

MARCIN LACHOWSKI

HISTORIA I UTOPIA MODERNIZMU W NARRACJACH WSPÓŁCZESNYCH ARTYSTÓW

Abstrakt. Artykuł omawia dziedzictwo modernizmu socjalistycznego w twórczości polskich artystów działających po 2000 r. Wystawy prezentowane w latach 2000, takie jak „Betonowe dziedzictwo” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, pokazały szczególną wrażliwość młodych artystów na architektoniczną spuściznę PRL-u i aktualność ich wizualnych eksperymentów w czasach społeczno-politycznej transformacji. Twórczość najmłodszego pokolenia artystycznego pokazuje również żywotność spuścizny przemian cywilizacyjnych PRL jako podstawy krytycznej postawy artystycznej. Traktując ich twórczość jako swoisty dokument przemian społecznych, można zinterpretować różne podejścia do niechcianego i zasymilowanego dziedzictwa. Wielowątkowa narracja odwołująca się do architektury PRL-u i rozmaitych tropów modernizacyjnych zyskała różne adaptacje w pracach takich artystów jak Mikołaj Groszperre, Diana Lelonek, Monika Sosnowska, Krzysztof Zieliński. Ważnym aspektem ich twórczości jest kategoria miejsca – historycznego i konstruowanego, ukazującego dzieje polskiego modernizmu, wpisanego w historyczne konwencje i wykorzystywanego we współczesnych interpretacjach. Atrakcyjność wizualna wskazuje jednocześnie na erozję pamięci społecznej, ale też prezentowane motywy architektoniczne stają się narzędziami opisu nowej utopii estetycznej sublimacji i ekologicznej dystopii. Podejmując na nowo relację między historią i utopią, prowadzą złożony dialog z przestrzenią architektoniczną modernizmu.

Słowa kluczowe: nowoczesność; modernizacja; późnawczesność; architektura; fotografia; instalacje; Nicolas Groszperre; Krzysztof Zieliński; Monika Sosnowska; Diana Lelonek

THE HISTORY AND UTOPIA OF MODERNISM IN THE NARRATIVES OF CONTEMPORARY ARTISTS

Abstract. The paper discusses the ambivalent legacy of socialist modernism in the work of Polish artists active after 2000. Exhibitions presented in the 2000s, such as *Concrete Heritage* at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, showed the unique sensitivity of young artists to the architectural legacy of the Polish People's Republic and the relevance of their visual experiments in times of sociopolitical transformation. The work of the youngest artistic generation also

Dr hab. MARCIN LACHOWSKI, prof. UW – Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki, adres do korespondencji: Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa; e-mail: mw.lachowski@uw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4429-1124>.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

shows the vitality of the legacy of civilizational changes occurring in the Polish People's Republic as the basis of a critical artistic attitude. By treating their work as a specific record of social transformations, we can interpret various approaches to unwanted and assimilated heritage. The multi-threaded narrative referring to the architecture of the Polish People's Republic and various tropes of modernization has been variously interpreted in the works of artists such as Mikołaj Groszpiere, Diana Lelonek, Monika Sosnowska, or Krzysztof Zieliński.

An important aspect of their work is the category of place – historical and constructed, showing the history of Polish modernism, inscribed in historical conventions, and uprooted by contemporary interpretations. The visual attractiveness at the same time shows an erosion of social memory; at the same time, the presented architectural motifs become tools to describe a new utopia of aesthetic sublimation and ecological dystopia. By reading the relationship between history and utopia anew, they engage in a complex dialogue with the architectural space of modernism.

Keywords: modernity; modernisation; late modernity; architecture; photography; installations; Nicolas Groszpiere; Krzysztof Zieliński; Monika Sosnowska; Diana Lelonek

Tytuł artykułu nawiązuje do znanego zbioru esejów Emila Ciorany¹, emigranta z Rumunii, który cały swój dojrzały okres twórczości przeżył we Francji. Osadzenie w dwóch kontekstach kulturowych, po dwóch stronach żelaznej kurtyny, prowadziło go do sformułowania gorzkiej refleksji, związanej z konfrontacją utopii z dynamiką historycznych procesów. Dwie obserwowane rzeczywistości były naznaczone katastroficzną wizją, splatającą perwersyjny podziw dla zachłanności tyranów i identyfikacją historii jako apokaliptycznego planu uzewnętrzniania się zła zasilanego kolejnymi utopiami. Religijny, manichejski język Ciorana, oprócz swojego generalnego przesłania o postępującym upadku, był wpisany, jak dowodzą interpretatorzy, w szczególną wrażliwość gwałtownych i głębokich przeobrażeń społeczeństw Europy Środkowej – stał się próbą zobaczenia urzeczowienia podmiotu wobec przemocy komunizmu i pochwałą pustki jako remedium na dokonujące się zło².

Ocena spuścizny komunistycznych czy socjalistycznych utopii wpisuje się w ponawiane dyskusje na temat miejsca modernizmu w aktualnych debatach, szczególne znaczenie zyskując w okresie społecznej transformacji po 1989 r. w krajach Europy Centralnej. Z jednej strony przeszłość naznaczona była ponurym obrazem urbanistycznych megastruktur, prefabrykowanych jednostek mieszkaniowych, jednostronną wizją postępu, modułu i masowości, z drugiej zaś odkrywaniem niespełnionych projektów, powabem egalitarnej przestrzeni społecznej, ukazując także „trajektorie” indywidualnego doświadczenia.

¹ Emil Cioran, *Historia i utopia*, przełożył Marek Bieńczyk (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1997).

² Marek Bieńczyk, „Posłowie. Herezja i melancholia”, w: Cioran, *Historia i utopia*, 93-115.

W historii sztuki Europy Centralnej ostatnich 30 lat wyraźnie można dostrzec tendencje historyzujące, związane z potrzebą ponownego przepracowania przeszłości, zyskując różne warianty albo jako poszukiwania sentymentalnych i ulotnych więzi z przeszłością³, albo re-maki wydobyte z rdzenia awangardowej tradycji⁴. Wśród innych modeli historycznego przepracowania ważne miejsce w Polsce zyskała interpretacja dziedzictwa architektury i przestrzennych układów wpisanych w historię modernizmu, w istotny sposób ukazując potrzebę poszerzenia zasobu tematów określonych rozwojem samych form wizualnych. Duże projekty wystawowe, jak „Betonowe dziedzictwo” („Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do Blokiersów” 2007, CSW Zamek Ujazdowski: kuratorzy Ewa Gorzadek, Stach Szablowski), „Miasto Idealne – miasta niewidzialne” (Zamość 2006, Kuratorzy: Sabrina van der Ley i Markus Richter / European Art Projects (Berlin), komisarz: Anda Rottenberg) czy wreszcie kolejne edycje „Warszawy w budowie” realizowane przez Muzeum Miasta Warszawy i Muzeum Sztuki Nowoczesnej, przywołują temat postawy współczesnych artystów wobec idei nowoczesności – często określanej regionalną formułą socmodernizmu, który realizował się w obiektach architektonicznych o mniejszej skali, typu pawilony handlowe, szkoły, kioski, przystanki, a także w różnicowaniu urbanistycznych założeń miejskich. Te zabiegi wystawowe oraz zainteresowanie projektami Jerzego Hryniewieckiego, Oskara Hansena, Haliny Skibniewskiej były próbą waloryzacji indywidualnych przemian „socmodernistycznego dziedzictwa”, dostrzegania indywidualnych postaw w obszarze „reglamentowanej nowoczesności”, konstruując ciągłość między czasem minionym a dokonującą się społeczną transformacją.

Przyglądając się kilku wybranym aspektom interpretacji modernistycznego dziedzictwa w sztuce⁵, chciałbym prześledzić strategie umiejscawiania modernizmu we współczesnych programach artystycznych, przywołując zróżnicowaną skalę odniesień oznaczonych twórczością Nicolasa Grosppierre’a, Krzysztofa Zielińskiego, Moniki Sosnowskiej, Diany Lelonek – twórczość tych artystów rozwijająca się w pierwszych dekadach XXI wieku dotykała na

³ Andrzej Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2018).

⁴ Tomáš Pospiszyl, *An Associative Art. History. Comparative Studies of Neo-Avant-Gardes in a Bipolar World*, (Zurich: JRP Ringier Kunstverlag, 2018), 216-243.

⁵ Wzmacniająca się tendencja przenikania form architektonicznych i wizualnych jest tematem wnikliwej książki Gabrieli Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje* (Toruń: wydawnictwo UMK, 2013); zwłaszcza rozdziały *Od architektury do sztuki* oraz *Gry sztuki ze skalą architektury*, (359-470). Por. także katalog wystawy *Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL*, red. Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2023).

różnych poziomach tematu nowoczesności, szukając współczesnego języka wizualnego, który umiejscowiłby i uaktualnił przeszłe modernizacyjne aspiracje. Wśród różnych środków wyrazu, preferując fotografię, ich twórczość odpowiadała na poważne potraktowanie dziedzictwa modernizmu jako przestrzennej dominanty, ale traktowanej w całej swojej złożoności obietnic, utopii, architektury zyskującej swój społeczny rezonans, której progresywne wartości mogą się wpisywać w pejzaż późnej nowoczesności. Przestrzeń, tak rozumiana, zgodnie z tradycją „zwrotu przestrzennego” byłaby nieustannie produkowana i reprezentowana w społecznych dyskursach modernizmu i późnej nowoczesności⁶. To ostatecznie pojęcie redukujące wyraźny wyłom wpisany w kategorię postmodernizmu, zdaniem Anthony’ego Giddensa, oznacza radykalizację tendencji obecnych w nowoczesności, a związanych z abstrahowaniem przestrzeni i czasu od miejscowych uwarunkowań społecznych, które z kolei poddane są ciągłej socjologicznej refleksji, modyfikującej status społecznych instytucji⁷. Jednym z takich mitów jest obietnica samorealizacji jednostki, która wpisuje się w dynamiczne modele nowoczesnego postępu. W takiej konstelacji sięgnięcie do nowoczesności przez współczesnych artystów nie tylko musi oznaczać diagnozowanie tyranii modernizmu, ale także może być owocnym momentem zawahania, ukazując nowoczesność jako konkretne miejsce zawieszonych możliwości, niepewności konstruującej refleksję późnonowoczesnego podmiotu, w określonej sytuacji, określonym tle, otwierającym szansę i ryzyko egzystencji. Używając różnych środków wyrazu, artyści ci reprezentują różne typy wyobrażeń, przemieszczając odarte fragmenty modernistycznej świetności w budulec nowych wizualnych doświadczeń, reprezentując nierównomierne, powolne przemiany społeczne za pomocą wizerunków architektonicznych fragmentów, wreszcie przesuwają historię modernizmu w kierunku wielkoskalowych nie-ludzkich wyobrażeń. Tym, co łączy wybrane prace, jest po pierwsze: uhistorycznienie traktowane jako narzędzie rozpoznawania ograniczeń współczesności i po drugie: projektowanie przyszłości, w której podmiot traci swą uprzywilejowaną, zdystansowaną pozycję, jawi się jako projekt w obszarze „kolonizowania przeszłości”.

⁶ Świtek, *Gry sztuki z architekturą*, 77-90.

⁷ Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010). Por. Zbigniew Bokszański, „Późna nowoczesność w teorii socjologicznej Anthony’ego Giddensa”, *Civitas Homi-nibus: rocznik filozoficzno-społeczny* 5 (2010): 9-17.

*

Nicolas Groszpiere, artysta urodzony w Genewie, w Polsce rozwinął warsztat fotografa, stając się autorem długich serii fotograficznych, ujmujących architektoniczne motywy w topologiczne układy. Jego zainteresowanie wynikało z obserwacji najpierw grupowych portretów małych społeczności, a potem architektonicznych struktur ukazujących dynamikę procesu transformacji. Groszpiere, prezentując wnętrza budynków (sanatoria i szpitale pracownicze, domy wypoczynkowe, pałace zebrania ludowych, bary mleczne) stworzone dla mas i kolektywnego współżycia, tworzył zarazem typologie ukazujące obecne puste przestrzenie pozbawione użytkowania, dokonując ich dokumentalnego zabezpieczenia, konserwacji śladów. Głównym tematem cykli Groszpiere'a jest bezosobowa przestrzeń publiczna, ukazująca swój opustoszały wymiar, a jednocześnie szczegół, detal, kolor, ostrość nadają tym obiektom powtórna realność i namacalność⁸. Artysta pozbawia budynki znamion historycznego życia, wydobywając ich wizualny, atrakcyjny potencjał, aktualizując relację między historyczną opustoszałą architekturą wobec estetycznych możliwości obiektu fotograficznego. Szczególnym przykładem dla interpretacji spuścizny modernizmu w tym kontekście są dwie serie Groszpiere'a – *Kolorobloki* i *Zdjęcie, które rośnie* (2006, 2011). W pierwszym cyklu autor fotografował wybrane obiekty publiczne z Warszawy, które w latach 70. zyskały szczególną elewację wykonaną z barwnych emaliowanych płyt, stanowiąc ubogą wersję szklanych płaszczyzn wysokościowców Miesa van der Rohe. Groszpiere'a interesują zarówno obecne przebarwienia, jak i destrukty w wyglądzie elewacji, rejestruje proces starzenia się, rozpadu struktury architektonicznej. Zarazem kluczowym elementem kompozycji jego serii jest zamierzona unifikacja, fotograf akcentuje geometryczne podziały architektoniczne, ujednolicając wysokość kondygnacji i ich szerokość, sprowadzając proporcje w różnych budynkach do tego samego formatu fotograficznego. W ten sposób kadrowane budynki wypełniają barwną płaszczyznę fotograficzną kompozycji, artysta osiąga ten efekt poprzez sięgnięcie do geometryzmu jako pryncypium racjo-

⁸ Twórczość Groszpiere'a posiada liczne opracowania, do ważniejszych należą: *Nicolas Groszpiere. Biblioteka i inne projekty* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2006), katalog wystawy; *Open-Ended. Nicolas Groszpiere*, red. Michael Lacoy, Joanna Osiewicz-Lorenzutti (Berlin: Jovis Verlag, 2013); Nicolas Groszpiere, *Modern Spaces. A Subjective Atlas of 20th-Century Interiors* (Munich: Prestel, 2018). Jego prace sytuowane są w pobliżu rejestracji chłodnych, bezosobowych i precyzyjnych fotografii obiektów przemysłowych Becherów czy dużoformatowych realizacji Andreasa Gurskiego operującego starannym fotograficznym montażem. Por. Adam Mazur, *Documenting an Idea. Side notes on the works of Nicolas Groszpiere*, w: *Open-ended. Nicolas Groszpiere*, 13-18.

nalnego funkcjonalizmu nowoczesnej architektury. Odchodzi zarazem od scentralizowanej perspektywy fotografii, utożsamiając kadr z siatką podziałów odzwierciedlających moduły elewacji budynków, podlegających jednokowemu wyostrzeniu. Oferuje sugestię wznoszącego się ruchomego spojrzenia, uniemożliwiając odczytanie skali budynku. Otwarty zestaw fotografii ukazuje stopniowe uwalnianie się od metody skrupulatnej dokumentacji, wytwarzając powidok lub *simulacrum* gmachu modernizmu, dokonuje dematerializacji tektoniki budowli zawieszanej między przeszłością a arbitralnością znaczeń wpisanych w staranne kompozycje abstrakcyjnych podziałów. Ogniskując ich fantasmagoryczny, utopijny wymiar, związany z racjonalnym łaodem społecznym, fotograf go aktualizuje, transmituje jego złożone aspiracje, stanowiące wciąż obecne ślady przeszłości (Il. 1).

Wyrazem tej idei jest kolejny cykl artysty poświęcony fotograficznemu archiwum Tadeusza Sumińskiego⁹ – fotografa współpracującego z czasopismem „Polska”, który m.in. uwieczniał zmieniający się w latach 60. i 70. XX wieku krajobraz Warszawy, z ujęciami placu na Rozdrożu czy estakady Łazienkowskiej. GrosPierre wkomponował w pokój/pracownię Sumińskiego fotograficzną instalację, polegającą na multiplikowaniu kolejnych fotograficznych ujęć, w takim układzie, że następne zdjęcie było fotograficznym zapisem poprzedniego układu wnętrza – rozwijając praktykę „obrazu w obrazie” – w realnej przestrzeni stopniowo zapełnianej kolejnymi odbitkami. W ten sposób uporządkowane archiwum Sumińskiego zostało doprowadzone do wizualnego chaosu, niekończącego się zbioru, poszerzającego w nieskończoność swój własny kontekst, maskującego zarazem źródło, coraz bardziej niedostępne przez kolejne kopie. Ta palimpsestowa struktura wprowadzała także element czasu do precyzyjnie kadrowanych nowoczesnych przestrzeni miejskich Sumińskiego, odsłaniając sposób uobecnienia zabiegu współczesnego fotografa, nakładającego swój czas związany z procesem odtwarzania historii. Rezygnując z monokularnej perspektywy, GrosPierre odtwarzał za pomocą rozwijającej się instalacji złożony proces percepcji wiążący widzenie z ruchem i szczególną pozycją fotografa, uczytelniając indywidualną i ruchomą relację zbieżną ze szczególnym dynamicznym sposobem kadrowania nowoczesnych arterii w fotografiach Sumińskiego.

Dzieło GrosPierre’a – emigranta z Zachodu, lokowane było w różnych geograficznych i czasowych wektorach przeobrażeń przestrzeni architektonicznej Europy Centralnej. Skrupulatny i ukierunkowany system tworzenia zbiorów

⁹ Nicolas GrosPierre/Tadeusz Sumiński. *Zdjęcie, które rośnie* (Warszawa: Archeologia Fotografii, 2011), katalog wystawy.

fotograficznych zdawał się uczytelniać ekspresję materiału fotograficznego, jego materialny wymiar zagęszczający w prostokacie odbitki wybrany motyw, ukazywany w procesie generalizacji. Przyległość przestrzeni architektonicznej do płaszczyzny fotograficznego papieru wytwarzała, także poprzez działania wystawowe, architektoniczny potencjał samej fotografii akcentującej swoją przestrzenną konfigurację wobec widza. Zainteresowanie modularnością architektury nowoczesnej oraz wariantami geometrycznych krzywizn stanowiły punkt wyjścia dla wszechogarniającej wieloperspektywicznej architektonicznej instalacji, dla której aranżacja wyznaczała złożoną trajektorię uczytelniania podmiotu wpisanego w złożoną i jednoczesną sytuację ładu i wizualnego chaosu – przeszłości, która w fotograficznych kadrach kruszy swoją wszechwładność wobec nieustrukturyzowanego projektu przyszłości.

Temat nowego umiejscawiania podmiotu wobec przeszłości jest także charakterystyczny dla twórczości Krzysztofa Zielińskiego. Jak sam wspominał, powrót po studiach w Pradze i długim pobycie w Berlinie do Wąbrzeźna, rodzinnej miejscowości artysty położonej w północnej Polsce, wiązał się ze szczególnym poczuciem obcości. Zrealizował tam kolejne cykle fotograficzne *Hometown* i *Millenium School* (2000, 2009). Zdjęcia tytułowej tysiąclatki Zieliński zrealizował w sezonie wakacyjnym, układając 44 kadry w album fotograficzny¹⁰. Kolejne zdjęcia pokazują puste korytarze i sale stypizowanej szkoły, budowanej zgodnie z planem uczczenia tysiącletniej historii polskości i jednocześnie odpowiadającej powojennemu wzrostowi demograficznemu, wpisującej się w socjalistyczny postulat powszechnej edukacji. Szkoły budowane według zestandaryzowanego planu miały zaspokoić lokalne zapotrzebowania, były funkcjonalnie przystosowane do wielu celów (jak np. funkcji szpitalnych w wypadku konfliktu zbrojnego). Szkoła Zielińskiego, podobnie jak budynki użyteczności publicznej Grosspiere’a, jest opustoszała, eliminując anegdotyczny charakter akcji. Fotograf akcentuje wielobarwne wnętrza, poddane współczesnemu *face-liftingowi* oraz przedmioty i wyposażenie tworzące kompozycyjne i znaczeniowe relacje. Rygoryzm kadrów i ich intensywna kolorystyka ożywiają obecność samych przedmiotów przeniesionych z przeszłości do teraźniejszości. Fotograf stosuje kilka zasadniczych ujęć: albo posługując się kadrem frontalnym, akcentuje statykę ścian, albo wydobywając diagonalne linie, wprowadza wizualny efekt uniezwyklenia. Ten modernistyczny wzorzec „chwytania obrazów”, eksponujących zaangażowaną pozycję fotografa, autor wyraźnie jednak przekształcił, starannie montując przestrzeń obrazową

¹⁰ *Millennium school. Krzysztof Zieliński. Centre of Contemporary Art Znaki Czasu*, red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos (Toruń–Manchester: CSW Znaki Czasu–Dewi Lewis, 2009).

za pomocą techniki cyfrowej i radykalnie separując pozycję fotografa w stosunku do przedstawionej sceny. Jego fotografie oferują całościowe ujęcia, prezentując zarazem zależności pomiędzy rzeczami we wspólnej, intensywnej przestrzeni wizualnej, odkrywającej skomplikowane relacje między nimi. Sposób fotografowania, aranżowanie scen, poszukiwanie właściwego oświetlenia odtwarza proces nieustannej reorganizacji widzenia prowadzący, jak ujmował to Michael Fried wobec nowej fotografii, do wyrażenia kompletnej autonomii i „wizualnej absorpcji” świata przedstawionego¹¹ (Il. 2).

Ostatni kadr w Albumie ukazuje budynek szkolny z zewnątrz, eksponując boczny mur jako swoistą granicę wyznaczającą autonomię fotograficznej rzeczywistości. Fotografie Zielińskiego, opisując przeszłość, ukazują sferę eksperymentu fotograficznego jako swoistej halucynacji i sublimacji – jako modelu zastępującego perswazyjny charakter dokumentu, wieloznacznością fotograficznego kadru odsłaniającego wewnętrzną relację rekwizytów, które tworzą pojedyncze kadry. Szkoły tysiąclatki, stanowiące swoisty monument socjalistycznej państwowości, w fotografiach Zielińskiego stają się zapisem tajemnicy, niepewności poznawania miejsc wyobcowanych, portretujących nieciągłość egzystencjalnego doświadczenia w społecznej ramie ustrojowej transformacji lat 90. i 2000. Projekt artysty wyznacza wyraźną granicę przypomnienia, która łączy się z ponownym zanurzeniem w obcy świat, wyznaczając granicę blokującą możliwość powrotu. Asocjacyjny model Zielińskiego podejmuje wyzwanie bezpiecznej przestrzeni własnej, wydobywając miejsca puste, projektujące efekt wyobcowania, nieprzystosowania, wygrozdzenia czasu minionego w stosunku do na nowo splatanych wątków, pozbawionych narracyjnej struktury.

Fotograficzne realizacje Groszperre’a i Zielińskiego składają się na intensywne penetrowanie różnych wymiarów przeszłości. Dla pierwszego z nich ma charakter spotkania z przestrzenią publiczną, która jawi się jako niedomknięty, wciąż rozrastający się obszar modelujący współczesność – Groszperre traktuje przestrzeń publiczną jako plastyczną materię oplatającą doświadczenie współczesnego podmiotu, wpisanego w jej formalny rygor i zarazem rozciągnięty w czasie proces. Zieliński akcentuje intymistyczne spotkanie z przeszłością, która uwodzi, ale i wykorzenia, zastępując wielowarstwową narrację wspomnień wyobcowaną przestrzenią, zastępując łagodny nastrój nostalgii wyrwą i wyobcowaniem.

¹¹ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art As Never Before* (New Haven–London: Yale University Press, 2009), 37-62.

Inny wymiar redakcji nowoczesności w swojej twórczości prezentuje Monika Sosnowska. Dla niej również aparat fotograficzny jest szczególnym szkicownikiem, wyborem wizualnych motywów. Po jej indywidualnej realizacji pracy 1:1 w 2007 r. w pawilonie polskim w Wenecji autorka postanowiła pokazać swoje zdjęcia w fotoksiążce, ukazując widoki Warszawy¹². Album rozpoczyna fotografia Pałacu Kultury i Nauki ujętego od dołu, dosięgającego iglicą stalowego nieba, następne kadry wykonane zostały z prawobrzeżnej części Warszawy, najpierw ukazując daleki widok na Centrum powtórnie z Pałacem Kultury, ale w sąsiedztwie szklanej zabudowy nowoczesnych biurowców, następne kadry pokazują osiedlowe blokowiska ujęte w diagonalnym skrócie, a wreszcie niszczące fragmenty instalacji przemysłowych, coraz bardziej beładne elementy skorodowanych przejść, kładek i beładnych hałd stanowiących efekt rozpadu nowoczesnych, fabrycznych struktur. Narracja zaproponowana przez Sosnowską ukazuje szczególny moment symbolicznego przejścia od monumentu komunistycznej władzy, poprzez jej wchłonięcie przez globalny kapitał, czego efektem jest równoczesny rozkład dawnych, przestarzałych struktur gospodarczych i postępująca podmiejska degradacja.

Zniekształcony, zdeformowany przemysłowy materiał jest także budulcem wielkoskalowych realizacji Sosnowskiej. Od czasu ekspozycji przeskalowanej konstrukcji stalowej rozsadzającej wizualnie wnętrze pawilonu w Wenecji artystka stopniowo odchodzi od wcześniejszych układów labiryntowych, tworzących jej niesamowite wnętrza, ku gigantycznym ażurowym konstrukcjom przywołującym na myśl zdevastowany język architektury modernistycznej. Realizując w 2014 r. w Nowym Jorku instalację *Tower*, artystka posłużyła się gigantyczną stalową konstrukcją ram okiennych poddanych następnie kompresji, eksponowanych w układzie poziomym. Praca ta, jak zwracał uwagę Andrzej Turowski, nawiązywała do modułu modernistycznych chicagowskich wieżowców, definiujących rzeczywistość urbanistycznego centrum Warszawy po roku 2000. Gigantyczna struktura może być także postrzegana jako model dewastacji konstruktywistycznych utopii zawartych w idei kolektywnej kon-

¹² *Photographs and sketches selected by Monika Sosnowska*, red. Theodora Vischer (Göttingen: Schaulager–Steidl, 2008), katalog wystawy. Ponadto na temat twórczości Sosnowskiej por. *Monika Sosnowska. Architectonisation*, red. Suzanne Cotter (Porto: Fundacao Serralves, 2015); *Monika Sosnowska* (katalog wystawy). Aspen Art Museum February 15–April 21, 2013 (Aspen: Aspen Art Museum, 2013); *Monika Sosnowska 1:1*, red. Monika Sosnowska, Sebastian Cichocki, Pawilon Polski na 52 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji 10.06–21.11.2007 (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007), katalog wystawy; *Monika Sosnowska. Loop*, red. Adam Budak, Kristin Schmidt, Kunstmuseum Lichtenstein 16 February–6 May 2007 (Köln: Walther König, 2007), katalog wystawy.

strukcji i komunikacji, które wyczerpały swój potencjał w obliczu załamania systemowej historii i towarzyszącej im utopii. Horyzontalna forma, dekonstruując wertykalny układ wieży, wprowadzała zarazem możliwość odczytania postsowieckiej rzeczywistości pozbawionej bazy, wypełniając pustkę rozgałęziającym się pasażem¹³ (Il. 3).

Szczególnym wariantem ażurowej konstrukcji Sosnowskiej była prezentacja „Fasada” w lubelskiej Galerii Labirynt (2020-2021), pracy wcześniej wystawianej m.in. w Melbourne i Dubaju. Wążąca ponad tonę i mierząca ponad siedem metrów struktura została wykonana z kopii stalowej elewacji. Zdeformowana w stożkowy kształt struktura została podwieszona do sklepienia galerii, tworząc w pustej przestrzeni ażurową delikatną formę rzeźbiarską. Podwieszenie obiektu określiło jego inny wymiar, zastępując horyzontalny, rizomatyczny układ realizacji nowojorskiej, wizualnie przełamującym grawitację układem balansującym między trwałością materiału a efemerycznością ażurowej rzeźby. Praca Sosnowskiej została zaprezentowana w określonym kontekście – budynku galerii zlokalizowanej w halach dawnych PRL-owskich warsztatów samochodowych, przystosowanych nawet, jak głosi legenda, do napraw czołgów. Halowa, sklepiona przestrzeń związana z historią przemysłu mechanicznego zastąpionego w latach 2000 przemysłem artystycznym wpisywała konstrukcję w szczególną interpretację miejsca wypierającego ślady przeszłości i jednocześnie redefiniującego znaczenia współczesnej sztuki związanej z porzuceniem tradycyjnych form i stymulowaniem społecznego i artystycznego aktywizmu. Ciężka struktura wydobyta z modernistycznej fasady przypominała wahadło, ukazując bieg czasu zapętlony w jej strukturze. Ekspozycji towarzyszyły performansy tancerzy wzmacniających mobilny charakter obiektu Sosnowskiej – demontującej ramy przeszłości ku nowym społecznym możliwościom. Ten swoisty metronom stanowił odzwierciedlenie fotograficznego kadru. Wcześniejsze fotograficzne studia Sosnowskiej akcentowały dynamikę procesu degradacji. Jej Warszawa oddalała się od dominującego centrum zawartego w statycznej bryle Pałacu Kultury ku drobnym fragmentom, akcentującym jednokierunkowy wektor rozpadu. Fasada z kolei stanowiła gigantyczną bryłę zawieszoną w nasyconej różnymi historiami hali, jej fotogeniczność polegała na niejako chwilowym zatrzymaniu procesu, definiującego różne modalności ekspozycyjnej przestrzeni.

¹³ Andrzej Turowski, „Tower”, w: *Monika Sosnowska. Tower*, red. Michaela Untnerdorfer, New York 5 September – 25 October 2014 (New York–Osfieldern: Hauser&Wirth, 2015), katalog wystawy, 89-129.

W innym względzie zindustrializowany, uprzemysłowiony krajobraz tym razem Górnego Śląska stał się narzędziem afirmatywnej narracji prowadzonej przez Dianę Lelonek. W serii zdjęć, wśród których jedno zyskało szczególnie monumentalny charakter, obserwujemy rozciągający się po horyzont krajobraz zamknięty zabudowaniami potężnych struktur Huty „Katowice” w Dąbrowie Górniczej – czołowej realizacji lat 70. epoki Gierka, która uwypukla jakby przypadkowo schwyte kadrem nagie postaci, zmierzające ku lewej krawędzi zdjęcia, pokazane w zarośniętym „naturalnym” terenie. Twórczość Lelonek nieustannie bada granice między naturalnie rozwijającymi się organizmami a ich kulturową oprawą¹⁴. Omawiana fotografia ukazuje ludzkie stado, wpisane w naturalny krajobraz, ujawniając dwuznaczny status ludzkich i nieludzkich istot, pozbawionych indywidualizacji na tle megastruktury przemysłowej, która wyrasta z naturalnego podłoża. Artystka posługuje się dla opisanego własnej twórczości zrostem „naturokultura”, który akcentuje niwelację dychotomii wytworów ludzkich, przeciwstawionych naturalnemu krajobrazowi. Beznamiętny, jakby przypadkowy sposób kadrowania, skala w quasi-dokumentalnym języku fotografii PRL-owski przemysłowy kompleks z przedcywilizacyjnym stadium ludzkich/nieludzkich istot. Artystka przedstawia bliskie jej miejsce, które wpisane jest w olbrzymią skalę czasu, ukazującą współbytovanie kompleksu przemysłowego i pierwotnych wspólnot, tworzących ludzko-zwierzęce stada. Sięgnięcie przez artystkę do tematu uprzemysłowionego, charakterystycznego dla funkcjonowania PRL-u, krajobrazu opartego na gigantycznym przetwarzaniu zasobów naturalnych zostaje nie tyle poddane katastroficznej krytyce, co oznaczeniu miejsca, w którym dokonuje się konfrontacja i symbioza kultury i podmiotowości z nieludzkimi pierwiastkami, wytwarzającymi gęstą sieć zależności. Rozpoznanie krajobrazu Dąbrowy Górniczej nie stanowi wyrazu odrzucenia niechcianej przeszłości, ale wzmacnia doświadczenie ponadczasowej (jakby w geologicznej proporcji czasu) kontynuacji wyrażającej się w składowych posthumanistycznej interpretacji (Il. 4).

Przedstawione przykłady – jedno z wielu, by wspomnieć twórczość Agnieszki Polskiej, Marii Kiesner, grupy PSF czy Laury Paweli – ujawniają umiejscowienie spuścizny PRL-u w toczących się sporach wokół zdystansowanego spojrzenia na tę kulturę. Przekształcają uogólniony dyskurs historii w konkretne miejsce, kreowane szczególną narracją. Kategoria miejsca

¹⁴ Małgorzata Rogalska, *Aktywizm ekologiczny w polskiej sztuce współczesnej na przykładzie projektów Diany Lelonek z lat 2014-2021*, praca magisterska, mps, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego 2021. Por. także: Diana Lelonek, *Atlas śmiecioroślin* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2021); Diana Lelonek, *Liban i Płaszów: nowa archeologia* (Warszawa: Diana Lelonek, 2019).

znajduje ważną pozycję we współczesnej humanistyce i geografii humanistycznej. Tim Cresswell wyróżniał miejsce w relacji przestrzeni, nadając mu zarówno charakter zindywidualizowany i zbiorowy, kreowany jako konkretna, oswojona lokalizacja, posiadająca swoje społeczne i kulturowe znaczenia. Jego wizualnym wyrazem staje się krajobraz ujęty w kulturową ramę. Z kolei przestrzeń opisana jest przez abstrakcyjne, wyspekulowane parametry, pozbawione podmiotowej obecności¹⁵. Z kolei Jeff Malpas akcentował właśnie wytwórczą charakterystykę miejsca jako aktu reprezentacji, która nie ma charakteru zdystansowanego, ale egzystencjalnie jest powiązana z podmiotem. „Umiejscawianie” (*emplacement*) jest praktyką związaną z doświadczeniem otoczenia, które z kolei może prowadzić do topograficznych modeli kształtujących relacje społeczne. Posługując się metaforą obrazową – miejsce wyraża powiązanie krajobrazu z cieleśnie przeżywającym sytuację podmiotem i właśnie ten projekt rozwijania przestrzeni przez multisensoryczne ciało prowadzi do budowania więzi podmiotu z tym oto miejscem. Jeff Malpas rozwija refleksję o pojęciu „miejsca” w tradycji hermeneutycznej i fenomenologicznej¹⁶. Tytuł jego książki *Place and Experience* akcentuje trwałą i nieusuwalny związek między podmiotowością, która konstytuuje się i wyraża w miejscu i właśnie miejscem. Filozofia miejsca uzyskuje swoje różne konsekwencje, jawiąc się jako przestrzeń społeczna, ale też jako wytwarzająca relacje społeczne, jako złożony i dynamiczny system relacji między ludźmi i miejscami¹⁷.

Przestrzenna i architektoniczna spuścizna nowoczesności zyskuje swoją pojedynczą interpretację opartą na różnych poziomach wizualnego kodu. Nie tylko modularny system blokowisk, społeczno-polityczny program tysiącleci czy wreszcie wielkie zakłady przemysłowe stają się wyrazem abstrakcyjnej przestrzeni, są raczej ramą dla umiejscowionego procesu przejścia z jednej struktury obciążonej ideologią w nową nieukształtowaną konstelację. Modernizm staje się nie tyle nostalgiczną aurą co dynamicznym wehikułem kształtowania nowych relacji społecznych i te warstwy stają się najbardziej ożywczą spuścizną. Przestrzeń nie wyraża melancholijnego uwikłania w przeszłość, ale kształtuje nowe konstelacje znaczeń miejsca, rzeczy, naturokultury.

Dla pokolenia artystów debiutujących w latach 90. i 2000 aktywna jest historyczna zawiłość, znajdująca swój wyraz w diagnozowaniu współczesności.

¹⁵ Tim Cresswell, *Place. An Introduction* (Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 2015), 23-61.

¹⁶ Jeff Malpas, *Place and Experience: A Philosophical Topography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

¹⁷ Malpas, *Place and Experience*, s. 40.

Ten wariant na polu literaturoznawstwa znalazł swoje ciekawe ujęcia w artykułach Przemysław Czaplińskiego. W pokoleniu pisarzy tworzących w latach 90.¹⁸ poznański badacz odkrył fenomen „nostalgii chronicznej”, polegający na dojmującym doświadczeniu upływającego czasu, przemijania i niemożliwości całościowego, transcendentnego sposobu portretowania indywidualnych wspomnień i przeżyć. Nostalgia w tym ujęciu wpisywała się w egzystencjalny projekt niespełnienia, była zarazem aktem wyjścia poza doczesność. Autobiograficzna proza i poezja dojrzałych pisarzy, jak Paweł Huelle, Julian Kornhauser, Stefan Chwin, okazywała się splotem wyłaniania tożsamości na przekór teraźniejszości. Czapliński gdzie indziej powrócił do chronotopicznego definiowania lat 90. i szerzej – okresu transformacji. Stawką, opisywaną przez niego, była ocena przeszłości i relacji między prozaicznymi i twórczymi gestami wpisanymi w gęstą siatkę ideologicznych powiązań, określających opresyjną rzeczywistość PRL-u. Pojawiały się w tej retrospektywnej narracji albo heroiczne postawy niezłomnych bohaterów, wyznaczających punkt odniesienia dla kształtu współczesności, albo zdeheroizowany, często koniunkturalny sposób uczestniczenia w rzeczywistości niosący pozytywistyczny model kształtowania kultury. W biegunowo zarysowanych granicach kultury, określonych pozycją antykomunistów i postkomunistów, zajmujących scenę społeczną i polityczną lat 90. (ulegającą przesileniom i rekonfiguracjom w dekadach następnych), swoiste miejsce pośrednie znajdowali nostalgicy, jak ich opisuje Czapliński:

Nostalgicy obu tym koncepcjom mówili „nie”. Stereotypom prawicowym sztuka ta starała się wskazać, że można byłoby być wolnym bez uczestniczenia w działaniach opozycji politycznej i że państwo socjalistyczne nie zdołało zawłaszczyć całej sfery codzienności. Z kolei na postkomunistyczne stereotypy nostalgia odpowiadała, że ‘dobro’ w tamtych warunkach nie było darem państwa, lecz wartością wywalczoną przez zwykłych ludzi¹⁹.

Ten rozciągnięty na dekadę, ponawiany co jakiś czas, obszar debat stał się kontekstem dla wizualnego przyswajania formuł socmodernistycznej architektury. Taki nostalgiczny do pewnego stopnia powrót opisywał sytuację twór-

¹⁸ Przemysław Czapliński, „Wznoszenie biografii: proza polska lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconego czasu”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 3 (56) (1999): 55-76.

¹⁹ Przemysław Czapliński, „Wojny pamięci”, w: *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, red. Robert Kostro, Kazimierz Wóycicki, Michał Wysocki (Warszawa: Muzeum Historii Polski, 2014), 251.

ców rozpoczynających swoją działalność w latach 90. XX wieku, już jako post-nostalgicy, jak można by określić artystów debiutujących w czasach transformacji ustrojowej i spoglądających z ciekawością w przeszłość. Posługując się wizerunkiem socjalizmu, który miał swój grupowy i wspólnotowy walor, zasadzony na regułach spółdzielczości i artystycznego eksperymentu, biorąc w nawias syndrom korupcji i centralizacji, czerpali z przeszłości narzędzia, które w adekwatny sposób wyrażą zarówno opór wobec współczesnych tendencji kapitalizacji przestrzeni wspólnej, ale także znajdą wizualny wyraz opisujący przyszłość dla ludzkich i nieludzkich przejawów życia w splocie skomplikowanych relacji, dla których nowoczesność jest jednym z modeli dokonującej się zmiany. W odbiorze modernizacji jako sekwencji mikronarracji przejawia się aktywistyczna dynamika, zastępująca zwątpienie Ciorana wpisane w rozkład historii i jego medytację nad pustką oswobodzoną z presji czasu. Późna nowoczesność Giddensa zarazem staje się matrycą odkrywania bezpośrednich doświadczeń. W tym ujęciu krytyczny dyskurs modernizacji zyskiwałby nowy utopijny wymiar, a twórczość artystów angażujących wizerunki historycznych form znajduje swoje szczególne miejsce w procesie konstrukcji współczesności.

BIBLIOGRAFIA

- Bieńczyk, Marek. „Posłowie. Herezja i melancholia”. W: Emil Cioran. *Historia i utopia*. Przełożył Marek Bieńczyk, s. 93-115. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1997.
- Bokszański, Zbigniew. „Późna nowoczesność w teorii socjologicznej Anthony’ego Giddensa”. *Civitas Hominibus : rocznik filozoficzno-społeczny* 5 (2010): 9-17.
- Cioran, Emil. *Historia i utopia*. Przełożył Marek Bieńczyk. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1997.
- Cresswell, Tim. *Place. An Introduction*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 2015.
- Czapliński, Przemysław. „Wznoszenie biografii : proza polska lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconego czasu”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 3 (56) (1999): 55-76.
- Czapliński, Przemysław. „Wojny pamięci”. W: *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, red. Robert Kostro, Kazimierz Wóycicki, Michał Wysocki, 239-263. Warszawa: Muzeum Historii Polski, 2014.
- Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven–London: Yale University Press, 2009.
- Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Groszpiere, Nicolas. *Modern Spaces. A Subjective Atlas of 20th-Century Interiors*. Munich: Prestel, 2018.

- Lelonek, Diana. *Liban i Płaszów: nowa archeologia*. Warszawa: Diana Lelonek, 2019.
- Lelonek, Diana. *Atlas śmiecioroślin*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2021.
- Malpas, Jeff. *Place and Experience: A Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Mazur, Adam. „Documenting an Idea. Side notes on the works of Nicolas Groszpiere”. W: *Open-ended. Nicolas Groszpiere*, red. Michael Lacoy, Joanna Osiewicz-Lorenzutti, 13-18. Berlin: Jovis Verlag, 2013.
- Millennium School*. Krzysztof Zieliński. *Centre of Contemporary Art Znaki Czasu*, red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos. Toruń–Stockport: CSW Znaki czasu–Dewi Lewis, 2009.
- Monika Sosnowska 1:1*, red. Monika Sosnowska, Sebastian Cichocki. Pawilon Polski na 52 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji 10.06-21.11.2007. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007. Katalog wystawy.
- Monika Sosnowska. Loop*, red. Adam Budak, Kristin Schmidt. Kunstmuseum Lichtenstein 16 February – 6 May 2007. Köln: Walther König, 2007. Katalog wystawy.
- Monika Sosnowska*. Aspen Art Museum 15 February – 21 April, 2013. Aspen: Aspen Art Museum, 2013. Katalog wystawy.
- Monika Sosnowska. Architectonisation*, red. Suzanne Cotter. Porto: Fundacao Serralves, 2015.
- Nicolas Groszpiere. Biblioteka i inne projekty*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2006. Katalog wystawy.
- Nicolas Groszpiere/Tadeusz Sumiński. Zdjęcie, które rośnie*. Warszawa: Archeologia Fotografii, 2011. Katalog wystawy.
- Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL*, red. Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2023. Katalog wystawy.
- Open-Ended. Nicolas Groszpiere*, red. Michael Lacoy, Joanna Osiewicz-Lorenzutti. Berlin: Jovis Verlag, 2013.
- Photographs and sketches selected by Monika Sosnowska*, red. Theodora Vischer. Göttingen: Schaulager–Steidl, 2008. Katalog wystawy.
- Pospiszył, Tomáš. *An Associative Art. History. Comparative Studies of Neo-Avant-Gardes in a Bipolar World*. Zurich: JRP Ringier Kunstverlag, 2018.
- Rogalska, Małgorzata. *Aktywizm ekologiczny w polskiej sztuce współczesnej na przykładzie projektów Diany Lelonek z lat 2014-2021*, praca magisterska, mps. Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego 2021.
- Szczerski, Andrzej. *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2018.
- Świtek, Gabriela. *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2013.
- Turowski, Andrzej. „Tower”. W: *Monika Sosnowska. Tower*, red. Michaela Untnerdorfer. New York 5 September – 25 October 2014, 89-129. New York–Osfielden: Hauser&Wirth, 2015. Katalog wystawy.

ILUSTRACJE



Il. 1. Nicolas Groszpiere/Tadeusz Sumiński, *Zdjęcie, które rośnie* (2011),
fot. Zespół Fundacji Archeologia Fotografii



Il. 2. Krzysztof Zieliński, *Millennium School #1*, z cyklu *Millennium School*, 2007



Il. 3. Monika Sosnowska, *Fasada*, Galeria Labirynt, Lublin 2020-2021,
fot. Wojciech Pacewicz



Il. 4. Diana Lelonek, z cyklu *Yesterday I met a really wild man*, 2015