

KIERUNEK GRUBA

Chemin des Mines

MATHILDE LACROIX

NATHALIE HANNECART

WERONIKA SIUPKA

KIERUNEK GRUBA

Chemin des Mines

KATOWICE 2020

*Piękno więc jest formą, ponieważ nad nim rozmyślamy,
zarazem jednak jest także życiem, ponieważ je
odczuwamy.*

*La beauté est forme, parce que nous la méditons,
mais elle est vie aussi, parce que nous la ressentons.*

F. SCHILLER



SPIS TREŚCI

Table des matières

IRMA KOZINA

**Artystyczne upamiętnienie obiektów ery industrializacji
we wspólnym przedsięwzięciu wystawienniczym Weroniki
Siupki, Nathalie Hannecart i Mathilde Lacroix / 9**

Commémoration artistique des objets de l'ère industrielle.
Un projet d'exposition collaborative de Weronika Siupka,
Nathalie Hannecart et Mathilde Lacroix / 21

NATHALIE HANNECART

Kierunek Gruba – szlak kopalniany / 35

Kierunek Gruba – Le chemin des mines / 53

MATHILDE LACROIX

Muzyka elektroakustyczna i świat przemysłowy / 71

La musique électroacoustique et le monde industriel / 103

WERONIKA SIUPKA

Spadające myśli. O istocie artystycznej kreacji / 137

Pensées verticales. Le sens de la création artistique / 151

**Miejsce nieobce. Obecność mitu w postrzeganiu
architektury poprzemysłowej / 165**

Un lieu non étranger. La présence du mythe dans
la perception de l'architecture post-industrielle / 183

Bibliografia / 198

Bibliographie

Summary / 204

Podziękowania / 206

Remerciements

Publikacja „Kierunek Gruba” odwołuje się do obrazów i dźwięków, które „wydarzyły się” w trakcie naszej współpracy. Artystyczny celownik skierowałyśmy na architekturę postindustrialną, wyróżniając w refleksji na jej temat dwa regiony – Górny Śląsk i Walonię.

Podczas podróży po Polsce oraz Belgii rozwinęła się koncepcja wspólnych prezentacji prac, która zaowocowała wystawami w Katowicach, Tychach, Namur oraz w Charleroi. Pojawiła się również potrzeba opisu procesu podjętych działań i zdobytych doświadczeń.

W tym projekcie chcieliśmy ukazać świat, w którym wzrastaliśmy, i który określa naszą codzienność; nadać formę pejzażowi ulegającemu dewastacji. W efekcie prezentujemy oblicze pozytywne i negatywne regionów, które zostały poddane programowi dekapitacji społecznej i kulturowej.

Poprzez to wydawnictwo pragniemy przybliżyć swoją artystyczną aktywność, będącą reakcją na zmiany zachodzące w naszej kulturowej przestrzeni. Warstwę wizualną i foniczną zbioru dopełnia pięć tekstów. Pierwszy jest głosem odbiorcy naszych dzieł – prof. Irmy Koziny. Następnie Nathalie Hannecart zaprasza czytelnika do zapoznania się z działaniami wynikającymi ze współpracy pomiędzy Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach, Uniwersytetem w Namur oraz Wallonie Bruxelles International w Belgii. Teksty Mathilde Lacroix i moje wprowadzają w strefę procesów twórczych, które powstają z konkretnych emocji, inicjowanych przez dane miejsce.

WERONIKA SIUPKA

La publication « Kierunek Gruba » (« Direction Gruba » – « Gruba », mot familier pour « mine », issu du dialecte silésien) fait référence aux images et aux sons qui ont émergé pendant notre collaboration. Nous avons porté notre attention sur l'architecture post-industrielle, en privilégiant deux régions dans notre réflexion : la Haute-Silésie en Pologne et la Wallonie en Belgique.

Au détour de nos voyages à travers les deux pays, nous avons voulu présenter le fruit de ce travail conjoint, et en avons eu l'occasion à Katowice, Tychy, Namur et Charleroi. Il nous semblait aussi important de décrire les événements liés au développement de ce projet et les expériences que nous avons acquises.

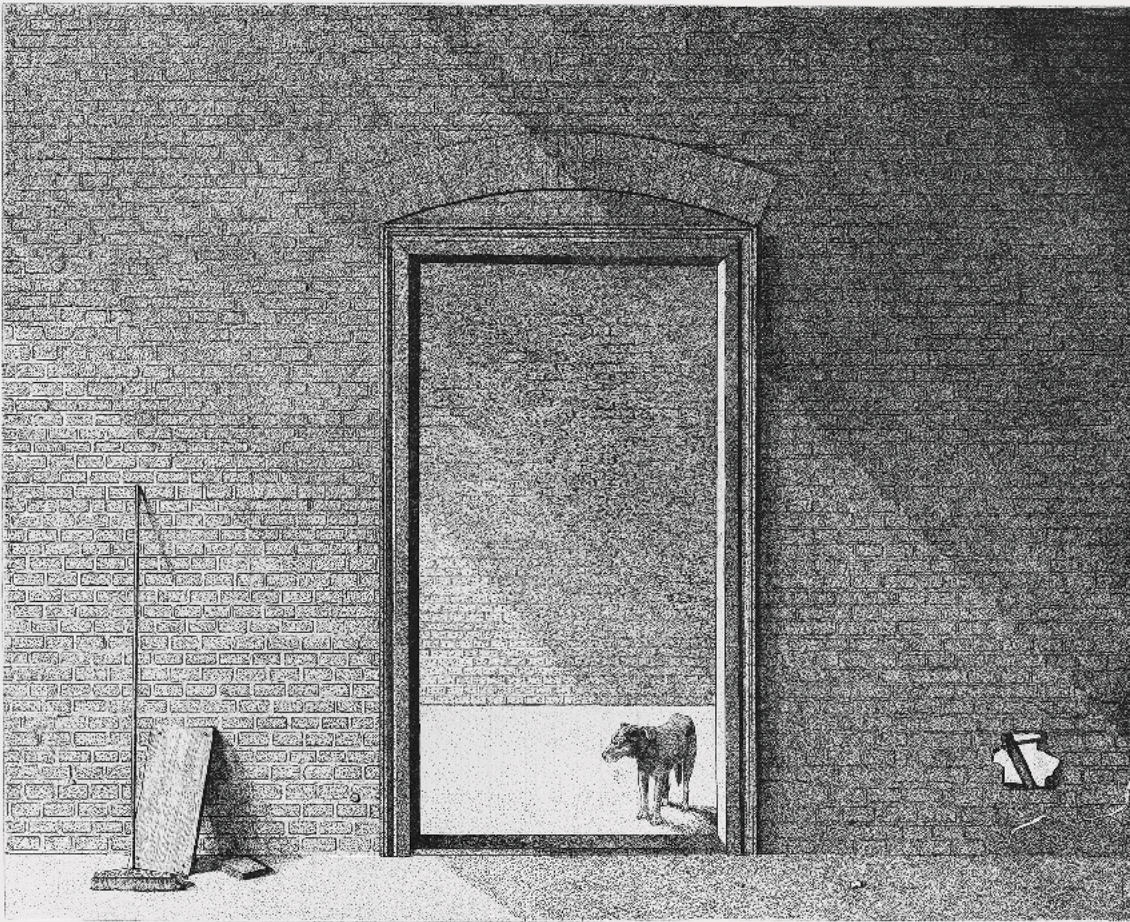
Nous désirons montrer le monde dans lequel nous avons grandi et qui définit toujours notre quotidien ; nous voulons comprendre et définir un paysage dévasté, et présentons le visage positif et négatif des régions qui ont subi un passé de destruction sociale et culturelle.

À travers cette publication, nous souhaitons présenter notre activité artistique, qui est une réaction aux changements qui se produisent dans notre culture. Les dimensions visuelle et sonore de la publication sont agrémentées de cinq textes. Le premier a été rédigé par la professeure Irma Kozina, qui est destinataire de nos œuvres. Nathalie Hannecart invite ensuite le lecteur à prendre connaissance des activités résultant de la coopération entre l'Académie des Beaux-Arts de Katowice, l'Université de Namur et Wallonie Bruxelles International en Belgique. Les textes de Mathilde Lacroix et les miens nous introduisent dans des processus créatifs qui naissent des émotions liées à un lieu.

WERONIKA SIUPKA

Irma Kozina

Artystyczne upamiętnienie obiektów ery industrializacji
we wspólnym przedsięwzięciu wystawienniczym
Weroniki Siupki, Nathalie Hannecart i Mathilde Lacroix



WERONIKA SIUPKA
Transiebat, akwaforta / eau-forte
61,5 × 49,5 cm, 2017

Opisując sens ludzkiej egzystencji w rozprawie *Budować, mieszkać, myśleć*¹, niemiecki filozof Martin Heidegger przedstawił propozycję idealnego czworokąta, w którym życie polegałoby na przekształcaniu fragmentu czasoprzestrzeni w specyficzne miejsce, pozwalające się człowiekowi realizować, czyli być – pełnią ludzkiego bytu. W zaprezentowanym przez Heideggera układzie podstawowa funkcja egzystencjalna została przypisana budowaniu – wznoszeniu w przyrodzie sztucznych struktur, które zapewniłyby ludziom bezpieczeństwo i gwarantowałyby zaspokojenie podstawowych potrzeb życiowych, umożliwiając jednocześnie spełnianie celów ziemskich i eschatologicznych. Wprawdzie związany z Fryburgiem myśliciel odniósł swoje rozważania do miejsca wyznaczonego przez most przerzucony nad dwoma brzegami rzeki, to jednak postawione w jego tekście tezy można by w pełni odnieść do górniczo-hutniczych osad czasów industrializacji. One również mogłyby zostać zinterpretowane jako owo szczególne miejsce „zbudowane przez człowieka do zamieszkiwania”, wyznaczone nie przez most, lecz przez kopalnie i huty – czyli innego typu konstrukcje wznoszone przez inżynierów przy użyciu wiedzy określanej mianem *techné*. Ich użytkownicy – zatrudnieni w przemysle ciężkim – scaleni zostali jako społeczeństwo wspólnymi zachowaniami i obrzędowością, które wyodrębniły z ogółu świata czasoprzestrzeń pojmowaną przez nich jako dom.

W momencie poprzedzającym przekształcenie krajobrazu europejskiego w miejsca zorganizowane industrialnie dominującym sposobem bytowania człowieka na ziemi była agrykultura. W rejonach predestynowanych do rozwoju przemysłu, podobnie jak w pozostałych częściach Starego Kontynentu, dominowały wtedy jeszcze lasy, łąki i pola uprawne, a wyróżniającymi się w naturalnej scenerii akcentami architektonicznymi były monumentalne siedziby zarządców latyfundiów, którzy kierowali funkcjonowaniem obszarów eksploatowanych rolniczo. W zorganizowanym feudalnie systemie społecznym człowiek doświadczał niedostatków materialnych wynikających z kaprysów przyrody miotanej różnego typu klęskami żywiołowymi, często narażony był na ubóstwo i głód, a co pewien czas populację Europy dziesiątkowały zarazy i wojny.

¹ M. HEIDEGGER, *Budować, mieszkać, myśleć*, w: „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6(18)/1974, s. 137–152.

W XVIII wieku przyspieszony rozwój technologiczny umożliwił wznoszenie gigantycznych kopalń i hut, które dały człowiekowi wrażenie zapanowania nad światem za pomocą narzędzi i maszyn. Ułatwiające zaspokojenie bazowych potrzeb egzystencjalnych osady przemysłowe zaczęły skupiać coraz większą liczbę ludności wyspecjalizowanej w umiejętnościach koniecznych do prowadzenia seryjnej produkcji towarów, stwarzając robotnikom zatrudnionym w zakładach produkcyjnych iluzję bezpieczeństwa materialnego oraz dając im poczucie zawodowego spełnienia poprzez zaangażowanie w realizację celów postrzeganych jako dążenia wspólne dla całej społeczności zaludniającej skupisko definiowane w układzie opisanym przez Heideggera jako miejsce zamieszkiwania. Na pewien czas można było zapomnieć o biedzie, głodzie oraz chorobach i oddać się spektaklowi regulowanemu obyczajowością okrzepłą w postaci praktyk i norm obowiązujących w środowiskach proletariackich. Czymś normalnym stała się bezwzględna dewastacja przyrody, zaakceptowano rzeki i potoki zamulone ściekami poprodukcyjnymi oraz powietrze zanieczyszczone fabrycznymi wylotami, a także pojawienie się wynaturzonego pejzażu, naznaczonego dramatycznymi skutkami bezpardonowej eksploatacji złóż naturalnych, którego konstytutywnym elementem były między innymi usypane często ze szkodliwych odpadów wzniesienia, zwane hałdami. Wszystkie te przejawy klęski ekologicznej, wraz z charakterystycznym dla obszarów zindustrializowanych etosem pracy i wspólnotą losu determinowaną podobnymi warunkami społeczno-ekonomicznymi, złożyły się na specyficzną tożsamość, pozwalającą ludności zamieszkującej tereny uprzemysłowione określać to miejsce jako dom.

Druga połowa XX wieku przyniosła konfrontację z rzeczywistością, w efekcie której budowana przez niemal dwieście lat iluzja industrialnego domu legła w gruzach. W niektórych rejonach europejskich wcześniej, a w innych dopiero u schyłku ubiegłego stulecia nastąpił czas zamykania szkodliwych dla środowiska kopalń, fabryk i hut. Niektóre z nich padły ofiarą kryzysu ekonomicznego, inne celowo restrukturyzowano, by uchronić przyrodę przed dalszą dewastacją.

Dla bezpośrednich uczestników wielkoprzemysłowego spektaklu upadek starego systemu stanowił katastrofę egzystencjalną, dotkliwie odczuwaną na wielu poziomach. Z dnia na dzień zniknęły miejsca pracy, dziesiątki robotniczych rodzin straciły jedyne źródło utrzymania, programy sanacyjne organizowane przez rządy restrukturyzowanych krajów



NATHALIE HANNECART
Silésie IV, photographie argentique, 2019
Śląsk IV, fotografia srebrna, 2019

okazywały się zbyt małą pomocą dla zamykanych przedsiębiorstw. W wyniku wszechogarniającego przemysł ciężki w Europie kryzysu dobrze prosperujące niegdyś gospodarczo rejony górniczo-hutnicze całkowicie podupadły, a dominującym elementem ich zdewastowanego krajobrazu stały się opustoszałe hale fabryczne, wyniszczone hangary, rdzewiejące szyby i zdefektowane kominy. W krajach zachodnioeuropejskich, takich jak Niemcy, Holandia i Belgia, zainwestowano duży kapitał w restrukturyzację obiektów przemysłowych, które w efekcie przekształceń modernizacyjnych całkowicie zatraciły swój pierwotny industrialny charakter. W Polsce rewaloryzacja przemysłu prowadzona była na tyle opieszale, że w wielu miejscach nawet obecnie znaleźć można relikty dawnej techniki, które stały się krajobrazowo atrakcyjne jako malownicze ruiny.

Filozofowie i antropolodzy wyrażają nierzadko opinię, że współczesne czasy odznaczają się szczególnego rodzaju ruinofilia². Unaocnia się ona w działaniach wielu artystów oraz w zainteresowaniu okazywanym przez zwiedzających, którzy eksplorują opustoszałe terytoria. Zarówno jednych, jak i drugich zachwyca potencjał narracyjny zrujnowanych miejsc, tajemniczych i frenetycznych, frapujących resztkami napisów oraz korpusami zagadkowych urządzeń i sprzętów, które samoistnie zachęcają do konstruowania niesamowitych mitów i legend³. Ruinofilia nie musi się wcale wiązać z chęcią poznawania niedawno minionej przeszłości. Może ona być wyrazem swoistej postindustrialnej nostalgii, która podsycana jest tęsknotą za pierwiastkami romantycznymi, a nawet za szczególnego rodzaju wrażliwością, określaną czasem jako gotycka⁴. Stosunek do postindustrialnej ruiny nie wynika z przesłanek racjonalnych, opartych na argumentach intelektu, lecz kształtowany jest na gruncie emocji, łączonych z odczuciami o charakterze duchowym, często nawet transcendentnym. Do pewnego stopnia zachodząca w ruinach entropia i dezintegracja staje się symbolicznym wyrazem szerzej odczuwanego rozkładu, defragmentacji i dysharmonii charakterystycznej dla wielu elementów współtworzących obecną rzeczywistość. Zawarta w reliktach z przeszłości informacja o przemijaniu pomaga osobom kontemplującym postindustrialne ruiny przywrócić właściwą relację pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, wydobywając świat z hipokryzji lansującej przekonanie o wiecznym trwaniu chwili obecnej.

Fascynacja relikdami postindustrialnymi może mieć jednak również podłoże autobiograficzne. Przesłanki osobiste zadecydowały na

2 M. NIESZCZERZEWSKA, *Derelict architecture: Aesthetics of an unaesthetic space*, w: „ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal”, t. 5/2015, s. 388.

3 *Ibidem*, s. 389.

4 *Ibidem*, s. 389.

przykład o pojawieniu się wątku przemysłowego w twórczości górnośląskiej graficzki Weroniki Siupki. Gdy artystka ta podejmowała studia na katowickiej Akademii Sztuk Pięknych, swoją przyszłość wiązała raczej z projektowaniem form przemysłowych. Zastłyszane w domu rodzinnym opowieści o miejscu zatrudnienia jej dziadka oraz ojca skłoniły ją do zwiedzenia opustoszałej huty w katowickich Szopienicach. Miejsce to wywarło na niej tak silne wrażenie, że od 2007 roku zaczęła tworzyć inspirowany dziedzictwem postindustrialnym cykl „Fragmenty świata”. Od 2010 roku preferowanym przez nią środkiem artystycznej wypowiedzi jest grafika warsztatowa, w tym zwłaszcza akwaforta. Powstanie grafiki poprzedza zazwyczaj pieczołowicie sporządzony rysunek, odtwarzający z detalami oglądane widoki. Jednak ostateczne dzieło nie jest nigdy pomyślane jako dokumentacja zabytku. Zazwyczaj jest to pewien zapis emocji, w którym rozkład światła i cieni oraz operowanie szczegółem podporządkowane są chęci wykreowania określonego nastroju. Sposób patrzenia na dany obiekt jest swoistym autoportretem autorki, utrwalającym w dziele sztuki jej subiektywne doznania i odczucia.

Można by w tym kontekście zastosować uwagi Jacquesa Derridy odnoszące się do sposobu widzenia przedmiotów przez artystę, który siłą rzeczy nie jest w stanie uniknąć filtrowania rzeczywistości przez własną osobowość. Między tym, co pierwotnie widziane (a więc modelem obserwowanym przez twórcę), i zapisem tego (obrazem uzyskiwanym w następstwie tworzenia dzieła) istnieje oczywista przepaść. Pamięć artysty nie jest w stanie odzwierciedlać wszystkich szczegółów, obraz powstaje w efekcie widzenia selektywnego, jest transformacją rzeczywistości, w której pewne detale ulegają zatarciu, inne natomiast są uwypuklone. Odtwarzanie rzeczywistości determinowane jest wiedzą i intencjami twórcy, który zazwyczaj zapisuje w dziele także tradycję własnej dyscypliny (sposób odzwierciedlania rzeczywistości znany artysty w następstwie studiowania innych dzieł sztuki). Powstały w procesie kreacji obraz jest sumą wielu składowych, łączącą subiektywny ogląd rzeczy z arbitralnymi upodobaniami tworzącego podmiotu⁵. Powstałe w procesie twórczym dzieła sztuki są w rzeczywistości autoportretami ujawniającymi stany emocjonalne ich twórców. Taka koncepcja tworzenia znajduje odzwierciedlenie w grafikach Weroniki Siupki.

Ważnym aspektem obrazu ruin postindustrialnych utrwalanych w jej twórczości jest próba poszukiwania wyrazu dla regionalnej tożsamości. Szkicowana w plenerze wieża wodna, stary bunkier, muflarnia

5 J. DERRIDA, *Pamiętnik ślepcy*, przeł. W. Szydłowska, w: „Pokaz”, nr 22/1998, s. 27–31.



akwaforta „Fragment“

E.A.

imp.

Weronika Siupka 2013

WERONIKA SIUPKA
Fragment, akwaforta / eau-forte
50,3×39,8 cm, 2013

i piec hutniczy są dla artystki zawodowo związanej z katowicką Akademią Sztuk Pięknych odniesieniem do przeszłości Górnego Śląska, zapisem miejsca jej pochodzenia, w którym chciałaby się zawsze czuć jak u siebie w domu. Ukazywane w grafikach i obrazach olejnych wnętrza oraz weduty postrzegane są przez nią jako wspomnienia związane z dzieciństwem, próba utrwalenia pamięci o najbliższych członkach rodziny, nostalgiczne odwołanie do epoki, której już nie ma. Zapis industrialnej przeszłości Górnego Śląska w formie obrazu stał się dla niej swoistym wyznaniem wiary, toteż od 2015 roku tworzone w ramach tego cyklu dzieła opatrywane są przez nią znamienym tytułem *Auto-da-fé*.

Zaangażowanie w sprawę artystycznego upamiętnienia przemysłowej przeszłości rodzinnych stron zbliżyło Weronikę Siupkę do działającej z podobnych pobudek belgijskiej fotograficzki Nathalie Hannecart, specjalizującej się w fotografii srebrowej. Hannecart także nie od razu podjęła decyzję o poświęceniu się działalności artystycznej. Z kulturą industrialną artystka ta zetknęła się już w dzieciństwie. Jej miejscem urodzenia jest Haine-Saint-Paul – walońska miejscowość, która od czasów rewolucji industrialnej w Belgii zamieszkiwana była przez ludność zatrudnioną w hutach i kopalniach. Po studiach z zakresu romanistyki odbyła długą podróż do Hiszpanii i Brazylii. W 2007 roku powróciła do Belgii, by studiować fotografię srebrową na Akademii Sztuk Pięknych w Namur. Od czasu studiów nieprzerwanie uprawia fotografię inspirowaną industrialną kulturą Walonii. Jej zdjęcia traktować należy jako swoiste palimpsesty, zbiory śladów po dawnych czasach i ludziach, którzy odeszli. Niejednokrotnie są to pewnego rodzaju kolaże, powstałe z wykorzystaniem pamiątek po bliskich jej osobach, wywodzących się z kręgu robotników zatrudnionych w belgijskim przemyśle ciężkim. Typowe dla warsztatu Hannecart jest koncentrowanie się na detalu, który w pierwszym momencie sprawia wrażenie abstrakcyjnego układu światła i cieni, a dopiero w rezultacie dłuższej kontemplacji rozpoznany być może jako fragment realnej przestrzeni. Czasem ostateczny obraz powstaje w wyniku transformowania starej fotografii lub nawet wzoru na ubiorze postaci, którą artystka postanowiła upamiętnić w swoim dziele. Podobnie jak dla Weroniki Siupki, tak też dla Nathalie Hannecart istotne są emocje i nastroje poszczególnych zdjęć.

Od 2017 roku Siupka i Hannecart współpracują ze sobą przy wielu projektach. Odbyły kilka podróży studyjnych i przygotowały wspólne wystawy, zarówno na terenie Belgii, jak i w Polsce. Łączy je zamiłowanie

do industrialnej tematyki oraz chęć przekazania w pracach ładunku emocjonalnego związanego z kontemplacją przeszłości regionów, z którymi wiązało je dzieciństwo spędzone w gronie najbliższej rodziny.

Obok grafik Weroniki Siupki i fotografii Nathalie Hannecart niezwykle ważnym komponentem organizowanych przez te twórcynie ekspozycji były zapisy foniczne zrealizowane w ramach laboratorium dźwięku prowadzonego przez francuską artystkę multimedialną Mathilde Lacroix. Tworzone przez Lacroix portrety dźwiękowe miejsc i sytuacji utrzymane są w stylu charakterystycznym dla estetyki *noise*. Gatunek ten wyjątkowo dobrze oddaje atmosferę miejsc związanych z dziedzictwem postindustrialnym. Jego początki wiążą się z manifestem włoskiego futurysty Luigiego Russolo, który w 1913 roku ogłosił założenia koncepcji *l'Arte dei Rumori* (sztuka hałasu). Zdaniem Russolo rewolucja przemysłowa umożliwiła nowoczesnemu człowiekowi poznanie znacznie szerszego i bardziej skomplikowanego zbioru dźwięków, które daleko wykraczały poza muzykę tonalną. Wprawdzie włoski futurysta konstruował specjalne urządzenia do produkcji hałasu charakterystycznego dla epoki przemysłu ciężkiego, ale już jego następcy (m.in. John Cage) kolekcjonowali dźwięki nagrywane w sposób naturalny w różnych okolicznościach. Tą drogą wydaje się podążać Mathilde Lacroix, która w latach 2013–2015 studiowała tworzenie dokumentów wizualnych i dźwiękowych w Creadoc w Angoulême. Po studiach rozpoczęła samodzielną działalność twórczą we Francji, a także zatrudniła się w uniwersytecie w Namur w Belgii, gdzie instalacje dźwiękowe cieszą się szczególną estymą (popularność *sound art* w Belgii potwierdza m.in. złożona z 15 dźwiękowych instalacji galeria Klankenbos w Provinciaal Domein Dommelhof w Neerpelt, która uchodzi za największą tego typu kolekcję w Europie). Wzbogacenie inspirowanych dziedzictwem przemysłowym dzieł sztuki autorstwa Siupki i Hannecart o podkład dźwiękowy skomponowany przez Lacroix okazało się niezwykle trafnym zabiegiem. Widz obcuje z eksponatami tyskiej wystawy skonfrontowany został z niezwykle ciekawym palimpsestem, stanowiącym audiowizualną całość skomponowaną z wrażeń inspirowanych śladami pochodzącymi z ery industrializacji. Ponieważ era ta stopniowo popada w zapomnienie, jej utrwalanie w postaci obrazów i dźwięków jest swoistym pomnikiem stworzonym przez artystki ku czci ich rodziców i dziadków.



NATHALIE HANNECART

Silésie II, photographie argentique, 2019
Śląsk II, fotografia srebrowa, 2019



NATHALIE HANNECART

Ascenseur numéro 1, Canal du Centre, Wallonie, photographie argentique, 2016
Winda dla łodzi nr 1, Canal du Centre, Walonia, fotografia srebrowa, 2016



NATHALIE HANNECART

Ma grand-mère Guiline, album de famille, Région du Centre, Wallonie, photographie argentique, XX e siècle
Babcia Guiline, album rodzinny, Région du Centre, Walonia, fotografia analogowa, XX w.

Irma Kozina

Commémoration artistique des objets de l'ère industrielle

Un projet d'exposition collaborative de Weronika Siupka,

Nathalie Hannecart et Mathilde Lacroix

Lorsqu'il décrit le sens de l'existence humaine dans son essai *Bâtir, habiter et penser*¹, le philosophe allemand Martin Heidegger affirme que l'homme a droit non pas simplement à un logement, mais plutôt à un habitat, c'est-à-dire à un espace qui lui permette de réaliser son être, de vivre pleinement sa vie. Dans le système présenté par Heidegger, la fonction existentielle de base est attribuée à la construction – édification dans la nature de structures artificielles qui assureraient la sécurité aux gens et leur permettraient de satisfaire aux besoins humains élémentaires, rendant ainsi possible d'atteindre en même temps des objectifs terrestres et eschatologiques. Bien que le penseur lié à la ville de Fribourg se soit référé dans ses considérations à un lieu décrivant un pont reliant les berges d'une rivière, on pourrait assigner ses propos aux bourgs miniers et sidérurgiques du temps de l'industrialisation. Eux-mêmes pourraient être interprétés comme des endroits « *construits par un homme afin d'être habités* », désignés non par un pont, mais par des mines et des usines – et donc, des constructions de type différent réalisées par les ingénieurs à l'aide de leurs connaissances (*technè*). Parce qu'ils ont en commun des comportements et des rites, ces travailleurs/habitants de l'industrie lourde se sont regroupés en communautés, créant une société qui échappe au reste du monde. Ce nouvel espace-temps est perçu par eux comme un « habitat ».

Avant que le paysage européen ne se transforme en lieux organisés pour les besoins industriels, le mode de vie dominant chez l'homme était l'agriculture. Dans les zones qui connaîtront plus tard un développement industriel, ainsi que dans les autres parties du vieux continent, dominaient alors encore les forêts, prairies et champs, et les éléments architecturaux qui se distinguaient dans le paysage étaient les sièges des gérants de vastes propriétés, qui administraient des terres agricoles. Dans un système social fondé sur le féodalisme, l'homme subissait des pénuries causées par les perturbations et catastrophes de la nature ; il était très souvent exposé à la pauvreté et à la famine, dans une Europe parfois décimée par les épidémies et les guerres.

¹ HEIDEGGER, M., « Budować, mieszkać, myśleć [Construire, habiter, penser] », przeł. K. Michalski, dans *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* [Textes: théorie de littérature, critique et interprétation], n° 6 (18)/1974, pp. 137–152.

Au XVIII^e siècle, le progrès technologique rend possible la construction de mines et d'usines gigantesques qui donnent à l'homme la sensation de dominer le monde grâce à ses outils et ses machines. Les bourgs industriels, qui répondent aux besoins fondamentaux de l'homme, sont touchés par un accroissement de la population et l'on développe les compétences utiles à la production en série. Les ouvriers de ces sites de production baignent alors dans l'illusion d'une sécurité financière et d'un épanouissement professionnel, quand leur engagement n'a d'autre visée que de servir la communauté dans laquelle ils vivent, et qu'Heidegger définit en tant qu'habitat. Ils peuvent oublier pour un certain temps la pauvreté, la famine et les maladies et prendre part à la vie régie par des règles, des us et coutumes dans les milieux prolétariens. Il devient tout à fait normal de dévaster la nature, on accepte que les usines crachent des vapeurs toxiques dans les fleuves et les rivières désormais pollués et souillés, tout comme on consent à dénaturer les paysages, marqués par l'homme et l'exploitation intransigeante qu'il fait des ressources naturelles, parmi lesquels figurent les terrils, ces montagnes de résidus miniers et crassiers de charbon. Toutes ces tragédies environnementales apparaissent dans un contexte où les hommes sont soumis à des conditions de travail et à un destin commun, caractéristiques des secteurs industriels de l'époque, et liés par des conditions socio-économiques. Toutes ces composantes façonnent une identité spécifique qui permet à la population occupant ces terrains industrialisés de les décrire comme « habitat ».

La seconde moitié du XX^e siècle confronte les populations à la réalité et, par conséquent, à l'illusion de la « maison industrielle ». Forcée pendant plus de deux centS ans, cette image tombe en ruine. Le temps des fermetures vient pour les mines, usines et aciéries qui nuisent à l'environnement, et si ceci se produit rapidement dans certaines régions européennes, dans d'autres cela n'a lieu qu'en fin de siècle dernier. Certains de ces centres industriels sont victimes de la crise économique, d'autres sont restructurés afin de protéger la nature d'une dégradation continue.

Pour ceux qui vivent en direct ce spectacle de l'essor industriel, la chute de l'ancien système est une catastrophe existentielle, sévèrement ressentie à différents niveaux. Du jour au lendemain, des postes de travail disparaissent, des dizaines de familles ouvrières perdent leur unique source de revenus, les programmes de reconversion organisés

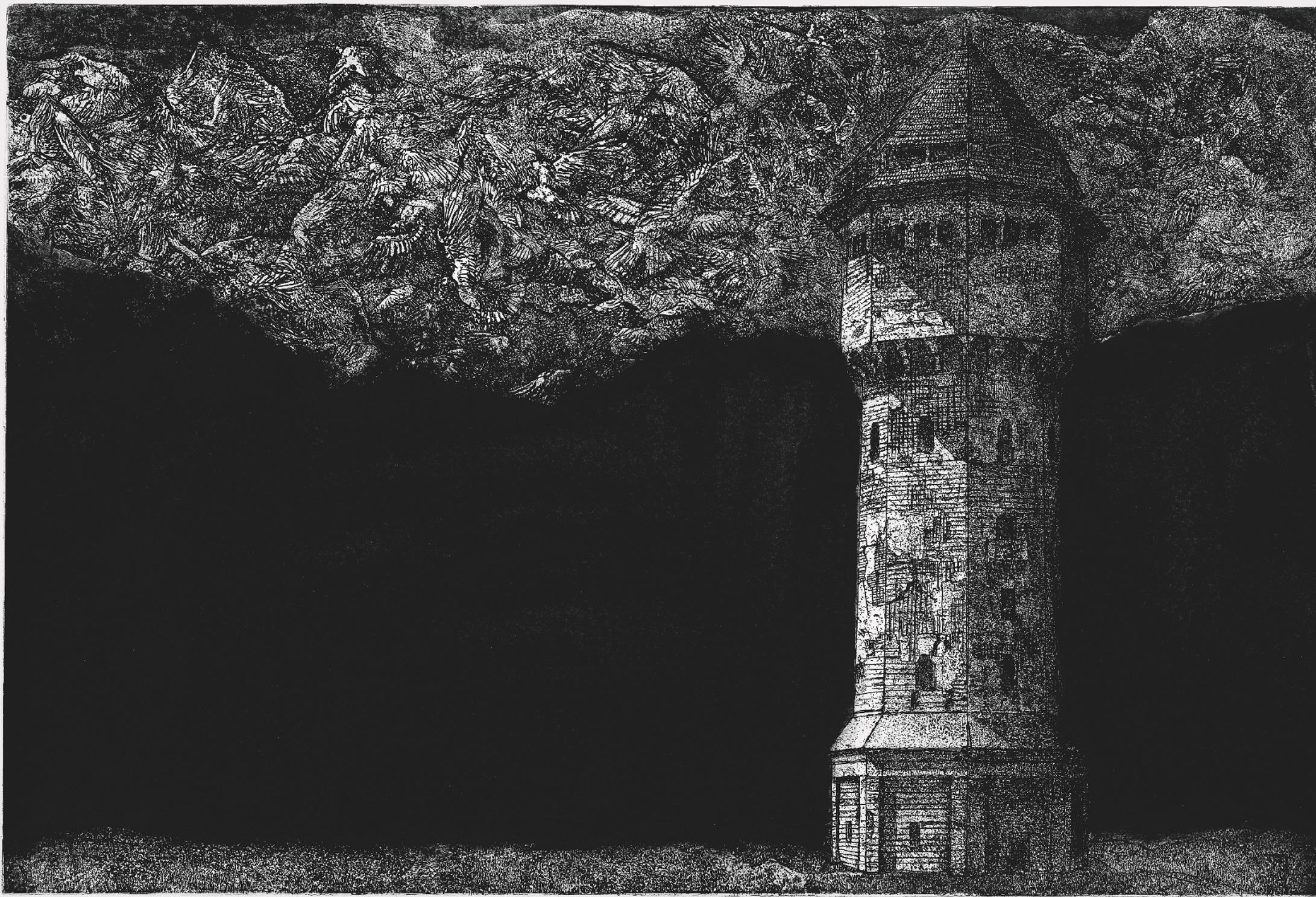
par les gouvernements se montrent insuffisants pour les entreprises que l'on ferme. En Europe, la crise qui touche l'industrie lourde plonge les régions minières et sidérurgiques, qui prospéraient autrefois, dans le déclin ; elles laissent derrière elles des paysages dévastés qui se résument à des bâtiments d'usines abandonnés, des hangars détruits, des châssis de fenêtres rouillés et des cheminées délabrées. Dans les pays d'Europe occidentale – en Allemagne, en Hollande ou en Belgique – d'importants investissements sont réalisés et, à la suite de la modernisation, les paysages perdent complètement leur caractère industriel d'origine. En Pologne, les industries se réadaptent plus lentement et il n'est alors pas rare de trouver çà et là des vestiges architecturaux et des techniques de cette industrie déchue. Devenues pittoresques, ces ruines prennent un nouveau statut et deviennent des éléments attrayants du paysage.

Philosophes et anthropologues ont maintes fois employé la notion de « ruinophilie »² pour caractériser les Temps modernes. Cette notion s'inscrit dans les œuvres de plusieurs artistes et se marque dans l'intérêt des visiteurs pour les lieux abandonnés. Ils sont attirés et séduits par la force narrative que renferment ces ruines, ces lieux étranges et majestueux dont les murs conservent les traces du passé et qui abritent encore de mystérieuses machines. Tout cela nous invite à nous créer des récits imaginaires et des légendes fantastiques³. La ruinophilie n'implique pas que nous nous intéressions à ce passé en tant que tel. Elle peut être une expression de nostalgie post-industrielle qui se couple à une fascination pour le pittoresque, voire à une certaine sensibilité pour le « gothique »⁴. Face à une ruine postindustrielle, nous adoptons une attitude qui s'appuie, non pas sur des critères rationnels et d'ordre intellectuel, mais sur des émotions, reliées à des sentiments spirituels, souvent transcendants. A un certain degré, l'entropie et la désintégration des ruines deviennent une expression symbolique de la décomposition ressentie à plus large échelle, de la défragmentation et de la dysharmonie qui font échos à des éléments qui composent notre réalité actuelle. Les reliques du passé sont les témoins du passage du temps. C'est cette information qui permet à ceux qui contemplent les ruines postindustrielles de rétablir une relation adéquate entre le passé, le présent et le futur, en chassant par conséquent l'idée trompeuse d'un monde qui ne croit qu'au présent.

2 NIESZCZERZEWSKA, M., « Derelict architecture : Aesthetics of an unaesthetic space », dans *ARGUMENT : Biannual Philosophical Journal*, t. 5/2015, p. 388.

3 *Ibidem*, p. 389.

4 *Ibidem*

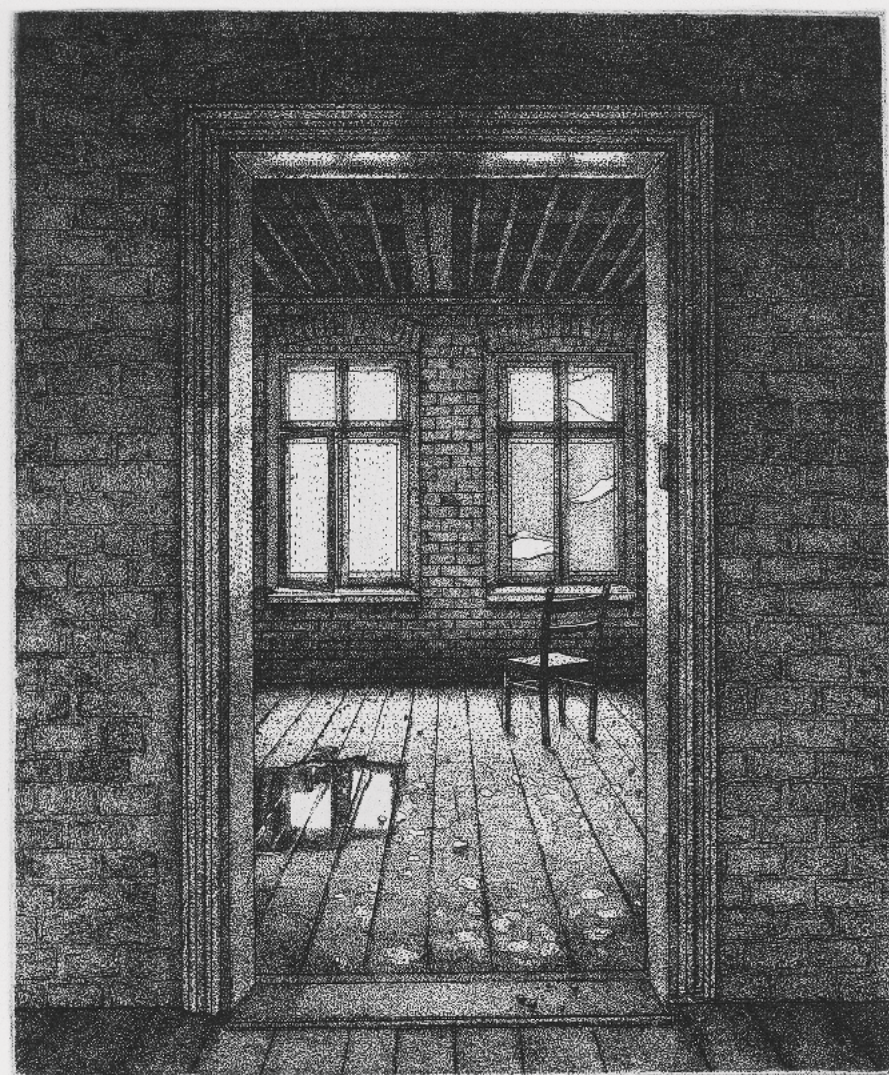


akwaforta „Wieża”

E.A.

imp. Weronika Siupka 2013

WERONIKA SIUPKA
Wieża / Tour
akwaforta z akwatintą /
eau-forte et aquatinte
49,5×33,4 cm, 2013



akwaforta "Bez tytułu" B. A. T. Imp. Weronika Siupka 2016

WERONIKA SIUPKA
Bez tytułu / Sans titre
 akwaforta / eau-forte
 13,5×16,3 cm, 2016

La fascination pour les reliques postindustrielles peut avoir une source autobiographique. Ce sont des motifs personnels qui ont fait émerger une trame industrielle dans l'œuvre de Weronika Siupka, graveuse haut-silésienne. Quand l'artiste a commencé ses études à l'Académie des Beaux-Arts à Katowice, elle ne pensait travailler qu'à la conception de formes industrielles. Les histoires du lieu où travaillaient son père et son grand-père, dont elle entendait parler à la maison, l'ont incitée à visiter une aciérie abandonnée à Szopienice (un quartier de Katowice). Ce lieu la marque d'une telle empreinte qu'à partir de 2007 elle se lance dans la création d'un cycle nommé « les fragments du monde ». A partir de 2010, son moyen d'expression artistique privilégié est la gravure, et surtout l'eau-forte. La création, en gravure, est généralement précédée d'un dessin minutieux, qui reproduit l'objet dans les moindres détails. Cependant, chez Weronika Siupka, l'œuvre finale n'a pas pour intention de documenter le vestige. Il s'agit plutôt d'un carnet d'émotions dans lequel la disposition de la lumière et de l'obscurité et l'attention aux détails obéissent à la volonté de créer une ambiance particulière. La façon de donner à percevoir un objet est une sorte d'autoportrait de l'auteure, faisant lire dans l'œuvre d'art ses sentiments et expériences subjectives.

On pourrait évoquer dans ce contexte les propos de Jacques Derrida lorsqu'il se réfère à la façon dont l'artiste perçoit les objets et qui, par la force des choses, ne peut éviter de filtrer la réalité à travers sa propre personnalité. Entre ce qui est vu au départ (le modèle observé par l'artiste) et sa représentation (l'image obtenue à la suite de la création d'une œuvre), se dessine un abîme évident. La mémoire de l'artiste ne peut refléter toutes les nuances de l'objet, l'image se crée à la suite d'une vue sélective, elle est une transformation de la réalité où certains détails s'estompent, d'autres sont mis en relief. La reconstruction de la réalité est déterminée par les connaissances, le savoir-faire et les intentions du créateur qui, le plus souvent, inscrit aussi dans l'œuvre la tradition de sa propre discipline (la réflexion que l'artiste a nourrie au cours de ses études et au contact d'autres œuvres d'art). L'image obtenue dans le processus de création est une somme de plusieurs composantes, reliant une vue subjective des choses aux préférences arbitraires de celui qui la crée⁵. Les œuvres d'art sont en réalité des autoportraits qui dévoilent les états émotionnels de leurs créateurs. Cette conception de la création est inscrite dans les gravures de Weronika Siupka.

5 DERRIDA, J., « Pamiętnik ślepcy [Mémoires d'aveugle] », traduit par W. Szydłowska, dans *Pokaz* n° 22/1998, pp. 27–31.

L'identité régionale est l'un des aspects qu'elle cherche également à exprimer et à transmettre dans son travail artistique sur la représentation d'un monde post-industriel. Un château d'eau, une vieille casemate, une fonderie de zinc ou un haut-fourneau esquissés en plein air constituent pour cette artiste, liée professionnellement à l'Académie des Beaux-Arts de Katowice, une référence au passé de la Haute Silésie et la sauvegarde du lieu où elle a grandi et où elle voudrait toujours se sentir chez elle, « à la maison ». Les intérieurs et les *veduta* qu'elle représente dans ses gravures et peintures à l'huile sont perçus par elle comme des souvenirs de son enfance et comme une tentative de conserver la mémoire des membres les plus proches de sa famille, mais aussi comme une référence nostalgique à une époque révolue. L'enregistrement du passé industriel de la Haute Silésie sous forme de tableau est devenu pour elle une profession de foi, si bien que, depuis 2015, elle donne aux œuvres créées au sein de ce cycle un titre significatif : *Auto-da-fé*.

C'est de l'engagement artistique vis-à-vis de la mémoire industrielle qu'est née la collaboration entre Weronika Siupka et Nathalie Hannecart, une photographe spécialisée dans la technique du sténopé. Nathalie Hannecart ne s'est pas non plus consacrée d'emblée à une activité artistique. Elle est née à Haine-Saint-Paul, dans une commune wallonne qui, depuis la révolution industrielle en Belgique, était peuplée par des ouvriers des mines et des aciéries. Après des études en langues et littératures romanes, elle a longtemps habité en Espagne et au Brésil. Revenue en Belgique en 2007, elle étudie la photographie à l'Académie des Beaux-Arts de Namur et travaille à l'Université de Namur. Une partie de son travail au sténopé s'attache à évoquer la culture industrielle de Wallonie. Ses photos peuvent être lues comme des palimpsestes, collections de traces d'antan, souvenirs de personnes disparues, hommage aux proches issus du milieu ouvrier lié à la mine et au chemin de fer. Un des aspects qui caractérise l'approche photographique de Nathalie Hannecart, c'est sa manière de prêter attention aux détails, qui, dans un premier temps, pourraient apparaître comme des systèmes abstraits d'obscurité et de lumière, et qui, après une observation plus attentive, sont perçus comme fragments d'espaces réels. Elle intègre dans son travail des images anciennes, photos de famille où les grands-mères et arrière-grands-parents posent au fond de leurs jardins avec les terrils en toile de fond. Autant pour Weronika



NATHALIE HANNECART

Terril de l'Epine I, Wallonie, photographie argentique, 2016

Halda L'Epine I, Walonia, fotografia srebrowa, 2016

**NATHALIE HANNECART**

Laminoir, Szopienice, Haute-Silésie, photographie argentique, 2018

Walcownia, Szopienice, Górny Śląsk, fotografia srebrna, 2018

Siupka que pour Nathalie Hannecart, les émotions et l'ambiance que recèlent les images priment sur l'aspect documentaire.

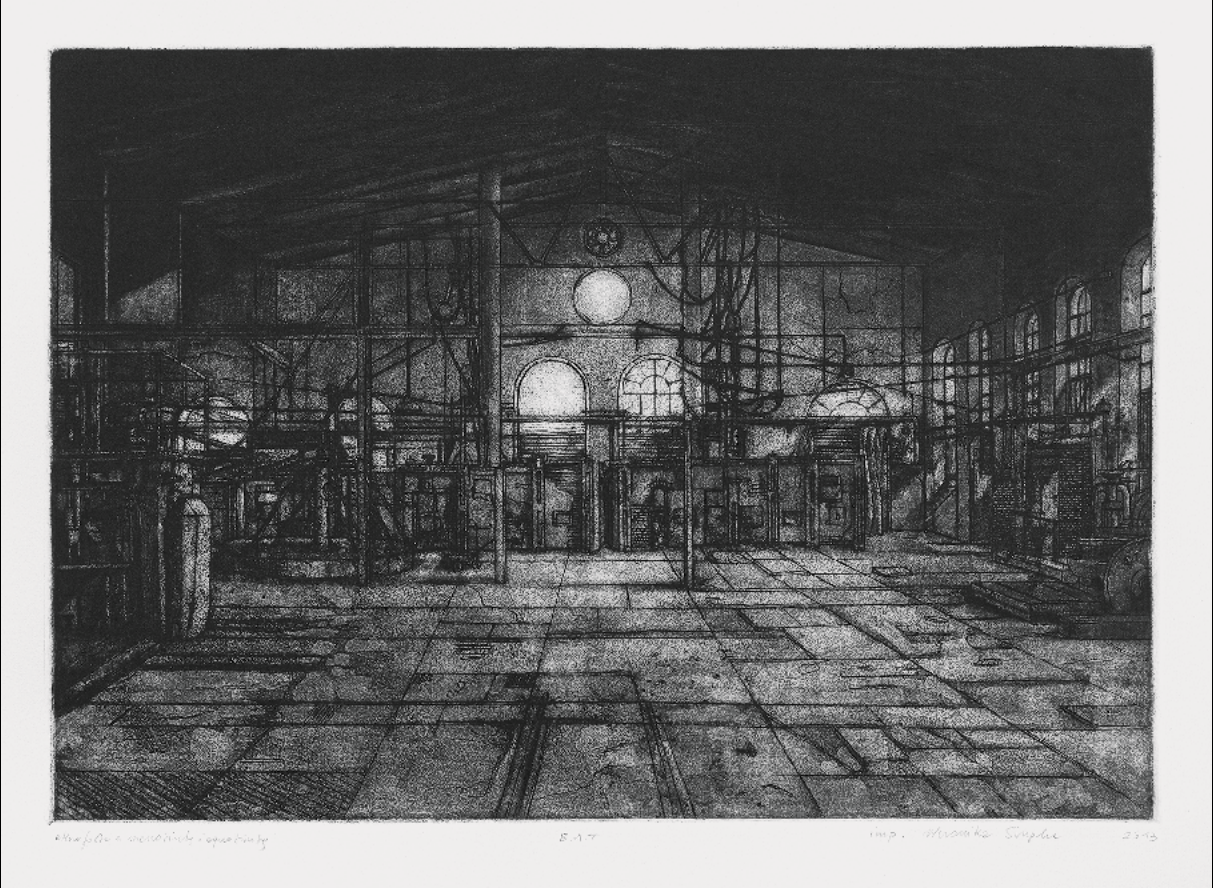
Siupka et Hannecart collaborent depuis 2017 sur de nombreux projets. Elles ont fait plusieurs voyages d'étude et ont présenté des expositions communes, aussi bien en Belgique qu'en Pologne. Elles sont liées par leur attrait pour les thèmes industriels et la volonté de transmettre dans leurs œuvres une charge émotionnelle liée à la contemplation et à leurs interrogations à propos de l'avenir des régions auxquelles elles sont liées par l'enfance.

Les gravures de Weronika Siupka et les photographies de Nathalie Hannecart dialoguent avec les créations de Mathilde Lacroix, une artiste française, compositrice et réalisatrice sonore. Les paysages et portraits sonores de lieux et de situations créés par Mathilde Lacroix se rapprochent d'une esthétique noise, qui fait écho à l'atmosphère post-industrielle. Ce courant musical trouve son origine dans la conception musicale que le futuriste italien Luigi Russolo s'est essayé à formuler dans son manifeste *L'Arte dei Rumori* (L'Art des bruits), en 1913. Selon Russolo, la révolution industrielle a permis à l'homme moderne de découvrir et apprécier une palette de sons complexes et une variété infinie de bruits qui s'affranchissent de la musique tonale. Bien que le futuriste italien ait construit des sortes d'instruments de musique constitués de générateurs de sons qui rappellent ceux de l'industrie lourde, ses successeurs (tels que John Cage) poursuivent la voie qui leur a été ouverte en collectant tout type de sons dans l'environnement qui les entoure (sons concrets) et dans des contextes variables. Mathilde Lacroix semble s'inscrire dans cette démarche. Dans les années 2013–2015, elle suit la formation d'écriture et réalisation de documentaires de création (CREADOC) à Angoulême. Après ses études, elle commence une activité indépendante artistique en France et en Belgique et, en parallèle, travaille à l'Université de Namur, en Belgique, où les installations sonores sont particulièrement estimées (Klankenbos/Bois des sons est un parc composé de 15 installations sonores à Neerpelt, qui compte parmi les collections de ce type les plus importantes d'Europe et reflète bien la popularité du *sound art* en Belgique).

Le dialogue entre les œuvres de Weronika Siupka et Nathalie Hannecart, inspirées par le patrimoine industriel, avec les compositions sonores de Mathilde Lacroix est une démarche très pertinente. Le spectateur est confronté à un intéressant palimpseste qui donne à voir

et à entendre des impressions inspirées des traces de l'ère industrielle. Puisque cette ère décline progressivement, sa conservation sous forme d'images et de sons est une sorte de monument érigé par les artistes en mémoire de leurs parents et grands-parents.

IRMA KOZINA



WERONIKA SIUPKA
Wnętrze II / Intérieur II
akwaforta z mezzotintą / eau-forte et manière noire
49×33,6 cm, 2013

Nathalie Hannecart

Kierunek Gruba – szlak kopalniany



NATHALIE HANNECART

Grand-Hornu, Wallonie, photographie argentique, 2016

Grand-Hornu, Walonia, fotografia srebrowa, 2016

Publikacja *Chemin des Mines*, przedstawia złożoną, artystyczną wizję górniczego oraz przemysłowego dziedzictwa Walonii i Śląska poprzez prezentację krajobrazu, a także słów mieszkających tam mężczyzn i kobiet. Łączy prace graficzne Weroniki Siupki z fotografiami Nathalie Hannecart, wskazuje linki do dźwiękowych dzieł Mathilde Lacroix, opowiada ponadto o teatralnych i artystycznych dokonaniach ludzi z regionów, w których zaszły zmiany: studentów, mieszkańców, byłych hutników, robotników czy związkowców. Pokazuje sposób, w jaki – ze swojego miejsca w Belgii lub w Polsce – mówią oni o otoczeniu, obecnym lub przeszłym, świata przemysłowego.

Weronika Siupka interesuje się postindustrialnym światem rodzinnego Śląska. Artystka stara się uchwycić w swoich pracach moment przejścia od świetności do porzucenia.

Prace Nathalie Hannecart, wykonane metodą fotografii otworkowej, również pokazują pokopalnianą rzeczywistość. Robią to za pomocą techniki *camera obscura* – prostej, surowej metody, pozwalającej uchwycić krajobrazy poprzez rejestrowanie upływu czasu. Użycie tego medium do analizy swojego regionu: miasta La Louvière, Centrum, dzielnic Bois-du-Luc i Houdeng-Aimeries, a następnie innych regionów poprzemysłowych w Belgii, na północy Francji i w Polsce, umieszcza uzyskany obraz gdzieś pomiędzy fantazjowanymi historiami rodzinnymi a rzeczywistością wszystkich tych dziwnie znanych obszarów.

Prace te podnoszą kwestię śladu i zanikania, a ich spotkanie z dźwiękowym wszechświatem Mathilde Lacroix jeszcze bardziej te dwa zjawiska podkreśla. Pokazują elipsy, w których poprzez zarysowanie portretów dźwiękowych byłych robotników powstaje fikcja opowiadania.

Warsztaty twórczości artystycznej, zorganizowane z udziałem reżysera Michela Van Loo, doprowadziły do realizacji wystaw oraz sztuk teatralnych. W ich trakcie wypowiedziano kolejne słowa, naznaczone zbiorowymi i indywidualnymi historiami, a także powiązano różnorodne perspektywy pojawiające się w obszarze postindustrialnego dziedzictwa oraz w jego sposobie zawłaszczania pamięci zbiorowej.

Kierunek Gruba zbiera zatem odciski czasu i świadectwa ludzi, którzy starają się zachować pamięć o miejscach, opowiadając o nich lub próbując przekształcić tereny przemysłowe w ośrodki kultury i edukacji. Publikacja zajmuje się dziedzictwem górniczym, przemysłem, codziennym życiem kobiet i mężczyzn, a także śladami, które są fizycznie miejscami przekształconymi lub pozostawionymi naturze, lub też relikdami zbiorowej wyobraźni. Przeszłością wciąż bardzo bliską teraźniejszości, oscylującą między skazaniem na zapomnienie a nadzieją na ewentualne przetrwanie całego dziedzictwa i rodzaj ponownego stworzenia.

Istnieje wiele książek opisujących górniczą przeszłość Walonii, niektóre z nich – dzięki obrazom i przywołaniom – odegrały rolę w opracowaniu niniejszej pozycji. Przykładem jest tu praca zbiorowa *Terrils (Hałdy)*¹, przygotowana przez Jeanne Vercheval-Vervoort, stanowiąca mocny głos w sprawie ochrony hałd i dziedzictwa górniczego w Walonii, czy również przez nią redagowana seria *Archives de Wallonie (Archiwa Walonii)*, a także seria *Carnets du Patrimoine (Zeszyty dziedzictwa)* oraz książka Stephana Vanfleteren *Charleroi. Il est clair que le gris est noir (Charleroi. Jest jasne, że szare jest czarne)*, opublikowana z okazji jego wystawy w Muzeum Fotografii w Charleroi.

1. Prace fotograficzne wykonane w Walonii

Fotografie w publikacji ukazują hałdy żużlu, opuszczone wieże szynobowe, sortownie-myjnie, miasta klasy robotniczej, kolej, kanały, wielkie piece w Walonii (Haine-Sambre-Meuse) i na północy Francji, w obszarze bruzdy węglowej rozciągającej się od Nord-Pas-de-Calais do Akwizgranu.

Rozwój górnictwa i przemysłu w XIX i XX wieku umożliwił powstanie regionów przemysłowych i głęboko ukształtował ich krajobrazy. Praca robotnicza, walki społeczne i w końcu upadek przemysłu zmieniły społeczeństwo, podobnie jak fale imigracji. W okresie międzywojennym wezwano do Walonii polskich i włoskich robotników, a po II wojnie światowej rząd belgijski rozpoczął „bitwę o Węgiel” – plan naprawy gospodarczej, oparty na produkcji 30 milionów ton węgla kamiennego. Sprowadzone zostały wówczas tysiące pracowników, głównie z Włoch, ale także z Hiszpanii, Grecji, Maroka, Turcji, Algierii i Jugosławii.

¹ *Terrils [Hałdy]*, red. J. VERCHEVAL-VERVOORT, zdjęcia: P. BERTRAND, J.D. BUSINE, P. D'HARVILLE, CH. DE BRUYNE, J.L. JAMAR, V. LECLEF, N. MESSINA, F. MERAGLIA, J. POPRAWSKI, A. ROLY i G. VERCHEVAL, Les Editions Vie Ouvrière, Bruksela 1978.



NATHALIE HANNECART

Terril de l'Epine III, Wallonie, photographie argentique, 2016
Hałda L'Epine III, Walonia, fotografia srebrkowa, 2016



NATHALIE HANNECART

Charleroi, Wallonie, photographie argentique, 2017
Charleroi, Walonia, fotografia srebrkowa, 2017

Boomowi przemysłowemu towarzyszyły walki społeczne, w tym strajki powstańcze z 1886 r. „Czarne twarze” oraz robotnicy szklarscy rozpoczęli wówczas walki o lepsze warunki pracy i w konsekwencji otrzymali „prawo do stowarzyszania się”, a w 1887 r. zatwierdzono zakaz wypłaty wynagrodzeń „w naturze”. Ustawodawstwo w tym zakresie ewoluowało stopniowo. W 1889 r. zabroniono pracy dzieci poniżej 12. roku życia w kopalni oraz podziemnej pracy kobiet poniżej 21 lat i dzieci poniżej 16 lat. W 1890 r. wprowadzono 10-godzinny dzień pracy (60 godzin tygodniowo), a w 1909 r. ograniczono prawnie dzień pracy do 9 godzin. 8-godzinny dzień pracy (6 dni w tygodniu) zatwierdzono w 1940 roku². Należy dodać, że w latach 1932 i 1936 wybuchły nowe strajki robotników powstańczych.

Schyłek przemysłu wydobywczego rozpoczął się w latach 50. XX wieku, zwiastując okres recesji i bezrobocia. Nastąpił on wraz z pojawieniem się konkurencyjnych źródeł energii, takich jak ropa naftowa, brakiem inwestycji, bardzo wysokimi kosztami produkcji oraz szokiem spowodowanym przez katastrofę w Bois du Cazier w 1956 r., w której zginęły 262 osoby.

Kopalnia Le Grand-Hornu zamknęła swoją siedzibę w 1954 r. W 1976 r. zakończono wydobywanie węgla w regionie Mons-Borinage. Blegny została zamknięta w 1980 r. W 1984 r. ostatnia walońska kopalnia Roton w Farciennes ostatecznie zamknęła swoje podwoje, a ostatnia belgijska kopalnia w Campine zaprzestała działalności w 1992 roku.

Począwszy od roku 1970, przemysł ciężki, hutnictwo żelaza, stali i szkła, a także przemysł tekstylny zaczęły upadać, pozostawiając po swoich siedzibach nieużytki przemysłowe. Tak powstał szlak GR 412, wytyczony po linii hałd, przecinającej Walonię z zachodu na wschód. Biegnie on wzdłuż czterech głównych miejsc wydobywania (Le Grand-Hornu, Bois-du-Luc, Le Bois du Cazier i Blegny-Mine), które zostały wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO w 2012 roku. Przecina także osiedla górnicze i robotnicze, np. Bois-du-Luc, położone w regionie centralnym, w bezpośrednim sąsiedztwie dawnej kopalni węgla. Osiedla te, utworzone, podobnie jak inne tego typu kolonie, w latach 1838–1853, aby przyciągnąć, osadzić i zatrzymać siłę roboczą, wpisywały się również w filozofię paternalistyczną, umożliwiając kontrolowanie i nadzorowanie życia społecznego pracowników. Miejsce to, podobnie jak Le Grand-Hornu, nadal jest bramą do świata odziedziczonego po kopalni.

² R. BERWART, R. SLOTTA, J. LOUVET, P. VIAENE, A. KUHNMUNCH, PH. DEL-FORGE, R. POURBAIX, C. GAIER, B. VAN DOORSLAER, J.A.M. FINGER, B. BAY, *L'héritage des gueules noires – de l'histoire au patrimoine industriel: Wallonie, Limbourg, Nord-Pas-de-Calais, Aix-la-Chapelle* [Dziedzictwo czarnych twarzy – od historii do spuścizny przemysłowej: Walonia, Limburgia, Nord-Pas-de-Calais, Akwizgran], Archives de Wallonie, Charleroi 1994.

2. Prace fotograficzne wykonane w Polsce

W Polsce, podczas gdy duża część kopalni jest już zamknięta, inne nadal działają, a Śląsk znajduje się w fazie przejściowej. Wyprawy, zorganizowane przy wsparciu WBI³, do Wałbrzycha, w pobliżu granicy z Czechami, do Gorców, Lubina, Bytomia, Tychów, Gliwic, Zabrze, Katowic, pozwoliły nam nie tylko sfotografować region, ale też spotkać byłych pracowników, odwiedzić kopalnie i fabryki przekształcone w muzea i centra kultury, takie jak np. kopalnia Guido, w której można zwiedzać pokłady oraz trasy wodne, używane niegdyś do transportu węgla. W trakcie tych wyjazdów odbyły się także wizyty w dawnych osiedlach górniczych, np. w Nikiszowcu, które, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, umożliwiły przeniesienie się w czasy wciąż działających kopalń.

Katowice i ich okolice są w centrum zainteresowania fotografów poświęcających swoje prace górniczym regionom Polski. To było górnicze miasto, będące stolicą Górnego Śląska i liczące około 300 000 mieszkańców, jest naznaczone swoją przemysłową przeszłością. Jego centrum zostało przebudowane i odnowione w taki sposób, że stary teren wydobywczy został przekształcony w przestrzeń kulturalną, z widoczną z daleka wieżą szybową Muzeum Śląskiego oraz salą koncertową Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, zbudowaną w 2014 roku. W tym mieście industrialna przeszłość i nowoczesność ocierają się o siebie, a pytania o transformację i metamorfozę stale powracają.

3. Technika fotografii otworkowej

Według Serge’a Tisserona aparat fotograficzny jest „najskuteczniejszym narzędziem poznawania i przyswajania świata, jakie człowiek kiedykolwiek używał, ponieważ umożliwia natychmiastowe przedłużenie jego psychicznych przeżyć”⁴. Autor twierdzi, że fotografia to nie tylko sposób patrzenia i obserwowania, ale także myślenia. I to już od momentu użycia migawki. Fotograf i maszyna są ze sobą intymnie wręcz związani w procesie realizacyjnym. Robienie zdjęcia to dla Tisserona „podjęcie próby przyswojenia sobie świata za pomocą każdego gestu, który się do tego może przyczynić”⁵. Fotografowanie oznacza zatem nawiązanie pewnej relacji, spotkanie ze światem.

- 3 WBI (Wallonie Bruxelles International) – agencja odpowiedzialna za stosunki międzynarodowe regionu Walonia-Bruksela (przyp. tłum.).
- 4 S. TISSERON, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient* [Tajemnica jasnego pokoju, fotografia i podświadomość], Flammarion, Paryż 2008, s. 10.
- 5 *Ibidem*, s. 13.

Zdjęcia przedstawione w tej publikacji zostały wykonane przede wszystkim przy użyciu obudowy skrzynkowej z otworem. Fotografowanie otworkowe w omówionej powyżej perspektywie przyswajania świata bliskie jest inskrypcji i śladowi. Nie chodzi w nim o odzwierciedlenie lub utrwalenie fragmentu rzeczywistości, ale o przywołanie go w sposób podkreślający bardziej zanikanie niż obecność. Zapisany na kliszy wszechświat jest często rozmyty i upiorny.

Aparat otworkowy, zacierając szczegóły, powoduje, że obraz składa się jedynie z elementów niezbędnych, ale jednocześnie sprowadza go do sedna sprawy, umożliwiając ucieczkę od tradycyjnej sekwencji przeszłość-teraźniejszość-przyszłość i od zwykłych pojęć czasoprzestrzeni. Powstałe w ten sposób miejsca kontemplacji rzeczywistości, lub też „pudełka iluzji”, wywołują dziwaczne cienie, upiorne postacie, powodują także zanikanie odniesień. Aparaty ożywiają, instalują, aktywują, powodują zniekształcenia, usuwają, prezentują nieobecność; umieszczają krajobraz i przestrzeń w pewnej anachronii, a nawet w uchronii, w nowo powstałej fikcji.

Technika ta pozwala zbliżyć się do rzeczywistości pod kątem subiektywnego widzenia, pomiędzy poczuciem zawłaszczenia a stratą. Co pozostało ze świata mojej prababki, Germaine, która mieszkała w skromnym domu obok osiedla klasy robotniczej Bois-du-Luc i starej kopalni węgla, między dwoma liniami kolejowymi, u podnóża hałdy żużlu? Czy jej rodzina nie zgodziła się na małżeństwo z Victorem, który pracował na kolei, z tego powodu, że nie chciał zjechać do kopalni? Kim był mąż Marie, Léopold, mój pradziadek, górnik? A jej drugi mąż, Cornil, także górnik? Mój ojciec mówi, że Léopold zmarł na krzemicę. Mówi też, że Cornil, podtruty gazem w okopach podczas wojny, wrócił do kopalni. Co pozostało z tego świata w krajobrazach i w historii mojej rodziny? Co jeszcze łączy mnie z hałdami i twarzami moich przodków? Jak one wpisały się we mnie? Dlaczego zdjęcia wykonane na Śląsku wydają mi się tak znajome? Jak te wszystkie portrety, zdjęcia hałd i szybów konfrontują mnie z obrazami wewnętrznymi? Czy nadal jest dla mnie miejsce w tych krajobrazach, czy gdzieś tam pozostała obecność po moich podróżach, jeżeli mieszkam gdzie indziej?

Aparat otworkowy jest czymś więcej niż prostym urządzeniem: od stuleci *camera obscura* wpisuje się w przemysł i praktyki filozofów, astronomów i malarzy⁶. Kamera otworkowa „najpierw odnosi się do historii obrazu i jego obserwacji”⁷. „Krąży od przeszłości do

- 6 M. BUBB, *La camera obscura. Philosophie d'un appareil* [Camera obscura. Filozofia urządzenia], L'Harmattan, Paryż 2010.

- 7 J.M. GALLEY, E. TOWNS, *Le sténopé. De la photographie sans objectif* [Fotografia otworkowa. O fotografii bez obiektywu], Actes Sud, Arles 2007.



NATHALIE HANNECART

Marche aux flambeaux pour la sauvegarde du haut-fourneau numéro 4, Wallonie, photographie argentique, 2017

Marsz z pochodniami na ratunek Wielkiego Pieca nr 4, Walonia, fotografia srebrna, 2017

teraźniejszości we wszystkich kierunkach, nie przywiązując się do historii form. Odwraca nasze nawyki i wciąż odnawia nasze praktyki wizualne”⁸.

Etymologicznie określenie „otworkowy” (również franc. *sténopé* – przyp. tłum.) jest przymiotnikiem odnoszącym się do małego otworu. Jeśli zrobimy go w ścianie ciemnego pokoju lub w nieprzepuszczającym światła pudełku, wprowadza on światło do wnętrza, wydzielając na przeciwległej ścianie odwrócony obraz krajobrazu, położonego na zewnątrz. Aparat otworkowy, proste i pozbawione optyki urządzenie, umożliwia zapisywanie zdjęć na światłoczułej powierzchni filmu lub papieru. Jego głębia ostrości jest nieograniczona.

Aparaty otworkowe wymagają tylko kilku niezbędnych elementów do powstania obrazu: lekkiej obudowy, małego otworu, światłoczułego filmu i zwykłego kawałka czarnej taśmy jako migawki. Nie są one wyposażone ani w wizjer, ani w komorę do pomiaru światła. Czas fotografowania jest dowolny: może wynosić kilka sekund lub kilka minut. Jest to subiektywna decyzja... Jeśli pudełko nie zostanie umieszczone na statywie, długa ekspozycja zostanie nasyciona ruchem ciała, które podtrzymuje urządzenie. Obraz zostanie rozmazany, jeżeli fotografowany obiekt lub fotografujący poruszy się.

Owa dynamika i dawny, może nawet archaizujący warsztat, umożliwiają w tym projekcie akceptację niedoskonałego obrazu. Wynikają jednak z nich również liczne nieprzewidziane efekty, odsłaniające świat, w którym długi czas ekspozycji przekształca rzeczy, zmienia je, odbiera im pozory rzeczywistości lub prawdopodobieństwa, do których fotografia w swojej historii zazwyczaj się odnosi. Długa ekspozycja polemizuje ze wszechświatem w ruchu, niepewnym, w transformacji.

Praca, utkwiona w cyklu oczekiwania, w którym obrazy są utajone, a zatem także wyśnione, w którym konieczne jest wywołanie negatywów, aby je odkryć, a następnie wybranie sposobu ich wywołania w ciemni, opisuje fizyczny i psychiczny związek z czynnością robienia zdjęć. Związek z ciałem i materią jest stale obecny w długim rzemieślniczym procesie, w intymnej postawie otwartości, ciągłości, połączenia ze światem i czasem miejsc, które odwiedziliśmy.

4. Aspekt społeczny projektu

Eksplorowanie ścieżek, okrążających stare kopalnie i hałdy w Walonii i na Śląsku, robienie im zdjęć, opowiadanie historii wędrówek, łączenie fotografii, dźwięku i odbijania matryc, spoglądanie z dystansu na przemierzane regiony, zakorzenienie się po raz pierwszy i kolejny – wszystko to zostało zbudowane wokół spotkań.

Efekty naszej wymiany powstały głównie przy użyciu nośnika fotograficznego i nagrań, w wywiadach, ale także podczas warsztatów artystycznych w okolicach Charleroi i Katowic. Warsztaty te, przeprowadzone w regionach naznaczonych upadkiem przemysłu, których krajobraz został ukształtowany przez górnictwo i przemysł ciężki, miały na celu obudzenie pamięci, zacieśnienie więzi zbiorowej, a także wypracowanie odpowiedzi na pytanie: „W jaki sposób umożliwić mieszkańcom miasta, czy też grupie ludności w całej swojej różnorodności, odegranie ich historii, czyniąc ich aktorami projektu artystycznego?”⁹. W tym twórczym kontekście postawiono pytania o tożsamość, zakorzenienie i wykorzenienie, o związek ze środowiskiem miejskim w kontekście postindustrialnym (jak żyje się i opowiada swoją historię w dawnych osiedlach robotniczych, czy też w dzielnicach opuszczonych fabryk, wygasłych wielkich pieców i hałd?), biorąc pod uwagę dziedzictwo przemysłowe, więzi społeczne, migrację i historię społeczności.

4.1. Tworzenie dzieł zbiorowych, pamięć społeczności włoskiej i polskiej

Dwie sztuki zbiorowe, które wystawił Michel van Loo, są inspirowane doświadczeniami robotników i migracją związaną z wydobywaniem węgla, przeżyciami mieszkańców dzielnic, którzy znaleźli się w surowym uścisku rzeczywistości kryzysu, problemów społecznych i gospodarczych. Opowiadają odpowiednio historię Maryse, włoskiej imigrantki, i Ewy, bohaterki wywodzącej się z polskiego środowiska emigracyjnego. Przedstawiają chwile z ich życia, a także nadzieje, rozczarowania, pragnienia, smutki, walki społeczne i marzenia tych mężczyzn i kobiet, którzy osiedlili się w naszych regionach. Łączą w sobie świadectwa, piosenki, fragmenty historyjek, ale i strzępy historii, wpływając na pamięć zbiorową oraz tworząc powiązania pomiędzy różnymi społecznościami.

⁹ A. KERLAN, *La photographie comme lien social* [Fotografia jako łączy społeczne], CNDP, Paryż 2008, s. 3.

Te dwie narracje przypominają nam, że w okresie międzywojennym doszło (w Belgii – przyp. tłum.) do masowego napływu polskich robotników z rejonów górniczych oraz że po wojnie przybyła kolejna ich fala. W 1946 r. Belgia i Włochy podpisały umowę w ramach planu naprawy gospodarczej: 300 000 Włochów przybyło do Belgii, aby pracować w kopalniach. Tereny położone wokół głównych kopalń w Walonii stały się zatem „jednym z najważniejszych miejsc międzykulturowości, zrodzonych z przemysłu masowego, dzięki udziałowi pracowników z innych regionów Belgii, z innych krajów Europy, a następnie z Afryki”¹⁰.

W pierwszej sztuce reżyser współpracuje ze studentami, korzystając z pomocy Anny Constantinidis – profesor Uniwersytetu z Namur. Sztuka *La Vita nera: des femmes et des mines* (Czarne życie: kobiety i kopalnie) powstała w 2016 roku dla upamiętnienia sześćdziesiątej rocznicy tragedii w Bois du Cazier, która spowodowała śmierć 262 górników, głównie Włochów. Inspiracją do jej napisania były dla studentów ich lektury, takie jak *Rue des Italiens* (*Ulica Włochów*) Girolamo Santocono czy *Italiane in Belgio* (*Włoszki w Belgii*) Myrthii Schiavo, oraz prace teoretyczne na temat włoskiej imigracji w Belgii, a także filmy, w tym dokumentalne (np. ze zbiorów Cinemateki – traktujące o życiu górników filmy Loredany Bianconi itp.). Jak podkreśliła A. Constantinidis, „wołą zespołu pisarzy i aktorów było zbudowanie tej sztuki wokół włoskiej imigracji oczami i doświadczeniem kobiet: to punkt widzenia mniej znany i zajmujący mniej miejsca w literaturze, zwłaszcza w teatrze”¹¹.

Kanwę fabularną sztuki stanowią wydarzenia z połowy XX wieku. Maryse opuściła Włochy w 1952 roku, w wieku 12 lat. Wraz z matką, braćmi i siostrami wyjechała, by dołączyć do ojca w Marchienne-au-Pont, w trakcie wielkiej fali imigracji, która nastąpiła po „umowach węglowych”, zawartych między Belgią a Włochami. Umowy te podpisano w 1946 r., kiedy to spustoszona wojną Belgia podjęła starania, aby ożywić swoją gospodarkę, stawiając na węgiel jako główne źródło energii. Z powodu braku belgijskiej siły roboczej zwrócono się do Włoch, które wysłały 50 000 górników, otrzymując w zamian 200 kg węgla na górnika dziennie.

Wystąpili w niej aktorzy (2016–2017): Laura Barbera, Laetitia Barthélémy, Vincent Declerck, Marie Delacroix, Stéphanie Henno, Sébastien Lantrade, Clara Lombart, Margaux Rase, Damien Schovaers, Laura Thirion, Annouk Van Broekhoven i Lisa Verdebout, a także uczestnicy warsztatów pisarskich (2015–2016) w ramach zajęć praktycznych

¹⁰ Sites miniers majeurs de Wallonie [Główne miejsca wydobywania węgla w Walonii], <http://whc.unesco.org/fr/list/1344> (dostęp: 14.02.2020).

¹¹ A. CONSTANTINIDIS, M. VAN LOO, *La Vita Nera. Kobiety i kopalnie*. Twórczość zbiorowa w wykonaniu studentów romanistyki i historii Uniwersytetu w Namur, Quai 22, 2017.

z literatury oraz realizowanego projektu kulturalnego: Aurélie Anciaux, Quentin Arrigoni, Amandine Beukens, Valentine Fécherolle, Margot Masoch, Adeline Somme, Alexia Spagnuolo, Lise Stévens i Marine Verriest. Muzyka, za stworzenie której odpowiedzialni byli Olivier Bilquin i Mathide Lacroix, nagrana została w studiu audiowizualnym Uniwersytetu w Namur.

Drugi utwór powstał w latach 2018–2019 jako część projektu obywatelskiego Marchienne Babel, realizowanego w dzielnicach Marchienne naznaczonych dezindustrializacją i upadkiem gospodarczym. Brali w nim udział mieszkańcy reprezentujący emigrację włoską, marokańską, turecką i polską lub też będący członkami rodzin belgijskiej klasy robotniczej, związanej z przemysłem wydobywczym i hutnictwem. Ten projekt teatralny z sukcesem spełnił założone cele: poprzez ekspresję artystyczną (teatr, literaturę, grafikę i inne sztuki plastyczne, taniec, śpiew, opery sąsiedzkie itp.), w bezpłatnych warsztatach dostępnych dla wszystkich, pozwolił na „rozwiniecie uczestnictwa, pogłębienie chęci mieszkańców do utożsamienia się ze swoim sąsiedztwem i dziedzictwem, a zarazem umożliwił zaplanowanie przyszłości poprzez stworzenie więzi społecznych i międzykulturowych. Zachęcił do uczenia się i dzielenia się wiedzą w zbiorowym środowisku pracy, umożliwił wszystkim dostęp do kultury, a także stworzył warunki do dialogu między ludnością a decydentami tak, aby wspólnie mogli patrzeć w przyszłość i rozwijać kontakty międzypokoleniowe” – głosi podsumowanie projektu Marchienne Babel.

Spektakl „Ewa” wykonują mieszkańcy wspomnianych dzielnic. Odczytują oni teksty polskich poetów robotniczych, pisane w języku francuskim, pikardyjskim lub walońskim, które zostały znalezione podczas kwerendy w archiwach CARHOP, Centre d’Animation et de Recherche en Histoire ouvrière et populaire (Centrum Animacji i Badań o Historii robotniczej i ludowej). W tym przypadku literatura popularna umożliwiła odbiorcom przekroczenie granic społeczno-kulturowych, stała się artystycznym narzędziem przekazu kultury.

W sztuce tej, opartej na prawdziwej historii, Ewa odgrywa własną rolę, opowiadając o migracji swojej rodziny, młodości w „barakach”, życiu mieszkańców regionu przed upadkiem przemysłu. Ewa urodziła się w Monachium, mieszka w Belgii od 1949 roku, ma włoski paszport, ale jest Polką, a jej imię pisze się przez „w”. Jej rodzice spotkali się w 1943 r. w obozie pracy.



NATHALIE HANNECART

Mon arrière-grand-mère Marie, album de famille, Région du Centre, Wallonie, photographie argentique, XX e siècle

Prababcia Marie, album rodzinny, Région du Centre, Walonia, fotografia analogowa, XX w.



NATHALIE HANNECART

Cité ouvrière I, Haute-Silésie, photographie argentique, 2018

Robotnicze miasto I, Górny Śląsk, fotografia srebrna, 2018

W inscenizacji występowali aktorzy i śpiewacy: Ewa Karla, Gerarda Micena, Monique Lemal, Virginie Mahieu, Aurélien Cassart, Eric Vose, Odette Pepermans, Nicole Van Stippen, Colette Wilmotte, Jannine Senossi, Antoine Duquet, Fédérico Fati, Eric Pierret, Eddy Woïorenbergh, Frida Albert Faticati, Françoise Castin i Martine Brevion. Pomoc artystyczną i techniczną stanowili: Olivier Bilquin, Mathilde Lacroix, Michel Van Loo oraz zespół Avanti (montaż i oświetlenie). Całość inicjatywy mogła zostać zrealizowana dzięki środkom Marchienne Babel, La Noria i sektora kształcenia ustawicznego prowincji Hainaut.

Treść sztuki przynosi opis dokonujących się przemian. Chór Polek opowiada o ówczesnych warunkach życia w „barakach”, budowanych w pośpiechu mieszkaniach, a także w domach powstałych podczas wojny (w latach 1940–1944) dla jeńców rosyjskich, następnie niemieckich, które zostały w końcu przekształcone w prowizoryczne kwatery dla emigrantów, głównie włoskich i polskich:

*Baraki urządzone na mieszkania
pomieszczenie 6 metrów na 4
służące za kuchnię i salon
z piecem na węgiel
ogrzewaliśmy się mocno
bardzo mocno
węgiel był za darmo
dwie małe sypialnie
można było tam wstawić
łóżko i małą szafkę
w środku nie było wody
trzeba było iść do kranu
na zewnątrz
i ustawić się w kolejce
w deszczu
brodząc w błocie*

Dzieło przywołuje okres dezindustrializacji, który odcisnął się na całym regionie, rodząc chęć uczestnictwa obywateli w przyszłości miasta:

Potem, 8 sierpnia 1956 roku, w kopalni Bois du Cazier wydarzyła się wielka katastrofa.

Z dwustu siedemdziesięciu czterech górników zginęło dwustu sześćdziesięciu dwóch.

W większości byli to Włosi, ale było wśród nich także ośmiu Polaków.

Potem wszystko się zmieniło.

Kopalnie stopniowo zamykano.

Ostatnią w regionie Charleroi w roku 1984.

Większość z nich opuszczono.

[...]

Huty żelaza spotkał ten sam los, więcej górników, więcej robotników, mniej sklepów, mniej barów, miasta wymierają.

[...]

Ewa: Miałam dzieci i swoje życie. A teraz, mimo mojego wieku, nie chcę odpuszczać. Chcę uczestniczyć w odbudowie mojego miasta, mojej drugiej ojczyzny.

4.2. Spotkanie z byłymi hutnikami i związkowcami

Proces wymiany i spotkań rozciąga się także na rozmowy z byłymi hutnikami i członkami Komitetu ds. Ochrony Wielkiego Pieca nr 4 w Marcinelle, którzy wielokrotnie gościli nasz zespół, udzielając serii wywiadów o swoim zawodzie i walce o zachowanie dziedzictwa przemysłowego. Byli pracownicy oraz związkowcy zjednoczyli się w spontanicznym i obywatelskim ruchu, aby zachować pamięć o przemysłowej przeszłości i zwiększyć świadomość historii, dotyczącej zarówno przemysłu ciężkiego, jak i ruchu robotniczego. Chcą przywrócić dawną chwałę Wielkiemu Piecowi, wybudowanemu w 1963, a zamkniętemu na stałe w 2012 r., aby zachować ważny ślad przeszłości pracowników i przekształcić go w miejsce turystyki przemysłowej. Nie szczędzą wysiłków, by bronić tego symbolu hutnictwa stali¹², organizując marsze, wystawy, spotkania, rozmowy z mieszkańcami i spotkania w szkołach Charleroi.

Rzucając jeszcze większe wyzwanie dziedzicom postindustrialnego świata, używają oni oryginalnego języka swojego przekazu, organizując obszerne wystawy, na których zapoznać się można z wypowiedziami dawnych hutników, modelami, archiwami, obejrzeć narzędzia robotników i robotnic¹³, górników, metalurgów, kowali, hutników szkła,

¹² W oryginale mowa o hutnictwie stali carolo – rodzaju hutnictwa, charakterystycznym dla regionu Charleroi (przyp. tłum.).

¹³ W oryginale użyte jest określenie „hiercheuses”, odnoszące się do kobiet pracujących w przemyśle wydobywczym (przyp. tłum.).

a także eksponaty artystyczne, wytworzone przez dawnych robotników, ale też artystów z regionów odwołujących się do świata przemysłowego. Proponowane są tu zatem różne punkty widzenia i punkty zaczepienia w szerokiej inicjatywie obywatelskiej, skupiającej pracowników, artystów, mieszkańców, uczniów i świat polityczny. Materiał artystyczny, wymieszany z realnymi przedmiotami, staje się narzędziem w ich walce, pomaga zrozumieć, zwiększyć świadomość, dotrzeć do publiczności i władz w inny sposób. Wymaganiom dotyczącym zachowania dziedzictwa towarzyszy poszukiwanie języka i formy sztuki, umożliwiającej mobilizację i dotarcie do odbiorców w sposób nietuzinkowy. Głos w tej debacie zabierają zarówno byli pracownicy, jak i mieszkańcy oraz artyści, wypowiadający się w sprawie przestrzeni, która ma zostać przekształcona wspólnie. Słowo artystyczne jest zakotwiczone w rzeczywistości, nie jest „osobne” ani „zastrzeżone”, jest zaangażowane w życie zbiorowe.

Luigi Spagnolo, były hutnik i członek Komitetu ds. Ochrony Wielkiego Pieca nr 4, zachęca nas do odkrywania swoich miejsc. Zaprasza artystów na spotkania z innymi byłymi hutnikami, do towarzyszenia marszom, pochodom, zebraniom, do fotografowania ludzi i miejsc po to, aby rejestrować świadectwa, a następnie wystawiać je wspólnie z grupami, których zaangażowanie poświęcone jest pracy kopalni, hutnictwu stali i szkła, oraz z regionalnymi malarzami, fotografami lub rzeźbiarzami, podtrzymującymi więź ze światem przemysłowym. Z daleka od galerii i muzeów inskrypcja obecna w ruchu obywatelskim, związkowym i robotniczym głęboko znaczy tę pracę.

NATHALIE HANNECART

Nathalie Hannecart

Kierunek Gruba – Le chemin des mines



NATHALIE HANNECART

Świętochłowice, Haute-Silésie, photographie argentique, 2019

Świętochłowice, Górny Śląsk, fotografia srebrna, 2019

Le livre « Chemin des Mines », présente une vision artistique plurielle du patrimoine minier et industriel de la Wallonie et de la Silésie à travers le paysage et la parole des hommes et femmes qui y habitent.

L'ouvrage croise les gravures de Weronika Siupka, les photographies de Nathalie Hannecart, propose des liens vers les créations sonores de Mathilde Lacroix et évoque le travail théâtral et artistique réalisé par des étudiants, habitants de quartiers, anciens sidérurgistes et ouvriers, syndicalistes des régions traversées. Comment, depuis sa région, en Pologne ou en Belgique, chacun parle-t-il de l'environnement, présent ou passé, du monde industriel ?

Weronika Siupka s'intéresse au monde postindustriel en Silésie, sa région natale. Elle recueille un moment de transition, entre splendeur et abandon.

Le travail réalisé au sténopé par Nathalie Hannecart interroge également le monde hérité des mines, grâce au principe de la *camera obscura*, technique simple, brute, qui permet d'appréhender les paysages en inscrivant le passage du temps. L'approche de sa région par le médium de la photographie, le Centre, La Louvière, Bois-du-Luc, Houdeng-Aimeries, puis d'autres régions postindustrielles en Belgique, dans le Nord de la France et en Pologne, situe l'image entre récits familiaux fantasmés et réalités de régions étrangement familières.

Ces travaux soulèvent la question de la trace et de l'effacement et leur rencontre avec l'univers sonore de Mathilde Lacroix le souligne davantage encore. Elles montrent les ellipses où se crée la fiction de la narration, à travers des fragments de portraits sonores des anciens ouvriers.

Avec le metteur en scène Michel Van Loo, des ateliers de création artistique ont mené à la réalisation d'expositions et de pièces de théâtre avec les personnes rencontrées, libérant une autre parole, marquée par les histoires collectives et individuelles et relatant la diversité des regards posés sur ce patrimoine postindustriel et la manière de s'approprier une mémoire collective.

« Kierunek Gruba » recueille ainsi des empreintes de l'épreuve du temps, des témoignages de personnes qui tentent de préserver une mémoire des lieux, en racontant ou en tentant de réhabiliter les sites industriels en centres culturels et pédagogiques. Le livre traite du patrimoine minier, des industries, des femmes et des hommes qui le vivent au quotidien et aussi des traces qui restent physiquement des lieux, reconvertis ou abandonnés à la nature, ou des traces de ce qu'ils sont devenus dans l'imaginaire collectif. Ce passé se situe encore parfois à la lisière du présent, oscillant entre une condamnation à l'oubli et l'espoir de la possible survivance de tout un patrimoine, entre réinvention et création.

Nombreux sont les livres qui évoquent le passé minier de la Wallonie, certains, par la force des images et des évocations, ne laissent pas d'interroger et sont présents dans le processus d'élaboration de ce livre. Par exemple, le livre *Terril*¹, coordonné par Jeanne Vercheval-Vervoort, plaider pour la conservation des terrils et du patrimoine minier en Wallonie, la collection « Archives de Wallonie » qu'elle a également dirigée, celle des « Carnets du Patrimoine », et le livre de Stephan Vanfleteren, *Charleroi, Il est clair que le gris est noir*, édité à l'occasion de son exposition au Musée de la Photographie à Charleroi.

1. Le travail photographique en Wallonie

Les photographies de cet ouvrage abordent les terrils, chevalements abandonnés, triages-lavoirs, cités ouvrières, voies ferrées, canaux, hauts-fourneaux en Wallonie (Haine-Sambre-Meuse) et dans le nord de la France, c'est-à-dire sur le sillon charbonnier qui s'étend du Nord-Pas-de-Calais à Aix-la-Chapelle.

L'exploitation minière et le développement industriel des XIX^e et XX^e siècles ont créé des bassins industriels et profondément façonné les paysages. Le travail ouvrier, les luttes sociales puis le déclin industriel ont transformé la société, de même que les différentes vagues d'immigration.

Ainsi, pendant l'entre-deux guerres, on fait appel à des travailleurs polonais et italiens, et après la guerre 40–45, le gouvernement belge lance la bataille du Charbon, un plan de redressement économique basé sur la production de 30 millions de tonnes de houille. L'on fera venir des

1 VERCHEVAL-VERVOORT, Jeanne (coord.), *Terrils*, Photographies de Pierre Bertrand, Jean-Denis Busine, Pierre d'Harville, Christian De Bruyne, Jean-Louis Jamar, Véronique Leclef, Natale Messina, Franco Meraglia, Janusz Poprawski, Alaion Roly et Georges Vercheval, Bruxelles, Les Editions Vie ouvrière, 1978.

2 BERWART, Roger, SLOTTA, Rainer, LOUVET, Jean, VIAENE, Patrick, KUHNMUNCH, Annie, DELFORGE, Philippe, POURBAIX, Robert, GAIER, Claude, VAN DOORSLAER, Bert, FINGER, J.A.M., BAY, Bernard, *L'héritage des gueules noires : de l'histoire au patrimoine industriel : Wallonie, Limbourg, Nord-Pas-de-Calais, Aix-la-Chapelle, Charleroi*, Archives de Wallonie, 1994.

milliers d'ouvriers, principalement d'Italie, mais aussi d'Espagne, de Grèce, du Maroc, de Turquie, d'Algérie et de Yougoslavie.

Cet essor industriel est accompagné de luttes sociales, dont les grèves insurrectionnelles de 1886. Les « gueules noires » et les verriers exigent de meilleures conditions de travail. Ils obtiennent le « droit à la coalition » et, en 1887, l'interdiction du paiement des salaires en « nature ». La législation évolue progressivement, en 1889, on interdit le travail dans la mine des enfants de moins de 12 ans et le travail souterrain des femmes de moins de 21 ans et des enfants de moins de 16 ans. En 1890, on passe à la journée des 10 heures, 60 heures par semaine et en 1909 arrive la loi qui limite la journée à 9 heures de travail. C'est en 1940 qu'est votée la loi des 8 heures, 6 jours par semaine². Il est à noter que de nouvelles grèves ouvrières insurrectionnelles ont éclaté en 1932 et 1936.

Le déclin commence dans les années 50, annonçant périodes de récession et de chômage, avec la concurrence d'autres sources d'énergie, comme le pétrole, le manque d'investissements, des coûts de production très élevés, et le choc provoqué par la catastrophe du Bois du Cazier en 1956, qui fait 262 victimes.

Le Grand-Hornu ferme son siège en 1954. En 1976, l'exploitation houillère dans la région de Mons-Borinage prend fin. Le charbonnage de Blegny ferme en 1980. En 1984, le dernier charbonnage wallon, le Roton, à Farciennes, ferme ses portes définitivement. La dernière mine de Belgique arrête ses activités en Campine en 1992.

A partir de 1970, l'industrie lourde, avec la sidérurgie, la verrerie, le textile, s'effondre, laissant des friches industrielles.

C'est le GR 412, *le sentier des terrils*, qui traverse la Wallonie d'ouest en est, qui a servi de fil conducteur pour cet itinéraire en Wallonie. Il longe les quatre sites miniers majeurs de Wallonie (Le Grand-Hornu, Bois-du-Luc, Le Bois du Cazier et Blegny-Mine), qui ont été inscrits en 2012 au patrimoine mondial de l'UNESCO. Il traverse aussi corons et autres cités ouvrières, ainsi par exemple, dans la région du Centre, à proximité immédiate de l'ancien charbonnage, la cité ouvrière du Bois-du-Luc. Créée, comme d'autres sites, entre 1838 et 1853, pour attirer, fixer et fidéliser la main d'œuvre, elle répond aussi, dans une philosophie paternaliste, à la volonté de contrôler et d'encadrer la vie sociale des ouvriers. Cette cité, comme Le Grand-Hornu, est une porte d'entrée pour pénétrer dans ce monde hérité de la mine.



NATHALIE HANNECART

Chevalement, Le Bois du Cazier, Wallonie, photographie argentique, 2017
Szyb Le Bois du Cazier, Walonia, fotografia srebrowa, 2017



NATHALIE HANNECART

Centrale électrique de Szombierki I, Haute-Silésie, photographie argentique, 2019
Elektrownia Szombierki I, Górny Śląsk, fotografia srebrowa, 2019

2. Le travail photographique en Pologne

En Pologne, si une grande partie des mines sont à l'arrêt, d'autres continuent à fonctionner et la région de Silésie est en période de transition. Plusieurs voyages, avec l'appui de WBI (Wallonie Bruxelles International), à Wałbrzych, près de la frontière tchèque, à Gorce, Lubin, Bytom, Tychy, Gliwice, Zabrze, Katowice, ont permis de photographier la région, de rencontrer les anciens travailleurs, de visiter des mines et usines reconverties en musées et centres culturels, comme la mine de Guido, où l'on visite les galeries et découvre d'anciennes voies d'eau qui servaient au transport du charbon. Ces voyages ont mené aussi à visiter d'anciens corons, comme celui de Nikiszowiec, et, comme dans un saut dans le temps, à approcher des mines encore en activité.

Katowice et ses environs sont au centre de ce travail photographique autour des régions minières de Pologne. Cette ville est le chef-lieu de la région de Haute-Silésie, ancienne ville minière d'environ 300 000 habitants, marquée par son passé industriel, et dont le centre a été reconstruit et réhabilité : ainsi, l'ancien site minier a été transformé en espace culturel, avec le Musée de la Silésie, surplombé par son ancien chevalement, et la salle de concert de l'Orchestre symphonique national de la radio polonaise, édifiée en 2014. Dans cette ville, passé industriel et modernité se côtoient, et se pose sans cesse la question de la transformation et de la métamorphose.

3. La technique du sténopé

Selon Serge Tisseron, l'appareil photographique est « l'instrument de familiarisation et d'appropriation du monde le plus efficace que l'homme ait jamais mis à son service parce qu'il est en continuité immédiate avec sa vie psychique³. » L'auteur souligne que la photographie est non seulement un moyen de voir et d'observer, mais aussi de penser. Et cela, dès le moment de la prise de vue. Photographe et machine sont intimement liés dans le processus de réalisation. « Faire de la photo », pour Tisseron, « c'est tenter de s'approprier le monde à travers chacun des gestes qui y contribue⁴. » Photographier signifie ainsi établir un certain rapport, une rencontre avec le monde.

3 TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 2008, p.10.

4 *Ibidem*, p.13.

Les photographies présentées dans ce livre sont essentiellement réalisées au moyen d'un boîtier muni d'un sténopé. La prise de vue au sténopé, dans cette perspective d'appropriation d'un monde, serait de l'ordre de l'inscription et de la trace. Il ne s'agit pas de refléter ou d'enregistrer un fragment de réalité, mais de l'évoquer, dans une démarche qui aborde davantage l'effacement que la présence. L'univers inscrit sur la pellicule est souvent un univers flou, fantasmagorique.

Le sténopé, effaçant les détails, ramène l'image à l'essentiel et permet d'échapper à la séquence traditionnelle passé-présent-futur et aux notions habituelles d'espace-temps. Les sténopés ainsi utilisés, lieux de contemplation du réel, mais aussi « boîtes à illusions », font surgir des ombres étranges, des figures fantomatiques et font disparaître les référents. Ils font revivre, installent, activent, créent des distorsions, effacent, figurent l'absence ; ils installent le paysage et les espaces dans une certaine anachronie, voire une uchronie, dans une fiction à réinventer.

Cette technique permet, entre sentiment de réappropriation et de perte, d'approcher la réalité sous l'angle d'une vision subjective. Que reste-t-il du monde de mon arrière-grand-mère, Germaine, qui vivait dans une maison modeste à côté de la cité ouvrière du Bois-du-Luc et de l'ancien charbonnage, entre deux voies ferrées, au pied d'un terril ? Sa famille lui refusait-elle le mariage avec Victor, qui travaillait au chemin de fer, pour la raison qu'il ne voulait pas descendre à la mine ? Qui était le mari de Marie, Léopold, mon arrière-grand-père, mineur ? Et son deuxième mari, Cornil, lui aussi mineur ? Mon père me raconte que Léopold est mort de silicose. Il me dit que Cornil, gazé dans les tranchées pendant la guerre, est retourné ensuite à la mine. Que reste-t-il de ce monde dans les paysages et dans mon histoire familiale ? Quels liens ai-je encore avec les terrils et avec les visages de mes aïeux ? Comment sont-ils inscrits en moi ? Pourquoi les images réalisées en Silésie me semblent-elles si familières ? En quoi toutes ces photographies de terrils, chevalements, ces portraits me confrontent-ils à des images intérieures ? Quelle place, quelle présence ai-je encore dans ces paysages après mes voyages, résidant ailleurs ?

Le sténopé représente bien plus qu'un simple appareil : depuis des siècles, la *camera obscura* s'inscrit dans la réflexion et la pratique des philosophes, astronomes et peintres⁵. Le sténopé « renvoie d'abord à l'histoire de l'image et de son observation⁶ ». Il « circule du passé

5 BUBB, Martine, *La Camera obscura. Philosophie d'un appareil*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2010.

6 GALLEY, J.-M., TOWNS, E., *Le sténopé. De la photographie sans objectif*, Arles, Actes Sud, 2007.

au présent, en tous sens, sans s'attacher à une histoire des formes. Il renverse nos habitudes et ne cesse de renouveler nos pratiques visuelles⁷. »

Au départ, le mot « sténopé » désigne étymologiquement un petit trou. Celui-ci permet, s'il est percé dans la paroi d'une pièce obscure ou d'une boîte étanche à la lumière, de laisser pénétrer la lumière à l'intérieur pour projeter sur la paroi opposée, l'image inversée du paysage situé à l'extérieur. Dispositif simple, dénué d'optique, le sténopé permet d'inscrire les images sur la surface photosensible d'un film ou d'un papier. Sa profondeur de champ est infinie.

Les boîtiers sténopés ne nécessitent que quelques éléments essentiels pour installer l'image : un boîtier étanche à la lumière, un minuscule trou, un film photosensible et un simple papier de ruban adhésif noir en guise d'obturateur.

Ces boîtiers sténopés ne sont pas munis de viseur ni de cellule pour mesurer la lumière. La durée de la prise de vue est aléatoire : elle peut être de plusieurs secondes ou de plusieurs minutes. C'est une décision subjective... Si on ne pose pas le boîtier sur un support pour faire une image, la pose longue s'imprègne du mouvement du corps qui supporte l'appareil. L'image sera floue, le sujet photographié ou le sujet photographiant ayant bougé.

Cette dynamique et cette pratique ancienne, voire archaïsante, induisent dans la démarche de ce projet d'accepter une image imparfaite. Les accidents sont nombreux, ils révèlent un monde où la pose longue, donc le temps, transforme les choses, les métamorphose, leur enlève le semblant de réel ou de vraisemblance que la photographie, dans son histoire, a souvent voulu renvoyer. La pose longue interroge un univers en mouvement, incertain, en transformation.

Ce travail, qui se poursuit dans un cycle d'attente où les images sont latentes et donc fantasmées, où il faut développer les négatifs pour les découvrir et ensuite choisir la manière de les tirer en chambre noire, inscrit un rapport physique et psychique à la production d'images. Le rapport au corps et à la matière est sans cesse en jeu, dans un long processus artisanal, dans une posture intime d'ouverture, de continuité, de connexion au monde et au temps des lieux traversés.

7 GALLEY, J.-M., TOWNS, E., *op. cit.*



NATHALIE HANNECART

Nikiszowiec I, Haute-Silésie, photographie argentique, 2017

Nikiszowiec I, Górny Śląsk, fotografia srebrowa, 2017

4. Aspect social

Parcourir les chemins qui bordent les anciennes mines et les terrils en Wallonie et en Silésie, en tirer des images, raconter la pérégrination, associer photographies, son et gravure, construire un regard sur les régions traversées, s’ancrer, se réancrer, tout cela s’est construit autour de rencontres.

Cet échange s’est principalement construit à travers le médium photographique et la prise de son, dans des entretiens libres, mais aussi dans des ateliers de création artistique, dans les régions de Charleroi et de Katowice.

Ces ateliers, dans des régions marquées par le déclin industriel et où le paysage est façonné par l’exploitation minière et l’activité sidérurgique, visent à travailler la mémoire, à tisser le lien collectif et aussi à répondre à la question : « Comment rendre les habitants de la cité, ou groupes de population dans leur diversité, acteurs de leur histoire en les rendant acteurs d’un projet artistique⁸ ? ». Dans ce contexte créatif, les questions posées sont celles de l’identité, de l’enracinement et du déracinement, du lien à l’environnement urbain dans un contexte postindustriel (comment vit-on et raconte-t-on son histoire dans les anciennes cités ouvrières ou dans les quartiers à proximité des usines désaffectées, des hauts-fourneaux éteints, des terrils ?), du regard porté sur le patrimoine industriel, les liens sociaux, la migration et l’histoire de la communauté.

4.1 Création de pièces collectives, mémoire des communautés italienne et polonaise

Les deux pièces collectives que Michel van Loo a mises en scène s’inspirent de l’histoire ouvrière et de la migration liée à l’exploitation du charbon, de l’histoire des habitants de quartiers en prise directe et rugueuse à la réalité de la crise, des questions sociales et économiques. Elles racontent respectivement l’histoire de Maryse, issue de l’immigration italienne, et celle d’Ewa, qui vient de l’immigration polonaise, à travers les moments de vie, les espoirs, les désillusions, les désirs, les peines, les luttes sociales et les rêves de ces hommes et femmes qui se sont installés dans nos régions. Elles rassemblent des témoignages,

8 JOLLY, Francis, dans KERLAN, Alain, *La photographie comme lien social*, Paris, CNDP, 2008, p.3.

chants, fragments d’histoires et d’Histoire s’inscrivant ainsi dans une volonté de travail de la mémoire collective et de création de liens entre les différentes communautés.

Ces deux récits interprétés collectivement rappellent que, dans l’entre-deux-guerres, on assiste à une arrivée massive d’ouvriers polonais provenant des régions minières et qu’une autre vague arrive après la guerre. Et qu’en 1946, la Belgique et l’Italie signent un accord dans le cadre d’un plan de redressement économique : 300 000 Italiens arrivent en Belgique pour travailler dans les mines. Les régions autour des plus importantes mines de Wallonie se sont ainsi converties en « l’un des lieux les plus importants de l’interculturalité née de l’industrie de masse, par la participation d’ouvriers venant d’autres régions de Belgique, d’Europe puis d’Afrique⁹ ».

Dans la première pièce, le metteur en scène Michel Van Loo, avec l’aide d’Anna Constantinidis, professeure à l’UNamur, travaille avec des étudiants de Romane et d’Histoire de l’Université de Namur. La pièce « La Vita nera : des femmes et des mines » est née en 2016 dans le contexte des commémorations de la tragédie du Bois du Cazier qui a eu lieu en 1956 et a provoqué la mort de 262 mineurs, essentiellement italiens. Pour l’écriture, les étudiants se sont nourris de lectures (*Rue des Italiens* de Girolamo Santocono, *Italiane in Belgio*, de Myrthia Schiavo, et des ouvrages théoriques sur l’immigration italienne en Belgique), ainsi que de documentaires et de films (documentaires de la Cinematek sur la vie des mineurs, films de Loredana Bianconi, etc.). « La volonté de l’équipe d’écrivains et d’acteurs a été de construire cette pièce de théâtre autour de l’immigration italienne à travers le regard et l’expérience des femmes : un angle moins connu et moins traité dans la littérature, en particulier au théâtre.¹⁰ »

Maryse a quitté l’Italie en 1952, à l’âge de 12 ans. Avec sa mère, ses frères et sœurs, elle part rejoindre, à Marchienne-au-Pont, son père, issu de l’importante vague d’immigration qui a fait suite aux « accords charbon », signés entre la Belgique et l’Italie. Ces accords sont scellés en 1946, alors que la Belgique, ravagée par la guerre, cherche à relancer son économie et mise sur le charbonnage, principale source d’énergie. La main-d’œuvre belge faisant défaut, la Belgique se tourne alors vers l’Italie, qui envoie initialement 50 000 mineurs italiens et reçoit, en contrepartie, 200 kg de charbon par mineur et par jour.

9 <http://whc.unesco.org/fr/list/1344> (page consultée le 14/02/2020).

10 A. CONSTANTINIDIS, M. VAN LOO, *La Vita Nera. Des femmes et des mines*. Création collective interprétée par des étudiants de Romanes et d’Histoire de l’UNamur, Quai 22, 2017.

**NATHALIE HANNECART***Musée de Silésie I, Katowice, photographie argentique, 2017**Muzeum Śląskie I, Katowice, fotografia srebrna, 2017*

Acteurs (2016–2017) : Laura Barbera, Laetitia Barthélémy, Vincent Declerck, Marie Delacroix, Stéphanie Henno, Sébastien Lantrade, Clara Lombart, Margaux Rase, Damien Schovaers, Laura Thirion, Annouk Van Broekhoven, Lisa Verdebout. Participants aux ateliers d'écriture (2015–2016) dans le cadre du cours pratique de Littérature en BAC III et du cours de Projet Culturel : Aurélie Anciaux, Quentin Arrigoni, Amandine Beukens, Valentine Fécherolle, Margot Masoch, Adeline Somme, Alexia Spagnuolo, Lise Stévens, Marine Verriest. Musique : Olivier Bilquin, Mathide Lacroix (Service audiovisuel de l'Université de Namur).

La deuxième pièce est créée collectivement en 2018–2019 dans le cadre du projet citoyen de Marchienne Babel, dans des quartiers de Marchienne, marqués par la désindustrialisation et le déclin économique, avec des habitants provenant des communautés issues des migrations italiennes, marocaines, turques, polonaises ou de familles ouvrières belges liées à la mine et à la sidérurgie. Le projet de théâtre rejoint pleinement les objectifs de cette association : à travers l'expression artistique (théâtre, écriture, arts graphiques et plastiques, danse, chant, opéras de quartier...), dans des ateliers gratuits et accessibles à tous, « développer la participation, le désir des citoyens de s'approprier leur quartier, leur patrimoine et de se mettre en projet ; créer du lien social et interculturel ; susciter l'envie de s'instruire et de partager les connaissances dans un cadre de travail collectif ; permettre l'accès à la culture à tous ; créer des conditions de dialogue entre la population et les décideurs pour envisager ensemble leur avenir ; développer les contacts intergénérationnels » (Marchienne Babel). La pièce « Ewa » est jouée par les habitants de quartiers.

Ceux-ci ont lu les textes de poètes ouvriers polonais qui écrivaient en français, en picard ou en wallon, retrouvés au cours de recherche dans les archives du CARHOP, Centre d'Animation et de Recherche en Histoire ouvrière et populaire. Cette littérature populaire a servi de vecteur à l'écriture, qu'elle fait sortir des frontières socioculturelles pour la rendre présente à des personnes qui n'ont pas l'habitude de l'aborder et pour la transformer en outil artistique et de transmission de culture.

Dans cette pièce, basée sur l'histoire réelle, Ewa joue son propre rôle et raconte l'histoire de la migration de sa famille, sa jeunesse dans les « baraquements », la vie des habitants de la région avant le déclin industriel. Ewa est née à Munich, elle vit en Belgique depuis 1949, elle a un passeport italien mais c'est une Polonaise et son prénom s'écrit

avec un « w ». Ses parents se sont connus en 1943 dans un camp de travailleurs « volontaires-obligatoires ».

Comédiens et chanteurs : Ewa Karla, Gerarda Micena, Monique Lemal, Virginie Mahieu, Aurélien Cassart, Eric Vose, Odette Pepermans, Nicole Van Stippen, Colette Wilmotte, Jannine Senossi, Antoine Duquet, Fédérico Fati, Eric Pierret, Eddy Woïenbergh, Frida Dorenzo, Albert Faticati, Françoise Castin, Martine Brevion. Aide artistique et technique : Olivier Bilquin, Mathilde Lacroix, Michel Van Loo, l'équipe de régie d'Avanti (montage et éclairage). Avec le soutien de Marchienne Babel, La Noria et le Secteur Education Permanente de la Province de Hainaut.

Le chœur des femmes polonaises reflète les conditions de vie de l'époque dans les « baraquements », des logements construits dans l'urgence, et des infrastructures construites au cours de la guerre 40–45 pour les prisonniers de guerre russes, puis allemands, reconverties en logements de fortune pour les migrants, essentiellement italiens et polonais:

*des baraquements aménagés en appartements
une pièce de 6 mètres sur 4
qui servait de cuisine et de salon
avec un poêle à charbon
et on se chauffait fort
très fort
le charbon était gratuit
deux petites chambres à coucher
on pouvait y mettre
un lit et une petite armoire
pas d'eau à l'intérieur
il fallait aller au robinet
à l'extérieur
et faire la file
sous la pluie
les pieds dans la boue.*

La pièce évoque le tournant de la désindustrialisation, qui marque toute la région, pour se terminer sur la volonté d'intervenir en tant que citoyen dans le devenir de la ville :

Et puis un jour le 8 août 1956, il y eut la grande catastrophe à la mine du Bois du Cazier.

Sur deux-cent-septante-quatre mineurs, deux-cent-soixante-deux furent tués. La majorité était des Italiens mais il y avait aussi huit Polonais.

Après tout a changé.

Les mines ont peu à peu fermé.

La dernière dans la région de Charleroi en 1984.

La plupart des sites ont été laissés à l'abandon.

(...)

La sidérurgie connaîtra le même sort, plus de mineurs, plus d'ouvriers, moins de commerces, moins de bistrots, les villes meurent. »

(...)

Ewa : « J'ai eu des enfants, j'ai mené ma vie. Et maintenant, malgré mon âge, je n'ai pas envie de me laisser aller. Je veux participer à la recreation de ma ville, ma deuxième patrie.

4.2 Rencontre avec les anciens sidérurgistes et syndicalistes

Ce processus d'échanges et de rencontres s'étend au dialogue avec d'anciens sidérurgistes et le Comité pour la préservation du haut-fourneau n°4 de Marcinelle qui accueillent, à de nombreuses reprises, le collectif pour une série d'entretiens à propos de leur profession et de leur lutte pour préserver le patrimoine industriel. Dans un mouvement spontané et citoyen, anciens ouvriers et syndicalistes se sont réunis pour maintenir la mémoire du passé industriel et sensibiliser la population à l'histoire de la sidérurgie et des travailleurs. Ils souhaitent réhabiliter le haut-fourneau, construit en 1963 et fermé définitivement en 2012, pour garder une trace importante du passé ouvrier et le transformer en destination de tourisme industriel. Ils ne ménagent pas leurs efforts pour préconiser la sauvegarde de ce symbole de la sidérurgie carolo, entre marches aux flambeaux, expositions, rencontres, dialogues avec les habitants et écoles des quartiers de Charleroi.

Pour interpeller davantage, ils se créent un langage original en organisant de vastes expositions qui intègrent les paroles des anciens sidérurgistes, des maquettes, des archives, les outils des travailleurs,

hiercheuses, mineurs, métallurgistes, forgerons, verriers, les créations artistiques d'anciens ouvriers ainsi que d'artistes de ces régions qui évoquent le monde industriel. Différents points de vue et points d'ancrage sont ainsi proposés, dans une vaste initiative citoyenne qui réunit ouvriers, artistes, habitants, écoliers, monde politique. La matière artistique, mêlée aux objets de la réalité, devient ainsi un outil dans leur lutte, pour aider à comprendre et à sensibiliser, pour toucher par un autre biais le public et les autorités. Les revendications pour la conservation du patrimoine s'accompagnent d'une recherche de langage et de forme d'art pour mobiliser et toucher les gens autrement et la parole est partagée entre anciens ouvriers, citoyens et artistes qui s'expriment sur une réalité à transformer ensemble. La parole artistique s'ancre dans une réalité, elle n'est pas « à part » ou « réservée », elle est engagée dans la vie collective.

Luigi Spagnolo, ex-sidérurgiste et membre du collectif de défense du haut-fourneau numéro 4, nous entraîne à la découverte des sites, invite les artistes à rencontrer les anciens sidérurgistes, à accompagner les marches aux flambeaux, les processions, les réunions, à photographier les personnes et les lieux, à enregistrer les témoignages et aussi à exposer aux côtés des collectifs dédiés aux travaux de la mine, de la sidérurgie et du verre et des peintres, photographes ou sculpteurs de la région qui entretiennent un lien avec le monde industriel. Loin des galeries et des musées, cette inscription dans un milieu citoyen, syndicaliste et ouvrier marque profondément ce travail.

NATHALIE HANNECART



NATHALIE HANNECART

Musée de Silésie II, Katowice, photographie argentique, 2017
Muzeum Śląskie II, Katowice, fotografia srebrna, 2017

Mathilde Lacroix

Muzyka elektroakustyczna i świat przemysłowy

MATHILDE LACROIX

Muzyka elektroakustyczna
Terres de charbon / Ziemia węgla

link do kompozycji dźwiękowej:
<https://soundcloud.com/mathilde-lacroix/kierunek-gruba>

←
spektrogram z fragmentu kreacji
dźwiękowej
spectrogramme issu d'un extrait
de la création sonore.

Wybór sposobu rejestracji elektroakustycznej w pracy dotyczącej świata przemysłowego i kopalń zależy od charakteru uchwytnej w nim muzyki. W przeciwieństwie do muzyki zwanej „abstrakcyjną”, to znaczy zapisanej nutami, muzyka „konkretna”, zwana również muzyką „elektroakustyczną”, oparta jest na nagranych naturalnych dźwiękach. Nagrywanie dźwięków świata zewnętrznego ułatwiło wynalezienie Nagry, pierwszego przenośnego rejestratora dźwięku na taśmach magnetycznych, zaprojektowanego w 1950 r. przez szwajcarskiego inżyniera polskiego pochodzenia Stefana Kudelskiego.

Podobnie jak inne dyscypliny artystyczne, świat muzyczny również odczuwa potrzebę odrzucenia dotychczasowej tradycji estetycznej, inicjując kolejny – obok modernizmu i futuryzmu – awangardowy nurt swojego rozwoju. Nurt zwiastujący muzykę elektroakustyczną, bruityzm, pojawił się w 1913 roku wraz z manifestem futurystycznego malarza Luigiho Russolo, *The Art of Noises (Sztuka hałasu)*, klasyfikującym dźwięki związane ze środowiskiem ludzkim, które ewoluują w tym industrialnym kontekście. Czytamy w nim:

Sztuka muzyczna szukała najpierw klarownej i miękkiej czystości dźwięku. Później zaczęła łączyć różne dźwięki, dbając o gładzenie uszu słodkimi harmoniami. Dziś sztuka muzyczna szuka najbardziej dysonansowego, dziwnego i intensywnego połączenia dźwięków. W ten sposób dochodzimy do hałasu. Muzyka ewoluuje równolegle do przyrostu liczby maszyn biorących udział w ludzkiej pracy¹.

Zainspirowani tym ruchem kompozytorzy muzyki współczesnej zabarwiają równolegle swoją muzykę przemysłową machinistyczną kulturą, nadając jej mechaniczne brzmienie, odzwierciedlające ciężar maszyn i przemysłową moc dawnych czasów. Przykładami są tu: rosyjski kompozytor Aleksander Mosołow z *Odlewni stali* (1925), Siergiej Prokofiew z *Bez stali*, amerykański kompozytor George Antheil z *Baletem mechanicznym* itp.

¹ L. RUSSOLO, *L'Art des bruits, Manifeste de 1913* [Sztuka hałasu. Manifest z 1913], Wyd. Marguerite Waknine, Angoulême 2010.

Stopniowo w tym nurcie pojawiają się również inne techniki – maszyny do odtwarzania dźwięku, takie jak magnetofon, odtwarzacz i mikrofon. Technologie pozwalające na poprawę, wzmocnienie i przekształcenie otaczającego nas wszechświata dźwiękowego otwarły ścieżkę do świata nowych, muzycznych eksperymentów. O ile trendy muzyczne, takie jak muzyka seryjna i dodekafoniczna, podążały drogą wytyczoną przez bruitystów, to jako twórcę muzyki „konkretnej” postrzegamy Pierre’a Schaeffera z jego eksperymentami z roku 1948 zapoczątkowanymi *Koncertem hałasów*, z którego pochodzi *Etiuda na kolej*. Zgodnie z tradycją muzyki konkretnej stworzył on nie tylko instrumenty imitujące dźwięki przemysłowe, ale i inne obiekty dźwiękowe, które sklasyfikował w swoim *Traktacie o przedmiotach muzycznych*, opublikowanym w 1966 roku:

Gdy w 1948 roku zaproponowałem termin „muzyka konkretna”, przez ten przymiotnik rozumiałem zaznaczenie zwrotu kierunku pracy muzycznej. Zamiast notowania pomysłów muzycznych za pomocą symboli solfeżu i powierzania ich konkretnej realizacji znanym instrumentom chodziło o gromadzenie gotowego materiału dźwiękowego (fr. „concret sonore”), skądkolwiek pochodzi, i wydobywanie z niego wartości muzycznych, które zawiera w całej mocy².

Należy zatem wyjść od konkretności w celu przekształcenia dźwięków, stworzenia ich tekstur, wytworzenia samych „obiektów dźwiękowych”, analizowanych pod kątem ich wewnętrznych cech, nie biorąc pod uwagę ich znaczenia, wyciągając je z kontekstu kulturowego. Co to za element dźwiękowy, jakie są jego cechy typologiczne i morfologiczne? Refleksja, zamieszczona przez P. Schaeffera w jego *Traktacie*, stale inspiruje kompozytorów XX i XXI wieku i jest pożywką dla muzyki wydobywanej z obiektów dźwiękowych, na równi z innymi nurtami muzycznymi.

Dokument o rzeczywistości i pracy pamięci

Jeśli idea filmu dokumentalnego jest na ogół kojarzona z ideą rzeczywistości, to czy rzeczywistość ta może być gwarancją rzetelnej i prawdziwej mowy? Na ogół opisujemy jako „dokument” obiekt reprezentujący

2 P. SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux* [Traktat o przedmiotach muzycznych], Seuil, Paryż 1966, s. 23.

rzeczywistość. Rzeczywistość jest zatem często kojarzona z obiektywnym wyobrażeniem: to, co widzimy lub słyszymy, jest prawdą, ponieważ widzimy / słyszymy. Idea ta jest jednak nierozdzielnie związana z wybranym punktem odniesienia, z pryzmatem, za pomocą którego wykonuje się obraz wizualny, dźwiękowy lub mentalny.

Aby „istnieć”, dźwięk często czerpał z innych dziedzin sztuki. Inspirował się formami i cechami malarstwa, literatury, fotografii po to, by tworzyć zrozumiałe odniesienia dla wszystkich. O dziwo, wydaje się, że dźwięk rzadziej niż obraz staje się obiektem działań artystycznych. Ponieważ jest znacznie bardziej modyfikowalny, można nim manipulować. Wyrażamy nasz stosunek do dźwięku tak rzadko, że szybko staje się to czymś intrygującym. Dźwięk otacza nas, nie możemy go zignorować nawet, gdy śpimy (oko się zamyka, ucho nie), a zwracamy na niego uwagę tylko wtedy, gdy przejawia się przez nieobecność – kiedy zatrzymuje się, podobnie jak gaśnię dmuchawa lub silnik, które zauważamy dopiero w tej chwili. Jego istnienie jest niezauważalne dla świadomości, co czyni go ciekawym, szczególnie gdy później go odkrywamy, np. poprzez wzmocnienie, a następnie decydujemy o wyborze czasu na słuchanie, „zamieniamy się w słuch”. Jednak co dźwięk nam wtedy mówi?

Być może najpierw tłumaczy nasze zachowania: brak na to uwagi w naszym codziennym życiu, gdzie każdy odgłos jest kompozycją jako taką i podlega naszemu uchu, jak dyrygentowi decydującemu o tym, czego chcemy lub nie chcemy posłuchać. Możemy nałożyć filtry: skoncentrować się na słuchaniu tego, co nas interesuje, pod groźbą bycia zaatakowanym przez dźwięk. Skoncentrować się na słuchaniu, poprzez biologiczne filtrowanie rzeczy, poruszając się w przestrzeni umożliwiającej stworzenie obrazu dźwiękowego, kompozycji. Filtrować, aby uchwycić zrozumiałe / wypowiedziane lub muzykalność / wrażenie, w zależności od tego, czego się szuka.

W pewnym sensie sami organizujemy nasze relacje z otaczającym nas światem dźwiękowym. Poruszając się w przestrzeni, wybieramy pryzmat rozumienia rzeczywistości różniący się od punktu odsłuchowego, który wyróżnilibyśmy w innych okolicznościach (dlatego doświadczanie filmu w kinie, pomimo technologii przestrzennej, będzie się różnić w zależności od osoby i danego miejsca).

Do pytania o punkt odniesienia dodać należy jednakże również pojęcie przemijania i nieciągłości czasu, wspomniane przez Daniela

Deshaysa, który uważa, że słuchanie nagrania nigdy nie będzie odpowiadać globalnemu i ciągłemu słuchaniu świata, jakie wykonuje ludzkie ucho w swoim otoczeniu. Mówiąc o pojęciu „pejzażu dźwiękowego”, D. Deshays dowodzi, że „wiara w wierność reprezentacji przyćmiewa prawdziwe pytanie: o konstrukcję reprezentacji. [...] Punkt widzenia ujęcia pejzażysty jest stały, stały jak ujęcie dźwięku muzycznego, który sam wziął za wzór. Zakłada, że obserwator, zatrzymany przez samo doświadczenie słuchania (nie porusza się), zgadza się posłusznie poddać stałości (słuchanie i posłuszeństwo wywodzą się z tego samego korzenia). Przedmiot do rozważenia też jest stały, należy go uchwycić nie jak doświadczenie eksplorowania, penetracji, przejścia, ale tak, jak słucho się rozmowy, w linearności czasowej i przestrzennej swojej opowieści”³.

Pytanie o sposób prezentacji rzeczywistości jest nierozzerwalnie związane z pytaniem o sposób jej rejestracji na nośniku, kiedy próbujemy ją uchwycić od punktu A do punktu B. Linearności tej wysłuchać możemy na dwa sposoby – albo bezpośrednio w przestrzeni, w której dana seria dźwięków ewoluuje, będąc w ruchu lub ustawiając się w określonym punkcie (słucham otoczenia dźwiękowego miasta podczas spaceru lub siedzenia), albo słuchając jej na nośniku już w innej przestrzeni, czy też pozostając w tym samym *środowisku* (słucham nagrania miasta, wykonanego za pomocą mikrofonu, który wzmacnia jego dźwięki). W obu przypadkach docieramy do pytania o pamięć, o jej przemijanie i zamazywanie. D. Deshays wyraża to następująco:

*Słuchanie świata sprawia, że słyszę ciąg zdarzeń, które natychmiast po tym, jak zostaną osądzone, znikną w mojej pamięci. Jeśli istnieje jakieś środowisko, jest ono pamięciowe. Szybko przetworzone, bez przerwy we mnie znika. Kapryśny przedmiot istnieje jedynie poprzez nasze wzruszenia i pojawia się w nas jedynie, gdy na nowo go przywołujemy. [...] Nagłe pojawienia się, o których szybko zapominamy – oto, jak dochodzi do przerwania zapomnienia, które pojawia się w bezpośrednim słuchaniu, i z którego żaden nośnik nie może zdawać sobie sprawy. Należy budować z przerywanych pojawień i zniknięć, by móc zacząć reżyserować jakąkolwiek ideę przestrzeni dźwiękowej*⁴.

Myśl ta przenika pracę wykonaną w trakcie naszego kopalnianego projektu. Nawet jeśli świadectwa byłych hutników lub ich synów

3 D. DESHAYS, *De l'écriture sonore*, Entre/vues, Marseille 1999, <http://leblogdocumentaire.fr/paysage-sonore-discontinu-et-oubli-par-d-deshays/> (dostęp: 04.01.2020).

4 *Ibidem*.



NATHALIE HANNECART

Terril de l'Epine II, Wallonie, photographie argentique, 2016
Hałda L'Epine II, Walonia, fotografia srebrkowa, 2016

i córek odzwierciedlają uczucia i wyobrażenia przeżywane w przeszłości (w czasach im współczesnych), żadne z nich nie potwierdza, że słuchać ich możemy w pewnej kontynuacji, po uwzględnieniu dokonanych przez realizatora wyborów pozwalających na umieszczenie słów i wypowiedzi we właściwej im kolejności. Słowo wyraża zatem interpretację rzeczywistości, wciąż różniącą się od tego, co ją formułuje, ponieważ niekoniecznie ewoluuje ona w tej samej liniowości – jest pościęta, zreorganizowana w trakcie montażu. Jest także odbierana różnie w zależności od tego, jak słuchacz percypuje linearność zmontowanego opowiadania (uwzględnić należy tu interpretację słuchacza, a także miejsce i punkt odsłuchu).

I to prawdopodobnie jest najbardziej interesujące w naszej pracy. Sposób, w jaki wspomnienia mieszają się z próbami ich wyrażania, z narzędziami umożliwiającymi tę ekspresję: wszystko to łączy się, zmierzając w kierunku zamazania, ewokacji i niemożności wychwycenia z nich czegoś stałego. Debata między pracą nad pamięcią a transkrypcją ewokacji jest nieszczelna. Brak odpowiedzi. Brak prawdy. Wszystko dzieje się w niepewności oraz dwuznaczności chęci zatrzymania i wydobywania ze wspomnień czegoś bliskiego, osobistego: dla tego, który to przeżył, i którego czas i pamięć odmieniły, oraz dla tego, który wspomnienia odtwarza, być może słysząc je zupełnie inaczej.

W sformułowaniu, koncepcji i odbiorze narracji pojawia się zatem niepewność, którą D. Deshays opisuje w następujący sposób:

Lecz jeśli dźwięk odniesienia w nas jest nadal dźwiękiem przeszłości, który bez przerwy przywołuje te znaleziska, dźwięk świata jest wciąż dźwiękiem teraźniejszości w cudownej niepewności swoich pojawień, i tak właśnie znajduje on swoją moc w tej niepewnej ulotności⁵.

Ulotne słowa i dźwięki, pomimo tego, że zostały zapisane i można ich wysłuchać na nośniku, sprowadzają nas z powrotem do poezji rzeczywistości i wyobraźni, stale się odnawiającej, przeplatającej się z naszym sposobem postrzegania świata, podróżowania w przeszłość, teraźniejszość, pytającej o wspomnienia i to, co chcemy z nich zachować lub przekształcić.

Przeszłość, jej poszukiwanie, a także pragnienie uchwycenia tego, co się nam wymyka, lub przynajmniej pozostawienia śladów, które zostaną uchwycone przez innych w osobistej formie – to właśnie

jest przedmiotem niniejszej pracy i przeplata się ze zdjęciami, pracami graficznymi, warsztatami, sztukami teatralnymi składającymi się na nasze studium o kopalni.

Dźwięk i pamięć

Trudno jest uciec od pytania o rolę, którą przypisujemy aktowi nagrywania, próbie zachowania dźwięku i jego hipotetycznych śladów, balansując pomiędzy dokumentem dźwiękowym, będącym muzycznym przedstawieniem rzeczywistości, oraz muzyką elektroakustyczną, która również ją przedstawia, będąc jednocześnie abstrakcją, nawet jeśli obydwie te przestrzenie są subiektywne.

Odnosząc się do tych dwóch środków wyrazu, moja praca opiera się na nakładaniu ich na siebie oraz na wzajemnej konfrontacji tych dwóch języków. Kładzie nacisk na porównanie tych dwóch podejść, ucieleśniających moją chęć opowiadania i odkrywania, nawet jeśli, jak zauważyliśmy, oba są skazane na nieuchwytność, na „niepewną natychmiastowość”.

Słowa opowiadają, dźwięki przywołują – tak przynajmniej sądzimy. Z tego założenia rodzi się pytanie: czy powinniśmy archiwizować pamięć słów, czy ożywiać opowieści, poddając je sile naszej wyobraźni, odpowiadając na jej moc przywoływania? Czy powinniśmy gromadzić / zapisywać dokumentowane słowa, czy też pozwolić słuchanym dźwiękom przywołać zapamiętane wspomnienie? Czy powinniśmy przekazywać słowa, czy może przekazywać wrażenia i pozwolić krajobrazom wymyślić się inaczej dla każdego?

Wydaje się, że należy mówić o tym, co rzeczywiste, i tym, co wyobrażone, o rzeczywistości i sposobie jej prezentacji, znaleźć się na pograniczu tych przeciwieństw, w miejscu ich starcia, obserwować, jak jedno poszukuje nadmiaru, a drugie minimum, opierać się chęci pójścia dalej, odczuwając pokusę, by powiedzieć wszystko, by oczyścić teren i pozostawić tylko to, co niezbędne, a nawet mniej, zostawić wyobraźni pole do popisu.

Tu pojawiają się kolejne pytania: jak odnaleźć się w dziele zbiorowym, na które składają się również obrazy, nie psychiczne, lecz fizyczne, a raczej – i fizyczne, i psychiczne? Jak odnaleźć właściwy dystans do tych wszystkich „nośników” wspólnie z dwiema innymi jeszcze

5 D. DESHAYS, *op. cit.*

formami artystycznymi – fotografią i grafiką, które również wyrażają / mówią o tym, co reprezentuje rzeczywistość?

Ta eliptyczna mowa rozpada się, a czasem daje świadectwo ambiwalencji między chęcią wypowiedzenia się a niemożliwością uczynienia tego. Powodem jest natura samych wspomnień, ich niedokładność w związku z upływem czasu i zapomnieniem, a także różnego rodzaju zmiany i selekcja, dokonywane przez pamięć świadomie lub nieświadomie. Nie chcąc zobiektywizować tej mowy, dzieło dźwiękowe daje świadectwo milczenia, robiąc to za pomocą głosów i dźwięków, mówi o potrzebie wykrzykiwania ścieżek życia poprzez ciszę.

W naszym projekcie artystycznym stawiamy sobie za cel analizę ambiwalencji pojęć pamięci i wspomnień oraz procesu ich wymazywania przez spotkania i świadectwa, w których dokładność słów może nie oprzeć się próbie czasu, zapomnieniu i rekonstrukcji wspomnień. Gdzie niezręczność słów tworzy nowe historie w Historii, gdzie na fotograficznych portretach odnajdujemy dumę, militarizm, pokorę, być może nawet należącą do tej historii, w której majestat i dusza opisywanych miejsc, duchy Historii lub to, co dąży do tego, by się nimi stać, gdzie obrazy Ludzi i krajobrazów wyjaśniają dwuznaczność między pojęciami reprezentacji / afirmacji rzeczywistości, a jej przywołaniem / interpretacją, między „być” a „wydaje mi się, że jestem”, między tym, co opiera się, a tym, co zanika, między „udokumentowanym”, jako afirmacją i dowodem rzeczywistości, a pracą pamięci i wyobraźni, między nadzieją i rozpaczą.

Odnajdujemy echo tych historii w teraźniejszości i przyszłości – choćby przyglądając się historii migracji, która daje obraz dzisiejszych zmagania, naszych własnych walk i wewnętrznych słabości, wad krajobrazu, słów, które zniekształcają, (ponownie) tworzą, przekształcają lub nikną. Cóż mówi o naszym społeczeństwie porzucenie i opuszczenie budynków, budowli przemysłowych, murów, które przyniosły bogactwo kosztem ciężkiej pracy? Pozostawiamy naturze zatarcie śladów metali, cegieł i betonu, usuwamy je z naszego pola widzenia, nie formułując planu pozbycia się ich, odtworzenia lub zachowania. Do kwestii wymazywania dochodzi również kwestia braku i nieobecności, którą odnaleźć można w naszych pracach. Nie mogąc niczego potwierdzić, próbujemy przynajmniej przywołać i użyć tę wyobrażoną część naszej rzeczywistości. „Kierunek Gruba” oferuje tę kombinację możliwych i wielokrotnych interpretacji.

Cała nasza trójka czuje się związana z post-apokaliptyczną wizją, przedstawioną czy to poprzez zdjęcia Nathalie Hannecart, grafiki Weroniki Siupki czy za pomocą mojego dźwiękowego wszechświata. Każde z nas, wykorzystując na swój sposób ulubione medium, stara się „tłumaczyć” swoje osobiste relacje ze światem. W moim przypadku ulotność świata znajduje odzwierciedlenie w praktykowaniu dialogu z dźwiękiem, w pewnego rodzaju oscylacji między słowami i dźwiękami, przypominającej falę wahającą się między rzeczywistością a moją własną jej reprezentacją, lub wibrację pomiędzy mówieniem a milczeniem, jak przepływ między pragnieniem naprawy lub dotknięcia, uwierzytelnienia lub przekształcenia, doświadczenia lub uchwycenia poezji. Sam proces wydawania dźwięków korzysta z tej dwuznaczności w kompozycji elektroakustycznej. Część dźwięków, których używam, pochodzi z nagrań wykonanych podczas wędrówek po terenach dziedzictwa górniczego i przemysłowego, jednak większość z nich zaczerpnięta jest z kontekstów niemających z tą rzeczywistością nic wspólnego. Pomimo tego, po przekształceniu, udaje im się przywołać te miejsca, zgodnie z reprezentacją, którą im nadaję. Za pomocą tego wyobrażenia pytam o nasz związek z rzeczywistością, o to, co mamy usłyszeć, zobaczyć, i o sposób, w jaki społeczeństwo może wychwycić owoce naszej wyobraźni. To praca z materią, którą czasem trzeba wydobyć, uczynić cięższą, dotknąć jej w stanie surowym lub przetworzonym, poddać próbie rąk lub maszyny. Wymaga obsługi sprzętu, rejestratora, mikrofonu, komputera. Dźwięki, sprzęt, materia, tekstury, złożone lub przeorganizowane indywidualnie lub zbiorowo, tworzą nowe fizyczne i psychiczne przestrzenie, wyobrażenia, w których możemy podróżować, zagubić się, które mogą nas zaskoczyć lub przerazić, które wydają się znajome i nieznane, pojawiają się i znikają. Co po nich ostatecznie zostaje poza wrażeniem czegoś, co było i już odeszło?

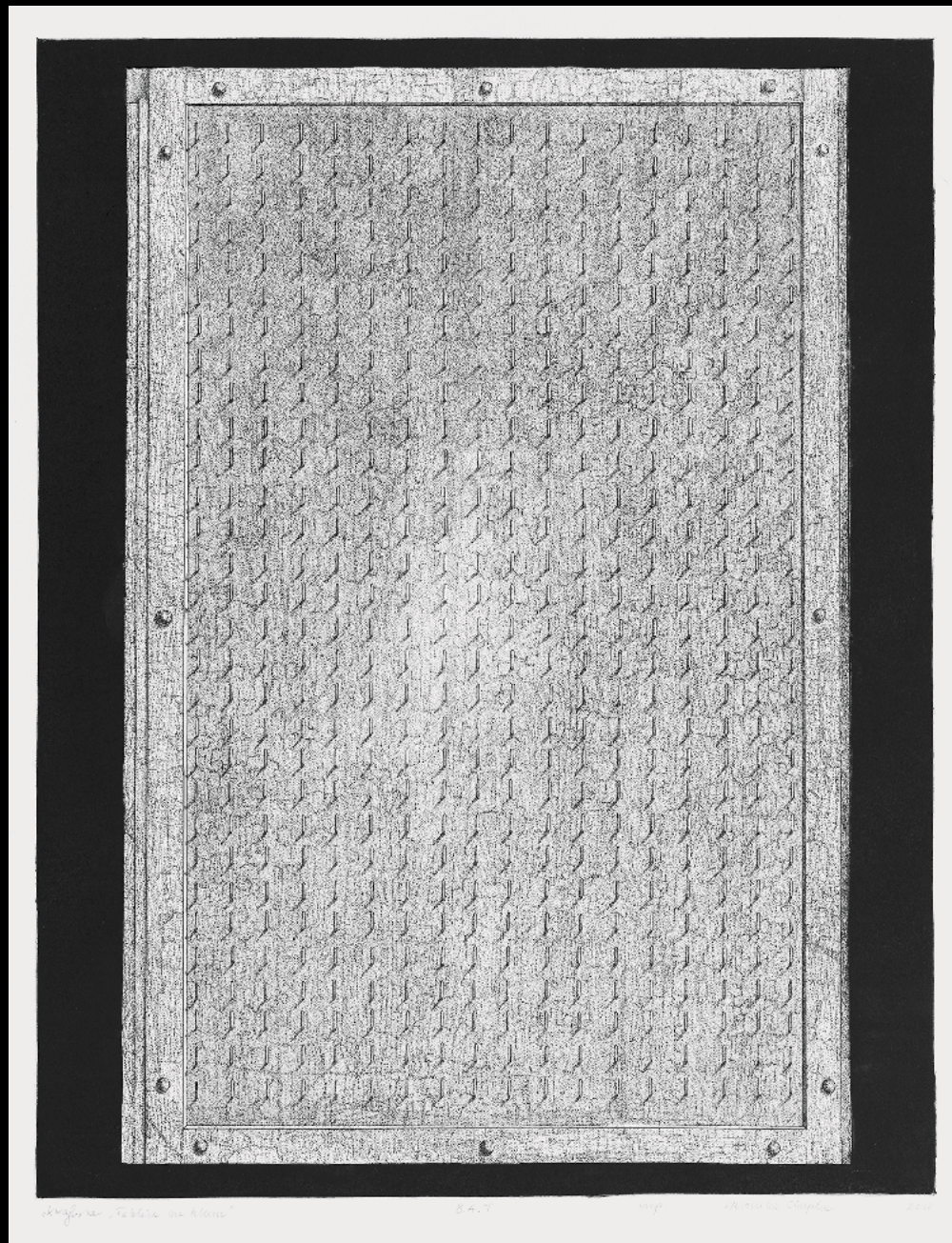
Spotkania wokół kopalni

Puentą wszystkich spotkań, zorganizowanych w trakcie pracy nad projektem „Chemin des Mines”, było pytanie o sposób uzyskiwania i przekazywania dalej prawdziwych opowieści jako świadectw historii życia. Byliśmy zatem świadkami pracy pamięci?

Kiedy poznałam Maryse, dziecko włoskich imigrantów, dziecko „umów węglowych”, i Ewę, córkę polskich imigrantów, którzy uciekli z obozów koncentracyjnych i zostali deportowani do Niemiec podczas II wojny światowej, uderzyła mnie siła ich opowieści, ich historia, charakter, głos, akcent. Nie mogłam pozostawić tych świadectw w pudełku, bez podjęcia próby uchwycenia pewnego konkretnego sposobu mówienia. Język prawdopodobnie nie tłumaczy podobieństwa rzeczywistości przeżywanej przez te dwie kobiety, ale z pewnością tłumaczy moją wizję tej rzeczywistości doświadczoną w momencie, gdy je spotkałam i kiedy przedstawiły mi fragmenty przeszłości, które poddały transformacji. Pomysł przekształcenia narracji był dla mnie wyzwaniem, w tym chociażby sam proces edycji dźwięku, transformacja narracji w jej liniowość, transformacja dźwięków w ich aranżacji, ich tekstury. Przecież dźwięki z wczoraj już nie istnieją i mogą je sobie tylko wyobrazić, nie ma więc obligatoryjności pamięci w sytuacji, kiedy pojawia się pragnienie ponownego odnalezienia czegoś prawdziwego, rodzi się ona natomiast przez sam fakt poddania dźwięków mojej wyobraźni i mojej interpretacji, karmionych świadectwami, lekturą, zagubieniem w tych terenach i ich kontemplacją. Opuszczone ziemie, jak punkty zawieszenia dawnego życia umarłych. Miejsca wraz z ich porywającymi opowieściami o „byle czym”, które chciałyby trwać, być ponownie uhonorowanymi, odzyskać godność, lecz zamiast tego stają się coraz bardziej widmowe, podszyte strachem przed opowiadaniem, strachem przed ujawnieniem okrucieństwa, którego były gospodarzem przez prawie dwa stulecia.

Maryse

Pochodząca z Włoch Marisa miała 12 lat, kiedy przybyła do Belgii. Ona i jej matka dołączyły do ojca, który kilka miesięcy wcześniej przyjechał do pracy jako górnik w Marchienne-au-Pont w wyniku „umów węglowych” podpisanych między Włochami a Belgią. Włoska imigracja głęboko wryła się w ten okres w historii. 60% ludności zasiedlającej baraki w dorzeczu Carolo stanowili Włosi. To tutaj, w małej Italii, dorastała Marisa. Jej rodacy i ona starali się tu odnaleźć, czasem we wrogiej atmosferze:



WERONIKA SIUPKA
Tablica na marki / Tableau de lampisterie
 akwaforta z akwatintą / eau-forte et aquatinte
 49,3×63,6 cm, 2017

Byli ludzie, którzy rozwieszali plakaty z napisem „Zakazane dla psów i Włochów”. Więc ja nie nazywałam się już Marisa, ale Maryse. A kiedy mnie pytano:

– Jesteś Włoszką?

– Nie!

– Jak masz na imię?

– Maryse. A co, przeszkadza ci coś?!

Historia Maryse, jej dzieciństwa w barakach, jej dziecięcego spojrzenia na katastrofę Bois du Cazier w Marcinelle, jej życia opowiedzianego dziś, w innym czasie, szczególnie mnie poruszyła. Z jednej strony przez jej świadectwo jako takie, z dokumentalnego i socjologicznego punktu widzenia, ale także z powodu tonu, który przybiera, opowiadając historię swojego życia. Jej codzienność zamknięta jest z jednej strony domami i ulicami dzielnicy baraków, w której wszystkie dni są do siebie podobne, z drugiej strony – podziemnymi galeriami dymiących kopalń. To rzeczywistość, w której ojciec znika na cały dzień, a ona sama nie ma pojęcia, jak wygląda jego praca. Owo życie „po drugiej stronie” Maryse może sobie tylko wyobrazić, obserwując je z poziomu powierzchni lub wyciągając wnioski z tego, co mówią ci, którzy tam pracują, albo – wręcz odwrotnie – z tego, czego nie mówią, ponieważ surowość ich życia wymaga wymazania tej opowieści. To jej krewni, przychodzący do domów wyczerpani pracą i wracający do niej każdego dnia bez gwarancji powrotu do rodzin. W jaki sposób funkcjonować pomiędzy życiem a śmiercią? Jak ta egzystencja ma wyglądać? Refleksja na ten temat stanowi ważny element jej relacji:

Gdy przybyliśmy, znaleźliśmy się przed barakami, przed obozem. Zapytałam mamę: „Ale czy wojna się nie skończyła?”.

A potem, proszę, życie w barakach toczyło się normalnie, jak dla wszystkich młodych.

Później, jak we Włoszech, siadaliśmy przy krawędzi drzwi, z małym stolikiem, każdy przynosił coś drobnego do zjedzenia, to było super!

Dobrze się czułam w tym mieście, wychodziłam, chodziliśmy na tańce, do kina, akceptowaliśmy to, jak było, daleko nam było do

stwierdzenia, że byliśmy nieszczęśliwi. Nie, to nieprawda, byliśmy nieszczęśliwi, ale nie myśleliśmy o tym, odsuwaliśmy to na bok i mówiliśmy sobie, że „jutro będzie lepiej”.

Ton Maryse, graniczący z czymś, co można niemal nazwać naiwnością, i koloryt, który nadaje swojemu świadectwu, stanowią wyzwanie na ścieżce, którą podąża, w przeciwieństwie do dramaturgii, którą sugerują na ogół te wydarzenia historyczne. To spojrzenie dziecka w obliczu ludzkiej katastrofy, stawiające pytanie o wspomnienie i jego powrót, o to, co zachowujemy lub co chcemy zachować z przeszłości, jak gdyby optymizm i dobry humor były najlepszą bronią przeciw tragizmowi. Co mówi nam to przywiązanie do bardziej radosnych wspomnień, które tłumaczą trudne warunki życia i chęć zapomnienia? Czy rzeczywistość została przekształcona, aby móc ją zaakceptować i jednocześnie jej nie zapomnieć? Ponieważ nie wiemy, jak o tym rozmawiać? Ponieważ sposób postrzegania dziecka jest niezachwianie optymistyczny i bez troski? Ponieważ opowiadanie tym tonem jest formą oporu wobec trudnych lat i wobec tego, co z nimi zrobiliśmy (robimy)? Słysząc to w tym wyznaniu bardzo wyraźnie:

Mój ojciec lubił sobie popić, więc czasami, gdy docierał do kopalni, był pijany. Rzecz jasna, zawsze dawali mu trochę prostszą robotę, żeby nie szedł z młotem pneumatycznym i tak dalej.

Bo tak naprawdę we Włoszech tata pracował jako statysta w teatrze w Cremonie, robił troszkę w operze. Więc po pracy w kopalni, kiedy trochę wypił i tak dalej, śpiewał utwory operowe. Wracał późną nocą i wydzierał się na ulicy! Śpiewał, co mu się tylko przypominało. W takim stanie wyśpiewywał piosenki miłosne mojej mamie.

Chwilami było zabawnie, kiedy tata wypił, nie był niedobry, wręcz przeciwnie, kiedy wypił, to było dobrze, bo dawał nam trochę pieniędzy. Poza pracą w kopalni tata był też fryzjerem. Byli tacy ludzie, którzy przychodzili się uczesać, i właśnie na tym zarabiał. Tata właśnie taki był, był Gai-Luronem⁶ zagłębia węglowego, był Gai-Luronem wszystkich kabaretów, które odwiedzał, w istocie wszyscy go lubili. Dużo trudniej było być jego żoną, ale to był taki włoski typ i to się nie zmieniło.

6 Gai-Luron – postać bez troski baseta z francuskiego komiksu stworzonego przez Marcela Gotliba w 1964 r. (przyp. tłum.).

Jaka dychoetomia działa między tym, co czuła, kiedy to przeżyła, a tym, co wyłania się z niej dzisiaj w jej opowiadaniach? O czym mówi nam przepaść pomiędzy zakazem mówienia o tym, niemożnością opisaną rzeczywistości a potrzebą, a nawet pilną koniecznością „powiedzenia” pomimo wszystko tego, czego być może nigdy nie była w stanie naprawdę zrozumieć?

To było coś [katastrofa w Bois du Cazier – przyp. tłum.]. Wciąż widzę te dobre kobiety, tam, stojące przed tymi kratami. I nas, młodych; byliśmy na hałdzie i też to przeżyliśmy. Okropnie było widzieć tych wszystkich ludzi, te wszystkie kobiety przyczepione do krat i widzieć, jak wynoszą ciała... Wtedy tata nadal pracował w kopalni. I od tamtego momentu, kiedy mama słyszała syrenę, syrenę kopalni oznajmującą koniec pracy, wpadała w panikę. Nie zawsze zdarzały się katastrofy, ale wystarczyło, że tata nie wrócił o czasie, by mama zaczęła panikować. Pewnego razu obudziła mnie o czwartej nad ranem, mówiąc, że tata nie wrócił. A ja odpowiedziałam: „Ależ ja wiem, gdzie on jest!” Był w kabarecie! On miał się dobrze, a ona panikowała. Bała się, że coś mu się stało. Powiedziałam więc: „Tak, stało się: jest pijany!”.

Bo z kopalniami właśnie tak było. Nigdy niczego nie mogliśmy być pewni... Za każdym razem, gdy schodzisz do kopalni, nigdy nie wiesz, czy stamtąd wrócisz... Ale cóż, gdy jest się młodym, nie myśli się o tym przez cały czas. Poza tym wypadki nie zdarzają się co pięć minut, o tyle mamy szczęście! Nawet nie jestem pewna, jak to się stało, bo tyle o tym było wtedy gadania, że dziś już sama nie wiem, czy to, co mówiono było prawdą. Ale cóż, w międzyczasie wielu ludzi zginęło na marne...

Kiedy Maryse opowiada o przeszłości, mam wrażenie, że jestem wyrzucona poza oś czasu, ściśnięta między ciemnymi stronami Historii a pociesznym stylem, którym lubi ze śmiechem opowiadać o swoim trwającym 12 lat dzieciństwie. Opowiada o nim słowami 72-letniej kobiety, która zgodziła się podzielić z nami historią swojego życia, swoimi wspomnieniami. Brzmi to jak nowa strona Historii, którą sama pisze i którą ożywia. Żywa strona, pełna świeżości słów zmieszanej z brutalnością i rezygnacją, być może bez nadziei na jutro.

Jak mam uchwycić te sprzeczności, jak odkryć te wspomnienia, tak naprawdę ich nie znając? Bez wątpienia mogę tylko po prostu zaakceptować nasze spotkanie. Przyjąć te słowa, ale przede wszystkim przyjąć ludzką historię, którą potem i ja z kolei poddam obróbce, zgodnie z poetyką odczuwaną w kontakcie z tym „prawdziwym”. Stanie się kropka. A ponieważ narracja dźwiękowa tłumaczy liniowo, będziemy mieć tu do czynienia z przejściem przez nieuchwytne, z próbą czasu i epok, bez wątpienia rezonującą ze współczesnymi pytaniami, na które trudno odpowiedzieć: o pragnienie zrozumienia, potrzebę uchwycenia narzędzi zrozumienia, transponowania ich, przekształcenia, o chęć dotknięcia, a przynajmniej odnalezienia „śladów”. Świadomość stąpania po nich słyhać zresztą już w relacji Maryse:

Lubię to wspominać... Przeżyłam w kopalniach, w fabrykach, w mieście z tamtych czasów, gdzie były tylko fabryki i kopalnie. A potem, gdy już nic nie widać, tak jak dziś, przechodzisz przed tą fabryką, już nic tam nie ma, jest pusta, a tam została tylko kupa złomu, dobrze, ale no cóż... Nie ma w tym życia, jest martwe, tak bym to powiedziała. Przedtem byli tu robotnicy, którzy przesiadywali na murach o tak, śmiejąc się i tak dalej. Teraz już tego nie ma. Myślę jednak, że trzeba zachować jakieś pozostałości.

W naszej książce chcemy opowiedzieć o takich rozmowach. Spotkaniach z kobietami, mężczyznami, miejscami; spotkaniach z tym, co nam ucieka. I tak, jak górnicy „kopali” w kopalniach, chciałabym zagłębić się w te historie życia. Maryse i Ewa, jako kobiety, które znały kopalnie z poziomu powierzchni, oprócz tego, że mają silne charaktery, są też uosobieniem epoki, w odniesieniu do której pamięć walczy, aby nie pochować wszystkiego, zachować ślady, erzac wspomnienia słodkiego w swojej brutalności. Jeśli pojawią się fragmentarycznie w moich kreacjach dźwiękowych, jeśli ich słowa zarysują obraz kruchości świadectw obejmujących ten okres historyczny, tych słów, które walczą o wytłumaczenie swojej rzeczywistości, znajdą w nich, mam nadzieję, bardziej kompletny portret siebie, tego, kim są, i tego, co odkryły, gdy podałam im mikrofon. A nie ulega wątpliwości, że rozmowy te stały się też dla nich okazją do przewartościowania wspomnień i dokonania powtórnej ich oceny, czego najlepszym dowodem są słowa bohaterki:

I jeszcze powiem: tak naprawdę, to moje najlepsze lata przeżyłam w barakach.

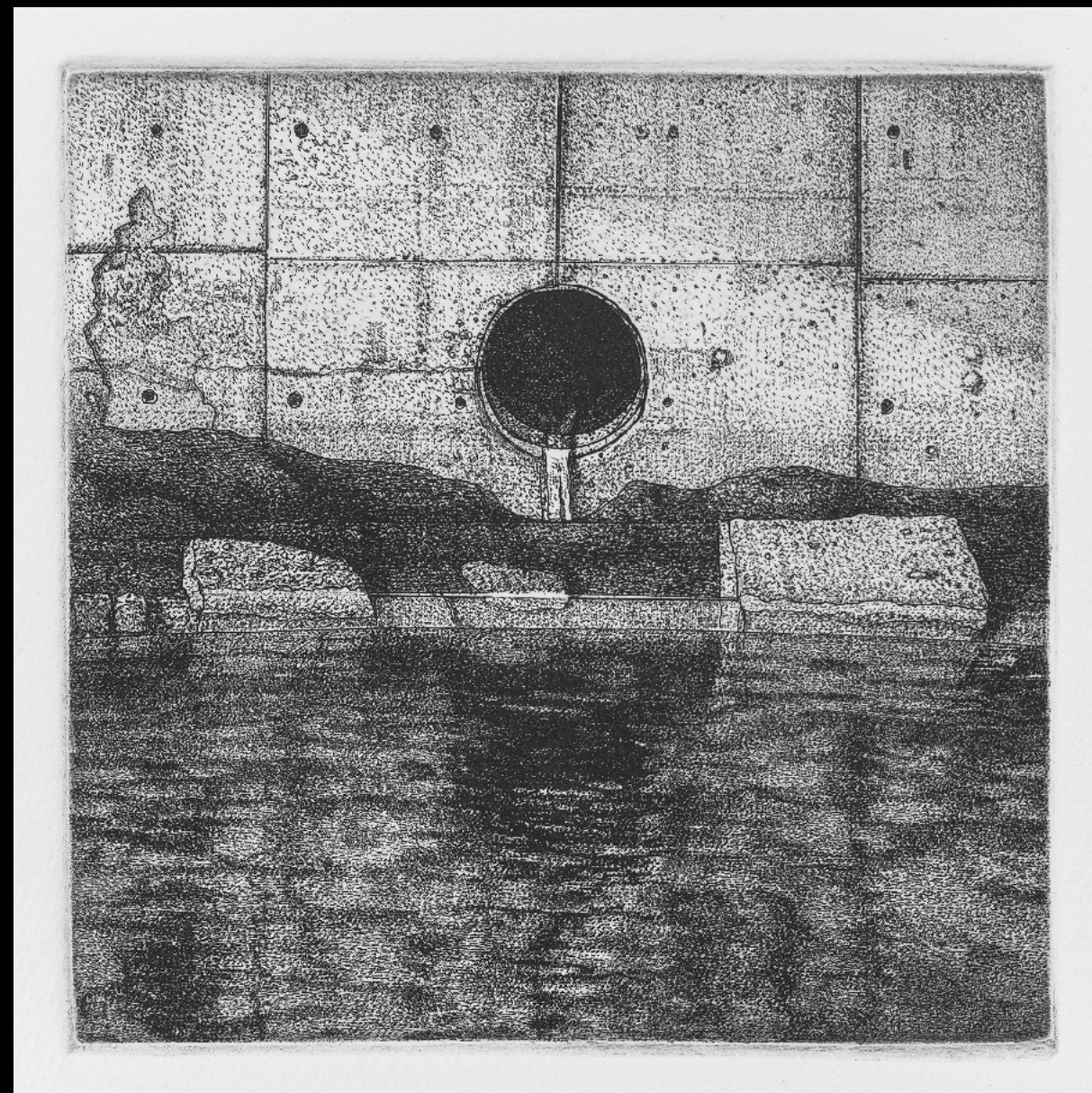
Ewa

„Urodzona w bawarskim piwie” – zdradza, że lubi się tak opisywać, popijając szampana, towarzyszącego jej w tej opowieści o sobie. Ewa pochodzi z migracji uwarunkowanej innymi przyczynami niż migracja Włochów. Jest córką Polaków, jeńców obozów koncentracyjnych II wojny światowej deportowanych do Niemiec, aby pracować w fabrykach zbrojeniowych i rolnictwie. Pod koniec wojny w Niemczech, zdewastowanych przez kryzys gospodarczy, głód dotknął cały kraj. Ojciec Ewy uciekł wówczas do Belgii, która przyjmowała migrantów, aby zaspokoić własne zapotrzebowanie na pracę w kopalniach i hutnictwie. Ewa miała zaledwie kilka miesięcy, kiedy przybyła do Belgii w 1946 roku. Jej ojciec został zmuszony do tego, żeby przez ponad 10 godzin dziennie pracować w trudnych warunkach, jednak zgadzał się na to w nadziei, że będzie mógł następnie wyemigrować do Kanady – kraju, w którym już znaleźli się inni członkowie jego rodziny. Matka Ewy w trakcie kolejnej ciąży cierpiała z powodu niedożywienia, którego doświadczała już w czasie wojny, i zmarła na skutek poronienia, gdy Ewa miała 6 lat. Wstrząśnięty żałobą ojciec opuścił kopalnię po poświęconych jej 10 latach swojego życia i został spawaczem w fabryce stolarskiej, gdzie zmarł po upadku z 18 metrów. „Nie umarł w kopalni, ale w równie ekstremalnych warunkach” – mówi Ewa.

Podobnie jak Maryse i inne osoby z jej pokolenia, które poznaliśmy, Ewa prawie nic nie wie o życiu robotników. Jest tak, jakby to wszystko, co wykraczało poza ściany baraków, choć znajdowało się nie dalej niż o 10 kilometrów od nich, nie istniało, a raczej nie miało prawa istnieć:

Widziałam, jak mój ojciec wraca, ale nigdy nie był brudny. To trochę zastanawiające. Czy mieli prysznice? Nie pamiętam... On tego nie mówił. Nie zawsze był w dobrym humorze, rzecz jasna, ale nie mówił ani o obozach, ani o wojnie, ani o niczym, bo to było tabu. Próbowaliśmy chronić, więc ja podsłuchiwałam pod drzwiami, jak wszystkie dzieciaki, byłam ciekawa. A kiedy oni widzieli, że chcemy podsłuchiwać, zaczęli mówić po niemiecku. To dlatego wszystkiego dokładnie nie wiemy, nie rozumiemy...

Tragiczny jest los tej młodej dziewczyny, która zostaje bez rodziny w wieku zaledwie 15 lat. To historia, którą opowiada dzisiaj nie



WERONIKA SIUPKA
Flumine
 akwaforta / eau-forte
 10×10 cm, 2019

z obojętnością, ale z niezbędnym dystansem, chwytając się wspomnień dzielonych z innymi mieszkańcami osiedli robotniczych. Porusza mnie sposób, w jaki opisuje szczegóły codziennego życia w jego zwariowanej, niemal burleskowej prostocie:

Miałam dobre otoczenie. Chodziłam od baraku do baraku i wszędzie dostawałam coś do przegryzienia. Może dlatego do dziś ciągle coś przegryzam... (śmiech) Ach, no i w niedzielę mieliśmy polską kiełbasę.

Wszystkie dzieciaki mieszkały razem. Drzwi były zawsze otwarte, nie zamykaliśmy ich na klucz. Zawsze bawiliśmy się razem, do dziesiątej wieczorem, trzymaliśmy się za ręce, spaliśmy razem na materacu na ziemi. Było nam ciepło!

I o tym codziennym życiu, o jego najbardziej podstawowych życiowych troskach, Ewa opowiada z uderzającą mieszkanką sarkazmu i realizmu:

Dentyści, kiedy jakiś ząb się ruszał, przywiązywali go do drzwi. Zresztą, to nie byli dentyści, tylko technicy dentystyczni! (śmiech) O tak, zęby to była udręka... Mieliśmy bezpłatną opiekę zdrowotną, więc kiedy szliśmy do dentysty, była strasznie długa kolejka. Nie leczylimy zatem zębów, nie było czasu na leczenie, od razu je wyrywano. Mówię to, bo miałam 10–12 lat. Na szczęście odrosły!

Czy nastrój jej opowieści, podobnie jak u Maryse, wynika z chęci zminimalizowania tragedii tego życia? Czy Ewa przekształca swoje wspomnienia, aby przetrwały mimo wszystko? Czy zaskakuje nas uśmiech, który im towarzyszy i który wydaje się nie do pomyślenia nam, którzy nie przeżyliśmy tej epoki, a w której widzimy jedynie obraz ludzkiego dramatu? Czy ostatecznie było to może jednak mniej straszne, niż nam się wydaje? Być może trzeba odrzucić potrzebę zrozumienia, zaakceptować fakt, że nie można go znaleźć w tych świadectwach i że one są takimi, jakimi są? Niemniej ciekawa jest owa skłonność do mitologizowania przeszłości:

Nie byliśmy nieszczęśliwi. Mieliśmy darmowy węgiel i prawo wyjazdu na bezpłatną wycieczkę. Wyjeżdżaliśmy pociągiem, chyba do

Ostendy... Później raz do Anvers, do zoo. Mam piękne wspomnienia z zoo. To także dzięki kopalni...

W tej historii rzuca się także w oczy kwestia konsekwencji, do jakich doprowadziła polityka migracyjna Belgii. Wybrzmiewa w niej z jednej strony wątek konieczności wspólnego mieszkania przedstawicieli tych samych nacji, ich swoistej izolacji i separacji, ale z drugiej – również bogactwa kulturowego rodzącego się na ich styku i tendencji integracyjnych, będących naturalną pochodną tych wymian:

Włosi byli bardziej grubo ciosani, silniejsi niż my. Było ich więcej, więc nie zaczepialiśmy ich, ale dobrze się rozumieliśmy. Polacy najczęściej trzymali się razem, ale mimo tego dogadywaliśmy się.

Ja lubiłam Włochów. Naprawdę... (śmiech) Oni byli śniadzi, ja byłam blondynką o jasnej cerze. Taki kontrast. Byli też trochę macho, choć Polacy wtedy też... Ale mi się to podobało. Tyle razy się przeprowadzałam, że za każdym razem, kiedy się zakochiwałam, to było coś nowego. Gdy zmarli moi rodzice, zamieszkiwałam trochę to tu, to tam. Ale wyszłam za męża za Włocha, nazywał się Silvano, był pierwszym, z którym się związałam, miałam 15–16 lat... Inni, już ich nie pamiętam, ale były ich setki! (śmiech) Ale jednak wyszłam za Włocha, przyjęłam włoskie obywatelstwo, bo z polskim paszportem musiałabym co pół roku odnawiać wizę... Cóż, z Belgią byłoby łatwiej, ale nie znałam ich zbyt wielu. W miasteczkach, w których mieszkałam, nie było zbyt wielu Belgów. Jeśli jacyś byli, to ci najbiedniejsi... Belgijscy politycy tam nie mieszkali!

Pewnego dnia pojechałam na wakacje do Polski. Celnik obejrzał mój dokument: Carla Ewa, Włoszka. Obejrzał samochód, belgijską tablicę rejestracyjną; urodzona w Niemczech, już nie wiedział, co myśleć, powiedział tylko: „Ciao, arrivederci!” (śmiech).

Belgia i hutnictwo

Nasza praca ma swoje źródło w historii wydobywania węgla (patrz poprzedni rozdział), jednak szybko zdecydowaliśmy, że należy również nawiązać kontakt z innymi branżami, bliskimi mu zarówno pod względem

warunków pracy narzuconych robotnikom, jak i podobnego losu. W Belgii dotyczyło to przede wszystkim przemysłu stalowego i metalurgicznego, którego zagłębie mieściło się w tym samym regionie geograficznym, co przemysł wydobywczy, ale także hutnictwa szkła, które chcielibyśmy przeanalizować w następnej kolejności.

Tak więc historia Belgii jest nierozdzielnie związana z historią przemysłu stalowego. Choć jego początki sięgają starożytności, rozwinął się szczególnie w XII-XIII wieku, dzięki energii hydraulicznej, nad brzegami otaczających Walonię potoków. Sto lat później narodziły się wielkie piece, a wraz z nimi zainicjowany został proces wytwarzania żelaza. Przemysł ten rozkwitał w XIV-XV wieku, w szczególności dotyczy to portu w Antwerpii, który znacznie się wzbogacił dzięki nowej gospodarce. Wojny domowe i religijne, toczące się wówczas na terenie dużej części Belgii, okazały się zwycięskie jedynie dla Księstwa Liège i Księstwa Luksemburga. Regiony te, korzystając z sytuacji, stają się głównymi dostawcami broni i gwoździ używanych do budowy statków. Liège stało się w XVII wieku głównym ośrodkiem gospodarki Walonii. Miasto Charleroi, obecnie pozostałość po gospodarce hutnictwa stali, narodziło się w tym właśnie czasie, w 1666 r. Z zadowoleniem przyjęło w swoje granice zarówno ten przynoszący dochody przemysł, a także okoliczne wioski, w których on się rozwijał (Marchienne-au-pont, Marcinelle, Jumet itp.). Stało się w ten sposób zagłębiem metalurgicznym. Postęp rewolucji przemysłowej w XVIII wieku, z wykorzystaniem koksu w przemyśle stalowym i pojawieniem się energii mechanicznej dzięki silnikowi parowemu, zmienił krajobraz Walonii z rolniczego na przemysłowy. XIX wiek stanowi szczyt rozwoju belgijskiego przemysłu stalowego. Belgijsko-brytyjski przemysłowiec John Cockerill jako pierwszy uruchomił wówczas wielki piec koksowniczy⁷ na przyszłym terytorium Belgii (1826 r.), zaprojektował pierwsze tory kolejowe, belgijskie wagony oraz lokomotywy i założył firmę Cockerill. Przemysł koksowniczy rozwija się w pobliżu kopalń węgla, co pokazuje, że te dwa sektory są ściśle ze sobą powiązane. Bardzo szybko rozprzestrzenił się na kraje sąsiednie, a pierwsze kryzysy dotknęły belgijski przemysł stalowy pod koniec XIX wieku.

Wiek XX, naznaczony wojnami i kryzysami gospodarczymi, zmienił krajobraz belgijskich miast przemysłowych. Wraz z globalizacją, która rozwinęła się w drugiej połowie XX wieku, przemysł stalowy poniósł straty z powodu konkurencji, kryzysów gospodarczych i naftowych,

⁷ Do tego czasu w wielkich piecach w charakterze paliwa wykorzystywano drewno.

ale także z powodu stopniowego zamykania kopalń węgla, z których siła robocza przenosiła się do przemysłu stalowego. Przemysł belgijski zmuszony był do reorganizacji i został częściowo upaństwowiony. Aby uniknąć katastrofy gospodarczej i społecznej, połączono zagłębia Liège i Carolo, w wyniku czego powstała spółka Cockerill-Sambre, wykupiona w 1999 r. przez Usinor, który podporządkował ją silnym grupom międzynarodowym. Spółka została wkrótce przejęta przez największą na świecie grupę stalową, Arcelor, co sprawiło, że jej belgijski oddział musiał dostosowywać się do rynku światowego, zanim zdecydowano o jego zamknięciu w latach 2011–2012.

Luigi

Prosta i stanowcza postawa, wysoko uniesiona głowa... Luigi jest uosobieniem mieszanki słodyczy i determinacji, podobnie jak jego towarzysze, którzy dołączyli do bitwy o zachowanie Wielkiego Pieca nr 4 Marcinelle (HF4), obecnie będącego pozostałością tego, co przez długi czas pozwalało prosperować Duferco, właścicielowi fabryki Carsid w Marcinelle. Działalność w tym zakładzie, uznanym przez zarządzających za „skazany na zagładę”, wstrzymano w 2008 r., a ostatecznie został on zamknięty w 2012 r. Już w 2006 r. fabryka wstrząsana była problemami gospodarczymi, co zmusiło Duferco do połączenia sił z rosyjską grupą Novolipetsk Steel. Pomimo niekorzystnych perspektyw gospodarczych, prześladowających przemysł stalowy w tym czasie, przeprowadzono remont wielkiego pieca, co wyraźnie osłabiło wizję nadchodzącego zagrożenia. Problemy nie zostały rozwiązane, na dodatek dołączyły do nich nowe europejskie standardy w zakresie rekultywacji gleby. Duferco decyduje się zamknąć zakład, pozostawiając bez źródła utrzymania ponad tysiąc pracowników. Ta decyzja jest przez nich postrzegana jako zdrada:

Włożyli nowe rzeczy, ale wszystko poszło z dymem. W Hainaut Sambre, gminie niedaleko stąd, odnowiono hutę stali od A do Z. Działała, odkąd wykonano ślepe próby. Ale potem powiedzieli: „Wstrzymujemy, sprzedajemy Japończykom”. Wszystko zdemonstrowali i z dnia na dzień zwolnili 5000 osób. Tu w Charleroi było ponad 100000 robotników zatrudnionych w przemyśle metalurgicznym (w latach

1980–1990). Dziś, w 2016 roku, nie ma ich więcej niż 2000 (w aglomeracji), ponieważ wciąż produkujemy stal, ale dokonaliśmy zmian. Od czasu odnowy w wielkim piecu było nas 50, potem 20, na końcu 6. Nie możemy też nie doceniać rozwoju technologicznego. Chcemy iść naprzód, ale zachowując strukturę. Jeśli będzie tylko jedna osoba umiejąca obsługiwać wielki piec, to nawet lepiej! Ale wielki piec tam będzie. Jeśli spuścimy ręce, w tym momencie to oni wygrają.

Syn włoskich imigrantów, Luigi, urodził się w Belgii, w tym zagłębiu przemysłowym pełnym życia i krajobrazów, które dla wielu zdawało się obietnicą lepszej przyszłości. Opisuje je w następujący sposób:

Życie w środku było trudne. Bo mówi się kopalnia, kopalnia... W kopalniach było cierpienie, owszem, bo trzeba było być pod ziemią, ale w hutach też nie brakowało cierpienia. Było gorąco, które nas zabijało, i takie same choroby jak wśród górników. W hutach też mieliśmy krzemicę, bo tam wdychaliśmy pyły, gazy... nawet ze środkami ochronnymi łapaliśmy choroby. Większość ludzi, którzy u nas pracowali, w hutach, umiera po cichu... W zeszłym tygodniu właśnie zmarł jeden.

Pozostawił tam 35 lat swojego życia, przechodząc przez wszystkie stanowiska, które tworzą „gorącą linię” i pozwalają prowadzić fabrykę stali. Ta „gorąca linia” składa się z wielkiego pieca, koksowni, tartaku, odlewu ciągłego i walcowni. W dniu naszego spotkania Luigi i jego towarzysze mają zresztą na sobie odzież roboczą hutników. Tego dnia odbywa się doroczny marsz pochodni, organizowany w dniu patrona stali, św. Eloi.

Wypowiada się w sposób zdecydowany i bezkompromisowy, używając mowy walki i oporu. Walki o uratowanie miejsc, w których ich ręce zgrubiały, gdzie wypocili swoją odwagę, wypływali oddech i młodość. Dla nich zniszczenie tego fizycznego dziedzictwa oznacza zniszczenie wszystkiego, całej pamięci, całej determinacji i surowości życia, które tam pozostawili. To uchybienie dla ich honoru. To kolejna, być może już ostatnia zdrada:

Duferco, zamiast rewitalizować i zrobić z tego miejsca ośrodek kulturalny i pedagogiczny, dokonuje rozbiórki. Rozebrać koksownię, na



NATHALIE HANNECART

Luigi, sidérurgiste, Charleroi, Wallonie. Photographie argentique, 2017
Luigi, hutnik, Charleroi, Walonia, fotografia srebrowa, 2017

tym można zarobić, na wszystkim, co jest z metalu, żelaza, miedzi. No tak... Ale to źle dla starych, ale też dla młodych, bo nie ma już nikogo, kto mógłby opowiedzieć prawdziwą historię hut. A dziś nie pisze się o tym w książkach. Tak, produkuje się stal, pokazuje piękne obrazki... Nie, tutaj z HF4 można pokazać pracę, którą się wykonywało, taką, jaka była. Oni mówią: „Trzeba zapomnieć o przeszłości, trzeba iść naprzód”. Jasne, zgadzam się, iść naprzód, ale co robimy? Trzeba wziąć przyszłość Amerykanów, Rosjan, by nasza gospodarka mogła działać?

A jednak słowa te krwawią z powodu surowości życia, którą znosili robotnicy pochylający się nad maszynami 12 godzin dziennie, również z powodu obojętności tych, którzy ich w tej sytuacji postavili, pozostawili, a następnie skazali na zapomnienie. Należałoby zdekonstruować te miejsca, podobnie jak rzeczywistość, którą tworzą. To właśnie ten paradoks, ta konfrontacja między brutalnością pracy a dyskredytacją, która ich za jej wykonywanie spotyka, wywołuje u Luigiego i jego przyjaciół nostalgię, wzmacnia i uwypukla w nich jeszcze silniejszą potrzebę walki. Jest to także walka o symboliczne zachowanie tej przestrzeni jako miejsca pamięci, obrony ich honoru, świadka przeszłości, a także jako elementu nowego dziedzictwa kulturowego skierowanego do nieznaną przeszłości i przemawiającego do nich w sposób, który pozwoliłby zachować karty Historii narażone na szybkie zapomnienie.

Oddać głos tym, których trudno usłyszeć. Ukazać blaski i cienie ich słów. Historia hutników uzupełnia obraz kopalni, rezonuje z jej historią, której nie mogliśmy zebrać z ust mieszkańców podziemnych galerii, a jedynie tych, którzy przeżywali ją pośrednio. Oto ich własne słowa, pachnące ciałem i krwią, poczuciem niesprawiedliwości, skierowane bezpośrednio do wciąż nam współczesnej epoki.

Cosimo

Cosimo jest niższy, za to uśmiech często łagodzi jego wojowniczą postawę. On także pracował przez trzydzieści lat w Carsid, ale nie jako robotnik fizyczny, a w ambulatorium. Udzielał pierwszej pomocy wszystkim ofiarom wypadków, zanim w razie potrzeby były one kierowane do lekarza lub do szpitala. W przeciwieństwie do Luigiego,

będącego uosobieniem powagi, bardziej przypomina postawą Maryse i Ewę. Przedstawia rzeczywistość w sposób pocieszny, czasem jednak niepokojący:

W ambulatorium, kiedy wszystko działało dobrze, mieliśmy 16000 wizyt rocznie. To jest ogromna liczba. W całym Charleroi istniało pięć ambulatoriów, które działały 24 godziny na dobę, ponieważ w tym czasie większość pracy wykonywało się ręcznie, więc...

Nawet jeśli jego twarz wyraża brutalność tego, co doświadczył, jest on przyzwyczajony do tych realiów i opowiada je jak banalną historię. Momentami okrutną:

Zdarzały się śmierci, wyrwane ramiona, rozerwane głowy i gardła, oparzenia, złamania, odcięte końcówki palców... Często się to zdarzało. Jednego roku było pięć zgonów. Zresztą, jeśli przejdziecie się wzdłuż Sambry, w pewnym momencie zobaczycie barierkę. Wiesz, co to jest? To trumny... Tam jest wielki piec i tamtędy przepływało płynne żeliwo, które trzeba było przekierować gdzie indziej. Stal miała 1600 stopni, więc jeśli wpadniesz do środka, nic z ciebie nie zostanie. Niektórzy spadli przez przypadek, byli też tacy którzy tak popełniali samobójstwa.

My zajmowaliśmy się przede wszystkim oparzeniami. Przy 1600 stopniach tworzą się małe kulki, które wszędzie lecą i rozpryskują się... Więc za każdym razem, chlup, chlup, chlup, jest przynajmniej 20 uderzeń, to się odbija, opada na ubrania i za każdym razem, gdy dotknie skóry, powstaje oparzenie drugiego albo trzeciego stopnia. No i jeszcze usuwa się pył z oczu. Ja usuwałem go setki razy, nawet okulista nie umiałby tego zrobić! Były też wszelkiego rodzaju problemy z oddychaniem. Bo w masce trzeba umieć oddychać... A kiedy szli w sztolniach o wielkości nie więcej niż 50 centymetrów, by szukać węgla, to wszystko osiadało na skórze.

W piecu, gdy byłeś w środku i gdy dokładałeś do pieca, dym był wszędzie, nic nie było widać. A praca innych polegała na otwieraniu szufl, wyciąganiu szufl, czyścili trochę buzię, gdy na powrót wsadzali szuflę, płomienie miały wysokość 3 metrów... Ja byłem tam ze dwa, trzy

razy i mogę powiedzieć, że wychodzi się stamtąd z bólem głowy. To kwestia przyzwyczajenia... Ale ja nie byłem przyzwyczajony... (śmiech)

W przeciwieństwie do Luigiego i innych, bardziej powściągliwych w kwestii oceniania warunków pracy, Cosimo mówi o nich z pewną surowością, prawie ocierająca się o naiwność. Być może wynika to z doświadczenia brutalności w czasach jego pracy w ambulatorium? Ale, podobnie jak w przypadku przemysłu wydobywczego, brutalność tę przyćmiewa wizja spójności i koleżeństwa łączącego robotników:

Nie mieli w zwyczaju narzekać. Chodzili wypracować swoje godziny, nawet więcej niż było to konieczne. Woleli iść pracować niż siedzieć w domach, bo tam było im lepiej niż u siebie (śmiech). Raz leczyłem jednego pana i zapytałem go:

– A jak się ma twoja żona?

– A... – odparł – już od czterech dni mam obraz, ale bez dźwięku.

– Dlaczego?

– No, w zeszłym tygodniu skończyłem o szóstej rano.

– No i co, to przecież normalne, że twoja żona jest zła!

To są ludzie stąd, starzy hutnicy! Byli twardzi, wychodzili o szóstej rano, kończyli i szli na kawę. Tu wszędzie wzdłuż były bary. Zresztą, ja spędziłem więcej sylwestrów w fabryce niż u siebie.

W Cosimo uderza mnie również sposób mówienia i tworzenia obrazów, zanurzający nas w sposób niezwykle w świecie wyobrażonym, do którego w pewnym sensie stale odsyła nas post-apokaliptyczny chaos krajobrazów Charleroi. Ci, którzy tego świata nie doświadczyli na własnej skórze, mogą dowiedzieć się o jego istnieniu i poznać go, czytając te opisy:

W Charleroi były huty szkła itp. Wiele przedsiębiorstw. Miasto było naprawdę zanieczyszczone. Zanieczyszczone, ale... była praca. Więc trzeba było wybrać. Myślę, że zarządzający przedsiębiorstwami dokonali złych obliczeń, powinni byli zainwestować w system usuwania zanieczyszczeń. Później zostali do tego zobowiązani przez Europę, ale było już za późno. Ludzie widzą tylko rzeczy w krótkiej perspektywie czasu, nie myślą długodystansowo... Zresztą, największe zanieczyszczenia nawet nie powstają od tego, przecież są też samochody.

Nie tylko fabryki. Przy okazji opowiem małą anegdotę. Nad Rokerill⁸ była kiedyś wielka chmura dymu, widok był cudowny. Ludzie myśleli, że była toksyczna, ale to nieprawda. Wyciągano wtedy koks z pieca i automatycznie wlewano wodę, żeby go schłodzić. To tworzyło wielką chmurę pary. Ten widok był naprawdę piękny! Istny gejzer pary!

On również postrzega zamknięcie Carsid jako niesprawiedliwość. Żałuje, że nie wszyscy przyłączają się do walczących o ocalenie pamięci i o drugą szansę dla miejsca, które przygarnęło ogromną część robotników regionu Charleroi:

Niestety dzisiejsza młodzież... Nawet mój syn. Ma 26 lat i powiedział mi: „Tato, trzeba o tym zapomnieć”. Ale nie można zapomnieć! Poza tym wielu hutników nie chce dołączyć do naszej walki. Mówią, że trzeba to zrównać z ziemią i zapomnieć, że ich zdradzono. Ale później pewnie będą żałować.

Polskie spotkanie

Moje spotkanie z hutnikiem w Katowicach, w Polsce, wygląda inaczej niż pozostałe spotkania. Coś ukrywa się w ciszy i wyczuwalnej chęci mówienia. Bariera językowa tworzy tu przestrzeń, w której ostatecznie słowa są przenoszone na drugi plan. Ma charakter bardziej instynktowny, pomimo braku wspólnego języka, ostatecznie prowadzi nas do akceptacji tego warunku, do akceptacji faktu, że nie zrozumiemy znaczenia słów, a tylko to, co z nich wynika. Poza muzykalnością odnajduję tu całą ekspresję życia, o którym mi opowiada, spędzonego w pobliżu zakładów cynku i miedzi. Doświadczam jej w gestach, mimice, barwach i rytmie głosu, zdaniach pełnych przesadnej determinacji, stanowczości, prawości. Chłonę ją ze zwrotów czasami drżących, rozwijających się, ale i podszytych kruchością, jaką zawiera jego historia i jaką epatują jego myśli, gdy ją opowiada. Zdania ukazują przepełnioną pokorą dumę z tego, co stanowiło część jego życia i – co niezwykle istotne, choć niecodzienne – z tego, co mówi.

Zaskoczenie wynika z tego spotkania, podczas którego słowa uciekają, potykają się i podpowiadają inną formę komunikacji, bardzo mnie wzrusza: oczy, spojrzenie, gesty, oddech i pewność, która jest

8 Rokerill jest zrewitalizowaną przestrzenią kulturalną na terenie byłych fabryk Cockerill nazwanych „La Providence”, położonych w Marchienne-au-Pont w zagłębiu Charleroi.



NATHALIE HANNECART

Terril, Farcienne, Wallonie, photographie argentique, 2016
Halda Farcienne, Walonia, fotografia srebrowa, 2016



NATHALIE HANNECART

Nikiszowiec II, Haute-Silésie, photographie argentique, 2017
Nikiszowiec II, Górny Śląsk, fotografia srebrowa, 2017

nam dana. Sam język staje się materią, którą trzeba uchwycić, wymodelować, dekodować; potrzeba zrozumienia ustępuje wreszcie niepewności odbioru, do którego mogę uzyskać dostęp, niejasnego, ale o wrażliwym podejściu.

Chęć opowiadania w sposób wyczerpujący znajduje wreszcie odzwierciedlenie również w odczuciu – mętym i niewyraźnym wrażeniu tego, co stanowiło jego życie, co skłoniło go do poświęcenia się, do poczucia niesprawiedliwości (którą majestatycznie potępia), co spowodowało, że zachorował na płuca. Wszystko to daje mu jeszcze większy rozmach i godność, kiedy opowiada o swoim życiu do mikrofonu. Mikrofonu, który wzmacnia i daje możliwość po raz kolejny usłyszeć to, czego zwykle nie słychać.

Na moich barkach spoczywa także odpowiedzialność, poza zrozumieniem, związana z odnalezieniem się w wirze nazw wszystkich wymienianych fabryk, tworzących środowisko, w którym żył. Chcę dać się ponieść temu potokowi słów, tak samo jak momentom, w których mowa zanurza się w ciszy. Czy zapomnieć o braku rozumienia słów, tak jak zapomniano o wartości jego pracy? Chociaż streszczono mi w ogólnym zarysie jego życie i chociaż częściowe tłumaczenie pozwoliło mi na umieszczenie wywiadu w pewnym kontekście, działająca pełną parą wyobraźnia rezonuje i odsyła do początków naszej pracy, rozpoczętej w Belgii, zarówno do słów, dźwięków / muzykalności, jak i do fotograficznego języka Nathalie oraz graficznego przedstawiania świata przez Weronikę. Prace Nathalie, próbujące uchwycić cienie nieuchwytnego i rzucające światło na ulotność post-apokaliptycznej przeszłości, oraz dzieła Weroniki, która rysuje kontury i skrupulatnie rzeźbi szczegóły zrujnowanego dziedzictwa, skazanego na zapomnienie – to dwa rodzaje ekspresji, które przeciwstawiają się sobie formą, ale łączą się w sposobie konfrontacji wszechświata, z jednej strony przywołanego, a z drugiej precyzyjnego. Praca dźwiękowa oscyluje w luce pomiędzy tymi dwoma podejściami, dookreślając je inną formą ekspresji.

MATHILDE LACROIX



NATHALIE HANNECART

Silésie III, photographie argentique, 2019
Śląsk III, fotografia srebrna, 2019

Mathilde Lacroix

La musique électroacoustique et le monde industriel

MATHILDE LACROIX

Musique électroacoustique
Terres de charbon / Ziemia węgla

lien vers la composition sonore:
<https://soundcloud.com/mathilde-lacroix/kierunek-gruba>

←
spektrogram z fragmentu kreacji
dźwiękowej
spectrogramme issu d'un extrait
de la création sonore.

Le choix de s'orienter vers le registre électroacoustique dans ce travail sur les mines et le monde industriel trouve son sens dans l'essence même de cette musique.

En opposition à la musique dite « abstraite », c'est-à-dire celle qui s'écrit avec des notes, la musique « concrète », encore appelée, plus tardivement, musique « électroacoustique » s'appuie sur des sons naturels enregistrés. Ces prises de sons seront par ailleurs facilitées par l'utilisation du Nagra, premier enregistreur sonore portable sur bandes magnétiques, conçu en 1950 par un ingénieur suisse d'origine polonaise, Stefan Kudelski. L'enregistrement des sons du monde extérieur est rendu plus aisé.

Comme le reste des disciplines artistiques, l'univers musical/sonore s'inscrit dans un rejet de la tradition esthétique, aux côtés du futurisme et du modernisme. Précurseur de la musique électroacoustique, le *bruitisme* fait son apparition en 1913, avec le manifeste du peintre futuriste Luigi Russolo, « *L'Art des bruits* », qui classe les bruits liés à l'environnement humain, qui évolue dans ce contexte industriel.

L'art musical recherche tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgame des sons différents, en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du son-bruit. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain.¹

En parallèle et inspiré par ce mouvement bruitiste, des compositeurs de musique contemporaine teintent leur musique de cette culture industrielle, machiniste, donnant une couleur mécanique à leur musique, qui traduit la lourdeur des machines et la puissance industrielle de l'époque : le compositeur russe Mossolov avec « Fonderie d'Acier » (1925), Prokofiev avec « Pas d'acier », le compositeur américain George Antheil avec son « ballet mécanique », etc.

¹ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste de 1913*, Angoulême, Éditions Marguerite Waknine, 2010.

Progressivement, d'autres types de techniques apparaissent : les machines à reproduire le son, comme le magnétophone, le tourne-disque et le microphone. Ces technologies, qui permettent de fixer, amplifier et transformer l'univers sonore qui nous entoure, vont nourrir davantage encore la musique de nouvelles expérimentations. Si d'autres courants musicaux, comme les musiques sérielle et dodécaphonique, auront poursuivi le travail des bruitistes, on attribue la naissance de la musique « concrète » à Pierre Schaeffer, avec ses premières expérimentations en 1948, qui donne naissance à ses « Cinq études de bruits », dont est issue notamment « Etude sur les chemins de fer ». Dans la lignée de la musique bruitiste, il crée une orchestration non plus d'instruments imitant les bruits industriels et autres, mais une orchestration d'objets sonores, qu'il classifera dans son « Traité des objets musicaux », publié en 1966.

Lorsqu'en 1948, j'ai proposé le terme de musique concrète, j'entendais, par cet adjectif, marquer une inversion dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège et de confier la réalisation concrète à des instrumentistes connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance.²

Partir du concret donc pour transformer des sons, en créer des textures, des « objets sonores » à part entière, étudiés pour leurs qualités intrinsèques, sans que l'on tienne compte de ce qu'ils signifient, en les soustrayant de leur contexte culturel. Quel est cet élément sonore, quels en sont ses attributs typologiques et morphologiques ? Cette réflexion portée par Pierre Schaeffer dans son *Traité* n'a cessé d'inspirer la composition des XXe et XXIe siècles et continue de nourrir cette musique qui se compose d'objets sonores, en parallèle aux autres arts sonores.

Le documentaire du réel et le travail de la mémoire

Si l'idée de documentaire est généralement associée à l'idée du réel, ce réel peut-il être garant d'une parole fiable et véridique ? On qualifie généralement de « documentaire » un objet qui représente le réel. Le réel est donc souvent associé à une idée objective de la réalité : ce que l'on voit ou entend est vrai, puisque je le vois/l'entends. Cette idée est

2 SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p.23.

pourtant indissociable du point de référence que l'on choisit, du prisme par lequel l'image visuelle, sonore ou mentale est prise.

Le son a souvent puisé dans les autres domaines artistiques pour « exister ». Il s'est inspiré des formes et caractéristiques de la peinture, de l'écriture, de la photographie pour créer lui-même des références compréhensibles à tout un chacun. Étrangement, on a l'impression que le son est moins souvent mis en scène que l'image. Étrangement puisqu'il est beaucoup plus modifiable, manipulable. Mais notre rapport au son est si peu représenté qu'il en devient rapidement quelque chose d'intrigant. Il nous entoure, nous ne pouvons l'ignorer, pas même lorsque nous dormons (l'œil se ferme, l'oreille pas), et n'y prêtons attention que lorsqu'il se manifeste par l'absence : lorsqu'il s'arrête, comme une soufflerie ou un moteur qui s'éteint et que l'on remarque uniquement à ce moment. Son existence imperceptible à la conscience en fait un objet curieux lorsqu'il est alors révélé par addition, c'est-à-dire, lorsque nous l'amplifions, le fixons sur un support et prenons le temps de l'écouter sur un temps décidé, arrêté, « tout ouïe ». Mais alors, que raconte-t-il à ce moment-là ?

Peut-être traduit-il tout d'abord nos comportements : ceux de n'y être pas attentifs dans notre vie quotidienne où chaque son est une composition en tant que telle, où chaque son est soumis à notre oreille de chef d'orchestre décidant de ce que nous voulons ou ne voulons pas entendre. Nous posons alors des filtres : focaliser l'écoute sur ce qui nous intéresse, sous peine d'être agressés par un son. Focaliser l'écoute en filtrant biologiquement les choses, en se déplaçant dans l'espace pour créer soi-même une image sonore, une composition. Filtrer pour saisir le compréhensible/le dicible ou la musicalité/l'impression, selon ce que l'on recherche.

En quelque sorte, nous orchestrans nous-mêmes notre rapport à l'univers sonore qui nous entoure. En nous déplaçant dans l'espace, nous choisissons un prisme de compréhension du réel qui est différent d'un autre point d'écoute que nous aurions choisi (c'est en cela que l'expérience d'un film au cinéma, malgré la technologie de spatialisation, différera d'une personne à l'autre selon le siège qu'elle aura choisi).

Mais à cette question de point d'ancrage et de référence vient s'ajouter l'idée de fugacité et discontinuité du temps, dont parle Daniel Deshays, qui considère que l'écoute enregistrée ne correspondra jamais à une écoute globale et continue du monde, comme le fait l'oreille humaine dans un environnement.

En parlant notamment de la notion de « paysage sonore », Daniel Deshays postule que *« la croyance en la fidélité de la représentation masque la véritable question : celle de la construction de la représentation. [...] Le point de vue de la prise de son paysagiste est fixe, fixe comme la prise de son musicale qui l'avait elle-même déjà pris pour modèle. Il suppose que l'observateur, tenu à l'arrêt dans la seule expérience de l'écoute (il n'en bougera pas) accepte de se soumettre à la fixité dans l'obéissance (ouïr et obéir ont même racine). L'objet à considérer est fixe lui aussi, il est à saisir non comme une expérience d'exploration, de pénétration, une traversée mais comme on écoute un discours, dans la linéarité temporelle et spatiale de son récit³. »*

La question de la représentation du réel est inhérente à la question de l'enregistrement sur support de ce réel qui nous entoure, que l'on saisit d'un point A à un point B. Et cette linéarité, on peut l'écouter de deux manières. Soit directement dans l'espace où cette succession de sons évolue, en étant nous-mêmes en mouvement ou en étant positionnés à un point fixe (j'écoute l'environnement sonore d'une ville en marchant ou en étant assis). Soit en l'écoutant sur un support dans un autre environnement ou en restant dans ce même environnement (j'écoute l'enregistrement de cette ville avec un micro qui amplifie l'écoute de cette ville ou bien dans un lieu décontextualisé où m'est retransmise l'écoute de cette ville gravée et amplifiée). Dans les deux cas, cette linéarité induit la question de la mémoire, de sa fugacité et de son effacement : *« Ce que l'écoute du monde me fait entendre, c'est une succession d'événements qui, aussitôt appréciés, s'effacent dans ma mémoire. S'il y a existence d'un environnement, il est mnésique. Transformé rapidement, il s'efface sans cesse en moi. Objet lunatique, il n'existe qu'à travers nos affects et n'apparaîtra en nous que lors d'une nouvelle sollicitation. [...] Surgissements aussitôt oubliés, voilà le discontinu de l'oubli qui apparaît dans l'écoute directe et dont aucun support ne peut rendre compte. Il est nécessaire de construire à partir du surgissement et de l'évanouissement discontinus pour commencer à pouvoir mettre en scène une quelconque idée d'espace sonore »*, poursuit Daniel Deshays.

Cette pensée traverse le travail qui nourrit ce projet sur les mines. Quand bien même les témoignages des ex-sidérurgistes ou des fils et filles de mineurs traduisent des sentiments et des perceptions qu'ils ont vécus à une époque (dont ils étaient contemporains), il n'en reste pas moins un témoignage que l'on écoute dans une certaine continuité,

3 DESHAYS, Daniel, <http://leblogdocumentaire.fr/paysage-sonore-discontinu-et-oubli-par-d-deshays/> (page consultée le 04/01/2020).



NATHALIE HANNECART

Gilly, Wallonie, photographie argentique, 2017
Gilly, Walonia, fotografia srebrwa, 2017

avec des choix opérés par le réalisateur/monteur de placer la parole et le récit dans un ordre qui lui est propre. Cette parole exprime alors une interprétation du réel qui diffère encore de celui ou celle qui la formule, puisqu'elle n'évolue pas forcément dans la même linéarité et qu'elle est généralement coupée, réorganisée selon les choix de réalisation opérés au montage. Elle est également reçue différemment selon la manière dont celui qui l'écoute reçoit la linéarité du récit opérée dans le montage (l'interprétation de l'écouter, ainsi que le lieu et le point d'écoute de l'écouter).

Et c'est sans doute ce qui nous intéresse dans ce travail. La manière dont la mémoire et l'expression de cette mémoire, les outils qui en permettent l'expression, se mélangent : tout combine vers un effacement, une évocation, une impossibilité à en saisir quelque chose de fixe. Le débat entre opérer un travail de mémoire ou en retranscrire une évocation est perméable. Aucune réponse possible. Aucune vérité. Tout s'opère dans l'incertitude et l'ambiguïté de vouloir figer et de vouloir en rendre quelque chose qui s'en rapproche, selon un prisme personnel : de celui ou celle qui l'a vécu et que les années et la mémoire ont transformé, de celui ou celle qui (re)crée ce récit, de celui ou celle qui le reçoit et l'entend peut-être tout autrement.

Incertain donc dans la formulation, la conception et la réception d'un récit, que Daniel Deshays décrit en conclusion de la sorte : « *Mais si le sonore référent en nous est toujours un sonore au passé et qui appelle sans cesse ses retrouvailles, le sonore du monde est toujours un sonore au présent dans la formidable incertitude de ses apparitions, et c'est ainsi qu'il trouve sa puissance dans cette instantanéité incertaine*⁴. »

Fugacité des mots et des sons malgré qu'ils soient inscrits et donnés à entendre sur un support, cela nous renvoie à une poésie du réel et de l'imaginaire qui s'attrape au vol et qui sans cesse se renouvelle, se compose avec notre rapport au monde, en aller-retour avec le passé, le présent, les questions de mémoire et de ce que l'on veut en garder, transformer. Ce passé, cette recherche de compréhension du passé et cette volonté de figer ce qui nous échappe, ou du moins d'en laisser des traces qui seront pour chacun saisies sous une forme incertaine et personnelle, voilà ce qui trouve place dans ce travail sonore et entre en résonance avec les photographies, gravures, ateliers, pièces de théâtre que constitue ce laboratoire autour des mines.

4 DESHAYS, Daniel, *op. cit.*

Le son et la mémoire

A cheval entre le documentaire sonore, qui est une représentation documentée du réel, et la musique électroacoustique, qui est une représentation musicale du réel autant qu'une abstraction, même si toutes deux sont subjectives, il est difficile d'échapper à la question du rôle que l'on attribue à l'acte d'enregistrer, de figer le son, d'en garder ou non des traces.

Caressant ces deux moyens d'expression, mon travail se nourrit d'une imbrication/confrontation entre ces deux langages, s'appuie sur la confrontation de ces deux approches qui traduisent ma volonté de raconter et d'évoquer, même si, comme on l'a vu, toutes deux sont vouées à un insaisissable, à une « *instantanéité incertaine* ».

Les mots racontent, les sons évoquent, pourrait-on supposer. Et à travers ce postulat, la question se pose : faut-il archiver la mémoire de ces mots ou faut-il donner vie à ces récits en les soumettant à notre pouvoir d'imagination, à la réponse que l'on donne à ces pouvoirs d'évocation ? Faut-il récolter/sauvegarder cette parole documentaire ou laisser aux pouvoirs d'évocation des sons et sonorités le souvenir que l'on se fait ou se dessine ? Faut-il transmettre cette parole ou transmettre des impressions et laisser les paysages s'inventer pour chacun ?

Parler du réel et de l'imaginaire, du réel et de la représentation du réel, être à l'interstice de ces deux idées, à la friction entre ces deux contraires, aux endroits où ils s'opposent, à la manière dont l'un manipule la recherche de l'exhaustif et l'autre la recherche du minimum, à la manière dont on résiste à ne pas aller trop vers l'un ou vers l'autre, où l'on est tenté de tout dire et où l'on est tenté d'épurer et de ne laisser que l'essentiel, voire moins que l'essentiel, pour ainsi laisser l'imaginaire faire le travail.

Une autre question se pose : comment s'insérer dans un travail collectif qui manie lui aussi des images, non pas mentales mais physiques, ou plutôt physiques et mentales ? Comment trouver la distance suffisante avec ces différents "supports", avec ces deux autres formes artistiques, la photographie et la gravure, qui expriment/racontent elles aussi ce que ce réel représente ?

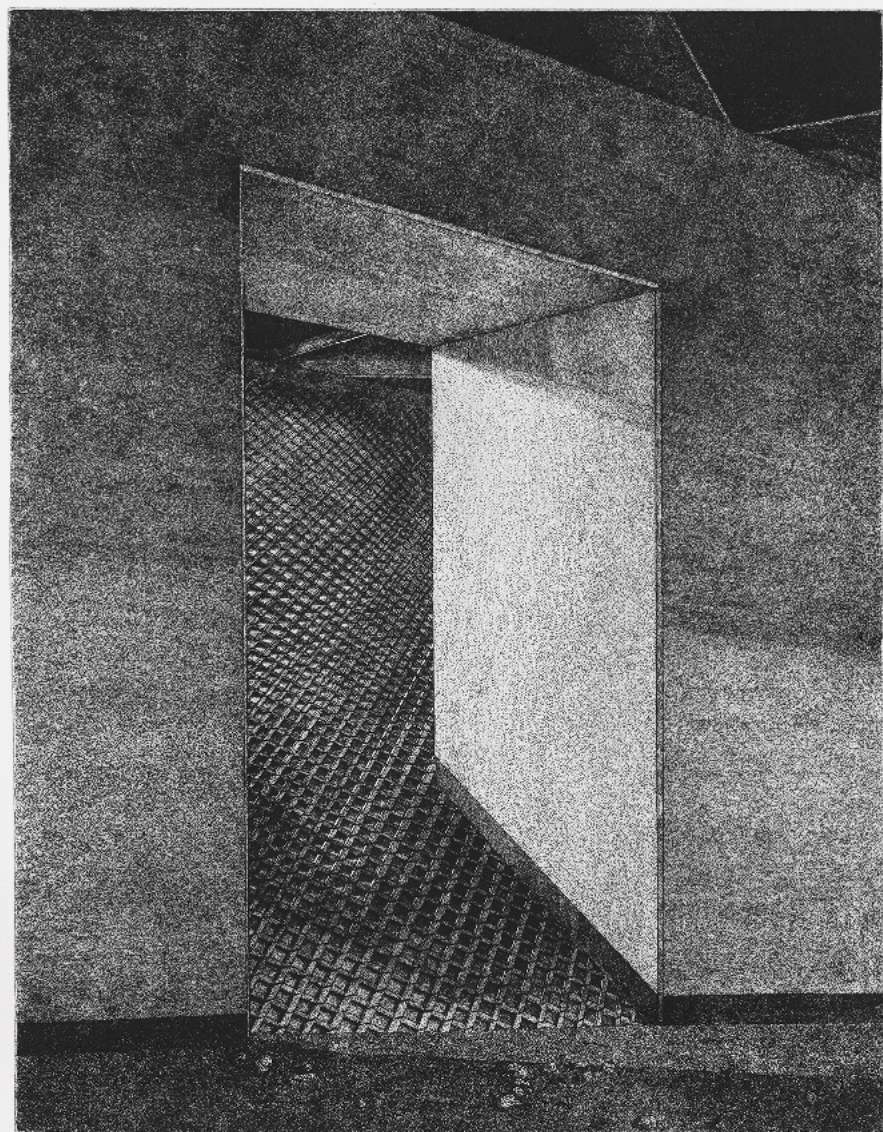
Cette parole elliptique se désagrège et témoigne tantôt de l'ambivalence entre l'envie de dire et son impossibilité, entre l'inexactitude des souvenirs due au passage du temps et de l'oubli, due à l'altération et la

sélection volontaires ou non de la mémoire. Sans volonté d'objectiver ces paroles, cette création sonore témoigne du silence à travers les voix et les sons et témoigne du besoin de crier ces parcours de vie à travers le silence.

Notre démarche artistique vise à interroger l'ambivalence des notions de mémoire et d'effacement, à travers des rencontres et des témoignages où la justesse des propos ne peut résister au temps, à l'oubli et à la reconstruction de souvenirs, où la maladresse des mots crée de nouvelles histoires dans l'Histoire, où l'on ressent dans les portraits photographiques un sentiment de fierté, de militantisme, d'humilité, peut-être même d'appartenir à cette histoire, où s'imposent la majesté et l'âme des lieux décrits, fantômes de l'Histoire ou en proie à le devenir, où les images de ces Hommes et de ces paysages traduisent l'ambiguïté entre les notions de représentation/affirmation d'une réalité et son évocation/interprétation, entre l'être et le paraître, entre ce qui résiste et ce qui s'efface, entre le « documenté », en tant qu'affirmation et preuve d'une réalité, et le travail de la mémoire et de l'imaginaire, entre l'espoir et le désespoir.

Et ces histoires trouvent des échos au présent et au futur, ne serait-ce que par l'histoire des migrations. Elles parlent des luttes d'aujourd'hui, de luttes face à nous-mêmes, de nos fragilités intérieures, comme les failles d'un paysage, comme les mots qui se désarticulent, se (re)créent, se transforment ou s'évadent. L'abandon et la désertion des édifices, des structures industrielles, des murs, qui ont apporté la richesse au prix d'un travail acharné, que reflète-t-il de notre société ? Notre monde laisse le soin à la nature de s'approprier ces traces de métaux, de briques et de béton, nous les effaçons de notre champ de vision, sans formuler de projet pour les éliminer, les reconverter ou les conserver. A celle de l'effacement, s'ajoute ainsi la question du manque et de l'absence qui parcourt nos travaux. Et s'il n'est pas possible de dire, au moins pouvons-nous évoquer et emprunter à l'imaginaire, qui lui, fait partie de notre réalité. *Kierunek Gruba* propose cette combinaison d'interprétations possibles et multiples.

Que ce soit par le biais des photographies de Nathalie Hannecart, des gravures de Weronika Siupka ou de mon univers sonore, cette vision post-apocalyptique, nous nous sentons toutes les trois liées à elle. Chacune à notre manière, en nous emparant de notre support de prédilection, nous tentons de « traduire » notre rapport personnel à ce



akwaforta „Dziwne światło” E. L. imp. Weronika Siupka 2015

WERONIKA SIUPKA
Dziwne światło / Etrange lumière
 akwaforta / eau-forte
 37,8×48,6 cm, 2015

monde. Pour ma part, cette évanescence du monde se reflète dans ma pratique même du son, comme une oscillation entre les mots et les sons, comme une onde fluctuant entre le réel et ma représentation du réel, comme une vibration entre le dire et le taire, comme un flux entre l'envie de fixer ou d'effleurer, d'authentifier ou de transformer, de témoigner ou d'en saisir une poésie.

Le processus même de fabrication des sons joue de cette ambiguïté, dans la composition électroacoustique. Si une partie des sons que j'utilise est issue d'enregistrements que j'ai réalisés lors de pérégrinations dans ce patrimoine minier et industriel, la plupart des autres sons proviennent de contextes parfois tout à fait déconnectés de cette réalité. Pourtant, une fois transformés, ils parviennent à évoquer ces lieux, selon la représentation que je m'en fais. Par ce simulacre, j'interroge notre rapport au réel, à ce que l'on nous donne à entendre, à voir, et la manière dont la société se saisit de notre imaginaire. Travail de la matière, qu'il faut parfois creuser, alourdir, saisir à l'état brut ou transformer, soumettre à l'épreuve des mains ou de la machine. La manipulation d'objets, l'enregistreur, le micro, l'ordinateur. Ces sons, ces objets, ces matières, ces textures composés, recomposés individuellement ou collectivement, créent de nouveaux espaces physiques et mentaux, des imaginaires où l'on peut voyager autant que se perdre, qui peuvent surprendre autant qu'ils terrifient, qui nous semblent familiers autant qu'inconnus, apparaissent et disparaissent. Que laissent-ils finalement, sinon une impression de quelque chose qui était là et qui, déjà, s'est évanoui ?

Rencontres autour des mines

Toutes les rencontres qui ont nourri notre travail sur le *Chemin des Mines* ont conduit à des questionnements sur le fait et la manière de recevoir et de transmettre ces témoignages, véritables récits de vie. Témoins d'un travail de mémoire ?

Quand j'ai rencontré Maryse, enfant d'immigrés italiens, enfant des « accords du charbon », et Ewa, fille d'immigrés polonais qui ont fui les camps de concentration et ont été déportés en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale, j'ai été frappée par la force de leur témoignage, leur histoire, leur caractère, leur voix, leur accent. Ces témoignages, je ne pouvais pas les laisser dans la boîte sans tenter d'en saisir un certain

langage. Et ce langage ne traduit sans doute pas la vraisemblance avec le réel vécu par ces deux femmes, mais traduit ma vision de ce réel au moment où je les rencontre et où elles me livrent des bribes de ce passé qu'elles auront transformé. L'idée de transformation du récit m'interpelle, par le procédé même qu'opèrent le montage son, la transformation du récit dans sa linéarité, la transformation des sons dans leur agencement, leurs textures (en outre, ces sons d'hier n'existent plus et je ne peux que me les figurer). Pas de devoir de mémoire donc, dans une volonté d'en ressaisir quelque chose de véridique, mais par le simple fait de les soumettre à mon imaginaire et à mon interprétation, nourris de témoignages, lectures, égarements et contemplation de ces terres. Des terres laissées à l'abandon, comme des points de suspension d'une vie passée de trépassés. Des lieux et des récits captifs d'un « on ne sait quoi », qui voudraient être, être à nouveau pour être honorés, pour retrouver une dignité, mais qui sont souvent devenus fantomatiques, par peur d'en parler, par peur d'en révéler la cruauté qu'ils ont renfermée pendant près de deux siècles.

Maryse

Italienne d'origine, Marisa a 12 ans lorsqu'elle arrive en Belgique. Sa mère et elle rejoignent le père, venu travailler quelques mois auparavant à Marchienne-au-Pont, comme mineur de fond, suite aux « Accords du charbon » signés entre l'Italie et la Belgique.

L'immigration italienne marque profondément cette période de l'Histoire, alors que 60% de la population qui occupait les baraquements du bassin carolo était constituée d'Italiens. C'est là que grandit Marisa, tantôt dans une petite Italie que ses compatriotes et elle se sont reconstituée, tantôt dans une atmosphère hostile.

Il y avait des gens qui avaient mis des affiches « interdit aux chiens et aux Italiens ». Alors je ne me suis plus appelée Marisa mais Maryse.

Et quand on me disait :

– T'es Italienne, toi ?

– Non !

– Tu t'appelles comment ?

– Bah Maryse, pourquoi, ça te gêne ?!



NATHALIE HANNECART

Cité de Bois-du-Luc, Wallonie, photographie argentique, 2016

Miasto górnicze Bois-du-Luc, Walonia, fotografia srebrowa, 2016



NATHALIE HANNECART

Silésie I, photographie argentique, 2019

Śląsk I, fotografia srebrowa, 2019

L'histoire de Maryse, de son enfance aux baraques, de son regard d'enfant sur la catastrophe du Bois du Cazier à Marcinelle et de cette vie racontée aujourd'hui à une autre époque, m'a particulièrement touchée, d'une part, par son témoignage en tant que tel, d'un point de vue documentaire et sociologique, mais aussi par le ton qu'elle emprunte pour raconter l'histoire de sa vie. Ce quotidien cadennassé, d'un côté, par les maisonnettes et les rues de ces baraquements où les journées se ressemblent, et, de l'autre, par les galeries souterraines et fumantes des mines qui bordent ce quotidien, son quotidien, et où son père se rend toute la journée sans qu'elle ne sache même à quoi cela ressemble. Cette vie « de l'autre côté », Maryse ne peut que s'en figurer un imaginaire, en les observant depuis la surface ou à partir de ce que ceux qui y travaillent en disent ou n'en disent justement pas, tant la dureté de cette vie nécessite d'en effacer le récit. Ceux-là, ce sont ses proches qui rentrent harassés du travail et qui, chaque jour, partent avec l'incertitude d'en revenir. Dans cet entre-deux de la vie et de la mort, comment se créer une vie ? Laquelle ?

Quand on est arrivés, on s'est retrouvés devant des baraques, devant un camp. Et puis j'ai dit à maman, « mais la guerre n'est pas finie ? »

Et puis voilà, la vie aux baraques s'est faite normalement, comme tous les jeunes.

Et puis, comme en Italie, on se mettait sur le bord de la porte, avec une petite table, chacun apportait un petit quelque chose à manger, c'était super, quoi.

Je me sentais bien dans cette vie quoi, je sortais, on allait danser, on allait au cinéma, on avait accepté ça comme ça, on était loin de se dire qu'on était malheureux. Non, c'est pas vrai, on était malheureux, mais on n'y pensait pas, on laissait ça de côté et on disait, « bon ça ira mieux demain ».

Le ton de Maryse, qui confine à ce que l'on pourrait presque qualifier de naïf, et cette couleur qu'elle donne à son témoignage interpellent sur le chemin qu'elle prend, à rebours de la dramaturgie que suggèrent généralement ces événements historiques. Cela pose la question du regard d'un enfant face à une catastrophe humaine, pose la question du souvenir et de sa restitution, de ce que l'on retient ou de ce que l'on veut retenir du passé, comme si l'optimisme et la bonne humeur étaient les meilleures armes contre le tragique. Que raconte ce besoin de s'attacher

à des souvenirs plus joyeux qui traduisent somme toute des conditions de vie difficiles et une volonté d'oublier ? Transformer cette réalité pour l'accepter, sans pour autant l'oublier ? Parce qu'on ne sait pas en parler ? Parce que le regard d'un enfant est indéfectiblement optimiste et insouciant ? Parce qu'en parler avec ce ton est une forme de résistance à ces années noires et à ce qu'on en (a) fait ?

Il aimait bien d'boire un verre, mon père, alors parfois quand il arrivait à la mine, il était bourré. Et évidemment, on lui donnait toujours des boulots un peu plus simples pour ne pas aller avec le marteau-piqueur et tout ça.

Parce qu'en fait, papa en Italie, il travaillait en tant que figurant dans un théâtre à Crémone, un petit truc d'opéra. Et alors, après son travail dans les mines, quand il avait bu et tout ça, il chantait de l'opéra. Il rentrait en pleine nuit et il gueulait lui dans la rue ! Il chantait un peu n'importe quoi, lui hein. C'est quand il était comme ça qu'il chantait des chansons d'amour à ma mère.

C'était gai par moments, mon père quand il avait bu il n'était pas méchant, au contraire quand il avait bu, d'abord c'était bien parce qu'il nous donnait du pognon. Papa était coiffeur en plus de la mine. Il y avait des gens qui venaient se faire coiffer et donc il se faisait de l'argent. Papa était comme ça, c'était le gai luron du charbonnage, c'était le gai luron de tous les cabarets où il allait, tout le monde l'aimait bien en fait. C'était beaucoup plus difficile d'être sa femme, que là c'était le type italien, ça, ça n'a pas changé par contre.

Quelle dichotomie s'opère entre ce qu'elle a ressenti à l'époque où elle le vivait et ce qu'elle en ressort aujourd'hui dans ses récits ? Que traduit ce fossé entre l'interdiction d'en parler, l'impossibilité d'en décrire une réalité et le besoin, voire l'urgence de « dire » malgré tout, ce qu'elle n'a peut-être en plus pas toujours pu vraiment comprendre ?

Ça a été quelque chose (cf. la catastrophe du Bois du Cazier). Je vois encore toujours ces bonnes femmes, là, debout devant ces grilles. Et nous autres, les jeunes, on était sur le terril et on a vécu ça évidemment comme ça. C'était terrible de voir tous ces gens, toutes ces femmes accrochées aux grilles et voir remonter les corps comme ça...

A ce moment-là, papa travaillait toujours à la mine. Et depuis lors, maman, quand elle entendait une sirène, la sirène de la mine qui disait que le travail était fini, elle paniquait. C'était pas toujours une catastrophe, mais il suffisait que papa ne rentre pas à l'heure, elle paniquait. Une fois, à 4h du matin, elle me réveille en me disant que papa n'était pas rentré. Alors je dis : « bah oui, je sais où il est ». Il était au cabaret, Monsieur ! Il était bien lui là et elle, elle paniquait, elle avait peur qu'il lui soit arrivé quelque chose. Alors j'dis : « oui, il est arrivé quelque chose : il est bourré ! »

Parce que la mine en fait c'était ça, hein. On n'était jamais sûr de rien... A chaque fois que tu descends à la mine, tu ne sais jamais si tu remontes... Mais bon, quand on est jeune, on n'y pense pas tout le temps. Il n'y a quand même pas des accidents toutes les cinq minutes, encore heureux ! D'autant comment s'est arrivé, parce qu'on a tellement fait de blabla dessus que je ne sais pas encore aujourd'hui si c'était la vérité de ce qu'on a dit. Mais bon, en attendant, il y a eu beaucoup de morts pour rien...

Lorsque Maryse raconte ce passé, j'ai l'impression d'être projetée hors du temps, comprimée entre ces pages sombres de l'Histoire et la cocasserie avec laquelle elle se plaît à raconter son enfance en riant, cette enfance de 12 ans qu'elle raconte à travers les paroles d'une dame de 72 ans, qui a accepté de raconter son récit de vie, ses mémoires, comme une nouvelle page d'Histoire qu'elle écrit elle-même et qu'elle rend vivante. Une page vivante, avec la fraîcheur de ses mots, mêlée à la brutalité d'une résignation d'un jour possiblement sans lendemain.

Quel besoin, pour ma part, de vouloir saisir la friction de ces contradictions, de vouloir en révéler une mémoire et de ne pourtant pas la connaître ? Accepter juste la rencontre, sans doute. Accueillir cette parole, mais bien plus que cela, accueillir une histoire humaine, qui passera sous le couperet elle aussi de ce que j'en ferai, selon la poésie qui me saisit au contact de ce « réel ». Il deviendra, point. Et comme le récit sonore en fera une traduction linéaire, il s'agit de proposer une traversée à travers l'insaisissable, l'épreuve du temps et des époques, en résonance sans doute avec des questionnements contemporains, en proie sans doute à des questions qui jamais ne pourront être résolues : celle de notre désir de comprendre, notre besoin d'en saisir des clés de compréhension, de les transposer, de les transformer, de les toucher,



NATHALIE HANNECART

Bytom II, Haute-Silésie, photographie argentique, 2016

Bytom II, Górny Śląsk, fotografia srebrowa, 2016

du moins de les rencontrer, comme Maryse le dit à propos de ces « vestiges » :

J'aime toucher tout ça, j'ai vécu dans les mines, dans les usines, dans une ville d'ailleurs où il n'y avait que des usines et des charbonnages, et puis quand vous ne voyez plus rien comme au jour d'aujourd'hui, vous passez devant cette usine, il n'y a plus rien, c'est vide, c'est là, c'est un tas de ferraille, d'accord, mais bon... c'est sans vie, c'est pas vivant, je vais dire ça ainsi. Avant, on avait les ouvriers qui étaient assis sur les murs comme ça, on rigolait avec et tout. Maintenant, on n'a plus tout ça. Je trouve qu'on devrait quand même garder certains vestiges.

Dans cet ouvrage, c'est de ces rencontres, somme toute, que nous voulons parler. Rencontres avec des femmes, des hommes, rencontres avec des lieux, rencontres avec ce qui nous échappe. Tout comme les mineurs ont « pioché » dans les mines, j'ai envie de piocher dans ces récits de vie. Maryse et Ewa, en tant que femmes qui vivaient les mines à la surface, en plus d'avoir toutes deux un fort caractère, représentent des rencontres éclatantes et significatives d'une époque que la mémoire combat pour ne pas tout enterrer, pour en garder des traces, des ersatz de souvenirs doux dans leur brutalité. Si elles apparaissent de manière fragmentée dans mes créations sonores, si leur parole est morcelée à l'image de la fragilité de ces témoignages qui recouvrent cette période historique, de ces paroles qui peinent à traduire leur réalité, elles trouveront ici, je l'espère, un portrait plus complet de ce qu'elles sont, de la manière dont elles se sont révélées lorsque je leur ai tendu le micro.

Et j'avais dire, mes plus belles années, en fait, je les ai vécues aux baraques.

Ewa

« *Née en Bavière, dans la bière* », comme elle s'amuse à se décrire, tout en sirotant une coupe de champagne qui accompagne ce moment où elle se raconte, Ewa est issue d'une migration qui trouve encore d'autres raisons que la migration italienne en Belgique. Elle est fille de Polonais, prisonniers des camps de concentration pendant la Seconde Guerre mondiale avant

d'être déportés en Allemagne pour travailler dans des usines d'armement ou pour des travaux agricoles. Au sortir de la guerre, l'Allemagne est dévastée par un marasme économique et par la famine qui frappe tout le pays. Le père d'Ewa s'échappe vers la Belgique, qui trouvera dans les migrations un intérêt notable pour répondre aux besoins de main-d'œuvre dans les mines et dans l'industrie sidérurgique. Ewa n'a que quelques mois quand elle arrive en Belgique en 1946. Son père est contraint à un rythme de plus de 10h de travail par jour dans des conditions difficiles auxquelles il se soumet dans l'espoir de pouvoir ensuite migrer au Canada, pays que d'autres membres de sa famille ont déjà gagné. La mère d'Ewa, à nouveau enceinte, traîne des séquelles de malnutrition dont elle a souffert pendant la guerre et meurt d'une fausse couche quand Ewa a 6 ans. Ébranlé par le deuil, son père quitte la mine après y avoir laissé 10 ans de sa vie et devient soudeur-monteur dans une usine de charpenterie, où il meurt suite à une chute de 18 mètres. « *Il n'est pas mort à la mine mais dans des conditions tout aussi extrêmes* », commente Ewa.

Comme Maryse et d'autres personnes de sa génération que nous avons rencontrées, Ewa ne sait presque rien de ces vies de travailleurs, comme si tout ce qui dépassait les murs des baraquements et qui se situait pourtant maximum à une dizaine de kilomètres de là, n'existait pas ou plutôt n'avait pas le droit d'exister.

Mon père, je le voyais rentrer, mais jamais sale. C'était un peu interpellant. Est-ce qu'ils avaient des douches ? Je ne me rappelle pas... Il ne parlait pas. Il n'était pas toujours de bonne humeur, bien sûr, mais il ne parlait pas, ni des camps, ni de la guerre, ni de rien, parce que c'était tabou. Ils essayaient de nous protéger, alors moi j'écoutais aux portes, comme tous les enfants, j'étais curieuse. Et quand ils voyaient qu'on voulait écouter, ils parlaient allemand. C'est ça qu'on ne sait pas tout, on ne comprenait pas...

Destin tragique de cette jeune fille qui se retrouve sans famille alors qu'elle n'a que 15 ans. Une vie qu'elle raconte aujourd'hui pourtant, non pas avec détachement, mais avec une distance nécessaire, sans doute vitale, en se raccrochant aux souvenirs partagés avec les autres habitants de ces cités ouvrières. Ce qui me frappe, là aussi, c'est la manière dont elle détaille ce quotidien, dans sa simplicité quasi loufoque, presque burlesque.



NATHALIE HANNECART

Tour, district de Borki, Haute-Silésie, photographie argentique, 2017
Wieża, dzielnica Borki, Górny Śląsk, fotografia srebrna, 2017

J'étais bien entourée. J'allais de baraque en baraque et j'avais partout un petit quelque chose à grignoter. C'est peut-être pour ça que je grignote encore aujourd'hui (rires)... Ah et puis, il y avait le saucisson polonais le dimanche.

On vivait tous les petits-enfants ensemble. La porte était toujours ouverte, on ne fermait pas à clé. Et on jouait toujours ensemble, jusque 22h, on se tenait la main, on dormait tous ensemble, avec les matelas à terre. On avait plus chaud !

Et c'est cette vie du quotidien, dans ses préoccupations les plus élémentaires et vitales, que raconte Ewa, avec un mélange de sarcasme et de réalisme frappants.

Les dentistes, quand il y avait une dent qui bougeait, c'était une dent sur la porte. D'ailleurs, ce n'était pas des dentistes, c'était des mécaniciens dentistes ! (rires)

Oui, nous autres, les dents c'était la galère... On avait la mutuelle gratuite, alors, quand on allait chez le dentiste, il y avait une file immense. Et alors ils ne soignaient pas, ils n'avaient pas le temps de soigner, ils arrachaient directement.

Je dis ça parce que j'avais 10-12 ans. Oh ça a repoussé, heureusement !

Comme chez Maryse, l'humour qui teinte ses récits, suggère-t-il une volonté de minimiser la tragédie de cette vie ? Ewa transforme-t-elle ses souvenirs pour, malgré tout, les faire survivre ? Ou bien sommes-nous surpris par le sourire qu'elle y place et qui nous paraît inconcevable, à nous qui n'avons pas vécu cette époque que nous ne voyons que sous le prisme du drame humain ? Était-elle finalement moins terrible que ce que l'on s'en figure ? Peut-être faut-il lâcher prise au besoin de compréhension, accepter qu'elle n'est pas à situer dans ces témoignages et qu'ils sont là, point, comme ils sont ?

On n'a pas été malheureux. On avait le charbon qui était gratuit et on avait le droit de partir en voyage gratuit. On partait en train, je crois que c'était à Ostende... Et puis une fois à Anvers, au zoo. J'ai des belles images du zoo.

C'est grâce à la mine aussi...

Cette histoire marque aussi la cohabitation forcée, issue de ces migrations, et finalement la richesse de ces échanges. « *Grâce à la mine...* » pourrait dire Ewa ?

Les Italiens étaient plus grossiers, plus forts que nous. Ils étaient plus nombreux, donc on ne s’y frottait pas trop, mais on s’entendait bien. Les Polonais restaient le plus souvent ensemble, mais on se côtoyait quand même.

Moi j’aimais bien les Italiens. C’est vrai (rires)... ils étaient basanés, moi j’étais blonde, pâle. C’était le contraste. Ils étaient un peu macho aussi, quoique que les Polonais aussi à l’époque... mais j’aimais bien ça. J’ai tellement déménagé, que chaque fois, je suis tombée amoureuse, mais c’était toujours un nouveau. Comme mes parents sont décédés, j’ai habité un peu chez l’un, chez l’autre, enfin soit. Mais je me suis mariée avec un Italien qui s’appelait Silvano, ça c’était le premier avec qui j’ai conclu, j’avais 15–16 ans... Les autres, je ne me rappelle pas, mais il y en a eu des centaines ! (rires) Mais je me suis quand même mariée à un Italien, j’ai pris la nationalité italienne, parce qu’avec mon passeport polonais, il fallait changer tous les six mois de visa, voilà... Bon, avec un Belge, ç’aurait été plus facile mais je n’en connaissais pas beaucoup. Les Belges, il n’y en avait pas beaucoup dans les cités où j’avais habité. S’il y en avait, c’était les plus pauvres... Les politiciens belges n’habitaient pas là, eux !

Et alors, un jour je vais en vacances en Pologne. Donc, le douanier regarde ma carte : Carla Ewa, Italienne. Il regarde la voiture, plaque belge ; née en Allemagne, il ne sait plus quoi le mec, il me dit « ciao, arrivederci » ! (rires)

La Belgique et la sidérurgie

Si notre travail trouve son origine dans l’histoire du charbonnage (cf. chapitre précédent), nous avons rapidement souhaité faire le lien avec d’autres types d’industries qui s’en sont rapprochées, tant dans les conditions de travail qu’elles ont pu imposer aux travailleurs, qu’à la manière dont leur sort a été scellé. En l’occurrence, en Belgique, il s’agit de la sidérurgie et de la métallurgie, qui ont pris place dans ce même berceau géographique

que l’industrie minière, mais aussi de la verrerie, que nous souhaiterions explorer prochainement.

L’histoire de la Belgique est donc indissociable de l’histoire de la sidérurgie. Bien que ses origines remontent à l’Antiquité, elle se développe particulièrement autour des XII^e – XIII^e siècles, grâce à l’énergie hydraulique, au bord des ruisseaux qui bordent la Wallonie. Un siècle plus tard naissent les hauts-fourneaux et, avec eux, le procédé de fabrication du fer. Cette industrie prospère aux XIV^e – XV^e siècles, avec le port d’Anvers notamment, qui s’enrichit de cette nouvelle économie. Les guerres civiles et de religion vont ensuite toucher une grande partie de la Belgique, dont seuls la Principauté de Liège et le Duché du Luxembourg sortent vainqueurs. Ils profitent alors de cette situation en devenant les principaux fournisseurs d’armes et de clous qui servent aux constructions navales. Liège devient, au XVII^e siècle, le pôle principal de l’économie wallonne.

La ville de Charleroi, vestige aujourd’hui de l’économie sidérurgique, prend naissance à cette même époque, en 1666. Elle accueille cette industrie féconde et, avec les villages environnants (Marchienne-au-pont, Marcinelle, Jumet, etc.), devient un nouveau bassin métallurgique.

Les progrès de la Révolution industrielle au XVIII^e siècle, avec l’utilisation du coke dans la sidérurgie et l’avènement de l’énergie mécanique grâce à l’arrivée de la machine à vapeur, transforment le paysage industriel de la Wallonie, où prédominait jusque-là l’agriculture. Le XIX^e siècle propulse la Belgique au sommet de l’industrie sidérurgique, avec l’industriel belgo-britannique John Cockerill qui est le premier à faire fonctionner un haut-fourneau au coke⁵ sur le futur territoire belge en 1826, conçoit les premiers rails, wagons et locomotives de Belgique et fonde la société Cockerill, à l’origine du groupe sidérurgique européen, Cockerill-Sambre. Les sidérurgies à coke se développent à proximité des houillères et montrent que ces deux industries sont intimement liées. Très vite, la sidérurgie s’étend aux pays voisins et les premières crises touchent l’industrie sidérurgique belge à la fin du XIX^e siècle.

Le XX^e siècle, marqué par les guerres et les crises économiques, bouleverse le paysage sidérurgique belge, tantôt en souffrance, tantôt tirant profit des besoins de reconstruction des pays dévastés par les guerres. Avec la mondialisation qui se développe dans la deuxième partie du XX^e siècle, la sidérurgie souffre de la concurrence, des crises économiques et pétrolières, mais aussi de la fermeture progressive des charbonnages qui opère un transfert de main-d’œuvre vers la sidérurgie.

5 Un haut-fourneau fonctionnait au bois jusque-là.

Asphyxiée, l'industrie belge est obligée de se réorganiser. Elle passe en partie entre les mains de l'État belge pour éviter une catastrophe économique et sociale, elle organise la fusion entre les bassins liégeois et carolo donnant naissance à Cockerill-Sambre, qui sera rachetée en 1999 par Usinor, subordonnant ainsi l'entreprise à de grands groupes internationaux, avant qu'elle ne soit engloutie peu de temps après par le plus grand groupe sidérurgique mondial, Arcelor, qui fera de son terrain belge une variable d'ajustement au marché mondial, avant d'en décider la suppression en 2011–2012.

Luigi

Posture droite et robuste, la tête haute, Luigi dégage ce mélange de douceur et de détermination, tout comme ses camarades qui ont rejoint les rangs de la bataille pour préserver le haut-fourneau n°4 (HF4) de Marcinelle, aujourd'hui vestige de ce qui a longtemps permis à Duferco, propriétaire des usines Carsid de Marcinelle, de prospérer économiquement. Cette industrie, déclarée « à perte » par la direction, est mise à l'arrêt en 2008 avant de fermer définitivement ses portes en 2012. En 2006, l'usine était déjà bousculée par des problèmes économiques, obligeant Duferco à s'allier au groupe russe Novolipetsk Steel. Malgré le climat économique menaçant qui s'abattait sur l'industrie sidérurgique à cette époque, des travaux de rénovation du haut-fourneau avaient néanmoins atténué l'idée d'une menace, dans l'imaginaire des sidérurgistes. Les problèmes persistent, auxquels s'ajoutent de nouvelles normes européennes sur la dépollution des sols, et Duferco décide de fermer le site, laissant ainsi plus de mille travailleurs sur le carreau. Cette décision est vécue comme une trahison par ses travailleurs.

Ils ont mis des choses nouvelles, mais tout est parti en fumée.

A Hainaut Sambre, une commune près d'ici, on a rénové une aciérie de A à Z, et dès qu'on a fait les essais à blanc, ça a fonctionné. Mais après ça, ils ont dit, « on arrête, on vend au Japon ». Ils ont tout démonté et ont licencié 5000 personnes, du jour au lendemain.

Ici, à Charleroi, en sidérurgie, on était plus de 100.000 ouvriers [dans les années 1980–1990]. Aujourd'hui, en 2016, il n'y en a plus que 2000 [dans l'agglomération], parce qu'on produit encore de l'acier, mais on



NATHALIE HANNECART

Haut-fourneau numéro 4, Charleroi, Wallonie, photographie argentique, 2017
Wielki piec nr 4, Charleroi, Walonia, fotografia srebrowa, 2017



NATHALIE HANNECART

Nikiszowiec III, Haute-Silésie, photographie argentique, 2017
Nikiszowiec III, Górny Śląsk, fotografia srebrna, 2017

a évolué. Nous avant, dans un haut-fourneau, on était à 50, puis on s'est retrouvés à 20 et pour finir à 6, depuis qu'on l'a renouvelé. On ne pouvait pas non plus sous-estimer les avancées technologiques. Et on veut aller de l'avant, mais en gardant la structure. S'il n'y a qu'une personne qui peut faire fonctionner le haut-fourneau, bah tant mieux ! Mais le haut-fourneau, il sera là. Et donc, si on baisse les bras, à ce moment-là, ils ont gagné.

Fils d'émigrés italiens, Luigi est né en Belgique, dans ce bassin industriel qui a sédimenté des vies et des paysages, et qui pour beaucoup semblait promettre un meilleur avenir.

La vie à l'intérieur était dure. Parce qu'on dit la mine, la mine... la mine a eu des souffrances, oui, parce qu'il fallait être sous terre, mais en sidérurgie, on avait aussi des souffrances. Nous on avait la chaleur qui nous tuait et les mêmes maladies que les mineurs. Dans la sidérurgie on a la silicose aussi, parce que là on mange des poussières, du gaz... même avec des protections, on attrape des maladies. Et la plupart des gens qui ont travaillé chez nous, en sidérurgie, ils sont en train de partir tout doucement... il y en a encore un la semaine passée.

Il y a laissé 35 ans de sa vie, en passant par tous les postes qui composent la « ligne à chaud » et permettent de faire fonctionner une usine sidérurgique. Cette « ligne à chaud » est constituée d'un haut-fourneau, d'une cokerie, d'une scierie, d'une coulée continue et d'un laminoir. C'est d'ailleurs les vêtements de travail des sidérurgistes que Luigi et ses camarades portent le jour de notre rencontre, lors d'une marche aux flambeaux organisée le jour de la Saint-Eloi, patron de l'acier, qu'ils fêtent chaque année.

Parole déterminée et intransigeante, parole de résistance et de lutte, pour préserver ces lieux où leurs mains se sont épaissies, où ils ont sué leur courage, craché leur souffle et leur jeunesse. Pour eux, détruire ce patrimoine physique, c'est détruire tout ça, toute cette mémoire, tout l'acharnement et la dureté de la vie qu'ils y ont laissée. C'est négliger leur honneur. C'est les trahir encore une fois, une dernière fois.

Duferco, lui, au lieu de réhabiliter et d'en faire un lieu culturel et pédagogique, il démolit. Démolir une cokerie, ça rapporte de l'argent, avec

tout ce qui est métal, fer, cuivre. Ah oui... Mais c'est grave pour les anciens, mais aussi pour les jeunes parce qu'il n'y a plus personne pour raconter la vraie histoire de la sidérurgie. Et c'est pas dans les livres qu'on raconte ça aujourd'hui. Si, on produit de l'acier, on montre de belles images... Non, ici avec le HF4, on peut montrer le travail qu'on faisait, comme il était. Eux disent : « il faut oublier le passé, il faut aller de l'avant ». Bah oui, moi je suis d'accord, aller de l'avant, mais on fait quoi ? Faut prendre l'avenir des Américains, des Russes pour faire fonctionner notre économie ?

Et pourtant, cette parole saigne par la dureté de la vie que ces travailleurs du fer y ont endurée, courbés 12h par jour sur les machines, autant que par l'indifférence de ceux qui se sont employés à les y laisser et à finalement les jeter à l'oubli. Déconstruire les sites, comme s'il fallait déconstruire la réalité qui les a hantés. C'est ce paradoxe, cette confrontation entre la brutalité de ce travail et cette déconsidération qui leur est imposée qui crée chez Luigi et ses amis une nostalgie, renforce et forge en eux un besoin d'autant plus fort et urgent à se battre. Lutter donc pour préserver symboliquement un patrimoine physique, comme lieu de mémoire, comme sauvegarde de leur honneur, comme témoin de ce passé, comme nouveau patrimoine culturel qui s'adresse à celles et ceux qui ne l'auront jamais connu, comme une manière de marquer au fer rouge des pages d'Histoire qui, sinon, seront vite passées sous silence ou oubliées.

Donner la parole à ceux que l'on n'entend jamais. Montrer l'éclat et les éclats de leurs paroles. L'histoire des sidérurgistes vient compléter le tableau des mines, entre en résonance avec l'histoire du charbonnage que nous n'avons pas pu récolter de la bouche de ceux qui ont habité les galeries souterraines, mais de celles et ceux qui les vivaient indirectement. Ici, se sont leurs paroles à eux, directement, des paroles qui sentent la chair et l'os, leur sentiment d'injustice, à une époque qui nous est encore contemporaine.

Cosimo

Cosimo est plus petit et son sourire déborde plus facilement de sa posture militante. Lui aussi a travaillé une trentaine d'années à Carsid, non pas comme manuel, mais au dispensaire. Il recevait tous les accidentés en

premiers soins, avant de les envoyer, si besoin, chez un médecin ou à l'hôpital. Contrairement à Luigi qui incarne une attitude sérieuse, Cosimo emprunte plus à Maryse et Ewa dans une manière de raconter le réel, avec une certaine cocasserie, parfois déconcertante.

Au dispensaire, quand ça marchait bien, on avait 16.000 passages sur l'année.

C'est énorme. Dans tout Charleroi, il y avait cinq dispensaires qui fonctionnaient 24/24h parce qu'à l'époque, c'était fort manuel, donc...

Même si son visage marque la brutalité de ce qu'il a vécu, il est coutumier de cette réalité, qu'il raconte comme une histoire courante. Brute aussi :

Il y avait des morts, des bras arrachés, des têtes et des thorax éclatés, des brûlures, des fractures, des bouts de doigts arrachés... ça arrivait souvent. Et une année, il y a eu cinq morts sur une année ici. D'ailleurs, si vous vous êtes promenés le long de la Sambre, à un moment donné, il y a une barrière. Tu sais c'est quoi ? C'est des cercueils... Là-bas, il y a le haut-fourneau et là passait la fonte liquide qui devait être acheminée autre part. C'est un acier qui fait 1600 degrés, donc quand tu tombes dedans... il y a plus rien. Il y en a qui sont tombés accidentellement, il y en a qui se sont suicidés.

Nous on s'occupait surtout des brûlures. A 1600 degrés, ça crée des petites billes qui tombent et rebondissent partout... alors à chaque fois, tac tac tac, ça fait au moins 20 impacts, ça rebondit, ça tombe dans les vêtements et à chaque fois que ça touche la peau, ça brûle au deuxième ou troisième degré. Et puis on enlevait aussi des poussières dans les yeux. Ça, j'en ai enlevé des centaines, que même un ophtalmo ne savait pas le faire !

Et il y avait tous les problèmes respiratoires aussi. Parce qu'il faut savoir respirer dans un masque... Et quand ils allaient dans des galeries qui faisaient pas plus de 50 centimètres pour aller chercher le charbon, ça rentrait dans la peau.

Au four, quand t'étais dedans et que tu enfournais, t'avais la fumée qui était partout, on ne voyait rien. Et d'autres, eux, leur travail c'était d'ouvrir les plateaux, retirer les plateaux, ils nettoyaient un peu la bouche, quand ils remettaient le plateau, il y avait des flammes de 3 mètres de

haut... Moi j'y suis allé deux-trois fois et je peux te dire que t'en sors avec un mal de tête. Enfin, c'est une question d'habitude... moi j'avais pas l'habitude...(rires)

Contrairement à Luigi et à d'autres, plus réservés sur leurs conditions de travail, Cosimo, lui, en parle avec une certaine crudité, qui flirte presque avec une certaine naïveté. Peut-être pour avoir fréquenté cette violence depuis le dispensaire ? Mais, comme pour le charbonnage, cette brutalité du travail tend plutôt à être tue, au profit d'une cohésion et camaraderie entre les travailleurs.

On n'avait pas l'habitude de se plaindre. Ils venaient faire leurs heures, plus qu'il ne fallait, même. Ils préféraient venir travailler que de rester chez eux, parce que c'était mieux ici qu'à la maison (rires). Une fois, je me souviens, je soignais un monsieur et lui demande :

– Et ta femme, comment qu'elle va ?

– Oh..., qu'il dit, ça fait quatre jours que j'ai l'image mais pas le son.

– Pourquoi ?

– Bah, la semaine passée, j'ai fini à 6h du matin chez moi.

– Bah c'est normal que ta femme soit fâchée !

C'est des gens ici, les vieux sidérurgistes ! C'était des durs, ils parlaient à 6h du matin, ils finissaient et allaient au café. Il y avait des bars tout le long. D'ailleurs, j'ai passé plus de fêtes de Nouvel An à l'usine que chez moi.

Ce qui me frappe aussi chez Cosimo, c'est sa manière de parler et de créer des images, qui nous plonge dans un imaginaire que certains ont connu, que les paysages de Charleroi laissent encore deviner dans un chaos post-apocalyptique, que certains ne connaîtront peut-être pas mais pourront se figurer à la lecture de ses descriptions.

A Charleroi, il y avait les glaceries, verreries, etc. Beaucoup d'entreprises. C'était vraiment pollué. Pollué mais... il y avait du travail. Donc il fallait choisir. Moi, je pense que les dirigeants des entreprises, ils ont fait un mauvais calcul, ils auraient dû investir dans un système de dépollution. Ils ont été obligés ensuite par l'Europe, mais c'était trop tard. Les personnes voient à court terme, pas à long terme... D'ailleurs, la plus grande des pollutions, c'est même pas ça, c'est les voitures aussi.

Il n'y avait pas que les usines. Petite anecdote d'ailleurs. Au-dessus de Rokerill⁶ avant, il y avait un grand nuage de fumée, c'était magnifique à voir. Les gens pensaient que c'était toxique, mais rien à voir. En fait, ils défournaient le coke et, automatiquement, ils jetaient de l'eau pour refroidir. Ça créait un grand nuage de vapeur. C'était vraiment beau à voir ! Un geyser de vapeur!

Lui aussi vit la fermeture de Carsid comme une injustice, tout comme il regrette que beaucoup ne se joignent pas à eux pour sauvegarder cette mémoire et donner un second souffle à ce qui a accueilli une grande majorité des travailleurs du bassin de Charleroi.

Malheureusement les jeunes aujourd'hui... même mon fils, il a 26 ans et il m'a dit : « Papa, faut oublier ça »... Mais faut pas oublier ! D'ailleurs beaucoup de sidérurgistes ne veulent pas nous suivre dans notre combat parce qu'ils disent qu'on doit raser et oublier tout ça, parce qu'ils ont été trahis. Mais peut-être qu'ils vont regretter après.

Rencontre polonaise

Ma rencontre avec un travailleur d'une aciérie de zinc et de cuivre à Katowice, en Pologne, s'opère différemment des autres rencontres. Il y a quelque chose qui touche au silence et à l'envie de dire. La barrière de la langue crée cet espace où, finalement, les mots sont relégués au second plan. Cette approche plus instinctive entre nous, malgré l'absence de langue commune, nous amène finalement à accepter cette condition, à accepter que nous ne comprendrons pas le sens des mots, mais ce qu'il s'en dégage. Au-delà d'une musicalité, il y a toute l'expression qui se déploie de cette vie qu'il me raconte, de cette vie passée au contact des usines de zinc et de cuivre. Des gestes, des expressions du visage, un timbre et un rythme de voix, des phrases qui déferlent avec détermination, fermeté, droiture. Des phrases parfois aussi qui tremblent, se déroulent et s'articulent avec la fragilité que renferment le récit et ses pensées au moment où il les livre. Des phrases qui affichent une fierté débordante d'humilité de ce qui a constitué une partie de sa vie et qu'il est essentiel – et pourtant inhabituel – de dire.

6 Rokerill est un espace culturel réhabilité dans les anciennes usines Cockerill baptisées La Providence, situées à Marchienne-au-Pont, dans le bassin de Charleroi.

La surprise de cette rencontre où les mots échappent, achoppent et se soustraient à une autre forme de communication, me touche beaucoup : celle des yeux, du regard, des gestes, du souffle et d'une confiance qui nous est accordée. Ce langage devient alors une nouvelle matière à saisir, à pétrir, à décoder ; le besoin de compréhension laisse finalement place à l'incertitude de la réception que je peux en faire, à l'insaisissable, mais à une approche sensible.

Finalement, l'exhaustivité à raconter se place ici dans un ressenti, dans une impression trouble et floue de ce qui a constitué sa vie, l'a conduit à y consacrer une partie de lui-même, à en ressentir des injustices qu'il dénonce majestueusement, celles qui l'ont rendu malade en s'emparant de ses poumons, mais celles qui lui donnent aujourd'hui encore davantage cet élan et cette dignité en les prononçant dans un micro. Un micro qui amplifie et (re)donne à entendre ce qui habituellement n'est pas entendu.

S'opère aussi de mon côté une bataille, un lâcher-prise à la compréhension, pour me laisser saisir par le vertige de toutes les usines dont il égrène les noms et qui composent l'environnement dans lequel il a vécu. Me laisser capturer par ces moments de logorrhée, autant que par ces moments où la parole s'impose dans le silence. Laisser aller l'incompréhension sémantique, tout comme il vit l'incompréhension d'une vie qu'il a consacrée à un travail acharné mais déjà oublié des autres ? Bien que l'on m'ait résumé dans les grandes lignes sa vie et bien qu'une traduction partielle sur le moment me permettent de contextualiser quelque peu l'entretien que nous avons, l'imaginaire prend ici toute sa puissance et entre en résonance avec ce travail entamé en Belgique, tant autour des mots, que des sonorités/musicalités, tant autour du langage photographique de Nathalie, que du travail de gravure de Weronika. Le travail de Nathalie qui saisit les ombres de l'insaisissable et fait la lumière sur l'évanescence de ce passé post-apocalyptique ; le travail de Weronika qui en dessine les contours et sculpte scrupuleusement à la loupe les détails de ce patrimoine en ruine, voué à l'oubli. Deux types d'expression qui s'opposent dans la forme et se rejoignent par la confrontation d'un univers fait, d'un côté, d'évocations et, de l'autre, d'un univers de précision. Dans cet interstice, le travail sonore vient osciller entre ces deux approches et les ponctuer d'une autre forme d'expression.

MATHILDE LACROIX



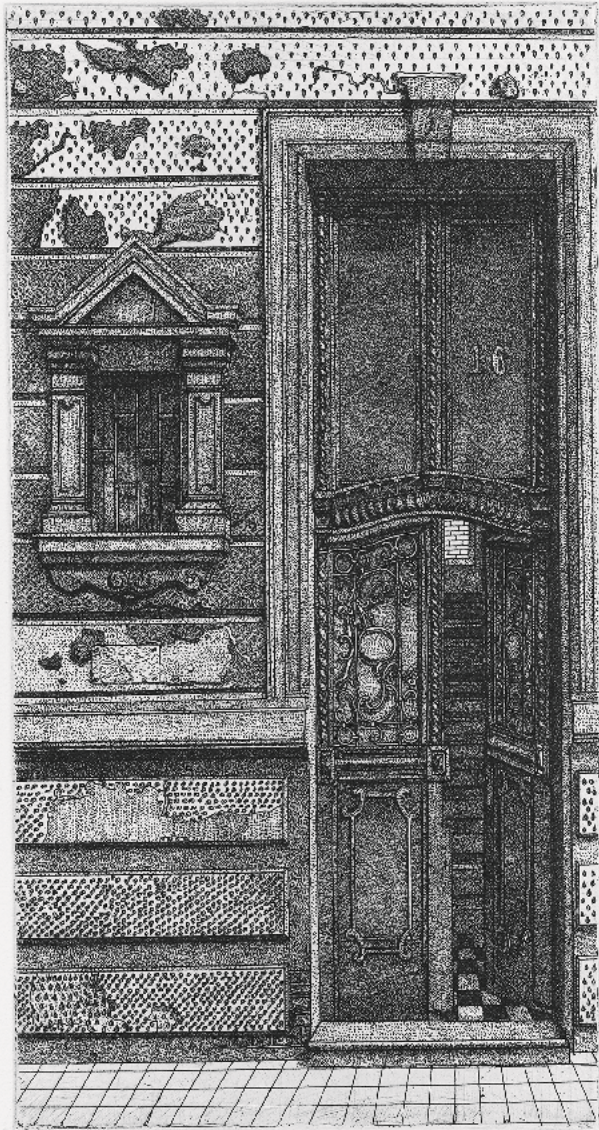
NATHALIE HANNECART

Garages, Katowice, Haute-Silésie, photographie argentique, 2019
Garaże, Katowice, Górny Śląsk, fotografia srebrna, 2019

Weronika Siupka

Spadające myśli

O istocie artystycznej kreacji



akwaforta B.A.T. imp. Weronika Siupka
„ul. Mariacka 16” 2015

WERONIKA SIUPKA
Mariacka 16
akwaforta / eau-forte
11,3×21,5 cm, 2015

Artysta odpoczął dnia siódmego po całym swym trudzie i zobaczył, że jego dzieło nie było doskonałe. Stwierdzenie, że wytwór artysty nie jest doskonały lub przeciwnie, to opinia w swej istocie wieloaspektowa oraz ogarniająca obszary, które ze swej natury są subiektywne, chociaż niewolne od wpływów procesów zachodzących w kulturze.

Historia sztuki jest opowieścią o sukcesie, listą zaakceptowanych dzieł oraz ich twórców¹. Stoimy na ramionach olbrzymów² – ta metafora uświadamia nam, że jesteśmy karłami, które wspinają się na barki wielkich artystów z przeszłości. Pragnienie zobaczenia czegoś nowego, nieodkrytego, znalezienia innej perspektywy, napędza nas do działania. Czerpanie wiedzy z doświadczeń mistrzów inspiruje i motywuje, ale jednocześnie może nas ograniczać, stać się ułudą, w efekcie dając pozór twórczej postawy. Wiedza i poszukiwanie swojej drogi to ruch nieustającego przejścia granicy osobistych możliwości oraz akceptacji lub negacji w stosunku do tego, co jest nam dane przez znakomitych poprzedników. Żyjemy według określonego rytmu, wyznaczonego przez biologiczny oraz fizyczny upływ czasu. Tydzień to „ty” i „dzień”, czyli bycie w konkretnym czasie. Nasza aktywność bez wątpienia jest uwarunkowana datami i terminami. Mówimy, że coś zabiera nam dużo lub mało czasu, a także że go tracimy. Twórczość artystyczna również jest poddana jego wpływowi, a jednocześnie jest byciem w wyjątkowej strefie, w której panuje „żywiol piękna”³, gdzie zachodzi możliwość „zatracenia się”, i w ten sposób przerywa dyktat upływających minut. Rejon ten jest przestrzenią wolnej myśli, przeżyć, uczuć, poruszających ducha twórczego. Intymność jest dobrym określeniem tej zony, ponieważ jest ona swoistym „podbrzuszem” naszego jestwa. To świat wewnętrzny, emocjonalny, niepoddający się regułom logosu, w którym przebywamy w stanie szczególnej świadomości. Nie podlega wartościowaniu społecznemu, a jego własnością jest permanentne ciążenie ku pięknu, doskonałości. Tutaj nie jesteśmy obciążeni świadomością porażki. Jest to siedziba założona w opozycji do świata zewnętrznego, broniąca się przed jego niedoskonałością. Dla mnie ma ona eskapistyczny charakter. Nie jest ucieczką „od”, ale „do” –

- 1 Por. M. POPRZĘCKA, *Impas*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.
- 2 Por. U. ECO, *Na ramionach olbrzymów*, Wydawnictwo NOIR SUR BLANC, Warszawa 2019.
- 3 Por. J. TISCHNER, KS., *Myślenie w żywiole piękna*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

do terytorium, w którym możliwe jest działanie bez ograniczeń, nie-poddawane zasadom tetycznym. Jest przestrzenią swobodnej intuicji i instynktu. Instynkt rozumiany jest w tym kontekście jako niepoznaczona wewnętrzna konieczność działania, popychana immamentną tęsknotą za idealnym rezultatem, natomiast intuicja – jako połączenie świadomości z przecuciem, które wymyka się logicznej kontroli. Opisanie sekwencji działań odbywających się w strefie naszego wewnętrznego życia jest subiektywne, osobowe, gdyż każdy artysta tworzy przez pryzmat indywidualnych możliwości oraz swojej wrażliwości. Możemy jedynie uporządkować fazy, które moim zdaniem unaoczniają ważne części tego procesu.

Pierwszym jego etapem jest kontemplacja, która ze swej natury jest stanem nieaktywnym – to szczególne przystaniecie, bierne chłonięcie rzeczywistości z jej wieloelementowością i przestrzenią. Parafrazując słowa Arystotelesa, można stwierdzić, że jest ona jedyną rzeczą, jaką się miłuje dla niej samej. Kontemplacja jest wyjątkowym rodzajem uwagi nieukierunkowanym na użyteczność. Artysta poddaje się stanowi zapatrzenia, nie podejmuje działania, ale czerpie z niego przyjemność. To uczucie czystej radości wypływające z pełnego skupienia się na otaczającej rzeczywistości. Nie jest nieruchomym patrzeniem, ale stopniowym wypełnianiem się zewnętrżnością, braniem jej w posiadanie⁴. Inercyjność tego zjawiska w pewnym stopniu otwiera możliwość zaistnienia „akcji” twórczej. Następuje idealistyczne wyobrażenie obrazu rzeczywistości, bez potrzeby czy zamiaru jej materialnej realizacji. Sztuka zaczyna się w takiej chwili, rodzi się z zatrzymania.

Kolejnym etapem procesu twórczego jest zobaczenie rzeczy – dochodzi w nim do jej wydobywania z naszej teraźniejszości. Ta aktywność otwiera „możliwość”⁵ ruchu kreacyjnego. Wynika z relacji mojego ciała do przedmiotu – związana jest z przybliżaniem i oddalaniem. Bodziec inicjujący postrzeżenie uruchamia naszą pamięć, angażując doświadczenie i wiedzę. Henri Bergson twierdzi, że zauważenie rzeczy jest reminiscencją obrazów wspomnień⁶. Silne doznanie zachwyty, które towarzyszy temu zjawisku, jest utratą emocjonalnej równowagi. Są to uczucia nagłe, często przerażające, żywiołowe. Łączą w sobie dziecięcą prostotę, naiwność (w pozytywnym sensie tego słowa) z pamięcią i oczekiwaniem. Coś nas ujmuje, dotyka. Jest bezpośrednią, egzystencjalną reakcją na kontakt z widokiem przedmiotu – desygmatem naszych przeżyć, który pobudza wspomnienia. Oglądamy, odkrywamy

4 Por. W. TATARKIEWICZ, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976.

5 Rozwinięcie pojęć *możliwość* / *nie-możliwość* odnajdziemy w rozdziale o tym samym tytule w książce M. POPRZĘCKIEJ – zob. eadem, *op. cit.*, s. 103–112. W. Kandinsky stwierdza, że w sztuce nie istnieje „musi”, ona ucieka od przymusu, który ją zniewala – zob. idem, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 73.

6 Por. H. BERGSON, *Materia i pamięć*, Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2017, s. 128.

7 Por. T. SŁAWEK, *U-bywać*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 251–263.

8 Słowo „obraz” pochodzi od starosłowiańskiego określenia: *ob-ra-ziti* (rzeźbić). W języku pralitevskim definiuje miejsce działania: *roužas* (*raz na ciełe, raz na płótnie*), podobnie jak w języku greckim, w którym *rhoks* oznacza *szczelinę* – zob. A. BAŃKOWSKI, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2000. Zatem „obraz” jest pojęciem szczególnym, stanowiącym o przestrzeni symbolicznej przemiany. Jest zarazem słowem, miejscem i symbolem, zachowującym ciągłość procesu twórczego. Sposób formowania obrazu wyraża stosunek człowieka do świata, do jego bytu w materii. Ma on charakter intencjonalny, ponieważ swój sposób istnienia zawdzięcza aktom umysłu (świadomym bądź nieświadomym) – zob. K. KOŁODZIEJCZYK, *Słowo, obraz, symbol. O wielości języków opisywania i wyrażania świata w kontekście kultury i sztuki*, w: „Wiadomości Konserwatorskie”, Pismo Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków Sztuki, nr 36/2013, Warszawa 2013, s. 82.

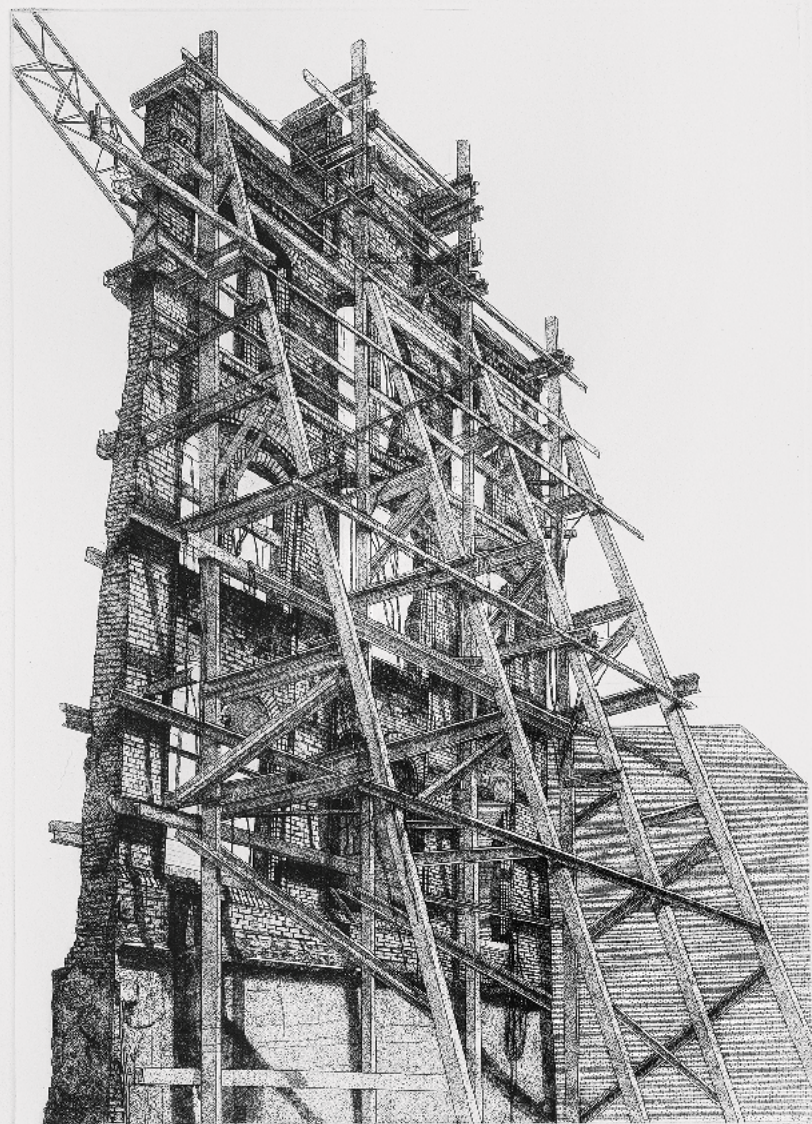
9 Por. F. SCHILLER, *Kallias, czyli o pięknie*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007, s. 45.

10 Por. H. BERGSON, *op. cit.*

go niejednokrotnie w nowy sposób, można powiedzieć, inaczej niż zwykle. To proces dowartościowania obiektu rzeczywistego. Mechanizm ten połączony jest z jednoczesnym umniejszeniem pozycji twórcy. W sztuce ubywanie „ja” jest nierozzerwalnie związane z pokorą, która pochodzi ze świadomości naszych ograniczeń percypowania rzeczywistości⁷. W dostrzeżeniu przedmiotu występuje poznanie, które również jest stopniowym oddawaniem siebie. To podtrzymuje nasze bycie w stanie otwartości.

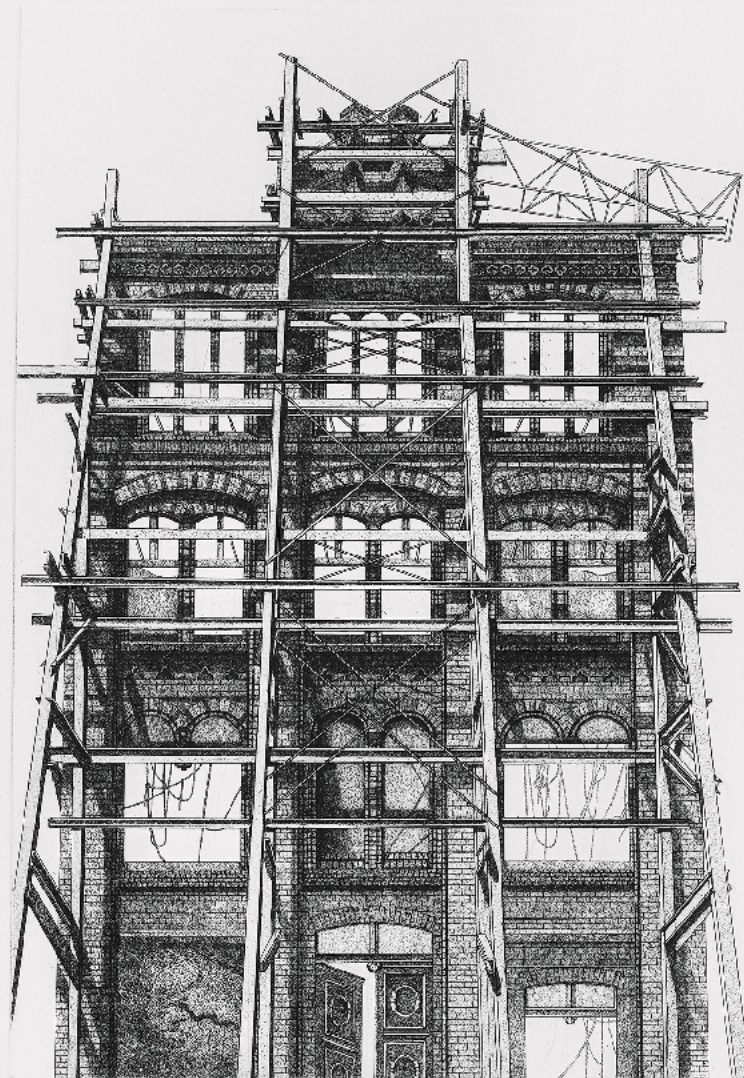
Wydobycie rzeczy z szeregu innych odbywa się w nie w pełni wytłumaczalny sposób. Nie wiemy do końca, jak przebiega sytuacja utożsamienia się twórczego „ja” z rzeczą. Przymioty obiektu nie świadczą o jego jakości bezpośrednio, ale poprzez zaangażowanie myśli – twórca nadaje im istotność. Niejednokrotnie przechodzimy obok nich obojętnie, aż niespodziewanie występuje moment podjęcia postawy zaangażowanej. Cechy przedmiotu wpływają na nasze emocje i przez nie nadajemy mu rangę. Obrazy przychodzą do mnie – to znane stwierdzenie Paula Klee tłumaczy wszystko i nie wyjaśnia niczego⁸. Wydaje się, że najprostszym wytłumaczeniem tego zjawiska jest fakt, że nasze wewnętrzne „ja” odnajduje cechy tożsame lub z jakiegoś powodu bliskie w przedmiocie zewnętrznym i wykorzystuje je do sformułowania wypowiedzi plastycznej. Tożsame – to znaczy zgodne z wizualnym genotypem wewnętrznych wizji twórcy. W pewnym momencie występuje swoiste *deputate*. Donacja uaktywnia się w dwie strony – nie wiemy, czy to my opisujemy obiekt, czy on określa nas. Przedmiot wrasta w nas, a my zakorzeniaamy się w nim. Przenikanie się tych dwóch rzeczywistości, które jednocześnie wzajemnie się definiują, odbywa się w konkretnej chwili i w danym miejscu.

Wyłonienie przedmiotu z jego naturalnego otoczenia jest wprowadzeniem zmiany w jego wizerunku. Fryderyk Schiller to wydobywanie, wynikające z postrzeżenia i zachwyty, określa poprzez elementy graniczne – czas, przestrzeń, jakość⁹. Czynność odbywa się w konkretnym czasie, postrzeżenie zarządza przestrzenią, a jakość jest świadomością rzeczy w kontekście uogólnionym. Nie mamy wpływu na zaistnienie tego zdarzenia. Nazywam to wydarzenie chwilą, w której dane mi jest oddychać „niebem”. H. Bergson stwierdza, że są to momenty naszej świadomości¹⁰. Tożsamość „ja” nie jest stałą, niezmienną, ale punktem krótkiego zatrzymania, podlega zmianie przez upływ czasu. Przemienia się poprzez zaistniałe okoliczności, wzbogaca się i bankrutuje,



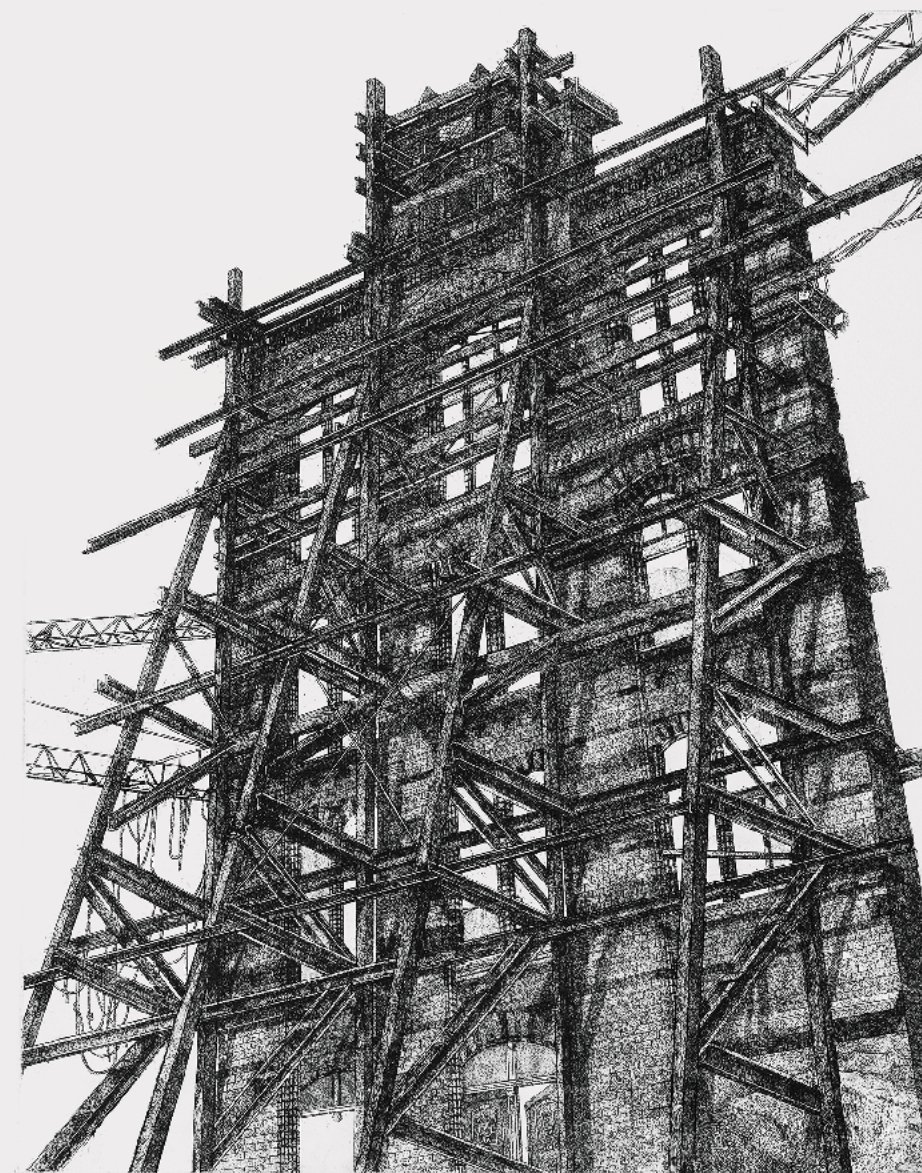
akwaforta „Façade III” E.A. kop. Weronika Siupka 2013

WERONIKA SIUPKA
Fasada III / Façade III
 akwaforta / eau-forte
 35×49,4 cm, 2013



akwaforta „Façade II” E.A. kop. Weronika Siupka 2013

WERONIKA SIUPKA
Fasada II / Façade II
 akwaforta / eau-forte
 34,5×49,7 cm, 2013



akwaforta „Façade I” E.A. kop. Weronika Siupka 2012

WERONIKA SIUPKA
Fasada I / Façade I
 akwaforta / eau-forte
 38,5×49,5 cm, 2012

wzrasta, po czym krzepnie w stagnacji. A zatem to, co nas w danym interwale czasowym zachwyca, w mgnieniu oka może nam umknąć. Występuje więc potrzeba zachowania w pamięci obrazu o zdarzeniu zaaferowania, pielęgnacji konkretnych uczuć, związanych z zaistniałym zjawiskiem. Jest to balansowanie między anamnezą a paramnezją. Zaglądamy do przeszłości, aby uobecnić wspomnienie rzeczy w teraźniejszości. Wizualizując w wyobraźni dany obiekt, przeżywamy ponownie jego fizyczność. Emocje z nim związane powracają do nas. Moim zdaniem sztuka wynika z troski, uczuciowego sprzyjania obiektowi. Można powiedzieć, że artysta poprzez swoją aktywność konstytuuje i nadaje nowe bycie rzeczom, dokonując reemisji ich wizerunku.

Następnym istotnym elementem procesu twórczego jest refleksja, rozumiana jako szczególny ruch myśli. Działanie to jest w swej istocie lateralne – stanowi grę między intelektem a wyobraźnią, rozumem a wyobrażeniem doskonałego obrazu. Dążność ta wynika z czystej intencjonalności, traktowanej jako uzupełnienie braków wynikłych z nieprecyzyjności postrzeżenia. Jest zanurzeniem się w myśleniu o prawdzie (człowiek – rzeczywistość), która umożliwia osiągnięcie oraz „utrzymanie” autentyzmu w kreacji artystycznej. Wpływa z uczciwości twórcy w stosunku do samego siebie i danej „rzeczy”. W tym akcie ważną rolę odgrywa osąd, który definiuje, racjonalizuje oraz hierarchizuje ważność wydobytych danych, wprowadza klasyfikację ich jakości utylitarnych, tzn. użytecznych dla zbudowania dzieła. W rezultacie otrzymujemy załączek pomysłu artystycznego. Jest to działanie zmierzające do wyciągnięcia z wybranego elementu konkretnych wizualnych informacji oraz podporządkowania ich założonemu projektowi, który poprzez zastosowanie syntezy wyobrażenia i doświadczenia krystalizuje się. Syntezie towarzyszy bardzo silna świadomość spontaniczności, można nawet powiedzieć – świadomość wolności¹¹.

Konsekwencją tych zabiegów jest powstanie konkretnej koncepcji plastycznej. Rozpoczyna się gra między wewnętrzną wizją a materialnym śladem, gdzie stawkę podbija rozumowa enuncjacja. Pomysł wynika bezpośrednio z przetworzenia kształtów i elementów rzeczywistych, przez ich łączenie, dzielenie, rozczłonkowanie oraz ponowne budowanie i zespalanie, tak aby nadać wyrazowi osobisty sens i uzyskać w końcowym efekcie artystyczną formę. Forma nadaje ciężar gatunkowy sztuce. Dla Paula Valéry’ego jest owocem decyzji umotywowanej – myślą o esencji rzeczy, która prowadzi do ukierunkowanego

działania, nazywającego i definiującego poszczególne jej części¹². Celowość jest wartością nadrzędną formy, bo temat, treść podlega dezawuacji, a ona pozostaje. Kompozycja, rozumiana jako całość, jest zestawem wyabstrahowanych form, wzajemnie na siebie oddziałujących. Kolektywny i jednostkowy ruch, harmonia, kontrast, grupowanie, rozpadanie się oraz wizualna dialektyka składników daje nam w rezultacie jednorodną, całościową konfigurację formalną¹³. Układ form i poddanie ich szczególnym relacjom napięć oraz stosunków przestrzennych na płaszczyźnie dwuwymiarowej tworzy strukturę kompozycyjną. Obrany koncept realizacji wyznacza ogólne cechy i wyraz obrazu, nadając kierunek kolejnym krokom pracy twórczej.

Wytyczenie celu wiąże się z wyborem tworzywa niematerialnego. Może być nim światło, barwa, ludzki czy społeczny dramat. Tworzywo nie definiuje dzieła. Jest treścią poddaną obróbce, przetwarzaną dla potrzeb koncepcyjnych. Etap ten możemy określić jako rozumowe zanektowanie treści rzeczywistości do procesu kreacji.

Twórca dobiera również środki plastyczne – tworzywo materialne – których zakres technologiczny pozwoli zrealizować projekt. Określenie „technika” pochodzi od greckiego słowa *technē* – sztuka, nauka, rzemiosło, biegłość; a słowo *technikos* znaczy tyle, co „kunsztowny”, „artystyczny”¹⁴. Łączy w swoim znaczeniu rękodzieło i sztukę. Jest nie tylko metodą czy sposobem, ale również środkiem do poznania kształtu rzeczy i – co chyba najważniejsze – nadawania jej nowego wyglądu¹⁵.

Miejsce, w którym materializuje się artystyczna idea, jest warsztat pracy – przestrzeń osobna, bo osobista, urządzona według reguł umożliwiających komfort pracy; obszar uporządkowania, gdzie narzędzia mają swoje funkcje i miejsce. W odniesieniu do niego używamy sformułowania, że „jesteśmy w warsztacie (pracowni)” lub „mamy coś na warsztacie”. Pierwsze określenie dotyczy naszej lokalizacji, przebywania w miejscu pracy, drugie opisuje otwarte działania, nasz ruch (myśli, czynności) – bycie w procesie. Kartka papieru, błona fotograficzna, kawałek blachy stają się ożywione wyłącznie poprzez wykonaną nad nimi pracę. Materia jest kształtowana przez działania twórcy.

Narzędzie w naszych dłoniach nie tylko wzmacnia i wzbogaca nasze możliwości manualne, ale pozwala unaocznić się naszym wewnętrznym wyobrażeniom. Zespolenie trzech elementów – oka, myśli i dłoni – jest kluczowe w akcie twórczym. Używając sformułowania H. Bergsona, można uznać, że jest to działanie wpływające

12 Por. P. VALÉRY, *Rzeczy przemilczane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

13 Por. W. KANDINSKY, *op. cit.*, s. 76.

14 Por. W. KOPALIŃSKI, *Podręczny słownik wyrazów obcych*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1999.

15 Rozszerzenie znaczenia pojęcia „technika” znaleźć można w eseju M. Heideggera *Pytanie o technikę* – zob. idem, *Budować, mieszkać, myśleć*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977, s. 230–232.

11 Por. H. BERGSON, *op. cit.*

z „uzgodnienia” czynności, tzn. z symbiotycznej współpracy¹⁶. Etymologia słowa „dzieło” jednoznacznie uwypukla obecne w nim treści związane z „czynem” czy „czynnością”. Rysujemy, nacinamy, niszczymy, deformujemy, dostosowujemy materię do naszych oczekiwań, wykorzystujemy jej cechy fizyczne i chemiczne – to zabiegi związane z jej naznaczaniem, nadające jej znaczenie. Ślad, rysa, punkt, faktura, rytm, budują morfologię obrazu. Z ogólnej perspektywy mogą być niewidoczne, ale płyną jakby pod obrazem widzialnym, tworząc systemową współzależność układu.

Wybór techniki oraz jakość obróbki warsztatowej są związane z dążeniem do piękna, uchodzą za działania skierowane na cel – doskonałość. Rzemiosło określa jakość dzieła pod względem warsztatowym. Adrian Frutiger w dziele *Człowiek i jego znaki* pisze, że rzemiosło artystyczne uznawane było za coś cudownego, godnego adoracji, o ile pełniej wyrażało swą treść za pomocą artystycznej perfekcji. Rzetelność warsztatowa świadczy zatem o prawdziwości postawy artystycznej, zatopionej w nieustannym byciu autentycznym¹⁷. Artysta jest nożem i raną. Wassily Kandinsky podkreśla, że bycie uczciwym w działaniu twórczym wynika z wewnętrznego imperatywu, rozumianego jako zdolność i wola wyrażania siebie poprzez ukazanie obiektywnego sensu rzeczy w subiektywnym wyrazie artystycznym¹⁸.

Materialność tworzywa, które zostało poddane przetworzeniu, również jest ważna. Matryca graficzna, ziarno materiałów światłoczułych, może samodzielnie działać, ma swoje prawa. Materia dzieła winna jednak zanikać w odbiorze obrazu. Zgadzam się z tezą Fryderyka Schillera, że materia ma być całkowicie ujarzmiona¹⁹. Proces technologiczny powinien stać się niewidoczny, nie determinować i nie wpływać na rangę stworzonego obrazu. Więcej, poświęcony czas i nasz wysiłek oraz trudności technologiczne nie mogą świadczyć o jego wartości. Mówiąc o środkach plastycznego wyrazu, używamy określenia „disciplina”, które klasyfikuje dziedziny artystyczne, rodząc ponadto sportowe niemal skojarzenia. Czynności warsztatowe to wysiłek fizyczny i godziny spędzone na powtarzalnych, mechanicznych gestach i czynnościach, to myśli balansujące między radością a frustracją, a wszystko to podporządkowane jest zdobyciu dobrego wyniku – perfekcji.

W konsekwencji współzaistnienia wszystkich wymienionych elementów powstaje dzieło – jedność, w której zostały osiągnięte napięcia i zależności, w której każdy element pracuje na ogólną formę,

16 Por. H. BERGSON, *op. cit.*

17 Por. A. FRUTIGER, *Człowiek i jego znaki*, Wydawnictwo Do, Wydawnictwo Optima, Warszawa 2005, s. 189.

18 Por. W. KANDINSKY, *op. cit.*

19 Por. F. SCHILLER, *op. cit.*, s. 93.

kompletna całość, bo nie można już nic dodać lub ująć bez zachwiania zaistniałego kazusu wizualnego. Obraz staje się rzeczywistością, która wyrasta przed nami. Twórca rzadko jest zadowolony ze swojego dokonania, widzi jego ułomność, niepełność „niepiękność”. Jeżeli nawet formalnie „domknie” dzieło, praca nad nim się nie kończy. W myślach poprawia, znajduje lepszą procedurę jego wykonania. Ostatecznie porzuca dzieło i jego obraz. Nieudana do końca realizacja obsesyjnie popycha artystę do osiągnięcia doskonałości w kolejnej pracy, która otworzy nową szansę, zainicjuje następną drogę artystyczną.

Twórczość to powoływanie obrazu do życia, który powstaje z odbicia zewnętrznosci w naszym wewnętrznym „żywym” lustrze. Na jego powierzchni „rzecz” wprowadza zmianę, która nadaje impuls do działania. Czasem to „zakłócenie” ustaje, innym razem nieustająco pulsuje. W moim odczuciu sztuka chce odświeżać prawdę, a jednocześnie ją usprawiedliwiać, a może jest – „tylko” lub „aż” – wezwaniem do niej. Zadaje pytania i szuka odpowiedzi. Jak stwierdza Friedrich W.J. Schelling, jej celem jest budowanie w świadomości absolutu²⁰. Piękno jako abstrakt jest ideą, o której artysta pobożnie myśli, ale ideą nieosiągalną w zenitalnej formie. Akt artystyczny w małym stopniu daje poczucie osobistego dobra czy spełnienia. Radość z niego wypływająca jest podszyta bólem, a uśmiech, który wywołuje, stanowi cień tragedii. Sztuka rodzi się w samotności, która oczekuje zjednoczenia z doskonałością, jest wyrazem dzielenia się tym przeświadczeniem. Obraz nie jest stanem, lecz świadomością; próbą podjęcia poszukiwania samego siebie oraz drogą do zrozumienia drugiego człowieka i świata.

Uważam, że immamentnym przymiotem sztuki jest czysta subiektywność doświadczenia rzeczywistości, połączona ze zmysłowym przeżyciem piękna. Jest ona dyspozycją świadomego działania, prowadzącego do konkretnych skutków, połączoną z odwagą brania za stworzone dzieło odpowiedzialności. W misterium artystycznym dokonujemy wydobywania i transformacji rzeczywistości – od konkretnych konotacji z danym miejscem i kształtem do przetworzenia ich we własną symboliczną formę. W dziele *Symbol i język* Ernst Cassirer określa ją mianem energii ducha, stanowiącej wyznacznik jej istnienia. Jego zdaniem sztuka przynależy do przestrzeni transcendentnej i ją współtworzy²¹. Symboliczność w sztuce jest rezultatem duchowego ujmowania i kształtowania rzeczywistości. Związana jest z konkretnym zmysłowym desygнатem i jemu wewnętrznym przyporządkowana. Język

20 Por. za: W. CHABIŃSKA, *Mit jako kluczowy element filozofii Friedricha W.J. Schellinga*, Muzeum Historii Polski, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Folia_Philosophica/Folia_Philosophica-r2012-t30/Folia_Philosophica-r2012-t30-s303-327/Folia_Philosophica-r2012-t30-s303-327.pdf (dostęp: 02.05.2020).

21 Por. E. CASSIRER, *Symbol i język*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 1995.



WERONIKA SIUPKA
Wieża II / Tour II
 akwaforta / eau-forte
 39,2×49,7 cm, 2013

sztuki to szczególne formy symboliczne, wynikające z zasady swobodnego tworzenia. Wypływa z wolności. Powstanie obrazu związane jest z suwerennością doświadczenia – to ono warunkuje jego zaistnienie. Cassirer w swojej pracy używa sformułowania „metafora radykalna”. Metafora jest procesem transmutacji, rozumianej jako przemiana doznań wizualnych, odczuć, pamięci w kierunku budowy określonej homogenicznej wypowiedzi artystycznej. Podstawą dla tego swoistego przeistoczenia jest „magiczne olśnienie”, koincydencja przeżycia teraźniejszości. Filozof stwierdza, że sztuka nie wykorzystuje gotowych szablonów z rzeczywistości, nie ma charakteru mimetycznego, ustanawia własną prawdę o przedmiotach, nadając im nowy wyraz. Balansuje między ukazaniem czystego wyrazu plastycznego a potrzebą przedstawienia i w tej skali dąży do osiągnięcia równowagi. Dzieło plastyczne zdobywa przestrzeń w określony, wyjątkowy sposób. Jako niepodległy twór posiada siłę oddziaływania. Obrazowi przysługuje samodzielna aktywność, ukierunkowana i opanowująca świadomość odbiorcy²². W podobny sposób sztukę rozumie również W. Kandinsky, dla którego obraz staje się odrębnym podmiotem, żyjącym i działającym, bytem istniejącym realnie i materialnie, współtworzącym atmosferę duchową. Mówimy potocznie, że obraz do nas „przemówił”. Sytuacja taka zdarza się, kiedy jesteśmy odbiorcami dzieł sztuki, ale także gdy je tworzymy. Stajemy jakby obok, w oddaleniu od naszego dzieła – w dystansie obraz wybija się na niepodległość, a nam pozostaje ją uszanować i wykonać takie działania, które nie zniszczą jej urzeczywistnienia.

Czy piękno posiada jakiś określony zespół cech? Czy jest to zbiór konkretnych własności? Oczywiście istnieją pewne stałe cechy, które z racji naszej „gatunkowej” proveniencji są odbierane czy normalizowane jako piękne. Należą do nich na przykład symetria, harmonia czy proporcja, traktowane jako normatywny wynik matematyczny czy jako idealna relacja między materią (treścią) a formą. Nasza opinia czy ocena doskonałości dzieła infiltrowana jest przez tradycję kulturową, przez wpływ nurtów, mód i trendów, wymuszających nasze bycie „na czasie”. Piękno jest dla nas dostępne w postaci niekompletnej, jest wyobrażeniem, trudno je zdefiniować całościowo, bo jest nam dane częściowo, uchwytnie nie w pełni, jest wyłącznie przeczuciem idealnego, doskonałego rezultatu. Nie jest również radykalne. Demokratyczność jest jego cechą i nie pozwala się zdogmatyzować przez pryzmat własności, z definicji traktowanych jako kardynalne, takich jak na przykład

22 Por. E. CASSIRER, *op. cit.*

dobro. Osobiście przychylam się do tezy F. Schillera o pięknie jako dążeniu do naturalności. W duchu tej koncepcji jest ono zespołem cech i relacji, które wydają nam się nie sztucznym tworem, a niemal biologiczną syntezą elementów. I nie należy w tym momencie myśleć o dziełach powstałych ze strategii czy konfabulacji, naśladowczo udających dzieło natury, ale cechujących się takim układem, który odczuwamy jako naturalny.

A. Frutiger uważa, że przedstawienie jest wolne, kiedy to, co unaczynione, wydaje się działać samoistnie²³. A zatem dzieło tworzy swój własny kosmos, staje się naturą. Autentyczność jest byciem „w prawdzie” i jednocześnie ruchem „ku prawdzie”. Sztuka – jeśli chcemy posłużyć się sformułowaniem Martina Heideggera – jest w jej konstelacji²⁴. Jest wezwaniem do bycia sobą w danym interwale czasowym. Na tej marszrucie nie ma miejsca na kłamstwo czy bałamuctwo, bo one wykluczają prawdziwość postępowania, które ma zmierzać do wiarygodności i rzetelności. Przyjęcie takiej postawy jest swoistym antidotum na pokusę wybrania łatwych dróg, prowadzących do „ładnych” rezultatów.

Władysław Stróżewski prawdziwość sztuki określa poprzez jej cechę i funkcję *manifestatio* (w odróżnieniu od *adequatio*) – to znaczy, że jej prawdziwość polega na objawieniu, odsłanianiu czegoś, czego nie moglibyśmy dostrzec lub doświadczyć²⁵. Jest ona zatem narzędziem zdobywania wiedzy, ale również wyrazem postawy wobec świata. Pierwszym jej adresatem jest twórca, który niejako przygląda się sam sobie, a potem kieruje przekaz do „innego”, do odbiorcy. Powstaje wyjątkowa rozmowa z bliźnim, w której pośredniczy dzieło. W relacji twórca – odbiorca dokonuje się swoiste przeniesienie wizualności dzieła w sferę zmysłową, a co najważniejsze, jest ona przestrzenią wymiany wartości między autorem a widzem. Oddziaływanie obrazu jest możliwe poprzez otwartość (oraz gotowość) adresata na język plastycznego przekazu. Narcyzem jest twórca, ale odbiorca również nim się staje²⁶. To szczególny i ważny element, podkreślający specyfikę fenomenu, który ma miejsce w procesie wprzęgania widza w sytuację estetyczną.

Podsumowując, wypada zauważyć, iż wszystkie środki użyte w konkretnym dziele mogą stanowić źródło osobistego koncipowania dzieła, w którym odbiorca dostrzega część swojego „ja”. Obraz ewokuje jego wnętrze, staje się jednocześnie emocjonalną kliszą, która

23 Por. A. FRUTIGER, *op. cit.*

24 Por. M. HEIDEGGER, *op. cit.*, s. 255.

25 Por. W. STRÓŻEWSKI, *Wokół piękna*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002, s. 25.

26 Uzupełnienie powyższej tezy odnajdziemy w książce M. Poprzęckiej – zob. eadem, *op. cit.*, s. 70–74.

podlega ciągłej przemianie, fraktalizacji. Indywidualny widz na nowo będzie odkrywał coś nieobcego, co po części będzie dla niego bliskie, nieobojętne. Taka jest strefa funkcjonowania dzieła w kulturze, jego istnienie w czasie. Jest to fakt o tyle istotny, że sami możemy doświadczyć procesu inkorporacji obrazu. Artysta, budując konkretną wypowiedź wizualną, nie jest w stanie przewidzieć skali jakości jej odbioru, jej „zadziałania” w czymś „teraz”. Może się nawet okazać, że obraz dzieła zaistniały w świadomości odbiorcy będzie różny od intencji autora. Sztuka jest dialogiczna. Dyskurs – jeśli byśmy chcieli szukać zrozumienia jego istoty w myśli Ryszarda Kapuścińskiego – jest drogą; to czujne wchodzenie w krainę nieznaną, którą chcemy zgłębić, zrozumieć²⁷. Ponieważ dzieło jest efektem mentalnej kondensacji i syntezy doświadczenia, przekazuje wiedzę o konkretnych wartościach. W ten sposób anektuje własne miejsce w naszej teraźniejszości. Warunkiem świadomego istnienia jest ciągły wysiłek myśli, a jeżeli rozum podąża w kierunku piękna, to podczas wędrówki wydarza się sztuka.

W moim odczuciu kreacja artystyczna nie ma szczęśliwego końca. To opis życia człowieka patrzącego. Jest ona procesem otwartym, aleatorycznym, nieciągłym, pełnym sprzeczności oraz mieszkanką udanych i przegranych decyzji. Jest ona obrazem nas samych i dlatego nosi w sobie piętno niedoskonałości.

Konsultacja: prof. Anna Kowalczyk-Klus

WERONIKA SIUPKA

27 Por. R. KAPUŚCIŃSKI, *Lapidaria*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2007, s. 200.

Weronika Siupka

Pensées verticales

Le sens de la création artistique



akwaforta "Wieża w Świętochłowicach" E.A.T. Weronika Siupka 2013

WERONIKA SIUPKA

Wieża w Świętochłowicach / Tour de Świętochłowice

akwaforta / eau-forte

35×49 cm, 2013

Au septième jour, l'artiste se reposa et jugea que son œuvre n'était pas parfaite. Parler de perfection ou d'imperfection, dans la création artistique, renvoie nécessairement à des lieux de subjectivité, eux-mêmes dépendants de nos constructions culturelles.

L'histoire de l'art fait le récit des œuvres reconnues et qualifiées d'œuvres d'art, et des artistes qui en sont à l'origine¹. Assis sur les épaules des géants², à l'image de la métaphore, nous regardons la grandeur de ce que nous ont légué nos prédécesseurs. Mais, poussés par la volonté de découvrir et d'explorer l'inconnu, par l'envie de poser un regard nouveau sur les choses, nous nous mettons en marche. Nous inspirer des Maîtres nous donne de l'élan, mais peut aussi nous limiter, devenir une illusion qui nous berce et nous fait adopter une attitude artistique erronée. Trouver un langage artistique propre est un processus en perpétuel mouvement, qui nous demande de dépasser nos limites, de prendre ou rejeter ce qui nous a été légué par nos prédécesseurs. Nous vivons au rythme imposé par les lois biologique et physique du temps. Le rapprochement phonétique entre les termes « mois » et « moi » peut infléchir à penser à l'intime liaison entre les notions d'existence et de temps. Nous agissons en nous fixant des dates et des échéances, en quantifiant généralement ce que nous faisons, en termes de gain ou de perte de temps. La création artistique est aussi notion du temps, mais elle offre une plongée exceptionnelle dans un temps où règne « un élan de beauté³ », on l'on peut se perdre et résister à l'emprise de l'horloge qui tourne.

C'est là que les idées et les émotions se libèrent, les expériences s'enrichissent et nous animent d'un esprit créatif. C'est un espace « intime », une cavité du corps qui nous habite, viscéralement, nous prend « aux tripes ». C'est un monde intérieur, émotionnel, qui ne dépend d'aucune norme extérieure et nous plonge dans un certain état de conscience. Dépourvu de tout jugement social, sans injonction à la réussite, cet espace n'a d'autre intention que la recherche de la beauté et de la perfection. Il s'érige face au monde extérieur et à son imperfection. A mes yeux, c'est un espace d'évasion. Non pas une fuite « face à »

- 1 POPRZĘCKA, M., *Impas [L'Impasse]*, Gdańsk, Fundacja Terytoria Książki, 2019.
- 2 ECO, U., *Na ramionach olbrzymów [Sur les épaules des géants]*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa, Wydawnictwo NOIR SUR BLANC, 2019.
- 3 TISCHNER, J., *Myślenie w żywiole piękna [Pensée sur la beauté]*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2004.

mais une fuite « pour », une fuite « vers » des territoires où il est possible d’agir sans limites, sans règle, sans obligations. Un espace qui ne relève que de l’intuition et de l’instinct. L’instinct est ici à prendre au sens d’un besoin irrépressible d’agir, un besoin pressant, comme si nous étions poussés par la nostalgie qui, déjà, s’abat sur nous dans la recherche d’un idéal, qui jamais ne pourra être atteint. L’intuition, à l’inverse, se compose de pressentiments (plus ou moins conscientisés), qui échappent au contrôle de la pensée. Porté par sa sensibilité et ses mouvements intérieurs, l’artiste agit à travers un prisme subjectif et personnel. Au regard de cela, si le processus de création artistique ne peut être défini par aucune loi objective, dressons toutefois les étapes qui, à mes yeux, sont importantes.

La première étape est la contemplation, autrement dit, un état d’inactivité. Tout est comme à l’arrêt, extrait de la réalité, composé d’éléments, d’un espace. La contemplation est la seule chose que l’on aime pour elle-même, pour paraphraser Aristote. Elle est une sorte d’attention particulière dans laquelle l’artiste est plongé, sans chercher à être actif. Il n’agit pas, il pense, et cet état lui procure du plaisir, un sentiment de joie intense face à la conscience qu’il a de la réalité qui l’entoure. D’ailleurs, il ne s’agit pas simplement de regarder les choses, mais de s’en imprégner progressivement. Cet état amène, dans une certaine mesure, à la possibilité de se lancer dans un processus artistique⁴. L’imagination permet alors de transcender la réalité, sans aucune intention matérielle encore jusque-là. C’est à ce moment que l’art apparaît. Il naît de l’arrêt.

La deuxième étape du processus créatif consiste à voir la chose pour elle-même, en la dissociant de nous. De la sorte, de cette relation créée entre le corps et l’objet et soumise aux lois de l’attraction, naît la « possibilité⁵ » d’un processus créatif, en mouvement. Stimulée, notre perception fait appel à notre mémoire composée, elle, d’expériences et de connaissances. Pour Henri Bergson, la perception fait naître des images-souvenirs du passé qui, par les ravissements qu’ils procurent, nous déstabilisent émotionnellement⁶. Nous sommes alors saisis par des sentiments souvent brusques, souvent effrayants, exubérants. Ils nous réconcilient à une certaine simplicité et naïveté enfantines (dans le sens positif du terme), en les associant aux notions de mémoire et d’attente. Quelque chose nous émeut et nous touche. C’est une réaction immédiate et existentielle qui apparaît au contact de l’objet — le référent

4 TATARKIEWICZ, W., *Dzieje sześciu pojęć [Une histoire de six idées]*, Warszawa, Wydawnictwo PWN, 1976.

5 Le concept de « pouvoir » / « incapacité » est développé dans le chapitre éponyme du livre de POPRZĘCKA, M. — *op. cit.*, pp. 103–112. Pour W. KANDINSKY, dans l’art, le « devoir » n’existe pas, l’art fuit une contrainte qui le prend en otage — Idem, *O duchowości w sztuce [Du spirituel dans l’art]*, Łódź, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, 1996, p. 73.

5 BERGSON, H., *Materia i pamięć [Matière et mémoire]*, przeł. Wł. Filewicz, Kraków, Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2017, p. 128.

7 SŁAWEK, T., *U-bywać [Dé-croître]*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001, pp. 251–263.

8 Le mot « image » en polonais (« obraz ») vient d’une expression du vieux-slave : *ob-raziti* (sculpter). En vieux lituanien, elle définit l’endroit où se déroule l’action : *roužas* (*tantôt sur le corps, tantôt sur la toile*), tout comme, en grec, le mot *rhoks* signifie *une fente* — BANKOWSKI, A., Warszawa, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, 2000. Ainsi, l’image est une notion spécifique qui détermine l’espace où les choses se traduisent en symboles. Elle est à la fois un mot, un endroit et un symbole qui garde la continuité de processus créatif. La façon de former une image traduit notre rapport au monde, notre existence dans la matière. Elle a un caractère intentionnel, parce qu’elle naît de l’esprit (d’actes conscients ou inconscients) — KOŁODZIEJCZYK, K., « *Słowo, obraz, symbol. O wielości języków opisywania i wyrażania świata w kontekście kultury i sztuki (Mot, image, symbole. Les multiples langues qui décrivent et expriment le monde dans les domaines culturel et artistique)* », dans *Wiadomości Konserwatorskie*, Pismo Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków Sztuki [Journal de l’Association des Protecteurs du Patrimoine], n° 36/2013, Warszawa, 2013, p. 82.

9 SCHILLER, F., *Kallas, czyli o pięknie [Callias ou sur la beauté]*, przeł. M. Abraham, K. Kaśkiewicz, T. Kupś, R. Michalski, Kęty, Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2007, p. 45.

10 BERGSON, H., *op. cit.*

issu de notre vécu fait réapparaître des souvenirs. Nous le regardons et souvent le (re)découvrons différemment, d’une autre manière. La référence à cet objet et la mémoire qui en découle nous incitent alors à valoriser cet objet. Il faut pour cela s’abstraire de soi et de sa position de créateur. Dans l’art, l’oubli de soi est étroitement lié à la posture d’humilité que nous adoptons, conscients que notre perception de la réalité est limitée⁷. Le fait de percevoir l’objet nous renvoie au champ de nos connaissances, et nous réintègre progressivement dans le processus de création, en nous plaçant dans un état d’ouverture.

Il est difficile d’expliquer intégralement comment un objet s’extrait du monde. Beaucoup d’incertitudes englobent la manière dont se déroule le rapport (l’identification) du sujet à l’objet. L’objet se définit à nous non pas pour ses qualités intrinsèques, mais pour ce que la pensée engage sur lui. Les caractéristiques de l’objet ont une influence sur nos émotions et nous lui donnons davantage d’importance. Paul Klee dit que les images nous viennent, cette phrase explique tout et à la fois n’éclaircit rien⁸. Il semble que l’explication la plus simple de ce phénomène est que le sujet trouve des similarités ou des familiarités avec l’objet, et que cette relation entre l’objet et l’artiste le pousse à concevoir une réponse plastique. L’engagement de l’artiste dans la création est possible parce que la relation qu’il a à l’objet est en accord avec sa perception intime. Ce phénomène déclenche un *deputate* (une transmission). Un échange s’opère dans les deux sens — nous ne savons pas si c’est nous qui décrivons l’objet ou si c’est l’objet qui nous définit. L’objet s’ancre en nous, de même que nous nous enracinons en lui. Ces deux réalités qui s’entremêlent tout en se définissant réciproquement se situent à un endroit et un moment précis. Suite à cette interaction, l’objet devient singulier, isolé du reste de la réalité.

Cette manifestation, qui s’accompagne d’exaltation et de singularité, Friedrich von Schiller la définit par des notions qui la délimitent : les limites du temps, de l’espace et de la connaissance⁹. L’action se joue dans le temps présent, la perception dans l’espace, et la connaissance est la conscience des choses dans un contexte général. Tout cela advient sans que nous ayons de prise sur le processus.

Cette étape, je la vois comme une « respiration céleste ». Bergson la décrit comme des moments de conscience¹⁰. Le « moi » y est instable, versatile, en suspens et soumis au passage du temps et au changement qu’il impose. Il évolue avec ce qui survient, prospère, décline, renaît et

commence à se stabiliser. Or, ce qui pendant tout un temps nous attire peut subitement se dissiper. Conserver dans notre mémoire l'image de ce qui nous a émus et revivre les sentiments qui lui sont associés devient alors une nécessité. Nous oscillons entre réminiscence et connaissance du passé. Nous nous appuyons sur le passé pour réactiver ce souvenir, au présent. Sa seule représentation suffit à le ramener au présent et réactive les émotions qui nous relient à lui. Pour moi, l'art naît de l'émotion qui traduit ma relation à l'objet. En créant, l'artiste fait renaître les objets, en y transposant la vision qu'il en a.

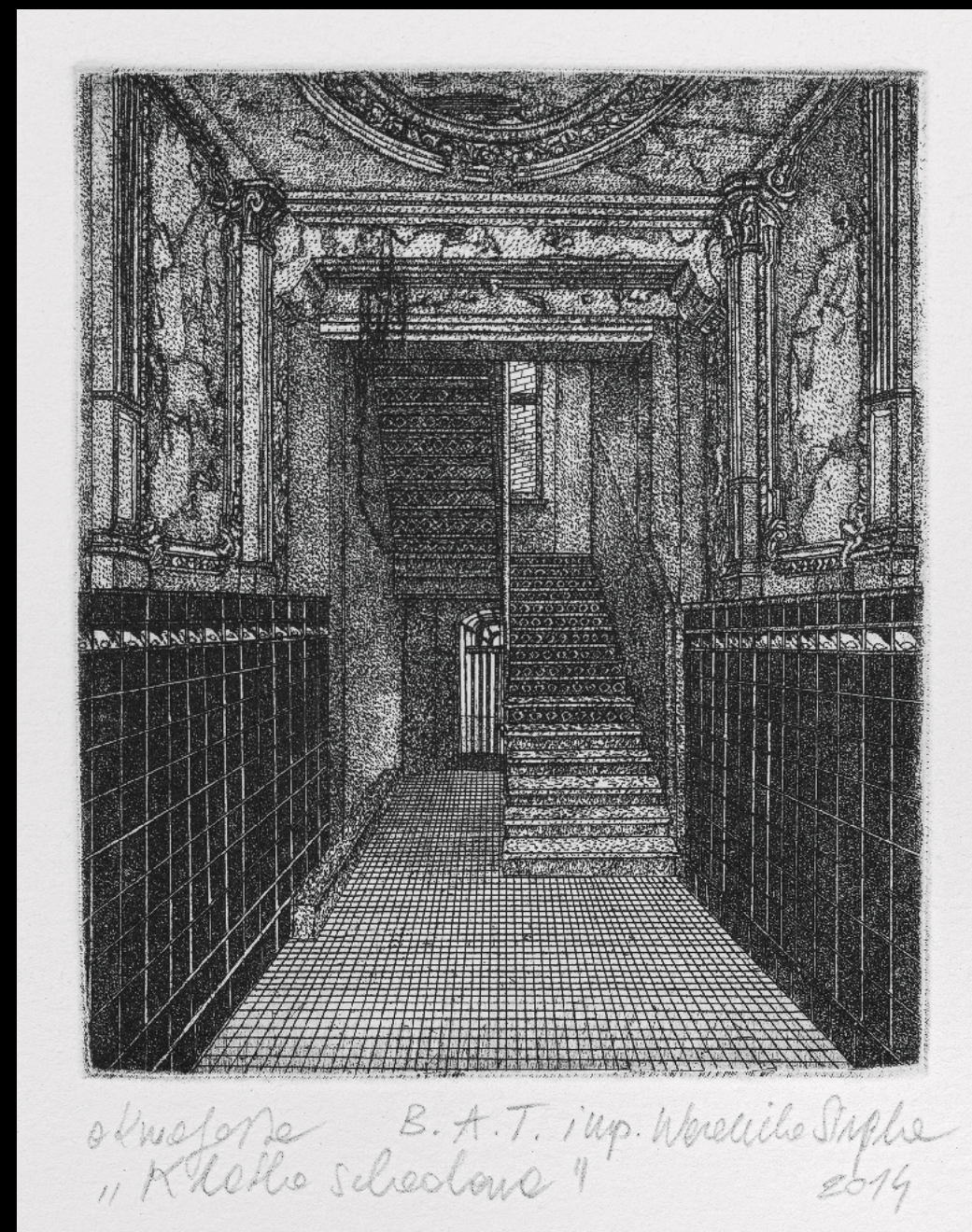
La réflexion est un des points importants du processus de création, qui met les pensées en mouvement d'une certaine manière. Elle suscite autant l'intellect que l'imagination, la raison autant que la représentation de l'objet dans son idéal. Elle est inconditionnelle et vise à parfaire notre perception. Elle nous plonge dans une réflexion sur la vérité (l'homme face à la réalité) qui nous permettra, dans notre rapport à la création artistique, d'accéder à l'authenticité et de préserver cet état. Elle dépend du degré de sincérité que le créateur a avec lui-même et avec l'objet donné. S'ensuit une étape importante, celle du jugement qui permet de définir, rationaliser et hiérarchiser les caractéristiques associées à l'objet et d'en mesurer la possibilité d'en faire une œuvre. L'idée artistique bourgeoine. C'est un processus qui confronte l'objet réel à l'Idée, en faisant recourt à l'imagination et à l'expérience. Cette synthèse entre la représentation et l'expérience du passé est un phénomène très spontané, qui s'opère avec une « liberté consciente¹¹ ».

L'idée artistique émerge alors. Un jeu conscient s'opère entre la vision que j'ai de l'objet et l'objet matériel. L'idée naît de ces transformations : ces éléments sont rassemblés, divisés, décomposés, réunis pour être repensés par l'artiste sous un prisme personnel et traduits sous une forme artistique. La forme lui confère un statut d'œuvre d'art. Pour Paul Valéry, elle découle d'une mûre réflexion. C'est une pensée qui concerne l'essence même de l'objet avant qu'il ne soit défini et caractérisé par l'action¹². Le but ultime est d'atteindre la perfection dans la forme. Le sujet peut disparaître, la forme demeure. C'est la combinaison de toutes ces formes individuelles, juxtaposées pour créer une composition. Cette dialectique visuelle, dans laquelle les éléments sont mis en mouvement collectivement ou individuellement, en harmonie ou en contraste, groupés ou dispersés, produit une forme homogène et globale¹³. Cet ensemble de formes, soumis aux

11 BERGSON, H., *op. cit.*

12 VALÉRY, P., *Rzeczy przemilczane* [Choses tues], przeł. J. Guze, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.

13 KANDINSKY, W., *op. cit.*, p. 76.



WERONIKA SIUPKA
Klatka schodowa / Escalier
akwaforta / eau-forte
8×9,8 cm, 2014

tensions et aux relations spatiales, se structure en une composition bidimensionnelle. La forme choisie pour représenter l'idée reprend les traits et expressions de cette composition et oriente les étapes suivantes du processus artistique.

L'artiste s'engage dans un premier temps dans son œuvre par la pensée. Il opère des choix artistiques en termes de matière, lumière, couleurs, récits humains ou sociaux, qui ne sont encore que de l'ordre de l'idée, sans que cette matière non tangible définisse l'œuvre. Elle n'est qu'un contenu soumis aux interventions et transformations entreprises par l'artiste pour concevoir son œuvre. Cette étape décrit comment l'artiste intègre la réalité dans le processus artistique, de manière conceptuelle.

L'artiste choisit également ses ressources plastiques – le matériau – et techniques pour réaliser son projet. « Technique » vient du grec *technè* – qui fait référence à l'art, la science, l'artisanat, l'habileté – quand *technikos* se rapporte à « ingéniosité » et « artistique¹⁴ ». Le terme relie ainsi l'art et l'artisanat. La technique ne représente pas seulement le moyen et l'action, elle permet aussi de faire émerger la forme des choses et, surtout, de leur donner une forme nouvelle¹⁵. L'atelier est par excellence le lieu de la création. C'est un espace à part entière, personnel et qui est approprié au travail qu'il accueille. Un espace où les outils ont chacun une place et une fonction. Dans ma langue natale, le terme « atelier » se retrouve dans deux locutions : « être dans l'atelier (le lieu physique) » et « avoir quelque chose sur son atelier¹⁶ ». La première expression fait référence au lieu physique et à notre rapport à lui, alors que la deuxième décrit plutôt le processus, l'attitude que nous y avons, nos pensées, nos actions, nos gestes. En quelque sorte, elle nous décrit. Que nous utilisions une feuille de papier, un film photographique ou un morceau de métal, nous employons ces outils avec une intention particulière. La matière prend forme dans le geste du créateur.

Ces outils nous permettent non seulement d'élargir nos capacités techniques, mais surtout de construire notre concept. L'acte créatif s'appuie sur la combinaison de trois éléments, l'œil, la pensée et la main. Pour Henri Bergson, la création est l'action qui découle de cette « collaboration » entre les éléments et donc d'une « relation symbiotique¹⁷ » entre eux. En polonais, l'étymologie du mot « dzieło » (œuvre, travail) désigne à la fois le contenu et l'action.

14 KOPALIŃSKI, W., *Podręczny słownik wyrazów obcych* [Dictionnaire des mots étrangers], Warszawa, Oficyna Wydawnicza Rytm, 1999.

15 Heidegger étaye la signification qu'il donne au terme « technique » dans son essai *Pytanie o technikę* (Heidegger et la question de la Technique) – *Idem, Budować, mieszkać, myśleć* [Bâtir, habiter et penser], Warszawa, Wydawnictwo Czytelnik, 1977, pp. 230–232.

16 Note du traducteur : si en polonais, cette expression parle autant du lieu physique que du travail, en français, cette expression pourrait être traduite par « avoir du pain sur la planche » ou « cent fois sur le métier remettez votre ouvrage », bien que ces équivalences ne reprennent pas, à proprement parler, l'idée du lieu physique.

17 BERGSON, H., *op. cit.*

18 FRUTIGER, A., *Człowiek i jego znaki* [L'homme et ses signes : signes, symboles, signaux], przeł. Cz. Tomaszewska, Warszawa, Wydawnictwo Do, Wydawnictwo Optima, 2005, p. 189.

19 KANDINSKY, W., *op. cit.*

20 SCHILLER, F., *op. cit.*, p. 93.

Toutes nos actions visent à marquer l'objet de notre intention, à lui donner un sens à nos yeux. Nous dessinons, coupons, détruisons, déformons, nous nous appuyons sur ses caractéristiques physiques et chimiques pour l'adapter à nos attentes. Une image est composée morphologiquement de traces, fissures, points, factures, rythmes. Ces éléments, s'ils ne sont pas nécessairement visibles de prime abord, se révèlent dès lors qu'on s'y attarde un peu. Ils sont interdépendants et constituent un système.

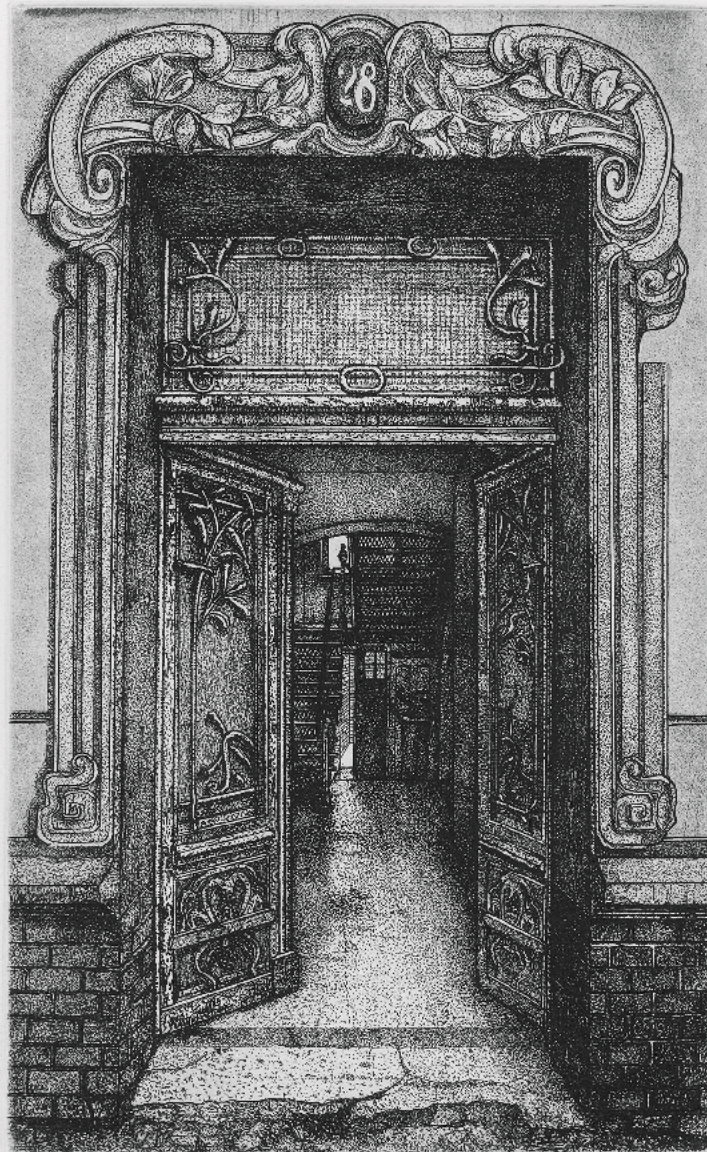
Les choix et les compétences techniques visent une recherche esthétique et de perfection. La qualité technique d'une œuvre repose sur l'artisanat. Dans *L'Homme et ses signes*, Adrian Frutiger décrit l'artisanat comme un phénomène merveilleux, digne d'adoration, parce qu'il vise, par essence, la perfection artistique. La rigueur technique dont l'artisan fait preuve témoigne de la sincérité avec laquelle il s'emploie dans sa démarche artistique. Une attitude qui repose sur une authenticité absolue et inaltérable¹⁸.

L'artiste est la plaie et le couteau. Wassily Kandinsky souligne que l'honnêteté de l'artiste dans la création artistique est une nécessité intérieure qui mêle son savoir-faire à un besoin et une faculté d'expression de soi. A travers son art, il montre la réalité qui l'entoure de son regard subjectif¹⁹.

La matérialité des éléments soumis à la transformation est aussi importante. La matrice graphique, la granularité de matériaux photosensibles peuvent agir pour elles-mêmes, répondent à leurs propres lois. La matière de l'œuvre devrait néanmoins disparaître dans la réception de l'image. Comme Friedrich von Schiller, je soutiens l'idée que la matière doit être entièrement soumise²⁰. La technique employée devrait rester invisible, sans déterminer ou influencer le statut de l'œuvre. Le temps investi à la tâche, l'effort fourni et les difficultés techniques que pourrait rencontrer l'artiste ne font pas la valeur de l'œuvre.

On parle de « discipline » pour qualifier les moyens d'expression employés par un artiste, qui le classe parmi d'autres techniques artistiques. Ce terme a également une connotation sportive et induit l'idée d'un effort physique. L'artiste passe des heures entières à effectuer des gestes mécaniques et répétitifs, il est tourmenté par des pensées qui fluctuent entre joie et frustration. Tout cet effort sert un but ultime : atteindre la perfection.

C'est la consubstantialité de tous ces éléments qui mène à la création – lorsque tout s'est joué jusqu'au bout, que chaque élément



akwaforta z akwatiną „Józefczaka 28” 2013

WERONIKA SIUPKA
Józefczaka 28 / Rue Józefczaka 28
akwaforta z akwatiną / eau-forte et aquatinte
11,3×19 cm, 2013

s'est défait de toute résistance et dépendance, et se retrouve avec les autres pour atteindre une forme générale, une unité absolue. L'œuvre devient alors réalité et s'offre à nous. Ramené à son imperfection et son insuffisance, le créateur en est rarement satisfait. Même lorsque l'œuvre est déclarée terminée, le travail de l'artiste ne l'est pas encore. Il continue à y songer, la perfectionne mentalement et envisage un autre moyen de la concevoir, pour finalement abandonner à la fois l'œuvre et son idée. Son insatisfaction le pousse obsessionnellement à la recherche de la perfection et l'engage dans un nouveau travail artistique.

La créativité est cette faculté à traduire dans le monde réel une image qui nous habite et nous est personnelle. Le contact entre ces deux réalités déclenche une impulsion à agir. Cette « confrontation » parfois s'évanouit, parfois s'intensifie. Pour moi, l'art cherche tout autant à dévoiler la vérité qu'à l'expliquer, en ne parvenant peut-être qu'à l'effleurer. L'art pose des questions et en cherche les réponses. Pour Friedrich W.J. Schelling, l'art vise à l'absolu²¹. L'artiste sublime l'idée de la Beauté comme notion abstraite qu'il ne pourra jamais complètement saisir. L'acte artistique offre peu d'épanouissement et de bien-être. Le sentiment de joie qu'il procure découle de la souffrance, quand l'exaltation qui nous empoigne n'est que l'ombre d'un drame.

*L'art naît d'abord de la solitude et de l'attente de toucher à la perfection, il est l'expression de cette fusion. L'image n'est pas un état, mais une conscience ; c'est une recherche de soi et une traversée pour comprendre l'humain et le monde dans lequel il vit. Pour moi, l'art trouve sa puissance en ce qu'il permet une expérience subjective de la réalité, mêlée à une expérience sensuelle de la Beauté. L'art permet une action consciente, menant à des effets concrets, à laquelle s'adjoint une prise de risque. Le mystère de l'art nous conduit à faire ressortir la réalité et à la transformer – pour convertir cette réalité concrète en une réalité symbolique. Ernst Cassirer dans son œuvre *Langage et mythe* parle « d'énergie de l'esprit ». Selon lui, l'art fait partie d'un espace transcendant et le co-crée²². Le symbolisme dans l'art capture la réalité pour la traduire sous une conception spirituelle et abstraite. Il associe une image concrète à un symbole.*

Le langage artistique est une forme symbolique particulière, qui naît d'une liberté de création. L'art découle de la liberté. La naissance de l'Idée dépend de la primauté de l'expérience, c'est l'expérience qui conditionne son existence. Cassirer, dans son ouvrage, utilise la notion

21 D'après CHABIŃSKA, W., *Mit jako kluczowy element filozofii Friedricha W.J. Schellinga* [Le Mythe comme élément-clé de la philosophie de W. J. Schelling], Muzeum Historii Polski (Le musée de l'Histoire de la Pologne), http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Folia_Philosophica/Folia_Philosophica-r2012-t30/Folia_Philosophica-r2012-t30-s303-327/Folia_Philosophica-r2012-t30-s303-327.pdf (page consultée le 02.05.2020).

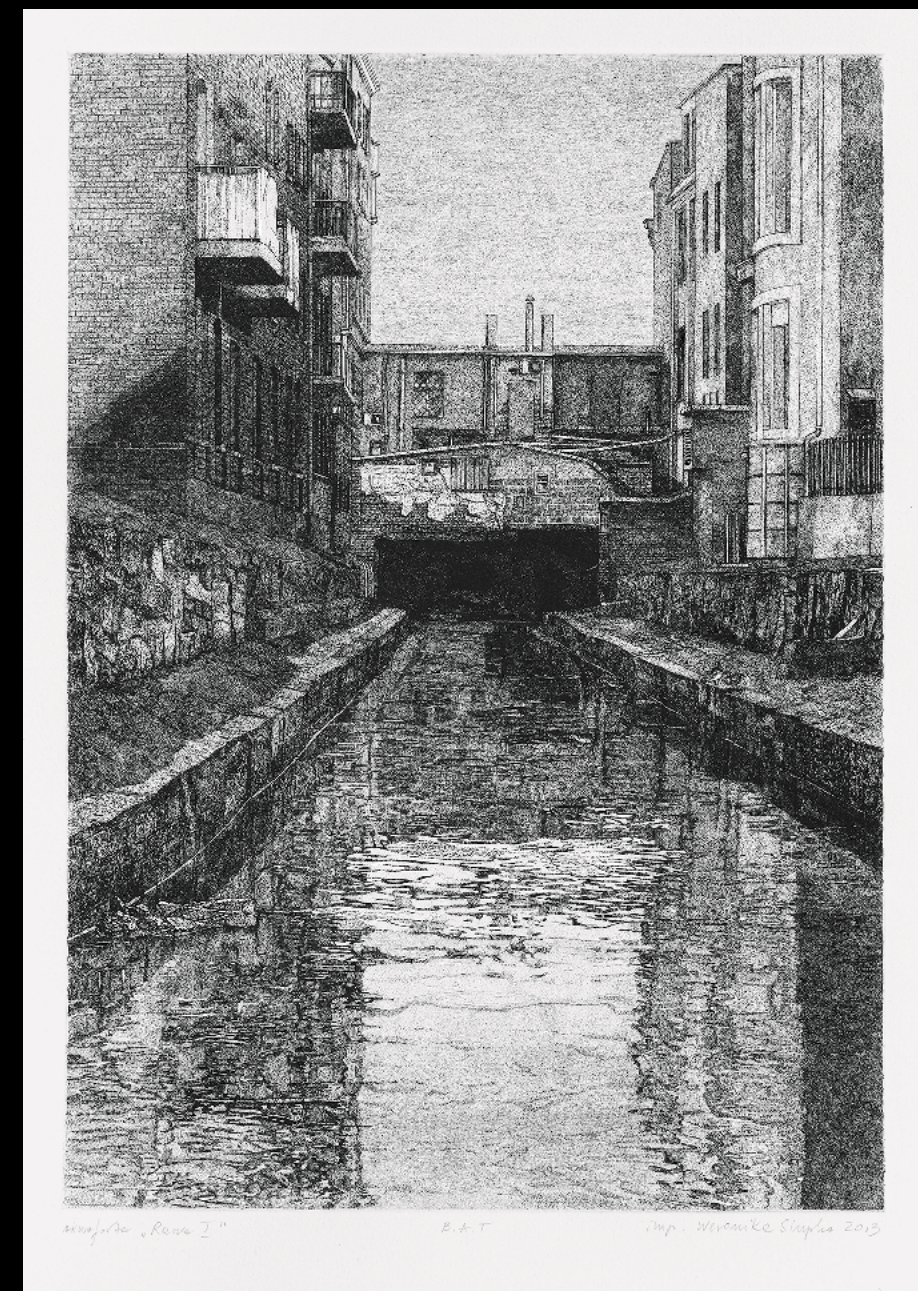
22 CASSIRER, E., *Symbol i język* [Langage et mythe], przeł. B. Andrzejewski, Poznań, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, 1995.

de « métaphore radicale ». La métaphore est un processus de transmutation, dans le sens où elle transforme des sensations visuelles, des sentiments, la mémoire en forme sensible. Cette transsubstantiation repose sur un « éblouissement magique », une coïncidence d'expériences du présent. Pour le philosophe, l'art ne cherche pas à imiter la réalité, il n'a pas de caractère mimétique, mais il crée sa propre vérité en donnant aux objets une forme nouvelle. L'art oscille entre l'expression d'une Idée fondamentale et le besoin de la représenter. C'est dans cet interstice qu'il cherche son équilibre. L'œuvre artistique envahit l'espace d'une manière exceptionnelle. En tant qu'entité singulière et libre, elle trouve sa force d'impact.

L'image est indépendante, elle vise et domine la conscience de son récepteur²³. Cette vision de l'art est également défendue par Wassily Kandinsky ; pour lui, l'image devient une entité à part entière, vivante et active, qui a une existence matérielle, concrète et contribue à construire une réalité spirituelle. On dit souvent qu'une image est « parlante ». Ce phénomène nous touche en tant que spectateurs d'une œuvre d'art, mais aussi en tant que créateurs. C'est comme si nous étions à côté d'elle, mais à distance malgré tout ; l'image prend ainsi son indépendance, et nous devons veiller à la respecter et à ne pas porter atteinte à son existence devenue réelle.

La Beauté est-elle constituée d'un ensemble de caractéristiques minimales ? Regroupe-t-elle des propriétés spécifiques ? Ce que l'on peut avancer, c'est le caractère inaltérable de certains traits, qui nous apparaissent comme « beaux » parce qu'ils font partie d'un héritage culturel et nous parviennent comme des standards de beauté. On trouve notamment la symétrie, l'harmonie ou la proportion, établies selon des rapports mathématiques ou qui présentent une proportion idéale entre la matière (le contenu) et la forme. Notre perception de la perfection est marquée par notre héritage culturel, par l'influence des courants dominants et les modes et tendances qui nous imposent un « style ». La Beauté nous apparaît de manière incomplète, elle est contemplative et lui donner une définition générale relève de l'impossible parce qu'on l'approche partiellement, elle n'est pas palpable dans son entièreté ; elle n'est qu'un pressenti d'un idéal parfait. Le concept de Beauté n'est pas radical. Celle-ci est libre et ne répond à aucune valeur fondamentale, telle que le Bien. Je m'inscris personnellement dans la pensée de Frédéric Schiller pour qui la Beauté est une recherche d'une nature substantielle.

23 CASSIRER, E., *op. cit.*



WERONIKA SIUPKA
Rawa I
 akwaforta / eau-forte
 35 × 49,5 cm, 2013

Dans cette optique, la Beauté n'est pas une création artificielle (constituée d'un ensemble de caractéristiques et de relations), mais comme une synthèse presque organique d'éléments. Et la Beauté ne se trouve pas du côté des œuvres qui imitent une conception de la nature. Il faut croire en celles qui s'organisent selon une structure perçue par nous comme naturelle.

Pour A. Frutiger, la représentation est libre lorsque ce qui a été rendu visible semble agir spontanément, sans artifice²⁴. Or, l'œuvre crée son propre cosmos, elle devient Nature. Agir avec authenticité dans l'art n'est pas seulement un moyen de s'exprimer avec vérité, c'est aussi un chemin qui nous rapproche de la vérité. L'art – selon une formulation que l'on doit à Martin Heidegger – se situe dans cette constellation²⁵. C'est un appel à la sincérité envers soi-même, dans un intervalle de temps donné. Dans cet espace, le mensonge et l'illusion n'ont pas leur place parce qu'ils excluent toute dimension de crédibilité et de fiabilité. Cette attitude est un antidote à la voie facile du « beau » résultat.

Władysław Stróżewski définit la véracité de l'art par sa caractéristique et fonction manifeste (*manifestatio*, contrairement à *adequatio*) – ce qui signifie que sa véracité consiste à révéler, dévoiler ce que l'on ne pourrait pas percevoir ou expérimenter²⁶. L'art est un outil pour acquérir de la connaissance, mais aussi l'expression d'une attitude envers le monde. Il touche d'abord le créateur qui, d'une certaine manière, l'adopte pour lui-même avant de s'adresser à « l'autre », au spectateur. Une conversation exceptionnelle avec autrui est engagée dans laquelle l'œuvre sert de médiateur. Dans cette relation, un transfert et un espace d'échange de valeurs s'opèrent entre le créateur et le spectateur. L'image peut agir sur le destinataire grâce à son ouverture (et sa volonté) par le biais d'un langage artistique. Le créateur revêt les habits de Narcisse, de même que le spectateur²⁷. C'est un phénomène singulier et important, qui inclut de manière spécifique le spectateur dans la situation esthétique.

En conclusion, notons qu'une œuvre est créée à son origine à travers une démarche personnelle, subjective, dans laquelle le spectateur perçoit une part de lui-même. L'image touche son intimité et devient à la fois son reflet émotionnel en transformation continue, une image fractale. Le spectateur, en tant qu'individu singulier, retrouve quelque chose qui ne lui est pas étranger, quelque chose de familier qui ne le laissera pas indifférent. L'œuvre agit ainsi sur la culture et trouve son

24 FRUTIGER, A., *op. cit.*

25 HEIDEGGER, M., *op. cit.*, p. 255.

26 STRÓŻEWSKI, W., *Wokół piękna* [Autour de la beauté], Kraków, Wydawnictwo Universitas, 2002, p. 25.

27 Le complément de cette thèse se trouve dans le livre de POPRZĘCKA, M., *op. cit.*, pp. 70–74.

existence dans le temps. C'est d'autant plus important que nous pouvons nous-mêmes faire l'expérience de ce processus d'incorporation de l'image. L'artiste, en construisant sa proposition visuelle, ne peut pas présager de la qualité de sa réception, comment elle va « agir » sur le spectateur dans le « présent ». L'art est un dialogue. Le discours – selon le sens fondamental que lui donne Ryszard Kapuściński – est un chemin ; c'est une entrée prudente sur une terre inconnue que l'on cherche à explorer, à comprendre²⁸. Puisque l'œuvre est une construction mentale et une synthèse d'expériences, elle partage des connaissances qui reposent sur des valeurs concrètes. Ainsi, elle trouve sa place dans notre présent. L'effort continu de la pensée est une condition nécessaire à la faculté d'être conscient ; si la raison poursuit la voie de la Beauté, l'art se réalise pendant cette traversée.

A mes yeux, la création artistique n'a pas de dénouement heureux. Elle décrit la vie de celui qui observe. C'est un processus ouvert, aléatoire, discontinu, fait de contradictions, de décisions fructueuses et manquées. Elle est une image de nous-mêmes et c'est la raison pour laquelle elle est truffée d'imperfection.

Consultation : prof. Anna Kowalczyk-Klus

WERONIKA SIUPKA

Weronika Siupka

Miejsce nieobce.

Obecność mitu w postrzeganiu architektury poprzemysłowej



WERONIKA SIUPKA
Mariacka 21 / Rue Mariacka 21
akwaforta / eau-forte
6,8×10,3 cm, 2015

Nieskończenie wiele razy wpisujemy w różne dokumenty datę oraz miejscowość urodzenia. Powyższe dane nas określają, klasyfikują w określonym czasie oraz lokalizacji. Miejsce w charakterze siedziby jest definiowane przez Martina Heideggera jako efekt zależności między cechami fizycznymi przestrzeni a aktywnością człowieka. Zamieszkiwanie jest formą kreatywności, podstawowym rysem bycia, ponieważ miejsca udzielają nam przestrzeni, platformy do aktywności. Nasze bycie tu i teraz odbywa się przy „rzeczach” – stwierdza niemiecki filozof. Architektura spaja i przyznaje nam przestrzeń życiową, która wyznacza punkty bliskości i oddalenia. Rzecz (architektura) ustanawia miejsce. To, co empiryczne, spotyka się z tym, co egzystencjalne. Heidegger łączy pojęcie zamieszkiwania z budowaniem, podkreślając nasz ruch w obszarze mieszkania. Nie jest to związane tylko z fizycznym wznoszeniem budowli, ale także z akcją podjętą przez człowieka, wynikającą z jego świadomości siebie i swojego „usadowienia”¹. W pewnym stopniu jest to budowanie swojego człowieczeństwa. „Korzeń karmi owoce, nawet jeśli nic nie wie o ich istnieniu” – pisze Rainer Maria Rilke².

Moim obszarem mieszkania/bycia, wyznaczonym przez granice architektury, jest Górny Śląsk. Ks. Jerzy Szymik napisał, że umiejscowienie *Silesia Superior* na mapie Europy powoduje, że w naszych biografiach, rodzinach, w naszym języku i naszej ziemi miesza się racjonalność z serdecznością, myślenie sercem z kochaniem rozumem. Zachodnioeuropejskie cechy łączą się z prostolinijnością wschodnioeuropejską³. Związek między człowiekiem a miastem wynika z umiejscowienia siebie w relacji do miejsca. Jestem autochtonem – wtedy miasto ma swoją nazwę i można powiedzieć: jest „na swoim miejscu”, jestem wędrowcem – w tej sytuacji miasto nie jest już dla mnie umiejscowieniem; pozbawione granic nabiera cech obcych, cudzych – staje się labiryntem⁴. Miejsce to terytorium nieobojętne, przez naznaczenie przeszłością historyczną, intencjonalnością – topografia punktów emocji. Poprzez odebranie mu tych przymiotów (w wyniku zmian zachodzących w kulturze i mentalności człowieka – negacji tradycji, religii etc.) czy nawet na skutek samoistnego ich wygaśnięcia (w związku

1 Por. M. HEIDEGGER, *Budować, mieszkać, myśleć*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977.

2 R.M. RILKE, *Druga strona natury*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 59.

3 J. SZYMIK, ks., *O cudzie Wcielenia, czyli o tym, że Bogu i człowiekowi cudownie jest być razem*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2000, s. 36–38, za: *Fragmenty świata*, katalog towarzyszący indywidualnej wystawie Weroniki Siupki, Galeria Sztuki Współczesnej „Fra Angelico”, Muzeum Archidiecezjalne, Katowice 2016, s. 3.

4 Por. T. SŁAWEK, *U-bywać*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 371–372.



akwaforta "KWK Wujek"

EA

imp. Weronika Siupka 2013

WERONIKA SIUPKA
 KWK Wujek
 akwaforta / eau-forte
 49,5×35,3 cm, 2013

z upływem czasu i zmianą stosunku emocjonalnego do tych przestrzeni) staje się skorupą wydumskiej, pozbawioną istotności, bez wartości. Doświadczamy bycia w codzienności, odczuwając przeszłość; pochylamy się nad nią, czytając ją poprzez swoją wewnętrzną wrażliwość. Architektura to przeszłość obecna w teraźniejszości, ona wyznacza narracyjność naszego dnia powszedniego. Wytacza tor naszego ruchu w przestrzeni i generuje wydarzenia⁵. Pamięć oraz zapomnienie są nierozłączne i przeplatają się w naszym życiu. Wspomnienie jest podstawą do funkcjonowania wyobraźni – kalejdoskopem zdarzeń. Wyobraźnia jest nośnikiem myśli nadającej przedmiotom „ekstra” jakości, tworzy wizje przekraczające możliwości opisu, wymykającego się dyscyplinom wiedzy i otwartego na oddziaływanie procesów mitotwórczych.

Mit związany jest z naturalną kulturotwórczą potrzebą człowieka, wypływającą z chęci określania oraz nadawania, czy raczej obarczania rzeczywistości cechami wyjątkowymi. Zatrzymanie miejsc i zdarzeń w sferze zaangażowanej myśli jest zdeterminowane przez nieustanną zmienność wydarzeń, przeistoczeń kulturowo-społecznych, które oddziałują na archetyp polis. Mit jest przejawem trwania pamięci. Rzeczy stają się przeźroczyste; takie, przez które prześwituje przeszłość⁶. Tworzymy portret miejsca (miasta), który zmienia się w według naszych odczuć i wspomnień. Rosnące odczucie osierocenia, które powstaje z niemożności pełnego zatrzymania w teraźniejszości tego, co minione, uruchamia szczególny proces – proces mitologizacji. Jest on naturalną formą oznaczenia miejsca i swoistą ochroną wybranych przez człowieka wartości. Rodzi się z braku, utraty, poczucia osamotnienia oraz z potrzeby zachowania społecznej czy osobowej tożsamości. Poprzez budowanie strefy bezpieczeństwa staje się ratunkiem, który umożliwia dziedziczenie wartości. Zabieg ten wynika jednoznacznie z potrzeby opieki.

Ernst Cassirer stwierdza, że mit porządkuje chaos – to dążenie do obrazu koherentnego, obejmującego wszystkie zdarzenia i byt. Jego atrybutem jest skrajność i kontrast: sacrum i profanum, otwartość i zamknięcie, bliskość i obcość, bezpieczeństwo i jego brak. Biegunowość mitu napędza siłę jego oddziaływania w teraźniejszości. Poprzez wartości ekstremalne mit określa miejsce. Tworząc swoiste uniwersum, łączy przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość, nadając im zabarwienie sensu. Nie posiada jednego centrum, kreuje strefy współzależnych ośrodków, z których każdy ma swoją strukturę i funkcję. Wydaje

5 E. REWERS, *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005.

6 V. NABOKOV, *Rzeczy przeźroczyste*, Wydawnictwo DaCapo, Kraków 1997, s. 1.

się, że jego priorytetem nie jest przemiana, ale raczej kumulacja wartości – prawdziwych i wymaganych, korzystnych społecznie. W jego przestrzeni następuje celebrowanie rytuału, liminalnej repetycji, która ma pobudzić przeobrażenie rzeczywistości i zaanektować do niej elementy transcendentne. Generowanie rytualności i wiążące się z tym tworzenie obyczajów ma zaczarowywać codzienność. Tradycja jest wiedzą o wartościach, obecną i przetwarzaną w teraźniejszości⁷.

Mit wynika z twórczej siły, która doświadczenie rzeczy i odczuć z nimi związanych zamienia w treści symboliczne, tzn. duchowe – ruch wyobraźni. Połączony jest z miejscem, które poprzez aktywność myśli, emocji, uwagi człowieka nabiera istotności. Narasta, budując swoisty patchwork znaczeń, znaków, symboli, przeżyć, tęsknot, tragedii, które konsoliduje, tworząc niejednorodny, niejednoznaczny obraz. Uruchamia proces odczytywania i odkrywania poszczególnych warstw znaczeniowych świata, które są nieoczywiste, po ludzku niewytłumaczalne i zdarzają się poza rygiem wyznaczanym przez czas. Mit pokonuje czasowość istnienia, znosi jego dyktat. Oswaja świat przez osobiste lub społeczne usprawiedliwienie panującego wokół chaosu, zła i beznadziei. W rezultacie teraźniejszość staje się znośna do życia.

Intencjonalność tych aktywności odzwierciedla naturalną potrzebę kontynuacji, która jednocześnie staje się podstawą budowania tożsamości społecznej. Tożsamości opartej na wartościach, gdyż – jak sugeruje Leszek Kołakowski – mit jest ich afirmacją. Wartości restytuują mit do jego naturalnej formy, bezwarunkowo traktują jego realność, ponieważ nie są obwarowane logicznymi regułami. W opinii Kołakowskiego zjawisko mitologizacji uwidacznia pragnienie stwarzania obrazu świata, którego cechą podstawową jest ciągłość. W pracy *Obecność mitu* badacz wielokrotnie podkreśla, że wartość jest istotą mitu, wyrażoną przez pragnienie, bazujące na przeświadczeniu o konieczności działania w idei kontynuacji. Mit przekracza granice teraźniejszości, w pewnym stopniu jest transcendentny. Łączy to, co boskie, możemy powiedzieć nad-ludzkie, z przyziemnością człowieka, która bywa nie-ludzka. Immanentną jego cechą jest ruch. Tej szczególnej akcji towarzyszy impuls zewnętrzny, swoisty nadawczy desygnat, który poprzez osobowe uwrażliwienie staje się częścią procesu mitotwórczego. Wśród istotnych cech mitu Kołakowski wyróżnia również jego mutacyjność, gdyż przekształca się on wraz ze zmienną rzeczywistością. Odradza się, przepoczwarza, karłowacieje lub rozrasta. Poprzez

7 E. CASSIRER, *Symbol i język*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 1995.

stawanie się od nowa mit niewątpliwie stanowi ważny element społecznej kultury. Jest głęboko i trwale w niej zakorzeniony. Sekwencyjny ruch mitologizujący nie wynika z podwalin logicznych, ale egzystencjalnych, które poprzez przywarcie do danego obszaru stają się próbą odpowiedzi na istotowość bycia w codzienności – rzeczywistości tworzonej przez wspólnotę ludzką, w której rosną i obumierają wartości⁸.

W moim odczuciu mit jest narzędziem służącym do nazwania oraz ukazania procesu, w którym bierzemy czynny, a czasem nieświadomy, udział. Ciągłe poszukujemy tego, co utraciliśmy, pragniemy uporządkować, zorganizować tak szybko zmieniającą się rzeczywistość, która niejako wymusza wyznaczanie obszarów niepodlegających degeneracji czasu. Przejawia się to w zmianie odczytywania obrazu miast postindustrialnych, które próbujemy nazwać po swojemu i w prawie magiczny sposób ochronić od złego. Powszechnie znana jest zasada, że należy najpierw zrozumieć, aby zobaczyć; poznać, aby doświadczyć. Zdolność do przeżywania krajobrazu (przestrzeni) prowadzi do dostarczenia naszego dziedzictwa kulturowego w pełni⁹.

Architektura poprzemysłowa zagospodarowuje wyjątkową enklawę naszego bycia – miejsce pracy. Jest to przestrzeń szczególnie istotna w świadomości i procesie budowania tożsamości Górnoślązaków. Ślązak żyje w układzie podwójnej gwiazdy; jedną stanowi miejsce pracy, drugą – dom. Równoważność i równowartość tych dwóch stref, określanych czasem wręcz jako męska i żeńska, wyraża się w jednakowym szacunku do nich. Niejednokrotnie całe rodziny i pokolenia związane były z jednym zakładem pracy (hutą, kopalnią) oraz z danym miejscem (regionem), który stanowił dla nich centrum świata. Tworzyły się subkultury mające swoje rytuały, legendy i swoich świętych. Dla środowisk tych wykreowana przez nie rzeczywistość stawiała się ostoją wzajemnego zrozumienia i akceptacji. Mała ojczyzna to świat rozpoznany, „swojskie” otoczenie, wykreślone przez stałe, topograficzne punkty orientacji – dom, miejsce zatrudnienia, ogród, sklep, kościół, ulica, cmentarz. Zachwianie tej struktury zaburza porządek mikrokosmosu. Pejzaż postindustrialny jest świadectwem wpływu globalnych przemian na naszą osobistą przestrzeń. Jesteśmy świadkami, jak z miejskiego krajobrazu nikną zabytki postindustrialne. Tworzy to sytuację precedensową, gdyż dokonuje się zmiana naszego obrazu miasta przez przeobrażenie konkretnej przestrzeni życiowej.

8 Por. L. KOŁAKOWSKI, *Obecność mitu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

9 Por. A. KOSTARCZYK, *Dziedzictwo kultury gospodarowania przestrzenią*, w: *Małe ojczyzny – Tradycja dla przyszłości*, Warszawa 2000, s. 32, za: <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/mala-ojczyzna/> (dostęp: 24.04.2020).

10 Por. W. TOPOROW, *Miasto i mit*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

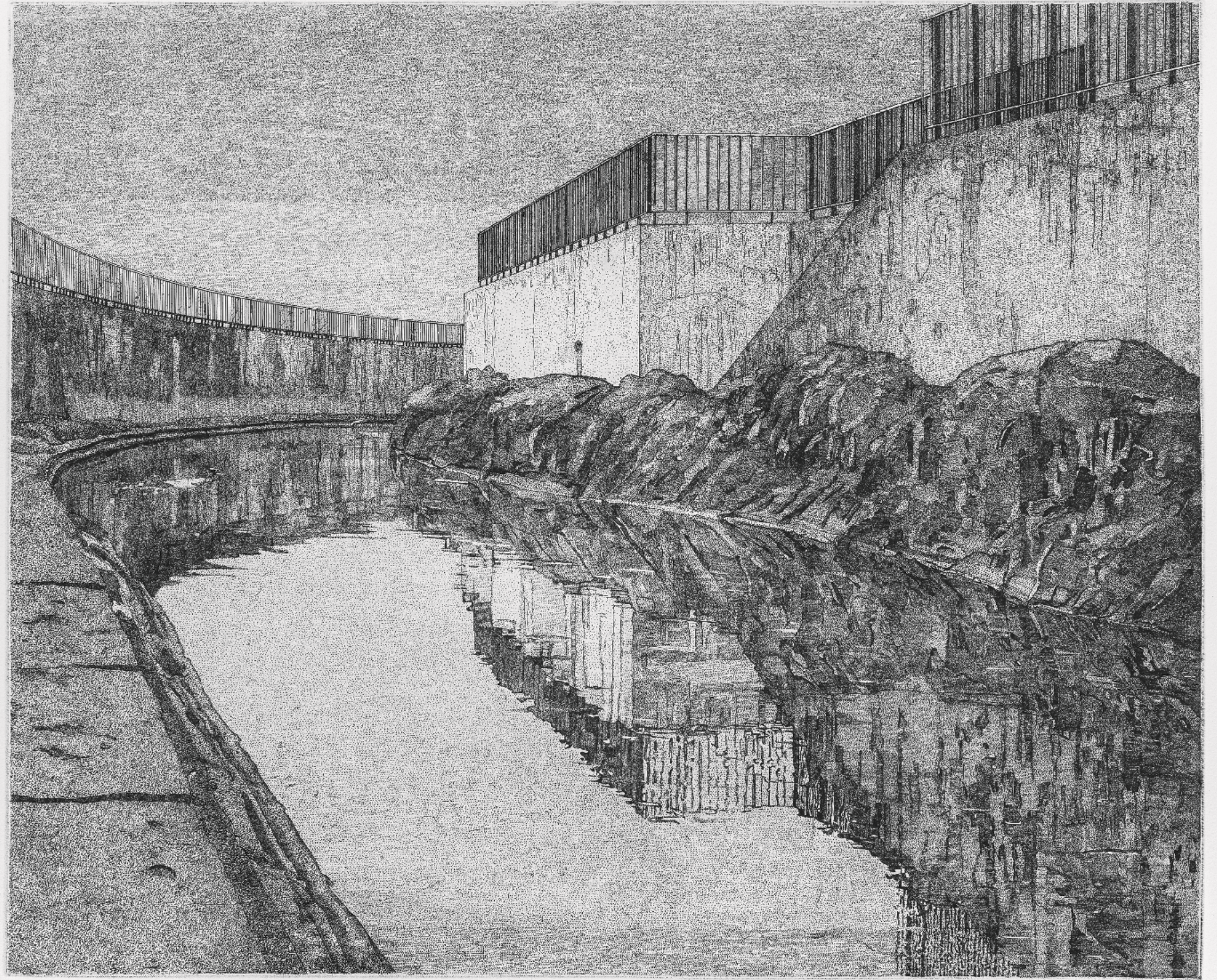
11 Por. J. KABROŃSKA, *Architektura jako forma pamięci*, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2008.

Architekturę industrialną cechuje wyjątkowość, ponieważ spaja ona w sobie namysł estetyczny oraz funkcjonalność. Definiowana jest przez elementy formalne: wewnętrzną przestrzeń, formę, fakturę etc. Tracąc swoje znaczenie, wynikające z funkcji, podlega degeneracji, zubożeniu, staje się bezwartościowa (nie jest ośrodkiem przynoszącym zysk ekonomiczny). Władimir Toporow w książce *Miasto i mit* podkreśla, że nie każde miejsce może wygenerować mit. Taką zdolność mają tylko miejsca, które są nieobojętne, które wywołują oczarowanie, a zarazem są naznaczone tęsknotą wynikającą z przywiązania do danego obszaru¹⁰.

Proces ten jest widoczny w regionach postindustrialnych, takich jak Górny Śląsk czy Walonia w Belgii. Zakończenie eksploatacji dóbr naturalnych oraz ekspansji przemysłu wpłynęło w sposób bezpośredni na rozpad „siedziby”. Nastąpiło przemianowanie, a właściwie odebranie własności miejscom, co doprowadziło do rozszczelnienia oraz dehermetyzacji struktury miast i społeczności, zachwiało ich wewnętrzny rytm zdarzeń – związany z domem i pracą. Dzielnice obumierają, stając się nieużytkami pod względem materialnym i duchowym. Miejsce przestaje być zamieszkiwane. Dla lokalnej społeczności zaistniała sytuacja jest nie do zaakceptowania, rodzi się więc poczucie obowiązku, potrzeba spłacenia długu oraz złożenia ofiary.

Przynależność do miejsca, społeczna lub osobista identyfikacja z konkretną przestrzenią miejską, prowadzi do podjęcia odpowiedzialności za istnienie regionu, architektury i człowieka. Atencja usprawiedliwia oraz tłumaczy nabrzmiewające pragnienie przełożenia tej straty na jakość. Jest to bez wątpienia związane z próbą odczytywania architektury poprzemysłowej na nowo, jej docenieniem, nadaniem jej istotności. Joanna Kabrońska w pracy *Architektura jako forma pamięci* podkreśla rolę architektury w budowaniu świadomości o przeszłości – czytaniu myśli cudzych. Egzystencjalny wymiar tej potrzeby wiąże się z podniesieniem ważności człowieka, gdyż niszczenie miejsca jest bezpośrednio związane z jego degradacją, a w rezultacie prowadzi do regresu społecznego¹¹.

Architektura Górnego Śląska nie tylko określa przestrzeń geometryczną. Jest ostańcem historii, ale również obrazem różnorodności kulturowej tego regionu, gdzie przeplatają się wpływy polskie, niemieckie, czeskie i żydowskie. Opowiada o człowieku i społeczności. Świadomość tej wyjątkowej narracji miejsca jest niezwykle ważna



akwaforta „Rawa Rawa”

E.A.

imp.

Weronika Siupka

2016

WERONIKA SIUPKA
Rawa II
akwaforta / eau-forte
49×40 cm, 2016

w procesie rozkodowywania obrazu miasta (metropolii). Obiekty obrastają wspomnieniami pojedynczych ludzi, dla których każdy tektoniczny fragment, ale i dźwięk maszyny, stary napis, kawałek cegły, zapach przerobionego smaru, jest istotny, bo połączony magiczną nicią z ich osobistym przeżyciem lub stanowiący ślad pracy poprzedników. Obiekty zostają „namaszczone” ludzką miłością (przychylnością). Historie ludzkie wsiąkły w mury architektury postindustrialnej. Osamotnione hale przemysłowe, bez gwaru i hałasu maszyn, stają się „świątyniami”, w których działa piękno form, faktura ścian, światło i mrok. Pozostawione kamienice opakowane w siatki i folie, które zabezpieczają przechodniów przed spadającymi fragmentami elewacji i tynku, są niemymi świadkami dawnej świetności. Cisza, pustka – to obraz świata pozostawionego, niczyjego, obcego.

Dekonstrukcja formy architektonicznej przybliża ją do formy naturalnej. Rozpadające się budynki to przykład odebrania architekturze jej cech dominacyjnych w przestrzeni miasta – jej siłę przejmują przyroda. Piętno naturalnych czynników również wpływa na zmianę czytania form tektonicznych. Redefinicja kontekstu miejsca (architektury) to zjawisko szczególne. Mit inicjuje czynności budowania – odbudowywania. To, co okaleczone, napiętnowane, zdegradowane, wybija się na nowe bycie w teraźniejszości poprzez akt restytucji. Aktywność człowieka w tym obszarze uruchamia wyjątkowe, kulturotwórcze zdarzenia. Proces mitotwórczy jest związany z pragnieniem uratowania w pamięci świata utraconego, a jednocześnie stanowi reakcję na podstawową potrzebę uzupełnienia zaistniałego rozdarcia, pustki. Mityczna meta-noja nadaje miejscu prawo do istnienia i wskrzesza opowieść. Poprzez ten zabieg szukamy utajonego, tajemnego układu rządzącego naszą teraźniejszością. Przebudzenie świadomości wartości danego miejsca (architektury) wiąże się z conceptualną i emocjonalną nominacją tego obszaru przez nadanie mu ważności. Powstaje rewir obwarowany ludzką estymą, która ma go chronić przed zniszczeniem. Zbudowane terytorium kreacyjnej intencjonalności wynika z zamiaru ucieczki od obrazu ostatecznej dystopii, gdyż w normalnych warunkach pejzaż poprzemysłowy nabiera cech wanitatywnych.

Miejsca unikatowe wyznaczają mapę przysiółków naszego bycia w konkretnym obszarze. Wyjątkowym punktem codzienności jest dom. Stanowi on centrum i jednocześnie stwarza granicę. Mieszkanie, na ogół rozumiane przestrzennie, jako „intymne metry kwadratowe

naszego życia”, postrzegane może być też w wymiarze symbolicznym – w tym ujęciu tworzone jest również przez język lub dialekt, którym posługują się jego mieszkańcy (domownicy). Heidegger stwierdza, że mowa jest domostwem bycia¹². Dialekt podkreśla tożsamość i identyfikację z grupą w wymiarze familiarnym oraz społecznym. Umożliwia bycie prawdziwym sobą oraz z drugim człowiekiem. Jako element tożsamościowy scala i buduje wspólnotę. Etnolekt charakteryzuje nie tylko mowę danego regionu, ale również jest obrazem jego historii. Słowa przekazywane z pokolenia na pokolenie budują rytm, teksturę i kolor, tworząc wyjątkowy gmach lokalnej społeczności. Język obrazuje pogląd na świat, podobnie jak architektura określa naszą przynależność do miejsca, naszą duchową lokację, zakorzenienie w konkretnym regionie.

Steen E. Rasmussen w dziele pt. *Odczuwanie architektury*¹³ używa sformułowania, że należy „słuchać” architektury, niemniej w moim odczuciu bliższym prawdy jest sformułowanie, że należy się w nią „wsłuchiwać”. Przemawia ona do nas nie tylko poprzez elementy formalne, ale także jest wyrazem myśli „innego” człowieka i w tym dostrzegam jej podstawową wartość. Fasady kamienic świadczą o namyśle i pomysłowości architekta, ale również o guście właścicieli, donatorów. Detale architektoniczne i różnego rodzaju zdobniki wynikają z chęci zaznaczenia, wyróżnienia siebie, swojej obecności w polis. Figurki świętych, umieszczone w fasadach kamienic, to przejaw nie tylko religijności, ale też wiary w ich magiczną moc, która ma chronić miru domowego. Okna, bramy, drzwi wyznaczają granicę między wnętrzem a tym, co zewnętrzne.

Możemy eksplorować treści architektury i jednocześnie odkrywać kolejne procesy symbolizacji (mitologizacji) przestrzeni urbanistycznej. Tworzenie budowli (domu), zgodnie z koncepcją Mircei Eliadego, jest rytuałem powtarzającym pierwotny akt kosmologicznego stworzenia¹⁴. Dom posiada swoje centrum i strefy definiowane przez rytuały oraz funkcję. Ernst Cassirer stwierdza, że miejsce poprzez swoją fizyczność, wyrażoną w geometrii, ma osobiłą atmosferę, wytwarza magiczny „krąg oparów”, negatywnych lub pozytywnych¹⁵. Zjawisko to możemy określić jako *genius loci* – niematerialną wartość architektury.

W tym kontekście architektura staje się dla mnie czynnikiem i pretekstem do podjęcia działania w duchu odpowiedzialności za miejsce. Poznanie, które w tym momencie się rozpoczyna, jest próbą

12 M. HEIDEGGER, *op. cit.*, s. 76.

13 S.E. RASMUSSEN, *Odczuwanie architektury*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.

14 M. ELIADE, *Mit wiecznego powrotu*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 41.

15 E. CASSIRER, *op. cit.*

odnajdywania elementów tożsamy z osobistym odczuciem, któremu towarzyszy chęć określenia, zrozumienia swojej przynależności lub nie-przynależności do świata – miejsca. Hermann Hesse określił ten proces jako obserwowanie świata w stanie „łaski”¹⁶. Odczytywanie sensu w świecie, który nas otacza, przez pryzmat miłości to akt świadomego odczuwania zewnętrżności i podjęcia wysiłku nazwania jej w całym aspekcie osobistych przeżyć. Ks. Józef Tischner podkreśla aktywność człowieka w akcie bycia w zewnętrżności. Stwierdza, że nasza wewnętrzność jest kształtowana przez „nawdychanie się” zewnętrżności¹⁷.

Przejawem takiej aktywności jest sztuka, dająca platformę do osobistej wypowiedzi, która – czy tego jesteśmy świadomi, czy nie – zawsze jest zajęciem stanowiska wobec teraźniejszości. Sztuka – jak twierdzi E. Rewers w książce *Post-polis...* – wpływa na definiowanie miasta jako zdarzenia. Miasto, dzięki niej, staje się obietnicą, czekaniem na to, co przychodzi¹⁸. Tadeusz Sławek nazywa to swoistym powołaniem miejsca do gościnności. Jego zdaniem miasto wpływa na sztukę i *vice versa*. Działanie konkretnego dzieła sztuki jest obszarem poddanym radioaktywnemu wpływowi mitu, ponieważ przebiega w nim proces dowartościowania konkretnej rzeczy i rzeczywistości, z którą jest pośrednio związany. Kształtujemy pejzaż, tworzymy artefakty tak, aby odpowiadały one społecznej czy prywatnej narracji historycznej¹⁹. Każdy odbiorca ma prawo do odczytywania sztuki w swój indywidualny sposób – to określa funkcjonowanie dzieła. Następuje „wytwarzanie” treści wizualnych, co współtworzy zjawisko, które możemy określić mianem kompleksowej myśli mitycznej. Poprzez nasze działania zostawiamy swoje ślady w obszarze miejsca i zarazem odkrywamy inne, pozostawione przez naszych antenatów. Buduje się wyjątkowy palimpsest w domenie kultury.

Istnieje wiele przykładów ponownego „wykorzystania” w koncepcji miasta kompleksów budowl postindustrialnych czy ich fragmentów. Dokonuje się to z różnym estetycznie skutkiem, gdyż nierzadko powstaje w wyniku takiego działania produkt o sztucznej „urodzie”, architektoniczny sztafaż o cepeliowskim charakterze. Motywy regionalnej architektury, np. czerwona cegła, są stosowane jako cytaty w nowym budownictwie, co należy ocenić pozytywnie. Regionalizm w kontekście architektury jest bardzo ważny, gdyż jest świadomą kontynuacją tradycyjnego budownictwa, jego nową jakością, wyrosłą w duchu wernakularyzmu. Niemniej mit w artystycznych środkach przekazu często

16 H. HESSE, *Myśli*, Wydawnictwo DABAR, Lublin 1996.

17 Por. J. TISCHNER, ks., *Myślenie w żywiole piękna*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

18 Por. E. REWERS, *op. cit.*, s. 92–94.

19 Por. T. SŁAWEK, *op. cit.*, s. 398–399.

generuje również kicz, stając się nośnikiem rozbudowanych, przerośniętych nadmiernie treściami wizualizacji. Daje im pozycję przewodnią nad formą, banalizując i kompromitując ją. Nie degraduję roli kiczu w obiegu kulturowym, pragnę jedynie zaznaczyć, że jeżeli nie wynika z prawdziwości postępowania, staje się nieznośnym percepcyjnie erzaczem.

Artysta, poprzez swoją twórczość, dokonuje ożywienia elementów mitycznych, jednak – co podkreśla L. Kołakowski – jest on nie tyle kreatorem mitu, co raczej jego odkrywca²⁰. To doświadczenie zaskakuje oraz zadziwia, a jednocześnie utwierdza nas w przekonaniu o wewnętrżnym, duchowym potencjale, który pozwala trwać „miejscu” przy nadziei bycia użytecznym. W poświęconym swojej osobie filmie *Słotrice i cień*²¹ Gustaw Holoubek w kilku zdaniach wspomina swój pobyt w Katowicach. Opowiada o wrażeniu, jakie zrobił na nim pejzaż Górnego Śląska – szaro-czarny, brudny, naszpikowany pionami kominów. Zastanawiał się, jak w takiej przestrzeni może funkcjonować czy w ogóle istnieć teatr. Konkludując, aktor, po chwili milczenia, stwierdza: „Pokochołem to miejsce”. Podobnie pozytywny wydźwięk ma refleksja Henryka Mikołaja Góreckiego dotycząca tematu śląskiej ziemi i związku z nią artysty, wyrażona w wywiadzie zatytułowanym *Nie znęcać się nad pieśnią*: „Miejsce ze swoją kulturą, wewnętrzną siłą to majątek. (...) Nie wybieramy swojego miejsca narodzin, a ono naznacza nasz genotyp. Skrawek ziemi daje nam krajobraz, mowę, obraz. Obdarza nas zapachem, architekturą, kamieniem, lasem. Należy to uczucie związane z miejscem pielęgnować, być wdzięcznym, tak aby nie stać się dłużnikiem”²². Uzupełniając niejako tę myśl, w innych okolicznościach kompozytor deklaruje: „Nigdy nie zaparłem się, nie wyrzekłem się tej ziemi. Nie wyrzodziłem jej krzywdy”²³.

Odkrywanie piękna w naszej codzienności jest równoznaczne z poszukiwaniem domu. Przedmioty, dzieła sztuki i architektura towarzyszą nam w konstytuowaniu naszego miejsca w teraźniejszości. Tworząc zonę – obszar nieobcy, mit pomaga nam zaakceptować i odczytywać rzeczywistość na różnych poziomach percepcji. Każdy z nas buduje w myślach osobisty wizerunek miasta. Dla mnie jest on przede wszystkim „obrazem człowieka”.

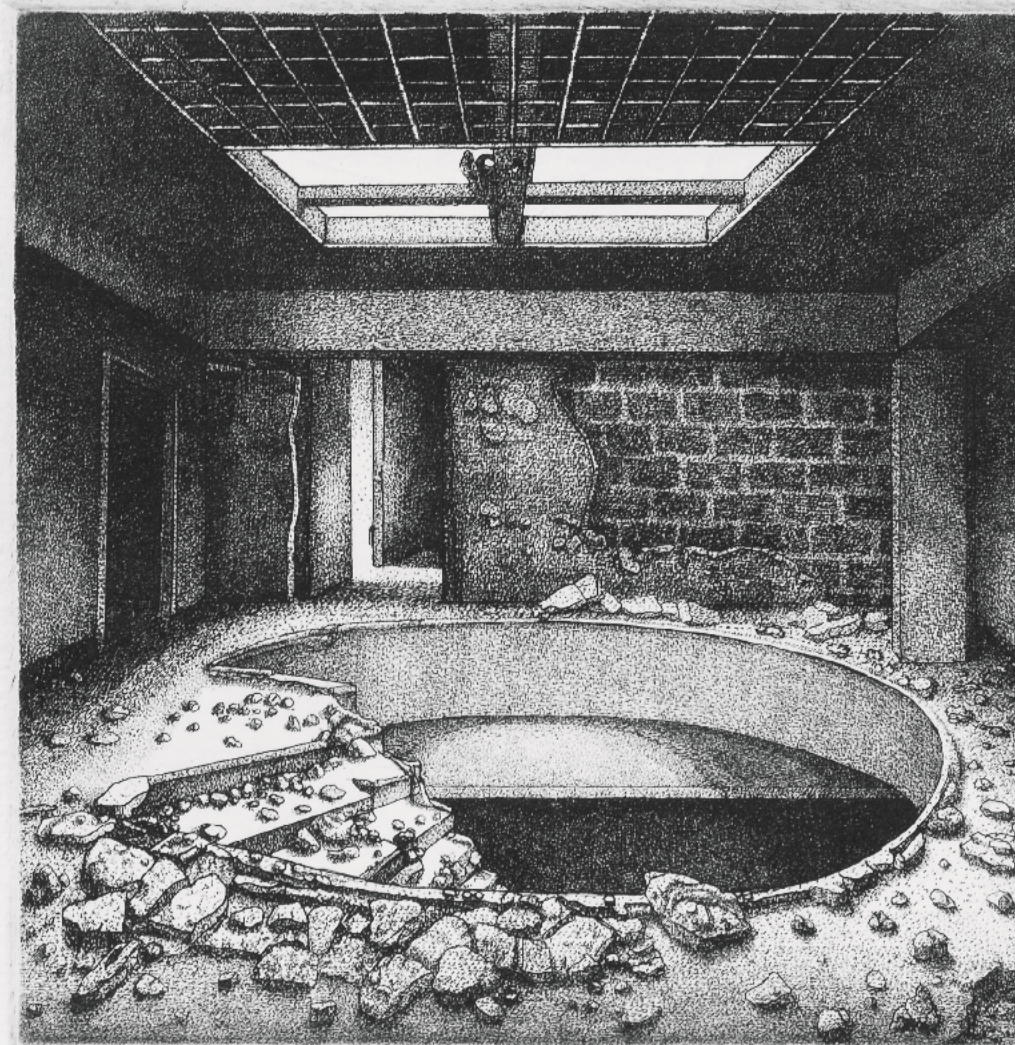
20 Por. L. KOŁAKOWSKI, *op. cit.*

21 Impresja filmowa o Gustawie Holoubku, reż. JAN HOLOUBEK, Telewizja Polska, 2008.

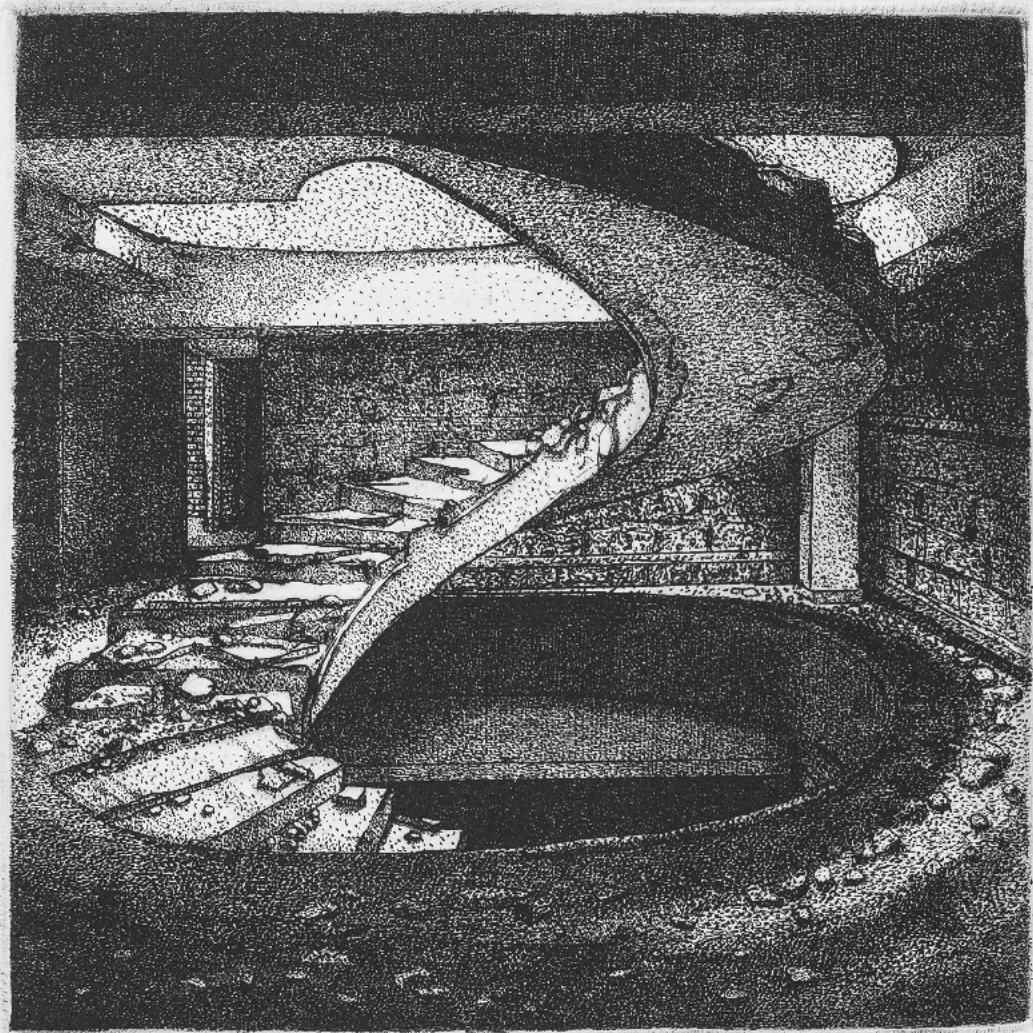
22 *Nie znęcać się nad pieśnią*, rozmowa G. Michalskiego z H.M. Góreckim, Polskie Radio, Biblioteka Pałacu w Łańcucie, 2001, <https://www.polskieradio24.pl/173/3132/Artykul/986120> (dostęp: 24.04.2020).

23 Fragment przemowy H.M. Góreckiego w trakcie nadania kompozytorowi tytułu honorowego obywatela miasta Rybnik w 2003 r., <https://www.youtube.com/watch?v=QH9Vd5KUHEI> (dostęp: 24.04.2020).

WERONIKA SIUPKA
Terminus III
akwaforta / eau-forte
10×10 cm, 2020



akwaforta E.E IX imp. W. Siupka
"Terminus III" 2020



WERONIKA SIUPKA
Terminus I
 akwaforta / eau-forte
 10×10 cm, 2019

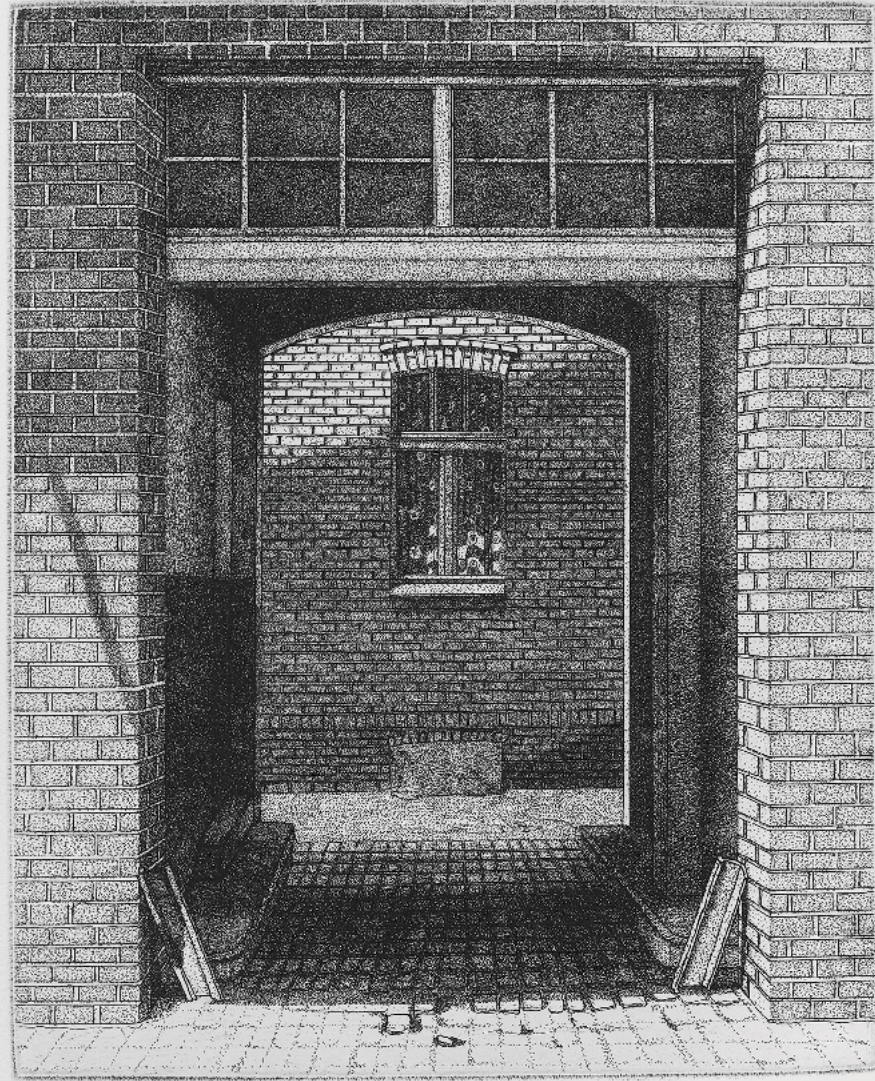


WERONIKA SIUPKA
Terminus II
 akwaforta / eau-forte
 10×10 cm, 2019

Weronika Siupka

Un lieu non étranger

La présence du mythe dans la perception de l'architecture post-industrielle



akwaforte
"Brama IV"
B.A.T. imp. Weronika Siupka
2016

WERONIKA SIUPKA

Brama / Porte

akwaforta / eau-forte

13,3×16,4 cm, 2016

- 1 HEIDEGGER, M., *Budować, mieszkać, myśleć [Bâtir, habiter et penser]*, przeł. K. Michalski, Warszawa, Wydawnictwo Czytelnik, 1977.
- 2 RILKE, R.M., *Druga strona natury [L'autre côté de la nature]*, przeł. T. Ososiński, Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2010, p. 59.
- 3 SZYMIK, J., « O cudzie Wcielenia, czyli o tym, że Bogu i człowiekowi cudownie jest być razem (Le miracle de l'Incarnation, ou qu'est ce qu'il est bon pour Dieu et pour l'homme d'être ensemble) », Katowice, Księgarnia św. Jacka, 2000, pp. 36–38, dans *Fragmenty świata [Les fragments du monde]*, catalogue émis à l'occasion d'une exposition individuelle de Weronika Siupka, Galeria Sztuki Współczesnej « Fra Angelico » (Galerie d'Art Contemporain), Katowice, Muzeum Archidiecezjalne (Musée de l'Archidiocèse), 2016, p. 3.
- 4 SŁAWEK, T., *U-bywać [Dé-croître]*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001, pp. 371–372.

A maintes reprises dans notre vie, nous mentionnons nos date et lieu de naissance dans divers documents. Ces données nous racontent et nous inscrivent dans le temps et dans l'espace. Pour Martin Heidegger, le lieu, en tant que siège, englobe l'idée d'un espace, perçu pour ses caractéristiques physiques, et d'une activité humaine qui s'exerce en son sein. Le lieu est une forme de créativité, une topologie de l'être, dans le sens où il nous accorde un espace, une plate-forme pour nos activités. Notre présence ici et maintenant se situe au niveau des « choses », comme le dit le philosophe allemand. L'architecture nous accorde un espace de vie et nous relie à lui, en déterminant les points et la distance qui les sépare entre eux (proximité, éloignement). Ce sont les choses (l'architecture), ce qu'il se produit dans un lieu, qui le constituent, en font un espace existentiel. L'empirique rencontre l'existentiel. Pour Heidegger, la question du sens de l'existence est intimement liée à la structure dans laquelle l'être évolue, il s'intéresse à la manière dont nous évoluons dans cet espace de l'existence. Cette relation ne fait pas uniquement référence au lieu physique et à ses bâtiments, mais à l'action qu'entreprend l'homme dans cet espace, une fois acquise la conscience de soi et de son ancrage¹. Il construit dans une certaine mesure son humanité. « *La racine a beau tout ignorer des fruits, il n'empêche qu'elle les nourrit* », écrit Rainer Maria Rilke².

J'habite physiquement et mentalement un espace défini par des limites architecturales : la Haute-Silésie. Le père Jerzy Szymik a écrit que la position géographique de la Haute-Silésie en Europe contribue à ce mélange de rationalité et de cordialité dont sont empreintes nos vies, nos familles, notre langue et notre terre, et explique cette spécificité culturelle qui fait que nous pensons avec le cœur et aimons avec la raison. L'Europe occidentale s'imprègne de la simplicité du mode de vie de l'Europe de l'Est³. La relation de l'homme à la ville résulte de son rapport au lieu. Si j'habite cette ville, elle porte alors un nom et je peux dire qu'elle est « à sa place ». Si je suis vagabond, dans ce cas, la ville n'est plus un lieu pour moi ; sans frontières, elle acquiert des caractéristiques étrangères, inconnues à mes yeux, et devient un labyrinthe⁴. Un lieu est

un territoire qui ne laisse pas indifférent. Il est marqué par son histoire et l'intentionnalité de ce passé, qui font de lui une sorte de topographie émotionnelle. Si on lui enlève ces attributs (suite à des changements culturels et de mentalité des hommes, comme par exemple le rejet de la tradition, de la religion, etc.) ou s'ils disparaissent naturellement (à cause du passage du temps et des changements de comportements vis-à-vis de ces espaces), le lieu ne devient plus qu'une coquille vide, dépourvue de sens et de valeur. Nous faisons l'expérience du présent, du quotidien, en ressentant le passé ; nous observons ce présent et le découvrons à travers notre sensibilité intérieure. L'architecture est un passé ancré dans le présent, c'est elle qui définit notre quotidien. Elle marque notre trajectoire dans l'espace et génère des événements⁵. La mémoire et l'oubli sont indissociables et s'entremêlent dans nos vies. La mémoire est la base du fonctionnement de l'imagination – un kaléidoscope d'événements. L'imagination transporte nos pensées qui confèrent aux objets une qualité « supplémentaire ». Elle crée des visions qui vont au-delà de notre capacité à les décrire, ne sont pas soumises à la connaissance et sont ouvertes à l'influence qu'exerce sur elles le processus de construction du mythe.

Un mythe est lié aux besoins naturels – culturellement créatifs – d'un être humain ; il découle de son désir de définir la réalité, de lui donner ou plutôt de la charger de caractéristiques uniques. Dans le domaine de la pensée active, la représentation que l'on se fait des lieux et des événements est sans cesse influencée par la constante évolution des événements, ainsi que par les changements culturels et sociaux qui affectent l'archétype de la *polis*. Un mythe est une manifestation de l'existence de la mémoire. Les choses deviennent à ce point transparentes, qu'elles révèlent le passé⁶. Nous dessinons le portrait d'un lieu (d'une ville) qui se transforme en une *veduta* de nos sentiments et souvenirs. L'impossibilité de conserver le présent, qui, déjà, fait partie du passé, provoque un sentiment croissant d'abandon et de solitude, et active un processus spécifique – celui de la mythologisation. Le mythe est un moyen naturel d'identifier un lieu et de protéger les valeurs qui ont été définies par l'homme. Ce processus naît du manque, de la perte, d'un sentiment de solitude et du besoin de préserver une identité sociale ou personnelle. Rassurant et protecteur, cet espace devient pour nous un salut, qui nous lègue l'héritage de ses valeurs. Ce processus vient indiscutablement de notre besoin de nous sentir choyés et protégés.

5 REWERS, E.: *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* [Post-polis : introduction à la philosophie de ville postmoderne], Kraków, Wydawnictwo Universitas, 2005.

6 NABOKOV, V., *Rzeczy przeźrocyste* [La Transparence des choses], przeł. J. Kozak, Kraków, Wydawnictwo DaCapo, 1997, p. 1.

Pour Ernst Cassirer, le mythe organise le chaos – c'est la recherche d'une image cohérente qui concentre tous les événements et l'existence. Ses attributs sont des extrêmes opposés : *sacrum* et *profanum*, ouverture et fermeture, proximité et étrangeté, sécurité et danger. La polarité du mythe renforce son impact dans le présent. À travers ses valeurs extrêmes, le mythe définit le lieu. Créant un univers singulier, il relie le passé, le présent et le futur, en leur donnant sens. Il n'a pas de foyer, il se compose de zones formées de plusieurs foyers interdépendants, dont chacun a sa propre structure et fonction. Son but premier n'est pas la transformation, mais plutôt l'accumulation de valeurs – réelles et imaginaires, perçues comme socialement acceptables. C'est en son sein que le rite se célèbre et se traduit par une répétition exaltante qui déclenche et entraîne la transformation du réel en y incorporant des éléments transcendants. Créer le rituel et, en conséquence, des coutumes, vise à réenchanter le quotidien. La tradition est la connaissance des valeurs, présentes et traitées dans le présent⁷.

Le mythe est issu d'une force créative qui transforme l'expérience des choses et des sensations qu'elles génèrent en un contenu symbolique, c'est-à-dire spirituel – en mettant en mouvement l'imagination. Il est relié au lieu qui, passé au crible de la pensée, des émotions et de la sensibilité humaine, acquiert de l'importance. Il grandit et construit un patchwork de significations, signes, symboles, expériences, désirs et tragédies qu'il consolide pour en dégager une image ambiguë. Il permet d'observer et de découvrir des couches significatives du monde, généralement insaisissables et inexplicables par l'homme, et qui échappent à la contrainte du temps. Le mythe permet de surmonter la temporalité de l'existence, d'échapper à son diktat. Il apprivoise le monde en justifiant, pour soi-même ou socialement, le chaos, le mal et le désespoir qui y règnent. Et par ce processus, le présent devient supportable.

Cet élan reflète un besoin fondamental de continuité qui, en même temps, devient la base de la construction d'une identité sociale. Une identité basée sur les valeurs, car – comme le suggère Leszek Kołakowski – le mythe en est leur affirmation. Les valeurs restituent le mythe à sa forme essentielle, traitent sa réalité absolue, parce qu'elles ne sont soumises à aucune règle de la logique. Selon Kołakowski, le phénomène de mythologisation met en lumière le désir de créer une image d'un monde dont la caractéristique de base serait la continuité. Dans le travail *Présence du mythe*, le philosophe souligne à plusieurs

7 CASSIRER, E., *Symbol i język* [Langage et mythe], Poznań, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, 1995.

reprises que la valeur est l'essence même du mythe, qu'elle révèle l'attention que nous lui portons et la conviction que nous avons de devoir agir pour le faire exister. Le mythe dépasse les limites du présent, et, dans une certaine mesure, il est transcendant. Il enrobe le quotidien de l'homme – parfois inhumain – d'éléments divins, voire de surnaturels. Le mouvement est sa qualité essentielle. Cette action spécifique s'accompagne d'une impulsion extérieure, une sorte d'onde messagère qui, à travers notre propre personnalité, entre dans le processus de création du mythe. Les caractéristiques inhérentes du mythe sont, entre autres, pour Kołakowski, celles de sa mutation, parce que le mythe se transforme en fonction des fluctuations de la réalité. Il renaît, se métamorphose, s'évanouit ou s'épanouit. A force de se reproduire, le mythe prend une place très importante dans la culture sociale. Il s'y inscrit de manière profonde et permanente. Le processus de mythologisation n'est pas d'essence spontanée, il ne s'appuie pas sur des structures logiques mais sur des fondations d'ordre existentiel qui, inscrites dans un espace donné, nous permettent de trouver un soupçon de réponse au sens de l'existence de l'être dans le quotidien – dans la réalité construite par une communauté humaine, dans laquelle les valeurs s'enrichissent et meurent⁸.

À mon sens, le mythe est un outil qui permet de nommer et révéler le processus dont nous sommes tous acteurs, parfois inconsciemment. Nous recherchons ce que nous avons perdu, nous tentons de ranger et d'organiser la réalité qui fluctue si vite qu'elle nous oblige à créer des espaces qui échappent à la dégradation du temps. Tout ceci change notre perception des villes postindustrielles que nous nous efforçons de nommer à notre façon et, que nous essayons, mystérieusement, de protéger. La règle de base, pour qui veut « voir », est celle de l'expérience. Il faut d'abord comprendre pour voir, connaître pour expérimenter. C'est en vivant, en éprouvant le paysage (l'espace), que nous parvenons à « voir » notre patrimoine culturel dans sa globalité⁹.

L'architecture postindustrielle crée un espace singulier dans nos vies, le lieu de travail. C'est un espace particulièrement important pour la conscience et la construction identitaire des Haut-Silésiens. Les Silésiens vivent dans un système à deux branches, avec, d'un côté, le lieu de travail, de l'autre, le domicile. Ces deux zones, parfois définies par le genre (féminin/masculin), sont respectées l'une autant que l'autre. Beaucoup de familles et de générations étaient souvent liées à une

8 KOŁAKOWSKI, L., *Obecność mitu* [Présence de mythe], Warszawa, Prószyński i S-ka, 2005.

9 KOSTARCZYK, A., « Dziedzictwo kultury gospodarowania przestrzenią (Patrimoine culturel de gestion d'espace) », dans *Małe ojczyzny – Tradycja dla przyszłości* [Petites patries – Tradition pour le futur], Warszawa, 2000, p. 32, d'après <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/mala-ojczyzna/> (page consultée le 24.04.2020).



WERONIKA SIUPKA
Staromiejska / Rue Staromiejska
akwaforta / eau-forte
9,8×9,8 cm, 2014



WERONIKA SIUPKA
Bunker I / Bunker I
akwaforta / eau-forte
10×10 cm, 2018



WERONIKA SIUPKA
Bunker II / Bunker II
akwaforta / eau-forte
10×10 cm, 2018



WERONIKA SIUPKA
Bunker III / Bunker III
akwaforta / eau-forte
10×10 cm, 2018

entreprise (fonderie, mine) et à un lieu (région) qui représentaient pour eux le centre du monde. Des subcultures se sont créées, avec leurs propres rites, légendes et saints. La réalité qu'ils y ont conçue leur apparaît comme un havre de compréhension et d'acceptation mutuelles. La petite patrie est un monde connu, un milieu « familier », ancré dans des repères topographiques stables – domicile, lieu de travail, jardin, magasin, église, rue, cimetière. Si cette structure vacille, elle bouleverse l'ordre de ce microcosme. Le paysage post-industriel témoigne de ce bouleversement et de son influence sur notre espace personnel. Nous assistons à la disparition de cet héritage post-industriel dans le paysage urbain, qui le projette dans quelque chose d'autre, puisqu'en transformant cet espace de vie, nous changeons aussi notre image de la ville.

L'architecture industrielle se caractérise par son unicité, puisqu'elle combine ses dimensions esthétique et fonctionnelle. Elle est définie par des éléments formels : espace interne, forme, texture, etc. Lorsqu'on lui enlève son caractère fonctionnel, elle subit une dégénération, un appauvrissement, et devient sans valeur (n'étant plus un centre source de profits). Wladimir Toporow, dans son livre *Ville et mythe*, souligne que seuls quelques endroits sont susceptibles d'engendrer le mythe : ceux qui ne laissent pas indifférents, ceux qui séduisent et sont marqués par la nostalgie de l'attachement que l'on porte à un territoire donné¹⁰. Ce processus est visible dans les régions post-industrielles telles que la Haute-Silésie ou la Wallonie en Belgique. La fin de l'exploitation des ressources naturelles et du développement industriel est étroitement liée à la désintégration de leur centre, en tant que « siège ». Les villes ont été rebaptisées, ou plutôt privées de leurs biens, ce qui a conduit à la dissolution et à l'anéantissement de la structure des villes et des sociétés, et, en conséquence, a bousculé le rythme des événements qui se produisaient en leur sein, liés au domicile et au travail. Les quartiers meurent, tombent en friche, tant d'un point de vue matériel que spirituel. Le lieu n'est plus habité. Cette situation n'est pas acceptable pour la population locale qui, gagnée par un sentiment de responsabilité, va vouloir réparer sa dette.

Appartenir à un lieu et s'identifier personnellement ou socialement à un espace urbain nous conduit à assumer des responsabilités vis-à-vis de la région, de l'architecture et de l'homme qui le constituent. Cette attention particulière rend compte de la tendance que l'on a à s'attacher à ce qui se perd et à en montrer la valeur. Elle résulte sans doute de notre

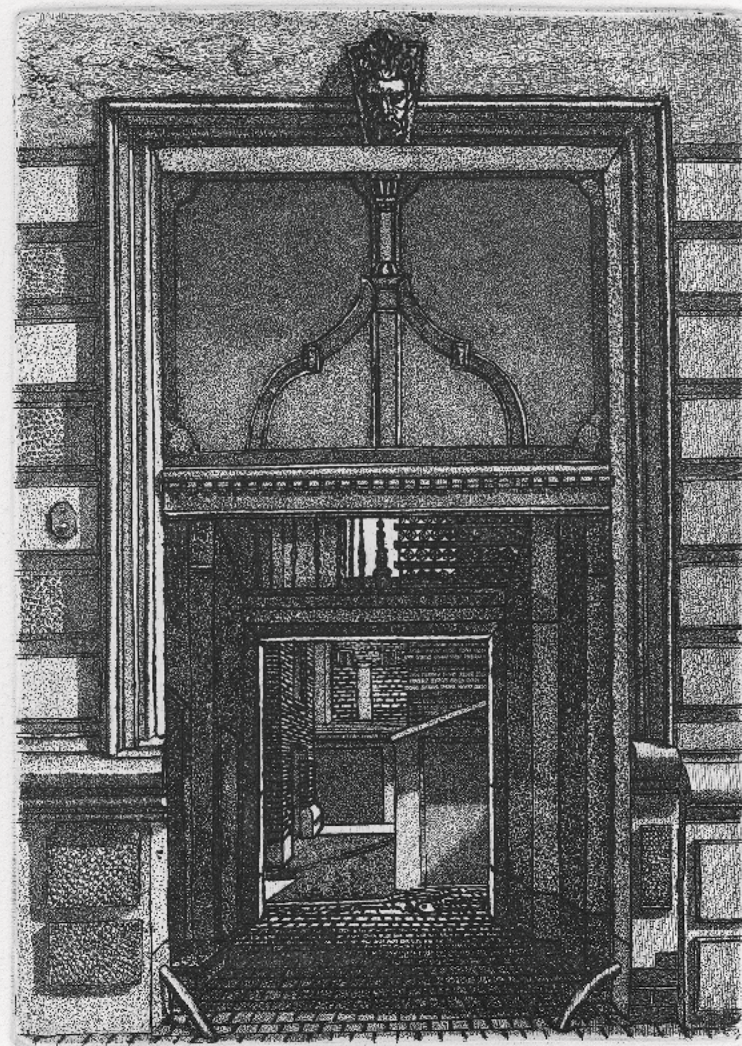
¹⁰ TOPOROW, W., *Miasto i mit* [*Ville et mythe*], przeł. B. Żyłko, Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2000.

¹¹ KABROŃSKA, J., *Architektura jako forma pamięci* [*Architecture en tant que mémoire*], Gdańsk, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, 2008.

envie de redécouvrir et de se réapproprier l'architecture post-industrielle, de la revaloriser et de lui donner une importance significative. Joanna Kabrońska, dans son travail *Architecture en tant que mémoire*, met en lumière le rôle de l'architecture dans la conscience du passé – dans le sens qu'elle permet d'accéder à la pensée des autres, celle de nos prédécesseurs. Cette nécessité, d'ordre existentiel, est associée à la conscience que l'homme se donne à lui-même, parce que la destruction du lieu conditionne sa propre perte et mène, en conséquence, à une régression sociale¹¹.

L'architecture de la Haute-Silésie ne définit pas seulement son espace géométrique ; elle est un témoin de l'Histoire, autant qu'une représentation de la diversité culturelle de cette région, où des influences polonaises, allemandes, tchèques et juives se sont entremêlées. Elle fait le récit de l'Homme et de la société dans laquelle il vit. Il s'agit de l'Homme et de la communauté. La prise de conscience de cette narration authentique du lieu influence notre manière de nous représenter la ville (ou la communauté urbaine). Les objets inquiètent la mémoire des individus, pour lesquels chaque fragment architectural a son importance, autant qu'en ont les sons des machines, une vieille inscription, un morceau de brique, l'odeur de la graisse. Chacun de ces éléments compte parce qu'il nous raccroche à nos expériences personnelles ou nous rappelle le travail effectué par les générations qui nous ont précédés. Les objets sont « oints » d'amour humain. Dans l'architecture post-industrielle, les murs sont imprégnés et hantés par les histoires des hommes. Les halls industriels désaffectés, sans le brouhaha et le vacarme des machines, deviennent de véritables temples, saisissants de beauté tant par leurs formes, que par la composition de leurs murs, mais aussi par la lumière et l'obscurité qui s'y dérobent. Laissés à l'abandon, ces bâtiments, recouverts de filets de protection contre l'éboulement des façades, sont les témoins silencieux de leur splendeur révolue. Le silence et le vide incarnent un monde étranger, un *no man's land*.

Laissée en désuétude, l'architecture d'un lieu glisse davantage vers des formes plus naturelles. Les ruines révèlent la manière dont l'architecture perd ses caractéristiques dominantes dans l'espace urbain, puisque la nature reprend ses droits. Les stigmates que la nature lui a laissés influencent aussi la manière dont nous décryptons ses formes architecturales. Redéfinir le contexte d'un lieu (d'une architecture) est un phénomène particulier. Le mythe permet de construire-reconstruire. Ce



akwaforta 18/50 imp. Weronika Siupka
"Mariacka" 2013

WERONIKA SIUPKA
Mariacka / Rue Mariacka
akwaforta / eau-forte
9,4×13,3 cm, 2013

qui a été mutilé, marqué, dégradé ressurgit dans le présent, dans l'acte de restitution. L'activité humaine, à cet égard, produit des événements exceptionnels qui contribuent à l'édification de la culture. La création du mythe est liée à notre désir de garder en mémoire le monde perdu et à notre besoin essentiel de réparer la déchirure et remplir le vide. La *métanoïa* donne au lieu le droit d'exister et fait revivre le récit. Par ce procédé, nous cherchons à établir un accord implicite avec notre présent. Nous prenons conscience de la valeur d'un lieu (d'une architecture donnée) selon la dénomination que nous lui donnons, d'un point de vue conceptuel mais aussi émotionnel. C'est l'Homme et son estime qui déterminent la création, la fortification et la protection d'un territoire. Si on construit un territoire dans une intention créative, c'est pour fuir une dystopie, puisque, dans un contexte normal, le paysage post-industriel redevient banal.

Certains lieux cartographient des parties de nos existences sur un territoire donné. L'habitation est un lieu essentiel dans notre vie. Elle est un centre, constituée de frontières. L'habitation, perçue généralement comme un espace où l'on peut compter « les mètres carrés intimes de notre vie », peut aussi être considérée dans une approche symbolique – elle renvoie plus largement à une langue ou un dialecte, dont se servent ses habitants. Heidegger définit le langage comme « maison de l'être¹² ». Le dialecte souligne l'identité et l'identification d'un groupe, dans un contexte familial et social. Il permet à la fois de se définir et d'entrer en relation avec l'autre. En tant que socle identitaire, il unit et forme une communauté. L'ethnolecte caractérise non seulement la langue d'une région donnée, mais représente aussi son histoire. Les paroles transmises de génération en génération construisent le rythme, la texture et la couleur d'un dialecte, et en constituent un héritage exceptionnel pour la communauté locale. La langue illustre notre vision du monde, tout comme l'architecture détermine notre appartenance à un lieu, notre position spirituelle, notre enracinement dans une région donnée.

Steen E. Rasmussen, dans l'œuvre *Découvrir l'architecture*¹³, dit qu'il faut « écouter » l'architecture. Néanmoins, je lui préfère la formulation « être à son écoute ». Elle me parle non seulement à travers des éléments formels, mais elle est aussi l'expression d'autrui et c'est en ça que je perçois sa valeur fondamentale. Les façades révèlent le concept et l'ingéniosité de l'architecte, mais aussi les choix esthétiques de ses propriétaires et donateurs. Les détails architecturaux et les ornements

¹² HEIDEGGER, M., *op. cit.*, p. 76.

¹³ RASMUSSEN, S.E., *Odczuwanie architektury [Découvrir l'architecture]*, przeł. B. Gadomska, Warszawa, Wydawnictwo Murator, 1999.

naissent de la volonté de se distinguer et de marquer sa présence dans la *polis*. Les figures de saints, nichées sur les façades des édifices, sont non seulement une manifestation de religiosité, mais témoignent aussi de notre faculté à croire en leur pouvoir protecteur pour nos maisons. Les fenêtres, les entrées, les portes établissent les limites de l'intérieur et l'extérieur.

En explorant les œuvres architecturales, nous pouvons découvrir la manière dont l'espace urbain s'est progressivement pourvu de ces symboles (mythologisation). La construction d'un bâtiment (d'une maison), suivant la conception de Mircea Eliade, est un rite qui répète l'acte originel de la création cosmologique¹⁴. La maison possède un centre et des zones définies par des rites et des fonctions particulières. Pour Ernst Cassirer, le lieu, par sa physicalité géométrique, possède une atmosphère qui lui est propre, enveloppante et magico-mythique, pourvue d'une énergie négative ou positive¹⁵. On peut décrire ce phénomène suivant le concept de *genius loci* (« esprit du lieu »), une valeur sacrée de l'architecture.

Dans ce contexte, l'architecture se présente à moi comme un moyen et un prétexte pour agir dans le respect des lieux. Cette expérience du lieu active un processus cognitif qui me conduit à y chercher des éléments qui me sont familiers, mais aussi à définir et comprendre mon appartenance ou non au monde, au lieu. Herman Hesse décrit ce processus comme une observation du monde en état de « grâce¹⁶ ». Chercher à comprendre le monde qui nous entoure par le prisme de l'amour est un acte de conscientisation de l'extérieur où l'on s'efforce à le nommer au regard de notre expérience personnelle. Józef Tischner s'attache à l'idée que l'activité humaine est indissociable de notre existence consciente de l'extérieur. Il constate que cette « aspiration » pour l'extérieur façonne notre monde intérieur¹⁷.

L'art est la manifestation de cette activité ; il sert de plate-forme pour une expression personnelle qui – consciemment ou inconsciemment – est toujours une prise de position envers le présent. Dans son livre *Post-polis*, E. Rewers constate que l'art joue sur la manière dont la ville se définit en tant qu'événement. Grâce à l'art, la ville devient une promesse, une attente de ce qui va arriver¹⁸, ce que Tadeusz Sławek décrit comme un lieu voué à l'hospitalité. Pour lui, la ville a une influence sur l'art et *vice versa*. La réalisation d'une œuvre d'art est un territoire soumis au pouvoir de transformation du mythe, car c'est à travers lui que

14 ELIADE, M., *Mit wiecznego powrotu* [Le Mythe de l'éternel retour], przeł. K. Kocjan, Warszawa, Wydawnictwo KR, 1998, p. 41.

15 CASSIRER, E., *op. cit.*

16 HESSE, H., *Myśli* [Pensées], przeł. L. Matela, Lublin, Wydawnictwo DABAR, 1996.

17 TISCHNER, J., *Myślenie w żywiole piękna* [Pensée sur la beauté], Kraków, Wydawnictwo Znak, 2004.

18 REWERS, E., *op. cit.*, pp. 92–94.

19 SŁAWEK, T., *op. cit.*, pp. 398–399.

20 KOŁAKOWSKI, L., *op. cit.*

21 Essai cinématographique sur Gustaw Holoubek, réalisé par Holoubek, Jan, Telewizja Polska, 2008.

les choses et les réalités, auxquelles il est indirectement lié, prennent place. Nous façonnons le paysage et l'altérons pour qu'il corresponde aux récits de l'Histoire, à nos récits personnels ou sociaux¹⁹. Chacun a le droit de lire l'art à sa façon – c'est ce qui détermine le fonctionnement d'une œuvre d'art. Une image se produit, nous apparaît, et donne naissance en parallèle à un phénomène que l'on pourrait qualifier de pensée mythique complexe. Nous marquons ces lieux par nos actions, tout en découvrant les traces laissées par nos ancêtres. Il en résulte un palimpseste culturel exceptionnel.

Il existe plusieurs exemples de réhabilitation de grands monuments post-industriels ou d'une partie d'eux dans l'aménagement du territoire urbain, qui peuvent prendre des formes esthétiques très différentes. Il n'est pas rare d'obtenir quelque chose d'artificiel, un vestige architectural de qualité médiocre. Les motifs d'architecture régionale, comme la brique rouge par exemple, font la fierté des nouveaux constructeurs, ce qui est une bonne chose. Le régionalisme dans le contexte architectural a un rôle très important, car il prolonge consciemment la tradition en continuant de l'enrichir et en fait sa spécificité, une richesse vernaculaire. Toutefois, le mythe, lorsqu'il est associé à des productions artistiques, peut rapidement devenir kitsch et donner lieu à des représentations complexes, exagérées et surdimensionnées. Elles misent tout sur la forme, les rendant ainsi vulgaires et équivoques. Je ne dénigre pas la présence du kitsch dans l'art, je suggère simplement que l'art, s'il ne naît pas d'un geste authentique, perd vite son sens.

A travers sa création, l'artiste redonne vie à des éléments mythiques. Toutefois, comme le souligne L. Kołakowski, l'artiste n'est pas tant le créateur du mythe, que celui qui le découvre, son explorateur²⁰. Cette expérience surprend et étonne, et, en même temps, nous assure d'un pouvoir intérieur et spirituel qui confère au « lieu » le droit d'exister et d'être utile. Jan Holoubek consacre un essai à Gustaw Holoubek, *Słońce i cień* (*Soleil et ombre*)²¹, dans lequel il mentionne en quelques phrases son séjour à Katowice. Il raconte son impression du paysage haut-silésien – gris et noir, sale, dominé par les cheminées d'usines. Il s'interroge sur la façon dont le théâtre peut trouver sa place, voire même exister, dans cet espace. En conclusion, après un moment de silence, l'acteur déclare : « *Je suis tombé amoureux de ce lieu* ». La Haute-Silésie est également flattée par Henryk Mikołaj Górecki. Dans une interview intitulée *On ne maltraite pas la chanson* (*Nie znęcać się nad pieśnią*), au

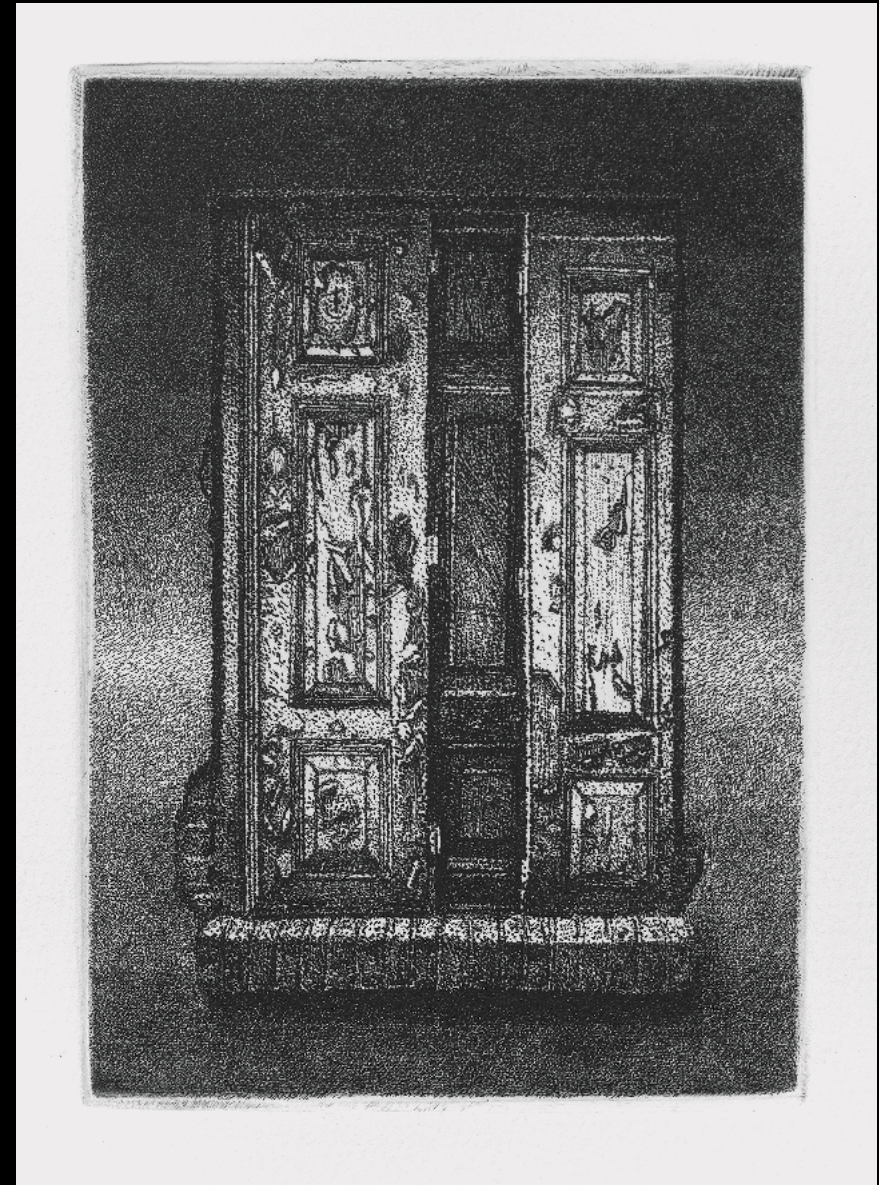
sujet du territoire silésien et de sa relation à cette région, il confie :
« Un lieu qui contient sa propre culture, sa propre sensibilité est une grande richesse. (...) Nous ne choisissons pas notre lieu de naissance mais il fait partie de notre ADN. Un morceau de terre nous renvoie au paysage, à la langue, à l'image. On connaît son odeur, son architecture, ses pierres, ses forêts. Ce sentiment d'appartenance au lieu, il faut le chérir, en être fier, pour ne pas lui être redevable²². ». Pour développer son idée, le compositeur affirme par ailleurs : *« Je n'ai jamais nié ni renoncé à cette terre. Je ne l'ai jamais maltraitée²³ »*.

Découvrir la beauté dans le quotidien de nos vies équivaut à chercher un foyer. Les objets, les œuvres d'art et l'architecture nous accompagnent dans la manière dont nous nous ancrions dans le présent. En construisant un nid, un lieu non étranger, le mythe nous permet d'accepter et de concevoir la réalité à différents niveaux de perception. Chacun construit dans son esprit sa propre image de la ville ; pour moi, elle est avant tout à « l'image humaine ».

WERONIKA SIUPKA

22 *Nie znęcać się nad pieśnią* [On ne maltraite pas la chanson], Entretien de G. Michalski et H.M. Górecki, Polskie Radio, Biblioteka Pałacu w Łańcucie, 2001, <https://www.polskieradio24.pl/173/3132/Artykul/986120> (page consultée le 24.04.2020).

23 Fragment du discours de H.M. Górecki, prononcé lors d'une cérémonie où il s'est vu remettre le titre de Citoyen d'honneur de la ville de Rybnik en 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=QH9Vd5KUHEI> (page consultée le 24.04.2020).



WERONIKA SIUPKA
Relicta
 akwaforta / eau-forte
 7 × 10 cm, 2019

BIBLIOGRAFIA

Bibliographie

NATHALIE HANNECART
Katowice, Haute-Silésie,
photographie argentique, 2019
Katowice, Górny Śląsk,
fotografia srebrkowa, 2019

- Bańkowski A., *Słownik etymologiczny języka polskiego* [Dictionnaire étymologique de la langue polonaise], Warszawa 2000.
- Bergson H., *Materia i pamięć* [Matière et mémoire], przeł. Wł. Filewicz, Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2017.
- Berwart R., Slotta R., Louvet J., Viaene P., Kuhnman A., Delforge Ph., Pourbaix R., Gaier C., Van Doorslaer B., Finger J.A.M., Bay B., *L'héritage des gueules noires – de l'histoire au patrimoine industriel: Wallonie, Limbourg, Nord-Pas-de-Calais, Aix-la-Chapelle* [Dziedzictwo czarnych twarzy – od historii do spuścizny przemysłowej: Walonia, Limburgia, Nord-Pas-de-Calais, Akwizgran], Archives de Wallonie, Charleroi 1994.
- Bubb M., *La camera obscura. Philosophie d'un appareil* [Camera obscura. Filozofia urządzenia], L'Harmattan, Paryż 2010.
- Cassirer E., *Symbol i język* [Langage et mythe], przeł. B. Andrzejewski, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 1995.
- Chabińska W., *Mit jako kluczowy element filozofii Friedricha W.J. Schellinga* [Mythe comme élément-clé de la philosophie de W. J. Schelling], Muzeum Historii Polski (Le musée de l'Histoire de la Pologne), http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Folia_Philosophica/Folia_Philosophica-r2012-t30/Folia_Philosophica-r2012-t30-s303-327/Folia_Philosophica-r2012-t30-s303-327.pdf (dostęp: 02.05.2020).
- Derrida J., *Pamiętnik ślepcy* [Mémoires d'aveugle], przeł. W. Szydlowska, w: „Pokaz”, nr 22/1998, s. 27–31.
- Deshays D., *De l'écriture sonore* [O pisaniu dźwiękowym], Entre/vues, Marseille 1999, <http://leblogdocumentaire.fr/paysage-sonore-discontinu-et-oubli-par-d-deshays/> (dostęp: 04.01.2020).
- Eco U., *Na ramionach olbrzymów* [Sur les épaules de géants], przeł. K. Żaboklicki, Wydawnictwo NOIR SUR BLANC, Warszawa 2019.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu* [Le Mythe de l'éternel retour], przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Fragmenty świata* [Les fragments du monde], katalog towarzyszący indywidualnej wystawie Weroniki Siupki, Galeria Sztuki Współczesnej „Fra Angelico” (Galerie d'Art Contemporain), Muzeum Archidiecezjalne (Musée de l'Archidiocèse), Katowice 2016.
- Frutiger A., *Człowiek i jego znaki* [L'homme et ses signes], przeł. Cz. Tomaszewska, Wydawnictwo Do, Wydawnictwo Optima, Warszawa 2005.
- Galley J.M., Towns E., *Le sténopé. De la photographie sans objectif* [Fotografia otworkowa. O fotografii bez obiektywu], Actes Sud, Arles 2007.
- Gerard-Libois J., *La structure de la sidérurgie belge, structures actuelles (I)* [Struktura belgijskiego przemysłu stalowego, stan obecny (I)], w: „Courrier hebdomadaire du CRISP”, nr 304/1965, s. 1–30, <https://www.cairn.info/revue-courrier-hebdomadaire-du-crisp-1965-36-page-1.htm?contenu=resume>, <https://www.pourlascience.fr/sd/histoire-techniques/leau-et-le-fer-la-mecanisation-de-la-siderurgie-4857.php> (dostęp: 30.05.2020).

- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć* [Construire, habiter, penser], przeł. K. Michalski, w: „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” [Textes: théorie de littérature, critique et interprétation], nr 6(18)/1974, s. 137–152.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć* [Construire, habiter, penser], przeł. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977.
- Hesse H., *Myśli* [Pensées], przeł. L. Matela, Wydawnictwo DABAR, Lublin 1996.
- Impresja filmowa o Gustawie Holoubku* [Essai cinématographique sur Gustaw Holoubek], reż. Jan Holoubek, Telewizja Polska, 2008.
- Kabrońska J., *Architektura jako forma pamięci* [Architecture en tant que mémoire], Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2008.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce* [Sur la spiritualité dans l’art], przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.
- Kapuściński R., *Lapidaria* [Formes courtes], Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2007.
- Kerlan A., *La photographie comme lien social* [Fotografia jako łączy społeczne], CNDP, Paryż 2008.
- Khoojinian M., *Fixer la main-d’œuvre turque en Belgique: la tâche d’un mensuel officiel (1964–1970)* [Zabezpieczenie tureckiej siły roboczej w Belgii: zadanie oficjalnego miesięcznika (1964–1970)], Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis, 2007, s. 517–556, https://www.journalbelgianhistory.be/en/system/files/article_pdf/BTNG-RBHC%2C%2037%2C%202007%2C%203–4%2C%20pp%20517–556.pdf (dostęp: 18.04.2020).
- Kołakowski L., *Obecność mitu* [Présence de mythe], Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.
- Kołodziejczyk K., *Słowo, obraz, symbol. O wielości języków opisywania i wyrażania świata w kontekście kultury i sztuki* [Mot, image, symbole. De la multitude de langues de description et d’expression du monde dans le contexte de la culture et de l’art], w: „Wiadomości Konserwatorskie”, Pismo Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków Sztuki [Journal de l’Association des Protecteurs du Patrimoine], nr 36/2013, Warszawa 2013.
- Kopaliński W., *Podręczny słownik wyrazów obcych* (Le dictionnaire de mots étrangers), Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1999.
- Kostarczyk A., *Dziedzictwo kultury gospodarowania przestrzenią* (Patrimoine culturel de gestion d’espace), w: *Małe ojczyzny – Tradycja dla przyszłości* (Petites patries – Tradition pour le futur), Warszawa 2000.
- Macé P.Y., *Musique et document sonore – Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines* [Muzyka i dokumenty dźwiękowe – badanie fonografii dokumentu we współczesnych praktykach muzycznych], Les Presses du réel, Paris 2012.
- Michel M., Reibel G., *Les musiques électroacoustiques* [Muzyka elektroakustyczna], INA-GRM Edisud, Aix-en-Provence 1976.

- Michotte P.L., *L’industrie Belge du charbon* [Belgijski przemysł węglowy], w: „Annales de géographie”, nr 211/1929, s. 47–66, https://www.persee.fr/doc/geo_0003–4010_1929_num_38_211_9549 (dostęp: 10.04.2020).
- Morelli A., *L’appel à la main d’œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge à son arrivée en Belgique dans l’immédiat après-guerre* [Apel do włoskich robotników o wsparcie przemysłu wydobywczego po przyjeździe do Belgii w okresie powojennym], w: *Revue belge d’Histoire contemporaine*, t. XIX, 1988, s. 83–130, https://www.journalbelgianhistory.be/fr/system/files/article_pdf/BTNG-RBHC,%2019,%201988,%201–2,%20pp%20083–130.pdf (dostęp: 18.04.2020).
- Nabokov V., *Rzeczy przeźroczyste* [La Transparence des choses], przeł. J. Kozak, Wydawnictwo DaCapo, Kraków 1997.
- Nie znęcać się nad pieśnią* [Ne pas maltraiter la chanson], rozmowa G. Michalskiego z H.M. Góreckim, Polskie Radio, Biblioteka Pałacu w Łańcucie, 2001, <https://www.polskieradio24.pl/173/3132/Artykul/986120> (dostęp: 24.04.2020).
- Nieszczerszewska M., *Derelict architecture: Aesthetics of an unaesthetic space*, w: „ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal”, t. 5/2015.
- Poprzącka M., *Impas* [L’impasse], Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.
- Przemowa H.M. Góreckiego w trakcie nadania kompozytorowi tytułu honorowego obywatela miasta Rybnik w 2003 r.*, <https://www.youtube.com/watch?v=QH9Vd5KUHEI> (dostęp: 24.04.2020).
- Rasmussen S.E., *Odczuwanie architektury* [Découvrir l’architecture], przeł. B. Gadomska, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.
- Rewers E., *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* [Post-polis: introduction à la philosophie de ville postmoderne], Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005.
- Richel J., *Acier d’ici, histoire d’une industrie* [Stal stąd. Historia pewnego przemysłu], w: „Agir pour la culture”, 2012, <https://www.agirparlaculture.be/acier-d-ici-histoire-d-une-industrie/> (dostęp: 15.05.2020).
- Rilke R.M., *Druga strona natury* [L’autre côté de la nature], przeł. T. Ososiński, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010.
- Russolo L., *L’Art des bruits. Manifeste de 1913* [Sztuka hałasu. Manifest z 1913], Éditions Marguerite Waknine, Angoulême 2010.
- Schaeffer P., *Traité des objets musicaux* [Traktat o przedmiotach muzycznych], Seuil, Paryż 1966.
- Schiller F., *Kallias, czyli o pięknie* [Callias ou sur la beauté], przeł. M. Abraham, K. Kaśkiewicz, T. Kupś, R. Michalski, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007.
- Ślawek T., *U-bywać* [Dé-croître], Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.

- Stróżewski W., *Wokół piękna (Autour de la beauté)*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002.
- Szymik J., ks., *O cudzie Wcielenia, czyli o tym, że Bogu i człowiekowi cudownie jest być razem (Le miracle de l'Incarnation, ou qu'est ce qu'il est bon pour Dieu et pour l'homme d'être ensemble)*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2000.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć (Une histoire de six idées)*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976.
- Terrils (Haŕdy)*, red. J. Vercheval-Vervoort, zdjęcia: P. Bertrand, J.D. Busine, P. d'Harville, Ch. De Bruyne, J.L. Jamar, V. Leclef, N. Messina, F. Meraglia, J. Poprawski, A. Roly i G. Vercheval, Les Editions Vie Ouvrière, Bruksela 1978.
- Tischner J., ks., *Myślenie w żywiole piękna (Pensée sur la beauté)*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.
- Tisseron S., *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient (Tajemnica jasnego pokoju, fotografia i podświadomość)*, Flammarion, Paryż 2008.
- Toporow W., *Miasto i mit (Ville et mythe)*, przeł. B. Żyłko, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Valéry P., *Rzeczy przemilczane (Choses tues)*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

SUMMARY



NATHALIE HANNECART

Bytom I, Haute-Silésie, photographie argentique, 2016

Bytom I, Górny Śląsk, fotografia srebrna, 2016

Direction Colliery

The publication of “Direction Colliery” is the result of cooperation among the Academy of Fine Arts in Katowice, the University of Namur and the institution Wallonie-Bruxelles International in Belgium, which lasted from 2017 to 2019. It summarizes the artistic activities and events performed by Nathalie Hannecart (photography), Mathilde Lacroix (sound lab) and Weronika Siupka (printmaking).

The artistic platform for their inspirations and experiments is based on associations between the industrial heritage of Upper Silesia in Poland and Wallonia in Belgium. The sociological aspect is essential to this publication. The goal is to make a collective effort to find the answer to the questions about the social condition of the post-industrial regions in the context of regional identities and the role of art in that process.

The story about the place is inseparable from its architecture and this is why it is architecture that becomes the main “hero” of the artists’ works. Architecture co-creates the narratives of our everyday lives, defines our living space and is witness of our history. Discovering its beauty, contemplation of its forms is relevant to Hannecart, Lacroix and Siupka.

Devaluation of the industrial heritage in Wallonia and Upper Silesia has changed the way post-industrial architecture is perceived. The socio-economic transformation of the post-industrial regions has affected the intergenerational flow of information about the value of tradition. Regionality, also expressed in the post-industrial architecture, provokes to read the image of the city in both personal and universal context.

The artists’ activities are aimed at taking record of the vanishing world. They try to draw parallels between the experience of the place and art. Art cumulates the visions of the places, keeping alive the values that determine their identity.

The meeting of the artists resulted in a plastic syntagma creating a coherent entity from many different artistic values thanks to a stable content basis formed by the post-industrial architecture. The artists share their story with the viewer and reader by creating their private map of places and images.



PODZIĘKOWANIA

Remerciements

Dziękujemy George’owi i Jeanne Vercheval, Anne Roekens, Elisabeth Lacroix i Florence Libert za cenną i skrupulatną korektę naszych artykułów. Dziękujemy również Marie-Aline Fauville oraz Uniwersytetowi w Namur za wsparcie, a także Wallonie-Bruxelles International za wieloaspektową pomoc, która pozwoliła na realizację projektu.

Nous remercions chaleureusement Georges et Jeanne Vercheval, Anne Roekens, Elisabeth Lacroix et Florence Libert pour leurs précieuses et pointilleuses relectures. Nous remercions également Marie-Aline Fauville, l’Université de Namur pour leur soutien et enfin Wallonie-Bruxelles International pour son appui, sa confiance et le soutien financier qui ont permis de donner naissance et vie à ce projet aux facettes et aux rencontres multiples.

NATHALIE HANNECART I MATHILDE LACROIX

NATHALIE HANNECART
Le Bois du Cazier, Wallonie,
photographie argentique, 2016
Le Bois du Cazier, Walonia,
fotografia srebrowa, 2016

Recenzja Recension

dr hab. Justyna Szklarczyk-Lauer
Jakub Dziewit

Redakcja merytoryczna Edition

dr Weronika Siupka

Redakcja i korekta językowa (j. polski)

Révision et relecture (polonais)

dr Mariusz Pleszak

Redakcja i korekta językowa ((j. francuski)

Révision et relecture (français)

Iwona Strazzeri

Tłumaczenie (j. francuski) Traduction (français)

Anna Cichoń

[teksty / textes: **Nathalie Hannecart, Mathilde Lacroix**]

Barbara Przygoda

[teksty / textes: **Irma Kozina, Weronika Siupka**]

Iwona Strazzeri [wstęp/ introduction]

Tłumaczenie (j. angielski) Traduction (anglais)

Eugeniusz Kamburowski

Redakcja i korekta tłumaczeń (j. francuski)

Edition et relecture des traductions (français)

Nathalie Hannecart

Mathilde Lacroix

Korekta tłumaczenia (j. angielski)

Relecture des traductions (anglais)

Katarzyna Porzuczek

Podsumowanie Sommaire

dr Weronika Siupka

Projekt okładki Conception de la couverture

Zofia Oslislo

Opracowanie graficzne i skład

Conception graphique et composition

Zofia Oslislo

Fotografie na okładce Photos de couverture

Mathilde Lacroix, Nathalie Hannecart, Weronika Siupka

Fotografia na str. 4 Photo à la page 4

Nathalie Hannecart

Dokumentacja fotograficzna

Documentation photographique

Barbara Kubska

Nathalie Hannecart

Opracowanie zdjęć do druku

Préparation des photos pour l'impression

Barbara Kubska

Konsultacje z zakresu terminologii dotyczącej
fotografii otworkowej

Consultation dans le domaine de la terminologie
de la photographie au sténopé

Kamil Myszkowski

Wydawca Éditeur

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Współwydawca Co-éditeur

Université de Namur

Druk Impression

Drukarnia Petit, Lublin

Papier Papier

Alto Satine Naturel 130 g/m²

Złożono krojem Composé avec

Roboto

Nakład Production

300

ISBN 978-83-65825-58-2

ISBN: 978-2-930980-32-4