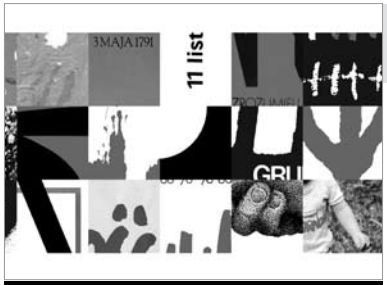
3 MAJA 1791
11 list
ZROZUMIEJ
68 70 76 80
GRU

rytu

rohoczy

2010 035-036



przekA-Z. sztuka znaku

impART. the message from A to Z

teka 30 plakatów i katalog
z okazji 30. rocznicy powstania
NSZZ "Solidarność"

30 posters and catalogue
on the 30th anniversary
of the Independent Self-Governing
Trade Union "Solidarity"

Materiałów nie zamówionych nie zwracamy. Zastrzegamy sobie prawo do robienia skrótów i redagowania nadesłanych tekstów. Nadesłanie materiałów do publikacji jest równoznaczne z oświadczeniem o posiadaniu praw do nich.

Unsolicited material will not be returned. The publisher has the right to edit and abbreviate the submitted texts. Anybody submitting any kind of material for publication thus certifies he/ she is the bearer of the copyrights for it.

impART. the message from A to Z

The title suggests a certain completeness, a universe being created somewhere between messages. And indeed: the Alpha and the Omega, push, pull, thou shalt not steal, STOP, mix your playgrounds, save water—save life, bill posters will be prosecuted, I like it...—Messages of every sort and importance are blended together forming a cocktail—free of any priorities.

It is impossible not to refer at this point to Marshall McLuhan, a keen observer of the media and their impact on humanity, whose brilliant ideas, resulting from the ability to assume a wider perspective, and dating from the 50s and 60s of the past century, still resound with the same strength, or perhaps with more strength. He draws attention to the fact how much the media, becoming the message themselves, make people incapable of making their own decisions. In the context of this issue of "working title," his statement in the commentary on Ellui's "Propaganda" that "the counter environments created by the artist are indispensable to survival and freedom"—seems especially valuable.

In this publication, we are looking at the visual language of public space, treating the 1980s and the breath of freedom that was brought by Solidarity and the proto-democratic opposition as the focal point. From this moment in time we look back and forward.

Agata Szydłowska, in her text about Warsaw (representative of the whole country, but with phenomena occurring in a larger scale) starts from the overview of the propaganda which was to ensure that the entire nation, builded (or rather rebuilded after the war's atrocities) their capital city. Despite their propagandist message it is a certain pleasure to look at these materials today due to the visible craftsmanship of their authors.

Although the 80s brought a completely opposite message, a common feature for both eras was their mass character, and the conviction that a collective effort has to be made. Today the same, albeit deeply concealed, need to do something together is used effectively for marketing, and the old "what did YOU do for your country!" is replaced by "have YOU already bought THIS?", confirming another of MacLuhan's thesis that "Invention is the mother of necessities.."

Everything was already said about the commercialization of public space (previously playing more of a propaganda role), however, even though I've seen at least a dozen photographic cycles devoted to this issue, none of them had made such an impression on me as the technically perfect and kind of hypermetropic photos by Erazm Ciołek. This classic photographer, who in the 1980s was present at the most important socio-political events, today watches the changes in our visual culture with concern. >>

All media exist to invest our lives with artificial perception and arbitrary values.

The Book of Probes: Marshall McLuhan

Wszystkie media istnieją po to, aby obdarzać nasze życie sztuczną percepcją i arbitralnymi wartościami.

Księga sond: Marshall McLuhan

przekA-Z. Sztuka znaku

Zawarte w tytule „od A do Z" sugeruje pewną kompletność, wszechświat tworzący się gdzieś pomiędzy komunikatami. I istotnie: *Alfa i Omega, pchać, ciągnąć, lubię to, nie kradnij, STOP, formalności to pikuś, kocham, nie biję, cisza nocna obowiązuje, czarny punkt, najnowsze taryfy...* – komunikaty wszelkiego dostępnego kalibru mieszają się ze sobą, tworząc – pozbawioną hierarchii ważności – sałatkę.

Nie sposób nie odwołać się w tym miejscu do Marshalla McLuhana, wnikliwego obserwatora mediów i ich wpływu na ludzkość, którego błyskotliwe sformułowania, wynikające z umiejętności przybrania szerszej perspektywy, a pochodzące jeszcze z lat 50. i 60. minionego wieku, nic nie tracą na aktualności – wręcz przeciwnie. Zwraca on uwagę na to, w jakim stopniu media, same stając się komunikatem, ubezwłasnowolniają swoich odbiorców. W kontekście tego numeru „tytułu roboczego", szczególnie cenne wydaje się stwierdzenie, w komentarzu do wypowiedzi Jacquesa Ellui o propagandzie, iż „kontr-środowiska tworzone przez artystów są niezbędnymi do życia i wolności".

Przyglądamy się w tej publikacji językowi wizualnemu przestrzeni publicznej, jako pewien punkt ogniskowy traktując lata 80. i powiew wolności wniesiony do tej przestrzeni przez Solidarność i proto-demokratyczną opozycję. Czas ten jest pewnym centrum, od którego spoglądamy „w tył" i „w przód".

Agata Szydłowska, w swoim tekście poświęconym Warszawie (reprezentatywnej dla większości Polski, tylko większej skalą zjawisk) zaczyna od oglądu propagandowych materiałów zapewniających, że cały naród, buduje (czy też, jak lubili żartować warszawiacy zainspirowani liternictwem napisu na Empiku, dawniej Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, przy Nowym Świecie – BVDVJE) swoją stolicę. Mimo patetyczno-propagandowego przekazu z przyjemnością ogląda się dziś te materiały ze względu na widoczny w nich rzetelny warsztat autorów.

Choć lata 80. przyniosły zupełnie przeciwny komunikat, cechą wspólną znaków z obu epok jest ich masowy charakter, przekonanie o konieczności podjęcia zbiorowego trudu. Dziś ta sama, co prawda głębiej skrywana, potrzeba zrobienia czegoś wspólnym wysiłkiem wykorzystywana jest równie skutecznie do marketingu, a wszelkie formy dawnego „a co TY zrobiłeś dla Ojczyzny?!" zastąpiono współczesnym „a czy TY już TO masz?!", potwierdzając inną macluhanowską tezę, że „wynalazek jest matką potrzeb".

O komercjalizacji przestrzeni publicznej (poprzednio pełniącej raczej rolę propagandową) powiedziano już chyba wszystko, a w każdym razie bardzo wiele, tym niemniej, choć widziałam co najmniej kilkanaście cyklów zdjęć jej poświęconych, żadne nie zrobiły na mnie takiego wrażenia, jak perfekcyjne technicznie i jakby „nadwzroczne" >>

foto **KK**

tytuł roboczy/ working title

2010 035-036
ISSN 1733 4691
nakład 500 egz./ copies

redakcja i projekt/ editors & designers
Klara Kopcińska & Józef Żuk Piwkowski

wydawca/ publisher
Stowarzyszenie Edukacji i Postępu
STEP/ STEP Association for Education and Progress

Radziłowska 5, m. 1
03-943 Warszawa
tel. (022) 617 68 06 i 601 39 02 05
e-mail 2b@2b.art.pl

Galeria 2b/ 2b Gallery
www.2b.art.pl

druk i oprawa/ print & binding
Roband

©Jerzy Janiszewski, Klara Kopcińska, Józef Żuk Piwkowski & autorzy/ authors

foto **Krzysztof Wojciechowski**

Here and on the next pages are presented photos of the previous and contemporary public space in its extremes:

– A depressive and coarse record of everyday streets made by Krzysztof Wojciechowski under martial law. Though it is obvious that the author waited for the moment when no one will notice his "subversive" activities of perpetuating the illegal prints and inscriptions—the impression of depopulation is unusual. It is an oppressive space, in which on every step more or less tentative signs of resistance erupt.

– An idealistic (but a bit eerie) vision of Warsaw from the series Hidden City by the Austrian artist Gregor Graf, who cleans images from advertisements, and any visual interference of commercial or propaganda character (and also of people and cars), showing a surprising quality of the architecture and provoking the viewer's cry of astonishment, how could it be that we have agreed to such a terrible visual chaos and became accustomed to it.

– The realistic yet apocalyptic images by Erazm Ciołek presenting the flood of the so called "rags," or, as one could say "Warsaw—the city of great people"—that is exactly what Graf is removing in his works.

– The same author's presentation of the the socio-national, or even quasi-religious communication in public space—the mass demonstrations after the Smoleńsk crash.

– Finally, immortalized in pictures by Zbigniew Tomaszczuk are those visual aspects of the city, which to me (an advocate of moderation in all areas of life) seem to be the most valuable: normal, a little frozen in time spaces in which someone suddenly decided to intervene creatively, either an artist (such as the paintings on the wall bearing multicoloured traces of paint prior to demolition, now resembling a kind of modernist composition) or amateur (placing a piece of tropical wallpaper to bring optimism into a grim corner).

When you trace all the stages of development of visual communication in public space, this sort of individuality and altruism appear to be the most desirable. For when the artists are throwing themselves en masse at a centrally given topic, a kind of arms race starts. Spontaneous projects from the period of Solidarity and martial law, despite their mass production and very different levels of professionalism, don't have this trait however, because of their grassroots nature. But is also true that—apart from the so-called logo of Solidarity by Jerzy Janiszewski, who with this one sign, perfectly designed in the right time, place and atmosphere made it to history—the most remembered works from that time, are the raw ("unlike anything") symbols by Piotr Młodożeniec, or the "madness" produced by Gruppa revolting against both US and THEM.

Yet, the portraits of Lech Wałęsa, presented by Władysław Serwatowski, although among the authors there is a lot of big names, are an excellent example of the degradation of message through its overproduction. >>

foto **Gregor Graf** www.gregorgraf.net

foto **Erazm Ciołek**

fotografie Erazma Ciołka. Ten klasyk fotografii, w latach 80. obecny przy większości ważniejszych wydarzeń społeczno-politycznych, dziś z niepokojem obserwuje przemiany zachodzące w kulturze wizualnej.

Prezentowane tu i na najbliższych stronach zdjęcia pokazują współczesną przestrzeń publiczną w skrajnych odsłonach:

– Depresyjno-zgrzebny zapis rzeczywistości dokonany przez Krzysztofa Wojciechowskiego w stanie wojennym. Chociaż oczywistym jest, że autor czekał na moment, gdy nikt nie zauważy jego „wywrotowej" działalności uwieczniania nielegalnych druków i napisów – wrażenie wyludnienia jest niezwykłe. To przestrzeń opresyjna, w której co krok wykwitają mniej lub bardziej nieśmiałe oznaki oporu.

– Idealistyczna (a jednak nieco upiorna) wizja Warszawy z cyklu *Hidden City* austriackiego artysty Gregora Grafa, który czyści zdjęcia z reklam i wszelkich wizualnych ingerencji o charakterze komercyjnym czy propagandowym (a przy okazji z ludzi i samochodów, co zbliża ją do relacji Wojciechowskiego, ale tylko pozornie), ukazując zaskakującą jakość architektury i prowokując u widza okrzyk zdumienia, że zgodziliśmy się na tak straszny wizualny chaos i przywykli do niego.

– Realistyczno-apokaliptyczne obrazy Erazma Ciołka przedstawiające zalew tzw. „szmat", czyli, jak to sobie roboczo nazywam: „Warszawa – miasto wielkich ludzi" – to właśnie, co zdejmuje z miasta Graf.

– Tegoż samego autora relacja ze społeczno-narodowego, a wręcz quasi-religijnego komunikatu w przestrzeni publicznej, jakim były tłumne manifestacje po katastrofie smoleńskiej.

– Wreszcie uwiecznione na zdjęciach Zbigniewa Tomaszczuka te obszary wizualu miasta, które mnie (zwolenniczce umiaru we wszystkich dziedzinach życia) wydają się najbardziej wartościowe: zwykłe, trochę zamrożone w czasie przestrzenie, w które ktoś pod wpływem impulsu postanowił twórczo zaingerować, czy to artysta (jak malowidło na ścianie noszącej jeszcze ślady wielobarwnych farb sprzed zburzenia, dziś układające się w jakąś niby modernistyczną kompozycję) czy amator (kawałek fototapety wnoszący odrobinę tropikalnego optymizmu w ponury miejski zakątek).

Gdy prześledzić wszystkie etapy rozwoju komunikatu wizualnego w przestrzeni publicznej ta osobność i bezinteresowność wydają się cechami najbardziej pożądanymi. Gdy bowiem artyści rzucają się masowo na jakiś centralnie zapodany temat, rozpoczyna się coś na kształt wyścigu zbrojeń. Spontaniczne projekty z okresu Solidarności i stanu wojennego, mimo bardzo zróżnicowanego poziomu, bronią się jednak ze względu na swój oddolny charakter. Co prawda, oprócz tzw. logo Solidarności Jerzego Janiszewskiego, który tym jednym znakiem, trafiającym idealnie w czas, miejsce i atmosferę, przeszedł do historii, najbardziej pamięta się z tamtych czasów „niepodobne do niczego" surowe znaki Piotra Młodożeńca, czy też rebelianckie, zbuntowane przeciw i ONYM i NAM „szaleństwa" Gruppy. >>

foto **Zbigniew Tomaszczuk**

foto **Gregor Graf** www.gregorgraf.net

foto Erazm Ciołek

foto **Erazm Ciołek**

foto **Zbigniew Tomaszczuk**

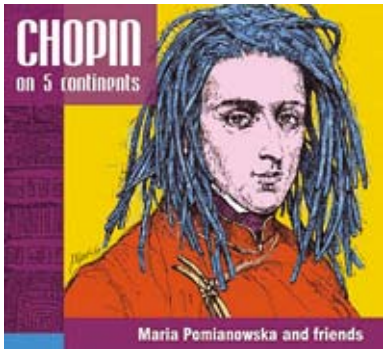
foto archiwum TR oraz materiały promocyjne m.st. Warszawy/
WT archive and promotional material of the City of Warsaw

Nowadays, we observe the same phenomenon in the field of large-format painting: murals have become a channel of communication for Culture and Promotion Departments of the City, and the occasional painting—a lucrative activity for artists. As a result we have in Warsaw a flood of murals on historical themes (mostly about the Warsaw Uprising), and last year—on Chopin, where the "arms race" has assumed absurd dimensions and the poor Fryderyk appeared throughout the year in all possible hairstyles, headgear, and the most sophisticated means of transportation, not to mention the fact that he was available also in the form of mugs, leashes, USB sticks, pencils, pedestrian crossings and benches playing his tunes. I must admit that the fact that after these endless celebrations I still find pleasure in listening to the concerto in E minor, performed by Artur Rubinstein and can look without boredom at the Chopin posters by Henryk Tomaszewski (1949), and Tadeusz Trepkowski (1955)—is a great triumph of the composer.

How moving, compared to the commissioned works of art, seem to me to the modest early stencils by Tomasz Sikorski or the work of Szymon Urbański, mentioned several times in this publication, who painted the most of the left-bank megalithic pillars of the Grot-Rowecki bridge in Warsaw, because—as he said: "Warsaw is such a grey city. There are holidays now, I have a lot of free time, and I can paint. This is my version of *keep smiling*". ("Obieg" No. 9-10/1991).

How wonderful life could be—as was said by the songwriter Jonasz Kofta.

Klara Kopcińska



Jacques Ellul zauważa w „Propagandzie": „Kiedy rozpoczyna się dialog, kończy się propaganda". Jego przekonanie, że propaganda nie jest taką czy inną ideologią, lecz działaniem i współistnieniem wszystkich środków przekazu naraz, wyjaśnia, dlaczego ma ona wymiar środowiskowy i jest niewidzialna. Dlatego całkowite życie każdej kultury ma tendencję do bycia „propagandą". To tłumi percepcję i blokuje świadomość, czyniąc kontr-środowiska tworzone przez artystów niezbędnymi do życia i wolności".

Marshall McLuhan
Od stereotypu do archetypu (1970)

Jacques Ellul observes in Propaganda: When dialogue begins, propaganda ends. His theme, that propaganda is not this or that ideology but rather the action and coexistence of all media at once, explains why propaganda is environmental and invisible. The total life of any culture tends to be "propaganda", for this reason. It blankets perception and supresses awareness, making the counter environments created by the artist indispensable to survival and freedom.

Marshall McLuhan
From Cliché to Archetype (1970)

Jednak już zaprezentowane przez Władysława Serwatowskiego portrety Lecha Wałęsy, choć wśród autorów nie brak wielkich nazwisk, są znakomitym przykładem degradacji komunikatu poprzez jego nadprodukcję.

W dzisiejszych czasach obserwujemy to samo zjawisko w sferze malarstwa wielkoformatowego: murale stały się kanałem komunikacyjnym dla biur promocji i kultury miasta, a ich okolicznościowe malowanie – intratnym zajęciem dla artystów. Mamy więc w Warszawie zalew malowideł o tematyce historycznej (głównie powstańczej), a w ostatnim roku – chopinowskiej, gdzie wspomniany przeze mnie „wyścig zbrojeń" przybrał już rozmiary absurdu („jak ty dredy, to ja irokeza"), w związku z czym biedny Fryderyk pojawiał się przez cały rok we wszelkich możliwych „fryzach", nakryciach głowy oraz w najbardziej wymyślnych środkach lokomocji, nie wspominając już o tym, że także w postaci kubków, smyczy, pendrive'ów, ołówków, pasów na jezdni i grających ławeczek. Za zdecydowany triumf kompozytora nad tymi próbami „u-POP-owienia" i przy okazji „upupienia" go za wszelką cenę, uznać muszę fakt, że po tych niekończących się obchodach znajduję nadal przyjemność w słuchaniu koncertu e-moll w wykonaniu Artura Rubinsteina oraz bez znudzenia oglądam plakaty chopinowskie Henryka Tomaszewskiego z 1949 i Tadeusza Trepkowskiego z 1955 roku.

Jakże na tle wykonanych na takie czy inne zamówienie dzieł, wzruszające wydają się pierwsze powściągliwe szablony Tomasza Sikorskiego czy prace Szymona Urbańskiego (który pomalował większość lewobrzeżnych megalitycznych podpór mostu Grota-Roweckiego w Warszawie, bo – jak mówił: „Warszawa to takie szare miasto. Teraz są wakacje, ja mam dużo wolnego czasu i umiem malować. To jest moja wersja *keep smiling*" („Obieg" nr 9-10/1991).

Jak pięknie by mogło być – chciałoby się powiedzieć za Jonaszem Koftą.

Klara Kopcińska

Przełomy

Klara Kopcińska, **przekA-Z. sztuka znaku/ impART. the message from A to Z** 5
Józef Żuk Piwkowski, **sztuka jest najważniejsza (cd.)/ art is most important (cont.)** 17
Janusz Zagrodzki, **sens plakatu/ the meaning of the poster** 21
Agata Szydłowska, **miasto palimpsest/ the palimpsest city** 25
Mariusz Knorowski, **aktywiści niezależni/ independent activists** 37
Władysław Serwatowski, **plakaty Solidarności/ Solidarity posters** 45
Agata Szydłowska, **znaczki Nadziei/ Hope's emblems** 59
Tomasz Sikorski, **graffiti nad Wisłą/ graffiti in Poland** 71
Rafał Nowakowski, **obrazy zbuntowane/ rebellious images** 77
Tomasz Sikorski, **szablon kwitnie na ulicach/ the stencils flourish in the city streets** 103
indeks plakatów/ the index of posters 108
podziękowania/ acknowledgments 110

autorzy zdjęć/ photos by

EC – Erazm Ciołek
KK – Klara Kopcińska
JZP – Józef Żuk Piwkowski
ZT – Zbigniew Tomaszczuk
KW – Krzysztof Wojciechowski

oraz wg. opisu przy artykułach/
and accoridng to descriptions in the articles

tłumaczenia/ translations by

atc – Anna T. Cope
kk – Klara Kopcińska
iz – Iwona Zych

<< foto **KK**

A huge passivity has settled on industrial society. For people carried about in mechanical vehicles, earning their living by waiting on machines, listening much of the waking day to canned music, watching packaged movie entertainment and capsulated news, for such people it would require an exceptional degree of awareness and an especial heroism of effort to be anything but supine consumers of processed goods.

Marshall McLuhan
The Mechanical Bride (1951)

Społeczeństwo przemysłowe ogarnęła ogromna bierność. Od ludzi poruszających się pojazdami mechanicznymi, zarabiających na życie staniem przy maszynach, słuchających przez większość dnia nagranej muzyki, oglądających pakiety rozrywkowych filmów i wiadomości w pigułce, od tych ludzi wymagałoby to wyjątkowego poziomu świadomości oraz nader heroicznego wysiłku, aby mogli się stać kimś innym niż opieszałymi konsumentami przetworzonych dóbr.

Marshall McLuhan
Mechaniczna panna młoda (1951)

The idea to issue reprints of posters from the 1980s has been following me for many years. I know these posters, we showed them at several exhibitions, but they are practically inaccessible to normal recipients. Several collectors have the entire set and show it now and then somewhere in the world. However, in the public consciousness, these works do not exist.

Hence, the idea—to publish and distribute a portfolio of reprints among the interested persons, institutions, organizations, galleries and museums—in order to promote art, artists, Poland, and especially to commemorate the unique, peaceful, social movement—Solidarity.

Aware of today's connotation of Solidarity, its history, activists, anniversaries, I think the most valuable thing about Solidarity is, what is rarely mentioned now—the independent, grass-roots social movement of solidarity and national revival. This beautiful and definitely underrated movement had many features that are associated with the words: responsibility, patriotism, freedom, cooperation, values, and last but not least—solidarity itself. My bitter reflection is that any possible bad qualities of this movement, association, organization have been overstated, whereas the positive ones—minimized and ridiculed. The beautiful idea has fallen on a bad ground, or has been misappropriated and manipulated...

There are, however, traces and documents of that time, full of substance and values—the posters among them. Artists in a creative, responsible way and with great talent—through art—preserved the most valuable aspects of that period, made a synthesis of that reality, concluded in their works the spirit of the time, the mood of the moment, the feelings of individuals—of millions of individuals.

And although in the 80s and 90s art was on the sidelines (other things seemed to be more important—the transformation, fundamental changes in the social, institutional and legal frameworks), it turns out years later that the neglected contemporary art has created something truly important—it drew and preserved the real image of that time for the generations to come.

There comes a time to recapitulate the achievements. The plans and dreams are not fulfilled. Shipyards and steel mills collapsed, the production is in full speed, but in China, unemployment is rising, the crisis is knocking at the door, the pandemic is impending, the stratification increasing, and the idea of human solidarity remains only in the logo by Jerzy Janiszewski—today an immigrant to Spain.

But there is the testimony of the time and hope that artists and art, despite attempts to marginalize them and attach silly labels, will be the vanguard of society leading to real changes and common challenges of the 21st century. >>

sztuka jest najważniejsza (c.d.)

art is most important (cont.)

Pomysł wydania reprintów plakatów z lat 80. nurtował mnie od wielu lat. Znam te plakaty, pokazaliśmy je na paru wystawach, ale praktycznie są one dla normalnego odbiorcy niedostępne. Kilku kolekcjonerów ma cały zbiór i pokazuje go gdzieś po świecie od święta. Natomiast w świadomości publicznej prace te nie istnieją.

Stąd pomysł – opublikować tekę reprintów i rozpowszechniać ją wśród zainteresowanych osób, instytucji, organizacji, galerii, muzeów – w celu promocji sztuki, artystów, Polski, a zwłaszcza w celu upamiętniania wyjątkowego, pokojowego, społecznego ruchu – Solidarności.

Mając świadomość dzisiejszych konotacji związku NSZZ Solidarność, historii, działaczy, rocznic – uważam, że najcenniejsze w Solidarności jest to, o czym prawie się nie mówi – niezależny, oddolny i solidarny ruch społeczny i odrodzenia narodowego. Ten piękny i zdecydowanie niedoceniany dzisiaj ruch miał wiele cech, które kojarzą się ze słowami: odpowiedzialność, patriotyzm, wolność, współpraca, wartości i właśnie – solidarność. Z pewną gorzką refleksją zauważam, że zostały wyolbrzymione i rozwinięte wszelkie możliwe złe cechy tego ruchu, związku, organizacji, a pozytywne – zminimalizowane i ośmieszone. Piękna idea padła na zły grunt, albo została sprzeniewierzona i zmanipulowana...

Pozostały jednak ślady i dokumenty tego czasu pełne treści i wartości – są nimi m. in. właśnie plakaty. Artyści w sposób twórczy, odpowiedzialny i z wielkim talentem – poprzez sztukę – zapisali najcenniejsze aspekty i syntezę tamtej rzeczywistości, zawarli w swoich pracach ducha czasu, nastrój chwili, odczucia jednostek – milionów jednostek.

I choć w latach 80. i 90. sztuka stała na uboczu (ważniejsze – wydawało się – sprawy poruszały społeczeństwo; dokonywały się fundamentalne zmiany w sprawach socjalnych, instytucjonalnych czy prawnych), to okazuje się po latach, że pozostawiona sobie sztuka współczesna dokonała rzeczy niezwykle ważnej – zapisała i przekazała następnym pokoleniom prawdziwy obraz tamtego czasu...

Nadchodzi czas rekapitulacji dokonań. Plany i marzenia nie spełniły się. Stocznie i huty upadły, produkcja wrze, ale w Chinach, bezrobocie rośnie, kryzys u drzwi, pandemia nad głową, rozwarstwienie wzrosło, a z idei solidarności ludzkiej pozostało logo Jerzego Janiszewskiego – dziś emigranta w Hiszpanii.

Ale istnieje świadectwo czasu i nadzieja, że artyści i sztuka, mimo prób ich marginalizowania i doczepiania dziwacznych etykiet, staną się awangardą prowadzącą społeczeństwa do prawdziwych solidarnych przemian i wyzwań XXI wieku.

Powtarzam z uporem, że Sztuka Jest Najważniejsza – SJN (a potem może być nawet PJN itp.), a w stwierdzeniu tym zawarta jest suma najważniejszych refleksji mojego ponad 60-letniego życia. Udowadniają to twórcy prezentowanych w tece plakatów i wymienieni w tekstach. >>

tekst/ text by
Józef Żuk Piwkowski

(tr. kk)

I keep repeating that art is the most important—and this sentence includes the most valuable findings of the over 60 years of my life. The authors presented in the portfolio and mentioned in the texts are a proof.

Once again I am convinced about the precursory value of art and artists, often even over science. I have in my mind such works as the sculptures of Antoine Pevsner or the oeuvre of Kazimierz Malewicz, and since we speak of art functioning as a message in the public space—Treliński's May Day performance titled "Treliński" and Partum's "Vanguard Silence." These works, dating from the prehistoric times of this type of art—the 1970s, placing the focus on the individual and the need to define oneself and protest against oppression are, unfortunately, still moving and relevant.

Andrzej Partum
Milczenie awangardowe/ Vanguard Silence,
Warszawa/ Warsaw, Krakowskie Przedmieście
1974

Po raz kolejny przekonuję się o prekursorstwie sztuki i artystów, nawet często wobec nauki. Mam tu przed oczami np. rzeźby Antoine'a Pevsnera czy dzieło Kazimierza Malewicza, a w sztuce funkcjonującej jako przekaz w przestrzeni publicznej – Trelińskiego pierwszomajowy performance „Treliński" i Partuma „Milczenie awangardowe". Dzieła te, pochodzące jeszcze z prehistorii tej dziedziny sztuki – lat 70., a stawiające w centrum uwagi człowieka i jego potrzebę definiowania się i protestu przeciw opresji, są, niestety, wciąż poruszające i aktualne.

Jerzy Treliński
pochód pierwszomajowy/ May Day parade
Łódź, 1974

The self-contradictory
wholeness of the society
is revealed in the work of art

Theodor Adorno

The art of poster is a term questioned severely by the inundation of products of visual culture, or rather the lack of it, which the world has been experiencing ever since the early sixties. In a world of progressing commercialization, can the poster be anything but a tombstone monument of daily life and a record of banality? Does the gibberish and the limitations of the contemporary language of communication leave any opportunity for the poster's artistic survival? In search of answers to these questions, one is forced to look at the poster's importance and its tasks in the context of such an obvious lowering of the standards of visual communication media.

The need to create signs is an inherent, natural feature of the artist. Just as natural is the trait of isolating from the surrounding signs that we accept, whose form and content refer to our individual experiences and emotions. Even though the growing visual persuasion often exceeds the acceptable levels of superimposed noise, there is some sort of a social agreement to this competition of signals in which the main prize is mass participation in the advertised event or the purchase of an attractively presented item.

The overuse of symbols or means of their relaying prompts the automatic protest of the recipient through the repudiation or ridicule of the message. It is different when the attitude towards a particular poster reveals something important in it, a certain basic quality; we are more likely to inquire more deeply, to come closer to it. In other words, only then does the poster achieve an artistic quality of its own when its aesthetic form allows it to be socially received, allows it to participate in what is common. Thanks to its concrete form, its laconic signs, the poster gains the right to generate values of a general nature, constantly appealing to social reception. The more it touches a problem to which there is yet no answer, the more it anticipates the need for a different point of view, the greater chance it has to become a sign of a more general nature. An individual revelation of what is general comes through the catching of what is not warped, has not yet been expressed, has not had the last word: a simple statement of what others had not been able to do. It may be said that an uncompromising individualisation gives the artist a chance to reach the general, although at the same time it is impossible to avoid the risk of individual isolation. Being different does not guarantee an immediate return relationship with the recipient, if the latter does not observe an authentic force in the sign. And even though the importance of a work of art is always expressed through its individuality, the poster as an idea is charged with searching for such a form which is not satisfied with a murky idea of generality.

An attempt to assimilate ideas, objects, signs, to tame their foreignness, melt them in the subjectivity of individual expressions, requires a strict definition in visual language and is sometimes impossible to express in a simple intuitive action. The expression of ideas comes through the repudiation, the suggestion to objectification which is not followed by the meaning of the message. The importance of such a poster lies in the fact that it rejects the bombastic slogans full of a false consciousness, a camouflaged lie, and that it appeals to what is contained in it itself. >>

sens plakatu

the meaning of the poster

W dziele sztuki objawia się,
sprzeczna w sobie,
całość społeczeństwa

Teodor Adorno

Nadmiar wytworów kultury, a właściwie brak kultury wizualnej, zalewający świat od początku lat sześćdziesiątych postawił przy określeniu „sztuka plakatu" szereg poważnych znaków zapytania. Czy w świecie rozprzestrzeniającej się komercji plakat może stać się czymś więcej niż nagrobkiem codzienności i dokumentacją banału? Czy bełkot i ograniczoność współczesnego języka komunikacji stwarza dla sztuki plakatu możliwość artystycznego istnienia? Odpowiedzi na te pytania zmuszają do podjęcia rozważań nad miejscem i zadaniami plakatu wobec tak wyraźnego obniżenia poziomu wizualnych środków przekazu.

Potrzeba tworzenia znaków jest nieodłączną, naturalną cechą artysty. Tak jak równie naturalne jest wyodrębnianie z otaczającej rzeczywistości znaków, które akceptujemy, których forma i treść odwołuje się do indywidualnych doświadczeń i wzruszeń. Mimo że nasilająca się perswazja wizualna często przekracza dopuszczalny poziom nakładających się na siebie szumów, to jednak istnieje coś na kształt społecznej zgody na ten konkurs sygnałów, w którym główną nagrodą jest powszechne uczestnictwo w reklamowanej imprezie, czy zakup ciekawie przedstawionego towaru.

Nadużywanie symboli, czy sposobów ich przekazywania, budzi automatyczny sprzeciw odbiorcy, poprzez odrzucenie czy ośmieszenie przekazu. Inaczej, gdy stosunek do oglądanego plakatu ujawni coś istotnego w nim samym, pewną zasadniczą jakość, wtedy chętnie wnikamy głębiej, zbliżamy się do niego. A może inaczej to ujmując, dopiero wtedy plakat nabiera artyzmu, kiedy jego ukształtowanie estetyczne umożliwia mu społeczny odbiór, uczestnictwo w ogólności.

Dzięki konkretności swej formy, lapidarności znaku, plakat uzyskuje prawo do tworzenia wartości ogólnych, stale odwołując się do społecznego odbioru. Im bardziej dotyka problemu, na który jeszcze nie znaleźliśmy odpowiedzi, im bardziej przeczuwa potrzebę innego spojrzenia, tym większą ma szansę na stanie się znakiem o charakterze ogólnym. Indywidualne objawienie ogólności następuje poprzez wychwycenie tego, co niewypaczone, dotychczas nie ujęte, nie dopowiedziane do końca, proste określenie tego, czego inni zrobić nie potrafią. Można powiedzieć, że bezwzględna indywidualizacja tworzy dla artysty możliwość dotarcia do ogółu, jednak nie da się przy tym uniknąć ryzyka indywidualnego odosobnienia. Odrębność nie gwarantuje natychmiastowego sprzężenia zwrotnego z odbiorcą, jeśli w znaku nie dostrzeże on autentycznej siły. I choć znaczenie dzieła objawia się zawsze poprzez jego indywidualność, plakat jako idea zobowiązany jest do poszukiwania takiej formy, która nie zadowala się niejasnym poczuciem ogólności.

Próba asymilacji pojęć, rzeczy, znaków, oswojenie ich obcości, roztopienie w subiektywizmie indywidualnej wypowiedzi, wymaga w języku wizualnym ścisłego określenia, nie zawsze dającego się wyrazić w prostym działaniu intuicyjnym. Wyrażenie pojęć następuje przez odrzucenie sugestii uprzedmiotowienia, za którymi nie podąża >>

tekst/ text by
Janusz Zagrodzki

(tr. iz)

The language of the poster has a double life. On one hand, it subjects itself to the subjective incentives, but on the other hand it appeals to general assumptions. In its directness it dematerializes the word, becoming a hope for achieving a sphere of expression the essence of which is the recognizability of the sign. The poster expresses the problem as a whole and can not be a commentary defining fragmentary fields of it. The best designs are those in which the form overcomes the inner play of the plastic material and reveals itself through the simplicity of the language, is universal in itself, aims at infinity through its very finiteness.

The poster as the most social field of art, the existence of which is socially conditioned, automatically becomes a test for the ways in which modern art operates, the efficiency of the new artistic language.

messAGE

sens przesłania. Znaczenie takiego plakatu płynie stąd, iż odrzuca napuszone hasła pełne fałszywej świadomości, zakamuflowanego kłamstwa, że odwołuje się do tego, co zawarte jest w nim samym.

Język plakatu ma naturę dwoistą, z jednej strony podporządkowuje się bodźcom subiektywnym, z drugiej odwołuje do założeń ogólnych. W swojej bezpośredniości dematerializuje słowo, stając się nadzieją na osiągnięcie sfery wyrazu, której istotę stanowi rozpoznawalność znaku. Plakat wyraża całość problemu, nie może być komentarzem określającym fragmentarycznie jego okolice. Do najbardziej udanych należą te projekty, w których forma przezwyciężając wewnętrzne gry materii plastycznej, ujawnia się poprzez prostotę języka, zawiera w sobie uniwersalność, przez swą skończoność dąży do nieskończoności.

Plakat jako najbardziej społeczna dziedzina sztuki, której istnienie jest społecznie uwarunkowane, automatycznie staje się sprawdzianem metod oddziaływania sztuki współczesnej, skuteczności nowego artystycznego języka.

w dziele sztuki objawia się sprzeczna w sobie całość społeczeństwa

Where are we now, dear compatriots from the province? We are at the Royal Castle Square. As the name itself indicates, there should be a castle here. The German bastards, or shall I say – the Nazi onslaught had first burnt it in 1939, and then they finished their job in 1944. But for us, the nation of builders, this is a piece of cake. We will get ourselves a new castle done.

Stefan Wiechecki

You can say each city is a palimpsest, but in the case of Warsaw, this metaphor seems particularly apt. History together with political and economic transformation led and still lead to erasing entire buildings, districts, urban layouts, 'writing' in their place new ones, each time completely different. This process continues today. The metaphor of the palimpsest in the case of phenomena and objects discussed in this article seems to be appropriate yet for another reason. Let me recall what a palimpsest is. It is an old manuscript, with wiped out text—to be replaced by a new one. Its special feature is that the previous record often leaves traces under the new text. Therefore, speaking of graphic design and Warsaw the palimpsest metaphor can be interpreted literally, as we watch texts and images in the urban tissue being shred, exterminated, wiped out, subject to ravages of time and replaced by new characters and images.

The connection between Warsaw-as-a-palimpsest and graphic design can be seen as twofold. On the one hand, the development of images in the city space has become a 'side effect' of the destruction and demolition of the urban fabric during the Second World War and immediately after—in the reconstructed town there was a lot of blank walls for murals to be painted. Fences around construction sites began to appear, which were then covered by posters. On the other hand, the continuous process of change and starting everything from scratch influences also the visual material within the city landscape, which is replaced or overridden by more recent forms, and then often reborn in other places and contexts.

Among the earliest post-war examples of the relationship between the destroyed and rebuilt Warsaw and graphic design are prints in the service of rebuilding the city. David Crowley noted that *when the Communist Party came to power in the late 40's of the 20th century, the image of the ruins became a central iconographic theme of the propaganda, even more important than the image of a worker or a factory chimney*.[1] The gigantic project of cleaning the rubble and rebuilding the capital had to be provided with decent propaganda backing. Slogans such as 'the whole nation is building its capital city' were to mobilize the public to have an active participation in the reconstruction, or at least to support it financially, as well as to make Poles identify with Warsaw. This was particularly important for the Party, not only because it was located in Warsaw, but primarily because the work of reconstruction has become a central element of its propaganda and legitimacy. The new communist government, mobilizing all forces and resources to rebuild the destroyed city from the ruins, manifested its power, size, efficiency, and positive and enthusiastic spirit, which had overcome the trauma of war. In 1945 the Social Fund for Reconstruction of the Capital City was established, which drew funds from taxes paid by all citizens, as well as received some interest from the sales of certain goods such as vodka. Clearly, the increase in prices and reduction of incomes could raise violent opposition, and therefore intensive propaganda associated with this particular institution was also essential. Good examples are packs of matches, or posters promoting the Fund. Importantly, this body was created in Silesia, which as part of the 'recovered territories' was the area in which the legitimacy of communist rule and, above all, >>

legenda do opisu zdjęć
illustration description abbreviations:

MPW – plakat z kolekcji **Muzeum Plakatu w Wilanowie**/ poster from the collection of the **Wilanów Poster Museum**

MH (1) – **Marek Holzman** (źródło/ source: A. Wallis, Podwójne życie plakatu/ Double Life of the Poster, „Projekt", 4 (66), 1968, s./ p. 29-31)

Babaryba – http://www.babaryba.pl/ index.php?k24,neony

AS – **Agata Szydłowska**

MH (2) – **Marek Holzman** (źródło/ source: A. Wallis, Plac Trzech Krzyży/ Three Crosses Square, „Projekt", 1 (69), 1969, s./ p. 45.)

miasto palimpsest

związki architektury Warszawy z projektowaniem graficznym

the palimpsest city

Warsaw's architecture versus graphic design

Gdzież my się proszę rodaków z prowincji, znajdujem? Znajdujem się na placu Zamkowym. Jak sama nazwa nas poucza, powinien tu figurować zamek. Faszystowskie szkopy, czyli hitlerowska nawała sfajczyła nam go w roku trzydziestym dziewiątym, a potem dokończyła w czterdziestym czwartym. Ale dla nas, narodu budowlanego, to mięta z bubrem. Postawiem sobie nowy zamek.

Stefan Wiechecki

tekst/ text by

Agata Szydłowska

(tr. kk)

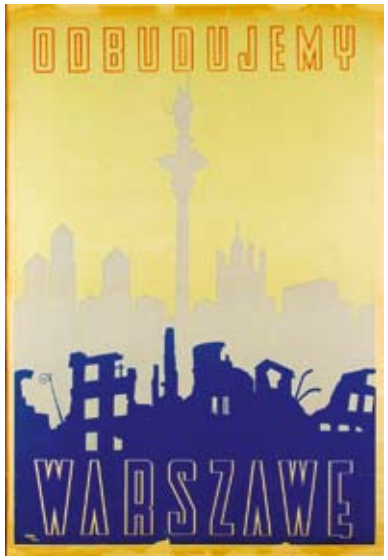
W pierwotnej formie tekst ten został wygłoszony jako wykład podczas sesji odbywającej się w ramach Zwiastuna Festiwalu „Warszawa w Budowie" zorganizowanego przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2009 roku

In its original form, this text was delivered as a lecture during the session held at the trailer of the new urban design festival "Warsaw Under Construction" organized by the Museum of Modern Art in Warsaw in 2009.

O każdym mieście można powiedzieć, że jest palimpsestem, jednak w przypadku Warszawy metafora ta wydaje się szczególnie trafna. Historia oraz przemiany ekonomiczno-polityczne kazały i wciąż każą wymazywać z przestrzeni miasta całe budynki, dzielnice, układy urbanistyczne oraz wpisywać w ich miejsce następne, za każdym razem diametralnie różne. Proces ten trwa do dziś. Metafora palimpsestu w przypadku omawianych w tym artykule zjawisk i obiektów wydaje się trafna także z innego powodu. Warto w tym momencie przypomnieć, czym jest palimpsest. Jest to stary rękopis, z którego wytarto tekst, żeby zapisać go od nowa. Jego szczególną właściwością jest to, iż poprzedni zapis często pozostawia ślady pod nowym tekstem. Dlatego też mówiąc o projektowaniu graficznym i Warszawie metaforę palimpsestu można potraktować dość dosłownie, obserwując jak teksty i obrazy umieszczane w tkance miejskiej są zamazywane, likwidowane, wycierane, poddawane niszczącemu działaniu czasu oraz zastępowane nowymi znakami i wizerunkami.

Można zatem powiedzieć, że związek „Warszawy jako palimpsestu" i projektowania graficznego jest dwojaki. Z jednej strony rozwój grafiki miejskiej stał się „efektem ubocznym" zniszczeń i wyburzeń tkanki miejskiej w czasie drugiej wojny światowej i bezpośrednio po niej – w odbudowywanym mieście pozostało wiele ślepych ścian, na których malowano murale. Zaczęły także pojawiać się ogrodzenia placów budowy, które pokrywały się plakatami. Z drugiej strony nieustannemu procesowi zmian i zaczynania wszystkiego od nowa podlega także sama grafika miejska, która zostaje zastąpiona lub przesłaniana przez coraz nowsze formy, a następnie niejednokrotnie odradza się w innych miejscach i kontekstach.

Jednym z najwcześniejszych powojennych przykładów związku zniszczonej i budowanej na nowo Warszawy z projektowaniem graficznym są druki w służbie odbudowy stolicy. David Crowley zauważył, że *z chwilą objęcia przez partię komunistyczną władzy pod koniec lat 40. XX wieku, obraz ruin stał się centralnym motywem ikonograficznym w drukach propagandowych, ważniejszym nawet niż wizerunek robotnika, czy komina fabrycznego*[1]. Gigantyczne przedsięwzięcie oczyszczania z gruzów i odbudowy stolicy musiało mieć zapewnione porządne zaplecze propagandowe. Hasła, takie jak „cały naród buduje swoją stolicę" miały zmobilizować społeczeństwo do aktywnej partycypacji przy odbudowie, lub co najmniej do jej wsparcia finansowego, a także spowodować utożsamienie się Polaków z Warszawą. Było to szczególnie istotne dla Partii, nie tylko dlatego, że w Warszawie znajdowała się jej siedziba, lecz przede wszystkim dlatego, że dzieło odbudowy stało się centralnym elementem jej propagandy i legitymizacji. Nowa władza komunistyczna, mobilizując wszelkie siły i środki, by zniszczone miasto podźwignąć z ruin, manifestowała swoją moc, wielkość, sprawność, a także pozytywnego i entuzjastycznego ducha, który miał zwalczyć traumę wojenną. W 1945 roku powołany został Społeczny Fundusz Odbudowy Stolicy, który czerpał środki z podatków płaconych przez wszystkich obywateli, a także z procentu od sprzedaży niektórych towarów, takich jak wódka. W sposób oczywisty wzrost cen i zmniejszenie dochodów mogło budzić gwałtowny sprzeciw, w związku z czym intensywna propaganda związana z tym konkretnym organem była także niezbędna. >>



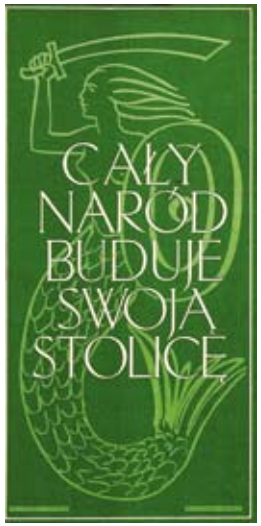
Stanisław Miedza Tomaszewski
Odbudujemy Warszawę/ Warsaw Will Be Rebuilt, 1945, MPW

building national identity based on the capital city were particularly urgent tasks. An important element of this propaganda were posters celebrating and promoting September as the so-called 'Warsaw Reconstruction Month', during which the Fund organized fundraising for the construction of the capital throughout the country. A separate issue concerning communist propaganda associated with the reconstruction of Warsaw, is the construction of the Palace of Culture and Science. If it is true that even the Polish communist authorities have not received Stalin's gift with enthusiasm, it is quite understandable why the need to naturalize the vast building in the nation's consciousness and to make it likable by citizens of Warsaw and Poles in general became so urgent.

Nation-wide promotion of Warsaw around 1950, was not necessarily directly related to raising the city from the ruins. A good example is a pack of MDM cigarettes (MDM being a new at that time residential area located in the city centre): in today's language we would say that it was an element of promoting MDM as a classic work of social realism, which was primarily to bring the 'masses' back to the city centre. There was also packaging bearing the image of the Warsaw Mermaid, for example, the famous Syrena (Mermaid) cigarettes, with the packaging designed by Karol Śliwka as well as spread cheese boxes. It is important that all these packages were elements of everyday life, mundane, frequently used objects. This allowed the images of Warsaw (or Warsaw-related ones) to reach a mass audience, and people had a chance to associate with them more often than, say, with a poster on the street.

As has already been said, as the 'side effect' of destruction and reconstruction a large amount of space appeared, perfect for exposing graphic images: whether in the form of murals on blind walls, or in the form of posters on walls and fences around construction sites. The conclusion that the development of the famous Polish school of poster art was associated with a lot of 'exhibition space' in Warsaw throughout the 1950's and 60's, would be too far-reaching, but the fact is that at this time in Warsaw there a was lot of surfaces for exhibiting posters. Despite our current opinions on this 'golden era' of Polish posters, Alexander Wallis, in his article in the "Project" magazine (published in 1968), deplored the ugliness and sloppiness of such street exposure. He wrote: *Observing that street life on the fences, on blind walls of half-destroyed houses or even on special poster racks—we come to the conclusion that the advancement of the poster in the world of art is accompanied by its degradation in everyday life.*[2]

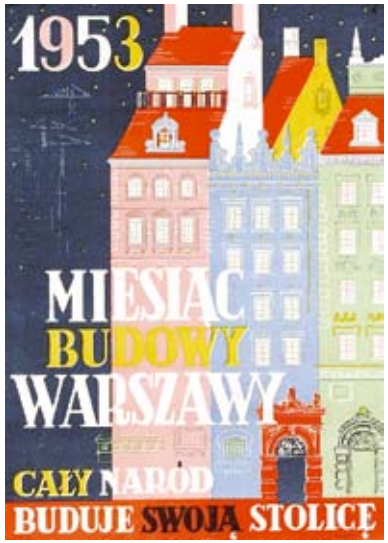
Wallis' arguments sound surprisingly familiar, recalling the ongoing for many years discussion in daily newspapers, salons and lecture halls on the ubiquitous aggressive advertising in the Warsaw city space. In his article "A new way of disfiguring cities" again in the "Project" magazine Wallis wrote: *The information layer is a lively and variable element of the urban landscape. By this I understand all sorts of visual information: plates with house numbers, street names, signs, neon signs, posters, bills, slogans, display units in the squares, streets and buildings in the public space. It is known that the remarkable prosperity of this wall-based information is a consequence of the >>*



Jerzy Kruszewski
Cały naród buduje swoją stolicę/ The Whole Nation Is Building Its Capital, 1953, MPW

Tadeusz Trepkowski
Warszawa/ Warsaw, 1952, MPW

Jan Mucharski, *Cały naród odbudowuje Warszawę,* *The Whole Nation Is Rebuilding Warsaw.* 1949, MPW; poniżej: opakowania zapałczane/ below: matchboxes



Jan Knothe, Miesiąc budowy Warszawy/ Warsaw Building Month, 1953, MPW

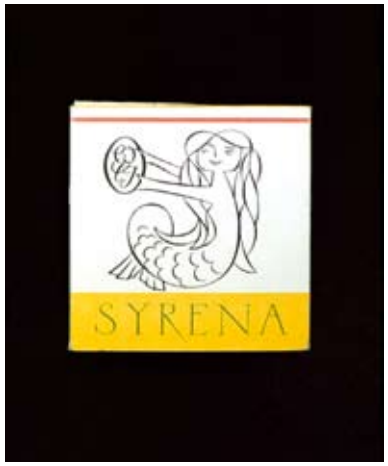
Mieczysław Teodorczyk, *Za dar przyjaźni serdeczna wdzięczność*/ *Sincerely Grateful for The Friendship Gift,* MPW

Dobrym przykładem są opakowania zapałek, czy też plakaty promujące SFOS. Co ważne, organ ten powstał na Śląsku, który jako część tzw. „ziem odzyskanych" był terenem, na którym legitymizacja komunistycznej władzy i przede wszystkim budowanie tożsamości narodowej w oparciu o stolicę była szczególnie pilnym zadaniem. Ważnym elementem tej propagandy były plakaty celebrujące i promujące tzw. „Miesiąc Odbudowy Warszawy", który był obchodzony we wrześniu, i podczas którego w całym kraju SFOS organizował zbiórki pieniędzy na rzecz budowy stolicy. Oddzielnym zagadnieniem, jeśli chodzi o propagandę komunistyczną związaną z odbudową Warszawy, jest budowa Pałacu Kultury i Nauki. Jeśli prawdą jest, iż nawet polskie władze komunistyczne nie przyjęły z entuzjazmem tego prezentu od Stalina, można sobie wyobrazić, jak paląca była potrzeba znaturalizowania w powszechnej świadomości tej olbrzymiej budowli i wzbudzenia do niej sympatii warszawiaków i nie tylko.

Ogólnopolska propaganda Warszawy około roku 1950 nie była koniecznie bezpośrednio związana z podnoszeniem stolicy z ruin. Dobrym przykładem jest opakowanie papierosów MDM: dzisiejszym językiem powiedziałoby się, że był to element promocji MDMu jako sztandarowego dzieła socrealizmu, który miał przede wszystkim przywrócić masy do centrum miasta. Produkowane były także opakowania przedstawiające Syrenkę warszawską, na przykład słynne papierosy Syrena, których opakowanie zaprojektował Karol Śliwka, oraz opakowania serków topionych. Ważne jest, iż wszystkie te opakowania były elementami codzienności, służyły banalnym, często używanym przedmiotom. Dzięki temu wizerunki Warszawy lub z Warszawą związane trafiały do masowego odbiorcy, a ludzie mieli szansę obcować z nimi dużo częściej niż np. z plakatem na ulicy.

Jak już zostało powiedziane, „efektem ubocznym" zburzeń i odbudowy stała się duża ilość przestrzeni, na których mogła być rozprzestrzeniana grafika: czy to w formie murali na ślepych ścianach, czy też w formie murów i ogrodzeń placów budowy, na których rozklejano plakaty. Wniosek, jakoby rozwój słynnej polskiej szkoły plakatu był związany z wielką ilością „przestrzeni ekspozycyjnych" okalających powstające budynki, pokrywających całą Warszawę przez lata 50. i 60. , byłby zbyt daleko posunięty, ale faktem jest, że w tym czasie w Warszawie było gdzie przyklejać plakaty. Mimo tego, co dziś się sądzi o owym „złotym okresie" plakatu polskiego, Aleksander Wallis, autor artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Projekt" w 1968 roku, ubolewał nad brzydotą i niechlujstwem towarzyszącym takim ulicznym ekspozycjom. Pisał on: *Obserwując owo „uliczne życie" na płotach i parkanach, na ślepych ścianach niewyburzonych jeszcze domów czy na specjalnych plakatowych stelażach – dochodzimy do wniosku, że awansowi plakatu w świecie sztuki towarzyszy jego degradacja w świecie codziennym*.[2]

Argumenty Wallisa brzmią zaskakująco znajomo, przypominając toczące się od wielu lat na łamach prasy codziennej, na salonach i w salach wykładowych dyskusje na temat wszechobecnej w warszawskiej przestrzeni miejskiej agresywnej reklamy. W artykule „O nowym sposobie szpecenia miast" zamieszczonym w czasopiśmie „Projekt" Wallis pisał: *Żywym i zmiennym elementem miejskiego pejzażu jest jego szata informacyjna. Rozumiem przez nią >>*



Jerzy Jankowski, Warszawiacy coraz wyżej zadzierają nosa/ *Inhabitants of Warsaw Have Reasons to Swagger,* 1954, MPW; poniżej/ below: Papierosy „MDM"/ "MDM" cigarettes; **Karol Śliwka,** opakowanie papierosów „Syrena"/ "Syrena" cigarettes box

cały naród buduje swoją stolicę

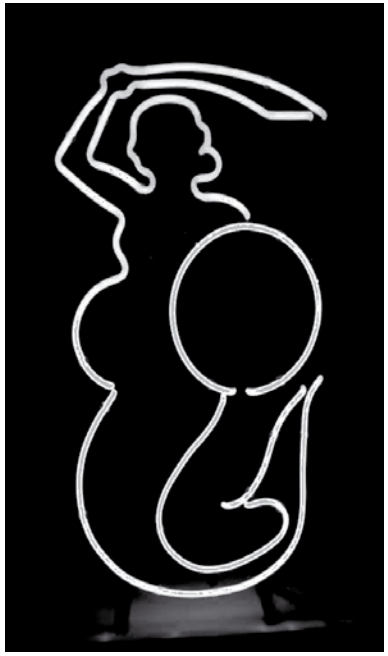
<< **Marian Stachurski**
Cały naród buduje swoją stolicę/ The Whole Nation Is Building Its Capital, 1955, MPW

na tej stronie/ this page: foto MH (1)

development of services and entertainment, competing in the field of information and advertising. (...) It seems that also in our cities, this intensive development of the information sphere provides an opportunity to enhance the qualities of landscape. In one area—the development of neon signs—we see a definite progress. In other areas the direction is quite the opposite. There is a large gap between our pride in the reconstruction of cities with their maturing architectural beauty, and the spontaneous process of disfiguring these cities by ugly lettering of advertising and its uncoordinated growth on the facades of houses and public buildings, by their lack of artistry and bad artwork."[3]

In contrast to the period Wallis refers to, during the Stalinist era in which most of the reconstruction has taken place, any free-market practices, such as advertising, were strictly prohibited. A socialist city, and Warsaw was one, had to differ strongly from the capitalist cities. For this reasons, neon signs on the streets of Warsaw could appear only with the so called 'Polish thaw'. Experiencing a renaissance of interest in recent years, the Warsaw neon signs are a good example of the phenomenon of rebirth of some elements erased from the city space in other places and contexts, and with other functions. The "Volleyball player" from the Konstytucji Square has returned to the same place, but not as a sporting goods store ad, but an art project; the neon from Skarpa cinema and Ambasador restaurant—were removed from their original locations and placed in the context of collections/ museum, gaining the status of works of art which require protection and are experienced in aesthetic terms. Finally, the neon from the Emilia furniture store—remained in the same place, with the same function, but the context, within which it was reactivated during the inauguration of the trailer of the new urban design festival "Warsaw Under Construction" in 2009 is also completely different— again it was assigned to the domain of art, not advertising. An interesting example is provided by the gadget inspired by the neon Mermaid, which was above the entrance to the hospital at Hoża street—the online shop selling souvenirs from Warsaw has on stock an exact replica of that neon sign, as well as its travesty with a pregnant Mermaid.

In addition to the elements of propaganda and advertising, post-war Warsaw was covered with inscriptions, whose task was to commemorate the military operations and the tragedy of war. Almost everywhere in Warsaw one can find plates bearing this sentence: "The place sanctified by the blood of Poles who died for the freedom of their homeland ..." , some of the more recent examples bear also the anchor symbol of "Fighting Poland". The anchors became at some point part of Warsaw's identity: they were painted or etched on walls, and presented on banners. In Warsaw, the action of painting and drawing anchors with chalk was initiated in 1942 by the members of the Small Sabotage "Wawer." Civilians continued these actions spontaneously and, as is seen on the walls of Warsaw, continue it even today, in a more or less spontaneous manner. This sign was used by the Museum of Warsaw Uprising in its logo and disseminated through its broad actions, e.g. in the form of stickers. But in addition to the official use of the symbol, such as the mentioned tables and 'memorials', the inhabitants of Warsaw draw the anchor in public spaces throughout the city. Often it is accompanied by other characters closely >>



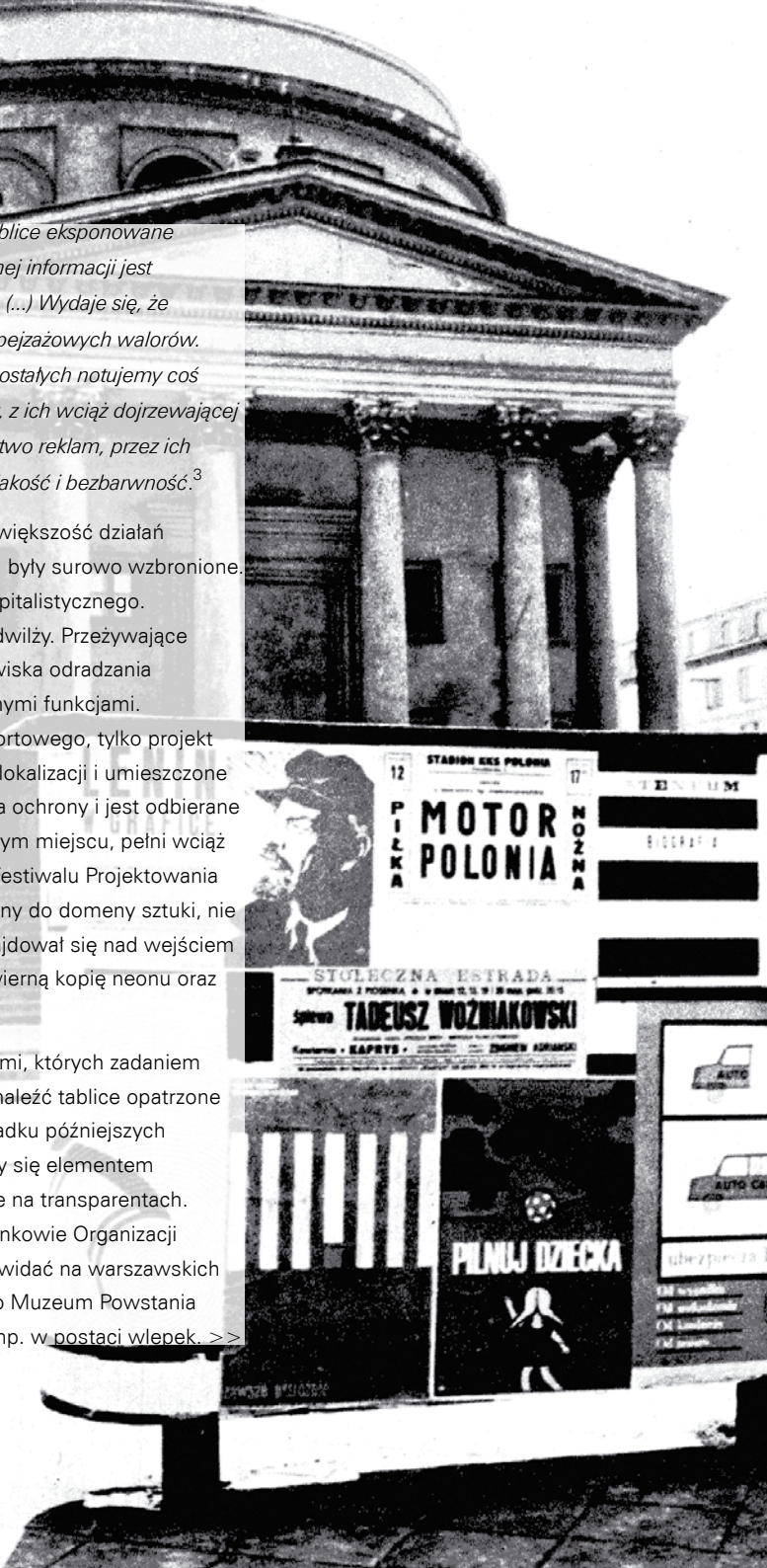
Neony „Syrenka" i „Syrenka w ciąży"/ „Mermaid" and „Pregnant Mermaid" neon signs, **Babaryba**

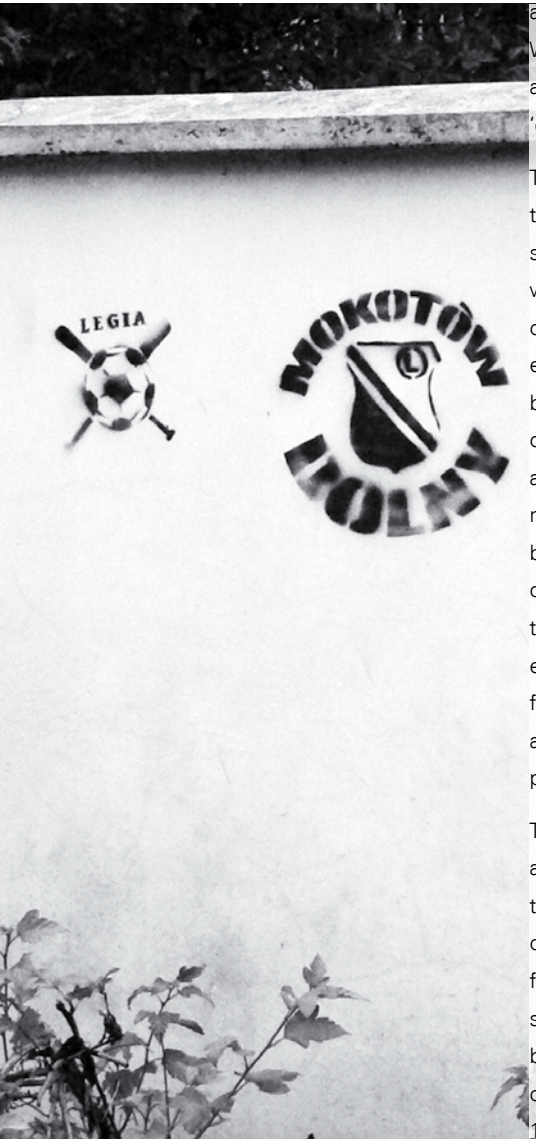
<< foto MH (1) MH (2) >>

wszelkie zawiadomienia – numery domów, nazwy ulic, wywieszki, neony, plakaty, afisze, hasła, tablice eksponowane na placach, ulicach i gmachach publicznych. Jest rzeczą wiadomą, że niezwykły rozkwit tej ściennej informacji jest konsekwencją rozwoju usług i rozrywek, konkurujących ze sobą w dziedzinie informacji i reklamy. (...) Wydaje się, że również w naszych miastach bujny rozwój szaty informacyjnej stwarza okazję do podniesienia jej pejzażowych walorów. W jednej dziedzinie – jest nią rozwój neonów – notujemy postęp niewątpliwy. W dziedzinach pozostałych notujemy coś wręcz przeciwnego. Występuje u nas niewątpliwa dysproporcja między dumą z odbudowy miast, z ich wciąż dojrzewającej architektonicznej urody, a spontanicznym procesem szpecenia tychże miast przez brzydkie liternictwo reklam, przez ich nieskoordynowane narastanie na fasadach domów i budowli publicznych, przez ich plastyczną nijakość i bezbarwność.[3]

W odróżnieniu od okresu, do którego odnosi się Wallis, w czasach stalinowskich, w których większość działań odbudowy miała miejsce, jakiekolwiek przejawy praktyk wolnorynkowych, takich jak reklama, były surowo wzbronione. Socjalistyczne miasto, jakim była Warszawa, miało się zdecydowanie odróżniać od miasta kapitalistycznego. Z tych powodów neony na ulicach Warszawy mogły się pojawić dopiero wraz z nastaniem odwilży. Przeżywające w ostatnich latach renesans zainteresowania warszawskie neony są dobrym przykładem zjawiska odradzania się wymazanych z przestrzeni miasta elementów w innych miejscach i kontekstach oraz z innymi funkcjami. „Siatkarka" z placu Konstytucji wróciła w to samo miejsce, ale już nie jako reklama sklepu sportowego, tylko projekt artystyczny; neony kina Skarpa, czy restauracji Ambasador – zostały usunięte z oryginalnych lokalizacji i umieszczone w kontekście kolekcjonersko-muzealnym, zyskawszy także status dzieła sztuki, które wymaga ochrony i jest odbierane w kategoriach estetycznych. Wreszcie neon sklepu meblowego Emilia – pozostał w tym samym miejscu, pełni wciąż tę samą funkcję, ale kontekst, w jakim został reaktywowany podczas inauguracji Zwiastuna Festiwalu Projektowania Miasta „Warszawa w Budowie" w 2009 roku, jest też już zupełnie inny – znów został przypisany do domeny sztuki, nie reklamy. Ciekawym przykładem jest także gadżet zainspirowany neonem z Syrenką, który znajdował się nad wejściem do szpitala przy ul. Hożej – w internetowym sklepie z pamiątkami z Warszawy można kupić wierną kopię neonu oraz jego trawestację przedstawiającą Syrenkę w ciąży.

Obok elementów propagandowych i reklamowych, powojenną Warszawę pokryto inskrypcjami, których zadaniem jest upamiętnianie działań i tragedii wojennych. Na prawie całym terenie Warszawy można znaleźć tablice opatrzone hasłem: „Miejsce uświęcone krwią Polaków poległych za wolność Ojczyzny..." oraz, w przypadku późniejszych realizacji, uzupełnione znakiem kotwicy Polski Walczącej. Znaki te w pewnym momencie stały się elementem tożsamości Warszawy: były malowane na murach, wydrapywane na ścianach, przedstawiane na transparentach. W Warszawie akcję rysowania kredą i malowania farbą kotwicy zainicjowali w 1942 roku członkowie Organizacji Małego Sabotażu „Wawer", a ludność cywilna spontanicznie kontynuowała te działania i, jak widać na warszawskich murach, kontynuuje do dziś w sposób bardziej lub mniej spontaniczny. Znak ten wykorzystało Muzeum Powstania Warszawskiego w swoim logo i rozpowszechnia go poprzez swoje szeroko zakrojone akcje, np. w postaci wlepek. >>

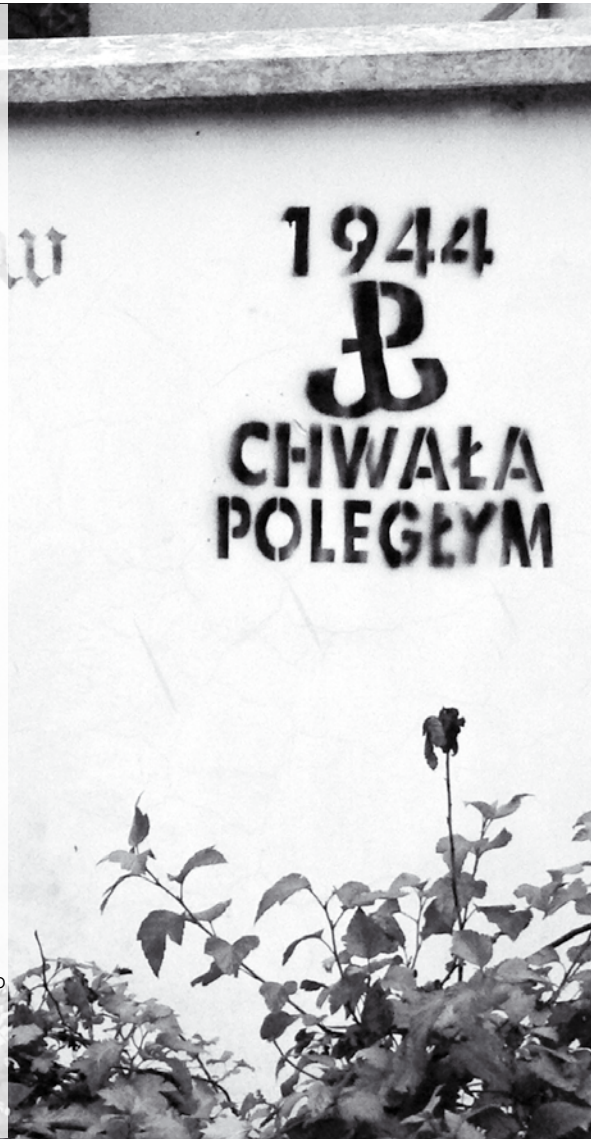




associated with the particular sense of local identity, such as slogans and symbols of the Legia football club fans. Warsaw is marked by struggle and martyrdom throughout. The plates usually commemorate death of mostly anonymous people, civilians, and some famous or distinguished individuals, mentioned by name. In this way, private 'civil' dramas from outside the front line became part of the discourse of martyrdom of the entire city and country.

Traces of the graphic design created in the communist era are removed, wiped out, covered—the ones that managed to avoid this fate are kept out of sight. These elements, along with neglected monuments of Polish modernism, such as the Rotunda, and the Central Station, are considered unnecessary and shameful relics of an earlier era, of which the city of corporations and blue skyscrapers would like to forget. Murals painted in the People's Republic of Poland remained mainly in Praga and Wola districts, regarded as shabby neighbourhoods, which have so far escaped the gentrification, and remained of relatively little interest to large developers and media houses managing big format out-door advertising. However, these paintings are also disappearing at an alarming rate: recently a layer of insulation covered the unique, three-dimensional mural of "Poldrob" at the Wiatraczna roundabout. Other murals are covered by billboards or simply, not subject to maintenance, rot. Some had been painted over or obscured by the new investments that have now successfully filled the empty spaces left by destroyed tenement houses. Covered up by new buildings were the murals at Trzech Krzyży Square. It is worth noting that despite the apparent immutability of the advertising elements in public space in socialist Warsaw, and despite the small market dynamics in these times, sometimes even in the 1960s and 70s, some murals were covered and replaced by others. This happened for example at the corner of Targowa and Ząbkowska streets. Today, it is an empty space which serves as a background for billboards, while the perpendicular wall bears a mural created by Michał Frydrych and Anna Marciniak. In turn, a mural painted by Mikołaj Długosz and Michał Andrzejczak for the Hoża street Feast in 2009 refers to the entire phenomenon of destruction and disappearance of large format advertising of the communist era.

The new murals are of a completely different character. In Warsaw there is still quite a lot of blind walls which are adjacent to empty plots left by unreconstructed houses. These spaces are being filled by murals, often referring to the insurgent Warsaw or its ruins. The mural at Waliców street 14, located in the former ghetto, raises the problem of memory encoded in the surviving houses and empty spaces after the demolished ones, and reflects on the future of pre-war buildings, many of which are destined for demolition. Other projects are created with reference to specific events or places where they are located, such as for example the Twożywo group's mural on the Sanepid building. It seems that the blank walls of surviving buildings are ideal areas for commemoration and commenting on the Warsaw Uprising. Of course, it is of no surprise that these murals have appeared only in recent years—until 1989 the communist authorities wouldn't allow for commemorating of the Uprising in such a big format. >>



<< Szablony przy ul. Belwederskiej/
Stencils at Belwederska Street
foto **AS**

Mural przy ul. Kijowskiej/
Mural at Kijowska Street
foto **AS**

Jednak oprócz oficjalnych użyć tego znaku, np. przy omawianych tablicach i „punktach pamięci", mieszkańcy Warszawy samorzutnie i spontanicznie malują kotwicę w przestrzeniach publicznych całego miasta. Często towarzyszą im inne znaki silnie związane z poczuciem szczególnego rodzaju tożsamości lokalnej, takie jak hasła i znaki kibiców Legii Warszawa. Warszawa na każdym kroku naznaczona jest więc wspomnieniem walki i męczeństwa. Tablice te najczęściej upamiętniają śmierć anonimowych osób, cywili, oraz pojedynczych, znanych lub zasłużonych poległych, wymienianych z imienia i nazwiska. Tym sposobem prywatne, „cywilne" dramaty spoza linii frontu wpisują się w dyskurs martyrologii i męczeństwa całego miasta i kraju.

Ślady projektowania graficznego powstałego w czasach komunistycznych są likwidowane, zamazywane, zakrywane – te, którym udało się uniknąć tego losu pozostawiane są w ukryciu, w miejscach mało widocznych i mało reprezentacyjnych. Elementy te, wraz z zaniedbanymi zabytkami polskiego modernizmu, takimi jak Rotunda, czy Dworzec Centralny, uznawane są za niepotrzebne i wstydliwe relikty poprzedniej epoki, o której miasto korporacji i błękitnych wieżowców chciałoby zapomnieć. Powstałe w Polsce Ludowej murale pozostały głównie na Pradze i Woli, „szemranych" dzielnicach, które jak na razie uniknęły gentryfikacji, dzięki czemu pozostały stosunkowo mało interesujące dla wielkich deweloperów i domów mediowych zarządzających gigantycznymi płachtami reklamowymi. Jednakże te malowidła także znikają w zastraszającym tempie, jak niedawno zakryty ociepleniem kamienicy wyjątkowy, trójwymiarowy mural „Poldrob" przy rondzie Wiatraczna. Inne zasłaniane są billboardami, czy po prostu, nie poddawane konserwacji, niszczeją. Reszta realizacji została zamalowana lub zakryta przez nowe inwestycje, które do dziś sukcesywnie zapełniają puste miejsca po nieodbudowanych kamienicach. Zasłonięte przez nowe budynki zostały np. murale na pl. Trzech Krzyży. Warto jednak zauważyć, że mimo pozornej niezmienności elementów reklamy w przestrzeni publicznej socjalistycznej Warszawy oraz mimo małej dynamiki rynkowej w tych czasach, zdarzało się jeszcze w latach 60. i 70., że jedne murale zostawały przykrywane i zastępowane przez inne. Miało to miejsce np. na rogu Targowej i Ząbkowskiej. Obecnie w tym miejscu znajduje się pusta przestrzeń będąca tłem dla billboardów, natomiast na prostopadłej ścianie powstał mural autorstwa Michała Frydrycha i Anny Marciniak. Z kolei do całego zjawiska niszczenia i znikania PRL-owskich reklam wielkoformatowych nawiązuje mural Mikołaja Długosza i Michała Andrzejczaka namalowany z okazji święta ulicy Hożej w 2009 roku.

Pojawiające się obecnie murale mają zupełnie inny charakter. W Warszawie jest wciąż bardzo wiele ślepych ścian, które sąsiadują z pustymi działkami po nieodbudowanych domach. Przestrzenie te zapełniane są przez murale, bardzo często o tematyce powstańczej lub odnoszącej się do ruin Warszawy. Mural przy ulicy Waliców 14, znajdujący się na terenie byłego Getta, porusza problem pamięci zakodowanej w ocalałych budynkach i pustych miejscach po zburzonych kamienicach, a także poddaje refleksji przyszłość przedwojennych budowli, z których wiele przeznaczone zostaje do rozbiórki. Inne realizacje powstają w nawiązaniu do konkretnych wydarzeń lub miejsc, przy których się znajdują, tak jak na przykład mural Twożywa przy Sanepidzie. Wydaje się, >>

foto **MH (2)**

Mural na rogu ul. Targowej i Ząbkowskiej/
Mural at the corner of Targowa and Ząbkowska streets
lata 60./ 1960s, foto arch.
lata 70./ 1970s, foto arch.
2009, foto **AS**

Finally, there is a project worth mentioning, that combines a lot of the topics previously discussed and which somehow joins the threads of the whole spectrum of problems related to the connection between Warsaw and graphic design. It is the 2009 (and 1953) calendar created by the Twożywo group referring to the book "Zły" (published in English as "The Man with White Eyes") by Leopold Tyrmand; the action of the book takes place in 1953. This was basically a one-day action, during which on the fragments of buildings in Warsaw were shown projections in the form of pages from a calendar. Then the photographic documentation of the project served as a base to create a real calendar, which can be hung on the wall. The slogans illustrated by Twożywo are actually quotations taken directly from Tyrmand's novel. The play between graphics and architecture is twofold here: Warsaw's buildings are incorporated into the presentations, which, in turn, in the form of projections are displayed on the walls of the city. As a result, the context of the place adds new meaning to the presentations and vice versa. Importantly, the projection sites may be be anonymous, potential components of each city, or very specific, such as the Palace of Culture and Science. You can also imagine the works projected in other places and think about what would have come out of them. The context is also very important in the novel—its action takes place in the reconstructed, but still half-ruined Warsaw, and the ruins create the background for many scenes. The Twożywo group took out fragments of the novel out of context, juxtaposed them with elements of the same, and yet completely different city, including places described by Tyrmand. Such a procedure makes us ponder upon the variability of the seemingly permanent parts of the city.

As one can see, even though the fabric of the city of Warsaw, together with its graphics are in constant reconstruction, it is difficult to say that it is being reborn again and again. It is soaked primarily in the context of martyrdom, in the form of both traditional plaques and modern art projects. Critical or subversive content actually disappeared from the streets of Warsaw. Twożywo itself, which several years ago worked in the so-called street-art guerilla movement became mainstream, currently implementing major projects in co-operation with the Warsaw Uprising Museum. The outdoor company, which once commissioned critical billboards from artists, is currently running quite uninteresting poster competitions. Costs of outdoor advertising are so high that the good posters of interesting initiatives reduce their size and enter the interiors. Graphic design in Warsaw is still fed with traumas of the twentieth century: pondering on the Warsaw Uprising and the tragedy of World War II, and pushing into unconsciousness the period of communism. At the same time economic and political forces treat the space of Warsaw as a blank sheet of paper, cynically destroying all traces of the past and polluting the city with a huge amount of printed material to serve their particular purposes. The more valuable seem to be projects such as "Zły", which, without undue nostalgia and martyrdom enter into a dialogue with the post-war history of Warsaw, while being firmly stuck in the present.

Footnotes:

1. D. Crowley, ***Warsaw***, London 2003, s. 28.
2. A. Wallis, ***Podwójne życie plakatu [Double Life of the Poster],*** „Projekt", 4(66), 1968, s. 29.
3. A. Wallis, ***O nowym sposobie szpecenia miast [A New Way of Disfiguring the City]***, „Projekt", 5 (67), 1968, s. 36.

poddruk/ background **foto MH (2)**

<<
Wiktor Malinowski, mural przy ul. Waliców 14/
mural at Waliców 14

Twożywo, mural przy ul. Żelaznej 79/
mural at Żelazna 79

Twożywo, mural przy ul. Pańskiej 112/
mural at Pańska 112

Twożywo, *Zły*/ *The Man with White Eyes*

że ślepe ściany pojedynczych ocalałych kamienic są idealnymi powierzchniami dla upamiętniania i komentowania Powstania Warszawskiego. Oczywiście nie powinno dziwić, że murale takie pojawiły się dopiero w ostatnich latach – do 1989 roku władze komunistyczne nie przychyliłyby się do aż tak wielkoformatowego upamiętniania Powstania.

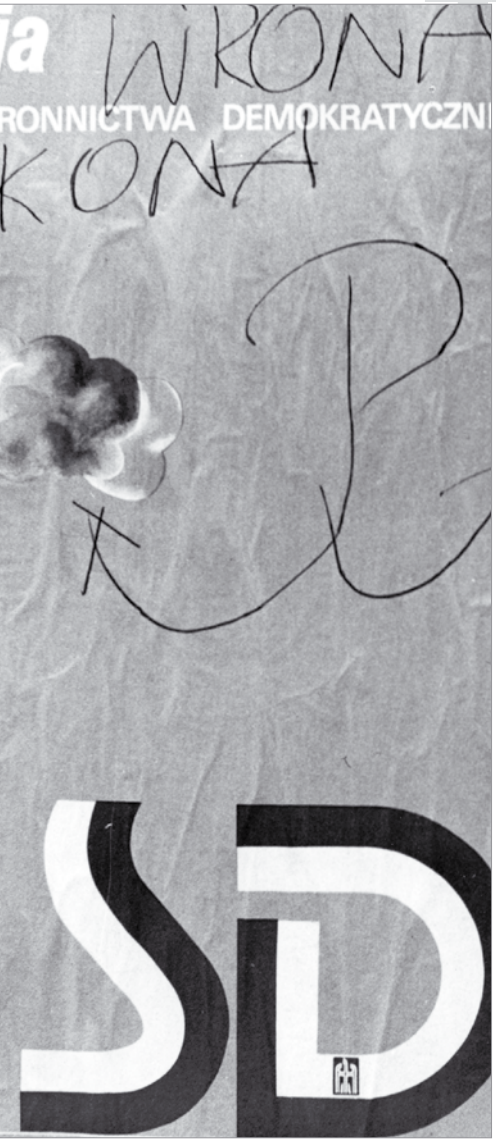
Na koniec warto wspomnieć projekt, który łączy w sobie bardzo wiele wątków poruszanych przy okazji dotychczas omawianych zjawisk i realizacji i niejako spina klamrą spektrum problemów związanych z relacjami Warszawy z projektowaniem graficznym. Jest to kalendarz Twożywa na 2009 i jednocześnie 1953 rok, nawiązujący do książki „Zły" Leopolda Tyrmanda, której akcja toczyła się właśnie w 1953 roku. Była to w zasadzie jednodniowa akcja, podczas której na fragmentach budynków warszawskich wyświetlane były projekcje w formie kartki z kalendarza. Potem dokumentacja fotograficzna projektu posłużyła jako baza do stworzenia prawdziwego kalendarza, który można powiesić na ścianie. Hasła zilustrowane przez Twożywo są cytatami bezpośrednio zaczerpniętymi z powieści Tyrmanda. Gra grafiki z architekturą jest tutaj dwojakiego rodzaju: warszawskie budynki stają się elementami przedstawień, które z kolei w formie projekcji wyświetlane są na murach miasta. W rezultacie kontekst miejsca dopowiada sens przedstawień i odwrotnie. Co ważne, miejsca na które rzucono obrazy, mogą być anonimowe, będące potencjalnymi elementami każdego miasta, bądź też bardzo konkretne, takie jak Pałac Kultury i Nauki. Można sobie także wyobrazić przedstawienia naniesione w inne miejsca i zastanowić się, co by z tego wyszło. Ważny jest także kontekst samej powieści, której akcja, jak wiadomo, toczy się w odbudowywanej, lecz jednocześnie na wpół zrujnowanej Warszawie, a tłem dla wielu scen są same ruiny. Grupa Twożywo wyjęła z kontekstu elementy powieści i zestawiła je z elementami tego samego i jednocześnie innego miasta, w tym z miejscami, o których pisał Tyrmand. Taki zabieg każe się zastanowić nad zmiennością pozornie stałych części i fragmentów miasta.

Jak widać, mimo, że warszawska tkanka miejska wraz z towarzyszącą jej grafiką jest w ciągłej przebudowie i budowie, trudno stwierdzić, że wciąż odradza się na nowo. Przesiąknięta jest przede wszystkim treściami martyrologicznymi, zarówno w formie tradycyjnych tablic pamięci, jak i współczesnych realizacji. Treści krytyczne, czy wywrotowe praktycznie zniknęły z ulic Warszawy. Samo Twożywo, które kilka lat temu działało w nurcie tzw. graficznej partyzantki, obecnie realizuje wielkie projekty we współpracy z Muzeum Powstania Warszawskiego. Firma outdoorowa, która niegdyś zamawiała krytyczne billboardy u artystów, obecnie organizuje mało ciekawe konkursy na plakat. Miejsca na słupach ogłoszeniowych są tak drogie, że dobre plakaty ciekawych inicjatyw zmniejszają format i wchodzą do wnętrz. Szata graficzna Warszawy wciąż żyje traumami XX wieku: rozpamiętuje Powstanie Warszawskie i tragedię II Wojny Światowej oraz spycha do nieświadomości okres komunizmu. Jednocześnie siły ekonomiczno-polityczne traktują przestrzeń Warszawy jak białą niezapisaną kartkę, cynicznie niszcząc ślady wszelkiej przeszłości i zanieczyszczając miasto olbrzymią ilością druków, które mają służyć ich partykularnym celom. Tym bardziej wartościowe wydają się takie projekty jak „Zły", które bez martyrologii ani przesadnej nostalgii wchodzą w dialog z powojenną historią Warszawy, jednocześnie mocno tkwiąc we współczesności.

fo MH (2)

Przypisy:

1. D. Crowley, ***Warsaw***, London 2003, s. 28.
2. A. Wallis, ***Podwójne życie plakatu,*** „Projekt", 4(66), 1968, s. 29.
3. A. Wallis, ***O nowym sposobie szpecenia miast***, „Projekt", 5 (67), 1968, s. 36.



The events of August 1980 provoked an avalanche of civil enthusiasm. This was especially noticeable in the rapidly advancing process of transformation in the visual sphere. It remained appropriated, but its monolithic character has been slightly dissolved. Its status quo dominated by the official distributor of visual information, or more precisely: the distribution department of the propaganda apparatus (KAW—the National Publishing Agency—in fact, an agency of the Central Committee), became first disrupted and then continued to be eliminated. The emergence of 'urban guerilla' shook its privileged position and exclusive right to distribute information. In the resulting vacuum, alternative messages, signs, and signals began to appear. The movement had the character of an anarchist call-up and was an expression of civil disobedience, though most people were not yet fully aware of this concept. It was also an ostentatious manifestation, in the public sphere, of phenomena, which previously functioned as the so-called 'second circulation', i.e. various underground, illegal activities, outside the scope of censorship. It was one of the symptoms of activation of the artistic community, which manifested their so far repressed subjectivity. Now they could mark their presence more openly, although initially their production was rarely signed, often anonymous, with varying degrees of professionalism.

It was like opening Pandora's box. A clear line between 'us' and 'them' was drawn, becoming at the same time the front line in the visual battle. The wave of public emotion, hope for profound political changes were reflected in both planned and spontaneous demonstration of slogans and demands in almost every place on the walls and fences, in the vicinity of the official site, still occupied by the authorities.

In a short time, the public space has changed its appearance beyond recognition. Next to the monumental forms of the indoctrination rhetoric—which has suddenly turned into a piece of humbug—modest signs and symbols of the emerging Solidarity movement appeared and very significantly widened their territory.

Despite the simplicity of the visual side, their semantics voiced what the society has been expecting for so long—the articulation of truth in order to enhance the neglected sense of national identity and to regain sovereignty.

A large part of the revolted artistic environment offered their skills to the 'revolution.' The emblem of 'Solidarity' by Jerzy Janiszewski identified the proletarian character of the movement and became an equivalent of national and religious symbols. For this work the author received the Grand Prix at the 9th Biennale of Polish Poster in Katowice (1981) and several other prestigious international awards. It was not only a tribute to the artistic value, but also to the legitimacy of the whole movement, which became property of the majority of the population.

An unprecedented phenomenon occurred at this important event. The entire political division was dominated by uncompromising declarations. The new state of affairs was affirmed by acclamation as well as the leadership of 'Solidarity', which even began to award its own prizes (Wiesław Gołuch). >>

ilustracje
illustrations

zdjęcia/ photos:
Krzysztof Wojciechowski, graffiti stanu wojennego/ graffiti of the martial law

plakaty/ posters:
z arch. **Piotra Dąbrowskiego**/
from the archive of **Piotr Dąbrowski**

znaczki/ stamps:
z arch. **Janusza Byszewskiego**/
from the archive of **Janusz Byszewski**

aktywiści niezależni

independent activists

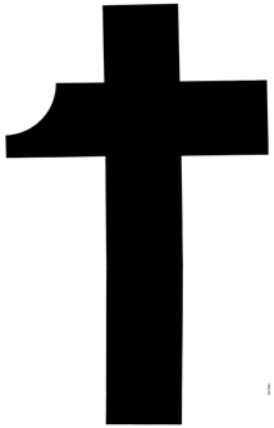
Wydarzenia Sierpnia 1980 roku wywołały lawinową akcję obywatelskiego entuzjazmu. Zauważalne to było zwłaszcza w szybko postępującym procesie przeobrażania ikonosfery. Nadal pozostawała on zawłaszczona, ale naruszony został jej monolityczny charakter. Dotychczasowy jej stan zdominowany przez oficjalnego dystrybutora informacji wizualnej, a ściślej dysponenta aparatu propagandowego (KAW – Krajowa Agencja Wydawnicza – w istocie agenda KC PZPR), uległ na początku zachwianiu, a następnie postępującemu rugowaniu. Pojawienie się „miejskiej partyzantki" naruszyło uprzywilejowaną pozycję i wyłączność w zakresie dystrybucji informacji. W powstającej próżni szybko zaczęły pojawiać się alternatywne komunikaty, znaki i sygnały. Ruch ten miał charakter pospolitego ruszenia o orientacji anarchistycznej i był wyrazem obywatelskiego nieposłuszeństwa, chociaż to pojęcie nie było jeszcze wówczas w pełni uświadomione. Był też ostentacyjnym ujawnieniem się w sferze publicznej zjawiska, które wcześniej funkcjonowało jako tzw. „drugi obieg", a więc różnego formatu inicjatywy konspiracyjne, nielegalne, poza zakresem działań cenzury. Był to jeden z przejawów aktywizacji środowiska artystycznego, które manifestowało, dotychczas stłumioną, podmiotowość. Teraz mogło zaznaczyć swoją obecność z otwartą – lekko uchyloną – przyłbicą, chociaż początkowo nie zawsze była to produkcja sygnowana, często anonimowa, o różnym stopniu profesjonalizmu.

Przypominało to otwarcie puszki Pandory. Wyraźnie zarysowała się linia podziału na „my" i „oni", która stała się zarazem linią frontu w batalii graficznej. Fala społecznych emocji, nadzieja gruntownych zmian politycznych znalazły swój wyraz w planowej i spontanicznej demonstracji haseł i postulatów w każdym nieomal miejscu, na murach i płotach, w sąsiedztwie oficjalnej witryny, jeszcze okupowanej przez władzę. W krótkim czasie przestrzeń publiczna zmieniła swój wygląd nie do poznania. Obok monumentalnych często form retoryki indoktrynacji – która nagle zamieniła się w pustosłowie – pojawiły się skromne znaki i symbole tworzącego się ruchu „Solidarność", bardzo ekspansywnie znaczącej powiększające się terytorium. Mimo prostoty graficznego przekazu, ich semantyka uzewnętrzniała jednak to, czego społeczeństwo oczekiwało od dawna – artykulacji prawdy w celu umacniania zapoznanego poczucia tożsamości narodowej i odzyskania suwerenności.

Duża część zrewoltowanego środowiska oddała swoje umiejętności na rzecz „rewolucji". Emblemat „Solidarności" autorstwa Jerzego Janiszewskiego identyfikował proletariacki charakter całego ruchu i stał się równorzędny z narodowymi i religijnymi symbolami. Za pracę tę autor uzyskuje Grand Prix na IX Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach (1981) oraz szereg innych prestiżowych wyróżnień za granicą. To jest nie tylko uznanie dla wartości artystycznej, ale także legitymizacja całego ruchu, który stał się dobrem większości społeczeństwa. Na tej jakże ważnej dla środowiska imprezie objawiło się niespotykane wcześniej zjawisko. Cały dział polityczny zdominowany był przez bezkompromisowe deklaracje. Przez aklamację afirmowano nowy stan rzeczy i wiodącą rolę „Solidarności", która sama zaczęła przyznawać nagrody (Wiesław Gołuch). >>

tekst/ text by
Mariusz Knorowski
(tr. kk)

Wiesław Gołuch



25 ROCZNICA WYPADKÓW POZNAŃSKICH 28VI1981

Jacek Ćwikła

Eugeniusz Get Stankiewicz

Radical articulation methods for the forming social bonds were sought for. The tradition of national uprisings and their typical iconography was recalled. References to religious art and its representational schemes were also significant, such as the Pieta (Roman Kalarus), which undoubtedly strengthened the impact of such messages, bringing together some of the disjointed so far groups of the public. Even a hammer was associated with the cross, (Jacek Ćwikła) and the cross with the ear of corn (Eugeniusz Get Stankiewicz).

In fact, the situation was so lively and in such a scale that it was impossible to co-ordinate. Creativity didn't necessarily follow and the imaging was often influenced by stereotypes. Today, we treat these prints more as a document of the time and its testimony than as autonomous works of art, although some of the latter also appeared at that time. But this was somewhat forced by the circumstances, as the artistic expression had to yield to a clearly defined goal.

The newly formed political opposition became legalized, and marked its territory that covered the whole of social life. This entailed mass production of printed material that proclaimed the victory, commemorated martyrdom, resurrected the memory of historical events so far condemned to silence. Explicit anti-Soviet accents appeared. Many official symbols and emblems were undergoing new unmasking interpretation, or even deconstruction. In most cases we can speak of a kind of revenge on the ubiquitous signs that had previously represented the unshakeable political system. It is significant that the new graphic language avoided figuration, restricting itself to the elementary signs and typography. The twin white and red in combination with black dominated the colour scheme.

The period of martial law was a return to the underground. However, there was an escalation of the presence of illegal signs, mainly in a rapid, ad hoc form. Surreal images of dwarfs multiplicated on the walls (Orange Alternative). Just as popular were occasional comments on the current situation, made as stencils, with interesting examples of word formation, ridiculing the so called 'newspeak'. Illegal postcards, leaflets, graffiti and tags circulated widely, reminding people of the existence of resistance, in any form. In total, it exerted a lot of pressure on the political establishment, who found themselves on the other side of the barricade, in a besieged fortress. This was reminiscent of 'small sabotage' during the German occupation, including the imaging area. An overt example of referring to this tradition was the monogram of the 'Fighting Solidarity' binding the letter S with the anchor motif as a symbol of hope.

Of course, every action provokes reaction, and thus taking advantage of the fact that KAW (the National Publishing Agency) still had the monopoly over printing and advertising media located in the critical points of the urban landscape, a counteroffensive began. Anti-American posters appeared (as the official reaction to Ronald Reagan's policy of economic sanctions) as well as anti-German ones, appealing to the resentments personified by Chancellor Konrad Adenauer in a Teutonic coat. The apparatus also sought to discredit the independent centres of Polish thought abroad, for example the "Kultura" journal in Paris, or Radio Free Europe, giving them >>

Roman Kalarus

Pomarańczowa Alternatywa/
Orange Alternative

Poszukiwano radykalnych metod artykulacji dla tworzących się więzi społecznych. Odwoływano się do tradycji powstań narodowych i typowej dla nich ikonografii. Nie bez znaczenia były także zapożyczenia ze sztuki sakralnej i jej schematów przedstawieniowych, np. Pieta (Roman Kalarus), co niewątpliwie wzmacniało zakres oddziaływania tego typu przekazów, wiążąc rozłączne niekiedy dotąd kręgi odbiorców. Nawet młot skojarzono z krzyżem (Jacek Ćwikła), a krzyż z kłosem (Eugeniusz Get Stankiewicz).

W zasadzie sytuacja była tak żywiołowa i o takiej skali, że niemożliwe było jej opanowanie. Skromniej przedstawiała się inwencja, nad która ciążyły jednak stereotypy obrazowe. Bardziej traktujemy dziś te dzieła jako dokument czasu i jego świadectwo, niż autonomiczne dzieła sztuki, chociaż i takie się wówczas pojawiły. Ale to było poniekąd wymuszone przez okoliczności, którym artystyczna ekspresja musiała się podporządkować, bo cel był jednoznacznie określony.

W nowo powstałej sytuacji politycznej strona opozycyjna zostaje zalegalizowana i oznakowuje swoje terytorium, które obejmuje całokształt życia społecznego. Pociąga to za sobą masową produkcję druków, które obwieszczają zwycięstwo, upamiętniają martyrologię, wskrzeszają pamięć epizodów historycznych do tej pory skazanych na przemilczenie. Pojawiają się jawne akcenty antysowieckie. Wiele oficjalnych symboli i emblematów poddanych zostaje demaskatorskiej interpretacji, czy wręcz dekonstrukcji. W większości przypadków mówić można o swoistym odwecie na opatrzonych znakach, które wcześniej identyfikowały niewzruszony system polityczny. Znamienne jest, że nowy język graficzny unika figuracji, poprzestając na elementarnych strukturach znakowych i typograficznych. Plastycznie dominuje dwudźwięk bieli i czerwieni w połączeniu z czernią.

Okres stanu wojennego to ponownie zejście do podziemia. Nastąpiła jednak eskalacja obecności nielegalnych znaków, głównie w formie szybkiej, doraźnej. Na murach rozmnażały się wizerunki nierzeczywistych krasnali (Pomarańczowa Alternatywa). Równie często były to doraźne komentarze do rzeczywistości malowane przez szablon, z ciekawymi przykładami słowotwórstwa, ośmieszające tzw. nowomowę. W obiegu pojawiały się bezdebitowe kartki pocztowe, ulotki, graffiti i zwykłe napisy, przypominające o istnieniu oporu, w każdej formie. Łącznie wywierało to dużą presję na polityczny establishment, który znalazł się po drugiej stronie barykady, w oblężonej twierdzy. Przypominało to tzw. mały sabotaż z okresu okupacji, także w warstwie obrazowej. Jawnym przykładem nawiązania do tej tradycji był monogram „Solidarności walczącej" wiążący literę S z motywem kotwicy, jako symbolem nadziei.

Oczywiście każda akcja budzi reakcję, a więc korzystając z faktu, że w posiadaniu KAW-u nadal pozostawał cały potencjał poligraficzny oraz system nośników informacji ulokowany w newralgicznych punktach pejzażu urbanistycznego, przystąpiono do kontrofensywy. Pojawiły się na nich plakaty antyamerykańskie >>

znaczki Poczty Solidarność/ Solidarity post stamps

oficjalne plakaty propagandowe/ official propaganda posters

the names of renegades and a pedigree derived from the tradition of high treason, namely the Targowica Confederation. However, these were terminal gestures, outdated in form, too illustrative, and literal which hardly could 'hit the target'. It has become impossible to continue any negotiations with the use of images, as the official ones had lost not only credibility but also their dynamics of expression.

Resistance to authority and its repression methods, was quite evident in the work of Eugeniusz Get-Stankiewicz. His references to the martyrdom of priest Jerzy Popiełuszko were printed on the communist party organ "Trybuna Ludu" [People's Organ].

At the same time, in the young art circles the phenomenon of New Expression was created, derived from the Neue Wilde movement. The dramatic form, a great deal of expression, often perverse and mock stylistics highlighted by absurd titles—became synonymous to independence and disregard for the oppressive situation. Many modern classics originated from this milieu, to mention the members of such formations as Gruppa, Neue Bieriemiennost or Luksus from Wrocław, the latter publishing also an independent magazine. Today the memory of that turbulent era is restored by such events as the affirmative exhibition entitled "The Banana Republic", although the drama of those times was quite far from idyllic and carefree. The apparatus of repression operated all the time, and the sanctions were serious and painful.

Many areas still remain forgotten. It is only now that works of artists and amateurs, scattered throughout the country, are being revealed. Perhaps the only fully catalogued oeuvre was that of Jan Bokiewicz, who was active in many areas and wrote one of the most interesting and heroic cards of this historical period.

A new form of patronage also emerged, often referred to as the 'exhibitions in the crypt'. The church became a refuge for independent art, but not all forms of rebellion were tolerated there. Most of the art was underlining the inseparable relationship between Church and State in the Polish tradition, heavily packed with religious and patriotic elements, which sometimes resulted in surprising images, highly outdated and secondary.

In opposition to such a formula there was also a lot of interesting debuts, to mention just Piotr Młodożeniec, preferring rough and rustic, a little awkward forms, essentially creating easily recognizable figuration enabling multiplication with the use of simple handicraft methods.

Also some 'classics' were not unconcerned with the climate of the time. Henryk Tomaszewski, the always subversive and independent mind, not only proclaimed evident truths in the form of simple equations, but when it was necessary also appeared as a rebel. When the letter V (created with two fingers as the symbol of victory) was banned as absent in the Polish alphabet, in his poster for "The History" by Witold Gombrowicz this gesture is made by a monstrous green foot. >>

Jan Bokiewicz

(jako oficjalna reakcja na politykę sankcji ekonomicznych Ronalda Reagana) oraz antyniemieckie, odwołujące się do resentymentów, które personifikował kanclerz Konrad Adenauer, w krzyżackim płaszczu. Starano się także skompromitować ośrodki niezależnej myśli polskiej za granicą, np. „Kulturę" paryską, czy Radio Wolna Europa, przypisując im miano renegatów i rodowód wywodzący się z tradycji zdrady narodowej, czyli Targowicy. Były to jednak gesty agonalne, anachroniczne w formie, zbyt ilustracyjne i dosłowne, o których można eufemistycznie powiedzieć, że „trafiały kulą w płot". Niemożliwe stało się prowadzenie procesu negocjacji za sprawą obrazów, dlatego że te oficjalne straciły nie tylko wiarygodność, ale i dynamikę środków ekspresji.

Opór wobec władzy i stosowanych przez nią metod przemocy, czytelny był w twórczości Eugeniusza Geta-Stankiewicza. Jego odniesienia do męczeńskiej śmierci ks. Jerzego Popiełuszki były nadrukowane na organie PZPR „Trybuna Ludu".

W tym też czasie w kręgach młodej sztuki wykreowane zostało zjawisko Nowej Ekspresji, wywodzące się z ruchu Neue Wilde. Dramatyczna forma, duża doza ekspresji, często przewrotna i prześmiewcza poetyka podkreślana absurdalnością tytułów – to synonimy niezależności i lekceważenia opresyjnej sytuacji. Z tego kręgu wywodzi się wielu dzisiejszych klasyków, by wspomnieć członków takich formacji jak: Gruppa, Neue Bieriemiennost, czy wrocławski Luksus, który wydawał także niezależne pismo. Dziś przywracana jest pamięć o tamtej burzliwej epoce, np. w postaci wystawy o afirmatywnym tytule „Republika bananowa", chociaż dramaturgia tamtych czasów nie była zgoła idylliczna, czy beztroska. Cały czas funkcjonował aparat represji, a przewidywane sankcje miały poważną dolegliwość.

Wiele obszarów pozostaje jeszcze zapoznanych. Dopiero teraz ujawniane są dzieła artystów i amatorów rozproszone na terenie całego kraju. Chyba jedynie w pełni skatalogowana została działalność Jana Bokiewicza, który był aktywny na wielu polach i zapisał jedną z najciekawszych i bohaterskich kart tej historii.

Objawiła się także inna forma mecenatu, której przejawem były tzw. wystawy w kruchcie. Kościół stanowił azyl dla niezależnej sztuki, jednakże nie wszystkie formy buntu były tam tolerowane. Najczęściej znajdowała w nim schronienie sztuka bogoojczyźniana, podkreślająca nierozerwalną w polskiej tradycji więź państwa i Kościoła, mocno nacechowana elementami religijnymi i patriotycznymi, co niekiedy tworzyło zaskakujące warianty przedstawieniowe, mocno anachroniczne i epigońskie.

W opozycji do takiej formuły pojawiło się wiele interesujących debiutów, by wspomnieć chociażby Piotra Młodożeńca, preferującego szorstką i rustykalną, trochę nieporadną formę, co w istocie stwarza łatwo rozpoznawalną figurację, ułatwiającą multiplikację prostymi metodami warsztatowymi. >>

Jan Bokiewicz

Piotr Młodożeniec

A quite unexpected ending to that heroic period, a sort of startling 'punch-line' was a poster by Tomasz Sarnecki, promoting the first free election, being also the establishing act of the Polish democracy. The use of the Gary Cooper character from "High Noon", holding the ballot instead of a Colt, recalled the idea of faith in the moral rightness—by force of arguments, not the argument of force. This icon—because this is what the picture soon became—made an international career, especially in America. This work was the conclusion of the exhibition "American Western. Polish Poster Art & the Western" (Autry Museum of Western Heritage, Los Angeles, 1999). The ethos of a lonely hero became the impersonation of a good citizen—meeting the highest standards of democracy. I saw with my own eyes an endless line of people wanting to congratulate the author. What a gesture of understanding and appreciation for the universality of our local aspirations!

Cooling of emotions and the beginnings of stability followed. Independent activity returned to galleries and form laboratories. The appearance of advertising agencies using well-known mechanisms of product promotion affected also the area of politics. Both the presidential elections in 1991, and elections to the Parliament (Sejm) in 1993—have become pragmatic political campaigns, conducted according to the cosmopolitan, sterile and colourless, but visible in public space, advertising practices. But this is another kind of infection, yet somehow strangely familiar.

This condition should provoke alternative activity, incidentally observed (Twożywo Group), but it seems there is no need for greater mobilization, and perhaps not enough motivation to initiate the erosion of the dominance of the visual system, created by the ubiquitous presence of commercial advertising and the ideology of consumerism.

Nieobojętni na klimat tego czasu byli także klasycy. Henryk Tomaszewski, umysł zawsze przewrotny i niezależny, nie tylko obwieszczał prawdy oczywiste w postaci prostych równań, ale kiedy zachodziła konieczność, występował także jako kontestator. Gdy zakazana była litera – rzekomo nieobecna w polskim alfabecie, czyli V jako symbol Wiktorii utworzona gestem dłoni, w jego plakacie do „Historii" Witolda Gombrowicza, ten gest wykonuje monstrualna zielona stopa.

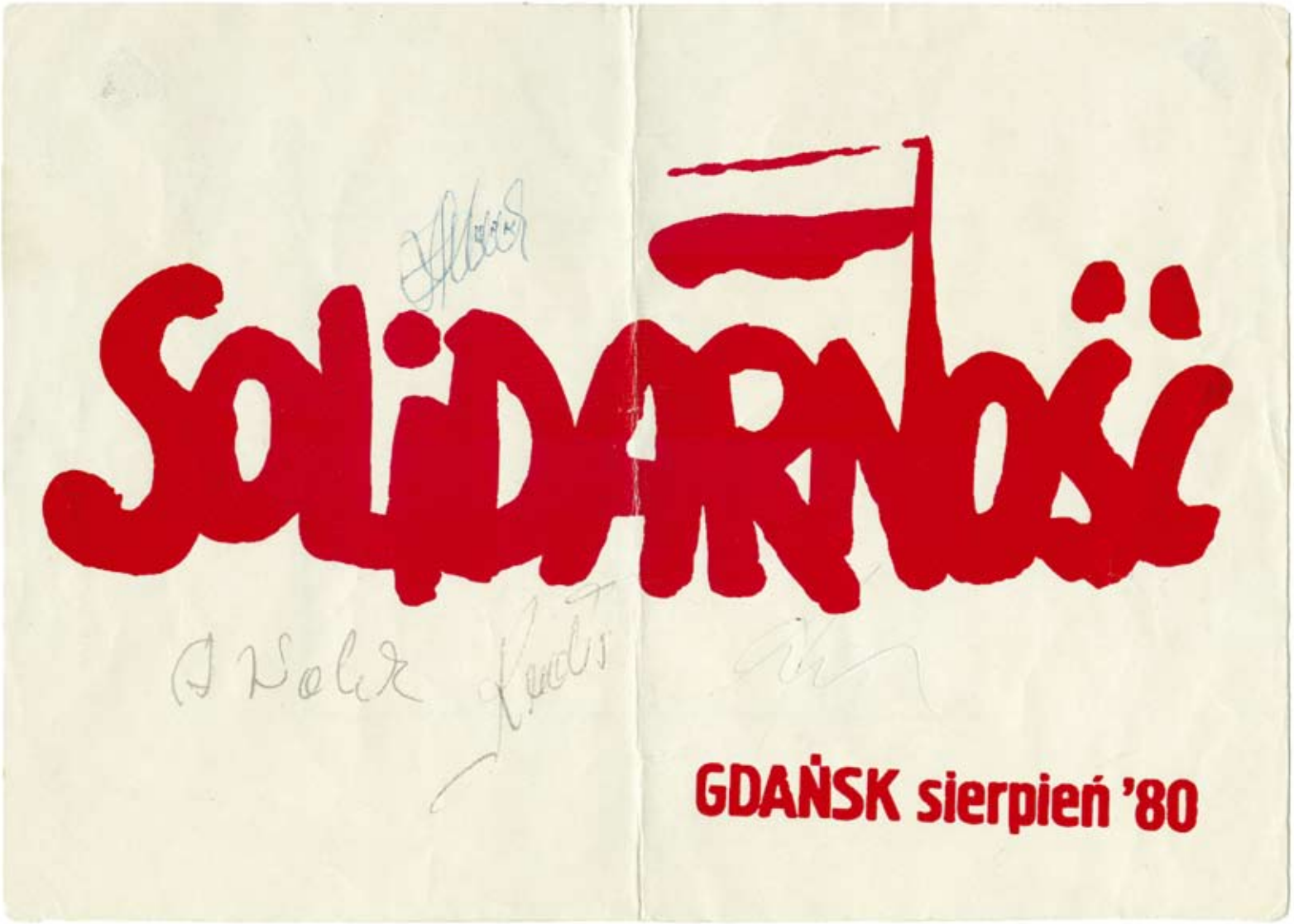
Zgoła nieoczekiwanym zakończeniem okresu heroicznego i swego rodzaju zaskakującą pointą okazał się plakat Tomasza Sarneckiego, zachęcający do pierwszej wolnej elekcji, będącej jednocześnie aktem założycielskim polskiej demokracji. Wykorzystanie postaci Gary Coopera z westernu „W samo południe", zmierzającego do urny z kartką wyborczą zamiast colta, odwoływało się do idei wiary w słuszność postępowania – siłą argumentów, a nie argumentem siły. Ikona ta – bo tym się ten obraz niebawem stał – zrobiła międzynarodową karierę, szczególnie w Ameryce. Dzieło to stanowiło konkluzję wystawy „Western amerykański. Polish Poster Art & the Western" (Autry Museum of Western Heritage, Los Angeles 1999 r.). Podniesienie etosu samotnego, prawego bohatera do roli personifikacji dobrego obywatela – spełniało najwyższe standardy demokracji. Gratulacjom dla autora nie było końca – widziałem to na własne oczy! Trudno o lepszy gest zrozumienia i uznania za uniwersalizm naszych lokalnych aspiracji.

A potem nastąpiło ostudzenie emocji i początki stabilizacji. Działania niezależne powróciły do galerii i laboratoriów form. Pojawienie się agencji reklamowych stosujących sprawdzone mechanizmy promocji produktu, przeniosło się na niwę polityki. Zarówno kampania prezydencka w 1991 r., jak i wybory do Sejmu w 1993 r. – stały się już pragmatyczną reklamą polityki według wzorców kosmopolitycznych, jałowych i bezbarwnych, ale widocznych w przestrzeni publicznej. To już jednak inny rodzaj infekcji, ale jakiś dziwnie znajomy.

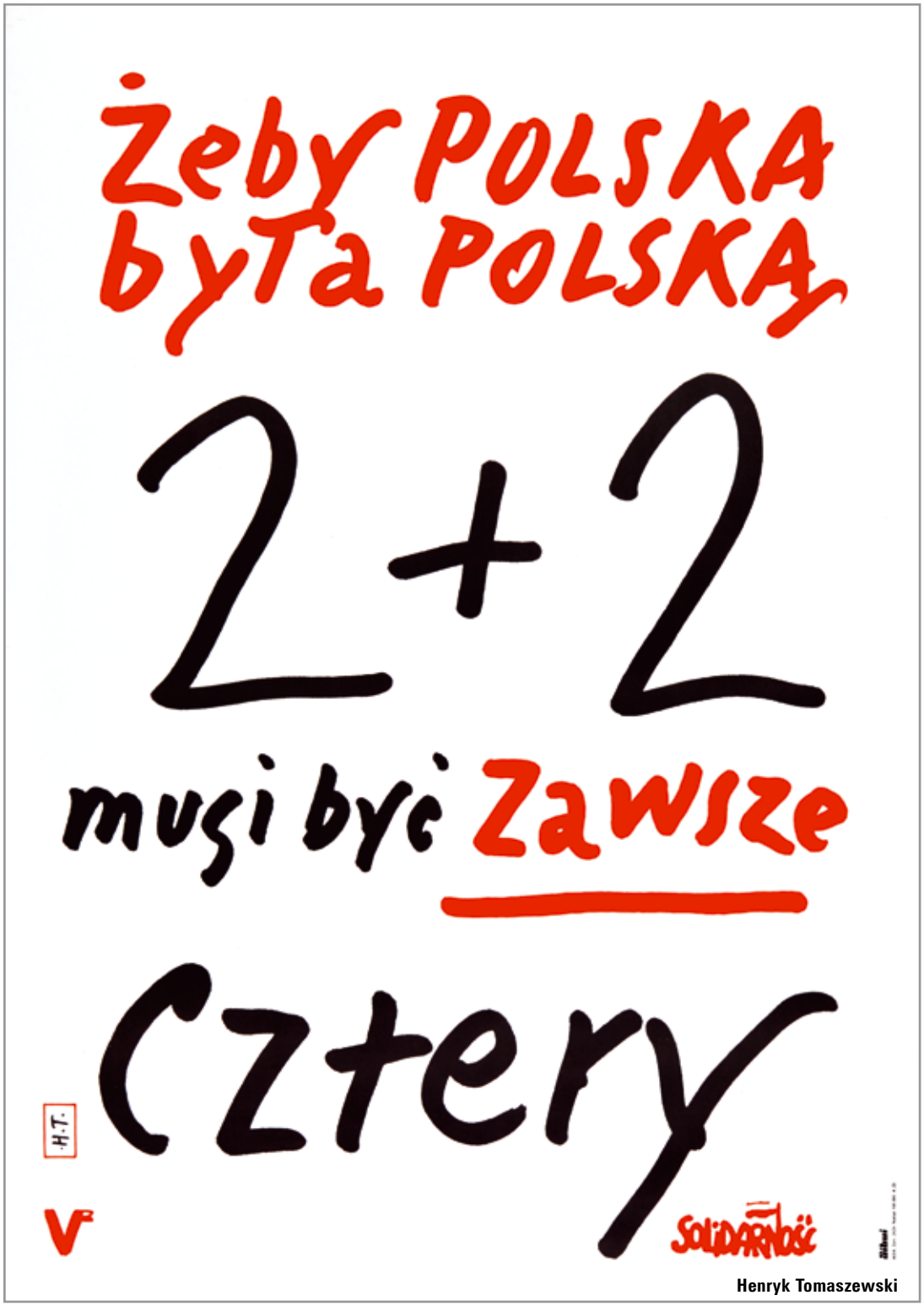
Ten stan prowokuje wręcz do działań alternatywnych, dziś incydentalnie zauważalnych (Grupa Twożywo), ale brak chyba potrzeby większej mobilizacji, a może i motywacji, by zapoczątkować erozję systemu wizualnej dominacji, jaki stworzyła wszechobecność komercyjnej reklamy i ideologia konsumeryzmu.

STOCZNIA GDAŃSKA
im. LENINA
PAN DA SIŁĘ SWOJEMU
PAN DA SWOJEMU LUDU

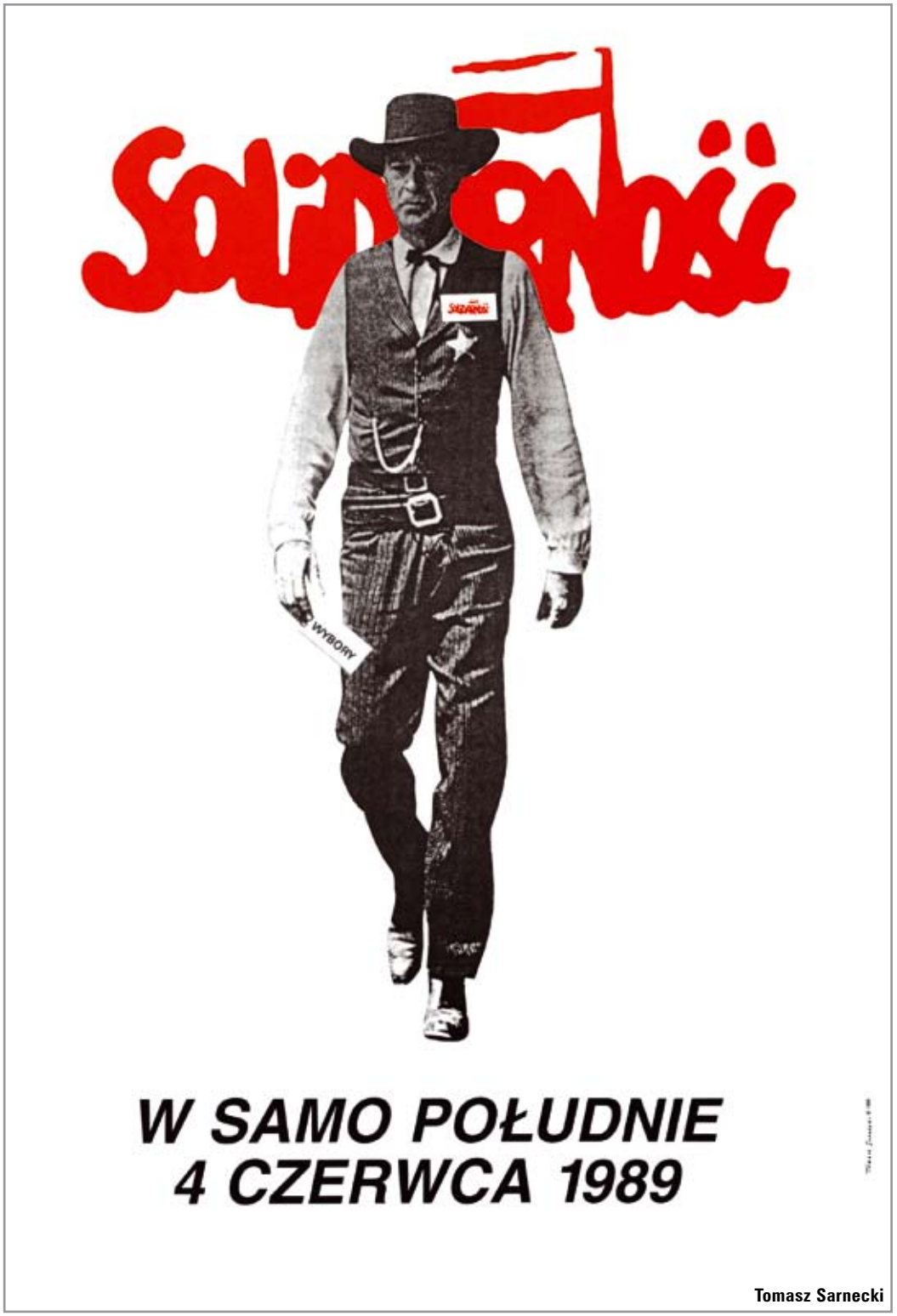
foto **KW**



Jerzy Janiszewski
plakat Solidarność z podpisami działaczy związkowych/ Solidarity poster signed by Trade Union activists



Henryk Tomaszewski



Tomasz Sarnecki

plakaty Solidarności

informacja czy sztuka? dokumentacja czy cywilizacyjna zmiana?

Solidarity posters

information or art? documentation or civilizational shift?

Solidarność to postawa i organizacja; wyrazisty fragment historii i kultury; to fenomen społeczny końca XX wieku. Solidarność przezwyciężyła w 1980 roku bariery naszych niemożności jako jednostek i grup społecznych. Pozwoliła Polakom na realizację odległych celów i marzeń, których osiągnięcie wydawało się nieziszczalne. To ona i osoby z nią związane zainicjowały przekształcenia ustrojowe i organizacyjne w Polsce. Z jej inicjatywy powołano instytucje gromadzące i chroniące wybrane fragmenty wiedzy historycznej o Polsce i Polakach. Wśród cennych dokumentów dotyczących historii i działań Solidarności znaczące miejsce zajmuje sztuka plakatu.

Z wielu sposobów utrwalania wydarzeń kulturalnych, politycznych i społecznych tylko plakat nie jest wobec tych wydarzeń wtórny. Co więcej, to on zwykle informuje i zapowiada ważne wydarzenia, czyli wyprzedza je w czasie. Plakat wydrukowany jest zawsze dziełem autonomicznym i autorskim, ale równocześnie silnie powiązanym z wydawcą. Z perspektywy historycznej, socjologicznej, technicznej – to rekwizyt czasu, w którym został wydany, dokument życia społecznego i nośnik reklamy. Plakat jest przede wszystkim obrazem, który mówi. W swej genezie należał do druków reklamowych, z czasem, przez swój niebywały poziom artystyczny i rozwój technik drukarskich oraz dzięki zaangażowaniu wielkich artystów, został nobilitowany do roli dzieła sztuki. Niektóre z tych doskonałych plakatów przechodzą do historii kultury stając się ikonami cywilizacji, pokazywanymi i reprodukowanymi. Taką ikoną cywilizacji XX wieku stał się pierwszy plakat Solidarności Jerzego Janiszewskiego.

Jak i kiedy powstał? Data jego ukazania się nie była przez 30 lat publicznie znana. Być może pomijano ją, a szczegóły zostały zatarte lub wywabione przez historię. Ten historyczny plakat nie miał formalnego zamawiającego, nie przechodził przez obowiązujący w PRL w 1980 proces cenzurowania i nie miał zleceniodawcy na druk. Nie wiadomo, jaki był koszt druku, ale wiadomo, że autor wykonał projekt spontanicznie, w wyniku okoliczności społecznych i bez zwyczajowego honorarium.

Panuje zgodna opinia, że plakat ukazał się publicznie w trzeciej dekadzie sierpnia 1980 w Stoczni Gdańskiej. Potem został skierowany do ogólnopolskiego obiegu. W krótkim czasie został entuzjastycznie oceniony, masowo powielony, a dzięki aktywności NSZZ Solidarność zaliczony do kategorii artystycznej. Został jednym z doskonale rozpoznawanych filarów polskiej sztuki plakatu. Źródłem dla rekonstrukcji jego historii są bezpośrednie relacje jego niekwestionowanego autora – Jerzego Janiszewskiego (1952).

W sierpniu 1980, 28-letni absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku sprzyjał strajkowi. Stał początkowo wśród tłumu przed bramą Stoczni. Przeżywał dramaturgię i emocje towarzyszące wydarzeniom. Napięcia, strajk w Gdańsku i szczegółowe zdarzenia w Stoczni zainspirowały Janiszewskiego do utrwalenia społecznych nastrojów i okazania wsparcia strajkującym. Po kilku dniach był w Stoczni, otrzymał przepustkę. >>

tekst/ text by
Władysław Serwatowski
(tr. kk)

Autor dziękuje Jerzemu Janiszewskiemu za uzupełnienie rekonstrukcji historii plakatu SOLIDARNOŚĆ szczegółami z własnego archiwum, nadesłanymi 27.10.2010

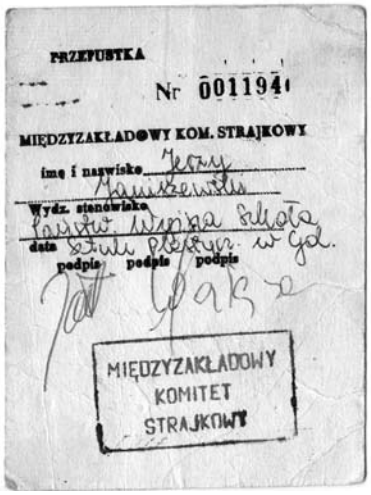
The author wishes to thank Jerzy Janiszewski for adding details from his archive to the reconstruction of the SOLIDARITY poster history, on October 27, 2010

zdjęcia i plakaty z kolecji **Jerzego Janiszewskiego** i autora/ photos and posters from **Jerzy Janiszewski's** and the author's collections

legenda do opisu zdjęć
illustration description abbreviations:

JJ – Jerzy Janiszewski
WS – Władysław Serwatowski

Solidarity was an attitude and an organization, a meaningful part of history and culture, and a social phenomenon of the late twentieth century. In 1980, Solidarity made individuals and social groups overcome their limitations. It allowed Poles to implement their distant goals and dreams, which seemed to be unachievable. The political and organizational changes in Poland were initiated by Solidarity and people associated with it. This organisation initiated the establishing of institutions for collecting and protecting Polish heritage. Among the valuable documents relating to the history and activities of the Solidarity movement the art of poster plays a major role.


PRZEPUSTKA

Nr 001194

MIĘDZYZAKŁADOWY KOM. STRAJKOWY

imię i nazwisko Jerzy Janiszewski

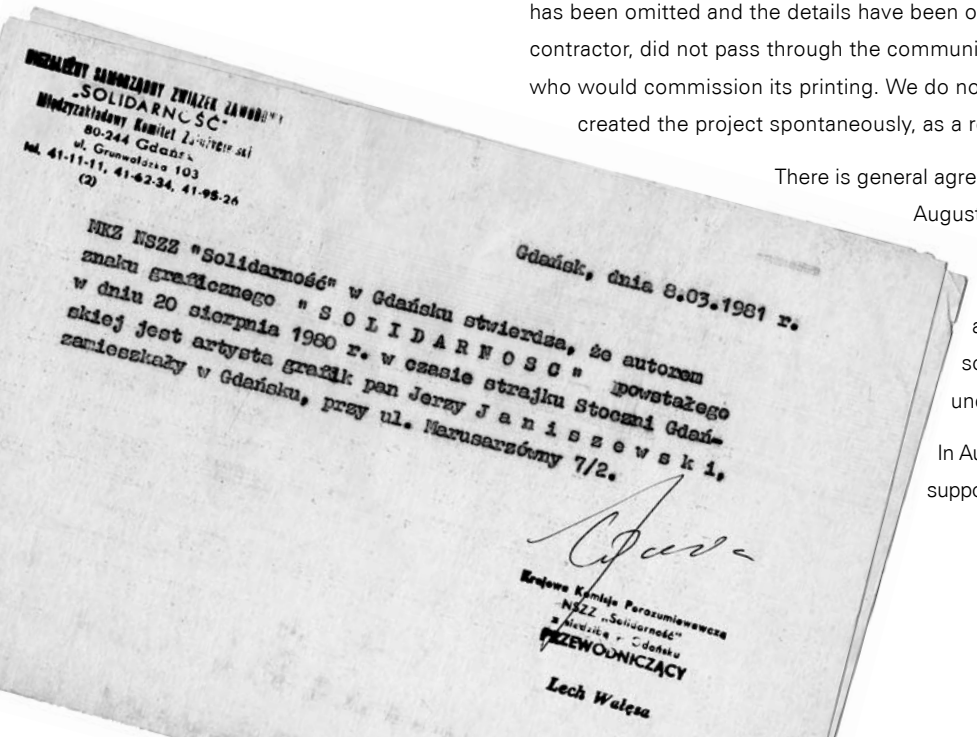
Wydz. stanowisko Państw. Wyższa Szkoła Sztuk Plastyc. w Gd.

data podpis podpis podpis

MIĘDZYZAKŁADOWY KOMITET STRAJKOWY

Among the many ways of documenting cultural, social and political events, only the poster is not secondary to them. What's more, it usually communicates and announces important events, preceding them in time. The printed poster is always an autonomous work of the author, but it is also strongly associated with the publisher. From the historical, sociological, and technological points of view—it is a prop of the time in which it was issued, a document of social life, and an advertising medium. The poster is primarily an image that communicates something. In its origins an advertising print, with time, through its unique level of artistry, the development of printing techniques and with the involvement of great artists, it ascended to the role of the work of art. Some of these excellent posters become part of history by becoming icons of civilizational shift. Widely shown and reproduced. The first Solidarity poster by Jerzy Janiszewski became such an icon of the civilization of the twentieth century.

The context and date of its creation has not been publicly known for 30 years. Maybe this piece of information has been omitted and the details have been obliterated, or obscured by history. This historic poster had no formal contractor, did not pass through the communist process of censorship, operating in 1980, and there was nobody who would commission its printing. We do not know what was the cost of print, but it is known that the author created the project spontaneously, as a result of social circumstances, and without the usual fee.


NIEZALEŻNY SAMORZĄDNY ZWIĄZEK ZAWODOWY
„SOLIDARNOŚĆ"
Międzyzakładowy Komitet Założycielski
80-244 Gdańsk
ul. Grunwaldzka 103
tel. 41-11-11, 41-42-34, 41-95-26
(2)

Gdańsk, dnia 8.03.1981 r.

MKZ NSZZ "Solidarność" w Gdańsku stwierdza, że autorem znaku graficznego " S O L I D A R N O S C " powstałego w dniu 20 sierpnia 1980 r. w czasie strajku Stoczni Gdańskiej jest artysta grafik pan Jerzy J a n i s z e w s k i, zamieszkały w Gdańsku, przy ul. Marusarzówny 7/2.

Krajowa Komisja Porozumiewawcza
NSZZ „Solidarność"
Stocznia Gdańska
PRZEWODNICZĄCY
Lech Wałęsa

There is general agreement that the poster was released publicly in the third decade of August 1980 at the Gdańsk Shipyard. Later it gained nation-wide circulation. In a short time it was enthusiastically reviewed, widely reproduced, and thanks to the activities of the Solidarity Trade Union categorized as art. It became one of the well-recognized pillars of Polish poster art. The source for the reconstruction of its history is the direct statement of its undisputed author, Jerzy Janiszewski (1952).

In August 1980, the 28-year-old graduate of the Academy of Fine Arts in Gdańsk supported the strike. First, he stood among the crowd outside the gates >>

Zaprojektowany znak identyfikował i odwzorowywał poparcie anonimowych osób zebranych przed Stocznią. Obrazował więź ze strajkującymi stoczniowcami. Jerzy Janiszewski opowiadał we wrześniu 2005 w Barcelonie, jak spontanicznie zapisał i utrwalił swój pomysł malując go grubym pędzlem i czerwoną farbą. Ostateczny projekt zrobił w domu, gdzie mieszkał, w Gdańsku-Morena, w nocy 20 sierpnia na papierze formatu A5. Użył tylko 11 liter. Każda była filarem konstrukcji, wsparciem i symbolem godności, pokazywała siłę i jedność. To litery współtworzyły znak SOLIDARNOŚĆ. Niósł on przesłanie pokojowe, a nie agresywno-zaczepne, koncyliacyjne, a nie konfrontacyjne. Pojawił się plakat będący znakiem i znak będący plakatem, któremu zaufano. Do obiegu wszedł obraz z malowanych liter, o wielkiej sile. Był zrozumiały, rozpoznawalny, zapamiętywany i łatwy w przekładzie na wiele języków. Solidarność jako plakat-znak wszedł do kanonu najważniejszych przesłań cywilizacyjnych XX wieku. 11 liter utworzyło harmonię podobną, jaką budują na boisku najlepsze drużyny piłkarskie. W sierpniu 1980 roku – Janiszewski wybrał 11 liter z całego alfabetu i użył ich, celowo i po mistrzowsku. Utworzył obraz o magicznym wyrazie, pokazywany i zrozumiały na całym świecie.

Janiszewski stał wiele godzin w tłumie przed Stocznią. Stocznią w czasie strajku. Stocznią otoczoną mieszkańcami Gdańska, Gdyni, Sopotu, najpierw przyjezdnymi z całej Polski, a potem z całego świata. U zgromadzonych tam, anonimowych osób nie dostrzegał agresji i wrogości. Ludzie przed Stocznią, niczym litery w wyrazie Solidarność, byli sobie wzajemnie pomocni, przyjaźni i połączeni. To tam właśnie mogło się zrodzić powiedzenie, że nieznajomy to właściwie jest dobry znajomy, z którym jeszcze nie rozmawiałem. Anonimowy tłum, początkowo milczący i obcy, w miarę upływu czasu, rozmawiał, wspierał się, stawał się sobie bliski. Tracił anonimowość. Rodziła się więź. Zgromadzeni ludzie stawali się autentycznie znajomymi, coraz bliższymi, wspólnie przeżywającymi dni historycznego sierpnia 1980. Podzielali stanowisko strajkujących, sympatyzowali z ich racjami. *Tłum, który początkowo przed bramą Stoczni stawał oburzony, przerażony, zaczepny i czasem agresywny albo obojętny, zmieniał się. Nie cisnął się na siebie, ale raczej był dla siebie wsparciem* – wspominał po 25 latach Jerzy Janiszewski w czasie wystawy plakatów Solidarności zatytułowanej SOLID ART, pokazywanej najpierw w Parlamencie Europejskim w Brukseli, a potem w Muzeum Historii Katalonii.

Czy dyskutowano już, co było wcześniej? Postać, figura czy litera? W historycznym dialogu stron z konsekwencjami cywilizacyjnymi – to litery Janiszewskiego pierwsze symbolizowały więź i utworzyły silny imperatyw dla wzajemnego wspierania się ludzi. W tłumie, przed bramą Stoczni Gdańskiej, w sierpniu 1980.

Do pierwszych, charakterystycznych, jedenastu liter nieznani autorzy wkrótce dopisali kolejne. Utworzono pełny alfabet o kroju pisma autorskiego Jerzego Janiszewskiego. Do dzisiaj nie wiadomo kto uzupełnił alfabet, >>

foto **JJ**

of the shipyard. He experienced the drama and the emotions which accompanied the events. The tension, the strike at the Gdańsk Shipyard, and some specific events which took place at the shipyard inspired Janiszewski to give account of the social mood and show support for the strikers. After a few days he received a pass and entered the shipyard.

The designed symbol identified the character and reflected the support of anonymous individuals gathered in front of the shipyard. It showed their unity with the workers on strike. As Jerzy Janiszewski recalled in September 2005 in Barcelona, he spontaneously wrote down his idea with a thick brush and red paint. Then he made the final draft at home, in Gdańsk-Morena, on the night of August 20 on an A5 format piece of paper. He used only 11 letters. Each was a pillar of the structure, and a symbol of dignity, showing the strength and unity of the people. The letters co-created the sign of SOLIDARITY. It carried a message of peace, and not an aggressive one, conciliatory, not confrontational. A sign was created which was a poster and a poster being a sign, which could be trusted. An image made of painted letters of great strength came into circulation. It was understandable, recognizable, and easily translatable into many languages. Solidarity as a poster-sign became one of the key messages of the twentieth century. The eleven letters have created a harmony resembling that built by the best football teams. In August 1980, Janiszewski selected 11 letters of the alphabet, and used them in a deliberate and masterful way. He created an image of magical strength, shown and understood throughout the world.

For many hours, Janiszewski stood in the crowd in front of the shipyard. The shipyard on strike. The shipyard surrounded by people of Gdańsk, Gdynia, Sopot, first from the whole country, later from around the world. He didn't see aggression nor hostility among this anonymous crowd. The people, just as the letters in the word Solidarity, were helpful to each other, friendly and united. The saying that a stranger is actually a good friend with whom I have not spoken yet, would have been very appropriate there. The anonymous people, silent and strange at first, over time, began to talk to support each other, became close. The crowd lost their anonymity. A bond was created. The assembled people became genuine friends, closely relating to the historic events of August 1980. They supported the strikers, sympathized with their postulates. *The crowd, which originally stood at the gate of the shipyard angry, scared, and sometimes aggressive, or indifferent, has changed. There didn't push against each other, but rather supported each other*—recalled Jerzy Janiszewski during the exhibition of Solidarity posters, SOLID ART, displayed first at the European Parliament in Brussels, and later at the Museum of Catalonia.

What was first? The figure, the form, or letter? In the historical dialogue, with the consequences for our civilization—Janiszewski's letters were first to symbolize the bonds and created a strong imperative for the people to support each other. In the crowd, in front of the gate of the Gdańsk shipyard, in August 1980. >>

góra: **Leszek Sobocki**/ top: **Leszek Sobocki**

dół: **Jerzy Janiszewski** na wystawie SOLID ART Barcelona, 21.9.2005/ bottom: **Jerzy Janiszewski** at the SOLID ART exhibition in Barcelona, Sept. 9, 2005, foto **WS**

foto **JJ**

rozpowszechnił czcionki i... naruszył prawa autorskie twórcy pierwszego plakatu dla Solidarności. Wiadomo, że krój pisma z plakatu Janiszewskiego nazwano solidarycą. Wspomnienia Janiszewskiego i dostrzegane przed Stocznią postacie doczekały się również innego utrwalenia w historii sztuki. Leszek Sobocki (1934) zaprojektował plakat, który pokazał w Muzeum Sztuki i Reklamy w Hamburgu w 1990 obok oryginalnej pracy Janiszewskiego.

Nota bene, w czasie strajku w sierpniu '80 w Stołówce Centralnej Stoczni czynna była wystawa plakatów i fotografii Teatru Narodowego, przygotowana w czerwcu, we współpracy Stoczni Gdańskiej im. Lenina i Teatru Narodowego w Warszawie[1]. Fakt wystawy, poza relacją prasową, utrwalił jeden ze strajkujących stoczniowców, który wykonał tkaninę na podstawie plakatu Jana Lenicy do sztuki „Dwa teatry" Jerzego Szaniawskiego, wystawionej w Teatrze Narodowym w reżyserii Andrzeja Łapickiego. Przysłana przez autora tkaniny fotografia była opatrzona listem, niestety anonimowym.

Historyczny projekt plakatu Jerzego Janiszewskiego był lapidarnym znakiem, który po wielu szkicach wstępnych otrzymał formę skończoną. Oryginał w formacie a5 autor zaniósł do Stoczni i poprosił Krzysztofa Wyszkowskiego o zgodę na rozpowszechnianie plakatu. Wyszkowski chętnie zaakceptował projekt. Stocznia w czasie strajku nie dysponowała warunkami do druku nowego plakatu, Jerzy Janiszewski uruchomił zatem z przyjaciółmi sitodruk w Sopocie w domu Anny i Tadeusza Strzelczyków. To tam powstał pierwszy nakład liczący ok. 200 egz. w formatach A5 oraz A3, które autor przewiózł do stoczni. Nakład został natychmiast rozchwytany przez robotników i dziennikarzy. Część egzemplarzy powieszono w sali BHP, gdzie była siedziba Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego, na bramie stoczni, a cześć przeznaczono do wytapetowania mniejszej sali, gdzie miały rozpocząć się rozmowy z przedstawicielami rządu i partii.

Do końca trwania strajku powstawały kolejne nakłady sitodruku po około 200 egz. dziennie. Cała produkcja była przewożona i rozdzielana wśród strajkujących w stoczniach i zakładach pracy, głównie w Stoczni Gdańskiej. Janiszewski w tym czasie wydrukował również napis Solidarność na pierwszych białych koszulkach. Sala rozmów Solidarności z delegacja rządową została wyklejona drukami. Wtedy to powstał pomysł (i druk) plakatu „21xTAK", w bardzo małym nakładzie, ok. 50 egz. i formacie A3[2]. Jeden z wydruków pierwszego nakładu plakatu w formacie A5 podpisali Jerzemu Janiszewskiemu Lech Wałęsa, Anna Walentynowicz, Henryka Krzywonos i jeden z przedstawicieli MKS. Wydruk jest do dzisiaj w zbiorach prywatnych autora, nie był dotychczas eksponowany.

Pierwszy nakład plakatu rozszedł się. W 2004 roku jeden z egzemplarzy tego nakładu, podpisany przez autora, a kilka lat później przez Lecha Wałęsę, sprzedano na aukcji w Domu Aukcyjnym Rempex, za 62.000 zł. Nabywcą była Fundacja Signum z Poznania.

Plakaty artystyczne i reklamowe dla Solidarności, projektowane przez wielu artystów wydawano od sierpnia '80 do grudnia '81. Ukazywały się druki od formatu B3, czyli 50 na 35 cm, do B1, czyli 100 na 70 cm. Formaty mniejsze >>

foto **JJ**

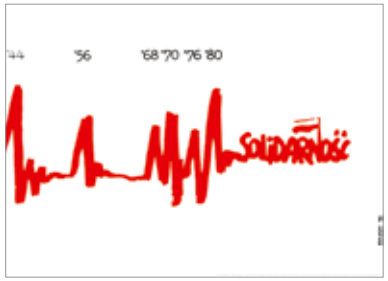
More letters were added to first distinctive eleven characters. A full alphabet of Jerzy Janiszewski's typeface was created. To this day no one knows who completed the alphabet, spread the font, and... infringed the copyrights of the creator of the first Solidarity poster. The typeface was known as solidaryca. Janiszewski's memories of the figures were also recalled by Leszek Sobocki (1934) who designed a poster presented at the Museum of Art and Advertising in Hamburg in 1990, along with the original work by Janiszewski.

By the way, during the strike in August '80 in the canteen at the Shipyard there was an exhibition of posters and photographs from the National Theatre, prepared in June, in cooperation between the Lenin Shipyard in Gdańsk and the National Theatre in Warsaw[1]. The fact of the exhibition, in addition to press releases, was recorded by one of the striking shipyard workers who made a tapestry based on a poster designed by Jan Lenica for the play "Two Theatres" by Jerzy Szaniawski, staged at the National Theatre, directed by Andrzej Łapicki. The photo of the tapestry sent by the author to the organizers was accompanied by a letter, unfortunately anonymous.

The historic poster designed by Jerzy Janiszewski was a concise sign that after many preliminary sketches gained a finite form. The author carried the original project in the a5 format to the shipyard and asked Krzysztof Wyszkowski for permission to distribute the poster. Wyszkowski gladly accepted the project. During the strike the shipyard did not have conditions to print a new poster, therefore Jerzy Janiszewski arranged for screen printing at his friends', Anna and Tadeusz Strzelczyk, home in Sopot. This is where approximately 200 first copies in a5 and a3 formats where issued, and the author took them to the shipyard. They were immediately taken by workers and journalists. Some copies were hung in the hall, at the headquarters of the Strike Committee, on the gate of the shipyard, and part was allocated to decorate a smaller room, where the talks with representatives of government and the party were about to begin.

Till the end of the strike about 200 copies were issued every day. The entire production has been transported and distributed among the strikers in the shipyards and factories, mainly in the Gdańsk Shipyard. Janiszewski printed the Solidarity logo also on white T-shirts. The walls at the hall where the talks between Solidarity and the government delegation began were covered with the posters. It is then that the idea (and print) of the poster 21xYES in very small run of about 50 copies and format A3 was conceived[2]. One of the copies of the first run in the a5 format was signed for Jerzy Janiszewski by Lech Wałęsa, Anna Walentynowicz, Henryka Krzywonos and one of the representatives of the Inter-Enterprise Strike Committee. The print is still in the private collection of the author, and was never presented publicly.

The first edition of the poster was out of print. In 2004, one of the copies of this run, signed by the author, and a few years later by Lech Wałęsa, was sold at an auction at the Rempex Auction House for 62,000 zlotys. The purchaser was the Signum Foundation from Poznań. >>



Czesław Bielecki

traktowano jak ulotki i kolportowano je bez publicznego rozklejania. Plakaty tego okresu popularyzowały przesłania NSZZ Solidarność, utrwalały rolę i znaczenie organizacji, przywracały prawdę o historii Polski i konsolidowały Polaków wokół spraw społeczno-ekonomiczno-politycznych. Zabiegano o korygowanie błędów w edukacji i ukazywano nowy etos społeczny. Te wydawane w pierwszym okresie miały wspólną cechę wyprowadzoną z modelu plakatu idealnego, czyli respektującego regułę Trzech I. Plakat zgodny z tą regułą to taki, który dobrze Informuje, wzorowo Ilustruje i skutecznie Inspiruje. Każdy element powinien być z dwoma innymi równoważny. Charakterystyczna była przewaga obrazu, znaku, rysunku, karykatury lub fotografii nad kompozycją tekstową. Jeśli chodzi o zdolność do inspirowania, dobry plakat to taki, który wpływał na zachowanie oglądającego: zmuszał, aby pamiętać o dostrzeżonym przesłaniu. To właśnie wartość inspiracyjna płynąca z plakatów Solidarności stanowiła o tym, że były one przede wszystkim udanym, świetnym dziełem sztuki, a nie tylko środkiem reklamy dla Niezależnego, Samorządnego Związku Zawodowego.

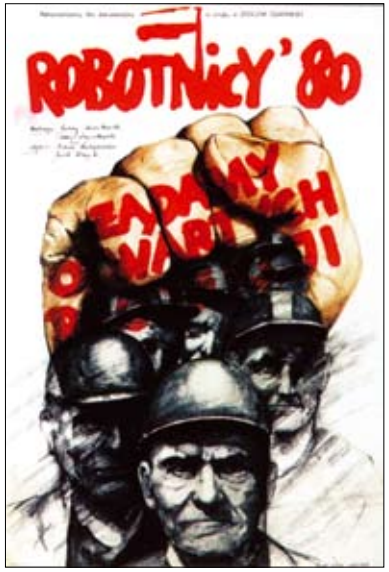
Andrzej Pągowski

W pierwszym okresie Solidarności wydano kilkaset plakatów. Kilkadziesiąt, w rozmaitych nakładach krążyło po Polsce. Większość oddziaływała regionalnie lub lokalnie. Popularyzowały Solidarność i jej misję. Wiele z nich dotyczyło sfer historii i kultury, oddychających swobodą i wolnością. Dziełem poważnym, osadzonym w historii Polski, z przesłaniem, ale bez dydaktycznego pouczania był w 1980 plakat młodego architekta, Czesława Bieleckiego (1948). Autor przedstawił najnowsze dzieje Polski w formie elektrokardiogramu. Plakat ten wymuszał u oglądających refleksje o wpływie wydarzeń historycznych na zachowania w przyszłości. U cudzoziemców z kolei wywoływał zachwyt nad lapidarnością formy przekazu.

Jędrzej Stępak

W instytucjach kultury lat 80-81 podejmowano tematy wcześniej zakazane. Takimi były wydarzenia w Poznaniu '56, w Grudniu '70 czy Czerwcu '76. Reżyser Izabella Cywińska z Włodzimierzem Branieckim, współscenarzystą, pokazała przedstawienie „Oskarżony: Czerwiec Pięćdziesiątsześć", do którego plakat projektował Jędrzej Stępak. Autor świadomie nie wprowadził do swego plakatu liternictwa z plakatu Janiszewskiego. Każde bolesne doświadczenie musiało zachować autonomię. Do wizualnego języka Solidarności nawiązał za to w plakatach do filmu „Robotnicy '80" i „Człowiek z Żelaza" Andrzej Pągowski (1953), studiujący razem z Jędrzejem Stępakiem w Poznaniu u prof. Waldemara Świerzego (1931).

Wydarzeniem o wyjątkowej wartości kulturotwórczej w 1981 roku miała być wystawa projektów nadesłanych w otwartym konkursie na plakat propagujący idee Solidarności. W Galerii Zachęta w Warszawie przygotowywano pokonkursową ekspozycję dostępną od 21 grudnia 1981. Zaproszenia wysłane z wyprzedzeniem dotarły do adresatów, ale stan wojenny zniweczył te plany. Po 13 grudnia '81 autorzy plakatów rozmaitymi, sobie znanymi sposobami, starali się odzyskać swoją własność, aby „pracowała" w drugim obiegu. Należy jednak >>



Andrzej Pągowski

Art and advertising posters for the Solidarity movement, designed by several artists were issued from August ‘80 to December ‘81. They appeared in several print formats from B3 (50 x 35 cm) to B1 (100 x 70 cm). Smaller sizes were treated as leaflets and distributed without public display. The posters of this period, popularized the ideas of Solidarity, strengthened the role and importance of the organization, restored the truth about Polish history and consolidated the Poles around socio-economic and political issues. They strived to correct errors in education and promoted a new social ethos. Those issued in the first period had a common feature derived from the perfect poster model, which respects the rule of the Three I. A poster complying with this rule is one that truly Informs, perfectly Illustrates and effectively Inspires. The three characteristics are equally important. A typical feature was the prevalence of the image, drawing, cartoon or photograph over the composition of text. As for the ability to inspire, a good poster is one which can influence the behaviour of the viewers, which makes them remember the conveyed message. It is that value that determined the extreme success of the Solidarity posters as works of art, not just media for advertising the Independent, Self-Governing Trade Union.

In the first period of Solidarity several hundred posters were issued. Several dozen, in various editions, circulated throughout Poland. Most of them on a regional or local level. They popularized Solidarity and its mission. Many of them concerned the spheres of culture and history, which finally could enjoy freedom and liberty. A serious work concerning Polish history, with a strong message but no preaching was the poster issued in 1980, designed by a young architect Czesław Bielecki (1948). The author presented the most recent events of the Polish history in the form of an electrocardiogram. It made the viewers ponder on the impact of historical events on the future. The foreigners in turn appreciated the concise form of the project.

In the years 1980-1981 cultural institutions could deal with previously forbidden topics. Such as the events in Poznan ‘56, in December ‘70 and June of ‘76. Director Izabella Cywińska with co-scriptwriter Włodzimierz Braniecki, directed the drama titled “The accused: June Fifty-Six”, to which Jędrzej Stępak designed the poster. The author deliberately did not use Janiszewski’s typeface in the poster. Each painful experience should keep its autonomy. Whereas Andrzej Pągowski (1953), studying together with Jędrzej Stępak in Poznań, with prof. Waldemar Swierzy (1931) used the visual language of Solidarity in his posters for the films “Workers ‘80” and “Man of Iron”.

One of the expected highlights of 1981 was the exhibition of projects submitted in open competition for a poster promoting the ideas of Solidarity. The Zachęta Gallery in Warsaw prepared a post-competition exhibition available from the 21st of December 1981. The invitations reached the recipients in advance, but the introduction of martial law thwarted those plans. After December 13, 1981 the authors of the posters tried various methods to reclaim >>

przypuszczać, że większość prac konkursowych została zawłaszczona przez cenzurę i zniszczona. Natychmiast, albo na wiosnę 1990, nim Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk został definitywnie zlikwidowany.

Plakaty Solidarności początkowo powszechnie dostępne i legalne stały się w stanie wojennym obiektami ocenzurowanymi, krążyły w obiegu podziemnym. Nie miały wymaganej zgody cenzury na druk i rozpowszechnienie. Taki werdykt czynił je elitarnymi, rzadkimi i cennymi. Za ich kolportaż czekało specjalne, dolegliwe wyróżnienie – do trzech lat pozbawienia wolności. Niekiedy z pozbawieniem prawa wykonywania wyuczonego zawodu artysty grafika, projektanta, malarza czy typografa.

Po 13 grudnia 1981 polscy plakaciści zyskali silnego sojusznika dla oporu społecznego. Solidarność okazywali europejscy twórcy, którzy wspierali rację stanu Polski podziemnej. Wcześnie dała o sobie znać solidarność europejska utrwalona wielojęzycznym plakatem anonimowego autora oraz kompozycją francuskiego artysty, dadaisty, Césara Baldaccini (1921-1998). Osobne miejsce w historii plakatów Solidarności zajął Luigi Castiglioni (1936-2003), który zaprojektował plakat z „Mapą Polski płaczącej". Plakat ten przynosił finansową pomoc Solidarności od początku stanu wojennego. Stał się znakiem wykorzystywanym w działalności organizacji Lekarze Świata, której liderem był Bernard Kouchner (1939), w 2010 minister spraw zagranicznych Francji. Z kolei Solidarność Szwecji z Polską okazał Christer Themptander (1943), wydając w Sztokholmie plakaty sprzedawane jako cegiełki na fundusz pomocowy Solidarności i dla wsparcia osób z rodzin represjonowanych. W historii zapisała się też inicjatywa katalońskiego dziennika „El Periodico", który po wyborach w Polsce w 1989 przyznał Lechowi Wałęsie tytuł „Człowieka Roku 1989". Ten honorowy i zasłużony tytuł pozwolił na wprowadzenie nowej, portretowej prezentacji bohatera roku. Zamiast tekstem – ukazano Lecha Wałęsę obrazami w wykonaniu polskich i hiszpańskich artystów. Ilustracje przedstawiają portrety plakacistów polskich, które były pokazywane na wystawach w galeriach i muzeach w Polsce, NRD, Czechosłowacji, Hiszpanii i Belgii.

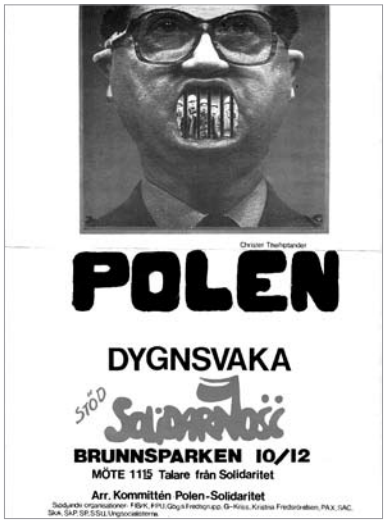
W 2005 roku, na 25 jubileusz NSZZ Solidarność Andrzej Wajda zrealizował drugi film o Solidarności. Było to 13 etiud – rozmów Lecha Wałęsy z odtwórcami głównych ról w „Człowieku z żelaza" – Krystyną Jandą i Jerzym Radziwiłowiczem. Dotyczyły one poszukiwania formy, jaką powinien mieć kolejny film Wajdy „Człowiek z nadziei", tworzący z „Człowiekiem z żelaza" i „Człowiekiem z marmuru" – unikalny tryptyk. Film był refleksją nad tym, co zostało z „Solidarności" po 25 latach. Plakat do filmu projektował Leszek Szurkowski (1949). W 2010 roku stawiamy sobie pytanie: czy i jak cywilizację Solidarności wzbogaci 30 rocznica i jak ocenią ją następne pokolenia?

autorzy portretów, kolejno/
authors of portraits:

Sławomir Kitowski
Leonard Konopelski
Dariusz Komorek
Stasys Eidrigevicius
Krzysztof Tyczkowski
Waldemar Świerzy
Hubert Hilscher
Yakup Erol
Edward Lutczyn
Lech Majewski
Tadeusz Grabowski
Jan Młodożeniec
Mieczysław Wasilewski
Grzegorz Marszałek
Edward Dwurnik
Wiesław Rosocha
Maciej Urbaniec
Andrzej Pągowski
Franciszek Maśluszczak

Przypisy

1. Scenarzystą i komisarzem wystawy był Władysław Serwatowski.
2. Informacja uzyskana od Jerzego Janiszewskiego z Barcelony, 27.10.2010.



Christer Themptander

n,n.

their property and make it 'work' in the underground circulation. It is, however, most probable that the majority of entries have been appropriated by the censors and destroyed, immediately or in the spring of 1990, just before the Central Office of Publications and Public Performances Control has been definitively closed down.

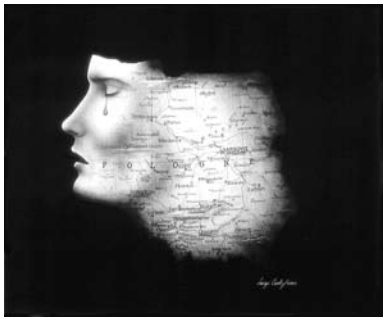
The Solidarity posters, initially widely available and legal, under the martial law became objects questioned by censorship and circulating in the underground circuit. Their printing and dissemination became illegal. This made them rare and valuable. For their distribution one could expect up to three years of imprisonment. Sometimes combined with the deprivation of the right to practice the profession of graphic artist, designer, painter or typographer.

After December 13, 1981 Polish graphic designers in resistance gained strong allies. European artists who supported the rights of the Polish underground showed their solidarity. One of the early works was the multilingual poster by an anonymous author, another one—the composition of the French artist, Dadaist, César Baldaccini (1921-1998). A separate place in the history of Solidarity posters took Luigi Castiglioni (1936-2003), who designed the poster with the "Crying Poland." This poster would bring financial support for Solidarity from the beginning of martial law. It became a sign used by the Doctors of the World organization, whose leader was Bernard Kouchner (1939), who in 2010 became the French Minister of Foreign Affairs. In Sweden Christer Themptander (1943), published posters sold for the benefit of the Solidarity Fund and the families of the martial law victims. The Catalan newspaper El Periodico, after the elections in Poland in 1989, awarded Lech Wałęsa the title of the "Man of the Year 1989". This honourable and well deserved title led to introduction of a new type of portrait presentation. Instead of text—Lech Wałęsa was shown through posters by Polish and Spanish artists. The illustrations show the Polish poster art, which was presented at exhibitions in galleries and museums in Poland, East Germany, Czechoslovakia, Spain and Belgium.

In 2005, Andrzej Wajda made another film about Solidarity for its 25th anniversary. It was actually a set of 13 short films—Lech Wałęsa's conversations with actors playing the lead parts in "The Man of Iron"—Krystyna Janda and Jerzy Radziwiłowicz. They were about searching a form, which Wajda's next film "The Man of Hope" should take, forming together with "The Man of Iron" and "The Man of Marble"—a unique triptych. The film was a reflection on what was left of 'Solidarity' after 25 years. Leszek Szurkowski (1949) designed the poster for this movie. In 2010, we ask ourselves: whether and how the civilization of Solidarity can be enriched on its 30th anniversary, and how will it be assessed by the next generations?

Footnotes

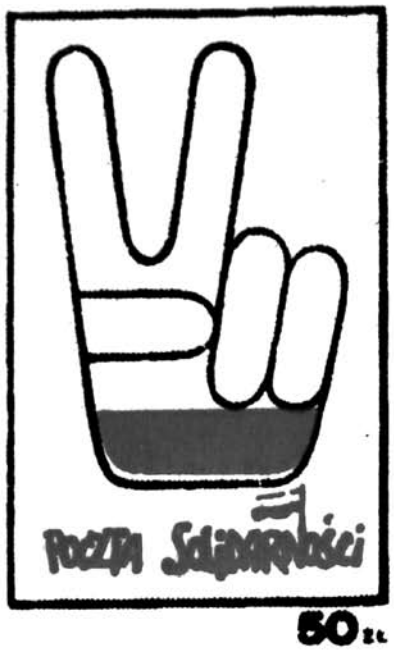
1. Władysław Serwatowski was the curator of this exhibition.
2. Information from Jerzy Janiszewski, Barcelona, 27.10.2010.



Luigi Castiglioni

ONIA NARODOWA
OBWIESZCZENIE
STOLICA SWOIM LEKARZOM
ROBOTNICY'80
ROBOTNICY'80
ANDRZEJ
ELIZA
OSSIAN
MOLIER
MIZANTROP

foto KW



znaczki Poczty Solidarność ze zbiorów
Janusza Byszewskiego/
Solidarity post stamps from the collection
of **Janusz Byszewski**

znaczki Nadziei

Hope's emblems

Nie ma zgodności co do dokładnej genezy nazwy i loga „Solidarności". Agnieszka Wiśniewska, autorka biografii Henryki Krzywonos pod tytułem „Duża Solidarność, mała solidarność" pisze: *Komitet założycielski nowych związków pracował pełną parą. (...) 17 września [1980 r. – przyp. A.S.] zjechali się tu delegaci z trzydziestu pięciu rejonów kraju i założyli wspólną centralę związkową. Historyk Karol Modzelewski, kilkanaście lat wcześniej współautor wraz z Jackiem Kuroniem słynnego listu otwartego do partii, a w tym momencie doradca powstającego związku, wymyślił, żeby nazywał się Solidarność – Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność". Nazwa ta pojawiła się już wcześniej. 23 sierpnia ukazał się w Gdańsku pierwszy numer biuletynu strajkowego „Solidarność". Kilka dni później pojawiło się znane do dziś logo Solidarności – pisane czerwoną, nieuporządkowaną czcionką nazwaną potem solidarycą. Nazwę biuletynu wymyślił podobno Krzysztof Wyszkowski. Przejął ją nowo powstały NSZZ.*[1] Wiśniewska nie wymienia nazwiska autora logotypu, Jerzego Janiszewskiego, którego narracja na temat początków nazwy Solidarności i jej identyfikacji wizualnej jest nieco odmienna. Z wypowiedzi, których udzielił Janiszewski dziennikarzowi Gazety Wyborczej[2], wynika, iż projekt powstał spontanicznie 19 lub 20 sierpnia jako wynik entuzjazmu, który panował wśród gdańszczan podczas strajku w Stoczni. Jako że rodzący się związek zawodowy nie miał jeszcze nazwy, pierwsze próby Janiszewskiego opierały się o skrót MKS (Międzyzakładowy Komitet Strajkowy). Grafik wspomina: *Przyjaźniłem się wtedy z grupą gdańskich poetów. Spacerowaliśmy, dyskutowaliśmy, oglądaliśmy napisy na murach. To jeden z poetów zwrócił uwagę, że najczęściej powtarzającym się i odmienianym na różne sposoby słowem jest solidarność – «Jesteśmy solidarni», «solidarnie zwyciężymy» i podobne. Ponadto «Solidarność» to był tytuł biuletynu wydawanego w strajkującej stoczni.*[3] Co ważne, Janiszewski wspomina, że napisy na murach były także bezpośrednią inspiracją formalną przy tworzeniu logotypu. Z tego wynika, iż jego powstanie od początku sytuuje się w obszarze „graficznej partyzantki" i dizajnerskiego „zrób-to-sam", do którego to obszaru logo wróci po 13 grudnia 1981 roku, kiedy wszelkie jego oficjalne użycia zostaną zabronione.

Nie jest to oczywiście miejsce, by rozstrzygać, która wersja historii powstania nazwy i logotypu „Solidarności" jest prawdziwa. Prawdopodobnie lektura innych jeszcze relacji i opracowań przyniosłaby nowe fakty i wspomnienia – także rozbieżne z tymi, które zostały przytoczone wyżej. Należy też wątpić w to, iż takie rozstrzygnięcie byłoby w ogóle możliwe. Nie jest to także, w mojej opinii, istotne. Przypadek ten zwraca jednakże uwagę na niejednoznaczny, jeśli chodzi o atrybucję, a zatem – co może być jedną z możliwych interpretacji – wspólny charakter nazwy i loga Solidarności. Podobnie jak słynna „kotwica" Polski Walczącej, posiadająca wszelkie cechy dobrego logotypu, była i jest spontanicznie i oddolnie rozpowszechniana we wszelkich możliwych mediach, tak znak „Solidarności" szybko wymknął się spod kontroli grafika-autora i stał się „dobrem wspólnym", przedrukowywanym i trawestowanym na milion sposobów. >>

tekst/ text by
Agata Szydłowska

(tr. kk)

There is no consensus as to the precise origin of the name and logo of "Solidarity". Agnieszka Wiśniewska, the author of Henryka Krzywonos' biography titled "Big Solidarity, little solidarity," writes: *The founding committee of the new trade union was working at full steam. (...) On September 17 [1980. A.S.] delegates from thirty-five regions of the country arrived and set up a joint governing body. The historian Karol Modzelewski, a dozen years earlier, co-author along with Jacek Kuroń of the famous open letter to the party, now adviser of the new trade union, came up with the name "Solidarity"—Independent Self-Governing Trade Union "Solidarity". This name has already appeared before. On August 23, the first issue of the Gdańsk strike newsletter was published, titled "Solidarity". A few days later the now well known logo of Solidarity was created—written in a red, disordered font called solidaryca. The name of the newsletter was presumably invented by Krzysztof Wyszkowski. It was then adopted by the newly formed Trade Union.*[1] Wiśniewska does not mention the name of the author of the logo, Jerzy Janiszewski, whose narrative about the origins of the name of Solidarity and its visual identity is a bit different. The interview with Janiszewski published by "Gazeta Wyborcza"[2] daily shows that the project was created spontaneously, on the 19th or 20th of August as a result of the enthusiasm that prevailed among the inhabitants of Gdańsk during the shipyard strike. As the nascent trade union did not have a name yet, the first attempts made by Janiszewski were based on the acronym ISC (Inter-Enterprise Strike Committee). The graphic designer says: *I was friends with a group of poets from Gdańsk. We walked, talked, watched the inscriptions on the walls. One of the poets pointed out that the most common word appearing in a number of contexts was the word solidarity—"We are in solidarity", "solidarity will win" and so on. In addition, "Solidarity" was the title of the bulletin issued in the striking shipyard*.[3] What is important, Janiszewski says that the inscriptions on the walls also directly inspired the creation of the form of the logo. It shows that from its beginning it was situated in the area of "visual guerrilla" and a kind of "do-it-yourself" design, to which it would return after December 13, 1981, when all its official use would be prohibited.

This is obviously not the place to decide which version of this history is true. Probably the lecture of other reports and studies would bring new facts and memories—yet different from those that have been quoted above. It is also doubtful that such a conclusion can be made. In my opinion this is not that important anyway. This case, however, draws attention to the ambiguous attribution, and what follows—what could be one possible interpretation—a common character of the name and logo of Solidarity. Like the famous 'anchor' of Fighting Poland, which has all the qualities of a good logo and has been spontaneously and widely distributed in all possible media, the sign of "Solidarity" quickly got out of the author's control and became a 'common good', reprinted and travestied in a million ways. >>

>>
znaczki Poczty Solidarność ze zbiorów
Janusza Byszewskiego/
Solidarity post stamps from the collection
of **Janusz Byszewski**

Polskie Państwo Podziemne

PRASA NIEZALEŻNA 1976–1984

POLSKA 12zł
ROBOTNIK
1977
1981
Poczta Solidarności

POLSKA 20zł
BIULETYN INFORMACYJNY KSS "KOR"
1976
1980
Poczta Solidarności

POLSKA 22zł
PLACÓWKA
NIEZALEŻNY RUCH CHŁOPSKI
1979
1980
Poczta Solidarności

POLSKA 30zł
krytyka
KWARTALNIK POLITYCZNY
1978
1984
Poczta Solidarności

POLSKA 32zł
Solidarność
TYGODNIK NSZZ „SOLIDARNOŚĆ"
3.IV.81
13.XII.81
Poczta Solidarności

POLSKA 40zł
SPOTKANIA
PISMO MŁODYCH KATOLIKÓW
1978
1984
Poczta Solidarności

POLSKA 42zł
ZAPIS
KWARTALNIK LITERACKI
1977
1981
Poczta Solidarności

POLSKA 50zł
GŁOS
MIESIĘCZNIK POLITYCZNY
1977
1981
Poczta Solidarności

POLSKA 52zł
Puls
KWARTALNIK LITERACKI
1977
1984
Poczta Solidarności

FUNDUSZ GRUP OPORU
RKW NSZZ „S"
REGION MAZOWSZE

Solidarni

DRUK RĘCZNY
SITOWY PIWNICZNY

CO
SIĘGAPISZ

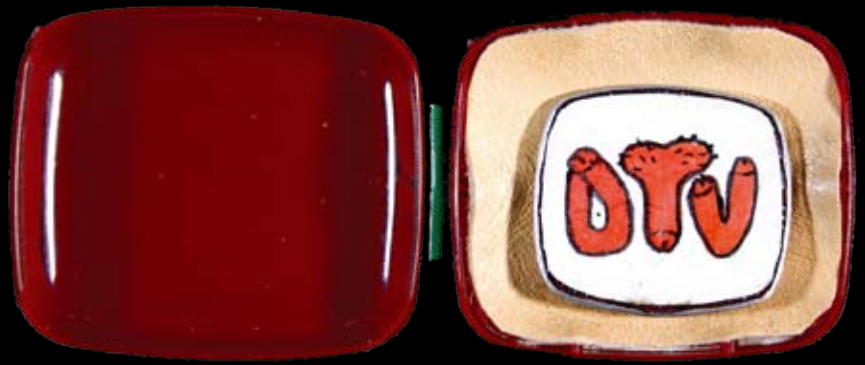
junta juic

nie
kracz
!!!

SODALICJA
Maryańska

SOLIDNOŚĆ

DZIENNIK
TELEWIZYJNY
TV
PRL-1930


DTV

Po wprowadzeniu stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku publiczne okazywanie poparcia dla „Solidarności" groziło co najmniej aresztowaniem. Mimo to, logo Janiszewskiego nie zniknęło. Publikacje, ulotki, plakaty, znaczki pocztowe i inne druki wypuszczane przez podziemne drukarnie nie były obiektami, których posiadanie dobrze było manifestować, dlatego obecne na nich logo mogło pozostać mniej więcej niezmienione. Inaczej było w przypadku przedmiotów, które były ze swojej natury manifestacją – przypinek, wisiorków i innych elementów garderoby przeznaczonych do publicznej prezentacji nie tylko w gronie osób zaufanych. Większość zwolenników opozycji antykomunistycznej rozpoznawała siebie nawzajem za pomocą przypiętych do ubrania elektrycznych oporników. Niektórzy natomiast kontestowali komunistyczny system w bardziej wyszukany sposób. Broszki i wisiorki autorstwa Nadziei Mostowskiej miały na celu nie tylko odróżnienie „swojego" od „obcego", ale także prowokację i wyśmianie władzy. Obok satyrycznych przedstawień Wojciecha Jaruzelskiego jako wrony – żywej i zdechłej, pojawiały się przeróżne trawestacje logotypu Janiszewskiego, które miały na celu zmylenie, sprowokowanie, a następnie ośmieszenie „przeciwnika", który, przekonany o tym, że współpasażer w tramwaju ma przypięty do marynarki znaczek „Solidarności", przy bliższym przyjrzeniu się odczytuje tekst „Co się gapisz?" – napisany oczywiście solidarycą. Innym razem przedmiotem wyśmiania była instytucja związana z władzą komunistyczną – znienawidzony Dziennik Telewizyjny zyskał nowe logo w formie penisów. „Biżuteria" tworzona przez Mostowską przeznaczona była na „rynek wewnętrzny" – jej znaczki i wisiorki nosiła ona, jej rodzina i przyjaciele.

Strategie stosowane przez Mostowską przypominają działania „graficznych partyzantów", którzy w nieoficjalnym obiegu ośmieszają lub krytykują znienawidzone firmy, systemy polityczne, ekonomiczne, czy postaci. Jedną z używanych przez nich strategii jest krytyka nieuczciwych korporacji za pomocą interwencji w ich identyfikację wizualną. Zazwyczaj polega ona na wprowadzaniu takich zmian w logotypach firm, by zachowały one oryginalną, rozpoznawalną formę uzupełnioną o nową, subwersywną treść. W przypadku prac Mostowskiej mamy do czynienia z czymś w rodzaju odwrócenia tego działania – treść nie ma być tutaj nieuwidoczniona, lecz zaszyfrowana. Wiele mówiące, wywrotowe hasło „solidarność" musiało zostać zastąpione szumem, pozornym bełkotem, absurdalnym żartem, czymś bez znaczenia po to, by forma graficzna mogła działać i nieść pożądane treści. Tak więc dzieje logotypu „Solidarności" zatoczyły w pewnym sensie koło: u ich podstaw leżą najprostsze działania subwersywne w postaci haseł pisanych na murach, które później zostały zinterpretowane przez profesjonalnego grafika i zamknięte w formie oficjalnego logotypu, a ten następnie, zakazany, wrócił do „podziemi" stając się bazą dla kolejnych, oddolnych działań kontestujących władzę.

Zaprezentowany fragment historii logotypu „Solidarności" pokazuje, co może się dziać, gdy znak, element projektowania graficznego staje się dobrem wspólnym, z którego każdy może czerpać, stosować go i modyfikować po swojemu. Taki system funkcjonowania przypomina zasady stosowanej od niedawna przez niektórych twórców >>

<< znaczki **Nadziei Mostowskiej/**
badges by **Nadzieja Mostowska**

After the introduction of martial law on the 13th of December 1981, public support for Solidarity could result at least in arrest. Despite this fact, Janiszewski's logo did not disappear. Publications, leaflets, posters, stamps and other printed matter released by underground printers were objects whose possession it was better not to manifest, therefore the logo on them could remain basically unchanged. This was not the case with objects that were a sort of manifestation—pins, pendants and other items of clothing intended for public display, not only among people you trust. Most proponents of the anti-communist opposition recognized each other by means of resistors pinned to their clothes. Some however criticized the communist system in a more sophisticated way. Brooches and pendants by Nadzieja Mostowska aimed not only at distinguishing 'us' from 'them', they were also a provocation and a way of ridiculing the authorities. Apart from satirical presentations of general Wojciech Jaruzelski as a crow—both alive and dead, there were all sorts of travesties of Janiszewski's logo, which were intended to confuse, to provoke, and then ridicule the 'enemy', who, for example, convinced that the person standing next to him in the tram has the "Solidarity" badge pinned to his or her jacket, after closer examination of the text reads: 'What are you staring at?'—written, of course with the 'solidaryca' font. Another subject of ridicule was the institution associated with the Communist regime—the detested television news program (Dziennik Telewizyjny—TV Journal)—it gained a new logo in the form of penises. The 'jewellery,' created by Mostowska was intended for the 'internal market'—the badges and pendants were worn by herself, her family and friends.

The strategies used by Mostowska recall the 'graphic guerrilla,' who—in unofficial circulation—ridicule or criticize hateful companies, political or economic systems, or individuals. One of the strategies used by them is criticism of unfair corporations by making interventions in their visual identification. Typically, it consists in introducing such changes in the logos of the companies which maintain the original, recognizable form, while adding a new subversive content. In the case of Mostowska's work we are dealing with some sort of a reverse action—the content is not to be concealed here, but encrypted. The meaningful, subversive word 'solidarity' had to be replaced by noise, by apparent gibberish, an absurd joke, something irrelevant in order for the graphic form to function and carry the desired content. So the history of the "Solidarity" logo made some sort of a loop: at its core there were the simplest subversive activities in the form of slogans written on walls, which were later interpreted by a professional graphic designer and closed in the form of an official logo, which, thereafter, banned, returned to the 'underground,' becoming the basis for subsequent, grassroots contesting actions.

The presented story of the logo of "Solidarity" shows what can happen when a sign, an element of graphic design becomes a common good which everybody can enjoy, use and modify their own way. Such a system resembles the rules used recently by some authors of the Creative Commons license, which involves making use >>

licencji Creative Commons, która polega na udostępnianiu do użytku i modyfikacji utworów przy jednoczesnym poszanowaniu praw autora. Oczywiście logo „Solidarności" powstało na długo zanim formuła „pewne prawa zastrzeżone" została wymyślona i nie wiadomo, czy jego autor, Jerzy Janiszewski zgodziłby się na opatrzenie swojego projektu znaczkiem „CC". Historia logotypu „Solidarności" nie skończyła się jednakże na roku 1989 – do dziś i oryginalne logo i stworzony na jego podstawie krój pisma zwany solidarycą wykorzystywane są w sposób bardziej lub mniej „kanoniczny" i niejednokrotnie jawnie komercyjny. Wydawać by się zatem mogło, że wraz ze wzrostem świadomości oraz egzekucji prawa autorskiego i wprowadzenia różnych wariantów licencji, kwestia praw do wykorzystywania znaku graficznego powinna być przedyskutowana z autorem i dostosowana do dzisiejszych czasów. Nie mniej jednak historia wykorzystywania i trawestowania tego logotypu w okresie, kiedy był on narzędziem walki przeciwko reżimowi komunistycznemu wydaje się być idealnie kompatybilna z etosem pierwszej „Solidarności", który, w myśl nazwy, polegał na współpracy i współdzieleniu. Można zatem spróbować interpretować wspomniane we wstępie nieporozumienia wokół autorstwa nazwy „Solidarność" nie jako jeden z symptomów współczesnego konfliktu wśród działaczy NSZZ, lecz jako coś, co wskazuje na wspólną, zbiorową atrybucję.

Sposób, w jaki powstawały i były dystrybuowane znaczki Nadziei Mostowskiej wydaje się także spójny z zapleczem ideologicznym pierwszej „Solidarności". Julia Lupton, autorka tekstu „D.I.Y. Theory" zamieszczonego w redagowanej przez Ellen Lupton książce „D.I.Y.: Design It Yourself" przywołuje słowa Karola Marksa na temat rozdzielenia pracy od posiadania. Według niej dizajn powstający na zasadzie „zrób-to-sam" wciela postulowaną przez Marksa jedność posiadania materiałów, produkcji i dystrybucji efektów pracy – w tym wypadku obiektów projektowania graficznego.[4] Jest to szczególnie warte zauważenia i jaskrawe w przypadku tejże dziedziny, która cechuje się dużym rozproszeniem odpowiedzialności za poszczególne etapy pracy: kimś innym jest zleceniodawca, projektant, drukarz i dystrybutor, by wymienić tylko kilka ogniw łańcucha. Oddolne działania Mostowskiej, a także wielu innych anonimowych lub znanych z nazwiska autorów grafik, tekstów, obiektów wspierających „Solidarność" w latach 80, wydają się wcielać w życie ideę skupienia wszystkich tych funkcji w jednej osobie. Jednakże kwestia autorstwa, czy też figury autora znów schodzi tu na dalszy plan, co, jak by naiwnie to nie brzmiało, pokazuje, że rzeczywiście chodziło o ideę i przy okazji dobrą zabawę, a nie partykularną korzyść, którą mogłoby przynieść wyeksponowanie i wypromowanie twórcy. Dobrze ilustruje to rozmowa przeprowadzona przeze mnie kilka dni temu z autorką pokazywanych znaczków: – *Wiesz co, ja jednak chcę figurować pod pseudonimem. Napisz, że zrobiła to Nadzieja Mostowska, od pałacu Mostowskich – będzie zabawniej.*

Przypisy/ Footnotes

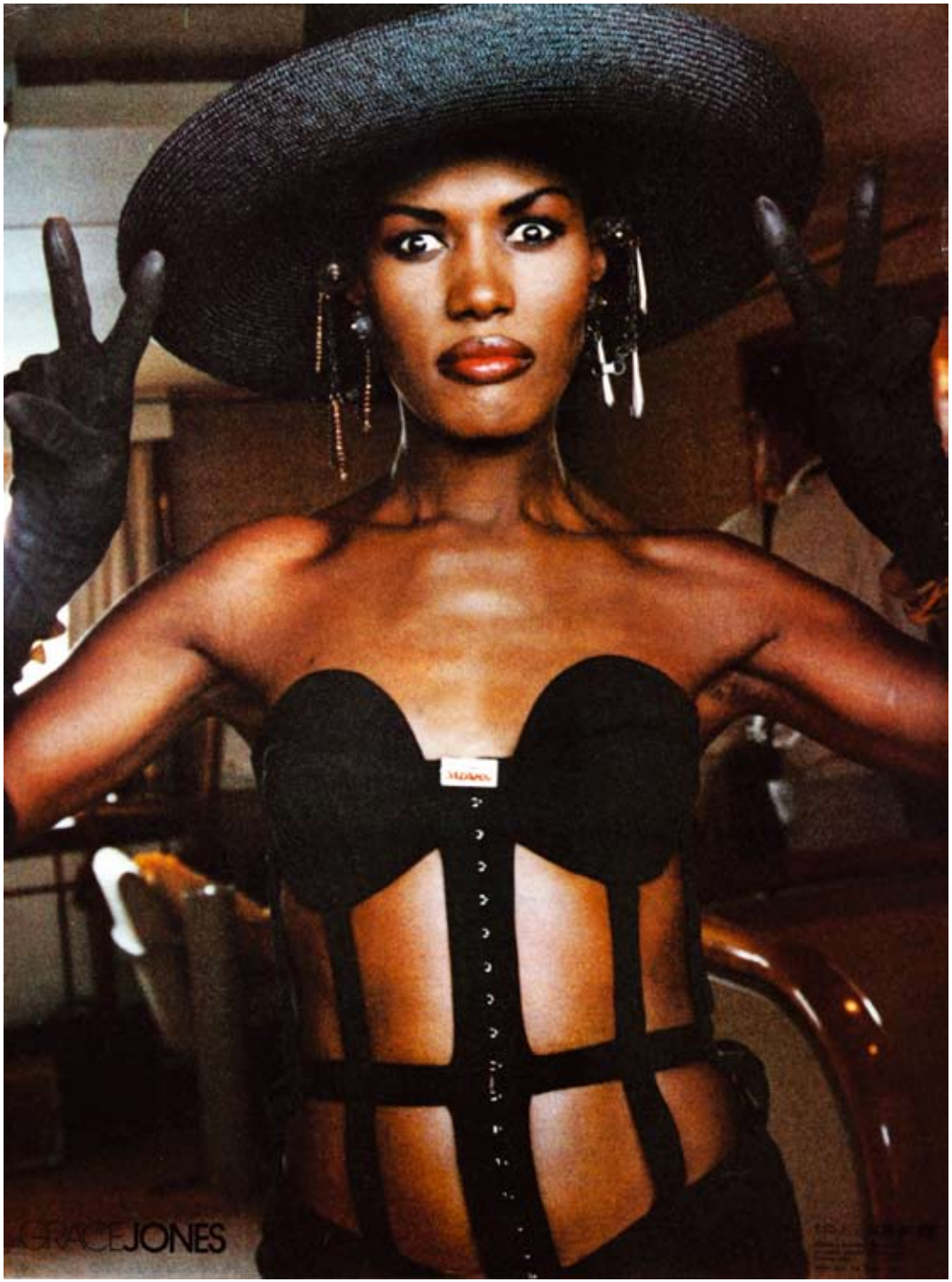
1. A. Wiśniewska, Duża Solidarność, mała solidarność. Biografia Henryki Krzywonos, Warszawa 2010, s. 97-98.
2. R. Daszczyński, Logo "Solidarności", http://wyborcza.pl/1,109015,2883008.html, stan z 17.10.2010.
3. Ibid.
4. J. Lupton, D.I.Y. Theory, [w:] D.I.Y: Design It Yourself, ed. E. Lupton, New York 2006, s. 25.

and modification of the work while respecting the rights of the author. Of course, the logo of "Solidarity" was established long before the phrase 'some rights reserved' was invented and it is unclear whether its author, Jerzy Janiszewski would agree to mark his project with the 'CC' stamp. The history of the logo of "Solidarity" didn't however end in 1989—today, both the logo and the typeface called 'solidaryca' are used in a more or less 'orthodox' and often overtly commercial way. It would seem, therefore, that with increased awareness, enforcement of copyrights and the introduction of different variants of the license, the issue of rights to use the logo should be discussed with the author and adapted to the modern situation. Nevertheless, the story of exploitation and travestying the logo in the period when it was a weapon in the fight against the communist regime seems to be perfectly compatible with the ethos of the first "Solidarity", which, according to the name, was based on cooperation and sharing. One may therefore try to interpret the various versions of the authorship of the name "Solidarity", mentioned in the introduction to this text, not as a symptom of the contemporary conflict among the trade union's former activists, but as something which points to a common, collective attribution.

The way in which the badges by Nadzieja Mostowska were designed and distributed also seems to be consistent with the ideological base of the first "Solidarity". Julia Lupton, the author of the text "D.I.Y. Theory," published in the book "D.I.Y.: Design It Yourself by Ellen Lupton", quotes the words of Karl Marx on the separation of work and ownership. According to her the D.I.Y. design meets the postulated by Marx unity of possession, production and distribution of ones work—in this case of graphic design.[4] It is especially noteworthy and striking in the case of that area which is characterized by large dispersion of responsibility throughout various stages of work: client, designer, printer and distributor, to name just a few links in the chain, are completely separate individuals. The bottom-up actions by Mostowska and many other authors, both anonymous or known by name, of graphic design, texts, and objects supporting Solidarity in the 80's, seem to bring to life the idea of performing all of these functions by one person. However, the question of authorship, or the authors themselves again goes into the background here, which, naive as it may sound, shows that it really was about the idea and even fun, and not about specific advantage, which could bring visibility and promotion of the artist. It is well illustrated by the conversation which I had a few days ago with the author of the badges:—*You know what, she said, I'd rather use a nickname. You can write they were designed by Nadzieja (Hope) Mostowska, like the Mostowski Palace (former militia headquarters)—it will be more fun.*

foto **Jerzy Kośnik** >>

Jane
FONDA


GRACE JONES

PRASA

Ul. P.Suzina
3
Stary Żoliborz
Coca-Cola
JESTEŚ WOJOWNIKIEM JESTEŚ CZAROWNIKIEM

If we take this understanding of the term graffiti and skip the engravings on the vessels we will find out that the history of this genre reaches the Palaeolithic era. The oldest rock engravings (La Greze cave) and imprints of hands (El Castillo cave) are almost 25 thousand years old. All the most known ravines and caves together with pre-historic graffiti are settled on the area of today's France and Spain, but the pre-historic graffiti is found nowadays almost everywhere, starting with North America, through Tibet, to Indonesia. And what about Poland? Where shall we look for the sources of the proto-Slavic graffiti and its oldest examples?

From my own experience I know only one place in Poland where the signs on the walls have been discovered: Ślęża, a mountain near Wrocław, called the Polish Olympus. The oldest solar crosses engraved on its slopes come from the 4th period of the bronze age (1000-800 BC).

Have there been any engravings on the stone constructions of the contemporary of Ślęża—Pałuki? Could it be possible that the inhabitants of Izdebno, who already 5000 years ago managed to build their amazing stone mounds resisted the common impulse of leaving a mark on the places of special might? Biskupin on the other hand was made of wood, there were no tempting, natural and enduring painting bases.

The oldest cave engravings had magic and cult-related functions. What happened later? What was going on in the middle ages? Has anyone engraved or written anything on the walls of the Renaissance Poland? How did the streets of the Polish cities look like during the time of partitions? People could write, there certainly were walls, dark alleys, reluctance towards invaders and plenty of tar, chalk and lime. Such a mixture just had to explode in some way. Has anyone documented it?

The oldest contemporary graffiti known from a few photographic documents come from the times of Fascist occupation. In Mokotów, one of Warsaw districts, an original swastika sign on gallows painted in the spring of 1942 with black paint was kept on the wall of a building at Ligocka street (on the corner of Krożańska st.). This sign is now protected by a glass pane and described as a testimony to the fight of the Polish Underground State with the occupying powers. The creator of the sign is an unknown scout from the organization of small sabotage "Wawer". One of the aims of this organization was psychological war with the enemy, where paint and paintbrush were the weapons. An interesting thing is that a teenage soldier from the assault battalions of Armia Krajowa [Home Army], Stanisław Sikorski, while taking part in the actions of small sabotage used to paint on the walls of Warsaw slogans and signs against Nazi invaders and his son—writing this essay—forty years later did the same against another occupying force—this time coming from the East.

Fighting Graffiti is the third, after the magic and occult—type of graffiti. This tradition had to domineer indigenous street art till the beginning of the 90s of 20th century. >>

graffiti (it.)
—pictures or inscriptions on the walls, stones and artistic vessels.

Słownik Wyrazów Obcych
[Dictionary of Foreign Terms]
PWN, 1980

<< fragmenty muralu *Epopeja wiślana* **Szymona Urbańskiego** zachowane pod mostem Grota-Roweckiego w Warszawie, pokrywane nowymi malowidłami/
fragments of murals by **Szymon Urbański** *The Vistula Epic* under the Grot-Rowecki Bridge in Warsaw, covered successively by new works, 2010, foto **JŻP**

foto **KW >>**

graffiti nad Wisłą

graffiti in Poland

graffiti – (wł.) rysunki lub napisy wyryte na ścianach, kamieniach i naczyniach artystycznych.

Słownik Wyrazów Obcych PWN 1980

Jeśliby przyjąć takie rozumienie terminu graffiti i pominąć ryty na naczyniach, to okaże się, że historia tego gatunku sięga paleolitu. Najstarsze ryty skalne (grota La Greze) i odbicia dłoni (grota El Castillo) mają już 25 tysięcy lat. Wszystkie najbardziej znane wąwozy i jaskinie z dziełami prehistorycznego graffiti położone są na terenach dzisiejszej Francji i Hiszpanii, ale dzieła te odnajdywane są niemal wszędzie, od Ameryki Północnej, przez Tybet, po Indonezję. A co z Polską? Gdzie szukać źródeł prasłowiańskiego graffiti i jego najstarszych przykładów?

Z autopsji znam tylko jedno miejsce w Polsce, w którym zachowały się znaki ryte na skałach: Ślęża, góra pod Wrocławiem zwana polskim Olimpem. Najstarsze krzyże solarne wyryte na jej zboczach pochodzą z IV okresu epoki brązu (1000-800 lat p.n.e.).

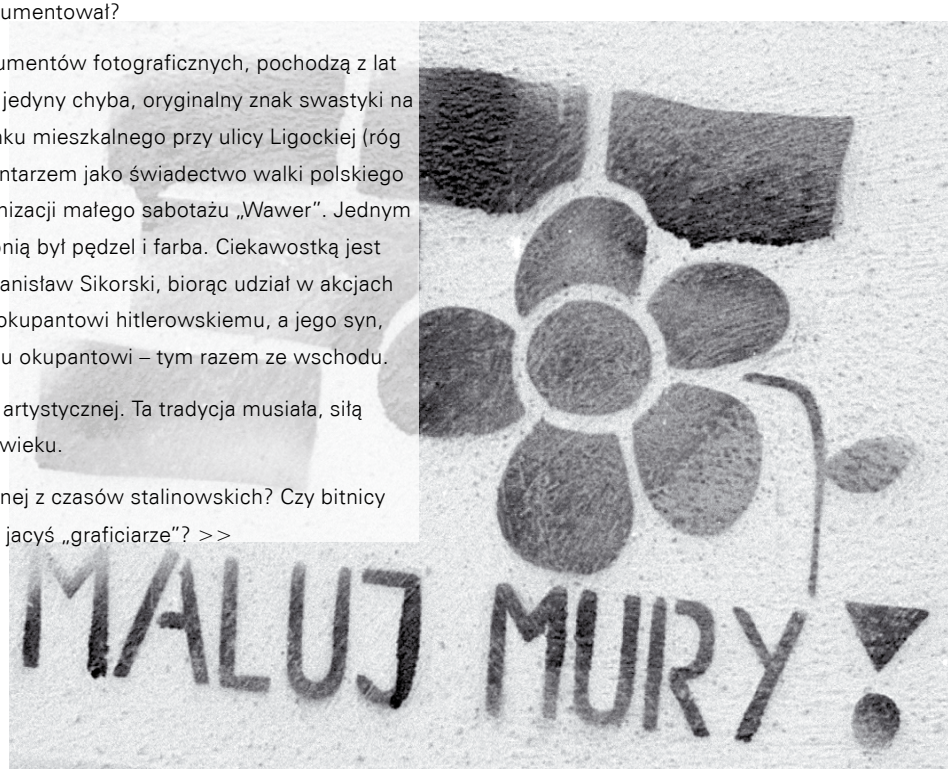
Czy były jakieś ryty na kamiennych konstrukcjach – współczesnych Ślęży – Pałuk? Czyżby mieszkańcy Izdebna, którzy już 5000 lat temu budowali swoje zadziwiające kopce kamienne, oparli się powszechnemu impulsowi znaczenia i zaklinania miejsc o szczególnej mocy? Biskupin zbudowany był z drewna, nie było w jego okolicach kuszących, naturalnych i trwałych podobrazi.

Najstarsze ryty i malunki naskalne pełniły funkcje magiczne i kultowe. A co było później? Co działo się w wiekach średnich? Czy ktokolwiek wyrył lub napisał coś na murach Polski renesansowej? Jak wyglądały ulice miast polskich pod zaborami? Ludzie byli piśmienni, były mury, ciemne zaułki, niechęć do zaborców, a smoły, kredy i wapna pod dostatkiem. Taka mieszanka musiała eksplodować. Czy ktokolwiek to dokumentował?

Najstarsze dzieła graffiti czasów współczesnych, znane z nielicznych dokumentów fotograficznych, pochodzą z lat okupacji hitlerowskiej. Na warszawskim Mokotowie zachował się jednak, jedyny chyba, oryginalny znak swastyki na szubienicy namalowany wiosną 1942 roku, czarną farbą, na ścianie budynku mieszkalnego przy ulicy Ligockiej (róg Króżańskiej). Znak ten jest dziś chroniony szybą szklaną i opatrzony komentarzem jako świadectwo walki polskiego państwa podziemnego z okupantem. Autorem jest nieznany harcerz organizacji małego sabotażu „Wawer". Jednym z celów tej organizacji była walka psychologiczna z wrogiem, w której bronią był pędzel i farba. Ciekawostką jest to, że kilkunastoletni żołnierz Batalionów Szturmowych Armii Krajowej, Stanisław Sikorski, biorąc udział w akcjach małego sabotażu, malował na murach Warszawy hasła i znaki przeciwko okupantowi hitlerowskiemu, a jego syn, niżej podpisany, czterdzieści lat później robił to samo przeciwko kolejnemu okupantowi – tym razem ze wschodu.

Graffiti walczące to już trzeci, po magicznym i kultowym, rodzaj tej formy artystycznej. Ta tradycja musiała, siłą rzeczy, zdominować rodzimą twórczość uliczną aż po początek lat 90. XX wieku.

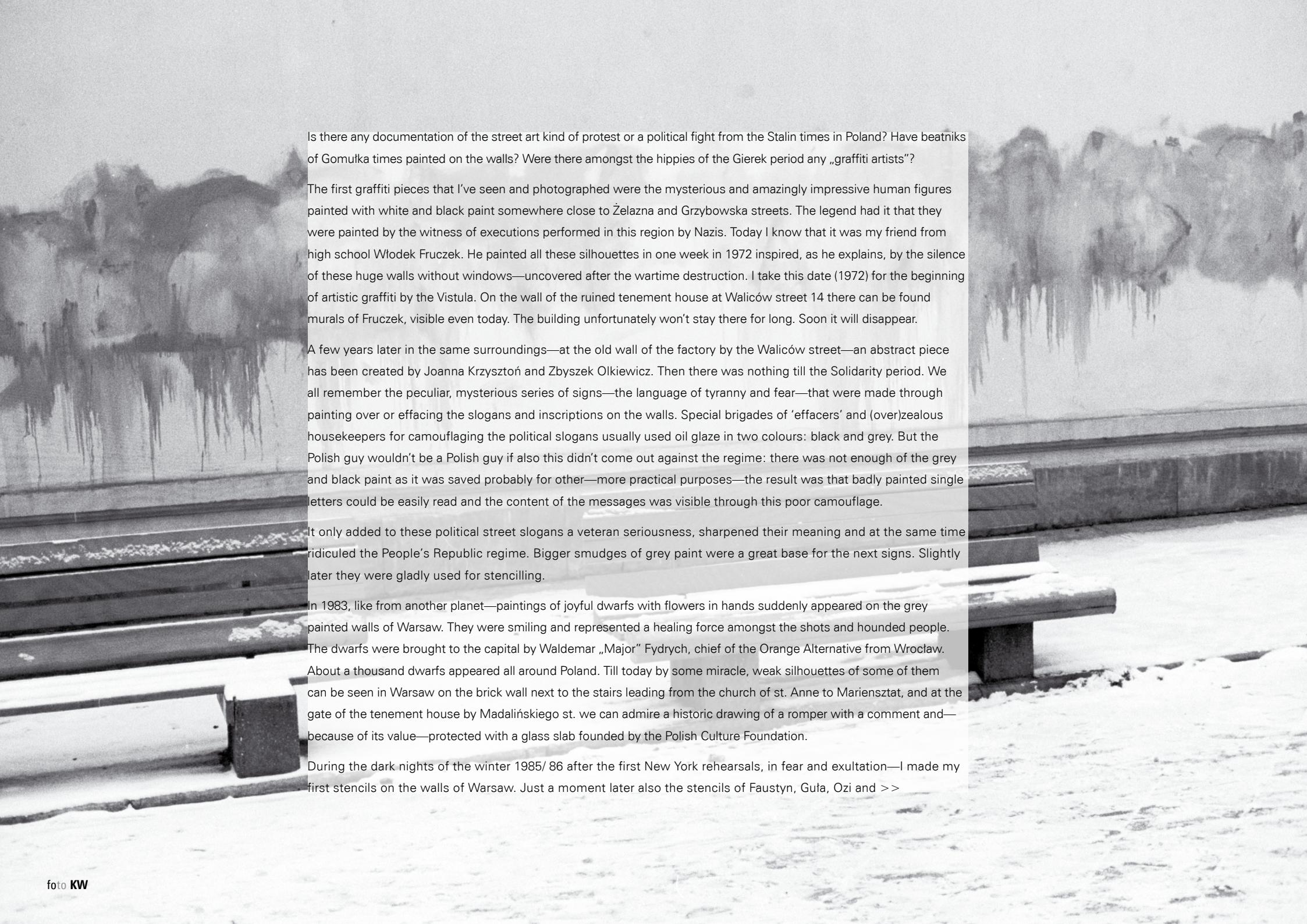
Czy zachowały się jakieś zapisy ulicznych form protestu lub walki politycznej z czasów stalinowskich? Czy bitnicy czasów Gomułki mazali po murach? Czy pośród hipisów epoki Gierka byli jacyś „graficiarze"? >>



tekst/ text by
Tomasz Sikorski, 1991
(tr. atc)

wersja uzupełniona w 2008, pierwsza wersja tekstu opublikowana była w magazynie artystycznym „Obieg", nr 11/ 12.1991-1.1992, wyd. CSW, Zamek Ujazdowski, Warszawa

a version revised in 2008, the 1st one being published in the „Obieg" art magazine no. 11/ 12.119-1.1992, Zamek Ujazdowski Center for Contemporary Art, Warsaw



Is there any documentation of the street art kind of protest or a political fight from the Stalin times in Poland? Have beatniks of Gomułka times painted on the walls? Were there amongst the hippies of the Gierek period any „graffiti artists"?

The first graffiti pieces that I've seen and photographed were the mysterious and amazingly impressive human figures painted with white and black paint somewhere close to Żelazna and Grzybowska streets. The legend had it that they were painted by the witness of executions performed in this region by Nazis. Today I know that it was my friend from high school Włodek Fruczek. He painted all these silhouettes in one week in 1972 inspired, as he explains, by the silence of these huge walls without windows—uncovered after the wartime destruction. I take this date (1972) for the beginning of artistic graffiti by the Vistula. On the wall of the ruined tenement house at Waliców street 14 there can be found murals of Fruczek, visible even today. The building unfortunately won't stay there for long. Soon it will disappear.

A few years later in the same surroundings—at the old wall of the factory by the Waliców street—an abstract piece has been created by Joanna Krzysztoń and Zbyszek Olkiewicz. Then there was nothing till the Solidarity period. We all remember the peculiar, mysterious series of signs—the language of tyranny and fear—that were made through painting over or effacing the slogans and inscriptions on the walls. Special brigades of 'effacers' and (over)zealous housekeepers for camouflaging the political slogans usually used oil glaze in two colours: black and grey. But the Polish guy wouldn't be a Polish guy if also this didn't come out against the regime: there was not enough of the grey and black paint as it was saved probably for other—more practical purposes—the result was that badly painted single letters could be easily read and the content of the messages was visible through this poor camouflage.

It only added to these political street slogans a veteran seriousness, sharpened their meaning and at the same time ridiculed the People's Republic regime. Bigger smudges of grey paint were a great base for the next signs. Slightly later they were gladly used for stencilling.

In 1983, like from another planet—paintings of joyful dwarfs with flowers in hands suddenly appeared on the grey painted walls of Warsaw. They were smiling and represented a healing force amongst the shots and hounded people. The dwarfs were brought to the capital by Waldemar „Major" Fydrych, chief of the Orange Alternative from Wrocław. About a thousand dwarfs appeared all around Poland. Till today by some miracle, weak silhouettes of some of them can be seen in Warsaw on the brick wall next to the stairs leading from the church of st. Anne to Mariensztat, and at the gate of the tenement house by Madalińskiego st. we can admire a historic drawing of a romper with a comment and—because of its value—protected with a glass slab founded by the Polish Culture Foundation.

During the dark nights of the winter 1985/ 86 after the first New York rehearsals, in fear and exultation—I made my first stencils on the walls of Warsaw. Just a moment later also the stencils of Faustyn, Guła, Ozi and >>

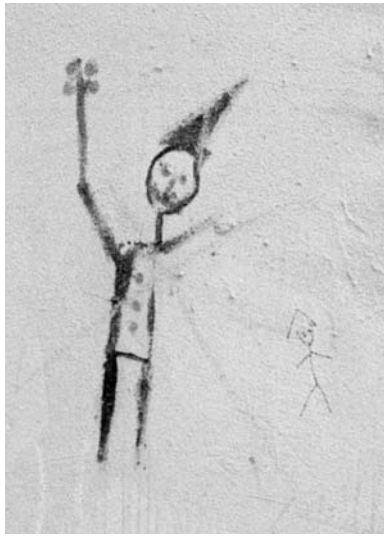
foto **KW**

Pierwszym dziełem graffiti, jakie oglądałem własnymi oczami i kilkakrotnie fotografowałem, były tajemnicze i niezwykle przejmujące figury ludzkie namalowane białą i czarną farbą w okolicy zbiegu ulic Żelaznej i Grzybowskiej w Warszawie. Legenda głosiła, że malował je świadek egzekucji wykonywanych w tym rejonie przez nazistów. Dziś wiem, że autorem był mój kumpel z liceum Włodek Fruczek. Namalował wszystkie figury w ciągu jednego tygodnia w 1972 roku, zainspirowany, jak sam tłumaczy, milczeniem ogromnych, ślepych ścian odsłoniętych po wojennym zniszczeniu. Przyjmuję tę datę (rok 1972) za początek nadwiślańskiego graffiti artystycznego. Na ścianie zrujnowanej kamienicy przy ulicy Waliców 14 znajdują się do dziś widoczne fragmenty malowideł Fruczka. Kamienica niestety nie przetrwa. Jej dni są policzone.

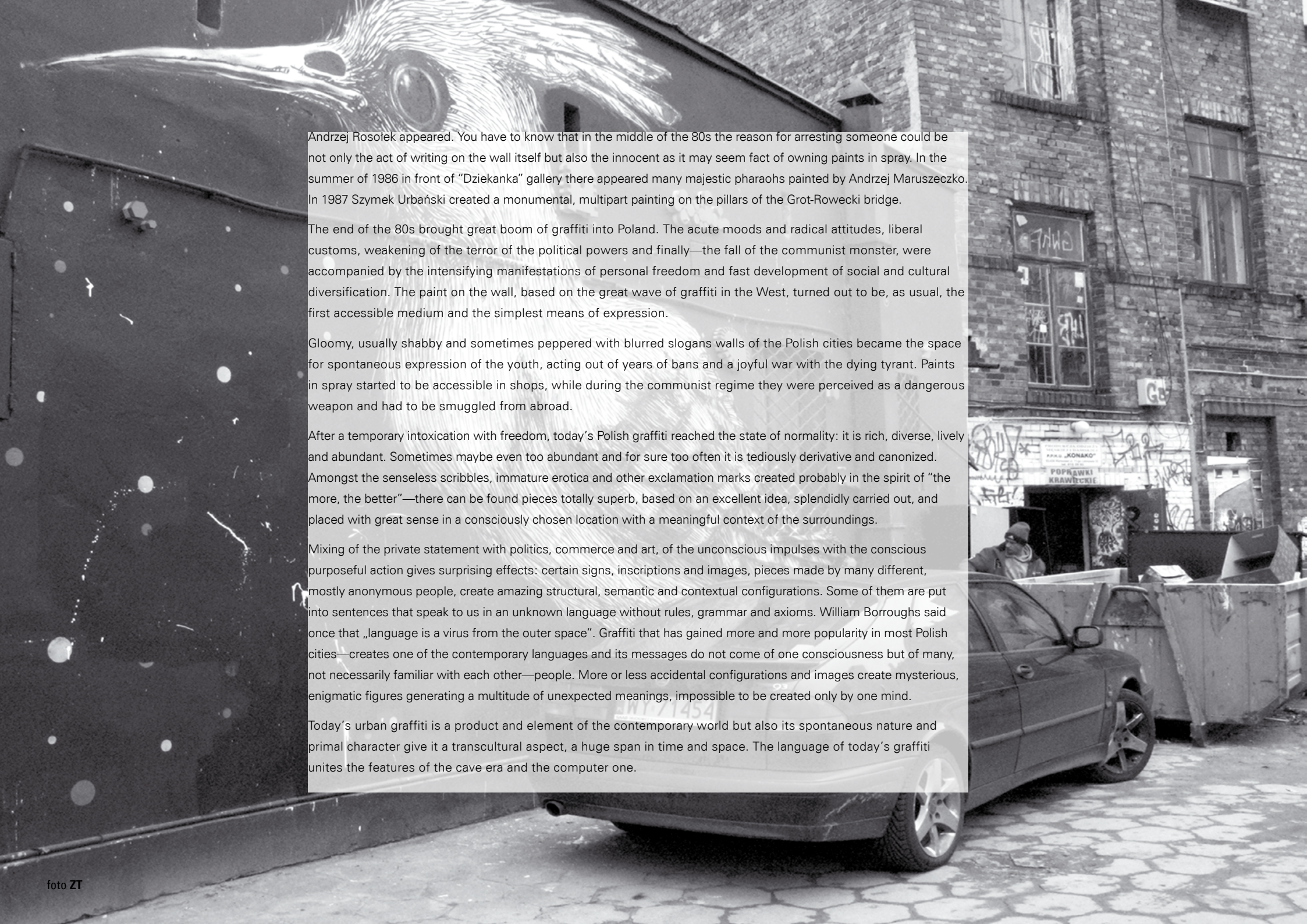
Kilka lat później, w tej samej okolicy – na starym murze fabryki przy ulicy Waliców – powstało abstrakcyjne dzieło Joanny Krzysztoń i Zbyszka Olkiewicza. Potem nastąpiła cisza aż do czasów „Solidarności". Wszyscy pamiętamy osobliwe, tajemnicze serie znaków – kulawy język tyranii i strachu – powstające z zamalowywania lub zamazywania haseł i napisów na murach. Specjalne brygady „zamazywaczy" i (nad)gorliwi dozorcy do kamuflowania haseł politycznych stosowali przeważnie emalię olejną w dwóch kolorach: szarym i czarnym. Ale Polak nie byłby Polakiem, gdyby i to nie wyszło na opak przymusowi: szarej i czarnej farby skąpiono, oszczędzając ją zapewne do innych, praktyczniejszych celów – skutek był taki, że źle zamalowane pojedyncze litery dawało się bez trudu odczytać, a treść haseł przezierała przez kiepski kamuflaż. Dodawało to ulicznym hasłom politycznym kombatanckiej powagi, wyostrzało ich znaczenie i zarazem ośmieszało peerelowski reżim. Większe plamy szarej farby stanowiły też znakomity grunt dla kolejnych znaków. Z lubością będą też wykorzystywane nieco później do odbijania szablonów graficznych.

W 1983 pojawiły się nagle na obsmarowanych szarą farbą murach Warszawy, jak z innej planety, figurki radosnych krasnali z kwiatami w dłoniach. Uśmiechały się uzdrawiająco spomiędzy skotów i zaszczutych ludzi. Sprowadził je do stolicy Waldemar „Major" Fydrych, wódz wrocławskiej Pomarańczowej Alternatywy. W całej Polsce krasnali pojawiło się ponad tysiąc. Do dziś, cudem jakimś, niewyraźne resztki kilku krasnali zachowały się w Warszawie na ceglanym murze przy schodkach wiodących od kościoła św. Anny w dół – do Mariensztatu, a w bramie kamienicy przy Madalińskiego można podziwiać historycznego pajacyka opatrzonego komentarzem i – jako cenna wartość – chronionego płytą szklaną ufundowaną przez Fundację Kultury Polskiej.

Ciemnymi nocami zimy 1985/ 86, po pierwszych próbach nowojorskich, w strachu i w uniesieniu zacząłem odbijać swoje pierwsze szablony na murach Warszawy. W chwilę później pojawiły się pierwsze szablony Faustyna, Guły, Oziego i Andrzeja Rosołka. Trzeba wiedzieć, że w połowie lat 80. powodem do aresztowania mógł być nie tylko sam akt pisania na murze, ale nawet niewinny, wydawałoby się, fakt posiadania farb w sprayach.>>



krasnoludki Pomarańczowej Alternatywy/
The dwarfs by Orange Alternative
foto **KW**



Andrzej Rosołek appeared. You have to know that in the middle of the 80s the reason for arresting someone could be not only the act of writing on the wall itself but also the innocent as it may seem fact of owning paints in spray. In the summer of 1986 in front of "Dziekanka" gallery there appeared many majestic pharaohs painted by Andrzej Maruszeczko. In 1987 Szymek Urbański created a monumental, multipart painting on the pillars of the Grot-Rowecki bridge.

The end of the 80s brought great boom of graffiti into Poland. The acute moods and radical attitudes, liberal customs, weakening of the terror of the political powers and finally—the fall of the communist monster, were accompanied by the intensifying manifestations of personal freedom and fast development of social and cultural diversification. The paint on the wall, based on the great wave of graffiti in the West, turned out to be, as usual, the first accessible medium and the simplest means of expression.

Gloomy, usually shabby and sometimes peppered with blurred slogans walls of the Polish cities became the space for spontaneous expression of the youth, acting out of years of bans and a joyful war with the dying tyrant. Paints in spray started to be accessible in shops, while during the communist regime they were perceived as a dangerous weapon and had to be smuggled from abroad.

After a temporary intoxication with freedom, today's Polish graffiti reached the state of normality: it is rich, diverse, lively and abundant. Sometimes maybe even too abundant and for sure too often it is tediously derivative and canonized. Amongst the senseless scribbles, immature erotica and other exclamation marks created probably in the spirit of "the more, the better"—there can be found pieces totally superb, based on an excellent idea, splendidly carried out, and placed with great sense in a consciously chosen location with a meaningful context of the surroundings.

Mixing of the private statement with politics, commerce and art, of the unconscious impulses with the conscious purposeful action gives surprising effects: certain signs, inscriptions and images, pieces made by many different, mostly anonymous people, create amazing structural, semantic and contextual configurations. Some of them are put into sentences that speak to us in an unknown language without rules, grammar and axioms. William Borroughs said once that „language is a virus from the outer space". Graffiti that has gained more and more popularity in most Polish cities—creates one of the contemporary languages and its messages do not come of one consciousness but of many, not necessarily familiar with each other—people. More or less accidental configurations and images create mysterious, enigmatic figures generating a multitude of unexpected meanings, impossible to be created only by one mind.

Today's urban graffiti is a product and element of the contemporary world but also its spontaneous nature and primal character give it a transcultural aspect, a huge span in time and space. The language of today's graffiti unites the features of the cave era and the computer one.

foto **ZT**

Latem 1986 przed „Dziekanką" pojawił się szereg majestatycznych faraonów Andrzeja Maruszeczki. W 1987 roku Szymek Urbański stworzył monumentalne, wieloczęściowe dzieło malarskie na filarach mostu Grota-Roweckiego.

Końcówka lat 80. przyniosła wielki boom graffiti w Polsce. Wyostrzonym nastrojom, zradykalizowanym postawom, liberalizacji obyczajów, osłabnięciu terroru władzy politycznej i wreszcie – upadkowi komunistycznego monstrum, towarzyszyły nasilające się manifestacje osobistej wolności i lawinowo postępującej dywersyfikacji społecznej i kulturowej. Pierwszym dostępnym medium i najprostszym środkiem ekspresji, wspartym ogromną falą graffiti na Zachodzie, okazała się, jak zwykle, farba na murze. Ponure najczęściej, odrapane i gdzieniegdzie upstrzone zamazanymi hasłami mury miast polskich stały się terenem spontanicznej młodzieżowej ekspresji, odreagowywania lat zakazów i radosnej walki z dogorywającym tyranem. W sklepach wreszcie pojawiać się zaczęły farby w sprayu, które przez komunę uznane były za niebezpieczną broń i wcześniej musiały być przemycane z zagranicy.

Po chwilowym upojeniu się wolnością, dzisiejsze graffiti polskie osiągnęło wreszcie stan normalności: jest bogate, różnorodne, żywe i obfite. Może nawet miejscami zbyt obfite, a już na pewno zbyt często nużąco wtórne i skanonizowane. Pośród bezsensownej bazgraniny małolatów, sztubackiej erotyki i innych wykrzykników powstających chyba w duchu „im więcej, tym lepiej" – trafiają się dzieła znakomite, z pomysłem, świetnie wykonane i umieszczone z wyczuciem w świadomie dobranym miejscu, w którym aktywny staje się kontekst otoczenia.

Pomieszanie prywatnych wykrzykników z polityką, komercją i sztuką, wymieszanie impulsów nieświadomych ze świadomym i celowym działaniem daje zaskakujące efekty: poszczególne znaki, napisy i obrazy, dzieła wielu różnych, najczęściej anonimowych ludzi, tworzą niezwykłe konfiguracje formalne, znaczeniowe i kontekstualne. Niektóre z nich układają się w zdania mówiące coś do nas w niejasnym języku bez reguł, gramatyki i pewników. William Borroughs powiedział kiedyś, że „język to wirus z przestrzeni kosmicznej". Graffiti, którego fala przelewa się ostatnimi laty przez większość polskich miast – to jeden z języków współczesności, którego komunikaty nie są dziełem jednostkowej świadomości, lecz wielu, niekoniecznie znających się wzajem ludzi. Bardziej lub mniej przypadkowe konfiguracje znaków i obrazów tworzą tajemnicze, rebusowe figury generujące wielość nieoczekiwanych znaczeń, niemożliwych do wykreowania przez jeden umysł.

Dzisiejsze wielkomiejskie graffiti jest produktem i elementem współczesności, ale też jego żywiołowa natura i pierwotny charakter nadają mu aspekt trans-kulturowy, wielką rozpiętość w czasie i w przestrzeni. Język dzisiejszego graffiti łączy cechy epoki jaskiń i komputerów.

foto **KK >>**

foto **KW**

If you look at the documents, scan your memory, or ask people, it turns out that an unbelievable number of changes took place in our country in the past 30 years. The unusual and dramatic transformations are actually hard to imagine now. In the mere sphere of culture, the situation turned around a hundred and eighty degrees. On the other hand of course, despite the shift in power, certain processes, just as the laws of physics, remain the same.

In order to maintain the objectivity of an observer, let's take a look at our recent history of art, not from the critics', historians', or even the artists' —but from the images' point of view. All these symbols, signs, allegorical figures, cultural phenomena that accompanied the historical events. Let's try to tell the epic of images. Images have always been, and still are, the background for our lives. But on the other hand, they also constitute its essence.

Lets trace this subtle sphere where reality and art overlap, this sensitive and delicate membrane, through which the exchange takes place between life and art, the individual and the society, history and metaphysics...

The 80s: Colourful trip over Paraguay

Currently, it is difficult to imagine the grey and dull Polish streets of the 1980s. Coarse shop windows, shabby walls, miserable people in grey clothes, buses splashed with mud... The only thing which enlivened the city were the not very well printed posters and banners with communist slogans and—once a year, May Day stands. On the outskirts of the worn city space, barely noticeable at first, awkward traces of political struggle appeared: angular spots of paint over the slogans, anchors dripping with paint, 'S' letters, faded stencils, occasionally—leaflets.

A battle of symbols was played on the walls. The official discourse dominated by propaganda prevented the freedom of thought and expression. But illegal signs, explosive traces of the opposition, were sprouting on the borders of official life. Angry, and often witty rebellious acts were performed against the huge machinery of control and propaganda, often using the most simple techniques and strategies: samizdat, hand reproduced documents, hand made stencils, Xeroxed leaflets. Humour was often the main weapon, as in the satirical drawing in which the initials DT (standing for Television Daily, news program) were translated into Terminal Dose. Everybody was truly impregnated by the program intro, played to a march melody, and with the two red and white letters D & T on the background of a black and white map of Poland and the world.

So on the one hand we had pompous and clichés symbols of the official regime, and on the other simple signs, sort of militant icons of the opposition. Through their synthetic, summary form they had a much bigger impact on the viewer. It is hard to revive today the emotions accompanying the simplest symbols of the 80s. Many images gained several meanings, simple objects conveyed new messages, as the famous resistors attached >>

obrazy zbuntowane

czyli jak zmieniała się nasza kultura wizualna przez ostatnie 30 lat

rebellious images

or how our visual culture has changed over the past 30 years

tekst/ text by
Rafał Nowakowski
(tr. kk)

Jeśli spojrzeć na dokumenty, przeszukać pamięć, albo popytać ludzi, okaże się, że w naszym kraju przez ostatnie 30 lat wydarzyło się nieprawdopodobnie wiele. Zaszły tak niezwykłe i dramatyczne zmiany, że teraz, z perspektywy czasu, naprawdę trudno w to uwierzyć. W samej sferze kultury sytuacja odwróciła się o sto osiemdziesiąt stopni. Z drugiej strony, mimo zmiany układu sił, pewne procesy – tak jak prawa fizyki – pozostają oczywiście te same.

Aby zachować pewną niezależność obserwatorów, spróbujmy spojrzeć na naszą najnowszą historię sztuki nie ze strony krytyków, historyków, czy choćby samych artystów – ale ze strony obrazów. Tych wszystkich symboli, znaków, alegorycznych figur, kulturalnych fenomenów, które towarzyszyły wydarzeniom historycznym. Spróbujmy opowiedzieć epopeję obrazów. Obrazy zawsze były, i nadal są, tłem naszego życia. Ale z drugiej strony stanowią jego esencję.

Prześledźmy tę subtelną sferę przenikania się rzeczywistości i sztuki, tę czułą i delikatną membranę, poprzez którą zachodzi wymiana pomiędzy życiem i sztuką, jednostką i społeczeństwem, historią i metafizyką...

Lata 80.: Kolorowy odlot nad Paraguaj

Obecnie trudno wyobrazić sobie szarość i nijakość polskich ulic lat 80. Zgrzebne witryny sklepowe, odrapane mury, zabiedzeni przechodnie w szarych ubraniach, zachlapane błotem autobusy... Miasto ożywiały jedynie nie najlepiej wydrukowane plakaty, transparenty z komunistycznymi hasłami i czasem pierwszomajowe trybuny. Na marginesie obskurnej przestrzeni miejskiej, widziane kątem oka, pojawiały się niezgrabne ślady walki politycznej: kanciaste plamy zamalowanych napisów, ociekające farbą kotwice, litery „S", niewyraźne odbitki szablonów, czasem ulotki...

Na ścianach miast rozgrywała się walka symboli. Oficjalny dyskurs zdusił swobodę myślenia i ekspresji w jarzmie propagandowych haseł. Jednak na granicy oficjalnego życia pleniły się nielegalne znaki – wybuchowe ślady walczącej opozycji. Naprzeciw ogromnej machiny kontroli i propagandy stawiano gniewne, a często i dowcipne akty buntu, wykorzystujące czasem najprostsze techniki i strategie: samizdat małej poligrafii, ręcznie wycinane szablony, kserowane ulotki. Bardzo często najgroźniejszą bronią był humor: jak w satyrycznym rysunku, na którym słynny skrót: DT (Dziennik Telewizyjny) rozwinięto w słowa: Dawka Trucizny. Bowiem wszyscy mieli we krwi, sączony codziennie pod powieki obraz tej czołówki telewizyjnej: w rytm marszowej melodii, na tle czarno-białej mapy świata i Polski pojawiające się niezmiennie dwie litery, biała i czerwona: „d" i „t".

Tak więc z jednej strony mieliśmy patetyczną i sztampową symbolikę „reżimowej" kultury oficjalnej, a z drugiej – proste znaki, jakby bojowe ikony opozycji. Często przez swą syntetyczną, skrótową formę, przemawiały znacznie dosadniej. Dziś trudno nam już wskrzesić emocje, jakie towarzyszyły najprostszym znakom. Wiele obrazów nosiło po dwa znaczenia, czasem proste przedmioty nabierały drugiego sensu, jak owe słynne oporniki wczepiane w ubranie. Na ogół nie było znane autorstwo tych znaków. Po prostu owe ikony, czy alegorie rozsiewały się jak wirusy w represyjnym systemie politycznym. >>

to clothing. In most cases the authorship of those symbols was unknown. Those icons or allegories were simply spreading as viruses in the repressive political system.

There were also short, exuberant moments of freedom. Such as in 1981, briefly before the introduction of the martial law. The symbols of Solidarity, crosses, celebrations of the 'forbidden' historical anniversaries became official for a while. This time is commemorated by posters which were designed by well known artists and published legally. Why posters? They were more popular at that time. The public space was the most accessible and effective communication channel.

The above mentioned 'militant symbols' permeated the high 'independent' art. The artists tried to avoid censorship, creating a subtle net of allusions and connections. The red cardiogram on Czesław Bielecki's poster was a record of Poland's most recent history, as well as of spurts of our hope. Jan Bokiewicz's crow, was at that time a clear emblem of general Jaruzelski and the army. The now obvious symbol of Solidarity was for the first time written in 'solidaryca' by Jerzy Janiszewski. The simple equation by Henryk Tomaszewski, drawn with explicitness typical to this artist, plainly conveyed what was unspeakable. The simplest stencils made by Piotr Młodożeniec—two secret police officers standing above a sitting man, a tank on the 'no entry' sign, or the Polish flag with dripping blood with the words 'December '81' were just enough to express anger, grief and sympathy. The simple symbols, such as the cross, the anchor, and the flag were sort of mottos, battle signs of the oppositions. Uncomplicated allegories, icons to put it briefly, were signals enabling people communication outside the official channels. The opposition had to actually use mere images, as the conversations were under control and words censored. Images enabled ordinary people to unite and co-operate and what's more they gave them hope and faith.

Piotr Młodożeniec

The aim of the system was to divide the society and control the alienated individuals. Yet, faced with such a defiant nation, such strategy resulted in something quite opposite. People began to organize in illegal groups or temporary communities around some casual goals, such as committees managing queues or groups exchanging food coupons. Artists also began to create informal groups, not necessarily around a common program. Art groups created after the introduction of martial law, were enclaves and refuges from the grim reality. They usually grouped uncompromising, determined nihilists, sarcastic commentators of contemporary life, contesting both the system, and the oppositions' ideology of martyrdom. Tired of the political discourse, they made surreal, anarchist statements, breaking with political conflict. They were such groups as Luksus from Wrocław, often mentioned as the most important art group of the 80's, or Totart, a dadaist formation from Gdańsk, whose members later created the 'brulion' magazine community. >>

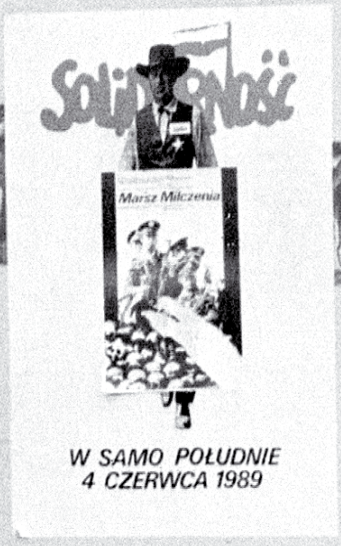
Zdarzały się krótkie, upojne momenty wolności. Tak było w roku 1981, krótko przed stanem wojennym. Wtedy oficjalnie pojawiły się symbole Solidarności, krzyże, celebracje „zakazanych" wydarzeń historycznych. Ich śladem są plakaty zaprojektowane wówczas i legalnie wydane przez znanych artystów. Czemu plakaty? Cóż, były wtedy bardziej powszechne. Przestrzeń publiczna stanowiła najłatwiej dostępny, a i najbardziej nośny kanał komunikacji.

Wspomniane „walczące symbole" przeniknęły do „wysokiej" sztuki „niezależnej". Artyści omijali ograniczenia cenzury, zaplatając całą subtelną siatkę odniesień, nawiązań i aluzji. Czerwony wykres kardiogramu na plakacie Czesława Bieleckiego był jednocześnie zapisem najnowszej historii Polski, jak i gwałtownych zrywów naszych wspólnych nadziei. Wrona Jana Bokiewicza, dla wszystkich wówczas była przejrzystym emblematem Jaruzelskiego i służb wojskowych. Dziś już dla wszystkich oczywisty znak Solidarności, wtedy po raz pierwszy został zapisany słynną „solidarycą" przez Jerzego Janiszewskiego. Proste równanie Henryka Tomaszewskiego, z właściwą mu dosadnością, wyrażało jasno i głośno to, o czym nie można było mówić. Najprostsze szablony Piotra Młodożeńca – dwóch tajniaków z pałkami stojących nad siedzącym mężczyzną, czołg na znaku zakazu wjazdu, albo bandera polska, z której spływa kropla krwi, ze słowami grudzień '81 – wystarczały, aby wyrazić żal, gniew i współczucie. Te proste znaki: krzyż, kotwica, flaga, były hasłami wywoławczymi, znakami bojowymi dla opozycji. Proste alegorie były dla ludzi sygnałami rozpoznania, porozumienia poza oficjalnym obiegiem. Opozycja z konieczności operowała czystym obrazem, bo rozmowy były kontrolowane, a same słowa – wykreślane przez cenzurę. Obrazy umożliwiały zwykłym ludziom zjednoczenie się i współpracę, a ponadto dawały otuchę...

Zadaniem systemu było bowiem podzielić społeczeństwo i kontrolować wyalienowane jednostki. Jednak wobec tak niepokornego narodu strategia ta osiągnęła odwrotny skutek. Ludzie łączyli się w nielegalne organizacje, albo po prostu chwilowe wspólnoty doraźnych celów, jak komitety kolejkowe, czy grupy wymiany kartek żywnościowych. Również i artyści zaczęli tworzyć nieformalne grupy, nie zawsze skupione wokół jednego programu. Grupy artystyczne powstałe po stanie wojennym służyły najczęściej jako enklawy i odskocznie od ponurej rzeczywistości. Skupiały zwykle bezkompromisowych, zdeterminowanych nihilistów, sarkastycznych komentatorów współczesności, przeciwników zarówno obowiązującego systemu, jak i opozycjonistycznej martyrologii. Zmęczenie politycznym dyskursem zaowocowało surrealistycznymi, anarchizującymi wystąpieniami, zrywającymi z politycznym konfliktem. Warto tu wspomnieć wrocławski Luksus, określany jako najważniejsza z grup artystycznych lat 80., czy Totart, dadaistyczną grupę z Gdańska, skupiającą późniejszych członków „brulionu".

Najciekawsza malarsko była jednak warszawska Gruppa, do której należeli Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Ryszard Woźniak, oraz Marek Sobczyk, związany z Gruppą już od 1983 r. W nazwie kryła się pewna przewrotność, bowiem twórczość członków Gruppy z założenia była niejednorodna stylistycznie. Ich obrazy wyróżniały się celowym antyestetyzmem i jaskrawą tonacją, przedstawiały prymitywne figury kopulujących ludzi, niezgrabnych zwierząt, symboli, zestawione w dziwnych konfiguracjach na płaskich, krzykliwie barwnych tłach. >>

foto **KW**



In terms of painting, the most interesting seemed to be Gruppa from Warsaw; its members being Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Ryszard Woźniak, and Marek Sobczyk, connected with Gruppa since 1983. The name was a bit perverse, as the works of Gruppa's members were purposefully heterogeneous. Their paintings were characterised by intentional anti-aestheticism and flashy colours, they represented primitive figures of copulating people, awkward animals, symbols in weird configurations on flat, bright backgrounds. The members of Gruppa organized common painting sessions during which they lived together and painted, as in the church at Żytnia street in 1985. On their paintings, the oppressive system and the madness of the cold war took the form of a gigantic, monumental, and absurd vision as from some psychotic dream. Their expressive symbolism crashed both the propaganda rhetoric, and the allegories of martyrdom, moving political conflict into the realms of apocalyptical metaphysics. Witkiewicz's "Anonymous Work", fascinating, huge and scary emerged from behind the horizon.

What I remember best of that time is the monumental crazy mural from under the Grota bridge. Now I know it was a work by Szymon Urbański, "The Vistula Epic", executed in 1987. Those paintings didn't fit either the coarse aesthetics of martyrdom nor the monumental social realism. On the grey pylons figures appeared, looking like some sort of hallucination: people running through flames, a dramatically torn man, a huge woman giving birth... I used to go under the bridge to stand in the rain and stare at the images of this incredible urban legend. The sharp and majestic images told metaphysical parables of an insane mythology, so far from the superficial existentialism of both the official and oppositionist art. The oneiric rebellion gained a philosophical dimension, a phantasmic deconstruction was taking place before our eyes. The cracking of symbols falling apart could be heard.

The 90s: Big Mac positive...

In June 1989, during the first democratic elections the members of Gruppa painted the fence around the Solidarity election committee on Konstytucji Place in Warsaw. Together they created the "Natural Vote" composition and decided this act would symbolically mark the end of their formation. It is quite probable that the same fence was decorated with "Solidarity. High Noon elections" posters by Tomasz Sarnecki, presenting Garry Cooper in a still from the famous western "High Noon". This poster became the icon of the democratic turn.

Paradoxically together with the retrieved freedom second thoughts appeared. Many people believed that the communist censorship actually provided a brutal impulse for the creative process. Many wondered if the artists use to work in opposition to the system would be able to create in a free country. Will the lack of such stimulation push our culture into a period of stagnation? But something different happened. The world suddenly speeded up. The changes were quite shocking. The first tide of the free-market consumer oriented culture was observed with >>

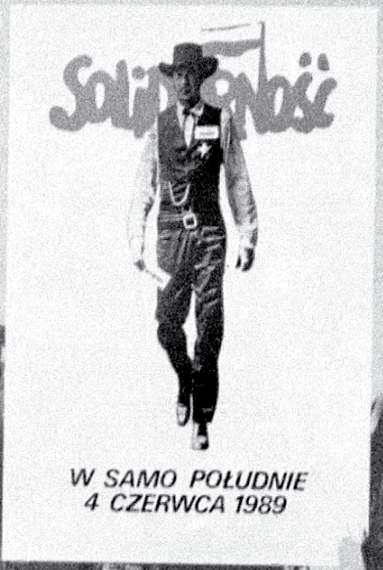


foto **KW**

Luksus

Artyści Gruppy uprawiali wspólne sesje malowania obrazów, podczas których razem mieszkali i malowali, jak choćby w kościele na Żytniej w 1985 r. Na ich obrazach opresyjny system i paranoja zimnej wojny olbrzymiały w monumentalną, absurdalną wizję, jak ze złego delirycznego snu. Ich ekspresyjny symbolizm rozbijał zarówno propagandową retorykę, jak i martyrologiczne alegorie, przenosząc polityczne konflikty w sferę metafizycznej apokaliptyki. Zza horyzontu wyłaniało się witkacowskie Bezimienne Dzieło, fascynujące, potężne i groźne.

Osobiście, z tamtych lat pamiętam monumentalny i szalony mural z mostu Grota Roweckiego. Od niedawna wiem, że to dzieło Szymona Urbańskiego z 1987 r. „Epopeja wiślana". Owe malunki nie pasowały ani do martyrologicznej zgrzebności, ani do pomnikowego socrealizmu. Na szarych pylonach pojawiały się, jak halucynacje, sylwetki ludzi biegnących poprzez płomienie, mężczyzna w dramatycznym rozdarciu, wielka rodząca kobieta... Jeździłem pod most Grota Roweckiego niejeden raz, stając w deszczu i przyglądając się tej niesamowitej legendzie miejskiej. Obrazy gwałtowne i majestatyczne opowiadały metafizyczne przypowieści obłąkanej mitologii, tak odległej od ówczesnego płytkiego egzystencjalizmu sztuki „oficjalnej" i „opozycyjnej". Oniryczny bunt nabierał wymiaru filozoficznego, na naszych oczach dokonywała się fantazmatyczna dekonstrukcja obrazów. Słychać było trzeszczenie rozpadających się symboli.

Lata 90.: ta sytuacja jest normalna jak hamburgery u makdonalda...

W czerwcu 1989 r., podczas pierwszych demokratycznych wyborów, członkowie Gruppy pomalowali płot wokół komitetu wyborczego Solidarności na Placu Konstytucji w Warszawie. Stworzyli wspólnie kompozycję „Głos przyrody na Solidarność" i uznali ten akt za symboliczny koniec swojej formacji. Zapewne na tym samym płocie wisiały również plakaty Tomasza Sarneckiego „Solidarność. Wybory w samo południe", przedstawiające Garry'ego Coopera w słynnym zdjęciu z westernu „W samo południe". Ten plakat stał się ikoną przełomu demokratycznego.

Paradoksalnie, z odzyskaną wolnością, pojawiły się obawy. Wiele osób sądziło, że komunistyczna cenzura zapewniała brutalny impuls dla buntowniczego procesu twórczego. Wielu zastanawiało się, czy artyści przyzwyczajeni do działania w opozycji do systemu, będą zdolni tworzyć na wolności? Czy brak stymulacji nie pogrąży naszej kultury w stagnacji? Stało się jednak inaczej. Cały świat nagle przyspieszył. Zmiany były szokujące. Pierwszy przypływ wolnorynkowej kultury konsumenckiej obserwowany był z fascynacją i obawą. Kształtująca się demokracja, jak dojrzewająca nastolatka, rozwijała się w sposób niekontrolowany i żywiołowy. Na mieście pojawiły się pierwsze przaśne reklamy. Do centrum wkroczyły sieciowe restauracje. W Warszawie powstało metro. Jednocześnie doszło do prawdziwego rozkwitu sztuki, do rozplenienia się nieokiełznanych obrazów. W pewnym sensie zaczęła się bezwzględna walka obrazów, wyzwolonych spod jarzma totalitarnego systemu. Dawniej tępione symbole, jak krzyże, czy znak Solidarności, zaczęły plenić się z agresywną gwałtownością (krzyże pojawiły się w budynkach publicznych, a Solidarność stała się nieomal znakiem towarowym), jednocześnie niszczono emblematy dawnego systemu – jak choćby pomniki, czy zmieniano nazwy ulic. >>

Ryszard Grzyb
Walka/ Combat, 1984

Ryszard Grzyb
Jeszcze Polska nie zginula/ Long live Poohland, 1986

Ryszard Grzyb
Szlifierz nocnych diamentów/ Grinder of the Night Diamonds, 1984

Winettou i Oldshutterhand mijają się/ >>
Winnetou and Oldshutterhand Pass up, 1986

Gruppa, *Głos natury na Solidarność/ The Natural Vote*, 1989

Youth

fragmenty muralu *Epopeja wiślana* **Szymona Urbańskiego** zachowane pod mostem Grota-Roweckiego w Warszawie, pokrywane nowymi malowidłami/ fragments of murals by **Szymon Urbański** *The Vistula Epic* under the Grot-Rowecki Bridge in Warsaw, covered successively by new works, **2010**, foto **JŻP**

both fascination and worry. Democracy, like a teenager, was developing in an uncontrolled, spontaneous manner. First, yet unsophisticated advertisements appeared in the urban space. Chain restaurants opened in the city centre. The underground was built in Warsaw. At the same time the development of visual arts could be noticed, an uncontrolled expansion of images. In a sense, a ruthless battle of images, liberated from the totalitarian system, began. Images, bust before, such as crosses or the Solidarity symbol began to grow everywhere with aggressive vehemence (crosses appeared in public buildings, and Solidarity almost became a trade-mark), at the same time emblems of the previous system were destroyed—such as monuments, and the names of the streets were being changed.

Former art groups fell apart, new ones were created, and many artists of the martial law period worked individually, trying to survive in the new reality of the free market and crystallising democracy. Piotr Młodożeniec and Marek Sobczyk for example started in 1991 their enterprise Zafryki which today could be called a promotion agency for arts and culture. Together they designed posters, illustrations, book covers, leaflets. Młodożeniec's style at that time had some common features with the underground aesthetics of the 1980's with its simple quasi hand written letters, flat composition often covered with stains of paint, with silhouettes resembling hand cut stencils, presenting simple things such as a man in a hat, hands, scissors. Młodożeniec began to call his works urban art. The awkward aesthetics of the street drawings, the conciseness of the pictograms (as in the portrait of Lech Wałęsa composed of two letters—L and W) stood in a strong contrast to the quite vulgar visual exuberance of the 1990s. Marek Sobczyk's paintings of that time became even more modest, exposing the verbal layer, usually based on a paradoxical pun. But it was still an involved type of art, this time philosophically rather than politically. Sobczyk apart from being an artist is also an art theoretician, an eccentric philosopher and art animator. Between 1991 and 1996 together with Jarosław Modzelewski he established an independent art school with the most eminent representatives of the so called critical art as lecturers.

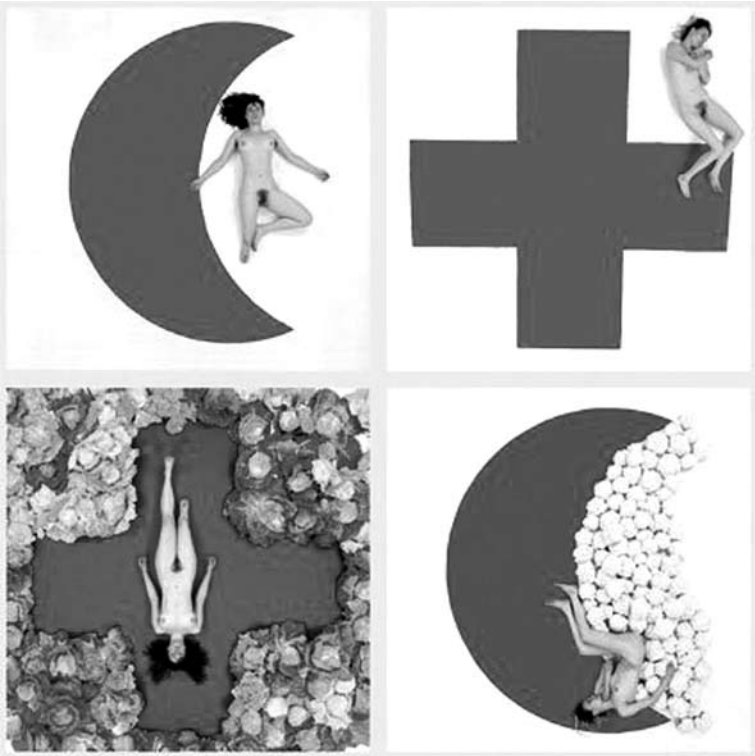
Piotr Młodożeniec

It is then, in the mid 1990s when the phenomenon of Polish critical art came into being. Conceptual art criticised both the wild capitalism and conservative mentality. At the same time a previously unknown phenomenon of the visual culture appeared on the streets—the billboard. The first most vulgar and primitive ads raised objections of both artists and the average 'users of the urban space'. Many however noticed the billboard as a new means of artistic expression. In 1998, the AMS Outdoor Gallery was established, helping the artists explore this commercial sphere of visual culture. Suddenly quite controversial and ambiguous works were presented on the billboards. The most interesting examples of this critical art were created by a few 'feminist' artists. For them commercial photography became an opportunity to deconstruct the consumerist icons and role models. Biggest emotions were raised by the work of Katarzyna Kozyra „Blood ties" (1995) during the war in Bosnia, where the artist's disabled sister lay naked upon the red cross and the red crescent—symbols of charity institutions. "By making this work, I was thinking about >>

Dawne grupy artystyczne rozpadły się, powstały nowe, a wielu artystów stanu wojennego działało indywidualnie, starając się radzić sobie w całkiem nowej rzeczywistości wolnego rynku i kształtującej się demokracji. I tak na przykład Piotr Młodożeniec i Marek Sobczyk założyli w 1991 r. firmę Zafryki, którą na dzisiejsze realia można by nazwać firmą promocyjną – sztuki i działań kulturalnych. Wspólnie projektowali głównie tzw. grafikę użytkową: plakaty, ilustracje, okładki, ulotki. Styl Młodożeńca z tamtych lat nawiązywał do estetyki sztuki „podziemnej" lat 80., swoim prostym, jakby odręcznym liternictwem, płaską kompozycją, często pokrytą plamami farby, sylwetkami jakby z wycinanego ręcznie szablonu, przedstawiającymi proste przedmioty – mężczyznę w kapeluszu, blejtram, ręce, nożyczki. Sam Młodożeniec nazwał swoją twórczość „sztuką miejską". Niezgrabna estetyka ulicznego malunku, skrótowość piktogramu (jak choćby portret Wałęsy zakomponowany z liter L i W) stawały w dużym kontraście wobec dość prostackiego rozpasania estetycznego lat 90. Również malarstwo Marka Sobczyka z tamtych lat stało się jeszcze bardziej oszczędne wizualnie, eksponując stronę werbalną – zwykle paradoksalną grę znaczeń. Wciąż była to jednak „sztuka zaangażowana", w sensie raczej filozoficznym, niż politycznym. Jednocześnie Sobczyk wciąż jest teoretykiem sztuki i ekscentrycznym filozofem, a także animatorem kultury. W 1991-1996 r. z Jarosławem Modzelewskim powołał do życia niezależną Szkołę Sztuki, w której wykładali najbardziej uznani twórcy tzw. sztuki krytycznej.

To wtedy, w połowie lat 90. pojawił się fenomen polskiej sztuki krytycznej. Sztuka konceptualna krytykowała zarówno „dziki" kapitalizm, jak i konserwatywną mentalność. W tym samym czasie na ulicach miast pojawił się nieznany dotąd fenomen kultury wizualnej – bilbord. Pierwsze, najbardziej krzykliwe i prymitywne reklamy wywoływały oczywisty sprzeciw artystów i zwykłych „użytkowników przestrzeni miejskiej". Jednak wielu dostrzegło w bilbordzie nowe pole wypowiedzi artystycznej. W 1998 r. powstała Galeria Zewnętrzna AMS, która pomogła artystom eksplorować tę sferę komercyjnej kultury wizualnej. I tak nagle na bilbordach pojawiły się dość kontrowersyjne i niejednoznaczne prace plastyczne. Najciekawsze z tej odmiany sztuki krytycznej były prace kilku „feminizujących" artystek. Fotografia reklamowa stała się dla nich okazją do dekonstrukcji ikon kultury konsumpcyjnej i wzorców ról społecznych. Najwięcej emocji wywołała praca Katarzyny Kozyry „Więzy krwi" (1995), na której naga niepełnosprawna siostra artystki leżała na tle czerwonego krzyża i czerwonego księżyca – symboli organizacji humanitarnych. „Realizując tę pracę myślałam o symbolicznej metaforze bratobójczej rywalizacji i walki na tle ideologii religijnych i etnicznych." – tłumaczyła autorka, niestety jej praca została odebrana z kategoriach obrazy (mylnie odczytanych) symboli religijnych.

Niektóre prace były znacznie prostsze, jak „Blizna po matce" Moniki Zielińskiej, która przedstawiała fotografię pępka, albo bilbord Jadwigi Sawickiej z niezgrabnymi, jakby odręcznymi literami „Nawracanie, oswajanie, tresowanie" (1998). Najbardziej wieloznaczna była chyba praca Marioli Przyjemskiej „Obraz abstrakcyjny" (1995) – fotografia przedstawiała w dużym powiększeniu odwrotną stronę metki z ubrania, która zamieniała się w abstrakcyjną kompozycję barw i linii. Niektóre z tych prac wywoływały protesty środowisk konserwatywno-katolickich, za sprawą swojej >>



Katarzyna Kozyra, *Więzy krwi/ Blood Ties*

foto **KW**

the symbolic metaphor of the domestic war caused by religious and ethnic ideologies"—explained the artist. Unfortunately her work was received as a insult to (wrongly understood) religious symbols.

Some works were much less complicated, such the "Scar from my mother| by Monika Zielińska representing the belly button, or Jadwiga Sawicka's billboard with the awkwardly quasi hand written words: "Converting, domesticating, taming" (1998). The most ambiguous was probably the work by Mariola Przyjemska "Abstract picture" (1995)—a close-up of the back of a clothing label which became an abstract composition of colours and lines. Some of the works raised opposition of the traditional catholic milieu due to their uncompromising contestation of traditional values. But the end of the Outdoor Gallery of AMS was much more ordinary. It didn't come as a result of social protest. The company simply was bought but another one. That's the dominance of the capital I suppose...

In the meantime, on the margins of the official dispute between the capital and high art, some people began to doodle something. They did it in the same manner vandals, children, drunk guys, inspired pseudo-artists, and weirdoes have made their tags for hundreds of years. Graffiti, mainly inscriptions and stencils, were present on the Polish city walls since the early 80s. Several groups are worth mentioning in this counterculture history of art: Pomarańczowa Alternatywa (Orange Alternative)—their first orange dwarfs appeared in the 1980s, Towarzystwo Malarzy Pokojowych, the graffiti Association from Poznań, with Patyczak among them, Anarchist Inter-urban, or the Pinokio Group. But it was in the early 90s that this doodling and tagging was transformed into a wonderful variety of images, an anonymous collective composition, creating a unique panorama of the post-modern city. Graffiti became the sexy make-up of the city, its fancy signature and sometimes a shameless and vulgar registry in the book of history. Graffiti became art. In the 90s sprays—paint in pressurised containers—became popular, but the stencils still ruled, usually cut out of X-ray prints. Funny, witty slogans, enigmatic images, names of music bands, political groups and phenomena of the subculture created an unusual, patterned and varied texture of the city space. One of the artists, Tomasz Sikorski, wrote in 1991 in his text "Graffiti by the Vistula:"

More or less accidental configurations and images create mysterious, enigmatic figures generating a multitude of unexpected meanings, impossible to be created only by one mind.

Today's urban graffiti is a product and element of the contemporary world but also its spontaneous nature and primal character give it a transcultural aspect, a huge span in time and space. The language of today's graffiti unites the features of the cave era and the computer one. >>

Tomasz Sikorski, prawdopodobnie pierwszy szablon w Warszawie/ presumably the 1st stencil in Warsaw

bezkompromisowej krytyki tradycyjnych wartości. Jednak koniec Galerii Zewnętrznej AMS był znacznie bardziej prozaiczny. Wcale nie zamknięto jej ze względu na protesty społeczne. Po prostu firma została wykupiona przez inną firmę. Zwyciężył kapitał.

Tymczasem na marginesie „oficjalnej" dyskusji między kapitałem a sztuką „wysoką", ktoś tam sobie coś bazgrał. Bazgrał i bazgrał, jak robili to od wieków wandale, dzieciaki, pijacy, natchnieni pseudoartyści, wariaci... Graffiti, głównie napisy farbą albo odbitki szablonów, były obecne na murach polskich miast od wczesnych lat 80. Kilka grup zapisało się w historii sztuki kontrkulturowej: Pomarańczowa Alternatywa (pierwsze pomarańczowe krasnale pojawiły się w latach 80.), Towarzystwo Malarzy Pokojowych, poznańskie towarzystwo grafficiarzy, wśród nich Patyczak, Międzymiastówka Anarchistyczna, czy grupa Pinokio. Jednak to w pierwszej połowie lat 90. owo bazgranie zamieniło się we wspaniale różnorodny obraz, anonimową kompozycję zbiorową, niezwykłą panoramę ponowoczesnego miasta. Graffiti stało się seksownym makijażem miasta, jednocześnie jego fantazyjnym podpisem, a czasem bezczelnym i wulgarnym wpisem do księgi dziejów. Graffiti stało się sztuką. W latach 90. upowszechnił się spray – farba w aerozolu, ale wciąż królowały odbitki szablonów, wycinanych na ogół z kliszy rentgenowskiej. Śmieszne, błyskotliwe hasła, enigmatyczne obrazy, nazwy grup muzycznych, ugrupowań politycznych i subkulturowych fenomenów tworzyły niezwykłą, wzorzystą i różnorodną fakturę miejskiej przestrzeni.

Jeden z grafficiarzy, Tomasz Sikorski, pisał w 1991 w tekście „Graffiti nad Wisłą": *Bardziej lub mniej przypadkowe konfiguracje znaków i obrazów tworzą tajemnicze, rebusowe figury generujące wielość nieoczekiwanych znaczeń, niemożliwych do wykreowania przez jeden umysł. Dzisiejsze wielkomiejskie graffiti jest produktem i elementem współczesności, ale też jego żywiołowa natura i pierwotny charakter nadają mu aspekt trans-kulturowy, wielką rozpiętość w czasie i w przestrzeni. Język dzisiejszego graffiti łączy cechy epoki jaskiń i komputerów.*

Za sprawą subkulturowej dywersji estetycznej i anarchicznej wyobraźni, społeczny protest szybko przerodził się w coś, co Hakim Bey nazywa „ontologicznym anarchizmem". Absurdalny humor, gra z konwencjonalnymi obrazami, łamanie kodów kulturowych tworzą manifesty imaginacyjnej republiki wolności – Tymczasowej Strefy Autonomicznej. Obcowanie ze sobą różnych dyskursów i symboli, łamanie i kojarzenie różnych sensów i obrazów, pozwalają ujawnić absurd i nieprzystawalność systemów językowych, a przede wszystkim zmuszają do aktywności intelektualnej – do namysłu. Media masowe zakładają bezrefleksyjną percepcję. Jednak anarchiczna działalność artystów wytrąca z tej błogiej drzemki, zmuszając do umysłowej aktywności, do uważnej i krytycznej percepcji, która pozwala zachować niezależność i odmienność jednostki.

Początek XXI w.: Ulotne chwile łapię jak fotka

Z tej fali różnorodności zapamiętałem do dziś proste szablony o niejednoznacznej, abstrakcyjnej wymowie. Chłodne obrazy w prostej, konstruktywistycznej estetyce i abstrakcyjne hasła, które jednak wyjątkowo zapadały w pamięć: „Plądrujemy ruiny nowoczesności", „Antychryst będzie artyst", „Emanacje słabości". Pojawiały się na ścianach >>

Twożywo

Due to the subcultural aesthetic diversion and an anarchist imagination, the social protest quickly became what Hakim Bey calls 'ontological anarchism'. Absurd sense of humor, a play with conventional images, breaking cultural codes—all this creates the manifests of the imaginary free republic—the Temporary Autonomous Zone. Various discourses and symbols put together, the breaking and associating of different senses and images, help reveal the absurdity and inadequacy of language systems, and what's most important, they force intellectual activity and reflection. Mass media imply unreflective perception. But the archaic activity of artists knocks us out of that nice snooze, forcing us to perceive more attentively and critically, and letting us keep our independence and diversity.

Beginning of the 21st century: I snap transitory moments

From that wave of variety I still remember simple stencils of an ambiguous abstract meaning. Cold images created in simple constructivist aesthetics and abstract slogans which stay in mind. 'Plundering ruins of modernity', 'Antichrist will be artist', 'Emanations of weakness'. They appeared on the walls in the centre of Warsaw, usually in places visited by youth. At that time the group's name was "Pinokio". Later they became "Twożywo".

Between 2000-2004 "Twożywo" could present their works on two billboards in the centre of Warsaw. Their slogans, their imagery and ideas intensely permeated into the bourgeois conscience: "Locked in squares", "A friend in a supermarket is a friend indeed", "Hitler smoked with Eva Brown", "Plato, the ideal chocolate bar", "Warsaw—toil, stink, filth", "Have fun and work"... Their style is immediately recognizable and falls into memory. Letters used as images, paradoxical disruption of the meaning of words, presenting its internal dynamics, laconic form, were always subordinated to social message. The group quickly moved to the 'high art' area although without loosing their counterculture, rebellious feel. Their symbolic battle against consumerism is the best example of the 'new' art of liberated images in the public space.

The battle becomes more and more difficult. Cities resemble a dream of a mad graphic designer—the dictator of our times. Big format advertising, logos, neon signs, screens... Glaringly colourful and dangerously complicated symbolic series of images presenting whole blocks of values and cultural patterns, immersing us in a procession of simulacra, placing us between copies of copies, which—together with more and more useless objects—keep selling a ready life style. The imposing images: huge smiling faces, gigantic cars, household gadgets, happy consumers. Forced consumption of the visual culture is now a regular feature of every big city. The city space is frozen in the ecstatic psychosis of virtual communication. The real spaces are covered by fragments of codes, entrances and exits to the virtual reality—the Net keeps attacking and breaks the autonomy of the Self. Yet, this visual, virtual diversity is not real, because it implies just one specific life style, so well expressed by "Twożywo's" billboard: "Have fun and work". >>

Twożywo

w centrum Warszawy, zwykle w miejscach, w których zbierała się młodzież. Wtedy jeszcze grupa nazywała się Pinoko. Później stali się znani jako Twożywo.

W latach 2000-2004 Twożywo dostało do dyspozycji dwa bilbordy w centrum Warszawy, na których prezentowało swoje prace. Ich hasła, sposób obrazowania i myślenia wyjątkowo intensywnie przenikały do świadomości mieszczucha: „Osaczeni w kwadratach", „Prawdziwych przyjaciół poznaje się w supermarkecie", „Hitler palił z Ewą Braun", „Platon czekoladowy baton", „Warszawa – trud, brud, smród", „Baw się i pracuj"... Ich styl jest rozpoznawalny na pierwszy rzut oka i głęboko zapadający w pamięć. Obrazowo potraktowane litery, paradoksalne rozbicie sensu słów, ukazanie ich wewnętrznej dynamiki, lakoniczna forma („IST-nie-nie") podporządkowane zawsze były zaangażowanej społecznie wymowie. Grupa Twożywo szybko przeszła do frakcji sztuki „wysokiej", choć dotąd nie straciła swojego wywrotowego, kontrkulturowego sznytu. Ich symboliczna walka z kulturą konsumpcyjną jest najlepszym przykładem „nowej" sztuki, wyzwolonych obrazów obecnych w naszej przestrzeni publicznej.

Twożywo

A walka staje się coraz trudniejsza. Obecnie miasta przypominają szalony sen „graphic designera" – dyktatora naszych czasów. Reklama wielkoformatowa, logotypy, neony, ekrany... Oszałamiająco barwne i niebezpiecznie skomplikowane ciągi symboliczne prezentują od razu całe bloki wartości i wzorców kulturowych, nurzają nas w pochodzie symulakrów, stawiają między kopiami kopii, które wraz z coraz bardziej bezużytecznymi towarami sprzedają nam gotowy styl życia. Narzucające się obrazy: ogromne uśmiechnięte twarze, gigantyczne samochody, sprzęty domowego użytku, zadowoleni wzorcowi konsumenci. Przymusowa konsumpcja kultury wizualnej jest normalna dla każdego dużego miasta. Przestrzeń miasta zamarła w ekstatycznej psychozie wirtualnej komunikacji. Realne miejsca pokrywają fragmenty kodów, wejścia i wyjścia z wirtualnej przestrzeni – Sieć (Net) wciąż atakuje i rozrywa autonomię Osoby (Self). Jednak ta wizualna, wirtualna różnorodność jest pozorna, zakłada bowiem jeden dość określony styl życia, tak dobrze wyrażony bilbordem Twożywa: „Baw się i pracuj".

Po drugiej stronie czeka jednak wielka, anonimowa armia agentów chaosu. Graffiti już przestało być aktualne, nastąpiły czasy post-graffiti i street artu. Teraz mówi się wprost o post-wandalizmie: estetycznym poszanowaniu całego naszego symbolicznego „białego szumu" miejskiej przestrzeni – pokrywających ściany napisów, obscenicznych rysunków, zamalowywanych płaszczyzn... Barwne sny miasta wypłynęły na powierzchnię i zalały jego teksturę pokrytą wrzodami neonów, logotypów i reklam. Na bezinteresowną działalność artystyczną po prostu nie ma już miejsca. Sztuka, spychana na margines miasta, wybucha z tym większą siłą. Nikt nie panuje nad tym procesem, to po prostu dialektyczna dynamika ewolucji.

Marek Sobczyk w książce „Sztuka sublimacji" (2006) pisze: *Jeżeli artysta występuje ujęty w metaforę wirusa, rozumiemy, że może powodować i powoduje mutacje genetyczne w komórkach organizmu społeczności. (...) Artysta atakuje, społeczność się broni i też atakuje, i tak dalej. Artysta potrafi zagrozić społeczności na razie >>*

On the other side however, a huge anonymous army of agents of chaos is waiting. Graffiti is out now, these are the times of post-graffiti and street art. The idea of post-vandalism emerged: aesthetic respect for the symbolic 'white noise' of the city space—inscriptions on walls, obscene drawings, repainted surfaces. The colourful dreams of the city came to the surface and flooded the urban texture with its ulcers of neon signs, logos and ads. There is no space left for unselfish art activities. Art, pushed outside the city margins explodes with even more strength. Nobody can control that process, such is the dialectic dynamics of evolution.

Marek Sobczyk in his book "Sztuka sublimacji" [Art of sublimation] (2006) writes: *If artists accept the metaphor of them being a virus we understand that they can cause (and they do it) genetic mutations in the cells of the society's organism. (...) The artist attacks, the society defends themselves, so they counterattack, and so on. So far, the artist can be a threat for the society in the area of balance, at the level of single cells, single groups of cells. He explodes those cells and multiplies himself as an information virus. (...) The society (part of it) sublimes the personality of the virus as the personality of the artist. This is why the artists begin to resemble molecules, small creatures deprived of everything, seemingly innocent. Today it is not the tramp of the horsemen of Apocalypse, what is rather heard is... that nothing is heard. The Pandemonium (term used for anarchy and turmoil following Milton's dictionary) doesn't threat the society. Instead of the Apocalypse and Pandemonium a pandemic is growing in silence.*

The artist expresses himself through images—symbols, being signs of the specific language of art, implying ambiguity of interpretation. McLuhan wrote about 'hot' media—which enable freedom of interpretation, and require engagement of the recipient, and 'cool' media, which force passive perception. This division can be extended onto images, or signs 'closed' or 'open'. 'Closed' ones impose their codes, they resemble viruses, carry 'deep' structures, defined systems of values. 'Open' signs are lively—they enable free interpretation. On the one side there is the discourse of the consumerist culture, which implies the recipient's passiveness, on the other there is the visual sabotage or 'semiological' guerrilla, which invites active critical reception. In this sense Umberto Eco's lecture 'Semiologic guerilla' delivered in 1967 seems quite prophetic.

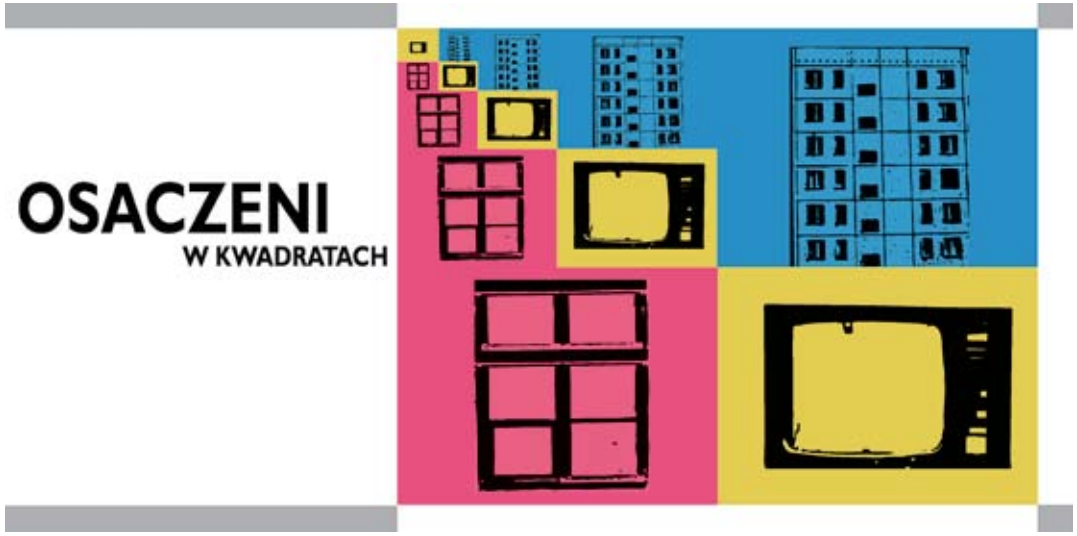
This kind of subversive conceptual guerilla art was presented by Zbigniew Libera in his series "The Positives" (2003), showing 'positive' reflections of famous press photos documenting the most tragic events of the 20th century. *We are changing bad pictures into good ones*—laughed Libera during the session. Smiling prisoners of the liberated concentration camp, an Arab woman welcoming American soldiers, a laughing naked woman running away from the paratroopers, Che Guevara smoking a cigar on the dissecting table, etc. I don't remember if they appeared on billboards or not, but I remember the creation process. All of us, a peculiar mixture >>

WARSZAWA
trud • brud • smród

PLATON
czekoladowy baton
piękny · dobry · prawdziwy

prawdziwych przyjaciół poznaje się w supermarkecie

Twożywo


OSACZENI
W KWADRATACH

Zdob
Bals
Powit
KitKat

L'OREAL
PARIS
NOWA MASKARA
VOLUME
MILLION LASHES
Zmilionizuj* swoje rzęsy*!
Eva Longoria

zero
PORANNEJ POKUTY PO IMPREZIE
Coca-Cola
zero

CO TRZECI KREDYT HIPOTECZNY
W 2007 ROKU UDZIELONY
ZOSTAŁ PRZEZ PKO BP
SPRAWDŹ DLACZEGO
GRYCAN

w obszarze równowagi, pojedynczym komórkom, pojedynczym grupom komórek organizmu społeczności. Rozsadza te zaatakowane komórki i rozmnaża siebie wirusa-informację. (...) Społeczność (jej część) sublimuje osobowość wirusa jako osobowość artysty. Dlatego artyści zaczynają przypominać molekuły, pozbawione wszystkiego niewielkie twory, wyglądające na bezbronne. To nie tętent koni Jeźdźców Apokalipsy słychać, teraz raczej słychać, że nic nie słychać. Społeczności nie zagraża Pandemonium (według słownika Miltona), władztwo anarchii i zamieszania. Zamiast apokalipsy-Pandemonium, w ciszy szykowana jest pandemia.

Artysta wyraża się poprzez obrazy – symbole, stanowiące znaki specyficznego języka sztuki, zakładającego wieloznaczność odbioru. McLuhan pisał o mediach „gorących" – takich, które pozwalają na swobodę odczytania, które wymagają aktywnego wkładu odbiorcy, i mediach „zimnych" – czyli takich, które wymuszają bierną percepcję. Ten podział można rozciągnąć na obrazy, czy znaki, „zamknięte" i „otwarte". Znaki „zamknięte" – narzucają swoje kody, są jak wirus, niosą ze sobą struktury „głębokie", określone układy wartości. Znaki „otwarte", jakby wciąż żywe – zezwalają na swobodę w interpretacji. Z jednej strony stoi dyskurs kultury konsumpcyjnej, który zakłada pasywność odbiorcy, z drugiej zaś pojawia się wizualny sabotaż, albo „semiologiczna partyzantka", która zmusza do aktywnego, krytycznego odbioru. W tym sensie bardzo prorocze były słowa Umberto Eco z referatu „Partyzantka semiologiczna" wygłoszonego w 1967 roku.

Taki rodzaj wywrotowej, partyzanckiej sztuki konceptualnej (guerilla art) przedstawił Zbigniew Libera w swojej serii „Pozytywy" (2003), pokazującej jakby „pozytywne" odbicia znanych fotografii prasowych, dokumentujących najbardziej tragiczne wydarzenia historyczne XX wieku. *Zamieniamy złe obrazy na dobre obrazy* – śmiał się Libera podczas sesji. Uśmiechnięci więźniowie wyzwolonego obozu koncentracyjnego, Arabka witająca amerykańskich żołnierzy, roześmiana naga dziewczyna uciekająca drogą przed spadochroniarzami, Che Guevara zaciągający się cygarem na stole prosektoryjnym etc. Nie pamiętam, czy „Pozytywy" Libery znalazły się na bilbordach, nie pamiętam, na jakiej wystawie się pojawiły. Pamiętam natomiast, jak powstawały. My wszyscy, dość szczególna kombinacja członków warszawskich subkultur, znajomych Libery i działaczy kultury niezależnej, stawaliśmy po drugiej stronie obiektywu, jako modele wyobrażający więźniów obozu, latynoskich partyzantów, amerykańskich żołnierzy... Stawaliśmy się statystami artystycznej, wywrotowej mistyfikacji.

Dokument, fotografia dokumentalna jest, wbrew pozorom, najbardziej manipulowanym obrazem, bo sugeruje rzeczywistość neutralną, autentyczność, obiektywność – tak jakby w ogóle nie było pośredniczącego medium. Ale w pewnym sensie każde zdjęcie jest pozowane. To ciekawe, bo obecnie najlepsze dokumentalne zdjęcia pochodzą od amatorów, uczestników zdarzeń, użytkowników sieci. Reprodukcja stała się rzeczywistością. Rzeczywistość to amatorskie zdjęcia dokumentalne. Wirtualna otoczka zapośredniczonych obrazów, jak błona pokryła kulę ziemską, tak jak pisze o tym Paul Virillio. >>

Zbigniew Libera, *Pozytywy*/ *The Positives*, na zdjęciu 2 od lewej Rafał Nowakowski/ Rafał Nowakowski is 2nd from left

<< Warszawa/ Warsaw, foto **Erazm Ciołek**

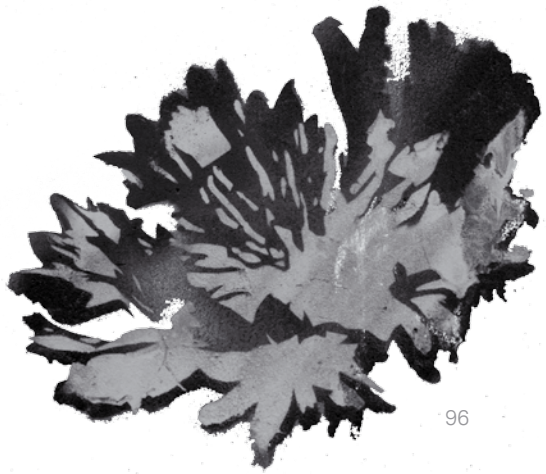
of Warsaw subculture members, Libera's friends and independent culture activists, stood in front of the camera as models representing prisoners of the camp, guerillas from Latin America, American soldiers. We became extras in this artistic subversive mystification.

A documentary photo is indeed the most manipulated image, because it suggests a neutral reality, authenticity, objectivity—as if the medium was actually absent. But in a sense every photo is staged. It is interesting to observe that now the best documentary photos are made by amateurs, incidental participants of events, the users of the web. Reproduction became reality. Reality is the amateur documentary photo. The virtual sheath of mediated images, covered the earth as a film, as Paul Virillio said.

Similarly, our symbolic activity gets stuck in institutional structures. Even Fryderyk Chopin became a product of mass culture consumption, and the Warsaw Uprising is associated with a successful reconstruction. The culture ceased to be a reflex of revolt and metaphysical criticism, its place is taken by 'creative industry', over which the corporate rule of copyright is exerting its dictatorship. It is yet obvious that there is no such thing as an original idea. There is no such thing as an independent original, autonomous 'oeuvre'. Each work implies inspiration, reference, watching other works, exploring previous collections. Everybody takes from everybody else, a constant exchange and evolution of ideas is taking place in the world. And the more the individuals are open, the more powerful they become. Scientific circles understood this principle, as well as the virtual community, being the best example of the so called 'gift culture', based on the 'informal good exchange', and not on pointless collection. Fortunately, more and more anti-copyright movements emerge, trying to promote this primary and archaic idea. The only way to fight against the visual commercial dictatorship is the free exchange of images, liberated from copyrights, as in the street art culture, where anonymous neighbouring images, bud and overlap in the visual texture of the city.

William S. Burroughs stated that the hieroglyphs are the only language without a virus. Images which were coded as signs. They can easily come together, so they don't conceal any mental structures, implications or prejudices, which usually virus the mind of the language user. Those images have to be created by everybody alone, from their experiences, and later used by them as magical signs are used—sigilla or fetishes. Then the free exchange of images can take place—communication based on no form of oppression or domination. Therefore, maybe everything is starting from the beginning now. A revolution of signs is coming. A time of the nomadic language of flowing images. Free movement of symbols, drifting, changeable optics without the central perspective, many parallel sources, connected in a network.

Hard to imagine? Well, lets demand the impossible...



Tak samo cała nasza działalność symboliczna grzęźnie w instytucjonalnych strukturach. Nawet Fryderyk Chopin stał się towarem masowej konsumpcji kultury, a Powstanie Warszawskie kojarzy nam się z udaną rekonstrukcją. Kultura przestała być odruchem buntu i metafizycznej krytyki, jej miejsce zajął „przemysł kreatywny", a nad tym wszystkim swoją dyktaturę rozwinęła korporacyjna zasada prawa autorskiego. Tymczasem wiadomo, że nie ma czegoś takiego, jak oryginalna idea. Nie istnieje coś takiego, jak swoisty, oryginalny obraz, autonomiczne „dzieło sztuki". Każda praca zakłada inspiracje, nawiązania, podpatrywanie innych prac, plądrowanie dawnych kolekcji. Wszyscy czerpią od wszystkich, w świecie zachodzi ciągła wymiana i ewolucja koncepcji. A im bardziej otwarte są jednostki, tym silniejsze się stają. Zrozumiały tę zasadę środowiska naukowe, a także społeczność użytkowników internetu, która jest najlepszym przykładem tzw. „kultury darów", opartej na „bezinteresownej wymianie dóbr", a nie na bezmyślnym gromadzeniu. Bardzo dobrze, że powstaje coraz więcej ruchów anti-copyright, które starają się propagować tę pierwotną i archaiczną ideę. Jedynym sposobem na walkę z wizualną dyktaturą kultury komercyjnej jest uwolniona spod praw autorskich, swobodna wymiana obrazów, jak w kulturze street artu, w której anonimowe obrazy sąsiadują, pączkują, nachodzą na siebie w wizualnej fakturze miasta.

William S. Burroughs pisał, że jedynym nie zawirusowanym językiem są hieroglify. Obrazy, które zostały zakodowane jako znaki. Mogą swobodnie łączyć się ze sobą, a więc nie kryją żadnych struktur myślowych, założeń i przesądów, które zwykle zawirusowują umysł użytkownika języka. Owe obrazy trzeba samemu stworzyć z własnych doświadczeń, a potem używać ich tak, jak używa się magicznych znaków – sigili, czy fetyszy. Wtedy może nastąpić swobodna wymiana obrazów – komunikacja nie oparta na żadnej opresji ani dominacji.

Być może więc wszystko zaczyna się na nowo. Zbliża się rewolucja znaków. Czasy nomadycznego języka przepływających obrazów. Swobodne przemieszczanie się symboli, dryfowanie, zmienna optyka bez perspektywy centralnej, wiele równorzędnych źródeł, połączonych w sieć.

Trudno to sobie wyobrazić? No cóż, zażądajmy tego, co niemożliwe...

foto **KK**

Mariusz M-city Waras
foto **ZT**

Sepe & Chazme718
foto **ZT**

Blu (artysta z Bolonii/
artist from Bologna)
foto **ZT**

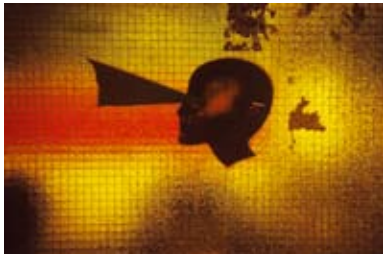
Tomasz Sikorski

The history of the stencil as a graphic technique is long and surprising. Long, because it has started in the Palaeolithic caves. Surprising, because contrary to the other traditional graphic techniques it is not vanishing in the artistic heritage park but is still flourishing in the new environment—on the city's walls.

Stencil is the oldest graphic technique (famous hand prints from El Castillo cave are 25.000 years old). The stencil technique is simple and cheap. It was used anywhere where patterns, inscriptions or symbols were supposed to be precisely carried onto any base. The amount of such imprints is unlimited because each stencil can be a template for the next one. Copies can be made with almost any paint and in any format. It's no surprise that many signboards, inscriptions and signs were made in this technique. Artists of the 19th and 20th century used it in project graphics with special fancy and refinement in inter-war poster art. The simple stencil expanded into silk-screen printing—the technology used in printing industry and not long ago by such artists as Rauschenberg or Warhol.

In the after-war Poland the history of stencil looked more or less like this: the 50s-70s they were mainly used to create public banners on the streets, occasional papers, work safety boards, orders, bans and various signs and symbols in public places and State institutions. In the 1980s paper stencils for personal use, with decorative motives for making borders on walls were available in private shops with paints. (Today ready stencils with decorative motives for home use are offered by supermarkets.)

In the conditions of communist totalitarianism the stencil was, because of its simplicity and low costs, one of the main do-it-yourself techniques. How could the images or slogans be copied independently during the Polish Peoples Republic period? Printing houses and Xerox services were controlled by the regime (to print more than 50-100 copies you had to have permission from the censorship). Production of the photographic copies couldn't be controlled but with any bigger format they became too expensive (this technique was used by the duo Kwiekulik in the second half of the 70s in their works "distributions"). Nobody dreamt about a computer with a printer at that time. Stencil was the only easy way. Simple and reliable even though sometimes requiring arduous preparations. Since 1981 this technique was used by Piotr Młodożeniec with different formulas for paint (eg. an artistic oil paint mixed with grey painter's soap or a printing paint mixed with „Komfort" floor paste) in his posters and various anti-system prints-leaflets distributed in Warsaw amongst friends. More or less during this time in Wrocław Paweł Jarodzki together with his friends started publishing a fanzine—magazine "Luksus". It was handmade, mostly with the help of stencils. Between 1983-1986 the artistic movement "Kultura Zrzuty" published in Łódź an independent magazine "Tango" that was also made with stencils. The first solo exhibition of Jarosław Modzelewski in Warsaw's Pracownia Dziekanka in 1983 consisted of copies of a multiplied human silhouette. >>



szablon kwitnie na ulicach

stencils flourish in the streets

Historia szablonu jako techniki graficznej jest długa i zaskakująca. Długa, bo zaczęła się w jaskiniach paleolitycznych. Zaskakująca, bo w odróżnieniu od innych tradycyjnych technik graficznych nie przymiera dziś w skansenie artystycznym, ale kwitnie w nowym środowisku – na murach miast.

Szablon jest najstarszą techniką graficzną (znane odbitki dłoni z jaskini El Castillo mają około 25.000 lat). Technika szablonu jest prosta i tania. Stosowano ją więc wszędzie tam, gdzie wzory, napisy czy symbole miały być precyzyjnie naniesione na niemal dowolne podłoże. Ilość takich naniesień jest nieograniczona, ponieważ każdy szablon może być matrycą kolejnego szablonu. Odbitki można robić niemal każdą farbą i w dowolnym formacie. Nic dziwnego, że technika ta stosowana była i jest wszędzie tam, gdzie przeniesienie lub zwielokrotnienie obrazu wymaga szybkości, precyzji, czytelności i prostoty. Tą techniką wykonywano szyldy, napisy i znaki. Artyści XIX i XX wieku stosowali ją w grafice projektowej, ze szczególnym upodobaniem i wyrafinowaniem – w plakacie międzywojennym. Rozwinięciem prostego szablonu papierowego jest sitodruk – technologia wykorzystywana w przemyśle drukarskim i jeszcze nie tak dawno stosowana chętnie przez artystów, takich jak Rauschenberg, czy Warhol.

W powojennej Polsce dzieje szablonu przebiegały mniej więcej tak: lata 50.-70. to przede wszystkim adresowane do ludu szablonowe transparenty na ulicach, gazetki okolicznościowe, tablice BHP, nakazy, zakazy i różne szablonowe znaki i symbole w miejscach publicznych i w peerelowskich zakładach pracy. Na użytek własny papierowe szablony z dekoracyjnymi motywami do wykonywania fryzów malarskich jeszcze w latach 80. można było kupić w prywatnych sklepikach z farbami. (Dziś gotowe szablony z motywami dekoracyjnymi do domowego użytku oferują supermarkety.)

W warunkach komunistycznego totalitaryzmu szablon był, ze względu na swą prostotę i niskie koszty, jedną z podstawowych technik samizdatowych. Jak niezależnie powielić można było obraz czy hasło w PRL-u? Na drukarniach i usługach ksero ciężką łapę trzymała komuna (na nakłady przekraczające 50-100 sztuk trzeba było mieć zezwolenie cenzury). Produkcji odbitek fotograficznych nie dało się kontrolować, ale przy formatach większych niż mini stawały się zbyt kosztowne (tą techniką powielał w II poł. lat 70. swoje „rozsyłki" duet Kwiekulik). O komputerze z własną drukarką jeszcze nikomu się wtedy nie śniło. Pozostawał szablon. Prosty i niezawodny, choć wymagający czasem żmudnych czynności przygotowawczych. Technikę tę z różnymi recepturami na farbę (np. olejna artystyczna mieszana z szarym mydłem malarskim, albo farba drukarska mieszana z pastą „Komfort") stosował z upodobaniem od roku 1981 Piotr Młodożeniec w swoich plakatach i różnych anty-ustrojowych grafikach-ulotkach rozprowadzanych w Warszawie pośród znajomych. Mniej więcej w tym samym czasie we Wrocławiu Paweł Jarodzki wraz z przyjaciółmi zaczęli wydawać fanzinową gazetkę – magazyn „Luksus". Wykonywali ją ręcznie, głównie przy pomocy szablonów. W latach 1983-1986 ruch artystyczny „Kultura Zrzuty" wydawał >>

tekst/ text by

Tomasz Sikorski
2007-2010

(tr. atc)

pierwsza wersja tekstu opublikowana była w magazynie artystycznym „Format", nr 52 (1-2/ 2007), wyd. Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu)

the first version of this text was published in the "Format" arts magazine, no. 52 (1-2/2007), Academy of Fine Arts, Wrocław

szablony autora/ stencils by the author

The last cases of using the old stencil technique in a new (paper and canvas) art of the 80s mark the times when stencils come into a new space—the labyrinth of city's streets. In the autumn of 1985 I've printed first copies of my stencils on the streets of Warsaw. These were definitely first artistic street stencils in Warsaw. Most probably—also first in Poland, but it's hard to know for sure about this (if the reader knows something—please, write to me). This way or another, first or not—let's assume that the year 1985 was the beginning of a new era in the history of the artistic street stencil in Poland.

Why bother making copies on paper and get frustrated keeping them in a drawer or showing in a small circle of friends if you can distribute it directly to a big amount of people, namely passers-by on the streets? The walls of the streets are pages of the book that we can not only read but also write. This book is read everyday. Writing and reading it can never be overestimated especially during dark times.

The next years brought more and more frequent works of artists on the city walls. In this first period (from 1985 to ca. 1989) the stencil was the most visible street-art technique in Poland. This was the result of the fact that even a discreet small print of a well designed stencil has a strong impact on the viewer, and the strategy of "minimal means—maximum output" was the basic rule in this pioneer period, when artists worked on a new territory. In the climate of the awakening of consciousness the clear, explicit message and an author's statement was what counted. The stencil, contrary to the usually illegible, chaotic and nervous doodles, perfectly served this aim. Refined stencils, with a strong, precise message appeared on the streets of mainly Warsaw (Faustyn, Guła, Ozi, Olo, SK8 Front, Towarzystwo Malarzy Pokojowych, Ski, Kret) and Wrocław (Luksus, Ponton).

The spontaneous boom of all other street art techniques and styles, known manly from New York, began in Poland around 1990. In that very year there was an unprecedented exhibition presented at the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, titled "Stencil/ the art of the city", where photographic documentation of stencils from various Polish towns were presented. The whole 1990s period was a time of storm and stress for the Polish graffiti, of tries and mistakes, rises and setbacks, and true battles initiated by various media, with the stupid (conflicting and causing extreme reactions) lead: "Art or vandalism?" Also in this primitive 'anything goes' time, some modest stencils shined like pearls among the massive flood of the babbling childish pop-graffiti.

About 2000 the tensions started to weaken. Together with that tendency the determination of the self-taught amateurs weakened too—various graffiters-hooligans, hip-hoppers—dandies for whom graffiti was only an element of style, and kids clashing with housekeepers pretending to 'fight the system'. Graffiti became something normal. Through being an all present element of everyday life its popularity got smaller. Humbug was gone and aware >>

w Łodzi niezależne pismo „Tango", w produkcji którego także posługiwano się szablonami. Pierwsza wystawa solowa Jarosława Modzelewskiego w warszawskiej Pracowni Dziekanka w roku 1983 składała się z odbitek szablonów zwielokrotnionej sylwetki ludzkiej.

Ostatnie przypadki użycia starej techniki szablonu w nowej (papierowej i płóciennej) sztuce lat 80. zbiegły się w Polsce niemal dokładnie z początkiem wejścia szablonu do nowej przestrzeni – labiryntu miejskich ulic. Oto bowiem jesienią roku 1985, piszący te słowa wykonał pierwsze odbitki swoich szablonów na warszawskich ulicach. W Warszawie były to z całą pewnością pierwsze uliczne szablony artystyczne. Najprawdopodobniej – także pierwsze w Polsce, ale co do tego trudno mieć absolutną pewność (jeśli czytelnik coś wie – niechże napisze). Tak czy owak, pierwsze czy nie, przyjmijmy na razie, że rok 1985 to początek nowej ery w dziejach ulicznego szablonu artystycznego w Polsce.

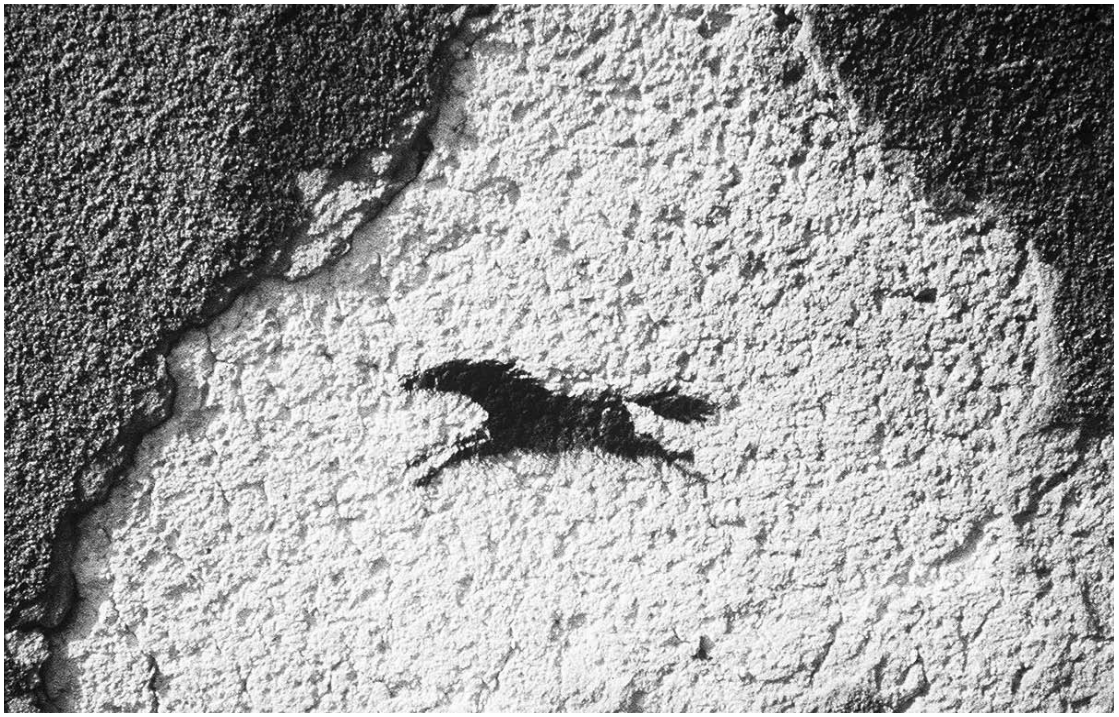
Po co męczyć się robiąc odbitki na papierze i frustrować się potem trzymając je w szufladzie lub w niewielkim kręgu znajomych, skoro można je skierować bezpośrednio do najróżniejszych odbiorców – przechodniów na ulicach? Ściany ulic są kartami księgi, którą nie tylko możemy czytać, ale i pisać. Ta księga czytana jest codziennie. Jej pisanie i jej lektura są nie do przecenienia zwłaszcza w czasach ciemnych.

Lata kolejne – to coraz liczniejsze przypadki działań artystów na murach miast. W tym pierwszym okresie (1985 do mniej więcej 1989) szablon zaznaczył się na polskich ulicach najmocniej ze wszystkich technik street-artu. Wiąże się to przede wszystkim z tym, że nawet dyskretna, niewielkich rozmiarów odbitka dobrze opracowanego szablonu ma dużą siłę oddziaływania, a strategia „minimum środków – maximum działania" w pionierskim okresie, na niezbadanym gruncie, była podstawą. W klimacie świadomościowego przebudzenia liczył się jasny, wyrazisty przekaz i mocno zaznaczone stanowisko autora. Do realizacji takich celów szablon, w odróżnieniu od nieczytelnych zazwyczaj, chaotycznych maziuków i nerwowych bazgrołów, okazał się idealnym środkiem. Wyrafinowane szablony o wyrazistym, mocnym przekazie pojawiły się wówczas zwłaszcza na ulicach Warszawy (Faustyn, Guła, Ozi, Olo, SK8 Front, Towarzystwo Malarzy Pokojowych, Ski, Kret) i Wrocławia (Luksus, Ponton).

Żywiołowy boom wszelkich innych, znanych zwłaszcza z Nowego Jorku, technik i stylów sztuki ulicy zaczął się w Polsce około roku 1990. W tym też roku w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie miała miejsce bezprecedensowa wystawa pt. „Szablon/ sztuka miasta", na której zaprezentowano dokumentację fotograficzną szablonów ulicznych z różnych miast Polski. Cała dekada lat 90. to dziki okres „burz i naporu" polskiego graffiti, prób i błędów, wzlotów i wpadek, a także prawdziwych batalii prowadzonych przez różne media pod głupawym (bo konfliktowym i wpychającym do narożników) hasłem „sztuka czy wandalizm?". Także i w tym trudnym okresie prymitywnego „anything goes", mniejszościowe, zazwyczaj skromne formalnie szablony błyszczały jak artystyczne perełki pośród masowego zalewu bełkotliwego, sztubackiego pop-graffiti. >>

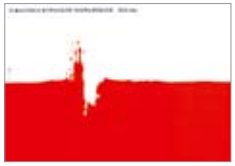
professionals came back, usually with a diploma (or just before getting one). A good example are the works of today's masters situating themselves in the area of street art, much wider than the classic graffiti, pertaining to the general notion of art in public space (see POLSKI STREET ART [POLISH STREET ART], ed. by Elżbieta Dymna and Marcin Rutkiewicz, published by Carta Blanca, Warszaw 2010).

The city is a never ending story. It's a hypertext written simultaneously by many authors. It's an open book with a changing content. The model to be put together, without a beginning and without an end. Let it stay a mystery how much the city, like a writer, writes itself.

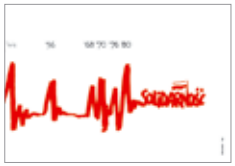


Od roku mniej więcej 2000 napięcia zaczęły słabnąć. Wraz ze słabnięciem napięć słabła determinacja domorosłych amatorów, różnych grafficiarzy-wandali, hip-hopowców – modnisiów, dla których graffiti to tylko element stylu, i innych młokosów drących koty z dozorcą pod hasłem „walki z systemem". Graffiti się opatrzyło. Stając się wszędobylskim elementem codzienności zaczęło schodzić z tapety. Bicie piany osłabło i temperatura opadła na tyle, że zaczęli powracać świadomi swej roboty profesjonaliści, najczęściej z dyplomami (lub przed). Przykładem niech będą prace dzisiejszych mistrzów sytuujące się w obszarze street artu, znacznie szerszym niż klasycznie pojmowane graffiti, bo w istocie należącym do ogólnego pojęcia sztuki w przestrzeni publicznej (patrz: np. „Polski street art", oprac. Elżbieta Dymna i Marcin Rutkiewicz, wyd. Carta Blanca, Warszawa 2010).

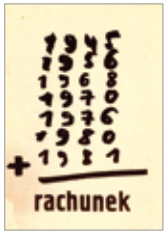
Miasto to niekończąca się opowieść. To hipertekst pisany symultanicznie przez wielu autorów. To otwarta księga o zmieniającej się zawartości. Model do składania, bez początku i bez końca. Niech pozostanie tajemnicą, na ile miasto, jak pisarz, samo pisze siebie.



Krzysztof Baran, 1981
25th Anniversary of the Events in Poznań
June 28, 1981



Czesław Bielecki, 1980

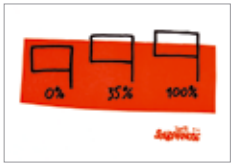


Jan Bokiewicz, 1981
The Bill

Jan Bokiewicz, 1981/82
The Light in the Tunnel

Jan Bokiewicz, 1984
1944-1984 God and Homeland

Budecki, 1981
Count on Me



Andrzej Budek, 1989

Jacek Ćwikła, 1981
25th Anniversary of the Events in Poznań
June 28, 1981

Katarzyna Dobrowolska, 1981
1st National Congress of the "Solidarity"
Trade Union Delegates

Eugeniusz Get Stankiewicz, 1981
Independent Self-Governing Trade Union of
Individual Farmers "Solidarity"

Eugeniusz Get Stankiewicz, 1990
Satiricon '90

Krystyna Janiszewska, 1980
December 1970

Jerzy Janiszewski, 1980
Solidarity, Gdańsk, August '80

Roman Kalarus, 1986
Polish Pieta, Diocese Museum, Katowice

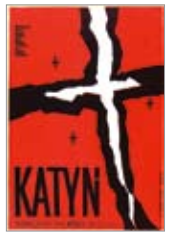
Aleksander Król, Jacek Marczewski, 1989
Vote with Us

Marek Lewandowski, Mirosław Stępniak, 1990
Your President

Marcin Mroszczak, 1981
May 3, 1791 – May 3, 1981 (anniversary of the 1st Polish Constitution)

Eugeniusz Skorwider, 1981
December 1970

Piotr Młodożeniec, 1980

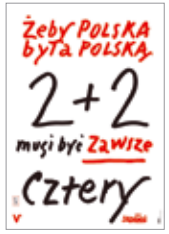


n.n., 1981
Katyń, We Forgive Those who Understood
Citizens' Committee for the Erection of the Katyń Victims Monument by The Mazovia Region Solidarity

Karol Śliwka, 1980
Independent Self-Governing Trade Union of Individual Farmers "Solidarity"

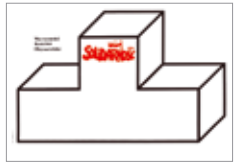
Piotr Młodożeniec, 1981
November 11, 1918 – November 11, 1981

n.n., 1981



Henryk Tomaszewski, 1989
If Poland is to be Poland, 2+2 must ALWAYS be 4

Piotr Młodożeniec, 1981
600th Anniversary of the Black Madonna of Częstochowa



n.n., 1989
Solidarity, Warsaw Citizens' Committee

Michał Więckowski, 1981
Warsaw 1944

Piotr Młodożeniec, 1984
I am convinced that what I am doing is right, therefore I am ready for everything.
Fragment of interview with priest Jerzy Popiełuszko by a British journalist, Sept. '81

Tomasz Sarnecki, 1989
Solidarity. High Noon, June 4, 1989

Waldemar Wojciechowski, 1981
Solidarity – not to be worn out

NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

Narodowe Centrum Kultury
ul. Senatorska 12
00-082 Warszawa
tel. (+48) 22 21 00 100
fax: (+48) 22 21 00 101
nck@nck.pl, www.nck.pl

Publikacja ukazała się dzięki wsparciu Narodowego Centrum Kultury. Informujemy, że odzwierciedla ona wyłącznie poglądy autora/ autorów, zaś Narodowe Centrum Kultury nie może ponosić odpowiedzialności za wykorzystanie zawartych w niej informacji

Projekt zrealizowano ze środków NCK w ramach obchodów 30. rocznicy powstania NSZZ Solidarność

SOLIDARITY PL
CHANGES THE WORLD
30th anniversary of the creation of Solidarność

TR dziękuje partnerom i przyjaciołom
WT wishes to thank its partners and friends

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej
ELEKTROWNIA

Mazowsze.
serce Polski

Adam Burakowski
Janusz Byszewski
Erazm Ciołek
Piotr Dąbrowski, www.theartofposter.com
Jan Dziedzic, Jakon
Jerzy Janiszewski
Robert Kawka, Roband
Jerzy Kośnik
Tomasz Sikorski
Włodzimierz Strzemiński
Andrzej Świetlik
Zbigniew Tomaszczuk
Twożywo
Krzysztof Wojciechowski
Ewa Zając
Andrzej Zelwak

oraz autorom (n.n.),
których nie udało się nam zidentyfikować

SOLIDARNOŚĆ