

SZTUKA

W DRODZE



Centrum Myśli
Jana Pawła II

WARSZAWA 2018

SPIS TREŚCI

5	Słowo wstępne
6	Michał Łuczewski In statu viatoris, in statu conversionis
8	Aleksandra Pulińska
12	Mariusz Libel
16	Sławomir „Zbiok” Czajkowski
20	Mural a ikona
38	Czy łączy nas Źródło? O wizji wolności artysty i Jana Pawła II

SZTUKA W

SŁOWO WSTĘPNE

Dobiegł końca projekt *Sztuka w drodze*. Składały się na niego: indywidualne spotkania i inspirujące rozmowy z artystami, trzymiesięczna galeria w przestrzeni miejskiej oraz cykl debat. Wszystko po to, aby wspólnie zastanowić się nad tym, jak dzisiaj zabieganemu przechodniowi pokazać wolność według Jana Pawła II.

Już po raz kolejny, ale z nieustającą satysfakcją, w Centrum Myśli Jana Pawła II, zainspirowani „Listem do artystów”, zbudowaliśmy przestrzeń spotkania i rozmowy z artystami tworzącymi w obszarze sztuk wizualnych.

W DRODZE

IN STATU VIATORIS, IN STATU CONVERSIONIS

Michał Łuczewski

dyrektor programowy

Centrum Myśli Jana Pawła II

Człowiek jest człowiekiem w drodze. Waga sztuki polega na tym, że pozostawia materialny ślad tej drogi. Jednym z najpiękniejszych artystów naszych czasów, który przeszedł drogę najdalszą i może najtrudniejszą, był zmarły na początku XX wieku Joris-Karl Huysmans. Jego droga wiodła od transgresji i bluźnierstwa do wiary, nadziei i miłości, od sprzeciwu do wezwania. Autor książek oskarżanych o propagowanie dewiacji i satanizmu zakończył swoje życie jako benedyktyński oblat. Tej przemianie poświęcił swoje wielkie dzieło *En route*, „W drodze”.

Wielka sztuka nie przestaje inspirować. To dlatego kilka lat temu do Huysmansa powrócił Michel Houellebecq w głośnej, profetycznej powieści *Uległość*. Bohater Houellebecqą usiłuje powtórzyć gest Huysmansa, ale zamiast do nawrócenia jego droga prowadzi do uległości. Do Huysmansa powrócił także młody Karol Wojtyła w swoich wczesnych próbach literackich. Przyszłego papieża zawsze fascynowało zmaganie artysty z Bogiem, znajdował je u Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego i u francuskiego pisarza. Poza tym zmaganiem połączyła ich miłość do piękna katedry, która jest dziełem totalnym, *Gesamtkunstwerk*, łączącym w sobie wszystkie sztuki (architekturę, rzeźbę, malarstwo, teatr i muzykę), i która przekształca nasz wzrok tak, że zaczynamy rozumieć, jak na nią patrzeć.

Po wyborze na papieża Jan Paweł II nie zapomniał o tym, kim był wcześniej. W „Liście do artystów” wzywał do odbudowy zerwanego przymierza między wiarą a sztuką. Obie przecież mogą spotkać się w tajemnicy człowieka: „Każda autentyczna inspiracja artystyczna wykracza bowiem poza to, co postrzegają zmysły, i przenikając rzeczywistość stara się wyjaśnić jej ukrytą tajemnicę. Ma swoje źródło w głębi ludzkiej duszy – tam, gdzie pragnienie nadania sensu własnemu życiu łączy się z nieuchwytnym doznaniem piękna i tajemniczej jedności rzeczy. [...] Każda autentyczna forma sztuki jest swoistą drogą dostępu do głębszej rzeczywistości człowieka i świata” [„List do artystów”, pkt 6].

Współczesna sztuka cofa się często przed tym wezwaniem i zarazem wyzwaniem Jana Pawła II. Może poprzestać na transgresji (jak u wczesnego Huysmansa) lub przejść do uległości (jak u późnego Houellebecq), ale coraz trudniej jej pozostawać w drodze do tajemnicy. A sztuki – według Wojtyły – nic nie powinno zadowolić, powinna pozostawać w drodze tak długo, jak długo poszukiwać będzie człowieka, który jest drogą. Chodzi tu nie tylko o zadanie artystów, ale przede wszystkim o ich odbiorców, o nas samych, którzy bez inspiracji pięknem od razu tracimy zdolność do zachwyty i zmartwychwstania. W tym kontekście Wojtyła wielokrotnie odwoływał się do znanego dwuwersu z *Promethidiona*: „Bo piękno na to jest, by zachwycało // Do pracy – praca, by się zmartwychwstało”. Z taką świadomością postanowiliśmy przenieść sztukę współczesnych artystów, którzy byli gotowi podjąć wyzwanie, na ulice Warszawy, żeby mogli doświadczyć jej ci wszyscy zaganiani ludzie. Ludzie w drodze.

Aleksandra Pulińska

Kiedy myślę o wolności, zawsze odczuwam lęk. Zaraz jednak pojawia się przeświadczenie, że strach nigdy nie pochodzi od Boga. W takim ujęciu matki i dziecka widzę ciepło, zaufanie, prowadzenie, intymność i wolność, która kryje się w bezinteresownej miłości. Ten projekt jest nie tylko o macierzyństwie, lecz także o tym, że taka matczyzna miłość jest podobna do innej. Komentując swoją ilustrację, nie znajduję miejsca na opis śmierci i ciemności, które przecież są częścią stworzonej przeze mnie pracy. Może dlatego, że one tam rzeczywiście są, tak jak w życiu, ale nie mają znaczenia w obliczu miłości. Ta praca mówi więc o tym, że człowiek jest bezpieczny i wolny dopiero wtedy, gdy stanie się całkowicie bezbronny i zaufa opiece Tego, który jest początkiem i końcem.



ALEKSANDRA PULIŃSKA



ALEKSANDRA PULIŃSKA

Mariusz Libel

Zrozumienie czegokolwiek wymaga analizy, czyli dzielenia na elementy podstawowe lub mniej złożone, a jakakolwiek zmiana zakłada polaryzację, czyli przeciwstawienie sobie wzajemnie tych rozpoznanych elementów. Niezmierzone ilości podziałów w otaczającym świecie, swoistych skutków ubocznych naszej powiększającej się wiedzy o nim, nie pozostają bez wpływu na nas samych. A człowiek przecież także, jeżeli nie przede wszystkim, chce poznać siebie.

Przesłanką tej pracy jest zwrócenie uwagi na pewną zasadniczą, wręcz oczywistą sprzeczność porządku horyzontalnego (egocentryczno-racjonalnego) i wertykalnego (emocjonalno-duchowego), która w aktualnej sytuacji osiąga kolejny raz w historii punkt krytyczny. Staje się zarzewiem i motorem problemów, z którymi spotykamy się dookoła w skali mikro i makro.

Systematyczne wzajemne uprzedmiotowienie prowadzi z jednej strony do astronomicznych nierówności i piramidalnej hierarchizacji, a z drugiej – do reakcji na taki stan rzeczy poprzez wycofanie i alienację oraz zagubienie albo do odruchu ucieczki w różnorakie uzależnienia czy w skrajnych wypadkach skłonności do rozpadu integralności osobowości.

Odpowiedź współczesnego świata na ten problem – czyli „zanegowanie, wygłuszenie lub ukrycie” części wertykalnej przez postulowanie materialistycznego modelu świata, racjonalizację wszystkich treści psychicznych i jednostkowo psychoaktywne środki farmaceutyczne – to kolejne oblicze redukcji człowieka w imię aktualnego ładu. Jakiegokolwiek redukowanie i uniformizacja człowieczeństwa tak, aby pasowało do przyjętego porządku społecznego, religijnego, politycznego czy ekonomicznego, jak uparcie pokazuje historia, nie służy w szerszej perspektywie kulturom i cywilizacjom, które sięgnęły po takie metody.



DRZĄC
MIĘSNE
MASZYNY
DUS
DRAMATYZUJĄ
MONETYZUJĄ

The advertisement is displayed on a bus stop shelter. It features a collage of images including a car, a person, and abstract patterns. The text is arranged in a grid-like fashion with red and blue boxes. At the bottom, there are small icons and a QR code.



Sławomir „Zbiok” Czajkowski

Praca *Miłość to nie znaczy zawsze to samo* jest metaforą uniwersalności pojęcia miłości rozumianej jako akceptacja mimo niedoskonałości. Tytuł jest trawestacją popularnego utworu zespołu De Mono, lecz na tym kończą się podobieństwa. W mojej pracy miłość jest aktem zrozumienia, zaakceptowaniem słabości, wybaczeniem grzechów. Głównym elementem pracy jest ilustracja antycznej wazy oznaczającej uniwersalne piękno (metaforycznie jest to człowiek, ludzka dusza), nałożone na wazę spękaliny symbolizują niedoskonałości, grzechy, postęпки ludzkie.



**SŁAWOMIR ZBIOK
CZAJKOWSKI**

SŁAWOMIR ZBIOK CZAJKOWSKI



MURALA I KONA

Zapis debaty (fragmenty)

Ikona i mural są to tematy rzeki – nie do wyczerpania podczas tak krótkiego spotkania, dlatego skupimy się na doświadczeniu twórczym. Jak swoją sztukę, proces tworzenia przeżywa ikonopis, a jak – twórca muralu? Spróbujmy zestawić rzeczywistość muralu i rzeczywistość ikony.

Filip Tofil: Nie jestem ani muralistą, ani ikonopisarzem, ale zrobiłem bardzo dogłębny research na ten temat. Rozmawiałem również z moim znajomym bratem Michałem, który w Lubelskiem jest pisarzem ikon. To, co od razu przyszło nam na myśl, to podział na zewnątrz i wewnątrz – dzisiaj mural jednak istnieje raczej na zewnątrz. Oczywiście, jeżeli do murali zaliczymy także freski kościelne, wtedy ten podział nie jest tak jasny. Natomiast ikona przez długi czas istniała głównie w środku, w świątyni, a wyprowadzenie jej poza kościoły było dużym krokiem w historii ikony.

Mateusz Środoń: Na pewno większość sztuki ikonowej powstaje dla wewnątrz. Jest jednak pewna część wyraźnie wspólna dla obu tych dziedzin sztuki w sensie formalnym. W kilku miejscach na świecie istnieje wyraźna tradycja wychodzenia ikony na zewnątrz świątyni. Na przykład w północnej Rumunii całe cerkwie klasztorne malowane są również od zewnątrz, także w Rosji często na fragmentach świątyń widać jakieś sceny albo postaci, które zapowiadają to, co się potem będzie działo we wnętrzu.

F.T.: Siergiej Radkiewicz, Ukrainiec, streetartowiec, kanon ukazywania postaci, wzięty niemalże jeden do jednego z ikony, zaczął wyprowadzać na zewnątrz – jako sztukę malowaną w hangarach, w miejscach, które nie były do tego projektowane.

Jest to twórca znany Mateuszowi i Tomaszowi, prawda?

M.Ś.: Tak, to jest jeden z najbardziej znanych ikonopisów zachodniej Ukrainy, który jednocześnie pracuje w bardziej klasycznej przestrzeni malarstwa sakralnego dla

Debata odbyła się 18 października w Sali Kolebkowej Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” w ramach projektu *Sztuka w drodze*.

W spotkaniu wzięli udział: **Tomasz Biłka OP** – dominikanin, malarz i grafik, członek redakcji pisma o sztuce „Arteon” i opiekun Wspólnoty Twórców Chrześcijańskich „Vera Icon”; **Rafał Roskowiński** – doktor sztuk pięknych, autor licznych murali o tematyce historycznej i założyciel Gdańskiej Szkoły Muralu; **Mateusz Środoń** – ikonopis, współorganizator studium chrześcijańskiego Wschodu, w ramach którego prowadzi warsztaty ikonograficzne; **Filip Tofil** – członek zarządu Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej, współzałożyciel studia graficznego Syfon. Rozmowę poprowadziła **Ewa Kiedio**.

wnętrz, ale wyraźnie jego głównym nurtem działalności jest właśnie streetart. Do niego niekiedy wprowadza – wręcz jako cytat – ikonę, która nagle się znajduje w kompletnie innej przestrzeni. Przychodzi mi do głowy jedna z jego instalacji – gdzieś na szlaku w Bieszczadach, na rozstaju dróg stoi metrowa zniszczona deska na ziemi i na niej jest postać Chrystusa ukazana w nowoczesny sposób, ale jednak wizerunek jest bardzo mocno zakorzeniony w tradycji ikony. Jest to więc coś pomiędzy murałem – ponieważ znalazło się nagle w jakiejś przestrzeni, tym razem nie miejskiej, ale w każdym razie publiczno-komunikacyjnej – a kapliczką, którą też nie jest.

Tomasz Biłka: To, co mnie u Radkiewicza ujmuje, to jest umiejętność gry kontekstem miejsca i jego znaczeniem. Bardzo często oblicze Chrystusa czy wizerunki świętych sytuuje w miejscach, do których dostęp nie jest łatwy. To są ruiny, hangary, silosy betonowe. Znam oczywiście twórczość tego artysty tylko z tego, co zostało zamieszczone w Internecie, ale mnie to dotyka w takim wymiarze, że konkretne miejsce nadaje bardzo specyficzne znaczenie ikonie. To znaczy pokazuje Chrystusa, który zstępuje do piekieł, Chrystusa, który wchodzi w ciemność, jest w szeolu, w rzeczywistości infernalnej. Tutaj dodatkową wartością jest znaczenie miejsca, które w połączeniu z obliczem gra ze sobą. Pytanie o mural i ikonę wywołało we mnie zdziwienie. Pomyślałem, że to jest takie zagadnienie – przepraszam za wyrażenie – jak pies a pudel.

Ale to by znaczyło, że mural jest typem ikony, bo pudel jest typem psa. Czy miałeś to na myśli?

T.B.: Myślałem o tym, że to są pojęcia z różnych porządków orzekania. Dla mnie ikona jest pewnym obrazem o określonym znaczeniu teologicznym bądź też fenomenologicznym. A mural jest raczej techniką wykonania danego obrazu, jest to obraz na ścianie.

Rafał Roskowiński: Tak, tutaj ojciec ma rację, że mural to jest muratura, czyli kładziemy farby na ścianę. Proszę zauważyć, że nawet obrazy, które wieszamy na ścianę, służą aranżacji tej ściany. To ma odniesienie szczególnie w kościele prawosławnym, kiedy układa się ikony w ikonostasy, czyli niemal całe ściany są wypełnione i tworzą *de facto* pewną instalację, dekorację ściany.

Natomiast wracając do początkowego pytania – jeśli założymy, że ikona jest ukazaniem postaci boskich umożliwiających duchowy kontakt ze światem Bożym, to możemy uznać, że jest to wszelka forma malarstwa, niekoniecznie te dosłowne ikony, czyli malowanie za pośrednictwem Ducha Świętego.

W związku z tym omijamy tę całą technikę – jeżeli się komuś wydaje, że ikona jest tylko deską namalowaną z obrotu technologii – gips, deska, farby, pisanie mają się nijak do muralu. Ale gdy uznamy, że to jest pewne duchowe przedstawienie postaci świętych i świata, to mural niewątpliwie może być ikoną.

Wiem, że w ostatnim czasie malował pan właśnie ikonę Matki Boskiej Częstochowskiej na ścianie, przenosząc to znane wyobrażenie ikoniczne na zewnętrzną ścianę kościoła. Jakie uczucia temu towarzyszyły, jakie przeżycie?

R.R.: Malując postacie świętych, postacie boskie, trzeba mieć do tego odpowiedni stosunek, być może dar lub wskazanie przez Boga, że to się będzie robiło. Mój ojciec jest artystą, który bardzo często projektował wnętrza kościołów i malował też obrazy: ojca Maksymiliana Kolbego, ojca Pio, potem siostrę Faustynę, zawsze przed tym się bardzo gorąco modlił, oczyszczał się, szedł do spowiedzi. Tłumaczył mi, że to nie jest malowanie po prostu zwykłych postaci, zwykłych portretów, że to trzeba duchowo przeżyć i to jest dar, który się otrzymuje. Długo nie miałem tej świadomości, dopóki nie namalowałem Matki Boskiej Częstochowskiej, a mam – jak tu sobie spisałem przed spotkaniem – duże doświadczenie w malowaniu świętych. Przypomina mi się teraz Darek Paczkowski, mój kolega, który prowadzi Galerię Tybetańską – zaproponował mi namalowanie utworu muralowego na Rondzie (Wolnego) Tybetu. Powiedziałem: „Darek, przecież to jest Tybet, mnie to nie interesuje, jestem malarzem, ułanów maluję, konie maluję, gdzie ja i Tybet”. Ale nie mogłem Darkowi odmówić i wymyśliłem coś, co później zacząłem wielokrotnie powielać w różnych częściach Polski i świata. Zacząłem malować ikonę Świętego Jerzego walczącego z demonem jako leitmotiv, oczywiście pierwszy powstał na Rondzie (Wolnego) Tybetu. Ten bardzo prosty przekaz walki dobra ze złem zacząłem powielać i Święty Jerzy był i ułanem, i kozakiem dońskim w okolicach Krasnodaru, przybierał różne postacie w zależności od miejsca. Natomiast nie miałem też świadomości malowania świętych rzeczy, tej właśnie ikony. Ostatnim moim Świętym Jerzym jest Piłsudski, który jako Święty Jerzy trąci orły trzech zaborców na dużej ścianie w Łomży – namalowany został z okazji setnej rocznicy niepodległości. Natomiast ta opowieść o Matce Boskiej Częstochowskiej namalowanej we wsi, gdzie zmarł Chełmoński – w Kukłowce Zarzecznej niedaleko Grodziska Mazowieckiego – jest dłuższa, nie wiem, czy nie zostawić jej na koniec, bo to być może będzie dobrym zakończeniem naszej rozmowy. Historia jest bardzo mistyczna, w związku z tym dosyć odbiegniemy od naszego tematu. Warto powiedzieć o zjawiskach, które towarzyszyły malowaniu Matki Boskiej Częstochowskiej, Czarnej Madonny Królowej Polski.

Wrócimy zatem do tego. Powszechnie jest takie wyobrażenie, że o ile ikona powstaje w zaciszu i w atmosferze modlitwy i skupienia, o tyle tworzeniu muralu towarzyszy burza mózgów, pewien szum medialny, muzyka, rozmowy. Ile jest w tym prawdy? Przede wszystkim kieruję to pytanie do ojca Tomka, który ma doświadczenie i pisanie ikon, i tworzenia murali.

T.B.: Pytanie o to, co artysta przeżywa podczas tworzenia, jest – jak mi się wydaje – pytaniem nieprzystojnym. Nawet jeśli coś przeżywa, to może lepiej, żeby o tym nie mówił, to trochę tak jakby opowiadać o swoich przeżyciach na modlitwie. Może to jest interesujące, ale zawsze wtedy mam takie poczucie, że człowiek wystawia się na jakąś śmieszność. W gruncie rzeczy przeżycie religijne, nawet mistyczne, nie daje gwarancji, że obraz, który powstał, jest obrazem prawdziwym, jest *vera icon*, jest ikoną, która może innych również prowadzić do tego, co najbardziej cenię w ikonie i co – jak uważam – Kościół w niej ceni, czyli do pewnej przemiany świadomości, do metanoi. Nasze osobiste doświadczenie nie jest ważne i nie może być jedynym albo jakimkolwiek kryterium w ocenie obrazu. W jego ocenie istotne jest przede wszystkim rzemiosło, ważny jest język i jego adekwatność do treści przedstawianych – czy one niosą tę treść, czy obraz jest dobrze zrobiony.

Nie chcesz powiedzieć nam o tym, czy malowaniu murali też może towarzyszyć modlitwa na przykład? Czy wyobrażasz sobie taką sytuację?

T.B.: Może, modlitwa może wszystkiemu towarzyszyć. Ale ja miałem kiedyś taki sen – skoro mówimy o rzeczach nieprzystojnych, to opowiem o swoim śnie. Śniło mi się, że siedzę na rynku wadowickim – a pochodzę z Wadowic – na rusztowaniu z Jerzym Nowosielskim. I pytam profesora Nowosielskiego: „Panie profesorze, czy podczas malowania mam się modlić? Czy należy się modlić, czy nie?”. On do mnie wtedy się zwrócił i powiedział: „Nie zadawaj głupich pytań, nie, odmów tylko ektenię”. I tyle. Sen jest fikcją, ale ten konkretny był dla mnie ważny, ponieważ stwierdziłem, że dobrze przed malowaniem odmówić ektenię, czyli modlitwę przebiegalną, o miłosierdzie prośby, a potem po prostu człowiek jest fachowcem, więc stara się zrobić robotę dobrze.

Ty, Mateuszu, malowałeś nie tylko ikony, ale i polichromie, między innymi w kościele w Międzyzlesiu i w kaplicy w Muzeum Powstania Warszawskiego. Czy malowanie ikony, malowanie obrazu na ścianie, polichromii, które jednak też są inspirowane stylistyką bizantyjską, znacząco różni się od malowania na desce? Chodzi mi o przeżycie wewnętrzne, nastawienie duchowe. Czy sądzisz, że można by to jakoś zestawiać z murałem, skoro także jest to ściana?

M.Ś.: Jak wiadomo, nie mam doświadczenia w pracy z muralami, natomiast widzę duże podobieństwo w tym, że potrzebna jest wcześniej koncepcja. O ile w ikonie na desce można w trakcie pracy więcej elementów mieć niesprecyzowanych od początku – jest prawdopodobnie większa swoboda kształtowania czy poszukiwania tego, do czego dojdziemy ostatecznie – o tyle w polichromii już jest ten etap myślenia w skali, powiększania. To jest jeden nurt procesu, a drugi – to jest właśnie ta ektenia i ona może towarzyszyć każdej działalności, zarówno malowaniu fresku, ikony, muralu, jaki i robieniu obiadu. Co więcej, nie tylko może, ale według przekazów z góry, które próbujemy badać, powinna. Mam takie poczucie, które towarzyszy mi od początku, od czasów akademii, że jest jakiś problem w takiej wizji sztuki współczesnej. Nie wiem, na ile on pozostaje ważny w dzisiejszych czasach, był w każdym razie, kiedy studiowałem – istniała taka koncepcja artysty jako tego, kto ma ze swojego wnętrza wydobyć bardzo ważne i cenne rzeczy, którymi się podzieli z odbiorcami. A perspektywa chrześcijańska – jak mi się wydaje – pokazuje pewną niekompletność tego myślenia. Jeżeli bowiem zostajemy tylko w przestrzeni ja – odbiorcy, ja – sztuka – odbiorcy, to jest za mało, nie będzie z tego dobra, ponieważ całe dobro pochodzi od Boga, czyli jednak modlitwa jest konieczna.

T.B.: Mam wrażenie, że dzisiaj mural jest czymś, co już zyskało pewne uznanie. Natomiast ja dorastałem w latach dziewięćdziesiątych, gdy maza nie po ścianach było powszechnie bardzo mocno piętnowane. Nie byłem grafficiarzem, natomiast wśród moich znajomych miałem wielu grafficiarzy. Myślę, że mural i ikona, jeżeli je ze sobą zestawiamy, mają jakieś elementy wspólne, natomiast przede wszystkim widzę bardzo dużo punktów rozbieżnych. To znaczy już sam fakt powstawania muralu w specyficznym miejscu niweluje skupienie, kontemplację nad tym. Pamiętajmy też, że mural to jest często bardzo duża produkcja, przy której pracuje kilka osób. Kto tutaj ma się więc skupiać – ten, kto wymyślił, ten, kto maluje, czy ten, kto obsługuje dźwig, który pozwala malować mural? Może doszukałem się bardzo przewrotnej paraleli, ale pamiętam w latach wczesnych dwutysięcznych, czy też jeszcze w dziewięćdziesiątych, jak koledzy mi opowiadali, że idą malować coś tam – i oni również, idąc, zakładali sobie, co namalują. Był jakiś kanon i każdy z nich malował w swoim stylu. Ten kanon był w graffiti, być może jest teraz w muralu, można to próbować jakoś określić. Myślę, że ortodoksyjni praktycy ikonopisarstwa tego kanonu strzegą, żeby on się nie rozpełzał za bardzo. Tak samo bardzo ortodoksyjni grafficiarze z lat dziewięćdziesiątych uważają, że wszystko, co dzisiaj się dzieje na murach, to jest nie to, że to tak nie powinno wyglądać.

R.R.: Ale też trzeba rozróżnić writing od muralu.

T.B.: Tak, dlatego mówię, że to daleka paralela.

R.R.: Dobrze pan powiedział, że w latach dziewięćdziesiątych traktowane to było jako wandalizm, że na pytanie: „Czy mogę pomalować mur Stoczni Gdańskiej?”, padała odpowiedź „Nie”, bo to były rzeczy związane z wandalizmem albo z działalnością wywrotową. Tak naprawdę jednak muralizm towarzyszy człowiekowi od paleolitu, mało tego, każdej religii towarzyszy mural – od Sumerów przez kulturę egipską. Cały Rzym był wymalowany w XV wieku, tylko to nie przetrwało, bo farba była niedobra. Wandalizm był procesem chwilowym, teraz jest to znowu normalne, ponownie można malować ściany. Kościół można było malować, można było malować starówki w Gdańsku i w Warszawie, ponieważ to było malarstwo eleganckie, a już graffiti nie, bo to było poza prawidłami powszechnie przyjętymi.

T.B.: Może to jest też punkt zaczepienia, to znaczy podział na malowanie instytucjonalne i takie, że my tutaj malujemy. Dzisiejszy mural bardzo chętnie czerpie właśnie z kontrkultury, buntowniczości, której towarzyszy dreszczyk emocji – gdy wychodzimy, to nie wiemy, czy nam się uda namalować. Odnoszę wrażenie, że na tle ikony – którą się maluje w wielkim skupieniu z kontekstem pewnego czasu i pewnego procesu duchowego i też technicznego, nakładania kolejnych warstw farby – jest to mocny kontrast.

R.R.: Wynika to też z buntu przeciwko akademii, bo to, że są to absolwenci akademii, to nie znaczy, że się nie buntują przeciwko niej, no ale każda awangarda wynika z takiego buntu. Oczywiście są to tylko pozory na dobrą sprawę, tak jak pozorami są właściwie wszystkie bunty, ponieważ później to się staje klasyką i obecnie mural przecież już jest klasyką. Natomiast w latach dziewięćdziesiątych wynikało to z buntu i ci graffitiarze z lat dziewięćdziesiątych mówią, że wszystko jest nieważne z wyjątkiem tego, co się robi nielegalnie. Natomiast moim zdaniem popularność murali wynika z bardzo skomplikowanej sztuki, która była promowana od lat osiemdziesiątych i trwa to do dzisiaj, czyli sztuki konceptualnej. W latach dziewięćdziesiątych nie można było zrobić żadnej wystawy malarstwa, szczególnie w Polsce, gdzie jest mało galerii, ponieważ była promowana tylko sztuka konceptualna. Osoby, które po prostu chciały malować obrazy, nie miały, gdzie wystawiać swoich prac i jedyną formą autokreacji była ulica, bo tam można było malować obrazy i galerię omijać. Z tego wynika – moim zdaniem – popularność murali. Oczywiście nie krytykuję sztuki konceptualnej, ale też widzę, skąd się wziął boom na mural w latach dziewięćdziesiątych.



Mówią panowie o buncie, który jest wyrażany przez murale, zastanawiam się, czy też można wyrazić jakiś rodzaj buntu, niezgody na rzeczywistość, emocje w ikonie, która – jak wiadomo – mocno podlega kanonowi. Czy tu jest możliwa wolność twórcza i ekspresja własna?

R.R.: Jak Bóg da, prawda?

M.Ś.: Wydaje mi się, że dobra ikona przekazuje obraz świata, tak jak każda dobra sztuka używa środków wyrazu i one wyrażają jakieś wnętrze. Nie widzę kontrastu między wolnością twórczą poza ikoną i niewolą w ikonie. Pytanie natomiast brzmi, jakie to wnętrze jest... Postulatem ikony jest wyrażanie wnętrza, które nie przeżywa buntu, tylko afirmuje rzeczywistość, co – jak mi się wydaje – jest najgłębszym poziomem każdej religii *de facto*.

To jest afirmacja rzeczywistości boskiej, prawda? A co z rzeczywistością doczesną – czy jest możliwe wyrażenie w ikonie na przykład niezgody na zło, które się dzieje?

M.Ś. Wspomniany już Siergiej Radkiewicz bardzo wyraźnie wprowadza tego typu wątki w swoją twórczość. Tylko wtedy znowu powstaje pytanie, na ile to można nazwać ikoną. Artysta w swojej sztuce komentuje rzeczywistość, często świadomie używa sformułowań znanych z tradycji ikony jako pewnego elementu w dyskursie, który konstruuje, ale który właśnie stanowi komentarz do rzeczywistości tu i teraz.

R.R.: Czyli jest to ikona czy nie? Jak pan myśli?

M.Ś.: Ja bym to nazwał jednak wypowiedzią artystyczną komentującą współczesną rzeczywistość.

A ty, Tomku, jak to widzisz?

T.B.: Zacznę od tego, że bardzo mi się podoba w tym zestawieniu mural – ikona ta analogia dotycząca kanonu. Sądzę, że ona coś odkrywa, że rzeczywiście środowisko ikonografów hołubi jakiś kanon, ma swój klucz, również postępuje jak każda tego typu grupa w taki sposób, że jeśli nie działasz według tego kanonu, to jesteś usuwany. Także środowisko writerów w ten sposób funkcjonuje. Ale *à propos* tego napięcia pomiędzy akcją a kontemplacją – które wynika z tego, że graffiti czy sztuka muralu to są rzeczy nielegalne, robione szybko i forma właściwie jest dyktowana przez sposób wykonania, a ikona powstaje na skutek

kontemplacji i długiego procesu – odnoszę wrażenie, że ono występuje, ale nie jest do końca też prawdziwe. Jeśli chodzi o sztukę ikony, to na przykład w szkole italo-kreteńskiej były zamówienia, w ciągu miesiąca warsztat dostawał zamówień na trzy tysiące ikon, co również generowało bardzo szybki proces malowania, w ten sposób tworzyły się schematy malowania. Występuje też coś podobnego do szablonu, tak jak w sztuce writerskiej jest szablon, tutaj także można mówić o pewnym podobieństwie. To napięcie nie jest więc dla mnie takie oczywiste. To, w czym widzę rzeczywiście różnicę, to fakt, że w sztuce muralu czy graffiti dominuje kult brzydoty. To dużo mówi nam o naszych czasach – po II wojnie światowej straciliśmy zaufanie do piękna. U Adorna ten brak zaufania względem piękna wyrażał się w tym, czy wolno pisać poezję po Auschwitz. Piękno stało się po II wojnie światowej, po Shoah czymś podejrzanym, czymś nieprawdziwym. A oto brzydota staje się czymś, co rzeczywiście oddaje prawdę życia, rzeczywistości. I tutaj to napięcie jest bardzo wyraźne, dlatego że ikona jednak jako cel główny stawia sobie piękno jako coś, co jest odbiciem prawdy bytu, prawdy o rzeczywistości. W tym sensie, jeśli artysta decyduje się na tworzenie ikony, to jest to jego sprzeciw, wyraz buntu wobec tej rzeczywistości i dyktatowi ohdydy.

Wróćmy jeszcze do kontekstu występowania ikony czy muralu. Wiem, że Filip Tofil wraz ze Stowarzyszeniem Twórców Grafiki Użytkowej zajmuje się teraz ustawą i uchwałami krajobrazowymi, w tym też kwestią tego, gdzie mural może się pojawić. Czy ma znaczenie to, czy mural jest właśnie piękny, czy też epatuje brzydotą, albo też to, czy ten mural podejmuje temat świecki czy religijny? Czy na przykład murale o treści religijnej mają jeszcze ściślejsze ograniczenia co do tego, gdzie można je namalować?

F.T.: Sprezycuję, że my bardziej współpracujemy. Mój dobry znajomy – Jan Franciszek Cieśla – na potrzeby Urzędu Miasta tworzy teraz książkę na temat reklamy zewnętrznej. Zapytałem go, jak się mają do tego wielkoformatowe obrazy naścienne. Powiedział, że akurat jego opracowanie ich nie obejmuje, ponieważ mural nie jest działalnością reklamową i dlatego ta ustawa go nie dotyczy. To znaczy, że on jest jedynie opiniowany przez biura estetyki czy też konserwatora. W tym sensie mam problem z muralami – wychowałem się na sztuce graffiti, na początku byłem zachwycony tym, że takich dzieł powstaje więcej i więcej. Natomiast dzisiaj mam wrażenie, że to jest nienormowane i powstaje ich bardzo dużo, może za dużo. Mówiąc inaczej – na ścianach powstaje dzisiaj wszystko, graffitiarze z lat dziewięćdziesiątych, o których kanonie mówiłem, mieli swój styl, dzisiaj co krok widać mural, który jest czymś innym. To jest zapewne tak, jak ze wszystkim w sztuce – są lepsi i gorsi,

są realizacje lepsze i gorsze, są bardziej świadomie dobrane barwy, miejsce. Przyszła mi do głowy jeszcze jedna różnica między ikoną i murałem. Mural dzisiaj wyszedł z tego, czym był w latach chociażby dwudziestych, kiedy stanowił część architektury – był jednym z narzędzi, którymi dysponuje architekt przy tworzeniu budynku. To były sgraffita, płaskorzeźby. Dzisiaj zyskał on autonomię i stracił swoją pierwotną funkcję. Ikona natomiast zachowała swoją funkcję, dlatego że ona od tysięcy lat przestrzega tego samego kanonu. Z funkcją muralu jest zaś pewien kłopot dzisiaj. Mam wrażenie, że on powstaje tam, gdzie jest miejsce, i teraz jest bardzo duży problem z próbą okiełznania tego wybuchu muralizmu. Myślę, że dobrych murali w dobrych miejscach jest stosunkowo niewiele albo bardzo mało. I to jest to, o czym osoby zajmujące się przestrzenią publiczną za chwilę będą rozmawiały, z tego, co wiem, w wielu miejscach już dyskutują, czy w Trójmieście, czy w Warszawie. Powoli estetycy miejscy dostrzegają ten problem, że każdy kawałek ściany nadaje się na bardzo łatwe, nieładnie mówiąc, przepuszczenie budżetu na działalność kulturalną – jeśli nie wiadomo, co zrobić, zawsze można stworzyć mural. I to się dzieje też ze szkodą dla takiej sztuki, która nie jest murałem. Mural jest dosyć kosztowną produkcją, ale jest też bardzo łatwy do przeprowadzenia proceduralnie, to znaczy są firmy, które potrafią to malować, to jest łatwe do zrealizowania przez instytucje publiczne. Ten proces nie pozwala na wpływ na to, czym są te murale, jak one wyglądają, po co one są i tak dalej.

R.R.: Też jest dosyć tanią formą rewitalizacji; jeśli nie ma pomysłu na rewitalizację, która jest dużo droższa od muralu, no to się robi konkurs na wszystko jedno co i jest sprawa załatwiona. I jasne, że jest duży bałagan z muralizmem, jest bardzo mała kontrola też tego, co powstaje. Bardzo często nawet porządni muraliści nie biorą pod uwagę kontekstu przestrzeni publicznej, czyli nie nawiązują do przestrzeni publicznej ani tematycznie, ani kolorystycznie, ani formalnie. Często powstają formy bardzo agresywne w miejscach, gdzie ludzie chcą mieć spokój, ponieważ wracają z dwunastogodzinnej roboty, są zmęczeni i nie chcą mieć agresywnych kolorów i form. Jak w każdej sztuce – jest sztuka dobra i zła. Natomiast mural jest też pewną formą zlecenia zawsze – ze względu na koszt rusztowań, farb, gruntów, robocizny, projektowania. Często prezydenci miast, burmistrzowie mniejszych miasteczek mają wizję jakiegoś tematu na mural, związanego czy z historią miasta, czy z innymi sytuacjami, więc narzucają pewną formę, co to ma być. Być może nie narzucą ostatecznego wyglądu, ale sam temat już tak. Myślałem, że tych murali na stulecie niepodległości powstanie mnóstwo, już wyobrażałem sobie tę ich jakość, ale dzięki Bogu stosunkowo niewiele powstało, może to i dobrze.

F.T.: „Stosunkowo” to jest dobre słowo.

Wróćmy jeszcze do kultu brzydoty i do kategorii piękna. Ty, Tomku, nie znajdujesz takich murali, w których kategoria piękna odgrywałaby właśnie znaczącą rolę? Masz wrażenie, że zalewają nas murale, które operują wyłącznie antyestetyką?

T.B.: Nie wiem, czy nas zalewają, ale rzeczywiście sporo murali – chociaż wykonane są nieraz w sposób zachwycający formalnie i technicznie i przez wspaniałych artystów – prezentuje jednak infernalną wizję świata. To znaczy, że twórcy składają poprzez swoją sztukę świadectwo brzydocie jako ostatecznej prawdzie o rzeczywistości. I tutaj można zastanawiać się nad tym, bo to jest poziom filozoficznego czy teologicznego odczytania, czy to jest zasadne czy nie w takim czy innym wypadku. Niemniej jednak wydaje mi się, że z czymś takim jak kult brzydoty mamy do czynienia. Jest to też związane z kondycją duchową, to znaczy z tym, że my jesteśmy ludźmi po grzechu pierwotnym i nasza optyka jest taka, że zło zawsze ma pozór głębi. Łatwo przedstawić na przykład flaki, bebechy i to zawsze dobrze wygląda albo bardzo często łatwiej to zrobić niż namalować coś prostego, pięknego. Piękno akurat w naszej rzeczywistości, w naszej optyce, często popada w kicz, w banał, dlatego próby przedstawienia piękna, dobra są bardzo trudne. Myślę, że to jest bardzo trudne, żeby dać wiarygodny obraz rzeczywistości nieskażonej złem.

We Wspólnocie Twórców Chrześcijańskich „Vera Icon” – jak mi się wydaje – próbujecie to robić również na gruncie muralu, prawda? Właśnie ostatnio powstał ten mural Pauliny Nawrot przedstawiający Maryję w zupełnie niestandardowym ujęciu; jest też seria murali z niebieskimi ptakami na osiemsetlecie zakonu dominikanów w Łodzi czy też w Jarocinie powstał mural *Archanioły*.

M.Ś.: Może Tomkowi będzie trudno o tym mówić, jako że on jest za to odpowiedzialny, nawet słownie do pewnego stopnia. Natomiast na mnie ogromne wrażenie zrobił szczególnie jeden mural z serii *Niebieskie ptaki*, przedstawiający w kilku fazach lecącego orła kompletnie odklejonego od szarej ściany. Formalnie nawet jest to niesamowity wizerunek. Bo jednak już użycie konkretnego zakorzenionego w kulturze wizerunku kultu od razu odbiór bardzo mocno formatuje. To nie jest bardzo uniwersalne – do ludzi, którzy w tej kulturze w afirmatywny sposób uczestniczą, może przemawiać, ale do wielu odbiorców nie przemówi. Natomiast te ptaki to było rzeczywiście dla mnie odkrycie. Kiedy próbowałem poznawać świat murali z ostatnich lat i zastanawiać się nad jego stykami z ikoną, to w Internecie znalazłem pewną kategorię murali, które

wzbudziły mój bardzo pozytywny odbiór. Ich wspólnym mianownikiem jest to, że ukazują one dosłownie twarze ludzi. Na Pradze jest kilka takich murali, które bardzo realistycznie oddają postacie, jakby wydobywają pojedynczą postać z obrazów historycznych. Na przykład na bardzo zamazanej ścianie gdzieś nisko umieszczono twarz Matejki i ona wywołuje ogromne wrażenie.

Masz poczucie, że ta kontemplacja oblicza zbliża tę sztukę do ikony?

M.Ś.: Tak, absolutnie mam poczucie, że tego typu mural jest mniej więcej tym, czym jest ikona, to znaczy ukazuje osobę i przez tę twarz doświadczam dotknięcia właśnie piękna, prawdy.

F.T.: Ostrożnie podchodziłbym do wyciągania jakichś daleko idących wniosków, tworzenia uogólnień. Mam wrażenie, że dzisiaj murale powstają od kształtów geometrycznych – kółko, trójkąt – jest taki mural na budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej zrobiony przez Sławka Pawszaka, takie formy biologiczno-kosmiczno-chemiczne. Odnoszę wrażenie, że kategoria piękna odeszła w niebyt, dlatego złapałem się kategorii funkcji, tego, że to jest coś wytłumaczalnego, co da się zrationalizować. Natomiast bardzo się obawiam poruszania kwestii, czy coś jest ładne, czy nieładne w kontekście muralu. Bo pani w miasteczku X będzie uważała co innego za ładne i co innego za nieładne, a jako urzędniczka zatwierdzi projekt na ścianę, nie kierując się kanonem piękna. Panuje w tym zakresie absolutna dowolność. Rodzi się teraz tylko pytanie, czy chcemy na to pozwolić, czy raczej zastopować, unormować. Brat Michał, z którym rozmawiałem wczoraj dwie godziny, a o którym już wspominałem, mówił, że wykonanie ikony podlega pewnym zasadom technicznym, ale też teologicznym, które są kluczowe. I są frakcje konserwatywne, które mówią, że trzeba przestrzegać tych reguł. I to też jest myślenie nasze o tym, co umieszczamy w przestrzeni publicznej, czy to normujemy, czy pozwalamy temu rozpełznąć się i przestajemy trzymać to w ryzach. W tym kontekście, jeżeli ikona się rozpełźnie, to będzie się to działo poza Kościołem. Natomiast jeżeli wielkoformatowy muralizm się rozpełźnie, to ten problem jest dla nas większy o kilkadziesiąt tysięcy metrów kwadratowych. Widziałem też skądinąd świetnie realizacje murali czy raczej wprowadzanie elementów graficznych do przestrzeni miejskich na zasadzie op-artu, tak, że miasteczko z jednego punktu patrzenia zmienia się w obraz graficzny, malowanie schodów w Brazylii, które są rodzajem muralizmu, ale wchodzącym w interakcję z tym miejscem. Bardzo żałuję, że u nas tego nie ma. O tym, czy coś jest ładne, czy brzydkie będziemy mówić do końca świata. Natomiast to, że faktycznie kategoria funkcji cały

czas nie istnieje w kontekście muralu albo występuje w bardzo ograniczonej formie, to jest z dużą stratą dla nas.

Konsultowałem się też z Jackiem Wielebskim z Traffic Design z Trójmiasta. Traffic Design od swoich początków zajmował się między innymi organizacją Festiwalu Murali, kiedy oni w Gdyni robili mural, zapraszali artystów z całego świata. Natomiast po wielu latach ich optyka się zmieniła i teraz widzą potrzebę wprowadzania grafiki, jakichś wartości wizualnych w przestrzeń publiczną świadomie. Ich znanymi obecnie realizacjami są szyldy, ale też malowanie bloków mieszkalnych. Bloki mieszkalne obecnie też nie podlegają żadnej normalizacji i graficy pomalowali bloki mieszkalne wcześniej różowo-czerwonobrązowo-jakieś na kolor biały, co właściwie wypruło z nich wszelkie elementy tego zdobnictwa kolorem i wyeksponowało bryłę architektoniczną. Tak więc mural dzisiaj ma różne wektory dalszego rozwoju. Mam wrażenie, że tam, gdzie jest go za dużo i jest on nie najwyższych lotów, a ludzie mają świadomość, próbują ograniczyć się do tej architektury, żeby jej nie ukrywać pod muralami. Pamiętajmy, co się dzieje na naszym głównym rondzie warszawskim – są tam płachty reklamowe, które zasłoniły architekturę... Kojarzą nam się one z czymś niepięknym raczej i niefunkcyjnym od strony użytkownika budynku. Murale na całą ścianę zaczęły gdzieś przypominać te płachty reklamowe, a często mural i reklama są wymiennie traktowane. Pamiętajmy też, że dzisiaj wiele murali to są murale nie artystyczne, tylko komercyjne. Za tym też idą wielkie pieniądze z kampanii. Teraz rodzi się kolejne pytanie – czy chcemy, żeby reklama weszła w przestrzeń architektury, reklama, która jest dedykowana konkretnej firmie, i dom, który jest dedykowany nam wszystkim jako użytkownikom przestrzeni publicznej. W tym kontekście istotne jest, żeby się zastanowić, co dalej.

R.R.: Niewątpliwie mural musi być dostosowany do architektury. Bardzo często murale w sposób bałwochwalczy wchodzą na architekturę i ją deformują. Moim zdaniem pracowni muralu powinny być na wydziałach architektury, żeby zapoznać studentów z technologią, z pracą na wysokości, żeby oni zyskali świadomość, jak można je planować, projektując też bryły. Ale przede wszystkim musi to się odbywać w poszanowaniu dla architektury, a nie odwrotnie. Podczas naszej rozmowy nasunęło mi się też pytanie – czy w ogóle ikona pasuje do ideologii muralu?

Właśnie o to chciałam zapytać. Czy możemy sobie wyobrazić takie rozpełnienie ikony w ten sposób, że ona się znajdzie – przeniesiona jeden do jednego – na ścianie?

R.R.: Czy ona może być ikoną jako mural, prawda? Wydaje mi się, że jeśli podlega procesom malowania, to jednak nie może być, to może być interpretacja ikony, może być inspirowane malarstwo ikoną, ale nawet sam fakt używania innych technologii, innych farb...

F.T.: Czy mógłbym się z jednym pytaniem wtrącić? Usłyszałem taką informację, że podczas powstawania ikony powinna być zachowana jedna zasada – mianowicie że jest ona malowana na podłożu trwałym farbą, która jest trwała. I w tym kontekście, jeśli zestawimy ikonę i mural, to mural często znajduje się na obdrapanej ścianie i namalowany jest farbami, które nie przetrwają zbyt długo. Czy to prawda, że istnieje taki warunek techniczny, żeby uznać obraz za ikonę?

Tomku, czy wyobrażasz sobie takie rozpełźnięcie, o jakim mówię, żeby właśnie przenieść ikonę taką, jaka ona jest, tylko powiększoną na wielką ścianę gdzieś w centrum miasta, Warszawy na przykład?

T.B.: Wyobrażam sobie, tylko po co? To jest pytanie, czy miasto tego chce, czy ludzie żyjący w tym mieście chcą tego, potrzebują takiego obrazu. To pytanie, które zadałeś, dotyczące funkcjonalności obrazu, jest bardzo ważne. Mam wrażenie, że miasto dzisiaj będzie się mierzyło z tym, z czym Kościół mierzy się już od wielu lat. To nie jest tak, że tylko miasto ma problem z jakimś rozpełźnięciem się obrazów, które nie mają formy, wejdźmy do naszych kościołów i zobaczymy, jak one wyglądają. Wracając do kategorii wnętrze – zewnątrz i ikony jako czegoś, co przypisane jest do wnętrza, do jakiegoś domu, Domu Bożego. Miasto jest tym zewnątrz, którego ikonosferą staje się mural poddany jakiemuś procesowi swoistej muraloży i bałaganowi podobnemu do tego, który robią reklamy w mieście. To samo dotyczy mojego domu, Domu Bożego. Widzę, że to jest problem, który istnieje od dawien dawna. Zaczął się od upadku teologii, jest to problem świadomości obrazu – czym jest obraz w kościele. Problem teologiczny ostatecznie staje się problemem estetycznym. Czym jest problem ten na poziomie idei dla miasta i na jakiej zasadzie dokonywać oceny, skoro pozbyliśmy się już aksjologii, kategorii piękna, brzydoty i właściwie nie ma dzisiaj zbyt wielu kompetentnych ludzi, którzy podjęliby się takiej oceny? I właściwie można tę ocenę przestrzeni miejskiej sprowadzić wyłącznie do tego, czy dana grupa społeczna godzi się przyjąć ten projekt, czy mieszkańcy tej kamienicy bądź tego miasta chcą coś takiego tu mieć. Napotykamy jednak na kolejne problemy w związku z tym – dlaczego to niby mieszkańcy, których gust jest nieraz różny, mają być jedyną wyrocznią, kto ma decydować o tym? Wydaje mi się, że ten problem ideowy rozpoczyna się od porzucenia aksjologii.

W sztuce urynkowano dzieło sztuki. Status dzieła sztuki nadawany jest przez sam fakt wystawienia obiektu. Wspaniała definicja, która zwalnia nas z zastanawiania się nad tym, czy ten oto obiekt jest dobry czy zły. Jakaś instytucja bądź inna władza, która ma do tego mandat, na przykład krytyk sztuki czy kurator, taki obiekt wystawia, przez co staje się on dziełem sztuki. Konsekwencją takiego podejścia będzie również muraloza w naszych miastach.

M.Ś.: Jeszcze wrócę do pytania o ikonę – czy ona musi być na trwałym podłożu. Jest takie pragnienie, żeby ona trwała, jeżeli jest to klasyczna ikona w klasycznym wnętrzu sakralnym. Wszystko natomiast zależy od tego, jak zdefiniujemy ikonę. Jeżeli zdefiniujemy ją jako obraz, który nam pomaga w kontakcie z tym, co jest przedstawione, to wśród murali powstałych w ostatnich kilkunastu latach jest pewna grupa przedstawień, które to kryterium spełniają. Jest to na przykład szereg murali, które powstały w odruchu serca po śmierci Jana Pawła II. Istnieje kilka przedstawień Jana Pawła II, które funkcjonowały potem jak ikona – na zdjęciach widać było, że w ich pobliżu świeczki się paliły, ludzie się modlili. Murale te nie powstały na zamówienie jakiegoś mera, tylko pod wpływem impulsu, a potem oddziaływały. Natomiast natknąłem się też na kilka murali, które są straszne – mają bardzo pobożny temat, ale są tak brzydkie, że forma zaprzecza intencji. Wydaje się, że nie spełniają wtedy też tej funkcji, o której mówię.

Panie Rafale, czy pan, malując Matkę Boską Częstochowską na murze, miał poczucie, że maluje pan ikonę? To jest też moment, żeby opowiedzieć o tym doświadczeniu wewnętrznym, o którym wspominał pan na początku.

R.R.: Opowiem trochę o sytuacjach metafizycznych, które towarzyszyły temu przedsięwzięciu. Jestem człowiekiem wierzącym, ale nie jestem prawdopodobnie wzorem dobrego chrześcijanina. Natomiast dostałem propozycję stworzenia malarstwa ściennego inspirowanego ikoną Matki Boskiej Częstochowskiej. Sytuacja mnie bardzo mocno zaskoczyła. Był koniec sezonu, chciałem trochę odpocząć od tych dużych rusztowań po blokach dziesięciopiętrowych, pobyć na wsi, na plebanii, pochodzić na grzyby do lasu, obok są źródła termalne... Zdecydowałem się jednak namalować ten obraz. Jak zwykle poważnie podchodzę do tematów, których się podejmuję, nie miałem jednak absolutnie świadomości, że to jest rzecz wyjątkowa w mojej twórczości. Natomiast potraktowałem zadanie na tyle profesjonalnie, że postanowiłem nie korzystać z rzutnika, bo on deformuje – bryła kościoła jest bardzo niefortunna, bardzo niefortunny jest też kształt niszy, gdzie Matka Boska miała być namalowana, musiałem więc użyć fragmentu tej ikony. I to jest właśnie nasz temat – nie

można technologii przełożyć z ikony, bo nie malujemy na drewnie, nie gipsujemy, nie używamy tych farb, malujemy farbami fasadowymi. Jeszcze miałem farby krzemianowe, czyli bardzo trwałe, zasychające jak skała, jak piach, jak krzem. Zaczęłam więc wymyślać, jak to zrobić. Pomyślałam sobie, że zrobię to klasycznie z przepróchy, przeprócha to jest taka metoda, kiedy się robi rysunek jeden do jednego. Mural miał wielkość cztery metry na pięć, czyli około dwudziestu metrów kwadratowych – był dużo, dużo większy od oryginału. I przeprócha to jest, jak wspominałam, rysunek jeden do jednego w częściach papieru, w którym się po obrysie tego rysunku robi dziurki i kiedyś się tarło spalonym papierem po tych dziurkach i zostawał tłusty, bo brzeg jest tłusty, ślad rysunku. Teraz to się robi trochę większymi dziurkami i się sprejuje, bo technologia idzie na przód i trzeba ją wykorzystywać. W każdym razie ten rysunek, który powstał jeden do jednego, musiał być wydziurkowany. A ja naprawdę nie miałem go kiedy wydziurkować, za każdym razem, gdy rozwijałem papiery w pracowni i siadałem do dziurkowania, odbierałem jakieś telefony, że muszą jechać tu, tam, coś się wylało, pożar miałem w domu i tak dalej.

T.B.: Czy potrzebujesz noclegu?

R.R.: Nie, straż przyjechała w ciągu trzech minut, ugasiła od razu, mam tylko do wymiany jedną ścianę w domu. W każdym razie, wracając do tematu, nie mogłem tego wyciąć, a ksiądz proboszcz dzwonił, bardzo prosił, żeby już przyjeżdżać, bo – jak powiedział – modlił się nogami i rękoma o pogodę. Pomyślałam, rzeczywiście, jest połowa października, trzeba to już zacząć robić. Przyjechałem z tą przepróchą niewyciętą, rozłożyłem to właściwie w nocy, bo jeszcze musiałem grunt zrobić pod ten rysunek, który będę wykonywał, i wyciąłem go w ciągu dwóch godzin. Doszedłem do wniosku, że oczekiwała ode mnie – ta przeprócha – tego, że ma być wycięta w kościele, może Matka Boska zażyczyła sobie, żeby nie ciąć w pracowni, gdzie może jej nie odpowiadało, tylko właśnie w kościele.

Następna sytuacja była taka, że jak już ją odbiłem na ścianie i pojawił się rysunek Matki Boskiej Częstochowskiej, ciemno się robiło równo o osiemnastej, a wtedy zaczynała się wieczorna msza w kościele. W tej miejscowości jest jakieś parę kominów, karczma, dwa sklepy, kościół – przychodziło sto pięćdziesiąt osób. Wszyscy klękali przed tym rysunkiem i się modlili ze świeczkami w ręku, co potęgowało jeszcze tę całą atmosferę. Natomiast do najdziwniejszej sytuacji, jaka mnie w ogóle spotkała, doszło wtedy, kiedy Matka Boska była zasłonięta konstrukcją rusztowań i były zasłonięte jej oczy i usta. Nie mogłem jej w ogóle zobaczyć, malowałem wyłącznie to, co widziałem z dys-tansu metra dwadzieścia rusztowań. Kiedy schodziłem, nie było takiego pun-

ktu, żeby zobaczyć ją chociaż przynajmniej z oczami albo przynajmniej z ustami. Nie mogłem zdjąć rusztowań, bo były one ustawione w sposób południowoamerykański – w związku z tym nie mogłem ich rozmontować i cały czas nie widziałem. Próbowałem ją fotografować, żeby zobaczyć, co ja namalowałem, i się nigdy nie pozwalała fotografować – nie działał żaden aparat fotograficzny.

F.T.: I jeszcze ten ogień w pracowni...

R.R.: Ale też się nie spaliło do końca, bo na kominku – który zapłonął, ponieważ zgromadził się pelet – też stała Matka Boska. W każdym razie miałem taką sytuację po raz pierwszy w życiu, że robiłem zdjęcia i nie dawałem rady nic sfotografować. Nie wiem, może to da się naukowo wytłumaczyć, część z państwa pewnie przełoży to sobie na język matematyczny, natomiast wydaje mi się, że to miało większy sens. Tak namalowałem Matkę Boską Częstochowską, która była inspirowana oczywiście ikoną. Nie widziałem jej po zdjęciu rusztowań, ponieważ był problem ze zdjęciem zaraz po realizacji. Mam nadzieję, że zobaczę ją w tę niedzielę, kiedy biskup ją będzie święcił w Kuklówce Zarzecznej za Grodziskiem Mazowieckim, we wsi, gdzie umarł Józef Chełmoński.

Mam nadzieję, że tę piękną październikową pogodę tłumaczy właśnie to, że pan Rafał musiał ten mural skończyć, a nie jakieś niepokojące zmiany klimatyczne. Interesuje mnie jeszcze możliwość przekształcania świata za pośrednictwem ikony i muralu. Z tego, co Mateusz mówił, wynika, że ikona nie służy do tego, żeby świat przekształcać. Czy powiedziałbyś, że jednak służy, tylko innymi metodami? Nie jest odcięta od świata?

M.Ś.: Jasne, że służy, tylko nie na zasadzie buntu, a raczej świadczenia o postrzeganiu rzeczywistości w głębokim sensie. Czyli czy ikonopisarz ma świadomość, jaka jest waga, prawda tego, że środki wyrazu wyrażą *de facto* to, co tam jest, i również to, czego tam brakuje albo co tam jest nie takie, jakie powinno być. Jest więc kwestia odpowiedzialności za wysiłek porządkowania wnętrza, żeby możliwie dobry był efekt, który zostanie i który potem ktoś będzie chciał odbierać. Mnie się wydaje, że ikona – ale to odnosi się nie tylko do niej, lecz także do prawie każdej działalności ludzkiej – jest wyrazem naszego wewnętrznego świata i jeżeli zostaje, to potem będzie oddziaływać na innych. I będzie albo zwiększać harmonię i porządek w tym świecie, albo będzie przyczyniać się do chaosu.

CZY ŁĄCZY NAS ŹRÓDŁO?

O WIZJI WOLNOŚCI
ARTYSTY
I JANA PAWŁA II

Zapis debaty (fragmety)

Debata odbyła się 22 listopada w Sali Kolebkowej Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” w ramach projektu *Sztuka w drodze*.

W spotkaniu wzięli udział: **Cezary Hunkiewicz** – socjolog, animator, nauczyciel akademicki, założyciel Europejskiej Fundacji Kultury Miejskiej, badacz kultury, krytyk sztuki ulicznej, autor tekstów publikowanych w kraju i za granicą; **Mariusz Libel** – reprezentant urban artu, współzałożyciel Twożywa (1998–2011), grupy okrzykniętej „moralistami ery konsumpcji”, atakującej miejską przestrzeń wyrazistymi i rozpoznawalnymi komunikatami wizualnymi m.in. w formie billboardów, wielkopowierzchniowych murali oraz plakatów; **Paweł Rojek** – filozof i socjolog, wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego, były redaktor naczelny kwartalnika „Presje”, członek Klubu Jagiellońskiego; **Marcin Rutkiewicz** – fundator i prezes Fundacji Sztuki Zewnętrznej, twórca i kurator Galerii Forty/Forty na Fortach Bema w Warszawie, członek Rady Programowej Biennale Plakatu. Spotkanie poprowadził **Dawid Gospodarek**.

Dla Jana Pawła II wolność jest tym, co odróżnia człowieka od innych stworzeń. Wpisana jest w ludzką naturę, dlatego wszystko, co godzi w nią, jest dla człowieka tak bardzo dotkliwie. To wydaje się powszechnym doświadczeniem. Różnice mogą jednak wystąpić w postrzeganiu źródła tej wolności. Papież upatrywał go w Bogu. A jak artysta rozumie wolność? Gdzie widzi jej źródło?

Marcin Rutkiewicz: W notce prasowej do naszej debaty jest napisane: „Dla Jana Pawła II umiłowanie wolności wyrastało z relacji z Bogiem. A z czego wynika umiłowanie wolności wśród przedstawicieli street artu? [...] Czy łączy nas Źródło, rozumiane jako uniwersalna tęsknota za sensem?”. Rozumiem, że skoro „Źródło” jest pisane wielką literą, to chodzi o Stwórcę, Boga. Tak naprawdę więc pytanie zadane w tej informacji prasowej brzmi: „Czy łączy nas Bóg, rozumiany jako uniwersalna tęsknota za sensem?”. W pytaniu zawiera się teza ze wskazaniem na odpowiedź. Uważam, że uniwersalna tęsknota za sensem niekoniecznie i nie dla wszystkich łączy się z poszukiwaniem Boga. Pytanie jest więc źle zadane i ja od razu chcę odpowiedzieć: „Nie”. Nie zgadzam się z tą tezą. Poszukiwanie sensu nie u wszystkich wiąże się z poszukiwaniem Boga. Duża część środowiska streetartowego reprezentuje poglądy lewicowe, niezwiązane z religią. Niektórzy z twórców są ateistami. Na pewno poszukują sensu w swoich działaniach, ale nie jest to poszukiwanie Boga. Usunąłbym więc z tematu naszej dyskusji Boga i Jana Pawła II, ponieważ uważam, że ta konstrukcja jest nieco kłopotliwa. Chętnie natomiast porozmawiałbym o wolności w sztuce, szczególnie w Polsce.

Poruszę trochę inne zagadnienie. Przyjechałem tu pociągiem, podczas podróży trwającej trzy godziny wsadziłem głowę pod kran z Internetem i odkręciłem kurek. Przez trzy godziny przelewał się przeze mnie Internet. Wszystko przejrzałem – może trzysta, czterysta tematów. Było to i CNN, i Al-Dżazira, i Niezależna.pl, i Gazeta.pl, i memy. Z tego szalu informacji, których pewnie było tyle, ile mój pradziadek przez rok przeglądał, utkwiły mi w pamięci trzy artykuły. W artykule pierwszym opisywano, że w Dolnośląskim wandal pomalował

pędzący 130 kilometrów na godzinę pociąg. Koleje Dolnośląskie zgłosiły zdarzenie na policję, władze spółki wyznaczyły nagrodę – 5 tysięcy złotych. Jak informuje portal Onet, Koleje uważają, że był to zorganizowany akt wandalizmu. Otóż nie był to akt wandalizmu, tylko był to radykalny akt artystyczny – przynajmniej według mnie. To jest dość powszechne działanie artystyczne, bardzo radykalne. Ale w środowisku ratingu, czyli graffiti amerykańskiego, jest to jedna z form działania. Z reguły to się robi na stojąco i w pociągach, bo wtedy można napisać jakieś litery. 1UP to jest najbardziej medialna berlińska ekipa graffitiarska. Jeździ po całym świecie, dokonuje aktów wandalizmu, niszczy. Został przygotowany film o tej grupie przez Marthę Cooper – to jedna z najsympatyczniejszych fotografek street artu. Dziś ma blisko siedemdziesiąt lat. Czterdzieści lat temu weszła do getta z kamerą. Nie przestraszyła się tych dzieci z nożami, z pistoletami, ze strzykawkami i sfotografowała narodziny ratingu. Potem przez czterdzieści lat przyglądała się rozwojowi tej sztuki. Dzisiaj, ciesząca się sławą w tym środowisku, dołączyła do ekipy 1UP. Ukazał się też album prezentujący artystyczne dokonania tej grupy. Na wystawie Monumenta w Lipsku w sierpniu tego roku prezentowano prace kilkudziesięciu wybitnych niemieckich malarzy, takich, których prace można obejrzeć w Zachęcie czy w CSW. Swoje obrazy prezentowała też grupa 1UP. Obraz 1UP nie ma sensu bez tego, co członkowie grupy robią w mieście, bez działań dewastacyjnych. Tego nie można rozdzielać. Mamy więc tutaj jeden przykład grupy, której spektrum artystyczne waha się od dewastacji, od tego, co jest konkretnie poza prawem, do tego, co kończy się w galeriach i jest uznawane przez krytyków sztuki. Grupa 1UP również podczas tegorocznego biennale w Moskwie, którego tematem był offline, czyli odłączenie się od sieci, zaprezentowała swoją pracę – kilkadziesiąt telefonów zalanych w żywicy epoksydowej, tworzących logo grupy.

Drugi artykuł, na który natknąłem się przez te trzy godziny, mówił o tym, że proces graffitiarza Sicoera może się upiec przez proceduralne spory. Sicoer przez kilka lat zniszczył kilkadziesiąt budynków w Krakowie, niektóre z nich zabytkowe. Generalnie od dwóch lat usiłuje się go osądzić. Proceduralne przeszkody powodują, że tego człowieka nie można posłać do więzienia. Pod tekstem o tym graffitiarzu w komentarzach wylewa się nienawiść i hejt na tego człowieka, ponieważ zwykli ludzie uważają tego typu działania za dewastacyjne. Te działania dewastacyjne, które widzimy w mieście – zniszczone kamienice, graffiti na zabytkach – to jest jednolita wypowiedź artystyczna.

Najciekawszy jest trzeci artykuł, bo nie dotyczy street artu. Małe działanie w małej lokalnej galerii. Prokuratura wszczęła postępowanie, w którym sprawdzi, czy artyści performerzy nie naruszyli uczuć religijnych i nie znieważyli symboli państwowych, czy dyrektor MOK nie dopełnił obowiązków. Wszyscy się zaczynają pocić i tłumaczyć, że ten obraz, który jest przedmiotem sporu, powstał

grupowo. W lewym górnym rogu obrazu można dostrzec coś, co przypomina polskiego orła, polskie godło narodowe ma domalowanego penisa. Przyszli więc radni PiS-u i pozaklejali karteczkami fragment pracy ze względu na naruszenie idei dobra i piękna. Zrobiło się nieprzyjemnie. Artyści zaczynają się bać i autocenzurować.

To jest obszar dyskusyjny, który chętnie bym zarysował. Możemy do tego podejść od strony kreski na pociągu – czy dewastacja jest sztuką. Możemy spytać siebie, czy w Polsce istnieje wolność twórcza. Ja twierdzę, że nie.

Jak panowie odniosą się do wolności artystycznej? Czym ona jest dla twórcy? Czy są jakieś punkty zbieżne w patrzeniu Jana Pawła II i ludzi sztuki na kwestię wolności?

Mariusz Libel: Z mojej perspektywy wolność nie jest czymś, co ma wyraźne źródło, lecz jest czymś, co zostało zastane. Cechą organizmów żywych jest to, że pchane różnego rodzaju instynktami czy też innymi impulsami – kulturowymi, biologicznymi – są zmuszone do wykonywania ruchów. Te ruchy to także decyzje. W twórczości tak jest, że każde pokolenie próbuje odpowiedzieć na problemy swoich poprzedników, zmierzyć się z nimi. I albo chcemy coś zachować, albo zmienić. To, o czym mówił Marcin, to jest klasyczny przejaw tego drugiego odruchu. Pytanie, co chcemy zmienić, co nam się nie podoba i co naszym zdaniem ma zbyt dużą reprezentację. Dla mnie to jest na przykład reakcja na nadmiar, który nas otacza. Nadmiar wszystkiego. Jestem krytycznie nastawiony do kolekcjonowania przedmiotów materialnych, czyli do konsumpcjonizmu. Ale w obu przypadkach, czy chcemy coś zmienić, czy coś zachować, trzeba wybrać, co to ma być. Należy też ponieść odpowiedzialność za ten gest. Powinniśmy również zastanowić się nad tym, co proponujemy w miejsce usunięcia czy zniszczenia czegoś. A jeżeli chcemy coś zachować, ponieważ uznaliśmy, że to jest tego warte, to też musimy sobie odpowiedzieć na pytanie, czy to jest dla nas i dla innych dobre.

Cezary Hunkiewicz: Oczywiście możemy mówić o nieskrępowanym akcie twórczym, o immanentnej cesze sztuki, którą ma być wolność. Moim zdaniem jednak taki problem w ogóle nie istnieje. Aby zrekonstruować źródła wolności wśród artystów, musielibyśmy dokonać błędnej analizy na podstawie rozmów z nimi, wywiadów i tym podobnych. My jednak przeceniamy zaplecze intelektualne twórców. To nie jest nic złego. Artysta nie ma jednak niewiarygodnej podbudowy intelektualnej lub filozoficznej czy powiązań z bytami wyższymi. Po prostu artysta coś robi. Graffiti na przykład robi się po prostu, nie ma tam wielkiej treści. Przypisujemy pewne atrybucje rzeczom, którym artyści

ich nie nadają. W graffiti oni po prostu tworzą, to jest akt, który nie ma głębszej podbudowy. Musimy zapytać, czy artyści każdej dziedziny sztuki widzą źródło swojej sztuki w wolności jakoś specyficznie rozumianej. Ja tego problemu w ogóle nie widzę, ponieważ nie dostrzegam tej dyskusji podejmowanej przez artystów. Boję się, że sztucznie staramy się nadać sens ich działaniom, budując metanarrację. Oni po prostu tworzą, robią to, na co mają ochotę.

Paweł Rojek: Jestem człowiekiem nie ze świata sztuki, tylko ze świata filozofii. Chciałbym więc odpowiedzieć na wszystkie pytania, które się tutaj pojawiły. Jesteśmy w gronie bardzo heterogenicznym, bardzo różnych osób o rozmaitych doświadczeniach. To jest świetna okazja do tego, żeby przyjrzeć się tym zagadnieniom z odmiennych perspektyw.

Przedstawię pewne subtelne rozróżnienie dotyczące wolności, które jest kluczowe także do zrozumienia tego wstępu do dyskusji. Generalnie są dwa konteksty używania słowa „wolność”. Pierwszy, chyba najbardziej oczywisty, to jest pytanie, co mogę zrobić. Kiedy ktoś mi zabrania robić wielu rzeczy, czuję się mniej wolny, a gdy mogę coś zrobić, jestem bardziej wolny. To jest potoczny sposób rozumienia wolności. Jest też drugi sens. Wolność rozumiana jest nie jako brak ograniczeń, tylko jako bycie sobą. Bycie sobą oznacza nie tyle pewną przestrzeń możliwości, które mogę wypełnić, ile wykrzywie, która z tych możliwości będzie odpowiadała temu, kim jestem. To pojęcie wolności jest bardziej filozoficzne, dotyczy podmiotowości i autentyczności. Jestem wolny wtedy, gdy wyrażam siebie, swoją autentyczną wewnętrzną prawdę. Trzymajmy się tego tajemniczego człowieka, który maluje pociągi. Nie wykluczam, że to jest właśnie realizacja wewnętrznej prawdy tego człowieka, który uznaje pendolino za symbol modernizacji, symbol klasy średniej, która buja się tymi pociągami między miastami, nie zatrzymując się w jego małej miejscowości. On tym agresywnym gestem chce pokazać, że na tej drodze stoi ktoś, kto tego świata nie przyjmuje. Pociąg zresztą już od XIX wieku jest symbolem nowoczesności. Wyczuwamy, że to jest jakiś akt, który może być wewnętrznie zgodny z tym, co ta osoba chce światu przekazać. Ekspresją tego wewnętrznego stanu może być właśnie takie działanie. W tym sensie ten człowiek jest wolny, właśnie w momencie, gdy dokonuje aktu wandalizmu. Gdy godzi się na to, że będzie ścigany, jest w tym coś bardzo poruszającego. Mam szacunek dla człowieka, który jest w stanie zaryzykować wiele po to, żeby się uzewnętrznić. Wydaje mi się przy tym, że gdyby to nie było ścigane, nie byłoby też tak piękne i autentyczne. W tym sensie wolność jest realizacją siebie.

Wyróżnione dwa sensory wolności nie muszą być ze sobą w zgodzie. W szczególności może być tak, że mogę zrobić wszystko, ale kompletnie nie wiedzieć, która z tych rzeczy będzie moja. To jest dramat sytuacji, w której



wszystko wolno, ale nie wiemy, co robić, bo nie wiemy, kim jesteśmy. Warunkiem ekspresji jest więc tożsamość, którą chcę wyrażać. Wydaje mi się, że współcześnie problemem jest nie tyle to, że artyści są pozywani i dochodzi do rozmaitych awantur, ile fakt, że bardzo często nie wiedzą, co właściwie chcą powiedzieć. Nie mają mocnej tożsamości, którą mogliby wyrażać. Żeby być wolnym, trzeba wiedzieć, kim się jest. Jeżeli nie wiem, kim jestem, jakie jest moje miejsce w dziejach, we wspólnocie, to nie mogę być autentyczny, nie mam nic do powiedzenia. Mogę więc mieć wolność negatywną, ale nie wiedzieć, co robić, ponieważ nie wiem, kim jestem, skąd się wziąłem i dokąd zmierzam. Musi istnieć prawda, która umożliwia wolność, ponieważ wolność jest realizacją tej prawdy. Można być wolnym negatywnie w tym sensie, że można robić, co się chce, natomiast niczego się *de facto* nie chce, ponieważ nie ma się żadnej treści do wyrażenia. Czasami widać, jak te dwa pojęcia wolności wchodzi w konflikt. Z jednej strony artyści są ścigani za to, że chcą być autentyczni, ale z drugiej – są twórcy, którzy nie wiedzą, kim są i co chcą powiedzieć światu.

Co by Jan Paweł II powiedział na to? Papież napisał do artystów list. Sławny „List do artystów”, który dla wielu teologów i filozofów jest bardzo kłopotliwy. Jest tam bowiem fragment, w którym papież mówi, że nawet ci artyści, którzy są radykalnie nihilistyczni, wyrażają rozkład i beznadzieję, są świadkami prawdy religijnej, ponieważ pokazują, jaka jest kondycja człowieka oderwanego od prawdy i Boga. O tych dziełach, które chcemy zastąpić kartką z napisem „Naruszają dobro, prawdę i piękno”, papież mówi, że one też wyrażają kondycję współczesnego człowieka oraz sytuację naszego świata. One również stanowią element drogi ludzkości i wobec tego także są ważne. Nie wolno ich więc zabraniać. To jest coś niezmiernie ważnego. Oczywiście w sformułowaniu, że nawet ci artyści, którzy wprost buntują się przeciwko Bogu, tak naprawdę pokazują człowieka w relacji do Boga, jest swego rodzaju zawłaszczenie. Artyści mogą poczuć się skrępowani takim przyjacielskim uściskiem. Trudno jednak uniknąć takiego ujęcia. Człowiek wierzący wszędzie widzi działanie Boga. Nawet kiedy człowiek się odwraca od Stwórcy, jest to jakaś prawda o możliwościach, które tkwią w człowieku. Jakbym miał wytłumaczyć komuś wykształconemu w tradycji klasycznej, co się dzieje w sztuce współczesnej, powiedziałbym, że prawda teraz okazuje się ważniejsza niż piękno. Sztuka bardzo często raczej chce być prawdziwa niż piękna. Wielka część naszego świata nie jest piękna, więc autentyczność może wymagać tego, żebyśmy zrobili coś, co jest po prostu okropne.

C.H.: Oczywiście sztuka oddaje kondycję człowieka i świata. Nie trzeba stać na gruncie etyki chrześcijańskiej, żeby to stwierdzić. Mam jednak uwagę

dotyczącą afirmatywnego i wyidealizowanego obrazu twórcy. Bardzo ciekawą rzecz tutaj stwierdziliśmy, mianowicie, że ten akt na pociągu był w pewien sposób piękny. To piękno przypisaliśmy między innymi dlatego, że uznajemy, iż była to autentyczna, spontaniczna działalność danego twórcy i wyraz jego autonomii i wolności. Tylko nie zwracamy uwagi na to, że te akty, mimo że wyglądają na spontaniczne, są bardzo ustrukturyzowane. Wynikają z pewnego etosu właściwego środowisku twórcy, z którego on wyrasta. Nie znam tego konkretnego człowieka, który ten pociąg pomalował, ale znam wielu, którzy malowali pociągi. I to nie zawsze wynika z tego, że ktoś chce wyrazić siebie. Jest to pewna idealizacja. Często jest tak, że to jedyny sposób, żeby zająć pewną pozycję w polu – czyli z gruntu filozofii schodzimy raczej na grunt socjologii. Pytanie, czy ci artyści nie kierują się pewnymi regułami. W danym środowisku toczy się pewna gra. Podążając za określonymi regułami, członkowie grupy muszą pewne działania podejmować po to, żeby móc mieć przypisany wyższy status w danej strukturze. Czy kiedy ktoś działa z pobudki takiej, że musi pomalować jak najwięcej pociągów po to, żeby być najbardziej znanym, to jest wyraz jego wolności? Czy to jest tak, że ktoś działa w ten sposób ze względu na to, że faktycznie chce tak działać? Czy też jest to jedyny sposób, żeby na tle całego – mówiąc kolokwialnie – planktonu graffiarskiego na świecie być najbardziej zauważalnym, popularnym twórcą czy też grupą twórców. Ja nie wiem. Nie daję odpowiedzi, tylko staram się pokazać, że my też możemy zbyt idealizować te działania, przypisywać im sens, którego nie mają. A z drugiej strony, jeśli będziemy przypisywać sens, czy też starać się go nadać, wpadniemy w banał i przeintelektualizujemy całe zjawisko.

M.R.: Zgadza się z tym. Jest pewnym nadużyciem twierdzenie, że wszelka działalność artystyczna jest w gruncie rzeczy poszukiwaniem sensu, a poszukiwanie sensu jest poszukiwaniem pewnych bytów wyższych czy pewnego celu wyższego, czy wręcz poszukiwaniem Boga. Zwłaszcza w środowisku streetartowym. Mówimy o street artcie szeroko rozumianym, ratingu, w który wchodzi również muralizm. Ale to nie jest sztuka. Jednak street art różni się od sztuki prezentowanej na przykład w CSW czy w Zachęcie. To jest jednak inny typ aktywności, zanurzony również głęboko właśnie w pewnych zwyczajach społecznych, którym kierują określone reguły gry. Myślę, że dorabianie do tego głębszych sensów często jest nadużyciem.

M.L.: Odniosę się do tego, o czym była mowa na początku, to znaczy o tym, że twórcy są całkowicie produktami swoich czasów. Robią tylko to, co jest zastane. Idą z duchem czasu lub nie. Jeżeli ktoś już w to wchodzi, to obowiązują

bardzo ścisłe reguły, o których już mówiliśmy. Nigdy nie byłem graffitiarzem, a jednak zaczynałem tworzyć dokładnie wtedy, kiedy w Polsce rodziło się graffiti. Patrzyłem na to bardzo uważnie, ponieważ trochę ze sobą konkurowaliśmy na ścianach. Z mojego punktu widzenia niewiele się zmieniło – zarówno pod względem stylistycznym, jak i metod działania. Tylko nabrało odcienia vintage i retro, czyli stało się doświadczeniem pokoleniowym. Dla mnie najważniejsze w twórczości jest myślenie. Uważam, że to jest 90 procent pracy. Co chcę powiedzieć, do kogo ja się zwracam i co z tego wynika – to są dla mnie podstawowe kwestie, którymi się zajmuję, zanim przystępuję do projektów autorskich. Inaczej jest w przypadku projektów, o które ktoś mnie prosi. To bardziej przypomina rzemiosło.

Ten ogień negacji dla mnie w wieku parunastu lat też był bardzo ponętny. I płonąłem, kiedy z tym sprejem jako nastoletni młokos biegałem po mieście. Ja też to czułem. Ale z drugiej strony myślę, że oburzenie na tę reakcję radnych, o której była mowa, jest zbyt pochopne, dlatego że ci twórcy nawet chcą tej reakcji. Ona buduje PR. To jest część gry. Robię coś nielegalnego, łamię prawo, więc potencjalnie mogę być ścigany. Dostaję biologiczny strzał dopaminowy.

M.R.: Wydaje mi się, że to jest słuszne w odniesieniu do środowiska graffiti. Tam ewidentnie duża część działań jest motywowana uzależnieniem od adrenaliny. Natomiast nie wiem, czy artyści, którzy przychodzą do galerii i malują jakiś obraz, spodziewają się, że przybiegnie radny, a za chwilę za nim policjant.

M.L.: O, uwierz mi, że tak.

M.R.: I nie sądzę, żeby akurat tak piękna wystawa była realizowana w taki sposób.

C.H.: Nie do końca jest też tak, że to zawsze jest afirmacja wolności. Często jest to koniunkturalizm. Ale też nie odmawiam jakiegokolwiek zaplecza intelektualnego. Znam twórczość Twożywa i akurat ona stanowi przykład bardzo mocnej podbudowy ideologicznej.

Nie wiem, czy nie łatwiej byłoby nam odnosić się do myśli Wojtyły, który był etykiem, zamiast do samego Jana Pawła II. A jeśli już wchodzimy na pole etyki, to utilitaryzm daje właściwą perspektywę postrzegania świata street artu.

P.R.: To jest bardzo ciekawy wątek. Panowie mają doświadczenie artystyczne, doświadczenie środowiska, tworzą sami. Jakie jest zaplecze twórców? Niektórzy myślą nad tym, co robią, inni – po prostu to robią. Wydaje mi się, że ostatnią rzeczą, którą należy zrobić, żeby zrozumieć jakieś dzieło sztuki, jest słuchanie tego, co mówi o nim artysta. Artysta zwykle coś powie

o pigmentach albo o tym, jak najlepiej zrobić instalację. Opowieści artystów są często bardzo rozczarowujące.

Moim zdaniem rola artystów jest kompletnie inna. Nie muszą być teoretykami swojej działalności. Chcemy, żeby w społeczeństwie byli artyści, ponieważ manipulują oni symbolami, tworząc nieraz nowe znaczenia. Tworzą coś, co nie jest do końca pod świadomą kontrolą. Oczywiście możemy analizować artystów jako środowisko, w którym toczy się jakaś gra o prestiż, o pieniądze, o zasoby. Można jednak pytać także o sens całego tego środowiska, całej działalności artystycznej. W takiej perspektywie przestają nas interesować intencje poszczególnych artystów. Artyści pokazują nam i pozwalają zrozumieć pewne zjawiska. To świetnie widać na przykładzie sztuki współczesnej w Polsce. Bardzo wiele zjawisk społecznych, idei, pomysłów, diagnoz najpierw się pojawiło w sztuce, a dopiero potem w literaturze, później w filozofii, socjologii na końcu w dyskursie publicznym. Ten proces zaczyna się w sztuce, pod warunkiem że sztuka nie jest podporządkowana dyskursom ideologicznym. Niech artyści zajmują się tworzeniem. Mogą potem ze zdziwieniem patrzeć na recenzje swoich prac i na komentarze do swojej sztuki, ale nie powinni się nimi kierować. To, czego potrzebujemy, to ich wrażliwość, ich poszukiwanie i nieraz desperackie akty twórcze, poszukiwanie. To jest rola artysty w podziale pracy w społeczeństwie.

M.L.: Nie wiem, czy po tym, co powiedziałeś, mogę zabrać głos.

P.R.: Nie jako artysta.

M.L.: Więc powiem jako człowiek po prostu. Opowiadałeś o awangardzie. Rzeczywiście w historii artyści odgrywali istotną rolę kulturotwórczą jako ci, którzy przecierają szlaki. To doszukanie, poznawanie rzeczywistości środkami artystycznymi było zapładniające dla pozostałych dziedzin kultury. Natomiast doskonale wiemy, co się stało z awangardami. Ostatnie podrygi miały miejsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Proszę jeszcze zwrócić uwagę, kto był i kto jest mecenasem sztuki: królowie, możnowładcy, państwa, instytucje, NGOS-y, ministerstwa.

M.R.: Kościół.

M.L.: Tak, Kościół. Mecenasat bardzo zawęży margines możliwości twórczej. Od tego, kto jest mecenasem i jak silna jest ta mecenasatura, zależy wolność w sztuce. Teraz żyjemy w ekonomii, w materializmie. Panuje dyktat gustów odbiorców ze średniej statystycznej. Jak to się kończy, widać doskonale

w reklamie, gdzie do największej grupy odbiorców mówi się jak do osób bardzo ograniczonych intelektualnie. Oprócz reklam produktów luksusowych. Tam wypowiedzi są już bardzo nadęte i patetyczne, w których znajduje się bękart piękna, dobra i prawdy. Jest to paszkwil Grecji starożytnej. Przeciwno takim sprawom, różnym zakłamaniam wychodzi, jak już mówiłem na początku, każde nowe pokolenie. Próbuje jakoś rozwiązać te kwestie, przeczuwając pewne fałszy.

Jan Paweł II w ONZ podczas swojego przemówienia powiedział tak: „Wolność nie jest po prostu brakiem tyrańskiej władzy i ucisku. Nie oznacza też swobody czynienia wszystkiego, na co ma się ochotę. Wolność ma swoją wewnętrzną «logikę», która ją określa i uszlachetnia. Jest podporządkowana prawdzie i urzeczywistnia się w poszukiwaniu prawdy. Oderwana od prawdy o człowieku, wolność wyraża się w życiu indywidualnym w samowolę, a w życiu politycznym w przemoc silniejszego i w arogancję władzy”. Według papieża w wolność uderza wszystko, co rozmyja się z prawdą. Jeśli się nie szuka prawdy, to też jest zagrożenie dla wolności. Również skupienie na posiadaniu, zamiast na byciu, jest zagrożeniem dla wolności. Rozmijanie się z klasyczną triadą dobra, prawdy i piękna uderza w wolność. Gdzie artyści widzą zagrożenia dla wolności? Co uderza w ich wolność? Co budzi lęk?

M.R.: Pytanie jest podchwytliwe, dlatego że nie mam śmiałości wypowiadać się w imieniu artystów rozumianych jako grupa. Na pewno zagrożeniem dla wolności jest penalizacja pewnych działań. Tam, gdzie wyznaczymy granicę, której nie należy przekraczać, kończy się wolność twórcza. To obrazowały przykłady, które podałem. Z jednej strony jest to działanie przeciwko społeczeństwu – działanie wandalizujące, niszczące – ponieważ duża część środowiska writerów, graffitiarzy działa zgodnie z dewizą, którą kiedyś przeczytałem na jakiejś ścianie: „W czasach, kiedy społeczeństwo zlikwidowało wszystkie przygody, jedyną przygodą pozostaje niszczenie tego społeczeństwa”. Duża część tych aktów wandalizmu, dla niektórych – aktów twórczych, wywodzi się z tego działania. Ale mamy też ograniczenia związane z sacrum religijnym czy z powagą państwa. Myślę, że to, jak ustanawiamy tabu, granice, których nie wolno przekraczać, właśnie budują obszar wolności twórczej. I on jest różny w różnych kręgach kulturowych. Wydaje mi się, że w Polsce on się zacieśnia powoli, że wszyscy robią się coraz bardziej radykalni, przewrażliwieni. W testach Rorschacha dostrzega się rzeczy potencjalnie niebezpiecznie i uruchamia się aparat państwowy.

C.H.: Zgadzam się z tą wypowiedzią. Chciałbym też podkreślić, że jest to nieadekwatna penalizacja. Nikt nie ma problemu z tym, że te rzeczy

są penalizowane, każdy działając w tym środowisku, w jakiś sposób się na to godzi. Dzięki temu może sobie przypisać większą wartość swoich dzieł. Tak jak w przypadku pracy 1UP. W galerii mogła ona funkcjonować tylko dlatego, że zdobyła pewien kapitał na ulicy. Na przykład w Nowym Jorku kara za graffiti na pociągu to jest więzienie i kilka tysięcy dolarów grzywny. Natomiast faktyczny koszt usunięcia tego malowidła z poszycia wagonu wynosi około 30 dolarów. W braku współmierności widzę bardzo mocne zagrożenie. I drugą kwestią jest ograniczenie wolności. Pytanie, czy też artyści czegoś się boją. Brakuje też jakichś możliwości budowania forum, czegoś, co by budowało płaszczyznę między pewną strukturą, instytucją a tym, co bardzo mocno przyziemnie społeczne. Brak tego typu instytucji, które by pośredniczyły też w jakiś sposób może się przełożyć na to, że zjawisko się nie będzie rozwijać.

P.R.: Instytucje sztuki nie spadły z nieba. Za nimi stoją określone osoby, które stosują pewne praktyki, mają pewne przekonania, nie tylko co jest dobrą sztuką i jak się powinno ją robić, ale też poglądy polityczne. Widać to wyraźnie, gdy toczy się spór polityczny.

Podam dwa przykłady. Pierwszym jest wybitna artystka Alicja Żebrowska, ikona polskiej sztuki feministycznej lat dziewięćdziesiątych, której prace traktowane były przez konserwatywną publiczność jako skrajnie niedopuszczalne. Prezentowała ona najbardziej radykalną sztukę krytyczną, jaką mieliśmy w latach dziewięćdziesiątych w Polsce. I nagle w 2009 roku zrobiła film o górnikach z kopalni Wujek, zatytułowany *Avunculus*. Żebrowska próbuje pokazać mityczny wymiar śmierci górników i przez to przywrócić im godność. Co zaskakujące, używa środków mitologii azteckiej, rezultat jest więc zupełnie nieprawdopodobny. I nagle po tym filmie Żebrowska w tajemniczy sposób zniknęła. Przeszono ją zapraszać, jej prace rzadziej są pokazywane, mniej się o niej pisze. Zaczęto mówić, że zdziwaczała, że popadła w obłęd patriotyczny. W nowoczesnym polu sztuki współczesnej w Polsce pewne rzeczy nie ucho-dzą. Wejście w tematy narodowe, o ile nie polega to na szyderstwie i krytyce, okazuje się bardzo niebezpieczne.

Drugim przykładem jest obecna tutaj na sali Ada Kaczmarczyk. To artystka, która próbuje łączyć w bardzo ryzykowny sposób afirmację chrześcijaństwa z bardzo współczesnymi formami sztuki. Tworzy wideo, w których nawiązuje do estetyki dziewczynskich vlogów. I znowu nagle się okazuje, że instytucje wypływają takich artystów. Bynajmniej nie dlatego, że są to działania karalne. To jest realne doświadczenie ograniczeń wolności twórczej w Polsce, a nie tylko to, o czym najczęściej słyszymy, że kolejnemu artyście postawiono zarzuty. Tu nie ma prokuratorskich zarzutów, ale jest jakaś niewidzialna bariera nie

do pokonania w oficjalnym obiegu. To są granice, które tworzy sam świat sztuki, jednocześnie mówi chętnie o otwartości dla odmienności. Nagle się okazuje, że jednak są pewne granice. To jest dla mnie bardzo ciekawe i niepokojące zarazem.

M.R.: Myślę, że dobrze byłoby podsumować naszą dyskusję. Czy chcecie się odnieść do tego, że każde poszukiwanie sensu w życiu jest poszukiwaniem Źródła i czy da się zbudować paralele pomiędzy działalnością artystów streetartowych a rozumieniem wolności przez Jana Pawła II? Ja już określiłem się na początku.

C.H.: Odpowiem na pytanie wątkiem autobiograficznym. Miałem okazję kilkakrotnie rozmawiać ze świętej pamięci profesorem Tadeuszem Stępnem, czyli uczniem Jana Pawła II. Wówczas też byłem bardzo wziętym twórcą graffiti. Znałem więc konteksty obu światów – intelektualnego i streetartowego. W swojej działalności nie miałem perspektywy jej szerszego oglądu. Nie było żadnej afirmacji, personalizmu, ukierunkowania na drugiego człowieka. Była dobra zabawa.

Czy możliwe jest więc spotkanie? Czy istnieje przestrzeń do dialogu?

M.L.: Myślę, że będzie dalej tak, jak było zawsze. Twórcy będą rozgrywani dialektycznie. Będziemy dzieleni, szczuci na siebie nawzajem. A jednocześnie będziemy namawiani przez jedną i drugą stronę sporu do tego, żebyśmy jedną część społeczeństwa polaryzowali względem drugiej. Nie wiem, czy to jest fajna rola. Chciałbym, żeby ludzie mogli przy stole rozmawiać. Myślę, że trzeba się spotykać i konfrontować ze sobą. Trzeba dostrzec to, że chodzi wyłącznie o sam proces ścierania się, zmiany, wydarzania się historii. Żeby coś się działo, musi być jakieś „tak” i jakieś „nie”. Kiedy wszyscy się zgadzają ze sobą, to jest to bardzo nieplodny okres. Wszyscy są więc potrzebni.

P.R.: W ramach podsumowania naszej debaty opowiem o pewnym wydarzeniu. Niedawno w Krakowie skończył się międzynarodowy szczyt ekonomiczny Open Eyes Economy Summit. Na jego zakończenie odbyła się rozmowa z Davidem Cerným, autorem znanych prowokacyjnych rzeźb. Przyznam, że wyszedłem z tego spotkania zdruzgotany. Niepokorny artysta przyjął bowiem rolę konferencyjnego błazna. Z chęcią opowiadał o swojej obrazoburczej twórczości, co wywoływało salwy śmiechu. Podkreślał przy tym, że jego prace są bardzo drogie, co miało wzbudzać szacunek publiczności. Jakoś nie widziałem w tym żadnego prawdziwego buntu. Taka sztuka została całkowicie wbudowana

w system, mówi to, co chcemy usłyszeć. Tak naprawdę nie narusza żadnego tabu. Dzisiaj tabu to nie jest naród i religia. Dzisiaj tabu jest naruszenie wizji walki z narodem i religią. W ten sposób sztuka zamiast podważać, utrwała dominujący porządek. Wydaje mi się, że to jest realna groźba, która dotyczy całego świata sztuki, także w Polsce. Mam jednak poczucie, że w Polsce coś się jeszcze dzieje. Są podejmowane działania, odbywają się dyskusje. Być może więc istnieje jeszcze alternatywa dla skomercjalizowanego buntu współczesnej sztuki.

M.R.: To był akcent optymistyczny.

P.R.: Gdyby udało się ten nurt w Polsce rozwinąć, byłaby to wielka rzecz nie tylko dla nas, ale w ogóle dla sztuki.

M.R.: Powinniśmy wykorzystać szanse, które stwarza sytuacja w kraju.

© Copyright by Centrum Myśli Jana Pawła II, Warszawa 2018

Publikacja jest podsumowaniem projektu *Sztuka w drodze*.

Wydawcy:

Michał Senk, dyrektor Centrum Myśli Jana Pawła II

Michał Łuczewski, dyrektor programowy Centrum Myśli Jana Pawła II

Koordynator projektu:

Marcin Nowak

Redakcja i korekta:

Renata Lewandowska

Projekt okładki i skład:

Aleksandra Tubielewicz

Zdjęcia:

Piotr Podlewski

Druk i oprawa:

Mikrograf s.c. Robert Sacewicz, Paweł Antoniak

Centrum Myśli Jana Pawła II
Instytucja Kultury m.st. Warszawy
ul. Foksal 11, 00-372 Warszawa
tel. 22 / 826 42 21
www.centrumjp2.pl

ISBN: 978-83-60853-63-4

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**