

A Marriage of Art and Industrial Space in Post-industrial Landscapes

Bernadeta Stano

Mariaż sztuki i przestrzeni przemysłowej w postindustrialnym krajobrazie

Key words: revitalisation through art, post-industrial space, industrial landscape

Introduction

Post-industrial areas – places heavily transformed through irreversible and destructive activity of humans and barren areas no longer evoke associations with the primeval landscape. Perhaps it is worth extending and adjusting the understanding of a landscape to these new conditions. Let us assume that “a landscape is a sum of geographical, geological, biological, but also cultural and artistic aspects, whilst simultaneously something constructed and communicative: surroundings perceived and interpreted by the human” [Schmidt 2009, p. 15], including artists. Among questions they pose, one may encounter those regarding the genesis of the extractive industry, processes of transformation of an inanimate nature, as well as circumstances in which the metallurgical industry developed in the wake of WWII.

This paper will be devoted to providing a description and conducting an analysis of works created within several recent years, among others on the occasion of major artistic events such as the Silesian Industriada or Krakow’s Art Boom Festival, but also residencies and projects realised on the premises of industrial plants. Next to their location, they are similar in that that they both allow a glimpse of an in-depth reflection on the human’s

functioning in the working environment: tamed and familiarised, and a trace of longing for the virgin garden. Nostalgia for the past and attempts at remembering people – their gestures, events, and places – are reflected in an accumulation of ordinary objects: photographs, working tools which acquire the power of a symbol when set within a context of an exhibition. The industrial landscape mentioned and present in these projects is conducive to revealing similar content. Moreover, one may observe attempts at going beyond the frames of the fixed architecture that one stumbles upon and venturing into an industrial *plein air* to provide the artist with a surrogate of the contact with nature and the viewer with a familiar point of reference.

This essay aims to present the work of curators and artists who in the areas of former industrial plants find inspiration, an attractive exhibition space, and new audiences for their art. Consequently, these activities lead to renewing a bond between the local community and the environment, disrupted by socio-economic transformations, and salvaging the rapidly perishing industrial heritage.

Case studies

Landscape found in site-specific realisations

In this case, a point where an artist, a former employee, or an incidental witness may meet is, on one

Słowa kluczowe: rewitalizacja poprzez sztukę, przestrzeń przemysłowa, krajobraz przemysłowy

Wprowadzenie

Tereny postindustrialne – miejsca mocno przekształcone nieodwracalną i niszczyielską działalnością człowieka, tereny nieurodzajne – nie budzą już skojarzeń z pierwotnym pejzażem. Może warto poszerzyć i dopasować rozumienie krajobrazu do tych nowych warunków. Przyjmijmy, że krajobraz to „suma aspektów geograficznych, geologicznych, biologicznych oraz kulturalnych i artystycznych, a równocześnie coś skonstruowanego i komunikatywnego: otoczenie postrzegane i interpretowane przez człowieka” [Schmidt 2009, s. 15], także przez artystów. Wśród zadawanych przez nich pytań można odnaleźć te dotyczące genezy przemysłu wydobywczego, procesów przetwarzania przyrody nieożywionej i okoliczności budowania po II wojnie światowej przemysłu metalurgicznego.

Przedmiotem opisu i analizy będą prace powstałe w ciągu ostatnich kilku lat, m.in. z okazji większych wydarzeń artystycznych jak śląska Industriada czy krakowski Art Bomm Festiwal, ale też rezydencji i projektów na terenach zakładów pracy. Poza zbliżoną lokalizacją można w nich dostrzec pogłębioną refleksję nad funkcjonowaniem czło-

wieka w środowisku pracy: oswojonym i poznanym oraz ślad tęsknoty za dziewiczym „ogrodem”. Nostalgia za przeszłością i próby przypomnienia sobie ludzi – ich gestów, zdarzeń i miejsc znajdują odzwierciedlenie w gromadzeniu zwykłych przedmiotów: fotografii, narzędzi pracy, które w obrębie ekspozycji nabierają mocy symbolu. Krajobraz industrialny przytaczany i obecny w tych projektach sprzyja ujawnianiu podobnych treści. Ponadto zaobserwować można próby wyjścia z ram zastanej architektury w industrialny plener, co daje artyście namiastki kontaktu z naturą, a odbiorcy znany punkt odniesienia.

Celem tego szkicu jest prezentacja działalności kuratorów i artystów, którzy odnajdują na terenach byłych zakładów przemysłowych inspirację, atrakcyjną przestrzeń wystawieniową i nowych odbiorców swojej sztuki. W konsekwencji działania te prowadzą do odnowienia przez lokalną społeczność zerwanych na skutek przemian społeczno-gospodarczych więzi z otoczeniem oraz ratowania ginącego dziedzictwa industrialnego.

Studium przypadków

Krajobraz zastany w realizacjach site-specific

Miejscem spotkania artysty, byłego pracownika czy przypadkowego świadka bywa tu z jednej strony owa przestrzeń zamknięta – mury i infra-

struktura monumentalnych budynków przemysłowych, naznaczone kultem i pamięcią pracy, z drugiej strony – przestrzeń otwarta, nasączona niekontrolowanymi ciekami i dzdżiczą roślinnością, tereny rozległe i odstrasające potencjalnych inwestorów. Taka przestrzeń sama w sobie działa na zmysły, pobudza wyobraźnię, stanowi nośnik treści, głównie wanitatywnych. Czasem trudno w pierwszym momencie dostrzec granicę między odrapanym murem a wprowadzonymi w jego kontekst obiektami, realizacjami, projekcjami filmowymi czy zestawami kameralnych fotografii. Większość z tych połączeń zastanych murów, światła, dźwięku określić by można mianem realizacji site-specific, które Krajewski [2005] definiuje jako stworzone specjalnie do określonego miejsca, konceptualnie i ideowo z nim związane, tworzone w celu ujawnienia i podkreślenia jego specyfiki przestrzennej, społecznej, historycznej. Krajewski [2005] przypomina także, że artysta wychodzi wówczas z pracowni, by pracować z estetyką miejsca i pamięcią ludzką, a jego dzieło „traci swoją autonomię, staje się częścią kontekstu, w którym i dla którego zostało stworzone”. Artyści w obręb zastanej infrastruktury wprowadzają materiały wprost z natury lub ich medialne kopie, budzące skojarzenia z kopalinami, podziemnymi źródłami, roślinnością z prehistorii. Równolegle zmienia się otoczenie, obok malowniczych ruin – śledzonych badawczym okiem fo-

hand, this closed space – walls and infrastructure of monumental industrial facilities, branded with the cult and memory of labour, whereas on the other – an open space – saturated with uncontrolled water courses and overrun with wild greenery, vast areas which scare away potential investors. A space like that, in itself, affects the senses, excites imagination, constitutes a carrier of mostly vanitative contents. At times, it is difficult to notice the border between a peeling wall and objects introduced within its context, environmental realisations, film projections, or sequences of unobtrusive photographs at first glance. The majority of these combinations – the walls that were already there with light and sound – could be labelled as site-specific realisations, which Krajewski [2005] defines as created especially for a specific site, conceptually and ideologically bound therewith, produced in order to reveal and highlight the site's spatial, social, and historical specificity. Krajewski [2005] also reminds that in engaging in such activities, the artist leaves the studio to work with the site aesthetics and human memory while his work 'loses its autonomy, becomes a part of the context in which and for which it was brought into existence'. Artists introduce materials originating directly from nature or their media copies, evoking associations with minerals, subterranean springs, and prehistoric vegetation into the infrastructure they are presented with. The surroundings are changing in parallel. Tame

walking routes, flanked with lanes of sculptures and small architecture (Fig. 1), spring up next to picturesque ruins – attracting the photographer's searching eye – and sprawling marshlands reminiscent of this geological era of the Earth's history when coal deposits were formed.

Nowa Huta's terra incognita in a gallery

Industry has made many inroads into the Polish landscapes in diverse ways. Here is one of them. Nowa Huta. The Socialism's huge construction. This gigantic organism – the steelworks and the new city came into existence as an outcome of man's wrestling match with nature, occupying hectares of farmland tended by inhabitants of villages surrounding Krakow. Zieliński [2009], among other factors, taking into account the spatial planning of the new development, called Nowa Huta *terra incognita*. But is this a good definition? Many people identified themselves with this land. Their dramatic fate is described on pages of diaries, constituting a leit-motif of documentary photography exhibitions recalling contexts of their life, culture, and landscape. The work of a visual artist may symbolically supplement this literary and photographic message. This set of issues inspired Małgorzata Madyda, a student of graphic arts, who in the frames of her MA diploma at the Faculty of Art of the Pedagogical University of Cracow, produced a multimedia installation

entitled *Terytorium (Territory)* (Fig. 2). The author adopted the issue of violation of territoriality of residents of the villages of Pleszów and Mogiła as the main objective. The main inspiration was provided by an archival photograph depicting a ploughman set against the background featuring estates of blocks of flats, taken by Robert Kosieradzki and reproduced many a time in the local press and albums dedicated to Nowa Huta. An animated image, created on the basis of blueprints of the first three centres of the new city: Centrum A, B, and C, were beamed on hunks of soil spilled in the centre of the gallery. The distortion of the image displayed on an uneven surface of the soil intensified the effect of three dimensionality. The outline of the map gained in sharpness, to later disappear accompanied by the noise of trams and homely trills of birds. The last sequence of the animation introduced an air of dread, the blueprints 'exploded' in the rhythm of unidentifiable salvos, the lights went off and on blinding the spectators. This changeable intensification and accompanying sounds of streets and nature were probably meant to illustrate the merging in the consciousness of thenative residents of these areas of the experience of living in a district of a modern city with the nostalgia for the world they had been forced to abandon. This tale of transformations of the landscape and consciousness was accompanied by two further images: a static one – in three light-boxes, and a dynamic

Fig. 1. The Glass Gallery Wilson , the gate designed by Paweł Orłowski (photo by B. Stano)

Ryc. 1. Galeria Szyb Wilson, brama proj. Pawła Orłowskiego (fot. B. Stano)

tografów i rozległych terenów bagnistych, przypominających ten okres geologiczny w historii Ziemi, kiedy formował się węgiel, powstają uładzone trasy spacerowe, flankowane szpalerami rzeźb i małej architektury (ryc. 1).

Nowohucka *terra incognita* w galerii

Przemysł wdzierał się w polski krajobraz na różne sposoby. Oto jeden z nich: Nowa Huta, wielka budowa socjalizmu. Ten gigantyczny organizm – kombinat i nowe miasto powstał jako wynik walki człowieka z naturą, na hektarach pól uprawnych – należących do podkrakowskich wsi. Zieliński [2009], m.in. biorąc pod uwagę zagospodarowanie przestrzenne, nazwał Nową Hutę *terra incognita*. Ale czy to dobre określenie? Z tą ziemią identyfikowało się wielu ludzi. Ich dramaty opisane są na kartach pamiętników, stanowią motyw przewodni wystaw fotografii dokumentalnej przypominających życie, kulturę i konteksty krajobrazowe. Praca plastyczna może dopełnić w sposób symboliczny ten literacki i fotograficzny przekaz. Z tą problematyką zmierzyła się Małgorzata Madyda, studentka kierunku grafiki, która w ramach dyplomu magisterskiego na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie stworzyła instalację multimedialną pt. *Terytorium* (ryc. 2). Jako główny cel autorka postawiła sobie problem naruszenia terytorialności mieszkań-



ców podkrakowskich wsi Pleszów i Mogiła. Źródłem inspiracji stała się archiwalna fotografia przedstawiająca oracza na tle blokowisk, autorstwa Roberta Kosieradzkiego, wielokrotnie reprodukowana w lokalnej prasie i w albumach o Nowej Hucie. Na skiby ziemi, wysypanej pośrodku galerii, emitowano animowany obraz stworzony na podstawie planów trzech pierwszych centrów nowego miasta: Centrum A, B i C. Deforma-

cja obrazu w momencie natrafienia na nierówną powierzchnię ziemi potęgowała efekt trójwymiarowości. Zarys mapy łagodnie wyostrzał się, a potem zanikał przy wtórce odgłosów tramwajów i swojskich trelach ptaków. Ostatnia sekwencja animacji niosła nastrój grozy, plany „wstrzeliwały” w rytmie trudnych do identyfikacji salw, światło na przemian gasło i oślepiało. Ta zmienna intensyfikacja i towarzyszące jej

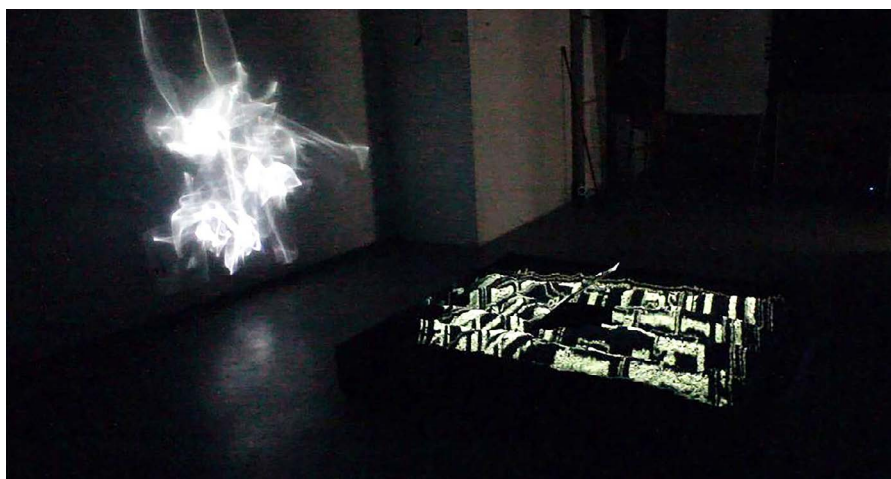


Fig. 2. Małgorzata Madyda, *Territory*, 2013, Pedagogical University of Cracow, Faculty of Art 2013 (photo by M. Madyda)

Ryc. 2. Małgorzata Madyda, *Terytorium*, 2013, Kraków Wydział Sztuki UP 2013 (fot. M. Madyda)

one – a projection on the wall of light reflected from the mirror hidden in a hunk of soil. They both represented a look taken at Nowa Huta from a distance, sensations perceived through the sense of sight, a foggy order of memory. The motif of the blueprints of Nowa Huta was repeated in light-boxes with the shapes referring to letters A, B, and C. They held records and photographs of Nowa Huta residents. Access to the collection was defended by a capricious light of the projector. The sense of this realisation can hardly be conveyed in a single sentence. The ambiguity, changeability of the surroundings and emotions related with it, the presence of words and veiling them in secrecy, closing them in a cramped gallery space – all these factors are correspondent with the state of consciousness of the Nowa Huta builders, its first residents, today a generation that has become a part of history or preserved only fragments of memories from those times. The first abstract urban planning ideas are nowadays difficult to read in the actual space, yet the emotions towards the landscape still remain: an awe at the panache of the new city and the accompanying industrial conglomerate interweaving with the bitterness of alienation and broken bonds with the land. *Terytorium (Territory)* is, first and foremost, a work about the history of a specific place, produced outside of it, transferred to the laboratory of art along with hunks of soil and memorabilia. One might ask whether it could have had more impact if presented

in one of Nowa Huta's exhibitions spaces or in industrial areas.

Mining "memorabilia" in the Wilson Shaft

To meet this challenge mid-way, curators and artists work to diminish the distance between art and local communities. They endeavour to introduce their projects into the space until recently dedicated to utilitarian purposes, where they may encounter a random and 'remembering' recipient. This path is frequently embarked on by organisers of exhibitions in the Wilson Shaft Gallery, owned by the Wieczorek Mine in Katowice. The exhibition entitled *Hałda You Do?*, organised in 2008 by young Silesian artists, some of whom referred to post-industrial landscapes, can be a good example of that. Another good example is *Out of Ostrale* – an exhibition presented in 2010 in the frames of the *Ostrale International Exhibition of Contemporary Art* held by the circles comprising art critics, students, and artists from Dresden. The Festival's organisers declared their affection for post-industrial heritage, which was reflected, among others, in series of surrealist photographs from Giacomo Costa or Ralph Cüpper's installations. Selecting places connected with the declining industry is to provide young people – future artists – with venues allowing them to "experiment with the past", whereas former employees of mines, metal works, and factories together with their families may regain

hope that estates they inhabit will once again become full of life [Grabowska, 2010, p. 2]. Similar ideological and organisational assumptions may also be detected in Professor Irma Kozina's project realised together with the post-graduate students of the Faculty of Social Sciences at the University of Silesia attending a course in history of art and those studying heritage protection at the General Jerzy Ziętek Silesian School of Management. The project's motto is: *Ale to już było... Demokratyczna wystawa dizajnu (It's Been Done Already ... Democratic Exhibition of Design)* (III–V 2011). In this case, the role of the medium was given to objects which had been found, items from the Communist period, objects with their own stories, skilfully subjugating their new space. Their tenor was supplemented with students' comments enriched by the context of designs from Czesław Fiołek, an artist with strong ties to mining and Silesia. It is worth indicating that these initiatives enjoyed a huge interest of people having little to do with art, but who were attracted by the varied character of the offer. Next to painting, the project included installations, objects, music, or light effects. The realisations themselves frequently took on the form of *gesamkunstwerk*.

Re-entering the landscape –
plein air events and
residencies in industrial areas

Małgorzata Madyda's work may seem to vindicate a conviction

odgłosy ulicy i natury miały zapewne obrazować łączenie się w świadomości rdzennych mieszkańców tych terenów doświadczeń życia w nowoczesnej dzielnicy z nostalgią za tym światem, który musieli opuścić. Tej opowieści o przemianach krajobrazu i świadomości towarzyszyły jeszcze dwa obrazy: statyczny – w trzech light-boksach i dynamiczny – projekcja na ścianie światła odbitego w lustrze ukrytym w skibie ziemi. Oba prezentowały spojrzenie z oddali na Nową Hutę, wrażenia postrzegane zmysłem wzroku, mglisty porządek pamięci. Motyw planu Nowej Huty został powtórzony w light-boksach o kształtach odwołujących się do liter A, B i C. Zamknięto w nich zapiski i zdjęcia mieszkańców Nowej Huty. Dostępu do kolekcji broniło kapryśne światło z projekcji. Sens tej realizacji trudno zamknąć w jednym zdaniu. Niejednoznaczność, zmienność otoczenia i związanych z nim emocji, obecność słów i ich utajnienie, zamknięcie w ciasnej przestrzeni galerii odpowiadają stanowi świadomości budowniczych Nowej Huty, jej pierwszych mieszkańców, dziś pokolenia, które odeszło do historii lub pamięta te czasy wyrwykowo. Pierwsze abstrakcyjne plany urbanistyczne w realnej przestrzeni trudne są dzisiaj do odczytania, ale uczucia wobec krajobrazu pozostają: zachwyty rozmachem nowego miasta i kombinatu, pomieszany z goryczą wyobcowania i zerwania więzów z ziemią. *Terytorium* to praca przede wszystkim o historii konkretnego

miejsca, wykonana poza jego obrębem, przeniesiona wraz ze skibami ziemi i pamiątkami do laboratorium sztuki. Można by zadać sobie pytanie, czy działałaby silniej w obrębie jednej z nowohuckich przestrzeni ekspozycyjnych lub na terenach industrialnych.

Górnictwo „pamiątki” w Szybie Wilson

Idąc naprzeciw temu wyzwaniu, kuratorzy i artyści skracają dystans między sztuką a społecznościami lokalnymi. Próbuje wejść ze swoimi projektami w przestrzeń do niedawna przeznaczoną do celów utylitarnych, gdzie mogą spotkać przypadkowego i „pamiętającego” odbiorcę. Na taką drogę decydują się często organizatorzy wystaw w Galerii Szyb Wilson, należącej do Kopalni Wieczerek w Katowicach. Jako przykład może posłużyć wystawa młodych śląskich artystów *Ha!da You Do?* w 2008 roku, z których część odwoływała się do krajobrazów postindustrialnych, czy wystawa *Out of Ostrale* w 2010 roku w ramach Międzynarodowego Przeglądu Sztuk Współczesnych *Ostrale* organizowanego przez środowisko krytyków sztuki, studentów i twórców z Drezna. Organizatorzy festiwalu deklarowali przywiązanie do dziedzictwa przemysłowego, co znalazło m.in. wydzźwięk w seriach surrealistycznych fotografii Giacomo Costa czy instalacjach Ralpha Cüppera. Wybór miejsc związanych z upadającym przemysłem ma słu-

żyć młodym ludziom – przyszłym artystom do „eksperymentowania z przeszłością”, a byłym pracownikom kopalń, hut i fabryk oraz ich rodzinom – do odzyskania nadziei, iż zamieszkiwane przez nich dzielnice będą ponownie tętnić życiem [Grabowska 2010, s. 2]. Podobne założenia ideowe i organizacyjne można odnaleźć w projekcie autorstwa profesor Irmy Koziny realizowanym wraz ze studentami studiów podyplomowych Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego na kierunku historia sztuki oraz Śląskiej Wyższej Szkoły Zarządzania im. Gen. Jerzego Ziętka na kierunku ochrona zabytków i dziedzictwa kulturowego pod hasłem: *Ale to już było... Demokratyczna wystawa dizajnu* (III–V 2011). Tutaj rolę medium pełniły przedmioty znalezione, z okresu PRL-u, z własnymi historiami, umiejętnie podporządkowujące sobie nową dla nich przestrzeń. Ich wymowę uzupełniły komentarze studentów, wzbogacone o kontekst projektów Czesława Fiołka, związanego z górnictwem i Śląskiem. Należy zwrócić uwagę, że te inicjatywy cieszyły się dużym zainteresowaniem ze strony ludzi niezwiązanych na co dzień ze sztuką, przyciągniętych różnorodnością oferty. Składały się na nią – obok malarstwa, instalacji i obiektów – muzyka czy efekty świetlne. Same realizacje nierzadko nabierały charakteru gesamtkunstwerk.

that nature has surrendered, that it has been successfully subjugated by the human. It has been put in a box, transported to a gallery, while the human has used it to build their own dreams of domination within it. Only a reflection “released” from a projection may be interpreted as a symptom of longing for what is gone by. In the context thereby discussed, entering the landscape may mean yet another repertoire of art events. Not only a transgression of concrete images, but taking the process of creation and works themselves to venture out into the industrial *plein air*. This latter term covers both a method of painting landscapes directly from nature in an open air setting, popularised in the 19th century, and open-air events consisting in temporary gatherings of artists representing various artistic domains or techniques, who come to work together outdoors [Kubalska-Sulkiewicz 2004, p. 318]. A new notion – that of ‘residency’ – has come to prominence in the recent years on the wave of international projects frequently subsidised from EU funds. It may pertain to living and working for a time in a specific location, to subsequently present the creative output produced during this period in a major institution of culture, e.g. a gallery, but also in a specific region. As a rule, such forms of cooperation take on an individual character or, as in the case of the project realised by the Institute for Ecology of Industrial Areas entitled *C.O.A.L. Od Karbonu do krajobrazu postindustrialnego*

(*C.O.A.L. – from Carboniferous to Open-Eyed Artists on Landscape*) (2007–2009), they involve participation of a small group changing the location. Six artists from the mining regions of Poland, Germany, and France joined the project. They decided to participate in intensive residencies in coal mining areas. They had an opportunity to “interpret the mining landscape both literally and metaphorically – in a geological, historical, and social take”² [Crabtree 2009, p. 61]. Their works were exhibited in closed spaces – in the Natural History Museum in Lille and in a gallery occupying the post-industrial space of the Wilson Shaft.

In his project entitled *Pamiętka z celulozy* (*Souvenir from Celuloza*) (2009), Artur Żmijewski also referred

to a residency of a specific type, namely one inspired by industrial patronage, so popular in the 1960s and 1970s. He invited artists to Świecie, to workshops owned by the Mekro company, with an offer of creating metal sculptures for the local urban space together with the workshop employees (Fig. 3). The principal aim of this project was to find an answer to the question whether such cooperation between an artist and a worker after the end of the Communist era still retained some validity nowadays. As in his other projects, Żmijewski emphasised the presence of barriers in social communication. Artists’ spectacular initiatives brought on the wave of Solidarity movement in the 1980s should be located somewhere on the junction of these endeavours

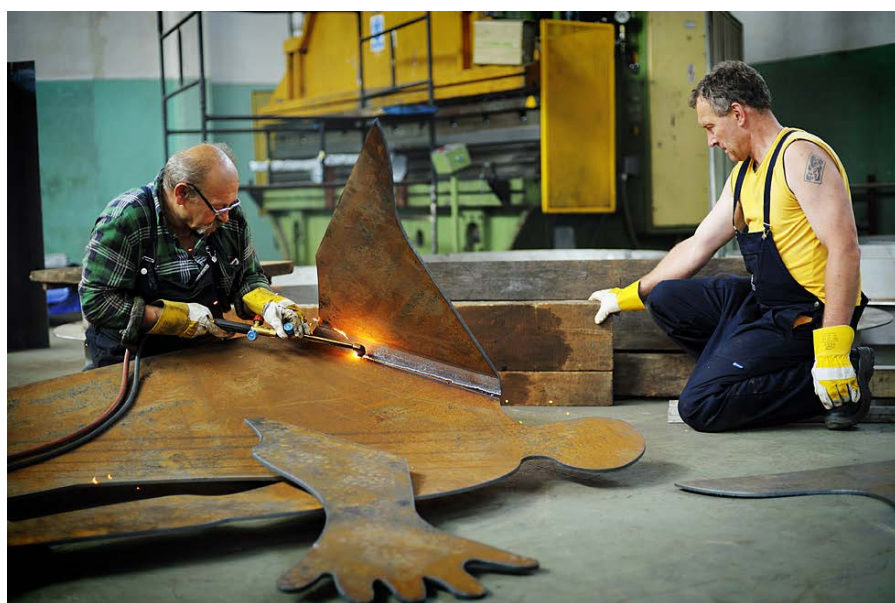


Fig. 3. Artur Żmijewski, *Souvenir from Cellulose*, within the “Awakening-Reactivation” project, Świecie 2009 (photo by M. Saldat)

Ryc. 3. Artur Żmijewski, *Pamiętka z Celulozy*, w ramach projektu „Przebudzenie-Reaktywacja”, Świecie 2009 (fot. M. Saldat)

Powtórne wejście w krajobraz – plenery i rezydencje na terenach przemysłowych

Praca Małgorzaty Madydy może utwierdzać w przekonaniu, że natura się poddała, człowiek ją sobie podporządkował. Wsadził do pudła, przeniósł do galerii, zaprojektował w nią własne marzenia o dominacji. Jedynie „uwolnione” z projekcji refleksy można odczytać jako symptom tęsknoty za tym, co było. Wejście w krajobraz w omawianym kontekście może oznaczać jeszcze inny repertuar zdarzeń artystycznych. Nie tylko transgresję konkretnych obrazów, ale wyjście z procesem tworzenia i samymi pracami w industrialny plener. Pod tą nazwą kryją się zarówno spopularyzowana w XIX-wiecznej sztuce metoda malowania krajobrazu bezpośrednio z natury, w przestrzeni otwartej, jak i akcje plenerowe, polegające na czasowych zgrupowaniach twórców różnych dziedzin czy technik poświęcających się wspólnej pracy w plenerze [Kubalska-Sulkiewicz 2004, s. 318]. Na fali międzynarodowych projektów, często opartych na funduszach unijnych, w ostatnich latach pojawia się też nowe pojęcie „rezydencji”. Może ono dotyczyć czasowego zamieszkiwania, pracy, a następnie ekspozycji jej efektów w ważnej instytucji kultury, np. galerii, ale także w konkretnym regionie. Takie formy współpracy mają na ogół charakter indywidualny lub, tak jak w przypadku projektu

Instytutu Ekologii Terenów Uprzemysłowionych C.O.A.L. *Od Karbonu do krajobrazu postindustrialnego* (2007–2009) – uczestniczy w nim mała grupa zmieniająca miejsce pobytu. Z każdego regionu górniczego, z Polski, Niemiec i Francji, przybyło po sześciu artystów. Zdecydowali się wziąć udział w intensywnych rezydencjach na terenach związanych z wydobywaniem węgla. Mogli „interpretować krajobraz górniczy zarówno dosłownie, jak i metaforycznie – w ujęciu geologicznym, historycznym i społecznym” [Crabtree 2009, s. 61]. Ich prace trafiły do przestrzeni zamkniętej – Muzeum Historii Naturalnej w Lille, i galerii w przestrzeni postindustrialnej – Galerii Szyb Wilson.

Do specyficznej rezydencji, bo inspirowanej popularnymi w latach 60. i 70. plenerami pod patronatem mecenasów przemysłowych, nawiązał Artur Żmijewski w projekcie *Pamiątka z celulozy* (2009). Zaprosił on do warsztatów firmy Mekro w Świeciu artystów, proponując im tworzenie rzeźb w metalu z robotnikami dla lokalnej przestrzeni miejskiej (ryc. 3). Zasadniczym celem tego projektu była odpowiedź na pytanie, czy taka współpraca artysty z robotnikiem po okresie PRL-u ma jeszcze sens. Żmijewski akcentował, tak jak w innych swoich projektach, obecność barier w komunikacji społecznej. Gdzieś na styku tych dążeń do uzyskania wymiernych i symbolicznych efektów współpracy należy usytuować spektakularne inicjatywy artystów na fali

ruchów solidarnościowych w latach 80. Mowa tu np. o łódzkiej *Konstrukcji w procesie*, przypominającej pod pewnymi względami elbląskie Biennale Form Przestrzennych (1965). Podobieństwo tkwi przede wszystkim w doborze tworzywa, konstruktywistycznej genezie większości prac oraz udziale robotników i wykorzystaniu ich warsztatów. W obu przypadkach położono nacisk na powstawanie obiektów, eksponowanie procesu pracy i jej organizacji [Saciuk-Gąsowska, Jach 2011]. Organizatorzy podkreślali wagę pracy zespołowej. Przy wsparciu „Solidarności” zwrócili się do związków zawodowych w zakładach, które wyznaczyły do współpracy z plastykami robotników, czasami angażowali się oni z własnej inicjatywy [Figlarowicz 2006]. Należy pamiętać, że na tę sytuację miały wpływ szczególne przemiany polityczne w kraju, zatem entuzjazm i siły witalne, które tak podziwiali artyści u robotników, nie były tylko owocem spotkania ze sztuką wysoką, ale przede wszystkim wiązały się z nadziejami na lepszą egzystencję. W przypadku łódzkiej akcji dochodzi jeszcze ważna w tym kontekście kwestia przestrzeni ekspozycyjnej. Była nią hala fabryczna użyczona przez zakłady MPK, a równolegle w podobnym kontekście odbywała się wystawa *Falochron* Antoniego Mikołajczyka. To właśnie wątek ekspozycyjny okazał się najtrwalszy w ostatnich latach, bo obok epizodycznych plenerów w zakładach pracy, takich jak ten w Hajnówce w 2008 roku (*Aliaż*

at accomplishing measurable and symbolic effects of cooperation. An example of that may be, among others, Łódź's *Konstrukcja w procesie* (*Construction in Process*), in some aspects resembling Elbląg's Biennial of Spatial Forms (1965). Similarity is to be found first and foremost in the selection of material, a constructivist genesis of the majority of works, and the participation of workers as well as the use of their workshops. In both cases the emphasis was on creating objects, exposing the working process and organisation of work [Saciuk-Gąsowska, Jach 2011]. The organisers highlighted the importance of team work. Supported by the Solidarity movement, they addressed trade unions in the plants to appoint workers who would cooperate with the artists, at times the workers would get involved on their own initiative [Figlarowicz 2006]. It is worth remembering that the situation was influenced by momentous political changes transpiring in the country at that time, hence the enthusiasm and *élan vital*, so admired by the artists in workers, were not only a fruit of their encounter with high art, but above all else were connected with their hopes for improving their lot. In the case of the Łódź project, the issue of the exhibition space was another aspect of importance in this context. It was a factory hall loaned by the municipal Public Transport Works (MPK), where as Antoni Mikołajczyk's exhibition entitled *Falochron* (*Breakwater*) was held in parallel in a similar context.

It was the thread of exposition that has proven to be the most durable in the recent years, since next to episodic events on premises of industrial plants, such as the one in Hajnówka in 2008 – *Aliaż – artyści w fabryce* (*Aliaż – Artists in Factory*), the hunger of new spaces for art has encountered a wave of interest in decaying industrial spaces. Examining these projects, one cannot avoid posing a question on the role the landscape plays in them. It is enough to invoke compositions from Hajnówka, produced by the *Artyści w naturze* (*Artists in Nature*) association, to find that artists-constructors and those capable of adapting elements found in the landscape for the purpose of their projects fare the best in such industrial climes. Four such sculptures were produced in Hajnówka. Two installations were introduced into the space of the municipal park: *Kokon* (*Cocoon*) by Tomasz Domański from Wrocław, and *Wiersz* (*Poem*) by Patrick Bailly-Cowell from France. Two others were created in the industrial areas: a work by German artist Benoit Tremsal emerged from under the ground at the former entrance to the today non-existent "Chemiczna" factory, whereas the vicinity of the Zakłady Maszynowe "Hamech" became enriched by Jarosław Peszko's work entitled *6 z 7/1*. In the context of statements made by its creator, a resident of Hajnówka, the latter of the above-mentioned realisations – a simple cubic form of aluminium – is worth taking a look at: "I asked

Jan, the blacksmith, to melt scrap aluminium in his furnace every day (...) At the end of the day, he would pour the contents of the crucible into the mould. Six layers were created this way, as we struck upon a six day working week. The mould was constructed in such a manner so as to – should the seventh layer appear – close the entire object within a cube, a whole that a full week is. Janek and his person provided a pretext for enclosing the labour of all the people working in Hamech in this single object. It became a tribute of sorts. I deliberately elevated it to stand on a classical plinth used for busts. The title is very simple, I don't think it is excessively camouflaged. What I find fascinating is a metamorphosis consisting in transforming the rejected, vesting it with a meaning extremely. Seemingly waste, used as scrap, yet in this case it has been repurposed, vested with another value and sense. I put it where I did for a reason, I wanted this work to keep the plant company. This way I wanted to thank for all the work I had done at Hamech so far" [Kościewicz 2008, p. 5].

A comment from the said Janek, i.e. Jan Kawecki, an employee at the plant, serves as a supplement to the project description quoted above: "It took me six days to cast it (...) I like this sculpture, after all how can you not like your own work?" [Kościewicz 2008, p. 6]. These statements emphasise above all else the issue of a symbolic, almost spiritual connection with a specific location while, first and

Fig. 4. Stephan Stroux, *Memory of Work* (Katowice, Walcownia 2013) Thomas Voßbeck, *Nature as decoration/ domesticated mine* (photo by B. Stano)

Ryc. 4. Stephan Stroux, Pamięć pracy (Katowice, Walcownia 2013) Thomas Voßbeck, *Przyroda jako dekoracja/ kopalnia udomowiona* (fot. B. Stano)



– artyści w fabryce), głód nowych przestrzeni dla sztuki spotyka się z falą zainteresowania obumierającymi przestrzeniami przemysłowymi. Patrząc na te projekty, należałoby się zapytać o rolę, jaką pełni w nich krajobraz. Wystarczy przywołać kompozycje z Hajnówki, za którymi stało stowarzyszenie „Artyści w naturze”, by stwierdzić, że w takim industrialnym pejzażu kulturowym doskonale odnajdują się artyści konstruktorzy i ci, którzy potrafią adaptować do projektu jego zastane elementy. W Hajnówce powstały cztery takie rzeźby. Dwie instalacje wprowadzono w obręb parku miejskiego: *Kokon* Tomasza Domańskiego z Wrocławia i *Wiersz* Partricka Bailly-Cowella z Francji. Dwie powstały na terenach przemysłowych: przy byłym wjeździe na teren nieistniejącej fabryki „Chemiczna” z ziemi wyłoniła się praca Benoita Tremsala, artysty z Niemiec, przy Zakładach Maszynowych „Hamech”; 6 z 7/1 – ustawiono pracę

Jarosława Perszko. Warto przyrzeć się tej ostatniej wymienionej realizacji – prostej kubicznej bryle z aluminium – w kontekście wypowiedzi artysty – hajnowianina: „Poprosiłem, aby Jan, kowal, każdego dnia topił w piecu odpadki aluminiowe (...) Na koniec dnia zawartość tygla wylewał do formy. W ten sposób powstało 6 warstw, bo akurat trafiliśmy na sześciodniowy tydzień pracy. Forma jest skonstruowana w ten sposób, że gdyby pojawiła siódma, to zamknęłaby cały obiekt w sześcian, pełnię, jaką stanowi tydzień. Osoba Janka stała się pretekstem, aby zawrzeć w tym obiekcie pracę wszystkich tych ludzi z Hamechu. Obiekt stał się swego rodzaju hołdem. Celowo wyniosłem to na klasyczny cokół, na jakim stawia się popiersia. Tytuł jest bardzo prosty, myślę, nie za bardzo zakamuflowany. Metamorfoza przerobienia tego, co jest odrzucone, nadanie mu sensu, jest dla mnie bardzo frapujące. Ni-by-odpad zużywany jako złom, ale

w tym przypadku ma inny cel, inną wartość i znaczenie. Celowo postawiłem w tym miejscu, aby praca towarzyszyła zakładowi. W ten sposób chciałem podziękować za wszystkie roboty, które zrobiłem do tej pory w Hamechu” [Kościewicz 2008, s. 5].

Komentarz owego Janka – Jana Kaweckiego, pracownika zakładu – uzupełnia ten opis projektu: „Odlewałem przez sześć dni (...) Mnie się rzeźba podoba, no bo jak może się nie podobać własna praca?” [Kościewicz 2008, s. 5]. W wypowiedziach tych zaakcentowany został problem symbolicznego, duchowego związku z konkretnym miejscem, a przede wszystkim z obecnymi tam ludźmi. O innym rodzaju powiązania z otoczeniem mówi Tomasz Domański: „Gdy dostałem zaproszenie od Jarka do udziału w projekcie, pierwszym moim skojarzeniem było, że jest to region bardzo mocno związany z naturą. Puszcza, brama do wielkiego lasu (...). Myślałem o rozwiązaniu bardzo organicznym, ale okazało się, że zakład, w którym mieliśmy to robić, zajmuje się produkcją zupełnie przeciwną. Konkretny materiał – stal. Postanowiłem połączyć materiał charakterystyczny dla Hamechu z miejscem, w którym się znajduję, czyli z naturą. Wymyśliłem kokon zrobiony ze stali. Jest formą organiczną, a jednocześnie pokazuje możliwości materiałowe [Kościewicz 2008, s. 6].

Misternie skonstruowana, wrzecionowanta forma na ażurowym postumencie wpisała się w jedno z wnętrza parku.

Fig. 5. Stephan Stroux, *Memory of Work* (Katowice, Walcownia 2013), Arkadiusz Gola, series of photographs *Riviera on a Spoil Tip* (photo by B. Stano)

Ryc. 5. Stephan Stroux, *Pamięć pracy*, (Katowice Walcownia 2013), Arkadiusz Gola cykl fotografii *Riviera na haldzie* (fot. B. Stano)

foremost, with the people populating it. Another type of a connection to a place is discussed by Tomasz Domański: “When Jarek invited me to take part in the project, the first thing to occur to me was that this region is very closely connected with nature. A primeval forest, a gateway to the vastness of woodlands (...). I was thinking of some totally organic solution, but it turned out that the plant we were supposed to work at producing something absolutely to the contrary. A concrete material – steel. I decided to combine the material characteristic for Hamech with its surroundings, i.e. with nature. I came up with an idea of a steel cocoon. Organic in its form, it at the same time demonstrates possibilities offered by the material” [Kościewicz 2008, p. 6].

The elaborately constructed, spindle-shaped form on an open-work plinth became inscribed in one of the park interiors.

Landscape within landscape. Pictures of nature in the Szopienice Rolling Mill

The realisations such as those described above were on display in, among others, the Rolling Mill of the former Zinc Smelter in Katowice-Szopienice, which in June 2013 hosted a dramatised installation dedicated to the life and contemporaneity of work entitled *Pamięć pracy (Recollection of Labour)*, produced by Stephan Stroux. The walls of the rolling mill, full of machines – a feature standing



it apart from, for example, the Wilson Shaft Gallery, provided spaces for sociological cycles of photographs and films dedicated to the work ethos, which interweaved with works featuring natural motifs. The two-fold title of the 1st part of the exhibition: *Święte miejsce pracy/czyścić sobie ziemię poddaną (Holy Workplace/Replenish the Earth)* already allows one to detect the echoes of the above-described mode of thinking characteristic of Nowa Huta residents: to build and to worship that which has been built, since what is behind the scenes can only be Force Majeure, no matter

whether human or divine. In this context, tame vegetation in flowerpots may only constitute scenography and a place of respite (Thomas Voßbeck *Przyroda jako dekoracja/kopalnia udomowiona – Nature as Decoration/Mine Domesticated*, sound by R. Ortman) (Fig. 4). “It is quite warm in the machine room – the artist explained – a perfect place to create a counterweight for the hard world of miners. Plants are a reflection of the human’s striving to preserve a little warmth and joy of life in this hostile environment. This “botanical inclination” is typical for machine operators



Fig. 6. Arkadiusz Gola, from the photograph series *Riviera on a Spoil Tip*

Ryc. 6. Arkadiusz Gola, fotografia z cyklu *Riviera na haldzie*

Krajobraz w krajobrazie.
Obrazy natury
w szopienickiej Walcowni

Takie realizacje, jak opisano powyżej, były m.in. obecne w Walcowni byłej Huty Cynku w Katowicach-Szopienicach, gdzie w czerwcu 2013 roku gościła dramatyzowana instalacja o historii i współczesności pracy autorstwa Stephana Strouxa pt. *Pamięć pracy*. W ściany Walcowni, napełnionej maszynami, co z pewnością odróżnia ją od np. Galerii Szyb Wilson, pomiędzy socjologiczne cykle fotografii i filmów o etosie pracy wprowadzono prace z motywami przyrodniczymi. Już w podwójnym tytule I części ekspozycji: *Święte miejsce pracy/czyżcie sobie ziemię poddać* odczytać można echa sposobu myślenia wyżej opisanego mieszkańców Nowej Huty: budować i czcić to, co zbudowane, bo stoi za tym siła wyższa, czy ludzka, czy boska. Uładzona roślinność w doniczkach w tym kontekście może być tylko scenografią i miejscem wytchnienia (Thomas Voßbeck *Przyroda jako dekoracja/kopalnia udomowiona*, dźwięk: R. Ortman) (ryc. 4). „W maszynowni jest dość ciepło – tłumaczył artysta. – Idealne miejsce, aby stworzyć przeciwwagę dla ciężkiego świata górnik. Rośliny odzwierciedlają dążenie człowieka, aby zachował w tym wrogim otoczeniu odrobinę ciepła i radości życia. Ta „botaniczna skłonność” jest typowa dla operatorów maszyn

świata kopalń.” [Pamięć pracy 2013]. Fotografie Arkadiusza Goli (*Riviera na hałdzie*) (ryc. 5, 6) rysują sytuacje zdawałoby się absurdalne, pokazują ludzi odpoczywających na hałdzie w Świętochłowicach obok glinianki. Jednak projekcja obrazów na ścinanie walcowni – artystów sztuki naiwnej związanych ze Śląskiem – pozwalała zrozumieć, że to, co może wydawać się dla miłośnika „prawdziwej” natury groteską, oznacza rzeczywistą miłość do „sztucznego” oszpeconego krajobrazu poindustrialnego. Potwierdza to Arkadiusz Gola, który określa ten krajobraz mianem księżycowego, pięknego i sentymentalnego: „Ta pustka jest

dla mnie szczególnie inspirująca w momencie, kiedy spotykam tam drugiego człowieka” (*Pamięć pracy* 2013). Swoimi skojarzeniami o tym cyklu dzieli się także Jaromir Jedliński: „Ta chwilowa przemiana miejsca naznaczonego przez niepoahamowaną eksploatację człowieka i przyrody w miejsce niemal arkadyjskie jest metamorfozą prawdziwą. Bywa poetycka, czasami ironiczna lub pełna zachwyty nad odmiennością przestrzeni i estetyki pejzażu postindustrialnego” [Pamięć pracy 2013]. Dodajmy, że zbliżone motywacje towarzyszyły powstawaniu cyklu Wojciecha Wilczyka *Postindustrial* (2003–2006) (ryc. 7). Fotografie



Fig. 7. Wojciech Wilczyk, *Cement Plant „Grodziczek”* – 29.11.2005 from the series *Postindustrial* (2003–2006)

Ryc. 7. Wojciech Wilczyk, *Cementownia Grodziczek* – 29.11.2005 z cyklu: *Postindustrial* (2003–2006)

in the world of mines" (*Pamięć pracy – Recollection of Labour* 2013). Arkadiusz Gola's photographs (*Riviera na hałdzie – Riviera on Spoil Tip*) (Fig. 5, 6) portray an apparently absurd situation, showing people taking a rest on a spoil tip next to a clay pit in Świętochłowice. Yet, the display of pictures on the rolling mill's walls – works produced by *nałve art* painters connected with Silesia – allowed audiences to understand that that which a lover of 'true' nature may perceive as grotesque signifies a real love for the "artificial" scarred and deformed post-industrial landscape. This is confirmed by Arkadiusz Gola, who defines this landscape as lunar, beautiful, and sentimental: "I find this emptiness particularly fascinating when I encounter another human there" (*Pamięć pracy – Recollection of Labour* 2013). Jaromir Jedliński also chose to share his associations evoked by this cycle: "This momentary transformation into an almost Arcadian spot of a place branded and marked by rampant exploitation of both the human and nature is a true metamorphosis. Sometimes it is poetic, sometimes ironic or full of admiration for the otherness of space and aesthetics of a post-industrial landscape" (*Pamięć pracy – Recollection of Labour* 2013). Let us add that a similar motivation accompanied the creation of Wojciech Wilczyk's series entitled *Postindustrial* (2003–2006) (Fig. 7). Not only did the photographs and film frames of the landscape cover the landscape, they were also embed-

ded in the floor separating the halls (Wojciech Kucharczyk's photographs entitled *Ponad naturą – Above Nature*) and mounted inside zinc smelting furnaces (a video installation with Wojciech Kucharczyk's music entitled *Utopia natury – Nature's Utopia*).

Conclusions

Thus far, few would have chosen to perceive the places discussed above: Nowa Huta, Katowice, Łódź, Świecie, in categories of a visually attractive landscape. Obviously, art historians are familiar with the phenomenon of 'an industrial landscape' in painting, which could be applied to images of such locations. However, curators' latest projects realised in post-industrial areas depart far from merely recording the environment and its details. Offering the audiences a sensual contact with the matter of work and creation of images on the basis of transformed nature, artists express a hope that nature will reclaim both the landscape and people inhabiting it. It seems that yet again nature and the landscape began to set out the horizon of their dreams, in the face of a difficult life in the hustle and bustle of a modern-day metropolis which, even if abundant in opportunities of work and excess of entertainment, still remains deficient in an alternative space for inner growth.

Bernadeta Stano

Faculty of Art
Pedagogical University of Cracow

Endnotes

¹ Play on the homophony of an English phrase "how do you do?" and "hałda" – a Polish word for a spoil tip.

² Retranslated from Polish by Maciej Czuchra.

i kadry filmowe pejzażu pokrywały nie tylko ściany, ale i wmontowano je w podłogę pomiędzy halami (fotografie Wojciecha Kucharczyka *Ponad naturą*) i do wnętrza piecy cynkowych (instalacja wideo z muzyką Wojciecha Kucharczyka *Utopia natury*).

Podsumowanie

Miejsca, o których była mowa powyżej: Nowa Huta, Katowice, Łódź, Świecie przez niewielu postrzegane były do tej pory w kategoriach atrakcyjnego wizualnie pejzażu. Historycy sztuki znają oczywiście zjawisko malarskiego „krajobrazu przemysłowego”, które można odnieść do wizerunków takich miejsc. Jednak najnowsze projekty kuratorów na terenach postindustrialnych dalekie są od rejestrowania otoczenia i jego detali. Artyści proponując odbiorcy kontakt zmysłowy z materią dzieła i kreację obrazów na podstawie przekształconej naturę, wyrażają nadzieję, że natura odzyska krajobraz i żyjących w nim ludzi. Wydaje się, że przyroda i krajobraz zaczęły ponownie wyznaczać horyzont ich marzeń w obliczu trudnego życia w zgiełku współczesnej metropolii, gdzie nawet jeżeli są praca i dostatek rozrywek, to nie ma alternatywnej przestrzeni do wewnętrznego rozwoju.

Bernadeta Stano

Wydział Sztuki
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Literature – Literatura

1. Crabtree A., 2009. Sposoby postrzegania [w:] C.O.A.L. from Carboniferous to Open-eyed Artists on Landscape, Czeladź.
2. Figlarowicz S. (red.), 2006. Niepokora. Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980–1990. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
3. Grabowska A.M., 2010. Out of Ostrale [in:] Müller, Martin (red.). Katalog wystawy, Galeria Szyb Wilson, Katowice.
4. Kościewicz K., 2008. Aliaż – artyści w fabryce. Projekt Stowarzyszenia „Artyści w Naturze” pozyskano z: <http://www.poranny.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080422/REGION05/898311825>
5. Krajewski M., 2005. Co to jest sztuka publiczna? Kultura i społeczeństwo, 1, 73–74.
6. Kubalska-Sulkiewicz K. (red.), 2004. Słownik terminologiczny sztuk pięknych. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
7. Pamięć pracy, 2013. Katalog wystawy. Wyd. Śląskie Centrum Dziedzictwa Kulturowego, Katowice.
8. Saciuk-Gąsowska A., Jach A. (red.), 2011. Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła? Katalog wystawy. Muzeum Sztuki, Łódź.
9. Schmidt U.C., 2009. Krajobraz na węglu zbudowany w oczach współczesnych artystów [w:] C.O.A.L. from Carboniferous to Open-eyed Artists on Landscape, Czeladź.
10. Zieliński P., 2009. Powstanie i rozwój systemu społecznego i instytucjonalnego Nowej Huty (1949–1966). Toruń.