

Magdalena Zięba  
Uniwersytet Wrocławski

## Sztuka jako narzędzie propagandy? Biennale i sympozja na tzw. Ziemiach Odzyskanych

Biennale są współcześnie jedną z najważniejszych form promocji i dystrybucji sztuki, jednym z narzędzi jej demokratyzacji, ale także wzrastającej komercjalizacji. Powstałe jako jedna z form propagandy narodowej, powiązane z XIX-wiecznymi wielkimi wystawami światowymi, dzisiaj biennale sztuki to fenomen na szeroką skalę, mobilizujący nie tylko artystów, kuratorów i galerzystów, ale również sponsorów, celebrytów i polityków, wzbudzające ogromne zainteresowanie ze strony prasy i wpływające na artystów na całym świecie. Organizacja biennale przez dane miasto ma dla jego rozwoju kolosalne konsekwencje. Staje się czynnikiem promującym miasto i lokalną społeczność, wpisuje je na mapę globalnych centrów kultury, a przede wszystkim podnosi jego prestiż. Thierry de Duve analizuje biennale – powiązane ściśle z ekonomicznym oportunizmem prowadzącym do akumulacji środków finansowych w miastach je organizujących – jako nieodłączną część globalnego *art world'u*. Biennale, jego zdaniem, opiera się na instrumentalizacji sztuki w celach wobec niej zewnętrznych<sup>1</sup>. Jak pisze Thierry de Duve: „kultura się sprzedaje, przyciąga turystów, wytwarza ekonomiczną aktywność i stanowi integralną część przemysłu rozrywkowego”<sup>2</sup>. Biennale są w tej kulturze miejscami produkcji wiedzy i generowania doświadczenia. I choć krytycy biennale zwracają uwagę na coraz bardziej rynkowy i masowy ich charakter, to przyczyniają się one również do przesunięcia granic pomiędzy centrami sztuki a jej peryferiami. W tym kontekście biennale odgrywają swoistą propagandową rolę: promując postkolonialne idee wielokulturowości, idee kosmopolityzmu i demokracji, globalizacji i lepszej przyszłości. Powstałe w 1895 roku Biennale Weneckie w swojej idei pawilonów narodowych promuje

różnorodność państw w jedności; zaś pierwsze Documenta z 1955 roku, zorganizowane przez Arnolda Bode, miały na celu rekonstrukcję europejskiej awangardy i życia kulturalnego w Niemczech po okresie nazistowskiej dyktatury i skonfrontowanie nowoczesności z upadkiem idei oświeceniowych. Prawdą jest, że niejednokrotnie ideowe założenia trafiają na mur w postaci rzeczywistości, która okazuje się bardziej złożona, jednak generowanie dyskusji to też jedna z ról biennale. Tworzą one pewien swoisty obraz świata, ich przestrzeń można by określić mianem heterotopii, są też bowiem – poprzez swoją cykliczność i odświętny charakter – rodzajem rytuału.

Współcześnie, jak pisze Carolee Thea, biennale jest również laboratorium, w którym odbywają się poszukiwania i eksperymenty<sup>3</sup>. Jest też miejscem, w którym testowana jest wiedza i doświadczenie kuratorów, podejmujących wyzwanie rzucane im przez zmieniającą się rzeczywistość. Poprzez innowacyjność i spektakularny charakter biennale mogą one przyczynić się do włączenia miasta goszczącego ekspozycję do międzynarodowego rynku sztuki. Jednocześnie muszą oni uwzględniać zmiany w systemach wystawienniczych oraz estetyczne precedensy, jakie definiują nasz stosunek do przeszłości i kultury.

Mimo częstego określenia biennale przez niektórych badaczy mianem spektaklu<sup>4</sup>, w którym następuje zderzenie globalnego rynku z lokalnymi oczekiwaniami, czy można mówić o tego rodzaju dużych wystawach, organizowanych w określonych odstępach czasowych, jako o swego rodzaju wydarzeniach propagandowych? Użyłam słowa propaganda nie bez powodu – nie tylko dlatego, że jest ona czymś niemal oczywistym w przypadku wystaw i wydarzeń na Ziemiach

<sup>1</sup> De Duve (2007: 683–684).

<sup>2</sup> De Duve (2007: 682).

<sup>3</sup> Thea (2009: 7).

<sup>4</sup> Por. Doğan (2011: 69–93); Enwezor (2010: 12–39); Gotham (2011: 197–214); León (2001: 68–73).

Zachodnich i Północnych, ale również dlatego, że sądzę, iż biennale w globalnym świecie służą również propagandzie pewnych idei: właśnie idei globalności, równości, demokracji; nowe biennale powstałe w latach 70. i 80. na peryferiach świata sztuki promują z kolei myśl postkolonialną<sup>5</sup>.

Czym jest zaś sama propaganda? To, według definicji, rozpowszechnianie pewnych poglądów, haseł ideologicznych, politycznych lub ekonomicznych, mające na celu ukształtowanie określonych, korzystnych dla danego podmiotu postaw wśród dużych grup ludzi; sterowanie zbiorową świadomością, polegające na manipulacji intelektualnej i emocjonalnej; technika zarządzania poglądami i zachowaniami ludzkimi polegająca na celowym, natarczywym oddziaływaniu na zbiorowość<sup>6</sup>. Propaganda to związana z władzą forma komunikacji, akt perswazyjny<sup>7</sup>, którego celem jest przekazanie odbiorcy komunikatu tak, aby ten uznał ów komunikat za prawdziwy (tzw. sprzężenie zwrotne, czyli efekt, jaki wywołuje komunikat). Co ciekawe, samo pojęcie propagandy zostało wprowadzone w takim rozumieniu przez papieża Grzegorza XV w bulli *Inscrutabili divinae providentiae* z 22 czerwca 1622 r.<sup>8</sup> Na jej mocy powołał on pierwszą w historii instytucję zawierającą w swej nazwie termin „propaganda” – Kongregację Propagandy Wiary (Sacre Congregatio de Propaganda Fide), która miała koordynować wszelkie działania misyjne. Choć w nowoczesnym ujęciu propaganda kojarzy się przede wszystkim z systemami totalitarnymi, jej genezy należy szukać w funkcjonującym w latach 1914–1917, Wellington House – brytyjskim biurze propagandy wojennej.

Aparat propagandy zbudowany przez Adolfa Hitlera i Josepha Goebbelsa również wzorował się na mechanizmach wypracowanych przez Brytyjczyków. Hitler był bowiem przekonany, że porażka Niemiec w I wojnie światowej była wynikiem wyrefinowanej taktyki propagandy stosowanej

właśnie przez Wellington House. Tymczasem sama instytucja nie pasuje do powszechnego wyobrażenia, jakie mamy na temat działań propagandowych. Wellington House opracowało skomplikowaną sieć koncentrującą się na gromadzeniu i dystrybucji wiedzy wśród elit społeczeństwa brytyjskiego; jego główną taktyką było, aby jego działania nigdy nie zostały uznane za propagandę. Taki efekt osiągnięto poprzez dystrybucję informacji z naukową bezstronnością. Jak pisze Philip Taylor:

Ludzie wykształceni lubią wierzyć, że mogą dostrzec propagandę w tym, co widzą. Jako że mogą ją należycie zidentyfikować, mogą ją też łatwo odrzucić jako propagandę. Dlatego Wellington House musiał rozpowszechniać takie materiały do swojej grupy docelowej, które nie wydawały się propagandą, a raczej miały formę uzasadnionego, prawie quasi-naukowego wyjaśnienia istotnych zagadnień, z faktami, nawet nie wszystkimi faktami, zaprezentowanymi w sposób obiektywny i odpowiednio uzasadniony<sup>9</sup>.

W 1928 r. Edward Bernays, bratanek Zygmunta Freuda, pracujący w rządzie USA w czasie prezydentury Widrowa Wilsona, jeszcze mocniej ukrył mechanizmy propagandowe, nazywając je – jak przytacza w swojej książce *Propaganda – „przemysłem piarowym”* (*public relations industry*) czy też „niewidzialnym rządem”<sup>10</sup>.

Tymczasem Jonas Staal, autor *Ideological Guide to the Venice Biennale*, przewodnika po pawilonach narodowych na weneckim biennale z 2013 roku, dającej wgląd w polityczną, ekonomiczną oraz ideologiczną infrastrukturę biennale, stwierdza, że:

zanik pojęcia propagandy jest rezultatem delikatnej ideologicznej operacji mającej na celu ukrycie faktu, że nowoczesna propaganda rozwinęła się w krajach kapitalistycznych i demokratycznych, nie zaś w tak zwanych krajach totalitarnych. Nasza niechęć do mówienia o sztuce jako propagandzie dowodzi sukcesu tejże operacji. Biennale Weneckie i ich związek z fenomenem światowych targów jest studium przypadku, które pozwoliłoby zrozumieć nieodłączną propagandową rolę sztuki w kapitalistycznej demokracji, a także

<sup>5</sup> Świadczą o tym powstałe w ostatnich latach biennale w miastach znajdujących się dotychczas poza tzw. „oficjalnym obiegiem” sztuki, by wymienić tylko niektóre z nich: Bukareszt, Buenos Aires, Pusan, Kair, Dakar, Dhaka, Goteborg, Gwangju, Hawana, Istambuł, Johannesburg, Luanda, Moskwa, Perth, Praga, Quebec, Santiago de Chile, São Paulo, Szanghaj, Szardża, Sydney, Tajpej, Tijuana, Tirana, Wilno, Yokohama, Zagrzeb.

<sup>6</sup> Definicja: Słownik (2000); Słownik (2015).

<sup>7</sup> Model aktu perswazyjnego to model komunikacyjny wprowadzony do teorii komunikacji przez Harolda D. Lasswella, stosowany do tych form komunikowania, które mają instrumentalny charakter. Por. Goban-Klas (2000).

<sup>8</sup> Pratkanis, Aronson (2008: 17).

<sup>9</sup> Taylor (1999: 36).

<sup>10</sup> Bernays (2005: 37).

reaktywować polityczny związek z praktyką artystyczną w realiach polityki globalnej<sup>11</sup>.

Biennale Weneckie jest tym rodzajem wystawy, która najbardziej zakorzeniona jest w tradycji wielkich, światowych wystaw, których rolą była prezentacja narodów w świetle ich rozwoju technicznego i ekonomicznego. Pierwsza edycja Biennale w Wenecji odbyła się w 1895 r., co czyni je najstarszą na świecie imprezą tego typu. Organizacja pawilonów na Biennale w Wenecji powinna być zatem interpretowana jako ponad stuletnia, kulturowa alegoria powstania państwa narodowego. Dzisiaj istnieje ponad trzydzieści narodowych pawilonów, z których każdy funkcjonuje niczym ambasada, gdzie każdy kraj prezentuje swoją sztukę, będącą narracją o powstawaniu tego, co Staal nazywa „demokratycznym narodem-państwem” (*democratist nation-state*)<sup>12</sup>, najbardziej dominującą konstrukcją polityczną naszych czasów. Dzieła sztuki prezentowane w coraz większej liczbie pawilonów narodowych mają na celu, jego zdaniem, egzekwowanie mitu dobrotliwego i doceniającego kulturę cywilizowanego państwa, a tym samym legitymizację „demokratycznej” *bona fides* autokratycznych, kolonialnych i faszystowskich reżimów. Mimo, że same dzieła sztuki podczas biennale nie mają cech propagandowych, to o ich znaczeniu decyduje struktura wystawiennicza i sposób ich prezentacji w osobnych pawilonach, demonstrujących swoje bogactwo i potencjał.

Jednak zdania badaczy i kuratorów są w kwestii kulturowej roli biennale podzielone. Raymond Corbey pisze, że pawilony funkcjonują na wzór „wielkich potlaczów, radosnych rytualnych pokazów bogactwa i władzy, gdzie rozdawany jest dobytek, a nawet niszczone w wielkiej ilości po to, aby zyskać prestiż i prześcignąć innych”<sup>13</sup>. Boris Groys uważa z kolei, iż inicjatywy takie jak biennale mogą przyczynić się do ukonstytuowania się czegoś na kształt globalnej *politei* – globalnej konstytucji dla międzynarodowej demokracji, która byłaby w stanie bronić globalne społeczeństwo przed globalizacją rozumianą jako Imperium<sup>14</sup>. Podobne stanowisko prezentują

<sup>11</sup> Staal (2014).

<sup>12</sup> Staal (2014).

<sup>13</sup> Corbey (1993: 339).

<sup>14</sup> Groys nawiązuje tutaj do koncepcji świata globalnego, skonstruowanej w książce Michaela Hardta i Antonio Negriego, w której autorzy piszą o pojawieniu się nowego systemu władzy, który ma zastępować (ale jeszcze nie zupełnie eliminować) suwerenność państwa narodowego. Tytułowe Imperium ma być konsekwencją wyłonienia się globalnego ładu, jako efektu globalizacji rynku i łańcuchów produkcyjnych. W jego mocy jako podmiotu politycznego leżeć ma kontrola

Charles Esche oraz Okwui Enwezor – ten ostatni widzi w megawystawach kontr-hegemoniczne i kontr-normatywne podejście do zachodniego systemu sztuki. Skłonimy się zatem ku stwierdzeniu, które można by usytuować gdzieś pośrodku tych dwóch stanowisk – biennale i wielkie wystawy odbywające się współcześnie co jakiś czas w wielu miejscach na świecie, również w Polsce, mają cechy działań propagandowych, związanych przede wszystkim ze strukturami politycznymi i ekonomicznymi, które są gwarantem ich istnienia.

Tymczasem cofnijmy się w czasie do epoki, w której propaganda nie miała w sobie tych cech subtelności, które dzisiaj czynią ją niewidzialną i kiedy była nieodłączną częścią rzeczywistości, również artystycznej. W Polsce, w utworzonym w lipcu 1944 r. pod dyktando Józefa Stalina Polskim Komitecie Wyzwolenia Narodowego – tymczasowym rządzie zdominowanym przez komunistów – znalazły się nieznane w przedwojennej Polsce resorty: Resort Bezpieczeństwa Publicznego oraz Resort Informacji i Propagandy. Zadaniem tego ostatniego było opracowywanie i kolportowanie treści propagandowych, organizowanie propagandowych imprez, kontrolowanie prasy i kinematografii. Ministerstwo zostało zlikwidowane w 1947 r. po wyborach do Sejmu Ustawodawczego, które dzięki fałszerstwom wyborczym przyniosły druzgocące zwycięstwo komunistów. Ministerstwo to nie było zresztą autonomiczne i wszystkie wytyczne otrzymywało z Wydziału Propagandy PPR (od 1948 r. Wydział Propagandy PZPR). Wydział ten, zmieniający wiele razy nazwę i poddawany wielu reorganizacjom, dotrwał do końca PRL i był najważniejszą instytucją służącą indoktrynacji. Kontrolował on również działania odbywające się na gruncie sztuki, sztuki, które – jeśli nie powstawały w kręgach niezależnych od oficjalnego nurtu – stanowiły część kulturalnej propagandy kraju.

Na tzw. Ziemiach Odzyskanych, w okresie od lat 60. do połowy lat 80., coroczne spotkania – zwane plenerami, sympozjami, jak i biennale – w założeniu miały stanowić narzędzie kreowania nowej, polskiej tożsamości. W większości powstawały one z inicjatywy lokalnych działaczy i artystów, którzy godzili się na współpracę z państwem. Wydarzenia te okazały się być w praktyce przede wszystkim wyjątkową formą laboratoriów sztuki awangardowej okresu od drugiej połowy lat 60. do początku lat 70. Powstawały

globalnej wymiany i suwerenne rządy nad światem. Por. Hardt, Negri (2005).

wszak w okresie, gdy środowisko artystyczne ograniczało się do garstki zaangażowanych działaczy, a zainteresowanie kulturą raczej plasowało się na ostatnim miejscu, za palącymi potrzebami ekonomicznymi i społecznymi. Pod tym względem porównanie ówczesnych wydarzeń artystycznych ze współczesnymi wielkimi wystawami z międzynarodowymi kuratorami, artystami i z wielotysięczną publicznością jest nieadekwatne. Podobny jest jednak mechanizm działający w czasie takich wydarzeń – sztuka ma mieć moc zmieniania rzeczywistości i okazuje się, że rzeczywiście ją ma, choć zazwyczaj w innym sensie niż ten wyznaczony z góry: generuje wątpliwości i zadaje pytania, stając się swoistym wytrychem, naruszającym zastany porządek. Taki charakter miała przede wszystkim akcja *My nie śpimy*, podczas IV Złotego Grona w Zielonej Górze w 1969 r. W czasie tej akcji, dowodzonej przez Ankę Ptaszkowską i Krzysztofa Niemczyka, artyści ośmieszyli oficjalną wystawę. Podczas gdy jury obradowało nad główną nagrodą dla uczestników sympozjum, Mieczysław Dymny, Stanisław Szczepański i Tomasz Wawak, studenci Tadeusza Kantora, „udomowili” przestrzeń wystawową. Wzdłuż ścian rozłożyli łóżka polowe, a obok nich wywiesili transparenty z hasłami „My nie śpimy” (il. 1, 2). Towarzyszyli im również starsi koledzy (Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska, Zbigniew Gostomski z Galerii Foksal, oraz Krzysztof Niemczyk), którzy pod szyldem alternatywnego „Permanentnego Jury”, debatowali nad oceną happeningu, w jakim sami brali udział<sup>15</sup>. Ptaszkowska tak relacjonuje wydarzenia tych dni:

Cała Zielona Góra była właściwie szalenie spontaniczna. My to przygotowaliśmy, ale to nie było tak, że zasiedliśmy i zastanawialiśmy się, co to zrobić; było pytanie „Co robić?”, ale raczej w znaczeniu: co robić dotkliwego, coś naprawdę niebezpiecznego, coś, co zmieniłoby tę ohydłą sytuację, w której żyliśmy, po prostu<sup>16</sup>.

Słyszący ze swojej ekstrawagancji i nonszalancji Niemczyk zainicjował również stworzenie jeszcze bardziej zgrzyliwych haseł, takich jak: „Domagamy się nagrody”, „Sen gwarantuje bezkarność”, a także „Domagamy się kontroli”. Cała akcja trwała w sumie dwa dni i była artystycznym protestem przeciwko, coraz mocniej ograniczającej wolność twórczą, polityce po 1968 r. Konflikt interesów, jaki miał wówczas

miejsce na linii twórca-władza podkreśliło ponadto wystąpienie Ptaszkowskiej, wygłoszone podczas sesji o stanie polskiej krytyki artystycznej, w którym krytykowała ona zepsucie w instytucjach kultury.

Konsekwencją tej radykalnej jak na ówczesne warunki akcji był rozłam w środowisku Galerii Foksal – znamieny symbol wyborów, przed jakimi stawali wówczas artyści. Część związanych z galerią twórców opowiedziała się za swoistą autocenzurą oraz większą kontrolą, część zaś zmobilizowała się do przyjęcia postawy krytycznej – dążyli do większej swobody twórczej, w tym do przenoszenia działań na zewnątrz galerii. Wśród tych pierwszych był m.in. Tadeusz Kantor, zaś wśród buntowników znaleźli się nie kto inny, jak Ptaszkowska, Henryk Stażewski, Edward Krasinski i Wiesław Borowski. W *Nowym Regulaminie współpracy z Galerią Foksal* (1969) postulowali oni tymczasowe zaprzestanie działalności wystawienniczej i działalność pozagaleryjną (a tym samym pozainstytucjonalną)<sup>17</sup>.

We wstępie do *Historii mówionej Złotego Grona* Piotr Słodkowski pisze o wysoce problematycznym statusie plenerów artystycznych w Zielonej Górze – „rezerwatów sztuki”, które opisywano jako przejaw koniunkturalizmu i pomysłowości środowisk awangardowych oraz jako ślad zaangażowania w sztukę nowoczesną wbrew peerelowskim realiom<sup>18</sup>. Słodkowski przywołuje tezę Piotrowskiego, że w wyniku strachu przed zaangażowaniem polska odwilżowa i podwilżowa sztuka przyniosła „neutralizację tradycji awangardy i triumf modernizmu”<sup>19</sup>. Pojęcia te rozumiane są przez niego antytetycznie, jako, odpowiednio: „»postawa, która dąży do osadzenia sztuki w rzeczywistości« oraz do wydzielenia sztuki z codziennej praktyki społecznej i politycznej”<sup>20</sup>. W świadectwach osób uczestniczących w wydarzeniach Złotego Grona, powtarzają się te dwa sposoby rozumienia roli sztuki, choć wydaje się, że większą rolę odgrywają w nich wspomnienia spraw pozaartystycznych, stanowiących krytyczną ingerencję w rzeczywistość, takich jak chociażby proekologiczne działania Stefana Pappa czy dążenie do ustanowienia Karty Łagowskiej.

W oczach władzy biennale i sympozja były narzędziem służącym przede wszystkim nadaniu tzw. Ziemiom Odzyskanym polskiego charakteru i zamazaniu ich niemieckości,

<sup>17</sup> Schiller (2015); Nader (2009: 249).

<sup>18</sup> Słodkowski (2014: 7–19).

<sup>19</sup> Piotrowski (2011: 80–81).

<sup>20</sup> Piotrowski (2011: 80–81).

<sup>15</sup> Kania, Kozłowski (2016: 6); Nader (2009: 242–246).

<sup>16</sup> Ptaszkowska (2014: 163).





Il. 1 Performans *My nie śpimy* podczas IV Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze, 1969; na zdjęciu widoczni są od lewej: Mieczysław Dymny, Stanisław Szczepański, Tomasz Wawak. Negatyw czarno-biały, 6 × 6 cm. Fot. Eustachy Kossakowski, © Anka Ptaszkowska. Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Il. 2 Akcja Drugiej Grupy: Lesława i Wiesława Janickich oraz Jacka Stokłosa, pt. *Event* w ramach performansu *My nie śpimy* podczas IV Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze, 1969. Negatyw czarno-biały, 6 × 6 cm. Fot. Eustachy Kossakowski, © Anka Ptaszkowska. Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

a także „proletaryzacji kultury artystycznej potwierdzającej »przewodnią rolę« klasy pracującej”<sup>21</sup>. Z tego właśnie względu władze chętnie wspierały finansowo (poprzez lokalne ośrodki przemysłowe) nawet sztukę konceptualną, która miała odtąd być identyfikatorem tych terenów, wizytówką tych „ziem bez historii”, jak określiła je Dorota Monkiewicz<sup>22</sup>. Wraz z Sympozjum Plastycznym Wrocław ’70, Plenery Koszalińskie w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, a także Sympozja Złotego Grona w Zielonej Górze można potraktować jako specyficzną formę promocji i modernizacji tych ziem, ale też i polityzacji sztuki. Niewątpliwie były one w rękach władzy narzędziem propagandowym (np. pretekstem dla Sympozjum Wrocław ’70 były obchody 25-lecia Powrotu Ziemi Odzyskanych do Macierzy), co było przez samych artystów albo akceptowane po cichu albo zauważane i krytykowane – dla nich liczyła się przede wszystkim możliwość tworzenia i realizowania swoich pomysłów w gronie przyjaciół i znajomych. Mimo oczywistego charakteru propagandowego, podczas tych wydarzeń dochodziło do momentów niezwykle ważnych dla polskiej sztuki, wówczas być może zmarginalizowanych i nie docenionych, a dyskutowanych dopiero teraz,

zarówno w opracowaniach dotyczących sztuki tego okresu, jak i w wystawach problematyzujących dokonania tego czasu. Na plenerach i sympozjach powstało wiele koncepcji wystawiania czy też prezentacji sztuki, które są wciąż żywe, np. sztuka w przestrzeni miejskiej (Elbląg), sztuka w służbie ekologii (Ziemia Zgorzelecka), sztuka pojęciowa (Osieki). Plenery można rozumieć jako zjawisko, które w pewnym stopniu ukształtowało ówczesną polską sztukę. Jak pisał Piotrowski, była to „fuzja z jednej strony *par excellence* politycznych i ideologicznych przesłanek z ambicjami twórców do kreowania na wskroś nowoczesnych, jednocześnie autonomicznych działań i dyskusji o sztuce”<sup>23</sup>; biennale i sympozja odbywały się zaś „zgodnie z pewnym konsensusem wypracowanym między władzą i społeczeństwem, w tym przypadku administracją partii komunistycznej i środowiskiem artystycznym”. W wyniku takiego porozumienia stron „politycy mieli swoje rocznice polonizacji ziem poprzednio niemieckich i ideologiczną satysfakcję z koegzystencji robotników i inteligencji [. . .], artyści zaś wielkie imprezy zorganizowane za państwowe pieniądze, na których praktycznie mogli robić, co chcieli, z wyjątkiem bezpośredniej krytyki systemu władzy”<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Piotrowski (2011: 80–81).

<sup>22</sup> Monkiewicz (2015: 41).

<sup>23</sup> Piotrowski (2011: 124).

<sup>24</sup> Piotrowski (2011: 125).

Warto też podkreślić, że sympozja i plenery były w PRL-u jedynym czynnikiem spajającym środowiska artystyczne wywodzące się z różnych miast – jako że nie istniał rynek sztuki, jej obieg był nieregulowany i zależny od mecenatu państwowego. Sztuka w drugiej połowie lat 60. i w latach 70. uformowana została w wyniku dialogu między artystami i teoretykami, zaś spotkania i wymiana materiałów stały się silnym spoiwem łączącym środowisko artystyczne<sup>25</sup>. Projekt Włodzimierza Borowskiego Dialog (1970), przedstawiony podczas Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 w Muzeum Architektury i sfotografowany przez Tadeusza Rolkego, odnosił się bezpośrednio do tej sytuacji. Artysta postawił naprzeciwko siebie dwa, zwrócone ku sobie krzesła, obok których na ścianie naklejone były kartki z nazwami miast: „Wrocław” i „Elbląg” oraz napisem „Dialog”. Artysta dołączył do makiety rysunek i opis, w którym zaplanował ustawienie gigantycznych krzeseł z metalu zarówno w Elblągu, jak i we Wrocławiu<sup>26</sup>. Projekt Borowskiego można postrzegać jako ironiczny komentarz na temat biennale, ale też jako metaforę sieci, jaka stworzona została dzięki sympozjom i wspólnym wystawom.

Współcześnie biennale są najważniejszymi wydarzeniami w świecie sztuki – promują nie tylko samych artystów, ale również wynoszą na piedestały kuratorów i stanowią ważne punkty na mapie kulturowej zglobalizowanego świata. W komunistycznej Polsce były one czasoprzestrzenią, w której coś ważnego się działo – dyskutowano, wymieniano się poglądami, zapraszano artystów z zagranicy. Z narzędzi propagandowych stały się one narzędziami w rękach artystów, którzy podczas plenerów, sympozjów i biennale eksperymentowali na polu sztuki, a przy okazji zawiązywali znajomości i po prostu dobrze się bawili.

## „Zaczyna się we Wrocławiu”

W 1970 r., podczas ogólnopolskiego, konceptualnego Sympozjum Wrocław '70, warszawski artysta Zbigniew Gostomski przedstawił projekt pracy zatytułowanej *Zaczyna się we Wrocławiu*. Idea artysty polegała na tym, aby w przestrzeni miasta rozmieścić system elementów oznaczonych O, / i Ø, wyznaczających równe odcinki, których

odmierzanie rozprzestrzeniłoby się na cały świat<sup>27</sup>. Hasło „Zaczyna się we Wrocławiu” brzmiało jak „apel do optymistycznego zwrócenia się ku przyszłości, w której wszystko miało się dopiero wydarzyć”<sup>28</sup>. Andrzej Osęka oskarżył wówczas artystę o brak humanitaryzmu, a Gostomski wyjaśnił później, że jego projekt dotyczył malarstwa, „mianowicie tego, że forma i kolor zmieniają się, są relatywne pod wpływem otoczenia”<sup>29</sup>. Artysta zwracał uwagę na kontekst, w jakim powstała praca:

Wszelkie inicjatywy w latach 70. w Polsce instytucjonalizowały się i co gorsza przybierały charakter masowy. Forma wyrazu przeze mnie przyjęta dla tej pracy wynikała z charakteru imprezy. Treść była reakcją na rozprzestrzeniające się chaotycznie i masowe realizacje rzeźbiarskie nazywane eufemistycznie „formami przestrzennymi” po udanym pierwszym biennale w Elblągu [ . . . ] Zaliczenie pracy *Zaczyna się we Wrocławiu* do sztuki konceptualnej było dla mnie satysfakcjonujące, tylko dlaczego fakt wyboru dla tej pracy takiej formy miałby stanowić o definitywnym zerwaniu z malarstwem?

„Formy przestrzenne” stały się bezpieczną formułą dzieł w przestrzeni publicznej, realizowanych podczas oficjalnych imprez. Propozycja artysty była ironiczną odpowiedzią na oczekiwania organizatorów Sympozjum Wrocław '70, którzy w regulaminie zakładali „realizację obiektów artystycznych w przestrzeni miejskiej w technikach trwałych”<sup>30</sup>. Blisko czterdzieści lat później, w 2008 r., do projektu Zbigniewa Gostomskiego nawiązał poznański artysta Rafał Jakubowicz, montując na budynku galerii Awangarda BWA Wrocław w centrum Wrocławia biały neon, uformowany w napis *Es beginnt in Breslau*. Niemieckojęzyczna wersja zdania Zbigniewa Gostomskiego wykonana przez Jakubowicza miała zwrócić uwagę na szczególny wymiar wydarzenia artystycznego z 1970 r. Neon odwołuje nas do sytuacji polskiej sztuki awangardowej

<sup>27</sup> Praca, złożona z trzech plasz, zawierała również tekst artysty: „Zaczyna się we Wrocławiu / Mogłoby się zacząć gdziekolwiek / Zaczyna się na danym obszarze, / Nie musi się jednak na nim skończyć / Jest potencjalnie nieskończonością. / W formie jest niezmiennie, / w sytuacjach zaś nieustannie zmiennie”. Por. Nader (2009: 355). Praca ta należy obecnie do kolekcji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie.

<sup>28</sup> Monkiewicz (2015: 41).

<sup>29</sup> Sienkiewicz (2011).

<sup>30</sup> Gromadzka (2015: 101).

<sup>25</sup> Monkiewicz, Serafinowicz (2015: 141).

<sup>26</sup> Borowski (1983: 65–67).

okresu „realnego socjalizmu”, dla której sympozja i plenery były swoistymi laboratoriami.

## Biennale Form Przestrzennych w Elblągu

Wspomniane przez Gostomskiego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, odbywające się cyklicznie w latach 1965–1973, osadzone zostało – a zwłaszcza jego pierwsza edycja – na idei wspólnego wysiłku robotników i artystów. Idea ta odwoływała eksperyment elbląski do tradycji awangardy, z jej postulatem społecznego i powszechnego udziału w tworzeniu. Organizatorzy od początku stawiali przed sobą zadanie konfrontacji zaproszonych artystów z możliwościami, jakie daje im zakład przemysłu ciężkiego, a także podejmowanie wspólnych wraz z robotnikami i inżynierami decyzji co do ostatecznego kształtu ich pracy. Przy okazji różnorodna w swej formie pomoc pracowników elbląskiego „Zamechu” sprawiała, że stawali się oni świadomymi współtwórcami projektów. Jak pisze Karol Sienkiewicz:

Biennale, zorganizowane po raz pierwszy w Elblągu w 1965 roku, to jedno z najbardziej zmitologizowanych wydarzeń w historii polskiej sztuki. Modelowa impreza z czasów PRL, w której artyści przy udziale robotników z miejscowej fabryki tworzyli rzeźby z metalu, mające nadać miastu namiastkę ładu przestrzennego. Klasa robotnicza i klasa kreatywna, ramię w ramię. Za tym stało przekonanie władz o konieczności rozwoju życia kulturalnego na prowincji, a w domyśle – nowoczesnej polskiej kultury na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych<sup>31</sup>.

Coraz powszechniej uważano wówczas, że bryła powinna nie tylko być trójwymiarowa, ale również istnieć w przestrzeni. Konceptje takie już wcześniej rozwijała Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, którzy postulowali, że należy „włączyć przestrzeń w obręb dzieła, traktować przestrzeń miasta jako materiał tak samo istny, jak ten, z którego wykonano dzieło”<sup>32</sup>. Niewątpliwie dla zaplecza ideowego Biennale Form Przestrzennych ważną rolę odgrywały konceptje Oskara Hansena i postulaty Juliana Przybosia, które akcentowały możliwość kształtowania



Il. 3 I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, 1965 – ustawianie rzeźby Henryka Stażewskiego. Negatyw czarno-biały, 6 × 6 cm. Fot. Eustachy Kossakowski, © Anka Ptaszowska. Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

świadomości społecznej poprzez właściwe ukształtowanie otoczenia<sup>33</sup>. Przestrzeń miała integrować społeczeństwo, a rolą artysty było takie jej wykorzystanie, aby spełniała ten cel w najlepszy możliwy sposób – rzeźba czy instalacja miały przede wszystkim służyć wyższej idei, powiązanej z państwem i jego ideologią. Pracownicy „Zamechu”, zgodnie z programem ideowym nakreślonym przez organizatorów, mieli być zaś świadomymi współtwórcami realizacji (il. 3). Tak w istocie było – autorstwo rzeźb w pewnym sensie było wspólne, ponieważ projekty w toku realizacji, konfrontacji z możliwościami technicznymi danej pracy, ulegały niejednokrotnie przeformułowaniu. Tak stało się chociażby z rzeźbą Edwarda Krasieńskiego, która złamała się podczas montażu, czy pracą Jerzego Jarnuszkiewicza, którą ostatecznie zaopatrzone w odciągi umożliwiające jej ustawienie<sup>34</sup>.

Co ciekawe, wydany z okazji I Biennale Form Przestrzennych katalog wystawy, za którego projekt graficzny odpowiadał Marian Bogusz, był samoistnym dziełem sztuki. Jego układ graficzny odwoływał się do projektów wydawnictw przedwojennej awangardy konstruktywistycznej, grup Blok i Praesens, kompozycja miała zaś wyrażać

<sup>31</sup> Sienkiewicz (2015).

<sup>32</sup> Denisiuk (2007: 12).

<sup>33</sup> Denisiuk (2007: 9).

<sup>34</sup> Chwiałkowska (2013: 119).

ideę „współtworzenia”: zdjęcia wykonanych w Elblągu form przestrzennych znajdowały się obok zdjęć produktów „Zamechu”: turbin, wałów napędowych, a także hal fabrycznych. Katalog ukazywał zakład przemysłowy jako mecenas sztuki i podkreślał nieodłączną rolę robotników w tworzeniu dzieł artystycznych (współzależność, która dzisiaj, w epoce outsourcingu, wydawać się może oczywistością).

Wydaje się, że cel wydający się być utopią został osiągnięty. Działania artystyczne podjęte w ramach I Biennale Form Przestrzennych miały doprowadzić do odrodzenia się miasta i ukształtowania jego ogólnopolskiej rangi. Przy okazji doprowadziły do zrealizowania postulatu wyjścia dzieła sztuki poza galerię, które uformowali pięć lat później artyści z Galerii Foksal, wypromowały zakład przemysłowy „Zamech”, a także rozślawiły Galerię EL, wokół której uformowało się lokalne środowisko twórcze. Rzeźby stworzone w ramach pleneru ilustrowały ustalone przez Gerarda Kwiatkowskiego, inicjatora powstania w ruinach dominikańskiego kościoła Najświętszej Maryi Panny Galerii EL, *Założenia ideowo-artystyczne I Biennale Form Przestrzennych*:

Twórcy nie wysyłają swoich dzieł na czasową wystawę, lecz tworzą na miejscu, ustawiając w plenerze, na przestrzeni przez siebie wybranej, dzieła pozostawione w darze społeczeństwu. Twórca będzie kształtować formę dla konkretnej przestrzeni, z koniecznością uwzględnienia otoczenia. Dzieło artysty stanie się bodźcem emocjonalnym wyzwalającym doznania, których człowiek bądź nie posiadał w ogóle, bądź miał je w stopniu ograniczonym [ . . . ]

Do wydarzenia nawiązywano potem kilkakrotnie. W 1984 r. „zamechowcy” wykonali kompozycję przestrzenną według projektu Katarzyny Kobro, zaś ostatnim nawiązaniem do dokonań Kwiatkowskiego był plener plastyczny What Now. Zorganizowany on został przez Ryszarda Tomczyka, a koordynowany był przez Ryszarda Winiarskiego (18–26 października 1986)<sup>35</sup>. We współpracy z Everdtem Hilgemannem, rzeźbiarzem i wykładowcą w szkole artystycznej w Kampen, Winiarski stworzył model pracy oparty na współpracy i konfrontacji studentów z jego pracowni oraz tych przybyłych z Kampen. Efektem były formy przestrzenne nawiązujące formatem i strukturą do tych z poprzednich

edycji biennale. Do dzisiaj zachowała się jedynie rzeźba Jana Erica Vissera, stojąca na dziedzińcu wewnętrznym Biblioteki Elbląskiej<sup>36</sup>. W latach 1965–1987, powstało kilkadziesiąt abstrakcyjnych form przestrzennych, które stopniowo zdominowały się coraz bardziej w pejzażu Elbląga. Dzisiaj ten „metalowy spadek”, jak pisze o nim Sienkiewicz, sprawia raczej przygnębiające wrażenie:

rzeźby giną w gąszczu znaków drogowych, drogowskazów, hydrantów i tablic informujących o tym, co to nie powstało za pieniądze z funduszy unijnych. [ . . . ] te rzeźby to ślad po eksperymencie artystycznym i społecznym. Ale by móc go w pełni ocenić, a może bardziej docenić, najpierw trzeba przywrócić im dawną jakość i wydobyć ich przestrzenne walory<sup>37</sup>.

## Sympozjum w Puławach (1966)

Puławskie sympozjum *Sztuka w zmieniającym się świecie* (2–23 sierpnia 1966 r.) również odbywało się na terenie zakładów przemysłowych – Zakładów Azotowych w Puławach. Choć Puławy nie leżą na tzw. Ziemiach Odzyskanych, zdecydowałam się na włączenie tamtejszego sympozjum do niniejszego artykułu, ponieważ jest ono jednym z najdoskonalszych przykładów instrumentalizacji sztuki przez władzę w celach propagandowych, a jednocześnie przykładem wydarzenia „zawłaszczonego” niejako przez artystów w imię wyższego celu – sztuki (il. 4).

W informatorze dla uczestników podkreślano, że sympozjum stanowi jeden z najważniejszych „akcentów uroczystości związanych z uczczeniem obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego”. Jak pisze Anna Maria Leśniewska:

znając strategię działań PZPR można śmiało mówić o próbie zawłaszczenia i wykorzystania energii artystów do wspierania swojej dominującej pozycji. Mecenas zakładów przemysłowych miał uwiarygodnić mechanizm funkcjonowania polityki kulturalnej, umożliwić zbliżenie z artystami pozostającymi często w opozycji, przyczynić się do pozytywnego odbierania instrumentalnych posunięć o rodowodzie socjalistycznym<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Por. Chwiąłkowska (2013: 123); Historia Galerii EL (b.d.).

<sup>36</sup> Denisiuk (2006: 17).

<sup>37</sup> Sienkiewicz (2015).

<sup>38</sup> Leśniewska (2007).





Il. 4 Edward Krasieński podczas I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach, 1966; negatyw czarno-biały, 6 × 6 cm. Fot. Eustachy Kossakowski, © Anka Ptaszkowska. Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Il. 5 Włodzimierz Borowski podczas przygotowań do IV Pokazu Synkretycznego pt. „Ofiarowanie pieca”, Puławy, 1966; negatyw czarno-biały, 6 × 6 cm. Fot. Eustachy Kossakowski, © Anka Ptaszkowska. Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Pomysłodawcą i głównym organizatorem sympozjum był Jerzy Ludwiński. Jego koncepcja, podobnie jak ta z Elbląga, nawiązywała do idei zbliżenia sztuki, technologii, nauki i przemysłu. Należy zaznaczyć jednak, że takie hasła odgrywały nie tylko istotną rolę propagandową, ale też wyrażały silnie obecną w latach 60. fascynację technologią, cybernetyką i ich wpływem na codzienne życie. Mimo oczywistej roli sztuki w tym sterowanym odgórnie wydarzeniu, artyści znaleźli przestrzeń – w rozumieniu przestrzeni materialnej, jak i ideowej – na działania kontestujące, będące w opozycji do oficjalnej narracji. W czasie sympozjum odbywały się dyskusje i obrady „krytyków oraz naukowców”. W czasie tych spotkań krytycy z Galerii Foksal – Mariusz Tchorek, Anka Ptaszkowska i Wiesław Borowski – odczytali *Ogólną teorię miejsca*, a Włodzimierz Borowski wykonał swój *III Pokaz Synkretyczny „Pakamera”* oraz *IV Pokaz Synkretyczny pt. „Ofiarowanie Pieca”* (il. 5).

Jeden z uczestników Sympozjum, Grzegorz Kowalski, podsumowując plenerowe działania polskich artystów, napisał, że: „sympozja w Elblągu i Puławach były w jakiejś mierze spełnieniem mitu uczestnictwa w kulturze, budowania przyczółków kultury masowej” i „dawały poczucie, że [robotnicy] rozumieją sztukę, że sztuka jest nam potrzebna i że jest akceptowana”, jednak następnie

z rozczarowaniem stwierdził, iż „z czasem zrozumiał, że sztuka jest dla nich mirażem, dającym na krótko poczucie święta. Później ślady aktywności artystów pokrywały kurz i rdza i nikt się nimi nie interesował”<sup>39</sup>. Mimo to tradycja Elbląga wciąż była żywa w podobnych wydarzeniach. Jan Berdyszak w swojej opowieści o biennale zielonogórskich i spotkaniach w Łagowie – będących częścią Złotego Grona – uznał, że Łagów był z kolei „próbą przełamania wizualności Elbląga”, a więc modernistycznego wymiaru Biennale Form Przestrzennych. Punktem wyjścia planu zagospodarowania placu i parku w Zielonej Górze, który współtworzył z Grzegorzem Kowalskim, była negacja oficjalnej polityki zacierania śladów niemieckiej obecności na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Jak zauważa Słodkowski: „z myślenia instytucjonalnie i artystycznie osadzonego w ramach sympozjów i plenerów plastycznych, wyszła zatem refleksja nad przestrzenią społeczną, która jest miejscem życia razem, oraz – paradoksalnie – przenikliwa krytyka, która uderza w sam rdzeń politycznej ideologii stojącej za utworzeniem tych »rezerwatów sztuki«”<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Kowalski (1994: 108–109).

<sup>40</sup> Słodkowski (2014: 19).

## Plener w Osiekach (1970)

Jak pisze Sylwia Serafinowicz, rok 1970 miał wyjątkowy charakter<sup>41</sup>. Przełomowy był w tym względzie referat Jerzego Ludwińskiego, *Sztuka w epoce postartystycznej*, wygłoszony w trakcie pleneru<sup>42</sup>. Krytyk i kurator opisywał w nim kolejne osiem faz ewolucji, jakie zaszły w obszarze sztuki w latach 1960–1970. W interpretacji Ludwińskiego sztuka z fazy przedmiotu (malarstwa i rzeźby) weszła w fazę niematerialną; następnie struktura przestrzenna i czasowa dzieła rozpadła się, ustępując miejsca zespołom idei oraz emocjom (działania performatywne, *environment*). Ostatnim etapem miałyby być zaś faza totalna, w której twórczość przekroczy wszystkie dotychczasowe pojęcia, wychodząc poza „układ artystyczny” i anektując w swój obszar samą rzeczywistość. Wizja Ludwińskiego stała się wówczas dla artystów biorących udział w wydarzeniu w Osiekach inspiracją do podjęcia niekonwencjonalnych działań zarówno pod względem formy, jak i przekazu. Możemy sobie tylko wyobrazić, jak twórcza atmosfera i klimat przesycony dyskusją panowały wówczas w Osiekach.

To fotografie Tadeusza Rolke i Andrzeja Majchrzaka stały się głównym medium przekazu informacji na temat efemerycznych działań artystów takich jak Maria Michałowska, Zdzisław Jurkiewicz i Natalia LL. Wybrane zdjęcia w grudniu tego samego roku zostały zreprodukowane na czarno-białych kartkach A4 i wraz z tekstem Ludwińskiego weszły w skład katalogu i wystawy w jednym, zatytułowanych *Sztuka pojęciowa*. Kartki zostały zaprezentowane we wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą. Następnie, w trzystu kopiach, w kopercie projektu Andrzeja Lachowicza, rozdano je i rozesłano do osób zaangażowanych bezpośrednio w promocję najnowszej sztuki<sup>43</sup>. Wystawa *Sztuka pojęciowa* zapisała się w historii polskiej sztuki współczesnej jako moment przeniesienia punktu ciężkości z materiału i formy dzieła sztuki na jego przekaz. Zaniechanie wykonywania prac w „materiałach trwałych” również potraktować można jako swego rodzaju próbę konstatacji oficjalnej narracji tego rodzaju wydarzeń. Ponadto była to inicjatywa, która wykraczała daleko poza propagandowe cele, wyznaczone przez władzę tego typu oficjalnym wydarzeniom, wpisując się jednocześnie w pewnego ducha

czasów, kiedy to konceptualiści tworzyli w Stanach Zjednoczonych prace, których medium były idee, a Lucy Lippard, Seth Siegelauub i Harald Szeemann postulowali koncepcje wystaw w plenerze, wystawy-katalogu oraz wystawy jako ekspresji pewnych artystycznych postaw.

## Sympozjum Plastyczne Wrocław '70

Sympozjum wrocławskie, które trwało od marca aż do końca 1970 r., postrzegane jest do dzisiaj jako przełomowy, choć swoiście odosobniony, moment w dziejach polskiej sztuki konceptualnej. Wzmianki o nim, choć pojawiają się w niemal wszystkich opracowaniach polskiej historii sztuki, najczęściej ograniczają się do kilku zdań. Badaczami, którzy jako pierwsi poświęcili temu wydarzeniu więcej uwagi są Piotr Piotrowski i Luiza Nader. Oboje zwracają przy tym uwagę, że fakt, iż urosło ono do rangi symbolu „sztuki pojęciowej”, zawdzięczamy głównie inercji ówczesnych władz Wrocławia. Sympozjum zostało zorganizowane, by uczcić 25-lecie Powrotu Ziemi Północnych i Zachodnich do Macierzy, jednak kwestia realizacji zaproponowanych przez artystów projektów została odsunięta na dalszy plan. W wyniku zaistniałych okoliczności, niecelowo, stało się ono próbą odejścia od zastanej formuły tego rodzaju wydarzeń i postawiło akcent na wymianę pomysłów, a nie na ich materialną, monumentalną realizację.

Pierwszy projekt sympozjum we Wrocławiu pojawił się w koncepcji ogólnej Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu. Jak zauważa Nader, temat ten prawdopodobnie podjęto podczas wystawy *Przestrzeń – Ruch – Światło*, zorganizowanej przez Mariusza Hermansdorfera w ramach Muzeum Sztuki Aktualnej (grudzień 1967 – styczeń 1968 r.)<sup>44</sup>. Założeniem organizatorów było, aby artyści we współpracy z wrocławskimi i dolnośląskimi zakładami przemysłowymi zrealizowali dzieła wykonane w „technikach trwałych”.

Oczekiwano, że autorzy przygotują projekty „bezinteresowne”, a powstałe obiekty będą własnością miasta i zostaną „objęte stałą opieką konserwatorską”. Zrozumiałe wydaje się zatem, że większość z prezentowanych na wystawie w Muzeum Architektury siedemdziesięciu dwóch projektów po-myślana była jako obiekty mające istnieć w przestrzeni miejskiej. Z drugiej strony, z perspektywy recepcji wrocławskiego sympozjum, paradoksalny jest fakt, że tylko kilkanaście z nich

<sup>41</sup> Serafinowicz (2015: 85).

<sup>42</sup> Ludwiński (2009: 57–66).

<sup>43</sup> Serafinowicz (2015: 85–86).

<sup>44</sup> Nader (2009: 45).

mieściło się w kategoriach sztuki „niemożliwej”<sup>45</sup>. Ostatecznie, i to właśnie ze względów czysto propagandowych<sup>46</sup>, spośród szesnastu zaplanowanych realizacji, w terminie zaprezentowano jedynie *Kompozycję pionową nieograniczoną* Henryka Stażewskiego. Za pomocą „dziewięciu promieni światła na niebie” – pionowych wielobarwnych strug światła generowanych przez reflektory, rozpraszających się w nieskończonej przestrzeni (miały sięgać wysokości 3 tysięcy metrów) – 9 maja 1970 r. uczczono przez 85 minut Dzień Zwycięstwa. Było to święto obchodzone w rocznicę zakończenia II wojny światowej według daty uznawanej przez Moskwę i połączone z tzw. propagandą pokoju.

Obok efemerycznej kompozycji nestora konstruktywizmu wcielono w życie dwa inne projekty zaprezentowane podczas sympozjum. stało się to jednak nieco później. W 1972 r. zrealizowano na Wyspie Piasek koncepcję *Areny* Jerzego Beresia, zaś dopiero w 2011 r. przy ulicy Rzeźniczej stanęło *Krzeseł* Tadeusza Kantora, wykonane według projektu opartego o oryginalny szkic autora przez architekta Tomasa Myczkowskiego i Dorotę Krakowską, spadkobierczynię praw autorskich po Kantorze.

Interesującym z punktu widzenia propagandy, której sympozjum było częścią, był pomysł niepokornego artysty Zbigniewa Makarewicza – wspólnie z Ernestem Niemczykiem przedstawił on projekt *Muzeum Archeologiczne Festung Breslau. Badania wykopaliskowe Wrocław Południe* (1970). Idea projektu była taka, aby przeprowadzić wykopaliska powojennych gruzów Breslau. Makarewicz zaproponował utworzenie szybu w jednym ze wzniesień powstałych w wyniku usypania gruzów (obecne Wzgórze Andersa), który odstłoniłby jego zawartość. Nader pisze, że projekt Makarewicza

odrzucał oficjalną historię tego miejsca, wskazując na Wrocław jako na ciemny punkt zbiorowej pamięci,

<sup>45</sup> Gromadzka (2015: 102).

<sup>46</sup> Karol Sienkiewicz przywołuje tutaj słowa Janusza Boguckiego, który podkreślał, że wydarzenie mogło dojść do skutku jedynie dzięki zaangażowaniu Marii Berny, kierowniczki klubu MPiK, w którym w tym czasie działała słynna Galeria pod Moną Lizą, prowadzona przez Jerzego Ludwińskiego: „To ona namówiła jednostkę Ludowego Wojska Polskiego, dysponującą reflektorami przeciwlótniczymi, by pomogła w realizacji koncepcji Stażewskiego”. Cyt. za: Sienkiewicz (2010). Z drugiej strony, Wrocław był idealnym miejscem na prezentację takiego projektu w tym konkretnym dniu – świetlna kompozycja miała komunikować przynależność dawnych ziem niemieckich do Polski, a jednocześnie ich zależność od Związku Radzieckiego, którą uzasadniano strachem przed powrotem Ziem Zachodnich do Niemiec.

przywołując okres, w którym Breslau stawał się Wrocławiem. [. . .] Archeologiczny wykop miałby być zatem rodzajem strażnika pamięci, dokumentacją miejsca w mieście, którego historia została zawłaszczona przez ideologię<sup>47</sup>.

## Koniec epoki

Czas festiwalu i sympozjów artystyczno–naukowych nastał w Polsce od 1963 r. Osieki, Elbląg, Puławy i wreszcie Zielona Góra ze Złotym Gronem stały się najbardziej prężnymi ośrodkami eksperymentów plastycznych, urbanistycznych, czy też związanych z teorią i krytyką sztuki. Złote Grono, jak również spotkania w Osiekach i Elblągu, przepracowywały swoje programy przez niemal dwie dekady. Propagandowy wymiar tych wydarzeń wyczuwalny jest przede wszystkim w języku, jakim posługiwano się pisząc o współpracy artystów z robotnikami z zakładu „Zamech” przy okazji biennale w Elblągu czy w oficjalnie sformułowanych celach przyświecających sympozjum we Wrocławiu. Jednocześnie, w realizacjach i ideach, jakie wówczas powstawały, można dostrzec wyraźny sprzeciw wobec instrumentalizacji sztuki. Najmocniej zostało to wyrażone przez trzech uczniów Kantora oraz Krzysztofa Niemczyka i Ankę Ptaszkowską podczas akcji *My nie śpimy* w Zielonej Górze.

## Bibliografia

- Bernays 2005 = Edward Bernays, *Propaganda*, Ig Publishing, New York 2005.
- Borowski 1983 = Włodzimierz Borowski, „Dialog”, w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, red. Danuta Dziedzic, Zbigniew Makarewicz, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalamur”, Wrocław 1983: 65–67; za: Nader (2009: 361).
- Chwiałkowska 2013 = Agnieszka Chwiałkowska, „Świat z metalu – czyli o Biennale Form Przestrzennych w Elblągu”, w: *ARTykuly. Magazyn Studentów Historii Sztuki KUL*, 7 (2013): 118–124, [http://www.kul.pl/files/1085/public/ARTykuly/2013/8.\\_ELBLAG.pdf](http://www.kul.pl/files/1085/public/ARTykuly/2013/8._ELBLAG.pdf) (data dostępu: 10 stycznia 2016).
- Corbey 1993 = Raymond Corbey, „Ethnographic Showcases, 1870–1930”, w: *Cultural Anthropology*, 8/3 (1993): 338–369.

<sup>47</sup> Nader (2005: 166).

- De Duve 2007 = Thierry de Duve, „The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in Global World”, w: *Third Text*, 21/6 (2007): 681–688.
- Denisiuk 2007 = Jarosław Denisiuk, „Otwarta galeria form przestrzennych”, w: *Otwarta galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, red. Jarosław Denisiuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2006: 5–15.
- Doğan 2011 = Evinç Doğan, „City as Spectacle: The Festivalization of Culture in Contemporary Istanbul”, in: *Young Minds Rethinking the Mediterranean*, Mensur Akgun, Lenka Petkova (eds.), Istanbul Kültür University, Istanbul 2011: 69–93.
- Enwezor 2010 = Okwui Enwezor, „The Politics of Spectacle: The Gwangju Biennale and the Asian Century”, *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, 15 (2010): 12–39.
- Goban-Klas 2000 = Tomasz Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, Kraków 2000.
- Gostomski 1994 = Zbigniew Gostomski. *Stan rzeczy*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994.
- Gotham 2011 = Kevin F. Gotham, „Resisting Urban Spectacle: The 1984 Louisiana World Exposition and the Contradictions of Mega Events”, *Urban Studies*, 48/1 (2011): 197–214.
- Gromadzka 2015 = Jolanta Gromadzka, „Symposium Plastyczne Wrocław '70”, w: *Dzikie Pola. Przewodnik po wystawie*, red. Dorota Monkiewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Współczesne Wrocław, Warszawa-Wrocław 2015: 101–111.
- Hardt, Negri 2005 = Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperium*, Wydawnictwo WA.B., Warszawa 2005.
- Historia Galerii EL b.d. = „Historia Galerii EL”, *galeria-el.pl*, [b.d.], <http://www.galeria-el.pl/historia-galerii-el.html> (data dostępu: 15 grudnia 2017).
- Kania, Kozłowski 2016 = Leszek Kania, Wojciech Kozłowski (red., we współpracy z Dawidem Radziszewskim i Karoliną Spiak), *Życie artystyczne Zielonej Góry w latach 1945–2016. Kalendarium*, BWA Zielona Góra, Muzeum Ziemi Lubuskiej 2016, [https://issuu.com/bwazg/docs/\\_\\_\\_ycie\\_artystyczne\\_zielonej\\_g\\_\\_\\_ry\\_w](https://issuu.com/bwazg/docs/___ycie_artystyczne_zielonej_g___ry_w) (data dostępu: 15 grudnia 2017).
- Kowalski 1994 = Grzegorz Kowalski, „Spojrzenie na lata 60.”, w: *Idee sztuki lat 60. Seminaria Orońskie*, t. 2, red. Jan Stanisław Wojciechowski, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1994.
- Kwiatkowski 2007 = Gerard Kwiatkowski, „Założenia ideowo-artystyczne I Biennale Form Przestrzennych”, w: *Otwarta galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, red. Jarosław Denisiuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2006: 233–236.
- León 2001 = Dermis P. León, „Havana, Biennial, Tourism: The Spectacle of Utopia”, *Art Journal*, (2001): 68–73.
- Leśniewska 2007 = Anna M. Leśniewska, „Puławy 1966”, *Exit*, (2007), <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=27&id=478> (data dostępu: 10 stycznia 2016).
- Ludwiński 2009 = Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. Jarosław Kozłowski, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA Wrocław, Poznań-Wrocław 2009.
- Monkiewicz 2015 = „Ziemie Odzyskane”, w: *Dzikie Pola. Przewodnik po wystawie*, red. Dorota Monkiewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Współczesne Wrocław, Warszawa-Wrocław 2015: 41–44.
- Monkiewicz, Serafinowicz 2015 = Dorota Monkiewicz, Sylwia Serafinowicz, „Wrocław otwarty”, w: *Dzikie Pola. Przewodnik po wystawie*, red. Dorota Monkiewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Współczesne Wrocław, Warszawa-Wrocław 2015: 141–154.
- Nader 2005 = Luiza Nader, „Symposium Wrocław '70: przestrzeń „niemożliwego”, *Dyskurs. Zeszyty naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu*, 3 (2005): 149–189.
- Nader 2009 = Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2009.
- Piotrowski 2011 = Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2011.
- Piwowska 2007 = Barbara Piwowska, „Ktoś i nikt. Przypadek Krzysztofa Niemczyka”, *Obieg*, (30 listopada 2007), <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/2056> (data dostępu: 15 grudnia 2017).
- Pratkanis, Aronson 2008 = Anthony Pratkanis, Elliot Aronson, *Wiek propagandy. Używanie i nadużywanie perswazji na co dzień*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Ptaszkowska 2014 = „Wywiad z Anką Ptaszkową”, w: *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona I Biennale Sztuki Nowej*, red. Piotr Słodkowski, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014.
- Schiller 2015 = Konrad Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2015.
- Serafinowicz 2015 = Sylwia Serafinowicz, „O wystawie *Sztuka pojęciowa* i plenerze w Osiekach”, w: *Dzikie Pola. Przewodnik po wystawie*, red. Dorota Monkiewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Współczesne Wrocław, 2015: 85–96.
- Sienkiewicz 2010 = Karol Sienkiewicz, „Henryk Stażewski 9 promieni światła na niebie”, *Culture.pl*, (25 stycznia 2011), <http://culture.pl/pl/dzielo/henryk-stazewski-9-promieni-swiatla-na-niebie> (data dostępu: 10 stycznia 2016).



- Sienkiewicz 2011 = Karol Sienkiewicz, „Nie ma, ale będzie”, *Dwutygodnik*, 65 (2011), <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2606-nie-ma-ale-bedzie.html> (data dostępu: 10 stycznia 2016).
- Sienkiewicz 2015 = Karol Sienkiewicz, „Metalowy spadek”, *Dwutygodnik*, 166 (2015), <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6085-metalowy-spadek.html> (data dostępu: 10 stycznia 2016).
- Słodkowski 2014 = *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Gro- na I Biennale Sztuki Nowej*, red. Piotr Słodkowski, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014.
- Słownik 2000 = *Słownik współczesnego języka polskiego*, t. 2, Wydawnictwo Wilga, Warszawa 2000.
- Słownik 2015 = *Słownik języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Staal 2014 = Jonas Staal, „Art Democratism. Propaganda”, *E-Flux*, 52 (2014), <http://www.e-flux.com/journal/art-democratism-propaganda> (data dostępu: 10 stycznia 2016).
- Taylor 1999 = Philip M. Taylor, *British Propaganda in the Twentieth Century: Selling Democracy*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.
- Thea 2009 = Carolee Thea, *On Curating. Interviews with Ten International Curators*, D.A.P., New York 2009.
- Warejko-Rowdo 2006 = Tomasz Warejko-Rowdo, „Zamieszkamy w mieście – obrazie...”, w: *Otwarta galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, red. Jarosław Denisiuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2006: 18–20.

## Summary

### Art as a propaganda tool? Arts biennials and symposia in the so-called Recovered Territories

Nowadays, biennials are one of the most significant means of endorsing and distributing art – one of the tools that democratises it, but also increasing commercialises it. In Poland, from the 1960's till the mid-1980's, annual meetings, the so called open-air, as well as symposia and biennials, established themselves both as a unique tool for fashioning the new Polish identity, and as the laboratories of the avant-garde, created in the realm of propagandistic oppression. Paradoxically, the authorities were eager to support conceptual art that, in their understanding, was to become a showcase of these “lands without history.”

Along with the Wrocław's Symposium in 1970, the Open-air in Osieki, Spatial Biennale in Elbląg, and the Symposium of the “Golden Grape” in Zielona Góra may be treated analogously with contemporary large exhibitions such as Documenta or the Venice Biennale, as a specific form of promotion and modernization of these lands, but also of the politicization of art.

Through the analysis of these open-air meetings and symposiums, I show both their innovativeness and their role in the process of shaping artistic life in Poland, as well as the significant influence they had on shaping the key artistic currents in the Polish art of this period. In the same way, I explore the political dimension of the contemporary “mega-exhibitions”, their role in establishing the artistic canons and in the marketing of art.