



Niezależność artystycznej zabawy a jej użyteczność społeczna

The autonomy of artistic play and its social utility

Manfred Bator

Rozważanie o tym, co sztuką jest, a co nią nie jest, wymaga dzisiaj nadmiaru wolnego czasu i donkichotowskiego przekonania, że walce z wiatrakami tylko pozornie brak istotnego sensu. Oczywiście uwaga ta nie dotyczy teoretyków i historyków sztuki (choć być może trafniejsze obecnie byłoby nazywanie tych specjalistów archeologami sztuki) oraz, co uzasadnia tę hipotezę, kuratorów wystaw, którzy upubliczniają sztukę, będącą ucieleśnieniem ich osobistych, a co za tym idzie, incydentalnych i jednostkowych poglądów w tej kwestii.

Współcześnie cele sztuki przestały sytuować się w niej samej; świadomie i programowo zostały przesunięte poza sztukę. W takiej sytuacji to, czy coś (obiekt, zjawisko, proces, akcja) jest sztuką, nie zależy już wyłącznie od samego dzieła, ale również już nie od decyzji, na mocy której przedmiot otrzymuje prawo do ekspozycji w przestrzeni galerii i tym samym uzyskuje status dzieła sztuki. Sztuka nie jest już czymś wyłącznie istniejącym obiektywnie jako wła-

Discussing what art is and what it is not requires an excess of free time and a quixotic conviction that fighting windmills is only seemingly devoid of any significant sense. Of course, this remark does not apply to art theoreticians and historians (although perhaps today it would be more accurate to call these specialists art archaeologists) and – what justifies this hypothesis – to exhibition curators who make art public, an art which embodies their personal, and therefore incidental and individual, views on the matter.

Nowadays, the goals of art are no longer located in art itself; they have been consciously and systematically moved beyond art. In this situation, whether something (an object, a phenomenon, a process, an action) is art no longer depends solely on the work itself, but also no longer on the decision by virtue of which an object is granted the right to be displayed in a gallery space and thus acquires the status of a work of art. Art is no longer something exclusively

1.
Miłosz Flis, *Happy end*; bulwar X. Dunikowskiego, 2012. Fot. M. Flis
Miłosz Flis, *Happy end*, Xawery Dunikowski Boulevard, 2012. Photo: M. Flis

sność bytu w relacji z podmiotem poznającym. Może być także przejawem ludzkiej aktywności dającej się uświadomić za pomocą odbiorcy dzieła, twórczością w tej samej mierze artysty, co i krytyka, skłonnego przyznać tej aktywności artystyczny azyl instytucji (choćby poprzez prezentację dokumentacji działań artystycznych). Istnienie dzieła sztuki wynika zatem z istnienia indywidualnej wizji twórcy – będącej sensem przedmiotu estetycznego – ujętej w percepcji podmiotu poznającego. Rola odbiorcy jest tu pierwszorzędna: jest on współtwórcą dzieła. Również granica między naturą dzieła sztuki a przedmiotem estetycznym ulega znacznemu zatarciu.

Koncepcja, na mocy której dzieła sztuki nie można włączyć w żaden szerszy system zjawisk, wyklucza uprawianie estetyki zgodnej z wymogami stawianymi przez naukę, wychodzi natomiast naprzeciw postulatami antyestetycznym, widzącym potencjał refleksji nad sztuką jako dziedziną irracjonalną dla klasycznej estetyki, a więc w aspekcie historycznym i opisowym. Zagadnienie odbioru konkretnego dzieła wyjaśnia zaś np. na gruncie socjologii i psychologii. Warunkiem uczestnictwa w tak rozumianej twórczości jest znajomość aktualnego stanu świadomości sztuki i wypracowanych wartości znaczeniowych dzieł stanowiących realizacje nowych konwencji. Obowiązkiem odbiorcy stało się, poza podjęciem próby uchwycenia sensu, jaki nadał swemu wytworowi artysta, odnalezienie osobistej, autonomicznej prawdy, wynikającej z poznania już nie przedmiotu, ale właśnie jego sensu.

Ten ważny problem podjął m.in. wrocławianin Ernst Cassirer (*Filozofia form symbolicznych*), dla którego filozofia stała się ekspresją przeżyć człowieka wtopionego i wrzuconego w istnienie (*Dasein*), tworzącego dzieła będące formami symbolicznymi, a więc mające jedynie funkcjonalne i logiczne znaczenie. Konstrukcja obrazu-znaku przestaje dla Cassirera (także w fenomenologii i hermeneutyce) warunkować poznanie, przeciwnie: staje się jego istotą. Wpływ tych koncepcji zauważalny jest w teoriach filozofów nam współczesnych. Nelson Goodman twierdzi, że nawet najbardziej

existing objectively as a property of being in relation to the cognitive subject; it can also be a manifestation of human activity that can be realised by means of the recipient of the work, a creation that is as much of an artist as of a critic who is willing to grant this activity the artistic asylum of an institution (for example through the presentation of documentation of artistic activities). The existence of a work of art is therefore the existence of the individual vision of the creator – which is the sense of the aesthetic object – captured in the perception of the cognizing subject. The role of the recipient is primary here, the recipient is the co-creator of the work, also the boundary between the nature of the work of art and the aesthetic object is significantly blurred.

The conception, according to which a work of art cannot be included in any wider system of phenomena, makes it impossible to practice aesthetics in accordance with the requirements set by science, but it meets the anti-aesthetic postulates, which see the possibility of reflection on art as a field irrational for classical aesthetics, which means in the historical and descriptive aspect, while the issue of reception of a particular work of art is explained, for example, on the ground of sociology and psychology. The condition for participation in art understood in this way is knowledge of the current state of art consciousness and the developed meaning values of works of art in new conventions. It has become the duty of the recipient, apart from making an attempt to grasp the sense of the work as given by the artist, to find its own autonomous truth resulting from the cognition, no longer of the object, but of its sense.

This important problem was addressed, among others, by Ernst Cassirer (*Philosophy of Symbolic Forms*), for whom philosophy became the expression of experiences of a human immersed and thrown into existence (*Dasein*), who creates works of art which, being symbolic forms, have only a functional and logical meaning. For Cassirer, the construction of an image-sign ceases to condition cognition (also in phenomenology and hermeneutics); on the

wyabstrahowane dzieła sztuki egzemplifikują niektóre ze swych właściwości, egzemplifikacja zaś z całą pewnością coś symbolizuje – i to coś ma fundamentalne znaczenie w percepcji chociażby niektórych z realizacji sztuki ulicznej.

Od przeszło pół wieku, dzięki artystom skupionym wokół równie zideologizowanej artystycznie, co światopoglądowo grupy Fluxus, w sztuce współczesnej (w każdym razie w jej niekwestionowanej „doniosłej” enklawie artystycznej) zmieniło się niemal wszystko. Tak oto artystą mógł zostać każdy, kto chciał siebie za takiego uznać, a swoim dziełom przyznać rangę komunikatu artystycznego, tym zaś, co wydaje się w tej rewolucji artystycznej najważniejsze, jest skuteczna próba wybicia się na autorską niepodległość, uniezależniającą się od instytucji świata artystycznego (przynajmniej do chwili, w której powoła się własne *quasi*-instytucje sztuki). Chciałoby się powiedzieć, że Fluxus był krystalicznie czystym źródłem niczym nieskrępowanej aktywności twórczej. To z tych wód wypłynęły takie konwencje artystyczne, jak choćby *taszizm*, *mail art*, *happening*, *performance*, *environment*, *junk art*, *art brut*, ale i graffiti, *street art* czy działania o charakterze edukacyjno-artystycznym.

Jak to zwykle bywa, za jednym sztydem skrywa się cała flota zdarzeń, którym przewodzą okręty flagowe, i jak to również bywa, na niespokojnych wodach nie brakuje rozbitków utrzymujących się na powierzchni dzięki kołom ratunkowym; te zaś niekiedy zamiast ratunku gwarantują swoim użytkownikom niesławę. W każdym razie, o ile rewolta wywołana przez Fluxus zasadniczo zmieniła wizerunek i terytorium art worldu (czego wyrazem była instytucjonalna definicja sztuki autorstwa Georga Dickiego opublikowana w artykule *Defining Art* – w zmodyfikowanej w wersji z r. 1971 – głosząca, że dziełem sztuki w sensie klasyfikującym jest 1) artefakt, 2) któremu pewna osoba lub osoby działające w imieniu określonej instytucji społecznej („świat sztuki”) nadały status kandydata do oceny, o tyle współcześnie szereg aktywności artystycznych w ów kompromis instytucjonalny się nie wzięła i jeśli nie są represjonowane przez aparat

contrary, it becomes its essence. The influence of these concepts is noticeable in the theories of philosophers contemporary to us. Nelson Goodman argues that even the most abstracted works of art exemplify some of their properties, and that exemplification certainly symbolises something, which is fundamental to the perception of – to take just one example – some of the street art projects.

Starting from over half a century ago, thanks to artists gathered around the Fluxus group – ideologised as much from the artistic point of view as from the world-view one – almost everything changed in contemporary art (at least in its artistic enclave considered unquestionable as “momentous”). Thus, anyone who wanted to recognise themselves as such, and grant their works the status of artistic communication, could become an artist; and what seems most important in this artistic revolt was a successful attempt at authorial autonomy, making oneself independent of the institutions of the art world (at least until they themselves established their own quasi-institutions of art). One would like to say that Fluxus was a crystal-clear source of unrestrained creative activity. It was from these waters that such artistic conventions as Tashism, mail art, happening, performance, environment, junk art, art brut, but also graffiti, street art, as well as activities of an educational-artistic character, sprang.

As is usually the case, behind a single banner there hides a whole fleet of events led by flagships, and as is also sometimes the case, in troubled waters there is no shortage of castaways who stay afloat thanks to lifebuoys which, located sometimes beyond rescue, guarantee infamy to their users. In any case, while the revolt triggered by Fluxus fundamentally changed the image and territory of the art world (as reflected in George Dickie’s institutional definition of art published in *Defining Art* – in a modified version from 1971 – which stated that a work of art in the sense of classification is 1) an artefact, 2) which was given, by a certain person or persons acting on behalf of a certain social institution (“art world”), the status of a candidate for evaluation), nowadays

władzy, realizują się w atmosferze absolutnej wolności, tylko z rzadka flirtując z instytucjami sztuki i kultury – czego dowodzą przedsięwzięcia wkraczające w szeroko rozumiany *street art* czy *urban art*.

Urban art zawiera w sobie wszystkie formy sztuki wizualnej powstające na obszarach miejskich, inspirowane architekturą miejską lub współczesnym miejskim stylem życia. Bardzo często twórcy w swoich ogólnodostępnych dla obiorców realizacjach podejmują problemy społeczne, polityczne i ekologiczne. Z racji tego, że *urban art* nie narzuca ściśle określonych reguł działania, jest pojęciem pojemnym, mieszczącym w sobie szereg odrębnych od siebie pod względem formalnym i ideowym działań i interwencji. Zasadniczo jednak można uznać, że najwyrazistszym i najbardziej rozpowszechnionym przejawem tego nurtu jest wielkoformatowe malarstwo ściennie w przestrzeni publicznej; zarówno wielkoformatowe malowidła realizowane w ramach licznych festiwali sztuki ulicznej czy na zlecenie prywatnych i publicznych inwestorów, jak i bezprawne ingerencje, w tym także leżące u podstaw *urban art* graffiti. Obie z tych form wyrazu, choć wykształciły się w dzisiejszym rozumieniu w drugiej połowie XX w., sięgają czasów, które moglibyśmy określić mianem zarania dziejów. Z malarstwem naskalnym spotykamy się na pierwszej lekcji odnoszącej się do sztuki, na przykładzie jaskini Lascaux (malowidła datowane na 17 000 – 15 000 lat p.n.e.). Podobne dzieła odkryto w Pompejach, Egipcie czy przed dwoma laty w amazońskim lesie deszczowym na terenie Serranía La Lindosa w Kolumbii (tzw. Kaplica Sykstyńska Prehistorii). Za graffiti uznaje się pełniące funkcje informacyjną i magiczną napisy wyryte na ścianach czy pradawnych przedmiotach codziennego użytku, jak również przez kolejne stulecia różne znaki graficzne, których celem było pozostawienie przez ich wykonawcę śladu, zaznaczenia swojej obecności. Fragmenty graffiti odnaleziono w miastach Majów oraz w starożytnej architekturze Rzymu, gdzie w tej epoce regularnie pojawiały się hasła krytykujące polityków, ale też wyrażające uwielbienie dla poszczególnych osób publicznych, sportowców czy heter.

a number of artistic activities do not get involved in this institutional compromise and, if they are not repressed by the apparatus of power, they realize themselves in the atmosphere of absolute freedom, only rarely flirting with the institutions of art and culture, which can be proved by the activities included in the broadly understood street art or urban art.

Urban art includes all forms of visual art created in urban areas, inspired by urban architecture or contemporary urban lifestyle. Very often the creators take up social, political and ecological problems in their works open to public. Due to the fact that urban art does not have strictly defined rules of operation, it is a capacious notion, encompassing a number of formally and ideologically distinct activities and interventions. In principle, however, it may be said that its most distinct and widespread manifestation is large-scale mural painting in public space; both large-scale paintings carried out as part of numerous street art festivals or commissioned by private and public investors, and unlawful interventions, including graffiti, which forms its root. Both of these forms of expression, although developed in today's understanding in the second half of the 20th century, date back to times which we could call the dawn of history. We encounter cave paintings during our first art lesson on the example of the Lascaux cave (paintings dated to 17,000 – 15,000 years B.C.). Similar works have been discovered in Pompeii, Egypt or just two years ago in the Amazon rainforest at Serranía La Lindosa in Colombia (the so-called "The Sistine Chapel of the ancients"). Informative and magical inscriptions carved on walls or ancient objects of everyday use are considered to be graffiti, as well as various graphic signs whose aim was to leave a trace and mark one's presence. Traces of graffiti have been found in Mayan cities and in the ancient architecture of Rome, where slogans criticising politicians but also expressing adoration for particular public figures, athletes or hetairas appeared regularly in antiquity.

The expression of society's dislike of politicians through their criticism contained in inscriptions on walls has an exceptionally rich

Ekspresja niechęci społeczeństwa wobec polityków poprzez ich krytykę zawartą w napisach na murach ma wyjątkowo bogatą i barwną historię także w Polsce. Już w latach 20. XIX w. pojawiały się na ulicach treści ośmieszające okupujących kraj Rosjan, a patriotyczne hasła wzywające społeczeństwo do walki wypisywano przy okazji powstań narodowych i wojen. Działania te przybierały na sile w kolejnych dekadach po II wojnie światowej, kiedy to ulice polskich miast obfitowały w slogany wymierzone we władzę komunistyczną, krytykujące gospodarczą i polityczną sytuację Polski Ludowej czy wyrażające poparcie dla Solidarności. Nie powinno dziwić, że reżim, dostrzegając możliwości propagandowe, jakie niesie ogólnodostępność wielkoformatowego malarstwa, podjął próbę sterowania przekonaniami obywateli poprzez realizację licznych obrazów na elewacjach budynków polskich miast. Tematyka tych przedstawień przepełniona była ideami komunistycznymi, robotniczym etosem i państwową przedsiębiorczością. Oczywiście również te malowidła stały się celem graffitiarskiego „ataku” i regularnie pokrywały się przewrotnymi często i żartobliwymi komentarzami, obśmiewającymi pompatyczne hasła tworzone na zamówienie władzy. Należy jednak zauważyć, że w okresie PRL-u, poza ściennym malarstwem propagandowym, mural funkcjonował także jako nośnik reklamy – głównie monopolistów, którzy wcale nie potrzebowali dodatkowej promocji, takich jak np. PZU, PKO, Pewex, Totalizator Sportowy – oraz na zlecenie różnych innych przedsiębiorstw, lokalnych zakładów, fabryk i spółdzielni mieszkaniowych, często przybierał również autorską, artystyczną formę, udanie estetyzującą szarą, odrapaną rzeczywistość. Spośród wrocławskich twórców, którzy w tamtym czasie realizowali swoje projekty w przestrzeni miejskiej, warte odnotowania są m.in. Aleksander Dymitrowicz, Artur Lucerski, Olgierd Gubrynowicz, Stanisław Zima, Witold Wójcik, Paweł Chwedczuk, Janusz Siara, Jerzy Jezierski [fig. 2].

Przełomowym okresem dla wrocławskiego street artu były lata 80. XX wieku¹. Po wprowadzeniu stanu wojennego władza zdecydowała



2.
Witold „Vito” Wójcik, projekt muralu zrealizowanego przy ul. Świerczewskiego we Wrocławiu, 1975. Fot. W. Wójcik
Witold “Vito” Wójcik, project of a mural realised at Świerczewskiego Street in Wrocław, 1975. Photo: W. Wójcik

and colourful history also in Poland. As early as in the 1820s, inscriptions ridiculing the Russians occupying the country appeared in the streets, while patriotic slogans calling society to fight appeared on the occasion of national uprisings and wars. These activities intensified in the decades following World War II, when inscriptions targeting the communist authorities, criticising the economic and political situation of the People’s Republic of Poland, or expressing support for Solidarity movement appeared in the streets of Polish cities. It should come as no surprise that the regime, noticing the propaganda possibilities offered by the wide availability of large-format painting, attempted to control the citizens’ opinions by producing numerous paintings on the facades of buildings in Polish cities. Their themes were full of Communist ideas, workers’ ethos and State’s well-management. Of course, these paintings also became the target of graffiti “attacks” and were regularly covered with often untoward and humorous comments, ridiculing pompous slogans, which creation was commissioned by the authorities. It should be noted, however, that in the PRL period, apart from propaganda wall painting, the mural also functioned as a medium of advertising, mainly of monopolists who did not need any additional promotion, such as the PZU, PKO, Pewex, Totalizator

o zasłanianiu przeciwstawiających się jej napisów plamami farby. Od lata 1982 na zakrytych plamami buntowniczych hasłach zaczęły pojawiać się wizerunki krasnali autorstwa członków Pomarańczowej Alternatywy, m.in. Andrzeja Dziewita, Wiesława Cupały, Ewy Ciepielewskiej, Andrzeja Kopczyńskiego, Jacka Tarnowskiego i lidera grupy, Waldemara „Majora” Fydrycha. Działanie to, nazwane „sztuką plam”, wkrótce rozprzestrzeniło się w innych polskich miastach. Fydrych określał je, nawiązując do heglowskiej dialektyki, syntezą będącą wynikiem napisu na murze (tezy) i pokrywającej go łaty (antytezy). Przestrzeń miejska była dla Pomarańczowej Alternatywy sceną licznych happeningów, marszów i imprez okolicznościowych, zarówno rzeczywistych, jak i fikcyjnych świąt, np. „Rewolucji Krasnoludków”, „Dnia św. Mikołaja”, „Święta Kobiet”, „Dnia Tajniaka”, gromadzącego kilkanaście tysięcy ubranych w pomarańczowe czapeczki ludzi „Marszu Krasnoludków” czy słynnej medialnie akcji „Papier Toaletowy – tzw. pierwsze rozdanie”, kiedy to w trakcie Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu w 1987 r. obdarowywano przechodniów tytułowym przedmiotem. Tak uhonorowani, jak również wszyscy zainteresowani, dzięki kolportowanym przez grupę ulotkom i plakatom, pełnym satyrycznych, często surrealistycznych uzasadnień – w związku z otwartą formułą akcji Pomarańczowej Alternatywy – stawali się aktywnymi uczestnikami artystycznych wydarzeń. Pomimo że w trakcie tych akcji członkowie grupy rzadko wprost komentowali bieżące wydarzenia, a problemy polityczne i społeczne ujmowali w pełnej dystansu, ironii, surrealistycznej i dadaistycznej poetyce, to przeważnie ich akcje i happeningi kończyły się interwencją Milicji Obywatelskiej, zatrzymywaniem tzw. prowodyrów i najaktywniejszych uczestników pod zarzutem zakłócania porządku społecznego. Działalność Pomarańczowej Alternatywy spotykała się z ogromnym rezonansem społecznym, gromadząc na organizowanych na ulicach i placach Wrocławia akcjach tysiące ludzi.

Lata 80. XX w. to także renesans sztuki szablonów, które stały się elementem miejskiego krajobrazu. Wśród prekursorów wrocławskiej

Sportowy, but also on commission of various other enterprises, local plants, factories and housing cooperatives. It often had an original artistic form, successfully aestheticising the grey, drab reality. Among the Wrocław artists who realised their projects in the urban space at that time, the following are worth mentioning: Aleksander Dymitrowicz, Artur Lucerski, Olgierd Gubryniewicz, Stanisław Zima, Witold Wójcik, Paweł Chwedczuk, Janusz Siara, Jerzy Jezierski [Fig. 2].

The 1980s were a breakthrough period for Wrocław street art¹. After martial law was imposed, the authorities decided to cover the opposing inscriptions with paint splotches. Since the summer of 1982, on the rebellious slogans covered with splotches, images of dwarves began to appear, created by members of the Orange Alternative, including Andrzej Dziewit, Wiesław Cupiała, Ewa Ciepielewska, Andrzej Kopczyński, Jacek Tarnowski, and the group's leader, Waldemar “Major” Fydrych. This activity, called “splotch art”, soon spread to other Polish cities. Referring to Hegelian dialectics, Fydrych called it a synthesis resulting from the inscription on the wall – the thesis – and the patch covering it – the antithesis. For the Orange Alternative, urban space was the setting for numerous happenings, marches and special events, holidays – both real and fictitious – such as the “Dwarf Revolution”, “St. Nicholas Day”, “Women’s Day” the “March of the Dwarfs”, which gathered several thousand people dressed in orange caps, and a media-famous “Toilet Paper – so called the first deal”, when toilet paper was handed out to passers-by during the Open Theatre Festival in Wrocław in 1987. Passers-by, as well as all interested, thanks to leaflets and posters distributed by the group, which were full of satirical, often surrealist justifications, became active participants of artistic events due to the open formula of the action.

Despite the fact that the group's members rarely commented directly on current events, commenting on political and social problems in a poetics full of distance, irony, surrealism and dada, their actions and happenings usu-

kontrkultury, manifestujących swoje poglądy za pomocą tego środka wyrazu plastycznego, należy wymienić: 1) Jacka „Pontona” Jankowskiego – związanego z Pomarańczową Alternatywą lidera legendarnej undergroundowej formacji Kormorany, tworzącej muzyczno-plastyczne happeningi, muzykę teatralną i filmową; 2) Alexandra Jacka Sikorę – założyciela i lidera wrocławskiej grupy artystycznej Galeria-Nie-Galeria (m.in. Elżbieta Dyda, Jacek Czapczyński, Krzysztof Skarbek), skoncentrowanej poza wystawami głównie na wydawanych w piśmie „Xuxem” manifestach dotyczących kultury i sztuki; oraz 3) Tomasza „Mniamosa” Stępnia – twórcę projektu muzycznego S.A.D. (Super Anti Disco), którego koncerty również miały charakter happeningów muzyczno-plastyczno-filmowo-fotograficznych. Szablony wymienionych artystów nosiły znamiona prowokacji kulturowej. Przetawionej na nich warstwie wizualnej (scence, postaci czy symbolu) towarzyszył najczęściej typograficzny komentarz, przeważnie o zabarwieniu sarkastycznym. Odwołując się do bieżącej sytuacji i problemów społecznych, poprzez parodię w przewrotny sposób obnażały one absurdy systemu komunistycznego. Jak wspomina Mniamos (którego prace cechowało używanie terminów z psychiatrii), na ulicach w tamtym okresie szablony pojawiały się niemal co drugi dzień, a ich twórcy prowadzili za ich pomocą pomiędzy sobą swoisty dialog, który niewątpliwie zaowocował stworzeniem rozpoznawalnych haseł-motywów (czytelnych dla każdego przechodnia)² [fig. 3].

Pierwsze dwie dekady po przełomie 1989 r. w sztuce ulicznej to przede wszystkim inwazja graffiti w jego dzisiejszym rozumieniu, tj. głównie liter, pośpiesznie wykonywanych tzw. chromów (srebrne wypełnienie + najczęściej czarny kontur), bardziej rozbudowanych wizualnie „kolorków”, samych podpisów (tagów), ale też scen przedstawieniowych, nadal funkcjonującego szablonu oraz wlepek. Graffitiarze (tzw. writerzy) najczęściej łączyli się w kolektywy, potocznie zwane „crew” (z języka angielskiego ‘załoga, ekipa’). Do najważniejszych pod względem liczby realizacji lub wyróżniających

ally ended with Citizen’s Militia intervention, arresting the so-called instigators and most active participants on charges of disturbing social order. The Orange Alternative’s activities met with great social resonance, attracting thousands of people to its actions organised in Wrocław’s streets and squares.

The 1980s also saw a renaissance in the art of stencils, which became an element of the urban landscape. Among the precursors of the Wrocław counterculture, manifesting their views through this artistic means of expression, we should mention Jacek “Ponton” Jankowski, associated with the Orange Alternative and the leader of the legendary underground formation Kormorany, creating music-art happenings, theatrical and film music, the founder and leader of the Wrocław artistic group Galeria-Nie-Galeria (among others, Elżbieta Dyda, Jacek Czapczyński, Krzysztof Skarbek), focused, apart from exhibitions, on manifestos on culture and art, published in the “Xuxem” magazine, Alexander Jacek Sikora and Tomasz “Mniamos” Stępień, the founder of the S.A.D. (“Super Anti Disco”) music project, whose concerts also took the form of happenings including music, art, film and photography. Stencils by the artists mentioned above were a cultural provocation. Most often, the visual layer depicted in them (a scene, a character or a symbol) was accompanied by a typographic commentary, usually of a sarcastic tone. Referring to the current situation and social problems, they perversely exposed the absurdities of the Communist system through parody. As “Mniamos” recalls (whose stencils were characterised by the use of terms from psychiatry), in the streets at that time new stencils appeared almost every other day, and their creators used them to conduct a kind of dialogue between themselves, which undoubtedly resulted in the creation of recognisable slogans-motifs (legible to every passer-by)² [Fig. 3].

The first two decades after the turn of 1989 in street art saw the invasion of graffiti as it is understood today, i.e. representations of mainly letters, hastily made so-called “chromes” (silver filling + usually black outline), more visually



3.
Tomasz „Mniamos” Stępień, *I ty możesz być klastomanicznym supermanem*, szablon, 1985. Fot. Mniamos
Tomasz “Mniamos” Stępień, *I ty możesz być klastomanicznym supermanem* (And you also can be a clastomanic superman), stencil, 1985. Photo: Mniamos

się w aspekcie estetycznym należały w okresie największej popularności graffiti we Wrocławiu³, a więc na przełomie wieków, grupy takie jak MASK, NSV, IH, YF, DOP. Ich działania – nie licząc sporadycznych przypadków uczestnictwa w oficjalnych tzw. jamach (czyt. [dżemach]), czyli imprezach polegających na wspólnym malowaniu najczęściej bardziej wyczelowanych prac czy projektów komercyjnych – miały charakter brutalnych interwencji w miejskiej przestrzeni, z uwzględnieniem jej infrastruktury, tj. przede wszystkim pociągów, a we Wrocławiu również tramwajów. Masa nieatrakcyjnych plastycznie realizacji (należy podkreślić, że moda na ten środek ekspresji sprokurowała wysyp jego adeptów nieposiadających często choćby szczerokowych umiejętności plastycznych – przez śro-

developed “colours”, signatures (tags), but also scenes of representation, and still functioning stencils and stickers. Graffiti artists (the so-called “writers”) usually joined together in collectives, commonly called “crew”. In the period of the greatest popularity of graffiti in Wrocław³, that is at the turn of the centuries, groups such as MASK, NSV, IH, YF, DOP belonged to the most important ones in terms of the number of implementations or distinguishing aesthetic features. Their actions – apart from occasional participation in so-called jams, i.e. official events consisting in common painting, usually of more elaborate works or commercial projects – were brutal interventions in the urban space, including its infrastructure, i.e. first of all on trains, and in Wrocław also on trams. Due to the multitude of artistically unattractive creations (it should be emphasised that the fashion for this means of expression provoked an influx of graffiti adepts who often did not possess even rudimentary artistic skills – the environment of distinguishing creators called them “toys”, and that word, as an act of strain, was sometimes placed on worse works), which often defacing renovated buildings, including historic monuments, or scratching the glass with edgy signatures (the so-called “scratching”), was not considered art by the general public and was negated as an act of vandalism. Its creators, however, usually had no ambition to win general artistic approval, and addressed their works mainly to their own hermetic circles. As Banksy said, “People say graffiti is ugly, irresponsible and childish. But it’s only like that when it’s done properly”⁴.

Banksy himself⁵, although he began his creative activity with “ugly, irresponsible graffiti”, has evolved to such an extent that for years he has been considered one of the most important visual artists in the world today. His commercial success and the reception of his works, including the film mainly dedicated to the street art movement “Exit Through the Gift Shop” (2010) certainly contributed to the popularisation and formal development of this trend. Also in Wrocław, many of today’s most acclaimed street artists originated from

dowisko wyróżniających się twórców byli oni określane mianem „toy” i napis o takiej treści, jako akt napiętnowania, bywał umieszczany na co gorszych pracach), nierzadko oszpecających odnowione budynki, niekiedy nawet zabytki, czy rycie w szybach kanciastych podpisów (tzw. scratching) przyczyniła się do tego, że graffiti w powszechnym odbiorze społecznym nie uchodziło za sztukę, budząc sprzeciw jako akt wandalizmu. Jego twórcy najczęściej jednak nie przejawiali ambicji pozyskania powszechnej aprobaty artystycznej, a swoje prace kierowali przede wszystkim do własnego, hermetycznego środowiska. Jak powiedział Banksy: „Ludzie mówią, że graffiti jest brzydkie, nieodpowiedzialne i dziecinne. Ale jest takie tylko wtedy, gdy jest wykonane właściwie”⁴.

Sam Banksy⁵, choć rozpoczynał swoją aktywność twórczą od „brzydkiego, nieodpowiedzialnego graffiti”, ewoluował do tego stopnia, że od lat uznawany jest za jednego z najważniejszych aktualnie tworzących artystów wizualnych na świecie. Jego sukces komercyjny oraz recepcja dzieł, w tym filmu w głównej mierze poświęconego ruchowi *street art*, *Wyjście przez sklep z pamiątkami* (2010), z pewnością przyczyniły się do popularyzacji i rozwoju formalnego tego nurtu. Również we Wrocławiu wielu z cenionych dziś twórców sztuki ulicznej wywodzi się bądź nadal aktywnie uczestniczy w ruchu graffiti, w związku z czym funkcjonuje pod pseudonimami artystycznymi. Przykładem nielegalnego działania są rozsiane po całym mieście przez grupę IDC (akronim In Dirty City) wizerunki sów, które niejako – bo w węższym kręgu – stały się symbolem Wrocławia, podobnym do inspirowanych Pomarańczową Alternatywą, a powstających od 2005 r. małych rzeźb krasnoludków. One również, pomimo ich środowiskowej krytyki, w kontekście sztuki w moim przekonaniu zasługują na odnotowanie jako zjawisko społeczne, ponieważ poza tzw. środowiskiem cieszą się niezwykle popularnością, zwłaszcza wśród rodzin z dziećmi, a przede wszystkim turystów, którzy często decydują się na zwiedzanie Wrocławia szlakiem krasnali.

Pośród twórców wywodzących się z graffiti według mnie najwyrazistszą i najbardziej kom-

or are still active in the graffiti movement, and therefore function under pseudonyms. An example of illegal activity are the images of owls scattered around the city by the IDC group (an acronym for In Dirty City), which in a way – because in a narrower circle – have become a symbol of Wrocław, similar to the small sculptures of dwarves created since 2005, inspired by the Orange Alternative. They also, despite the criticism levelled at them in the artistic community, in my opinion, in the context of art they deserve to be noted as a social phenomenon, because outside the so-called environment they are extremely popular, especially among families with children and above all tourists, who often decide to visit Wrocław along the route of dwarves.

Among artists originating from graffiti, in my opinion, the most distinct and artistically complete figure, who has developed a fully distinct and original aesthetic, is Łukasz “Cekas” Berger, a graduate of the Academy of Art and Design in Wrocław, majoring in Sculpture. This multidisciplinary artist, fascinated by typography, which defines street art, creates large-format murals, but also practices studio painting and art design in architecture. Although he has also carried out commercial projects – he co-produced three performances of concrete poetry by an outstanding artist from Wrocław, Stanisław Dróżdź: *OD-DO (FROM-TO)*, *Maximum minimum*, *Zapominanie (Forgetting)* – the artist primarily pursues his own projects; be it painting, e.g. as part of international street art festivals, or sculptural installations attached to walls (e.g. *Cisza [Silence]*, *Szum [Noise]*, *Ślady [Traces]*). Moreover, in recent years, he has continued his works of a not entirely “official” character, such as placing abstract painting-sculpture installations in Wrocław parks or spreading several hundred realistically sculpted ears in the city space [Fig. 4].

In terms of the creative aspect of recent works, we should also mention among the artists associated with Wrocław Filip “Skont” Niziołek, Miłosz Flis, Piotr Saul, Piotr “Tosie” Kołodziejczak, Wojciech “Otecki” Kołacz, Maciej “Vogel” Ptak or Krzysztof “Żbik” Rubach [Fig. 1, 5].



899

pletną artystycznie postacią, która wykształciła w pełni odrębną i oryginalną estetykę, jest absolwent wrocławskiego ASP na kierunku rzeźba, Łukasz „Cekas” Berger. Ten multidyscyplinarny artysta, zafascynowany typografią, która definiuje sztukę street artu, tworzy wielkoformatowe murale, ale również praktykuje malarstwo studyjne oraz projektowanie sztuki w architekturze. Choć ma na swoim koncie także projekty komercyjne – współrealizował trzy przedstawienia poezji konkretnej wybitnego wrocławskiego twórcy, Stanisława Dróżdża: *ODDO*, *Maximum minimum*, *Zapominanie* – realizuje przede wszystkim autorskie projekty; czy to malarskie, np. w ramach międzynarodowych festiwali street artu, czy przymocowane do ścian instalacje rzeźbiarskie (m.in. *Cisza*, *Szum*, *Ślady*). Ponadto w ciągu ostatnich lat kontynuuje działania o charakterze nie do końca „oficjalnym”, jak np. lokowanie abstrakcyjnych malarsko-rzeźbiarskich instalacji we wrocławskich parkach czy rozklepnięcie kilkuset realistycznie wyrzeźbionych przez siebie uszu w przestrzeni miejskiej [fig. 4].

Ze względu na aspekt kreacyjny dzieł w ostatnich latach należy wyróżnić również takich twórców związanych z Wrocławiem, jak chociażby Filip „Skont” Niziołek, Miłosz Flis, Piotr Saul, Piotr „Tosie” Kołodziejczak, Wojciech „Otecki” Kołacz, Maciej „Vogel” Ptak czy Krzysztof „Żbik” Rubach [fig. 1, 5].

Osobnym rozdziałem w procesie popularyzacji urban artu, prezentacji inspiracji, jaką twórcy czerpią z miasta, a także krytycznym ujęciem problematyki miejskiej, dla której sztuka może generować modele rozwiązań, był zapoczątkowany w 2008 r. przez BWA we Wrocławiu Międzynarodowy Festiwal Sztuki Zewnętrznej „Out of Sth”⁶. Kuratorka festiwalu, Joanna Stembalska (w trakcie kolejnych edycji imprezy przy poszczególnych projektach wspomagała ją m.in. Paweł Jarodzki i Sławek „Zbiok” Czajkowski) w jego ramach zaprezentowała ponad 100 artystów z całego świata. Festiwal „Out



5.
Krzysztof „Rubach” Żbik, *Water bondage*, most Szczytnicki, 2017. Fot. Mniamos
Krzysztof „Rubach” Żbik, *Water bondage*, Szczytnicki Bridge, 2017. Photo: Mniamos

A separate chapter in the process of popularising urban art, presenting the inspiration that artists draw from the city, as well as a critical approach to urban problems for which art can generate models of solutions, was the International Festival of Outdoor Art “Out of Sth”, initiated in 2008 by the BWA Gallery in Wrocław⁶. The curator of the festival, Joanna Stembalska (during the successive editions of the event,

4.

Łukasz „Cekas” Berger, praca z cyklu *Obiekty uważności*, Muzeum Architektury, 2019. Fot. Cekas

Łukasz “Cekas” Berger, from the series *Obiekty uważności* (Objects of attention), Museum of Architecture, 2019. Photo: Cekas

of Sth” ewoluował w czasie kolejnych odsłon; w ich ramach zarówno powstawały murale światowej sławy artystów (np. BLU), jak i udostępniano przestrzeń BWA artystom wykluczonym, jak np. zrzeszającej ludzi, którzy z własnego wyboru albo z konieczności doświadczyli bezdomności, grupie MiserArt (Fundacja „Homo Sacer” i Towarzystwo Pomocy im. św. Brata Alberta. Koło Wrocławskie), czy grupie osób z niepełnosprawnością umysłową i z zaburzeniami psychicznymi, związanej z Galerią „ArtBrut” i Pracownią Aktywizacji Społeczno-Kulturalnej we Wrocławiu. Celem festiwalu jest torowanie drogi ku zrozumieniu i promocja zjawisk takich jak m.in. graffiti, *street art*, kultura rowerowa, anektowanie przestrzeni, miejski aktywizm, *guerilla gardening*, troska o środowisko, nowoczesna urbanistyka, kontrkulturowe możliwości przestrzeni miejskiej. „Out of Sth” dzięki swojej otwartej i różnorodnej formule aktywizującej rozmaite środowiska spotkał się z zainteresowaniem publiczności i stał się jednym z istotniejszych wydarzeń na artystycznej mapie Wrocławia [fig. 6].

W przypadku tego ośrodka okresem największego „boomu” na *urban art* (w tym również na liczne projekty multidyscyplinarne w przestrzeni miasta) był r. 2016, kiedy Wrocław dzierżył tytuł Europejskiej Stolicy Kultury.

Zamysł ozdabiania (głównie różnymi obiektami sztuki) wrocławskich podwórek komunalnych zrodził się przy okazji realizacji programu „Miasto przyszłości. Laboratorium Wrocław”. Istniejące w przestrzeni publicznej dotychczasowe realizacje wizualne (neony, plakaty, billboardy, murale) adresowane były do każdego przechodnia. Ich autorzy, chcąc spełniać głównie funkcje informacyjne, reklamowe, propagandowe (a w zależności od stopnia artyzmu również estetyczne), nie mogli zakładać żadnej bezpośredniej interakcji z odbiorcami, czyli ani ingerencji w proces twórczy, ani w powstałe dzieło. Często codzienny, nieograniczony dostęp do prac znajdujących się w przestrzeni otwartej sprawia, że realizacje te (choćby najbardziej atrakcyjne czy o wysokiej randze artystycznej) powszednieją, wtapiają się w miejski pejzaż i dla anonimowego przechodnia stają się

she was assisted by Paweł Jarodzki and Sławek Czajkowski “Zbiok”, among others) presented over 100 artists from all over the world. The “Out of Sth” festival evolved in the course of its subsequent stages, during which both murals by world-famous artists (e.g. BLU) were created and the BWA space was made available to excluded artists, such as the MiserArt group (Homo Sacer Foundation and the Society for Help of St. Brother Albert. Wrocław Circle) that brings together people who had the choice or the necessity to experience being homeless, or the group of people with mental disabilities and mental disorders associated with the Art-Brut Gallery and the Social and Cultural Activation Workshop in Wrocław. The aim of the festival is to pave the way for understanding and promote such phenomena as graffiti, street art, bicycle culture, annexation of space, urban activism, guerilla gardening, care for the environment, modern urban planning, countercultural possibilities for urban space, among others. “Out of Sth”, thanks to its open and diverse formula activating various circles, has met with public interest and become one of the most important events on the artistic map of Wrocław [Fig. 6].

In the case of Wrocław, the period of the biggest “boom” for urban art (also numerous multidisciplinary projects in the city space) was 2016, when Wrocław held the title of European Capital of Culture.

The idea of decorating (mainly with various art objects) Wrocław’s communal backyards was born on the occasion of the programme “City of the future – Wrocław laboratory” / European Capital of Culture 2016. Visual productions present in the public space so far (neon signs, posters, billboards, murals) were addressed to every passer-by. Their creators, fulfilling mainly informational, advertising, propagandistic (and, depending on the degree of artistry, also aesthetic) functions, could not assume any direct interaction with the recipients of their works, i.e. no interference in the creative process nor in the created work. Often, everyday unlimited access to works in open space makes these works (even if they are the most attractive or of high artistic rank) become



6. W tle mural autorstwa duetu Mudwig i Sickboy, zrealizowany w ramach Festiwalu „Out of Sth”; ul. Jedności Narodowej, 2016. Fot. M. Bator

In the background a mural by the duo Mudwig and Sickboy realised as part of the “Out of Sth” festival, Jedności Narodowej Street, 2016. Photo: M. Bator

niemalże przezroczyste, niewidoczne. Trwają bowiem w świadomości ich odbiorców głównie wtedy, gdy ci są z nimi osobiście związani (np. przez ograniczoną do wspólnego podwórka przestrzeń wystawienniczą).

Aplikacja Wrocławia, dzięki której miasto zwieńczyło sukcesem swoje starania o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016, została opatrzona znamienym tytułem *Przestrzenie dla piękna*. Najważniejsze dla idei zawartej w haśle proponowanym przez Wrocław było samo pojęcie piękna, rozumianego zgodnie z refleksją klasycznego okresu filozofii greckiej, a więc jako kategoria nierozzerwalnie związana z prawdą i z dobrem; dodajmy: piękna, które z dobrem utożsamiano. Tym samym nadrzędnym celem planowanych inicjatyw określono przywrócenie

trivial, blend in with the urban landscape and become almost transparent, invisible to the anonymous viewer. For such productions last in the minds of their audiences mainly when they are personally connected to them (for example through the exhibition space limited to a common backyard).

Wrocław application, thanks to which the city successfully crowned its efforts to obtain the title of the European Capital of Culture 2016, was given a significant title *Spaces for Beauty*. Most important for the idea contained in the motto of Wrocław’s proposal was the meaning of the very notion of beauty, understood according to the reflection of the classical period of Greek philosophy, i.e. as inseparably connected with truth and goodness; let us add,

obecności piękna w życiu publicznym poprzez estetyzację miejskiej substancji, jak również wyzwalanie potrzeb estetycznych u mieszkańców lokalnych środowisk. Służyć temu miało tworzenie powszechnie dostępnych, przyjaznych przestrzeni, sprzyjających sąsiedzkim spotkaniom i odbudowie bezpośrednich relacji międzyludzkich. Dobrą do tego okazją chciano uczynić wspólne obcowanie z dziełami sztuki i kultury, ale także ponadstandardową dbałość o miejsce zamieszkania. Główny akcent działań został położony na wygenerowanie i wdrożenie mechanizmów służących zwiększeniu uczestnictwa w kulturze dla wykluczonych grup społecznych, które w wyniku rozmaitych deficytów pozbawione są tej możliwości, co w konsekwencji obniża jakość ich życia. Jak podkreślano, dostęp do sztuki stanowi niezbywalne prawo każdego człowieka, będące niezbędnym warunkiem budowania jego podmiotowości. Cele te mają oczywiście swe zakorzenienie w refleksji estetycznej dotyczącej misji integracyjnej i dezalienacyjnej artystów i sztuki, która swoje najpełniejsze praktyczne rozwinięcie, w tym konkretnym projekcie, znalazła na gruncie sztuk wizualnych. Nie może zatem dziwić, że to właśnie w tak przyjętym programie związani z nim artyści i animatorzy kultury położyli największy nacisk na realizację celów, które dotychczas wydawały się utopijne. W ramach ESK 2016 zostały one zdefiniowane w projekcie „Wrocław – wejście od podwórza”. Idea tego zamysłu polegała na przeprowadzeniu interwencji artystycznych w przestrzeni publicznej, przede wszystkim na ujętych w tytule podwórkach; zmierzano do aktywizacji mieszkańców, do wzmacniania w nich poczucia wzajemnej akceptacji oraz do efektywnej współpracy z artystami. Współdziałanie to miało zachodzić na każdym etapie pracy, a więc począwszy od negocjacji i współdecydowania o formie aktywności podejmowanej w zamieszkiwanej przez nich przestrzeni, po współpracę przy jej przygotowaniach i/lub, w zależności od charakteru konkretnego działania, partycypację w jego finalnym efekcie. Tym samym intencją pomysłodawców projektu była nie tylko estetyzacja zastanej przestrzeni, ale przede wszystkim uzmysłowienie jej miesz-

beauty which was identified with goodness. Thus, the primary objective of the planned initiatives was to restore the presence of beauty in public life through the aestheticisation of urban substance, as well as to stimulate the aesthetic needs of local residents. This was to be achieved by creating universally accessible, friendly spaces which would be conducive to neighbourly meetings and the rebuilding of direct interpersonal relations, for which a good opportunity was to be found in communing with works of art and culture, but also in taking above-standard care of the place of residence. The main emphasis of the activities was placed on generating and implementing mechanisms serving to increase participation in culture for excluded social groups, which as a result of various deficits are deprived of the possibility to participate in culture, which in turn lowers their quality of life. As it was emphasised, access to art is an inalienable right of every human being, a necessary condition for building his or her subjectivity. These objectives were, of course, rooted in the aesthetic reflection on the integrative and dis-alienating mission of artists and art, which found its fullest practical development, in this particular project, in the field of visual arts. It is therefore not surprising that it was in the programme thus adopted that the artists and cultural animators associated with it placed the greatest emphasis on the implementation of objectives that had hitherto seemed utopian, and which, as part of the ECC 2016, had been defined in the “Wrocław – wejście od podwórza” (Wrocław – enter from the backyard) project. The idea behind this was to carry out artistic interventions in public space, primarily in the backyards included in the title; the aim was to activate the inhabitants to accept artists and to cooperate effectively with them. This collaboration was to take place at every stage of the work, that is, from negotiation and co-determination about its presence and shape in the space they inhabit, up to cooperation in its creation and/or, depending on the form of the specific action, participation in its final effect. Thus, the intention of the initiators of the project was not only to aestheticise the

kańcom odpowiedzialności za własne środowisko, a co więcej, wyzwolenie w nich potencjału wprowadzenia pożądanych zmian.

Już latem 2015 zgodnie z wolą mieszkańców zazieleniło się jedno z podwórek na Ołbinie. Architekci, Agnieszka Bocheńska i Tomek Bojęcz, wspólnie z mieszkańcami okolicznych budynków i wolontariuszami zbudowali drewniane skrzynie, które posłużyły jako rabaty dla krzewów i kwiatów.

Za modelową realizację wpisującą się w strategię programu „Wrocław – wejście od podwórza” można uznać akcję wrocławskiego artysty Jacka Zachodnego pt. *Kamienica* przy ul. Hubskiej [fig. 7]. W trakcie kilkumiesięcznego działania artysta przeprowadził z mieszkańcami będącego miejscem akcji podwórka szereg konsultacji dotyczących wyobrażenia o jego możliwej rewitalizacji, a ich następstwem była wspólna praca nad wdrożeniem ustalonych rozwiązań. Na odgruzowanym terenie (wcześniej był on porośnięty chwastami; na środku znajdował się nierówny brukowany placik służący za parking) Zachodny wraz z mieszkańcami stworzył od podstaw ogród, w którym zostało posadzonych ponad 120 rozmaitych roślin, a ściany i podwórkowe garaże przyozdobiono wspólnie zaprojektowanymi muralami. Zachowano niektóre znajdujące się na podwórku oryginalne przedmioty, na klatce schodowej umieszczono zdjęcia fragmentów ścian. Dodatkowo w trakcie trwania tej akcji artystycznej Zachodny zorganizował dla lokatorów kamienicy szereg wystaw i warsztatów plastycznych przeprowadzonych przez zaproszonych artystów. Autor i główny wykonawca projektu podkreślał, że w trakcie realizacji mieszkańcy aktywnie włączali się do prac organizacyjnych i porządkowych, a co najważniejsze – dzięki wspólnym działaniom cementowały się przyjazne relacje sąsiedzkie.

Innym przykładem akcji, która na każdym etapie w najwyższym stopniu angażowała społeczność rejonu objętego jej zasięgiem, była realizacja multimedialnej artystki Karoliny Breguły. Wspólnie z mieszkańcami podwórka przy ulicach Reja i Sienkiewicza (na wrocławskim Ołbinie) zrealizowała ona pięcioodcinkowy serial *Kto tam*. Chętni do udziału w przedsięwzię-

existing space, but above all to make its inhabitants aware of their responsibility for their environment and, what is more, to activate their potential to introduce the desired changes.

Already in summer 2015, one of the backyards in Ołbin was greened with plants in accordance with the residents' wishes. The architects, Agnieszka Bocheńska and Tomek Bojęcz, together with the residents of the surrounding buildings and volunteers, built wooden boxes that served as beds for shrubs and flowers.

As a model implementation fitting in with the strategy of the programme “Wrocław – wejście od podwórza” can be considered the action of Jacek Zachodny, a Wrocław artist, titled *Kamienica* (Tenement House) at Hubska Street [Fig. 7]. In the course of several months of activity, the artist carried out a series of consultations with the inhabitants of the backyard which was the site of the action, concerning their ideas for its possible revitalisation, which resulted in joint work on the implementation of previously agreed upon solutions. On the cleared area (previously covered with weeds, in the middle of which there was a cobbled, uneven square used as a car park), Zachodny and the residents created a garden from scratch, in which over 120 different plants were planted, while the walls and backyard garages were decorated with jointly designed murals. Some of the original objects in the backyard were kept, and photographs of wall fragments were placed on the staircase. Additionally, during this artistic action, Jacek Zachodny organised a number of exhibitions and art workshops for the residents of the tenement house, conducted by invited artists. The author and main executor of the project emphasised that during the project's implementation, the residents were actively involved in organisational and cleaning work, and most importantly – thanks to joint activities, friendly neighbourly relations were cemented.

Another example of an action which involved the community of the area covered by it to the highest degree at each stage of the process of its creation, was a project by the multimedia artist Karolina Breguła. Together with



7.
Jacek Zachodny, *Kamienica*, 2016. Fot. J. Zachodny
Jacek Zachodny, *Kamienica* (Tenement House), 2016. Photo: J. Zachodny

ciu uczestniczyli w pracach nad scenariuszem i w samej produkcji filmowej oraz wcieliili się w role bohaterów napisanej wspólnie historii o podwórkowym potworze, toczącej się w okolicznych mieszkaniach i w zakamarkach „podwórka na górze przy Reja”.

Spośród zróżnicowanych działań na wrocławskich podwórkach warto wspomnieć również (choćby sygnalnie) realizacje Kamila Szajnocha, NeSpoon i Dominiki Sobolewskiej. *Wejście od podwórka* Szajnocha to cykl prac malarzkich na elewacjach obiektów przy pl. Zgody, obok Muzeum Etnograficznego. Instalacja NeSpoon (artystki tworzącej na pograniczu street artu, ceramiki i rzeźby) *Brama do wszystkiego* (ul. Gliniana 48) składa się z dwóch murali przedstawiających motywy koronkowe, oświetlane lampami umieszczonymi na ścianach przy suficie. Zgodnie z intencją autorki *Brama...* jest przejściem prowadzącym do lepszego świata. *Ziggurat* (na podwórku przy ul. Ślężnej 176, na rogu z ul. Rudolfa Weigla) Sobolewskiej (m.in. założycielki Laboratorium Projektowania Przestrzeni i Obiektów Interaktywnych w ASP Wrocław) to zainspirowana kształtami świątynnych budynków Mezopotamii funkcjonalna, zbudowana z 24 ławek, wieża, będąca wielopoziomą trybuną.

Osadzona na przecięciu ścieżek i otwarta na cztery strony świata struktura architektoniczna staje się miejscem jednoczenia mieszkańców nadchodzących z różnych krańców podwórka – często reprezentantów sąsiadujących ze sobą bloków mieszkalnych⁷.

Akcją przeprowadzoną na szeroką skalę oraz pod wieloma względami wzorcową w kontekście założeń całego projektu było interdyscyplinarne wydarzenie artystyczne zatytułowane *Kozanów – w poszukiwaniu cudownego*. Za jego kształt odpowiedzialny był szwedzko-polski duet kuratorów: Martin Schibli, teoretyk sztuki, nauczyciel akademicki, oraz Iwona Bigos, wrocławianka, teoretyczka i historyczka sztuki (kuratorka działająca głównie na rynku niemieckim), doceniana w Polsce przede wszystkim za wkład w rozwój Gdańskiej Gale-

the inhabitants of the backyard at Reja and Sienkiewicza streets (in Wrocław's Ołbin district), she produced a five-episode series titled *Who's There*. Those willing to participate in the artist's project participated in work on the script, in the film production itself and played the roles of characters in the jointly written story about a backyard monster, which took place in the nearby flats and nooks of the "backyard on the hill at Reja Street".

Among the varied activities carried out in Wrocław's backyards, it is worth mentioning (if only as a mentioning) the implementations of Kamil Szajnoch, NeSpoon and Dominika Sobolewska. Kamil Szajnoch's *Wejście od podwórka* (Entry from the backyard) is a series of paintings on the facades of buildings at Plac Zgody, next to the Ethnographic Museum. NeSpoon's (an artist working on the borderline between street art, ceramics, sculpture) installation *Brama do wszystkiego* (Gate to Everything, Gliniana Street 48) consists of two murals depicting lace motifs, illuminated by lamps placed on the walls near the ceiling. According to the author's intention, *Brama...* is a passage leading to a better world. *Ziggurat* (in the backyard of Ślężna 176, on the corner of Rudolf Weigl Street) by Dominika Sobolewska (among others, founder of Laboratorium Projektowania Przestrzeni i Obiektów Interaktywnych [Laboratory of Designing Space and Interactive Objects] in ASP Wrocław) is a functional tower, built of 24 benches, which is a multi-level tribune, inspired by the shapes of Mesopotamian temple buildings. "Ziggurat" (in the backyard of Ślężna 176/Weigla) by Dominika Sobolewska (among others, founder of the Laboratory of Interactive Space Design/ASP Wrocław) is a functional tower, built of 24 benches, which is a multi-level tribune, inspired by the shapes of Mesopotamian temple buildings.

Set at the intersection of paths and open to the four corners of the world, the architectural structure becomes a place to unite residents coming from different ends of the yard – often representatives of neighbouring blocks of flats⁷.



8 a-b.

Akcja „Podwórko – nasze atelier” (fragment); ul. Jedności Narodowej, 2016. Fot. M. Bator

Action “Podwórko – nasze atelier” (Backyard – our atelier, fragment); Jedności Narodowej Street, 2016. Photo: M. Bator



An action carried out on a large scale and in many respects, in the context of the objectives of the entire project, exemplary, was an interdisciplinary artistic event titled *Kozańów – w poszukiwaniu cudownego* (Kozańów – in search of the wonderful). A Swedish-Polish curatorial duo was responsible for its shape, Martin Schibli, an art theoretician and university teacher, and Iwona Bigos, a Wrocław art theoretician and historian (a curator working mainly on the German market), appreciated in Poland above all for her contribution to the development of the Gdańsk City Gallery, of which she was the founder and director from 2009 to 2015. Their joint curatorial project, which lasted two months, consisted of an international collective exhibition (among the invited artists were, among others, Andrzej Dudek-Dürer [Fig. 10], Kristina Müntzing, Jörg Herold, Dominika Skutnik, Dietmar



8c.

Akcja „Podwórko – nasze atelier” (fragment); ul. Jedności Narodowej, 2016. Fot. M. Bator

Action “Podwórko – nasze atelier” (Backyard – our atelier, fragment); Jedności Narodowej Street, 2016. Photo: M. Bator

rii Miejskiej, której była założycielką i dyrektorką w latach 2009–2015. Ich wspólny, trwający dwa miesiące projekt kuratorski obejmował międzynarodową grupową wystawę (wśród zaproszonych artystów byli m.in. Andrzej Dudek-Dürer [fig. 10], Kristina Müntzing, Jörg Herold, Dominika Skutnik, Dietmar Schmale, Michał Węgrzyn, Krzysztof Żwirblis; pokazali w większości prace o charakterze *site-specific* ulokowane na terenie całego Kozanowa), ale również akcje interaktywne z mieszkańcami osiedla – program filmowy, cykl spotkań edukacyjnych w lokalnym domu kultury Anima oraz pokazy performansu. Co najważniejsze, dla zapewnienia powodzenia całości projektu Iwona Bigos w trakcie jego trwania przeprowadziła z mieszkańcami szereg konsultacji. Tematem tej niezwykłej serii debat była również ewentualność pozostawienia zaproponowanych realizacji na

Schmale, Michał Węgrzyn, Krzysztof Żwirblis), comprising mostly site-specific works located all over Kozanów, but also interactive actions with the residents of the housing estate – a film programme, a series of educational meetings at the local Anima culture centre and performance shows. Most importantly for the success of the entire project, Iwona Bigos carried out a series of consultations with the residents during the project. The subject of this unusual series of debates was also a discussion on the possibility of leaving the proposed projects permanently in the space of the estate – unfortunately, this suggestion was in most cases not met with the rightly expected enthusiasm. Resentment on the part of Kozanów’s residents concerned above all Artur Żmijewski’s work, whose idea was to draw attention to the problem of erasing from memory the remnants of



9.
Krzysztof Bryła, *Czekając na windę*, SUW gadu gadu; ul. Łukasza Górnickiego, 2015. Fot. K. Bryła
Krzysztof Bryła, *Czekając na windę* (Waiting for the lift), SUW gadu gadu; Łukasz Górnicki Street, 2015. Photo: K. Bryła

stałe w przestrzeni osiedla. Niestety, propozycja ta nie spotkała się w większości przypadków ze słusznie oczekiwanym entuzjazmem. Rezerwa mieszkańców Kozanowa dotyczyła przede wszystkim pracy Artura Żmijewskiego, którego zamysłem było zwrócenie uwagi na problem wypierania z pamięci pozostałości przedwojennej historii miasta, niepożądaných

the city's pre-war history, undesirable to the authorities of the past regime. In this case, an approving example of a discussion on the offer of "the search for the wonderful", and at the same time concluding a series of initiatives for the residents of the Kozanów residential area, was a performance by the Czech artist Jiří Kovanda titled *Complete Circle*, during which he encouraged the audience seated in the title circle to get to know each other and start a dialogue on previously undefined topics.

While the projects mentioned above were mainly addressed to adults, many of the actions carried out during the programme were aimed at the youngest inhabitants of Wrocław. Examples of such actions included the multi-meter long *Jeż* (Hedgehog) by Iza Rutkowska (an artist who creates interactive projects that permanently change the space) and the colourful, open-access *Domek na jesionie* (Ash Tree House) by Cecylia Malik and the Niedzielni art collective.

Before presenting the accomplishments of the Ok!art group (which can boast not only a unique mural on the backyards at Franklin Delano Roosevelt Street, known even abroad, but also the intensity of various activities, which have been carried out uninterruptedly for many years), it is worth asking the question to what extent the idea of community – which dominates the objectives of more than 30 projects realised as part of the "Wrocław – enter from the backyard" programme – is sustainable, and to what extent the residents' attitudes towards each other and towards the common space have changed. There can be no definite answer, because it would have to be preceded by a thorough analysis of the research material. Some of the implementations – from the very conception – were supposed to become part of the urban space not only because of their aesthetic values, but also because of their functional character. For example, in 2016, at the junction of Paulińska and Ludwika Rydygiera streets, the Nadodrzański Ogród Społeczny (Nadodrza Community Garden) was created. To work on its creation, animators associated with the company Wrocławska Rewitalizacja (Wrocław Re-

przez władze minionego ustroju. W tym przypadku aprobatywnym przykładem dyskusji nad ofertą służącą „poszukiwaniu cudownego”, a jednocześnie kończącym cykl inicjatyw na rzecz mieszkańców osiedla Kozanów, był performans czeskiego artysty Jiříego Kovandy pt. *Complete Circle*, w trakcie którego namawiał on usadowioną w tytułowym kole publiczność do wzajemnego poznania się i podjęcia dialogu na nieustalone wcześniej tematy.

O ile adresatami omówionych projektów były głównie osoby dorosłe, o tyle wśród przeprowadzonych w trakcie programu akcji znaczną część kierowano przede wszystkim do najmłodszych mieszkańców Wrocławia. Przykład takich działań stanowił wielometrowy *Jeż* Izy Rutkowskiej (artystki, która realizuje interaktywne projekty, na stałe zmieniające przestrzeń) oraz kolorowy, ogólnodostępny *Domek na jesionie* Cecylii Malik i kolektywu artystycznego Niedzielni.

Przed prezentacją dokonań grupy artystycznej Ok!art (która poszczycić się może nie tylko unikatową, znaną również poza granicami kraju, realizacją muralu na podwórkach przy ul. Franklina Delano Roosevelta, ale też intensywnością różnorodnych działań, trwających niezmiennie od wielu lat) warto postawić pytanie, na ile idea wspólnotowości – dominująca w założeniach ponad 30 projektów realizowanych w ramach programu „Wrocław – wejście od podwórza” – jest trwała, na ile zmieniły się postawy mieszkańców wobec siebie i wobec wspólnej przestrzeni. Odpowiedzi jednoznacznej być nie może, bo poprzedzona musiałaby być ona rzetelną analizą materiału badawczego. Niektóre realizacje z założenia miały wpisywać się w przestrzeń miejską nie tylko ze względu na walory estetyczne, ale też z uwagi na swój funkcjonalny charakter. Przykładowo, w 2016 r. u zbiegu ulic Paulińskiej i Ludwika Rydygiera został utworzony Nadodrzański Ogród Społeczny. Do pracy nad nim animatorzy związani ze spółką Wrocławska Rewitalizacja zaangażowali wielu mieszkańców, a powołany do istnienia ogród miał stać się miejscem relaksu, spotkań towarzyskich, jak również licznych wydarzeń kulturalnych. Warto nadmienić, że na odno-

vitalisation) engaged many residents, and the garden brought into existence was to become a place for relaxation, social meetings, as well as numerous cultural events. It is worth mentioning that a mural with intensely coloured, unusual flowers was placed on a renovated outbuilding of the backyard adjacent to the garden. Unfortunately, it is the only reminder of the idea of a common place that was realised years ago. The garden has withered and is being overrun by weeds⁸; after six years, “it drains one’s energy to see what has happened to the corner where the residents were supposed to work together, grow plants and relax”⁹. In the case of some other projects, there was also a lack of motivation to continue the activities started; the happenings, exhibitions of works by well-known artists, vernissages of works by residents came to an end, some objects ceased to surprise with their novelty, they deteriorate, and therefore require further financial expenses and commitment, while after the projects were completed, the artists ceased to be animators of the cultural and artistic life of the given backyard community. In the *Ok!art* catalogue (for an exhibition presenting the activities of the “Ok!art” Foundation and its main animators) Mirosław Jasiński wrote:

Despite the pompous declarations of the artists-social activists, their actions are in fact lined with a “engineering the sensitivity” of the recipients and participants of the events, reeking of false tones; they focus more on self-creation, the inner games of the art-world, than on authentic participation and openness to people¹⁰.

In order to soften the harsh assessment, one should mention an institution with a similar purpose to Ośrodek Kulturalnej Animacji Podwórkowej (Centre for Backyard Cultural Animation – OKAP) Ok!art, namely Pracownia Komuny Paryskiej 45 (Atelier of Paris Commune Street 45). Its strong point is also the social engagement of its leaders, i.e. Krzysztof Bryła, who mainly creates paintings and installations [Fig. 10], and Kamila Wolszczak, who, although she expresses herself through various disci-



10.

Andrzej Dudek-Dürer, *Kozanów – w poszukiwaniu cudownego*. Fot. R. Tumanowicz

Andrzej Dudek-Dürer, *Kozanów – w poszukiwaniu cudownego* (Kozanów – in search for the amazing). Photo: R. Tumanowicz

wionej oficynie podwórka przylegającego do ogrodu umieszczono mural z intensywnie kolorowymi, niezwykłymi kwiatami. Niestety, tylko on przypomina o realizowanej przed laty idei wspólnego miejsca. Ogród usechł i zarastają go chwasty⁸; po sześciu latach „kompletnie odbiera energię, gdy patrzy się, co się stało z zakątką, gdzie mieszkańcy mieli wspólnie pracować, uprawiać rośliny i odpoczywać”⁹. W przypadku niektórych innych realizacji również zabrakło motywacji do kontynuacji rozpoczętych działań; skończyły się happeningi, wystawy prac

plines, is mainly known for performance, usually done in an artistic duo (*Paraperformance* co-created with Dominika Borkowska). The rich programme of the centre includes multimedia art workshops, sometimes conducted by invited artists, exhibitions of contemporary art, film screenings, thematic meetings and discussions. It should be noted that local activists have also organised themselves around the Pracownia, and as part of weekly intergenerational meetings they discuss the most important issues for Przedmieście Oławskie (Oława

znanych twórców, wernisaże dzieł mieszkańców. Część obiektów nie zaskakuje już swoją nowością, niszczy, a więc wymaga kolejnych nakładów finansowych, zaangażowania. Tymczasem po ich realizacji twórcy przestali być animatorami życia kulturalno-artystycznego danej wspólnoty podwórkowej. W katalogu *Ok!art* (do wystawy prezentującej działalność Fundacji „Ok!art” i jej głównych animatorów) Mirosław Jasiński napisał:

Mimo szumnych deklaracji artystów-aktywistów społecznych ich działania podszyte są w istocie trącącą fałszywymi tonami „inżynierią wrażliwości” odbiorców i uczestników wydarzeń; skupiają się raczej na autokreacji, wewnętrznych rozgrywkach art-worldu, niż na autentycznym współuczestnictwie i otwarciu na ludzi¹⁰.

Aby złagodzić surową ocenę, należy przywołać placówkę o podobnym do przeznaczeniu jak Ośrodek Kulturalnej Animacji Podwórkowej (OKAP) Ok!artu, czyli Pracownię Komuny Paryskiej 45. Również jej atut stanowi zaangażowanie społeczne prowadzących – a są nimi Krzysztof Bryła, tworzący głównie obrazy i instalacje malarskie [fig. 9], oraz Kamila Wolszczak, która choć wyraża się za pomocą różnych dyscyplin, to kojarzona jest głównie z performansem, uprawianym najczęściej w duecie artystycznym (*Paraperformance* współkreowany z Dominiką Borkowską). Na bogaty program pracowni składają się multimedialne warsztaty plastyczne, prowadzone niekiedy również przez twórców zaproszonych do kooperacji, wystawy sztuki współczesnej, organizacje seansów filmowych czy spotkań tematycznych i dyskusji. Należy zauważyć, że wokół Pracowni skupili się także lokalni aktywiści, którzy w ramach cotygodniowych spotkań międzypokoleniowych dyskutują na temat spraw najważniejszych dla Przedmieścia Oławskiego. Warto w tym miejscu przypomnieć również inną, podjętą w 2012 r. inicjatywę Wolszczak, tj. Samonośne Uniwersalne Wystawy, których miejscem stały się prywatne i publiczne przestrzenie pozainstytucjonalne, ich model zaś, oparty na chęci mediacji

Suburb). It is worth mentioning here another initiative, organised for many years since 2012 by Kamila Wolszczak, i.e. Samonośne Uniwersalne Wystawy (The Self-Carrying Universal Exhibitions), for which the exhibition space became private and public non-institutional spaces, while their model, based on the desire for mediation between the artist and the audience, is ideologically extremely close to the strategy of the “Wrocław – entry from the Backyard” project [Fig. 13].

In the aforementioned *Introduction* to the exhibition catalogue of artists associated with the “OK!art” Foundation, Jasiński emphasised:

It is very rare to find activities and projects characterised by as much determination, perseverance, hard systematic work as deep approach to human needs, sensitivity and empathy towards the “common” man than those of the “OK!art” Foundation¹¹.

Therefore, the action called „Podwórko – nasze atelier” (Backyard – our atelier), organised by artists from the OKAP and the “Ok!art” Foundation, should be seen as a separate chapter in the implementation of projects aimed at revitalising neglected backyards and integrating the inhabitants of Wrocław who live around them [Fig. 8a-c]. The project was initiated by two Wrocław painters, Witold Liszkowski and Mariusz Mikołajek. Both artists, almost from the very beginning of their artistic path, were oriented in their actions towards contact with the viewer in the broadest sense of the term. And not only in official exhibition spaces; an encounter with an accidental viewer/passers-by has been important for them, as though they were witnesses or even participants of cultural events. In the case of Witold Liszkowski, we should mention the actions “Pytania” (Questions, 1979) or “Spotkania” (Encounters, 1980), which transformed into various interdisciplinary actions in the presence of befriended guests and random viewers. In the 1990s, apart from painting of an intimate character, the artist prepared projections, happenings taking place in urban space, i.e. “Sztuka zjawiskowa”

między artystą a odbiorcą, wyjątkowo bliski jest ideowo strategii projektu „Wrocław – wejście od podwórza” [Fig. 13].

W przywołanym wcześniej *Wstępie* do katalogu ekspozycji artystów związanych z Fundacją „OK!art” Jasiński podkreślił:

Bardzo rzadko zdarzają się działania i projekty, które odznaczałyby się równie dużym samozaparciem, wytrwałością, ciężką, systematyczną pracą i głębokim podejściem do ludzkich potrzeb, wrażliwością i empatią wobec „zwykłego” człowieka, co działania Fundacji „OK!art”¹¹.

Zatem za osobny rozdział w realizacji projektów rewitalizujących zaniedbane podwórza, jak również integrujących zamieszkałych wokół nich wrocławian, należy uznać akcję „Podwórko – nasze atelier”, zorganizowaną przez artystów skupionych wokół OKAP-u i Fundacji „Ok!art” [Fig. 8a-c]. Inicjatorami projektu byli dwaj wrocławscy malarze, Witold Liszkowski i Mariusz Mikołajek. Obaj twórcy – niemal od początku drogi artystycznej – ukierunkowywali swoje działania na szeroko rozumiany kontakt z odbiorcą. I to nie tylko w oficjalnych przestrzeniach ekspozycyjnych; ważne było dla nich spotkanie z widzem – przypadkowym przechodniem, który niejako przy okazji stawał się świadkiem czy nawet uczestnikiem wydarzeń o charakterze kulturalnym. W przypadku Liszkowskiego przywołać należy akcje „Pytania” (1979) czy „Spotkania” (1980), które w obecności zaprzyjaźnionych gości i przypadkowych odbiorców przekształcały się w różne działania interdyscyplinarne. W latach 90. XX w. artysta obok malarstwa o charakterze intymnym przygotowywał projekcje i happeningi rozgrywane w przestrzeni miejskiej, czyli „Sztukę zjawiskową” i „Struktury magiczne”. Mikołajek w 1992 r. (razem z Czesławem Chwiszczukiem, Christosem Mandziosem i Zbigniewem Milem) wziął udział w wystawie zbiorowej „Popatrz, kiedy przechodzisz... popatrz, każdy przechodzi...” na Dworcu Głównym we Wrocławiu. Miejsce ekspozycji – gdzie zawsze obecni są ludzie – miało szczególne znaczenie dla artystów, żyjących nadzieję, że poprzez sztukę uda im

(Phenomenal art) and “Struktury magiczne” (Magical structures). Mariusz Mikołajek in 1992 (together with Czesław Chwiszczuk, Christos Mandzios, Zbigniew Mil) took part in a group exhibition “Popatrz, kiedy przechodzisz... popatrz, każdy przechodzi...” (Look when you pass... look, everyone passes...) at the Main Railway Station in Wrocław. The place of the exhibition – where people are always present – was of particular importance to the artists, who hoped that through their art they would be able to establish contact with travellers hurrying to and from trains, or with people for whom the railway station became the only cosy place. Between 1999 and 2001, Mikołajek together with Mandzios realised the project “Na styku” (At the meeting point); artistic actions, exhibitions, classes took place in prisons, churches, orphanages, in Monar centres (addiction centres), at the railway station. The collaboration of Witold Liszkowski and Mariusz Mikołajek, initiated in 2011, resulted in a series of activities called “Budujemy Miasto Sztuki” (We Are Building a City of Art). In the Rooms of Art (i.e. boxes standing for a fortnight in the Wrocław market square), the participants of the action (apart from the main animators, Mariusz Mikołajek’s son, Jan, who had collaborated with them from the very beginning, and others invited to joint activities: Czesław Chwiszczuk, Dvj Mniamos, two Śląsk Wrocław fans) carried out their projects, encouraging the creative activity of all those who stopped even for a moment to accompany the artists, talk to them about art, about the need for beauty in everyday life. During a workshop with children, a picture was painted together, expressing a spontaneous anti-war manifestation. During Euro 2012, the artists organised an artistic fan zone, Narodowe Pokoje Sztuki (National Rooms of Art; next to the Contemporary Museum).

As part of the “OK!art” Foundation’s activities, the project “Nasze podwórko – dobre miejsce dla sztuki” (Our Backyard – a Good Place for Art) was launched in September 2013, to which the artists also invited other Wrocław creators (including Miłosz Flis, Manfred Bator, Irena Różańska, Łukasz Gierlak). Initial

się nawiązać kontakt ze spieszącymi się z lub do pociągu podróżnymi czy z ludźmi, dla których dworzec stawał się jedynym przytulnym miejscem. W latach 1999–2001 Mikołajek wraz z Mandziosem realizował projekt „Na styku”; akcje artystyczne, wystawy, zajęcia odbywały się w więzieniu, w kościołach, w domach dziecka, w Monarze, na dworcu. Zainicjowana w 2011 r. współpraca Liszkowskiego i Mikołajka zaowocowała cyklem działań „Budujemy Miasto Sztuki”. W Pokojach Sztuki (czyli w boksach stojących przez dwa tygodnie na wrocławskim rynku) uczestnicy akcji (obok głównych animatorów współpracujący z nimi od początku syn Mariusza Mikołajka, Jan, oraz zaproszeni do wspólnych działań: Chwiszczuk, Dvj Mniamos, dwóch kibiców Śląska) realizowali swoje projekty, zachęcając do twórczej aktywności wszystkich, którzy przystawali choć na chwilę, by potowarzyszyć artystom, porozmawiać z nimi o sztuce, o potrzebie piękna w codziennym życiu. Na warsztacie z dziećmi wspólnie namalowany został obraz stanowiący spontaniczną manifestację antywojenną. Podczas Euro 2012 artyści zorganizowali artystyczną strefę kibica, czyli „Narodowe Pokoje Sztuki” (obok Muzeum Współczesnego).

We wrześniu 2013 w ramach działań Fundacji „OK!art” rozpoczęto realizację projektu „Nasze podwórko – dobre miejsce dla sztuki”, do którego zaproszono także innych wrocławskich twórców (m.in. Miłosza Flisa, Manfreda Batora, Irenę Różańską, Łukasza Gierlaka). Wstępne działania obejmowały prace porządkowe; artyści razem z chętnymi do kooperacji mieszkańcami tynkowali, murowali i przygotowywali tła pod realizację plastyczne. Pierwszy fragment muralu nawiązywał do obrazu Ireny Korzeniowskiej, która była aktywną uczestniczką prowadzonych w OKAP-ie warsztatów. Efektem kilkuletnich działań jest wielkoformatowe malowidło ściennie (1500 m²), okalające podwórko przy ulicach Jedności Narodowej / Roosevelta, udekorowane elementami ceramicznymi powstałymi w trakcie odbywających się w OKAP-ie warsztatów plastycznych. Mural składa się ze zróżnicowanych tematycznie sekwencji, z których wszystkie



11.
Ewa Ciepiewska, *Drzewo Życia*; ul. Ruska, 2021. Fot. M. Bator
Ewa Ciepiewska, *Drzewo Życia* (Tree of Life); Ruska Street, 2021. Photo: M. Bator

works included cleaning works; together with willing residents the artists were plastering, bricklaying and preparing the background for the artwork. The first fragment of the mural referred to the painting by Irena Korzeniowska, who was an active participant in OKAP's workshops. The result of several years of work is a large-format mural (1,500 m²) surrounding the backyard at Jedności Narodowej / Roosevelt streets, decorated with ceramic elements created during OKAP's art workshops. The mural consists of thematically diverse sequences, all of which were based to a greater or lesser extent on designs proposed by the residents themselves. The residents of the backyard were involved in the process of creating each of the mural fragments, and while in the case of most of the mural sections their participation was rather symbolic, the number of back-



12.

Jan Mikołajek, *Manfred Bator mierzy się wzrokiem z kotem*, „Podwórko – nasze atelier” (fragment); ul. Jedności Narodowej, 2016. Fot. J. Mikołajek
 Jan Mikołajek, *Manfred Bator mierzy się wzrokiem z kotem* (Manfred Bator and the cat are grinding each other with their eyes), “Podwórko – nasze atelier” (Backyard – our atelier, fragment); Jedności Narodowej Street, 2016. Photo: J. Mikołajek

w mniejszym lub większym stopniu bazowały na projektach zaproponowanych przez samych mieszkańców. Byli oni zaangażowani także w proces powstania każdego z fragmentów i o ile przy większości muralowych odcinków ich współudział miał charakter raczej symboliczny, o tyle liczba mieszkańców podwórka zaktywizowanych do wspólnej aktywności jest imponująca: ok. 200 osób. Na prośbę rezydujących po drugiej stronie Roosevelta powstał kolejny mural, *Podwórko – odkrywanie sztuki*, przedstawiający wybrane teksty kultury lub nawiązujące do nich obrazy: malowidła jaskiniowe, elementy malarstwa świata antycznego, prace Fridy Kahlo, Alfonsa Muchy, Marca Chagalla, Vincenta van Gogha, Pierre’a Mondriana.

yard residents activated for joint activities is impressive (around 200 people). At the request of the residents of the other side of Roosevelt Street, another mural *Podwórko – odkrywanie sztuki* (Backyard – discovering art) was created, depicting selected cultural texts or paintings referring to them: cave paintings, references to ancient world painting, works by Frida Kahlo, Alfons Mucha, Marc Chagall, Vincent van Gogh, Pierre Mondrian.

Murals have become a permanent feature of public space in both large cities and small towns. Their creation is often accompanied by educational activities aimed at all residents (not just the closest neighbours). Among Wrocław’s important initiatives, the mural created in 2016 at the Centrum Historii “Zajeżdźnia” (Centre for

Murale na trwałe wpisują się w przestrzeń publiczną zarówno dużych miast, jak i małych miejscowości. Ich powstawaniu często towarzyszą działania o charakterze edukacyjnym, adresowane do wszystkich mieszkańców (nie tylko najbliższych sąsiadów). Z ważnych wrocławskich inicjatyw nie można pominąć muralu, który powstał w 2016 r. w Centrum Historii „Zajezdnia”. Autorka, Anna Salwa, umieściła na mapie Wrocławia ważne dla miasta postacie, miejsca, zdarzenia. Mural jest aktualizowany i w ostatnim czasie domalowani na nim zostali: ks. Stanisław Orzechowski, Olga Tokarczuk, Wanda Rutkiewicz i Bartłomiej „Skrzynia” Skrzyński. Aby podkreślić znaczenie mniejszości narodowych we Wrocławiu, na muralu umieszczono też trzy młode osoby z flagami Polski, Ukrainy i Białorusi. Dodano również napis „Covid-19. Dziękujemy medykom” i postać pielęgniarki z dłońmi ułożonymi w kształt serca.

Dużą wartość edukacyjną ma powstały na ścianie budynku studia BWA (na podwórku przy ul. Ruskiej 46) ekologiczny mural *Drzewo Życia* [fig. 11]. Związana z grupą Luxus Ewa Ciepelewska stworzyła swoje symboliczne drzewo farbami, które pochłaniają zanieczyszczenia powietrza. Warto podkreślić, że niezwykle drzewo wyrosło w Dzielnicy Czterech Wyznań.

Reasumując, należy stwierdzić, że choć wskazane inicjatywy osiągnęły sukces, a więc rezonans społeczny i poprawę jakości życia poprzez estetyzację miejskiej przestrzeni, to nie wszystkie z akcji i projektów artystycznych spotkały się z podobną aprobatą (niestety, część z propozycji, głównie ze względu na walory estetyczne, nie wzbudziła sympatii mikrospołeczności, którym była dedykowana). Natomiast niewątpliwą wartością wszystkich bez wyjątku działań – należałoby je może nazwać pozytywnymi – stanowi fakt, że potwierdzają one trafność diagnozy przypominającej, że stałą ludzką dyspozycją jest dążność do estetyzacji zamieszkiwanego świata. Podwórkowa estetyka murali (i innych obiektów powstałych przy współudziale nieprofesjonalistów) może wzbudzać sprzeciw konserwatorów sztuki, traktujących piękno jako wartość obiektywną, przedmiot/dzieło posiada jednak

the History “Depot”) should not be overlooked. The author of the mural, Anna Salwa, located on the map of Wrocław important figures, places and events for the city. The mural is updated and so recently the following have been painted on it: Father Stanisław Orzechowski, Olga Tokarczuk, Wanda Rutkiewicz, Bartłomiej “Skrzynia” Skrzyński. To emphasise the importance of national minorities in Wrocław, the mural features three young people with the flags of Poland, Ukraine and Belarus. The inscription “Covid-19. Thank you, medics” and the figure of a nurse with her hands in a heart shape have also been added.

Of great educational value is the ecological mural *Drzewo Życia* (Tree of Life) created on the wall of the BWA studio building (in the backyard at Ruska Street 46) [Fig. 11]. Associated with the Luxus group, Ewa Ciepelewska created her symbolic tree with paints that absorb air pollution. It is worth noting that this amazing tree has grown in the Four Denominations District.

To sum up, it should be stated that although the above-mentioned initiatives achieved success, i.e. social resonance and improvement of the quality of life through the aestheticisation of urban space, not all of the actions and artistic projects met with similar approval (unfortunately, some of the proposals, mainly due to their aesthetic values, did not meet with the sympathy of the micro-communities to which they were dedicated). However, the unquestionable value of all the activities which should be called positivist is the fact that they confirm the accuracy of the diagnosis which reminds us that the permanent human disposition is the tendency to aestheticise the inhabited world. The backyard aesthetics of the murals (and other objects created with the participation of non-professionals) may arouse objections of art connoisseurs, for whom beauty is an objective value and the object/work has a permanent aesthetic value independent of the subjects who read these cultural texts. Such an assumption allows us to perceive these murals or other objects – created in accordance with the artists’ intentions, but also taking into account the aes-

stałą wartość estetyczną, niezależną od podmiotów odczytujących teksty kultury. Takie założenie pozwala postrzegać owe – wykreowane zgodnie z zamysłem twórców, ale też z uwzględnieniem estetycznych oczekiwań użytkowników podwórek czy przestrzeni miejskiej, będących głównymi odbiorcami dzieł – murale bądź inne obiekty w kategoriach piękna subiektywnego, którego wartość w kształtowaniu poczucia przynależności do konkretnej podwórkowej/lokalnej wspólnoty jest nie do przecenienia i, co najważniejsze, nie do zakwestionowania.

Na koniec należy stwierdzić, że duch fluxusowskiej rewolucji nie tylko nie zanikł, ale przeciwnie, wzrasta. Co więcej, w przypadku części z działań, do których odniosłem się w tekście, należałoby powiedzieć, że uwięziona czy też internowana od ostatnich trzech stuleci w muzeach sztuka z powrotem trafiła pod strzechy; znów jest – jak niegdyś – funkcjonalna.

Domem sztuki i komunikacji społecznej stała się ulica z jej podwórzami, a artysta, który zszedł z piedestału, pozostawiając na nim gasnący blask szafarza piękna, z pokorą, ale dobrze się przy tym bawiąc (jak choćby założyciele Fluxusu), przyjął na siebie rolę dostawcy przedmiotów pożądania, niepokoju, spełnień egzystencjalnych i specyficznych dla ich odbiorców wartości estetycznych (jak i – niekiedy – nieestetycznych).

Niewykluczone, że należałoby odpowiedzieć na ewentualne pytanie, czy opisanym działaniom można przyznać obiektywnie, czyli z perspektywy naukowej, status twórczości artystycznej. Jeśliby odwołać się do fenomenologicznej koncepcji dzieła sztuki jako przedmiotu czysto intencjonalnego, to odpowiedź winna być jak najbardziej twierdząca. Na dzieła sztuki jako przedmioty czysto intencjonalne składają się bowiem:

- przeżycie twórcze autora i odtwórcze odbiorcy, dokonujące się w aktach świadomości wynikających z intencyjnego ukierunkowania na przedmiot (dzieło sztuki jako przedmiot intencjonalny jest rezultatem aktów świadomości jego odbiorcy w adekwatnym nastawieniu, uwzględniającym intencje artysty powołującego je do istnienia);

thetic expectations of the users of backyards or urban space, who are the main recipients of the works – in the category of subjective beauty, whose value in shaping the sense of belonging to a particular backyard/local community cannot be overestimated and – most importantly – cannot be questioned.

Finally, it must be said that the spirit of the Fluxus revolution has not only not disappeared, but on the contrary is growing. What is more, in the case of some of the activities to which I have referred above, it would be fair to say that art, imprisoned or interned in museums for the last three centuries, has found its way back under the roofs of simple people, has become – as it once was – functional.

The house of art and social communication became the street with its backyards, and the artist, who stepped down from their pedestal, leaving on it the fading radiance of a steward of beauty, humbly but having fun in the process (like the founders of Fluxus), took on the role of a supplier of objects of desire, anxiety, existential fulfilment and aesthetic (as well as sometimes unaesthetic) values specific to their audience.

Perhaps it would be appropriate to answer the possible question whether the above-described activities can be objectively, i.e. from a scientific perspective, granted the status of artistic creation. If we were to refer to the phenomenological concept of a work of art as a purely intentional object, then the answer should be most definitely affirmative. Works of art as purely intentional objects consist of:

- the creative experience of the author and the reproductive experience of the recipient, taking place in acts of consciousness resulting from an intentional orientation towards the object. The work of art as an intentional object is the result of acts of consciousness of its recipient in an adequate attitude of the recipient, which takes into account the intentions of the artist who brought it into existence.
- the physical foundation of the work ensuring its intersubjectivity – accessibility, legibility.



13.

Paweł Jarodzki, *Mam Dość Tego*, „PrzeSUwanie”* vol. 12, Huby Wrocław. Fot. T. de Loo

Paweł Jarodzki, *Mam Dość Tego* (I Have Enough of This), „PrzeSUwanie”* (Repositioning), Vol. 12, Huby Wrocław. Photo: T. de Loo

* SUW = Samoobsługowe Uniwersalne Wystawy (Universal Self-Supporting Exhibitions)

- fizyczny fundament dzieła zapewniający mu jego intersubiektywność – dostępność, czytelność.

Dzieła sztuki, będąc tworamii schematycznymi z miejscami niedookreślonymi, są konkretyzowane poznawczo lub estetycznie – jest to konkretyzacja monosubiektywna. Odbiorca, uzyskując dostęp do dzieła sztuki, nie uzyskuje go jednak w stosunku do przeżyć artysty i jego świadomych operacji twórczych. Dzieło sztuki stanowi całość transcendentálną względem autora i odbiorcy. To, co komunikuje, jest mu jedynie przypisane, a nie w nim ucieleśnione. Jego istnienie nie ma wymiaru realnego, ale intencjonalny – realne w nim są jego fundament bytowy oraz przeżycia autora i odbiorcy.

Works of art, being schematic creations with undefined places, are concretised cognitively or aesthetically – this is mono-subjective concretisation. The recipient, while gaining access to the work of art, does not gain it in relation to the artist's experiences and conscious creative operations. The work of art is a transcendental whole in relation to the author and the recipient. What it possesses is only ascribed to it and not embodied in it. Its existence is not a real existence, but an intentional one – what is real in it is the experience of its author, of its recipient, and its ontic foundation.

¹ Zob. **E. Chabros, G. Kmita**, *Graffiti w PRL*, Wrocław 2011.

² Zob. **P. Piotrowicz**, S.A.D. *Wywiad z Tomasz Mniamosem*, „Rita Baum” 2009, nr 13, s. 213.

³ Zob. **NOCS4**, *BRZASK EZT*, Wrocław 2014.

⁴ Zob. **Banksy** > *Quotes* > *Quotable Quote*, <https://www.goodreads.com/quotes/109063-people-say-graffiti-is-ugly-irresponsible-and-childish-but-that-s> (data dostępu: 25.11.2021).

⁵ Zob. **Banksy**, *Wall and Piece*, London 2005.

⁶ Zob. *Międzynarodowe Biennale Sztuki Zewnętrznej „Out of Sth”*. Publikacja podsumowująca 2008–2016, red. **B. Bartecka, D. Drozdowska, J. Stembalska**, Wrocław 2016.

⁷ **Dominika Sobolewska / Ziggurat**, <https://strefakultury.pl/project/ziggurat> (data dostępu: 30.10.2021).

⁸ Należy mieć nadzieję, że oddany do użytku wiosną 2021 na terenie byłej zajezdni Dąbie (czyli w Czasoprzestrzeni) z inicjatywy Stowarzyszenia „Tratwa” ogród społeczny (jako miejsce służące uprawie warzyw, owoców, a także przestrzeń wspólnych akcji, spotkań, debat czy po prostu miłego spędzania czasu) będzie miał trwały żywot, a jego animatorom nie zabraknie zapłału i funduszy.

⁹ **M. Nogaj**, *Lali wodę o budowaniu więzi sąsiedzkich, a ogród społeczny usechl i zagłuszyły go chwasty*, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,27342339,nadodrzenski-ogrod-spoeczny-zasuszony-i-z-chwastami-pompa.html> (data dostępu: 15.10.2021).

¹⁰ **M. Jasiński**, *Wstęp*, [w:] *OK!art. Mariusz Mikołajek / Witold Liszkowski / Jan Mikołajek / zaproszeni artyści i plastycy-amatorzy związani z Fundacją „OK!art”* [kat. wystawy], 24 września – 23 października 2021, Galeria Miejska we Wrocławiu, Wrocław 2021, s. 7.

¹¹ *Ibidem*.

¹ See **E. Chabros, G. Kmita**, *Graffiti w PRL*, Wrocław 2011.

² See **P. Piotrowicz**, S.A.D. *Wywiad z Tomasz Mniamosem*, „Rita Baum” 2009, No. 13, p. 213.

³ **NOCS4**, *BRZASK EZT*, Wrocław 2014.

⁴ See **Banksy** > *Quotes* > *Quotable Quote*, <https://www.goodreads.com/quotes/109063-people-say-graffiti-is-ugly-irresponsible-and-childish-but-that-s> (access date: 25.11.2021).

⁵ See **Banksy**, *Wall and Piece*, London 2005.

⁶ See *Międzynarodowe Biennale Sztuki Zewnętrznej „Out of Sth”*. Publikacja podsumowująca 2008–2016, Ed. **B. Bartecka, D. Drozdowska, J. Stembalska**, Wrocław 2016.

⁷ **Dominika Sobolewska / Ziggurat**, <https://strefakultury.pl/project/ziggurat> (access date: 30.10.2021).

⁸ It is to be hoped that the community garden opened in the spring of 2021 on the site of the former Dąbie depot (i.e. in Czasoprzestrzeń) on the initiative of the “Tratwa” (Raft) Association (as a place for growing vegetables, fruit, as well as a place for joint actions, meetings, debates or simply a pleasant way of spending time) will have a lasting life, and its animators will not lack enthusiasm and funds.

⁹ **M. Nogaj**, *Lali wodę o budowaniu więzi sąsiedzkich, a ogród społeczny usechl i zagłuszyły go chwasty*, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,27342339,nadodrzenski-ogrod-spoeczny-zasuszony-i-z-chwastami-pompa.html> (access date: 15.10.2021).

¹⁰ **M. Jasiński**, *Wstęp*, [w:] *OK!art. Mariusz Mikołajek / Witold Liszkowski / Jan Mikołajek / zaproszeni artyści i plastycy-amatorzy związani z Fundacją „OK!art”* [kat. wystawy], 24 September – 23 October 2021, City Gallery in Wrocław, Wrocław 2021, p. 7.

¹¹ *Ibidem*.

References

1. **Banksy**, *Wall and Piece*, London 2005.
2. **Chabros Ewa, Kmita Grzegorz**, *Graffiti w PRL*, Wrocław 2011.
3. *Międzynarodowe Biennale Sztuki Zewnętrznej „Out of Sth”*. Publikacja podsumowująca 2008–2016, red. **B. Bartęcka, D. Drozdowska, J. Stembalska**, Wrocław 2016.
4. **NOC84, BRZASK EZT**, Wrocław 2014.
5. *OK!art. Mariusz Mikołajek / Witold Liszkowski / Jan Mikołajek / zaproszeni artyści i plastycy-amatorzy związani z Fundacją „OK!art”* [kat. wystawy], 24 września – 23 października 2021, Galeria Miejska we Wrocławiu, Wrocław 2021.
6. **Piotrowicz Paweł, S.A.D.** *Wywiad z Tomasz Mniamosem*, „Rita Baum” 2009, nr 13.

Słowa kluczowe

przestrzeń publiczna, *street art*, *urban art*, socjalizacja sztuki, estetyzacja przestrzeni miejskiej, podwórka Wrocławia

Keywords

public space, street art, urban art, socialization of art, aestheticization of urban space, Wrocław backyards

Manfred Bator, manfredbator@gmail.com [fig. 12]

Born in 1986 in Wrocław. In 2006–2011, he studied at the Faculty of Graphic Arts and Media Art at the Academy of Art and Design in Wrocław, where he earned his degree at the Drawing Department of Professor Eugeniusz Get-Stankiewicz and the Printmaking Laboratory of Professor Paweł Frąckiewicz. He has participated in over 80 exhibitions at home and abroad. His artistic activities focus on painting, drawing, printmaking, photography and actions in space. He publishes theoretical and critical texts. Since 2017 the curator of the “Foto-Gen” Gallery of the Culture and Art Center in Wrocław.

Summary

MANFRED BATOR / The autonomy of artistic play and its social utility

The subject matter of the text consists of a presentation of phenomena, actions and visual interventions that took place in Wrocław mainly from the 1980s until 2021. The author focuses his attention primarily on the extra-systemic and pro-social activities of professional artists in close cooperation with the local environment of the now revitalised housing neighbourhoods (mainly Wrocław Nadodrze, Przedmieście Olawskie and housing complexes of blocks of flats. The main feature of these artistic initiatives is the assumption by professionals of a servile function towards the thematic and aesthetic expectations of the local community. For this reason, this phenomenon has a distinct character, as it undermines the commonly understood value of artistic realisations as well as the social status of the artist.