

PROLOG

Lata 60. przynoszą bardzo śmiałe akty twórczej wyobraźni artystów. Sztuka XX wieku od samego początku, a więc od abstrakcji, jest świadkiem radykalnie wywrotowych wobec tradycji manifestacji artystycznych. Aktem fundatorskim dla falsyfikacyjnych spekulacji artystyczno-estetycznych uważa się działalność Marcela Duchampa.

Twórcze praktyki artystów w latach 60. mają szczególnie przewrotny charakter – dają się uchwycić nie wprost – są manifestacją zaniku obecności artefaktu w jego wcześniej używanych i rozpoznawalnych formach. Inaczej mówiąc, pojawiają się prace artystyczne, które – dla jednych w sposób przejrzysty, a dla drugich niejasny lub całkiem niezrozumiały – usiłują wymknąć się zwyczajowej kwalifikacji jako obiekty sztuki. Niektóre robią to w sposób czysto wizualny, jak **obiekty minimalistów** (Carl Andre, Richard Serra, Robert Morris), inne prowokacyjny i perwersyjny (jak Piero Manzoni, *Merda d'artista*). Dzieła te, poza tym, iż realizowane są przez dość duże środowisko artystów, przyciągają, w większym stopniu niż było to w pierwszej połowie wieku, uwagę krytyki i publiczności.

Konceptualizm (Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Art & Language), w końcówce lat 60., dokłada do tego XX-wiecznego ciągu podważania tradycji decyzję wydawać by się mogło ostateczną – eliminuje wszelką materialną podstawę dzieła. „Sztuka jest definicją sztuki” deklaruje Joseph Kosuth w *Sztuce po filozofii* (1969) – jednym z najważniejszych manifestów artystycznych XX wieku, „nicując” w ten sposób długą tradycję zachodniej sztuki i dokonując falsyfikacji tyleż estetycznej co ontologicznej. W ramach tej silnie oddziaływującej tendencji pojawia się, wcześniej nigdy nieobecny w aż tak bezwzględnej postaci, postulat ignorowania podstawy materialno-wizualnej dzieła sztuki jako źródła estetycznej jakości. Usuwa się ją radykalnie z „pola widzenia”, zastępując spekulacją filozoficzną lub socjofilozoficzną. Na pierwszym planie praktyk artystycznych dostrzec można to, co wyrażane było wcześniej słownie i pojęciowo raczej przez estetyków, historyków i krytyków, a nie twórców sztuki. I to też nie w formie twardych, systemowych definicji, lecz raczej w postaci filozoficznych metafor czy opisu doświadczeń życiowych twórców bądź społeczno-kulturowych kontekstów sztuki. Na teren takich spekulacji gremialnie wkraczają artyści.

Pierwsza połowa lat 70. odgrywa szczególną rolę w procesie recepcji nowych praktyk sztuki. Wytyczone w latach 60. wywrotowe tendencje nie tylko upowszechniają się w swych źródłowych formach, ale inspirują artystów do zupełnie nowych doświadczeń z użyciem tekstu, zapisu fotograficznego i filmowego, formy procesualnej i efemerycznej oraz własnego ciała. Do gry wchodzi gremialnie także powojenne pokolenie baby boomersów, wytyczające

bezwzględnie należne sobie miejsce w kulturze artystycznej, dla którego nowe horyzonty sztuki stwarzają szansę zmanifestowania istnienia w obiegu społecznym.

Recepcja w Polsce tej radykalnej linii myślenia i artystycznych praktyk wytwórczych, mimo działania politycznej „żelaznej kurtyny”, już w drugiej połowie lat 60. była wyraźna, choć w bardzo elitarnych kręgach. W nowych warunkach ustrojowych po II wojnie światowej, zwłaszcza od pamiętnej wystawy w Arsenale (1955), polska scena sztuki nowoczesnej zdołała się na nowo wyklarować w sensie personalnym, a nawet instytucjonalnym (Galeria Foksal, Galeria Pod Moną Lisą). Można powiedzieć, że wywrotowa reinterpretacja wszystkich źródłowych dla kultury zachodniej pojęć i praktyk wytwórczych w sztukach plastycznych została dokonana w drugiej połowie lat 60. W Polsce, instytucjonalny pochod tych tendencji widoczny był na takich wydarzeniach jak, między innymi *Symposium Artystów i Naukowców* w Puławach (1966), *Biennale Form Przestrzennych* w Elblągu (1965–1973) czy *Symposium Wrocław 70.* (1970).

W pierwszej połowie lat 70. w Polsce, oprócz ogólnopolskich imprez, takich jak *Festiwal Absolwentów Szkół Artystycznych* w Nowej Rudzie (1971–1975), na których dość licznie pojawiają się przedstawiciele najmłodszego pokolenia artystów, zaczynają kształtować się niezależne ośrodki nowej sztuki w postaci tzw. galerii niezależnych (m.in. Muzeum Zero, Repassage, Akumulatory, Permafo, Remont, Znak).

Rzeźba miała szczególny udział w tym artystycznym „dyskursie”. Można powiedzieć, że właśnie rzeźba dokonywała najradykalniejszej operacji na korpusie swoich historycznie ugruntowanych form i artystyczno-estetycznych wzorów. Zawarte w tytule „bezwzględne wyeliminowanie rzeźby” dokonuje się właśnie wtedy. Chodzi oczywiście o podważenie, wcześniej konstytutywnych, cech rzeźby, takich jak: obsadzanie wyróżnionego miejsca na ziemi, operowanie – z tego między innymi powodu – trwałymi i tzw. szlachetnymi materiałami, symboliczne, metaforyczne lub alegoryczne odniesienia do natury, lub do kanonicznych treści kulturowych.

Był tylko jeden ośrodek akademicki w Polsce, w którym nastąpiła spektakularna, nieomal równoległa do praktyk zachodnich, adaptacja tych trendów do dydaktyki! To warszawska Akademia Sztuk Pięknych, a konkretnie Wydział Rzeźby, a tam dwie pracownie: Pracownia brył i płaszczyzn prof. Oskara Hansena i Pracownia dyplomowa prof. Jerzego Jarnuszkiewicza. To pod opieką Hansena już w roku 1961 powstał nowatorski w skali światowej projekt pomnika Fryderyka Chopina, autorstwa Krystiana Burdy – *Droga do Żelazowej Woli*, procesualna praca Pawła Freislera *Hodowla rdzy* i Andrzeja Dłużniewskiego *Piaskownica* (1968). W pierwszej połowie lat 70. pojawia się grupa radykalnych nowatorów także u Jarnuszkiewicza, dyplomy

robią, ścigając się kto obroni pracę najmniej przypominającą rzeźbę w jej upowszechnionym wówczas kształcie, między innymi: Przemysław Kwiek, Zofia Kulik, Karol Broniatowski, Jan Stanisław Wojciechowski, Wiktor Gutt, Waldemar Raniszewski.

Rzeźba jako **KONCEPT**

Radykalne zanegowanie rzeczowej podstawy sztuk wizualnych przez konceptualizm ośmiela, wręcz prowokuje, wielu artystów do budowania oryginalnych, myślowych narracji na temat sztuki. Dobrze ten trend definiuje polska odmiana konceptualizmu określana czasem jako „sztuka niemożliwa”. Przeniesienie trudu wytworzenia artefaktu w sferę wyobraźni, która swój zapis mieć może w formie tekstu, rysunku, projektu, idei niezwykle dynamizuje wytwórczość artystyczną. To otwarcie niematerialnego horyzontu praktyk swój szczególny charakter ma dla rzeźbiarzy, to oni wszak obarczeni są przez tradycję ciężarem materialnych cech swojego dzieła. Zrzucenie tego ciężaru pozwala rzeźbiarzom nieomal „fruwać” (*Big Man* Karola Broniatowskiego). Niezwykle spektakularny charakter wyzwolenia myśli z obowiązku przyoblekania jej w materialną postać spotykamy w przypadku pracy Wandy Czełkowskiej noszącej tytuł *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu*. (Pierwotnie w roku 1972 w formie koncepcji dzieła, a dopiero później w pełnej przestrzennej formule [1995]). Projekt ten tak przejrzysto pokazuje kierunek ówczesnych spekulacji artystycznych, że cała wystawa wzięła od niego tytuł. Inny przykład kariery konceptu w czasach radykalnej przewagi myślenia nad formą materialną dzieła stanowi *Karuzela postaw* Elżbiety i Emila Cieślarów. Ona i on, magistrowie rzeźby, postanowili zachować jeden aspekt swojego zawodu – operację przestrzenną. Uwolnili jednak przestrzeń z obligacji materialnych, za to „ubrali” ją w pojęcia dotyczące aksjologicznych wyborów artystów. Jeszcze inną formę myślowej spekulacji daje *Globus Europy* Andrzeja Dłużniewskiego. Intelktualne otwarcie jakie niesie porzucenie warsztatowych procedur związanych z wytworzeniem materialnego artefaktu prowokuje nie tylko chęć rzeźbienia w myślach, ale zachęca rzeźbiarzy do zupełnie innego operowania całą sytuacją percypowania dzieła sztuki. Pojęcie „dzieła” zresztą coraz bardziej w tamtych czasach traci swój wcześniejszy ciężar biorący się z wysokiego rzemiosła, a nie błysku przekornej czy wręcz obrazoburczej, myśli.

Rzeźba jako **PROCES**

Rezygnacja ze statycznego, materialnego obiektu jako kanonicznej formy reprezentacji sztuki ma dla niej konsekwencje „katastrofalne”. Bujanie w myślach – w przypadku wytworów

konceptualnych artystów – nabiera dodatkowo czasowego rozpędu. Przekaz (dzieło) nie kończy się ani w jednym miejscu, ani nie zatrzymuje się w czasie. Przekaz „tworzy się” pod wpływem wielu możliwych okoliczności. Przede wszystkim pod wpływem okoliczności jakie stwarza proces wytwarzania artefaktu. Nie są one okolicznościami narzucanymi przez wykwintne rzemiosło, lecz dyskursywną myśl. Praca toczy się w czasie i w otwartej przestrzeni, w wybranym, nietypowym otoczeniu. Spektakularny przykład takiej nieokiełznanej, spontanicznej aktywności w otwartym pejzażu znajdziemy na planszach dokumentujących dydaktykę profesora Oskara Hansena. Dostrzec możemy ją także w dwóch filmach: obrazie *Działania* Beaty Tomorowicz dokumentującym akcje indywidualne oraz grupowe środowiska artystów wywodzących się z pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza oraz galerii Muzeum Zero, a także produkcji *Po omacku* Piotra Andrejewa.

Rzeźba jako **ZDARZENIE EFEMERYCZNE** (od happeningu do performance’u)

Zdarzenia efemeryczne są formą nowych praktyk artystycznych krytycznych wobec stabilnego miejsca realizacji dzieła i wobec dążeń artystów do tworzenia uchwytnej, wcześniej zdefiniowanej narracji symbolicznej. Zdarzenia efemeryczne są wywrotowe wobec materialnych uwarunkowań dzieła plastycznego oraz wobec jego determinacji płynących z wybranego i trwałego miejsca obecności, zdyscyplinowanego czasu percepcji i powziętych wcześniej intencji co do treści przekazu. Nic tak nie dekonstruuje historycznych funkcji rzeźby jak efemeryczność, czyli pozbawienie rzeźby waloru trwałości w czasie, a nawet manifestowanie chwilowości działania artystycznego. W happeningu artysta zagospodarowuje tylko momenty naszej uwagi w jawiącym się nieoczekiwanie, dzięki jego „interwencji”, miejscu, ze względu na nieoczekiwane wcześniej inspiracje biorące się z bieżącej chwili. Nowatorską odmianą tej formy z lat 60. jest performance charakterystyczny dla lat 70. Taką odmianą zdarzenia efemerycznego, zakorzenionego w happeningu, są prace Władysława Hasióra. Innowacją jaką proponują artyści w początku lat 70. było – w ramach zdarzenia efemerycznego – odwrócenie uwagi od zdarzeń z otoczenia i skierowanie jej na samego artystę i jego ciało. To genetyczne cechy performance’u (body art/performance), przybierające spektakularną postać w twórczości Jerzego Beresia.

OBIEKT i INSTALACJA rzeźbiarska

W **obiekcie i instalacji** (kategorie te wypierają w latach 70. w języku konwersacji o sztuce słowo rzeźba) dokonuje się dalsza, radykalna bardzo metamorfoza wcześniej obowiązujących

cech przypisywanych sztuce rzeźby. Na plan pierwszy, w miejsce dawnych funkcji komemoratywnych, upamiętniania wielkich wydarzeń oraz wielkich narracji świeckich lub religijnych, wysuwa się spekulacja nt. formy przestrzennej, ekspresja indywidualna, prywatny „komentarz” do codziennych, osobowych doświadczeń. W obiektach powstających na przełomie lat 60. i 70. ten proces osiąga swoje ekstremalne stadia. Uwaga rzeźbiarzy kieruje się na własne ciało, na własną fizjologię, trzewia i wydzieliny (*Fotorzeźby* – wyplute formy z gumy do żucia Alina Szapocznikow). Wielka polityka znajduje mniej lub bardziej zakamuflowane (z racji działania cenzury) formy indywidualnego protestu rzeźbiarza (*Sarkofag – pamięci Jana Palacha* Barbary Zbrożyny). Wiara religijna również przybiera kameralną symboliczną formę, a wielki rytuał ofiary także sprowadza się do rzeźbiarskiej „laudacji” jednego artysty dla drugiego (*Głowa św. Jana* Krystyna Jarnuszkiewicza i jego *Obiata dla Xawerego Dunikowskiego*).

Rzeźba i **DOKUMENTACJA (fotografia, film, inne media)**

Szczególną rolę z racji procesualnego charakteru praktyk rzeźbiarskich nabiera dokumentacja. Pojawia się osobna kategoria sztuki – obiekt fotograficzny, pochodny wobec wcześniejszego happeningu, efemerycznego wydarzenia, akcji twórczej. Idzie za tym emancypacja mediów rejestrujących obraz, oprócz tradycyjnego filmu i fotografii, oraz ekspansja zapisów elektronicznych (jeszcze nie cyfrowych), która następuje pod wpływem umocnienia pozycji procesualnych i efemerycznych działań artystycznych. Fotograficzny dokument (wtórny wobec procesualnego aktu twórczego) dostępuje rangi unikatowego dzieła. Uprzedmiotowany w ramie lub izolowany w przezroczystym pudle staje się obiektem estetycznej interpretacji, a także unikatowym obiektem spekulacji rynkowej. Trójwymiarowy obiekt fotograficzny sytuuje się w nowym polu semantycznym pomiędzy rzeźbą, dokumentacją fotograficzną, obrazem, *tableau*, *panneau*.

Dokument fotograficzny zyskuje dodatkowo rangę dzięki reprezentowaniu indywidualnej ingerencji artysty *post factum* w procesie unikatowych operacji graficznych i pararzeźbiarskich (*tableau* Grzegorza Kowalskiego). Może być tak, że operacja materiałowo przestrzenna uruchamiana jest wyłącznie po to, by podlegać rejestracji filmowej. Materialny przedmiot po „działaniach” przestaje mieć znaczenie, ulega degradacji, zapomnieniu, „trwała” staje się dokumentacja w postaci *tableau* z kadrów filmowych (film *Ręka* Jana Stanisława Wojciechowskiego wykonana specjalnie do filmu Józefa Robakowskiego *Żywa galeria*).

Przedmiotem zainteresowania staje się przedmiot „zdegradowany”, podniesiony do rangi dzieła aktem fotografowania (*Fotorzeźby z wyplutej gumy do żucia*) Aliny Szapocznikow.

TEKSTY, MANIFESTY, TEORIE rzeźbiarzy

Werbalizacja, obecna wcześniej w twórczości rzeźbiarzy, lecz niejako wtórna lub równoległa, osiąga autonomiczną pozycję. „Poetyzacja” konkuruje z „filozoficznością”. Oprócz tekstów mających charakter autokomentarza (Alina Szapocznikow) następuje wysyp werbalizacji towarzyszących projektom opartym na trudnym lub niemożliwym do realizacji pomysłem, radykalne deklaracje o charakterze społecznym (Kwiek/Wojciechowski), myślowe spekulacje (Jan Stanisław Wojciechowski), a także popularność poezji wizualnej oraz książek – obiektów quasi-plastycznych bez literackiej fabuły.

Jan Stanisław Wojciechowski