

Nationality *is* Richness of Diversity

Tomasz Kipka



Unification *makes* Lack of Identity

Tomasz Kipka

— il. 1 T. Kipka, *Unification makes Lack of Identity*, 2007, druk, papier, 99,5 × 69,5. Fot. udostępniona dzięki uprzejmości artysty

Akcesja Polski do Unii Europejskiej w przedstawieniach narodowego dyskursu*

Anna Myślińska

Muzeum Narodowe w Kielcach

Akcesja Polski do Unii Europejskiej spowodowała szerokie zainteresowanie artystów symboliką narodową, stosowaną na wszystkich poziomach twórczych. Część z przedstawień odnosiła się do sytuacji Polski przed akcesją, inne rejestrowały to historyczne wydarzenie, jeszcze inne komentowały przemiany polskiego społeczeństwa po wejściu do struktur europejskich. Ważnym okresem 2011 r. była prezydencja Rzeczypospolitej Polskiej w Radzie Unii Europejskiej, co wpłynęło na powstanie kolejnych przedstawień należących do dyskursu narodowego.

Język symboliczny polskiego społeczeństwa uległ w omawianym okresie wyraźnemu zawężeniu, a jednocześnie rozszerzyły się znaczenia, pojawiły się śmiałe, niespotykane do tej pory komentarze plastyczne. Przedstawienia oparte na symbolice narodowej zawsze pretendują do rangi wypowiedzi oficjalnej i obarczone są kontekstem politycznym.

Przedstawienia narodowego dyskursu

współczesne społeczeństwo [...] nie jest zbiorem obrazów, ale społecznym stosunkiem nawiązywanym za pośrednictwem obrazów¹.

Łacińskie „*discursus*” (od „*discurrere*”) oznacza prowadzenie szerokiej debaty, której wątki występują najczęściej w przestrzeni medialno-politycznej i na polu nauki. Dyskurs narodowy w plastyce, obec-



* Szerokie rozważania na temat współczesnego języka obrazowego, opartego na polskiej symbolice narodowej zob. w: A. Myślińska, *Polska współczesna ikonosfera narodowa*, Kielce 2016.

¹ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptazkowska, współpr. L. Brogowski, post. eadem, Gdańsk 1998, s. 12.



² Zob. P. Kucharska, *Symbole polskiego designu*, Warszawa 2014, s. 14–15 (Studio Bakalie, którego działalność zapoczątkowały E. Skrzypek i M. Małczyńska-Umeda), 64–65 (M. Gawin), 94–95 (J. Jaworski, M. Kryńska, G. Sławiński), 242–243 (A. Wolski).

³ A. Myślińska, *op. cit.*, s. 250.

⁴ Zob. T. Załuski, *Skuteczność przepracowana*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. *idem*, Łódź 2014, s. 26.

⁵ J. Baudrillard, *After the Orgy*, [w:] *idem*, *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena*, transl. J. Benedict, London – New York 1993, s. 8.

⁶ Zob. J. Habermas, *Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, przeł. A. M. Kaniowski, przekład przejr. M. J. Siemek, Warszawa 1999, s. 473.

⁷ Rottenberg. *Już trudno*. Z A. Rottenberg rozm. D. Jarecka, Warszawa 2013, s. 182.

ny zarówno w sztuce wysokiej, sztuce popularnej, komunikacji wizualnej i satyrze, odpowiada włączaniu się artystów i projektantów do debaty społecznej. W sztuce wysokiej odzwierciedlany jest dialog artysty prowadzony ze światem i jego własny światopogląd, w pozostałych dziedzinach akt twórczy może przebiegać w podobny sposób, lecz najczęściej odpowiada poglądom estetycznym i światopoglądowi zleceniodawcy. Najlepsze dzieła sztuki popularnej zdolne są poruszyć odbiorcę nie mniej od dzieł sztuki wysokiej. Znaki identyfikacyjne polskiego społeczeństwa pojawiają się również w polskim designie, znanym na całym świecie².

W Internecie dominują projekty amatorów, opracowane za pomocą popularnych urządzeń do kreowania obrazu oparte na zasobach obrazowych globalnego, wirtualnego forum. Wchodzą one w relacje z dziełami utytułowanych artystów, często po to, by je zdestabilizować znaczeniowo, mogą być również efektem dialogu prowadzonego z pracami innych amatorów. Kreacje tego typu nie są najwyższej jakości, ich treść może wynikać ze światopoglądu jednostki, grupy, albo ideologii zleceniodawcy. Trzeba jednak podkreślić, że wśród amatorów zdarzają się również samorodne talenty³.

Niektórzy z badaczy formułują teorię o politycznych implikacjach wszelkiej sztuki⁴, a nawet całego życia społecznego: „Polityka nie jest już dłużej ograniczona do sfery politycznej, lecz infekuje [infects] wszystkie inne sfery – ekonomię, naukę, sztukę, sport [...]”⁵.

Według społecznej teorii komunikacyjnej Jürgena Habermasa (ur. 1929), cenionego niemieckiego filozofa, socjologa i publicysty politycznego, dyskurs powinien przebiegać w wolnym dialogu, z uznaniem równości szans i z równym dostępem do możliwości ujawniania własnego stanowiska. Potykanie się w debacie i uzasadnianie argumentów winno mieć na celu przekazanie informacji, wymianę stanowisk i dążenie do osiągnięcia konsensusu⁶. „Sztuka to [...] przeniesienie werbalnego dyskursu na sztuki wizualne. Artysta dzieli się z nami swoją wyobraźnią, rozumieniem”⁷.

W sztuce wysokiej artyści posługują się najczęściej językiem metafory, proces twórczy przebiega powoli, a dzieła wystawiane są w muzeach i galeriach. W przestrzeni ekspozycji panuje odpowiednia atmosfera do refleksji i wymiany poglądów, zarówno pomiędzy samymi twórcami, jak i między nimi a odbiorcami. Dzieła sztuki wysokiej stanowią obecnie mniejszość w stosunku do pojawiających się masowo dzieł upowszechnianych drogami komunikacji medialnej.

Dyskurs w przypadku sztuki popularnej, komunikacji wizualnej i satyry przebiega, w większości przypadków, w odmienny sposób. Dzieła upowszechniane są różnego typu kanałami medialnymi i funkcjonują w oderwaniu od autora, który zostaje pozbawiony prawdziwej relacji z odbiorcą. Powoduje to jego osamotnienie i wyobcowanie – charakterystyczne dla ponowoczesności. Sztuka nastawiona na „natychmiastowość” ma wielką siłę oddziaływania w społeczeństwie, może utrzymywać delegowane reprezentacje, wzmacniać

treści przekazu, a nawet testować na odbiorcy wersje przyszłych wydarzeń⁸. Dyskurs w tym przypadku polega na wyrażaniu opinii w Internecie, najczęściej za pomocą krótkich komentarzy oraz lajków, nie zawsze odzwierciedlających prawdziwe dane⁹.

Na łamach tygodników opinii omawianie są najbardziej aktualne zjawiska społeczne, którym odpowiada zapis obrazowy okładki. Kreator sztuki popularnej, designer i satyryk przekształca fotografię lub inny istniejący zapis obrazowy w taki sposób, by ujawnić pożądaną treść ideologiczną i zająć właściwe stanowisko. Proces twórczy jest w tym przypadku pospieszny, zgodny z cyklem wydawniczym tytułu prasowego.

Artyści i projektanci posługują się najczęściej symboliką własnej grupy społecznej, włączając niekiedy tę charakterystyczną dla innej grupy społecznej oraz symbole uniwersalne. Ciekawym zjawiskiem jest używanie podobnych schematów obrazowych przez kilku projektantów, co można zaobserwować choćby przy przeglądaniu okładek (jedynek) na portalu Wirtualne Media. Podobieństwo schematów kompozycyjnych może wynikać z korzystania z zasobów tych samych agencji fotograficznych, ilustrowania podobnych problemów społecznych lub odwoływania się do wcześniejszych kompozycji, utrwalonych w pamięci społecznej.

Wszystkie dzieła z obszaru dyskursu narodowego odnoszą się jednak do tych samych problemów społecznych, a różnią się od siebie profilem ideologicznym, formą zapisu plastycznego oraz drogami dostępu do odbiorcy.

Przedstawienia ikonosfery narodowej oparte na znakach identyfikacyjnych polskiego społeczeństwa zawsze obarczone są kontekstem politycznym, bez względu na to, czy dotyczą polityki *sensu stricto*, czy też innych dziedzin życia społecznego:

Polityczne skutki sztuki są – niestety lub na szczęście – jej nieuniknionym elementem. Sztuka deklarująca się jako „polityczna” może przynieść, w efekcie, zwiększenie emancypacji albo zwiększenie opresji, dokładnie tak samo, jak sztuka, która rezygnuje z jakiegokolwiek politycznej afiliacji, a nawet ją otwarcie odrzuca¹⁰.

Aktualność przedstawień obrazowych jest niekiedy trudna do zaakceptowania, ponieważ biorą one udział w komentowaniu wydarzeń bieżących, które nadal pozostają elementem teraźniejszości i nie należą jeszcze do przeszłości¹¹.

Polskie uniwersum symboliczne

W historii Polski od końca XVIII w. można wskazać szereg wydarzeń o charakterze granicznym, do których należało uchwalenie Konstytucji 3 Maja (1791), rozbiory ziem polskich (1772, 1793, 1795), odzy-



⁸ Zob. A. Myślińska, *op. cit.*, s. 239.

⁹ Zob. R. Kim, E. Lis, *Pazerność na lajki*, „Newsweek” 2014, nr 28.

¹⁰ E. Majewska, *Czy istnieje sztuka apolityczna?*, [w:] *Skuteczność sztuki...*, s. 238.

¹¹ Zob. A. Myślińska, *op. cit.*, s. 11.



¹² **W. Anioł**, *Współczesny nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Podłoże, rodzaje napięć i reakcja instytucji regionalnych*, [w:] *Nacjonalizm. Konflikty narodowościowe w Europie środkowej i wschodniej*, red. **S. Helnarski**, Toruń 1994, s. 158–159.

¹³ 1 V 2004 Polska uzyskała prawną podstawę akcesji do Unii Europejskiej razem z dziewięcioma innymi państwami kandydującymi: Cyprzem, Czechami, Estonią, Litwą, Łotwą, Maltą, Słowacją, Słowenią i Węgrami.

¹⁴ Dz.U. nr 132, poz. 123: *Obwieszczenie Państwowej Komisji Wyborczej z dnia 23 lipca 2003 r. o skorygowanym wyniku ogólnokrajowego referendum w sprawie wyrażenia zgody na ratyfikację Traktatu dotyczącego przystąpienia Rzeczypospolitej Polskiej do Unii Europejskiej*, s. 8849. Referendum przeprowadzone zostało 7 i 8 VI 2003.

¹⁵ **A. Myślińska**, *Sztuka na ulicy. Polska ikonografia narodowa w zjednoczonej Europie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” t. 28 (2013), s. 240–241.

¹⁶ Wybrane publikacje na temat pamięci społecznej: *Collective Remembering*, ed. **D. Middleton**, **D. Edwards**, London 1990; **K. Hodgkin**, **S. Radstone**, *Memory, History, Nation: Contested Pasts*, New York 2005; **M. Kula**, *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapomnianiu i przewidywaniu*, Poznań 2004; **K. Erder**, **W. Spohn**, *Collective Memory and European Identity: The Effects of Integration and Enlargement*, Burlington 2005; **A. Szpociński**, *Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, [w:] *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, red. **idem**, Warszawa 2005; **K. Pomian**, *Historia. Nauka wobec pamięci*, przeł. H. Abramowicz, J. Pietrzak-Thebault, Lublin 2006; **R. Traba**, *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006; **P. T. Kwiatkowski**, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*, Warszawa 2008; **M. Rydygier**, **N. Żak**, *Pamięć. Rejestry i terytoria* [kat. wystawy], Kraków 2013; *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji i źródło konfliktów*, red. **A. Szpociński**, Warszawa 2009; **M. Keating**, *European Integration and the Nationalities Question*, „Politics and Society” 2004, nr 3; **P. Nora**, *Dziedzictwo*, przeł. T. Swoboda, „Przegląd Polityczny” 2010, nr 103/104; **M. Wodziński**, *Choroba krótkiej pamięci*, „Polityka” 2014, nr 17.

skanie niepodległości (1918), wybuch II wojny światowej (1939), stan wojenny w Polsce (1981–1983), odzyskanie wolności (1989) i akcesja Polski do Unii Europejskiej (2004). Na zachodzie Europy narody kształtowały swoją tożsamość w powiązaniu z budową silnych organizmów państwowych, a na ziemiach polskich pod zaborami – przez identyfikację definiowaną w kontekście struktury społecznej¹².

Akcesja Polski do Unii Europejskiej 1 V 2004 jest jednym z najważniejszych – dla polskiej racji stanu – wydarzeń współczesnych¹³. W referendum ogólnokrajowym przeprowadzonym w 2003 r. przystąpienie do Unii poparło 77,45% polskiego społeczeństwa¹⁴.

Dzisiejsze przedstawienia symboliczne zakorzenione są w wielowiekowej tradycji, do której już w późnym średniowieczu należały wizerunki heraldyczne i znaki ziemskie, a później – powstające od drugiej połowy XVI w. – graficzne zapisy majestatu Rzeczypospolitej i liczne obrazy alegoryczne epoki zaborów, odnoszące się do zniewolenia polskiego społeczeństwa. Trzeba podkreślić, że już w drugiej połowie XVIII w. rozpoczęła się w Europie dewaluacja przedstawień o tym charakterze, ale dla Polaków odgrywały one ważną rolę znacznie dłużej, ponieważ pozwalały jednoczyć podzielone granicami społeczeństwo, przekazywać tradycję patriotyczną między pokoleniami i wyczekiwać nadejścia wolności.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 r. symbolika narodowa pojawiała się w dziełach o charakterze propagandowym. Wykorzystywano ją m.in. do legitymizacji władzy, dekoracji gmachów publicznych, w walce stronnictw politycznych oraz w prezentacjach osiągnięć polskiej gospodarki i kultury na wystawach światowych w 1925, 1937 i 1939 roku. Rozwój sztuki nowoczesnej i odrzucenie wartości alegorii przez krytykę artystyczną nie powstrzymało powstawania kolejnych przedstawień, wyobrażanych przede wszystkim w motywach *Polonia Rediviva* i *Polonia Triumphans*. Znany, zakorzeniony w wielowiekowej tradycji język przedstawień pozwalał w łatwiejszy sposób osiągać wspólne cele.

Dla nowej władzy komunistycznej w Polsce po 1945 r. alegorie narodowe i dążenie do samostanowienia społecznego stały się niepożądane. W kompozycjach propagandowych – w służbie nowych idei – polska flaga i godło często pojawiały się w tym okresie obok flagi sowieckiej z sierpem i młotem. Tego typu symbolika występowała w dekoracjach oficjalnych, na plakatach, obrazach i w różnego typu emblematach.

Wizje Polski zniewolonej, cierpiącej, odrodziły się na nowo w pełnych smutku kompozycjach okresu stanu wojennego. Po odzyskaniu wolności w 1989 r. symbolika narodowa była też włączana – przez niektórych artystów sztuki krytycznej – do kompozycji odzwierciedlających zjawiska przemian społecznych z lat 90. XX wieku¹⁵.

W okresach zagrożeń, mobilizacji i przemian społecznych polskie uniwersum symboliczne wzmacniało narodową tożsamość¹⁶.

Państwa narodowe w Unii Europejskiej

W 1992 r. do *Traktatu o Unii Europejskiej* wprowadzona została norma poszanowania tożsamości narodowej państw członkowskich, a w preambule uwzględniono solidarność pomiędzy narodami, opartą na historii, kulturze i tradycji narodów. Pięć lat później na konferencji w Amsterdamie tożsamość narodową odrzucono jako zasadę integracji, a na jej miejsce wyznaczono nowe unijne wartości: wolność, demokracja, poszanowanie praw człowieka i praworządność. W ten sposób prawna ranga ochrony tożsamości społeczeństw została zdegradowana na rzecz tożsamości europejskiej, skupiającej działania na celach ponadpaństwowych i euroregionach¹⁷.

Świadomość i tożsamość społeczeństw Zachodu bazuje na wartościach uniwersalnych, ukierunkowanych pod względem otwartości „na zewnątrz”, przeciwie do skierowanego „do wewnątrz” i zbudowanego monolitycznie społeczeństwa polskiego, rozwijającego patriotyzm narodowy przed państwowym¹⁸, lokalny przed narodowym. Odmienna identyfikacja Polaków wynika ze skomplikowanej historii polskiej państwowości, wojen, rozbiorów ziem i zrywów powstańczych. *Imprinting* przeszłości przejawia się w nakazie poszanowania tradycji i niepodległości państwa¹⁹. Trzeba podkreślić, że:

Kultura, a nawet szerzej – tożsamość polska – ma charakter wybitnie dramatyczno-przedstawieniowy, czego dowodzi zarówno sposób istnienia wydarzeń historycznych, praktyka polityczna czy dominujące formy religijności, jak i znaczenie oraz odmienność rodzimych przedstawień²⁰.

Przemiany postmodernistycznej, zglobalizowanej kultury wywierają silny wpływ na zanikanie struktur państw narodowych. W ostatnich latach zjawisku temu próbują przeciwdziałać rządy państw Unii Europejskiej: Węgier i Polski, oraz niezrzeszonej Turcji, sformułowana jest teoria o trwającym nadal procesie modernizacji i możliwości powrotu do struktur państw narodowych. Niektórzy z polskich badaczy uważają, że świat pozostaje nadal w epoce nowoczesności, a przy konstruowaniu nowych teorii społecznych przedrostek „post-” dodawany jest zbyt pochopnie²¹. Procesu przemian ponowoczesnych nie da się jednak zatrzymać ani cofnąć – choć może nastąpić ich spowolnienie²². Co więcej:

Nie da się połączyć liberalnej modernizacji gospodarczej z utrwaleniem tradycjonalizmu obyczajowo-kulturowego. Tę pierwszą można bowiem zrealizować jedynie przy aktywnym udziale grup społecznych niepodzielających tego drugiego²³.

Globalizacja, masowa migracja ludności i występowanie na tym samym terenie różnych kultur zdają się wzmacniać integrację społeczeństw przy równoczesnym podkreślaniu różnic kulturowych. Co-



¹⁷ Zob. M. Muszyński, *Renesans nacjonalizmu. Wszystkim w Europie wolno być nacjonalistami, tylko nie Polakom*, „Wprost” 2007, nr 46, s. 34–35.

¹⁸ Zob. A. Sosnowski, *Tożsamość regionalna, narodowa, europejska – poziomy współczesnej identyfikacji społecznej Polaków. Spojrzenie socjologa*, Olsztyn 2008, s. 18, 20.

¹⁹ Proces identyfikacji jednostki z polskością, jak również stawianie się zakładnikiem narodowego systemu, przedstawia książka: J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011.

²⁰ D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 21.

²¹ M. Gawin, *Nowoczesność chyba jeszcze się nie skończyła*, rozmawia J. Gałkowski, <https://www.teologiapolityczna.pl/magdalena-gawin-nowoczesnosc-chyba-jeszcze-sie-nie-skonczyla> (data dostępu: 10 VII 2018).

²² Zob. Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, przeł. J. Łaszcz, Gdańsk 2007, s. 82–83.

²³ J. A. Majcherek, *Nie da się pożenić liberalizmu z tradycjonalizmem*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr z 11 VI, s. 8.



²⁴ M. Jeziński, *Dlaczego teatr jest polityczny*, [w:] *Sztuka i polityka. Teatr, kino*, red. M. Jeziński, B. Brodzińska-Mirowska, Ł. Wojtkowski, Toruń 2013, s. 16.

²⁵ A. Myślińska, *Polska współczesna...*, s. 255. Zob. J. E. Combs, *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, postł. A. Chałupnik, Warszawa 2011, s. 61-66; Z. Melosik, *(Re)konstrukcje podróżowania w kulturze instant: konteksty socjopedagogiczne*, [w:] *Tożsamość w społeczeństwie współczesnym: pop-kulturowe (re)interpretacje*, red. nauk. A. Gromkowska-Melosik, *idem*, Kraków 2012, s. 33-35.

raz częściej w przestrzeni publicznej polskich miast eksponowane są symbole państwowe, które używane są również we wszystkich obszarach ludzkiej aktywności. Działania tego typu wynikają nie tylko z przywiązania do własnego kraju, ale po części, jak można domniemywać, mają charakter obronny.

Wpływanie globalizacji na struktury państw narodowych, stosowanie standardów powodujących zanikanie różnorodności, ukazuje plakat Tomasza Kipki *Unification makes Lack of Identity* (2007) [il. 1]. Z jednej strony, Polacy należą do największych zwolenników Unii Europejskiej, ale z drugiej – podświadomie dążą do zachowania własnej odrębności, co zaznacza się m.in. w dużej ilości przedstawień zaliczanych do obszaru dyskursu narodowego.

Przedstawienia poprzedzające akcesję Polski do Unii Europejskiej

Akcesja naszego kraju do Unii Europejskiej przed 2004 r. zapowiadana była w kompozycjach sztuki wysokiej, a ów akt został uwieczniony w komentarzach plastycznych należących do sztuki popularnej i satyry. W wymienionych obszarach twórczych i w komunikacji wizualnej sztuki oraz designu w latach 90. XX w. odzwierciedlali przemiany społeczne w Polsce.

Szersze wykorzystanie polskiej symboliki narodowej w sztuce rozpoczęło się wkrótce po akcesji Polski do Unii. Użycie flagi lub godła w wypowiedzi plastycznej poszerzało jej geopolityczny i społeczny kontekst. Mógł on być kierowany do własnej grupy społecznej lub na zewnątrz.

Rytuały władzy są swoistym potwierdzeniem istnienia ciągłości majestatu władz, skuteczności samych rządzących i ich siły, wymagających jednocześnie od ludu deklaracji poparcia i utwierdzenia istniejącego porządku symbolicznego²⁴.

Szybka komunikacja medialna wymusiła na artystach redukcję języka plastycznego – miejsce dawnych alegorii narodowych zajęły godło, zarys granic Polski i biało-czerwona flaga państwowa. Rządziej stosowano szerszy repertuar symboliczny, uwzględniający np. skrzydła husarii i stylizacje w *Solidarycy*, wzorowane na legendarnym znaku „Solidarność” zaprojektowanym przez polskiego grafika i działacza opozycji w okresie PRL, Jerzego Janiszewskiego. Warto zaznaczyć, że:

syntetyczny język wypowiedzi plastycznej nie ogranicza artystów i nie przeszkadza im w tworzeniu sugestywnych i aktualnych komentarzy rzeczywistości, ukierunkowanych nieustannie na przyszłość, wynikających z nawyku i konieczności życia w natychmiastowości²⁵.

W 1998 r. zbliżanie się naszego kraju do Zachodu przedstawił Franciszek Starowieyski (1930–2009), grafik, malarz i scenograf – na obrazie *Raptus Poloniae. Divina Polonia rapta per Europa profana* [il. 2]. Dużych rozmiarów płótno (396 × 342) zostało zamówione do wystroju biura misji polskiej w Brukseli. Artysta nadał kompozycji charakter alegoryczny, sumaryczny i porównawczy, zestawiając wyobrażenie Polaków o kulturze Zachodu z polską tradycją przedstawieniową.

Starowieyski namalował obraz w technice olejnej (najczęściej pracował pastelą na kartonie lub w technice mieszanej na płótnie). Duża skala kompozycji świadczy o tym, że zamawiający chcieli powstania dzieła o ponadczasowym charakterze i traktowali zbliżającą się akcesję Polski do Unii Europejskiej jako ważne wydarzenie historyczne. Malarstwo Starowieyskiego przesycają zmysłowość, teatralny patos oraz refleksja nad przemijaniem i śmiercią. Tych właśnie środków użył artysta do przedstawienia Europy i Polski na omawianym obrazie. Ukazał nagą, hedonistyczną i pogańską Europę z potrójnymi, „owadziimi” skrzydłami u ramion, siedzącą na ruinach łacińskiego dziedzictwa²⁶, wyobrażonego przez figurę leżącego byka, z korpusem stylizowanym na metalową trumnę oraz fragment trzonu kolumny jońskiej. Europa przyciąga Świętą Polskę w krąg swego oddziaływania silnym i zdecydowanym gestem. W ciemnej, abstrakcyjnej przestrzeni tła umieszczony został prostopadłościan ze zszarzałymi barwami flagi Polski (1/3 czerwieni i 2/3 bieli), do którego odnosi się inskrypcja zapisana przez autora na dole płótna: „1 km sześcienny zawieszony / nad Janowcem. 1/3 kilometra sześciennego / to cała ludzkość: / 6 miliardów istnień. / DIVINA POLONIA”²⁷. Europa występuje tu jako postać pierwszoplanowa, a Boska Polska kroczy samotnie, poddana jej wpływowi.

Starowieyski nie stronił też na obrazie od efektów rysunkowych. Wyraźny, ciemny kontur obwodzi poszczególne formy falistą linią i wydobywa niemal płaskie, jaśniejsze obszary. Kompozycja namalowana została w stonowanych, ciemnych barwach: zgaszonych ugrach, szarości i czerni, z jaśniejszymi plamami bieli i rozmytej czerwieni. Można odnieść wrażenie, że artysta dążył do przedstawienia nierównych sił Europy i Polski, władających nimi żywiołów, by podkreślić bogatą historię Europy oraz drogę cierpienia i chrześcijańskie wartości własnego kraju.

Przygotowując się do namalowania obrazu do biura misji polskiej w Brukseli, Starowieyski wykonał najpierw szereg szkiców pastelą i kredką na papierze i kartonie²⁸, na różne sposoby mozolnie mierząc się z tematem. W szkicach tych stosował niekiedy asceetyczny rysunek lub gamę żywszych barw, zaważoną i bardziej rozbudowaną kompozycję. Na jednym z rysunków, zatytułowanym *Raptus Poloniae* (1998) [il. 3], Europa wyobrażona została jako kobieta o dwóch twarzach, a Polska wyprowadzana jest z otchłani do świata



²⁶ Zob. *Historia i Polonia. Katalog wystawy*, red. A. Myślińska, Muzeum Narodowe w Kielcach, 20 IX 2009 – 3 I 2010, Kielce 2009, kat. V/30, s. 320.

²⁷ Na trzonie kolumny Starowieyski umieścił swój inicjał oraz datę: „19 – 98”, ale w dodatkowym, oprawionym w ramkę opisie, prezentowanym niżej na ścianie, wpisał datę „1704”. Treść opisu różni się od inskrypcji na dole płótna: „Alegoria świeckiej / Europy i Świętej Polski; / świata tradycji antycznej / i świata rodzimej Świętości. / I jakby zmierzchu ich obu. / W głębi 1 km³ powieszony nad przypiływem / Wisły między Kazimierzem a Janowcem. / W samym sercu Polski. / 1/3 kilometra³ (300 milionów m³) to cała / ludzkość 6 milionów istnień / F Starowieyski 1704”.

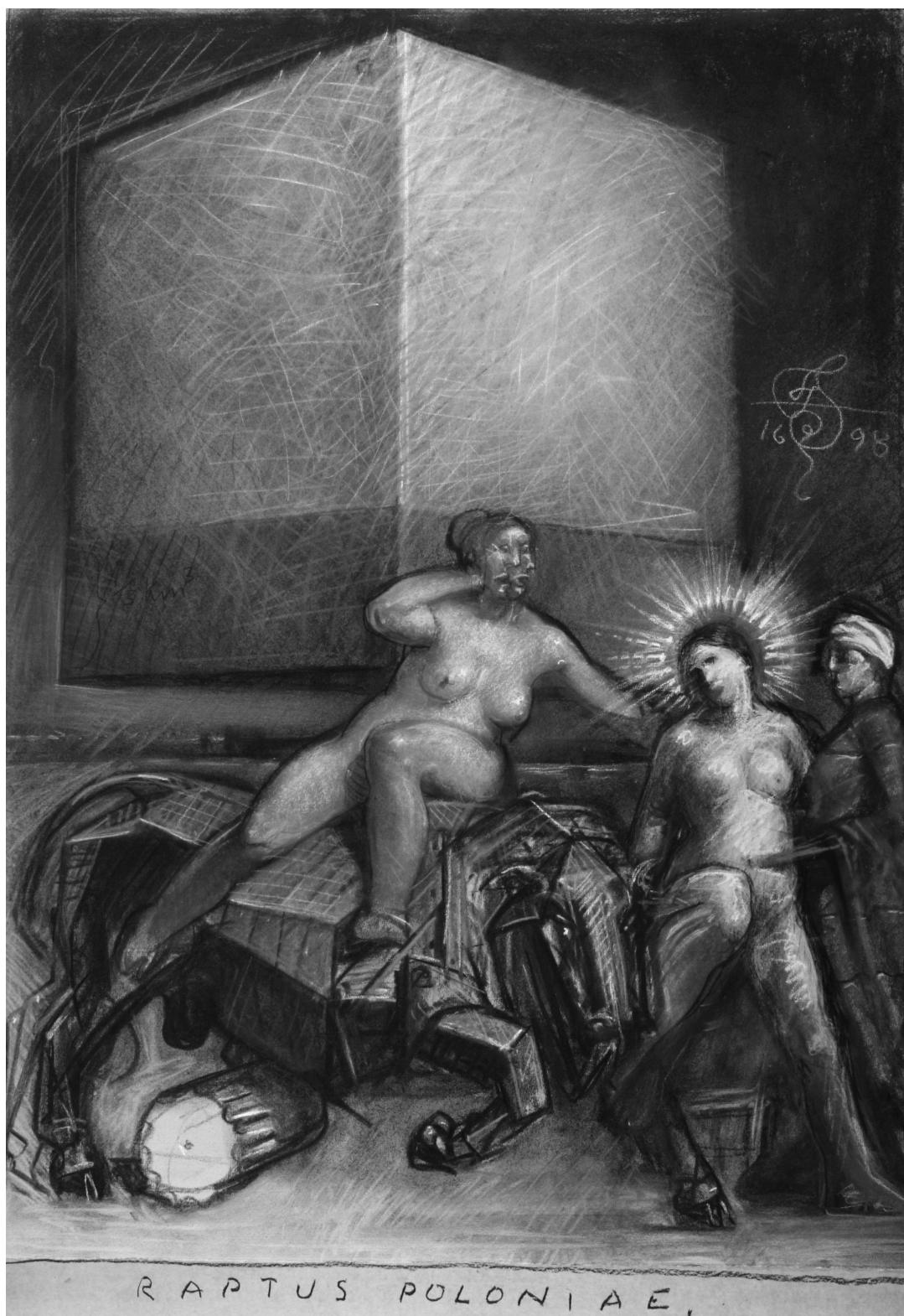
²⁸ Według informacji uzyskanych przeze mnie w 2000 r. bezpośrednio od F. Starowieyskiego powstało ok. 16 szkiców do obrazu *Raptus Poloniae. Divina Polonia rapta per Europa profana* (1998).

il. 2 F. Starowieyski, *Raptus Poloniae. Divina Polonia rapta per Europa profana*, 1998, ol. pł., 396 × 342, Ministerstwo Spraw Zagranicznych w Warszawie. Fot. udostępniona dzięki uprzejmości MSZ i rodziny artysty



żywych przez chroniącego ją patrona. Jego strój – czerwony płaszcz i biały zawój na głowie – przypomina barwy polskiej flagi państwowej. W tle występuje, podobnie jak na obrazie do biura misji polskiej, biało-czerwony prostopadłościan o zszarzałych barwach, jednakże bez dookreślających go napisów.

Na rok przed akcesją Polski do Unii Europejskiej powstał ukazujący odrodzenie Polski obraz Wojciecha Siudmaka *Polonia* (2003) [il. 4], oparty na polskiej i europejskiej tradycji przedstawieniowej. Siudmak jest znanym na świecie malarzem, grafikiem, rzeźbiarzem i ilustratorem polskiego pochodzenia, zamieszkałym od wielu lat we Francji. W swych dziełach ukazuje wizje fantastyczne, surrealistyczne lub utrzymane w stylistyce *science fiction*, a jego kompozycje czerpią treści ze światowego dziedzictwa kultury, dotyczą teraźniejszości i utrwalają niekiedy poetyckie wizje przyszłości. Na obrazie *Polonia* malarz w uniwersalnym języku symboli przedstawił proces przekształcania materii i wyłanianie się z chaosu nowego, wolnego świata, budowanego na zrębach heroicznej przeszłości, dramacie śmierci i cudzie odrodzenia. Postać Polonii grającej na skrzypcach (symbol harmonii i szczęścia), wsparty na mieczu geniusz w rzymskim w hełmie na głowie i odradzająca się z bezkształtnej materii



il. 3 F. Starowieyski, *Raptus Poloniae*, szkic, 1998, pastel, papier, 100 × 70, własność prywatna.
Fot. udostępniona dzięki uprzejmości właściciela

il. 4 W. Siudmak, *Polonia*, 2003, ol., pł., 92 × 73. Fot. za: A. Myślińska, *Polska współczesna ikonosfera narodowa*, Kielce 2016, il. 5, s. 281



²⁹ Zob. Siudmak. „Fantastyczne światy” 2003/2004, Warszawa 2003 (okładka).

³⁰ W. Siudmak, *Polonia*, „Newsweek” 2003, nr 51/52 (okładka).

postać uformowane zostały w dynamiczny trójkąt i osadzone w abstrakcyjnej, świetlistej przestrzeni. Geniusz uosabia polskie zrywy powstańcze, ale jego naga sylwetka przypomina raczej atletycznych bohaterów zasiedlających obrazy Jacques’a-Louisa Davida. Przy głowie *Polonii* znajdują się muszle z wyciekającą wodą (symbol Zwiastowania i Zmartwychwstania Pańskiego), które przywodzą na myśl lata niewoli i ofiarę złożoną w walce o Zmartwychwstanie Polski. W refleksji nad historią i przyszłością artysta zrezygnował z symboli i barw narodowych, stworzył surrealistyczną wizję²⁹. Akcesję Polski do Unii Europejskiej utożsamiał z nadejściem epoki wolności, a w celu dodania całości powagi przyobлекł scenę w antyczny kostium. Warto wspomnieć, że w roku powstania płótna było ono umieszczone na okładce świątecznego numeru „Newsweeka”, który zapowiadał podpisanie aktu przyjęcia Polski do struktur Unii³⁰.

Obrazy Starowieyskiego i Siudmaka namalowane zostały w typie

klasycznej alegorii, ale poruszają odmienne aspekty losów polskiego społeczeństwa. Starowieyski ukazał nierówną pozycję państw starej Europy i wstępującej w ich krąg „Świętej Polski”, Siudmak w symboliczny sposób odniósł się do polskiej i europejskiej tradycji irredencyjnej, utożsamiając odrodzenie Polski z jej wejściem do struktur wspólnoty.

W 2011 r. obraz Starowieyskiego powrócił do Polski w związku z przeprowadzką Stałego Przedstawicielstwa Rzeczypospolitej Polskiej przy Unii Europejskiej w Brukseli do nowej siedziby. Obecnie eksponowany jest w holu Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie. Po 20 latach od namalowania jego treść nabrała walorów historycznych i należy już do przeszłości³¹. Polska jest członkiem Unii Europejskiej, a nie kandydatem do jej struktur. W przypadku obrazu Starowieyskiego możemy znów mówić o szybkiej utracie aktualności, która dotyczy komentarzy plastycznych do wydarzeń współczesnych, występujących najczęściej w sztuce popularnej, komunikacji wizualnej i satyrze. Płótno Siudmaka zachowało większą autonomię, co charakteryzuje uniwersalne wizje symboliczne.

Budowanie nowego porządku społecznego w Polsce po 1989 r. przebiegało pod znakiem reform społeczno-politycznych³², odzwierciedlanych przez artystów sztuki krytycznej. Do tego kręgu dzieł należy np. praca fotograficzna Katarzyny Kozyry *Krzysztof Czerwiński* (1996), oparta na motywach narodowej ikonosfery i religii chrześcijańskiej, poruszająca problematykę inności, odrzucenia, zagubienia w świecie i nieprzystawania do standardów społecznej poprawności. Heroizowana symetryczna kompozycja trzech postaci, umieszczona na tle bieli i czerwieni flagi państwowej, budzi skojarzenie z ukrzyżowaniem Chrystusa, przy czym Krzysztof Czerwiński – mężczyzna z bliźniami i śladami odmrożeń – występuje tu w podwójnej roli: na miejscu Zbawiciela i na miejscu łotrów.

Kozyra związana była z pracownią prof. Grzegorza Kowalskiego na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, czyli z tzw. Kowalnią. Omawiana praca *Krzysztof Czerwiński* pokazana została po raz pierwszy na wystawie „Ja i AIDS” w kinie „Stolica”, ale wystawa ta nie spotkała się z przychylnym odbiorem i czynna była tylko jeden dzień³³. Kompozycję artystki automatycznie skojarzono z jej pracą dyplomową *Piramida zwierząt* (1993), która również wzbudziła kontrowersje społeczne.

Przedstawienia akcesji Polski do Unii Europejskiej

Akcesja Polski do Unii Europejskiej wywarła silny wpływ na artystów i zmieniła sposób wypowiedzania się przez nich na temat ich własnego kraju. Już wcześniej znali oni nieskrępowany język sztuki Zachodu, pojawiający w przedstawieniach o charakterze społecznym już od końca XVIII wieku. Możliwość upowszechniania własnych



³¹ W 2016 r. w nowym gmachu Stałego Przedstawicielstwa Rzeczypospolitej Polskiej przy Unii Europejskiej w Brukseli zorganizowana została wystawa prac F. Starowieyskiego, na której znalazło się również kilka szkiców do słynnego obrazu *Divina Polonia* z 1998 roku.

³² Zob. N. Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 1991, t. 2: *Od roku 1795*, s. 811-813; M. Gędek, *Oligarchia polska, czyli Historia Polski 1989-2006*, Lublin 2008; A. Dudek, *Historia polityczna Polski 1989-2012*, Kraków 2013.

³³ Zob. *Casting. Katarzyna Kozyra* [kat. wystawy], Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki 2010/2011, red. M. Sitkowska, H. Wróblewska, Warszawa 2010, s. 93. Kuratorem wystawy *Ja i AIDS* w kinie „Stolica” był A. Zmijewski.



³⁴ Zob. P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 36–38.

³⁵ Zob. Z. Melosik, *op. cit.*, s. 45.

³⁶ K. Jurecki, *Łódź Kaliska*, <http://culture.pl/pl/tworca/lodz-kaliska> (data dostępu: 30 IV 2014).

³⁷ „New Pop” 2004, nr 1, s. 22.

opinii w języku obrazowym i prowadzenia dialogu z innymi społeczeństwami pozwoliła w tym okresie na swobodne, często bezkompromisowe formułowanie owych wypowiedzi. Trzeba podkreślić, że dialog między bliższymi i dalszymi sąsiadami nie przebiega w sposób bezpośredni, ale odbywa się przez odniesienie do Zachodu – odgrywającego rolę centrum³⁴.

Silną tendencją we współczesnej kulturze jest amerykańizacja, a jak twierdzi część badaczy, „cocacalizacja”, „mcdonaldyzacja” czy „losangelizacja” świata³⁵, odzwierciedlana w komentarzach obrazowych na temat współczesnych wydarzeń społeczno-politycznych. Obraz przoduje przed słowem, które często tylko uściśla jego treść; nadal jest najsilniejszym i najszybciej odbieranym przekazem, który osiąga – za pomocą Internetu – zasięg globalny. Sztuka popularna to dzisiaj najczęściej sztuka technologiczna, zakorzeniona w całej tradycji plastycznej XX w., lecz rozwijająca się w pełni od lat 80., wraz z technologiami elektroniczno-komputerowymi.

Narodowa ikonosfera jest jednym z tematów twórczych podejmowanych przez grupę artystyczną Łódź Kaliska oraz przez znanego rysownika Andrzeja Mleczkę, którzy w sarkastyczny i krytyczny sposób odnoszą się do skostniałej tradycji wyrażania polskości i niwelują granice dzielące społeczne *sacrum* od *profanum*. To ich ironiczne i bezkompromisowe przedstawienia z 2004 r. symbolizują przemianę świadomości polskich artystów, jaka dokonała się wraz z akcesją Polski do Unii Europejskiej. Sztuka popularna i satyra stały się obszarami dokumentującymi ważne wydarzenie historyczne. W tamtym czasie były w Polsce nowością, ale współcześnie są szeroko stosowane.

Powstała w 1979 r. neoawangardowa grupa Łódź Kaliska (Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik oraz Makary – Andrzej Wielogórski) znana jest z posługiwania się nagością, z prześmiewczych interpretacji sztuki dawnej, z działań fotomedialnych, happeningów i performance'ów. W pierwszym półroczu 2004 r. głośnym echem odbiła się sesja fotograficzna Łodzi Kaliskiej dla miesięcznika „Playboy”, która przez środowiska prawicowe odebrana została jako „lżenie godła Polski”³⁶. Grupa podjęła realizację projektu fotograficznego *Orlica (Polonia)*, do którego zaangażowała wyłonioną w castingu 16-letnią modelkę. Jej naga postać w koronie na głowie, ze skrzydłami u ramion i dłońmi uniesionymi w geście zwycięstwa, ustawiona została na skrzynkach Coca-Coli. Jak deklarował Kwietniewski, poprzez to działanie artyści chcieli „uczłowieczyć” polskie godło:

orzęł nasz powinien być nagi jak warszawska Syrenka, buzię mieć jak ona – z profilu, oraz diadem *en face*. A skrzydła mu damy nie od fikającej nogami strusicy z Moulin Rouge, ale z naszej rodzimej złotówki. Polacy! W przyrodzie orzeł to też jest orlica przede wszystkim i poza wszelką dyskusją [...]”³⁷.

MĘSKI PUNKT WIDZENIA

NR03(136) MARZEC 2004

NR INDEKSU 96905

PLAYBOY

13
filmów
dla bardzo dorosłych

Sztuka prowokacji

Łódź Kaliska

Dakar i Rainforest Challenge

**Ekstremalne
Rajdy**

Pictorial:

**Playmates
z Ameryki**

Wywiad: **Gene Gutowski**

**Playboy
ze Lwowa**

**POLSKIE
Nowe
GODŁO?**

Goło, ale w koronie

Porno!
Od skandalu do mody

Profil: **Ron Jeremy**
**Długa historia
długiego penisa**

20 pytań:
Kiefer Sutherland

Historia spermą pisana

**Seks na
krakowskim
Kazimierzu**

cena 9,95 zł (w tym 7% VAT)



il. 5 Łódź Kaliska (M. Janiak, A. Kwietniewski, A. Rzepecki, A. Świetlik), Orlica, 2004, „Playboy” 2004, nr 3, druk, papier, 27,5 × 21. Skan okładki



³⁸ *Polonia* (2004), w: „New Pop” 2004, nr 1, Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 24–25, il.

³⁹ *Nowe godło Polski? Goło, ale w koronie*, „Playboy” 2004, nr 3, il.; „New Pop” 2004, nr 1, s. 26–27, il.

⁴⁰ **Łódź Kaliska**, *Orlica*, „Playboy” 2004, nr 3 (okładka); Łódź Kaliska, „New Pop” 2004, nr 1, s. 23, il.

⁴¹ **M. Janion**, *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 290–291.

⁴² Ochroną objęte są nie tylko symbole identyfikacji wizualnej państwa i społeczeństwa, ale również sposób śpiewania hymnu państwowego, o czym przekonała się wokalistka E. Górniak. Jej artystyczne i zbyt dowolne wykonanie *Mazurka Dąbrowskiego* podczas Mundialu w Korei Południowej w 2002 r. spotkało się z falą krytyki. Zob. *Edyta Górniak: Jeśli źle zaśpiewałam, to przepraszam*, <https://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-edyta-gorniak-jesli-ze-zaspiewalam-to-przepraszam,nld,1610272> (data dostępu: 10 X 2018).

⁴³ **A. Myślińska**, *Polska współczesna...*, s. 256, 262.

⁴⁴ *Polka. Medium, cień, wyobrażenie* [kat. wystawy], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 13 V – 31 VII 2005, pomysł, oprac. A. Zawadowska, M. Rudaś-Grodzka, kier. nauk. M. Janion, Warszawa 2005, s. 34, il. „*Polka. Medium, cień, wyobrażenie*”, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/polka-medium-cien-wyobrazenie> (data dostępu: 25 VIII 2005). Wystawa została przygotowana przez Fundację Odnawiania Znaczeń we współpracy z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie i z Instytutem Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Autorką koncepcji wystawy była prof. M. Janion.

Swoją pracą grupa zakpiła z mitu świętej i nienaruszalnej *Polonii*, potraktowali też ciało kobiece jak towar – równie popularny jak kultowa butelka Coca-Coli³⁸.

Orlica uznana została za dzieło obrazoburcze, które spotkało się z potępieniem społecznym. Łódź Kaliska odpowiedziała na to stworzeniem kolejnej *Orlicy*, tym razem odwróconej – z dezaprobatą – tyłem do widzów, czym wywołała jeszcze większe kontrowersje³⁹. Zaprojektowała również okładkę z *Orlicą* dla pisma „Playboy” (2004) [il. 5], w tym samym numerze miesięcznika opublikowane zostały również zdjęcia wszystkich dziewcząt biorących udział w projekcie⁴⁰. Według Marii Janion w pracy *Orlica* artyści ulegli seksistowskim fantazmom, traktując je jako uniwersalne i ponadczasowe⁴¹.

Łódź Kaliska posługuje się nagością w różnego typu pracach fotograficznych, dlatego stworzenie nagiej *Orlicy* – *Polonii* wydawało się artystom naturalnym kierunkiem działania. Na rok przed akcesją naszego kraju do Unii Europejskiej sztuka polska ulegała poza tym szerszym wpływom krytycznych przedstawień społecznych, jakie powstawały w kulturze Zachodu już od końca XVIII wieku. W polskiej sztuce ich nie było, ponieważ Polacy, podzieleni przez zaborców i walczący o niepodległość w powstaniach zbrojnych, ukazywali Ojczyznę jako coś świętego i nienaruszalnego. Łódź Kaliska nie wzięła zapewne pod uwagę faktu, że niektóre symbole polskiej ikonosfery, w tym godło i flaga Polski, objęte są szczególnym nadzorem społecznym⁴². Największe emocje wzbudzał fakt połączenia oficjalnego wizerunku godła z fotografią konkretnej, żyjącej osoby, do tego nagiej i wyłonionej w oficjalnym castingu, co wskazywało na komercyjny, a nie artystyczny charakter przedsięwzięcia.

Poza sesją fotograficzną *Orlica* i okładką dla „Playboya” twórcy nie podejmowali nowych prób przekształcania godła Polski z udziałem kobiecego aktu. Trzeba jednak podkreślić, że w komentarzach plastycznych publikowanych na okładkach czasopism, jakie towarzyszą wydarzeniom społecznym w kraju i na świecie, godło pojawia się przekształcane na różne sposoby: poddane antropomorfizacji, rozcięte, przekształcone, spychane w przepaść, płonące i rozbite na kawałki⁴³.

Jednym z komentarzy do portretu kulturowego Polki, odmiennym w przekazie od przedmiotowego widzenia kobiecego ciała w *Orlicy* Łodzi Kaliskiej, była w tym czasie rzeźba Anny Baumgart *Bombownicza* (2004). Artystka poruszyła w niej temat trudnej sytuacji samotnych kobiet decydujących się na urodzenie dziecka. W 2005 r. praca Baumgart pokazana została na wystawie „*Polka. Medium, cień, wyobrażenie*” w Centrum Sztuki Nowoczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Ekspozycja ta poddawała krytycznej refleksji symbole i stereotypy związane z kobietą i kobiecością, występujące w dyskursie literackim, społecznym i publicystycznym oraz w sferze artystycznej⁴⁴. *Bombownicza* – silikonowy odlew z ciała ciężarnej modelki, ubrana w czerwoną spódniczkę i ustawiona na

czerwono-białym tle – to współczesna Polonia, wcielenie pogańskiej bogini, odrzuconej i napiętnowanej przez społeczeństwo, zdeterminowanej i kroczącej trudną drogą⁴⁵. Nie ofiara jednak, ale „wojowniczką”⁴⁶, występującą w obronie własnej godności i przeciw odium społecznemu.

Baumgart jest artystką wizualną, przedstawicielką sztuki krytycznej i feministycznej. Tworzy rzeźby, instalacje, performansy, wideo i fotografie, w których porusza tematy ograniczania jednostki ludzkiej przez wzorce zachowań, modele wyrażania własnej płciowości oraz różnego typu relacje społeczne. Dziś *Bombowniczka* ciągle koresponduje z postrzeganiem trudnej sytuacji kobiety w świecie i bierze udział w wielu wystawach.

Jak już wspomniano, medium masowo „zasiedlonym” przez symbole polskiej ikonosfery narodowej są okładki czasopism, głównie tygodników, które oddziałują na odbiorców na kilka sposobów: trafiają bezpośrednio do ręki czytelnika, eksponowane są w punktach sprzedaży, dostępne na nośnikach elektronicznych i wystawiane przez wydawców w galeriach internetowych. Obraz, budujący porozumienie z odbiorcą, powstaje w kilkuetapowym procesie. Najpierw z agencji fotograficznej lub z innego zasobu obrazowego wybierana jest fotografia, która nie jest postrzegana jako obraz autonomiczny, lecz jako dokumentacja poszczególnych przypadków⁴⁷. W procesie twórczym poddaje się ją przekształceniom, łączy z innymi kalkami form, dookreśla napisami, destabilizuje – wszystko po to, by wyłonić właściwy przekaz znaczeń. Nie mówimy tu o aliansie przymusowym dla twórców, lecz o wyborze. Nie mamy też na myśli działania polegającego na automatycznym: „Kopiuż – wklej”, bo wykreowanie pożądanego artystycznie i ideologicznie obrazu wymaga współdziałania, wrażliwości, wyczucia, a co najistotniejsze – talentu. Obraz jest nadal najszybciej i najsilniej odbieranym przekazem, dlatego to w nim artyści muszą zawrzeć najważniejszą treść.

Trzeba podkreślić, że twórcy okładek chętnie dokonują recyklingu imaginarium już istniejącego, obarczonego niekiedy własnym znaczeniem. Retrospekcja i reinterpretacja form nie ma tutaj nic wspólnego z postawą zachowawczą czy z naśladownictwem, ale wynika ze standardów komunikacyjnych kultury popularnej i nowych kategorii atrakcyjności, gdzie najistotniejsze jest bycie widzianym i akceptowanym. Komunikacja medialna wymusza na twórcach redukcję języka plastycznego, dlatego w celu uzyskania większej czytelności przekazu formułują oni często obrazy jednoprzestrzenne, stosując rysunek konturowy i barwy podstawowe⁴⁸.

Poprawna interpretacja dzieła wizualnego zależy od trzech zmiennych: kodu wykorzystanego przez artystę, podpisu uzupełniającego oraz kontekstu kulturowego, wynikającego z połączenia obrazu i tekstu⁴⁹. Odbiór przekazu plastycznego warunkowany jest przy tym w dużej mierze przez wiedzę i światopogląd odbiorcy oraz przez to, z jaką częstotliwością spotyka się on z podobnymi przedstawie-



⁴⁵ Zob. Anna Baumgart, <http://culture.pl/pl/tworca/anna-baumgart> (data dostępu: 20 VIII 2014).

⁴⁶ Wypowiedź E. Gorządek; za: M. Janion, *op. cit.*, s. 291.

⁴⁷ Zob. M. Michałowska, *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 415.

⁴⁸ A. Myślińska, *Polska współczesna...*, s. 251–266.

⁴⁹ Zob. E. H. Gombrich, *Obraz wizualny*, przeł. A. Morawińska, [w:] *idem, Symbolle i symbolika*, wyb., wstęp M. Głowiński, Warszawa 1991, s. 319.



⁵⁰ A. Lato, *Ikoniczność we współczesnym, zglobalizowanym świecie – formą komunikacji czy manipulacji?*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2008, nr 3, s. 29.

⁵¹ A. Mleczeko, *1 maja 2004. Polska wraca do Europy*, „Polityka” 2004, nr 18, il. na okładce; zob. też *Historia i Polonia...*, kat. V/35, s. 325, il.

⁵² A. Krzemiński, *Radość*, „Polityka” 2004, nr 18, s. 4.

niami. Decydujący wpływ na język artystyczny i komunikat niesiony przez okładkę ma jednakże treść czasopisma i profil ideologiczny wydawcy. Przypomnijmy przy tym, że „W procesie komunikacji skutkiem przekazu jest poinformowanie odbiorcy, a w manipulacji przyjęcie przez odbiorcę oczekiwanej postawy lub zachowania”⁵⁰.

Na rysunku *1 maja 2004. Polska wraca do Europy*⁵¹ Mleczeko przedstawił wejście Polski do Unii Europejskiej w formie szarży rodaków na Zachód [il. 6]. Na jego czele kroczy naga, pozbawiona odwiecznego *sacrum* Polonia z biało-czerwonym sztandarem w dłoniach, silna jak francuska Marianna. Tuż za nią podąża kler (z misją chrystianizacji Europy), urzędnicy (żądni lukratywnych unijnych stanowisk) oraz szereg innych postaci, m.in. ułani z szabłami w dłoniach i żołnierze z czasów II wojny światowej. Mleczeko chciał podkreślić, że Polacy wchodzą do struktur europejskich z całym bagażem swojej bolesnej historii, uprzedzeń, braku tolerancji, z poczuciem wybraństwa i górowania nad innymi narodami. Szarży przygląda się – z przerażeniem – Bóg Ojciec, narysowany wśród obłoków.

W podsumowaniu aktu akcesji Adam Krzemiński napisał w tym samym numerze „Polityki”, że wejście Polski do Unii Europejskiej stało się urzeczywistnieniem tęsknot i aspiracji kilku generacji Polaków:

Przez ostatnich dwieście, trzysta lat Polska tylko geograficznie leżała w środku Europy, kilka razy – jak pięknie powiedział Norman Davies – była nawet jej sercem. Jednak, słaba gospodarczo i zacofana cywilizacyjnie, w rzeczywistości znajdowała się na peryferiach Europy politycznej⁵².

Mleczeko jest uznanym rysownikiem satyrycznym i ilustratorem, dodatkowo zajmuje się malarstwem, grafiką reklamową, plakatem i scenografią. Na początku drogi twórczej publikował rysunki w „Szpilkach”, obecnie stale współpracuje z tygodnikiem „Polityka”, prowadzi również autorskie salony w Krakowie i Warszawie. Jest jednym z najbardziej opiniotwórczych rysowników, których prace oddają klimat kulturowy wydarzeń społecznych. W swoich rysunkach i plakatach Mleczeko często wykorzystuje polskie symbole narodowe, głównie polską flagę i godło, którymi wzmacnia przekaz i rangę swoich wypowiedzi.

Jednym z najbardziej utytułowanych na świecie polskich artystów młodego pokolenia jest Piotr Uklański (ur. 1968), absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i studiów fotograficznych w Cooper Union School for Advancement of Science and Art w Nowym Jorku. Zajmuje się fotografią, instalacjami, wideo i performancem. Od 1991 r. mieszka i pracuje w Nowym Jorku i Warszawie, poza USA wystawia głównie w Europie. Warto przywołać tutaj kilka prac artysty powstałych po akcesji Polski do Unii Europejskiej, takich jak *Flaga (Polonia)* (2005), *Orzeł Stacha* (2005), *Solidarność* (2007) i cykl *Powstanie Warszawskie 44* (2008).

PIĘĆSETKA POLITYKI: 500 NAJWIĘKSZYCH POLSKICH FIRM
INTERESY SŁUŻB SPECJALNYCH

A₁ L₂ F₄ A₁ B₃ E₁ T₁ CZĘŚĆ 2

M₂ A₁ F₁ I₁ I₁

TYGODNIK
Nr 18 (2450)
1 maja 2004
(May 1, 2004)
cena 4 zł
(w tym 7% VAT)
Nr indeksu
369195

www.polityka.com.pl

POLITYKA

1 maja 2004



POLSKA WRACA DO EUROPY

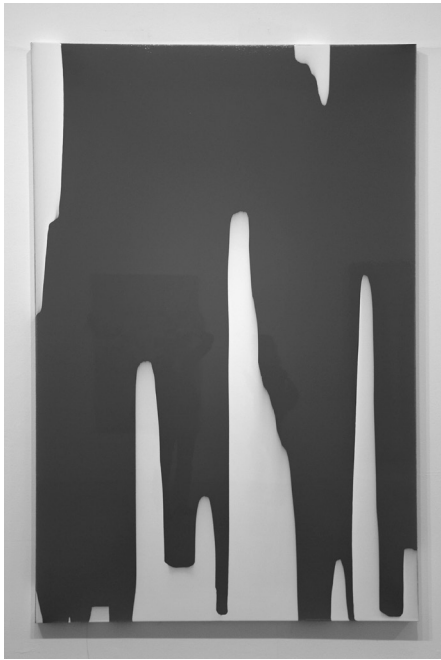
Z czego się **cieszyć**
Czego się **bać**
O co **martwić**
Na co mieć **nadzieję**

USA 2,75 USD; KANADA 3,75 CAD; WIELKA BRYTANIA 2,5 GBP; SZWECJA 30 SEK; CZECHY 40 CZK; KRAJE STREFY EURO 2,50 EURO



1-8

ISSN 0032-3500
ISSN 9 770032 350046



il. 7 P. Ukiński, *Bez tytułu (Powstanie Warszawskie 1944 Pruszków)*, 2008, żywica epoksydowa na płótnie; zdjęcie z wystawy „Piotr Ukiński. Czterdzieści i cztery”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012. Fot. M. Krzyżanek. Za: A. Myślińska, *Polska współczesna ikonosfera narodowa*, Kielce 2016, s. 282, il. 6



⁵³ M. Wasilewski, *Piotr Ukiński i sztuka zawłaszczania*, „Czas Kultury” 2014, nr 2, s. 36.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 36, 42.

⁵⁵ Zob. K. Borkowska, *Biało-czerwona Ukińskiego na Manhattanie*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/re-cenzje/4216> (data dostępu: 27 XI 2018); G. Brown, J. Petruczenko, S. z Warty Szukalski, *Piotr Ukiński, Biało-Czerwona* [kat. wystawy], Gagosian Gallery, Nowy Jork, 27 III – 17 V 2008.

⁵⁶ E. Gorządek, *Piotr Ukiński*, <http://culture.pl/pl/tworca/piotr-uklanski> (data dostępu: 10 VII 2011). Realizacja historycznego logo była drugim tego typu działaniem Ukińskiego, po Biennale w São Paulo w 2004 r., gdzie przedstawił on monumentalną fotografię z podobizną głowy Jana Pawła II, utworzoną z kilku tysięcy ciał żołnierzy brazylijskich sfotografowanych z lotu ptaka. W 2008 r. wspomniana fotografia została zaprezentowana na rusztowaniu przy skrzyżowaniu ulic Marszałkowskiej i Święto-

Ukiński traktuje sztukę narodową bardzo poważnie, na różne sposoby bada aktualność i nośność języka symboli, ale jego działania nie zawsze są właściwie odczytane. W ocenie krytyka Marka Wasilewskiego twórca ten stosuje „zapożyczenia, zawłaszczenia, cytaty i powtórzenia, które zdają się całkowicie negować wartość oryginalności i nowości w sztuce”⁵³. Opinia ta wskazuje na niezrozumienie intencji artysty, który w procesie kreacji sprawdza stare i generuje nowe sensory oraz nowe produkty z tego, co już zaistniało, by ostatecznie umieścić je w kontekście komercyjnego rynku sztuki⁵⁴. Polem swojego działania obejmuje polskie symbole narodowe, tworzy czyisto formalne zapisy, celowo transformuje i destabilizuje znaczenie polityczne, formalne i symboliczne, by w ten sposób na nowo ustalić ich wartość.

Praca zatytułowana *Flaga (Polonia)* – o formie wyolbrzymionego, biało-czerwonego ideogramu polskiej flagi państwowej – została po raz pierwszy zaprezentowana w 2005 r. na wystawie indywidualnej artysty w Galerie Perrotin w Paryżu. Realizacja niematerialnego znaku, tożsamego z płaszczyzną obrazu, budziła skojarzenia z malarskimi reprezentacjami flagi autorstwa Jaspersa Johnsa, ale również z flagą Leszka Przyjemskiego zatytułowaną *Mój ulubiony krajobraz* (1971)⁵⁵. W 2005 r. Ukiński stworzył także 4-metrową rzeźbę słowiańskiego orła – *Bez tytułu (Orzeł Stacha)*, urealnijając – na podstawie rysunków – formę zaprojektowaną przez Stanisława Szukalskiego. W 2007 r. zrealizował zaś – na nabrzeżu Stoczni Gdańskiej – dyptyk fotograficzny z logo „Solidarność”, ustawiony z 3 tys. polskich żołnierzy ubranych w białe i czerwone bluzy. W ten sposób podjął próbę sprawdzenia, co jeszcze kryje się w pustym, jego zdaniem, i wypranym ze znaczenia znaku⁵⁶. W pierwszej części dyptyku zarejestrował kompletny logotyp, w drugiej – jego dekonstrukcję, przy zachowaniu biało-czerwonej flagi w zwieńczeniu.

Wymienione prace Ukińskiego zostały zaprezentowane w 2008 r. na wystawie „Biało-Czerwona” w Gagosian Gallery w Nowym Jorku – razem z cyklem dużych płócien *Powstanie Warszawskie '44* (2008), opatrzone nazwami dzielnic walczącej Warszawy. Płótna, parafrazujące walkę powstańczą przypominały odwróconą flagę Polski ze spływającymi na biel falami czerwieni. Na tle owych płócien pokazana została instalacja Ukińskiego *Pięść* (2005) z metalowego szkieletu – znak identyfikujący Polskę, wystawiony w tym samym czasie w Gagosian Gallery i na 5. Biennale w Berlinie⁵⁷. Realizacja niematerialnego znaku, analogicznie jak w przypadku flagi *Polonia*, obudziła skojarzenia z malarskimi reprezentacjami flagi Johnsa i flagą Przyjemskiego⁵⁸. W charakterystyce dzieł Ukińskiego napisano:

Monumentalne i skromne, zbiorowe i indywidualne, głębokie i banalne, teatralne i naturalne, prace na wystawie „Biało-Czerwona” uczestniczą w projekcie kreowania przez Ukińskiego niestabilnych politycznie, formalnie i symbolicznie znaczeń sztuki⁵⁹.



il. 8 J. Janiszewski, Logo polskiej prezydencji w Komisji Rady Unii Europejskiej.
Fot. za: A. Myślińska, *Polska współczesna ikonosfera narodowa*, 2016, s. 328, il. 52

Cykl obrazów *Powstanie Warszawskie '44, Pięść* i rzeźba *Bez tytułu (Orzeł Stacha)* pokazane zostały w Polsce na przekrojowej, zaprojektowanej w całości przez artystę, wystawie *Piotr Ukłański. Czterdzieści i cztery* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki na przełomie 2012 i 2013 roku. W komentarzu do biało-czerwonego cyklu obrazów *Powstanie Warszawskie '44* Dorota Jarecka napisała:

Czerwone krople spływają tu po białej powierzchni płótna jak krew, ofiarniczo, ale jednocześnie zmysłowo. To prawdziwe ucieleśnienie polskiej flagi, jej czerwono-biała erotyzacja⁶⁰.

Do cyklu należały również inne prace, np. *Bez tytułu (Powstanie Warszawskie 1944, Pruszków)* (2008) [il. 7].

Polska prezydencja w Radzie Unii Europejskiej

Prezydencja Polski w Radzie Unii Europejskiej rozpoczęła się 1 VII 2011 i trwała do 31 I 2012. W tym czasie prowadzone były m.in. negocjacje w sprawie budżetu Unii na lata 2014–2020, rozmowy z państwami przed akcesją i stowarzyszeniem z Unią, omawiano kwestie partnerstwa wschodniego oraz ochrony zdrowia. Polska, nie należąc do strefy euro, nie mogła proponować tematów związanych ze zmianami strukturalnymi Unii⁶¹. W okresie sprawowania prezydencji nasz kraj chciał promować w Europie polską kulturę, dlatego podjął się organizacji kilku wystaw, takich jak „Złote czasy Rzeczypospolitej” w Madrycie⁶² (zamiennie z wystawą „Skarby korony hiszpańskiej” w Krakowie) oraz berlińska ekspozycja „Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”, ważna dla lepszego zrozumienia dziedzictwa europejskiego⁶³.

krzyskiej w Warszawie, zapowiadając powstanie w tym miejscu Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Ekspozycja zbiegła się ze śmiercią papieża, a praca zamieniła się w patriotyczny ołtarz, przy którym warszawiacy składali kwiaty i palili znicze.

⁵⁷ Zob. A. Theis, *Kurcgalopkiem po ikonach*, <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/bku/ber/hin/pl18407258.htm> (data dostępu: 20 VIII 2012).

⁵⁸ Zob. K. Borkowska, *op. cit.*; *Piotr Ukłański Biało-Czerwona...*

⁵⁹ *Piotr Ukłański w Gagosian Gallery w Nowym Jorku*, <http://www.polishartworld.com/news/id/186.html> (data dostępu: 20 VIII 2012).

⁶⁰ D. Jarecka, *Ukłański w Zachęcie. Bitwa pod Orłem*, http://wyborcza.pl/1,75475,13037257,Ukanski_w_Zachecie...Bitwa_pod_orlem.html#ixzz3Tjh97C8R (dostęp 10 III 2016).

⁶¹ Zob. J. J. Węc, *Bilans polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej*, „Przeгляд Zachodni” 2012, nr 2.

⁶² „Złote czasy Rzeczypospolitej”, kurator: B. Biedrońska-Słota, organizatorzy: Patrimonio Nacional de Espana, Muzeum Narodowe w Krakowie, Palacio Real Madrid, 3 VI – 4 IX 2011.

⁶³ „Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”, Berlin, Martin-Gropius-Bau, 21 IX 2011 – 9 I 2012, kurator: A. Rottenberg; *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* [kat. wystawy], red. M. Omilanowska, współpr. T. Torbus, Berlin-Warszawa 2011.



galeria plakatów ams / m. edycja konkursu: promocja Polski: podczas prezydencji w UE / Magdalena Wosik / nagroda główna

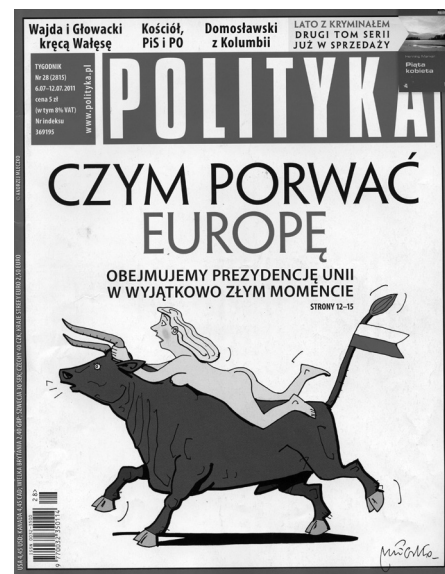
il. 9 M. Wosik, *Dzisiaj Polska*, plakat promujący polską prezydencję, 2011, druk, papier, 99 × 67.
Fot. udostępniona dzięki uprzejmości Galerii Plakatu AMS w Warszawie

W związku z objęciem przez Polskę prezydencji w Radzie Unii Europejskiej (1 VII – 30 XII 2011) powstała spora grupa dzieł dyskursu narodowego. Należały do nich projekty związane ze znakiem i promocją wizerunkową prezydencji, a także prace przygotowane na konkurs na jej plakat promocyjny. Wszystkie one lokalizować trzeba w obszarze sztuki popularnej i komunikacji wizualnej.

Logo polskiej prezydencji zaprojektował Janiszewski, wspomniany już twórca legendarnego znaku Solidarność z 1989 roku. Składa się ono z sześciu kolorowych, dynamicznie pochyłonych strzałek, polskiej flagi oraz napisu „PL2011.eu” [il. 8]. Grafikę przeżyca pozytywna energia, gdyż Polska przedstawiona została tu na czele Europy. W 2011 r. nasz kraj rzeczywiście był stawiany za wzór innym społeczeństwom, postrzegany jako lider w dziedzinie finansów i przemian w Europie.

W XI edycji konkursu Galerii Plakatu AMS w Warszawie wybierano najlepszy na plakat poświęcony tematowi „Dzisiaj Polska! – promocja Polski podczas prezydencji w Unii Europejskiej”. Zwyciężyła praca Magdaleny Wosik – absolwentki wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, graficzki i ilustratorki – z postacią zabawnego siłacza w kostiumie gimnastycznym, którego purpurowy biceps przypominał zarys granic Polski [il. 9]. Przedstawienie pełnego energii mocarza znów odnosiło się do sukcesu ekonomicznego naszego kraju, który łagodnie przeszedł kryzys ekonomiczny w 2008 r. i nazywany był „zieloną wyspą” Europy. Plakat emanował optymizmem i ukazywał siłę sprawczą Polski przewodzącej Radzie Unii Europejskiej. Jego formy nawiązywały dyskretnie do najlepszych lat polskiej szkoły plakatu z przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Jury wyróżniło również prace kilku innych twórców: Agaty Kulczyk, Filipa Tofila, Jacka Staniszewskiego, Moniki Prus i Pawła Piotrowskiego, którzy odwołali się do motywów polskiej i światowej ikonosfery: zarysu granic Polski, biało-czerwonej flagi państwowej, flagi Unii Europejskiej, motywów polskiej kultury ludowej, drapieżnego koguta czy postaci Supermana⁶⁴. Polska prezentowana była na plakatach jako silna i dynamiczna w strukturach Unii Europejskiej.

Objęcie przez Polskę zaszczytnej funkcji prezydenta Rady Unii Europejskiej Mleczko przedstawił na okładce „Polityki” (2011, nr 28) jako porwanie mitycznej Europy [il. 10]. Naga kobieta unoszona jest na grzbiecie galopującego byka z biało-czerwonym proporcem na ogonie⁶⁵. Prostym i na poły satyrycznym rysunkiem artysta zawłaszczył mit o porwaniu Europy – który znany jest z wielu przedstawień antycznych, greckich i rzymskich, a także z dzieł sztuki europejskiej od XVI do XVIII w., wykonanych np. przez Tycjana (1562), Veronesego (1580), Rembrandta (1632) i François Bouchera (1732–1734), oraz późniejszych. Mleczko odniósł się w odmienny sposób do tradycji przedstawieniowej i wykorzystał mit w celu zilustrowania sytuacji współczesnej.



il. 10 A. Mleczko, *Porwanie Europy*, „Polityka” 2011, nr 28, druk, papier, 27,5 × 21. Skan okładki



⁶⁴ Zob. *Dzisiaj Polska! – wyniki konkursu*, <http://www.2plus3d.pl/artykuly/dzisiaj-polska-wyniki-konkursu> (data dostępu: 10 IX 2018).

⁶⁵ A. Mleczko, *Czym porwać Europę*, „Polityka” 2011, nr 28 (okładka).



⁶⁶ Zob. J. Baczyński, *Czy porwiemy Euro-
pę*, „Polityka” 2011, nr 28, s. 12.

⁶⁷ M. Dowgielewicz, *Polska prezy-
dencja w Radzie UE – podsumowanie*,
[https://paryz.msz.gov.pl/pl/aktualnosci/
prezydencja_podsumowanie_dowgie-
lewicz?printMode=true](https://paryz.msz.gov.pl/pl/aktualnosci/prezydencja_podsumowanie_dowgielewicz?printMode=true) (data dostępu:
10 VIII 2018).

⁶⁸ J. Tomczuk, *Gniew Krasnalsów*, „News-
week” 2014, nr 19, s. 52 (wypowiedź
prof. P. Piotrowskiego).

⁶⁹ O. Świącicka, „Krytyka Polityczna robi
z Polski k..”. *The Krasnals w ostrym ma-
nifeście atakują środowisko artystyczne*,
<http://natemat.pl/24717,krytyka-polityczna-robi-z-polski-k-the-krasnals-w-ostrym-manifestie-atakuja-srodowisko-artystyczne> (data dostępu:
30 XI 2012).

⁷⁰ The Krasnals, *Polska Prezydencja
w Unii Europejskiej 2011 / Nie mogą ci
wiele dać*, 2011, [http://www.eleworator.
org/o-eleworatorze/kolekcja-eleworatora/
p002](http://www.eleworator.org/o-eleworatorze/kolekcja-eleworatora/p002) (data dostępu: 10 III 2018).

W artykule korespondującym z okładką wspomnianego numeru tygodnika Jerzy Baczyński napisał, że w ósmym roku od wstąpienia do Unii Europejskiej Polska obejmuje pierwszą prezydencję, ale kolejna przypadnie nam za kilkanaście lat, jeśli w ogóle, ponieważ nie wiadomo, jaki będzie przyszły kształt Unii. Prezydencja stała się ważnym sprawdzianem dla Polski, która musiała sprostać organizacji setek uroczystych i roboczych spotkań unijnych gremiów⁶⁶. W podsumowaniu polskiej prezydencji minister Mikołaj Dowgielewicz zaznaczył, że nasi reprezentanci uczynili wszystko, co było możliwe, w walce z kryzysem w strefie euro i o przywrócenie szybszego wzrostu gospodarczego w Unii, a także w procesie rozszerzania strefy Schengen⁶⁷.

Wizja silnej i dynamicznie rozwijającej się Polski nie przemawiała jednak do artystów grupy The Krasnals, która w pracy *Polska prezydencja w Unii Europejskiej. Nie mogą ci wiele dać* (2011) w krytyczny sposób wypowiedziała się na temat możliwości działania naszego kraju i rangi jego przewodnictwa we wspólnocie.

Grupa The Krasnals powstała w 2008 roku. Jej członkowie pozostają anonimowi, a jej działania opierają się na prowokacji, stanowią reakcję na aktualną sytuację społeczno-polityczną oraz kondycję współczesnej sztuki. „Z prawicą łączy ich niechęć do lewicowego mainstreamu, przywiązanie do tradycji i gniew na *status quo*”⁶⁸. The Krasnals poddają krytyce również aktywność współczesnych kuratorów wystaw muzealnych oraz funkcjonowanie rynku sztuki. Działają pod hasłem: „Kochajmy Polskę, nie dajmy się manipulować”⁶⁹. Prace grupy pojawiają się niekiedy w przestrzeni medialnej z częstotliwością prasy codziennej.

Krytyczna i obrazoburcza kompozycja *Polska prezydencja w Unii Europejskiej. Nie mogą ci wiele dać* [il. 11] przedstawiała korpus świński z uciętą głową, pomalowany w biało-czerwone barwy, zgodnie ze wzorem polskiej flagi państwowej. W opinii Grupy The Krasnals Rzeczpospolita nie odgrywała roli lidera, lecz co najwyżej źródła surowców (żywności) dla Europy, a jej rola polityczna we wspólnocie była sztucznie nagłaśniana. Tytuł kompozycji The Krasnals nawiązywał do refrenu piosenki zespołu Perfect *Niewiele ci mogę dać* z 1981 roku. Omawiane przedstawienie zostało również wykorzystane w bojkocie i akcji *Comon Task / Powrót Jedi*, zorganizowanej w czasie Europejskiego Kongresu Kultury Polskiej we Wrocławiu (2011)⁷⁰.

Obraz przemian społecznych w Polsce po akcesji do Unii Europejskiej

W przedstawieniach narodowego dyskursu po akcesji Polski do Unii uwidaczniały się różnego rodzaju tendencje, pozytywne i negatywne, odzwierciedlające fenomeny społeczne, które wykształciły się wskutek przynależności do krajów zrzeszonych. Do pozytywnych

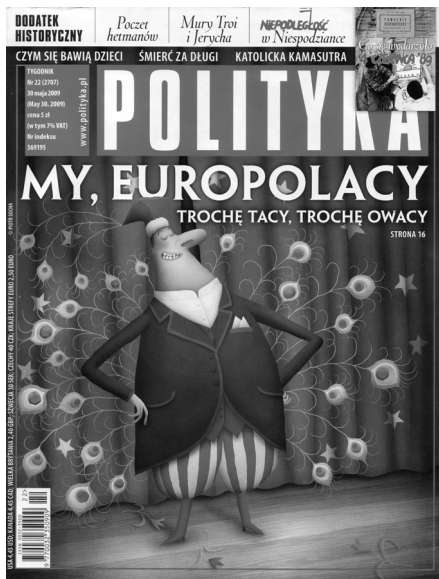


zjawisk należały m.in. poczucie dumy z bycia „Europolakiem”, dobra ocena polskiej gospodarki w Europie i na świecie, a także rozszerzenie sfery wolności osobistej polskich obywateli. Do negatywnych – sceptycyzm wobec struktur Unii, emigracja zarobkowa Polaków na Zachód, a także sztuczne budowanie zewnętrznego wizerunku naszego kraju.

W związku z wyborami do Parlamentu Europejskiego 2009 r. Piotr Socha – grafik, projektant i ilustrator – wykonał okładkę dla „Polityki” *My Europolacy* [il. 12]. Przedstawił na niej dumnego Polaka w stroju krakowskim, z nałożoną na wierzch granatowa marynarka i aureolą z pawich piór. Z jednej strony, odniósł się w ten sposób do dumy rodaków z bycia obywatelami Europy, ale z drugiej – podkreślił silne przywiązanie do własnej tradycji i eurosceptycyzm.

Socha specjalizuje się w budowaniu nastroju swoich przedstawień poprzez kreowanie nieco naiwnych, „plastelinowych” postaci oraz przedmiotów symbolicznych. Odnosi się również do funkcjonowania dawnych stereotypów we współczesnym wyrażaniu polskości. W artykule powiązany z tą okładką Adam Szostkiewicz napisał o sceptycznym podejściu polskich środowisk prawniczych do Unii

il. 11 *The Krasnals, Polska prezydencja w Unii Europejskiej. Nie mogę ci wiele dać*, 2011. Fot. za: A. Myślińska, *Polska współczesna ikonosfera narodowa*, 2016, s. 285, il. 9



il. 12 P. Socha, *My Europolacy*, „Polityka” 2009, nr 22, druk, papier, 27,5 × 21. Skan okładki

oraz o niefrasobliwym przekonaniu, że dana jest ona rodakom raz na zawsze⁷¹.

Sukces ekonomiczny i postrzeganie Polski jako lidera Europy ilustruje okładka „Polityki” *Polska jest super* (2010) [il. 13]. Szybująca Super-Polska, podobna do amerykańskiej Superwoman i Supergirl, odzwierciedla w tym przypadku sukces polityczny naszego kraju, szczególnie w stosunkach z Rosją, i postrzeganie polskiego społeczeństwa jako silnego gracza. Użycie w tym przedstawieniu barw podstawowych oraz bieli i czerni zwiększa czytelność przekazu plastycznego.

W artykule Wawrzyńca Smoczyńskiego zamieszczonym w omawianym numerze „Polityki” czytamy, że Polska awansowała do państw wyższej rangi. Autor przytacza opinię z „The Economist”, w którym napisano, że Warszawa stawia realizm nad romantyzmem, że Polska „nigdy nie była bezpieczniejsza, bogatsza i bardziej poważana w świecie” i „po raz pierwszy od kilku dekad jest graczem, nie placem zabaw europejskiej dyplomacji”⁷².

Zewnętrzna ocena dokonań Rzeczypospolitej nie była jednak zbieżna z odczuciami polskiego społeczeństwa, rozczarowanego zbyt powolnym wzrostem poziomu życia w kraju⁷³.

Pracą poświęconą zewnętrznemu, sztucznie budowanemu wizerunkowi Polski była okładka „Polityki” *Polska na pokaz* [il. 14], powstała przed Mistrzostwami Europy 2012 roku. Stanowiły one symboliczne zwieńczenie polskiej transformacji, dlatego chciano, aby w tym okresie postrzegano nasz kraj jak najlepiej. Z Polską mieli się wtedy przecież zapoznać goście z całej Europy oraz miliard telewidzów na świecie. Współpraca z Ukrainą przy organizacji dużej imprezy sportowej budziła obawy, o to, czy w takim układzie uda się utrzymać dotychczasową dobrą opinię „nowego, ale sympatycznego i zaradnego sąsiada”, jaką miała już Polska w Europie⁷⁴.

W 2009 r. zewnętrzny wizerunek Polski i polskiej kultury stał się również tematem rozważań naukowych Kongresu Kultury Polskiej. Podczas sesji plenarnej „Przestrzenie twórczości” Piotr Piotrowski przedstawił w swoim wystąpieniu różne strategie dla rodzimej kultury. Podkreślił, że strategia „naród sobie”, strategia nacjonalizująca, której formuła brzmi: „Polska dla Polaków”, odegrała bardzo istotną rolę w przeszłości, ale współcześnie już nie wystarcza. Przedstawił strategię wdrażaną w życie w tamtym czasie i odnoszącą pewne sukcesy, ale też niosącą niebezpieczeństwa – popularne (szczególnie po akcesji Polski do Unii) hasło: „Polska dla innych”, symbolizujące zorientowanie na tworzenie komercyjnego, oficjalnego obrazu, percypowanego jednak i ocenianego przez zewnętrznych odbiorców. Wskazał na potrzebę opracowania innej strategii, nazywanej strategią polskiej kultury „wśród innych” albo polskiej kultury „z innymi”, która nie tyle przedstawi naszą kulturę innym, ale zbuduje dla niej miejsce w bardzo skomplikowanych i wielowarstwowych relacjach⁷⁵.

⁷¹ A. Szostkiewicz, *Tak, ale nie*, „Polityka” 2009, nr 22.

⁷² W. Smoczyński, *Waga lekkopółśrednia*, „Polityka” 2010, nr 51.

⁷³ Zob. J. Sowa, *Inna Rzeczpospolita jest możliwa. Widma przeszłości, wizje przyszłości*, Warszawa 2015, s. 12–13.

⁷⁴ J. Winiecki, *Efekt żurku*, współpr. R. Cheda [et al.], „Polityka” 2012, nr 22.

⁷⁵ P. Piotrowski, wykład na sesji plenarnej „Przestrzenie twórczości” Kongresu Kultury Polskiej (2009), <http://www.obieg.pl/wydarzenie/14142> (data dostępu: 22 VIII 2018).



il. 13 Corbis, *Polska jest super*, „Polityka” 2010, nr 51, druk, papier, 27,5 × 21. Skan okładki



il. 14. Corbis, *Polska na pokaz*, „Polityka” 2012, nr 22, druk, papier, 27,5 × 21. Skan okładki

⁷⁶ Zob. E. Stasik, „Frankfurter Rundschau”: *Z Polski wyjechały dwa miliony ludzi*, <http://wiadomosci.onet.pl/swiat/frankfurter-rundschau-z-polski-wyjechaly-dwa-miliony-ludzi/qs12p> (data dostępu: 10 II 2014).

⁷⁷ Zob. *Zapowiada się emigracyjny rekord*, <https://wiadomosci.wp.pl/zapowiada-sie-emigracyjny-rekord-6027698480755329a> (data dostępu: 28 XI 2018).

⁷⁸ Zob. R. Gwiazdowski, *Dlaczego Polacy emigrują*, <https://www.forbes.pl/opinie/dlaczego-polacy-emigruja/zjv8lxn> (data dostępu: 15 IX 2018).

⁷⁹ M. Janicki, W. Władyka, *Ucieczka do przeszłości*, „Polityka” 2011, nr 51.

⁸⁰ A. Myślińska, *Polska współczesna...*, s. 257.

⁸¹ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 178-179.

⁸² A. Myślińska, *op. cit.*, s. 10.

⁸³ Zob. R. Drozdowski, *Obraza na obrazie. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, wyd. 2, rozszerz., Poznań 2009, s. 7.

⁸⁴ Pomimo zmiany kursu politycznego po wyborach parlamentarnych z 2015 r. poparcie dla obecności Polski w strukturach Unii Europejskiej jest nadal wysokie. W 2018 r. wynosiło ono aż 84%. Zob. *84 proc. Polaków popiera członkostwo w UE*, <http://forsal.pl/artykuly/1098116,84-proc-polakow-popiera-czlonkostwo-w-ue-sondaz.html> (data dostępu: 10 IX 2018).

Niewielki wzrost dobrobytu polskiego społeczeństwa, umowy „śmieciowe” i brak stabilizacji życiowej spowodowały masową emigrację zarobkową polskich obywateli. W ciągu ostatnich 10 lat do krajów Unii Europejskiej wyjechało z Polski ponad 2 mln ludzi⁷⁶, a kolejny milion deklarowało chęć opuszczenia kraju⁷⁷. Problem emigracji – „ubywania narodowej czerwieni” – grafik Tomasz Kipka przedstawił na plakacie *Emigracja* (2007) [il. 15] w postaci ulegających degradacji i przekształcanych ideogramów polskiej flagi. Ubywanie czerwieni odpowiada przenoszeniu się młodego pokolenia na Zachód – w poszukiwaniu nie tylko lepszych warunków życia, ale też wyższych standardów funkcjonowania państwa⁷⁸.

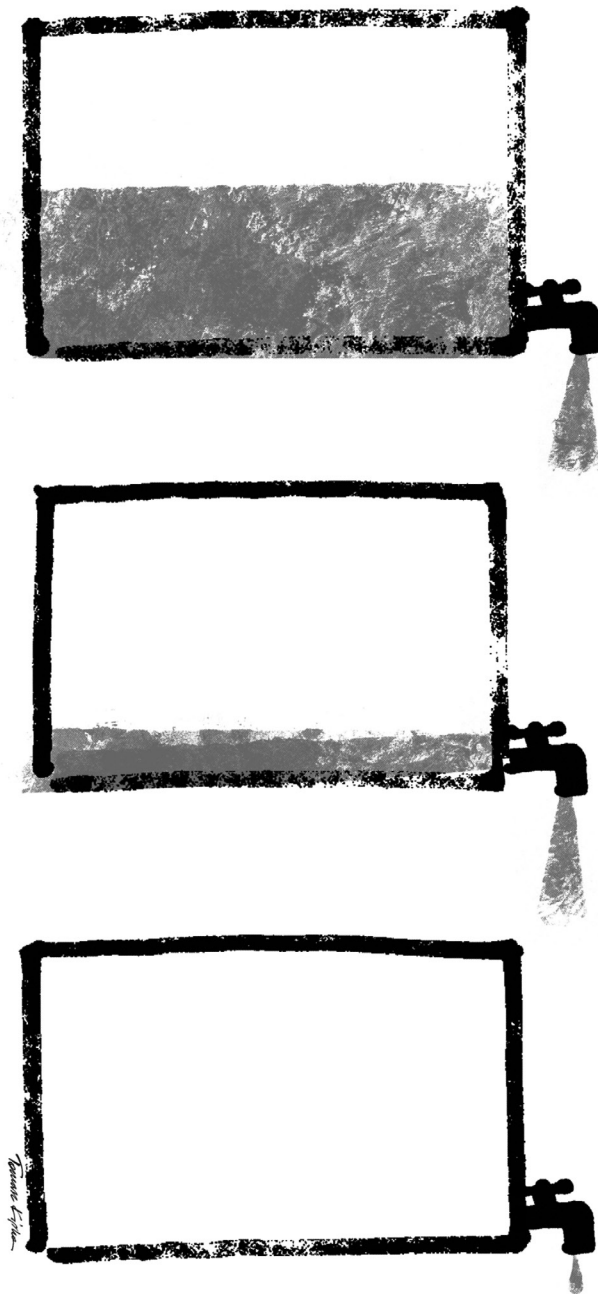
Obniżanie poziomu czerwieni w polskiej fladze może odnosić się również do standardów prawnych i norm narzuconych Polsce po przyjęciu członkostwa w Unii Europejskiej. Jak napisali Mariusz Janicki i Wiesław Władyka, prawica uważa wspólnotę za zagrożenie dla polskości, przynależność do tworu wobec Polski zewnętrznego, zagrażającego suwerenności kraju, czyli przynależność do sojuszu, który jest nam wrogi⁷⁹. Przekształcanie i destabilizacja oficjalnego wyglądu polskich symboli narodowych zwykle wiąże się z procesami zagrażającymi polskiemu społeczeństwu. W tym przypadku ilustruje lęki prawicy, uruchamiające narodowe fobie związane z Unią.

W kompozycjach plastycznych flaga Polski, podobnie do godła, poddawana jest opresji, np. rozdzielana na białe i czerwone pasmo, rozdzierana, poddawana zniszczeniu czy – jak po katastrofie lotniczej pod Smoleńskiem w 2010 r. – przedstawiana w żałobnych, biało-czarnych barwach⁸⁰.

Kilkanaście lat temu Zygmunt Bauman napisał, że „Sensem ponowoczesnej sztuki [...] jest otwarcie na oścież bram sztuce sensu”⁸¹, ale współcześnie jego głos pobrzmiwa mniej wyraziście. Po zmianie władzy politycznej w Polsce w 2015 r. zmienił się sposób postrzegania historii i współczesności. Heroiczne obrazy polskości wyznaczają na powrót azymuty poprawności społecznej. Tworzona jest żywa historia upamiętnień, mająca na celu powrót do źródła przeżywania polskości i scalenia narodowej wspólnoty⁸². Kulturowe uniwersum symboliczne coraz częściej uobecnianie jest pod postacią dzieł wizualnych⁸³, ma dużą siłę oddziaływania i wpływa na postawy ludzi. Obok polskich symboli narodowych w kompozycjach takich często umieszcza się flagę Unii Europejskiej, ale przedstawienia tego typu zawsze obarczone są różnymi kontekstami, niekiedy przeciwstawnymi – zgodnie z ideologią twórcy lub zlecniodawcy przedstawienia⁸⁴.

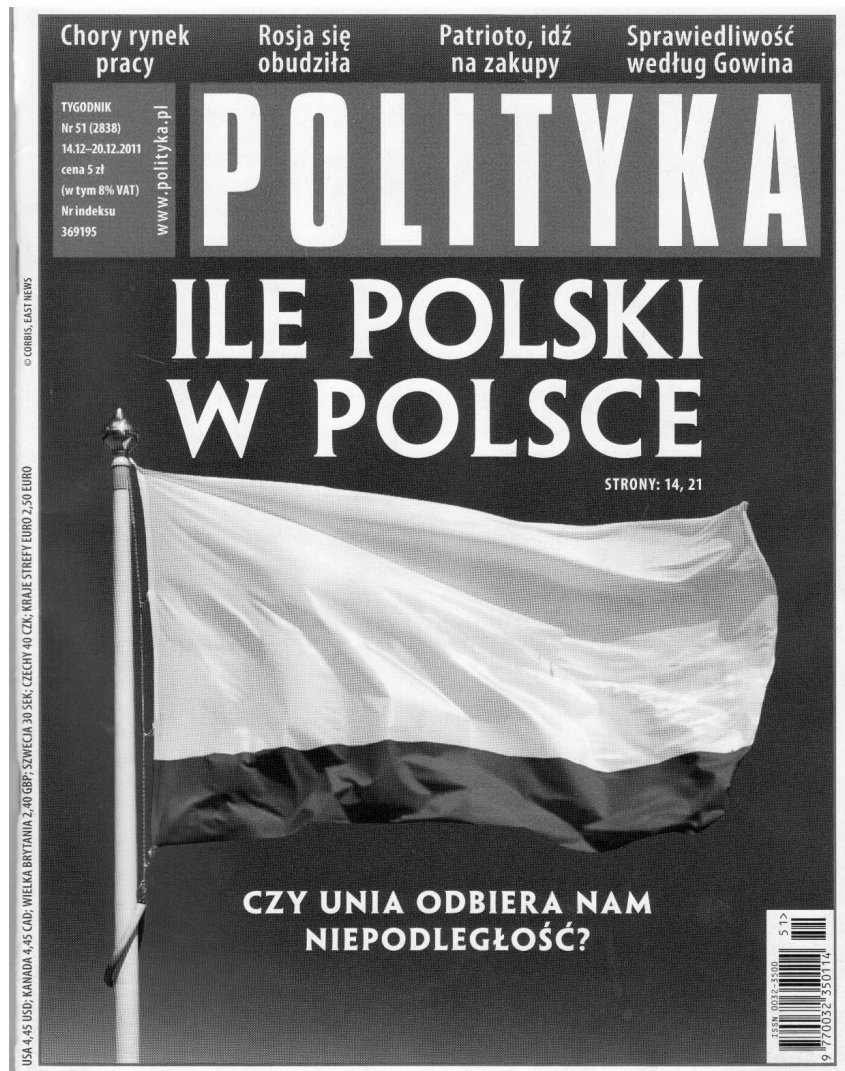
Słowa kluczowe

Polskie symbole narodowe, sztuka i polityka, Unia Europejska, godło Polski, komunikacja wizualna



il. 15 T. Kipka, *Emigracja*, 2007, druk, papier, 99,5 × 69,5. Fot. udostępniona dzięki uprzejmości artysty

il. 16. Corbis, East News, *Ile Polski w Polsce*, „Polityka” 2011, nr 51. Skan okładki



Keywords

Polish national symbols, art and politics, European Union, Polish emblem, visual communication

PhD Anna Myślińska, anna_myslinska@wp.pl

An art historian, certified curator at the National Museum in Kielce, academic lecturer (2000–2014), researcher of the historical aspect of art and the Polish national iconosphere. She is a curator of exhibitions, including “History and Polonia” 2009–2010, author of books: *Polska współczesna ikonosfera narodowa (Polish Contemporary National Iconosphere, 2016)*, *Józef Szermentowski – Franciszek Kostrzewski. Uczeń i pierwszy mistrz (Józef Szermentowski – Franciszek Kostrzewski. The Student and the first Master,*

2017), *Obrona Lwowa w malarstwie polskim 1918–1939 (The Defence of Lviv in Polish painting 1918–1939)*, 2018). She is a participant of debates, including “Nasze ciało narodowe” (“Our National Body”, 2015), “Orzeł i reszka” (“Heads and Tails”, 2016).

References

1. **Baudrillard Jean**, *After the Orgy*, [w:] *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena*, transl. J. Benedict, London – New York 1993.
2. **Bauman Zygmunt**, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
3. **Borkowska Krystyna**, *Biało-czerwona Ukłańskiego na Manhattanie*, <http://www.obieg.pl/recenzje/4216> (data dostępu: 10 V 2014).
4. *Casting. Katarzyna Kozyra* [kat. wystawy], Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki 2010/2011, red. M. Sitkowska, H. Wróblewska, Warszawa 2010.
5. **Combs James Ellis**, *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, posł. A. Chałupnik, Warszawa 2011.
6. **Debord Guy**, *Spółczesność spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowa, współpr. L. Brogowski, posł. eadem, Gdańsk 1998.
7. **Eder Klaus, Spohn Willfried**, *Collective Memory and European Identity: The Effects of Integration and Enlargement*, ed. E. Klaus, S. Willfred, Burlington 2005.
8. **Gombrich Ernst Hans**, *Obraz wizualny*, przeł. A. Morawińska, [w:] *Symbol i symbolika*, wyb., wstęp M. Głowiński, Warszawa 1991.
9. **Janion Maria**, *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
10. **Keating Michael**, *European Integration and the Nationalities Question*, „Politics and Society” 2004, nr 3.
11. **Lato Aleksandra**, *Ikoniczność we współczesnym, zglobalizowanym świecie – formą komunikacji czy manipulacji?*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2008, nr 3.
12. **Majewska Ewa**, *Czy istnieje sztuka apolityczna?*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Łódź 2014.
13. **Melosik Zbyszko**, *(Re)konstrukcje podróżowania w kulturze instant: konteksty socjopedagogiczne*, [w:] *Tożsamość w społeczeństwie współczesnym: pop-kulturowe (re)interpretacje*, red. nauk. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2012.
14. **Myślińska Anna**, *Polska współczesna ikonosfera narodowa*, Kielce 2016.
15. **Myślińska Anna**, *Sztuka na ulicy. Polska ikonografia narodowa w zjednoczonej Europie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” t. 28 (2013).
16. „New Pop” 2004, nr 1.
17. **Piotrowski Piotr**, wykład na sesji plenarnej „Przestrzenie twórczości” Kongresu Kultury Polskiej (2009), <http://www.obieg.pl/wydarzenie/14142> (data dostępu: 22 VIII 2018).
18. *Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, przeł. A. M. Kaniowski, przekład przejrz. M. J. Siemek, Warszawa 1999.

Summary

ANNA MYSLINSKA (National Museum in Kielce) / Poland's accession to the European Union in the images of national discourse

In the history of Poland, since the end of the 18th century, a number of milestone events can be pointed out, including accession of Poland to the European Union (1 V 2004). Even before the accession, paintings *Raptus Poloniae. Divina Polonia rapta per Europa profana* (1998) by Franciszek Starowieyski, and *Polonia* (2003) by Wojciech Siudmak, in the language of allegory presented the contemporary situation of Poland and Europe. The artistic comments on the unification of Poland and the European Union appeared in 2004 in the high art and in pop culture. In the latter there is e.g. a photographic work *Orlica* by the Lodz Kaliska group, combining a naked female body with the wings of the Polish emblem, and a drawing *Poland returns to Europe* by Andrzej Mleczek, published on the cover of the weekly "Polityka", which showed the charge of compatriots to the West. Both works were iconoclastic in relation to the Polish design tradition. In the 1990s Polish national symbolism was present in some works of critical art. The motifs of the national iconosphere were also used by Piotr Uklanski, a known in the world artist of modern art, author of the work *Flag (Poland)* (2005). Art projects showing the high position of Poland in the European Union were created in 2011, in connection with the Polish presidency of the Council of the European Union. It belonged to popular art and visual communication, such as the dynamic logo of the Polish presidency designed by Jerzy Janiszewski, a number of posters created for the 11th edition of the AMS Gallery poster competition "Teraz Polska [Now Poland]" in Warsaw, or the iconic work *Polish Presidency in the European Union. I cannot give you much* by The Krasnals. In contemporary artistic records, the simplified language of expression corresponds with the requirements of fast media communication. As a result of the change of political power in Poland in 2015, uncompromising artistic expressions are replaced with heroic images of Polishness, defining the azimuths of social correctness.