

Magdalena Figzał-Janikowska

University of Silesia in Katowice
ORCID: 0000-0002-6913-2648

Władysław Hasior's Urban Performances

Abstract

This article discusses the performative art of Władysław Hasior, particularly his actions in the urban space. Initially expressed only in his artworks, since the 1970s Hasior's need for dialogue with the spectator took the form of very expressive artistic manifestations involving audience participation, direct involvement of spectators in the creation of the performative event, and abolition of the distance between the artist and society. Due to the ontological status of these events, their ephemeral and fleeting nature, they have been the least explored area of Hasior's work. The article analyzes his most important urban and open-air performances, such as the *Procesja sztandarów* (Banner Procession) in Łącko (1973), *Solspann* in Södertälje (1973–1976), and finally the ceremonial *Przeprowadzka* (Move) from the dormitory of Antoni Kenar school of fine arts to a new atelier in Zakopane (1984). These

actions are considered in the context of contemporary discussions on participatory art: Claire Bishop's antagonistic theory of participation and Grant H. Kester's concept of dialogical art. It is argued that Hasiór's performative projects combined two strategies of participatory art; he was able to co-create ephemeral works together with the audience, while at the same time directing the spectators' actions.

Keywords

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

Abstrakt

Miejskie performanse Władysława Hasióra

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

Słowa kluczowe

Władysław Hasiór, performans miejski, sztuka partycypacyjna, akcja efemeryczna, sztuka site-specific

Between Dialogue and Confrontation

In recent decades, the work of Władysław Hasiór, a Zakopane-based sculptor and visual artist, was the subject of theoretical reflection and academic analyses conducted almost exclusively by art historians. All scholarly publications so far have stemmed from the authors' interest in form, symbolism, and the socio-cultural context of the artist's works, while dedicating little room to the performative aspect of his output. Hasiór's numerous ephemeral and open-air actions, as well as his urban projects involving audience participation, remain the least explored area of his work. One reason is surely the temporary character of these events, which grants them performance status and distinguishes them from registered gallery items and monuments, despite the fact that it was often the latter that provided a starting point for arranging "new" recipient situations, based on unmediated dialogue or cooperation between the artist and audiences. Any attempts at "reconstructing" or describing Hasiór's performative actions must rely first and foremost on their material and immaterial "residue": surviving photographic materials, videos recordings, recorded or written comments of the artist himself, and accounts of the spectators-participants.

Hasiór's statements and artistic gestures testify to his perception of art as a vocation which leaves no room for compromise or pandering to audiences' tastes. "My art is an alternative proposition. The viewers do not have to like it. I see it as a form of social service and I derive satisfaction from the polemics and heated discussions that I am provoking," he claimed.¹ For Hasiór, staying true to one's own intuition and inventiveness was the chief prerequisite for artistic explorations, even those that involve audiences in the creative process. This declaration is especially important for the present study's attempt to position Hasiór's performative art within the context of contemporary reflections on participatory art and its basic models; indeed, it permits one to place his projects between Grant H. Kester's concept of dialogical art and antagonistic dimension of participation according to Claire Bishop. Many of Hasiór's performances can also be analyzed as examples of site-specific art, with reference to the communal context as proposed by Miwon Kwon.

In the 1970s, Hasiór's need to enter into dialogue with the viewers was vividly manifested through artforms involving audiences' direct participation in creating

¹ Władysław Hasiór, *Myśli o sztuce*, ed. Zdzisława Zegadłówna (Nowy Sącz: Sąddecka Oficyna Wydawnicza, 1986), 7.

the performative event as well as abolishing the distance between the artist and local community. Such practice, soon to become a crucial part of Hasiór's artistic activity, marks a clear turn toward collective action and confirms the artist's belief in its power and efficiency; in addition, it offers a way of catering to his individual need of holding large public performances, ascribing roles, and designing spatial relations between objects and viewers.

Hasiór's performative projects ascribe a special role to the venue—always a specific public space, with its local, cultural, and historical context. It is precisely that space (understood both topographically and symbolically) that outlines the sphere of dialogue and confrontation between the artist and local community. What matters within this context is not only observing and listening skills, but also “empathetic insight,” which, according to Grant H. Kester, is a prerequisite for the felicitousness of all collective artistic pursuits.² Such projects, often juxtaposing various attitudes, worldviews, or cultural traditions, tend to expose tensions and conflicts as well as mutual interest, fascination, and potential web of influences. According to Kester, dialogue and exchange are crucial concepts in participatory art, allowing us to “think outside our own lived experience and establish a more compassionate relationship with others.”³

Hasiór's local performances, amongst which I also count some of his sculptures due to their performative dimension, correspond with Kester's understanding of dialogical art, stressing its processual character, cooperation, and “empathetic identification.” The latter concept is used by Kester as a point of reference for his definition of interaction, viewed not as a form of communication focused on representing one's own self but rather as an ability to identify with others.⁴ The processual character of Hasiór's performative projects stems mainly from their long-term impacts, including the stage of creation (involving the presence, and often also participation, of local community members), its official public presentation (based sometimes on interaction, as seen by Kester, and sometimes on confrontation, closer to Bishop's framework) and finally the way the work would subsequently function in the public space (including the artist's designs for performing the site, its history, and memory, as well as entering into relationships with new generations of viewers and changing landscapes).

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

³ Kester, *Conversation Pieces*, 150. See also Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

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

The validity of interpreting Hasior's performative works in the "dialogical" context is evident if one takes into consideration the circumstances surrounding the creation of many of his projects—suffice it to mention his *Organ* (1966) in Kluszkowce near Czorsztyn, *Calvary* (1969) in Montevideo or *Solspann* (*Scandinavian Chariot*, 1972–1976) in Södertälje, Sweden. All these projects were based on the "expanded" understanding of sculpture,⁵ viewing it as an undertaking reflecting the local community's moods and emotions, firmly grounded in the local experience. The intention of incorporating these intersubjective elements fuelled Hasior's activities aimed at involving the local public. As a result, local communities took part in the creative process, whether indirectly (like in *Organ*, where the artist collected testimonies among the local community members) or directly (like in *Calvary* or *Solspann*).

The "dialogical" character of Hasior's urban performances does not translate into the absolute equality between the artist and participants, as postulated by Kester in his definition of participatory art. Indeed, Hasior's designs stem from his urgent need to understand the "Other," his sociological studies, deep desire to strengthen social bonds, and even empathetic identification with the viewer, but their final result does not always lead to the consensus advocated by Kester. On the contrary: the impact of Hasior's public artistic interventions is often attributable to their capacity for triggering tensions and interference within the recipient community's established set of values. Due to this antagonistic potential, Hasior's performative art may merit analysis within the framework proposed by Claire Bishop.

According to Bishop, participatory art is a kind of strategy "in which people constitute the central artistic medium and material, in the manner of theater and performance."⁶ In most cases, these are ephemeral actions aimed at raising temporary communities and evoking responses, emotions, and collective disturbances, which often lead to real social and cultural transformations. Bishop remains wary when it comes to the ethical turn implied by socially engaged art.

⁵ Here, I am not referring directly to Rosalind E. Krauss's concept of "sculpture in the expanded field," but rather alluding to this category in order to draw attention to the constant "expansion of the field in sculpture" in contemporary art. This process is well summarized by Wojciech Szymański: "Sculpture is then . . . a situation created in the field of art rather than a three-dimensional artefact; it is a place rather than a form; it is designing the conditions of a potential encounter rather than a defined shape of an object in space; a psychical or somatic event rather than an empirical fact; an affect rather than a sensory perception," Wojciech Szymański, "Rzeźba, czyli to, co wydarza się, kiedy się cofasz, aby obejrzeć obraz," *Szum*, no. 15 (2016): 50–52, <https://magazynszum.pl/rzezba-czyli-to-co-wydarza-sie-kiedy-sie-cofaszaby-obejrzec-obraz/>.

⁶ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), 2.

Clearly influenced by Jacques Rancière,⁷ she replaces ethical categories with aesthetic ones. In contrast to Kester, whose valuation of dialogue and consensus is unequivocally positive, Bishop focuses on confrontation and potential tensions emerging from the close encounter between the artist and participants. In her view, socially engaged art sustains substantial loss through depreciating authorship and prioritizing ethical discourse—as a result, it “enters a realm of useful, ameliorative, and ultimately modest gestures, rather than the creation of singular acts that leave behind them a troubling wake.”⁸

Władysław Hasiór’s performative art—his interferences into urban landscape, sculpture installations, and ephemeral actions—undoubtedly stems from his need to foster dialogue and relationships with collective audiences; nevertheless, this does not preclude disturbances and antagonisms stirred by placing his works within political and ethical contexts. The history of the *Organ* monument near Czorsztyn as well as that of *Birds* situated in Szczecin and Koszalin provide brilliant examples of polarization within local communities, triggered by a work of art placed in public space.

Toward Collective Action

Even during the inaugural celebrations accompanying the first public display of Hasiór’s early monuments and open-air sculptures, it was clear that the artist was fascinated by the idea of ceremonial assembly, ascribing specific roles to both the artist and audiences. The unveiling of *Prometheus Executed by a Firing Squad* (a monument to Polish insurgents executed by the Nazis) in Kuźnice in 1964 attracted nearly 6,000 spectators and transformed into a major event. Another ceremonial inauguration, engaging large numbers of local spectators, was the unveiling of the “musical” iron *Organ* situated on the Snozka Pass near Czorsztyn, where Hasiór’s artistic performance had to be inscribed into a superordinate structure of the performance of the communist regime—the monument is dedicated to “those fallen in the struggle for consolidating the communist rule in the Podhale region.”⁹ In the late 1960s, Hasiór was increasingly drawn to

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

⁸ Bishop, *Artificial Hells*, 23.

⁹ See Jacek Żukowski, “Pomnik,” *Gazeta Krakowska*, no. 232 (1966): 3, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=123121>; [anonymous], “Pomnik poległym o utrwalenie władzy ludowej na Podhalu,” *Echo Krakowa*, no. 238 (1966): 1, <http://mbc.malopolska.pl/publication/109016>.

theater practices, his sculptures morphing into ephemeral, spectacular displays, accentuating action and momentary aesthetic impressions.¹⁰

The shift in focus from the art object toward the process and direct relationship with audiences is a typical feature of Polish art in the 1960s and 1970s—suffice it to mention such phenomena as happening, ephemeral art, environmental, and conceptual art. In his description of the period, Jerzy Ludwiński names several characteristics of the new approach to visual arts: devaluing the original and the artist's involvement in manually producing the artwork; moving away from spatial structures and toward temporality (action in time); negating traditional artistic arrangements; the new role of audiences (participation and co-creation instead of observation); and, finally, dismissing the materiality of artworks and preference for conceptual forms.¹¹ Even though many of these elements can be traced also in Hasior's artistic output, his sculptural performances and ephemeral actions are closer to the traditional model of theatricality, based on staging and constructing semantically charged scenes, than to happening art, deliberately blurring the boundaries between art and everyday reality and prioritizing incidental, spontaneous, and improvised actions. For this reason, Hasior's performances differ significantly from the output of artists representing the happening or conceptual movement, which was evidenced by emerging tensions in the artistic community, for instance between Hasior and Tadeusz Kantor, artists linked with Foksal Gallery in Warsaw or Mona Lisa Gallery in Wrocław.¹²

The distinct character of Hasior's performative actions is further evidenced by his increasing interest in participatory practices, redefining his rapport with audiences. One of the first—and especially vivid—artistic manifestations in this vein was the *Banner Procession* in Łącko in May 1973. The town authorities commissioned Hasior, who came from nearby Nowy Sącz, to supply artworks to celebrate the yearly Apple Blossom Festival, organized in Łącko from 1947. Even though the backdrop for this action was the countryside with its local flavor, the artistic strategy applied by Hasior can be viewed as crucial for his subsequent urban participatory performances.

¹⁰ For more on these practices and the concept of theatricality in Hasior's works see Magdalena Figzał-Janikowska, "Władysław Hasior: Od rzeźby do performansu," *Didaskalia*, no. 165 (2021): 53–80, <http://dx.doi.org/10.34762/t100-bh02>; "Teatr żywiołów Władysława Hasiora," *Teatr Lalek*, no. 2/3 (2021): 11–15, <https://www.teatrlalek-pismo.pl/2021/06/teatr-zywioow-wadysawa-hasiora.html>.

¹¹ See Jerzy Ludwiński, "Sztuka w epoce postartystycznej," in *Epoka błękitu*, ed. Jerzy Hanusek (Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, 2009).

¹² See e.g. Wiesław Borowski, *Zakrywam to, co niewidoczne: Wywiad-rzeka, rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniał* (Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014); Władysław Hasior, "Hasior mówi..." interview by Stanisław Zawisliński, *Sztuka* 22, no. 7–12 (1998): 8–28.

The artist rejected the traditional, gallery-based way of displaying his works, inviting the local inhabitants to participate in a colorful parade with banners, inspired by Corpus Christi processions. Venturing out into the open, and thus dismissing institutional regimes, is a characteristic feature of many of Hasior's performative projects; it is not to say, however, that they are dominated by social and ethical rather than aesthetic discourse. Contrary to many works oriented toward audience participation, Hasior's collective projects do not blur the division of authorship. Their aim can be defined as consistent construction of communal aesthetic experience, opening the possibility for the subsequent emergence of different values.

The colorful banner procession started in the main square in Łącko and marched to the amphitheater on Jeżowa Mountain, filled with 35,000 spectators.¹³ The parade setup was carefully planned by the artist. It was led by a highlanders' musical band, setting the pace; behind it marched Hasior himself and local firemen in ceremonial uniforms, followed by local people in regional folk garments. The banner procession in Łącko was likened to a happening, yet the artist was not willing to embrace this label. In fact, Hasior did all he could to limit the workings of chance and control the unfolding of the event. As a result, *Banner Procession* cannot be viewed as a participatory act levelling the status of the artist and the participants. Media reports comment on the tension between authorial concept and its collective implementation, which seems to transgress Kester's notion of consensus.

Wiktor Osiatyński's extensive commentary published in *Kultura* explains that the participants whom Hasior involved in the parade were initially hesitant about the event—some of them viewed the banners as disrespectful toward traditional, religious values; others admitted to not comprehending their message. The initial disorientation of the local community is evidenced by some of the comments quoted by Osiatyński. For instance, the fire chief said: "Sir, we can't make head nor tail of it. . . . We were told to gather the men and carry these things, and that is all."¹⁴ Quite a few locals expressed their distrust and dislike of the artist's intentions. Nevertheless, as one of the journalists reports, "the higher up the hill they climbed, the more familiar people became"¹⁵ with the aesthetics and symbolism of Hasior's banners. Eventually, all of the items were placed on an improvised stage on the hilltop, forming a sort of peculiar

¹³ This is the number cited by the press; see e.g. "Niezapomniany dzień w Łącku," *Gazeta Krakowska*, no. 114 (1973): 2, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=124250&tab=3>.

¹⁴ Wiktor Osiatyński, "Jak Hasior uświęcił sztukę," *Kultura*, no. 22 (1972): 4.

¹⁵ Osiatyński, "Jak Hasior uświęcił sztukę," 4.

exhibition and providing a backdrop for the performances by local music bands and traditional dances from the region. At that stage, the artist was officially introduced as a born and bred Sącz area dweller, which immediately changed the locals' attitude: "After all, he's ours, the sculptor; a sculpture is art, isn't it; if he made it, and it is art, then maybe we're just not ready for this kind of art."¹⁶ The above comment reveals, on the one hand, the recognition of the artist as a member of the community, which is crucial for participatory art; on the other hand, it is clear that there are differences when it comes to the roles ascribed to various subjects in the artistic process—something that Kester is openly critical about. According to Kester, in many collective projects the artist is "viewed as creatively, intellectually, financially, and institutionally empowered," while the local community "is defined a priori as in need of empowerment,"¹⁷ which translates into hierarchical relationships. Hasior arrived in Łącko with a ready concept of how the collective action is to be construed, and he carefully delineated its framework. It seems that it was precisely the arbitrariness of his artistic gesture, ascribing predefined roles to all participants, which inspired the initial distrust and discontent among the people in Łącko. In subsequent presentations of *Ardent Banners*, accompanying important town celebrations, Hasior made efforts to incorporate the locals' aesthetic expectations and make a direct use of their creativity.¹⁸

The event on Jezowa Mountain in Łącko revealed the main goal of Hasior's performance: the attempt to find a common ground for contemporary avant-garde art and spontaneous, joyous folk expression. The spectacular banner procession was meant to express the idea of encounter between different cultures, traditions, approaches to life and, especially, art. Initial tensions and conflicts that emerged in the process can be viewed as an immanent characteristic of artistic phenomena based on direct cooperation between the artist and specific

¹⁶ Osiatyński, 5.

¹⁷ Kester, *Conversation Pieces*, 137.

¹⁸ A good example is the presentations of *Ardent Banners* in Nowy Sącz in 1988 and 1992. On the first occasion, the artist only designed the overall form of the objects, while the banners themselves were created by local boy and girl scout troops. The second occasion was linked with the celebrations of the 700th anniversary of the founding of Nowy Sącz; Hasior became personally involved as a member of the Honorary Council of the Civil Celebrations Committee. His design of fifty banners that were lit in the town square on the main day of the festivities was the pinnacle of a larger cycle of artistic activities linked with Hasior's symbolic return to his native town (including e.g. an exhibition, a performance, and a meeting with audiences in Villa Marya). In the Nowy Sącz banners, Hasior consciously switches to a new aesthetics. Abandoning the multi-layered, eclectic, and mocking form, he replaces it with simple, easily deciphered symbols alluding to the communal spirit (presentation in 1988) or town history (monumental spectacle in 1992). For more information on these events, see Władysław Hasior, "Pomniki żarliwe," ed. Dorota Macieja, *Stolica*, no. 51 (1988); Jerzy Leśniak, "Samorząd Nowego Sącza w latach 1989–2009," *Rocznik Sądecki* 37 (2009): 135–136.

social groups. As Bishop points out, it is through exposing differences and piercing appearances of civil harmony that the artist offers “a more concrete and polemical grounds for rethinking our relationship to the world and to one other.”¹⁹ Hasior’s ephemeral action can be viewed as the artist’s first definitive attempt at intervention within a specific cultural landscape, which is shifted for the duration of the performance—the well-known, tamed space suddenly reveals new, often subversive meanings.²⁰

It should be noted that the artist himself perceived the parade in Łącko as an inclusive, unifying event rather than a political one. “There is ample evidence that he who obtrusively pushes toward social action through art is neither a priest of his community, nor is he an artist,”²¹ he stated in an interview before the event. As Bishop points out, participatory activities in Eastern Europe during the communist rule were often apolitical in character due to the artists’ dislike of ideological collectivism imposed by the regime and their search for alternative forms of community.²² Hasior’s performative projects in the 1970s should thus be situated among artistic actions exploring the existential space and committed to the “authentic . . . mode of collective experience.”²³ They were not meant as a protest or veiled propaganda—Hasior’s artistic strategies fall close to celebratory and escapist artforms discussed by Bishop, characteristic of many artists in the Eastern Bloc. “Art is one of the main elements integrating any community,” Hasior said.²⁴ Based on the accounts of the event participants and press reports, it can be inferred that in spite of the locals’ initial reserve, the project was successful. Zofia Raducka wrote in *Tygodnik Demokratyczny* weekly:

It made a huge impression. Hasior’s “procession” perfectly matched the atmosphere of folk festivities. One could hardly imagine a better setting for regional

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

²⁰ In Grzegorz Dubowski’s film documenting the event, *Wernisaż wśród jabłoni* (An Opening Day among Apple Trees) (1973), its subversive character is revealed through the juxtaposition of carefree folk celebration with the cruelty of some of the banner motifs, as well as with the *Burning Birds* performance, which can be read as a direct allusion to the violent history of the Nowy Sącz area (Hasior presented the performance near the amphitheater stage, the day after the official celebration). For more on the realisation of the performance, see Andrzej Urbaniec, “Z domowego archiwum,” *Almanach Łącki*, no. 8 (2008): 81–83.

²¹ Osiatyński, “Jak Hasior uświęcił sztukę,” 4.

²² Bishop, *Artificial Hells*, 160–161.

²³ Bishop, 161.

²⁴ Osiatyński, “Jak Hasior uświęcił sztukę,” 4.

performances and nowhere would the “banners” look as great as against the backdrop of Nowy Sącz area landscapes.²⁵

It seems, then, that Łącko provided not only a new space for displaying the banners, but also enabled their incorporation into a wider landscape of plebeian culture, so close to Hasiór's heart.

***Solspann* as an Integrative Urban Project**

The *Banner Procession* in Łącko can be treated as an introduction to Hasiór's later intervention into public spaces—his site-specific urban installations and ephemeral actions involving audience participation. Often both these attitudes can be found within one project, due to the artist's performative approach to sculpture. The analysis of Hasiór's selected sculpture installations in urban spaces in terms of their form and function reveals a tension between the artist's intentions (to create art that is dialogical and responds to the particular place and its character) and the final effect. For this reason, it is worth asking the question about the boundary between intervention and integration—the two different models of contemporary site-specific art according to Miwon Kwon.²⁶

Although Hasiór's commitment to integration with both urban spaces and natural landscapes is evident even in his early sculpture projects, it seems that assimilation—understood as affirmative interaction with the local community—was not achieved until *The Scandinavian Chariot* (known as *Solspann* in Sweden), a sculpture project realized in 1972–1976 in the Swedish coastal town Södertälje. The project was preceded by an exhibition of works by Hasiór and Jerzy Bereś in Södertälje Konsthall.²⁷ During the running of the exhibition the gallery director Eje Högestätt commissioned Hasiór to create a sculpture for the town.²⁸

Solspann is a monumental assembly of six Pegasi made of concrete, created using Hasiór's preferred technique at the time, namely, “pulling from the ground.” It involved carving a form in the ground and filling it with concrete, followed

²⁵ Zofia Raducka, “Łąckie trzęsienie ziemi,” *Tygodnik Demokratyczny*, no. 22 (1973): 11.

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

²⁷ See Ingvar Claesson, ed., *Władysław Hasiór, Jerzy Bereś: Södertälje Konsthall 6 okt.–5 nov. 1972* (Södertälje: Södertälje Konsthall, 1972), exhibition catalogue.

²⁸ More on this issue in Władysław Hasiór, “Płomienne ptaki,” interview by Hanna Kirchner, *Literatura*, no. 34 (1974): 13.



Solspann, Södertälje, 1973

Władysław Hasiór's Photographic Diary
The Tatra Museum in Zakopane

by the “disinterment” of the finished sculpture. The theme and final design of *Solspann* emerged only through exploring the local character, the designated site (a hill near the harbor channel), and local cultural traditions. Hasiór’s design can be viewed as a site-specific project, considering both the terrain and interactive potential—local inhabitants’ vision and expectations. It is worth stressing the wide definition of “place,” implying the transition from its material aspect toward the community emerging from a shared experience. Kwon describes such strategy as a turn toward “community-specific” and “audience-specific” art.²⁹

The sculpture was intended as a future landmark and the artist’s gift to the people of Södertälje.³⁰ The project evoked much public interest and many volunteers

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

³⁰ Hasiór refused remuneration. The town was to cover only the cost of materials, the artist’s expenses and the cost of technical implementation. See Gunn-Britt Robertsson, “På språng mot solen,” *Kulturdelen.nu*,



Solspann, Södertälje, 1973

Władysław Hasiór's Photographic Diary
The Tatra Museum in Zakopane

wanted to assist in its creation. A number of local inhabitants helped Hasiór at work, while others closely monitored the process of “pulling” and putting up sculpted horses—for the people of Södertälje, *Solspann* was an identity project. According to an article by Gunn-Britt Robertsson, written many years later, the local newspaper *Länstidningen* described the creation process as a “fascinating adventure directed by one of the world’s finest sculptors.”³¹ Catalogues and press commented on the fact that the “chariot” was cast in the ground on which it was then to stand,³² which further enhanced the local people’s emotional attachment

November 2, 2010, <https://kulturdelen.nu/2010/hasior-hastarna/>; “För och emot,” *Kulturdelen.nu*, November 2, 2010, <https://kulturdelen.nu/2010/hasior-kritiken/>.

³¹ Robertsson, “På språng mot solen.”

³² See the catalogue Eje Högestätt and Per Drougge, eds., *Ny Konst Nya Utställningar i Södertälje Konsthall* (Södertälje: Södertälje Konsthall, 1973), 46–47, as well as press articles: [anonymous], “Monumentalt Södertälje,” *Storstaden* 1974 [precise date unknown]; [anonymous], “Södertälje påtält,” *Expressen*, July 1, 1976. Materials

to the piece. The topic proposed by Hasiør alluded to Greek mythology and Swedish folk culture (the similarity to the Dala horse was fully intentional). Other important sources of inspiration were cave paintings and Viking burial sites. The horses were adorned with a host of supplementary elements—for this, the artist used ready objects found in the area. Hasiør “inventoried factory clearance items; he was looking for old machine parts, especially wheels and steering wheels, propellers, and switches.”³³ These symbolic objects were to function as *objets trouvés*, accentuating the special relationship between the piece and local landscape.

Starting the work on *Solspann*, little could Hasiør suspect that the piece would develop into a long-term project of exceptional social and integrative value. Even though the costs covered by the local authorities far exceeded the initial estimates, which prompted controversies in some circles, most locals viewed Hasiør’s concept as a manifestation of a communal idea, linked to the identity of the place and its inhabitants. This is how the project was described in the press, curator’s papers, and town council documents.³⁴

As stated in the document listing the reasons behind the renovation permit issued in 2018 by the Leisure and Culture Office in Södertälje, “*Solspann* is a unique piece of site-specific art, designed precisely for this venue.”³⁵ The same document mentioned a host of local initiatives organized near “Hasiør’s horses,” proving their “unique character and status of a sculptural and spatial landmark,” and making it “an important mark of the international community of Södertälje.”³⁶

The first horse was pulled from the ground in November 1972, and the occasion was celebrated by a symbolic exhibition and burning of the sculpture. The headline in *Länstidningen* described that first happening as a “burnt sacrifice to the gods of art.”³⁷ Another, larger performance took place in June 1973, when the artist significantly expanded his piece (to include four horses, a Viking chariot drawn in white concrete on the hill slope and a red sun dome). The

available in Södertälje Konsthall Arkiv, item Władysław Hasiør 18.3-30.4 INKL S/v. See also https://www.sodertaljekonsthall.se/public_works/solspann/.

³³ Robertsson, “På språng mot solen!”

³⁴ See the catalogue Bengt Skoog, *Władysław Hasiør: Solspann* (Södertälje: Tryckning Ljungberg, 1980), as well as press articles reporting on Hasiør’s retrospective exhibition in Södertälje Konsthall in 1989: Christer Duke, “Hasiør Tände Tälje,” *LT*, March 20, 1989, 12–13; A. M. Gedda, “Förstummande idérikedom,” *SN: Nyheter*, March 25, 1989, 4; materials available in Södertälje Konsthall Arkiv, item Władysław Hasiør 18.3-30.4 INKL S/v.

³⁵ Stadsarkivet Södertälje Kommun, *Renovering av Władysław Hasiørs skulpturgrupp Solspann förstudie*, KF N 2018/46, April 3, 2018, 1.

³⁶ *Renovering av Hasiørs Solspann*, 4.

³⁷ Robertsson, “På språng mot solen!”

unveiling of the whole set of sculptures was arranged like a ritual orchestrated by Hasior—the artist walked among the audience with a torch until the chariot was completely animated through fire. The whole event was transformed into a shared celebration, a local festival centred around free exploration of individual parts of the work of art.

“For Hasior, artistic activity is all about different stages of ritual, acts of drama,”³⁸ reads the Swedish catalogue accompanying the exhibition *Ny offentlig konst i Södertälje 1973–1974* (New public art in Södertälje 1973–1974). For the Swedes, the unveiling of *Solspann* was decidedly ritualistic, a symbolic act of unearthing the ancient spirit of their land.³⁹ This integrative and identity-related aspect of this multi-stage project was best visible during the official inauguration of the finished sculpture in July 1976. On this occasion, a parade with torches was organized, with the participation of the artist and local inhabitants. Stations were set up on the hill, next to the burning elements of the artwork—each accompanied by music and poetry reading. Hasior insisted that the inauguration of the finished “chariot” be communal and ceremonial in character. An important part of the designed performance were the elements: fire, water, and earth, whose symbolism was meant to stir the audiences’ imagination. The ceremony designed by Hasior became a yearly tradition, regularly repeated by the Swedes and linked with Midsommar celebrations.⁴⁰ A special bond emerged between the artist and the people of Södertälje, which is evidenced by his returning to the town on several occasions and his taking part in parades and Midsummer Night celebrations next to the “Pegasi.”⁴¹

Owing to its performative qualities, *Solspann* enables constant recreation of the relationship with the viewer and the changing social-cultural landscape. It is an example of long-term dialogic practice, grounded in enhanced collective interaction.⁴² The assimilating potential of the piece was revealed when the mass influx of Iraqi immigrants transformed the formerly homogenous community of Södertälje. On the tenth anniversary of *Solspann*'s final completion, the parade with torches and communal events near the “chariot” turned into multi-cultural

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

³⁹ Högestätt and Drougge, 47.

⁴⁰ See Skoog, *Władysław Hasior: Solspann*; a brochure on the tenth anniversary of *Solspann*, [anonymous], *Sommaren i Södertälje* (Södertälje: [n.p.], 1986). Materials available in Södertälje Konsthall Arkiv, item Władysław Hasior 18.3-30.4 INKL 5/V.

⁴¹ One of the most spectacular parades with torches led by Hasior was organized in 1989, to celebrate the inauguration of Hasior's solo exhibition in Södertälje Konsthall. See press and photography reports of the event: Duke, “Hasior Tände Tälje”; <https://www.sodertaljekonsthall.se/exhibitions/wladyslaw-hasior-2>.

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

festivities aimed at integrating the diverse local community.⁴³ Poetry reading at “Hasior’s horses” was held in twenty different languages, which became a kernel of a new tradition that subsequently developed into Täljefestivalen—commonly known as the “immigrants festival.”⁴⁴ From that moment, *Solspann* became an important symbol of the “multicultural community of Södertälje.”⁴⁵

According to Kwon, “only those cultural practices that have this relational sensibility can turn local encounters into long-term commitments and . . . into indelible, unretractable social marks.”⁴⁶ Considering the importance of *Solspann* for the people of Södertälje, it can be claimed that its function is precisely that of a social-cultural sign, far exceeding the basic definition of sculptural work. Apart from its material and aesthetic dimension, it becomes an integrative project that is processual and culture-specific in character, allowing the emergence of shared aesthetic and social experiences, which are then redefined and recontextualized over the years.

From a Gallery to a “District Day Center”

Hasior’s interest in processions and parades as well as assemblies for the purpose of communal action or dialogue reached a whole new level with the opening of his Gallery-Studio in Jagiellońska Street in Zakopane. Through much effort and with considerable support on the part of the artistic community, in the early 1980s the artist took over the former building of “Warszawianka” sanatorium.

A few months before the official opening, which took place on 1 February 1985, Hasior organized a symbolic ceremony of moving into the new space. His leaving Villa Borek, the dormitory of Antoni Kenar Secondary School of Fine Arts, in October 1984, was transformed into a sentimental performance of first moving out and then publicly transferring his works to the new building. A parade was organized for the occasion, with the participation of forty students from the Kenar school, journalists, and town citizens. In total, twenty-seven pieces were moved. In her report for *Gazeta Krakowska*, Urszula Orman links that number

⁴³ See *Sommaren i Södertälj*, 2.

⁴⁴ The idea behind the festival and its links to Hasior’s sculpture were explained in the press by Per Drougge, new director of Södertälje Konsthall. See Per Drougge, “Model för Tälje – festival sånger till Solen,” LT, April 22, 1988. Material available in Södertälje Konsthall Arkiv, item Władystaw Hasior 18.3-30.4 INKL 5/v.

⁴⁵ Skoog, *Władystaw Hasior: Solspann*.

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



Move, Zakopane, 1984

Władysław Hasiór's Photographic Diary
The Tatra Museum in Zakopane

with twenty-seven years of Hasiór's residence in cramped dormitory rooms.⁴⁷ The spectacular parade was fully orchestrated by Hasiór, who not only planned its route and composition, but also involved local participants.

The symbolic, collective performance was diligently documented in press reports and numerous photo essays. The extensive report published in *Panorama* described the event as follows:

A mystery of sorts begins. Accompanied by young people, the master brings paintings and banners outside from his old studio. The procession sets out. From an old shed to a new interior of light spruce paneling. Photographers,

⁴⁷ See Urszula Orman, "Płoną z radości diabły Hasióra," *Gazeta Krakowska*, no. 252 (1984): 3–4. <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=128096&tab=3>.

television reporters, people from neighboring houses, and the Kenar school students accompanied the artist on this singular pilgrimage.⁴⁸

It was not by chance that Hasiór ensured the presence and support of those who were later to benefit from his gallery. From that first moving day until his death, he viewed his gallery-studio as communal property, an open space, a space of dialogue. He described it as a “district day center,”⁴⁹ which best summarizes the local and participatory character of the space and activities it hosted.

Hasiór’s gallery was meant not only to provide space for exhibiting his works, but also enable integration through art. Its purpose was to engage professional and amateur artists working in different fields, and its artistic-educational program was to encourage audiences’ active participation. The lack of a traditional stage fostered a close relationship between artists and viewers, promoted engagement rather than distanced observation. Asked about his role in the gallery, Hasiór explained: “I’m available. I sleep upstairs, and I work here. When a group of visitors announces itself, I’m happy to offer my time and my library.”⁵⁰ The artist viewed his constant presence in the gallery as a commitment to sharing not only his own knowledge and experience but also the space and its potential. His methods of approaching audiences were grounded in dialogue, encouragement of active participation, and rejection of elitism.

Opening the gallery enabled Hasiór to pursue his social interests in a new, educational and activist form. Over time, his open-air and urban performative actions fully gave way to activity labelled by Bishop as “pedagogic projects.”⁵¹ Lectures accompanied by slide shows, the Fringes Theater Meetings festival, Films on Art Festival, Theater of Creation Festival—these are but a few of many artistic and educational events held in the gallery upon Hasiór’s initiative or with his support. Their cyclical character enabled the emergence of a network of small groups of collaborators working with the artist, including youngsters, patients from the Academic Physiotherapy Centre, and amateur folk artists.

The idea of the gallery was realized through elements which now attract the attention of art theorists interested in the educational turn in art, such as Irit

⁴⁸ Stefania Ciesielska, “Idzie Hasiór,” *Panorama*, no. 47 (1984): 16–17.

⁴⁹ See e.g. Władysław Hasiór, “Nie jestem szamanem,” interview by Eugeniusz Iwanicki, *Odgłosy*, no. 19 (1987): 4; “Jestem powiatowym plastykiem,” interview by Piotr Sarzyński, *Polityka*, no. 21 (1997): 58–60.

⁵⁰ Władysław Hasiór, “Seans z Hasiórem,” interview by Adam Klaczyński, *Związkowiec*, no. 20 (1985): 17.

⁵¹ See Bishop, *Artificial Hells*, 241–274.

Rogoff—namely, through collaborative practices, creativity, and discussion.⁵² As Bishop points out, “today education is figured as art’s potential ally in an age of ever-decreasing public space, rampant privatization and instrumentalized bureaucracy”⁵³; it creates conditions for exploring people’s creative potential and consolidating communal identity. This is precisely the approach adopted by Hasior—for instance in his slide shows from the *Photographic Diary*, which he held from the mid-1960s. Hasior’s photographic oeuvre was comprised of over 20,000 slide films, arranged by topic, which he regularly presented during meetings known as *Cinema*. According to the participants, Hasior usually let the audience choose the topic.⁵⁴ Most of these sessions were dedicated to art—its different directions, cross-associations, repeated motifs, and the relationship between artistic activity and other spheres of life. Among important issues raised was also ecology, and Hasior’s lectures involving ecological themes were closely related to the performance cycle *Environmental Alarm*, created by Hasior in the 1980s and 1990s.⁵⁵

In the new gallery, meetings with audiences were held on the first floor, in a large space directly linked to the artist’s living space. They followed a fixed agenda: welcoming the guests, a gallery tour, a lecture accompanied by a slide show, a few breaks allowing the participants a chance of exploring the artist’s extensive library, and finally a time for questions and discussion.⁵⁶ The participants responded especially to the atmosphere (dimmed light, candles, the aroma of freshly made tea) and the “performative” way of presenting content (a carefully orchestrated dramaturgy built through intonation, gestures, change of rhythm, and direct appeals to the audience).⁵⁷ Hasior’s *Cinema* was a project co-created by the audiences. As Katarzyna Wincenciak points out, it was the participants who gave the presentation its final shape:

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

⁵³ Bishop, *Artificial Hells*, 242.

⁵⁴ The content, atmosphere, and topics discussed during the meetings are described in detail by Ryszard Dąbrowiecki, who also draws attention to selected discussions and comments they raised. See Ryszard Dąbrowiecki, *Upadły anioł: Rzecz o Władysławie Hasiorze* (Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 2004).

⁵⁵ More on Hasior’s environmental performances and his related educational activity in Magdalena Figzał-Janikowska, “Performanse ekologiczne Władysława Hasiora,” *Performer*, no. 22 (2021), <https://grotowski.net/performer/performer-22/performanse-ekologiczne-wladyslawa-hasiora>. The article discusses Hasior’s sustained commitment to environmental issues, impacting on his artistic and educational activity.

⁵⁶ Hasior’s *Cinema* sessions were often discussed in the press. See e.g. Urszula Orman, “Hasiora trening wyobraźni,” *Gazeta Krakowska*, no. 162 (1985); Antoni Kiemystowicz, “Twórca pomników chwili,” *Gazeta Krakowska*, no. 14 (1989).

⁵⁷ The information about the proceedings is based on my interviews with *Cinema* sessions participants, e.g. Ryszard Dąbrowiecki, Urszula Dubowska, Adam Bojara, Krystian Szczepny, as well as recollections cited in the book: Hanna Kirchner, *Hasior: Opowieść na dwa głosy* (Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2005).

Hasior imposed the overall narrative structure of each session, but during the entire meeting he remained open to dialogue, enabling the audience to actively participate in the creative act. The final shape of *Cinema* emerged through tensions, cooperation, and interaction. It only became a finished work owing to the communal presence. In consequence, community building was paramount.⁵⁸

Hasior's performative lectures were predominantly intended as educational events; nevertheless, due to their form they can also be interpreted based on their aesthetic value. Analysing pedagogic activity of selected artists, Bishop explains that "programming events, seminars and discussions . . . can all be regarded as artistic outcomes in exactly the same way as the production of discrete objects, performances and projects."⁵⁹ This is a valid observation with reference both to *Cinema* and Hasior's other socially engaged workshop and festival activities, which always displayed aesthetic value. Hasior accentuated intrinsic links between artistic and social dimensions of the gallery's functioning, declaring that its main purpose was not to become "a coffin or a mausoleum for museum exhibits" but rather "a living space, a cultural offering for locals and tourists alike."⁶⁰

Hasior's Gallery's engagement in local initiatives and commitment to inviting audiences into gallery spaces, its openness to the viewer and their creativity, as well as efforts to enable discussion suggest that it can in fact be perceived as one of the artist's main participatory projects.

The above analysis of Hasior's performative activity confirms his commitment to both stirring the audiences' emotions and engaging them directly in various artistic activities. At first, he pursued these goals through major sculpture projects, urban performances, and ephemeral actions, and subsequently moved on to collaborative gallery projects. Hasior's statements confirm that—especially toward the end of his life—he indeed perceived dialogue and collaboration with viewers as his main responsibility and calling. Framing Hasior's selected artistic practices within the context of participatory art enables a new

⁵⁸ Katarzyna Wincenciak, "Kino Hasiora a zwrot performatywny," in *W pracowni—Hasior, Brzozowski, Rżęsa: Materiały konferencyjne*, ed. Julita Dembowska (Zakopane: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, 2018), 22.

⁵⁹ Bishop, *Artificial Hells*, 245.

⁶⁰ Orman, "Hasiora trening wyobraźni," 4.

interpretation of his oeuvre, based on shifting the focal point from the work toward the relationship with the recipient, which makes it all the more defined. The abovementioned examples of Hasior's socially integrating projects reveal his ambiguous approach to audiences—while treating them as equal partners in dialogue, he also saw them as requiring guidance and directions. It seems that Hasior successfully combined both these strategies, selecting the right approach in every collaboration, based on the character of the project, type of community, participants' requirements, and desired outcome. The unifying aspect of Hasior's artistic and pedagogic practices described in this article is to be found in his consistent commitment to deepening and renewing the relationship with the audiences through constantly resetting it in new, surprising communicative and spatial contexts.

Translated by Aleksandra Kamińska



Bibliography

- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October*, no. 110 (2004): 51–80. https://www.jstor.org/stable/3397557?seq=1#metadata_info_tab_contents.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- Bishop, Claire. "Participation and Spectacle: Where We Are Now?" In *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, edited by Nato Thompson, 34–45. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.
- Dąbrowiecki, Ryszard. *Upadły Anioł: Rzecz o Władysławie Hasiorze*. Katowice: Wydawnictwo "Śląsk," 2004.
- Figzał-Janikowska, Magdalena. "Performanse ekologiczne Władysława Hasiora." *Performer*, no. 22 (2021). <https://grotowski.net/performer/performer-22/performance-ekologiczne-wladyslawa-hasiora>.
- Figzał-Janikowska, Magdalena. "Teatr żywiołów Władysława Hasiora." *Teatr Lalek*, no. 2/3 (2021): 11–15. <https://www.teatrlalek-pismo.pl/2021/06/teatr-zywioow-wadysawa-hasiora.html>.
- Figzał-Janikowska, Magdalena. "Władysław Hasior: od rzeźby do performansu." *Didaskalia*, no. 165 (2021): 53–80. <http://dx.doi.org/10.34762/t100-bho2>.
- Hasior, Władysław. *Mysli o sztuce*, edited by Zdzisława Zegadłówna. Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza, 1986.
- Kester, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

- Kester, Grant H. "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art." In *Theory in Contemporary Art Since 1985*, edited by Zoya Kocur and Simon Leung, 76–100. Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Kester, Grant H. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, NC: Duke University Press, 2012.
- Kirchner, Hanna. *Hasier: Opowieść na dwa głosy*. Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2005.
- Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Ludwiński, Jerzy. "Sztuka w epoce postartystycznej." In *Epoka błękitu*, ed. Jerzy Hanusek, 183–195. Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, 2009.
- O'Neill, Paul, and Mick Wilson, eds. *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions, 2010.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2010.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated and edited by Steve Corcoran. London: Continuum, 2004.
- Wincenciak, Katarzyna. "Kino Hasiora a zwrot performatywny." In *W pracowni—Hasior, Brzozowski, Rzęsa: Materiały pokonferencyjne*, edited by Julita Dembowska, 16–31. Zakopane: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, 2018.

MAGDALENA FIGZAŁ-JANIKOWSKA

theatre and culture scholar, PhD in Arts and Humanities, Assistant Professor in the Institute of Culture Studies at the University of Silesia in Katowice. Her research focuses on intermediality in contemporary theater, artistic performance, and stage music.

Magdalena Figzał-Janikowska

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

Miejskie performanse Władysława Hasióra

Abstract

Władysław Hasiór's Urban Performances

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

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

Keywords

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

Abstrakt

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

Słowa kluczowe

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

Między dialogiem a konfrontacją

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

W stronę działania kolektywnego

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

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

⁸ Bishop, *Sztuczne piękła*, 51.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Osiatyński, 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Bishop, 277.

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

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

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

Rydwan skandynawski jako integracyjny projekt miejski

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

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

²⁴ Osiatyński „Jak Hasior uświęcił sztukę”, 4.

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

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



Solspann, Södertälje, 1973

Notatnik fotograficzny Władysława Hasióra
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

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

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

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

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



Solspann, Södertälje, 1973

Notatnik fotograficzny Władysława Hasiora
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

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

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

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

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

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

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

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

³³ Robertsson, „På språng mot solen”.

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

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

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

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

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

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

³⁶ *Renovering av Hasiors Solspann*, 4.

³⁷ Robertsson, „På språng mot solen”.

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

³⁹ Högestätt och Drougge, 47.

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

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

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

⁴⁰ Zob. Skoog, *Władysław Hasior: Solspann*; broszura dotycząca dziesiątej rocznicy *Solspann*, [autor nieznan], *Sommaren i Södertäljn* (Södertälje: [b.w.], 1986). Materiały dostępne w Södertälje Konsthall Arkiv, sygn. Władysław Hasior 18.3-30.4 INKL 5/v.

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

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

⁴³ Zob. *Sommaren i Södertäljn*, 2.

⁴⁴ O idei tego festiwalu i jego związku z rzeźbą Hasiora opowiadał na łamach prasy Per Drougge, kolejny dyrektor Södertälje Konsthall. Zob. Per Drougge, „Model för Tälje – festival sånger till Solen”, LT, 22 april 1988. Materiał dostępny w Södertälje Konsthall Arkiv, sygn. Władysław Hasior 18.3-30.4 INKL 5/v.

⁴⁵ Skoog, *Władysław Hasior: Solspann*.

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



Przeprowadzka, Zakopane, 1984

*Notatnik fotograficzny Władysława Hasiora
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem*

Od galerii do „świetlicy powiatowej”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵³ Bishop, *Sztuczne piekła*, 419.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ Bishop, *Sztuczne piekła*, 423.

⁶⁰ Orman, „Hasiora trening wyobraźni”, 4.

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

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



Bibliografia

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

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

MAGDALENA FIGZAŁ-JANIKOWSKA

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