

Zeszyty

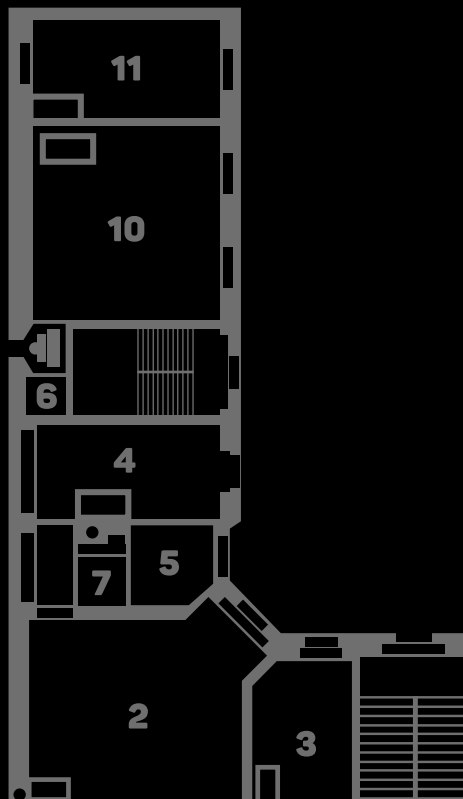
#46

Artystyczne

„Berliński pokój”
– współczesne
relacje między
Poznaniem
a Berlinem

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

2(46)/2024



ZA

„Berliński pokój”
– współczesne
relacje między Poznaniem
a Berlinem

Spis treści

Ewa Wójtowicz

Od redakcji

8

Artykuły naukowe

Hanna Grzeszczuk-Brendel

Berliński pokój: związki między Poznaniem a Berlinem

10

Marianna Michałowska

„Powiększenia” – kilka widokówek Berlina i Poznania

28

Lech Lechowicz

Wielkie miasto jako nowa natura w fotografii w kręgu awangardy (1909-1939)

56

Krzysztof Ślachciak

Dziwne widoki miasta

77

Irma Kozina

Na marginesie *Berlińskiego pokoju*... Ostatnie miesiące katowickiego Brutala w obiektywie Michała Łuczaka

94

Marta Smolińska

MITbeSTIMMen – współdecydować. Głos jako fenomen polityczny: o strategii pierwszej wystawy, którą kuratorowałam w Berlinie

109

Konkurs im. prof. Alicji Kępińskiej

Monika Szczygieł

Cyfrowe praktyki unikania malarstwa

126

Recenzje i omówienia

Ewa Wójtowicz

„Nieznane dotąd relacje”. Recenzja książki *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie* pod redakcją Andrzeja Gwoździa

153

Aleksandra Paradowska

Iluzje wszechwładzy. Architektura i codzienność pod okupacją niemiecką

162

Maria Grzybowska

Kto się nie umie dzielić?

166

In memoriam

Władysław Wróblewski, Mateusz Wróblewski

Wspomnienie o profesorze Witoldzie Gyrkovichu

174

Anna Kochnowicz

Henryk Regimowicz – architekt wnętrz, scenograf, pedagog

181

Kronika

190

Kalendarium

199

Od redakcji

Bieżący, 46. numer „Zeszytów Artystycznych”, zatytułowany „*Berliński pokój*” – *współczesne relacje między Poznaniem a Berlinem*, gromadzi artykuły naukowe o tematyce z pogranicza historii sztuki i studiów nad kulturą wizualną. Ich wspólnym mianownikiem jest oddziaływanie kultury niemieckiej, reprezentowane przez funkcjonalne, estetyczne i kulturowe znaczenie szczególnego architektonicznego fenomenu, znanego pod nazwą berlińskiego pokoju. O historii tego pojęcia w kontekście nie tylko architektonicznym pisze w tekście *Berliński pokój: związki między Poznaniem a Berlinem*, będącym jednocześnie wprowadzeniem do tytułowej problematyki, redaktorka prowadząca numer, Hanna Grzeszczuk-Brendel.

Kolejne artykuły nawiązują do tytułowego zagadnienia z różnorodnych perspektyw tematycznych, przede wszystkim z zakresu architektury i fotografii oraz ujmując je z różnych perspektyw czasowych, zarówno historycznych, jak i współczesnych. Marianna Michałowska dokonuje porównania wizerunków przestrzeni miejskich Berlina i Poznania na przykładzie pocztówek wydawanych w obu miastach w okresie ponad stu lat. Lech Lechowicz podejmuje temat wielkiego miasta jako „nowej natury”, za przykład biorąc rolę fotografii w kręgu pierwszej fali awangardy. *Dziwne widoki miasta* opisane przez Krzysztofa Ślachciaka w kontekście percepcji wzrokowej to obrazy poznańskiej architektury utrwalone w I połowie XX wieku na fotografiach Romana Stefana Ulatowskiego. Artykuł Irmy Koziny dotyczy zarówno architektury, jak i fotografii, a jego tematem jest schyłek istnienia katowickiego dworca kolejowego zwanego „Brutalem z Katowic”, zaobserwowany przez fotografa Michała Łuczaka. Natomiast Marta Smolińska opisuje ze swej usytuowanej, berlińskiej perspektywy doświadczenia związane z zamieszkaniem w stolicy Niemiec i kuratorowaniem wystawy *MITbeSTIMME*n, w której mogły zabrać głos – poprzez sztukę – przybyłe do Berlina osoby, których różnorodne biografie łączy fakt migracji.

W numerze opublikowano także artykuł Moniki Szczygieł *Cyfrowe praktyki unikania malarstwa*, przygotowany na podstawie pracy magisterskiej, która otrzymała pierwszą nagrodę w X edycji konkursu im. prof. Alicji Kępińskiej. Publikacja artykułu naukowego w „Zeszytach Artystycznych” stanowi nagrodę w tym konkursie, mającym na celu wyłonienie najlepszej teoretycznej pracy magisterskiej spośród obronionych w danym roku akademickim na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

Tematycznym dopełnieniem numeru są artykuły recenzyjne i omówienia dotyczące aktualnych publikacji naukowych i wystaw, które mają związek z kulturą niemiecką. Recenzja książki pod redakcją Andrzeja Gwoźdźcia, pt. *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie*, autorstwa niżej podpisanej, dotyczy zbioru tekstów teoretycznych z kręgu niemieckiej awangardy z obszaru sztuk projektowych i nowych mediów. W zakresie krytyki sztuki Maria Grzybowska opisuje międzynarodową, zbiorową wystawę *O dzieleniu. Sztuka na granicy (polsko-niemieckiej)*, której kuratorką jest Marta Smolińska, zrealizowaną w dwóch instytucjach sztuki, odpowiednio w Poznaniu i Berlinie. Interesującym uzupełnieniem tematyki numeru jest tekst kuratorski Aleksandry Paradowskiej, związany z wystawą *Iluzje wszechwładzy. Architektura i codzienność pod okupacją niemiecką*, zorganizowaną w miejscu dla takiej tematyki szczególnie trafnie dobranym, czyli Centrum Kultury ZAMEK.

Kontynuując tradycję czasopisma, publikujemy w numerze także teksty wspomnieniowe, poświęcone osobom związanym z Uczelnią, które odeszły w minionym roku. Tekst *In memoriam* Witold Gyurkovich nie powstałby bez życzliwej pomocy Władysława i Mateusza Wróblewskich. Autorka tekstu *In memoriam* Henryk Regimowicz, Anna Kochnowicz, dołożyła starań, by nakreślić barwny portret Profesora dzięki rozmowom z Jego przyjaciółmi.

Numer zamykają informacje z życia Uczelni w postaci kalendarium wystaw organizowanych w galeriach UAP w drugim półroczu 2024 roku oraz – obejmująca zbliżony zakres czasowy – kronika Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, który sprawuje pieczę nad wydawaniem czasopisma. Warto dodać, że 46. numer „Zeszytów Artystycznych” ukazuje się w odświeżonej szacie graficznej, będąc rezultatem pracy zespołu redakcyjnego poszerzonego m.in. o osoby z grona młodszych pracowników naukowych Uczelni, jak Karolina Rosiejka i Mateusz Janik. Tegoroczna zmiana na stanowisku redaktorki naczelnej to także okazja, by podziękować wszystkim osobom zaangażowanym do tej pory w pracę nad czasopismem, które wciąż pozostają w bliskim kręgu współpracowniczym, czyli Justynie Ryczek i Magdalenie Kleszyńskiej, a także wieloletniemu redaktorowi graficznemu, Bartoszowi Mamakowi.

Kończąc podziękowaniami dla wszystkich, także niewymienionych tu osób, którym zawdzięczamy wkład w powstanie niniejszego numeru, zapraszam do jego lektury.

Ewa Wójtowicz

Hanna Grzeszczuk-Brendel

Politechnika Poznańska

Poznan University of Technology, Poland

Prof. Hanna Grzeszczuk-Brendel, Wydział Architektury Politechniki Poznańskiej. Główne problemy badawcze: przemiany architektury i miasta przełomu XIX i XX wieku, okresu międzywojennego i czasów II wojny światowej. Współkuratorka wystawy *Poznań – Strasburg. Od miasta rezydencjonalnego do współczesnego* (2022). Wybrane publikacje: *Mieszkanie w mieście. Poznań w kontekście europejskich reform mieszkaniowo-urbanistycznych*, (*Eine Stadt zum Leben. Städtebau und Wohnungsreform in Posen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*), 2018; „Private Memory in Public Space,” *Acta Poloniae Historica*, 126/2022; „Ciało ludzkie – ciało ludu w przestrzeni nazistowskiej,” *Porta Aurea*, 19/2020; „Rhetoric of the image of architecture,” *Images* 22/2017.

Berliński pokój: związki między Poznaniem a Berlinem

Abstrakt

Wychodząc od omówienia specyfiki pokoju berlińskiego jako pomieszczenia „pomiędzy”, łączącego w dziewiętnastowiecznych mieszkaniach pokoje od frontu i w oficynach, pomieszczenia dla państwa i służby, prywatne i reprezentacyjne, artykuł omawia przemiany postaw wobec miasta dziewiętnastowiecznego jako struktury przestrzennej, obciążonej uprzedzeniami estetycznymi, politycznymi i społecznymi. Przedstawione zostały też historyczne zjawiska, które po odzyskaniu niepodległości przez Polskę i po zakończeniu II wojny światowej stały się istotnymi sygnałami zwrotu w relacjach polsko-niemieckich. Bazując na eksploracjach własnych, kwerendach bibliograficznych i archiwalnych autorka zastanawia się nad celowością uwzględniania w badaniach nad pamięcią społeczną również przemian artystycznych i wartościowania estetycznego.

Słowa kluczowe: relacje polsko-niemieckie, przemiany miasta, pamięć społeczna, hierarchie społeczne, zwrot polityczny i estetyczny

Berlin room: connections between Poznań and Berlin

Abstract

Starting from a discussion of the specificity of the Berlin room as an „in-between” room combining front rooms and annexes, rooms for the state and servants, private and representative rooms in the 19th century, the article discusses changes in attitudes towards the nineteenth-century city as a spatial structure burdened with aesthetic, political and social prejudices. Historical phenomena are also presented which, after Poland regained independence and after the end of World War II, became important signals of a turnaround in Polish-German relations. Based on her own research, bibliographic and archival research, the author wonders about the advisability of including artistic changes and aesthetic evaluation in research on social memory.

Keywords: Polish-German relations, city transformation, social memory, social hierarchies, political and aesthetic turn

Berliński pokój: związki między Poznaniem a Berlinem

Hanna Grzeszczuk-Brendel

Politechnika Poznańska
ORCID 0000-0003-4467-8975
DOI 10.48239/ISSN123266824601

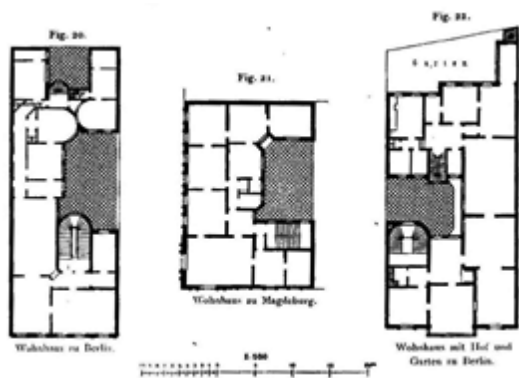
Zeszyty Artystyczne
nr 2 (46)/2024, s. 10-27

„Berliński pokój” został użyty jako metafora patronująca rezydencjom, wystawom i sympozjum, które zostały zorganizowane jesienią i zimą 2023 roku przez Okręg Wielkopolski ZPAF we współpracy z Galerią Sztuki ROZruch, CONVI-VIUM Berlin e.V. Pomysłodawczynią była Hanna Grzeszczuk-Brendel (Wydział Architektury PP), kuratorką wystaw w Poznaniu i Berlinie Marianna Michałowska (Instytut Kulturoznawstwa UAM), a realizatorem Krzysztof Ślachciak (ZPAF, WAPP). Efektem trzydniowych wizyt studyjnych artystów niemieckich i polskich była wystawa w Instytucie Polskim w Berlinie i (w formie dokumentacji) w Poznaniu.

Podczas sympozjum, które miało miejsce 22 listopada na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej, uczestnicy dyskutowali nad architektonicznymi i kulturalnymi związkami między Poznaniem a Berlinem, a szerzej relacjami polsko-niemieckimi. Podjęto też refleksję nad artystycznym przekazem i odbiorem miasta w fotografii i literaturze. Uczestnikami byli: Ewa Rewers: *Bezpośrednie vs. zapośredniczone doświadczenie miasta*; Hanna Grzeszczuk-Brendel, *Berliński pokój: architektoniczne związki Poznania i Berlina*; Peter Oliver Loew, *Z Berlina do Poznania: Refleksje o podróży, która się zaczęła w gorącym lecie 1989 roku i która trwa do dziś*; Irma Kozina, *Dostrzec Innego w mieście. Życie na architektonicznej krawędzi*; Lech Lechowicz, *Wielkie miasto jako nowa natura w fotografii w kręgu awangardy (1909-1939)*; Marianna Michałowska, *Pocztówki – obrazowanie Poznania i Berlina w kulturze popularnej*.

W artykule, który jest zmienioną i znacznie rozszerzoną wersją referatu, wyjaśniam rolę tytułowego pokoju berlińskiego w dziewiętnastowiecznych mieszkaniach oraz ich przemiany na przykładzie Berlina i Poznania. Jako że mieszkanie w powiązaniu z miastem jest odbiciem stylu życia i obyczajowości epoki, prowadzi to dalej do zasygnalizowania problemu współczesnego funkcjonowania niemieckiej tradycji w Poznaniu/ w Polsce.

Tytułowy berliński pokój łączył w dziewiętnastowiecznych kamienicach pomieszczenia od frontu i w oficynie. To rozwiązanie wynikało ze specyficznego sposobu parcelacji, zastosowanej w Berlinie w połowie XIX wieku. Jej autorem był inżynier kanalizacji James Hobrecht (1825-1902), powołany do stworzenia podstaw nowego planu miasta, które od lat 30. XIX wieku przeżywało przyspieszony rozwój w związku z rosnącą rolą przemysłu i funkcji administracyjnych oraz napływem mieszkańców. Hobrecht zamierzał stworzyć podmiejskie osiedla z szerokimi ulicami obsadzonymi zielenią, a duże bloki zabudowy zagospodarowane na wzór ogrodów dworskich miały zapewniać przewietrzenie i zieleń. Dlatego też wprowadził długie działki o rozmiarach 200 x 300, a nawet 400m, ale zakładał możliwość poprowadzenia dodatkowych ulic przecinających głębokość kwartałów¹. Głównym typem zabudowy miały być duże kamienice, w których znajdowały się mieszkania przeznaczone dla różnych warstw społecznych, bogatych i biednych. Hobrecht podkreślał wzajemne korzyści takiej zróżnicowanej struktury, uważając, że pomoc biednym wywołuje wdzięczność tych ostatnich i umacnia naturalność podziałów społecznych².



Il. 1. Przykładowe parcele w Berlinie w końcu XIX wieku. (Eberstadt R., *Handbuch des Wohnungswesen und der Wohnungsfrage*, Jena 1909)

1 Tę pozytywną ocenę planu Hobrechta przedstawia: Christian Engeli, „Stadterweiterungen in Deutschland im 19. Jahrhundert,” w: *Die Städte Mitteleuropas im 19. Jahrhundert*, red. Wilhelm Rausch (Linz/Donau: Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung und des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Stadtgeschichtsforschung, 1983), 55.

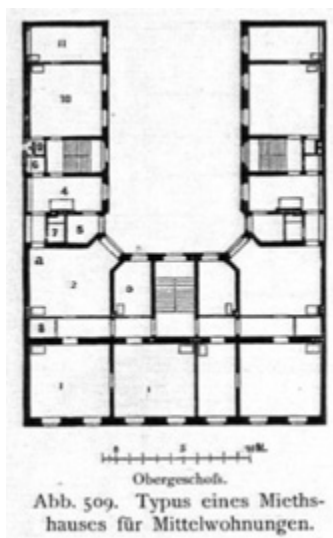
2 Według Hartoga, Hobrecht podkreślał korzyści mieszkania bogatych i biednych w jednym domu; Rudolf Hartog, *Stadterweiterungen im 19. Jahrhundert* (Berlin. Stuttgart: Schriftenreihe des Vereins zur Pflege Kommunalwissenschaftlicher Aufgabe e. V. Berlin, 1962), 47-48.

Ponieważ jednak poza planem parcelacji nie wprowadzono dodatkowych regulacji, długie działki Hobrechta sprzyjały zagęszczaniu zabudowy i tworzeniu wielkich, nawet pięcio-, sześciokondygnacyjnych kamienic, w których stosowano liczne poprzeczne oficyny połączone z budynkiem frontowym skrzydłem bocznym. Ten rodzaj zabudowy był typowy dla wszystkich miast europejskich w XIX wieku i wynikał w największym stopniu z działań spekulacyjnych, prowadzących do zaniku wolnych przestrzeni, ale też był odbiciem istniejącej struktury społecznej i efektem wyposażenia technicznego budynków.

Na skutek takich rozwiązań nastąpiło nadmierne zagęszczenie zabudowy, w Berlinie zajmującej przeciętnie $\frac{3}{4}$ powierzchni działki. Wielkość podwórza wynikała z zasięgu sikawki strażackiej, co określało minimalną niezabudowaną powierzchnię w kwadracie 5,34 x 5,34 m, niezależnie od jej wielkości i wysokości budynków. Znacząco obniżało to jakość mieszkań w oficynach, bowiem niższe kondygnacje były stale pogrążone w cieniu, a wszystkie pomieszczenia wychodzące na zamknięte podwórze pozbawione odpowiedniej wentylacji. W lepszej sytuacji znaleźli się mieszkańcy kamienicy frontowej, gdzie o nastończeniu pomieszczeń decydowała szerokość ulicy.

Taki typ zabudowy powodował znaczne zróżnicowanie społeczne lokatorów, widoczne w układzie poziomym i pionowym. Zamieszkiwanie na najwyższych piętrach cztero- i pięciokondygnacyjnych kamienic było uciążliwe z powodu braku windy, którą wynaleziono w Stanach Zjednoczonych dopiero w 1854 roku³, a w Europie na szerszą skalę zaczęto wprowadzać w luksusowych kamienicach okresu międzywojennego. Dlatego też najlepsze i największe mieszkania dla bogatych lokatorów znajdowały się na pierwszym piętrze (*belle etage*), te położone wyżej były mniejsze i zamieszkałe przez uboższych. Najpowszechniej stosowanym rzutem mieszkań dla średnio i lepiej sytuowanych lokatorów był kształt litery L, z pokojami reprezentacyjnymi od frontu i pomieszczeniami w oficynach, połączonych charakterystycznym tzw. pokojem berlińskim w narożniku, co powodowało jego słabe doświetlenie.

3 Ethis Otis z Halifaxu zaprezentował swój wynalazek na Wystawie Światowej w 1853 roku, a firma założona przez jego synów zaczęła działać od 1867 roku.



II. 2. Berlin, plan mieszkania w kamienicy czynszowej ok. 1896 (Eberstadt R., *Handbuch des Wohnungswesen und der Wohnungsfrage*, Jena 1909)

Był to duży, liczący nawet 30 m² pokój przechodni, który mógł służyć jako pokój muzyczny lub biblioteka. Najpowszechniej jednak był wykorzystywany jako jadalnia, co wynikało z jego usytuowania w planie mieszkania w pobliżu kuchni znajdującej się w oficynie⁴. Tam również lokowano łazienki, inne pomieszczenia gospodarcze, służbówkę i sypialnie dzieci. Plan litery L pozwalał na pewne rozdzielenie dróg państwa i służby, która korzystała z odrębnej klatki schodowej – tzw. schodów kuchennych w bocznej oficynie. Te boczne schody prowadziły też do uboższych mieszkań w oficynach, a różnice standardu wynikały nie tylko z wielkości, ale też dostępnej infrastruktury. W najbogatszych mieszkaniach umieszczano własne łazienki z nowoczesną „angielską” kanalizacją, podczas gdy w oficynach projektowano wspólne toalety na półpiętrze, a nawet tzw. wygodki na podwórzu. W typowej kamienicy dziewiętnastowiecznej bliskość przestrzenna lokatorów nie łagodziła wyraźnych granic istniejących między warstwami społecznymi.

Pokój berliński w mieszkaniach frontowych był więc zarówno funkcjonalnie, jak metaforycznie usytuowany „pomiędzy”: wyraźnie rozdzielał reprezentacyjną

4 Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt* (Berlin: 1930). Cytat za: Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt* (Berlin: Vieweg, 1976).

część mieszkania dostępną dla państwa i część gospodarczą w oficynie, niedostępną dla gości i użytkowaną głównie przez służbę oraz dostawców. Warto podkreślić, że znajdowały się tu nie tylko pomieszczenia gospodarcze, ale także prywatne, jak sypialnie dzieci czy łazienka. W ten sposób dyspozycja pomieszczeń w obrębie mieszkania wyrażała też hierarchie w obrębie rodziny.

W ślad za Berlinem ten typ zabudowy był stosowany w Szczecinie, Wrocławiu czy Poznaniu, gdzie jego popularność wynikała z rosnącej gęstości zabudowy, spowodowanej brakiem wolnych powierzchni w mieście otoczonym fortyfikacjami od końca lat 20. XIX wieku. W latach 1854-1855 powstała na przykład narożna kamienica przy Al. Marcinkowskiego 1, w której ulokowano korytarz obok narożnego pokoju, dzięki czemu mógł być samodzielny, nieprzechodnym pomieszczeniem.



Il. 3. Poznań, mieszkania w kamienicy przy Al. Marcinkowskiego 1, 1854-1855 (Miejski Konserwator Zabytków, Poznań)

Jest interesujące, że pokój berliński był nadal dość powszechnie stosowany w początkach XX wieku, gdy coraz większą popularność zyskiwały zreformowane, pozbawione oficyn kamienice. Były to na ogół budynki wzniesione w mniej prestiżowych lokalizacjach, jak na przykład kamienica przy ul. Mateckiego 16 na Łazarzu z 1902 roku. W pięciopokojowym mieszkaniu wc znajdowało się obok pokoi frontowych, często też w oficynie, tuż przy pokoju berlińskim, a służba korzystała z ubikacji na półpiętrze schodów kuchennych.

Stopniowo jednak zarówno niedoświetlony pokój, jak przede wszystkim zbyt ciasno zabudowane podwórka skłaniały do przyjęcia reformatorskich układów kamienic. Ich główną cechą był brak oficyn, co znacząco powiększało powierzchnię podwórza i prowadziło do rezygnacji z pokoju berlińskiego.

W Poznaniu nowe tendencje rozpowszechniły się po rozszerzeniu miasta według planów uznanego urbanisty Josefa Stübgena w początkach XX wieku. Jego mianowanie na kierownika Królewskiej Komisji do spraw Rozbudowy Miasta oraz prореformatorska postawa władz miejskich spowodowały napływ znacznej ilości młodych architektów, którzy mogli tu realizować swoje ambicje. Po studiach w Berlinie wprowadzali oni nowe koncepcje, propagowane w Niemczech na przykład przez Paula Mebesa i Alberta Gessnera. Istotne jest przy tym, że niektóre zespoły poznańskie wyprzedzają czasowo projekty berlińskie, a wiele z nich w nowatorski sposób interpretuje postulaty reformatorskie. Interesujące zespoły mieszkaniowe powstały na przykład przy ul. Roosevelta czy Mickiewicza, gdzie wolnostojące kamienice willowe, poprzedzone przedogródkami, wydają się wcześniejsze lub co najwyżej równoczesne w stosunku do zabudowy przy Vopeliuspfad w Berlinie z lat 1905-1906 projektu Ludwiga Ottego, Kocha i Schlachauera. Ciekawsze jest przy tym zróżnicowanie formalne kamienic w stosunku do ujednoliconych projektów berlińskich. Przy ul. Skrytej wprowadzono wewnętrzne uliczki i otwarte podwórza, a w zacienionych narożnikach znajdował się nie pokój berliński, ale klatki schodowe.



Il. 4. Poznań ul. Skryta, 1908 (Biblioteka Uniwersytecka, Poznań)

Najciekawszą i jedną z wcześniejszych jest niewątpliwie tzw. dzielnica Johowa przy ul. Matejki. Głównym założeniem terenu zaprojektowanego przez Maxa Johowa było zapewnienie maksymalnego kontaktu z zielenią. Znalazło to wyraz już w wyborze lokalizacji w sąsiedztwie ogrodu botanicznego, wprowadzeniu parkowych kompozycji wewnątrz kwartałów oraz przedogródków. Według tych założeń zostały zaprojektowane kamienice, których zarysy Johow wpisał w ogólny plan osiedla. Poprzez nadanie budynkowi kształtu litery T, z dwoma dużymi mieszkaniami od frontu i dwoma mniejszymi, tylnymi mieszkaniami,

w wysuniętych w stronę podwórzki środkowych „ryzalitach”, możliwe stało się zrezygnowanie z oficyn. Wewnętrzny świetlik pozwalał na lepsze doświetlenie i wentylację ulokowanych przy nim klatek schodowych, łazienek, ubikacji i pomieszczeń gospodarczych każdego mieszkania⁵. Rozdział dróg państwa i służby zapewniał hol, który prowadził do reprezentacyjnej części mieszkania i łączył się z korytarzem, przy którym znajdowały się sypialnie i pomieszczenia gospodarcze. Skutkiem rezygnacji z oficyn oraz ograniczenia liczby mieszkań na piętrze było ujednolicenie struktury społecznej mieszkańców⁶.



Il. 5. Max Johow, rozplanowanie dzielnicy przy ul. Matejki, 1902-1903

(Archiwum Państwowe, Poznań)

Razem z nowymi układami kwartału i mieszkania pokój berliński zniknął z praktyki budowlanej, pozostał jednak w sferze pojęciowej. Jako pomieszczenie „pomiędzy”, odbijające przestrzenno-społeczne hierarchie kamienicy, jej miejsce w strukturze kwartału i miejskiej przestrzeni, pokój berliński może stanowić punkt wyjścia do rozważań nad miastem jako miejscem zamieszkania.

Doświadczone przez historię, także miasta mają podwójny, „prześciowy” charakter – z jednej strony symbolizują osadzenie w miejscu i specyficznej lokalności, z drugiej są punktami na mapie, które przyciągają nowych mieszkańców. Berlin

5 Według Polizei-Verordnung z 1905 roku świetliki uznawano za część powierzchni zabudowanej i nie mogły się przy nich znajdować żadne pomieszczenia przeznaczone na dłuższy pobyt ludzi (APP AmP 4305).

6 Więcej o reformatorskim budownictwie w Poznaniu patrz: Hanna Grzeszczuk-Brendel, *Mieszkanie w mieście. Poznań w kontekście europejskich reform mieszkaniowo-urbanistycznych* (Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznań, 2018).

i Poznań, poprzez swoją architekturę i otwartość na inność, stają się ilustracjami specyficznego stylu życia, osadzonego w mieszczańskości, ale jednocześnie gotowego do podjęcia wyzwań modernizacyjnych⁷.

W politycznych realiach XIX i XX wieku w Polsce (zaborcy, II wojna światowa) ujawnia też antagonistyczne relacje między różnymi grupami mieszkańców oraz przemiany obyczajowe i estetyczne. W takim ujęciu „pokój berliński” jako *pars pro toto* może być „miejscem” rozumianym jako metafora,

[j]ako topos w dosłownym znaczeniu tego słowa. [...] Chodzi o długotrwałe, konstytutywne dla wielu pokoleń punkty krystalizacyjne pamięci zbiorowej i tożsamości, które stanowią część społecznych, kulturowych i politycznych zwyczajów, zmieniają się w zależności od tego, jak zmienia się ich postrzeganie, przyswajanie, używanie i transponowanie⁸.

Można wprawdzie dyskutować, czy pokój berliński spełnia wszystkie wymogi „punktu krystalizacyjnego”, jednak jego przemiany, związane z funkcjonowaniem obrazu dziewiętnastowiecznej kamienicy i miasta w społecznym odbiorze, pozwalają rozszerzyć refleksję na kwestie dziedzictwa historycznego, obyczajowego oraz estetycznego, z uwzględnieniem także pamięci indywidualnej. W dalszej części artykułu przywołuję koncepcję pamięci zbiorowej w ujęciu Aleidy Assmann jako zjawiska, które obejmuje „indywidualną, społeczną, polityczną i kulturową pamięć”, nie zagłębiając się jednak w dalszą analizę znanego powszechnie pojęcia⁹.

Będąc częścią przestrzeni prywatnej, pokój berliński zawierał w sobie to, co w skali Poznania przez długi czas określało jego „pruski charakter”. Szczególnie po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku budownictwo Poznania było odbierane negatywnie jako świadectwo zaborów, którym należało przeciwstawić polski „styl narodowy”. Ale negacja dziewiętnastowiecznej architektury miała też charakter estetyczny. Już na przełomie XIX i XX wieku oficjalny styl mijają-

7 Marianna Michałowska, wprowadzenie do projektu fotograficznego „Berliński pokój”.

8 Etienne François i Hagen Schulze, „Einleitung,” w: *Deutsche Erinnerungsorte*, red. Etienne François, Hagen Schulze, t.I, München: wyd. C.H. Beck, 2001), 17, za: *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, red. Robert Traba, Hans Henning Hahn, Maciej Górny, Kornelia Kończal (Warszawa: Wyd. Scholar, 2012), 10.

9 Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C. H. Beck 2006; Aleida Assmann, „Cztery formy pamięci”, w: red. Magdalena Saryusz-Wolska, *Między historią a pamięcią. Antologia* (Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2013).

cego stulecia został odrzucony w całej Europie jako przykład wtórności i „złego gustu”. Wynikało to z przyjęcia nowych źródeł inspiracji w architekturze secesyjnej zwracającej się do natury oraz ze standardów funkcjonalnych nowoczesnej urbanistyki. Reformatorskie działania na przełomie XIX i XX wieku z ich postulatem likwidacji oficyn w celu poprawy komfortu mieszkańców doprowadziły do likwidacji pokoju berlińskiego, ale nadal respektowały istniejącą strukturę miejskiej przestrzeni. Diametralną zmianę wprowadziły dopiero powojenne bloki i osiedla, wywodzące się z postulatów międzywojennej awangardy. Negatywny obraz historyzmu zaczęto podważać jednak w latach 70. XX wieku¹⁰, ale w tym czasie dziewiętnastowieczne kamienice uległy w Polsce daleko posuniętej degradacji. Pozbawione w czasach PRL opieki właścicielskiej i bieżących remontów, z dokwaterowaniami do mieszkań sublokatorskich, skłaniały do ucieczki do bloków z samodzielnymi mieszkaniami.

Po transformacji wyludnienie dziewiętnastowiecznego śródmieścia wiązało się z marzeniem o podmiejskim domku z ogrodem, co doprowadziło do porzucenia historycznego miasta i zjawiska *urban sprawl*. Stopniowa weryfikacja uprzedzeń wobec historycznej zabudowy nastąpiła w wyniku pierwszych działań rewitalizacyjnych na przełomie XX i XXI wieku, a odnowione kamienice dziewiętnastowieczne z ich pokojem berlińskim stały się świadomym wyborem nowych mieszkańców, doceniających wartość tego śródmiejskiego budownictwa. Jednocześnie narastająca od lat 70. XX wieku postmodernistyczna krytyka założeń CIAM-owskich spowodowała zwrot ku tradycyjnej miejskiej przestrzeni, zawartej w formule „miasta europejskiego”. Jego zrównoważony rozwój miał wiązać się z poszanowaniem tradycji urbanistyczno-architektonicznej, samorządnością i otwartością, co razem powoduje rezyliencję w obliczu kryzysów.

Śledząc przemiany wartościowania dziewiętnastowiecznej kamienicy i miasta od ich negacji funkcjonalnej przez estetyczno-polityczną do współczesnej rehabilitacji i rewaloryzacji, można zauważyć ich powiązanie ze zmianą obyczajów, stylu życia, ale w dużym stopniu zależność od sytuacji politycznej. To ona kształtowała w wymiarze społecznym relacje polsko-niemieckie (ujęte tutaj z polskiej perspektywy). Warto przy tym zauważyć, że za argu-

10 Przykładem są m.in. materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki z 1977 roku: *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród-Miasto* (Warszawa: PWN 1979), oraz badania Zofii Ostrowskiej-Kęłtowskiej, z pionierską publikacją: *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780-1880*, I wyd. (Warszawa: PWN 1980).

mentami politycznymi kryły się oceny innego rodzaju, na przykład poglądy estetyczne.

Relacje polsko-niemieckie były przez długi czas naznaczone wrogością i podejrzliwością: z traumą II wojny światowej u starszych pokoleń, która nałożyła się na niechęć wobec czasów zaborów. Mimo propagandy przywołującej wspólną piastowską przeszłość, powojenne „Ziemie Odzyskane” – w obliczu nieuregulowanych przez długi czas kwestii granicznych – nie były w odczuciu nowych mieszkańców w pełni własne i bezpieczne¹¹. W czasach PRL zadektowana urzędowo przyjaźń z NRD zderzała się z propagandą przywołującą zagrożenie ze strony „ziomkostw” w RFN. Równocześnie była to część bogatego, upragnionego Zachodu, co z kolei pogłębiało narodowe kompleksy. Niespójna i zmieniająca się narracja polityczna nie sprzyjała rezygnacji z uprzedzeń i wrogości, budowie zaufania i pogłębianiu zrozumienia, czego świadectwem jest choćby długoletnia dyskusja dotycząca treści historycznych w podręcznikach polskich i niemieckich¹².

Próba podważenia oficjalnej i społecznie powszechnej postawy był list polskich biskupów z 1965 roku¹³. Słynny fragment: „przebaczamy i prosimy o przebacze-

11 Z osobistej perspektywy opisuje to: Karolina Kuszyk, *Poniemieckie* (Wołowiec: wyd. Czarne, 2019); Zbigniew Rokita, *Odrzania. Podróż po Ziemiach Odzyskanych* (Kraków: wyd. Znak, 2023). Obecność w oczach przesiedleńców budowało wiele elementów, jak udowodniła to np. Małgorzata Praczyk, *Pamięć środowiskowa we wspomnieniach osadników na „Ziemiach Odzyskanych”* (Poznań: wyd. IH UAM, 2018).

12 Współprzewodniczącymi Wspólnej Polsko-Niemieckiej Komisji Podręcznikowej Historyków i Geografów byli Robert Traba oraz Michael G. Müller. W grudniu 2022 roku wystosowali list otwarty do prezydentów Polski i Niemiec o zatwierdzenie polsko-niemieckiego podręcznika do historii. Patrz np.: <https://rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/polsko-niemiecki-podrecznik-do-historii-nie-otrzymal-zatwierdzenia/>. (20.06.2024). Efektem badań Roberta Traby nad relacjami polsko-niemieckimi jest m.in. dziewięciotomowe wydawnictwo: *Polsko-niemieckie miejsca pamięci / Deutsch-polnische Erinnerungsorte* (z Hansem Henningiem Hahnem) (Warszawa: Wyd. Scholar, Paderborn: Wyd. Ferdinand Schöningh, 2012-2015). Wśród zasłużonych badaczy relacji polsko-niemieckich na wielu poziomach należy wymienić Annę Wolff-Powęską, np.: red. *Wspólna Europa. Mit czy rzeczywistość* (Poznań: Instytut Zachodni 1990); *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej 1945–1989* (Poznań: Instytut Zachodni, 1993); *Polen in Deutschland, Integration oder Separation?* (Düsseldorf: Droste, 2000); *Przestrzeń i polityka. Z dziejów niemieckiej myśli politycznej* (oprac.) (Poznań: Wyd. Poznańskie, 1988); *Polacy – Niemcy. Sąsiedzi pod specjalnym nadzorem* (Poznań: Wyd. Poznańskie, 2018).

13 Oficjalnie: „Orędzie biskupów polskich do ich niemieckich braci w Chrystusowym urzędzie pasterskim”, którego inicjatorem był arcybiskup wrocławski Bolestaw Kominek, a podpisał też kardynał Stefan Wyszyński.

nie”¹⁴ wyprzedzał swoje czasy i budził liczne kontrowersje, podsycane i rozgrywane przez partyjną propagandę¹⁵. Znaczenie, większe dla Niemiec niż Polski, miał hołd Willy’ego Brandta oddany ofiarom warszawskiego getta podczas wizyty w Warszawie w 1970 roku. Zdjęcie kanclerza RFN klęczącego przed pomnikiem zostało w PRL poddane cenzurze, natomiast w Niemczech – mimo wszystko – uznane za początek otwarcia na Wschód. Sam gest miał nie tylko symboliczne znaczenie, bowiem wizyta doprowadziła do podpisania traktatu o uznaniu granicy na Odrze i Nysie i nawiązania stosunków dyplomatycznych¹⁶.

W wymiarze indywidualnym zmianę w relacjach polsko-niemieckich przyniosły dopiero lata 70. XX wieku i „otwarcie na Zachód” za czasów I sekretarza PZPR Edwarda Gierka. Ułatwiło to podróże i pozwoliło na osobiste kontakty, zapewne przygotowując mentalnie do wykorzystania możliwości, które pojawiły się w Polsce i Niemczech po transformacji ustrojowej w latach 90. XX wieku. W 1989 roku politycznym potwierdzeniem tej zmiany było spotkanie kanclerza Helmuta Kohla i premiera Tadeusza Mazowieckiego w Krzyżowej.

Tych kilka faktów uświadamia, że wychodzenie z traum, ale też uprzedzeń wymagało czasu, zmiany narracji politycznej, stopniowego budzenia ciekawości innego poprzez badania naukowe, działalność kulturalną i edukacyjną, prywatne kontakty i znajomości.

Dzisiaj niewiele osób widzi w „pruskich” kamienicach ślady niechcianej przeszłości, natomiast coraz więcej dostrzega urok starych ulic i wygodę budynków z wysokimi sufitami, z mieszkaniami dającymi się dopasować do współczesnych potrzeb z jednoczesnym zachowaniem unikalnych detali i wyposażenia. Podobieństwa zabudowy obydwu miast: Berlina i Poznania traktowano wcześniej jako drażniące. Dzisiaj natomiast podróżni witają te podobieństwa raczej jako swojskość, cechę, która pozwala szybciej oswoić nowe miejsce, zadomowić się w nim. Wyrazem tego jest na przykład określanie poznańskich Jeżyc mianem „małego Berlina” albo „małego Kreuzbergu”.

Wychodząc od pokoju berlińskiego jako przestrzeni granicznej, dzielącej i łą-

14 Dokładnie: „udzielamy wybaczenia i prosimy o nie”.

15 Por. np.: Z prof. Janem Żarynem rozmawia Michał Starczewski, w: <https://muzhp.pl/kalendarium/list-biskupow-polskich-do-biskupow-niemieckich> (24.06.2024).

16 Por. np. Ulrich Krökel, *Uklęknienie o historycznym znaczeniu*, w: Deutschland.de, 7.12.2020 (20.06.2024).

czącej, ujawniającej hierarchie społeczne zapisane w strukturze mieszkania i kamienicy, stanowiących element miejskiej przestrzeni odbijającej stosunki społeczne i relacje polityczne, można od tych obserwacji przejść do analizy zjawisk, które w przypadku Poznania dotyczą zmieniających się relacji polsko-niemieckich. Przede wszystkim jednak chodzi o osobistą refleksję nad szeroko rozumianym „swoim” i „innym”, która stała się założeniem projektu „Berliński pokój” i która ujawniła się w spotkaniach, pracach artystów, referatach, artykułach i dyskusjach. Konkluzję postawię w formie sugestii: być może w rozważaniach nad kształtowaniem pamięci indywidualnej i – szczególnie – zbiorowej warto byłoby w większym stopniu uwzględniać przemiany estetyczne, zwroty w wartościowaniu kolejnych epok, stylów i zjawisk artystycznych.

Summary

Berlin room: connections between Poznań and Berlin

The article describes the role of the titular “Berlin room” in 19th-century flats and their transformations. The text is based on the examples of Berlin and Poznań, accordingly. As both a flat and the city reflect the lifestyle and customs of a given era, this further leads to the discussion of the present-day functioning of the German tradition in Poznań/Poland.

In nineteenth-century townhouses, the so-called “Berlin room” linked the front and annexe rooms, which was related to the specific division of land into plots, used in Berlin in the mid-nineteenth century by the sewerage engineer James Hobrecht. The long narrow plots favoured the construction of townhouses with annexes, which caused the buildings to become increasingly dense over time. This also led to considerable social differentiation of tenants, evident in the horizontal and vertical layout. The best and largest flats for the rich tenants were located on the first floor (*belle étage*); they were getting smaller at the higher floors of the building. Poorer tenants also occupied the inferior flats in the annexes, and the differences in living standards were due both to the size of the flat and its infrastructure.

The flats of the better-off tenants were placed in rooms at the front façade and in the adjacent part of the annexes. This yielded the characteristic L-shape, with

the elegant rooms at the front and the rooms in the annexes linked by the so-called Berlin room in the corner. The poorly lit, large pass-through premises could serve as a music room or library but were most commonly used as a dining room due to their location near the annexe-based kitchen. Bathrooms, other utility rooms, a servant's room, and children's bedrooms were also located there. The L-shape permitted a certain degree of separation between the routes of the owners and their servants; the latter used a separate staircase, so-called kitchen staircase in the side annexe. This side staircase also led to the poorer flats in the annexes.

The "Berlin room" in the front flats was thus both functionally and metaphorically located "in between". Namely, it distinctly separated the elegant part of the flat, accessible to the public, and the utility part in the annexe, inaccessible to guests and used mainly by servants and suppliers. Following Berlin, this type of housing development was used in Szczecin, Wrocław, and Poznań. In Poznań, its popularity was due to the increasing density of buildings, caused by the lack of free space in a city surrounded by fortifications since the late 1820s.

Gradually, however, both the dimly lit room and, above all, the overly cramped courtyards pushed for a reform of tenement layouts. Their main feature was the absence of annexes, which significantly increased the courtyard area and led to the abandonment of the Berlin room.

In Poznań, new trends spread after the expansion of the city based on the plans of the renowned urban planner Josef Stübgen in the early 20th century. Encouraged by the new perspectives, young Berlin architects came to Poznań and implemented reformist concepts propagated in Germany by e.g. Paul Mebes and Albert Gessner. The most interesting one, adopted early on, is the so-called Johow quarter on Matejki Street. The principal idea of Max Johow's design was to provide maximum exposure to greenery through front gardens and green courtyards. The architect defined the outlines of the townhouses, incorporating them into the overall plan of the estate. The abandonment of annexes was ensured by the T-shaped form of the building, with two large flats at the front and two smaller rear flats in the central "risalites" that jutted out into the courtyards. An internal skylight afforded better lighting and ventilation in the adjacent stairwells, bathrooms, toilets, and utility rooms of each flat. The separation of owners' and servants' routes was ensured by a hallway, which led to the elegant part

of the flat and was connected to the lobby with the bedrooms and utility rooms.

Together with the new layouts of the quarter and the flat, the Berlin room disappeared from building practice, but remained mentally ingrained as an “in-between” room, reflecting the spatial and social hierarchies of the tenement, its place in the structure of the district and urban space. Synonymous with nineteenth-century flats and tenement houses that defined the “German” character of Poznań during the time of the Partitions of Poland, the Berlin room evoked negative associations after Poland regained independence. Its transformations, related to the functioning of the image of the nineteenth-century tenement house and the city in the public eye, help extend our reflection to questions of historical, customary, and aesthetic heritage, taking into account individual and social memory.

The political negation of nineteenth-century architecture was also of an aesthetic nature, starting with the Art Nouveau rejection of historicism as an example of repetitiveness and “poor taste”, which intensified in the twentieth-century aesthetics of modernism. During the communist era, the negative image was exacerbated by the progressive degradation of tenements, often with sublet flats. A gradual verification of prejudices against historic buildings occurred as a result of the first revitalisation projects at the turn of the 21st century, while the refurbished nineteenth-century tenement houses with their Berlin rooms were the new occupants’ deliberate choice. Furthermore, as of the 1970s the growing postmodern critique of the tenets adopted by CIAM triggered a return to traditional urban spaces embodied in the formula of a “European city”.

The shifts in the valuation of nineteenth-century tenement houses and the city, ranging from their functional denial, through aesthetic and political negation, to their contemporary rehabilitation and revaluation are linked to changes in customs, lifestyles, and to a large extent the political situation. This situation shaped Polish-German relations in social terms (seen here from a Polish perspective). During the communist era, the officially decreed friendship with the GDR clashed with the precarious situation of the so-called Recovered Territories and the propaganda pointing to an alleged threat posed by the compatriots’ organisations in West Germany. Attempts to overcome mutual hostilities included the 1965 letter issued by Polish bishops, little understood by the public, and Willy Brandt’s homage to the victims of the Warsaw Ghetto during his visit

to Warsaw in 1970. On an individual level, a sea change in German-Polish relations was brought about in the 1970s by Poland's "opening up to the West", and above all in the 1990s by the effects of the political transformation.

Today, few see the "Prussian" tenement houses as traces of an unwanted past. Instead, more and more people see the charm of the old streets and the comfort of large flats with high ceilings. Once irritating similarities between the housing developments of Berlin and Poznań are seen as features which help to feel at home in a new place faster. They moreover reflect the changes in the Polish-German relations, which in spite of political perturbations reveal positive transformations of the private mentality.

Bibliografia

Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C. H. Beck, 2006.

Assmann, Aleida. „Cztery formy pamięci.” W: Assmann, Aleida. *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, 39-57. Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.

Engeli, Christian. „Stadterweiterungen in Deutschland im 19. Jahrhundert.” W: *Die Städte Mitteleuropas im 19. Jahrhundert*, red. Wilhelm Rausch. Linz/Donau: Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung und des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Stadtgeschichtsforschung, 1983.

François, Etienne; Schulze, Hagen. „Einleitung.” W: *Deutsche Erinnerungsorte*, red. Etienne François, Hagen Schulze, Bd.I, München: C. H. Beck, 2001.

Grzeszczuk-Brendel, Hanna. *Mieszkanie w mieście. Poznań w kontekście europejskich reform mieszkaniowo-urbanistycznych*. Poznań: Wydawnictwo Miejskie Posenia, 2018.

Hartog, Rudolf. *Stadterweiterungen im 19. Jahrhundert*. Berlin. Stuttgart: Schriftenreihe des Vereins zur Pflege Kommunalwissenschaftlicher Aufgabe e. V. Berlin, 1962.

Hegemann, Werner. *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*. Berlin, 1930.

Hegemann, Werner. *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*. Berlin: Vieweg, 1976.

(fran). „Polsko-niemiecki podręcznik do historii nie otrzymał zatwierdzenia.” Rynek książki, 30.12.2022 <https://rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/polsko-niemiecki-podrecznik-do-historii-nie-otrzymal-zatwierdzenia/> (20.06.2024).

Krökel, Ulrich. *Uklęknienie o historycznym znaczeniu*, Deutschland.de, 7.12.2020 (20.06.2024)

Kuszyk, Karolina. *Poniemieckie*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019.

Ostrowska-Kębtowska, Zofia. *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780-1880*. Warszawa: PWN, 1980.

Polsko-niemieckie miejsca pamięci / Deutsch-polnische Erinnerungsorte, red. Robert Traba; Hans Henning Hahn. Warszawa: Wyd. Scholar, Paderborn: Wyd. Ferdinand Schöningh, 2012-2015.

Polsko-niemieckie miejsca pamięci, red. Robert Traba, Hans Henning Hahn, Maciej Górny, Kornelia Kończal. Warszawa: Wyd. Scholar, 2012.

Praczyk, Małgorzata. *Pamięć środowiskowa we wspomnieniach osadników na „Ziemiach Odzyskanych.”* Poznań: Wyd. IH UAM, 2018.

Rokita, Zbigniew. *Odrzania. Podróż po Ziemiach Odzyskanych*. Kraków: Znak, 2023.

Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród-Miasto. Warszawa: PWN, 1979.

Wolff-Powęska, Anna. *Polacy – Niemcy. Sąsiedzi pod specjalnym nadzorem*. Poznań: Wyd. Poznańskie, 2018.

Wolff-Powęska, Anna. *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej 1945–1989*. Poznań: Instytut Zachodni, 1993.

Wolff-Powęska, Anna. *Polen in Deutschland, Integration oder Separation?* Düsseldorf: Droste, 2000.

Wolff-Powęska, Anna. *Przestrzeń i polityka. Z dziejów niemieckiej myśli politycznej* (oprac.). Poznań: Wyd. Poznańskie, 1988.

Wspólna Europa. Mit czy rzeczywistość. Red. Anna Wolff-Powęska. Poznań: Instytut Zachodni, 1990.

Z prof. Janem Żarynem rozmawia Michał Starczewski, <https://muzhp.pl/kalendarium/list-biskupow-polskich-do-biskupow-niemieckich/>, (24.06.2024).

Marianna Michałowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Adam Mickiewicz University, Poznan, Poland

Marianna Michałowska pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz) w Poznaniu. Główne zainteresowania badawcze dotyczą sfery wizualnej współczesnej kultury artystycznej oraz znaczeń obrazu w kulturze popularnej, współczesnych transformacji fotografii oraz jej obecności w studiach miejskich, a także refleksji nad praktykami muzealnymi. Autorka 5 monografii i licznych artykułów poświęconych kulturowej historii fotografii i wizualizacji w nauce. Autorka realizacji fotograficznych i kuratorka wystaw (m.in. w latach 2004-2016 cyklu wystaw w ramach Biennale Fotografii w Poznaniu).

„Powiększenia” – kilka widokówek Berlina i Poznania

Abstrakt

W artykule dokonano porównania motywów wizualnych zobrazowanych na wybranych widokówkach, pokazujących Poznań i Berlin. Widokówki te pozwalają nie tylko rekonstruować historie obu miast i śledzić ich niejednoznaczną, wspólną i jednocześnie odrębną historię, lecz także uzyskać wgląd w społeczno-polityczne konteksty funkcjonowania obrazów. W tekście skupiono się na kilku aspektach produkcji i obiegu pocztówek miejskich. Są to m.in. powiązanie z geograficzno-politycznym położeniem miast oraz ideologiczność i symboliczność zobrazowanych obiektów architektonicznych przestrzeni urbanistycznych. W podsumowaniu zostaje zadane pytanie o praktyki współczesnego obiegu kart pocztowych i ich cel wobec dominującego przepływu obrazów cyfrowych.

Słowa kluczowe: widokówki, pamięć miasta, fotografia miejska, Berlin, Poznań

“Blow-ups” – some postcards from Berlin and Poznań

Abstract

The article compares visual motifs depicted on selected postcards showing Poznań and Berlin. These postcards allow not only to reconstruct the histories of both cities and trace their ambiguous, common and at the same time separate history, but also to gain insight into the socio-political nature of the images' functioning. The text focuses on several aspects of the production and circulation of urban postcards. These include: connection with the geographical and political location of cities and the ideological and symbolic nature of the depicted architectural objects and urban spaces. In the summary, a question is asked about the practices of contemporary postcard circulation and their purpose in relation to the dominant flow of digital images.

Keywords: postcards, urban memory, urban photography, Berlin, Poznań

„Powiększenia” – kilka widokówek Berlina i Poznania

Marianna Michałowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0003-4968-9710

DOI 10.48239/ISSN123266824602

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (46)/2024, s. 28-55

O relacjach między miastami opowiadają nie tylko tekstowe dokumenty historyczne, gdyż równie ciekawie pokazują je obrazy, które wskazują tak na podobieństwa, jak i na różnice w myśleniu o miejskim wizerunku. Znakomitym materiałem do takiej analizy są widokówki¹. Pokazują one miasto jednocześnie znane i obce, sprowadzone do rozpoznawalnych znaków architektonicznych i przestrzennych. Wobec olbrzymiej literatury przedmiotu na ten temat, która przyrosła w ostatnim trzyletniu, nie można już powiedzieć, że widokówki są błahe czy nieważne. Ten rodzaj produkcji kulturowej doczekał się licznych opracowań w kontekście ich miejsca w kulturze (by wspomnieć tylko studia Naomi Schor nad obrazowaniem Paryża w epoce *fin de siècle'u*², a w Polsce prace Małgorzaty Baranowskiej³ poświęcone kulturowej funkcji pocztówek), źródeł lokalnych historii czy też dostarczania wzorów dla rekonstrukcji zniszczonej tkanki miejskiej. Widokówki pozwalały prześledzić etapy urbanizacji miast nowoczesnych, ale także wpisywały się znakomicie w analizy „flaneryzmu” i miejskości ich mieszkańców (jak czyniła to wspomniana Schor). Badano także wymiary pocztówkowego kolekcjonerstwa i dziedzictwa historycznego. Równie interesujące były „duchologiczne” projekty artystyczne oparte na retromanii (ten termin Simona Reynoldsa znakomicie zdaje się opisywać książki fotograficzne Mikołaja Długosza). Pisano także o widokówkach jako specyficznej dzie-

1 W tekście posługuję się głównie nazwą „widokówki”, zaliczając do tej kategorii obrazy pokazujące przestrzeń miejską. Traktuję je jako podtyp większego zbioru „pocztówek” – drukowanych obrazów, na których znajdować się mogą także figury ludzkie i nie-ludzkie, okolicznościowe życzenia lub prześmiewcze scenki, komentujące codzienne sytuacje. Pocztówki funkcjonowały w różnych formach i technikach graficznych, jako m.in. litografie, fotografie i stereografie. W tekście słowo „pocztówki” używane jest zatem jako szersza kategoria obrazów.

2 Naomi Schor, „Cartes Postales”: Representing Paris 1900,” *Critical Inquiry* 1992, T. 18, nr 2, 188–244.

3 Małgorzata Baranowska, „Pocztówka masowa i fotografia uczuć,” *Konteksty* 1992, T. 42, nr 3/4.

dzinie fotografii pejzażowej i turystycznej pisano wiele⁴. Nie chcąc powtarzać rozpowszechnionych też zawartych w tych badaniach, w artykule skupię się tylko na relacji dwóch miast pozostających w tym samym splocie historii i kultury – Berlina i Poznania. Dodam również, że moje rozważania mają charakter eseistyczny i nie można traktować ich jako całościowej analizy tego ciekawego rodzaju produkcji kulturowej, jakim są pocztówki. Nie będę zatem pisać o często analizowanych motywach ich wysyłania i kolekcjonowania, czy równie istotnej relacji konwencjonalnego obrazu i prywatnego tekstu⁵. Warto tu nadmienić, że studia nad pocztówkami i widokówkami poznańskimi stanowią istotną gałąź badań historycznych, pamięciologicznych, kulturoznawczych i urbanistycznych, odkrywających przeszłość miasta⁶. Doczekały się one starannych badań m.in. Jakuba Skuteckiego i Artura Jazdona, poświęconych kolekcji zgromadzonej w Bibliotece Uniwersyteckiej UAM⁷. Równie interesujące są popularnonaukowe opracowania wątków tematycznych pocztówek, jak np. album Sławomira Olejniczaka poświęcony tramwajom poznańskim⁸.

4 John Urry, *Socjologia mobilności*, tłum. Janusz Stawiński (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009), 124; Dean MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczek*, tłum. Ewa Klekot, Anna Wieczorkiewicz (Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza 2005).

5 Pewne wątki poruszałam we wcześniejszych publikacjach, zob. m.in. Marianna Michałowska, „Kolekcja widokówek” *Przegląd kulturoznawczy* 2007, nr 2, 98-121; Marianna Michałowska, *Przewrotne przyjemności obrazu. Eseje o fotografii w kulturze popularnej* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2020).

6 Różnienie dotyczy motywów – widokówki, jak wspomniano wcześniej, obrazują widoki miejskie, pocztówki – m.in. scenki rodzajowe, karykatury, motywy patriotyczne.

7 Warto wspomnieć o serii publikacji Skuteckiego z lat 1995-1995, analizujących widokówki poszczególnych dzielnic z lat 1905–1918 oraz 1918–1939, zob. Jakub Skutecki, *Poznań na dawnych widokówkach* (Poznań: Biblioteka Uniwersytecka, 1995); Magdalena Warkoczewska, *Pocztówki z widokami dawnego Poznania (1898–1939): ze zbiorów Muzeum Historii Miasta Poznania* (Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1995); Christian Myschor, *Dni Cesarские w Poznaniu. Różne aspekty uroczystych wizyt Wilhelma II w mieście w latach 1902-1913* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010). Równie interesująca jest praca zbiorowa pod redakcją Sophii Kemlein, zawierająca teksty Rudolfa Jaworskiego, Sophii Kemlein, Krzysztofa Makowskiego, Witolda Molika, Jana Skuratowicza oraz Magdaleny Warkoczewskiej. Zob. *Postkarten erzählen Geschichte. Die Stadt Posen 1896–1918. Pocztówki opowiadają historię. Miasto Poznań 1896–1918*, red. Sophia Kemlein (Lüneburg: Verlag Nordostdeutsches Kulturwerk, 1997). Ciekawe porównanie obrazowania miast europejskich, w tym wypadku Poznania i Strasburga, przedstawia także Hanna Grzeszczuk-Brendel w artykule: „Obraz miasta w pocztówkach Poznania i Strasburga,” w: *Poznań-Strasbourg. Powinowactwa w czasie i przestrzeni. Cross-relations in Space and Time*, red. Hanna Grzeszczuk-Brendel, Małgorzata Praczyk (Poznań: Wydział Historii UAM, 2022).

8 Sławomir Olejniczak, *Tramwajowe pocztówki z Poznania 1898-1945* (Poznań: Kolpress, 2018).

Po przejrzaniu dziesiątek widokówek, upublicznionych w internetowych otwartych archiwach oraz zgromadzonych w prywatnych zbiorach, wybrałam zaledwie kilka, na których pojawiają się powtarzalne motywy wizualne, reprezentujące oba miasta – Poznań i Berlin. Pokazują one głównie znaczące budynki użyteczności publicznej i zabytki architektury. W efekcie wyodrębniłam kilka typowych kontekstów, w których funkcjonowały obrazy miast w przeszłości, co pozwala mi poddać analizie funkcje tych charakterystycznych materialno-wizualnych obiektów dzisiaj, w epoce, w której pierwotna społeczno-komunikacyjna funkcja widokówki przechwytywana jest przez obrazy cyfrowe wykonywane przez samych użytkowników.

W *Paryżu – stolicy XIX wieku* Walter Benjamin (jak nie wzorować się na nim, pisząc o widokówkach?) wyodrębnił kilka motywów charakteryzujących rodzącą się nowoczesność. Należały do nich m.in. pasaże, wystawy światowe czy wnętrza⁹. Idąc za jego przykładem (przy pełnym poczuciu nieoryginalności mojego ujęcia), z historii Berlina i Poznania ostatnich 150 lat wybiorę kilka zaledwie kadrów, które pokazują (niczym różnicujący zbliżenia obiektyw o zmiennej ogniskowej) kulturową bliskość przy zachowaniu różnic miejskich i odmiennych historii.

Panorama

Na litograficznej panoramie Starego Rynku niemieckie i polskie nazwy umieszczono nad wizerunkami najważniejszych budynków: zobrazowano m.in. Stary Ratusz, Nowy Ratusz (już nieistniejący) Pałac Działyńskich, Odwach, Studnię Prozerpiny. Pocztówki nigdy nie wysłano, co utrudnia określenie daty produkcji obrazu. Bamberskie stroje i długie suknie poznanianek sugerują przełom wieków XIX i XX. Samochody i tramwaje wskazują na pierwsze dwudziestolecie XX wieku. Ciekawa jest jednak typowa dla praktyki przełomu wieków dwujęzyczność. Z dzisiejszej perspektywy kieruje ona uwagę odbiorcy na relacje międzykulturowe i wieloetniczność Poznania, znajdującego się geopolitycznie w obrębie Prus. Na opisywanej panoramie czcionki nieco się różnią, co pozwala popuścić nieco wodze fantazji i „nadczytać” obraz. Polskie litery są nieco więk-

9 Walter Benjamin, „Paryż – stolica XIX wieku,” tłum. Hubert Orłowski, w: Walter Benjamin, *Anioł historii*, oprac. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996), 317–334.

sze, niemieckie są drobniejsze. Nie znamy daty publikacji obrazu, może więc polskie nazwy dodrukowano już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości? A może od początku myślano o turystach posługujących się językiem polskim i niemieckim?



Il. 1. Panorama Poznania ok. 1900 roku, ze zbiorów Marianny Michałowskiej

Warto pamiętać, że kulturowo Poznań był wielonarodowościowy, choć wpływy każdej z żyjących tu społeczności nie były rozłożone równomiernie. Odnosiło się to tak do stosunków politycznych, jak i kulturowych uwarunkowań życia artystów. Ewa Hornowska w pracy rekonstruującej twórczość niemieckojęzycznego fotografa żydowskiego pochodzenia Sally'ego Jaffé poświęca uwagę organizacjom fotograficznym i wspomina Photographische Verein Posen (inaczej nazywane Photographische Verein zu Posen), współtworzone przez Niemców i Polaków (autorka podkreśla rolę Bronisława Śniegockiego)¹⁰. Z kolei w Prusach znaczącą rolę odgrywała polonia berlińska, o czym przypomina Sylwia Kędzierska, opisując historię „Dziennika Berlińskiego”, czasopisma wydawanego w latach 1897–1939¹¹. Dwujęzyczność na pocztówkach z tego czasu nie jest wyjątkowa. Nie tylko podaje się nazwę miasta: Poznań / Posen. Równie często występuje typowa sentencja „Gruss aus Posen / Pozdrowienia z Poznania”.

10 Historia życia tego twórcy jest symptomatyczna – pochodząca z Miłostawia rodzina wędruje między Poznaniem i Berlinem. Sam Jaffé ostatecznie przeniósł się do Berlina w roku 1915, gdzie zmarł w roku 1920. Zob. Ewa Hornowska, *Poznański fotograf Sally Jaffé* (Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2021).

11 Sylwia Kędzierska, „Dziennik Berliński” w latach 1897–1939,” *Studia Historyczne*, R. LIX, Z. 4 (2016): 236.

Komunikacja

Podaje się, że pierwszą pocztówkę wydano w roku 1869 na terenie Austro-Węgier¹². Koniec XIX wieku jest czasem rozwoju zarówno środków transportu, początkowo regularnych tras dyliżansów, a następnie kolei i poczty. Wraz z nimi rozwijały się turystyczne mody (do których należał m.in. rytuał wysyłania widokówek). Nie powinno zatem dziwić, że kilkanaście lat później widokówki krążyły żywo w całej Europie, także między Poznaniem i Berlinem. Ucieleśniały one jednak nie tylko międzyludzkie relacje turystyczne, ale także rodzinne i służbowe. Poznań pozostawał w owym czasie, jak już wspomniano, częścią Prus i sprawna komunikacja pocztowa między stolicą a peryferiami była niezwykle istotna dla funkcjonowania państwa. O tym, jak efektywna była, pisze Jakub Skutecki w analizie kart pocztowych przesyłanych przez dr. Wenzela, w roku 1902 dyrektora komisarycznego zarządcy Biblioteki Krajowej (Landesbibliothek) w Poznaniu, do Rudolfa Fockego, przyszłego dyrektora tej instytucji przekształcanej w Kaiser-Wilhelm-Bibliothek. W artykule Skutecki stwierdza, że „[p]ocztówka wysłana z Poznania do Berlina została doręczona już nazajutrz w godzinach porannych”¹³. Przypadek tej widokówki jest interesujący z wielu względów. Po pierwsze, jest to, jak uważa autor, pierwsza zachowana pocztówka z wizerunkiem charakterystycznego gmachu obecnej Biblioteki Uniwersyteckiej przy ulicy Ratajczaka (dawnej Ritterstrasse), po drugie karta pozwala określić dokładne miejsce, z którego wykonano fotografię, stanowiącą dla niej wzór. Po trzecie, analiza odręcznych dopisków i charakteru pisma, zderzona ze studiami nad innymi zgromadzonymi archiwaliami (m.in. korespondencją obu panów), pozwala zrekonstruować do pewnego stopnia relacje zachodzące między nadawcą i adresatem. W analizie widokówek istotne są zatem nie tylko same obrazy, ale może nawet w większym stopniu niż w kontekście samej fotografii informacje, które można wyczytać z ilustracji, teksty wypisane na rewersie i awersie, pocztowe stemple, wskazujące na datowanie przesyłek. Przede wszystkim jednak te obiekty archiwalne opowiadają historię adresatów i nadawców, a poprzez nie – miast. Oddany do użytku w 1902 roku, imponujący budynek Biblioteki, projektu Karla Adolfa Hinckeldeyna (architekta także gmachu Muzeum Narodo-

12 Schor, *Collecting Paris...*, 261.

13 Jakub Skutecki, „Dwie pocztówki adresowane do Rudolfa Fockego,” *Biblioteka*, 29 nr 20 (2016): 126.

wego w Poznaniu) jest jednak świadectwem jeszcze innego procesu – modernizacji Poznania i zmiany jego statusu z prowincjonalnego miasta garnizonowego w wielkopolską metropolię.

Modernizacja początku XX wieku

Rozkład sił politycznych w Poznaniu na przełomie wieków XIX i XX był jednoznaczny. Traktowany jako pruska prowincja (czego odbiciem były nazwy urzędów i instytucji zawierających słowo *Provinz*, jak *Provinzial Museum Posen*) Poznań stopniowo przekształcano w miasto nowoczesne. To Poznań, na skutek m.in. germanizacji, zwracał się kulturowo w stronę Berlina, natomiast Berlin znajdował w Poznaniu możliwość umocnienia swojej obecności i wpływów. Twórcy poznańskiej architektury na przełomie XIX i XX wieku w dużej mierze wzorowali się na berlińskiej (dowodzi tego choćby charakterystyczny wzór mieszczańskiej kamienicy, zgodnie z którym na granicy między częścią „państwa” i „służby” umieszczano pokój przechodni, tzw. „berliński”), bądź budynki te były projektowane przez twórców niemieckich. Pokrewieństwa motywów architektonicznych występowały już wcześniej. W pierwszej połowie XIX wieku w Wielkopolsce aktywny był berlińczyk Karl Gustav Schinkel (twórca m.in. stołecznych gmachów *Neue Wache* i *Altes Museum* oraz podpoznańskich dworów i pałaców, m.in. w Antoninie i Owińskach, oraz szkiców dla zamku w Kórniku). W mieście zgodnie z europejskimi inspiracjami tworzone nowe założenia urbanistyczne, uwzględniające uporządkowanie zieleni miejskiej (m.in. poprzez tzw. *Ring Stübgena*, czyli wytyczony przez Josepha Stübgena na linii dawnych fortyfikacji krąg parków), budowę nowych gmachów użyteczności publicznej, modernizację linii kolejowych. Na widokówkach odzwierciedlono nową architekturę, reprezentującą te germańskie wpływy. Symbolem staje się architektura Dzielnicy Cesarskiej (zwanej też Zamkową¹⁴), zbudowanej w latach 1904-1910. Ciekawie pokazują ją kartki pocztowe zgromadzone w poznańskim repozytorium cyfrowym Cyryl, należące do kolekcji Romana Trojanowicza i Damiana Giełdy. Komentuje je Paweł Michalak:

14 Mimo przyjętych potocznie nazw dzielnic, warto przypomnieć, że w istocie zamek należałoby nazywać królewskim, taką funkcję miał bowiem pełnić.

Forum Cesarskie od początku budziło zachwyt. W istocie, rozmach prac mógł robić wrażenie – w krótkim czasie na stosunkowo małej przestrzeni powstały tak ważne budynki, jak: Teatr Miejski (dzisiaj Teatr Wielki), budynek Komisji Kolonizacyjnej (obecnie Collegium Maius), Akademia Królewska (dzisiaj Collegium Minus), Ziemstwo Kredytowe (Filharmonia Poznańska), Dyrekcja Poczty, Dom Ewangelicki (dzisiaj Akademia Muzyczna) i wreszcie neoromański zamek cesarski¹⁵.

Kształt Dzielnicy Cesarskiej wpłynął na okolicę. Unowocześniono Św. Marcin i kamienice wokół wodotrysku na Königsplatze (obecnego placu Cyryla Ratajskiego). Proces modernizacji pokazuje widokówka przedstawiająca ulicę Św. Marcin, wysłana przez osobę podpisaną jako Otto do pani Anny Bauer. Treść dopisana przez nadawcę oraz stemple pocztowe pozwalają przypuszczać, że Otto był żołnierzem (wskazuje na to pieczęć Regimentu), chociaż przekreślona nazwa miasta i dopisany wyraz „Posen” świadczą o tym, że nie do końca wiedział on, gdzie stacjonuje.



Il. 2. Posen, St. Martinstrasse, ze zbiorów Damiana Giełdy, cyryl.poznan.pl

Co ciekawe, widokówki reprezentujące tę charakterystyczną, historyzującą architekturę po roku 1919 będą nadal wykorzystywane, po nadrukowaniu (a czasem ostemplowaniu) nazwy, wskazującej na polskość miasta. Na widokówce pokazującej Königsplatz ponad nadrukiem „Posen. Perseusbrunnen auf dem Königsplatze” dostemplowano polskie objaśnienie „Poznań. Wodotrysk Perseusza przy placu Nowomiejskim”. Ten swoisty recykling obrazu jest zrozumiały. Po cóż niszczyć niebędące jeszcze w obiegu obrazy, skoro można nadal je sprzedawać, po drobnej aktualizacji?

15 Paweł Michalak, *Dzielnica Cesarska | 1900–1989 | Kolekcja pocztówek Romana Trojanowicza i Damiana Giełdy*, Repozytorium cyfrowe Cyryl, <https://cyryl.poznan.pl/kolekcja/dzielnica-cesarska-i-okolice-1900-1989-kolekcja-pocztówek-romana-trojanowicza/> (9.07.2024).



Il. 3. Posen. Perseusbrunnen auf den Königsplatze, ze zbiorów Romana Trojanowicza, cyryl.poznan.pl

Czas jednak przejść do porównań. Warto pamiętać, że także Berlin od połowy XIX wieku raptownie się modernizuje. Rozpoczęta w 1882 roku budowa Reichstagu (na miejscu pałacu należącego uprzednio do reprezentanta wielkopolskiej rodziny i fundatora kolekcji malarstwa Muzeum Narodowego, Atanazego Raczyńskiego¹⁶) zakończyła się w roku 1894. Reprezentacyjne budowle na Wyspie Muzeów zostają wreszcie w roku 1904 zwieńczone gmachem Bode Museum, budowa Muzeum Pergamońskiego trwa do 1930 roku. Reprezentują one ten sam styl architektoniczny, który odnaleźć można w Poznaniu. Kiedy patrzę na widokówki ukazujące obiekty w Berlinie, zaczynam lepiej rozumieć charakter architektury poznańskiej. Jakby ciężki, historyzujący model berlińskich gmachów zainfekował także te obiekty.

Symbole wielkomiejskości

Widokówki pozwalają rozpoznać wspólne dla obu miast rysy architektoniczne, ale także zrozumieć sposoby myślenia o wielkomiejskości. Charakterystycznym motywem wizualnym jest perspektywa alei miejskich. Pomiedzy fasadami eleganckich kamienic znajdowała się zazwyczaj aleja drzew. Istotną rolę w obrazowaniu odgrywali przechodnie i pojazdy, tramwaje konne, samochody. Na kartach pocztowych z Poznania jeszcze nie widać tłoku, jednak na tych berlińskich mężczyźni w garniturach i kobiety w sukniach ponad kostkę, wsiadający do tramwajów konnych, a z czasem także samochody, stają się częstym motywem obrazów. Reprezentują one „wielkomiejskość”. Nowoczesność ilustrują

16 Raczyński marzył o tym, aby jego kolekcja malarstwa niemieckiego stała się bazą dla jego muzeum w Berlinie.

także obrazy publicznych instytucji naukowych i rozrywkowych. Popularne stają się widokówki pokazujące ogrody zoologiczne, ogrody botaniczne i palmiarnie. Przedstawiają one przestrzenie służące rozrywkom mieszczan – spacerom miejskim i podmiejskim.

Dzielnice Dahlem, w której znajdują się berlińskie Muzeum Botaniczne (1905) i Wielki Dom Tropikalny (1907), Franz Hessel nazywał „cudownym tworem nauki i dobrego smaku”, podkreślając spójność architektury, planu urbanistycznego „letniego wdzięku”¹⁷. Pierwszy plan pocztówki pokazującej Ogród Botaniczny wypełniają gigantyczne liście wiktorii królewskiej (*Victoria regia*), w tle widzimy mostek i platformę widokową. Upodobanie do miejsc tego rodzaju wiązać można z rozwijającą się coraz silniej tendencją do łączenia rozrywki i zdobywania wiedzy naukowej. Zarówno w Berlinie, jak i Poznaniu to także przejaw kolonialnych ambicji¹⁸.



Il. 4. Ogród Botaniczny w Berlinie, ok. 1910, ze zbiorów Marianny Michałowskiej

Il. 5. Palmiarnia w Poznaniu, fot. Tadeusz Biliński, ze zbiorów Marianny Michałowskiej

We wspomnieniach mieszkańców (m.in. wspominającego ogród zoologiczny w Berlinie Waltera Benjamina) ten dyskurs jest zapomniany, przestonięty do świadectw z dzieciństwa lub niewinnej przechadzki¹⁹. Co ciekawe, na powo-

17 Franz Hessel, „*Flâneur w Berlinie*,” tłum. Sława Lisiecka, *Literatura na świecie* 361-362, nr 8-9 (2001): 230-231.

18 O powiązaniu poczdamskich ogrodów botanicznych z kolonializmem piszą m.in. Noam Gramlich, Lydia Kray, „(Post-)Colonialism and the Botanical Gardens at Potsdam”, *Pocolit.com*, 13.07.2020, <https://pocolit.com/en/2020/07/13/post-colonialism-and-the-botanical-gardens-at-potsdam/> (27.07.2023).

19 Walter Benjamin, „Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego,” tłum. Andrzej Kopacki, *Literatura na świecie* 2001, 361-362, nr 8-9 (2001), 93-94.

jennej już widokówce pokazującej poznańską Palmiarnię (zbudowaną w latach 1910–1911), uwagę fotografa Tadeusza Bilińskiego przykuł niemal identyczny co w Berlinie staw z gigantycznymi wodnymi roślinami (okazami wiktorii amazońskiej²⁰). Przestrzeń skadrowano nieco inaczej, uwydatniając metalowo-szklaną konstrukcję dachu.

Poznańską od berlińskiej palmiarni różnił nie tyle typ architektury, co skala budynków. Prowincjonalne miasto od stolicy Prus odróżniała zarówno liczba mieszkańców, jak i potencjał kulturowy. Tę różnicę wielkości znakomicie ilustrują widokówki pokazujące dworce kolejowe. Berlińskie są budowane na wiaduktach, „wcinając się” niemal w ciasną miejską zabudowę (jak dworce na Friedrichstrasse i Schlesischer Bahnhof). Barwiona widokówka dworca kolejowego w Poznaniu wykonana z Mostu Dworcowego pokazuje plac z pętlą tramwajową przed fasadą z czerwonej cegły, a w głębi budynek Poczty Głównej. Przechodnie idą chodnikiem wzdłuż płotu, pod wejście na dworzec podjeżdżają dorożki. W porównaniu z Berlinem przypomina to małe miasteczko.

Zauważyć należy, że motywy przedstawiane na pocztówkach nie są niezwykle wśród obrazów miast europejskich (czy nawet amerykańskich) tego okresu i wskazują na typowy dla konkretnych ośrodków miejskich sposób rozwoju przestrzeni urbanistycznych. Ich obrazowanie jest w dużej mierze skutkiem technologicznych uwarunkowań fotografii. Ponieważ celem widokówki jest przedstawienie „widoku”, osoby fotografujące skupiają się na widzeniu perspektywicznym – uogólniającym pejzaż miejski. Dlatego wybierane są przestrzenie pozwalające uchwycić obrazowany budynek lub plac w całości (lub w dużym fragmencie). Preferowane jest ujęcie z wyższej kondygnacji, aby lepiej zaprezentować budynki w perspektywie ulicy, lub z lotu ptaka, aby pokazać lotnisko.

Nowoczesność nie zawsze kończy się tryumfem, dlatego też niekiedy na pocztówki²¹ trafiają obrazy katastrof. Chociaż John Urry uważa, że „nie widuje się raczej kart pocztowych lub turystycznych fotografii z ‘krajobrazami’ śmieci, nędzy, ścieków i grabieży”²², to jego stwierdzenie trzeba jednak uznać za uproszczenie. Jak pokazuje kolekcja pocztówek Johna Kasmira, także obrazy wypadków i ka-

20 Właśc. nazwa to *Victoria amazonica*, inaczej *Victoria regia*.

21 Tym razem używam słowa *pocztówka*, bo pokazują zdarzenia, a nie widoki.

22 Urry, *Socjologia mobilności...*, 125.

tastrof naturalnych znajdowały swoich odbiorców²³. W berlińskich archiwach zachowało się nadzwyczaj wiele pocztówek pokazujących powódź z roku 1903. Zdjęcia poznańskiej powodzi z roku 1924 nie stały się motywem kart pocztowych, jednak zachowała się znakomita dokumentacja fotograficzna Romana Stefana Ulatowskiego z widokami na zalane Chwaliszewo i Ostrów Tumski. W zbiorach Biblioteki Kórnickiej PAN znajduje się natomiast pocztówka pokazująca inne wydarzenie z 23 listopada 1901 roku, katastrofę kolejową na dworcu kolejowym Głowno (dziś Poznań Wschód). Pociąg towarowy z Gniezna zdezerzył się tam z pociągiem osobowym jadącym z Wrześni²⁴.



Il. 6. Katastrofa kolejowa na dworcu Poznań Wschód, ze zbiorów Biblioteki Kórnickiej PAN

Fotograf, podpisany jako J. Themal, uchwycił powykręcane konstrukcje wykolejonych wagonów. Odręczny tekst otaczający obraz jest niewyraźny, ale można doczytać, że nadawczyni ołówkiem napisała do adresatki „niech się Mama już nie gniewa”. Czy chciała w ten sposób usprawiedliwić swoje opóźnienie? Czy też powiadomić o zmianie planów?

Także w Berlinie zdarzały się katastrofy. Pocztówka z 26 września 1908 roku pokazuje uszkodzony wiadukt, z którego osuwają się wagony kolejki. Nadal znajdują się na nim ludzie. Poniżej stoją gapie, ratownicy i policjanci. Widokówki pokazują więc życie miejskie w stopniu, który nie do końca został jeszcze poddany dyktatowi masowej turystyki, a także pozwalają nawiązać kontakty służbowe lub podtrzymać kontakt z osobami bliskimi.

23 Wreck. Postcards from the Collection of John Kasmin, Trivia Press, London 2017.

24 Opis z „Dziennika Poznańskiego” nr 271 z dnia 26 listopada 1901 roku dostępny pod adresem: <https://www.fyrteleglowna.pl/archiwum/katastrofa-kolejowa-2/> (7.07.2024).



Il. 7. Katastrofa kolejowa w Berlinie, 1908, ze zbiorów Marianny Michałowskiej

Ideologizacja

Do motywów pokazywanych na kartach pocztowych należą także lokalne i państwowe święta. W Poznaniu publikowano ich obrazy zarówno w epoce cesarskiej, jak i czasach po odzyskaniu niepodległości po roku 1918²⁵. Typowym miejscem obchodzenia tych świąt był plac przed Zamkiem lub obecny Plac Mickiewicza. Pocztowniki pokazują miejski tłum przed Zamkiem Cesarskim. Opatrzono je zwrotem „Gruss von des Posener Kaisertagen”. Na tle neoromańskiej architektury widać powiewające flagi. Uwagę przykuwa jednak tłum odświętnie ubranych mieszkańców. Widokówka była nie tylko pamiątką z wydarzenia, lecz miała także wymiar polityczny. Wskazuje na tenże Ewa Skorupa, cytując fragment z „Dziennika Poznańskiego” z roku 1904, relacjonującego proces wydawców pocztówek patriotycznych. Oskarżyciel stwierdzał, że „obraz wywiera wrażenie wprost na zmysły tłumów, a przeto o wiele jest niebezpieczniejszym od piosnki o tej samej tendencji”²⁶. Podczas zaborów pocztówki (zwłaszcza

25 Interesującą analizę przedstawia Christian Myschor. Por. Myschor, *Dni Cesarskie w Poznaniu*.

26 Ewa Skorupa, „Dziewiętnastowieczna ikonosfera a tożsamość narodowa,” w: *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, red. Anna Pilch, Marta Rusek (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2015), 44. Ciekawy kontekst dla politycznie wykorzystywanych pocztówek podaje też Agnieszka Baszko. Zob. Agnieszka Baszko, „Te obrazki mogą zagrozić pokojowi publicznemu”. Karty pocztowe ze

wykorzystujące ikonografię patriotyczną, np. grafiki Artura Grottgera) miały potencjał tożsamościowy i skierowany przeciw zaborcy. Jako takie stanowiły zagrożenie dla nadawców i odbiorców, a to dlatego, że – jak przypomina Skorupa – zawierały tekst otwarty i podlegały cenzurze urzędników państwowych. Wysyłanie obrazów o treściach patriotycznych i symbolicznych mogło narazić tak nadawcę jak i odbiorcę na konsekwencje policyjne. Czy jest to także przypadek widokówek?

Pocztówka z Dni Cesarskich niewątpliwie promuje niemiecką tożsamość miasta, tak jak pocztówki publikowane po roku 1918 i pokazujące święta narodowe organizowane przed Pomnikiem Wdzięczności popularyzowały obraz Poznania jako miasta polskiego. Widokówki pokazywały to, co stać się mogło znakiem miasta – usuwano zatem te obiekty symboliczne, które mogły reprezentować „niechciane dziedzictwo” i zastępowano tym „właściwym” z perspektywy ideologicznej. W okresie międzywojnia widokówki patriotyczne przedstawiały Poznań, w którym nie ma już pomnika Bismarcka (przetopiony materiał z monumentu wykorzystano częściowo w figurze Chrystusa Króla²⁷, a częściowo do popiersia Jana Baptysty Quadro) i w miejscu którego postawiono wspomniany Pomnik Wdzięczności (właśc. Pomnik Najświętszego Serca Jezusowego). Na widokówkach przytłaczająca bryła pomnika wyniesiona w górę dominuje nad placem i niemal góruje nad budynkiem Collegium Minus. Pocztówki ilustrują uroczystości, składanie kwiatów, niekiedy także schody pomnika stają się trybuną dla widzów patriotycznych uroczystości z udziałem wojska.

Specyficznym elementem dyskursu politycznego są widokówki pokazujące wielkie wystawy. O ile jeszcze dla Benjamina wielkie wystawy były miejscami „pielgrzymek do fetysza towaru”²⁸, o tyle pocztówki z Berlina i Poznania stawiały się manifestacją państwowości i znaczenia gospodarczego. Kartka wysłana 6 listopada 1928 roku pokazuje tereny targowe pod Berlinem²⁹. Budynki mają

zbioru Bernarda Chrzanowskiego przed niemieckim parlamentem,” *Biblioteka* 33, nr 24 (2020).

27 Funkcjonują trzy nazwy pomnika projektu Lucjana Michałowskiego, którego figura była częścią: Pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa, Pomnik Chrystusa Króla lub Pomnik Wdzięczności.

28 Benjamin, *Paryż – stolica XIX wieku...*, 324.

29 Widokówkę można obejrzeć pod adresem: <https://www.ansichtskartenversand.com/ak/90-stare-pocztowki/318-Cepeliny-nad-Berlin/12443163-AK-Berlin-Graf-Zeppelin-ueber-Messege-laende-mit-Austellungshallen-am-Kaiserdamm> (7.07.2024).

nowoczesne fasady i dachy typowe dla hal wystawowych. Zdjęcie lotnicze pozwoliło autorowi ująć pawilony na tle zabudowy mieszkalnej i uchwycić przelatujący nad nim sterowiec. Opis głosi: „Graf Zeppelin über Messengelände mit Ausstellungshallen am Kaiserdamm“. Tej manifestacji przemysłowych możliwości Niemiec można przeciwstawić widokówki publikowane podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929.



Il. 8. Powszechna Wystawa Krajowa, 1929, ze zbiorów Romana Trojanowicza, cyryl.poznan.pl

Na pocztówkach z kolekcji Tadeusza Bonieckiego najczęściej fotografowanymi obiektami były Wieża Górnosłaska, Pawilon Związków Ziemian, Pałac Sztuki (obecnie Collegium Anatomicum UM im. Karola Marcinkowskiego) oraz gmach Dyrekcji Pewuki. Architektura pawilonów odróżniała się od tej wykorzystanej w targach berlińskich, więcej tu neoklasycyzmu (z wyjątkiem może Wielkiej Areny). W komentarzu do kolekcji czytamy: „Liczba gości, których spodziewano się na wystawie i którzy faktycznie odwiedzili Poznań w czasie czterech miesięcy jej trwania (ponad 4 mln osób), spowodowała, że władze Pewuki, ale także liczne firmy zdecydowały o emisji rekordowej liczby pocztówek, które, rozsyłane po całym świecie przez wystawowych gości, miały promować to wydarzenie”³⁰. Dyskurs polityczny spleta się tutaj z dyskursem urbanistycznym. Nowe inwestycje, a także symbole architektoniczne, jak zachowana do dziś wieża pawilonu reprezentacyjnego projektu Rogera Ślawnickiego, tworzą nowy obraz miasta – aktywnego i rozwijającego się, pasującego do obrazu odrodzonej Rzeczypospolitej.

30 <https://cyryl.poznan.pl/kolekcja/pewuka-1929-pocztowki-tadeusza-bonieckiego/> (7.07.2024).

Konsekwencje II wojny światowej odciskają swoje piętno na widokówkach poznańskich i berlińskich nie tylko z uwagi na zniszczenia wojenne, ale także polityczną zmianę granic. Symbolem wojny wygranej przez aliantów stał się wizerunek spalonego Reichstagu. Na pocztówkach wydawanych w ZSRR domalowano na rozbitej kopule radziecką flagę. Natrafić można także na pocztówki ilustrujące zniszczone dzielnice i ich mieszkańców na gruzach miasta. W dyskursie peerełowskim widokówki miały inny wydźwięk – pokazywały zgliszcza po to, by zestawzić je z procesem odbudowy. W kolejnych latach po roku 1945 ten dyskurs zyskał na sile. Pocztówki z obrazami zniszczeń wojennych stają się świadectwem bohaterstwa i uzasadnieniem obrania przez władze nowego kursu historycznego, a także podstawą budowy nowego miasta i nowego kraju. Paradoksalnie, zniszczenia pozwoliły nadać kształt powojennej tkance urbanistycznej. Niechciane elementy „niemieckiej” przeszłości (ale także przeszłości żydowskich współmieszkańców) zostały zatarte na rzecz rekonstrukcji polskiej historii Poznania.



Il. 9. Poznań, rok 1974, fot. Piotr Krassowski, ze zbiorów Marianny Michałowskiej

Na widokówce z 1974 roku zestawiono cztery fotografie Poznania, które wykonał Piotr Krassowski. Widzimy na nich obrazy historii polskiej i niemieckiej, ale już oswojone i włączone w polską historię. Zapomniano o germańskiej proweniencji Teatru Wielkiego i Budynku Auli Uniwersyteckiej. Harmonijnie współgrają z wizerunkami Biblioteki Raczyńskich i Rynku z domkami budniczymi i Ratuszem w tle. Kiedy jednak to zdjęcie porównamy z panoramą opisaną na wstępie, to widzimy konsekwencje decyzji, jaką podjęli architekci, by odbudować zniszczony w 60 procentach podczas II wojny światowej Stary Rynek. Ujed-

nolicono go w stylu renesansowym (jak starówki innych polskich miast: Warszawy czy Gdańska)³¹.



Il. 10. Berlin Wschodni, po 1976 roku, ze zbiorów Marianny Michałowskiej

Berlin w tym czasie zmierzyć się musiał nie tylko z odbudową zniszczeń wojennych, lecz także z podziałem miasta na strefy okupacyjne. Widokówka z Berlina Wschodniego, wysłana w roku 1987, pokazuje ówczesny Marx-Engels-Brücke (obecnie Schlossbrücke) z widokiem na Katedrę i wieżę telewizyjną na Alexanderplatz. Po prawej widać oddany do użytku w 1976 roku socmodernistyczny Pałac Republiki (rozebrany w latach 2006–2008 i zastąpiony historyzującą bryłą Pałacu Hohenzollernów). Inny charakterystyczny motyw widokówek z Berlina Wschodniego to reprezentacyjna Stalinallee (nazwa funkcjonowała od 1949 do 1961 roku), obecnie Karl-Marx-Allee. Karta z końca lat 50. ukazuje dwupasmową aleję, rozdzieloną linią zieleni pośrodku³². Perspektywę wyznaczają pierzeje modernistycznych gmachów, przypominające architekturę warszawskiego Muranowa. Na ulicach nieliczne jeszcze samochody, na przejściu ludzie w płaszczach i kapeluszach. Na przejściu czeka starsza para z psem. Na Kurfürstendamm w Berlinie Zachodnim dzieje się więcej. W punkcie zbiegu perspektywy najczęściej widnieje, pozostawiona jako pomnik, wieża zbombardowanego w 1943 roku Kościoła Pamięci (*Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*). Po

31 Ciekawe zestawienia refotografii pokazujących zniszczony i odbudowany fragment Starego Miasta można znaleźć w opisie Mateusza Markowskiego. Zob. Mateusz Markowski, *Stary Rynek w Poznaniu: zniszczenie i odbudowa*, <https://www.whitemad.pl/stary-rynek-w-poznaniu-zniszczenie-i-odbudowa/> (7.07.2024).

32 Obraz pod adresem <https://www.flickr.com/photos/36691513@N06/7322640750> (7.07.2024).

chodnikach wędrują tłumy, ulice wypełniają samochody³³. Szczególnie efektowny widok zapewniają zdjęcia zmierzchowe i nocne. Wówczas miasto rozświetlają neony, latarnie i światła reflektorów. W czasach Peerelu, dla niewielkich, uprzywilejowanych poznaniaków podróżujących do Berlina Zachodniego Ku'damm symbolizował wolność i niedostępne dobra konsumpcyjne. Wysyłane z niego do Polski pocztówki miały wyjątkową wartość, bo obiecywały to, co zabronione. Czy namiastką Ku'dammu mógł być umieszczany na widokówkach poznańskich Okrągłak? W pejzażu dziennym dominował nad perspektywą ulicy Fredry, lecz chyba najbardziej atrakcyjny był w nocy, gdy na gmachu pojawiał się geometryczny neon, tworzący iluzję zakłócającą walcowaty kształt obiektu.



Il. 11. Pocztówka z Poznania, lata 80. XX wieku, fot. Wiesław Stasiak,
ze zbiorów Marianny Michałowskiej

Podobnie funkcjonowały na widokówkach inne obiekty wybudowane w latach powojennych: cztery wieżowce „Alfy”, Dom Studencki „Jowita” z charakterystycznym neonem „Centra. Akumulatory” czy rondo Kaponiera. Widzimy je na widokówce na podstawie fotografii Wiesława Stasiaka z lat 80. ubiegłego wieku. Ukazane o zmierzchu, rozświetlone neonami i światłami samochodów były namiastką Zachodu. Opis przypomina o zmianach, które przeszło miasto, a także o trwałości nazw w ludzkiej pamięci (lub niepamięci): Ulica Czerwonej Armii (to oczywiście Św. Marcin), Rondo Mikołaja Kopernika (nazywane dzisiaj Kaponierą), podziemne przejście i ulica Głogowska.

³³ Obraz pod adresem <https://www.flickr.com/photos/92585522@N05/31599869697> (7.07.2024).

Antypocztówki?

Czy dzisiaj jeszcze widokówki są nam potrzebne? Nie służą już przecież komunikacji, podporządkowane zostały praktykom turystycznym i reklamowym. Spójrzmy na kilka przykładów. Na dwóch współczesnych pocztówkach z Poznania i Berlina narysowano wybrane elementy „poznąskości” i „berlińskości”. Tę pierwszą reprezentują kamieniczki Starego Rynku, Ratusz, figura Bamberki, oczywiście koziółki, ale także tramwaj³⁴. Tę drugą zabytki i pomniki, takie jak Anioł z Kolumny Zwycięstwa, wieża na Alexander Platz, Checkpoint Charlie, Pomnik Holocaustu Petera Eisenmana, ale także stojącego niedźwiedzia i słynnego zestawu z kiełbasą, czyli *curry wurst*³⁵. Pomiędzy rysunkami przepływa Szprewa. Tego typu pocztówki imitujące dziecięce rysunki są przejawem globalnego turystycznego rynku i mają na celu eksponowanie związków, nie różnic. Obiecują pewien „luz” w traktowaniu historii, pokazanie atrakcyjności miast dla młodych podróżników. Równie często widokówki publikowane w formie reprintsu lub symulującej przeszłość sepii stają się wyrazem współczesnej „retromanii” lub wędrówki śladami przeszłości. Fascynację drukowanymi kartkami obrazuje zjawisko *postcrossingu*. Jak piszą Wioleta Ferenc-Stadnik, Iwona Jeszka, Izabela Majos, Izabela Porębska i Karolina Zawadzka, *postcrossing*:

łączy media tradycyjne (kartki pocztowe wysyłane za pośrednictwem poczty) z cyfrowymi (każda kartka posiada swój unikalny numer ID, który należy umieścić na pocztówce, by odbiorca po otrzymaniu mógł zarejestrować ją w internecie). Dzięki temu w sieci powstaje ogromny katalog pocztówek, które nie są jedynie wizerunkami, lecz faktycznie istnieją³⁶.

To pocztówki zatem kształtują wyobraźnię wernakularną i nawet zastępując „kupne” pocztówki zdjęciami robionymi przez aparaty w smartfonach i dzieląc się nimi z bliskimi wykorzystujemy utarte kody wizualne. Wzorujemy nasze *instastories* na obrazach zakorzenionych w pamięci. Czy te obrazy są sztuczne? Nazwałabym je skonstruowanymi. Może i rzeczywistość miast nie przypomina

34 Obraz pod adresem: <https://sklep.visitpoznan.pl/pl/p/Pocztowka-Poznan-Trasa-spacerowa/149#galleryName=productGallery,imageNumber=1> (7.07.2024).

35 Julia Gash, *Berlin Postcard*, <https://juliagash.co.uk/products/berlin-postcard> (7.07.2024).

36 Wioleta Ferenc-Stadnik, Iwona Jeszka, Izabela Majos, Izabela Porębska, Karolina Zawadzka, „Retronostalgia, czyli o *postcrossingu*,” *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka* 84, nr 4 (2014): 52.

obrazów z widokówek, jednak to widokówki pozwalają nam rozpoznać miasta, po których wędrujemy.

Beata Juchniewicz w badaniach poświęconych Wrocławowi pisze:

Pocztówka z miasta jest szczególnym rodzajem przekazu. W wypadku widokówki jej obraz tworzony jest niejako okiem turysty i dla turysty. To pewien wykreowany wizerunek miasta pozostający w związku ze współczesnym sposobem wizualnej konsumpcji przestrzeni miejskiej. Podlega on pewnym uproszczeniom, bo najczęściej zadaniem pocztówki jest za pomocą obrazu pokazać jakiś szczególny aspekt charakterystyczny dla danej przestrzeni w sposób zwięzły i czytelny. I ten walor komunikatywności przekazu formy widokówki będzie najważniejszy³⁷.

Ponieważ miasta takie jak Poznań i Berlin, dotknięte historycznymi zmianami – następowaniu po sobie zniszczeń i odbudowy – nieustannie się zmieniają (co nie spotyka takich „niezmiennych i wiecznych” parków kulturowych jak np. Wenecja), także repertuar zabytków architektury na widokówkach będzie aktualizowany – w Berlinie dojdzie do nich architektura ukształtowanego w latach 90. ubiegłego wieku Potsdamer Platz, w Poznaniu zmieniona przez szklaną „piramidę” Bałtyku perspektywa od placu Mickiewicza w kierunku Kaponiery.

Współczesne widokówki są jednak częściej niż te dawne ironiczne i sarkastyczne (choć przecież także na przełomie wieków XIX i XX funkcjonowała dziedzina pocztówek humorystycznych i satyrycznych), pokazują nie tylko motywy, z których chcemy być dumni – czasem także te, których się wstydzimy. Do niechlubnego poznańskiego świadectwa architektonicznego należy dworcowy „chlebak”, który podobnie jak hala berlińskiego Dworca Głównego miał lekko unosić się nad torami, a stał się symbolem nieprzemyślanej inwestycji. Jednak kiedy wyszukiwałam berlińskie symbole brzydoty, przeglądarka wskazała socmodernistyczne blokowiska, których odbiór jest niejednoznaczny: z jednej strony nie pasują one do turystycznego dyskursu malowniczości, z drugiej właśnie dlatego budzą zainteresowanie (jak wycieczka trabantem do wschodniej części miasta lub syrenką do Nowej Huty w Krakowie). W Poznaniu tematem widokówki stały się jednak nie budynki, lecz proces. Oto w 2022 roku grupa aktywistów³⁸ rozpoczęła publikację

37 Beata Juchniewicz, „Korespondaż – pocztówki z Wrocławia. Czytanie miasta,” *Architectus* 59, nr 3 (2019): 93.

38 Autorami pocztówki była facebookowa grupa Poznański Trójkąt Bermudzki, specjalizująca

cyklu pocztówek podsumowujących trzy lata uciążliwych dla mieszkańców i gości remontów.



Il. 12. Rozkopane, 2023, ze zbiorów Marianny Michałowskiej

Poznań zmienił się w „Rozkopane”. Na fotomontażu symbole miasta umieszczono na stercie piachu. Na pierwszym planie widzimy ogrodzenie z drutem kolczastym i parkometrem. Na dalszym planie przed gmachami Okrąglaka i Teatru Polskiego pracują koparki i betoniarki, w tle, zza usypiska, wyłania się wieża Ratusza. Ponad wszystkim unosi się latający spodek. Nie brak tu motywów z oryginalnego Zakopanego: konie ciągną sanie, górale i góralki tańczą. Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej, dostrzeżemy jedną z tancerek w objęciach ufoludka i postać w surducie z głową królika (czyżby nawiązanie do Lewisa Carrolla?). To w istocie rodzaj „antypocztówki” – wizerunek, który raczej zniechęca, niż zachęca do odwiedzenia miasta. Ten gorzki obraz dobrze pasował do krytyki miasta jeszcze dwa lata temu, jednak remonty się skończyły i szybko o nich zapomniano. Miasto wyporządkniało, chociaż nadal mieszkańcy i turyści narzekają na „betonożę”, która powstała w konsekwencji przebudowy ulic i placów. Widokówka z „Rozkopanego” pozostanie surrealistycznym zapisem, świadectwem momentu nie tak odległej przeszłości.

W podsumowaniu zwrócę uwagę na trzy tylko wnioski z wielu, do których prowadzi oglądanie widokówek. Po pierwsze, wyraźnie rysują się historyczne relacje obu miast. Ujawnia je nie tylko warstwa wizualna, lecz przede wszystkim

podpisy i dopiski na widokówkach. Ciekawe na przykład, że dla pokazania europejskości Pewuki podpisy umieszczano w dwóch językach, polskim i francuskim (ówcześnie bardziej popularnym od angielskiego jako język elit). Po drugie, porównanie widoków miast prowadzi do odkrywania ich nieoczywistych historii. Po trzecie wreszcie, pocztówki są znakomitym narzędziem do pobudzania wspomnień. Rozmawiając o widokówkach z rodzinnej kolekcji z najbliższymi odkrywamy zapomniane powiązania rodzinne i rekonstrukcje dawnych podróży (zadać można pytania: „kim był nadawca?”, „kto mógł tam podróżować i w jakim celu?”). W tytule tekstu celowo posłużyłam się metaforą „powiększenia”. Dzięki jej użyciu mogę wybierać z historii fragmenty, kadry i zamiast spójnej historii odkrywać interesujące mnie wycinki przeszłości. Widokówka jest dla mnie rodzajem obiektywu o zmiennej ogniskowej, dzięki któremu mogę (jak za pomocą teleobiektywu) dostrzec szczegóły przeszłości miasta, a czasem użyć „szerokokątnego”, by zobaczyć miejską panoramę. Berlin i Poznań widziane przez ten obiektyw, przy wszelkich różnicach, nie wydają się od siebie aż tak odległe.

Summary

“Blow-ups” – some postcards from Berlin and Poznań

The title metaphor of “blow-ups” lets us regard selected visual motifs depicted on city postcards. They introduce the story of the relationship between the two not so distant cities of Poznań and Berlin. Each of the passages in the text points to some dominant theme of the use of postcards from their appearance in modern culture at the end of the 19th century until today. In *Paris – the Capital of the 19th Century*, Walter Benjamin singled out a number of motifs characteristic of the emerging modernity. These included arcades, world exhibitions or interiors. Following his example (and fully aware of the lack of originality of my approach), I choose a few frames from the histories of Berlin and Poznań of the last 150 years. They show (like a zoom lens with variable focus) cultural proximity and preserved urban differences and divergent histories. I choose the following fragments: panorama, communication, modernisation of the early 20th century, symbols of the metropolis, and ideologisation. The text ends with a section entitled: anti-postcard.

The *Panorama*, based on an interpretation of a postcard depicting the Old

Market in Poznań from the turn of the 20th century, introduces the historical context of the city and the phenomenon of multiculturalism. It also evokes the bilingualism typical of turn-of-the-century practice. From today's perspective, it directs the viewer's attention to intercultural relations and the multi-ethnicity of Poznań, geopolitically located within Prussia. *Communication* reminds us of the need for the rapid transmission of information, How effective it was is described by Jakub Skutecki in an analysis of the postcards sent by Dr. Wenzel, in 1902 acting administrator of the Landesbibliothek (National Library) in Poznań, to Rudolf Focke, the future director of this institution transformed into the Kaiser-Wilhelm-Bibliothek. In the article, Skutecki states that "a postcard sent from Poznań, was delivered to Berlin the very next day in the wee hours of the morning". The analysis of the postcards is therefore not only important in terms of the images themselves, but perhaps even more so than in terms of the photograph itself, the information that can be read from the illustrations, the texts written on the reverse and the obverse, the postal stamps indicating the dating of the mail. Above all, however, these archival objects tell the story of the addressees and senders and, through them, of the cities. *Modernisation in the early 20th century* tells the story of the changes taking place in Poznań, inspired in part by the city's close relationship with Berlin. Treated as a Prussian province (reflected in the names of offices and institutions containing the word *Provinz*, such as the Provinzial Museum Posen), Poznań was gradually transformed into a modern city. As a result of, among other things, Germanisation, Poznań moved culturally towards Berlin, while Berlin found in Poznań an opportunity to strengthen its presence and influence. The creators of the architecture of Poznań at the turn of the 19th and 20th century were largely modelled on the Berlin architecture (this is evidenced by the characteristic pattern of a bourgeois tenement house, according to which at the border between the "state" and "servants" part a passable room, the so-called "Berliner", was placed), or the buildings were designed by German creators. Related architectural motifs were already present earlier. In the first half of the 19th century, a Berliner, Karl Gustav Schinkel, was active in Wielkopolska (the author of e.g. the buildings in the capital of the Neue Wache and the Altes Museum, and manors and palaces near Poznań, e.g. in Antonin, Owińska, and sketches for the castle in Kórnik). In the city, in line with European inspirations, new urban layouts were created, including the reorganisation of urban greenery (e.g. through the so-called Stüb-ben Ring, a circle of parks delineated by Joseph Stüb-ben along the line of former

fortifications), the construction of new public buildings, and the modernisation of railway lines. The postcards reflect the new architecture, representing these Germanic influences. The architecture of the Imperial Quarter (also known as the Castle Quarter), built between 1904 and 1910, becomes a symbol.

The theme of modernisation is developed in the section *Symbols of the metropolis* devoted to postcards showing the architecture of, among others, railway stations and botanical gardens. It should be noted that the motifs depicted are not unusual among images of European (or even American) cities of the period, and indicate the way in which urban spaces develop typically in specific urban centres. Their depiction is largely the result of the technological conditions of photography. Since the aim of the postcard is to present a “view”, photographers focus on perspective vision, generalising the cityscape. Spaces are therefore chosen to capture the pictured building, or square, in its entirety (or in a large fragment). A shot from an upper floor is preferred to better display the buildings in a street perspective, or from a bird’s eye view to show the airport.

In the section entitled *Ideologisation*, I recall the political use of postcards, which were used to showcase and popularise national festivals (e.g. the Imperial Days in Poznań in the first decade of the 20th century) as well as industrial fairs (e.g. the Berlin Exhibition of 1928 and the First General National Exhibition in Poznań in 1929). These images not only commemorated urban attractions, but were a presentation of the political and economic power of the country. Political discourse is intertwined here with urban discourse. New investments, architectural symbols, such as the tower of the representative pavilion designed by Roger Sławski, which has survived to this day, create a new image of an active and developing city, matching the image of the reborn Republic. The consequences of the Second World War leave their mark on the postcards of Poznań and Berlin not only because of the war damage, but also because of the political change of borders. In the communist discourse, postcards showed the ruins in order to juxtapose them with the reconstruction process. In the years following 1945, this discourse gained momentum. Postcards with images of wartime devastation became a testimony to heroism and a justification for the authorities to take a new historical course, as well as a basis for the construction of a new city and a new country.

In conclusion, I pose the question: are postcards still necessary today, in the age

of social media and the dominance of digital images? In response, I distinguish two major purposes of today's production: advertising and commercial on the one hand and critical and mocking on the other. Postcards, therefore, shape the vernacular imagination and even by replacing "bought" postcards with pictures taken by smartphone cameras and sharing them with loved ones we are using established visual codes. They are also a manifestation of cultural trends such as the phenomenon of *postcrossing*, combining traditional media with a digital catalogue of postcards. We model our instastories on images rooted in memory, including those constructed by postcard views. The postcards described make it possible not only to reconstruct the histories of Poznań and Berlin, but also to follow their ambiguous, common and at the same time separate history and to gain insight into the socio-political contexts in which the images function.

Bibliografia

Baranowska, Małgorzata. „Pocztówka masowa i fotografia uczuć.” *Konteksty* 42, nr 3/4 (1992).

Baszko, Agnieszka. „Te obrazki mogą zagrozić pokojowi publicznemu”. Karty pocztowe ze zbioru Bernarda Chrzanowskiego przed niemieckim parlamentem.” *Biblioteka* 33, nr 24 (2020), DOI: 10.14746/b.2020.24.5.

Benjamin, Walter. „Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego.” Tłum. Andrzej Kopacki. *Literatura na świecie* 361–362, nr 8–9 (2001).

Benjamin, Walter. *Paryż – stolica XIX wieku*. Tłum. Hubert Orłowski, w: Benjamin, Walter. *Anioł historii*, oprac. Hubert Orłowski, 317–334. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.

Ferenc-Stadnik, Wioleta; Iwona, Jeszka; Izabela, Majos; Izabela, Porębska; Karolina, Zawadzka. „Retronostalgia, czyli o postcrossingu.” *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka* 84, nr 4 (2014).

Gramlich, Noam; Kray, Lydia. „(Post-)Colonialism and the Botanical Gardens at Potsdam.” *pocolit.com*, 13.07.2020, <https://pocolit.com/en/2020/07/13/post-colonialism-and-the-botanical-gardens-at-potsdam/> (27.07.2023).

Hessel, Franz. „*Flâneur* w Berlinie.” Tłum. Sława Lisiecka. *Literatura na świecie* 361–362, nr 8–9 (2001).

Hornowska, Ewa. *Poznański fotograf Sally Jaffé*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2021.

Juchniewicz, Beata. „Korespondaż – pocztówki z Wrocławia. Czytanie miasta.” *Architectus* 59, nr 3 (2019).

Kędzierska, Sylwia. „Dziennik Berliński” w latach 1897–1939.” *Studia Historyczne*. R. LIX, Z. 4 (2016).

Kowalewski, Maciej. „Jakie miasto widać na widokówce?” W: *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*. Red. Marek Krajewski, 137–147. Poznań: Wyd. UAM, 2007.

MacCannell, Dean. *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*. Tłum. Ewa Klekot, Anna Wieczorkiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza, 2005.

Markowski, Mateusz. *Stary Rynek w Poznaniu: zniszczenie i odbudowa*, <https://www.whitemad.pl/stary-rynek-w-poznaniu-zniszczenie-i-odbudowa/> (15.10.2024).

Michalak, Paweł. „Dzielnica Cesarska | 1900–1989 | Kolekcja pocztówek Romana Trojanowicza i Damiana Giełdy,” *Repozytorium cyfrowe Cyryl*, <https://cyryl.poznan.pl/kolekcja/dzielnica-cesarska-i-okolice-1900-1989-kolekcja-pocztówek-romana-trojanowicza/> (15.10.2024).

Michałowska, Marianna. „Kolekcja widokówek.” *Przegląd kulturoznawczy* nr 2 (2007): 98–121.

Michałowska, Marianna. *Przewrotne przyjemności obrazu. Eseje o fotografii w kulturze popularnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2020.

Olejniczak, Stanisław. *Tramwajowe pocztówki z Poznania 1898–1945*. Poznań: Kolpress, 2018.

Schor, Naomi. „‘Cartes Postales’: Representing Paris 1900.” *Critical Inquiry* 18, no. 2, (1992): 188–244.

Skorupa, Ewa. „Dziewiętnastowieczna ikonosfera a tożsamość narodowa.” W: *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, red. Anna Pilch, Marta Rusek. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2015.

Skutecki, Jakub. „Dwie pocztówki adresowane do Rudolfa Fockego.” *Biblioteka* 29, nr 20 (2016).

Skutecki, Jakub. *Poznań na dawnych widokówkach*. Poznań: Biblioteka Uniwersytecka, 1995.

Urry, John. *Socjologia mobilności*. Tłum. Janusz Stawiński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

Warkoczewska, Magdalena. *Pocztówki z widokami dawnego Poznania (1898–1939): ze zbiorów Muzeum Historii Miasta Poznania*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1995.

Wreck. *Postcards from the Collection of John Kasmin*. London: Trivia Press, 2017.

Lech Lechowicz

**Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna
i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi**

The Film School in Lodz, Poland

Lech Lechowicz (ur. 1952) – dr, adiunkt,
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera
w Łodzi. Zajmuje się historią i teorią fotografii
oraz relacjami występującymi między
tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi
a fotografią, filmem, wideo, obrazami
cyfrowymi. Autor wielu wystaw, katalogów
oraz publikacji dotyczących tych problemów.
W latach 1978–1996 kustosz Działu Fotografii
i Technik Wizualnych w Muzeum Sztuki
w Łodzi; obecnie niezależny kurator oraz
wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole
Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej
im. L. Schillera w Łodzi. Wybrane publikacje:
Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej, Warszawa
2010; *Historia fotografii, część 1, 1838-1939*,
Łódź 2012; *Grupa Zero-61 (1961-1969)*,
Łódź 2016.

Wielkie miasto jako nowa natura w fotografii w kręgu awangardy (1909-1939)

Abstrakt

Dwa tytułowe zjawiska: wielkie miasto oraz fotografia występowały we wszystkich nurtach awangardy jako ważny przedmiot wystąpień programowych oraz artystycznych praktyk. Jako pierwszy podjął problematykę z nimi związaną na początku wieku XX futuryzm, rozpoczynając w roku 1909 historię formacji sztuki awangardowej, a następujące po nim dadaizm, surrealizm i konstruktywizm kontynuujące w latach 20. i 30. radykalne przemiany w sztuce. W każdym z tych nurtów rzeczywistość, do której odnosiły się awangardowa refleksja oraz obrazowanie, podlegała redukcji do rzeczywistości wielkomiejskiej. To ona, zdaniem awangardy, kształtowała nowoczesnego człowieka, który na miarę swych potrzeb sam ją stworzył. Wielkomiejska rzeczywistość ulic i fabryk przysłoniła awangardzie naturę i naturalny pejzaż. Miasto fizycznie, materialnie wyodrębnione, wyraźnie odmienne topograficznie od otaczającej go natury, rozrastając się geograficznie i ludnościowo, kumulowało w sobie fenomeny nowoczesności wieku XX wnoszone do niego przez działalność człowieka. W nim one głównie się kształtowały i służyły życiu w nim.

Na przełomie wieków XIX i XX udział wielkomiejskich fenomenów nowoczesności przekroczył skalę ilościową, która zdaniem awangardy wywołała zmiany natury jakościowej nie tylko w życiu człowieka początku wieku XX, ale także w jego świadomości i percepcji wizualnej. Nowoczesnego człowieka otaczało nowe środowisko życiowe, które przedstawiciele awangardy utożsamiali z „nową naturą”, przeciwstawiając ją „starej naturze” znajdującej się poza granicami miast. „Stara natura” została człowiekowi dana taką, jaką jest, jaką ją zastaje. Natomiast na to, co otacza człowieka w mieście, ma on wpływ, ponieważ jest to efekt jego działań.

Problem miasta, składających się nań fenomenów nowoczesnej cywilizacji oraz jego materia: pojedyncze budowle, zespoły architektoniczne, a także łącząca je miejska infrastruktura, od pierwszych wystąpień futurystów pojawia się w deklaracjach programowych wszystkich nurtów awangardy. Był obecny w awangardowej poetyce oraz w praktyce jej obrazowania: w ikonografii w twórczości wizualnej oraz w tematyce i motywach w twórczości literackiej.

Słowa kluczowe: fotografia, awangarda, futuryzm, dadaizm, surrealizm, konstruktywizm, nowoczesna cywilizacja, nowa fotografia

The big city as a new nature in photography in the circle of the avant-garde (1909-1939)

Abstract:

The two titular phenomena, the big city and photography, appeared in all movements of the avant-garde as an important subject of theoretical programs and artistic practices. Futurism was the first to address issues related to them at the beginning of the 20th century, beginning the history of avant-garde art formation in 1909, followed by Dadaism, Surrealism and Constructivism, continuing radical changes in art in the 1920s and 1930s. In each of these movements, the reality to which avant-garde reflection and imaging referred was subject to reduction to metropolitan reality. According to the avant-garde metropolitan reality shaped modern man, who created it himself to suit his needs. The metropolitan reality of streets and factories obscured nature and the natural landscape from the avant-garde.

A physically and materially separated city, clearly different topographically from the surrounding nature, while growing geographically and in population, accumulated the phenomena of 20th century modernity brought to it by human activity; they mainly took shape there and served life in it.

At the turn of the 19th and 20th centuries, the share of urban modern phenomena in human life exceeded the quantitative scale, which, according to the avant-garde, caused qualitative changes not only in the life of people at the beginning of the 20th century, but also in their consciousness and visual perception. Modern man was surrounded by a new living environment, which representatives of the avant-garde identified with “new nature”, contrasting it with the “old nature” located outside the city limits. The “old nature” was given to man as it is, as he finds it. However, what surrounds a person in the city is influenced by him, because it is the result of his actions.

The problem of the city, the phenomena of modern civilization that constitute it, and its material: individual buildings, architectural complexes, as well as the urban infrastructure connecting them, have appeared in the program declarations of all avant-garde trends since the first manifestations of futurists. They were present in avant-garde poetics and in the practice of its depiction: in iconography in visual works and in themes and motifs in literary works.

Keywords: photography, avant-garde, futurism, dadaism, surrealism, constructivism, modern civilization, new photography

Wielkie miasto jako nowa natura w fotografii w kręgu awangardy (1909–1939)

Lech Lechowicz

PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi
ORCID 0000-0001-6388-792X
DOI 10.48239/ISSN123266824603

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (46)/2024, s. 56-76

Dwa tytułowe zjawiska: wielkie miasto oraz fotografia, występowały we wszystkich nurtach awangardy jako ważny przedmiot wystąpień programowych oraz artystycznych praktyk. Na początku wieku XX problematykę z nimi związaną jako pierwszy podjął futuryzm, rozpoczynając w roku 1909 historię formacji sztuki awangardowej, a w latach 20. i 30. następujące po nim dadaizm, surrealizm i konstruktywizm kontynuowały radykalne przemiany w sztuce.

Wielorakie fenomeny składające się na wielkie miasto oraz fotografia jako jego reprezentacja stanowiły przedmioty opisu oraz analiz w wystąpieniach teoretycznych awangardy oraz obiekty obrazowania w jej praktykach artystycznych. W każdym z jej nurtów rzeczywistość, do której odnosiły się refleksja oraz obrazowanie, podlegała redukcji do rzeczywistości wielkomiejskiej. To w niej koncentrowały się fenomeny nowoczesnej XX-wiecznej cywilizacji. Wielkomiejskie środowisko kształtowało nowoczesnego człowieka, który tworzył je na miarę swych potrzeb.

Wielkomiejska rzeczywistość ulic i fabryk przysłoniła naturę, naturalny pejzaż, który był ważny jeszcze dla wielu bezpośrednich poprzedników awangardy, przedstawicieli impresjonizmu, post- i neoimpresjonizmu. Miasto fizycznie i materialnie wyodrębnione, wyraźnie odmienne topograficznie od otaczającej go natury, rozrastając się geograficznie i ludnościowo kumulowało w sobie fenomeny nowoczesności, powstałe za sprawą działalności człowieka. To tam się one głównie kształtowały i służyły życiu w mieście.

Na przełomie wieków XIX i XX udział tych wielkomiejskich fenomenów nowoczesności przekroczył skalę ilościową, co zdaniem awangardy wywołało zmiany natury jakościowej nie tylko w życiu człowieka początku wieku XX, ale także

w jego świadomości i percepcji wizualnej. Nowoczesnego człowieka – awangardowego twórcę i odbiorcę efektów jego działalności – otaczało nowe środowisko życiowe, które przedstawiciele awangardy utożsamiali z „nową naturą”, przeciwstawiając ją „starej naturze” znajdującej się poza granicami miast. „Stara natura” została człowiekowi dana taką, jaką jest, jaką ją zastał. Natomiast na to, co otacza człowieka w mieście i co stanowi efekt jego działań, ma wpływ on sam.

Awangarda w swoich programach upraszczała i redukowała ważne dla niej kwestie, aby wyraźniej zaznaczyć swą odrębność wobec tego, co ją poprzedzało, oraz jasno i zwięźle ująć to w swoich założeniach. Uproszczenie i redukcja nie wyczerpywały awangardowych perspektyw ujmowania kwestii programowych. W odniesieniu do teraźniejszości oraz przyszłości występowały swoiste, epistemologiczne ujęcia: projekcja i interpolacja czy absolutyzacja. Mimo że wszystkie nurty awangardy charakteryzowało coś, co można określić jako odwrócony prezentyzm czy postawa futurologiczna i co było naznaczone deklarowanym poczuciem silnego związku z teraźniejszą rzeczywistością, to interpretacje dotyczyły przyszłości. Rzeczywistość miejska, do której się odwoływali i o której pisali przedstawiciele awangardy, była rzeczywistością ograniczoną topograficznie, niekiedy bardziej wytworem umysłowym, niż fizycznie istniejącym fenomenem. Między innymi z tak skomplikowanych postaw wobec problemu rzeczywistości oraz związanego z tym sposobu prowadzenia dyskursu i metod działania wynikały utopijne elementy programów, niemożliwe do zrealizowania w praktykach awangardy.

Niezależnie od tego, jak dosłownie należy traktować poglądy awangardy w interesujących nas kwestiach, problemy miasta, składających się nań fenomenów nowoczesnej cywilizacji oraz jego materia: pojedyncze budowle, zespoły architektoniczne, a także łącząca je miejska infrastruktura, od początku obecne były w deklaracjach programowych wszystkich nurtów awangardy. Pojawiały się w awangardowej poetyce oraz sposobach jej obrazowania: w ikonografii oraz literaturze. W dwóch nurtach awangardy: futuryzmie i konstruktywizmie, zainteresowania miastem dopełniały teoria i praktyka odnosząca się do kształtowania formy nowego miasta w postaci projektów architektonicznych oraz ich nielicznych realizacji.

Futuryzm

Kompleksowy program futuryzmu rozciągał się od literatury, przez malarstwo i rzeźbę, architekturę, muzykę, a także film i fotografię, aż po nowe formy aktywności traktowane jako twórczość artystyczna: sztukę komponowania zapachów czy projektowanie odzieży i przedmiotów codziennego użytku. Koncepcja sztuki futurystycznej była totalna w sferach programu i praktyki. Obejmowała cały obszar dotychczasowej sztuki oraz wszystko to, co futuryści uznali za konieczne do stworzenia nowej sztuki. Twórcy ci odrzucali całą dotychczasową sztukę, tworząc nową sztukę futurystyczną, odpowiadającą wyzwaniom nowoczesnej rzeczywistości z początku XX wieku.

Znajdujemy się na wysuniętym cyplu stuleci! [...] Będziemy opiewać tłumy wstrząsane pracą, rozkoszą lub buntem; będziemy opiewać różnobarwne i polifoniczne przyływy rewolucji w nowoczesnych stolicach¹.

Podkreślali także swoją odrębność, deklarując: „nie jesteśmy już ludźmi katedr, pałaców i salonów, lecz ludźmi wielkich hoteli, dworców, szerokich ulic, potężnych bram, krytych targowisk, oświetlonych tuneli, prostych jak wyciął autostrad, ludźmi uzdrawiającej odnowy miast”². Głosili, że nowa cywilizacja wieku XX, w przeciwieństwie do tej z przeszłości, oparta jest na zupełnie nowych założeniach, dla których główną inspiracją są nauka i technika oraz jej wytwory wniesione do współczesnego życia. Nowa sztuka nie oznaczała tylko nowej formy – jak w impresjonizmie, neo- i postimpresjonizmie czy kubizmie – ale również nową treść, którą futurysta „czerpie wyłącznie i jedynie ze specyficznie nowoczesnych warunków życia”³. Dzieło futurystyczne zwracało się więc ku innym sferom życia, z którymi sztuka do tej pory nie miała dużej styczności. Zapowiadali: „Będziemy opiewać [...] wibrującą gorączkę nocną arsenałów i stoczni [...] nienasycone dworce kolejowe [...]”⁴ i „tylko wybór na wskroś współczesnych tematów może nas doprowadzić do nowych idei plastycznych”⁵.

1 Filippo Tommaso Marinetti, „Manifest założycielski i manifest futuryzmu (1909)”, tłum. Marcin Czerwiński, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977), 151.

2 Antonio Sant’Elia, *Architektura futurystyczna* (1914); cyt. za: Christa Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. Jerzy Tasarski (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978), 309.

3 Baumgarth, *Futuryzm...*, 308.

4 Marinetti, „Manifest założycielski...”, 152.

5 Umberto Boccioni, *Rzeźba futurystyczna* (1912); cyt. za: Baumgarth, *Futuryzm...*, 276.

W wielkomiejskiej rzeczywistości opisywanej przez futurystów kumulowały się fenomeny nowoczesnej cywilizacji, które były źródłem ruchu, takie jak samochody, autobusy i tramwaje. To powodowało, że obrazując ją należało „patrzeć wzrokiem ruchomym” (Gino Severini, 1917)⁶. Skutkiem zaistnienia tych fenomenów było to, iż mieszkańców wielkiego miasta symultanicznie i wielozmysłowo doświadczał tej przepełnionej ruchem rzeczywistości, sam będąc w ruchu jako jej obserwator. Jego wielkomiejskie doświadczenia zmysłowe wpływały natomiast na treść i formę percepcji tego, co go otaczało. Z tego wynikał postulat, aby:

[c]hwytać obraz ulicy, tak jak nią mkniemy, jej domy, które obok nas wywracają się do tyłu i z powrotem się ześlizgują. Obraz ulicy widzianej z auta pędzącego z największą prędkością. A wszystkie linie wertykalne bloków domów zmieniają się i zwalają się do tyłu. Prostokąty okien stają się podłużnymi rombami. Domy zamykają się nagle, z tyłu za nami jak wachlarze, jakby przebiegały wzdłuż promieni wychodzących z centrum niezliczonych kręgów nanizanych na jednej linii⁷.

Obraz futurystyczny miał być syntezą reprezentującą nowoczesny świat, miał oddać ogrom symultanicznych zdarzeń życia i jednocześnie pomóc współczesnemu człowiekowi objąć je i zrozumieć. Miał wreszcie oddać „nowe pojęcie przestrzeni i czasu, a w konsekwencji i samego życia”⁸. Potoczna percepcja życia wielkiego miasta:

[d]ostarcza nam tylko strzępków dysputy, przy której asystujemy tylko chwilowo – z naszą nowoczesną ruchliwością – w tramwaju, kawiarni lub na dworcu; a wszystko to zostaje sfilmowane przez nasz umysł w postaci dynamicznych symfonii z fragmentów gestów, słów, szmerów i światła⁹.

Tak więc oprócz realizacji funkcji artystycznych, sztuka futurystyczna musi także spełniać równie ważne funkcje pozaartystyczne: dydaktyczne i poznawcze,

6 Gino Severini, „Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar (1917),” tłum. Marcin Czerwiński, w: *Artyści o sztuce...*, 175.

7 Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Roma 1913; reprint (Torino: Giulio Einaudi, 1970), 31. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu własnym autora.

8 Gino Severini, *Plastyczne analogie dynamizmu. Manifest futurystyczny* (1913); cyt. za: Baumgarth, *Futuryzm...*, 305.

9 Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Futurystyczny teatr syntezy* (1915); cyt. za: Baumgarth, *Futuryzm...*, 338.

by pomóc odbiorcy w pełni odczuć i odbierać nową, gwałtownie i intensywnie zmieniającą się rzeczywistość. Jest to konieczne, ponieważ:

Ten, kto się dzisiaj posługuje dalekopisem, telefonem, gramofonem, pociągami, rowerem, motocyklem, autem, transatlantykami, zeppelinami, samolotami, kinem, wielkim dziennikiem (syntezą jednego dnia na świecie), nie myśli o tym, że owe rozmaite rodzaje komunikacji, transportu oraz informacji wywierają decydujący wpływ na ludzką psychę¹⁰.

Futurystyczny obraz miał oddać istotę i charakter doświadczania nowoczesnej rzeczywistości, a przez to nadać tym obrazom szerszy, ogólny sens – umieścić je w nadrzędnym porządku nieustającego bergsonowskiego *elan vital*, pędu życiowego.

Wytwory totalnej twórczości futurystów miały w równie całościowy sposób zaistnieć w nowoczesnej rzeczywistości jako dzieła ją reprezentujące w słowie i obrazie oraz jako rezultaty ich działań w sferze projektowania architektonicznego oraz przemysłowego, zmieniających fizycznie otoczenie i warunki życia współczesnego i przyszłego człowieka.

Jednak w ikonografii miasto – mimo istotnego znaczenia fenomenów z nim związanych w futurystycznych tekstach programowych – było obecne głównie (i niezbyt często) w malarstwie. W praktykach fotograficznych i filmowych w pierwszej fazie futuryzmu (1909–1918) okazało się prawie nieobecne. Dopiero w fazie drugiej (1918–1939) częściej występowały motywy wielkomiejskie. W większym stopniu dotyczyło to fotografii niż filmów, która to forma była bliska dziełom konstruktywistycznym, głównie fotomontażowi.

Dadaizm

W kształtowaniu się dadaizmu, czyli kolejnego nurtu awangardy, chronologicznie częściowo pokrywającego się z futuryzmem, znaczący udział miały zarówno warunki wewnętrzne, w jakich funkcjonowała sztuka po kubizmie i futuryzmie, jak i działania podejmowane w zewnętrznym otoczeniu sztuki w okresie I wojny światowej. Rozbudzone przez futuryzm oczekiwania związane z Nową Sztuką

10 Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913); cyt. za: Baumgarth, *Futuryzm...*, 225.

w Nowych Czasach dotyczyły sporej grupy artystów europejskich pokolenia rozpoczynającego swoją twórczość tuż przed rokiem 1914.

Wojna na świecie i futuryzm w sztuce wywołały ciąg wydarzeń, o których skutkach futuryści nie mieli wówczas pełnego pojęcia, a które przerosły wiele z ich burzycielskich pomysłów. Ponadto futuryzm był pieśnią pochwalną na cześć cywilizacji, techniki i nowoczesności, a zatem i tego, co z tak bezwzględną skutecznością ścierało trupami pola bitew Wielkiej Wojny. Być może nie spowodowałoby to takich pełnych rozczarowania reakcji, gdyby na sytuację artystyczną nie nałożyła się wojna. Bezsens i chaos wojny stał się bezpośrednim powodem gwałtownego buntu młodych artystów tworzących późniejsze grupy dadaistyczne, buntu przeciwko wszystkiemu: sztuce, rzeczywistości, kulturze i społeczeństwu. „Początki Dada nie były początkami sztuki, ale wstrętu”¹¹.

Dadaizm wyzwolił ogromny ładunek destrukcji, skierowany głównie przeciw sztuce. Bezsens rzezi prowadzonej systematycznie na polach bitew w imię szczytnych ideałów w oczach dadaistów podważał sens osiągnięć dotychczasowej cywilizacji, kultury i sztuki. Nurt ten był głównie dziełem tych młodych twórców, którzy nie identyfikując się z tymi ideałami postanowili w ten lub inny sposób zdezerterować z pola bitwy i nie uczestniczyć w tym wszystkim, by z przerażeniem przyglądać się temu ponuremu pobojuwisku z bezpiecznej odległości. Przyszli dadaści nie zamierzali bowiem ginąć wraz z upadkiem dotychczasowego porządku świata. Gromadzili się tam, gdzie to było wówczas możliwe, w neutralnych enklawach – Szwajcarii, Hiszpanii i Stanach Zjednoczonych. Rola widzów spektaklu dziejów była jednak dwuznaczna i frustrująca. Uciekinierzy z pól bitewnych chcieli więc usprawiedliwić swą dwuznaczną postawę wobec tego, co naprawdę działo się wokół tych enklaw na wojennych frontach. Nadwyrężony już atakami futurystów gmach starego porządku zdawał się w oczach dadaistów nieodwołalnie rozpadać. Należało więc ten proces przyspieszyć poprzez zorganizowaną i skupioną wokół wspólnego programu działalność, rozpoczętą nieomal jednocześnie w roku 1916 w Zurychu i Nowym Jorku.

Dadaści działali więc w przekonaniu, że w żaden sposób nie da się uratować tego, co było. Poza tym wcale tego nie chcieli, głosząc dawne futurystyczne

11 Tristan Tzara, „Lecture on Dada (1924)”, w: Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1984), 389.

hasła nawołujące do zburzenia tradycji. Tradycja stanowiła dla nich przedmiot ataków równie znienawidzony, jak dla futurystów. Byli jednak od nich znacznie radykalniejsi, skuteczniejsi i bardziej konsekwentni. Tzara twierdził, że: „jedynie kontrast wiąże nas z przeszłością”¹².

Atak dada był totalny i frontalny, skierowany przeciw dotychczasowej sztuce oraz całej tradycji kulturowej, z której się ona wywodziła. Dadaści zaatakowali wszystko, co stanowiło o kulturze mieszczańskiej, a więc usytuowane było w mieście.

DADA kształtuje świat praktycznie według jego danych, używa wszystkich form i sposobów, aby moralizatorsko-faryzejski świat mieszczaństwa zniszczyć jego własnymi środkami¹³.

Zwrócenie się ku nowoczesnej teraźniejszości, ku natłokowi wydarzeń bieżących, oraz doraźność działań dadaistów nie spowodowały u nich tak szerokiego i pogłębionego programowo zainteresowania miastem, jak w futuryzmie czy w konstruktywizmie. Dadaści, jak wszyscy przedstawiciele awangardy, żyli w mieście, a takie doświadczenie oraz obserwacja miejskiej rzeczywistości stanowiły główny materiał do twórczości. W ich nielicznych wypowiedziach na ten temat nie było fascynacji miastem, nie dostrzegano w nim niczego pozytywnego, co mogłoby służyć przyszłości, która ich nie interesowała. W nielicznych dziełach obrazowali chaos współczesnego życia wielkomiejskiego. Miasto w niewypowiedziany sposób stało się w dadaizmie „nową naturą”, w warunkach której żyje współczesny człowiek. Najpełniej taki obraz ujawnia się w dadaistycznych fotomontażach, których struktura jest chaotyczna, a poszczególne elementy zostały przypadkowo połączone. Fotomontaże, zdaniem dadaistów, znacznie lepiej radziły sobie z interpretacją rzeczywistości niż poezja, ponieważ obraz zawierający reprezentacje realnych przedmiotów, będących częścią materialnej rzeczywistości, w przeciwieństwie do poezji, nie był „skazany na utrzymywanie z nimi stosunków czysto platonicznych”¹⁴.

12 Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. Jacek S. Buras (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 50.

13 Raoul Hausmann, *DADA in Europa* (1920), w: Bärbel Schrader, Jürgen Schebera, *Kunst-Metropole Berlin 1918-1933* (Berlin-Weimar: Aufbau-Verlag, 1987), 100.

14 Tekst wstępu do katalogu wystawy Maxa Ernsta „Exposition Dada, Max Ernst” w Galerie au Sans Pareil, Paryż 3.05. – 3.05. 1921 opublikowany został później w: André Breton, *Les pas perdus* (Paris, 1924), 101; André Breton, [Wstęp], tłum. Maria Świnoga, *Obscura* nr 2 (1988): 10.

Prowokacyjny i wywrotowy charakter fotomontażu wynikał ze specyficznego dla niego łączenia formy i treści. W pracach z kręgu dada berlińskiego wywrotowa treść była skrajnie demaskatorska i jawnie polityczna, a fotomontażowa forma jedynie ją podkreślała. Manifestowały się w niej nienawiść i obrzydzenie do świata wielkomiejskiej burżujskiej kultury, w którym nic nie zasługiwało na szacunek i przetrwanie, nawet człowiek, który zdaniem dadaistów „nie jest dobry – jest bydlęciem”¹⁵. Fotomontaże Johna Heartfielda, Raoula Hausmanna czy w mniejszym stopniu Hannah Höch, były żywiołowe, gwałtowne i brutalne. Ukazywały chaos, zestawiały w absurdalny sposób elementy równie – ich zdaniem – absurdalnej i chaotycznej rzeczywistości. Fotomontaże dadaistyczne nie tworzyły obrazów-iluzji – były obrazami-wizjami.

Odbiorca tych dzieł, który dotychczas posiadał poczucie kontroli nad rzeczywistością, m.in. poprzez obrazowanie, nie był przyzwyczajony do tak drastycznej rozbieżności między codziennym doświadczeniem wizualnym a pokazywanym mu przez dada obrazem, którego treść opierała się ponadto na fragmentach uznawanej za wiarygodną i dokumentalną fotografii. W dualistycznym fotomontażu świat jawił się jako chaos i *bez-sens*. Arp głosił jeszcze w Zurychu: „Dada jest prądem wszelkiej sztuki. Dada opowiada się za ‘bez-sensem’ sztuki, co nie oznacza jednak bezsensu. Dada jest bez sensu podobnie jak natura”¹⁶.

Chaos obrazów odpowiadał chaosowi świata i była to jedyna relacja łącząca obie te sfery. Sam obraz w sferze formy i treści nie miał już nic wspólnego z dawnym, bezpiecznym obrazem należącym do porennesansowej tradycji sztuki nowożytnej. Brutalny chaos prac Heartfielda czy Hausmanna oraz precyzyjne mistyfikacje Ernsta miały ten sam cel – starały się zburzyć poczucie bezpieczeństwa mieszczańskiego widza wobec świata i jego przedstawienia. Nad żadnym z nich nie mógł zapanować w pełni, a chaotyczna rzeczywistość lat wojny oraz rewolucji zdawała się to potwierdzać, jakby wymykając się spod kontroli.

Dada oraz futuryzm kończą pierwszy etap Wielkiej Awangardy, w którym zostały podjęte właściwie wszystkie podstawowe problemy formacji awangardowej. Surrealizm i konstruktywizm mógł kontynuować swe działania, na oczyszczonym i wyzwolonym od tradycji terenie. Oba nurty zaproponowały programy po-

15 George Grosz, „Zamiast biografii (1925),” w: *Artyści o sztuce...*, 326.

16 Cyt. za: Richter, *Dadaizm...*, 55.

zytywne i konstruktywne, służące wielokierunkowej i wielopostaciowej praktyce.

Surrealizm

Podobnie jak w dadaizmie, w fotografii surrealistycznej miasto nie jest wspa-
niałym fenomenem cywilizacyjnym, zachwycającym tempem, dynamiką życia
i nowoczesnością. Ujmowane było jako zjawisko statyczne, pozbawione tego
wszystkiego, co fascynowało futurystów, a konstruktywistów mobilizowało do
działania.

Surrealiści poszukiwali w mieście tego, co było w nim ukryte i potocznie niedo-
strzegalne, tego, co stanowiło *surréal* (nadrzeczywistość). Jednym z najskutecz-
niejszych narzędzi służących do tych poszukiwań oraz obrazowania wynikają-
cych z nich odkryć była fotografia. Dla surrealistów liczyła się jej obiektywność,
nieuleganie presji wrażeń zmysłowych przetwarzanych następnie przez umysł.
Poza tym precyzja rejestracji, spontaniczność i arbitralność wszechogarniają-
cego spojrzenia kamery oraz niedająca się do końca kontrolować mechanicz-
ność procesu przypominały automatyzm psychiczny, na którym m.in. opierało
się działanie surrealisty. To czyniło obraz fotograficzny pełnoprawnym i atrak-
cyjnym sposobem miejskich – i nie tylko miejskich – poszukiwań oraz odkryć
surrealizmu. O ich owocności świadczą strony pism i książek surrealistycznych,
w których dominują obrazy fotograficzne. Wśród nich występują liczne moty-
wy miejskie.

Jednym z takich odkryć były publikowane w wielu wydawnictwach surreali-
stycznych zdjęcia Jeana Eugène'a Atgeta (1856–1927). Cały jego niezwykle
bogaty i oryginalny dorobek fotograficzny stanowią zdjęcia Paryża. Nie przed-
stawiają one jednak najbardziej znanych i reprezentacyjnych miejsc. Atget reje-
strował to, co uznawał za intrygujące i czasami tajemnicze, to, co lubił, a z czego
wiele – za rok czy dwa – miało zniknąć¹⁷. W jego fotografiach najbardziej uderza
osobiste i odkrywcze wobec codziennej rzeczywistości widzenie. Jeden z po-
etów surrealistycznych, Robert Desnos, tak je charakteryzował: „Przez trzy-

17 Jako skutki kontynuacji przebudowy Paryża w latach 1852–1870 przez Georges-Eugène Haussmanna.

dzieści lat Atget fotografował cały Paryż z cudowną obiektywnością tworząc sen i niespodziankę¹⁸.

Podobną w charakterze wizję Paryża, choć nie tak rozbudowaną i kompletną, pokazał Brassai (Gyula Halász, 1899–1984) w seriach swoich zdjęć. Artysta związany był ze środowiskiem paryskich surrealistów, publikując swoje prace w ich wydawnictwach. Brassai przedstawił Paryż w porze nocnej. Noc nie tylko zmienia obraz ludzi i rzeczy, ale też ujawnia zupełnie nowe oblicze miasta. W długiej serii zdjęć widać mało znane i tajemnicze przejawy nocnego życia miasta, będącego swoistym organizmem, oraz jego mieszkańców. W 1933 roku Brassai wydał książkę *Paris de nuit* (Paryż nocy), a niektóre z jego paryskich zdjęć zostały opublikowane w surrealistycznym czasopiśmie „Minotaur” (1934).

W surrealizmie miasto było nie tylko środowiskiem kulturowym, ale także zredukowaną do rzeczywistości miejskiej „nową naturą” człowieka współczesnego. Surrealiści odrzucali też optymistyczną wiarę w postęp cywilizacji, tak charakterystyczną dla futurystów oraz konstruktywistów. Grupa Bretona skierowała swe działania do wewnątrz człowieka, aby przygotować i „poszerzyć go samego w sobie”, a tym samym skomunikować i zjednoczyć z bytem nadrzędnym – z nadrzeczywistością. Przy pomocy obrazu fotograficznego odnajdywano niezwykle przedmioty na ulicach, placach, podwórkach i witrynach sklepowych. Odkrywano cudowności codziennego życia, które umykały nawet wyczulonej i wnikliwej uwadze surrealistów nieuzbrojonych w obiektyw kamery fotograficznej. Były to obrazy rzeczy przynależących do rzeczywistości miejskiej, ale przywołujące skojarzenia surrealistyczne, niczym spotkania reprezentantów dwóch odległych światów w trzeciej, fizycznej rzeczywistości ulicy, podwórka, bramy. Tak jak na fotografii Eli Lotara *Abattoir* (1929), gdzie widać m.in. stojące równo pod ścianą odcięte, całkowicie realne, bydlęce nogi. Podobne obrazy ewokują fotografie Brassai z cyklu *Sculptures involontaires* (1933). Są tam fantastycznie pogniecione bilety czy odnalezione w kieszeniach puste pudełka papierosowe. Podobną funkcję ewokującą obraz surrealistyczny miały pełnić fotografie zagadkowej ikonografii ścian, bram i murów Paryża składające się na cykl *Graffiti* (1933).

18 Robert Desnos, „Spectacles de la rue. Eugène Atget (1928),” w: *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, red. Christopher Phillips (New York: The Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989), 16-17.

W mieście rozgrywają się także losy błądzących po ulicach Paryża bohaterów dwóch książek André Bretona: *Nadja* (1928) i *L'Amour fou* (1937). Ich narrację tworzy nie tylko literacki tekst, ale także wizualnie dopełniające go fotografie miejskich zaułków, witryn, czy też próby uchwycenia kamerą ulicznych zdarzeń. Występujące w nich motywy miejskie służą ukazaniu miejskiego organizmu, mającego wpływ na losy bohaterów.

Konstruktywizm

W konstruktywizmie u źródeł zainteresowania miastem legło przekonanie, że technika, cywilizacja oraz człowiek i sztuka łączą się ze sobą i nie są w opozycji wobec siebie. Współczesna cywilizacja stworzyła takie samo „naturalne” środowisko do życia dla współczesnego człowieka, jakim dla człowieka pierwotnego była puszcza. A może nawet bardziej „naturalne”, bo będące dziełem jego samego. Owocem mariażu nowoczesnej kultury i cywilizacji stało się zupełnie nowe środowisko miejskie – „nowa natura”.

Dla jednych, jak dla Mondriana, odejście od natury współczesnego „kulturalnego człowieka” oznaczało zwrot ku abstrakcji: „Dzisiejszy kulturalny człowiek odwraca się stopniowo od rzeczywistości natury i życie jego staje się coraz bardziej abstrakcyjne”¹⁹. Dla innych, jak dla El Lissitzky’ego, współczesna cywilizacja nowoczesna była „nieznana przedtem naturą”²⁰. Tę nową naturę należało kształtować i obrazować zgodnie z wymogami nowoczesności, ponieważ: „żyjemy w miastach, naszymi łakami jest asfalt, naszym gwiazdzystym niebem lampy łukowe, naszymi lasami słupy wysokiego napięcia”²¹.

Nowoczesność skondensowana w wielkim mieście wywołała nie tylko głębokie zmiany w materii wielkiego miasta, ale także we współczesnych jego mieszkańcach. „Przez ogromny rozwój techniki i wielkich miast nasze organy recepcyj-

19 Piet Mondrian, „Neoplastycyzm w malarstwie (1917),” w: *Artyści o sztuce...*, 395.

20 El Lissitzky, „1924√+∞ - = NASCI (1924),” cyt. za: Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, tłum. Leon Kasajew (Kraków: TAiWPN Universitas, 1998), 248.

21 Jest to cytat z tekstu Hansa Windisch’a opisującego rzeczywistość, którą ma przedstawić nowa fotografia. Zarówno jej opis, jak i uzasadnienie „nowego widzenia” pokrywają się z poglądami konstruktywistów. Windisch nie należał do nich, ale współpracował m.in. z Łaszłó Moholy-Nagy’em. Zob. Hans Windisch, 1928/1929, „Das Deutsche Lichtbild” 1928–1929, snlb.

ne rozwinęły swe zdolności symultaniczne, akustyczne i optyczne”²². Zdaniem konstruktystów przemiany cywilizacyjne osiągnęły taki stopień komplikacji ilościowej, że doprowadziły do niemal jakościowych zmian w samym człowieku, w zakresie jego zdolności percepcji świata zewnętrznego. Stworzone przez człowieka warunki materialne przerosły więc jego możliwości zaadaptowania się. Wprowadzona w codzienne życie technika znacznie wyprzedziła ewolucję.

Stwierdzenie to odnosiło się zarówno do sfery aktywności produkcyjnej artystycznej i nie-artystycznej człowieka, jak i jego uczestnictwa w wielkich procesach cywilizacyjnych, takich jak: masowość życia współczesnego wielkiego miasta czy natłok oddziałujących w nim na jednostkę bodźców. Konstruktysty byli przekonani, że: „większość ludzi naszej epoki posiada wciąż światopogląd okresu najprymitywniejszych lokomotyw”²³. Ich świadomość nie nadązała za warunkami cywilizacyjnymi, w jakich żyją. Z tego też wynikała potrzeba nauczania ich postrzegania nowoczesnego świata z różnych punktów widzenia.

Jednym z powodów tego była współczesna architektura, znakiem której stały się wielopiętrowe budynki, zmuszające do radykalnych spojrzeń w dół lub górę. W jednym ze swych tekstów Lissitzky wykorzystał reprodukcje zdjęć, które umieścił obok apelu na ostatniej stronie publikacji *Człowiek mierza wszech portnych... a architekturę mierze architekturą* (1926), poświęconej współczesnej architekturze. Obok zamieścił „instrukcję użycia”: „Sposób użycia: Przechylił głowę, podnieś stronę, spójrz od dołu do góry, a wtedy zobaczysz”²⁴. Zdjęcia wykonane były w radykalnych skrótach perspektywicznych, oddających sposób patrzenia mieszkańca wielkiego miasta.

W roku 1928 Rodczenko konkretnie i na przykładach wyjaśnił konieczność sięgania w fotografii po nowe formy obrazowania, aby lepiej poznać i zrozumieć nowoczesną rzeczywistość miejską:

22 Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film* (München: Albert Langen Verlag, 1927); tłum. pol.: Laszlo Moholy-Nagy, „Malarstwo, fotografia, film,” tłum. Lech Lechowicz, *Obscura* nr 1-2 (1985): 36.

23 Laszlo Moholy-Nagy, „Die Zukunft des fotografischen Verfahrens,” w: Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* (München: Albert Langen Verlag, 1925), 27; tłum. pol.: Laszlo Moholy-Nagy, „Przyszłość procesu fotograficznego,” tłum. Lech Lechowicz, *Obscura* nr 8 (1988): 32.

24 El Lissitzky, „Człowiek mierza wszech portnych,” *ASNOWA. Izwiestija Assocyacji Nowych Architektów* 1926 (Moskwa), snlb., 8.

Współczesne miasto z jego wielopiętrowymi domami, specyficzne budowle fabryk, zakładów itp. jedno-dwupiętrowe witryny, tramwaj, auto, reklamy świetlne i przestrzenne, parowce oceaniczne, aeroplany [...] to wszystko, co prawda nieznacznie, przesunęło rutynową psychikę percepcji wzrokowej. Zdawać by się mogło, że jedynie aparat fotograficzny jest w stanie oddać współczesne życie²⁵.

Zupełnie inny pogląd na wielkomiejskość i podmiejskość jako na „nową naturę” stworzoną przez człowieka reprezentowali przedstawiciele powojennej generacji współtworzącej m.in. sztukę neoawangardy. Nie podzielali oni zachwyty i fascynacji nowoczesnym miastem swych poprzedników. Dla nich „nowa natura” miejska była budowana na gruzach „starej natury”. Wywodzili się oni głównie z młodzieżowych ruchów kontrkultury, które zaczęły się rozwijać w latach 50. XX wieku i działały w kolejnych dekadach, osiągając kulminację w symbolicznym roku 1968. *Man-altered Landscape*²⁶ (pejzaż zmieniony przez człowieka) nie był już dla nich przedmiotem dumy, tak jak dla przedstawicieli awangardy i progresywnych środowisk lat 20. i 30, lecz źródłem rozterek i napięć oraz przedmiotem krytyki.

Summary

The big city as a new nature in photography in the circle of the avant-garde (1909-1939)

The two titular questions, i.e. the city and photography, featured in all avant-garde currents as a major subject matter of theoretical statements and artistic practice. Futurism was the first to address the topics related to them in the early 20th c., ushering in the history of avant-garde art in 1909. It was followed by Dada, Surrealism, and Constructivism that continued the radical shifts in art in the 1920s and 1930s. In each of the above currents the reality reflected upon and depicted by avant-garde was reduced to the big city, which

25 Aleksandr Rodczenko, „Puti sowremiennoj fotografii (1928),” *Nowyj Lef* nr 9 (1928): 34-37; tłum. pol.: Aleksandr Rodczenko, „Drogi współczesnej fotografii,” tłum. Konrad Frejdlich, *Obscure* nr 8 (1988): 30-36.

26 Taki był fragment tytułu wystawy oraz katalogu „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape” w International Museum of Photography w George Eastman House w Rochester w październiku i listopadzie 1975 roku. Autorzy przedstawionych tam fotografii wyrażali niepokój związaną z ekspansją człowieka w naturę.

allegedly impacted modern humans, who created it as much as they could. For the avant-garde, the metropolitan reality of streets and factories eclipsed nature and the natural landscape. Physically distinct, topographically separated from the surrounding nature, expanding geographically and in terms of population, the city absorbed the 20th-century phenomena of modernity. Brought to it by human activity, such phenomena developed mainly in the urban context and served urban life. At the turn of the 20th century, the share of metropolitan phenomena of modernity in human life exceeded the quantitative scale which, according to avant-garde, brought about shifts in the quality of human life, consciousness, and visual perception in the early 20th century.

Modern man was surrounded by a new living environment, which the representatives of the avant-garde identified with “new nature”, contrasting it with the “old nature” found outside city limits. “Old nature” was handed to humans as it is, as they find it. By contrast, people impact what surrounds them in the city as it is the result of their actions. The problem of the city, its inherent phenomena of modern civilisation, and its matter made up of individual buildings, architectural compounds, and the urban infrastructure that connects them, have been present in the statements of all avant-garde movements since the first contributions of the Futurists. They were present in avant-garde poetics and in the practice of its imaging, in iconography in visual arts and in the subject matter and motifs in literature.

Futurism was first to address the question posed in the title. The concept of Futurist art was total in terms of programme and practice. It covered the entire field of art and all that the Futurists deemed indispensable to create new art. The artists rejected all earlier art and created new, futurist art, responsive to the challenges of modern reality in the early 20th century. The reality of the big city described by the Futurists accumulated such phenomena of modern civilisation as cars, buses, and trams. The modern human being, a resident of the big city, experienced a reality whose elements were not part of nature but rather of man-made modern culture.

References to the big city reality by representatives of Dadaism, another avant-garde current, did not trigger the broad and deep interest in the city as did Futurism and Constructivism. Like all representatives of avant-garde, Dadaists lived in the city and this experience and observation of the urban reality

were the principal feed for their art. Their infrequent statements on the topic did not express fascination with the city. It was not seen as contributing something positive to the future, which did not interest them. Few of their works reflected the chaos of contemporary urban life. In a tacit way, in Dadaism the city became an oppressive “new nature”. The chaos present in Dadaist images, mainly photomontages, corresponded to the chaos of the world and this was the only relationship linking the two realms.

In photography in Surrealism, which emerged after Dadaism, the city is not a magnificent phenomenon of civilisation which dazzles one with its pace, dynamism of life, and innovativeness. It was seen as a static phenomenon, lacking all that fascinated the Futurists and spurred the Constructivists for action. The Surrealists looked for what was hidden and commonly invisible in the city, what constituted the *surréal* (the surreal). Photography was one of the most effective tools for these explorations and for depicting the results of their discoveries. What mattered to the Surrealists was its objectivity, not yielding to the pressure of sensory impressions subsequently processed by the mind. This made the photographic image a legitimate and attractive means of explorations and discoveries of Surrealists in the city and not only there. The pages of Surrealist texts, books included, which feature numerous urban motifs, bear witness to their fruitfulness. In Surrealism, the city was both a cultural environment and the “new nature” of modern man, reduced to urban reality. The Surrealists also rejected the optimistic belief in the progress of civilisation so characteristic of the Futurists and Constructivists. Breton’s group turned their efforts to the inner man in order to “expand him in himself” and thus communicate and unite him with a superior being, with the super-real. The photographic image helped to find unusual objects in streets, squares, courtyards, and shop windows. These discovered wonders of everyday life escaped even the sensitive and discerning attention of the Surrealists, not armed with the lens of a photographic camera. These were images of objects making up the urban reality yet with Surrealist associations, encounters of representatives of two distant worlds in a third, tangible reality of a street, yard, and gate.

The interest of the Constructivists in the city grew out of the conviction that technology, civilisation, humans, and art are interlinked rather than opposed to one another. Contemporary civilisation created the same “natural” environment which was a habitat for modern man as the primeval forest was for primi-

tive man. Actually, this urban environment may have been even more “natural”, as it was created by humans. The result of the merger of modern culture and civilisation was a completely new urban environment, “unprecedented nature”. According to the Constructivists, the transformation of civilisation had reached a degree of quantitative complexity which led to nearly qualitative changes in human beings and their ability to perceive the external world. The material conditions created by humans have thus outgrown the human ability to adapt. The effects of the introduction of elements of modern technology into the lives of big city dwellers were considerably ahead of evolution. Thus, humans required support in learning about and taming this “new nature”. This support was to be provided by modern photography, which rejected the previous conventions of imaging and the visual perception and consciousness they contributed to.

A completely different view of the metropolitan and suburban as man-made “new nature” was represented by the post-war generation members who contributed e.g. to the art of the neo-avant-garde. They did not share their predecessors’ admiration for and fascination with the modern city. For them, urban “new nature” grew out of the ashes of “old nature”.

Bibliografia

Boccioni, Umberto. „Rzeźba futurystyczna (1912).” W: Christa Baumgarth. *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski, 278-287. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.

Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodinamismo futurista*. Roma: Nalato, 1913; reprint: Torino: Giulio Einaudi, 1970.

Desnos, Robert. “Spectacles de la rue. Eugène Atget (1928).” W: *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, edited and with an introduction by Christopher Phillips, 16-17. New York: The Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989.

Ernst, Max. [Tekst wstępu do katalogu wystawy]. W: *Exposition Dada, Max Ernst*, Galerie au Sans Pareil, Paryż 3.05. – 3.05. 1921. Tłum. Maria Świnoga. *Obscura*, nr 2 (1988): 10.

Grosz, George. „Zamiast biografii (1925).” W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 324-328. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

Hausmann, Raoul. „DADA in Europa“ (1920). W: Bärbel Schrader, Jürgen Schebera, *Kunst-Metropole Berlin 1918-1933*, 100. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag, 1987.

Lissitzky, El. „1924/+ ∞ - = NASCI (1924).” Tłum. Leon Kasajew. W: Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, 248-249. Kraków: TA-IWPN Universitas, 1998.

[Lissitzky, El] E. L. „Czełowiek miera wsiech portnyh.” W: ASNOWA. *Izwiestija Assocyacji Nowych Architektow*, snlb. 8. Moskwa, 1926.

Marinetti, Filippo Tommaso. „Manifest założycielski i manifest futuryzmu (1909).” W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 148-154. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

Marinetti, Filippo Tommaso; *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913). Cyt. za: Christa Baumgarth, *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski, 225. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.

Marinetti, Filippo Tommaso. Emilio Settimelli, Bruno Corra, „Futurystyczny teatr syntezy. (1915),” W: Christa Baumgarth, *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski, 337-340. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.

Moholy-Nagy, Laszló. *Malerei, Fotografie, Film*. München: Albert Langen Verlag, 1927. Reprint. Mainz: Verlag Florian Kupferberg, 1967, 31-35.

Moholy-Nagy, Laszló. „Malarstwo, Fotografia, Film.” Tłum. Lech Lechowicz. *Obscura*, nr 1-2 (1985): 35-36.

Moholy-Nagy, Laszló. „Die Zukunft des fotografischen Verfahrens.” W: Laszló Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, München: Albert Langen Verlag, 1925. Reprint. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1967, 31-35.

Moholy-Nagy, Laszló. „Przyszłość procesu fotograficznego.” Tłum. Lech Lechowicz. *Obscura*, nr 8 (1988): 32-34.

Mondrian, Piet. „Neoplastycyzm w malarstwie (1917).” W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 394-397. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape, [kat. wyst.] International Museum of Photography w George Eastman House: Rochester, October-November 1975.

Richter, Hans. *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*. Tłum. Jacek S. Buras. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1986.

Rodcenko, Aleksandr. „Puti sowriemiennoj fotografii (1928).” *Nowyj Lef*, nr 9, (1928): 34–37.

Rodcenko, Aleksandr. „Drogi współczesnej fotografii.” Tłum. Konrad Frejdlich. *Obscura* nr 8 (1988): 30–36.

Sant’Elia, Antonio. „Architektura futurystyczna (1914).” W: Christa Baumgarth, *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski, 306–312. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1978.

Severini, Gino. „Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar (1917).” W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 170–176. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

Severini, Gino. „Plastyczne analogie dynamizmu manifest futurystyczny (1913).” W: Christa Baumgarth, *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski, 306–312. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1978.

Tzara, Tristan. „Lecture on Dada (1924).” W: *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Peter Selz and Joshua C. Taylor, 385–391. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1984.

Windisch, Hans. „1928/1929.” *Das Deutsche Lichtbild 1928–1929*, snlb.

Krzysztof Ślachciak

Politechnika Poznańska

Poznan University of Technology, Poland

Dr Krzysztof Ślachciak (ur. 1983) - artysta fotograf, kurator i popularyzator fotografii, autor i uczestnik przeszło 90 wystaw, członek Związku Polskich Artystów Fotografików, stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, absolwent Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu, pracownik dydaktyczno-naukowy Wydziału Architektury Politechniki Poznańskiej, gdzie między innymi prowadzi zajęcia z Fotografii i Psychofizjologii Widzenia, opiekun Koła Naukowego FotoLAB, Dyrektor Kreatywny ds. Fotografii poznańskiej Galerii Sztuki Rozruch oraz Wiceprezes Okręgu Wielkopolskiego ZPAF.

Strona autorska:

<https://impurephotography.eu>

Dziwne widoki miasta

Abstrakt

Autor artykułu analizuje metody wykonywania fotografii architektonicznej na przykładach prac Romana Stefana Ulatowskiego oraz opisuje jego związki z doświadczeniem bezpośredniego odbioru obiektu architektonicznego. Korzystając ze źródeł oraz doświadczeń własnych opisuje rolę korekcji perspektywy w dysonansie między doświadczeniem bezpośrednim a oglądaniem fotografii. Istotną dla artykułu jest droga, jaką przemierza wizerunek architektury od wizji poprzez projekt, realizację i ponowną rejestrację na płaszczyźnie fotografii. Ważna dla niniejszych rozważań mechanika powstawania projekcji na materiale światłoczułym staje się pretekstem do omówienia motywacji fotografującego w znalezieniu kompromisu między obrazem a rzeczywistością.

Słowa kluczowe: Roman Ulatowski, zniekształcenia, miasto, obrazowanie miasta, architektura, fotografia

Strange views of the city

Abstract

The author of the article analyzes the methods of architectural photography using examples of works by Roman Stefan Ulatowski and describes its connection with the experience of directly perceiving an architectural object. Utilizing sources and personal experiences, the author discusses the role of perspective correction in the dissonance between direct experience and viewing a photograph. The article focuses on the journey of the architectural image from vision, through design, to realization, and its re-registration in the photographic plane. The mechanics of image formation on photosensitive material, which is significant to these considerations, serves as a pretext to discuss the photographer's motivation in finding a compromise between the image and reality.

Keywords: Roman Ulatowski, distortion, city, city imaging, architecture, photography

Dziwne widoki miasta

Krzysztof Ślachciak

Politechnika Poznańska

ORCID 0000-0002-6647-1548

DOI 10.48239/ISSN123266824604

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (46)/2024, s. 77-93

Wstęp

Gdy niedoświadczone, ale ciekawskie oko przemierza przepastne archiwa fotografii Poznania autorstwa Romana Stefana Ulatowskiego, poza zachwytem nad wizerunkami miejsc i zabytków okresu międzywojennego, może dostrzec też w nich coś dziwnego. Dziwność ta dotyczy w szczególności obrazów obiektów wysokich, fotografowanych z bliska, z poziomu ulicy lub wewnątrz, gdzie ściany pomieszczeń znajdowały się blisko obiektywu. Mózg za tym okiem ukryty nie potrafi wskazać powodu tego dysonansu: z jednej strony zachwyca się wspaniałymi technicznie fotografiami, z drugiej strony podświadomie zdaje sobie sprawę, że na żywo nie da się tak obejrzeć miasta. To oko i mózg należą zapewne do jednego z najlepszych naukowców na świecie – ciągle zadającego pytania dziecka. Dorosły, ale nieszkolony w patrzeniu mózg niczemu się nie dziwi. Przyzwyczyił się, że architektura „musi być prosta”, przecież ściany takie właśnie są. Ten mózg to wie, bo sam sprawdził, poza tym widział na pocztówkach, wizualizacjach, planach, rysunkach, w gazetach, Internecie i telewizji. Nie zadaje pytań, wie, że patrzy na zdjęcie – wizerunek „zdjęty”, a więc prawdziwy. Jednak doświadczone, szkolone w patrzeniu oko wie, że powodem dysonansu dziecka jest korekcja perspektywy, tym silniejsza, im wyższy obiekt, tym silniejsza, im z niższego pułapu go obserwujemy. Patrząc niedokładnie można ulec wrażeniu, że linie okien i ścian rozszerzają się ku górze, przypatrując się jednak widać, że tak nie jest. Linie są proste, równoległe do krawędzi kadru, wszystko jest idealnie równe, tak jak w rzeczywistości, tak jak zapewne było na projekcie. Skąd więc ten dysonans? Dlaczego miasto na fotografii wydaje się tak inne?

Wizerunek obiektu architektonicznego przemierza ciekawą drogę. Pierwszym jego etapem jest wyobrażenie architekta uwzględniające doświadczenie odbiorcy: oglądającego, odwiedzającego, przechodzącego obok, mieszkającego czy w nim pracującego. Drugim etapem jest projektowanie, podczas którego

architekt weźmie pod uwagę proporcje, umiejscowi postać człowieka wobec budynku, zadziała skalą, światłem, proporcjami i perspektywą, weźmie też pod uwagę miejsce obserwacji obiektu, wpasuje go w otoczenie, linię zabudowy¹. Jednocześnie ścisłość przedsięwzięcia architektonicznego sprawi, że powstałe rysunki, a później projekt będą traktować perspektywę tak, jakby wybór punktu obserwacji narysowanych form był nieograniczony przestrzennie. Gdy projekt zostanie zrealizowany, bezpośrednie doświadczenie budynku uwzględni wszelkie zniekształcenia perspektywiczne, choć oko przeciętnego odbiorcy nie odbiera tego w pełni, gdyż z własnego doświadczenia wie on, że budynki są przecież proste. Dysonans ten musi z kolei uwzględnić fotograf, który biorąc do ręki aparat poszukuje punktu widzenia, który da mu możliwość uchwycenia budynku z możliwie niewielkimi zniekształceniami, choć często, z konieczności, z użyciem obiektywu szerokokątnego.

Budynek więc istnieje, jest realnym, namacalnym obiektem, powstał na podstawie wyobrażenia zbudowanego na doświadczeniu obserwacji przestrzeni, zamkniętego później w również realnie istniejący projekt. Budynek ten jest doświadczany, dotykany, oglądany i na podstawie tego powstaje fotografia negocjująca między doświadczaniem a projektem. Na żadnym etapie tej drogi wizerunek obiektu nie oddaje jego cech w pełni. Fotografia, mózg połączony z okiem czy papier nie mają mocy go „udokumentować”. Każde z tych przedstawień jest wyjątkowe, a fotograficzne wydaje się najbardziej dziwne.

Miasto Romana Stefana Ulatowskiego

Okres po Wielkiej Wojnie w Polsce był czasem odbudowy. Jeszcze chwilę wcześniej rozbite przez zaborców państwo polskie potrzebowało nie tylko unifikacji, ale również własnej, spójnej tożsamości. To czas łączenia środowisk, czas początku budowy archiwów. W tym właśnie okresie Jan Bułhak pracował nad swoimi fotografiami miast polskich, a w Poznaniu, z tożsamym zamiarem, działał Roman Stefan Ulatowski. Jego pracę, rozpoczętą jeszcze przed odzyskaniem niepodległości, cechują wysoka staranność i sprawność techniczna. Fotografie

1 Błażej Filanowski, „Obrazy niedostrzegalnej architektury,” w: *Zakłócone spojrzenie – fotografia i strategię widzenia*, red. Łukasz Białkowski, Katarzyna Oczkowska (Muzeum Fotografii, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN: Kraków, 2017), 106.

Ulatowskiego ukazują miasto w panoramie, w tle codziennego życia jego mieszkańców, najważniejsze obiekty architektoniczne, wnętrza zarówno budowli użyteczności publicznej, jak i sakralnej, a nawet szczegóły: rzeźby, ornamentykę, reprodukcje malarstwa i przedmioty. Swoje fotografie Ulatowski zamykał w teki – tematycznie ułożone zbiory fotografii. Można odnieść wrażenie, że jego celem była budowa kompletnego wizerunku miasta, nie pojedynczych, wyrwanych z kontekstu otoczenia wizerunków obiektów i ludzi, ale pełnego przeglądu tego, jak wyglądał Poznań.

Roman Stefan Ulatowski naukę zawodu fotografa rozpoczął w Poznaniu, jednak chcąc poszerzyć swój warsztat wyjechał szybko do Niemiec. Praktykował w znanych zakładach fotograficznych w Dreźnie, Monachium i Berlinie, które specjalizowały się w portrecie. Korzystając z muzeów, galerii i bibliotek tych miast zgłębiał swoją wiedzę o sztuce, nie tylko fotograficznej. W 1905 roku wrócił do Poznania, gdzie przez 3 lata pracował na stanowisku kierownika „Atelier Rubens”, a po trzech latach przeniósł się do Bydgoszczy, gdzie założył własny zakład „Atelier Rembrandt”. To właśnie w Bydgoszczy Ulatowski zaczął zajmować się fotografowaniem architektury. Wrócił do Poznania tuż przed wybuchem I wojny światowej, otwierając działający pod jego nazwiskiem zakład fotografii, zlokalizowany przy Placu Wolności. Od tego momentu fotografował Poznań.

Ulatowski swoje fotografie wykonywał aparatem wielkoformatowym, naświetlając negatyw przygotowany w technice bromowo-srebrowej. Oznaczało to pracę ze statywu, powolną, z namysłem, wymagającą dokładności, ale również dającą możliwość manewrowania pozycją obiektywu względem powierzchni światłoczułej. Zachowała się fotografia ratusza poznańskiego², gdzie fotograf, chcąc zmieścić obiekt w kadrze jednocześnie nie zmieniając kąta padania osi optycznej wobec fasady, uniósł optykę tak wysoko względem szklanej płyty, że na górnych krawędziach kadru zarysowała się winieta. To samo zdjęcie zdaje się być wybrzuszone pośrodku, mimo że wszystkie linie ratusza są równoległe, a kąty proste. Patrząc na wieżę ratuszową, obserwujemy otwory okienne od dołu, niemal widząc kryjący się wewnątrz sufit, z kolei patrząc na schody wejściowe na poziomie ulicy, widzimy ich płaszczyznę z góry, niemal z perspektywy

2 Wirtualne Muzeum Historii Poznania Cyryl, obiekt: CYRYL_18_1_9_0009 <https://cyryl.poznan.pl/content/archive/288/aJGEB7aobvdlRQov6zyR.jpg> (25.05.2024).

szybującego ptaka. Ulatowski musiał wykonać tę fotografię z okien kamienicy znajdującej się naprzeciwko ratusza. Tym samym był ograniczony nie tylko pozycją okna, ale również jego odległością od obiektu, co zmusiło go do użycia szerokokątnej optyki. I choć dystorsja beczkowata jest na tych fotografiach niedostrzegalna, to tak bliska odległość fotografowania sprawia, że mamy wrażenie bycia znacząco bliżej środka budowli niż jej szczytu i podstawy.



Il. 1. Ratusz poznański, fot. Roman Stefan Ulatowski, ze zbiorów Biura Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu. Źródło: cyryl.poznan.pl (13.06.2024)

Na innej fotografii Roman Ulatowski zarejestrował wizerunek kościoła bernardynów³. Tym razem fotograf miał odpowiednio dużo miejsca aby stanąć w znacznej odległości i opisany wyżej efekt wybrzuszenia jest już o wiele słabiej dostrzegalny. Zarejestrowany budynek przypomina makietę – formę, którą można uchwycić w dłoni. W rzeczy samej przypomina rysunek architektoniczny. Oglądający nie ma poczucia skali obiektu, a efekt ten podbity jest przez niewielki format odbitki – zaledwie 12 x 17 cm.

Inny ciekawy przykład stanowi fotografia fasady międzywojennej katedry poznańskiej⁴. Ulatowski wykonał ją ze znacznej odległości, ale z poziomu ulicy,

3 Wirtualne Muzeum Historii Poznania Cyryl, obiekt: CYRYL_18_1_7_0004 <https://cyryl.poznan.pl/content/archive/292/PLy2dylXaQeFqBR8Tast.jpg> (25.05.2024).

4 Wirtualne Muzeum Historii Poznania Cyryl, obiekt: CYRYL_18_1_7_0006 <https://cyryl.poznan.pl/content/archive/292/PLy2dylXaQeFqBR8Tast.jpg>

i ponownie dokonał korekcji perspektywy, manewrując pozycją osi optycznej. Widz spodziewa się, że wieże katedry powinny choćby lekko schodzić się perspektywicznie ku górze. Tymczasem tak się nie dzieje, w zamian za to mózg odbiorcy zdaje się odwracać sytuację, dopytując, czy wieże te się nie rozszerzają. Fotografia ta, jak i wiele innych tego autora, jest przykładem wysokiego kunsztu technicznego, jednocześnie obrazując różnice pomiędzy spostrzeganiem przestrzeni na żywo i na fotografii.

Będąc znawcą sztuki Ulatowski na pewno zdawał sobie sprawę z tego, że spojrzenie kamery nie jest doskonałe, a rozpatrywanie powyższych fotografii wyrwanych z kontekstu całej twórczości tego artysty zdecydowanie nie oddaje mu sprawiedliwości. O świadomości i chęci ukazania doświadczenia miasta może świadczyć choćby sam fakt kompletowania tek. Ponadto wśród jego fotografii można znaleźć również przykłady, na których architektura jest jedynie tłem wydarzeń, tak jak na fotografii Nowego Rynku (dziś Plac Kolegiacki), ukazującej życie codzienne na tle Fary, a nawet ludzi patrzących wprost w obiektyw pracującego artysty.

Projekcja

Zawierającymi się w rozumieniu *obrazu złożonego z czynników danych a priori* Stefana Wojneckiego⁵ są niewątpliwie wszelkie fotografie powstałe na podstawie projekcji światła. Innymi słowy większość obrazów fotograficznych można rozumieć jako zapisane projekcje wycinków rzeczywistości, przy czym owa projekcja ma znaczenie zarówno metaforyczne, jak i fizyczne. Na potrzeby dalszych rozważań w niniejszym tekście weźmiemy jednak pod uwagę jedynie to drugie znaczenie. Wybór ten wynika z faktu, że omawiana dziwność, nierealność fotografii, jest konsekwencją właśnie tego zjawiska – projekcji. Co jeszcze ciekawsze, zjawisko to stanowi również podstawę procesu widzenia jako pierwsze działanie oka dostarczające później odpowiednimi kanałami nerwowymi informacji do mózgu. Stąd właśnie Stefan Wojnecki zaliczał obraz widzialny i fotografię do tej samej kategorii *obrazów impulsograficznych*⁶.

poznan.pl/content/archive/292/nTBHrxjDbTmuo4x7RHut.jpg (25.05.2024).

5 Stefan Wojnecki, *Moja teoria fotografii* (Poznań: ASP w Poznaniu, 1999), 4.

6 Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych, 2007), 202.

Płaszczyzna materiału światłoczułego w aparacie fotograficznym nadaje projektowanemu na niej obrazowi charakterystyczne cechy. Jeśli oś optyczna ułożona jest pod kątem 90 stopni do środka tej płaszczyzny, obraz wydaje się ludzkiemu mózgowi dość znajomy – podobny do sposobu, w jaki soczewka oka projektuje obraz świata na siatkówce. Jeśli obserwowana płaszczyzna, np. ściany, również znajduje się pod kątem 90 stopni do osi optycznej i trafia w sam jej geometryczny środek, a odległość przedmiotowa jest odpowiednio duża, zarejestrowane zniekształcenia perspektywiczne mogą być niewykrywalne dla ludzkiego oka. W zawodowej fotografii architektonicznej taka konfiguracja wydaje się najbardziej pożądaną, niestety warunki naturalne bardzo rzadko pozwalają na takie ustawienie aparatu. Najczęstszymi problemami są: brak możliwości odpowiedniego uniesienia kamery, zbyt krótka, możliwa odległość przedmiotowa czy niemożność ustawienia się naprzeciw fotografowanej płaszczyzny. Chcąc utrzymać opracowane przez Filippo Brunelleschiego zasady, fotografowie mანewrują pozycją i kątem osi optycznej wobec płaszczyzny obrazowania, korygując w ten sposób zniekształcenia perspektywy. O ile jednak w epoce renesansu, jak i w epokach po niej następujących, aż do wynalezienia fotografii, ten sposób obrazowania mógł negocjować między koniecznością ukazania kątów prostych oraz wyobrażeniem zbudowanym przez mózg człowieka, to posiadający określony w fizycznej przestrzeni punkt widzenia obraz fotograficzny zmuszony jest pokazać projekcję dokładnie taką, jaką optyka rzutuje na materiał światłoczuły. Z tego też względu, pomimo utrzymania kątów prostych, fotografowane obiekty mogą mieć zaburzone proporcje. Należy tu też zaznaczyć, iż istnieje kontrowersyjna hipoteza, że Brunelleschemu w odkryciach pomógł wynalazek lustra wklęsłego, który z fizycznego punktu widzenia stanowi soczewkę, za pomocą której można dokonywać projekcji obrazu⁷.

Co więcej – odbiorcy architektury w taki sposób nie widzą. Obraz obserwowany, tak samo jak i późniejsze wyobrażenie, jest w gruncie rzeczy syntezą doświadczeń. Wielkość obszaru ostrego widzenia na siatkówce odpowiada mniej więcej wielkości paznokcia widzianego z odległości wysuniętego ramienia⁸. Ponadto siatkówka oka nie jest powierzchnią płaską, a delikatnie wklęsłą. Wraże-

7 David Hockney, *Secret Knowledge* (London: Thames & Hudson, 2014), 212.

8 Piotr Francuz, „Oko-Mózg-Sztuka prof. Piotr Francuz,” wykład, *Wszechnica FWW*, 15.12.2014. <https://youtu.be/HLfpP-Ustw8?si=ZqSHPh8sV3BxGT0k> (26.05.2024).

nie wzrokowe samo w sobie stanowi więc interpretację sygnałów nerwowych wysyłanych przez czopki i pręciki do pola projekcyjnego naszego mózgu. Jeśli więc coś w przestrzeni jest proste, a widzimy to pod kątem, nasze wyobrażenie staje się syntezą obu informacji. Widziane zniekształcenie w takim wypadku rzadko wpłynie na wrażenie spostrzegania. Jeśli jednak obserwujemy fotografię, gdzie skorygowano perspektywę, zarejestrowany obiekt może wydawać się dziwny. Dziwność ta jest zauważalna pomimo tego, że tego typu zniekształcenie wcale nie jest kompletnie obce zmysłowi wzroku, funkcjonuje jednak na jego peryferiach. Aby się to tym przekonać, wystarczy skierować wzrok pod kątem 90 stopni na wysoki obiekt architektoniczny i nie zmieniając punktu fiksacji wzroku zwrócić uwagę na podstawę bądź szczyt obiektu. Obszar ten będzie się naturalnie znajdował poza strefą ostrego widzenia, ale podobieństwo do skorygowanej perspektywy będzie dostrzegalne. Dzięki temu prostemu eksperymentowi widać, że owa „dziwność” wcale nie jest nienaturalna, a dostrzegalna przez nas, choć w sposób marginalny.

Jako widzowie jesteśmy przyzwyczajeni do perspektywy Brunelleschiego, co by się jednak stało, gdybyśmy spróbowali stworzyć obraz przestrzeni bliższy doświadczeniu odbiorcy? Stosując pewne uproszczenia można zaryzykować stwierdzenie, że taka fotografia powinna być syntezą obrazów uwzględniających punkty fiksacji otoczone obszarem ostrego widzenia i rozchodzące się z nich na zewnątrz pola nieostrości, odpowiadające widzeniu peryferyjnemu. Każdy z obrazów musiałby być zindywidualizowany dla konkretnego obserwatora oraz uwzględniać ruch głowy bądź całej postaci, ukazując paralaksę. I choć stanowić to może ciekawy eksperyment, to nie daje on tak dużej wolności spojrzenia widzowi, jak tradycyjny sposób obrazowania przestrzeni, i może być raczej nieczytelny.



Il. 2. Kolaż wyobrażonych punktów fiksacji – praca własna

Negocjowanie między doświadczeniem a fotografią

W języku polskim określając fotografię często używamy potocznego słowa *zdjęcie*, rozumiejąc je jako *zdejmowanie wizerunku*. Słuszność tego założenia jest co najmniej dyskusyjna, gdyż ów wizerunek, ograniczając się na potrzeby niniejszych rozważań jedynie do wizualności, jest zawsze subiektywny – inny dla każdego doświadczającego. Co więcej: fotografia wcale go nie obiektywizuje. Medium to jest niewolnikiem punktu widzenia, kadru, rejestrowania całości projekcji naraz, w jednym momencie, i jak pisał Vilém Flusser, „zastępowania wydarzeń stanami rzeczy”⁹. Ta ostatnia cecha wydaje się na pierwszy rzut oka dokładnie tym, o co chodzi w fotografii architektury, w końcu ma ona ująć właśnie stan rzeczy. Gdy jednak wziąć pod uwagę to, że akt obserwacji sam w sobie jest wydarzeniem, sam w sobie dzieje się w czasie i składa się z wielu różnych perspektyw, paralaks, punktów fiksacji i zbliżeń, zauważymy, że flusserowski „stan rzeczy” to w gruncie rzeczy uproszczenie – wyłożenie naraz, z jednego punktu widzenia, wszystkich elementów projekcji. Przestają być istotne doświadczenia, a ich miejsce zajmują relacje między elementami sfotografowanego obiektu. Fotografia architektury nie tylko spłaszcza kompozycję przestrzenną do wymiarów wysokości i szerokości, ale również ją wykrzywia. Nawet nie biorąc pod uwagę dystorsji beczkowatej, spojrzenie w sposób niemożliwy do uchwycenia dla ludzkiego oka, choć z perspektywy widza zmienia proporcje budowli, tworzy obraz przytłaczający, nienaturalnie prosty lub zminiaturyzowany. Znaczącą większość obiektów architektonicznych widz ogląda fragmentarycz-

⁹ Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015), 43.

nie, składając swoje wyobrażenie z punktów fiksacji, poruszając się względem budynku, wchodząc do niego, zauważając szczegóły i ogólny kontekst. Można odnieść wrażenie, że to właśnie próbował naśladować Roman Stefan Ulatowski, tworząc swoje teki uwzględniające fotografie architektury, wnętrz, szczegółów i obiektów.

Przegląd strategii widzenia miasta w swoim tekście pt. *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, opublikowanym w ramach publikacji *Miasto w Sztuce – sztuka miasta*¹⁰, zaproponowała Marianna Michałowska. Wyróżnia ona widzenie panoramiczne – dyscyplinujące, z ponad poziomu ulicy, pokazujące charakterystyczne dla danego miasta „znaki”. Dalej opisuje doświadczającego miasta *flâneura* i podglądacza *voyeura*. Zwraca także uwagę na rolę kamer CCTV, kamerek internetowych wprowadzających w intymny świat mieszkańców, a nawet technologii skanujących, opierających się na spacerach wirtualnych i fotografii satelitarnej. W zaproponowanym przeglądzie można dostrzec wyraźny podział na wyabstrahowane, nieangażujące sposoby patrzenia oraz takie, które nie tylko są zbliżeniami, ale również angażują fotografa, a za jego pośrednictwem odbiorcę, którzy wspólnie stają się agentami wydarzeń. Obraz miasta bowiem to nie tylko jego widoki, ale również funkcjonujące w jego kontekście zjawiska społeczno-kulturowe, zarówno te reprezentacyjne, jak i na co dzień ukryte, których dostrzeżenie wymaga odwiedzin miejsc, gdzie wchodzący staje się elementem teatru. I choć na początku niniejszego tekstu narzucony został rygor spojrzenia, wizerunku budynków i miejsc, to nie można nie zauważyć, że miasto jest żywym organizmem. Marianna Michałowska, odnosząc się do zamieszczonego w tej samej publikacji tekstu Johna Tagga, wyróżnia jako najważniejsze dyskurs estetyczny, społeczno-polityczny, dyskurs feministyczny, na który nakładają się również dyskursy rasowe i mniejszości kulturowych¹¹. Z punktu widzenia niniejszych rozważań jest to o tyle istotny wątek, że na sposób patrzenia, dostrzegania architektury ma również wpływ ogólne pojęcie o miejscu, jego *genius loci*. Zanim obserwator w ogóle zobaczy budynek, czy to w rzeczywistości, czy na fotografii, może mieć co do niego pewne oczekiwania czy uprzedzenia. To one będą częściowo rządziły wzrokiem, kazały szukać tego, czego mózg oczekuje.

10 Marianna Michałowska, „Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia,” w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers (Kraków: TAIWPN Universitas, 2010), 415.

11 Michałowska, „Fotografia i miasto...,” 428.

Podsumowanie

Relacja pomiędzy fotografią a obiektem przestrzennym jest skomplikowana. Z jednej strony projekcja na materiale światłoczułym zmusza go do rejestracji jakiegoś wizerunku, z drugiej strony zafiksowany punkt widzenia nie ma szans oddać pełni jego cech, o doświadczeniu w ogóle nie wspominając. W swoich ograniczeniach jednak fotografia daje pewną wolność patrzenia. Rejestrując obiekt w pełni i naraz pozostawia odbiorcy akt jego obserwacji z tego konkretnego punktu widzenia. Relacje między jego elementami definiuje już mózg odbiorcy, a nie pierwotnego obserwatora – fotografa z kamerą w dłoni. Sposoby obrazowania obiektu przestrzennego z formalnego punktu widzenia można podzielić co najmniej na trzy kategorie. *Odbicie*, gdzie celem fotografującego jest jak najwierniejsze oddanie struktury obiektu lub przestrzeni, jej zaprojektowanego czy zastanego wizerunku. To podejście można dostrzec w fotografiach Romana Ulatowskiego, ale jego rozwinięciem będzie też słynna panorama San Francisco Eadwearda Muybridge’a z 1877 roku, a współcześnie fotografia dronowa i panoptyczne spojrzenie Google Maps i Street View. *Doświadczenie*, gdzie tematem jest zbliżenie, faktura, doświadczenie obcowania. W tej kategorii znajdziemy miejską fotografię wernakularną, fotografię uliczną i reportaż. Obie te kategorie w połączeniu mają szanse stworzenia pełnej, choć wciąż subiektywnej wizji miejsca. Ciekawym zestawieniem obu może być zestaw, a może zbiór zestawów, pt. *Jaka piękna katastrofa* Adriana Wykroty, gdzie, jak pisze sam autor, „dokument miesza się z subiektywnością, intymnością i abstrakcją”¹². Przyszłość tego przedsięwzięcia należy zapewne do algorytmów generatywnej Sztucznej Inteligencji, które na podstawie danych mogą uwolnić oglądającego z niewoli punktu widzenia i zaproponować doświadczenie znane dotąd z rzeczywistości wirtualnej. Trzecim, choć najmniej istotnym dla niniejszych rozważań, ale wartym zauważenia sposobem są *przetworzenia*, gdzie gotowy obraz naznaczony jest silnym subiektywizmem. Takie podejście w kontekście miasta Poznania zaprezentował Ryszard Horowitz w albumie *Poznańskie impresje*¹³. Innym, ale już pozapoznańskim przykładem są prace Krzysztofa Pruszkowskiego z cyklu *Konstrukcja Materializacji Konceptu*, gdzie autor, stosując zaawansowaną

12 Adrian Wykrota, „Jaka piękna katastrofa,” *Adrianwykrota.com*, https://adrianwykrota.com/pl/portfolio_page/katastrofa/ (25.05.2024).

13 Ryszard Horowitz, *Poznańskie impresje* (Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznań, 2011).

multiekspozycję nazywaną fotosyntezą, tworzy zupełnie nowe, oderwane od pierwotnych wizerunków obiektów, prace.

Tytułowa dziwność ma więc swoje podstawy w różnicy między doświadczeniem a obrazowaniem. Żaden z widoków architektury nie jest i nie może być tożsamy z kompleksowością procesów widzenia. I choć Jacek Dukaj pisał, że „fotografia jest pierwszym medium bezpośredniego transferu przeżyć”¹⁴, to być może jako widzowie jesteśmy skazani na akceptację tego, że w istocie stanowi ona uproszczenie pierwotnego doświadczenia, ale zarazem doświadczenie całkiem nowe.

Summary

Strange views of the city

The author of this article analyses methods of photographing architecture on the basis of Roman Stefan Ulatowski's work and describes its relationship to the experience of direct perception of an architectural object. Using source texts and his own experience, the author describes the role of perspective correction in the dissonance between the direct experience and the viewing of photography. Important for the article is the path travelled by the image of architecture from the vision through design, implementation, and re-registration through photography. The mechanics of the formation of a projection on light-sensitive material, crucial for these considerations, becomes a pretext for discussing the photographer's motivation in striking a compromise between image and reality.

Introduction

The photographic image of a city differs from its direct experience and from blueprint drawings. Direct experience is a collage of experiences, while the latter is created without taking into account the spatial constraints that affect the possible choice of viewpoints. The building, therefore, exists; it is a real, tangible object based on an imaginary idea built on the experience of observing the space which is later encapsulated in an equally real and existent design. The building is experienced, touched, looked at, and is the object photographed, its photograph being a negotiation between experience and design. At no stage of this

path does the image of the object fully reflect its characteristics. Photography, the brain connected to the eye or paper do not have the capacity to 'document' it. Each of these representations is unique, and the photographic one seems the most peculiar.

Roman Stefan Ulatowski's city

The period after the Great War in Poland was a time of reconstruction. Only a short while earlier, the Polish state, shattered by the partitioners, needed not only unification, but also its own coherent identity. It was a time of unification, a time of the beginning of the construction of archives. It was during this period that Jan Bułhak worked on his photographs of Polish cities; in Poznań the same was true of Roman Stefan Ulatowski.

Ulatowski took his photographs with a large-format camera, exposing a negative prepared in bromine-silver technique. This meant working from a tripod, slowly, with thought, requiring precision, but also the possibility of manoeuvring the position of the lens in relation to the photosensitive surface. One surviving picture of the Poznań City Hall shows the efforts of the photographer, who wished to frame the object without changing the angle of the optic axis vis-à-vis the façade¹⁵. For this reason, he raised the optics so high with respect to the glass plate that a vignette is outlined in the upper part of the frame. The same picture seems bulging in the centre even though all the lines of the city hall are parallel and the angles right. Looking at the city hall tower, we observe the window openings from below, almost seeing the ceiling hiding inside; looking at the entrance stairs at street level, we see their plane from above, almost from the perspective of a gliding bird. Ulatowski had to take this photograph from the windows of the tenement opposite the city hall. Thus, he was limited not only by the position of the window, but also by its distance from the object, which made him use a wide-angle lens. And although lens barrel distortion is imperceptible in these photographs, this photographic distance gives the impression of being significantly closer to the centre of the building than to its top and base.

15 Cyril Virtual Museum of the History of Poznań, object: CYRYL_18_1_9_0009 <https://cyryl.poznan.pl/content/archive/288/aJGEB7aobvdIRQov6zyR.jpg> (25.05.2024).

Projection

Stefan Wojnecki's *images made up of a priori factors*¹⁶ represents no doubt all the photographs created through light projection. In other words, most photographic images can be seen as recorded metaphorical and physical projections of fragments of reality.

The plane of light-sensitive material in a camera gives the image projected onto it its distinctive features. If the optical axis is aligned at 90 degrees to the centre of this plane, the image appears quite familiar to the human brain. If the observed plane is also aligned at 90 degrees to the optical axis and hits the geometric centre of the plane itself, and the subject distance is sufficiently large, the registered perspective distortion may be undetectable to the human eye. In professional architectural photography, this setup seems the most desirable. Unfortunately, natural conditions very rarely allow such a camera alignment. Photographers manoeuvre the position and angle of the optical axis in relation to the imaging plane, thus correcting perspective distortions. However, while in the Renaissance, as well as in the eras following it until the invention of photography, this mode of imaging could negotiate between the need to show right angles and the image constructed by the human brain, having a point of view defined in physical space, the photographic image is forced to show the projection exactly as the optics project onto the photosensitive material. Therefore, despite the right angles, the photographed objects may have distorted proportions.

Negotiating between experience and a photograph

The medium of photography is a slave to the point of view, to the frame, to capturing the entirety of a projection at once, in a single moment, and, as Vilem Flusser observed, "replacing events with states of affairs"¹⁷. The last feature seems at first sight what really matters in the photography of architecture; after all, it is supposed to capture a state of affairs. However, when we consider that the act of observation is itself an event, taking place in time and consisting of many different perspectives, parallaxes, fixation points, and close-ups, we see

16 Stefan Wojnecki, *Moja teoria fotografii* (Poznań: ASP w Poznaniu, 1999), 4.

17 Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. Jacek Maniecki (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015), 43.

that Flusser's "state of affairs" is essentially a simplification, a lining up of all the elements of projection at once, from a single point of view. Experiences cease to be relevant and are replaced by relationships between the elements of the photographed object. Architectural photography not only flattens the spatial composition to the dimensions of height and width, but also distorts it. Even without taking barrel distortion into account, the gaze alters the proportions of the building in a way that is impossible for the human eye to grasp, albeit it creates an image that is overwhelming, unnaturally straight or miniaturised from the viewer's perspective.

Summary

The relationship between photography and the spatial object is complex. On the one hand, projection onto light-sensitive material forces it to register some kind of image. On the other hand, a fixated point of view has no way of conveying its full qualities, let alone experience. In its limitations, however, photography offers a certain freedom of vision. By recording the object fully and all at once, it leaves the viewer with the act of observing it from that particular point of view. The relationships between its elements are defined by the brain of the viewer, rather than that of the original observer.

The titular strangeness is thus grounded in the difference between experience and imaging. No view of architecture is or can be identical to the complexity of the processes of seeing. While Jacek Dukaj wrote that "photography is the first medium of the direct transfer of experience"¹⁸, perhaps as spectators we are doomed to accept the fact that in reality it is a simplification of the primary experience and a novel experience itself.

Bibliografia

Dukaj, Jacek. *Po piśmie*. Wydawnictwo Literackie: Kraków, 2021.

Filanowski, Błażej „Obrazy niedostrzegalnej architektury.” W: *Zakłócone spojrzenie – fotografia i strategię widzenia*, red. Łukasz Białkowski, Katarzyna Oczkowska. Muzeum Fotografii, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN: Kraków, 2017.

Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Tłum. Jacek Maniecki. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.

Francuz, Piotr. „Oko–Mózg–Sztuka prof. Piotr Francuz.” *Wszechnica FWW*, 15.12.2024. <https://youtu.be/HLfpP-Ustw8?si=ZqSHPh8sV3BxGT0k> (26.05.2024).

Hockney, David. *Secret Knowledge*. London: Thames & Hudson, 2014.

Horowitz, Ryszard. *Poznańskie impresje*. Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznań, 2011.

Michałowska, Marianna. „Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia.” W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers. Kraków: TAiWPN Universitas, 2010.

Wirtualne Muzeum Historii Poznania Cyryl, <https://cyryl.poznan.pl> (25.05.2024).

Wojnecki, Stefan. *Moja teoria fotografii*. Poznań: ASP w Poznaniu, 1999.

Wojnecki, Stefan. *Fotografia – gwiazda podwójna kultury*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych, 2007.

Wykrota, Adrian. „Jaka piękna katastrofa.” *Adrianwykrota.com*, https://adrianwykrota.com/pl/portfolio_page/katastrofa/ (25.05.2024).

Irma Kozina

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Academy of Fine Arts and Design in Katowice, Poland

Irma Kozina – prof. dr hab., kuratorka wystaw i historyczka sztuki, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, od 1988 roku wykładająca zagadnienia sztuki współczesnej i historii designu na wyższych uczelniach w Katowicach, Gliwicach, Krakowie i Warszawie, stypendystka fundacji Gerda Henckel Stiftung oraz DAAD. Autorka artykułów i książek traktujących o sztuce nowoczesnej i współczesnej, modzie, designie i historii miast, napisała m.in.: *Pałace i zamki pruskiej części Górnego Śląska* (2001), *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763-1955* (2005), *Art deco* (2013), *Ikony dizajnu w województwie śląskim* (2012), *Polski Design* (2014), *Historia mody od krynoliny do mini* (2017), *Ikony architektury w województwie śląskim* (2019).

W latach 2012-2020 prowadziła rubrykę *Ikony designu* w wydawanym przez SARP czasopiśmie ARCH, jest też autorką monograficznych opracowań o artystach związanych z Katowicami (m.in. o twórczości Romana Kalarusa, Kazimierza Cieślika, Romana Staraka i Romana Nowotarskiego, Karola Wieczorka), stale współpracuje z Galerią Szyb Wilson w Katowicach, z którą organizowała wiele wystaw sztuki współczesnej.

Na marginesie Berlińskiego pokoju... Ostatnie miesiące katowickiego Brutala w obiektywie Michała Łuczaka

Abstrakt

W tomie zredagowanym przez Jörga Platha, wybitni pisarze i eseiści niemieccy zastanawiali się nad rolą berlińskiego pokoju jako pewnego fenomenu kulturowego, przypisując mu nawet wpływ na rebelię 1968 roku, wykoncypowaną rzekomo w izolowanych murem centralnych przestrzeniach z „cichym imperatywem, który musiał się wypełnić społeczną fantazją”. Poszukując dla tego zjawiska analogii autorka artykułu analizuje przykład dworca PKP w Katowicach jako miejsca, które także stało się przestrzenią z potencjałem generowania pewnych przemian społecznych. Za ilustrację tego potencjału posłużyły fotografie Michała Łuczaka, dokumentujące ostatni okres istnienia dworca zwanego *Brutalem z Katowic*. Przy okazji poddano analizie medium fotografii, zwracając szczególną uwagę na różnicę pomiędzy zdjęciem reporterskim i artystycznym.

Słowa kluczowe: berliński pokój, zmiany społeczne, katowicki dworzec PKP, fotografia jako medium ekspresji

On the margin of Berlin room... The last months of Brutal of Katowice in the lens of Michał Łuczak

Abstract

In a volume edited by Jörg Plath, prominent German writers and essayists reflected on the role of the Berlin Room as a cultural phenomenon, even attributing to it an influence on the 1968 rebellion, allegedly conceived in central spaces isolated by a wall with “a silent imperative that had to be fulfilled by a social fantasy”. Looking for an analogy for this phenomenon, the author of the article analyzes the example of the railway station in Katowice as a place that has also become a space with the potential to generate certain social changes. Michał Łuczak’s photographs, documenting the last period of the existence of the station known as the *Brutal of Katowice*, serve to illustrate this potential. At the same time, the medium of photography was analyzed, paying particular attention to the distinction between reportage and artistic photography.

Keywords: Berlin Room, social changes, the Katowice railway station, photography as a medium of expression

Na marginesie *Berlińskiego pokoju*... Ostatnie miesiące katowickiego Brutala w obiektywie Michała Łuczaka

Irma Kozina

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

ORCID 0000-0002-4205-4782

DOI 10.48239/ISSN123266824605

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (46)/2024, s. 94-108

Sytuowany zazwyczaj od strony podwórza i nierzadko całkowicie pozbawiony okna *berliński pokój*, „za szeroki na korytarz i za ciemny na izbę”, zostałby – być może – już dawno zapomniany, gdyby Fryderyk Engels nie udał się w 1893 roku w odwiedziny do Wilhelma Liebknechta, mieszkającego wtedy w stolicy Cesarstwa Niemieckiego przy Kantstrasse. W następstwie tej wizyty zdecydował się potem opisać ów architektoniczny fenomen w liście – cytowanym po dzień dzisiejszy w szeroko czytowanej prasie codziennej¹. Do pewnego stopnia to specyficznie zaaranżowane pomieszczenie stało się metaforą ekonomicznego stosunku kamieniczników do przestrzeni mieszkalnej w biedniejszych dzielnicach miasta i chociaż podobne rozwiązanie można było znaleźć w kamienicach mieszczańskich w innych częściach Niemiec, w tym również na Górnym Śląsku, z uwagi na przydaną mu nazwę stało się ono swoistym synonimem problemów socjalnych charakterystycznych dla Berlina przełomu XIX i XX w. Architektoniczne znaczenie tej przestrzeni zostało poddane gruntownej analizie w obszernym studium opublikowanym w 2022 roku przez Jana Herresa², jednak już kilka dekad wcześniej, w tomie zredagowanym przez Jörga Platha, wybitni pisarze i eseści niemieccy zastanawiali się nad rolą berlińskiego pokoju jako pewnego fenomenu kulturowego, przypisując mu nawet wpływ na rebelię 1968 roku,

1 Maritta Tkalec, „Schränk, Esstisch, Anrechte: Das steckt hinter dem legendären 'Berliner Zimmer'” *Berliner Zeitung*, 18.04.2017. <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/schraenk-esstisch-anrechte-das-steckt-hinter-dem-legendaeren-berliner-zimmer-li.10821> (13.04.2024). Por. pełna treść listu Fryderyka Engelsa do Laury Lafargue: Karl Marx, Frederick Engels, *Marx & Engels Collected Works*, Vol. 50 *Letters 1892-1895* (Lawrence & Wishart Electric Book: Dagenham, 2010), 186-187.

2 Jan Herres, *Das Berliner Zimmer. Geschichte, Typologie, Nutzungsaneignung* (Berlin: Jovis Verlag, 2022).

wykoncypowaną rzekomo w izolowanych murem centralnych przestrzeniach z „cichym imperatywem, który musiał się wypełnić społeczną fantazją”³.

Rozwiązania projektowe, w których bezpośredni dostęp do światła dziennego potraktowany został jako luksus przeznaczony dla elit o stosownym statusie społecznym i materialnym, nie jest poniekąd produktem inwencji pomysłowych kamieniczników, spekulujących zabudową miast przeludniających się w zbyt szybkim tempie od czasów rewolucji przemysłowej. Podobna idea ukształtowała w czasach renesansowych koncepcję urbanistyczną Leonarda da Vinci, który w projekcie idealnego miasta przewidywał dwa poziomy: doświetlone światłem naturalnym zabudowania nadziemne dla arystokracji miecza i ducha oraz podziemie przewidziane jako przestrzeń dla dostawców i serwisantów pozostających na usługach uprzywilejowanych elit⁴.



Zdjęcie z teki fotograficznej: Michał Łuczak, *Brutal*, album fotograficzny, proj. graf. A. Nałędzka, nakład własny autora (350 egz.), 2012 r.

W efekcie przemian społeczno-gospodarczych w Polsce po 1989 roku, podobne podejście projektantów ujawniło się w sposobie traktowania pasażerów korzystających z podróży pociągiem. Dworce kolejowe okazały się przestrzeniami zbyt kosztownymi do utrzymania przez spółki przewozowe, zaczęto więc wprowadzać rozwiązania, w ramach których podróżni zepchnięci zostali do podziemi z kasami biletowymi, a przestrzeń poczekalni poddano defragmentacji, lokując

3 Klaus Hartung, „Über die Geschichten und die Geschichte des Berliner Zimmers,” w: *Mein Berliner Zimmer. 25 Bekenntnisse zu dieser Stadt*, red. Jörg Plath (Berlin: Nicolai, 1997), 9-21.

4 Helen Rosenau, *The ideal city. Its architectural evolution* (London: Studio Vista, 1974), 55-56.

ją częściowo we wznoszonych w sąsiedztwie infrastruktury kolejowej galeriach handlowych. Przykładem pełnej implementacji takiej koncepcji jest rozwiązanie zastosowane w Krakowie w wyniku prac architektonicznych prowadzonych w latach 2004–2014⁵. Chociaż podobny scenariusz przewidziano również dla Katowic, sprzeciw mieszkańców aglomeracji górnośląskiej uniemożliwił zrealizowanie tych planów w ich pierwotnej postaci. W ostateczności zdecydowano się na rozwiązanie kompromisowe, łącząc dworzec kolejowy z galerią handlową i wprowadzając podziemny dworzec autobusowy⁶.

Historia społeczna współczesnych miast nie doczekała się chyba jeszcze komentatorów dorównujących autorytetem Engelsowi, ale nie można wykluczyć, że – z perspektywy kolejnych dziesięcioleci – w obrębie mikrohistorii miejskich szczególnego znaczenia nabiorą wydarzenia związane z nie do końca udaną obroną brutalistycznego dworca PKP w Katowicach, który ostatecznie rozebrano, by postawić nowy budynek stacyjny, połączony z wielkogabarytową galerią handlową. Dzięki funkcjonującym w naszych czasach mediom społecznościowym, takim jak np. Facebook, *Brutal z Katowic* (tak nazywano dworzec z powodu jego ekspresyjnej, żelbetowej bryły) stał się w Polsce swoistym fenomenem, niemal tak rozpoznawalnym, jak – przynajmniej w środowisku historyków budownictwa miejskiego – *berliński pokój*.



Zdjęcie z teki fotograficznej: Michał Łuczak, *Brutal*, album fotograficzny, proj. graf. A. Natędzka, nakład własny autora (350 egz.), 2012 r.

5 Katarzyna Foljanty, „Przekształcanie zabytkowych dworców i terenów kolejowych w struktury wielofunkcyjne,” *Architectus* 46, nr 2 (2016): 75-76.

6 Foljanty, „Przekształcanie zabytkowych...,” 75.

Słynny brutalistyczny dworzec kolejowy w Katowicach, wznoszony od końca lat 50. XX wieku według projektu tzw. warszawskich „Tygrysów”: Wacława Kłyszewskiego (1910–2000), Jerzego Mokrzyńskiego (1909–1997) i Eugeniusza Wierzbickiego (1909–1991), oddany został do użytku w 1972 roku⁷. Początkowo zachwycał nowoczesnością dużych tablic informacyjnych, przestronnością hal obsługi pasażerów i modnym swego czasu, minimalistycznym wystrojem umieszczonej na piętrze restauracji, jednak pozbawiony częściowych remontów i eksploatowany do granic możliwości dość szybko zaczął podupadać. Najwcześniej przestały działać ruchome schody, na których lubiły się bawić miejscowe dzieci. Zaledwie po dwóch dekadach od momentu oddania budynku do użytku, w trudnych czasach transformacji ustrojowej, hale, a także złożony system podziemnych korytarzy dworcowych, stały się schronieniem niezliczonej liczby bezdomnych. W mroźne wieczory podróżny potykał się wręcz o leżących pokotem na posadzce, często odurzonych alkoholem lub narkotykami, nieszczęśników, do których los przestał się uśmiechać po niespodziewanym upadku dziesiątek górnośląskich zakładów przemysłowych, kopalń i hut.

Władze miasta spierały się z przekształcającą się wówczas w prywatne spółki firmą PKP o to, w czyich rękach leży dbałość o stan dworca – „bramy-wizytówki”, witającej gości przybywających do Katowic koleją. W końcu, w 2000 roku, PKP wspólnie z władzami miejskimi ogłosiły konkurs na przebudowę gmachu. Zwycięski inwestor holenderski, ING Real Estate, zrezygnował jednak już w toku ustalania wstępnych szczegółów. Prezydent Katowic rozpoczął poszukiwania nowego kooperanta, przedstawiając dane poświadczające, że wyjątkowo opłacalne mogłoby się okazać wybudowanie w miejscu dworca oraz usytuowanego obok rozległego placu ze stanowiskami dla autobusów podmiejskich rozległej galerii handlowej, ponieważ w tym centralnie położonym w połowie miasta punkcie spotykały się linie transportu kolejowego i autobusowego, a jednocześnie piesi przemieszczali się, przechodząc z południowej do północnej części miasta.

Po kilku kolejnych nieudanych próbach, jesienią 2007 roku przetarg na modernizację dworca wygrała hiszpańska firma Neinver. Jeszcze zanim ogłoszono zwycięzcę, w czerwcu wspomnianego roku, dzięki wyjątkowemu zaangażowa-

7 Aneta Borowik, *Nowe Katowice. Forma i ideologia polskiej architektury powojennej na przykładzie Katowic (1945-1980)* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2019), 251-275.

niu młodego wówczas architekta Tomasza Malkowskiego, publikującego oddziałujące na wyobraźnię eseje w katowickiej „Gazecie Wyborczej”, w mieście rozpoczęły się odbijające się szerokim echem nie tylko w Polsce akcje protestacyjne w obronie przeznaczonego do rozbiórki budynku⁸. Różne formy protestu dawały się we znaki inicjatorom przemian niemal nieustannie przez pięć lat, aż wreszcie obrońcy architektonicznej perty z czasów PRL musieli się pogodzić z ostateczną decyzją inwestora, zgodnie z którą w okresie od 22 grudnia 2011 roku do 11 stycznia 2012 roku przeprowadzono wyburzenie Brutala. W ostat-

8 W internecie zachował się do dzisiaj przedruk jednego z tekstów opublikowanych przez Tomasza Malkowskiego w 2007 roku, który zamieszczono wówczas w „Wiadomościach Rynku Kolejowego”. Pod nagłówkiem *Architekci i historycy sztuki nie wyobrażają sobie, że z mapy Katowic mogłoby zniknąć niezwykle dzieło sztuki* dziennikarz pisał: „Burza wokół dworca kolejowego rozpętała się kilka miesięcy temu, kiedy PKP zapowiedziały, że szukają inwestora, który może nie tylko przebudować obecny budynek, ale nawet go zburzyć. To wywołało falę protestów w środowiskach architektów i historyków sztuki, bo dworzec obok Spodka uchodzi za jedno z najlepszych dzieł powojennego modernizmu. Jedną z osób, która najbardziej zaangażowała się w obronę dworca, jest dr Irma Kozina z Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego. To ona wraz z innymi pasjonatami, np. Tomaszem Studniarkiem, prezesem katowickiego Stowarzyszenia Architektów Polskich, napisała list otwarty w obronę dworca. – List napisaliśmy 8 czerwca, rozesłałam go do kilku osób, te przesyłały następny. Odzew przeszedł najśmielsze oczekiwania. W ciągu dwóch tygodni napłynęło 150 podpisów z całego świata! Wśród nich specjaliści najwyższej klasy, wybitni historycy sztuki – mówi dr Kozina. Praktycznie nie ma polskiego zakładu historii sztuki, instytucji zajmującej się ochroną zabytków, która nie podpisałaby listu. – Pragnę przyłączyć się do apelu o ratowanie budynku dworca PKP w Katowicach. To dzieło wielkiej klasy o wybitnych walorach plastycznych i konstrukcyjnych – pisze prof. dr hab. Waldemar Baraniewski z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Krzysztof Chwalibóg, przewodniczący Polskiej Rady Architektury, dodaje: – Dworzec katowicki jest dobrem kultury współczesnej i jedynie barbarzyńca byłby w stanie zdecydować się na jego wyburzenie. Równie mocnych słów użył dr Stanisław Lose, architekt z Politechniki Wrocławskiej, który porównuje wyburzenie dworca do zniszczenia Muzeum Śląskiego przez hitlerowców w czasie II wojny światowej. – Jest jakimś dramatem historii, że o rozum w naszych głowach muszą się dopominać architekci amerykańscy i ludzie, którzy być może nigdy na Śląsku nie byli – kończy swój list dr Lose. – Budynki takie jak katowicki dworzec są ważnym spadkiem naszej najnowszej historii i są integralną częścią dziedzictwa kultury. Ich wyburzenie jest jednoznaczne z zaprzeczeniem historii – apeluje dr Christopher Long ze Szkoły Architektury Uniwersytetu Teksasńskiego w Austin. – Zburzenie dworca będzie wielką stratą, bo nikt już nie będzie w stanie odtworzyć takiej architektury, przypadnie raz na zawsze – zwraca uwagę prof. Deborah Ascher Barnstone ze Szkoły Architektury Uniwersytetu Pullmana w stanie Waszyngton. Nie brakuje też głosów wsparcia od naszych południowych sąsiadów: pod listem podpisali się prof. Matus Dulla z politechniki w Bratysławie oraz prof. Vladimir Šlapeta z politechniki w Pradze. Michał Wiśniewski, stypendysta Fulbrighta na Columbia University, pisze: – W zeszłym roku w Nowym Jorku przygotowałem prezentację o centrum Katowic w epoce PRL. Byłem zaskoczony żywą reakcją i zainteresowaniem publiczności. Najwięcej emocji budziły Spodek, Superjednostka i dworzec PKP. W Stanach i Europie Zachodniej architektura lat 60. to obecnie najbardziej interesujący historyków temat. Byłoby wielką stratą, gdyby tak jednolity układ urbanistyczny wraz z dworcem został zniszczony. Do swojego protestu poeta Jerzy Słomczyński dołączył wiersz o konstruktorze dworca, którego miał okazję poznać w młodości przez ojca, przyjaciela ze studiów prof. Zalewskiego: *Budowlami Wacława Hiszpania się chwali / Korea i Wenezuela też nimi się chlubi / W Warszawie Supersam zniszczył tłum wandali / Ale z serc naszych nikt go nie wyrzuci*. Wszystkie listy wraz z podpisami mają być przekazane władzom Katowic oraz PKP.”

<https://www.rynek-kolejowy.pl/wiadomosci/bronia-dworca-w-katowicach-67233.html> (13.10.2024).

niej fazie społecznego sporu likwidowanym obiektem interesował się intensywnie katowicki fotograf Michał Łuczak. O ile jednak działania protestujących skupiały się na podkreślaniu walorów architektonicznych niszczonej budowli, Łuczak potraktował architekturę jedynie jako tło dla dziejącego się na dworcu życia, kierując obiektyw zarówno na ekspresyjną bryłę Brutala, jego rozległe otoczenie oraz wnętrza (te widoczne dla użytkowników dworca i te ukryte przed oczyma podróżnych), jak również na zaludniające go indywidualności, mniej lub bardziej pożądanę z punktu widzenia stróży utrzymujących porządek na terenie obiektu. W zasięgu aparatu fotografa znaleźli się m.in. bezdomni, dla których budowla ta była wyjątkowo dogodnym schronieniem przed zimnem, deszczem i innymi przeciwnościami uprzykrzającymi życie osobom pozbawionym przysłówiowego dachu nad głową.



Zdjęcie z teki fotograficznej: Michał Łuczak, *Brutal*, album fotograficzny, proj. graf. A. Nałędzka, nakład własny autora (350 egz.), 2012 r.

W 2021 roku na łamach „Street Photography Magazine” ukazał się tekst, w którym zajmujący się od kilku dekad fotografią uliczną John Simpson zwrócił uwagę na moralny aspekt fotografii eksplorującej wątek bezdomności⁹. Jego zdaniem pełnoprawne dziennikarstwo i dokument fotograficzny różnią się w swych zasadniczych celach od fotografii ulicznej jako dziedziny sztuki, a co za tym idzie eksponowanie „cudzego nieszczęścia” podczas wystaw artystycznych miałyby być – zgodnie z twierdzeniem amerykańskiego fotografa – dowodem braku wy-

9 John Simpson, „Photographing the Homeless: Art or Exploitation,” *Street Photography Magazine*, May 2021, <https://streetphotographymagazine.com/article/photographing-the-homeless-art-or-exploitation/> (13.10.2024).

obraźni i lekceważenia drugiego człowieka. Znamienne, że w ujęciu Simpsona bezdomność jest niemal nieodzownym elementem współczesnego życia w wielkim mieście. Odwołuje się on do statystyk wskazujących, że wśród 8,5 mln mieszkańców miasta Nowy Jork aż 75 tysięcy stanowią bezdomni, w Kalifornii naliczono ich aż 150 tysięcy, co składa się na 5% ogólnej liczby ludności mieszkających w tym stanie. Zauważa też, że bezdomni są przysłowiowym „nisko wiszącym owocem” dla łowców atrakcyjnych zdjęć, ponieważ dotarcie do miejsca, w którym przebywają, nie następuje szczególnych trudności, a jednocześnie przeciętny Kowalski unika tego typu spotkań osobistych i chętniej obejrzy sobie tę społeczność miejską z bezpiecznego dystansu, zadowolając się obrazem zatrzymanym w kadrze zdjęciowym. Jednocześnie jest rzeczą raczej wątpliwą, by fotografia artystyczna mogła wpłynąć bezpośrednio na poprawę sytuacji osób żyjących na ulicy, dlatego – według Simpsona – ten gatunek sztuki można uznać za czystą eksploatację ludzkiego nieszczęścia. Chociaż wywód Simpsona wydaje się logiczny, to jednak jego argumentacja nie obejmuje wszystkich przypadków fotografii, której tematem jest środowisko bezdomnych, nawet wówczas, gdy autorzy zdjęć stawiają sobie za cel realizację projektu *stricte* artystycznego.

Jednym z kontrargumentów kwestionujących tezy stawiane przez Simpsona mogą być trudności w zakresie jednoznacznego ustanowienia granicy pomiędzy zdjęciami dokumentalnymi i artystycznymi. Można się o tym przekonać na przykład oglądając fotografie wykonane przez poznańskiego dokumentalistę Roberta Woźniaka, ilustrujące opublikowany w 2022 roku w „Głosie Wielkopolskim” artykuł Nicole Młodziejewskiej, zatytułowany *W pustostanach, bunkrach, przyczepach. Jak żyją bezdomni w Poznaniu? Odwiedziliśmy ich z Caritasem*¹⁰. Reportaż ten wydaje się interesujący m.in. z tego względu, że w Poznaniu, podobnie jak w Nowym Jorku czy też w San Francisco, dokumentalistów nie dziwi występowanie zjawiska bezdomności we współczesnym mieście. Podkreśla się tam fakt, że może się ona objawiać w różnej formie. Niektóre ofiary bezdomności starają się w zaadaptowanych do mieszkania przestrzeniach stworzyć namiastkę domu, wykorzystując znalezione na śmietniku mebleścianki i stare zegary, inne natomiast żyją pośród erodujących odpadów cywilizacyjnych, nie

10 Nicole Młodziejewska, „W pustostanach, bunkrach, przyczepach. Jak żyją bezdomni w Poznaniu? Odwiedziliśmy ich z Caritasem,” *Głos Wielkopolski*, 14.11.2022, <https://gloswielkopolski.pl/w-pustostanach-bunkrach-przyczepach-jak-zyja-bezdomni-w-poznaniu-odwiedziliśmy-ich-z-caritasem/ar/c1-17041837> (13.10.2024).

dbając w żaden sposób o swoje najbliższe otoczenie. Dla jednych przyczyną utraty domu tkwiła w alkoholizmie i uzależnieniu od narkotyków, w przypadku innych zadecydowały o tym niesprzyjające okoliczności losowe, takie jak śmierć bliskich, utrata pracy, choroba. Wolontariusze przynoszący im paczki z odzieżą i żywnością nie starają się inwigilować swoich podopiecznych i nie oceniają ich sytuacji, ograniczając interwencję do niesienia pomocy związanej z zaspokajaniem codziennych potrzeb. Pełen respektu dla bezdomnych i delikatności w zakresie utrwalania obserwowanych scen za pomocą obiektywu aparatu jest też dokumentujący działania pracowników Caritasu i policjantów fotograf. W zdjęciach Woźniaka dominują wprawdzie sceny rzeczowo przedstawiające pracę funkcjonariuszy uczestniczących w zorganizowanej przez Caritas akcji, ale można też wśród nich zobaczyć portrety poszczególnych postaci, zwłaszcza w przypadku gdy one same odczuwały ewidentną potrzebę wystawienia się na widok publiczny. Tematem kilku ujęć są również scenerie całkowicie pozabawione ludzi: sznury z praniem, stare, zużyte meble, leżący pośród łachmanów pies o smętnym spojrzeniu, malownicze wnętrza zabałaganionej kuchni czy też osmolone naczynia: czajnik i garnek, które ułożono na prowizorycznym ruszcie. Te swoiste martwe natury noszą wyraźne znamiona zdjęć artystycznych i – wyjęte z gazetowego kontekstu – mogłyby swobodnie posłużyć jako dzieła nadające się do zaprezentowania w galerii.



Zdjęcie z teki fotograficznej: Michał Łuczak, *Brutal*, album fotograficzny, proj. graf. A. Nałędzka, nakład własny autora (350 egz.), 2012 r.

W przeciwieństwie do Roberta Woźniaka katowicki fotograf Michał Łuczak nie tworzył ilustracji w ramach gazetowego reportażu, lecz od początku zakładał,

że efektem realizowanego przez niego projektu będzie książka artystyczna¹¹. Nie wszystkie z wykonanych fotografii trafiły do wydawnictwa. Część eksponowano podczas wystaw urządzanych na terenie całego kraju¹². Do zrobienia serii zdjęć Łuczak wykorzystał aparat wielkoformatowy, którego nigdy wcześniej nie używał. Jego eksperyment obejmował bowiem także poznawanie nowej techniki, a przede wszystkim dopuszczenie do działania przypadku, wynikającego z niezamierzonych i nieprzewidzianych przez autora efektów wywołanych swoistym „nieposłuszeństwem” sprzętu, którego funkcjonowanie było dla nieobeznanego z nim fotografa zaskakujące¹³. Część zdjęć nadmiernie naświetlono, ich fragmenty są czasem mało czytelne, ale te „niedoskonałości” wprowadzają do ujęcia romantyczny nastrój, a także nadają mu niepokojący, do pewnego stopnia nadrealny wymiar. Konwencja wyłaniania się przedmiotu zza lekkiej mgły towarzyszy na przykład przedstawieniu jednego z głównych bohaterów dworcowego protestu, jakimi były tzw. kielichy, czyli konstrukcje nośne brutalistycznego dworca, albowiem dla ekspresji formy architektonicznej tego gmachu najważniejsze znaczenie miała przede wszystkim konstrukcja dachu, którą konsultował najwybitniejszy polski inżynier czasów PRL, Wacław Zalewski. Składało się na nią szesnaście wspartych na filarach kielichowych przekryć, ustawionych równomiernie po osiem w dwóch równoległych rzędach oddzielonych świetlikiem. Pojedyncze sklepienie wpisywało się w kwadrat o boku długości 18 metrów. Całkowitą długość budynku wyznaczał szereg ośmiu takich sklepień, a z kolei szerokość równa była rozpiętości dwóch układów kielichowych i sięgała 36 metrów. Odlana z żelazobetonu budowla zachwycała rzeźbiarsko ukształtowaną powierzchnią, powtarzającą wzór starannie układanych desek szalunku, w którym zastygała zaprawa. Wnętrze hali dworcowej oddziaływało sugestywnością okazałych przestrzeni wyodrębnionych przęsłami o sklepieniach budzących asocjacje z gotyckimi katedrami. Na jednym ze zdjęć Łuczaka wnętrze to przenika na tyle silny strumień światła, że filary dźwigające dworcowe sklepienie przestają być widoczne i pofalowany dach wydaje się rozpostarty bez jakichkolwiek

11 Michał Łuczak, *Brutal*, album fotograficzny, nakład własny autora (350 egz.), 2012.

12 W 2014 roku wystawa „Brutal – Retrospekcja” gościła np. w Ośrodku Postaw Twórczych we Wrocławiu, por. <https://opt-art.net/miejsce-przy-miejscu/obrazy/michal-luczak-brutal-retrospekcja/> (13.10.2024).

13 Por. Janek Cios, „Brutal – retrospekcja” w Galerii Fotografii Ratusz, *Życie Zamościa*, 9 marca 2015, <https://zyciezamoscia.pl/reportaze/brutal-retrospekcja-w-galerii-fotografii-ratusz/> (13.10.2024).

podpór. Zamglenie i nakładanie się poszczególnych kadrów pojawia się także w ujęciu estakady usytuowanej przed dworcem, po której stopniach wspinają się do góry podróżni. Ponieważ na zdjęciu nie widać celu ich wspinaczki, wyjętą z rzeczywistego kontekstu fotografię odczytać można symbolicznie jako swoiste „schody do nieba”. Gdy obiekt w Łuczaka skierowany zostaje na ludzi i w rezultacie powstaje kilka niezwykłych i przejmujących portretów, uwagę patrzących przykuwają charakterystyczne rysy twarzy poszczególnych postaci, ich przenikliwe spojrzenia, oryginalne fryzury charakterystyczne dla reprezentantów różnego typu subkultur młodzieżowych. Możemy się domyślać, że na zdjęciach uwiecznione zostały nie tylko twarze przypadkowych podróżnych, lecz także oblicza bezdomnych, którzy spędzali na dworcu wiele godzin nie oczekując na żaden pociąg. Jednak historia tych osób nie została przed nami do końca odkryta. Nie zaopatrzone zdjęć w dodatkowe napisy, nie sygnowano ich imionami lub nazwiskami portretowanych. Ta anonimowość stawia widza przed znakiem zapytania, konfrontuje go z domysłami, które nigdy nie doczekają się falsyfikacji lub weryfikacji. Łuczak znalazł więc sposób na to, by nie pozbawiać swoich modeli godności, a tym samym uniknąć eksploatacji człowieka, przeciwko której opowiadał się w swoich rozważaniach na temat etyki w fotografii ulicznej John Simpson. Artystyczny reportaż, w którym pochodzący z Katowic fotograf utrwalił ostatnie miesiące funkcjonowania wyburzonego dworca, zachował dla potomnych wyjątkowo cenne ujęcia, w których architektura posłużyła jedynie jako scenografia dla życia.

Takie podejście do fotografowania miasta jest egzemplaryczną realizacją głoszonych od kilku dekad postulatów duńskiego architekta i urbanisty, Jana Gehla. W wielu z udzielanych często wywiadów Gehl opowiadał o wpływie, jaki na jego koncepcje w zakresie kształtowania przestrzeni miejskich wywarła jego żona Ingrid, zajmująca się zawodowo psychologią¹⁴. Ona jako pierwsza zwróciła mu uwagę na to, że architekci powinni zrezygnować ze zwyczaju wykonywania fotografii obiektów architektonicznych wczesnym światem po to, by nie zakłócać harmonii estetycznej budowli widokiem krzątających się przy niej użytkowników. Wychodziła ona z prostego założenia, że dobry architekt tworzy środowisko życiowe dla ludzi, toteż powinien być zainteresowany tym, jakie zachowa-

14 Por. np. Leidy Klotz, „The little-known behavioral scientist who transformed cities all over the world”, *Fastcompany.org*, 06.06.2018, <https://www.fastcompany.com/90174746/the-little-known-behavioral-scientist-who-transformed-cities-all-over-the-world> (13.10.2024).

nia prowokują projektowane przez niego obiekty. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że pomimo zastosowania artystycznej konwencji Michał Łuczak zdołał przekazać potomnym szereg cennych informacji na temat tego, jak funkcjonował katowicki Brutal w ostatniej fazie swojego istnienia, ponieważ przedmiotem jego twórczych dociekań były w równym stopniu architektura oraz człowiek wykorzystujący ją jako naturalną scenografię do egzystencji.

Summary

On the margin of Berlin room... The last months of Brutal of Katowice in the lens of Michał Łuczak

In the volume edited by Jörg Plath, eminent German writers and essayists reflect on the role of the Berlin room as a cultural phenomenon, going as far as attributing to it the impact on the 1968 rebellion, supposedly performed in central spaces isolated by the wall with a “quiet imperative that had to be completed by social fantasy”. Looking for an analogy of this phenomenon, the author of this article analyses the example of the railway station in Katowice as a place that has also become a space with the potential to trigger social change. Michał Łuczak’s photographs, documenting the last period of the railway station’s existence known as the *Brutal of Katowice*, were used as an illustration of this potential. This opportunity was taken to analyse the medium of photography, paying close attention to the difference between a reporter’s and an artistic photograph. Łuczak knew from the outset that his project would result in an artbook. He used a large-format camera he had never used before to take a series of photos. The experiment involved learning a new technique and most importantly, allowing a chance to work. This element of chance resulted from unintended and unforeseen effects caused by the peculiar “disobedience” of the camera, whose operation was baffling to the photographer who was not familiar with it. Some of the photographs are overexposed, their fragments are sometimes barely legible, but these “imperfections” introduce a romantic feel and give the pictures an uncanny, if not surreal dimension. The convention of an object emerging from a fog accompanies, for example, the depiction of one of the protagonists of the protest against the demolition of the modernist railway station in Katowice. Known as cupolas, they were the bearing structures of the building, contributing to its uniqueness. Their form was consulted by

the most eminent Polish engineer of the communist time, Wacław Zalewski. The structure consisted of sixteen cupola-shaped vaults supported on pillars, evenly arranged in eight parallel rows separated by a skylight. The individual vaults formed a square whose sides were 18 metres long. The total length of the building was determined by a row of eight such vaults, while the width was equal to the span of the two cupola arrangements and reached 36 metres. Cast in ferro-concrete, the building delighted with its sculpted surface, replicating the pattern of carefully laid planks of formwork in which the mortar had set. The interior of the station hall impressed with the vividness of its grand spaces, separated by bays with vaults evoking associations with Gothic cathedrals. In one of Łuczak's photographs, this interior is penetrated by such a strong stream of light that the pillars supporting the station vault cease to be visible and the undulating roof appears to stretch out without any buttresses. The haze and overlapping of individual frames appear likewise in the shot of the flyover in front of the station, its steps ascended by travellers. Since the destination of their ascent is not visible in the photograph, the photo, taken out of its real context, can be read symbolically as a kind of "stairway to heaven". When Łuczak turns his camera lens to people, and as a result several unusual and poignant portraits are created, the viewers' attention is drawn to the characteristic facial features of the individuals, their piercing gazes, and original hairstyles typical of representatives of various youth subcultures. We can guess that not only the faces of random travellers were immortalised in the photographs, but also the faces of homeless people who spent many hours at the station without waiting for any train. However, the story of these people has not been unveiled to us fully. The photographs do not carry additional captions, nor are they signed with the names of those portrayed. This anonymity is a big question mark for the viewer, confronting them with conjectures that can be neither disproved nor validated. Łuczak has thus found a way of retaining his models' dignity, avoiding the exploitation of human beings that John Simpson argued against in his reflections on ethics in street photography. The artistic reportage, in which the photographer, a native of Katowice, recorded the last months of operation of the demolished railway station, has preserved for posterity exceptionally valuable shots in which the architecture served only as a backdrop for life.

Bibliografia

Borowik, Aneta. *Nowe Katowice. Forma i ideologia polskiej architektury powojennej na przykładzie Katowic (1945-1980)*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2019.

Cios, Janek. „'Brutał – retrospekcja' w Galerii Fotografii Ratusz.” *Życie Zamościa*. 9 marca 2015. <https://zyciezamoscia.pl/reportaze/brutał-retrospekcja-w-galerii-fotografii-ratusz/>

Foljanty, Katarzyna. „Przekształcanie zabytkowych dworców i terenów kolejowych w struktury wielofunkcyjne.” *Architectus* 46, nr 2 (2016): 75-76.

Herres, Jan. *Das Berliner Zimmer. Geschichte, Typologie, Nutzungsaneignung*. Berlin: Jovis Verlag, 2022.

Hartung, Klaus. „Über die Geschichten und die Geschichte des Berliner Zimmers.” W: *Mein Berliner Zimmer. 25 Bekenntnisse zu dieser Stadt*, red. Jörg Plath, 9-21. Berlin: Nicolai, 1997.

Klotz, Leidy. „The little-known behavioral scientist who transformed cities all over the world,” *Fastcompany.org*. 06.06.2018. <https://www.fastcompany.com/90174746/the-little-known-behavioral-scientist-who-transformed-cities-all-over-the-world> (13.10.2024).

Marx, Karl; Engels, Frederick. *Marx & Engels Collected Works*, Vol. 50 Letters 1892-1895. Dagenham: Lawrence & Wishart Electric Book, 2010.

Łuczak, Michał. *Brutał*. nakład własny autora, b.m., 2012.

Młodziejewska, Nicole. „W pustostanach, bunkrach, przyczepach. Jak żyją bezdomni w Poznaniu? Odwiedziliśmy ich z Caritasem.” *Głos Wielkopolski*. 14.11.2022. <https://gloswielkopolski.pl/w-pustostanach-bunkrach-przyczepach-jak-zyja-bezdomni-w-poznaniu-odwiedzilismy-ich-z-caritasem/ar/c1-17041837>(13.10.2024).

Rosenau, Helen. *The ideal city. Its architectural evolution*. London: Studio Vista, 1974.

Simpson, John. „Photographing the Homeless: Art or Exploitation.” *Street Photography Magazine*. May 2021. <https://streetphotographymagazine.com/article/photographing-the-homeless-art-or-exploitation/> (13.10.2024).

Tkalec, Maritta. „Schrank, Esstisch, Anrechte: Das steckt hinter dem legendären 'Berliner Zimmer'.” *Berliner Zeitung*. 18.04.2017. <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/schrank-esstisch-anrechte-das-steckt-hinter-dem-legendaeren-berliner-zimmer-li.10821> (13.04.2024).

Marta Smolińska

**Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu**

**Magdalena Abakanowicz University
of the Arts Poznan, Poland**

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
UAP w Poznaniu. Wybrane publikacje:
Młody Mehoffer (2004), *Puls sztuki. OKOło*
wybranych zagadnień sztuki współczesnej (2010),
Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych
mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym
malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku
(2012); *Julian Stańczak.*
Op art i dynamika percepcji (2014);
Re-Orientierung. Kontexte der Gegenwartskunst
in der Türkei und unterwegs (red. wraz z Burcu
Dogramaci, 2017); *Haptyczność poszerzona.*
Zmysł dotyku w sztuce drugiej połowy XX
i początku XXI wieku (2020); *Bez tonu pewności.*
Sejsmografia sztuki współczesnej (2021); *Grenze*
/ Granica. Art on the German-Polish Border after
1990 (2024) wraz z Burcu Dogramaci. Obszar
zainteresowań naukowych: haptyczność,
transmedialność, border art, sztuka
współczesna w relacji do tradycji artystycznej,
nieczytelność, sztuka o sztuce, materialność,
strategie kuratorskie, współczesna
sztuka turecka.

MITbeSTIMME*n* – współdecydować. Głos jako fenomen polityczny: o strategii pierwszej wystawy, którą kuratorowałam w Berlinie

Abstrakt

Tekst prezentuje główne założenia strategii kuratorskiej grupowej wystawy *MITbeSTIMME*n**, która odbyła się pod moją opieką kuratorską w roku 2022 w Berlinie w Galerie Nord Kunstverein Tiergarten w ramach cyklu wystaw *VOICE:over*. Koncentruje się ona na głosie jako zjawisku fizycznym i cielesnym, które ma również walory społeczne i polityczne, a także balansuje na granicy przedstawialności i reprezentacji. Tło teoretyczne wystawy stanowi filozofia Hannah Arendt, w której kwestią kluczową dla poczucia rzeczywistości jest bycie widzianym w przestrzeni publicznej. Jako kuratorka odwołuję się również do myśli Jacquesa Rancière'a, Bernharda Waldenfelsa oraz ustaleń politolożki Lei Elsässer, którzy postrzegają głos jako instrument polityczny. Zdecydowałam się na podjęcie refleksji na temat znaczenia głosu w kontekście pytania o możliwości i chęci osób migranckich do współkształtowania i wpływania na rzeczywistość społeczno-polityczną własnej dzielnicy, Berlina czy szerzej całych Niemiec. Kluczowym założeniem było, by wszystkie artystki i artyści żyli w Berlinie i mieli migracyjne biografie, a także stawiali pytania o udział w życiu politycznym, możliwość czynnego oddawania głosów oraz współdecydowania w wyborach. Skupiłam się zatem na głosie jako wyrazie aktu politycznego oraz na głosach marginalizowanych, których obecność i istotność zostaje ukazana w sztuce współczesnej. Sztuka w ramach obranej przeze mnie strategii kuratorskiej współgra zatem z politycznymi ideologiami, estetycznymi reżimami i politycznymi narracjami, a także z językiem propagandy i strategiami populistów, a czyni to przy użyciu szerokiej gamy mediów, od fotografii przez wideo i rzeźbę po haft. Wybrane przeze mnie koncepcje artystyczne poruszają się w szczelinach globalności, które wyłaniają się między różnymi stanami i kulturami oraz odzwierciedlają ich własną kondycję jako osób migranckich, nomadycznych i dojeżdżających (sezonowo) do pracy. Dzieła sztuki prezentowane na wystawie *MITbeSTIMME*n** odnoszą się zarówno do teraźniejszości, jak i historii, aby zilustrować potencjał współdecydowania i pojawiania się w dziedzinie publicznej. Berlin wydał mi się miejscem idealnym do podejmowania refleksji właśnie na ten temat.

Słowa kluczowe: głos, głosowanie, *MITbeSTIMME*n**, osoby migranckie, strategia kuratorska, współdecydowanie

**MITbeSTIMMEN - to co-decide. Voice as a political phenomenon:
on the strategy of the first exhibition I curated in Berlin**

Abstract:

The text presents the main principles of the curatorial strategy of the group exhibition *MITbeSTIMMEN*, I have curated in 2022 in Berlin at Galerie Nord Kunstverein Tiergarten as part of the exhibition series *VOICE:over*. It focuses on the voice as a physical and corporeal phenomenon that also has social and political qualities, and balances on the edge of representability and representation. The theoretical background of the exhibition is the philosophy of Hannah Arendt, and mainly the question of being seen in public space as central to a sense of reality. As curator, I also refer to the thought of Jacques Rancière, Bernhard Waldenfels and the findings of political scientist Lea Elsässer, who see the voice as a political instrument. I decided to reflect on the importance of voice in the context of the question of migrant people's ability and willingness to co-shape and influence the socio-political reality of their own neighborhood, Berlin or Germany more broadly. A key assumption was that all the artists lived in Berlin and had migrant biographies, and raised questions about political participation, the possibility of active voting and co-determination in elections. Thus, I focused on the voice as an expression of the political act and on marginalized voices, whose presence and relevance is shown in contemporary art. Art, within the framework of my chosen curatorial strategy, therefore plays with political ideologies, aesthetic regimes and political narratives, as well as the language of propaganda and populist strategies, and does so using a wide range of media, from photography to video and sculpture to embroidery. The artistic concepts I have chosen navigate the interstices of glocality that emerge between different states and cultures, and reflect their own condition as migrant, nomadic and (seasonal) commuters. The artworks in the *MITbeSTIMMEN* exhibition refer to both the present and history to illustrate the potential for co-determination and emergence in the public domain. Berlin seemed to me an ideal place to undertake reflections on this very topic.

Keywords: voice, voting, *MITbeSTIMMEN*, migrants, curatorial strategy, co-determination

MITbeSTIMMEⁿ

– współdecydować. Głos jako fenomen polityczny: o strategii pierwszej wystawy, którą kuratorowałam w Berlinie _____

Marta Smolińska

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

ORCID 0000-0002-1850-1941

DOI 10.48239/ISSN123266824606

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (46)/2024, s. 109-125

Przed pandemią postanowiłam przeprowadzić się z Poznania do Berlina, by móc jednocześnie czerpać z potencjału obu tych fascynujących miast nie tylko jako osoba prywatna, lecz przede wszystkim jako kuratorka i historyczka sztuki. Berlin posiada wszak jedną z najbardziej różnorodnych i dynamicznych scen artystycznych świata – i to właśnie z jej zasobów mogłam natychmiast zacząć korzystać. Wykładając sztukę współczesną i strategię kuratorskie na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu i żyjąc w Berlinie, mam do zaoferowania osobom studenckim znacznie więcej, niż gdybym pozostała w Polsce. Żyję i rozwijam moje koncepcje kuratorskie w stanie „przejściowym” między obydwooma miastami, obserwując podobieństwa i różnice, punkty stykowe i rozłączne, oraz budując mosty między artystycznymi społecznościami z obu stron granicy.

Krótko po przeprowadzce mile zaskoczył mnie fakt, że po zameldowaniu w jednej z dzielnic Berlina mogłam już brać udział w wyborach do samorządów lokalnych, a więc współdecydować o charakterze mojego najbliższego otoczenia. Wówczas zostałam zaproszona do kuratorowania wystawy w jednej z miejskich, dzielnicowych galerii Berlina, Galerie Nord Kunstverein Tiergarten, która miała odbyć się w ramach cyklu *VOICE:over*¹. Zdecydowałam się na podjęcie refleksji na temat znaczenia głosu w kontekście pytania o możliwości i chęci osób migranckich do współkształtowania i wpływania na rzeczywistość społeczno-

-polityczną własnej dzielnicy, Berlina czy szerzej całych Niemiec. Tak narodził się pomysł na wystawę *MITbeSTIMMEN*² (*VOICE:over 1*; 13.04.–28.05.2022) z udziałem następujących osób artystycznych: Mehtap Baydu, Manaf Halbouni, Šejla Kamerić, Michał Martychowiec, Timea Anita Oravec, Ewa Partum, Anne Peschken/Marek Pisarsky (Urban Art), Vitalii Shupliak oraz Nasan Tur. Kluczowym założeniem było, by wszystkie artystki i artyści żyli w Berlinie i mieli migracyjne biografie, a także stawiali pytania o udział w życiu politycznym, możliwość czynnego oddawania głosów oraz współdecydowania w wyborach. Skupiłam się zatem na głosie jako wyrazie aktu politycznego oraz na głosach marginalizowanych, których obecność i istotność zostaje ukazana w sztuce współczesnej. Berlin wydał mi się miejscem idealnym do podejmowania refleksji właśnie na ten temat.

Praca *Political Supporters* (2016) autorstwa Nasana Tura składa się z kilku fotografii ukazujących w zbliżeniu pełne emocji twarze. Widzimy 'chór' ludzi reagujących euforią lub rozpaczą na ogłoszone właśnie wyniki wyborów. Choć ich nie słyszymy, możemy z łatwością wyobrazić sobie ich głosy. Praca ta idealnie podkreśla dwie funkcje i znaczenia głosu: z jednej strony fizyczną, związaną z artykulacją mowy i wytwarzaniem dźwięków, za które odpowiedzialna jest krtień, a z drugiej społeczną, związaną z prawem do głosowania i oddawaniem głosów. Tur uchwycił moment, w którym te dwa aspekty przeplatają się, ilustrując w ten sposób tezę niemieckiego filozofa Dietera Merscha, że człowiek jest żywą istotą społeczną i polityczną, a jego głos służy jako fizyczna lokalizacja tego, co społeczne³.

Głos nabiera zatem wymiaru politycznego i społecznego, gdy prawo do głosowania jest wykonywane, głos oddawany, a następnie liczony. Człowiek jest istotą społeczną i polityczną. Według Hannah Arendt⁴, pojawianie się, czyli bycie widzianym i słyszany przez innych, opiera się na fakcie, że każdy widzi i słyszy z innej pozycji. Pojawianie się w dziedzinie publicznej daje ludziom po-

2 <https://kunstverein-tiergarten.de/archiv/ausstellung/mitbestimmen/> (05.03.2024).

3 Dieter Mersch, „Präsenz und Ethizität der Stimme,” w: *Stimme*, red. Doris Kolesch i Sybille Krämer (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), 233.

4 Zobacz tezy z książki: Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. Anna Łagodzka (Warszawa: Aletheia, 2010).

czucie rzeczywistości. Rzeczywistość jest dla filozofki kategorią polityczną⁵. Totalitaryzm charakteryzuje się samotnością mas i utratą ich związku z rzeczywistością i światem, ponieważ głos ludu się nie liczy. Arendt podkreśla istotną rolę mówienia i działania, ponieważ działania te gwarantują pluralizm, są warunkiem możliwości spojrzenia na wspólną rzeczywistość z różnych perspektyw. „Doświadczenie, że jestem *de facto* ‘nikim’ poprzez utratę mojego miejsca, mojego **głosu** [podkreślenie M.S.], a nawet mojej historii, jest kluczowe dla teoretycznej koncepcji Arendt, że można być ‘kimś’ tylko w realizacji wielości w przestrzeni publicznej, w której się pojawiajemy”⁶ – stwierdza Sophie Loidolt, która analizuje koncepcję rzeczywistości w pismach Arendt z perspektywy politycznej. Poprzez nasz udział w życiu publicznym – podkreśla Arendt – jesteśmy obserwowani przez świadków i widzów, którzy z kolei przekształcają nasze działania i słowa w narrację. Nasze poczucie rzeczywistości zależy zatem całkowicie od naszego pojawiania się i możliwości bycia świadkiem nas samych.



Il. 1. Nasan Tur, *Political Supporters*, 2016 (fotografie na ścianach) oraz Vitalii Shupliak, *ID, please*, 2021, wystawa MITbeSTIMME w Galerie Nord Kunstverein Tiergarten, kuratorka: Marta Smolińska, wiosna 2022, fot. M. Smolińska

Jako kuratorka stwierdziłam, że filozofia Arendt ma wielki potencjał dla sztuki współczesnej. W związku z tymi ideami pojawiają się następujące pytania: Kto może lub powinien mieć coś do powiedzenia? Czyj głos się liczy i jest słyszany? Współczesne osoby artystyczne odnoszą się do tych pytań w licznych dziełach

5 Por.: Sophie Loidolt, „Wirklichkeit als politische Kategorie. Hannah Arendt über Wahrheit und Lüge in der Politik,” w: *Faktum, Faktizität, Wirklichkeit. Phänomenologische Perspektiven*, red. Inga Römer i Georg Stenger (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2021), 4.

6 Loidolt, „Wirklichkeit als politische...”, 6.

sztuki i wskazują, że estetyki i polityki nie da się oddzielić. Skupiają się również na współistnieniu głosu jako zjawiska cielesnego oraz jako politycznej i społecznej formy ekspresji. Aspekty te można odnaleźć we wszystkich wystawach z cyklu *VOICE:over*: zarówno w strategiach kuratorskich, jak i w poszczególnych dziełach sztuki, które sprawiają, że marginalizowane, wykluczone i często zapomniane głosy są słyszalne i poruszają tematy związane m.in. z polityką, rolami społecznymi, queerowością, polami władzy (sztuki), rasizmem, migracją, nomadyzmem, pamięcią zbiorową, historyczną i indywidualną. Wystawa *MITbeSTIMME* była początkiem całego projektu, ponieważ prawo do głosowania/do zabrania głosu jest zasadą, która pozostaje konstytutywna dla wszystkich innych prezentacji w tym cyklu.

Osoby artystyczne biorące udział w wystawie *MITbeSTIMME* badają te fundamentalne i polityczne kwestie, podkreślając związek między wynikami wyborów a emocjami lub temat pozycji kobiet w społeczeństwie, których głos liczy się mniej niż głos mężczyzn. Prace te wykorzystują środki artystyczne do przedstawienia i zbadania szeregu kwestii związanych z głosem jako wyrazem tego, co fizyczne i polityczne, poprzez temat afektywny i emocjonalny w kontekście społecznym. Tur pokazuje „krzyczące” emocje po ogłoszeniu wyników wyborów, podczas gdy Mehtap Baydu odnosi się do ciszy narzuconej kobietom w wielu systemach politycznych i społecznych. Oboje traktują ciało jako nośnik głosu, który wyłania się cieleśnie z krtani, lecz – po opuszczeniu aparatu mowy – staje się istotnym zjawiskiem politycznym i społecznym.

W swojej książce na temat nierówności społecznych i politycznych w Niemczech, politolożka Lea Elsässer⁷ bada inny kluczowy aspekt znaczenia głosu politycznego, istotny nie tylko dla sztuk wizualnych. Stawia bowiem pytanie: kto może się pojawić i głosować czy współdecydować? Czyj głos się liczy? Czyj głos jest słyszany? Dzięki kompleksowemu badaniu empirycznemu reprezentacji politycznej w Niemczech, autorka pokazuje, że decyzje niemieckiego Bundestagu od lat 80. są systematycznie stronnice na korzyść wyższych grup zawodowych z dobrymi dochodami. W rezultacie nie tylko naruszana jest obietnica demokracji dotycząca równości, lecz podejmuje się coraz więcej decyzji, które mają tendencję do pogłębiania nierówności ekonomicznych. Na przykład „róż-

⁷ Lea Elsässer, *Welche Stimme zählt? Soziale und politische Ungleichheit in Deutschland* (Frankfurt: Campus Verlag, 2019).

nica w frekwencji wyborczej między biednymi a bogatymi dzielnicami [...] często przekracza 40 punktów procentowych”⁸.

Możliwość *MITbeSTIMMEN*/współdecydowania jest zatem bardzo ważnym zjawiskiem, które ma związek z pojawianiem się w dziedzinie publicznej i poczuć rzeczywistości w sensie Arendt.

Głos nabiera cech politycznych w praktykach instytucjonalnych, takich jak prawo głosu, oddawanie i liczenie głosów, a także w obciążonej konfliktem formie jednomyślności i pluralizmu, która jest określana przez procedury głosowania. Możliwość i zdolność mówienia własnym głosem dotyka odpowiedzialności moralnej i prawnej. Wreszcie, nastrój, niezgoda i dostrojenie tworzą afektywne tło naszego światowego i społecznego zachowania⁹.

– podkreśla niemiecki filozof Bernhard Waldenfels.

Głosowanie i współdecydowanie kryją w sobie nowy potencjał dla teorii podmiotu i wspólnoty. Wystawa *MITbeSTIMMEN* pokazuje napięcie między głosem jako zjawiskiem cielesnym a głosem jako polityczną i społeczną formą ekspresji.

Od kwietnia 2021 roku jestem oficjalnie zameldowana w Berlinie. We wrześniu tego roku po raz pierwszy wzięłam udział w wyborach do berlińskiego BVV. Owo pojawienie się w sferze publicznej dało mi poczucie rzeczywistości – zostałam usłyszana i zobaczona przez innych. „Godność ludzka polega na wyborze” – powiedział Max Frisch. Jako kuratorka zadałam sobie wówczas pytanie, czy głos polityczny – podobnie jak głos ludzki – również znajduje się *na granicy reprezentacji*¹⁰ i możliwości bycia pokazanym. Zaprosiłam do wystawy osoby artystyczne, które kreują różne strategie, aby uczynić głos widocznym, słyszalnym, namacalnym i odczuwalnym jako zjawisko nacechowane politycznie. Odnoszą się one między innymi do (nie)możności uczestnictwa w wyborach lub wykluczenia ze współdecydowania, jak również uciszania głosów kobiet i grup marginalizowanych.

8 Lea Elsässer, „Demokratie in Gefahr – Politische Ungleichheit in Deutschland,” *Deutschland & Europa, Themenheft „Demokratie in Krisenzeiten – Herausforderungen und Chancen”* 39, nr 84 (2022), 68.

9 Bernhard Waldenfels, „Das Lautwerden der Stimme,” w: *Stimme*, 194.

10 Heike Maier, „Das Bild der Stimme an der Grenzen der Darstellbarkeit,” w: *StimmenBilder. Die menschliche Stimme und die bildende Kunst*, red. Thomas Trummer, katalog wystawy Kunsthaus Muerz, Frankfurt am Main, 2004, 6.

Obraz *Bundestag* (2008) autorstwa Anne Peschken i Marka Pisarsky'ego przedstawia członków Bundestagu, którzy głosują w imieniu narodu. W niemieckim systemie politycznym Bundestag jest jedynym organem konstytucyjnym rządu federalnego wybieranym bezpośrednio przez obywateli Niemiec. Praca Peschken i Pisarsky'ego opiera się na wielu skompilowanych i przetworzonych zdjęciach prasowych członków parlamentu i pokazuje akt głosowania przez demokratycznie wybranych. Chociaż malarstwo jest cichym medium, sytuacja przedstawiona na obrazie wydaje się głośna – w naszej wyobraźni słyszemy dźwięki debat politycznych i głosowania. Proces głosowania został przedstawiony jako ważna część demokracji.

Z kolei praca Šejli Kamerić z 2012 roku *Ballot Box* wykonana jest z piaskowca, czarnego granitu, liny i woskowej pieczęci, i również dotyczy kwestii możliwości oddania głosu w wyborach politycznych. Urna wyborcza Kamerić ma niedostępną szczelinę, do której nie można wrzucać kart do głosowania. To ciężkie, kamienne i nieprzezroczyste naczynie uniemożliwia głosowanie i wyklucza ludzi z wyborów. Na pierwszy rzut oka urna budzi nadzieję na demokratyczne wybory, lecz potem okazuje się niedostępna i nieprzenikniona, stanowiąc przeciwieństwo przejrzystości, która powinna charakteryzować każde wybory. Kamerić, która obecnie mieszka między Sarajewem a Berlinem, przypomina nam, że w niektórych krajach wolność wyboru nie dotyczy wszystkich.

Również inne artystki i artyści biorące udział w wystawie żyją w różnych krajach i kulturach oraz pomiędzy nimi, a zatem mają doświadczenia transkulturowe, które znajdują odzwierciedlenie w ich pracach. Negocjują zjawisko pojawiania się w dziedzinie publicznej i prawa do głosowania. W swoich koncepcjach artystycznych poruszają się w przestrzeniach globalnych i zastanawiają nad własnymi uwarunkowaniami jako osób migranckich i nomadycznych.

Mehtap Baydu, która obecnie mieszka w Berlinie, pochodzi z Turcji. Jej performance wideo *Silence* z 2018 roku nawiązuje do „uciszania” kobiet. Artystka, której prace poruszają kwestie religijne i polityczne, w tym ról płciowych, w wielokulturowych kontekstach, symbolicznie przedstawia pieczętowanie ust kobiet. Znaczący jest zastosowany materiał – wosk używany do pieczętowania listów i paczek. Baydu wizualizuje brak możliwości zabrania głosu, aby zmotywować ludzi do jego przewycięzania. Artystka „wycisza” fizyczny głos, ale jednocześnie ekspresyjnie odnosi się do głosu w kontekście społecznym i politycznym,

dając do zrozumienia, że oba zjawiska są ze sobą nierozzerwalnie splecione. Paradoksalnie wizualizacja ciszy prowadzi do pokonania przez głos bariery nieprzedstawialności.



Il. 2. Mehtap Baydu, *Silence*, 2018, wystawa MITbeSTIMMEN w Galerie Nord Kunstverein Tiergarten, kuratorka: Marta Smolińska, wiosna 2022, fot. M. Smolińska

Mieszkająca również w Berlinie polska artystka Ewa Partum, w swoich fotografiach z serii *Kino tautologiczne* (1973), symbolicznie odnosi się do kwestii głosu jako zjawiska fizycznego i społecznego. Partum zakleja usta, by nie móc mówić, lub nakazuje ciszę palcem, co z kolei może wskazywać na represyjną sytuację, w której pojawianie się w dziedzinie publicznej może być nawet niebezpieczne lub opresyjne. W 1984 roku, rok po przeprowadzce do Berlina, Partum zrealizowała projekt *East-West Shadows* na konkurs artystyczny dotyczący muru berlińskiego. Na zdjęciu, będącym dokumentacją performansu, artystka stoi naga bokiem do muru berlińskiego. W wyciągniętych dłoniach trzyma litery O i W. O wskazuje na wschód (niem. Ost), W na zachód (niem. West). Partum, stojąca po zachodniej stronie muru, zwraca uwagę na różnice między sytuacją ludzi znajdujących się po wschodniej stronie muru. Ci, którzy mieszkali po wschodniej stronie, nie mogli być widziani ani słyszani – w znaczeniu, jakie tym pojęciom nadaje Arendt.

Natomiast instalacja *ID, please* (2022) autorstwa berlińskiego ukraińskiego artysty Vitalii'a Shupliaka ilustruje podobną sytuację, podejmując kwestię identyfikacji w kontekście dokumentów tożsamości, które potwierdzają konkretną przynależność i umożliwiają MITbeSTIMMEN/współdecydowanie. Instalacja

sugeruje jednak również, że migracja zawsze wywołuje zmiany w tożsamości i że procesy te rozwijają się między wykorzeniem a zakorzeniem. Widoczna na zdjęciu naga ręka Shupliaka drży jakby pod ciężarem drabiny, która stoi na monitorze jako realny obiekt i zagraża jego szklanej powierzchni.



Il. 3. Anne Peschken i Marek Pisarsky, *Bundestag*, 2008, dzięki uprzejmości Peschken&Pisarsky.

Manaf Halbouni urodził się w Damaszku. Opuścił Syrię w 2008 roku, aby uniknąć służby wojskowej. Halbouni chciał zostać wcielony do armii niemieckiej, ale jego podanie zostało odrzucone. Płaskorzeźba ścienna *Mein Land* [Mój kraj] składa się z betonowych fragmentów z wystającymi prętami zbrojeniowymi, w której pęknięty napis jest owinięty stalowym drutem z zaplątanym w nim niemieckim orłem, i tematycznie nawiązuje do nacjonalizmu i utraty demokracji. Estetyka pracy bezpośrednio nawiązuje do wyglądu zbombardowanych syryjskich budynków, ale może być również postrzegana i interpretowana jako znak wszystkich zniszczeń spowodowanych przez wojnę.

Nasan Tur, niemiecki artysta tureckiego pochodzenia, komentuje z kolei konflikty polityczne i porażki różnych ideologii. Nadrzędnym tematem jego twórczości jest walka społeczna i kwestia jej uzasadnienia. Tur komentuje swoją, wspomnianą na początku artykułu, pracę *Political Supporters* (2016) w następujący sposób:

Jedynym surowym materiałem, którego użyłem do pracy *Political Supporters*, były zdjęcia prasowe ilustrujące relacje z wyników wyborów. Są to wizerunki ludzi, którzy spędzili miesiące prowadząc kampanię na rzecz partii politycznych lub poszczególnych polityków. Zdjęcia pokazują moment, w którym dowiadują się o wyniku wyborów – moment zwycięstwa lub porażki¹¹.

Artysta podkreśla również, że sytuacja ta charakteryzuje się skrajną emocjonalnością, a głos polityczny – wygrany lub nie – jest skorelowany z fizycznym, emocjonalnie nacechowanym głosem. Tur zauważa, że na swoich zdjęciach uchwycił niekontrolowane wybuchy emocji, od ekstatycznej radości po łzy rozczarowania. Ważne było dla niego, aby „wyjąć” owe twarze z euforycznego tłumu i skupić się na jednostce. Chciał zobrazować to zbiorowe doświadczenie emocji, które przejawia się w poczuciu przynależności do określonej grupy ludzi. Prace Tura w imponujący sposób wizualizują napięcie między głosem jako zjawiskiem fizycznym a głosem jako polityczną i społeczną formą ekspresji. Jako artysta wizualny kreśli przekonujący łuk między życiem jednostki a tłem społeczno-politycznym, aby zbadać i skutecznie przekroczyć granice reprezentowalności głosu.



Il. 4. Ewa Partum, *Ost-West Schatten*, 1984, wystawa MITbeSTIMME in Galerie Nord Kunstverein

Tiergarten, kuratorka: Marta Smolińska, wiosna 2022, fot. M. Smolińska

Osoby artystyczne – nie tylko te, które prezentują swoje prace w ramach cyklu wystaw *VOICE:over*, a zwłaszcza wystawy *MITbeSTIMME* – przyczyniają się do tego, że głos przekracza granice reprezentowalności i staje się obecny, widoczny w sztuce. Ich strategie różnią się w zależności od użytego medium i historii, które artyści chcą opowiedzieć. Łączy ich jednak to, że zastanawiają się nad me-

11 Nasan Tur, *Political Supporters*, opis ze strony artysty: <https://www.nasantur.com/copy-of-picture-5> (05.03.2024).

chanizmami wyborów, partycypacji i wykluczenia. Stają w obronie tych, których głos nie jest już (lub nadal) słyszany. W tym kontekście sztuka ma misję do spełnienia, czyniąc wszystkie uciszone, stłumione głosy widocznymi i słyszalnymi. Głos jako zjawisko zarówno fizyczne, jak i polityczne, takie jak głos wyborczy jako kluczowy aspekt życia społecznego, może zatem stać się widoczny. W trakcie tych procesów marginalizowani są słyszani i widziani przez innych – pojawiają się w przestrzeni publicznej i w niej uczestniczą. „Nie ma polityki, ponieważ ludzie, dzięki przywilejowi języka, zgadzają się co do swoich interesów. Polityka istnieje, ponieważ ci, którzy nie mają prawa być zaliczani do istot mówiących, zaliczają się do nich” – mówi Jacques Rancière. Posiadanie politycznego głosu i prawa do mówienia jest niezwykle ważnym prawem każdego.

W ramach obranej przeze mnie strategii kuratorskiej sztuka współgra zatem z politycznymi ideologiami, estetycznymi reżimami i politycznymi narracjami, a także z językiem propagandy i strategiami populistów, a czyni to przy użyciu szerokiej gamy mediów, od fotografii przez wideo i rzeźbę po haft. Wybrane przeze mnie koncepcje artystyczne poruszają się w szczelinach globalności, które wyłaniają się między różnymi stanami i kulturami oraz odzwierciedlają ich własną kondycję jako osób migranckich, nomadycznych i dojeżdżających (sezonowo) do pracy. Dzieła sztuki prezentowane na wystawie *MITbeSTIMME* odnoszą się zarówno do teraźniejszości, jak i historii, aby zilustrować potencjał współdecydowania i pojawiania się w dziedzinie publicznej.



Il. 5. Manaf Halbouni, *Mein Land*, 2019 oraz na pierwszym planie po prawej fragment instalacji: Anne Peschken i Marek Pisarsky, *Chleb dla świata*, 1991/2008, wystawa *MITbeSTIMME* w Galerie Nord Kunstverein Tiergarten, kuratorka: Marta Smolińska, wiosna 2022, fot. M. Smolińska

Juliane Rebentisch twierdzi: „Taka ‘przestrzeń pojawiania się’, jak mówi Arendt, w żadnym razie nie powstaje automatycznie wszędzie tam, gdzie gromadzą się ludzie, a raczej konstytuuje się tylko wtedy, gdy ‘ludzie działają i rozmawiają ze sobą’. [...] jest to raczej przestrzeń performatywna wywołana wspólną praktyką”¹². W takiej przestrzeni ludzie nie istnieją jak rzeczy, obojętni na siebie nawzajem, lecz liczy się każdy głos, nawet ten wcześniej marginalizowany. Taka przestrzeń została stworzona w Galerie Nord Kunstverein Tiergarten – i to nie tylko na czas trwania serii wystaw poświęconych głosowi z różnych perspektyw, lecz także na stałe, co widać w programie tej instytucji. Siła głosu może być zatem pokazana bezpośrednio, co – mam nadzieję – udało mi się uzmysłowić odbiorczynom i odbiorcom w jednej z miejskich, dzielnicowych galerii Berlina, miasta wyjątkowo sprzyjającego takim właśnie debatom.

Summary

MITbeSTIMMEN - to co-decide. Voice as a political phenomenon: on the strategy of the first exhibition I curated in Berlin

The text collects the principal curatorial strategies of the group exhibition *MITbeSTIMMEN* I curated in 2022 in the Galerie Nord Kunstverein Tiergarten, Berlin, during the series of exhibitions titled *VOICE:over*. It focuses on the voice as a physical and bodily phenomenon with additional social and political features, and balances on the boundary between representability and representation. The exhibition was contingent on the theoretical background of Hannah Arendt's philosophy and addressed mainly the question of being seen in public as central to a sense of reality. As a curator, I furthermore evoke reflections of Jacques Rancière and Bernhard Waldenfels, and findings of political science scholar Lea Elsässer, who see voice as a political instrument. I decided to reflect on the significance of voice in the context of migrants' capacity and willingness to contribute to the socio-political reality of their own residential district, Berlin, and more broadly of the entire German state. The key assumption was that all artists lived in Berlin, had a migration background, and posed questions about participation in political life, active voting, and being part of the

12 Juliane Rebentisch, *Erscheinen. Elemente einer politischen Phänomenologie*, Abstract, <https://www.exc16.uni-konstanz.de/5519.html> (05.03.2024).

decision-making process during the elections (Mehtap Baydu, Manaf Halbouni, Šejla Kamberić, Michał Martychowiec, Timea Anita Oravecz, Ewa Partum, Anne Peschken/Marek Pisarsky (Urban Art), Vitalii Shupliak, and Nasan Tur).

I therefore focused on voice as expressive of a political act and on marginalized voices, whose presence and relevance is shown in contemporary art. In line with my curatorial strategy, art interplays with political ideologies, aesthetic regimes, political narratives, the language of propaganda, and populist strategies. It does so through a variety of media, from photography through video and sculpture to embroidery. The artistic concepts I chose move within fissures of the glocal, emerging between different states and cultures and reflecting their own condition as migrants, nomads, and (seasonal) work commuters. The artworks on display at the MITbeSTIMME show address both the present and history to illustrate the potential of joint decision making and appearance in the public domain. Berlin seemed an ideal place to reflect on this very subject.

The work *Political Supporters* (2016) by Nasan Tur is made up of a few photographs showing close-ups of emotional faces. We see a “choir” of people reacting with euphoria or resignation to the just announced election results. While we do not hear them, we can easily imagine their voices. The work fittingly stresses two functions and meanings of voice. On the one hand, it is physical, linked to speech articulation and sound production through the larynx. On the other hand, it has a social aspect, linked to the right to vote and making your voice heard. Tur captured the moment when both aspects intermingle and thus illustrate German philosopher Dieter Mersch’s claim that humans are social and political beings, their voices being physical localisations of the social.

Voice, then, acquires a political and social dimension when the right to vote is exercised, a vote is cast, and then counted. Humans are social and political beings. According to Hannah Arendt, appearance or being seen and heard by others is based on the fact that all see and hear from a different position. Appearance in public offers people a sense of being real. For the philosopher, reality is a political category. Characteristic features of totalitarianism are the solitude of the masses and their loss of linkages to reality and the world as the voice of the people does not count. Arendt highlights the significance of speech and action as these activities ensure pluralism and are the precondition for regarding the shared reality from a variety of perspectives. “The experience that I am in fact

'nobody' through the loss of my place, my voice [highlight M.S.], and even my history, is key to Arendt's theoretical concept that you can be 'somebody' solely in the realisation of multiplicity in the public space we appear", claims Sophie Loidolt, who analyses the concept of reality in Arendt's texts from the political perspective. As Arendt stresses, through our participation in public life we are watched by witnesses and spectators, who in turn transform our actions and words into narratives. Our sense of reality depends completely on our appearance and potential of being our own witnesses.

As a curator, I concluded that Arendt's philosophy has great potential for contemporary art. These ideas trigger the following questions: Who can or should have a say? Whose voice counts and is heard? Contemporary artists address these questions in numerous works of art and demonstrate that aesthetics and politics are inseparable. They furthermore focus on the coexistence of the voice as a bodily phenomenon and as a political and social form of expression. These aspects can be found in all the exhibitions in the *VOICE:over* series, both in curatorial strategies and in the specific artworks, which make the marginalised, excluded, and often forgotten voices heard. They moreover raise questions related to e.g. politics, social roles, queer, fields of power (art), racism, migration, nomadism, collective, historical, and individual memory. The *MITbeSTIMMEN* show was the beginning of the entire project as the right to vote/have a voice is the foundational principle of the other exhibitions of the series.

The artists taking part in the *MITbeSTIMMEN* examine the fundamental and political questions, stressing the link between election results and emotions of the topic of the position of women in society; their voice matters less than that of men. The works of art make use of measures to present and examine a number of questions related to voice as expressive of the physical and the political, through the affective and emotional in the social context.

In her book on social and political inequalities in Germany, political scientist Lea Elsässer researches another key aspect of the significance of the political voice, of importance not only for the visual arts. She asks who may appear and vote, or be part of the decision making? Whose voice counts? Whose voice can be heard? Through a comprehensive empirical study of political representation in Germany, the author shows that the decisions of the German Bundestag as of the 1980s have regularly privileged the higher professional groups with better

income. As a result, not only is the democratic promise of equality being violated, but more and more decisions are being made that tend to increase economic inequality. For example “the difference in voter turnout between poor and rich neighbourhoods [...] often exceeds 40 percentage points”.

The possibility of MITbeSTIMME/co-determination is therefore a highly important phenomenon that is connected to emergence in the public domain and a sense of reality as Arendt sees it. Voting and co-determination harbour new potential for theories of subject and community. The exhibition MITbeSTIMME shows the tension between voice as a bodily phenomenon and voice as a political and social form of expression.

Bibliografia

Arendt, Hannah. *Kondycja ludzka*. Tłum. Anna Łagodzka. Warszawa: Aletheia, 2010.

Elsässer, Lea. „Demokratie in Gefahr – Politische Ungleichheit in Deutschland.” *Deutschland & Europa, Themenheft „Demokratie in Krisenzeiten – Herausforderungen und Chancen“* 39, nr 84 (2022): 68–79.

Elsässer, Lea. *Welche Stimme zählt? Soziale und politische Ungleichheit in Deutschland*. Frankfurt: Campus Verlag, 2019.

Loidolt, Sophie. „Wirklichkeit als politische Kategorie. Hannah Arendt über Wahrheit und Lüge in der Politik.” W: *Faktum, Faktizität, Wirklichkeit. Phänomenologische Perspektiven*, red. Inga Römer i Georg Stenger, 1–17. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2021.

Maier, Heike. „Das Bild der Stimme an den Grenzen der Darstellbarkeit.” W: *StimmenBilder. Die menschliche Stimme und die bildende Kunst*, red. Thomas Trummer, katalog wystawy. Frankfurt am Main: Kunsthaus Muerz 2004, 5–8.

Mersch, Dieter. „Präsenz und Ethizität der Stimme.” W: *Stimme*, red. Doris Kolesch, Sybille Krämer, 211–236. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Rebentisch, Juliane. *Erscheinen. Elemente einer politischen Phänomenologie, Abstract*, <https://www.exc16.uni-konstanz.de/5519.html> (05.03.2024).

Waldenfels, Bernhard. „Das Lautwerden der Stimme.” W: *Stimme*, red. Doris Kolesch, Sybille Krämer, 191–210. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Konkurs im. prof. Alicji Kępińskiej

X edycja

Monika Szczygieł

**Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu**

**Magdalena Abakanowicz University of the Arts
Poznan, Poland**

Monika Szczygieł (ur. 1999) — artystka wizualna zajmująca się malarstwem oraz obrazowaniem cyfrowym. Ukończyła studia licencjackie oraz magisterskie na Wydziale Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. W 2023 roku obroniła pracę magisterską pod tytułem *Cyfrowe praktyki unikania malarstwa*, za którą otrzymała Grand Prix w dziedzinie artystycznej w 43. edycji Konkursu im. Marii Dokowicz oraz I nagrodę w X edycji Konkursu im. prof. Alicji Kępińskiej na najlepszą pracę magisterską teoretyczną. Obecnie pracuje na macierzystej uczelni. W swojej pracy interesuje się wpływem obrazowania cyfrowego na malarstwo, ikonosferą cyfrową, nowymi mediami oraz pamięcią.

Cyfrowe praktyki unikania malarstwa

Abstrakt

Artykuł prezentuje najważniejsze wątki zawarte w pracy magisterskiej *Cyfrowe praktyki unikania malarstwa*. Dotyczy ona wpływu obrazowania cyfrowego na malarstwo, a punktem wyjścia jest postperspektywizm wynikający z rozprzestrzenienia się ekranów komputerowych, który Anne Friedberg opisała w swojej książce *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*. Praca ukazuje problematykę medium malarskiego i jego rozwój w kierunku transmedialności, co wiąże się z tytułowym unikaniem malarstwa. Punktem odniesienia dla tytułu pracy jest także topos śmierci malarstwa. Na podstawie analizy rozwoju malarstwa autorka tworzy typologię transmedialnych praktyk w obrębie tego medium, wśród których szerzej opisuje malarstwo postcyfrowe związane bezpośrednio z wykorzystaniem technik obrazowania cyfrowego do tworzenia obrazu malarskiego. W kategorii tej mieszczą się prace malarskie wykonane na podstawie cyfrowego *found footage* oraz własnej twórczości cyfrowej. Autorka przedstawia strategię remediacji obrazu cyfrowego na obraz malarski, do których należy m.in. *bad painting*. Strategię tę można powiązać z twórczością Mateusza Sarzyńskiego, która ukazuje silne napięcie między obrazowaniem cyfrowym i malarskim. Poza tym wspomniana zostaje także twórczość takich artystów jak: Gao Hang, kolektyw Bezimienny, Mauro C. Martinez, Przemysław Blejzyk (Sainer), Christian Murzek czy Rütè Merk. Autorka przywołuje także przykłady własnych prac malarskich, w których eksploruje motywy zaczerpnięte z obrazowania cyfrowego.

Słowa kluczowe: nowe media, malarstwo postcyfrowe, śmierć malarstwa, transmedialność, postperspektywizm, obrazowanie cyfrowe

Digital practices of avoiding painting – main themes explored in the master's thesis Abstract

The article presents the key themes of the master's thesis titled *Digital Practices of Avoiding Painting*. It examines the influence of digital imaging on painting. The starting point is postperspectivism, resulting from the spread of computer screens, which Anne Friedberg described in her book *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. The thesis addresses the issues of the painting medium and its evolution toward transmediality, which is closely linked to the concept of avoiding painting. The title also references the discourse surrounding the so-called "death of painting."

Through an analysis of the development of painting, the author constructs a typology of transmedial practices within the medium, focusing specifically on postdigital painting, which incorporates digital imaging techniques into the creation of traditional paintings. This category encompasses works based on digital found footage as well as the artist's original digital creations.

The author further explores strategies of remediating digital images into painted forms, including the bad painting, which can be observed in the works of Mateusz Sarzyński. The discussion also includes the works of Gao Hang, the collective Bezimienny, Mauro C. Martinez, Przemysław Blejzyk (Sainer), Christian Murzek, and Rütè Merk. Additionally, the author references her own paintings, which engage with themes derived from digital imaging.

Keywords: new media, post-digital painting, death of painting, transmediality, postperspectivism, digital imaging

Cyfrowe praktyki unikania malarstwa

Monika Szczygieł

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

ORCID 0009-0009-3183-4124

DOI 10.48239/ISSN123266824611

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (46)/2024, s. 126-151

Poniższy tekst opisuje wpływ technik obrazowania cyfrowego na malarstwo. Punktem wyjścia jest teza Anne Friedberg, która uznaje pojawienie się ekranu komputera za kres perspektywizmu dyktowanego przez medium malarskie. Teoria badaczki wpisuje się w dyskurs o śmierci malarstwa. Wieszczoney koniec zdaje się zachęcać wielu artystów do transmedialnych praktyk łączenia obrazów z nowymi mediami, w tym z elementami obrazowania cyfrowego. W kontekście wielowiekowej tradycji można byłoby uznać takie metody za unikanie malarstwa w obrębie jego samego. Jednocześnie (i paradoksalnie) wystawy sztuki obfitują w twórczość malarską¹ – także taką podejmującą motywy cyfrowe. W artykule stawiam więc następujące pytania: w jaki sposób obrazowanie cyfrowe wpływa na malarstwo? W jaki sposób twórcy przedstawiają przestrzeń wirtualną metodami malarskimi?

Punktem wyjścia do moich rozważań jest stan badań dotyczących medium malarskiego i medium w ogóle. Przywołaną w pierwszej części tekstu definicję medium wykorzystuję do opisu transmedialności i jej znaczenia w kontekście malarstwa. Transmedialne praktyki malarskie związane z wideo czy fotografią zostały już szeroko opisane², w przeciwieństwie do malarstwa związanego z obrazowaniem cyfrowym³, na którym się skupiam. Obrazy cyfrowe rozumiem

1 Zob. Magdalena Kąkolewska, „Ankieta o rynku sztuki,” *Restart* nr 2 (2021), <https://restartmag.art/ankieta-o-rynku-sztuki-2/> (02.02.2023). Jak mówi prezeska Fundacji Artystyczna Podróż Hestii, Magdalena Kąkolewska: „Jeśli chodzi o polski rynek sztuki, a w szczególności rynek aukcyjny, to tak, malarstwo nadal sprzedaje się najlepiej [...]”. Malarstwo może być uznawane za przedmiot artystyczny o wysokim prestiżu, a jednocześnie jest stosunkowo tanią i łatwą w przechowywaniu inwestycją finansową.

2 Ryszard W. Kluszczyński, „Wstęp,” w: *Wideo w sztukach wizualnych*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Tomasz Załuski (Łódź-Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Galeria Labirynt, 2018), 8. We wstępie do książki Ryszard W. Kluszczyński zauważa, że przemiana wideo w wideomalstwo nastąpiła za sprawą dodania efektów komputerowych. Jest to kolejna konfiguracja triady malarstwo-wideo-komputer.

3 Zob. Adam Panasiewicz, „Grafika komputerowa – technika analogowa czy nowe medium?,” *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis* 2008, 48, 71. Grafika komputerowa to być może najpopularniejsze określenie na obrazy na ekranie. „Graficzne” oznacza w tym kontekście „wizualne”. Podob-

zatem szeroko, jako obrazy przetworzone na ciąg cyfr, który jest czytelny dla komputera i można go przetwarzać tak samo, jak inne typy danych cyfrowych⁴.

Obrazy cyfrowe mogą zarówno być kolejnym typem zapośredniczenia obrazu świata materialnego (cyfrowa fotografia czy film), jak również powstawać w zamkniętym cyfrowym środowisku. Jak pisze Anne Friedberg, „bitmapowy wyświetlacz komputerowy konstruuje swój wirtualny świat jedynie na podstawie cyfrowej informacji”⁵. Owo „konstruowanie wirtualnego świata” uważam za zagadnienie o szczególnym potencjale twórczym. Badając malarstwo podejmujące motywy cyfrowe, postaram się przyjrzeć temu, jak charakterystyczny dla komputera sposób konstruowania obiektów i przestrzeni jest przenoszony na obraz malarski.

Posługuję się pojęciem „wirtualności” związanym z informatyką i teorią informacji (*computer science*). Termin ten definiuję za Friedberg: „W terminologii informatycznej o ‘wirtualności’ mówi się w odniesieniu do obiektów cyfrowych lub doświadczeń pozbawionych fizycznego wymiaru”⁶. Przestrzeń wirtualna, widoczna na ekranie komputera, może być zarówno dwuwymiarowa, jak i trójwymiarowa, a poszczególne widoki nachodzą na siebie. W ten sposób obrazy na ekranie można porównać do nawarstwiającej się przestrzeni obrazu kubistycznego⁷. Jest ona także pozbawiona grawitacji. Czynniki te składają się na postperspektywizm ekranu komputera, o którym pisze Friedberg.

Na potrzeby mojej analizy w obrębie transmedialnych działań malarskich wyróżniam pięć kategorii: malarstwo po wynalezieniu fotografii, malarstwo zapośredniczone, malarstwo postcyfrowe, malarstwo z projekcją i postmalarstwo.

ne wnioski prezentuje Adam Panasiewicz, rozważając powiązania między tradycyjną grafiką a grafiką komputerową: „W wyrażeniu grafika komputerowa człon grafika odnoszę do skojarzeń z kartą graficzną, z rozdzielczością monitora”. Fraza „obrazowanie cyfrowe” wydaje się bardziej trafna w opisywanych kontekstach. Człon „obrazowanie” może się odnosić do szerokiej definicji „obrazu”, a zamiana słowa „komputerowa” na „cyfrowa” poszerza znaczenie tego terminu.

4 Używam pojęcia „obraz” zarówno w odniesieniu do obrazów cyfrowych, jak i malarskich. Pojęcia „obraz malarski” będę używać w przypadkach, kiedy potrzebne będzie podkreślenie malarskiej natury obrazu.

5 Anne Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Michał Pabiś-Orzeszyna (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012), 406.

6 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 27.

7 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 6-7.

Malarstwo postcyfrowe odnosi się do prac, w których do wykonania obrazu malarskiego wykorzystywane są metody obrazowania cyfrowego. Według Anne Friedberg ekran komputera doprowadził do wyczerpania perspektywy jako formy symbolicznej⁸, a wirtualne obrazy przekształciły sposób postrzegania rzeczywistości⁹. Poszukuję tych przemian w sposobie tworzenia obrazów przez wybranych przeze mnie artystów. Szczególną uwagę poświęcam twórczości Mateusza Sarzyńskiego. Ostatnią częścią tekstu jest opis moich własnych poszukiwań malarskich związanych z wykorzystaniem komputera jako narzędzia, ale także podmiotu twórczości. Seria obrazów dyplomowych stanowi próbę utworzenia ikonografii doświadczeń życia i pracy w przestrzeni cyfrowej.

Poniższy tekst stanowi streszczenie pracy magisterskiej *Cyfrowe praktyki unikania malarstwa*¹⁰. Ze względu na ograniczenia co do objętości artykułu pominię obszerne fragmenty, w tym te opisujące szerzej pojęcia medium i transmedialność, historię obrazowania cyfrowego, pierwszych ekranów oraz pionierów sztuki cyfrowej, rekomendując jednocześnie zapoznanie się z tą częścią w pełnej wersji pracy. Pierwotny tekst zawiera także liczne ilustracje. Proces uważnego przeglądania się cyfrowej ikonosferze, ujętej w chronologicznym przeglądzie, stopniowo uczy pogłębionej wrażliwości na jej właściwości formalne, co wydaje się niezbędne w interpretowaniu sztuki, która czerpie z obrazów cyfrowych.

1. Medium malarskie i transmedialność

1.1. Medium

Wojciech Rubiś, pisząc o książce *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* pod redakcją Tomasza Załuskiego, przywołuje definicję medium jako połączenie materiału i technologii¹¹. Za Henrym Jenkinsem podaje, że „tradycyjny sposób ich użycia

8 Andrzej Gwóźdź, „Flâneuse w krainie ekranów,” w: Friedberg, *Wirtualne okno...*, IX.

9 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 11.

10 Publikacja niniejszego artykułu stanowi I nagrodę w X edycji Konkursu im. prof. Alicji Kępińskiej na najlepszą pracę magisterską teoretyczną, napisaną na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu w roku akademickim 2022/2023. Praca powstała na Wydziale Malarstwa i Rysunku UAP pod kierunkiem prof. dr hab. Marty Smolińskiej (przyp. red.).

11 Wojciech Rubiś, „Zagadnienia transmedialności w sztuce współczesnej. Wokół książki 'Sztuki w przestrzeni transmedialnej' pod redakcją Tomasza Załuskiego,” *Estetyka i Krytyka* 2014, T. 35, nr 4, 220.

łączy się z wysokim stopniem skonwencjonalizowania w praktykach sztuki lub szeroko pojętej kultury¹². Dominującą konwencją w malarstwie zachodnim od renesansu była perspektywa, której początków można upatrywać w dziele Leona Battisty Albertiego *De pictura* z 1435 roku. Jak pisze Anne Friedberg, Alberti stworzył bardzo silnie określoną formułę malarstwa perspektywicznego, którego podstawą była prostokątna rama. Praca Albertiego wyznaczyła także początek dla metafory ramy obrazu, jaką było okno.

Perspektywa, żeby móc działać jako iluzja przestrzeni, zakładała nieruchomą pozycję widza¹³. Według Erwina Panofsky'ego, stała się transhistoryczną „formą symboliczną”, co wyjaśnia on słowami: „nowoczesne poczucie przestrzeni (*Raumgefühl*) i światoodczucie (*Weltgefühl*) warunkowane były przez ‘nawyk’ oglądania konstrukcji perspektywicznych”¹⁴. Obraz oparty na perspektywie stał się dominującą formą postrzegania rzeczywistości. Forma ta była także uznawana za bardziej obiektywną od psychofizjologicznie postrzeganej przestrzeni, opartej na fizjologii ciała i oka widza. Badacz zauważa, że konstrukcja perspektywy Albertiego zakłada niemożliwe w praktyce posiadanie przez widza jednego nieruchomego oka¹⁵.

Dominacja perspektywy w malarstwie została zaburzona przez działania artystów awangardowych na początku XX wieku, a szczególnie istotną rolę odegrała twórczość kubistów. Przestrzeń w obrazach kubistycznych została rozbita na fragmenty, w których obiekt prezentowany jest z wielu perspektyw jednocześnie. Ogromny wpływ na przemiany kultury wizualnej w tamtym czasie miał także film, który wprowadził do obrazu czynnik czasu¹⁶.

Friedberg uważa, że: „Perspektywa zbieżna zakończyła być może swój żywot na komputerowym pulpicie”¹⁷. Interfejs stanowi nowy system wizualny, którego powstanie związane jest z potrzebą sterowania maszynami obliczeniowymi.

12 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 220-221.

13 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 60.

14 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 87.

15 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 63.

16 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 6.

17 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 6.

Jego nowość polega na występowaniu na ekranie, czyli w jednej ramie, wielu obrazów i tekstów jednocześnie. Ułożenie elementów może być zmieniane dowolnie przez użytkownika, co wynika z idei interaktywnych okien programów¹⁸. Elementy te nie są ze sobą powiązane i nie istnieją między nimi związki przestrzenne – to właśnie ten aspekt świadczy o postperspektywizmie ekranu komputera. Kwestia obecności wielu obrazów na jednym ekranie dotyczyła także telewizji, jednak były to sytuacje wyjątkowe – upowszechnienie tego typu obrazów miało miejsce dopiero wraz ze wzrostem popularności ekranu komputera¹⁹. Technologie cyfrowe na szeroką skalę umożliwiły również łatwe kopiowanie, przemieszczanie i tworzenie wstawek wewnątrz kadru, symulacji, kolaży i montażu²⁰. Nowe formy wizualne związane z ekranem komputera są także, według Friedberg, postkinowe i posttelewizyjne²¹. Postkinowość polega na braku projekcji ruchomego obrazu na ekran, jak ma to miejsce w przypadku tradycyjnego kina. Posttelewizyjność z kolei wyraża się w zmianie relacji pomiędzy nadawcą i odbiorcą komunikatu²².

Ta nowa forma wizualna związana z interfejsem komputerowym wymaga, według Friedberg, nowego języka opisu²³. W tym kontekście istotna, także dla Friedberg, okazuje się rola metafory²⁴. Metafora w przypadku GUI stała się skuteczną metodą oswajania użytkownika ze sterowaniem komputerem. W tym czasie sięgano po wiele elementów typowych dla biurowej rzeczywistości, które inkorporowano na ekran: pulpit, dokument, folder czy kosz.

Cechą wspólną opisywanych form wizualnych jest występowanie w ramie. Waż-

18 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 403. Algorytm odpowiedzialny za manipulowanie oknami i ich nakładanie na siebie na ekranie komputera nazywa się BitBlt i został stworzony przez Dana Ingallsa w 1975 roku. Wspominam o tym, aby podkreślić, że taki sposób organizowania treści na ekranie nie musiał być wcale domyślny i oczywisty.

19 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 8.

20 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 342.

21 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 19.

22 O komunikacji w tych dwóch kontekstach pisał Ryszard W. Kluszczyński. Przedstawiane tutaj dwa rodzaje komunikacji to transmisja i interakcja. Por.: Ryszard W. Kluszczyński, *Spółeczeństwo informacyjne - Cyberkultura - Sztuka multimediów* (Kraków: Rabid, 2001), 14-15.

23 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 8.

24 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 38. Autorka zauważa, że: „kiedy pojawiają się nowe media, metafora pełni funkcje przystosowawcze, ubierając to, co nowe i obce, w znany język przeszłości”.

nym punktem odniesienia dla rozważań Friedberg stają się pojęcia parergonu²⁵ oraz „ontologicznego cięcia”²⁶. Ontologiczne cięcie jest granicą dzielącą widok od otoczenia i sferą liminalną między tymi wartościami²⁷. Przestrzeń zamknięta w ramie zawiera mobilne, niematerialne obrazy. Kontrastuje ona z bezruchem (*immobility*) widza, znajdującego się w materialnym otoczeniu²⁸. Przełamywanie granicy, jaką wyznacza ontologiczne cięcie, następuje nie tylko poprzez wszechobecność ekranów w przestrzeni, ale także ich bliskość i możliwość dotyku w interakcji z nimi²⁹. Obrazy cyfrowe nie występują w oderwaniu od codzienności, lecz stają się jej ważną częścią, będąc nośnikiem przestrzeni wirtualnej w naszym życiu.

1.2. Transmedialność

Na rozwój medium malarskiego silny wpływ miał postulat czystości medium Clementa Greenberga. Uważał, on że malarstwo powinno akcentować specyficzną dla siebie wartość plastyczną, jaką jest płaszczyzna. Czystość medium miała prowadzić do jego rozwoju i wpływać pozytywnie na jego samoświadomość i samokrytykę³⁰. Anna Kałuża w tekście *Niewspółmierność. Transmedialne zbliżenia materii medium* zauważa, że to właśnie specyficzność medium pozwala na klasyfikację obiektów artystycznych w modernistycznych teoriach sztuki³¹.

Współcześnie media funkcjonują w zaprzeczeniu do tego postulatu. Interme-

25 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 34. *Parergon* to termin określający granicę dzieła sztuki. Zaproponował go Jacques Derrida w książce *Prawda w malarstwie* (1978).

26 Victor Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting* (Cambridge: 2002), za: Friedberg, *Wirtualne okno...*, 12-13. Terminu tego Stoichita użył do opisanie oddzielenia obrazu tablicowego od ściany.

27 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 15.

28 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 15.

29 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 18. Jak pisze Friedberg: „Nasz fizyczny ucieleśniony i subiektywnie bezcielesny związek z ekranem zmienia się w zależności od tego, czy poddajemy się oddziaływaniu odległego, wielkiego ekranu kinowego, na którym wyświetlane są obrazy, lub bliższego, emitującego światło ekranu telewizora, czy jeszcze bliżej usytuowanego monitora komputera, do którego blisko przystawiamy twarz, dotykamy go, trzymamy na naszych kolanach lub w łóżku”.

30 Clement Greenberg, „After Abstract Expressionism,” *Art International* 1962, T. 6, 25 IX, 30, za: Krzysztof Pijarski, „Czy fotografia liczy się jako malarstwo? Michael Fried i los(y) medium po modernizmie,” w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, 36-27.

31 Anna Kałuża, „Niewspółmierność. Transmedialne zbliżenia materii medium (Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Jeff Wall),” *Śląskie Studia Polonistyczne* 2018, T. 12, nr 2, 98.

dialność, transmedialność oraz remediacja stały się istotnymi pojęciami służącymi do opisu współczesnej twórczości artystycznej. Remediacja polega na przeniesieniu wartości z jednego medium do drugiego³². Termin ten został po raz pierwszy użyty przez Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina w książce *Remediation: Understanding New Media* (1999). Badacze ci proponują własną definicję medium jako czegoś, co dokonuje remediacji.

Tomasz Załuski we wstępie do książki *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* przywołuje kategorię „sztuki w ogóle” Thierry’ego de Duve, która wyparła wcześniejszy system sztuk pięknych³³. Autor definiuje również pojęcie intermedialności i transmedialności, podkreślając różnicę między nimi:

W odróżnieniu od intermedialności, akcentującej element syntezy praktyk związanych z różnymi mediami, transmedialność odsyła do dynamiki przejścia danej praktyki z jednej dziedziny medialnej w inną, a także akcentuje wewnętrzną heterogeniczność powstającego w tym procesie wytworu³⁴.

Podłożem dla rozwoju praktyk transmedialnych może być właśnie rozwój technik obrazowania cyfrowego. Jak pisze Marcin Składanek: „Gwałtowny rozwój cyfrowych technologii reprezentacji oraz dystrybucji treści medialnych, zapoczątkowany na dobre na początku lat osiemdziesiątych, w naturalny sposób ułatwił i zintensyfikował rozwój praktyk transmedialnych”³⁵. Anne Friedberg podkreśla, że przenikanie się mediów nie jest jednak zjawiskiem zupełnie nowym³⁶, chociaż obecnie występuje na niespotykaną dotąd skalę.

Można byłoby zapytać, jak w kontekście transmedialności twórcy odnoszą się do tradycji malarstwa. Grzegorz Dziamski, rekonstruuje tezy Arthura C. Danto z książki *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, podkre-

32 Mateusz Piestrak, *Malowanie w dobie mediów elektronicznych: strategie remediacji na płaszczyźnie obrazu malarzkiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Marty Smolińskiej na Wydziale Malarstwa UAP, archiwum UAP, (Poznań: 2016), 3.

33 Tomasz Załuski, „Transmedialność?” w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2010), 9.

34 Załuski, „Transmedialność?”, 11.

35 Marcin Składanek, „Transmedialność i Postmedialność – dialektyka konwergencji oraz dywergencji w nowych mediach,” w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2010), 73.

36 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 10.

śla: „Możemy bez problemu naśladować dzieła i style wcześniejszych epok, ale nie potrafimy ożywić form życia i znaczeń, które inspirowały te dzieła; dlatego musimy wypracować nasz własny stosunek do dzieł przeszłości”³⁷.

Wynika z tego, że żyjemy w epoce posthistorycznej oraz po końcu sztuki, rozumianym jako koniec mimetycznej i modernistycznej narracji o sztuce. Artysta ma wolność twórczą, jednak nie może ignorować czasów, w jakich przyszło mu tworzyć. Otwarcie się na nowe metody obrazowania wydaje się naturalną konsekwencją tego stanu rzeczy.

1.3. Śmierć malarstwa

Pisząc o praktykach unikania malarstwa nie można pominąć kwestii śmierci malarstwa. Na przestrzeni historii sztuki wątek ten pojawiał się wielokrotnie. W kontekście konkurowania z innymi formami obrazowania istotnym momentem dla malarstwa nowożytnego było pojawienie się fotografii, która wraz z rozwojem technologicznym stała się szybkim i dostępnym medium służącym do tworzenia obrazów. Około roku 1840 Paul Delaroche miał stwierdzić śmierć malarstwa po ujrzeniu dagerotypu³⁸. W połowie XIX wieku także inne problemy tego medium osiągnęły swoją skrajną postać. Rozpoczął się kryzys reprezentacji, który zbiegł się w czasie z okresem największego rozwoju akademickiego malarstwa iluzjonistycznego, naturalizmu i panoram. Malarze tamtego okresu dotarli do (jak się wtedy zdawało) kresu możliwości mimetycznego oddawania rzeczywistości. W tych warunkach narodziły się impresjonizm i postimpresjonizm, coraz silniej akcentujące w obrazie płaszczyznę, szczególnie potem cenioną w modernizmie³⁹. W efekcie doszło do wielkich przemian w malarstwie.

Reakcją na kryzys reprezentacji były działania artystów awangardowych. To za ich sprawą powstały pierwsze obrazy nieprzedstawiające. Marta Smolińska, pisząc o toposie końca malarstwa, określa ten moment mianem godziny zero malarstwa. Pojęcie to pochodzi od Hansa Beltinga i odnosi się do podejmowanej

37 Grzegorz Dziamski, „Sztuka po końcu sztuki,” *Sztuka i Filozofia* 1998, nr 15, 186.

38 Christopher Turner, „At the Fondazione Prada, painting refuses to play dead,” *Apollo Magazine*, 27.07.2021, <https://www.apollo-magazine.com/peter-fischli-painting-fondazione-prada/> (02.02.2023).

39 Marta Smolińska, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012), 58-59.

przez malarzy awangardowych krytyki obrazu malarskiego jako przestarzałego⁴⁰.

Motyw śmierci malarstwa przetrwał do czasów współczesnych. Kwestię tę podjęła Corinna Kirsch, historyczka sztuki, krytyczka i kuratorka, w swoim tekście *The 'Painting Is Dead' Versus 'Painting Is Back' List* (2014)⁴¹. Badaczka porównuje wyniki wyszukiwarki Google dotyczące wspomnianych w tytule fraz. Z ironią zauważa, że krytycy posługują się tezą śmierci malarstwa głównie w celach polemicznych. W kontekście możliwości faktycznej śmierci tego medium, warto przywołać słowa Johannesa Meinhardta: „koniec malarstwa jest procesem stymulującym jego autoanalizę, rzeczywisty koniec jest zaś możliwy – znowu paradoksalnie – jedynie wtedy, gdy dojdzie do śmierci problemu końca malarstwa”⁴².

Topos końca malarstwa jest silnie spleciony w końcu sztuki w ogóle. Arthur C. Danto w swojej książce *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji* (1997), koniec sztuki rozumie jako koniec narracji o sztuce, a nie koniec jej przedmiotu⁴³. Danto wymienia dwie narracje w historii sztuki, które dobiegły końca. Pierwsza z nich to narracja mimetyczna trwająca w latach 1300–1900. Za sprawą nowych środków technicznej reprodukcji nastąpiło przejście z narracji mimetycznej do narracji modernistycznej, która swoją pełnię osiągnęła w pismach Clementa Greenberga⁴⁴. Punktem zwrotnym miała być wystawa Andy'ego Warhola w 1964 roku, na której artysta zaprezentował *Brillo Boxes*⁴⁵. Wydarzenie to dało początek epoce posthistorycznej, w której sztuka osiągnęła swoją dojrzałość i mogła dalej robić to, co chce⁴⁶.

Śmierć malarstwa wpisuje się w szerszy problem śmierci medium w ogóle. Teo-

40 Hans Belting, „Bilderstreit: ein Streit um die Moderne,” w: *Bilderstreit, Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, hrsg. von S. Gohr, J. Gachnang, Köln 1989, 21, za: Smolińska, *Otwieranie obrazu...*, 60.

41 Corinna Kirsch, „The 'Painting Is Dead' versus 'Painting Is Back' List”, 04.02.2014, <http://artfcity.com/2014/02/04/the-painting-is-dead-versus-painting-is-back-list/> (02.02.2023).

42 Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei* (Ostfildern, 1997), 19, za: Smolińska, *Otwieranie obrazu...*, 62.

43 Działowski, „Sztuka po końcu sztuki”, 177-178.

44 Działowski, „Sztuka po końcu sztuki”, 179-181. „Narracja modernistyczna przenosi punkt ciężkości z przedstawiania świata na środki i warunki umożliwiające przedstawianie świata”.

45 Działowski, „Sztuka po końcu sztuki”, 178.

46 Działowski, „Sztuka po końcu sztuki”, 178.

retycy przyjmują różne postawy wobec tego zjawiska. Anne Friedberg pisze: „Nowe’ media implikują nieustanne znikanie ‘starych’”. Jak to z kolei ujął Antonio Gramsci: „stare umiera, a nowe nie może się narodzić i w tym bezkrólewiu objawia się wielka różnorodność symptomów chorobowych”⁴⁷. Można to odnieść do transmedialnych praktyk, którym grozi śmierć medium.

Andrzej Marzec zauważa, że obecnie możemy mówić o epoce postcyfrowej, w której media analogowe i cyfrowe łączą się ze sobą, a dużą rolę odgrywa błąd⁴⁸. Autor podkreśla:

[f]łączymy ze sobą dwa przeciwstawiane do tej pory światy: analogowy z cyfrowym. Jednym słowem rzeczywistość postcyfrowa charakteryzuje się tym, że z przyjemnością korzystamy ze staromodnych, analogowych i, wydawałoby się, zapomnianych mediów, lecz robimy to w sposób, do którego przyzwyczały nas najnowsze osiągnięcia techniki, cyfrowe media⁴⁹.

Estetyka postcyfrowa charakteryzuje się również upadkiem wiary w mity dotyczące cyfrowych mediów, które powieliła epoka cyfrowa, do jakich należały: czystość przekazywanej cyfrowo informacji, zupełna niematerialność świata wirtualnego, natychmiastowa dostępność zawsze i wszędzie czy brak niedoskonałości i zakłóceń⁵⁰.

47 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 431.

48 Andrzej Marzec, „Estetyka postcyfrowa – sztuka niedoskonałości, zakłóceń i rozkładu,” *Tekstualia* 2017, nr 2 (49), 49. „Nowa, hybrydyczna estetyka, wypływająca z doświadczenia zmieszania czy też splotu tradycji analogowej i cyfrowej jest zainteresowana przede wszystkim porażką, defektem, usterką oraz niepowodzeniem projektu digitalizacji, powstaje na jego gruzach i to z nich czerpie swoje inspiracje. [...] Estetyka postcyfrowa będzie na różne sposoby żywiła się typową dla czasów cyfrowych atmosferą zagrożenia oraz wypadku, czyhającą w ukryciu destrukcją, która jest w stanie w jednej chwili strawić i pochłonąć zdigitalizowane archiwum”.

49 Marzec, „Estetyka postcyfrowa...”, 47.

50 Marzec, „Estetyka postcyfrowa...”, 46.

2. Malarstwo postcyfrowe

2.1. Typologia praktyk unikania malarstwa

Opisane poniżej zestawienie mojego autorstwa stanowi typologię transmedialnych praktyk w obrębie malarstwa. W związku z pojawiającymi się od XIX wieku nowymi metodami obrazowania, w tym fotografią i filmem, praktyki te zostały podzielone na pięć kategorii.

Pierwszą kategorią, obejmującą obrazy powstałe po przełomie, jakim było odkrycie techniki fotograficznej, jest **malarstwo po wynalezieniu fotografii**. Pojawienie się tego medium uznaję za niezwykle istotny fakt w historii kultury wizualnej – nawet obrazy niepowiązane bezpośrednio z tą dziedziną sztuki bywają naznaczone wprowadzonym przez nią nowym sposobem widzenia. Można to odnieść do opisanej wcześniej koncepcji Panofskiego, dotyczącej perspektywy jako formy symbolicznej. Bycie wystawionym na wielokrotne oglądanie obrazów perspektywicznych wykształca nawyk w ich postrzeganiu. Być może istnieje tu analogia do fotografii, która byłaby nową formą symboliczną, wpływającą na to, jak malarze tworzą swoje dzieła⁵¹. Do twórców, na których fotografia oddziaływała już od samego początku ich rozwoju, należeli Edgar Degas i Eugène Delacroix⁵². Twórczość Degasa jest tutaj doskonałym przykładem – potwierdzone zostało wykorzystanie przez malarza fotografii, ale jedynie w formie pomocniczej i z zachowaniem niektórych cech obrazu fotograficznego⁵³.

51 Filip Pręgowski, 'Być nie tylko malarzem'. O dyskursie artystycznym wokół dziewiętnastowiecznego realizmu w malarstwie francuskim," *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo* XLVIII, (Toruń, 2017), 260-261. Autor wymienia krytyczne uwagi wobec obrazów malowanych z pomocą fotografii w XIX wieku: „Zwracano też uwagę na bezstylowość malarstwa korzystającego z fotografii, niezdolność do ukazania psychologicznej prawdy o modelu, niezadowolającą umiejętność pokazania ruchu, a także zniekształcenia perspektywy”.

52 Pręgowski, 'Być nie tylko malarzem'..., 247-276.

53 Zob: Pręgowski, 'Być nie tylko malarzem'..., 26; Linda Nochlin, *Realizm*, tłum. Wiesław Juszczak, Tomasz Przestępski, wstęp: Maria Poprzęcka (Warszawa: PWN, 1974), 53-54, za: Ewa Dryglas-Komorowska, „Czesław Miłosz wobec malarstwa Edgara Degasa”, *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty* 2013, Z. 1 (18), 13. Według Filipa Pręgowskiego: „Już we wczesnym okresie twórczości Degasa, począwszy od lat sześćdziesiątych XIX wieku w jego malarskich kompozycjach pojawiła się wzorowana na fotografii krótkich ekspozycji, odmienna od dotychczasowej tradycji asymetria i umieszczanie obiektów w pobliżu lub na granicy pola obrazowego, prezentowanie ujęć fragmentarycznych, eksponowanie niestandardowego punktu obserwacji”. Jak zauważa Linda Nochlin: „realiści i impresjoniści posługiwali się fotografiami, tak samo jak czynił to Delacroix [...]. Używali oni jednak fotografii jako pomocniczego środka w chwytności rzeczywistych zjawisk, ich wyglądu”.

Drugą kategorią w przedstawionej typologii jest **malarstwo zapośredniczone**. Można do niej zaliczyć wszystkie obrazy, w których twórca w świadomy i widoczny dla odbiorcy sposób korzysta ze wspomnianych wcześniej metod rejestracji – fotografii i filmu. Stanowią one zapośredniczenie pomiędzy materialną rzeczywistością a obrazem malarskim. Obrazy malowane ze zdjęć (oraz klatek filmowych) przenoszą na obraz malarski cechy typowe dla widoku rejestrowanego okiem aparatu czy kamery i tematyzują to zapośredniczenie, czym różnią się od prac należących do pierwszej kategorii. Wspomniane narzędzia poszerzają możliwości ludzkiej percepcji, pozwalając na ujęcia z różnych nietypowych perspektyw, a ich istotną cechą jest zatrzymywanie czasu i utrwalanie konkretnego momentu z przeszłości. W kontekście opisywanego postperspektywizmu aspekt czasu także odgrywa istotną rolę. Friedberg zauważa, że wprowadzenie czasu do obrazu miało wpływ na upadek perspektywy⁵⁴. Przykładowymi twórcami, których niektóre prace można zaliczyć do opisywanej kategorii, są Luc Tuymans⁵⁵ i Gerhard Richter. Źródłem obrazów w tej kategorii są zdjęcia wykonane technikami analogowymi oraz cyfrowymi – ekran komputera jest kolejną metodą reprodukcji obrazów, nieróżniącą się w tym sensie od druku.

Do trzeciej kategorii, którą nazywam **malarstwem postcyfrowym**, zaliczają się prace, które wykorzystują techniki obrazowania cyfrowego do wykonania tradycyjnego obrazu malarskiego na płótnie. Kategoria ta odnosi się do kolejnego przełomu w kulturze wizualnej, jakim było wynalezienie i rozpowszechnienie komputera. Pozwoliło to, wraz z rozwojem łączności sieciowej, do wytworzenia ikonosfery nowego typu. Składają się na nią wszystkie typy obrazów, które zostały poddane translacji na formę cyfrową. Umożliwia ona ich szybką edycję i reprodukcję. Obrazy niecyfrowe, poddane digitalizacji, współistnieją w ikonosferze cyfrowej z obrazami powstałymi przy pomocy komputera. Twórczość wizualna tego rodzaju może zerwać związki z reprodukowaniem rzeczywistości materialnej i skupić się na obrazach przestrzeni wirtualnej. Artyści, podobnie jak twórcy korzystający ze zdjęć, mogą przeszukiwać przestrzeń cyfrową w poszukiwaniu inspiracji do pracy malarskiej. *Screenshot* (zrzut ekranu) interesującej ar-

54 Friedberg, *Wirtualne okno...*, 169.

55 Zob: Artur Bartkiewicz, *Przestrzeń transmedialna. Malarskie reinterpretacje utraconej obecności*. Rozprawa doktorska zrealizowana pod kierunkiem dr. hab. Jana Walaska, prof. UJK, (Kielce: 2018), 15. Tuymans wykorzystywał w swoim malarstwie wcześniejsze doświadczenia z tworzeniem filmów, które związane było, jak pisze Artur Bartkiewicz, z „czasową utratą wiary w medium malarstwa”.

tystę zawartości byłby wtedy odpowiednikiem fotografii w świecie materialnym. Przykładem twórczyni, która maluje obrazy postcyfrowe, jest Rütè Merk. Według Piotra Polichta miała ona spopularyzować ten typ malarstwa na świecie⁵⁶.

Kategoria czwarta, **malarstwo z projekcją**, zawiera prace, które posiadają w swojej strukturze zarówno warstwę malarską, w postaci tradycyjnego obrazu, jak i warstwę cyfrową, objawiającą się w formie projekcji obrazu cyfrowego przy pomocy projektora. Artysta pracuje jednocześnie na dwóch poziomach – obrazu fizycznego oraz obrazu cyfrowego. Ten drugi poziom może poszerzyć obraz malarski o brakujące elementy, takie jak ruch czy nieiluzoryczne światło. Przykładem twórcy, którego prace można ująć w tej kategorii, jest Artur Bartkiewicz, autor rozprawy doktorskiej dotyczącej właśnie tego rodzaju twórczości. Przywołuje on w niej działalność innego artysty tworzącego malarstwo połączone z projekcją, Dominika Lejmana⁵⁷.

Kategoria piąta, **postmalarstwo**, dotyczy obrazów, w których artysta rezygnuje z formy materialnej (obrazu na płótnie), jednak zachowuje logikę obrazu malarskiego i jego niematerialne cechy. Obraz uzyskuje formę wizualną dzięki technikom obrazowania cyfrowego, a następnie projekcji lub wyświetlania na ekranie, który staje się nowym typem materii malarskiej. Strategia ta odbiera obrazowi pewne jego cechy (np. haptyczny aspekt faktury warstw malarskich), jednak uposaża go w inne, do których należą: zmienny rozmiar, możliwość wprowadzenia ruchu i przekształceń w trakcie ekspozycji czy świecenie. Elementami obrazu postmalarskiego pochodzącymi z tradycyjnego obrazu są kolor, płaszczyzna, perspektywa czy nawet aura. Przykładem tego ostatniego są prace Markusa Huemera, o których Marta Smolińska pisze:

Jak zauważa Reinhard Spieler, w wideomalarswie Huemera – mimo operowania brakiem obrazu – dochodzi do wysokiej kondensacji spirytualizmu, dzięki czemu można mówić o duchowości i sublimacji. Huemer podnosi z kolei kwestię elektronicznej magii malarstwa, które – mimo technicznej reprodukowalności obrazu – może pozostać auratyczne⁵⁸.

56 Piotr Policht, „Czy malować trzeba ładnie?” *Culture.pl*, 2.06.2021, <https://culture.pl/pl/artykul/czy-malowac-trzeba-ladnie> (02.02.2023).

57 Bartkiewicz, *Przestrzeń transmedialna...*, 16.

58 Marta Smolińska, „Brak obrazu jako obraz: pamięć medium i gry z toposem pustego płótna w wideomalarswie,” w: *Wideo w sztukach wizualnych*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Tomasz Zafuski (Łublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018), 60.

Huemer korzysta z projekcji, które prezentują puste niebieskie płaszczyzny. Projektor wyświetla takie obrazy w warunkach braku dostarczonego sygnału, co stanowi cyfrowy odpowiednik pustego białego płótna w tradycyjnym malarstwie. Widać w tym zatem przeniesienie myślenia malarskiego na zupełnie inne medium⁵⁹.

Warto podkreślić, że typologia ta nie jest systemem zamkniętym. Twórczość danego artysty może być rozdzielona pomiędzy różne kategorie w zależności od podejścia do konkretnego obrazu. Wiele prac będzie sprawiało trudności w kategoryzacji, zwłaszcza w kontekście wykorzystania zdjęć cyfrowych. Warto także zadać pytanie o obrazy, które powstawały i powstają równolegle do rozwoju obrazowania cyfrowego. Czy można dla nich stworzyć osobną kategorię – tak jak dla obrazów, które powstawały równolegle do rozwoju fotografii? Czy po pojawieniu się komputera wszystkie obrazy są chociaż w niewielkim stopniu nasycone nowym widzeniem ukształtowanym przez komputer i jego ekran?

2.2. Malarstwo postcyfrowe

Anne Friedberg w książce *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu* przedstawia proces przejścia od perspektywy w obrazach malarskich do postperspektywnego interfejsu komputera, jednak w swoich rozważaniach nie wraca już do wątków malarstwa. Malarstwo postcyfrowe byłoby kolejnym ogniwem rozwoju tego medium. Ma ono związek z pojawieniem się komputera i odnosi się bezpośrednio do wytwarzanych przy jego pomocy obrazów. Dwa typy obrazów (digitalizowane i cyfrowe) stają się materiałem do malarskiej remediacji przy wykorzystaniu strategii cyfrowego *found footage* lub własnej kreacji przy pomocy programów graficznych. Strategia cyfrowego *found footage* zakłada poszukiwanie obrazów cyfrowych poprzez eksplorację przestrzeni wirtualnej. Artysta ogląda ekrany tak, jakby oglądał rzeczywistość wokół siebie i poszukiwał tam tematu dla swojej pracy malarskiej⁶⁰. Różnica polega na tym, że porusza się

59 Smolińska, „Brak obrazu jako obraz...”, 60.

60 Zob. Mauro C. Martinez, „Mauro C. Martinez – *RateMySetup*,” *Unitlondon.com*, 2023, <https://unitlondon.com/exhibitions/mauro-c-martinez-ratemysetup/> (15.03.2023). Przykładem praktyki artystycznej opartej na cyfrowym *found footage* są obrazy z wystawy Mauro C. Martineza *RateMySetup* prezentowanej w galerii Unit London w 2023 roku.

on po wytworzonej sztucznie przestrzeni. Wypełniają ją treści czyjegoś (często nieokreślonego) autorstwa. Ta barwna, nadmiarowa i chaotyczna ikonosfera wydaje się idealnym tematem do malarskiego przetworzenia, które ją uporządkuje i zamknie w określonym granicami płótna oknie obrazu. Ze względu na brak określonych konwencji w tworzeniu malarstwa postcyfrowego, prace w opisywanej kategorii znacznie się od siebie różnią stylem i wykorzystywanymi środkami. Ten stylistyczny pluralizm jest cechą całego współczesnego malarstwa⁶¹ i sztuki wizualnej w ogóle.

Druga strategia dotyczy własnej kreacji obrazów cyfrowych, które następnie są przenoszone na płótno i modyfikowane za pomocą środków malarskich. Proces wytwarzania obrazów cyfrowych jest nieodłącznym elementem dalszego tworzenia obrazu tradycyjnego, a sama cyfrowość często staje się dla niego tematem. Prace takie tworzy np. Christian Murzek, który w autokomentarzu do swojej twórczości podkreśla istotną rolę technik cyfrowych⁶².

Ze względu na różnorodność obrazów cyfrowych i ich malarskich przetworzeń, nie da się w pełni opisać cech formalnych prac z omawianej kategorii. Istotnym aspektem dla kształtowania się ich formy jest fakt, że obraz cyfrowy funkcjonuje na innych zasadach niż obraz malarski. Musi się on składać z określonej, skończonej ilości próbek, które stają się jego budulcem. W przypadku obrazów i obiektów w grafice komputerowej zawsze mówimy o jakichś jednostkach, z których się składają (np. piksele, wielokąty), czym różnią się od naszego postrzegania rzeczywistości materialnej. Jak pisze Jan Zabrodzki:

W otaczającym nas świecie obserwujemy obrazy ciągłe składające się z nieskończenie wielu punktów [...]. Każda próba reprezentowania takich obrazów oznacza konieczność ograniczenia zarówno liczby modelowanych punktów, jak i liczby wartości, jakie można przypisać poszczególnym punktom. W szczególności z sytuacją taką mamy do czynienia w systemach cyfrowych, w których każdy parametr może przyjmować wartości jedynie ze skończonego zbioru wartości⁶³.

61 Grzegorz Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2009), 115. „Nie istnieje żadna dominująca tendencja unieważniająca, na pewien przynajmniej czas, inne tendencje, żaden charakterystyczny dla ducha czasu sposób malowania. [...] Malarz może dzisiaj malować, jak chce”.

62 Christian Murzek, *Artist Statement*, <https://murzek.com/artist-statement/> (15.03.2023).

63 Jan Zabrodzki, *Grafika komputerowa*, 2005, https://pja.mykhi.org/Osem/AM1/wyklady/2005/inne/Osem/GRK/egzaminy/GRK_Zabrocki_110stron!.pdf (03.03.2023), 3.

Podział na jednostki wydaje się być istotnym wyzwaniem w mimetycznym naśladowaniu ekranów – doskonała siatka punktów lub geometryczna struktura stanowi duże wyzwanie dla ludzkiej ręki. Jednym z rozwiązań problemu geometrycznej doskonałości jest łączenie i kontrastowanie ze sobą w obrazie elementów pochodzących z obrazowania cyfrowego z gestem malarskim. Łączenie obrazów znanych ze świata materialnego z całym repertuarem wizualnych form cyfrowości może prowadzić do stworzenia w malarstwie nowej estetyki, którą nazywam estetyką poszerzoną. Przykładem tego rodzaju obrazów są prace, których autorem jest Przemysław Blejzyk (Sainer).

Szczególnie interesującym do malarskiej remediacji tematem są modele 3D składające się z niewielkiej ilości wielokątów o rozmytych teksturach, jakie można zobaczyć w wielu grach z okresu lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych. Obrazy podejmujące tę tematykę łączą w swojej strukturze ostre geometryczne krawędzie, z rozmytymi rozciągniętymi teksturami, których płynne przejścia skutecznie można odwzorować przy wykorzystaniu techniki olejnej czy aerografu. Twórców tego typu obrazów jest wielu – należą do nich m.in. kolektyw Bezimienny⁶⁴, malujący obrazy inspirowane serią gier *Gothic*, czy Gao Hang, malujący modele *low poly*. Tytuł wystawy tego artysty *Digital Primitivism* mógłby stanowić określenie dla całego nurtu twórczości malarskiej, który skupia się na urokliwej brzydocie obrazowania 3D w okresie swojego rozwoju w latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych. Gao Hang podkreśla abstrakcyjny aspekt tych obrazów, które pomimo swojej figuralności są efektem daleko idącej syntezy form. Zauważa on także, że doświadczenie dawnych gier wideo prezentujących ten typ grafiki przypomina nieco pracę archeologa, który odkrywa naskalne malowidła. Podobieństwo tkwi w prymitywnym sposobie przedstawienia rzeczywistości, który można zaobserwować zarówno w przypadku pierwszych przykładów malarstwa, jak i w pierwszych grach wideo⁶⁵.

Odmiernym podejściem do odwzorowania matematycznie określanych obiektów

64 Remigiusz Boruszewski, *Kulturotwórczość gier cyfrowych na przykładzie serii gier komputerowych Gothic i projektu artystycznego Bezimienny*. Praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Bernadety Didkowskiej na kierunku Sztuka Mediów i Edukacja Wizualna na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (Toruń: 2022), 37-42.

65 Gao Hang, *Gao Hang Solo Exhibition - Digital Primitivism*, 15.03.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=jCxmegk8ynk> (20.03.2023).

tów wirtualnych jest rezygnacja z doskonałości i skupienie się na tym, co jest dla malarstwa charakterystyczne w relacji malarskie–cyfrowe. Do aspektów tych należą faktura i gest, które są eksponowane szeroko w nurcie *bad painting*. Pojęcie to pochodzi od kuratorki i krytyczki Marcii Tucker⁶⁶, która określa je jako połączenie motywów z historii sztuki z elementami spoza niej. *Bad painting* cechuje lekceważący stosunek do konwencji oraz posługiwanie się ironią, deformacją i humorem⁶⁷. Samo to określenie jest zresztą ironiczne i prowokacyjne. Malarstwo tego rodzaju rozwija się od końca lat siedemdziesiątych.⁶⁸ i wydaje się w naturalny sposób łączyć z malarskimi remediacjami obrazów cyfrowych. Twórcy *bad paintings* walczą jakby z materią malarską, która nie chce się poddać doskonałym geometrycznym formom i wymyka narzuconym ramom. Przykładem twórcy, którego można zaliczyć do tego nurtu, jest Mateusz Sarzyński. Prace tego artysty silnie czerpią z popkultury, w tym także ikonografii cyfrowej.

2.3. Napięcie między obrazowaniem cyfrowym a malarstwem w twórczości Mateusza Sarzyńskiego

Malarstwo Mateusza Sarzyńskiego⁶⁹ można przypisać do wspomnianego wcześniej malarstwa postcyfrowego oraz nurtu *bad painting*, który stanowi w tym przypadku metodę remediacji materii cyfrowej. Wykorzystanie opisywanych motywów odbywa się m.in. na zasadzie nawiązań do kultowych gier i serii, takich jak np. *Grand Theft Auto: San Andreas*, *Mortal Kombat*, *The Sims* czy *Pokémon*. Gry stały się istotnym elementem kultury, który jest chętnie reinterpretowany przy pomocy malarstwa. W kontekście prac Miltosa Manetasa, twórcy także podejmującego motywy związane z grami cyfrowymi, Domenico Quaranta zauważa: „Tak jak film i telewizja w czasach Andy’ego Warhola, gry wideo stworzyły nowe

66 Policht, „Czy malować trzeba...”.

67 Marcia Tucker, „Bad’ Painting, An Exhibition Of Work By Fourteen Figurative Painters Opens January 14, 1978”, 1978, https://d2b8urneelikat.cloudfront.net/media/collectiveaccess/images/1/3/1/34510_ca_object_representations_media_13113_original.pdf (15.03.2023).

68 Policht, „Czy malować trzeba...”.

69 Kate Mothes, „Mateusz Sarzynski Interview,” *Young Space*, 14.07.2018, <https://yngspc.com/artists/2018/07/mateusz-sarzynski/> (30.03.2023). Mateusz Sarzyński – malarz urodzony w 1990 roku w Biłgoraju. Od 2009 roku mieszka i tworzy w Krakowie. W latach 2009–2015 studiował na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. W latach 2014–2019 kontynuował studia na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie. W roku 2018 otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie Artystyczna Podróż Hestii.

zbiorowe legendy, nowe ikony”⁷⁰. Malarstwo Sarzyńskiego jest podobnie mocno osadzone w realiach Internetu. Artysta, poza tworzeniem malarskich memów, dokonuje również remediacji memów na obrazy malarskie, które następnie prezentuje poza Internetem w środowisku galeryjnym, wyciągając je z ich pierwotnego kontekstu. Artysta dokonuje zestawień i przetworzeń motywów pochodzących z ikonosfery zarówno cyfrowej, jak i artystycznej. Wiele obrazów tego twórcy opartych jest na przetworzeniach klasycznych dzieł malarstwa, do których należą: *Taniec* Henri’ego Matisse’a, *Krzyk* Edvarda Muncha, *Śmierć Marata* Jacques-Louis Davida czy *Ofelia* Johna Everetta Millaisa.

Prace Sarzyńskiego są przeniknięte widzeniem przeobrażonym przez obrazowanie cyfrowe, postperspektywizm związany z teorią Friedberg i estetykę epoki postcyfrowej z typowym dla niej akcentowaniem błędu i utratą wiary w nieograniczone możliwości technologii cyfrowych. Akcentowanie błędu dotyczy tutaj nie materii cyfrowej, lecz malarskiej, która w niedoskonały sposób układa się na geometrycznych cyfrowych formach, dając ekspresyjny efekt.

Piotr Policht jest zdania, że analizowane przez niego polskie malarstwo w latach 2013–2023 wykształciło różne formy wizualne, które mają być reakcją na kryzys i współczesne problemy. Uznaje on, że dużą część obecnej twórczości malarskiej można opisać słowem *cute* (urocze)⁷¹. Sarzyński, z obecną na jego obrazach brutalnością i ironią, byłby reprezentantem drugiego końca tego spektrum. Warto jednak podkreślić, że obrazy te, pomimo pesymistycznego wydźwięku i posługiwania się obrazami przemocy i brutalności, zawierają liczne wątki humorystyczne oparte na ironii i absurdzie.

Działalność twórcza Sarzyńskiego niejednokrotnie miała także związek z tatuażem czy projektowaniem graficznym, które byłyby faktycznym „unikaniem” medium malarskiego. Malarz ten opracowuje wybrane, charakterystyczne dla siebie motywy, w różnych mediach. Swoją twórczość jako tatuator wiąże z rysunkiem. W samym malarstwie korzysta z wielu środków artystycznego wyrazu

70 Domenico Quaranta, „Estetyka gry. Jak gry wideo zmieniają sztukę współczesną,” w: *Światy z pikseli. Antologia studiów nad grami komputerowymi*, red. Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010), 233–234, za: Boruszewski, *Kulturotwórczość gier...*, 25.

71 Piotr Policht, „Strefa komfortu. Rozkwit i upadek nowego malarstwa 2013–2023,” *Szum*, 17.03.2023, <https://magazynszum.pl/strefa-komfortu-rozkwit-i-upadek-nowego-malarstwa-2013-2023/> (30.03.2023).

– tworzy obrazy przy pomocy farb olejnych i akrylowych sprejów.

W twórczości Sarzyńskiego można dostrzec napięcie pomiędzy medium malarzkim a obrazowaniem cyfrowym, które objawia się nie tylko w formie obrazu, ale i w postawie samego artysty. Malarz, pomimo korzystania z wielu motywów wywodzących się z ikonosfery cyfrowej, podkreśla swoje przywiązanie do malarstwa, brak intermedialnych praktyk czy ostrożną ocenę wpływu Instagrama na rozwój kariery artystycznej⁷².

3. Wizualizacja cyfrowych doświadczeń – opis własnej twórczości

Prowadzone w powyższym tekście rozważania pozwoliły mi pogłębić teoretyczną warstwę mojej działalności artystycznej. W ramach praktycznej części pracy magisterskiej prezentuję obrazy, które wynikają z refleksji na temat komputera jako przedmiotu oraz podmiotu związanego z wytwarzaniem obrazów. Ważnym celem moich poszukiwań jest wizualizacja doświadczeń zdobytych w przestrzeni cyfrowej, które w malarstwie nie zostały jeszcze ujęte w określoną konwencję przedstawiania. Przetwarzam więc znane mi malarskie schematy w celu ukształtowania własnego słownika cyfrowych symboli.



Il.1. Monika Szczygieł, *Memory card*, akryl na płótnie, 150 × 100 cm, 2022

72 Agnieszka Jankowska-Marzec, „There's A Surface On Which Colourful Daubs Appear. And All The Others Watch It. Mateusz Sarzyński In Conversation,” *BLOK*, 23.09.2018, <https://blokmagazine.com/theres-a-surface-on-which-colourful-daubs-appear-and-all-the-others-watch-it-mateusz-sarzyński-in-conversation/> (28.03.2023).

Wśród podejmowanych przeze mnie motywów pojawiają się zarówno te, które pochodzą ze sfery obrazowania cyfrowego (np. wirtualne przestrzenie trójwymiarowe czy *screenshotty* z gier), jak i takie, które mają związek z obecnością urządzeń w rzeczywistości materialnej (urządzenia i kable, których nagromadzenie Michał Ostrowicki określił jako „nasycenie realności elektroniką”⁷³). To właśnie fizyczne ciała urządzeń, osadzone w przestrzeni, pozwalają na generowanie niematerialnych obrazów. Przyglądam się ich wpływowi na otoczenie i korzystających z nich ludzi⁷⁴. Uznaję, że jedną z form wizualizacji doświadczenia wirtualnego jest ukazanie jego wpływu na rzeczywistość materialną. Interesuje mnie również aspekt estetyczny urządzeń i ekranów – ich geometryczna doskonałość nieprzystająca do opartego na geście i rozplływającej się farbie medium malarskiego. Swoje malarstwo mogę umieścić zarówno w kategorii malarstwa postcyfrowego, jak i malarstwa zapośredniczonego, w którym fotografia cyfrowa staje się metodą notowania obecności urządzeń.

Istotna w opisywanym aspekcie wydaje się teoria ontoelektroniki Michała Ostrowickiego. W tekście *Ontoelektronika. Wprowadzenie* autor zarysowuje wizję świata, w którym środowisko elektroniczne, wytworzone przez urządzenia, jest nie tylko nadbudową na materialnej rzeczywistości, ale i elektronicznym *re-alis*, czyli przestrzenią życiową, w której powstają prawdziwe relacje i emocje⁷⁵. Świat cyfrowy, także w teorii Ostrowickiego, pełen jest twórczych możliwości, które eksploruję w swojej praktyce twórczej.

73 Michał Ostrowicki, „Ontoelektronika. Wprowadzenie,” w: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. Eugeniusz Wilk, Iwona Kolasińska-Pasterczyk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 192.

74 Wirtualność objawia się w rzeczywistości moich obrazów w formie zachowań, jakie wywołuje. Część prac, np. *Dominik* oraz *Luty*, przedstawia postaci, które dokonują interakcji z urządzeniami, a ich ciało i mimika wskazują na to, jaka treść cyfrowa właśnie wpływa na ich myśli i zachowania.

75 Ostrowicki, „Ontoelektronika...”, 192.



Il.2. Monika Szczygieł, *Portret mojego nowego komputera*, akryl na płótnie, 120 × 100 cm, 2022



Il.3. Monika Szczygieł, *Dominik*, akryl na płótnie, 100 cm x 60 cm, 2021

Bibliografia

Bartkiewicz, Artur. *Przestrzeń transmedialna. Malarskie reinterpretacje utraconej obecności*. Rozprawa doktorska zrealizowana pod kierunkiem dr. hab. Jana Walaska, prof. UJK. Kielce: 2018.

Boruszewski, Remigiusz. *Kulturotwórczość gier cyfrowych na przykładzie serii gier komputerowych Gothic i projektu artystycznego Bezimienny*. Praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Bernadety Didkowskiej na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Toruń: 2022.

Dryglas-Komorowska, Ewa. „Czesław Miłosz wobec malarstwa Edgara Degasa.” *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty*, 2013, z. 1/18, 7–21.

Dziamski, Grzegorz. „Sztuka po końcu sztuki.” W: *Sztuka i Filozofia* 1998, nr 15, 177–187.

Dziamski, Grzegorz. *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2009.

Friedberg, Anne. *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*. Tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Michał Pabiś-Orzeszyna. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.

Gawrysiak, Piotr. *Cyfrowa rewolucja. Rozwój cywilizacji informacyjnej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.

Jurgaś, Piotr. *Informatyczne podstawy grafiki komputerowej*. Warszawa: Wydawnictwo PJWSTK, 2010.

Kałuża, Anna. „Niewspółmierność. Transmedialne zbliżenia materii medium (Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Jeff Wall).” W: *Śląskie Studia Polonistyczne* 2018, T. 12, nr 2, 97–117.

Kluszczyński, Ryszard; Załuski, Tomasz (red.). *Wideo w sztukach wizualnych*. Łódź–Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Galeria Labirynt, 2018.

Kluszczyński, Ryszard. *Spółczesność informacyjna – Cyberkultura – Sztuka multimedialna*. Kraków: Rabid, 2001.

Kłosiński, Michał. „W stronę hermeneutyki gier komputerowych.” *Teksty Drugie* 2017, nr 3, 51–68.

Lipiński, Filip. „Wprowadzenie.” W: *Hopper Wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013, 9–36.

Marzec, Andrzej. „Estetyka postcyfrowa – sztuka niedoskonałości, zakłóceń i rozkładu.” *Tekstualia* 2017, nr 2 (49), 45–54.

Mirzoeff, Nicholas. „Rozdział 4. Świat na ekranie.” W: *Jak zobaczyć świat*, tłum. Łukasz Zaremba. Kraków–Warszawa: Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016, 138–171.

Ostrowski, Michał. „Ontoelektronika. Wprowadzenie.” W: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. Eugeniusz Wilk, Iwona Kolasińska-Pasteczyk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, 189–198.

Panasiewicz, Adam. „Grafika komputerowa – technika analogowa czy nowe medium?” *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis* 2008, Folia 48, 69–78.

Piastek, Mateusz. *Malowanie w dobie mediów elektronicznych: strategię remediacji na*

płaszczyźnie obrazu malarzkiego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Marty Smolińskiej na Wydziale Malarstwa UAP, archiwum UAP, Poznań: 2016.

Pręgowski, Filip. „Być nie tylko malarzem”. O dyskursie artystycznym wokół dziewiętnastowiecznego realizmu w malarstwie francuskim.” *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo* 2017, nr XLVIII, 247–276.

Rubiś, Wojciech. „Zagadnienia transmedialności w sztuce współczesnej. Wokół książki ‘Sztuki w przestrzeni transmedialnej’ pod redakcją Tomasza Załuskiego.” *Estetyka i Krytyka* 2014, T. 35, nr 4, 219–228.

Rush, Michael. „The Digital in Art.” W: *New Media in Art. Nowe wydanie*. Londyn: Thames&Hudson Ltd., 2005, 180–239.

Smolińska, Marta. „Rozdział 1. Otwieranie obrazu.” W: *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012, 58–102.

Załuski, Tomasz (red.). *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2010.

Netografia

Hang, Gao. „Gao Hang Solo Exhibition – Digital Primitivism.” 15.03.2023.
<https://www.youtube.com/watch?v=jCxmegk8ynk> (20.03.2023).

Jankowska-Marzec, Agnieszka. „There’s A Surface On Which Colourful Daubs Appear, And All The Others Watch It. Mateusz Sarzyński In Conversation.” *BLOK*. 23.09.2018.
<https://blokmagazine.com/theres-a-surface-on-which-colourful-daubs-appear-and-all-the-others-watch-it-mateusz-sarzynski-in-conversation/> (28.03.2023).

Kąkolewska, Magdalena. „Ankieta o rynku sztuki.” *Restart* nr 2 (2021).
<https://restartmag.art/ankieta-o-rynku-sztuki-2/> (02.02.2023).

Martinez, Mauro C. „Mauro C. Martinez – RateMySetup.” 2023.
<https://unitlondon.com/exhibitions/mauro-c-martinez-ratemyssetup/> (15.03.2023).

Mothes, Kate. „Mateusz Sarzynski Interview”. *Young Space*. 14.07.2018.
<https://yngspc.com/artists/2018/07/mateusz-sarzynski/> (30.03.2023).

Murzek, Christian. *ARTIST STATEMENT*. <https://murzek.com/artist-statement/> (15.03.2023).

Plinta, Karolina. „Godzina Szumu #2: Mateusz Sarzyński i Konrad Żukowski.” *Radio Kapitał*. 12.02.2020. <https://www.mixcloud.com/radiokapital/radio-kapita%C5%82-godzina-szumu-2-mateusz-sarzy%C5%84ski-i-konrad-%C5%BCukowski-2020-02-12/> (28.03.2023).

Policht, Piotr. „Czy malować trzeba ładnie?” *Culture.pl*. 02.06.2021.
<https://culture.pl/pl/artykul/czy-malowac-trzeba-ladnie> (02.02.2023).

Policht, Piotr. „Strefa komfortu. Rozkwit i upadek nowego malarstwa 2013–2023.” *Szum*. 17.03.2023. <https://magazynszum.pl/strefa-komfortu-rozkwit-i-upadek-nowego-malarstwa-2013-2023/> (30.03.2023).

Policht, Piotr. „Zanim pomyślisz, zinstagramuj. 17. Artystyczna Podróż Hestii.” *Szum*. 29.06.2018. <https://magazynszum.pl/zanim-pomyslisz-zinstagramuj-17-artystyczna-podroz-hestii/> (28.03.2023).

Szabłowski, Stach. „Na skrzydłach niepokoju”. *Dwutygodnik*. wyd. 340 (08/2022).
<https://www.dwutygodnik.com/artykul/10242-na-skrzydłach-niepokoju.html?fbclid=IwAR2qTK8jXB9sjBlu6R6pX1-heC2WGICFqPmxZNYarge5kYF8ETEviButcs> (10.04.2023).

Świeszewski, Aleksander. „Do malarstwa podchodzę z dystansem i humorem. Rozmowa z Mateuszem Sarzyńskim, tegorocznym zwycięzcą ogólnopolskiego konkursu dla młodych twórców Artystyczna Podróż Hestii.” *Polityka*. 02.07.2018.
<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1754580,1,do-malarstwa-podchodze-z-dystansem-i-humorem.read> (28.03.2023).

Tucker, Marcia. „Bad’ Painting, An Exhibition Of Work By Fourteen Figurative Painters Opens January 14, 1978.” 1978.
https://d2b8urneelikat.cloudfront.net/media/collectiveaccess/images/1/3/1/34510_ca_object_representations_media_13113_original.pdf (15.03.2023).

Turner, Christopher. „At the Fondazione Prada, painting refuses to play dead.” *Apollo Magazine*. 27.07.2021. <https://www.apollo-magazine.com/peter-fischli-painting-fondazione-prada/> (02.02.2023).

Zabrodzki, Jan. *Grafika komputerowa*. 2005. https://pja.mykhi.org/Osem/AM1/wyklady/2005/inne/Osem/GRK/egzaminy/GRK_Zabrocki_110stron!.pdf (03.03.2023).

Recenzje

i

omówienia

Ewa Wójtowicz

**Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu**

**Magdalena Abakanowicz University
of the Arts Poznan, Poland**

Dr hab., prof. UAP na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Autorka książek *Net art* (2008), *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016), *Poprzez sztukę* (2021) oraz tekstów naukowych i krytycznych dotyczących sztuki współczesnej, w tym sztuk medialnych.

Należy do Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz do polskiej sekcji AICA. Redaktorka naczelna „Zeszytów Artystycznych”. Zainteresowania badawcze: sztuka wobec internetu, idiom geograficzny w sztuce postmedialnej.

„Nieznane dotąd relacje”. Recenzja książki *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie* pod redakcją Andrzeja Gwóździa

Ewa Wójtowicz

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

ORCID 0000-0002-8659-940X

DOI 10.48239/ISSN123266824607

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (46)/2024, s. 153-161

Książka *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921–1936* wydana została w ubiegłym roku w serii „Niemcy – Media – Kultura”, publikowanej pod patronatem Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta, działającego na Uniwersytecie Wrocławskim. Jest to kolejna z publikacji naukowych powstałych za sprawą aktywności badawczej profesora Andrzeja Gwóździa, związanego z Instytutem Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, ukierunkowanej na przybliżanie polskim czytelnikom niemieckiej kultury, a przede wszystkim kinematografii, tak fabularnej, jak i artystycznej. Jak podkreśla Andrzej Gwóźdź, jest to pierwszy zbiór tekstów gromadzący w jednym tomie poglądy bauhausowców i neoplastycystów¹, choć rok wcześniej ukazała się, także przy jego udziale, wydana nakładem Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, niezwykle ważna dla środowiska badawczego zajmującego się historią mediów audiowizualnych książka László Moholy-Nagy’a *Malarstwo Fotografia Film*².

We wstępie redaktor tomu kreśli – korzystając ze swej rozległej wiedzy filmoznawczej, medioznawczej i niemcoznawczej – obraz wzajemnych powiązań między środowiskami awangardy konstruktywistycznej i dadaistycznej oraz po-

1 Andrzej Gwóźdź, „Czyste kształtowanie, czyli jak wola stylu miała zmieniać film. Wprowadzenie,” w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921–1936*, red. Andrzej Gwóźdź (Wrocław: Wydawnictwo CSNE, Uniwersytet Wrocławski, 2023), 9.

2 Na uznanie zasługuje także szata edytorska tej książki, nawiązująca do oryginalnego wydania z roku 1927. Projekt ten opracowała Zofia Oslisło.

szczególными jej reprezentantami. Powiązania te przybierały kształt publikacji w awangardowych czasopismach oraz polemik, manifestów i wystąpień ilustrujących wykładnię światopoglądową artystów spierających się o przyszłość stylu, nie tylko w wymiarze estetycznym, a także debatujących na temat przyszłości pojmowanej jako ziszczenie się wyobrażeń o nowoczesności totalnej. Żywo dyskutowane zagadnienia dotyczące awangardy w sztukach audiowizualnych owocowały poglądami niekiedy radykalnymi, jak ten, wyrażony przez Moholy-Nagya, iż człowiek „nieumiejący posługiwać się fotografią” będzie „analfabetą przyszłości”³. Takich nawiązań do przyszłości, również mniej eksplicytnych, można odnaleźć w debatach awangardowych o wiele więcej i jest to wyraźnie zauważalne w lekturze omawianej publikacji.

Książkę podzielono na cztery części problemowe, zatytułowane: *Od pigmentu do światła*, *Gry świetlne*, *Film jako czyste kształtowanie* oraz *Film w Bauhausie*. W niemal trzydziestu tekstach zebrano tu wybrane poglądy ze środowiska neoplastycyzmu oraz formułowane przez pionierów kina abstrakcyjnego i filmu absolutnego, formułowane na przestrzeni piętnastu lat aktywności intelektualnej. Niektóre teksty są bardzo syntetyczne, niemal jak specyfikacje techniczne, bądź dotyczą kwestii *stricte* formalnych. Najważniejszy jednak korpus tekstów pochodzi z dorobku László Moholy-Nagya. Jest tak nie tylko dlatego, że w porównaniu do pozostałych osób z tego grona pisał on o filmie najwięcej, ale również z tego powodu, iż to temu artyście „udało się związać dojrzałą teorię filmu z filmową praktyką”⁴. W przypadku środowiska De Stijl wątki filmowe są mniej wyraźne; wypowiedzi na temat kina formułowane przez Theo van Doesburga były raczej refleksjami natury ogólnej, zbieżnymi z jego wizją „nowego stylu”. Pisał on jednak o fotografii, iż „wkroczyła w stadium, które pozwala na to, żeby **zabawić się** zdobytymi środkami technicznymi”⁵.

Natomiast w kręgu Bauhausu, choć kojarzonego głównie ze sztukami projektowymi, ale jednak ukierunkowanego na nowoczesność środków wyrazu, której film był w tamtych czasach niemal synonimem, istniało zainteresowanie kinem,

3 László Moholy-Nagy, „Problemy nowego filmu,” tłum. Andrzej Gwóźdź, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 240.

4 Andrzej Gwóźdź, „Czyste kształtowanie...,” 37.

5 Theo van Doesburg, „Film jako czyste kształtowanie,” tłum. Małgorzata Leyko, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 171. Wszystkie wyróżnienia za autorami cytowanych tekstów.

przejawiające się w wydarzeniach kulturalnych, jakie organizowała ta uczelnia. Bauhaus jednak nie prowadził zajęć z zakresu filmu i nie wspierał projektów filmowych Moholy-Nagya (z lektury dowiadujemy się, że nie podjęła się tego również wytwórnia UFA, do której zwrócił się artysta). W jego pismach pojawiają się słowa krytyki wymierzonej w uczelnię, gdy ta nie uwzględniła eksperymentu filmowego w swym programie dydaktycznym⁶. Miało to wpływ na losy pomysłu Moholy-Nagya na film o Berlinie pt. *Dynamika wielkiego miasta* (którego szkic powstał już w latach 1921-22) w kontekście rywalizacji z Walterem Ruttmannem, ostatecznie zakończonej zwycięstwem tego ostatniego, za sprawą pomyślnej realizacji monumentalnego dzieła *Berlin, symfonia wielkiego miasta*. Niezwykle interesująca jest przygotowana na potrzeby *Dynamiki wielkiego miasta* kompozycja typofoto projektu Moholy-Nagya, jako „ciąg wizualno-asocjacyjno-pojęciowo-syntetyczny”⁷, będąca przykładem zastosowania awangardowej typografii i projektowania graficznego. Dziś może być ona także odczytywana jako autonomiczna wypowiedź wizualna, nawet bez wyobrażenia sobie jej wykorzystania na cele filmowe. Typofoto Moholy-Nagya przypominać może również współczesne sposoby symultanicznego odbioru treści z podzielonych ekranów i licznych, dynamicznych „okienek”. Równie fascynujące, zarówno z perspektywy ich nowatorstwa, jak i od strony estetycznej, są szkice Vikinga Eggelinga i Hansa Richtera do ich pionierskich eksperymentów filmowych z zakresu kina absolutnego oraz opisywane przez Moholy-Nagya grafonetyczne eksperymenty Rudolfa Pfenningera⁸. Można w tym podejściu dostrzec to, co zawarł w swej wykładni na temat *Nowego kształtowania życia, sztuki i techniki* Theo van Doesburg: „Sztuka to gra, a gra ma swoje zasady. I tak jak wcześniejsze pokolenia artystów prowadziły grę z naturą, tak nowi artyści [...] prowadzą grę z maszyną”⁹. I choć pod pojęciem maszyny w dobie industrialnej rozumiemy coś

6 Andrzej Gwóźdź, „Czyste kształtowanie...”, 45.

7 Łászló Moholy-Nagy, „Typofoto,” w: *Malarstwo Fotografia Film*, tłum. Małgorzata Leyko (Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2022), 43. W publikacji tej zawarto nie tylko wykładnię teoretyczną w postaci powyżej przywołanego tekstu, lecz także typofoto będące szkicem do projektu filmowego *Dynamika wielkiego miasta*.

8 Łászló Moholy-Nagy, „Nowe eksperymenty filmowe,” tłum. Kinga Piotrowiak-Junkiért, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 209-213. Por. Łászló Moholy-Nagy, „Nowe eksperymenty filmowe,” tłum. Monika Ujma, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 222-226.

9 Theo van Doesburg, „Wola stylu,” tłum. Małgorzata Leyko, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 57.

innego, niż dzisiaj, to wypowiedź ta jest ciekawym prognostykiem przyszłości, której awangarda tak wypatrywała, a która stała się, w pewnych aspektach, naszą teraźniejszością.

Dbałość redaktora tomu o precyzję w opracowaniu tekstów źródłowych uwiadacznia zestawienie dwóch przekładów scenariusza do filmu Moholy-Nagya *Gra świetlna* oraz wykładu *Nowe eksperymenty filmowe*, odpowiednio z języka węgierskiego i niemieckiego. Wysoka jakość przekładu jest walorem tej książki, zwłaszcza że w przypadku specjalistycznych publikacji niemcoznawczych tłumacze nierzadko napotykają na problem związany ze specyficznym niemieckim słowotwórstwem opartym na złożeniach. Terminy takie, jak neologizm *Filmbildner* użyty przez Waltera Ruttmanna czy *Lichtbildner* Moholy-Nagya trafiają w sedno, lecz z trudem poddają się przekładowi, który stara się uchwycić ich syntetyczność. Są jednocześnie bardzo istotne, ponieważ przekazują to, co usiłowali wyrazić twórcy, jak np. podziwiany w Bauhausie Dziga Wiertow w swoich tekstach i manifestach¹⁰. Ujawniają też to, co jest esencją tego eksperymentu: kreowanie reprezentacji poprzez obrazy filmowe i fotograficzne; malowanie samym światłem, podyktowane pragnieniem uwolnienia się od materii malarskiej¹¹, czy nawet od aparatu, jak w przypadku fotogramów, jako „najbardziej uduchowionej broni w walce o nowe widzenie”¹². Widząc w *Białym kwadracie* Malewicza potencjał ekranu projekcyjnego, zapowiadającego „zwycięstwo nadchodzącej kultury światła”¹³, Moholy-Nagy podkreśla, że film nie powinien czerpać z tradycji malarstwa; byłoby to, jego zdaniem, nieporozumieniem.

Wszystko to wpisuje się w awangardowy „impet teoretyczny”¹⁴, którego przebieg zarejestrowały liczne teksty, a dzięki tej publikacji może zapoznać się z nimi grono polskich czytelniczek i czytelników. Dlatego książka powinna stać się

10 Por. Dziga Wiertow, *Człowiek z kamerą*, tłum. Tadeusz Karpowski (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976).

11 „Precz od malarstwa!” – nawoływał Moholy-Nagy w roku 1930, choć cztery lata później przyznawał, że sam wciąż maluje obrazy. Por. László Moholy-Nagy, „[List do Františka Kalivody]”, tłum. Monika Ujma, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 275.

12 László Moholy-Nagy, „Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia,” za: Andrzej Gwóźdź, „Czyste kształtowanie...,” 33.

13 László Moholy-Nagy, „Problemy nowego filmu,” tłum. Andrzej Gwóźdź, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 232.

14 Andrzej Gwóźdź, „Czyste kształtowanie...,” 27.

ważną lekturą uzupełniającą wykłady uniwersyteckie poświęcone historii sztuki XX wieku czy historii awangard medialnych. Jest przydatna także dla filmoznawców, medioznawców i badaczy kultury wizualnej, jak i osób podejmujących studia artystyczne, na przykład w zakresie animacji (czyli zainteresowanych praktyką sztuki filmowej), oraz studiujących sztuki projektowe ukierunkowane na media ekranowe. Jest bez wątpienia opracowaniem specjalistycznym, ale dzięki temu stanowi kompendium wiedzy na temat awangardy medialnej i dysput teoretycznych, które są zreferowane w szczegółach, opatrzone bardzo wyczerpującymi wyjaśnieniami w przypisach i umieszczone w szerszym kontekście teoretycznym, za sprawą wiedzy redaktora tomu. Dzięki temu można, na przykład, rozpatrywać anonimowo opublikowany na łamach „Bauhausu” tekst, krytyczny wobec dzieł Vikinga Eggelinga i Waltera Ruttmanna, jako prawdopodobnie powiązany z osobą Moholy-Nagya. Pozwala to nam również nie zapominać o roli eksplikacji teoretycznej i werbalnego wyłożenia poglądów, które w doświadczeniu dwudziestowiecznej awangardy, zwłaszcza jej pierwszej fali, stanowiły niezbywalny element artystycznego dorobku, a nierzadko klucz do odczytania przekazu hermetycznych dla ówczesnego odbiorcy, na przykład, abstrakcyjnych dzieł.

Jest to jednak odmienna sytuacja, niż w przypadku awangard, które były bardziej zaangażowane we współtworzenie eksperymentów filmowych, nawet mając wysoce utopijną wizję roli tego środka wyrazu, podobnie jak chociażby futuryści. Charakterystyczna dla awangardy retoryka manifestu mogła tu spełniać się na gruncie wizji przyszłości, która miała być współkształtowana przez nowe media, zdolne wpływać zarówno na wysublimowane sfery sztuki, jak i na masową wyobraźnię. Niektóre zresztą pomysły i wizje zrealizowano dopiero po wielu dekadach, np. „architektura światła” może być, o czym przypomina lektura wstępu do antologii, „antycypacją współczesnych praktyk świetlnych, między innymi wideomapaowania”¹⁵. Tak można interpretować marzenie Moholy-Nagya o aparatach świetlnych, projektorach zdolnych „rzucić wizje świetlne w powietrze”, o świetlnej architekturze i takichż freskach, zawarte w liście do Františka Kalivody z roku 1934, a przybierające postać wyobrażenia „projekcj[i] na chmury, powierzchnie projekcyjne w formie gazowej, przez które można na przykład

przechodzić¹⁶. Tego rodzaju pomysły realizowano dopiero po kilkudziesięciu latach; przykładem są choćby współczesne, immersyjne instalacje Kurta Hentschlaegera. Moholy-Nagy wydaje się zresztą być świadom tego, że wiele z awangardowych idei nie zostanie zrealizowanych od razu, gdy hasło „proste drogi umysłu – okrężne drogi techniki” wyjaśnia następująco: „umysł woła: światła, światła! Okrężna droga techniki znajduje: pigment”¹⁷.

Wybrane poglądy, wyrażone w tekstach, antycypują także i inne cechy współczesnej, zmediatyzowanej kultury wizualnej. Można wskazać choćby na przykład, który przywołuje Moholy-Nagy we wspomnianym tekście, jako artysta mający w swym dorobku doświadczenia z fotografią z wysoko położonych punktów obserwacji (jak berlińska wieża radiowa). Dotyczy to aparatów fotograficznych, dzięki którym można było eksperymentować z aerofotografią, czyli wykonywać zdjęcia przy pomocy gołębi pocztowych, a następnie samolotów¹⁸. Dziś oczywiście służą temu fotografie powstające przy użyciu dronów oraz obrazy satelitarne. Inny zaś pogląd węgierskiego artysty, wyrażony w tekście *Od pigmentu do światła*, a dotyczący „mechanicznych i maszynowych środków pomocniczych sztuki”¹⁹, zapowiadać mógłby dzisiejsze scedowanie kreatywności na algorytmy sztucznej inteligencji; oto bowiem traci wartość „subiektywne operowanie narzędziem” wypierane na rzecz „czegoś prawie niematerialnego, maksymalnej przejrzystości obiektywnych powiązań”²⁰. Jednocześnie, co uważał z kolei Theo van Doesburg:

[t]am, gdzie dwie drogi rozwoju (techniczna i artystyczna) spotykają się w naszych czasach, wyłania się sama z siebie skłonność tego, co mechaniczne, do nowego stylu”, zastrzegając jednocześnie, że „[...] właściwie użyta maszyna jest jedynym medium, które wywołuje [...] społeczne wyzwolenie. Ale produkcja maszynowa nie w żadnym razie nie jest jedynym warunkiem powstania doskonałych dzieł”²¹.

16 László Moholy-Nagy, „[List do Františka Kalivody],” tłum. Monika Ujma, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 268.

17 László Moholy-Nagy, „Proste drogi umysłu – okrężne drogi techniki,” tłum. Monika Ujma, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 71.

18 László Moholy-Nagy, „Proste drogi umysłu...,” 72.

19 László Moholy-Nagy, „Od pigmentu do światła,” tłum. Monika Ujma, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 79. Wyróżnienie autora.

20 László Moholy-Nagy, „Od pigmentu do światła,” 79.

21 Theo van Doesburg, „Wola stylu,” 53, 54.

O tym również warto pamiętać, zanim popadnie się w zachwyt nad efektywnymi możliwościami dzisiejszych narzędzi „text-to-image”, które oferuje sztuczna inteligencja. Następstwem tego może być zbytne pokładanie wiary w optymalizację i myślenie komputacyjne, prowadzące do automatyzacji i algorytmizacji, nie tylko w kulturze. Dodać można, że Van Doesburg pisał także m.in.: „Przed wszystkim prawda, funkcja, konstrukcja. Nigdzie żadnej wady wynikającej ze zindywidualizowanej refleksji”²², co można uznawać za pogląd utopijny, lecz po przemyśleniu, w kontekście retoryki wspierającej np. wizję czwartej rewolucji przemysłowej, już nie aż tak²³.

Podsumowując, warto dodać, że myśl o współczesności nasuwa także koncepcja polikina, którą przedstawia Moholy-Nagy, powołując się na obserwację berlińczyków zdolnych odbierać symultanicznie różne bodźce w miejskiej audiosferze²⁴. Uznać ją można za zapowiedź multimedialności, która dziś stała się naszym powszechnym doświadczeniem do tego stopnia, iż pojęcie multimedialności właściwie zniknęło z obiegu. Za jej prognozę może posłużyć propozycja Moholy-Nagya w tekście *Produkcja – reprodukcja*, czyli kreatywne (jak byśmy dziś powiedzieli) wykorzystanie mediów takich, jak gramofon, fotografia i film, aby mogły powstać „**nowe, nieznane dotąd relacje**”²⁵. Za sprawą książki *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie* także uwidaczniają się pewne nowe relacje. Nie są one obce środowiskom akademickim specjalizującym się w sztuce awangard bądź osobom znającym już *Malarstwo Fotografię i Film* w polskiej edycji, jednak szerszym gronom czytelniczym warto przybliżyć dorobek awangardowy i jego niektóre mniej znane szczegóły. Lektura tej książki pokazuje, że nawet po bez mała stuleciu poglądy i teorie historycznej awangardy rezonują z naszą teraźniejszością. Można po nie z pożytkiem sięgnąć choćby dlatego, że w zalewie wypowiedzi współczesnych, konkurujących intensywnie o zawładnięcie naszą uwagą, nietrudno przeoczyć wartość poglądów już niegdyś wybrzmiałych i dostrzec przenikliwość, a nawet elementy niemal prekognitywne w tych pozornie

22 Theo van Doesburg, „Wola stylu,” 56.

23 Por. Klaus Schwab, *Czwarta rewolucja przemysłowa*, tłum. Anna Dorota Kamińska (Warszawa: Wydawnictwo Studio EMKA, 2018).

24 László Moholy-Nagy, „Kino symultaniczne albo polikino,” tłum. Małgorzata Leyko, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 165.

25 László Moholy-Nagy, „Produkcja – reprodukcja,” tłum. Andrzej Gwóźdź, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie...*, 63. Wyróżnienie autora.

przebrzmiały. Również dlatego, że to właśnie przed około stu laty awangarda konfrontowała się z tym, co nowe i nieznane, choć w inny sposób i poprzez inne oczekiwania, niż jest to dziś naszym udziałem. Samo podejście, proces myślowy, stawianie akcentów, wydobywanie refleksji nie powinny być skazane na zapomnienie, ponieważ uwidaczniają – charakterystyczne w wizjach nowoczesności – zarówno entuzjazm i odwagę, jak też utopizm i nierzadko naiwność. To może być dla nas pożytecznym doświadczeniem w obliczu nieustannego przyptywu nowości, przede wszystkim technologicznych, z jakimi konfrontujemy się od kilku dekad w coraz szybszym tempie. Możemy także przypomnieć sobie powiązania między bardziej akademickimi, tradycyjnymi mediami, jak np. malarstwem, będącymi zapowiedzią fotomediów, jako że – jak przypomina Theo van Doesburg – „wraz z futuryzmem i kubizmem została stworzona nowa optyka”²⁶. Tym bardziej więc warto odczytywać poglądy awangardy w perspektywie bardziej uniwersalnej niż tylko przypominającej nam o śmiałych eksperymentach w sztuce minionego stulecia. Dzięki pracy naukowej Andrzeja Gwoźdźcia, ukierunkowanej na teoretyczną kontekstualizację takich treści oraz – za sprawą przekładów – ich upowszechnianie, jest to możliwe.

Aleksandra Paradowska

**Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu**

**Magdalena Abakanowicz University of the Arts
Poznan, Poland**

Adiunkt na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP, zajmuje się historią i teorią architektury XIX i XX wieku. Założenia urbanistyczne, budynki i ich projekty interesują ją przede wszystkim jako nośniki pamięci i tożsamości. Autorka książek na temat architektury willowej w Poznaniu (wraz z Piotrem Kordubą) oraz międzywojennych szpitali i sanatoriów w Wielkopolsce. W ostatnich latach jej zainteresowania koncentrują się głównie wokół zależności polityki i architektury na przykładach niemieckiego planowania i budowania w okupowanej Polsce. Stała współpracowniczką Pracowni Badań nad Urbanistyką i Architekturą Nowoczesną na Uniwersytecie Wrocławskim.

Iluzje wszechwładzy. Architektura i codzienność pod okupacją niemiecką

Aleksandra Paradowska

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

ORCID 0000-0003-1970-5003

DOI 10.48239/ISSN123266824612

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (46)/2024, s. 162-165

Wystawa opowiada o niemieckiej okupacji w Polsce podczas II wojny światowej na przykładzie Warthegau / Kraju Warty. Nazistowski aparat administracji we wszystkich obszarach rzeczywistości stwarzał świat iluzji wszechwładzy nad nowo opanowanym terytorium. Znajdowało to wyraz zwłaszcza w architekturze, tworzącej ramę dla codzienności. Realia tamtego czasu są obecne w obiektach historycznych: projektach i budynkach, obrazach, rzeźbach, fotografiach, filmach, plakatach, gazetach, książkach, a nawet przedmiotach codziennego użytku.

Architektura i codzienność pod okupacją niemiecką w Warthegau zostały pokazane na tle pozostałych obszarów okupowanej Polski. Nowy porządek wprowadzany już od 1939 roku przez gauleitera Arthura Greisera miał doprowadzić do całkowitej germanizacji tego okręgu. Pierwszym krokiem do realizacji przyjętego celu były masowe przesiedlenia ludności. Społeczeństwo w nowych warunkach funkcjonowało według podziału okupowani-okupanci. Okupowani to Polacy oraz Żydzi i inne mniejszości narodowe zamieszkujące II Rzeczpospolitą.

Niemcy deportowali Polaków do Generalgouvernement / Generalnego Gubernatorstwa – „terenu przybocznego Rzeszy” (*Nebenland des Reiches*). Nieliczną grupę osób pozostałych w Warthegau wykorzystywano jako siłę roboczą. Wiele z nich straciło życie w egzekucjach, więzieniach i obozach. Szczególną brutalnością naznaczona była polityka nazistowskich władz wobec Żydów, którzy byli traktowani jako oddzielna grupa okupowanych. W Warthegau, tak jak w całej Rzeszy, nie przewidziano dla nich miejsca w społeczeństwie.

Okupanci to Niemcy z różnych stron: osoby pochodzące z Rzeszy Niemieckiej w granicach sprzed 1939 roku (*Reichsdeutsche*) oraz mieszkający poza nimi tzw. Niemcy etniczni (*Volksdeutsche*). Wśród tych ostatnich znajdowały się grupy sprowadzone na miejsce wypędzonych Polaków i Żydów głównie z terenów dzisiejszych krajów bałtyckich, Rumunii, Ukrainy i Mołdawii, jak i niemieccy obywatele II Rzeczypospolitej.

Warthegau w dalekosiężnych planach miał służyć jako wzór dla przyszłych terytoriów niemieckich sięgających daleko na wschód. Ta idea znalazła swoje odzwierciedlenie w planach miast i wsi, konkretnych budynków i ich wnętrzu, a także krajobrazów. Wśród nich docelowo miało funkcjonować społeczeństwo tworzące jednorodną etnicznie wspólnotę. Koncepcje niemieckich dygnitarzy i służących im architektów były prezentowane miejscowej ludności za pośrednictwem prasy, radia i kina, rozpowszechniając tym samym iluzję wszechwładzy Rzeszy na nowo opanowanym terenie.



Il. 1. Wystawa *Iluzje wszechwładzy. Architektura i codzienność pod okupacją niemiecką*,

Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, fot. Tomasz Koszewnik

Okupacyjną rzeczywistość ilustrują na wystawie obiekty historyczne reprezentujące okupowanych i okupantów, żyjących zarazem obok siebie i w oddzieleniu. W większości źródłem eksponatów są polskie muzea i archiwa, a część pochodzi z instytucji niemieckich i austriackich oraz zbiorów prywatnych. Obiektami z epoki są także wnętrza Zamku. Został on wzniesiony dla cesarza niemieckiego i króla Prus Wilhelma II na początku XX wieku. W latach międzywojennych służył głównie Uniwersytetowi Poznańskiemu, a w czasie wojny przebudowywano go na siedzibę Hitlera i Greisera.

Refleksja zrodzona z przekonania, że II wojna światowa powinna być przestro-

gą dla współczesnego świata, w istotny sposób wpłynęła na kształt wystawy. Szczególnie wyraźnie wybrzmiewa to w instalacji artystycznej Izy Tarasewicz. Praca artystki stanowi komentarz do historii dawno minionej, a także tej, która rozgrywa się dzisiaj.



Il. 2. Iza Tarasewicz, *Żółty węgiel*, instalacja *site-specific* w Sali Kominkowej Centrum Kultury ZAMEK, fot. Tomasz Koszewnik

Tekst ukazał się na stronie Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu w związku z wystawą *Iluzje wszechwładzy. Architektura i codzienność pod okupacją niemiecką*, trwającą od 18.10.2024 do 9.02.2025.

Kuratorka: Aleksandra Paradowska

Aranżacja: Wojciech Luchowski

Identyfikacja wizualna: Piotr Kacprzak

Współpraca kuratorska: Annika Wienert

Konsultacje historyczne: Christhardt Henschel, Katarzyna Woniak

Redakcja tekstów na wystawie: Sylwia Kordylas-Niedziółka

Produkcja: Bartosz Wiśniewski

Autorka instalacji *site specific* w Sali Kominkowej: Iza Tarasewicz

Audioprzewodnik, udźwiękowienie w Sali Wystaw, słuchowisko: FONORAMA

Tłumaczenie opowiadania „Żółty węgiel” Zygmunta Krżyżanowskiego: Jerzy Czech

Organizator: Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu

Partnerzy: Niemiecki Instytut Historyczny w Warszawie, Fundacja im. Maxa Webera

Wystawę współfinansowano ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej.

Maria Blanka Grzybowska

**Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu**

**Magdalena Abakanowicz University of the Arts
Poznan, Poland**

Kuratorka, organizatorka wydarzeń kulturalnych, animatorka kultury i edukatorka. Absolwentka Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej ASP oraz kierunku Kuratorstwo i teorie sztuki na Uniwersytecie Artystycznym im. M. Abakanowicz w Poznaniu. Od 2020 roku współtworzy grupę badawczą Femek, która zajmuje się szerzeniem treści ekofeministycznych. W projektowaniu kultury inspirowana jest mokrymi i ciemnymi materiałami, szukając nieoczywistych przestrzeni wymiany myśli.

Kto się nie umie dzielić?

Maria Blanka Grzybowska

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

ORCID 0009-0006-2151-8695

DOI 10.48239/ISSN123266824608

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (46)/2024, s. 166-172

Tytuł wystawy *O dzieleniu. Sztuka na granicy (polsko-niemieckiej) / About Sharing. Art on the border (Polish-German) / Vom Teilen. Kunst an der (polnisch-deutschen) Grenze* przedstawiony w trzech językach, proponuję traktować jako całość. W jego formie można doszukać założenia kuratorskie realizowane przez Martę Smolińską i Burcu Dogramaci. Ekspozycja pokazywana była w Muzeum Narodowym w Poznaniu (MNP) od 20 września do 17 grudnia 2023 roku. Kuratorki wybrały prace ponad czterdzieścioro artystów i artystek. Na wystawie znajdują się zarówno autorzy prac z XIX wieku, jak i współczesne osoby artystyczne, co pokazuje, jak szeroką perspektywę chciały uwidocznic kuratorki. Założeniem wystawy od początku było pokazanie jej w co najmniej dwóch miejscach: w Polsce i w Niemczech. Rok po wernisażu w MNP otwarta została druga odsłona wystawy w Zentrum für Aktuelle Kunst w Berlinie-Spandau.

Głównym tematem wystawy była granica polsko-niemiecka, jednak warto podkreślić, że do udziału w projekcie zaproszone zostały osoby o różnorodnym pochodzeniu, co w przypadku niektórych realizacji pozwala traktować tę konkretną granicę jako ilustrację szerszego zagadnienia. Zwiększa to potencjał interpretacyjny, tym samym pokazując realizacje wpisujące się w szeroki nurt *border art*, „który jest definiowany jako sztuka powstająca *na granicy, wobec granicy, a także przeciwko granicy*”¹.

Zarówno wielość prac (ponad sześćdziesiąt), jak i różnorodność technik oraz mediów wykorzystywanych przez osoby artystyczne jest istotnym zabiegiem. O zniuansowanej sytuacji na granicy warto mówić wielogłosem. Doceniam, że kuratorki, nie gubiąc, a przede wszystkim nie ukrywając swojego stanowiska,

1 Marta Smolińska, Burcu Dogramaci, „O dzieleniu. Sztuka na granicy (polsko-niemieckiej): o strategiach kuratorskich wobec tego, co ludzkie, a jednak prawdziwie obce,” w: *O dzieleniu. Sztuka na granicy (polsko-niemieckiej)*, (Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2023), 24.

przedstawiają wiele perspektyw, co w dużych instytucjach bywa trudne do osiągnięcia.

Zagadnienie granic przedstawione zostało nie tylko jako problem społeczny, ale również jako przestrzeń indywidualnych doświadczeń. Szczególnie istotne jest to w przypadku pracy *Dychotomia gniazd* Georgii krawiec, opowiadającej o zadanym podczas wojen cierpieniu, którego konsekwencje odciskają piętno na wielu pokoleniach. Pokazywane przez artystkę historie dotyczą losów Śląska i jego mieszkańców, ale mogą zostać odczytane jako uniwersalna opowieść o relacjach rodzinnych naznaczonych przymusową emigracją wojenną. Praca wykorzystuje stereoskopy z fotografiami przedstawiającymi członków i członkinie rodzin wraz z efemeryczną figurą w pustych miejscach po rodzeństwie. Co istotne, forma pracy pozwala na zapoznanie się z każdą historią indywidualnie.



Il. 1. Marc Tobias Winterhagen, *183 Meter*, 2011, fot. M. T. Winterhagen

Jedną z bardziej przejmujących prac jest, moim zdaniem, realizacja *183 Meter*, autorstwa Marca Tobiasa Winterhagen. Rzeźba przybiera formę podwieszonego z sufitu sznura o wskazanej w tytule długości. Długość ta odpowiada liczbie osób, które utonęły w Odrze, próbując nielegalnie przekroczyć granicę po jej przesunięciu. Artysta próbował odnaleźć statystyki dotyczące tych wydarzeń, te jednak nie były prowadzone lub zostały ukryte. Przedmiot, który często na

wodach wykorzystywany jest w celu zapewnienia bezpieczeństwa, tutaj upamiętnia osoby, które nie mogły go doświadczyć. Jest to narracja o zagrożeniu, jakie granice wodne niosą dla przepływających się przez nie osób. Również tu wybrzmiewają indywidualne historie ucieczek, których poznanie nie jest możliwe.

Skomplikowane treści na wystawie są pokazywane zarówno w postaci wstrząsających prac, jak i tych, które stanowią dla nich kontrapunkt, wykorzystując humor do opowiadania o napiętych politycznie sytuacjach. W takie podejście wpisują się, moim zdaniem, prace *Nowa Amerika Embassy* Michaela Kurzwelly'ego czy *Mobilistan* Manafa Halbouni i Christiana Manssa. Druga z nich nazywana jest „jedynym mobilnym państwem na świecie”. Artyści przyjechali „państwem” do Poznania, dzięki czemu odwiedzający wystawę po wejściu do samochodu mogli otrzymać obywatelstwo ich stanu, którego potwierdzeniem jest paszport.

Warto zaznaczyć, że *Mobilistan* nie jest jedyną pracą pokazywaną w przestrzeni publicznej. Przed Muzeum stanął również samochód, którym Heinke Gallmeier podróżowała wzdłuż granicy polsko-niemieckiej i organizowała wystawy pokazujące realizacje, nad którymi pracowała podczas drogi. Ponadto pojawiła się *Wędrująca boja* Anne Peschken i Marka Arsky'ego, która pytała przechodniów o to, co „poniemieckiego” można znaleźć w Poznaniu. Dobierając prace, kuratorki nie ograniczyły się do murów instytucji, co uważam za niezwykle ważne.

Pokazanie omawianej wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu było dobrym wyborem, a osadzenie jej w mieście wypełnionym polsko-niemiecką historią przyczyniło się do zbudowania kontekstu. Jednak wewnątrz, w którym prezentowano ekspozycję, jest przestrzeń, z którą wystawy muszą konkurować – i często tę konkurencję przegrywają. Nie potrafię jednoznacznie stwierdzić, czy ten projekt obronił się w wybranej przestrzeni. Uważam jednak, że w większości przypadków układ prac umożliwiał kontemplację każdej z nich z osobna, a jednocześnie subtelnie wskazywał na relacje między nimi, kierując w stronę proponowanej interpretacji. Szczególnie istotne wydało mi się to w przypadku pracy Georgii Krawiec *8 miesięcy, 3 tygodnie, 5 dni*, którą można było oglądać na trzech ścianach jednej z bocznych sal.

Patio w nowym gmachu, w którym zbudowana została dodatkowa ścianka ekspozycyjna, było najbardziej niezrozumiałym dla mnie pomieszczeniem. Zbudo-

wana przestrzeń miała odwzorowywać granicę polsko-niemiecką, jednak moim zdaniem jej kształt był nieczytelny z poziomu, z którego mogły oglądać go osoby zwiedzające, co wpływało na pogorszenie możliwości odbioru prac. Do tej sali prowadzą schody, które z jednej strony przejęte zostały przez prace *Spiders* Diany Fiedler, a z drugiej zablokowane bardziej tradycyjnymi metodami – przezroczystymi słupkami i linkami. Było to jedyne miejsce na wystawie, gdzie szlak komunikacyjny został tak wyraźnie zdefiniowany. Nie jestem przekonana do tego rozwiązania; z drugiej strony w innych przestrzeniach brakowało mi sugestii kierunku zwiedzania. Możliwe, że jest to kwestia dowolności, którą dają zwiedzającym kuratorki, prawdopodobnie ufając intuicji odbiorców i odbiorczyń.

Po zobaczeniu wystawy długo zastanawiałam się, kto jest jej docelową grupą odbiorczą. Od początku wydawało mi się, że ja się do niej nie zaliczam (jako osoba z lewicowymi poglądami, pochodząca z centralnej Polski). Uważam, że wielu osobom, które wybrały się na wystawę, postawa kuratorek jest bliska. Jest to podejście, która pozwala na kwestionowanie słuszności granic oraz świadome podjęcie tematu tragedii rozgrywających się na nich. Kuratorki biorą pod uwagę również indywidualne historie. Osoby, które powinny zobaczyć tę wystawę, to moim zdaniem te o skrajnie prawicowych poglądach bądź te, na których życie wpłynęła wojna i ich jedynym sposobem na radzenie sobie z krzywdą jest nienawiść do sąsiadów. Mogłabym długo wymieniać grupy, którym szczególnie polecałabym zobaczenie ekspozycji. Uważam jednak, że właśnie te grupy odbiorcze mogą być trudne do przekonania – sam tytuł może dla nich być odstrasżający. Dlatego niezwykle istotna była decyzja o ekspozycji prac na ulicy, co umożliwiło spotkanie i rozmowę, często z osobami o odmiennych poglądach.

Oprócz prac w przestrzeni publicznej, kolejną mocną stroną całego projektu jest bogaty program wydarzeń towarzyszących. Ważną częścią były częste oprowadzania prowadzone przez kuratorki oraz edukatorki, odbywające się w kilku językach. W programie dwa razy pojawiły się propozycje spotkań dedykowanych seniorom. Oprócz oprowadzań w programie pojawiły się wykłady prowadzone przez badaczki i osoby artystyczne biorące udział w wystawie, pokazy filmowe, zajęcia dla dzieci czy spotkania dla nauczycieli oraz panel dyskusyjny. Do współpracy zaproszony został też Teatr Emigrant, który zrealizował performance *Samotność/Granica*. Spotkania dały możliwość uzupełnienia niektórych wątków czy wprowadzenia nowych, które osadziły wystawę w przestrzeni debaty publicznej oraz pokazały, że poruszane zagadnienie jest istotne i aktualne.

Muszę przyznać, że podjęty na wystawie temat z początku nie wydawał mi się kontrowersyjny ani politycznie aktualny, co powodowało, że kwestionowałam zasadność wspomnianej narracji w kontekście tego, co w tamtym okresie (oraz aktualnie) działo się na granicy polsko-białoruskiej. Moje myślenie zmieniło się pod wpływem relacji z rozmów, jakie miały miejsce wokół pracy Anne Peschken i Marka Arsky'ego. Podczas nich pojawiało się wiele ksenofobicznych komentarzy. Byłam świadkinią jednego z nich – uczestniczka dyskusji zarzekła się, że nigdy więcej nie odwiedzi Muzeum Narodowego ze względu na promowane przez instytucję treści. Pozornie proste pytanie: „Co poniemieckiego zostało w Poznaniu?” wręcz oburzało ludzi. Wcześniej pisałam o zasadności wychodzenia na ulice. Możliwość rozmowy z osobami, które na wystawę nie przyjdą z racji przekonań, jest na to najlepszym argumentem. Nie wiem, czy często dość krótka konfrontacja z pracą nakłoni te osoby do refleksji, ale wydaje mi się, że sam fakt organizowania takich wystaw w dużych instytucjach może być dla nich sygnałem, że warto spojrzeć na problem z innej perspektywy. Opisane przeze mnie sytuacje potwierdzają nie tylko zasadność organizowania takich wystaw, ale również ilustrują, jak aktualny jest główny temat ekspozycji.

Wiele z prac pokazywanych na wystawie mogło stać się pretekstem do rozmów o tragediach aktualnie wydarzających się na innych granicach. Tutaj na wyróżnienie zasługuje praca Łukasza Skąpskiego *Klincz. Nowa architektura granic europejskich*, składająca się z białych modeli murów, siatek czy innych zapór, które pojawiają się na granicach. Skojarzyła mi się ona z działalnością grupy studentek i studentów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, którzy tworzą portal Walloobserver.eu. Ich celem jest zbieranie rzetelnych informacji na temat wydarzeń na granicach europejskich państw oraz tworzenie modeli murów granicznych. Aktualne wydarzenia na granicach powinny być bacznie obserwowane, a instytucje powinny na nie reagować. Reagując na teraźniejszość, warto mieć świadomość historii, które już się rozegrały. Wystawa w MNP unaocznia konsekwencje utrzymywania granic, co uważam za niezwykle istotne. Zastanawiałam się, czy w „idealnym świecie” ta wystawa byłaby potrzebna. Wyobrażając sobie „idealny świat”, myślę o możliwości nauki na błędach z przeszłości, znając ich druzgocące konsekwencje. W moim wyobrażeniu historia nie musi już zataczać koła. Uważam, że nasza uwaga powinna być skierowana w stronę innej granicy, szczególnie w kontekście niedawnych wypowiedzi premiera Donalda Tuska o planach zawieszenia

prawa do azylu. Jednocześnie refleksja dotycząca historii i jej konsekwencji, szczególnie trafnie przedstawiona, może przyczynić się do zwalczania uprzedzeń i tworzenia przestrzeni do rozmów otwartych na różne perspektywy. Odnośnie tytułu wystawy na myśl przychodzi mi doświadczenie znane wielu osobom z dzieciństwa, czyli tłumaczenie, że trzeba się dzielić. Wystawa kuratorowana przez Martę Smolińską i Burcu Dogramaci może być także dobrą lekcją dzielenia się dla dorosłych, szczególnie z tego względu, że kuratorki potraktowały temat granicy z należytą uwagą i wrażliwością.



Il. 2. Wernisaż wystawy *O dzieleniu*, fot. Sonia Bober.
Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu

In
memoriam

Wspomnienie o profesorze Witoldzie Gyurkovichu _____

Władysław Wróblewski

Opracowanie: Mateusz Wróblewski

Niniejszy tekst jest wspomnieniem dość osobistym, subiektywnym. Stąd też sądzę, że nie uchybię nikomu, pisząc tutaj po prostu o Witku – moim bliskim kole-dze, którego znałem ponad sześćdziesiąt lat. Niektórzy z naszego grona akade-mickiego – Olek Kuczma, Marek Owsian – nazywali go pieszczotliwie Dziurą, Henio Regimowicz – Europejczykiem. Dla mnie Witold Gyurkovich na zawsze pozostanie Witkiem, człowiekiem, który wiele energii poświęcił, by wbrew przeciwnościom i wątpliwościom niektórych dbać o godność naszej społeczno-ści artystów, projektantów, pedagogów.

Żałuję, że pamięć nie pozwala mi na bezpośrednie zacytowanie ciekawszych dialogów, których byłem uczestnikiem. Mam jednak wrażenie, że pomimo nie-wyraźnych detali, jego sylwetka będzie dość czytelna także dla osób go niezna-jących.

Odnalazłem jedno przejrzyste i jasne wspomnienie, które stało się kołem za-machowym dla reszty tekstu. Wielu zna tę anegdotę, bo w niektórych kręgach urosła do miary legendy. Może jednak zdarzy się, że dla kogoś z czytających bę-dzie rzeczą nową.

To było jakoś w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. Jako członkowie Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego jeździliśmy z Witkiem na obrady do Radziejowic, Obór lub Dłużewa. Do Warszawy dostawaliśmy się pociągiem, a stamtąd autokar zabierał nas spod hotelu Europejskiego w miejsce docelowe. Ważnym rytuałem w trakcie „międzylądowania” była szybka kawa w restaura-cji hotelu Marriott. Zdarzyło się kiedyś, że kelnerka zapytała nas, czy życzymy sobie tę kawę w szklance czy filiżance. W odpowiedzi Witek powiedział z naci-skiem i powagą:

– Proszę pani, w Europie kawę pija się z filiżanek.

Otóż to. W Europie. Jadąc wtedy do Warszawy, chociaż fizycznie oddalaliśmy się od zachodniej granicy naszego kraju, w istocie zmierzaliśmy ku tej Witka wy-marzonej Europie. Na obradach RWSA zażywaliśmy światowości, spotykając się i dyskutując z ludźmi, których nazwiska były znane i cenione nie tylko w Pol-

sce. Właśnie tam miałem okazję poznać Maję Komorowską, Leonarda Pietraszaka, Mieczysława Jahodę, Henryka Kuźniaka. Wśród obradujących byli także nasi koledzy „po fachu” – Zbyszek Horbowy czy Michał Jędrzejewski. W ich towarzystwie Witek czuł się wybornie. Jego elokwencja połączona z szerokim spektrum wiedzy i ugruntowanym światopoglądem sprawiały, iż lubił nadawać ton dyskusjom. Czuł, że o sprawach wielkich należy rozmawiać z ludźmi właściwego formatu.



Il. 1. Jan Berdyszak, Witold Gyurkovich, Rajmund Hałas, Czesław Kowalski i Władysław Wróblewski na otwarciu wystawy obrazów Wacława Twarowskiego z Poznania w Galerii odNOWA przy ul. Wielkiej, 1966. Fot. Jerzy Nowakowski. Źródło: cyryl.poznan.pl (sygn. CYRYL_41_1_12_0047)

Pewnie podskórnie zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa tego, co Nabokov kiedyś określił mianem podawania sobie z pokolenia na pokolenie idei, które stopniowo przekształcają się w nadnaturalnych rozmiarów klocki z gipsu, czekające, aż ktoś przyjdzie i walnie w nie młotkiem. Nadużywanie wielkich słów jest ryzykowne. Groźba ośmieszenia czai się na niejednym poziomie. O ile niebałnalne postrzeganie rzeczywistości i szeroki horyzont snutej narracji skutecznie zabezpieczały Witka przed drwinami nakierowanymi na intelektualną stronę jego wypowiedzi, o tyle styl bycia i prowadzenia rozmów – śmiertelnie poważny i nasycony snobizmem – wielu irytował i był powodem licznych nieporozumień. Do spięć dochodziło zwłaszcza w sytuacjach, gdy interlokutor odbierał słowa pouczeń lub krytyki *ad persona*. Tymczasem ci, którzy znali Witka dobrze, wiedzieli, że osobiste wycieczki nie leżały w jego naturze, a jego komentarze zawsze kierowane były *ad meritum*. Zresztą nawet osoby mu życzliwe musiały dostrzegać dość trudną do zaakceptowania regułę konsekwentnego utrzymy-

wania przez Witka dystansu wobec stojących hierarchicznie niżej od niego przy dość nachalnym spoufalaniu się z tymi, do których poziomu dopiero aspirował.

Ciekawe były jego relacje z równie silnymi, lecz skrajnie odmiennymi osobowościami, kształtującymi charakter dydaktyczny kierunków projektowych naszej uczelni. On – liberał i z powołania światowiec nie mógł zaakceptować konserwatywnych i skoncentrowanych na patriotyzmie lokalnym poglądów Rajmunda Hałasa. Zdawał się jednak świadomym ogromnego wpływu, jaki miał Rajmund na swoich młodszych wiekiem kolegów, że w sposób nie do końca dla Witka zrozumiały był dla nich autorytetem, który należało uszanować. Trudna też była jego relacja z Aleksandrem Kuczmą. Traktował Olka jako uosobienie owej niezwykle cenionej *maîtrise*, rzemieślniczej *virtuosité*, którą sam miał dobrze oswojoną teoretycznie, lecz nie manualnie. Całą trójkę łączyło zamiłowanie do kształtowania wartości, których jedynie symbolicznym nośnikiem miały być projektowane obiekty. Witek jako twórca z założenia efemerycznych wystaw zdawał się zazdrościć meblarzom i dizajnerom szansy na wykreowanie dzieł ikonicznych, mogących stać się klasyką. Dzisiejsze czasy w jakimś stopniu przyznają mu rację. Meble Kuczmy i Hałasa przeżywają swój renesans. Tymczasem dzieła Witka – te, którym oddawał najlepszą energię i czas – stopniowo odchodzą w zapomnienie. Znamienne, że obiekt jego autorstwa, który funkcjonuje do dziś w kolekcji Muzeum Sztuk Użytkowych na Wzgórzu Przemysła, to wiklinowy fotelik, zaprojektowany przez niego jeszcze jako studenta dla klubu Odnowa. Zabawne jest to, że także w moim przypadku jedynym obiektem w tej kolekcji jest komoda, którą zaprojektowałem jako pracę dyplomową na PWSSP w Poznaniu.

I właśnie w tych odległych czasach studenckich należy w mojej opinii szukać wyjaśnienia powodów, dla których kariera Witka podążyła taką, a nie inną ścieżką. Wtedy i tam, na tej uczelni, która dawała wspaniałe możliwości prawdziwego studiowania, poznałem go jako starszego kolegę. Wyróżniał się umiejętnościami oratorskimi, pragmatyzmem i czymś, co dziś pewnie nazwalibyśmy przedsiębiorczością, a wtedy złośliwi określali mianem żyłki do interesów. Potrafił zaplanować organizacyjnie nad wieloma zleceniami naraz, mobilizując do pracy mniej zaradnych kolegów. Szybko zrozumiał, że miejscem, dającym nie tylko możliwości zarobkowe, ale będącym prawdziwym oknem na świat, są Międzynarodowe Targi Poznańskie.

W tamtych czasach artyści plastycy, bo taki właśnie zawód otrzymywało się po ukończeniu naszej uczelni, byli pospółu projektantami i wykonawcami stoisk. Liche możliwości materiałowe i kiepskie narzędzia zaprawiały nas w boju. Na targach pracowali wszyscy. Ale nie każdy miał tam tyle do powiedzenia, co Witek. Jako chyba pierwszy artysta z naszego środowiska jeździł zakupionym jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych samochodem. Był to mikrus. Witek miał prawdziwy talent do projektowania rozwiązań efektownych wizualnie i możliwych wykonawczo. Rozumiał jak mało kto, na czym polega istota dobrego, wyróżniającego się optycznie stoiska. Sprawiał wrażenie, że przybył z innej, tej bardziej kolorowej, lepszej rzeczywistości, i uczy nas mechanizmów, które nią rządzą. Większość z nas nie miała pojęcia o tym, jak działa gospodarka rynkowa. Jej reguły, skoślawione przez komunistyczny system kształcenia przeczuwaliśmy w teorii, ale nie mieliśmy jej w krwioobiegu.

A Witek cały sobą marzył o tej zachodniej, kapitalistycznej Europie, analizował ją, bratał się z nią w wyobraźni i autentycznie cierpiał, że zostaliśmy od niej siłą oderwani. Na każdym kroku sprzeciwiał się dziadostwu, jakie nas otaczało. Lecz był to sprzeciw konstruktywny, twórczy, dążący do tego, by wbrew wszelkim przeszkodom niwelować tę obserwowaną przez nas wszystkich przepaść cywilizacyjną. Działanie na rzecz zachodnich podmiotów prezentujących się w czerwcu każdego roku na MTP traktował każdorazowo jako okazję do wyciągnięcia wiedzy związanej z nowymi technologiami wystawienniczymi. Dzięki niemu mieliśmy dostęp do takich narzędzi jak chociażby letraset.

Nie pamiętam, kiedy został zatrudniony na PWSSP. Najprawdopodobniej zaproponował mu pracownię projektowania wystaw profesor Jan Węclawski, za którego protekcją kilka lat później ja również zasiłem grono pedagogów i staliśmy się kolegami z pracy.

Silna osobowość Witka i umiejętności przekonywania do swoich racji sprawiły w końcu, że w roku 1987 został rektorem naszej uczelni. Pozostałem przy nim prorektorem do spraw artystycznych po dwóch kadencjach na tym samym stanowisku u boku Jarka Kozłowskiego. Kadencja Witka przypadła na czas upadku komunizmu. Ta Europa – liberalna, otwarta, nowoczesna wlała nam się przez to samo okno, które z takim trudem Witek przez tyle lat otwierał. Brak barier ideologicznych unaoczniał nam nagle skalę barier finansowych. Niby wszystko nam było wolno, a w istocie niewiele mogliśmy, bo na każdym kroku ograniczały nas rachunki.

Obrazem – dla jednych słusznego wykorzystania owych możliwości, dla innych nędzy i rozpacz był zakupiony przez Witka dla uczelni autobus, który miał integrować naszą kadrę poprzez wspólne wyjazdy. Prawda, był to rzech, mający lata swej świetności dawno za sobą, ale rzeczywiście nas integrował.

Jako rektor Witek czuł się w obowiązku panować programowo nad wszystkimi kierunkami studiów, znajdującymi się w ofercie naszej uczelni. Jego trzeźwe i przenikliwe obserwacje oraz szybkie i sprawne wnioskowanie predestynowały go do roli arbitra. Niestety opinie, które wygłaszał, nie wszystkim przypadły do gustu. Za szczególnie kontrowersyjny uchodził pogląd, że sztuka współczesna, nakierowana na nowe media, podlega takiemu samemu rygorowi technicznemu, jak sztuki projektowe, że zastępowanie tradycyjnych technik eksperymentalnymi środkami materializacji dzieła każdorazowo zmusza twórcę do opracowywania nowego standardu realizacyjnego. Te kwestie okazały się bardzo drażliwe, przenosiły bowiem naszych twórców sztuki konceptualnej do sfery działań, w których niejako powinni skorzystać z pomocy kolegów projektantów. To aż nadto sugerowało chęć zburzenia porządku, w którym projektanci zajmują miejsce poza artystycznym Parnasem. Twórcy z naszego pokolenia, kształcącego się w czasach „artystów plastyków”, odruchowo buntują się przeciwko temu porządkowi. Ale obecna rzeczywistość wydaje się stawiać nas na przegranej pozycji, zwłaszcza że coraz więcej projektantów młodego pokolenia neguje swą artystyczną tożsamość.

Dziś, gdy wspominam walkę Witka z biedą czasu przemian ustrojowych, jego teatralne próbowanie wina przed ważnymi, zaproszonymi do restauracji gośćmi z ministerstwa, choć to była tania bułgarska Sofia, bo na inną nie było nas stać, myślę, że nie mógł inaczej. Tego wymagała konsekwencja, jakiej podporządkował swoje życie, konsekwencja dążenia do Europy – tej, która nigdy nie przestała go fascynować, inspirować, chociaż nie byłby sobą, gdyby szczędził jej krytyki. Żyjemy w arcyciekawych czasach. Ta nasza wytęskniona, pozornie przywrócona Europa w przyspieszonym tempie starzeje się, a wartości, o które walczył Witek, gwałtownie się dewaluują. Pewnie byłby boleśnie zainteresowany ciągiem dalszych zdarzeń, za którego horyzontem się znalazł. I na pewno znalazłby dla niego stosowny, niebanalny komentarz.

Witold Gyurkovich (1933–2023) – architekt specjalizujący się w architekturze wnętrz i wystawiennictwie. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, gdzie uzyskał dyplom w 1958 roku na Wydziale Architektury Wnętrz. W ramach stypendium rządu włoskiego odbył staż w Mediolanie w pracowni Franco Albiniego. Przez wiele lat kierował Pracownią Projektowania Wystaw na Wydziale Architektury i Wzornictwa PWSSP w Poznaniu. W latach 1987–1990 pełnił funkcję rektora uczelni. W 1991 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego.



Il. 2. Witold Gyurkovich, z archiwum UAP

Autor kilkudziesięciu projektów wystaw targowych, między innymi ekspozycji „Polskiego Mebla” na Międzynarodowych Targach Poznańskich (1977), ekspozycji handlowych przedsiębiorstw Polsrebro, Społem oraz Chemia na Wiosennych Targach Krajowych (1978, 1979), ekspozycji „Zabawki” na Jesiennych Targach Krajowych w Poznaniu (1984). Projektował kawiarnie plenerowe dla Społem (1985) i przedsiębiorstwa Wilczyna (1986), miasteczko handlowe i wystawę rolniczą dla dożynek w Szamotułach (1986). Był autorem kompleksu handlowego dla Polintersportu (1986). Od 1970 prowadził Międzynarodowe Plenery Wikliniarskie, a od 1975 roku projektował scenografię Jarmarku Świętojańskiego w Poznaniu. W 1978 roku wspólnie z Jarosławem Maszewskim wykonał projekt ekspozycji archeologicznej oraz wnętrz w zamku renesansowym w Świdnicy koło Zielonej Góry. W 1980 roku zaprojektował ekspozycję „Pedagogzy PWSSP” z okazji 60-lecia PWSSP w Poznaniu, zorganizowaną w Muzeum Narodowym. Jest autorem projektu dla Muzeum Armii Poznań – Małej Śluzu na Cytadeli w Poznaniu, w której zaprojektował także biura i zaplecze muze-

alne, a także ekspozycję historyczną „Opór narodowy 1939–1945 w Poznaniu (1982–1984)”. W 1987 roku stworzył ekspozycję historyczną w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie „Cystersi w Polsce i Europie”. W latach 90. zaadaptował projekt nowego skrzydła Muzeum Narodowego w Poznaniu, zaprojektowanego na przełomie lat 60. i 70. przez warszawskiego architekta Mariana Trzaskę.

Profesor Witold Gyurkovich był uczestnikiem licznych wystaw i konkursów w kraju i za granicą. Został odznaczony Złotą Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury, Złotym Krzyżem Zasługi, Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki oraz Złotą Odznaką ZPAP. W 2019 roku, w stulecie istnienia poznańskiej uczelni artystycznej, otrzymał Medal 100-lecia Odzyskania Niepodległości.

Henryk Regimowicz

– architekt wnętrz, scenograf, pedagog

Anna Kochnowicz-Kann

– Prowadził znakomicie zajęcia i – co ważne – wbrew hołubionym przez innych konwencjom, był niezwykle otwarty intelektualnie, nieustannie poszukiwał nowych dróg, nowych rozwiązań, no i wierzył w przyjaźń. Miał fantastyczne poczucie humoru, dzięki któremu zachowywał też dystans do siebie samego. Potrafił celnie „ukłuć” innych, ale bez złośliwości. Ogromnie cenił własną godność i dlatego bywał bezradny, gdy ktoś postępował wobec niego nie w porządku. Jak mówił, jego mistrzem był Stanisław Zamecznik, u niego zresztą robił dyplom; twierdził, że to od niego najwięcej się nauczył, i faktycznie widać było tu jakieś pokrewieństwo myślenia, skłonność do syntezy... – tak wspominał profesora Henryka Regimowicza we wrześniu 2024 roku profesor Jarosław Kozłowski. Przyznawał, że mniej znane mu są jego dokonania projektowe czy scenograficzne, bo jednak zawodowo byli na różnych biegunach, nawet na uczelni, ale dobrze pamięta jego niezwykłą osobowość. I żał, jaki w nim został po odejściu z UAP, z którą był związany od 1963 roku, od czasu studiów na Architekturze Wnętrz.

– Heniu był bardzo lubiany przez studentów, umiał stworzyć przyjazną atmosferę w pracowni – dodaje profesor Marek Owsian, nie tylko kolega z pracy, ale i przyjaciel rodziny Regimowiczów. – Kiedy został dziekanem Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego w 1987 roku, zmienił drogę kształcenia na kierunkach projektowych: studenci mogli sami wybierać pracownię główną i dwie mniejsze, w jednym miejscu spotykali się ci z drugiego roku i piątego... To była rewolucja. Heniu też wspaniale rysował. Pamiętam, jak kiedyś stworzył perspektywę pewnego wnętrza w Poznaniu, projekt nie został zrealizowany, ale niedoszły inwestor oprawił tę pracę w ramki i powiesił na ścianie. To był piękny obraz. Do tej pory wzbudza zachwyt... Bardzo lubił projektować wnętrza. Spod jego ręki wyszły między innymi Novotel w Poznaniu, Bank PKO BP SA przy placu Wolności i drugi na Starym Mieście. Pierwszą dużą jego realizacją były hotele górskie w Bułgarii, ale projektem, którym mógł się też spokojnie chwalić, był jego własny dom na Cytadeli. Profesor Schmidt, u którego Heniu robił asystenturę, był architektem, często zlecał studentom ćwiczenia, w których chodziło o zmianę kontekstu budynku, zależało mu szczególnie na przeobrażeniach od strony plastycznej – to chyba tam zrodziło się myślenie He-

nia o scenografii, tak mi się wydaje... Chociaż z drugiej strony, może to Zamecznik zaraził go miłością do teatru? Teatr był ważny. Tu plany chyba bardzo mu pokrzyżował stan wojenny.

– Świetnie znał się na architekturze, umiał ją czytać, analizować, dużo podróżował – mówi kolejny przyjaciel profesora Regimowicza, architekt Piotr Wędrychowicz – i z tych podróży przywoził wiele tematów, które potem rozwijał na przykład w swoich dysertacjach naukowych. Podróże były dla niego rzeczywistą inspiracją. Zajmował się nie tylko wnętrzami, interesowała go szeroko rozumiana przestrzeń publiczna, miejsca, w których mogły tworzyć się relacje międzyludzkie – ulice, place. Jako człowiek miał klasę, był uczciwy, porządny, kulturalny, a jako twórca – wybitny. Tak uważam. Nie chwalił się swoimi osiągnięciami. Kiedy się spotykaliśmy, rozmawialiśmy o wszystkim, tylko nie o pracy. Gdyby nie Zdzisław Wardejn, który był moim kolegą jeszcze z czasów szkolnych, nie wiedziałbym, że Heniu interesował się teatrem i robił scenografie; Wardejn zaprosił go do współpracy, zrobili razem *Klucznika* Wiesława Myślińskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu [prem. 9.06.1979 – przyp. AKK]. Pamiętam jego świetne rysunki i projekty kostiumów. A poznaliśmy się w 1969 roku, kiedy miał obronę dyplomu – tego samego dnia bronił się mój przyjaciel, z którym Heniu razem studiował, Krzysztof Stanek. A potem zamieszkaliśmy po sąsiedzku, na Cyta-
deli, gdzie w latach siedemdziesiątych zaczęło powstawać osiedle dla twórców, wymyślane przez profesora Twarowskiego. Każdy budował swój dom sam, a ja obserwowałem, co robił Heniu, i widziałem, jak zdolny z niego wnętrzarz. Jego żona też miała nieprzeciętny talent: projektowała unikatowe ubrania, bardzo piękne.

– Twierdził, że praca w teatrze zmieniła jego spojrzenie na projektowanie wnętrz – wspomina profesor Krzysztof Kochnowicz, długoletni przyjaciel profesora Regimowicza, ongiś jego asystent, a wcześniej student w pracowni profesora Jerzego Schmidta, w czasach, kiedy asystentem był tam Henryk Regimowicz. – Nie wiem, czy w wypadku profesora Regimowicza mówienie o wnętrzach oddaje istotę jego twórczości, skłaniałbym się raczej ku projektowaniu przestrzeni. Oprócz typowych wnętrz, którymi zajął się dosyć późno, interesowała go przestrzeń ulicy, przestrzeń placów, przestrzenie wystawiennicze – mała skala architektury, ta najbliższa skali człowieka, i potencjał emocji, jaki niesie. Architektura jako forma przeżycia – to go interesowało, tak ją traktował. Wydaje mi się, że z czasem coraz bardziej odchodził od klasycznego rozumienia architektury

jako związku funkcji i formy. Dowodem na to pracownia, jaką stworzył w końcówce lat osiemdziesiątych: Pracownia Znak w Architekturze. Ale też praca ze studentami szczecińskiej Wyższej Szkoły Sztuk Użytkowych; jeden z tematów przez nich realizowanych to był... plakat przestrzenny. Na takie jego spojrzenie na przestrzeń – tak myślę – niebagatelny wpływ miał kontakt w czasie studiów ze Stanisławem Zamecznikiem, o którym później często opowiadał swoim studentom. Na pewno duże znaczenie miało też spotkanie z profesorem Schmidtem, w którego Pracowni Architektury Wnętrz był asystentem. Ta pracownia była otwarta na eksperymenty, na czerpanie inspiracji z różnych obszarów sztuki. Obaj panowie świetnie się uzupełniali; profesor był architektem i urbanistą, a Henryk niespokojnym artystą realizującym się w scenografii. Profesor Schmidt często powtarzał, że nie wolno zamykać się w jednej dziedzinie, że powinniśmy mieć poza projektowaniem „coś jeszcze”, co nas zwiąże ze sztuką. Taka otwartość kreowała nasze, absolwentów, postawy. Z mojego rocznika dyplomantami pracowni byli między innymi profesor Mirosław Pawłowski i profesor Zbigniew Taszycki, którzy realizują się zawodowo poza obszarem architektury wnętrz... Kiedy po ośmiu latach od ukończenia studiów Henryk zaproponował mi udział w konkursie na stanowisko asystenta w swojej nowo powstającej pracowni, przede wszystkim zaintrygowały go moje realizacje z zakresu Type Designu... Niezwykle inspirujące dla niego okazały się też rodzinne, wakacyjne wyjazdy Fiatem 126p... Czysty heroizm. To przecież były czasy zamkniętych granic i olbrzymiej dysproporcji w zarobkach w kraju i Europie Zachodniej; wstęp do muzeum pochłaniał pokaźną część oszczędności... Ja sam mam na swoim koncie letnią podróż małym fiatem do Bułgarii. Koszmar. A Henryk zjeździł „maluchem” całą Europę – od Grecji po Hiszpanię. Te wyjazdy pozwoliły mu na inne spojrzenie na przestrzeń publiczną, na przestrzenie otwarte jako miejsca, które mają sprzyjać kontaktom międzyludzkim. Stąd właśnie wziął się temat jego doktoratu (wówczas zwanego pierwszym stopniem kwalifikacyjnym) – „Teatr ulicy jako przestrzeń życia w mieście”... Jakby potwierdzeniem nieustającej potrzeby wychodzenia poza rutynę i wewnętrznej konieczności konfrontowania się z nowymi zjawiskami, było utworzenie przez niego kolejnej pracowni: Pracowni Projektowania Interfejsu. Warto też wspomnieć o jego relacjach ze studentami: lubili go i otwierali się przed nim – wiedział o nich dużo, rozumiał ich problemy. Mogli liczyć na jego pomoc, był ich prawdziwym mentorem. Pamiętam, że kiedy jeszcze sam studiowałem, odwiedzał nas przed sesją egzaminacyjną w akademiku, by sprawdzić, jak nam idą przygotowania, i ewentualnie pomóc w ostat-

niej chwili. Regularnie też organizował w swojej pracowni, przed Świątami Bożego Narodzenia i Wielkanocą, spotkania. To już niestety zanikająca tradycja. W ogóle lubił spotkania z ludźmi, lubił rozmowy, był świetnym kompanem. Po prostu lubił ludzi. Takimi, jakimi są... Mówi się, że można kogoś lubić mimo jego wad. A Henryk lubił ludzi właśnie dlatego, że je mieli...

*

Ja sama profesora Regimowicza poznałam ponad 30 lat temu. Spotykaliśmy się prywatnie, rodzinnie, czasami wymienialiśmy uwagi na Facebooku. Zapamiętałam go jako pogodnego człowieka z uśmiechniętymi oczami, celnie i krytycznie oceniającego otaczającą rzeczywistość, zdarzenia, które się wokół rozgrywały, ale unikającego rozpamiętywania tego, co niedobrego wydarzyło się w przeszłości i nie za bardzo skorego do opowiadania o swoich zawodowych osiągnięciach. A było ich sporo! Jeśli mówił o nich, to zdawkowo, na ogół umniejszał siebie, wrzeszał ramionami, jakby to było nieważne. Zawsze z dystansem podchodził do siebie. Pewnie to wynikało z jego osobowości, jak zauważył profesor Kozłowski, jego poczucia humoru i jakiejś wewnętrznej potrzeby kierowania własnej uwagi na przyszłość, a nie przeszłość: w rozmowach z nim nigdy nie było jakiegokolwiek „martyrologii”, żadnego budowania pomników, żadnego pamiętnikarstwa. Być może taką postawę ukształtowała jego własna historia, albo (i) wychowanie: urodził się wszak na Wołyniu w 1944 roku, po wojnie rodzice-repatrianci osiedli na Dolnym Śląsku. Co można było zabrać ze sobą z tamtego domu? Pamięć. I potem albo oplatać się tęsknotą za tym, co było, albo budować świat od nowa, dostrzegać i korzystać z możliwości, jakie stwarzał teraz czas, odnajdywać w tym wszystkim miejsce dla siebie. Tak, takie doświadczenie zmienia stosunek do przeszłości. Oczywiście, Henryk nie mógł mieć własnych wspomnień z tamtego okresu, ale podobno trauma rodziców przechodzi na dzieci. Być może to oni go nauczili, że ważna jest terażniejszość i przyszłość – tu i teraz – i nakręcali ten jego wewnętrzny mechanizm, który sprawiał, że nieustannie chciał poznawać coś nowego, uczyć się, rozwijać. Ucząc i rozwijając innych...



Il. 1. Henryk Regimowicz. Prezentowane na planszy scenografie do sztuk: Juliusz Słowacki, *Kordian*, Teatr Polski, Poznań / Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*, Teatr Współczesny / Wrocław / Henrik Ibsen, *Budowniczy Solness*, Teatr Polski, Poznań / Edward Bond, *Ocaleni*, Teatr Polski, Poznań / Sławomir Mrożek, *Pieszo*, Teatr Polski, Poznań / Emil Zegadłowicz, *Łyżki i księżyc*, Teatr Polski, Poznań

Wszystko ma znaczenie, wszystko wpływa na to, kim i jacy jesteśmy. Ważna jest także kolejność, w jakiej to się dzieje. Nie wiem, jak to się stało, że Henryk swoją przygodę ze sztuką rozpoczął w Liceum Plastycznym we Wrocławiu. Czy miał już wtedy konkretną wizję siebie, czy po prostu dobrze rysował i ktoś podpowiedział mu tę szkołę? Co lubił rysować? Portrety, martwe natury, krajobrazy, domy? Podobno marzyła mu się architektura, ale zdawał na PWSSP w Poznaniu – na Wydział Architektury Wnętrz. Może ta architektura to tylko plotka, albo jakiś żart kiedyś wypowiedziany? Niemniej ona wracała... Kiedy oglądałam szkice Henryka z jego doktoratu, widzę, że nie wnętrza go zajmowały, a ulice – „ulice piesz”, świetnie wymyślone pasaże, z funkcjami służącymi spotkaniom i z sugestią, aby takich ciągów – atrakcyjnych! – nie oddawać bankom, nie tworzyć tam biurowców, bo one zabijają przestrzeń miejską rozumianą jako miejsce towarzyskie. Kiedy czytam kolejną jego pracę kwalifikacyjną, tym razem na stopień docenta, zatytułowaną „Umeblowanie przestrzeni otwartej miasta”, to upewniam się, że architektura go rzeczywiście fascynowała, a doświadczenie scenografa pozwalało kompletnie inaczej podejść do tematu aranżacji przestrzeni: niezależnie od tego, czy była wewnętrzna, czy zewnętrzna – musiała odpowiadać na pytania o sens, cel – po co, na co i dlaczego się ją tworzy i oddaje ludziom. „Meblowanie” podporządkowane funkcji.

Miał szczęście do ludzi, miał szczęście, że jego mentorami było dwóch wybitnych profesorów – Jerzy Schmidt, architekt i urbanista, twórca m.in. koncepcji Winograd i Rataj, oraz Stanisław Zamecznik, architekt, wystawiennik, grafik, scenograf, człowiek wielu talentów i aktywności. Dzięki nim jego własna twórczość była osadzona w bardzo szerokim kontekście: widział (i wiedział) więcej.

W latach 1970–1996 zajmował się scenografią teatralną. „Odkrył” go Roman Kordziński, zaliczany do tzw. „młodych zdolnych” (termin ukuty w 1969 roku przez Jerzego Koeniga). W tej grupie, poza Kordzińskim, umieszczano Jerzego Grzegorzewskiego, Izabellę Cywińską, Macieja Prusa, Bogdana Hussakowskiego, Piotra Piaskowskiego i Helmuta Kajzara – to oni zmieniali teatr; byli wielką „siłą i zjawiskiem” sezonu 1968/69. Henryk rozpoczął swoją przygodę z teatrem od *Balu manekinów* B. Jasieńskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu, w reżyserii Kordzińskiego właśnie. Chwilę później, także z Kordzińskim, realizował *Kordiana* Juliusza Słowackiego, (prem. 14.03.1971 Teatr Polski w Poznaniu) – spektakl, który przyniósł mu wyróżnienie na XI Kaliskich Spotkaniach Teatralnych i chyba określił styl: w jego scenografiach zawsze czuło się architekta wnętrz. Jak

zauważył dr Stefan Drajewski, niegdyś pisujący o teatrze m.in. w „Głosie Wielkopolskim”, pomysły teatralne Henryka zawsze były oszczędne: maksymalnie otwarta przestrzeń i jeden centralny element architektoniczny, który stanowił swoistą syntezę, zawierał w sobie całą ideę spektaklu – wizję inscenizatorską zamykał w znaku. Tak było właśnie w *Kordianie*. Centralny punkt na scenie stanowiła szopa zbita z potamanych desek. Andrzej Lis pisał tak w „Teatrze” (nr 10 /527/ 1974 – 16-31 maja) o plastyce przedstawienia: „Na scenie biały, półokrągły horyzont wyobraża przestrzeń kosmiczną. Centralna (środkowa) część podłogi to czarne koło symbolizujące ziemię. Na ziemi ustawiona jest szopa, która oznacza Polskę jako miejsce sakralne (kontakt z ziemią poprzez rozwarte wrota, z kosmosem – poprzez schody wznoszące się na szczyt szopy). Jest to zarazem obraz łączności z piekłem i niebem. Pierwsze rozświetlenie sceny ukazuje obraz przestrzeni z wiszącym nad szopą aniołem: przynależący do nieba, pozbawiony asysty ludzkiej, obecny przez cały spektakl wyobraża jedyny trwały punkt, do którego wszystko i wszystkich odnieść można; symbolizuje i sygnalizuje obecność idei”. Dodajmy do tego opisu jeszcze czerwone płótno spływające z dachu szopy, które raz jest płaszczem cara, innym razem lejącą się krwią... Proste znaki o zwielokrotnionym znaczeniu. Plastyka oddająca (uzupełniająca) myśl reżyserską celnie i oszczędnie... Miejsce komunikacji, miejsce relacji międzyludzkich. Jak ulica, jak plac, jak wnętrze obiektu, którego funkcja jest wyraźnie określona.

Zrealizował ponad czterdzieści spektakli. Najwięcej z Romanem Kordzińskim, ale współpracował też z Andrzejem Wanatem, Izabellą Cywińską (dla Teatru TV *Historia o starym wdowcu z 1637 P. Hacksa*), Markiem Koterskim, Krzysztofem Rościszewskim, Grzegorzem Mrówczyńskim (słynne *Łyżki i książyc E. Zegadłowicza* z 1984 roku). Po tych pracach zostały szkice, projekty kostiumów, niewiele zdjęć, kilka zdań w recenzjach. Nie dokumentowano wtedy scenografii, nikt o tym nie myślał. Jeśli robiono zdjęcia – to portretowe aktorów, do prasy. W archiwach telewizji też niewiele można znaleźć: kilkusekundowe migawki w serwisach informacyjnych z dwóch czy trzech premier. Szkoda. Pamięć jest ulotna. Jeśli czegoś Henryk żałował, to właśnie tego, że po stanie wojennym coraz rzadziej pracował jako scenograf. Ta działalność była dla niego ważna. Artystycznie i intelektualnie. No, ale Kordziński też coraz częściej reżyserował poza Poznaniem, a Henryk w Poznaniu miał studentów, uczelnię – tego nie mógł i nie chciał zostawić. No i miał tu rodzinę, a to było najważniejsze.

Prof. dr hab. Henryk Regimowicz (1944–2023)

Studia w latach 1963-69 na Wydziale Architektury Wnętrz Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu (dyplom z wyróżnieniem u prof. Stanisława Zamecznika).

Tytuł naukowy profesora sztuk plastycznych otrzymał w 1993 roku z rąk Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Lecha Wałęsy.

Związany z PWSSP w Poznaniu (obecnie Uniwersytetem Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz) od 1970 roku, pełniąc m.in. funkcje dziekana Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego oraz przez dwie kadencje prorektora ds. nauczania.

Współtwórca kierunku Scenografia na Wydziale Architektury Wnętrz i Scenografii.

W latach 1994–2010 profesor WSSU w Szczecinie, 2004–2011 ASP we Wrocławiu, 2010–2014 na Akademii Sztuki w Szczecinie.

W 2010 roku uhonorowany przez Senat Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu medalem „Scholae Bene Merito”, a w 2013 roku, decyzją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.



Il. 2. Henryk Regimowicz, fotografia z archiwum rodzinnego, dzięki uprzejmości Anny Regimowicz-Korytowskiej i Natalii Regimowicz

Kronika

Kronika Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

lipiec – grudzień 2024

10-17.07.2024 Wystawa dyplomowa Anety Koźlarek-Ciesielskiej, studentki WEAiK, *Nie-Śmiertelność*, Galeria Rotunda UAP, Poznań.

12.07-3.10.2024 Wystawa *Edukacja Artystyczna: Myśleć sztuką*, Galeria Curators'LAB, Poznań.

Osoby artystyczne: Aleksander Bajorek, Gabriel Jasiński, Mikołaj Kaczmarski, Maciej Karkoszka, Danuta Kobylacka, Stanisław Korycki, Katarzyna Lem, Urszula Niklas, Olga Ormańczyk i Anka Rynarzewska, Karolina Paczewska, osoby z Pracowni Projektów i Badań Transdyscyplinarnych (prof. dr hab. Joanna Hoffmann-Dietrich, mgr Mateusz Janik).

Kuratorki: dr hab. Izabela Kowalczyk prof. UAP, dr Justyna Ryczek.

13-21.07.2024 *Pamięć społeczna. Wystawa I Pracowni Rysunku WEAiK*, Galeria Baszta, Zbąszyń. Wystawa w ramach Międzynarodowych Spotkań Artystycznych - Experyment (dawniej Festival Experyment). Kuratorka: dr Anna Maria Brandys.

13-15.07.2024 Wystawa *Relacja z pracowni*, Fundacja PSW Promocji Sztuki Współczesnej, Warszawa.

Osoby artystyczne: Lidia Boćwińska, Zuzanna Knapik, Stanisław Korycki, Antonina Karczewska, Daniel Malinowski, Agnieszka Olejniczak, Anna Maria Pilarska, Julia Pietrzak, Dominika Szal, Weronika Szaładzińska, Mikołaj Thiel. Wystawa osób studenckich z Pracowni Sztuki w Perspektywie Międzykulturowej WEAiK UAP (dr hab. Sonia Rammer, prof. UAP).

Kuratorka: Weronika Kocewiak.

Opieka: dr hab. Sonia Rammer, prof. UAP.

31.07-3.08.2024 Warsztaty organizowane przez WEAiK na Festiwalu Pol'and'Rock w Czaplinku. Warsztaty *Sztuka. Szacunek. Szaleństwo*.

Prowadzenie i organizacja: dr Anna Maria Brandys, Paweł Dyczkowski, mgr Mateusz Janik, Maja Kaczmarzyk, Zuzanna Kwaśniewska, Paweł Kuś, Urszula Niklas, Emilia Okoniewska, dr Justyna Ryczek, Anka Rynarzewska, dr Marcin Szelaąg, Paulina Szelaąg.

9-11.08.2024 Wyjazd studyjny Kolektywu Pora, działającego przy Kole Naukowym WEAiK ARTEY do Berlina.

22.08-15.09.2024 Wystawa dr. Agaty Ciesielskiej-Shovkun, *(Fe)male, From intimacy to society*, Galeria Nowa Scena, Poznań.

11-13.09.2024 Udział dr. hab. Jana Wasiewicza, prof. UAP w międzynarodowej konferencji naukowej *RSA Central and Eastern Europe (CEE) Conference 2024: Dynamically Changing Regions in an Ever-Changing World*. Organizator: Regional Studies Association, Uniwersytet w Dubrowniku, Chorwacja. Referat: *Coloniality with(out) Colonialism? Intricacies of the Colonial Situation of Peasants in the Interwar Poland (1918-1939)*.

19-28.09.2024 Wystawa w krótkim łuku między ustami a ziemią, Rodriguez Foundation, Poznań.

Osoby artystyczne: Piotr Bury Łakomy, Anna Goebel, Natalia Karczewska, Adrianna Metryka, Zuzanna Piekoszewska-Smith, Bartek Walczak.

Kuratorki: Monika Czyżniewska, Zofia Koprowska, Martyna Ziomek (studentki WEAiK).

20.09.2024-5.01.2025 Wystawa *O dzieleniu. Sztuka na granicy (polsko-niemieckiej)*, Zentrum für Aktuelle Kunst, Zitadelle Spandau, Berlin.

Osoby artystyczne: Taysir Batniji, Natalia Brandt, Diana Fiedler, Heike Gallmeier, Manaf Halbouni, Jerzy Hejnowicz, Celina Kanunnikava, Fabian Knecht, Simona Koch, Georgii Krawiec, Paweł Kula, Ewa Kulesza, Michael Kurzwelly, Christian Manssa, Silke Markefki i Nikolai Vogel, Iga Martin, Anne Peschken i Marek Pisarsky, Paul Pfarr, Sophia Pompéry, Joachim Richau, Roland Schefferski, Vitalii Shupliak, Łukasz Skąpski, Roland Stratmann. Udział osób z WEAiK: dr hab. Sonia Rammer prof. UAP, dr Marc Tobias Winterhagen.

Kuratorki: prof. dr hab. Marta Smolińska i Burcu Dogramaci.

25-27.09.2024 Udział dr. hab. Jana Wasiewicza, prof. UAP w międzynarodowej konferencji naukowej *14th Genealogies of Memory 2024. Gentry, Nobility and Aristocracy: the Post-Feudal Perspectives* w Warszawie. Organizatorzy: European Network Remembrance and Solidarity; ENRS, Uniwersytet Warszawski. Referat: *We've Forgotten Nothing..., Peasant Memory of Serfdom and Enforced Labour in Debates over Land Reform in the Second Polish Republic (1918-1939)*.

27.09-18.10.2024 Udział prof. dr. hab. Joanny Imielskiej w wystawie *DÁŠA LASOTOVÁ & JOANNA IMIELSKA | Dialogi z przedmiotami | Dialogy s předměty*, Galerie PŮDA, Czeski Cieszyn, Czechy.

22.09-27.10.2024 Wystawa prof. dr. hab. Piotra C. Kowalskiego *ZRZEKI*, Galeria SDK, Służewski Dom Kultury, Warszawa.

30.09.2024 Udział dr. hab. Jana Wasiewicza, prof. UAP w audycji radiowej OFF Czarek *Kolonialność bez kolonializmu? Zawitości „kolonialnej sytuacji” chłopów w Polsce międzywojennej*, Radio TOK FM.

Publikacja 45. numeru Zeszytów Artystycznych pt. *Konfabulacje pamięci - wokół dziedzictwa Stefana Wojneckiego* wydane przy wsparciu Wydziału Fotografii UAP oraz we współpracy z prof. UAM dr. hab. Marianną Michałowską jako redaktorką prowadzącą. Zespół redakcyjny: dr Magdalena Kleszyńska; dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP; dr Karolina Rosiejka-Magierowska; dr Justyna Ryczek; prof. dr hab. Marta Smolińska; dr hab. Ewa Wójtowicz, prof. UAP.

11.10-28.12.2024 11. *Biennale Sztuki Młodych Rybie Oko*, Galeria Kameralna w Słupsku. Udział mgr. Mateusza Janika.

12.10.2024 Audioperformance dr. hab. Tomasza Misiaka, prof. UAP, *Radio Noise Quintet* w ramach festiwalu *Uroutopia 10th*, Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu.

12.10-16.11.2024 *Przegląd 23. PREZENTACJE - LESZNO 2024, Czułość*, Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych, Leszno. III nagroda dla prac prof. dr. hab. Joanny Imielskiej.

14-25.10.2024 Wystawa *Paweł Polus | Diagram*, Galeria AT, Poznań. Kurator: dr hab. Tomasz Wilmański prof. UAP.

17.10-10.11.2024 Wystawa *Andrzej Banachowicz. Obszary eksploracji*, Galeria Nowa Scena, Poznań. Kurator: prof. dr hab. Rafał Łubowski.

17.10-3.11.2024 Wystawa *Archiwum późnej transformacji - Minilabiści*, Galeria Curators' Lab, Poznań. Kurator: dr Witold Kanicki.

Osoby artystyczne: Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska, Radek Spassówka.

18.10.2024-9.02.2025 Wystawa zbiorowa *Iluzje Wszechwładzy. Architektura i codzienność pod okupacją niemiecką*, CK Zamek, Poznań. Kuratorka: dr Aleksandra Paradowska.

21-25.10.2024 Kierunkowy Plener Katedry Interdyscyplinarnej *Ambiwalencja* adresowany do osób studiujących na I roku studiów licencjackich i magisterskich WEAiK. Główna organizatorka pleneru: dr Magdalena Parnasow-Kujawa. Zespół prowadzący plener: dr Agata Ciesielska-Shovkun, mgr Maria Blanka Grzybowska, mgr Mateusz Janik, stażysta Stanisław Korycki, dr Magdalena Parnasow-Kujawa, mgr Kamil Gustaw Mizgała, dr Marc Tobias Winterhagen.

21-25.10.2024 Sympozjum międzynarodowe *Żyjąc w czarnym ogrodzie - co sztuka mówi o współczesnym świecie*. CAT Bałtyckiej Galeria Sztuki Współczesnej w Ustce.

Organizatorki: prof. dr hab. Joanna Imielska, dr Magdalena Kleszyńska, dr Justyna Ryczek. Udział dr Anna Maria Brandys, prof. dr hab. Joanna Imielska, dr Magdalena Kleszyńska, dr Justyna Ryczek, Tereza Čapandová, dr Milan Cieslar, Tomáš Koudela, dr Dominika Krogulska-Czekalska, Dáša Lasotová, dr Magdalena Rucińska, dr hab. Mateusz Salwa, prof. Aleksandra Simińska, dr Karolina Lizurej. Współpraca: Wydział Pedagogiki, Katedra Edukacji Artystycznej, Uniwersytet Ostrawski, Czechy.

23.10.2024 Wykład prof. dr. hab. Marty Smolińskiej *„Rozrywanie kanonu” i kuratorstwo horyzontalne. Sztuka polska w Neue Nationalgalerie w Berlinie*. Wykład z cyklu Uniwersyteckich Wykładów Otwartych na UAP, kurator: prof. Stefan Ficner.

23-25.10.2024 Udział dr. hab. Jana Wasiewicza, prof. UAP w międzynarodowej konferencji naukowej *The Postcolonial Perspective in the Study of Polish History*:

Benefits, Challenges, Potential w Krakowie. Organizator: Instytut Historii i Archiwistyki, Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej. Referat: *The Postcolonial Perspective in the Study of Peasant History. The Colonial Question in the Peasant Press of the Second Polish Republic.*

24.10.2024 Audioperformance dr. hab. Tomasza Misiaka, prof. UAP w ramach 18. urodzin zespołu Kakofonikt. Collegium Maius UAM, Poznań.

25.10.2024 Konferencja *Arteterapia dla życia - kierunki i perspektywy rozwoju*. Prowadzenie sesji warsztatowej przez dr. Annę Marię Brandys i wygłoszenie przez nią referatu: *Ciało, ciało. Porozmawiajmy o granicach*. Spotkanie warsztatowe inspirowane książkami dla dzieci.

25.10.2024 Udział dr. hab. Tomasza Misiaka, prof. UAP w konferencji naukowej *Nasłuchiwanie w Katowicach*. Referat: *Tryby Słuchania*.

26.10.2024 Audioperformance i wykład performatywny dr. hab. Tomasza Misiaka, prof. UAP w ramach festiwalu *Hear Me* w Ústi nad Labem, Czechy.

6-8.11.2024 Udział dr. hab. Jana Wasiewicza, prof. UAP w konferencji naukowej *Zwrot ludowy – mroczne widmo czy nowa nadzieja?* w Warszawie. Organizatorzy: Instytut Etnologii i Antropologii, Instytut Kultury Polskiej, Wydział Historii, Wydział Pedagogiczny, Uniwersytet Warszawski. Referat: *Zwrot ludowy – komodyfikacja historii, wojna czy praca pamięci? Próba krytyki wewnętrznej w perspektywie teorii postkolonialnej i badań pamięcioznawczych*.

6-13.11.2024 Wystawa *Ambiwalencja* cz. I, Galeria Curators' Lab, Poznań.

Osoby artystyczne: Weronika Andrzejewska, Oleksandra Anistratenko, Julia Brodzińska, Eva Cherniavskaia, Maja Chodakowska, Nat Czad Białobrzaska, Maja Ćwik, Aleksandra Drewniak, Jagoda Dużyńska, Jakub Kubrak, Michalina Kwaśniewska, Damian Malendowski, Oliwia Mazur, Marta Parfieniuk, Marianna Ratajszczak, Julia Seklecka, Olivia Smith, Gabriela Swędrowska, Julia Szczudlińska, Lidia Tomaszewska, Paulina Walaszczyk, Aneta Wąsik, Zofia Włodyka, Zofia Żak.

Nadzór kuratorski: mgr Maria Blanka Grzybowska, mgr Kamil Gustaw Mizgała.

7.11-1.12.2024 Wystawa *Nie opowiadaj nikomu co się dzieje w domu*, Galeria

Terminal 08 w Gorzowie Wielkopolskim. Wystawa prac osób studenckich z III Pracowni Rysunku prowadzonej przez Wojciecha Dadę i Klaudię Prabucką na Akademii Sztuki w Szczecinie oraz Pracowni Sztuki w Przestrzeni Społecznej prowadzonej przez dr. hab. Rafała Jakubowicza, prof. UAP i mgr. Barbarę Stańko-Jurczyńską na UAP w Poznaniu.

Osoby artystyczne: Wojciech Bieńkowski, Maja Grabowska, Małgorzata Sommerfeld, Sava Kahalniak, Ewa Kralewska, Iryna Khalalovich, Anna Kulik, Łucja Uno Obrębska, Wiktoria Piotrowska, Anastasiia Shcherbak, Julia Stachowska, Aleksandra Suproń, Valeryia Zabello, Weronika Ziółkowska.

8.11.2024 Rozstrzygnięcie XI edycji Konkursu im. prof. Alicji Kępińskiej na najlepszą pracę teoretyczną magisterską. Nagroda główna dla absolwentki WEAiK Marii Blanki Grzybowskiej, za pracę *Kompost jako inspiracja dla praktyk kuratorskich* przygotowaną na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa pod kierunkiem prof. dr hab. Marty Smolińskiej. Wyróżnienie dla absolwentki WEAiK Jagody Foryckiej za pracę *The pen is mightier than the sword, but the needle is mightier than them both. Historie igłą pisane* przygotowaną na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa pod kierunkiem prof. dr. hab. Izoldy Kiec. Wyróżnienie dla pracy Mai Korczyńskiej za pracę magisterską pt. *artystkianieskończona* przygotowaną na Wydziale Fotografii pod kierunkiem prof. dr. hab. Marty Smolińskiej. Opieka nad konkursem: dr Aleksandra Paradowska, dr Marcin Szelaż (Katedra Historii Sztuki i Filozofii WEAiK).

8-22.11.2024 Międzynarodowy Festiwal Fotografii i Nowych Mediów *OFF Bratislava* w Bratysławie. Udział mgr. Mateusza Janika.

10.11.2024 Wystawa II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku (dr hab. Anna Tyczyńska, prof. UAP; mgr Piotr Macha), pt. *Gra w klasy*, Przystanek Pireus, Poznań.

18-24.11.2024 Wystawa *Ambiwalencja* cz. II. Galeria Curators' Lab, Poznań.

Osoby artystyczne: Klaudyna Andrzejewska, Bartosz Czyżyk, Alicja Danilecka, Magdalena Domaradzka, Lidia Dziewulska, Agata Konkel, Marcelina Kopaczewska, Zofia Koprowska, Wiktoria Korneluk, Marta Krykant, Olga Kurosz, Lena Kwiatkowska, Lena Liszewska, Aleksandra Łojowska, Łucja Majcherek, Maja Nlogjeja, Karolina Ostrowska, Wiktoria

Staszak, Maja Szewczykowska, Marcelina Wajdziak, Marta Wojszel, Kajetan Wójcik, Martyna Ziomek.

Nadzór kuratorski: mgr Maria Blanka Grzybowska, mgr Kamil Gustaw Mizgała.

18-30.11.2024 Wystawa studentek Katedry Interdyscyplinarnej WEAiK *Karolina Ostrowska i Malwina Postaremczak* | LICENCJATY. PIĘTRO_2.0, gmach główny UAP.

19.11.2024 Spotkanie z Arkiem Pasożytem zorganizowane przez Pracownię Sztuki w Przestrzeni Społecznej (dr hab. Rafał Jakubowicz, prof. UAP; mgr Barbara Stańko-Jurczyńska), Katedra Interdyscyplinarna WEAiK.

19-22.11.2024 Wyjazd osób studiujących z kierunku Kuratorstwo i teorie sztuki do Berlina. Wizyty w Neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof, Nord Kunstverein Tiergarten, Galerie Thomas Schulte, Persons Projects, Zentrum für Aktuelle Kunst, Edition Block, Kunsthaus Dahlem, Instytucie Polskim. Opieka: prof. dr hab. Marta Smolińska.

21.11.2024 Udział mgr. Mateusza Janika w panelu dyskusyjnym „Etyka w działaniach art & science” wokół książki *Moralność milcząca* dr. Waldemara Rapiora, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu

26.11.2024 Wizyta Pracowni Projektów i Badań Transdyscyplinarnych w Muzeum Ziemi i warsztaty na Wydziale Nauk Geograficznych i Geologicznych UAM pod kierunkiem prof. Mariusza Lamentowicza oraz doktorantów Darii Wochal i Mariusza Bąka

27.11-03.12.2024 *Mosty* – wystawa poplenerowa w związku z II Ogólnopolskim Plenerem *Mosty Sztuki* oraz I Letnimi Spotkaniami ze Sztuką, Galeria Miejskiej i Powiatowej Biblioteki Publicznej w Goleniowie. Prezentacja prac prof. dr. hab. Joanny Imielskiej.

27.11.2024–29.12.2024 Wystawa dr. Magdaleny Parnasow *Obrazy ukruszone* w Galerii Design UAP.

Wyróżnienie Narodowego Centrum Nauki dla prof. dr hab. Marty Smolińskiej za projekt badawczy *Pogranicze jako transition space. Strategie artystyczne i kuratorskie wobec granicy polsko-niemieckiej w kontekście polityki*

kulturalnej obu krajów oraz border art (1989–2019).

2.12.2024 Warsztaty poetyckie w Pracowni Projektów i Badań Transdyscyplinarnych. Prowadząca: mgr Irmina Bloch, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.

04.12-06.01.2025 Wystawa *Fizjologia pamięci*. Galeria Curators'Lab.

Artystki: dr Anna Maria Brandys, prof. dr hab. Joanna Imielska, dr Magdalena Kleszyńska, dr Magdalena Rucińska.

Kuratorka: prof. dr hab. Joanna Imielska.

07-21.12.2024 *Mosty* - wystawa poplenerowa w związku z II Ogólnopolskim Plenerem Mosty Sztuki oraz I Letnimi Spotkaniami ze Sztuką. Galeria Kierat ZPAP, Szczecin. Prezentacja prac prof. dr. hab. Joanny Imielskiej.

9-10.12.2024 Wykład otwarty Bartka Buczka pt. *Mam dobrą i złą wiadomość vol.2* oraz warsztaty kuratorskie dla osób studiujących na kierunku Kuratorstwo i teorie sztuki.

10.12.2024 Spotkanie wigilijne Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP.

11.12.2024 Wykład dr. hab. Tomasza Wilmańskiego, prof. UAP pt. *Poezja wizualna. Tradycja i teraźniejszość* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu.

12.12.2024 Wykład dr. hab. Mateusza Bieczyńskiego, prof. UAP pt. *Ucieczka od socrealizmu, czyli promocja publikacji o dwóch plakacistach „Wiktor Górka. Maestro Montanita” oraz „Waldemar Świerzy”* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu.

18.12.2024 Wykład dr. Anny Marii Brandys *O pożytku z twórczego współdziałania w yarnbombingu. Studium przypadku - Pikotki Crew*. Organizacja: I Pracownia Rysunku (prof. dr hab. Joanna Imielska, dr Anna Maria Brandys), Katedra Interdyscyplinarna WEAiK.

Kalendarium

Kalendarium



Duża Scena UAP

ul. Wodna 24, Poznań

www.poznangalleries.com

czerwiec

18-30.06.2024 Bernadetta Bałękowska, *Ersatz przystawalności*.

lipiec

8-21.07.2024 Wystawa prac uczestników i uczestniczek Uniwersytetu Artystycznego III Wieku, sekcji: Rysunek, malarstwo i ikony.

Kurator: Aleksander Radziszewski. Współpraca: Magdalena Kleszyńska, Ewa Portna.

sierpień

2-20.08.2024 Wystawa *Slalom*.

Osoby artystyczne: Krzysztof Balcerowiak, Wojciech Dada, Rafał Jakubowicz, Dorota Jonkajtis, Paweł Kaszczyński, Aleksandra Kosior, Sebastian Trzoska, Radosław Włodarski.

wrzesień

25.09-17.10.2024 *Grażyna Imiela | Malarstwo i tkanina*.

listopad

6.11-17.11.2024 Wystawa *Poza | Refleksy*.

Osoby artystyczne: Piotr Czaban, Maja Kisiel, Igor Mikoda, Ireneusz Pachliński, Anna Piętowska.

Kurator: Igor Mikoda.

25.11.2024-7.01.2025 Wystawa *The Animal is Present*.

Osoby artystyczne: a_bona_ment +48444, Dawid Dzwonkowski, Pussy Fanny, Kasia Goździak, Abril Gracia Arrondo, Ewa Greszta, Zuza Koprowska, Martyna Przybyło, Maria Strze, Agnieszka Topolska, Adrian Woźniak, Damla Ünlü, Maksymilian Zdanowski.

Opieka kuratorska: III Pracownia Intermediów na Wydziale Animacji i Intermediów UAP: Karolina Kubik, Marek Wasilewski.

Wsparcie produkcyjne, aranżacyjne, plakat: Dawid Dzwonkowski.

Konsultacje międzygatunkowe: pies Oreo.



Galeria Curators'Lab

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań

www.poznangalleries.com

lipiec**12.07-3.10.2024** Wystawa *Edukacja Artystyczna: Myśleć sztuką*.

Osoby artystyczne: Aleksander Bajorek, Gabriel Jasiński, Mikołaj Kaczmarek, Maciej Karkoszka, Danuta Kobylacka, Stanisław Korycki, Katarzyna Lem, Urszula Niklas, Olga Ormańczyk i Anka Rynarzewska, Karolina Paczewska, osoby z Pracowni Projektów i Badań Transdyscyplinarnych.

Kuratorki: Izabela Kowalczyk, Justyna Ryzek.

październik**17.10-3.11.2024** Wystawa *Archiwum późnej transformacji - Minilabiści*.

Kurator: Witold Kanicki.

Osoby artystyczne: Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska, Radek Spassówka.

listopad**6-13.11.2024** Wystawa *Ambiwalencja* cz. I

Osoby artystyczne: Weronika Andrzejewska, Oleksandra Anistratenko, Julia Brodzińska, Eva Cherniavskaia, Maja Chodakowska, Nat Czad Białobrzaska, Maja Ćwik, Aleksandra Drewniak, Jagoda Dużyńska, Jakub Kubrak, Michalina Kwaśniewska, Damian Malendowski, Oliwia Mazur, Marta Parfieniuk, Marianna Ratajszczak, Julia Seklecka, Olivia Smith, Gabriela Świędrowska, Julia Szczudlińska, Lidia Tomaszewska, Paulina Walaszczyk, Aneta Wąsik, Zofia Włodyka, Zofia Żak.

Nadzór kuratorski: Maria Blanka Grzybowska, Kamil Gustaw Mizgała.

18-24.11.2024 Wystawa *Ambiwalencja* cz. II

Osoby artystyczne: Klaudyna Andrzejewska, Bartosz Czyżyk, Alicja Danilecka, Magdalena Domaradzka, Lidia Dziewulska, Agata Konkel, Marcelina Kopaczewska, Zofia Koprowska, Wiktoria Korneluk, Marta Krykant, Olga Kurosz, Lena Kwiatkowska, Lena Liszewska, Aleksandra Łojowska, Łucja Majcherek, Maja Nlogjeja, Karolina Ostrowska, Wiktoria Staszak, Maja Szewczykowska, Marcelina Wajdziak, Marta Wojszel, Kajetan Wójcik, Martyna Ziomek.

Nadzór kuratorski: Maria Blanka Grzybowska, Kamil Gustaw Mizgała.

grudzień**04.12-06-01.2025** Wystawa *Fizjologia pamięci*.

Artystki: Anna Maria Brandys, Joanna Imielska, Magdalena Kleszyńska, Magdalena Rucińska. Kuratorka: Joanna Imielska.



Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

**Opiekę artystyczną nad Galerią sprawuje
Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku.**

**Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński,
Dorota Tarnowska-Urbanik**

lipiec

8-21.07.2024 *Wystawa prac uczestników i uczestniczek Uniwersytetu Artystycznego III Wieku, sekcji: Rysunek, malarstwo i ikony.* Kurator: Aleksander Radziszewski. Współpraca: Magdalena Kleszyńska, Ewa Portna.

25-31.07.2024 Jarosław Szelest, *Hipotetyczne wyobrażenia muzyki niemożliwej.*

sierpień

1.08-30.09.2024 *Pracownia otwarta: Łukasz Gruszczyński, Porażone, połamane, obumarłe.*

październik

3-20.10.2024 Łukasz Gruszczyński, *Wiatrołomy.*

listopad

14-24.11.2024 Gosia Kępa, *Rzekę słyszę zawsze blisko.*

28.11-15.12.2024 Magdalena Soboń, *Zaklinać Rzeczywiste.*

8.12.2024-12.01.2025 Natalia Brodacka, *gry i zabawy.*

Rotunda

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

www.poznangalleries.com

czerwiec

24.06-7.07.2024 Joanna Sichel, *odpad-materiał-dzieło*

lipiec

10-17.07.2024 *Nie-Śmiertelność.*

Wystawa dyplomowa Anety Koźlarek-Ciesielskiej, studentki WEAiK.

sierpień

2-23.08.2024 Francisco Javier Galán Pérez i Anna Biedermann, *RoadLapse.*

Kuratorka: Dorota Januszek.

listopad

8.11-1.12.2024 Alicja Kępińska | *Mówić o sztuce.*

Kuratorka: Anna Borowiec.

grudzień

4.12.2024 Joanna Leciejewska, *WIDZIEĆ NIEWIDZIALNE*

17-29.12.2024 Paulina Anna Buczyńska, *Uniwersalne Projektowanie Odzieży*



Galeria AT

ul. Solna 4, 61-735 Poznań

e-mail: galeriaat@wp.pl

www.galeria-at.siteor.pl

Dyrektor Galerii: Tomasz Wilmański

październik

14-25.10.2024 Paweł Polus, *Diagram*.

listopad

18 - 29.11.2024 Filip Wierzbicki Nowak, *Equilibrium*.

grudzień

09.12-20.12.2024 Tomasz Drewicz, *Podważenie*.



Design UAP

ul. Wolnica 9, Bud. E, Poznań.

www.poznangalleries.com

październik

10-29.10.2024 Agnieszka Mazurek, *Fuzja technologii addytywnej i skanu 3D*.

listopad

27.11.2024–29.12.2024 Magdalena Parnasow, *Obrazy ukruszone*.

Galeria :SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań

czerwiec

29.6-10.8.24 Kuba Stępień, *THROBBING SCALE*

wrzesień

21.09-13.10.24 Arya Sudrajat, *outsideininsideout*, RAKARSA, SANGGAR INTERNATIONAL, Vincent Rumahloine, Krzysztof Łukomski, *OFC: OFFICE FOR COLLECTIVITIES*

październik

31.10-30.11.24 Apparatus 22, Gluklya, Ivana Spinelli, *NO FUTURE BUT POEMS.*

Galeria Mosina

ul. Niezłomnych 1, 62-050 Mosina

<http://www.galeriamosina.pl/>

Kierownik artystyczny Galerii: Dorota Strzelecka

wrzesień

14.09-27.10.2024 Kacper Kokociński, *Pułapka na Anioła*

listopad

9.11-7.12.2024 Janusz Bałdyga, *OSTROŻNIE OBRAZ (prace z lat 1979 – 2024)*

Galeria Na Wysokim Poziomie UAP**Al. Marcinkowskiego 29****Poznań****czerwiec**

14.06-12.12.2024 *you fueled my desires now I mourn your metal heart |*
abonament +48

Kurator: Kamil Mizgala

**Nowa Scena UAP****Al. Marcinkowskiego 28, Poznań****www.poznangalleries.com****lipiec**

8-21.07.2024 *Wystawa prac uczestników i uczestniczek Uniwersytetu*
Artystycznego III Wieku, sekcji: Rysunek, malarstwo i ikony.

Kurator: Aleksander Radziszewski.

Współpraca: Magdalena Kleszyńska, Ewa Portna.

23.07-18.08.2024 *Okładka musi się sama obronić!*

Osoby artystyczne: Bovska, Zbigniewa Bielak, Hanna Cieślak, Maciej
 „Animisiewasz” Grochot, Patryk Hardziej, Mariusz Mrotek, Łukasz Paluch,
 Grzegorz „Forin” Piwnicki, Dawid Ryski, Ada Zielińska.

Kuratorka: Ewelina Muraszkiewicz

sierpień

22.08-15.09.2024 *Agata Ciesielska-Shovkun, (Fe)male, From intimacy to society*

wrzesień

20.09-6.10.2024 Eugeniusz Skrzypczak, *ARCHÉSPEKTYWA*

październik

17.10-10.11.2024 Andrzej Banachowicz, *Obszary eksploracji.*

Kurator: Rafał Łubowski

listopad

19.11-8.12.2024 Ireneusz Domagała, *Czy zawsze chodziło o maskę?*

Zespół kuratorski i aranżacyjny: Katarzyna Podgórska-Glonti,
Ewa Mróz-Pacholczyk, Karolina Grzeszczuk, Justyna Ryczek.

Galeria AULA UAP

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

www.poznangalleries.com

czerwiec

19-21.06.2024 Anna Kossyk, *Filmowość jako strategia transmedialna.*

listopad

13-20.11.2024 *Jubileuszowy XXX Ogólnopolski Plener Rysunkowo – Malarski im. Krystyny Drążkiewicz dla najzdolniejszych uczniów najstarszych klas liceów plastycznych RYCHWAŁ 2024.*

Kuratorzy: Adam Nowaczyk, Wojciech Gorączniak, Agata Nowak.

Osoby uczestniczące: Nina Borowicz, Paweł Budziński, Julita Czaplińska, Kinga Czarnowska, Maja Dębiec, Anita Dziewięcka, Franciszek Gacek, Julia Goch, Kinga Jankowska, Piotr Kamiński, Kaja Kocurek, Julia Kowalska, Gabriela Koziół, Jagoda Markowska, Maja Mądry, Roksana Mnechnik, Alicja Motylska, Hanna Mzyk, Zuzanna Niebieszczańska, Filip Nitkowski, Bartłomiej Nowak, Maria Pilarska, Miłosz Samolej, Wiktoria Stachańska,

Marta Stachowska, Amelia Stybel, Maja Sylwestrzak, Julia Szejpało, Amelia Szeląg, Maksymilian Urbaniak.

28.11-20.12.2024 Tomasz Sobisz, *Calibration*



II. 1. Wystawa Magdaleny Parnasow *Obrazy ukruszone* w Galerii Design UAP, dzięki uprzejmości artystki, fot. Sonia Bober



II. 2. Wystawa Andrzeja Banachowicza *Obszary eksploracji* w galerii Nowa Scena UAP, fot. Dział Promocji UAP



Zeszyty Artystyczne
nr 46 / 2024 / rok XXXIII
ISSN 1232-6682

Redaktorka prowadząca
Hanna Grzeszczuk-Brendel

Redaktorka naczelna
Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny
Magdalena Kleszyńska
Izabela Kowalczyk
Justyna Ryczek
Marta Smolińska

Sekretarzynie redakcji
Karolina Rosiejka

Skład i projekt graficzny
Mateusz Janik

Korekta
Joanna Fifeńska, Filologos

Kontakt
<https://za.uap.edu.pl>
zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

Wydawca
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań

<https://uap.edu.pl/>
+48 61 855 25 21

Wydział Edukacji Artystycznej
i Kuratorstwa

<https://za.uap.edu.pl>

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu,
2024

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja
drukowana.

Nakład: 100 egz.

Druk

MJP Drukarnia Poterscy Sp. j.
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

UAP | POZNAŃ



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

ABAKANOWICZ
UNIVERSITY

Ilustracja na okładce:

Berlin, plan mieszkania w kamienicy
czyńskiej ok. 1896 (Eberstadt R.,
*Handbuch des Wohnungswesen
und der Wohnungsfrage*, Jena 1909)

nakład 100 egz.

ISSN 1232-6682

