z kilkudziesięciu zapadni, które pozwoliły na swobodne kształtowanie „topografii" i umieszczenie w dowolnym miejscu sceny czy kilki scen, na których akcja mogła odbywać się jednocześnie lub kolejno (patrz *Quadrante No.11,* 1934). Projekty obu tych teatrów publikowane były w latach trzydziestych w zagranicznej prasie fachowej – obecnie Jacques Polieri w swej pracy p.t. „La Scénographie nouvelle" powraca do nich. Omawiając je w rozdziale p.t. „Les promoteurs de la scénographie nouvelle". Ideę teatru symultanicznego staram się dalej pogłębić w pracy ze studentami.[34]

[Andrzej Pronaszko, 1956]

> W scenografii dążyłem zawsze do znalezienia scenicznej prawdy. (...) Chodzi więc o ideę rzeczy, a nie o kopię rzeczy. Dążąc do poznania prawdy osiągam jej prawdopodobieństwo. To co „prawdopodobne" jest, inaczej mówiąc, dzięki swej sile sugestywnej „wiarygodne". Scenograf powinien być równocześnie malarzem sztalugowym. Bez umiejętności rozwiązywania płaszczyzny obrazu, bez stałego badania współzależności formy i koloru, trudnym staje się rozwiązanie przestrzeni trójwymiarowej, a jeszcze trudniejszym, gdy dołącza się do niej czwarty wymiar, **wymiar czasu**, jak się to dzieje, kiedy obrotówkę obracamy na oczach widowni. Scenograf, chociaż z grubsza, powinien obznajomiony być z architekturą oraz posiadać wrażliwość muzyczną. Bez niej zadaniem nieosiągalnym staje się rytmizacja form przestrzennych, zwłaszcza gdy dochodzi do nich czwarty **wymiar – czasu**. (...) Moim mistrzami byli: Giotto i Wyspiański, duży wpływ wywarła na mnie działalność Gordona Craiga. Od początku moich prac scenograficznych męczyła mnie ciasnota sceny i docięcie jej od widowni „teatru pudełkowego". Z inspiracji *Dziadów*, które Mickiewicz marzył wystawić w „Cyrku Olimpijskim" i „Teatru Ogromnego" Wyspiańskiego na stokach Wawelu, pozostało we mnie pragnienie związania w jedną całość widowni i sceny, z pominięciem ramy prosceniowej i kurtyny. Nim jednak skonstruowałem z Szymonem Syrkusem „Teatr symultaniczny", a z inż. Stefanem Bryłą „Teatr Ruchomy", szukałem rozwiązań w budowaniu tak zwanych przeze mnie „terenów gry" i dekoracji na proscenium, przed ramą prosceniową.[35]

Przytoczony fragment życiorysu Pronaszki dopełnia omówioną przez Sykusów na łamach czasopisma *Praesens* koncepcję teatru symultanicznego, poszerzając zakres inspiracji do rodzimych twórców. Pronaszko celowo zamyka niniejszy tekst – nie mający dotychczas monografii, w historii architektury modernizmu pozostający w cieniu Syrkusa ze względu m.in. na lansowany wówczas prymat architektury nad innymi dyscyplinami sztuk (a więc architektów nad malarzami i scenografami), niezaprzeczalnie pozostaje artystyczną osobowością, bez której nie da się wyczerpująco mówić o teatrze symultanicznym, niezależnie do czasu i przestrzeni.[36]

Przypisy

[1] Szymon Syrkus, „Tempo architektury," *Praesens*, nr 2 (1930): 32.

[2] Szymon Syrkus, „Preliminarz architektury," *Praesens*, nr 1 (1926): 14–15.

[3] Por. Małgorzata Jabłońska, „Ruch przestrzenny odbywający się w czasie," *Polish Theatre Journal*, [pdf], dostępny 12.05.2020, https://www.academia.edu/38352626/.

[4] Szymon Syrkus, Helena Syrkus, „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego," *Praesens*, nr 2 (1930): 141–152.

[5] Zob. Jakub Kłeczek, „Osvobozené divadlo i Teatr Symultaniczny – niezrealizowane projekty teatrów Europy Środkowo--Wschodniej jako przedmiot badań archeologii mediów," *Polish Theatre Journal*, [pdf], dostępny 11.05.2020, https://www.academia.edu/41619825; Jakub Kłeczek, „»Myśląca maszyna« – Teatr Symultaniczny Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki. Ku archeologii performansu cyfrowego w Polsce," *Didaskalia*, nr 139 (2017): 140.

[6] Zob. Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, red., *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus* (Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019).

[7] *Andrzej Pronaszko, „Barwa*, architektura, *obraz," Praesens*, nr 2 (1930): 105.

[8] Lech Niemojewski, „Pronaszkowie jako krzewiciele prawdy scenicznej," *Wiadomości Literackie*, nr 46 (1925): 2.

[9] Cyt. za: Jerzy Timoszewicz, oprac., *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976), 9.

[10] Andrzej Pronaszko, „O teatr przyszłości. Autoreferat," 1928. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 228.

[11] „Zespół architektów „Praesensu" podejmuje próbę kolektywizacji pracy architektów," *Praesens*, nr 2 (1930): 190. Zob. także: Helena Syrkus, „Kolektywizacja pracy architekta," w *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Relacje, wspomnienia, refleksje. W stulecie organizacji warszawskich architektów,* red. Barbara Kalisz (Warszawa, Oddział Warszawski SARP, 2000), 53.

[12] Joanna Maria Sosnowska, „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?" w *Wystawa paryska 1937, Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007,* red. Joanna Maria Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009), 125.

[13] Bohdan Lachert, „Mieczysław Szczuka w roli architekta," w Anatol Stern i Mieczysław Berman, oprac., *Mieczysław Szczuka* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965), 55–56.

[14] „Czyżby winić tu (…) grafomana – architektę p. Syrkusa – którego osobiste kwalifikacje nie upoważniają do stawania na czele grupy artystów i to w dodatku nowatorów," cyt. Mieczysław Szczuka, [ocena kawiarni Perskie Oko w Warszawie], *Dźwignia*, nr 1 (1927): 55.

[15] Andrzej Pronaszko, „Pierwszy sezon w teatrze, Łódź 1917–1918." Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 79.

[16] Andrzej Pronaszko, „Odrodzenie teatru." 1934. Cyt. za Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 247.

[17] Fotografie przechowywane są w Archiwum van Doesburgów w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Netherlands (RKD) w Hadze.

[18] Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996).

[19] „Zabieram cały gmach! Wywiad Mieczysława Broncla," 1935. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 253–254

[20] Fotografia to w rzeczywistości scena z filmu *Architecture d'aujourd'hui* Pierre'a Chenala z 1930 roku, *do którego scenariusz napisał Le Corbusier*.

[21] Wampuka to określenie parodii opery natrząsającej się ze sztuczności i konwencji klasycznych przedstawień operowych, a potocznie to coś bezwartościowego i pretensjonalnego.

[22] Szymon Syrkus, Helena Syrkus, „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego," *Praesens*, nr 2 (1930): 144–145.

[23] Andrzej Pronaszko, „Odrodzenie teatru," 1934. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 242.

[24] Szymon Syrkus, Helena Syrkus, „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego," *Praesens*, nr 2 (1930): 145

[25] Ibidem, 146.

[26] *Encyklopedia teatru,* dostępny 13.01.2020, http://encyklopediateatru.pl/kalendarium/1914/golem-wcyrku-na-okolniku.

[27] Zob. Paulina Kubas, „Sąd w teatrze. Dokumentalność reportażu scenicznego »*Boston*« w Studiu Teatralnym im. Stefana Żeromskiego," dostępny 13.01.2020, http://www.grotowski.net/performer/performer-16/sad-w-teatrze-dokumentalnosc.

[28] Szczegółowy opis sztuki *Boston* zob. Szymon Syrkus, *„Teoria," Boston: biuletyn informacyjny Studia Teatralnego im. Stefana Żeromskiego* (1933): 1–2.

[29] Szymon Syrkus, *„Nuova teoria di theatro," Quadrante: rivista mensile,* nr 11 (1934): 36.

[30] *„Rozmowa o »Bostonie«," Tygodnik* Ilustrowany, nr 26 (1933): 519.

[31] Andrzej Pronaszko, „Teatr Syrkusa na Żoliborzu." Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy,* 244.

[32] Nie wiadomo niestety, o jaką makietę dokładnie chodzi.

[33] „Życiorys i spis prac Szymona Syrkusa dla Stacha Tołwińskiego" (dat. 17.II.1963), 4 w Archiwum Polskiej Akademii Nauk, sygn. III-185-391, materiały Stanisławą Tołwińskiego.

[34] Szymon Syrkus, „Charakterystyka prac twórczych, technicznych i naukowo-publicystycznych z lat 1925–1963," w Archiwum Polskiej Akademii Nauk APAN, sygn. III-185-391, materiały Stanisławą Tołwińskiego.

[35] Andrzej Pronaszko, „Mój życiorys artystyczny," 1956. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 36. Jeden z maszynopisów życiorysu przechowywany jest w Pracowni Słownika Artystów Polskich Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, w teczce z materiałami Andrzeja Pronaszki.

[36] „Z Przemysławem Strożkiem, kuratorem wystawy Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi rozmawia Bogna Świątkowska," dostępny 11.05.2020, https://issuu.com/beczmiana/docs/notes112-internet.

Bibliografia

Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

Jabłońska, Małgorzata. „Ruch przestrzenny odbywający się w czasie." *Polish Theatre Journal,* [pdf]. Dostępny 12.05.2020. https://www.academia.edu/38352626/.

Kędziorek, Aleksandra, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, red. *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.

Kłeczek, Jakub. „»Myśląca maszyna« – Teatr Symultaniczny Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki. Ku archeologii performansu cyfrowego w Polsce." *Didaskalia*, nr 139 (2017): 140.

Kłeczek, Jakub. „Osvobozené divadlo i Teatr Symultaniczny – niezrealizowane projekty teatrów Europy Środkowo-Wschodniej jako przedmiot badań archeologii mediów." *Polish Theatre Journal*, [pdf]. Dostępny 11.05.2020. https://www.academia.edu/41619825.

Kubas, Paulina. „Sąd w teatrze. Dokumentalność reportażu scenicznego »*Boston*« w Studiu Teatralnym im. Stefana Żeromskiego." Dostępny 13.01.2020. http://www.grotowski.net/performer/performer-16/sad-w-teatrze-dokumentalnosc.

Niemojewski, Lech. „Pronaszkowie jako krzewiciele prawdy scenicznej." *Wiadomości Literackie*, nr 46 (1925): 2.

Pronaszko, Andrzej. „Barwa, architektura, *obraz."* *Praesens*, nr 2 (1930): 105.

Sosnowska, Joanna Maria. „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?" *Wystawa paryska 1937, Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007,* red. Joanna Maria Sosnowska, 125. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.

Syrkus, Helena. „Kolektywizacja pracy architekta." W *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Relacje, wspomnienia, refleksje. W stulecie organizacji warszawskich architektów,* red. Barbara Kalisz, 53. Warszawa, Oddział Warszawski SARP, 2000.

Syrkus, Szymon. „Preliminarz architektury." *Praesens*, nr 1 (1926): 14–15.

Syrkus, Szymon. „Tempo architektury." *Praesens*, nr 2 (1930): 32.

Syrkus, Szymon, Helena Syrkus. „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego." *Praesens*, nr 2 (1930): 141–152.

Syrkus, Szymon. *„Nuova teoria di theatro." Quadrante: rivista mensile,* nr 11 (1934): 36.

Syrkus, Szymon. *„Teoria." Boston: biuletyn informacyjny Studia Teatralnego i Boston m. Stefana Żeromskiego* (1933): 1–2.

Timoszewicz, Jerzy, oprac. *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976.

„Z Przemysławem Strożkiem, kuratorem wystawy Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi rozmawia Bogna Świątkowska." Dostępny 11.05.2020. https://issuu.com/beczmiana/docs/notes112-internet.

„Zespół architektów »Praesensu« podejmuje próbę kolektywizacji pracy architektów." *Praesens*, nr 2 (1930): 190.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/6

Barbara ŚWIĄDER-PUCHOWSKA
Uniwersytet Gdański

URUCHOMIONA PLASTYKA. ELEMENTY PRAKTYKI I IDEI BAUHAUSU W DZIAŁALNOŚCI I TWÓRCZOŚCI GDAŃSKICH TEATRÓW NIEZALEŻNYCH

Wstęp

W działalności i spektaklach gdańskich teatrów niezależnych, począwszy od tych pierwszych, powstających w połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku, po te działające na początku dwudziestego pierwszego wieku, można wskazać pewne analogie do działalności i idei Bauhausu m.in. na poziomie organizacyjnym, artystycznym, a także jeśli chodzi o kontekst społeczno-polityczny. Choć zdarzają się świadomie podejmowane inspiracje, nie znajdziemy tutaj tak jednoznacznych cytatów, jak np. *Taniec drążków* Oskara Schlemmera, przywołany przez grupę Radykalna Frakcja Medialna Mazut ze Żnina (założoną przez architekta Pawła Hałaburdzina i psychologa Romana Andrzejewskiego) w spektaklu *Cyklotron* z 1997 roku, w którym ciało głównego bohatera jest „oplecione" antenami zamiast tyczek.

Wskazane w niniejszym tekście, wybrane elementy stanowią zatem w większości odległe analogie do praktyki i idei Bauhausu. Zasadniczo są one wspólne doświadczeniom różnych innych grup, ośrodków i artystów dwudziestego wieku. Ukazanie ich wyboru w perspektywie działalności Bauhausu nie ma tworzyć związku, sugerującego bezpośrednią inspirację czy nawiązania (co ma zastosowanie w pełni bodaj jedynie w odniesieniu do Jerzego Krechowicza i jego Teatru Galeria). W przypadku większości przywołanych tutaj twórców gdańskich trudno wręcz stwierdzić, czy dokonania Bauhausu w ogóle znali. Celem niniejszego szkicu jest natomiast wskazanie, jak poszczególne elementy, zbliżone do tych z praktyk i koncepcji formacji stworzonej przez Gropiusa, są obecne w innych odsłonach, innym czasie i miejscu oraz w odmiennych, niesionych przez nie kontekstach. Nie znajdziemy tu wyczerpującego temat zestawienia owych elementów, ale jedynie wstępne rozpoznanie tematu (poza zbadanym już w tym ujęciu dorobkiem Krechowicza), propozycję dalszych poszukiwań.

Konteksty: społeczno-polityczny i organizacyjny

Na wstępie warto wskazać jako pierwszą analogię już sam kontekst społeczno-polityczny czasu, w którym miały miejsce narodziny obu omawianych zjawisk, czyli okresy po zakończeniu wojen światowych – pierwszej w przypadku Bauhausu i drugiej w przypadku gdańskich teatrów niezależnych. Pamiętając o zasadniczych różnicach i różnorodnych aspektach, budujących do-

świadczenia obu wojen na poziomie społecznym i indywidualnym, jako wspólne elementy można wskazać z pewnością koniec kształtu rzeczywistości sprzed kataklizmu wojny i narodzin nowego porządku, oznaczającego zmianę modelu i organizacji życia na wielu poziomach. Wspólnym elementem, choć znowu obarczonym zasadniczymi różnicami, jest także trauma wojny, dotykająca zarówno jej bezpośrednich uczestników (bez względu na stronę, po której walczyli), jak i tych, którzy przeżyli ją jako dzieci lub młode osoby (podobnie, jak w przypadku przedstawicieli pokolenia '56, tworzących pierwsze polskie teatry studenckie, w tym te na Wybrzeżu). Pisząc o kontekście społeczno-politycznym funkcjonowania teatrów niezależnych w Polsce, należy zaznaczyć od razu wewnętrzne zróżnicowanie całego okresu PRL-u pod względem sytuacji społeczno-politycznej, w tym swobód twórczych. Miało to ogromny wpływ (czasami wręcz warunkowało istnienie, jak w przypadku Bim-Bomu i odwilży) na działalność teatrów, których aktywność i sposób funkcjonowania były wyznaczane przez kolejne istotne momenty zmian i przełomów społeczno-politycznych, związanych zwłaszcza z latami 1956, 1968, 1970, 1980, 1981–1983 i 1989.

Podobnie jak szkoła niemiecka, gdańskie grupy powstawały spontanicznie, oddolnie i działały niezależnie od istniejących wcześniej instytucji i podmiotów (bądź częściowo niezależnie w okresie PRL-u, mimo podlegania formalnie pod Zrzeszenie Studentów Polskich, a potem Socjalistyczny Związek Studentów Polskich), regularnie prowadzących działalność artystyczną (w kontekście organizacyjnym, artystycznym i ekonomicznym), dających premiery w rytmie typowym dla scen repertuarowych. Grupy te kształtowały swój styl pracy i organizacji według własnych potrzeb. Zdarzało się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku w Trójmieście, że liderami tych formacji byli wykładowcy (lub przyszli wykładowcy) tutejszej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku), a aktorami – studenci. Znowu analogicznie do ścieżek zawodowych nauczycieli Bauhausu, którzy w ramach Sceny Bauhausu realizowali ze studentami swoje projekty teatralne. W Gdańsku tak było w przypadku twórcy Teatru Rąk „Co To" Romualda Frejera, rzeźbiarza (podobnie jak Schlemmer), który pracował w Katedrze Projektowania Rzeźbiarsko-Architektonicznego gdańskiej uczelni oraz Jerzego Krechowicza – twórcy „Galerii" (na początku istnienia grupy artysta był studentem gdańskiej szkoły, a po kilku dekadach miał zostać jej rektorem), malarza, grafika, scenografa (wszystkim tym zajmował się również Schlemmer). Spektakle grup gdańskich twórców niejako reprezentowały uczelnię na zewnątrz, podobnie jak miało to miejsce np. w przypadku *Baletu triadycznego* Schlemmera (choć ten nie powstawał w ramach działalności Bauhausu).

Od jazzu do yassu

Jako pewne nawiązanie do świąt i zabaw, organizowanych regularnie w Bauhausie, można postrzegać zwłaszcza różnorodne praktyki teatrów studenckich z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, oparte na tworzeniu przestrzeni do artystycznej zabawy, w tym teatralizacji życia, jak np. performatywne działania towarzyskie członków Bim-Bomu i Cyrku Rodziny Afanasjeff. Do owych praktyk należało m.in. teatralizowanie codzienności dwóch sopockich adresów – domu z wieżyczką Afanasjewów przy ulicy 3 Maja (wtedy Dzierżyńskiego) czy ciasnego mieszkania Zbigniewa Cybulskiego i Bogumiła Kobieli przy ulicy Andersa 11 (wtedy Świerczewskiego), gdzie wówczas bywali przyszli czołowi przedstawiciele polskiej kultury, m.in. Sławomir Mrożek, Roman Polański, Janusz Morgenstern. Zwłaszcza jednak warto przywołać sopockie korowody inicjowane i organizowane przez jedną z najważniejszych wtedy postaci środowiska gdańskiej uczelni, profesora Juliusza Studnickiego, który ideę owych korowodów przywiózł z pobytów w Paryżu w latach trzydziestych. Ich kontynuacją były zabawy studentów gdańskiej szkoły (w tym członków tutejszych teatrzyków) podczas plenerów w Chmielnie (także pod wodzą Studnickiego), będącym wówczas miejscem wypoczynku gdańskich artystów, podobnie jak Ascona dla nauczycieli i uczniów Bauhausu. Wydarzeniem wyjątkowym, które przeszło do legendy, było dla niewielkiej,

kaszubskiej miejscowości wesele lidera Bim-Bomu Zbigniewa Cybulskiego z Elżbietą Chwalibóg, studentką PWSSP i malarką, członkinią Bim-Bomu i Co To. O imprezie z 1960 roku pisano: „Gości wita orkiestra cygańska. Profesor Studnicki nakłada młodej parze na głowy wieńce z kwiatów. Jerzy Afanasjew obwiązuje im dłonie krowim łańcuchem (symbolizuje małżeńskie okowy). (...) Konserwatywni Kaszubi przyglądają się korowodowi, śpiewom, tańcom i wygłupom. Nie są pewni, czy wesele odbywa się naprawdę, czy to jakiś spektakl przygotowany przez artystów."[1]

Odległe echa tego typu świętowania artystów można dostrzec także kilka dekad później np. w imprezie Dni Pięknego Towarzystwa, organizowanej przez Teatr Dada von Bzdülöw, która miała jednak znacznie bardziej uporządkowany charakter interdyscyplinarnego przeglądu-minifestiwalu sztuki, ograniczającego działania spontaniczne. Charakterystyczny, choć prawdopodobnie nieunikniony jest fakt, że – podobnie jak to miało miejsce w Bauhausie, wskazane tu grupy praktykujące świętowanie były związane z muzykami, grającymi na żywo, także w ramach ich widowisk. W przypadku wczesnych gdańskich grup, jak i niemieckiej akademii, muzyką wykonywaną przy takich okazjach był jazz (królujący m.in. w siedzibie wszystkich wczesnych gdańskich grup, czyli w Klubie Studentów Wybrzeża Żak), zdetronizowany później nad Motławą przez rock and roll. W przypadku powstałego dużo później, bo w 1993 roku, Teatru Dada był to z kolei m.in. yass, czyli wybrzeżowa propozycja nowej odsłony jazzu.

Impuls plastyczny

Pobrzmiewające w widowiskach, proponowanych przez gdańskie teatry niezależne, mniej lub bardziej odległe analogie do poszukiwań scenicznych Bauhausu układają się w dwa przenikające się w realizacjach poszczególnych grup nurty – teatru narracji plastycznej i tańca. Jak zauważa Małgorzata Leyko, istotny dla kierunku teatralnych poszukiwań podejmowanych w Bauhausie był fakt, że „impuls odnowy przyszedł tutaj nie ze strony literatury (nowej formy dramatu), nie był też zainicjowany przez samych twórców teatralnych – reżyserów czy aktorów, lecz zrodził się w środowisku artystów plastyków, których podstawowym celem było przede wszystkim zreformowanie systemu nauczania artystycznego i interdyscyplinarne profilowanie procesu kształcenia artystów. W ich polu znalazł się zatem także teatr jako obszar przenikania się sztuk, poniekąd poligon dla nowych koncepcji dynamicznej postaci ludzkiej w przestrzeni."[2] Z kolei Zofia Watrak upatruje źródła gdańskiego fenomenu teatralno-plastycznego scen studenckich lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w potrzebie eksplorowania przez młodych twórców – studentów nastawionej konserwatywnie i zachowawczo PWSSP – nowych miejsc, w których „spełnić się miały nowoczesne tendencje sztuki, wychodzące poza tradycyjny obraz sztalugowy czy rzeźbę w nowe przestrzenie interdyscyplinarnych sojuszy. (...) Można zaryzykować tezę, że teatr był dla malarzy i rzeźbiarzy rodzajem laboratorium, wyzwoleniem od rutyny tradycyjnych galerii sztuki, szukaniem nowego sposobu istnienia dzieła i nowych relacji pomiędzy twórcą – dziełem – odbiorcą."[3]

Zasadniczą kwestią wydaje się więc fakt, że teatr był tworzony i zmieniany, zarówno w Bauhausie, jak i w pierwszych gdańskich teatrach studenckich, głównie przez artystów plastyków, a nie przez ludzi teatru. Wyjątek tu stanowi Bim-Bom, którego liderami byli zawodowi aktorzy, Zbigniew Cybulski i Bogumił Kobiela, choć zasadniczy trzon grupy tworzyli studenci gdańskiej PWSSP oraz wydziału architektury Politechniki Gdańskiej, co znowu może się wydać istotne w kontekście omawianego tutaj zagadnienia (wszak Gropius był architektem, a architektura stanowiła jeden z głównych filarów Bauhausu). Dla gdańskich teatrów studenckich pierwszego okresu charakterystyczna była właśnie dominacja aspektu plastycznego, wręcz pewna malarskość, co miało utrzymać się później w znacznym stopniu jako pewien rys charakterystyczny tutejszych grup niezależnych.[4] Nawet o Teatrzyku Bim-Bom Daniel Gerould pisze jako o „teatrze kolorów i kształtów".[5]

Jak już wspomniano, twórcami lub członkami gdańskich zespołów byli w dużej mierze plastycy, ówcześni studenci tutejszej szkoły plastycznej. Ten fakt znajdował odzwierciedlenie

w poetyce realizacji scenicznych grup: Bim-Bom, Cyrk Rodziny Afanasjeff, Co To, Galeria i Ą. Strona wizualna stanowiła ich najważniejszy element (w mniejszym lub większym stopniu). W większości realizacji wymienionych teatrów słowo – podobnie jak w przedsięwzięciach teatralnych Bauhausu, począwszy od prób scenicznych Lothara Schreyera – miało drugorzędne znaczenie, o ile w ogóle się pojawiało (bez tekstu obywały się przecież spektakle Co To, a później m.in. wszystkie uliczne realizacje Teatru Snów oraz większość przedstawień Teatru Dada von Bzdülöw i innych grup tańca). Aspekt wizualny był bardzo mocno obecny także m.in. w realizacjach powstałego w 1987 roku Teatru Ekspresji Wojciecha Misiuro (wpisujących się w obecny bardzo wyraźnie w latach osiemdziesiątych nurt sztuki ciała) i późniejszych teatrów tańca (począwszy od Dada von Bzdülöw, założonego w 1993 roku przez Katarzynę Chmielewską i Leszka Bzdyla) oraz uliczno-plenerowego Teatru Snów, założonego w 1986 roku przez Alicję Mojko i Zdzisława Górskiego, który do dziś prowadzi gdański teatr (w zmienianym wielokrotnie składzie).

Przyjmując za Zbigniewem Taranienką, że wyłaniający się na fali zmian, zapoczątkowanych Wielką Reformą Teatru (w tym koncepcje Edwarda Gordona Craiga i Adolphe'a Appii), teatr narracji plastycznej został w pełni stworzony w teorii i zrealizowany w praktyce przez twórców Bauhausu, głównie Oskara Schlemmera i László Moholy-Nagy'a, można umieścić gdańskie teatry plastyków na osi tradycji poszukiwań scenicznych, w których, jak pisał badacz, „Uruchomiona plastyka pełni (...) nadrzędną funkcję konstrukcyjną i określa treści".[6] Taranienko wskazuje następujące główne cechy teatru narracji plastycznej: „Aktorstwo zostaje w nim w różny sposób uprzedmiotowione, zmechanizowane bądź zmarionetyzowane, niezależnie od obecnych w nim nadal niezbędnych elementów twórczych, a używany przedmiot lub jego artystyczny substytut ulega w odbiorze animizacji, a nawet antropomorfizacji. Spektakl staje się sumą przekształcających się teatralnych obrazów w ruchu, pozostających w dramatycznych konfliktach; ich wyraz i sens jest emocjonalnie i zmysłowo odczuwalny, ale bardzo się różni od znaczeń i treści przekazywanych przez słowa – trudno je werbalizować bez nadmiernych uproszczeń."[7]

Spośród gdańskich teatrów niezależnych, istniejących od połowy lat pięćdziesiątych do początku lat siedemdziesiątych, teatrami narracji plastycznej w pełni były Ą i Galeria. Zwłaszcza dotyczy to zespołu prowadzonego przez Krechowicza w latach 1961–1968 (ostatnia premiera w roku 1967), co do którego można mówić, jak już wspomniano, o bezpośrednim wpływie poszukiwań Bauhausu na kształt jego spektakli. Wpływ ten objawił się najpełniej przede wszystkim w fascynacji Krechowicza eksperymentami Moholy-Nagy'a. W widowiskach gdańskiego artysty widać też pewne analogie do poszukiwań Schlemmera, jak np. animowanie figur/obiektów przez ukrytych aktorów (niewidocznych dla publiczności), podobnie jak to miało miejsce w *Gabinecie figur* niemieckiego artysty i teoretyka sztuki. Krechowiczowi bliskie jest także powiązane z tym, charakterystyczne dla prac plastycznych i teatralnych Schlemmera, ukazywanie zgrafizowanych wizerunków postaci-obiektów, odpersonalizowanych i pozbawionych twarzy, jak np. w spektaklu *Pies, a także brak psa* Galerii.

Krechowicz badał za pomocą swoich awangardowych eksperymentów scenicznych możliwości nadania charakteru temporalnego i ruchu obrazowi, m.in. poprzez stosowanie efektów świetlnych, tricków optycznych i projekcji filmowych. Dla gdańskiego artysty Moholy-Nagy był inspiracją zarówno jako twórca, jak i teoretyk sztuki. Martyna Groth uważa, że to właśnie za jego sprawą Krechowicz, który zostawił za sobą etap eksperymentalnych poszukiwań fotograficznych i filmowych, zastąpił płótno ekranem.[8] Moholy-Nagy sięgał po nowe tworzywa, m.in. pleksiglas, a za najważniejszą materię konstruktywistyczną uznawał światło (pisał w swoich tekstach o „rekwizycie świetlnym"), które w kolejnych spektaklach Teatru Galeria coraz bardziej stawało się centralnym elementem poszukiwań gdańskiego artysty, dążącego do możliwie pełnej realizacji idei „zwierząt świetlnych" (wprost przezeń nigdy nie wyłożonej), stworzenia oderwanego od ciężaru materii teatru abstrakcyjnego.

Taniec, ruch

Dla Oskara Schlemmera najważniejszy z kolei był aktor-tancerz, jego ruch w przestrzeni. Jak przypomina Małgorzata Leyko, artysta widział właśnie w tańcu możliwość odrodzenia współczesnej sceny.[9] Jednocześnie badaczka zaznacza, że jego „koncepcja tańca i ruchu człowieka w przestrzeni jest zjawiskiem wyjątkowym na tle poszukiwań w tej dziedzinie sztuki na początku XX wieku."[10] Schlemmer pracował nad pierwszym szkicem swojego przyszłego *Baletu triadycznego* w 1912 roku, w czasie, „gdy taniec nowoczesny znajdował się w przededniu eksplozji."[11] Jego propozycja budziła wówczas raczej zdziwienie i traktowana była jak żart. Przypomnijmy, że Isadora Duncan proponowała ideę tańca swobodnego (opartego na uczuciach i emocjach twórcy). Rudolf Laban analizował ruch i badał motorykę w połączeniu m.in. z indywidualnością człowieka, by potem wraz z Kurtem Joossem współtworzyć fundamenty teatru tańca. Émile Jaques-Dalcroze tworzył rytmikę, a Mary Wigman w oparciu o poszukiwania własne i Labana – koncepcję tańca wyrazistego.

Gdańska scena zdaje się wpisywać kilka dekad później w poszukiwania z obszaru eksplorowanego przez Schlemmera już poprzez sam fakt, że od połowy lat dziewięćdziesiątych zdominował ją taniec, a Wybrzeże stało się, obok Śląska i Poznania, jednym z głównych polskich centrów tańca. Od razu trzeba jednak podkreślić, że w Gdańsku trzon tych poszukiwań zdecydowanie stanowiła spuścizna teatru tańca, który wykrystalizował się w pełni po drugiej wojnie światowej za sprawą Piny Bausch z połączenia m.in. elementów ekspresjonizmu niemieckiego i amerykańskiego *modern dance*. Dla gdańskiego środowiska inspirujące były przede wszystkim dwie postaci: Janiny Jarzynówny-Sobczak, która pracowała przez wiele lat w Operze Bałtyckiej jako choreografka (była też dyrektor artystyczną tutejszej Państwowej Szkoły Baletowej) oraz twórcy przywołanego powyżej Teatru Ekspresji, Wojciecha Misiuro – absolwenta Gdańskiego Studia Baletowego oraz Studia Pantomimy przy Wrocławskim Teatrze Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Obok wspomnianego już Teatru Dada von Bzdülöw, na fali boomu lat dziewięćdziesiątych i później powstają na Wybrzeżu m.in. grupy: Gdański Teatr Tańca, Teatr Patrz Mi na Usta, Kino Variatino, Teatr Cynada, Teatrzyk Okazjonalny (obecnie Sopocki Teatr Tańca) i Teatr Amareya.

Warto zauważyć, że wielu twórców gdańskich teatrów niezależnych, posługujących się ekspresją cielesną, tańcem i gestem, na różnym etapie pracy (zwłaszcza w początkach) było związanych z pantomimą, obecną w ich niektórych realizacjach teatralnych, także w połączeniu z klownadą czy innymi konwencjami cyrkowymi. Warto tu przywołać Cyrk Rodziny Afansjeff, ale także Co To, Bim-Bom, Górskiego i Mojko, a także Bzdyla i Misiuro. Podobne elementy były wcześniej obecne również w próbach scenicznych Bauhausu, np. w *Treppenwitz* czy w *Balecie triadycznym* (tu bardziej może w zakresie kostiumów i „rysunku" postaci).

Proponowany przez Schlemmera taniec matematyczny miał odzwierciedlać mechanikę cielesną, porządkującą, organizującą rzeczywistość na przekór chaosowi. Pewna mechaniczność, automatyzm ruchów jest obecny w kilku realizacjach gdańskich teatrów, m.in. w spektaklach Teatru Dada, którego twórców zawsze pociągało przekraczanie, wręcz kwestionowanie granic gatunków, konwencji i stylów. Bzdyl od początku podkreślał, że interesuje go taniec jako jedna z technik budowania roli przez aktora totalnego, posługującego się różnymi środkami ze swobodą, z jaką każdy człowiek korzysta ze zmysłów. Np. w spektaklu *Nie było, nie będzie, czyli nie ma* z roku 1996 pojawia się postać zmechanizowanej lalki (granej przez Chmielewską), która pod wpływem miłości Klowna-Pierrota (Bzdyl) ożywa, stając się kobietą. Jej ruchy – z ostrych i automatycznych wcześniej – stają się teraz miękkie, spontaniczne i płynne.

Przerysowany, zmechanizowany ruch występuje także np. w futurystycznym *Ulro* Teatru Snów, dla którego zasadniczą kwestią, bliską większości zespołów pracujących w przestrzeni ulicy, jest wyrazista ekspresja cielesna, ruchowa, taneczna, mimiczna i gestyczna. To na niej oparte są w głównej mierze spektakle gdańskiej grupy. Ruch jest w nich jednym z najważniejszych nośników znaczeń kreowanej rzeczywistości i postaci – zawsze starannie dobrany, porządkowany w sekwencje i prowadzony w układach choreograficznych. Na poziomie myślenia o inscenizacji Górskiemu najbliższy jest chyba Tadeusz Kantor (który

przecież powoływał się wielokrotnie na inspiracje Bauhausem w swych realizacjach teatralnych sprzed lat pięćdziesiątych) – zwłaszcza w sposobie budowania obrazu scenicznego, posługiwania się ruchem i rytmem. Nawiązaniem do dzieł Kantora jest także łączenie w spektaklach gdańszczan postaci człowieka z przedmiotem-obiektem czy z sobowtórem-manekinem.

Dom, krzesło, stół

W widowiskach Teatru Snów można dostrzec swoistą relację z Bauhausem na poziomie motywu/tematu/wątku domu, rozumianego dosłownie jako budowla/budynek, ale i jako własne miejsce w świecie, jednoczące pewną wspólnotę (nie tylko rodzinną). Ten człon, pojawiający się w nazwie szkoły stworzonej przez Gropiusa i rozumiany przezeń jak najbardziej konkretnie (można go tłumaczyć, jak sugeruje Małgorzata Leyko, jako „budowę domu"), w kolejnych realizacjach gdańskiej grupy powraca uobecniany niemal obsesyjnie w ujęciu metaforycznym jako figura obszaru wiecznej tęsknoty i dążeń bohaterów, a także w dosłownym, fizycznym, chciałoby się powiedzieć architektoniczno-przestrzennym wymiarze. W spektaklach gdańszczan bowiem bohaterowie wznoszą rozmaite, często hybrydyczne konstrukcje-domy, budowle-wehikuły, po których pną się w górę i za pomocą których wędrują w poszukiwaniu miejsca do życia i idealnej przestrzeni spełnienia, jak to ma miejsce m.in. w przedstawieniach *Republika marzeń, Stół, Pokój, Księga utopii*. W tych działaniach, polegających na budowaniu domu, konstruowaniu pokoju czy miejsca znajduje odzwierciedlenie charakterystyczna dla spektakli gdańskiej grupy potrzeba tworzenia ładu, przyświecająca także Schlemmerowi w jego realizacjach teatralnych, aczkolwiek realizowana inaczej.

Górski, za Antoninem Artaudem, postrzega teatr jako samodzielną sztukę przestrzenną. W duchu Schlemmera interesuje go postać działająca w przestrzeni, kształtująca ją, niejako porządkująca. Artysta często mówi o „iskrzeniu przestrzeni", o „żywej przestrzeni".[12] W przedstawieniach „Snów" powraca także stały zestaw elementów scenografii, niemal analogiczny do podstawowych obiektów z Bauhausowskich systemów wyposażenia wnętrz (traktowanych oczywiście przede wszystkim jako przedmioty funkcjonalne). Są wśród nich krzesło, stół, łóżko, drzwi, wieszak. Stają się one swoistymi emblematami dla twórczości gdańskiej grupy. Jej lider przyznaje, że używając tych codziennych rekwizytów, zawsze dąży do prostoty, pragnie zawrzeć w przedstawieniu czytelny, jasny dla widza przekaz.[13]

Wszystkie typy obiektów – od drobnych przedmiotów i mebli po ogromne, kilkukondygnacyjne wieże – w spektaklach Teatru Snów tak samo „ożywają." Aktorzy wprawiają je w ruch, animują, czasami tworząc rodzaj swoistej choreografii, tańca materii, łącząc teatr plastyczny z teatrem tańca. Strona plastyczna spektakli TS, jako główny komponent kreowania obrazów, którym posługuje się teatr, od początku była jednym z najważniejszych elementów. Warto zauważyć na marginesie, że wśród malarzy istotnych dla teatru, do których twórczości grupa nawiązuje wręcz bezpośrednio w swoich przedstawieniach jest Marc Chagall, który należał do grona sympatyków Bauhausu.

Zakończenie

Od 2013 roku przy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku działa Teatr TeART (początkowo istniejący pod nazwą ASPiryna), stworzony przez animatorkę kultury i reżyserkę, Marzenę Wojciechowską-Orszulak, a będący właśnie teatrem plastyków – jego członkami są studenci różnych kierunków gdańskiej uczelni. Obok środków aktorskich, tekstu dramatycznego, elementów happeningu i performance, teatr wykorzystuje często multimedia, a także elementy malarskiego i rzeźbiarskiego obrazowania w komponowaniu przestrzeni widowiska. W zamierzeniach twórczyni grupy pobrzmiewają koncepcje bliskie wczesnym gdańskim teatrom plastyków. TeART jest postrzegany jako „współczesna, eksperymentalna próba uchwycenia idei *Gesamtkunstwerk*",[14] która przecież stała u początku narodzin Bauhausu. W mniejszym lub większym stopniu, poprzez świadome nawiązania bądź odległe analogie, duch niemieckiej szkoły zdaje się więc nadal towarzyszyć trójmiejskim teatrom niezależnym.

Przypisy

[1] Dorota Karaś, *Cybulski. Podwójne salto* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2016), 252.

[2] Małgorzata Leyko, „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu," w *Oskar Schlemmer. Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, tłum. i oprac. Małgorzata Leyko (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2010), 6–7.

[3] Zofia Watrak, „Gatunek działań plastycznych. Teatr Ą," w *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000), 98.

[4] Piszę o tym szerzej w: Barbara Świąder-Puchowska, *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018).

[5] Cyt. za: Kathleen M. Cioffi, *Alternative Theatre in Poland 1954–1989*, tłum. wł. (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996), 33–34.

[6] Zbigniew Taranienko, „Teatr narracji plastycznej," *Encyklopedia teatru polskiego*, dostępny 22.08.2019, http://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej.

[7] Ibidem.

[8] Zob. Martyna Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria," *Pamiętnik Teatralny* 2015, nr 2.

[9] Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2012), 267.

[10] Ibidem.

[11] Ibidem, 260–261.

[12] Zob. m.in.: Barbara Świąder-Puchowska, Rozmowa ze Zdzisławem Górskim, 18.08.2019.

[13] Cyt. za: Łukasz Rudziński, „Teatralna feta na 35-lecie twórcy Teatru Snów," *Trojmiasto.pl*, 29.09.2009, dostępny 11.05.2019, https://kultura.trojmiasto.pl/Teatralna-feta-na-35-lecie-tworcy-Teatru-Snow-n34858.html.

[14] Agnieszka Drączkowska, „Re-trans-spektywa, czyli wszystkie oblicza TeARTu w Ratuszu Staromiejskim," *Pomorze Kultury*, 15.12.2015, dostępny 18.04.2018, https://gdansk.pomorzekultury.pl/re-trans-spektywa-czyli-wszystkie-oblicza-teartu-w-ratuszu-staromiejskim/.

Bibliografia

Cioffi, Kathleen M. *Alternative Theatre in Poland 1954–1989*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

Drączkowska, Agnieszka. „Re-trans-spektywa, czyli wszystkie oblicza TeARTu w Ratuszu Staromiejskim." *Pomorze Kultury*, 15.12.2015. Dostępny 18.04.2018. https://gdansk.pomorzekultury.pl/re-trans-spektywa-czyli-wszystkie-oblicza-teartu-w-ratuszu-staromiejskim/.

Groth, Martyna, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria," *Pamiętnik Teatralny* 2015, nr 2.

Karaś, Dorota. *Cybulski. Podwójne salto*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2016.

Leyko, Małgorzata, „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu." W *Oskar Schlemmer. Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, tłum. i oprac. Małgorzata Leyko, 5–32. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Teoria, 2010.

Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012.

Rudziński, Łukasz. „Teatralna feta na 35-lecie twórcy Teatru Snów." *Trojmiasto.pl*, 29.09.2009. Dostępny 11.05.2019. https://kultura.trojmiasto.pl/Teatralna-feta-na-35-lecie-tworcy-Teatru-Snow-n34858.html.

Świąder-Puchowska, Barbara. *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018.

Taranienko, Zbigniew. „Teatr narracji plastycznej." *Encyklopedia teatru polskiego*. Dostępny 22.08.2019. http://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej.

Watrak, Zofia. „Gatunek działań plastycznych. Teatr Ą," w *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski, 96–103. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/7

Mateusz CHABERSKI
Uniwersytet Jagielloński, Katedra Performatyki

OD BAUHAUSU DO SZTUKI ZAMGLONEGO ANTROPOCENU. ĆWICZENIE Z FABULACJI SPEKULATYWNEJ

Wstęp

Setna rocznica powstania Bauhausu zbiegła się w czasie z gwałtownymi przemianami ekologicznymi o charakterze antropogenicznym. Wystarczy przywołać chociażby niedawne pożary lasów amazońskich w Brazylii spowodowane działalnością człowieka czy kolejne doniesienia o wymieraniu gatunków roślin czy zwierząt. Redaktorzy wydanej niedawno monografii zbiorowej *Bauhaus Futures,* Laura Forlano, Molly Wright Steenson i Mike Ananny, przekonująco dowodzą we wstępie, że trwająca właśnie ekokatastrofa i towarzyszące jej przemiany w zakresie nauk o Ziemi i technonauk skłaniają do przyjrzenia się twórczości Bauhausu na nowo.[1] Tytuł omawianej pracy wskazuje jednak na to, że jej autorzy wyraźnie odróżniają własną perspektywę od tradycyjnych badań nad Bauhausem. Wprost stwierdzają, że nie interesuje ich historia czy dokumentacja dzieł i działań performatywnych, lecz to, co działalność tego ośrodka badawczo-artystycznego może powiedzieć o przyszłości współczesnej architektury, dizajnu czy sztuk performatywnych. *Bauhaus Futures* wpisuje się zatem w zwrot spekulatywny we współczesnej filozofii i kulturoznawstwie. Nie chodzi tu jednak ani o spekulację, rozumianą jako czysto teoretyczną refleksję filozoficzną poszukującą uniwersalnych praw i zasad, ani o popularny ostatnio nurt filozoficzny, znany pod nazwą realizmu spekulatywnego. Chodzi raczej o to, co belgijscy filozofowie Didier Debaise i Isabel Stengers, odwołując się do filozofii procesu Alfreda Whiteheada i pragmatyzmu Williama Jamesa, określają mianem „gestów spekulatywnych (*les gestes speculatifs*)."[2] Chodzi tu o praktyki artystyczne i badawcze, które pozwalają ludziom doświadczalnie przekonać się, czym są możliwe światy alternatywne wobec dominujących sposobów bycia w świecie i myślenia o nim. Jak zatem można myśleć o Bauhausie w kontekście obecnej sytuacji ekologicznej?

Wychodząc od *Bauhaus Futures*, w niniejszym artykule zastanowię się nad tym, co możemy powiedzieć o zachodzących dziś zmianach środowiska w kontekście tradycji Bauhausu. Termin „fabulacja spekulatywna" sugeruje jednak, że nie chodzi mi o to, by przekonywać, że twórcy związani z Bauhausem odnosili się w jakiś sposób do kwestii zagrożenia ekologicznego, która jeszcze do lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku nie była przecież szeroko dyskutowana w przestrzeni publicznej. Amerykańska biolożka i filozofka feministyczna Donna

Haraway definiuje fabulacje spekulatywne jako „szablony możliwych światów i wzory tego, w jakich czasach moglibyśmy żyć; chodzi tu o materialno-semiotyczne wersje światów, które już minęły, wciąż są z nami, bądź jeszcze nie powstały."[3] Inaczej mówiąc, niniejszy artykuł stanowi zaproszenie do spekulatywnego „tańca w czasie i przestrzeni," w którym współczesne i minione zjawiska spotykają się i wzajemnie kontrapunktują. W pierwszej części przedstawię powołaną przeze mnie niedawno do istnienia epokę zamglonego antropocenu,[4] sytuując tradycję Bauhausu wobec specyficznego dla tej epoki typu sztuki. Następnie zestawię ze sobą przykład twórczości Anni Albers ze współczesnym projektem typu *art and science*, aby pokazać w jaki sposób inicjatorzy współczesnych hybrydycznych projektów wykorzystują strategie mające swoje źródło w Bauhausie, żeby tworzyć nowe sposoby odpowiadania na problemy ekologiczne.

Zamglony antropocen i Bauhaus

W zachodniej humanistyce ostatnich lat mamy do czynienia z rozpowszechnieniem się rozmaitych fabulacji spekulatywnych na temat czasów, w których żyjemy, zwłaszcza w kontekście trwającej katastrofy ekologicznej. Amerykański ekokrytyk Steve Mentz określa te fabulacje zbiorczym terminem „neologizmocenu."[5] Chodzi mu o mnożące się dziś teorie konkurencyjne wobec antropocenu, czyli wyodrębnionej niedawno epoki w dziejach Ziemi, kiedy to nie ruchy tektoniczne, pływy morskie czy aktywność wulkaniczna, lecz człowiek, stał się dominującą siłą, kształtującą to, co tradycyjnie określamy mianem środowiska naturalnego. Badacze, zwłaszcza z nurtu post-humanistycznego krytykują antropocen za to, że w jego centrum wciąż znajduje się *Antropos*, rzekomo uniwersalny Człowiek, który odpowiada za niszczenie środowiska. Tymczasem antropogeniczne zmiany ekologiczne nie zachodzą wszędzie w tym samym czasie i obejmują zarówno sprawczych – ludzkich, jak i nie-ludzkich aktorów. W związku z tym badacze powołują do istnienia coraz to nowe określenia epok, które kierują uwagę na różne aspekty trwającej ekokatastrofy. Amerykański historyk środowiska Jason W. Moore mówi, na przykład o trwającym od piętnastego wieku kapitalocenie, by zaznaczyć, że za zniszczenie środowiska odpowiada nowoczesny kapitalizm i niepohamowana akumulacja kapitału.[6] Amerykańska antropolożka Anna Lowenhaupt-Tsing mówi zaś o plantacjocenie, czyli epoce, która zaczęła się wraz z powstaniem pierwszych plantacji trzciny cukrowej na Maderze.[7] W ujęciu Tsing plantacja stanowi metonimię charakterystycznego dla zachodniej nowoczesności sposobu organizacji pracy, wytwarzania dóbr i produkcji wiedzy, który ułatwił kolonialną ekspansję Europejczyków, ograniczając bioróżnorodność. Jednak porzucając termin antropocen i związany z nim uniwersalistyczny dyskurs o Człowieku i Ludzkości, wspomniani badacze definiują własną epokę, odwołując się wyłącznie do wyznaczników uważanych za dominujące. Tymczasem fabulacja spekulatywna z powodzeniem może służyć poszukiwaniu tego, co do tej pory pozostawało na marginesie szeroko znanych teorii krytycznych. Taki właśnie cel spełnia pojęcie zamglonego antropocenu, nad którym pracowałem przez ostatnie kilka lat.

Celowo mówię o zamglonym antropocenie, a nie chociażby o mgłocenie, choć ten drugi termin bez wątpienia lepiej pasuje do przywołanych wcześniej nazw, funkcjonujących w ramach tak zwanego neologizmocenu. Zachowuję jednak termin antropocen, by zaznaczyć, że to właśnie ludzie w największym stopniu odpowiadają za pogarszający się stan środowiska. Co więcej, nazwa mgłocen mogłaby błędnie sugerować, że będę przyglądał się wyłącznie mgłom i towarzyszącym im zanieczyszczeniom powietrza. Tymczasem określenie zamglony antropocen odwołuje tyleż do kryzysu ekologicznego, co poważnego kryzysu epistemologicznego, z jakim mamy dziś do czynienia. Przymiotnik *zamglony* odsyła bowiem nie tyle do przestrzeni spowitej mgłą, co przede wszystkim do zamglonego obrazu, który uniemożliwia precyzyjną identyfikację tego, co widzimy, usuwa z pola widzenia znane punkty orientacyjne i utrudnia przewidywanie tego, co nas zaraz spotka. W związku z tym omawianie zamglonego antropocenu to spekulacja na temat tego, jak mógłby wyglądać świat, w jakim

uległa osłabieniu dominująca rola wzroku jako narzędzia orientacji. Czyli rola tego zmysłu, który – jak chcieli Nowocześni – gwarantuje uzyskanie najpewniejszej wiedzy o świecie. Inaczej mówiąc, interesująca mnie epoka kieruje uwagę na specyficzne dla dzisiejszych czasów poczucie niepewności poznawczej, towarzyszące w różnym stopniu i zakresie prekariuszom zatrudnionym na umowach śmieciowych czy ludziom zamieszkującym tereny zagrożone rosnącym poziomem wód. Nic więc dziwnego, że początek zamglonego antropocenu wyznacza dla mnie Wielka Zabójcza Mgła, która spowiła Londyn w grudniu 1952 roku. To, co przypominało tradycyjną londyńską mgłę okazało się mgłą zawierającą cząsteczki zabójczego kwasu siarkowego, przez który zmarło ponad 12.000 osób. W efekcie mgły padło również wiele sztuk zwierząt, zarówno hodowlanych jak i mieszkańców londyńskiego zoo a toksyczne związki odłożyły się w tkankach roślinnych. Wydarzenie to i jego dramatyczne konsekwencje po raz pierwszy skierowały uwagę Zachodu na skomplikowane związki między odczuwalną zmysłowo jakością powietrza, zanieczyszczeniami pochodzenia przemysłowego oraz życiem ludzi i nie-ludzi. Mieszkańcy wielkich miast nie mogli już dłużej mieć pewności, czym tak naprawdę oddychają. Jednak warto wiedzieć, że – ograniczając pole widzenia – mgła skłania nas do wykorzystywania wielu zmysłów jednocześnie. Potraktowanie tych niewzrokowych doświadczeń poważnie może nie tylko uchronić ludzi przed śmiercią, lecz także stać się punktem wyjścia do tworzenia nowych sposobów funkcjonowania w świecie i myślenia o nim. Z dala od esencjonalnych tożsamości i ścisłych opozycji binarnych, takich jak podmiot/przedmiot czy natura/kultura. W tym celu należy odwołać się do sztuki zamglonego antropocenu.

Przez sztukę zamglonego antropocenu rozumiem nie tyle autonomiczną działalność artystyczną, posiadająca własne dyskursy i praktyki, niezależne od innych form ludzkiej działalności, ile różnego typu hybrydyczne zjawiska, które powstają w wyniku „eksterytorialnej wzajemności."[8] Tym terminem amerykański filozof Stephen Wright określa sytuację, kiedy sztuka opuszcza tradycyjnie przypisywane jej przez krytyków i badaczy terytorium, udostępniając je na zasadzie wzajemności innym praktykom społecznym. W kontekście zamglonego antropocenu rozszerzam zatem koncepcję Wrighta, uznając eksterytorialną wzajemność za swoiste *post mortem* sztuki, w którym nie tylko tworzy się nowe projekty społeczne, lecz aranżuje także różnego typu połączenia sztuki i technonauki w konkretnych celach strategicznych. Jako przykład wspomnianych połączeń wystarczy przywołać takie zjawiska, jak bioart, technoart czy dizajn spekulatywny, które powstają w ścisłej współpracy artystów z naukowcami i inżynierami nie tylko w przestrzeni galerii czy atelier, lecz także w laboratoriach naukowych i parkach technologicznych. Celem ich inicjatorów jest nie tyle utrzymanie autonomii sztuki, ile wytworzenie nietrwałych i często przypadkowych konfiguracji elementów, w których zaciera się granica między tym, co naturalne, kulturowe i technologiczne. A także wytworzenie niezwykle intensywnych doświadczeń odbiorczych, które kwestionują dotychczasowe i wytwarzają nowe sposoby istnienia w świecie i myślenia o nim.

Mogłoby się wydawać, że działalność Bauhausu, łączącego sztukę w ogóle i sztukę użytkową, stanowi oczywisty prototyp sztuki zamglonego antropocenu. Sytuacja jest jednak nieco bardziej skomplikowana. Inicjatorzy tej ostatniej odwołują się raczej do tradycji Experiments in Art and Technology (E.A.T) czyli organizacji non-profit, którą w 1967 roku założyli inżynierowie Billy Klüver i Fred Waldhauer oraz artyści Robert Rauschenberg i Robert Whitmann. Celem jej działalności było nie tylko wspieranie rozmaitych projektów artystycznonaukowych, lecz także tworzenie nowych sposobów doświadczania świata w stechnicyzowanym świecie. Prototypem sztuki zamglonego antropocenu można zatem uznać stworzony przez E.A.T pawilon Pepsi, zaprezentowany na wystawie światowej Expo w Osace w 1970 roku z charakterystyczną sztuczną mgłą stworzoną przez japońską artystkę Fujiko Nakayę we współpracy z inżynierem Thomasem Mee. Jednak większość artystów biorących udział w E.A.T, jak Rauschenberg czy Cage uczyli się w Black Mountain College w Północnej Karolinie w latach 1948–49 oraz 1952–53. Chodzi tu o instytucję, którą w 1933 roku założyli John Andrew Rice, Theodore Dreier, Frederick Georgia i Ralph

Lounsbury. Istotny wpływ na jej program mieli zaproszeni przez nich Josef i Anni Albersowie – niemieccy artyści i współpracownicy Bauhausu, zmuszeni do emigracji z nazistowskich Niemiec do Stanów Zjednoczonych. Jak przekonuje amerykańska historyczka sztuki Eva Díaz, twórcy związani z Black Mountain College radykalnie rozwinęli idee twórców niemieckiej uczelni.[9] Zamiast oddzielać od siebie sztukę, naukę, technologię i życie codzienne, starali się tworzyć przestrzeń nieustannego eksperymentu, w której „artyści łączyli proces twórczy z zagadnieniami percepcji wizualnej i dizajnu; kompozytorzy flirtowali z przypadkowymi dźwiękami i noise'em, a architektów zachęcano do zmiany warunków, w jakich jednostka, którą zaczęto rozumieć w relacji do zbiorowości, doświadcza przestrzeni."[10] Inaczej mówiąc, celem twórców związanych z Black Mountain College (takich jak choćby John Cage), było tworzenie nie tyle nowych gatunków artystycznych, ile różnego typu heterogenicznych połączeń między rozmaitymi dziedzinami życia. Miały one wywoływać nowe doświadczenia, wymykające się dotychczasowym klasyfikacjom.

Aby zobaczyć, w jaki sposób Bauhaus oddziałuje na sztukę zamglonego antropocenu, przyjrzyjmy się bliżej twórczości wspomnianej już Anni Albers, która w proponowanej przeze mnie fabulacji spekulatywnej staje się swego rodzaju łączniczką między przeszłością i przyszłością.

Nici i wymierające rafy koralowe

Choć od wstąpienia do Bauhausu w 1922 roku Anni Albers zajmowała się tkactwem, jej zainteresowanie projektowaniem i wytwarzaniem tkanin dalece wykraczało poza wąsko rozumianą sztukę i rzemiosło artystyczne. Nie interesowało jej bowiem wytwarzanie kilimów czy gobelinów, lecz sam proces tkania. Najlepiej świadczy o tym wydany w 1965 roku esej *On Weaving,* w którym Albers łączy praktyczne porady i techniczne wskazówki dotyczące pracy z tkaniną z wysublimowaną refleksją teoretyczną. Jak pisała, „niniejsza praca nie dotyczy *faktycznego* tkania, lecz służy odnowieniu naszej zdolności dotykania."[11] Albers nie ma oczywiście na myśli tradycyjnego doświadczenia tkaczki, która dotyka nici czy tkaniny, zyskując bezpośredni kontakt z materiałem. Szczegółowe opisy krosen i technik ich obsługi w *On Weaving* pokazują wyraźnie, że tkanie stanowi dla Albers doświadczenie splatających się ze sobą ciał ludzi, maszyn i materiałów, a granice między nimi, przynajmniej na chwilę, się zacierają. Co więcej, artystka sytuuje swoje rozważania w kontekście historycznych i współczesnych jej kultur pozaeuropejskich, w których tkanie uznaje się za formę komunikacji nie tylko z ludźmi, lecz także nie-ludźmi - również należącymi do świata duchowego. Nawiązania do tkackich praktyk starożytnych Persów czy współczesnych Indian Ameryki Południowe służą jej jako dowód na to, że – jak stwierdza w przywoływanym eseju – „ludzkie myśli również mają swoje źródło w tym, co dzieje się z nicią (*event of a thread*)."[12] Inaczej mówiąc, twórczość Albers można z powodzeniem uznać za próbę opisania niewzrokowego doświadczenia świata w zamglonym antropocenie, które stanowi fuzję wrażeń zmysłowych, doświadczeń intelektualnych i afektywnych. Jednak jej prace wciąż przyjmowały kształt tradycyjnych artefaktów, które przede wszystkim wystawiano w galeriach. Tymczasem wypracowany przez nią sposób myślenia o świecie można dostrzec również w zjawiskach sztuki zamglonego antropocenu, które wprost odnoszą się do trwającej ekokatastrofy. Aby się o tym przekonać, odwołajmy się konkretnego projektu, którego inicjatorki również wykorzystują nici.

Crochet Coral Reef to trwający nadal projekt, który w 2005 roku zainicjowała australijska poetka Christine Wertheim i jej siostra bliźniaczka Margaret – artystka wizualna z dyplomem magistra fizyki i matematyki. Łączy on dyskursy i praktyki modelowania matematycznego, oceanografii, rękodzieła artystycznego i ekoaktywizmu, tak by uwrażliwić na problem raf koralowych ginących w wyniku szkodliwej ekologicznie działalności człowieka. Problem ten jest szczególnie bliski urodzonym w Brisbane artystkom, które od dzieciństwa obserwowały wymieranie gatunków, zamieszkujących pobliską Wielką Rafę Koralową. Poruszone tempem i skalą tego wymierania, siostry Wertheim postanowiły odtworzyć ginące bogactwo form życia, zamieszkujących rafę ko-

ralową. Chodziło jednak nie tyle o rzeczywiste odtworzenie organizmów za pomocą skomplikowanych procedur biotechnologicznych, ile o ich odwzorowanie za pomocą szydełka. Na podstawie rozległych studiów nad biologią organizmów morskich, siostry Wertheim opracowały metodę, dzięki której można wykonać szydełkiem trójwymiarowe koralowce, meduzy i gąbki. W tym celu zaprosiły do współpracy łotewską matematyczkę Dainę Taiminę z Uniwersytetu Cornella, która siedem lat wcześniej wykonała szydełkiem trójwymiarowe modele przestrzeni hiperbolicznej, czyli jednej z przestrzeni, w której nie obowiązują sformułowane przez Euklidesa prawa geometrii. Modele Taiminy do złudzenia przypominały bowiem falujące polipy koralowców i pozwijane ciała gąbek. Siostry Wertheim zaprosiły następnie do szydełkowania kobiety, uczęszczające na zajęcia rękodzieła artystycznego w świetlicach środowiskowych i domach kultury na całym świecie. Dziś w projekcie bierze udział ponad osiem tysięcy kobiet z dwudziestu siedmiu krajów. Każdy lokalny ośrodek tworzy własną „rafę koralową," złożoną nie tylko z włóczkowych meduz czy bawełnianych koralowców, lecz także z wykonanych z toreb plastikowych ukwiałów i innych syntetycznych stworzeń. Wybrane prace siostry Wertheim prezentują w najważniejszych galeriach sztuki najnowszej, między innymi w Hayward Gallery w Londynie i Van Abbemuseum w Eindhoven, wypełniając całe sale wystawowe morskimi krajobrazami.

Projekt sióstr Wertheim generuje u uczestniczek doświadczenie kontaktu z nicią (podobne do tego, które opisywała Albers), by wywołać u nich zaangażowanie w problem ginących raf koralowych. W projekcie tym również nie chodzi o wrażenie bezpośredniego kontaktu z zagrożoną naturą. Siostry Wertheim nie organizują przecież rejsów, podczas których uczestniczki mogłyby nurkować na Wielkiej Rafie Koralowej, aby na własne oczy przekonać się o skali problemu. Zamiast tego artystki wytwarzają doświadczenie, które cytowana wcześniej Haraway określa mianem „intymności bez bliskości (*intimacy without proximity*)."[13] Chodzi tu o swego rodzaju wirtualne spotkanie ze stworzeniami wówczas, kiedy ludzie nie zakłócają im spokoju, a jednocześnie tak zmąconego przez antropogeniczne zmiany klimatu, do których przyczynia się nasza cywilizacja. Wirtualność takiego spotkania w żadnym wypadku nie deprecjonuje jego siły oddziaływania. Wręcz przeciwnie, ze względu na brak bliskości może się ono przyczynić do wytworzenia kolejnych, niezaplanowanych sposobów odpowiadania na dramat wymierających raf koralowych.

Przykład *Crochet Coral Reef* doskonale pokazuje, że sztuka zamglonego antropocenu z powodzeniem wykorzystuje strategie wypracowane przez artystów związanych z Bauhausem. Mogą one bowiem służyć wytwarzaniu afektywnych doświadczeń, przyczyniających się do rozwijania w ludziach zdolności odpowiadania na szkodliwe ekologicznie procesy, które dotykają ludzi i nie-ludzi. Być może zaproponowana przeze mnie fabulacja spekulatywna również posłuży jako impuls do dalszych interpretacji tradycji Bauhausu w kontekście współczesnej ekokatastrofy i do wypracowania nowych, bardziej zrównoważonych sposobów istnienia w świecie i myślenia o nim.

Przypisy

[1] Laura Forlano, Molly Wright Steenson i Mike Ananny, red. *Bauhaus Futures* (Cambridge: MIT Press, 2019).

[2] *Gestes spéculatifs*, red. Didier Debaise, Isabelle Stengers (Paris: Les presses du réel, 2015). Ebook, lok. 21.

[3] Donna Haraway, *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016), 31.

[4] Mateusz Chaberski, *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019).

[5] Steve Mentz, "The Neologismcene," dostępny 20.03.2020, https://arcade.stanford.edu/blogs/neologismcene.

[6] Zob. Jason W. Moore, *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital* (London - New York: Verso, 2015).

[7] Anna Lowenhaupt-Tsing, *A Feminist Approach to the Anthropocene: Earth Stalked by Man*, dostępny 22.03.2020, https://www.youtube.com/watch?v=ps8J6a7g_BA&t=2733s.

[8] Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Łukasz Mojsak (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014).

[9] Eva Díaz, *The Experimenters. Chance and Design at Black Mountain College* (Chicago: University of Chicago Press 2014).

[10] Ibidem, 4.

[11] Anni Albers, *On Weaving* (Princeton NJ: Princeton University Press, 2017), 44.

[12] Ibidem, xi.

[13] Haraway, *Staying with the Trouble*, 79.

Bibliografia

Chaberski, Mateusz. *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2019.

Díaz, Eva. *The Experimenters. Chance and Design at Black Mountain College*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Forlano, Laura, Molly Wright Steenson i Mike Ananny, red. *Bauhaus Futures*. Cambridge: MIT Press, 2019.

Gestes spéculatifs. Didier Debaise, Stengers Isabelle, red. Ebook. Paris: Les presses du reel, 2015.

Haraway, Donna. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

Lowenhaupt-Tsing, Anna. *A Feminist Approach to the Anthropocene: Earth Stalked by Man*. Dostępny 22.03.2020. https://www.youtube.com/watch?v=ps8J6a7g_BA&t=2733s.

Moore, Jason W. *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London - New York: Verso, 2015.

Mentz, Steve. " The Neologismcene." Dostępny 20.03.2020. https://arcade.stanford.edu/blogs/neologismcene.

Wright, Stephen. *W stronę leksykonu użytkowania*. Tłum. Łukasz Mojsak. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014.

MO-
DUŁ
ME-
DIAL-
NY

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/8

Andrzej GWÓŹDŹ
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Humanistyczny

MYŚLĄC BAUHAUS... DZIEDZICTWO SZTUKI ŚWIATŁA WE WSPÓŁCZESNYCH SPEKTAKLACH PROJEKCYJNYCH MALARSTWA

Światło, totalne światło, tworzy pełnego człowieka

László Moholy-Nagy, fragment wiersza z 1917 roku

1.

Jeżeli istnieje tradycja, z której należałoby wywodzić popularność współczesnych praktyk świetlnych, to pozostaje nią niewątpliwie dziedzictwo Bauhausu. I choć światło nie stanowiło głównego nurtu zainteresowań tej szkoły,[1] to przecież tworzyło naturalną otulinę jej działalności pedagogicznej i przedsięwzięć artystycznych. Wymownym świadectwem owego świetlnego impulsu Bauhausu są pisma i prace węgierskiego artysty Lászla Moholya-Nagya, w Bauhausie od marca 1923 do stycznia 1928 roku, gdzie od początku prowadził kurs wstępny (przejęty po Johannesie Ittenie), w kolejnym semestrze 1923 roku objął nadto stanowisko mistrza warsztatu metalowego (po Paulu Klee). Bolejący nieustannie nad tym, że nie istnieje stosowny Instytut Światła (niem. Institut für Licht)[2] – sam określający siebie mianem „malarza światła" (niem. *Lichtbildner*)[3] – Moholy-Nagy zasługuje w pełni na miano pioniera nowej kultury światła i patrona spektakli świetlnych dwudziestego pierwszego wieku.

Plany Węgra były dalekosiężne, marzył bowiem o „aparatach świetlnych, za pomocą których w sposób rzemieślniczy lub automatyczno-mechaniczny można byłoby rzucać wizje świetlne w powietrze, do dużych pomieszczeń i na parasole o niezwykłej konstrukcji, na mgłę, gaz i chmury."[4] A nawet więcej jeszcze – fantazjował (bo ówczesna technologia jeszcze na to nie pozwalała) na temat kształtowania gier świetlnych na odległość: „Można przewidywać, że tym podobne gry świetlne będą przekazywane przez radio. Częściowo jako prospekty telewizyjne, częściowo jako rzeczywiste gry świetlne, kiedy odbiorcy staną się posiadaczami oświetleniowych aparatów, sterowanych zdalnie z centrali radiowej za pomocą regulowanych elektrycznie filtrów barwnych. Na przykład da się wyobrazić także gry szablonów. Wycięte kartony zostaną umieszczone w aparatach i – jak dzisiaj dodatki poświęcone sztuce – dołączone do czasopism radiowych."[5]

Ale w praktyce Moholy-Nagy zrealizował, przynajmniej częściowo, swoje plany dopiero po opuszczeniu Bauhausu w roku 1928, jako autor

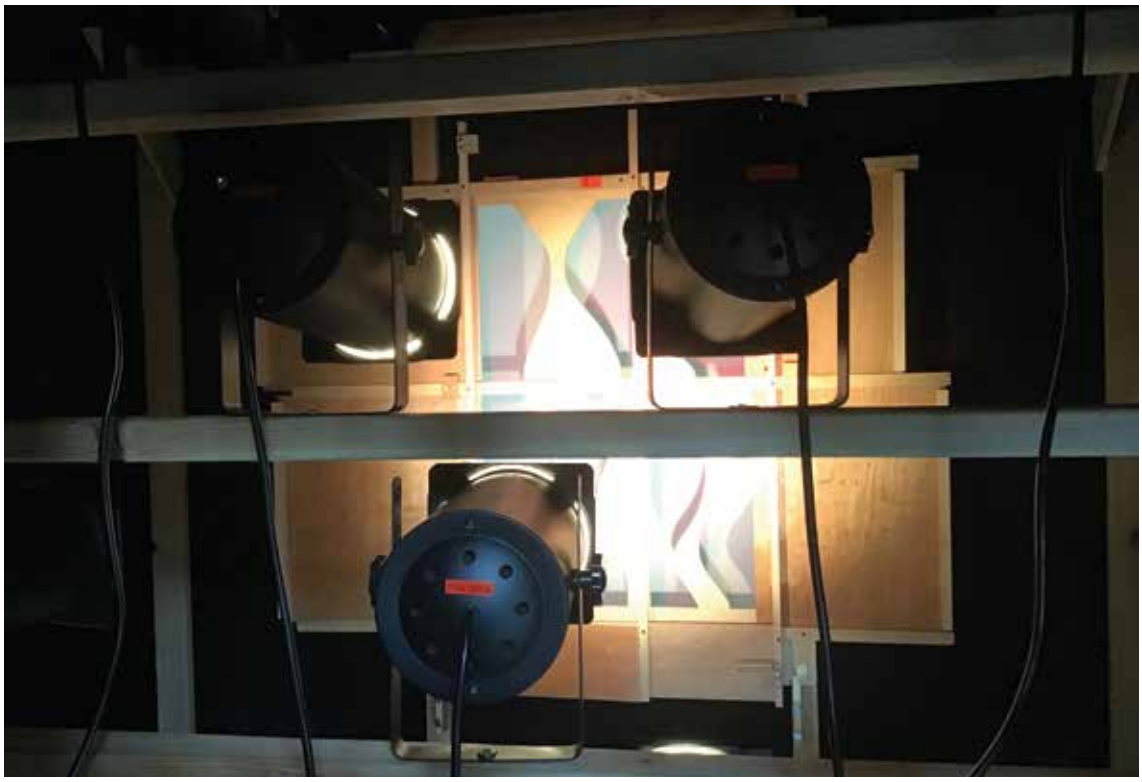
„rekwizytu świetlnego elektrycznej sceny,”[6] zademonstrowanego w czasie wystawy Werkbundu w Paryżu w 1930 roku (choć prace nad urządzeniem trwały już od początku lat dwudziestych). W istocie chodziło o modulator światła, będący – z jednej strony – rzeźbą kinetyczną, z drugiej – urządzeniem do wytwarzania efektów świetlnych. Dzięki generującej obrazy świetlne akcji światła, tworzącej kontinuum obrazowe, mogło się ziścić „widzenie w ruchu,”[7] które zyskało tak ogromną rangę w teorii i praktyce artysty.

W jednym i drugim wypadku istota tkwiła w designowaniu (projektowaniu) przestrzeni za pomocą świetlnej immaterii,[8] przeciwstawionej malarstwu pigmentowemu. Słowem: w zastąpieniu malarstwa pigmentowego, które światło potrafi jedynie symulować, malowaniem za pomocą bezpośredniego światła, zamiast kluczenia drogą na przełaj przekierowanie malarstwa na „prostą drogę ducha.”[9] „Czy słuszne jest dziś, w dobie ruchomych refleksowych zjawisk świetlnych i filmu, dalsze kultywowanie statycznego, pojedynczego obrazu jako formy kształtowania kolorystycznego?”[10] – pytał artysta i udzielał jednoznacznej odpowiedzi: słuszne nie jest. Swego rodzaju dowodem na słuszność idei Moholya-Nagya był ukończony w 1932 roku film, zatytułowany *Gra świetlna czarne, białe, szare* (oryg. *Lichtspiel schwarz, weiss, grau*), będący dokumentacją rekwizytu w akcji (także jego reklamą), zdecydowanie popularniejszy – jak się miało okazać – od samego przyrządu.[11]

W sukurs węgierskiemu artyście przychodzili profesorowie i uczniowie Bauhausu, od początku lat dwudziestych dwudziestego wieku z wielkim upodobaniem eksperymentujący z tzw. refleksowymi grami świetlnymi. I choć ograniczone zwykle do niszowych pokazów (na przykład w mieszkaniu Wasyla Kandinskiego lub podczas festynu lampionów w Bauhausie w 1922 roku), wypływały jednak czasami na szersze, także międzynarodowe wody, jak choćby podczas festynu muzyczno-teatralnego w Wiedniu (Musik-u Theaterfest der Stadt Wien). Chodziło o gry szablonów prześwietlanych barwnymi żarówkami i na zasadzie tylnej projekcji wyświetlanych na transparentnym ekranie, na ogół z towarzyszeniem muzyki – dyspozytyw nawiązujący, z jednej

Projekcja *Gry świetlnej czarne, białe, szare* Lászla Moholya-Nagya (1932) jako element wystawy zatytułowanej *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy* w łódzkim Muzeum Sztuki (2019/2020); fot. Andrzej Gwóźdź

strony, do pokazów latarni magicznej, z drugiej – do filmu absolutnego (Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling), którego erupcja przypadała właśnie na ten okres. Pozbawione istoty aparatu kina (projektora i taśmy filmowej) gry świetlne sytuowały się mimo to w bezpośrednim sąsiedztwie praktyk kinematograficznych, a to ze względu na fundamentalną rolę projekcyjnego światła, choć – jak w wypadku „refleksowych gier świetlnych” Kurta Schwerdtfegera – miały także swój galeryjny epizod (w 1924 roku pokazane zostały w berlińskiej galerii Der Sturm). Tak też musiały być postrzegane, skoro *Trzyczęściowa sonatina barwna* (1923) Ludwiga Hirschfelda-Macka otwierała w maju 1925 roku poranek filmowy pod hasłem „Film absolutny” w berlińskim Ufa-Theater am Kurfürstendamm,[12] a w rok później jego *Refleksowe gry świetlne* (oryg. *Reflektorische Lichtspiele*, 1923) zamykały program filmowy przygotowany na inaugurację Bauhausu w Dessau. Hirschfeld-Mack wyrokował na temat „niezmierzonego bogactwa wariacji,” jakie można osiągnąć dzięki kombinacji światła, barw, szablo-



Dyspozytyw *Refleksowych barwnych gier świetlnych* Kurta Schwerdtfegera (rekonstrukcja Microscope Gallery w Nowym Jorku z 2016 roku podczas wystawy *bauhaus imaginista*, Berlin, marzec – czerwiec 2019); fot. Andrzej Gwóźdź

nów i dźwięków, co prowadzi do „fugopodobnej, rygorystycznie rozczłonkowanej gry barw, za każdym razem uwzględniającej określony temat formalno-barwny."[13]

I choć nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy współcześni artyści (w istocie designerzy światła) rozmaitych spektakli świetlnych – od multimedialnych projekcji filmowych w przestrzeniach publicznych do wideomapowania przestrzeni miejskich (festiwale światła) – są świadomymi kontynuatorami myśli Bauhausu, to trudno nie zauważyć daleko idącego powinowactwa idei oraz samych praktyk. Tym, co różni wspomniane projekty, jest fakt, że w przeciwieństwie do przedsięwzięć bauhausowskich stały się one nieodrodnym elementem kultury popularnej, czasami jawnie konsumpcyjnej (przykładem mogą być barwne plafony wideo w berlińskim domu handlowym Das Schloss).

2.

W tym kontekście przyjrzę się cyklowi świetlnych spektakli klasycznego malarstwa, prezentowanemu między innymi w paryskim Centrum Sztuki Cyfrowej Atelier des Lumières z wykorzystaniem, zastrzeżonej w 2012 roku znakiem towarowym, technologii AMIEX® (Art & Music Immersive Experience), będącemu zaawansowaną formą cyklu *Alive*, znanego z wielu miast europejskich (w tym także z Krakowa i Warszawy) i obejmującego między innymi twórczość Vincenta van Gogha, Hieronima Boscha, modernistów oraz Gustava Klimta i Friedensreicha Hundertwassera (od 2017).[14] Chodzi o spektakle *Van Gogh. Gwiaździsta noc* (oryg. *Van Gogh, la nuit étoilée*) oraz *Gustav Klimt. Immersja przez sztukę i muzykę* (oryg. *Gustav Klimt. Une immersion dans l'art et la musique*), których autorami byli trzej włoscy artyści multimedialni: Gianfranco Iannuzzi, Renato Gatto, Massimiliano Siccardi oraz Luca Longobardi (dźwięk), jak również o dopełniający *Van Gogha*... spektakl *Wyśniona Japonia. Obrazy płynnego*

świata (oryg. *Japon rêvé. Les images du monde flottant*), zrealizowany przez paryskie studio Danny Rose (wyspecjalizowane w tworzeniu projektów immersyjnych), jak i dodatek do *Gustava Klimta…* – widowisko *Hundertwasser, śladami wiedeńskiej secesji* (oryg. *Hundertwasser, sur les pas de la Sécession viennoise*).

Przestrzenie projekcyjne wspomnianych spektakli zawłaszczają miejsca „gotowe," najczęściej obiekty pofabryczne, z całym dobrodziejstwem postindustrialnego inwentarza, jaki w nich zastają. W wypadku Paryża jest to dawna odlewnia żeliwa, w której zachowały się liczne elementy konstrukcyjne, pozostawione w aranżacji paryskiego Atelier Światła. Dzięki temu spektakl toczy się nie tylko na ekranach ścian, podłóg i sufitów, ale snopy światła projekcyjnego obejmują wszelkie elementy przestrzeni, akcentując jej nieciągłość, załamania, krzywizny, wypukłości. Słowem: to rzeczywiste, fizyczne miejsce przedstawienia jako rodzaj „powiększonej przestrzeni"[15] awansuje do rangi miejsca przedstawionego, stanowiąc efekt pracy niewidzialnych modulatorów świetlnych (czym w istocie jest bateria laserowych projektorów, będąca źródłem światła).

Podczas spektaklu świetlnego w pierwszej kolejności zwraca uwagę fakt, że mamy do czynienia z rodzajem adaptacji malarstwa sztalugowego (van Gogh, Klimt, Hundertwasser) na udźwiękowione, cyfrowe wizualizacje ekranowe – z przeniesieniem płócien na ekrany zatem – znoszące prymat malowidła na rzecz ciągłości projekcji świetlnej. W ten sposób – można by powtórzyć za Moholyem-Nagyem – dokonuje się „kombinacja pigmentu i bezpośredniego oddziaływania światła,"[16] choć w zaawansowanej technologicznie postaci immersyjnego spektaklu projekcyjnego. Malarstwo pigmentowe zostaje bowiem wyświetlone w postaci skinetyzowanego szeregu obrazów, dane do „użytkowania" (nie tylko oglądania) jako rodzaj „widzenia w ruchu." We wszystkich tych wypadkach podstawowym elementem strategii artystycznych pozostaje reżyseria upostaciowanego malarstwem, projektowanego na duże wnętrza światła, powołującego do życia „świetlne freski"[17] albo – jak dziś powiedzielibyśmy – „wideofreski." Podstawę kompozycyjną stanowią zatem szeregi obrazowe (w nich to Moholy-Nagy upatrywał kulminacji fotografii), unicestwiające poszczególny obraz na rzecz całości montażowej, liczy się bowiem seria obrazowa.[18]

Hundertwasser, śladami wiedeńskiej secesji (oryg. *Hundertwasser, sur les pas de la Sécession viennoise*), realizacja: Gianfranco Iannuzzi, Renato Gatto, Massimiliano Siccardi i Luca Longobardi (dźwięk); Atelier des Lumières, Paryż (jesień 2019); fot. Andrzej Gwóźdź

W ten sposób obrazy malarskie zostają przystosowane do nowego, cyfrowego środowiska, obejmującego pofabryczne atelier, i tworzą wraz z nim rodzaj świetlnej instalacji high definition. A więc sztuka nieaparatowa (malarstwo pigmentowe) staje się przedmiotem aparatowego widzenia (projekcji) w przestrzeni, która nie jest już przestrzenią wystawienniczą (jak muzea czy galerie), ale przestrzenią spektaklu świetlnego. Inaczej niż pojedynczy obraz wystawiony do oglądania, w spektaklach tych obrazy tworzą filmopodobne ciągi na kształt „dynamicznej architektury świetlnej,"[19] dostrzeganej w filmach absolutnych Richtera czy Ruttmanna, wymazując granice pomiędzy nimi na rzecz animacji sekwencji obrazowych. Ponadto sąsiedztwo obrazów sprawia, że zostają one znarratywizowane i na sposób filmowy przysposobione, zwłaszcza wskutek montażu (ale także dzięki zastosowaniu planów filmowych, najazdów i odjazdów, przenikań, a nawet dyskretnej animacji fragmentów obrazów), przez co nawiązują wyraźnie do dramaturgii filmowej.

Van Gogh. Gwiaździsta noc (oryg. *Van Gogh, la nuit étoilée)*, realizacja: Gianfranco Iannuzzi, Renato Gatto, Massimiliano Siccardi i Luca Longobardi (dźwięk); Atelier des Lumières, Paryż (jesień 2019); fot. Andrzej Gwóźdź

Co jednak równie istotne – są to obrazy wszędobylskie, bo projekcje obejmują kompletną przestrzeń spektaklu 360 stopni, wraz z sufitem i podłogą, nie wykluczając wystroju miejsca, zwykle naznaczonego patyną czasu. Uczestnik spektaklu nie jest więc skazany na oglądanie z jednego punktu widzenia, ale staje się wędrowcem pośród świetlnych smug, zmieniającym swoją lokalizację w zależności od chęci. Słowem: uczestniczy w immersyjnym spacerze, którego scenariusz sam poniekąd aranżuje, zewsząd „zwodzony"[20] (jak w każdej technice symulacyjnej) przez obrazy świetlne. Ale sam także przyjmuje na siebie świetlne refleksy, pełniąc w przestrzeni spektaklu rolę żywego ekranu-modulatora światła.Tego rodzaju kompleksowe „widzenie w ruchu"[21] zdecydowanie odróżnia owe spektakle od seansów kinowych, podczas których widz biernie spogląda na ekran z jednego miejsca na sali, nawiązując raczej do sposobów uczestnictwa w festiwalach światła (opartych na wideomapowaniu),[22] wymuszających aktywność motoryczną w zurbanizowanej przestrzeni. Sprawia także, że wymazana zostaje auratyczność typu muzealnego, oparta na obcowaniu z oryginałami. Ale w miejsce tradycyjnego rodzi się przecież inny typ auratyczności (albo co najmniej auratycznej dyspozycyjności), związanej z kinetyczno-haptycznym (dotykowym) przeżywaniem świetlnego designu obrazów malarskich (tak istotny w pracy pedagogicznej Moholya-Nagya[23]). Jest to widoczne zwłaszcza w sposobach zachowania dzieci w środowiskach projekcyjnych, szczególnie zafascynowanych „dotykiem światła."[24] Powody takiego stanu rzeczy trafnie wskazywał w kontekście sztuki modernistycznej Moholy-Nagy: „Kształtowanie kinetyczne ułatwia popędowi aktywności natychmiastowe uchwycenie nowego, momentalnego widzenia życia, podczas gdy obraz statyczny każe mu się rodzić powoli."[25]

Ów „popęd aktywności" realizuje się wprawdzie w obrębie estetyki powierzchni, ale jego energia symulacyjna jest na tyle silna, że na styku malarstwa i projekcyjnego światła obrazów powstaje obwód nie tylko optofonetyczny (obejmujący jednoczesne widzenie muzyki i słyszenie obrazów), lecz także psychomotoryczny. W przestrzeni spektaklu spacerowicz musi bowiem po-

konać rozliczne przeszkody, którymi najeżona jest trasa wędrówki w postindustrialnej przestrzeni (schody, podesty, szyny, filary, woda), z siedzącymi bądź leżącymi tu i ówdzie współuczestnikami na czele (niczym w sferycznym „kinodromie" – *movie-drome* – Stana VanDerBeeka z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia).

Ale francuskie atelier to także przykład współczesnego „kina symultanicznego albo polikina,"[26] na temat którego w latach dwudziestych ubiegłego stulecia często dywagował Moholy-Nagy. Wówczas chodziło o to, aby projekcje filmowe pozbawić rutyny przedniej (albo tylnej) projekcji na ekran, będący wedle autora jedynie „stechnicyzowanym obrazem sztalugowym,"[27] a widza wyzwolić z ograniczeń restrykcyjnej pod względem psychomotorycznym sali kinowej, zastępując parasole projekcyjne tradycyjnych kin projekcją totalną, obejmującą pełną przestrzeń projekcji.

„Można sobie wyobrazić – pisał Moholy-Nagy – iż światło z aparatu projekcyjnego trafia na ułożone przestrzennie, włączane jedne po drugich, częściowo przezroczyste ściany projekcyjne, kraty, siatki itp. (...) Dalej doskonale można sobie wyobrazić, jak na miejscu płaskiej ściany projekcyjnej występuje jedna (lub więcej) zakrzywionych; kulistoforemne, podzielne i w swych częściach pozostające względem siebie w ruchu, z wycięciami lub bez. (Można by np. (...) wszystkie ściany filmowego atelier poddawać ogniu krzyżowemu filmów: »kino symultaniczne«)."[28]

Moholy-Nagy nie był odosobniony w swoich pomysłach odnowy kinowego dyspozytywu. W tym samym mniej więcej czasie wtórował mu inny bauhausowiec, Herbert Bayer (kierownik pracowni druku i reklamy w Bauhausie), proponujący w latach 1924–1925 kubus kinowy w formie multifunkcjonalnego pawilonu wystawowego.[29] A holenderski neoplastycysta Theo van Doesburg, związany z Bauhausem serią wykładów na temat grupy De Stijl w 1924 roku, kilka lat później podejmował „próbę zbudowania nowego »krystalinicznego« kontinuum filmowego" w postaci „roznieconej jednocześnie we wszystkich kierunkach trójwymiarowej przestrzeni."[30]

W owym współczesnym laboratorium scyfryzowanych obrazów malarskich dokonuje się to, o czym marzył Moholy-Nagy: malowanie światłem w polikinie. Czyż można sobie wyobrazić bardziej spełniony program bauhausowskiej szkoły widzenia? I czy Moholy-Nagy mógł o tym pomarzyć?

W artykule, zgodnie z aktualną ortografią, ujednolicono pisownię (stosowanie dużych i małych liter) w tytułach oraz cytatach źródeł bauhausowskich oraz pisownię imienia Moholya-Nagya.

Przypisy

[1] Zob. Jeannine Fiedler, „Licht am Bauhaus? Versuch eines Nachweises bei 800 Lux," w *Kunst„Licht"Spiele. Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*, red. Ulrike Gärtner, Kai-Uwe Hemken, Kai Uwe Schierz für die Kunsthalle Erfurt (Bielefeld–Leipzig: Kerber Verlag, 2009), 108–115.

[2] Artysta wspominał o tym jeszcze w okresie amerykańskim – zob. [L.]László Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung* (Leipzig: Spector Books, 2014), 284. Reprint pierwszego wydania: László Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (Chicago: Paul Theobald, 1947).

[3] Zob. m.in. L.[ászló] Moholy-Nagy, „Fotografie ist Lchtgestaltung," *Bauhaus*, nr 1 (1928): 2. Przedruk w: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy* (Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1986), 319–322.

[4] László Moholy-Nagy, „Brief an František Kalivoda [Juni 1934]," *Telehor*, nr 1–2 (1936): 11. Cyt. za: Passuth, *Moholy-Nagy*, 337.

[5] László Moholy-Nagy, „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne," *Die Form*, nr 11/12 (1930): 297–298. Przedruk w: Passuth, *Moholy-Nagy*, 328. W pewnym stopniu marzenia Węgra spełnia design telewizorów marki Samsung z „bezpośrednim strefowym podświetleniem", które pojawiły się na rynku w 2019 roku.

[6] Ibidem.

[7] Zob. Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 153.

[8] Szerzej na temat problematyki designowania zob. Andrzej Gwóźdź, „Malarstwo jako design w przestrzeniach projekcyjnych (próba teorii)," *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 1 (2020): 70–91.

[9] László Moholy-Nagy, „Geradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik," *Bauhaus*, nr 1 (1926): 5.

[10] László Moholy-Nagy, „Die statische und kinetische optische Gestaltung," w Idem, *Malerei, Fotografie, Film* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1986), 20. Reprint drugiego wydania: László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film* (München: Albert Langen Verlag, 1927).

[11] Zob. Moholy-Nagy, „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne."

[12] Zob. Holger Wilmesmeier, *Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee „Der absolute Film" (3. und 10. Mai 1925)* (Münster–Hamburg: Lit, 1994).

[13] Ludwig Hirschfeld-Mack, *Farben Licht-Spiele. Wesen Ziele Kritiken* (Weimar: Privatdruck, 1925). Cyt. za: *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*, red. Christian Kiening, Adolf Heinrich (Zürich: Chronos, 2012), 130. Druga część cytatu w oryginale wyróżniona.

[14] Ta ostatnia, określana mianem „multimedialnej wystawy immersyjnej", wiązała się z włączeniem do uczestnictwa w seansie okularów Google (co stanowiło atrakcję pokazów na przykład w Neapolu na przełomie 2018 i 2019 roku).

[15] Lev Manovich, „Poetyka powiększonej przestrzeni," tłum. Anna Nacher, w *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers (Kraków: Universitas, 2010), 597.

[16] Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 168.

[17] Zob. zwłaszcza: Moholy-Nagy, „Brief an František Kalivoda," 337.

[18] Zob. László Moholy-Nagy, „Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia," tłum. T. Szulc, *F.a. – film artystyczny*, nr 1 (1937): 18–22. Przedruk w: *Obscura*, nr 1–2 (1985): 51–56. Oryginał: „Fotografie: die objektive Sehform unserer Zeit," *Telehor*, nr 1–2 (1936).

[19] Theo van Doesburg, „Film als reine Gestaltung," *Die Form* 10 (1929): 246. W przypisie van Doesburg wyraża nadzieję na wsparcie w przyszłości filmowego kształtowania także za pomocą barw.

[20] Zob. Vilem Flusser, *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design* (Göttingen: Steidl Verlag, 1997), 9.

[21] Zob. Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 12 i 153.

[22] Zob. Andrzej Gwóźdź, „Designowanie kina w przestrzeniach miasta: wideomapowanie architektury," w *Widzialność wyzwolona*, red. Andrzej Gwóźdź przy współpracy Natalii Gruenpeter (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018). e-book: http://www.ispan.pl/widzialnosc-wyzwolonanewpdf.pdf, dostępny 10.02.2020.

[23] Zob. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (Berlin: Gebr. Mann, 2019). Reprint pierwszego wydania: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (München: Albert Langen Verlag, 1928).

[24] Zob. Joanna Budzik, *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2012).

[25] Moholy-Nagy, „Die statische und kinetische," 22.

[26] Moholy-Nagy, „Kino symultaniczne albo polikino," tłum. Andrzej Gwóźdź, *Iluzjon*, nr 1 (1986): 44.

[27] Ibidem.

[28] Ibidem.

[29] Projekt Herberta Bayera zob. w: Norbert M. Schmitz, „Moholys Filmkunst oder Warum das Bauhaus dem Kino fernblieb," w *Bauhaus*, red. Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (Köln: Könemann, 2000), 307.

[30] van Doesburg, „Film als reine Gestaltung," 242. Zob. też: Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 279.

Bibliografia

Budzik, Justyna. *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*. Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2012.

Doesburg, Theo van. „Film als reine Gestaltung." *Die Form* 10 (1929): 241–248 (il. 249).

Fiedler, Jeannine. „Licht am Bauhaus? Versuch eines Nachweises bei 800 Lux." W *Kunst- „Licht"Spiele. Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*, red. Ulrike Gärtner, Kai-Uwe Hemken, Kai Uwe Schierz für die Kunsthalle Erfurt, 108-115. Bielefeld–Leipzig: Kerber Verlag, 2009.

Flusser, Vilem. *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*. Göttingen: Steidl Verlag, 1997.

Gwóźdź, Andrzej, „Designowanie kina w przestrzeniach miasta: wideomapowanie architektury." W *Widzialność wyzwolona*, red. Andrzej Gwóźdź przy współpracy Natalii Gruenpeter. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018. e-book: http://www.ispan.pl/widzialnosc-wyzwolonanewpdf.pdf; data dostępu: 10.02.2020.

Gwóźdź, Andrzej. „Malarstwo jako design w przestrzeniach projekcyjnych (próba teorii)." *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 1 (2020): 70–91.

Hirschfeld-Mack, Ludwig. *Farben Licht-Spiele. Wesen Ziele Kritiken*. Weimar: Privatdruck, 1925.

Kiening, Christian, Adolf Heinrich, red. *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos, 2012.

Manovich, Lev. „Poetyka powiększonej przestrzeni." Tłum. Anna Nacher. W *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, 596–627. Kraków: Universitas, 2010.

Moholy-Nagy, László. „Brief an František Kalivoda [Juni 1934]." *Telehor*, nr 1–2 (1936): 115–117. Przedruk w: Passuth, Krisztina. *Moholy-Nagy*, 337–339. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1986.

Moholy-Nagy, László. „Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia." Tłum. T. Szulc. *F.a. – film artystyczny*, nr 1 (1937): 18–22. Przedruk w: *Obscura*, nr 1–2 (1985): 51–56. Oryginał: Moholy-Nagy, László. „Fotografie: die objektive Sehform unserer Zeit." *Telehor*, nr 1–2 (1936).

Moholy-Nagy, L.[ászló]. „Fotografie ist Lichtgestaltung." *Bauhaus*, nr 1 (1928): 2–9.

Moholy-Nagy, L.[ászló]. „Geradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik." *Bauhaus*, nr 1 (1926): 5.

Moholy-Nagy, László. „Kino symultaniczne albo polikino." Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon*, nr 1 (1986): 46–47.

Moholy-Nagy, László. „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne." *Die Form*, nr 11/12 (1930): 297–299.

Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film*. Berlin. Gebr. Mann Verlag, 1986. Reprint drugiego wydania: Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film*. München: Albert Langen Verlag, 1927.

Moholy-Nagy, [L.]ászló. *Sehen in Bewegung*. Leipzig: Spector Books, 2014. Reprint pierwszego wydania: Moholy-Nagy, László. *Vision in Motion*. Chicago. Paul Theobald, 1947.

Moholy-Nagy, László. „Die statische und kinetische optische Gestaltung." W Idem. *Malerei, Fotografie, Film*, 20. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1986.

Moholy-Nagy, László. *Von Material zu Architektur*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019. Reprint pierwszego wydania: Moholy-Nagy, László. *Von Material zu Architektur*. München: Albert Langen Verlag, 1929.

Passuth, Krisztina. *Moholy-Nagy*. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1986.

Schmitz, Norbert M. „Moholys Filmkunst oder Warum das Bauhaus dem Kino fernblieb." W *Bauhaus*, red. Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, 304–309. Köln: Könemann, 2000.

Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923. Zürich: Lars Müller Publishers, 2019. Reprint pierwszego wydania: Weimar–München: Bauhausverlag, b.r.w.

Wilmesmeier, Holger. *Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee „Der absolute Film" (3. und 10. Mai 1925)*. Münster–Hamburg: Lit, 1994.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/9

Kamil KOPANIA
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

TEATR LALEK ANDRZEJA PAWŁOWSKIEGO JAKO PROJEKT NIEREALNY

Andrzej Pawłowski, fotograf, malarz, rzeźbiarz, projektant przemysłowy, autor filmów, współzałożyciel II Grupy Krakowskiej, jest dziś traktowany jako jeden z ważniejszych i ciekawszych artystów polskich drugiej połowy dwudziestego wieku. Rangę oraz wyjątkowość twórczości Pawłowskiego dobrze obrazowała, zorganizowana w 2002 roku, szeroka, monograficzna prezentacja jego dorobku. Towarzyszący jej katalog do dziś stanowi podstawowe kompendium wiedzy na temat życia i sztuki krakowskiego twórcy.[1] Niezmiennie jednak w cieniu późniejszych dokonań pozostaje wczesna aktywność Pawłowskiego, związana z projektem stworzenia lustrzanego, następnie zaś epidiaskopowego teatru lalek. Te zazwyczaj wspominane są jedynie na marginesie rozważań o *Kineformach* – rzutowanych na ekran, ruchomych, zmiennych obrazach, tworzonych za pomocą abstrakcyjnych, wprowadzanych w ruch form przestrzennych, które w trakcie pokazu, okraszanego podkładem muzycznym, były podświetlane i przepuszczane przez system deformujących je soczewek.[2] *Kineformy*, które przyniosły Pawłowskiemu uznanie krytyki, jak też stałe miejsce w historii współczesnej sztuki polskiej, przyćmiły jego wcześniejsze eksperymenty z teatrem lalek, traktowane ledwie jako preludium do właściwych, wysokiej rangi artystycznej, w pełni indywidualnych poszukiwań.

Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, iż takie podejście do wczesnej aktywności artystycznej Pawłowskiego wynikało – a w znacznej mierze wynika do dziś – z jednej strony, z traktowania teatru lalek przez historyków sztuki jako mało istotnego zagadnienia, z drugiej zaś – z niewielkiej liczby materiałów archiwalnych oraz innych świadectw odnoszących się do lustrzanej i epidiaskopowej scenki, zaprojektowanych przez Pawłowskiego. Próbą szerszego spojrzenia na wczesną twórczość krakowskiego artysty był artykuł autorstwa piszącego te słowa, którego celem było naświetlenie genezy oraz kształtu obu scenek.[3] Analiza zachowanych materiałów, przede wszystkim prasowych, pozwoliła na przybliżenie ich konstrukcji, jak też drogi prowadzącej do powstania *Kineform*. Z kolei szersze spojrzenie na miejsce, rolę i kontekst funkcjonowania teatru lalek w kulturze i sztuce lat trzydziestych oraz czterdziestych dwudziestego wieku pozwoliło na powiązanie eksperymentów Pawłowskiego z tradycją sceny teatralnej Bauhausu, jak też – szerzej – ideami artystycznymi uskutecznianymi przez twórców tej szkoły. Nadto zwrócona została uwaga na teatr lalkowy austriackiego lalkarza Richarda Teschne-

ra, zainteresowanego eksperymentami optycznymi, oraz osobę Siergieja Obrazcowa, najbardziej wpływowego twórcę teatru lalek w Związku Radzieckim, którego wizyta w Polsce w drugiej połowie lat czterdziestych miała przemożny wpływ na miejscowe środowisko lalkarskie.

Po blisko dwudziestu latach do naszej wiedzy na temat eksperymentów Pawłowskiego z teatrem lalek dodać możemy kilka istotnych informacji, jak też pokusić się o głębsze spojrzenie na wybrane problemy z nimi związane. Uzupełnienia wymagają dwie kwestie: a) szczegółowe dane dotyczące konstrukcji oraz zasad działania stworzonych przez Pawłowskiego scenek lalkowych; b) powody fiaska projektu Pawłowskiego, który nigdy nie znalazł zastosowania w praktyce.

Do niedawna konstrukcja obu scenek Pawłowskiego znana nam była wyłącznie z opisów prasowych. Sytuacja uległa zmianie dzięki kwerendom na potrzeby, zorganizowanej przez Zachętę Narodową Galerię Sztuki, wystawy *Lalki: teatr, film, polityka* (19 III – 30 VI 2019).[4] Co prawda, nie udało się odnaleźć żadnych istotnych materiałów w zbiorach rodziny Pawłowskiego, jak też stwierdzono, że praca magisterska artysty, dotycząca teatru lalkowego dla świetlic i szkół, nie zachowała się w archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, to jednak udało się dotrzeć do przechowywanego w Archiwum Urzędu Patentowego w Warszawie *Wzoru użytkowego Ru-9603, opubl. 24.04.1951*, dotyczącego „przenośnego lustrzanego teatrzyku kukiełek." Daje on nam pełną wiedzę na temat pierwszej scenki lalkowej zaprojektowanej przez artystę. Jako taki wart jest on przytoczenia w pełni (zob. też ilustrację, do której odnosi się tekst):

> Andrzej Pawłowski
> (Kraków, Polska)
> Przenośny lustrzany teatrzyk kukiełek
>
> Dotychczas odbywało się w teatrzykach kukiełek poruszanie pacynek w ten sposób, że aktor ukryty za parawanem lub kotarą poruszał ręką wzniesioną do góry ubraną w tę pacynkę.
>
> Ten sposób poruszania kukiełek miał tę niedogodność, że po kilku minutach tracił aktor w skutek zmęczenia z powodu odpływu krwi z ręki zdolność wykonywania nią potrzebnych ruchów. Poza tym aktor nie miał możności dokładnego kontrolowania tych swoich ruchów.
>
> Te niedogodności usuwa przenośny lustrzany teatrzyk kukiełkowy będący przedmiotem niniejszego zgłoszenia.
>
> Fig. 1 przedstawia stojący na nogach D teatrzyk od strony widza z otwieranymi drzwiczkami B i C i z kurtyną zasłaniającą scenkę A.
>
> Fig. 2 uwidacznia tył teatrzyku z upuszczoną ścianą pionową b stanowiącą tło sceniczne i z podniesionym pod kątem 45° wiekiem g zaopatrzonym od wewnątrz w zwierciadło a.
>
> Skoro teatrzyk jest złożony to ściana pionowa b idzie do góry, a spuszczane wieko g ją przykrywa.
>
> W czasie przedstawienia zwierciadło a ustawione jest pod kątem 45° do płaszczyzny horyzontu widza, zaś nad opuszczoną ścianką b równoległą do płaszczyzny horyzontu widza porusza aktor kukiełką d, opierając rękę na podstawce c będącej wygięciem tła scenicznego b. Aktor, znajdując się w wygodnej, siedzącej pozycji, poruszając opartą o podstawkę c ręką h, w której trzyma swobodnie kukiełkę poziomo nad ścianką b, nie męczy się.
>
> Oprócz wygody w samym poruszaniu lalką tenże aktor ma możność dokładnej kontroli ruchów lalki.
>
> Zwierciadło a, o którym wcześniej była mowa, odbija uzyskany obraz pacynki w kierunku widza oglądającego ją przy podniesionej kurtynie w ramie scenicznej A.
>
> Ewentualne zastosowanie krzywego zwierciadła oraz trików lustrzanych zwiększają możliwości wywoływania efektów plastycznych.
>
> Zastrzeżenie ochronne.
>
> Przenośny lustrzany teatrzyk kukiełek znamienny tym, że jest zaopatrzony w wychylną ku dołowi tylną ściankę (b), której górny koniec stanowi podpórkę dla aktora, oraz w zwierciadło (a), umieszczone w wychylnym wieczku (g), przy czym w cza-

sie przedstawienia ściankę (b) odchyla się do położenia poziomego, a wieczko (g) ze zwierciadłem (a) ustawia się pod kątem 45°.
Andrzej Pawłowski

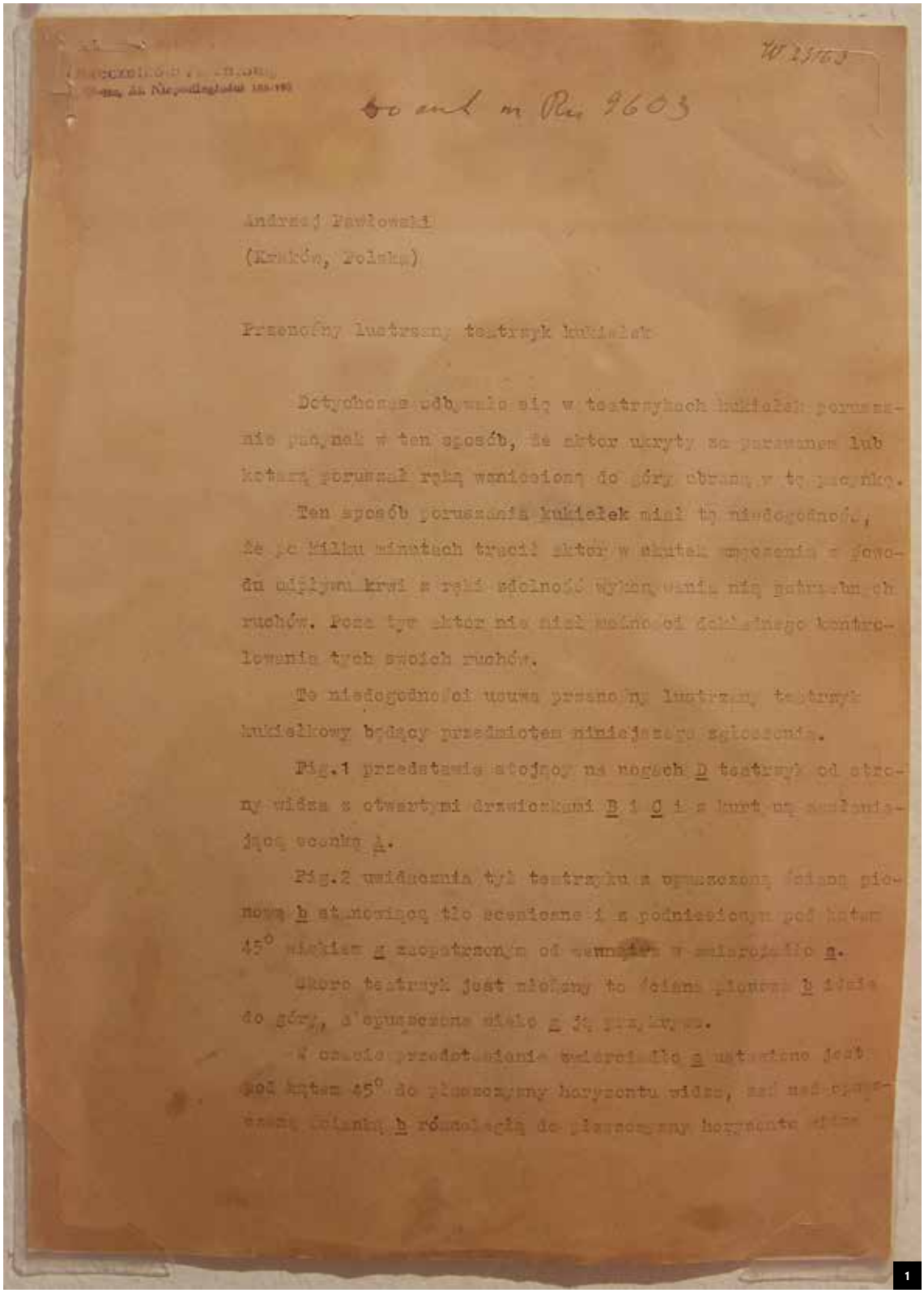
Zwięzły i precyzyjny opis wynalazku, z towarzyszącymi mu instruktywnymi zdjęciami, pozwala doskonale zrozumieć prostą w istocie konstrukcję scenki, której nadrzędnym celem było ułatwienie życia lalkarzom. Pawłowski, świadom dużych obciążeń fizycznych związanych z animacją lalek, stworzył scenkę pozwalającą zmniejszyć wysiłek animatorów, czy też może należałoby podkreślić – animatora, bowiem jej wielkość nie stwarzała możliwości pracy zespołowej. Gabaryty i właściwości lustrzanego teatru lalek miały wychodzić naprzeciw potrzebom edukacyjnym szkół i świetlic. W domyśle: nauczyciel czy opiekun określonej grupy dzieci, albo też profesjonalny lalkarz, nastawiony na odgrywanie spektakli w tego rodzaju placówkach, mógłby zaproponować im, niewielkim nakładem sił i środków, rozrywkę. Kwestie artystyczne zdają się być w przypadku scenki Pawłowskiego drugorzędne. W zgłoszeniu patentowym wspomina on, co prawda, że „Ewentualne zastosowanie krzywego zwierciadła oraz trików lustrzanych zwiększają możliwości wywoływania efektów plastycznych,”[5] niemniej jednak zarówno w samym wniosku o objęcie ochroną prawną wynalazku, jak i w różnego rodzaju materiałach prasowych mu poświęconych wyraźnie przebija jego użytkowy, nie artystyczny charakter. Czy może raczej, odnosząc się do idei Bauhausu, należałoby powiedzieć, iż w przypadku lustrzanego teatru lalek sztuka objawia się w użytkowości projektu, jego doskonałym wykończeniu, praktyczności, ergonomiczności.

Lustrzany teatr lalek nie spotkał się z zainteresowaniem ani lalkarzy amatorów, ani też profesjonalistów. Ci ostatni zarzucali Pawłowskiemu, iż stworzona przez niego scenka jest po prostu zbyt mała na ich potrzeby. Co prawda, przychylni Pawłowskiemu krytycy wskazywali, iż wielkość sceny nie odbiega w istocie od wielkości klasycznych scenek teatrów ulicznych, na przykład francuskich, zaś sam Pawłowski podjął próby stworzenia lalkowego teatru epidiaskopowego, który pozwalałby osiągnąć obraz większych rozmiarów,[6] niemniej jednak wydaje się, że problem z wynalazkiem krakowskiego artysty tkwił gdzie indziej.

Lalkarzem, do potrzeb którego wynalazek Pawłowskiego zdawałby się idealnie dopasowany, był Sylwester Drzewiecki. W literaturze z zakresu historii teatru lalek w Polsce funkcjonuje on jako lalkarz działający przed II wojną światową. Piszący o nim Marek Waszkiel stwierdza: „[1938] Wiosną w Wielkopolsce rozpoczyna działalność wędrowny lalkarz Sylwester Drzewiecki (do końca 1937 prowadził objazdowy cyrk). Objeżdżał wsie wielkopolskie ze swoim teatrem pacynek mieszczącym się na rowerze z przyczepą. Grał zapewne do wybuchu wojny, przeważnie sztuki niemieckiego pochodzenia, w których występowali Kasper i Greta.”[7] Powyższe informacje domagają się weryfikacji. W 2019 roku na rynku antykwarycznym pojawiły się głowy pacynek wykorzystywane przez Drzewieckiego, jak też szereg dokumentów archiwalnych, dotyczących jego aktywności artystycznej.[8] Pozwalają one istotnie uzupełnić informacje na temat tej sceny wędrownej, jak też skorygować zakres czasowy, w którym funkcjonowała. Pozwalają również określić charakter działalności Drzewieckiego, jego ambicje i plany, które zdają się współgrać z ideami stojącymi u podstaw powstania lustrzanego, dalej zaś epidiaskopowego teatru lalek Pawłowskiego.

Kluczowy dla zrozumienia przyświecających Drzewieckiemu celów, jak też artystycznej drogi związanej z prowadzeniem wędrownego teatru lalek (która, wbrew dotychczasowym twierdzeniom, rozpoczęła się nie w 1937, tylko w 1934 roku), jest list, który Drzewiecki wystosował do Jana Sztaudyngera, historyka, teoretyka i propagatora teatru lalek, redaktora czasopisma *Bal u Lal*, datowany na 27 marca 1939 roku (pisownia oryginalna):

Poznań, dnia 27. marca 1939 r.
Do
Szanownego Pana
Redaktora ‘Bal u lal’
Dr. Jana Sztaudyngera
w/miejscu
Szanowny Panie Redaktorze!
Pragnę skorzystać z okazji wydawania miesięcznika przez WPana ‘Bal u lal’ – zwra-



W 23163

Do ant. nr Rei 9603

Andrzej Pawłowski
(Kraków, Polska)

Przenośny lustrzany teatrzyk kukiełek

Dotychczas odbywało się w teatrzykach kukiełek poruszanie pacynek w ten sposób, że aktor ukryty za parawanem lub kotarą poruszał ręką wzniesioną do góry obraną w tę pacynkę.

Ten sposób poruszania kukiełek miał tę niedogodność, że po kilku minutach tracił aktor w skutek zmęczenia z powodu odpływu krwi z ręki zdolność wykonywania nią potrzebnych ruchów. Poza tym aktor nie miał możności dokładnego kontrolowania tych swoich ruchów.

Te niedogodności usuwa przenośny lustrzany teatrzyk kukiełkowy będący przedmiotem niniejszego zgłoszenia.

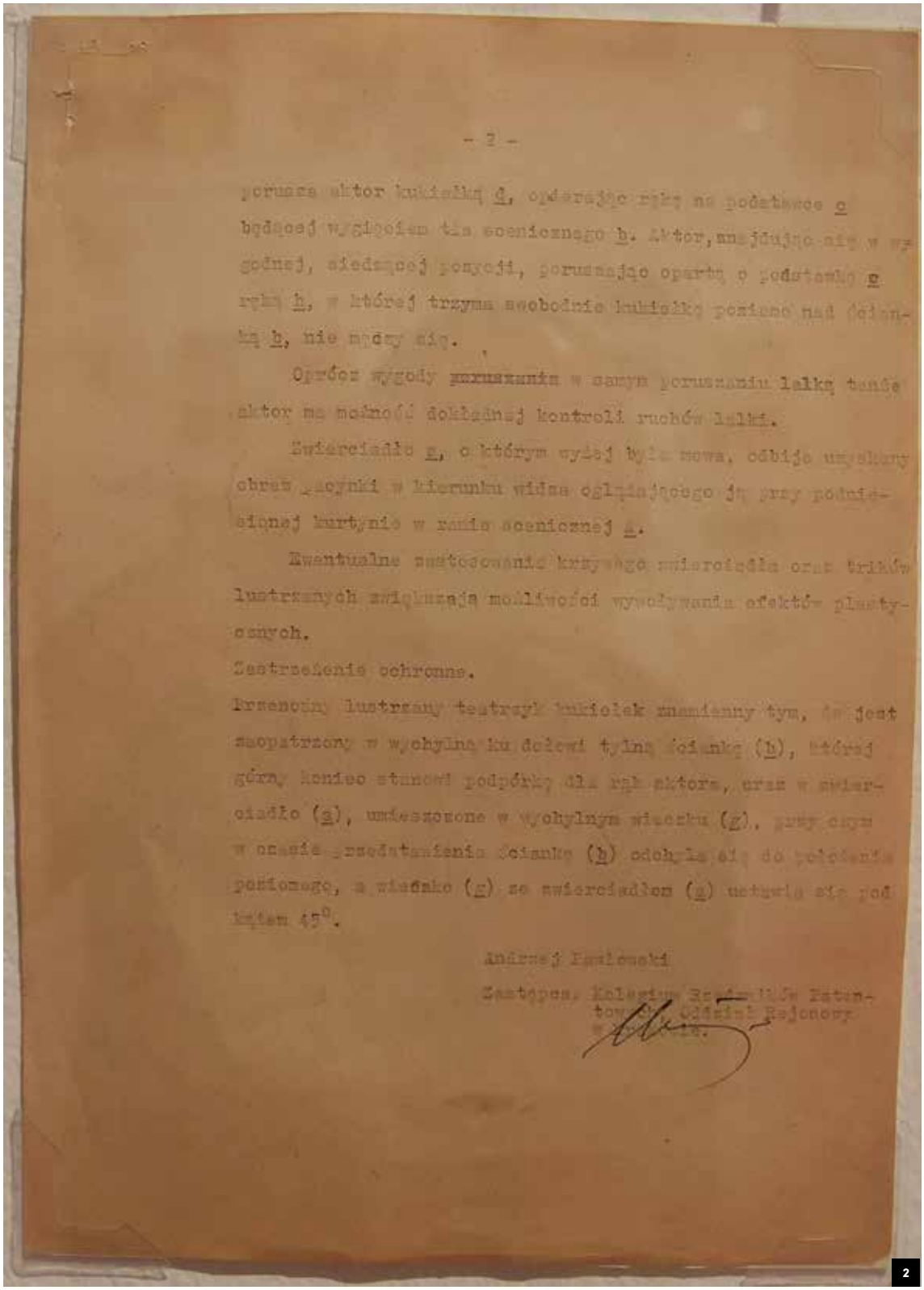
Fig.1 przedstawia stojący na nogach D teatrzyk od strony widza z otwartymi drzwiczkami B i C i z kurtyną zasłaniającą scenkę A.

Fig.2 uwidacznia tył teatrzyku z opuszczoną ścianą pionową b stanowiącą tło sceniczne i z podniesionym pod kątem 45° wiekiem g zaopatrzonym od wewnątrz w zwierciadło a.

Skoro teatrzyk jest złożony to ściana pionowa b idzie do góry, a opuszczone wieko g ją przykrywa.

W czasie przedstawienia zwierciadło a ustawione jest pod kątem 45° do płaszczyzny horyzontu widza, zaś nad opuszczoną ścianką b równoległą do płaszczyzny horyzontu widza

1



- 2 -

porusza aktor kukiełką d, opierając rękę na podstawce c będącej wygięciem tła scenicznego b. Aktor, znajdując się w wygodnej, siedzącej pozycji, poruszając opartą o podstawkę c ręką h, w której trzyma swobodnie kukiełkę poziomo nad ścianką b, nie męczy się.

Oprócz wygody ~~xxxxxxxxx~~ w samym poruszaniu lalką tenże aktor ma możność dokładnej kontroli ruchów lalki.

Zwierciadło a, o którym wyżej była mowa, odbije uzyskany obraz pacynki w kierunku widza oglądającego ją przy podniesionej kurtynie w ramie scenicznej a.

Ewentualne zastosowanie krzywego zwierciadła oraz trików lustrzanych zwiększają możliwości wywoływania efektów plastycznych.

Zastrzeżenie ochronne.

Przenośny lustrzany teatrzyk kukiełek znamienny tym, że jest zaopatrzony w wychylną ku dołowi tylną ściankę (b), której górny koniec stanowi podpórkę dla rąk aktora, oraz w zwierciadło (a), umieszczone w wychylnym wieczku (g), przy czym w czasie przedstawienia ściankę (b) odchyla się do położenia poziomego, a wieczko (g) ze zwierciadłem (a) ustawia się pod kątem 45°.

Andrzej Pawłowski

Zastępca, Kolegium Rzeczników Patentowych, Oddział Rejonowy w Krakowie.

2

3

4

Dziś!

Objazdowy

TEATR MARIONETEK

pod kierownictwem artysty

Sylwestra

Drzewieckiego

W .....

dnia .....

w lokalu .....

o godz. .....

To

Wielka Rewia Lalek

którą każdy zobaczyć powinien!

Lalki mówiące o 20 cm. wysokości. — To rodzina marionetek, która wprowadza widza w podziw, śmiech i humor

Przyjdź i zobacz Kubusia Wszędobylskiego

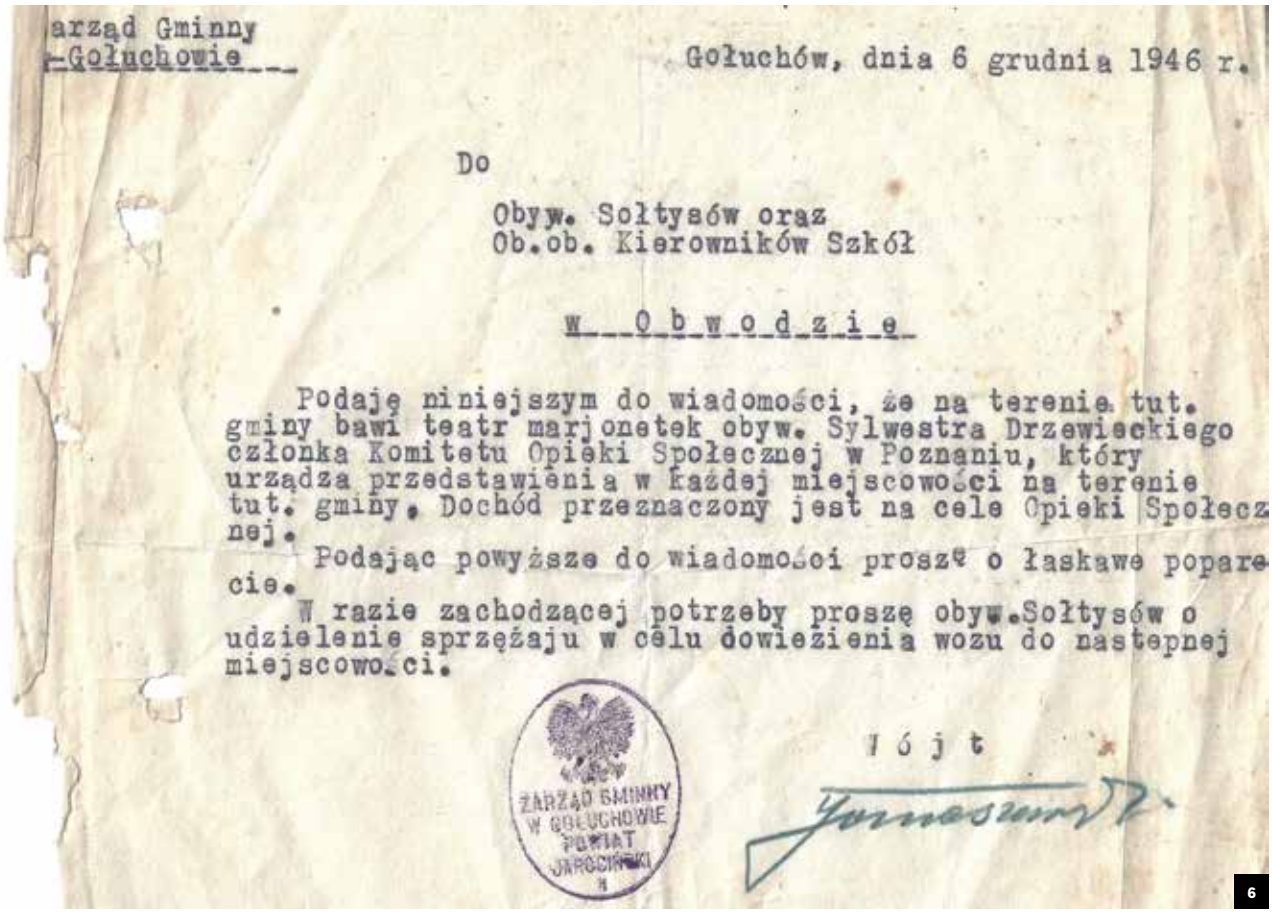
Wstęp ..... Własna muzyka i oświetlenie elektryczne!

Zysk przeznacza się na pomoce szkolne!

E-1-16451 T.Z.G. oddział Nakło 871 V/50 2500

5

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



arząd Gminny
-Gołuchowie

Gołuchów, dnia 6 grudnia 1946 r.

Do

Obyw. Sołtysów oraz
Ob.ob. Kierowników Szkół

w Obwodzie

Podaję niniejszym do wiadomości, że na terenie tut. gminy bawi teatr marjonetek obyw. Sylwestra Drzewieckiego członka Komitetu Opieki Społecznej w Poznaniu, który urządza przedstawienia w każdej miejscowości na terenie tut. gminy. Dochód przeznaczony jest na cele Opieki Społecznej.

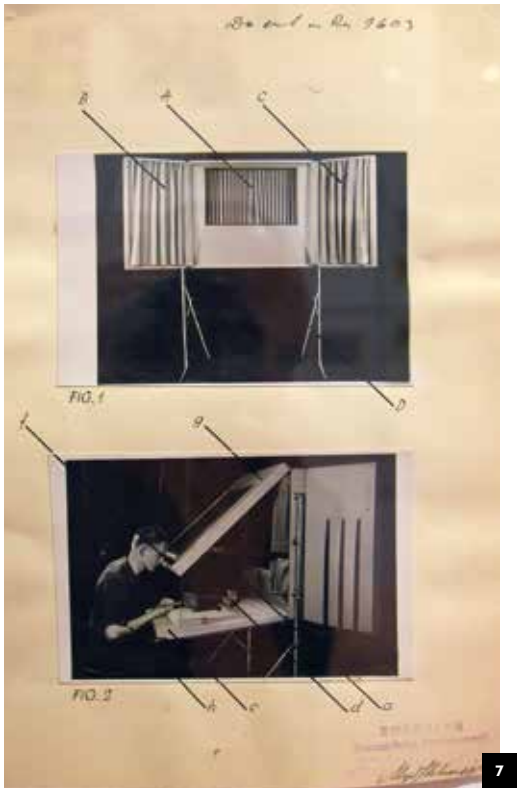
Podając powyższe do wiadomości proszę o łaskawe poparcie.

W razie zachodzącej potrzeby proszę obyw. Sołtysów o udzielenie sprzężaju w celu dowiezienia wozu do następnej miejscowości.

ZARZĄD GMINNY W GOŁUCHOWIE POWIAT JAROCIŃSKI

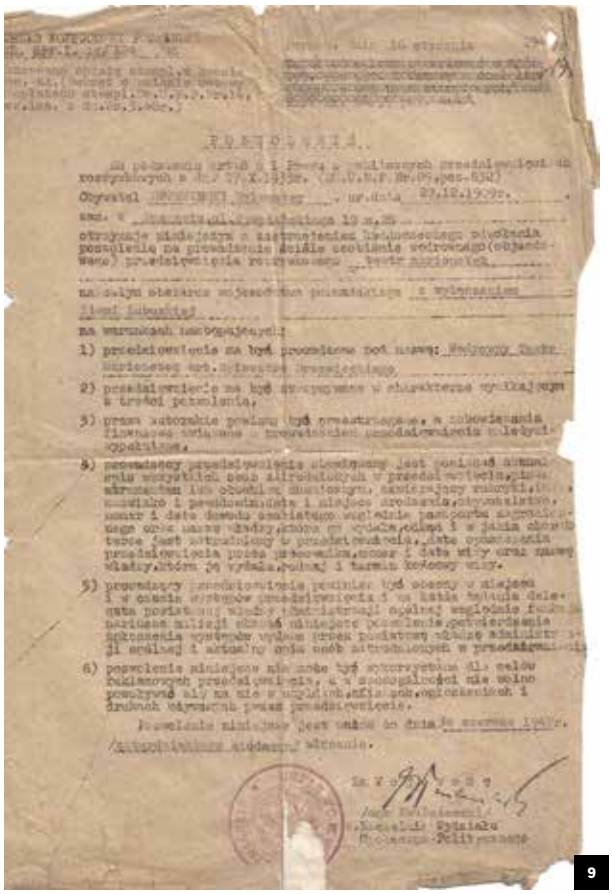
Wójt

6



7

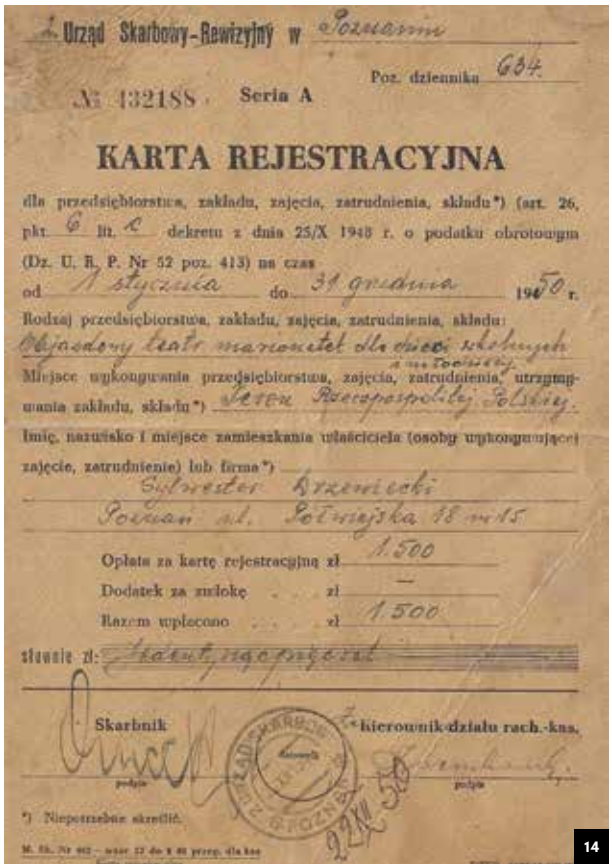
8



9

10

12



14

1. Wzór użytkowy Ru-9603, opubl. 24.04.1951, dotyczący „przenośnego lustrzanego teatrzyku kukiełek" Andrzeja Pawłowskiego, fot. Kamil Kopania

2. Wzór użytkowy Ru-9603, opubl. 24.04.1951, dotyczący „przenośnego lustrzanego teatrzyku kukiełek" Andrzeja Pawłowskiego, fot. Kamil Kopania

3. Głowy pacynek używanych w teatrze Sylwestra Drzewieckiego, fot. Kamil Kopania

4. Odwrocie pocztówki reklamowej Objazdowego Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego

5. Afisz Objazdowego Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego

6. Zaświadczenie dotyczące działalności teatralnej Sylwestra Drzewieckiego, 1946

7. Wzór użytkowy Ru-9603, opubl. 24.04.1951, dotyczący „przenośnego lustrzanego teatrzyku kukiełek" Andrzeja Pawłowskiego, fot. Kamil Kopania

8. Pocztówka reklamowa Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego

9. Pozwolenie na działalność Wędrownego Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego, 1947

10. Głowy pacynek używanych w teatrze Sylwestra Drzewieckiego, fot. Kamil Kopania

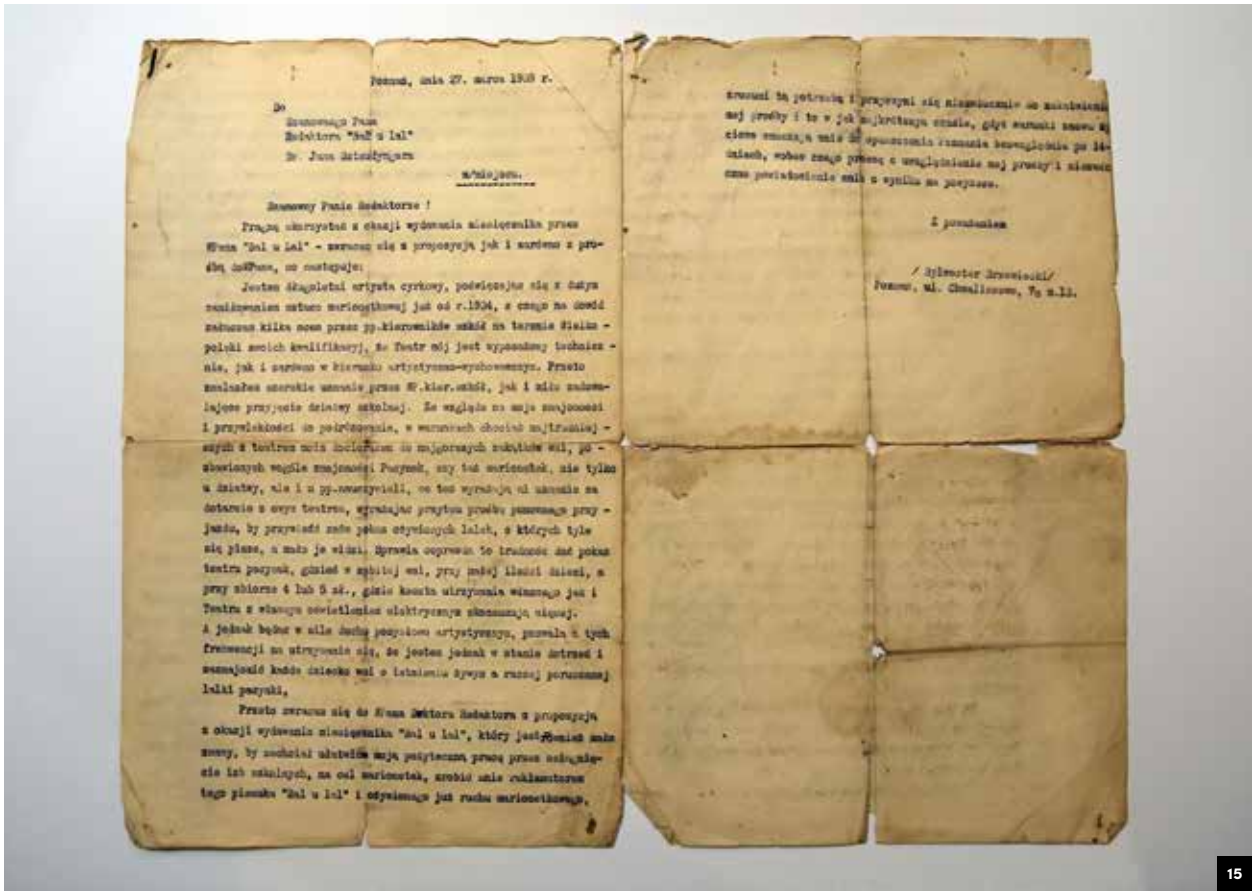
11. Głowy pacynek używanych w teatrze Sylwestra Drzewieckiego, fot. Kamil Kopania

12. Odwrocie pocztówki reklamowej Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego

13. Pocztówka reklamowa Objazdowego Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego

14. Karta rejestracyjna Objazdowego Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego, 1950

15. List Sylwestra Drzewiecki do Jana Sztaudyngera, datowany na 27 marca 1939



Poznań, dnia 27. marca 1939 r.

Do
Szanownego Pana
Redaktora "Hal u Lal"
Dr. Jana Sztaudyngera
w Wilejce.

Szanowny Panie Redaktorze !

Pragnę skorzystać z okazji wydawania nieśmiertelnika przez Wama "Hal u Lal" - zwracać się z propozycją jak i zarówno z prośbą dotyczącą, co następuje:

Jestem długoletni artysta cyrkowy, podejmujący się z dużym zamiłowaniem sztuki marionetkowej już od r.1934, z czego na dowód zdawane kilka scen przez pp.kierowników szkół na terenie Śląska - potwierdzi swoich kwalifikacyj, że Teatr mój jest wyposażony technicznie, jak i zarówno w kierunku artystyczno-wychowawczym. Przeto zwracałem szczególne uznanie przez Wł.kier.szkół, jak i szkół zadowalające przyjęcie dziatwy szkolnej. Ze względu na moje znajomości i przyzwyczajenia do podróżowania, w warunkach chociaż najtrudniejszych a teatrem mój inclusive do najgorszych zakątków wsi, jak - zbawionych wogóle znajomości Pszczół, czy też marionetek, nie tylko w dziatwy, ale i u pp.nauczycieli, co też wyrażają od uznania za dotarcie z swym teatrem, wyrażając przytem prośbę pomocną przyjazdu, by przyjechać znów jakim czytających lalek, z których tyle się płacze, a mało je widzi. Sprawia ogromne to trudności dać pokaz teatru pacynek, gdzieś w szkolnej sali, przy małej liczbie dzieci, a przy zbiorze 4 lub 5 zł., gdzie koszta utrzymania wiązane jak i Teatru z własnym oświetleniem elektrycznym zbaczania więcej.
A jednak będąc w sile dużej pozycji artystycznej, pozwala i tych frekwencji na utrzymanie się, że jestem jednak w stanie dotrzeć i zamajaczyć każde dziecko wsi o istnieniu żywym a ruchu poruszanej lalki pacynki.

Przeto zwracam się do Wama Redaktora Redaktora z propozycją z okazji wydawania nieśmiertelnika "Hal u Lal", który jest Wama znanym znowu, by zechciał udzielić mojej pożytecznej pracy przez zamieszczenie lub ogłoszenia, na cel marionetek, zrobić mnie reklamatorem tego pisemka "Hal u Lal" i odyseusza już ruchu marionetkowego.

Zwracam się z prośbą i przyczyni się niezmiernie do zaistnienia mej pracy i to w jak najkrótszym czasie, gdyż warunki zmusz[illegible] [illegible] wyposażenia [illegible] bezwzględnie po dniach, wobec czego proszę o uwzględnienie mej prośby i zawczasu powiadomienie mnie o wyniku na pocztowce.

Z poważaniem

/ Sylwester Drzewiecki/
Poznań, ul. Chwaliszewo, 7a m.12.

cam się z propozycją jak i zarówno z prośbą do WPana, co następuje:
Jestem długoletni artysta cyrkowy, poświęcając się z dużym zamiłowaniem sztuce marionetkowej już od r. 1934, z czego na dowód załączam kilka ocen przez pp. Kierowników szkół na terenie Wielkopolski swoich kwalifikacyj, że Teatr mój jest wyposażony technicznie, jak i zarówno w kierunku artystyczno-wychowawczym. Przeto znalazłem szerokie uznanie przez WP.kier. szkół, jak i miłe zadowalające przyjęcie dziatwy szkolnej. Ze względu na moje znajomości i przywlekłości do podróżowania, w warunkach chociaż najtrudniejszych z teatrem moim docierałem do najgorszych zakątków wsi, pozbawionych w ogóle znajomości Pacynek, czy też marionetek, nie tylko u dziatwy, ale i u pp.nauczycieli, co też wyrażają mi uznanie za dotarcie z owym teatrem, wyrażając przytem prośbę ponownego przyjazdu, by przywieźć znów pokaz ożywionych lalek, o których tyle się pisze, a mało je widzi. Sprawia coprawda to trudność dać pokaz teatru pacynek, gdzieś w zabitej wsi, przy małej ilości dzieci, a przy zbiorze 4 lub 5 zł., gdzie koszta utrzymania własnego jak i Teatru z własnym oświetleniem elektrycznym skonsumują więcej. A jednak będąc w sile duchu pomysłowo artystycznym, pozwala z tych frekwencji na utrzymanie się, że jestem jednak w stanie dotrzeć i zaznajomić każde dziecko wsi o istnieniu żywym a raczej poruszanej lalki pacynki,
Przeto zwracam się do WPana Doktora Redaktora z propozycją z okazji wydawania miesięcznika 'Bal u lal', który jest również mało znany, by zechciał ułatwić moją pożyteczną pracę przez osiągnięcie izb szkolnych, na cel marionetek, zrobić mnie reklamatorem tego pisemka 'Bal u lal' i ożywionego już ruchu marionetkowego, które naprawdę według wieloletniego mego spostrzeżenia jest łaknącą potrawą rozrywkową u dziecka na wsi. Słowem marionetka przypada już do serc i smaku każdemu dziecku jak i dorosłym. Oceniam z tego, gdyż niezliczona ilość wsi na terenie wielkopolski miała możność z podziwem i zachwytem oglądać mój teatr bez wiedzy WPanów, sprawiło, a raczej sprawia mi jeszcze trudność objazdową, ale czystość i doskonałość mego Teatru została polecana, co miałem możność dotychczas się utrzymać. – Inaczej warunki życiowe nie pozwoliły mi pozostać ani minuty bezczynnie, by móc czekać na decyzję wzgl. Zezwolenie WPanów. Tym więcej, że osłabiłem się na duchu, gdyż w r. 1935 zwróciłem się z prośbą do Kuratorium, co z uznaniem zostało przyjęte, ale dotychczas bez odpowiedzi.
Widocznie wówczas mało się interesowano sztuką marionetkową i jej dobrocią w życiu wychowawczym.
Dziś kiedy tak dalece sztuka ta jest rozwinięta, pragnę dołożyć jeszcze ulepszających starań w mym teatrze i oficjalnie przystąpić do liczby zwiększenia tychże teatrów, i współpracy do rozpowszechnienia, jak i zarówno zaznajomienia pp.kierowników szkół w ich budowie, co też dotychczas czyniłem w moich objazdach i dużo szkół zawdzięcza posiadanie tychże teatrów przez moje dokładne objaśnienie i dane instrukcje.
Obecnie zamiarem Teatru mojego wyposażyć go w celu reklamy w przyczepny wózek do roweru z napisem 'Wędrowny Teatr Pacynek' oraz rozgłośnikiem radiowym, który ma wzbogacić system teatru marionetkowego, dotychczas nie widzianym systemem wędrowania takiego teatru. – Projekt ten jest już na ukończeniu, to też prośbę moją jest być upoważnionym na piśmie przez WPana, a nie jak dotychczas cichym nieznanym, ale zato czynnym dla dobra społeczeństwa marionetkarzem.
Tą razą pragnieniem moim jest być wspartym przez WPana Doktora, co ułatwi mi rozszerzenie wiedzy marionetkowej, jak i udostępni każdemu dziecku godnego zobaczenia pacynek, a mnie przy tym warunek życia.
Na powyższe sądzę i mam nadzieję, że Szanowny Pan Doktor zrozumi tą potrzebę

i przyczyni się niezwłocznie do załatwienia mej prośby i to w jak najkrótszym czasie, gdyż warunki znowu życiowe zmuszają mnie do opuszczenia Poznania bezwzględnie po 14-dniach, wobec czego proszę o uwzględnienie mej prośby i niezwłoczne powiadomienie mnie o wyniku na powyższe.
Z poważaniem
/Sylwester Drzewicki/
Poznań, ul. Chawliszewo, 70 m. 13.

Pomijając szczegółową analizę wątków pojawiających się w przytoczonym, cokolwiek chaotycznym w treści liście, możemy stwierdzić, iż Drzewiecki, obrawszy trudną drogę zawodowego lalkarza objazdowego, skupił się na publiczności dziecięcej, przede wszystkim szkolnej. Na potrzeby swojego teatru skonstruował własną scenę, z którą mógł trafiać do najmniejszych choćby miejscowości w Wielkopolsce, dając spektakle pacynkowe.[9] Wbrew dotychczasowym twierdzeniom II wojna światowa nie zakończyła działalności teatru Drzewieckiego. Zachowane materiały archiwalne, różnego rodzaju pozwolenia i zaświadczenia, jak też materiały reklamowe (plakaty, pocztówki)[10] pozwalają stwierdzić, iż Drzewiecki był aktywny na terenie Wielkopolski jeszcze w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, a więc kilka lat po powstaniu lustrzanego teatru Pawłowskiego. Wynalazek tego ostatniego potencjalnie mógłby ułatwić mu pracę, zoptymalizować koszty działania, ewentualnie też zwiększyć możliwości kontaktu z publicznością poprzez większą mobilność i łatwiejsze ustawianie scenki w miejscach, w których nie dałoby się ustawić większej konstrukcji.

Czy jednak lustrzany, a nawet i epidiaskopowy teatr lalek Pawłowskiego faktycznie mógłby się sprawdzić w teatrze Drzewieckiego? Wydaje się, że nie, a to z tej racji, iż Andrzej Pawłowski, projektując swój teatr, nie wziął pod uwagę jednej, podstawowej kwestii, mianowicie tego, iż na potrzeby jego scenki należałoby pomyśleć o nowych lalkach, jak też innej poetyce i estetyce przedstawień niż te tworzone w tradycyjnych technikach. Drzewiecki operował pacynkami, których głowy potraktowane są w pełni rzeźbiarsko. W ich przypadku środkiem wyrazu są mocne, wyraziste rysy postaci, podkreślone intensywną polichromią. Lalki tego rodzaju ewidentnie realizowały się w ruchu, dynamicznym w charakterze, typowym dla przedstawień ludowych o wielowiekowej tradycji. Drzewiecki w repertuarze miał sztuki bazujące na dorobku lalkarzy niemieckich, wpisując się tym samym w praktykę i poetykę ludowego teatru naszych zachodnich sąsiadów. Problematycznym byłoby twierdzenie, iż tego rodzaju sztuki po prostu dałoby się odegrać za pomocą takich samych bądź podobnych lalek, animując je horyzontalnie, w polu lustra teatrzyku Pawłowskiego. Co więcej, widzowie oglądaliby w tym przypadku nie tyle lalki, ile raczej obraz lalek, a to w oczywisty sposób zmienia postrzeganie spektaklu, inaczej kształtuje jego estetykę, emocje, inaczej buduje narrację. Możemy powiedzieć, iż Drzewiecki, gdyby tylko miał dostęp do wynalazku Pawłowskiego, musiałby wymyślić nowy repertuar bądź istotnie zmodyfikować stary, wypracować nową poetykę i estetykę przedstawień, jak też – a może przede wszystkim – opanować nową metodę animacji. Co więcej, oprawa scenograficzna wystawianych sztuk musiałaby być inna niż tych granych tradycyjnymi metodami.

Tego rodzaju wymogi byłyby trudne do spełnienia dla lalkarza pokroju Drzewieckiego. Bez wątpienia tym trudniejsze byłyby również dla nauczycieli czy opiekunów pracujących w szkołach i świetlicach, teatrem lalek zajmujących się, co najwyżej, amatorsko. Nie powinna również dziwić rezerwa, z jaką do projektu lustrzanego teatru lalek podchodziło profesjonalne środowisko lalkarskie, po 1945 roku skupione na tworzeniu stałych, instytucjonalnych scen w największych miastach Polski. Zarówno w Krakowie, w którym żył i pracował Pawłowski, jak i w innych ośrodkach, w których w latach czterdziestych zaczęto tworzyć podwaliny stałych środowisk lalkarskich, myślano o teatrze lalek w sposób tradycyjny. Nawet jeśli eksperymentowano, tak jak to miało miejsce w przypadku krakowskiej Groteski pod przewodnictwem Władysława i Zofii Jaremów, to eksperymentowano w ramach tradycyjnych technik lalkarskich[11] bądź też poza teatrem lalek, tak jak to czynił związany z Białymstokiem Piotr Sawicki.[12] Czasem trudnym dla wszelkiego rodzaju eksperymentów był, rzecz jasna, okres stalinizmu,

na swój sposób korzystny dla teatrów lalek, w których upatrywano skutecznego narzędzia wpływu na dzieci i młodzież, znowu jednak – w obrębie tradycyjnych środków wyrazu, charakterystycznych dla tego gatunku sztuki teatralnej.[13] Wraz z odwilżą nastał, co prawda, czas eksperymentów i swobody artystycznej, a polskie środowisko lalkarskie wkroczyło w najbardziej twórczy okres po II wojnie światowej, niemniej jednak stało się to już po stworzeniu przez Pawłowskiego, w wyniku fiaska prac nad epidiaskopowym teatrem lalek, *Kineform*.[14]

Konkludując, eksperymenty Pawłowskiego z teatrem lalek uznać należy za ciekawy, samodzielny i indywidualny w charakterze epizod w historii teatru polskiego po II wojnie światowej. Należy mieć jednak świadomość, iż wysiłek krakowskiego artysty był zbytnio nakierowany na praktyczne aspekty działania w pierwszej kolejności lustrzanej, w mniejszym stopniu niezrealizowanej w pełni epidiaskopowej scenki. Techniczne podejście do problemu przesłoniło kwestie związane z faktyczną przydatnością obu wynalazków, które dla lalkarzy mogły się jawić po prostu jako obce i nie do zastosowania w ich działalności, mocno ukierunkowanej na określone techniki lalkarskie, jak też uwarunkowanej dominującą, tradycyjną estetyką przedstawień. Sukces scenek lalkowych zaprojektowanych przez Pawłowskiego byłby możliwy wtedy, gdyby sam ich twórca znalazł dla nich właściwy sposób wykorzystania, użył odpowiedniego języka artystycznego, zaproponował konkretne przedstawienia. Środowisko lalkarzy na jego koncepcje nie było w tamtym czasie gotowe, należałoby je przekonać, że nietypowe scenki faktycznie mają sens.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Jan Trzupek, Maciej Pawłowski, red., *Andrzej Pawłowski 1925–1986* (Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2002).

[2] Trzupek, Pawłowski, *Andrzej Pawłowski*, 14–16.

[3] Kamil Kopania, „Teatr lalek, Bauhaus, Richard Teschner, Kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego," *Kwartalnik Filmowy* 39–40 (2002): 255–262.

[4] Zob. katalog wystawy: Joanna Kordjak, Kamil Kopania, red., *Lalki: teatr, film, polityka* (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2019).

[5] Z podobnych efektów korzystał wspomniany Teschner, który nadawał przedstawieniom bajkową atmosferę poprzez animowanie lalkami ustawionymi za wklęsłą soczewką, umieszczoną w oknie sceny, zob.: Kopania, „Teatr lalek," 259.

[6] Wysiłki Pawłowskiego nie przyniosły rezultatów z uwagi na fakt, iż nie mógł on pozyskać wystarczająco dobrej jakości komponentów optycznych. Borykając się z problemem nieostrego obrazu, doszedł do *Kineform*, w przypadku których ostrość kształtów przedstawianych figur nie była tak istotna jak w przypadku teatru lalek, wymagającego wyraźnych, w sensie dosłownym, postaci scenicznych. Dodajmy w tym miejscu, iż kwerenda na potrzeby wspomnianej wyżej wystawy w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki nie przyniosła żadnych efektów odnośnie do epidiaskopowego teatru lalek. Po wstępnym projekcie, który w pewnym momencie ewoluował w innym kierunku niż teatr lalek, nie zachowały się żadne materialne ani też archiwalne ślady.

[7] Marek Waszkiel, *Teatr lalek w dawnej Polsce* (Warszawa: Fundacja Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2018), 278.

[8] W posiadaniu autora niniejszego artykułu.

[9] Drzewiecki wymiennie używa słów „marionetka" i „pacynka." Zachowane materiały archiwalne i fotograficzne, jak też głowy lalek pozwalają stwierdzić, iż właściwym środkiem artystycznego wyrazu były dla niego jedynie pacynki. Niekonsekwencja terminologiczna nie jest z kolei niczym dziwnym w kontekście historii teatru lalek w Polsce, zob.: Henryk Jurkowski, „Łątki, osóbki, jasełka. Z dziejów nazewnictwa polskiej lalki teatralnej," *Pamiętnik Teatralny* 1–2 (1987): 187–204.

[10] W posiadaniu autora niniejszego artykułu.

[11] Anna Stafiej, oprac., Henryk Jurkowski, sylwetki twórców, *Zofia i Władysław Jaremowie. Dokumentacja działalności* (Łódź: Polunima & Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin" w Łodzi, 2001).

[12] Kamil Kopania, „Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej," w *Lalki: teatr, film, polityka, red. Joanna* Kordjak, Kamil Kopania *(Warszawa:* Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2019), 27–29 (tam też wcześniejsza bibliografia).

[13] Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000* (Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2012), passim.

[14] Kordjak, Kopania, *Lalki.*

Bibliografia

Jurkowski, Henryk. „Łątki, osóbki, jasełka. Z dziejów nazewnictwa polskiej lalki teatralnej." *Pamiętnik Teatralny* 1–2 (1987): 187–204.

Kopania, Kamil. „Teatr lalek, Bauhaus, Richard Teschner, Kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego." *Kwartalnik Filmowy* 39–40 (2002): 255–262.

Kopania, Kamil. „Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej." w *Lalki: teatr, film, polityka,* red. Joanna Kordjak, Kamil Kopania, 27–29. *Warszawa:* Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2019.

Kordjak, Joanna, Kamil Kopania, red. *Lalki: teatr, film, polityka*. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2019.

Stafiej, Anna, oprac., Henryk Jurkowski, sylwetki twórców, *Zofia i Władysław Jaremowie. Dokumentacja działalności*. Łódź: Polunima & Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin" w Łodzi, 2001.

Trzupek, Jan, Maciej Pawłowski, red. *Andrzej Pawłowski 1925–1986*. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2002.

Waszkiel, Marek. *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2012.

Waszkiel, Marek. *Teatr lalek w dawnej Polsce*. Warszawa: Fundacja Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2018.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/10

Martyna GROTH
Uniwersytet Gdański

LABORATORYJNE AUDIOVISIONARIUM: KONCEPCJE I PRAKTYKI LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY'A I JERZEGO KRECHOWICZA

Idee i działania artystyczne László Moholy-Nagy'a i Jerzego Krechowicza, które chciałabym poddać analizie, dzieliła odległość czasowa i przestrzenna. Były one podejmowane niezależnie od siebie w latach dwudziestych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku w Niemczech i Polsce. Co więc pozwala mi je ze sobą zestawiać? Bez wątpienia obu twórców łączyła eksperymentatorska postawa, chęć uczestnictwa w kształtowaniu własnych epok artystycznych, fascynacja rozszerzaniem obrazu widzialnego przy pomocy technologii umożliwiającej kreacje optyczne i kinetyczne, a także projektowanie lub realizacja rozwiązań przestrzennych, które tworzyłyby warunki dla wielowymiarowych i wielozmysłowych wydarzeń audiowizualnych. W obu przypadkach artyści przekraczali też utarte schematy myślenia oraz granice stylów, dziedzin i gatunków. Byli innowatorami o rozległych horyzontach dotyczących wizji, instrumentarium i praktyk. Gdyby przyszło im tworzyć współcześnie, spotkaliby się najpewniej w takiej instytucji jak ICinema Centre for Interactive Cinema Research, gdzie wraz z multidyscyplinarnym zespołem badaczy i teoretyków nowych mediów realizowaliby nowatorskie projekty oparte na cyfrowych technologiach tworzenia obrazów audiowizualnych. Obaj, będąc artystami-radarami (za Marshallem McLuhanem), eksperymentowaliby środkami właściwymi dla dwudziestego pierwszego wieku. Można więc sobie wyobrazić, iż rozważaliby - na przykład - potencjał cyfrowego rozszerzania kina, pozwalającego dzięki augumentacji przekraczać ramy ekranu oraz stwarzać warunki dla trójwymiarowych, kinetycznych i architektonicznych przestrzeni wizualizacji czy tworzyć interaktywno-immersyjne panoramy.

W tekście „Symultaniczne kino albo poli-kino" z 1925 roku László Moholy-Nagy, związany w tym czasie z Bauhausem, pisał już wówczas o potrzebie stworzenia kin doświadczalnych, w których możliwe byłoby testowanie różnorodnej aparatury oraz poszukiwanie niekonwencjonalnych, trójwymiarowych form ekranów. Nie da się nie zauważyć, iż jest to prekursorskie myślenie, korespondujące z późniejszymi ideami i działaniami z kręgu *expanded cinema* oraz z przywołanymi powyżej współczesnymi praktykami.

„Można sobie np. wyobrazić podział tradycyjnej płaszczyzny projekcji (...) na różne ukośnie położone płaszczyzny i wypukłości, niby pejzaż pagórkowaty, u podstaw którego leżałaby możliwie prosta zasada podziału, po to, by opanować oddziaływanie dokonującej się na niej poszerzonej projekcji."[1]

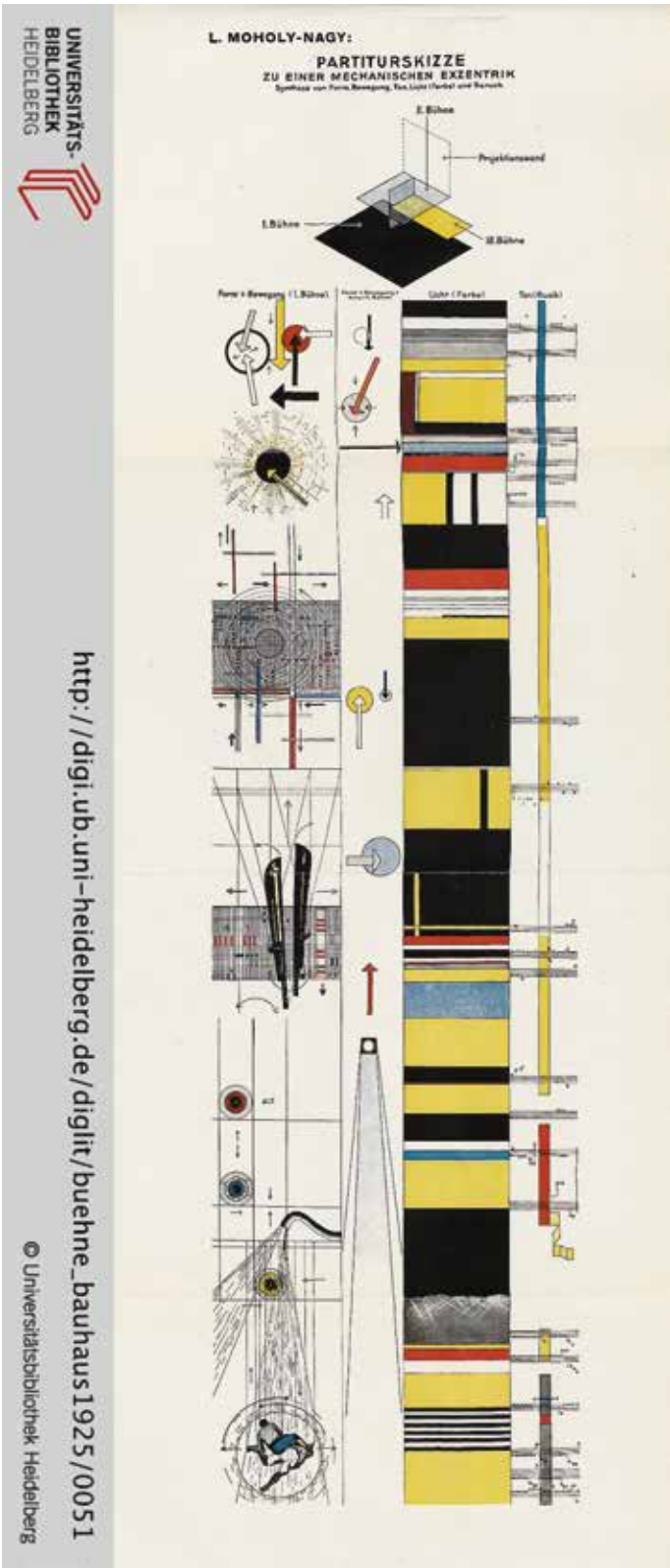
Jerzy Krechowicz, *Inwazja*, fot. I. Wolny, Archiwum artysty

Wspomniane „poszerzanie projekcji" miało – według artysty – nastąpić dzięki zastosowaniu obrotowych pryzmatów zamontowanych przed obiektywami projektorów. Pozwalało to na wyświetlanie kilku filmów jednocześnie oraz na eksperymenty w zakresie nowych sposobów rzutowania ruchomych obrazów (np. synchronicznie/niesynchronicznie, z góry na dół, z lewa na prawo, nakładanie się na siebie obrazów wyświetlanych w tym samym miejscu). Tworzyło też warunki do eksperymentalnych, refleksowych gier świetlnych oraz projekcji filmów we wszystkich wymiarach.

Osiągane w ten sposób nowe efekty miały wytrenować oko i mózg ówczesnego widza, którego percepcja powinna nadążać za rozwojem techniki i zmianami cywilizacyjnymi. „Budowa człowieka – jak pisał – stanowi syntezę wszystkich jego narządów funkcyjnych, to znaczy, że człowiek wtedy jest najdoskonalszy w swej epoce, kiedy składające się nań narządy – zarówno komórki, jak i najbardziej skomplikowane organy – są aż do granic swych możliwości uświadamiane lub wykształcone. Sztuka prowadzi do takiego wykształcenia – i stanowi to jedno z najważniejszych jej zadań, ponieważ od doskonałości organu przyswajającego zależy całość oddziaływania."[2]

Ważna w kontekście „poszerzania" sztuki i wszechstronnego rozwoju zmysłów publiczności wydaje się również sformułowana przez Moholy-Nagy'a koncepcja **teatru totalnego**. W założeniach twórcy było to mechaniczne widowisko audiowizualne zbudowane z form, ruchu, dźwięku, światła, koloru i zapachu, w którym człowiek pełnił rolę li tylko obsługującego pulpit sterowniczy. W tym duchu powstał *Szkic partytury mechanicznej ekscentryki* [*Partitur-skizze zu einer mechanischen Exzentrik*, 1924] przygotowany dla variété. Dokument w formie harmonijki zawiera szkic nowatorskiej sceny, przypominający zresztą uprzestrzennione formy z konstruktywistycznych obrazów artysty w innej skali. Na wielopoziomowy obiekt składają się: **Scena I** – czarna, która była pomyślana jako przestrzeń dla ruchu największych form; **Scena II** – transparentna, znajdująca się na trzecim poziomie z przeznaczeniem dla akcji mniejszych obiektów kinetycznych oraz jako uchylny ekran dla reprojekcji filmowych; **Scena III** (międzyscenie) – żółta, w założeniu była miejscem dla głośników bez pudeł rezonansowych i mechanicznych aparatów muzycznych. Propozycji przestrzennej towarzyszyła graficzna partytura mechanicznego widowiska rozpisana na cztery kolumny (artysta dość precyzyjnie określił w niej jedynie zmiany kolorystyczne projekcji świateł). Analiza dość szkicowego zapisu zdarzeń wizualnych i akustycznych, choć zawiera wiele miejsc niedookreślonych i nie została nigdy

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

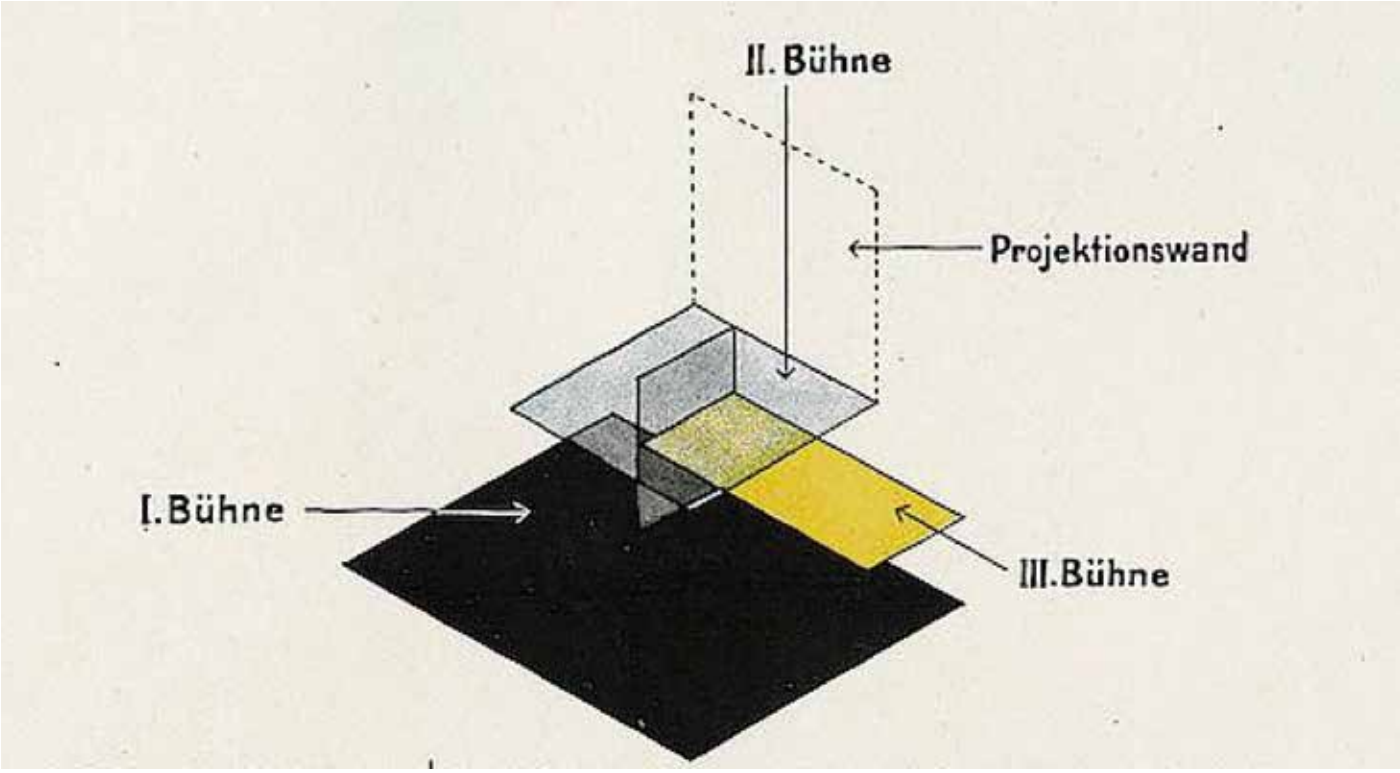


László Moholy-Nagy, Szkic partytury mechanicznej ekscentryki, 1924

zrealizowana w praktyce, daje pogląd o tym, jak László Moholy-Nagy wyobrażał sobie totalność teatralną i jej wielozmysłowe oddziaływanie. Jego celem było zresztą wzmacnianie widzenia w ruchu i psychofizycznej równowagi oraz zbudowanie nowej świadomości publiczności kinowej. Trzypoziomowa konstrukcja w założeniu miała być rozświetlana zmiennym, różnokolorowym światłem, symultanicznie ożywiana kinetycznymi obiektami abstrakcyjnymi znajdującymi się na różnych wysokościach oraz projekcjami dźwięków i filmów. Z połączenia tych wszystkich elementów w czasie i przestrzeni powstawałaby nowa sceniczna jakość, odpowiadająca treścią i formą ówczesnej epoce.

W latach 1922–1930 artysta pracował również – wraz z mechanikiem Otto Ballem i inżynierem Stefanem Sebökiem – nad rekwizytem świetlnym elektrycznej sceny. Efektem ich wspólnych działań była maszyna „(...) zbudowana z agregatu napędowego, przekładni i rusztowania, a całość oświetlało ponad 70 żarówek. Agregat wprowadzał w ruch ruchome rusztowania ze szkła, plastiku i rozmaitych metali przez widoczny napęd łańcuchowy. (...) Łączenie świateł i ruchów (w niezrealizowanym wariancie zsynchronizowanych nadto jeszcze z muzyką) prowadziło do coraz nowszych wariacji przestrzennych wywiedzionych z linii i płaszczyzn, a sublimacja barwy w czyste światło przekształcała płaszczyznę w twory przestrzenne, w miejsce pola wprowadzała objętość."[3] Artysta udokumentował działanie obiektu, nazywanego również modulatorem świetlno-przestrzennym w sześciominutowym filmie *Gra świetlna czarne, białe, szare* (1930). Uruchamiając i rejestrując go, zbadał praktyczne możliwości ekspresji i transformacji światła przez różne przesłony, a sam modulator stał się w nim sceną i aktorem spektaklu wizualnego. Możemy wyobrazić sobie jego zastosowanie na dolnym poziomie sceny *mechanicznej ekscentryki*, gdzie w interakcji lub obok innych form budowałby kinetyczne i luminescencyjne napięcia.

W podobnym kierunku zmierzał blisko czterdzieści lat później Jerzy Krechowicz, który – choć pobieżnie – znał niemieckojęzyczne publikacje wydawane w serii Bauhausbücher, a wśród nich najpewniej ósmą publikację *Ma-*



L. Moholy-Nagy, Projekt ideowy sceny mechanicznej ekscentryki, 1924

larei Fotografie Film (1924) tegoż Moholy-Nagy'a. W autorskim Teatrze Galeria, działającym w latach 1961–1968 w Gdańsku, testował on wraz z plastykami i muzykami granice teatru i wystawiennictwa, stopniowo dominując środki im właściwe przez technologię wykorzystywaną do multiprojekcji i animację abstrakcyjnych form poddawanych rytmowi eksperymentalnej muzyki. Można określić to jako laboratoryjne audiovisionarium, w którym zespolenie treści wizualnych i audialnych następowało na poziomie percepcji widzów podczas otwartych prezentacji. Każdy spektakl (zrealizowano ich pięć) był swoistym wykładem z zakresu twórczych poszukiwań artystów, w którym wykorzystywano animowane ręcznie lub przy pomocy aparatury przezrocza, fragmenty eksperymentalnych filmów non-camerowych i projekcje kolorowego światła. Rzutowanie odbywało się z wielu źródeł jednocześnie na ruchome i przestrzenne formy ekranów. W ciągu krótkiego, ośmioletniego istnienia audiovisionarium Krechowicza ewoluowało w stronę zjawisk z kręgu kina rozszerzonego, co obok *Kineform* (1957) Andrzeja Pawłowskiego,[4] stanowi polski i prekursorski wkład w rozwój tego nurtu sztuki na świecie.

Kolejnym z działań laboratoryjno-eksperymentalnych Krechowicza, mniej znanych niż Teatr Galeria, był udział artysty w programie rezydencyjnym – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – w Stichting Mickery Workshop w Loonersloot (Holandia). Polski twórca poprowadził warsztaty z udziałem międzynarodowej grupy młodych artystów na zaproszenie kuratora Ritsearta ten Cate'a. Miał tam zapewnione bardzo komfortowe warunki wyjściowe, m. in. możliwość wyboru przestrzeni do działań. Krechowicz, co jest dość oczywiste, zdecydował się opuścić czarne pudło sceny i biały kubik galerii, by działać w półsferycznym wnętrzu namiotu wypełnionego sprężonym powietrzem. Jednym z ważnych oczekiwań twórcy wobec organizatorów było zapewnienie wyczernienia ścian namiotu. Panujący dzięki temu półmrok maskował kulistość przestrzeni oraz umożliwiał pracę z kinetycznymi, luminescencyjnymi akcjami i animacją abstrakcyjnych

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

obiektów. Krechowicz był przyzwyczajony do intensywnej, pełnej zaangażowania zespołowej pracy laboratoryjnej, stąd naturalnie próbował podczas warsztatów przenieść metody działania wypracowane w Polsce. Międzynarodowe gremium uczestników i uczestniczek nie bardzo rozumiało jednak ten model, jak i samą koncepcję spektaklu audiowizualnego *Płonący Sokół*. Jednej z prób towarzyszył holenderski dziennikarz, który tak relacjonował jej przebieg:

> Gdzieś obok zatrzymanego odtwarzacza kaset leży sterta papierów, na której Krechowicz schematycznie rozrysował trzy formy mające stać się abstrakcyjną bazą dla nowego spektaklu (...). Później [już w realizacji] staną się one kolorowymi plamami światła, które umożliwią interakcję pomiędzy kształtami.[5]

Wspomniał także o muzyce, nad którą pracował eksperymentalny twórca Tony Bruynèl:

> Z czterech głośników ustawionych we wszystkich rogach studia dobiegają niesamowite dźwięki, wśród których słychać nagle wybuchające i uderzające odgłosy urządzeń elektronicznych. Połączenie dźwięku z obrazem miało stworzyć totalną grę światła i muzyki, której będzie można doświadczyć.[6]

Człowiek w teatrze tego artysty pełnił określoną rolę – ukrytego animatora form i aparatury, co mogło budzić opór tych, którzy szukali możliwości podmiotowej obecności w działaniach artystycznych. Odejście od antropocentryzmu na rzecz anonimowej kreacji wielostrumieniowych obrazów świetlnych w ruchu było jednak świadomym założeniem artysty, niepodlegającym negocjacji. W zespole narastał więc bunt, a problemy pogodowe dodatkowo uniemożliwiły dalszą pracę nad spektaklem. Niezrealizowany eksperyment, będący kontynuacją praktyk teatralnych Krechowicza, był jednak ważnym doświadczeniem twórczym, a samo zastosowanie półsferycznej przestrzeni i to, co wydarzyło się w zarysie, wpisują go również w krąg zjawisk *expanded cinema*.

László Moholy-Nagy przeczuwał, pisał i praktykował w czasach, gdy możliwości kreacyjne środków technicznych w obszarze sztuki były daleko mniej rozpoznane i zaawansowane, niż to miało miejsce pokolenie później – w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wtedy gdy Jerzy Krechowicz realizował swoje immersyjne spektakle audiowizualne. Obaj twórcy byli jednak przekonani, iż przy pomocy dostępnej im wówczas aparatury optycznej można w toku prac laboratoryjno-eksperymentalnych rozszerzać wrażenia wizualne i świadomie kształtować percepcję wzrokową, czy szerzej – wielozmysłową. Tworzenie nowych relacji między światłem, ruchem i dźwiękiem, stosowanie eksperymentalnych rozwiązań z przestrzenią projekcji nie tylko rozwijało możliwości percepcyjne odbiorców, ale i wzbogacało wydarzenia artystyczne. Czyniąc publiczność ich częścią, artyści chcieli zbudować w niej także poczucie istnienia we wnętrzu dzieła audiowizualnego. Ich koncepcje i praktyki – mimo, iż dziś zapomniane – nie straciły na oryginalności i mogą stanowić źródło inspiracji dla wielu współczesnych artystek i artystów sztuki nowych mediów.

Przypisy

[1] László Moholy-Nagy, „Kino symultaniczne albo polikino," tłum. Andrzej Gwóźdź, *Iluzjon*, nr 1 (1986): 46.

[2] László Moholy-Nagy, „Produkcja-reprodukcja 1922," tłum. Andrzej Gwóźdź *Iluzjon*, nr1 (1986): 39.

[3] Andrzej Gwóźdź, „Laszlo Moholy-Nagy czyli urzeczenie światłem," *Iluzjon*, nr 1 (1986): 37.

[4] O związkach Krechowicza z Moholy-Nagy'm i Pawłowskim pisałam m. in. w: Martyna Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria," *Pamiętnik Teatralny* 2 (2015): 150-163.

[5] Hein Visser, „Workshop III een impressie," *Mickery Mouth,* no. 13 (1971): 9. „WARSZTAT III Impresja," tłum. Aleksandra Sałek, niepublikowane. W archiwum autorki.

[6] Ibidem.

Bibliografia

Groth, Martyna. „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria." *Pamiętnik Teatralny* 2 (2015): 150–163.

Gwóźdź, Andrzej. „Laszlo Moholy-Nagy czyli urzeczenie światłem." *Iluzjon*, nr 1 (1986): 37.

Moholy-Nagy, László. „Produkcja-reprodukcja 1922." Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon*, nr 1 (1986): 39.

Moholy-Nagy, László. „Kino symultaniczne albo polikino." Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon*, nr 1 (1986): 46.

Visser, Hein, „Workshop III een impressie." *Mickery Mouth,* no. 13(1971): 9. „WARSZTAT III Impresja," tłum. Aleksandra Sałek, niepublikowane.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/11

Paulina OLSZEWSKA

JAK PORUSZAĆ SIĘ W KOLORZE NIEBIESKIM, JAK WYŚPIEWAĆ KOLOR CZERWONY. GERTRUD GRUNOW I JEJ LEKCJE HARMONII W RAMACH SZKOŁY BAUHAUS W WEIMARZE

W 2017 roku zostałam zaproszona przez niemiecką artystkę Jenny Brockmann do współpracy przy projekcie planowanym na 2018 rok w ramach festiwalu Kunstfest w Weimarze, związanym z obchodami stulecia założenia szkoły Bauhaus.[1] Punktem wyjścia do naszych wspólnych działań była postać Gertrud Grunow (1870–1944), wykładowczyni w Bauhausie w okresie weimarskim.

W poniższym tekście chciałabym przedstawić Grunow i jej metodę nauczania. Na zakończenie opiszę jedno z działań przygotowane wspólnie z Brockmann w ramach projektu *Kollektiver Dialog: Gertrud Grunow* (Kolektywny dialog: Gertrud Grunow), w którym podjęłyśmy się interpretacji jej metody pedagogicznej.

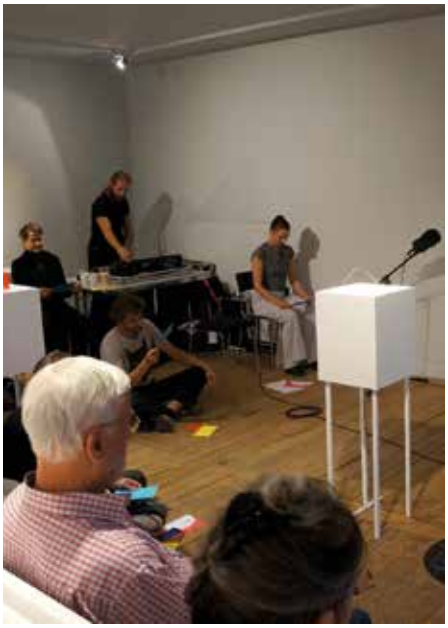
*

Urodzona w Berlinie Grunow z wykształcenia była śpiewaczką i nauczycielką śpiewu. W 1898 roku rozpoczęła prowadzenie zajęć muzycznych w Remscheid, mieście położonym w Nadrenii Północnej-Westfalii.[2] Równocześnie zainteresowała się metodą kształcenia muzycznego dzieci i młodzieży opracowaną przez szwajcarskiego pedagoga Émila Jacques'a-Dalcroze'a. Zajęcia te nazywane są gimnastyką rytmiczną (niem. *rhytmische Gymnastik*), łączą ćwiczenia z solfeżu z serią układów rytmicznych, wykonywanych do muzyki. Cel ćwiczeń to nauka harmonii, która według Dalcroze'a uważana jest za źródło zdrowia, a także właściwego rozwoju układu nerwowego u dzieci i młodzieży.[3]

Latem 1908 roku Grunow wzięła udział w kursie Dalcroze'a, zorganizowanym w Genewie, a po jego ukończeniu zaczęła implementować elementy gimnastyki rytmicznej do swoich zajęć oraz interpretować je na własny sposób. Obserwacje pedagogiczne i rozważania na temat metody Dalcroze'a opublikowała na łamach czasopisma *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*.[4]

Grunow poznała Waltera Gropiusa w Berlinie na Pierwszym Kongresie Estetycznym (1. Kongress für Ästhetik und Kunstwissenschaft) w 1913 roku. Kiedy w 1919 roku Gropius

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



1. Wydarzenie *Kolor. Dźwięk. Ruch* w ramach projektu *Kolektywny dialog: Gertrud Grunow*, 2 września 2018 roku, Galeria ACC Weimar, dzięki uprzejmości galerii

2. Paulina Olszewska z *Dyskursywnym obiektem nr. 3* Jenny Brockmann, wydarzenie *Kolor. Dźwięk. Ruch*, 2 września 2018 roku, Galeria ACC Weimar, dzięki uprzejmości galerii

3. Warsztaty z Leą W. Frey w ramach wydarzenia *Kolor. Dźwięk. Ruch*, 2 września 2018 roku, Galeria ACC Weimar, dzięki uprzejmości galerii

4. Katja Erfurth wykonuje układy Gertrud Grunow w ramach wydarzenia *Kolor. Dźwięk. Ruch*, 2 września 2018 roku, Galeria ACC Weimar, dzięki uprzejmości galerii

5. Katja Erfurth opowiada o swoim doświadczeniu pracy z metodą Gertrud Grunow w ramach wydarzenia *Kolor. Dźwięk. Ruch*, 2 września 2018 roku, Galeria ACC Weimar, dzięki uprzejmości galerii

kompletował kadrę pedagogiczną do tworzonej przez siebie szkoły, postanowił zaprosić Grunow, na początku z wykładem, a następnie powierzyć jej prowadzenie zajęć w ramach rocznego kursu wstępnego.[5] Zajęcia wpisywały się w założenia pedagogiczne szkoły, która w swojej pierwszej fazie stawiała na indywidualny i – używając współczesnego określenia – interdyscyplinarny rozwój studentek i studentów.[6]

Na potrzeby Bauhausu Grunow przygotowała zajęcia: nauka harmonii (niem. *Harmonisierungslehre*) i prowadziła je na uczelni od 1919 do 1924 roku.[7] Opracowana przez nią metoda łączyła elementy wychowania rytmicznego, uzupełnione dodatkowo o teorię kolorów, tworząc trójkąt wzajemnych zależności. Grunow zestawiła dwanaście wybranych przez siebie barw, określanych potem jako paleta Grunow (niem. *Grunows Kreis*), z dwunastoma tonami muzycznymi i dwunastoma układami ruchowymi. W skład palety Grunow wchodziły następujące barwy: biała, terakota, niebieska, czerwonofioletowa (purpurowa), zielononiebieska (turkusowa), zielona, srebrna, czerwona, szara, niebieskofioletowa, brązowa, żółta. Kolory te ułożone były w podanej kolejności, przy czym pierwsza barwa w kręgu – biała – umieszczona była na dole, jak na tarczy zegara w miejscu godziny 6, a kolejne w pozycjach kolejnych godzin zgodnie z ruchem wskazówek zegara.[8] Analogicznie do systemu kolorów Grunow opracowała zestawienia dźwięków, w skład których wchodziły następujące tony: c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h.[9] Lekcje harmonii miały mocno indywidualny charakter i wiele różnych wersji. Studenci i studentki otrzymywali zadania (niem. *Handlungsanweisungen)*, które musieli następnie samodzielnie zinterpretować. Zajęcia zaczynały się od wyciszenia się i odprężenia. Działania miały być wykonywane intuicyjnie, w zgodzie z tym, co odczuwa ciało i jakie sygnały wysyła.

W publikacji René Radrizzaniego *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe* opisane są przykłady owych zadań:

> 2. Stojąc albo siedząc, wsłuchać się w dźwięk i ewentualnie wydobyć go z siebie: f, es, b, g, d, h, e, a, des, fis, as, c.
>
> 3. Z zamkniętymi oczami w wyobrażonym kolorowym świetle (np. »w żółtym morzu światła«) stać, poruszać się albo iść.
>
> 4. Sięgnąć po kolorowe morze światła.
>
> 5. Wypełnić się morzem dźwięku albo dać mu się ponieść.
>
> 6. Z zamkniętymi oczami poruszać się w stronę wyobrażonej gigantycznej ściany w określonym kolorze (np. »Poruszasz się w stronę ściany w kolorze niebieskim«).”[10]

Stanowią one zwięzłe i krótkie polecenia, które pozostawiają bardzo duże pole do samodzielnej interpretacji.

Podając swoim studentom i studentkom kolejne polecenia, Grunow zapisywała je i następnie systematyzowała, poszukując reguł i pewnej powtarzalności w reakcjach ludzkiego ciała. Badała, w jaki sposób rozluźnione ciało odbiera odpowiednie kolory i jakie jego części na nie reagują; jak w połączeniu z odpowiednim kolorem i dźwiękiem reaguje oddech; także jakie emocje pobudza każdy kolor i jakie zmysły reagują w zależności od koloru czy dźwięku, z którym są skonfrontowane. Tym samym tworzyła cały szereg opisów i zestawień, z których można wyczytać, w jaki sposób ludzkie ciało funkcjonuje i odbiera otoczenie, czyli np. ciepłe kolory czy zimne albo jakie emocje pobudzają dźwięki wysokie, a jakie – niskie.[11] Jej celem było usystematyzowanie i znalezienie zależności pomiędzy kolorem, dźwiękiem a ruchem i reakcją ciała.

Na podstawie swoich obserwacji stworzyła kombinację układów ciała powiązanych zarówno z odpowiednim kolorem, jak i tonem muzycznym. Tak powstała seria dwunastu pozycji. Radrizzani w przytaczanej wyżej publikacji opisał wszystkie dwanaście zestawień:

> C = biały[12]
>
> Głębokie ugięcie nóg, prawie do przysiadu, ręce na wysokości ramion, wyciągnięte w przód, dłonie do góry, całkiem rozpostarte, stopy w pozycji półpalców, mocno zwrócone na zewnątrz.
>
> cis = terra
>
> Głębokie ugięcie nóg, ręce wyprostowane w przód, dłonie do góry, stopy otwarte.
>
> d = niebieski

Niewielkie zgięcie nóg, mniejsze niż przy cis, ręce wyciągnięte do przodu, dłonie w dół, stopy złączone.

es = czerwonofioletowy

Lekko ugięte kolana, głębiej niż w d, ręce wyciągnięte w przód na wysokości ramion, ramiona okrągłe, dłonie skierowane na boki, stopy lekko otwarte.

e = niebieskozielony (turkusowy)

Lekkie rozluźnienie z ugiętymi nogami, ramiona do przodu lekko zaokrąglone, dłonie skierowane na boki, stopy otwarte.

f = zielony

Wyprostowana postawa, ręce na boki na wysokości ramion, dłonie skierowane na boki, stopy otwarte.

fis = srebrny

Wyprostowana postawa, ręce na boki na wysokości ramion, dłonie w dół, stopy złączone.

g = czerwony

Wyprostowana postawa, ręce do boków na wysokości ramion, dłonie na dół, stopy złączone.

as = szary

Wyprostowana postawa, ręce na boki na wysokości ramion, dłonie do góry, stopy lekko otwarte.

a = niebieskofioletowy

Wyprostowana postawa, ręce na boki na wysokości ramion, dłonie do góry, stopy otwarte.

b = brązowy

Napięta wyprostowana postawa, ręce na boki na wysokości ramion, dłonie do góry, silne napięcie, stopy bardzo szeroko otwarte.

h = żółty

Mocno napięta wyprostowana postawa, ręce do boku na wysokości ramion, dłonie do góry, stopy szeroko otwarte, skierowane do zewnątrz."[13]

Przytaczane opisy poszczególnych pozycji są lakoniczne i mało precyzyjne, co pozostawia duże pole do indywidualnego podejścia i różnego ułożenia ciała.

*

Grunow prowadziła zajęcia na kursie wstępnym do 1924 roku. Powodem opuszczenia przez nią Bauhausu była zmiana struktury uczelni i sposobu samego nauczania. Pod koniec 1923 roku na posiedzeniu rady profesorów zapadła decyzja o zaprzestaniu nauki harmonii. Grunow została jednak na uczelni do jesieni 1924 roku, po to, aby dokończyć rozpoczęte zajęcia i poprowadzić kilka kursów letnich.[14]

Po opuszczeniu Weimaru Grunow przeniosła się do Hamburga, gdzie na tamtejszym uniwersytecie do 1933 roku dalej opracowywała własną metodę. Do 1939 roku mieszkała w Szwajcarii i Anglii, udzielając indywidualnych lekcji z zakresu muzyki i edukacji rytmicznej. II wojna światowa zmusiła ją do powrotu do Niemiec. Przeniósłszy się do Düsseldorfu, Grunow postanowiła uporządkować i usystematyzować lata swoich badań nad związkiem pomiędzy kolorem, ruchem i dźwiękiem. W 1944 roku jej düsseldorfski dom został jednak zbombardowany, a lata jej pracy zginęły pod gruzami zniszczonego budynku. Po bombardowaniu Grunow przeniosła się do Leverkusen, gdzie umarła jeszcze w tym samym roku na skutek choroby serca.[15]

Do naszych czasów dotrwały opublikowane fragmenty jej badań oraz materiały zebrane przez jej uczennicę, a potem asystentkę Hildegardę Nebel-Heitmeyer, która sama prowadziła zajęcia, opierając się na metodzie nauczycielki. Można je odnaleźć w publikacji z 2004 roku, autorstwa Radrizzaniego, ucznia Nebel-Heitmeyer, często przytaczanej przeze mnie na potrzeby niniejszego artykułu. Możliwe, że jest to wersja najbardziej zbliżona do oryginalnej metody opracowanej przez Grunow.[16] Spisywane przez Nebel-Heitmeyer pod koniec życia myśli, które dotrwały do naszych czasów, często mają charakter luźnych wspomnień, wybiegających poza ustrukturyzowaną, metodologiczną pracę badawczą.

Istnieje jedno opracowanie autorstwa Corneliusa Stecknera *Biografia w dokumentach* (oryg. *Eine Biographie in Dokumenten*) z 2002 roku. Stanowi ono zbiór tekstów archiwalnych i źródeł związanych z Grunow i jej pracą naukową, opatrzonych komentarzem autora. Opraco-

wanie nie zostało jednak oficjalnie opublikowane jako wydawnictwo akademickie bądź naukowe i nie zostało w pełni zweryfikowane. Z tego powodu budzi wiele wątpliwości i nie może być traktowane jako rzetelne źródło informacji na temat badań i stanowić oparcia dla dalszych publikacji dotyczących Grunow i jej metody badawczej.

Warto także pamiętać, że Grunow podzieliła los wielu innych kobiet aktywnych w pierwszej połowie dwudziestego wieku wymazanych przez czas. Jej działalność pedagogiczna przez lata nie była obiektem zainteresowania badaczy i badaczek historii Bauhausu, co niewątpliwie wpłynęło dodatkowo na rozproszenie i zagubienie ocalałych dokumentów.

*

Z powyższymi problemami zetknęłam się wraz z Brockmann w momencie opracowywania koncepcji projektu przygotowywanego na potrzeby festiwalu w Weimarze. Nie posiadałyśmy dokładnych opisów ani przebiegu ćwiczeń prowadzonych przez Grunow, ani indywidualnych doświadczeń ich uczestników i uczestniczek. Do dyspozycji miałyśmy rozproszone archiwa, zwięzłe informacje z katalogów poświęconych Bauhausowi i stosowanym w nim metodom nauczania. Często jednak Grunow pojawiała się w nich bardzo ogólnikowo, bez wgłębiania się w detale jej metody pedagogicznej. W 2018 roku uruchomiono poświęconą Grunow stronę, która zaczęła zbierać i systematyzować dokumenty, wydawnictwa, a także analizować źródła związane z jej działalnością.[17] Jednak w momencie przygotowywania przez nas koncepcji projektu nie zawierała jeszcze zbyt wielu informacji, więc nie mogłyśmy z niej skorzystać.

Także od 2018 roku, czyli od chwili realizacji naszego projektu albo po jego zakończeniu, ukazały się kolejne opracowania poświęcone dokładnemu zbadaniu i usystematyzowaniu koncepcji lekcji harmonii, a także metod stosowanych przez Grunow.[18] Wiązało się to z zaplanowaną na 2019 rok wielką rocznicą stulecia założenia szkoły Bauhaus. Silny nacisk – czy to w opracowaniach naukowych, czy popularnonaukowych, a także w kulturze popularnej – położono wówczas właśnie na przypomnienie wcześniej wypartych z historii i świadomości postaci kobiet: studentek, profesorek czy partnerek.

Mierząc się z sytuacją, w której wiedza o metodzie Grunow składała się z wielu pytań, luk i niedopowiedzeń, postanowiłyśmy wspólnie z Brockmann, że nasze działanie nie będzie opierać się na próbie rekonstrukcji metody Grunow ani najwierniejszego odtworzenia jej zajęć i ich wyniku. Zdecydowałyśmy się na własną, indywidualną interpretację tej metody z wykorzystaniem współczesnych narzędzi i w odniesieniu do aktualnej rzeczywistości. Dodatkowo do samej metody podeszłyśmy krytycznie, czyli oceniając ją przez pryzmat historii oraz rozwoju nauki, sztuki i pedagogiki.

Nasze głównie zastrzeżenie budziło dążenie Grunow do wypracowania neutralnego systemu zależności, który zakładał, że każde ciało ludzkie reaguje tak samo i jest wyalienowane od czynników zewnętrznych, takich jak doświadczenie osobiste, historia, kontekst społeczny bądź kulturowy. Wszystkich tych aspektów, przynajmniej jak wynika ze źródeł, na których się opierałyśmy, Grunow nie brała pod uwagę, opracowując swoją metodę.

Na potrzeby projektu *Jak Bauhaus dotarł do Weimaru* przygotowałyśmy wspomniane już wcześniej działanie *Kolektywny dialog: Gertrud Grunow*, na który składała się seria trzech dyskursywnych wydarzeń. Starałyśmy się poruszyć oraz zinterpretować metody badawcze i pedagogiczne Grunow na różne sposoby: akademicko i historycznie, społeczno-politycznie i empirycznie. Punktem wyjścia do każdego ze spotkań był dyskursywny obiekt opracowany i przygotowany przez artystkę. Obiekty te, wraz z dwoma dodatkowymi, po zakończeniu naszych działań weszły w skład wystawy *Wie das Bauhaus nach Weimar kam – Ein Archiv von Hitze und Kälte* (Jak Bauhaus dotarł do Weimaru – archiwum ciepła i zimna), kuratorowanej przez Janka Müllera i Niklasa Hoffmanna-Walbecka, a zaprezentowanej w Galerii ACC w Weimarze.[19]

Ostatnim zaplanowanym wydarzeniem w ramach *Kolektywnego dialogu: Gertrud Grunow* było *Farbe. Ton. Bewegung* (Kolor. Dźwięk.

Ruch), które bezpośrednio nawiązywało do koncepcji zajęć prowadzonych w ramach lekcji harmonii w Bauhausie w Weimarze i opierało się na ich empirycznym, ale także indywidualnym doświadczeniu. Wydarzenie to odbyło się 2 września 2018 roku w Galerii ACC, w przestrzeni, gdzie wystawione były wszystkie obiekty autorstwa Brockmann.

Jako element wyjściowy do działania Brockmann przygotowała *Obiekt dyskursywny nr 3*, który łączył w sobie wszystkie elementy zawarte w tytule spotkania. Akrylowe pałeczki różnych długości i w trzech różnych kolorach: czerwonym, żółtym i niebieskim zostały ustawione w trzech okręgach, które posiadały wspólny środek i rozchodziły się w następującej kolejności: najmniejszy okręg z najwyższymi pałeczkami w kolorze niebieskim, następnie okrąg żółty z odpowiednio niższymi pałeczkami oraz zewnętrzny, największy okrąg w kolorze czerwonym z najniższymi pałeczkami. Pałeczki wprawiane były w ruch przez mechanizm umieszczony w cokole, na którym ustawiona była konstrukcja. W momencie wydobywania się kolejnego dźwięku muzycznego każda z nich się wydłużała albo zmniejszała. Tym samym za każdym razem powstawało inne ustawienie instalacji.

Do współpracy przy tym dyskursywnym wydarzeniu zaproszone zostały tancerka i choreografka Katja Erfurth, a także wokalistka Lea W. Frey. Ich zadaniem było zapoznanie się z metodą Grunow, której wcześniej nie znały, a następnie stworzenie jej indywidualnej interpretacji na bazie własnego doświadczenia zawodowego pracy z ciałem bądź głosem.

Praktyka taneczna Erfurth (urodzonej w 1971 roku w Dreźnie), jak i jej badania naukowe opierają się na metodach tańca i pracy z ciałem wypracowanych przez Mary Wigman (1886–1973) oraz Dore Hoyer (1911–1967), współczesnych Grunow.[20] Tancerka poprzez ruch podjęła się zinterpretowania palety Grunow i kolejnych zestawień: kolor – dźwięk – układ ciała. Następnie wykonała własną interpretację dwóch kolorów z palety Grunow: niebieskiego i czerwonego, opierając się nie na metodach pracy Grunow, tylko na własnej praktyce tanecznej.

Lea W. Frey (urodzona w 1982 roku w Berlinie) kształciła się początkowo w zakresie śpiewu klasycznego. Na studiach jednak skierowała się w stronę jazzu, wolnej pracy z głosem i improwizacji.[21] Na potrzeby naszego projektu przygotowała wokalne interpretacje na bazie wszystkich kolorów i dźwięków z palety Grunow. W drugiej części swojego wystąpienia zaangażowała obecną publiczność, ale także nawiązała do jednego z ćwiczeń stosowanych przez Grunow. Polegało ono na tym, aby na początku wpatrywać się w jeden określony kolor, następnie zamknąć oczy i spróbować sobie ten kolor wyobrazić.[22] W ramach ćwiczenia Frey widzowie otrzymali kartki w kolorze żółtym, czerwonym i niebieskim. Wokalistka prosiła, by na początku wpatrywali się we wskazaną przez nią kartkę, następnie zamknęli oczy. W tym czasie sama wykonywała własną interpretację wokalną tego dźwięku. Publiczność miała połączyć wyobrażenie koloru ze słyszanym równocześnie dźwiękiem.

*

Obydwa te działania pozwoliły nam spojrzeć na metodę Grunow nie tylko przez pryzmat zachowanych tekstów, notatek czy opracowań, ale głównie jako na doświadczenia, które mocno wiążą się z osobistym, emocjonalnym odbiorem i indywidualną interpretacją, przez co stają się prawie niemożliwe do przełożenia na neutralny język naukowy czy akademicki.

Przypisy

[1] Kunstfest to coroczne wydarzenie teatralno-artystyczne, odbywające się w Weimarze na przełomie sierpnia i września. W 2018 roku główną oś programu stanowiło hasło *Wie das Bauhaus nach Weimar kam* (Jak Bauhaus dotarł do Weimaru), w ramach którego realizowany był opisywany projekt.

[2] René Radrizzani, red., *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe* (Wilhelmshaven: Noetzel Florian, 2004), 9.

[3] Ibidem, 10–11.

[4] „Was ist Jaques-Dalcroze dem Sänger," *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, nr 12 (1911). Cyt. za Radrizzani, *Die Grunow-Lehre*, 64–69.

[5] Tak zwanego „Vorkurs", po ukończeniu którego studenci bądź studentki byli dopuszczani do dalszych, już właściwych studiów w Bauhausie.

[6] Ute Ackermann, „Ordnung schaffen für Lebenskünstler. Gertrud Grunows Unterricht in Harmonisierungslehre am Weimarer Bauhaus," w *Modell Bauhaus – Kunst zum Hören* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 73–74. Kat. wyst. w Martin-Gropius-Bau, Berlin, 22 lipca – 4 października 2009.

[7] https://www.gertrud-grunow.de/leben-werk/biographie/, dostępny 10.04.2020.

[8] Achim Preiss, red., *Gertrud Grunow: Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhaus Dokument* (Weimar: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001), 30.

[9] Ibidem, 48.

[10] Radrizzani, *Die Grunow-Lehre*, 9. Cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, w przekładzie autorki.

[11] Ulrike Müller, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design* (München: Elisabeth Sandmann, 2009), 30.

[12] Układ cytatu jak w książce Radrizzaniego, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*.

[13] Ibidem, 44–45.

[14] Müller, *Bauhaus-Frauen*, 34.

[15] https://www.gertrud-grunow.de/leben-werk/biographie/, dostępny 10.04.2020.

[16] Radrizzani, *Die Grunow-Lehre*, 9.

[17] https://www.gertrud-grunow.de, dostępny 10.04.2020.

[18] Linn Burchert, *Gertrud Grunow (1870–1944). Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus* (Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2018), publikacja online, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20284/Burchert_Grunow_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y, dostępny 10.04.2020.

[19] Wystawa trwała od 18 sierpnia do 11 listopada 2018 roku, https://acc-weimar.de/ausstellungen/a210/, dostępny 15.04.2020.

[20] Informacje zaczerpnięte ze strony artystki: http://www.katja-erfurth.de/, dostępny 20.04.2020.

[21] Informacja zaczerpnięta z https://de.wikipedia.org/wiki/Lea_W._Frey, dostępny 21.04.2020.

[22] Radrizzani, *Die Grunow-Lehre*, 9.

Bibliografia

Burchert, Linn. *Gertrud Grunow (1870–1944). Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2018. Publikacja online. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20284/Burchert_Grunow_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Modell Bauhaus – Kunst zum Hören. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. Kat. wyst.

Müller, Ulrike. *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. München: Elisabeth Sandmann, 2009.

Preiss, Achim, red. *Gertrud Grunow: Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhaus Dokument*. Weimar: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001.

Radrizzani, René, red. *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*. Wilhelmshaven: Noetzel Florian, 2004.

MODUŁ ARCHITEKTONICZNY

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/12

Katarzyna UCHOWICZ
Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki,
Pracownia Dokumentacji Architektury XX wieku

NA(D)PISAĆ MODERNIZM. LISTY SYRKUS – GROPIUS

Archipelag CIAM

Inspiracją dla niniejszego tekstu była wydana w 2019 roku książka *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*, zredagowana przez autorkę oraz Aleksandrę Kędziorek i Maję Wirkus.[1] Oś przewodnią publikacji stanowi zachowana praktycznie w całości korespondencja architektki, prowadzona latami, z założycielem Bauhausu Walterem Gropiusem oraz „Frau Bauhaus," czyli Ise Gropius (z domu Frank), a także czołowym urbanistą Amsterdamu Cornelisem van Eesterenem i jego żoną Friedą Fluck. Wymienieni architekci współtworzyli zawiązany w 1928 roku CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne), czyli międzynarodową organizację, która miała umocnić architektów modernistów w walce o nową architekturę. W ramach jej działalności organizowano kongresy oraz robocze spotkania grup i sekcji pod nazwą CIRPAC (Comité international pour la résolution des problèmes de l'architecture contemporaine), poświęcane wybranym problemom kształtowania przestrzeni w skalach makro i mikro, takim jak mieszkanie najmniejsze czy miasto funkcjonalne. Na książkę *Archipelag*... złożyły się przede wszystkim listy Heleny Syrkus. Prowadziła ona bowiem korespondencję indywidualną oraz w imieniu własnym i męża Szymona Syrkusa, a ponadto kontynuowała wymianę listów jeszcze długo po jego śmierci w 1964 roku. Przeżyła go o 18 lat. Odbiorcy listów Syrkusowej to migrujące punkty na mapie świata, architektoniczny archipelag CIAM. Poza charakterem tej organizacji mobilność architektów awangardy, zwłaszcza tych żydowskiego pochodzenia, wynikała z sytuacji politycznej oraz osobistych decyzji, podyktowanych zwrotami dwudziestowiecznej historii, które stały się jednocześnie impulsem dla wzajemnego wsparcia, budowania solidarności oraz dla trwającej przez następujące po sobie dekady wymiany listów. To, co mogłoby stanowić dowód na zmieniającą się topografię modernizmu, było często wynikiem podjętych jednostkowych wyborów, które odnotowywano w korespondencji. Metaforyczny archipelag to także punkty na mapie Europy i Ameryki, gdzie obecnie przechowywana jest korespondencja Heleny i Szymona Syrkusów. Dokonany na potrzeby publikacji wybór nie służył udowodnieniu jakiejkolwiek z góry powziętej tezy. Został on podyktowany spójnością korespondencji i ciągłością narracji. Wyselekcjonowane listy opowiadają wartką historię z architekturą w tle, w której przyjaźń przeplata się z zawodową pasją, wzloty i nadzieje egzystują obok upadków

i sytuacji bez wyjścia. Dowiadujemy się o tym od świadków, z pierwszej ręki. To istotny fakt, biorąc pod uwagę konstatację Ise Gropius, zanotowaną w liście do Heleny Syrkus: „Niezliczone książki są pisane przez ludzi, których tam nawet nie było, i którzy co prawda mogą badać gołe fakty, lecz nie wiedzą, jaka wtedy panowała atmosfera i jakie były motywy."[2] Splecione początkowo losy obydwu kobiet z biegiem czasu coraz bardziej się różniły, jakby stanęły one nagle po dwóch różnych stronach lustra. Obydwóm poświęcono charakterystyki, jednakże po listy sięgano częściej w przypadku Ise Gropius, która znalazła się w centrum zainteresowania w związku z obchodzonym w 2019 roku jubileuszem 100-lecia Bauhausu.[3] W przypadku omawiania postaci Heleny Syrkus listy wykorzystywano w marginalnym zakresie bądź cytując jedynie ich fragmenty.[4] Obie z równym zaangażowaniem były admiratorkami i aktywnymi komentatorkami modernizmu oraz animowały korespondencyjną sieć. Dynamika i skala ich korespondencji odpowiadała współczesnemu pozostawaniu „online" i wymianie informacji *via* współczesny messenger z komunikatem: *someone is typing*...[5]

Międzynarodowe sieci

„(...) w tych trudnych czasach najlepsze, co mamy, to sieć przyjaciół rozsianych po tej targanej wstrząsami planecie."[6]
Walter Gropius w liście do Heleny i Szymona Syrkusów, 20 kwietnia 1948

Sieć pozostaje jednym z kluczowych pojęć architektury dwudziestego wieku – dotyczy zarówno artystycznych koneksji, międzynarodowej platformy wydawniczej, jak i rozległych kontaktów zawodowo-osobistych (w tym korespondencyjnych).[7] W okresie politycznych burz, właściwych dwudziestemu stuleciu, listy pozostają dowodem ciągłości kontaktów oraz oddają charakter relacji pomiędzy pionierami modernizmu. Warto jednak wspomnieć, że mariaż korespondencji i artystycznych wizji, czy może bardziej strategii ich promowania, miał już swoją historię, w którą uwikłany był Walter Gropius. Rzecz dotyczyła ugrupowania Die Gläserne Kette (Kryształowy / Szklany Łańcuch), którego działalność polegała wyłącznie na wymianie listów na wzór popularnych łańcuszków szczęścia, rozsyłanych w grupie osób wtajemniczonych. Ta wyłącznie korespondencyjna grupa niemieckich architektów, której działalność zainicjował Bruno Taut, wymieniała listy w okresie od listopada 1919 do grudnia 1920 roku. Wciągnięci w łańcuszek (sieć) architekci swoje prawdziwe tożsamości ukryli pod nazwami piór, którymi się posługiwali, bądź też pod pseudonimami: Bruno Taut (Glas), Willhelm Brückmnann (Berxback 7), Hermann Finsterlin (Prometh), Paul Gösch (Tancred), Jakobus Göttel (Stellarius), Walter Gropius (Maß), Wenzel Hablick (W.H.), Hans Hansen (Antischmitz), Carl Krayl (Anfang), Wassili Luckhardt (Zacken), Hans Luckhardt (Angkor), Hans Scharoun (Hannes), Max Taut (bez nazwy). Same listy także nie były zwyczajne – bogato ilustrowane wizjami szklanych katedr i utopijnych miast przyszłości były przykładem „wizualnej konwersacji," a w połączeniu z szerokimi marginesami zapełnionymi komentarzami tworzyły *en masse* coś na wzór traktatu, którego tematem była ekspresjonistyczna architektura. Wkrótce potem Walter Gropius przyjął strategię promowania Bauhausu, opartą na korespondencyjnej wymianie artykułów, fotografii, plakatów i listów. Nazwę szkoły zaczerpnął ze średniowiecznej *Bauhütte (*strzechy budowlanej), a na wizualną wykładnię jedności sztuk i synergii dyscyplin wybrał drzeworyt przedstawiający ekspresjonistyczną katedrę autorstwa Lyonela Feiningera, umieszczoną na okładce manifestu Bauhausu z 1919 roku.

W kontekście modernistycznych sieci nie przywoływano dotychczas działalności Die Gläserne Kette. Także listy stanowią stosunkowo rzadko wykorzystywane źródło wiedzy o architektach i architekturze dwudziestego wieku przede wszystkim ze względu na ich rozproszenie, obfitość materii, jakościową różnorodność i barierę językową. Ale o tym, że stanowiły istotne medium, świadczyć może wyznanie Heleny Syrkus skierowane do Siegfrieda Giediona, głównego sekretarza CIAM: „śnią mi się góry nienapisanych listów..."[8] Poza tym szwajcarskim historykiem sztuki i jego żoną Carolą Giedion-Wecker, Gropiusami i van

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Eesterenami Helena Syrkus korespondowała z Lászlem Moholyem-Nagyem, Katalończykiem Jose Louisem Sertem i jego żoną Monchą Sert, Le Corbusierem, pochodzącym z Chorwacji współpracownikiem „Corbu" Ernestem Weissmanem, głównym architektem Berlina Martinem Wagnerem oraz Hansem Schmidtem, Henrym Fieldem, aktorską parą żydowskiego pochodzenia Lotte Lieven i Alexandrem Granachem, Stanisławem Tołwińskim, swoimi siostrami Ireną Wilczyńską i Martą Heyman. O zażyłości z adresatami świadczyła nie tylko treść listów, lecz także pseudonimy: Cornelisa van Eesterena nazywała Bratem (niem. Brüder) lub używała skróconej formy jego imienia: Cor, rysując jednocześnie obok serduszko (*cor* oznacza po łacinie serce), do żony van Eesterena – Friedy Fluck – zwracała się Fritzi, małżeństwo Gropiusów, stosownie do płci, tytułowała Pią i Piusem, Carolę Giedion-Wecker określała inicjałami CW, a Sigfrieda Giediona – jak pozostali członkowie CIAM – nazywała doktorem Peppem. Być może – choć dotychczas nigdzie nie natrafiono na potwierdzenie tej tezy – korespondencyjna sieć miała być po części formacją w rodzaju tajnego bractwa, jak to miało miejsce w przypadku Die Gläserne Kette. Helena Syrkus skrupulatnie datowała listy, niekiedy notowała nawet godzinę wysyłki bądź doręczenia odpowiedzi. Oprócz listów w „korespondencyjnym" archiwum Syrkusowej przechowywane są telegramy, karty pocztowe, widokówki i pocztówki, wykorzystywane niekiedy dwustronnie, wzbogacane odręcznym dopiskiem lub pieczęcią, co czasem pełniło funkcję informacyjną, a czasami zawierało żartobliwy przekaz. Do zbioru weszły załączane do korespondencji artykuły z czasopism, fotografie, raporty z podróży, stenogramy wywiadów radiowych, wolne przekłady wierszy. Same listy to przeważnie maszynopisy, nieco rzadziej rękopisy, ale te pisane na maszynie zawsze były podpisywane ręcznie, zgodnie z obowiązującym do dzisiaj *savoir-vivre*, towarzyszącym obiegowi pism. Helena Syrkus wybrała podpis nowoczesny – podpisywała się małą literą, co było w dwudziestoleciu międzywojennym *en vogue* – tak sygnował swoje utwory amerykański poeta modernista Edward Estlin Cummings (rówieśnik Szymona Syrkusa): e.e.cummings, w tej manierze Herbert Bayer zaprojektował uniwersalny bezszeryfowy krój pisma, z którego skomponowano nazwę „bauhaus." Helena i Szymon Syrkusowie, analogicznie do Ise i Waltera Gropiusów, używali często własnych papierów firmowych. Podczas podróży listy pisano zazwyczaj na drukach hotelowych. To zestawienie różnorodnych środków korespondencyjnego przekazu (także pod względem materiału piśmienniczego) stanowi przyczynek do badań nad powiązaniem kultury architektonicznej i korespondencji w kontekście archiwum wizualnego modernizmu, jak to miało miejsce w odniesieniu do dziewiętnastego wieku w książce *The Printed and The Built: Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century* z zamieszczonym obszernym słownikiem mediów i rodzajów tekstów, które współtworzyły ówczesny dyskurs architektoniczny (depesza, paszkwil, pamflet, odbitki drzeworytnicze).[9] W przypadku dwudziestego stulecia tę korespondencyjną sieć można by powiązać z procesem współtworzenia wtedy „mowy obrazów" przez międzynarodową awangardę, analizowanym w książce *Obraz zwielokrotniony. Reprodukcja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939*.[10] Analiza objęła tam m.in. przenikanie się dyscyplin służących dokumentacji i reprodukowaniu obiektów, poszerzanie ich granic (odmiany fotografii i grafiki reprodukcyjnej, fotografia jako sztuczna pamięć historii sztuki) oraz przybliżenie sposobów funkcjonowania międzynarodowej sieci wydawniczej tworzonej przez awangardy. W ten łańcuch relacji wpisuje się sieć korespondencyjna, poszerzająca i „nadpisująca" badania nad modernizmem jako siatką relacji, łańcuszkiem artystycznych powiązań, kreatywnym wielogłosem i interdyscyplinarnym dialogiem.

Modernistki maszynistki

„Niech się Irka nie złości – maszyna jest pożyczona, nie zabrałam ze sobą ani mojej Eriki ani nawet Larousse'a – jak wypoczynek, to wypoczynek."[11]
Z listu Heleny Syrkus do siostry Ireny Wilczyńskiej, pisanego ze Świdra 22 czerwca 1974

Znacząca dla architektki kultura słowa, stale doskonalony warsztat pisarski oraz wykorzystywanie języka (języków) jako istotnego narzędzia pracy twórczej znalazły odbicie w zachowanej korespondencji, niemal pozbawionej skreśleń, klarownej i merytorycznej, a jednocześnie zdradzającej osobiste emocje. W biografii Heleny Syrkus projekty architektoniczne zostały wyprzedzone bowiem przez wiersze i przekłady literackie. Około 1922 roku Helena Eliasberżanka przyjęła literacki pseudonim „Niemirowska" (podawała go później jako swoje nazwisko panieńskie). Posługując się biegle językiem angielskim, francuskim, niemieckim, rosyjskim (słabiej włoskim, bułgarskim i łaciną), jako Helena Niemirowska przetłumaczyła m.in. *Tajemnicę krwi* Anatole'a France'a (właśc. François Anatole Thibault, 1923), *Puka* Rudyarda Kiplinga (1924), tomik wierszy Anny Achmatowej *Paciorki* (z Wandą Borudzką i Józefem Kramsztykiem, wydany w Wilnie w 1925 roku). Już jako Helena Syrkus przełożyła poezje Guillaume'a Apollinaire'a i Reinera Marii Rilkego (na język francuski).[12] Od 1964 roku – śmierci Szymona Syrkusa – coraz częściej sięgała po wolne przekłady, a do jej ulubionych pisarzy należeli Achmatowa i Apollinaire, z polskich – Jan Lechoń i Julian Tuwim. Zainteresowanie literaturą znalazło odbicie w listach – cytowała Goethego, Moliera, do listów załączała niekiedy własne przekłady. Co więcej, tłumaczyła na własny użytek (a może tworzonego świadomie archiwum albo jako materiał do potencjalnej publikacji) listy kierowane do niej w obcych językach, np. od Moholya-Nagya czy Gropiusa. Architekturze poświęciła się ostatecznie w 1925 roku – rozpoczęła wówczas pracę w biurze architektonicznym Szymona Syrkusa (dwa lata później została jego żoną oraz wspólnikiem). Nowe zajęcie wymagało znakomitej organizacji oraz umiejętności stenografii i stenotypii. W latach dwudziestych nie były to powszechne umiejętności, ale coraz bardziej pożądane przez kobiety, gdyż zwiększały ich szanse na zatrudnienie i finansową niezależność. Architektka była, obok Szymona Syrkusa i Bohdana Lacherta, współtwórczynią grupy modernistów Praesens oraz pomysłodawczynią jej nazwy, pochodzącej od łacińskiego terminu *tempus praesens* (czas teraźniejszy) – jak manifest akcentowała ona ambicje kreowania współczesnych działań artystycznych i przynależności do światowej awangardy. Grupa znalazła się wówczas w centrum konsolidującej się stołecznej awangardy (Lachert, Józef Szanajca, Barbara i Stanisław Brukalscy, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński). Współtworząca formację Barbara Brukalska przyznała potem, że „Syrkusowie mieli skłonność do skupienia wokół siebie kręgu osób."[13] Redakcja czasopisma programowego *Praesens* mieściła się w mieszkaniu Syrkusów przy ulicy Senatorskiej 38 lok. 13. Architektka prowadziła wówczas nie tylko biuro architektoniczne, ale pracowała jednocześnie jako sekretarz redakcji i redaktor czasopisma. Narzędzie jej pracy stanowiła przede wszystkim maszyna do pisania, którą można uznać za atrybut kobiety kształtującej modernistyczną kulturę, podczas gdy nowoczesnego architekta wyróżniała maszyna innego typu, a mianowicie samochód – Le Corbusier jeździł słynnym francuskim voisinem i fotografował z nim swoje realizacje, Szanajca jeździł sportową tatrą, Lachert – lancią aprilią, a Syrkus dysponował brytyjskim austinem seven z szyberdachem.[14] Ale urządzenia przeznaczone dla kobiet projektowali mężczyźni – Gropius stworzył obudowę maszyny firmy Adler, a współpracownik firmy założonej przez Gropiusa i Marcela Breuera w Cambridge, absolwent Harvardu Eliot Noyes na początku lat sześćdziesiątych zaprojektował jedną z ikon designu, a mianowicie maszynę do pisania „Selectric" dla firmy IBM. Wspomniana w zacytowanym powyżej liście Heleny Syrkus do siostry Ireny Wilczyńskiej maszyna erica to wyprodukowana w Niemczech przenośna maszyna do pisania (nie wiadomo jednak, który model był w jej posiadaniu). Towarzyszyła ona architektce podczas podróży na kolejne kongresy CIAM, podczas których Helena Syrkus także pełniła funkcję sekretarza. Pisała z odgórnym założeniem two-

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Strona tytułowa indeksu Heleny Eliasberżanki, 1922. Archiwum Politechniki Warszawskiej

rzenia kopii, więc stosowała papier przebitkowy. Niekiedy porzucała tę zasadę i dopisywała osobiste fragmenty na końcu listu jedynie na oryginalnym egzemplarzu. Kopie niektórych listów, m.in. tych kierowanych do sióstr Ireny i Marty, wklejała do dziennika. Do Ise Gropius, mieszkającej w Lincoln w stanie Massachusetts, pisała: „weź maszynę do pisania i opisz mi wszystko." Ise Gropius dysponowała zaprojektowaną przez Marcella Nizzoli w 1950 roku zgrabną letterą 22, wyprodukowaną przez firmę Olivetti (maszynę można dzisiaj oglądać w amerykańskim domu Gropiusów, a jej obecność na podwójnym biurku wskazuje miejsce zajmowane przez Ise Gropius). W czasie funkcjonowania Bauhausu w Dessau Ise Gropius pracowała na perkeo 2, maszynie produkowanej przez drezdeńską firmę Clemens Müller AG w latach 1920–1924, uwiecznionej na zdjęciu przez fotografkę kronikarkę Bauhausu Lucię Moholy-Nagy w 1926 roku. Ustawiona na wypolerowanym biurku była jednocześnie pretekstem do wyeksponowania lampki dla piszących na maszynie, zaprojektowanej w bauhausowskiej pracowni metalu przez Marianne Brandt. W niepublikowanych pamiętnikach Ise Gropius odnotowała: „W pierwszych miesiącach moje zaangażowanie w życie szkoły było ograniczone. Nie uczęszczałam na żaden warsztat, gdyż zdolności literackie uczyniły ze mnie naturalnego wspólnika w opracowywaniu niekończących się przemówień, artykułów i raportów, które należały do obowiązków mojego męża. Fakt, że potrafiłam pisać na maszynie, sprawił, iż przez większość mojego małżeńskiego życia mała maszyna do pisania była mi wierną towarzyszką."[15] Adoptowana przez Gropiusów Beate (Ati) Gropius Johansen wspominała: „Ise prowadziła domowe biuro. Składała się na to zatrważająca ilość międzynarodowej zawodowej i prywatnej korespondencji, która zajmowała Waltera od czasów Bauhausu do jego śmierci. Biura i szkoły architektoniczne, wydawcy, biura projektowe, firmy oferujące produkty

i meble w Stanach Zjednoczonych i za granicą, wszyscy, z którymi miał jakikolwiek związek, zasypywali jego biurko listami na stopę wysokości. Do tego dochodziła gigantyczna ilość korespondencji od byłych studentów, współpracowników, niezliczonych przyjaciół i znajomych z Europy. Na wszystkie te listy skrupulatnie odpisywano, ale nie robiło tego dziesięć osób z komputerami, tylko Ise wystukująca dwoma palcami na jej małej przenośnej maszynie odpowiedzi, które Walter jej podyktował lub zapisał."[16]

Ise Gropius, podobnie jak Helena Syrkus, zaczynała od literatury i cieszących się popularnością opowiadań i artykułów, inspirowanych podróżami oraz osobistymi fascynacjami (m.in. *Wie sieht die New Yorkerin aus?*, *Die Gebrauchswohnung*, *Weltreise am Grammofon*). Obie kobiety połączyło zaangażowanie w pracę, a tenże rzeczownik powracał na kartach korespondencji jak bumerang. W 1939 roku Syrkusowa pisała do Gropiusa i Giediona o współtworzeniu studium urbanistycznego Warszawy: „Praca zaczyna być ekscytująca – niebezpiecznie ekscytująca." Świadoma własnych umiejętności stenograficznych stale je doskonaliła i rekomendowała: „Giedion wie mniej więcej, co potrafię jako sekretarka kongresowa, tłumaczka itd. W międzyczasie nauczyłam się międzynarodowej stenografii i kontynuowałam naukę języka angielskiego, więc teraz znam ten język tak dobrze jak niemiecki, francuski i rosyjski. Dość dobrze radzę sobie w myśleniu technicznym, dużo widziałam, czytałam, przemyślałam i dużo przeliczyłam."[17] Po wywiadzie udzielonym w 1946 roku w amerykańskim radiu podsumowano jej angielski jako nieco starodawny i literacki, choć ona sama uważała: „Ponieważ nie czytam, tylko mówię, więc nie jest to ta sama nagrywana na nowo płyta – tylko za każdym razem inne podejście do tematu – zależnie od audytorium. Język nie sprawia mi już żadnej trudności – mówię zupełnie swobodnie i myślę po angielsku. Szymon zrobił też duże postępy. Przyda się!"[18] Będąc już w podeszłym wieku, w korespondencji z Olgierdem Czernerem, dyrektorem Muzeum Architektury we Wrocławiu, wyznała: „[niemiecki] nie jest to mój »drugi« język, jak francuski, na który swobodnie przekładam nie tylko prozę, ale i wiersze Rilkego, Tuwima, Gałczyńskiego »do szuflady« oczywiście. Ale, choć mój niemiecki jest zardzewiały, używam go tak rzadko..., próbowałam, jak dawniej, nie tyle przekładać (mam marny słownik), ile »myśleć« po niemiecku."[19]

Biografie Syrkusowej i Gropiusowej naznaczył bieg historii. Różniły je możliwości. Po wyemigrowaniu Gropiusów z Niemiec na skutek dojścia Hitlera do władzy i zamknięcia Bauhausu, początkowo do Wielkiej Brytanii (1933–1937), a następnie do USA, Ise Gropius próbowała kontynuować własną działalność literacką, ale jej artykuły nie znalazły uznania. Została współautorką, redaktorką i wydawcą książek Gropiusa, przede wszystkim katalogu *Bauhaus 1919–1928*, towarzyszącego wystawie w Museum of Modern Art (MoMA) w 1938 roku. Sytuacja Heleny Syrkus była wówczas z jednej strony skrajnie odmienna (okoliczności), z drugiej podobna (posiadała maszynopis publikacji opracowanej z Szymonem Syrkusem, który chciała wydać). Na skutek nasilających się antysemickich napięć w środowisku architektów i braku zleceń Syrkusowie stopniowo tracili dochody. Poświęcili się wówczas pracy teoretycznej. W 1939 roku architektka tak pisała o zaistniałej sytuacji: „Ale zdobyliśmy coś znacznie ważniejszego niż pieniądze: mamy naszą książkę i postanowienie, by ją opublikować. Ponadto wciąż możemy dla nas obojga kupić bilety trzeciej klasy do Nowego Jorku. Wtedy Szymonowi pozostanie ledwie na tyle, by przez rok *keep body and soul together*. W tym roku chciałby kontynuować studia w bibliotekach i biurach planowania regionalnego i pracować nad swoją książką. Może znajdzie jeszcze czas, by coś zarobić, ale to nie jest ważne: najważniejsze jest, aby dokończyć książkę. Dla mnie jednak pieniędzy już nie wystarczy. I tak sobie myślę: czy nie moglibyście mi pomóc zarobić w USA na moich umiejętnościach? Przez ten rok, gdy Szymon będzie studiował, muszę mianowicie zarabiać na życie »na własną rękę«. Giedion wie mniej więcej, co potrafię jako sekretarka kongresowa, tłumaczka itd."

Syrkusowie nie wyjechali z Polski w 1939 roku. Wspomniana książka dotyczyła projektowania osiedli, nie udało się jednak opublikować przygotowanego wówczas tekstu. Na jego kanwie architektka wydała dopiero w 1976 roku książkę *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*, której

Mieszkanie-pracownia Heleny i Szymona Syrkusów przy ul. Senatorskiej w Warszawie, 1927. Archiwum Instytutu Sztuki PAN

roboczy tytuł brzmiał *Osiedle społeczne* (*Osiedle społeczne na tle dzielnicy, miasta, regionu. Droga poszukiwań Heleny i Szymona Syrkusów*[20]).

Identyfikacja

Zachowanej w archiwach korespondencji Heleny Syrkus towarzyszą fotografie. Nie wyglądała na nich jak kobieta nowoczesna, poza jednym wyjątkiem, kiedy dała się sportretować z mężem w mieszkaniu przy ulicy Senatorskiej 38 na tle barwnych, wbudowanych mebli (nazywanych meblami CIAM), w modnych butach na obcasie słupku. Ale nawet na tym zdjęciu nie nosiła popularnej wówczas fryzury „na chłopczycę," metalizowanej biżuterii ani sukienek z zadrukowanych tkanin, tylko klasyczny kostium. Nie paliła cygaretki, tylko trzymała na kolanach kota. Nie mieszkała w awangardowym domu manifeście, lecz w mieszkaniu urządzonym umiarkowanie nowocześnie. Na zdjęciach wykonanych blisko 20 lat później, podczas zjazdu CIAM w Bergamo w 1949 roku, pojawiła się w długiej sukience i chustce zawiązanej na głowie – być może miała być to stylizacja kojarząca się z chłopką, spójna z tematem wygłoszonego wówczas, kontrowersyjnego dla środowiska CIAM referatu *Art belongs to the people* (w Polsce rozpoczęła się już wtedy era socrealizmu). Nie znaczy to jednak, że nie przykładała wagi do mody, jednak obca pozostała jej stylizacja na „nowoczesną kobietę." O jej stosunku do obowiązującego w środowisku architektów *dress code* dowiadujemy się właśnie z listów.[21] Okazjonalnie szyła w sklepie „Sztuka i moda" przy ulicy Nowogrodzkiej, opisywała zamówione suknie jak w przypadku tej z jedwabnego jerseyu: „Suknia jest cała »lejąca się« – b. skromna, ale »ubiera

Portret Heleny Syrkus, fotograf nieznany, lata czterdzieste dwudziestego wieku. Biblioteka Narodowa, domena publiczna

mnie«. Jest od góry blousée, dół rozkloszowany, rękawy luźne, ujęte przy nadgarstku w wąziutkie mankiety, pięknie układający się zapinany do tyłu miękki kołnierz ze skosu, ma golf. Na szyi, a raczej na piersiach miałam urodzinowy prezent Sertów i Bonetów – srebrny łańcuszek (...) z ażurowym wisiorem katalońskim dł. 15 cm, w uszach małe srebrne klipsy od pani Miro i od niej też lakierowaną kopertę."[22] Na zdjęciach dokumentujących zjazdy CIAM otoczona była wyłącznie przez mężczyzn – Le Corbusiera, Giediona, van Eesterena. Wydaje się, że bycie w centrum awangardy oraz korespondencyjne pozostawanie „online" nie wymagało dodatkowych atrybutów poza maszyną do pisania. Domeną architektki pozostało natomiast tworzenie sieci kontaktów i aranżowanie spotkań, także w rodzimym środowisku architektonicznym, którym towarzyszyły niewielkie przyjęcia z *menu* odnotowywanym niekiedy w dzienniku. Dotyczyło to także spotkań, na które sama była zapraszana: „na dużym stole był bufet. A więc na gorąco pieczarki, półmisek wspaniałego łososia, drugi z polędwicą wołową, trzeci z rozbeftem, trzy salatery rozmaitych sałat etc. Po tym podano półmiski serów i win francuskich (15 gatunków (...)). Następnie parę znakomitych *tartes aux fruits* i pyszna *macédoine*. Na zakończenie kawa czarna. Drinki, sekt i wina w obfitości."[23] Helena Syrkus kształtowała modernizm na własnych zasadach, a topograficzne centrum międzynarodowej awangardy pełnił niewielki domek rybacki w Serocku nad Narwią. Było to ulubione miejsce wypoczynku Syrkusów, udokumentowane na fotografiach Henry'ego N. Cobba, który gościł tu w czasie pobytu w Polsce w 1946 roku, podobnie jak Pablo Picasso w 1948. W czasie jednej z takich wizyt przed 1939 rokiem Syrkusowa pisała do Gropiusa, który nigdy nie wykorzystał zaproszenia: „Pływamy,

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

jeździmy na rowerach i żeglujemy w każdą sobotę, Szymon chodzi ponadto na polowania i łowi ryby. Mnie wystarcza woda, słońce oraz ogród i już zapominam o świecie zewnętrznym – teraz właśnie miałam dwa tygodnie wspaniałych ferii i jestem bardzo opalona. Słońce zachowałam sobie nie tylko na skórze, lecz także »w duszy«."[24]

Jako podsumowanie niniejszego tekstu poświęconego korespondencyjnej relacji Syrkusów i Gropiusów idealny wydaje się właśnie list, a właściwie jego fragment, w którym architektka nawiązała do okupacyjnych losów swoich i Szymona Syrkusa w czasie, kiedy był więziony w Auschwitz, i wsparcia udzielonego przez przyjaciół architektów z CIAM oraz porównała swój status z pozycją Ise Gropius: „wysłałam Szymonowi 251 paczek, wszystkie dostał, bo taki był rozkaz władz obozowych, a ja przez Portugalię dostawałam od kolegów z CIAM wspaniałe *colis* [franc.: paczki]: migdały, rodzynki, kawę, kakao, czekoladę, herbatę, sardynki itp., nabywane na czarnym rynku, wyłącznie dla Szymona – sama jadłam warzywa z działki i kartonowe przydziały. Irka ma do Szymona żal, że mnie »zamęczał«. Ale dla niego praca była ważniejsza niż wszystko – o pracy PAU [Pracowni Architektoniczno-Urbanistycznej] pisał w każdym liście z Oświęcimia. Z tej pracy ja teraz zbieram »laury« – Irka [Irena Wilczyńska, siostra Heleny Syrkus] przesłała Ci piękny artykuł Iwaszkiewicza z »Życia Warszawy«,[25] a 15go b.m. ukazała się w »Expresie Wieczornym« na pierwszej stronie tłustym drukiem (litery dwucentymetrowej wysokości): WOLSKIE »OSIEDLE SYRKUSÓW« ZBUDOWANE PO WOJNIE TRAFIŁO NA LISTĘ… ZABYTKÓW.[26] I po tym: »Po raz pierwszy do rejestru Urzędu Konserwatorskiego m.st. Warszawy wpisano osiedle powstałe w ostatnim trzydziestoleciu, bo w latach 1947–1952 według projektu inż. inż. architektów HELENY I SZYMONA SYRKUSÓW«. Szczegóły przeczytasz sama, ale ważne jest następujące zdanie: »KONSERWATORZY UWAŻAJĄ, ŻE OSIEDLE TO NIE TYLKO DORÓWNUJE URODĄ SADOM ŻOLIBORSKIM [Haliny Skibniewskiej], ALE POD PEWNYMI WZGLĘDAMI JE PRZEWYŻSZA. I MIMO, ŻE TAK ŁADNE, MAŁO JEST NA OGÓŁ ZNANE I SPOPULARYZOWANE. WPISANE DO REJESTRU ZABYTKÓW WARSZAWY »OSIEDLE SYRKUSÓW« OZNACZA, ŻE WSZELKIE REMONTY, PRZEBUDOWY ETC. NIE MOGĄ ODBYWAĆ SIĘ BEZ ZGODY I NADZORU URZĘDU KONSERWATORSKIEGO«. To jest rzecz bez precedensu w całej Polsce i chyba nawet na świecie, do »zabytków« architektury współczesnej należy DOM LACHERTA w Warszawie, domy Le Corbusiera (ale poszczególne, bo żadnego osiedla nie wybudował), dom Gropiusa w Lincoln, Mass., który po śmierci Izy stanie się MUZEUM, ale »osiedle Syrkusów« nigdy muzeum się nie stanie, bo było zbudowane dla ludzi."[27]

Przypisy

[1] Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, red., *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus* (Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019).

[2] List Ise Gropius do Heleny Syrkus z czerwca 1966 roku w Muzeum Architektury we Wrocławiu, materiały Heleny Syrkus.

[3] Zob. Jana Revedin, *Jeder hier nennt mich Frau Bauhaus: Das Leben der Ise Frank* (Köln: Dumont Verlag, 2018); Ursula Muscheler, *Mutter, Muse und Frau Bauhaus: Die Frauen um Walter Gropius* (Berlin: Berenberg Verlag, 2018).

[4] Marta Leśniakowska, „Le Corbusier i Polki. Helena Syrkus na wystawie paryskiej w 1937 roku," w *Wystawa paryska 1937, Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007*, red. Joanna Maria Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009), 267–273; Józef Piłatowicz, „Poglądy Heleny i Szymona Syrkusów na architekturę w latach 1925–1956," *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, nr 3–4 (2009): 123–164; Józef Piłatowicz, „Syrkus z Eliasbergów Helena (1900–1982)," w *Polski Słownik Biograficzny*, t. 46/2 , z. 189 (Warszawa–Kraków: Instytut Historii PAN, 2009–2010), 288–291; Rafał Ochęduszko, „Przerwana nić funkcjonalizmu. Helena Syrkus i architektura mieszkaniowa okresu międzywojennego," w *Architektki*, red. Ewa Mańkowska-Grin (Kraków: Wydawnictwo EMG, 2016), 61–93.

[5] Zob. Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz, Maja Wirkus, „Post scriptum," w *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*, red. Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz, Maja Wirkus (Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019), 354–375.

[6] List Waltera Gropiusa do Heleny i Szymona Syrkusów z 20 kwietnia 1948 roku w Houghton Library, Harvard University, sygn. Houghton Ms Ger 208, file 1604.

[7] Zob. Michał Wenderski, „Między Polską a Holandią: próba rekonstrukcji wzajemnych kontaktów i mobilności kulturowej pomiędzy wybranymi ugrupowaniami awangardy," w *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*, red. Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017), 79–109.

[8] List Heleny Syrkus do Sigfrieda Giediona z 24 lutego 1948 w Houghton Library, Harvard University, MsGer208 file 1604.

[9] *Mari Hvattum, Anne Hultzsch, red., The Printed and the Built. Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century* (London: *Bloomsbury Visual Arts, 2018). Za zwrócenie uwagi na tę książkę dziękuję Aleksandrze Kędziorek.*

[10] Agnieszka Rejniak-Majewska, *Obraz zwielokrotniony. Reprodukcja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017).

11 List Heleny Syrkus do siostry Ireny Wilczyńskiej z 22 czerwca 1974 roku w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.

[12] Tłumaczenia wierszy przechowywane są w Muzeum Architektury we Wrocławiu w materiałach Heleny Syrkus, teczka nr 37.

[13] Jan Minorski, „Społeczne i gospodarcze tło działalności środowiska architektonicznego 1918–1939," w *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Ludzie. Fakty. Wydarzenia. W stulecie organizacji warszawskich architektów* (Warszawa: Oddział Warszawski SARP, 2001), 70.

[14] Por. Katarzyna Uchowicz, *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert* (Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2018), 99.

[15] Jeffrey Saletnik, Robin Schuldenfrei, red., *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism* (London: Routledge, 2013), 5. Zacytowany fragment w tłumaczeniu własnym.

[16] „Recollections by Ati Gropius Johansen, daughter of Walter and Ise Gropius," *Architecture Boston* (2013), dostępny 12.11.2018, http://www.architects.org/architectureboston/articles/recollections-ati-gropius-johansen-daughter-walter-and-ise-gropius. Zacytowany fragment w tłumaczeniu Aleksandry Kędziorek.

[17] Oba cytaty z listu Heleny Syrkus do Waltera Gropiusa i Siegfrieda Giediona z 24 stycznia 1939 roku w Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, sygn. BHA-GS19-MP637-01-06v.

[18] List Heleny Syrkus do Stanisława Tołwińskiego z maja 1946 roku w Archiwum Stanisława Tołwińskiego, Archiwum PAN, sygn. III-185.

[19] List Heleny Syrkus do Olgierda Czernera z 27 października 1969 roku w Muzeum Architektury we Wrocławiu, materiały Olgierda Czernera.

[20] Tytuł *Osiedle społeczne na tle dzielnicy, miasta, regionu* miało opracowanie Heleny Syrkusowej, ogłoszone w formie odczytu 2.03.1942 roku w cyklu *Drogowskazy i perspektywy* dla pracowników Społecznego Przedsiębiorstwa Budowlanego. Maszynopis *Osiedle społeczne na tle dzielnicy, miasta, regionu (Osiedle WSM na Rakowcu w Warszawie). Odczyt na kursie dla robotników i pracowników umysłowych S.P.B., 2 III 1942 r.* znajduje się w Archiwum Stanisława Tołwińskiego, Archiwum PAN w Warszawie, sygn. III-185.

[21] O podejściu Heleny Syrkus do mody zob. „Sieciotwórcza rola maszyny do pisania. Z Katarzyną Uchowicz, badaczką modernizmu, rozmawia Aleksandra Kędziorek," *Autoportret*, nr 3 (2018): 109.

[22] List Heleny Syrkus do siostry Marty Heyman (z domu Eliasberg), przepisany do dziennika z 1977 roku, w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.

[23] Cytowany fragment pochodzi z dziennika Heleny Syrkus z lat 1976–1977 w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.

[24] List Heleny i Szymona Syrkusów do Waltera Gropiusa z 9 września 1938 w Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, sygn. BHA-GS19-MP637-01-002r.

[25] Jarosław Iwaszkiewicz, „Filozofia architektury," *Życie Warszawy*, 12–13.02 (1977). Wycinek wklejony do dziennika Heleny Syrkus w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.

[26] „Wolskie »osiedle Syrkusów« trafiło na listę… zabytków," *Express Wieczorny*, 15.02 (1977). Wycinek wklejony do dziennika Heleny Syrkus w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej

[27] List do siostry [Marty Heyman], bez daty i bez odbiorcy, 1977 w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Zachowano oryginalną pisownię.

Bibliografia

Hvattum, Mari, Anne Hultzsch red. The Printed and the Built. Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century. London: Bloomsbury Visual Arts, 2018.

Kędziorek, Aleksandra, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, red. *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.

Kędziorek, Aleksandra, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus. „Post scriptum." W *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*, red. Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, 354–375. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.

Leśniakowska, Marta. „Le Corbusier i Polki. Helena Syrkus na wystawie paryskiej w 1937 roku." W *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007*, red. Joanna Maria Sosnowska, 267–273. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.

Minorski, Jan. „Społeczne i gospodarcze tło działalności środowiska architektonicznego 1918–1939." W *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Ludzie. Fakty. Wydarzenia. W stulecie organizacji warszawskich architektów*, 63–88. Warszawa: Oddział Warszawski SARP, 2001.

Muscheler, Ursula. *Mutter, Muse und Frau Bauhaus: Die Frauen um Walter Gropius*. Berlin: Berenberg Verlag, 2018.

Ochęduszko, Rafał. „Przerwana nić funkcjonalizmu. Helena Syrkus i architektura mieszkaniowa okresu międzywojennego." W *Architektki*, red. Ewa Mańkowska-Grin, 61–93. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2016.

Piłatowicz, Józef. „Poglądy Heleny i Szymona Syrkusów na architekturę w latach 1925–1956." *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, nr 3–4 (2009): 123–164.

Piłatowicz, Józef. „Syrkus z Eliasbergów Helena (1900–1982)." W *Polski Słownik Biograficzny*, t. 46/2, z. 189, 288–291. Kraków–Warszawa, Instytut Historii PAN, 2009–2010.

„Recollections by Ati Gropius Johansen, daughter of Walter and Ise Gropius." *Architecture Boston*, 2013. Dostępny 12.11.2018. http://www.architects.org/architectureboston/articles/recollections-ati-gropius-johansen-daughter-walter-and-ise-gropius.

Rejniak-Majewska, Agnieszka. *Obraz zwielokrotniony. Reprodukcja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939* Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017.

Revedin, Jana. *Jeder hier nennt mich Frau Bauhaus: Das Leben der Ise Frank*. Köln: Dumont Verlag, 2018.

Saletnik, Jeffrey, Robin Schuldenfrei, red. *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*. London: Routledge, 2013.

„Sieciotwórcza rola maszyny do pisania. Z Katarzyną Uchowicz, badaczką modernizmu, rozmawia Aleksandra Kędziorek." *Autoportret*, nr 3 (2018): 102–109.

Uchowicz, Katarzyna. *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert*. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2018.

Wenderski, Michał, „Między Polską a Holandią: próba rekonstrukcji wzajemnych kontaktów i mobilności kulturowej pomiędzy wybranymi ugrupowaniami awangardy." W *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*, red. Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska, 79–109. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/13

Szymon Piotr KUBIAK
UInstytut Sztuki PAN, Pracownia Architektoniczna

GMACH – MONUMENT – WNĘTRZE. GREGOR ROSENBAUER I SZCZECIŃSKA SIEĆ BAUHAUSU

Rok 1910 prywatna pracownia Petera Behrensa w Poczdamie-Neubabelsbergu, przy zachodnich rogatkach Berlina – ileż podręczników historii architektury nowoczesnej rozpoczyna się od tego mirażu? Przyjaciel Wilhelma II, twórca identyfikacji wizualnej Rzeszy na międzynarodowych wystawach i w gmachach jej poselstw, działacz organizacji Deutscher Werkbund, reformator Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Düsseldorfie przedstawiany jest dziś przede wszystkim jako symboliczny ojciec klasyków modernizmu. Przywołane data i miejsce to dane zmitologizowanego spotkania wielkiej trójcy: Le Corbusiera, Waltera Gropiusa i Ludwiga Miesa van der Rohe. Wszystkich przyciągnęła do atelier dyrektora artystycznego koncernu AEG sława „mistrza mistrzów." Pierwszy z synów stanie się „papieżem architektury dwudziestego wieku," drugi – założycielem najsłynniejszej szkoły projektowej stulecia, trzeci – jej ostatnim dyrektorem, zmuszonym przez nazistów do zamknięcia placówki.[1]

Historiografię modernizmu, operującą wielkimi nazwiskami i płynącą z głównym nurtem awangardy, napędza jednak od samego początku motor polityki, również polityki narodowej. Symboliczne zabójstwo ojca staje się konieczne w procesie emancypacji, a jednoznaczny wybór światopoglądu lub stylistyki – pomocny w autokreacji wizerunku poszczególnych twórców. Dla francuskojęzycznego Szwajcara Le Corbusiera roczny pobyt u Behrensa okaże się niewygodny już w obliczu wybuchu I wojny światowej; dla Gropiusa i Miesa martyrologia lewicowego Bauhausu – przepustką do emigracyjnej kariery i prestiżu dawnych dysydentów reżimu po upadku III Rzeszy.[2] Przywrócenie głosu aktorom drugoplanowym, a przede wszystkim analiza dzieł niepodręcznikowych pozwalają nie tylko zniuansować czy odmitologizować wizerunek kluczowych postaci oraz instytucji. Niekiedy metoda ta zapewnia także – pozostańmy przy akuszerskiej metaforyce – nieoczekiwany wgląd do kołyski i sprawia, że miraże uzyskują znów całkiem materialną postać.

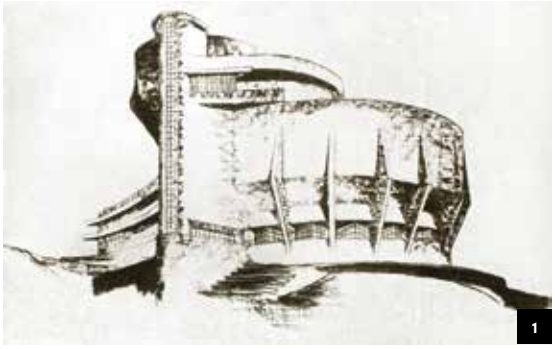
O ile popkulturowy obraz Bauhausu wydaje się wciąż monolitem, o tyle badaczy od dawna zajmuje stylistyczna różnorodność ruchu nowoczesnego, problem wyparcia się niemczyzny przez Le Corbusiera lub krótkiego romansu z nazizmem Gropiusa i Miesa. Sieć Bauhausu okazuje się coraz rozleglejsza i gęstsza, ale wypływające na powierzchnię modernistycznego nurtu rozproszone świadectwa prowincji lub zagranicy wzbogacają wiedzę o sztuce dwudziestego wieku tak-

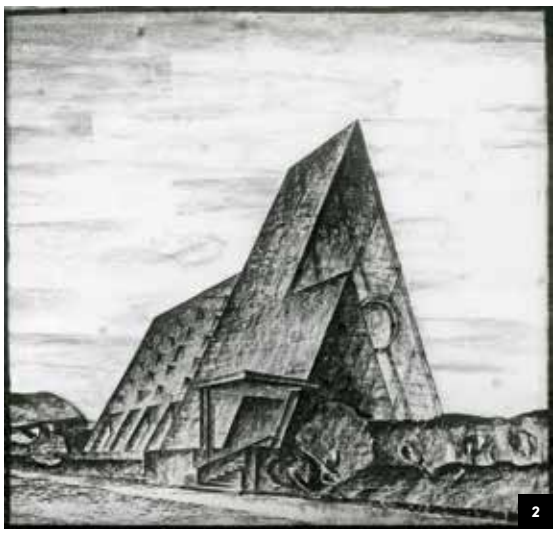
że w najważniejszych centrach. Zjawisko zwane „Bauhaus" (wbrew pozanaukowej praktyce) należy zatem ograniczyć do precyzyjnej rekonstrukcji owych powiązań, ale i poddawać krytyce asocjacje z funkcjonalizmem, konstruktywizmem, abstrakcją geometryczną z jednej strony oraz lewicowością z drugiej – jako wyłącznymi cechami reprezentowanymi przez szkołę. Środowisko Bauhausu było w rzeczywistości klasowo, światopoglądowo, genderowo czy wyznaniowo podzielone; w obrębie pedagogiki i sztuki uprawianych w Weimarze, Dessau i Berlinie wyróżnia się kilka faz stylistycznych, a tożsamość wykładowców i absolwentów ewoluowała z różnych, nie tylko zewnętrznych przyczyn.[3]

Do aktorów drugiego planu, związanych zarówno z Werkbundem, Behrensem jak i Bauhausem, należał Gregor Rosenbauer. Urodzony w 1890 roku w heskim Limburgu, młodszy o siedem lat od Gropiusa, cztery od Miesa i trzy od Le Corbusiera, podobnie jak dwaj ostatni rozpoczął naukę od rzemiosła – w warsztacie stolarskim ojca. Gdy w 1907 roku przyjechał na dwa semestry do Darmstadtu, Behrens właśnie opuścił swój dom w tamtejszej kolonii artystów, by objąć stanowisko w stołecznej centrali AEG. Po rocznej praktyce w biurze Adolfa Dietlera i Rudolfa Schmida we Fryburgu Bryzgowijskim Rosenbauer studiował w latach 1909–1911 w Szkole Rzemiosł Artystycznych we Frankfurcie nad Menem. Tam dostąpił zaszczytu zostania osobistym uczniem dyrektora uczelni i okręgowego konserwatora zabytków, secesjonisty Ferdinanda Luthmera. Następnie, do czasu wybuchu wojny, w której wziął udział, Rosenbauer pracował w firmach architektonicznych Hansa Rossa w Nowym Monastyrze i Kilonii oraz Henry'ego Grella w Hamburgu. Po wojnie przez rok prowadził prywatną pracownię w rodzinnym Limburgu, by w 1919 roku przenieść ją do Poczdamu-Neubabelsbergu, gdzie równolegle otrzymał pozycję kierownika w atelier projektowym Behrensa. Stamtąd nadzorował także jego biura budowlane w Wiedniu, Monachium i Oberhausen.[4]

Misja asystenta Behrensa należała do wyjątkowych. Gdy Gropius zakładał Bauhaus, Mies próbował kontynuować karierę projektanta luksusowych willi, a Le Corbusier, osiadłszy na stałe w Paryżu, inicjował przegląd *L'Esprit nouveau*, Rosenbauer *de facto* objął prowadzenie wielkiej firmy o utwierdzonej pozycji. Dzięki jego notatkom wiemy dziś, jak funkcjonowała w latach 1919–1923, choć prawdopodobnie także w okresie wcześniejszym. Jak podaje Giacomo Calandra di Roccolino, rolą szefa atelier (niem. *Atelierchef*) było pośrednictwo między mistrzem mistrzów i pozostałymi współpracownikami, podobnymi do klerków lub czeladników. Rosenbauer przydzielał zadania, kontrolował ich wykonanie, wprowadzał doraźne poprawki, scalał propozycje przed zaprezentowaniem ich przełożonemu i ponownie po dodaniu jego szybkich, odręcznych szkiców. Pod opieką Rosenbauera byli zatem architekci, przygotowujący różne wersje studyjne tego samego zlecenia, kreślarze, graficy użytkowi oraz liczni studenci praktykanci. Behrens pojawiał się w głównej sali atelier tylko raz dziennie, ale dyskusje z kierownikami poszczególnych grup projektowych toczyły się często niezależnie i na osobności, by nie wpływać na tok myślenia innych. Gdy któryś z nich miał problem z ukończeniem szkicu, Behrens nanosił poprawki do studium, zaś kierownik grupy z pomocą Rosenbauera na bieżąco modelował makietę. „Ta wewnętrzna dyskusja z niewieloma współpracownikami była dla zwykle nieśmiałego Behrensa idealnym zespołem" – wspominał szef atelier.[5] Le Corbusier, Mies i Gropius najprawdopodobniej nie mieli wówczas ze sobą kontaktu.[6]

Gdy pod koniec 1921 roku Behrens otrzymał propozycję poprowadzenia jednej z dwóch autorskich placówek edukacyjnych działających w ramach Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu – Mistrzowskiej Szkoły Sztuki Nowoczesnej z uwzględnieniem Budowli Monumentalnych i Przemysłowych (Meisterschule für moderne Kunst unter Berücksichtigung der Monumental- und Industriebauten), obowiązki Rosenbauera rozszerzyły się o pracę dydaktyczną. Samo ściągnięcie mistrza mistrzów – co podkreśla Irene Nierhaus – musiało mieć dla władz uczelni szczególną wagę. Nie tylko godzono się na rzadkie wizyty profesora, prowadzącego interesy na całym świecie, lecz także zapewniano mu dodatkowe apanaże: dla Austrii, kształtującej swą powojenną, postmonarchiczną i postimperialną tożsa-





1. Nieznany student Mistrzowskiej Szkoły Sztuki Nowoczesnej z uwzględnieniem Budowli Monumentalnych i Przemysłowych w Wiedniu, Projekt cysterny na kwasy, ok. 1923, fot. Verlag Dr. Franz Stoedtner. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

2. Gregor Rosenbauer, Projekt kościoła wiejskiego, po 1922, fot. nieznany. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

3. Peter Behrens, Pawilon Katedralnej Strzechy Budowlanej na Wystawie Rzemiosł Budowlanych w Monachium, 1922, fot. nieznany. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

mość, istotna była jego niemieckość.[7] Związek z Republiką Weimarską miał nie tylko zapewniać rozszerzenie rynku dla absolwentów i austriackich współpracowników, lecz także możliwość międzynarodowej promocji na wystawach organizowanych przez Behrensa. Stały się one kluczowymi elementami procesu kształcenia, dobrze utrwalonymi w pamięci wychowanków.

Pierwszą z ekspozycji przygotował latem 1923 roku Rosenbauer, przenoszący na teren akademii zasady funkcjonowania berlińskiego atelier. „Wielu dopiero teraz, dzięki rzeczowej pomocy tego architekta, zaczęły przychodzić do głowy lepsze pomysły. Nagle placówka przekształciła się w prawdziwą szkołę architektury. Wszystkie wielkie perspektywy zostały przepracowane przez dwóch – trzech najlepszych rysowników. To nadało im właściwy »styl Behrensa«" – pisał Anton Brenner.[8] Styl ten był jednak na tyle pojemny, by pozwolić wybrzmieć różnorodnym głosom studenckim. Jak donosiła prasa, wspólny mianownik stanowiły: monumentalizm, prostota, surowość i szczerość materiału, czyli „oszczędność [która] jest patosem XX wieku."[9] Znalazły się tam takie projekty, jak „cysterna na kwasy,"„magazyn i silos," „elewator zbożowy" oraz „elektrownia wodna" – tematy najważniejsze, pełniące wręcz funkcję manifestu we wczesnych, powszechnie dziś znanych tekstach teoretycznych Le Corbusiera,[10] ale także wernakularne „dom na skałach" i „zagroda chłopska w górach." Wszystkie wymienione rysunki i makiety nosiły cechy ekspresjonizmu.[11]Prezentację na zakończenie kolejnego roku akademickiego

(1924) przeniesiono do Londynu, gdzie towarzyszyła Międzynarodowemu Kongresowi Edukacji Architektonicznej (International Congress on Architectural Education), a wzbogacaną o prace nowych studentów wysyłano w kolejnych latach do Berlina i Essen (1926), Mannheimu (1927), Hamburga (1928) i Nowego Jorku (1930).[12]

Z okresu studiów Brenner zapamiętał również swoją wizytę na ekspozycji „dorosłej:" Wystawie Rzemiosł Budowlanych (*Deutsche Gewerbeschau*) w Monachium. Organizował ją Werkbund w 1922 roku jako pierwszy powojenny pokaz ogólnopaństwowy. Mistrz mistrzów zaprojektował pawilon sztuki kościelnej o wymownej nazwie Katedralna Strzecha Budowlana (Dombauhütte). Ceglany gmach w formie sześcianu przenikającego się z czterema monumentalnymi pryzmami posiadał elewacje z cegieł ułożonych w dekoracyjne wątki. Niedatowane rysunki Rosenbauera potwierdzają informacje o zwyczaju wyłaniania projektu, panującym w atelier, lub dowodzą trwałości idei pracownianych, rozwijanych w dalszej karierze poszczególnych twórców.[13] Realizację sfotografowało natomiast wiele redakcji, nie tylko fachowych czasopism, z bogato ilustrowanym periodykiem *Deutsche Kunst und Dekoration* na czele.[14] Monachijski pawilon nieprzypadkowo zgromadził dzieła rektorów, którzy – podobnie jak Behrens – odpowiadali za reformę uczelni: Richarda Riemerschmida, zarządzającego miejscową Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego, Hansa Pölziga z wzorowo zmodernizowanej Królewskiej Akademii Sztuki we Wrocławiu oraz Adolfa Hölzla – kierownika Szkoły Kompozycji (Komponierschule) w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie, wychowawcy przyszłych awangardzistów: Johannesa Ittena czy Oskara Schlemmera.[15] Uwagę krytyki i szerokiej publiczności przyciągał głównie ekspresjonistyczny krucyfiks Ludwiga Giesa, profesora prac plastycznych w berlińskie Szkole Muzeum Sztuk Użytkowych, który już wcześniej wywołał oskarżenia o obrazę uczuć religijnych.

Zarówno na temat formalnych walorów tej rzeźby, jak i samego pawilonu wypowiedział się w katalogu wystawy monachijskiej członek jej głównej komisji organizacyjnej, a zarazem dyrektor Muzeum Miejskiego w Szczecinie, Walter Riezler: „Wydaje się, że słowo »jakość« jest wyświechtane, i dopiero z wolna zaczyna się je pojmować w jego głębszym znaczeniu. Przez długi czas rozumiano ją jako nienaganną pracę wykonaną w materiale prawdziwym, uczciwie wydobywającą jego specyfikę. Obecnie wiemy, że tylko wówczas można mówić o rzeczywistej »jakości«, gdy również forma ukazana jest tak żywo i organicznie, iż stworzona przez człowieka rzecz, jak to bywało w czasach nieprzerwanej kultury, włącza się w wielki kontekst przyrody ukształtowanej przez bezpośrednie siły życia. (...) Nie jest więc na przykład ustępstwem przed wymogami dnia i praktycznego życia, że na »Wystawie Przemysłowej« obok artysty, z nim równoprawny, pojawia się rzemieślnik i przemysłowiec: ta trójka zapewnia jedyną możliwość rzeczywistego nadania wyczerpującego obrazu kształtom, w których kumuluje się praca tejże współczesności."[16]

Ekspresjonizm Behrensa, jako pochodna metod pracy przypominających średniowieczną konfraternię, a także szczególnie podkreślanego w pierwszych powojennych latach kryzysu gospodarczego zwrotu ku rzetelnemu rzemiosłu, posiadał oczywiście korzenie w recepcji brytyjskich idei *Arts & Crafts*. Na teren Niemiec przeszczepił je w secesyjno-wernakularnej odsłonie inny działacz Werkbundu, Hermann Muthesius, który od 1904 roku pełnił funkcję tajnego radcy Ministerstwa Handlu do spraw reformy szkół rzemieślniczych.[17] Odpowiedzią na ministerialny impuls było także powstanie Bauhausu, reformującego dwie połączone weimarskie uczelnie. Manifest szkoły Gropiusa, zilustrowany słynnym drzeworytem *Katedra* Lyonela Feiningera, wpisywał się zresztą – zarówno treścią, jak i formą – w werkbundowskie oraz behrensowskie fantazmaty.

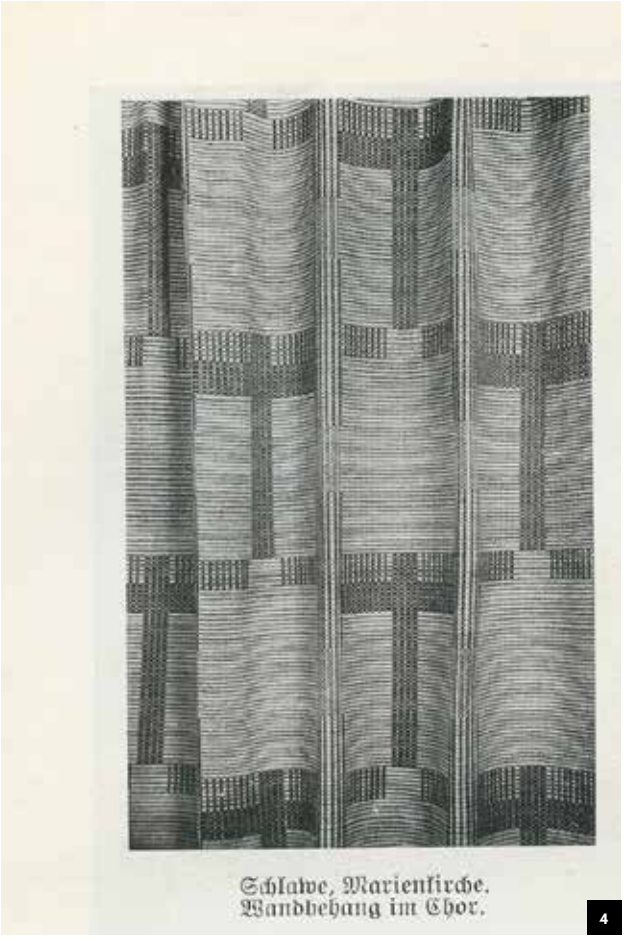
Gdy po zamknięciu wystawy w Monachium, na przełomie 1922 i 1923 roku staraniami Riezlera ściągano kontrowersyjny krucyfiks Giesa do kolekcji szczecińskiego muzeum, prowincjonalne miasto pomorskie zmagało się z wynikami uprzednich wizyt Muthesiusa, nakazującego pilną reformę tamtejszej Miejskiej Szkole Rzemieślniczej i Artystyczno-Przemysłowej (Städtische Handwerker- und Kunstgewerbe-Schule).[18] Z całą pewnością dzięki muzealnikowi udało się namówić do objęcia stanowiska jej dyrektora

Rosenbauera, który po sukcesie studenckiej wystawy w Wiedniu w sierpniu 1923 roku zawiódł studentów Behrensa, wybierając Szczecin. Doskonale odpowiadał wyobrażeniu Riezlera, podkreślającego konieczność zatrudniania w edukacji artystycznej czynnych twórców; odpowiadał także nakazowi Muthesiusa, by pozycję dyrektora powierzyć architektowi.[19]

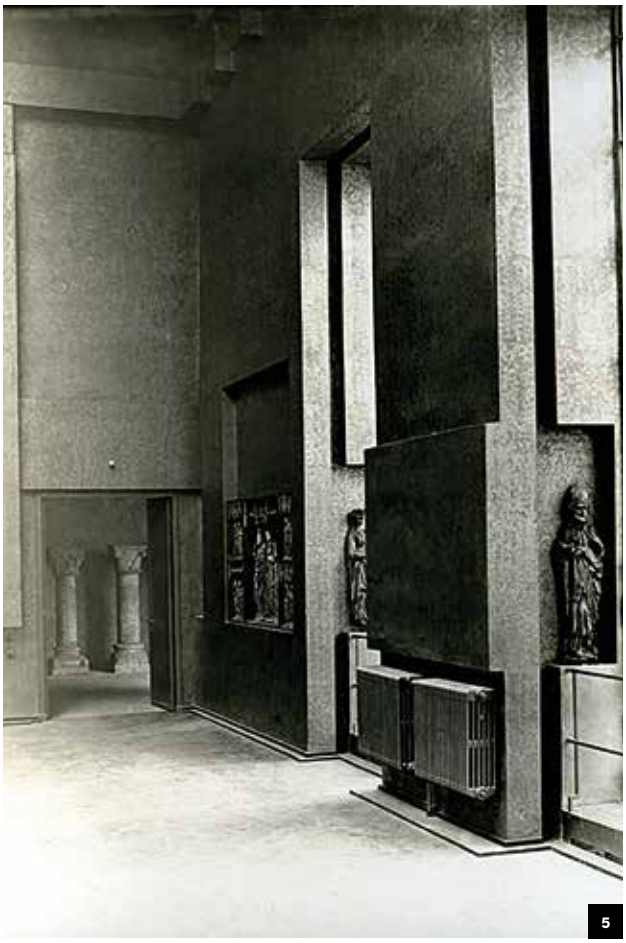
Jak się wydaje, dużym atutem Rosenbauera musiała być wieloletnia współpraca z Behrensem. Szczecińska szkoła – zauważa Christian Welzbacher – po utracie na rzecz Polski największej placówki tego typu w regionie, czyli bydgoskiej Królewsko-Pruskiej Szkoły Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego (Königlich-Preussische Handwerker- und Kunstgewerbeschule), stawała się zakładem istotnym ze względów propagandowych.[20] Dawny asystent współczesnego projektanta narodowego pozwalał nadać uczelni wizerunek twierdzy na kresowych, kulturalnie niedoinwestowanych ziemiach. Stolica Pomorza jako synonim niemieckojęzycznej prowincji współdzieliła ten dyshonor właśnie z Wiedniem, niekiedy zaś ze wschodniopruskim Królewcem.[21] Na królewiecką posadę miał się też rzekomo udać Rosenbauer według relacji Brennera, która w tym punkcie ewidentnie mija się z prawdą lub łączy niezależne fakty.[22]

Nadzieje pokładane w Rosenbauerze zostały spełnione – w Szczecinie. Szkoła pod jego zarządem i ze wsparciem dyrektora Muzeum Miejskiego, który podjął się wykładania rzemieślniczo i wzorniczo zorientowanej historii sztuki, zyskała widoczność na arenie krajowej, państwowej i międzynarodowej. W latach 1928–1929 kurs wstępny prowadził Itten jako profesor wizytujący. Strategiczną decyzją było zatrudnienie pochodzącego z Pomorza (z Podgórków pod Sławnem), ale wykształconego w Bauhausie Kurta Schwerdtfegera, który po uzyskaniu w 1923 roku najwyższej noty na egzaminie czeladniczym przez kolejny asystował w weimarskiej pracowni rzeźby.[23] Zgodnie z intencją Rosenbauera, Schwerdtfeger swoją pedagogikę oparł na podstawowych zasadach adaptowanych z programu Gropiusa: „Rzeźba osiąga swój skutek przede wszystkim dzięki właściwościom materiału – pisał w materiałach kierowanych do przyszłych uczniów. – Podobnie jak każda inna forma, nosi ona swe prawidła w sobie samej. (...) Dlatego jest rzeczą wielkiej wagi, by jako podstawę studiów obrać sobie zajęcia z różnymi rodzajami materiału. Takie nastawienie prowadzi wprost ku zajęciom praktycznym. Specyfika poszczególnych materiałów pozwala bowiem od razu zauważyć, jak ogromne znaczenie w pracy rzeźbiarskiej ma aspekt rzemieślniczy i dopiero poradziwszy sobie z nim, można dokonać kreacji artystycznej. Z tego wynika, że działalność rzemieślnicza – praca, w której punktem wyjścia jest bezpośrednio sam materiał – musi znaleźć się na pierwszym planie edukacji. Jest to jedyna możliwość pozwalająca uniknąć zbyt spekulatywnych metod pracy i osiągnąć syntezę wszelkiego artyzmu w dziele architektonicznym. Albowiem głównym celem wszystkich gałęzi sztuki i rzemiosła jest w istocie wielka budowla. Może się do niej włączyć to, co artystyczne, jeśli organicznie wyrasta z praktyki budowlanej. I tak właśnie z praktycznego nastawienia do dzieła rodzi się jego powiązanie z architekturą."[24]Rosenbauer, wykładający tę dziedzinę w szkole szczecińskiej, uzupełniał: „Celem nauki architektury jest połączenie obszarów kreacji plastycznej, rzemiosła, techniki i gospodarki, wykształcenie umiejętności wolnego, przekonującego obrazowania oraz artystycznego kształtowania jako zewnętrznego wyrazu przeżycia wewnętrznego."[25]

Gruntowną praktykę zawodową posiadała również berlinianka Else Mögelin, która do grona pedagogicznego dołączyła w 1927 roku. Kończąc naukę w Bauhausie w tym samym czasie co Schwerdtfeger, zdążyła nabyć doświadczenie kierowniczki warsztatu tkaniny w kolonii artystycznej Gildenhall pod brandenburskim Neuruppinem.[26] Jak sama wspominała, decyzja o zamieszkaniu w Szczecinie okazała się brzemienna w skutki dla dalszej kariery dzięki możliwości nawiązania kontaktu z ludowymi tkaczkami, uprawiającymi to typowe dla rybaków rzemiosło od Greifswaldu po Słupsk.[27] Makaty, kilimy i gobeliny Mögelin zamawiano do dekoracji nowo powstających gmachów, a także remontowanych wnętrz zabytkowych. Zwolennikiem wprowadzania sztuki współczesnej do architektury dawnej był historyk sztuki Franz Balke – nauczyciel w kamieńskim liceum, później kustosz w szczecińskim



4

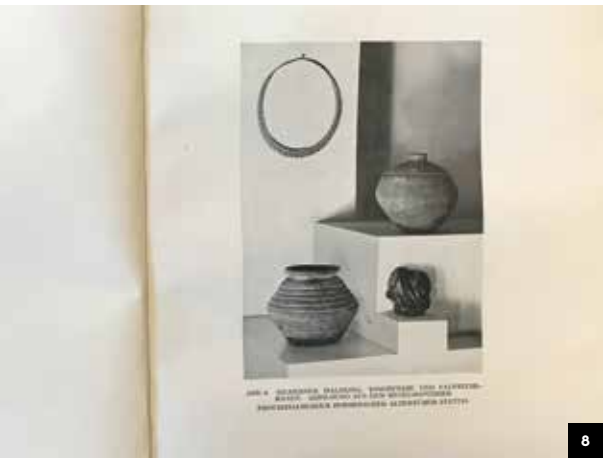


5

Prowincjonalnym Muzeum Starożytności Pomorskich (Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer), wreszcie konserwator prowincjonalny.[28] Tkanina ozdobna zwyczajowo stanowiła ulubiony przedmiot oficjalnych podarunków, co wykorzystywało Szczecińskie Towarzystwo Muzealne (Stettiner Museumsverein).[29] Organizacja ta ściśle współpracowała ze zrzeszeniami kobiecymi (Stettiner Frauen-Verein), dzięki czemu prasa kierowana do czytelniczek odnotowywała chętnie sukcesy wszystkich wykładowców, szczególną rolę przypisując Mögelin – najaktywniejszej w terenie oraz podziwianej również poza Pomorzem. Czasopismo *Pommersche Hausfrau* zachęcało w ten sposób do podjęcia misji powszechnej modernizacji poprzez kształtowanie najbliższego otoczenia.[30]

Profesjonalny rozgłos ułatwiały uczelni kontakty Riezlera, redagującego główny organ prasowy Werkbundu – *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*.[31] Prace studentów pokazał on w niemieckim pawilonie, którego był kuratorem w ramach Międzynarodowego Biennale Rzemiosła Artystycznego w Monzy w 1925 roku; podczas kolejnej edycji włoskiej imprezy Szczecin był znów obecny. W obu przypadkach tkaniny wystawiała też Mögelin, wówczas reprezentująca jeszcze Gildenhall.[32]Po pierwszej rewizji dokonań zreformowanego kształcenia, którą urządziło na początku 1927 roku Muzeum Miejskie, o materiałowo-formalnych próbach uczniów pisał Albert Dresdner na łamach prominentnego brytyjskiego *The Studio*: „Oczywiście, czasami owe eksperymenty dają rezultat w postaci prototypu dość dziwnego w powszechnym odczuciu. Weźmy na przykład szafę (...) zbudowaną w całości z wie-

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



4. Else Mögelin, Makata ścienna w chórze kościoła Mariackiego w Sławnie, przed 1935, fot. Franz Balke (?) wg Franz Balke, *Pommersche Denkmalpflege 1931–1935.* 31. Bericht (Stettin: Provinzialverband, 1935), 72

5. Gregor Rosenbauer, Wielka Sala w Prowincjonalnym Muzeum Starożytności Pomorskich w Szczecinie, 1928, fot. Franz Balke. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

6. Nieznany uczeń Miejskiej Szkoły Rzemieślniczej i Artystyczno-Przemysłowej w Szczecinie, Szafa, przed 1927, fot. wg A[lbert] D[resdner], „Stettin," *The Studio. Year-Book of Decorative Art* (1927): 207

7. Gregor Rosenbauer, Projekt powtarzalnych domków jednorodzinnych, 1920, fot. nieznany. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie.

8. Gregor Rosenbauer, Ekspozytor w sali archeologicznej Prowincjonalnego Muzeum Starożytności Pomorskich w Szczecinie, 1928, fot. Franz Balke, wg Otto Kunkel, „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer in Stettin," *Museumskunde 1* (1929): tablica 18

9. Gregor Rosenbauer, Wnętrze biblioteki w kompleksie zespołu szkół rzemieślniczych w Szczecinie, 1930, fot. Willy Vogt. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

lu drewnianych bloków sklejonych w kratkowy wzór. (...) W tym wypadku chodziło o zbudowanie mebla z cienkich bloków (o grubości 10 milimetrów), który nie wypaczałby się mimo użycia dziwnej okładziny i nie tracił stabilności wobec zastosowania konstrukcji z drewna o różnej grubości. Choć szafę zbudowano całkowicie mechanicznie, to nie straciła ona nic na indywidualności. Użyto sosny patynowanej specjalną bejcą, a delikatne usłojenie wydobyto za pomocą stalowych szczotek. Została zaprojektowana z myślą o wielkim, licowanym kamieniem holu i przypomina coś na kształt starego gotyckiego mebla nadgryzionego zębem czasu. Jest dość lekka i porusza się na ogumionych kółkach, które pozwalają ją przesunąć podczas sprzątania [pomieszczenia]."[33]

Podobne połączenie nowoczesności z historycznymi asocjacjami wydało się adekwatne w realizacji pierwszego dużego zlecenia wnętrzarskiego, podjętego przez Rosenbauera. Z inicjatywą wystąpiło wspomniane Prowincjonalne Muzeum Starożytności Pomorskich – kolejny obok Muzeum Miejskiego animator „kulturalnego podniesienia" w Szczecinie. Doradztwo artystyczne przy stałej ekspozycji, udostępnionej w 1928 roku w barokowym gmachu dawnego Sejmu Stanów Pomorskich, powierzono honorowo (to znaczy nieodpłatnie) dyrektorowi szkoły. Rosenbauer szczególnie potraktował wnętrza parteru, gdzie Balke stworzył galerię sakralnej sztuki średniowiecznej. W pomieszczeniu z rzeźbą romańską, tak zwanej Kamiennej Hali, posadzkę wykonano z surowego, nierówno zacieranego betonu, a sufit pomalowano w kolorze zielonym. Ściany zaciągnięto farbą w odcieniu szarozielonym, kontrastującym z ekspozycyjnymi niszami o złotym tle. Złoto (niem. *Gold auf Gold* – to znaczy złota farba na złotym gruncie) dominowało na ścianach i suficie dwukondygnacyjnej Wielkiej Sali z plastyką gotycką oraz sztandarami pomorskich pułków, gdzie urządzano także prelekcje z zamontowanego na stałe projektora. Podłogę pokrywał parkiet, a wysokie okna zaciemniały czerwone kotary z dwustronnej szenili (niem. *Kapok-Plüsch*). W ich ościeżach ukształtowano nisze jako ekspozytory dla rzeźb, wszystkie ściany rozczłonkowano również za pomocą zagłębionych w licu lub wysuniętych przed nie rozmaitych prostokątnych płaszczyzn, w które wkomponowywano zabytki. Pozostałe dwie sale parteru utrzymano w tonach ciemnej czerwieni oraz ozdobionej złoto-brunatnym rzucikiem niebieskawej zieleni.

Kolorystyka sal działu archeologicznego, etnograficznego i historycznego na pierwszym piętrze oscylowała w tonach złamanych. Podłogę pokrywało wszędzie szare linoleum, ściany zaś zagruntowano farbą klejową w podobnym odcieniu. Poszczególne sale tematyczne różnicowano jednak – w myśl zasad funkcjonalizmu – kładzionym na szarości (zapewne laserunkowo) innym pigmentem: na ekspozycji zabytków epoki kamienia – czerwonym, epoki brązu – złotawym, epoki lodowcowej – metalicznoniebieskim. W salach działu ludoznawczego ściany pomalowano w kolorze srebrzystografitowym, a działu historycznego – szarym lub białym (z niebieskim filarem i takimż sufitem w pomieszczeniu z pamiątkami cechów pomorskich). Całość ujednolicały minimalistyczne futryny drzwiowe, obramienia nisz okiennych, progi, listwy przypodłogowe, gablody i ramy plansz – wszystkie w kolorze czarnym, a także białe ościeżnice okienne i neoplastycystycznie, asymetrycznie rozczłonkowane cokoły-ekspozytory. Opisy i podpisy złożono jednakowym krojem liter w odcieniu czerwieni.[34]

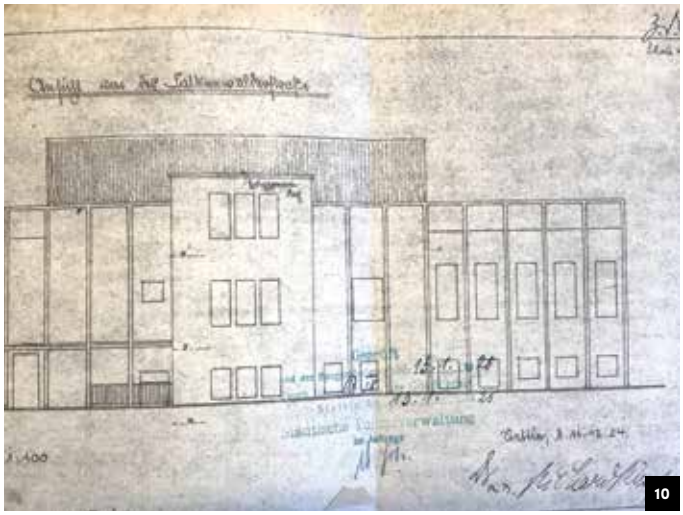
Umiejętność całościowego podejścia do projektowania, obejmującego architekturę, produkt i komunikację wizualną, zawdzięczał Rosenbauer doświadczeniu zdobytemu w pracowni Behrensa. Charakterystyczne rozbicie płaszczyzn i brył mobiliażu, powtarzające koncepcję opisywanej wcześniej szafy, zdawało się wynikać z praktyki Schwerdtfegera i Mögelin, w czasie studiów w Bauhausie również rzeźbiącej. Oboje żegnali swoją Alma Mater w newralgicznym momencie zmiany estetyki z ekspresjonistycznej na neoplastycystyczną, będącej konsekwencją pobytu Theo van Doesburga w Weimarze. W tym samym czasie metaliczne polichromie pokryły reliefy Schlemmera w holu pierwszej siedziby szkoły Gropiusa, chwilę później zaś złota nisza ozdobiła domek mistrzowski Wassilego Kandinskiego w Dessau.[35] Geometryczne kompozycje ugrupowania De Stijl znane były jednak dużo wcześniej Behrensowi. Mistrz mistrzów przyjaźnił się z Johannesem Jacobusem Oudem, lecz przede wszystkim zatrud-

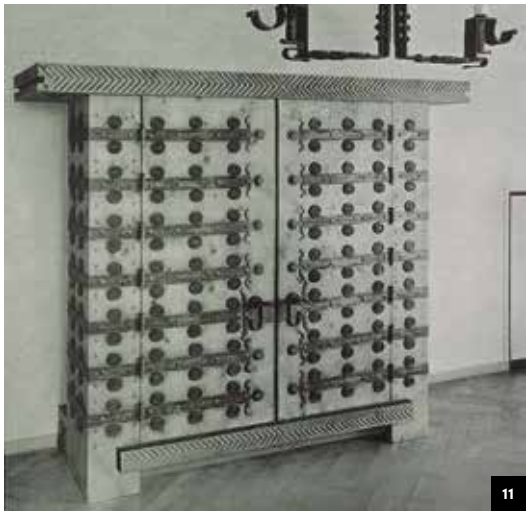
niał w düsseldorfskiej uczelni ojca holenderskiej awangardy Mathieu Lauweriksa.[36]Inspirację jego sposobem projektowania, wywiedzionym z podziału kwadratu, zdradzało już studium domków szeregowych Rosenbauera z 1920 roku,[37] teraz neoplastycystyczna organizacja przestrzeni zyskała rzeczywistą, bardzo efektowną postać.

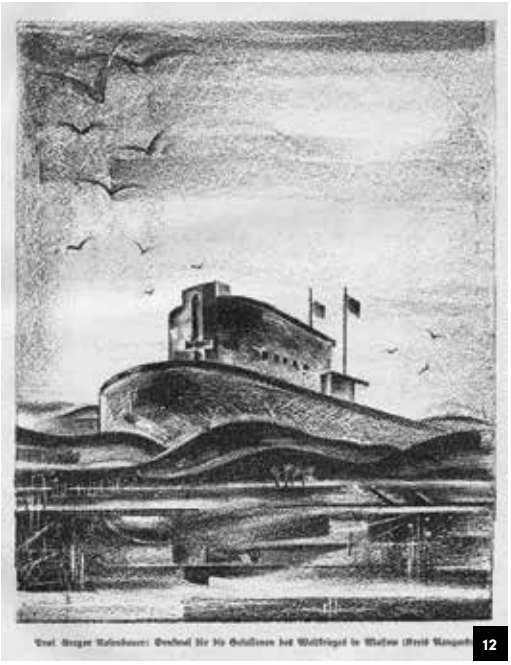
Wielką, choć okazjonalną architekturę w duchu holenderskim stworzył Rosenbauer wraz ze swoimi studentami na potrzeby lokalnej odsłony wystawy *Ochrona zdrowia* (*Gesundheitspflege*) na terenie szczecińskich targów.[38] Dyrektor brał także udział w projektowaniu nowego, wieloskrzydłowego kompleksu zespołu szkół rzemieślniczych, do którego przeprowadziła się uczelnia artystyczna. Architektura łączyła elementy funkcjonalizmu, znane z budynku Bauhausu w Dessau, z propagowaną przez Behrensa ceglaną – rozumianą powszechnie jako północnoniemiecka – elewacją.[39] W 1930 roku, wraz z przenosinami do nowej siedziby, kierowana przez Rosenbauera uczelnia otrzymała nową nazwę: Praktyczna Szkoła Pracy Projektowej (Werkschule für gestaltende Arbeit).[40] Pierwszy człon (niem. *Werkschule*) podążał śladem denominacji frankfurckiej szkoły, zreformowanej po odejściu Luthmera przez Riemerschmida. Zmiana akcentowała nieakademicki, zwrócony ku dziełu, robocie, warsztatowi czy zakładowi (niem. *das Werk*) sposób nauczania. Drugi człon (niem. *gestaltende Arbeit*) powtarzał określenie wykorzystywane w podtytule przez czasopismo *Die Form*, co podkreślić miało odejście od funkcjonujących wcześniej asocjacji sztuki dekoracyjnej i stylizatorskiej. Nazwa ta odpowiadała zatem rozumieniu angielskiego słowa *design* – jako połączenia potrzeb artystycznych, technicznych i społecznych nowoczesnego użytkownika, które *de facto* wybrzmiało już kilka lat wcześniej w cytowanym programie.

Zarówno Rosenbauer, jak i Schwerdtfeger, Mögelin oraz kolejny zatrudniony absolwent Bauhausu – grafik użytkowy i malarz Vincent Weber (od 1931 roku) realizowali wiele zamówień wnętrzarskich, ukazujących ewolucję stylu przez chłodne i wytworne projektowanie van der Rohe (który obok Ittena otrzymał w Szczecinie profesurę gościnną) po nawrót do rodzimych inspiracji ludowych, popieranych w polityce kulturalnej III Rzeszy. W kilku dużych zleceniach aranżacyjnych dla szczecińskich gmachów użyteczności publicznej – Zawodowej Szkoły Żeńskiej, Miejskiej Kasy Oszczędności, Domu Marynarza czy Domu Starców – brali udział najzdolniejsi uczniowie. Wielu zleceniodawców prywatnych związanych było ze środowiskiem kolekcjonerskim oraz Szczecińskim Towarzystwem Muzealnym, w którego zarządzie zasiadał Rosenbauer.[41] Architekt przebudował śródmiejską willę Richarda Biesela, miłośnika dzieł północnoniemieckiego rzeźbiarza Ernsta Barlacha, nadając jej charakter modernistycznego „klasycyzmu," znanego z dzieł Behrensa. Do uproszczonych elewacji dostawiono charakterystyczną wysoką pergolę z betonowych słupów, „rodzaj fasady," jak pisał projektant, która ujednoliciła wygląd domu od strony ulicy.[42] Zwartość kubicznych brył i poziome pasy okien, rytmizujące elewacje, charakteryzowały projekty willi dla kupców Gerona Lütha i Wilhelma Léclaira przy parkowych ulicach Neu-Westendu.[43]

Mieszkający również w tej dzielnicy Ruth i Gerhard Saltzwedlowie postanowili przebudować dom w eklektycznym stylu końca lat trzydziestych. Rosenbauer wykorzystał w projekcie zarówno echa neoplastycystycznych kompozycji, widocznych w ściennych szafach i krzyżowej podstawie pomocnika w jadalni, pokrytych fornirem sekwoi oraz ugrowym szlifowanym lakierem, jak i gotowe krzesła sprężynujące Antona Lorenza z wiklinowymi siedziskami i oparciami na tle minimalistycznego kominka z zielonego marmuru w salonie. W sieni znalazły się solidna szafa z surowymi żelaznymi okuciami i takiż stół z drewna limbowego, inspirowane regionalną twórczością ludową, a także przypominający wikińskie ornamenty kandelabr. „Te prace stolarskie i kowalskie wykonali prości pomorscy majstrowie. W każdym przypadku starali się dać z siebie wszystko, dzięki czemu mamy przed sobą żywe świadectwa dojrzałych rzemieślniczych umiejętności" – zachwycał się Hans Henniger na łamach *Innendekoration*.[44] „Północny" charakter wnętrz dla Saltzwedlów wynikał z profesji mieszkańców. Pan domu prowadził założoną przez teścia olejarnię w dzielnicy Züllchow (Żelechowa), której kompleks rozbudowywał równocześnie także Rosenbauer. Saltzwedel pełnił dodatkowo funkcję honorowego


10


11


12

13

konsula Szwecji, co ewidentnie wybrzmiało w tej modernistycznej architecture parlante. „Wielu gości wciąż wchodzi tu i wychodzi. Pielęgnacja prawdziwej nordyckiej towarzyskości potrzebowała odpowiednich ram" – tłumaczył Henniger.[45]

Ruth Saltzwedel była córką Else i Helmutha Toepfferów – najważniejszych kolekcjonerów sztuki w mieście oraz współzałożycieli Szczecińskiego Towarzystwa Muzealnego. W tym kontekście równie ciekawie zdawało się wyglądać mieszkanie „miłośnika sztuki dra S.P.." W ciemnych wnętrzach luksusowego apartamentu uwidoczniło się stolarskie przygotowanie architekta, stosującego okładziny ścian z tafli drewna i karpiny orzechowej. Meble z tych samych materiałów pochodziły z repertuaru neoplastycystycznego, a sposób montowania gotyckich i rokokowych rzeźb na tle boazerii był rozwiązaniem wykorzystanym w Prowincjonalnym Muzeum Starożytności Pomorskich. Tajemniczym zleceniodawcą był zatem prawdopodobnie Siegfried Platzer, mieszkający naprzeciwko dyrektora muzeum Ottona Kunkla na nowo powstającym osiedlu urzędniczym nad Jeziorem Głębokim.[46] Jednocześnie

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

10. Gregor Rosenbauer, Projekt przebudowy willi Richarda Biesela w Szczecinie, 1925, fot. Szymon Piotr Kubiak. Archiwum Państwowe w Szczecinie

11. Gregor Rosenbauer, Szafa w sieni willi Ruth i Gerharda Saltzwedlów w Szczecinie, ok. 1935, fot. Heinz Blum wg Hans Henniger, „Bekenntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer," *Innendekoration 12* (1939): 356.

12. Gregor Rosenbauer, Pomnik poległych podczas Wielkiej Wojny w Maszewie, 1926, rys. Bruno Quaß, wg Georg Hannig, „Kriegerehrung in Pommern," *Unser Pommerland 4* (1926): 153.

13. Gregor Rosenbauer, Pomnik poległych podczas Wielkiej Wojny w Maszewie, 1926, fot. Szymon Piotr Kubiak, 2014. Archiwum autora

14. Gregor Rosenbauer, Gabinet męski w mieszkaniu miłośnika sztuki dr. S.P., ok. 1935, fot. Heinz Blum wg Hans Henniger, „Bekenntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer," *Innendekoration 12* (1939): 358.

dzieła dawne, pozaeuropejskie i współczesne koegzystowały u „miłośnika sztuki" zgodnie z koncepcjami Riezlera, postulowanymi dla Muzeum Miejskiego.[47]

Artykuł promujący Rosenbauera jako projektanta wnętrz przedstawiał go zgodnie z ówczesną doktryną jako obrońcę tradycji. Zabieg ten wydawał się konieczny ze względów politycznych: architekt, podobnie jak Riezler, musiał ustąpić z dyrektorskiego stanowiska po objęciu władzy przez narodowych socjalistów, jednak dokonania Rosenbauera miały świadczyć o jego gotowości do spełniania kryteriów estetycznych nazistowsko pojętej modernizacji. Dlatego gdy Muzeum Starożytności Pomorskich podjęło się w latach 1933–1934 rozbudowy swojej siedziby, zamawiając między innymi wernakularne płaskorzeźby u Schwerdtfegera, inwestycję postrzegano jako kontynuację wcześniejszej adaptacji Rosenbauera: „Muzeum Prowincjonalne programowo podejmuje nowoczesne przejawy sztuki tylko wówczas, gdy ich treść wpływa jakkolwiek pouczająco i jest korzystna dla uzupełnienia lub objaśnienia pozostałych elementów ekspozycji. Istotne jest

jednak dla nas także podkreślenie związków ze współczesnością poprzez przestrzenną organizację muzeum oraz wystrzeganie się czysto historyzującej postawy (przemyślenia te skutkowały już powstaniem Wielkiej Sali w 1928 roku)" – pisał Kunkel do nadprezydenta prowincji.[48]

W podobnym świetle stawiano pomnik poległych w I wojnie światowej, wzniesiony w niewielkim Maszewie, położonym między Szczecinem i Nowogardem. Prace nad parkowym projektem Gaju Bohaterów (Heldenhain) rozpoczęto już w 1921 roku, wtedy także ruszyły roboty ziemno-ogrodnicze; budowla Rosenbauera powstała pięć lat później.[49]Architekt wykorzystał pierwotną kompozycję na podmiejskim wzniesieniu, wypiętrzając nad skarpą półotwartą koronę murów, przypominających średniowieczny barbakan. O tym centralnym założeniu kommemoratywnym niemieckiego Pomorza nieprzypadkowo przypomniano zatem na łamach *Deutsche Bauzeitung* w roku 1939 i włoskiej *Architettura* w kolejnym.[50] „Monument cokolwiek barbarzyński," jak pisali bracia faszyści z Południa, wzniesiony z surowych, niekiedy źle wypalonych cegieł, miał robić wrażenie budowli archaicznej, germańskiej, ze strzelniczym oknem w kształcie miecza skierowanym ku wschodowi. Forma budowli o pseudomilitarnym charakterze wpisywała się w dyskusję schyłkowego wilhelminizmu, treść – w narrację o postwersalskim pograniczu Rzeszy epoki weimarskiej.[51] Najbliższe były pierwszym samodzielnym projektom van der Rohe, wykonanym w 1910 roku w ramach konkursu na pomnik Ottona Bismarcka w Bingen.[52] Przypomnijmy: Mies opuścił wówczas pracownię Behrensa, Rosenbauer pojawił się w niej dekadę później z wojennymi doświadczeniami.

Maszewski pomnik pozostał ważnym miejscem pamięci (w znaczeniu *lieu de memoire* Pierre'a Nory) dla przesiedlonych po kolejnej wojnie Niemców. Choć w swych nowych miejscach zamieszkania stworzyli kolejne (z Kaplicą Pomorską przy kilońskiej katedrze na czele, wyposażoną między innymi w tkaninę monumentalną projektu Mögelin),[53] budowla Rosenbauera wciąż powraca w ziomkowskich wspomnieniach, a ostatnio także w historyczno-artystycznych opracowaniach. Rola tego architekta w modernizacji prowincji porównywalna jest do tej, jaką odegrał Hans Hopp w Królewcu, mylonym ze Szczecinem z perspektywy Wiednia.[54] Artystyczna i projektowa spuścizna Rosenbauera oraz jego powojenna korespondencja z Riezlerem, Schwerdtfegerem i Weberem, złożone w Muzeum Architektury Uniwersytetu Technicznego w Monachium, czekają na rzetelne i szeroko zakrojone studium.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Pionierskie studia nad twórczością Behrensa, kulturą przemysłową i początkami designu podjął Tilmann Buddensieg, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914* (Berlin: Mann, 1979).

[2] Zob. np. Jean Louis Cohen, *Frankreich oder Deutschland. Ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier*, tłum. Barbara Heber-Schärer (Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2011); Anke Blümm, *„Entartete Baukunst"? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933–1945* (München–Paderborn: Wilhelm Fink, 2013); Szymon Piotr Kubiak, „Hitler w samochodzie wyścigowym. Artyści nowocześni i wystawy propagandowe III Rzeszy," *Artluk*, nr 3 (2007); Winfried Nerdinger, red., *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (München: Prestel Verlag, 1993). Na temat odwołań do przedwojennego modernizmu architektonicznego w polityce kulturalnej Republiki Federalnej Niemiec i w kontekście twórczości Le Corbusiera zob. Szymon Piotr Kubiak, „Jednostka mieszkalna Le Corbusiera w Berlinie. Geneza i współczesność" (praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Tadeusza J. Żuchowskiego, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań, 2003); Szymon Piotr Kubiak, „Co widać z dachu Corbusierhaus?," *Czas Kultury*, nr 4 (2003); Szymon Piotr Kubiak, „Odbudowa modernizmu – modernizm odbudowy. INTERBAU, urbanistyka i architektura Berlina lat 50. XX wieku," *Artium Quaestiones*, XVI (2005).

[3] Problem zróżnicowanej tożsamości oraz sieci Bauhausu podejmowali ostatnio: Eugen Blume et al., red., *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957* (Leipzig: Spector Books, 2015); Alan Powers, *Bauhaus goes West. Modern art and design in Britain and America* (London: Thames and Hudson, 2019); Elisabeth Otto, Patrick Rössler, red., *Bauhaus bodies. Gender, sexuality, and body culture in modernism's legendary art school* (New York–London–Oxford–New Delhi–Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2019); Marion von Osten, Grant Watson, red., *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2019).

[4] „Gregor Rosenbauer," w *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft*, t. 2 (Berlin: Deutscher Wirtschaftsverlag, 1931); Else Mögelin, „Gregor Rosenbauer und Stettin," *Baltische Studien*, N.F., 53 (1967).

[5] Cyt. za: Giacomo Calandra di Roccolino, „Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens," *La Rivista di Engramma* [Peter Behrens educatore e Gestalter del XX seccolo], 164 (2019): 78.

[6] Wolf Tegethoff, „Wege und Umwege zur Moderne: Mies van der Rohes Frühwerk und der »Preußische Stil«," w *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, red. Terence Riley, Barry Bergdoll (München–Berlin–London–New York: Prestel Verlag, 2002), 137.

[7] Irene Nierhaus, „Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der vierziger Jahre," w *Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik*, red. Hans Seiger, Michael Lunardi i Peter Josef Populorum (Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1990), 66. Zob. Karl Maria Grimme, red., *Peter Behrens und seine Wiener Akademische Meisterschule / Peter Behrens and his Academic Master-School* (Wien–Berlin–Leipzig: Luser, 1930).

[8] Anton Brenner, *Mit Ach und Krach durchs Leben. Autobiographie eines verkannten Genies. Aus dem Leben des Wiener Architekten Professor Anton Brenner, dem wahren Erfinder der „Frankfurter Küche,"* opr. Tonio Brenner (Wien: Brento, 2005), 28.

[9] [Max] Ermers, „Die Geburtsstätte unserer neuen Baukunst," *Der Tag* [Wien], 222, 11.07.1923: 8.

[10] Zachwyt industrialnymi konstrukcjami i mechanizmami Le Corbusiera wyprzedzały niekiedy studia Gropiusa. Fakt ten wynikał z utrzymywania przez architektów kontaktu po opuszczeniu pracowni w Neubabelsbergu, ale świadczy także o trwałości Behrensowskiej lekcji. Zob. William J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and forms* (New York: Rizzoli, 1986) 41.

[11] Dokumentacja ta zachowała się w formie diapozytywów w archiwum fotograficznym Muzeum Narodowego w Szczecinie (Gregor Rosenbauer, bez sygnatur).

[12] Calandra di Roccolino, „Collaboratori," 84.

[13] Dokumentacja w archiwum fotograficznym Muzeum Narodowego w Szczecinie (Gregor Rosenbauer, bez sygnatury).

[14] Najobszerniejszą publikacją był tekst odautorski: Peter Behrens, „Die Dombauhütte," *Deutsche Kunst und Dekoration*, 51 (1922).

[15] Zob. Ekkehard Mai, „Vom Werkbund zur Kölner Werkschule. Richard Riemerschmid und die Reform der Kunsterziehung im Kunstgewerbe," w *Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente*, red. Winfried Nerdinger (München: Prestel Verlag, 1982); Deborah Ascher Barnstone, *Beyond the Bauhaus. Cultural modernity in Breslau 1918–33* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016); Ulrich Röthke, Verena Faber i Christine Litz, red., *Hölzel und sein Kreis. Im Laboratorium der Moderne* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017)

[16] Walter Riezler, „Vorwort," w *Deutsche Gewerbeschau. Amtlicher Katalog* (München: Werbedienst, 1922), 6, cyt. za: Volker Probst, „Zu Werken der Moderne im Städtischen Museum Stettin und deren Schicksal / O dziełach modernizmu w Muzeum Miejskim w Szczecinie i ich losach," w *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, tłum. Elżbieta Janssen-Stenko i Elżbieta Kaźmierczak (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2012), 48. Zob. też. Walter Riezler, „Qualität und Form. Betrachtungen zur deutschen Gewerbeschau München 1922," *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 1 (1922).

[17] Ekkehard Mai, „Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München," w *Kunstschulreform 1900–1933*, red. Hans Maria Wingler (Berlin-West: Gebrüder Mann, 1977),

41.

[18] Szczecińską Szkołę Sztuki i Rzemiosła Artystycznego (Kunst- und Kunstgewerbeschule) założył w 1906 roku Carl Christian Schmidt. W 1909 roku prywatna instytucja została skomunalizowana, a rok później przemianowana na Miejskie Specjalistyczne Klasy Rzemieślnicze i Artystyczno-Przemysłowe (Städtische Handwerker und Kunstgewerbe-Fachklassen). Bogdana Kozińska, „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren," w *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, red. Bernfried Lichtnau (Berlin: Lukas Verlag, 2011). Niemieckojęzyczny artykuł Kozińskiej pozostaje najobszerniejszym ogólnym opracowaniem dziejów szkoły. Zob. też: Jadwiga Najdowa, „Echa Bauhausu w Szczecinie," w *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945*, red. Maria Glińska et al. (Szczecin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1999); Bogdana Kozińska, „Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych," *Materiały Zachodniopomorskie*, XLV (1999); Szymon Piotr Kubiak, „Zwanzig Stettiner Jahre / Szczecińskie dwudziestolecie," w *Mac Zimmermann – surreal / Mac Zimmermann – surrealnie*, red. Bettina Vogel von Frommannshausen (Greifswald: Pommersches Landesmuseum, 2012).

[19] Walter Riezler, „Die Kunstgewerbeschulen der kleineren Städte," *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit* 6 (1927); Kozińska, „Die künstlerische Tätigkeit," 223.

[20] Placówka bydgoska, przemianowana na Państwową Szkołę Rzemiosła Artystycznego, została zlikwidowana w 1923 roku, a jej funkcję przejęła Państwowa Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu, utworzona w 1919 roku przez polski zarząd na wzór niemieckiej szkoły w Bydgoszczy. Zob. Marek K. Jeleniewski, *Od „Przemysłówki" do „Mechanika"* (Bydgoszcz: LOGO, 2001), 17–30; Jarosław Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2009), 22–28. Welzbacher cytuje podanie Rosenbauera o zwiększenie finansowania szkoły ze względów propagandowych: Christian Welzbacher, „Eine *Toteninsel* für Pommern. Das Kriegerehrenmal von Massow (1926) als Antwort auf eine nationale Aufgabe," *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, 15 (2011/2012): 182.

[21] Wszystkie trzy miasta pojawiały się zamiennie jako bohaterowie często powtarzanego porzekadła o opóźnionym końcu świata, który właśnie tam pozwoli żyć dłużej o pół wieku: Bernd Kasten, *Alles 50 Jahre später? Die Wahrheit über Bismarck und Mecklenburg* (Rostock: Hinstorff, 2013). Powiedzenie o zacofaniu prowincji odnoszono explicite do Pomorza; związek taki miałyby ugruntować słowa króla pruskiego Fryderyka II Hohenzollerna: Dariusz Kacprzak, „Friedrich II. von Hohenzollern Johann Gottfried Schadows in Stettin / Fryderyk II Hohenzollern Johanna Gottfrieda Schadowa w Szczecinie," w *Friedrich der Große Johann Gottfried Schadow aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie (Nationalmuseum Stettin)*, red. Klaus Gehrmann, Dariusz Kacprzak, Jürgen Klebs (Berlin: Schadow-Gesellschaft, 2014), 25–26; Szymon Piotr Kubiak, *Notatki z kresów albo prolegomena do studiów nad szczecińską nowoczesnością w trzech częściach / Notizen aus den Randgebieten oder Prolegomena zu Studien über die Stettiner Moderne in drei Teilen*, w *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, tłum. Tomasz Kowalewski (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, 2017), 9–10.

[22] Brenner, *Mit Ach und Krach*, 30. Rosenbauer brał wówczas udział w konkursie na gmach giełdy w Królewcu.

[23] „Schwerdtfeger, Kurt," *Datenbank der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger (BeBA)*, dostępny 26.02.2020, http://www.bauhaus.community/gnd/118760165.

[24] Kurt Schwerdtfeger, „Werkstatt für Plastik," w *Städtische Handwerker und Kunstgewerbeschule Stettin*, red. Gregor Rosenbauer (Stettin: Städtische Handwerker und Kunstgewerbeschule, [ok. 1927]), nlb, cyt. za: Dorothea Schöne, „Z »rzemieślniczo-manualnego« na »poziom duchowy«. O relacji mistrz–uczeń u Kurta Schwerdtfegera i Bernharda Heiligera / Vom »handwerklich-manuellen« in die »geistige Ebene«. Zum Meister-Schüler Verhältnis von Kurt Schwerdtfeger und Bernhard Heiliger," w *Szczecińskie awangardy*, 72.

[25] Gregor Rosenbauer, „Architekturklasse," w *Städtische*, nlb.

[26] „Mögelin, Else", *Datenbank*, dostępny 26.02.2020, www.bauhaus.community/gnd/12330637X; Michael Siebenbrodt, „Die Textilkollektion des frühen Bauhauses an den Kunstsammlungen zu Weimar," w *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, red. Magdalena Droste (Berlin: G-und-H-Verlag, 1998), 28; Anna Silberschmidt, „Rekonstruierte Bauhaus-Textilien für das Gropiuszimmer," *Textilforum*, 1 (2000). Zob. Eva Brües, *Zum Hundertsten. Bildgewebe, Entwürfe, Aquarelle von Else Mögelin* (Mönchengladbach: Städtisches Museum Schloss Rheydt, 1987); Kristina Bake, *Die Freiland-Siedlung Gildenhall. Kunsthandwerk, Lebensreform, Sozialutopie* (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2001).

[27] Else Mögelin, „Die Handweberei in Pommern von 1928–1945," *Baltische Studien*, N.F., 4 (1955).

[28] Franz Balke, „Stil- und Zeitfragen in der Denkmalpflege," *Pommersche Heimatpflege*, 6 (1932); Franz Balke, *Pommersche Denkmalpflege 1931–1935. 31. Bericht* (Stettin: Provinzialverband, 1935), 72. Zob. Katinka Gratzer-Baumgärtner, „Balke, Franz," *Lexikon der österreichischen Provenienzforschung*, dostępny 26.02.2020, http://www.lexikon-provenienzforschung.org/balke-franz.

[29] Podziękowanie nadburmistrza Friedricha Ackermanna za tkaninę z warsztatów szczecińskiej szkoły złożone na ręce dyrektora Muzeum Miejskiego (30 grudnia 1926), Archiwum Państwowe w Szczecinie, Muzeum Miasta Szczecina, sygn. 122, k. nlb.

[30] Karla König, „Kunstgewerbe im deutschen Osten," *Pommersche Hausfrau*, 26 (1928); M. Künkel, „Das Ende der Behaglichkeit? Neue Wege der Innenarchitektur," *Pommersche Hausfrau*, 32 (1928); G.M.-J., „Mitarbeit der Frau an moderner Wohngestaltung," *Pommersche Hausfrau*, 51 (1928).

[31] Szymon Piotr Kubiak, „Walter Riezler i forma bez ornamentu / Walter Riezler and Form without Ornament," w *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-Garde Idea of New Typography*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk (Łódź: Muzeum Sztuki, 2015).

[32] [Walter Riezler], *Zweite Internationale Kunstgewerbe-Ausstellung Monza 1925. Katalog der Deutschen Abteilung* (Monza: Villa Reale, 1925); [Bruno Paul], *Deutsches Kunstgewerbe. Mostra internationale* [sic!] *delle arti decorative di Monza* ([Berlin]: [Buchdruckwerkstatt der Vereinigten Staatsschulen], 1927).

[33] A[lbert] D[resdner], „Stettin," *The Studio. Year-Book of Decorative Art* (1927): 207.

[34] Otto Kunkel, „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer," *Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit*, 1 (1929); Otto Kunkel, „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer in Stettin," *Museumskunde*, 1 (1929); K., „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer," *Pommersche Hausfrau*, 17 (1929).

[35] Marion Ackermann, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880–1930* (Wolfratshausen: Edition Minerva, 2003), 116–117. Zarówno Schwerdtfeger, jak i Mögelin uczestniczyli w kursie rzeźby Schlemmera. Nauka barwy Kandinskiego była szczególnie istotna dla pierwszych prac Schwerdtfegera. Artysta w latach 1922–1923 z okazji „święta latarń" przedstawił w weimarskim mieszkaniu rosyjskiego wykładowcy *Refleksyjne gry barwnoświetlne* (*Reflektorische Farblichtspiele*). Przed projektorem przesuwano ręcznie rozmaicie uformowane płyty, których cienie tworzyły abstrakcyjne wzory na ekranie. Schwerdtfeger powtarzał tego rodzaju spektakle także w szkole szczecińskiej. Schöne, „Z »rzemieślniczo-manualnego«," 69; zob. Kurt Schwerdtfeger, *Reflektorische Farblichtspiele, 1922/1923 (1968)*, prod. Red Avocado Film, 2010.

[36] Wpływ Lauweriksa widoczny był w projekcie foteli do własnego gabinetu Gropiusa z lat 1922–1923 w weimarskim budynku Bauhausu. Na temat zależności łączących dzieło Holendra i protagonistów awangardy europejskiej w kontekście Bauhausu, Behrensa i Le Corbusiera zob. Diana Schmidt-Steffes, *Theosophie, Kosmologie, Geometrie. Maß, System und Göttliche Ordnung in der Kunst von J.L.M. Lauweriks. Kosmisches Drama im Kunsthandwerk* (opublikowana praca doktorska, Staatliche Akademie für Künste, Stuttgart 2016), dostępny 26.11.2019, https://core.ac.uk/download/pdf/141542366.pdf, 263–270, 278–280, 290–296.

[37] Dokumentacja w archiwum fotograficznym Muzeum Narodowego w Szczecinie (Gregor Rosenbauer, bez sygnatury).

[38] Wystawa, zorganizowana przez Niemieckie Muzeum Higieny w Dreźnie, posiadała w Szczecinie szczególną oprawę plastyczną. Rosenbauer wzniósł na terenach targowych nową wieżę i przeprojektował pawilony, w polichromiach wykorzystując neoplastycystyczną paletę Pieta Mondriana. Plakat do wystawy zaprojektowali uczniowie jego szkoły: Karla König, „Stettins Ausstellung »Gesundheitspflege«," *Amtliches Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins G.m.b.H.* 17 (1928); „Stettins größte Ausstellung »Die Gesundheitspflege« in den Messehallen," *Pommersche Hausfrau*, 46 (1928); S.P. Kubiak, „Zwanzig...," 60–61. Zob. Sebastian Weinert, *Der Körper im Blick. Gesundheitsausstellungen vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus* (Berlin–Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017).

[39] Autor projektu, architekt miejski Szczecina, wymienia wprawdzie jako współpracowników [Ericha] Bachmanna, [Karla] Blessaua i [Georga] Schießa, nie można jednak wykluczyć udziału Rosenbauera w powstaniu budowli. Jego autorstwa były z całą pewnością niektóre wnętrza, utrzymane w estetyce sal pierwszego piętra Muzeum Starożytności Pomorskich: Karl Weishaupt, „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstättengebäude in Stettin," *Der Stahlbau*, 24 (1929). Wieloskrzydłowy gmach, utrzymany w estetyce modernistycznej, zachował się do czasów obecnych. Podczas II wojny światowej spłonął jedynie i nie został odbudowany budynek auli, zawierający inspirowane architekturą chińską elementy ekspresjonistyczne. Dokumentacja projektowa znajduje się w Archiwum Państwowym w Szczecinie, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Szczecinie, Centrum Szkolenia Zawodowego, sygn. 9290.

[40] Karla König, *Das schöne Pommern* (Stettin: Graphische Kunstanstalt M. Bauchwitz, 1933), 38.

[41] Zob. Hans Henniger, „Bekenntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer," *Innendekoration*, 12 (1939).

[42] Willa, ponownie nieznacznie przebudowana po śmierci Biesela (1926) oraz po II wojnie światowej, zachowała się do dziś. Projekty Rosenbauera z lat 1924–1925 przechowywane są w Archiwum Państwowym w Szczecinie, Akta Miasta Szczecina, Policja Budowlana, sygn. 5808, k. 41–65; zob. Aleksandra Hamberg-Federowicz, „Willa Biesela/Kunstmanna przy alei Wojska Polskiego 69 w Szczecinie jako manifest architektury modernizmu," *Trzebiatów – Spotkania Pomorskie*, (2017). Betonowe pergole stosował wówczas Le Corbusier w osiedlu robotniczym Pessac pod Bordeaux.

[43] Dom Lütha wzniesiono w 1928 roku przy Goetheallee 19 (dziś ulica Kochanowskiego), natomiast dom Léclaira – w 1935 przy Herderweg 6 (dziś ulica Prusa). Peter Rosenbauer, „Bauten und Entwürfe," *Gregor Rosenbauer*, dostępny 26.02.2020, http://www.gregor-rosenbauer.de.

[44] Henniger, „Bekenntnis," 357. Saltzwedlowie mieszkali przy Gustav-Freytag-Weg 20 (dziś ulica Krasickiego).

[45] Ibidem.

[46] Por. Bogdana Kozińska, „Osiedle parkowo-leśne Głębokie w Szczecinie," w *Sztuka XX wieku w Szczecinie i na Pomorzu Zachodnim. Przemiany i kontynuacje*, red. Maria Glińska, Rafał Makała (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2008), 47. Platzer mieszkał przy Raminstraße 55 (dziś ulica Jaworowa), jego dom nie przetrwał do dzisiejszych czasów.

[47] Zob. Szymon Piotr Kubiak, „Der große Jüngling. Ernesto de Fiori und die Riezlersche Vision des neuen Klassizismus / Wielki młodzieniec. Ernesto de Fiori i Riezlerowska wizja nowego klasycyzmu," w *Figura*, 36 (przyp. 59).

[48] List Kunkla do sprawującego urząd ostatnie miesiące Ernsta von Zitzewitza (29.01.1934), Archiwum Państwowe w Szczecinie, Pomorskie Muzeum Krajowe, sygn. 9, k. 14.

[49] Rysunek projektowy i dokumentacja wykonawcza zachowane w Archiwum Państwowym w Szczecinie, Rejencja Szczecińska, sygn. 10321. Autorem koncepcji był zapewne Georg Hannig, dyrektor Cmentarza Centralnego w Szczecinie – por. Ch. Welzbacher, „Eine *Toteninsel*."

[50] Georg Hannig, „Kriegerehrung in Pommern," *Unser Pommerland*, 4 (1926): 153, 174; „Kriegerehrung Massow in Pommern," *Deutsche Bauzeitung*, 42 (1939); „Cimiteri – monumenti sepolcrali – ossari," *Architettura. Rivista del Sindicato Nazionale Fascista Architetti*, 12 (1940). Zob. Szymon Piotr Kubiak, *Postscriptum 1914: Wojna / Postscriptum 1914: Krieg*, tłum. Peter-Christian Seraphim (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2014), 39–41.

[51] Zob. Rafał Makała, *Nowoczesna paraarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskich Niemczech (1888–1918)* (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2015).

[52] Projekt Miesa wykorzystywał detal o proweniencji antycznej, nie średniowiecznej, lecz wynikał z recepcji dziedzictwa Karla Friedricha Schinkla około 1910 roku: Tegethoff, „Wege," 137–139; Adrian Sudhalter, „Bismarckdenkmal, Projekt, Bingen, 1910," w *Mies in Berlin*.

[53] Tobias Weger, „Kreuze der »Ostdeutschen Passion«? Religiöse Denkmale an Flucht und Vertreibung in der Bundesrepublik Deutschland," *Kirchliche Zeitgeschichte*, 1 (2012): 121–127.

[54] Eugen Kurt Fischer, *Hanns Hopp. Ein Architekt in Ostpreußen* (Wien–Berlin–Leipzig: Hübsch, 1929).

Bibliografia

Ackermann, Marion. *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880–1930*. Wolfratshausen: Edition Minerva, 2003.

Ascher Barnstone, Deborah. *Beyond the Bauhaus. Cultural modernity in Breslau 1918–33*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

Bake, Kristina. *Die Freiland-Siedlung Gildenhall. Kunsthandwerk, Lebensreform, Sozialutopie*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2001.

Balke, Franz. „Stil- und Zeitfragen in der Denkmalpflege." *Pommersche Heimatpflege*, 6 (1932): 235–238.

Balke, Franz. *Pommersche Denkmalpflege 1931–1935*. Stettin: Provinzialverband, 1935.

„Cimiteri – monumenti sepolcrali – ossari." *Architettura. Rivista del Sindicato Nazionale Fascista Architetti*, 12 (1940): 49–50.

Behrens, Peter. „Die Dombauhütte." *Deutsche Kunst und Dekoration*, 51 (1922): 220–230.

Blume, Eugen et al., red. *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957*. Leipzig: Spector Books, 2015.

Blümm, Anke. *„Entartete Baukunst"? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933–1945*. München–Paderborn: Wilhelm Fink, 2013.

Brenner, Anton. *Mit Ach und Krach durchs Leben. Autobiographie eines verkannten Genies. Aus dem Leben des Wiener Architekten Professor Anton Brenner, dem wahren Erfinder der „Frankfurter Küche."* Opr. Tonio Brenner. Wien: Brento, 2005.

Brües, Eva. *Zum Hundertsten. Bildgewebe, Entwürfe, Aquarelle von Else Mögelin*. Mönchengladbach: Städtisches Museum Schloss Rheydt, 1987.

Buddensieg, Tilmann. *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914*. Berlin: Mann, 1979.

Calandra di Roccolino, Giacomo. „Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens." *La Rivista di Engramma* [Peter Behrens educatore e Gestalter del XX seccolo], 164 (2019): 67–88.

Cohen, Jean Louis. *Frankreich oder Deutschland. Ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier*. Tłum. Barbara Heber-Schärer. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

Curtis, William J.R. *Le Corbisier. Ideas and forms*. New York: Rizzoli, 1986.

D[resdner], A[lbert]. „Stettin." *The Studio. Year-Book of Decorative Art*, (1927): 206–208.

Ermers, [Max]. „Die Geburtsstätte unserer neuen Baukunst." *Der Tag* [Wien], 222 (11.07.1923): 7–8.

Fischer, Eugen Kurt. *Hanns Hopp. Ein Architekt in Ostpreußen*. Wien–Berlin–Leipzig: Hübsch, 1929.

G.M.-J. „Mitarbeit der Frau an moderner Wohngestaltung." *Pommersche Hausfrau*, 51 (1928): V–VI.

Gratzer-Baumgärtner, Katinka. „Balke, Franz." *Lexikon der österreichischen Provenienzforschung*. Dostępny 26.02.2020. http://www.lexikon-provenienzforschung.org/balke-franz.

Grimme, Karl Maria, red. *Peter Behrens und seine Wiener Akademische Meisterschule / Peter Behrens and his Academic Master-School*. Wien–Berlin–Leipzig: Luser,1930.

Hamberg-Federowicz, Aleksandra. „Willa Biesela/Kunstmanna przy alei Wojska Polskiego 69 w Szczecinie jako manifest architektury modernizmu." *Trzebiatów – Spotkania Pomorskie*, (2017): 77–86.

Hannig, Georg. „Kriegerehrung in Pommern." *Unser Pommerland*, 4 (1926): 153, 173–175.

Henniger, Hans. „Bekenntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer." *Innendekoration*, 12 (1939): 352–360.

Jeleniewski, Marek K. *Od „Przemysłówki" do „Mechanika."* Bydgoszcz: LOGO, 2001.

K. „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer." *Pommersche Hausfrau*, 17 (1929): III–V.

Kacprzak, Dariusz. „Friedrich II. von Hohenzollern Johann Gottfried Schadows in Stettin / Fryderyk II Hohenzollern Johanna Gottfrieda Schadowa w Szczecinie." W *Friedrich der Große Johann Gottfried Schadow aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie (Nationalmuseum Stettin)*, red. Klaus Gehrmann, Dariusz Kacprzak, Jürgen Klebs, 22–30. Berlin: Schadow-Gesellschaft, 2014.

Kasten, Bernd. *Alles 50 Jahre später? Die Wahrheit über Bismarck und Mecklenburg*. Rostock, 2013.

König, Karla. „Kunstgewerbe im deutschen Osten." *Pommersche Hausfrau*, 26 (1928): III–IV.

König, Karla. „Stettins Ausstellung »Gesundheitspflege«." *Amtliches Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins G.m.b.H.*, 17 (1928): 3–4.

König, Karla. *Das schöne Pommern*. Stettin: Graphische Kunstanstalt M. Bauchwitz, 1933.

Kozińska, Bogdana. „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren." W *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, red. Bernfried Lichtnau, 222–238. Berlin: Lukas Verlag, 2011.

Kozińska, Bogdana. „Osiedle parkowo-leśne Głębokie w Szczecinie." *Sztuka XX wieku w Szczecinie i na Pomorzu Zachodnim. Przemiany i kontynuacje*, red. Maria Glińska, Rafał Makała, 37–53. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2008.

Kozińska, Bogdana. „Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych." *Materiały Zachodniopomorskie*, XLV (1999): 553–578.

„Kriegerehrung Massow in Pommern." *Deutsche Bauzeitung*, 42 (1939): 301–304.

Kubiak, Szymon Piotr. „Co widać z dachu Corbusierhaus?" *Czas Kultury*, 4 (2003): 11–17.

Kubiak, Szymon Piotr. „Der große Jüngling. Ernesto de Fiori und die Riezlersche Vision des neuen Klassizismus / Wielki młodzieniec. Ernesto de Fiori i Riezlerowska wizja nowego klasycyzmu." W *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, tłum. Elżbieta Janssen-Stenko, Elżbieta Kaźmierczak, 11–37. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2012.

Kubiak, Szymon Piotr. „Hitler w samochodzie wyścigowym. Artyści nowocześni i wystawy propagandowe III Rzeszy." *Artluk*, 3 (2007): 31–35.

Kubiak, Szymon Piotr. „Odbudowa modernizmu – modernizm odbudowy. INTERBAU, urbanistyka i architektura Berlina lat 50. XX wieku." *Artium Quaestiones*, XVI (2005): 97–156.

Kubiak, Szymon Piotr. „Zwanzig Stettiner Jahre / Szczecińskie dwudziestolecie." W *Mac Zimmermann – surreal / Mac Zimmermann – surrealnie*, red. Bettina Vogel von Frommannshausen, 53–72. Greifswald: Pommersches Landesmuseum, 2012.

Kubiak, Szymon Piotr. „Jednostka mieszkalna Le Corbusiera w Berlinie. Geneza i współczesność" (praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. Tadeusza J. Żuchowskiego, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2003).

Kubiak, Szymon Piotr. „Notatki z kresów albo prolegomena do studiów nad szczecińską nowoczesnością w trzech częściach / Notizen aus den Randgebieten oder Prolegomena zu Studien über die Stettiner Moderne in drei Teilen." W *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, tłum. Tomasz Kowalewski, 9–43. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, 2017.

Kubiak, Szymon Piotr. *Postscriptum 1914: Wojna / Postscriptum 1914: Krieg*, tłum. Peter-Christian Seraphim. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2014.

Kubiak, Szymon Piotr. „Walter Riezler i forma bez ornamentu / Walter Riezler and Form without Ornament." W *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-Garde Idea of New Typography*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk, 249–283. Łódź: Muzeum Sztuki, 2015.

Künkel, M. „Das Ende der Behaglichkeit? Neue Wege der Innenarchitektur." *Pommersche Hausfrau*, 32 (1928): 2–3.

Kunkel, Otto. „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer in Stettin." *Museumskunde*, 1 (1929): 111–121.

Kunkel, Otto. „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer." *Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit*, 1 (1929): 1–4.

Mai, Ekkehard. „Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München." W *Kunstschulreform 1900–1933*, red. Hans Maria Wingler, 22–43. Berlin-West: Gebrüder Mann, 1977.

Mai, Ekkehard. „Vom Werkbund zur Kölner Werkschule. Richard Riemerschmid und die Reform der Kunsterziehung im Kunstgewerbe." W *Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente*, red. Winfried Nerdinger, 39–62. München: Prestel Verlag, 1982.

Makała, Rafał. *Nowoczesna paraarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskich Niemczech (1888–1918)*. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2015.

„Mögelin, Else." *Datenbank der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger (BeBA)*. Dostępny 26.02.2020. http://www.bauhaus.community/gnd/12330637X.

Mögelin, Else. „Gregor Rosenbauer und Stettin." *Baltische Studien*, N.F., 53 (1967): 93–98.

Mögelin, Else. „Die Handweberei in Pommern von 1928–1945." *Baltische Studien*, N.F., 4 (1955): 79–82.

Mulczyński, Jarosław. *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2009.

Najdowa, Jadwiga. „Echa Bauhausu w Szczecinie." W *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945*, red. Maria Glińska et al., 203–207. Szczecin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1999.

Nerdinger Winfried, red. *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*. München: Prestel Verlag, 1993.

Nierhaus, Irene. „Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der vierziger Jahre." W *Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik*, red. Hans Seiger, Michael Lunardi i Peter Josef Populorum, 65–158. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1990.

Osten, Marion von, Watson, Grant, red. *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2019.

Otto, Elisabeth, Patrick Rössler, red. *Bauhaus bodies. Gender, sexuality, and body culture in modernism's legendary art school*. New York–London–Oxford–New Delhi–Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2019.

[Paul, Bruno]. *Deutsches Kunstgewerbe. Mostra internationale* [sic!] *delle arti decorative di Monza*. [Berlin]: [Buchdruckwerkstatt der Vereinigten Staatsschulen], 1927.

Powers, Alan. *Bauhaus goes West. Modern art and design in Britain and America*. London: Thames and Hudson, 2019.

Probst, Volker. „Zu Werken der Moderne im Städtischen Museum Stettin und deren Schicksal / O dziełach modernizmu w Muzeum Miejskim w Szczecinie i ich losach." W *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, tłum. Elżbieta Janssen-Stenko i Elżbieta Kaźmierczak, 39–72. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2012.

[Riezler, Walter]. *Zweite Internationale* [sic!] *Kunstgewerbe-Ausstellung Monza 1925. Katalog der Deutschen Abteilung*. Monza: Villa Reale, 1925.

Riezler, Walter. „Die Kunstgewerbeschulen der kleineren Städte." *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 6 (1927): 164–169.

Riezler, Walter. „Qualität und Form. Betrachtungen zur deutschen Gewerbeschau München 1922." *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 1 (1922): 29–31.

Riezler, Walter. „Vorwort." W *Deutsche Gewerbeschau. Amtlicher Katalog*, 4–9. München: Werbedienst, 1922.

„Rosenbauer, Gregor." W *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft*, t. 2, 398. Berlin: Deutscher Wirtschaftsverlag, 1931.

Rosenbauer, Gregor. „Architekturklasse." *Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Stettin*, red. Gregor Rosenbauer, nlb. Stettin: Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule, [ok. 1927].

Rosenbauer, Peter. „Bauten und Entwürfe." *Gregor Rosenbauer*. Dostępny 26.02.2020. http://www.gregor-rosenbauer.de.

Röthke, Ulrich, Verena Faber i Christine Litz, red. *Hölzel und sein Kreis. Im Laboratorium der Moderne*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017.

Schmidt-Steffes, Diana. *Theosophie, Kosmologie, Geometrie. Maß, System und Göttliche Ordnung in der Kunst von J.L.M. Lauweriks. Kosmisches Drama im Kunsthandwerk* (opublikowana praca doktorska, Staatliche Akademie für Künste, Stuttgart 2016). Dostępny 26.02.2020. www.core.ac.uk/download/pdf/141542366.pdf.

Schöne, Dorothea. „Z »rzemieślniczo-manualnego« na »poziom duchowy«. O relacji mistrz–uczeń u Kurta Schwerdtfegera i Bernharda Heiligera / Vom »handwerklich-manuellen« in die »geistige Ebene«. Zum Meister-Schüler Verhältnis von Kurt Schwerdtfeger und Bernhard Heiliger." W *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, tłum. Tomasz Kowalewski, 67–85. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, 2017.

„Schwerdtfeger, Kurt." *Datenbank der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger (BeBA)*. Dostępny 26.02.2020. http://www.bauhaus.community/gnd/118760165.

Schwerdtfeger, Kurt. „Werkstatt für Plastik." *Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Stettin*, red. Gregor Rosenbauer, nlb. Stettin: Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule, [ok. 1927].

Schwerdtfeger, Kurt. *Reflektorische Farblichtspiele, 1922/1923 (1968)*, prod. Red Avocado Film, 2010.

Siebenbrodt, Michael. „Die Textilkollektion des frühen Bauhauses an den Kunstsammlungen zu Weimar." W *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, red. Magdalena Droste, 25–32. Berlin: G-und-H-Verlag, 1998.

Silberschmidt, Anna. „Rekonstruierte Bauhaus-Textilien für das Gropiuszimmer." *Textilforum*, 1 (2000): 51.

„Stettins größte Ausstellung »Die Gesundheitspflege« in den Messehallen." *Pommersche Hausfrau*, 46 (1928): IV.

Sudhalter, Adrian. „Bismarckdenkmal, Projekt, Bingen, 1910." W *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, red. Terence Riley i Barry Bergdoll, 158–161. München–Berlin–London–New York: Prestel Verlag, 2002.

Tegethoff, Wolf. „Wege und Umwege zur Moderne: Mies van der Rohes Frühwerk und der »Preußische Stil«." W *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, red. Terence Riley i Barry Bergdoll, 134–151. München–Berlin–London–New York: Prestel Verlag, 2002.

Weger, Tobias. „Kreuze der »Ostdeutschen Passion«? Religiöse Denkmale an Flucht und Vertreibung in der Bundesrepublik Deutschland." *Kirchliche Zeitgeschichte*. 1 (2012): 119–143.

Weinert, Sebastian. *Der Körper im Blick. Gesundheitsausstellungen vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*. Berlin–Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017.

Weishaupt, Karl. „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstättengebäude in Stettin." *Der Stahlbau*, 24 (1929): 277–281.

Welzbacher, Christian. „Eine *Toteninsel* für Pommern. Das Kriegerehrenmal von Massow (1926) als Antwort auf eine nationale Aufgabe." *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, 15 (2011/2012): 177–196.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/14

Aneta BOROWIK
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut Nauk o Sztuce

TEORIA FORMY ARCHITEKTONICZNEJ JULIUSZA ŻÓRAWSKIEGO I JEGO UCZNIÓW NA TLE KONCEPCJI PSYCHOLOGII POSTACI WYPRACOWANYCH W BAUHAUSIE

Artykuł ma na celu zasygnalizowanie pewnych, wciąż nie końca rozpoznanych zagadnień naukowych – związków idei psychologii postaci z edukacją i praktyką twórczą Bauhausu oraz z powojenną architekturą polską.[1] W 2011 roku w środowisku naukowców zajmujących się psychologią i Bauhausem rozgorzała dyskusja na temat oddziaływania idei psychologii postaci na szkołę, jej wykładowców oraz uczniów. Wzięli w niej udział: Roy R. Behrens z University of Northern Iowa, Brenda Danilowitz – kuratorka Fundacji Josefa i Anni Albersów, William S. Huff – emerytowany profesor State University of New York w Buffalo, Lothar Spillmann – wykładowca na China Medical University w Taichung, Gerhard Stemberger – wydawca *Gestalt Theory Journal* oraz Michael Wertheimer z University of Colorado w Boulder.[2] Również Melissa Trimingham w swojej książce *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer* dostrzegła wpływ tej idei, pisząc: „Gestalt ideas, from Goethe onwards, enjoyed revival in this period, and provide a key to understanding the aesthetics of Early German Modernism and especially the Bauhaus."[3] Badaczka zauważyła ów wpływ przede wszystkim w teorii sztuki Wassilego Kandinskiego, koncepcji teatru Oskara Schlemmera oraz fotografii Lászla Moholya-Nagya.

Szereg faktów potwierdza zainteresowanie wykładowców i studentów tymi ideami. Wiadomo, że kierujący szkołą Hannes Meyer planował wprowadzenie kursów poświęconych socjologii i psychologii postaci.[4] W 1928 roku zaproszono do Dessau Karla Dunckera, jednego z najlepszych uczniów Maxa Wertheimera i Wolfganga Köhlera, który wygłosił wykład. Karlfried von Dürckheim, wykładowca uniwersytetu w Lipsku, który przyjechał z inicjatywy samych studentów, prowadził w latach 1930–1931 kurs psychologii postaci. Hannes Beckmann, student Bauhausu, w następujący sposób tłumaczył pobudki zaproszenia wykładowców Gestaltu do Dessau:

> Painting and other artistic activities were in danger of becoming isolated, and the Bauhaus seemed to develop into a school of architecture and industrial design only. It was at this time [c. 1930] that the student council requested that lectures about Gestalt psychology should be given. The request was granted, and von Durkheim came from Leipzig to give a series of

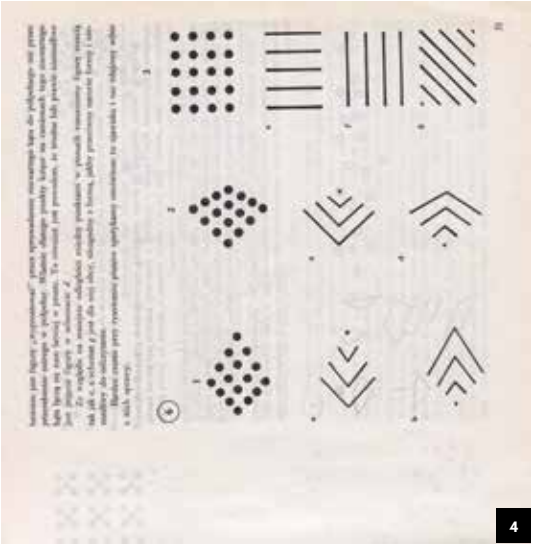
lectures on this subject. Up until this time design problems were more or less solved on the feeling level. It looked as if the artist asked the scientists for reassurance that they were on the right track. The Gestalt psychologists had after all for years investigated how we perceive and interpret form and color in the mind. They explained the reason why some configurations make for good reading – for a good Gestalt, where the whole makes more than the sum of its parts – whereas other configurations will make for bad reading, for a bad Gestalt, where parts remain apart. It may be that the interest of the Bauhaus, a school in Gestalt psychology itself, Hochschule für Gestaltung, points to the direction that future art schools will take. Realizing that art, as such, cannot be taught, the emphasis may be on visual education, partly based on Gestalt psychological insight, with an aim to achieve what Josef Albers calls: „A meaningful approach to the production of form."[5]

Poszukiwania strukturalnych praw formy i widzenia psychologii postaci oddziałały na teorię i praktykę sztuki wykładowców Bauhausu, m.in. Kandinskiego, Albersa, Moholya-Nagya i Paula Klee. Wiadomo, że kilku z nich brało udział we wspomnianych prelekcjach. Niektórzy z nich wykorzystywali zdobytą wiedzę podczas wykładów i ćwiczeń.[6] Przykładowo Albers uczęszczał na większość wykładów von Dürckheima i doskonale znał książki Wertheimera, często je cytował.[7] W opisie swoich metod nauczania z 1928 roku nawiązał do psychologii postaci, pisząc: „Adding one element to another element should yield at least one interesting relation that is more than just the sum of those elements. The more variable and intensive the relations that arise, the more valuable the result, the more productive the work."[8] Zainspirowany analizą relacji figura–tło, radził studentom, aby podczas projektowania nie skupiali się wyłącznie na liniach, kształtach i kolorach, które widzieli na kartce, ale również zwracali uwagę na otoczenie motywu oraz przestrzenie „pomiędzy."[9] W swoich pracach pokazujących iluzję przejrzystości wykorzystywał również ilustracje nachodzących na siebie kształtów z książek Wertheimera.[10] Sam Albers w wywiadzie udzielonym w 1968 roku wspominał, że przebywając w Dessau, nawiązał kontakty z naukowcem zajmującym się psychologią postaci. Również porównanie wybranych dzieł Albersa (m.in. *Hochbauten* z 1929 roku, *Bei Haus 2* z lat 1928–1929) z ideami i rysunkami z publikacji Wertheimera, przeprowadzone przez Karen Koehler, może dowodzić ich związków z Gestaltem.

Według Marianne L. Teuber również Klee podczas kursu wstępnego korzystał z wzorów zawartych w pracach Wertheimera i Wilhelma Fuchsa z 1923 roku.[11] Wiadomo, że pewne idee psychologii postaci pojawiły się w jego wykładzie wygłoszonym w 1924 roku w Jenie.[12] Teuber napisała o tym w następujący sposób: „During the Dessau Bauhaus period, Klee drew upon the Berlin school for inspiration in his lectures at the Bauhaus, most notably Wertheimer's 1923 paper as well as a 1923 article by Wilhelm Fuchs on transparency. He described the effect of the »law of grouping« in checkerboard patterns he used in classroom demonstrations and his seminal book *The Thinking Eye*."[13] Co więcej, tematy, zasady i figury zaczerpnięte z Gestaltu pojawiły się w jego niektórych obrazach tego okresu, m.in. w serii pasteli z lat trzydziestych, np. w *Niebieskiej nocy* z 1937 roku.[14] Wiadomo także, że do głównych reprezentantów tej psychologii nawiązywał często w swoich wykładach Kandinsky, o czym wspominał jego uczeń Kurt Kranz.[15]

Podobne idee oddziałały na studentów, także poprzez ich udział we wspomnianych wykładach von Dürckheima. Kranz wspomina o tym w następujących słowach: „The unified-whole theory, especially in psychology – with the findings of Ehrenfeld, Katz, and Koffka, as impressed upon me by Count von Durckheim – continued to preoccupy me. Even the strongest argument in discussions held at Harvard's Carpenter Center [where Rudolf Arnheim was on the faculty] failed to explain away the truth of »The whole is bigger than the sum of its parts«."[16]

Pytanie o stopień oddziaływania psychologii postaci na Bauhaus pozostaje otwarte i wymaga dalszej, pogłębionej refleksji naukowej, jednak bezspornie odnajdujemy bezpośredni wpływ Ge-

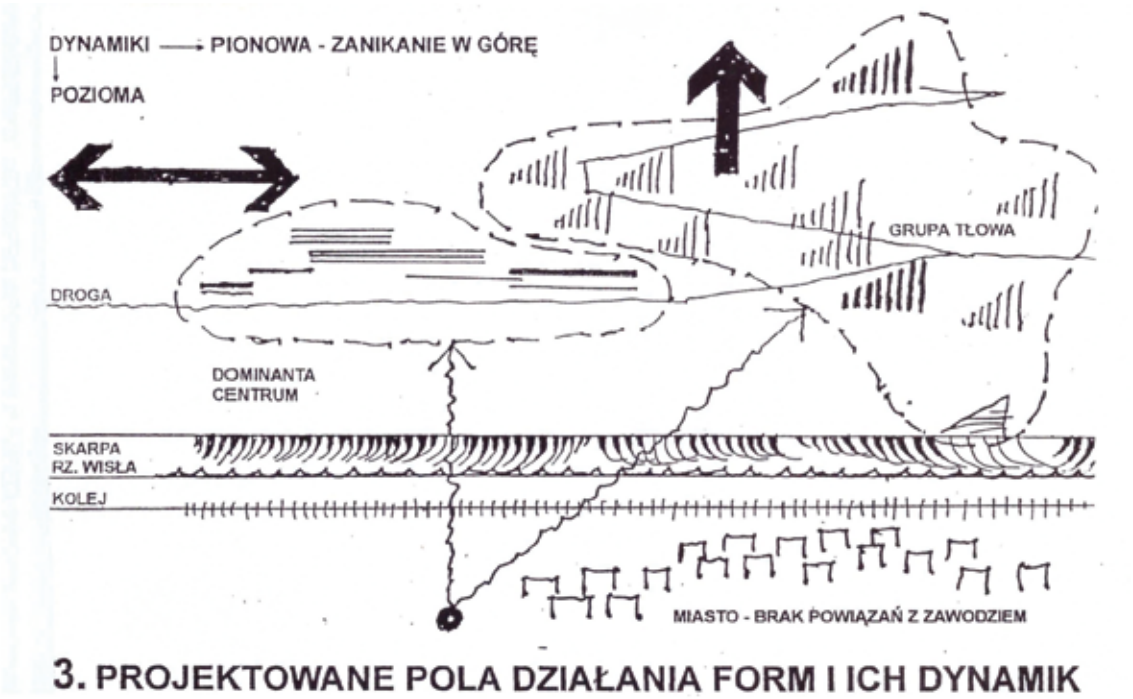


1 Fragment artykułu Maxa Wertheimera z 1923 roku z rysunkami obrazującymi klasyczne doświadczenia dotyczące postrzegania ludzkiego – tendencji do geometryzacji. Max Wertheimer, "Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt," w Friedrich Wulf, *Psychologische Forschung. Zeitschrift für psychologie und ihre grenzwissenschaften* (Berlin – Heidelberg: Springer-Verlag, 1922), 305.

2. Paul Klee, *Nach der Uberschwemmung*, 1937, Fondation Beyeler, Riehen, Źródło: commons.wikimedia.org

3. Okładka książki Juliusza Żórawskiego *O budowie formy architektonicznej* z 1973 roku.

4. Fragment książki Juliusza Żórawskiego *O budowie formy architektonicznej* z 1973 roku z rysunkami obrazującymi klasyczne doświadczenia dotyczące postrzegania ludzkiego – tendencji do geometryzacji. Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej* (Warszawa: Arkady, 1973), 31.



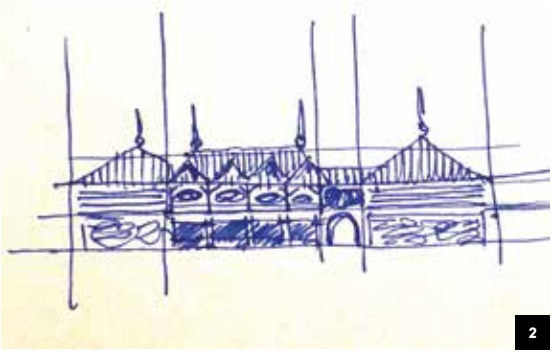
Schemat „Projektowane pole działania form i ich dynamik" pokazujący wytyczne projektowania dzielnicy leczniczo-rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu, ok. 2003, Henryk Buszko, Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, bez sygn.

staltu na teorię architektury i praktykę architektoniczną w powojennej Polsce.[17]

Kluczową postacią w rozpropagowaniu tej idei wśród architektów był Juliusz Żórawski (1898–1967), absolwent Politechniki Warszawskiej, wybitny architekt, pedagog i teoretyk sztuki.[18] Zainspirowany książką Paula Guillaume'a *La psychologie de la forme*, opracował własną teorię formy dzieła architektonicznego. Napisał pracę, za którą w 1943 roku otrzymał doktorat na tajnie funkcjonującym Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.[19] Swoją teorię wykładał na Wydziale Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, a później na Politechnice Krakowskiej. Informacje przekazywane studentom weryfikował podczas prowadzonych przez siebie zajęć z projektowania. Teoria Żórawskiego została opublikowana w numerze czasopisma *Estetyka* z 1960 roku, a w dwa lata później ukazała się w formie książki.[20] Bohdan Lisowski, jeden z jego uczniów i współpracowników, napisał nawet o „nowej szkole myślenia architektonicznego," wykreowanej dzięki ideom i działalności nauczyciela. Z satysfakcją podkreślał: „teoria Juliusza Żórawskiego, promieniująca z krakowskiej uczelni, z pełnym powodzeniem przebyła próbę dwudziestopięcioletniego sprawdzania się w praktyce architektonicznej, w życiu."[21] Żórawski jako teoretyk architektury i pedagog wywarł wpływ po wojnie na setki absolwentów politechnik, w tym twórców działających na Górnym Śląsku.

Psychologia postaci stała się inspiracją dla Żórawskiego, który pod jej wpływem stworzył pracę naukową *O budowie formy architektonicznej*. Jego głównym celem było zastosowanie założeń Gestaltu do architektury. Swoje rozważania oparł na klasykach i interpretatorach tego kierunku, najczęściej powołując się na Guillaume'a, autora książki *La psychologie de la forme*, oraz Wertheimera.

Trudno nazwać książkę Żórawskiego zbiorem wytycznych projektowych, jednak autor, na



1. Model pokazujący ideę kościoła na Osiedlu Tysiąclecia w Katowicach. Projektanci: Henryk Buszko, Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Rysunki różne."

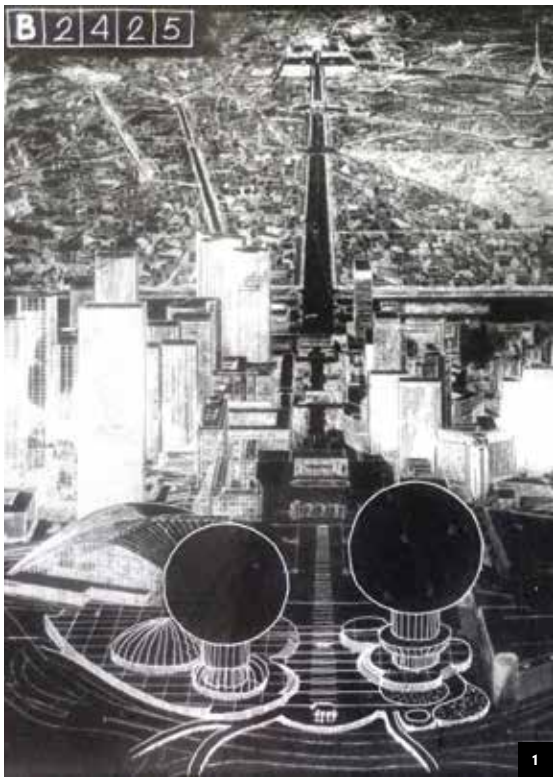
2. Rysunek pokazujący analizę proporcji i rytmu. Autor: Henryk Buszko. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Rysunki różne."

3. Dom Zdrojowy w Ustroniu-Zawodziu. Proj. Henryk Buszko i Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO."

podstawie swoich i cudzych obserwacji oraz analiz, pokazał drogi prowadzące do zadowolenia odbiorcy. Według niego forma architektury powinna być dostosowana do cech psychicznych człowieka oraz jego prymarnych „dążności." Identyfikował je jako dążenie do: formowania (widzenia wszystkiego za pomocą form), geometryzacji, liczby skończonej oraz silnej i spoistej formy. Zgodnie z takimi założeniami najwłaściwsza z punktu widzenia odbiorcy forma powinna być dobitna, jednoznaczna, zrozumiała, zwykła, prosta i łatwa do ujęcia, a także powstawać w zgodzie z życiem oraz historycznym rozwojem narodu.[22] W teorii Żórawskiego istnieją trzy rodzaje wytycznych, które wpływają na formę: formalna, funkcjonalna i konstrukcyjna. Każda z nich charakteryzuje się stałymi, powszechnymi zasadami, a kształtowanie formy powinno być zgodne z wymienionymi wytycznymi. Zgodność wytycznych, szczególnie formalnej i funkcjonalnej, powoduje, że forma staje się bardziej jednoznaczna i spoista.[23]

Żórawski zauważył także, że jest ona zależna od wielkości, jakości i roli części oraz że wzrasta wraz ze stopniem wzmożenia spoistości i bogactwa.[24] Według badacza istnieją miejsca i punkty podkreślone formalnie – na ogół tam, gdzie formy-części stykają się w formie-matce.

Znaczna część książki dotyczy analizy uwarunkowań spoistości i jednoznaczności formy, na które przede wszystkim mają wpływ: podkreślenie punktu głównego, zastosowanie krótkiego, symetrycznego rytmu o równym skoku, wyraźne zaznaczenie kierunku pionowego lub poziomego, podkreślenie kierunkowości formalnej od dołu do góry, podkreślenie dołu i góry kompozycji, dobitność formy rysującej się na tle oraz zaznaczenie jej kulminacji.[25] Żórawski zauważył jednocześnie, że chociaż natura i człowiek preferują geometryzację, spoistość, symetrię i rytm, to układy asymetryczne i arytmiczne również mogą być piękne. Według niego każda gra formami w dużej mierze



1. Projekt konkursowy dzielnicy Tête Défense w Paryżu, 1982, proj. Henryk Buszko, Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO."

2. Osiedle Roździeńskiego w Katowicach, 1967–1979. Proj. Henryk Buszko i Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO."

polega na organizowaniu pól działania formalnego, zależnych przede wszystkim od stopnia spoistości, odmienności charakteru, barwy oraz roli formy-części w formie-matce.[26] Im bardziej spoiste ukształtowanie, tym większe jest jego pole działania formalnego, należy więc dbać o to, aby te obszary nie nakładały się. Żórawski pisze: „Jeśli mimo różnic w sposobie kształtowania zachowana będzie słuszna hierarchia formalna, słuszne rozmieszczenie pól działania i słuszne akcentowanie miejsc formalnie ważnych, to nie wystąpi żadne przykre doznanie potwierdzające istnienie błędu formalnego."[27] Podkreśla również, że każda forma jest zależna od otoczenia, a sama architektura to nic innego jak kontynuacja istniejących układów. W tym kontekście szczególnie ważnym zadaniem jest zaprojektowanie nowych obiektów na tle naturalnego krajobrazu. Badacz zaleca w tym przypadku nawiązanie do jego wytycznych formalnych.[28]

Kluczowe dla zrozumienia fascynacji młodszego pokolenia teorią Żórawskiego są teksty i realizacje jego uczniów, w tym Henryka Buszki i Aleksandra Franty – architektów działających po wojnie w regionie śląsko-dąbrowskim. Obydwaj w latach 1946–1948 studiowali na Wydziale Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej pod kierunkiem takich znakomitości, jak Żórawski, Adolf Szyszko-Bohusz, Włodzimierz Gruszczyński, Tadeusz Tołwiński, Władysław Tatarkiewicz, Ludomir Sleńdziński, Izydor Stella-Sawicki i Adam Mściwujewski.[29]

Buszko w eseju *Juliusza Żórawskiego „O skutecznym rad sposobie" w twórczości architektonicznej* napisał:

> Od czasu, kiedy słuchałem wykładów profesora Juliusza Żórawskiego „O budowie formy architektonicznej", upłynęło 51 lat. Upływ czasu nie zatarł wrażenia fascynacji jasnością wykładu, pięknem języka, znakomitym brzmieniem głosu wykładowcy. To wszystko, co zawiera opublikowana później praca „O budowie formy architektonicznej", stało się podstawowym materiałem w mo-

> jej osobistej pracy twórczej oraz w pracy naszego zespołu autorskiego. Oprócz wykładów z teorii, znakomitym czynnikiem współkształtującym świadomość przyszłych architektów były rozmowy podczas korekt. (...) Podejmując, po uzyskaniu dyplomu (prawo do wykonywania zawodu architekta) konkretną pracę projektową, z całą młodzieńczą pasją kontynuowałem myślenie zaszczepione przez profesora. (...) „O budowie formy architektonicznej" – praca Juliusza Żórawskiego jednoznacznie ukierunkowuje tak, jak wyżej podałem, sposób widzenia zasadności odnoszenia oceny dzieła do kryteriów niezmiennych – ponadczasowych. (...) W mojej pracy zawodowej posługiwałem się skutecznie prawdami Żórawskiego „O budowie formy architektonicznej". Te nazwane przez Autora oczywistości sprawdzały się na każdym kroku. W naszej pracy twórczej, w prowadzeniu prac studenckich i prac dyplomowych, nie tylko w Polsce, ale także na uczelniach zagranicznych, z którymi miałem styczność.[30]

Buszko miał stały kontakt z Żórawskim jeszcze w latach pięćdziesiątych. Rozpoczął wówczas u niego pisanie pracy doktorskiej, jednak nigdy jej nie ukończył. Miała nosić tytuł *Badania zasad formowania architektonicznego w oparciu o analizę architektury historycznej*. Jej tematyka była ściśle związana z badaniami profesora i teorią psychologii postaci. Sam Buszko określił jej cel jako „stwierdzenie zasad formowania architektonicznego poprzez zastosowanie ich do klasyfikacji i krytyki dzieł architektonicznych tak współczesnych, jak z poprzednich okresów historycznych."[31] W pracy miał się znaleźć rozdział poświęcony budowie formy architektonicznej, m.in. wskazaniu ogólnej zasady zależności między częściami i całością, wzajemnym powiązaniom elementów urbanistycznych z architekturą, zgodności metod formowania bryły z formowaniem otoczenia, zgodności metody formowania płaszczyzn z formowaniem bryły, wzajemnemu powiązaniu płaszczyzn, elementowi powtarzalnemu, czyli rytmowi w układzie liniowym, płaszczyznowym i przestrzennym, oraz hierarchizowaniu elementów uformowania.

Drugi rozdział miał dotyczyć psychologicznych podstaw rozważań nad budową formy, a sam Buszko pisał o jego celach następująco: „Znajomość człowieka, jego psychiki i praw nim rządzących stwarza podstawę do podjęcia trudu badań nad sztuką. Chcę wykazać, że im dalej posunięta jest i konsekwentnie przeprowadzona metoda porządkowania (organizowanie – porządkowanie elementów według pewnej dyscypliny), tym dzieło jest wyższej wartości."[32] Ważną częścią pracy miała być prezentacja wytycznych dla poszukiwania kryteriów oceny architektury, której główną zasadę architekt określił jako „uporządkowanie." Postulowanymi wytycznymi były: zgodność myśli funkcjonalnej, plastycznej i konstrukcyjnej, zgodność formowania elewacji i bryły – wzajemne powiązanie ze sobą elewacji sąsiadujących i przeciwległych, zgodność metody formowania bryły z kierunkiem formowania otoczenia, konsekwentne operowanie formami podstawowymi oraz skończonymi (przestrzennymi i płaszczyznowymi), wpływ elementów kompozycji na całość oraz ich wzajemne oddziaływanie, zgodność metody formowania detalu z metodą formowania całości, hierarchizowanie elementów kompozycji, jej uformowanie i kulminacja, zastosowanie elementu powtarzalno-rytmicznego, rytmu w układzie linearnym i płaszczyznowym oraz zakończenie formy zespolonej.[33]

Buszko i Franta w latach siedemdziesiątych prowadzili zajęcia z architektury współczesnej na Politechnice Śląskiej w Gliwicach. Podczas ćwiczeń i wykładów prezentowali temat zasad kompozycji architektonicznej na podstawie pracy Żórawskiego, wysoko oceniając jej wpływ na młodych adeptów architektury. Buszko pisał o tym w następujący sposób: „Jestem przekonany, że upowszechnienie pracy Żórawskiego, obowiązkowe jej włączenie do programu studiów na wszystkich wydziałach architektury w Polsce, przyniesie znaczne podniesienie świadomości zawodowej architektów."[34]

Praca Żórawskiego wywołała w obydwu architektach myślenie w kategoriach oceny, poszukiwania i formułowania kryteriów, w swoich projektach stosowali również nomenklaturę wprowadzoną przez swojego mistrza, np. pole działania formalnego. Buszko wyróżnił trzy grupy kryteriów oceny dzieł architektury:

- filozoficzne (moralne, logiczne, metodologiczne);
- sprawności przedmiotowej (celowości, składności użytecznej, sprawności w trwaniu, innowacyjności);
- artystyczne (myśl generalna, czyli kompozycja całości, całość a części, innowacyjność i twórczość).

Ramy tego artykułu nie pozwalają na prezentację wszystkich realizacji tandemu Buszko-Franta oraz przeanalizowanie tego, w jakim stopniu architekci wykorzystywali w projektowanych budynkach idee psychologii postaci, zapośredniczone przez teorię Żórawskiego. Przyjrzyjmy się bliżej trzem, może najbardziej charakterystycznym przykładom: dzielnicy leczniczo-rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu, powszechnie znanej jako Piramidy (1964–1995), niezrealizowanemu projektowi dzielnicy *Tête Défense* w Paryżu z około 1982 roku oraz osiedlu Roździeńskiego w Katowicach, często określanym jako Gwiazdy (1967–1979).

Podczas projektowania Piramid architekci wykorzystali formę przeciętego wzdłuż przekątnej ostrosłupa, znakomicie korespondującą z pejzażem górskim. Wśród wytycznych do projektu zostały wymienione: „zharmonizowanie z krajobrazem górskim, nadanie indywidualnego charakteru, rozdrobnienie i zróżnicowanie skali obiektów, zasada harmonizowania obiektów ze sobą, potraktowanie Domów Leczniczych jako tła dla całego zespołu – poprzez ich swobodne rozrzucenie oraz nadanie charakteru nawiązującego do architektury regionu."[35] Jako kryteria *vel* rygory kompozycyjne wymieniono m.in.: czytelność formy znaczeniowej architektury, operowanie formami o czytelnym, indywidualnym wyrazie łatwym do zapamiętania dla przybywających z zewnątrz, czytelność kompozycji całości osiągniętą przez jednorodność formy i grupowanie mniejszych obiektów, z wydobywaniem poprzez detal ich związków grupowych lub odmienności od innych grup. Poprzez wielokrotne powtarzanie kształtu trójkątnych figur i ostrosłupowych brył architekci chcieli wpisać się w krajobraz górski.

Kulminacją kompozycji była odmiennie uformowana, horyzontalna bryła sanatorium Równica. W rygorach kompozycyjnych napisano o nim: „część najwyższa dzięki wspornikom szczytowym i neutralnej kondygnacji szóstej stwarza wrażenie dwóch bloków poziomych przesuniętych względem siebie w celu uzyskania wrażenia rozbicia bryłowego i redukcji skali. Wyrazisty, oryginalny, atrakcyjny i harmonijny ogląd całości – to dominanta rozdrobniona horyzontalnie – na tle ostro formowanych trójkątów z mocnym pionem krawędzi."[36]

W koncepcji paryskiej *Tête Défense* główne budynki zaprojektowano jako kule, co architekci uzasadniali chęcią nawiązania do historycznego pejzażu miasta, obfitującego w rozwiązania kopułowe (m.in. Panteon i *Val-de-Grâce*). W opisie projektu konkursowego czytamy: „Unikalność i wyrazistość formy (kule) – punktującej oś – i otwierającej się dalej i formalnie zbieżnej (tożsamej) – z formami akcentującymi główne obiekty Paryża (półkule), kopuły i banie."[37] Wieżowce osiedla Roździeńskiego wybudowano na sześcioramiennych rzutach z dwóch powodów: funkcjonalnego (chodziło o lepsze doświetlenie i przewietrzanie mieszkań) i propagandowego. Ich charakterystyczne, gwieździste bryły stanęły przy drodze prowadzącej z Warszawy do Katowic. Jako „bramy miasta" miały zapadać w pamięć oraz manifestować nowoczesność województwa katowickiego.

Jak wynika z zaprezentowanych przykładów, podczas projektowania obydwaj architekci kierowali się wytycznymi omówionymi w pracach Żórawskiego. Wśród nich najczęściej pojawiają się: prostota, unikalność i wyrazistość formy, jej integralność ze strukturą (konstrukcją), sprawność funkcjonalna oraz wpasowanie się w skalę i strukturę otoczenia. Odnosząc je do założeń psychologii postaci oraz omówionej powyżej teorii formy architektonicznej, znajdziemy wyraźne zależności.

Gestalt jako kierunek w psychologii bardzo szybko został poddany krytyce, jednak jego idee cechowała siła i nośność. Jak próbowano wykazać w niniejszym artykule – oddziałał nie tylko na sztukę awangardową pierwszych dekad minionego stulecia, lecz również na polską teorię architektury i praktykę architektoniczną drugiej połowy dwudziestego wieku.

Przypisy

[1] Na temat obecności związków psychologii postaci z kulturą niemiecką zob. Mitchell G. Ash, *Gestalt Psychology in German Culture 1890–1976: Holism and the Quest for Objectivity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

[2] „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence," *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 81–98.

[3] Melissa Trimingham, *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer* (Abingdon: Routlege, 2016).

[4] Hans W. Wingler, *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (*Boston*: MIT Press, 1969), 159.

[5] „Formative Years," w *Bauhaus and Bauhaus People*, red. Eckhard Neumann (New York: Van Nostrand Reinhold, 1993), 209, cyt. za: list Roya Behrensa z 26 lipca 2011 roku, „Gestalt Theory and Bauhaus – A Correspondence," *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 87.

[6] Paul Overy w swojej książce podkreślił, że: „Gestalt theory as newest theory of perception must have been a constant topic of discussion in the intellectual atmosphere of the Bauhaus." Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye* (New York: Praeger, 1969), 49. Na temat oddziaływania psychologii postaci na Josefa Albersa zob. Frederick A. Horowitz, *Josef Albers: To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College and Yale* (London–New York: Phaidon, 2006), 73–272; Karen Koehler, „More than Parallel Lines: Thoughts on Gestalt, and the Bauhaus," w *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, red. Vanja Malloy (Amherst: Amherst College Press, 2015), 45–64.

[7] List Brendy Danilowitz z 8 sierpnia 2011 roku do Williama S. Huffa w: „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence," *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 93–94.

[8] Josef Albers, „Werklicher Formunterricht," *AA Files,* 67 (2013): 129–131, cyt. za: Koehler, „More than Parallel Lines," 57.

[9] Max Bill, „Visita ao Brasil do famoso escultor modernista," *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janerio* 9 (1953): 5, cyt. za: Mónica Amor, *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944–1969*, (Berkeley: University of California Press, 2016), 102.

[10] Marianne L. Teuber, „Blue Night by Paul Klee," w *Vision and Artifact: Esseys in Honor of Rudolf Arnheim*, red. Mary Henle (New York: Springer, 1976), 131–151.

[11] Friedrich Wulf, *Psychologische Forschung. Zeitschrift für psychologie und ihre grenzwissenschaften* (Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag, 1922). O ich znaczeniu pisze: Roy B. Behrens, „Art, Design and Gestalt Theory," *Leonardo,* 4 (1998): 299–303.

[12] Paul Klee, *On Modern Art* (London: Faber and Faber, 1948).

[13] D. Brett King, Michael Wertheimer, *Max Wertheimer and Gestalt Theory* (New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2005), 158, 181, 397

[14] Marianne L. Teuber, „New aspects of Paul Klee's Bauhaus style," w *Paul Klee: Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years 1921–1931* (*Des Moines, Iowa: Des Moines* Art Center 1973), 6–14. Kat. wyst.; Marianne L. Teuber, „Blue Night by Paul Klee," w *Vision and Artifact: Esseys in Honor of Rudolf Arnheim*, 131–152.

[15] Rainer K. Wick, *Teaching at the Bauhaus* (Ostfildern-Ruit: *Hatje Cantz,* 2000), 222. Informacja za: e-mail Roya Behrensa z 26 lipca 2011 roku, „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence," 89.

[16] „Bauhaus Pedagogy and Thereafter," w *Bauhaus and Bauhaus People*, red. Eckhard Neumann (New York: Van Nostrand Reinhold, 1993), 276. Cyt. za: list Roya Behrensa z 26 lipca 2011 roku w: „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence," 87.

[17] Koehler dostrzega, że większość argumentów za posiada niepewny, nienaukowy, wręcz anegdotyczny charakter, Koehler, „More than Parallel Lines," w *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, 45–64.

[18] Więcej na jego temat zob. Dariusz Błaszczyk, *Juliusz Żórawski. Przerwane dzieło modernizmu* (Warszawa: Salix Alba, 2010). W książce znajduje się obszerna literatura tematu (str. 188–192).

[19] Bohdan Lisowski, „Przedmowa do wydania drugiego," w Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej* (Warszawa: Arkady, 1973), 7–9.

[20] Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej* (Warszawa: Arkady, 1962).

[21] Lisowski, „Przedmowa do wydania drugiego," 8

[22] Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, 16, 19.

[23] Ibidem, 48–49.

[24] Ibidem, 36, 40.

[25] Ibidem, 60, 64, 70.

[26] Ibidem, 102.

[27] Ibidem, 108.

[28] Ibidem, 119.

[29] Wydział Architektury Akademii Górniczej w Krakowie powstał w 1946 roku. Razem z Wydziałami Inżynierii i Komunikacji tworzył tzw. wydziały politechniczne, które stały się podstawą dla założonej w 1954 roku Politechniki Krakowskiej: „Wydziały Politechniczne – Wydział Architektury," dostępny 1.03.2020, http://historia.agh.edu.pl. Buszko pisał o swoich wykładowcach: „Moi znakomici nauczyciele: Juliusz Żórawski, Władysław Tatarkiewicz, Włodzimierz Gruszczyński, Szyszko-Bohusz – że

wymienię tylko tych najważniejszych, posługiwali się zrozumiałym językiem, a dla nich ARCHITEKTURA była uformowaną przestrzennie treścią. My, studenci, mieliśmy w nich nie tylko nauczycieli. Oni byli znakomitymi wychowawcami i serdecznie nas traktowali jak kolegów," list do Stefana (...) z 22 lipca 2010 roku, IDABŚ, bez sygn.

[30] Henryk Buszko, „Juliusza Żórawskiego »O skutecznym rad sposobie« w twórczości architektonicznej," Katowice 1998, Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko (dalej: IDABŚ), sygn. I/104.

[31] Henryk Buszko, „Pismo do Rady Wydziału Architektury w Krakowie" z 12 stycznia 1951 roku, IDABŚ, sygn. I/79.

[32] Henryk Buszko, „Szczegółowe zestawienie problemów," IDABŚ, sygn. I/79.

[33] IDABŚ, sygn. I/97.

[34] Ibidem.

[35] Henryk Buszko, „Informacja dla Wydziału Budownictwa Prezydium WRN Katowice o Dzielnicy leczniczo-rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu," IDABŚ, bez sygn.

[36] Henryk Buszko i Aleksander Franta. „Architektura Ustronia ze szczególnym uwzględnieniem kompleksu uzdrowiskowego Ustroń-Zawodzie," 2003, IDABŚ, bez sygn.

[37] IDABŚ, teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO," bez sygn.

Bibliografia

Albers, Josef. "Werklicher Formunterricht." *AA Files,* 67 (2013): 129–131.

Amor, Mónica. *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944 1969*. Berkeley: University of California Press, 2016.

Ash, Mitchell. *Gestalt Psychology in German Culture 1890–1976: Holism and the Quest for Objectivity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Behrens, Roy. „Art, Design and Gestalt Theory." *Leonardo,* 4 (1998): 299–303.

Błaszczyk, Dariusz. *Juliusz Żórawski. Przerwane dzieło modernizmu*. Warszawa: Salix Alba 2010.

Buszko, Henryk i Aleksander Franta. „Architektura Ustronia ze szczególnym uwzględnieniem kompleksu uzdrowiskowego Ustroń-Zawodzie." 2003. Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, bez sygn.

Buszko, Henryk. „Informacja dla Wydziału Budownictwa Prezydium WRN Katowice o Dzielnicy Leczniczo-Rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu." Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, bez sygn.

Buszko, Henryk. „Juliusza Żórawskiego O skutecznym rad sposobie w twórczości architektonicznej." Katowice 1998. Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, sygn. I/104.

Buszko, Henryk. Pismo do Rady Wydziału Architektury w Krakowie z 12 stycznia 1951 roku. Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, sygn. I/79.

Buszko, Henryk. Szczegółowe zestawienie problemów, Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, sygn. I/79.

„Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence Between Roy Behrens, Brenda Danilowitz, William S. Huff, Lothar Spillmann, Gerhard Stemberger and Michael Wertheimer in the summer of 2011." Discussion – Diskussion. *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 81–98.

Horowitz, Frederick. *Josef Albers: To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College and Yale*. London-New York: Phaidon, 2006.

King, D. Brett, Michael Wertheimer. *Max Wertheimer and Gestalt Theory*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2005.

Klee, Paul. *On Modern Art*. London: Faber and Faber, 1948.

Koehler, Karen. „More than Parallel Lines: Thoughts on Gestalt, and the Bauhaus." W *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, red. Vanja Malloy, 45–64. Amherst: Amherst College Press, 2015.

Lisowski, Bohdan. „Przedmowa do wydania drugiego." W Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, 7–9. Warszawa: Arkady, 1973.

List do Stefana (...) z 22 lipca 2010 roku, Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, bez sygn.

Neumann, Eckhard, red. *Bauhaus and Bauhaus People*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

Nowi inżynierowie architekci, wycinek prasowy z 1948 roku, AHBBŚ, bez sygn.

Overy, Paul. *Kandinsky: The Language of the Eye*. New York: Praeger, 1969.

Teuber, Marianne L. „Blue Night by Paul Klee." W *Vision and Artifact: Esseys in Honor of Rudolf Arnheim*, red. Mary Henle, 131–152. New York: Springer, 1976.

Teuber, Marianne L. „New aspects of Paul Klee's Bauhaus style." W *Paul Klee: Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years 1921–1931*, 6–14. Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center, 1973. Kat. wyst.

Trimingham, Melissa. *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. Abingdon: Routlege, 2016.

Wick, Rainer K. *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

Wingler, Hans. *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Boston: MIT Press, 1969.

Wulf, Friedrich. *Psychologische Forschung. Zeitschrift für psychologie und ihre grenzwissenschaften*. Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag, 1922.

Żórawski, Juliusz. *O budowie formy architektonicznej*. Warszawa: Arkady, 1962.

ENG-
LISH
SUM-
MA-
RIES

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/15

RE.bauhaus

INTRODUCTION

Edited by
Martyna GROTH,
Michał PSZCZÓŁKOWSKI
and Katarzyna ZAWISTOWSKA

In 2019, the world of art and design was celebrating the centenary of Bauhaus. Walter Gropius established a school that, even though it existed for merely 14 years, strongly influenced the architects, interior architects and designers of the twentieth century. The legacy of Bauhaus is founded not only on design, but also on the pedagogical tradition – tutors at this university introduced novel methods of teaching thanks to which they brought up a generation of conscious artists and pedagogues.

The importance of Bauhaus is marked, among other things, by the fact that the school buildings in Weimar as well as in Dessau were entered onto the UNESCO World Heritage List. Today Bauhaus is the symbol of the modern perception of architecture; designs and their realizations created by Bauhaus masters and their students still provide inspiration for artists worldwide.

Yet, what is Bauhaus? In 2019 in the *Autoportret* magazine (no. 2), an interview was published in which Aleksandra Kędziorek talked with architect and art historian Jean-Louis Cohen. According to him, there are at least three definitions of Bauhaus. Specifically the term denotes the educational institution with its tutors, students and curriculum. Another interpretation includes also the extracurricular artistic activity of these Bauhaus students and their intellectual mentors. The popular view however equates the notion of Bauhaus with what is thought of as a modern style. In its broadest definition, Bauhaus becomes a metonym for modern design.

Performative and media oriented activity at Bauhaus constitute an area that remains loosely associated with this institution, though it is in fact essential to modern art. On the experimental Bauhaus stage, Oskar Schlemmer was developing the idea of the Triadic Ballet where space became a means of expression acting together with the dancers' bodies seen as moving forms. And Laszlo Moholy-Nagy foretold that the twentieth century would be the age of light, encouraging his students to experiment with reflections and the play of light. This artist also searched for spatial and projecting mechanisms to enhance the experience of poly-cinema spectacles. Many of these pioneer ideas are still in use nowadays.

On November 27-29, 2019 at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, the *RE.bauhaus* conference took place. It was organized by the Faculty of Architecture and Design, with its program created by the editors of this thematic section: Katarzyna Zawistowska, Martyna Groth and Michał Pszczółkowski ('The Bauhaus Brigade'). Three modules were designed, each dealing with a certain category singled out from the vast body of research regarding Bauhaus: architectural, performative, media oriented. This division is retained in this issue of *Art and Documentation*. There are articles by scholars based in various Polish research centres in which they present ideas conceived in Bauhaus as continuous and up to date, because they still resonate among Polish artists and designers. The authors attempt to answer the question why the role of Bauhaus is still found to be to some degree essential within the design, visual and performative art of the twentieth century, as well as whether (and in what way), the influence of Bauhaus presents itself in Polish architecture. A final issue is the exploration of the manner in which those century-old, experimental ideas regarding stage performances inspire contemporary theatre artists.

Articles included in this *RE.bauhaus* thematic section present a critical reflection upon an extended way of perceiving art and design that addresses the needs of our present modern day, modern people and modern surroundings.

PERFORMATIVE MODULE

Małgorzata LEYKO

OSKAR SCHLEMMER: THE "NEW MAN" PROJECT

From the end of the nineteenth century, a great number of attempts were made to create proper conditions for human development and well-being in the world destroyed by the effects of the advances of civilization and urbanization. The article presents the vision of a new man that appeared after the First World War in Bauhaus, a modern design school. During the school's activities in 1919-1933, this pro-modernist vision evolved from the idea of a metaphysical man – at the stage of a stronger relationship of education in Bauhaus with art, to the social man in the second stage, when team design dominated and the university started to be considered the "design university."

The most consistent vision of the new man was represented by Oskar Schlemmer - a painter, sculptor, author of milling cutters and wall metalworks, stage designer and choreographer. At the centre of Schlemmer's work in each of these areas was man who was for the artist "the measure of all things." However, Schlemmer portrayed man in his visual and performing arts in a fundamentally different way.

While easel painting offered unlimited possibilities of portraying the human figure, Schlemmer, especially in the years 1921 – 1933, sought to present the figure of man in his typical, universal, and timeless form. However, in the space of the stage, where the principal material was a living man, Schlemmer used full-body masks, under which he hid the figure of the dancer transformed into a stage object.

An example of these experiments is the *Triadic Ballet* and *Bauhaus Dances*. The basis of these activities was the belief that visual arts use the surface to "recreate" the figure of a man, while the three-dimensional space of the stage allows the man to "be created" again.

Katarzyna UCHOWICZ

SPATIO-TEMPORAL. THEATRICAL ARCHITECTURE BY THE PREASENS GROUP

The idea of simultaneous theatre developed in 1928 by Szymon Syrkus and Andrzej Pronaszko, in cooperation with Zygmunt Leski, serves here as a starting point for discussing the projects of theatrical architecture by the group of artists called Praesens. My investigation reveals the new idea of the theatrical stage developed with particular attention paid to the first project of this type, namely Andrzej Pronaszko's moveable theatre (the first version dated to 1927), and to the dialogue between modernist stage design and architecture within the practices of this avant-garde collective. To reconstruct the process of how the new stage was created, an analysis of the biographies of artists was made and subsequently collated with source material related to the projects of theatrical architecture. It considerably enriches the present state of knowledge of this canonical project of the avant-garde. The chronological order was also interlaced with the discussion of the theatrical architecture of Praesens, in relation to crucial ideas of modernism, such as movement, time, space-time, simultaneity, mock-up, stage design, and creative dialogue. Moreover, several other strategies were discussed, such as advertising practices employed by modernists to promote their achievements and the importance of precedence and novelty in the interdisciplinary artistic network. These strategies and practices determined the way that Polish avant-garde artists operated.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Barbara ŚWIĄDER-PUCHOWSKA

ART IN MOVEMENT. THE ELEMENTS OF THE PRACTICE AND IDEAS OF BAUHAUS IN THE ACTIVITIES AND PERFORMANCES OF GDAŃSK INDEPENDENT THEATRES

This article is an attempt to indicate, in the activities and performances of selected Gdańsk-based independent theatre ensembles, direct inspiration, along with more remote analogies to the legacy of the Bauhaus, in terms of (among other things) organizational and artistic issues, as well as with regard to the sociopolitical context. The author also focuses on practice and on ideas that might, consciously or unconsciously, have been taken up by the founders of the first Gdańsk student theatres of the 1950s and by alternative theatre groups of the subsequent decades, until the beginning of the twenty-first century. The latter include Bim-Bom, Cyrk Rodziny Afanasjeff (The Afanasjeff Family Circus), Co To (What's That), Galeria Ą (Ą Gallery), Teatr Ekspresji (Theatre of Expression), Teatr Snów (The Theatre of Dreams) and Teatr Dada von Bzdülöw (The Dada von Bzdülöw Theatre). The influence of the artistic research of the Bauhaus was most entirely revealed, above all, in the fascination of Jerzy Krechowicz, the founder of Teatr Galeria, with the experiments of László Moholy-Nagy. With regard to the performances that were proposed by the independent Gdańsk theaters mentioned above, their more or less distant analogies and references to Bauhaus's stage experiments form two strands, which intertwine in the activity of individual groups, namely that of visual narrative and that of dance/movement – these are discussed by the present author. What appears to be the main issue is the fact that in the Bauhaus as well as in the first university student groups in Gdańsk, this theatre was created and transformed mainly by visual artists and not by "theatre people". What was characteristic for the Gdańsk student theatres of the first period was this dominance of visual art, even a certain pictoriality, which remained to a large extent as a characteristic feature of independent groups from Gdańsk. With the assumption (after ZbigniewTaranienko) that the theatre of visual narrative was entirely created in theory and realized in practice by the artists of the Bauhaus, mainly by Oskar Schlemmer and by Moholy-Nagy, the author situates Gdańsk theatres within such a tradition of theatrical experimentation, in which "The art in movement fulfills (...) the superior structural function and determines the content." The purpose of this text is to demonstrate how individual elements, similar to those of the practice and of Gropius's concept of formation are visible in various scenes, in different times and places, and in other contexts, which this text demonstrates in a concise manner.

Mateusz CHABERSKI

FROM BAUHAUS TO THE ART OF THE FOGGY ANTHROPOCENE.
A SPECULATIVE FABULATION

In recent years, the western humanities have witnessed a proliferation of various "speculative fabulations" (Haraway) concerning the ongoing ecocrisis. These are the new epochs in Earth's history such as the Capitalocene (Moore) and the Plantationocene (Tsing), which allow us to understand better what is happening to our planet. The emergence of various "-cenes" coincided with the celebration of the centenary of the Bauhaus, provoking questions about the extent to which the tradition of that school allows us to understand contemporary hybrid forms of performative arts at the intersection of nature, culture and technology. This paper argues that the Bauhaus tradition makes it possible to understand the phenomena occurring in the 'foggy Anthropocene.' In this epoch that I have called into being, we are dealing with both an ecological crisis and a serious epistemological crisis. The 'foggy Anthropocene' is therefore a speculation on what the world would look like if the dominance of sight as a tool of orientation had been weakened. It is this sense that guarantees, as the Modern age wanted, the most certain

knowledge about the world. By combining Anni Albers's works with a contemporary installation, I will show what the Bauhaus tradition can say about the epoch.

MEDIA MODULE

Andrzej GWÓŹDŹ

THINKING BAUHAUS... LEGACY OF THE ART OF LIGHT IN CONTEMPORARY PROJECTION PERFORMANCES IN PAINTING

The theory and practice of Bauhaus seem to be an unsurpassed commentary on contemporary phenomena in the field of projection light practices, the expansion of which is undoubtedly a legacy of the advancement of the use of light almost a century ago in the practice and theory of this School (light games by Kurt Schwerdtfeger and Ludwig Hirschfeld-Mack, and particularly by László Moholy-Nagy). Among numerous forms of aesthetic qualities in the field of light practices present in the rapidly developing High Definition epoch light festivals (applying various types of video-mapping practices in urban areas) and immersive performances based on projection (screen) design of painting (*Alive* cycle, performances using the AMIEX Technology® – Art & Music Immersive Experience) have become increasingly successful all over the world. One development is the creation of a kinetic art of light (a kind of video art) on the basis of paintings. This art promotes "using" the projection of the design of paintings in such a way that they are viewed in a manner that differs from mere contemplative watching (as in the case of a museum). In this way, a digital form of timed painting in motion is implemented that initiates new styles of experiencing traditional painting art, equipped with qualities of an immersive light spectacle. "Video frescoes" come into existence – an intermedium at the junction of painting and projection, simulation and registration, and the subject of experience is comprised of a light spectacle together with the place of its disclosure. Therefore, we are dealing with images of painting transferred to the dimension of a digital spectacle, which are managed by users in an environment where a trick of light acts in favour of the design of "poly-cinema" (Moholy-Nagy). The program of Moholy-Nagy's school of vision has come true: painting by means of light in a simultaneous cinema.

Kamil KOPANIA

ANDRZEJ PAWŁOWSKI'S PUPPET THEATRE AS AN UNREALISTIC PROJECT

At the beginning of the 1950s, Andrzej Pawłowski, inspired by the achievements of the Bauhaus movement and the work of Sergey Obraztsov, director of the Central State Puppet Theatre in Moscow, was engaged with creating a mirror puppet theatre. He patented his project, which was intended to facilitate the work of puppeteers and ensure wider social accessibility of the theatre, and tried to develop it by attempting to create an epidiascope puppet theater. Ultimately, however, his efforts failed due to the lack of interest in the project of the puppeteers, as well as down-to-earth problems, primarily with the precise optical tools that were difficult to access at that time. Nevertheless, the derivative of the experiments he conducted were *Kineforms*, important for Polish art in the 1950s and 1960s.

This text completes our knowledge of the mirror puppet theater. Thanks to the discovery of its design in the archives of the Patent Office in Warsaw, it became possible to accurately reconstruct the form and principles of operation of Pawłowski's portable stage. On the other hand, an in-depth analysis of the puppetry milieu of post-war Poland, its aspirations, needs, and artistic horizons made it possible to determine why Pawłowski's project did not meet the interest of those for whom it was created.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Martyna GROTH

AUDIOVISIONARY LABORATORY. CONCEPTS AND PRACTICES BY LASZLO MOHOLY-NAGY AND JERZY KRECHOWICZ

The article describes and compares the ideas and practices of two experimental artists – the Hungarian László Moholy-Nagy and the Pole, Jerzy Krechowicz. The relation between them, even they did not know each other or did not work simultaneously, seems to be important, because they both shared a fascination with expanding the visible image with the use of technologies. This encouraged them to realize optical and kinetic actions, as well as to design or implement spatial solutions which would create conditions for multi-dimensional and multi-sensory audiovisual events. The author recalls the little known concept of experimental cinema of the simultaneous and total theatre, discusses the score of an unrealized audiovisual event and project of the Stage of the Mechanized Eccentric (1924), as well as the creation of a kinetic modulator (1930). Their individual continuation was the activity of Jerzy Krechowicz in the Galeria Theatre (1961-1968), which was an audiovisionary laboratory and his little-known participation in a residency program at the Stichting Mickery Workshop in Loonersloot (Netherlands), where he worked on an audiovisual performance in an exceptional space - a hemispherical tent.

Paulina OLSZEWSKA

HOW TO MOVE IN THE COLOUR BLUE AND HOW TO SING IN THE COLOUR RED. GERTRUD GRUNOW AND HER HARMONY CLASSES AT THE BAUHAUS IN WEIMAR

The text is about my project, working together with German artist Jenny Brockmann, created for the Kunstfest festival in Weimar in 2018. Our project was based on the method developed by Gertrud Grunow, who taught at the Bauhaus school in Weimar in its early years. At the Bauhaus, Grunow invented and taught a method she called harmony lessons, based on analyzing the relationships between colour, sound and movement. Her class was part of what was known as a "preparation course" and students were required to take the class in order to be able to continue their education at the school.

The aim of our project *Collective Dialogue: Gertrud Grunow* was to focus more on Gertrud Grunow, whose work as a teacher at the Bauhaus School is often forgotten. We also wanted to familiarise people with her theoretical research and with her method. Because of a lack of historical materials, we did not try to reconstruct her teaching method but instead took a different approach and interpreted it artistically. In the text I analyse the method of Gertrud Grunow and describe one of the discursive events *Colour, Sound, Movement* organized as a part of the *Collective Dialogue: Gertrud Grunow* project, which also involved a jazz singer and a choreographer. Using their own methods working with sound and movement, they prepared their individual interpretations of Grunow's method.

ARCHITECTURAL MODULE

Katarzyna UCHOWICZ

[OVER]WRITE MODERNISM. THE LETTERS BY SYRKUS TO GROPIUS

The article reveals a little-known aspect of an international architectural milieu, the correspondence network animated by women and their typing machines. Helena, born Eliasberg, together with her husband and professional partner Szymon Syrkus, were key figures in the history of the Polish Avant-garde; founders of a prominent modernists group and the journal Praesens. Nevertheless, Helena Syrkus, secretary and vice-chairwomen of CIAM (*Congrès international d'architecture moderne)*, was carrying out the correspondence on behalf of her husband and herself. There exists a lot of letters exchanged between Polish architects and the famous "Bauhaus-couple" – Walter and Ise Gropius, as well as the Dutch architect Cornelis van Eesteren and his wife Frieda Fluck. In fact, letters from Walter, who was a Bauhaus leader were also typed by Ise Gropius on her typing machine (equipped with small lamp designed by Marianne Brandt from the Bauhaus group). Apparently, correspondence is an uncommon research field for architectural historians, but seems to be important phenomenon; these letters are a fertile source for the history of modern movements, including issues like minimal dwellings, functional cities, social settlement, urban planning. We can better understand unexpected twists in individual biographies, coherently related to the antisemitism of the late 1930s; the disaster of World War II, and the delusions of socialism. Regardless of the demise of their husbands, Helena Syrkus and Ise Gropius continued their correspondence for many years ("Use a typing machine and describe me everything" – wrote Gropius to Syrkus in one of her late letters). Additionally, the article depicts means such as photographs and typed texts used as promotional tools of Bauhaus ideas. Moreover, the typing machine itself became a substantial challenge for Bauhaus designers (in fact, Gropius designed a typing machine for the Adler Company). This appliance was also regarded as an attribute of a modern woman (like the automobile for a modern man). The ability to use new stenotyping and stenography techniques, and expertise in four languages allowed Helena Syrkus to be financially independent and – finally – one of the most significant women in international architectural society of the twentieth century. The article "(Over)write modernism. The Letters by Syrkus – Gropius" relates to the publication: *CIAM Archipelago. Letters of Helena Syrkus*, which presents a selection of personal letters in Polish and English language. This book, edited by Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz and Maja Wirkus has been published by the Polish National Institute of Architecture and Urban Planning (Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki) in 2019. The article provides a short introduction to this book.

Szymon Piotr KUBIAK

BUILDING – MONUMENT – INTERIOR. GREGOR ROSENBAUER AND THE BAUHAUS NETWORK IN STETTIN/SZCZECIN

Peter Behrens is one of the forerunners of twentieth century architecture. He is often referred to as the intellectual father of three modernists: Le Corbusier, Walter Gropius and Ludwig Mies van der Rohe. Each was apprenticed in his studio in Neubabelsberg around 1910. From 1919, Gregor Rosenbauer, a graduate of the University of Arts and Crafts in Frankfurt am Main, was the head of the Behrens studio. In 1922, he directed the construction of Behrens' Dombauhütte Pavilion in the *Deutsche Gewerbeschau* in Munich, where the controversial *Crucifix* by Ludwig Gies was shown (later bought for the *Stadtmuseum* in Szczecin). Rosenbauer assisted Behrens in 1923 at his *Meisterschule für moderne Kunst unter Berücksichtigung der Monumental- und Industriebauten* at the Academy of Fine Arts in

Vienna. In the same year, despite the excellent reception by Viennese students, he decided to take on the position of director of the *Städtische Handwerker- und Kunstgewerbe-Schule* in Stettin (now Szczecin). His mission was to implement the reform initiated by Hermann Muthesius. Rosenbauer employed three Bauhaus graduates: Kurt Schwerdtfeger (from 1924), Else Mögelin (from 1927) and Vincent Weber (from 1931). The *Vorkurs* was led by Johannes Itten (as a visiting professor) for two years, and Mies came with guest lectures. Theoretical subjects were taught by the *Stadtmuseum* director Walter Riezler – a member of the *Werkbund* and publisher in chief of its magazine *Die Form*. Riezler presented the works of Stettin students in the *Mostra internazionale delle arti decorative* in Monza (1925 and 1927). An expression of appreciation for the reform of Rosenbauer was an article in *The Studio* dedicated to the school. In 1930, it moved to a functionalist building and changed its name to the *Werkschule für gestaltende Arbeit*. The most important designs by Rosenbauer in Stettin included: the interiors of the Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer, remodelling of the fair pavilions for the exhibition *Die Gesundheitspflege* as well as houses and interiors for intellectuals and bourgeois: Richard Biesel, Gero Lüth, Wilhelm Léclair, Gerhard Salzweder, Siegfried Platzer. Most were associated with the Stettiner Museumsverein, in which Rosenbauer was on the board. His formal language combined the inspiration of De Stijl with Expressionism and *Neues Bauen*. The experience gained in Behrens' studio played a crucial role for his designs. In the second half of the 1930s, Rosenbauer's constant "love for tradition" was emphasized. Folk arts and crafts did indeed inspire all the leading artists from the Stettin school. The monument to the victims of the First World War in Massow (now Maszewo), designed by Rosenbauer in 1926, became most famous in 1939. It played a major role in propaganda due to the changing situation in global politics. The Szczecin modernists lost their positions after the Nazis came to power, but the new authorities partly continued to use their talents.

Aneta BOROWIK

THE THEORY OF ARCHITECTURAL FORM BY JULIUSZ ŻÓRAWSKI AND HIS STUDENTS IN THE CONTEXT OF THE GESTALT PSYCHOLOGY CONCEPTS DEVELOPED IN THE BAUHAUS

The article discusses some still not fully recognized scientific issues such as the impact of the idea of Gestalt Psychology on the education and creative practice of Bauhaus and on the architects operating in Poland after World War II. The first part of the article, reviews the current state of knowledge about the influence of the Gestalt on Bauhaus school teachers and students (among others on Wassily Kandinsky, Josef Albers, László Moholy-Nagy and Paul Klee). The second part of the text briefly presents the theory of architectural form of Juliusz Żórawski and its impact on Polish architects, especially the generation taught by Żórawski. The theory of architecture and the creative practices of Henryk Buszko and Aleksander Franta were analysed. Both architects belonged to the group of the most outstanding architects of post-war Poland. Their most well-known works: the rehabilitation district Ustroń-Zawodzie (the famous "pyramids") and two housing estates – Tysiąclecia and Roździeńskiego in Katowice were clear example of the Gestalt theory in practice.

SE
KC
2
JA

SZTUKA PARTYCYPACYJNA I DIZAJN PARTYCYPACYJNY

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/16

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/17

SZTUKA PARTYCYPACYJNA I DIZAJN PARTYCYPACYJNY JAKO WYZWANIA BADAWCZE

WSTĘP

Red. Agnieszka WOŁODŹKO

Sztuka partycypacyjna i dizajn partycypacyjny to hasła, które często pojawiają się w różnych kontekstach: od treści komunikatów urzędowych, opisów działań społecznikowskich, warsztatów organizowanych przez organizacje pozarządowe do programów instytucji kultury. Ich obecna popularność rodzi pytania o sensy, które ze sobą niosą lub które pragną w nich ulokować posługujący się nimi artyści.

Według Arthura C. Danto akt wystawienia w nowojorskiej Stable Gallery słynnego *Brillo Box* Andy'ego Warhola zakończył epokę modernizmu. Odtąd sztuka wkroczyła w fazę posthistoryczną, a praktyki artystyczne zwróciły się ku innym celom niż poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czym jest sztuka. W tej sytuacji „przefunkcjonowania" pojawiła się propozycja rozumienia jej w kategoriach formy świadomości społecznej. Działania artystyczne przeniosły się do przestrzeni publicznej miast, by odgrywać tam rolę animacyjną.

Był to jednocześnie czas, gdy kontrkulturowi rewolucjoniści głosili hasła odnowy życia społecznego i upodmiotowienia jego uczestników. W tym kontekście propozycja zmiany formuły relacji pomiędzy twórcą a publicznością trafiła na podatny grunt, podobnie jak postulat podważenia podziału na nadawców i odbiorców komunikatów artystycznych. Tak dzieje się w przypadku sztuki partycypacyjnej, w której widz staje się uczestnikiem i współautorem twórczego działania. Równolegle podobne zjawiska ujawniły się w praktykach związanych z projektowaniem. Potencjalny użytkownik coraz częściej jest włączany w procesy decydowania o przyszłym kształcie przestrzeni, obiektów, a nawet usług.

Hybrydyczny charakter tych praktyk, lokujących się na styku z aktywizmem, powoduje, iż wielu teoretyków i obserwatorów ma wątpliwości, czy nie opuściły one już zupełnie pola sztuki i nie przeniosły się na teren polityki, tym samym spełniając postulat wysunięty przez historyczną awangardę. Przegląd publikacji na temat sztuki partycypacyjnej i dizajnu partycypacyjnego skłania do wniosku, że z wielkim trudem przedostają się one do badań historyków sztuki. Chętniej refleksję na ich temat podejmują kulturoznawcy, socjolodzy i antropolodzy. Charakterystyczna dla ich dziedzin wiedzy perspektywa pozwala spojrzeć na wspomniane zjawiska w kontekście nowej realności życia społecznego i – związanej z nią – nowej wyobraźni społecznej. I tak środowisko kulturoznawców Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu skupia się na analizie wartości, norm i praktyk kulturowych współczesnego miasta.[1] Na tej samej uczelni grupa socjologów śledzi i dokumentuje aktywności wernakularne realizowane w przestrzeniach urbanistycznych.[2] Na Uniwersytecie Warszawskim refleksja na temat artystycznych praktyk włączających podej-

mowana jest w środowisku antropologów, starających się podążać za zjawiskami lokującymi się na przecięciu aktywności artystów-animatorów oraz lokalnych zjawisk kulturowych.[3] Z kolei socjolożka Monika Rosińska, związana z poznańską School of Form, włącza problemy projektowania opartego na współpracy do swoich badań dotyczących nowych przejawów dizajnu.

Wśród badaczy wikłających się w analizę wspomnianych zjawisk daje się zauważyć wyrazista tendencja do poszukiwania nowej, eksperymentalnej formuły generowania wiedzy. Podejmowane przez nich próby oparte są na twórczym zaangażowaniu ich samych, występujących w podwójnej roli artystów-badaczy. Tak dzieje się w przypadku paraetnograficznych praktyk artystycznych podejmowanych przez interdyscyplinarną grupę pod kierownictwem Tomasza Rakowskiego, prowadzącą badania *Wyzwania etnografii twórczej* (2012). Podobna praktyka badawcza realizowana jest przez Pracownię Sztuki Społecznej, funkcjonującą przy Instytucie Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku, która zajmuje się badaniami zjawisk artystycznych z użyciem narzędzi praktycznych poprzez projektowanie i realizowanie działań aktywizujących, animacyjnych i interwencyjnych w środowisku lokalnym. Wreszcie warto wspomnieć o inicjatywach badawczych podejmowanych w środowiskach pozaakademickich. Przykładem takiej formuły może być prowadzona na warszawskiej Pradze Szkoła Nauk Praktycznych (2016–2017), organizowana w formule uniwersytetu latającego.[4]

Zawarte w tym numerze *Sztuki i Dokumentacji* artykuły zostały przygotowane przez taki właśnie interdyscyplinarny zestaw autorów. Zawierają one zarówno analizy wspomnianych zjawisk, jak również prezentują ich szerokie tło społeczno-polityczne. Socjolog, antropolog i historyk Cezary Obracht-Prondzyński podejmuje refleksję nad napięciem obserwowanym pomiędzy społeczną pasywnością a silnym przekonaniem, że kluczową kwestią dla naszej wspólnoty narodowej i państwa jest stworzenie silnego społeczeństwa obywatelskiego. Artystka, kuratorka i kulturoznawczyni Agnieszka Wołodźko wskazuje na źródła sztuki i dizajnu partycypacyjnego i powiązane z nimi wartości oraz dokonuje przeglądu i uporządkowania funkcjonujących już definicji. Wreszcie mamy recenzję publikacji *Animowanie Miasta. Gdańsk przestrzenią artystów*, w której polonista Maksymilian Wroniszewski omawia teksty stanowiące wielostronne spojrzenie na działania twórcze i animacyjne w przestrzeni publicznej miasta.

Przypisy

[1] *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. Ewa Rewers (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2014).

[2] Projekt *Niewidzialne miasto*, realizowany w latach 2007–2011 przez badaczy z Zakładu Badań Kultury Materialnej i Wizualnej w Instytucie Socjologii UAM w Poznaniu, we współpracy z firmą Metropolis.

[3] Dorota Ogrodzka, Tomasz Rakowski, Ewa Rossal, „Odsłonić nowe pola kultury: projekt etnografii twórczej i otwierającej," *Kultura i Rozwój* 3(4) (2017): 89–112.

[4] Szkoła Nauk Praktycznych była realizowana przez filozofa i urbanistę Piotra Jaworskiego oraz artystkę Izę Rutkowską.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/18

Cezary
OBRACHT-PRONDZYŃSKI
Uniwersytet Gdański, Wydział Nauk Społecznych

AKTYWNOŚĆ SPOŁECZNIE UŻYTECZNA: TWÓRCZOŚĆ, POSTAWY I RYZYKO

Jednym z kluczowych problemów i wyzwań, z jakimi przyszło się nam mierzyć w Polsce po 1989 roku była społeczna bierność (pasywność). Już w pierwszych częściowo demokratycznych wyborach w czerwcu 1989 dała ona o sobie znać stosunkowo niską frekwencją, która dla wielu obserwatorów była zaskakująca w kontekście oczekiwanych (czy przez wszystkich?) zmian politycznych. W kolejnych wyborach (parlamentarnych, prezydenckich, samorządowych czy europejskich) oraz w kluczowych referendach (konstytucyjne i akcesyjne do UE) stale widoczny był znaczący odsetek populacji, który w nich nie uczestniczył. Nad powodami tego głowili się wielokrotnie politolodzy i socjologowie polityki, faktem jednak jest, że w porównaniu do innych krajów Europy Zachodniej, a nawet naszych sąsiadów ten podstawowy, najbardziej elementarny wskaźnik obywatelskich aktywności wypada dość marnie.[1]

Można to uznać za przejaw istotnego deficytu, który charakteryzuje nas jako wspólnotę, zwłaszcza że kontrastuje on z silnym przekonaniem, utrwalanym przez nowe, demokratyczne elity, iż kluczową kwestią, rozstrzygającą o przyszłości narodu i państwa, jest stworzenie silnego społeczeństwa obywatelskiego.[2] Postulat ten nieustannie podnoszono w polskich debatach publicznych po 1989 roku, mając przy tym świadomość, że samo pojęcie przeszło bardzo głęboką ewolucję treści – od utożsamienia w czasach starożytnego Rzymu ze społeczeństwem politycznym aż po przeciwstawienie tegoż społeczeństwa państwu, jak to miało miejsce u Hegla.[3] Niezależnie jednak od tego nie tylko w Polsce, ale w całej naszej części Europy stało się ono podstawowym pojęciem – słowem-kluczem, pozwalającym na opisywanie dokonujących się tutaj przemian, rosnących aspiracji społecznych ostatnich trzech dekad, ale także swoistym „testem" pozwalającym na ocenianie jakości procesów transformacyjnych.[4] Niekiedy tak dalece, że diagnozowane deficyty, niedoskonałości czy też słabości obywatelskiego wymiaru społeczeństw pozwalały krytykom stwierdzać, iż społeczeństwa te „nie dorosły" do stania się w pełni demokratycznymi. Wybrzmiewały przy tym mocno nie tylko oceny, ale też nacechowane mocno perswazyjnie rady, za-

lecenia, a czasami wręcz pouczenia i ponaglenia, aby wykazać się większą determinacją w budowaniu instytucji obywatelskich. Efekt tych pouczeń bywał jednak często odwrotny od zamierzonego.

W tym kontekście zastanawiano się też nad barierami, które stawały na drodze rozwoju społeczeństwa obywatelskiego, wskazując już u progu transformacji na splot niesprzyjających czynników formalnych, finansowych, strukturalnych, politycznych, ale też mentalnych i osobowościowych (trauma wielkiej zmiany, która wiele grup społecznych zaskoczyła i „wyrzuciła" z utartych dotychczas kolein życiowych).[5] Charakterystyczne przy tym, że tak jak często wskazywano, iż najlepszym remedium na ten stan winna być przede wszystkim edukacja obywatelska,[6] tak równie konsekwentnie podnoszono, iż mamy w tym zakresie ogromne zaniedbania.[7] W ciągu trzech dekad po przełomie demokratycznym nie potrafiliśmy stworzyć systemu edukacji obywatelskiej, która objęłaby nie tylko uczniów w szkołach, ale też osoby dorosłe. Żadna z kolejnych ekip rządowych nie pokusiła się o zainwestowanie w tę sferę wzmacniania aktywności obywatelskiej, uwzględniającą przy tym dynamikę zmian pokoleniowych, funkcjonowanie środowisk zróżnicowanych kulturowo[8] czy też dokonującą się rewolucję technologiczną. Także samorządom lokalnym nie udało się wypracować spójnych, a przede wszystkim skutecznych narzędzi rozwijania edukacji obywatelskiej, choć wydawać by się mogło, że szczególnie one są do tego powołane.

W tej sytuacji wydawało się, że najskuteczniejszym mechanizmem tworzenia społeczeństwa obywatelskiego oraz wprawiania obywateli do aktywności społecznej będzie gwałtownie rozwijający się od początku lat dziewięćdziesiątych sektor pozarządowy. Z tego względu właśnie on skupiał uwagę licznych badaczy,[9] analizujących przede wszystkim uwarunkowania i bariery jego rozwoju (finansowe, prawne, polityczne itd.),[10] pełnione funkcje społeczne,[11] postawy społeczników – ich motywacje, zmiany świata wartości,[12] nowe formy aktywności w różnych wariantach wolontariatu.[13]

Opierając się na tych obserwacjach Andrzej Siciński sformułował własną koncepcję społeczeństwa obywatelskiego, dostosowaną do polskich warunków. Odwołał się w niej do idei trzech opozycji: pionowej – poziomej organizacji społeczeństwa; społeczeństwa „wycofanego" – uczestniczącego i wreszcie społeczeństwa otwartego – zamkniętego. Twierdził, że im bardziej społeczeństwo jest poziome (mniej zhierarchizowane), otwarte, aktywne (uczestniczące) i powiązane siecią zależności oraz współdziałania, tym bardziej można je uznać za społeczeństwo obywatelskie.[14]

Takie ujęcie umożliwiło rozróżnienie dwóch odmiennych, ale wzajemnie się uzupełniających, sposobów rozumienia fenomenu społeczeństwa obywatelskiego. W pierwszym, szerszym, widzi się to społeczeństwo jako „społeczeństwo ludzi zaangażowanych w życie publiczne." Ujęcie to jest szczególnie ważne w perspektywie polskich doświadczeń okresu transformacji. Wówczas bowiem liczyły się skuteczne strategie adaptacji do drastycznie zmieniających się warunków życia, umiejętność współdziałania w ramach nieformalnych struktur, choćby w działaniach samopomocowych (zwłaszcza widoczne to było w środowiskach wiejskich i małomiasteczkowych), zdolność do tworzenia narzędzi wsparcia, ale też oporu itd. Rzadko kiedy przybierały one formę działań zinstytucjonalizowanych, nie oznacza to jednak, że nie były skuteczne i społecznie ważne.

W tym kontekście należy dopiero postrzegać drugie rozumienie społeczeństwa obywatelskiego, które koncentruje się na działaniach niezależnych od państwa, a więc przede wszystkim na działaniach podejmowanych przez organizacje pozarządowe (w tym przypadku nazwa trafnie oddaje istotę tego podejścia).[15] Są to więc działania w ramach struktur sformalizowanych, które zresztą w miarę upływu lat były poddawane coraz silniejszej presji biurokratycznej i kontrolnej.

Obydwa te podejścia kładą jednak nacisk na istnienie niezbędnych warunków, aby społeczeństwo obywatelskie mogło w ogóle istnieć i się rozwijać. Są nimi: ograniczona władza, państwo kierujące się rządami prawa, gospodarka funkcjonująca na zasadach wolnorynkowych oraz istnienie wielu różnych stowarzyszeń niezależnych od państwa.[16] Tylko w takich warunkach możliwe jest animowanie aktywności obywatelskiej, a to właśnie poziom samoorganizacji i zaangażowania obywateli świadczy o jakości i sile społeczeństwa obywatelskiego.

Kwestia aktywizmu jest fundamentalna dla zrozumienia społeczeństwa obywatelskiego. Warto przy tym pamiętać, że już starożytni rozróżniali dwa wzorce życia: *vita contemplativa* i *vita activa*. Każdy z nich inaczej definiował życiowe cele i rządziły się one odmiennymi zasadami. Dla starożytnych było jednak oczywiste, że nie można powiedzieć, że któryś z tych wzorców jest lepszy.

Pierwszy skupiał się na uprawianiu filozofii, co rozumiano wówczas jako myślenie i dociekanie natury rzeczywistości oraz namysł nad ludzkim życiem i losem. Żywiołem drugiego była polityka, czyli działanie, aktywność, organizowanie, praca itd. Przy czym w starożytnym rozumieniu polityki najistotniejsza była troska o dobro wspólne. Innymi słowy *vita activa* – życie aktywne oznaczać winno zaangażowanie w sprawy własnej wspólnoty (od rodziny, przez wspólnotę sąsiedzką, lokalną, aż po narodową, europejską i wreszcie globalną).

Starożytni doceniali obydwa podejścia, uznając je raczej za komplementarne. Jeśli gdzieś widzieli opozycję to raczej między aktywnością (zarówno w rozumieniu intelektualnym, jak i politycznym) a gnuśnością. Tę krytykowali (również w następnych stuleciach) w zasadzie wszyscy: filozofowie, etycy, moraliści, pisarze, duchowni itd. Gnuśność postrzegana była jako synonim lenistwa (duchowego, zawodowego, a także politycznego, czyli obywatelskiego itd.). Nie miała ona nic wspólnego z zasłużonym odpoczynkiem po wytężonej pracy. Wręcz przeciwnie – gnuśny człowiek pracą się nie hańbił.

W kontekście powyższego powstaje zasadnicze pytanie dotyczące pasywności obywatelskiej. Należy tutaj rozróżnić sytuację, w której jest ona wymuszona okolicznościami życiowymi, wynika z deficytów kompetencyjnych i niskiego kapitału kulturowego (co może być wynikiem sytuacji społecznej, w jakiej znajduje się jednostka lub grupa społeczna) od formy wręcz oporu, buntu i protestu przeciwko niesprawiedliwości, jakiej grupa doświadcza. Odmawia ona wtedy uczestnictwa w „rytuałach obywatelskich," uznając je za narzędzie legitymizowania porządku, który sama kontestuje jako krzywdzący.

To zupełnie inna sytuacja, niż ta, w której bierność jest efektem lenistwa obywatelskiego. Dopuszczają się go obywatele, którzy – choć mają ku temu wszystkie możliwości i kompetencje – zachowują się całkowicie pasywnie. Są gnuśni właśnie – z wygody, wyrachowania, z lekceważenia spraw wspólnotowych itd.

Jak widać powody pasywności obywateli mogą być różne, ale w każdym społeczeństwie takie osoby się znajdą. Jednak pojawia się pytanie, czy równie uprawnione jest mówienie o leniwym społeczeństwie obywatelskim jako całości?[17] Jest to w zasadzie jeden z istotniejszych, choć raczej nienazwanych, pomijanych i drażliwych, obszarów, w których mamy do czynienia z kontrowersją dotyczącą zachowań obywatelskich Polaków. Czy bowiem wysoki poziom pasywności obywatelskiej (niekiedy określany nawet mianem „społecznego bezruchu"[18]) jest zawiniony przez specyficzne okoliczności i warunki, w jakich funkcjonuje nasze społeczeństwo (trauma transformacji, podziały ekonomiczne, nieufność, rosnąca opresyjność państwa, słabość edukacji obywatelskiej itd.)? Czy raczej można powiedzieć, że – zwłaszcza w kontekście porównawczym z innymi – Polacy mają wszelkie warunki, możliwości i kompetencje, aby być aktywnymi obywatelami tylko… im się nie chce?

Jest to być może jedno z najważniejszych pytań dotyczących funkcjonowania naszej wspólnoty obywatelskiej nie tylko w wymiarze politycznym, ale także (a może przede wszystkim) etycznym. Oznacza ono bowiem konieczność postawienia kolejnego pytania: o poczucie współodpowiedzialności za przyszłość społeczeństwa i państwa. Paradoks polega na tym, że w ostatnich dekadach badacze społeczni (głównie socjologowie i psychologowie społeczni), ale też publicyści, animatorzy i filozofowie, nieustannie pisali o konieczności tworzenia i wzmacniania w Polsce społeczeństwa obywatelskiego, którego fundamentem winna być kultura zaangażowania i aktywizmu.[19] Uznawano to wręcz za aksjomat i zgodnie z nim stale mobilizowano, zachęcano czy też wspierano różnego rodzaju działania, aktywności, inicjatywy. Służyły temu liczne programy grantowe (wspierane także przez środki zagraniczne), szkolenia, warsztaty, kampanie informacyjne, zmiany prawne czy też poradnictwo, skierowane także do środowisk mniejszych, bardziej peryfe-

ryjnych. Ważną rolę odgrywały również nagrody dla aktywnych i zasłużonych dla ruchu obywatelskiego osób, organizacji, instytucji wspierających.

Jednocześnie powszechnym i stałym wątkiem, obecnym w debacie publicznej, było narzekanie, że poziom i jakość zaangażowania są nader marne, co potwierdzać miały zresztą kolejne badania – tak w odniesieniu do wymiaru ogólnopolskiego,[20] jak i lokalnego.[21] Kluczowym wskaźnikiem była tutaj liczba organizacji pozarządowych oraz zakres zaangażowania się w ich pracę mieszkańców danego terenu. Jednak takie podejście sprawiało, że wiele inicjatyw i działań, podejmowanych właśnie z myślą o sferze publicznej, stawało się niejako niewidocznymi. A stwierdzane deficyty formalnych aktywności służyły niekiedy wręcz do „dyscyplinowania" społeczeństwa, któremu w okresie transformacji politycy, ale też publicyści i badacze niejednokrotnie zarzucanli że nie wykazuje odpowiedniego poziomu zaangażowania.

W Polsce społeczny bezruch bywał przełamywany na kilka sposobów. Jednym z nich są działania podejmowane w mikroskali, a skoncentrowane na zaspokojeniu potrzeb i wsparciu dla osób znajdujących się w trudnej sytuacji życiowej (szczególnie jest to widoczne w formach oddolnej mobilizacji i samoorganizacji w czasie epidemii). Inny rodzaj aktywności to szerokie kampanie, mobilizujące miliony osób, których celem jest również świadczenie pomocy (najlepszy przykład to Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy, ale też np. akcja Świąteczna Paczka i szereg podobnych). Jeszcze inny dowód zdolności do „społecznych poruszeń" przynoszą wydarzenia, które następowały po wielkich narodowych tragediach (śmierć papieża Jana Pawła II, katastrofa w Smoleńsku) lub w obliczu katastrof naturalnych (powódź tysiąclecia w 1997 roku czy też huragan w 2017, który spustoszył Pomorze).

Wszystkie te przykłady udowadniają, iż w Polakach tkwi duży potencjał społecznej mobilizacji, empatii, chęci pomocy i zaangażowania. Problem jednak w tym, na co uwagę zwracają badacze zachowań zbiorowych, że miewa to charakter akcyjny. To chwilowe zrywy, jednorazowe (nawet jeśli powtarzalne) przedsięwzięcia, często nie przybierające formy długotrwałego, systemowego zaangażowania. Nie oznacza to jednak, że nawet te incydentalne aktywności nie zaspokajają ważnych potrzeb wielu osób, związanych z zaangażowaniem na rzecz innych (stąd np. popularność WOŚP).

Dodatkowy kontekst dla społecznego aktywizmu w Polsce (podobnie, jak w innych krajach naszego regionu[22]) tworzą w ostatnich latach złożone procesy kulturowe, związane m.in. z przesunięciem pól konfliktów ze sfery interesów do sfery wartości i symboli, załamywaniem możliwości (po)rozumienia w wyniku wygasania wspólnych kodów komunikacyjnych i osłabienia (a niektórzy wręcz twierdzą, że zanegowania) wspólnego kanonu kulturowego oraz toczącej się rewolucji tożsamościowej. (Wiąże się ona z takimi zjawiskami jak „ujawniona wielokulturowość," żądania bycia uznanymi formułowane przez różne grupy mniejszościowe). Do tego należy dodać zjawiska takie, jak: kryzys globalizacji, głęboka transformacja systemów politycznych (kryzys demokracji przedstawicielskiej, silne tendencje populistyczne, wzrost nastrojów autorytarnych), rosnąca (a przynajmniej utrzymująca się) siła ruchów fundamentalistycznych (ideologicznych i religijnych), a wszystko to w połączeniu z fragmentaryzacją społeczeństwa, będącą efektem rewolucji komunikacyjnej. Sprawia to, iż mamy do czynienia z sytuacją, w której instytucje, środowiska czy też kręgi społeczne stają się coraz bardziej „aparatem samocelowym." A więc nastawionym na siebie bez możliwości (nie tyle nawet chęci) poznania, uznania i uwzględnienia emocji, sądów, przekonań i oczekiwań innych. W wyniku tego stajemy się światem wsobnym, co kontrastuje z nader często i chętnie podkreślaną oraz deklarowaną przez Polaków otwartością.

Uwzględniając najpowszechniejsze formy aktywizmu społecznego, czyli zaangażowanie w działania organizacji społecznych, należy pamiętać także o ewolucji ich funkcji. Jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku Kazimierz Z. Sowa proponował, aby wyróżnić cztery takie funkcje: integracyjno-strukturalizacyjną, samorządową, mediacyjno-manipulacyjną („zrzeszenie pełniąc rolę koordynatora interesów zrzeszonych jednostek jest równocześnie koordynatorem interesów grupowych z interesami ogólnospołecznymi") oraz funkcję polegającą

na inicjowaniu zmian społecznych.[23] Badacz ten odnosił wspomniane funkcje do szerokiego spektrum organizacji, w tym m.in. do organizacji politycznych. Zwłaszcza w odniesieniu do funkcji czwartej miało to znaczenie, zważywszy na przełom demokratyczny, który nastąpił tuż po publikacji jego tekstu. Wtedy bowiem organizacje pozarządowe stały się jednym z najważniejszych podmiotów inicjujących i realizujących zmiany, zmierzające do demokratyzacji życia społecznego.

Jednak okres transformacji wpłynął na zasadnicze poszerzenie pola (zasięgu oddziaływania społecznego) i zakresu (różnorodności sfer zainteresowania) aktywności organizacji, a w związku z tym także ich funkcji. Trafnie ujęła to Ewa Leś, proponując wyróżnienie nowych funkcji:

Działanie na rzecz przywrócenia równowagi między prawami obywateli a ich obowiązkami społecznymi, promowanie cywilizacji solidarności jako antidotum na kryzys więzi społecznych, przeciwdziałanie skrajnemu indywidualizmowi i promowanie ładu społecznego opartego na pomocniczości, który wzmacnia wzajemną odpowiedzialność jednostki, wspólnoty, państwa oraz sektora prywatnego, przeciwdziałanie erozji odpowiedzialności państwa za dobro wspólne, inspirowanie procesu legislacyjnego, kontrolowanie administracji publicznej oraz tworzenie nowych modeli uczestnictwa społecznego, uwzględniających kształtowanie świata od najbliższego otoczenia po wymiar globalny, a także poszerzanie zakresu satysfakcjonujących ról społecznych przez dowartościowanie pracy społecznie użytecznej.[24]

Jak widać, lista funkcji i zadań organizacji pozarządowych została tutaj znacząco rozwinięta i nie bez powodu ważne miejsce zajmuje na niej kwestia społecznej użyteczności, choć jest to kategoria bardzo dyskusyjna i kontrowersyjna, gdyż czasami trudno o społeczny konsensus w odniesieniu do tego, co jest użyteczne i pożądane. Dotyczy to zarówno spraw i działań w skali lokalnej, jak i w odniesieniu do kwestii ogólnopaństwowych (jedni powiedzą, że samorząd jest fundamentem państwa, podczas gdy inni będą w nim widzieli czynnik to państwo osłabiający, a więc bynajmniej wcale nie użyteczny).

Nie oznacza to jednocześnie, że tak szeroko zarysowany obszar aktywności ngo i ich funkcji nie rodzi różnego rodzaju ryzyk. Wiążą się one z kontrtendencjami, które da się aktualnie zauważyć w odniesieniu do społecznego aktywizmu w zasadzie w każdej niemal sferze. Nie jest to być może nic nowego, ale dziś podwójne, janusowe oblicze aktywizmu jest szczególnie uderzające. Jako przykłady można przywołać kilka zjawisk.

Pierwszym mogą być nowe technologie komunikacyjne, które są skutecznie i bardzo efektywnie wykorzystywane do przekazywania informacji (zwłaszcza w sytuacji, gdy władze polityczne blokują inne kanały i możliwości ich upowszechniania), a w ślad za tym służą społecznej mobilizacji. Widać to było w wielu miejscach na świecie – np. w czasie Arabskiej Wiosny, podczas protestów w USA (Occupy Wall Street), w Iranie, Hongkongu, Rosji, Wenezueli. Przy czym protesty w Rosji czy Hongkongu mają właściwie charakter ciągły. Co ważne, pozwalały one na przełamywanie barier środowiskowych i ułatwiały kontakty ponad społecznymi podziałami. W zasadzie trudno byłoby dziś wskazać jakiekolwiek masowe akcje protestacyjne i nowe ruchy społeczne, które nie korzystają z narzędzi dostarczanych przez media społecznościowe i nowe technologie komunikacyjne.[25] Tak dzieje się oczywiście także w Polsce.[26]

Ale jednocześnie to właśnie te technologie służą jako wygodne i efektywne narzędzia manipulacji, podgrzewania nastrojów, pogłębiania podziałów, rozsiewania niesprawdzonych informacji itd. O tym, jakie to rodzi społeczne (ale też polityczne) ryzyka napisano w ostatnich latach bardzo wiele. A jesteśmy dopiero na początku tego procesu.

Tę podwójną naturę widać także wtedy, gdy analizuje się deterytorializację i wirtualizację aktywizmu, objawiającą się wspieraniem (łatwością wspierania) różnych inicjatyw „zza ekranu smartfona," nawet jeśli powstają one tysiące kilometrów od miejsca naszego pobytu. Ale jednocześnie nie brakuje opinii, iż taki lajkowy aktywizm (slaktywizm) prowadzi do faktycznej demobilizacji, bowiem akty wsparcia nie przenoszą się w sferę działań realnych.[27] W tym przypadku ryzyko polega na tym, że szansa na realną zmianę społeczną jest minimalna, wszak nader często konieczna jest interwencja w konkretnym

miejscu i czasie (np. w celu zablokowania wycinki drzew), a lajkowanie służy wyłącznie uspokojeniu sumienia.[28]

Jednocześnie jednak błędem byłoby sądzić, że terytorium straciło na znaczeniu. Przeczą temu rozwijające się w różnych zakątkach świata (w tym także w Polsce) aktywistyczne ruchy miejskie, podejmujące interwencje, inicjujące procesy zmian, artykułujące interesy czy też oferujące wsparcie.[29] W tym przypadku mamy do czynienia z renesansem lokalności, która sprzyja społecznej mobilizacji do działania w mikroskali na rzecz wsi, osiedla, podwórka, miasta, parafii itd. Oczywiście, wymiar owej lokalności może być bardzo różny i niekiedy odnosi się do wielkich metropolii, zwłaszcza wtedy, gdy przejmują one na siebie kluczowe działania związane z aktywnym rozwiązywaniem problemów społecznych (tak było np. w czasie kryzysu migracyjnego w 2015 roku). Nie bez powodu wskazuje się niekiedy, że rosnącej roli metropolii w wymiarze gospodarczym i społecznym powinno również towarzyszyć dowartościowanie ich pozycji w świecie politycznej reprezentacji (choćby w strukturach UE). Póki co jednak szerszego przyzwolenia na to nie ma, bo oznaczałoby to przełamanie monopolu państw narodowych. Dynamika procesu społecznego jest jednak tego rodzaju, że miasta – zwłaszcza metropolie – będą coraz ważniejszym i aktywniejszym aktorem na scenie publicznej, to zaś będzie prowadziło do napięć między władzą centralną a samorządnymi komunami miejskimi (widać to bardzo wyraźnie w Polsce).[30]

Kolejny wymiar, określający realia społecznego aktywizmu, związany jest z pluralizacją ideologiczną i światopoglądową, które dodatkowo napędzane i pogłębiane są przez podziały polityczne. Tu być może najwyraźniej daje się zauważyć ogromną dynamikę i jednocześnie zmianę form aktywizmu społecznego w Polsce, przy czym kontekst polityczny ostatnich lat jest tu nader wyraźny. Po jednej stronie spektrum polityczno-ideologicznego lokują się takie wydarzenia i inicjatywy, jak Marsz Niepodległości,[31] działalność Klubów Gazety Polskiej czy też szerokie spektrum działań związanych z radykalnymi ruchami religijnymi (określane niekiedy mianem „prawicowego społeczeństwa obywatelskiego"[32]). Jak podkreślał Grzegorz Ekiert:

> Od początku XXI wieku polskie społeczeństwo obywatelskie doświadcza rosnącej filaryzacji organizacyjnej i ideologicznej, będącej rezultatem pojawiania się i instytucjonalizacji konserwatywnych, nacjonalistycznych, antyliberalnych i opartych na religii sieci organizacji. Mają one własne media lokalne i krajowe, sieci społecznościowe, ramy symboliczne, polityczną narrację oraz poparcie i środki do działania zapewniane przez Kościół katolicki, prawicowe partie polityczne, fundacje i osoby prywatne o poglądach konserwatywnych i w coraz większym stopniu państwo polskie, od czasu gdy zostało ono przejęte przez partię Prawo i Sprawiedliwość po wyborach w 2015 roku.[33]

Działania podejmowane przez ten nurt polityczno-ideologiczny spotkały się z rosnącą aktywnością środowisk, które widzą w nim zagrożenie dla własnej pozycji społecznej, wyznawanych wartości czy posiadanych praw. Z tego wziął się przede wszystkim bunt kobiet (czarne protesty i Strajk Kobiet[34]), ale też protesty związane ze zmianami w wymiarze sprawiedliwości, działania wspierające strajk nauczycieli, kontestowanie mediów publicznych, protesty ekologów (nie tylko przeciw wycince Puszczy Białowieskiej) itd.

Co ważne, wszystkie te działania w całym spektrum ideologicznym i politycznym (a nie należy ograniczać go wyłącznie do biegunowo zarysowanych odmienności), toczą się nie tylko na scenie ogólnopolskiej, ale angażują także społeczności lokalne. W tym sensie można w ostatnich latach mówić jeśli nie o „przebudzeniu", to na pewno o „falującej obywatelskości",[35] w której mamy do czynienia z ogromnym zróżnicowaniem form, celów i aktorów wkraczających na ścieżkę społecznego aktywizmu.

Oczywiście, rodzi on ryzyko pogłębiania się podziałów społecznych, rosnących nastrojów radykalnych, skłonności do wykluczania przeciwników ze wspólnoty obywatelskiej i traktowania ich jak wrogów. Można na to zresztą spojrzeć w szerszej perspektywie przez pryzmat coraz

większego społecznego zróżnicowania w odniesieniu do wybieranych strategii życiowych i stylów życia, upodobań i preferencji estetycznych, odmiennych postaw ideowych. To oznacza, iż jednym z największych wyzwań jest radzenie sobie z odmiennością, manifestującą się we wszystkich obszarach i sferach życia społecznego (poza przywołanymi może ona dotyczyć także pamięci społecznej i genealogii, tożsamości etnicznych i narodowych, identyfikacji i orientacji seksualnej, wzorów konsumpcji). Jeśli spojrzymy na to z tej perspektywy, wtedy łatwo zauważymy, że znoszą się tu wzajemnie tendencje pluralizacji i chęć uniformizacji. Uznanie dla różnorodności i skłonność do jej ograniczania (np. poprzez działania administracyjne). Akceptacja dla ujawniania odmienności i ich upodmiotawiania (np. poprzez wprowadzanie ważnych dla poszczególnych grup wątków do debaty publicznej) z żądaniem milczenia i usunięcia się na margines.[36]

Te bardzo wyraźne napięcia są widoczne w sferze języka, jakiego używa aktywizujące się społeczeństwo. Widać w nim także silne podziały polityczne i ideologiczne.[37] Stąd pytanie: czy jest on opisowy, czy raczej perswazyjny, a więc służący mobilizacji? Czy służy upodmiotowieniu, czy raczej stygmatyzacji? Jest narzędziem komunikacji czy raczej staje się instrumentem manipulacji? Do jakich wartości się odwołuje? Emancypacji, partycypacji, integracji, solidarności? Czy raczej wrogości, wykluczenia, ekskluzywizmu? W ślad za tym należy zapytać, co ujawnia język – jakiego typu postawy, jaki typ aktywizmu? Czy raczej taki, który jest nastawiony na współ- (współpracę, współdziałanie, współdzielenie, współodpowiedzialność itp.). Czy raczej odwrotnie – na konflikt, dzielenie, rywalizację, dyskredytację…?[38]

Paradoksalnie język może przy tym maskować prawdziwe zamiary i cele (deklarowana współpraca w istocie oznacza chęć usunięcia konkurentów). A czasami to, co brzmi negatywnie, może mieć charakter funkcjonalny (tak może być z konfliktami, nie każdy przecież konflikt jest z założenia destrukcyjny). W tym także ukryty jest paradoks sytuacji społecznej. Ale też ryzyko wynikające z braku czytelności. A to o tyle ważne, iż za językiem kryje się praktyka. Dobrym przykładem może być jedno z najważniejszych haseł w repertuarze społecznego aktywizmu – partycypacja. W jednym z pierwszych poradników tak o niej pisano: „W szerokim rozumieniu partycypacja społeczna jest podstawą społeczeństwa obywatelskiego, którego członkowie dobrowolnie biorą udział w publicznej działalności. W węższym rozumieniu pojęcie to oznacza partnerstwo publiczno-prawne samorządu gminnego i mieszkańców służące podejmowaniu działań na rzecz rozwoju lokalnego."[39] Jednocześnie dodawano tam, że takie aktywne partnerstwo wymaga: „podmiotowego i równoprawnego traktowania się partnerów: należy unikać sytuacji, w której aktywność samorządu lokalnego sprowadza się do działań polegających na zabieganiu o przychylność społeczności lokalnej w czasie wyborów w zamian za przyznanie jej (bądź obietnicę przyznania) dóbr pozostających w jego gestii; kreatywności i aktywności partnerów; wspólnej wizji dotyczącej kierunków i form rozwoju społeczności lokalnej oraz konsensusu dla tej wizji i sposobów jej osiągnięcia."[40]

W sensie ideowym trudno byłoby znaleźć kogoś, kto odmawiałby tym zasadom sensu i nie uznawałby ich za społecznie pożądane. Jednak w praktyce spełnienie każdego z tych warunków okazuje się być bardzo trudne i to nawet nie z racji niechęci stron uczestniczących w procesie czy też głęboko społecznie zakorzenionej u nas nieufności.[41] Idzie także o brak narzędzi i umiejętności posługiwania się nimi, co wynika z niskiego poziomu kultury obywatelskiej (zresztą to charakteryzuje nie tylko lokalne społeczności samorządowe, o których tutaj mowa). Równie istotna jest ułomność społecznej debaty oraz okupowanie agory publicznej przez różnego rodzaju ekstremizmy, zawłaszczenie mediów publicznych, i uwiąd mediów lokalnych oraz regionalnych.

Jednocześnie jednak, być może znowu paradoksalnie, te właśnie ułomne narzędzia partycypacji rozwijane w samorządach, podtrzymywanie sieci współpracy między sferą pozarządową i samorządem, biznesem oraz różnymi instytucjami (edukacyjnymi, kulturalnymi itd.), społeczne reakcje na spotykające nas niespodziewane zdarzenia i katastrofy, a nawet narastające napięcia polityczne i ideologiczne spowodowały, iż w szeregach aktywistów społecznych pojawiło się bardzo wiele zupełnie nowych osób, w tym

także młodzieży i seniorów. Co więcej, dzieje się to w czasach, gdy zdolność do budowania koalicji i sieci współpracy konkuruje z pogłębiającą się indywidualizacją i skłonnością do izolacji. A działania instytucjonalne zderzają się z silną tendencją do deinstytucjonalizacji, a więc ucieczki od organizacji i skłonności do działań *ad hoc*.

Wszystko to pokazuje, jak złożona jest rzeczywistość społecznych aktywności. Dodatkowo dopływ świeżej energii, przyciąganie nowych ludzi i aktywizowanie grup dotąd marginalnych spotyka się ze zjawiskiem uwiądu i wypalenia aktywistycznego.

Proces ten jest wynikiem działania dwojakiego rodzaju sił: po jednej stronie jest nastawienie wielu osób na zaangażowanie, aktywizm, poświęcenie się. Jest silny etos dzielenia się z innymi własną energią, czasem, uwagą, co odpowiada na społeczne oczekiwanie rosnącej liczby osób i środowisk, że ktoś im pomoże i je wesprze.

Z drugiej strony te rosnące wymagania i oczekiwania trudne są do spełnienia. Do tego dochodzi narzucanie często wręcz nierealistycznych standardów, których aktywiści nie są w stanie spełnić, bez względu na to, jak wiele czasu i energii poświęcają na swoją działalność. Dodać jeszcze trzeba rosnącą presję kontrolną, ograniczanie dostępu do środków wraz z przerzucaniem odpowiedzialności na organizacje społeczne za coraz trudniejsze i bardziej problematyczne kwestie społeczne. Z tym wiąże się poczucie osamotnienia, wynikające z wycofywania się lub dysfunkcjonalności instytucji publicznych w danym obszarze (np. opieka socjalna – właśnie wy musicie to robić, bo inaczej nie ma komu...). Nie zawsze i wszędzie tak właśnie jest. Jednak narzucenie nadmiernych oczekiwań zdarza się z problemami po stronie działaczy społecznych... A dodatkowo: niskie wynagrodzenia, niestabilność zatrudnienia, niski prestiż społeczny... Wszystko to w sumie prowadzi właśnie do zjawiska wypalenia aktywistycznego, co musi się przekładać na stan i kondycję społeczeństwa obywatelskiego.[42]

W gruncie rzeczy powyższy dylemat natury mentalnej odnosi się do samej istoty społecznej aktywności. Być może jest on też jedną z przyczyn wspomnianej wcześniej tendencji do deinstytucjonalizacji i ucieczki od organizacji, postrzeganych czasem jako instytucje narzucające zobowiązania, którym osoby chcące się zaangażować jednak nie będą w stanie sprostać? Stąd też zmienia się samo rozumienie aktywności, którą kiedyś postrzegaliśmy jako pewien proces – ciąg zdarzeń, uporządkowanych strukturalnie i funkcjonalnie. Jednak dziś – także dzięki rewolucji technologicznej – zmianie uległa sama natura społecznych relacji. Trudno mówić o procesie, bo ważniejsze są chwilowe zaangażowania, krótkotrwałe i realizowane przy pomocy różnych narzędzi aktywności (bezpośrednie, ale też zapośredniczone przez media społeczne), niekiedy jednorazowe, czasami powtarzalne, ale nieprzymusowe (nie wynikające z obowiązku organizacyjnego), częściej zaś będące efektem emocjonalnego poruszenia. To świat nie struktur i organizacji, lecz raczej incydentów.[43]

Bardzo dobrze odnajduje się on w twórczości, która właśnie dlatego coraz łatwiej i chętniej wkracza w pole społecznego aktywizmu. W jakiejś mierze w swojej animacyjnej praktyce każdy aktywista staje się twórcą. Ale z drugiej strony artysta/twórca wkracza w rolę (choćby – czy też nader często – chwilową) nie tylko obserwatora, badacza i komentatora, lecz także twórcy idei oraz animatora i środowiskowego, akcyjnego lidera. Dzięki temu, ze swoją wrażliwością i doświadczeniem, staje się on mediatorem czy też pośrednikiem ulokowanym w heterogenicznych „między-światach" – w realiach złożonych, usieciowionych, zapętlonych, nieciągłych, zrywanych, odtwarzanych, rekonfigurowanych itd. Tego typu publiczna rola twórców nie jest czymś nowym – wystarczy przywołać czasy Solidarności.[44] Jednak obecnie zupełnie nowe są realia społeczne, w jakich się to odbywa, co oznacza, że także wyzwania są oryginalne i niepowtarzalne. Oto bowiem funkcjonujemy w świecie, w którym trwa medialny, edukacyjny, polityczny, etyczny i pragmatyczny dyskurs, nakazujący bycie aktywnym. Co więcej – w którym aktywne życie staje się synonimem życia ciekawego i atrakcyjnego, dobrego i pożądanego. Taki styl ma m.in. dawać poczucie satysfakcji i sensu, chronić przed samotnością, przedłużać młodość. Jednym słowem – ma być remedium na kluczowe bolączki współczesnej egzystencji.

Wśród wielu „narzędzi," gwarantujących takie właśnie życie, jednym z najchętniej przy-

woływanych jest twórczość, która tym samym zbiega się w jednym punkcie z aktywnością, a razem przekładają się na poziom obywatelskiego zaangażowania. No bo cóż po twórczości, gdyby była ona tylko dla mnie? Twórczość zawsze skierowana jest ku innym (nawet jeśli twórca deklaruje co innego). W tym sensie jest aktem społecznym, czego efektem jest kultura. Bo kultura to nie tylko instytucje, procedury, projekty, finanse, narracje... Gdy „robimy kulturę" – tak naprawdę inicjujemy proces twórczy jako działanie społeczne (i zarazem działanie uspołeczniające). Ale też właśnie w kontekście społecznym nie da się pominąć faktu, że zaangażowanie twórców w sferę publiczną i takież uwikłanie sztuki rodzi szereg wątpliwości, wynikających z historycznych doświadczeń.[45] Wcale też relacje między twórczością i aktywnością artystyczną a budową społeczeństwa obywatelskiego nie są takie bezproblemowe.[46] Choćby dlatego, że artyści bywają obywatelami niestandardowymi.[47] Twórczość zaś zawsze wywołuje niepokój: nie wiadomo czego się po niej spodziewać. Nie daje się jej kontrolować. Jest nieprzewidywalna. Nader często uderza w przyzwyczajenia, podważa utarte sądy, kwestionuje normy, rozdrapuje rany, mobilizuje do aktywności czy zmusza do stawiania trudnych pytań. Twórczość niesie więc ze sobą ryzyko, które zwielokrotnia się jeśli towarzyszy jej społeczne zaangażowanie. Ale może ono uderzać również w reguły i struktury społeczeństwa obywatelskiego, ujawniając np. funkcjonujące w nim uprzedzenia, fałsze, nierówności itp. Z tego względu twórczość wymaga odwagi – nie tylko zresztą od artysty, ale też od odbiorcy, od sponsora, od władzy, mediów, Kościoła itd. W tym znaczeniu staje się czułym wskaźnikiem kondycji społeczeństwa, jego lęków i niepewności, urazów i stereotypów, które je nurtują. Jeśli jednak nie będzie miejsca dla swobody twórczości – nie będzie też ruchu, dynamiki, innowacji. Brakować będzie krytycyzmu i otwartej debaty.

Nie należy jednak w twórczości i umiejętności samoorganizacji widzieć remedium na wszystkie społeczne i rozwojowe bolączki. Tak, jak i od społecznego aktywizmu nie można oczekiwać zbyt wiele. Siłą rzeczy, przy ograniczonych zasobach, kompetencjach i możliwościach, będzie on musiał zawieść pokładane w nim nadzieje, co prowadzić może do rozczarowań, wycofania i w konsekwencji paradoksalnie – do społecznej pasywności. Jednocześnie warto pamiętać, iż naturą aktywności jest „podzielność" w tym sensie, że z małej inicjatywy może wyrosnąć ogromne przedsięwzięcie, tak jak z małego kawałka kłącza wyrasta roślina. Na tym polega fenomen, szczególnie współcześnie, rozwoju inicjatyw społecznych, gdzie nawet najbardziej złożona struktura może mieć zakorzenienie w indywidualnych przedsięwzięciach. Przenoszenie doświadczeń, rozwijanie sytuacyjnych funkcjonalności bazujących na innowacjach i kreatywności uczestników zdarzenia, podtrzymywanie efektu synergii stanowiącej efekt łączenia kompetencji i energii pochodzących z często radykalnie odmiennych środowisk, a wreszcie zdolność dostrzegania problemów społecznych i chęć zmierzenia się z nimi – wszystko to jest źródłem kultury zaangażowania. Kultury, która w równym stopniu może skupiać się na celach afirmatywnych, jak i być narzędziem oporu czy protestu.[48] Rozstrzygający jest kontekst społeczny oraz wartości wyznawane przez uczestników, inicjujących działanie.

Przypisy

[1] Mikołaj Cześnik, *Partycypacja wyborcza w Polsce. Perspektywa porównawcza* (Warszawa: Scholar, 2007); Idem, *Partycypacja wyborcza Polaków* (Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2009).

[2] Aleksander Łukaszewicz, „Państwo – gospodarka – społeczeństwo obywatelskie. Refleksje o szansach i zagrożeniach" w *Rozwój – Region – Społeczeństwo,* red. Grzegorz Gorzelak, Marek S. Szczepański i Tomasz Zarycki (Warszawa-Katowice: Europejski Instytut Rozwoju Regionalnego i Lokalnego. Uniwersytet Warszawski, Instytut Socjologii. Uniwersytet Śląski, 1999); Krzysztof Murawski, *Państwo i społeczeństwo obywatelskie. Wybrane problemy rozwoju demokracji w Polsce 1989-1997* (Kraków: WAM, 1999); Piotr Gliński, „O pewnych aspektach obywatelskości. Aktywność społeczna a integracja wspólnot-obywatelskich" w *Jak żyją Polacy,* red. Henryk Domański, Anna Ostrowska, Andrzej Rychard (Warszawa: IFiS PAN, 2000); Artur Kościański, Wojciech Misztal, *Społeczeństwo obywatelskie. Między ideą a praktyką* (Warszawa: IFiS PAN, 2008); Edward Balawajder, *Społeczeństwo obywatelskie: modele teoretyczne i praktyka społeczna* (Lublin: UMCS, 2007).

[3] Jerzy Szacki, „Wstęp. Powrót idei społeczeństwa obywatelskiego," w *Ani Książe ani Kupiec. Obywatel. Idea społeczeństwa obywatelskiego w myśli współczesnej,* red. Jerzy Szacki (Kraków-Warszawa: Znak i Fundacja im. Stefana Batorego, 1997), 9-10; Zdzisław Kowalewski, *Społeczeństwo obywatelskie w doświadczeniu historycznym* (Warszawa: PAX, 1991); Aleksander Smolar, „Przygody społeczeństwa obywatelskiego," w *Idee a urządzanie świata społecznego. Księga jubileuszowa dla Jerzego Szackiego,* red. Ewa Nowicka i Mirosław Chałubiński (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999).

[4] Szacki, „Wstęp. Powrót idei społeczeństwa obywatelskiego," 16-passim.

[5] Joanna Kurczewska, Katarzyna Staszyńska i Hanna Bojar, „Blokady społeczeństwa obywatelskiego: czyli słabe społeczeństwo i słabe państwo" w *Społeczeństwo w transformacji. Ekspertyzy i studia,* red. Andrzej Rychard i Michał Fedorowicz (Warszawa: ISiF PAN, 1993): 84-96.

[6] *Edukacja a społeczeństwo obywatelskie. Z teorii i praktyki demokratyzacji polskiej szkoły,* red. Jan Żebrowski (Gdańsk: Uniwersytet Gdański, 1995).

[7] Kazimierz Przyszczypkowski, Aleksander Zandencki, *Edukacja i młodzież wobec społeczeństwa obywatelskiego* (Poznań-Toruń: Edytor, 1996); Dorota Gierszewski, *Edukacja obywatelska w przestrzeni lokalnej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017).

[8] Andrzej Sadowski, „Zróżnicowanie kulturowe a społeczeństwo obywatelskie," *Sprawy Narodowościowe* 14-15 (1999): 31-41.

[9] Ewa Leś, Sławomir Nałęcz, *Sektor non-profit. Nowe dane i nowe spojrzenie na społeczeństwo obywatelskie w Polsce* (Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2001). O stanie sektora mówią też systematycznie publikowane różnego rodzaju raporty (przykładowo tutaj raport za 2018 rok: https://api.ngo.pl/media/get/108227).

[10] Jacek Dziobek-Romański, „Adaptacja organizacji pozarządowych do nowych warunków ustrojowych, czyli o pomocy pomagającym," w *Problemy społeczne w okresie zmian systemowych w Polsce,* red. Marian Malikowski (Rzeszów: Mana, 1997); *Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: trzeci sektor,* red. Piotr Gliński, Barbara Lewenstein i Andrzej Siciński (Warszawa: IFiS PAN, 2002).

[11] Przemysław Kledzik, *Działalność organizacji pozarządowych na rzecz realizacji celów publicznych* (Warszawa: Difin S.A., 2013).

[12] Jadwiga Koralewicz i Hanna Malewska-Peyre, *Człowiek człowiekowi człowiekiem. Analiza wywiadów biograficznych działaczy społecznych w Polsce i we Francji* (Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 1998); Ilona Iłowiecka-Tańska, *Liderzy i działacze. O idei trzeciego sektora w Polsce* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011).

[13] Marek Nowak, *Teoria nieracjonalnego działania Socjologiczne studium na temat wolontariatu i społecznego aktywizmu* (Poznań: Wydawnictwo UAM, 2015).

[14] Andrzej Siciński, „Społeczeństwo obywatelskie," w *Władza i obywatel w społeczeństwie informacyjnym,* red. Marek Dietrich (Warszawa: Instytutu Problemów Współczesnej Cywilizacji Politechniki Warszawskiej, 1999).

[15] Zob. Janusz Baster, „Otoczenie trzeciego sektora," w *Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: trzeci sektor,* red. Piotr Gliński, Barbara Lewenstein i Andrzej Siciński (Warszawa: IFiS PAN, 2002), 263.

[16] Victor M. Pérez-Díaz, *Powrót społeczeństwa obywatelskiego w Hiszpanii* (Kraków-Warszawa: Znak i Fundacja im. Stefana Batorego, 1996), 70-71.

[17] Maciej Drzonek, „Czy społeczeństwo obywatelskie może być leniwe? Uwagi o poziomie partycypacji wyborczej na Pomorzu Zachodnim na tle Polski," *Management and Business Administration. Central Europe,* nr 2 (2012): 136–154.

[18] *Czy społeczny bezruch? O społeczeństwie obywatelskim i aktywności we współczesnej Polsce,* red. Marek Nowak i Michał Nowosielski (Poznań: Instytut Zachodni, 2006).

[19] Tomasz Besta, Katarzyna Jaśko, Joanna Grzymała-Moszczyńska i Paulina Górska, *Walcz, protestuj, zmieniaj świat. Psychologia aktywizmu* (Sopot: Smak Słowa, 2019).

[20] Wojciech Misztal, *Dialog obywatelski we współczesnej Polsce* (Lublin: UMCS, 2011).

[21] *Lokalne społeczności obywatelskie,* red. Jacek Kurczewski (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2003); Joanna Kurczewska, Marian Kempny, Hanna Bojar, „Społeczności lokalne jako wspólnoty tradycji – w poszukiwaniu korzeni demokracji," *Studia Socjologiczne,* nr 2 (1998): 88-110.

[22] Grzegorz Makowski, „Czy spełniły się nasze sny? Wymarzony i realny pejzaż społeczeństw obywatelskich w Europie Środkowo-Wschodniej," *Trzeci Sektor,* nr 26 (2009): 31-47.

[23] Kazimierz Z. Sowa, *Wstęp do socjologicznej teorii zrzeszeń* (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1988): 107-116.

[24] Ewa Leś, *Od filantropii do pomocniczości. Studium porównawcze rozwoju i działalności organizacji społecznych* (Warszawa: Dom Wydaw. ELIPSA, 2000), 17.

[25] Manuel Castells, *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze Internetu* (Warszawa: PWN, 2013); Jeroen van Laer i Peter van Aels, *Cyber-protest and civil society: the Internet and action repertoires insocial movements*, http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.594.4921&rep=rep1&type=pdf; Marta Du Vall, „Protest i zmiana w erze nowych mediów" w *Kultury kontestacji – dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, red. Tomasz Maślanka, Rafał Wiśniewski (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2014).

[26] Joanna Grzechnik, *Rola nowych mediów w aktywizacji społeczności lokalnej na przykładzie ruchów miejskich w Krakowie* (Gdańsk: Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego; Wydawnictwo ToC, 2018).

[27] Olga Święcicka, *Generacja leni – slaktywiści. Czy można zbawić świat klikając myszką?*, https://natemat.pl/34501,generacja-leni-slaktywisci-czy-mozna-zbawic-swiat-klikajac-myszka.

[28] Magdalena Dudkiewicz, „Nowy aktywizm. Rzeczywistość czy kreacja medialna," w *Efekt motyla. Scenariusze rozwoju sektora społecznościowego w Polsce,* red. Rafał Krenz, Stanisław Mocek, Bohdan Skrzypczak (Warszawa: Collegium Civitas, 2015).

[29] Paweł Kubicki, „Ruchy miejskie w Polsce. Dekada doświadczeń," *Studia Socjologiczne,* nr 3 (2019): 5-30.

[30] Benjamin Barber, *Gdyby burmistrzowie rządzili światem. Dysfunkcyjne kraje, rozkwitające miasta* (Warszawa: Muza, 2014).

[31] Paweł Kocyba, Małgorzata Łukianow, *Marsz Niepodległości 2018 – wstępne wyniki,* https://demonstracjepl.wordpress.com/2019/11/14/marsz-niepodleglosci-2018-wstepne-wyniki/.

[32] „Współpraca PiS z prawicowymi stowarzyszeniami pomogła mu wygrać wybory," rozm. Emilii Świętochowskiej z Marcinem Ślarzyńskim, *Dziennik Gazeta Prawna*, https://www.gazetaprawna.pl/artykuly/1444612,slarzynski-pis-prawicowe-stowarzyszenia-kluby-gazety-polskiej-ngo.html.

[33] Grzegorz Ekiert, *Ciemna strona społeczeństwa obywatelskiego,* http://conciliumcivitas.pl/ciemna-strona-spoleczenstwa-obywatelskiego/.

[34] *Bunt kobiet. Czarne protesty i Strajki Kobiet,* red. Elżbieta Korolczuk, Beata Kowalska, Jennifer Ramme i Claudia Snochowska-Gonzales (Gdańsk: ECS, 2018).

[35] *Falująca obywatelskość. Stare wzory, nowe tendencje,* red. Artur Kościański i Wojciech Misztal (Warszawa: IFiS PAN, 2019).

[36] Zygmunt Bauman, *Obcy u naszych drzwi* (Warszawa: PWN, 2016); *Społeczeństwo wobec Innego w naukach społecznych i życiu publicznym,* red. Ludmiła Dziewiecka-Bokun i Anna Śledzińska-Simon (Toruń-Wrocław: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2010); *Odmienność w kulturze,* red. Aleksandra Rzepkowska (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2017).

[37] Laura Polkowska, *Język prawicy* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2015); Katarzyna Kłosińska i Michał Rusinek, *Dobra zmiana* (Kraków: Znak 2019)

[38] Bernadetta Ciesek, *Dyskursy dyskryminacji i tolerancji w przestrzeni publicznej współczesnej Polski (wartości, postawy, strategie)* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2018).

[39] *Komunikacja i partycypacja społeczna. Poradnik*, red. Jerzy Hausner (Kraków: Małopolska Szkoła Administracji Publicznej Akademii Ekonomicznej w Krakowie, 1999), 39.

[40] Ibidem, 40.

[41] Ale to nie tylko polski problem. Zob. Markus Miessen, *Koszmar partycypacji. Niezależna praktyka* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016).

[42] Marta Trawińska, *Wyczerpane aktywistki, wypaleni działacze. Aktywizm jest pracą!*, https://publicystyka.ngo.pl/wyczerpane-aktywistki-wypaleni-dzialacze-aktywizm-jest-praca.

[43] Zob. Marek Krajewski, *Incydentologia* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2017).

[44] *Niepokorna. Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980-1990,* red. Stefan Figlarowicz et al. (Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006).

[45] Halina Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy* (Warszawa: Wydawnictwo Wiedza i Życie, 1996).

[46] Rafał Drozdowski, „Dlaczego sojusz sztuki publicznej i społeczeństwa obywatelskiego jest (na razie) sojuszem papierowym?," *Zeszyty Artystyczne,* nr 21 (2012): 51-60.

[47] Jarosław Lubiak, „Obywatel – artysta," *Zoon Politikon,* nr 1 (2010): 84-95.

[48] *Miejsca oporu. O kontrkultura kultury polskiej,* red. Waldemar Kuligowski (Poznań: Czas Kultury, 2018).

Bibliografia

Balawajder, Edward. *Społeczeństwo obywatelskie: modele teoretyczne i praktyka społeczna*. Lublin: UMCS, 2007.

Barber, Benjamin. *Gdyby burmistrzowie rządzili światem. Dysfunkcyjne kraje, rozkwitające miasta*. Warszawa: Muza, 2014.

Baster, Janusz. „Otoczenie trzeciego sektora." W *Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: trzeci sektor,* red. Piotr Gliński, Barbara Lewenstein i Andrzej Siciński, 261–267. Warszawa: IFiS PAN, 2002.

Bauman, Zygmunt. *Obcy u naszych drzwi*. Warszawa: PWN, 2016.

Besta, Tomasz, Katarzyna Jaśko, Joanna Grzymała-Moszczyńska i Paulina Górska. *Walcz, protestuj, zmieniaj świat. Psychologia aktywizmu*. Sopot: Smak Słowa, 2019.

Bunt kobiet. Czarne protesty i Strajki Kobiet. Red. Elżbieta Korolczuk, Beata Kowalska, Jennifer Ramme i Claudia Snochowska-Gonzales. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2018.

Castells, Manuel. *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze Internetu*. Warszawa: PWN, 2013.

Ciesek, Bernadetta. *Dyskursy dyskryminacji i tolerancji w przestrzeni publicznej współczesnej Polski (wartości, postawy, strategie)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.

Cześnik, Mikołaj. *Partycypacja wyborcza Polaków*. Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2009.

Cześnik, Mikołaj. *Partycypacja wyborcza w Polsce. Perspektywa porównawcza*. Warszawa: Scholar, 2007.

Czy społeczny bezruch? O społeczeństwie obywatelskim i aktywności we współczesnej Polsce. Red. Marek Nowak i Michał Nowosielski. Poznań: Instytut Zachodni, 2006.

Drozdowski, Rafał. „Dlaczego sojusz sztuki publicznej i społeczeństwa obywatelskiego jest (na razie) sojuszem papierowym?." *Zeszyty Artystyczne*, nr 21 (2012): 51–60

Drzonek, Maciej. „Czy społeczeństwo obywatelskie może być leniwe? Uwagi o poziomie partycypacji wyborczej na Pomorzu Zachodnim na tle Polski." *Management and Business Administration. Central Europe*, nr 2 (2012): 136–154.

Du Vall, Marta. „Protest i zmiana w erze nowych mediów." W *Kultury kontestacji – dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, red. Tomasz Maślanka i Rafał Wiśniewski, 191–205. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2014.

Dudkiewicz, Magdalena. „Nowy aktywizm. Rzeczywistość czy kreacja medialna." W *Efekt motyla. Scenariusze rozwoju sektora społecznościowego w Polsce,* red. Rafał Krenz, Stanisław Mocek i Bohdan Skrzypczak, 55–70. Warszawa: Collegium Civitas, 2015.

Dziobek-Romański, Jacek. „Adaptacja organizacji pozarządowych do nowych warunków ustrojowych, czyli o pomocy pomagającym." W *Problemy społeczne w okresie zmian systemowych w Polsce*. red. Marian Malikowski, 474–489. Rzeszów: Mana, 1997.

Edukacja a społeczeństwo obywatelskie. Z teorii i praktyki demokratyzacji polskiej szkoły. red. Jan Żebrowski. Gdańsk: Uniwersytet Gdański, 1995.

Falująca obywatelskość. Stare wzory, nowe tendencje. Red. Artur Kościański i Wojciech Misztal. Warszawa: IFiS PAN, 2019.

Gierszewski, Dorota. *Edukacja obywatelska w przestrzeni lokalnej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.

Gliński, Piotr. „O pewnych aspektach obywatelskości. Aktywność społeczna a integracja wspólnot obywatelskich." W *Jak żyją Polacy,* red. Henryk Domański, Anna Ostrowska i Andrzej Rychard, 363-394. Warszawa: IFiS PAN, 2000.

Grzechnik, Joanna. *Rola nowych mediów w aktywizacji społeczności lokalnej na przykładzie ruchów miejskich w Krakowie*. Gdańsk: Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego; Wydawnictwo ToC, 2018.

Iłowiecka-Tańska, Ilona. *Liderzy i działacze. O idei trzeciego sektora w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

Kledzik, Przemysław. *Działalność organizacji pozarządowych na rzecz realizacji celów publicznych*. Warszawa: Difin S.A., 2013.

Kłosińska, Katarzyna. Rusinek, Michał. *Dobra zmiana, czyli jak się rządzi światem za pomocą słów*. Kraków: Znak 2019.

Komunikacja i partycypacja społeczna. Poradnik. Red. Jerzy Hausner. Kraków: Małopolska Szkoła Administracji Publicznej Akademii Ekonomicznej w Krakowie, 1999.

Koralewicz, Jadwiga i Hanna Malewska-Peyre. *Człowiek człowiekowi człowiekiem. Analiza wywiadów biograficznych działaczy społecznych w Polsce i we Francji*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 1998.

Kościański, Artur i Wojciech Misztal. *Społeczeństwo obywatelskie. Między ideą a praktyką*. Warszawa: IFiS PAN, 2008.

Kowalewski, Zdzisław. *Społeczeństwo obywatelskie w doświadczeniu historycznym*. Warszawa: PAX, 1991.

Krajewski, Marek. *Incydentologia*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2017.

Kubicki, Paweł. „Ruchy miejskie w Polsce. Dekada doświadczeń." *Studia Socjologiczne*, nr 3 (2019): 5–30.

Kurczewska, Joanna, Marian Kempny i Hanna Bojar. „Społeczności lokalne jako wspólnoty tradycji – w poszukiwaniu korzeni demokracji." *Studia Socjologiczne*, nr 2 (1998): 88–110.

Kurczewska, Joanna, Katarzyna Staszyńska i Hanna Bojar. „Blokady społeczeństwa obywatelskiego: czyli słabe społeczeństwo i słabe państwo." W *Społeczeństwo w transformacji. Ekspertyzy i studia,* red. Andrzej Rychard i Michał Fedorowicz, 84–96. Warszawa: ISiF PAN, 1993.

Leś, Ewa i Sławomir Nałęcz. *Sektor non-profit. Nowe dane i nowe spojrzenie na społeczeństwo obywatelskie w Polsce*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2001.

Leś, Ewa. *Od filantropii do pomocniczości. Studium porównawcze rozwoju i działalności organizacji społecznych*. Warszawa: Dom Wydaw. ELIPSA, 2000.

Lokalne społeczności obywatelskie. Red. Jacek Kurczewski. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2003.

Lubiak, Jarosław. „Obywatel – artysta." *Zoon Politikon*, nr 1 (2010): 84–95

Łukaszewicz, Aleksander. „Państwo – gospodarka – społeczeństwo obywatelskie. Refleksje o szansach i zagrożeniach." W *Rozwój – Region – Społeczeństwo,* red. Grzegorz Gorzelak, Marek S. Szczepański i Tomasz Zarycki, 89–99. Warszawa–Katowice: Europejski Instytut Rozwoju Regionalnego i Lokalnego. Uniwersytet Warszawski, Instytut Socjologii. Uniwersytet Śląski, 1999.

Makowski, Grzegorz. „Czy spełniły się nasze sny? Wymarzony i realny pejzaż społeczeństw obywatelskich w Europie Środkowo-Wschodniej." *Trzeci Sektor*, nr 26 (2009): 31–47.

Miejsca oporu. O kontrkultura kultury polskiej. Red. Waldemar Kuligowski. Poznań: Czas Kultury, 2018.

Miessen, Markus. *Koszmar partycypacji. Niezależna praktyka*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016.

Misztal, Wojciech. *Dialog obywatelski we współczesnej Polsce*. Lublin: UMCS, 2011.

Murawski, Krzysztof. *Państwo i społeczeństwo obywatelskie. Wybrane problemy rozwoju demokracji w Polsce 1989–1997*. Kraków: WAM, 1999.

Niepokorna. Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980–1990. Red. Stefan Figlarowicz, et al. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006.

Nowak, Marek. *Teoria nieracjonalnego działania Socjologiczne studium na temat wolontariatu i społecznego aktywizmu*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2015.

Odmienność w kulturze. Red. Aleksandra Rzepkowska. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2017.

Pérez-Díaz, Victor M. *Powrót społeczeństwa obywatelskiego w Hiszpanii*. Kraków–Warszawa: Znak i Fundacja im. Stefana Batorego, 1996.

Polkowska, Laura. *Język prawicy*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2015.

Przyszczypkowski, Kazimierz i Aleksander Zandencki. *Edukacja i młodzież wobec społeczeństwa obywatelskiego*. Poznań–Toruń: Edytor, 1996.

Sadowski, Andrzej. „Zróżnicowanie kulturowe a społeczeństwo obywatelskie." *Sprawy Narodowościowe*, nr 14–15 (1999): 14–15.

Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: trzeci sektor. Red. Piotr Gliński, Barbara Lewenstein i Andrzej Siciński. Warszawa: IFiS PAN, 2002.

Siciński, Andrzej. „Społeczeństwo obywatelskie." W *Władza i obywatel w społeczeństwie informacyjnym,* Warszawa: Instytutu Problemów Współczesnej Cywilizacji, 1999.

Smolar, Aleksander. „Przygody społeczeństwa obywatelskiego." W *Idee a urządzanie świata społecznego. Księga jubileuszowa dla Jerzego Szackiego,* red. Ewa Nowicka i Mirosław Chałubiński, 386–396. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

Sowa, Kazimierz Z. *Wstęp do socjologicznej teorii zrzeszeń*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1988.

Społeczeństwo wobec Innego w naukach społecznych i życiu publicznym. Red. Ludmiła Dziewiecka-Bokun i Anna Śledzińska-Simon. Toruń–Wrocław: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2010.

Szacki, Jerzy. „Wstęp. Powrót idei społeczeństwa obywatelskiego." W *Ani Książe ani Kupiec. Obywatel. Idea społeczeństwa obywatelskiego w myśli współczesnej*, red. Jerzy Szacki, 5–62. Kraków–Warszawa: Znak i Fundacja im. Stefana Batorego, 1997.

Święcicka, Olga. *Generacja leni – slaktywiści. Czy można zbawić świat klikając myszką?* https://natemat.pl/34501,generacja-leni-slaktywisci-czy-mozna-zbawic-swiat-klikajac-myszka.

Taborska, Halina. *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza i Życie 1996.

Trawińska, Marta. *Wyczerpane aktywistki, wypaleni działacze. Aktywizm jest pracą!* https://publicystyka.ngo.pl/wyczerpane-aktywistki-wypaleni-dzialacze-aktywizm-jest-praca.

van Laer, Jeroen, Peter van Aels. *Cyber-protest and civil society: the Internet and action repertoires insocial movements*. http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.594.4921&rep=rep1&type=pdf.

„Współpraca PiS z prawicowymi stowarzyszeniami pomogła mu wygrać wybory." Rozmowa Emilii Świętochowskiej z Marcinem Ślarzyńskim. *Dziennik Gazeta Prawna*. https://www.gazetaprawna.pl/artykuly/1444612,slarzynski-pis-prawicowe-stowarzyszenia-kluby-gazety-polskiej-ngo.html.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/19

Agnieszka WOŁODŹKO
RHIZOME Ośrodek Badania Sztuki Partycypacyjnej i Dizajnu Partycypacyjnego, Gdańsk

SZTUKA PARTYCYPACYJNA I DIZAJN PARTYCYPACYJNY: ŹRÓDŁA, DEFINICJE I WARTOŚCI

Nie ulega wątpliwości, iż na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku mamy do czynienia ze szczególną intensyfikacją zjawiska, które Gilles Deleuze nazywa „procesem upodmiotawiania,"[1] a które w kontekście sztuki polega na transformacji biernego widza w aktywnego uczestnika. Obserwujemy stopniowe odchodzenie od „społeczeństwa spektaklu." Coraz silniej daje o sobie znać postulat partycypacji publiczności w procesach twórczych i projektowych. Konsekwencją jego aktualności jest gruntowne przeobrażenie pola sztuki. Pomimo to mająca miejsce w BWA w Bydgoszczy we wrześniu 2018 roku konferencja, towarzysząca wystawie dokumentacji działań Grupy 111 w Lucimiu, wygenerowała refleksję, iż praktyki artystyczne członków wspomnianego kolektywu zostały pominięte w opisach badawczych dotyczących historii polskiej sztuki współczesnej. Można oczywiście powiedzieć, że w czasie ich inicjacji, w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, zaskoczyły one wszystkich stopniem, w jakim wyłamały się z dominującego wówczas modernistycznego modelu sztuki, opartego na jej autonomii. Jednak dzisiejsze upowszechnienie się projektów włączających działania nieprofesjonalne i wernakularne również nie poskutkowało podjęciem szerszej analizy tego zjawiska na polu historii sztuki.

Postulat uczestnictwa odbiorców i użytkowników w roli twórców nie ogranicza się tylko do sfery sztuki, lecz dotyczy również między innymi procesów rozwoju miast, przestrzeni wspólnych czy kultury cyfrowej. To wynik obserwowanego obecnie przekształcania się postaw zarówno artystów, jak i projektantów, którzy pragną poszerzać spektrum swego społecznego uczestnictwa tak, by występować w roli odpowiedzialnych obywateli. Z drugiej strony również użytkownicy zmienili swoje podejście do projektowanych obiektów i usług, podążając za coraz popularniejszym hasłem *do it yourself* (DIY).

W tej sytuacji istotną potrzebą wydaje się refleksja teoretyczna, która podążać będzie w ślad za zachodzącymi przemianami.[2] Deficyt rozumienia pojęć sztuki partycypacyjnej i dizajnu partycypacyjnego przekłada się na konsekwencje praktyczne w sytuacji, gdy hasło partycypacji zostaje chętnie podchwycone przez władze lokalne, odwołujące się do niego przy okazji przeprowadzanych procesów przekształceń tkanki urbanistycznej i rewitalizacji zaniedbanych kwartałów. Wówczas często wysuwane jest jako obowiązkowy

punkt programu, który realizatorzy muszą rozliczyć w ramach przeprowadzanych prac. Niestety, w takich sytuacjach partycypacja traktowana jest najczęściej niezwykle powierzchownie, spełniając zaledwie rolę listka figowego dla podejmowanych decyzji, często dotyczą spraw istotnych dla danej społeczności. Dlatego rolą poniższego tekstu jest po pierwsze – wskazanie na źródła sztuki partycypacyjnej i dizajnu partycypacyjnego oraz powiązane z nimi wartości, a po drugie – przegląd i uporządkowanie funkcjonujących już definicji. Dzięki temu może on stać się okazją do ponownego przemyślenia, czym są w istocie przywołane zjawiska. I choć zarówno sztuka partycypacyjna, jak i dizajn partycypacyjny mają własne historie, unikalne problemy, a przede wszystkim cele, to w obecnej sytuacji łączy je nowy paradygmat, podporządkowany hasłom aktywności, sprawczości i wspólnotowości.

1.

Ze względu na ograniczoną objętość niniejszego artykułu nie uda się w nim zaprezentować całościowego obrazu prehistorii sztuki partycypacyjnej. Czyni to zresztą brytyjska badaczka Claire Bishop w słynnej już publikacji *Sztuczne piekła*, gdzie przedstawia te zjawiska w sztuce awangard, które według niej kwestionowały dotychczasowy podział na (czynnego) artystę i (biernego) widza oraz starały się włączać tego drugiego do procesu produkcji finalnego dzieła. Zalicza do nich tzw. *serate* organizowane przez futurystów i adresowane do masowego widza. Miały one charakter protoperformansu, składającego się z kombinacji różnych form: pokazów gimnastycznych, występów wokalnych, slapsticków czy pokazów wynaturzeń anatomicznych. Mające na celu prowokowanie publiczności do nieprzewidzianych zachowań, często rzeczywiście kończyły się gradem zaimprowizowanych pocisków rzucanych w stronę sceny. Jednocześnie Bishop dostrzega potencjał partycypacyjny w performatywnych spacerach francuskich dadaistów oraz w inicjowanych w porewolucyjnej Rosji masowych przedstawieniach i rekonstrukcjach scen rewolucyjnych, w których w roli aktorów występowały grupy robotników. O ile jednak awangardowe eksperymenty z początku dwudziestego wieku lokowały się na marginesie dominującej wówczas formuły estetycznej, o tyle postulat przełamania barier oddzielających sztukę od życia społecznego pojawił się z całą siłą w kontekście kontrkulturowej rewolty w połowie lat sześćdziesiątych. Wówczas też przełożył się na praktykę artystyczną na szerszą skalę.

Herbert Marcuse, jeden z czołowych ideologów tamtego zrywu, okrzyknięty ojcem nowej lewicy, już rok przed paryskim majem poddał miażdżącej krytyce stan zachodniego społeczeństwa. Głosił wówczas, że takie cechy, jak brutalność, okrucieństwo, fałszywy heroizm, nieszczera męskość czy współzawodnictwo, są produktami terroru kapitalistycznej industrializacji. Jednak, jak twierdził, stopień rozwoju cywilizacyjnego osiągnął już taki poziom zaawansowania, że istnieją zasoby zarówno materialne, jak i intelektualne, które pozwalają na realizację utopijnego dotąd projektu stworzenia nowego, wolnego społeczeństwa. I tylko burżuazyjne siły produkcji powodują, że cel ten nie został jeszcze zrealizowany. Nawoływał więc do przełomu i zerwania z dominującymi potrzebami represyjnego systemu. W nowym modelu egzystencji, opartym na jakości, a nie ilości, wyalienowane formy pracy w przemyśle powinny zostać zastąpione społecznie użyteczną pracą inżynierów, naukowców i techników. Relacje międzyludzkie zaś należy podporządkować witalnej, biologicznej potrzebie pokoju, piękna i „niezasłużonej" szczęśliwości.[3]

Porwana takimi ideami[4] młodzież niosła na swych sztandarach hasła odrzucenia konsumpcyjnego stylu życia i mieszczańskiej moralności, postulaty odkrywania nowych możliwości życia, budowania relacji międzyludzkich na zasadzie spontaniczności i zastąpienia uprzedmiotawiającej pracy twórczą zabawą. Zasadą kontrkultury był dystans wobec instytucji, elitarnej celebracji teatrów, muzeów czy galerii. Popularność zyskała natomiast twórczość zorientowana nie na obiekt, lecz proces, organizowana oddolnie, w terenie i we współpracy z odbiorcą. W tej atmosferze, możemy założyć, sztuka partycypacyjna narodziła się po raz pierwszy, aczkolwiek nie była identyfikowana z tą nazwą.

Jeśli wziąć pod uwagę kulturę Zachodu, to postulaty te w najbardziej radykalnej formie ucieleśniły się pod postacią założonego przez Josepha Beuysa FIU (Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research). Już w inicjalnym *Manifeście* artysta ten wraz ze współpracującym z nim pisarzem, noblistą Heinrichem Böllem, formułowali przyświecającą im ideę inkluzywnej formuły twórczości artystycznej:

> Kreatywność nie jest zarezerwowana jedynie dla ludzi praktykujących którąś z tradycyjnych form sztuki, a nawet w przypadku artystów twórczość nie jest ograniczona do doświadczenia ich własnej sztuki. (...) Każdy z nas posiada zdolności twórcze, które skrywają się w wyniku konkurencji oraz agresji wywołanej dążeniem do sukcesu. Tworzenie – czy to będzie obraz, rzeźba, symfonia lub powieść – wymaga nie tylko talentu, intuicji, siły wyobraźni i oddania, lecz również zdolności kształtowania materiału, która to zdolność mogłaby być rozciągnięta na inne, odpowiednie sfery w życiu społecznym. I na odwrót, kiedy rozważamy zdolność do organizowania materiału, której oczekujemy od robotnika, gospodyni domowej, rolnika, lekarza, filozofa, sędziego lub menadżera, to dochodzimy do wniosku, że ich praca w żadnym wypadku nie wyczerpuje ich twórczych możliwości. (...) W naszej definicji twórczości pojęcia *zawodowy* i *amatorski* zostaną przekroczone, a fałsz oderwanych od świata artystów oraz wyalienowanych od sztuki nie-artystów zostanie przezwyciężony.[5]

Aczkolwiek w Polsce okresu PRL-u kontrkultura nie miała szans na tak swobodny rozwój jak na Zachodzie, to tu również jej idee znajdowały przestrzenie, w których mogły zaistnieć. Można wspomnieć postteatralne działania warsztatowe Grotowskiego, realizowane pod hasłem „wyjścia z teatru." Były to między innymi prowadzone od 1973 roku tzw. *Special Projects* – kilkudniowe spotkania wyselekcjonowanych uczestników, którzy zjeżdżali do Wrocławia w odpowiedzi na ogłoszony wcześniej list otwarty. Praca z nimi polegała na wspólnym przeżyciu doświadczenia, którego ramy zostały wcześniej naszkicowane. Jego najważniejszym elementem była komunikacja, odnalezienie swojej pełni w obcowaniu z innymi.

W sztuce wizualnej szczególnie interesująco pod tym względem prezentuje się wymieniona na wstępie długotrwała obecność toruńsko-bydgoskiej Grupy 111 w wiosce Lucim i jej tamtejsze akcje kierowane do lokalnych mieszkańców i realizowane wspólnie z nimi, zainicjowane w latach siedemdziesiątych. Nazywając je „dziełami-działaniami," artyści nadawali im charakter ponadautorski. Nadrzędnym ich celem była stymulacja mieszkańców do „własnych, indywidualnych i zbiorowych kreacji symbolicznych i instrumentalnych."[6] Podobny charakter miały działania realizowane w kontekście miejskim we współpracy z robotnikami zakładów przemysłowych, jak choćby w Elblągu, gdzie w latach 1965–1973, w ramach Biennale Form Przestrzennych, zaproszeni przez Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego artyści współpracowali z pracownikami Zakładów Mechanicznych ZAMECH. Korzystając z ich praktycznych umiejętności, maszyn i resztek materiałów, tworzyli metalowe rzeźby przeznaczone do umieszczenia w przestrzeni publicznej miasta.

Można założyć, że kontrkulturowe źródła miały również liczne oddolnie inicjowane (aczkolwiek wymagające aprobaty władz) formy amatorskiej lub półamatorskiej twórczości, które w owych czasach pojawiały się jak grzyby po deszczu w postaci kółek fotograficznych, klubów filmowych i jazzowych, teatrów studenckich itp. By dać przedsmak ówczesnych sposobów organizowania tego rodzaju twórczości, posłużę się jednym tylko przykładem – informacji opublikowanej w bardzo popularnym magazynie *Foto*:

> IV Ogólnopolski Konkurs Fotografii Artystycznej pod hasłem „Rodzina" ogłasza Wydział Kultury, Oświaty i Prasy Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Przemysłu Włókienniczego, Odzieżowego i Skórzanego w Polsce i Międzyzakładowy Dom Kultury Pracowników Przemysłu Lekkiego w Kaliszu. Realizacją konkursu zajmuje się Klub Fotograficzny

> „Amator" MzDK w Kaliszu. Celem konkursu jest stworzenie fotograficznego portretu współczesnej rodziny włókniarskiej, który w artystycznej formie ukazywałby jej losy we wszystkich przejawach naszego życia. W konkursie mogą brać udział wyłącznie fotoamatorzy, tak zrzeszeni w klubach, jak i nie zrzeszeni.[7]

Jeszcze inny ogląd sztuki partycypacyjnej uzyskamy, spojrzawszy na nią z perspektywy rozwoju sztuki w miejscach publicznych. Podobnie jak wcześniejsza, bo rozwijająca się od lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, site-specific art, wykracza ona poza modernistyczny dyskurs wartości formalnych i zobowiązania w stosunku do treści historycznych, które obowiązywały przy realizacjach pomnikowych. Zwrot, który nastąpił wraz z narodzinami twórczości site-specific, polegał na tym, że odtąd działania artystów w przestrzeniach pozainstytucjonalnych związane były z lokalnym kontekstem. Sztuka miejsca czerpała z walorów i specyfiki konkretnego otoczenia topograficznego i krajobrazowego oraz odnosiła się do nich. Zaprezentowana w innym miejscu, bezwarunkowo traciła swój sens.

Rok 1993 i chicagowski projekt *Culture in Action*, zorganizowany przez Mary Jane Jacob, stanowią cezurę, od której datuje się nowy sposób relacji działań artystycznych z lokalnym kontekstem. Odtąd istotna dla twórczego konceptu staje się specyfika społeczna wybranego miejsca: problemy jego mieszkańców, konflikty, deficyty itp. Stąd, zanim artysta przejdzie do fazy realizacyjnej, musi przebyć niezbywalny etap badawczy, który pozwoli mu na rozpoznanie miejscowej specyfiki. Ten typ praktyki został określony przez amerykańską artystkę Suzanne Lacy jako „sztuka publiczna nowego rodzaju" (*new genre public art*).[8]

Takie sposoby funkcjonowania artysty, które mają charakter konstytutywny dla tej praktyki, stanowią novum w stosunku do wcześniejszych metod uprawiania sztuki. Lacy podkreśla, że pracujący zgodnie z takim paradygmatem twórca musi oprzeć swoje działania na osobistym doświadczeniu lokalnej sytuacji i w ten sposób wywołać w sobie poczucie empatii. Niekiedy odgrywa on rolę reportera, który w swoim dziele umożliwia innym (widzom zewnętrznym) zapoznanie się z problemami, nad którymi pracuje. W końcu, za pomocą środków artystycznych dokonuje analizy specyficznej sytuacji, z którą się zetknął.

Jak na tym tle lokuje się sztuka partycypacyjna? Otóż należy traktować ją jako jeden z przejawów opisanej przez Lacy praktyki. Jej cechą wyróżniającą jest przyjęta metoda działania, odrzucająca indywidualne autorstwo na rzecz twórczej współpracy z osobami, których problemów dotyczy.

Przytoczone powyżej zjawiska osadzone były w ruchach lewicowych lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Pozostaje pytanie, co decyduje o dzisiejszej aktualności i atrakcyjności idei partycypacji. Skąd pojawia się ona ponownie na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku na ustach dzieci kontrkulturowych kontestatorów? Zazwyczaj każde nowe pokolenie buntuje się przeciw systemowi wartości rodziców... Otóż i tym razem nie nastąpiło odstępstwo od tej reguły. Bunt dzieci kwiatów okazał się nadspodziewanie krótki. Marcuse, który w maju 1968 roku porywał młodzież do walki, już cztery lata później oceniał tamtą rewolucję krytycznie. Twierdził, że również ona wpisała się w logikę kapitalizmu. W latach siedemdziesiątych konsumpcjonizm rozkwitł z nową siłą.

W wydanej w 2002 roku książce *Narodziny klasy kreatywnej* Richard Florida diagnozuje zmianę, jaka nastąpiła na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku w strukturze społeczno-ekonomicznej współczesnego nam pokolenia w wieku produkcyjnym. Dowodzi on, że nastąpił koniec pewnej epoki (nazwał ją erą organizacji), która trwała od końca dziewiętnastego wieku i organizowała stosunki pracy wokół kadry kierowniczej i nadzorującej, którym podporządkowane były rzesze osób pracujących w charakterze trybików maszyny – wykonujących polecenia, lecz odartych z poczucia kreatywnej sprawczości. Ta forma organizacji pracy sprawiła, że pokłady twórczych zasobów pracowników pozostawały niewykorzystane. Słowa Floridy brzmią bardzo zbieżnie z przytoczonymi w *Manifeście* opiniami Beuysa i Bölla, kiedy pisze on:

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

> Nie tylko laboratorium naukowe, ale sama fabryka może być areną twórczej pracy. Robotnicy w fabryce, jeśli da im się szansę, często proponują podstawową poprawę wydajności. Widziałem to raz po raz w moich badaniach fabryk japońskich i amerykańskich. Nawet w takich obszarach jak jakość środowiska, pracownicy przy taśmie robili małe rzeczy – na przykład wykładali naczynia na skropliny – byli kluczem do tego, aby fabryki były bardziej ekologiczne i produktywne jednocześnie.[9]

Natomiast w erze kreatywnej, która nastała między innymi dzięki rozwojowi technologii elektronicznych, właśnie kreatywność stała się najbardziej pożądaną wartością, na której oparta jest dzisiejsza ekonomia. Oczywiście, ludzie byli twórczy od początku swojego istnienia. Niemniej obecnie, pisze ten autor, występuje wyraźna tendencja do łączenia badań naukowych z twórczością artystyczną. W ten sposób powstają nowe branże, wpływające na przeformułowanie całej infrastruktury gospodarczej. W konsekwencji wyłoniła się nowa klasa społeczna, którą nazywa on klasą kreatywną. Zalicza do niej nie tylko profesjonalnych twórców kultury, ale również tych, którzy pracują w branżach wymagających specjalistycznej wiedzy, takich jak sektor wysokich technologii, sfera finansów, prawa, opieki zdrowotnej czy zarządzania.

Lektura *Narodzin klasy kreatywnej* prowadzi do ciekawych wniosków na temat podobieństw haseł kontrkultury do wartości, którymi kieruje się omawiana w tej książce grupa społeczna. Rewolta lat sześćdziesiątych była „ludyczną formą negacji mitu sztuki celebrowanej, otoczonej ochronnym murem dyrektorów muzeów, kuratorów wystaw, właścicieli galerii i usłużnej krytyki, produkującej na zamówienie społecznych elit,”[10] a przedstawiciele klasy kreatywnej, dowodzi Florida, podobnie ignorują elitarne instytucje kultury. Ich zapotrzebowania koncentrują się wokół kultury dostępnej na poziomie życia ulicznego: małych galerii, klubów, ulicznych muzyków. Tego rodzaju dostęp gwarantuje skrócenie dystansu między twórcą a widzem oraz poczucie nieomal cielesnego uczestnictwa w sztuce.

Z drugiej strony, opisując fenomen tej klasy, amerykański badacz zwraca uwagę na charakteryzujący ją *post-scarcity effect* – oczekiwanie od życia czegoś więcej niż możliwości bogacenia się. Pisze:

> Członkowie klasy kreatywnej preferują doświadczenia bardziej aktywne, autentyczne i zapewniające uczestnictwo, w których organizowaniu mogą mieć udział. W praktyce, znaczy to bieganie, wspinaczkę, jazdę na rowerze raczej niż oglądanie telewizji czy zajmowanie się grami; to znaczy podróż do interesujących miejsc, co angażuje fizycznie i intelektualnie; to znaczy nabywanie unikalnych antycznych przedmiotów lub oryginalnych modernistycznych mebli z ostatniego półwiecza w miejsce kupowania czegokolwiek, na czym da się usiąść. (...) Doświadczenia zastępują dobra materialne, ponieważ stymulują nasze zdolności i zwiększają nasze możliwości twórcze.[11]

Tak więc, wyczuleni na te wartości i doświadczający kreatywności jako podstawowej formuły swej pracy zawodowej, przedstawiciele tej klasy stali się idealnymi kandydatami nowego rodzaju publiczności sztuki, nastawionymi na aktywny udział w procesie twórczym w miejsce biernego jej odbioru.

W tym samym czasie zachodzą zmiany w obrębie dyskursu sztuki. Daje się zauważyć powrót zarówno do wcześniejszych, szeroko dyskutowanych tekstów Waltera Benjamina i Rolanda Barthesa dotyczących poluzowania statusu autorstwa[12], jak i do zorientowanych na etykę pism Emanuela Levinasa i Giorgio Agambena. Wśród autorów zajmujących się statusem i powinnością sztuki współczesnej szczególny posłuch zyskują Jacques Rancière i Nicolas Bourriaud, postulujący, by tworzenie okazji do bycia razem stało się nowym celem działań artystów.[13] W ten sposób spotkanie przeformułowanych postaw zarówno widzów, jak i twórców stworzyło warunki do tego, by model sztuki partycypacyjnej mógł się upowszechnić.

2.

Ze względu na odmienność sztuki partycypacyjnej od dominującego paradygmatu, ustalenie jej istoty nie było dla teoretyków sprawą łatwą, a pojawienie się tego terminu miało charakter procesu. Niejednokrotnie autorzy zajmujący się jej opisem w ogóle się tym terminem nie posługują (lub do pewnego momentu się nie posługiwali). Również sami artyści zaangażowani w realizację tego typu projektów dość późno zaczęli identyfikować się z tym pojęciem. Gdy w 2012 roku badałam w Finlandii projekty z tego obszaru realizowane przez tamtejszych artystów, zorientowałam się, że termin ten jeszcze tam nie funkcjonuje.

Znaczącym pod tym względem przypadkiem jest publikacja *democracy! socially engaged art practice*,[14] wydana w 2000 roku przez Royal College of Art w Londynie przy okazji projektu badawczo-wystawienniczego pod tym samym tytułem, prowadzonego przez studentów tej uczelni.[15] Jak wskazuje tytuł, dotyczyła ona zjawiska szerszego, jakim jest sztuka zaangażowana społecznie. Już we wstępie do tej publikacji autorzy określają zdokumentowane w niej projekty jako „wydarzenia poza galerią, często włączające grupy ludzi, którzy mogli nie mieć wcześniejszych kontaktów ze sztuką współczesną i artystami."[16] Zrealizowana wystawa włączała prezentację artystów dziś już ikonicznych dla sztuki partycypacyjnej (między innymi Clegga i Guttmanna, Annikę Eriksson, Carstena Höllera, Group Material, Superflex, Stevena Willatsa).[17] W publikacji kuratorujący wystawę studenci dyskutują typowe dla sztuki partycypacyjnej problemy: relację pomiędzy sztuką a polityką, rolę uczestników w procesie produkcji dzieła, możliwość/niemożliwość i sposób prezentacji tego rodzaju twórczości w instytucjach wystawienniczych, relacje pomiędzy publicznością galeryjną a uczestnikami przedstawionych na wystawie projektów. Natomiast termin „sztuka partycypacyjna" przy tej okazji nie pada.

Brytyjska badaczka Bishop, mająca na koncie szereg kanonicznych już publikacji na temat tego zjawiska, w słynnym tekście, opublikowanym w 2006 roku na łamach *Artforum*, używa określenia „sztuka zaangażowana społecznie" (*socially engaged art*).[18] Podobnie jest w wywiadzie przeprowadzonym przez Jannifer Roche, który ukazał się w następstwie tej publikacji. Co ciekawe, równolegle pojawia się tam termin „sztuka współpracy społecznej" (*socially collaborative art*).[19] Natomiast we wstępie do zbiorowej monografii *Participation. Documents of Contemporary Art* badaczka stosuje określenie „sztuka partycypacji" (*art of participation*).[20] Wreszcie „sztuka partycypacyjna" pojawia się w podtytule książki Bishop *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*,[21] która ukazała się w 2012 roku.

Mimo to sama Bishop nie jest konsekwentna w sposobie określania sztuki partycypacyjnej. Z jednej bowiem strony przedstawia ją w zdecydowanie radykalnym świetle. Tak czyni w przypadku najlepiej, moim zdaniem, sformułowanej definicji, pochodzącej ze *Sztucznych piekieł*. Zgodnie z nią jest to działanie procesualne, w którym:

> 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 nowo jako rozciągnięty w czasie lub długoterminowy projekt z niesprecyzowanym początkiem i zakończeniem; publiczność, postrzegana wcześniej jako „widz" czy „obserwator", zostaje obecnie sprowadzana do roli współtwórcy lub uczestnika.[22]

Natomiast w wywiadzie, przeprowadzonym z nią w 2016 roku przez Iwo Zmyślonego przy okazji polskiego wydania *Sztucznych piekieł*, Bishop deklaruje, iż jest to „rodzaj strategii, poprzez którą ludzie stają się tworzywem dzieła artystycznego. Artysta aranżuje sytuację i zachęca jej uczestników do zachowania się w określony sposób we wskazanym miejscu."[23] Tu więc na powrót widz traci swą autonomię i wydaje się być już tylko przedmiotem działania artysty profesjonalisty.

Nietrudno również zauważyć kłopot, jaki sprawia badaczce chęć ulokowania tej radykalnej, bliskiej aktywizmowi manifestacji artystycznej, służącej krytyce społecznej, na tle sztuki sformułowanej w kategoriach modernistycznych i zorientowanej na aspekty estetyczne. Zdecydowanie

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

broni ona autonomicznych wartości sztuki i wyraża sprzeciw wobec poświęcania ich na ołtarzu etyki.[24] Ta jej postawa stała się punktem wyjścia zażartej dyskusji na łamach *Artforum*.[25] Adwersarzem Bishop był Grant Kester, kalifornijski historyk sztuki zawiązany z uniwersytetem w San Diego. Zarzuca jej, że broni granic „legalnej" praktyki artystycznej i nie może rozstać się z tradycyjnym podziałem na to, co jest domeną estetyki, a działaniami, dla których priorytetem jest emancypacja uczestników. Sam, posługując się terminem „estetyka dialogiczna" (*de facto*, niemal synonimicznym ze sztuką partycypacyjną), faworyzuje zupełnie inną postawę artysty, opierającą się na otwartości, słuchaniu, gotowości do zaakceptowania zależności oraz międzyludzkiej wrażliwości.[26] Cytując brytyjskiego artystę Petera Dunna, mówi, że artyści uprawiający tego typu sztukę są już tylko „dostarczycielami kontekstu," a nie, jak wcześniej, „dostarczycielami treści." Ta ostatnia wyłania się w procesie wymiany dialogicznej pomiędzy uczestnikami procesu zainicjowanego przez twórcę. Jednocześnie Kester postrzega dialog w opozycji do Habermasowskiego konceptu sfery publicznej, zgodnie z którym najważniejszą rolę w wymianie opinii odgrywa siła przekonywania. Podkreśla raczej rolę, jaką w dialogu odgrywają empatia i otwarcie się na różne sposoby postrzegania i odczuwania rzeczywistości. Zwraca uwagę na kategorie otwartości, słuchania i gotowości do zaakceptowania zależności i międzyosobniczej wrażliwości.[27] Spór Bishop i Kestera o granice między sztuką a aktywizmem wydaje się rozstrzygać opinia duńskiego kuratora Larsa Banga Larsena, który twierdzi: „niektóre formy (...) zostały celowo uruchomione w obiegu artystycznym jako projekty artystyczne; inne kwalifikują się jako sztuka lub temat do dyskusji artystycznej po ich aktualizacji w innych kontekstach."[28]

Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy próbujemy zastosować powyższe definicje do realizowanych praktyk. Okazuje się wtedy, że działania artystyczne w znacznym stopniu różnią się między sobą przede wszystkim stopniem, w jakim władza decydowania na temat kształtu realizowanego dzieła lub procesu oddana jest uczestnikom. W przypadku *Oranżerii*, zainicjowanej w bródnowskim Parku Rzeźby przez Fundację Transformacja (2018), to sami mieszkańcy okolicznych bloków przejęli inicjatywę, zajęli się nawiezieniem ziemi, nasadzeniami i ich późniejszym utrzymaniem. Z kolei realizacja *Bogactwa* Julity Wójcik (2011) miała raczej charakter performansu delegowanego.[29] W tym przypadku artystka zleciła uczestnikom z góry zaplanowane zadania. Mieszkańcy Katowic zostali poproszeni o usypanie z kilku ton węgla napisu „BOGACTWO" przed pomnikiem Powstańców Śląskich. Po zakończeniu tej pracy zainstalowana specjalnie kamera zarejestrowała, gdy chyłkiem podjeżdżali, by uszczknąć nieco cennych bryłek. Taka reakcja została jednakże od początku przewidziana przez artystkę i wpisana do scenariusza jej zamierzenia. Tak więc można w tym wypadku mówić raczej o celowym wystawieniu uczestników na pokusę (której, zgodnie z planem, ulegli) niż o ich świadomym podejmowaniu decyzji dotyczących kierowania procesem, w którym brali udział.

3.

Przystępując do omówienia dizajnu partycypacyjnego, na samym wstępie chcę dokonać jasnego rozgraniczenia, pozwalającego na odróżnienie go od sztuki partycypacyjnej. Otóż ta ostatnia ma na celu kreowanie spotkań, budowanie wspólnoty i adresowana jest do publiczności, choć ta w tym przypadku różni się zasadniczo od widzów wystaw muzealnych i, w odpowiedzi na inicjatywę podjętą przez artystów, staje się jej uczestnikiem. Z kolei dizajn ma na celu stworzenie produktu, usługi lub procesu, partycypacyjny proces projektowania zaś nakierowany jest na przyszłych użytkowników.

Dizajn partycypacyjny jest metodą projektowania zasadniczo różną od tej stosowanej w dizajnie tradycyjnym. Tam eksperci przygotowują rozwiązania samodzielnie, a efekt ich pracy dociera do użytkownika/klienta w formie finalnej. Jest to więc relacja o charakterze hierarchicznym, w której wszystkie decyzje podejmuje projektant, podczas gdy klient/użytkownik może jedynie zaoferowany mu produkt zaakceptować bądź odrzucić. Nie ma natomiast żadnego wpływu na jego kształt, funkcję czy walory. Jak zauważa Zdzisława Świniarska, taka formuła projektowania najczę-

ściej zorientowana jest na maksymalizację konsumpcji i zysk.

Zdarzało się, że wiele produktów realizowanych na potrzeby rynku odpowiadało również na zapotrzebowanie społeczne. Nie były to jednak działania zamierzone. Należy zwrócić uwagę na fakt, że rynek nie dba o tego rodzaju potrzeby, ponieważ pokaźna ich część dotyczy grup społecznych, które nie tworzą klasy konsumentów w rynkowym tego słowa znaczeniu. Mam na myśli ludzi o bardzo niskich zarobkach, ze szczególnymi problemami zdrowotnymi, związanymi z wiekiem, niepełnosprawnością czy zaniedbaniem.[30]

Zupełnie inaczej sprawa przedstawia się w przypadku nowej praktyki, o której mowa. Dizajn partycypacyjny zakłada bowiem partnerską relację pomiędzy projektantem a przyszłym użytkownikiem. Ten drugi zostaje zaproszony do pełnienia roli doradcy, którego głos zostaje uwzględniony przy współdecydowaniu o końcowym rezultacie pracy. I nie chodzi tu o spełnianie oczekiwań użytkowników, tylko o zrozumienie i uwzględnienie ich potrzeb już na etapie procesu projektowania.[31] Związana z Uniwersytetem Helsińskim badaczka Ramia Mazé lokuje dizajn partycypacyjny w szerszym kontekście dizajnu krytycznego. Według niej:

> Coraz więcej współczesnych praktyk powierza możliwości ideologicznego zaangażowania i transformacji społecznej mechanizmom, logice i działaniom projektowym. Krytyka wyrażana poprzez tego rodzaju kontestacyjne działania nie dotyczy dizajnu samego w sobie, lecz dizajnu ślepo służącego historycznym konwencjom lub hegemonicznym ideologiom. Estetyka i forma, myślenie projektowe i metody są nadal kluczowe – nie tylko dla obsługi klientów lub rozwiązywania problemów, ale dla takich celów jak „znajdowanie problemu" (*problem-finding*) i „projektowanie dla dyskusji" (*design for debate*) w ramach projektu oraz wspólnie z jego zleceniodawcami i konsumentami. Być może zadaniem dizajnu nie jest rozwiązanie wielkoskalowych problemów panującego porządku społecznego, politycznego i gospodarczego, lecz dzięki znajdowaniu i artykułowaniu leżących u ich podstaw idei i implikacji, krytyczne praktyki czynią je bardziej dostępnymi do zrozumienia, debaty i zmiany.[32]

Dlatego też dizajnerzy krytyczni chętnie angażują się w projekty dotyczące takich problemów, jak *gender*, klasa społeczna, własność, kwestie autorstwa, władza czy dobrobyt. Dążąc do wyrównywania relacji władzy, orientują się na praktyki demokratyczne, działania oparte na sytuacjach, wzajemne uczenie się i poszukiwanie alternatywnych wizji dotyczących technologii.[33] Przy okazji należy wyraźnie podkreślić, że dizajn partycypacyjny, stanowiąc jeden z wymiarów strategii oporu, nie może być mylony, co często się zdarza, z dizajnem zorientowanym na użytkownika (*customer oriented product design*). W przypadku tego drugiego bowiem rola odbiorcy zawężona jest do bezosobowego wypełniania ankiet konsumenckich i testowania prototypów.

Spośród polskich projektów powstałych w procesie partycypacyjnym na uwagę zasługują: działania Izy Rutkowskiej *Podwórko im. Wszystkich Mieszkańców* (Wrocław, w trakcie realizacji) oraz *Jakie to zwierzę?* (Madryt), Klaudii Jareckiej-Świecy *Miejsce tworzenia jest tam, gdzie mieszkasz* (Gdynia) oraz oparte na współpracy aktywności Społecznej Pracowni Mozaiki (Lublin).

4.

Poszukując źródeł tej praktyki, zacznę od przemian metodologicznych, które nastąpiły w sferze przemysłu. Ich genealogia sięga Skandynawii. To tam miały miejsce pierwsze wydarzenia, które utorowały drogę temu zjawisku.

Lata siedemdziesiąte i początek lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku to okres, gdy trzecia rewolucja przemysłowa nabierała tempa. Następował wzmożony rozwój komputeryzacji. Technologia została zaawansowana do poziomu, który pozwalał na zastosowanie jej w fabrykach i innych zakładach do wykonywania niektórych zadań. Sytuacja ta wzbudzała ogromny niepokój wśród robotników, którzy mierzyli się z obawą o rychłą

utratę miejsc pracy. Wydawało się, że futurystyczna wizja zastąpienia ludzi przez roboty właśnie się ziszcza. By zapobiec negatywnym skutkom społecznym tej sytuacji, do akcji włączyli się młodzi badacze informatyki.

Jednym z pierwszych zrealizowanych projektów mających wyjść naprzeciw problemowi była *UTOPIA*[34] (1981–1986), skierowana do grafików prasowych, drukarzy i zecerów zrzeszonych w związku zawodowym Nordic Graphic Union. Specyficzny problem z technologią IT polegał w tym środowisku na konieczności przestawienia się grafików z ręcznego opracowywania makiet stronic gazet na przygotowywanie ich w programie graficznym. Ta perspektywa oznaczała dla nich ogromną zmianę w sposobie pracy i budziła obawę, że nie poradzą sobie z obsługą zupełnie nowego narzędzia, jakim był komputer. Ponadto składanie stron przez programy oznaczało utratę zajęcia dla zecerów, którzy do tej pory montowali szpalty ręcznie z pojedynczych czcionek. Ich dotychczasowe obowiązki wymagały niezwykłych umiejętności, między innymi czytania tekstu w lustrzanym odbiciu lub odwróconego do góry nogami. Komputerowe programy graficzne wszystkie te kompetencje kwestionowały i czyniły niepotrzebnymi. Ta sytuacja wywoływała frustrację i pytanie o przyszłość na rynku pracy.

Inicjatorami projektu byli Szwed Pelle Ehn i Duńczyk Morten Kyng, stawiający sobie za cel bezpośrednie zaangażowanie robotników we wszystkie fazy projektowania i rozwoju skomputeryzowanych narzędzi i systemów w miejscu zatrudnienia. W eksperymencie wzięło udział sześciu robotników ze Sztokholmu i Aarhus. Do nich dołączyli badacze z wydziałów informatyki sztokholmskiego KTH Royal Institute of Technology i Aarhus University. W ciągu pięciu lat uczestnicy *UTOPII* wzajemnie uczyli się od siebie. Organizowano wyjazdy studyjne na wystawy przemysłu graficznego i do amerykańskich laboratoriów, między innymi XEROX Parc i Stanford University. Przygotowano również specyfikację wymagań do wstępnej obróbki tekstu i obrazu oraz sprawdzono, jak działa pilotażowy system pracy z komputerem w szwedzkiej drukarni pracującej dla dziennika *Aftonbladet*. Wyniki tych poszukiwań zostały opublikowane w raporcie przygotowanym w języku szwedzkim i duńskim. Został on przekazany członkom wspomnianego Związku Grafików Nordyckich. W ten sposób zarówno robotnicy, jak i ich pracodawcy mogli zapoznać się z zaletami i wadami nowego systemu wdrażanego w ich środowisku. Z kolei badacze mieli okazję przekonać się, jak ważnym elementem w pracy z użyciem komputera jest projekt interfejsu, który byłby odbierany przez użytkownika jako przyjazny. Projekt *UTOPIA* stał się wzorcowym przykładem metod włączania użytkowników we wszystkie fazy projektowania i rozprzestrzenił się na całym świecie pod nazwą „model skandynawski". Posługiwanie się makietami i prototypami low-tech w celu inicjowania współpracy z odbiorcami przy procesach decydowania o cechach produktu jest obecnie coraz częstszą praktyką.

Przechodząc do kontekstu polskiego, warto zwrócić uwagę na inne zjawisko świadczące o oddolnym zapotrzebowaniu na uczestnictwo w procesie projektowym. W ramach projektu *Niewidzialne miasto* (2007–2011) członkowie Zakładu Badań Kultury Materialnej i Wizualnej w Instytucie Socjologii UAM w Poznaniu, we współpracy z firmą Metropolis, badali zjawisko twórczości wernakularnej mieszkańców dużych polskich miast.[35] Punktem wyjścia ich pracy stała się obserwacja „aktywnych aktorów", dokonujących aktów samorzutnego „przeprojektowywania" najbliższego otoczenia zgodnie z własnymi potrzebami użytkowymi i estetycznymi. Realizowane niejako na marginesie innych zajęć, podczas codziennych praktyk, są, według Marka Krajewskiego, „nakierowane na uspołecznienie miasta i uspołecznienie w mieście"[36] i dowodzą „drzemiących w mieszkańcach innowacyjnych potencjałów i talentów."[37] Przeprowadzone badania kierują uwagę na ich potrzebę występowania w roli projektantów, którzy przekształcają, naprawiają i ozdabiają elementy przestrzeni publicznej. I, co ciekawe, gdy Florida mówił o klasie kreatywnej, miał na myśli wykształconych przedstawicieli klasy średniej, reprezentujących twórcze zawody z różnych obszarów. Poznańscy socjolodzy wskazują natomiast na działania podejmowane amatorsko, realizowane z własnych funduszy, dzięki gospodarczej zaradności, polegającej na zbieraniu, wymianie czy odzyskiwaniu. W dodatku przez osoby niezamożne, robotników lub emerytów.

5.

Choć, jak wspomniałam, sztuka partycypacyjna i dizajn partycypacyjny różnią się zasadniczo pod względem swych celów i adresatów, to niekiedy, w szczególnych warunkach, jedna z tych form twórczości płynnie przechodzi w drugą. Gdy w 2015 roku Rutkowska została zaproszona do udziału w projekcie *Wrocław – wejście od podwórza*,[38] jej zadaniem było przeprowadzenie interwencji artystycznej w zaniedbanym zakątku miasta. Sformułowana przez organizatorów idea projektu tak precyzowała ten cel:

> Artyści działając w danej przestrzeni będą współpracować z mieszkańcami, tak by wypracowane rozwiązania były wspólną wynegocjowaną pracą. Celem projektu jest próba obudzenia świadomości odpowiedzialności za przestrzeń tak ludziom bliską, a jednak „niczyją" – porzuconą, nieutrzymaną. Jednocześnie chcemy spróbować obudzić potencjał do działania w mieszkańcach – zaktywizować ich.[39]

W odpowiedzi Rutkowska zrealizowała działania animujące dzieci zamieszkałe przy jednym z podwórek za pomocą wielkoskalowej maskotki – nadmuchiwanego jeża. Zgodnie z założeniami programu Europejskiej Stolicy Kultury (ESK) trwały one miesiąc. Po tym czasie jednak okazało się, że oczekiwania mieszkańców zostały na tyle rozbudzone, iż okrucieństwem byłoby ich w tym momencie pozostawić. W kolejnym roku artystka postanowiła kontynuować współpracę z nimi. A gdy w jej wyniku pojawiła się chęć remontu podwórka, podjęła dalsze, samodzielne już kroki w celu pozyskania środków i partnerów do przygotowania profesjonalnego projektu architektonicznego. W ten sposób więc początkowe założenie, wynikające z myślenia kategoriami sztuki partycypacyjnej („przygotujmy z mieszkańcami wspólne wydarzenie"), przerodziło się w dizajn partycypacyjny, polegający na kolektywnym decydowaniu o wspólnej przestrzeni.

6.

Czy angażowanie publiczności/użytkowników do wspólnej pracy twórczej/projektowej jest łatwe? Na pewno nie. Dotychczasowe doświadczenia pokazały, że jest to proces niezwykle wrażliwy i podatny na degenerację. Praktyki partycypacyjne bywają niekiedy przechwycone, użyte i zmanipulowane przez polityków i urzędników, pragnących zrealizować z góry założone cele ekonomiczne. Posłużę się przykładem zdarzeń, które miały miejsce w związku z rewitalizacją jednej z najbardziej zaniedbanych gdańskich dzielnic – Dolnego Miasta. W sformułowanych przez Urząd Miejski planach mowa była o tym, że renowacja tkanki technicznej połączona będzie z „dążeniem do pokonania istniejących barier technicznych i mentalnych, wzmocnienia kapitału lokalnego oraz poszanowania tożsamości miejsca."[40] Zapowiadano „reintegrację grup zagrożonych wykluczeniem, kompleksowe wspieranie rodziny, ograniczanie skali problemów społecznych, rozwój profilaktyki oraz wspieranie różnorodnych form aktywności mieszkańców."[41] Proces miał przebiegać w drodze współpracy między decydentami a społecznością dzielnicy. W związku z tymi planami w 2008 roku zawiązało się partnerstwo Dolne Miasto Otwarte. W jego skład weszli mieszkańcy dzielnicy, liderzy lokalni, przedstawiciele działających tam organizacji pozarządowych i drobnego biznesu. Ponadto do współpracy włączyło się Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, reprezentowane przez kuratorów i artystów związanych z tą instytucją. Osoby skupione wokół tej idei żywiły głębokie przekonanie o własnej sprawczości i szansie na podejmowanie decyzji dotyczących użytkowanej na co dzień przestrzeni. Odbyło się szereg spotkań we własnym gronie, wspólnie z urzędnikami, a nawet z prezydentem miasta. Wygenerowano wiele pomysłów na oddolne działania społeczne i artystyczne, a Łaźnia zyskała poczucie, że po dziesięciu latach funkcjonowania potencjał tej instytucji został lokalnie dostrzeżony i zaakceptowany w dzielnicy. Rozbudzone oczekiwania i nadzieje były ogromne. Pierwsze transze budżetu na „działania miękkie" (czyli angażujące mieszkańców w proces rewitalizacyjny, „działania twarde" to inwestycje) miały przybyć już za chwilę.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Wszystko skończyło się nagle wraz z pojawieniem się wiadomości, że Gdańsk został organizatorem Euro 2012. Budżet przeznaczony na rewitalizację został przesunięty na organizację tej imprezy. Niemogący pogodzić się z takim obrotem sprawy urzędnicy odpowiedzialni za współpracę z mieszkańcami Dolnego Miasta odeszli z pracy. Gdy po zakończeniu mistrzostw powrócono do planów rewitalizacji tej dzielnicy, po partnerstwie nie pozostał już ślad. Proces został zrealizowany przez Urząd Miejski, wiele kamienic wyburzono, a ich mieszkańców przesiedlono na obrzeża miasta. Na oczyszczonych działkach wyrosły apartamentowce. Dziś Dolne Miasto jest znacznie bardziej elegancką dzielnicą, lecz jej profil społeczny jest już zupełnie inny.

Decydenci mają tendencję do traktowania artystycznych projektów partycypacyjnych jako ścieżki na skróty, dzięki której szybko i małym nakładem kosztów udowodnią zaangażowanie mieszkańców we współpracę przy zamierzonych działaniach. Tymczasem są to projekty, które wymagają długotrwałego uwikłania twórcy, a przez to wyjątkowej determinacji. Niestety, zazwyczaj na ich przeprowadzenie przeznacza się mały budżet i krótki czas realizacji. W przypadku opisanego wcześniej *Podwórka im. Wszystkich Mieszkańców* Rutkowska miała zagwarantowane w programie ESK finansowanie miesiąca pracy ze społecznością wrocławskiego Trójkąta. Gdy po tym czasie zorientowała się, że nie chce pozostawić uczestników zainicjowanego projektu, musiała rozpocząć samotniczą walkę o kolejne środki na kontynuację, łącznie z przygotowaniem wraz z mieszkańcami propozycji do budżetu obywatelskiego. Jej zaangażowanie w ten projekt trwa do dnia dzisiejszego.

Podobnie jak w przypadku sztuki partycypacyjnej, również termin „dizajn partycypacyjny" staje się często przedmiotem nadużycia, mylnego użycia bądź wręcz manipulacji. Sama praktyka zaś jest traktowana powierzchownie. Jak zauważa Jeremy Till:

> słowa te [często – A.W.] tworzą pozory czegoś wartościowego, jednak po uważniejszym przyjrzeniu się im i ich krytycznej analizie okazuje się, że są uderzająco puste. Partycypacja zbyt często staje się formą zagłaskiwania, a nie rzeczywistym procesem prowadzącym do przemian.[42]

Z kolei Markus Miessen stwierdza krytycznie, że praktyki partycypacyjne wdrażane przez polityków drogą odgórnych zarządzeń mają charakter jednoznaczny. Tym samym zamykają drogę dla spontaniczności, niezależności i oddolnej kreacji, niezbędnych do tego, by proces ten przebiegł prawidłowo.[43] Aby wyjść naprzeciw tym negatywnym zjawiskom, należałoby oceniać tego rodzaju projekty z punktu widzenia stopnia bezpośredniości interakcji projektant – użytkownik, długości zaangażowania użytkowników w procesie projektowania i zakresie, w jakim byli w niego włączeni, a wreszcie stopnia sprawowanej przez nich kontroli nad efektem końcowym.

Nadużyciom podlegają również idee stanowiące część składową omawianego tu dyskursu. Przykładem może być koncepcja klasy kreatywnej Floridy. Uznana i promowana przez autora jako uniwersalna strategia zarządzania rozwojem współczesnych miast, została przechwycona i wykorzystana przez kapitalistyczny biznes. Znany powszechnie proces gentryfikacji wszędzie przebiega w podobny sposób: najpierw tworzy się zachęty ekonomiczne, by artyści i przedstawiciele przemysłów kreatywnych osiedlali się w zdewastowanych dzielnicach, a gdy w wyniku swojej aktywności zmienią opinię na temat tych części miast i podniosą ich atrakcyjność, zostają bezwzględnie usunięci. W tych miejscach deweloperzy budują apartamenty dla zamożnych.

Podsumowując, chcę argumentować, że sztuka partycypacyjna i dizajn partycypacyjny to zjawiska, które pojawiły się w różnych, niekoniecznie kontaktujących się ze sobą środowiskach. Ponadto, jak wynika z powyższego tekstu, motywacje, które stały za przeformułowaniem się postaw twórców w obu dziedzinach były różne. Niemniej zwrot partycypacyjny powstał w odpowiedzi na zachodzące zmiany społeczne, kulturowe i technologiczne, które podważyły dotychczasowe *status quo* i spowodowały zmiany w różnych obszarach. Gdzieś na horyzoncie tych przemian daje się zaobserwować wspólny mianownik, jako który jawi się emancypacja podmiotowości wi-

dza/użytkownika. Podporządkowana oświeceniowemu porządkowi epoka organizacji straciła rację bytu. Przestaliśmy wierzyć ukrytym w laboratoriach specjalistom, dzierżącym monopol na organizację naszego świata. Model demokracji oparty na parlamentarnej reprezentacji chyli się ku końcowi. Opisane w tym artykule tendencje wskazują na to, że przyszłość należy do ruchów oddolnych, obywatelskiego zaangażowania i uczestnictwa w podejmowaniu decyzji na szeroką skalę.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Gilles Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, tłum. Michał Herer (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP 2007).

[2] Tekst ten powstał na marginesie sympozjum „Sztuka partycypacyjna i dizajn partycypacyjny jako wyzwania badawcze," zorganizowanego 29.09.2019 roku w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku, w ramach jednego z zadań powołanego przez autorkę RHIZOME – Ośrodka Badań nad Sztuką Partycypacyjną i Dizajnem Partycypacyjnym. RHIZOME jest realizowany przez Fundację „Kultury ponad Kulturą" we współpracy z Instytutem Kultury Miejskiej.

[3] Herbert Marcuse, „The End of Utopia," w *31 Readings on Art, Activism & Participation (in the Month of January). Think Tank Reader* Vol. I (January 2007), dostępny 28.04.2020, http://www.wearethethinktank.org/readers/reader-vol1.pdf. Tekst wykładu na Free University of West Berlin, czerwiec 1967.

[4] Ale również zawartymi w takich publikacjach, jak *Rewolucja życia codziennego* Raoula Vaneigema czy *Społeczeństwo spektaklu* Guy Deborda.

[5] Joseph Beuys, Heinrich Böll, *Manifest FIU (Free International University)*, w Joseph Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, red. Jaromir Jedliński (Warszawa: Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej 1990), 21.

[6] Grupa Działania, *Sztuka społeczna jako idea*, podaję za katalogiem wystawy *Lucim 111. Bogdan Chmielewski, Witold Chmielewski, Wiesław Smużny* (Bydgoszcz: BWA, 2018).

[7] Tekst redakcyjny „Foto kronika," *Foto. Magazyn fotograficzny*, nr 8 (68) (sierpień 1980): 254.

[8] Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995).

[9] Richard Florida, *The Rise of the Creative Class and how it's transforming work, leisure, community and everyday life* (New York: Basic Books, a Member of the Perseus Books Group, 2002), 37. Tłum. własne A.W.

[10] Hanna Wróblewska, „1-9-6-8 albo czy ten obraz jest dobry?." w *Rewolucje 1968*, red. Maria Brewińska, Hanna Wróblewska, Zofia Machnicka i Joanna Sokołowska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki i Agora, 2008), 69.

[11] Florida, *The Rise of the Creative Class*, 167–168.

[12] Patrz: Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2011); Roland Barthes, „Śmierć autora," *Teksty Drugie* nr 1/2 (1999): 247–251.

[13] Szerzej ramą teoretyczną sztuki partycypacyjnej zajmuję się w książce *Spotkania i mikroutopie. Sztuka partycypacyjna w Skandynawii* (Gdańsk: Fundacja „Kultury ponad Kulturą", 2017).

[14] *democracy! socially engaged art practice*, red. Michael Beasley, Ann Coxon, Emma Mahony i Emily Pethick (London: Royal College of Art, 2000).

[15] Notabene, był to jeden z pierwszych projektów badawczych na świecie realizowanych przez instytucję akademicką i dotyczących tego obszaru zjawisk.

[16] *democracy!*, 7.

[17] Ale również takich, którzy stosują inne strategie artystyczne w obrębie sztuki zaangażowanej społecznie.

[18] Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents," *Artforum* (Febr. 2006): 178–83.

[19] Jannifer Roche, *Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop*, dostępny 13.02.2020, https://contextualpractice.files.wordpress.com/2011/08/bishopinterview.pdf.

[20] Claire Bishop, „Introduction. Viewers as Producers," w *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. Claire Bishop (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007), 10–17.

[21] Polskie wydanie: Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015).

[22] Bishop, *Sztuczne piekła*, 19.

[23] Claire Bishop w wywiadzie z Iwo Zmyślonym, *Lekkie rozczarowanie*, dostępny 12.02.2020, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6460-lekkie-rozczarowanie.html.

[24] Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents," *Artforum* (Febr. 2006): 178–83.

[25] Grant Kester, „Another Turn," *Artforum* (May 2006): 22.

[26] Grant Kester, „Conversation Pieces," dostępny 15.02.2020, http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf.

[27] Grant Kester, „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art," w *Theory in Contemporary Art Since 1985*, red. Zoya Kucor i Simon Leung (Oxford: Blackwell, 2005), 76–88.

[28] Lars Bang Larsen, „Social Aesthetics," w *Participation. Documents on Contemporary Art*, red. Claire Bishop (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 172–183.

[29] Ten typ praktyki opisuje Bishop w książce *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015).

[30] Zdzisława Świniarska, *Człowiek a design. Problemy designu społecznego*, dostępny 21.05.2020, http://www.wydawnictwo.wst.pl/uploads/files/76293b3a68c7f22b449b761ea26dc34b.pdf.

[31] Robert Barełkowski, *Problemy implementacji projektowania partycypacyjnego w Polsce*, dostępny 21.05.2020, ek_B-01_PiF22-3_Barelkowski.pdf.

[32] Magnus Ericson i Ramia Mazé, „About Design Act: Motivations, Aims and Froms," w *Design Act. Socially and politically engaged design today – critical roles and emerging tactics* (Berlin: Sternberg Press, 2011), 12. Tłum. własne A.W.

[33] Maja van der Velden i Christina Mőrtberg, „Participatory Design and Design for Values," w *Handbook of Ethics, Values and Technological Design: Sources, Theory, Values and Application Domains*, red. Jeroen van den Hoven i Pieter E. Vermaas i Ibo van de Poel (Berlin: Springer, 2015), 41–66.

[34] Tytuł projektu był zainspirowany dziełem Thomasa More'a i stanowił akronim dłuższej szwedzkiej nazwy: Teknik Och Produkt I Arbetskvalitetsperspektiv (Szkolenie, technologia i produkt w perspektywie jakości pracy).

[35] Gwoli ścisłości trzeba zaznaczyć, że tego typu twórczość nie jest zjawiskiem charakterystycznym tylko dla terenu naszego kraju. Wspomniane badania zostały zainspirowane projektem *Folk Archive* dwójki brytyjskich artystów: Jeremy'ego Dellera i Alana Kane'a.

[36] Marek Krajewski, „Niewidzialne miasto – uspołeczniająca moc fotografii," w *Niewidzialne miasto*, red. Marek Krajewski, (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2012), 11.

[37] Marek Krajewski, *Niewidzialne miasto…*, 11.

[38] Projekt realizowany jako część programu sztuk wizualnych Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016.

[39] *Wrocław – wejście od podwórza. Szczegóły programu*, dostępny 25.05.2020, http://www.wroclaw2016.strefakultury.pl/podworze.

[40] Marek Z. Barański, Magdalena Chełstowska, *Partnerstwo społeczne i tożsamość lokalna w procesie rewitalizacji Dolnego Miasta i Oruni w Gdańsku*, dostępny 20.05.2020, PRM_2013-2_06_Baranski_Chelstowska.pdf.

[41] Ibidem.

[42] Jeremy Till, *The architect and the other*, „Open Democracy"; cytuję za: Markus Miessen, *Koszmar partycypacji* (Warszawa: Bęc Zmiana, 2013), 65.

[43] Markus Miessen, *Koszmar partycypacji*, tłum. Michał Choptiany (Warszawa: Bęc Zmiana, 2013).

Bibliografia

Barełkowski, Robert. *Problemy implementacji projektowania partycypacyjnego w Polsce*. Dostępny 21.05.2020. ek_B-01_PiF22-3_Barelkowski.pdf.

Ericson, Magnus i Ramia Mazé. „About Design Act: Motivations, Aims and Froms." W *Design Act. Socially and politically engaged design today – critical roles and emerging tactics*, red. Magnus Ericson i Ramia Mazé, 11–15. Berlin: Sternberg Press, 2011.

Mazé, Ramia. *Occupying Time: Design, Technology and the Form of Interaction*. Stockholm: Axl Books, 2007.

Miessen, Markus. *Koszmar partycypacji*. Tłum. Michał Choptiany. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2013.

Niewidzialne miasto. Red. Marek Krajewski. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2012.

Kester, Grant. „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art." W *Theory in Contemporary Art Since 1985*, red. Zoya Kucor i Simon Leung, 76–88. Oxford: Blackwell, 2005.

Rewers, Ewa. *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas, 2005.

Roche, Jennifer. *Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop*. Dostępny 13.02.2020. https://contextualpractice.files.wordpress.com/2011/08/bishopinterview.pdf.

Sundblad, Yngve. „UTOPIA: Participatory Design from Scandinavia to the World," *3rd History of Nordic Computing (HiNC)*, Stockholm (Oct. 2010): 176–186.

Świniarska, Zdzisława. *Człowiek a design. Problemy designu społecznego*. Dostępny 21.05.2020. http://www.wydawnictwo.wst.pl/uploads/files/76293b3a68c7f22b449b761ea26dc34b.pdf.

Wołodźko, Agnieszka. *Spotkania i mikroutopie. Sztuka partycypacjna w Skandynawii*. Gdańsk: Fundacja „Kultury ponad Kulturą", 2017.

Wróblewska, Hanna. „1-9-6-8 albo czy ten obraz jest dobry?" W *Rewolucje 1968*, red. Maria Brewińska, Hanna Wróblewska, Zofia Machnicka i Joanna Sokołowska, 67–70. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki i Agora, 2008.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/20

Maksymilian WRONISZEWSKI
Uniwersytet Gdański, Filologiczne Studia Doktoranckie, Pracownia Krytyki Artystyczneji

SZTUKA W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ: RAPORT Z BADAŃ STUDENCKICH

Wydana nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego książka *Animowanie Miasta. Gdańsk przestrzenią artystów*, na którą złożyły się teksty powstałe głównie jako prace licencjackie w Katedrze Kulturoznawstwa UG, jest pozycją różnorodną pod kilkoma względami. Wprawdzie wszystkie zawarte w niej artykuły odnoszą się do kwestii funkcjonowania działań artystycznych (czy szerzej: animacyjnych) w publicznej przestrzeni miasta, ale i zakres tematyczny szkiców, i obrane przez badaczy strategie metodologiczne (od ujęć teoretyzujących, przez szkice zawierające informacje o historycznym rozwoju wybranych form artystycznych, po artykuły powstałe w wyniku tzw. obserwacji uczestniczącej), i odmienne temperamenty badawcze autorów sprawiają, że tom jawi się jako wielopłaszczyznowa, interesująca całość.

Dwa pierwsze – po wstępie redaktorki tomu, Barbary Forysiewicz – teksty, autorstwa Karoliny Milewskiej i Agnieszki Dmitruczuk, poświęcone są pojęciom animacji i sztuki publicznej; ujęcie teoretyczne łączy się w nich z opisami animatorskiej praktyki (w szkicu Milewskiej) i elementami przeglądowo-interpretacyjnymi (w tekście Dmitruczuk). Szkice autorstwa Katarzyny Tochy, Marty Formelli i Olgi Roszak traktują o scenie gdańskiego Teatru w Oknie, gdańskich teatrach ulicznych (Teatr Ephata, Teatr Snów, FETA – Teatr na Specjalne Okoliczności) oraz ogólnopolskiej, w tym gdańskiej, scenie *fireshows*. Artykuły Marty Sinieckiej i Michała Mokrzyckiego, bodaj najlepsze, a na pewno najobszerniejsze w tomie, traktują kolejno o trójmiejskiej scenie street artu[1] i sztuce publicznej w przestrzeni gdańskiej stoczni.

Chciałbym poświęcić uwagę właśnie dwóm ostatnim tekstom. Po pierwsze dlatego, że w największym stopniu dotyczą trójmiejskiej sceny artystycznej; po drugie zaś z tego względu, że jako takie – mimo bezsprzecznych, zwłaszcza dokumentacyjnych i opisowych, a w mniejszym stopniu interpretacyjnych walorów – prowokują do dyskusji.

Tematem szkicu Sinieckiej jest twórczość gdańskiego streetartowca Pikaso (Michała Linowa). Omówienie jego realizacji, a zwłaszcza wprowadzenie w tok wywodu wypowiedzi artysty, po-

przedza kompetentne, choć siłą rzeczy skrótowe (niekiedy może zbyt zdawkowe), przedstawienie historii[2] rozwoju street artu. Autorka kontekstualizuje formy street artu i graffiti i wskazuje różnice między nimi, podaje ich przykłady, prezentuje najważniejsze techniki streetartowe, przedstawia wybrane sylwetki polskich, w tym gdańskich, streetartowców.

Siniecka przygląda się street artowi krytycznie, stroni od apologetycznego tonu (który pojawia się niekiedy w innych tekstach) i choć wskazuje na potencjał street artu, to wystrzega się jego jednoznacznej gloryfikacji; zamiast tego akcentuje raczej ideowe i praktyczne problemy, będące udziałem streetartowców. Podkreślenia wymaga fakt, że autorka świadomie odchodzi od ujęć estetyzujących, punkt ciężkości przenosząc na symboliczny i praktyczny wymiar street artu. O ile więc pokutujące jeszcze czasami – zwłaszcza w pracach studenckich – utożsamienie sztuki z pięknem Siniecka odrzuca, i o ile przedstawia problemy wynikłe ze zderzenia krytycznego i komercyjnego (marketingowo-reklamowego) potencjału street artu, o tyle wątpliwości budzi kwestia przedstawienia przez nią jego instytucjonalno-ekonomiczno-rynkowych uwarunkowań. Zdaje się, że autorka rozpoznaje zagrożenia wynikające z reklamowej komercjalizacji street artu, jednak widząc szanse na jego rozwój w coraz częstszym prezentowaniu tego rodzaju sztuki w galeriach, nie dostrzega związanych z tym – także komercyjnych – zagrożeń. Dla przykładu: wypowiedź Linowa dotyczącą „rynku sztuki ulicznej" (!), w której artysta powołuje się na postać Banksy'ego („Na Zachodzie street art już dawno jest sztuką. Dowodem na to mogą być ogromne sumy za prace Banksy'ego, co wiąże się w jakimś sensie z uznaniem street artu i włączeniem go w obieg sztuki współczesnej", s. 95), Siniecka pozostawia bez komentarza, choć wydaje się, że kwestia różnicy między „ugaleryjnieniem"[3] street artu a wprzęgnięciem go w kapitalistyczną machinę zysku i spekulacji wymaga choćby drobnego rozwinięcia. Zwłaszcza że to właśnie na przykładzie street artu, sztuki określanej często jako niepokorna i buntownicza, absurd windowania cen dzieł sztuki jawi się wyjątkowo wyraźnie. Jedna z ostatnich[4] akcji Banksy'ego, czyli – najprawdopodobniej wpisane w strategię domu aukcyjnego Sotheby's – zniszczenie przezeń własnej pracy *Girl with Balloon* po tym, jak została wylicytowana (co podniosło wartość dzieła), stanowi najlepszy przykład na to, w jaki sposób prawo kapitalistycznego spektaklu zawłaszcza i temperuje uznawaną za krytyczną i niewygodną sztukę. Co więcej, ukazuje też, że strategia przechwycenia i ujawnienia absurdów kapitalizmu, za jaką obrońcy Banksy'ego mogliby uznać jego akcję, wcale ich nie znosi ani nawet nie nadwerężа, lecz daje się im wchłonąć. Banksy to klasyk street artu, z którego rynek sztuki – pewnie wbrew woli jego samego – uczynił karykaturę. Choćby z tego powodu powoływanie się akurat na niego w artykule poświęconym ulicznym realizacjom – choć wydawać by się mogło oczywiste – jeśli pozbawione jest komentarza, staje się co najmniej problematyczne.

Zajmujący niemalże czwartą część książki (s. 100–142) artykuł Michała Mokrzyckiego to obszerne, wartościowe poznawczo studium poświęcone historii tak zwanego środowiska Wyspy, ze szczególnym uwzględnieniem jego działań na terenie Stoczni Gdańskiej. Szkic ten, przygotowany na podstawie kwerendy w Instytucie Sztuki Wyspa (ISW), działającym w stoczni do 2016 roku, ma charakter szeroko zakreślonej pracy rekonstruującej historię Wyspy, stanowi także świadectwo uczestnictwa w wydarzeniach organizowanych przez ISW, dzięki czemu nabiera walorów dokumentacyjnych. Wobec rozproszenia materiałów archiwalnych przechowywanych w ISW, które nastąpiło po opuszczeniu przez Wyspę stoczniowego budynku, materiał zebrany przez Mokrzyckiego wydaje się tym bardziej cenny. Autor bardzo sprawnie przeprowadza czytelnika przez historię Wyspy, poczynając od lat osiemdziesiątych, przez lata transformacji ustrojowej, aż do czasów najbardziej wzmożonej aktywności na terenach stoczniowych. Kompetentnie selekcjonuje i przedstawia najważniejsze dla środowiska Wyspy epizody, miejsca funkcjonowania i konteksty, nie przeciążając i tak obszernego artykułu informacjami, ale konstruując go w taki sposób, że każdy z wyróżnionych przez autora podrozdziałów[5] może stanowić zalążek przyszłego rozwinięcia tematu. Podkreślić też trzeba, że Mokrzycki opisuje nie tylko działalność Wyspy, ale wspomina także o innych stoczniowych instytu-

cjach, kolektywach, galeriach i przedsięwzięciach, między innymi o Kolonii Artystów, Europejskim Centrum Solidarności, klubie B90 czy stoczniowej edycji Festiwalu Narracje, i choć o niektórych z nich jedynie w trybie sprawozdawczym nadmienia, to dzięki temu pole oglądu stoczniowych aktywności przedstawia się szerzej i, powiedzieć można, uczciwiej.

Gruntowne rozpoznanie faktograficzno-historyczne nie uchroniło jednak autora przed dość znaczącym, choć w perspektywie całości szkicu marginalnym, błędem. Otóż Mokrzycki za datę zamknięcia Galerii Wyspa na ulicy Chlebnickiej uznaje rok 2001 (s. 109), a nie – jak w rzeczywistości – 2002, co może dziwić o tyle, że data ta wiąże się z głośną sprawą oskarżenia Doroty Nieznalskiej o obrazę uczuć religijnych i jest powszechnie znana.[6]

Niestety Mokrzyckiemu przytrafiło się także poważniejsze nadużycie. Na drugiej stronie artykułu znajduje się bowiem uwaga: „Nie chciałbym tutaj poświęcać zbyt wiele miejsca na definiowanie Nowej Szkoły Gdańskiej. […] Terminem »Nowa Szkoła Gdańska«, którego autorstwo przypisuje się Jolancie Ciesielskiej, określano grupę twórców alternatywnych, skupionych wokół Grzegorza Klamana" (s. 101). Już retoryczny charakter pierwszej części tego fragmentu może wskazywać nie tyle na brak miejsca, ile problemy z definicją nowej szkoły gdańskiej, strategię oddalającą konieczność jej – choćby skrótowego – przedstawienia, które autor maskuje zdawkową (i nieprawdziwą) informacją o skupieniu artystów nowej szkoły wokół Klamana. Otóż Klaman, owszem, był najbardziej chyba aktywną, znaczącą (o ile nie najważniejszą) postacią nowej szkoły, jednak uznanie go za artystę stojącego w jej centrum, za artystycznego lidera mija się prawdą, zwłaszcza jeśli przypomnimy, że nowa szkoła była swego rodzaju wypadkową czterech środowisk działających w ówczesnym Gdańsku: środowiska Wyspy (to istotnie skupione było wokół Klamana), Totartu, Galerii C14~~~ i Pracowni PI Witosława Czerwonki.[7] Dziwi fakt, że autor, chociaż powołuje się na książkę *Wyspa. Miejsce idei – idea miejsca*, w której przedrukowano tekst Ciesielskiej poświęcony nowej szkole gdańskiej, ani się do niego nie odnosi, ani nie wyciąga z jego lektury wniosków.

I jeszcze jedna kwestia polemiczna. Bardzo zaskakujące wydawać się może to, że choć w tytule szkicu Mokrzyckiego pojawia się Instytut Sztuki Wyspa, to w gruncie rzeczy jego działalności autor w ogóle nie problematyzuje. Pisze o inicjowanych i współtworzonych przez ISW przedsięwzięciach, takich jak Modelarnia, Festiwal Alternativa, Obóz Solidarność, Subiektywna Linia Autobusowa, ale informacje na temat programu wystaw odbywających się w samym ISW są skąpe i rozproszone (z wyjątkiem tych, które jednocześnie wchodziły w skład programu Alternativy). Nie można chyba tłumaczyć tego faktu obraną przez autorów książki perspektywą, skupiającą się na sztuce w przestrzeni publicznej, ten punkt widzenia bowiem nie przeszkadza Mokrzyckiemu najobszerniejszej części swojego artykułu poświęcić Festiwalowi Alternativa, który wszak odbywał się i w budynku ISW, i w jednej ze stoczniowych hal. Takie ujęcie sprawy niejako marginalizuje działalność i wystawy prezentowane w ISW, przenosząc uwagę na Festiwal Alternativa, który choć obudowany znaczącą bazą teoretyczną i marketingową, stanowi w mojej opinii mniej znaczący wątek historii gdańskiej sztuki niż działalność samego ISW, organizującego takie wystawy, jak choćby *Strażnicy doków* (2005), *Wybrańcy* (2009), prezentacje z cyklu *Absolwent* (2005, 2015), indywidualne wystawy Ewy Partum, Artura Żmijewskiego, Nieznalskiej czy samego Klamana.

Nawet jeśli uwzględnić problematyczne miejsca książki *Animowanie Miasta…*, które starałem się wskazać, publikację bez wątpienia uznać trzeba za interesujący i cenny materiał poświęcony sztuce publicznej, wartościowy także dla historyków gdańskiego środowiska artystycznego. Chęć dyskusji, którą prowokuje przygotowany przez kulturoznawców tom, działa tylko na jego korzyść. W Gdańsku tego rodzaju dyskusja o artystycznej historii miasta jest zresztą bardzo potrzebna. Dość liczne publikacje i wydarzenia przygotowywane przez same środowiska artystyczne (między innymi CSW Łaźnia, grupę „Znajomi znad Morza", publikacje powstałe w kręgu Wyspy), i z tego powodu – siłą rzeczy – je mitologizujące, znajdują dzięki temu swój akademicki kontrapunkt, cechujący się krytycznym dystansem do opisywanych zjawisk i fenomenów.

Przypisy

[1] Dodajmy, że street art był już wcześniej obiektem zainteresowania studentów gdańskiego kulturoznawstwa. Sześć lat temu ukazała się, także nakładem Wydawnictwa UG, przygotowana przez nich dokumentacyjna książka *Sztuka na marginesie. Trójmiejskie graffiti i murale*, zredagowana przez Magdalenę Howorus-Czajkę.

[2] Wśród wątków, które autorka porusza, jest między innymi skrótowo potraktowana historia ściennych napisów pojawiających się w Gdańsku (zwłaszcza na terenie stoczni) w czasach karnawału Solidarności i stanu wojennego. Trzeba w tym miejscu przypomnieć – także dlatego, że nie robi tego autorka tekstu – ważne źródło do badań nad tym tematem, jakim są opublikowane wraz z przykładami solidarnościowych ulotek i okolicznościowej poezji tego czasu transkrypcje sierpniowych graffiti, przedrukowane w 12. numerze *Punktu. Almanachu Gdańskich Środowisk Twórczych*.

[3] Co, swoją drogą, samo w sobie jest ciekawe w kontekście obranej przez autorów i redaktorkę tomu perspektywy, mającej przede wszystkim przedstawiać sztukę, która z zamkniętej przestrzeni teatru czy galerii „wychodzi" w przestrzeń miasta. Street art, odruchowo łączony z miejskością, przemierza tę drogę niejako w odwrotnym kierunku.

[4] Dodajmy dla porządku, że autorka nie mogła o niej wiedzieć w chwili pisania artykułu, został on bowiem przedstawiony jako praca licencjacka w 2014 roku. To zresztą chyba najbardziej problematyczna kwestia – otóż szkice umieszczone w tomie powstawały w latach 2009–2014, wobec czego publikacja książki w 2019 roku jest dość znaczącym przesunięciem i wymaga niekiedy pisanych *ad hoc* uzupełnień (por. s. 139–140).

[5] Brakuje w nich może hasła „Media><nacje," czyli warsztatów studenckich, organizowanych przez ISW w latach 2005–2016, i w ogóle wątku edukacyjnego, który mógłby współgrać z „animacyjną" perspektywą całego tomu. Warsztaty Media><nacje, dodajmy, doczekały się niedawno poświęconej sobie publikacji, niewolnej niestety od drobnych błędów i przeinaczeń (między innymi piszący te słowa został w książce niesłusznie zaliczony w poczet uczestników warsztatów), ale wartościowej jako materiał dokumentujący jeden z epizodów stoczniowej aktywności Wyspy.

[6] Wprawdzie autor, datując zamknięcie Galerii Wyspa, powołuje się na dane przedstawione w kieszonkowym przewodniku wydanym przez ISW (!) w ramach Festiwalu Alternativa 2012, ale nie do końca usprawiedliwia to datacyjny błąd. Nawiasem mówiąc, kwestia ta – choć to temat na osobny tekst – sporo mówi o przeinaczeniach i błędach obecnych w wydawanych przez instytucje artystyczne publikacjach, co jeszcze wyraźniej wskazuje na potrzebę ich naukowej, krytycznej weryfikacji jako źródeł historycznoartystycznych.

[7] Charakter zależności między tymi grupami i wynikłe z tego dla gdańskiego środowiska konsekwencje starałem się omówić pokrótce w szkicu „Wyspa i Pracownia PI: postawy, idee, pole oddziaływania (lata 90.). Wokół »nowej szkoły gdańskiej«," *Akademia w Mieście* 4 (2019).

***Animowanie Miasta*. Gdańsk przestrzenią artystów. Red. Barbara Forysiewicz. Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2019. Liczba stron: 186.**

Bibliografia

Grzonkowska, Aleksandra, Krzysztof Gutfrański, Ewa Mikina. *Wyspa. Teraz jest teraz. Przewodnik*. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress – Instytut Sztuki Wyspa, 2012.

Howorus-Czajka, Magdalena, red. *Sztuka na marginesie. Trójmiejskie graffiti i murale*. Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2013.

Klaman, Grzegorz, red. *Media><nacje. Międzyuczelniane warsztaty intermedialne 2005–2016*. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych, 2018.

„Mury Stoczni Gdańskiej. Sierpień 1980." *Punkt. Almanach Gdańskich Środowisk Twórczych* 12 (1980): 123–125.

Wroniszewski, Maksymilian. „Wyspa i Pracownia PI: postawy, idee, pole oddziaływania (lata 90.). Wokół »nowej szkoły gdańskiej«." *Akademia w Mieście* 4 (2019): 22–38.

ENGLISH SUMMARIES

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/21

PARTICIPATORY ART AND DESIGN – A RESEARCH CHALLENGE

INTRODUCTION

Edited by Agnieszka WOŁODŹKO

Participatory art and design are slogans which occur often and in many contexts: from official documents, to descriptions of social activists' initiatives and workshops delivered by nongovernmental organizations, to project schemes of cultural institutions. These terms' current popularity raises questions concerning meanings that they actually convey or those assigned by artists who employ them.

According to Arthur C. Danto, the act of exhibiting the famous *Brillo Box* by Andy Warhol at the New York Stable Gallery marked the end of modernism. Then art entered a post-historical phase, and artistic practices turned to achieving other aims than finding an answer to the question "what is art?" At this stage of 'over-functioning' there appeared a new perspective – seeing art as a form of social consciousness. And so artistic activity entered public spaces in order to animate them.

It was also the time when people involved in the counterculture revolt started urging the public to revive social life and regain the subjective, individual role of people. In that context the changed pattern of the artist-audience relationship was received favorably; as well as was the idea to negate the division between the addresser and the addressee of an artistic message. This is how participatory art works, since viewers here become participants and a co-creators of a given event. At the same time similar practices occurred in the field of design. Potential users were often included in the decision-making process regarding future shapes of spaces, objects, even services.

The hybrid character of such practices - located somewhat near social activism - caused many theorists and viewers harbor doubts whether those had not already stepped out of the field of art having moved closer to politics, and thus, completed one of the postulates brought forward by the historical avant-garde. Having looked through numerous publications regarding participatory art and design one may arrive at a conclusion that they have not been tackled much by art historians, rather by scholars in the fields of cultural, anthropological and social studies. The perspective characteristic for their fields of research allows one to perceive the abovementioned practices within the context of the new social reality and the social imagination that comes with it. And so, the group of culture oriented scholars at the Adam Mickiewicz University in Poznań are focused on analyzing

values, norms and cultural practices of modern cities.[1] Whereas sociologists from the same university observe and document vernacular activity performed in urban spaces.[2] At the University of Warsaw anthropologists reflect upon inclusive artistic practices as the scholars research activities which locate themselves in-between the notion of local culture and the practice of artists-animators.[3] A sociologist - Monika Rosińska – affiliated with the School of Form in Poznań includes problems connected with design based on collaboration in her research concerning new aspects of contemporary design.

Among scholars involved in analyzing participatory art and design there is a certain tendency to search for some new, experimental forms of generating knowledge. The attempts they undertake are based on their own creative input and involvement which makes them both researchers as well as artists. Para-ethnographic artistic practices of an interdisciplinary group performing the *Wyzwania etnografii twórczej* [Creative Ethnography Challenges] research (2012), led by Tomasz Rakowski, can serve here as an example. Similar research practices are performed by the Studio of Social Art at the University of Białystok, Institute of Sociology – research here is led by practicing design and activating, animating, or intervening into the local environment. Finally, one should mention research initiatives located outside academic circles; for instance, the Szkoła Nauk Praktycznych [School of Practical Sciences] (2016-2017) in Warsaw, Praga district, organized in the form of a flying university.[4]

Articles published in this issue of *Art and Documentation* were prepared by such an interdisciplinary team of authors. They involve not only analyses of the abovementioned issues, but they also provide a broad socio-political background. A sociologist, anthropologist and historian Cezary Obracht-Prondzyński reflects upon the contradiction observed between social passiveness and a strong belief that the crucial goal for our nation as a whole is creating a strong civil society. An artist, curator and culture scholar Agnieszka Wołodźko focuses on the roots of participatory art and design as well as their values; moreover, she introduces and classifies their already existent definitions. Finally, we issue a review of a publication *Animowanie Miasta. Gdańsk przestrzenią artystów* [*Animating Cities. Gdańsk, the Artists' Space*], where Maksymilian Woroniszewski – a Polish philologist – talks about texts which present a multi-faceted perspective on creative and animation activities within municipal public space.

Notes

[1] *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, ed. Ewa Rewers (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2014).

[2] The *Niewidzialne miasto* [Invisible Cities] project, realized in years 2007–2011 by the researchers of the Adam Mickiewicz University in Poznań, Institute of Sociology, Department of Visual and Material Culture Research, in collaboration with the Metropolis company.

[3] Dorota Ogrodzka, Tomasz Rakowski, Ewa Rossal, „Odsłonić nowe pola kultury: projekt etnografii twórczej i otwierającej," [Unearthing New Fields of Culture: a project for creative and opening ethnography], *Kultura i Rozwój* 3(4) (2017): 89–112.

[4] Szkoła Nauk Praktycznych [School of Practical Sciences] was led by a philosopher and urbanist Piotr Jaworski together with an artist Iza Rutkowska.

Cezary OBRACHT-PRONDZYŃSKI

SOCIALLY USEFUL ACTIVITY – CREATIVITY, ATTITUDES AND RISK

This paper aims to present tensions between social passivity and a strong belief that the key issue for our national community and the state is to create a strong civil society. Within such a context, the question most usually asked concerns the character of the barriers blocking the development of civil society. They can be of formal, financial, structural, political, mental nature, but also relating to personality. Another important reason was the lack of a civic education system after 1989.

The basic mechanism for creating civil society was the non-governmental sector. The main aim of its work has led to the activation of citizens, which was - although often insufficient - the only way to overcome passivity or even civic laziness. The process was problematic especially for those, both individuals and groups, that had the capacity and competences to become engaged in public affairs, but for some reason they never did. On the other hand, one should take into account the fact that passivity is caused by the circumstances and conditions in which a society has been living (transformation trauma, economic division, distrust, increasing state oppression, etc.).

Nevertheless, it can be stated that the Polish nation has a great potential for social mobilization, empathy, willingness to help and commit. This can be observed both in microscale and with significant social campaigns. However, there are problems and risks that should not be forgotten. They concern for example new communication techniques and the so-called 'slactivism,' with ideological pluralisation deepened by political divisions, which further leads to changes in the sphere of language and the radicalisation of moods. This, in turn, requires a well-considered institutional response, which in the Polish situation can be difficult to achieve due to low trust towards institutions. In this context, the importance of creativity and art is growing, as such factors could be an important area for strengthening civil society.

Agnieszka WOŁODŹKO

PARTICIPATORY ART AND PARTICIPATORY DESIGN: SOURCES, DEFINITIONS AND VALUES

Over the past two decades, a demand for audience participation in creative and design processes has been increasingly felt. A profound transformation of the field of art is a consequence of its timeliness. The desideratum of participation of recipients and users as creators is not limited to the sphere of art, but also applies to city development processes, common spaces or digital culture. This is a result of the observed transformation of attitudes of both artists and designers who now want to expand the spectrum of their social presence to act as responsible citizens. However, today's proliferation of projects incorporating unprofessional and vernacular activities has not resulted in a broader analysis of this phenomenon in the field of art history. In this situation, a theoretical reflection that will follow the changes taking place seems to be an important need. The deficit of the correct understanding of the concepts of participatory art and participatory design translates into practical consequences in a situation where the slogan of participation is readily picked up by local authorities, referring to it during processes of urban tissue transformation and revitalization of neglected quarters. Therefore, the role of the following text is first of all – an indication of the sources of art and participatory design and the values associated with them, and secondly – a review and ordering of existing definitions. In this way, it has a chance to become an opportunity for rethinking what the phenomena actually are.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Maksymilian WRONISZEWSKI

ART IN URBAN SPACE: STUDENT RESEARCH REPORT

The text provides a review of the book *Animowanie Miasta – Gdańsk przestrzenią artystów*. The author highlights the notions of the Gdańsk's street art and artistic activity carried out at the Gdansk shipyard. He takes a polemic stand especially in relation to the questions of the origins of the Gdańsk-located artistic milieu of the 1990s as well as economic and market-related conditioning of street-art as presented in the book.

VÁ

IRA

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/22

Michalina SABLIK
Uniwersytet Warszawski, Instytutu Historii Sztuki

MIĘDZYNARODOWE SPOTKANIA *PERFORMANCE AND BODY* W GALERII LABIRYNT W 1978 ROKU – PRÓBA REKONSTRUKCJI I TYPOLOGII PREZENTOWANYCH AKCJI

W historii polskiej sztuki współczesnej rok 1978 jest ważną cezurą, ponieważ wtedy w dyskursie sztuki akcji pojawia się importowane z Zachodu pojęcie „performance," które rozpoczyna proces budowania odrębności dziedziny i ugruntowuje związaną z nią praktykę.[1] Kluczowe dla tego dyskursu są dwa następujące po sobie wydarzenia z 1978 roku: pierwsze zorganizowane przez Henryka Gajewskiego IAM – *International Artists' Meeting*[2,3] w studenckiej Galerii Remont w Warszawie; a drugie to Międzynarodowe Spotkania *Performance and Body* w Galerii Labirynt w Lublinie.[4]

O ile festiwal IAM w Galerii Remont doczekał się własnej publikacji, o tyle *Performance and Body* do niedawna pozostawał *tabula rasa* polskiej historii sztuki. Jedyny artykuł, który przybliża tamte wydarzenia i opisuje część akcji został napisany *ex post* przez Andrzeja Mroczka i opublikowany w czasopiśmie *Sztuka i Dokumentacja*.[5] Przeprowadzone przeze mnie badania są zatem pierwszą próbą całościowego opisania festiwalu, rekonstrukcji poszczególnych akcji, omówienia twórczości przybyłych na spotkania artystów oraz wpisania jej w szerszy kontekst europejskiej sztuki akcji.

Kwerendę rozpoczęłam u źródeł, czyli od archiwum Galerii Labirynt, gdzie znalazłam materiały promocyjne festiwalu oraz zdjęcia Andrzeja Polakowskiego oraz opisy akcji sporządzone przez Mroczka. Nie był to jednak wystarczający materiał do rekonstruowania efemerycznych wydarzeń sprzed ponad pięćdziesięciu lat. W ramach badań odbyłam rozmowy z uczestnikami festiwalu, prowadziłam także korespondencję z artystami zagranicznymi. Starałam się zweryfikować ich obecność na festiwalu oraz zrekonstruować biogramy czy środowiska, z których pochodzili. Wykorzystywałam do tego strony internetowe, portfolia, katalogi wystaw. Ważnym miejscem kwerendy była galeria De Appel w Amsterdamie, która w związku ze zorganizowanym przez nią festiwalem *Works and Words* w 1980 roku, zbierała dokumentacje oraz korespondencję dotyczącą artystów sztuki akcji z regionu Europy Wschodniej. W archiwum De Appel odnalazłam wiele katalogów, niepublikowanych wcześniej zdjęć, maszynopis eseju Angeli Carter[6] z *Performance and Body* oraz list intencyjny Mroczka.

Za przewodnika metodologicznego swoich badań obrałam Łukasza Guzka, autora pierwszej dziedzinowej monografii pt. *Rekonstrukcja sztu-*

ki akcji w Polsce.[7] Termin „rekonstrukcja" w badaniach humanistycznych jest rozumiany jako procedura odtwórcza mająca na celu przejście od dokumentacji do faktów. Polega na odtworzeniu możliwie pełnego obrazu wydarzeń na podstawie częściowych danych oraz na zbliżeniu się do wydarzeń historycznych i ich znaczenia.[8] Rekonstrukcja zakłada niekompletność oraz „reaktualizację," czyli uwspółcześnienie, wpisanie w aktualne siatki pojęć i dyskursy. Historyk powinien być świadomy faktu, że nie jest w stanie dotrzeć do obiektywnej prawdy o danym wydarzeniu oraz że w procesie rekonstrukcji nakłada na dane wydarzenia całą swoją aktualną wiedzę.[9] Rekonstrukcja polega na przepływie znaczeń między przeszłością a współczesnością oraz ich wzajemnym oddziaływaniu.[10]

Rekonstrukcja historyczna, którą posługiwałam się przy opisywaniu performance, zakłada sztuczne podzielenie tego procesu na dwie części: opis wraz z analizą składników formalnych (strukturalnych) oraz interpretację kontekstową. Rekonstrukcja performance dotyczyła dzieł efemerycznych, procesualnych, które nie istnieją współcześnie w formie materialnej, dlatego zwracałam wyjątkową uwagę na tradycyjnie rozumianą analizą formalno-artystyczną. Opisywane dzieła to zdarzenia, dostępne współcześnie tylko za pośrednictwem dokumentacji, co powoduje wiele problemów badawczych.

Podczas analizy formalno-artystycznej zastosowano metodę analizy strukturalnej, która polega na rozpoznaniu oraz wyodrębnieniu środków i sposobów ich występowania w strukturze wewnętrznej dzieła. Zrezygnowałam z kategorii stylu, na rzecz „środka artystycznego," który jako metakategoria może występować diachronicznie w różnych nurtach, formacjach, środowiskach i dyscyplinach o zróżnicowanym charakterze formalno-artystycznym. Forma akcjonistyczna czy performerska zakładała użycie wyodrębnionych środków, takich jak: kompozycja, materiały, rekwizyty, specyficzne wykorzystanie ciała, choreografia, synchroniczny porządek dzieła. Struktura performance'u przypomina kolaż lub asamblaż wymienionych powyżej środków oraz fragmentów otaczającej performera rzeczywistości, na którą składa się kontekst miejsca, publiczności, czasu, wnętrza czy następujących po sobie wydarzeń.[11] Uwzględniałam także cały zasób odniesień teoretycznych, języka czy siatki pojęć, jaką posługiwali się artyści, bowiem jest ona częścią ich warsztatu artystycznego.[12] Dodanie do tego szerokiego kontekstu historycznego wydarzeń społecznych, dyskutowanych w mediach zagadnień, płci, narodowości pozwoliło na spełnienie zadań rekonstrukcji, którymi są: określenie specyfiki dzieł, ich kategoryzacja, interpretacja oraz usytuowanie w dyskursie sztuki danego okresu oraz twórczości artysty.

Międzynarodowe Spotkania Artystów *Performance and Body* w Galerii Labirynt odbyły się pomiędzy 12 a 14 października 1978 roku. Przez trzy dni zaprezentowano kilkanaście performance, autorstwa ponad dwudziestu artystów[13] z ośmiu krajów europejskich z obu stron żelaznej kurtyny. Ta liczba zagranicznych gości, rzadko spotykana na innych wydarzeniach w owym czasie, pokazuje intensywność kontaktów, jakie Galeria Labirynt utrzymywała z różnymi ośrodkami, takimi jak Budapeszt, Belgrad, Praga, Amsterdam, Monachium, Wiedeń czy Londyn. Mroczek zapraszał gości zagranicznych przez wysłanie listu intencyjnego z załączonym wykazem spodziewanych artystów, który *de facto* potem się zmienił. Początkowo znaleźli się w nim m.in.: Marina Abramović, Carolee Schneemann czy Akademia Ruchu, którzy ostatecznie nie byli obecni na spotkaniach.[14] Organizator w liście określał tylko ogólny zarys tematyczny festiwalu, na który składał się body art oraz performance.[15] Prosił także o przesłanie fotografii lub filmów, ponieważ częścią spotkań była wystawa dokumentacji i projekcja filmowa, po której do dziś nie pozostał niestety żaden materialny ślad.

Wśród polskich artystów można było zobaczyć akcje nestorów performance: Jerzego Beresia i Zbigniewa Warpechowskiego oraz słynne *Działanie na głowę* duetu KwieKulik.[16] Natomiast z gości zagranicznych Lublin na pewno odwiedzili: Tibor Hajas (Węgry), FLATZ (NRD), Albert van der Weiden, Kees Mol i Harry de Kroon (Holandia), Action Space, Roland Miller i Shirley Cameron (Anglia) czy Raša Todosijević (Jugosławia).[17] Zrekonstruowane performance powyższych artystów zostały zgrupowane pod wzglę-

dem tematów oraz form akcji. Można wyróżnić wśród nich trzy główne wątki: transgresyjny body art, performance krytyczny i zaangażowany oraz akcje wykorzystujące nowe media. Są one charakterystyczne nie tylko dla lubelskich spotkań, ale także dla całej sztuki akcji końca lat siedemdziesiątych.

Transgresja i body art

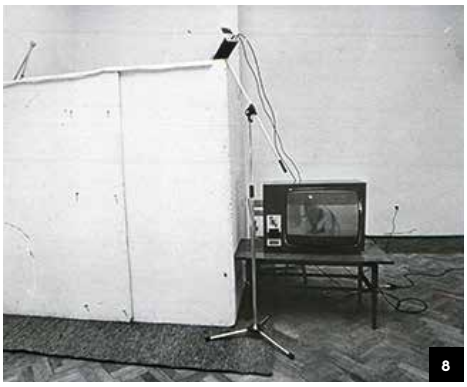
Szokować, zmieniać reguły gry, przekraczać granice, wychodzić przed szereg czy narażać na niebezpieczeństwo siebie i widzów, a także eksponować ciało i czynić z niego obiekt sztuki i kontemplacji - podczas spotkań *Performance and Body* można było zobaczyć akcje z nurtu body-artowego, skupione na medium ciała oraz próbujące przekraczać jego granice. Wykonawcami tych performance byli Tibor Hajas, Jerzy Bereś oraz artysta działający w Niemczech o pseudonimie FLATZ.

Węgierski artysta, prekursor performance Hajas wykonał akcję *Hiroshima, mon amour,* nawiązującą tytułem do filmu Alaina Resnais'a. Artysta zaprosił uczestników do ciemnej sali, na drewnianej podłodze rozpalił proszek magnezowy, który po chwili wybuchł. Następnie artysta rozebrał się, wrzucając ubrania do ognia. Sam podwiesił się na linie, przymocowanej do sufitu i zawisł nagim torsem tuż nad ogniem. Z głośników wydobyła się muzyka punkowa, a sala napełniła się dławiącym dymem. Podobnie jak Stelarc, artysta narażał się na ból, a widownię na niebezpieczeństwo uduszenia oparami palonego magnezu. Akcja miała quasi-rytualny charakter, będący odległą reminiscencją działań Akcjonistów Wiedeńskich. Oparta była na szokowaniu publiczności i dyscyplinowaniu ciała artysty. Tytuł zaś wprowadzał skojarzenia polityczne z zimną wojną i strachem przed wybuchem bomby atomowej. Labirynt był drugim miejscem w Polsce, gdzie wystąpił węgierski artysta. W kwietniu 1978 roku zaprezentował akcję *Dark Flash* w Galerii Remont w Warszawie.

Natomiast nestor polskiego performance Jerzy Bereś wykonał manifestację pt. *Kamień filozoficzny*.[18] Bereś wykorzystał charakterystyczne dla siebie rekwizyty i motywy, takie jak: nagość, płótno, surowe drewno, napisy, ogień, czasopismo *Kultura*, składanie podpisu. Odwoływał się w swojej manifestacji do kamienia filozoficznego, czyli magicznej substancji, która miała zamieniać metal w złoto. W czasie swojej manifestacji palił kamień, jednak nie doszło do żadnej widocznej gołym okiem transmutacji. Artysta chciał sprowokować refleksję o charakterze filozoficznym, zmusić do zastanowienia się nad ontologią, aksjologią czy w końcu estetyką. Akcja została opisana przez Angelę Carter, brytyjską pisarkę, która odwiedziła Lublin.[19] Autorka zwróciła uwagę na figurę pustelnika oraz magiczny charakter całej akcji.

Twórczość Beresia może zostać zaliczona do nurtu performance body-artowego oraz transgresywnego, ponieważ artysta wykorzystywał swoje nagie ciało, które malował, eksponował publicznie oraz traktował jako medium. W przeciwieństwie do innych artystów sobie współczesnych, zawsze ukazywał je w aseksualny sposób. Jak zauważył Piotr Piotrowski, „jego ciało z kolei, stanowiące centralny środek wypowiedzi artysty oraz obszar budowanej ideologii, jest jakby – paradoksalnie – »odcieleśnione«. (...) Ekspozycja genitaliów ma tu więc wyłącznie symboliczną funkcję – to fallus, znak autorytetu i władzy duchowej."[20] Artysta wykraczał poza granice swojego ciała, stając się czymś więcej niż nagim mężczyzną – stylizował się na pustelnika, człowieka pierwotnego czy mędrca-szamana, zapraszającego uczestników do udziału w dziwnym misterium.

Performance FLATZA wykorzystał inne środki niż narażanie na niebezpieczeństwo czy eksponowanie nagiego ciała, aby szokować publiczność i „zmieniać zasady gry." Był transgresyjny na innych polach. Przede wszystkim naruszał granice czasu i miejsca przeznaczonego na performance podczas festiwalu, co wywołało konflikt wśród gości. Co więcej, artysta chciał narazić swoje ciało, pozostając długo w zamknięciu bez jedzenia i wody. Podczas swojej akcji FLATZ wybudował na środku sali biały sześcienny kubik. Wystawały z niego dwie rurki, jedna na wodę, a druga na mocz. Wewnątrz znajdowała się kamera podłączona do telewizora, dzięki czemu w czasie rzeczywistym goście mogli oglądać to, co działo się w środku. Dodatkowo cała instalacja była



1. Albert van der Weiden, performance, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
2. Zbigniew Warpechowski, *Champion of Golgota*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
3. KwieKulik, *Działania na głowę*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
4. FLATZ, *Treffer*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
5. Jerzy Bereś, *Kamień filozoficzny*, 1978 r. fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt,.
6. Zbigniew Warpechowski, *Champion of Golgota*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
7. KwieKulik, *Działania na głowę*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
8. FLATZ, *Treffer,* 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
9. Performance Tibora Hajasa, *Hiroshima mon amour*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

podłączona do nieokreślonego sprzętu elektronicznego, wydającego permanentny, nieprzyjemny dźwięk. Nagi FLATZ wszedł do środka kubika i oświadczył, że pozostanie w nim przez trzy dni bez jedzenia, co było podobne do działania Chrisa Burdena *Five Days Locker Piece*, wykonanego na Uniwersytecie Kalifornijskim w 1975 roku.

To zachowanie wprowadziło w konsternację innych uczestników Spotkań, co dokładnie opisuje w swoich wspomnieniach Bereś.[21] Najgłośniej protestował Roland Miller, argumentując, że FLATZ psuje mu „czystość wystąpienia."[22] Artyści postulowali o przeniesienie boksu z artystą do innego pomieszczenia prawdopodobnie dlatego, że artysta zajął główną salę przeznaczoną na prezentację podczas Spotkań innych prac. Planowany *long durational performance* naruszał granice czasu i miejsca, dokładnie wyznaczone przez organizatorów. FLATZ, oskarżony przez innych uczestników o „imperializm artystyczny," skończył akcję i zdemontował „pokoik" po pięciu godzinach. *Treffer* (niem. celny strzał, trafienie), bo tak nazywała się akcja artysty, anektowała przestrzeń galerii, narzucała się swoim dźwiękiem, proponowała nachalną, stałą obecność performera, co miało charakter transgresyjny wobec normy wystąpienia festiwalowego.

Działając na głowę, czyli performance krytyczny i zaangażowany

Amy Bryzgel, pisząc o sztuce performance w Europie Wschodniej w książce *Performance art in Eastern Europe since 1960*, w rozdziale „Politics and Identity," wyodrębniła działania zaangażowane politycznie, kontestujące sytuację społeczną w krajach Bloku Wschodniego. Opisała działalność takich artystów jak: Jan Mlčoch, Ion Grigorescu, Tamás Szentjóby czy Tadeusz Kantor. Zwróciła jednak uwagę, że należy przewartościować paradygmat narzucony przez Roselee Goldberg. Amerykańska krytyczka pisała o performance tego regionu, jako wyłącznie politycznym, co według Bryzgel jest zbyt dużym uproszczeniem.[23] *Performance and Body* w Lublinie może być dobrym przykładem argumentującym tezę Bryzgel, ponieważ wątki dotyczące oporu przed totalitaryzmem czy krytyki komunizmu, a także kapitalizmu owszem pojawiają się w akcjach, ale spektrum zainteresowań artystów jest dużo szersze. Artyści odnosili się do uniwersalnych problemów dotyczących władzy, przemocy wobec jednostki, dyscyplinującej funkcji religii w społeczeństwie, krytyki masowych mediów oraz popkultury.

Przykładem mogą być *Działania na głowę: trzy akty* duetu KwieKulik, które Bryzgel omawia ją jako jeden z najradykalniejszych przykładów performance politycznego w okresie PRL.[24] W ramach działania KwieKulik publiczność, poproszona uprzednio o założenie czerwonych chorągiewek na głowę, gdy tylko weszła do sali, zobaczyła artystów z głowami uwięzionymi w siedziskach dwóch krzeseł. W kolejnej części Zofia Kulik siedziała na podłodze z głową wystającą z dna miski. Przemysław Kwiek wlał do niej wodę, a potem zaczął się rozbierać i myć swoje ciało. Następnie dolał więcej wody, zatapiając usta partnerki. Wtedy zaczął ją wyzywać, przystawiać jej nóż do potylicy i podtapiać. W trzeciej części Kwiek i Kulik siedzieli na krzesłach z kubłami na głowach, a dwójka artystów obrzucała ich śmieciami.[25]

Podczas Spotkań KwieKulik zaprezentowali także dokumentację fotograficzną z akcji *Pomnik bez paszportu na Salonach Sztuk Plastycznych*, pokazanej tego samego roku na Ogólnopolskim Biennale Sztuki Młodych w Sopocie. Akcja ta z jednej strony krytykowała prowincjonalizm i akademizm polskiej sztuki. Była także odczytywana jako metafora zniewolenia artystów przez odebranie im paszportów, *ergo* możliwości podróżowania.[26] Dzięki temu kontekstowi, *Działania na głowę* zyskały znaczenie *stricte* polityczne. Ukazywały miejsce jednostki w brutalnym, pełnym cenzury systemie totalitarnym, jakim był komunizm. W trzeciej części działania wybrane osoby z publiczności przejęły od Kwieka rolę „kata," co zmieniło wyraz akcji, uświadamiając wszystkim, że podział na opresorów i krzywdzonych, zaangażowanych i pasywnych, manipulujących i manipulowanych jest umowny.[27] Ostatecznie potencjał czynienia zła istnieje w każdej jednostce – ta interpretacja nadaje performance KwieKulik uniwersalny wymiar.

W przeciwieństwie do zaprezentowanej przez duet akcji pełnej agresji i patosu, wystąpienie Zbigniewa Warpechowskiego podczas spotkań w Lublinie charakteryzował duży dystans i poczucie humoru. Artysta w krytyczny sposób poruszył wiele ważnych wątków z życia społecznego w epoce Gierka w Polsce, takich jak idolatria, wpływ masowych mediów na społeczeństwo, kult sportu czy brak realnych autorytetów. *Champion of Golgota* należy do serii ikonicznych performance Warpechowskiego, która była realizowana w wielu miejscach, od Jankowic, Sopotu, Kazimierza Dolnego, po Kassel, a nawet Nowy Jork. Każda z akcji jest autonomiczna i oryginalna, jednak występują w niej podobne rewizyty i gesty oraz przede wszystkim wykreowana przez artystę figura performera-herosa, nawiązująca z jednej strony do ikonografii chrześcijańskiej (rozkładany krzyż, stacje drogi krzyżowej), a z drugiej strony do kultury masowej, popularnej czy w końcu sportowej (puszka Coca-Coli, kask bokserski czy wycinki z gazet).[28]

Natomiast artystycznym *credo* Alberta van der Weide, holenderskiego artysty związanego z galerią De Appel, było zwiększanie społecznej świadomości problemów wojen, nierówności na świecie, rasizmu oraz kwestii politycznych. Holender traktował sztukę jako manifestowanie swojego sprzeciwu wobec władzy oraz dominacji państw totalitarnych.[29] W *Not what I see, but what I feel* artysta zaprosił widownię do ciemnej sali, w której stało 50 świeczek. Van der Weide przechadzał się po sali, czytał tytułowe zdanie i kolejno gasił świeczki, aż nastała całkowita ciemność. Mroczek pisał o tej akcji, jakby miała być komentarzem artysty do tego, co zobaczył w Polsce. Artysta potem wielokrotnie przyjeżdżał do Polski na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, brał udział m.in. w IX Spotkaniach Krakowskich w 1981 roku. Opisany performance miał charakter refleksyjny, artyście zależało na stworzeniu pewnej atmosfery, dzięki zaciemnionej przestrzeni galerii oświetlanej tylko kolejno gasnącymi świeczkami. Zwracał uwagę na stronę afektywną swojego działania. W poetycki sposób próbował wyrazić własne subiektywne doświadczenie przebywania w kraju Bloku Wschodniego.

Raša Todosijević podczas *Performance and Body* zaprezentował niejednoznaczną akcję *Was ist Kunst?* Artysta wielokrotnie powtarzał ją w różnych formach w latach 1976–1981, pracując zwykle w duecie z Marinellą Koželj, artystką i swoją partnerką. Natomiast w Lublinie poprosił o asystę Małgorzatę Sady, tłumaczkę związaną z Galerią Labirynt. Artysta ukrył się za białym ekranem, eksponując siedzącą nieruchomo „modelkę." Podczas półgodzinnego performance Todosijević wykrzykiwał do mikrofonu tytułowe zdanie. Było ono równocześnie nagrywane i odtwarzane przez głośniki, powodując, że cała sala wypełniała się dźwiękiem.

Was ist Kunst? znalazło swoje miejsce w światowym kanonie sztuki performance, trafiając m.in. do kolekcji Tate Modern w Londynie. Jugosłowiański artysta rozpoczynał swoją karierę jako pisarz i krytyk. Początkowo akcje Todosijevića miały charakter body-artowy, gdzie ciało stawało się medium sztuki, a sam artysta często epatował przemocą i autoagresją. Todosijević, czynny głównie w Belgradzie, w latach sześćdziesiątych był członkiem grupy New Art Practice zgromadzonej wokół niezależnej galerii funkcjonującej pod nazwą Studenckie Centrum Kultury.[30]

Performance wykonany w Lublinie bywał interpretowany politycznie jako metafora opresji, komunizmu lub nazizmu, ze względu na sposób zachowania, ton głosu, agresję performera przywodzącą na myśl przesłuchania prowadzone przez Gestapo. Artysta jednak zaprzeczał, jakoby to było jego intencją.[31] Innym tropem interpretacyjnym jest zwrócenie uwagi niektórych na zadawane uporczywie pytanie o definicję sztuki. *Was ist Kunst?* budowało paralelę między działaniem instytucji sztuki a totalitaryzmem.[32] W krytyce artystycznej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy dezaktualizowały się wszystkie definicje sztuki (szczególnie dziewiętnastowieczne pojęcie „sztuk pięknych"), zaczęły powracać pytania: Co to jest sztuka? Czy to jeszcze w ogóle sztuka? Dlaczego coś jest sztuką? Odnosiły się one najczęściej do działań neoawangardowych i transgresyjnych, przesuwających granice oraz łamiących tabu. Krytycy, dziennikarze, publiczność zadawali artystom niewygodne pytania, na które sami nie znali odpowiedzi. Artyści zaś –

postawieni w opresyjnej sytuacji – czuli się jak podczas brutalnych przesłuchań. W performance Todosijevića symbolem artysty staje się milcząca kobieta, która odmawiając zeznań, cicho i cierpliwie stawia opór systemowi, czyli tradycyjnym instytucjom sztuki.

Podsumowując, powyżej przedstawiłam pięć performance wykonanych podczas spotkań *Performance and Body*, które wpisują się w model praktyk zaangażowanych politycznie i społecznie. Najbardziej radykalną wypowiedzią o sytuacji w krajach totalitarnych, spotkaniu jednostki oraz omnipotentnej władzy czy sytuacji młodych artystów w PRL była akcja *Działania na głowę* duetu KwieKulik. Zbigniew Warpechowski wykorzystał humor, ironię oraz intertekstualność, aby skrytykować zapatrzenie w masowe media, katolicyzm oraz konsumpcyjną kulturę Zachodu w Polsce końca lat siedemdziesiątych. Natomiast Albert van der Weide stworzył intymną i refleksyjną wypowiedź z pozycji artysty spoza krajów Bloku Wschodniego. Na końcu przedstawiłam performance Todosjievića, którego znaczenia można odczytać na wielu poziomach, jako krytykę porządku politycznego, świata sztuki oraz instytucji.

Telewizory, kamery, projektory: nowe media a sztuka performance

Telewizory, kamery, projektory, sprzęt nagłaśniający, multiplikowanie obrazu to środki chętnie wykorzystywane przez performerów w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Artystom nie wystarczała już sama obecność performera, jego nagiego ciała czy kilku prostych rekwizytów. Aby mówić o otaczającej ich rzeczywistości ery Gierka, w której radio, telewizor, proste aparaty i kamery stały się już codziennością, artyści sięgali po zupełnie nowe media.

Performerzy na całym świecie chętnie wykorzystywali coraz nowsze technologie, pokazując kondycję jednostki, jej ciała – uwikłanego, inwigilowanego i dyscyplinowanego przez kamery, roboty, nastawionego na zmultiplikowane obrazy filmowe. Datą przełomową w tym zakresie był w Stanach Zjednoczonych rok 1967, kiedy na rynek została wprowadzona pierwsza ogólnodostępna kamera wideo Sony Portapak. To wydarzenie zrewolucjonizowało sztukę, ponieważ artyści zaczęli używać kamer już nie tylko do rejestrowania akcji, ale także do ich współtworzenia i eksperymentowania z samym medium. Użycie tego sprzętu sprawiało, że sztuka mogła odbywać się „na żywo," co stawiało te działania w obrębie sztuk performatywnych, wyrażających się w formułach *time-based* i *event-based*. Wideo umożliwiło bezpośrednią transmisję w czasie rzeczywistym pomiędzy rejestratorem a odbiornikiem, dając zupełnie nowe narzędzia artystycznego wyrazu.[33] Artyści tworzyli narracje oparte na dialektyce artysty, rzeczywistości i medium.[34] Ich celem było także badanie strukturalne samego medium filmowego, poprzez łączenie zagadnienia konceptualizmu i medializmu.

Podczas gdy artyści medialni i konceptualni badali samo medium, sposoby reprezentacji oraz zagadnienia strukturalno-czasowe, performerzy traktowali nowe media jako rekwizyt oraz swoistą metaforę współczesnych, zmediatyzowanych czasów i kondycji jednostki czy ogólnie sytuacji politycznej. Widać to wyraźnie podczas spotkań *Performance and Body*. Wykorzystany przez performerów rzutnik wyświetlający obraz na ścianie osadzał go w konkretnych realiach lub dawał wskazówki dotyczące odczytania działań performera. Artyści chętnie sięgali po sprzęt nagłaśniający, który wzmacniał ich głos lub odtwarzał utwór podkreślający dodatkowo atmosferę ich działań, jak w przypadku akcji *Was ist Kunst?* Todosijević'a. Czasami, upodabniając się do konceptualistów, zwracali się w stronę zabiegów tautologicznych czy tworzyli instalacje *closed ciruit* po to, aby multiplikować obecność performera lub pokazać wydarzenia, które dzieją się w zamkniętej i niedostępnej przestrzeni (jak w przypadku akcji FLATZA).

Łączenie performance, sztuki nowych mediów oraz wątków feministycznych było charakterystyczne dla wielu artystów, którzy przyjechali z Holandii. Harry de Kroon przywiózł ze sobą slajdy i skorzystał z projektora w czasie akcji łączącej trzy elementy: wyświetlane obrazy (nie wiadomo, co one przedstawiały), rysunek w czasie rzeczywistym, nakładający się na wyświetlany obraz oraz

ekspresyjny ruch artysty, który przecinając światło reflektora zaburzał wcześniejszy widok.

Wspominany już artysta z Holandii, Albert van der Weide podczas spotkań w Lublinie wykonał performance, w którym najważniejszymi elementami niosącymi znaczenie była kamera oraz telewizor. Artysta korzystał z pomocy asystenta, który podążał za nim kamerą, a obraz był w czasie rzeczywistym przesyłany na ekran telewizora, multiplikując obecność performera. Mroczek opisywał to wystąpienie to w następujący sposób:

„Czas akcji – jedna godzina. Przez ten czas Albert van der Weide spaceruje po pokoju galerii, od czasu do czasu uderzając dłońmi o ściany. Kamera i monitor TV rejestrują jego zachowanie oraz publiczność. Kamerą steruje asystent z przewiązanymi oczyma, »na oślep« wybierając kierunki."[35]

Performera stale obserwowała kamera, która mogła symbolizować jakąś anonimową siłę. Asystent z zasłoniętymi oczyma przypominał figurę Temidy, czyli rzymskiej personifikacji sprawiedliwości. Zaś głośne uderzanie przez performera dłońmi o ścianę kojarzyło się z sytuacją w więzieniu, z którego ten próbował się jakby wydostać. Poza tym w tej akcji obecny był element ekspresji oraz agresji. Można pokusić się o odczytanie jej jako metaforę kondycji człowieka w państwie totalitarnym lub w systemie, w którym ślepa siła stale obserwuje ludzi. Akcja van der Weidena może być też krytyczną wypowiedzią dotyczącą nowych mediów – kamer, które powoli wkraczały w życie codzienne.

Pod koniec lat siedemdziesiątych nowe technologie upowszechniły się wśród artystów i zaczęły być coraz szerzej eksplorowane jako media i wykorzystywane w sztuce. Świadczy to o pewnym przełomie w sztuce performance, w której już nie tylko ważna jest obecność performera, ale także sam proces rejestracji na taśmie staje się częścią akcji i jest traktowany przez twórców jako metafora.

Rekonstrukcja poszczególnych performance dostarcza wyobrażenie o poruszanych przez artystów sztuki akcji w 1978 roku wątkach oraz wykorzystywanych przez nich środkach artystycznych. Najważniejszymi zagadnieniami były: transgresywny body art, performance zaangażowany polityczno-społecznie oraz akcje wykorzystujące nowe media i technologię wideo. *Performance and Body* z jednej strony podsumowuje całą dekadę działań performatywnych w Polsce, prezentując najważniejsze nazwiska polskiej sceny performerskiej. Z drugiej otwiera nowy rozdział w historii sztuki, ponieważ przyczynia się do powstania osobnego dyskursu sztuki performance w polskiej krytyce sztuki, a w konsekwencji do zorganizowania licznych imprez artystycznych oraz powstania publikacji poświęconych tej dziedzinie. Spotkania w Lublinie skupiają niczym w soczewce najważniejsze tematy, zagadnienia charakteryzujące sztukę performance w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Równocześnie osadzają polską sztukę w kontekście dyskursu międzynarodowego. Do pełnego obrazu sztuki performance lat siedemdziesiątych zabrakło jednak reprezentacji kobiet artystek. Kiedy prześledzimy program festiwalu, dostrzegamy kwestię nierówności genderowej oraz brak reprezentacji sztuki feministycznej.[36]

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Gdańsk: Tako, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2018), 353.

[2] Festiwal IAM został skrupulatnie opisany przez Katarzynę Urbańską w pracy doktorskiej, gdzie autorka poświęciła cały rozdział przybliżeniu charakterystyki tego wydarzenia. Zob. Katarzyna Urbańska, *Henryk Gajewski. Nieznana awangarda* (Warszawa: Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki, 2016), 234–275. (maszynopis).

[3] Janusz Bałdyga podkreślił (w rozmowie przeprowadzonej w październiku 2020 roku), że IAM nie można nazywać festiwalem *stricte* performerskim, ponieważ przeważały inne dziedziny sztuki, takie jak sztuka poczty czy muzyka punkowa.

[4] Po tej dacie następuje w Polsce rozkwit wydarzeń o profilu performerskim, takich jak: Manifestacje / Performance w Galeria Sztuki Nowoczesnej Wojciecha i Krystyny Sztabów w Krakowie (1981), IX Międzynarodowe Spotkania Krakowskie w Galerii BWA w Krakowie (1981), Międzynarodowy Festiwal Performance Zamek Wyobraźni w Bytowie/Słupsku/Ustce (1993), Międzynarodowy Festiwal Performance InterAkcje w Piotrkowie Trybunalskim (1998), Europejski Festiwal Sztuki Performance EPAF w Lublinie (2006) czy w końcu Konteksty w Sokołowsku (2010).

[5] Andrzej Mroczek, „Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów," *Sztuka i Dokumentacja*, nr 11 (2014): 134–148.

[6] Angela Carter, *Beres and Warpechowski – Polish performance artists*, maszynopis. Z biografii tej brytyjskiej pisarki feministycznej wynika, że w latach siedemdziesiątych podróżowała po Europie, Azji oraz Stanach Zjednoczonych, natomiast nie znajduje się tam żadna wzmianka o Polsce czy zainteresowaniach sztuką akcji.

[7] Guzek, *Rekonstrukcja*.

[8] Ibidem, 13.

[9] Ibidem, 14–15.

[10] Ibidem, 34.

[11] Ibidem, 22.

[12] Ibidem, 32.

[13] Zbigniew Warpechowski, Jerzy Bereś, Action Space, KwieKulik, Rasa Todosijević, Tibor Hajas, Albert van der Weide, Kees Mol, FLATZ, Shirley Cameron i Roland Miller, Harry de Kroon – to artyści i grupy artystyczne, które na pewno zaprezentowały swoje performance podczas *Performance and Body*.

[14] List intencyjny znalazłam w archiwum Galerii De Appel w Amsterdamie.

[15] Mroczek używa pojęć „performance" i „body art" równocześnie i wymiennie. To drugie jest pojęciem szerszym. Może być odmianą lub elementem sztuki performance, w której ciało artysty staje się równocześnie najważniejszym materiałem i narzędziem ekspresji. Ciało sprowadzone zostaje do medium pomiędzy artystą a publicznością. Ten nurt performance, skupiony na samej cielesności, można też nazwać zorientowanym na ciało (ang. *body-oriented performance*). Wyróżnia go szczególne zmysłowe doświadczenie cielesności w jej różnych aspektach, które równocześnie staje się doświadczeniem sztuki, przez co znosi granicę pomiędzy sferą życia i sztuki. Zob. Agnieszka Bandura, „Czym jest ciało w body art?" *Dyskurs*, nr 12 (2011): 81. Według Janusza Bałdygi, w czasie, gdy pojęcie performance było czymś nowym, importowanym, sztuka ciała była już bardzo dobrze znana w Polsce i zdawała się być bliższa sztukom pięknym przez konotację z takimi pojęciami jak „żywa rzeźba" (rozmowa październik 2020).

[16] Lublin odwiedzili wtedy Marek Konieczny i Krzysztof Zarębski. Niestety, nie udało mi się ustalić, czy pokazali jakieś performance czy tylko zaprezentowali dokumentację swoich działań lub filmy.

[17] Warto zwrócić uwagę na fakt, że lista artystów częściowo pokrywała się z IAM w Galerii Remont oraz *Works and Words* w Amsterdamie.

[18] *Jerzy Bereś. Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania* (Poznań, Kraków: Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1995), 121.

[19] Carter, *Beres and Warpechowski – Polish performance artists* (maszynopis, Archiwum Galerii De Appel w Amsterdamie).

[20] Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989* (Poznań: Rebis, 2005), 249.

[21] *Jerzy Bereś. Zwidy, wyrocznie, ołtarze*, 121.

[22] Aniela Mroczek, *Rozmowa ze Zbigniewem Warpechowskim* (maszynopis, 2010).

[23] Amy Bryzgel, *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Rethinking Art's Histories (Manchester: Manchester University Press, 2018), 223.

[24] Ibidem.

[25] *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Łukasz Ronduda i Georg Schollhammer (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2012), 294.

[26] Klara Kemp-Welsh, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2018), 348–357.

[27] Agnieszka Dauksza, „KwieKulik jako niewiadoma. Neoawangardowe laboratorium doświadczenia," *Teksty Drugie*, nr 2 (2015): 300.

[28] Jan Przyłuski, *Warpechowski. Droga performera* (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014), 21.

[29] Annemarie Kok, *Interaction. Performance art and international contacts in the Netherlands in the 1970s* (maszynopis, Utrecht, 2009), str. 35.

[30] Marijan Susovski, *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966–1978* (Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978).

[31] Zoran Erić, "Was ist Kunst (interview with Todosijević Rasa)," *Umělec Magazine*, nr 3 (2003), dostępny 01.05.2018, http://divus.cc/ london/en/article/was-ist-kunst-interview-with-rasa-todosijevic.

[32] Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe*, 306–307.

[33] Michał Krawczak, „Elektroniczna performatywność: John Cage i Nam June Paik." *Glissando,* 21 (2013). Brak numeracji stron.

[34] Guzek, *Rekonstrukcja*, 158–163.

[35] Mroczek, *Historia sztuki performance,* 6.

[36] Choć rok wcześniej Mroczek zrobił prezentację pt. *Art and Feminism* z udziałem VALIE EXPORT (przy okazji wystawy Natalii LL), prezentował także w Galerii Labirynt twórczość Teresy Murak.

Bibliografia

Bandura, Agnieszka. „Czym jest ciało w body art?" *Dyskurs*, nr 12 (2011): 78–96.

Bryzgel, Amy. P*erformance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester: Manchester University Press, 2018.

Carter, Angela. *Beres and Warpechowski – Polish performance artists*. (maszynopis, Galeria De Appel, Amsterdam, 1979).

Dauksza, Agnieszka. „KwieKulik jako niewiadoma. Neoawangardowe laboratorium doświadczenia." *Teksty Drugie*, nr 2 (2015): 278–302.

Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Gdańsk: Tako, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2018.

Jerzy Bereś. Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Poznań–Kraków 1995. Kat. wyst.

Kemp-Welsh, Klara. *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2018.

Kok, Annemarie. *Interaction. Performance art and international contacts in the Netherlands in the 1970s*. (maszynopis, Utrecht, 2009).

Krawczak, Michał. „Elektroniczna performatywność: John Cage i Nam June Paik." *Glissando,* 21 (2013). Brak numeracji stron.

KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek. red. Łukasz Ronduda i Georg Schollhammer, Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2012.

Mroczek, Andrzej. „Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów." *Sztuka i Dokumentacja,* nr 11 (2014): 134–148.

Mroczek, Aniela. *Rozmowa ze Zbigniewem Warpechowskim*. (maszynopis, 2010).

Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Rebis, 2005.

Przyłuski, Jan. *Warpechowski. Droga performera*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014.

Susovski, Marijan. *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966–1978*. Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978.

Urbańska, Katarzyna. *Henryk Gajewski. Nieznana awangarda*. Warszawa: Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki, 2016. (maszynopis).

Zoran, Erik. „Was ist Kunst (interview with Todosijević Rasa)." *Umělec Magazine*, (3) 2003. Dostępny 01.05.2018.

http://divus.cc/london/en/article/was-ist-kunst-interview-with-rasa-todosijevic.

Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Rekonstrukcja Międzynarodowych Spotkań Artystów „Performance and Body" w Galerii Labirynt w Lublinie w 1978 r.*, której promotorem był dr hab. Marcin Lachowski, obronionej w maju 2020 roku na Uniwersytecie Warszawskim, Wydział Historyczny, kierunek Historia Sztuki.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/23

ENGLISH SUMMARY

Michalina SABLIK

INTERNATIONAL MEETING *PERFORMANCE AND BODY* AT THE LABIRYNT GALLERY IN 1978. AN ATTEMPT AT A RECONSTRUCTION AND TYPOLOGY OF THE PRESENTED ACTIONS

The International Meeting of Artists *Performance and Body* at the Labirynt Gallery in Lublin in 1978 was an important event for the discourse on performance art and the creation of the formula of action art festivals in Poland. Despite its importance, it has not yet been scientifically analysed. This article is based on a MA thesis which is the first attempt to reconstruct these events and actions, describing the artists who came to the festival, as well as mapping the international contacts that led to the invitation of the most important performers from Eastern and Western Europe. The actions were put into the broad context of trends and themes in the performance art of the seventies - divided into three main parts about body art and transgressive art, politically and socially engaged performance art and the use of media in action art.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/24

Małgorzata
SOBOCIŃSKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki

ZASIEWY TERESY MURAK JAKO MEDIUM KSZTAŁTOWANIA TOŻSAMOŚCI W MIEJSKIEJ PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Na plakacie zapowiadającym performans[1] Teresy Murak w budce telefonicznej w Łodzi z 1990 roku znajdują się dwie czarnobiałe reprodukcje zdjęć przedstawiające artystkę w roślinnym płaszczu z rzeżuchy. Fotografie pochodzą z dokumentacji jej wcześniejszego performansu *Procesja*, wykonanego w 1974 roku w Warszawie, o czym informuje podpis u dołu strony. Zdjęcia umieszczone są jedno pod drugim, różnią się od siebie kadrowaniem oraz kompozycją. Górna fotografia przedstawia artystkę stojącą w oddali pośrodku opustoszałej ulicy. Jej drobna sylwetka znajduje się w centralnej części kadru, rzucając przed siebie długi cień. Zdjęcie poniżej pokazuje tę samą postać w bliskim kadrze i zwróconą tyłem do obiektywu, przez co uwagę zwraca jej obszerny płaszcz. Artystka została uchwycona w chwili, gdy przechodzi pomiędzy zaparkowanymi samochodami w stronę widocznych na dalszym planie przechodniów. W górnej części plakatu, na zdjęciu umieszczony został tytuł, data oraz miejsce łódzkiego performansu. Akcja zatytułowana „z cyklu »Zasiewy« - »Bioenergetyczna suknia roślinna dla...«" odbyła się 28 czerwca 1990 roku w budce policyjnej Wydziału Ruchu Drogowego przy zbiegu ulic Strykowskiej i Źródłowej w Łodzi. Z relacji artystki wynika, że w trakcie performansu ubrała się w przygotowaną przez siebie roślinną szatę, której pierwowzór widoczny jest na zdjęciach, po czym zdjęła ją i umieściła w budce telefonicznej, gdzie można ją było oglądać przez kilka dni.[2] Natomiast Jolanta Ciesielska w tekście znajdującym się na odwrocie omawianego plakatu pisze, że: „Realizacja (...) Nawiązuje bezpośrednio do wędrówek, jakie [artystka] odbywała ulicami Warszawy w 1974 roku, ubrana w długą powłóczystą szatę z rzeżuchy, zaznaczając w sposób właściwy dla niej swoją obecność."[3]

W niniejszym artykule dokonam analizy trzech performansów Teresy Murak należących do cyklu *Zasiewy*, w których artystka wykorzystuje charakterystyczną dla swojej twórczości formę opartą na procesie i efektach zasiewów, aby zaznaczyć swoją obecność w miejskiej przestrzeni publicznej. Będą to: *Procesja* (1974) oraz dwa działania z cyklu *Zasiewy* w budkach telefonicznych w Łodzi oraz Warszawie w latach 1990–91. Artystka wykonała w sumie trzy *Zasiewy* w budkach, każdy w innym mieście i różnym kontekście instytucjonalnym. Pierwsza instalacja w budce miała zostać zrealizowana na wystawie *Galerie lat osiemdziesiątych* w Galerii Zachęta w Warszawie (7–23 maja 1990), jednak ze względów technicznych nie doszło do realizacji. To, czego nie

udało się wykonać w Zachęcie, artystka pokazała najpierw na wystawie *Ressource Kunst* w Műcsarnok w Budapeszcie (10–17 maja 1990), a następnie podczas wspomnianego już performansu w Łodzi (czerwiec 1990) oraz prywatnej akcji na pl. Bankowym w Warszawie (marzec 1991). Dotychczasowe omówienia twórczości artystki sytuują *Zasiewy* przede wszystkim w nurcie sztuki ziemi, pomijając bądź marginalizując kwestię przestrzeni, w której się odbyły oraz ich kontekst społeczno-polityczny.[4] Ponadto w literaturze brakuje opracowania działań w budkach telefonicznych, które stanowią interesujący i rzadki przykład sztuki performatywnej w polskiej przestrzeni publicznej okresu transformacji.[5] Celem tekstu jest wskazanie zależności pomiędzy rodzajem przestrzeni, w której odbyło się działanie performatywne, a jego kontekstem społeczno-politycznym. Spojrzenie na dzieła z perspektywy miejsca pozwala na prześledzenie zmian, jakie nastąpiły w funkcjonowaniu przestrzeni w wyniku transformacji ustrojowej. Proponowane przeze mnie ujęcie zakłada, że performans może służyć artystce jako medium, które przyczynia się do bycia czynną i dostrzeganą uczestniczką przestrzeni i sfery publicznej, a tym samym – kształtowania tożsamości społeczno-politycznej. Gest performatywny traktuję tutaj jako narzędzie służące kobiecemu podmiotowi, pojawieniu się go w przestrzeni publicznej oraz zwróceniu na siebie uwagi jej uczestników w celu współuczestnictwa. Tożsamość natomiast rozumiem jako zakotwiczone społecznie zjawisko procesualne.[6] Takie pojmowanie tożsamości zakłada, że podlega ona ciągłej konstrukcji, która nie przebiega w odizolowaniu, ale opiera się na doświadczeniach i interakcjach społecznych. Zgodnie z koncepcją agonistycznego modelu przestrzeni publicznej Hanny Arendt, każdy z nas dąży do interakcji, ponieważ poprzez działanie nakierowane na drugiego człowieka możliwe jest konstruowanie rzeczywistości oraz konstytuowanie własnej tożsamości społecznej.[7] Ten rodzaj tożsamości jest uzależniony od działania wobec innych współobywateli, gdyż ujawnia się poprzez interpersonalną komunikację w tzw. przestrzeniach pojawiania się (*spaces of appearance*).[8] Przestrzenie te są rodzajem rzeczywistości o efemerycznym i potencjalnym charakterze, trwają bowiem tylko w momencie istnienia i współdziałania podmiotów społecznych, dlatego ujawniane w nich tożsamości muszą podlegać ciągłej aktualizacji. Potencjalność wynika z faktu, iż antycypują one wytworzenie się dziedziny publicznej, czyli przestrzeni dyskursywnej w państwie. Zatem performans może zostać potraktowany jako potencjalne działanie w przestrzeni publicznej, którego dążeniem jest kształtowanie się politycznej tożsamości performującego podmiotu. W przypadku omawianych przeze mnie dzieł gestem staje się sam *Zasiew*. Jego wizualność przejawia się w roślinnym płaszczu, który koncentruje uwagę na kobiecym podmiocie – performerce, prowadząc do interakcji pomiędzy uczestnikami przestrzeni.

Omawiane działania odbyły się w przestrzeni miejskiej, którą najczęściej opisuje się jako publiczną. Przestrzeń publiczna ma wiele definicji, a samo pojęcie jest często błędnie używane jako tożsame ze sferą publiczną. Tradycyjne podejście do przestrzeni publicznej zakłada, iż jest to wspólny dla wszystkich obszar, oznaczający miejsca powszechnie dostępne, w których ludzie podejmują czynności wiążące dla społeczności.[9] Bliższe mi podejście zakłada, że to uczestnik przestrzeni ma wpływ na jej publiczny charakter poprzez podejmowane w jej obrębie działanie. Sfera publiczna jest zaś dziedziną działań dyskursywnych, w której jej uczestnicy podejmują tematy zdefiniowane przez nich samych jako publiczne.[10] W niniejszym tekście konsekwentnie będę stosować to rozróżnienie, gdyż przestrzeni publicznej i sfery publicznej nie rozumiem jako kategorii zamiennych i występujących równolegle, lecz będących w relacji, gdzie pojawienie się przestrzeni publicznej jest warunkiem do wytworzenia się sfery publicznej. Można powiedzieć, iż istnienie tej pierwszej antycypuje wytworzenie się dziedziny publicznej, jednak nie jest obligatoryjne, na co trzeba zwrócić szczególną uwagę, jeżeli mowa o sztuce w przestrzeni polskiego państwa socjalistycznego. Elżbieta Matynia w książce *Demokracja performatywna*, powołując się na badania socjologa Stefana Nowaka, zwraca uwagę na nieobecność w socjalistycznej Polsce rzeczywistej sfery publicznej, którą charakteryzuje jako przestrzeń dialogu, wolnych mediów i sto-

warzyszeń.[11] Miało to być spowodowane brakiem instytucjonalnych gwarancji, które zapewniłyby wytworzenie się niezależnej sfery. Zdaniem socjolożki dopiero w latach osiemdziesiątych, po podpisaniu porozumień sierpniowych, wytworzyły się warunki umożliwiające kształtowanie się dziedziny dyskursywnej w państwie. Na początku lat siedemdziesiątych, kiedy powstała *Procesja*, trudno mówić o sferze publicznej w ujęciu demokratycznym. Jednak postępująca w tym okresie liberalizacja życia społecznego umożliwiała pewne działania, o ile wprost nie dotyczyły kwestii polityki i władzy. Według Matyni rolę sfery publicznej, rozumianej w przytoczonym wyżej znaczeniu, pełniły wtedy tzw. przestrzenie widzialności, w obrębie których znajdowały się działania nieoficjalne i nielegalne oraz opozycyjne wobec aparatu władzy.[12] Socjolożka skupia się przede wszystkim na działalności społecznej, teatrze oraz tekście. Z kolei w nowszych opracowaniach z zakresu historii sztuki (dotyczących nieoficjalnej działalności artystycznej w socjalistycznej Europie) wyróżnia się tzw. drugą sferę publiczną. Brak ogólnodostępnej i wolnej od ingerencji władzy sfery publicznej doprowadził do wytworzenia alternatywnej, ulegającej ciągłym przemianom, areny nieoficjalnych i półoficjalnych aktywności – produkcji sztuki oraz wymiany myśli i opinii.[13] Obszar awangardowej działalności kulturalnej i artystycznej funkcjonował obok dominującej, czyli oficjalnej dziedziny publicznej i był od niej częściowo zależny.[14] Podział ten obowiązywał do 1989 roku, kiedy rozpoczął się proces transformacji ustrojowej, który wpłynął znacząco na zmianę w statusie przestrzeni publicznej, a co za tym idzie na postrzeganie tego, co nazywamy sferą prywatną. Na skutek zmian dotyczących polityki kulturalnej oraz komercjalizacji sztuki, podział na sztukę oficjalną i nieoficjalną stracił rację bytu, zaś artyści dotychczas funkcjonujący w sferze nieoficjalnej znaleźli się w głównym obiegu i musieli skonfrontować się z nowym rynkiem sztuki. Ze względu na problematyczność terminu sfery publicznej, którego definicja nie przystaje do złożonej sytuacji życia publicznego w Polsce okresu socjalistycznego, do rozważań wprowadzam kategorię przestrzeni performatywnej, inspirowaną koncepcją Eriki Fisher-Lichte. W książce *Estetyka performatywności* autorka ta dokonuje podziału na przestrzeń geometryczną i performatywną.[15] Przestrzeń geometryczną charakteryzuje jako rodzaj niezmiennego kontenera posiadającego określone wymiary. Przestrzeń performatywna zaś nie jest dana raz na zawsze, ale stale wytwarzana na nowo, przez co jest niestabilna i zmienna. Ma charakter wydarzenia, ponieważ wpływa na sposób postrzegania własnego ciała oraz jego interakcji z otoczeniem. Potencjał przestrzeni performatywnej wynika z definicji performatywności. Jest efemerycznym konstruktem, powstałym w wyniku gestu performatywnego, ulokowanym pomiędzy przestrzenią publiczną, która ma charakter bardziej fizyczny, a obszarem, który można scharakteryzować jako dyskursywny. Status tych przestrzeni zmienił się po 1989 roku wraz z wprowadzeniem ustroju demokratycznego oraz gwarantowanej konstytucyjnie swobody wypowiedzi publicznej. Nie oznaczało to jednak pełni wolności, a reorganizację obowiązującego wcześniej schematu sprawowania kontroli przez władzę, która teraz zmianę formy kontroli przez władzę, która uległa rozproszeniu.[16]

Zestawienie na plakacie fragmentu dokumentacji fotograficznej dawnego performansu z zapowiedzią nowego działania tworzy nie tylko wizualną referencję, ale także wskazuje na budowanie narracji wokół roślinnej sukni. Opowiada ona nie tylko o istnieniu artystki w przestrzeni, ale także o zmianach związanych z upływem czasu. Opisane zdjęcia dobrze ilustrują zaproponowany przez artystkę i kuratorkę dyskurs, w którym zapowiedziane działanie performatywne jawi się jako kolejny etap konsekwentnie konstruowanej opowieści. Jak pisze Ciesielska, realizacja z 1990 roku „spina (...) klamrą dotychczasową działalność" artystki. W nowym dziele Murak ponownie znaczy przestrzeń używając rzeżuchy, lecz umieszcza ją w nowym kontekście polityczno-społecznym, a także prywatno-artystycznym. Andrzej Kostołowski określił „rzeżuchowy płaszcz" z *Procesji* symbolem wyrwania się z zafałszowanego tła i demonstracją wyzwolenia, zaś sam performans – mianem demonstracji swobody i pewnej nonszalancji w półrzeczywistości tamtego czasu w Polsce.[17] Owo wyrwanie się odnieść można nie tylko do sytuacji politycznej kraju w 1974 roku,

ale także zależności panujących w środowisku artystów awangardowych tamtego czasu. Z tej perspektywy możemy odczytać działanie Murak jako manifest nie tylko polityczny, ale także artystyczny młodej artystki, która dopiero zarysowuje kierunek własnej drogi twórczej, jaką później konsekwentnie będzie podążać. Należy podkreślić, że w tamtym czasie Murak była początkującą, nieznaną jeszcze artystką, a większość jej działań odbywało się w przestrzeniach nieoficjalnych, zatem istniało niewielkie prawdopodobieństwo, że ktokolwiek poza gronem przyjaciół rozpozna artystkę i jej dzieło. Uchwycona w trakcie warszawskiego pochodu Murak wydaje się samotna i wyobcowana w opustoszałej przestrzeni miasta. Przestrzeń zdaje się dominować nad drobną figurą kobiety, co można odebrać jako próbę ukazania dystansu wobec rzeczywistości i wyciszenia. Z drugiej strony sugeruje pewien rodzaj niezależności, którą należy łączyć z antyinstytucjonalnym wydźwiękiem zarówno performansu z 1974 roku, jak i późniejszego działania w budce, do czego wrócę w dalszej części tekstu. Na większości materiału dokumentacyjnego z performansu artystka pokazana jest samotnie, aby podkreślić swoją indywidualność i bezkompromisowość.[18] W twórczości artystki od początku widoczna jest dbałość o dokumentację działań oraz ich późniejszą prezentację. Większość performansów, poza działaniami o charakterze prywatnym, została rejestrowana przez zatrudnionych bądź znajomych fotografów. Tylko niewielka część tego materiału, wyselekcjonowana przez twórczynię, funkcjonuje w obiegu sztuki. W ten sposób Murak próbuje nie tylko budować narrację wokół swojej sztuki, ale także zarządzać własnym wizerunkiem artystycznym. Wśród fotografii znanych z *Procesji* dominują kadry samotnej postaci, jednak w trakcie spaceru dochodziło do konfrontacji z przechodniami oraz spotkań z przyjaciółmi, co widoczne jest na niepublikowanych zdjęciach, potwierdza to również sama autorka. Społeczny aspekt dzieła ukazuje dolna fotografia z omawianego plakatu, na której na drugim planie widoczni są przechodnie, czyli potencjalni odbiorcy performansu. Kompozycje obu zdjęć wyraźnie kontrastują ze sobą. Tutaj główną rolę pełni roślinne przebranie artystki wypełniające znaczną część kadru, unosząc się pomiędzy maskami samochodów na pierwszym planie. Roślinny płaszcz, poza zmysłowym i duchowym aspektem obcowania z naturą, posiada również element zaskoczenia ze względu na niespotykaną formę. Widok postaci w charakterystycznej pelerynie musiał przyciągać uwagę przechodniów w rzeczywistości „szarego" PRL-u, a jej interesująca wizualnie forma wprawiać w zdziwienie bądź nakłaniać do refleksji. Tym bardziej, że o działaniu został poinformowany tylko fotograf – Antoni Zdebiak, wykonujący jego dokumentację, oraz grupa znajomych. Niewielką liczbę uczestników zaproszonych do akcji można tłumaczyć ostrożnością. Nie powstały zaproszenia czy ulotki informujące o performansie, aby uniknąć ewentualnych konsekwencji związanych z nieoficjalnym, półlegalnym działaniem. Z drugiej strony artystce mogło zależeć na spontaniczności całej akcji oraz wykorzystaniu motywu zaskoczenia, gdyż większość widzów to przypadkowo spotkane osoby, które nie wiedziały, że biorą udział w działaniu performatywnym.

Po zapoznaniu się z dokumentacją performansu oraz relacją samej artystki odczytuję *Procesję* jako działanie wynikające z potrzeby uczestnictwa w przestrzeni publicznej, zawłaszczonej i ograniczanej zewnętrznymi zakazami. Piotr Piotrowski określił tego rodzaju praktyki mianem agorafilii, czyli popędu do uczestniczenia w życiu publicznym i kształtowania go.[19] Badacz przeciwstawia agorafilię agorafobii, którą charakteryzuje m. in. „podporządkowywanie przestrzeni publicznej doktrynie ideologicznej."[20] Impulsem do wykonania performatywnego spaceru była przede wszystkim afektywna potrzeba zaistnienia w przestrzeni wspólnej poprzez konfrontację z jej współuczestnikami. Gest o charakterze agorafilicznym, którego proweniencję sytuuję w potrzebie pojawiania się, scharakteryzowała wspomniana już Hannah Arendt.[21] Elżbieta Matynia odnosząc się do teorii Arendt oraz karnawału Michaiła Bachtina, stworzyła koncepcję demokracji performatywnej. Zgodnie z nią obywatele mogą aktywnie wpływać na kształtowanie się państwa poprzez przestrzenie widzialności (*spaces of apperance*), które są niezbędnym czynnikiem konstytuowania się sfery publicznej, a w konsekwencji demokracji.[22] Socjolożka przypisuje performatywny po-

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

tencjał zmiany głównie działalności niezależnych podziemnych teatrów oraz tekstom intelektualistów i działaczy. Swoim gestem Murak nie tylko staje się widoczna w przestrzeni miasta, ale także tworzy wokół siebie przestrzeń performatywną – sferę społecznego doświadczania skupioną wokół miejskiego performansu. Poprzez konfrontację z innymi uczestnikami tej przestrzeni dochodzi do przesunięcia granic pomiędzy życiem codziennym, a wydarzeniem artystycznym. Performans jako działanie dążące do zaburzenia porządku, pozwala jego uczestnikom, w tym przypadkowym widzom poczuć, że biorą udział w czymś wyjątkowym, wykraczającym poza codzienność. Takie właściwości mają między innym rytuał i celebracja, które stanowią przeciwieństwo codziennej rutyny i często określane są mianem zdarzeń liminalnych, służących przejściu lub zmianie.[23] Podobną rolę pełni performans, którego performatywność opiera się na dążeniu do dokonania się zmiany zarówno w performerze, jak i jego widowni, nie jest to jednak warunkiem koniecznym. Celebracja rozumiana jest tu w opozycji do codzienności, ale także jako nawiązanie do tradycji katolickich oraz przedchrześcijańskich, z których czerpali artyści awangardowi w latach siedemdziesiątych w performatywnych działaniach plenerowych, np. w Czechosłowacji czy ZSRR.[24] Twórczość Murak odczytywana jest przede wszystkim jako prekursorskie w Polsce działanie w obrębie „sztuki ziemi," która w tamtym czasie bardzo silnie rozwijała się przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych w ramach sprzeciwu wobec komercjalizacji i instytucjonalizacji sztuki.

Badacze podkreślają również kobiecy wymiar twórczości artystki związany z sensualnością, płodnością i naturą. Sebastian Cichocki zwraca uwagę na wypracowanie przez Murak własnego języka w obrębie land artu, polegającego na skromnych, prywatnych działaniach opartych na współodczuwaniu i uważności wobec tego, co marginalizowane i wyparte.[25] Badacz twierdzi, iż działania te bliższe są twórczości Any Mediety, kubańskiej artystki tworzącej w Stanach Zjednocznonych niż najważniejszych, głównie męskich figur sztuki ziemi o zachodnioeuropejskiej proweniencji. Badacz zwraca również uwagę na społeczny wymiar twórczości, przywołując w tym kontekście pojęcie „sztuki interesu publicznego."[26] Agnieszka Taborska określa Murak polską pionierką tzw. sztuki bogiń (*Goddess Art*) rozwijającej się głównie w kręgu zachodnich środowisk feministycznych.[27] Nurt ten charakteryzuje odwoływanie się do kultu ziemi oraz pogańskich obrzędów i archetypów, a także afirmacja kobiecości i płodności, stąd działania w bezpośrednim kontakcie z przyrodą, często na własnym, nagim ciele. Na archetypowy charakter działań zwrócił uwagę wspomniany już Kostołowski, nazywając artystkę dyspozytorką sfery sacrum.[28] Rytualny aspekt twórczości podkreśla również Łukasz Guzek, wskazując na wyróżniającą się pozycję artystki na tle polskiej sceny artystycznej lat siedemdziesiątych, gdzie dominującym nurtem był konceptualizm oraz powiązanie sztuki z życiem, od czego Murak stopniowo oddalała się w swoich działaniach.[29] Wspomniane wątki przeplatają się w odczytaniach performatywnych działań artystki, jednak bez odniesienia do kategorii przestrzeni oraz polityczności, rozumianej jako czynne uczestnictwo w życiu społecznym i publicznym. Polityczny i społeczny wymiar twórczości Murak opiera się na konstruowaniu alternatywnych narracji, w których rytuał i celebracja stanowią formy opozycyjne wobec polityki władzy socjalistycznej.

Zarówno *Procesja* (1974), jak i późniejsze realizacje w budkach telefonicznych, są częścią *Zasiewów*, czyli cyklu, który artystka realizuje od początku lat siedemdziesiątych. *Zasiew* jest dla artystki rodzajem wielokrotnie powtarzanego rytuału polegającego na wysiewaniu i kiełkowaniu nasion rzeżuchy. Opiera się na bezpośredniej relacji artystki z ziarnem, które ta wysiewa na tkaninie lub na własnym ciele. Dla Murak najistotniejszym elementem jest obserwacja procesu kiełkowania i wzrastania ziaren, związanego z cielesną i zmysłową interakcją z żywą materią. O czym świadczą prowadzone w trakcie performansu notatki, w których zawiera osobiste odczucia towarzyszące jej w trakcie zasiewu oraz obserwacje zmian zachodzących podczas wzrostu roślin.[30] Obcowanie z roślinnym bytem, poza aspektem zmysłowym jest także czynnością o charakterze duchowym, pozwalającym na refleksje na temat przemijania i bliskości z naturą. Działania te można podzielić na performanse

o charakterze publicznym, odbywające się przed publicznością w galerii bądź w obecności zaproszonych widzów we własnej pracowni oraz prywatne, czyli wykonane w osobistej przestrzeni – pracowni lub mieszkaniu artystki, bez udziału publiczności. Artystka decyduje się na współprzeżywanie i dzielenie tym doświadczeniem z innymi poprzez zaproszenie do obserwacji procesu wzrastania lub wprowadzając do przestrzeni publicznej jego efekty w postaci obiektu lub dokumentacji jako śladów po działaniu. Pierwszy *Zasiew* miał miejsce wiosną 1972 roku w Domu Studenckim Dziekanka, gdzie artystka mieszkała podczas pierwszego roku studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Performans stanowiła koszulka bez rękawów zrobiona z rzeżuchy wyhodowanej na tkaninie w łazience akademika. „Wyhodowaną" koszulę artystka wywiesiła na wieszaku na okres dwóch dni w oknie wychodzącym na ul. Krakowskie Przedmieście. Intymność procesu zasiewania jest istotnym elementem performansu artystki, jednak od początku można zauważyć chęć przekroczenia granicy pomiędzy tym, co publiczne i tym, co prywatne. Pielęgnacja zasiewu odbyła się w przestrzeni prywatnej, a w proces doglądania kiełkującej rzeżuchy zostali zaangażowani mieszkańcy akademika. Artystka zdecydowała się zaprezentować efekt w oknie, które spełniło rolę tymczasowej galerii, zaś odbiorcami sztuki mogli być nie tylko współmieszkańcy, ale także przechodnie. Działanie w Dziekance można zaliczyć do drugiej sfery publicznej, jako nieoficjalną inicjatywę artystyczną, pozostającą jednak w relacji z przestrzenią publiczną. Roślinny płaszcz do *Procesji* również powstał w przestrzeni prywatnej– mieszkaniu artystki przy ul. Słowackiego, jednak z myślą o publicznym działaniu w przestrzeni miasta. Na tetrowych pieluchach rozłożonych na podłodze zostały wysiane ziarna rzeżuchy, tworząc po zazielenieniu żywą tkaninę.

W *Zasiewach* to, co prywatne przenika się z tym, co publiczne, ukazując dążenie do reorganizacji tradycyjnych podziałów. Omawiając performans, powstały w okresie socjalistycznym, należy wziąć pod uwagę sytuację społeczno-polityczną państwa, w której podział na prywatne i publiczne uległ rozmyciu. Zarówno życie codzienne obywateli, jak i uczestnictwo w życiu publicznym podlegało kontroli ze strony aparatu władzy. Ze względu na liczne ograniczenia w dostępie do sfery publicznej, działania rozumiane jako publiczne, ale będące w kontrze wobec polityki władzy, były omawiane i realizowane w przestrzeniach funkcjonujących jako prywatne. Stanowiło to odwrócenie schematu zaproponowanego przez Habermasa, w którym to obywatele za pośrednictwem sfery publicznej mieli nadzorować poczynania aparatu władzy. Matynia proponuje zastąpić tradycyjny podział: publiczne – prywatne rozróżnieniem na to, co oficjalne, czyli kontrolowane przez państwo i na sferę nieoficjalną, w której zawierają się działania obywatelskie zarówno publiczne jak i prywatne, a także nielegalne i przeciwko władzy.[31] Autorka wyróżnia cztery rodzaje zaangażowania obywatelskiego: preferowane i nagradzane, które należały do sfery wpieranej przez państwo; dozwolone, ale ograniczone, czyli obszar tzw. aksamitnych transakcji, w tym studencki ruch kulturalny; nieoficjalne będące przede wszystkim strefą języka i ostatnie – zakazane, czyli wszelkie formy zorganizowanego protestu.[32] W tej perspektywie *Zasiewy* należy zaliczyć do działalności nieoficjalnej, w obrębie której występują poszczególne jej przejawy.

Murak zdecydowanie podkreśla personalny aspekt jej performansów, polegających na wielozmysłowym przeżywaniu dzieła oraz wglądu w samą siebie. *Procesja* opiera się na osobistym doświadczeniu artystki, zarówno podczas zasiewu w pracowni, jak i późniejszym doświadczaniu miasta w trakcie wędrówki, jednak nie odbiera to dziełu jego społecznego charakteru. Jak pisze Jacek Wachowski, doświadczenie performera jest niezależne od doświadczenia widzów, świadomych lub nie wykonywanego działania.[33] Badacz performansu twierdzi, iż działanie może mieć wartość zarówno indywidualną, jak i społeczną, ponieważ skierowane jest nie tylko do wewnątrz, czyli nastawione na wykonawcę, ale może mieć charakter zewnętrzny, czyli społeczny.

Procesja jest także performansem politycznym, do czego przyznaje się sama artystka, nazywając go prywatną manifestacją polityczną.[34] Polityczność tego działania objawia się przede wszystkim w momencie przenikania się działania w przestrzeni fizycznej z działaniem na poziomie

dyskursywnym. Do przesunięcia dochodzi poprzez konfrontację z innymi uczestnikami przestrzeni w wyniku naruszenia granic. Konfrontacja może mieć agorafobiczny oraz agorafiliczny charakter. Najważniejszym z przejawów polityczności performansu było ujawnienie się artystki w przestrzeni publicznej jako podmiot społeczny. Sprowokowało to szereg reakcji ze strony odbiorców dzieła, w tym prewencyjne działanie władzy ograniczające dostęp do sfery publicznej. Pierwsza interwencja miała miejsce zaraz po wyjściu artystki z mieszkania, kiedy milicjant zablokował jej drogę, utrudniając kontynuację działania. Dzięki interwencji towarzyszącego jej fotografa udało się przewieźć artystkę do centrum, gdzie kontynuowała swój performans. Na pl. Piłsudskiego doszło do drugiej konfrontacji – nieznany mężczyzna przeszedł obok artystki zahaczając o jej ramię, co można odczytać jako celowe naruszenie granic cielesności. Ostatnia z interwencji miała miejsce po zakończeniu performansu w sferze dyskursywnej. Za jego wykonanie szef Wydziału Kultury KC PZPR umieścił artystkę na „czarnej liście" artystów objętych zakazem wystawiania i zakupu prac do muzeów,[35] co stanowi cenzurę o charakterze politycznym i ekonomicznym oraz wykluczenie z głównego obiegu artystycznego. Opisane zdarzenia pokazują, że Murak dzięki medium performatywnemu została zauważona nie tylko jako artystka, ale jako obywatelka i osoba posiadająca sprawczość, czyli podmiot polityczny.

Procesja (1974) to kilkugodzinny performatywny spacer ulicami Warszawy. Kroki, które stawiała Murak znaczyły przestrzeń miasta, uprzestrzenniając je – jak pisze francuski filozof Michel de Certeau, dla którego praktyki przestrzenne w mieście stanowią osnowę życia społecznego.[36] Poruszanie się mieszkańców po mieście, po znanych im lub zupełnie nowych lokalizacjach kształtuje to miasto, które jest niczym skomplikowany system ruchów wymykających się panoptycznej władzy. W performansie najważniejszym elementem stała się sama czynność chodzenia, gdyż w takim kontekście można ją odebrać jako narzędzie krytyczne. Artystka w trakcie kilkugodzinnej wędrówki przeszła trasę: Krakowskie Przedmieście – Plac Piłsudskiego – Ogród Saski, gdzie zdjęła płaszcz, ułożyła go pod drzewem i zakończyła performans. Podczas spaceru wróciła do znanych sobie miejsc, jednak wydeptywanie utartych ścieżek odbyło się w zupełnie nowym pod względem artystycznym i performatywnym kontekście. Jak pisze de Certeau akt chodzenia jest dla systemu miejskiego formą wypowiedzi, zatem artystka wykorzystała medium performatywne do wypowiedzi w przestrzeni publicznej, w której komunikacja była cenzurowana bądź podlegała restrykcjom.[37] Murak dużą część drogi odbyła w milczeniu. Na początku trasy towarzyszyli jej przyjaciele – pierwotna widownia działania, jednak artystka szybko odłączyła się od grupy, aby w samotności doświadczać przestrzeni miasta i oddać się modlitwie.[38] Taką postawę można odnieść do tradycji religijnej związanej z mistycyzmem, co stało się bliskie duchowości twórczyni w późniejszym czasie. Jednak równie ważnym aspektem akcji było przeniesienie uwagi z mówienia na działanie – gest performatywny, który stał się głównym medium służącym komunikacji. Milczenie można potraktować jako świadomy wybór i manifestację przeciwko władzy, która na co dzień zawłaszczała przestrzeń publiczną wypełniając ją propagandowymi treściami. Uprzestrzennienie, do którego doszło w trakcie performansu miało charakter chwilowy, ale posiadało potencjał zmiany i mogło wytworzyć przestrzeń dla wypowiedzi i działania innych jej uczestników, napotkanych przechodniów oraz mieszkańców Warszawy, którzy w zróżnicowany sposób zareagowali na nietypową postać w miejskim pejzażu.

Istotnym elementem performansu jest sam tytuł *Procesja*, który oznacza formę obrzędu religijnego – uroczystego pochodu popularnego dla różnych wierzeń, np. procesja Bożego Ciała. Nawiązanie do tradycji katolickiej nie powinno dziwić, gdyż Murak w swojej twórczości bardzo często odnosi się do wiary. W swoich późniejszych działaniach wykorzystywała symbol krzyża oraz procesyjnego pochodu, a tytuł jednej z wystaw poświęciła Janowi Pawłowi II.[39] Artystka czerpie z symboli należących do tradycji chrześcijańskiej i przedchrześcijańskiej, jednak ich forma ulega modyfikacji. Procesja zgodnie z definicją to obrzędowy pochód religijny, któremu zazwyczaj towarzyszy śpiew oraz noszenie przedmiotów

kultu. Postawa Murak bliższa jest figurze pielgrzyma, gdyż przez większość obranej przez siebie trasy idzie samotnie, w milczeniu. Popularne w Polsce procesje odbywają się w czerwcu w ramach obchodów uroczystości Bożego Ciała, natomiast Murak wykonała pochód w marcu, co zbliża go do celebracji zmiany pory roku oraz obchodów świąt Wielkiej Nocy. Znaczenia w tym kontekście nabiera również jej płaszcz wykonany z rzeżuchy, który swoim kształtem przypomina szaty liturgiczne kapłanów, zaś sama roślina uznawana jest za symbol odrodzenia. Religijne pochody zazwyczaj posiadają ustaloną trasę, której kolejne etapy wyznaczane są przez istotne punkty, np. ołtarze czy świątynie – miejsca kontemplacji i odpoczynku. Artystka w trakcie swojego pochodu zatrzymała się kilkukrotnie – przystankami na jej trasie były lokalizacje o charakterze symbolicznym – kościół, budynek ASP, ówczesny plac Zwycięstwa oraz Ogród Saski. Wymienione miejsca i obiekty ze względu na uwarunkowania historyczno-polityczne można odczytać jako reprezentacyjne dla różnych kategorii władzy, współistniejących w strukturze miasta. Budynek świątyni, przy którym artystka zatrzymała się aby odmówić modlitwę, symbolizuje autorytet władzy kościoła katolickiego, ale można go również odczytać w kontekście emancypacyjnego charakteru wspólnoty wiary. Murak łączyła swoją opozycyjną działalność z kościołem katolickim, który pełnił istotną rolę w działaniach opozycyjnych okresu socjalistycznego w Polsce i kojarzony był przede wszystkim z ruchem wolnościowym. Kolejnym przystankiem był budynek Akademii Sztuk Pięknych, gdzie artystka odwiedziła znajome pracownie artystyczne. Ulica Krakowskie Przedmieście, przy której mieści się Akademia, stanowiła w tamtym okresie alternatywną przestrzeń działań artystycznych, między innymi ze względu na obecność galerii Dziekanka, założonej na początku lat siedemdziesiątych przez studentów ASP oraz Galerii Repassage znajdującej się w budynku Uniwersytetu Warszawskiego.[40] Działalność tych galerii miała charakter półoficjalny, ponieważ stanowiły rodzaj przestrzeni alternatywnych wobec instytucji i oficjalnego obiegu sztuki. Jak pisze Łukasz Guzek, ten krytyczny wymiar wobec tego, co oficjalne, stanowił o niezależności galerii, mimo podległości finansowej czy administracyjnej, bez których, co paradoksalne, nie mogłyby funkcjonować w takiej postaci.[41] Plac Piłsudskiego, jeden z ostatnich przystanków *Procesji*, to przestrzeń wspólna o historycznym i reprezentacyjnym charakterze, ale także miejsce o kommemoratywnym znaczeniu ze względu na obecność Grobu Nieznanego Żołnierza. Miejsce to symbolicznie odnosi się do oficjalnej sfery państwowej, ale także do wojskowego aspektu władzy, który zwyczajowo przypisywany był męskiej dziedzinie, niedostępnej lub ograniczonej dla kobiet. Symbolika placu odnosi się do polskiej historii, w której wybrzmiewają przedwojenne tradycje przypisujące kobiecie określoną rolę opiekunki rodziny i domowego ogniska, oczekującej powrotu walczącego na wojnie mężczyzny. Niedostępność przestrzeni wzmocniona jest również faktem, iż w okresie socjalistycznym, reprezentacja kobiet w sferze publicznej była mocno ograniczona. W przestrzeni publicznej, chociażby samej Warszawy, nieobecne były wizerunki kobiet czynnych w różnych sferach życia publicznego, będących istotnymi bohaterkami polskiej historii. Pojawienie się zatem artystki w roślinnym kostiumie w tak nacechowanej symbolicznie przestrzeni można postrzegać jako wtargnięcie i próbę jej zawłaszczenia. Murak w swojej twórczości, czerpiąc z archetypów kobiecości, nie pozostaje bierną figurą, ale umieszcza tę archetypiczność, objawiającą się poprzez organiczność i sensualność samego *Zasiewu*, w przestrzeni zdominowanej przez męskocentryczną narrację historyczno-polityczną. Poprzez *Zasiew* dochodzi do stworzenia przestrzeni performansu, w której staje się widoczna jako kobiecy podmiot polityczny posiadający sprawczość.

Na działanie Murak można również spojrzeć jak na taktykę słabszego wobec autorytarnej władzy. Jak pisze de Certeau taktyka „jest sztuką słabego."[42] Jest podstępem, działaniem pozbawionej własnego miejsca jednostki, sytuującym się w opozycji do strategii władzy, której przewagą jest posiadanie i nadzór zawłaszczonej przestrzeni publicznej.[43] Słabszy pozbawiony dostępu do sfery publicznej musi zaadaptować się i wykorzystać obszar narzucony mu i zorganizowany przez prawo obcej siły. Murak za pomocą performatywnego gestu wkroczyła w miejską

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

przestrzeń, stawiając się w opozycji do aparatu władzy i wykorzystując jego własność. W nowej rzeczywistości politycznej po 1989 roku, artystka zmieniła sposób pojawiania się w przestrzeni publicznej. Zamiast prowokacyjnego spaceru po mieście postanowiła zaanektować fragment miasta w cyklu *Zasiewów* w budkach telefonicznych. Powtórzenie *Zasiewu*, stanowiącego wspomnienie prywatnego manifestu z minionej epoki, ukazuje ciągłość i konsekwencję w twórczości artystki. Pojawia się jednak nowy kontekst dla działania, jakim jest performowanie w postsocjalistycznej przestrzeni publicznej. Akcja w Łodzi powstała w porozumieniu z Galerią Wschodnią, w której wcześniej odbyła się wystawa *Ścierki Wizytek* (9–25 marca 1990).[44] Na dokumentacji fotograficznej widać, jak artystka zamyka na klucz roślinną suknię umieszczoną w budce niczym w muzealnej gablocie. Towarzyszą jej zaproszeni goście, przyjaciele galerii oraz przypadkowi przechodnie. Na miejscu wydarzenia obecna była również policja, organ pilnujący nowego porządku publicznego. Umundurowani policjanci zostali uchwyceni w chwili, jak przyglądają się wydarzeniu i pilnują budki. Postawa funkcjonariuszy sprowadzonych do roli obserwatorów wydarzenia symbolicznie ukazuje zmianę w charakterze kontroli przestrzeni publicznej przez władzę, która uległa rozproszeniu, ale nie pozostaje obojętna na sferę publiczną.

Akcja w Łodzi odbyła się w przestrzeni ogólnodostępnej – na ulicy – co wprowadza antyinstytucjonalny kontekst do jego odczytania. Istotnym jest fakt, iż akcja odbyła się po nieudanej próbie prezentacji instalacji na wystawie w Zachęcie, co artystka odebrała jako rodzaj wykluczenia z przeglądu polskiej sztuki poprzedniej dekady pod pretekstem problemów techniczno-finansowych, związanych ze wstawieniem budki w przestrzeń wystawienniczą.[45] W Budapeszcie z kolei *Zasiew* (10 maja – 17 czerwca 1990) miał formę instalacji w muzeum, zaś sama wystawa prezentująca dzieła artystów z różnych krajów, była kolejną odsłoną projektu zainicjowanego w Berlinie i dotyczącego świadomości ekologicznej oraz wykorzystania surowców naturalnych w sztuce, ale także traktującego samą sztukę jako zasób.[46] Łódzki performans odbył się poza instytucją, jako indywidualne działanie we wspólnej przestrzeni miejskiej. Przeniesienie *Zasiewu* z przestrzeni wystawienniczej w kontekst miejski zmieniło formę i odbiór dzieła, które przekształciło się w inicjatywę o charakterze lokalnym, zarówno pod względem geograficznym jak i instytucjonalnym. Działanie zostało zorganizowane we współpracy z instytucją kultury oraz za przyzwoleniem i pod nadzorem władzy. Można je zatem potraktować jako rodzaj taktyki wobec strategicznych poczynań rozproszonej władzy. W marcu 1991 roku miał miejsce performans, który został wykonany w budce telefonicznej na placu Bankowym w Warszawie (w pobliżu pracowni oraz mieszkania artystki). Akcja odbyła się jako prywatne spontaniczne działanie, o którym zostali poinformowani tylko twórcy dokumentacji: Tadeusz Rolke i Wojciech Majewski, zaś publiczność stanowili przypadkowi przechodnie. Zdjęcia ukazują Murak stojącą w budce tyłem, w roślinnym płaszczu rozlewającym się po betonowej płycie. Na kolorowych fotografiach uchwycony został kontrast pomiędzy zimną szarością betonu i metalowej konstrukcji budki a żywą barwą rzeżuchy, która wygląda jakby chciała wrosnąć w podłoże, bądź przeciwnie – wyrastała z niego oplatając całe ciało kobiety. Organiczny, zielony element w pejzażu miejskim nawiązuje do wcześniejszych realizacji Murak, w których motyw przestrzeni przeplata się niejako z procesami natury, dotykając kwestii uważności człowieka na ich istnienie. Działanie jest odwróceniem sytuacji z 1974 roku, kiedy artystka opuściła pracownię w roślinnym kostiumie, aby przejść się ulicami i spotkać z ludźmi. Tym razem zamknęła się budce telefonicznej, tworząc prowokacyjną sytuację, w której z jednej strony dystansuje się od przechodniów i miasta, a z drugiej – zaprasza do podejścia bliżej i obserwacji. Nietypowy widok artystki w przebraniu mógł być zachętą do tego, aby podejść i podejrzeć, kim jest i co robi tajemnicza postać. Zainteresowanie przechodniów, przyglądających się budce, zostało zarejestrowane w postaci dokumentacji wideo.[47] Półtoraminutowy film pokazuje budkę telefoniczną z pozostałym po jednodniowym performansie roślinnym płaszczem wewnątrz. Na początku filmu widać kobiety zatrzymujące się i z zainteresowaniem przyglądа-

jące obiektowi. W następne scenach ukazane są detale, pojedyncze listki i łodygi rzeżuchy, wnętrze budki oraz spływające po powierzchni płaszcza krople wody. W ostatniej scenie pokazuje się sama artystka, spogląda w stronę kamery zza szyby budki z płaszczem wewnątrz, stojącej przed nią. Zachowanie artystki w trakcie performansu jest nietypowe – mimo tego, że jest ona zwrócona w stronę aparatu telefonicznego, nie podejmuje konwersacji. Na filmie dokumentacyjnym budka również nie spełnia swojej roli, ale stanowi gablotę dla roślinnego obiektu-śladu po performansie, zaś twórczyni pozostaje na drugim planie. Zmiana przeznaczenia budki oraz pozornie bierna postawa performerki mogły mieć na celu skłonienie przypadkowych widzów do zastanowienia się nad celem działania oraz zachęcić do aktywności (i być może uczestnictwa). Milczenie przenosi uwagę na gest, który ze względu na jego performatywność może być sam w sobie uznany za rodzaj komunikatu. Artystka po raz kolejny sięgnęła do rytuału, podczas którego oddaje się medytacji, częściowo izolując się od świata zewnętrznego. Wysiana w ramach performansu rzeżucha symbolizuje odrodzenie i siły natury. Tak jak w przypadku *Procesji Zasiew* odbył się w połowie marca. W szczególnym okresie nie tylko ze względu na zmianę pór roku i nadejście wiosny, ale także zbliżających się świąt wielkanocnych, co kolejny raz sytuuje działanie w kontekście celebracji i obrzędowości okołochrześcijańskiej. W nowym demokratyczno-kapitalistycznym kontekście bierna postawa milczącej postaci okrytej organiczną tkaniną wydaje się być nietypowa, stoi bowiem w opozycji do propagowanych w tamtym okresie wizji pogoni za sukcesem i zachodnimi wzorcami postępu, które miało reprezentować miasto czasu transformacji. Murak dystansuje się od tego, co na zewnątrz i pozostaje niezależna, także na poziomie dyskursywnym. *Zasiew* na placu Bankowym był prywatnym działaniem o charakterze antyinstytucjonalnym, nastawionym na spontaniczny odbiór przypadkowej publiczności. Budka telefoniczna stała się gablotą nie tylko dla roślinnej sukni, ale także mikrogalerią twórczości artystki, co wybrzmiewa jeszcze bardziej w kontekście niezrealizowanej instalacji na wspomnianej już wystawie w Zachęcie.

Piętnaście lat od *Procesji* zmieniły się zasady funkcjonowania państwa i pojawiły nowe ograniczenia, związane przede wszystkim z komercjalizacją sceny artystycznej i reorganizacją struktur instytucji kultury, co miało swoje odzwierciedlenie szczególnie w chaotycznej sytuacji początku lat dziewięćdziesiątych w Polsce.[48] W tym trudnym okresie obok odzyskanej wolności obywatele musieli zmierzyć się z kryzysem gospodarczym, bezrobociem i biedą, które dotykały przede wszystkim kobiety i dzieci.[49] Był to również czas kształtowania się na nowo przestrzeni dyskursywnej, zawłaszczonej wcześniej przez propagandowe działania władzy. Lukę po poprzedniej ideologii szybko wypełnił kościół kojarzony z wolnością i walką o prawa obywateli, przez co prawicowe ideologie zaczęły dominować w dyskusji publicznej. Na powrót tradycyjnych i konserwatywnych wartości w kontekście sytuacji kobiet w Polsce zwraca uwagę między innymi Matynia. W artykule w *Social Research* z 1994 roku podkreśla, że kościół, który za czasów komunizmu utożsamiany był ze sferą wolności, stał się sferą przymusu dla kobiet.[50] Drugim paradoksem pierwszych lat demokracji, zauważonym przez autorkę, było zepchnięcie na bok kwestii praw kobiet na rzecz dobra ogółu i uniwersalnego, jak się wtedy wydawało, dążenia ku demokracji. Według Magdy Szcześniak, transformacja była okresem przejściowym po przełomie 1989 roku, pomiędzy systemem już niefunkcjonującym, a nowym, który miał dopiero zostać wdrożony.[51] W okresie tym zmianom podlegał nie tylko system, ale cała rzeczywistość, w której społeczeństwo musiało dostosować się do nowych warunków społeczno-ekonomicznych, co prowadziło do przekształcania obowiązujących norm widzialności poszczególnych grup społecznych.[52] W tym kontekście *Zasiewy* w budkach można odczytać jako reakcję na wyjątkową sytuację pierwszych lat transformacji i próbę odnalezienia się w niepewnym i nowym systemie.

Potencjał *Procesji* Murak opierał się na spontaniczności tego wydarzenia, performans wiązał się bowiem z ryzykiem powodowanym cenzurą i kontrolą ze strony władzy socjalistycznej. Natomiast akcje w budkach stanowiły jeden z pierwszych przykładów praktyki artysty-

cznej w miejskiej przestrzeni publicznej okresu transformacji. Istotnym aspektem w kontekście społecznym tych działań było pojawienie się kobiecego podmiotu w przestrzeni miejskiej próbującego skonfrontować się z napotkanym widzem, co mogło stanowić wstęp do dyskusji na temat funkcjonowania tego rodzaju sztuki w mieście. Murak poprzez wykorzystanie charakterystycznej dla jej twórczości formy roślinnego zasiewu doprowadziła do zaburzenia porządku przestrzeni publicznej po to, aby zostać dostrzeżoną przez jej pozostałych uczestników. Wykorzystała performans jako medium, które posłużyło do wkroczenia w przestrzeń publiczną oraz zaistnienia w niej jako podmiot polityczny i społeczny. *Procesję* postrzegam dwojako, jako osobisty manifest młodej artystki oraz działanie o charakterze politycznym, wynikające z potrzeby uczestnictwa w przestrzeni publicznej socjalistycznego państwa. Natomiast *Zasiewy* w budkach telefonicznych stanowią konsekwencję obranej strategii twórczej, a ich odmienna forma wynika ze zmian związanych z kształtowaniem się demokratycznej przestrzeni publicznej oraz komercjalizacji instytucjonalnego środowiska artystycznego. Performanse te wskazują na specyficzną sytuację sceny artystycznej początku lat dziewięćdziesiątych w Polsce, kiedy to źródło władzy uległo rozmyciu, zaś o ograniczeniach w sztuce decydowała nie tylko aktualna polityka kulturalna, ale także uwarunkowania społeczno-ekonomiczne i tendencje dominujące w dyskursie publicznym.

Przypisy

[1] W tekście używam terminu „performans" zarówno do opisu analizowanych tu dzieł performatywnych artystki, jak i zagadnień z zakresu performatyki oraz antropologii widowisk. W przypadku sztuk wizualnych najczęściej stosuje się termin w oryginalnej pisowni (*performance*), jednak odnosi się on przede wszystkim do klasycznie rozumianej sztuki performance. Zdecydowałam się na ujednolicenie zapisu, gdyż uważam, że omawiane w zaprezentowanym przeze mnie kontekście działania Teresy Murak wykraczają poza klasyczną definicję tego rodzaju sztuki i powinny być odczytywane nie tylko jako akcja artystyczna, ale także jako rodzaj wydarzenia o charakterze społecznym. „Performans" odnosi się zarówno do akcji artystycznych, jak i medium, którym posługuje się artystka oraz teorii performatywnej.

[2] Informacje pochodzą z korespondencji mailowej oraz rozmów z Teresą Murak przeprowadzonych w 2019 roku.

[3] Joanna Ciesielska, *Teresa Murak – Zasiewy* (Łódź: Galeria Wschodnia, 1990). Katalog-plakat wystawy.

[4] Fragmenty dotyczące *Procesji* znajdują się m. in. w opracowaniach zbiorowych oraz monografii zredagowanej przez artystkę. Zob. Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata – Wydawnictwo Tako, 2017), 435–440; Andrzej Kostołowski, „Intymność ujawniona," w *Teresa Murak*, red. Teresa Murak (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000), 5–13; Agnieszka Taborska, „Teresa Murak," w *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011), 390–399.

[5] Krótkie omówienie łódzkiego *Zasiewu* znajduje się w książce Łukasza Guzka, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, natomiast akcja z Warszawy została opisana na stronie Ninateki, gdzie znajduje się film z dokumentacji: https://ninateka.pl/film/budka--telefoniczna-teresa-murak.

[6] Hanna Mamzer, *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003).

[7] Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. Anna Łagodzka (Warszawa: Aletheia, 2010), 206–230.

[8] Ibidem, 230.

[9] Stephen Carr, et al., *Public Space* (Cambridge–New York: Cambridge University Press, 1992), XI.

[10] Marek Nowak, Przemysław Pluciński, „Problemy ze sferą publiczną. O pożytkach z partykularnych rozstrzygnięć," w *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*, red. Marek Nowak i Przemysław Pluciński (Warszawa: Wydawnictwo Ha-art, 2011), 14.

[11] Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, tłum. Maja Lavergne (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008), 50.

[12] Ibidem, 25.

[13] Więcej na temat performasu oraz drugiej sfery publicznej można znaleźć w książce *Performance art in the second public sphere: event-based art in late socialist Europe*. Jest to pierwsze wydawnictwo tak obszernie poruszające kwestię funkcjonowania tej sfery oraz performansu w kulturze undergroundowej w Europie Środkowo-Wschodniej w okresie socjalistycznym, zob. Katalin Cseh-Varga i Adam Czirak, red., *Performance art in the second public sphere: event-based art in late socialist Europe* (London–New York: Routledge, 2018).

[14] Katalin Cseh-Varga i Adam Czirak, red., *Performance art,* 1-15.

[15] Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008).

[16] Kwestię kontroli ze strony rozproszonej władzy w kontekście sztuki w przestrzeni publicznej po 1989 roku podejmuje w swojej książce Piotr Piotrowski. Zob. Piotr Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie (*Poznań: Dom Wyd. Rebis, 2010).

[17] Kostołowski, *Intymność ujawniona*, 7.

[18] Murak w wywiadach często podkreśla swoją odrębność na polskiej scenie artystycznej oraz zdystansowanie wobec tendencji czy środowisk artystycznych. Zob. Joanna Ruszczyk, „Ziemia jest święta. Rozmowa z Teresą Murak," *Magazyn Szum*, dostępny 20.04.2020; https://magazynszum.pl/ziemia-jest-swieta-rozmowa-z-teresa-murak/; Iwo Zmyślony, „Zasiew. Rozmowa z Teresą Murak," *Dwutygodnik*, dostępny 20.04.2020, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6582-zasiew.html.

[19] Piotrowski, *Agorafilia,* 7–8.

[20] Ibidem, 7–8.

[21] Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*.

[22] Matynia, *Demokracja performatywna*, 25.

[23] Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności*, 280.

[24] O wykorzystywaniu i znaczeniu rytuału oraz tradycyjnych form celebracji w praktykach artystycznych w państwach socjalistycznej Europy piszą m. in. Claire Bishop oraz Andrea Bátorová, zob. Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna u polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015); Andrea Bátorová, *The Art of Contestation: Performative Practices in the 1960s and 1970s in Slovakia* (Bratislava: Comenius University in Bratislava, 2019).

[25] Sebastian Cichocki, „Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowienie szlamu," w Sebastian Cichocki i Marta Ryczkowska, red., *Teresa Murak. Do kogo idziesz* (Lublin: Galeria Labirynt, 2012), 3.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[26] Ibidem.

[27] Taborska, *Teresa Murak*, 391.

[28] Kostołowski, *Intymność ujawniona*, 7.

[29] Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji,* 435.

[30] Notatki z *Zasiewów* można przeczytać m. in. na stronach kalendarium w katalogu redagowanym przez artystkę, zob. *Teresa Murak*, red. Teresa Murak (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000).

[31] Matynia, *Demokracja performatywna,* 25–26.

[32] Ibidem.

[33] Jacek Wachowski, „Ciało performatywne," w *Przestrzenie Teorii*, 23 (2015): 91–103.

[34] Iwo Zmyślony, „Zasiew. Rozmowa z Teresą Murak," *Dwutygodnik*, dostępny 20.04.2020, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6582-zasiew.html.

[35] Murak, *Teresa Murak*, 110.

[36] Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność*: *sztuki działania*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 98.

[37] Ibidem.

[38] Na podstawie rozmowy z artystką.

[39] Motyw krzyża został wykorzystany m. in. w performansie *Procesja z Krzyżem* na wystawie *Znak Krzyża* w 1983 roku, natomiast wspomniana wystawa to *Życie według Jana Pawła II* z 1992 roku.

[40] Obie galerie mają monograficzne opracowania. W publikacji poświęconej Galerii Dziekanka można również znaleźć fragmenty dotyczące samego Krakowskiego Przedmieścia i jego znaczenia dla rozwoju kontrkultury tego okresu. Zob. Joanna Kliszek, red., *Dziekanka artystyczna: fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972–1998* (Warszawa: Fundacja Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017).

Szczegółowe omówienie funkcjonowania instytucji wystawienniczych w okresie PRL-u stanowi artykuł Łukasza Guzka oraz fragmenty jego książki o sztuce akcji w Polsce, zob. Łukasz Guzek, „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*, nr 7 (2012), 13–30.

[41] Guzek, „Ruch galeryjny w Polsce," 14.

[42] de Certeau, *Wynaleźć codzienność,* 37.

[43] Ibidem*,* 36–39.

[44] Murak, *Teresa Murak,* 138.

[45] Korespondencja prywatna z artystką.

[46] Angelika Stepken, *Ressource Kunst*, dostępny 20.04.2020, https://www.kunstforum.de/artikel/ressource-kunst/.

[47] Wideo dostępne jest na stronie Ninateki. W opisie filmu podana jest błędna data realizacji: 10 maja–17 czerwca 1990, co jest datą pierwszej wersji *Zasiewu* wykonanego w Budapeszcie, wideo zaś ukazuje realizację z Warszawy z marca 1991. Zob. https://ninateka.pl/film/budka-telefoniczna-teresa-murak.

[48] Guzek, „Ruch galeryjny w Polsce," 16.

[49] O sytuacji kobiet i ich funkcjonowaniu w przestrzeni i sferze publicznej w okresie transformacji piszą m. in. Monika Baer, Małgorzata Fuszara, Izabela Kowalczyk oraz Elżbieta Matynia. Zob. Monika Baer, „Płeć i procesy transformacyjne w Polsce po 1989 roku. Studium przypadku," *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*, 17 (2005): 95–107; Małgorzata Fuszara, red., *Kobiety w Polsce na przełomie wieków: nowy kontrakt płci?* (Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2001); Izabela Kowalczyk, „Niewidzialna praca kobiet artystek," w *Wyparte dyskursy – sztuka wobec zmian społecznych i deindustrializacji lat 90.* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Akademii w Szczecinie, 2016); Elżbieta Matynia, „Women After Communism: A Bitter Freedom," *Social Research*, 61/2 (1994): 351-377.

[50] Matynia, "Women After Communism," 354.

[51] Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016), 14.

[52] Ibidem, 15.

Bibliografia

Arendt, Hannah. *Kondycja ludzka*. Tłum. Anna Łagodzka. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.

Carr, Stephen et al. *Public Space*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1992.

Cichocki, Sebastian i Marta Ryczkowska, red. *Teresa Murak. Do kogo idziesz*. Lublin: Galeria Labirynt, 2012.

Cseh-Varga, Katalin i Adam Czirak, red. *Performance art in the second public sphere: event-based art in late socialist Europe*. London – New York: Routledge, 2018.

de Certeau, Michel. *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*. Tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008.

Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata – Wydawnictwo Tako, 2017.

Guzek, Łukasz, „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*, nr 7 (2012), 13–30.

Jakubowska, Agata. *Artystki polskie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

Matynia, Elżbieta. *Demokracja performatywna*. Tłum. Maja Lavergne. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008.

Matynia, Elżbieta, "Women After Communism: A Bitter Freedom." *Social Research* 61/2 (1994): 351–377.

Murak, Teresa, red. *Teresa Murak*. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000.

Nowak, Marek i Przemysław Pluciński. *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*. Warszawa: Wydawnictwo Ha-art, 2011.

Piotrowski, Piotr. *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań: Dom Wyd. Rebis, 2010.

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016.

Wachowski, Jacek. „Ciało performatywne." *Przestrzenie Teorii*, 23 (2015): 91–103.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/25

ENGLISH SUMMARY

Małgorzata SOBOCIŃSKA

SOWINGS BY TERESA MURAK AS A MEDIUM OF CONSTRUCTING IDENTITY IN URBAN PUBLIC SPACE

The article discusses Teresa Murak's performative actions *Procesja/ Procession* (1974) and *Zasiewy/ Sowings* in telephone booths (1990-1991), in which the artist uses the form of sowing to enter urban public space that is characteristic for her works. The performative gesture, the visuality of which manifests itself in a plant coat, leads to disorder and confrontation, thus concentrating the attention of co-participants on the female subject - the performer. Striving to break the balance allows the participants of the performance to feel that they are participating in an event that goes beyond everyday life. Such properties are also present in the ritual and celebration, to which the artist formally refers in her works. These activities are the opposite of the daily routine and are referred to as liminal events, serving the purpose of transition or change, directed not only to the experience of the performer but also to the outside, thanks to which they gain social dimension. The performance as a medium makes possible to create a sphere of social co-participation, which I call performative space, using Erika Fisher-Lichte's concept of aesthetics of the performative. Elzbieta Matynia referring to the agonistic model of public space by Hannah Arendt, calls these common areas spaces of appearance. The perspective I propose assumes that performance contributes to being a visible and active participant of the common space, and thus to the formation of political identity. Therefore, performances can be treated as a political gesture resulting from an affective need to participate in public life and space. The juxtaposition of works made in different historical periods indicates the narration, consistently built by Murak, around a plant gown - her artistic manifesto. On the other hand, it points to significant changes that took place in the artist's creative strategy, resulting from the formation of a democratic public domain, as well as the commercialization of the artistic scene and institutions after 1989 in Poland.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/26

Filip PRĘGOWSKI
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Wydział Sztuk Pięknych, Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej

OBRAZY DO CZYTANIA. RAUSCHENBERG, ROSENQUIST, SALLE, BRAUNTUCH

Niniejszy artykuł dotyczy tekstualnego przełomu, jaki nastąpił w malarstwie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku, głównie za sprawą Roberta Rauschenberga. Choć w sztukach plastycznych elementy typograficzne i fragmenty tekstów obecne są od czasów kubizmu, traktowane były na różnych etapach rozwoju sztuki awangardowej w kategoriach czysto estetycznych – jako forma plastyczna, będąca składnikiem kompozycji malarskiej. W konsekwencji komunikacja z widzem w tego rodzaju sztuce rozgrywała się wyłącznie na poziomie wizualnym, poprzez bezpośrednie i na ogół błyskawiczne oddziaływanie mniej lub bardziej złożonych wzorów. Zorganizowanie kompozycji malarskiej z wielu wizerunków lub ich fragmentów w *combines* i sitodrukach Rauschenberga dokonało natomiast zasadniczej zmiany w recepcji dzieła. Sposób, w jaki Rauschenberg, ale także na przykład James Rosenquist rozdysponowali poszczególne elementy na płaszczyźnie obrazu, sprawia, że widz nie ogarnia go jednym, syntetyzującym spojrzeniem, lecz raczej odczytuje, przemierzając wzrokiem kolejne jego fragmenty. Pomiędzy poszczególnymi elementami obrazu ujawniają się bowiem relacje przypominające funkcje syntaktyczne, obowiązujące w strukturach językowych.

W moim tekście chciałbym zastanowić się nad konsekwencjami tekstualnego zwrotu zainicjowanego przez Rauschenberga także w odniesieniu do dwóch innych amerykańskich artystów, których twórczość w znacznym stopniu ukształtowana była przez pop-art. Z jednej strony zamierzam przemyśleć konkretny przykład twórczości Davida Salle'a, z drugiej zaś Troya Brauntucha – artystów związanych z powstałym w drugiej połowie lat siedemdziesiątych amerykańskim nurtem The Pictures Generation. Wywodzące się z podobnej filozofii artystycznej, lecz odmienne metody pracy obu artystów zawiodły ich tam, gdzie tekstualne właściwości obrazów ujawniają się w sposób szczególny. Obrazy domagają się bowiem odczytania, a narzędziami pomocnymi do rozpoznania ich języka okazują się pojęcia palimpsestu i alegorii.

Pojedynczy strzał

Elementy liternictwa, które wkroczyły do sztuki wraz z kubizmem, były szczególnie często obecne w kompozycjach malarskich w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Można tu wśród wielu innych przykładów wymienić

twórczość takich amerykańskich malarzy, jak Al Held, Cy Twombly czy Jasper Johns. W swoich *Alphabet Paintings* z lat sześćdziesiątych Held stosował proste formy geometryczne, przypominające litery alfabetu, które choć zostały przycięte na różne sposoby i często wykraczają poza granice kompozycji, są rozpoznawalne jako konkretne znaki. Mimo to siła tych obrazów polega na zastosowanych przez artystę rozwiązaniach wizualnych i ich minimalistycznej, modularnej strukturze, a nie na czytelności samych znaków. Jeśli strategia Helda zmierzała w stronę rygoru geometrycznej abstrakcji, to Johns i Twombly stosowali liternictwo w formule malarstwa gestu. Lecz nawet mimo iż kompozycje Twombly'ego począwszy od późnych lat pięćdziesiątych często zawierały pisane odręcznym, zamaszystym pismem cytaty poetyckie, przede wszystkim działają one jako ślad malarskiej ekspresji i osobistego gestu malarza. Twombly stosował je bowiem raczej jako rodzaj „wizualnego *ready-made*" niż przeznaczony do odczytania tekst.[1] Tak jest również w przypadku kompozycji malarskich Johnsa z tego samego okresu, składających się z cyfr i liter, uporządkowanych w regularne szeregi i kolumny. Jak pisał Leo Steinberg, malowane przez Johnsa znaki przemawiają jako produkty kultury i demonstrują właściwości stworzonych przez człowieka obiektów,[2] a zatem nie są przeznaczonymi do odczytania symbolami. Widz odbiera je jako emblematy kolektywnego doświadczenia lub – jak napisała Mary Jacobus w odniesieniu do malarstwa Twombly'ego – jedną z „odwiecznych form spotkania z kulturową pamięcią,"[3] lecz ich wypracowana jakość estetyczna nie angażuje aktywności semantycznej, tylko pobudza wrażliwość czysto wizualną.

Tego typu użycie elementów typograficznych sprawia, że prace wymienionych artystów sytuują się w obszarze paradygmatu modernistycznego, opierającego się na holistycznym modelu recepcji. Obrazy te, niezależnie, czy reprezentują geometryczną prostotę, czy też eksponują bogactwo malarskiej materii, odbierane są zawsze w kategoriach czysto wizualnych, w ramach pojedynczego spojrzenia i – jak pisała Rosalind Krauss – postrzegane są jako Gestalt, czyli jednorodna, niepodzielna całość.[4] Była to formuła charakterystyczna dla sztuki abstrakcyjnej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, którą Krauss określiła mianem *single-image painting*.[5]

Pojęcie to jest bliskie określeniu *one-shot painting*, używanemu przez Kennetha Nolanda, przedstawiciela amerykańskiej abstrakcji pomalarskiej, choć nie jest z nim tożsame. Idea „pojedynczego strzału" wywodzi się z metody pracy, która polegała na ukończeniu dzieła za pierwszym podejściem, bez dodatkowych sesji, bez poprawek i zmian.[6] W zamierzeniu prace powstałe w ten sposób miały charakteryzować się jak najbardziej bezpośrednią, natychmiastową komunikacją obrazu z widzem.[7] Steinberg, analizując w kategoriach mechanicznej precyzji i wydajności powstałe w ten sposób obrazy Nolanda z końca lat sześćdziesiątych, wskazywał, że jego metoda pracy przypominała przemysłowy proces produkcji seryjnej, polegającej na tworzeniu form z części i elementów (na przykład silników i samochodów).[8] Z tej perspektywy krytyk próbował określić typ odbiorcy, do którego były skierowane obrazy artysty. Ostatecznie metoda pracy naznaczona seryjnością i wydajnością produkcji przemysłowej zakładała „odmienne nastawienie psychiczne, nową relację z widzem."[9] Steinberg sugerował, że widz powstałych w ten sposób prac prawdopodobnie był uosobieniem dynamiki współczesnego życia i towarzyszącego mu pośpiechu, a także nastawienia na specjalizację i efektywność.[10]

Kawałek po kawałku

Zamierzam jednak rozpatrzyć zupełnie inną kategorię malarstwa, do której należą prace aranżujące elementy wizualne na kształt relacji syntaktycznych, przez co ich wizualny charakter otrzymuje silne wsparcie dyskursywne.

Jak wskazała Krauss, artystą, który odkrył nowy sposób komunikowania się dzieła z widzem, był Rauschenberg. Mimo że w latach pięćdziesiątych również tworzył prace typu *single-image*, działające na odbiorcę w sposób bezpośredni i natychmiastowy, zwrócił się ostatecznie w stronę kolażu, choć bardzo odmiennego od tego, który stosowali kubiści i dadaiści.[11] Rauschenberg

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Robert Rauschenberg, *Small Rebus*, 1956, olej i technika mieszana na płótnie, 95 x 117,5 cm, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MOCA), The Panza Collection, © Robert Rauschenberg Foundation / VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York

w ramach stosowania różnorodnych mediów, jak malarstwo, tzw. *transfer drawings* czy graficzna technika sitodruku, wykorzystywał reprodukcje fotograficzne dzieł klasyki malarstwa, ilustracje z kolorowych magazynów i fotografie prasowe, zestawiając je w złożone kompozycje wzajemnie nakładających się obrazów. Znakomitym przykładem takiej praktyki jest dzieło należące do kategorii tzw. *combine paintings*, zatytułowane *Small Rebus* (1956), w którym artysta zestawił fotografie z magazynów sportowych, znaczki pocztowe, reprodukcję obrazu Tycjana *Porwanie Europy*, dziecięcy rysunek, rodzinne zdjęcie i fragment mapy Stanów Zjednoczonych.[12] Jak zauważyła Krauss, każdy element użyty przez Rauschenberga ma tę samą wagę w całej kompozycji i żaden nie wyróżnia się na tle innych jako pierwszoplanowy.[13] Oznacza to brak strukturalnej hierarchii poszczególnych części składowych kompozycji, ponieważ wszystkie one prezentują się wobec spojrzenia widza jako jednakowo istotne, zarówno we wzajemnych relacjach, jak i w odniesieniu do całości. Z tego właśnie powodu *Small Rebus* i inne tego typu prace Rauschenberga, zwłaszcza jego sitodruki, odwołują się do doświadczenia syntaktycznego, polegającego na zdolności składania wypowiedzi z poszczególnych jej elementów (znaków). Poszczególne obrazki funkcjonują jako ciąg równoważnych części, składających się na nadrzędną strukturę. To, co uczynił Rauschenberg, polega na wymuszeniu specyficznej relacji widza z obrazem, będącej w istocie jego odczytywaniem „kawałek po kawałku, obrazek za obrazkiem".[14] I choć nie ma żadnej sugestii dotyczącej kierunku czy kolejności, w której widz powinien podążać za poszczególnymi elementami, nie jest on w stanie objąć wzrokiem i przyswoić całej kompozycji za pomocą pojedynczego spojrzenia, jak w przypadku malarstwa typu *single-image*. Zmiana komunikacji dzieła z odbiorcą, jakiej dokonał artysta, polegała zatem na przejściu z trybu czysto wizualnego, charakteryzującego

James Rosenquist, *F-111*, 1964–65, olej na płótnie i aluminium, 23 panele, łącznie: 304,8 x 2621,3 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork (MoMA), © Estate of James Rosenquist / VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York

się oddziaływaniem bezpośrednim i natychmiastowym, do trybu dyskursywnego, odzwierciedlającego naturę języka. Choć relacje syntaktyczne pomiędzy wizerunkami nie opierają się na żadnej znanej gramatyce ani nie ustanawiają określonego znaczenia, sprawiają jednak, że uwaga widza koncentruje się na syntetyzowaniu następujących po sobie elementów kompozycji, co odbywa się w pewnym przedziale czasowym.[15] Błyskawiczny charakter relacji obrazu z widzem, zobrazowany użytą przez Nolanda metaforą pojedynczego, celnego strzału,[16] zastąpiony został zatem interakcją rozłożoną w czasie i wymagającą innego rodzaju uwagi niż w tym pierwszym przypadku.

Aby zastanowić się nad rozróżnieniem między tymi dwoma trybami działania kompozycji malarskiej, warto odnieść się do dwóch pojęć, tradycyjnie związanych zarówno z lingwistyką, jak i sztukami wizualnymi, czyli do ekspresji i reprezentacji. W myśli o sztuce ekspresja często definiowana jest jako forma wizualnej komunikacji, pozbawiona elementów deskryptywnych i związana z aspektami znaczenia niezawierającymi wyraźnego odniesienia do konkretnej tematyki. Ekspresja jest intuicyjna, przedstawia rzeczy w bezpośredni sposób i nie opiera się na żadnej określonej wizualnej strukturze (gramatyce) dzieła, dlatego często bywa utożsamiana ze sztuką abstrakcyjną.[17] Tymczasem reprezentacja ma charakter deskryptywny i podporządkowana jest zasadzie tworzenia struktur pojęciowych, charakteryzujących przedstawianą rzeczywistość; klasyfikuje rzeczy i ich właściwości. Zatem jeśli ekspresja, opierająca się w sztukach wizualnych na subiektywnym doświadczeniu podmiotu, prowadzi odbiorcę do czysto estetycznego doświadczenia, to reprezentacja dąży do opisu określonego stanu rzeczy i opiera się na zasadach semantyki. Jednak niezależnie od powyższych różnic, pojęć tych nie należy traktować wyłącznie w biegunowej opozycji. Jak dowodził angielski filozof i psycholog Cecil Alec Mace, wzajemna relacja między ekspresją i reprezentacją w języku może być scharakteryzowana w taki sposób, że „fakty i twierdzenia stają się reprezentacjami jedynie w zdaniach, które jednocześnie wyrażają stany umysłu."[18] Podobnie ujął to Matthew Bowman, angielski historyk i krytyk sztuki, wskazując, że ekspresja, a właściwie ekspresyjność (ang. *expressivity*), bo takiego dokładnie pojęcia użył, jest warunkiem wstępnym dla reprezentacji.[19]

Złożone relacje między ekspresją i reprezentacją wydają się oddawać sposób, w jaki recepcja prac Rauschenberga, składających się z wielu zestawionych ze sobą wizerunków, różni się od koncepcji malarstwa typu *single-image*. Niezależnie od tego, jak odmienne są od siebie prace wymienionych artystów – Helda, Twombly'ego, Johnsa i Nolanda – wszystkie one są przykładami e k s p r e s j i rozmaitych idei współczesnego świata, ponieważ wyrażają je w sposób bezpośredni i natychmiastowy (wprawdzie stylistyka Twombly'ego i Johnsa jest zamaszysta i emocjonalna, Helda i Nolanda zaś – neutralna i bezosobowa, ale w przypadku wszystkich ich dzieł komunikacja z widzem polega na błyskawicznym impulsie i sile wyrazu kompozycji tworzącej jednorodną całość). Z kolei prace Rauschenberga są reprezentacjami współczesnego życia, ponieważ wyrażają je w sposób dyskursywny i temporalny, to znaczy analitycznie, krok po kroku, wizerunek za wizerunkiem.

Fragmenty fragmentów

Dyskursywny zwrot w twórczości Rauschenberga zapowiadał sztukę pop-artu i okazał się symptomatyczny dla tego kierunku. Pop-art, opierający się na prozaicznej ikonografii i czyniący obiektem

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

swojego zainteresowania banalną codzienność, odrzucił współczesną mu awangardę, zarówno w postaci monumentalnej abstrakcji gestu, jak i redukcyjnego, bezosobowego minimalizmu. Estetyka czerpiąca inspiracje z komiksu, reklamy i kolorowych magazynów opierała się na poszukiwaniu relacji pomiędzy różnorodnymi wizerunkami, zachowującymi jednak równorzędną rolę i równorzędne znaczenie w obrębie całej kompozycji. Estetyczna zmiana, która nadeszła wraz z pop-artem, była wynikiem potrzeby eksplorowania kulturowych kodów, obecnych w świecie masowej konsumpcji, i tworzonych przez nie stereotypów i schematów. Jak pisał Hal Foster, idea ta polegała na tym, aby schematy te zdemontować, a następnie złożyć ponownie i odkryć dzięki temu zasadę ich działania.[20]

Dobrym przykładem takiej praktyki jest twórczość Rosenquista. Artysta ten wykorzystywał w swojej pracy metody i techniki, których nauczył się w przemyśle reklamowym na początku swojej kariery, i – podobnie jak Rauschenberg – używał wizerunków obecnych w naznaczonej konsumpcjonizmem współczesnej przestrzeni wizualnej. W jego słynnej pracy *F-111* (1964–1965), tytułowy samolot wojskowy przedstawiony został na tle powiększonego do ogromnych rozmiarów wizerunku spaghetti, wypełniającego podłużną kompozycję. Główny motyw jest jednocześnie częściowo przysłonięty wizerunkami innych obiektów, jak popularne ciasto biszkoptowe, tzw. *angel food cake*, opona samochodowa, żarówka czy parasol. Wybrane, jak się wydaje, na chybił trafił dobra konsumpcyjne uzupełnione są wizerunkiem głowy dziewczynki o blond włosach, nakrytej profesjonalną, fryzjerską suszarką do włosów, oraz widokiem eksplozji bomy atomowej. Ogromne *tableau*, składające się z pięćdziesięciu dziewięciu paneli, wypełnia przestrzeń dużej sali galerii (obraz znajduje się w nowojorskim MoMA) i wyeksponowane na trzech ścianach, dosłownie osacza oglądającego je widza.

Jak zauważył krytyk sztuki Donald Kuspit, twórczość Rosenquista była określana jako malowanie „fragmentów fragmentów."[21] Fragment, którego fundamentalną rolę w kulturze docenił Theodor W. Adorno, sprzeciwia się pozorom totalnej integralnej jedności. *F-111* Rosenquista rozbija tę iluzję całości nie tylko dlatego, że stosuje fragmentaryczne wizerunki, lecz także dlatego, że po prostu nie jest możliwe objęcie całej kompozycji jednym spojrzeniem. Tak jak w przypadku prac Rauschenberga, widz zmuszony jest odczytywać obraz kawałek po kawałku, odkrywając syntaktyczny charakter relacji pomiędzy poszczególnymi elementami. Lecz niezależnie od tego fragmentaryczne wizerunki pozostają łamigłówką i, co więcej, jest to „łamigłówka bez klucza, zasadniczo nieodgadywalna."[22] Kuspit pisał, że:

> Rosenquist tworzy dzieła połamane, a ich połamanie wydaje się przemawiać w imieniu tego, co nieznane, jakkolwiek znane byłyby fragmenty, z których się one składają. Możemy zrozumieć detale, ale nigdy całokształtu, który mierzy się z nami w całej swojej niezgrabnej kompletności jako emblemat jakiegoś nienazwanego, a jednak silnie doświadczonego uczucia. Rosenquist osiąga najlepsze efekty, kiedy udaje mu się jego strategia emblematyczna – kiedy zdaje się wyrażać niemożliwą wręcz zażyłość za pomocą kombinacji niepasujących do siebie obrazów rzeczywistości.[23]

Palimpsest

To szczególne uczucie „niezgrabnej kompletności," osiągniętej poprzez zestawienie obrazów, które częściowo się zasłaniają, prowadzi do pojęcia palimpsestu – manuskryptu zapisanego na tym samym podłożu kilka razy, w którym późniejsze teksty naniesiono na wcześniejsze. Palimpsesty tworzono od czasów antycznych do późnego średniowiecza, by oszczędzać rzadkie materiały piśmiennicze, jak na przykład welin, będący odmianą pergaminu. Powstawały w wyniku kulturowych zmian, sprawiających, że dotychczasowe teksty postrzegano jako nieaktualne, a zatem takie, które można zastąpić nowymi. Kluczową cechą palimpsestów jest warstwowy układ pisanych treści, wynikający z faktu, że choć wcześniejsze teksty były usuwane (wywabiane chemicznie), z czasem usunięcie to okazywało się niedokładne, a wytarty

tekst stawał się znowu czytelny. Palimpsesty traktowano jako niezwykle interesujące świadectwa przeszłości i paleograficzne osobliwości szczególnie w dziewiętnastym wieku, kiedy dostrzegano w nich widmowe ślady dawnych, pozornie utraconych i zapomnianych przekazów, które ostatecznie okazały się możliwe do odczytania.[24] W epoce romantycznej i wiktoriańskiej postrzegano je zaś w kategoriach metafory warstwowego charakteru zarówno kultury, jak i ludzkiej psychologii.[25]

We współczesnym dyskursie krytycznym takie kategorie, jak autorstwo czy podmiot artystyczny, a także pojęcia tekstu oraz aktywności pisania i czytania definiowane są w sposób, który można odczytać jako metaforyczne odniesienie do palimpsestu. Na przykład Julia Kristeva opisała tekst literacki jako „permutację tekstu, intertekstualność," wskazując, że „w przestrzeni jednego tekstu krzyżuje się i neutralizuje wiele wypowiedzeń, które pochodzą z innych tekstów."[26] W podobny sposób tekst literacki definiował Roland Barthes:

> W owym idealnym tekście mamy do czynienia z wielością sieci, które grają ze sobą w taki sposób, by żadna z nich nie mogła kontrolować pozostałych; tekst ten jest galaktyką *signifiants*, a nie strukturą *signifié*; nie ma on początku; ma charakter odwracalny; można doń się dostać przez rozliczne wejścia, z których żadne nie powinno zostać pochopnie uznane za główne: kody, które tekst uruchamia, rysują się j a k o k i e m s i ę g n ą ć, są nierozstrzygalne (sens nigdy nie jest w nich podporządkowany jakiejś decyzji, chyba że byłby to rzut kośćmi); systemy sensów mogą sobie podporządkować ten absolutnie mnogi tekst, lecz ich liczba, ze względu na nieskończoność języka, nigdy nie będzie ograniczona.[27]

Wśród wielu artystów, których twórczość bardzo przypomina cechy palimpsestu, wyjątkowym przykładem może być Salle. Jego kariera jako malarza rozpoczęła się pod koniec lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Jego twórczość łączono w tym czasie z dwoma odrębnymi środowiskami artystycznymi. Z jednej strony należał on do pokoleniowej grupy amerykańskich artystów nazwanej The Pictures Generation, składającej się przeważnie z absolwentów California Institute of the Arts (tak jak sam Salle). Artyści ci na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zdobyli rozgłos dzięki krytycznej analizie współczesnych środków masowego przekazu i kultury popularnej. Kontynuując tradycję minimalizmu i pop-artu, stosowali techniki zawłaszczania (ang. *appropriation*) i montażu, wykorzystując w swojej pracy gotowe fotografie, realizując filmy i performans, choć część z nich, jak Salle właśnie, zajmowała się również malarstwem. Z drugiej strony, dzięki wyróżniającej się czasem surowością i ekspresyjnością technice malarskiej[28] został on zaliczony w poczet przedstawicieli nurtu neoekspresjonizmu, zdobywającego w tym czasie wielką popularność początkowo w Nowym Jorku, a wkrótce na całym świecie.

Strategia Salle'a zdaje się wywodzić wprost z metody budowania syntaktycznych połączeń między wizerunkami, stosowanej przez Rauschenberga i Rosenquista, jednak tym, co go wyróżnia, jest nakładanie obrazów w przenikające się i wzajemnie odbierające sobie czytelność warstwy.[29] Składające się na kompozycje obrazów Salle'a wizerunki, pochodzące z takich źródeł, jak fotografia, reklama, dzieła dawnych mistrzów malarstwa czy sztuka modernizmu, różniące się tematycznie i stylistycznie, rozmieszczone są w obrębie pola obrazowego jak gdyby przypadkowo, niedbale i nierzadko wzajemnie się przysłaniają. Salle scala je w sposób, w jaki palimpsest splata teksty – poprzez wielość planów i płaszczyzn, „znajdujących się na kolizyjnym (dys)kursie," jak to określił krytyk i artysta Mario Diacono.[30] Poszczególne warstwy, odbierając sobie wzajemnie czytelność, uruchamiają grę dysonansów i przeciwieństw – sugerują możliwość odczytania, zarazem ją zawieszając. Choć nie można odczytać w obrazach Salle'a żadnej specyficznej treści, widz podąża za ich dyskursywną aktywnością i wewnętrznymi relacjami tekstualnymi. Ostatecznie, nie wyróżniając żadnego z elementów kompozycji pod względem wagi i znaczenia (podobnie jak jest to w przypadku prac Rauschenberga i Rosenquista), artysta osiąga efekt ich wzajemnego neutralizowania się.

Parataksa

Oprócz palimpsestu wizualna struktura obrazów Salle'a przypomina także, jak zasugerował Diacono, parataktyczną budowę zdania, polegającą na współrzędności poszczególnych zdań składowych w obrębie jednego zdania złożonego. Składnia parataktyczna dąży do łączenia kolejnych zdań składowych jedno po drugim, z użyciem spójników współrzędnych lub bez spójników w ogóle, co nadaje tym członom równy status w całym zdaniu złożonym.[31] Ponieważ w takim przypadku relacje logiczne pomiędzy zdaniami składowymi nie są określone, ich ustalenie pozostawione jest intuicji odbiorcy.[32] Parataksa częściej charakteryzuje wypowiedzi w pierwszej osobie, wymieniające lub wyliczające rzeczy i zjawiska, których podmiot bezpośrednio doświadczył, albo czynności, które wykonywał.[33] W potocznym języku struktury parataktyczne są często stosowane do określenia bezpośredniego doświadczenia i uczestnictwa w gorączce codziennego życia. W literaturze zaś, a zwłaszcza w poezji, wyrażają treści niejednoznaczne, odwołujące się nie tyle do logicznego rozumowania i wnioskowania, ile podkreślające subiektywne przeżycie podmiotu.[34]

Wizualnym odpowiednikiem tego typu relacji pomiędzy poszczególnymi elementami wypowiedzi mogą być obrazy Salle'a z późnych lat osiemdziesiątych i z lat dziewięćdziesiątych. Na przykład praca *Ugolino's Room* (1990–1991) składa się z warstwowo nałożonych cytatów z dawnego malarstwa, monochromatycznych portretów, konturowych szkiców postaci kobiecych i samochodów, wizerunków tradycyjnych masek afrykańskich (w stylu, jaki zainspirował Picassa w jego wczesnokubistycznym okresie) czy komiksowych dymków. Wszystkie te elementy pozostają równoważne w całej kompozycji obrazu, poza przedstawieniem w tle, przypominającym scenę rodzajową z piętnastowiecznego malarstwa flamandzkiego. Elementy znajdujące się w wierzchnich warstwach nie zdradzają żadnych relacji między sobą, żadnej zależności logicznej ani przyczynowego oddziaływania; są po prosu rozmieszczone na planie obrazowym w przypadkowym porządku. Wyglądają jak elementy wyłowione na chybił trafił ze strumienia rzeczy, a następnie policzone. Ponieważ brakuje między nimi jakiejkolwiek relacji, obraz staje się zagadkową wyliczanką.

Ugolino

Tekstualną naturę obrazu zdradza też jego tytuł, odwołujący się do historycznej postaci średniowiecznego hrabiego włoskiego, Ugolino della Gherardesca. W trakcie niekończących się konfliktów, które nękały Toskanię w trzynastym wieku, Ugolino, przedstawiciel jednej ze zwaśnionych partii, stał się osobistym wrogiem arcybiskupa Pizy, Ruggieri degli Ubaldini, i został skazany na śmierć głodową w wieży Torre dei Gualandi w Pizie, wraz ze swoimi synami i wnukami. Historię tę uwiecznił w *Boskiej Komedii* Dante, umieszczając Ugolino i arcybiskupa Ruggieri w najniższym kręgu piekła, gdzie spotkany przez Dantego i Wergiliusza hrabia opowiada historię swojego uwięzienia i śmierci głodowej. Ugolino pokutuje w piekle za swoją polityczną zdradę (arcybiskup zaś za okrucieństwo), a w ramach kary, uwięziony razem ze swoim oprawcą, wgryza się bez końca w jego czaszkę.[35]

Oczywiście odwołania do motywów literackich są rzeczą powszechną w sztukach plastycznych i sam fakt, że obraz Salle'a zdradza tego typu inspiracje, nie czyni go wyjątkowym. Jego wyjątkowość polega na czym innym. Tradycyjnie, gdy dzieła sztuki przedstawiały, sugerowały lub w jakikolwiek inny sposób nawiązywały do określonych, występujących w literaturze wydarzeń czy postaci, zawsze czyniły to w zgodzie z duchem utworu. Artyści mogli parafrazować określone wątki, komentować je z ironią, adaptować do współczesnych okoliczności, lecz raczej im nie zaprzeczali. Tymczasem to właśnie zrobił Salle z historią Ugolino. Artysta przedstawił ją nie tylko niezgodnie z literackim wzorem *Boskiej Komedii*, lecz także z malarską tradycją przedstawiania bohatera Dantego jako cierpiącego głód w ciemnym lochu, w otoczeniu synów i wnuków (jak na przykład w obrazach Williama Blake'a i Henry'ego Fuseli). Znajdująca się w tle kompozycji Salle'a scena, nawiązująca stylistycznie do piętnastowiecznego malarstwa flamandzkiego, przedstawia ucztę w średniowiecznym wnętrzu. Choć jest

ona w znacznym stopniu przesłonięta nałożonymi na nią w kilku warstwach wizerunkami, ciągle można dostrzec postaci siedzące przy zastawionym stole. Niezależnie od tego, którą z nich jest sam Ugolino i czy w ogóle został przedstawiony, z pewnością nie jest to dramatyczna scena cierpienia i głodu, lecz względnego dobrobytu.

Odwrócenie sensu osadzonego w tradycji literatury motywu jest w istocie jego zaprzeczeniem. Motyw nawiązujący stylistycznie do dawnego malarstwa, wraz ze swoim tekstualnym suplementem w postaci tytułu obrazu, staje się subtekstem – niebezpośrednim komentarzem, ukrytym w gąszczu przesłaniających go wizerunków, możliwym do odczytania tylko w kontekście literackich referencji. Komentarz jest negatywny, choć, jak się wydaje, przekazany w ironiczny sposób. Mówi on, że reprezentacje, które kuszą możliwością odczytania ich sensu, ostatecznie okazują się tego sensu pozbawione lub przepełnione sensem zafałszowanym, niezgodnym z kulturowymi punktami odniesienia, a rolą obrazu jest ten fakt dyskretnie ujawnić.

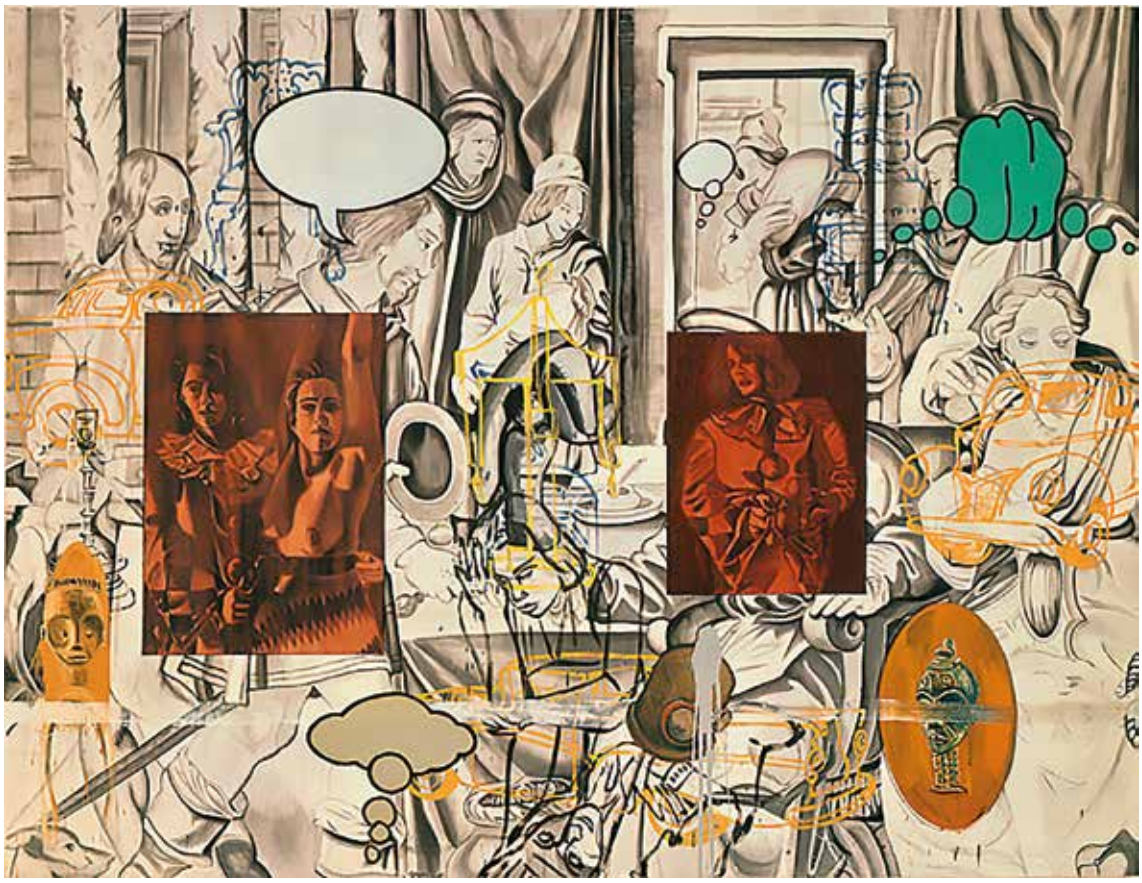
Takie były w istocie założenia artystów należących do The Pictures Generation. Jeden z nich, malarz i krytyk sztuki Thomas Lawson, w swoim słynnym manifeście *The Uses of Representation*, opublikowanym w 1979 roku, wymieniając artystów związanych z grupą, jak Erica Beckman, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Matt Mullican, David Salle, a także siebie samego, deklarował, że w obszarze ich zainteresowania leżała reprezentacja jako taka i że obrazy, które tworzyli, nie odwoływały się do natury i rzeczywistego świata, lecz do świata wizerunków, czyli do historii sztuki, ilustracji, fotografii, kina i telewizji.[36] Lawson wskazywał, że o ile tradycyjna sztuka przedstawieniowa rozumiana jest jako referencyjna wobec rzeczywistości, o tyle sztuka artystów skupionych wokół The Pictures Generation polegała na tworzeniu „reprezentacji reprezentacji." Jeśli reprezentacja jest odpowiednikiem rzeczywistej obecności – przekonywał Lawson – wówczas „reprezentacja reprezentacji oznacza podwójną nicość, a to, co pozostaje, jest jedynie strukturą samej reprezentacji jako trybu znaczenia."[37] Sztuka tworząca „reprezentacje reprezentacji" przepełniona jest „sprzecznymi znaczeniami, czyniącymi z niej ostatecznie znak braku jakiegokolwiek znaczenia."[38] Zatem celem tego rodzaju sztuki była, według krytyka, analiza mechanizmów, w ramach których rozumienie świata uwarunkowane jest przez jego reprezentacje i ukształtowane przez media, które te reprezentacje produkują.[39] Chodziło o zbadanie sposobów działania kulturowych znaków przy ich jednoczesnym użyciu; efektem zaś miała być krytyka mass mediów i kultury popularnej, dokonujących nieustannej manipulacji reprezentacjami i ich znaczeniami. Dobrym podsumowaniem powyższych uwag mogą być słowa Salle'a. W wywiadzie z krytykiem Fosterem artysta wspominał:

> Kiedy miałem mniej więcej dwadzieścia jeden lat, przytrafiła mi się dziwna rzecz. Któregoś dnia jechałem w dół Santa Monica Boulevard – to było popołudnie, kiedy nagle, jak to się mówi – ni stąd, ni zowąd – doznałem czegoś w rodzaju objawienia. Zobaczyłem, że wszystko na świecie jest zarówno sobą samym, jak i reprezentacją własnego pojęcia i że obie te formy istnieją równocześnie. Wyglądają tak samo, ale nie są dokładnie tym samym – chciałem więc otworzyć przestrzeń między nimi. I wtedy zrozumiałem, że w mojej pracy chcę wbić klin między nazwę i nazwane. Czułem się styranizowany, musząc określać rzeczy ich własnymi nazwami. I to był rzeczywiście punkt wyjścia dla mojej twórczości.[40]

Alegoria

W 1977 roku Brauntuch, jeden z najbardziej rozpoznawalnych artystów The Pictures Generation, stworzył serię fotograficznych sitodruków zatytułowanych *1 2 3*, które zostały po raz pierwszy pokazane na wystawie *Pictures*, zorganizowanej w tym samym roku przez krytyka i kuratora Douglasa Crimpa. Wystawa prezentowała twórczość kilku przedstawicieli grupy. Z czasem zyskała status jednego z legendarnych wydarzeń w sztuce amerykańskiej tamtego czasu. Na serię składają się trzy prace, stworzone z wykorzysta-

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



David Salle, *Ugolino's Room*, 1990–1991, akryl i olej na płótnie, 213 x 289,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, © David Salle / VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York

Troy Brauntuch, *1 2 3 (Opera, Staircase, Tank)*, 1977, Litografia i sitodruk na papierze, tryptyk 3 x (94 x 119 cm), courtesy of the artist and Petzel, New York

niem trzech szkiców: rysunku czołgu, westybulu w klasycystycznym wnętrzu i fragmentu scenografii do opery Wagnera.[41] Wizerunki są stosunkowo niewielkie, zostały przedstawione na trzech identycznych, jednorodnych, czerwonych tłach, każdy w nieco innym miejscu własnego pola obrazowego. Tryptyk robi wrażenie eleganckiego dzięki swojej minimalistycznej oszczędności, lecz pozbawiony jakiegokolwiek komentarza czy objaśnienia, pozostaje jednocześnie całkowicie enigmatyczny. Tajemnica trwa, dopóki widz nie dowie się, że autorem szkiców był Adolf Hitler. Jak pisał Crimp w tekście towarzyszącym wystawie *Pictures* pod tym samym tytułem:

> Każda operacja, której Brauntuch poddaje te obrazy, wyraża trwanie oczarowanego, zdumionego spojrzenia, którego pragnieniem jest, aby ujawniły one swoje tajemnice, lecz w rezultacie pozostają jeszcze

> bardziej zwykłymi obrazkami, a dystans od historii, która je stworzyła, nie zmniejsza się. Ów dystans jest wszystkim, co one znaczą.[42]

Tryptyk *1 2 3* był początkiem dłuższego zaangażowania artysty w tematykę estetyki nazistowskiej, ciągle obecnej we współczesnej kulturze wizualnej, choć często nierozpoznanej.[43] Brauntuch używał w swoich pracach wizerunków przepełnionych znaczeniem mrocznej przeszłości, które jednak w znacznym stopniu pozostawało ich wewnętrzną tajemnicą. W ten sposób odkrywał osobliwą bezradność obrazów, które bez komentarza, bez tekstowego suplementu pozostawały nieczytelne.

Właśnie ten aspekt pracy Brauntucha – obrazu uzupełnionego o dyskursywny suplement, który wytycza zupełnie nowe kierunki interpretacyjne i inicjuje całkowicie nowy rodzaj artystycznej metarefleksji – interesował krytyka Craiga Owensa w jego eseju *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, opublikowanym w dwóch częściach w magazynie *October* w 1980 roku. W tekście Owens podjął zagadnienie alegorii i jej wpływu na współczesną sztukę i jej krytyczną analizę.[44] Alegoria jako literacki i artystyczny środek wyrazu, uchylający literalne znaczenie dzieła na rzecz dodatkowego znaczenia przenośnego, została odrzucona przez modernizm jako figura anachroniczna, która dawno wyczerpała swój potencjał i warta jest jedynie historycznego namysłu.[45] W sztukach wizualnych alegorię postrzegano jako efekt złego gustu lub estetyczną porażkę co najmniej od końca dziewiętnastego wieku, zarzucając jej między innymi brak siły i potencjału, który przypisywano symbolowi. O ile bowiem symbol jest zdolny jednocześnie przekazywać znaczenia na wielu poziomach, a przypisywaną mu zwykle zaletą jest jego błyskawiczne i bezpośrednie działanie, o tyle w odniesieniu do alegorii podkreślano jej sztywny i konwencjonalny związek z obiektem.[46] Jak wskazywał Owens, zdyskredytowanie alegorii w sztukach plastycznych wynikało z jej silnych związków z dziewiętnastowiecznym historyzmem, ubierającym współczesność w kostium antycznej przeszłości.[47] Jako taka, alegoria okazała się niezgodna z duchem sztuki modernistycznej, od której oczekiwano, by skupiała się na współczesnych aspektach życia lub na wewnętrznym doświadczeniu podmiotu artystycznego. Lecz wykluczenie alegorii okazało się nietrwałe (a może nawet pozorne, jak wskazywał Benjamin Buchloh);[48] wprowadzona bowiem ponownie do analiz literackich przez Waltera Benjamina i Paula de Mana, stała się pojęciem zdolnym wyjaśniać funkcjonowanie, a także strukturę języka i wizualnych kodów we współczesnej kulturze.[49]

Niemożność czytania

Jak zauważył Owens, „w strukturze alegorycznej jeden tekst czytany jest poprzez drugi, jakkolwiek fragmentaryczna, przerywana lub chaotyczna nie byłaby ta relacja."[50] Zatem alegoria przepisuje pierwotny tekst i go dubluje, stając się jego komentarzem. Zgodnie z tą zasadą, we współczesnej sztuce „obrazowanie alegoryczne jest obrazowaniem zawłaszczonym", a więc wziętym z innego źródła, dzięki czemu uzyskuje ono nowe znaczenie, wypierając tym samym znaczenie poprzednie.[51] Choć alegoria nie jest hermeneutyką, przekształcając jedno znaczenie w drugie, dokonuje w sztuce transformacji z doświadczenia czysto wizualnego w tekstualne – przekonywał Owens. Rozważania te doprowadziły go dokładnie do tej samej konkluzji, do której doszła Krauss. Zgodnie z nią to Rauschenberg był artystą, który zapoczątkował ten zwrot w sztuce współczesnej, a świadczą o tym nie tylko jego prace z cyklu tzw. *combines* i serigrafii, lecz także ich tytuły, jak *Allegory* (1959–60) czy *Rebus* (1955).[52]

Lecz Owens, rozpatrując alegorię w kontekście sztuki zawłaszczania, przede wszystkim odwoływał się do twórczości artystów The Pictures Generation, w tym także do tryptyku *1 2 3* Brauntucha. Obierając tekstualny kierunek wytyczony przez Rauschenberga, artyści The Pictures Generation używali gotowych wizerunków, jak kadry z filmów, fotografie i reprodukcje, w sposób, który pozbawiał je ich pierwotnego znaczenia. Zostały one tym samym przekształcone w piktogramy, nieoznaczające jednak już tego, co przedstawiały. „W alegorii obraz jest

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

hieroglifem, alegoria jest rebusem; pismem składającym się z obrazów" – pisał krytyk. Chociaż prace Rauschenberga i tryptyk *1 2 3* Brauntucha w zasadniczy sposób różnią się w rozdysponowaniu elementów kompozycji i ich zagęszczeniu w polu obrazowym, w obu przypadkach odbiorca zmuszony jest do odczytywania niekompletnych wizerunków, jakby były „fragmentami albo runami, które należy odszyfrować."[53] Prace Rauschenberga i Brauntucha w paradoksalny sposób łączą wykluczające się działania, z jednej strony oferując znaczenie, z drugiej zaś je odraczając.[54] Ta zasadnicza sprzeczność była i jest jednym z głównych powodów krytyki sztuki postmodernistycznej, a tryptyk Brauntucha stanowił doskonały cel dla tego typu ataków. Ostatecznie reprodukcje rysunków Hitlera, pozbawione podpisów informujących o ich pochodzeniu, pozostają nierozpoznane, a co za tym idzie, pozbawione znaczenia i nieczytelne. Lecz, jak przekonywał Owens, prace Brauntucha wyrażają dokładnie ten brak znaczenia obrazów i ich nieczytelność i to właśnie sprawia, że są alegoriami:

> To, czy kiedykolwiek odnajdziemy klucz potrzebny do odkrycia ich sekretu, pozostanie kwestią czystego przypadku i to właśnie nadaje pracom Brauntucha niezaprzeczalnego patosu będącego jednocześnie źródłem ich siły.[55]

W tym miejscu warto zauważyć, że koncepcje palimpsestu i alegorii nie wykluczają się wzajemnie, tylko raczej oferują różne perspektywy spojrzenia na to samo zjawisko. Oba te pojęcia odkrywają bowiem ten sam impuls dekonstrukcji, tkwiący we współczesnej sztuce, i odsłaniają jej tekstualny potencjał, narzucając widzowi formę kontaktu z dziełem, polegający na jego czytaniu. W zacytowanym wcześniej fragmencie Owens, wskazując, że „w strukturze alegorycznej jeden tekst czytany jest poprzez drugi," dodał jednocześnie, że to właśnie palimpsest jest paradygmatyczny dla pracy alegorii.[56] Zarówno palimpsest, jak i alegoria jawią się jako zwodnicza struktura, przepełniona „sprzecznymi znaczeniami, czyniącymi ostatecznie [ze sztuki] znak braku jakiegokolwiek znaczenia," jak pisał w przywołanym wcześniej ustępie Lawson. Choć poszczególne wizerunki składające się na obrazy mogą być czytelne i jako takie poddają się wstępnej identyfikacji, pozostają jednak wzajemnie nieadekwatne, a ich relacje zbudowane są na antynomii. Z tego powodu odczytanie ich sekwencji zawieszone jest w stanie niepewności i niemożności.[57]

W swoim tekście Owens przywołał pojęcie „alegorii niemożności czytania" (ang. *allegories of the impossibility of reading*), pochodzące z literackich analiz de Mana, opublikowanych w zbiorze *Alegorie czytania*. Wydaje się, że poniższy fragment, w którym de Man charakteryzuje alegorię jako strukturalne zakłócenie pomiędzy literalnymi i metaforycznymi poziomami (warstwami) języka, gdzie oba wzajemnie sobie zaprzeczają i się unieważniają, mógłby też stanowić dobry przykład relacji palimpsestu i alegorii:

> Na wzorzec wszystkich tekstów składa się figura (lub system figur) i jej dekonstrukcja. Ponieważ jednak model taki nie może być domknięty przez ostateczne odczytanie, tworzy on z kolei uzupełniającą nakładkę [ang. *superimposition*] figuralną, która opowiada o nieczytelności pierwszej narracji. (...) Alegoryczne narracje opowiadają o porażce czytania. (...) Alegorie są zawsze alegoriami metafory i jako takie są zawsze alegoriami niemożności czytania.[58]

Melancholijne spojrzenie

Zatem alegoryczne dzieło sztuki, niezależnie od tego, czy jego wizualna struktura przypomina palimpsest, czy też nie, oferuje komentarz oparty na niepełnych i fragmentarycznych znaczeniach. Choć uruchamia ono aktywność czytania, nie jest możliwe złożenie poszczególnych jego fragmentów (wizerunków) w spójną całość. Z kolei interpretacja oparta na literalnym ich odczytaniu, a więc takim, które potwierdza status poszczególnych wizerunków jako reprezentacji konkretnych rzeczy, które przywołują (żarówka, portret, samochód, afrykańska maska, czołg, westybul), sprawia, że prace te stałyby się zaledwie afirmacją towarowego aspektu współczesnego życia (a więc

potwierdzałyby w istocie degradację rzeczy do statusu towaru) lub też – ewentualnie – pozostałyby jedynie eleganckim, estetycznym artefaktem. Alegoryczne odczytanie pozwala uniknąć takiej powierzchownej interpretacji i odkrywa element krytyczny i dekonstrukcyjny, narzucając wprawdzie nastrój melancholii. Zgodnie z analizami Benjamina istotą alegorii jest bowiem melancholijne spojrzenie na ruiny świata, który niegdyś stanowił całość. „Alegorie są tym w królestwie myśli, czym ruiny w królestwie rzeczy" – pisał.[59] Co więcej, jak zauważył:

> Jeśli pod wpływem melancholijnego spojrzenia przedmiot staje się alegoryczny, jeśli melancholia sprawia, że uchodzi z niego życie, jeśli zostaje porzucony – martwy, a jednak zabezpieczony na wieczność – to alegoryk ma do swojej dyspozycji: przedmiot zdany na jego łaskę i niełaskę. To znaczy: od tej chwili jest on całkowicie niezdolny do emanowania znaczeniem czy sensem; znaczenia przysługuje mu tyle, ile udzieli mu go alegoryk.[60]

Melancholia towarzysząca obrazom alegorycznym wynika z poczucia dystansu, nieustannej porażki w próbie syntezy nakładających się na siebie wzorów w logiczny komunikat. Współczesne alegoryczne dzieło mówi o pragnieniu, które pozostaje ciągle niespełnione, o dążeniu nieustannie odkładanym. Jego dekonstrukcyjna siła nakierowana jest nie tylko przeciw współczesnym mitom, które stanowią materiał dla dzieła, ale także przeciw symbolicznemu totalizującemu impulsowi charakteryzującemu sztukę modernistyczną.[61]

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Mary Jacobus, *Reading Cy Twombly. Poetry in Paint* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2016), 5.

[2] Leo Steinberg, „Jasper Johns. The First Seven Years of His Art," w *Other Criteria. Confrontations With Twentieth Century Art* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2007), 27–28.

[3] Jacobus, *Reading Cy Twombly*, 3.

4 Rosalind Krauss, „Rauschenberg and the Materialized Image," w *October Files: Robert Rauschenberg*, red. Branden W. Joseph (Cambridge, MA, London: MIT Press, 2002), 40.

[5] Ibidem.

[6] Alex J. Taylor, „One-Shot Painting," w red. Alex J. Taylor, *In Focus:* Gift *1961–2 by Kenneth Noland*, Tate Research Publication, 2017, dostępny 16 marca 2020, https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/gift-kenneth-noland/one-shot-painting, Zob też: William C. Agee, *Kenneth Noland: The Circle Paintings 1956–1963*, red. Alison de Lima Greene, (Houston: Museum of Fine Arts, 1993), 37. Kat. wyst.

[7] Barbara Rose, „Quality in Louis," *Artforum*, vol. 10, no. 2 (1971): 65.

[8] Leo Steinberg, „Other Criteria," w *Other Criteria. Confrontations With Twentieth-Century Art*, 79–80.

[9] Ibidem, 81.

[10] Ibidem.

[11] Krauss, „Rauschenberg and the Materialized Image," 40.

[12] Ibidem, 50.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem, 40.

[15] Ibidem, 41.

[16] Kurator Carl Belz, by opisać sposób oddziaływania obrazów Nolanda, użył określenia *visual blitz*, które choć trudne do przetłumaczenia na język polski, wydaje się jednocześnie bardzo celne (nomen omen). Określenie to sugerowało również to, że malarz w swojej twórczości pragnął rywalizować z bezpośredniością oddziaływania środków masowego przekazu. Alex J. Taylor, „One-Shot Painting," w red. Alex J. Taylor, *In Focus:* Gift *1961–2 by Kenneth Noland*, Tate Research Publication, 2017, dostępny 16 marca 2020, https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/gift-kenneth-noland/one-shot-painting.

[17] *Encyclopaedia Britannica*, „Representation and Expression in Art," dostępny 16 marca 2020, https://www.britannica.com/topic/aesthetics/The-work-of-art#ref11704.

[18] Cecil Alec Mace, „Representation and Expression," *Analysis*, vol. 1, no. 3 (1934): 34.

[19] Matthew Bowman, „Allegorical Impulses and the Body in Painting," *Re-bus*, vol. 1 (2008): 28, dostępny 16 marca 2020, https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus/rebus_issue_1.pdf.

[20] Hal Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Age of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2012), 11.

[21] Donald Kuspit, „James Rosenquist: The Fragments of a Romance, the Romance of the Fragment," w *The New Subjectivism. Art in the 1980s* (New York: Da Capo Press, 1993), 271.

[22] Ibidem.

[23] Ibidem, 271–272.

[24] Sarah Dillon, „Reinscribing De Quincey's Palimpsest: The Significance of the Palimpsest in Contemporary Literary and Cultural Studies," *Textual Practice*, vol. 19, no. 3 (2005): 243–244.

[25] Najbardziej znanym przykładem tego typu nawiązań jest opublikowany w 1845 roku esej Thomasa De Quinceya *The Palimpsest*, w którym autor wykorzystuje pojęcie palimpsestu jako metaforę ludzkiego umysłu i pamięci. Dillon, „Reinscribing De Quincey's Palimpsest," 245.

[26] Julia Kristeva, „Problemy strukturowania tekstu," tłum. Wiktoria Krzemień, *Pamiętnik Literacki*, nr. LXIV z. 4 (1972): 235.

[27] Roland Barthes, *S/Z*, tłum. Michał Paweł Markowski i Maria Gołębiewska (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999), 39.

[28] Charakterystyka ta nie odnosi się do całej twórczości artysty, tylko raczej do jej początkowego okresu, czyli przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

[29] Ze względu na warstwową strukturę obrazy Salle'a często zestawiane są z serią obrazów Francisa Picabii z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku, tzw. *transparencies*; zob. np. Catherine Millet, „David Salle / Francis Picabia," w *David Salle / Francis Picabia* (Paris: Galerie Thaddaeus Ropac, 2013), 10–13. Kat. wyst.

[30] Mario Diacono, „Ellipsis and Conflation: Salle's Imploded Vision of Art History," w *David Salle*, trans. Marguerite Shore (Boston MA: Mario Diacono Gallery, 1990), 7. Kat. wyst.

[31] Paul Baker, Sibonile Ellece, *Key Terms In Discourse Analysis* (London, New York: Continuum, 2011), 86.

[32] Roland Greene, Stephen Cushman et al., red., *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics* (New Jersey: Princeton University Press, 2012), 650.

[33] Greene, Cushman, *The Princeton Encyclopaedia*, 650.

[34] Jako przykład wypowiedzi parataktycznej często podawane jest słynne powiedzenie Juliusza Cezara: „Veni, vidi, vici." *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics* podaje także przykład krótkiego imagistycznego wiersza Ezry Pounda *In a Stadion of a Metro* z 1913 roku: The apparition of these faces in the crowd: Petals, on a wet, black bough. Greene, Cushman, *The Princeton Encyclopaedia*, 650. Wiersz zacytowałem za: David Ayers, *Modernism. A Short Introduction* (Malden MA, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing 2004), 8.

[35] Dante Alighieri, *Boska Komedia*, tłum. Julian Korsak, *Piekło*, Pieśń XXXII–XXXIII (Warszawa: Fundacja Nowoczesna Polska, 2012), 117-123.

[36] Thomas Lawson, „The Uses of Representation. Making Some Distinctions," w *Mining Gold. Selected Writings (1979–1996)* (Zurich: JRP|Ringier Kunstverlag, 2004), 21.

[37] Ibidem.

[38] Thomas Lawson, „A Fatal Attraction," w Ibidem, 72.

[39] Lawson, „The Uses of Representation," 22, 24.

[40] Hal Foster, „David Salle, Thirty Years Later. A Conversation Between Hal Foster and David Salle," w *David Salle, Ghost Paintings* (Chicago: The Arts Club of Chicago, 2013), 53. Kat. wyst.

[41] Ponieważ ostatni motyw wydaje mi się trudny do identyfikacji, opieram się na opisie Douglasa Eklunda w: Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974–1984* (New York: The Metropolitan Museum of Art: 2009), 103. Kat. wyst.

[42] Douglas Crimp, „Pictures," *October*, vol. 8 (Spring 1979): 85.

[43] Eklund, *The Pictures Generation*, 104.

[44] Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," część 1: *October*, vol. 12 (Spring 1980): 67–86; część 2: *October*, vol. 13 (Summer 1980): 58–80. Warto w tym miejscu dodać, że dwa lata po ukazaniu się eseju Owensa niemiecki historyk sztuki i krytyk Benjamin Buchloh opublikował tekst *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art*. O ile Owens zastosował tradycyjne rozumienie alegorii dla celów dekonstrukcyjnego przemyślenia współczesnych praktyk artystycznych, a zwłaszcza tzw. zawłaszczania (ang. *appropriation*), o tyle Buchloh, traktując tę praktykę równoważnie z kategorią montażu, włączył do swoich rozważań także sztukę dadaizmu, amerykańskiego pop-artu i minimalizmu. Jeśli Owens traktował alegorię jako środek do opróżnienia znaków z ich pierwotnego znaczenia, to Buchloh rozumiał ją w kategoriach krytyki ideologii i wychodząc od pism Waltera Benjamina, wskazywał, że montaż w sztuce awangardy był formą sprzeciwu wobec dewaluacji obiektów do statusu towaru w kulturze kapitalizmu. Zob.: Benjamin Buchloh, „Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art," *Artforum*, vol. 21, no. 1 (1982): 43–56.

[45] Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 67.

[46] Bowman, „Allegorical Impulses," 21; Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 82–83. Zob. też: Benedetto Croce, *Aesthetic*, trans. Douglas Ainslie (New York: Moonday, 1966), 34–35.

[47] Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 76.

[48] Zob. przyp. 44.

[49] Bowman, „Allegorical Impulses," 22.

[50] Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 68–69.

[51] Ibidem, 69.

[52] Ibidem, 68; część 2, 64.

[53] Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 70.

[54] Ibidem.

[55] Owens, „The Allegorical Impulse," część 2, 72.

[56] Owens, „The Allegorical Impulse," część 1, 69.

[57] Owens, „The Allegorical Impulse," część 2, 61.

[58] Paul de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. Artur Przybysławski (Kraków: Universitas, 2004), 246.

[59] Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. Andrzej Kopacki (Warszawa: Sic!, 2013), 234.

[60] Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego*, 243.

[61] Owens, „The Allegorical Impulse," część 2, 80.

Bibliografia

Baker, Paul i Sibonile Ellece. *Key Terms In Discourse Analysis*. London, New York: Continuum, 2011.

Barthes, Roland. *S/Z*. Tłum. Michał Paweł Markowski i Maria Gołębiewska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.

Benjamin, Walter. *Źrodło dramatu żałobnego w Niemczech*. Tłum. Andrzej Kopacki. Warszawa: Sic!, 2013.

Bowman, Matthew. „Allegorical Impulses and the Body in Painting." *Re-bus*, vol. 1 (2008): 21–46. Dostępny 16 marca 2020. https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus/rebus_issue_1.pdf.

Crimp, Douglas. „Pictures." *October*, vol. 8, Spring (1979): 75–88:

de Man, Paul. *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Tłum. Artur Przybysławski. Kraków: Universitas, 2004.

Diacono, Mario. „Ellipsis and Conflation: Salle's Imploded Vision of Art History." Trans. Marguerite Shore, 5–20. W *David Salle*. Boston MA: Mario Diacono Gallery, 1990. Kat. Wyst.

Dillon, Sarah. „Reinscribing De Quincey's Palimpsest: The Significance of the Palimpsest in Contemporary Literary and Cultural Studies." *Textual Practice*, vol. 19, no. 3 (2005): 243–263.

Eklund, Douglas. *The Pictures Generation, 1974-1984*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009. Kat. wyst.

Foster, Hal. „David Salle, Thirty Years Late. A Conversation Between Hal Foster and David Salle." W *David Salle, Ghost Paintings*, 47–58. Chicago: The Arts Club of Chicago, 2013. Kat. wyst.

Foster, Hal. *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Age of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2012.

Greene, Roland i Stephen Cushman, et al. red. *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 2012.

Jacobus, Mary. *Reading Cy Twombly. Poetry in Paint*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2016.

Krauss, Rosalind. „Rauschenberg and the Materialized Image." W *October Files: Robert Rauschenberg*, red. Branden W. Joseph, 39–56. Cambridge, MA, London: MIT Press, 2002.

Kristeva, Julia. „Problemy strukturowania tekstu." Tłum. Wiktoria Krzemień. *Pamiętnik Literacki*, nr LXIV z. 4 (1972): 233–250.

Kuspit, Donald. „James Rosenquist: The Fragments of a Romance, the Romance of the Fragment," 271–276. W *The New Subjectivism. Art in the 1980s*. New York: Da Capo Press, 1993.

Lawson, Thomas. „A Fatal Attraction," 69–73. W *Mining Gold. Selected Writings (1979–1996)*. Zurich: JRP|Ringier Kunstverlag, 2004.

Lawson, Thomas. „The Uses of Representation. Making Some Distinctions," 19–24. W *Mining Gold. Selected Writings (1979–1996)*. Zurich: JRP|Ringier Kunstverlag, 2004.

Mace, Cecil Alec. „Representation and Expression." *Analysis*, vol. 1, no. 3 (1934): 33–38.

Millet, Catherine. „David Salle / Francis Picabia," 10–13. W *David Salle / Francis Picabia*. Paris: Galerie Thaddaeus Ropac, 2013. Kat. wyst.

Owens, Craig. „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." Część 1: *October*, vol. 12 (Spring 1980): 67–86; część 2: *October*, vol. 13 (Summer 1980): 58–80.

Steinberg, Leo. „Jasper Johns. The First Seven Years of His Art," 17–54. W *Other Criteria. Confrontations With Twentieth Century Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2007.

Taylor, Alex J. „One-Shot Painting." W Alex J. Taylor, red. *In Focus:* Gift *1961–2 by Kenneth Noland*. Tate Research Publication. 2017. Dostępny 16 marca 2020. https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/gift-kenneth-noland/one-shot-painting.

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/27

ENGLISH SUMMARY

Filip PRĘGOWSKI

PAINTINGS TO READ. RAUSCHENBERG, ROSENQUIST, SALLE, BRAUNTUCH

The essay investigates the category of contemporary painting which transforms the visual component into textual. This is the case of Robert Rauschenberg's combined paintings and silkscreens from 1950s and 1960s, which offer the viewer a specific kind of collage. By juxtaposing images derived from various aesthetic modes, Rauschenberg enforced the reading of his work part-by-part. Such a composition did not remain a holistic unity — a Gestalt — as was the case of the abstract painting from that period (eg. Kenneth Noland's), since it evoked a strictly discursive experience based on syntactic relations between the signs / images.

The article focuses on the discursive turn and its impact on the reception of both pop-art such as Rauschenberg's and James Rosenquist's paintings, and the work of artists from the American movement partly deriving from pop-art, that is The Pictures Generation, with David Salle and Troy Brauntuch among them. The aim is to employ allegory and palimpsest as a conceptual frame to read contemporary painting not only as a product of mass culture in the age of mechanical (and digital) reproduction, but also as discursive structures, deconstructing cultural myths and their essential internal contradictions.

DOKU-
MEN-
TACJA
/ DOC-
UMEN-
TA-
TION

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/28

Maciej ŚMIETAŃSKI

BRAMY GRZEGORZA KLAMANA, CZYLI GDAŃSKA TRAGEDIA ANTYCZNA

Prolog

Odsłonięte w roku 2000 dwie *Bramy* Grzegorza Klamana wpisują się w przestrzeń pomiędzy historyczną Salą BHP, w której podpisano porozumienia gwarantujące powstanie ruchu Solidarności i Europejskim Centrum Solidarności – współczesnej instytucji stanowiącej muzeum i archiwum pamięci o tym ruchu. Jest to więc miejsce wymowne, historyczne, naładowane emocjami i świadomością zbiorową czasu przemian w Polsce i Europie. Kolebka Solidarności, matecznik przemian, zarzewie nowego... można mnożyć te określenia, zamieniając je w mamrotaną godzinami mantrę, albo litanię do STOCZNI – jak kto woli.

Bramy zostały wykonane i ustawione z okazji 20-lecia podpisania porozumień sierpniowych między władzą a robotnikami. Są zarazem jednym z najciekawszych przykładów sztuki pomnikowej. Rzeźby Klamana nie tylko odnoszą się do tradycji Stoczni Gdańskiej, Solidarności i upadku komunizmu, ale są przejawem nowego myślenia o sztuce – posthumanizmu - który ze swoimi ideami i praktyką pojawia się w Polsce pod koniec dwudziestego wieku. Klaman jako pierwszy potrafił nadać mu formę i osadzić głęboko nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni; w sytuacji i w emocjach. Jako twórca działał wewnątrz swojego (czy na pewno?) miasta, w jego materii i z ludźmi, którzy go symbolizują. *Bramy* są więc dziełem typowym dla sztuki kontekstualnej i podążają za filozofią postmodernistyczną Gilles'a Deleuze'a - są kłączem wyrastającym z podziemnego życia symboli, znaczeń i historii; podziemnego alfabetu ukrytych i trudnych do zgłębienia znaczeń. Katarzyna Lewandowska tak opisała autora

i jego dzieło w roku 2015: „**Kim jest Grzegorz Klaman?** Jednym z najważniejszych polskich artystów po roku 1980, któremu udało się połączyć w swoich strategiach artystycznych *praxis* z teorią - stworzyć arystotelesowską figurę doskonałą. Buntownik, aktywista, pedagog. Oddany sztuce wizjoner, którego siłą była i jest nieustająca walka."[1] I takie spojrzenie dominuje w narracji każdego, kto chce podsumować i opisać dokonania Klamana. *Bramy* to być może najistotniejsza praca Klamana, z której zostanie zapamiętany, stanie się elementem historii, także tej opowiadanej przez przewodników. Żaden z tekstów nie postawił jednak pytania o pewnego rodzaju mit założycielski *Bram*. Co stało się w roku 2000, że politycy zamawiający dzieło nie ingerują w jego treść? Co stało się, że najbardziej rozpoznawalny artysta krytyczny daje się uwieść władzy i zgadza się na pracę dla establishmentu i za jego pieniądze? Tylko ten jeden raz w historii, tylko w tym czasie i miejscu. Nigdy przedtem i nigdy potem. Wydaje się, że to właśnie odpowiedź na to pytanie może być kluczem do zrozumienia *Bram*, ich obecnego stanu, ale i kontekstu tego dzieła. Ten kontekst to nie jest jednak sztuka ale polityka, zdrada, nieufność i gniew, czyli grzechy pierworodne grających tu aktorów.

Akt pierwszy

W roku 2000 Polska i Gdańsk obchodzi 20-lecie podpisania porozumień sierpniowych. Rodzi się wtedy koncepcja zagospodarowania terenu przy historycznej Sali BHP. Ale sala jest zdewastowana, nie nadaje się na wystawę. Powstaje więc inicjatywa stworzenia ekspozycji pokazującej nowoczesność Gdańska, wystawy na miarę Europy, do której aspirujemy. Powstała instalacja wystawowa, *Drogi do Wolności*, angażująca nowe media, nagrania audio, pokazy wideo, aranżacje, które w Polsce tamtego okresu nie istniały jako forma ekspozycji muzealnej. Klaman je zna jako artysta, był na stażach w Europie zachodniej i USA. Wie na czym polega nowy język sztuki. Gdańsk uwiódł go na tyle, że pozostał tu po studiach, mając możliwość pracy z taką materią jak stocznia, Solidarność, mit pracy robotnika, ale także modelowanie zjawisk w okresie przemian związanych z upadkiem systemu władzy totalitarnej PRLu. Te zjawiska są dla niego jak marmur z Pietra Santa dla Igora Mitoraja. *Bramy* (których na początku miało być cztery) są wyrazem tej fascynacji. Zostały zbudowane w Stoczni, technologią stoczniową, przez stoczniowców. Wyrażają ich czyn, historię Solidarności i przemian. Zarazem pozwalającą na nadanie tym wydarzeniom kontekstu, jaki stwarza spojrzenie z perspektywy dwudziestu lat. *Bramy* są zamówieniem politycznym, zrealizowanym z budżetu władzy. Władza przymknie oko na nieuregulowany status projektu, brak projektu wykonawczego, niejasny status własności gruntu działki, na której staną *Bramy*, brak projektów

Brama nr 1 (stan rok 2000). Archiwum Grzegorza Klamana

Brama nr 2 (stan rok 2000). Archiwum Grzegorza Klamana

i zgód na podłączenie prądu, nie wiadomo też do końca kto jest inwestorem. Ale w roku 2000 wydaje się to nieistotne. Skutki tych działań zemszczą się na *Bramach* kilka lat później.

Brama I – dziób statku, wg niektórych wynurzający się z wody, wg autora zdecydowanie tonący - to zapowiedź upadku. Klaman chyba świadomie, choć nigdy tego nie potwierdził, przepowiada upadek Stoczni, wartości pracy, degradację społeczną ludzi, którzy torowali drogę do wolności. Wewnątrz konstrukcji zostały zamontowane wyświetlacze z biegnącymi (jak w reklamach) cytatami i sloganami, zmieszanymi razem, tworzącymi polifonię głosów, a raczej chaos haseł. Już nikt nie wie, czy czyta Stalina, Miłosza, Jana Pawła II, czy Goebelsa. Umieszczone przeciwbieżnie wyświetlacze, wraz z przechylającym się kadłubem powodują efekt *vertigo*, zaburzenie równowagi, człowiek pozostający w środku traci punkt odniesienia i upada. Klaman to wie, wie o upadku, wie o tym, że święto się skończy. To dzieło ponure, przepowiednia wypalenia się entuzjazmu rewolucyjnego, zastąpionego przez populizm i oportunizm.

Brama II. Władimir Tatlin dla Międzynarodówki, a właściwie dla Stalina. Dzieło awangardy. Tatlin go nie zrealizuje, kilka lat później wypada z kręgu ulubieńców władzy, cofnięty do pracy na uniwersytecie, będzie tracił popularność, pomimo, że jako jeden z niewielu przedstawicieli rosyjskiej awangardy pozostał w ZSRR i otrzyma ostatecznie w roku 1940 zakaz wystawiania. Umrze trzynaście lat później jako malarz realista. Klaman przejmuje ten projekt i rozbija jego harmonię od wewnątrz fragmentem stoczniowej konstrukcji. Stocznia Gdańska symbolicznie rozbija konstruktywistyczny porządek komunizmu, wewnątrz wbitego klina jaśnieje światło. Z perspektywy osi *Bramy* I, konstrukcja Tatlina wydaje się być jeszcze stabilna, proporcjonalna. Trzeba ją obejść, spojrzeć od stoczni, od Sali BHP, żeby zobaczyć utratę symetrii, dekonstrukcję. Czy historia Klamana różni się od Tatlina? Poza realizacją swojego projektu – niewiele. Kilka lat później miasto i deweloperzy zamkną jego sztandarowe projekty, które realizował na terenie Stoczni: Modelarnię, Warsztat Lecha Wałęsy, Subiektywną Linię Autobusową, a wreszcie miasto odbierze mu i przejmie siedzibę Instytutu Sztuki Wyspa Progress na terenie Stoczni. Zepchnie go do Akademii sztuk Pięknych, pozbawi dotacji. Flirt z władzą tak się kończy, czy musi? I Tatlin i Klaman zapłacili za kłamstwo założycielskie swoich budowli. Tatlin uwierzył w supremację ludu i jego emancypację przez dyktatora tak mocno, że wystawiał swój projekt jako tryumf ludu. Klaman idzie na skróty, sprzeniewierzając ideę. Założenie ideologiczne ustępuje utylitaryzmowi. Nie ma już stoczniowców, nie ma już Stoczni, rąk które miały zbudować pomnik sobie samym. *Bramy* postawi komercyjna firma Mostostal za pieniądze władzy.

Akt drugi

Bramy od roku 2000 ulegają degradacji. Piszą o tym lokalne portale, pisze o tym prasa fachowa. Katarzyna Lewandowska we wspomnianym już tekście w 2015 roku pisze: „Nieprawdopodobne, że na terenie Stoczni, tuż obok Europejskiego Centrum Solidarności, w sąsiedztwie Monumentalnego Pomnika Poległych Stoczniowców, niedaleko Instytutu Sztuki Wyspa dwie *Bramy* Grzegorza Klamana stały się publicznym szaletem i intratnym - wydaje się - zarobkiem

dla złomiarzy. Wstyd!”[2] Należy tu przypomnieć sytuację. Do roku 2020 Bramy stoją na dwóch działkach, jedna (większa ok. 90% obiektu) należy do miasta, pozostała część do prywatnego dewelopera. W czasie budowy ECS od bram odcięto prąd, założony tam zresztą bez pozwolenia. W momencie powstania *Bramy* przekazano Wydziałowi Kultury Urzędu Miasta Gdańska, który nie zajmuje się pomnikami i przestrzenią (robi to specjalny inspektorat Wydziału Dróg i Zieleni), nie ani ma pieniędzy, ani narzędzi na ich utrzymanie i konserwację. Kilkukrotnie przejęcia *Bram* odmawia Europejskie Centrum Solidarności, nie upomni się o nie nawet muzeum sztuki współczesnej NOMUS, które powstało na terenie Stoczni w 2020 roku i nie wspomina o *Bramach* w swoim tekście programowym. Z okazji obchodów 30-lecia wolnych wyborów w Polsce w 2019 roku *Bramy* ożyją na siedem dni. Dzięki inicjatywie prywatnej i współudziale UM Gdańska (Wydział Kultury i Wydział Dróg i Zieleni) znowu zapaliły się wyświetlacze, *Bramy* uporządkowano, postawiono opis dla zwiedzających. Ale to tylko pozory. Organizująca na zlecenie miasta obchody Fundacja Gdańska wstawiła pomiędzy bramy instalację wejściową na plac obchodów, z napisami kwiatami i budą ochrony. Zaburzając w ten sposób widok i oś symetrii pokazała prawdę o swoim zaangażowaniu. Ulotki opisujące *Bramy*, wydrukowane z funduszy prywatnych osób, schowano w ECS. Dopiero w drugim dniu obchodów odnalazły się „cudownie” dzięki interwencji przyjaciół Klamana, m.in.

Bramy podczas obchodów w 2019 roku. Fot. Maciej Śmietański

piszącego te słowa. Cztery dni później, po zakończeniu obchodów, znów odłączono prąd. Niemniej jednak w maju 2020 *Bramy* przeszły pod zarządzanie Wydziału Dróg i Zieleni, czyli instytucji właściwej do opieki nad pomnikami. Dwadzieścia lat po odsłonięciu instalacji nadzieja dla niej pojawia się na nowo.

Epilog

Ponieważ *Bramy* Klamana są dziełem sztuki kontekstualnej, to należy spojrzeć na kontekst ich istnienia. Czy są tylko pomnikiem 20-lecia ruchu Solidarności, dziełem wiążącym te wydarzenia z chwalebnym rokiem 1980, zaangażowaniem ludzi w Polsce i transformacją systemu politycznego w Europie Wschodniej? Dla autora tego tekstu są także wyrzutem sumienia. Wyrzutem dla miasta, ECSu i wreszcie drzazgą w oku muzeum sztuki NOMUS. Ich los ukształtował też dalszą twórczość Klamana. W tym kontekście jego *Bramy* działają jak przysłowiowe „wygnanie z raju." Klaman zjadł jabłko z drzewa poznania. Kolejne realizowane przez niego prace pokazują, jak artysta wraca do sztuki krytycznej, antyestablishmentowej; tego, co bolesne w transformacji ustrojowej; głupotę i nieuczciwość. Na początek, jeszcze w czasach festiwalu sztuki Alternativa odbywającego się w Stoczni, pokaże kilka kolaży fotograficznych z zatopioną Stocznią Gdańską. Woda i palmy przywodzą to na myśl kraje Azji Południowej czy Afryki. To tam przeniósł się przemysł stoczniowy. W tym kontekście Klaman widzi twórców przemian, porzuconych stoczniowców, bez pracy i nadziei. Opuszczony zakład będzie ulegał dewastacji, grzebiąc ideę Solidarności. Na wystawie *Polonia pójdzie dalej* wyeksponował odciętą głowę Lecha Wałęsy z przewodami elektrycznymi wystającymi z szyi - to wyrwane z korzeniami drzewo idei. Towarzyszące pracy fotografie pokazują artystyczną partyzantkę miejską zawłaszczającą stocznie i kopalnie. Wizję postapokaliptycznej Polski, gdzie apokalipsa dotknęła ideę, czego skutkiem jest pozbawienie pamięci o tej idei. Jedno jest pewne, Klaman jako kontekstualista uwspólnia swój los z materią swojej pracy. Stocznia jest nim, a on jest Stocznią. Zrywając jabłko wygnał z Raju sam siebie, ale zostawił sobie prawo wyboru. Jednostka stojąca na uboczu, posiadająca prawo wyboru staje się automatycznie niewygodna dla establishmentu. Klaman nie pasuje włodarzom Gdańska. Rozbija idylliczny obraz Gdańska-Miasta Wolności. Krytykując władze samorządowe, staje się dla nich wrogiem. A jego dzieło – *Bramy*, jak wielokrotnie sugerują internauci powinno być pocięte na żyletki.

Bramami mógłby zająć się ECS, spadkobierca idei Solidarności. Ale i tu jest problem. Budynek ECS swoją stylistyką nawiązuje do instalacji Klamana. Jednak gdyby się nią zajął, to musiałby pokazać swój grzech założycielski. Władza decydując się na budowę ECS postawiła piękny monument na cmentarzu Stoczni. Twórcy ECS patrzyli ze spokojem, jak inwestorzy burzą kolejne hale zabytkowej stoczni, tereny sprzedano inwestorom zagranicznym, wstęga ulicy Nowej Wałowej przecięła historyczne założenie industrialne. Przejmując *Bramy*, ECS musiałby coś z tym dziedzictwem zrobić. Dlatego udaje, że *Bram* po prostu nie ma. Przemilcza, ukrywa ulotki, zdawkowo udziela informacji przewodnikom. *Bramami* mógłby zająć się NOMUS. W swoim manifeście pisze,

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

że zajmie się dziedzictwem postoczniowym. Nic z tego. Symbolicznego dnia 1 sierpnia 2019 NOMUS otworzył swoją pierwszą wystawę *NOMUS. Kolekcja w budowie*. Zabrakło tam Klamana. Magazyn *Szum* napisze o tej wystawie: „Z zaprezentowanym wyborem prac trudno wejść w spór. Nazwiska i tematy nie niosą wielkiego zaskoczenia. (...) Trudno się z tą wystawą pokłócić, ale nie tylko dlatego, że jak to się mówi, jest „słuszna." Nie ma tu rewolucji w mapowaniu sceny artystycznej Gdańska, większość lokalnego establishmentu, którego skład został ustalony długo wcześniej jest tu reprezentowana."[3] Autorzy tekstu konstatują, że z „przyczyn pozaartystycznych" nie zobaczymy tu Klamana, przywołując jego nieudany związek z Anetą Szyłak, kuratorką NOMUS. Ta ekspresja afektu i to, że się na nią przymyka oko jest grzechem założycielskim muzeum. Wypartym dziecięcym wstydem przed czymś, co oceniliśmy i przetransformowaliśmy jako własne, jedynie słuszne stanowisko. Przykryciem podcięcia skrzydeł żywego, kreatywnego i niepokornego tworu, jakim był Instytut Sztuki Wyspa, dla statecznego establishmentowego projektu jakim jest NOMUS, przez wytłumaczenie sobie własnej urazy. To jest grzech założycielski muzeum NOMUS. Jeden grzech rodzi kolejny. Michał Szlaga opisując swoje zdjęcia Stoczni mówi w TVN: „Wiem, że może jako pierwszy przyczyniłem się do zwrócenia uwagi na Stocznię... co może pomaga teraz ją ratować." Zapytany skąd zainteresowanie stocznią odpowiada: „Przechodziłem tamtędy przez wiele lat i robiłem zdjęcia." Nie wspomniał o godzinach spędzonych z Klamanem, zarzewiu jego inspiracji. *Bramy* jednak stoją. Co będzie dalej ze sztuką w Gdańsku, miejscu narodzin Solidarności i idei wolności?

Przypisy

[1] Katarzyna Lewandowska, *Magazyn Sztuki w Sieci*, http://www.magazynsztuki.eu/teksty/nie-pamieci-grzegorza-klamana-o-tym-co-dzieje-sie-z-bramami-wolnosci/.

[2] Ibidem.

[3] Stach Szabłowski, „NOMUS na nowej drodze życia, czyli wszyscy jesteśmy (z) Gdańszczanami," *Szum*, 27 (2019): 78-89.

GALERIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/29

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI

ANKIETA NA TEMAT MANIFESTÓW

Jako kurator GALERII im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. Dokumenty Artystów w czasopiśmie *Sztuka i Dokumentacja* postanowiłem poświecić jej edycję w numerze 23 manifestom artystycznym. Zwracam się zatem do artystów z całego świata z prośbą o odpowiedź na poniższą ankietę.

Czy te specyficzne dokumenty sztuki, jakimi są manifesty, są dziś równie popularne wśród artystów, jak w początkach XX wieku, albo jak po II wojnie światowej i aż po lata 1970? W jaki sposób ewoluują i dlaczego? Czy aktualny kryzys sanitarny o rozmiarach planetarnych pociągnie za sobą nową dynamikę manifestów formułujących projekty sztuki?

Ponieważ zależy nam na zebraniu informacji o praktykach i postawach artystów, związanych z redagowaniem i publikowaniem manifestów, im pełniejsze i precyzyjniejsze będą Pani/Pana odpowiedzi, tym będą cenniejsze dla naszego projektu. Proszę odpowiadać na ankietę w sposób, który najbardziej odpowiada Pańskiej sytuacji: nie wypełniać wszystkich punktów, jeśli nie wydaje się to Pani/Panu uzasadnione, wypełnić jeden formularz imieniu własnym, a drugi, ewentualnie, w imieniu grupy, dodać uzupełnienia, które się Pani/Panu wydają konieczne, ale nie znalazły się w zasięgu sformułowanych przez nas pytań, itd. Odpowiedzi mogą być sformułowane w jednym z trzech języków ankiety.

A QUESTIONNAIRE REGARDING MANIFESTOS

As the curator of the ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. Artist's Documents in the *Art and Documentation* journal, I proposed that its edition in issue no. 23 would revolve around artistic manifestos. Thus, I am turning to artists from all around the world with a request to complete this questionnaire.

Are manifestos - as specific artistic documents – popular among artists to the same degree they used to be at the beginning of the XX century, or as they were after the II World War and up to the seventies? How do they evolve and why? Will the current sanitary crisis encompassing the whole globe result in a new dynamics of manifestos formulating artistic concepts?

Since collecting information about artists' practices and attitudes towards editing and publishing manifestos is important to us, the more elaborate and precise your answers are, the more valuable will they prove to our project. Please, address the questionnaire in line with your current situation: do not fill in points which you find irrelevant; complete one questionnaire form individually and a second one, if such situation occurs, on the behalf of the group you are part of; feel free to add any extra content which you find crucial and our questions failed to inquire about; etc. Answers can be given in one of the three languages used to formulate the questionnaire.

ENQUÊTE SUR LES MANIFESTES D'ARTISTES

Commissaire de la Galerie du document A4 dédiée à Andrzej Pierzgalski, j'ai proposé à la rédaction de la revue *Art & Documentation* de consacrer aux manifestes d'artistes un des prochains dossiers de cette galerie qui n'existe que sur les pages de la revue.

Aussi je m'adresse aux artistes du monde entier en les demandant de répondre à l'enquête ci-dessous qui formule quelques questions relatives à l'usage des manifestes dans leurs pratiques. Ces documents d'art sont-ils utilisés aujourd'hui comme ils l'ont été à d'autres époques de leurs floraisons : le début du XXe siècle ou après la fin de la Seconde Guerre mondiale et jusqu'en 1970 ? Quelles en sont les évolutions et qu'est-ce qui les motive ? La crise sanitaire d'étendue planétaire va-t-elle entraîner un nouvel élan de projets d'art exprimés sous la forme de manifestes ?

Puisqu'il s'agit pour nous de réunir les informations sur les pratiques et les postures des artistes, plus vos réponses seront complètes, plus elles seront intéressantes pour notre projet. Vous pouvez y répondre de la manière la plus adaptée à votre situation : ne pas renseigner toutes les cases si elles ne vous paraissent pas pertinentes, remplir une enquête pour votre situation personnelle et une autre pour le collectif dont vous faisiez partie, ajouter des compléments qui n'entraient pas dans le périmètres de nos questions, etc., en répondant dans une des trois langues.

Leszek BROGOWSKI

ANKIETA

23 Sztuka i DOKUMENTACJA

Imię, nazwisko, adres pocztowy (do wysyłki *Sztuki i Dokumentacji*)

Czy jako artystce / artyście zdarzyło się Pani / Panu sygnować manifest? tak nie

Jeśli tak, czy był Pan / była Pani jego autorem / autorką czy tylko sygnatariuszem / sygnatariuszką ?

Czy sądzi Pan / Pani, że manifest:
- jest uzupełnieniem twórczości artystycznej?
- pozwala ująć w jedność programy grupy artystów?
- nie wnosi nic więcej, niż same dzieła?
- zafałszowuje środki wyrazu sztuki przyjmując formę teorii?
- jest konkurencją dla prac artysty, bo narzuca sposób ich odczytywania?
- inna odpowiedź: proszę przedstawić Pana / Pani stanowisko

Proszę podać tytuły, daty publikacji oraz napisać, gdzie można przeczytać (periodyk, katalog, archiwum...):
• manifesty, których jest Pan / Pani autorem / autorką:

• manifesty zbiorowe, których jest Pan / Pani sygnatariuszem / sygnatariuszką:

Jeśli opublikował Pan / opublikowała Pani manifest lub manifesty artystyczne:
• jakie były Pana / Pani motywacje?

• czy może Pan / Pani opisać skrótowo kontekst, w jakim zostały zredagowane i opublikowane?

• czy może Pan / Pani przedstawić syntetyczny bilans ich „użyteczności" i „znaczenia", tzn. ich sensu w Pańskiej twórczości:

Jeśli nigdy nie opublikował Pan / nie opublikowała Pani manifestów artystycznych, czy uważa Pan / Pani mimo wszystko, że są one adekwatną formą wyrazu koncepcji artysty? Czy może Pan / Pani krótko umotywować to stanowisko?

Czy aktualny kontekst światowego kryzysu sanitarnego i konieczność „przewartościowania wszystkich wartości" sprawiają, że ma Pan / Pani ochotę napisać manifest sztuki, który formułowałby Pańskie idee na temat jej przyszłości? Jeśli tak, proszę je naszkicować w kilku zdaniach.

Czy upoważnia Pan / Pani redakcję *Sztuki i dokumentacji* do opublikowania Pańskich odpowiedzi?
tak nie

Podpis

Odpowiedzi należy przekazać na oba poniższe adresy:

Leszek Brogowski: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr
Łukasz Guzek: lukasz.guzek@doc.art.pl

Prosimy o odpowiedzi do 31 marca 2021r.
http://www.journal.doc.art.pl/questionnaire

Pismo *Sztuka i Dokumentacja* wydawane jest z wersji drukowanej, ale można je także przeczytać na stronie internetowej:
http://www.journal.doc.art.pl

QUESTIONNAIRE

23 Sztuka i DOKUMENTACJA

Name, surname, postal address (for the purpose of sending you *Art and Documentation*)

As an artist, have you ever signed any manifesto? yes no

If yes, were you its author or rather one of its signatories ?

Do you think that a manifesto:
- is complementary to artistic activity?
- allows a group to sum up and unify their artistic statements?
- does not add any value to works of art?
- adulterates artistic means of expression by acquiring the form of theory?
- is a competition for artists' works as it imposes a certain interpretation?
- a different answer: please, state your view here:

Please enter here the titles, publication dates as well as information where (a magazine, a catalogue, an archive...) one is able to read:
• manifestos of which you are thé author:

• group manifestos which you signed:

If you have published any artistic manifestos:
• what were your motivations?

• could you describe in brief the context surrounding its/their production and publication?

• could you present a synthetic account of its/their 'usefulness' and 'meaning', i.e. its/their significance within the scope of your artwork:

If you have never published any artistic manifesto, do you find it nevertheless an adequate form of expressing artistic concepts? Could you briefly justify your opinion?

Does the current context of worldwide health crisis and the need to 'revaluate all values' make you feel like writing an artistic manifesto where you would formulate your ideas concerning the future of art ? If yes, please, enter a short draft of those ideas.

Do you entitle the Art and Documentation magazine to publish your answers ?
yes no

Signature

Answers should be sent to the following email addresses:

Leszek Brogowski: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr
Łukasz Guzek: lukasz.guzek@doc.art.pl

Please mind to deliver your answers till the March 31st 2021.
http://www.journal.doc.art.pl/questionnaire

The *Art and Documentation* journal is published in print; though, it is also available for readers on the following website:
http://www.journal.doc.art.pl

ENQUÊTE

23 Sztuka i DOKUMENTACJA

Votre nom et l'adresse postale (pour l'envoi de la revue : *Art and Documentation*)

Avez-vous signé durant votre carrière d'artiste un ou plusieurs manifestes ? oui non

Si oui, les avez-vous rédigés ou seulement signés ?

Considérez-vous que le manifeste :

- est complémentaire de la production artistique proprement dite ?
- peut souder les programmes d'un groupe d'artistes ?
- n'apporte pas aux œuvres d'éléments intéressants ?
- fausse les moyens de l'art en empruntant sa forme à la théorie ?
- se mets en concurrence avec les travaux d'artistes en en imposant la lecture ?
- une autre réponse : préciser votre position :

Pouvez-vous, SVP, préciser les titres, les dates et les supports où peuvent être consultés :
• les manifestes dont vous êtes auteur·e :

• les manifestes collectifs que vous avez signés :

Si vous avez publié un ou plusieurs manifestes :
• quelles ont été vos motivations ?

• pouvez-vous décrire sommairement le contexte de leur rédaction et de leur publication :

• pouvez-vous faire un bref bilan de leur utilité et du sens qu'ils ont eu dans votre parcours :

Si vous n'avez pas publié de manifestes, pensez-vous malgré tout que c'est une forme pertinente d'expression des idées pour les artistes ? Pouvez vous motivez brièvement votre réponse, SVP.

Le contexte actuel de la pandémie et d'une nécessaire « revalorisation de toutes les valeurs » vous donne-t-il envie d'écrire un manifeste pour exprimer vos idées pour l'avenir de l'art ? Si oui, pouvez-vous, SVP, les esquisser en trois lignes.

Autorisez-vous la revue Art & documentation à rendre publiques vos réponses :
oui non

Signature

Les réponses sont à envoyer aux deux adresses suivantes :

Leszek Brogowski leszek.brogowski@univ-rennes2.fr
Łukasz Guzek lukasz.guzek@doc.art.pl

Date limite pour les retours : 31 mars 2021
http://www.journal.doc.art.pl/questionnaire

La revue *Art & Documentation* est publiée en version papier, ainsi qu'en en open access, et peut être consultée ici :
http://www.journal.doc.art.pl

doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/30

SEMINARIUM FEMINISTYCZNE

to grupa dyskusyjna utworzona w 2017 roku z inicjatywy Agaty Jakubowskiej, Anki Leśniak, Agnieszki Rayzacher i Magdy Ujmy. Powstała z chęci stworzenia miejsca cyklicznych spotkań, podczas których wybrane zagadnienia sztuki i kultury wizualnej będą badane pod kątem interpretacji feministycznych. Impulsem do powstania grupy była też potrzeba stworzenia obiegu informacji na temat inicjatyw związanych z feminizmem i sztuką oraz wspierania tych inicjatyw poprzez dyskusję na ich temat.

Interesują nas prace teoretyczne i artystyczne, które powstają obecnie i znajdują się w różnym stadium zaawansowania. W obrębie naszych zainteresowań znajdują się zagadnienia z historii sztuki nowoczesnej i współczesnej, ale także z bieżącej praktyki artystycznej, kuratorskiej i krytycznej.

Nasze spotkania mają charakter tematyczny i odbywają się w lokalu_30, online lub w innych miejscowościach jako seminaria wyjazdowe.

Więcej informacji na https:

www.seminariumfeministyczne.pl
www.facebook.com/groups/223954261475199

Zdjęcia: Seminarium feministyczne – archiwum.
1. Akcja kolektywu Żubrzyce przed ASP w Warszawie. Zdjęcie zapowiadające I Seminarium Feministyczne „Kobiety na Akademii".
2. Fot. Izabela Maciejewska, 3. IV Seminarium Feministyczne „Wirtualne Archiwum Sztuki Kobiet". Inicjatywa grupy artystek Frakcja, Muzeum Sztuki ms^2 w Łodzi, fot. Julia Kosmynka.