

BEATA KLOCEK DI BIASIO

RZEŻBY IGORA MITORAJA W MIEŚCIE-UTOPII

BEATA KLOCEK DI BIASIO

Doktor nauk humanistycznych, absolwentka Wydziału Historii Sztuki KUL oraz Departamento Lettere e Filosofia Uniwersytetu La Sapienza w Rzymie. Związana była z Instytutem Wiedzy o Kulturze Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ze Szkołą Wyższą Psychologii Społecznej w Warszawie, z Uniwersytetem we Florencji, gdzie organizowała międzynarodowe konferencje poświęcone tożsamości europejskiej. Członek Rady Naukowej serii „Europa XXI. Nowe Perspektywy”. Jej zainteresowania naukowe dotyczą problematyki komunikacji wizualnej oraz tradycji antyku we współczesnej kulturze. Jest jednym z kuratorów wystawy prac Igora Mitoraja w Canary Wharf w Londynie (14 października – 16 listopada 2019). Autorka publikacji *Europejska tożsamość i mit Europy w sztuce* (2010) i współredaktorka „*What European-ness Means Today?*” (2013).

We soon came to the conclusion that the art of building buildings can readily be mastered but that what is more difficult is fostering a sense of community.

SIR GEORGE IACOBESCU

WSTĘP

Canary Wharf – „miasto w mieście” – to stworzona od podstaw nowa dzielnica Londynu, która z jednej strony stała się drugim po City centrum finansowo-bankowym miasta, z drugiej zaś miejscem, gdzie *art meets work*. Park otaczający wieżowce jest niewątpliwie najbogatszą stałą kolekcją sztuki publicznej w Wielkiej Brytanii (65 obiektów, dzieła 52 artystów i projektantów, w tym trzy monumentalne rzeźby polsko-włoskiego artysty Igora Mitoraja).

Program „Sculpture in the Workplace”, polegający na stworzeniu parku rzeźby ze stałą kolekcją sztuki publicznej oraz galerii z programem czasowych wystaw sztuki współczesnej (który objął dotąd ponad 150 artystów z całego świata), powstał z myślą o tworeniu nowej tożsamości dla nowej wspólnoty. Z jednej strony dla 100 tysięcy nowych pracowników centrum finansowego Canary Wharf, z drugiej zaś dla żyjącej od pokoleń na terenie dawnych doków konserwatywnej społeczności dzielnicy Tower Hamlets.

Artykuł niniejszy stawia pytanie: jaką funkcję ma do spełnienia sztuka w przestrzeni publicznej współczesnego miasta? Na ile „pomniki kulturowo-

-historycznej pamięci” Mitoraja, przywołujące grecką mitologię, będące łącznikiem ze światem harmonii i piękna, z humanistycznymi wartościami czerpniętymi z przeszłości – z Grecji i włoskiego renesansu – mogą w XXI wieku odegrać rolę w tworzeniu lokalnej tożsamości mieszkańców? Czy sztuka, w tym rzeźby Igora Mitoraja, będzie w stanie pobudzić masowego odbiorcę do refleksji? Czy skieruje jego myślenie ku źródłom judeochrześcijańskiej cywilizacji, ku pięknu, ku wartościom i wspólnotcie, która nigdy nie była utopią?

MODERNISTYCZNA UTOPIA

15 lipca 1972 roku o godzinie 15.32 wysadzono w powietrze kontrowersyjne osiedle Pruitt-Igoe w St. Louis w stanie Missouri w USA, składające się z kilku wielkopłytowych, 14-piętrowych bloków. Zostało ono wzniesione w latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia zgodnie ze wszystkimi najbardziej „postępowymi” wskazaniem Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej, a projekt osiedla zdobył w 1951 roku doroczną nagrodę American Institute of Architects. Spełniało ono Corbusierowską złotą zasadę „słońce, przestrzeń, zielen”, tzw. trzy radości urbanisty, „przeciwstawione – jak pisał Charles Jencks – ulicom, ogrodom i przestrzeni półprywatnej”¹. Jedynym mankamentem powstałego na najbardziej racjonalnych zasadach osiedla było to, że jego afroamerykańscy mieszkańcy psuli, niszczyli, burzyli wszystko, co się tylko dało, a popełnionych morderstw było tam więcej niż w innych dzielnicach St. Louis.

Podobnie statystyki w innym „mieście w mieście” – na La Défense w Paryżu, która słynie ze swej modernistycznej architektury – pokazywały, że było tam więcej samobójstw niż w tradycyjalistycznych dzielnicach, na przykład w mieszczkańskiej „szesnastce” czy „ósemce”. Co sprzyjało popełnianiu takich czynów przez mieszkańców „dzielnic samobójców”? Co sprzyjało popełnianiu morderstw na osiedlu Pruitt-Igoe w St. Louis?

Oczywiście składało się na to wiele czynników społecznych, niezależnych od architektury. Ale warto zastanowić się przy okazji, czego mogło brakować tamtej architekturze i tamtemu porządkowi urbanistycznemu, tamtej utopijnej wizji świata i filozofii leżącej u jej podstaw. Co czyni wewnątrz architektoniczne na tyle nieprzyjazne człowiekowi, że odbiera mu chęć do życia lub popycha do zbrodni?

Czy możemy winić za ten stan rzeczy doktrynę filozoficzną i pochodną od niej stylistykę architektoniczną? „Niestety jednak, te naiwne idee, przejęte od doktryn filozoficznych racjonalizmu, behawioryzmu i pragmatyzmu, okazały się tak samo irracjonalne jak same te filozofie. Architektura modernistyczna jako córka Oświecenia odziedziczyła jego wrodzone naiwności – naiwności zbyt wielkie i zbyt groźne, by można je było odrzucić”².

Czy postmodernizm w architekturze i sztuce stanowi w pewnym sensie antidotum na tamte problemy, lepiej zaspokaja emocjonalne i mentalne potrzeby

1 C. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Arkady, Warszawa 1987, s. 9.

2 Tamże, s. 10.

mieszkańców wielkich metropolii XX i XXI wieku, wychodzi im naprzeciw? Czy może jest tylko trochę inną utopią, zakamuflowaną kontynuacją tamtej, i niesie ze sobą ten sam element wrogości wobec człowieka? Jedno jest pewne – w postmodernizmie nastąpiło zerwanie ze sztywnym gorsetem oświeceniowego racjonalizmu na rzecz indywidualizmu i wolności.

SALON SZTUKI I MIEJSCE PRACY

Ucieleśnieniem nowego myślenia o mieście jest Canary Wharf – londyńskie „miasto w mieście”, czyli drugie obok City of London centrum finansowo-bankowe Londynu. Mieści się tam także część handlowa, stacja metra oraz stacja kolejowa. Canary Wharf powstaje stopniowo od 1981 roku po dziś dzień. Jego wieżowce znajdują się we wschodniej części Londynu w dzielnicy Tower Hamlets. Trzy z nich były do niedawna najwyższymi budynkami w Wielkiej Brytanii: 235-metrowy One Canada Square, 25 Canada Square i 8 Canada Square. Wcześniej, do lat sześćdziesiątych XX wieku, była to dzielnica doków nad Tamizą. Na lata 1981–1992 przypada pierwszy etap rewitalizacji tej części miasta przez kanadyjską firmę Olympia and York. Prawdziwy rozwój kompleksu nastąpił jednak dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych, po wybudowaniu linii metra z jej największą stacją – właśnie pod Canary Wharf. W dzielnicy tej mieszczą się obecnie firmy medialne, agendy rządowe, europejskie centrale banków, między innymi Credit Suisse, HSBC, Citigroup, Morgan Stanley, JPMorgan. Pracuje w nich około 100 tysięcy osób, a ponadto 500 tysięcy kupujących odwiedza co tydzień sieć handlową w Canary Wharf.

Projektantem zbudowanego w 1991 roku postmodernistycznego, 50-piętrowego wieżowca One Canada Square, z charakterystyczną piramidą o wysokości prawie 40 m na szczycie, jest argentyński architekt César Pelli, który zaprojektował też 25 Canada Square. Natomiast twórcą wieżowca 8 Canada Square (HSBC Tower) jest Norman Foster. O stylu tego architekta tak pisał Nikolaus Pevsner: „Dopracowane w najdrobniejszych szczegółach budynki Fostera, z industrialnych, prefabrykowanych materiałów, wzniesione w zaawansowanej technologii budowlanej, charakteryzuje elegancja i precyzja, jakie rzadko można spotkać poza dziedziną wzornictwa przemysłowego”³. Warto dodać, że Norman Foster jest także autorem słynnego „ogórka” – 30 St Mary Axe, zwanego też Swiss Re Building lub Gherkin w dzielnicy finansowej City of London.

Kompleks biurowy Canary Wharf jest nasycony sztuką współczesną. Jest to niewątpliwie najbogatsza kolekcja sztuki publicznej w Wielkiej Brytanii⁴. Sklepy

3 N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, tłum. J. Wydro, Arkady, Warszawa 2013, s. 283.

4 Artyści, których prace znajdują się w otwartej i zamkniętej przestrzeni publicznej kompleksu Canary Wharf, to między innymi: Bob Allen, Ron Arad, Jay Battle, Alexander Beleschenko, Jeff Bell, Emma Biggs, Kate Blee, Michael Brennan-Wood, Jon Buck, Andrew Burton, Daniel Chadwick, Lynn Chadwick, Hugh Chapman, Alison Crowther, Bill Culbert, Constance De Jong, Suresh Dutt, Sergio Fermariello, Konstantin Grcic, Katy Hackney, Charles Hadcock, Maureen Anne Holley, James Horrobin & SOM, Philip Jackson & SOM, Gerald Laing, Danny Lane, Giuseppe Lund, Antoni Malinowski, Bruce McLean, Keith Milow, Igor Mitoraj, Jennie Moncur, Eilis O’Connell, Tatiana Orloff, Lawson Oyekan, Giles Penny, Wendy Ramshaw, Keith Rand, Martin Richman, Nigel Ross, Sophie Smallhorn, Leo Stevenson, Sinta Tantra & LDI, William Turnbull, Ana Tzarev, Do Vassilakis-König, Wales & Wales, Terence Woodgate, Rachael Woodman, Robert Worley, Catherine Yass.

Fot. 1. *Ikaro Caduto*, 2001, Valle dei Templi w Agrigento. Autor fotografii: Andrzej Kiełbowski, SJ.



i biura otoczone są zielenią, fontannami i posągami. Twórcą Canary Wharf jest sir George Iacobescu, inżynier rumuńskiego pochodzenia, przedsiębiorca i budowniczy, wizjoner uhonorowany przez królową angielską tytułem szlacheckim⁵.

„Sculpture in the Workplace” stanowi sztandarowy program twórców Canary Wharf od ponad 10 lat. Jest on realizowany zarówno w formie ekspozycji stałej – rzeźb rozlokowanych w parku Jubilee otaczającym budynki (polską sztukę reprezentują trzy monumentalne posągi autorstwa Igora Mitoraja) – jak i w formie wystaw czasowych w galerii mieszczącej się w przestronnym lobby budynku One Canada Square. Wśród brytyjskich galerii sztuki współczesnej galeria w Canary Wharf zajmuje pierwsze miejsce pod względem liczby zwiedzających. Dotąd w programie wystaw czasowych „Sculpture in the Workplace” uczestniczyło ponad 150 wiodących twórców sztuki współczesnej z całego świata⁶.

Twórcy Canary Wharf przywiązują także uwagę do integracji nowej społeczności powstającego centrum biznesowo-bankowego z lokalną społecznością wschodniej części Londynu – dzielnicy Tower Hamlets. Integracja ta jest trudnym procesem ciągłego dialogu, w którym – zdaniem zarządu Canary Wharf Group – pomocna jest właśnie sztuka (w każdym kolejnym wernisażu w galerii One Canada Square bierze udział lokalna społeczność Tower Hamlets, dla niej właśnie organizowane są specjalne prelekcje, spotkania z artystami i kuratorami wystaw). Sir George Iacobescu napisał: „Szybko zorientowaliśmy się, że sztukę budowania budynków można szybko opanować, ale trudniejsze jest tworzenie poczucia wspólnoty”⁷.

⁵ Sir George Iacobescu, CBE (komandor Orderu Imperium Brytyjskiego), przewodniczący i dyrektor generalny Canary Wharf Group w Londynie, członek Rady Powierniczej British Museum, przyjaciel Igora Mitoraja, kolekcjoner jego dzieł, mecenas sztuki.

⁶ W roku 2010 Canary Wharf otrzymało nagrodę Christie's Award for the Best Corporate Art Collections and Programmes podczas międzynarodowej gali Art & Work Awards.

⁷ G. Iacobescu, *Foreword*, [w:] T. Bergne, A. Elliott, S. Williams, *Sculpture at Canary Wharf. A Decade of Exhibitions*, Canary Wharf Group, London 2011, s. 1.

RZEŻBY MITORAJA Z CANARY WHARF: CENTAURO, CENTURIONE I I TESTA ADDORMENTATA

W parku Jubilee znajdują się trzy monumentalne rzeźby wybitnego artysty Igora Mitoraja: *Centaur*, *Centurione I* i *Testa addormentata*. Wydaje się, że obecność jego sztuki w przestrzeni publicznej współczesnego miasta pełni istotną funkcję wspólnotową na poziomie historyczno-kulturowym⁸.

Na pytanie Costanza Costantini, czy artysta ma swoje ulubione prace, Igor Mitoraj odpowiada: „Po pierwsze Centaur, ponieważ dużo się przy nim nacierpiałem. Nigdy wcześniej nie robiłem figury zwierzęcej i bardzo chciałem uniknąć dziewiętnastowiecznej maniery jeźdźca czy konia. Dążyłem do formy klasycznej z wpisaną współczesnością. Pracowałem nad tym koniem co najmniej trzy lata”⁹.

Artysta mówi o czymś więcej niż tylko o okolicznościach powstawania kolejnej rzeźby, odkrywa przed czytelnikiem swój własny sposób myślenia o sztuce w mieście i swój wyjątkowy stosunek do rzeźby greckiej, o której w innym miejscu wywiadu powiedział: „Szczególnie cenię rzeźbę starożytnej Grecji. Jej pozorna obojętność zawiera żywotność, która uwodzi od wieków. Każde z tych dzieł ma własne życie i trwa nawet wtedy, gdy w miejscu świątyni stoi dziś rafineria, ponieważ jest zjawiskiem duchowym, nie popisem znajomości anatomii czy czystą estetyką”¹⁰.

Pokaźnych rozmiarów (prawie 5-metrowa) postać pół konia i pół człowieka z brązu (1994, 487 × 235 × 110 cm) umieszczona została na postumencie ozdobionym fragmentami popiersi przedstawiającymi zabandażowane głowy. W jedno z popiersi wtopiony jest medalion z twarzą Gorgony. Wybór rzeźby i jej symboliki dla wnętrza architektonicznego Canary Wharf, którego pierwszy etap budowy zakończono w roku 1992 (a może odwrotnie: poszukiwanie odpowiedniego wnętrza dla już istniejącej rzeźby, która powstała w 1994 roku) – jeśli stanowił w pełni autonomiczną decyzję artysty, wymaga pewnej refleksji.

Plemię centaurów, jak wiemy z mitologii, zamieszkiwało lasy Tesalii: „Wiedli oni życie koczownicze, upływające na łowach i rozbojach. Upici winem nekali mieszkańców Tesalii, łupiąc ich domostwa i porywając kobiety. Jedynie dwaj spośród centaurów, Chiron i Folos, byli dobrzy, szlachetni i sprawiedliwi”¹¹.

Można mniemać, że Mitoraj, tworząc na zamówienie czy wybierając gotową już pracę dla Canary Wharf, wołał posłużyć się raczej bohaterem pozytywnym,

8 Warto odnotować różnice w postrzeganiu artysty w Polsce i na świecie, szczególnie we Włoszech (ostatnią wystawę plenerową jego rzeźb w Pompejach otwierał prezydent Włoch, a przedtem, w kościelnej uroczystości odsłonięcia wrót z brązu w rzymskiej bazylice, obok kardynałów i ministrów, uczestniczył przewodniczący Senatu Włoch). W artykule *Meduza w bandażach* Łukasz Radwan pisał: „Igor Mitoraj za granicą jest uważany za mistrza, w Polsce – za twórcę kiczu” (zob. E. Radwan, *Meduza w bandażach*, „Wprost” 37/2003). Skąd ta diametralna różnica w postrzeganiu artysty? Mitoraj był atakowany w Polsce z różnych stron: z jednej przez krytykę liberalno-lewicową, sympatyzującą z awangardą, za figuratywny sposób przedstawiania, z drugiej zaś z pozycji katolicko-konserwatywno-ortodoksyjnych za nawiązywanie do rzeźby greckiej w przedstawianiu postaci świętych, w szczególności Matki Boskiej.

9 I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia/Luhnitēs*, tłum. S. Kasprzysiak, rys. I. Mitoraj, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 52.

10 Tamże, s. 43.

11 K. Kreysler, *Śladami mitów starożytnej Grecji i Rzymu*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1992, s. 151.

będącym nośnikiem wiary w dobro, chociaż interpretacja przeciwna też jest możliwa i w nowoczesnym centrum bankowym Londynu mógł stanąć symbol grabieżcy łupiącego zwykłych obywateli, jak to czyniła większość członków plemienia centaurów z obywatelami Tesalii.

Wybierając wersję dydaktyczno-budującą, musimy przyjąć, że prototypem postaci pół konia, pół człowieka był bohater pozytywny – szlachetny Chiron. Zrodzony z okeanidy Filyry i tytana Kronosa miał więc półboskie pochodzenie i zapewnioną w ten sposób nieśmiertelność. Swoją dziwną posturę zawdzięczał ojcu, który przyłapany przez małżonkę na zdradzie, zamienił się w rumaka i uciekł galopem.

Umieszczenie rzeźby przedstawiającej pół konia i pół człowieka, a zarazem pół człowieka i pół boga w na wskroś świeckiej przestrzeni miejskiej londyńskiego centrum biurowców jest – być może – w intencji artysty potrzebą utrwalania *sacrum*, piękna, mitu, potrzebą łagodzenia chorób naszej cywilizacji:

Mitoraj dostrzegł potrzebę znacznie pilniejszą [...], potrzebę powrotu do reguł, do „początków”, do źródła, jakim jest mit złączony z utopią [wyróżnienie – BKB], do tego ich związku, który zrodził niezmienną ideę piękna, potrzebę przejścia od tego, co relatywne, do tego, co absolutne, przejścia od zgiełku przypadkowości do refleksji nad tym „niezmiennym” pogrzebanym w nas, ale nieutraconym¹².

Kim był w istocie mitologiczny Chiron? Od braci różnił go sposób życia i szczególnie stosunek do zwierząt oraz ludzi. W przeciwieństwie do pozostałych centaurów nie żywił się surowym mięsem i był uosobieniem wszelkich cnót i zasad moralnych:

W gromadzie szlachetnego, mądrego centaury często przebywali bogowie, a herosi powierzali mu wychowanie swych synów. [...] wieczorem zaś, przy skromnej wieczerzy wpajał swym wychowankom zasady moralności, cześć dla bogów i rodziców, szacunek dla ludzi, serdeczność dla gości i cudzoziemców. [...] Do grona wychowanków Chirona należeli Jazon, Nestor, Achilles, a także Asklepios¹³.

Głowa Chirona, jak gdyby niedokończona, ze ściętą ukośnie czaszką, składa się właściwie tylko z ust, uszu, nosa i oczu. O swojej rzeźbie Mitoraj mówił:

W Centaurze, na przykład, temat, klasyczny pomnik konny, jest potraktowany z przy-mrużeniem oka, ponieważ nie ma jeźdźca. A zatem zanika istotny historyczny kontekst potęgi władzy na rzecz poetyckiego odniesienia się do przestrzeni. Uważam, że pewne miejsca są dobre dla tego typu sztuki. Przed wieżowcem ze szkła nie wyobrażam sobie sztuki abstrakcyjnej. Nowoczesna architektura tworzy bardzo dobry kontrast dla rzeźb zgłębiających korzenie naszego sposobu istnienia, kulturowej jaźni. Takie zestawienie podkreśla

¹² M. Calvesi, *Złudzenie pamięci*, [w:] I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., s. 118–119.

¹³ K. Kreysler, *Śladami mitów...*, dz. cyt., s. 151.

*jednocześnie odwieczny dualizm stanu ducha i materii i dostrzegam wyraźną potrzebę tego typu symboliki. Dowodzą tego wprost zamówienia, a wszelkie ideologiczne komentarze są zupełnie wtórne*¹⁴.

Tytułowym prototypem drugiej rzeźby Mitoraja umieszczonej w parku Jubilee, noszącej tytuł *Centurion I* (1987, 205 × 130 × 30 cm), jest mitologiczny waleczny rycerz, wyszkolony przez boginię wojny Bellonę z Olimpu i wysłany przez nią na Ziemię, by pokonać celtyckich bogów. Natomiast w starożytnym Rzymie centurion (*centurio*) był terminem wojskowym, oznaczającym niższego oficera, dowódcę centurii, czyli tzw. setnika, na którym spoczywała odpowiedzialność za przebieg walki. Grecko-rzymski rodowód tej nazwy jest charakterystyczny dla sposobu myślenia Mitoraja – tego *l'uomo colto*, poruszającego się swobodnie w świecie śródziemnomorskich, starożytnych skojarzeń i odniesień.

Z twarzy starożytnego rycerza, mimo jej niekompletności, emanuje ponadczasowe piękno i harmonia:

*Klasyczny ideał piękna, emanujący z całej twórczości Mitoraja, jeszcze dzisiaj potwierdza swoją niezmiennność, chociaż pojawia się w postaci zgodnej z wrażliwością naszą, ludzi żyjących w XX wieku, a przecież to wiek par excellence antyklasyczny. [...] klasyczność Mitoraja, który nie powtarza owej historycznej epoki sztuki, tylko ukazuje archetyp, ten czynnik trwający poza czasem, i mit, odwieczny mit piękna, bądź też piękno, które jest stale obecnym mitem*¹⁵.

Trzecia praca artysty z Canary Wharf, *Testa addormentata*, spoczywająca na kamiennym postumencie głowa z brązu (1983, 108 × 172 × 124 cm), uśpiona, szczelnie zabandażowana, jest metaforycznym wyrazem potrzeby odcięcia się naszego „ja”, naszej świadomości od rzeczywistości, od codzienności. Taki stan artysta zaznacza w tytułach swoich prac na dwa sposoby: *bendato* (zabandażowany) lub *addormentato* (uśpiony). Symbolizuje w ten sposób proces, mówiąc językiem dzisiejszej komputerowej codzienności, resetowania naszej psyche lub zanurzania się jej w nierzeczywistość, w sen, w poezję: „Mit i sen łączą ze sobą złudzenie, tę wzniosłą materię poezji. Rzeźby Mitoraja nie tyle ożywiają pamięć, co nasycają ją poezją, tworzą złudzenie pamięci, które mówi, że wspomnienia nie są jedynie wspomnieniami, nadal bowiem są żywe, co sprawia, że kontemplacja piękna ciągle jest możliwa”¹⁶.

Metafizyczną interpretację zabandażowania się jako odgródzenia od świata zewnętrznego i pogrążenia w swoim solipsystycznym „ja” można wzbogacić o interpretację polityczną. Obecność bandaży na twarzach postaci z brązu lub trawertynu ma wtedy symbolizować w intencji artysty jego niezgodę na uspienie sumienia, na znieczulenie wobec losu innego, na brak odpowiedzialności za drugą osobę.

¹⁴ I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., s. 103.

¹⁵ M. Calvesi, *Złudzenie pamięci*, dz. cyt., s. 116.

¹⁶ Tamże, s. 117.

Spod chowającej się za bandażami twarzy *Testa addormentata* przebija dyskretny, zastygły uśmiech – „boski uśmiech” rzeźb Mitoraja jest ich wspólną cechą, zawsze obecny, maluje się na twarzach *Dea Roma*, *Centaurio*, *Centurione I*, *Tindaro* i wszystkich mitologicznych postaci. Uśmiech, który nie ironizuje, nie jest szyderczy, lecz eteryczny i piękny, nie jest też martwy, to uśmiech, który żyje i jest powiewem innej przestrzeni, zarezerwowanej wyłącznie dla bogów.

Ten zagadkowy uśmiech, który można dostrzec w rzeźbach Mitoraja, jest właśnie odwołaniem do ładu (kosmicznego). To ten uśmiech przybliża do niego nasze duchowe życie. To on zachowuje prawdę o całkowicie już utraconej przeszłości. [...] Mitoraj tworzy swoje formy w taki sposób, że znalazły dla siebie dom w przestrzeni, a ściślej w przestrzeniach otwartych, gdyż na tle zieleni drzew i łąk albo na tle kamiennych ścian daje o sobie znać migotliwa żywotność, która zaświadcza, jak wiele z ich istnienia jeszcze przetrwało, choć już nie jest niczym własnością¹⁷.

Znaczenie bandażowania odsyła do historii będącej wspólnym doświadczeniem artystów z naszej części Europy – do totalitaryzmów XX wieku, tragedii, przeczucia katastrofy, ludobójstwa. Twórczość Władysława Hasióra przeniknięta jest podobnym przeczuciem katastrofy.

Bandaże Mitoraja noszą w sobie atmosferę jakiejś katastrofy. I Mitoraj, i Hasiór byli wiernymi czytelnikami *Metamorfoz*. Enzo Siciliano cytuje Owidiusza: „Owidiusz w pierwszej księdze *Metamorfoz* ubolewa nad epoką żelaza, ostatnią w dziejach: «de dura est ultima ferro». Do ludzkiego życia wdarła się bezbożność i całe zło: «uszły odtąd prawda, wiara i na jej miejsce wtargnęły zdrada, podstęp, oszustwo, przemoc i zbrodnicza żądza posiadania»¹⁸.

POMNIKI PAMIĘCI HISTORYCZNO-KULTUROWEJ W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

W XX wieku ulegają zmianie tradycyjne relacje między architekturą miejską a rzeźbą, ta ostatnia zyskuje autonomię i wyzwala się spod dominacji tej pierwszej. Zmienia się przede wszystkim stosunek rzeźby do przestrzeni, staje się bardziej aktywny, rzeźba zaczyna wykorzystywać przestrzeń do swoich własnych celów. Zarówno ta pomnikowa, ustawiana w intencji upamiętniania, jak i estetyzująca, ustawiana w celu wzbogacenia i upiększenia przestrzeni miejskiej, podlega pewnym regułom i zasadom urbanistyczno-kompozycyjnym: „Staje się ona nie tylko ważnym punktem kompozycyjnym w wybitniejszych fragmentach urbanistycznych, ale z czasem będzie nawet punktem centralnym, koło którego i dla którego grupują się gmachy i tworzą wnętrza placów¹⁹.”

Rzeźby zawsze organizowały przestrzeń miejską, stanowiąc „punkty kulminacyjne” czy „punkty skupienia” ułatwiające orientację w mieście, określające tożsamość miejsca. Podobną funkcję pełnią w przestrzeni miejskiej inne znaczniki – wolnostojące bryły, jak obeliski, krzyże, kolumny.

¹⁷ E. Siciliano, *Uśmiech bogów*, cyt. za I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., s. 122.

¹⁸ Owidiusz, *Przemiany*, cyt. za E. Siciliano, *Uśmiech bogów*, dz. cyt., s. 121.

¹⁹ T. Totwiński, *Urbanistyka*, t. 1: *Budowa miasta w przeszłości*, Wydawnictwo Ministerstwa Odbudowy, Warszawa 1948, s. 168.



Fot. 2. Wrota kościoła Jezuitów w Warszawie, 2009. Autor fotografii: Bohdan Michalski.

W dziejach przestrzeni miejskiej usamodzielnienie rzeźby nastąpiło w renesansie. Przedtem, w średniowieczu, występowała ona jako element architektury na trwale z nią połączony, na przykład chimery i maszkarony na fasadach katedr. Natomiast place renesansowej Florencji są najlepszym przykładem nagłego rozkwitu rzeźby i jej usamodzielnienia się, miejscem, gdzie zaczęła odgrywać dominującą rolę w kształtowaniu wyglądu przestrzeni miejskiej i nadawaniu jej symbolicznego znaczenia.

Piazza della Signoria we Florencji stała się wnętrzem architektonicznym, w którym ustawiano najznakomitsze dzieła rzeźbiarskie epoki – *David* Michała Anioła oraz *Judytę* i *Holofernesa* Donatella – w otoczeniu mnóstwa innych, w tym *Fontanny Neptuna* zaprojektowanej przez Bartolomea Ammanatego oraz grupy *Herkules* i *Kakus* dłuta Baccia Bandinello. Umieszczenie ich w przestrzeni *piazza* – wbrew temu, co pisze Miłosz Zieliński²⁰ (przytaczając stanowisko twórcy

²⁰ „Związane to było z czynnikiem kompozycji, który właśnie w dobie renesansu zyskał wyjątkową rolę. Dotyczyło to w szczególności rzeźb pomnikowych [...]. Integralnie powiązane z wnętrzami placowymi stanowiły o jakości i pięknie przestrzeni. Należy przypomnieć w tym miejscu pomnik Gattamelaty w Padwie. Z pozoru bryła pomnika stanowi samodzielny byt. Dokładnie przemyślane i zaplanowane umieszczenie jej w przestrzeni placu del Santo pozwala na pełną ekspozycję rzeźby jako dzieła artystycznego. Walory dzieła artystycznego ma także samo usytuowanie rzeźby, wraz z monumentalnym w charakterze cokołem, na placu. Bryła ta dzieli nieregularny w naryszie plac o średniowiecznej tradycji na dwa fragmenty i, pozwalając na organizację przestrzeni, staje się nierozdzielalnym składnikiem kompozycji wnętrza. Analiza innych realizacji z tamtego okresu



Fot. 3. *Ikaro Alato*, 2000, Centrum Olimpijskie im. Jana Pawła II w Warszawie. Autor fotografii: Bohdan Michalski.

polskiej urbanistyki Tadeusza Tołwińskiego²¹) – moim zdaniem, było tylko pozornie przemyślane i poddane ściśle określonym regułom kompozycji. Nadrzędną zasadą okazywała się nie kompozycja czy estetyka i harmonia, lecz ideologia i polityka aktualnych władców Florencji. Potwierdzają to losy i zmiany ulokowania we wnętrzu Piazza della Signoria we Florencji rzeźby Donatella przedstawiającej scenę odcinania głowy Holofernesowi przez Judytę.

Renesans włoski, oprócz znaczenia moralnego, wysuwał na plan pierwszy także inny aspekt tematu kobiety triumfującej. Nie był to już jedynie rys moralny czy religijny, lecz także polityczny. Judyta, dokonując mordu na asyryjskim wodzu, stała się dla ludzi renesansu (w szczególności dla obywateli Florencji) personifikacją tyranobójczyni i wyzwolicielki (dla popierających rządy republikańskie florentryńczyków była symbolem uwolnienia spod rządów Medyceuszów²²).

potwierdza rangę rzeźby pomnikowej i jej związanie z kompozycją wewnątrz miejskich” (M. Zieliński, *Rzeźba i pomnik*, dz. cyt., s. 502).

²¹ T. Tołwiński, *Urbanistyka...*, dz. cyt., s. 168–169.

²² Zob. B. Uppenkamp, *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*, Reimer Verlag, Berlin 2004, s. 105–110. Z drugiej strony jednak dzięki Medyceuszom, Kosmie (nazywanemu „ojcem ojczyzny”) i Wawrzyńcowi Wspaniałemu, renesans zawdzięcza swoje istnienie: „Za czasów Medyceuszy, którzy szczególnie wyróżniali filozofów, poetów, istniało współuczestnictwo między nimi, a także między artystami: malarzami i rzeźbiarzami. Kosma był pierwszy, który nazwał Michała Anioła boskim (*divino*)” (N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, tłum. J. Wydro, Arkady, Warszawa 2013, s. 116).

W komponowaniu wnętrz miejskich zarówno w przeszłości, jak i dzisiaj, tylko do pewnego stopnia odgrywają rolę czynniki czysto kompozycyjne, poddyktowane wymogami form architektonicznych, zakładające, że sama kompozycja urbanistyczna jest dziełem sztuki. Szeregowanie rzeźb wedle pewnego rytmu, tworzenie alei i osi widokowych, transparentnej ściany, punktów skupienia, zachowanie proporcji między bryłą wolnostojącą a wnętrzem, aby dobrze się w nim „czuła” (aby nie rozsadała wnętrza albo – odwrotnie – nie ginęła w nim) – wszystkie te zabiegi składają się na dobrze zakomponowane wnętrza urbanistyczne.

Przeciwieństwem kompozycji jest akompozycja, rozrzucenie brył wolnostojących bez respektowania punktów skupienia, osiowości, dominant, proporcji między bryłą a wnętrzem, zdanie się na przypadek zamiast świadomego komponowania, efekt porzucanych przypadkowo dziecięcych zabawek. Takie traktowanie przestrzeni można nazwać komponowaniem ponowoczesnym, charakterystycznym dla „płynnej nowoczesności”, wedle określenia Zygmunta Baumana²³. W odniesieniu do rzeźby we wnętrzu Zieliński pisze:

Wydają się po prostu stawiane, a nie świadomie komponowane. Podobnie bywa z rzeźbami współczesnymi dodawanymi do przestrzeni miast jako elementy estetyzujące. W wielu przypadkach zdają się być postawione przypadkiem. Zupełnie jak gdyby autorom prac wystarczył już sam fakt umieszczenia dzieła w przestrzeni publicznej, nie troszczyli się lub nie wierzyli w możliwość jego oprawy. Fenomen ten, który można określić mianem „zejścia rzeźb i pomników z postumentów”, należy traktować jako swego rodzaju dewaluację idei rzeźby pomnikowej we wnętrzach miejskich²⁴.

Rzeźby Mitoraja należące do jego sztuki publicznej, która stała się częścią miejskiego krajobrazu, sytuowano w otwartej przestrzeni miejskiej osobno lub w grupach. Pojawiały się w danym wnętrzu urbanistycznym albo specjalnie do niego zamówione, albo jako gotowy produkt, dla którego dopiero znajdowano miejsce. Prace umieszczano na stałe bądź też pojawiały się na krótko z okazji organizowanych w danej przestrzeni miejskiej czasowych wystaw plenerowych²⁵. Działo się tak w Londynie, Agrigento, Paryżu, Krakowie, Warszawie, Rzymie, we Florencji, w Pizie, Pompejach, w sumie w ponad 40 miastach na świecie. Artysta, negocjując z dysponentami przestrzeni miejskiej rozlokowanie swoich dzieł we wnętrzach urbanistycznych, kierował się właśnie zasadą komponowania ponowoczesnego, właściwą dla „płynnej nowoczesności” naszych czasów²⁶.

W rozmowie z Łukaszem Radwanem na pytanie: „Czy jest takie miejsce, w którym chciałby pan umieścić swoją rzeźbę?”, Mitoraj odpowiedział:

²³ Z. Bauman, 44 listy ze świata płynnej nowoczesności, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

²⁴ M. Zieliński, Rzeźba i pomnik w miejskim wnętrzu architektoniczno-krajobrazowym, „Space & Form/Przestrzeń i Forma” 21/2014, s. 505–506.

²⁵ Zdarzało się, że po takich wystawach jedna z prac zostawała w danym miejscu na stałe, na przykład *Eros bendato* na Rynku Głównym w Krakowie i *Tindaro screpolato* w Ogrodzie Boboli we Florencji.

²⁶ Por. Z. Bauman, 44 listy..., dz. cyt., s. 25.

Chciałbym, by moja rzeźba stała na Saharze. Myślę, że szczególnie dobrze by wyglądała podczas burzy piaskowej. [...] Nie tworzę rzeźb pod jakieś konkretne miejsce, choć istnieje coś takiego jak wymiana energii między architekturą a atmosferą miejsca, w którym ma stać rzeźba. Widać to na przykładzie wystawy przy skwerze Hoovera [w Warszawie – przyp. BKB]. Inaczej te rzeźby wyglądają na placu, a inaczej w środku. Ma to zupełnie inny wyraz. Tak jest także w wypadku budynku Spectra należącego do Polpharmy [w Warszawie – przyp. BKB], gdzie 10 września stała moja rzeźba Grande Toscano. Budynek nabrał innego charakteru, złapał dystans do otoczenia i zyskał markę²⁷.

Na temat związku rzeźby z architekturą artysta mówił też w rozmowie z Costanzem Costantinim:

Moja rzeźba, przynajmniej potencjalnie, bardzo ściśle wiąże się z architekturą. Wiele z moich wielkich rzeźb stało, jak wiadomo, na otwartej przestrzeni, w zgodzie z architekturą otoczenia. Mogę tu wymienić rzeźbę, która znajduje się przy British Museum, czy rzeźbę, która stoi na placu La Défense w Paryżu. [...] W kontekście przestrzeni miejskiej rzeźbę widzę jako harmonię między architekturą, pejzażem a pasją twórczą artysty. To bardzo stara zależność. Rzeźba zawsze miała wymiar symboliczny, oprócz oczywistej roli dekoracji architektury i punktu odniesienia, choćby miejsca spotkań²⁸.

Czy dzieła Mitoraja, zaliczane do sztuki publicznej, powstawały z zamiarem umieszczenia ich w konkretnej przestrzeni miejskiej i były przez artystę specjalnie dla niej projektowane? Halina Taborska pisze:

Site-specificity można traktować jako kontinuum, jako ciąg pojęciowy i fizyczny. Na jednym końcu znajdują się dzieła [...] stworzone do wybranego miejsca i z nim intencjonalnie oraz materialnie zespolone. Po nich przychodzą dzieła stworzone do określonego miejsca, ale niezłączone z nim w sposób nierozwalny. Ich artystyczna intencja i materialna „podstawa” dają się przenieść w inne otoczenie, bez zmiany charakteru, czy umniejszenia siły oddziaływania dzieła. Są wreszcie prace, których intencja artystyczna nie jest związana ze specyfiką jednego miejsca, chociaż powstawały z zamierzeniem umieszczenia ich w jakiejś przestrzeni publicznej²⁹.

Przypadek Mitoraja najbardziej odpowiada ostatniej, opisanej przez tę badaczkę sztuki publicznej, możliwości. Jego prace, o których jest tutaj mowa, już choćby ze względu na swoje wymiary musiały powstawać z myślą o plenerze lub przestrzeni urbanistycznej. Biorąc jednak pod uwagę, że identyczne rzeźby artysty pojawiały się w różnych wnętrzach miejskich, należy przyjąć, że nie były przeznaczone do jednej, konkretnej przestrzeni miejskiej. Można powiedzieć, że kategoria *site-specificity* w odniesieniu do refleksji nad sztuką Mitoraja ma mniejsze znaczenie.

27 E. Radwan, *Życie musi być usłane kołcami. Rozmowa z Igozem Mitorajem, rzeźbiarzem*, „Wprost” 39/2009.

28 I. Mitoraj, C. Costantini, *Błask kamienia*, dz. cyt., s. 102–103.

29 H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Arkady, Warszawa 1996, s. 11–12.

Nie ulega jednak wątpliwości, że Mitoraj tworzył rzeźby z myślą o masowym odbiorcy. Dla artysty miejsce, w którym miały się pojawić jego dzieła, nie było najważniejsze, ważny był dialog, jaki nawiązywały i z historią, i z odbiorcą na własnych warunkach, bez względu na otoczenie urbanistyczne, w którym miały zaistnieć. Jak zauważa Halina Taborska, w przypadku dzieł powstających z taką intencją, niezależnie od miejsca ekspozycji, zamiast terminu „sztuka publiczna” lepiej używać określeń w rodzaju „dzieła w przestrzeni publicznej” lub „sztuka w miejscu publicznym”³⁰.

Analizując dzieła w przestrzeni publicznej Mitoraja, powinniśmy posługiwać się kategorią *site-specificity* w znaczeniu nie tyle fizycznym, ile jako pewnym uniwersum wyobraźniowym powstającym na przecięciu kilku rzeczywistości: fizycznego dzieła sztuki i urbanistycznego kontekstu miejsca oraz świadomości artysty i wyobraźni odbiorcy, „który wychwytuje podobieństwa, cieszy się kontrastami, buduje układ porównań i skojarzeń w sposób pozwalający mu na stworzenie harmonijnej postrzeżeniowej całości obejmującej zarówno dzieło, jak i jego szerszy wizualny kontekst”³¹.

Czy więc, innymi słowy, interpretacji rzeźb Mitoraja w przestrzeni publicznej lepiej przysłużyć się może podstawowa kategoria tradycyjnej estetyki i filozofii sztuki, a mianowicie przeżycie estetyczne – indywidualne i zbiorowe? Czy jednak coś takiego jak „zbiorowe przeżycie estetyczne” nie istnieje, nie da się wyodrębnić ani poprawnie zdefiniować, jest z definicji czymś sprzecznym samym w sobie, a posługując się tym pojęciem, opuszczamy niezauważalnie estetykę, by znaleźć się na gruncie zarezerwowanym wyłącznie dla socjologii sztuki?

DIALOG SZTUKI Z HISTORIĄ

Humanizacja poprzez sztukę Canary Wharf nie polega tylko na ustawianiu w pobliżu anonimowych szklanych wieżowców posągów o ludzkich kształtach, przedstawiających postacie mitologicznych bogów i herosów, lecz na umieszczeniu w tym zdehumanizowanym architektonicznym krajobrazie rzeźb, które są w stanie pobudzić masowego odbiorcę do stawiania pytań natury historycznej i filozoficznej.

Postmodernistyczne rzeźby Mitoraja posiadają tę wyjątkową właściwość, że nie pozwalają masowemu odbiorcy pozostać obojętnym, narzucają pytania o upływ czasu i życia, o jego ciągłość i przemijalność, pozwalają przez chwilę poczuć, że obok chaotycznego świata i naszej codziennej krzątaniny istnieje także inna rzeczywistość – świat piękna, harmonii i spraw ostatecznych. A jego rzeźby łączą teraźniejszość z przeszłością, z historią.

Europejczykowi postaci wyjęte wprost z greckiej mitologii, choć przetworzone i fragmentaryczne, nie mogą nie przypomnieć o jego korzeniach i uobecnić w wielkomiejskim zamęcie, choćby na chwilę, śladów dawnej harmonii i antycznego piękna – symboli i znaczeń oraz kanonów zawartych w naszym kodzie

³⁰ Tamże, s. 12.

³¹ Tamże, s. 13.

kulturowym. Można powiedzieć, że Mitoraj kodem tym rzeźbi świadomość masowego odbiorcy „o bardzo zróżnicowanym profilu intelektualnym i ekonomicznym, i wiążących się z tym niedookreślonych upodobaniach estetycznych”³² – przypominając mu, kim jest on i czym jest europejskość.

*U Mitoraja nie mamy do czynienia w żadnym wypadku z cytowaniem przeszłości – pisał wybitny artysta, Europejczyk, włoski reżyser teatralny i filmowy Giovanni Testori – lecz ze wzruszającym i jaśniejącym przykładem odzyskiwania potrzebnych dziś wartości. I czemu by nie dodać, że wszystko to wskazuje, iż dla harmonii i piękna wciąż jeszcze jest miejsce w naszej wspaniałej i bogatej, choć bezsensownej i odrażającej rzeczywistości, i że te wartości nadal można chwalebnie realizować?*³³

BIBLIOGRAFIA

Bergne, Theresa, Ann Elliott, Sally Williams. *Sculpture at Canary Wharf: A Decade of Exhibitions*. London: Canary Wharf Group, 2011.

Galusek, Łukasz, Teresa Leśniak, red., *Mitoraj – Kraków, Paryż, Rzym/Krakow, Paris, Rome*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2006.

Jencks, Charles. *Architektura postmodernistyczna*. Tłum. Barbara Gadomska. Warszawa: Arkady, 1987.

Klocek di Biasio, Beata. „Biografia artystyczna i świat sztuki Igora Mitoraja”. *Konteksty* 3–4 (2016).

Klocek di Biasio, Beata. „Igor Mitoraj – rzeźba w poszukiwaniu źródeł tożsamości europejskiej”. *Kwartalnik Rzeźby Orońsko* 3 (2014).

Klocek di Biasio, Beata. „Metafizyka ciała. «Wrota Anielskie» Igora Mitoraja w rzymskiej Bazylice Matki Boskiej Anielskiej i Świętych Męczenników”. W: *Wierzyć i widzieć*, red. Katarzyna Flader-Rzeszowska, Dagmara Jaszewska, Witold Kawecki, Beata Klocek di Biasio, Elżbieta Mazur, Norbert Mojżyn, Jan S. Wojciechowski, Małgorzata Wrześniak, Dominika Żukowska-Gardzińska. Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne, 2013.

Klocek di Biasio, Beata. „Nowa mitologia Igora Mitoraja – między Grecją a chrześcijaństwem”. W: *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, red. Dominika Żukowska-Gardzińska, Dagmara Jaszewska, Katarzyna Flader-Rzeszowska, Witold Kawecki, Norbert Mojżyn, Małgorzata Wrześniak, Jan S. Wojciechowski. Warszawa: Instytut Dialogu Kultury i Religii UKSW, 2013.

Klocek di Biasio, Beata. „Posągi-instalacje Igora Mitoraja – między antykiem, renesansem i postmodernizmem”. *Konteksty* 3–4 (2014).

Kreyser, Krystyna. *Śladami mitów starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1992.

Mitoraj, Igor, Costanzo Costantini. *Blask kamienia/Luhnītēs*. Tłum. Stanisław Kasprzysiak. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003.

Pevsner, Nikolaus. *Historia architektury europejskiej*. Tłum. Anna Cichowicz, Jan Wydro. Warszawa: Arkady, 2013.

³² Tamże, s. 75.

³³ G. Testori, *Piękno odzyskane*, tłum. T. Bałuk-Ulewicz, [w:] *Mitoraj – Kraków, Paryż, Rzym/Krakow, Paris, Rome*, red. Ł. Galusek, T. Leśniak, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2006, s. 127.

Radwan, Łukasz. „Meduza w bandażach”. *Wprost* 37 (2003).

Taborska, Halina. *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza i Życie, 1996.

Tołwiński, Tadeusz. *Urbanistyka. T. 1: Budowa miasta w przeszłości*. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Odbudowy, 1948.

Uppenkamp, Bettina. *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*. Berlin: Reimer Verlag, 2004.

Zieliński, Miłosz. „Rzeźba i pomnik w miejskim wnętrzu architektoniczno-krajobrazowym”. *Space & Form/Przestrzeń i Forma* 21 (2014).

Data wpłynięcia: 24 czerwca 2019 r. Data zatwierdzenia do druku: 29 lipca 2019 r.



IGOR MITORAJ AND HIS SCULPTURES IN A UTOPIAN CITY

Canary Wharf, ‘a utopian city in the city’, is a new district which on the one hand has become London’s second (after the City) financial and banking centre, and on the other a place where art meets work. The ‘Sculpture in the Workplace’ programme, with its sculpture park offering the largest collection of public art in the United Kingdom and a gallery holding temporary exhibitions of contemporary art, was intended to create a new identity for a new local community. Can art, including Igor Mitoraj’s sculptures, inspire a reflection in a mass audience? Can it steer its thoughts towards the origins of the Judeo-Christian civilisation, towards beauty, values and a community that has never been a utopia?

SŁOWA KLUCZOWE: miasto w mieście, przestrzeń publiczna, sztuka, pamięć historyczna, wspólnota

KEY WORDS: city in the city, public space, art, historical memory, community