

SEMINARIUM STUDENTÓW HISTORII SZTUKI

BIBLIOTEKA RACZYŃSKICH

PLAC WOLNOŚCI 19

19 MAJA 2023

THEATRUM WŁADZY



Instytut Historii Sztuki



O KONFERENCJI

Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UAM zaprasza studentów i doktorantów na ogólnopolskie Seminarium Studentów Historii Sztuki. Tegoroczne spotkanie odbędzie się pod hasłem „Theatrum władzy” i skupi się na problematyce powiązania sztuki z szeroko rozumianą władzą. Celem podjęcia tej tematyki jest namysł nad rolą, jaką różne formy aktywności artystycznej pełnią w sposobach egzekwowania i walki o dominację.

Sztuka często wykorzystywana jest jako narzędzie stosowane w celu wywierania wpływu zarówno przez władzę oficjalną, jak i na poziomie bardziej oddolnym. Mechanizmy kontroli społecznej uzewnętrzniające się w dziełach sztuki pod różnaitą postacią powtarzają się na przestrzeni dziejów. Jednym z kluczowych zagadnień jest więc ewolucja artystycznych środków wykorzystywanych do implementowania tych mechanizmów.

Do wzięcia udziału w seminarium zapraszamy studentów i doktorantów historii sztuki oraz dyscyplin pokrewnych związanych ze sztukami wizualnymi i architekturą, którym bliska jest powyższa tematyka bez względu na zakres czasowy analizowanych zjawisk.

Proponowane obszary tematyczne:

- sztuka w służbie propagandy;
- legitymizacja władzy poprzez sztukę i architekturę;
- państwowotwórcza rola sztuki;
- strategie podporządkowania - architektura i urbanistyka;
- twórcy wobec władztwa instytucji artystycznych;
- władza a działalność muzeów i galerii sztuki;
- artystyczne narzędzia kontestacji władzy.

Jako organizatorzy chcemy, aby powyższe zagadnienia stały się przedmiotem żywej dyskusji i wymiany perspektyw.

Wydarzenie jest organizowane w ramach współpracy Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UAM z Instytutem Historii Sztuki UAM w Poznaniu i Biblioteką Raczyńskich.

**"Theatrum władzy" - program konferencji
19 maja 2023**

9:00-9:30 - rejestracja prelegentów

9:30-10:15 - oficjalnie rozpoczęcie konferencji, powitanie gości

PANEL I (10:15-12:40): Artyści kontestatorzy

10:15-10:35 - **Aleksandra Czarny**, Reżim obnażony. Strategie demaskacji władzy w twórczości Ai Weiweia

10:35-10:55 - **Sebastian Kańczurzewski**, Strategie kontestacji władzy w twórczości Mikołaja Sobczaka

10:55-11:15 - **Zuzanna Borowska**, Ruch artystyczny Pile o'Sápmi Máret Ánne Sary w świetle norweskich polityk ds. hodowli reniferów, gruntów, Samów oraz ekologii

11:15-11:30 - przerwa kawowa

11:30-11:50 - **Agata Wawrowska**, Przeciw władzy, przeciw społeczeństwu. Krytyka instytucjonalna w trzecim obiegu sztuki na przykładzie działań Łodzi Kaliskiej i Kultury Zrzuty

11:50-12:10 - **Jess Łukawska**, Bunt wobec władzy wyrażającej się w praktykach instytucjonalnych na przykładzie akcji artystycznej Julity Wójcik "Obieranie ziemniaków" oraz wystawy Anny Okrasko "Malarki – żony dla malarzy" w ujęciu krytycznym teorii kapitału kulturowego Pierre'a Bourdieu

12:10-12:40 - dyskusja

12:40-13:00 - przerwa kawowa

PANEL II (13:00-14:30): Architektura znaczeń

13:00-13:20 - **Martyna Kaspar**, Zamek Cesarski w Poznaniu jako symbol
– od rezydencji cesarza, przez siedzibę Führera, do instytucji kultury

13:20-13:40 - **Natalia Baryluk**, „Megalomania z kamienia” – historia budynku Nowej Kancelarii Rzeszy Alberta Speera

13:40-14:00 - **Aleksandra Podlejska**, Kościół św. Barbary w Bytomiu jako bastion przeciwko polskości? Treści ideowe świątyni w kontekście powojennej sytuacji Górnego Śląska

14:00-14:30 - dyskusja

14:30-16:00 - przerwa obiadowa

PANEL III (16:00-17:50): Władza a miasto

16:00-16:20 - **Filip Koziara**, Wpływy greckie i rzymskie w budownictwie Heroda Wielkiego na przykładzie Cezarei Maritimy

16:20-16:40 - **Miłosz Krasnopolski**, August, triumfator i obrońca chrześcijaństwa – wizerunek władzy w projektach architektonicznych cesarza Karola V w Granadzie w I połowie XVI wieku

16:40-17:00 - **Dominika Plata**, Panowanie hiszpańskich Habsburgów na Sycylii jako gwarant koncepcji „Felicitas” - przykład urbanistyki Palermo

17:00-17:20 - **Julia Ciołek**, Jeden plac, wiele znaczeń. Historia przekształceń Placu Piłsudskiego w Warszawie jako przykład politycznej dominacji nad przestrzenią miejską

17:20-17:50 - dyskusja

17:50-18:00 - zakończenie konferencji

Po zakończeniu konferencji planowane jest spotkanie integracyjne dla prelegentów.

Reżim obnażony. Strategie demaskacji władzy w twórczości Ai Weiweia

Referat podejmuje temat współczesnej twórczości jednego z czołowych chińskich artystów-dysydentów oraz nieugiętego krytyka autorytarnego reżimu – Ai Weiweia (ur. 1957). Ai, który działalność artystyczną definiuje jako formę aktywności politycznej, nawiązuje zarówno do współczesnego programu sztuki zaangażowanej społecznie, jak i do tradycyjnej, konfucjańskiej idei politycznej odpowiedzialności artysty za społeczność do której przynależy. Celem wystąpienia jest przeanalizowanie przykładu twórczości dokonującej swoistego odwrócenia tendencji do podporządkowania sztuki celom i zadaniom władzy.

Dystynktywną cechą twórczości Ai Weiweia jest bowiem świadoma prowokacja władz do reakcji, co pozwala artyście na (auto-)demaskację form represji stosowanych przez organy państwowe. Starannie opracowana strategia artystyczna polega na odgrywaniu swoistego spektaklu, którego reżim staje się nieintencjonalnym uczestnikiem. Wytworzona w ten sposób przez artystę współzależność sztuki i reakcji władzy przyczynia się do nagłośnienia problemów chińskiego społeczeństwa. Artysta dodatkowo nie ogranicza się w swoim proteście do muzeów czy galerii: Internet, a szczególnie platformy społecznościowe takie jak Twitter czy Instagram, zostają wykorzystane w charakterze nieograniczonej przestrzeni wystawienniczej.

Analizie poddane zostaną wybrane konceptualne dzieła Ai Weiweia, które zwracają uwagę na nieustanne przejawy łamania praw człowieka w Chinach. W swoich dziełach Ai posługuje się nowoczesnymi formami wyrazu od performance'u, przez film i fotografię po instalacje. Równocześnie nie odżegnuje się on od tradycji i estetyki chińskiej, włączając jej kody kulturowe do swych prac. Dzięki temu dokonuje on uniwersalizacji aktualnych problemów życia społecznego w Chinach, obnażając tym samym naturę nie tylko chińskiego, ale i każdego reżimu.

Strategie kontestacji władzy w twórczości Mikołaja Sobczaka

„Władza” według słownika języka polskiego ma trzy znaczenia: „1. prawo rządzenia państwem, panowanie, rządy; 2. osoby, instytucje, organy itp. rządzące; kierownictwo; zwierzchnictwo; 3. moc, siła.” Wpisanie tego słowa w intertekstualną twórczość Mikołaja Sobczaka pozwala na wydobywanie jego wieloznaczności.

W swoim wystąpieniu zwrócę uwagę na to, jakimi strategiami artystycznymi posługuje się Sobczak kwestionujący m.in. sposób w jaki oraz przez kogo prowadzona jest i była polityka historyczna w Polsce. Za przykłady posłużą mi dwie wystawy indywidualne artysty – „Niebieskie zboże” (2022, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała) i „Gutsherren” (2022/2023, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim). Pierwsza z nich skupia się na ambicjach kolonialnych II RP i otwiera dyskusję na temat historii imperializmu w Europie Środkowo-Wschodniej. Druga wystawa odnosząc się do sytuacji mającej miejsce na Ziemiach Odzyskanych zadaje pytania o to, kto przejmie władzę w nowym społeczeństwie i czy w ogóle organy rządzące będą miały rację bytu w przyszłości?

Zaprezentowane na wystawach prace malarskie i wideo stanowią artystyczne narzędzia kontestacji władzy. Sprzeciw wyraża się nie tylko w skomplikowanych i trudnych do jednoznacznego uchwycenia zestawieniach wizerunków i tekstów kultury z przeszłości, ale także w sposobie kreowania alternatywnej rzeczywistości oraz sposobie odtwarzania wydarzeń historycznych. To właśnie w pracach wideo Sobczaka ujawnia się tytułowe dla tego seminarium „Theatrum władzy”.

Ruch artystyczny Pile o'Sápmi Máret Ánne Sara w świetle norweskich polityk ds. hodowli reniferów, gruntów, Samów oraz ekologii

Wystąpienie opiera się na przygotowywanej pracy licencjackiej. Máret Ánne Sara to norweska artystka pochodzenia samskiego. W grudniu 2017 roku zastąpiła w Norwegii umieszczeniem jednego z dzieł należących do projektu artystycznego Pile o'Sápmi, składającego się z 400 czaszek zabitych reniferów przed budynkiem parlamentu w Oslo. Artystka uczyniła to w proteście przeciw polityce narodowej ds. hodowli reniferów, wymagającej od samskich hodowców przymusowej redukcji swych stad oraz aby skierować uwagę Norwegów na sądowy proces między swym bratem hodowcą a państwem, odbywający się równocześnie w pobliskim Sądzie Najwyższym.

Pile o'Sápmi szybko przeistoczył się z serii dzieł wystawianych przed kolejnymi instancjami sądów w międzynarodowy symbol oraz ruch społeczno-artystyczny zrzeszający mniejszości walczące o swe prawa i mówiące m. in. o trwającym Norwegii kolonializmie.

Główny problem badawczy to próba znalezienia odpowiedzi na pytania, co Pile o'Sápmi mówi nam o sytuacji Samów w Norwegii oraz czy rzeczywiście mówić możemy dziś o ich równouprawnieniu w tym najbardziej demokratycznym państwie na świecie. W celu próby odnalezienia odpowiedzi, skupię się po pierwsze na zwięzłym opisie Pile o'Sápmi, a następnie na opisie konfliktu między Samami a Norwegami.

Walka Samów o swe prawa i kulturę z ostatnich lat przypomina ich walkę z drugiej połowy XX wieku skierowaną przeciw rozbudowie elektrowni wodnej w Alcie, która – choć przegrana – zaowocowała nadaniu Samom własnego parlamentu oraz prawa. Współcześnie jednak rząd norweski uderzył w hodowlę reniferów, stojącą u podstaw samskiej kultury. Podczas gdy twierdzi on, że liczba reniferów szczególnie w północnej części kraju jest zbyt duża, a zwierzęta nie mają co jeść i trafiają do rzeźni zbyt chude lub umierają z głodu na płaskowyżu Finnmarku, przeciwnicy twierdzą, że waga reniferów nie spadła w stosunku do poprzednich lat, a głównym powodem braku pożywienia jest dążenie rządu do zagarnięcia terenów, na których tradycyjnie od setek lat odbywa się hodowla na rzecz nowych inwestycji takich jak kopalnie oraz elektrownie wiatrowe.

Przeciw władzy, przeciw społeczeństwu. Krytyka instytucjonalna w trzecim obiegu sztuki na przykładzie działań Łodzi Kaliskiej i Kultury Zrzuty

Sytuacja polskiej sztuki w czasach PRL-u najczęściej wiązana jest z brakiem wolności ekspresji artystycznej, narzucaną przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk cenzurą, a także ze stawianym przez artystów oporem i bojkotem państwowego obiegu sztuki. W kontekście sztuki polskiej lat 80. często zapomina się jednak o binarności ówczesnego układu władzy, na którego drugim biegunie znajdowała się NSZZ Solidarność wspierana przez Kościół katolicki. Związany z Solidarnością drugi obieg sztuki, którego główny element stanowiła scena przykościelna, także narzucał twórcom liczne ograniczenia.

Celem mojego referatu będzie analiza działalności grupy artystycznej Łódź Kaliska i tworzonego przez ten kolektyw środowiska Kultury Zrzuty, którą rozpoznaję jako przejaw krytyki instytucjonalnej uprawianej z pozycji trzeciego miejsca. Mimo że krytyka instytucjonalna obejmuje kontestację systemu sztuki, to w kontekście krytycznej aktywności artystów w czasach PRL-u niezbędne jest sprzężenie tego zjawiska z całym ówczesnym układem władzy. W związku z tym fenomenowi trzeciego miejsca przyjrę się z perspektywy proponowanej przez Piotra Piotrowskiego, który zauważa, że artyści związani z trzecim obiegiem rozumieli władzę w ujęciu Foucaultowskim jako „wytwarzane wówczas przez cały układ polityczny relacje dominacji i mechanizmy podporządkowywania obywateli, [...] strategię zawłaszczania całych sfer życia publicznego i jego instrumentalizacja wobec celów lub antycelów stanu wojennego”. Artyści działający w trzecim obiegu kontestowali więc zarówno komunistyczny reżim i kontrolowany przez władzę oficjalny system sztuki, jak i związany z opozycyjną Solidarnością drugi obieg i scenę przykościelną, która narzucała twórcom narodowo-katolicką ideologię i związaną z nią patriotyczno-religijną ikonografię.

W moim wystąpieniu opiszę ówczesną sytuację polityczną i instytucjonalną, która stanowiła punkt odniesienia dla działań Łodzi Kaliskiej i Kultury Zrzuty. Następnie wskażę na charakterystyczne dla trzecio-obiegowej aktywności elementy działalności grupy, które jednocześnie pozwalają wpisać jej wystąpienia w ramy krytyki instytucjonalnej. Jako przykład kontestacji systemu sztuki i binarnie rozumianej władzy dokonywanej przez to środowisko posłuży praca „Matka Boska z domalowanymi wąsami” Adama Rzepeckiego z 1983 roku.

Bunt wobec władzy wyrażającej się w praktykach instytucjonalnych na przykładzie akcji artystycznej Julity Wójcik „Obieranie ziemniaków” oraz wystawy Anny Okrasko „Malarki – żony dla malarzy” w ujęciu krytycznym teorii kapitału kulturowego Pierre’a Bourdieu

Posługując się teorią sztuki Pierre'a Bourdieu, przedstawiam subiektywne zestawienie dwóch akcji artystycznych - „Obieranie ziemniaków” (2001) Julity Wójcik w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki i wystawę „Malarki – żony dla malarzy” (2003) Anny Okrasko na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych - jako przejaw buntu wobec władzy wyrażającej się w praktykach instytucjonalnych. Analiza tych działań będzie ukazywać, jak tradycyjne pojmowanie sztuki i przestrzeni wystawienniczej mogą oddziaływać na wybór środków artystycznego wyrazu, co staje się widoczne paradoksalnie dopiero w momencie krytycznego sprofanowania przestrzeni. Zwracam również uwagę na sposób w jaki artystki potraktowały problemy społeczne i dyskryminacyjne, od poziomu studentki wobec profesora, aż do artystki i instytucji. W kontekście teorii kapitału kulturowego Bourdieu, interpretuję te akcje artystyczne jako przejaw buntu przeciwko dominującym władzom kulturowym i ich wpływowi na hierarchię wartości w świecie sztuki, a także jako próbę zwrócenia uwagi na nierówności i brak równości w tej dziedzinie.

Jessica Łukawska

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną ASP Warszawa

Zamek Cesarski w Poznaniu jako symbol – od rezydencji cesarza, przez siedzibę Führera, do instytucji kultury

Monumentalny gmach Zamku Cesarskiego w samym centrum Poznania, choć na stałe wpisany w panoramę miasta, od lat jest przedmiotem kontrowersji nie tylko wśród badaczy, ale również wśród mieszkańców miasta świadomych jego historii. Te kontrowersje dotyczą jednak nie tyle historii obiektu, co jego symbolicznego znaczenia, wynikającego przede wszystkim z funkcji, które Zamek pełnił od momentu jego budowy do przekształcenia w instytucję kultury, którą pozostaje do dziś.

Oryginalnie wzniesiony dla króla Prus i cesarza niemieckiego Wilhelma II, Zamek stanowić miał centralny punkt Dzielnicy Cesarskiej jako główny element kreacji politycznej mitologii władzy. Symboliczne znaczenie obiektu silnie manifestowało się już na poziomie architektonicznej formy, apogeum osiągając w programie ikonograficznym zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz, a także w zrealizowanej koncepcji wystroju.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku, zmianie uległa funkcja Zamku - budynek przekształcono w siedzibę reprezentacyjną polskich instytucji, podejmując w ten sposób symboliczną próbę nadania budowli bardziej polskiego charakteru, co wiązało się ze zmianą wystroju. Ponowna zmiana funkcji Zamku nastąpiła wraz z nadejściem II wojny światowej – dostosowanie budowli do jej nowego przeznaczenia jako rezydencji Hitlera wymagało modyfikacji programu ideowego, dokonano także znacznej reorganizacji wnętrza oraz samej bryły. Po wojnie Zamek stał się siedzibą Rady Miasta, jednak ze względu na kontrowersje związane z historią budowli, był to jedynie etap przejściowy, który ostatecznie doprowadził do przekształcenia Zamku w instytucję kultury – początkowo jako Pałac Kultury, w latach 90. przemianowany na Centrum Kultury „Zamek”, którą to funkcję pełni do dziś.

W swoim wystąpieniu zamierzam przedstawić historię Zamku Cesarskiego w Poznaniu, rozważając jego wielokrotne przebudowy jako świadectwa zmieniającej się funkcji zamku, niosącej za sobą symboliczne konotacje związane z demonstracją panującej władzy.

„Megalomania z kamienia” – historia budynku Nowej Kancelarii Rzeszy Alberta Speera

Przez okres wielu lat od zakończenia II wojny światowej w literaturze przedmiotu unikano podejmowania tematów dotyczących tak zwanej architektury nazistowskiej. Znikoma ilość takich publikacji była naturalnym wynikiem silnie powiązanych z ideologiczną architekturą Rzeszy działań wojennych i wstrętu do narodowego socjalizmu, co skupiło się także na budynkach przedstawianych w politycznej propagandzie. Do ogólnego dyskursu z wartością nominalną przyjęto twierdzenia Hitlera, jakoby wznoszone za jego rządów budowle były silnym przykładem nazistowskiej doktryny; nie były one natomiast dokładnie opracowywane pod względem formalnym. I choć ów temat pojawia się w specjalistycznej literaturze niemieckojęzycznej mniej więcej od lat 80., w Polsce część obiektów z tego okresu (występującej czy to na terenach RP czy poza nią) wciąż pozostaje objęta atmosferą skandalu czy tajemnicy.

Budynek Nowej Kancelarii Rzeszy stanowi czołowy przykład architektury władzy, której głównym celem było nie tylko spełnienie artystyczno-megalomańskiej wizji wodza, ale także wzbudzenie poczucia mniejszości i strachu u każdego, kto miał z budynkiem obcować. Co ciekawe, projekt Speera zakładał w planie szereg rozwiązań z pogranicza psychologii – specjalny układ pomieszczeń miał wywoływać grozę a gabinet wodza, o powierzchni 400 m² sam w sobie, wręcz karykaturalnie ukazywał skalę i wagę przedsięwzięcia.

Albert Speer, słusznie wzbudzający kontrowersje, był naczelnym architektem Hitlera i z wielkim zaangażowaniem wspierał jego coraz to nowe pomysły. Nowa Kancelaria Rzeszy powstała w niecały rok i choć miała zostać symbolem Wielkiej Rzeszy Niemieckiej na co najmniej 1000 lat, jej krótki żywot zakończył się w 1945 roku podczas oblężenia Berlina przez Armię Czerwoną.

W swoim wystąpieniu chciałabym zaprezentować historię budynku. Począwszy od pomysłów i zleceń, przez przedstawienie skali projektu, kończąc na opisie jego bryły, fasady i wnętrza. Dokonam także próby porównania go z innymi budowlami o charakterze urzędowym czy administracyjnym, pochodzącymi z lat 20. i 30. XX wieku, o podobieństwach formalnych i stylistycznych, przypominających surowy, czy „zmodernizowany” klasycyzm.

Kościół św. Barbary w Bytomiu jako bastion przeciwko polskości? Treści ideowe świątyni w kontekście sytuacji Górnego Śląska po I wojnie światowej

Architektura od wieków jest nośnikiem treści i instrumentem do prowadzenia narracji o rzeczywistości. Z tego względu nierzadko służy jako narzędzie propagandy, wykorzystywane do politycznych rozgrywek, a okoliczności powstania budowli wpływają na jej ładunek ideologiczny. Szczególnie znamienne jest to dla architektury publicznej i sakralnej, która tworzona często „w służbie narodu”, wypełniana jest treściami, zmieniającymi ją niejako w symbol idei. Przykładem takiej budowli jest kościół św. Barbary w Bytomiu projektu Arthura Kicktona. Wzniesiony w latach 1928-1930, a więc kiedy powojenne rany wciąż jeszcze były świeże, a Górny Śląsk rozdarty został nową granicą, zaliczyć można do nurtu tzw. „architektury politycznej”. Świątynia stała się wyrazem zmagania, z jakimi przyszło się mierzyć państwu niemieckiemu, społeczeństwu i Kościołowi katolickiemu w nowej, rzeczywistości, układzie sił politycznych i położeniu geograficznym. W wyniku podziału Górnego Śląska, Bytom zyskał zupełnie nową rolę — miasta na pograniczu, stanowiącego niejako bramę do nowo utworzonej Republiki Weimarskiej, o mocno nadszarpniętej pozycji. Ze względu na swoje położenie był niczym witryna sklepowa, w której państwo prezentować mogło panujący w nim dobrobyt, znajdującym się po drugiej stronie Polakom. W tym właśnie wystawowym oknie znalazł się kościół św. Barbary, górujący nad polsko-niemiecką granicą. Zwrócony forteczną fasadą ku Polsce stanowić miał wyraz potęgi Republiki Weimarskiej, ale także Kościoła katolickiego, który, podobnie jak państwo, kształtował na nowo swoją pozycję.

Celem referatu jest ukazanie okoliczności powstania świątyni, tła geopolitycznego i społecznego oraz ich wpływu na formy kościoła i treści jakie ze sobą niosą. Ponadto referat stanowić będzie próbę odpowiedzi na pytanie, czy kościół św. Barbary był bastionem przeciwko polskości? Przyczynkiem do jego zadania stała się refleksja Beate Störckuhl, która w publikacji „Modernizm na Śląsku 1900-1939. Architektura i polityka” określiła świątynię mianem: „»betonowego bastionu«, który w mniejszym stopniu był skierowany przeciw tendencjom sekularyzacyjnym, bardziej zaś wobec »słowiańskiej inwazji«”,

Wpływy greckie i rzymskie w budownictwie Heroda Wielkiego na przykładzie Cezarei Maritimy

Celem mojej prezentacji jest przedstawienie koncepcji miasta czasów Heroda Wielkiego na przykładzie wpływów greckich i rzymskich w budownictwie Cezarei Maritimy. Zaprezentowany w referacie wybór architektonicznych zapożyczeń z myśli budowlanej starożytnych Rzymian i Greków wskazuje na głębokie powiązanie przyjętej przez Heroda wizji miasta z modelem miast grecko-rzymskich. W przypadku Cezarei Maritimy wpływy te widoczne są na bardzo wielu płaszczyznach, poczynając od nazwy miasta poszczegółową ornamentykę. Na podstawie dotychczasowych wyników badań archeologicznych, prac poświęconych budownictwu i życiu Heroda oraz opisów miasta w źródłach starożytnych w swojej prezentacji podejmę próbę wykazania, jak Cezarea stała się niejako „przeszczepieniem” myśli rzymskiej na tereny zdominowane przez krąg kultury hellenistycznej oraz judaistycznej. Efektem podjętych przeze mnie analiz jest także ukazanie związków pomiędzy architekturą miasta, a kontekstem politycznych wydarzeń zachodzących podczas wznoszenia głównego portu Judei. Charakter i rozmach urbanistyczny Cezarei Maritimy ukazują Heroda jako władcę o wielkiej wizji i zamyśle, nie bez powodu wyróżnionego przez potomnych mianem „Wielki”.

August, triumfator i obrońca chrześcijaństwa – wizerunek władzy w projektach architektonicznych cesarza Karola V w Granadzie w I połowie XVI wieku.

Kiedy w 1492 roku Ferdynand Aragoński oraz Izabela Katolicka zdobyli Granadę – ostatni bastion Islamu na Półwyspie Iberyjskim – wyznaczyli grunt pod konsolidację przyszłego hiszpańskiego imperium. Miasto stało się trofeum działań politycznych obu monarchów, a przede wszystkim ekspansji religijnej Europy. Granada w oczach współczesnych zmieniała się w pomnik triumfu chrześcijańskiej wspólnoty, a jej zdobywcy mianowali się jego głównymi twórcami. Wizerunek ten umocniły zainicjowane przez Królów Katolickich miejskie projekty budowlane, przede wszystkim nowej katedry oraz przywartej do niej królewskiej kaplicy, przewidzianej jako ich mauzoleum. Cele te kontynuował następca na tronie cesarz Karol V, który nadał im o wiele bardziej złożony charakter. Wyrazem jego polityki stała się monumentalizacja pierwotnych planów świątyni, a także konstrukcja renesansowego pałacu w samym sercu dominującej nad miastem nasrydzkiej twierdzy, Alhambry. Obie budowle, chociaż ostatecznie nieukończone, miały świadczyć o nowej skali wymiaru władzy. Karol V ze względu na wynikającą z cesarskiego majestatu miarę swojego prestiżu sięgnął po umiejętności artystów dobrze obeznanych w aktualnych włoskich trendach i klasycznym repertuarze form architektonicznych. W efekcie dokonała się transpozycja średniowiecznego wizerunku chrześcijańskiego hegemonu na pole rozwoju myśli humanistycznej i odrodzenia antycznych idei.

Realizacja nowego centrum władzy administracyjnej w postaci pałacu, oraz rozbudowa ośrodka władzy religijnej za sprawą przetworzenia planów katedry wraz z powiększeniem mauzoleum mogły być dobitnymi nośnikami idei monarchii absolutnej. Te ze względu na klasycyzujący charakter budowli, w połączeniu z modyfikowanym historycznym znaczeniem zdobycia Granady, czyniły z Karola V augusta triumfatora na miarę dawnych wodzów rzymskich.

Wspomniane wyżej obiekty architektoniczne omówione będą pod względem konstrukcyjnym, estetycznym i symbolicznym. Poruszona zostanie również ich relacja z ówczesną, będącą wynikiem dominacji muzułmańskiej urbanistyką miasta. Umożliwi to zrozumienie cesarskich projektów budowlanych jako spójnego planu motywującego redefinicję symbolicznego charakteru Granady w celu produkcji nowego obrazu władzy, a także czynników, które doprowadziły do ostatecznego porzucenia realizacji całego przedsięwzięcia.

Panowanie hiszpańskich Habsburgów na Sycylii jako gwarant koncepcji „Felicitas” - przykład urbanistyki Palermo.

Sycylia w okresie nowożytności funkcjonuje jako terytorium peryferyjne względem ośrodków kreujących wielką politykę w Europie. W czasach kolonizacji obszarów pozaeuropejskich panowanie nad Morzem Śródziemnym nie było już tak pożądane. Mimo iż wyspa wciąż stanowiła istotny punkt strategiczny, w szczególności w obronie przed turecką ekspansją na katolicką Europę, nie odgrywała już kluczowej roli w polityce europejskich potęg. W historii wyspy, która była kolonizowana przez co raz to nowych najeźdźców od czasów starożytnych, hiszpańskie panowanie okazało się o tyle wyjątkowe, że przeszło w ręce Karola V w drodze dziedziczenia po matce - Joannie Kastylijskiej. Bezkrwawe przejęcie ziem nie gwarantowało jednak stabilizacji. Hiszpańskie rządy zależne były głównie od współpracy z lokalną arystokracją, zdolną do sprawowania realnej władzy na wyspie, której stolicą od czasów kolonizacji arabskiej było Palermo.

Ingerencja w tkankę urbanistyczną miasta zawsze jest formą narzucenia nowego porządku. Za moment kulminacyjny rozwoju Palermo powszechnie przyjmuje się okres panowania władców normañskich w XII wieku. Jednak to w połowie wieku XVI rozpoczęto wielką przebudowę, która zredefiniowała dotychczasowy charakter średniowiecznego miasta i podkreślała rolę jaką hiszpańskie panowanie odegrało w dziejach wyspy. Przebudowa miała wskrzesić antyczną ideę „miasta szczęśliwości”, co nieodzownie łączyło się z chęcią legitymizacji habsburskiej władzy. Kontrola nad miastem manifestowała się poprzez silną ingerencję w jego historyczną tkankę urbanistyczną.

Podczas wystąpienia przedstawię kluczowe zmiany jakie zaszły w wyniku przekształcenia tkanki miejskiej oraz zanalizuję budowę Quattro Canti, zwanego również „Teatro del sole” (teatrem słońca). Jest to koncentryczne założenie urbanistyczne powstałe na skrzyżowaniu starożytnej Via Casarro – od dawna głównej ulicy miasta - i nowopowstałej Via Maqueda. Przekształcenia te będą dla mnie punktem wyjścia do przedstawienia skomplikowanych stosunków sycylijsko-hiszpańskich / hiszpańsko-sycylijskich, gdzie przebudowę potraktuję jako przykład ambicjonalnej rywalizacji pomiędzy władzą lokalnej arystokracji a władzą imperialnej monarchii rządzonej z Madrytu.

Dominika Plata

Instytut Historii Sztuki UAM

Jeden plac, wiele znaczeń. Historia przekształceń Placu Piłsudskiego w Warszawie jako przykład politycznej dominacji nad przestrzenią miejską

Plac Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie jest przestrzenią miejską wartą przestudiowania, ponieważ żadne inne miejsce w stolicy nie podlegało tak wielu zmianom zagospodarowania ze względu na polityczną i symboliczną wymowę znajdujących się tam obiektów. Na gruncie historii sztuki wartość tych obiektów pozostawała (i wciąż pozostaje) w zależności od linii narracyjnej danej władzy. W ostatnich latach Plac Piłsudskiego zyskał szczególne znaczenie w kontekście projektu odbudowy znajdującego się tam do 1944 roku tzw. Pałacu Saskiego i otaczających go kamienic. Przy okazji tej inicjatywy można zobaczyć, w jaki sposób działania obecnej partii rządzącej w Polsce wpisują się w ciągle obecny schemat symbolicznego zagarnięcia tej przestrzeni w celu realizacji celów politycznych i umocnienia propagowanej narracji historycznej. W wystąpieniu chciałabym pokazać na przykładzie historii przemian placu Piłsudskiego, w jaki sposób produkcja dziedzictwa i sztuki jest narzędziem wykorzystywanym do propagowania symboli narodowych. Przedstawiłabym też sposób, w jaki praktyki konstruowania dziedzictwa i sztuki mogą stać się istotną częścią programu politycznego. Historia kolejnych przekształceń placu na gruncie ideologicznym może skłaniać do rozumienia przestrzeni miejskiej jako miejsca ścierających się ze sobą wpływów. Walka polityczna staje się walką o możliwość reprezentacji. Przestrzeń publiczna stanowi więc kluczowe narzędzie w grze o ekspozycję społecznych wartości.

Julia Ciołek

Wydział „Artes Liberales” UW



ORGANIZATORZY

Komitet organizacyjny:

Dominika Plata
Agata Wawrowska

Opiekuni Naukowi:

prof. UAM dr hab. Filip Lipiński
dr Dorota Molińska
dr Adam Soćko

Projekt graficzny:

Natasza Bosiacka