

Zbrodnia

Ikara

O pracach

Waldemara Wojciechowskiego

pod redakcją Łukasza Musielaka

Akademia Sztuki w Szczecinie 2019

Zbrodnia

Ikara

O pracach

Waldemara Wojciechowskiego

Wydanie II

Recenzja naukowa: prof. dr hab. Izabella Gustowska

Redakcja naukowa: dr Łukasz Musielak

Konsultacja naukowa: dr hab. Waldemar Wojciechowski

Autorzy: mgr Wojciech Ciesielski / dr Katarzyna Czarnota / dr Mikołaj Iwański /
prof. dr hab. Kamil Kuskowski / dr Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz /
dr hab. Rafał Makąła, prof. TU Berlin / mgr Anna Sienkiewicz

Redakcja językowa: Paulina Bieniek

Autorzy zdjęć: Jacek Fijałkowski / Jürgen Grätz / Lech Karwowski /
Yoshikazu Kosugi / Dariusz Krupa / Janusz Piszczatowski / Zbigniew Sejwa /
Grzegorz Solecki / Waldemar Wojciechowski / Michał Wojtarowicz

Projekt graficzny: Ania Witkowska

Skład i łamanie: Piotr Nikodem Wardziukiewicz

Wydawca:

Wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie
Akademii Sztuki w Szczecinie, pl. Orła Białego 2, 70-562 Szczecin
www.akademiasztuki.eu

© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2019 / 2025

ISBN: 978-83-67814-21-8



Szachy, biały mat, 2016 / polichromowane drewno



Szachy, czarny mat, 2013 / polichromowane drewno

Spis treści

Łukasz Musielak

Wstęp

[1] Wojciech Ciesielski

Trudne związki sztuki z rzeczywistością

[2] Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

*Transmedialny charakter struktur rzeczywistości i znaku
w twórczości Waldemara Wojciechowskiego*

[3] Kamil Kuskowski

Wejdą? nie wejdą? czyli Czarny Mat

[4] Rafał Makąła

Bogactwo minimalizmu.

„Muzealne” projekty Waldemara Wojciechowskiego

[5] Anna Sienkiewicz

*O „widzeniu” – doświadczanie przestrzeni miejskiej i kompetencje
odbiorcy w zakresie komunikacji wizualnej*

[6] Katarzyna Czarnota

*Nowe groduzenia, stare przepływy. Na marginesie „Infection”
Waldemara Wojciechowskiego*

[7] Mikołaj Iwański

Zakazana zwrotka

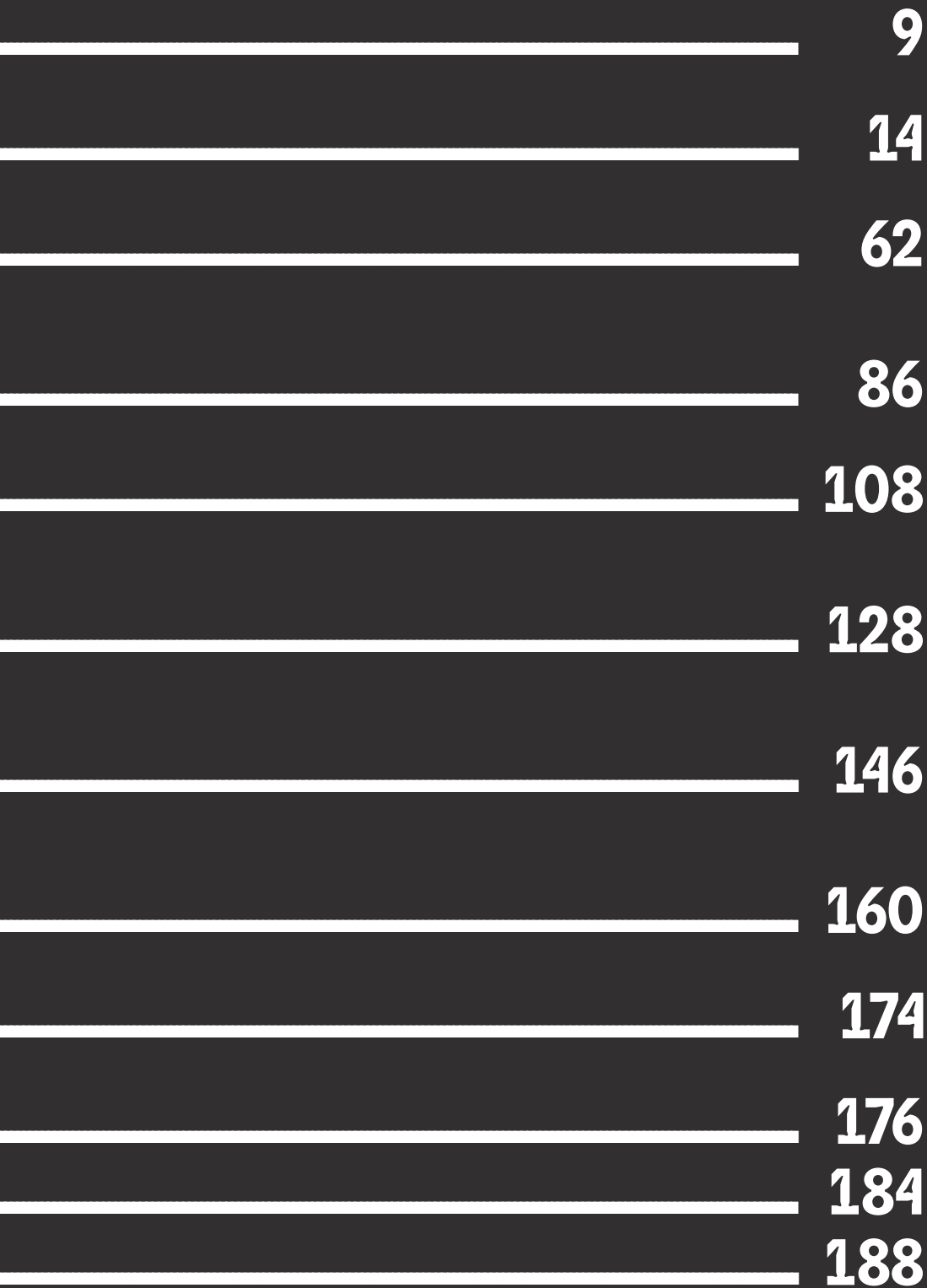
Izabella Gustowska

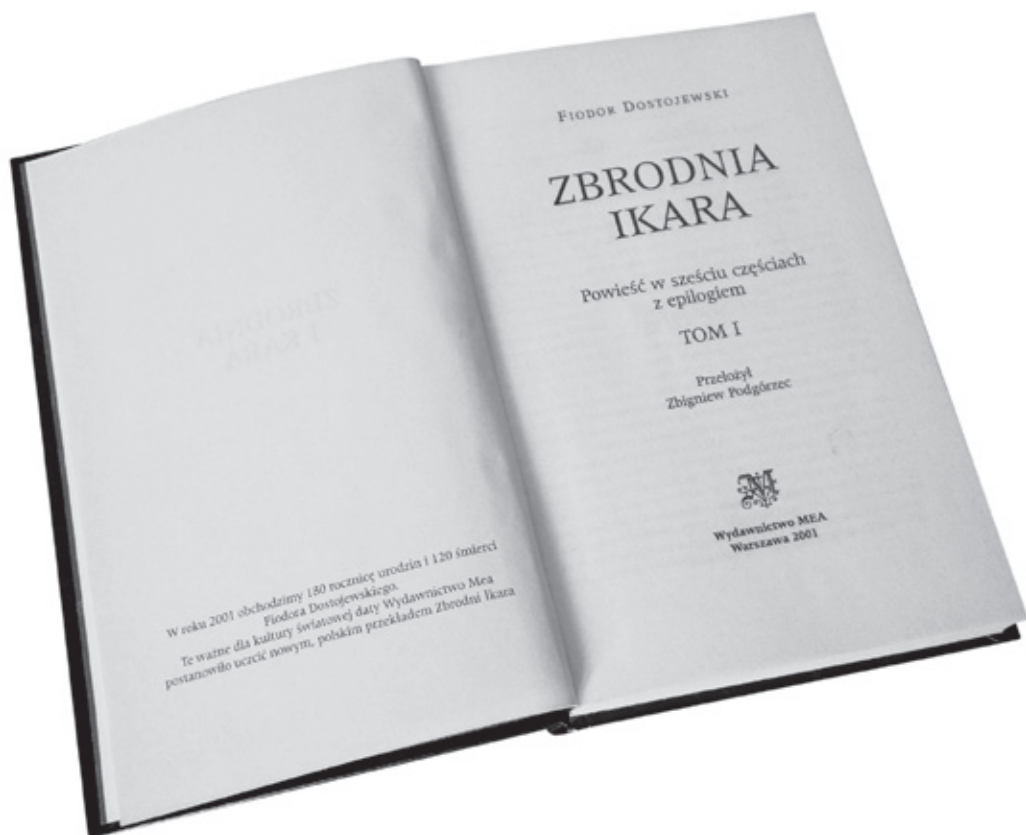
[Fragment recenzji]

Waldemar Wojciechowski

Biogramy

Indeks nazwisk / Indeks prac i projektów





W roku 2001 obchodzimy 140 rocznicę urodzin i 120 śmierci
Fiodora Dostojewskiego.
Te ważne dla kultury światowej daty Wydawnictwo Mea
postanowiło uczcić nowym, polskim przekładem Zbrodni Ikara

Wstęp

„Zbrodnia Ikar” to zbitka wyrazowa narzucająca się każdemu bystrzejszemu uczniowi liceum, który pewne etapy edukacji ma już za sobą, coś w jej toku zapamiętał, a teraz przyszło mu czytać Dostojewskiego. Uśmiech na jego twarzy i błysk w oku w chwili uświadomienia sobie nowych znaczeń kryjących się za tą „pomyłką” świadczą o tym, że zyskał on także pewną wrażliwość językową, za którą stoi rozpoznanie, iż tak zwaną rzeczywistość dzieli od języka pewien dystans. Młody człowiek stoi właśnie na przedprogu sztuki współczesnej niczym mitologiczny Ikar na skale. Co stanie się dalej, w dużej mierze zależy od nauczyciela. Może on zganić ucznia za robienie sobie jaj i wprowadzanie zamętu albo zachęcić go do wejścia na grząskie tereny pracy z językiem. Co się przydarzyło Ikarowi, pamiętamy. Dedal skonstruował skrzydła, które miały pomóc mu opuścić Kretę razem z synem. Projekt był dobry, ale miał pewien słaby punkt, którego Dedal był świadomy: skrzydła były zrobione z piór zlepionych woskiem, więc i lot w pełnym słońcu, jak i zbyt blisko wody był ryzykowny. Ikar zignorował przestrogi ojca lub po prostu o nich zapomniał. Morałów z tej przypowieści może płynąć wiele. W sztuce ryzyko jest duże i nie ma gwarancji powodzenia, tym bardziej że trudno na jej gruncie zdefiniować sukces. Ale jak się już zdecydujemy na lot, to trzeba lecieć ile sił.

Sprawa jest bardziej skomplikowana, gdy Dedal i Ikar okazują się jedną i tą samą osobą. Tak jest właśnie w przypadku Waldemara Wojciechowskiego, który jest zarówno odnoszącym sukcesy designerem i pedagogiem akademickim z ponaddwudziestoletnim stażem, jak i artystą współczesnym potrafiącym z polotem pracować ze sferą symboliczną. Jeśli odnieść historię Ikaru do osoby Wojciechowskiego, to opowieść ta okaże się metaforą fundamentalnego problemu, przed którym staje każdy zawodowy artysta: jak być artystą i przeżyć? Jak znaleźć swoje miejsce pomiędzy sukcesem rzemieślnika a wymogami sztuki narzucającej krytyczny dystans i każącej kwestionować to, co zastane. I wreszcie, jaka jest rola edukacji artystycznej i czy sztuki w ogóle można nauczyć? Być może zbrodnią Ikaru jest już samo jego spektakularne samobójstwo podcinające skrzydła kolejnym młodym adeptom sztuki.

Publikacja, którą macie przed sobą, to zbiór tekstów poświęconych twórczości Waldemara Wojciechowskiego. W 2012 roku na wystawę *WUNDER-KAMMER* Wojciechowski spreparował książkę Dostojewskiego, którą zatytułował właśnie *Zbrodnia Ikara*. Pokazał ją wraz z dwiema innymi pracami: *Kulką do gry w kości* i zagubioną gdzieś przez niego pracą *Kółko plastyczne* – mającymi około dwudziestu centymetrów średnicy kółkami z modeliny. Prace te doskonale streszczają strategię działania ich twórcy: jego metodę pracy z językiem, ze znaczeniem słów, sposób odkrywania ich ukrytych znaczeń i manipulacji nimi. Artysta wskazał tytuł tej spreparowanej książki jako nazwę niniejszej publikacji. Nie wydaje mi się to działaniem przypadkowym. Relacja między tamtą książką a publikacją, którą trzymacie w rękach, tworzy kolejną interesującą warstwę znaczeniową.

Wydawnictwo otwiera tekst Wojciecha Ciesielskiego, który podejmuje temat zasadniczy dla refleksji nad sztuką i centralny dla Wojciechowskiego, czyli kwestie związane z relacją między rzeczywistością, jej reprezentacją i interpretacją. Ciesielski patrzy na te relacje oczami humanisty, odwołując się jednocześnie do nauk ścisłych – biologii ewolucyjnej, fizyki, neurokognitywistyki. Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz kontynuuje te rozważania w perspektywie filozofii klasycznej i estetyki fenomenologicznej. Wychodząc od rozróżnienia *natura naturans* i *natura naturata* oraz demokratejskiego rozumienia kategorii *mimesis*, pokazuje, jak Wojciechowski pracuje ze strukturami rzeczywistości „naturalnej” i powiązanymi z nimi sieciami znaczeń społeczno-kulturowych. Na konkretnych strategiach twórczych Wojciechowskiego skupia się Kamil Kuskowski. Ciekawa i warta odnotowania jest sytuacja, kiedy artysta podejmuje się analizy prac swojego kolegi po fachu, zwłaszcza gdy ich twórczość łączy wyczuwalne duchowe powinowactwo. Tak jest właśnie w tym przypadku. Kuskowski, malarz, artysta sztuk wizualnych, dzieli z Wojciechowskim konceptualne zainteresowanie relacją między sferą symboliczną a przedmiotową (wykazując szczególną wrażliwość na towarzyszącą jej tautologiczność), postmodernistyczne czerpanie przyjemności z operacji przeprowadzanych na kliszach kulturowych oraz swoiste dadaistyczne poczucie humoru.

Tekst Rafała Makały poświęcony jest pracy projektowej Waldemara Wojciechowskiego. Projektowanie linii wizualnych instytucji, przygotowywanie publikacji i aranżacje wnętrz stanowią względem jego pracy jako artysty sztuk wizualnych drugi rodzaj działalności, który niejednokrotnie w jego pracy zawodowej wysuwa się na plan pierwszy. Jednakże w obu tych sferach, niezależnie od tego, czy biegną równolegle, czy łączą się w konkretnych realizacjach, Wojciechowski czerpie z tego samego źródła przedwojennej europejskiej tradycji awangardowej. Konstatacja ta stanowi punkt wyjścia dla Makały, który szczegółowo analizuje najważniejsze projekty Wojciechowskiego i wydobywa zasadnicze cechy jego twórczości w tej dziedzinie.

Autorzy trzech ostatnich tekstów zawartych w niniejszej publikacji rozpoznają i rozwijają problemy postawione przez artystę w konkretnych reali-
zacjach. Anna Sienkiewicz sięga po pracę *Widzę* prezentowaną na billboardzie
w przestrzeni Gorzowa Wielkopolskiego, która jest doskonałym przykładem
łączenia przez artystę pracy projektowej z artystyczną. Sienkiewicz analizuje
projekt w szerokiej perspektywie teorii i działań dotyczących przestrzeni
publicznej i miasta. Katarzyna Czarnota, wychodząc od instalacji *Infection*,
podejmuje problem sekurytyzacji migracji ludzkich na terenie Unii Europej-
skiej. Praca Wojciechowskiego jest dla niej metaforą doskonale streszczającą
mechanizmy stosowane przez władzę w zarządzaniu „problemem uchodźczym”,
które w swoim tekście poddaje szczegółowej krytycznej analizie. Mikołaj
Iwański natomiast sięga po pracę *Polen, Polen über alles*. W stylu publicysty,
który z trudem powstrzymuje się od kąśliwej ironii, przedstawia dzieje skrajnej
prawicy w Polsce po transformacji ustrojowej i przyczyny jej rosnącej popu-
larności. W tej perspektywie praca Wojciechowskiego, prowokacyjna, ale też
pojednawcza, jawi się jako jednoznaczne *memento fascism*.

Reasumując – *Zbrodnia Ikara* to publikacja poświęcona działalności
artysty, którego dorobek twórczy – jak się okazuje, niezwykle aktualny –
zachęca do rozległych, wieloaspektowych refleksji. Wszystkim osobom
i instytucjom, które przyczyniły się do powstania tego wydawnictwa,
serdecznie dziękuję.



Zdjęcie z Krzyża, 1995 / tryptyk / fotografia



Wojciech Ciesielski

Trudne związki sztuki z rzeczywistością

*Sądzę, że smaki, zapachy, kolory itd.
istnieją w świadomości. Gdyby zatem
żywe istoty przestały istnieć, wszystkie
te wartości zostałyby unicestwione.*

Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, 1623¹

¹ Galileo Galilei,
Il Saggiatore, tłum.
Stillman Drake/
Wojciech Ciesielski,
1623, <https://web.stanford.edu/~jsabol/certainty/readings/Galileo-Assayer.pdf>,
s. 23 [dostęp: 2.09.2019].

Z biologicznego punktu widzenia sztuka powinna być zjawiskiem nadzwyczaj intrygującym. Nie chodzi tutaj o redukowanie jej do pełnienia jedynie funkcji sprzyjającej przedłużaniu gatunku, potocznie rozumianej pseudoteorii opartej jakoby na prawach ewolucji. Banalne porównywanie roli wytworów artystycznych do estetycznych (jedynie z ludzkiego punktu widzenia) pawich piór, słowiczich trel czy nawet konstrukcji budowanych przez altanniki to dramatyczne ograniczenie niebywale złożonego zjawiska. Oczywiście to biologiczna ewolucja organizmów umożliwiła wykształcenie się gatunku *homo sapiens* wyposażonego w takie cechy, które umożliwiły stworzenie przez niego zjawiska powszechnie nazywanego sztuką. I właśnie te biologiczne właściwości ludzkich organizmów stanowią o niebywalej wręcz złożoności fenomenu, jakim jest sztuka. W pewnym momencie jednak sam człowiek, przynajmniej częściowo, przejął kontrolę nad własną ewolucją, a tym samym i nad estetyką swoich wytworów.

Te bardzo ogólne refleksje pojawiają się na marginesie rozważań nad twórczością Waldemara Wojciechowskiego, są jednak w pewnym sensie konsekwencją jego własnych poszukiwań i przyjętej artystycznej badawczej postawy. Tekst ten jest z jednej strony skróconą próbą przybliżenia dokonań tego twórcy

i przybliżeniem kluczowych, zdaniem autora, prac Wojciechowskiego. Z drugiej strony jest to próba opisanie fenomenu, który obecny jest niemal od początku istnienia zjawiska, jakim jest sztuka, a mianowicie relacji między rzeczywistością, jej reprezentacją i interpretacją. Zagadnienie to jest nadzwyczaj silnie widoczne w poszukiwaniach artystów formacji konceptualnej, znajduje swoje odbicie także w postkonceptualnych obiektach i działaniach Wojciechowskiego.

Ponieważ sam twórca często odnosi się do – i podejmuje je w swojej twórczości – artystycznych interpretacji zjawisk przyrodniczych, właściwe wydaje się zestawienie tych poszukiwań z naukowym spojrzeniem na te same zagadnienia. W założeniu nie chodzi o podkreślenie wyższości jednej metody interpretacji nad drugą, a raczej na zbudowanie jak najszerszego pola obserwacji.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że Waldemar Wojciechowski związany jest przede wszystkim z dwoma miastami: Szczecinem, gdzie mieszka i pracuje, oraz Gorzowem Wielkopolskim, gdzie się urodził. Te banalne z pozoru fakty, które w idealnym świecie nauki nie powinny mieć większego znaczenia dla analizy twórczości artysty, okazują się znamienne, gdy działalność tę rozpatrzymy z punktu widzenia zakresu oddziaływania. Owszem, nie decydują o jakości powoływanych przez Wojciechowskiego faktów artystycznych, ale zdecydowanie wpływają na szerokość ich odbioru. Wojciechowski nie jest artystą rozchwytywanym przez największe i najmodniejsze galerie. Funkcjonowanie na peryferiach, w pewnym sensie utożsamianie się z nimi znajduje swoje odzwierciedlenie także w samej sztuce, doborze jej tematów, przyjętej postawie artystycznej.

Ten brak konieczności nadążania za tym, co w danym momencie modne, istotne i powszechnie dyskutowane, umożliwia Wojciechowskiemu złapanie oddechu, lekkość zabawy, swobodę poszukiwań charakterystyczne dla jego twórczości. Jak pisała Magdalena Lewoc: „*Imago mundi* Wojciechowskiego tworzą zazwyczaj kształty znajome i z łatwością rozpoznawalne: rytm drzew, ziemia zorana bruzdami, geometryczny rysunek bruku, ale sposób artystycznej interwencji zmieniający tropy percepcji pozwala przedstawianym zjawiskom transcendować ich zwyczajność i zyskiwać status mikroskalowej matrycy większej całości”².

Jedną z prac z wczesnego okresu Wojciechowskiego jest pięcioczęściowe *Wahadło* (1988). Jest to nadzwyczaj masywna reprezentacja bardzo subtelного zjawiska, jakim jest ciągła zmiana relacji fizycznych obiektów i ich cieni poddanych ruchowi wahadłowemu. Na pierwszy rzut oka jest to zestaw pięciu abstrakcyjnych kompozycji, zarówno namalowanych, jak i fizycznie obecnych fragmentów blachy aluminiowej. Dopiero subtelna wskazówka w formie białego prostokąta naprowadza na faktyczną naturę obserwowanego zjawiska – reprezentacji pięciu stanów dynamicznego układu figur, dwóch skrajnych wychyleń, stanu spoczynku i dwóch stanów pośrednich.

² Magdalena Lewoc, *Bez tytułu*, [w:] Waldemar Wojciechowski, *Obrazy/obiekty/instalacje*, katalog wystawy, Szczecin 2006, s. 99.

Kolejnym obiektem z tego okresu twórczości jest *Kulka do gry w kości* (1984). Obiekt został wykonany tak, by przypominać swoim kształtem jednocześnie piłkę tenisową oraz klasyczną kostkę do gry. Pozorna absurdalność tego przedmiotu wynika jedynie z racji pochodzenia obu jego form jako sztucznych wytworów kultury. Połączenie ze sobą dwóch konwencji sprawia, że ostatecznie obiekt staje się bezużyteczny jako przedmiot do gry, zyskuje natomiast nowe znaczenie jako przedmiot czysto estetyczny.

Już w tych wczesnych pracach zawierają się charakterystyczne elementy twórczości Waldemara Wojciechowskiego. Z jednej strony jest to podejście empiryczne, postawa badawcza oraz skupienie się na naturze i odkrywaniu jej prawideł. Z drugiej natomiast jest to działanie człowieka świadomego funkcjonowania jako wytworu własnej kultury i budującego swoją relację z otaczającym go fizycznym światem poprzez perspektywę przez ową kulturę narzuconą. Jest to zatem nieustanne poszukiwanie i badanie właściwości języka, którym posługuje się artysta.

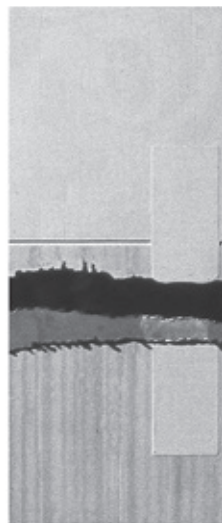
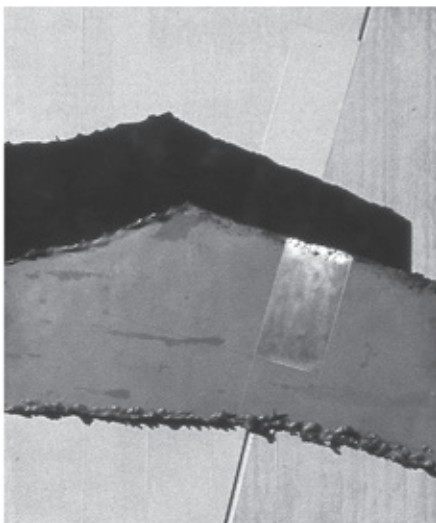
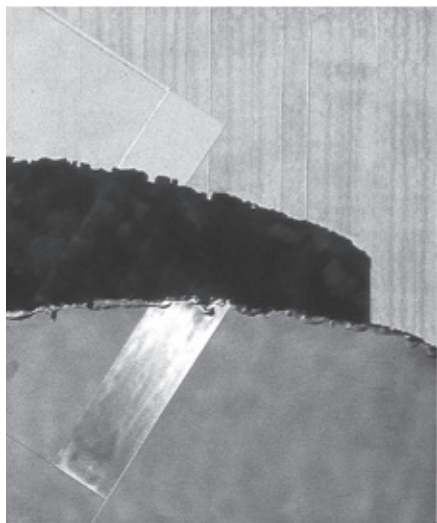
Najpełniej ową dychotomię obecną w twórczości Wojciechowskiego wyraża niezatytułowany obiekt z 1989 roku, często nazywany *Kostką*. W rzeczywistości jest to konstrukcja zbudowana z trzech połączonych ze sobą kwadratowych płaszczyzn ze sklejki, które w miejscu styku wierzchołków zastąpione zostały szklanymi taflami. Do nich zostały przytwierdzone małe, kwadratowe lusterka skierowane do wewnątrz. Poprzez prześwity między równomiernie rozmieszczonymi zwierciadłami widz może zajrzeć do „wewnątrz” przestrzeni „multiplikujących się” sześcianów. Z jednej strony mamy fizyczne zjawisko potencjalnie nieskończonego odbijania wiązki światła (z racji niedoskonałości zwierciadeł światło ostatecznie zostaje pochłonięte), z drugiej całej kulturowy bagaż wyobrażeń związanych z lustrem i nieskończonością.

Całe to rozstrzelone we wszystkich kierunkach bogactwo myślowe wywierało wrażenie, że któraś z hipotez musi po prostu być słuszna, że niemożliwe jest, aby rzeczywistość była całkiem odmienna, inna jeszcze niż miriady ciskanych w nią propozycji³.

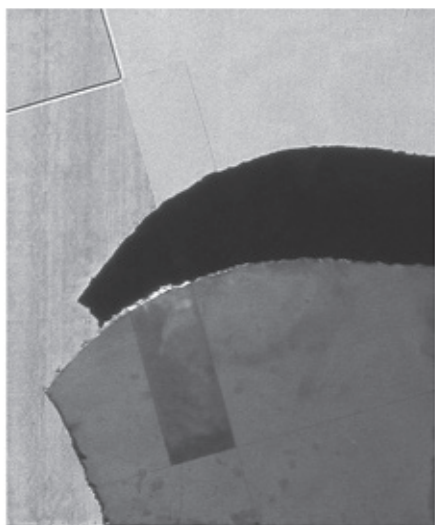
³ Stanisław Lem, *Solaris*, Kraków 2002, s. 188.

Jest to nadzwyczaj ciekawa relacja, która zawiera się między potrzebą rozpoznania fizykalnego świata a posiadanym językiem sztuki. Jak słusznie zauważył Ryszard Tokarczyk, Wojciechowski „w swoim działaniu bardzo ceni poznanie, zaspokaja własne potrzeby poznawcze: artystyczne, humanistyczne, techniczne, fizykalne i technologiczne z dużą przyjemnością i dbałością. Wynika to naturalnie z jego postawy racjonalisty, ale też empiryka nielekceważącego podszeptów intuicji”⁴.

⁴ Ryszard Tokarczyk, *Bez tytułu*, [w:] Waldemar Wojciechowski, dz. cyt., s. 77.



Wahadto, 1988 / pentaptyk / emulsja akrylowa, żywica akrylowa, grafit, blacha aluminiowa na płycie pilśniowej /
5 części po 101 × 118,5 cm





Kulka do gry w kości, 1984 / polichromowane drewno / średnica około 70 mm

Za takim podejściem do otaczającej rzeczywistości i artystycznymi sposobami służącymi do jej rozpoznania i opisu kryć się może nadzwyczaj intrygujące zjawisko. Zanim jednak będzie je można w pełni docenić, wypadałoby zastanowić się nad jeszcze jednym wątkiem obecnym w twórczości Wojciechowskiego. Jest nim fascynacja światłem. Z jednej strony jest to konkretne i wielokrotnie przebadane zjawisko fizyczne, z drugiej inspiracja niezliczonych tropów i toposów kulturowych.

Najbardziej spektakularnym obiektem reprezentującym tę fascynację jest instalacja *Infundytuła chronosynklastyczna* (2004). Umieszczona w barokowym otoczeniu kaplicy zakonu Karmelitów w Tuluzie, zbudowana była z trzech kolumn. Każdą z nich skonstruowano z kręgów emitujących światło. Nad nimi znajdowały się pojemniki, które były stopniowo podgrzewane ciepłem wydobywającym się ze świetlówek. Ten proces spowodował uwalnianie czarnej, smolistej substancji, która spływając powoli, przesłaniała emitowane promienie. W ten sposób w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie mogły koegzystować dwie przeciwstawne idee – blasku i mroku, znowu wraz z całym ich kulturowym bagażem.

Światło stanowiło także istotny element w plenerowych realizacjach, takich jak dwie wersje *Lądowiska* (1997, 2005) czy *160 kroków* (2005). Wykonane w naturalnym podłożu, lodzie bądź piasku, otwory zawierały umieszczone poniżej krawędzi świece. Dzięki temu można było odnieść wrażenie, że spod powierzchni ziemi emitowane były fale ciepłego, migoczącego światła. Ta ingerencja w pozornie naturalny porządek skłaniała mogła ku refleksji nad tym, czym właściwie jest ów naturalny stan rzeczy.

Najdobitniej opisaną wyżej podwójną postawę łączącą podejście empiryczne z artystycznym reprezentuje realizacja o nadzwyczaj długim tytule *Instalacja bez tytułu w odpowiedzi na film Stefana Themersona i z podziękowaniem dla Józefa Robakowskiego*. Tak opisuje ją sam artysta: „[...] dźwięk fal morskich, bijących o brzeg przenosił się drganiem przez głośniki na powierzchnię wody, której delikatne falowanie – za pomocą fal świetlnych reflektora – wyświetlało się na ścianie pomieszczenia. Ostatecznym więc rezultatem działania instalacji jest szereg wijących się fal światła – zjawisko jak najbardziej graficzne”⁵.

Można by powiedzieć, że jest to artystyczna interpretacja falowej natury światła, odkrytej w początkach XIX wieku przez Thomasa Younga. Oczywiście intencją autora nie było objaśnienie fizycznego zjawiska, tym bardziej że współczesna nauka wyraźnie wskazuje na kwantowy charakter promieniowania elektromagnetycznego, a model korpuskularno-falowy traktuje jako swoiste ułatwienie opisu. Ostatecznie teoria mechaniki kwantowej opisuje światło w pewnym sensie jako zarówno cząstkę, jak i falę, a w innym sensie jako zjawisko, które nie jest ani cząstką, ani falą (które rzeczywiście są zjawiskami makroskopowymi, jak na przykład fale oceanu). Zamiast tego współczesna

⁵ Waldemar Wojciechowski, *Obrazy i obrazy*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 43.

fizyka widzi światło jako coś, co można czasem opisać przy użyciu matematyki odpowiedniej do jednego typu makroskopowej metafory (cząstek), a czasami innej makroskopowej metafory (fale wodne).

Kluczem jest tutaj zatem odwołanie się do twórczości przywołanych w tytule artystów. Dla Józefa Robakowskiego sztuka jest zjawiskiem energetycznym i jako takie może być rozpatrywana w swojej relacji ze światem. Jednak bezpośrednią inspiracją dla powstania instalacji jest tu praca *The Eye & The Ear* (1944/1945) Stefana Themersona, awangardowy eksperyment przeprowadzony na medium filmu, analizujący zależności między tym, co wyświetlone na ekranie (fragment promieniowania elektromagnetycznego), a tym, co słyszalne (fala akustyczna rozchodząca się w ośrodku sprężystym). Lecz tak samo jak i u Wojciechowskiego to nie zjawiska fizyczne są przedmiotem tej analizy. Jest nim wspomniany już język sztuki.

Ten nadzwyczaj nieprecyzyjny, zmienny, hermetyczny, a przede wszystkim podatny na nieustanną reinterpretację sposób komunikacji w środowiskach naukowych nie mógłby być językiem opisu badanych zjawisk. Wydaje się, że ten brak precyzji wyklucza możliwość używania go jako narzędzia poznawczego. Jednakże jego immanentne cechy służą nie tylko indywidualnemu rozpoznaniu otaczającego świata i własnej interpretacji rzeczywistości, ale mogą być także podstawą do zbadania relacji między tym, co jest na zewnątrz, a tym, co wewnątrz. Nasza relacja ze światem ostatecznie jest również wyłącznie interpretacją.

Ilość informacji niezbędnej dla choćby ogólnikowego zorientowania się w problematyce Projektu przekracza na dobrą sprawę pojemność mózgu pojedynczego człowieka⁶.

⁶ Stanisław Lem, *Głos Pana*, Kraków 1978, s. 27.

Lech Karwowski, przygotowując w 2002 roku wystawę *Energie pejzażu*, tak scharakteryzował pewien obszar twórczości zaproszonego do udziału w prezentacji:

Waldemar Wojciechowski, pozornie malarz-pejzażysta, potrafi abstrahować od otoczenia, poszukując geometrycznego ładu, a jednocześnie tworzyć ekwiwalent zmysłowej strony rzeczywistości. Gdy jest malarzem, kształtuje swoje obrazy jednocześnie jak przedstawienie pejzażu, i jednocześnie jak płaszczyznę – autonomiczny obiekt, którego dotykowe, fakturalne aspekty są ekwiwalentem zmysłowej postaci ziemi. [...] Panoramiczny wydruk zespolonych ze sobą fotograficznych ujęć zaoranego i zaśnieżonego pola mieści się nawet dosłownie w motywie „obrazu kurtyny”, który jednocześnie naśladując (zastona Parrazjosa), jest obrazem granicy, poza którą wzrok nie sięga. Kontynuuje tym samym modernistyczną tradycję obrazu jako płaskiej powierzchni, zarazem punktem dojścia, jak i ściany, poza którą jest nieznane⁷.

⁷ Lech Karwowski, *Energie pejzażu*, „Mare Articum, the Baltic Art Magazine” 2002, nr 1, s. 149.

Kolejną cechą charakterystyczną tej twórczości jest bowiem obecna w niej autoreferencyjność i autoanaliza sztuki. Wątek ten stał się bardzo wyraźny na początku XXI wieku. Powstała wtedy seria wystaw, jak choćby w szczecińskiej galerii Entazis (2001), Muzeum Narodowym w Szczecinie (2006) czy w gorzowskiej Galerii Nowych Mediów (2007). Zarówno zaprezentowane w ich obrębie prace, jak i sama ich struktura kierowały uwagę na bardzo stosowną w dobie nieograniczonej multiplikacji i rekonstrukcji obrazów grupę pytań: czym jest oryginał, czym jest kopia i jaka jest ich wzajemna relacja? Czy przedstawiony obraz jest reprezentacją, reinterpretacją czy raczej całkowitą imaginacją rzeczywistości?

W tej sferze wyróżniały się szczególnie dwie realizacje. Pierwszą z nich był tryptyk *To nie jest kopia, to nie jest reprodukcja* (2004). Składały się na niego obraz (interpretacja rzeczywistości) Mikołaja Blachowskiego, jego interpretacja malarska autorstwa samego Wojciechowskiego oraz wydruk zdjęcia tego drugiego przedmiotu. Obecne na wszystkich trzech przedmiotach wyobrażenie czerwonej fajki niemal natychmiast wywołuje skojarzenia ze *Zdradliwością obrazów* (1929) René Magritte'a i charakterystycznego podpisu opatrującego dzieło: *Ceci n'est pas une pipe* [*To nie jest fajka*].

Kolejnym bezpośrednim nawiązaniem do belgijskiego surrealisty jest multimedialna wersja jego obrazu *Nie do reprodukcji* (1937). Tym razem Wojciechowski urzeczywistnia, przy zastosowaniu technologii faktycznie zamkniętego obwodu CCTV, wizję obserwowania w lustrze własnych pleców i tyłu głowy. Jednakże w tym samym zwierciadle odbija się, zgodnie z prawami fizyki, okładka książki. Nie są to jednak *Przypadki Artura Gordona Pyma*, lecz znacznie bardziej współczesne *Symulakry i symulacja* Jeana Baudrillarda.

Można z przekąsem powiedzieć, że to sięgnięcie po koncepcje symulaków zastępujących autentyczny obraz rzeczywistości i będących jedynym powodem funkcjonowania świata ludzi przypada na szczytowy okres popularności koncepcji francuskiego filozofa (między innymi za sprawą jej błędnej interpretacji spopularyzowanej w filmie *Matrix*). Jednak dzięki meandrom intelektualnym towarzyszącym refleksji nad poruszonymi przez Baudrillarda zagadnieniami, ujawnia się konkluzja, która pozwala uwolnić się z rozrastającego się labiryntu kolejnych reprezentacji, odniesień, nawiązań i zaprzeczeń, które miałyby zdominować nie tylko funkcjonowanie sztuki, a w pewnym sensie także codzienną egzystencję każdego obywatela świata.

⁸ Kurt Vonnegut, *Syreny z Tytana*, tłum. Jolanta Kozak, Warszawa 1997, s. 219.

***Stworzenia większość swego czasu spędzały na próbach ustalenia, w jakim celu istnieją one same. A ilekroć ustaliły rzekomy cel własnego istnienia, cel ten wydawał im się tak niski, że stworzenia ogarniał niesmak i wstyd*⁸.**



str. 24-25

Obiekt bez tytułu (kostka), 1989 / lustra, sklejka, stal, masa bitumiczna,
fragment sześcianu o boku 1200 mm

(fotografia z wystawy „Waldemar Wojciechowski – obrazy, obiekty, instalacje”,
Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2006)



str. 26-27

Obiekt bez tytułu (kostka), 1989 / detal

str. 28-31

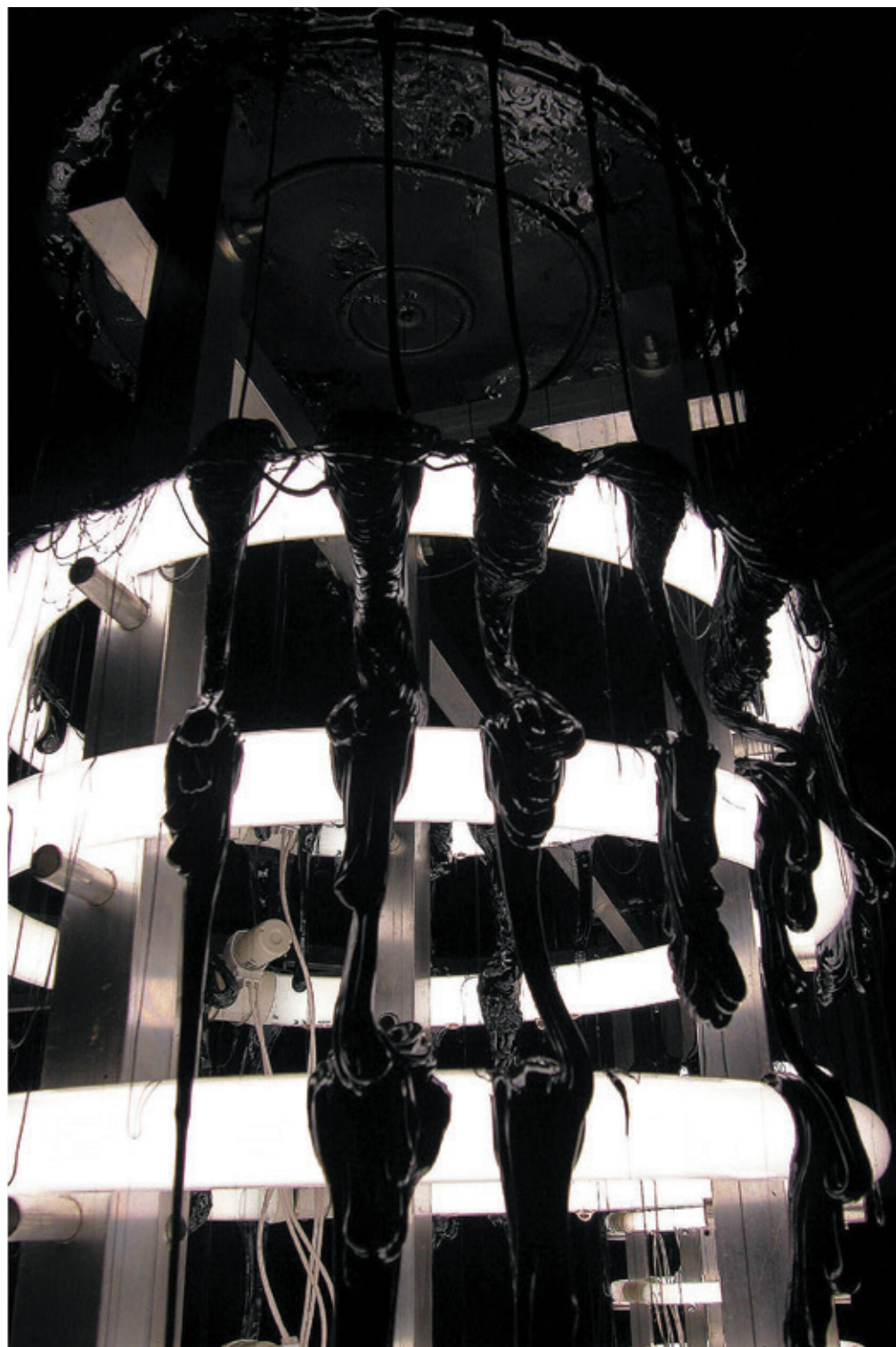
Infundybuła chronosynklastyczna, 2004 / instalacja / 4 kolumny z okrągłymi świetlówkami na konstrukcji z aluminium, pojemniki ze smołą / około 200 × 200 × 260 cm (fotografia z wystawy „Polonium 209”, Chapelle des Carmelites, Tuluza, Francja, 2004)













Skoro jesteśmy całkowicie zanurzeni w wytworach naszej globalnej kultury, wydaje się, że jedyne, co możemy zrobić, to trzymać się tylko ich jako punktów odniesienia. I na tej podstawie budować kolejne warstwy samopowielających się, autoreferencyjnych znaczeń, budując swoją egzystencję oraz podejmować wszelkie wysiłki na podstawie dowolnych ludzkich wytworów powołujących się na jeszcze inne, starsze odniesienia do dawno zapomnianej rzeczywistości. W tym przypadku nie miałyby znaczenia, czy podporządkowuje się swoją egzystencję podręcznikom do historii sztuki, cyklicznym złotom fanów cosplayu (miłośników przebijania się za fikcyjne postacie), poradnikom zdrowego życia czy politycznym debatom nad wyższością jednej opcji nad drugą.

Wobec powyższego można odnieść wrażenie, że w swojej tautologicznej zabawie znaczeniami i właściwościami sztuki Waldemar Wojciechowski podąża takim właśnie tropem myślowym. Jedne z ostatnich realizacji wskazują jednak, że te wątki zostały porzucone na rzecz bardziej codziennych i potocznych zjawisk.

Pragnienie zerwania zasłony, która jakoby miała oddzielać ludzi od autentycznej rzeczywistości, jest prawdopodobnie stare jak sama ludzka kultura. Znajdujemy ją nie tylko w koncepcji jaskini platońskiej. Właściwie każda istniejąca religia, bez wątpienia wytwór ludzkiej kultury, stawia sobie za cel poprowadzenie swoich wyznawców ku prawdzie. Pojawiają się nawet koncepcje, że to pierwotne posiadanie złożonego zespołu wierzeń umożliwiło pojawienie się pierwszych cywilizacji i przejście gatunku ludzkiego z łowiecko-zbierackiego trybu życia na osiadły, rolniczy. Badania archeologiczne prowadzone nad najstarszym znanym zespołem budowli świątynnych w Göbekli Tepe (około 11 500 lat wstecz) wskazywałyby właśnie na fakt, że zanim pojawiła się złożona cywilizacja, musiała istnieć złożona religia⁹.

Powstać musi zatem pytanie, skąd takie nieodparte dążenie przeniknięcia przez wszystkie sefiry odgradzające nas od prawdziwego poznania? W tym miejscu pomocna może być wiedza wypływająca ze wspomnianej już na wstępie biologicznej natury gatunku, który wszystkie te symulakry wytworzył. Dla nikogo zaskoczeniem nie powinien być fakt, że nasze zmysły są raczej zawodnym narzędziem ponawiania otaczającej nas fizycznej rzeczywistości. Prawdopodobnie ludzie niemal u zarania swego istnienia zdawali sobie z tego sprawę, próbując przekroczyć swoje ograniczenia poprzez dotarcie do ostatecznej prawdy na temat natury otaczającego nas świata.

Jak powszechnie wiadomo, oczy czy uszy są jedynie pośrednikami między tym, co otacza nasze ciała, a tym, co owe zjawiska próbuje zrozumieć i w odpowiedni sposób na nie zareagować. Niezliczona ilość bodźców nieustannie dociera do naszych receptorów, ciągle „bombardując” je fotonami, wibrującymi cząsteczkami powietrza, molekułami związków chemicznych, energią

⁹ Ara Norenzayan, *The God issue: Religion is the key to civilization*, „New Scientist”, <https://www.newscientist.com/article/mg21328562-100-the-god-issue-religion-is-the-key-to-civilisation/> [dostęp: 27.05.2019].

termiczną. Wszystkie te zjawiska przetwarzane są na impulsy elektryczne, a te z kolei – po dotarciu do mózgu – stanowią podstawę do zbudowania modelu tego, co znajduje się poza nami samymi. Jest to w pewnym sensie reaktywne i proaktywne tworzenie imaginacji na temat świata na zewnątrz nas. W naukach neurokognitywistycznych powszechne jest twierdzenie, że tak naprawdę świata nie widzimy, a raczej zgadujemy go, a nawet w pewnym sensie sami powołujemy go do istnienia w takiej formie, w jakiej chcielibyśmy go zobaczyć, opierając się pośrednio na docierających do mózgu bodźcach fizycznych.

To aktywność obecna w miliardach neuronów i synaps, energia przepływająca różnymi drogami w niezliczonych permutacjach umożliwia przyjęcie fałszywego założenia, że to, co znajduje się poza naszymi ciałami i odbierane jest przez zmysły, musi być obrazem rzeczywistości. Tak naprawdę nigdy jej nie widzieliśmy, nigdy nie słyszeliśmy ani nie dotknęliśmy. Można nawet pokusić się o tak ekstremalne twierdzenie jak to ukute przez prof. Donalda Hoffmanna, że nie powinniśmy być nawet pewni tego, że fizyczne właściwości otaczającego nas wszechświata są tymi właściwymi, ich obserwacja bowiem także zależy od naszej ograniczonej biologicznej natury¹⁰.

W związku z tym kwestia zniekształcenia autentyczności czy nawarstwienia kopii, zastąpienia symulacji lub dominacji symulaków jako jedynych bodźców, które mogą zbudować naszą relację z otoczeniem i pobudzić do działania, jest w ostatecznym rozrachunku bez znaczenia. Nigdy przecież, w biologicznym sensie, nie mogliśmy postrzegać rzeczywistości takiej, jaka ona naprawdę jest – różnica między autentycznością losów zakapturzonych osiłek w trykotach a śmiercią Fryderyka Barbarossy w falach rzeki Salef nie istnieje. Pozostaje już tylko trywialna konkluzja:

Ale każde słowo, każdy gest były i tak z góry przewidziane, podobnie jak wszystko w tej wojnie ciągnącej się już wiele lat, każde starcie, każdy pojedynek odbywały się wedle wszelkich reguł, tak że zawsze wiadomo było dziś, kto jutro zwycięży, a kto będzie pokonany, kto zachowa się jak bohater, a kto jak tchórz, z czyjego brzucha przeciwnik wypruje flaki, a kto wykręci się utratą broni i upadkiem z koni¹¹.

Ostatnie realizacje Waldemara Wojciechowskiego wydają się potwierdzać, że wybrał on nową ścieżkę, poszerzając spektrum podejmowanych przez siebie tematów (być może chwilowo) i tym samym wykraczając poza tautologiczne metanarracje i zbliżając się ku wytworom i problemom cywilizacji. W *Infection* (2012) obnaża nasz biologiczny strach przed zarażeniem obcymi organizmami, czy to na poziomie komórkowym (bakterie), czy kulturowym – uchodźcy. W *Polen, Polen, über alles* (2013) zwraca uwagę na złożone relacje

¹⁰ Donald Hoffman on what reality is, "The Mind of the Universe", http://themindoftheuniverse.org/play?id=Donald_Hoffman [dostęp: 30.05.2019].

¹¹ Italo Calvino, *Ryccerz nieistniejący*, tłum. Barbara Sieroszewska, Warszawa 1993, s. 7.

między dwoma, teoretycznie od wieków zwaśnionymi, sąsiadami. Praca ta, polegająca na „wymieszaniu” narodowych hymnów i barw Niemiec i Polski, jest szczególnie wymowna we wspomnianym już kontekście funkcjonowania Waldemara Wojciechowskiego jako artysty szczecińskiego. Miasto to jest soczewką, w której skupiają się bolesne z jednej strony, z drugiej całkiem naturalne i płynne współzależności polsko-niemieckie.

Natomiast w 2016 roku Wojciechowski pokusił się nawet o stworzenie utylitarnego projektu, jakkolwiek nie pozbawionego charakterystycznego dla jego twórczości poczucia humoru. We *Frère Jacques* wykorzystuje swoje analityczne i empiryczne podejście, by wyliczyć i stworzyć dokładny wzór wypustek dla oznaczenia szosy, które po najechaniu kołem odtwarzałyby melodię popularnej średniowiecznej piosenki *Panie Janie*.

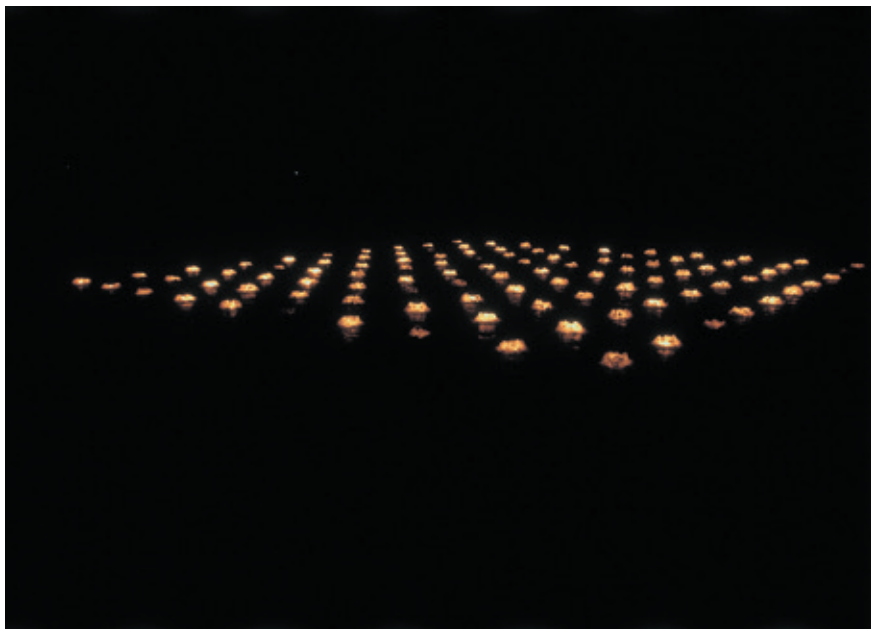
Rozpatrując wszystkie te zagadnienia, należy powiedzieć, że sztuka zawsze była interpretacją tego, co wiemy na temat otaczającej nas rzeczywistości. Nie może być jej reprezentacją, ponieważ samo nasze postrzeganie jest interpretacją tego, co mogłoby istnieć w fizycznym świecie. Jest wynikiem istnienia mechanizmów, które wytworzyły się, by sprzyjać przetrwaniu tego konkretnego gatunku. Być może dlatego jest tak fascynująca i nieustannie nas pociąga, mimo swojej pozornej bezużyteczności. Jest intuicyjnie zrozumiałym odbiciem złożonej relacji pomiędzy naszym postrzeganiem a tym, co moglibyśmy nazwać prawdziwym światem. Badając ją samą, jej wewnętrzne prawa i struktury, jesteśmy po części w stanie odkryć inne prawa i inne struktury, które determinowały jej powstanie. Możemy jednakże wykorzystać ją także w innym celu – w tym samym, któremu służą nasze wadliwe zmysły, czyli budowaniu relacji z naszą wytworzoną rzeczywistością. Nie ma tu znaczenia, jak bardzo jej wytwory są oddalone od naszego wyobrażenia tego, co nazwalibyśmy prawdą. Nie inaczej jest w przypadku twórczości Waldemara Wojciechowskiego.

str. 35

Lądowisko, 1997 / 100 odwiertów w lodzie, świece / około 14 × 14 m / zamarnięty staw w parku Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

str. 36–39

160 kroków, 2005 / 160 otworów w mokrym piasku wzdłuż brzegu morza, świece / około 100 m długości / plaża w Gąskach k. Koszalina



Bibliografia

Calvino I., *Rycerz nieistniejący*, tłum. B. Sieroszevska, Warszawa 1993.

Galilei G., *Il Saggiatore*, tłum. S. Drake/W. Ciesielski, 1623, <https://web.stanford.edu/~jsabol/certainty/readings/Galileo-Assayer.pdf> [dostęp: 2.09.2019].

Donald Hoffman on what reality is, „The Mind of the Universe”, http://themindoftheuniverse.org/play?id=Donald_Hoffman [dostęp: 2.09.2019].

Karwowski L., *Energie pejzażu*, „Mare Articum, the Baltic Art Magazine” 2002, nr 1.

Lem S., *Głos Pana*, Kraków 1978.

Lem S., *Solaris*, Kraków 2002.

Lewoc M., *Bez tytułu*, [w:] W. Wojciechowski, *Obrazy/obiekty/instalacje*, katalog wystawy, Szczecin 2006.

Norenzayan A., *The God issue: Religion is the key to civilization*, „New Scientist”, <https://www.newscientist.com/article/mg21328562-100-the-god-issue-religion-is-the-key-to-civilisation> [dostęp: 27.05.2019].

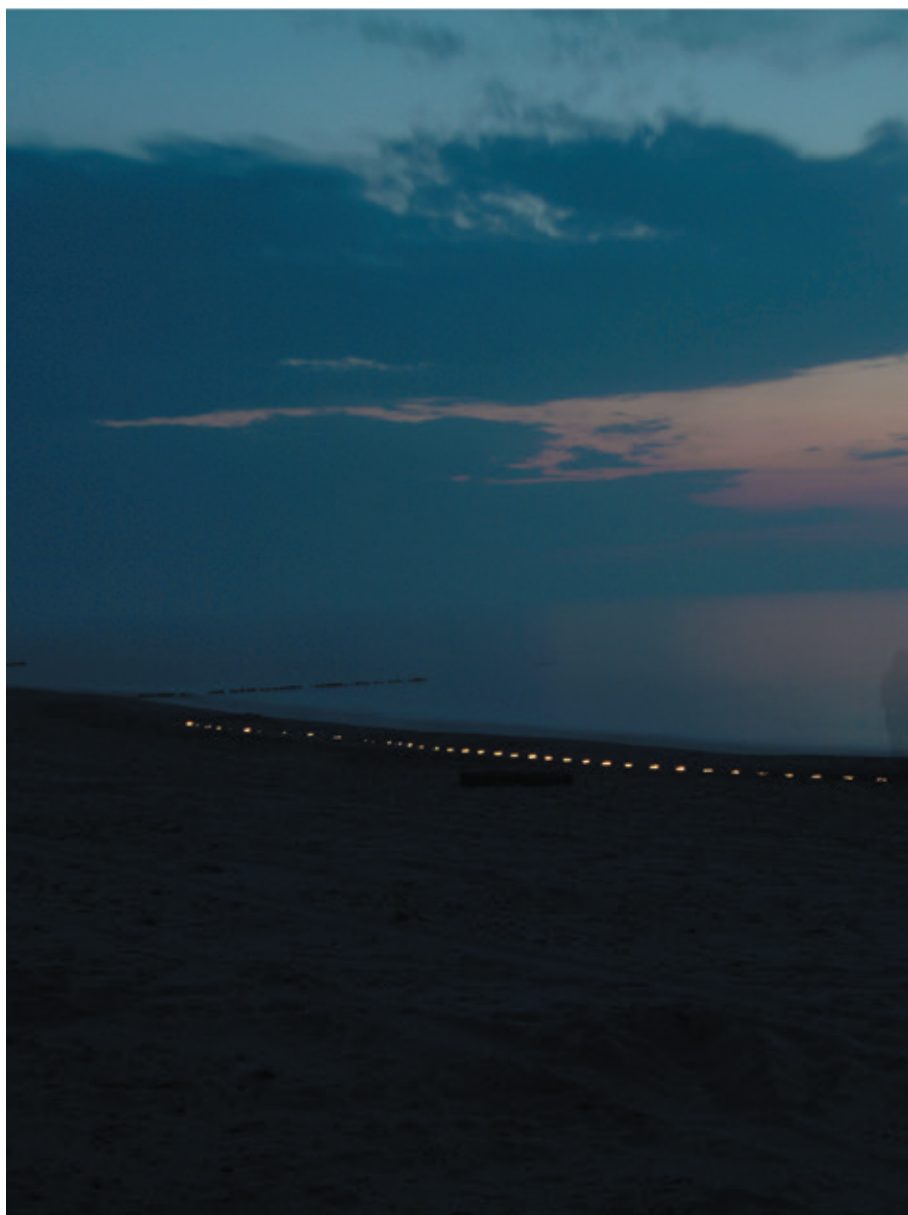
Tokarczyk R., *Bez tytułu*, [w:] Waldemar Wojciechowski, *Obrazy/obiekty/instalacje*, katalog wystawy, Szczecin 2006.

Vonnegut K., *Syreny z Tytana*, tłum. J. Kozak, Warszawa 1997.

Wojciechowski W., *Obrazy i obrazy*, [w:] tegoż, *Obrazy/obiekty/instalacje*, katalog wystawy, Szczecin 2006.











*Instalacja bez tytułu w odpowiedzi na film Stefana Themersona i z podziękowaniami dla Józefa Robakowskiego,
1996 / głośniki, piteczki, aluminiowe misy z wodą, reflektory (fotografia z wystawy „Toyama Now '99”,
The 7th International Contemporary Art Exhibition, Museum of Modern Art, Toyama, Japonia, 1999)*





Obraz Mikołaja Błachowskiego *Przedmioty* (Tryptyk: *To nie jest kopia, to nie jest reprodukcja*, 2004) / pastel na papierze



Obraz Waldemara Wojciechowskiego z fragmentem pracy Blachowskiego i z podpisem „To nie jest kopia”
(Tryptyk: *To nie jest kopia, to nie jest reprodukcja*, 2004) / akryl na płótnie

Zdjęcie obrazu Waldemara Wojciechowskiego z podpisem „To nie jest reprodukcja”
(Tryptyk: *To nie jest kopia, to nie jest reprodukcja*, 2004) / druk cyfrowy





Instalacja bez tytułu ku czci Rene Magritte'a, 2006 / kamera przemysłowa, monitor, złożona drewniana rama, półka, książka (fotografia z wystawy „Waldemar Wojciechowski – obrazy, obiekty, instalacje”, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2006)



INFECTION

The number of bacteria cells, living in a human organism, is higher than number of cells of a human body. For bacteria we are the eternal world. There are useful bacteria, without them we could not digest, and bacteria cause serious infections.

"Infection threat" is the reason why rich societies create administrative boundaries in order to avoid immigration of people.

But in fact, the most popular means of transport for bacteria are the flies.



„Infection“, 2012 (muchy) / Wystawa indywidualna / Galerie art-cube, Greifswald, Niemcy



„Infection”, 2012 (Kuweta z larwami much) / Wystawa indywidualna /
Galerie art-cube, Greifswald, Niemcy





„Infection”, 2012 (narzędzia chirurgiczne) / Wystawa indywidualna /
Galerie art-cube, Greifswald, Niemcy



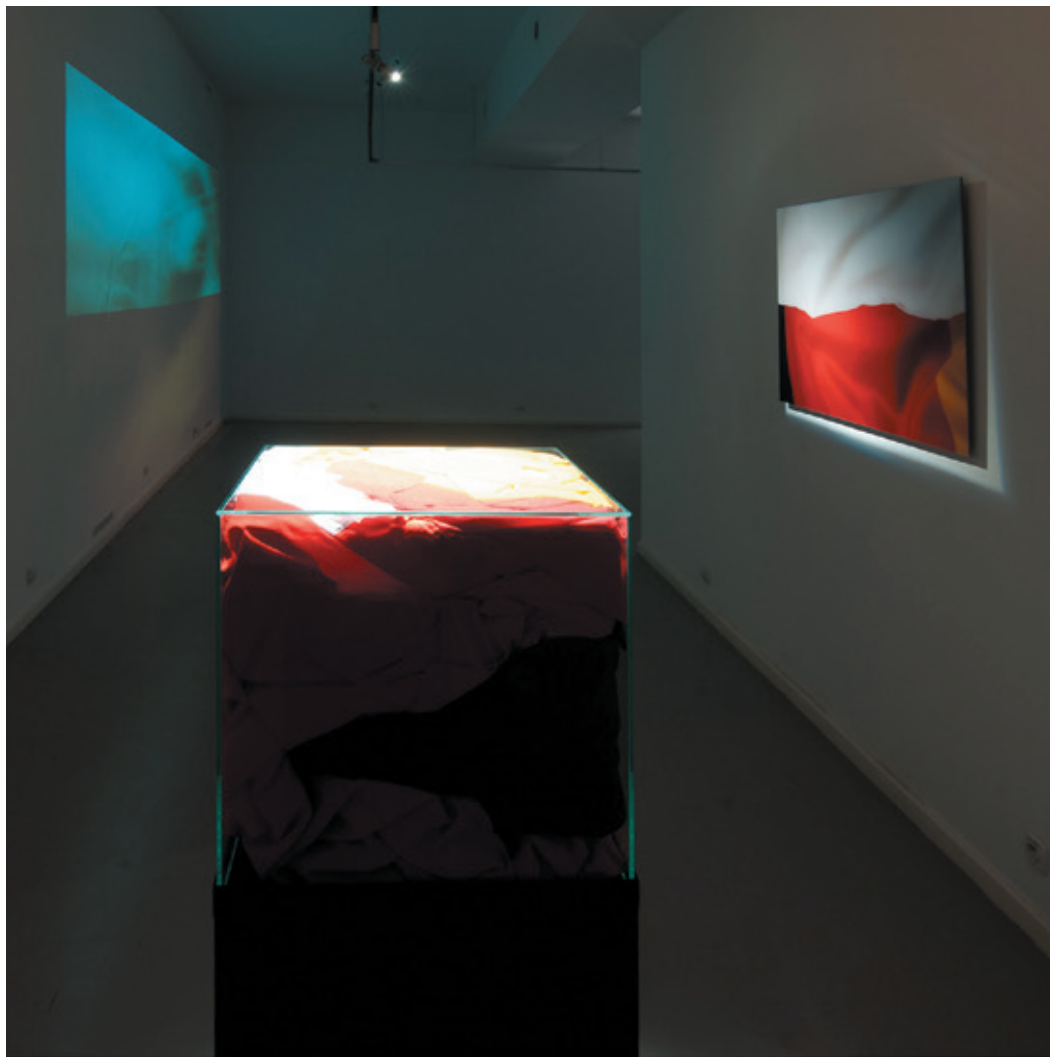




„Infection”, 2012 (muchy na ścianach galerii) / Wystawa indywidualna /
Galerie art-cube, Greifswald, Niemcy

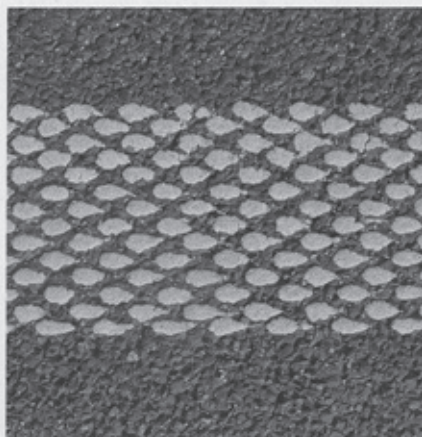


Sześcián („Polen, Polen über alles”, 2013) / wystawa indywidualna /
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin



„Polen, Polen über alles“, 2013 / wystawa indywidualna /
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin 2013

Frère Jacques, dormez vous?



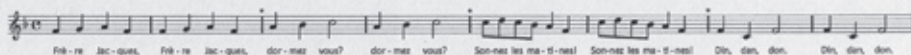
oznaczenie skrajów pasa ruchu, droga 53, okolice Mysłowic

Aby ustrzec zagapionych kierowców przed zjechaniem na pobocze, drogowcy zamiast tylko malować linie oznaczające skraj jezdni umieszczają tam pas wypukłych elementów. Gdy koło zjeżdżającego na pobocze samochodu trafi na takie wypukłości, opona zaczyna wydawać ostrzegawcze buczenie. Wysokość dźwięku, jaki wtedy dociera do kierowcy, uzależniona jest od prędkości samochodu oraz od tego, jak blisko siebie umieszczone są poszczególne elementy.

Odpowiednio kształtując i rozmieszczając wypukłe elementy na drodze, można przekształcić oponę samochodu w obiekt akustyczny, w gumowe pudło rezonansowe.

Każdy z siedmiu dźwięków kanonu *Frère Jacques* (*Panie Janie*) można odczytać jako częstotliwość drgań, wyrażoną w hercach (Hz). Przy prędkości 100 km/h samochód w ciągu sekundy pokonuje 27,78 m.; dla dźwięku a1 (440 Hz) jest to więc 440 elementów, rozmieszczonych na odległości prawie 28 metrów.

Wykorzystując ten sposób generowania dźwięków można przedstawić każdą z nut piosenki jako szereg poprzecznych elementów, tworzących linię pomiędzy jezdnią a poboczem. Odpowiednio szeroka opona może odtworzyć pełen czterogłosowy kanon.



wynikół dźwięku

	f1	g1	a1	f1		f1	g1	a1	f1		a1	b1	c2		a1	b1	c2
	Frè	re	Jac	ques,		Frè	re	Jac	ques,		dor	mez	vous?		dor	mez	vous?
czas w sekundach	0,50	0,50	0,50	0,50		0,50	0,50	0,50	0,50		0,50	0,50	1,00		0,50	0,50	1,00
długość w metrach	11,89	13,89	13,89	11,89		13,89	13,89	13,89	13,89		13,89	13,89	27,78		13,89	13,89	27,78
dyktando między elementami w ms	79,55	79,55	63,14	79,55		79,55	79,55	63,14	79,55		63,14	56,26	53,09		63,14	56,26	53,09

capitoliwól w Hz:

d2	587,329542																
c2	523,251136												523,3				523,3
b1	493,883306												346,9				346,9
a1	440,000005			220,0					220,0				220,0				220,0
g1	391,995440		195,9					195,9									
f1	349,228235	174,6			174,6			174,6			174,6						
e1	329,627560																
d1	293,684771																
c1	261,625568																

liczba wypełnionych elementów odpowiadająca podanej długości dźwięku

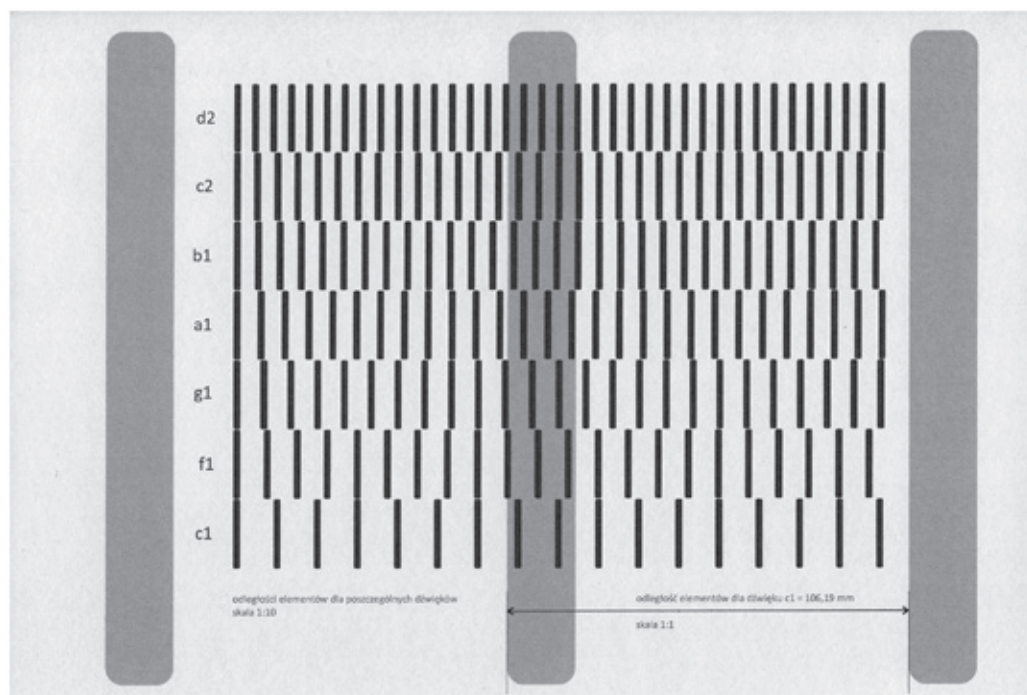
wynikół dźwięku

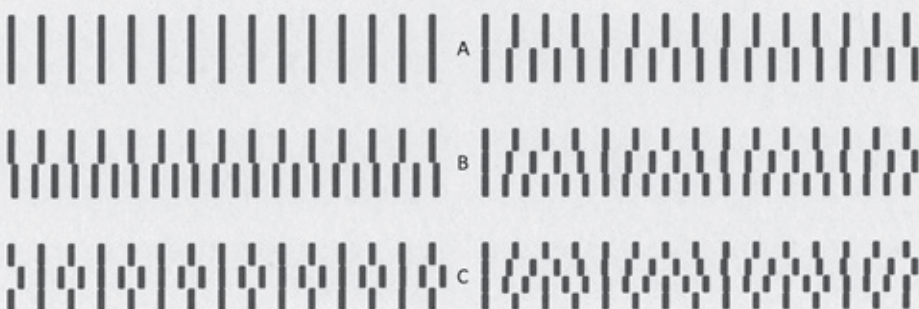
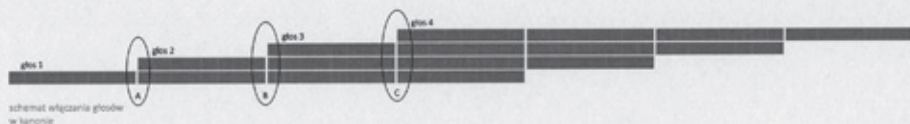
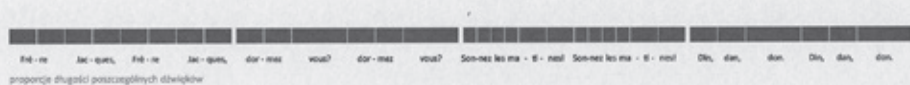
	c2	d2	c2	b1	a1	f1		c2	d2	c2	b1	a1	f1		f1	c1	f1
	Son,	nez	les	ma	ti	nesl		Son,	nez	les	ma	ti	nesl		Din,	dian,	don,
czas w sekundach	0,25	0,25	0,25	0,25	0,50	0,50		0,25	0,25	0,25	0,25	0,50	0,50		0,50	0,50	1,00
długość w metrach	6,94	6,94	6,94	6,94	13,89	13,89		6,94	6,94	6,94	6,94	13,89	13,89		13,89	13,89	27,78
dyktando między elementami w ms	53,09	47,26	53,09	56,26	63,14	79,55		53,09	47,26	53,09	56,26	63,14	79,55		79,55	106,19	79,55

capitoliwól w Hz:

d2	587,329542	346,8						346,8									
c2	523,251136	330,8	330,8					330,8	330,8								
b1	493,883306			323,5						323,5							
a1	440,000005				220,0						220,0						
g1	391,995440																
f1	349,228235					174,6						174,6		174,6		349,2	
e1	329,627560																
d1	293,684771																
c1	261,625568														130,8		130,8

liczba wypełnionych elementów odpowiadająca podanej długości dźwięku





włączanie głosek w kanonie - detale A, B i C w skali 1:10



Frère Jacques, 2016 / projekt wykonania czterogłosowego kanonu na oponę samochodową i wypukłości na linii pobocza / druk cyfrowy / 4 formaty zbliżone do A4 w dwóch ramach pod szkłem
(zdjęcia z wystawy „Medialny stan wyjątkowy: PARTYTURY”, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2016)



[2]

Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

Transmedialny charakter struktur rzeczywistości i znaku w twórczości Waldemara Wojciechowskiego

¹ Waldemar
Wojciechowski.
*Obrazy/obiekty/
instalacje. Paintings/
objects/installations*,
Szczecin 2006,
s. 97 i 51.

Waldemar Wojciechowski jest twórcą, którego działalność nie wpisuje się jednoznacznie w jedną dziedzinę sztuki. Poruszając się pomiędzy projektowaniem wnętrza a instalacją, malarstwem, grafiką, fotografią, plakatem, logo i obiektem, Wojciechowski jest współczesnym artystą wizualnym, eksplorującym znaczenia uchwytywane w strukturach rzeczywistości materialnej i społecznej. Wzory, znaki i rytmy ucieleśniane w tkance materialnej świata nie są trwale związane z żadną określoną formą, ale są transmedialne, co uwidacznia w swoich pracach Wojciechowski.

Punktem wyjścia jego twórczości są rytmy i faktury postrzegane w otoczeniu naturalnym – jak wskazują na to między innymi Magdalena Lewoc czy Izabella Gustowska w katalogu wydanym w 2006 roku¹. Jednak pozostanie przy takim określeniu stosunkowo niewiele wyjaśnia z nastawienia Wojciechowskiego, który nie jest miłośnikiem krajobrazów czy pejzaży – co dostrzegają obie kuratorki – wskazując, zgodnie ze słowami Gustowskiej, na:

liczne punkty odniesień, które przesuwają nasze zainteresowania w kierunku rzeczywistości równoległych, tajemnic rządzących naturą zaszyfrowanych przesłań, odwołań do irracjonalnych wskazań, pozostawiając widza pomiędzy indywidualnymi odczytaniami².

² Tamże, s. 51.

Chciałabym podjąć enigmatyczne pytania Gustowskiej i zacząć rozszyfrowywać znaczenia, tropić nieoczywiste punkty odniesień. Zacznę więc od uszczegółowionego pytania: skoro w kontakcie z pracami Wojciechowskiego oczywiste wydaje się, że natura nie jest dla niego tylko pejzażem czy krajobrazem, to jaka natura go interesuje? W znalezieniu odpowiedzi na to pytanie pomocne może się okazać rozróżnienie *natura naturans* i *natura naturata*, które pojawiło się po raz pierwszy w dwunastowiecznych tłumaczeniach pism Awerroesa dla określenia natury tworzącej i natury stworzonej³. Realizacje takie jak wystawa *obrazy i obrazy* w gotyckiej piwnicy szczecińskiej Galerii Entazis, przenoszące rytmy, formy, struktury i tym podobne z zewnątrz galerii, zaśniewanej ulicy w mieście, do sklepionego wnętrza piwnicznego wysypanego mąką, grają z pojęciem natury – natury rodzącej, która nie jest tylko naturą środowiska naturalnego, ale także twórczą działalnością człowieka, oraz natury będącej obiektem zainteresowania – przedmiotem wytworzonym zarówno „naturalnie”, jak i „kulturowo”. W ten sposób podkreślony zostaje twórczy potencjał ludzkich działań w wymiarze społecznym i indywidualnym, ich „naturalny” charakter (w znaczeniu: naturalny dla istoty, którą jest człowiek), a także relacja pomiędzy naturą a działalnością człowieka, która z założenia nie jest nastawiona utylitarnie, lecz symbiotycznie (*Obrazy i obrazy*, 2001).

Wydruki grafik przedstawiających śnieg zalegający między kostkami bruku zawieszane na ścianie (*Bruk*, 2001) w odniesieniu do obrazów malarskich z 1999 roku, także ukazujących zgrafizowane przedstawienia na przykład topniejącego śniegu na polu za pomocą akrylu i masy bitumicznej (*Bez tytułu*, 1999), stanowią komentarze do instalacji *site-specific*, której znaczenie nie ogranicza się do komentowania struktur piwnicznych galerii. Zaanektowana artystycznie przestrzeń jako całość to medium wyrazu struktur graficznych i jednocześnie haptycznych, stanowiących osnowę rzeczywistości (czy na pewno tylko zimowej?) na ulicy, na polu i wewnątrz budynków.

Poszukiwanie struktur zawartych w poszczególnych obszarach rzeczywistości i przenoszenie ich na tworzywo artystyczne (obecne także w realizacjach takich jak: *Krzyż*, 2000 czy *Grzbiec dinozaura*, 1999) ma wymiar nie tylko naśladowniczy i estetyzujący, choć ten niewątpliwie występuje. Oczywiście naśladownictwo, *mimesis* w sztuce Wojciechowskiego nie jest obecne w szacie ani renesansowej, ani realistycznej. Jest to *mimesis* demokrytyjskie, które nie zyskało wielkiej popularności w dziejach sztuki, mimo jego trwałości, a które wskazuje na naśladowczą pracę człowieka względem poszczególnych elementów świata ożywionego. Człowiek w swojej działalności artystycznej, twórczej odtwarza – zgodnie z tym spojrzeniem – „sposoby działania natury”, na przykład tkając, naśladuje pająka, śpiewając – słowika, tworząc zrównoważone struktury z różnych materiałów, postępuje jak wiele innych gatunków

³ Rozróżnienie *natura naturans* i *natura naturata* było następnie analizowane przez wielu filozofów, w tak różnych tradycjach filozoficznych, jak empiryzm (Francis Bacon) czy romantyzm (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling).



⁴ Dziękuję za zwrócenie uwagi na ten przykład Jerzemu Lutemu, polskiemu specjalście zajmującemu się estetyką ewolucyjną. Zob. między innymi: Jerzy Luty, *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Kraków 2018; Denis Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum. Jerzy Luty, Kraków 2019.

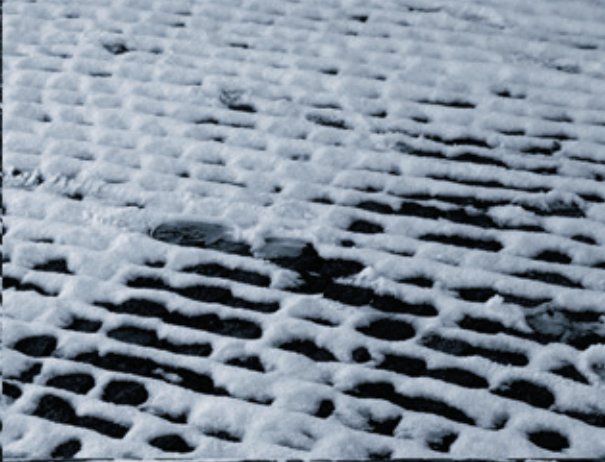
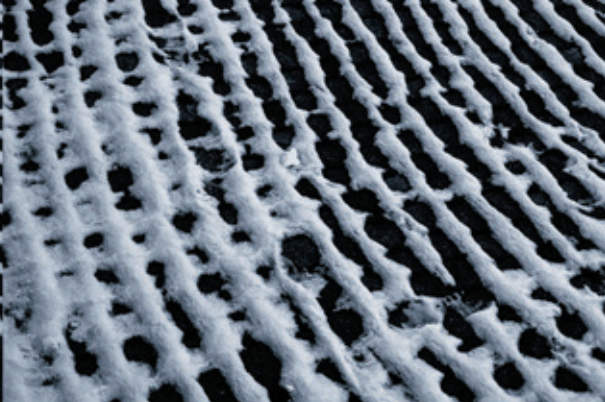
„Obrazy i obrazy”, 2001 / wystawa indywidualna / galeria Entazis, Szczecin

zwierząt – ptaków, ssaków czy wręcz ryb (jak ryby z rodziny rozdymkowatych, które nieprzerwanie przez cały tydzień tworzą wspaniałe mandale, by przyciągnąć uwagę partnerki)⁴. Człowiek stanowi zatem część *natura naturans*, tworząc obiekty swojego naturalnie kulturowego świata, *natura naturata*.

Struktury i rytmy, które Wojciechowski dostrzega w rzeczywistości i przenosi do swoich prac, rzadko zostają odarte z pozostałych wymiarów percepcyjnych poza wzrokiem. Zazwyczaj, nawet w przypadku obrazów malarskich, artysta podkreśla ich haptyczny, a czasem wręcz olfaktyczny charakter. Serie realizacji malarskich z 1999 roku wykonanych przy użyciu farby akrylowej i masy bitumicznej nie tylko kuszą, aby ich dotknąć, zauważalną fakturą, ale także budzą skojarzenia zapachowe nawiązanie w tytule do materiału użytego do produkcji dzieła. Tak wyrazista materialność, wręcz industrialna, nie jest przypadkowa, ale spina twórczość Wojciechowskiego rozciągającą się od architektury wewnątrz i projektowania do instalacji i malarstwa, podkreślając artefaktyczny charakter ludzkiej działalności i środowiska życia.

Praca artystyczna Wojciechowskiego, zarówno w przytoczonych powyżej przykładach, jak i w późniejszych realizacjach, skupionych na strukturach sensu rzeczywistości społecznej, oparta jest na uważnej obserwacji i kontemplacji połączonych z precyzją i lekkością. Kontemplacja rzeczywistości pozwala na wyłonienie się struktur w percepcji, na ich dokładny ogląd oraz przełożenie na inny język materiałowy. Gest przeniesienia tego, co obserwowane w rzeczywistości pozwala – jak argumentowałam szeroko w innym miejscu⁵ – na wytworzenie

⁵ Aleksandra Łukasiewicz Alcaraz, *Forms of visual perception and the ontology of image: Formal aesthetics on geometric abstraction in painting, with an example of Zbigniew Romaniuk's works*, [w:] *Phenomenology and the problem of meaning in human life and history*, red. Lubica Učnik, Anita Williams, Nordhausen 2017; też, *Ontologia i fenomenologia widzialności cyfrowej. O abstrakcji geometrycznej w malarstwie*, [w:] *Nowe pola obrazowania – cyfrowe malarstwo. Na przykładzie Grid System Zbigniewa Romaniuka*, red. Joanna Szczepanik, Szczecin 2017.





str. 66 Bruk, 2001 / druk cyfrowy / 8 formatów 50 × 70 cm

str. 67 Bez tytułu, 1999 / akryl, masa bitumiczna na płótnie / 130 × 180 cm

str. 68-69 Krzyż, 2000 / instalacja / biały sznurek, gwoździe / około 12 m średnicy /
dawny cmentarz przy kościele w Himmelfort, Niemcy













przestrzeni refleksji nad znaczeniem tego, co przedstawiane – zarówno przedmiotu przedstawienia (tego, co zawarte w danym przedstawieniu), jak i przedmiotu przedstawionego (obiektu naturalnego i/lub artystycznego). Stanowi to rodzaj redukcji ejdetycznej dokonanej przy wykorzystaniu środków innych niż pojęciowo-filozoficzne, co jest zgodne z linią rozwoju myśli Edmunda Husserla przez Maurice Merleau-Ponty'ego⁶. Na taką pracę artystyczną, realizowaną za pomocą doświadczającego, konkretnego ciała, które zanurza się w świecie, by dojść do jego przeżywanego istoty⁷, zwracałam uwagę wcześniej, analizując prace Zbigniewa Romańczuka. Różnica w podejściu Romańczuka i Wojciechowskiego dotyczy przedmiotu zainteresowania, którym u Romańczuka jest warstwa fenomenalna – to, co zawarte w danym przedstawieniu; u Wojciechowskiego natomiast jest to struktura fenomenów, gwarantująca „jabłkowatość jabłka”, „brukowatość bruku” i tak dalej – sam przedmiot przedstawiony w swojej istocie.

Dbałość i precyzja wykonania, dobór materiałów i powierzchni wywołują silne przeżycia estetyczne w rozumieniu proponowanym przez Alexandra Baumgartena, odwołującym się do przeżycia zmysłowego (*aisthesis*) i wiedzy uzyskiwanej za jego pośrednictwem (nie w sposób racjonalny)⁸. Prace artystyczne Wojciechowskiego, oddziałując zmysłowo na odbiorcę, sprawiają, że rodzi się poczucie ładu, sensu i celowości – nawet w realizacjach sięgających do pozornie absurdalnych rozwiązań, jak w przypadku pracy plenerowej *...a inne ziarna upadły na skałę* wykonanej we współpracy z Danutą Dąbrowską w 1993 roku nad Bałtykiem w Gerlesborgu z betonu, stalowych prętów i granitu. Owe ład, sens i celowość są obecne tak w twórczości człowieka, jak w otaczającym go świecie. Jest to niewątpliwie wyraźny i pozytywny przekaz prac Wojciechowskiego, który utrudnia mówienie o nich jako o abstrakcyjnych.

Podobieństwo niektórych z nich do abstrakcji geometrycznej pozwala mówić o ich pewnym powinowactwie, jednak w obrębie tego odgałęzienia abstrakcji geometrycznej, która zgłębia struktury rzeczywistości i wydobywa je na zewnątrz. W tym ujęciu zatem abstrakcja geometryczna jest tylko formalnym rozwiązaniem służącym wiernemu przedstawieniu podstawowej tkanki rzeczywistości (możemy więc mówić o realizmie abstrakcji), same zaś struktury, rytmy i formy ujawniają swój transmedialny charakter, czyli ich niezwiązanie z żadnym określonym medium.

Geometryczna orientacja obecna w sztuce Wojciechowskiego łączy się z konceptualizmem, sztuką environmentu i sztuką instalacji – zgodnie z analizami Bożeny Kowalskiej zawartymi w *Polskiej awangardzie malarskiej 1945–1980*⁹ i Alicji Kępińskiej w książce *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*¹⁰. Chociaż przywołane pozycje dotyczą okresu wcześniejszego w sztuce polskiej, to jednak traktują nastawienie geometryzujące szerzej niż tylko przez pryzmat kontynuacji konstruktywizmu (skąd wywodzili abstrakcję

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 18.

⁷ Myśl naukowa – myśl szybująca [...] myśl pochłonięta przedmiotem w ogóle – musi z powrotem się przenieść do owego pierwotnego <Jest>, w jego krajobraz, na grunt świata dostępnego zmysłom i świata przez nas urabianego w tej postaci, jaką ujawnia nasze życie, nasze ciało, nie owo ciało możliwe, o którym wolno utrzymywać, iż jest maszyną informacyjną, lecz to efektywne ciało, które zwę moim, czuwające w ciszy [pd moimi słowami i poczynaniami]; tamże.

⁸ Alexander Baumgarten, *Aesthetica*, [b.m.] 1750.

⁹ Zob. Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980*. Szanse i mity, Warszawa 1988.

¹⁰ Zob. Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981.

¹¹ Zob. Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983

¹² Zob. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

¹³ Zob. Grzegorz Dziamski, *Od awangardy do postmodernizmu*, Warszawa 1996.

¹⁴ Paulina Sztabińska, *Czy można dziś mówić/pisać o abstrakcji geometrycznej?*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu”, nr 4, 2006, s. 198.

¹⁵ Zob. Platon, *Parmenides*, tłum. Jacek Górniak, [w:] *Metafizyczne ujęcia Jedności*, „Opera Philosophorum Medii Aevi. Textus et Studia”, t. 6, red. Mieczysław Gogacz FASC. 1, ATK, Warszawa 1985, s. 48–147.

¹⁶ Zob. Martin Heidegger, *Parmenides*, Frankfurt am Main 1982.



...a inne ziarna upadły na skałę, 1993 (wspólnie z Danutą Dąbrowską) / instalacja / beton, stalowe pręty, granit / realizacja plenerowa nad brzegiem Bałtyku, Gerlesborg, Szwecja

geometryczną Janusz Bogucki¹¹ i Piotr Piotrowski¹² czy jako odrębnego kierunku artystycznego (jak uważa Grzegorz Dziamski¹³). Istotny jest „stosunek do geometrii, poczucie, że jest ona czymś więcej niż konstrukcją, układem kształtów”¹⁴. To podejście zawiera się niewątpliwie w postawie Wojciechowskiego.

Medium struktur geometrycznych dostrzegalnych na poziomie atomu, środowiska naturalnego i środowiska miejskiego, a także galaktyki, nie jest jednoznacznie określone. Mogą się one wyrażać za pomocą różnych rozwiązań materiałowych. Uczynienie widocznym tego faktu, a także faktu kompatybilności tych struktur na różnych poziomach bytowych wskazuje na bazowanie na przekonaniu o zasadniczej zgodności mikro- i makroświata – w rozumieniu tak naukowym (odwołującym się do współczesnych odkryć w naukach ścisłych), jak i tym obecnym w *Parmenidesie* zarówno Platona¹⁵, jak i Martina Heideggera¹⁶. Zgodnie z tym to człowiek jest miarą postrzegania wszechświata jako całości, stojąc w prześwicie istoczenia się bycia, łączy on wymiary realności i potencjalności. Wojciechowski ujawnia zatem transmedialny charakter struktur rzeczywistości, *natury naturans* i *natury naturata*, które się łączą

w miłosnym tańcu od momentu powstania człowieka jako istoty określonej przez ewolucyjny spłot tego, co naturalne i kulturowe.

W rozwoju twórczym Wojciechowskiego trzeba wskazać drugi istotny obszar rzeczywistości zgłębiany przez artystę przy wykorzystaniu środków artystycznych – obszar społeczeństwa i kultury. Nie jest to całkowicie inny przedmiot zainteresowania niż omawiane powyżej *natura naturans* i *natura naturata*, ponieważ warstwa kulturowo-społeczna stanowi poziom bytowy, który człowiek przetwarza swoją działalnością sensotwórczą w sposób zbliżony do pracy w materiale naturalnym, a byty kulturowe nie istnieją bez swoich form ucieleśnienia, istnieją natomiast jako byty intencjonalne (w ujęciu tak Ingardenowskim¹⁷, jak w formie relatywistycznej i shistoryzowanej u Josepha Margolisa¹⁸). Niemniej jednak akcent jest w tym przypadku inaczej położony, nie na poznaniu charakterystyki i porządku bytu w jego wymiarze materialno-strukturalnym, ale na uchwyceniu przeobrażeń znaczeń kulturowych w sieci zależności homologicznych do relacji w środowisku naturalnym, z którym te znaczenia są splecione.

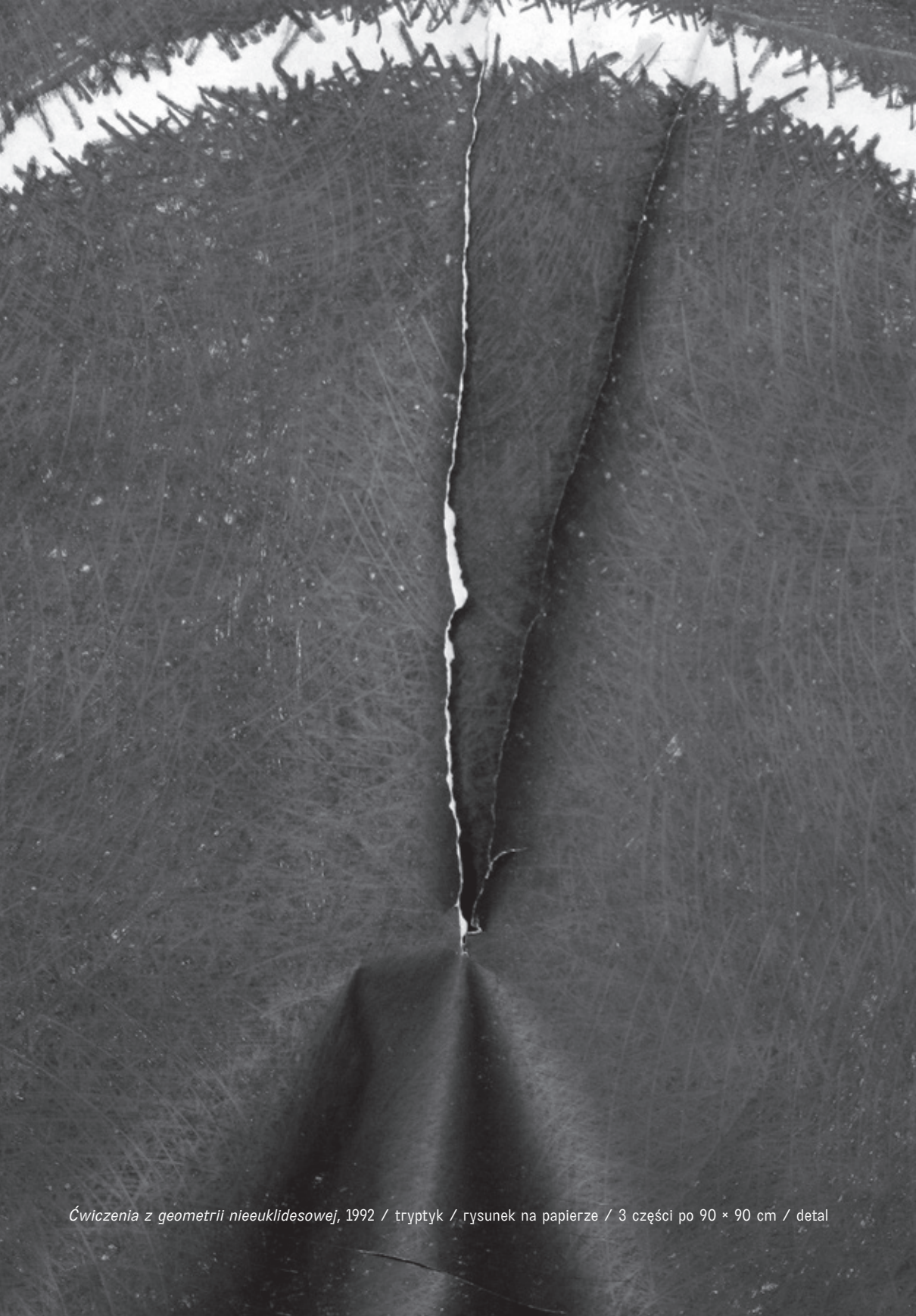
Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na dwa nurty realizacji Wojciechowskiego: jeden transformujący podstawowe figury i bryły geometryczne jak koło, kwadrat, sześciąt; drugi zaś przekształcający znaczenia znaków i obiektów, takich jak kostka, flaga czy szachy. Oba nurty mają swoje źródła w sztuce awangardowej. Ich odrębność tkwi w tym, czy namysłowi, dekonstrukcji i transformacji zostają poddane abstrakcyjne figury i kształty będące dziełem ludzkiego umysłu (zgodnie z myślą zawartą w *Krytyce czystego rozumu* Immanuela Kanta¹⁹), czy też obiekty, zjawiska i sytuacje, których człowiek jest czynnym współtwórcą w kontekście społecznym. Pierwszy nurt można wywieść z unizmu Władysława Strzemińskiego i supematyzmu Kazimierza Malewicza, drugi natomiast odnieść do konstruktywizmu i tradycji Bauhausu.

We wszystkich tych przypadkach, nawet kiedy artysta zajmuje się figurami geometrycznymi, jego realizacja nie łączy się z pretensją do dwuwymiarowości, a wręcz zakłada wrażenia, których odbiorca się spodziewa. Tak jest zarówno w przypadku *Ćwiczeń z geometrii nieeuklidesowej*. 1–3 z 1992 roku, jak i sferycznej kostki do gry: *Kulki do gry w kości* z 1994 roku. Wyraźnie widać tu wpływy unizmu Strzemińskiego oraz myślenie o obrazie malarskim jako o obiekcie. Waldemar Wojciechowski w tekście przewodnim do wystawy *obrazy i obrazy* w Galerii Entazis wskazuje właśnie na ten kierunek myślenia:

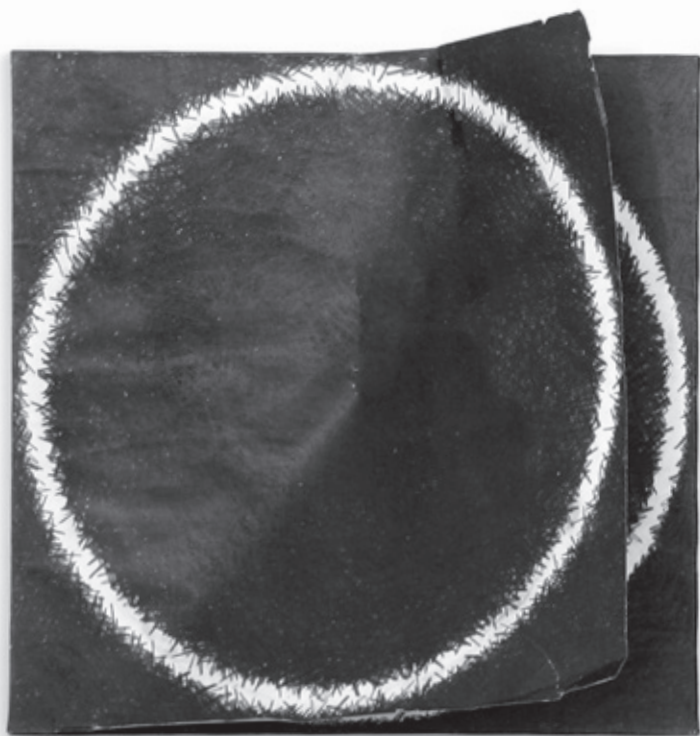
¹⁷ Zob. Roman Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937. Przedruk w: *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1967.

¹⁸ Zob. na przykład Joseph Margolis, *Intentionality, Institutions, and Human Nature*, „The Monist” 1986, t. 69, nr 4: *Intentionality*, s. 546–567.

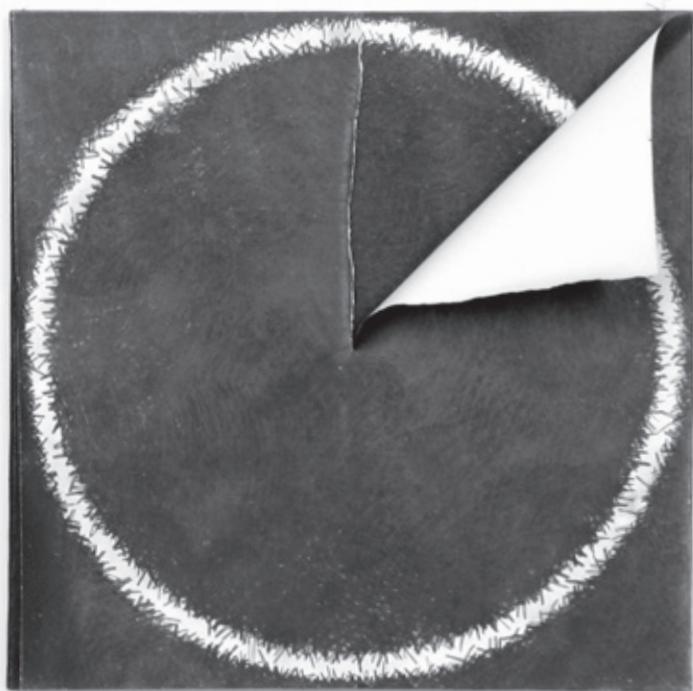
¹⁹ Zob. Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1–2, tłum. Roman Ingarden, Warszawa 1957.



Ćwiczenia z geometrii nieeuklidesowej, 1992 / tryptyk / rysunek na papierze / 3 części po 90 × 90 cm / detal



Ćwiczenia z geometrii nieeuklidesowej, 1992 / tryptyk / rysunek na papierze / 3 części po 90 × 90 cm



Z jednej strony więc przedmiot pokryty farbą, z drugiej – klasyczna iluzja, obraz innej rzeczywistości, z trzeciej – kompozycja, która wynika z własności samego medium, jak na przykład podziału powierzchni, generowanego przez kształt płótna w unizmie Strzeмиńskiego. Z jednej strony artefakt, z drugiej – ikoniczny znak rzeczywistości spoza galerii, z trzeciej zaś wewnętrzne odwzorowanie pewnych właściwości bryły na nią samą²⁰.

Wojciechowski nie jest jednak wiernym adeptem ani unizmu Strzeмиńskiego, ani suprematyzmu Malewicz, ponieważ wprost i dosłownie przekracza granice płaszczyzny wyznaczone ramą, wykorzystując do tego czerń, biel, kwadrat i koło – formy ikoniczne dla tryptyku Malewicz. Złączone i zagięte czarne kwadratowe kartki z pozostawionym białym okręgiem, odkrywające wewnętrzne warstwy obrazu wchodzą w dialog z modernistycznym podejściem do malarstwa, jak je określał Clement Greenberg przez pryzmat dwuwymiarowej płaszczyzny²¹. Odrzucenie dwuwymiarowości, skupienie się na jakościach malarskich proklamowane przez Greenberga pociąga negację dalszego jego ciągu rozumowania, zgodnie z którym malarstwo jest z zasady ahistoryczne, aspołeczne i apolityczne, ponieważ jest wolne od wszelkich ograniczeń poza płaszczyzną i innowacjami technologicznymi prowadzącymi do wypracowania szczególnego zestawu wartości estetycznych, typowych dla malarstwa właśnie. Z tego względu realizacje Wojciechowskiego są obiektami malarskimi, które choć nie uciekają od estetyki (estetyczności), to nie rezygnują ze znaczeń społecznych, kulturowych a czasem wręcz politycznych.

Oczywiście definicja Greenberga malarstwa modernistycznego może być odniesiona do wszelkich rodzajów malarstwa modernistycznego, także do awangardowego, jednak nie za każdym razem daje się ją zastosować bez zastrzeżeń. Wobec tego zamiast wartości malarskich, o których pisał Greenberg, lepiej się doszukiwać w pracach Wojciechowskiego dążenia do plastyki czystej, o której pisał Strzeмиński. Nie wymusza ono bowiem skupienia się na płaszczyźnie, ale na obiekcie, który oddziałuje na widza w sposób *stricte* estetyczny, pozbawiony warstwy narracyjnej, możliwy do ujęcia w ramach estetyki formalnej²² z jednej strony, z drugiej w ramach metafizycznego podejścia suprematyzmu Malewicz, mającego na celu uzyskanie wglądu w rzeczywistość noumenalną, poza czy pod warstwą nawyków i stereotypów poznawczych²³. Idąc tą drogą, Wojciechowski dalej zadaje podstawowe pytania o rzeczywistość i sztukę; przekraczając dwuwymiarowość, wskazuje na niemożliwość objęcia czegokolwiek samym tylko wzrokiem. Percepcja ludzka, także percepcja estetyczna, nie ma charakteru tylko wzrokowego – jest polisensoryczna.

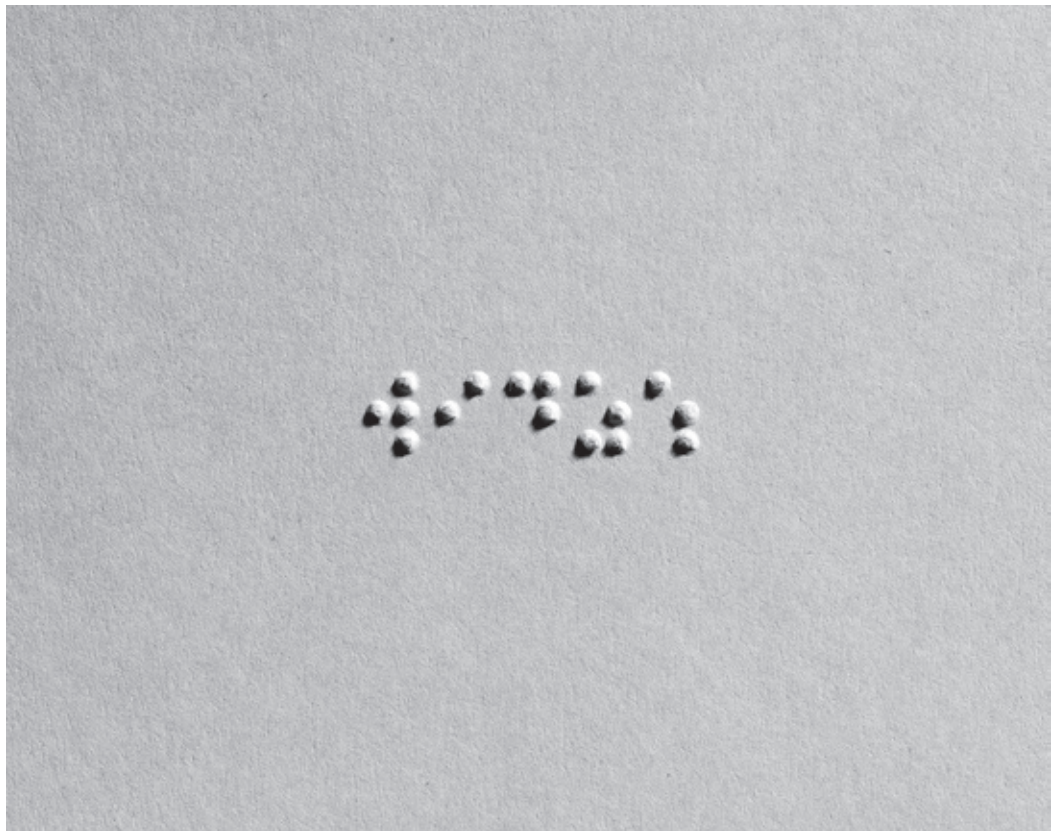
Próba odcięcia innych zmysłów jest skazana na porażkę, jak wskazuje to wprost praca fotograficzna *Widzę* z 2013 roku, składająca się z napisanego w języku Braille’a słowa „widzę” na białej kartce, które następnie zostało

²⁰ Waldemar Wojciechowski, *obrazy i obrazy. O wystawie „obrazy i obrazy” w galerii Entazis w Szczecinie, październik–listopad 2001 r. (wystawa towarzysząca SYBARIS – Bałtyckiemu Biennale Sztuki Współczesnej, zorganizowanemu przez Muzeum Narodowe w Szczecinie w 2001 r.)*, [w:] Waldemar Wojciechowski..., dz. cyt., s. 27.

²¹ Zob. Clement Greenberg, *Modernist Painting*, [w:] *The Collected Essays and Criticism*, t. 4: *Modernism with a Vengeance*, 1957–1969, red. John O’Brian, London 1993.

²² Estetyka formalna jest współcześnie rozwijana między innymi przez Lamberta Wiesinga. Zob. tenże, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 2008.

²³ Przemysław Chodań, *Suprematyzm Kazimierza Malewicz jako przykład awangardowej utopii*, „Teksty.bunkier.art. pl” 2008, nr 9, <http://teksty.bunkier.art.pl/?id=46> [dostęp: 29.07.2019].



Widzę, 2013 / fotografia (Diasc) / 100 × 80 cm

sfotografowane i zaprezentowane w formie wydruku, w tym również billboardu, przywołującego silne skojarzenia także dotykowe, pomimo wykorzystania płaskiego medium. Pozornie tautologiczna praca stawia pytania: co widzę? jak widzę? czy tylko widząc, widzę? czy możemy widzieć, odrzucając odczuwanie bodźców odbieranych przez nasze pozostałe zmysły? czy można widzieć, nie czując? czy widzenie oznacza pojęcie, rozumienie, czy wręcz przeciwnie? Wojciechowski jednak nie tylko zadaje te pytania, ale też formułuje na nie odpowiedź. Można ją znaleźć w takich realizacjach jak niewielka prezentacja *Polen, Polen, über alles* (2013), w której Wojciechowski multiplikuje dwa znaki wizualne: polską i niemiecką flagę, wzbogacając je o różne dodatkowe odczucia zmysłowe, pociągające za sobą kolejne konteksty znaczeniowe.

Pokazanie zdjęcia nałożonych na siebie flag jest najbardziej zbliżone do modernistycznej formy malarskiej, przygotowanej przy użyciu współczesnych środków technicznych. Natomiast już splątane w przezroczystym kubiku materiały flag tworzą silny obiekt, nadal bardziej malarski niż rzeźbiarski, choć zdecydowanie trójwymiarowy – ze względu na fizyczne zwinięcie materiałów i wyrażane w ten sposób obszerne, różnorodne i skomplikowane dzieje krajów oznaczonych falami kolorów zamkniętych w atomie czasu. Wydrukowi i obiektowi towarzyszy jeszcze projekcja audiowizualna oparta na przenikających się obrazach flag i towarzyszących im wykonaniach hymnów narodowych w sposób również „splątany” – słowa niemieckiego hymnu nawiązujące do Polski są śpiewane na nutę polskiej pieśni, natomiast słowa polskiego hymnu odnoszące się do Niemiec są śpiewane do melodii niemieckiego hymnu. Sploty audialne, wizualne, taktylne, audiowizualne, wizualno-taktylne w pracy *Polen, Polen über alles* nie stanowią tylko ćwiczenia w zakresie sztuki konceptualnej, ale opowiadają o wspólnych losach dwóch sąsiednich narodów.

Migracje rytmów obserwowanych w rzeczywistości, form geometrycznych i znaków ideologicznych jak flagi czy loga²⁴ są możliwe dzięki temu, że nie stanowią one przedmiotów w rzeczywistości, ale systemy znaczeń, które stają się przedmiotem zainteresowania człowieka i które mogą być różnorodnie ucieleśniane. Dla postrzegania cegółkolwiek w sposób zmysłowy, estetyczny jest konieczna jakaś forma ucieleśnienia. Nie jest jednak potrzebny zrost znaczenia i materii, treści i formy materialnej ani jednoznaczna tożsamość obiektu i jego znaczenia. Działania Wojciechowskiego ukazują noma-dyczny i polisemiczny charakter znaków rzeczywistości materialnej, kulturowej i społecznej. Znaki są transmedialne, z założenia však podlegają procesowi nieskończonej interpretacji w horyzoncie nakreślonym przez Charlesa Sandersa Peirce’a²⁵, niemniej jednak każdorazowo przejawiają się w pewnym ucieleśnieniu (za pomocą formy wizualnej, audialnej, fizycznej i tak dalej), wskazując na pewne sensy dla różnych odbiorców²⁶, zgodnie z triadą znaków opracowaną

²⁴ Jak na przykład logo Galerii Amfilada w willi Lentza w Szczecinie z 1994/1995 roku, a przede wszystkim logo i cała komunikacja wizualna dla Muzeum Narodowego w Szczecinie realizowana w trakcie wieloletniej współpracy, w tym logo dla Centrum Dialogów „Szczecińskie Przemyły”.

²⁵ Por. Charles Sanders Peirce, (1934–1935). Collected papers of Charles Sanders Peirce, t. 5, red. Charles Hartshorne, Paul Weiss, Cambridge 1931–1935. 5.491

²⁶ Tamże, 5.449.

²⁷ Nie wszystkie wątki udało mi się zgłębić w prezentowanym tekście ze względu na skupienie się na problematyce struktur geometrycznych i struktur sensu w perspektywie odwołań do wybranych nurtów awangardy. Niewątpliwie zasługują one jednak na dalsze omówienie. Ciekawe byłoby zwłaszcza prześledzenie zainteresowania relacjami pomiędzy technologią a społeczeństwem od konstrukttywizmu międzynarodowego w wydaniu Bauhausu do nawiązań do pop artu i flirtu z przemysłami kreatywnymi.

⁸ Por. Grzegorz Dziamski, *Neoawangarda, wprowadzenie do sztuki współczesnej*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, nr 12, s. 6–30.

przez „ojca semiotyki”. Przykładem może być znak Solidarności na piersi Rejtana w młodzieńczym projekcie z 1981 roku, który podkreśla transmedialność znaków rzeczywistości społecznej. Ich migracje jednak nie pozostają bez konsekwencji, ponieważ każdorazowa zmiana formy ucieleśnienia wprowadza nowe konteksty i doprowadza do ewolucji znaczenia.

Waldemar Wojciechowski jest twórcą świadomym, dbającym o jasność przekazu i jego formę estetyczną. Artysta świadomie projektuje kompleksy znaczeń wyłaniających się z jego prac dzięki transmedialnym migracjom obrazów (struktur, znaków), które śledzi w otaczającej go rzeczywistości, ale i sam je wywołuje. Wykorzystuje dostępne środki artystyczne, by zgłębiać sposób przeżywania rzeczywistości, problematyzować go i wytrącać swoich odbiorców ze stanu anastetycznej drzemki.

Jego twórczość można odczytywać na kilku poziomach, tak estetycznych, jak i teoretycznych, a także na poziomie odwołań historycznych. Odbiorca twórczości Wojciechowskiego jest konfrontowany z historią sztuki współczesnej dwudziestowiecznej, a zwłaszcza z modernizmem w malarstwie i awangardą (unizm, suprematyzm, konstruktywizm) oraz z neoawangardą (arte povera, konceptualizm, pop art²⁷). Neoawangardowe nawiązania Wojciechowskiego wpisują się przede wszystkim w dwie drogi neoawangardy opisane przez Poppera, a przywołane w polskim piśmiennictwie przez Grzegorza Dziamskiego: rozwijającej społeczny wymiar sztuki (social art) oraz podkreślającej i rozszerzającej związku między sztuką, technologią i życiem codziennym (w tradycji Bauhausu)²⁸. Trzecia ze wskazanych przez Poppera dróg – od dada przez Fluxus – jest zbyt odległa od precyzji i drobiazgowości w ucieleśnianiu intencjonalnie określonych znaczeń przez Wojciechowskiego. Niemniej jednak, podążając śladem poszukiwań artystycznych tego twórcy, doświadczymy silnych przeżyć estetycznych, zostaniemy zachęceni do namysłu nad bytem – światem, człowiekiem i sztuką – jak też zapoznamy się z obszernym fragmentem sztuki XX wieku.

Bibliografia

Baumgarten A., *Aesthetica*, [b.m.] 1750.

Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.

Chodań P., *Suprematyzm Kazimierza Malewicz jako przykład awangardowej utopii*, „Teksty.bunkier.art.pl” 2008, nr 9, <http://teksty.bunkier.art.pl/?id=46> [dostęp: 29.07.2019].

Dutton D., *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyt i ewolucja człowieka*, tłum. J. Luty, Kraków 2019.

Dziamski G., *Od awangardy do postmodernizmu*, Warszawa 1996.

Dziamski G., *Neoawangarda, wprowadzenie do sztuki współczesnej*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, nr 12.

Greenberg C., *Modernist painting*, [w:] *The Collected essays and criticism*, t. 4, *Modernism with a vengeance*, 1957–1969, red. J. O'Brian, London 1993.

Heidegger M., *Parmenides*, Frankfurt am Main 1982.

Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937. Przedruk w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1967.

Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. 1–2, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957.

Kępińska A., *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981.

Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.

Luty J., *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Kraków 2018.

Łukaszewicz Alcaraz A., *Forms of visual perception and the ontology of image: Formal aesthetics on geometric abstraction in painting, with an example of Zbigniew Romańczuk's works*, [w:] *Phenomenology and the problem of meaning in human life and history*, red. Ł. Ućnik, A. Williams, Nordhausen 2017.

Łukaszewicz Alcaraz A., *Ontologia i fenomenologia widzialności cyfrowej. O abstrakcji geometrycznej w malarstwie*, [w:] *Nowe pola obrazowania – cyfrowe malarstwo. Na przykładzie Grid System Zbigniewa Romańczuka*, red. J. Szczepanik, Szczecin 2017.

Margolis J., *Intentionality, institutions, and human nature*, „The Monist”, t. 69, nr 4: *Intentionality*.

Merleau-Ponty M., *Oko i umysł*, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.

Peirce C.S. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, t. 5, red. C. Hartshorne, P. Weiss, Cambridge 1931–1935.

Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

Sztabińska P., *Czy można dziś mówić/pisać o abstrakcji geometrycznej?*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 2006, nr 4.

Platon, *Parmenides*, tłum. J. Górniak, [w:] *Metafizyczne ujęcia jedności*, „Opera Philosophorum Medii Aevi. Textus et Studia”, t. 6, red. M. Gogacz FASC. 1, ATK, Warszawa 1985.

Waldemar Wojciechowski. *Obrazy/obiekty/instalacje. Paintings/objects/installations*, Szczecin 2006.

Wiesing L., *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008.

[3]

Kamil Kuskowski

Wejdą? Nie wejdą? czyli Czarny mał

W twórczości Waldemara Wojciechowskiego interesująca jest metoda odwrócenia polegająca na specyficznej erudycyjnej grze między słowem a obrazem, tytułem a jego reprezentacją. W grze tej prowokowane są ciągi skojarzeń oparte na formalnych podobieństwach i znanych kliszach. Zapewne w myśl zasad: „Gdzieś już to widziałem” i/lub „Gdzieś już to słyszałem”. Erudycyjne gry z odbiorcą polegają więc na umotywowanym w tytule pracy budowaniem ciągów tychże skojarzeń opartych na formalnym podobieństwie polegającym na umiejętności redefiniowania tego, co już istnieje. Artysta wykorzystuje różnorodne media, poczynając od malarstwa, przez instalację, fotografię, po obiekty, często dysfunkcyjne i o absurdalnym charakterze. Prace Wojciechowskiego są wysublimowaną grą z odbiorcą posiadającym elementarną wiedzę z zakresu historii sztuki, do której artysta niejednokrotnie odwołuje się w swojej twórczości. Analizuje znak i jego konteksty, wykorzystuje instynktowną wiedzę odbiorcy.

W 1981 roku Waldemar Wojciechowski jako student Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu¹ wykonał ręcznie dwa plakaty na konkurs organizowany przez Związek Polskich Artystów Plastyków i NSZZ „Solidarność”. Jeden z nich – co nie jest bez znaczenia – nosił tytuł *Wejdą? nie wejdą?* i był redefinicją znanego obrazu Jana Matejki *Rejtan* – Upadek Polski ukończonego przez wieszczkę polskiego malarstwa w 1866 roku. Symboliczna interwencja Wojciechowskiego polegała na subtelnym zabiegu ubrania Rejtana w podkoszulek z napisem „Solidarność”². W kontekście wydarzeń politycznych

¹ Później Akademia Sztuk Pięknych, obecnie Uniwersytet Artystyczny.

² Tomasz Bierkowski, *Solidaryca – fenomen kulturowy*, Katowice 2017, s. 6–15.



Wejdą? Nie wejdą?, 1981 /
projekt plakatu na konkurs NSZZ „SOLIDARNOŚĆ”

roku 1981 oraz związanych z nimi wizji interwencji wojsk Układu Warszawskiego (co należało rozumieć jako wejście do Polski wojsk radzieckich) stanowi ona niezwykle mocny przekaz.

W roku 1984, a więc niespełna dwanaście miesięcy po zniesieniu stanu wojennego w Polsce, powstał emblematyczny dla twórczości Wojciechowskiego absurdalny obiekt o wymownym tytule *Kulka do gry w kości* – fizycznie dysfunkcyjny, artystycznie przekorny i dowcipny, a odczytywany w szerszym kontekście – potencjalnie krytyczny. Nie jest to dla autora jedynie błyskotliwy żart czy gra z odbiorcą oparta na prostej sprzeczności. Posługując się oszczędnymi środkami wyrazu – czernią, bielą i figurą kuli – Wojciechowski odebrał nam możliwość otrzymania ostatecznego wyniku i zarazem pozbawił nas wygodnej matrycy patrzenia na świat. Niezależnie od tego, jak bardzo byśmy tego chcieli, świat nie jest i nie chce być czarno-biały. Wszelkie dychotomiczne podziały, takie jak dobro i zło, prawda i fałsz, piękno i brzydota i tym podobne, są jedynie analitycznymi narzędziami, w dodatku (co jest w praktyce bardzo istotne) narzędziami nieoobojętymi politycznie, wobec których powinniśmy zachowywać spory dystans.

W roku 2016 na wystawie *Anarchia i nowa sztuka. 100-lecie dadaizmu* artysta pokazał trzy prace przedstawiające „dysfunkcyjne”, zabsurdalizowane szachy³. Motyw szachów jest od dawna eksplorowany w literaturze i sztuce. Jest to jedna z najstarszych gier świata, która przez wieki zyskała

³ Hans Richter, *Dadaizm*, tłum. Jacek S. Buras, Warszawa 1983, s. 148–159.

czytelną symbolikę i rozpoznawalne konotacje. Znaczenia te świetnie wykorzystuje Wojciechowski, który dzięki szachom znów eksploruje obszary dychotomii i ponownie dokonuje ich rozbrojenia. Odbiorca zostaje postawiony w szachu. W pracach *Szachy, biały mat* oraz *Szachy, czarny mat* Wojciechowski zamalował szachownicę i figury na jeden kolor. W pracy *Szach szachowi* figury zostały pomalowane w szachownicę. W żadnym z tych przypadków nie jesteśmy w stanie odróżnić od siebie figur, a jedynie ich miejsce może sugerować nam ich przynależność. Celem standardowej gry w szachy jest zabicie króla przeciwnika, ale tutaj przeciwnika nie możemy nawet zdefiniować. Artysta doprowadza do remisu, do „martwej pozycji”, w której żaden z przeciwników nie jest w stanie dać mata. Paradoks staje się w jego pracy figurą.

Wojciechowski zmusza nas do ponownego zastanowienia się nad podstawowymi pojęciami i kategoriami, które regulują nasze myślenie o świecie. Jego strategią jest odwrócenie i symulowana redefinicja. Na przykład w pracy *Pozytywny negatyw, negatywny pozytywny* z roku 1984 artysta odwraca pojęcia prawdy i fałszu za pomocą oryginału i kopii. Uchwycił na zdjęciu ptaka niemożliwego – czarnego łabędzia. Pozytyw monochromatyczny przedstawiający czarnego łabędzia wydaje się tutaj kłamstwem, a prawdą symetrycznie odcisnięty negatyw z białym ptakiem. Na wystawie *Polen, Polen über alles* z 2013 roku, poświęconej wątkom polsko-niemieckim, Wojciechowski dokonuje kolejnego odwrócenia. W jednej z prac słowa hymnu polskiego są śpiewane przez chór do melodii hymnu niemieckiego i odwrotnie, słowa pieśni niemieckiej do polskiej melodii. Wielu odbiorcom praca ta może wydawać się czysto prowokacyjna, ale autor mierzy się w niej przede wszystkim z demonami przeszłości. Sam przecież mieszka przez większość życia na ziemiach należących dawniej do naszych zachodnich sąsiadów. Historyczne relacje z Niemcami nie należały do łatwych, a wzajemne antagonizmy podsycane były przez politykę edukacyjną i wskazywanie Niemców jako sprawców wszelkich nieszczęść spotykających naród polski. W tym kontekście zastosowane przez Wojciechowskiego odwrócenie staje się gestem radykalnym, wskazując, że możliwe jest budowanie wzajemnych dobrych relacji bez ciągłego wracania do traum związanych z wojnami.

Okolo roku 1675 powstało przełomowe dla dyskusji o paradoksie w sztuce dzieło Cornelisa Norbertusa Gijsbrechtsa *Druga strona obrazu*. Dzieło to nie ukazuje niczego poza drugą stroną obrazu. Przedmiotem przedstawienia w tym przypadku jest własny negatyw. Artysta namalował tył podobrazia malarskiego, czyli tego, co nigdy nie zostało ujawnione podczas ekspozycji⁴. Takie same gesty wykonuje Wojciechowski w swoich pracach, w których mamy do czynienia z obrazem będącym tytułem i tytułem będącym obrazem, a także grą rewersu z awersem.

⁴ Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 317–320.

W Instalacji *bez tytułu ku czci René Magritte'a* Wojciechowski – stosując strategię odwrócenia – przy użyciu nowych mediów cytuje i redefiniuje portret w lustrze⁵. W obrazie *La reproduction interdite Magritte'a*, uważanym w 1937 roku za typowo surrealistyczny, mężczyzna stojący naprzeciw lustrza zamiast odbicia swojej twarzy spogląda na tył swojej głowy. W roku 2006 w Muzeum Narodowym w Szczecinie Wojciechowski przy użyciu kamery przemysłowej i monitora oprawionego w złotą ramę dokonał odwrócenia tego motywu. Surrealistyczne przedstawienie stało się możliwe dzięki wykorzystaniu współczesnych mediów, transmisji obrazu z kamery ustawionej za głową odbiorcy, wyświetlanego dalej na monitorze oprawionym w ramę. W efekcie artysta odnosi się na poziomie tytułu do kolejnej pracy surrealisty – do *Fałszywego lustra* z 1928 roku.

⁵ *Sztuka świata*, t. 13, oprac. zbiorowe, red. Izabela Kunińska, Warszawa 2000, s. 57.

Instalacja ku czci Magritte'a zdradza wiele podobieństw między tymi dwoma artystami. Tendencje iluzyjne, korzystanie z metody odwrócenia i odbicia, absurdy semantyczne, a także wielowarstwowość prac to wątki, które przez lata eksplorują obaj twórcy. *To nie jest fajka*, ale to jest *Czarny mat*. U Wojciechowskiego tytuł jest reprezentacją, u Magritte'a antynomią semantyczną, lecz w efekcie po rozpoznaniu strategii twórczej obydwójce ujawniają treść prac na poziomie tytułu. W roku 1965 podobna strategia ujawnia się u konceptualisty Josepha Kosutha w *Krześle*, w której to pracy artysta przedstawia obok siebie krzesło (obiekt), krzesło (definicję słownikową) oraz krzesło (reprezentację na zdjęciu)⁶. Prace wszystkich trzech artystów, na pozór paradoksalne, bogate są w wiele poziomów znaczeń.

⁶ *Sztuka świata*, t. 12, oprac. zbiorowe, red. Izabela Kunińska, Warszawa 1998, s. 385.

Kolejną pracą, obrazem zamkniętym w obrazie, jest instalacja wideo *Replika* z 2017 roku. Na ścianie galerii wyświetlany jest cyfrowy zapis wody na granicy bieli i czerni (część wody zapewne jest w cieniu, co ostatecznie wywołuje wrażenie przepoławionego obrazu). Na podłodze znajduje się woda zamknięta w okrągłym zbiorniku, która również wydaje się być podzielona na biel i czerń. Pojawia się natychmiast pytanie, czy na ścianie jest odbicie wody, czy na wodzie jest odbicie projekcji? W tym przypadku kopia będąca obrazem-odbiciem wydaje się widzowi prawdziwsza niż pierwowzór. „Kryzys reprezentacji polega w istocie na zwątpieniu w odniesienie, którego odmawiamy dzisiaj obrazom. Obrazy zawodzą tylko tam, gdzie nie znajdujemy już dla nich analogii w tym, co je poprzedza i do czego mogłyby się odnosić w świecie”⁷. Płaska, prostokątna płaszczyzna-reprezentacja obrazu ma swoje źródło w płaskiej, prostokątnej płaszczyźnie, na którą rzucone jest światło, a to jedynie (jak pisze autor) „filmowa kopia rzeczywistości”.

⁷ Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Kraków 2007, s. 23.

W pracach Wojciechowskiego niebagatelne znaczenie ma sam



Szach szachowi, 2016 / polichromowane drewno



str. 92-93

Pozytywny negatyw, negatywny pozytyw, 1984 / dyptyk / czarno-biała fotografia czarnego łabędzia





str. 94–95 / 98–99

Flaga („Polen, Polen über alles”, 2013) / wystawa indywidualna / Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin



Polen, Polen über alles



Od 16 lat mieszkam w domu, zbudowanym w 1938 roku przez Karla Trefza, dyrektora technicznego fabryki Stoewer w Szczecinie. W podobnej sytuacji są tysiące Polaków – mieszkańców Szczecina, Wrocławia czy Gorzowa, gdzie się urodziłem. W rodzinnym domu mojej mamy w Strzałowie, niedaleko Baranowicz (obecnie na terenie Republiki Białorusi) mieszkają dziś nieznani mi Białorusini.

1000 lat po przyjęciu chrztu przez Mieszka I i 20 lat po zakończeniu II Wojny Światowej, w 1965 roku polscy biskupi napisali do swoich niemieckich kolegów: „przebaczamy i prosimy o przebaczenie”. Dzisiaj – 25 lat po upadku komunizmu w Polsce w 1989 roku – trudno sobie wyobrazić podobną deklarację – naszą, Polaków, w odniesieniu do siebie samych.

Jak powiedział Alexis de Tocqueville: „Wolność człowieka kończy się tam, gdzie zaczyna się wolność drugiego człowieka”. Tak, jak ustępujemy naszej wolności na rzecz innych dla przyjaźni czy miłości, tak w stosunkach między narodami jedynie wzajemna rezygnacja z części swobód pozwoli nam urzeczywistnić marzenia pokoleń naszych przodków o zjednoczonej Europie.

Zamieszki, wywołane w Warszawie w rocznicę 11 listopada przez grupy tzw. „narodowe” dowodzą, że współczesne definiowanie patriotyzmu nie może odwoływać się wyłącznie do symboli narodowych, bo te w rękach spadkobierców ONR Falangi używane są jako narzędzia dzielenia społeczeństwa na swoich i obcych. Z historii wiemy, że droga od ksenofobii i nacjonalizmu prowadzi wprost do faszyzmu.

Spróbujmy wyobrazić sobie hymny Polski i Niemiec śpiewane „za”, a nie przeciw sobie.

Waldemar Wojciechowski

Deklaracja polska i niemiecka („Polen, Polen über alles”, 2013) / wystawa indywidualna /
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin

Jeszcze Niemcy nie zginęły



Seit 16 Jahren lebe ich in einem Haus, das 1938 von Karl Trefz, dem technischen Direktor der Fabrik Stoewer in Stettin, gebaut wurde. In einer ähnlichen Situation befinden sich tausende Polen – die Einwohner von Stettin, Wroclaw oder Gorzow, wo ich auch geboren wurde. In dem Geburtshaus meiner Mutter in Strzalow, nicht so weit von Baranowicze (heute Republik Weißrussland) wohnen heute mir unbekannte Weißrussen.

1965, 1000 Jahre nach der Taufe durch Mieszko I. und 20 Jahre nach dem 2. Weltkrieg, schrieben polnische Bischöfe an ihre deutschen Kollegen: „Wir verzeihen euch und bitten um Entschuldigung“. Heute – 25 Jahre nach dem Fall des Kommunismus in Polen– kann man sich schwer eine ähnliche Erklärung vorstellen von uns Polen an uns selbst.

Alexis de Tocqueville sagte: „Die Freiheit des Menschen hört dort auf, wo die Freiheit des anderen Menschen beginnt“. So wie wir auf unsere Freiheit verzichten, für die Freundschaft oder Liebe für die Anderen, so erlaubt uns in den internationalen Beziehungen nur der gegenseitige Verzicht auf Eigentumsteile, die Träume der Generation unserer Vorfahren von einem vereinigten Europa zu verwirklichen.

Die Unruhen, die zum Jahrestag am 11. November in Warschau durch so genannte „Nationalgruppen“ entstehen, beweisen, dass die heutige Definition von Patriotismus sich nicht nur auf National-symbole beziehen kann. Weil diese, in den Händen der Erben von ONR (National-Radikale Front), als Instrumente benutzt werden, um die Gesellschaft in Eigene und Fremde zu trennen. Aus der Geschichte wissen wir, dass der Weg von Fremdenfeindlichkeit und Nationalismus direkt zum Faschismus führt.

Versuchen wir uns die Nationalhymnen von Polen und Deutschland vorzustellen, die nicht gegeneinander, sondern füreinander gesungen werden.

Waldemar Wojciechowski





tytuł. Umotywowanie dzieła w tytule jest zabiegiem charakterystycznym dla dadaistów, a szczególnego znaczenia nabiera w sztuce konceptualnej czy postkonceptualnej. Często to przede wszystkim tytuł staje się nośnikiem treści i nadaje formie właściwe znaczenie. Wojciechowski dobrze o tym wie, co skrzętnie wykorzystuje w swoich kolejnych pracach, jak choćby w *Głowa* z 2014 roku, na której widzimy głowę należącą do Głowy. To dowcip przedstawiający Przemysława Głowę, felietonistę i legendarnego już szczecińskiego przewodnika.

Zabieg umotywowania pracy w tytule widzimy też na przykład w tryptyku fotograficznym *Zdjęcie z krzyża*. Sam tytuł może wskazywać oczywiście na tematykę nowotestamentową, ale tak naprawdę jest to po prostu „zdjęcie” zrobione Wojciechowskiemu przez Lecha Karwowskiego na stacji kolejowej w miejscowości Krzyż, zapewne zimą 1995 roku. Fotografia na potrzeby wystawiennicze została podzielona na trzy części, tworząc tym samym klasyczny tryptyk nawiązujący do tradycji malarstwa ołtarzowego. W środkowej części znajduje się autor na tle napisu „KRZYŻ”, umieszczonego na tablicy informacyjnej ustawionej na peronie. W 2012 roku Wojciechowski zrobił remake tego zdjęcia: ten sam autor fotografii, ta sama stacja, prawdopodobnie ta sama pora roku i oczywiście ten sam pozujący do zdjęcia. Zabieg powtórzenia w tym przypadku posłużył autorowi, jak mi się wydaje, do podjęcia kwestii egzystencjalnych – upływu czasu, pamięci linii łączącej przeszłość z teraźniejszością. Wojciechowski nie popada jednak w egzystencjalną powagę czy sentymentalizm. Także tutaj zachowuje charakterystyczne dla siebie poczucie humoru i odczarowujący dystans. Zwykle żyjemy w przeświadczeniu, że czas płynie i wszystko się zmienia, lubimy powtarzać hasło Heraklita o tym, że nie można dwa razy wejść do tej samej rzeki. Autor pyta więc zaczepnie: ale co tak naprawdę się zmieniło?

Wojciechowski bezustannie korzysta z ciągów skojarzeniowych, co przychodzi mu z ogromną lekkością, o czym wie każdy, kto miał okazję poznać go prywatnie. W swoich pracach odwołuje się do wieloznaczności wyrazów w języku polskim, rozkładając znaczeniowość na płaszczyznę językową i obrazu. John Berger w *Sposobach widzenia* pisze, że „trudno jest dokładnie określić, w jaki sposób słowa zmieniały obraz, ale bez wątpienia to zrobiły. Teraz obraz stanowi ilustrację zdania”⁸. Można się tutaj zastanawiać, co stanowi inspirację dla Wojciechowskiego: czy to obraz, czy raczej słowa są głównym impulsem dla jego twórczości. Władysław Tatarkiewicz w rozprawie *Sztuka i język: dwa wieloznaczne wyrazy* analizował wielość znaczeń samego słowa „sztuka” w języku polskim, przy czym – jak trafnie zauważył – wyraz „język” wcale nie odbiega mnogością znaczeń od tego pierwszego⁹. Być może ten właśnie aspekt języka polskiego odpowiedzialny jest za to, że artyści chętnie sięgają po to medium.

⁸ John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Poznań 1997.

⁹ Władysław Tatarkiewicz, *Sztuka i język: dwa wieloznaczne wyrazy*, przekazy, 1970, <http://studiasemiotyczne.pts.edu.pl/index.php/Studiasemiotyczne/article/view/102/94> [dostęp: 05.04.2022].

Pisząc o języku w kontekście twórczości Wojciechowskiego, trudno nie przywołać jego pracy zatytułowanej *Widzę* z 2013 roku, w której nawiązał on do swojego doświadczenia jako autora komunikatów wizualnych. Twórca zapisał słowo „widzę” alfabetem Braille’a, następnie sfotografował i wydrukował w postaci billboardu, tym samym spłaszczając strukturę będącą sensem istnienia tego alfabetu. To kolejny gest Wojciechowskiego, który bazując na formalnej paradoksalności, obfituje w mnogość interpretacji. To może być chociażby opowieść o nieznanym języku sztuki współczesnej skutkującej brakiem komunikacji między twórcą a potencjalnym odbiorcą. Zdaniem Jacques’a Derridy

komunikacja w swym ograniczonym, semiolingwistycznym (potocznym, a zarazem filozoficznym) znaczeniu sprowadza się do transportu czy też transmisji określonej treści lub sensu. Sens ten posiadałby wówczas jedność oraz uprzednio daną tożsamość, która w trakcie transmisji nie podlegałaby w zasadzie żadnym przekształceniom. Tradycyjna interpretacja pisma polega właśnie na uznaniu go za środek tak pojmowanej komunikacji, choć przy zastrzeżeniu, iż jest to „środek potężny, który bardzo daleko, o ile nie w nieskończoność, rozszerza sferę komunikacji ustnej czy gestualnej”¹⁰.

¹⁰ Cyt. za: Tomasz Zątkowski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie*, Kraków 2008, s. 50.

Kwestia widzenia i rozumienia jest kluczowa dla komunikacji i fundamentalna w kontekście rozważań na temat percepcji otaczającej nas rzeczywistości. W pracach Wojciechowskiego obraz i słowo to komunikaty żonglujące między sobą znaczeniami. Jak pisał Hans Belting: „Obrazy nigdy nie są wyłączone tym, czym twierdzą, że są, a mianowicie odbiciami rzeczywistości – chyba że odbijają ideę rzeczywistości”¹¹.

¹¹ Hans Belting, dz. cyt., s. 137.

Formalna precyzja charakterystyczna jest dla wszystkich prac Wojciechowskiego. Bezbłądność ich wykonania oraz teoretycznie oczywisty komunikat to jedynie wierzch, pod którym dochodzi do wymiany symbolicznej. Artysta ten jest świadomym nadawcą wielopoziomowego przekazu, działa w obszarze dychotomicznym lub całkowicie go likwiduje. Doświadczenie języka w jego pracach staje się doświadczeniem obrazu i odwrotnie. Zastanawia się on nad znakiem, jego kontekstami i nierzadko ujawnia swoje poczucie humoru. Można by stwierdzić, że twórczość Wojciechowskiego jest grą strategiczną, w której za przeciwnika ma on samego siebie. Gracze wykonują na zmianę posunięcia, raz na poziomie obrazu, raz na poziomie słowa i uzgadniają wynik partii. Wojciechowski szachuje odbiorcę.

Bibliografia

Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.

Berger J., *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997.

Bierkowski T., *Solidaryca – fenomen kulturowy*, Katowice 2017.

Richter H., *Dadaizm*, tłum. J.S. Buras, Warszawa 1983.

Stoichita V., *Ustanowienie obrazu*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.

Sztuka świata, t. 12, oprac. zbiorowe, red. Izabela Kunińska, Warszawa 1998.

Sztuka świata, t. 13, oprac. zbiorowe, red. Izabela Kunińska, Warszawa 2000.

Tatarkiewicz W., *Sztuka i język: dwa wieloznaczne przekazy*, 1970, <http://studiasemiotyczne.pts.edu.pl/index.php/Studiasemiotyczne/article/view/102/94> [dostęp: 05.04.2020].

Załuski T., *Modernizm artystyczny i powtórzenie*, Kraków 2008.

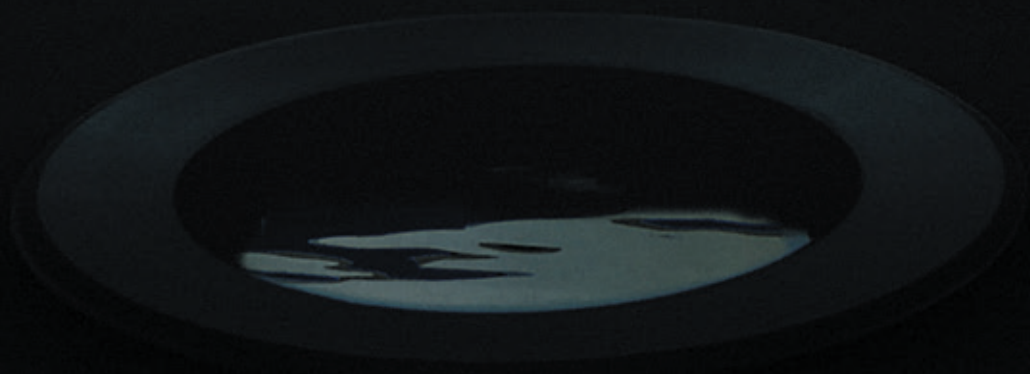
str. 103

Replika, 2017 / cyfrowy plik filmowy HD 50" (loop) / wystawa indywidualna „Replika” / Galeria Jedna Druga, Szczecin

str. 105

Replika, 2017 / instalacja wideo / cyfrowy plik filmowy HD 50" (loop),
okrągłe naczynie z wodą / wystawa indywidualna
„Replika” / Galeria Jedna Druga, Szczecin







Głowa, 2014 / studium głowy Przemka Głowy / fotografie cyfrowe / slideshow (loop)



Rafał Makoła

Bogactwo minimalizmu. „Muzealne” projekty Waldemara Wojciechowskiego

Stulecie założenia Bauhausu obchodzone hucznie w 2019 roku skłania do refleksji nad historią, charakterem i oddziaływaniem tej najśłynniejszej europejskiej uczelni artystycznej – a szerzej także nad całą dwudziestowieczną awangardą i pokłosiem jej istnienia. Kreślone na początku XX wieku wizje reformy sztuki po Wielkiej Wojnie (jak nazywano po 1918 roku pierwszą wojnę światową) przybrały formę rewolucyjnych manifestów, wzywających do gruntownej przebudowy świata – w tym także do zmiany statusu dzieła sztuki – a także jego twórcy. Inspirowane ideą funkcjonalizmu sztuki i społecznego zaangażowania artysty zmiany doprowadziły do tego, że zadania artystyczne objęły także dziedziny postrzegane w tradycji XIX wieku jako rzemiosło, choć wcześniej, w czasach nowożytnych, w tych obszarach realizowali się nawet najwybitniejsi twórcy. Ta sfera to tyleż szeroko pojęte wzornictwo artystyczne (w dzisiejszych czasach zwane zwykle designem), ile użyteczne projekty w ogóle. Na kontynencie europejskim poza Wielką Brytanią wskazuje się działalność Petera Behrensa dla koncernu AEG (Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft) Walthera Rathenaua w latach 1907–1914 jako przełom, dzięki któremu projektowanie obiektów użytkowych – na przykład przedmiotów codziennego użytku, grafiki reklamowej czy urządzeń elektrycznych – zaczęło być postrzegane obok malarstwa, rysunku czy rzeźby jako pełnoprawna dziedzina sztuki¹. Ten wątek pojawia się w twórczości pierwszego pokolenia awangardy, stanowiąc

¹ Na temat działalności Behrensa jako designera zob. *Industriekultur: Peter Behrens und die AEG 1907–1914*, red. Tilmann Buddensieg, Gabriele Hediecker, Berlin 1990, a także: Sabine Röder, *Reklamekunst für die Industrie. Advertising art for industry*, Peter Behrens 1868/2018, vol. 11, Krefeld 2018.

jeden z elementów deklaracji akcesu do rewolucji w sztuce –najbardziej bodaj spektakularnej w kręgu rosyjskich konstruktywistów (vide Władimir Tatlin, El Lissitzky czy Kazimierz Malewicz), bo silnie naznaczonej ideologią polityczną. Rewolucyjny zapał widoczny był jednak także u innych twórców, w tym również w środowisku wspomnianego Bauhausu. W takim kontekście można rozpatrywać na przykład „użytkarne” prace Władysława Strzemińskiego (projekt dworca dla Gdyni) czy Katarzyny Kobro (projekt przedszkola)². Spektakularnym i dobrze znanym w Polsce znakiem szerokiej akceptacji dla tego awansu sztuk użytkowych jest sukces polskiej prezentacji na wystawie międzynarodowej w Paryżu w 1925 roku³. *Clou* owego sukcesu było, jak wiadomo, stworzenie wyrazistej, łatwo rozpoznawalnej formuły wizualnej, obejmującej całość prezentacji, od architektury, przez wystrój wnętrz, po meble. Wprawdzie postromantyczny ideał artysty proroka, z którym się nie dyskutuje, ale którego się bezwzględnie słucha, przetrwał XX wiek i ma się dobrze również w naszych czasach, jednak trudno dziś sobie wyobrazić mówienie o *œuvre* jakiegokolwiek twórcy bez wspominania o tworzonemu przez niego designie.

Powyższe rozważania nie mają oczywiście na celu ustanowienia jakiegoś prostego następstwa czy kontynuacji albo artystycznej/ideologicznej genealogii łączącej prace Waldemara Wojciechowskiego z twórczością wspomnianych wyżej „podręcznikowych” artystów awangardy. Chodzi tylko o to, by zwrócić uwagę na fakt, że twórczość Wojciechowskiego wpisuje w ten designerski aspekt sztuki nowoczesnej. Jest to istotne zwłaszcza w kontekście uprawianego przez niego minimalizmu czy raczej redukcjonizmu, interesującego nawiązującego do podobnych tendencji w sztuce początków XX wieku. W swoim dotychczasowym dorobku Wojciechowski ma kilkadziesiąt projektów dla instytucji muzealnych i wystawienniczych, obejmujących w zasadzie wszystkie aspekty ich działalności: od aranżacji wnętrz, przez publikacje i drobne druki, aż po całą linię wizualną instytucji i logotypy. Ten właśnie obszar działalności Wojciechowskiego jest przedmiotem niniejszego artykułu – nie stanowi całościowego, typologicznego czy chronologicznego omówienia tego dorobku. Jego celem jest zwrócenie uwagi na kilka cech charakterystycznych, które interesująco wpisują się nie tylko w *œuvre* tego artysty, lecz ukazują jego działalność w nowym świetle – naukowym. Wprawdzie takie projekty stanowią tylko niewielką część jego dorobku, jednak ze względu na swój charakter tworzą ciekawe pole do obserwacji i są wystarczające do wyciągania wniosków na temat pewnych cech twórczości tego artysty.

Zasadniczą część prac składających się na scharakteryzowaną powyżej grupę stanowią projekty przygotowane dla Muzeum Narodowego w Szczecinie, z którym Waldemar Wojciechowski współpracuje od 2002 roku. Wprawdzie tego rodzaju prace wychodziły spod jego ręki także wcześniej (między innymi projekt

² Ostatnio o projektach „architektonicznych” Strzemińskiego i Kobro pisali Jarosław Suchan i Gladys Fabre. Zob. Jarosław Suchan, *Kobro & Strzemiński, Prototypes of a New Thinking*; Gladys C. Fabre, *The Work of Katarzyna Kobro and the neoplastic Room by Władysław Strzemiński as Mirrors of the socio-political-aesthetic Interactions of the Avant-Gardes*, [w:] Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński. *Avantgarde Prototypes*, Madrid 2017, s. 40–43, 77–83 i 122–123.

³ Na temat polskiej prezentacji na wystawie paryskiej w 1925 r. zob. *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN: Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2007.

⁴ *Akwarele i rysunki ze zbiorów Stiftung Pommern w Kilonii*, Szczecin 1993.

katalogu wystawy *Akwarele i rysunki ze zbiorów Stiftung Pommern w Kilonii*⁴ w 1993 roku, logo Galerii Amfilada w willi Lentza w Szczecinie z 1994/1995 roku) powstawały także dla innych instytucji, jednak dopiero od czasu nawiązania współpracy z Muzeum Narodowym Wojciechowski zaczął zajmować się tą problematyką w systematyczny sposób. Wiązało się to z objęciem w 2001 roku stanowiska dyrektora muzeum przez Lecha Karwowskiego. Kierujący nią wcześniej, niezwykle zastrzeżony i poważany archeolog, prof. dr hab. Władysław Filipowiak, pozostawał na swoim stanowisku od 1955 roku, a więc przez blisko pół stulecia. Jednym z jego niekwestionowanych sukcesów było podniesienie w 1970 roku postrzeganego jako instytucja regionalna Muzeum Pomorza Zachodniego do rangi muzeum narodowego. Szata wizualna tej instytucji, ukształtowana za czasów Filipowiaka, była w 2001 roku już dość archaiczna. Wojciechowski rozpoczął swoje działania od stworzenia nowego logo – dystansując się przy tym od heraldyki czy emblematycznej dosłowności na rzecz lapidarnego znaku. Przeplatające się litery M oraz N, utrzymane w wysmakowanych odcieniach czerwieni i błękitu, tworzą zarys kolumnady z odcinkowym naczółkiem. Powstał w ten sposób motyw jakby zawieszony między obrazem a literą, swego rodzaju ikon (by użyć terminu wprowadzonego przez Mieczysława Porębskiego), starannie ułożony w siatce odniesień związanych z funkcjami, tradycją i sytuacją muzeum, eksponujący jego rangę jako instytucji narodowej. To ostatnie było szczególnie ważne w kontekście toczącej się w latach 90. dyskusji o statusie wielu Muzeów Narodowych (między innymi w Gdańsku, we Wrocławiu i właśnie w Szczecinie). Co szczególnie interesujące, Wojciechowski, znany raczej z unikania patosu i skłonności do dystansu, a nawet posilkujący się delikatną ironią, nie zawahał się przed stworzeniem kompozycji o niemal monumentalnym charakterze, jasno oddającej ambicję instytucji. Przed nadmiarem patosu chroni ten projekt wspomniana wysmakowana kolorystyka – skądinąd też nieobojętna semantycznie, bo wyprowadzona z heraldycznych kolorów Pomorza Zachodniego (czerwony gryf na błękitnym tle)⁵. Kompozycja ta jest prezentowana zarówno w miniaturze (na przykład nadruku na papierze listowym), jak i w monumentalnej skali baneru na fasadzie monumentalnego gmachu głównego muzeum. Wychodząc od tego podstawowego znaku, Wojciechowski stworzył wiele projektów niezbędnych druków, od wspomnianego papieru listowego po wizytówki, rozszerzając podstawową gamę kolorystyczną o kremową barwę tła z ciepłoszarym elementem graficznym, stanowiącym fragment litery M z opisanego logotypu. Użycie tych barw, dość zaskakujące w kontekście kolorystyki logo, stanowiło zapewne ukłon w stronę tradycji, wszak nawiązuje do kompozycji barwnej druków i logo muzeum z czasów, gdy instytucji tej przewodził Władysław Filipowiak.

Następnym krokiem w tworzeniu wizualnej identyfikacji Muzeum było zaprojektowanie okładek powstałej w 2002 roku Biblioteki Naukowej Muzeum

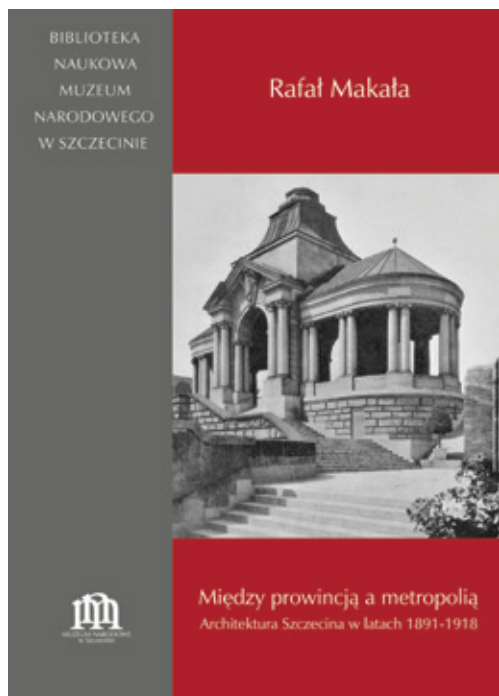
⁵ Na temat herbu dawnego Księstwa Pomorskiego zob. Ralf-Gunnar Werlich, *Der Greif bekennt Farbe. Frühe Farbdarstellungen der pommerschen Herzogswappen*, „Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte” 2008, z. 2, s. 21–28; tamże dalsza literatura przedmiotu.



Logo Muzeum Narodowego w Szczecinie, 2002

Narodowego w Szczecinie. Ze względu na heterogeniczny charakter zbiorów i badań muzeum ambicją dyrektora Lecha Karwowskiego było stworzenie kilku serii wydawniczych odpowiadających poszczególnym dziedzinom i dyscyplinom nauki, tworzących jednak zwartą, homogeniczną całość. Ostatecznie idea ta przybrała formę Biblioteki Naukowej, stanowiącej nadrzędną ramę, na którą składają się cztery serie (historia sztuki, archeologia, etnologia, historia). Podejmując się tego zadania, Wojciechowski stworzył ogólny schemat czteropolowego układu okładki, operujący dwoma z czterech kolorów pojawiających się w logotypie i jego rozwinięciu w zależności od serii. Nazwisko autora lub autorów, tytuł, zdjęcie czy grafika pojawiają się zawsze w tym samym polu, niezależnie od serii, w tym samym foncie (Optima/Zapf Humanist), dzięki czemu tomy poszczególnych serii, choć wyraźnie zróżnicowane, tworzą spójną całość.

Jeszcze bardziej do tradycji muzeum – również do jego historycznych korzeni – nawiązywał projekt okładki cenionego rocznika naukowego instytucji, pisma o światowym zasięgu, mimo trudnej dla obcokrajowców nazwy „Materiały



Okładka książki Rafała Makały *Między prowincją a metropolią. Architektura Szczecina w latach 1891-1918* z serii „Biblioteka Naukowa Muzeum Narodowego w Szczecinie”, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2011

Okładka i kartusz dla serii wydawniczej „Materiały Zachodniopomorskie”

Zachodniopomorskie”. Wojciechowski nawiązał tu najwyraźniej do form periodyków naukowych z XIX i pierwszej połowy XX wieku, ograniczając dekorację do minimum. Szczególnie interesującym pomysłem jest tu główny motyw graficzny: fragment dekoracji nadproża dawnego pałacu Sejmu Stanów (gdzie mieści się redakcja pisma), z kartuszem, w który Wojciechowski wkomponował opisane wcześniej logo muzeum – stało się ono fragmentem dawnej dekoracji rzeźbiarskiej. Staranne wycieniowanie liter logotypu sprawia, że osoby nieznające tej budowli poczytują go jako element dawnej dekoracji – co prowadzi do skądinąd zabawnych nieporozumień, potwierdzających jednak słuszność koncepcji.

W następnych latach Waldemar Wojciechowski stworzył wiele innych elementów wizualnej prezentacji Muzeum Narodowego w Szczecinie – także drobnych, jak niezwykle elegancki w swojej prostocie projekt legitymacji pracowniczej, czy obszerniejszych, jak strona internetowa (niedawno zastąpionej niestety przez nowy, znacznie bardziej konwencjonalny, a na dodatek mało przejrzysty layout zaproponowany przez innego autora). Innym interesującym



MUZEUM MORSKIE

Oddział Muzeum Narodowego
w Szczecinie

Logo Muzeum Morskiego, 2009



**CENTRUM DIALOGU
PRZEŁOMY
MUZEUM NARODOWE
W SZCZECINIE**

Logo Centrum Dialogu Przełomy, 2009

projektem był okolicznościowy logotyp związany ze stuleciem otwarcia głównego gmachu muzeum w 2013 roku. Wojciechowski tworzył w tym czasie także projekty kolejnych wydawnictw, w tym tak interesujące, jak projekt katalogu prekursorskiej w wielu aspektach wystawy *Metafora i mit*, prezentującej polskie malarstwo przełomu XIX i XX wieku między innymi na wystawach w Narodowym Muzeum Sztuk Pięknych w Rydze i w Estońskim Muzeum Sztuki Kumu w Tallinie (2007–2008). W ciągu dekady udało się zatem Wojciechowskiemu przygotować wizualną prezentację tej narodowej instytucji kultury⁶ – a takim osiągnięciem może się w Polsce poszczycić niewielu twórców. Jest to tym istotniejsze, że stało się tak zgodnie z intencją zlecniodawcy – ale nie w ramach jednego zlecenia, lecz przy okazji realizowania różnych projektów. Ich autor konsekwentnie rozszerzał i wzbogacał pierwotną koncepcję, nie wykraczając jednak poza zakreślone w niej ogólne ramy.

W kolejnych latach Wojciechowski zajął się też stworzeniem elementów tożsamości wizualnej dla nowych oddziałów muzeum – dla planowanego, ale wciąż nieotwartego Muzeum Morskiego oraz dla powstałego w 2017 roku Centrum Dialogów „Szczecińskie Przełomy”. Pierwszy z nich opiera się na pomysły zduplikowania głównego logo muzeum w formie zwierciadlanego „odbicia w wodzie” – co stanowi odejście od zastosowanej na początku współpracy z tą instytucją monumentalnej konwencji⁷. Drugi ze wspomnianych projektów – dla Centrum Dialogów – wiąże się z szerszym problemem tworzenia swego rodzaju „sub-instytucji”, która organizacyjnie będąc oddziałem muzeum i funkcjonując przy wykorzystaniu jego zasobów i kadry, wizualnie miała stanowić osobny

⁶ Trzeba tu podkreślić, że do czasu przejścia przez Ministerstwo Kultury nowej filharmonii była to jedyna narodowa (czyli mająca znaczenie ponadregionalne) instytucja kultury w województwie zachodniopomorskim.

⁷ Choć udany, projekt ten – jak się zdaje – nie wzbudził szczególnego entuzjazmu aktywistów dążących do stworzenia na Pomorzu Zachodnim instytucji muzealizującej pamięć o dawnej tradycji żeglugi. W drugiej dekadzie XXI wieku dyrektor Lech Karwowski, poszukując zindywidualizowanej formuły dla wystawiennictwa morskiego w Szczecinie (czyli niekonkurującego ani z Centralnym Muzeum Morskim w Gdańsku, ani z Niemieckim Muzeum Morskim w Stralsundzie), wywalczył koncepcję Centrum Nauki „Muzeum Fal”, które ostatecznie będzie realizowane jako zewnętrzna wobec muzeum instytucja – co sprawia, że interesujący logotyp stworzony przez Wojciechowskiego pozostanie projektem teoretycznym.



⁸ Zob. <https://przelomy.muzeum.szczecin.pl/> [dostęp: 15.08.2019].

⁹ O zbiorach dawnego Muzeum Miejskiego pisała ostatnio Bogdana Kozirńska, *Szczecińskie Muzeum wczoraj, [w:] 100 lat muzeum w Szczecinie*, red. S.P. Kubiak, D. Kacprzak, Szczecin 2013, s. 107–131. Tamże wcześniejsza literatura przedmiotu.

¹⁰ Wystawa stanowiła jeden z głównych elementów międzynarodowego projektu „Razem jesteśmy silni – centralne muzea pomorskie wspólnie tworzą nowoczesne wystawy stałe promujące historię i kulturę Pomorza”, który Muzeum Narodowe w Szczecinie prowadziło we współpracy z Pomorskim Muzeum Krajowym w Greifswaldzie z funduszy Interreg IV A. Zob. <https://muzeum.szczecin.pl/o-muzeum/projekty/55-razem-jestesmy-silni-centralne-muzea-pomorskie-wspolnie-tworza-nowoczesne-wystawy-stale-promujace-historie-i-kulture-pomorza.html> [dostęp: 15.08.2019].

Projekt aranżacji stałej wystawy „Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku” / Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2011

był. Wynikało to z charakteru Centrum Dialogów, którego zadaniem jest nie tylko utrzymywanie wystawy historii najnowszej Szczecina (do drugiej wojny światowej), ale też prowadzenie intensywnej działalności edukacyjnej i popularyzatorskiej, przede wszystkim zaś ma być miejscem debaty na temat historii⁸.

Stworzenie identyfikacji wizualnej dla Muzeum Narodowego w Szczecinie, choć jest spektakularnym przedsięwzięciem, nie stanowi jednak jedyne osiągnięcia Waldemara Wojciechowskiego w obszarze designu wystawienniczego. Od czasu nawiązania współpracy na początku lat 90. z galerią BWA w Szczecinie (niestety już nieistniejącą) – zajmował się on projektowaniem i aranżacją wystaw muzealnych (w tym wspomnianej już prezentacji zbiorów rysunków i akwael z kolekcji Stiftung Pommern w Kilonii w 1993 roku)⁹. Szczegółowym jak dotąd osiągnięciem w tej dziedzinie była wystawa *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku*, otwarta w 2011 roku¹⁰. Pozornie zadanie to mogłoby się wydawać łatwe, zważywszy na to, że wystawiane miały być – między innymi – dzieła sztuki o światowej renomie oraz że muzeum dzięki unijnemu projektowi dysponowało niewielkim wprowadzie, ale stabilnym budżetem wystawy. W rzeczywistości jednak problem był bardziej złożony. Zbiór, który miał zostać wyeksponowany, był bowiem niezwykle heterogeniczny, wszak obejmuje obiekty powstałe w zasadzie ze wszystkich możliwych materiałów, od kamienia po tekstylia i papier. Nie tylko narażało to na problemy aranżacyjne, ale też konfrontowało twórców wystawy z warunkami konserwatorskimi, drastycznie zawężającymi pole działania. Poszczególne obiekty różniły się od siebie jakością artystyczną, i to niekiedy

dość drastycznie – wystarczy tylko wspomnieć, że na wystawie znaleźć musiała się zarówno uchodząca za jedną z najcenniejszych w Europie kolekcja biżuterii i strojów książęcych z przełomu XVI i XVII wieku, jak i wątpliwej wartości dziewiętnastowieczna kopia szesnastowiecznego podwójnego portretu kobiecego. Wspólnym mianownikiem wszystkich przeznaczonych do prezentacji obiektów był ich związek z wygasłą u progu wojny trzydziestoletniej pomorską dynastią książęcą Gryfitów¹¹. Z natury rzeczy zatem narracja wystawy musiała zostać zbudowana na płaszczyźnie historycznej, co jednak w żadnym razie nie mogło przyćmić znaczenia najważniejszych dzieł sztuki. Aby pogodzić te dwie perspektywy, kuratorka stworzyła nakładające się na siebie narracje: historyczną i artystyczną. Ekspozycja została podzielona na trzy zasadnicze części: pierwsza dotyczy nazwiska rodu, jego herbu i państwa (z położeniem nacisku na prezentację dynastii), w drugiej znalazły się dzieła sztuki zamawiane przez poszczególnych władców bądź powstające w ich kręgu, natomiast trzecią stanowiły wspomniane klejnoty i stroje. W ten sposób widz – zarówno korzystający z audioprzewodnika, jak i zwiedzający wystawę samodzielnie – miał zbliżyć się do książąt, wkraczając w krąg dworu, za sprawą podstawowych informacji zyskiwanym dzięki artystycznej reprezentacji i „osobistego” kontaktu z władcami¹². Z drugiej strony ważne dzieła sztuki (na przykład portret księcia Filipa I pędzla Lucasa Cranacha Młodszeo) i ich grupy (klejnoty i stroje) miały uzyskać osobną narrację, w formie rozbudowanych prezentacji multimedialnych i not w audioprzewodniku – w związku z czym musiały zostać szczególnie wyeksponowane w przestrzeni wystawienniczej. Waldemar Wojciechowski – któremu powierzono nie tylko aranżację, ale ukształtowanie całej linii graficznej projektu – stanął zatem przed skomplikowanym zadaniem, z którym poradził sobie w nadzwyczaj interesujący sposób, notabene doskonale wpisujący się w jego malarskie *œuvre*. Wystawa ta – co trzeba podkreślić – zdobyła najważniejszą nagrodę dla muzeów w Polsce, „Sybillę”, jako najlepsza ekspozycja historyczna w 2011 roku. Było to pierwsze tak prestiżowe wyróżnienie w blisko w całej historii Muzeum Narodowego w Szczecinie¹³.

Wszystkie sale zostały całkowicie odcięte od dziennego światła, a ich charakter tworzy w dużej mierze kolorystyka i właśnie sposób oświetlenia. Wszystkie też zostały ukształtowane bardzo minimalistycznie, wręcz ascetycznie – mimo zastosowania zdecydowanych barw. Podział wystawy na trzy części – którym odpowiadały trzy sale – został podkreślony kolorystyką i oświetleniem. Pierwsza, poświęcona przede wszystkim kontekstowi historycznemu, utrzymana została w głębokiej, heraldycznej czerwieni i oświetlona w taki sposób, że widz ma wrażenie, iż przebywa w jasnym pomieszczeniu (choć w istocie światło zostało – z powodów konserwatorskich – mocno ograniczone). Wojciechowski wykorzystał tu naturalną złocistą barwę dębowej

¹¹ Na temat „książęcej” kolekcji Muzeum Narodowego w Szczecinie zob. *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku*, red. Rafał Makata, Szczecin 2013.

¹² Monika Frankowska-Makata, *Nie tylko Cranach – koncepcja wystawy „Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku”*, [w:] *Genealogia. Artefakty dawnej sztuki jako inspiracja młodego twórcy*, red. Waldemar Wojciechowski, Szczecin 2017, s. 53–76.

¹³ *Złoty wiek Pomorza...*, dz. cyt., s. 6.

¹⁴ Norbert Buske, *Wappen, Farben und Hymnen des Landes Mecklenburg-Vorpommern. Eine Erläuterung der neuen Hoheitszeichen des Landes verbunden mit einem Gang durch die Geschichte der beiden Landesteile dargestellt an der Entwicklung ihrer Wappenbilder*, Bremen 1993.

¹⁵ Birgitt Dahlenburg, *Kopia gobelinu Croya*, [w:] *Złoty wiek Pomorza...*, dz. cyt., s. 115–122.

¹⁶ Justyna Bądkowska, *Tzw. podwójny portret Sydonii von Borck jako młodej i starej kobiety*, [w:] *Złoty wiek Pomorza...*, dz. cyt., s. 185–194.

¹⁷ Mapie Lubinusa poświęcono ostatnio obszerną publikację zbiorową. Zob. *Eliharda Lubinusa podróz przez Pomorze*, red. Radosław Skrycki, Szczecin 2013. Tamże wcześniejsza literatura przedmiotu.

¹⁸ Justyna Bądkowska, *Zespół obrazów z kościoła zamkowego w Szczecinie*, [w:] *Złoty wiek Pomorza...*, dz. cyt., s. 129–137; też, *Tryptyk ze sceną Ukrzyżowania*, [w:] *Złoty wiek Pomorza...*, dz. cyt., s. 123–128.

¹⁹ Taż, *Genealogia książąt pomorskich*, [w:] *Złoty wiek Pomorza...*, dz. cyt., s. 138–147.

posadzki, pozwalając jej niemal lśnić w świetle odbitym od obiektów. Jest to tym ciekawsze, że posadzka ta – wizualnie daleka przecież od neutralności – była elementem zastanym, który należało wkomponować w aranżację wystawy. Pierwsza część ekspozycji nabrała dzięki temu oficjalno-reprezentacyjnego, niemal triumfalnego charakteru, przywołując na myśl kompozycje rzeczywiście stosowane na dworze Gryfitów – między innymi ujednoliconą „barwę” wielkiego orszaku, z którym książę Bogusław X pojawił się na Reichstagu w Wormacji w 1521 roku¹⁴. W efekcie widz porusza się tu jakby w przestrzeni przygotowanej na dworską uroczystość; jest to tym ciekawsze, że – poza monumentalną kopią gobelinu Croya¹⁵ – we wnętrzu tym eksponowane są przede wszystkim obiekty monochromatyczne, w tym pieczęci, książki czy odlewy metalowe, a więc przedmioty nieprzyciągające uwagi widza ekspresyjną kompozycją czy silnymi barwami. Dyspozycja obiektów może zaskakiwać, jak na przykład „ukrycie” pseudoportretu Sydonii von Borck¹⁶ za ścianką działową czy umieszczenie tak zwanej Wielkiej Mapy Pomorza Eliharda Lubinusa¹⁷ na bocznej ścianie, została jednak starannie przemyślana w związku z miejscem tych obiektów w narracji i ich charakterem jako kompozycji. Przywoływany portret, malowidło raczej wiejskie i wielokrotnie nieprofesjonalnie restaurowane, jest osadzone kręgu legend, które powstały pod koniec dynastii, i zamyka wystawę. Mapa Lubinusa natomiast – niewątpliwie prawdziwe dzieło sztuki – wymaga, mimo swych okazałych rozmiarów, oglądania z niewielkiego dystansu i „wczytania się” w szczegóły.

Następne wnętrza, w którym dominuje malarstwo sztalugowe i rzeźba kamienna, zyskało barwę nieco stłumionego, chłodnego, ale nasyczonego błękitu, co wyraźnie obniża temperaturę emocjonalną, a zarazem skłania do baczniejszego przyjrzenia się w obiektom. O ile w poprzedniej sali widz obserwował przestrzeń wielkich uroczystości dworskich (dziedziniec zamku, wielka sala audiencyjna, kościół), teraz zdaje się wkraczać do właściwego wnętrza rezydencji, do reprezentacyjnych komnat władcy. Również i tutaj obiekty wymagające oglądania z bliska zostały rozmieszczone tak, że widz dostrzega je dopiero z niewielkiej odległości (jak w przypadku obrazów z kościoła zamkowego czy tryptyku Barnima IX)¹⁸. Wojciechowski nie stroni tu jednak od spektakularnych efektów, jak umieszczenie wspomnianego portretu Filipa I Cranacha na osi wejścia, flankowanego dwiema kamiennymi płytami portretowymi. Interesujący w tym kontekście jest też sposób wyeksponowania drzewa genealogicznego – ogromnego, siedmiometrowej długości obrazu w formie poziomego prostokąta¹⁹. Widziana od strony wejścia – fragmentarycznie i z ukosa – *Genealogia* jawi się niewyraźnie w tle, jako ornamentalny niemal fryz. Widz musi minąć ścianę wydzielającą część z portretem Filipa I i dwiema kamiennymi płytami, by ją dostrzec, a właściwie odczytać w całości. Jest to bowiem dzieło składające

się tyleż z wizerunków książąt, ile z niezliczonych herbów i ogromnej liczby tekstów. Sposób umieszczenia obiektu sprawia, że widz porusza się wzdłuż niego zgodnie z kierunkiem narracji obrazowej i tekstowej, a więc w sposób zaplanowany przez twórcę tego obrazu.

Ostania sala zdaje się tonąć w ciemnościach, rozświetlanych tylko słabym blaskiem bijącym od gąbłot. Jest to wynik nałożenia się dwóch czynników: wymagań konserwatorskich (tkaniny powinny być oświetlone jak najślabiej) oraz koncepcji kuratorskiej, zakładającej, że widz powinien w całości skoncentrować się tu na obiektach. Wojciechowski utrzymał ściany w tonacji głębokiej, ciemnej zieleni, zamiast tak często wybieranej w tego rodzaju tezaurycznych wystawach czerni, uzyskując znakomite efekty – nie czarno wymalowanego pomieszczenia, lecz ciemności o zacierających się granicach, w których oświetlone wielopunktowo obiekty tworzą migotliwą konstelację. W tym półmroku niknie niemal całkowicie dębowa posadzka, tworząca teraz tylko jaśniejszy zarys obszaru, w którym widz może się poruszać. W wyniku tych zabiegów w sali, w której widz styka się z osobistymi wizerunkami (kreacjami) książąt (i książek) z różnych stuleci, powstaje nastrój niezwykłości i tajemniczości.

Minimalistyczny projekt Wojciechowskiego jest jednak czymś więcej niż tylko aranżacją, aktywnie współtworzy bowiem narrację (czy raczej: obie narracje) wystawy, w żadnym stopniu z nią nie konkurując. Wynika to, jak można sądzić, w dużej mierze ze sposobu, w jaki tworzony był projekt: w dialogu z kuratorką wystawy, przy głębokim wczytaniu się w treści składające się na merytoryczny koncept. Nie umniejsza to rangi dzieła Wojciechowskiego – wręcz przeciwnie, jest znakomitą przykładem pracy designera. W przeciwieństwie do wielu postmodernistycznych i współczesnych aranżacji (w których pomysły projektanta tworzą osobną, funkcjonującą dysharmonicznie narrację) ta w żadnym stopniu nie konkuruje z treściami wystawy, będąc raczej jej *basso continuo*.

W podobny sposób ukształtowana została linia graficzna wystawy, zwłaszcza jej katalog, tak opisywana w tekście omawiającym wystawę przez kuratorkę ekspozycji:

...dzięki nowoczesnemu liternictwu i kompozycji, tworząc kontrastowe tło dla stanowiącego motyw przewodni portretu Filipa I pędzla Lucasa Cranach Młodsze. Obraz ten widoczny jest jedynie częściowo, przez blok liter tworzących tytuł wystawy. Podobnie jak cząstkowa, budowana w oparciu o zachowane dzieła i dokumenty jest dzisiejsza wiedza o „złotym wieku Pomorza”²⁰.

²⁰ Monika Frankowska-Makata, dz. cyt., s. 76.

Projekt katalogu podejmuje tezauryczny wątek obecny stale w narracji wystawy. Właściwa książka umieszczona została w grubościennym pudełku, którego przednia strona powtarza w zasadniczych rysach kompozycję okładki.

Dopiero po wydobyciu jej z tej „szkatuły” odbiorca może zajrzeć do opastego katalogu. Radykalna kompozycja okładki została osłabiona na stronie tytułowej, potem zaś konsekwentnie zastąpiona klasycznym układem dwukolumnowym (przydatnym ze względu na dwujęzyczność publikacji wydanej w języku polskim i niemieckim), z obszernymi marginesami. W czytelny sposób Wojciechowski nawiązał tu do typowych produkcji wielkich muzeów światowych (na przykład Muzeum Brytyjskiego w Londynie czy Państwowych Muzeów w Berlinie), wizualizując rangę kolekcji, należącej – jak już wspomniałem – do najważniejszych w swoim gatunku w Europie. W podobnym duchu utrzymane zostały inne druki związane z wystawą, między innymi przewodnik, foldery, zaproszenie czy zakładki. Nośność tej formuły ujawniła się w całej mocy w czasie trwania wystawy – nie tylko w związku ze zdobyciem wspomnianej już nagrody. Od 2014 roku Waldemar Wojciechowski realizuje projekt *Genealogia*, w ramach którego co roku – z inauguracją podczas Europejskiej Nocy Muzeów – studenci Pracowni Komunikacji Wizualnej Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie prezentują prace inspirowane wystawą²¹. Z punktu widzenia moich rozważań interesujące jest, że choć prace te nawiązują do eksponowanych dzieł sztuki, to ich forma niejednokrotnie zdradza wpływ designu wystawy.

Omówione powyżej prace Waldemara Wojciechowskiego nie są oczywiście wszystkimi jego projektami designu wystawienniczego – ani nawet wszystkimi przygotowanymi dla Muzeum Narodowego. W chwili, gdy ta publikacja ukazuje się drukiem, artysta pracuje nad linią graficzną dwóch kolejnych wystaw stałych na których prezentowana będzie sztuka średnio-wieczna i nowożytna ze zbiorów muzeum²². Jednak przytoczone przykłady prac z różnych obszarów tej dziedziny dają dobry wgląd w działania i postawy Wojciechowskiego wobec zadania, które będąc z jednej strony utylitarne, czy może wręcz służebne wobec koncepcji merytorycznej wystawy, z drugiej strony wymaga niezwykle twórczego i wnikliwego podejścia do problemu. Odwołując się na wstępie tego tekstu do dziedzictwa wczesnomodernistycznego designu, chciałem zwrócić uwagę na zasadnicze, moim zdaniem, cechy twórczości Waldemara Wojciechowskiego w tej dziedzinie. Wielokrotnie podnoszona tu prostota, czy wręcz minimalizm, stosowanych rozwiązań nosi oczywiście ów rys powściągliwej elegancji²³, tak charakterystyczny dla początkowego stadium twórczości twórców pierwszej awangardy. Wydaje się jednak, że nie są one dla Wojciechowskiego celem samym w sobie. Zwłaszcza przykład wystawy Złoty wiek przekonuje, że mamy tu do czynienia raczej ze świadomym samoograniczeniem, które ma uchronić dzieła prezentowane na wystawie przed przytłaczającą aranżacją. W świecie ekspresyjnych późnopostrmodernistycznej architektury wystawienniczej i scenografii, będących niekiedy bardziej samodzielnymi

²¹ *Genealogia. Artefakty dawnej sztuki...*, dz. cyt.

²² Zob. <https://muzeum.szczecin.pl/wydarzenie/793-wspolne-dziedzictwo-wspolna-przyszlosc.html> [dostęp: 15.08.2019].

²³ O tendencjach redukcjonistycznych i predylekcji do klasycyzującej estetyki pisał: Julius Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: d. Zeitalter Wilhelms II*, München 1979, s. 17–18, 223–232.

instalacjami, z trudem tylko tolerujących wystawiane obiekty, jest to cecha dość wyjątkowa. Co ciekawe, projekty Wojciechowskiego nie tracą przy tym sugestywności – wręcz przeciwnie, ich sens staje się dzięki temu zabiegowi znacznie czytelniejszy. W bezpośredni sposób wiąże to jego „muzealne” projekty z jego malarstwem, zdystansowanym wobec przedmiotu i na pozór nieco chłodnym, w rzeczywistości jednak traktującej go z szacunkiem, choć nie bez twórczej ironii.

Bibliografia

Akwarele i rysunki ze zbiorów Stiftung Pommern w Kilonii, Szczecin 1993.

Buske N., *Wappen, Farben und Hymnen des Landes Mecklenburg-Vorpommern. Eine Erläuterung der neuen Hoheitszeichen des Landes verbunden mit einem Gang durch die Geschichte der beiden Landesteile dargestellt an der Entwicklung ihrer Wappenbilder*, Bremen 1993.

Centrum Dialogu Przełomy, <https://przelomy.muzeum.szczecin.pl/> [dostęp: 15.08.2019].

Eliharda Lubinusa podróż przez Pomorze, red. R. Skrycki, Szczecin 2013.

Frankowska-Makała M., *Nie tylko Cranach – koncepcja wystawy „Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku”*, [w:] *Genealogia. Artefakty dawnej sztuki jako inspiracja młodego twórcy*, red. W. Wojciechowski, Szczecin 2017.

Industriekultur: Peter Behrens und die AEG 1907–1914, red. T. Buddensieg, G. Hediocker, Berlin 1990.

Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński. Avantgarde Prototypes, Madrid 2017.

Kozińska B., *Szczecińskie Muzeum wczoraj*, [w:] *100 lat muzeum w Szczecinie*, red. S.P. Kubiak, D. Kacprzak, Szczecin 2013.

Posener J., *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: d. Zeitalter Wilhelms II*, München 1979.

Razem jesteśmy silni – centralne muzea pomorskie wspólnie tworzą nowoczesne wystawy stałe promujące historię i kulturę Pomorza, <https://muzeum.szczecin.pl/o-muzeum/projekty/55-razem-jestesmy-silni-centralne-muzea-pomorskie-wspolnie-tworza-nowoczesne-wystawy-stale-promujace-historie-i-kulture-pomorza.html> [dostęp: 15.08.2019].

Röder S., *Reklamekunst für die Industrie. Advertising art for industry. Peter Behrens 1868/2018*, vol. 11, Krefeld 2018.

Werlich R.-G., *Der Greif bekennt Farbe. Frühe Farbdarstellungen der pommerschen Herzogswappen*, „Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte” 2008, z. 2.

Wspólne dziedzictwo, wspólna przyszłość, <https://muzeum.szczecin.pl/wydarzenie/793-wspolne-dziedzictwo-wspolna-przyszlosc.html> [dostęp: 15.08.2019].

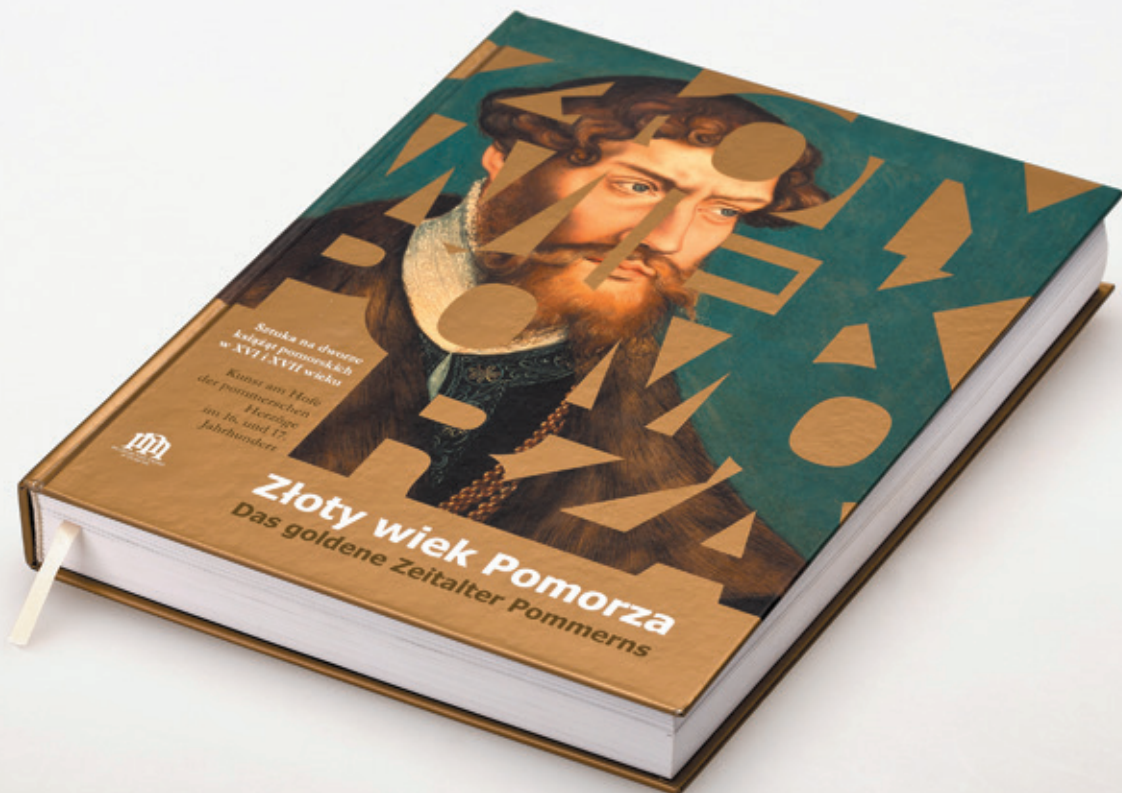
Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN: Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2007.

Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku, red. R. Makała, Szczecin 2013.





Projekt aranżacji stałej wystawy „Złoty wiek Pomorza.
Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku” /
Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2011



Katalog wystawy „Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku” / Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013



„Genealogia. Artefakty dawnej sztuki jako inspiracja młodego twórcy”, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie oraz Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2017



Wystawa „Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku” / Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2011

Wśród eksponatów rozmieszczone zostały prace studentów Pracowni Komunikacji Wizualnej (w ramach projektu *Genealogia*).



Small informational label for the stone relief sculpture.



Small informational label for the small photograph.



Small informational label for the framed portrait painting.



[5]

Anna Sienkiewicz

O „widzeniu” – doświadczenie przestrzeni miejskiej i kompetencje odbiorcy w zakresie komunikacji wizualnej

¹ Zbigniew Kloch,
*O przestrzeni
miejskiej – kilka uwag
z perspektywy teorii
kultury*, [w:] *Percepcja
współczesnej
przestrzeni miejskiej*,
red. M. Madurowicz,
Warszawa 2007,
s. 506.

² Grażyna Ewa
Karpińska, *Miasto
wymazywane*, [w:]
I. Bukowska-Floreńska,
*Studia etnograficzne
i antropologiczne*.
*Miasto – przestrzeń
kontaktu kulturowego
i społecznego*, t. 8,
Katowice 2004, s. 165.

³ Ewa Rewers,
*Post-polis. Wstęp
do filozofii
ponowoczesnego
miasta*, Kraków 2005,
s. 22.

Próbując zdefiniować miasto w odniesieniu do działań artystycznych wychodzących w przestrzeń miejską, można zwrócić się w kierunku teorii, w których miasta określane są jako tekst, a podkreślając ich zmienny charakter jako palimpsest¹. Jak pisała Grażyna Ewa Karpińska:

W mieście – palimpseście nowe nałożone jest na stare, dzisiejszy kurz opada na kurz wczorajszy. Każdy wiek, a nawet każdy rok czy miesiąc, pozostawiły po sobie jakąś pamiątkę; miasto, po którym dziś poruszają się ludzie, różni się od miasta wczorajszego: jego elementy nie mają stałego położenia – przesuwają się, chowają, znów się pokazują. [...] Miasto – palimpsest to przestrzeń gubienia i znajdowania, pamięci i zapomnienia, niszczenia i budowania, spotkania i rozstania, narodzin i śmierci².

Dostrzegalny jest w tej wypowiedzi problem, o którym Ewa Rewers pisała w odniesieniu do filozofii śladów: „Palimpsest jest konfiguracją śladów oraz, co równie ważne – konfiguracją miasta”³. Definiowanie *Miasta* jako język, pismo, dyskurs, palimpsest – kompleksową tkaninę tekstu – a ludzi, którzy je

zamieszkują lub odwiedzają, jako czytelników (określenie Rolanda Barthesa, nieobce już Walterowi Benjaminowi⁴ czy Siegfriedowi Kracauerowi⁵) pozwala na podkreślenie jego znaczeniowej wielowarstwowości, a także – poprzez ciągłą przemianę i nieustany rozwój – potraktowanie jako tekst niedokończony. Ewa Rewers określa miasto jako tekst, który dano nam do odczytywania i wymazywania⁶ – tym samym wskazując, że ważną rolę w kształtowaniu miejskiej struktury powinno odgrywać społeczeństwo – mieszkańcy. Miasto jest więc zjawiskiem podlegającym nieustannym procesom kształtującym jego znaczeniowy charakter, w którym ważną rolę odgrywa społeczne oraz indywidualne doświadczanie jego struktury. Różnorodność tej struktury jest niewyczerpywalna. Co więcej – od miasta nie można uciec, gdyż – jak pisał Michel de Certeau – jest ono tekstem, który ma się ciągle przed sobą, jest on ciągle obecny przed oczami⁷.

Jak pisała Hanna Buczyńska-Garewicz: „Żyjemy w miejscach i poprzez miejsca. A miejsca są dzięki nam. Miejsce jest subiektywne i obiektywne zarazem, powszechne i indywidualne. [...] Istotę człowieka i miejsca stanowi wzajemne współistnienie i współformowanie. Dlatego rozważania muszą stale oscylować pomiędzy żywym doświadczeniem a już ukształtowanymi treściami przestrzeni”⁸. Miasto jest przez użytkowników nieustannie przekształcane zarówno w warstwie materialnej, jak i niematerialnej (na przykład poprzez narastające historie/wspomnienia wokół danego miejsca), jest także komunikatem doświadczanym powszechnie, codziennie – co powoduje, że mieszkanięc/ odbiorca często popada w rutynę. Jolanta Brach-Czajna pisała, iż:

Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach. Codzienność stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Częstotliwość dużą. Jest niezauważalna⁹.

Te słowa można odnieść do codziennych rutynowych czynności, w które wpisuje się także percepcja miejskiej struktury. Codzienna egzystencja naznaczona jest przez praktyki, które jako sumę doświadczeń Brach-Czajna nazywa krzątactwem. Krzątactwo to czynności rutynowe, wręcz automatyczne. Składa się na nie wszystko to, co stanowi o naszej codzienności. Według Brach-Czajny „codzienność jest rzeczywistością skazaną i skazującą nas na zapomnienie. Istnieje tak, jakby zarazem jej nie było”¹⁰. Również miasto zaciera się czasem w codziennej percepcji. Przemierzanie tych samych dróg sprawia, iż człowiek staje się mniej wyczulony na to, co jest dookoła. Miasto jest komunikatem doświadczanym powszechnie, stanowi więc jeden z najważniejszych

⁴ Walter Benjamin, *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2005.

⁵ Siegfried Kracauer, *Those Who Wait*, [w:] tegoż, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, London 1995.

⁶ Ewa Rewers, dz. cyt., s. 33

⁷ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1980, s. 180.

⁸ Hanna Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 4.

⁹ Jolanta Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1998, s. 55.

¹⁰ Tamże, s. 63.

elementów potoczności. Potoczność w przypadku miasta należy więc rozumieć jako codzienne doświadczanie, które ma określoną formę znakową. Jak stwierdza Tim Edensor: „Znajoma przestrzeń zawsze stanowi tło codziennych zadań, przyjemności i rutynowych działań. Jest ona zatem terenem bezrefleksyjnego rozgrywania banalnych czynności oraz stylów mieszkalnych, środowiskiem zorganizowanym [...] stale tworzoną jako wynik regularnych praktyk życiowych”¹¹.

Codzienna percepcja semiosfery miasta powoduje, iż uczymy się znaków i kodów, poddając się w ten sposób konwencji komunikowania. Dodatkowo dyskurs potoczności, w którym bierzemy czynny udział, poddany jest procesom globalizacji kultury¹². Pociąga on za sobą unifikację znaków stanowiących o przepływie informacji. Lektura miasta staje się więc często lekturą homogenicznych – pod względem sposobu przekazu informacji – komunikatów i przestrzeni, które powinny być czytelne i możliwe do przyswojenia w krótkim czasie.

Jednak wizualne komunikaty i ich warstwy informacyjne będące elementami miejskiego krajobrazu poddają się „spontanicznej ekspansji”, a ilość bodźców sprawia, że doświadczamy semantycznego chaosu. Przy nieokiełznanej i czasem agresywnej ekspansji przekazów jesteśmy

od wielu lat [...] w naszym kraju obserwatorami gry o przestrzeń miasta, o jego najbardziej eksponowane, reprezentacyjne miejsca, najcenniejsze terytoria: ciągi uliczne, skrzyżowania, place, elewacje i dachy budynków. Jej efektem jest rosnący chaos przestrzenny i wizualny. W natłoku reklam spada ich skuteczność, a rosnąca obojętność przechodniów wyzwała zapotrzebowanie na coraz bardziej agresywne i mobilne jej formy¹³.

Wszystkie te elementy wpływają na przekształcenie sposobu widzenia, gdyż

widzenie wypierane bywa często z modernistycznej przestrzeni miejskiej przez patrzenie i spoglądanie. Patrzenie to czynność automatyczna, nie wymagająca szczególnej aktywności i skupienia uwagi. Spoglądanie jest nieuważne i omyłne. Jedno i drugie pozbawione troski o pochłaniającą je przestrzeń. Ten brak odpowiedzialności możemy odczytać jako swoistą obronę przed nadmiarem wizualnych wrażeń¹⁴.

Dynamika rozwoju miast pociąga za sobą konsekwencje komercjalizacji przestrzeni, zawłaszczenia jej przez reklamy. Reklama jest elementem potoczności i jako taka wydaje się naturalnym elementem semiosfery miasta. Trudno dziś sobie wyobrazić przestrzeń miejską pozbawioną tej warstwy informacyjnej. Obecnie nieokiełznana ekspansja reklam spotyka się z coraz większą krytyką, także wśród artystów, na przykład za sprawą projektu „Miasto Reklamacja”¹⁵. Odnosi się on krytycznie do reklamowego chaosu,

¹¹ Tim Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. Agata Sadza, Kraków 2004, s. 75.

¹² Zbigniew Kloch, dz. cyt., s. 32.

¹³ Marek Czyński, Marek Ostrowski, *Reklama w przestrzeni publicznej miasta*, http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element/baztech-article-BPS1-0047-0058/c/Czynski_Ostrowski.pdf [dostęp: 26.06.2019].

¹⁴ Ewa Rewers, *Ekran miejski, [w:] Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 46.

¹⁵ Miasto Reklamacja, <https://www.facebook.com/miastoreklamacja/> [dostęp: 26.06.2019].

charakterystycznego dla polskich miast, a jego autorzy zachęcają do aktywności mieszkańców, którzy również nie zgadzają się na przejmowanie przestrzeni miejskiej przez komercyjne treści. Twórcami, których artystyczne działania dają wyobrażenie o tym, jak wyglądać mogłoby miasto pozbawione otoczki reklamowych komunikatów, to między innymi Gregor Graf (*Hidden town*, Warszawa 2004–2008) i Karolina Kowalska (*Nagłe załamanie się rynku reklamowego w Polsce*, 2004).

Kowalska uwieczniła ulice Krakowa, aby poddać je twórczej ingerencji. Komunikaty reklamowe zostały przysłonięte białymi plamami. Chaos białych płaszczyzn, którymi naznaczone są fotografie, uzmysławia, jak duży wpływ na wizualność przestrzeni miejskiej mają reklamy, a także uwidaczniają rolę architektury jako ich tła. Autorka, mimo iż usuwała tylko komercyjne komunikaty, często zmuszona była „wybielić” niemal połowę ujętej przestrzeni.

Wszystkie wspomniane powyżej zjawiska otwierają pole do działań artystycznych opartych na strategii wykorzystania elementów wizualnych wtapiających się w codzienne doświadczenie miejskiego pejzażu. Artysta, decydując się na przeniesienie swojego dzieła z przestrzeni galeryjnej do przestrzeni miejskiej, musi się liczyć z nowym sposobem konfrontacji odbiorczej. Potocka wskazuje na istnienie w tej przestrzeni świadka zdarzenia, a nie odbiorcy¹⁶. Świadek zdarzenia nie jest przygotowany na percepcję sztuki, dlatego jego reakcje są bardziej spontaniczne i bezpośrednie. Jak stwierdza Małgorzata Dymnicka, sztuka w przestrzeni publicznej funkcjonuje na zasadzie „Innego”¹⁷. Oznacza to, że świadkowie sztuki reagują na nią raczej na zasadzie wyłączenia, a nie włączania w przestrzeń publiczną.

Zupełnie inaczej jawi się miasto na fotografiach Grafa. Usunął on bowiem nie tylko reklamy, ale także znaki drogowe i ludzi. Pozbawiona swej szaty informacyjnej i społecznej przestrzeń miejska nabiera surrealistycznego charakteru. Wydaje się, że architektura milczy. Miasto zostaje „uporządkowane”, brak w nim szumu wizualnego, do którego przyzwyczajają codzienne obcowanie z nim. Odczuwalna jest w tym przypadku siła, z jaką przekazy informacyjne czy reklamowe kształtują model odbioru przestrzeni miejskiej.

Użycie w kreacji artystycznej elementów obecnych w wizualnej strukturze miasta tworzących system informacji i komunikatów stanowi popularny sposób na pozagaleryjne dotarcie do widza oraz wypełnienie komercyjnych nośników niekomercyjną treścią. The Billboard Creative, organizacja non-profit, wykorzystuje do prezentacji sztuki nieużywane billboardy na terenie miasta Los Angeles¹⁸. W Polsce sztuka na billboardach to między innymi działalność Galerii Zewnętrznej AMS, Galerii Otwartej Rafała Bujnowskiego czy twórczość kolektywu Galeria Rusz i organizowany przez niego w Toruniu Art Moves – Festiwal Sztuki na Billboardach. A także, co istotne dla niniejszego

¹⁶ Anna Potocka, *Spokojnie, to tylko sztuka*, [w:] *Publiczna przestrzeń...*, dz. cyt., s. 91.

¹⁷ Małgorzata Dymnicka, *Przestrzeń dla kultury*, [w:] *Szata informacyjna miasta*, red. B. Jałowiecki, W. Łukowski, Warszawa 2008, s. 103.

¹⁸ The Billboard Creative, <https://www.thebillboardcreative.com> [dostęp: 26.06.2019].

¹⁹ Koniec Punktu Sztuki, Miejski Ośrodek Sztuki, <http://www.mosart.pl/galeria-bwa-projekty/detail.nID.6055> [dostęp: 26.06.2019].

²⁰ Termin stworzony przez francuskiego etnologa i antropologa kulturowego Marca Augé. Pojawił się on w publikacji *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil 1992, przetłumaczonej na język polski w 2010 roku. Miejsce w rozumieniu socjologicznym to przestrzeń „oswojona”, naznaczona przez człowieka. Nie-miejsce jest jego odwrotnością. Jest to „przestrzeń niczyja” z powodu braku emocjonalnego związku ludzi z danym obszarem, czyli na przykład lotniska, hipermarkety, stacje benzynowe, autostrady. W nie-miejscach jest się z konieczności, a człowiek staje się użytkownikiem postępującym według określonego schematu, przyjętego, by osiągnąć wyznaczony cel.

²¹ Andrea van der Straeten, *Kusownictwo w cudzym rewirze*, [w:] *Publiczna przestrzeń...*, dz. cyt., s. 239.

²² Tamże, s. 240.

²³ Anna Potocka, *Idea sympozjum*, [w:] *Publiczna przestrzeń...*, dz. cyt., s. 10.

²⁴ Miwon Kwon, *Urban Art and Urban Identities*, <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en> [dostęp: 23.06.2019].

²⁵ Miwon Kwon odwołuje się do innego podziału scharakteryzowanego przez Suzanne Lacy: public art, site-specificity art, new genre public art, w publikacji: Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1995.

²⁶ Katarzyna Niziołek, *Sztuka i aktywność obywatelska*, [w:] *Spółczesność obywatelska: między ideą a praktyką*, red. A. Kościński, W. Misztal, Warszawa 2008.

tekstu, projekt „Punkt Sztuki” w Gorzowie Wielkopolskim, który „był jedynym, niepowtarzalnym billboardem w centrum miasta Gorzowa, na którym zaproszeni artyści prezentowali specjalnie przygotowane projekty z założenia ingerujące w przestrzeń społeczną”¹⁹.

Przestrzeń publiczna to miejsca (a czasem „nie-miejsca”)²⁰, które podlegają nieustannym przemianom. Transformacji ulega ich wymowa, powstają kolejne historie. Nabierają efemerycznych cech, momentami stają się niewyraźne. Zgodnie z wykładnią Andrei van der Straetena przestrzeń publiczna określana jest jako miejsce zbiorowego istnienia. Jest to strefa, w której organizowane są procesy informacyjne i komunikacyjne²¹. Można więc traktować ją jako tkankę tekstową (w sensie systemu znaków), która w ramach interakcji poddawana jest interpretacji²². Nie ma „instrukcji obsługi” przestrzeni publicznej, dlatego też jest ona miejscem podatnym na artystyczne interwencje. Kultura podejmuje się trudnego zadania, ponieważ poprzez zaistnienie w przestrzeni publicznej staje na wprost odbiorcy, który jej się nie spodziewa²³. Przemiany sztuki w przestrzeni publicznej wiążą się ze zmianą myślenia o praktyce artystycznej. Miwon Kwon, opisując owe transformacje, wyróżnia trzy podejścia, które określa jako paradygmatyczne sposoby myślenia o sztuce w przestrzeni publicznej²⁴. Są to:

— sztuka w miejscach publicznych (*art in public places*) – głównie rzeźba umieszczana w przestrzeniach miast w celach estetycznych,

— sztuka jako przestrzeń publiczna (*art as public spacer*) – przestrzeń nie jest już tylko miejscem ekspozycji, odgrywa coraz ważniejszą, aktywną rolę,

— sztuka realizowana w interesie publicznym (*art in the public interest* lub *new genre public art*)²⁵ – często efemeryczna, mająca na celu uwidocznienie problemów ważnych dla danej społeczności.

W kontekście niniejszego tekstu istotne jest określenie sztuki jako elementu społecznego tworzenia rzeczywistości (sztuka realizowana w interesie społecznym czy też nowa sztuka publiczna). W związku z tym działania artystyczne w przestrzeni publicznej skupiają się często na ingerencji w tkankę społeczną, a nie tylko na estetyzacji otoczenia. Działania takie określić można terminem „sztuki społecznej” (*participatory art*), którą Katarzyna Niziołek definiuje jako konfigurację trzech elementów: celu działania, jego odbiorcy oraz sposobu włączania odbiorcy w działanie²⁶.

Jednym z twórców zaproszonych do udziału w projekcie „Punkt Sztuki” w Gorzowie Wielkopolskim, realizowanego – dodajmy – w ramach działalności Kamienicy Artystycznej „Lamus”, a w latach 2014–2018 przez Miejski

Ośrodek Sztuki, był Waldemar Wojciechowski. Na zaprojektowanym przez Wojciechowskiego billboardzie umieszczone zostało słowo „widzę” napisane alfabetem Braille’a. Artysta wykorzystał do stworzenia napisu maszynę do pisania wypożyczoną od Polskiego Związku Niewidomych. Wojciechowski podkreśla, że absurd tego gestu jest wynikiem jego doświadczeń jako twórcy komunikatów wizualnych, spotykającego się z „analfabetyzmem” odbiorców, którzy przez swoją niewiedzę są bezbronni wobec dokonań współczesnych artystów. Użycie takiego nośnika jak billboard nie pozostaje obojętne dla wymowy pracy: „Samo fotografowanie napisu wykonanego alfabetem Braille’a jest absurdem; podobnym byłaby jego kserokopia czy inna forma wizualnej reprodukcji. Umieszczenie takiej fotografii w czterdziestokrotnym powiększeniu wysoko nad głowami przechodniów dodatkowo podkreśla ów absurd”²⁷. Zastosowanie alfabetu Braille’a i pozbawienie go jego pierwotnej funkcji sprawiło, że komunikat jakby mimochodem skierował też uwagę na proces wykluczenia i niedostosowania przestrzeni publicznych do jej odbioru przez osoby niepełnosprawne. Prezentując swoją pracę za pomocą billboardu, artysta sprawia, że jego dzieła otwarte są na skrajnie różne sposoby odczytania, wynikające z dobrowolnej rezygnacji z przywilejów zapewnianych przez egzystencję w bezpiecznej enklawie przestrzeni galeryjnej²⁸. Jak pisał Marek Krajewski: „Sztuka w przestrzeni publicznej nie jest ważna z definicji (bo jest sztuką), ale dopiero może stać się taką, jeśli w ten sposób odczytują ją inni, nieprzygotowani, zaskoczeni”²⁹.

Wskazana przez Wojciechowskiego problematyka kompetencji widzów jest podkreślana przez umieszczenie przekazu w przestrzeni publicznej – poza obiegiem galeryjnym, w miejscu znanym gorzowianom³⁰, jednak każdorazowo zaskakującym treścią, miejscem, w którym istnieje nie odbiorca, lecz „świadek zdarzenia”, w którym „widzenie” wypierane jest przez „patrzenie i spoglądanie”, procesy charakteryzujące się „brakiem troski”. To pozbawienie troski wynikające z istnienia w miejskiej strukturze rozumieć też można w szerszym kontekście jako bezrefleksyjne funkcjonowanie w świecie, nie tylko „niekompetentne” odczytywanie sztuki.

Jak pisze Bogna Kietlińska, odwołując się w definiowaniu kompetencji kulturowych do lingwistyki i koncepcji Noama Chomskiego: „Podobnie jak kompetencje językowe, kompetencje kulturowe mają charakter twórczy, a zatem pozwalają wytwarzać nowe zachowania oraz przekształcać przyswojone wcześniej przez jednostkę elementy, reguły czy wartości. Jednym słowem, chodzi o umiejętność modyfikacji kodów określonej kultury”³¹. Skąd więc w widzach ten „analfabetyzm wizualny”, o którym za sprawą swojej pracy opowiada Wojciechowski?

Na to pytanie próbowała odpowiedzieć między innymi Maria An-cukiewicz poprzez koncepcję wystawy *#naukaczytania*, która odbyła się

²⁷ Waldemar Wojciechowski w *Punkcie Sztuki*, „Hot Gorzów”, <https://www.hotgorzow.pl/aktualnosci/newsy-kultura/4090-waldemar-wojciechowski-w-punkcie-sztuki> [dostęp: 26.06.2019].

²⁸ Marek Krajewski, *Zamiast sztuki – zamiast reklamy*, [w:] *Publiczna przestrzeń...*, dz. cyt., s. 156.

²⁹ Tamże.

³⁰ Punkt Sztuki zakończył swoją działalność w 2018 roku, *Koniec Punktu Sztuki*, dz. cyt.

³¹ Bogna Kietlińska, *Znaczenie kompetencji kulturowych i artystycznych w odbiorze sztuki*, [w:] *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryzek, Poznań 2012.

³² „#nauka czytania” w Galerii Słodowiec, „Magazyn Szum”, 22.07.2015, <https://magazynszum.pl/naukacytania-w-galerii-slodownia/> [dostęp: 26.06.2019].

w Słodowni w Starym Browarze w Poznaniu, a której idea opierała się na artystycznym komentarzu do indywidualnej umiejętności odczytywania komunikatów wizualnych przez współczesnych widzów. W tekście kuratorskim Ancukiewicz pisze między innymi, że „pomimo pozornej dominacji obrazów we współczesnej kulturze ich czytelność wciąż jest dyskusyjna. Wizualny analfabetyzm pozwala tolerować wielość obrazów wokół nas i jest konsekwencją życia w rzeczywistości, ukształtowanej przez zdolność ich bezkrytycznego dekodowania”³². To bezkrytyczne dekodowanie można połączyć z rutyną doświadczania komunikatów wizualnych i bezrefleksyjnym spojrzeniem. Opowiadają o tym prace zaprezentowane na wystawie, między innymi film grupy Azorro *Bardzo nam się podoba*. Hasło „nie czytać” umieszczone na pracy Stanisława Dróżdża zdawało się dominować w przestrzeni galerii i stanowiło punkt odniesienia dla koncepcji całej wystawy. „Nie czytać” jako komunikat wysyłany do widza na wystawie *#naukacytania* funkcjonuje na podobnym poziomie absurdu jak praca *Widzę* Wojciechowskiego umieszczona na billboardzie w przestrzeni miejskiej. W obu przypadkach mamy do czynienia z ironią i zakwestionowaniem pierwotnej funkcji danego komunikatu – „nie czytać” można też rozumieć jako „nie patrzeć” (jeśli już widz decyduje się na udział w wystawie, to po to, by ją zobaczyć). Te stwierdzenia noszące w sobie znamiona rozkazu jeszcze mocniej podkreślają bierność widzów wobec artystycznych zmagani współczesnych twórców, bierność rozumianą nie tylko jako brak „kwalifikacji” do odczytywania sztuki, ale także jako nieobecność na wydarzeniach artystycznych czy nieczułość na wizualne komunikaty odbierane codziennie. Czy jednak twórcy nie pozostają bez winy? Maria Ancukiewicz w wywiadzie dotyczącym wystawy³³ podkreśla, że z jednej strony „odbiorca powinien się przygotować przed przyjściem na wystawę. Jest jeszcze druga kwestia, na której bardziej mi zależy, a mianowicie: widz powinien nie tylko patrzeć, ale też spróbować zadawać sobie pytania”³⁴. Z drugiej strony kuratorka podkreśla, że problemem jest brak odpowiedniej edukacji: „Nie zwraca się uwagi na odbiór sztuki przez widzów, ponieważ nikt ich tego nie uczy, tym bardziej czytania sztuki współczesnej. Mamy do czynienia z paradoksem: sztuka współczesna, im bliżej chce być codzienności, tym dalej jest od odbiorcy. To właśnie wtedy pojawiają się głosy typu <<co to za sztuka>>”³⁵. Wystawa Ancukiewicz nie była wystawą edukacyjną, jednak kuratorka umieściła w niej także instruktaż, jak należy doczytywać sztukę – *How art works* Tymka Borkowskiego i Pawła Sysiaka – który należy oczywiście traktować z przymrużeniem oka. Powyższe spostrzeżenia przy stałe zmniejszanej w szkołach liczbie godzin przedmiotów związanych ze sztuką nie napawają optymizmem w stosunku do rozwoju kompetencji wizualnych kolejnych pokoleń.

³³ Kuba Wojtaszczyk, *Wizualni analfabeci w galeriach sztuki*, „Wielkopolska. Kultura u podstaw”, 7.07.2015,

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

Waldemar Wojciechowski prowadzi na Akademii Sztuki w Szczecinie Pracownię Komunikacji Wizualnej. W jej opisie na stronie internetowej uczelni możemy przeczytać: „Komunikacja wizualna (z ang. *visual communication*) to całokształt świadomych działań twórców komunikatów wizualnych w ikonosferze wraz z procesem jego odbioru i – coraz częściej – interakcji. Zalicza się do niej zarówno cała sfera działalności artystów sztuk wizualnych, jak i znaki drogowe czy systemy piktogramów w przestrzeni publicznej”³⁶. Jak twierdzi Adrian Frutiger, szwajcarski typograf, grafik i autorytet w dziedzinie komunikacji wizualnej:

Do zatrzymania myśli, dla przekazania informacji już od dawna nie wystarczają same znaki alfabety. Orientacja i komunikacja nie są dziś możliwe bez schematów, znaków i sygnałów. Wypowiedź pisana z konieczności uzupełniana jest obrazami. Znaki, symbole, sygnety i sygnały są w swej różnorodności językiem naszych czasów, utrwalającym się i przenikającym naszą codzienność. Obejmują i zachowują to, co było dawniej, i są wskazówką dla tego, co nastąpi³⁷.

Praca *Widzę* jest doskonałym wizualnym podsumowaniem niniejszych opisów, zawiera artystyczne działanie zaprezentowane poprzez element ikonosfery miejskiej. Przekaz, który artysta wysyła do widzów, odnosi się przede wszystkim do jego gorzkiej refleksji na temat osi artysta-dzieło-odbiorca, a jednocześnie niesie ze sobą postulat o samorozwój w zakresie zdolności komunikowania, gdyż „kultura jest w swej istocie komunikowaniem”³⁸, brak edukacji w zakresie kultury i rozwijania kompetencji z nią związanych może doprowadzić do niezdolności odbierania nie tylko artystycznych bodźców, ale także niezdolności do podejmowania jakiegokolwiek głębszej refleksji, sprawiając, że społeczeństwo stanie się ślepe i głuche.

Marek Krajewski, określając sposoby odbioru sztuki przez współczesnego widza, wspomina, że „odbiorca przestaje być traktowany jako samotny atom stający naprzeciw dzieła i zmagający się z nim w pojedynkę, a zaczyna być uspołeczniany. Traktujemy go dziś przede wszystkim jako integralny element relacji społecznych łączących go z innymi – ludźmi i przedmiotami, relacji, które odpowiadają za status, rolę, sens tego, co zostaje poprzez nie w ten sposób powiązane”³⁹. Krajewski postuluje rozumienie zjawisk artystycznych jako formę zawiązywania relacji, w której widz jest postrzegany nie jako „(zbędny i wadliwy) dodatek, ale integralny aspekt sztuki”⁴⁰. Wojciechowski poprzez formę swojego dzieła zwraca się do odbiorcy z ironicznym komentarzem, ale też z nadzieją, że komunikat do niego dotrze. Można tak wnioskować na podstawie decyzji umieszczenia tej pracy w Punkcie Sztuki. Ingerencje artystyczne w przestrzeń miast to działania na „żywym organizmie” mające potencjał

³⁶ Waldemar Wojciechowski, Patrycja Makarewicz, Pracownia Komunikacji Wizualnej, Wydział Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, <http://wminm.akademiasztuki.eu/Wydzial/Artykul/pracownia-komunikacji-wizualnej> [dostęp: 26.06.2019].

³⁷ Adrian Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, tłum. Czesława Tomaszewska, Kraków 2010.

³⁸ Umberto Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. Adam Weinsberg, Paweł Bravo, Warszawa 1996.

³⁹ Marek Krajewski, *Od odbiorcy do uczestnika. Znikający widz i jego współcześni następcy*, [w:] *Co z tym odbiorcą?*, dz. cyt., s. 85.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Marek Krajewski, *Publiczność sztuki w Polsce: na przykładzie Zewnętrznej Galerii AMS*, „Zeszyty Artystyczne” 2004, nr 12, s. 84.

rewitalizacyjny, zarówno w kontekście materialnym – wpływając na fizyczną miejską przestrzeń – jak również niematerialnym, na przykład edukacyjnym, czy kształtując relacje społeczne. Niemożliwa jest niestety rekonstrukcja reakcji przechodniów, którym dane było obcować z tą pracą (oraz innymi prezentowanymi w ramach funkcjonowania Punktu Sztuki) w krajobrazie Gorzowa Wielkopolskiego. Warto w tym miejscu przypomnieć, jak twórczo widzowie odnosili się do pracy Pawła Susida prezentowanej w ramach Zewnętrznej Galerii AMS głoszącej, że: „Złe życia kończą się śmiercią”, na której dopisano, iż „dobre życia także”⁴¹.

Elementów miejskiego krajobrazu, jednak zupełnie odmiennych od billboardu, użył w projekcie *Rewitalizacje* Wojciech Gilewicz w przestrzeni Sanoka (2007). Postanowił on za sprawą swoich obrazów naprawić najbardziej zdewastowane i jednocześnie zaniedbane obszary tkanki miejskiej, a tym samym dokonać poprzez sztukę rewitalizacji rejonów na co dzień omijanych. Obrazy wykonywane przez artystę były czysto abstrakcyjne i spełniały użytkowe funkcje. Najczęściej pozostawały ukryte dla przechodniów. Gilewicz swoją pracą wskazuje na problem entropii przestrzeni miasta znajdujących się poza ścisłym centrum. To, co nie stanowi elementu reprezentacyjnego, może powoli zanikać, niszczyć. Ale i – jak można przeczytać w opisie projektu – uwidacznia problem kompetencji widza:

Najbardziej typowy wkład do projektów to obojętne ignorowanie działań artystycznych lub ich dewastacja. Projekt, jak twierdzi sam autor, z góry skazany był na niepowodzenie. Radykalnie abstrakcyjny obraz nigdy nie odpowie ani na praktyczne, ani na estetyczne potrzeby przeciętnego przechodnia. W Sanoku działania artysty spotykały się z natychmiastową reakcją. Bardzo często czuł się intruzem, nękanym przez meneli i dresiarzy, a pozostawione na chwilę płótno znajdował bezsensownie zniszczone. [...] Los umieszczonych w przestrzeni miasta prac najdobitniej demaskuje kondycję przypadkowego widza. Działania artysty były dla niego po prostu niezrozumiałe, a same prace pozbawione walorów plastycznych. [...] Gdy jednej z mieszkanek zauważała na pytanie, co robi, odpowiedział zgodnie z prawdą, że maluje ten kawałek ściany na płótnie, usłyszała: „...a myślałam, że jest pan artystą”⁴².

⁴² Agata Sulikowska-Dejena, *Rewitalizacje Wojciecha Gilewicza*, „Obieg”, 24.09.2007, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/3341> [dostęp: 26.06.2019].

Truth, czyli Krystian Czaplicki, wybiera inny sposób działania. Jego prace nie ukrywają się w szczelinach przestrzeni miejskiej. Można w nich wyczuć fascynację codziennością i wciąganie widzów w artystyczną grę, zachęcanie do interakcji. Jego akcje często noszą znamiona partyzantki, ale niezwykle przemyślana struktura wykonywanych prac nasuwa skojarzenia z dziełami site-specific. Popularność przyniosły mu „huby” stanowiące rodzaj tagu, podpisu. Te precyzyjne formy podrzucał, gdzie chciał, niemal niezauważony: na kominy, fabryki, bloki, kamienice. Kluczowy był kontrast między



Billboard WIDZĘ na ścianie kamienicy (zdjęcia z realizacji) / Gorzów 2013 /
dzięki uprzejmości Zbigniewa Sejwy

minimalistycznym, eleganckim „pasożytem”, a podłożem w stanie ruiny. Tak jakby nowoczesność zawsze musiała powstawać na gruzach, żywić się katastrofą poprzedniej epoki.

Artyści nie tylko zmieniają wygląd miasta, ale również dokonują swego rodzaju „rewitalizacji” sposobu funkcjonowania widza w przestrzeni miejskiej. Niektóre rejony miasta pozostają w codziennym doświadczeniu niewidzialne. Fragment ulicy mijanej każdego dnia traci siłę oddziaływania i wtapia się w codzienne doświadczenie. Pozostaje częścią ujednoliconych potocznych czynności. Działanie twórcze pomaga na nowo odczytać to, co stało się rutynowym, niewidzialnym komponentem miejskiego tekstu. Widzowie zaś dopowiadają znaczenie strefy, wpisując się w założenia artysty o odkrywaniu i zmienianiu zależności między znaczoną a znaczącą. Artyści sprawiają, że na mieszkańcy na nowo odkrywają obszar, w którym żyje, pomagają często ukazać jego tożsamość i sprawiają, że miasto staje się ciekawszą lekturą – dla tych, którzy są gotowi na aktywne w niej uczestnictwo. Postrzegając miasto jako tekst, który można poddawać procesom pisania i czytania, palimpsestu, na którym nawarstwiają się kolejne historie, pamiętać należy, iż nie jest to nigdy lektura dana na wyłączność.

Powszechność doświadczenia miejskiego krajobrazu zabija w czytelnikach czujność. Komunikaty, które wysyłać może do nich miejska struktura, giną w szumie codzienności. Artyści oddziałują na sposoby odczytywania miasta – kiedy ingerują w publiczną przestrzeń, potrafią odkryć mechanizmy rządzące doświadczeniem i funkcjonowaniem w niej jednostki. Zagłuszają komercyjny przekaz nośników reklamowych poprzez niekomercyjne treści. Z artystycznym przekształceniem wiąże się nowa perspektywa spojrzenia na znaną już przestrzeń. Co więcej, twórcza ingerencja może działać także na płaszczyźnie edukacyjnej, łagodzenia konfliktów, stereotypów społecznych, przełamywania tradycyjnego charakteru przestrzeni publicznej, nadając jej nowy sens. Miasto jest polem szerokich możliwości w zakresie prezentacji, komunikacji i recepcji (nie tylko sztuki): „Miasto nie jest dekoracją; to vitalna przestrzeń dla interakcji oraz rdzeń aktywności społecznej, wektor wymiany oraz stale zmieniającego się scenariusza”⁴³. Sztuka stała się częścią miejskiej przestrzeni. Celem współczesnej sztuki publicznej nie jest jednak wyłącznie estetyka, ale debata. Jako rodzaj interwencji wprowadza zakłócenia w przyjęty model struktury przestrzeni. Według Beaty Frydryczak dochodziło do tego na drodze ewolucji. Autorka definiuje ją w ramach trzech pojęć: dekoratywności – estetyzacji – interwencjonizmu⁴⁴. W opis takich działań wpisuje się też krytyczny i edukacyjny wydzźwięk projektu Waldemara Wojciechowskiego.

⁴³ Zoe Rayan, *Temp Work*, [w:] *Open: New Design for Public Space*, red. R.W. Gastil, Z. Rayan, New York 2003, s. 102.

⁴⁴ Beata Frydryczak, *Miasto – park*, [w:] *Sztuka – kapitał kulturowy...*, dz. cyt., s. 79.

Bibliografia

- „#nauka czytania” w Galerii Słodowiec, „Magazyn Szum”, 22.07.2015, <https://magazynszum.pl/naukaczytania-w-galerii-slodownia/> [dostęp: 26.06.2019].
- Bauman Z., *Przedstawienie na pustyni*, [w:] *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamin* w kulturze współczesnej, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993.
- Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005.
- Bohme G., *Filozofia i estetyka przyrody*, Warszawa 2002.
- Brach-Czajna J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1998.
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- de Certeau M., *Kunst des Handelns*, Berlin 1980.
- Czyński M., Ostrowski M., *Reklama w przestrzeni publicznej miasta*, <http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.baztech-article-BPS1-0047-0058/c/Czynski-Ostrowski.pdf> [dostęp: 26.06.2019].
- Douglas M., *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*, London 1966.
- Dymnicka, M., *Przestrzeń dla kultury*, [w:] *Szata informacyjna miasta*, red. B. Jałowiecki, W. Łukowski, Warszawa 2008.
- Dziamski G., *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Dziamski G., *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.
- Edensor T., *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków 2004.
- Frydryczak B., *Miasto – park*, [w:] *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers, A. Skórzyńska, Poznań 2010.
- Kabakow I., *Projekt publiczny albo duch miejsca*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Karpińska G.E., *Miasto wymazywane*, [w:] *Studia etnograficzne i antropologiczne. Miasto – przestrzeń kontaktu kulturowego i społecznego*, t. 8, red. I. Bukowska-Floreńska, Katowice 2004.
- Kloch Z., *O przestrzeni miejskiej – kilka uwag z perspektywy teorii kultury*, [w:] *Percepcja współczesnej przestrzeni miejskiej*, red. M. Madurowicz, Warszawa 2007.
- Kloch Z., *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1986 roku*, Wrocław 2006.
- Koniec Punktu Sztuki, Miejski Ośrodek Sztuki, <http://www.mosart.pl/galeria-bwa-projekty/detail,nID,6055> [dostęp: 26.06.2019].
- Kracauer S., *Those who wait*, [w:] tegoż, *The mass ornament: Weimar essays*, London 1995.
- Krajewski J., *Publiczność sztuki w Polsce*, „Zeszyty Artystyczne” 2004, nr 12.

Krajewski M., *Zamiast sztuki – zamiast reklamy*, [w:] *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, red. A. Potocka, Kraków 2003.

Kwon M., *One place after another: Site-specific art and locational identity*, London 2004.

Kwon M., *Urban art and urban identities*, <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en> [dostęp: 26.06.2019].

Lacy S., *Mapping the terrain: New genre public art*, Seattle 1995.

Lippard L., *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, New York 1995.

Manco T., *Street logos*, London 2004.

Miasto Reklamacja, <https://www.facebook.com/miastoreklamacja/> [dostęp: 26.06.2019].

Niziołek K., *Sztuka i aktywność obywatelska*, [w:] *Spółeczeństwo obywatelskie: między ideą a praktyką*, red. A. Kościński, W. Misztal, Warszawa 2008.

Niżyńska A., *Street art. jako alternatywna forma debaty w przestrzeni publicznej*, Warszawa 2011.

Polski street art, red. E. Dymna, M. Rutkiewicz, Warszawa 2012.

Potocka A., *Idea sympozjum*, [w:] *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, red. A. Potocka, Kraków 2003.

Potocka A., *Spokojnie, to tylko sztuka*, [w:] *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, red. A. Potocka, Kraków 2003.

Rayan Z., *Temp Work*, [w:] *Open new design for public space*, red. R.W. Gastil, Z. Rayan, New York 2003.

Rewers E., *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

Rogozińska A., *Wyzwolić kreatywność – wokół brytyjskiego ruchu community arts*, „Res Publica Nowa” 2009, nr 7.

van der Straeten A., *Kłusownictwo w cudzym rewirze*, [w:] *A Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, red. A. Potocka, Kraków 2003.

Sulikowska-Dejena A., *Rewitalizacje Wojciecha Gilewicza, „Obieg”*, 24.09.2007, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/3341> [dostęp: 26.06.2019].

Taborska H., *Współczesna sztuka publiczna w spuściźnie kulturowej miasta*, [w:] *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers, A. Skórzyńska, Poznań 2010.

The Billboard Creative, <https://www.thebillboardcreative.com> [dostęp: 26.06.2019].

Waldemar Wojciechowski w Punkcie Sztuki, „Hot Gorzów”, <https://www.hotgorzow.pl/aktualnosci/newsy-kultura/4090-waldemar-wojciechowski-w-punkcie-sztuki> [dostęp: 26.06.2019].

Wallis A., *Informacja i gwar*, Warszawa 1979.

Wilkoszewska K., *Sztuka w ekosystemie miasta*, [w:] *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers, A. Skórzyńska, Poznań 2010.

Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2004.

Wojciechowski W., Makarewicz P., *Pracownia Komunikacji Wizualnej*, Wydział Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, <http://wminm.akademiasztuki.eu/Wydzial/Artykul/pracownia-komunikacji-wizualnej> [dostęp: 26.06.2019].

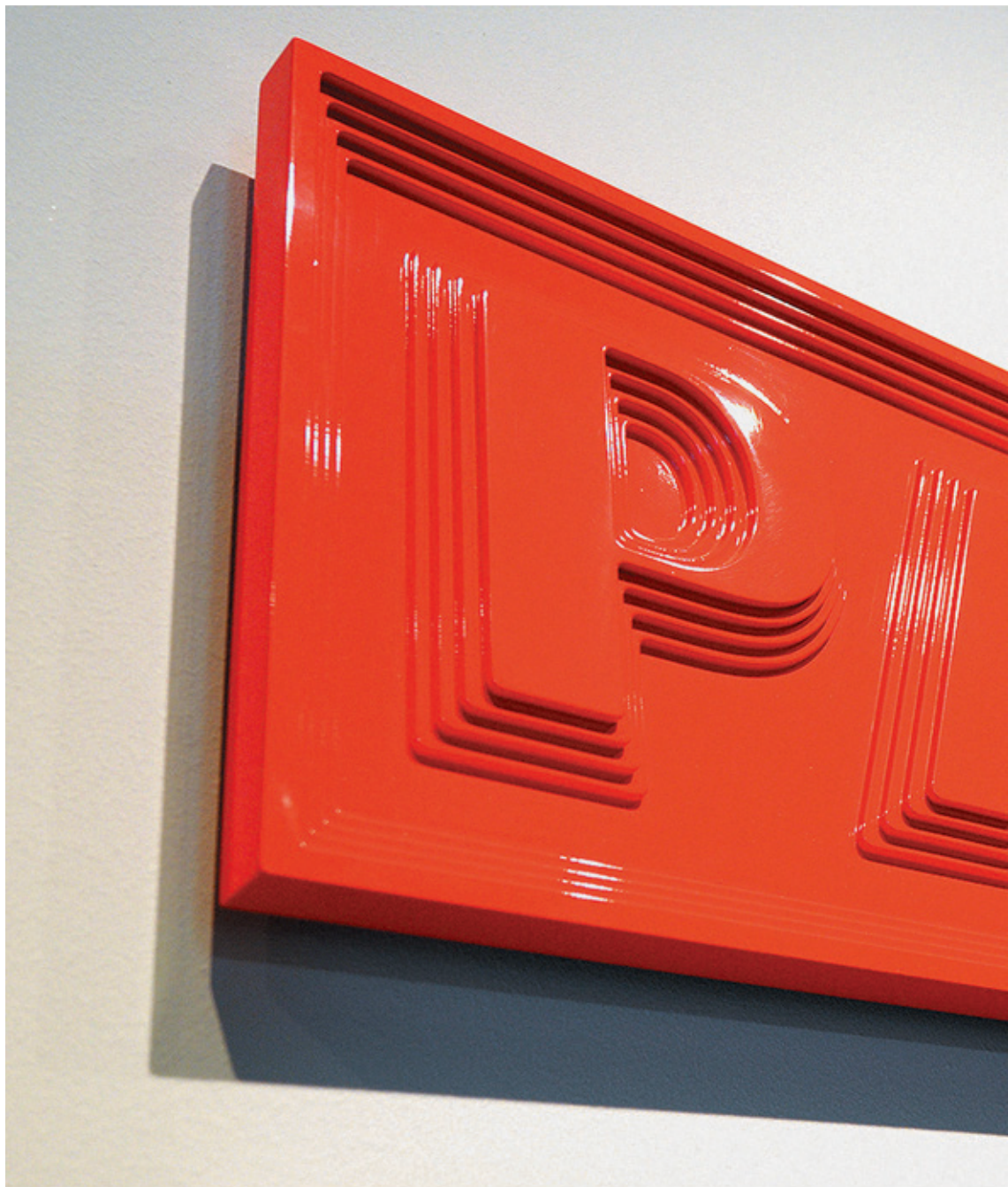
Wojtaszczyk K., *Wizualni analfabeci w galeriach sztuki*, „Wielkopolska. Kultura u podstaw”, 7.07.2015, <https://kulturaupodstaw.pl/wizualni-analfabeci-w-galeriach-sztuki/> [dostęp: 26.06.2019].

Zeidler-Janiszewska A., *Słowo wstępne*, [w:] *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

Żmijewski A., *Sztuka publicznej możliwości*, z Joanną Rajkowską rozmawia Artur Żmijewski, [w:] *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010.



Pain Relief, 2017 / płyta MDF, lakier poliuretanowy / 34,5 × 101,5 × 4,5 cm /
wystawa „Szczecińskie Awangardy” / Muzeum Narodowe w Szczecinie



Pain Relief, 2017 / płyta MDF, lakier poliuretanowy / 34,5 × 101,5 × 4,5 cm



[6]

Katarzyna Czarnota

Nowe grodzenia, stare przepływy. Na marginesie „Infection” Waldemara Wojciechowskiego

W systemie państwa narodowego tak zwane święte i niezbywalne prawa człowieka okazują się być zupełnie pozbawione ochrony w momencie, gdy niemożliwe staje się określenie ich jako praw obywatela danego państwa. Gdy się o tym pomyśli, można dostrzec, że jest to zawarte w dwuznaczności samego tytułu Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, w którym niejasne jest, czy dwa użyte terminy oznaczają dwie odrębne rzeczywistości, czy też stanowią pewnego rodzaju hendiadys, gdzie drugi termin faktycznie zawiera się już w pierwszym.

Giorgio Agamben¹

Dehumanizacja, stosowanie retorycznych figur opisujących uchodźców w kategoriach żywiołów i zjawisk przyrody niosących zagrożenia (fala, zalew, zaraza) prowadzi do coraz częstszego budowania murów – zarówno fizycznych, jak i metaforycznych – mających na celu nie tyle zapewnienie bezpieczeństwa, ile wykreowanie poczucia zagrożenia. Groźbę stanowić ma zjawisko migracji *per se*. Debata dotycząca tak zwanego kryzysu uchodźczego nabrała szczególnej dynamiki po 2015 roku. Praca Waldemara Wojciechowskiego *Infection*, choć zrealizowana w 2012 roku, wpisuje się w niezwykle aktualny sposób w rozważania nad procesami sekurytyzacji, które dokonują się na naszych oczach. Instalacja

¹ Giorgio Agamben, *My, uchodźcy*, tłum. Katarzyna Gawlicz, 2007, <http://recyklingidei.pl/agamben-my-uchodzczy> [już niedostępne].

została przygotowana w ramach Festiwalu Polskiej kultury polenmARkT w galerii ArtCube w miejscowości Greifswald. W związku z tym, jak praca ta odnosi się do rzeczywistości społeczno-kulturowej i politycznej, wydaje się istotne zwrócenie uwagi właśnie na kontekst i silne znaczenie antycypacyjne, mniej natomiast na funkcję wywoływania przeżyć estetycznych. Pracę Wojciechowskiego traktuję jako wysoce zuniwersalizowane studium sekurytyzacji migracji. Sytuacja *Infection* na pierwszy rzut oka wydaje się dość nieskomplikowana: instalacja złożona z larw much, slajdu z preparowaną muchą, narzędzi chirurgicznych, fotografii i deklaracji ideowej stanowi spójną całość. Ostatni element nadaje tej całości silny kontekst. Pewnie w tej pracy nie byłoby nic nadzwyczajnego, gdyby nie widoczna w niej intuicja artysty – wszelkie przyszłe reakcje odbiorcy są naznaczone przez wyobrażeniową antycypację. *Infection* stanowi zapowiedź pewnych wydarzeń, nawiązując jednocześnie do teraźniejszości, jak i historii. Dzieło Wojciechowskiego może niemal służyć jako przykład tego, w jaki sposób intuicja artysty nadaje dziełu przyszłe znaczenie, jakby przeczuwał on wystąpienie i nasilenie się pewnych problemów społecznych (w tym przypadku związanych z reakcją społeczną i polityczną na obecność uchodźców).

Samo zaaranżowanie przestrzeni odzwierciedla grę zarządzaniem życiem. Niepokój wzmacnia wykorzystanie przez artystę żywych owadów, larw, latających much. Trudno nie interpretować *Infection* z perspektywy politycznej: jako manifestacji siły w pozornie pokojowym i antyrasistowskim systemie. „Skoszarowane” w przestrzeni wystawy żywe organizmy w kontekście treści manifestu ideowego ukazują powszechne doświadczenie migracji, jak i zapomnienia, iż historia ludzi i formowania społeczeństwa to w dużej mierze historia migracji. Wszyscy tego doświadczyliśmy, ponieważ funkcjonujemy w systemie działającym na określonych prawach. Przytaczany przez autora podział na istnienia użyteczne i nieużyteczne odnosi się do systemu kapitałistycznego i możliwości realizowania potrzeb czy korzystania z ochrony praw przez samych migrantów – ci, z których system nie czerpie korzyści, są segregowani i oddzielani przy użyciu określonych procedur. Obecny kontekst wydarzeń nadaje wykorzystanym przez artystę przedmiotom znaczenie – precyzyjnie ułożone narzędzia chirurgiczne są jak oddziały i procedury Fronteksu służące do separowania, segregacji i przenoszenia. Jednocześnie zablokowana możliwość bliższego kontaktu z larwami i bakteriami odnosi do odhumanizowanych systemów zarządzania migracją, administracyjnych procedur, takich jak na przykład używanie zabójczych dronów do sprawowania kontroli nad granicami i „odsiewania” poprzez zabijanie – bez konieczności wejścia w fizyczny kontakt z ofiarami. Ciąg, porządek, układ, sztywna struktura i bezwzględność narzędzi, rozwartych, jakby czekały na użycie w interwencji, symbolizują opresyjność polityki migracyjnej. Z jednej strony mamy więc sztywną i bezwzględną

strukturę, z drugiej chaotyczną, ale żywą (prawdziwą) i niekoniecznie przyjemną estetycznie rzeczywistość – muchy wychodzą zewsząd, jedne latają, inne padają z wycieńczenia, kolejne wykluwają się z jajeczek. Są jak ludzie stłoczeni na szlakach – jedni idą szybciej, drudzy wolniej, są tu chorzy, zdrowi, osoby w różnym wieku: jedni nie mogą już biec z wycieńczenia, inni się rodzą. Mucha jednocześnie od samego początku, „z zasady”, wywołuje obrzydzenie, jest skategoryzowana jako owad niosący zagrożenie. Nie chcemy jej dotknąć ani jej pomóc, bo się nią brzydzimy. Możemy się z nią zetknąć tylko niebezpośrednio, na odległość – przez szczypce. Jednocześnie to mucha stanowi środek transportu pozostałych bakterii, co może być interpretowane na wiele sposobów: możemy tu widzieć obecność szlaków, członków rodzin ściągających swoich bliskich, przemytników, aktywistów pomagających w przekroczeniu granic. Brakuje jednoznacznej odpowiedzi; równie trudno o rozstrzygnięcia w przypadku osób pomagających w migracjach – z jednej strony stoją przemytnicy i skorumpowane władze, z drugiej zaś działacze kryminalizowani przez rządy. Poczucie zagrożenia i strach związane ze zjawiskiem migracji wymuszają określone formy kontroli, zamknięcia w ograniczonych ramach. Pudełka, z których wydostają się owady, obrazują jednocześnie nieszczelność granic, która wymusza nieustającą opresję. Obraz muchy ze slajdu rzuconego na jedną ze ścian pomieszczenia symbolizuje biopolityczne systemy kontroli – skanowanie, obserwowanie zachowań, systemy mechanizmów prawnych. Kiedy spojrzymy na pudełka wypełnione po brzegi larwami i wykluwającymi się owadami, widzimy, że jednocześnie w jakiś sposób akceptuje się ich obecność: poprzez akt przygotowania przestrzeni, stworzenia minimalnie koniecznych warunków do przeżycia. Pudełko jest jednocześnie figurą wytworzonego systemu funkcjonowania i jego sztywnych ram; prób zamknięcia żywych istot w strukturze, której granice są materialne. Dorosła mucha jest pozornie wolna, jednak może latać tylko w zamkniętej przestrzeni. Praca jednocześnie wpisuje się w metaforę medyczną, nawiązującą do eugeniki i rasizmu – zdrowe ciało narodu jest zagrożone infekcją.

Chcąc ukazać mechanizm amplifikacji i nadawania mocniejszych sensów pracom artystów, a także podkreślić rolę intuicji artysty (która najpierw zaczyna działać na zasadzie pozawerbalnej, zamkniętej w formie obrazu, by dopiero z czasem, po osadzeniu w konkretnej rzeczywistości, praca nabrała innej wartości), sytuację *Infection* zestawię z mechanizmami, które wystąpiły w przypadku projektów Joanny Rajkowskiej – *Minaret* – oraz *Flagą dla III RP* Grzegorza Klamana. We wszystkich tych trzech przypadkach da się zaobserwować, w jaki sposób sztuka radzi sobie z czasem i nachodzeniem na siebie nowo pojawiających się znaczeń: czyli jak dzięki początkowo wyczuwalnym „podskórnie” i realizowanym pozawerbalnie intuicjom dzieło nabiera

innego sensu. Projekt *Minaret* Rajkowskiej w chwili pierwszej realizacji był pracą pozbawioną potencjału na ujawnienie krytycznego przełożenia. Dopiero kontekst związany z próbą zrealizowania tej instalacji w 2009 roku w Poznaniu nadał pracy zupełnie inny sens. Projekt przekształcenia nieczynnego miejskiego komina fabrycznego w minaret na wzór palestyńskiego Jenin, będący odpowiedzią artystki na zaproszenie władz Poznania, by stworzyć w mieście instalację na podobieństwo warszawskiej palmy, wywołał pełną kontrowersji debatę. Jak zauważa Monika Bobako we wstępie do swojej książki poświęconej zjawisku islamofobii: „Jak się okazało, *Minaret* dotknął najbardziej wrażliwych miejsc polskiej, w tym również poznańskiej tożsamości. Jego niepokojący i burzycielski charakter wiązał się z faktem, iż symbolizował islam”². Kolejnym przykładem współgrania intuicji artysty z rozwojem wydarzeń i nastrojów społecznych w czasie jest ponowne odczytanie *Flagi dla III RP* Klamana. Artysta ten, eksplorując symbole narodowe, grając z pamięcią historyczną, zrealizował w roku 2001 „projekt polegający na wyprodukowaniu kilkudziesięciu flag i przeznaczaniu ich na sprzedaż. Każdy może stać się krytycznym obywatelem, kupując i używając od 1 do 5 wersji nowej flagi dla III RP”³. Do dwóch pasów materiału składających się na flagę Polski Klamana dodał element dodatkowy – fragment czarny. Po latach, wraz z między innymi nasileniem się retoryki prawicowej w mainstreamie czy hegemonii Kościoła katolickiego, projekt zyskuje nowy, silniejszy wydźwięk. Podobnie jest z pracą Wojciechowskiego: jak już wspomniałam, w roku 2012 artysta, pracując nad *Infection*, intuicyjnie podjął temat migracji, który miał zyskać na priorytetowości dopiero po 2015 roku. Wykorzystując ten potencjał jako socjolożka, w dalszej części tekstu podejmuję rozważania dotyczące tego, jak *Infection* może być osadzone w szerszym kontekście i w odniesieniu do obecnej sytuacji.

² Monika Bobako, *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Poznań 2017, s. 5.

³ Instytut Sztuki Wyspa, <http://www.wyspa.art.pl> [dostęp: 2.09.2019].

Migracje i granice

Historia ludzi i formowania społeczeństwa to w dużej mierze historia migracji. Niemniej jednak badania w tym zakresie często mają charakter etnocentryczny i wykazują skłonność do metodologicznego nacjonalizmu, co oznacza skupienie uwagi na dziejach wyłącznie konkretnej wspólnoty narodowej. Inną propozycją jest próba debaty nad znaczeniem ruchów migracyjnych w perspektywie globalnej, co pozwala nam opisać procesy migracyjne jako stały element kapitalizmu, od którego zarania nie są one niczym wyjątkowym. Splot warunków politycznych, społecznych i ekonomicznych jako czynników wpływających na pojawienie się i zintensyfikowanie procesów migracyjnych konkretnych narodowości stanowią jedynie tło dla ukazania szerszych cyrkulacji i znaczenia emigracji

w kapitalizmie. Immanuel Wallenstein w swoich pracach dotyczących „systemów światów” starał się wyjaśnić uwarunkowania ekonomiczno-polityczne kapitalizmu w kontekście globalnym. Upatrując genezy tego systemu w czasach podbojów kolonialnych, podkreśla dużą moc sprawczą migrującej dobrowolnie lub pod przymusem siły roboczej. Jego zdaniem migranci odegrali najbardziej znaczącą rolę w wywieraniu presji pracy na kapitał i wywoływaniu systemowych kryzysów. Jednocześnie uznawał, że kryzysy mogą być skutkiem, a nie przyczyną walk społecznych i zdecydowanie różną się od recesji (traktowanej jako naturalny i występujący cyklicznie element nierównowagi gospodarczej). Z tej perspektywy konieczne stały się dyscyplinowanie emigranckiej siły roboczej, która organizuje się w ponadnarodowe związki zawodowe lub inne grupy nacisku oraz postuluje dostęp do pełni praw. Stanowi to bardzo duże zagrożenie dla kapitału i nie jest na rękę interesom biznesu – podobnie jak debata czy działania na rzecz równouprawnienia migrantów lub zniesienia granic. Sytuacja, w której pracownicy istotnych sektorów gospodarki mogą zorganizować się w imię solidarności klasowej, a nie narodowej, jednocześnie domagając się polepszenia warunków życia dla wszystkich (obywateli i nieobywateli), stanowi poważne wyzwanie dla utrwalonych struktur i hierarchii społecznych. W tym kontekście kryminalizacja migracji i militaryzacja granic zyskuje zupełnie inny wymiar – ich cel możemy interpretować jako skierowany na uzasadnienie i podtrzymanie istniejących hierarchii i podziałów społecznych oraz metodę tworzenia nowych podziałów między potencjalnymi grupami pracowników. Migranci są potrzebni jako tania siła robocza, dlatego też, szczególnie w kryzysie, rządowi prawniczym zależy na tym, żeby pracownicy imigranci zawsze byli postrzegani jako konkurencyjni dla rodzimych pracowników, którzy z kolei, zamiast wspólnie walczyć o poprawę warunków pracy i życia, częściej zaczną obwiniać właśnie imigrantów o „zabieranie miejsc pracy” i „obniżanie płac”.

Migracje, wędrowniki, konieczność pokonywania murów – tych materialnych i tych niematerialnych – stanowią nieodłączny element ludzkiego doświadczenia. Fundament działania systemu kapitalistycznego oparty jest na przepływie towarów, pieniędzy i ludzi. Jednocześnie głównie w stosunku do tych ostatnich wprowadza metody zaostrej regulacji, związane z dyscyplinowaniem jednych oraz uprzywilejowaniem innych grup, ukazuje to choćby działanie strefy Schengen.

Pojęcie granicy znacznie wykracza poza fizyczne mury i zasięki – jak proponuje Seyla Benhabib – może być rozumiane szerzej, jako system barier chroniących wejścia do wspólnoty politycznej, poprzez skoncentrowanie na kwestii politycznego obywatelstwa⁴. Ten system to właśnie określone prawa, traktaty, których skutkiem są nierzadko niesprawiedliwe regulacje, konstruowane w imię bezpieczeństwa narodowego. Polityczne obywatelstwo rozumiane jest tutaj jako zespół zasad i praktyk związanych z możliwością

⁴ Seyla Benhabib,
*Prawa Innych.
Przybysze, rezydenci
i obywatele*,
Warszawa 2015.

równościowego akcesu migrantów i uchodźców do istniejących wspólnot politycznych, co z kolei warunkuje możliwości realizowania przez nich podstawowych potrzeb i praw. Powołując się na uniwersalistyczne hasła równości, jednocześnie nowoczesne państwo narodowe uchodźców i migrantów częściej wyklucza z tak rozumianej wspólnoty, niż tworzy warunki akcesu. Rasizm natomiast ma mocno klasowy (nie tylko biologiczny) charakter, gdyż neoliberalizm, jako ideologia doskonale współgrająca z państwem narodowym, odznaczając się od biologicznego rasizmu, jest idealnym systemem segregacji ludzi ze względu na różnice ekonomiczne oraz kulturowe. Jednocześnie to kryminalizowanie tak zwanych nielegalnych imigrantów wydaje się jednym z bardziej kluczowych. Wpisując się w różnorodność nadawanych statusów i praw osobom migrującym, kapitalizm zawsze popychał ludzi do migracji, w tym samym czasie brutalnie ją ograniczając i wprowadzając mechanizmy selekcji. Obecne granice, specjalne obozy przejściowe, prawa regulujące uzyskanie podmiotowości politycznej osób migrujących służą nie tyle powstrzymaniu ludzi przed migracją, ile zarządzaniu tym procesem tak, aby przekształcić migrantów w uległą siłę roboczą⁵. Przykładem tego może być tak zwany szlak bałkański, który w konsekwencji pełnił bardziej funkcję dyscyplinującą⁶ niż humanitarną.

Silvia Federici pokazuje nam również inne możliwości interpretacji prawicowej polityki. Co ciekawe, wcale nie jako *sensu stricto* antyimigracyjnej. Jej zdaniem celem polityków prawicowych nie jest trzymanie wszystkich imigrantów z dala Twierdzy Europa lecz raczej wprowadzenie systemu niematerialnych granic (związanych między innymi z prawem regulującym przekraczanie granic, formy zatrudnienia czy szanse pobytu na danym terytorium), które umożliwiałaby ekstrakcję pracy migrantów wywłaszczonych z praw politycznych⁷. Autorka ukazuje jednocześnie to, jak prawicowe władze sprytnie wykorzystują antyimigranckie nastroje, po to by w rzeczywistości prowadzić politykę ściągania pracowników, którzy są zmuszeni akceptować kiepskie warunki pracy.

⁵ Wywiad wideo z Silvia Federici, *The cricket – Silvia Federici | giving birth in capitalism*, <https://www.youtube.com/watch?v=U74ibHlOMNI> [dostęp: 16.06.2019].

⁶ Wzmocniona migracja, wywołana głównie trwającą od 2011 roku wojną w Syrii, spowodowała konieczność reakcji klasy rządzącej. Z jednej strony ruch migracyjny oraz determinacja ludzi do ucieczki wymusiły zawieszenie ustawy dublińskiej i stworzenie tak zwanego humanitarnego korytarza bałkańskiego, z drugiej szafowanie pojęciem kryzysu uchodźczego umożliwiło wprowadzenie coraz bardziej wyrafinowanych narzędzi kontroli, dyscyplinowania i segregacji osób przemierzających szlak bałkański. Pełniący funkcję tymczasowego korytarza umożliwiającego swobodne przemieszczanie się tysięcy ludzi, paradoksalnie szybko stał się miejscem wzrastającej kontroli i militaryzacji. Na mocy arbitralnych decyzji władz poszczególnych krajów bałkańskich z dnia na dzień łamano prawo międzynarodowe, uniemożliwiając swobodny tranzyt ludzi oraz uciekanie się o azyl bez względu na narodowość. W końcu szlak został zamknięty w marcu 2016 roku. Nieco obszerniejszy opis czytelnicy mogą odnaleźć w numerze 3/2016 *Czasu Kultury*, a dokładniej w tekście mojego autorstwa pt. Kryzys uchodźczy i globalne stosunki pracy. Zob. Katarzyna Czarnota, Kryzys uchodźczy i globalne stosunki pracy, *„Czas Kultury”* 2016, nr 3, s. 4–15.

Antropologia nacjonalistyczna, czyli to, o czym zapomnieliśmy

Jednym z wielu przykładów znaczenia siły imigrantów w kapitalizmie była industrializacja Stanów Zjednoczonych. Tylko w latach 1820–1920 stację kontroli migrantów znajdującą się na amerykańskiej wyspie Ellis przekroczyło ponad 30 milionów Europejczyków. Szacuje się, iż spośród nich Polacy stanowili co najmniej 2,5 miliona. Współcześnie przyjmuje się, że liczba Polaków żyjących poza granicami Polski sięga około 20 milionów. Jak zauważyła Natalia Bloch⁸, nikt się nie zastanawiał, czy wyjeżdżający pod koniec XIX wieku z terenów nieistniejącej wówczas na mapie Polski do Ameryki byli migrantami politycznymi,

⁷ Hipokryzja „antyimigracyjnych” działań prawicy jest widoczna na ulicach dużych europejskich miast, szczególnie tych stanowiących miejsce inwestycji i przepływów zagranicznego kapitału. Obok kelnerek i pracowników fizycznych, których prawa pracownicze są nagiennie łamane, w tych samych kawiarniach spotkamy inną grupę imigrantów, którzy nie są postrzegani przez system jako zagrożenie. Należą do nich między innymi zagraniczni inwestorzy, właściciele

banków, deweloperzy, producenci i specjaliści od nowych technologii, przedstawiciele zarządów specjalnych stref ekonomicznych. Jednym słowem – właściciele kapitału zagranicznego ulokowanego w Polsce. Ich pojawienie się jest korzystne z punktu widzenia neoliberalnej gospodarki, która zapewnia im preferencyjne warunki „pobytu” i „migracji” – preferencje w inwestycjach, zwolnienia z podatków, uprzywilejowanie przepływów kapitału. Działania te doprowadziły do dość absurdalnej sytuacji – obywatele polscy pracujący w specjalnych strefach ekonomicznych mogą się czuć jak imigranci, gdyż pracując na rzecz zachodniego kapitału, zatrudniani przez zewnętrzne agencje na umowach śmieciowych, wierane są na nich naciski, by zmniejszyć koszty produkcji.

⁸ Natalia Bloch, *My migranci*, [w:] *Wszyscy jesteśmy migrantami. (O)dzyskiwanie pamięci migracyjnej*, red. Natalia Bloch, Poznań 2016, współpraca: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM oraz Centrum Badań Migracyjnych UAM, <https://docplayer.pl/66003083-Wszyscy-jesteśmy-migrantami.html> [dostęp: 2.09.2019].

⁹ Tamże

¹⁰ Skan biletu, do którego udało się dotrzeć badaczom i badaczom pracującym nad książką *Wszyscy jesteśmy migrantami. (O)dzyskiwanie pamięci migracyjnej*, został zamieszczony w tejże publikacji.

¹¹ W ramach projektu badawczego *Wszyscy jesteśmy migrantami. (O)dzyskiwanie pamięci migracyjnej* zespół badaczy i badaczy zrealizował badania terenowe dotyczące zbiorowej pamięci migracyjnej. Część materiałów była odtępna podczas wystawy w CK Zamek *Wszyscy jesteśmy migrantami*. Listy polskich emigrantów z Ameryki z końca XIX wieku. Studentki i studenci Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza podczas projektu

czy ekonomicznymi⁹. Z perspektywy rozwoju gospodarczego ważna była przede wszystkim możliwość wykorzystania ich (taniej) siły roboczej. Ludzie byli selekcjonowani w taki sposób, by nie obciążać systemu państwowego, jednocześnie mogąc budować „nowy świat”. Systemy weryfikacji, funkcjonujące niczym karta do spraw segregacji i odrzutu tych, którzy będą nieużyteczni dla systemu gospodarczego, odzwierciedlały zasady wjazdu, umieszczone na biletach na prom do Stanów. Droga do USA trwała czasami kilka miesięcy. Najpierw trzeba było dotrzeć do Hamburga, skąd wyruszał prom relacji Hamburg–Bremen–Nowy Jork. Na odwrocie biletów widniała adnotacja (pisownia oryginalna): „Certyfikat ten nie może być użyty przez osoby, której zbrodni jakiegś dowiedziano, ani też przez waryatów, głuchych, niemych, ślepych, ułomnych, lub z jakiegokolwiek innego powodu niezdolnych do pracy. Kobiętom przy nadziei bez mężów ich nie wolno jechać na okręcie. Rząd amerykański bwiem nie zezwala na wylądowanie takich osób”¹⁰. Stany Zjednoczone XIX wieku to miejsce industrializacji i „kolonizacji” Zachodu, które potrzebowało zdrowych i silnych robotników jako siły napędowej gospodarki. Tak samo jak dziś nie mogli oni zajmować zbyt wysokiej pozycji, podlegali selekcji i kontroli. Decyzje o podjęciu migracji oraz sama podróż do „lepszego świata” przypominały dzisiejsze ucieczki do Europy. Kilka tygodni lub miesięcy pieszo, koleją, przez wodę, z przerwami zależnymi od posiadanych finansów na opłacenie przemytników, czasami kupno paszportów. I wczoraj, i dziś pozycja zajmowana w strukturze społecznej w istotny sposób warunkuje rodzaj podróży. Szybkość i bezpieczeństwo wyprawy uzależnione były od sieci znajomości i finansowego wsparcia.

Wówczas ludzie upychani na dolnych pokładach statków, dziś w przepętnionych pontonach, ci najbiedniejsi najniżej, w ładowniach, gdzie zamiast powietrza wyziewy paliwa. Wtedy i dziś lęk przed „wielką wodą”, i tym, że to podróż, która może być ostatnia. Ci, którzy wjechali, ścigali następnych. W wielu opracowaniach znajdziemy opisy handlu ludźmi, wysyłanie kobiet do przymusowej pracy seksualnej (zamiast do kraju docelowej podróży), funkcjonariuszy państwowych w roli przemytników¹¹.

Często to ostateczność, próba polepszenia trudnej sytuacji, gdy już wszystkie inne sposoby zawiodły. Żadna forma groźby nie była i nadal nie jest w stanie zatrzymać zdesperowanych ludzi. Kolejne utrudnienia wywoływały tylko konieczność skorzystania z innych dróg transportu, wymyślenia innych sposobów przedostania się przez granice.

Zabory, kryzys na wsi, wzrost cen zbóż, ucieczka przed obowiązkową służbą wojskową, antysemityzmem czy niechęć do caratu rosyjskiego stanowiły tylko jedno z przyczyn wyjazdu. Tak samo jak i dziś nie wyjeżdżali najbiedniejsi, a mężczyźni nierzadko wyjeżdżali jako pierwsi, by móc ściągnąć swoje

rodziny. Na początku XX wieku Chicago było – obok Warszawy i Łodzi – największym „polskim” miastem. W przykładzie tym nie chodzi jednak o historie Polaków, tylko ukazanie, iż migracje są nieodłączną cechą kapitalizmu.

Schengen – przepływ towarów i kapitału

Pierwsze porozumienie dotyczące zniesienia kontroli granic państw sygnatariuszy dyskutowano w Luksemburgu w miejscowości Schengen już w 1985 roku. W 1990 roku z inicjatywy Francji, Niemiec i krajów Beneluksu ustanowiono wolny przepływ ludzi i towarów na obszarze Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej. Traktat został dostosowany do prawa unijnego w 1997 roku. Strefa Schengen nie powstała jednak po to, by umożliwić obywatelom swobodne podróżowanie, lecz w reakcji na „kryzys wspólnego rynku” w 1984 roku¹². Ostatecznie traktat zakłada ułatwienie wjazdu przy zachowaniu minimum procedur, lecz tylko niektórym grupom osób (przede wszystkim inwestorom, turystom, przedsiębiorcom). Błędne koło może się napędzać: wzrost represji pociąga za sobą profesjonalizację przemytu, ale nie zmniejsza liczby migrantów. Rozwijają się również czarny rynek pracy wraz z możliwościami dyscyplinowania siły roboczej, powstaje zatem niekończące się źródło wyzysku, na którym zarabiają nie tylko prywatni przedsiębiorcy¹³.

Kontrola oraz podporządkowanie migrantów jest powodowana obawą przed skutecznym dochodzeniem przez nich swoich praw socjalnych i obywatelskich oraz strachem przed wzmocnieniem się społecznego niezadowolenia całego społeczeństwa, a z drugiej strony konkurencją w dostępie do lepszych miejsc pracy. Ciekawe wydają się rozważania Tamása Gáspára Miklósa na temat „kryzysu uchodźczego”¹⁴. Węgierski filozof, analizując reakcję węgierskiego rządu w odniesieniu do sytuacji pracowników imigrantów na Węgrzech oraz sposobu, w jaki opisywani są uchodźcy, wprowadza ciekawe pojęcie „imigracyjnej konkurencji”. Dyscyplinowanie imigrantów i polityka zamykania granic przez kraje Zachodu jest ściśle związana z zadłużeniem i kryzysem gospodarek krajów Europy Wschodniej. Zdaniem Miklósa społeczeństwa starzejące się, w tym Europa Wschodnia i Węgry, doświadczają coraz silniej uzależnienia od transferów finansowych swoich wnuków, więc nie przetrwałyby bez emigracji dużej części siły roboczej na zachód, która regularnie wysyła pieniądze za granicę, wspierając swoje rodziny¹⁵. Mechanizm działania konkurencji imigracyjnej dotyczy walki o możliwości przeprowadzania tych transferów:

Gdyby na Zachodzie zastąpili ich [węgierskich emigrantów, autor podaje przykład lekarzy i personelu medycznego – K.C.] muzulmańscy (i chrześcijańscy)

wcieli się w rolę, jak sami to określają, „spóźnionych o 125 lat listonoszy”, wyruszając w poszukiwaniu adresatów listów, które zatrzymywane były przez carską cenzurę. Wszyscy jesteśmy migrantami. (Od)zyskiwanie pamięci migracyjnej pod redakcją naukową Natalii Bloch to bardzo ciekawy zbiór esejów i reportaży stanowiących podsumowanie badań terenowych.

¹² W lutym 1984 roku niezadowoleni z warunków pracy francuscy i włoscy celnicy rozpoczęli tak zwany włoski strajk, dokonując kontroli wszystkich ciężarówek, które przekraczały granicę. Po zakończeniu protestów Niemcy i Sekretariat Generalny Beneluksu, których przemysłowa i eksportowa gospodarka cierpiała na niedostatecznej przepustowości europejskich dróg, zaczęły debatować nad pierwszymi zarysami traktatu z Schengen. Zob. Benoît Bréville, *Strefa Schengen nie dla uchodźców*, „Le Monde Diplomatique” 2016, nr 1.

¹³ Jak wskazuje Tamás Gáspár Miklós, problem z imigrantami zaczyna się dopiero wtedy, gdy chcą uzyskać pełne prawa do osiedlenia się czy równoprawnego dostępu do określonych w ramach systemów narodowych form wsparcia (na przykład mieszkaniowego). Obecnie możemy obserwować podobną sytuację, analizując sytuację ukraińskich pracowników na polskim rynku pracy.

¹⁴ Tamás Gáspár Miklós, *Co się dzieje w Europie Środkowo-Wschodniej? Znaczenie kryzysu migracyjnego*, tłum. Michał Rauszer, „Le Monde Diplomatique” 2016, nr 3.

¹⁵ Opisując sytuację gospodarczą Węgier, będących krajem pochodzenia filozofa, wskazywał on, że w ostatnich latach coraz więcej wykwalifikowanych, najczęściej młodych ludzi opuszcza kraj. Dzieje się to przy jednocześnie niedoborze lekarzy i pielęgniarek.

¹⁶ Tamás Gáspár Miklós, dz. cyt. Por. źródło oryginalne: tenże, *The meaning of the refugee crisis*, „Klassekampen”, 19 września 2015.

uchodźcy, byłaby to ekonomiczna katastrofa dla Europy Wschodniej, dlatego że jej starzejąca się populacja (z rozpadającą się opieką zdrowotną i stale spadającą wysokością emerytur i innych świadczeń), straciłaby szanse na związanie końca z końcem dzięki przekazom pieniężnym od wnuków na Zachodzie¹⁶.

Miklós wskazuje, że najsilniejsze polityczne spory i emocje są obecnie sprowadzane do problemów etniczności i obronności.

Zarówno zagrożenia z dołu (kolorowi jednego lub innego rodzaju), z góry (międzynarodowa finansjera, imperium amerykańskie), z zewnątrz (migranci) i z wewnątrz (nielojalne mniejszości nastawione na zniszczenie „nas” lub naszej „normalnej” seksualności jak LGBTQ) są uważane za zagrożenia tożsamości, których wcześniej nie definiowano w kategoriach politycznych¹⁷.

¹⁷ Tamże.

Co ciekawe, Tamás Gáspár Miklós przypomina nam to, o czym zapomnieliśmy w debacie publicznej dotyczącej migracji i konfliktów społecznych w ogóle, a mianowicie o stopniowym wyparciu kategorii klasy. W nowoczesności za wspólnotę polityczną uznano więzy narodowe oparte na legitymizowaniu instytucji państwa. „Jedyną rzeczą, która historycznie może konkurować zarówno z nacjonalizmem, jak i rasizmem, była klasa, tak jak definiował ją międzynarodowy ruch robotniczy”.

Zarządzanie kryzysowe

W ostatnich latach zamiast o ekonomii, zadłużeniu, rozpadzie resztek systemu wsparcia socjalnego najsłabszych krajów należących do strefy euro, dyskutujemy o „problemie uchodźczym”. W tym samym czasie pogłębiający się od 2008 roku kryzys strefy euro, związany z kolejnymi krachami finansowymi (między innymi bankructwem Grecji), wzrostem zadłużenia finansów publicznych, zależnością gospodarek od długu, przestał być postrzegany w kategoriach „zagrożenia”. Trojka, czyli zespół złożony z przedstawicieli Komisji Europejskiej, Europejskiego Banku Centralnego i Międzynarodowego Funduszu Walutowego, który sięgał postrach w krajach UE dotkniętych kryzysem i narzucał im politykę zaciskania pasa, wpędzając tamtejsze gospodarki w jeszcze większe problemy, może odetchnąć z ulgą, gdyż „zagrożenie” zostało scedowane na kwestie migracji¹⁸. Już samo upowszechnienie wyrażenia „kryzys uchodźczy” w prasie, odnoszącego się do wydarzeń z 2015 roku, (związanych ze wzmożoną migracją) doprowadziło do sytuacji, w której media wyręczyły klasy rządzące – wycisząc istotną debatę na temat proponowanych rozwiązań. Dotyczą one między innymi greckiego długu, widma rozpadu strefy euro czy pogłębiającego się demontażu

¹⁸ Janis Warufakis, *A słabi muszą ulegać? Europa, polityka oszczędnościowa a zagrożenia dla globalnej stabilizacji*, tłum. Robert Mitoraj, Warszawa 2017.

systemu opieki na rzecz stworzenia wroga w postaci „innego”. Odchodząc od analizy systemowej proponowanej przez Immanuela Wallersteina, powrócę do konkurencji migracyjnej, której mechanizm uważam za ciekawy nie tylko do opisu węgierskiej gospodarki i jej związków z „kryzysem migracyjnym”. Tamás Gáspár Miklós, zadając pytanie o kondycję Węgier, zastanawia się, „jak można przekonać biednych, że niespotykana nierówność jest w ich własnym interesie”, wskazując jako oczywiste rozwiązanie przedstawienia bezrobocia i pomocy społecznej jako czegoś, co dotyczy głównie mniejszości etnicznych. „Stąd też potocznie uważa się redystrybucję bogactwa za przysługę dla <<obcych>>. Liberalowie niechętni wspierają to wielkie polityczne oszustwo przez redukcję kwestii społecznych do problemów etnicznej czy rasowej dyskryminacji (która oczywiście istnieje, ale nie jest jedynym problemem) i problemu praw (*rights*)”¹⁹. Jednocześnie organizacje pozarządowe zajmujące się walką z dyskryminacją, ochroną praw człowieka i kwestii uchodźczych postrzegane są jako działające na rzecz „innych”, niewspierających wspólnoty narodowej. Tak więc powstają problemy i kontrowersje na przykład wokół budowy pełnostandardowych mieszkań dla uchodźców, dodatkowych programów kwalifikacyjnych, dostępu do pełni praw. Jednak należy podkreślić, że nawet dostęp do samych praw nic nie zmieni, jeżeli w praktyce nie można zaspokoić swoich potrzeb, między innymi związanych z realną poprawą bytu.

¹⁹ Tamás Gáspár Miklós, *Co się dzieje...*, dz. cyt.

²⁰ Używając określenia „paniki medialnej”, nawiązuję do książki Zygmunta Bauman: tenże, *Obcy u naszych drzwi*, Warszawa 2016.

Sekurytyzacja – zagrożenie infekcją

Za sprawą skutecznej paniki medialnej²⁰ i alienacji w życiu codziennym związanej z koniecznością wiązania końca z końcem przez większość społeczeństwa bardzo łatwo sterować pamięcią o indywidualnym i społecznym doświadczeniu. Zapominamy, że migracje to nic nowego, że są i zawsze były elementem, na którym został zbudowany „Nowy Świat”. Przywoływana na wstępie praca Waldemara Wojciechowskiego *Infection* odnosi się do wymiarów wzrastającej sekurytyzacji²¹, która przy działaniu odpowiednich mechanizmów społecznego zatarcia pamięci o roli migracji w kapitalizmie doprowadziła do postrzegania obecności migrantów jako „zagrożenia infekcją” rzekomo zdrowej tkanki społecznej.

Mówimy uchodźcom, że mają się integrować, jednak nie zadajemy pytania z czym/z kim. Czy sami również chcemy integracji z ładem „naszego świata” opartego na rasizmie, ksenofobii i skrajnej nietolerancji? To naturalne pragnienie poczucia społecznego bezpieczeństwa jest wykorzystywane w procesie tworzenia przyzwolenia na segregację, odbieranie praw i wyzysk migrantów. Media, służby publiczne, politycy, artyści poprzez mechanizmy

²¹ Pojęcie sekurytyzacji w debacie dotyczącej tak zwanego kryzysu uchodźczego wprowadza Zygmunt Bauman. Polityka sekurytyzacji jest oparta na celowym przesunięciu uwagi z problemów, z którymi rządy nie są w stanie sobie poradzić, jak na przykład bezrobocie, wzrost kosztów życia, niestabilność finansowa, ochrona socjalna, na problemy, z którymi mogą poradzić sobie pozornie i doraźnie, ale za to bardzo widowiskowo. Przykłady mogą stanowić pokazowe akcje służb granicznych, deportacje, aresztowania uchodźców terrorystów, militaryzacja i uszczelnianie granic.

sekurytyzacji podejmują w rzeczywistości temat powszechnego poczucia egzystencjalnego braku bezpieczeństwa, ponieważ to on stworzył podatny grunt dla rozwoju polityki strachu. Podsycanie poczucia zagrożenia i wzmacnianie wspólnoty narodowej przeciwko „wrogowi z zewnątrz” są absolutnie na rękę klasom rządzącym. Debaty dotyczące konieczności budowania murów, zbrojeń, zasieków, militaryzacji zastępują dyskusję dotyczącą zwiększającego się wyzysku, przyczyn wojny na Bliskim Wschodzie czy chwiejności strefy euro. Sekurytyzacja jest sztuczką, dzięki której słabsze państwa w spektakularny sposób mogą sprawiać wrażenie, że radzą sobie z „problemami” migracji (masowe łapanki, deportacje, budowanie murów), doprowadzając tym samym do uprawomocnienia atmosfery stanu wyjątkowego, wywołując wrażenie, że wróg stoi u bram, że otaczają nas spiskowcy, a naród znajduje się w obliczu śmiertelnego zagrożenia²². Z kolei w stanie wyjątkowym migranci na mocy prawa są praw pozbawiani. Społeczeństwa przyjmujące tolerują ich obecność, gdy są oni zdyscyplinowani, podporządkowani. Jak zauważyła Federici, problem zaczyna się wtedy, gdy jako siła reprodukująca kapitalizm domagają się równych praw. Poziom społecznego napięcia i zagrożenia umożliwia dalsze sprawowanie władzy, pokazanie iluzji silnego państwa, które jest w stanie, tylko pozornie, zapewnić bezpieczeństwo swoim obywatelom. Utożsamianie kwestii migracji z zagrożeniem narodowego i jednostkowego bezpieczeństwa sprawia jednak, iż zapomnieliśmy, że migracje są stałym elementem kapitalizmu.

²² Tamże.

Bibliografia

Agamben G., *My, uchodźcy*, tłum. K. Gawlicz, 2007, <http://recyklingidei.pl/agamben-my-uchodzcy> [już niedostępne].

Benhabib S., *Prawa Innych. Przybysze, rezydenci i obywatele*, Warszawa 2015.

Bobako M., *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Poznań: 2017.

Bréville B., *Strefa Schengen nie dla uchodźców*, „Le Monde Diplomatique” 2016, nr 1.

Czarnota K., *Kryzys uchodźczy i globalne stosunki pracy*, „Czas Kultury” 2016, nr 3.

Federici S., *The cricket – Silvia Federici | giving birth in capitalism*, wywiad video, <https://www.youtube.com/watch?v=U74ibHIOMNI> [dostęp: 16.06.2019].

Instytut Sztuki Wyspa, <http://www.wyspa.art.pl> [dostęp: 2.09.2019].

Miklós T.G., *Co się dzieje w Europie Środkowo-Wschodniej? Znaczenie kryzysu migracyjnego*, tłum. M. Rauszer, „Le Monde Diplomatique” 2016, nr 3.

Warufakis J., *A słabi muszą ulegać? Europa, polityka oszczędnościowa a zagrożenia dla globalnej stabilizacji*, tłum. Robert Mitoraj, Warszawa 2017.

Wszyscy jesteśmy migrantami. (Od)zyskiwanie pamięci migracyjnej, red. N. Bloch, Poznań 2016.



„Infection”, 2012 (muchy) / Wystawa indywidualna / Galerie art-cube, Greifswald, Niemcy



„Infection“, 2012 / Wystawa indywidualna / Galerie art-cube, Greifswald, Niemcy

[7]

Mikołaj Iwański

Zakazana zwrotka

Niemieckie kobiety, niemiecka wierność Niemieckie wino i niemiecka pieśń.

Od tych słów zaczyna się druga zwrotka pieśni *Das Deutschlandlied*, będącej mimo pewnych perturbacji oficjalnym hymnem najpierw Republiki Weimarskiej, potem Trzeciej Rzeszy, Republiki Federalnej Niemiec, a w końcu państwa o tej samej nazwie utworzonego po zjednoczeniu Niemiec w 1990 roku. Pieśń składa się z trzech zwrotek, ale dwie pierwsze zostały po wojnie wyłączone z hymnu. Pierwsza strofa była chętnie wykorzystywana przez propagandę narodowo-socjalistyczną, a słowa drugiej uznano za zbyt prozaiczne. W 1950 roku na wniosek kanclerza Konrada Adenauera jedynie słowa trzeciej zwrotki stały się oficjalnym hymnem. Pierwsza część utworu często jest określana jako zakazana, co jednak nie jest, formalnie rzecz biorąc, prawdą, ale ma bardzo duże znaczenie społeczne.

W 2014 roku Waldemar Wojciechowski zaprezentował pracę *Polen, Polen über alles*. Oparta była ona na prostym schemacie – chór śpiewający polski hymn do melodii hymnu niemieckiego oraz pieśń niemiecką do melodii *Mazurka Dąbrowskiego*. Nagraniu towarzyszyło wideo, w którym polska flaga przeplatała się z flagą niemiecką. Prace tego rodzaju mają najciekawszy wydźwięk, kiedy sięgamy do nich po upływie przynajmniej kilku lat.

W porównaniu do niemieckiego historia polskiego hymnu jest bardzo prosta. Była to pieśń niebudząca nigdy większych kontrowersji w krajowych dyskusjach. Jeśli jednak zajrzeć w nieeksplorowane na co dzień odmęty internetu, bez problemu można dotrzeć do zarzutów stawianych współcześnie *Mazurkowi Dąbrowskiego* o brak odniesień religijnych (w ultraprawicowych kręgach pieśń

była postrzegana jako dzieło masona, bo i rzeczywiście Józef Wybicki należał do masonerii) i o to, że utwór jest afirmacją ideałów oświeceniowych. W tym miejscu należy wyrazić żal, że recepcja oświecenia historycznie nie odniosła większych sukcesów. W latach 20. XX wieku rozważano wybór *Boże, coś Polskę* jako hymnu II RP, jednak argument dotyczący genezy jej powstania jako pochwały dla cara Aleksandra i słowa jej pierwotnego tekstu skutecznie przeważały szalę na korzyść obecnego hymnu.

Obecna oficjalna wersja różni się od oryginału. Poza uwspółcześnieniem gramatyki i pisowni usunięte zostały między innymi fragmenty o Moskalu i Niemcu:

Niemiec, Moskal nie osiędzie,
gdy jąwszy pałasza,
hasłem wszystkich zgoda będzie
i ojczyzna nasza.

Zmieniono też kolejność zwrotek – ostatecznie z siedmiu pozostało pięć. Nawet pobieżna lektura oryginalnego i aktualnego tekstu pozwala wyrazić uznanie dla autorów zmian. Proces korekty *Mazurka Dąbrowskiego* na tym się nie zakończył. Jeszcze w 2018 roku w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego trwały prace nad projektem *Ustawy o symbolach państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*. Wobec trudności, które przysparza wykonanie hymnu w aktualnej tonacji F-dur, postanowiono dokonać zmian ułatwiających orkiestrację. Jednak z przyczyn technicznych projekt został wycofany z prac legislacyjnych.

Wiele hymnów narodowych skodyfikowano dopiero po pierwszej wojnie światowej. Pieśni te powstawały najczęściej w XIX wieku w procesie kształtowania się tożsamości narodowej rozlicznych mniejszych społeczności, co było efektem formowania się zbliżonej do dzisiejszej struktury państw narodowych. Naród jako kategoria społeczna w najstarszych przypadkach liczy sobie około dwustu lat i wiąże się z procesem formowania się tendencji nacjonalistycznych. W największym skrócie: należy ten proces powiązać z rewolucją przemysłową oraz bardzo wyraźnymi zmianami demograficznymi, które ta pierwsza spowodowała. Pomijając szereg zastrzeżeń, które wymagałyby osobnego obszernego rozwinięcia, można powiedzieć, że naród w naszym obecnym rozumieniu został wytworzony przez kapitalizm przemysłowy. Do tego wątku jeszcze wrócimy.

Dziś można by powiedzieć, że upływ pięciu lat od prezentacji pracy Wojciechowskiego w szczecińskiej Zonie Sztuki Aktualnej to naprawdę dużo czasu. Rok 2014 był – jeśli spojrzeć na dzisiejsze nagłówki gazet – prawdziwą sielanką: prezydentem USA był sympatyczny, delikatnie progresywny liberał Barack Obama, Unia Europejska dzielnie walczyła z kryzysowym spowolnieniem,

¹ „Polen, Polen über alles.” Waldemar Wojciechowski [wystawa], „W Szczecinie”, <https://wszczecinie.pl/polen-polen-uber-alles-waldemar-wojciechowski-wystawa.id-17191.html> [dostęp: 13.09.2019].

skrajna prawica rzadko chodziła do kościoła, a marsze równości wydeptywały ścieżki w dużych miastach, nieniekłojone bardziej niż wcześniej. Biskupi doskonalili się w zarządzaniu nieruchomościami, co jakiś czas protekcjonalnie strasząc piekłem polityków, którzy im to umożliwiali. Lokalni mieszczanie przy grillu narzekali na podatki, składki ZUS i szczepionki, nie czując jeszcze gremialnej potrzeby wstawania z kolan i obrony cywilizacji łaćńskiej, z którą ich związek był zawsze co najmniej dyskusyjny. W kolejne rocznice święta odzyskania niepodległości 11 listopada młodzież z całej Polski leniwie odpalała race, wzywając do walki z postkomuną, a porządku podczas tych imprez pilnowali znudzeni policjanci. Dykta, z której zbudowano III RP, nieco już trzeszczała, ale nie na tyle, żeby się tym jakoś szczególnie przejmować.

Zajmijmy się przez chwilę opisem autorskim pracy *Polen, Polen über alles*. Czytamy w nim: „Spróbujmy sobie wyobrazić hymny Polski i Niemiec śpiewane <<za>> a nie <<przeciw>> sobie”¹. Każda forma patriotyzmu, jest w jakiś sposób zakorzeniona w XIX wiecznej tradycji narodowej i ten aspekt zawsze będzie psuć afirmatywne i inkluzywne ambicje identyfikacji ze wspólnotą narodową. Postawa określana jako patriotyczna nie ujawnia negatywnego potencjału tak długo, jak długo nie zaczynamy drażnić głębiej. Gest „odwrócenia hymnów” ma duży potencjał subwersywny, gdyż pokazuje, jak niestabilna jest wspólnota oparta na identyfikacji biorącej swój początek z XIX wiecznego nacjonalizmu.

Mimo że od początku obecnej dekady nastroje nacjonalistyczne były coraz bardziej zauważalne, to nie mieliśmy do czynienia ze zjawiskiem zupełnie nowym czy zaskakującym. Pytanie, czy w późnym kapitalizmie można wyobrazić sobie społeczeństwo pozbawione rysu nacjonalistycznego i ksenofobii, robi się coraz bardziej problematyczne. Motyw antyniemiecki w ostatnich latach regularnie wybrzmiewa w ustach wielu polityków.

Skąd w III RP wziął się nacjonalizm?

Oczywiście odpowiedź na to pytanie można tu jedynie naszkicować, ale nawet przy bardzo pobieżnym oglądzie sprawy okaże się, że to bardziej złożona kwestia. Wbrew mainstreamowym narracjom jest jasne, że skrajna prawica w okresie PRL miała się całkiem nieźle. Mimo miąższości intelektualnej i organizacyjnej regularnie mieliśmy do czynienia z manifestowaniem jej języka zarówno po stronie władzy, jak i później po stronie opozycyjnej. Endecki habitus okazał się bardzo dobrze skrojony na miarę polskiego społeczeństwa, a jego główne składowe, takie jak ksenofobia czy antysemityzm, łączyły kolejne pokolenia naszych rodaków często mocniej niż cokolwiek innego.

Nie był to jedynie problem PRL. Nastroje nacjonalistyczne były obecne w całym bloku wschodnim i odradzały się regularnie w różnych okolicznościach. Najlepszym przykładem tego procesu była Jugosławia, w której mimo wielkiego sukcesu tożsamościowego w projekcie wspólnego państwa już w latach 70. zaczęły się tworzyć nastroje nacjonalistyczne, które ostatecznie doprowadziły do dwóch wojen w latach 90. Słynny fragment *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza: „jest ONR-u spadkobiercą Partia”², nie bez przyczyny jest obecnie jednym z najczęściej przywoływanych cytatów z twórczości tego poety.

² Czesław Miłosz, *Traktat poetycki*, Oficyna Wydawnicza Signum, Warszawa 1981.

Początek lat 90., kiedy kształtował się ład ideowy na polskiej scenie politycznej, w naturalny sposób stworzył przestrzeń dla skrajnej prawicy, która przybrała nową formę organizacyjną. Środowiska narodowo-komunistyczne, które w rzeczywistości PRL były raczej rzadko niepokojone, a czasami nawet – jak w roku 1968 – uzyskiwały imponującą polityczną sprawność, w nową rzeczywistość po '89 weszły z dużą łatwością. Dokonana została niewielka korekta – środowiska, które całkowicie legalnie wcześniej istniały w formule narodowo-komunistycznej, błyskawicznie zadeklarowały orientację narodo-wo-antykomunistyczną. Przez pierwszą dekadę III RP udawało im się działać dwutorowo – przede wszystkim poprzez przynależność pojedynczych postaci w partiach parlamentarnych, w których stanowili zauważalną grupę.

Drugi nurt to bardzo sprawne wejście w ruch subkulturowy. Z jednej strony mieliśmy do czynienia z lokalną subkulturą skinheadów, która w polskim wydaniu była mocno zorientowana nacjonalistycznie, posiadała swoją scenę muzyczną, identyfikację estetyczną oraz wspólnego wroga w postaci zdecydowanie liczniejszej i nastawionej antyfaszystowsko subkultury punkowej. Z powodu kilku wypowiedzi medialnych i dość przypadkowej popularności mentorem tego ruchu przez kilka lat był Bolesław Tejkowski. Postać co najmniej groteskowa – czciciel Światowida, zajadły antysemita, megaloman, narcyz, a w młodości uczestnik krakowskiej rewolty 1956 roku, przyjaciel Jacka Kuronia i Adama Michnika oraz akademicki asystent (tak, tak) Zygmunta Baumana. Tę postać bardzo dobrze charakteryzuje pewien ciekawy epizod biograficzny – otóż na początku lat 70. podczas obrzędów rodzimowierczych Tejkowski został ogłoszony przez arcykapłana Mastawa reinkarnacją Bolesława Śmiałego³. Imienia tego używa on do dziś. To, co bardzo ciekawe i w sumie mało oczywiste w jego postawie, to antysemityzm tak zajadły, że skłania go do zdecydowanego odrzucenia katolicyzmu jako religii wyrastającej z sekty żydowskiej. Tejkowski przez pewien czas liczył, że religia rodzimowiercza, będąca mieszaniną różnego rodzaju domniemyanych wierzeń słowiańskich, będzie w stanie znacząco osłabić pozycję lokalnego Kościoła rzymskokatolickiego i wielokrotnie w latach 70. prowadził rozmowy z władzami Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej na ten temat, prezentując coraz bardziej fantastyczne scenariusze. Tejkowski oczywiście sam nie wymyślił

³ Przemysław Witkowski, *Sto twarzy Benka Tejkowera*, „Krytyka Polityczna”, 28 sierpnia 2018, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/sto-twarzy-benka-tejkowera/> [dostęp: 13.09.2019].

tego konstruktu polityczno-społecznego. Pełnymi garściami czerpał z tradycji przedwojennej Zadrugi. Niemniej ze względu na mało oczywisty zbięg okoliczności stał się główną postacią ruchu radykalnej prawicy sprzed dwóch dekad. Przez niebywałą – wręcz imponującą – megalomanię był niezdolny do budowy trwałego projektu politycznego – liczne partie i organizacje polityczne, które kompulsywnie zakładał, zwykle nie były w stanie uzyskać sprawności organizacyjnej wystarczającej do zebrania podpisów koniecznych do rejestracji list, w dodatku ciągle były poddane wstrząsom personalnym, często w rytm towarzyszących im intryg i kolejnych awantur wywoływanych przez samego Tejkowskiego.

Jednocześnie od końca lat 80. trwała intensywna praca nad budową struktur reaktywowanej w 1989 roku Młodzieży Wszechpolskiej. Reaktywowana po wieloletniej przerwie organizacja nie przypominała już historycznych ruchów powoływanych przez Tejkowskiego. Roman Giertych, który był inicjatorem tego ruchu, nawiązywał do tradycji endenckiej, która – w opozycji do Tejkowskiego – stanowiła coś w rodzaju rozsądnego centrum skrajnej prawicy. Nie odrzucała parlamentaryzmu, próbowano budować wizerunek organizacji poprzez akcje społeczne i bardzo konsekwentnie zmierzano do udziału we władzach. Ten marsz zajął kilkanaście lat, ale trudno odmówić reaktywowanej MW skuteczności politycznej. Pod względem politycznym mieliśmy do czynienia z klasycznym zestawem spotykanym po tej stronie sceny – silne akcenty tożsamościowo-narodowe, narodowy kapitalizm – sprzeciw wobec obecności obcego kapitału, brak zgody na prywatyzację, silny prokatolicyzm oraz niezgoda na aspiracje unijne. Romanowi Giertychowi, który był liderem tego środowiska, udało się stworzyć organizację atrakcyjną dla pewnej marginalnej grupy młodzieży akademickiej oraz osób wywodzących się ze środowisk kibicowskich i skinheadów. Ukształtował też środowisko młodych polityków, z których wielu do dziś pełni jakąś widoczną funkcję po prawej stronie sceny politycznej. W pierwszych latach XXI wieku stałym elementem komunikacji tego środowiska była agresywna homofobia, co później stało się całkowitym standardem programowym skrajnej prawicy.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy na ekonomiczną część deklaracji obydwu nurtów tego ruchu, można pokusić się o tezę, że był on bardzo ułomnym i karykaturalnym, ale jednak substytutem ruchów alterglobalistycznych.

Środowiska skrajnej prawicy od wielu lat stanowią bardzo zróżnicowany konglomerat. Składa się na niego wiele organizacji odwołujących się do różnego rodzaju tradycji autorytarnych, zarówno tych obecnych w polskiej historii politycznej, jak MW i tradycja endecka, jak i importujących nieobecne wcześniej modele. Nawet w najbardziej pobieżnym wyliczeniu nie powinno się pominąć licznych organizacji rodzimowierczych ustawiających się w całkowitej kontrze do polskiego katolicyzmu: wolnorynkowców będących klonem radykalnej altprawicy amerykańskiej, hipsterskich autonomicznych nacjonalistów,

antykorporacyjnych antyszczepionkowców, inceli, sedekwantystów czyli ultrakonserwatywnych katolików negujących legalność aktualnej władzy papieskiej czy mające również swoje przyczółki w Polsce środowiska okołolefebrystyczne.

Upadek i ponowny wzrost nastrojów nacjonalistycznych

Kumulacja politycznego funkcjonowania skrajnej prawicy przypada na lata 2005–2007, kiedy po raz pierwszy w III RP jej przedstawiciele znaleźli się we władzach rządowych. Nigdy wcześniej nie było to możliwe, ale stanowiło też niebezpieczną pułapkę dla spójności tego ruchu. Upadek pierwszego rządu Jarosława Kaczyńskiego był początkiem wymiany kadr i przegrupowania się skrajnej prawicy. Coraz mniejszą rolę zaczęli odgrywać prominentni dotychczas członkowie Młodzieży Wszechpolskiej, którzy w oczach reszty rosnącego środowiska całkowicie tracili wiarygodność z powodu przynależności do władz państwowych. Proces ten mógłby doprowadzić do poważnej erozji skrajnej prawicy w Polsce, ale pojawiły się nowe czynniki. Przede wszystkim należy wskazać sytuację na rynku pracy, która uległa wyraźnemu osłabieniu po okresie prosperity mającej miejsce zaraz po akcesji Polski do Unii Europejskiej.

Jak pokazują dane historyczne⁴, mimo wyraźnego spadku bezrobocia w pierwszej dekadzie XXI wieku, spowodowanego napływem inwestycji oraz bezprecedensową imigracją zarobkową, warunki zatrudnienia nie uległy poprawie na tyle, żeby można było ją uznać za zadowalającą. Realia peryferii – a taką funkcję pełni polska gospodarka w strukturze globalnego kapitalizmu – są w nieubłagany sposób przewidywalne. Niska wydajność pracy spowodowana mnóstwem długotrwałych okoliczności o charakterze historyczno-strukturalnym, niskie zaufanie społeczne i wreszcie spadający od początku lat 80. na świecie udział płac w PKB państw rozwiniętych, w tym duża dysproporcja, którą widać w krajowych danych, jest okolicznością silniej wpływającą na frustrację społeczną niż jakiegokolwiek struktury symboliczne.

Mimo iż polska gospodarka po wybuchu kryzysu najpierw finansowego, a potem gospodarczego po 2009 roku nie doświadczyła recesji w ścisłym znaczeniu tego słowa, trudno twierdzić, że te okoliczności nie były odczuwalne. Druga dekada XXI wieku była naznaczona kilkuletnim spowolnieniem, utrwalającym wiele negatywnych zjawisk na rynku pracy, co bardzo szybko przełożyło się na ekspresję polityczną.

Spowolnienie gospodarcze plus niewydolny rynek pracy oraz nierówności społeczne wyraźnie wyższe niż w pozostałych krajach naszego regionu musiały doprowadzić do wzmocnienia nastrojów nacjonalistycznych. Mocny wydzwięk ten proces uzyskał w wyborach prezydenckich w 2015 roku, kiedy

⁴ Zagregowane dane GUS – *Stopa bezrobocia rejestrowanego w Polsce w latach 1990–2019*.

uderzająca była nadreprezentacja kandydatów skrajnie prawicowych. Proces radykalizacji części społeczeństwa ogniskował się wokół kolejnych warszawskich marszów niepodległości. Sama impreza przed 2009 rokiem była marginalnym spotkaniem środowisk nacjonalistycznych, ale już w 2011 roku marsz zgromadził 20 tys. osób. Duży wpływ na to miała nieporadna argumentacja liberalnie nastawionych mainstreamowych mediów. Organizatorzy od początku sytuowali się w opozycji do elit rządzących i przekaz antyestablishmentowy zawsze bardzo mocno wybrzmiewał podczas kolejnych zgromadzeń. Brak zdecydowanej reakcji służb policyjnych oraz pobłażliwość wymiaru sprawiedliwości wobec kolejnych przypadków łamania prawa podczas marszu tylko nadały mu rozgłos i jeszcze bardziej ośmieliły jego uczestników.

Dwa razy w historii marszu niepodległości swoją obecność zaznaczyła sztuka. *Tęcza* Julity Wójcik, która była w zamierzeniu autorskim dość niewinną instalacją, stała się po przeniesieniu z Brukseli na warszawski plac Zbawiciela najbardziej widocznym punktem zapalnym na mapie stolicy. W oczach prawicowej młodzieży oraz publicystów jest ona symbolem afirmującym nieheteronormatywność. Ambicją wielu młodych prawicowców było podpalenie tęczy, co też wielokrotnie miało miejsce. Ostatecznie obiekt *Julity Wójcik* przez kilka lat obecności w Warszawie wypełnił się sensem nadanym mu przez żywiołowy kontekst polityczny, co można uznać za duży sukces artystki. Zdecydowanie mniej szczęścia miał Paweł Althamer, którego w 2010 roku zawiódła artystyczna intuicja – twórca w ramach działania zatytułowanego *Marsz Duchów* chciał dokonać próby blokady marszu niepodległości. Działanie okazało się całkowicie nieskuteczne, co więcej – pokazało ono wielką bezradność artysty wobec obserwowanego wzmożenia nastrojów protofaszystowskich – uczestnikami jego projektu byli ludzie przebrani w stroje więźniów obozów koncentracyjnych, co mimo przychylnego wsparcia mediów, okazało się działaniem całkowicie nietrafionym.

Przekonanie, że nacjonalizm i jego pochodne są wynikiem niedostatków w edukacji, jest jednym z najczęściej powtarzanych liberalnych mitów. Nacjonalizm jest pochodną fantazmatu narodowego, który ujawnia się tym silniej, im bardziej odczuwalne są podziały społeczne, generowane raczej przez cyrkulację kapitału niż jakość edukacji.

Perspektywa

Ksenofobia, rasizm, homofobia, antysemityzm czy klasizm są zjawiskami, które w obecnej skali nie występowały w epoce przedprzemysłowej. Późny kapitalizm, na którego peryferiach żyjemy, jest tym samym systemem, który wytworzył

państwa narodowe oraz ciągle generuje irracjonalne i okrutne podziały społeczne w celu zachowania własnej reprodukcji.

Jeśli wczytamy się w oryginalne teksty obu hymnów użytych w pracy Waldemara Wojciechowskiego, to znajdziemy w nich fragmenty – dziś nieobecne – w których pobrzmiwa nacjonalistyczna nuta. W każdym z nich znajdujemy afirmację swojej wspólnoty, motyw zjednoczenia i walki z wrogiem lub obrony przed nim. Patrząc z tej perspektywy, mamy do czynienia z błyskotliwą subwersywną figurą – zlewając je w jedną całość muzyczną, otrzymujemy dość uniwersalną mieszkankę. W tym miejscu należy zaznaczyć, że w niemieckim hymnie pojawia się odwołanie do figury prawa i wolności, które w *Mazurku Dąbrowskiego* jest jednak nieobecne. Z perspektywy czasu, który minął od powstania pracy i rozwoju napięć na linii relacji polsko-niemieckich oraz wewnątrz europejskich, ta różnica wydaje się być bardzo znacząca.

Slavoj Žižek⁵ w *Przekleństwie fantazji* pisał o figurze „nacjonalizmu poszukującego swojego narodu”, nacjonalizmu jako pustej formy wytworzonej przez ekonomię pragnienia. Narodowa rzecz to coś, co zawsze wymaga obrony, co jest przedmiotem pożądania innych i tym, co jednocześnie spaja członków jego wspólnoty. Pojawia się tu figura złodzieja rozkoszy – Žižek pisze o tureckich imigrantach, którzy kradną zarówno pracę, jak i zasiłki dla bezrobotnych prawdziwym Niemcom. Jeśli w to miejsce podstawimy bardzo nośną już w 2015 roku i później postać uchodźcy, to otrzymamy ten sam wynik – narodowa Rzecz musi być broniona tym zacieklej, im trudniej jest uchwycić wroga. Jednocześnie nie da się jej zredukować do kultury czy zestawu wartości, na przykład etycznych. Narodowa rzecz zawsze jest czymś więcej – doskonale to widać, kiedy wczytamy się w lokalną retorykę antyuchodźczą, w której pojawia się motyw konieczności obrony cywilizacji łaćńskiej przed arabskim zagrożeniem. Jednocześnie negacja dorobku oświecenia i odrzucenie praktycznie wszystkiego, co w sferze politycznej jest jej skutkiem, buduje doskonały fantazmat narodowy. Jego wyjaśnienie umyka logicznej analizie, gdyż wywodzi się on spoza porządku symbolicznego, gdzie takie zależności można stwierdzić. Dlatego chociażby wspomniany wcześniej liberalny mit o edukacji jest tak bardzo szkodliwy. Warto w tym miejscu przytoczyć kontekst europejskiej islamofobii, której pojawienie się wiąże się z kryzysem lat 70. – wcześniej zjawisko było tak marginalne, że trudno trafić na jakieś wiarygodne ślady. Erozja systemu fordowskiego i radykalna w stosunku do okresu powojennego przebudowa warunków pracy bardzo szybko doprowadziła do powstania jednego z najwidoczniejszych dziś problemów społecznych Europy. Polska islamofobia z powodu braku mużulmanów ma charakter importowany i – formalnie rzecz biorąc – mocno abstrakcyjny, ale nawet w tej formie jest niezwykle efektywnym narzędziem zarządzania konfliktem politycznym.

⁵ Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. Adam Chmielewski, Wrocław 2001.

Narodowa rzecz, o której mowa, najlepiej zobrazowana jest w drugiej (nieużywanej) zwrotce hymnu Republiki Federalnej Niemiec. Mimo wyłączenia jej z oficjalnej wersji hymnu wciąż dumnie pobrzmiwa w głowach naszych niektórych sąsiadów, a po podmianie przymiotnika „niemiecki” mógłby być uniwersalnym zaśpiewem nacjonalistów w praktycznie w każdym miejscu, gdzie produkuje się wino.

Niech na świecie utrzymują
Swe dawne piękne brzmienie,
Niech nas natchną do szlachetnych czynów
Przez całe nasze życie.
Niemieckie kobiety, niemiecka wierność,
Niemieckie wino i niemiecka pieśń!

Bibliografia

Miłosz C., *Traktat poetycki*, Oficyna Wydawnicza Signum, Warszawa 1981.

„Polen, Polen über alles”. Waldemar Wojciechowski [wystawa], „W Szczecinie”, <https://wszczecinie.pl/polen-polen-uber-alles-waldemar-wojciechowski-wystawa,id-17191.html> [dostęp: 13.09.2019].

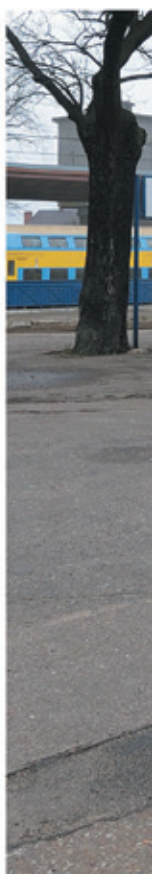
Witkowski P., *Sto twarzy Benka Tejkowera*, „Krytyka Polityczna”, 28 sierpnia 2018, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/sto-twarzy-benka-tejkowera/> [dostęp: 13.09.2019].

Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001.



Flaga („Polen, Polen über alles“, 2013) / kadr z filmu



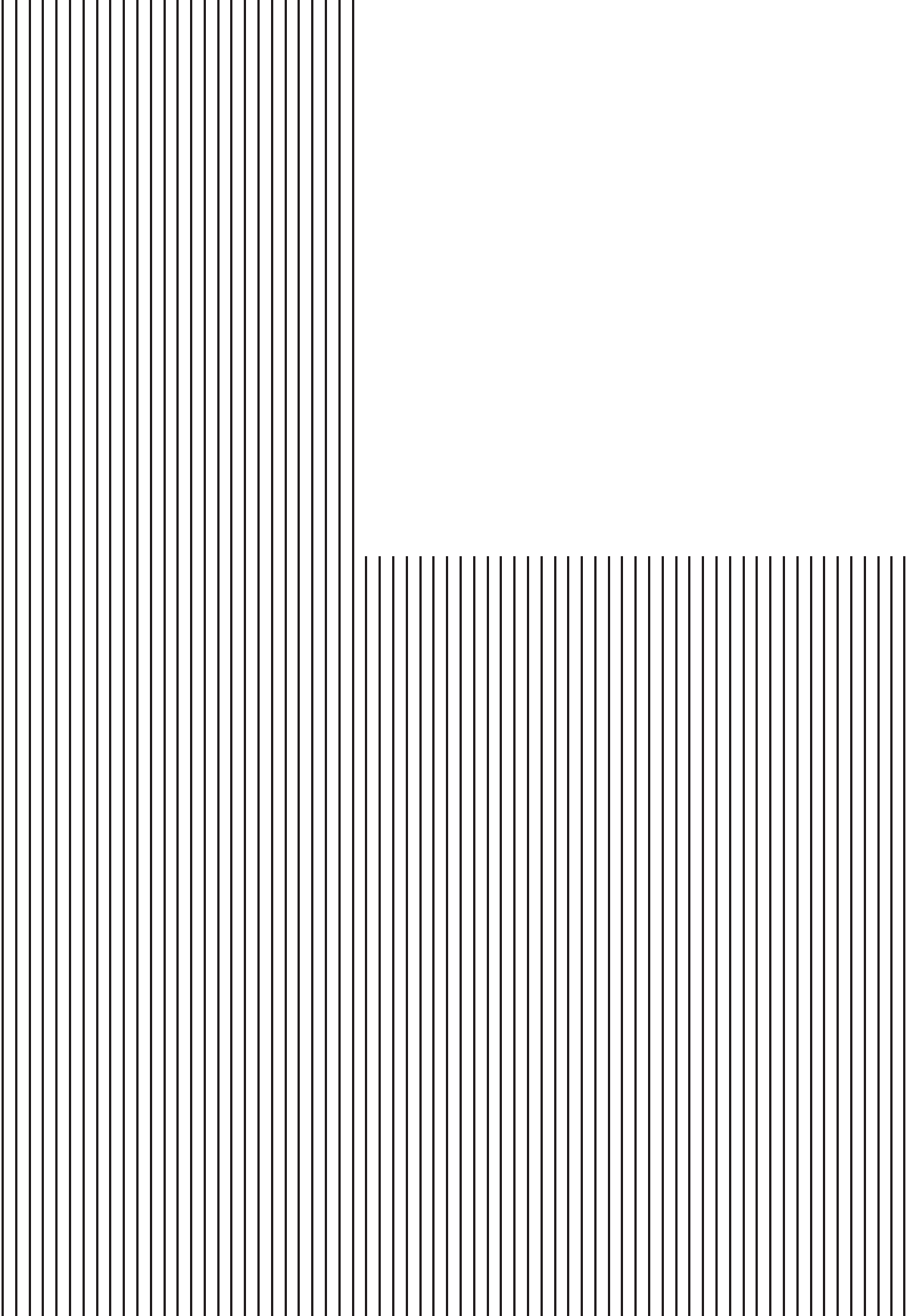




Zdjęcie z Krzyża, 2012 / tryptyk / druk cyfrowy na płótnie / 3 × 130 × 180 cm

Zbrodnia Ikara to interesująca monografia doktora habilitowanego Waldemara Wojciechowskiego, artysty i wykładowcy związanego od wielu lat z Akademią Sztuki w Szczecinie. Zawiera siedem artykułów, które odnoszą do jego twórczości w aspekcie społecznego, politycznego i prywatnego funkcjonowania w obszarze sztuki (...). Otrzymujemy publikację artysty, humanisty i wytrawnego dydaktyka, poszukującego w wielu obszarach, zaangażowanego w problemy naszej rzeczywistości społecznej i politycznej, a przy tym niepozbawionego humoru i ironii. Można o nim powiedzieć: Wojciechowski to wytrawny gracz, autor wielopoziomowych przekazów, świadomy relacji między znakiem i znaczeniem, przeszłością i teraźniejszością, mający szacunek do kultury i sztuki, powagi i lekkości bytu, rzetelny w swoich zadaniach, odważny w eksperymencie, hojny dla przyjaciół i świata. Monografia prezentuje figurę artysty, dydaktyka i poszukiwacza prawdy, któremu przyszło żyć w oparach absurdu. Zachęcam do prześledzenia rozlicznych aspektów twórczych dokonań i aktywności życiowej Waldemara Wojciechowskiego.

Izabella Gustowska
[Fragment recenzji]



Waldemar Wojciechowski

Artysta sztuk wizualnych, projektant, nauczyciel akademicki, od 1986 roku związany ze Szczecinem.

Urodził się w 1958 roku w Gorzowie Wielkopolskim. Ukończył studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu, gdzie w 1985 roku uzyskał dyplom z architektury wnętrz w pracowni prof. Jana Węclawskiego. Po studiach przez około osiem lat uprawiał wolny zawód artysty plastyka, w tym w latach 1990-1994 wraz z Danutą Dąbrowską prowadził studio projektowania graficznego i wydawniczego D&W STUDIO. Od 1994 roku był asystentem w Zakładzie Rysunku, Malarstwa i Rzeźby Instytutu Architektury Wydziału Budownictwa i Architektury Politechniki Szczecińskiej, a w latach 1999-2012 adiunktem. W tym czasie pracował także jako designer, senior designer, art director oraz creative director w szczecińskich agencjach reklamowych Oskar Wegner oraz Moby Dick.

W 1999 roku na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny) obronił doktorat zatytułowany Smoki prawdopodobieństwa, czyli jak i gdzie istnieje sztuka (promotor: prof. Izabella Gustowska). Sześć lat później na tej samej uczelni na Wydziale Komunikacji Multimedialnej uzyskał habilitację. Jesienią 2022 r. otrzymał tytuł profesora sztuki, potwierdzony w styczniu 2023 r. nadaniem tytułu przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej.

Jako członek Społecznego Zespołu ds. Utworzenia Akademii Sztuki w Szczecinie jest jej współzałożycielem. Od początku jej działalności, od 2010 roku jako profesor Akademii Sztuki kierował – i nadal kieruje – Pracownią Komunikacji Wizualnej (od 1016 r. na Wydziale Wzornictwa), a w latach 2016-2019 sprawował funkcję prorektora do spraw artystycznych, studenckich i współpracy międzynarodowej. Był promotorem doktoratu Zbigniewa Rogalskiego (Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015) oraz recenzentem doktoratów. Od kwietnia 2023 r. pełni funkcję dyrektora Szkoły Doktorskiej Akademii Sztuki w Szczecinie.

W 1987 roku wraz z Danutą Dąbrowską zainicjował akcję ratowania przed rozbiórką tzw. Starej Transformatorowni przy ul. Św. Ducha w Szczecinie, przedstawiając pomysł przeznaczenia jej na miejsce prezentacji sztuki współczesnej (obecnie w tym miejscu działa TRAF0 Trafostacja Sztuki). Brał udział

w tworzeniu stowarzyszenia Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie, której do 2013 roku był wiceprezesem. Jest także współzałożycielem Stowarzyszenia OFFicyna i niezależnej galerii Miejsce Sztuki OFFicyna. W jego dorobku znajduje się kilkadziesiąt wystaw indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą, projekty wystaw i wydawnictw oraz kilka tysięcy projektów z zakresu komunikacji wizualnej, w tym między innymi kompleksowe opracowanie identyfikacji wizualnej Muzeum Narodowego w Szczecinie. Bywał nagradzany za osiągnięcia artystyczne, projektowe, dydaktyczne i organizacyjne.

Prezentacje indywidualne

- | | |
|------|---|
| 2020 | PARADOKS, Muzeum Narodowe w Szczecinie – Muzeum Sztuki Współczesnej |
| 2017 | „Replika”, Galeria JednąDrugą, 13 Muz, Szczecin |
| 2013 | „Polen, Polen über alles”, Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin
„WIDZĘ”, billboard, Kamienica Artystyczna LAMUS, Gorzów Wielkopolski |
| 2012 | „Santa Barbie”, Schloss Kampehl, Niemcy
„INFECTION”, ArtCube Gallery, Greifswald, Niemcy |
| 2007 | „Obrazy”, Galeria Kameralna, BWA w Słupsku
„Na początku było logo”, Muzeum Krajoznawcze, Sumi, Ukraina
„Na początku było logo”, Muzeum Miejskie, Ługiańsk, Ukraina
„Na początku było logo”, Muzeum Artystyczne, Charków, Ukraina
„Obiekty i instalacje”, Galeria Nowych Mediów, Gorzów Wielkopolski
„Obrazy”, Muzeum Lubuskie w Gorzowie Wielkopolskim |
| 2006 | „Obrazy, obiekty, instalacje”, Muzeum Narodowe w Szczecinie |
| 2005 | „Oryginalna kopia”, galeria Amfilada, Szczecin
„Łądownisko im. Benedykta XVI”, efemeryczne realizacje plenerowe, Gąski koło Koszalina |
| 2003 | „50 słów”, galeria OFFicyna, Szczecin |
| 2002 | „Linia horyzontu”, realizacja plenerowa, Lubieszewo |
| 2001 | „Obrazy i obrazy”, galeria Entazis, Szczecin
„Kontrapunkt”, kompozycja przestrzenna, praca towarzysząca XXXVI Ogólnopolskiemu Przeglądowi Teatrów Małych Form „Kontrapunkt '01”, Szczecin
„Bilder 1:1”, Galerie Friedrichshein, Berlin, Niemcy |
| 2000 | „Instalacja bez tytułu w odpowiedzi na film Stefana Themersona i z podziękowaniami dla Józefa Robakowskiego”, 52. Frankfurter Buchmesse, Frankfurt/Main, Niemcy
„Instalacja”, galeria Entazis, Szczecin
„Obrazy 1:1”, galeria Trystero, Szczecin |
| 1997 | Wystawa prac, galeria Amfilada, Szczecin (wystawa towarzysząca Baltic Ikonopress) |
| 1996 | „Instalacja”, galeria Moje Archiwum, Koszalin |
| 1992 | „Obrazy i instalacje”, BWA Szczecin |

Ważniejsze prezentacje zbiorowe

- 2024 Potęga monochromu, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach
- 2017 „Szcześcińskie Awangardy”, Muzeum Narodowe w Szczecinie
- 2016 „Anarchia i nowa sztuka. 100-lecie dadaizmu”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
- 2015 „Białe jest białe, a czarne jest czarne”, Galeria Piekary, Poznań
- 2014 „Coś optymistycznego”, Małopolski Ogród Sztuki, Kraków
- 2013 „SUPERMARKET”, prezentacja galerii ZONA Sztuki Aktualnej, Sztokholm, Szwecja
- 2012 „Cosmopolitan Stranger” – druga odsłona wystawy „Hotel de Inmigrantes”, Hasselt, Belgia – wystawa towarzysząca MANIFESTA 9.
- 2011 „Poza obraz”, Muzeum Narodowe w Szczecinie
- 2010 „Pink Pong” – międzynarodowa wystawa, galeria Amfilada, Szczecin
- 2009 „SMS – Szczecin/Melbourne/Szczecin”, Guildford Lane Gallery, Melbourne, Australia
- 2008 „SCHLOCK”, galeria Amfilada, Szczecin
- 2007 „Ikony zwycięstwa – odsłona radomska”, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom
- 2006 „ars.baltica”, Burgkloster zu Lübeck, Lubeka, Niemcy
- 2005 „Continuum”, Muzeum Narodowe w Szczecinie
- 2004 „Polonium 209”, Chapelle des Carmelites, Tuluza, France
- 2003 „Energien einer Landschaft”, Kunsthalle Rostock, Niemcy
- 2001 „Polnische Künstler aus Stettin”, St. Marien, Stralsund, Niemcy
- 2000 „Utopia i wizja”, Zachęta, Warszawa
- 1999 „Toyama Now '99”, The 7th International Contemporary Art Exhibition, Muzeum Sztuki Współczesnej, Toyama, Japonia
- 1998 INSYN Project, Sztokholm, Szwecja (w cyklu wystaw „Sztokholm – stolica kulturalna Europy 1998”)
- 1997 „Geometria w rzeźbie polskiej”, Muzeum Rzeźby Współczesnej, CRP Orońsko
- 1996 Rysunek, instalacja – Baszta Czarownic, BWA Słupsk
- 1995 „Północny Atoł”, Galeria Miejska, Wrocław
- 1994 „Ikonopress” – Przegląd sztuki polskiej, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin
- 1993 „Janowi Matejce. W stulecie śmierci”, Muzeum Narodowe, Kraków
- 1992 „Oko na widelcu albo gorące lody – crème de la crème sztuki polskiej lat 90-tych”, BWA Katowice
- 2005 The Award for Academic Merit handed out by the Rector of the University of Technology in Szczecin
- 2002 Creativity 31, USA - Certificates of Excellence (three works)
- 1999 The Award for Academic Merit handed out by the Rector of the University of Technology in Szczecin
- 1997 First Award in the competition for the logo promoting the city of Szczecin

- 1996 TYTAN'96 Award for graphic design of the print advertising campaign – Crackfilm, Kraków
- 1994 Second Prize (collaboration with H. Paszkiewicz) in the competition for the project of the Home Army Monument in Szczecin
"Autumn Salon", BWA Szczecin – special mention
- 1992 "Autumn Salon", BWA Szczecin – special mention
- 1990 15th Festival of Contemporary Polish Painting, BWA Szczecin – joined main award
- 1989 "Critics on Us", BWA Sopot – special mention

Kompleksowe opracowania identyfikacji wizualnej

Muzeum Narodowe w Szczecinie – logo Muzeum, księga znaku, papiery firmowe, identyfikatory i tym podobne.

We współpracy z Muzeum Narodowym w Szczecinie:

Aranżacja wystawy „Złoty wiek Pomorza” (nagroda Sybilla 2012 dla najlepszej wystawy historycznej w Polsce).

Identyfikacja wizualna wystawy „Złoty wiek Pomorza” (plakat, billboard, bannery, bilety, opisy prac i tym podobne.).

Wydawnictwa wystawy „Złoty wiek Pomorza”: dwujęzyczny katalog, przewodnik, foldery, ulotki, zakładki i tym podobne.

Seria wydawnicza „Biblioteka Naukowa Muzeum Narodowego w Szczecinie”.

Seria wydawnicza „Materiały Zachodniopomorskie”, Rocznik Muzeum

Kompleksowe opracowania identyfikacji wizualnej

Katalog wystawy „Habitat”, Muzeum Sztuki Współczesnej.

Katalog Wystawy „Od Cranacha do Corrintha”.

Zachodniopomorski Uniwersytet Technologiczny w Szczecinie – logo ZUT, księga znaku, komplet projektów identyfikacji przestrzennej.

Centrum Przemysłów Kreatywnych przy Akademii Sztuki w Szczecinie: logo CPK, księga znaku, komplet projektów identyfikacji przestrzennej.

Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie – logo stowarzyszenia, księga znaku, projekty papierów firmowych, podstawowych wydawnictw, akcydensów.

Akademickie Centrum Informatyki – logo ACI, księga znaku, zestaw projektów wprowadzających logo.

Prace w publikacjach

- 2017 Genealogia. Artefakty dawnej sztuki jako inspiracja młodego twórcy, red. Waldemar Wojciechowski, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2017.
- 2014 Skarby sztuki. Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2014.
- 2006 Waldemar Wojciechowski. Obrazy, obiekty, instalacje, monografia, red. Wojciech Ciesielski, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006.
- 2005 Progressive direct mail, PIE Books, Tokyo, 2005. World Business Cards Today, PIE Books, Tokyo, 2005.
- 2003 Global corporate identity, red. David E. Carter, Harper Design, New York 2003.
- 2002 Creativity 31" Bright ideas in advertising and design from 40 countries around the world., red. David E. Carter, HarperCollins Design International, New York, USA, 2002.
- 2001 Logo world. 1600 of the Newest Logomarks, red. Masahiro Kakinokihara, PIE Books, Tokyo, 2001.
- 1998 Pionierzy i tytani polskiej reklamy, Piotr Wasilewski, Agencja Wasilewski, Kraków 1998.
- 1997 „POGRANICZA”, kwartalnik, indywidualna prezentacja twórczości, galeria PBKS „Communication Arts” 1997, nr 272, Palo Alto, California, USA, 1997.

Nagrody, wyróżnienia

- 2012 Nagroda główna w Konkursie o Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Wydarzenie Muzealne Roku SYBILLA 2011 w kategorii: wystawy historyczne dla Muzeum Narodowego w Szczecinie za wystawę „Złoty wiek Pomorza” (aranżacja, identyfikacja wizualna wystawy, projekty wydawnictw)
Nagroda JM Rektora Akademii Sztuki za działalność artystyczną i dydaktyczną
- 2009 Nagroda Rektora Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego za osiągnięcia w pracy organizacyjnej (utworzenie kierunku studiów: wzornictwo)
- 2005 Nagroda Rektora Politechniki Szczecińskiej za osiągnięcia naukowe
- 2002 Creativity 31, USA - Certificates of Excellence (trzy prace)
- 1999 Nagroda Rektora Politechniki Szczecińskiej za osiągnięcia naukowe
- 1997 Główna nagroda w konkursie na promocyjne logo Szczecina
- 1996 TYTAN'96 za projekty graficzne cyklu reklam prasowych – Crackfilm, Kraków
- 1994 II nagroda (w zespole z H. Paszkiewicz) w konkursie na pomnik AK dla Szczecina
Salon Jesienny, BWA Szczecin – wyróżnienie
- 1992 Salon Jesienny, BWA Szczecin – wyróżnienie

- 1990 Nagroda główna równorzędna, 15 Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego,
BWA Szczecin
- 1989 „Krytycy o nas”, BWA Sopot – wyróżnienie

Prace w zbiorach

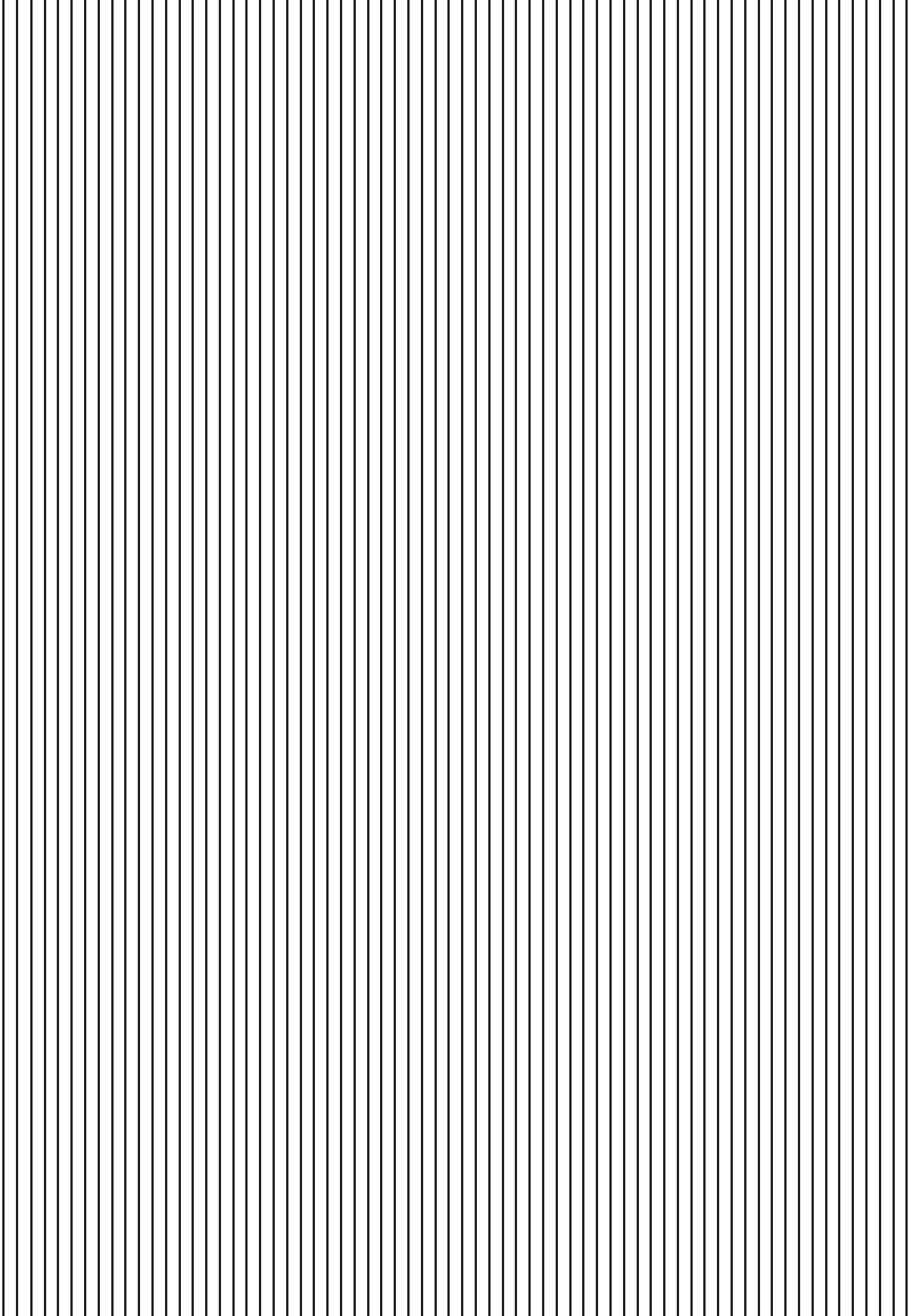
Muzeum Narodowe w Szczecinie

Kolekcja Regionalna Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie

MOJE ARCHIWUM Andrzeja Ciesielskiego, Koszalin

Muzeum Archidiecezji w Warszawie

Kolekcja sztuki PCK Raffinerie GmbH, Schwedt/Oder, Niemcy



Wojciech Ciesielski

Historyk i krytyk sztuki, urzędnik, kurator wystaw, autor komiksów, wykładowca, ojciec. Absolwent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie ukończył Muzealnictwo. Tam też rozpoczął profesjonalną przygodę z komiksem powołując do istnienia w 1998 roku postać Grabarza oraz wesoły zespół lokalnej stacji KomiksTV. W latach 2006–2018 pracował w Muzeum Sztuki Współczesnej, oddziale Muzeum Narodowego w Szczecinie gdzie był kuratorem ponad trzydziestu wystaw, w tym siedmiu własnego projektu i autorstwa. Jest autorem ponad sześćdziesięciu artykułów z zakresu szeroko pojętej historii i krytyki kultury i sztuki. Publikował w takich czasopismach jak Exit. Nowa sztuka w Polsce, Magazyn sztuki, Obieg, Elewator kultury, Pogranicza, Sztuka i dokumentacja. Był także wykładowcą na dwu szczecińskich uczelniach, Zachodniopomorskim Uniwersytecie Technologicznym i Akademii Sztuki w Szczecinie, gdzie prowadził zajęcia z zakresu historii sztuki, designu, kultury, metod interpretacji, filozofii jak i psychofizjologii widzenia. Zaliczył przygodę z sektorem prywatnym jako marszand w firmie Goldemark i pracował również w Wydawnictwie Akademii Sztuki w Szczecinie. Od dziecka czytał i rysował komiksy przemieniając pasję w drukowane pełnowymiarowe publikacje: Zosia. Pierwsze loty (2019) oraz Sztuka. Komiks Szczeciński (2022). Z tego tytułu został stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2020 oraz laureatem Nagrody Popkulturowej Beton 2022 za Najlepszy Komiks Nonfiction. Twórca blogów Komiks TV oraz Komiks Ciesielski. Obecnie pracuje w Muzeum w Koszalinie oraz kończy prace nad zbiorem komiksowym zatytułowanym Panowie K i kodeks kosmosu.

Katarzyna Czarnota

Badaczka w Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka. Socjolożka, w swoich projektach badawczych wykorzystuje metodologię critical action research, koncentrując się na ukazaniu sposobów łączenia teorii z praktyką oraz wytwarzaniu modeli produkcji wiedzy opartych o kwestionowanie dotychczasowych podziałów i ról. W ostatnich latach realizowała interdyscyplinarne działania dotyczące m.in. zjawiska push-backów, przymusowej migracji, gentryfikacji, neoraszizmu i form przemocy wobec osób z doświadczeniem uchodźstwa i migracji. W latach 2017–2018 realizowała we współpracy z Instytutem Socjologii UAM, oraz Pracownią Sztuki w Przestrzeni Społecznej UAP Interdyscyplinarny projekt badawczo-edukacyjny dotyczący roli artystów/stek w procesach gentryfikacji i wytwarzania transdyscyplinarnych narzędzi badawczych w polu sztuki i socjologii. Prowadzi serię autorskich podcastów poświęconych tematyce społeczno-politycznej, w ramach współpracy z Czasem Kultury.

Mikołaj Iwański

doktor nauk ekonomicznych (Uniwersytet Ekonomiczny w Poznaniu), absolwent filozofii na Uniwersytecie Adama Mickiewicza. Wykładowca Akademii Sztuki w Szczecinie. Zajmuje się społecznym i ekonomicznym kontekstem funkcjonowania sztuki. Współredaktor Czarnej Księgi Polskich Artystów (2015), redaktor *Perfum. Postówia do dezindustrializacji* (2016) oraz współredaktor *Pandemii. Nauka. Sztuka. Geopolityka* (2019). Autor opracowań i analiz z zakresu zabezpieczeń emerytalnych i społecznych artystów.

Kamil Kuskowski

artysta sztuk wizualnych, malarz, twórca instalacji i wideo. Wykładowca oraz współtwórca i dziekan Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie. Współtwórca Galerii Zona Sztuki Aktualnej, która od 2011 roku funkcjonuje przy Akademii Sztuki w Szczecinie. W 2008 uzyskał stopień doktora habilitowanego, a w 2012 tytuł profesora. W 2018 roku nakładem Wydawnictwa Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów ukazała się obszerna monografia poświęcona twórczości artysty zatytułowana *Pomiędzy*.

Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

kulturoznawczyni i specjalistka w zakresie estetyki filozoficznej oraz teorii kultury i sztuki. Prezes Polskiego Towarzystwa Estetycznego. Laureatka licznych nagród i stypendiów, m.in. prestiżowego stypendium Fundacji Kościuszkowskiej na badania nad sztuką, kulturą i estetyką w Filadelfii (USA, 2017). Autorka artykułów, rozdziałów książek i monografii naukowych, w tym ostatnio wydanej *Are Cyborgs Persons? An Account on Futurist Ethics* (Palgrave Macmillan, 2021).

Główna koordynatorka dwóch międzynarodowych konsorcjów badawczych finansowanych przez Komisję Europejską w ramach programu MSCA-RISE H2020: TICASS (2017–2021), poświęconego komunikacji wizualnej i alfabetyzmowi wizualnemu, oraz TPAAE (2020–2023), koncentrującego się na sztuce i edukacji artystycznej w perspektywie transkulturowej. Reprezentuje Polskie Towarzystwo Estetyczne jako partnera w trwającym projekcie badawczym CAPHE: Communities and Artistic Participation in Hybrid Environments (2022–2026), którego działania obejmują nowe formy partycypacji artystycznej i hybrydowych środowisk kulturowych.

Jest również aktywną kuratorką i artystką. Ostatnio współrealizowała XR Festiwal we Florencji w ramach projektu CAPHE, gdzie kuratorowała zbiorową wystawę *Sztuka Numeryczna. Fraktalność Wszechświata* w Oratorio Santa Croce oraz multimedialne wydarzenie operowe w *Cattedrale dell'Immagine*, projektując wirtualno-fizyczny kostium dla bohaterki spektaklu *Orfeusz i Lwanda* w reżyserii Priscilli Gitongi (czerwiec 2024), we współpracy z Anną Syczewską. W ramach festiwalowych wydarzeń prezentowała także własne prace z rozwijanego od 2022 roku cyklu *Moje kulturowe DNA*.

Rafał Makąła

profesor, historyk sztuki i muzealnik, W latach 2004–2012 wicedyrektor Muzeum Narodowego w Szczecinie, 2016–2020 profesor historii sztuki środkowowschodniej Europy na Uniwersytecie Technicznym w Berlinie, od 2020 profesor historii sztuki nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Gdańskim, od 2024 dyrektor Instytutu. Zajmuje się architekturą XIX i XX wieku oraz sztuką nowożytną obszaru bałtyckiego. Autor i redaktor publikacji naukowych, m.in. *Nowoczesna praarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskich Niemczech* (Szczecin, 2015), *Unbekannte Wege. Die Residenzen der Pommernherzöge und der verwandten Dynastien als Kunstzentren und Stationen künstlerischer Migration* (Berlin-Schwerin, 2018), *Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe* (2020)

Łukasz Musielak

filozof, krytyk sztuki, publicysta, adiunkt w Akademii Sztuki w Szczecinie. Interesuje się teorią krytyczną, historiozofią, instytucjonalnym kontekstem sztuki oraz współczesnymi praktykami artystycznymi w kontekście historii awangardy. Publikował na łamach „Obiegu”, „Szumu”, „Dwutygodnika”. Redaktor książek poświęconych sztuce współczesnej.

Anna Sienkiewicz

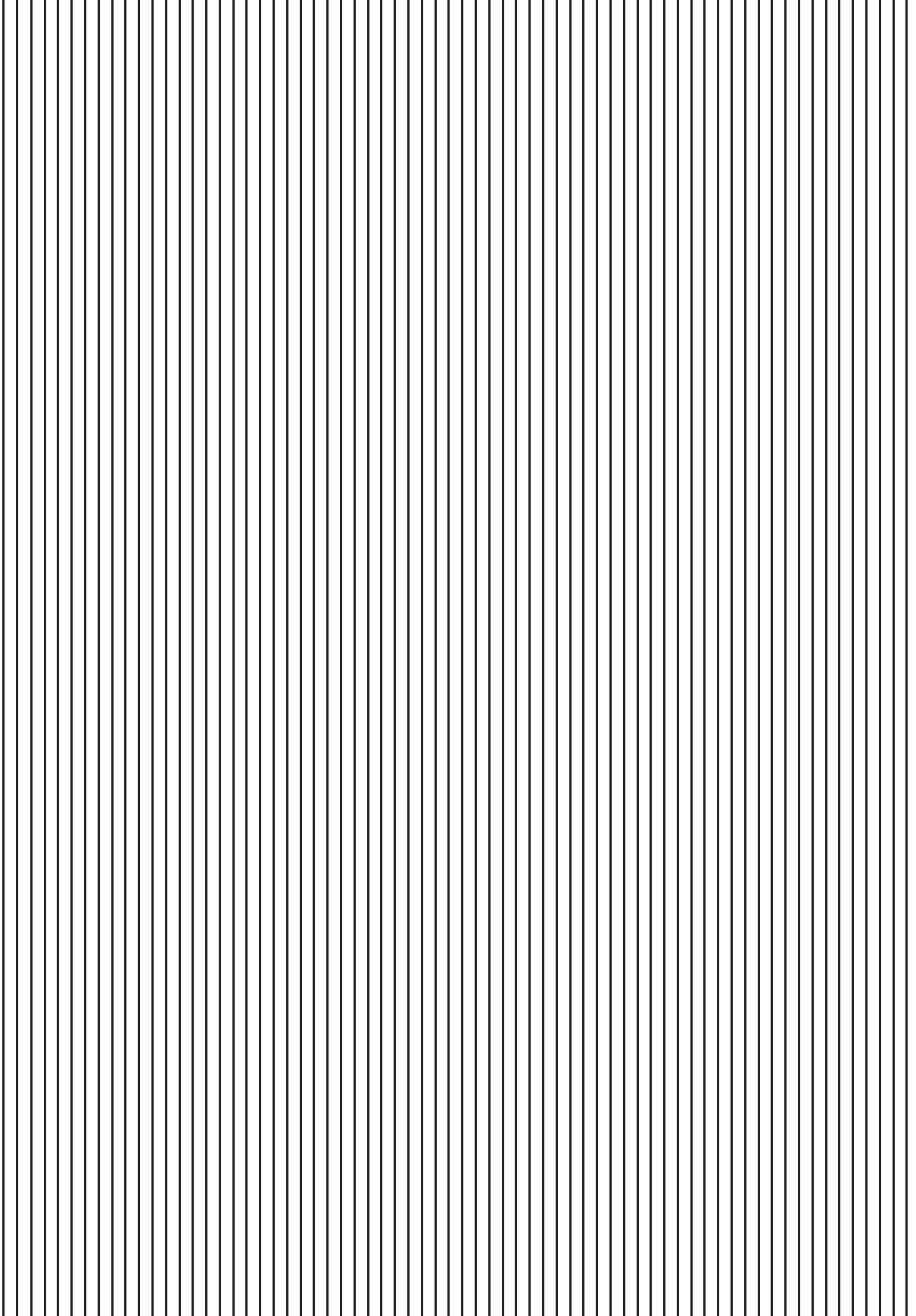
kuratorka i animatorka; absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (historia sztuki) oraz Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (krytyka i promocja sztuki oraz pedagogika sztuki). Stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Miasta Szczecin. Obecnie związana z Akademią Sztuki w Szczecinie, na której jest odpowiedzialna między innymi za organizację i promocję wydarzeń artystycznych.



Indeks nazwisk

- Adenauer Konrad **161**
Agamben Giorgio **147, 157**
Althamer Paweł **167**
Ancukiewicz Maria **134, 135**
Augé Marc **133**
Awerroes **64**
Barthes Roland **130**
Baudrillard Jean **23**
Bauman Zygmunt **140, 156, 164**
Baumgarten Alexander **74, 84**
Bądkowska Justyna **117, 118**
Behrens Peter **109, 110, 121**
Belting Hans **90, 101, 102**
Benhabib Seyla **151, 157**
Benjamin Walter **130, 140**
Berger John **100, 102**
Bierkowski Tomasz **88, 102**
Blachowski Mikołaj **23, 42**
Bloch Natalia **152, 153, 157**
Bobako Monika **150, 157**
Bogucki Janusz **75, 84**
Borck Sydonia von **117**
Borowski Tymek **135**
Böhme Gernot **140**
Brach-Czajna Jolanta **130, 140**
Bréville Benoît **154, 157**
Buczyńska-Garewicz Hanna **130, 140**
Bujnowski Rafał **132**
Buske Norbert **117, 121**
Calvino Italo **33, 35**
Carter David E. **181**
Certeau Michel de **130, 140**
Chodań Przemysław **80, 84**
Chomicki Marcin **177**
Chomsky Noam **134**
Ciesielski Andrzej **182**
Ciesielski Wojciech **10, 15, 35, 181, 184**
Cranach Młodszy Lucas **116, 118, 119, 121, 180**
Czaplicki Krystian Truth **137**
Czarnota Katarzyna **11, 147, 152, 157, 184**
Czyński Marek **131, 140**
Dahlenburg Birgitt **117**
Dąbrowska Danuta **74, 75**
Derrida Jacques **101**
Dobrzański Jerzy **177**
Douglas Mary **140**
Dostojewski Fiodor **9, 10**
Dróżdż Stanisław **135**
Dutton Denis **65, 84**
Dymnicka Małgorzata **132, 140**
Dziamski Grzegorz **75, 83, 84, 140**
Eco Umberto **136**
Edensor Tim **131, 140**
Fabre Gladys **110**
Federici Silvia **152, 157**
Filipowiak Władysław **111, 112**
Frankowska-Makata Monika **116, 119, 121**
Frutiger Adrian **136**
Frydryczak Beata **139, 140**
Galilei Galileo **15, 35**
Giertych Roman **165**
Gijbsbrechts Cornelis Norbertus **89**
Gilewicz Wojciech **137, 141**
Głowa Przemysław **100, 106**
Graf Gregor **132**
Greenberg Clement **80, 84**
Gustowska Izabella **63, 64, 175, 177**
Heidegger Martin **75, 84**
Heraklit **100**
Hoffmann Donald **33, 35**
Husserl Edmund **74**
Ingarden Roman **76, 84**
Iwański Mikołaj **11, 169, 182**
Jakubowicz Rafał **184**
Kabakow Ilja **140**
Kaczyński Jarosław **166**
Kakinokihara Masahiro **179**
Kant Immanuel **76, 84**
Karpińska Grażyna Ewa **129, 140**
Karwowski Lech **22, 35, 100, 111, 112, 115**
Kępińska Alicja **74, 75, 84**
Kietlińska Bogna **134**
Klaman Grzegorz **149, 150**
Kloch Zbigniew **129, 131, 140**
Kobro Katarzyna **110, 121**
Kosuth Joseph **90**
Kowalska Bożena **74, 75, 84**
Kowalska Karolina **132**
Kościńska Bogdana **115, 121**
Krajewski Marek **134, 136, 137, 140, 141**
Kracauer Siegfried **130, 140**
Kuroń Jacek **164**
Kuskowski Kamil **10, 87, 184**
Kwon Miwon **133, 141**
Lacy Suzanne **133, 141**
Lem Stanisław **17, 22, 35**
Lewoc Magdalena **16, 35, 63**
Lippard Lucy **141**
Lissitzky El **110**
Lubinus Elihard **117, 121**
Luty Jerzy **65, 84**
Łukasiewicz Alcaraz Aleksandra **10, 63, 74, 84, 185**
Magritte René **23, 45, 90**
Makata Rafał **10, 109, 116, 121, 185**

Makarewicz Patrycja **136, 142**
 Malewicz Kazimierz **76, 80, 84, 110**
 Manco Tristan **141**
 Margolis Joseph **76, 84**
 Matejko Jan **88, 179**
 Merleau-Ponty Maurice **74, 84**
 Michnik Adam **164**
 Miklós Tamás Gáspár **154, 155, 156, 157**
 Miłosz Czesław **162, 167**
 Musielak Łukasz **9, 185**
 Niziołek Katarzyna **133, 141**
 Niżyńska Aleksandra **141**
 Norenzayan Ara **32, 35**
 Ostrowski Marek **131, 140**
 Paszkiewicz Anna **182**
 Peirce Charles Anders **82, 84**
 Piotrowski Piotr **75, 84**
 Platon **32, 75, 85**
 Popper Frank **83**
 Porębski Mieczysław **111**
 Posener Julius **121**
 Potocka Anna **132, 141**
 Rajkowska Joanna **142, 149**
 Rathenau Walther **109**
 Rayan Zoe **139, 141**
 Rewers Ewa **129, 130, 131, 140, 141**
 Richter Hans **89, 102**
 Robakowski Józef **21, 22, 40, 178, 191**
 Röder Sabine **110, 121**
 Rogalski Zbigniew **177**
 Rogozińska Anna **141**
 Romańczuk Zbigniew **74, 84**
 Sejwa Zbigniew **138**
 Sienkiewicz Anna **11, 129, 185**
 Stoichita Victor **90, 102**
 Straeten Andrea van der **133, 141**
 Strzemiński Władysław **76, 80, 110, 121**
 Suchan Jarosław **110**
 Sulikowska-Dejena Agata **137, 141**
 Susid Paweł **137**
 Sysiak Paweł **135**
 Sztabińska Paulina **75, 84**
 Taborska Halina **141**
 Tatarkiewicz Władysław **100, 101, 102**
 Tatlin Władimir **110**
 Tejkowski Bolesław **164, 165**
 Themerson Stefan **21, 22, 40, 178, 191**
 Tocqueville Alexis de **96, 97**
 Tokarczyk Ryszard **17, 35**
 Trefz Karl **96, 97**
 Vonnegut Kurt **23, 35**
 Wallerstein Immanuel **150, 155**
 Wallis Aleksander **141**
 Warufakis Janis **155, 157**
 Wasilewski Piotr **181**
 Werlich Ralf-Gunnar **111, 121**
 Węclawski Jan **177**
 Wiesing Lambert **80, 85**
 Wilkoszewska Krystyna **141**
 Witkowski Przemysław **164, 169**
 Wittgenstein Ludwig **142**
 Wojtaszczyk Kuba **135, 142**
 Wójcik Julita **167**
 Wybicki Józef **162**
 Young Thomas **21**
 Zeidler-Janiszewska Anna **131, 140, 141**
 Załuski Tomasz **101, 102**
 Żmijewski Artur **142**
 Žižek Slavoj **168, 169**



Indeks prac i projektów

160 kroków **21, 34, 38**

...a inne ziarna upadły na skatę **74, 75**

Bez tytułu **64, 67**

Bruk **64, 67**

Ćwiczenia z geometrii nieeuklidesowej **76, 77, 78**

Frère Jacques **34, 56, 61**

Genealogia. Artefakty dawnej sztuki jako inspiracja młodego twórcy **116, 119, 121, 125, 181**

Głowa **100, 106**

Grzbiet dinozaura **64, 70**

Infection **11, 33, 46, 47, 48, 50, 53, 147-150, 156, 158, 159, 178**

Infundybula chronosynklastyczna **21, 25**

Instalacja bez tytułu ku czci René Magritte'a **45, 90**

Instalacja bez tytułu w odpowiedzi na film Stefana Themersona i z podziękowaniem

dla Józefa Robakowskiego **21, 40, 178**

Kostka (obiekt bez tytułu) **17, 25**

Kółko plastyczne **10**

Krzyż **64, 67**

Kulka do gry w kości **10, 17, 20, 76, 88**

Lądowisko **21**

Obrazy i obrazy **21, 35, 64, 65, 76, 80, 178**

Pain Relief **143, 144**

Polen, Polen über alles **11, 33, 54, 55, 82, 89, 94, 96, 97, 161, 163, 169, 170, 171, 178**

Pozytywny negatyw, negatywny pozytyw **89, 92**

Projekty dla Muzeum Narodowego w Szczecinie **82, 111-119, 122, 124, 126, 177, 180, 181**

Replika **90, 102, 178**

Szach szachowi **89, 91**

Szachy, biały mat **4, 89**

Szachy, czarny mat **5, 89, 90**

To nie jest kopia, to nie jest reprodukcja **23, 42**

Wahadło **16, 18**

Wejdą? nie wejdą? **87, 88**

Widzę **11, 80, 81, 101, 133, 135, 136, 138, 178**

Zbrodnia Ikara **8, 10**

Zdjęcie z Krzyża **12, 100, 172**

