

Magdalena Figzał-Janikowska

Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-6913-2648

Miejskie performanse Władysława Hasióra

Abstract

Władysław Hasiór's Urban Performances

This article discusses the performative art of Władysław Hasiór, particularly his actions in the urban space. Initially expressed only in his artworks, since the 1970s Hasiór's need for dialogue with the spectator took the form of very expressive artistic manifestations involving audience participation, direct involvement of spectators in the creation of the performative event, and abolition of the distance between the artist and society. Due to the ontological status of these events, their ephemeral and fleeting nature, they have been the least explored area of Hasiór's work. The article analyzes his most important urban and open-air performances, such as the *Procesja sztandarów* (Banner Procession) in Łącko (1973), *Solspann* in Södertälje (1973–1976), and finally the ceremonial *Przeprowadzka* (Move) from the dormitory

of Antoni Kenar school of fine arts to a new atelier in Zakopane (1984). These actions are considered in the context of contemporary discussions on participatory art: Claire Bishop's antagonistic theory of participation and Grant H. Kester's concept of dialogical art. It is argued that Hasior's performative projects combined two strategies of participatory art; he was able to co-create ephemeral works together with the audience, while at the same time directing the spectators' actions.

Keywords

Władysław Hasior, urban performance, participatory art, ephemeral action, site-specific art

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest performatywnej twórczości Władysława Hasiora, w szczególności jego działaniom aranżowanym w przestrzeni miejskiej. Potrzeba dialogowania z odbiorcą, początkowo wyrażana przez Hasiora jedynie w eksponatach, począwszy od lat siedemdziesiątych przybiera formę bardzo wyrazistych manifestacji artystycznych zakładających bezpośredni udział widzów w kreowaniu zdarzenia performatywnego, a także znoszenie dystansu między artystą a społeczeństwem. Ze względu na ontologiczny status tych zdarzeń, ich efemeryczny i ulotny charakter, stanowią one jak dotąd najmniej zbadany obszar twórczości artysty. W artykule analizie poddane zostały najważniejsze miejskie i plenerowe performanse Władysława Hasiora, takie jak *Pochód sztandarów* w Łącku (1973), realizacja *Solspann* w Södertälje (1973–1976) czy wreszcie uroczysta *Przeprowadzka* z internatu „Szkoly Kenara” do nowej pracowni w Zakopanem (1984). Działania te autorka rozpatruje w kontekście współczesnych rozważań nad sztuką partycypacyjną, zarówno w świetle antagonistycznej teorii partycypacji Claire Bishop, jak i koncepcji sztuki dialogicznej Granta H. Kestera, zauważając, że Hasior w swoich projektach performatywnych łączył dwie strategie sztuki partycypacyjnej: potrafił współtworzyć efemeryczne dzieła razem z publicznością, a jednocześnie reżyserować działania odbiorców.

Słowa kluczowe

Władysław Hasior, performans miejski, sztuka partycypacyjna, akcja efemeryczna, sztuka *site-specific*

Między dialogiem a konfrontacją

Twórczość Władysława Hasiora, zakopiańskiego rzeźbiarza i plastyka, przez ostatnie dekady poddawana była teoretycznej refleksji oraz naukowym analizom niemal wyłącznie przez historyków sztuki. Opracowania, stanowiące wyraz zainteresowania formą, symboliką i społeczno-kulturowym kontekstem prac artysty, w niewielkim stopniu dotyczyły performatywnego wymiaru jego twórczości. Liczne akcje efemeryczne, działania w plenerze czy angażujące publiczność projekty miejskie Hasiora pozostają najmniej zgłębnionym przez badaczy obszarem jego działalności. Zaważył na tym z pewnością ulotny charakter tych zdarzeń, który nadaje im status performansu i odróżnia je od zinwentaryzowanych eksponatów galeryjnych i pomników, choć właśnie one stanowiły nierzadko punkt wyjścia do projektowania „nowych” sytuacji odbiorczych, opierających się na bezpośrednim dialogu bądź współpracy artysty z publicznością. W próbach „odtworzenia” czy opisanego performatywnych działań Hasiora należy odwoływać się przede wszystkim do ich materialnych i niematerialnych „resztek”: zachowanych dokumentów fotograficznych, filmowych, nagranych i zapisanych komentarzy samego autora oraz relacji widzów-uczestników.

W wypowiedziach i artystycznych gestach Hasiora pobrzmiewa pojmowanie sztuki jako misji, w której nie ma miejsca na kompromis czy schlebienie gustom odbiorców. „Moja plastyka jest propozycją alternatywną. Nie musi się widzowi podobać. Traktuję ją jako służbę społeczną, a satysfakcję czerpię z polemik, żarliwych dyskusji, jakie wywołuję”¹ – mówił artysta. Wierność własnej intuicji i inwencji była więc dla Hasiora podstawowym wyznacznikiem poszukiwań estetycznych, nawet wówczas, gdy zakładały one włączanie publiczności w proces twórczy. Deklaracja ta ma szczególne znaczenie dla podjętej w tym szkicu próby usytuowania twórczości performatywnej Hasiora w kontekście współczesnych rozważań nad sztuką partycypacyjną i jej podstawowymi modelami: pozwala bowiem umieścić jego projekty między koncepcją sztuki dialogicznej Granta H. Kestera a antagonistycznym wymiarem partycypacji w rozumieniu Claire Bishop. Wiele z nich można rozpatrywać także jako warianty sztuki *site-specific*, uwzględniając kontekst wspólnotowy w ujęciu zaproponowanym przez Miwon Kwon.

W latach siedemdziesiątych XX wieku potrzeba dialogowania z odbiorcą przybiera w twórczości Hasiora formę bardzo wyrazistych manifestacji artystycznych,

¹ Władysław Hasior, *Myśli o sztuce, wybór i oprac. Zdzisława Zegadłówna* (Nowy Sącz: Sąddecka Oficyna Wydawnicza, 1986), 7.

zakładających bezpośredni udział widzów w kreowaniu zdarzenia performatywnego, a także znoszenie dystansu między artystą a lokalną społecznością. Praktyka ta, która staje się bardzo istotnym obszarem działalności zakopiańskiego twórcy, jest z jednej strony wyraźnym zwrotem w stronę działania kolektywnego, wiary w jego moc i skuteczność, z drugiej zaś pozwala zaspokajać indywidualną potrzebę inscenizowania dużych widowisk publicznych, przydzielania ról czy projektowania relacji przestrzennych między obiektem a widzem.

W performatywnych projektach Hasióra szczególną rolę odgrywa miejsce, w którym są one realizowane – konkretna przestrzeń publiczna, jej kontekst lokalny, kulturowy i historyczny. To właśnie przestrzeń (rozumiana zarówno w sensie topograficznym, jak i symbolicznym) wyznacza pole konfrontacji i dialogu między artystą a zbiorowością. Istotne wydają się tu kwestie nie tylko umiejętnego obserwowania i słuchania, lecz także „empatycznego poznania” (*empathetic insight*), ponieważ właśnie ono jest, zdaniem Granta H. Kestera, gwarantem powodzenia wszelkich artystycznych działań kolektywnych². W takich projektach, stanowiących nierzadko zderzenie różnych postaw, światopoglądów czy tradycji kulturowych, ujawniają się zarówno napięcia czy konflikty, jak i wzajemne zainteresowanie, fascynacja oraz możliwa sieć wpływów. W ujęciu Kestera wymiana oraz dialog stają się pojęciami kluczowymi dla sztuki partycypacyjnej – pozwalają „wyjść poza nasze własne doświadczenia i ustanowić bardziej empatyczne związki z innymi”³.

Lokalne performanse Hasióra, do których zaliczam również niektóre realizacje rzeźbiarskie ze względu na ich widowiskowy charakter, korespondują z proponowanym przez Kestera rozumieniem sztuki dialogicznej, w której nacisk kładzie się na procesualność, współpracę, a także „empatyczną identyfikację” (*empathetic identification*). Z tego ostatniego pojęcia Kester wywodzi zresztą definicję interakcji, którą postrzega jako nie tyle formę komunikacji służącą reprezentacji „ja”, ile zdolność do identyfikowania się z innymi⁴. Procesualność performatywnych projektów Hasióra ma związek przede wszystkim z ich długofalowym oddziaływaniem, obejmującym etap powstawania dzieła (w obecności, a często przy bezpośrednim udziale lokalnej społeczności), jego oficjalną publiczną prezentację (zakładającą niekiedy interakcję, w rozumieniu Kestera, innym razem konfrontację, bliższą koncepcji Bishop), wreszcie sposób dalszego

² Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2004), 114–120.

³ Kester, *Conversation Pieces*, 150. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia obcojęzycznych cytatów – M.F.J. Zob. Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

⁴ Zob. Grant H. Kester, „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art”, w: *Theory in Contemporary Art Since 1985*, eds. Zoya Kocur and Simon Leung (Malden, MA: Blackwell, 2005), 76–100.

funkcjonowania realizacji w przestrzeni publicznej (projektowane przez twórcę rozwiązania w zakresie performowania miejsca, historii, pamięci; wchodzenie w relację z nowym pokoleniem odbiorców i zmieniającym się krajobrazem).

Za możliwością rozpatrywania twórczości performatywnej Hasiora w „dialogicznym” kontekście przemawiają przede wszystkim okoliczności powstawania wielu jego projektów, chociażby takich jak *Organy* (1966) w Kluszkowcach niedaleko Czorsztyna, *Golgota* (1969) w Montevideo czy wreszcie *Solspann* (*Rydwan skandynawski*, 1972–1976) w szwedzkim Södertälje. Wszystkie wymienione realizacje opierały się w dużej mierze na „rozszerzonym”⁵ rozumieniu rzeźby – pojmowaniu jej jako projektu, w którym odbijają się nastroje i emocje zbiorowości, ściśle powiązane z konkretnym doświadczeniem lokalnym. Chęć uwzględnienia tych intersubiektywnych treści była katalizatorem aktywizujących działań Hasiora, dzięki którym lokalne środowiska brały pośredni (jak w przypadku *Organów*, gdy artysta zbierał świadectwa członków lokalnej społeczności) bądź bezpośredni udział (w *Golgocie* czy *Rydwaniu skandynawskim*) w procesie powstawania realizacji.

„Dialogiczność” miejskich performansów Hasiora niekoniecznie jednak oznacza bezwzględną równość między artystą a uczestnikami, jaką zakłada w swej definicji sztuki partycypacyjnej Kester. Owszem, u podstaw lokalnych projektów rzeźbiarza odnajdujemy głęboką potrzebę zrozumienia „innego”, studia środowiskowe, chęć umocnienia więzi społecznych, a momentami nawet empatyczne identyfikowanie się z odbiorcą, lecz ich ostateczny efekt nie zawsze prowadzi do pożądanego, w teorii Kestera, konsensusu. Wręcz przeciwnie, siła oddziaływania publicznych interwencji artystycznych Hasiora wynika często z wywoływanych przez nie napięć i zakłóceń w obrębie zdefiniowanych wartości wspólnoty. Ten antagonistyczny potencjał sprawia, że zasadne będzie rozważenie twórczości performatywnej Hasiora także w kontekście koncepcji Claire Bishop.

Według Bishop sztuka partycypacyjna to rodzaj strategii, „w której ramach centralne medium i materiał artystyczny tworzą ludzie, w taki sam sposób, jak ma to miejsce w sferze teatru i performansu”⁶. Z reguły są to działania

⁵ Mam tu na myśli nie tyle koncepcję „rzeźby w poszerzonym polu” Rosalind E. Krauss, ile aluzję do tej kategorii, by zwrócić uwagę na proces nieustannego „poszerzania pola rzeźby” w sztuce współczesnej. Proces ten trafnie ujmuje Wojciech Szymański: „Rzeźba zatem [...] to bardziej wytwarzanie sytuacji w polu sztuki niż trójwymiarowy artefakt; to bardziej miejsce niż bryła; projektowanie warunków potencjalnego spotkania niż określony kształt obiektu w przestrzeni; bardziej wydarzenie psychiczne i somatyczne niż fakt empiryczny; bardziej afekt niż zmysłowe spostrzeżenie”. Wojciech Szymański, „Rzeźba, czyli to, co wydarza się, kiedy się cofasz, aby obejrzeć obraz”, *Szum*, nr 15 (2016): 50–52, <https://magazynszum.pl/rzezba-czyli-to-co-wydarza-sie-kiedy-sie-cofasz-aby-obejrzec-obraz/>.

⁶ Claire Bishop, *Sztuczne piękno: Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015), 18.

efemeryczne, które mają na celu stworzenie tymczasowej wspólnoty, wywołanie określonych wrażeń, emocji, kolektywnych poruszeń, nierzadko inicjujących jednak również realne zmiany społeczno-kulturowe. Bishop podchodzi przy tym z pewną nieufnością do zwrotu etycznego, jaki implikuje sztuka społecznie zaangażowana. W rozważaniach brytyjskiej badaczki, w których widoczny jest wpływ myśli Jacques'a Rancière'a⁷, kategorie etyczne zastąpione zostają kategoriami estetycznymi. W odróżnieniu od Kestera, który pozytywnie waloryzuje dialog i konsensus, Bishop kładzie nacisk na konfrontację i możliwe napięcia wynikające z bliskiego spotkania twórcy i uczestników. W jej ujęciu sztuka społecznie zaangażowana wiele traci na deprecjonowaniu autorstwa i usilnym promowaniu dyskursu etycznego, wchodzi bowiem wówczas „w pole użytecznych, uzdrawiających i ostatecznie skromnych gestów, zamiast podejmować się tworzenia jednostkowych aktów, które mogłyby pozostawić po sobie kłopotliwy ślad”⁸.

Sztuka performatywna Władysława Hasióra – jego interwencje w miejski pejzaż, instalacje rzeźbiarskie i akcje efemeryczne – wyrasta bez wątpienia z potrzeby budowania relacji i dialogu z kolektywnym odbiorcą, co jednak nie wyklucza zakłóceń i antagonizmów, jakie niesie z sobą osadzanie tych dzieł w kontekście polityczno-etycznym. Historia pomnika *Organy* pod Czorsztynem czy też dzieje szczecińskich i koszalińskich *Ptaków* są bodaj najlepszym przykładem środowiskowej polaryzacji, sprowokowanej funkcjonującym w przestrzeni publicznej dziełem sztuki.

W stronę działania kolektywnego

Już podczas uroczystości towarzyszących odsłonięciom pierwszych pomników i rzeźb plenerowych można zauważyć fascynację Hasióra ideą zbiorowego zgromadzenia o charakterze ceremonialnym, w którym zarówno publiczność, jak i artysta pełnią określone role. Odsłonięcie *Prometeusza rozstrzelanego* (czyli pomnika *Pamięci rozstrzelanych partyzantów*) w Kuźnicach w 1964 roku przyciągnęło blisko sześć tysięcy osób, przekształcając się w duże widowisko. Masowy, ceremonialny i angażujący lokalną społeczność charakter miało także odsłonięcie „grających” żelaznych *Organów* na przełęczy Snozka niedaleko

⁷ Zob. m.in. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004); *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, trans. Steven Corcoran (London: Continuum, 2010).

⁸ Bishop, *Sztuczne piękła*, 51.

Czorsztyna, podczas którego artystyczny performans Hasiora z konieczności wpisany został w strukturę nadrzędnego dla tej uroczystości performansu władzy ludowej – pomnik poświęcony jest „poległym o utrwalenie władzy ludowej na Podhalu”⁹. Pod koniec lat sześćdziesiątych Hasior coraz wyraźniej zwraca się w stronę praktyk teatralnych, nadając swym pracom rzeźbiarskim charakter efemerycznych, widowiskowych pokazów, w których kładzie nacisk na działanie i krótkotrwałe wrażenia estetyczne¹⁰.

Przesunięcie akcentu z dzieła-obiektu na proces i bezpośrednią relację z odbiorcą to tendencja charakterystyczna dla polskiej sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, obejmująca takie zjawiska, jak happening, sztuka efemeryczna, environment, sztuka konceptualna. Jerzy Ludwiński, opisując ten okres, wymienia kilka wyznaczników nowego podejścia do sztuk wizualnych: dewaluacja oryginału oraz własnoręcznego wykonania dzieła; odejście od przestrzennej struktury dzieła na rzecz jego czasowości (akcja w czasie); negacja tradycyjnych układów artystycznych i nowa rola publiczności (uczestnictwo i współkreowanie zamiast obserwacji); wreszcie deprecjacja materialności obiektu i zwrot ku formom koncepcyjnym¹¹. Choć wiele z tych elementów można odnieść również do sztuki Hasiora, to jednak jego performansom rzeźbiarskim i akcjom efemerycznym bliżej do tradycyjnego modelu teatralności, związanego z inscenizowaniem i budowaniem nośnych semantycznie obrazów, niż do happeningu, który w sposób zamierzony zacierał granice między sztuką a rzeczywistością codzienną, stawiając na działania przypadkowe, spontaniczne i improwizowane. Z tego względu performanse zakopiańskiego twórcy sytuują się raczej na biegunie przeciwnym w stosunku do twórczości artystów związanych z ruchem happeningowym czy konceptualnym, co zresztą potwierdziły środowiskowe napięcia, na przykład między Hasiosem a Tadeuszem Kantorem, artystami skupionymi wokół warszawskiej Galerii Foksal czy wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą¹².

⁹ Zob. Jacek Żukowski, „Pomnik”, *Gazeta Krakowska*, nr 232 (1966): 3, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=123121>; [autor nieznan], „Pomnik poległym o utrwalenie władzy ludowej na Podhalu”, *Echo Krakowa*, nr 238 (1966): 1, <http://mbc.malopolska.pl/publication/109016>.

¹⁰ Praktyki te oraz samo pojęcie teatralności w odniesieniu do prac Hasiora zob. Magdalena Figzał-Janikowska, „Władysław Hasior: Od rzeźby do performansu”, *Didaskalia*, nr 165 (2021): 53–80, <http://dx.doi.org/10.34762/t100-bh02>; „Teatr żywołów Władysława Hasiora”, *Teatr Lalek*, nr 2/3 (2021): 11–15, <https://www.teatrlalek-pismo.pl/2021/06/teatr-zywoow-wadysawa-hasiora.html>.

¹¹ Zob. Jerzy Ludwiński, „Sztuka w epoce postartystycznej”, w: *Epoka błękitu*, wybór i red. Jerzy Hanusek (Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, 2009).

¹² Na ten temat zob. m.in. Wiesław Borowski, *Zakrywam to, co niewidoczne: Wywiad-rzeka*, rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak (Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014); Władysław Hasior, „Hasior mówi...”, rozmawiał Stanisław Zawisliński, *Sztuka* 22, nr 7–12 (1998): 8–28.

O odrębności działań performatywnych Hasiora z czasem zadecyduje także zwrot w stronę praktyk o charakterze partycypacyjnym, co nada jego kontaktom z publicznością zupełnie nowy wyraz. Jedną z pierwszych i wyjątkowo spektakularnych manifestacji artystycznych tego typu był *Pochód sztandarów* w Łącku, który odbył się w maju 1973. Gmina zaprosiła artystę, pochodzącego z pobliskiego Nowego Sącza, by uświetnić swymi pracami doroczne Święto Kwitnącej Jabłoni, celebrowane w Łącku od 1947 roku. Choć tłem dla tego zdarzenia stała się wieś i jej lokalny koloryt, zastosowaną tutaj strategię artystyczną można uznać za kluczową dla późniejszych, miejskich performansów partycypacyjnych Hasiora.

Hasiorek zrezygnował z tradycyjnej, galeryjnej ekspozycji obiektów, proponując mieszkańcom Łącka udział w barwnym pochodzie ze sztandarami, inspirowanym procesjami Bożego Ciała. Wychodzenie w teren, a tym samym zrywanie z reżimem instytucjonalnym, będzie charakterystyczne dla wielu jego performatywnych projektów, co jednak nie oznacza, iż dyskurs społeczno-etyczny dominuje w tych realizacjach nad dyskursem estetycznym. Zwłaszcza że kolektywne projekty Hasiorek, w odróżnieniu od wielu prac ukierunkowanych na aktywizację publiczności, nie zacierają granic dotyczących autorstwa. W sposób konsekwentny proponują przede wszystkim budowanie wspólnotowego doświadczenia estetycznego, z którego w dalszej kolejności wyłonić mogą się wartości o odmiennym charakterze.

Barwny pochód sztandarów wyruszył z łąckiego rynku w kierunku amfiteatru na Górze Jeżowej i zgromadzonej tam trzydziestopięciotysięcznej widowni¹³. Układ kompozycyjny procesji został ściśle zaplanowany przez artystę. Na czele uroczystego pochodu szła góralska orkiestra, wyznaczająca rytm całego przemarszu, tuż za nią Hasiorek oraz miejscowi strażacy w galowych mundurach ze sztandarami, następnie mieszkańcy Łącka w tradycyjnych, regionalnych strojach. *Pochód sztandarów* w Łącku przyrównywano do happeningu, jednak sam twórca wzbraniał się przed takim określeniem. Hasiorek starał się bowiem ograniczyć działanie przypadku i kontrolować przebieg widowiska. Dlatego nie można też uznać *Pochodu sztandarów* za akt partycypacji zrównujący status artysty i uczestników. Odnotowane w relacjach z wydarzenia napięcie między autorską koncepcją a jej kolektywną realizacją wydaje się zresztą tym, co przekracza konsensus postulowany w teorii Kestera.

Z obszernej relacji Wiktora Osiatyńskiego w „Kulturze” wynika bowiem, że zaangażowani przez Hasiorek uczestnicy procesji najpierw z dystansem spoglądali

¹³ Taka liczba pojawia się w relacjach prasowych, zob. np. „Niezapomniany dzień w Łącku”, *Gazeta Krakowska*, nr 114 (1973): 2, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=124250&tab=3>.

na zainscenizowane widowisko – niektórzy widzieli w sztandarach znieważenie tradycyjnych, religijnych wartości, inni otwarcie przyznawali, że nie rozumieją ich przesłania. O początkowej dezorientacji lokalnej społeczności świadczą przywołane przez Osiatyńskiego komentarze – na przykład wypowiedź dowódcy straży pożarnej: „Proszę pana my po prostu nie wiemy, z czym ma się to nam kojarzyć. [...] dostaliśmy polecenie, aby ludzi przyprowadzić i nieść, i to jest wszystko”¹⁴. Przejawów nieufności i głosów krytykujących zamierzenie artysty było w lokalnej społeczności sporo. Jak jednak relacjonuje dziennikarz, „czym wyżej szli, tym bardziej się ludzie oswajali”¹⁵ z estetyką i symboliką sztandarów Hasiora. Ostatecznie wszystkie obiekty stały na zaaranżowanej na wzgórzu scenie, tworząc rodzaj osobliwej ekspozycji i tło scenograficzne dla występów regionalnych zespołów muzycznych i góralskich tańców. Wówczas też oficjalnie przedstawiono artystę jako rodowitego sądeczanina, co znacznie zmieniło nastawienie mieszkańców: „wszak nasz to zrobił, ten co pomnik; pomnik to dla nas sztuka, jak on to robił to snadź i to jest sztuka, może my tylko jeszcze do niej nie dorośli”¹⁶. W komentarzu widać wprowadzie istotne dla projektów partycypacyjnych rozpoznanie w artyście członka wspólnoty, ale również – krytykowane przez Kestera – wyraźne rozgraniczenie ról uczestniczących podmiotów. Jak zauważa badacz, w wielu projektach kolektywnych artysta postrzegany jest jako „wyposażony w twórcze, intelektualne, finansowe i instytucjonalne możliwości sprawcze”, społeczność zaś z góry zdefiniowana zostaje jako grupa „potrzebująca tych możliwości”¹⁷, co ustanawia relacje hierarchiczne. Hasior pojawił się w Łącku z gotowym pomysłem na zaaranżowanie wspólnego działania, ściśle też określił jego ramy. Wydaje się, że to właśnie arbitralność artystycznego gestu, polegająca na włączeniu uczestników w ustaloną strukturę projektu, wywołała początkowe niezadowolenie i nieufność łąckiej społeczności. W późniejszych pokazach *Sztandarów żarliwych*, uświetniających ważne uroczystości miejskie, Hasior będzie próbował w większym stopniu uwzględnić estetyczne oczekiwania mieszkańców, a także w bezpośredni sposób wykorzystywać ich kreatywność¹⁸.

¹⁴ Wiktor Osiatyński, „Jak Hasior uświetcił sztukę”, *Kultura*, nr 22 (1972): 4.

¹⁵ Osiatyński, „Jak Hasior uświetcił sztukę”, 4.

¹⁶ Osiatyński, 5.

¹⁷ Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, 137.

¹⁸ Przykładem mogą być pokazy *Sztandarów żarliwych*, które odbyły się w Nowym Sączu w 1988 i 1992. Podczas pierwszego artysta powierzył wykonanie sztandarów młodzieży harcerskiej, sam zaprojektował tylko ogólny kształt obiektów. Projekt drugi związany był z obchodami siedemsetlecia miasta, w które Hasior zaangażował się jako członek Rady Honorowej Obywatelskiego Komitetu Obchodów. Projekt pięćdziesięciu sztandarów, które w kulminacyjnym dniu obchodów zapłonęły na rynku, był zwieńczeniem cyklu działań w związku z jego symbolicznym powrotem do rodzinnego miasta (m.in. wystawa, performans i spotkanie z publicznością w Willi

Na Górze Jeżowej w Łącku uwidocznił się nadrzędny bodaj zamysł performansu Hasiora – czyli próba znalezienia wspólnej płaszczyzny dla współczesnej sztuki awangardowej oraz spontanicznej, radosnej ekspresji ludowej. Widowiskowa procesja sztandarów miała wyrażać ideę szeroko rozumianego spotkania: odmiennych kultur, tradycji, filozofii życiowych, a przede wszystkim odmiennych postaw wobec sztuki. Napięcia i konflikty, które stały się wynikiem tego spotkania, poczytywać można za immanentną cechę zjawisk artystycznych opierających się na bezpośredniej współpracy artysty i określonych grup społecznych. Jak zauważa Bishop, to właśnie eksponowanie różnic i obnażanie pozorów społecznej harmonii daje „bardziej konkretne i polemiczne podstawy do ponownego przemyślenia naszego stosunku do świata i do siebie nawzajem”¹⁹. Akcję efemeryczną Hasiora postrzegać można jako pierwszą wyrazistą próbę interwencji artysty w określony pejzaż kulturowy, który na czas trwania performansu ulega zachwianiu – znana, oswojona przestrzeń ujawnia swe nowe, często subwersywne znaczenia²⁰.

Warto podkreślić, że artysta postrzegał łącki pochód jako zdarzenie o charakterze integracyjnym, nie politycznym. „Jest wystarczająca ilość dowodów na to, że kto się nachalnie zabiera do posłannictwa społecznego poprzez sztukę, nie jest ani kapłanem społecznym, ani nie jest artystą”²¹ – mówił w wywiadzie poprzedzającym zdarzenie. Jak zauważa Bishop, działania partycypacyjne w krajach Europy Wschodniej okresu komunizmu miały często charakter apolityczny, co stanowiło wyraz niechęci do ideologicznego kolektywizmu narzuconego przez reżim oraz próbę poszukiwania alternatywnej wspólnotowości²². Performatywne projekty Hasiora z lat siedemdziesiątych sytuować należy w grupie działań eksplorujących przestrzeń egzystencjalną, stawiających na „autentyczne sposoby zbiorowego przeżywania”²³. Nie miały one charakteru protestu czy zawołowane

Marya). W sztandarach nowosądeckich Hasiór świadomie zmienia estetykę obiektów – rezygnuje z wielowarstwowej, eklektycznej, bluźnierczo-ironicznej formy i zastępuje ją prostymi, czytelnymi symbolami odsyłającymi do wspólnotowości (pokaz w 1988) czy historii miasta (monumentalne widowisko z 1992). Więcej na temat tych wydarzeń zob. Władysław Hasiór, „Pomniki żarliwe”, spisała Dorota Maciejka, *Stolica*, nr 51 (1988); Jerzy Leśniak, „Samorząd Nowego Sącza w latach 1989–2009”, *Rocznik Sądecki* 37 (2009): 135–136.

¹⁹ Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, no. 110 (2004): 79, <https://www.jstor.org/stable/3397557>.

²⁰ W filmie *Wernisaż wśród jabłoni* (1973) Grzegorza Dubowskiego dokumentującym zdarzenie subwersywność ujawnia się w zestawieniu beztroskich, ludycznych form celebracji z okrutnym charakterem niektórych motywów sztandarowych czy wreszcie z performansem *Płonące ptaki*, który można odczytać jako bezpośrednie nawiązanie do krwawych dziejów Nowosądeczczyzny (Hasiór zaprezentował go obok sceny w amfiteatrze dzień po oficjalnych obchodach). Więcej na temat realizacji performansu zob. Andrzej Urbaniec, „Z domowego archiwum”, *Almanach Łącki*, nr 8 (2008): 81–83.

²¹ Osiatyński, „Jak Hasiór uświęcił sztukę”, 4.

²² Bishop, *Sztuczne piekła*, 276–277.

²³ Bishop, 277.

agitacji – w strategiach artystycznych stosowanych przez zakopiańskiego rzeźbiarza poszukiwać należy raczej wskazywanych przez Bishop form celebracyjnych i eskapistycznych, charakterystycznych dla twórczości wielu artystów byłego bloku wschodniego. „Sztuka jest jednym z głównych elementów integrujących każdą zbiorowość” – twierdził artysta²⁴. Z relacji uczestników oraz prasowych reportaży wynika, że mimo początkowego sceptycyzmu lokalnej publiczności, projekt był udany. W opisie Zofii Raduckiej dla „Tygodnika Demokratycznego” czytamy:

Wrażenie było kolosalne. Hasiorowa „procesja” wtapiała się znakomicie w klimat ludowego festynu. Trudno sobie wyobrazić lepszą scenografię występów regionalnych i trudno o lepsze tło dla „sztandarów” niżli urok nowosądeckiego pejzażu²⁵.

Wiele wskazuje więc na to, że w Łącku nie tylko udało się znaleźć nową przestrzeń dla sztandarów, lecz także uczynić je częścią znacznie szerszego krajobrazu, jaki stanowiła bliska Hasiorowi kultura plebejska.

Rydwan skandynawski jako integracyjny projekt miejski

Pochód sztandarów w Łącku można potraktować jako wstęp do kolejnych artystycznych interwencji Hasiora w przestrzeń publiczną: miejskich instalacji mieszczących się w nurcie *site-specific* oraz akcji efemerycznych z udziałem publiczności. Często można odnaleźć te dwa typy działań w obrębie jednego projektu, co wynika z performatywnego podejścia artysty do rzeźby. Analiza formy i sposobu funkcjonowania wybranych instalacji rzeźbiarskich Hasiora w przestrzeniach miejskich odsłania napięcie między intencjami towarzyszącymi tym realizacjom (próba stworzenia projektu o charakterze dialogicznym, uwzględniającym specyfikę miejsca) a ich efektami. Dlatego zasadne będzie tu postawienie pytania o granicę między interwencją a integracją, które według Miwon Kwon traktować można jako dwa modele współczesnej sztuki *site-specific*²⁶.

Choć dbałość o integrację z przestrzenią miejską bądź krajobrazem naturalnym charakteryzuje już wczesne realizacje rzeźbiarskie Hasiora, to jednak wydaje się, że ideę asymilacji – rozumianą jako afirmatywna interakcja z lokalną

²⁴ Osiatyński „Jak Hasior uświęcił sztukę”, 4.

²⁵ Zofia Raducka, „Łąckie trzęsienie ziemi”, *Tygodnik Demokratyczny*, nr 22 (1973): 11.

²⁶ Zob. Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002).



Solspann, Södertälje, 1973

Notatnik fotograficzny Władysława Hasióra
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

społecznością – udało się artyście urzeczywistnić dopiero w *Rydwanie skandynawskim* (w Szwecji znanym jako *Solspann*) – projekcie rzeźbiarskim, nad którym artysta pracował w latach 1972–1976 w szwedzkim mieście portowym Södertälje. Przedsięwzięcie to poprzedziła inauguracja wystawy prac Hasióra i Jerzego Beresia w Södertälje Konsthall²⁷. Jeszcze w trakcie jej trwania Eje Högestätt, ówczesny dyrektor galerii, zaproponował Hasiorowi wykonanie rzeźby dla miasta²⁸.

Rydwan skandynawski – monumentalna grupa sześciu betonowych pega-zów – został wykonany rozwijaną wówczas przez Hasióra metodą „wyrywania z ziemi”. Polegała ona na zalewaniu cementem formy wyżłobionej w ziemi,

²⁷ Zob. Ingvar Claesson, red., *Władysław Hasiór, Jerzy Beres: Södertälje Konsthall 6 okt.–5 nov. 1972* (Södertälje: Södertälje Konsthall, 1972), katalog wystawy.

²⁸ Na ten temat zob. Władysław Hasiór, „Płomienne ptaki”, rozmawiała Hanna Kirchner, *Literatura*, nr 34 (1974): 13.



Solspann, Södertälje, 1973

Notatnik fotograficzny Władysława Hasiora
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

a następnie widowiskowej „ekshumacji” gotowej rzeźby. Tematyka i ostateczna koncepcja *Rydwanu skandynawskiego* wykrystalizowały się dopiero w zetknięciu z lokalnym kolorytem, konkretnym miejscem prezentacji (wzgórze przy kanale portowym) i tradycją kulturową regionu. Projekt Hasiora postrzegać można jako działanie *site-specific* uwzględniające zarówno uwarunkowania terytorialne, jak i potencjał interakcyjny projektu, ponieważ od początku istotne były oczekiwania i wyobrażenia mieszkańców. Znamienne jest tu szerokie postrzeganie kategorii „miejsca”, implikujące przejście od jego materialnego wymiaru do wytwarzającej się wokół niego wspólnoty doświadczeń. Kwon opisuje tego rodzaju strategię jako zwrot w stronę tego, co wspólnotowe (*community-specific*) i specyficzne dla odbiorców (*audience-specific*)²⁹.

²⁹ Kwon, *One Place after Another*, 109–112.

W założeniu rzeźba stanowić miała wizytówkę miasta, a zarazem dar artysty dla społeczności Södertälje³⁰. Projekt wzbudził duże zainteresowanie oraz chęć bezpośredniego uczestnictwa w procesie jego powstawania. Wielu mieszkańców pomagało artyście w pracach, inni na bieżąco śledzili postępy w „wyciąganiu” i stawianiu koni, traktując *Solspann* jako projekt tożsamościowy. Z pisanego wiele lat później artykułu Gunn-Britt Robertsson wynika, że lokalny dziennik „Länstidningen” określał wieloetapowy proces tworzenia rzeźby jako „fascynującą przygodę, której reżyserem jest jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy świata”³¹. W katalogach i komentarzach prasowych zwracano uwagę na fakt, że „rydwan” został odlany w ziemi, na której następnie stanął³², co wzmocniało emocjonalny stosunek mieszkańców miasta do rzeźby. Temat zaproponowany przez Hasiora nawiązywał do mitologii greckiej i do kultury ludowej Szwecji (skojarzenie z drewnianym konikiem z Dalarna było zamierzone). Istotną inspiracją były też naskalne malowidła oraz grobowce wikingów. Konie ozdobione zostały szeregiem elementów uzupełniających – były to przedmioty gotowe, znalezione w okolicy. Hasiior „zinwentaryzował końcówki przemysłowe, szukał starych części maszyn, zwłaszcza kół wszelkiego rodzaju, kierownic, śmigieł polowych, przekładni”³³ – te symboliczne przedmioty miały funkcjonować jako *objets trouvés*, przypominając o szczególnym związku rzeźby z lokalnym krajobrazem.

Kiedy artysta rozpoczął pracę nad *Rydwanem skandynawskim* nie przypuszczał prawdopodobnie, że przekształci się on w długoterminowy projekt o wyjątkowym znaczeniu społecznym i integracyjnym. Choć ostatecznie miasto wydało znacznie więcej niż pierwotnie zakładano, więc koszty realizacji co jakiś czas wzbudzały kontrowersje w niektórych środowiskach, większość społeczności traktowała autorską koncepcję Hasiora jako manifestację wspólnej idei, odwołującej się do tożsamości miejsca i jego mieszkańców. W taki sposób projekt przedstawiany był w prasie, materiałach kuratorskich i dokumentacji miejskiej³⁴. „*Solspann* to unikatowa i stworzona dla tego konkretnego miejsca

³⁰ Hasiior zrezygnował z wynagrodzenia. Miasto miało pokryć koszty materiałów, utrzymania artysty oraz realizacji technicznej projektu. Zob. Gunn-Britt Robertsson, „På språng mot solen”, *Kulturdelen.nu*, 2 november 2010, <https://kulturdelen.nu/2010/hasiior-hastarna/>; „För och emot”, *Kulturdelen.nu*, 2 november 2010, <https://kulturdelen.nu/2010/hasiior-kritiken/>.

³¹ Gunn-Britt Robertsson, „På språng mot solen”.

³² Zob. katalog Eje Högestätt och Per Drougge, red., *Ny Konst Nya Utställningar i Södertälje Konsthall* (Södertälje: Södertälje Konsthall, 1973), 46–47, a także artykuły prasowe: [autor nieznan], „Monumentalt Södertälje”, *Storstaden 1974* [dokładna data nieznan], [autor nieznan], „Södertälje på tånt”, *Expressen*, 1 juli 1976. Materiały dostępne w Södertälje Konsthall Arkiv, sygn. Władysław Hasiior 18.3-30.4 INKL 5/v. Zob. też https://www.sodertaljekonsthall.se/public_works/solspann/.

³³ Robertsson, „På språng mot solen”.

³⁴ Zob. katalog Bengt Skoog, *Władysław Hasiior: Solspann* (Södertälje: Tryckning Ljungberg, 1980), a także artykuły towarzyszące retrospektywnej wystawie Hasiora w Södertälje Konsthall w 1989: Christer Duke, „Hasiior Tände

praca *site-specific*³⁵ – pisano w dokumencie uzasadniającym zgodę na renowację rzeźby wydaną przez Biuro Kultury i Wypoczynku w Södertälje w 2018 roku. W tym samym dokumencie zwrócono uwagę na szereg inicjatyw mieszkańców, które odbywają się przy „koniach Hasiora”, czyniąc je „wyjątkowym, rzeźbiarskim i przestrzennym punktem odniesienia dla Södertälje”, a także „ważną częścią międzynarodowej społeczności gminy”³⁶.

Pierwszy koń został wyciągnięty w listopadzie 1972, co zwieńczone zostało symbolicznym pokazem i podpaleniem rzeźby. Nagłówek w „Länstidningen” określał ów pierwszy happening jako „całopalenie bogom sztuki”³⁷. Kolejny, większy performans odbył się w lipcu 1973, kiedy artysta znacznie rozszerzył swą kompozycję (składała się ona wówczas z czterech koni, rydwanu wikingów rozrysowanego białym cementem na zboczu wzgórza oraz czerwonej kopuły słonecznej). Odślonięcie grupy rzeźbiarskiej miało charakter rytualnego spotkania, któremu przewodził Hasior – artysta przemieszczał się z zapaloną pochodnią wśród zgromadzonej publiczności aż do całkowitego „ożywienia” rydwanu za pomocą ognia. Całość przekształciła się we wspólną celebrację, lokalne święto, swobodne eksplorowanie poszczególnych elementów kompozycji.

„Dla Hasiora sztuka, twórczość artystyczna to różne etapy rytuału, akty dramatu”³⁸ – pisano w szwedzkim katalogu towarzyszącym wystawie *Ny offentlig konst i Södertälje 1973–1974* (Nowa sztuka publiczna w Södertälje 1973–1974). Dla Szwedów odślonięcie *Rydwanu skandynawskiego* było właśnie rytuałem – symbolicznym wydobyciem z ziemi jej dawnego ducha³⁹. Ten integracyjny i tożsamościowy charakter wieloetapowego projektu najpełniej objawił się podczas oficjalnej inauguracji kompletnej rzeźby w lipcu 1976 roku. Odbyła się wówczas procesja z pochodniami, w której uczestniczyli mieszkańcy miasta oraz artysta. Na wzgórzu, przy płonących obiektach kompozycji zaaranżowano stacje – każdej z nich towarzyszyła muzyka i czytanie poezji. Hasiorowi zależało, aby inauguracja gotowego „rydwanu” miała charakter ceremonialny i wspólnotowy – istotnym elementem zaplanowanego performansu były żywioły (ogień, woda, ziemia), których symbolika miała pobudzać wyobraźnię widzów. Ceremonia, w kształcie jaki nadał jej Hasior, stała się coroczną tradycją, odtwarzaną

Tälje”, LT, 20 mars 1989, 12–13; A.M. Gedda, „Förstummande idérikedom”, SN: *Nyheter*, 25 mars 1989, 4. Materiały dostępne w Södertälje Konsthall Arkiv, sygn. Władysław Hasior 18.3-30.4 INKL S/V.

³⁵ Stadsarkivet Södertälje Kommun, *Renovering av Wladyslaw Hasiors skulpturgrupp Solspann förstudie*, KFN 2018/46, 3 april 2018, 1.

³⁶ *Renovering av Hasiors Solspann*, 4.

³⁷ Robertsson, „På språng mot solen”.

³⁸ Högestätt och Drougge, *Ny Konst Nya Utställningar*, 47.

³⁹ Högestätt och Drougge, 47.

skrupulatnie przez Szwedów i połączoną z obchodami Midsommar⁴⁰. Między autorem rzeźby a mieszkańcami miasta wytworzyła się szczególna więź, o czym świadczą powroty Hasióra do Södertälje, jego udział w procesjach i obchodach nocy świętojańskiej przy „pegazach”⁴¹.

Dzięki swym performatywnym właściwościom *Solspann* pozwala wciąż na nowo ustanawiać relację z odbiorcą i zmieniającym się krajobrazem społeczno-kulturowym, stanowiąc przykład długoterminowej praktyki dialogicznej, opartej na rozszerzonej, kolektywnej interakcji⁴². Asymilacyjny potencjał rzeźby ujawnił się ze szczególną siłą w latach osiemdziesiątych, kiedy masowy napływ imigrantów z Iraku zdecydowanie odmienił homogeniczną do tej pory wspólnotę Södertälje. W dziesiątą rocznicę ukończenia realizacji procesja z pochodniami i spotkania przy „rydwanie” przekształciły się w multikulturowe święto, które w zamierzeniu miało jednoczyć zróżnicowaną społeczność miasta⁴³. Poezję przy „koniach Hasióra” odczytano w dwudziestu różnych językach, co zapoczątkowało nową tradycję i stało się załączkiem późniejszego Täljefestivalen, potocznie określanego jako „festiwal imigrantów”⁴⁴. Od tego momentu *Solspann* zaczęto postrzegać jako ważny symbol „multikulturowej wspólnoty miasta”⁴⁵.

Zdaniem Kwon, „tylko te praktyki kulturowe, które charakteryzuje relacyjna wrażliwość [*relational sensibility*] są w stanie przekształcić lokalne spotkania w długoterminowe zobowiązania [...] i trwałe, niewymazywalne znaki społeczne”⁴⁶. Biorąc pod uwagę znaczenie *Rydwanu skandynawskiego* dla mieszkańców Södertälje, można stwierdzić, że funkcjonuje on właśnie jako rodzaj społeczno-kulturowego znaku, dalece wykraczając poza klasyczną definicję pracy rzeźbiarskiej. Poza swym materialno-estetycznym wymiarem objawia się jako projekt integracyjny, o procesualnym i uwarunkowanym kulturowo charakterze, budujący wspólnotę doświadczeń estetycznych i społecznych – z biegiem lat nieustannie redefiniowanych i rekontekstualizowanych.

⁴⁰ Zob. Skoog, *Władysław Hasiór: Solspann*; broszura dotycząca dziesiątej rocznicy *Solspann*, [autor nieznan], *Sommaren i Södertäljn* (Södertälje: [b.w.], 1986). Materiały dostępne w Södertälje Konsthall Arkiv, sygn. Władysław Hasiór 18.3-30.4 INKL S/V.

⁴¹ Jedną z najbardziej spektakularnych procesji z pochodniami poprowadzona przez Hasióra odbyła się w 1989 z okazji otwarcia indywidualnej wystawy artysty w Södertälje Konsthall. Zob. relacja prasowa i fotograficzna z tego wydarzenia: Duke, „Hasiór Tände Tälje”; <https://www.sodertaljekonsthall.se/exhibitions/wladyslaw-hasior-2>.

⁴² Por. Kester, *The One and the Many*.

⁴³ Zob. *Sommaren i Södertäljn*, 2.

⁴⁴ O idei tego festiwalu i jego związku z rzeźbą Hasióra opowiadała na łamach prasy Per Drougge, kolejny dyrektor Södertälje Konsthall. Zob. Per Drougge, „Model för Tälje – festival sånger till Solen”, LT, 22 april 1988. Materiał dostępny w Södertälje Konsthall Arkiv, sygn. Władysław Hasiór 18.3-30.4 INKL S/V.

⁴⁵ Skoog, *Władysław Hasiór: Solspann*.

⁴⁶ Kwon, *One Place after Another*, 166.



Przeprowadzka, Zakopane, 1984

*Notatnik fotograficzny Władysława Hasiora
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem*

Od galerii do „świetlicy powiatowej”

Zainteresowanie Hasiora procesją, pochodem czy wreszcie zgromadzeniem w celu wspólnego działania lub dialogu zyskuje nowy wymiar wraz z otwarciem autorskiej Galerii-Pracowni przy ulicy Jagiellońskiej w Zakopanem. Po wielu trudach i dzięki wsparciu środowiska artystycznego w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych udało się pozyskać dla artysty budynek dawnego sanatorium „Warszawianka”.

Kilka miesięcy przed oficjalnym otwarciem galerii, które nastąpiło 1 lutego 1985, Hasior zorganizował symboliczną i uroczystą przeprowadzkę do nowej pracowni. Moment opuszczania willi „Borek”, czyli internatu Szkoły Plastycznej im. Kenara w październiku 1984, artysta zamienił w sentymalny performans, polegający na wyprowadzeniu, a następnie procesyjnym, publicznym przeniesieniu prac do nowej siedziby. W akcji tej pomagało Hasiorowi czterdziestu

uczniów liceum plastycznego w Zakopanem, towarzyszyli mu także dziennikarze oraz mieszkańcy miasta. Przeniesiono w sumie dwadzieścia siedem eksponatów – Urszula Orman w relacji dla „Gazety Krakowskiej” zestawiała tę liczbę z dwudziestoma siedmioma laty, które artysta spędził w ciasnych pokojach internatu⁴⁷. Widowiskowy pochód odbył się według autorskiej koncepcji Hasiora, który zaplanował trasę i kompozycyjny układ procesji, a także zaangażował miejscową publiczność.

Symboliczny, kolektywny performans został szczegółowo zrelacjonowany w artykułach oraz licznych fotoreportażach. W obszernej relacji „Panoramy” czytamy:

Rozpoczyna się swoiste misterium. Z „Borku”, starej pracowni-mieszkania, mistrz z młodymi ludźmi wynosi obrazy i sztandary. Procesja rusza. Od starej szopy do wnętrza wyłożonego jasnymi, smrekowymi deskami. Fotoreporterzy, telewizja, mieszkańcy pobliskich domów, młodzież z liceum Kenara towarzyszyli mistrzowi w tej osobliwej przeprowadzce⁴⁸.

Hasior nieprzypadkowo zadbał o obecność i pomoc tych, którym służyć miała galeria. Od dnia przeprowadzki aż do śmierci postrzegał ją jako dobro wspólne, przestrzeń otwartą, miejsce spotkania. Określał ją jako „świeclicę powiatową”⁴⁹, co dobrze ilustruje lokalny i partycypacyjny charakter podejmowanych tam działań.

Galeria Hasiora miała być nie tylko miejscem prezentacji jego prac, ale przede wszystkim przestrzenią, która realizuje ideę integracji poprzez sztukę. Miała skupiać artystów profesjonalnych i nieprofesjonalnych różnych dyscyplin, a w artystyczno-edukacyjny program aktywnie włączać publiczność. Brak tradycyjnej sceny sprzyjał bliskiej relacji między twórcami i odbiorcami oraz postawie raczej uczestniczącej, aniżeli obserwacyjnej. Na pytanie o to, jak widzi swą rolę w galerii, Hasior odpowiadał: „Ja jestem do dyspozycji. Na górze śpię, tu jest moja pracownia. Jeśli się wcześniej zapowie jakaś zorganizowana grupa zwiedzających, dysponuję czasem i moją biblioteką”⁵⁰. Stałą obecność w galerii rozumiał więc jako misję dzielenia się wiedzą i doświadczeniem, a także samym miejscem i jego potencjałem. Zainicjowane metody współpracy z widzami opierały się na dialogu, aktywizacji oraz odrzuceniu idei sztuki elitarnej.

⁴⁷ Zob. Urszula Orman, „Płoną z radości diabły Hasiora”, *Gazeta Krakowska*, nr 252 (1984): 3–4, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=128096&tab=3>.

⁴⁸ Stefania Ciesielska, „Idzie Hasior”, *Panorama*, nr 47 (1984): 16–17.

⁴⁹ Zob. m.in. Władysław Hasior, „Nie jestem szamanem”, rozmawiał Eugeniusz Iwanicki, *Odgłosy*, nr 19 (1987): 4; „Jestem powiatowym plastykiem”, rozmawiał Piotr Sarzyński, *Polityka*, nr 21 (1997): 58–60.

⁵⁰ Władysław Hasior, „Seans z Hasiosem”, rozmawiał Adam Klaczyński, *Związkowiec*, nr 20 (1985): 17.

Otwarcie galerii umożliwiło Hasiorowi rozwijanie społecznych zainteresowań w nowej edukacyjno-animacyjnej formie. Z czasem performatywne akcje w plenerze i przestrzeni miasta artysta zastąpił całkowicie działalnością, którą według terminologii Bishop można określić jako „projekty pedagogiczne”⁵¹. Wykłady z pokazami slajdów, festiwal Teatralne Spotkania Obrzeży, Przeglądy Filmów o Sztuce, festiwal Teatr Tworzenia – to tylko kilka z wielu przedsięwzięć artystyczno-edukacyjnych realizowanych w galerii z inicjatywy Hasiora bądź przy jego wsparciu. Ich cykliczność sprawiała, że wokół galerii wytworzyła się sieć stałych grup współpracujących z artystą: młodzieży, pacjentów Akademickiego Centrum Rehabilitacyjnego czy wiejskich twórców-amatorów.

Idea galerii realizowała się poprzez elementy, na które zwracają dziś uwagę teoretycy zwrotu edukacyjnego w sztuce, z Irit Rogoff na czele, czyli poprzez kolaboratywne praktyki, kreatywność i dyskusję⁵². Jak zauważa Bishop, „edukacja jawi się obecnie jako potencjalny sprzymierzeniec świata sztuki w dobie stopniowego zaniku przestrzeni publicznej”⁵³, stwarza warunki do uaktywnienia potencjału kreatywnego i umocnienia zbiorowej tożsamości. Hasior w taki właśnie sposób traktował edukację na przykład w pokazach slajdów z *Notatnika fotograficznego*, który prowadził od połowy lat sześćdziesiątych. Jego dzieło fotograficzne obejmowało ponad dwadzieścia tysięcy diapozytywów pogrupowanych tematycznie, które regularnie prezentował podczas spotkań określanych mianem *Kina*. Według relacji uczestników tych seansów Hasior najczęściej pozwalał publiczności wybrać temat⁵⁴. Większość opowieści dotyczyła sztuki – jej różnych kierunków, wzajemnych powiązań, powtarzalności motywów, ale także związków między działalnością artystyczną a innymi sferami życia. Bardzo istotnym zagadnieniem była również ekologia, a wykłady Hasiora obejmujące wątki ekologiczne pozostawały w ścisłym związku z performansami z cyklu *Alarm ekologiczny*, organizowanymi przez artystę w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych⁵⁵.

⁵¹ Zob. Bishop, *Sztuczne piekła*, 417–475.

⁵² Zob. Irit Rogoff, „Turning”, w: *Curating and the Educational Turn*, eds. Paul O’Neill and Mick Wilson (London: Open Editions, 2010), 32–46.

⁵³ Bishop, *Sztuczne piekła*, 419.

⁵⁴ Przebieg, atmosferę oraz tematykę tych spotkań szczegółowo opisuje Ryszard Dąbrowiecki, zwracając także uwagę na wybrane dyskusje oraz komentarze, które im towarzyszyły. Zob. Ryszard Dąbrowiecki, *Upadły anioł: Rzecz o Władysławie Hasiorze* (Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 2004).

⁵⁵ O ekologicznych performansach Hasiora oraz jego edukacyjnej działalności w tym zakresie zob. Magdalena Figzał-Janikowska, „Performanse ekologiczne Władysława Hasiora”, *Performer*, nr 22 (2021), <https://grotowski.net/performer/performer-22/performance-ekologiczne-wladyslawa-hasiora>. Tutaj sygnalizuję jedynie duże zaangażowanie Hasiora w problemy ekologiczne, które przekładało się na jego działalność artystyczno-edukacyjną.

W nowo powstałej galerii spotkania z publicznością odbywały się na piętrze, w dużej przestrzeni łączącej się bezpośrednio z częścią mieszkalną. Miały określony schemat: powitanie i zwiedzanie galerii; wykład połączony z prezentacją slajdów; przerwy, w czasie których publiczność mogła eksplorować bogatą bibliotekę artysty; wreszcie czas na pytania i rozmowę⁵⁶. Istotna była także atmosfera spotkań (przygaszone światło, świece, zapach świeżo parzonej herbaty) oraz „performatywny” sposób prezentowania treści (celowe budowanie dramaturgii pokazu za pomocą intonacji, gestów, zmian rytmu wypowiedzi i zwrotów kierowanych do uczestników)⁵⁷. *Kino* Hasiora było projektem współtworzonym przez publiczność – to zgromadzeni widzowie, jak zauważa Katarzyna Wincenciak, dopełniali i nadawali ostateczny kształt tej prezentacji:

To Hasior narzucał nadrzędną narrację spotkania, choć w trakcie jego trwania jego postawa była otwarta na dialog, umożliwiając włączenie się publiczności w akt twórczy. *Kino* było wynikiem wytwarzających się wtedy napięć, współpracy i interakcji. Dziełem skończonym stawało się dzięki współobecności. Bardzo istotne stało się zatem zbudowanie wspólnoty⁵⁸.

Performatywne wykłady Hasiora pełniły przede wszystkim funkcję edukacyjną, ale ich forma pozwala rozpatrywać je również w kategoriach zdarzenia estetycznego. Analizując działania pedagogiczne wybranych artystów, Bishop zwraca uwagę, że „programowanie wydarzeń, seminariów i dyskusji [...] może być traktowane jako efekt artystyczny dokładnie w taki sam sposób, jak wytwarzanie dyskretnych obiektów, performansów i projektów”⁵⁹. Spostrzeżenie to można odnieść zarówno do *Kina*, jak i do innych społecznie ukierunkowanych działań warsztatowo-przeglądowych, które miały zawsze wymiar estetyczny. Hasior akcentował nierozzerwalność artystycznych i społecznych aspektów działalności galerii, mówiąc, że ma być „nie trumną czy mauzoleum dla eksponatów”, lecz „miejscem tętniącym życiem, ofertą kulturalną dla mieszkańców i turystów”⁶⁰.

⁵⁶ Pokazy *Kina* Hasiora były często relacjonowane na łamach prasy. Zob. m.in. Urszula Orman, „Hasiora trening wyobraźni”, *Gazeta Krakowska*, nr 162 (1985); Antoni Kiemystowicz, „Twórca pomników chwili”, *Gazeta Krakowska*, nr 14 (1989).

⁵⁷ Informacje na temat spotkań pochodzą z moich rozmów z uczestnikami pokazów *Kino* Hasiora, m.in. z Ryszardem Dąbrowieckim, Urszulą Dubowską, Adamem Bojarą, Krystianem Szczęsnym, a także ze wspomnień z książki: Hanna Kirchner, *Hasior: Opowieść na dwa głosy* (Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2005).

⁵⁸ Katarzyna Wincenciak, „Kino Hasiora a zwrot performatywny”, w: *W pracowni – Hasior, Brzozowski, Rzęsa: Materiały pokonferencyjne*, red. Julita Dembowska (Zakopane: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, 2018), 22.

⁵⁹ Bishop, *Sztuczne piękła*, 423.

⁶⁰ Orman, „Hasiora trening wyobraźni”, 4.

Angażowanie się w inicjatywy lokalne, udostępnianie publiczności przestrzeni galeryjnej, otwartość na widza i jego kreatywność czy wreszcie stwarzanie warunków do dyskusji – wszystko to sprawia, że Galerię Hasiora można rozważać jako jeden z największych projektów partycypacyjnych zakopiańskiego artysty.

Analiza performatywnej aktywności Hasiora potwierdza, że artysta zainteresowany był nie tylko możliwością poruszania masowego odbiorcy, ale też bezpośrednim angażowaniem go w działania artystyczne. Realizował te dążenia najpierw w dużych przedsięwzięciach rzeźbiarskich, miejskich performansach i akcjach efemerycznych, a następnie w kolaboratywnych projektach galeryjnych. Z jego wypowiedzi wynika, że dialog i współdziałanie z widzem – szczególnie w ostatnich latach życia – uważał za swą powinność i misję. Osadzenie wybranych praktyk artystycznych Hasiora w kontekście partycypacyjnym stwarza możliwość ponownego odczytania jego sztuki poprzez przeniesienie punktu ciężkości z dzieła na relację z odbiorcą, która je konkretyzuje. Przywołane przykłady społeczno-integracyjnych projektów uwidaczniają jego niejednoznaczny stosunek do widza, którego z jednej strony traktował jako partnera do dyskusji, z drugiej zaś jako kogoś, kto potrzebuje przewodnika i drogowskazów. Wydaje się, że Hasior z powodzeniem łączył te dwie strategie, a obrany model współpracy zależny był od charakteru projektu, uwarunkowań środowiskowych, potrzeb uczestników czy wreszcie pożądanego efektu działań. Tym, co łączy opisane w niniejszym szkicu praktyki artystyczne i pedagogiczne Władysława Hasiora, jest przede wszystkim konsekwentna dbałość o pogłębianie/odnawianie relacji z odbiorcą poprzez sytuowanie jej w nowych, nieoczywistych kontekstach komunikacyjnych i przestrzennych.



Bibliografia

- Bishop, Claire. „Antagonism and Relational Aesthetics”. *October*, no. 110 (2004): 51–80. https://www.jstor.org/stable/3397557?seq=1#metadata_info_tab_contents.
- Bishop, Claire. „Partycypacja i spektakl”. Tłumaczenie Piotr Juskowiak. *Kultura Współczesna*, nr 2 (2013): 26–36. https://monoskop.org/images/6/6d/Bishop_Claire_2012_2013_Partycypacja_i_spektakl.pdf.
- Bishop, Claire. *Sztuczne piekła: Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Tłumaczenie Jacek Staniszewski. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015.
- Dąbrowiecki, Ryszard. *Upadły Anioł: Rzecz o Władysławie Hasiorze*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 2004.

- Figzał-Janikowska, Magdalena. „Performanse ekologiczne Władysława Hasiora”. *Performer*, nr 22 (2021). <https://grotowski.net/performer/performer-22/performance-ekologiczne-wladyslawa-hasiora>.
- Figzał-Janikowska, Magdalena. „Teatr żywołów Władysława Hasiora”. *Teatr Lalek*, nr 2/3 (2021): 11–15. <https://www.teatrlalek-pismo.pl/2021/06/teatr-zywoow-wadysawa-hasiora.html>.
- Figzał-Janikowska, Magdalena. „Władysław Hasiór: od rzeźby do performansu”. *Didaskalia*, nr 165 (2021): 53–80. <http://dx.doi.org/10.34762/t100-bho2>.
- Hasiór, Władysław. *Mysli o sztuce*. Wybór i opracowanie Zdzisława Zegadłówna. Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza, 1986.
- Kester, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkley: University of California Press, 2004.
- Kester, Grant H. „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art”. W: *Theory in Contemporary Art Since 1985*, edited by Zoya Kocur and Simon Leung, 76–100. Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Kester, Grant H. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, NC: Duke University Press, 2012.
- Kirchner, Hanna. *Hasiór: Opowieść na dwa głosy*. Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2005.
- Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Ludwiński, Jerzy. „Sztuka w epoce postartystycznej”. W: *Epoka błękitu*, wybór i redakcja Jerzy Hanusek, 183–195. Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, 2009.
- O’Neill, Paul, and Mick Wilson, eds. *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions, 2010.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2010.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated and edited by Steve Corcoran. London: Continuum, 2004.
- Wincenciak, Katarzyna. „Kino Hasióra a zwrot performatywny”. W: *W pracowni – Hasiór, Brzozowski, Rzęsa: Materiały pokonferencyjne*, redakcja Julita Dembowska, 16–31. Zakopane: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, 2018.

MAGDALENA FIGZAŁ-JANIKOWSKA

teatrolog, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. W swoich badaniach koncentruje się na intermedialności współczesnego teatru, performansie artystycznym i muzyce scenicznej.
