

Studia de Arte et Educatione III

pod redakcją

Recenzenci

prof. zw. Stanisław Rodziński

prof. ASP Stanisław Tabisz

Redaktor naukowy Rafał Solewski

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2008

projekt graficzny Jadwiga Burek

ISSN 1895–5118

Redakcja/Dział Promocji

Wydawnictwo Naukowe AP

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./fax (12) 662–63–83

e-mail: wydawnictwo@ap.krakow.pl

druk i oprawa

Zespół Poligraficzny AP, zam. 8/08

Wstęp

Tom trzeci studiów i refleksji o sztuce i nauczaniu, przygotowanych z okazji 25-lecia Instytutu Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie, zawiera materiały, które określiliśmy mianem drogi.

To bowiem przykładowe drogi, którymi podążają nauczyciele sztuki, twórcy, badacze tworzący Instytut. W rozważaniach artystów o znaczeniu warsztatu w obrębie grafiki, autonomii i znaczeniu sztuki nowych mediów, roli przestrzeni i symbolu w rzeźbie czy inspirujących i pouczających możliwościach fotografii, widać głęboką wiedzę i prawdziwą fascynację możliwościami, które oferują uprawiane z pasją i wciąż na nowo odkrywane dziedziny. Myśl artystów ukazuje nie tylko ogólną wiedzę, możliwą do zdobycia dla krytyków i dla historyków sztuki, ale przede wszystkim znajomość specyfiki wybranych obszarów artystycznej działalności, subtelnych szczegółów technik, niuansów związanych z określonym rodzajem artystycznego wysiłku i charakterystycznego sposobu myślenia. Wiedzę zatem, która mimo często szybkiego dezaktualizowania się (tak stało się w wypadku niektórych starszych tekstów) nigdy nie będzie dostępna teoretykom. Taką specjalistyczną znajomość własnych dziedzin twórczości potwierdzają ilustracje prezentujące najczęściej własne prace i tworzące w pewnym stopniu równoległy dyskurs tej publikacji.

Jednocześnie przemyślenia zdradzające zaangażowanie we własnym obszarze twórczym zawierają również istotne uwagi dotyczące fundamentalnych zagadnień artystycznych, estetycznych i w szerokim znaczeniu kulturowych, ujawniane szczególnie dzięki odkrywaniu analogii, zabiegom komparatystycznym, analizom dzieł i procesu twórczego, w tym nawet bardzo osobistych przeżyć twórczych.

Prowadzona przez artystów-nauczycieli analiza przebiegu realizacji projektów dydaktycznych i ich efektów, stając się punktem wyjścia do refleksji o najbardziej charakterystycznych elementach twórczego myślenia w sztuce współczesnej, proponuje

4 Wstęp

też odpowiedź na pytanie o kondycję nauczania sztuki w szkołach. W tym kontekście szczególnie wartościowe wydaje się wykorzystanie umiejętności artystycznych i refleksji wykraczającej z pola metodyki w stronę teorii sztuki, estetyki, filozofii, przy utrzymywaniu fundamentalnego związku z praktycznym działaniem. Taką wzbogacającą myślenie drogę wskazywać może też teoretyczna oryginalność interdyscyplinarnego podejścia badawczego, otwierającego szczególnie szerokie perspektywy.

Drogi zdają się prowadzić do celu, który nazwać można wspólnotą sztuki i refleksyjnego myślenia.

Rafał Solewski, Bernadeta Stano

Małgorzata Olkuszka

Symbolika w dziele rzeźbiarskim

Matce mojej poświęcam

*Sztuka zawsze była i musi pozostać rodzajem rozmowy przy pomocy symboli.
Toteż tam gdzie nie ma symbolu, a zatem i rozmowy, nie ma sztuki.*

Herbert Read

W mojej twórczości od dłuższego czasu fascynuję się wymową materiału. Rozważania stają się czasem motorem, bodźcem powstawania konkretnych pomysłów. Ostatnio zaczęłam się zastanawiać, czy symbolika dzieła rzeźbiarskiego jest zbliżona czy raczej różna od symboliki innych dziedzin sztuki. Pierwsze spostrzeżenie, jakie nasuwa mi się w kontekście własnych przeżyć podczas tworzenia bądź kontemplacji gotowych dzieł rzeźbiarskich, to refleksja, iż funkcjonowanie symbolu charakteryzuje szczególnego rodzaju *syntetyzm*, który zarazem wykorzystuje i szczególnie podkreśla rolę znaku w obrębie artystycznej wypowiedzi. Myśl ta spowodowała, że zaczęłam studiować dzieła myślicieli, teoretyków sztuki, zajmujących się w swoich badaniach dziełem, jego odbiorem, symboliką, nośnością ideową. Podziwiałam ich analityczne podejście do problemów i porównywałam je z intuicyjnymi spostrzeżeniami artysty. W wielu punktach znalazłam potwierdzenie moich hipotez.

Poniższe rozważania nad problemem symboliki dzieła rzeźbiarskiego stanowią w pewnej mierze dialog z owymi myślicielami, dialog podejmowany z pozycji twórcy praktycznie zajmującego się rzeźbą. Będą one także miały ścisły związek z propozycjami wybitnych artystów. Mam nadzieję, że zdołam pogłębić te spostrzeżenia o własne doświadczenia. Myślę, że dadzą one dodatkowe, nieco szersze spojrzenie na elementarne problemy tej dziedziny sztuk plastycznych.

Człowiek, wraz z całym otaczającym światem i istotami żywymi, jest częścią uniwersum. Świadomość ta jest mu przyrodzona. Człowiek odbiera siebie i otaczający go świat jako część owego uniwersum, odczuwa je, utożsamia się z nim, od zarania dziejów próbuje to trudne do zdefiniowania pojęcie poznać, zgłębić jego istotę. To jest motorem wielu jego działań, jego wszechstronnej ewolucji.

Próbuje także określić swoją postawę wobec sfery sztuki, rozumianej jako prześnośny, obrazowy przekład uniwersum i poszczególnych zjawisk otaczającego świata,

dokonany przez artystę. (Przeciwieństwem takiego przekładu jest technika, będąca próbą ingerencji w uniwersum.) Manfred Lurker pisze w swoim dziele: „Do niepojętych, niedostępnych dla naszego rozumu dziedzin bytu możemy zbliżyć się jedynie w pośredni, przenośny, obrazowo porównawczy sposób”¹. Artysta automatycznie tworzy system przekładania tych zjawisk oraz odbioru uniwersum, czuje bowiem i wie, że człowiek potrzebuje posiadać „widzialne wyobrażenie tego co niewidzialne” – jak to ujmuje Lurker – i ta potrzeba jest mu przyrodzona². Symbolizacja jest więc nieodłączną częścią każdego dzieła plastycznego.

Symbolika jest zawarta w zamyśle twórcy bądź konstruowana w umyśle odbiorcy. Co do nośności idei, wszystkie dziedziny sztuki wyposażone są w tej samej wagi możliwości. Różnice będą tu uwarunkowane specyfiką poszczególnych dziedzin oraz możliwościami zastosowania odpowiadających im środków wyrazu, wspólnych lub właściwych tylko poszczególnym dziedzinom: rzeźbie, malarstwu czy grafice (uwarunkowanych ich materiają).

I

Kontakt z rzeźbą – pisze Henry Moore – uzależniony jest od zdolności reagowania na kształt przestrzenny i dlatego zapewne rzeźba uznana została za najtrudniejszą ze sztuk. [...] Ucząc się patrzeć, dziecko wyróżnia najpierw tylko kształty dwuwymiarowe i nie jest zdolne postrzegać odległości i głębokości. Dopiero później, chcąc zapewnić sobie bezpieczeństwo osobiste i zaspokajając swoje cele praktyczne, musi rozwijać (w pewnej mierze przez dotyk) zdolność wyraźnego uświadamiania sobie trójwymiarowych odległości³.

Spostrzeżenia tego klasyka nowoczesnej rzeźby wydają się bardzo trafne. Słusznie zauważa on również, że w trakcie swojej ewolucji rzeźba dojrzała znacznie wolniej niż malarstwo i wolniej od niego ewoluowała, będąc zarazem w oczywisty sposób dyscypliną trudniejszą od malarstwa.

Czy te uwarunkowania mają wpływ na problematykę symboliki dzieła rzeźbiarskiego, będącą przedmiotem moich rozważań? W tym miejscu, na podstawie własnych doświadczeń, nasuwają mi się pewne refleksje. Wydaje mi się, że symbol w rzeźbie pojawia się niejako samoistnie – w trakcie aktu tworzenia. Rzeźba jako wytwór artystyczny, z racji swojej specyfiki warsztatowo-materiałowej oraz z powodu jej trójwymiarowości, a więc bardziej skomplikowanego odbioru, była już u samego zarania symbolem – znakiem. Taki charakter miały nieśmiertelne figurki kobiece z okresu paleolitu. Cały problem zawierał się w jednym przedmiocie, na ogół niewielkim, łatwym do ogarnięcia jednym spojrzeniem, do zamknięcia w dłoni. Specyfika rzeźby u jej zarania zbliżała ją do *znaku*. To też odróżniało ją od pozostałych dziedzin sztuki. Artyści pierwotni tworzyli owe figurki, rzeźby totemiczne, pomniki spontanicznie. W umowny, zrozumiaily

¹ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach, religiach*, Kraków 1994.

² Tamże.

³ H. Moore, *Uwagi o rzeźbie*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1963.

dla swoich współbratymców sposób, kodowali idee w przedmiotach, których rozmiary zwiększały się, ale których forma pozostawała uproszczona.

Rzeźba jest bardzo silnie uzależniona, można nawet pokusić się o stwierdzenie, że *ograniczona* realnością tworzywa, *namacalnością* przestrzeni, specyfiką materiału. To wszystko wpływa na swoistą *dosłowność* metafory zawartej w dziele rzeźbiarskim. Nic dziwnego zatem, że było ono bardziej podatne na konwencjonalne osądy i dłużej podlegało konwencji niż inne dziedziny sztuki. „Rzeźba dojrzewa dużo wolniej od malarstwa – twierdził Moore – i przez to jest bardziej sprawdzalna”⁴. Dlatego też oczekuje się od dzieła rzeźbiarskiego lapidarności komunikatywno-odbiorczej w kompozycji, jasności przekazu, **zwięzłości** – syntezy. Pociąga to za sobą konieczność dążenia do tzw. zwartości formalnej, jak to określał Henri Focillon. Jest ona w rzeźbie bardziej pożądana niż w innych dziedzinach. Nierzadko autor odczuwa to jako pewne ograniczenie. Podobne są oczekiwania odbiorcy, zwłaszcza tego *niewyrobionego*, który nie jest w stanie ogarnąć całości bardziej złożonego dzieła. Bardzo obrazowo określił ten ideał, do którego podąża wielu artystów, znany polski rzeźbiarz, prof. Olgierd Truszyński: „Rzeźba jest bardziej ściśnięta”. Syntetyczne, a zarazem bogate spostrzeżenie. Adaptuje je prawie każdy rzeźbiarz, może ono stanowić niezwykle klarowną wytyczną w procesie kreacji własnych kompozycji. Być może na taki punkt widzenia ma wpływ konieczność oglądu rzeźby–przedmiotu z wielu stron, a równocześnie ogarnięcia okiem wytworu jako całości. Jednocześnie artysta pragnie niejednokrotnie, aby dzieło jego przekazywało duży, jak najszerszy zakres treści.

Jak to się będzie miało do owej potrzeby *ściśniętości*? Mając powyższe na uwadze, rzeźbiarz ma do pokonania znaczną ilość problemów. Stara się dać odbiorcy możliwość klarownego odczytania założonej idei przy pierwszym kontakcie z dziełem. Fakt ten warunkuje niejako symbolikę rzeźby. Myślę, że można ją prostymi słowami nazwać *dosłowną*. Wiadomo, że nie będzie tu chodziło o dosłowność potocznie rozumianą. Jej istota związana jest z ową zwartością formalną czy też *ściśnięciem*. Poza trzecim wymiarem, który wzbogaca dzieło, rzeźba, aby być komunikatywna, wymaga pewnych uproszczeń ideowych, skrótów myślowych, tematycznych, treściowych. Konieczna jest **zwięzłość** – bądź to formalna, bądź treściowa. Czasem pożądane są obie równocześnie.

Malarstwo jest uboższe o trzeci wymiar, ale może w bardzo szeroki sposób operować literackością tematyki, przedstawiać otoczenie, pejzaż, klimat, nie mówiąc już o sposobie położenia plamy czy bardzo szerokim zastosowaniu symboliki kolorów. Dzieło rzeźbiarskie także nie jest pozbawione wartości kolorystycznych, choćby tkwiących we właściwościach zastosowanego **tworzywa**. Najbardziej dosłownie można odczytywać symbolikę koloru w rzeźbie polichromowanej, która pojawia się w czasie całych dzieł rzeźby. Najbardziej znacząca wydaje się w kontekście przestrzeni sakralnych, a jej pełny rozkwit przypada na okres średniowiecza. Tu symboliczne zastosowanie koloru idzie w parze z kierunkiem rozwoju malarstwa ściennego i sztalugowego. Podobna jest także jego symboliczna wymowa. Ktoś mógłby nawet powiedzieć, że rzeźba średniowieczna jest przestrzennym malarstwem. Większość rzeźb średniowiecznych nie posiada tylnej strony, z uwagi na to, iż były one w pewnym sensie fragmenta-

⁴ Tamże.

mi czy dopełnieniem architektury bądź to kościołów, bądź poliptyków ołtarzowych. Podobnie tło rzeźbionych postaci jest malowane – przedstawia otoczenie postaci. Ale już kiedy spojrzymy na rzeźby wolno stojących figur świętych, zauważymy, że stają się one bardziej *ściśnięte*. W ich rękach spoczywają istotne atrybuty związane z życiem bądź śmiercią wyobrażanych postaci, ujęte w równie symboliczny, syntetyczny sposób. Przedmioty te są na ogół mniejsze niż w rzeczywistości. Przeważnie nie wychodzą też szerzej i dalej niż sam *obrys* świętej postaci. Wyjątek stanowią tu krucyfiksy, gdzie na ogół to postać Chrystusa jest wkomponowana w krzyż. Większość postaci świętych ma bardzo wiele wspólnego z personifikacjami istniejącymi we wcześniejszych kulturach, a ich atrybuty podkreślają i poszerzają nowy, chrześcijański kontekst ich odbioru. To symbole dosłowne. Symbole i atrybuty postaci boskich i heroicznym występują bardzo licznie już wcześniej w rzeźbie starożytnej, a nawet archaicznej wielu kultur. Tu też należy dopatrywać się podstaw związku atrybutu rzeźby średniowiecznej z wcześniejszą, a nawet bardziej całościowej genezy formalnej wielu dzieł średniowiecza.

Rzeźba starożytna także była polichromowana. W rzeźbie egipskiej polichromia wiązała się raczej z próbą odtworzenia rzeczywistości, niż z kodowaniem idei pozaartystycznych. Wydaje mi się, że dla Greków symbolika kolorów miała większe znaczenie, do dziś spędzające sen z powiek wielu badaczom (np. czerwone włosy u postaci boskich czy tajemnicza technika chryzelefantyny). Jest tu coś pokrewnego z ołtarzami słynnym ołtarz pergameński z okresu hellenistycznego z ołtarzem mariackim Wita Stwosza w Krakowie. Cechą wspólną obu kompozycji jest silna ekspresja, ale symbolika w obu dziełach jest różna i odmiennie wyrażona. W ołtarzu pergameńskim artyści podjęli wątki fantastyczne. Występują tu nadprzyrodzone stwory, będące wytworami ludzkiej wyobraźni, symbole niejasnych stron uniwersum. Zmagają się one z postaciami ludzkimi, na ciałach i twarzach których maluje się patos cierpienia, zmagania, walki ze śmiercią. Owe cierpienia właśnie ujęte zostały w *dosłownie* symboliczny sposób: w mimice twarzy, dramatycznych skrętach ciała, patosie gestów.

Kiedy przeniesiemy spojrzenie na grupę Zaśnięcia Marii Panny ołtarza Wita Stwosza, zauważymy, iż mimo pierwszego wrażenia dynamicznie zakomponowanej sceny, patos śmierci wydaje się być tu oddany bardziej refleksyjnie. Zwłaszcza dominująca postać Marii sprawia wrażenie majestatycznej, godnej i uduchowionej. Artysta nadał jej twarzy niezwykle subtelne rysy, a pozie wyraz zmęczenia. Kompozycję dramatyzującą ekspresyjne fałdy na szatach świętych, niosące skojarzenia z ołtarzem pergameńskim, podobnie jak grymasy niektórych twarzy. Tworzą one kompozycję niemalże abstrakcyjną, którą w zestawieniu z przesłaniem całości ołtarza odbierzemy jako symbol rozpacz, niepokoju, tajemnicy Wniebowzięcia. Bardzo dużo eschatologicznego wyrazu mają ręce apostoła załamane nad głową Madonny w geście bólu, próby ochrony czy może zwrócenia uwagi na tę centralną postać dramatu.

Wit Stwosz zdaje się mieć stale na uwadze wspomnianą jasność i czytelność budowanej kompozycji, wydaje się odczuwać instynktownie, że tak rozbudowaną grupę figur trudno kontemplować, odkryć jej złożoną symbolikę. Z uwagi na taką specyfikę dzieła, artysta stosuje (niekiedy modyfikowane czy wręcz tworzone przez siebie) systemy uniwersalne.

Rzeźba w swej ewolucji coraz bardziej zbliża się do takiej opcji. Do symboli należą: postać człowieka lub jej element: głowa, tors, ręka... Możliwości wyrazowe materiału (kamienia, metalu, drewna...) wzbogacają symbolikę dzieła, potęgują jego zakres odniesień, wzmacniają *rzeźbiarskość*. Malarz nie jest w stanie wejść tak głęboko w istotę materii, mimo ogromnych możliwości wejścia w istotę koloru. Dzięki temu współdziałaniu z materią, jej dźwiękiem, dzieło rzeźbiarskie zawiera w sobie chyba więcej wyrazu, a wychodząc bardziej bezpośrednio spod ręki, zawiera więcej tego, co można nazwać fluidami twórcy – więcej indywidualizmu. Prowadzi do narodzin dzieł osobistych, intymnych, umożliwia widzowi wejście w świat *prywatnej* symboliki, fantazji, własnego wnętrza, odniesienia do uniwersum. Artysta tworzy własny kod, nową symbolizację, będącą kolejnym wielkim krokiem w ewolucji symbolu. Powtarzając temat i udostępniając szerszej publiczności swoje dokonania, uczy odbierać i uznawać te symbole. Stają się one z czasem uniwersalne.

Symbolizacja to rodzaj kodu, *alfabetu*, ewoluje też, podobnie jak alfabet, w kierunku szerszej, bardziej uniwersalnej komunikacji. Tworzy się nowe znaki, a niektóre stare upraszcza.

Znane nam powszechnie zjawisko paraidolii (skojarzenie form naturalnych z obrazami widzianymi w naturze), owa próba porozumienia, łączności czy dialogu z otaczającym światem była ważnym bodźcem pierwszych działań plastycznych. Za równie pierwotną manifestację obecności człowieka, za jego pierwotny twór czy symbol, należy uznać ślady rąk i stóp. Wzbogacają te środki proste ornamenty, zbliżone nierzadko do form natury. Wywarły one zapewne wpływ na rozwój symboliki osobistej, intymnej, zabarwionej metafizyką.

Budowanie czytelnego przesłania dzieła zależy nie tylko od doboru motywów. Artysta artykułuje idee (dokonuje eksplikacji podtekstu) podejmując decyzje co do rodzaju technologii, tworzywa, morfologii (tzw. forma dzieła). Rzeźbiarz może stosować *dosłowną symbolikę*, ale równocześnie opowiadać o jego formie oraz materii w jej wielorakich objawieniach. Tak na przykład rzeczy metalowe można w rzeźbie przedstawiać w metalu (co ma miejsce zwłaszcza w dziełach współczesnych), a nie opowiadać, *imitować* materiał kolorami, światłocieniem, blaskami, działając na zasadzie skojarzeń wtórnych, jak to ma miejsce w malarstwie. Choć w rzeźbie czasami zdarza się ilustrowanie metalu np. twardością form, krawędzi, gładkością, zwłaszcza w dziełach realizowanych w tzw. materiale zastępczym, w rzeźbach kamiennych, drewnianych i in., przedstawiających rycerzy w zbrojach żelaznych, broń itp. Może też rzeźbiarz ukazać odbiorcy specyfikę, *życie* metalu, odkrywając jego nowe aspekty i wymowę, a także różnice między różnymi jego rodzajami. Jest w stanie przy jego zastosowaniu, szczególnie w zestawieniu z innymi tworzywami, wpływać na wzbogacenie ekspresji przekazu, zwłaszcza tam, gdzie eksponuje się widzowi takie cechy, jak ostrość, twardość, szorstkość, agresywność.

Wspomniałam już wcześniej o *znakowej specyfice* symboliki rzeźby, związanej z warunkującą ją zwięzłością, zwartością bryły. Najbardziej widoczne jest to zjawisko w przedmiotach pojedynczych, dziełach jednoelementowych. Dobrymi przykładami jego realizacji są wspomniane już figurki paleolityczne oraz inne formy kultowe:

abstrakcyjne obeliski, idole oraz ich reminiscencje w dziełach później powstałych, choćby współczesnych – autorstwa Constantina Brancusiego, Jeana Arpa, Henry’ego Moore’a, Barbary Hepworth.

Symbolika kompozycji wieloelementowych, nawet przy zwartej formie poszczególnych elementów, wydaje się bardziej złożona. Zapoczątkowały je zespoły menhirów (jak *Callanish Stones* w Fife w Szkocji), kamienne kręgi (jak słynne Stonehenge) o nieodkrytych do końca odniesieniach magicznych. Działają one szczególnie na refleksyjną sferę osobowości człowieka. W układach tych ważną rolę odgrywają oddziaływania form i kierunków. Od nich zapewne wywodzą się rzeźbiarskie kompozycje wielofigurowe (wieloelementowe) ołtarzy, fontann, pomników czy założen parkowych, wykonywane po dzień dzisiejszy.

Wielofigurowość (wieloelementowość) operująca różnorodnymi zestawami form kierunków, układów, brył może służyć wyrażaniu, symbolizowaniu pewnych sytuacji (zdarzeń), stanów psychicznych człowieka lub natury, czy ilustrowaniu faktów historycznych, zdarzeń, zjawisk (najlepsze przykłady w twórczości Antonio Canovy czy Auguste’a Rodina). Rzeźba przełomu wieków, a głównie jej nurt inspirowany impresjonizmem, poszła w kierunku eksperymentów mających na celu zatarcie granic, barier formalnych, dzielących ją od malarstwa. I tu również, podobnie jak w wypadku rzeźby średniowiecza, można by użyć określenia – *przestrzenne malarstwo*. Bez zastosowania polichromii rzeźbiarze *malowali* palcami linie miękkie i delikatne, a ostrymi narzędziami – ostre i połyskujące. Zróżnicowana faktura tworzyła ogromną gamę refleksów świetlnych. Pojawia się swoiste rzeźbiarskie *sfumato*. Wszystkie te czynniki, jak również wtórne odniesienia skojarzeniowe, dały wrażenie barwności kompozycji. Pojawił się, w namacalny niejako sposób, nowy w rzeźbie aspekt: nastrój. Eksperymenty te dały też możliwość odchodzenia od *ściśniętości* rzeźby, lecz nie w przewrotnie rozumiany literacki sposób, jak to było wcześniej od XVII do XIX wieku. Pojawiły się próby pokazania tego, co dzieje się wewnątrz rzeźby, jej anatomii, struktury budującej *organizm*, jej *ciało*, oraz przestrzeni pomiędzy elementami. Pod określeniem *ciało* rozumieć należy wszystko to, co znalazło się w obrysach zewnętrznych dzieła, a nie tylko *ciasnąwą* powłokę dzieł jednoelementowych (zwłaszcza tych syntetycznych, zwartych). Artysta dzięki swej przyrodzonej wrażliwości sięga (podobnie jak badacz) wciąż głębiej i głębiej, w niewidoczne dla zwykłego oka pokłady natury i pokłady dzieła sztuki. Rejestruje je odmiennie niż przeciętny odbiorca. Mając jednak na uwadze konieczność kontaktu z nim, wybiera zwykle symbole, które ten może odczytać. To na granicy dialogu artysty z odbiorcą, obopólnych inspirujących wpływów, tworzą się i ewoluują symbole.

Patrząc na ten problem niejako od kuchni: głównym zadaniem artysty jest wybór języka, wybór formuły dla zinterpretowania swoich odczuć, przemyśleń, stanu danej rzeczy, zjawiska. Formuły powstające w obrębie sztuki współczesnej ulegają stałym procesom konstrukcji i rekonstrukcji, co warunkuje ewolucję – wzbogacenie stylów, kultury. Odkrywane zostają modele dla zinterpretowania zjawisk w naturze i społeczeństwie. Współcześnie daje się odczuć silniej niż w epokach poprzednich, iż sztuka jest barometrem otaczającej rzeczywistości: zjawisk, wydarzeń, dialektyki świata.

Wszelkie odkrycia powodowały **ewolucję środków wyrazu** w sztuce, teraz widać to szczególnie wyraźnie. Miało to również duży wpływ na ewolucję symboliki dzieła. Wspomniałam już wcześniej o odkryciach dla rzeźby w zakresie technologii. Bardzo ważne wydają się także badania fizyków nad właściwościami różnych form materii oraz psychologów nad ich wpływem na psychikę człowieka. Fascynacją chropowatością czy też gładkością kamienia, struktury ziemi, *życiem* metalu, pęknięciami drewna, tektoniką skał prowadzi artystę i wrażliwego odbiorcę do przeżywania świata na nowo, niemalże u podstaw jego egzystencji. Zjawiska te są w stanie oddziaływać bezpośrednio, podobnie jak muzyka. Poprzez wątki uniwersalne oraz całą gamę intymnych skojarzeń wiodą w kierunku głębszych warstw psychiki. Popękana powierzchnia kamienia, drewna, grudkowata czy spękana struktura gliny, poszarpany metal mogą nasuwać skojarzenia z dramatem egzystencji ludzkiej, najszybszymi emocjami człowieka. Tę właśnie sferę podbudowują odkrycia w zakresie fizyki, psychologii i psychoanalizy, dając możliwość rozszerzenia wachlarza odniesień i wzbogacenia treści, podtekstów dzieła. W ostatnich czasach rzeźba wydaje się ewoluować szybciej, rzeźbiarze mniej zdają się bać owej zasady *sprawdzalności* Moore'a, próbują pokonywać zasadę *ściśniętości*, zwięzłości formalnej. Pojawiły się takie zjawiska, jak *assemblage*, *environment*, instalacje. Osobiście jednak nie mam przekonania co do tego, czy te zjawiska można opisywać w kontekście rzeźbiarskim. Trudno tu bowiem mówić o przedmiocie rzeźby. Dostrzegam jakiś swoisty lęk, fobię przed rzeźbą tradycyjną, być może dlatego, że jest ona, mimo obecnego bogactwa możliwości, dyscypliną trudną. W świetle rozważań nad istotą działań twórczych człowieka bardzo trafnie ujął wysiłki artysty w swoim dziele *Przesłanie symboli...* Manfred Lurker: „Obraz jest niedoskonałym śmiertelnym bliźniakiem doskonałego praobrazu”⁵. Zaś empiryk, rzeźbiarz August Rodin nazwał to w dźwięczących większą pokorą słowach: „Istnieje przede wszystkim to, czego większość ludzi nie potrafi dostrzec: nieznanne głębie, ukryte sensy życia”⁶. Jakże obrazowo zdanie to przedstawia owo zmaganie się artysty z wyrażeniem własnych silnych odczuć i przeżyć. W języku rzeźbiarza są one jedynie symbolami. Choć może aż symbolami.

II

W drugiej części moich rozważań pozwolę sobie spojrzeć na bardziej konkretne aspekty ewolucji symboli, ich swoistą systematykę. W rzeźbie, podobnie jak w innych dziedzinach, występują symbole, które można by nazwać *pierwotnymi*. Takimi symbolami były odciski dłoni w miękkim materiale w czasach prehistorycznych. Dłoń – najstarszy symbol (wyraz własnych pragnień, popędów twórczych, lecz również symbol istoty ludzkiej w ogóle) – *pars pro toto*. W wielu dokonaniach twórczych reprezentuje całego człowieka. To symbol prosty, ale ponadczasowy. Jej bardzo mistyczne – duchowe odniesienia, zapewne najlepiej odczuł i wyraził Auguste Rodin, w dziełach takich, jak: *Katedra* czy *Ręka Boga*.

⁵ M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, s. 9.

⁶ Fragment wypowiedzi Auguste'a Rodina za: M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, s. 14.

Warto także wspomnieć o motywie postaci: kobiety, mężczyzny, dziecka, o jeszcze większych możliwościach przekazywania znaczeń. Wystarczy przywołać paleolityczne wyobrażenia pramatki, wielkiej matki, symbole płodności. Motywy falliczne, *pars pro toto*, najczęściej odkrywane są jako symbole płodności, witalności, ciągłości życia. W przetworzeniach, doprowadzonych do zupełnej abstrakcji, stoją niby monumentalne słupy czy zgeometryzowane obeliski. Za taki należy zapewne uznać naszego słowiańskiego *Światowita*. Człowiekowi towarzyszą w rzeźbie zwykle wizerunki zwierząt lub fragmenty: głowy, korpusy, łapy, skrzydła. Przewijają się one przez wszystkie kultury.

Symbole *wtórne* powstawały poprzez odwoływanie się artystów do twórców człowieka. Wiedzie to w kierunku symboliki bardziej złożonej, o charakterze abstrakcyjnym. Do tej grupy należałoby zaliczyć: kamienie kultowe, obeliski, dolmeny, piramidy, sarkofagi. Symbole *wtórne* to również takie, które odwołują się do symboli już odkrytych. Użyte zostają powtórnie, ale w nowych kontekstach.

Najczęściej chyba spotykany temat w rzeźbie jest postać człowieka. Symbol pobratymca, a w swoisty sposób także symbol *mnie samego* – typowy w zasadzie dla wszystkich kultur ludzkich. Sztuka w ogóle rysuje się jako antropocentryczna (jak większość nauk i ideologii), stąd też symbole bóstw w religiach świata, symbole zjawisk fizycznych to zwykle personifikacje. Także postacie zwierzęce, które jednak pojawiają się w kontekście cech charakterów bóstw czy odnośników postrzeganych z pozycji człowieka. Stąd dość spora ilość personifikacji bóstw czy postaci ludzkich z cechami zwierząt. To kolejny szczebel w ewolucji symboliki rzeźbiarskiej. Antropocentryzm staje się coraz bardziej dosłowny, zauważalny, szczególnie na przykładzie rzeźby greckiej. Zanikają cechy zwierzęce, potem atrybuty. Bóstwo zaczyna być symbolizowane przez samą postać o określonym typie urody, z charakterystycznym zarostem, fryzurą, pozą (np. Herakles, Wenus, Apollo). To identyfikowanie typów urody przetrwało w wizerunkach postaci boskich przez średniowiecze, czasy nowożytne, aż właściwie do dziś (bądź dosłownie, bądź jako inspiracja) – wizerunki świętych, typ urody Chrystusa itp. Trzeba podkreślić, że rzeźba grecka miała duże znaczenie dla symbolizacji formalnej. Ciało ludzkie, jego części, twarze, w kulturze tej stanowiły symbole powszechnie rozumiane, niejako podręcznik symboliki budowy człowieka, jego *boskiego piękna*. Tworzono modele poprzez wysublimowaną syntezę wielu postaci. Doskonalenie proporcji ludzkiego ciała w twórczości Polikleta, Praksytelesa, Lizypa, skutkowało powstaniem kanonów, które przetrwały wieki, uchodząc za symbol doskonałości.

Poza całą postacią, duże znaczenie w symbolizacji rzeźbiarskiej mają również jej fragmenty. Mogą one nabrać wartości dzieła skończonego, być symbolem samym w sobie, a poprzez dużą zwięzłość – wręcz znakiem. Tors kobiety może kojarzyć się z kwintesencją kobiecości, wdziękiem, pięknem, zmysłowością, delikatnością. Skojarzenia te są jednoznaczne dla wielu kultur. Tors mężczyzny również może oznaczać zmysłowość, witalność, męskość, siłę, potęgę. Symbol torsu narodził się niejako *wtórnie*, przy okazji odnajdywania uszkodzonych rzeźb greckich czy rzymskich. Zwrócono wówczas uwagę na ich możliwości wyrazowe. Na bazie antycznych torsów studiowano proporcje, uczono się możliwości świadomego kadrowania dla potrzeb dzieła. W swej

twórczości uwzględnili te spostrzeżenia Rodin, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol. Zajmowali się tym tematem Aleksander Archipenko, Arp, Moore, Brancusi. Przy czym tors występował w ich twórczości często jako *znak*, przetworzony w kierunku abstrakcji. Motyw ten stosowali chętnie ich liczni następcy w naszym kraju: Henryk Wiciński, Tadeusz Łodziana, Alina Szapocznikow, Adam Procki. Artyści chętniej sięgają do torsu kobiecego – może z powodu większej plastyczności i estetyki.

W kontekście przywołanych powyżej symboli warto wspomnieć o środkach wzmacniających wymowę zastosowanych przez artystę form. Jednym z nich jest ruch, dynamika. Wzbogaca on i *ożywia* bardzo dzieło rzeźbiarskie. W figuratywnych przedstawieniach na taki charakter przekazu może mieć wpływ poza modelem, w niefiguratywnych – dynamiczna kompozycja. Artysta musi stworzyć syntezę danego ruchu czy gestu. Sztandarowym przykładem zastosowania kryterium ruchu w budowaniu nastroju dzieła jest figura *Dyskobola* Myrona. Ten mężczyzna rzucający dyskiem stanowi symbol ruchu w ogóle, wysiłku dla osiągnięcia sukcesu, współcześnie – sportu. Jego poza nie jest zupełnie zgodna z naturalną pozą sportowca przy uprawianiu tego sportu – jest jego przestrzenną, estetyczną wypadkową, uproszczoną wersją. Podobne zabiegi w celu *uczynienia* wrażenia ruchu pojawiły się w *Dawidzie* Berniniego, *Wiekupięciu* w *Wiekupięciu* Berniniego, *Wiekupięciu* Rodina czy *Luczniku* Bourdelle’a. Inaczej zostało oddane wrażenie ruchu w dziełach tak z pozoru statycznych, jak *Dawid* albo *Mojżesz* Michała Anioła czy *Mysłiciel* Rodina. To bardziej napięcie modelu niż ruch (dynamika wewnętrzna). Chęć wyrażania ruchu, wyrażania ruchem fascynuje wielu rzeźbiarzy po dzień dzisiejszy. W XX wieku narodziły się kompozycje Umberto Boccioniego – ideogramy ruchu. W tych jednoelementowych na ogół obiektach rzeźbiarskich, przypominających najczęściej w ogólnych zarysach postać ludzką lub przedmiot, artysta próbuje zilustrować ruch rozbity na poszczególne fazy w otaczającej przestrzeni.

Rzeźbiarze drążąc podobne problemy wykorzystywali często odkrycia jakie wносиła technika fotograficzna lub filmowa. Na gruncie fascynacji ruchem jako problemem samym w sobie i ożywienia rzeźby wyrosła rzeźba kinetyczna, ale to już raczej nie jest symbolizowanie ruchu, lecz symbolizowanie ruchem, próba animacji przedmiotu. Dla mnie nie jest to już działanie rzeźbiarskie.

Innym środkiem dla wyrażenia symbolu w rzeźbie jest **przestrzeń**. Istnieje w każdej rzeźbie i wokół niej, z uwagi na trójwymiarowość dzieła. Nawet pojedyncze zwarte figury związane są z przestrzenią, są częściami przestrzeni. Bardziej znacząca jest jednak przestrzeń w dziełach wieloelementowych. Tu tworzy się przestrzeń między figurami, realna i namacalna, ale też ta umowna, symboliczna, duchowa. Ważna jest także przestrzeń dla dzieła, inaczej miejsce (galeria, muzeum, plac, skwer), wzmacniające nierzadko ideową, symboliczną wymowę pracy, oraz przestrzeń między dziełami, bardzo trudna do zdefiniowania. Najistotniejsza w dziele rzeźbiarskim jest przestrzeń fizyczna, stereometryczna, ale również topologicznie pojmowana.

Jakie jest zadanie przestrzeni w rzeźbie? Rzeźbiarz poprzez swoje dzieło uczy czytania przestrzeni i myślenia przestrzenią (sam te zagadnienia analizując i zgłębiając). Początkowo, w bryłach skupionych jednoelementowych figurek, penetracja środowiska dokonywana była w bardzo ograniczonym zakresie. Rzeźba się z nim

stykała, w nim istniała, była jego małym fragmentem. Artyści zaczęli głębiej wnikać w przestrzeń, przewiercając kamienie kultowe w Kornwalii czy organizując kamienne kręgi, kromlechy. Nadawali przestrzeni równocześnie znaczenie magiczne. W rzeźbiarskich kompozycjach figuralnych i wieloelementowych epok następnych, a szczególnie w doświadczeniach kubistów, zmiany w kierunku *anektowania* przestrzeni następowały jeszcze bardziej żywiołowo. W miejsce wypukłości pojawiały się wklęsłości, kilka profilów osadzonych w jednej płaszczyźnie, czy eksperymenty Katarzyny Kobro, będące teoretyczno-praktycznymi dywagacjami na temat przestrzeni, czasem pozbawione bryły rzeźby. Może to one dały bodźce do działań przestrzennych zwanych instalacjami? Nowym myśleniem przestrzennym wydają się operować Moore i Hepworth oraz ich następcy, stosując ażur, wchodzenie w głąb rzeźby, *wchłanianie* w nią przestrzeni otaczającej, ukazywanie przez rzeźbę na wskroś przestrzeni po drugiej stronie. Trzeba powiedzieć, że tak jak Rodin w XIX stuleciu, tak Moore w XX wieku, silnie oddziaływali na twórczość artystów Europy. Warto też podkreślić zasługi Brancussiego dla stworzenia nowoczesnego w sposobie aranżowania przestrzeni wokół rzeźby z równoczesnym staraniem o lapidarność formy.

Reasumując, chęć interpretacji widzianego świata – uniwersum, oraz własne indywidualne środki wyrazu sprzyjają temu, że obok repertuaru symboli *dosłownych*, powszechnie znanych, szczególnego znaczenia nabierają symbole *wtórne*, bardziej złożone. Najbardziej charakterystyczną cechą rzeźby współczesnej jest romantyczna ekspresja i emocjonalność. Ta też tendencja dominuje nawet w dziełach bardziej abstrakcyjnych czy geometrycznych – choćby w metafizycznych tytułach. Kontrastowe i szokujące niejednokrotnie stosowanie i zestawianie tworzyw potęguje te wartości.

Na zakończenie chciałabym wspomnieć także o problemie rzeźby pomnikowej. Wydaje mi się on bardzo istotny w kontekście dyskursu o symbolice dzieła rzeźbiarskiego. **Pomnik** – symbol sam w sobie, jest zwykle dziełem skupiającym całą wiedzę autora, wszystkie jego wcześniejsze pracowniane doświadczenia. To ukoronowanie jego drogi po stopniach odkryć, eksperymentów, porażek i zwycięstw. Pomnik, wychodząc od form architektonicznych kompozycji megalitycznych, zikkuratów, piramid, przeradza się w formę architektoniczno-rzeźbiarską z dużym znaczeniem cokołu, piedestału. Spełnia on podobną funkcję jak szacowne otoczenie pomnika, ma uwznioślać, monumentalizować, hieratyzować elementy rzeźbiarskie. Zdarzało się, że cokolwiek było dziełem samym w sobie. Z czasem stopniowo zmniejszały się rozmiar i znaczenie cokołów. Artyści zaczęli zwracać uwagę na wielkość, formę, układ postaci, na nich koncentrując symboliczną wymowę dzieła. Nie sposób tu znów nie odwołać się do Rodina i jego dużego wkładu w ewolucję rzeźby pomnikowej. Wystarczy przeanalizować zwartą, skupioną figurę *Balzaka*, czy nowatorską, rugującą w założeniu piedestał, grupę *Mieszczan z Calais*.

Istotne znaczenie miało zawsze usytuowanie pomnika. Artyści, o ile zleceniodawca im da taki wybór, wyszukują odpowiedni krajobraz, który współgra z formą i założeniami ideowymi ich dzieła. Powstają pomniki na wzgórzach, wkomponowane w ściany skalne, w wodzie, na miejscach ważnych wydarzeń historycznych: bitew, śmierci. Nadaje to tym pomnikom innego wymiaru – wymiaru magicznego.

Równocześnie daje się zauważyć trend do powrotu do pomników o charakterze bardziej architektonicznym czy architektoniczno-rzeźbiarskim (pomnik Czynu Powstańczego na Górze Św. Anny K. Dunikowskiego). Muszę tu jeszcze wspomnieć o dziele Antoniego Gaudiego – kościele La Sagrada Familia, który w kontekście moich dotychczasowych rozważań uważam za szczególnie istotny. To nie tylko obraz bardzo wszechstronnych formalno-materiałowych poszukiwań. To przede wszystkim bogaty, wyrafinowany, a zarazem syntetyczny na swój sposób, pomnik, hołd uniwersum, eschatologiczny hołd naturze, ideom mistycyzmu i humanizmu. Z daleka – znak, z bliska bogaty i pełen bardzo szerokich odniesień – symbol. Szkoda, że podjęto decyzję o dokończeniu dzieła i uczynienia z niego klasycznej, *stereotypowej* świątyni, która zwłaszcza w takiej formie, w jakiej jest, popsuje oddziaływanie formalne i treściowe.

Charakterystyczną cechą dzisiejszych czasów jest, jak wspomniałam, duża unifikacja. Ta jednak w pewnych kontekstach życia i sztuki może okazać się zjawiskiem niezdrowym. Ponadczasowe symbole, nadużywane dla wyrażenia płytkich treści, mogą stracić swoją nośność. Z drugiej strony, zbyt indywidualna, hermetyczna symbolizacja wyłożona w dziele, może doprowadzić do stanu, w którym jedynym odbiorcą komunikatu będzie sam artysta.

Zaczyna rodzić się pytanie: czy dzisiaj zbliżymy się bardziej do istoty uniwersum?

Bibliografia

- Blaustein L., *Wybór pism estetycznych*, red. Z. Rosińska, Universitas, Kraków 2005
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*, PWN, Warszawa 1984
- Gołaszewska M., *Kim jest artysta?*, WSiP, Warszawa 1986
- Gołaszewska M., *Świadomość piękna: problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, PWN, Warszawa 1970
- Hansen O., *Struktury wizualne: o wizualnej semantyce: forma zamknięta czy forma otwarta?*, red. J. Gola, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum ASP, Warszawa 2005
- Ingarden R., *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tyszczyk, Universitas, Kraków 2005
- Jung C.G., *Archetypy i symbole*, Czytelnik, Warszawa 1993
- Teoria kultury a badania nad zjawiskami artystycznymi*, red. T. Kostyrko, COMUK, Warszawa 1983
- Dokąd zmierza współczesna humanistyka?*, red. T. Kostyrko, Instytut Kultury, Warszawa 1994
- Kotula A., Krakowski P., *Rzeźba współczesna*, WAI F, Warszawa 1985
- Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach, religiach*, Znak, Kraków 1994
- Olkuska M., „W poszukiwaniu istoty rzeźby”, tekst niepublikowany, wygłoszony na obronie pracy doktorskiej na ASP w Krakowie w 1984 roku, kopia w zbiorach Biblioteki ASP w Krakowie
- Potega mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, opr. B.S. Flowers, Znak, Kraków 1994

- Porebski M., *Kubizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986
Porebski M., *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1986
Read H., *O pochodzeniu formy w sztuce*, PIW, Warszawa 1973
Sandauer A., *Studia historyczne i teoretyczne*, Czytelnik, Warszawa 1985
Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988

Małgorzata Olkuszka

ukończyła studia na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jej dyplom, przygotowany w pracowni prof. Mariana Koniecznego w 1977 r., otrzymał wyróżnienie i został nagrodzony medalem. Od ukończenia studiów zawodowo związana z Akademią Pedagogiczną w Krakowie; od 1997 r. zatrudniona na stanowisku profesora. Od 2005 roku jest profesorem tytularnym w dziedzinie sztuk plastycznych. Uprawia rzeźbę i malarstwo. Mieszka i pracuje w Krakowie.

Wystawy indywidualne: 1985 – *Rzeźba i ceramika z lat 1977–1985*, Klub Międzynarodowej Książki i Prasy, Kraków; 1987 – *Białe damy – rzeźba*, Galeria DESA – Kramy Dominikańskie, Kraków; *Mala forma rzeźbiarska – medale*, Galeria Związku Plastyków Bułgarskich, Sofia; 1989 – *Wystawa rzeźby*, Miejskie Sale Wystaw Artystycznych w Myślenicach; 1990 – *Rzeźba – wystawa indywidualna*, Galeria DESA – Kramy Dominikańskie, Kraków; 1992 – *Wystawa monograficzna*, Galeria Miejska, Myślenice; 1995 – *Rzeźba*, Galeria Turm Eltville am Rhein (Niemcy); 1997 – Galeria Oranżeria w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku; 1999 – Galeria Fundacji CEPELIA, Kraków, Galeria Na Nankiera, Wrocław; 2000 – *Krakowskie i nie tylko... portrety Małgorzaty Olkuszkiej*, Pałac Sztuki, Kraków; 2001 – *Z ziemi i z wody*, Rostworowski Gallery, Kraków; 2002 – *Z ziemi i z wody*, Muzeum Archeologiczne, Kraków; 2003 – *Śladami praojców*, Muzeum Archeologiczne, Kraków; 2005 – *Rzeźba*, Deutschfunk, Kolonia, Niemcy; 2006 – *Między niebem, wodą i...*, NCK, Kraków.

Brała także udział w licznych wystawach zbiorowych, m.in.: Rzeźba Roku '80, BWA, Kraków 1981; Kiermasz sztuki współczesnej Krakowa, Norymberga 1984; Rzeźba krakowska, Ronneby, Szwecja 1986; 1988 – Twórczość kobiet plastyczek z Krakowa, Galeria Kurek, Bonn, Mała Forma Rzeźbiarska, Budapeszt oraz *Arsenal 88 – Każdemu czasowi jego sztuka*, Warszawa; Twórczość krakowskich rzeźbiarzy, Bratysława, Lipsk 1989; Wystawa kobiet plastyczek z Polski, Kvindemuseet, Aarhus 1990; Międzynarodowe Sympozjum Rzeźby w Granicie, Budusso (Włochy) 1990; I Ogólnopolskie Biennale Rzeźby *Idea, materia, przestrzeń*, BWA Kraków 1992; *Utopien – Bildhauer Symposium*, Galerie Batruch Druck, Schlosspark Jever (Niemcy); Triennale Rzeźby Religijnej, Kraków 1998; 2002 – pokonkursowa wystawa projektów pomnika Janusza Korczaka w Warszawie; 2003 – ceramika artystyczna, Wiedeń; 2004 – pokonkursowa wystawa projektów pomnika Jana Heweliusza w Gdańsku; 2006 – pokonkursowa wystawa projektów pomnika Bolesława Wstydliwego w Krakowie.

Otrzymała następujące nagrody: 1979 – II nagroda za medal na wystawie *Przeciw wojnie*, Muzeum na Majdanku; 1984 – Nagroda Muzeum w Radomiu za rzeźbę *Kobieta* na Salonie Zimowym Plastyki w Radomiu oraz za rzeźbę *Epitafium dla Stańczyka* na wystawie Rzeźba roku '84; 1986 – I nagroda za rzeźbę *Epitafium dla Karola Estreichera* na wystawie „Portret krakowski” w Krakowie; wyróżnienie za zestaw prac na Ceramicznych Warsztatach Twórczych we Wrocławiu oraz Brązowy Medal za rzeźbę *Żołnierz–tulacz* na Salonie Zimowym ZAR w Warszawie; 1987 – Nagroda Prezydenta Miasta Krakowa; 2002 – nagroda w I etapie międzynarodowego konkursu na projekt pomnika Janusza Korczaka w Warszawie.

Najważniejsze realizacje artystki: 1985 – *Rzeźba plenerowa* w Szobraszpark, Villany (Węgry), 1991 – *Rzeźba plenerowa* w Budduso (Włochy), 1994 – *Mala forma*, Csongrad (Węgry); *Popiersie Profesora Jerzego Szablowskiego*, Wawel, Kraków, 1999 – *Pomnik matematyka Stefana Banacha*, Kraków.

Prace Małgorzaty Olkuskiej znajdują się w zbiorach m.in.: Muzeum Narodowego w Krakowie, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Galerii ZAR w Warszawie, a także w kolekcjach i galeriach prywatnych w Niemczech, Szwecji i Holandii.

Symbolism in a sculpture work

Abstract

Reflections on symbolism in sculpture concentrate on the essence of the sculptor's symbolism of transmission of the universal, individual and personal essence. Reflections are expressed in a cross-sectional form through the history of art, sculpture and through the specificity of the context of the sculpture depending on the material, three-dimensionality, and space. The focus of the article is the specificity of sign symbolism differentiating it from graphical or painterly symbolism; it is more descriptive, literary, more "ambiguous". The author draws attention to the necessity of communicative conciseness of sculpture, the succinctness of transmission, the formal synthesis of sculpture, referring to the selected examples taken throughout the history of art until the present.

The article consists of two parts: the first one is more a digression on the methods of "symbolising" in sculpture, on the use of expression and colour in sculpture, on the transmission of one-element work and multi-element work, including/incorporating the broad space in the author's intention of an artist. The second focuses on the symbolic systems used by sculptors from early history until now, the symbolic transmission brought by man, the *pars pro toto* issue, expressing the movement, understanding and reading the space. Final reflections concern monumental works and their references and questions about the future of artistic transmission in sculpture.

Janina Jeleńska-Papp

Przestrzeń jako środek wyrazu w rzeźbie XX wieku

Nowoczesna plastyka związana jest z nowoczesną koncepcją przedstawiającą.

Pierre Francastel

Tradycja

Do schyłku XIX wieku sztuka rzeźbienia opierała się na klasycznych założeniach kompozycyjnych rzeźby greckiej, takich jak: harmonia, symetria i rytm oraz zasada organicznej budowy ciała ludzkiego. Rzeźbiarzom chodziło o to, aby modelunek ciała odpowiadał anatomicznej budowie kośćca, by widz patrzący na posąg odnosił wrażenie zgodności wszystkich elementów kompozycji z własnym doświadczeniem, wynikającym z potocznej obserwacji natury. Grecki artysta przedstawiał syntetyczny wizerunek człowieka, nadając figurze artystyczną formę, zgodną z obowiązującym kanonem. Zasada tożsamości *dobra* i *piękna* określała sens sztuki: jej społeczną funkcję dawania wyrazu uznawanej hierarchii wartości. Sztuka klasyczna dążyła do godzenia człowieka z jego losem, z *wyższymi siłami*, z otaczającą go naturą, z jego stabilnym, hierarchicznie uporządkowanym, lecz tajemniczym światem.

Nowoczesny postęp nauki i techniki zmienił tradycyjny obraz świata. Najpierw w malarstwie, a później również w rzeźbie, pod koniec XIX wieku zarysowały się oznaki nowego sposobu myślenia o kryteriach artystycznych. Zaczęto bardziej interesować się kompozycją, formą. Rozumienie formy uwalniało się od tradycyjnych funkcji znaczeniowych, od treści pozaartystycznych, a także od jakości tworzywa. Rzeźbiarze zainteresowali się nowymi, wcześniej już przez malarzy odkrytymi, źródłami inspiracji: sferą życia potocznego i tematami pospolitymi. Równocześnie także na rzeźbę zaczęły wywierać wpływ coraz lepiej poznawane wartości wyrazowe kultury ludów prymitywnych, a zwłaszcza wielka kultura starej sztuki Wschodu i Zachodu.

Jednak prawdziwą rewolucję w rzeźbie przyniosły dopiero eksperymenty z przestrzenią: przekroczenie granic tradycyjnego pojmowania rzeźby jako spójnej i zwartej, powierzchniowo ukształtowanej *bryły*, i otwarcie kompozycji rzeźbiarskiej na otaczającą ją przestrzeń.

W rozwoju rzeźby XX wieku można rozróżnić cztery główne kierunki przestrzennego działania:

- anektowanie przestrzeni otoczenia, naturalnych zjawisk i pospolitych obiektów,
- bezpośrednie działanie w przestrzeni społecznej,
- penetrowanie przestrzeni intelektualnej i monumentalizowanie formy,
- scalanie przestrzeni w kompozycji rzeźbiarskiej – dążenie do jedności *idei-formy*.

Te nowe poszukiwania rzeźbiarskie ujawniały się w różnym czasie i w rozmaitych sposobach działania. Niekiedy w twórczości tego samego artysty można dostrzec w różnych okresach odmienne postawy wobec przestrzeni. Tworzenie, ustanawianie nowych relacji przestrzennych, wchłanianie otoczenia i organizowanie jego przestrzeni, wiązało się z odkrywaniem nowych możliwości wyrazowych i warsztatowych kształtowania przestrzeni; poszerzało obszary tematyczne i wzbogacało środki przedstawiania. Stąd mnogość stylów, postaw i szybko przemijających nurtów. Płodność odkryć stylistycznych, dynamika przeobrażania się współczesnej sztuki i w konsekwencji jej zatomiastnienie, stało się niejako znakiem czasu – cechą epoki, która w burzeniu tradycji nie ma sobie równej w dziejach ludzkości.

Forma

W rozwiązaniach formalnych Constantina Brancusiego i Raymonda Duchamp-Villona upatruje się narodzin nowoczesnej rzeźby: skubizowania formy i odejścia od iluzyjnego przedstawiania natury. *Pocałunek* Brancusiego z 1908 roku uznano za inaugurację nowej rzeźby. Raymond Duchamp-Villon w kompozycji *Koń* wyraził zwięźle i sugestywnie istotę konia: dynamikę, siłę i żywioł. Jednocześnie wykorzystał nowe możliwości techniczne, zaprzeczając tradycyjnemu warsztatowi rzeźbiarskiemu. Dążenie do wnikanía w istotę rzeczy doprowadziło do eksperymentowania formą w sensie abstrakcyjnym. W 1913 roku Władimir Tatlin zaczął budować abstrakcyjne reliefy o zgeometryzowanych układach, wykorzystując żelazo, miedź, blachę, karton i cement, które nazwał *kąto-reliefami*. Wyzwalając rzeźbę z tradycyjnie pojmowanej struktury bryłowej, zespolił ją z otoczeniem. W *kąto-reliefach* z przecinających i przenikających się różnorodnych elementów i kierunków powstaje sytuacja przestrzenna, która jest sensem kompozycji. Przekonany, że sztuka przyszłości będzie opierać się na zasadach konstrukcji, zmierzał do syntezy sztuki, nauki i wiedzy technicznej. W latach 1911–1920 zaprojektował *Pomnik ku czci III Międzynarodówki*. Miała to być gigantyczna – na 400 m wysoka – rzeźba abstrakcyjno-kinetyczna, a jednocześnie budowla użytkowa, biurowiec.

Można przyjąć, że już przed 1915 rokiem uformowała się wizja współczesnej rzeźby jako *formy przestrzennej* – budowanej na zasadzie zachowania dynamicznej równowagi mas, zrytmizowania elementów i organizowania układu napięć, z uwzględnieniem sił przyciągania i odpychania oraz działania harmonii i kontrastu. Wyrazem tej nowej świadomości stały się *pełnoprzestrzenne* rzeźby, będące suwerennymi kreacjami, których wspólną cechą była – tak silnie w owym okresie afirmowana – *energia*.

Ruch

W twórczości rzeźbiarskiej znalazły też wyraz nowe doświadczenia w sposobie władania przestrzenią i czasem. Traktowana dawniej jako obiekt w przestrzeni, nowa rzeźba stawała się coraz bardziej artystyczną *refleksją* nad przestrzenią i czasem jako wartościami nowoczesnej organizacji życia. Gwałtowny rozwój komunikacji przynosi nieznane dotąd możliwości zmiany miejsca; świat zdaje się kurczyć. Pojawia się charakterystyczna dla tego okresu estetyczna moda na formę *aerodynamiczną*. Upowszechnia się tendencja do nadawania każdemu przedmiotowi kształtów opływowych. Technika komunikacyjna narzuca swoje prawa sposobom bycia i stosunkom międzyludzkim. Ruch ludzi i przedmiotów wpływa z kolei na zmiany osadnicze i socjalne: gwałtownie rozwijający się przemysł ściąga ludzi ze wsi do miast, które się dynamicznie i najczęściej chaotycznie rozbudowują, równocześnie formuje się rzeczywistość społeczeństwa *masowego* zachodniego świata industrialnego.

Tę nową rzeczywistość współtworzą i wyrażają również nowe trendy w rzeźbie. Naum Gabo starał się, na przykład, *odmaterializować* strukturę rzeźby, m.in. przez wyeliminowanie cieni, co nadawało jego dziełom lekkość i uwalniało je od tradycyjnej statyczności. Antoine Pevsner natomiast traktował grę światła i cieni jako swoisty środek wyrazu, skłaniając widza do ruchu i współtworzenia przestrzeni rzeźbiarskiej. Jego kompozycje pozwalają uczestniczyć w osobistym doświadczeniu *ruchu* zmieniającej się przestrzeni, przez postrzeganie akcji płynnej rytmiki przenikających form. Rzeźba odwołuje się więc do przeżyć i doznań związanych z jazdą samochodem, pociągiem czy lotem aeroplanem.

Kubistyczny rodowód rewolucji w rzeźbie współczesnej uwidacznia się najsilniej właśnie w definiowaniu *ruchu* przez dynamizowanie formy. Negatywy, ażury, przenikanie brył i płaszczyzn pozwalało wnikać do *środku* struktury rzeźbiarskiej, co zwróciło uwagę artystów na działanie sił odśrodkowych. Aby te siły wyzwalać i organizować, potrzebna jest *przestrzeń* jako immanentna wartość kompozycji rzeźbiarskiej. W miarę *rozprzestrzeniania* się struktur rzeźbiarskich zmieniał się również sposób rozumienia samego ruchu: rzeźba zaczęła się także dziać w *czasie*. Obok budowania układów poruszających się w różnych kierunkach, z różną szybkością i zróżnicowanym *programem* ewolucji przestrzennej kompozycji, uzyskiwano też wrażenie ruchu przez dynamizowanie formy i odpowiednie jej kształtowanie – przypominające niekiedy efekt *poruszonej* fotografii. Umberto Boccioni na przykład, aby wyrazić ruch ciała, nie ukazuje jego drogi przejścia z miejsca na miejsce, lecz znajduje formę, która definiuje ruch jako *ciągłość* ciała w przestrzeni. Nie chodzi tu o *czystą* formę, ale o *czysty rytm*, i nie o strukturę ciała, lecz o strukturę *akcji* ciała.

Powstają kompozycje ciągłe i nieskończone. Okazuje się, że rzeźba jest zdolna do refleksji artystycznej nad takimi problemami, jak kontinuum życia, świata, przestrzeni, czasu. Aleksander Calder tworzy swoje abstrakcyjne mobile, wykorzystując działanie grawitacji. Max Bill, Richard Lippold, Jean Tinguely wprowadzili do swoich rzeźb mechanizmy elektryczne czy zegarowe.

Bryła otwarta

Zainteresowanie działaniem sił odśrodkowych skłania ku organicznemu wiązaniu przestrzeni wewnętrznej rzeźby z przestrzenią zewnętrzną. Antoine Pevsner i Naum Gabo pisali w swoim *Manifestie* z 1920 roku:

Odrzucamy bryłę jako formę przedstawiania przestrzeni. Przestrzeń nie może być mierzona bryłą, tak jak płynu nie da się mierzyć miarą linearną. Spójrzcie na naszą rzeczywistą przestrzeń: czyż nie jest to głębia ciągła? Uznajemy GŁĘBIĘ jako jedyną formę przedstawiania przestrzeni¹.

Gabo i Pevsner tworzyli rzeźby formujące *objętości* przestrzenne. Dzięki kierunkom sugerowanym przez płaszczyzny i linie uzyskiwali sugestywne działania przestrzenne. Ich sztuka wyrażała zawartą w tworzywie dynamikę ruchu – przepływu – powietrza. Zgodnie z założeniami konstruktywizmu, zamiast zamkniętej masy bloku, budowali swobodne układy dynamicznych struktur, przez które przenikało powietrze, nadając im *organiczną* ekspresję przestrzenną. Dzięki otwarciu bryły na przestrzeń pojawiły się nowe możliwości kształtowania formy światłem, ruchem i działaniem w czasie. Inne też prawa zaczęły rządzić procesem scalania, integralnością kompozycji rzeźbiarskiej.

Architekturą jako rzeźbą

Zerwanie z bryłą jako zwartą i zewnętrznie uformowaną, statyczną masą, na rzecz dynamizowania struktur i ustanawiania sugestii energii – zbliżyło jakby na nowo rzeźbę i architekturę.

Nowe techniki i technologie budowlane wyrzuciły rzeźbę i malarstwo z architektury, która pod koniec XIX wieku stała się domeną inżynierów. Inżynierowie ujawniali też własne ambicje kreatorskie, czego sztandarowym przykładem może być słynna wieża wybudowana w latach 1887–1889 przez Gustawa Aleksandra Eiffela na Polu Marsowym w Paryżu. Wieża Eiffla może być symbolem narodzin nowej estetyki: piękna stalowej konstrukcji. Podobnie jak rewolucja w rzeźbie – estetyka ta zaprzeczała tradycji wydzielania przestrzeni wewnętrznej przez odcinanie jej od przestrzeni otoczenia, wyzbywała się bryły jako zamkniętej masy i uwalniała obiekt od wszelkiej pozaformalnej funkcji znaczeniowej. Rezygnując z wartości rzeźbiarskich, architektura sama usiłowała stać się rzeźbą. W praktyce często przyjmowała jednak te zasady sztuk plastycznych, które współczesna sztuka na swoim polu odrzucała: na przykład eksponowanie wolno stojącego obiektu i niestrukturalne stosowanie barwy.

¹ N. Gabo i A. Pevsner, *Manifest realistyczny*, [w:] J. Białostocki, *Sztuka XX wieku*, PWN, Warszawa 1971, s. 48.

Na tle masowego zapelnienia przestrzeni miejskiej silnie zgeometryzowanymi formami nowej zabudowy wyróżnia się rzeźbiarskim traktowaniem przestrzeni twórczość Le Corbusiera. Jego budowle komponują się z otaczającym krajobrazem i organizują przestrzeń. Projektując miasto Chandigarh w indyjskim stanie Panjab, Le Corbusier uformował całą scenierię miejskiego pejzażu, scalając architekturę z przestrzeniami ciągów komunikacyjnych, wewnątrz urbanistycznych i z założeniami naturalnego ukształtowania otoczenia.

Chcemy tworzyć jasną, organiczną architekturę, której logika wewnętrzna będzie oczywista i promienna, nie obciążona kłamiwymi fasadami i sztuczkami; chcemy przystosowanej do naszego świata maszyn, radia, szybkich aut – architektury o przejrzystym i funkcjonalnym stosunku form

– pisał w 1923 roku Walter Gropius, omawiając teorię i zasady organizacyjne Bauhausu². Twórczość takich twórców, jak Le Corbusier, Kazimierz Malewicz, członkowie Bauhausu, grupy De Stijl, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Hannes Meyer, Frank Lloyd Wright czy Maciej Nowicki świadczy o pozytywnym wpływie na współczesną architekturę rzeźbiarskiego traktowania przestrzeni jako tworzywa i środka wyrazu. Z drugiej strony, dążenie do przystosowywania świata do cywilizacji maszyn i samochodów dowodzi myślenia o postępie i nowoczesności kategoriami technokratycznymi, o narodzinach progresywnego kultu funkcjonalności i racjonalności we władaniu przestrzenią środowiska osadniczego.

Natura

W tym kręgu problemów, odejście rzeźby od tradycji wiąże się przede wszystkim z jej przestrzennym działaniem, z otwarciem bryły i ruchem formy. Rzeźba wprawdzie przestała zajmować się przedstawianiem potocznego oglądu rzeczywistości, jednak w dalszym ciągu źródłem inspiracji rzeźbiarzy pozostała natura – wszak sama przestrzeń jest czymś naturalnym. „Nie chcemy naśladować natury, nie chcemy odtwarzać, chcemy tworzyć” – pisał Hans Arp³. Zaś Henry Moore uważał, że artysta powinien w sobie właściwy sposób współpracować z naturą. Jego zdaniem:

Rzeźbiarz nowoczesny będzie pragnął, by prace jego były kreacjami nowymi w swej istocie, a nie tylko rezultatami kopiowania, czy działania pamięci, posiadającymi jedynie życie z drugiej ręki, jak realistyczne figury woskowe⁴.

² P. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1974, s. 143.

³ J. Białostocki, *Sztuka XX wieku...*, s. 37.

⁴ Tamże.

Chodzi o penetrowanie natury w poszukiwaniu jej istoty – o twórcze przeobrażanie wartości.

Niepodobna traktować sztuki jako częściowego tłumaczenia danej rzeczywistości. Sztuka jest nie tylko symbolem, lecz także tworzeniem, przedmiotem i zarazem systemem, wytworem, ale nie odbiciem. Nie komentuje, lecz definiuje, jest nie tylko znakiem, jest dziełem – dziełem człowieka, nie zaś natury czy bóstwa – stwierdza Pierre Francastel⁵.

Artystycznym związkiem rzeźby z otoczeniem, związkiem postrzeganym jako dynamiczna kompozycja scalająca przestrzeń, zajmowało się wielu artystów, reprezentujących często sprzeczne rozumienie funkcji rzeźby plenerowej. Henry Moore na przykład tworzy w latach trzydziestych szereg abstrakcyjnych rzeźb, o obłych formach, przewierconych owalnymi otworami. Moore uważa, że otwory odgrywają ważną rolę w uprzestrzennieniu rzeźby:

Otwór sam w sobie może zawierać więcej sensu plastycznego niż masywna bryła. Możliwe staje się rzeźbienie powietrzem, gdyż kamień określa tylko przestrzeń otworu, który jest właściwą zamierzoną formą. [Rzeźbiarz powinien] przemieniać bezwładną bryłę w kompozycję o masach zróżnicowanych rozmiarami i w podziałach, [masach] wyobrażonych w ciągłości z ich powietrznym otoczeniem, wzajemnie wyważonych i nacierających na siebie, zderzających się i przeciwstawiających się sobie nawzajem w relacjach przestrzennych⁶.

U Brancusiego natomiast forma artystyczna była najczęściej inspirowana kształtem występującym w naturze, zwłaszcza strukturą biologiczną, którą upraszczał do granic symbolu czy abstrakcyjnego znaku. Czystość formy dzieła, dążenie do absolutyzowania kształtu wynika u Brancusiego z przeobrażania materii w *siłę* estetyczną. Często wracał do tego samego motywu wielokrotnie, nadając opracowywanej formie coraz bardziej wysublimowany charakter, np. w *Ptakach*, które przechodzą typową dla Brancusiego ewolucję od formy syntetycznej, lecz jeszcze figuratywnej, do wydłużonej, wrzecionowatej, strzelistej, już całkowicie abstrakcyjnej, będącej znakiem czy wręcz czystą ideą ptaka.

U Arpa z kolei, formy proste i gładkie, o konturach opływowych, owalnych stanowią niejako odpowiedniki kielkowania, wzrostu, trwania i oporu wobec niszczytelskiego działania czasu. Arp zachowuje naturalną, organiczną logikę budowy formy, interesuje się przede wszystkim *procesem* powstawania organizmów i ich metamorfozy. Jako surrealista nie przekracza jednak w swych dziełach granic aluzyjności.

W tych poszukiwaniach ujawnia się odmienna funkcja przestrzenna, jakby odwrotna do dynamicznych kompozycji: rzeźby nie organizują swojego otoczenia, nie korespondują z innymi obiektami i nie podejmują z nimi dialogu, lecz absorbują całą przestrzeń dla siebie, przyjmując rolę dominanty, o niezwyklej sile monumentalnego działania.

⁵ P. Francastel, *Sztuka a technika w XX wieku*, PWN, Warszawa 1971, s. 38.

⁶ A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, WAiF, Warszawa 1973, s. 146.

Przedmiot

Obok nurtu działań związanych z przestrzennym kształtowaniem formy, z przetwarzaniem zjawisk natury czy tworzeniem abstrakcyjnych kompozycji wyrażających czystą ideę artystyczną, rozwijał się równoległe nurt krytyczny sztuki protestującej przeciwko urzeczowieniu życia i wyszydający mieszczańską obłudę pozorowania wartości. Ruch *dada* zaatakował głównie obowiązujący w dalszym ciągu tradycyjny status dzieła i anachroniczną pozycję sztuki w życiu społeczeństwa. Miejsce dzieła jako przedmiotu prestiżowego, *pięknego* i *mądrego* zajął przedmiot brzydki, banalny, pospolity, pozbawiony jakiegokolwiek artystycznego czy intelektualnego sensu. *Przedmiot znaleziony*, będący masowym, bezdusznym produktem cywilizacji industrialnej, szokował publiczność sal wystawowych. Dadaści odkryli dla sztuki nowy obszar inspiracji i ekspresji: wielkomijskie odpady. A bogate mieszczaństwo przekonało się wkrótce, że na twórczości dadaistów można dobrze zarobić.

Marcel Duchamp wykracza w swojej twórczości poza wszystko, co uchodziło za sztukę. Znalezionymi przedmiotami (*ready-mades*) wniósł do surrealizmu ironię i szyderstwo. Odwołując się do powszechnego konsumpcyjnego kultu *przedmiotu*, drwi z konserwatywnych kryteriów wartości i zadaje gwałt *akademickim* nawykom estetycznym publiczności renomowanych salonów.

Wszystko, każdy bilet tramwajowy, każda koperta, opakowanie, opaska zdjęta z cygara, zniszczona podeszwa, kawałek sznurowadła, drutu, piórko, szmata, wszystko, co ktoś gdzieś kiedyś wyrzucił, mogło liczyć na miejsce w jego sercu i na odegranie jeszcze pewnej roli w życiu – w jego sztuce

– pisze Hans Richter⁷ o Kurcie Schwittersie, który z pociętych gazet, fotografii, portretów, z najdziwniejszych przedmiotów budował swoje kolaże, asambláže, *kolumny* (*Merzbilder; Merzbauten*), którymi prowokował widzów do refleksji.

Nikt nie potrafi tak dobrze jak Max Ernst przenicowywać rzeczy [...] Ernst deformuje przedmioty, niekiedy dokonując wręcz zamachu na ich egzystencję. Gwałtowne namiętności w ich potocznym i społecznym aspekcie sprowadza do zwykłych schematów. Siega z ironią do arsenału mechanicznej techniki jako stygmatu dehumanizacji zjawisk – zauważał Tristan Tzara⁸.

Niesamowite, upiorne wizje Ernsta „urastają do rangi oskarżenia lub przepowiedni”. Z przedmiotów, które przez zderzenie i zestawianie poddawał zaskakującym deformacjom, tworzył Ernst szokujące obrazy przestrzenne. Odnosi się wrażenie, że te dumne w swej technicznej sprawności i modnej elegancji wytwory cywilizacji, zdemaskowane ironicznym gestem artysty, ujawniają nagle swoją *piekielną* istotę. „Zamiast rogów,

⁷ H. Richter, *Dadaizm*, WAiF, Warszawa 1986, s. 236.

⁸ Tamże, s. 276.

kopyt i ogona szatan wyposażony jest u Ernsta w atrybuty autentycznego bezwstydu i niesamowitości naszych czasów⁹.

Doświadczenia ruchu *dada* w anektowaniu przez sztukę pospolitych obszarów życia codziennego wywarły wpływ na rozwój rzeźby w drugiej połowie XX wieku. Posługiwanie się gotowymi przedmiotami jako tworzywem nie tylko ogromnie poszerzyło warsztat twórczy oraz możliwości kompozycyjne i wyrazowe, ale stało się także wyzwaniem dla tradycyjnej aksjologii hierarchicznego pojmowania przestrzeni cywilizacyjnej i kulturowej.

Na polskim gruncie doświadczenia dadaizmu znalazły oryginalny wyraz w twórczości Władysława Hasiora i Mariana Kruczka. Ich stylistyki wyrastają jednak z rodzimej tradycji: Kruczek nawiązuje do ducha twórczości ludowej, a Hasior czerpie inspiracje z obyczajowości kultury plebejskiej i rubasznej sztuki jarmarcznej. Każdy z nich zbiera inne przedmioty, inaczej je wykorzystuje i tworzy odmienne światy artystyczne. U obu swoisty rytuał kreacji – choć inaczej celebrowany – odgrywa istotną rolę w społecznej inicjacji dzieła (najbardziej znane przykłady to chyba barwne, zabawne pochody Hasiora).

Dadaizm wniósł do procesu konstytuowania się *ducha czasu* własną filozofię rozumienia i artykułowania przestrzeni. Cytując jej ikonografię, dawał wyraz treściom i atmosferze psychowizualnego oddziaływania gwałtownie zmieniającego się cywilizacyjnego otoczenia człowieka. Przedmiot wyjęty ze swojego realnego kontekstu i uznany wyborem–decyzją artysty za dzieło sztuki, uzyskiwał jakby drugie życie: stawał się nagle w oczach widza zjawiskiem przedstawiającym nie tylko samego siebie, ale także w szczególny sposób wyrażającym rzeczywistość społeczną, której był wytworem. Dadaści zwracali uwagę na fakt, że przestrzeń życia ludzi w wielkich miastach staje się coraz bardziej nieprzyjazna człowiekowi, że miasta przystosowuje się przede wszystkim do przestrzennych wymogów fabryk, magazynów, budynków biurowych, założeń handlowych i ruchu samochodów. Zainteresowanie *produktem* cywilizacji, *śladem* i *znakiem* ducha czasu – te doświadczenia dadaistów w poszerzaniu możliwości wyrazowych wywierają nadal wpływ na rozwój sztuki.

Sztuka

O ile nurty strukturalnych przeobrażeń w rzeźbie prowadziły do jej otwarcia na fizyczne funkcje przestrzeni i artykułowały nowoczesną, inspirowaną postępem nauki, techniki i technologii wizję przestrzeni, o tyle dadaizm odnosił się głównie do psychowizualnych zjawisk formującej się przestrzeni cywilizacyjnej okresu ekspansji industrialnej. Gwałtowny rozwój przemysłu i w konsekwencji żywiołowy rozrost aglomeracji dewastował przestrzeń miejską, rujnując jej zabytkową strukturę i substancję, zatruwając środowisko. Przestrzeń intensywnie urbanizowana wypełnia się betonowymi pustyniami przeskalowanej, monotonnej zabudowy mieszkalnej, biurowej, handlowej

⁹ Tamże.

i przemysłowej, zwłaszcza coraz bardziej komplikującymi się założeniami komunikacyjnymi. Gęste sieci autostrad niszczą krajobrazowe i ekologiczne wartości obszarów rolniczych i przyrodniczych.

Wobec tych zagrożeń, dadaizm był nie tylko ruchem antymieszczańskim, ale przede wszystkim artystycznym protestem przeciwko objawom dehumanizacji środowiska życia w szybko bogacących się krajach świata zachodniego. W ten sposób artyści stali się inicjatorami i pionierami współczesnych wielkich ruchów ekologicznych i ochrony kulturowych walorów przestrzeni osadniczej.

Sztuka, która na fali postępu odrodziła się i odkryła nowe obszary kształtowania, poczuła się wyobcowana z materialnej i duchowej rzeczywistości masowego społeczeństwa, którego zainteresowania skupiały się na konsumpcji dóbr na zasadzie *użyj i wyrzuć*. Od światoburczego stwierdzenia Duchampa, że „wszystko może być sztuką”, do czarnych wizji, zapowiadających śmierć sztuki, wiedzie droga jej burzliwego rozwoju, twórczego entuzjazmu nowatorskich odkryć i rozczarowań bezskutecznością artykułowanych prawd. Konfrontacja nadziei artystów i poczucia misji sztuki z potęgą technokracji, ze skalą społecznego popędu konsumpcyjnego i żywiołowością cywilizacyjnego postępu, przynosiła zwątpienie w sens sztuki, jako *definicji* naszej kondycji duchowej.

Skoro w społecznej rzeczywistości nie ma już miejsca dla sztuki refleksyjnej, oddziałującej na świadomość, artyści coraz częściej skupiają się na poznaniu samej sztuki. Zamiast spełniać rolę ekskluzywnego dodatku do sztucznego świata – wybierają penetrowanie świata sztuki. Najważniejsze doświadczenie tego nurtu wiąże się ze zrozumieniem jej intelektualnego wymiaru i językowej struktury, jako suwerennej kreacji artystycznego zjawiska, które *myśli i mówi*. Dzieło sztuki *myśli*, ponieważ jest ideą, zaś *mówi*, ponieważ jest formą tej idei. Zainteresowania językiem sztuki zapoczątkowały lawinowy rozwój *wynalazczych* poszukiwań artystycznych o charakterze intelektualnym, którym towarzyszą *odkrywcze* eksperymenty formalne.

Otwarcie na fizyczne, wyrazowe właściwości przestrzeni, wiązanie dzieła z otoczeniem, wpisywanie go w krajobraz czy wnętrze, anektowanie realności i nadawanie decyzją artysty rzeczom pospolitym znaczenia artystycznego – wzbogaca się o penetrowanie intelektualnego wymiaru przestrzeni, jako sytuacji wyobraźniowej, która dzieje się na polu sztuki. Artysta dystansuje się wobec rzeczywistości, której nie akceptuje i która go ignoruje. Szuka inspiracji w swojej osobowości, w stanach psychicznych i emocjach, a także w zaskakującym uświadomieniu sobie nieograniczonych *możliwości* sztuki, wyzwolonej z tradycyjnych konwenansów – czuje się kreatorem, który wynajduje ideę i odkrywa jej formę. Wyrazem tej postawy jest uniezależnienie dzieła od wszelkich pozaartystycznych odniesień i znaczeń: dzieło nie opowiada o czymś zewnętrznym – jest tym, co sobą przedstawia. Artysta zajmuje się problemami artystycznymi.

Wojna, będąc tragicznym skutkiem postępującego procesu destrukcji wartości humanistycznych i eksplozją wielorakich nabrzmiałych konfliktów społecznych oraz świadomościowych – nie stała się widoczną cezurą w rozwoju sztuki, przerwała tylko na kilka lat normalne funkcjonowanie życia artystycznego. Lata czterdzieste przy-

niosły więc kontynuację przedwojennych nurtów i kierunków. Poglębił się natomiast proces zanikania różnic między dyscyplinami sztuki, zwłaszcza między malarstwem i rzeźbą.

Pablo Picasso, Henri Matisse, Max Bill, Marino Marini, Alberto Giacometti – rzeźbią i malują; Walter Bodmer tworzy obrazy–reliefy. Podobnie łączą się lub mieszają również same nurty i kierunki: twórczość rzeźbiarska Roberta Müllera scala surrealizm z ekspresjonizmem. Jego poetyckie i jednocześnie agresywne w formie kompozycje przedstawiają dziwne, jakby z koszmarnego snu wzięte postacie, owady, rośliny. Kompozycje rzeźbiarskie schodzą z cokołów – leżą lub stoją bezpośrednio na ziemi, na podłodze, wiszą na ścianie, zwisają z sufitu – manifestując swoją *ruchliwość* i przeobrażając banalną funkcjonalność przestrzeni w nieszablonową sytuację.

Gotowe, znalezione czy specjalnie wybrane i dobrane przedmioty stały się już standardami języka sztuki. Robert Jakobsen tworzy pełne fantazji i humoru figury z różnych bezużytecznych przedmiotów, które przez odpowiednie zestawianie tracą swoje pierwotne funkcjonalne treści. Przez wyobcowanie przedmiotów artyści ujawniają ich inną – własną – prawdę, niedostrzegalną w potocznie *użytkowym* oglądzie.

Rozwija się przestrzenna i ekspresyjna rzeźba w metalu, będąca częściowo kontynuacją kinetycznych poszukiwań Aleksandra Caldera i Julio Gonzáleza. Modna staje się technika montażu i estetyka konstrukcji. W Ameryce działa grupa rzeźbiarzy, zwanych *spawaczami*; jeden z nich – Faber, buduje w latach pięćdziesiątych ażurowe kompozycje z metalu, anektując *powietrze*. A Tony Smith, były pracownik zakładów *Studebakera*, wykorzystuje przemysłową technologię obróbki materiału.

Kontynuację przedwojennych doświadczeń *rysowania w powietrzu* można dostrzec w pracach Richarda Lippolda i Zbrana Lassawa. Obaj tworzą swoje przestrzenne kompozycje z drutu, którym wyznaczają w powietrzu określone kierunki, organizując w ten sposób niejako totalną przestrzeń rzeźbiarską. Przeciwną postawę reprezentują *pakiety* Césara, którego zgniecione samochody zdają się wyrażać dążenie artysty do *koncentracji* formy przez gwałtowną redukcję przestrzenności obiektów.

Osobnym interesującym zjawiskiem stylistyki ruchu jest rzeźbiarski *kinetyzm*, reprezentowany przez Nicolasa Schöffera i Jeana Tinguely’ego. Schöffler budował najpierw prace *spacjodynamiczne*, a potem włączył do tych ruchomych rzeźb światło. Jego *luminodynamiczne* kompozycje, będące swoistą syntezą rzeźby, malarstwa, muzyki i filmu, wzbogaciły proces uprzestrzenniania rzeźby o wartości przestrzennego działania koloru, światła, dźwięku i obrazów, zarejestrowanych na taśmie filmowej. Artyści odkrywają w scalaniu różnych dziedzin sztuki nowe, wspaniałe możliwości totalnego kształtowania – reżyserowania skomplikowanych akcji artystycznych w scenarii wielkiej przestrzeni.

Natomiast ruchome rzeźby Tinguely’ego są przeciwieństwem działań Schöffera. Jego ażurowe kompozycje z drutu zajmują się same sobą: obracają się wokół własnej osi. Te *odmaterializowane* przez szybkość rzeźby stają się niejako czystą formą przestrzenną. *Rzeźbiąc* ruchem, stwarzał coraz bardziej wymyślne działania. Stosując różne elementy i rozwiązania techniczne, budował skomplikowane mechanizmy (tzw. rzeźby *metamechaniczne*), które poruszając się, wykonują różne czynności. Artysta wykorzystuje też działanie przypadku, formułując koncepcję *organizacji defektów*

– jego fantastyczne maszyny–roboty przemieszczały się, zmieniając swój kształt, aż w końcu same się destruowały. Tinguely organizował też wielkie happeningi, np. na pustyni Nevada.

Kinetyzm jest spokrewniony ze sztuką *cybernetyczną* i działaniami w przestrzeni wirtualnej: prace Jamesa Seawrighta są skonstruowane z metalu, plastiku i elementów elektronicznych, a Yaacov Agam buduje cybernetyczne kompozycje w postaci *environment*.

Twórczość wspomnianych artystów świadczy o otwartości rzeźby na nowoczesną technikę i technologię. Charakterystyczny dla drugiej połowy XIX i początku XX wieku świadomościowy rozdźwięk między sztuką a techniką został ostatecznie przełamany. Nie oznacza to jednak, że sztuka odnalazła swoje miejsce w gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości cywilizacyjnej i społecznej. Wręcz przeciwnie, ważne wydarzenia są w dalszym ciągu upamiętniane tradycyjnymi pomnikami, w salach wystawowych dominuje sztuka *rozumiała* dla masowej publiczności, tak zwaną *humanizację* zdewastowanego przez technokratów cywilizacyjnego środowiska dokonuje się schematycznie – przez *ozdabianie* blokowisk banalnymi pracami plastycznymi, przypadkowo lokalizowanymi, które zamiast komponować otoczenie i je wzbogacać o wartości doznań estetycznych, jedynie te monotonne osiedla zaśmiecają.

Rzeczywisty rozwój twórczości artystycznej dokonuje się w *rezerwatach* sztuki: w awangardowych galeriach, związanych wąskim kręgiem ambitnych, poszukujących artystów, krytyków i koneserów. Daleko idąca instytucjonalizacja ruchu artystycznego odcina twórców od odbiorców, artystę reprezentuje pośrednik–menadżer, co pozbawia artystów inspirującego i jednocześnie weryfikującego ich twórczość kontaktu z publicznością. Brak bezpośredniego powiązania sztuki z przestrzenią społeczną – ze środowiskiem i codziennym życiem obywateli, ogranicza możliwości wykorzystania dorobku artystycznych doświadczeń procesu otwarcia rzeźby na przestrzeń.

Osobnym problemem wypaczania postaw artystycznych i banalizowania twórczości stała się agresywna komercjalizacja sztuki.

Drogi w stronę życia

W reakcji na społeczną izolację sztuki, lata sześćdziesiąte przyniosły spektakularne działania artystyczne, będące próbą wyjścia z *wieży z kości słoniowej* i przełamania sztucznej bariery między światem sztuki a życiem i publicznością. Artyści, którzy nie akceptowali roli sztuki jako rynkowego towaru czy luksusowego *dodatku* do życia, odkryli dla sztuki *przestrzeń społeczną*: sferę stosunków międzyludzkich, sposobów bycia, zainteresowań i form aktywności, wartości kulturowych, lokalnych tradycji, cech środowiskowych. Zainteresowali się doświadczeniami życiowymi jednostek i zbiorowości, dostrzegli społeczne znaczenie wspólnot, wieży, postaw i *kolorytu* osobowości. Zwracają uwagę na wartości osadnicze: domy, ulice, place, założenia zieleni,

zakłady pracy – nagle to wszystko, co składa się na egzystencję ludzi, stało się dla tych artystów wyzwaniem i inspirującym *połem* działania.

Pojawiają się nowe nurty bezpośredniego działania, polegające na anektowaniu fragmentu samej rzeczywistości, a nie tylko wybranych pospolitych obiektów. Różnego rodzaju akcje artystyczne, realizowane poza wydzieloną sferą instytucjonalną – bezpośrednio *w życiu*, otworzyły artystom możliwości jednoczesnego oddziaływania na szerokie kręgi odbiorców, dzięki nowym formom ekspresji, które wciągają widzów–świadków akcji do uczestnictwa w powstawaniu i zaistnieniu dzieła. Cechą charakterystyczną tego ruchu jest swoista stylistyka publicystyczna czy socjologiczna działań artystycznych: pogładowa krytyka społeczna dokonywana przez *unaocznianie* negatywnych postaw, zachowań, wydarzeń i zjawisk, ingerencja lub interwencja w chorobliwe objawy stanu rzeczywistości. Tematy i treści dzieł i scenariuszy akcji odnoszą się do realiów codzienności, są wzięte wprost z życia i dotyczą konkretnych ludzi. Artyści podejmują wielorakie aktualne problemy, ujawniają sprzeczności, konflikty i zagrożenia. Zaprzeczają stereotypom nawyków myślowych i przytłaczającej osobowość jednoznaczności sytuacji cywilizacyjnych, np. sytuacji pracy fizycznej w dehumanizujących warunkach. Przykładem może być krakowska akcja Stefana Pappa z udziałem 17 artystów i liczącej około 1600 osób publiczności w Zakładach Budowy Maszyn i Aparatury, pt. *Sztuka i praca – wernisaż u Szadkowskiego*, zrealizowana w maju 1975 roku. Tego rodzaju działania dają z jednej strony refleksyjny wyraz związkowi sztuki z pracą, techniką i nauką jako źródłami inspiracji, z drugiej – *unaocniają* skutki wyobcowania jednostki i stosunków społecznych w procesie pracy. Ujawniają bowiem zniewalający wpływ technokratycznych systemów produkcyjnych, obliczonych na *wydajność*, ukazują sprzeczności świadomościowe dzielenia życia pracowników na *czas pracy* – pozbawiony kultury oraz *czas wolny* – przeznaczony na łatwą rozrywkę i zakupy, pozbawiony programu osobistego rozwoju duchowego.

Różne koncepcje i formy niekonwencjonalnych działań w przestrzeni społecznej, np. sztuka akcji, happeningi, performance, psychodramy – są wyrazem wrażliwości na sytuację człowieka: świadczą o poczuciu *misji* artystów, którzy rozumieją swoją odpowiedzialność za stan świata i pragną twórczością przeciwstawiać się złu, przez jego ujawnianie i powszechne uświadamianie mechanizmów powstawania zagrożeń. Równocześnie mnożą się postawy etycznej czy humanistycznej neutralności: artyści traktują przestrzeń społeczną nie tylko jako adresata wypowiedzi, ale także jako swoisty wzorzec estetyczny – cytowanie rzeczywistości, manipulowanie obiektami i zwyczajnymi sytuacjami staje się modnym sposobem artystycznego działania. Twórcy nie osądzają życia, nie krytykują świata i ludzkich zachowań, lecz dają nagi wyraz materialnej i mentalnej *typowości* czasu, odwołując się także do społecznej fascynacji sterowaną agresywną reklamą konsumpcją.

Wywodzący się z ekspansywnej masowej kultury amerykańskich ilustrowanych magazynów, komiksów i filmów rysunkowych *pop-art*, stał się w latach sześćdziesiątych popularnym sposobem wiązania sztuki z życiem przez jej urzeczowianie. Choć narodził się w latach pięćdziesiątych w Anglii, największe sukcesy odniósł jednak w Stanach Zjednoczonych. Przedmiotowe traktowanie sztuki wyraża się przede wszyst-

kim w rezygnacji z jej refleksyjnej funkcji. *Pop-art* powstał niejako z wyobrażeń, jakie o sobie samym miało społeczeństwo konsumpcyjne. W tej samoświadomości dominuje afirmacja wolności, rozumianej jako dostępność do dóbr materialnych i wyzwolenia z różnych obyczajowych i kulturowych skrupowań. W społecznościach szybko bogacących się zachodnich krajów przemysłowych upowszechniał się swoisty kult tandety masowego produktu, powierzchownej, połyskliwej elegancji, taniej reprodukcji. Chodziło o możliwie intensywne partycypowanie w ofertach postępu, w dobrobycie materialnym. Posługując się językiem reklamy – szyldów i wystaw sklepowych – artyści ci nie tylko wyrażali *fizjonomię* rzeczywistości czasu rewolucji cywilizacyjnej, ale także ją współkształtowali, bo docierając do szerokiego kręgu odbiorców, skutecznie wpływali na upowszechnienie się klisz myślowych, stereotypowych gustów, upodobań i schematów zachowań. Pragnienie, aby mieć i robić to, co mają i robią wszyscy, bierze się z samoświadomości, ale prowadzi do dewaluacji indywidualności. Upowszechniany przez marketing trend odindywidualizowania osoby i jej sposobów bycia, charakteryzuje *bezosobową* twórczość pop-artystów, upodobnioną do hałaśliwej atmosfery walki konkurencyjnej przestrzeni ulic handlowych miast-molochów. Przestrzeń pozbawiona refleksji – idei i formy – nie ma osobowości...

Z nową siłą odradza się zainteresowanie przedmiotem. Jednak *object-art*, w przeciwieństwie do działań dadaistycznych, nie zaprzecza funkcji, nie wyobcowuje przedmiotów, lecz wydobywa *rzeczy* z masowego bytu na półce sklepowej i prezentuje jako typowe zjawiska, mające znaczącą dla ducha czasu powielaną psychowizualną *rzeczowość* kształtu czy znaku firmowego, zapisanego w masowej pamięci. Przykładem definiującym niejako postawę negacji indywidualności i *artystyczności* może być *kultowa* twórczość Andy Warhola, np. *Puszki z zupą Campbell* z 1965 roku. Również w kompozycjach tego artysty ujawnia się wpływ *filozofii* produktu masowego i reprodukcji na *mechaniczne* traktowanie przestrzeni jako kontinuum powtarzalnych elementów, np. *Elvis* z 1964 czy popularne i często naśladowane układy jaskrawokolorowych plakatowych portretów Marilyn Monroe. Przestrzeń *powielana* pop-artu była więc swoistym odbiciem realnej przestrzeni kształtowanej z prefabrykatów na miarę urzeczowionej mentalności społeczeństwa masowego. Była wyrazem kryzysu *indywidualności* w przestrzeni społecznej.

Nowe tendencje *odartystyczniania* sztuki wpłynęły też na twórczość rzeźbiarską. Wielu artystów rezygnuje z tradycyjnego kryterium tożsamości rzeźby: z budowania spójnej struktury i kształtowania scalającej formy. Kompozycje przestrzenne zatracają cechy rzeźbiarskiej relacji brył, ciężarów, kierunków i napięć na rzecz organizowania *sytuacji* zbioru różnych elementów: przestrzennej aranżacji i instalacji, environment czy układu scenograficznego. Georg Segal odlewa w gipsie ludzkie postacie, zwierzęta, różne obiekty, przedmioty i ustawia je w realnej scenerii rozmaitych typowych układów i sytuacji życiowych. Podobnie na granicy rzeźby i environment sytuuje się twórczość Edwarda Kienholza. W pracy *Tylne siedzenie Dodge'a 38* autor umieścił na autentycznej karoserii samochodowej postacie odlane z cementu. Claes Oldenburg wykonuje natomiast z tworzyw sztucznych gigantyczne atrapy rozmaitych potraw i różnych przedmiotów codziennego użytku. Stylistyka powiększania staje się kolejną

krótkotrwałą modą artystycznego manipulowania przestrzenią na zasadzie odbicia rzeczywistości w *krzywym zwierciadle*.

Przez stwarzanie zaskakujących sytuacji nieproporcjonalnych relacji przestrzennych między przedmiotem a człowiekiem dokonuje się swoista prowokacja zrutyinizowanego postrzegania: powiększony masowy produkt uzyskuje *niemasową* tożsamość jako *byt*, jako psychowizualne zjawisko. Allen Jones buduje meble o kształtach postaci kobiecych, przypominających wielkie lalki, które przybierają różne *przedmiotowe* pozy, np. wieszaków, stolików, foteli. Uczłowieczanie mebli ma sugestywny podtekst ironiczny: jest jakby odwróceniem postępującego procesu urzeczowiania człowieka i traktowania osoby jako *przedmiotu*, a nie *podmiotu* życia społecznego.

Wielka forma

Zapoczątkowany przez dadaistów zwrot ku pospolitej, nieartystycznej sferze życia, został przez nurt pop-artu skierowany w stronę obszaru masowego komunikowania i stereotypów zachowań. Zaprzeczeniem tej krzykliwej stylistyki dokumentowania *ikonosfery* konsumpcji stał się *minimal-art*, dążący do abstrahowania i maksymalnego redukowania środków wyrazowych, na rzecz spotęgowanego monumentalnego działania form geometrycznych. Uproszczenie, skrót i chłód, powściągliwość kształtowania i wyolbrzymienie skali skłaniają do skupienia, do *uśpienia* zmysłów i bardziej intelektualnej percepcji. Dzieła minimal-artu są zasadniczo odindywidualizowane, pozbawione cech odautorskich i śladów gestu czy narzędzia obróbki materiału. Poszukiwanie wielkiej formy prowadzi do zmniejszenia znaczenia lokalnej – własnej – przestrzenności dzieła, na rzecz jego silnego zewnętrznego działania przestrzennego. Monumentalne dzieła tego nurtu opanowują wielkie obszary otoczenia, wciągając w swoją orbitę przestrzennie słabsze obiekty. Nie nawiązują dialogu z sąsiedztwem, lecz dominują nad nim.

Ronald Bladen, kierując się przekonaniem, że rzeźba powinna być czymś zwyczajnym, naturalnym, dającym się ogarnąć jednym spojrzeniem jak znak, który wpisuje się w pamięć, tworzy proste bloki, nachylone graniastosłupy z drewna lub metalu. Kompozycja Ronalda Goeschla *Androne* składa się z drewnianych, pomalowanych bloków geometrycznych, ustawionych w układzie korytarza.

Rzeźby minimal-artu są konsekwentnie przemyślane, ściśle określone w skali i starannie wykonane, często obróbką mechaniczną. Wyrażają naturalne cechy materiału – kamienia, drewna, metalu, szkła, a także elegancję *czystej* realizacji genialnymi możliwościami inżynierii i technologii. W tym sensie są apoteozą nie tylko sprawności techniki, lecz także jej arefleksyjności. Ich psychowizualne działanie – choć pozbawione emocji i treści pozaartystycznych – łatwo wywołuje wrażenie tajemniczych symboli

mistycznych prawd czy kosmicznych sił. Są to może skutki funkcjonowania w naszej świadomości pewnych archetypicznych skojarzeń znaczeniowych w stosunku do określonych form i układów przestrzennych...

W dalszej ewolucji, pierwotny ascetyzm minimal-artu wzbogaca się o wartości wyrazowe, wynikające z poszerzenia pola pomysłów realizacyjnych. Chryssa buduje kompozycję świetlną z rur neonowych *Study of the Gates*. Z drewna, nylonowych nitek i elektrycznego motoru powstaje kinetyczna kompozycja Pola Bury *480 cylindres enfilés*. W dalszej nieortodoksyjnej interpretacji zasad tego nurtu elementy rzeźbiarskie łączą się z malarskimi, artyści z kręgu minimal-artu sięgają do doświadczeń environmentu czy *ambiente*, powstają kompozycje przestrzenne dziejące się dookoła widza, który staje się ich żywym elementem. Dzieła te – w przeciwieństwie do rzeźbiarskich działań otwartych na otoczenie – *zamykają* przestrzeń: aktywizują określoną sytuację przestrzenną jako autonomiczne, wysublimowane zdarzenie. Przykładem myślenia kategoriami *przestrzeni całkowitej dzieła* może być kompozycja Dana Flavina *Różowe i złote*, z 1968 roku: wizualistycznie zaprojektowane wnętrze, odpowiednio oświetlone, w którym obok działań artystycznych ważną rolę odgrywają efekty techniczne. Te osobliwe *wnętrza skulpturalne* wzbogaciły kulturę rzeźbiarską o doświadczenia związane z penetrowaniem struktury rzeźby jako jej *wewnętrznej* przestrzeni.

Wielka przestrzeń

Ascetyzm sztuki zredukowanej, pozbawionej indywidualności, subiektywizmu, emocji i podtekstów, pobudza do sprzeciwu, inspirując działania w wielkiej skali, o reżyserowanym charakterze manifestacji artystycznej, niejako prowokującej schematyczny ogląd rzeczywistości i myślenie kliszami. O ile *minimaliści* dążyli do wielkiej formy przez budowanie z różnych materiałów zgeometryzowanych *czystych* obiektów i kompozycji przestrzennych, o tyle artyści z nurtu *land-artu* i *arte povera* realizowali swoje działania bezpośrednio w krajobrazie czy w innym charakterystycznym – nie-artystycznym – środowisku. Land-art, zwany także sztuką natury lub sztuką totalną, polega na scalającym działaniu, które ingeruje w obiekt, sytuację czy krajobraz, powodując wyrazową zmianę przez naruszenie – *naznaczenie* – jego naturalnego stanu. Dzieło jako cel pracy twórczej przestaje mieć znaczenie: liczy się idea, proces, akcja i jej dokumentacja. Artyści realizują swoje koncepcje na lądzie, morzu i w powietrzu – w ogromnych, nie dających się objąć wzrokiem przestrzeniach. Często działania te funkcjonują w odbiorze jedynie na podstawie znajomości fragmentu realizacji oraz *wiedzy* o koncepcji i scenariuszu artysty, ponieważ całość działania nie może być bezpośrednio postrzegana.

Zarówno sztuka ziemi, jak i sztuka biedna – wywodząc się z happeningu i neo-dadaistycznej estetyki manipulowania *znalezionym* przedmiotem – kierują się własną filozofią *antyszuki*: ostatecznego zerwania z *dziełem* jako samoistnym, wyizolowanym

obiektem, na rzecz tworzenia lub wykorzystywania istniejącej *szczególnej sytuacji*, która za sprawą artysty–kreatora zostaje tak *naruszona*, że uzyskuje moc podważającego stereotypy oddziaływania na wyobraźnię odbiorcy. Jest to kontynuacja dążenia artystów do powiązania sztuki z życiem przez sprowokowanie widza i zachęcenie go do aktywnego osobistego uczestnictwa w funkcjonowaniu działania artystycznego. W ten sposób *idea* dzieła spełnia się ostatecznie – nie w jakimś samoistnym obiekcie, lecz w *przestrzeni* duchowości odbiorcy.

Christo opakował folią plastikową w 1969 roku dwa kilometry australijskiego wybrzeża Little Bay, w latach 1971–1972 przedzielił kurtyną o szerokości 400 m Rifle Valley w USA. Walter de Maria zasypał ziemią wnętrze galerii. Przykładem nurtu *arte povera* może być twórczość Hansa Haacke, który posługiwał się m.in. krą lodową, albo trójki zachodniemieckich artystów: Ulricha Herzoga, Güntera Saree’a i Ha Schultego, którzy zasypali monachijską Schackstrasse pięcioma tonami makulatury.

Tego rodzaju *biedne* i bezinteresowne, bo pozbawione handlowej wartości działania, stwarzały nową sytuację w sztuce: przywracały zdewaluowane przez pop-art kreacyjne znaczenie *idei artystycznej*. Z drugiej strony, utożsamiając sztukę z działaniem w przestrzeni, artyści powrócili z nową wizją relacji człowiek–otoczenie do natury, do konkretnego obiektu i wnętrza użytkowego, do gotowego, już zorganizowanego środowiska, do już w jakiś sposób kulturowo i cywilizacyjnie zagospodarowanego krajobrazu. Przy tym zmieniła się też funkcja przestrzeni jako tworzywa i środka wyrazu: nie jest ona już tylko *elementem* czy *odniesieniem* kompozycji – *miejscem* jej usytuowania, lecz jej sposobem zaistnienia, bycia i działania. Idea–forma kompozycji scala dzieło z przestrzenią. Psychowizualne doświadczenia *land-artu*, *arte povera*, a także *minimal-artu*, odwołujące się do percepcji *domyślnej*, torowały drogę sztuce konceptualnej, dziejącej się w pozazmysłowej, intelektualnej sferze *przestrzeni myśli*, wyobraźni, orientacji.

Refleksje

Sublimacja przestrzeni – zwrócenie uwagi na jej znaczenie jako psychowizualnej *wartości*, oddziaływującej na zmysły i psychikę człowieka, wywierającej wpływ na jego zachowania przestrzenne – ukoronowała w drugiej połowie XX wieku burzliwy proces przeobrażeń w rzeźbie: od przekroczenia granic lokalnej przestrzeni bryły, poprzez wchłanianie akcją rzeźbiarskiej formy przestrzeni otoczenia, zdynamizowanie ruchem i wizualizacją upływu czasu struktury rzeźby, anektowanie *gotowych* przedmiotów i sytuacji realnych – do komponowania wielkich przestrzeni artystycznej ekspresji i penetracji przestrzeni emocjonalnej i intelektualnej.

Na rozwój współczesnej kultury rzeźbiarskiej złożyły się zarówno czynniki zewnętrzne: postęp nauki, techniki i technologii, jak i wewnętrzne: refleksja nad rzeźbą, wyzwalamą kondycję twórczą, pomysłowość w poszerzaniu obszarów kształtowania, w artykułowaniu oryginalnych, autorskich stylistyk, lawinowe odkrywanie nowych

tworzyw, środków wyrazu i niekonwencjonalnych warsztatowych metod realizacji idei. Ten świadomościowy i formalny dorobek rzeźby i sztuki XX wieku wzbogacił kulturę artystyczną o nowe wartości językowe, estetyczne, percepcyjne, funkcjonalne.

Wynalezione idee, odkryte obszary i środki kształtowania stały się drogą i sposobem scalania *sfery* życia z *polem* artystycznego działania, rozumienia sztuki jako jednej z podstawowych funkcji ludzkiej kondycji twórczej. Sztuka rzeźbiarska nie tylko zmieniała się pod wpływem przeobrażeń cywilizacyjnych, kulturowych, społecznych, ale te przemiany także antycypowała i stymulowała, budując świadomościowe pomosty między człowiekiem a gwałtownie zmieniającą się rzeczywistością. Artystyczna refleksja nad przestrzenią i czasem towarzyszy nam w oswajaniu się z tempem życia, z nowymi uwarunkowaniami przestrzennymi egzystencji, stosunków międzyludzkich, skomplikowanych procesów globalizacji świata, odkrywania tajemnic kosmosu i szybko rozwijających się możliwości *bywania* w przestrzeni wirtualnej.

Dążenie współczesnych artystów do ponownego scalenia sztuki z życiem najsilniej i najpełniej wyraża się w kulturze kształtowania środowiska osadniczego. Ta formująca świat funkcja sztuki nabiera szczególnego znaczenia wobec przyspieszonego postępu nauki, techniki i technologii, który wymusza jakościowe zmiany i przeobrażenia we wszystkich dziedzinach życia. Trwa dynamiczny rozwój inteligentnych technologii i konstytuowanie się nowych potrzeb duchowych. Zmieniają się kryteria oceny jakości życia, wzorce postaw i modele zachowań – formuje się społeczeństwo globalnej komunikacji, spragnione przeżyć intelektualnych i doznań estetycznych.

Wyrazem tych nowych zainteresowań jest trwający proces restrukturyzacji substancji po likwidowanych zakładach przemysłowych, magazynach, składowiskach, hałdach i torowiskach, pożerających miejskie i podmiejskie tereny, dewastujących obszary przyrodnicze. Zagęszczone miasta odzyskują *oddech*. W uwolnionych przestrzeniach powstają estetycznie atrakcyjne i zdrowe osiedla, centra handlowe, założenia sportowe i rekreacyjne, ogrody i parki, nowe muzea, rozmaite kluby zainteresowań, a także pracownie dla artystów. Równocześnie rozwija się proces przenoszenia pracy zawodowej z biurowców do domu. Tendencja ta stwarza pilną konieczność zasadniczej zmiany technokratycznej filozofii mieszkalnictwa *kontenerowego*: odejścia od sformułowanej w Karcie Ateńskiej i propagowanej głównie przez Le Corbusiera idei funkcjonalności i racjonalności budownictwa...

Na fali coraz silniej postulowanej *humanizacji* środowiska miejskiego grupa polskich rzeźbiarzy zainicjowała w latach siedemdziesiątych szereg głośnych akcji naprawiania zdewastowanego otoczenia i przywracania miastom przestrzeni przyjaznej człowiekowi. Z inicjatywy rzeźbiarzy zielonogórskich powstał w 1974 roku projekt Karty Łagowskiej *Kreacja przestrzeni społecznej*, będącej ideowym zaprzeczeniem technokratycznego ducha Karty Ateńskiej. W tym czasie zawiązało się kilka wielodyscyplinarnych zespołów badawczo-projektowych, które zajmowały się wybranymi miastami, opracowując konkretne koncepcje ich sanacji pod względem urbanistycznym, architektonicznym, ochrony zabytków i walorów ekologicznych oraz nowoczesnej organizacji cywilizacyjnych i kulturalnych warunków życia i współżycia mieszkańców. Idee Karty Łagowskiej najbardziej konsekwentnie zrealizował na zlecenie ówczesnego

Ministerstwa Kultury i Sztuki zespół *Programu Łańcuckiego*. Dzięki specjalnej metodzie pracy interdyscyplinarnej, grupa 22 specjalistów z różnych dziedzin nauki, sztuki i projektowania przeprowadziła pogłębione lokalne i regionalne badania i studia, na podstawie których opracowała całościowy i spójny program oraz projekt wykonawczy rewaloryzacji, modernizacji i optymalnego rozwoju Łańcuta¹⁰.

Nowatorskie poszukiwania i artystyczne eksperymenty z przestrzenią w sztuce, doświadczenia *laboratoryjne* i realizacyjne w organizowaniu wielkich przestrzeni, dokonywały się nieprzypadkowo, z kaprysu artystów czy chęci szokowania, lecz z inspiracji ducha czasu, jako antycypacja procesu przeobrażania świata. Rzeźbiarski dorobek poznawczy fenomenu działania przestrzennego wywarł wpływ na rozwój architektury i urbanistyki, przywracając im *czucie* i rozumienie znaczenia przestrzeni.

Wylaniająca się z chaosu ery żywiołowej industrializacji, trucia i dewastacji środowiska *nowa przestrzenność* prosi się o *nową artystyczność* – o sztukę scaloną z rzeczywistością człowieka. Chodzi o nowego typu, powszechnie obecne *permanenne* działanie artystyczne, które wzbogaca *ideą i formą* przestrzeń naszego życia: prywatną, miejsca pracy, publiczną i środowiska.

Można mieć nadzieję, że postęp będzie sprzyjał urzeczywistnieniu renesansowej wizji człowieka stworzonego do życia w środowisku kultury duchowej. Przeobrażenia w sztuce XX wieku zdają się świadczyć, że jest ona przygotowana do spełniania swojej pierwotnej funkcji kreowania *materii i ducha* ludzkiego świata.

Bibliografia

- Abadie D., *Amerykański hiperrealizm*, Arkady, Warszawa 1981
 Appollinaire G., *Kubiści – rozważania estetyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959
 Białostocki J., *Sztuka XX wieku*, PWN, Warszawa 1971
 Breton A., *Manifest surrealizmu*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, PWN, Warszawa 1980, s. 110–155
 Francastel P., *Sztuka a technika*, PWN, Warszawa 1966
 Janicka K., *Surrealizm*, WAiF, Warszawa 1985
 Kotula A., Krakowski P., *Sztuka abstrakcyjna*, WAiF, Warszawa 1973
 Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo, rzeźba, architektura*, PWN, Warszawa 1978
 Kuryluk E., *Hiperrealizm – nowy realizm*, WAiF, Warszawa 1979
 Michałowski K., *Akropol*, Arkady, Warszawa 1976
 Papp S., *Przestrzeń*, Universitas, Kraków 2002
 Pierre J., *Pop-art – malarstwo – rzeźba*, Arkady, Warszawa 1981
 Richter H., *Dadaizm – sztuka i antysztuka*, WAiF, Warszawa 1986
 Trzeciak P., *Przygody architektury XX wieku*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1974

¹⁰ Por. *Szansa małych miast – Łańcut*, praca zbiorowa, KAW, Kraków 1980.

Janina Jeleńska-Papp

otrzymała w 1972 roku dyplom na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Studiowała w pracowniach prof. Wandy Ślędzińskiej i prof. Antoniego Hajdeckiego. W roku 1989 uzyskała I stopień kwalifikacji na macierzystej uczelni.

Ważniejsze wystawy indywidualne i zbiorowe w kraju i za granicą: *Pomordowanym (ze Stefanem Pappem)*, instalacja, Salon Krytyków BWA, Lublin, 1974; *Artyści z Krakowa*, Darmstadt (RFN), 1980; *Janina Jeleńska-Papp i Stefan Papp*, Muzeum Miasta Oldenburg (RFN), 1986; *Rzeźba Kobiet*, Galeria ZAR, Kraków, 1993; *XX lat Instytutu Wychowania Plastycznego*, Pałac Sztuki, Kraków, 1998; *Przestrzeń pojęć*, Galeria Gil Politechniki Krakowskiej, 2006; *Przestrzenie (Przestrzeń pojęć i Przestrzeń rąk – praca habilitacyjna)*, Galeria Centrum NCK, Kraków, 2006.

Ważniejsze realizacje: *Epitafium dla zakładników*, instalacja, Pałac Sztuki, Kraków, 1973; *Szczęście*, rzeźba plenerowa, poliuretan, Bydgoszcz, 1974; *Koncert na cztery ściany, sufit i podłogę*, instalacja, Pałac Sztuki, Kraków, 1974; *Struktura wnętrza*, instalacja, Pałac Sztuki, Kraków, 1975; *Ręce – Dokumentacja pracy* (z J. Rubiś), environment, w ramach akcji artystycznej S. Pappa *Sztuka i praca – Wernisaż u Szadkowskiego*, Kraków, 1975; *Cisza*, rzeźba plenerowa, dolomit, Soest (RFN), 1981 – nagroda i zakup miasta; *Przestrzeń rąk*, aranżacja, Pałac Sztuki, Kraków 1983; *Przestrzeń chleba*, aranżacja, BWA, Kraków, 1985; *Nadzieja*, rzeźba plenerowa, piaskowiec, beton, Unna (RFN), 1985; *Felix culpa*, projekt pomnika kardynała Stefana Wyszyńskiego, Jasna Góra, Częstochowa, 1994; *Przestrzeń rąk II – Gesty*, environment, Pałac Sztuki, Kraków, 1998; *Komendant Telesfor Badetko*, pomnik, piaskowiec, Szczecin, 1999.

Janina Jeleńska-Papp otrzymała w krakowskich konkursach *Rzeźba Roku II* nagrodę w latach 1973 i 1974 oraz wyróżnienie w 1975 roku. W 1989 roku otrzymała Srebrny Krzyż Zasługi. Jej prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz zbiorach prywatnych.

W 2006 roku na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie został wszczęty jej przewód habilitacyjny.

Space as a means of expression in sculpture in the 20th century

Abstract

Until the end of the 19th century, sculpture was based around the classical compositional assumptions of Greek sculpture such as: harmony, symmetry, rhythm, as well as the rules of the organic construction of a human body. Experiments with space were revolutionary: crossing the borders of what was understood as sculpture, coherent and pithy, superficially constructed forms and opening sculptural composition to the surrounding space.

In the development of 20th century sculpture we can distinguish four main trends in spatial action:

- a) annexation of the surrounding space, natural phenomena, common objects,
- b) direct action in a social space,
- c) exploring the intellectual space and monumentality of form,
- d) integrating the space into the composition of the sculpture – aiming at unity of idea–form.

Establishing new spacial relations, absorbing the surrounding, organising its space was connected with discovering new lexical and technical possibilities of creation. It expanded

the thematical areas and enriched the means of expression. That is why we can talk here about multiplicity of styles, attitudes and quickly elapsing trends.

Form: Aiming at expressing the heart of the matter sculptors experimented abstractly with form as spacial action, preserving the dynamic balance of mass, rhythmic elements, organised arrangement of tensions, taking into consideration the push and pull functions of harmony and contrast. Expressions of this new awareness were full spacial sculptures. Their common feature was energy.

Movement: Cubist origins of sculptural revolution can be observed in the defining of "movement" as the dynamising of form. Negatives, open work, the penetration of forms and levels allowed the permeation of sculptural structure inside to reveal the action of centripetal force. There appear continuous and infinite forms, mobile sculpture, using gravity, electrical and clock/time mechanisms.

Open form: According to constructivist principles, instead of a closed mass or block, the loose arrangements of dynamic structures were built in ways that let air come through, giving them *organic* expression. Because the form open's to the space new possibilities appeared, creating form by light, movement and action in time.

Architecture as sculpture: The spacial actions of sculptors inspired architects to join buildings with their surroundings, with urban structures, communication chains and natural principles.

Nature: Apart from the organic trend of joining sculpture with urban and natural neighbourhood, there is a tendency to treat sculpture as a dominant monumental feature annexing the surroundings.

Object: At the same time there was a critical trend towards bourgeois culture. The Dadaist trend derided the sublime status of the *beauty* of a work of art, discovering the expression of *ugliness* of ordinary objects.

Art: Aroused by the progress of civilisation the mood of consumption pushed art into the background of public interest. Artists discovered its intellectual dimensions and the linguistic structure as an independent creation of an artistic phenomenon which *thinks and talks*.

Towards life: Reacting to the social isolation of art in the sixties brought spectacular artistic actions which were the attempts to escape the *ivory tower* and to break an artificial barrier between life, audience and art. A clear turn towards an ordinary, non-artistic sphere of life was, through the pop-art trend, directed to mass communication and behavioural stereotypes.

Great form: *Minimal-art* was a denial of the garish stylistics of documenting the *iconosphere* of consumption. It attempted to disregard and reduce the means of expression in order to achieve a monumental action of geometric forms. Simplifying, cutting and coolness, circumspection of creation and exaggeration of scale induce concentration, to put the senses to sleep and to a more intellectual a perception.

Great space: A composition as a purpose of a creative work loses its meaning: what counts is the idea, the process, the action and their documentation. The artists realise their conceptions on land, sea and in the air – in the great spaces which are difficult to take in.

Reflections: Sculptors, using space as a means of expression, focus on its psycho-visual meaning in life and in people's coexistence. A consciousness of the *new spatial dimension* of the post-consumerist society emerged from the chaos of the impetuous industrial era, poisoning and devastation of the environment. This kind of society awaits experiences, anticipates the development of a culture of a *new artisticism*: the art present in everyday life, blended with their environment.

Rafał Solewski

Literacka poetyka i jej filozoficzna funkcja w sztuce współczesnej na przykładzie konceptualnych projektów Ona Kawary i Romana Opatki

W 1969 roku „prawdodawca” konceptualizmu Joseph Kosuth zatytułował swe spełniające rolę manifestu dzieło *Art after Philosophy*, krytykując nadmiar teorii w opisywaniu artystycznego wysiłku oraz dowodząc, że „sztuka jest definicją sztuki” i ona sama powinna się sobą zajmować, wskazując ewentualnie, jak wyrażane przez nią twierdzenia wynikają z jej rozwoju¹. Przy tym lingwistycznie zorientowany Kosuth dzieła uznał za zdania złożone ze znaków i każdorazowo wyrażające definicję sztuki lub jej formalne konsekwencje (ukazujące też ewentualne historyczne przemiany). Skoro zaś jedynym celem sztuki jest refleksja o sobie, swej definicji i rozwoju, nie ma potrzeby zapośredniczenia jej przez użycie plastycznych wizualizacji; bardziej odpowiedni dla myśli jest język werbalny. Jednocześnie artysta zdecydowanie protestował przeciw przypisywaniu sztuce funkcji medium dla treści filozoficznych i naukowych innych niż związane ze sztuką. Jednak jego wcześniejsze, sztandarowe dla konceptualizmu dzieło *Jedno i trzy krzesła* (1965) charakteryzowało przesłanie, w którym wyraźne operacje estetyczne, właściwe nie tyle językowej, ile literackiej poetyce, zdają się prowadzić do refleksji szerszej niż tylko ta, dotycząca istoty sztuki. Krzesło, jego zdjęcie i zapisany na kartce papieru opis krzesła, prezentują ten sam przedmiot. Jednocześnie wszystkie obiekty posiadają własne pola znaczeniowe, których metaforyczne zestawienie powoduje pytanie o kształty krzesła, jego funkcje, historię... O sposoby jego istnienia i doświadczania przez człowieka. A właściwie o sposoby istnienia i poznawania w ogóle. Zarazem tautologia (wciąż chodzi o krzesło, różne są tylko sposoby wyrażania) i metafora (owe różne sposoby są swoiście nacechowane znaczeniowo i zderzone), czyli poetyckie operacje fenomenologicznie sięgają istoty

¹ Por. J. Kosuth, *Art after Philosophy*, [za:] M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, w wielu miejscach. O konceptualizmie por. także oraz np. *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej*, t. I: *Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, t. II: *Bieżące praktyki, ruchome horyzonty*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2001; W. Włodarczyk, *W poszukiwaniu istoty. Minimal-art i konceptualizm*, [w:] *Sztuka świata*, t. 10, Arkady, Warszawa 1999, s. 156–161 (tam m.in. o opisywanym dziele Kosutha); U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, WAiF, Warszawa 1973, s. 252–287.

krzesła, obnażają jego ideę, a zarazem tę właśnie ujawniającą funkcję sztuki. Puste zaś krzesło symbolicznie skłania do rozważań o obecności i nieobecności człowieka. Programowa praca artysty *antyfilozofa* dotyczy zatem nie tylko sztuki, ale i problemów poznania, idei, Heideggerowskiej istoty narzędzia, a także potrzeby Innego². Jest zatem dzięki swej poetyckości filozoficzną refleksją. Podobne filozofujące poetyzowanie dostrzec można w pracach innych minimalistów i konceptualistów. Może więc nie tylko wskazywanie przez Sol LeWitta na *mistyizm* konceptualistów, ale i owo poetyzowanie, biorące udział w procesie poznania, uzasadnia podkreślanie związków artystów tego kręgu z filozofią, nie tylko analityczną i racjonalistyczną.

Wydaje się, że operacje o podobnym poetyckim charakterze dostrzec można także w artystycznych projektach zapoczątkowanych w czasie świetności konceptualizmu, ale wciąż trwających i stanowiących ważną część najważniejszych prezentacji sztuki współczesnej.

On Kawara w długotrwałej akcji *One Million Years (Past and Future)* od 1970 roku zapisuje upływający czas w tomach roczników. W prezentacjach, dwanaście roczników dotyczących przeszłości od roku 998 031 przed Chrystusem do 1969 i dedykowanych „wszystkim, którzy żyli i umarli”, oraz kolejne ukazujące przyszłość (każdy rok od 1996 do 1 001 995) i dedykowane „ostatniemu”, artysta wystawia w gablotach na półkach³. Prócz tego, na konkretnej wystawie (np. podczas *Documenta 11* w 2002 roku, który to przykład służy analizie) instalację ukazującą trwanie projektu tworzyć może np. dwoje ludzi zamkniętych w pomieszczeniu zbudowanym z przezroczystych ścian i umieszczonym na środku dużej sali, czytających liczby w narastającym porządku, podczas gdy wybrane tomy roczników stoją w gablotach na półkach zawieszonych na ścianach.

W pojedynczej instalacji po pierwsze doświadcza się odbieranej zmysłem wzroku obrazowej manifestacji. W danym przypadku charakteryzowało ją budowanie przestrzenności przez użycie niewielu elementów w dużej, jasno oświetlonej sali. Potęgowała ten efekt transparentność pomieszczenia lektorów i gablot oraz ich minimalna, prostopadłościenna, modernistyczna w swej kubiczności i symetrycznym usytuowaniu zmysłowo odbierana estetyka (również sala ekspozycyjna była centralnym pomieszczeniem na I piętrze pałacu Fredericianum, głównego pawilonu wystawowego prezentacji *Documenta*; być może w ten sposób kuratorzy dopasowali się do zamierzeń artysty). Minimalna ilość obiektów, obfitość powietrza i intensywnego światła, geometryczne uporządkowanie, dawały wrażenie chłodu, surowości, czystości, zasadniczości, bez ludycznej gry, z niewielkim może tylko wyolbrzymieniem roli przestrzeni, wobec której inne elementy są mniejsze, nawet jeśli w sobie mieszczą kolejne. Doznawany zmysłem wzroku całościowy obraz instalacji znaczył. Zapowiadał, że chodzi o temat wart skupienia i kontemplacji (naukowej, filozoficznej, religijnej...?), podniosły, dotyczący czegoś, co jest ważne. I o jednym z tych ważnych elementów mówił wprost. O kategorii przestrzeni, apriorycznej formie ludzkiej zmysłowości. O istocie zatem

² Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 96–102 i w wielu miejscach; P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tł. B. Chałstowski, PWN, Warszawa 2005, w wielu miejscach; E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tł. M. Kowalska, PWN, Warszawa 2002, s. 252–257; E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, tł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

³ Por. *On Kawara*, [w:] *Documenta 11 Platform 5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide*, red. G. Fietzek, Ostfildern-Ruit 2002, s. 130 oraz Akira Ikeda Gallery Past Exhibitions, http://www.akiraike-dagallery.com/pe_kawara_berlin.htm (5.02.2007).

władz poznawczych człowieka i o tym, jak właściwie nie sposób jedną z podstawowych kategorii dla owych władz zamknąć w rozumowo skończonej definicji.

Jednak widz identyfikował także przedmioty stojące na półkach jako tomy, księgi, oraz zamknięte w pomieszczeniu figury jako żywych ludzi, słysząc też czytane przez nich liczby. Poznawał symbole, które przez swe zgrupowanie razem w obrębie obrazowo-przestrzennej struktury wskazywały, które z ich wielu znaczeń możliwych na drugiej płaszczyźnie znaczeniowej są właściwe dla dopowiedzenia symbolu w Gadamerowsko pożądaną przez widza całość, właściwą dla formowanej wypowiedzi⁴. Są zatem pudełka–gabloty–klatki. Ich cechy to transparentność, nowoczesna surowość i prostota, stabilność, ale kojarzyć się one mogą też z chronieniem, ograniczeniem, niewolą, uniformizacją, egalitaryzacją. Monotonia czytanych liczb i uporządkowanych roczników to zaś nieprzewyciężony, stały, nudny upływ, ale też życie, osobno symbolizowane przez ludzkie postacie oznaczające również umiejętności i wiedzę oraz determinację i los. Tomy to księga, mądrość, poznanie, świat, świętość, zapis, archiwum, zamknięcie... Księga symbolizuje, czytanie kolejnych liczb przylega upływowi czasu, zaś symbol i metonimia przechodzą w metaforę⁵.

⁴ Symbol definiuję jako znak o dwustopniowej strukturze znaczeniowej. Stopień pierwszy to zmysłowo doznawane obrazy lub słowa, które zapowiadają swe dodatkowe znaczenia dzięki specjalnemu kontekstowi. Wymagająca rozszyfrowania, niejednoznaczna przestrzeń drugiego stopnia odsyłać może według różnych interpretacji do tego, co duchowe, do świata idei, do pojęć rozumowych czy do podświadomości człowieka. Hans Georg Gadamer wskazuje na relację w symbolu rozdzielonych części, które domagają się powtórnego scalenia. Mimo że jedna z części jest zaginiona, a jej miejsce jest tajemnicze i niejasne, to człowiek pragnie ją odnaleźć i ujawnić, zaś do pełnego działania symbolu dochodzi już po połączeniu, kiedy zaczyna on sam wytwarzać sensy. Por. np. J. Sławiński, *Symbol*; M. Głowiński, *Symbolika*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 501–502. O różnych koncepcjach symbolu por. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, PAX, Warszawa 1990, s. 7–12; I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, PWN, Warszawa 1986, s. 298–304; H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2004, s. 117–132; tenże, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, w wielu miejscach; C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1993, w wielu miejscach; E. Cassirer, *Symbol i język*, tł. B. Andrzejewski, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogiki i Administracji, Poznań 2004, w wielu miejscach.

⁵ Metaforę rozumiem jako wyrażenie, w obrębie którego następuje zamierzona przemiana znaczeń składających się na nie elementów. Jako istotę tej operacji, którą spostrzega się dzięki zaskakiwaniu niezwykłym zestawieniem składników struktury (nawet absurdalnym, jak w wypadku oksymoronu) i niespodziewanej lokalizacji, wskazuje się zastępowanie jednego elementu innym, ujawnianie ukrytych podobieństw zestawianych części, ujawnianie napięcia między składnikami albo wzajemne oddziaływanie otwieranych przez nie obszarów semantycznych, dyskutując trwałość przynależności znaczeń do tych elementów i roli odbiorcy w ich poszerzaniu. Metonimia zaś to zastąpienie elementu innym, pozostającym z pierwszym w obiektywnej zależności (np. wzajemne przemienianie skutku i przyczyny; eksponowanie znaku, zamiast tego, co oznaczane; czy pojęcia abstrakcyjnego zamiast konkretnego). Według niektórych koncepcji w działaniu metafory ważne jest podobieństwo tworzących ją elementów, zaś w metonimii – przyległość elementu zastępującego do zastępowanego. Por. np. A. Okopień-Sławińska, *Metafora, Metonimia, Synekdocha, Peryfrazą, Oksymoron, Ironia*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 274–277, 281–282, 506, 351–352, 325, 203–204; M. Black, *Metafora*, „Pamiętnik Literacki”, R. LXII, 1971, z. 3, s. 215–233 oraz J. Derrida, *O gramatologii*, tł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 276; J. Szrednicki, *Kłopoty pojęciowe*, tł. J. Łoziński, PWN, Warszawa 1993, s. 193–205; J. Sławiński, *Awangarda krakowska*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 49–51; D. Davidson, *What metaphors mean*, [w:] *Inquiries into Truth and Interpretation*, ed. D. Davidson, Oxford University Press, Oxford 1984, s. 245–264; J. Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1981; J.R. Searle, *Metaphor and Thought*, [w:] tenże, *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, 1979.

Gdyby bowiem zastosować semiotyczne narzędzia, to przezroczyste prostopadłościąniz figurami, denotowane jako pudełka z pleksji zawierające księgi z liczbami oraz ludzi czytających liczby, konotowane są jako oznaczające pozornie niewidoczne zamknięcie w liczbowo porządkowalnym upływie, czego sens zamyka się w metaforze „niewola czasu”⁶. Metaforę dotyczącą losu człowieka można zatem zobaczyć w konotacji owego przestrzennego, instalacyjnego obrazu, lecz jest ona tylko jednym ze środków zastosowanych w owej wypowiedzi, poznawanej głębiej przez interpretowanie obrazu za pomocą mowy, która ogarnia myśl zapisaną w postrzeganych obrazach⁷.

⁶ Wśród niezwykle obfitej literatury związanej z zastosowaniem semiotyki w obrębie sztuki wizualnej por. szczególnie istotne dla zastosowanej interpretacji: K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003; R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996; tenże, *Retoryka obrazu*, tł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki”, R. LXXVI, 1985, z. 3, s. 289–302; N. Bryson, *Essays in New Art History from France*, Calligram 1988; N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge University Press, Cambridge & New York 1981; G. Bonsiepe, *Retoryka wizualno-werbalna*, tł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki”, R. LXXVI, 1985, z. 3, s. 303–309; M. Poprzeczka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1986; M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty”, 1980, nr 6 (54), s. 61–78; tenże, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

⁷ Relacja myśli, słowa i obrazu jest osobnym zagadnieniem, którego rozważaniu poświęcono wiele czasu i miejsca. Wspomnę tu tylko, że Maurice Merleau-Ponty, rozważając problemy ludzkiej percepcji i świadomej myśli, co do roli słowa twierdzi, że uobecnia ono posiadającą sens myśl, nie będąc jednak jej znakiem, ale nierozdzielnie złączoną z nią, jednoczesną ekspresją, przez co między innymi przeżywanie, odczuwanie świata, od razu wyposaża go w sens, a percepcja i świadomość posiadająca werbalny charakter są integralnie związane (podobne jest rozumowanie wielu filozofów od Arystotelesa do czasów najnowszych, np. Emmanuel Lévinas powie, że „mowa jest warunkiem funkcjonowania rozumnej myśli”) – por. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, w wielu miejscach; M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tł. J. Brzeziński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 316–330; H. Arendt, *Myślenie*, tł. H. Buczyńska-Grzywacz, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 146; E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tł. M. Kowalska, PWN, Warszawa 2002, s. 241. W odniesieniu do sztuk wizualnych, np. Roman Ingarden pisał o dwuwarstwie języka w konkretyzacji obrazu, Władysław Stróżewski o *logosie* jako wspólnym mianowniku sztuk, pojawiały się także tezy o tym, że wszelkie ostateczne doświadczenie sztuki jest językowe albo że repertuar ikoniczny nie może obejść się bez elementu słownego lub też że „scalenie obrazu wymaga wprowadzenia słownej narracji”, choć ostrożniej mówi się raczej o tym, że język werbalny zawsze ostatecznie jest interpretantem wszystkich innych systemów, łącząc znakowość i znaczeniowość wypowiedzenia, lub że naukowa analiza zawsze jest tekstem zwerbalizowanym (co jednak nie oznacza przekładania wprost znaków wizualnych na tekst), wreszcie trochę spontanicznie o czytaniu obrazu. Por. W. Stróżewski, *Mimesis i methexis*, [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 80; M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Ossolineum, Wrocław 2000, s. 165 (cytat) oraz s. 159–166; R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1958, s. 92 i n., także É. Benveniste, *Semiologia języka*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 29; W. Tatkiewicz, *Sztuka i język. Dwa wieloznaczne wyrazy*, „Studia Semiotyczne” 1970, nr 1, s. 16–22 oraz W. Skalmowski, *On the Notion of a Subcode in Semiotics*, [w:] *Sign Language Culture*, Mouton, The Hague–Paris 1970, s. 62–63, [za:] L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, [w:] *Tesera. Sztuka jako przedmiot badań*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 120, czy np. J. Thompson, *Jak czytać malarstwo współczesne*, tł. J. Holzmann, Universitas, Kraków 2006.

Choć nie tylko w obrazach, bowiem okazuje się także, jak pomocny w zrozumieniu dzieła jest jego tytuł, „dedykacje”, oraz wypowiedzenia samego artysty i krytyków, stanowiące właściwie część dzieła.

Przeczytana informacja werbalna zdradzała właśnie, że mamy do czynienia z długotrwałą akcją. Prowadzoną uparcie, cierpliwie, konsekwentnie, mimo swej monotonii (wprost zdradzanej przez liczby jednostajnie czytane spokojnymi głosami lektorów). Akcja Kawary poznawana głębiej okazywała się postępującą w czasie wypowiedzią narracyjną o upływie czasu i przemijaniu człowieka⁸. Jednak mimo ostentacji owego czasowego rozwoju, narracyjność ujawniała się mało natarczywie, bo podmiotu czynności twórczych, autora, narratora nie było w świecie przedstawionym. Czas płynął obojętnie, mijał i w tej swojej niewzruszoności był superobiektownie notowany zapisem, później beznamiętnie magazynowanym w archiwum, które – posługując się terminologią Husserla, lecz przyjmując perspektywę wykraczającą poza indywidualne doznanie – można by nazwać retencyjnym, bo w pewnym sensie roczniki są przeszłością, już zapomnianą, bowiem tomy są zamknięte, ale i jeszcze obecną, bo dzięki nim spodziewamy się następnych, przy czym dotyczy to nie tyle przeszłości i teraźniejszości człowieka, ile ludzi⁹. Czas okazywał się bohaterem opowieści, działającym zupełnie niezależnie od podmiotu, gdyż tak właśnie, niezależnie od wysiłku człowieka, czas działa. Jakże znacząca zatem w tej instalacji, przestrzennym obrazie, była nieobecność aktywnego *ludzkiego* podmiotu (bo czytających lektorów nie można chyba nazwać aktantami). Czas, tak istotna dla człowieka, druga z Kantowskich kategorii apriorycznych, także po Kantowsku uchwycić się nie da, pochodzi on z wnętrza człowieka, ale jest nań obojętny. Jest bowiem transcendentnie idealny.

A jednak ów pozorny rozdział człowieka i świata idei jest przecież obserwowany, co uzmysławia projekt Kawary. Może to owa perspektywa wykraczająca poza indywidualne doznanie? Ktoś (artysta, widz, Inny...?) obserwuje i rozumie czas. Musi być czyjeś myślenie, żeby był czas. Uchwycić tu można obecność narratora auktorialnego, wszystkowiedzącego. Wydaje się, że wręcz chodzi o ukazanie, że nawet ponad artystą,

⁸ Spośród problematyki związanej z narracją, szczególnie adekwatne wobec analiz sztuk wizualnych wydają się takie zagadnienia, jak: wydarzenie się w czasie, funkcjonowanie narratora lub podmiotu lirycznego, który pokazując opowiada i wyraża (w związku z obecnością obrazu nie musi opisywać, świat jest przedstawiony) i jego stosunek do ewentualnych aktantów – postaci czynnie działających (zwykle według pewnych wzorów) lub tylko do postaci biernych, sposób jego wypowiedzania się, to, do kogo owa wypowiedź jest adresowana, a szczególnie wpływ poziomu obrazów i ujęć (czyli manifestacji) oraz ich sposobu wiązania na zawartość znaczeniową wypowiedzi (co jest przedmiotem narratologii). Por. J. Sławiński, *Epika, Fabuła, Gramatyka narracyjna, Narracja, Narratologia*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 135–136, 123–125, 171–172, 303, 304; *Narratologia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004; M. Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997. O narracji w obrębie sztuk wizualnych por. szczególnie R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002; H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, tł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, t. XI, 2000, s. 295–322; A. Gwóźdź, *Kultura, komunikacja, film. O tekście filmowym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992; W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.

⁹ Por. E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 1989, s. 44–107.

podmiotem czynności twórczych, tworzącym i działającym w dziele, jest ktoś jakby wykorzystujący artystę, niby aktanta zmagającego się z czasem. Znaczący jest tu także akt artysty „dającego się wykorzystywać”. Artysta i czas okazują się składnikami opowieści. Podmiotem jest ten, który widzi czas i może nawet wykracza ponad porządek idei.

Może gdyby przenieść tutaj z analiz fotograficznych Barthesowsko-fenomenologiczne pojęcie *punctum*, to odpowiedzialnymi za pojawienie się tej trudno definiowalnej wartości nie byłyby przestrzeń i czas, bohaterowie tej opowieści, ale raczej ten, kto poza czasem¹⁰. Czy jest to człowiek, który jako widz, tylko chwilowo wkracza w obszar idei czasu i przestrzeni, pozornie obszar ten naruszając i zmieniając, a w istocie pozostawiając go obojętnym? Czy bez człowieka i jego myśli obszaru tego by nie było? Czy taki jakby solipsyzm zawarty jest w tym dziele? Czy może pojąć można tę wypowiedź dopiero na przykład przez „sposób poza czasem” Emmanuela Lévinasa?¹¹

Takie chyba pytania z dziedziny więcej może nawet niż antropologii filozoficznej stawia On Kawara za pośrednictwem obrazu organizowanego przez zabiegi właściwe literackiej poetyce. Obok bowiem użycia obrazowych symboli i metafory wyłaniającej się z obrazu i po interpretacji reorientującej powtórnie koncentrację na obraz, samą narrację zapisującą obrazem i słowem upływ czasu nazwać można „reportażem z przemijania” (skoro zaś mowa o obrazowej manifestacji, to może reportażem prowadzonym jakby „chłodnym okiem” kamery). To kojarzyć może się także z naturalizmem, podobnie jak właściwe popularnej w tym prądzie noweli (zwykle jednak krótkiej) skupienie się na wątku kategorii doświadczenia i poznania. Wreszcie sam naukowo-filozoficzny temat oraz lapidarny sposób jego poruszenia właściwy jest szczególnie literackiej eseistyce.

Mniej jednak poruszające są takie porównawcze skojarzenia, bardziej zaś istotne jest to, że myśl o człowieku objawia się w takim dziele dzięki prowadzącemu ku niej obrazowi oraz identyfikowanej z poetyką organizacji estetycznej, czyli że wywoływanie u widza namysłu nad własną kondycją związane jest z grą wyobraźni i rozumu oraz zapisywaniem się przez intensywność w obrazowej pamięci. Dlatego poruszający filozoficzną problematykę artysta pozostaje artystą, bo w jego pracy działa przede wszystkim to, co estetyczne.

Artystyczno-filozoficzne próby wobec czasu i życia podejmuje również Roman Opalka, który fotograficznie dokumentuje zmiany swej twarzy dokonujące się z wiekiem, a do każdego kolejnego ze swych obrazów, od 1965 roku pokrywanych szeregami cyfr narastających od jednego wzwyż, od roku 1973 dodaje procent bieli. Prace malarskie tytułuje *Detalami* albo np. *1965/1–nieskończoność*, cały zaś projekt nazywa *Program Opalka 1965/1–A*¹². Wraz z upływem czasu coraz mniej jest na nich

¹⁰ O koncepcji *punctum* por. R. Barthes, *Światło...*, s. 45–47 i w wielu miejscach; K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, s. 260.

¹¹ O kategorii *il y a* por. np. E. Lévinas, *Czas i to, co inne...*, s. 27–35 i w wielu miejscach.

¹² Por. B. Kowalska, *O Romana Opalki postawie egzystencjalnej*, <http://arsenal.art.pl/php/strona.php?a1=dokumentacja&a2=1996/199608>; też, *Roman Opalka*; A. Zakrzewicz, *1965/1–A*, <http://www.artbiznes.pl/jsp/artbiznes/artykuly.jsp;jsessionid=FA5BCC79D7F2E557315F43B76AAE73C6?Typ=detal&IdArtYkulu=189> (16.12.2006).

ciemnej barwy. Płótna eksponowane są wraz z fotografiami, często towarzyszy temu nagrane czytanie liczb. Twarz na fotografiach jest coraz starsza, a obrazy, jeszcze w latach 90. czarno-szare (np. na wystawie w *Műcsarnok* w Budapeszcie w 1997 roku), na Biennale w Wenecji w roku 2005 były już niemal zupełnie białe, a cyfry wyróżniały się tylko fakturowo.

Także tutaj podczas pojedynczych ekspozycji prezentowanych jest niewiele obiektów, przez co na poziomie zmysłowego doznania sale charakteryzuje wrażenie przestrzenności i spokoju oraz wynikający stąd podniosły nastrój. Kiedy po okresie obrazów bardzo ciemnych, a potem stonowanych, płótna stały się białe (z fakturowo wyróżnianymi liczbowymi znakami), rezultat mógł być taki jak w Wenecji, gdzie dwa jaskrawo oświetlone białe obrazy eksponowane na białych ścianach wręcz żarzyły się z kliniczną czystością w towarzystwie trzech mniejszych fotografii. Twarz mężczyzny, jak zwykle patrzącego wprost na widza, bez uśmiechu, na biało-czarnych zdjęciach, bardzo wyraźnych, z dużą głębią ostrości, w porównaniu z wcześniejszymi pokazami była znów starsza.

Liczba symbolizuje porządek ogarniający przemijanie, z którego to porządku dyscypliny wymyka się dramat zmieniającej się twarzy. To widać w prezentowanych ekspozycjach. Jednak przy dopowiedzianej werbalnie (w publikacjach) znajomości całego projektu obiekty denotowane jako fotografie i obrazy konotuje się jako zdjęcia zmieniającej się twarzy człowieka starzejącego się, przemijającego, zmierzającego do śmiertelnego zwieńczenia życia, oraz jako coraz bielsze i bardziej czyste kolorystycznie malowidła zmierzające od zespołów cyfr ku minimalistycznej abstrakcji. Sens znów można próbować wypowiedzieć metaforą, w prosty sposób tytułując projekt „obliczem czasu” albo „czasem oblicza” lub bardziej skomplikowanie tłumacząc wypowiedź w kontekście antropologicznym, np. „starzenie się i przemijanie jest znikaniem i stawaniem się”.

Czy jednak stawaniem się pełni czy pustki?

Twarz objawia prawdę. Na różne sposoby. Jako wierna podobizna ukazująca stan tego samego człowieka, którego wiek się zmienia. Albo jako twarz odsłonięta, nie odwrócona, szczerze (choć nie natarczywie) patrząca. Wtedy to spokojne patrzenie się artysty, niezależne od wieku, powoduje, że pragnie się wejścia w relację z Innym jako twarzą, która to relacja jest „pragnieniem, przyjmowaniem nauki i pokojową opozycją rozmowy”, pożąda się więc epifanii twarzy odsyłającej według Lévinasa do Kantowskiej nieskończoności¹³. Jednak w tej pracy jest jednoczesność patrzenia i obcości, obecność, może człowieczeństwo i ludzkość, ale chyba nie ma epifanii odsyłającej w nieskończoność, nie ma działania, wolności, roz(mowy). Jest raczej prowadzenie w nieskrytość prawdy o byciu ku śmierci¹⁴. Brakuje rozmowy, choć jest wypowiedź. Jakby nie było oczekiwania na odpowiedź. Poza jasnym, jednoznacznym faktem starzenia się człowieka, w zmienianiu się twarzy i narastaniu liczbowo ogarnianego wieku nie można dostrzec nic. Znaczące jest w tej wypowiedzi to, że tu nie ma epifanii twarzy.

¹³ E. Lévinas, *Calość i nieskończoność...*, s. 231, por. też s. 227–261.

¹⁴ Por. zestawienie dwóch filozofii: M. Rebes, *Heidegger – Lévinas. Spór o transcendencję prawdy*, Universitas, Kraków 2005.

Zarazem wybielanie obrazów i wymazywanie cyfr metonimicznie przylega do czasu, którego upływ obiektywnie powoduje przemijanie, zanikanie, zatracanie się. Cały zaś projekt znów jest długotrwałą, cierpliwie i systematycznie prowadzoną narracją. Chyba jednak nie beznamiętną, jak to było w przypadku Kawary. Tym razem pierwszoosobowy narrator należy do świata przedstawionego, wypowiadając się przez obrazy. Konkretnie instalacje to obrazowe manifestacje (te już współtworzą symbole wiązane dalej metaforycznie, a więc swoimi syntagmami), a ich sensy łączone są w składnię długotrwałej narracji (cykl). W przestrzeń każdej instalacji wkraczają widzowie modyfikujący scenę, każdy wprowadza nowy wątek lub narratora rozumianego w kontekście *punktu widzenia* (o którym pisał Borys Uspienski)¹⁵ i uruchamia akcję bezpośrednią jak w teatrze. Każda instalacja jest trochę inna (jest dodawanie i transformacja tekstów ikonicznych, ale razem utrzymuje je narracja całości projektu), a wszystko spaja jednolity podmiot–autor–narrator. Bohaterem jest czas prawdziwie działający, oddziałujący na narratora istniejącego w świecie przedstawionym. Narrator wypowiada się: „ja Roman Opałka starzeję się i znikam za sprawą czasu, który działa”. To fabuła tej opowieści prowadzonej niczym dziennik, za pomocą obrazowych notatek, instalacji–klisz adresowanych do pamięci. Pozostają w niej pojedyncze instalacje i ich widzialne przemienianie się zapisujące przemienianie się człowieka i dopełnianie życia.

Jednak ten element dramatyczny, przez który dzieło można by odczytać jako ukazanie „dramatu egzystencji”, okazuje się tropem nie tyle nie istniejącym, co oznaczającym ułudę. Nie znaczącym prawdziwym sensem, bo prawdziwy sens, podobnie jak w wypadku fotografowanego oblicza, jest tylko w tym, że tak jak jest twarz i jest starzenie się, jest także upływ czasu, wobec których prawdziwego dramatu i jego grozy należy odważnie stanąć. Sam autor w wywiadzie dopowiada, że w swym biegnącym życiu nie widzi sensu¹⁶, choć właściwie cały projekt zdaje się być nadawaniem sensu przez uświadomienie przemijania. Uświadomienie sobie i innym, bowiem przemijanie dotyczy wszystkich tak samo i nie ma swego ukrytego dna.

Podmiot kondensuje w swym doświadczeniu doświadczenie czasu w ogóle i przemijania w ogóle. Podobnie jak w życiu, spod działań i aktów wyłania się to, co niezmiennie (i człowiek powinien do tego wyłaniania dążyć, odsuwając to, co mniej istotne), tak i w tym dziele, spod symboli, metafory i opowiadania o własnym przemijaniu wyłania się czas. Ważniejsze jest, aby zobaczyć czas, pomyśleć, jaki jest sens czasu i zadać Heideggerowsko brzmiące pytanie, czy koniec własnego czasu to koniec czasu w ogóle? Czy dopełniony czas własny to po prostu pustka, czy jednak pełnia? A jeśli to drugie, to kiedy jest ona zrozumiała? W obszarze idealistycznej metafizyki, czy po własnym nadaniu sensu życiu przez odważne uświadomienie sobie przemijania i dawanie temu wyrazu?¹⁷

¹⁵ Por. B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk, Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] tegoż, *Poetyka kompozycji*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1997, s. 191–244; por. też. M. Poprzeczka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1986, s. 31–34.

¹⁶ W rozmowie z A. Zakrzewicz, 1965/1–A...

¹⁷ Interpretacja projektu Opałki w kontekście filozofii Heideggera por. B. Kowalska, *O Romana Opałki postawie...*

Wybrakowana epifania twarzy i przejmujące doznanie czasu może ukazywać w obrazach opozycję Lévinas–Heidegger w obszarze antropologii filozoficznej. Próbując odpowiedzieć na objawienie, nie wracam do siebie dzięki relacji z Innym, ale zastanawiam się, jak w byciu ku śmierci w ogóle można siebie zyskać. W ten sposób nie tyle oblicze Opałki objawia, ile dzieło sztuki, które nam coś mówi, staje przed nami twarzą w twarz. To znaczy – wypowiada coś, co przez sposób powiedzenia jest jakby odkryciem, odsłania coś zakrytego¹⁸. Paradoksalnie okazuje się ostatecznie, że w pracy Opałki, mimo oczywistego, wydawałoby się osobistego, zaangażowania artysty, bardziej przemawia dzieło niż podmiot (rozumiany i jako podmiot czynności twórczych, i jako figura w strukturze pracy), gdy tymczasem „obojętny” projekt Kawary prowadzi do refleksji o podmiocie, Innym i byciu w wielu wymiarach.

Opisane przykłady ukazują, że problemy bycia i trwania, działania świadomości, udziału podmiotu w istnieniu tego, czego się doznaje i trwałości tego, co jest, choć nie dane bezpośrednio, wciąż funkcjonują w twórczości konceptualistów, a poruszane są przez użycie symboli i metaforyzowanie czy formowanie długotrwałych opowieści (gdzie swoją drogą zagadnienie pamięci może być symbolizowane literacką formą). Wciąż pojawiają się wątki podmiotu i poznania, w sztuce najnowszej niezwykle istotne, nie tylko w pracach konceptualistów, ale obecne również w sztuce performance’u i nowych mediów, często uchwytnie właśnie dzięki analizie operacji o poetyckim charakterze. Być może właśnie posługiwanie się literacką poetyką w dziełach wizualnych, w celu wypowiadania się na tematy właściwe filozoficznym rozważaniom, szczególnie wyróżnia sztukę najnowszą.

Rafał Solewski

studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie się doktoryzował w 2000 r. Pracował w Cricotece i w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie. W Instytucie Sztuki AP pracuje od 2001 roku. W latach 2003–2006 pełnił obowiązki kierownika Katedry Wychowania Estetycznego i Historii Sztuki.

W 2005 roku opublikował książkę *Franciszek Mączyński (1874–1947). Życie i twórczość krakowskiego architekta*. Od tegoż roku jest współredaktorem i redaktorem naukowym serii *Studia de Arte et Educatione*, wydawanej w ramach *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*. Autor kilkudziesięciu publikacji w „Estetyce i Krytyce”, „Centropie”, „Roczniku Krakowskim”, „Kresach”, „Dekadzie Literackiej”, katalogach wystawowych i zbiorach materiałów z sesji naukowych. Brał udział w wielu projektach badawczych, międzynarodowych konferencjach naukowych oraz wyjazdach zagranicznych, korzystając ze stypendiów Fundacji z Brzezia Lanckorońskich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, The Tokyo Foundation, Research Support Scheme, programów Tempus i Socrates/Erasmus oraz grantów Komitetu Badań Naukowych.

¹⁸ H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 2000, s. 139.

Literary poetics and its philosophical function in the contemporary art on the example of the conceptual projects by On Kawara and Roman Opałka

Abstract

The text refers to the conceptual tradition of concentrating on the intellectual transmission of a work of art looking at Joseph Kosuth's actions as an example it points out how the manifestation of resistance to the excess of theories in the world of art did not interfere with the fact that in some philosophical texts there have been many aspects taken from literary poetics. The basic emphasis of the text is to point out how elements like narration, metaphor and the semiotic operations on signs function in the long-distance of Kawara and Opałka. It is also proved that the use of the operations analysed by literary poetics and by semioticians (especially Roland Barthes in his late, phenomenological period) encourages the recipient to deep reflection, close to philosophical issues of cognition, the character of time and space, thought, being, identity, relation with Other, therefore the issues analysed by for example Kant, Husserl, Heidegger or Lévinas.

Jacek Zaborski

Technologia w kreacji artystycznej w odniesieniu do litografii

Aby jakikolwiek zamysł twórczy mógł stać się dziełem, twórca potrzebuje odpowiedniej technologii. W grafice sposób i obszar działań powołujących dzieło do postaci odbitego obrazu określa technologia warsztatu graficznego.

Sytuacja jest tu szczególna. Grafik bowiem kształtuje materiał, który z tworzywem obrazu nie ma fizycznie nic wspólnego. Obrabia płytę metalową, deskę, kawałek linoleum czy kamień, aby potem powstał obraz naniesiony cienką warstwą farby drukarskiej na papierze. Pracuje czasem jak jubiler, czasem jak rzeźbiarz, formując powierzchnię, badając wysokość i jakość, kształt i grubość materiału, sprawdza jego chemiczne i fizyczne właściwości. Musi znać sposoby formowania matrycy i sposoby otrzymywania z niej obrazu. Obscuje z maszyną – prasą graficzną, musi znać zasady jej działania i możliwości. Musi wreszcie znać cechy materiałów, które tworzą obraz, czyli farb i podłoży, na których drukuje.

Specyfiką warsztatu graficznego jest więc dystans, jaki dzieli działanie od efektu, ideę od obrazu, a także fakt, że tylko część wykonywanych tu czynności znajduje skutek w kształcie dzieła, a inna, znaczna część służy technicznej obsłudze warsztatu. Warsztat pochłania energię twórcy, bywa dla niego tak fascynujący, że staje się fetyszem, bywa inspiracją do własnych poszukiwań technologicznych, bywa tylko beznamiętnie przeprowadzonym zabiegiem reprodukcyjnym, ale również problemem prowokującym do buntu. Niewątpliwie jest wyjątkowym doświadczeniem, które stanowi o odrębności grafiki wśród innych sposobów artystycznej wypowiedzi.

Ustalając temat niniejszych rozważań, miałem świadomość nieprzystawalności wybranego obszaru do dynamiki zmian środków technicznych współczesnej grafiki. Hasło „technologia w kreacji artystycznej” może brzmieć dzisiaj jak zapowiedź analizy zjawisk nowych. Ja jednak chcę mówić tu o litografii i to co najmniej z trzech powodów. Po pierwsze dlatego, że od 20 lat zajmuję się drukiem z kamienia i czuję potrzebę podzielenia się doświadczeniami własnej praktyki. Litografia pozwoliła mi poznać wielu artystów i mistrzów. Ich twórczość i postawa upewniły mnie, że obcujemy wspólnie

z wyjątkowym warsztatem, który sam w sobie jest źródłem przeżyć i refleksji. I wreszcie chcę tu mówić o litografii w opozycji do głoszonego gdzieś tam zmierzchu tej techniki, jak również w poczuciu zawodowej misji, jako że od lat wprowadzam w ten warsztat studentów Akademii Pedagogicznej w Krakowie.

Technologia zawsze pozostaje narzędziem i sposobem w procesie, ale też zawsze wpływa swoimi środkami na ostateczny kształt dzieła. Chcę tu wskazać, jak dzieje się to w przypadku warsztatu litograficznego, jakie są możliwości twórczego wykorzystania różnych etapów działań warsztatowych oraz jakich inspiracji warsztat może dostarczyć.

W kreacji artystycznej interesować mnie będzie głównie materialna strona dzieła – jego forma, bo to ma związek z technologią. Odniesienia do wątków fabularnych, poetyckich, duchowych dzieła z konieczności pozostaną na marginesie. Będzie to punkt widzenia twórcy, w którym nie do uniknięcia jest dotknięcie pewnych oczywistych kwestii, ale dla jasności obrazu muszę przyjąć takie rozwiązanie.

Pierwszym i zasadniczym momentem decyzji o kształcie dzieła w litografii jest praca na kamieniu. Ze wszystkich technik graficznych litografia oferuje najbogatszy język o zróżnicowanej mikrostrukturze. Daje możliwości dla każdego rodzaju ekspresji, oferuje też całkowitą naturalność sposobu tworzenia, czytelność, zgodność śladu z obrazem odbitym. W wielu podręcznikach spotkać można próby klasyfikacji sposobów działania przy pomocy różnych materiałów: kredki, tuszu, technik drapanych. Tworzone są również autorskie opracowania możliwości litograficznego języka. Jednym z najbardziej wyczerpujących zdaje się tu być dzieło czeskiego artysty Mikolasa Axmanna *Księga druku z kamienia* (il. 1). To wydrukowany na początku lat dziewięćdziesiątych XX w., tylko w trzech egzemplarzach, zbiór oryginalnych odbitek 200 przykładów litograficznej interpretacji jednego motywu. To imponujące dzieło obejmuje zarówno działania wprost na kamieniu, jak i różnego rodzaju przedruki – nawet z odbitek z innych technik. Respektuje ono płaskość druku, ale i pokazuje pewne możliwości reliefowe litografii. Druk z kamienia jawi się tu jako technika o wręcz nieograniczonych możliwościach, mogąca wypowiadać się zarówno efektami własnego języka, jak i każdego innego, wprowadzonego na kamień metodą przedruku. Mikolas Axmann pokazuje możliwości, szukając tożsamości litografii w jej uniwersalności i plastyczności.

Kiedy w 1998 r. obejrzałem w Pradze *Księgę* i poznałem autora, przekonałem się, że jego twórcza i badawcza postawa wsparta jest głęboko refleksyjnym stosunkiem do litografii. Kamień jest dla niego materiałem magicznym, przenoszącym ślady nie tylko artystycznych działań, ale i – w skali uniwersalnej – ślady historii, ślady kultur, indywidualnych egzystencji. Litografia zdaje się być tu swoistą kontynuacją logiki praw natury.

Postawa badawcza często towarzyszy działaniom twórczym grafików. Od ponad 200 lat, odkąd istnieje litografia, artyści i rzemieślnicy odkrywają jej walory, jak również poszukując, wzbogacając gamę technicznych możliwości. W ostatnich dziesiątkach lat pojawiły się między innymi zastosowania fotografii z użyciem metod i materiałów wziętych z offsetu, pojawiły się przedruki z odbitek ksero, zastosowania toneru ksero w swobodnym malarskim śladzie (m.in. prezentowane w Krakowie przez prof. Lynne

Allen z USA) oraz zastosowanie śladu ołówkowego (m.in. udane próby Andrzeja Karola Wiśniewskiego). Litograficzną materię wzbogacają również odciski kalki maszynowej, w rysunku sprawdzają się ślady niektórych spirytusowych flamastrów. Również chętnie przeze mnie stosowany szelakowy lakier spirytusowy oferuje oryginalne efekty. Nie zatłuszcza on kamienia, a ze względu na różnicę rozpuszczalnika w stosunku do kredki i tuszu daje łatwe możliwości uzyskiwania efektów negatywowych.

Z pewnością jeszcze wiele innowacji funkcjonuje w pracowniach litograficznych. Niektóre ośrodki i twórcy szczególnie zainteresowani są rozwojem metod warsztatowych. Tu odnotować należy wybitne zasługi badawcze i edukacyjne amerykańskiego Tamarind Institute of Lithography. Od blisko 40 lat ośrodek ten (jako wydział Uniwersytetu Nowego Meksyku) prowadzi badania nad technologią, historią i współczesnym stanem litografii, publikuje materiały w roczniku „The Tamarind Papers”. Realizuje także swoją misję kształcenia artystów i technologów. Również inne amerykańskie ośrodki uniwersyteckie zajmują się perspektywami rozwoju litografii, a w ostatnim czasie szczególnie możliwościami współpracy z komputerem. Kiedy przeglądałem program konferencji *A Celebration of the Print*, zorganizowanej w 1998 r. na wydziale grafiki amerykańskiego Uniwersytetu Ohio, dla uczczenia 200-lecia litografii, znalazłem tam takie tematy, jak prezentowany przez Heather Hoover: *Bridging the Gap between Electronic Media and Traditional Printmaking* (*Przerzucanie mostów między elektronicznymi mediami a grafiką tradycyjną*), w zapowiedziach poświęcony prezentacji specjalnego typu papieru umożliwiającego przeniesienie druku laserowego na litograficzne płyty, czy temat Johna Cone’a: *Digitizing Senefelder’s Laundry List* (*Ucyfrowienie listy pralniczej Senefeldera*), zapowiadający specjalnie przygotowany pokaz transferu obrazu cyfrowego na zgroszkowaną płytę aluminiową. Takie działania to z pewnością otwarcie nowych perspektyw. Ponieważ jednak nie znam realnych efektów, porzestaną jedynie na odnotowaniu takich faktów.

W pracy na kamieniu warto zauważyć pewne szczególne zjawiska mogące dostarczyć inspiracji i wpłynąć na decyzję artystyczną. Wyczyszczony kamień ma niezwykle wrażliwą powierzchnię. Reaguje ona wyraźnym śladem choćby na zmianę wilgotności – czysta woda powoduje widoczną zmianę waloru. Można więc na tym etapie szkicować i komponować, stosując tylko ślad wilgoci. Póki nie wprowadzimy zatłuszczenia, jest to działanie bezkarne i ulotne, bowiem gdy kamień wysycha, obraz znika. Ja często w swojej pracy podążam za śladem czystej wody. Tak działo się na przykład w pracach *Czarny czy Amulety*, gdzie kształty niektórych płaszczyzn zostały znalezione przy pomocy mokrego szkicowania.

Praca na kamieniu, szczególnie w mokrych technikach, pozwala w dużym stopniu na zaistnienie przypadku. Na przykład lawowany tusz zyskuje swoją materię dopiero po wyschnięciu, a struktura plamy, choć charakterystyczna, nie jest w pełni przewidywalna. Jeszcze bogatsze i bardziej zaskakujące efekty daje zastosowanie jako rozpuszczalnika w lawowaniu substancji innych niż woda, np. terpentyny, *white spiritu* czy benzyny. Pojawia się cała gama zjawisk, które mogłyby zachwycić najbardziej wymagających taszystów. Jeśli możliwości nieograniczonego stosowania plamy, budowania z niej struktury obrazu w mono- czy też polichromatycznym wymiarze nazywamy malar-

skością, to litografia jest techniką *par excellence* malarską. Jedyny niedostatek w tym względzie stanowi brak faktury.

Inną szczególną osobliwością litografii jest tzw. pamięć kamienia. Zatłuszczenia i zatrawienia wnikają w głąb powierzchni. Specyfika procesu przygotowania kamienia do druku zmusza nas do parokrotnego zmycia obrazu. Obserwujemy więc jak pod wpływem terpentyny rozpuszcza się rysunek, rozmywają się kształty, obraz znika najpierw częściowo, potem całkowicie. Rysunku nie ma, ale jest w słabo widocznym śladzie zatłuszczenia. Obserwując transformacje obrazu możemy spróbować zatrzymać któryś z etapów.

Kiedy w 1993 r. uczestniczyłem w warsztatach litograficznych w Kasterlee w Belgii, jednym z elementów pokazu znakomitego technologa czeskiego Rudolfa Broulima (teraz zamieszkałego w Belgii) był następujący eksperyment: otóż po wydrukowaniu obrazu postanowił on powtórzyć jego wersję w takim kształcie jaki pojawia się podczas zmywania kamienia. W tym celu uwrażliwił kamień odtrawiając go octem, po czym częściowo rozmył terpentyną rysunek. Farbą piórową naniósł ślady na czyste powierzchnie, podgrzał i po ponownym dwukrotnym zatrawieniu wydrukował. Na starym motywie powstał nowy obraz z efektami zatrzymanymi podczas eksperymentu. Jak twierdzi Broulim, takie działanie, choć wymaga dobrego rozpoznania wrażliwości kamienia może być również elementem artystycznej kreacji.

Kiedy jednak proces preparacji kamienia nie narusza kształtu obrazu, istotnym momentem decyzji o kształcie dzieła jest druk. Matryca jest potencją dzieła graficznego, wydruk nakładowy jest rozstrzygnięciem sposobu wykorzystania tej potencji. Zwykle poprzedza go seria druków próbnych, w których ustala się ostatecznie obraz.

Obecnie, przy znacznym zatarciu kryteriów kwalifikujących dzieło jako grafikę, bywa często tak, że praca artysty nie kończy się wydrukiem nakładu. Potencja matrycy wykorzystywana jest do wielu wariantów obrazu lub też do całkiem różnych koncepcji dzieł drukowanych w pojedynczych egzemplarzach (monotypia). Kryterium nie jest również zachowanie klasycznych reguł warsztatu drukarskiego. Artyści często szukają efektów, nie troszcząc się o identyczność odbitek, traktują matrycę jako nośnik niezobowiązującego kształtu, zostawiają nie wytartą farbę na matrycy lub też nawet ręcznie malują odbitki.

W litografii delikatność matrycy ogranicza znacznie odchodzenie od reguł warsztatu na etapie druku. Ale poza korektami dokonywanymi podczas druków próbnych możliwe są również inne zabiegi kreujące obraz. Już choćby dobór kolorów decyduje o gamie i rozłożeniu akcentów w obrazie. Konsystencja farby daje siłę lub delikatność drukowanego śladu. Jedną z możliwości jest stosowanie kładzonego na matrycę szablonu. Roman Żygulski na przykład, w swoich litografiach z końca lat 80. chętnie stosuje taką metodę budowania obrazu. W takich pracach, jak *Pod wspólnym dachem* czy *Rozmowa* drukuje wielokrotnie jedną materię. Zaczyna od najjaśniejszego waloru, przysłaniając cienkimi foliami fragmenty, wprowadza kształty postaci, różnicuje kolor plamy.

Inną metodą może być wklejanie podczas druku cienkich kolorowych papierów zwane kaszerowaniem (z fr. *acher* – chować, zakrywać) lub inaczej *chine colle*, wskazujące na szczególną przydatność do tych zabiegów cienkich papierów orientalnych.

Ta introligatorska metoda wprowadzania barwnej plamy pozwala wzbogacić zarówno druk płaski, jak i wypukły, i daje szybką możliwość dodatkowego efektu bez osobnej matrycy.

Istną skarbnicą interesujących działań warsztatowych jest twórczość graficzna profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, długoletniego kierownika Katedry Litografii, Włodzimierza Kunza. Jego grafiki, począwszy od powstałych w latach 60., zaskakują swobodą w sposobie stosowania drukowanego śladu. Artysta traktuje litografię w sposób otwarty. Nie poprzestaje na doskonaleniu jednej metody warsztatowej. Stosuje przedruki na kamień z innych technik graficznych, a także prekursorskie w owym czasie transfery z odbitek kserograficznych, wykorzystuje szablon zarówno do przysyłania elementów matrycy, jak i do budowania kształtów w obrazie. Artysta rzadko drukuje nakłady, raczej każdą odbitkę opracowuje indywidualnie jako unikatowe dzieło. Obok druku chętnie stosuje kaszerowanie i elementy kolażu. Często eksponuje tego typu różnorodność zestawiając na płaszczyźnie poszczególne ślady obok siebie, niczym ślady różnorakich pieczęci (il. 2).

Omawiając kreatywne możliwości druku płaskiego mogą odwołać się również do własnych doświadczeń dydaktycznych. W 1992 roku troje studentów: Iwona Witkiewicz, Michał Zakrzewski i Andrzej Waśniowski zrealizowało swoje cykle dyplomowe oparte na zasadzie tworzenia obrazu przez zdrukowywanie stałych elementów w różnych układach i kolorach. Druk płaski na klasycznej prasie umożliwia umieszczanie papieru w różnych układach z płaszczyzną matrycy, a przysyłanie fragmentów obrazu pozwala na dużą różnorodność śladu. Można więc przyjąć metodę budowy obrazu podobną na przykład do malarskiej, gdzie ślad druku jest analogiczny ze śladem malarskiego narzędzia. Decyzje twórcze dotyczą wtedy kształtowania obrazu na papierze i im podporządkowany jest wybór odpowiedniego fragmentu matrycy (il. 3).

Mój przyjaciel, artysta litograf Andrzej Karol Wiśniewski, mówi, że litografia jest jak złoto i jak złoto przekształcić ją można w klejnot o dowolnym kształcie i przeznaczeniu, że ma w sobie szlachetność, która pociąga i zobowiązuje.

W mojej litograficznej edukacji znajdowałem wielokrotnie potwierdzenie tych słów. Artystą, którego prace zawsze najsilniej pobudzały mój litograficzny entuzjazm jest słowacki mistrz Vladimír Gažovič. Kiedy na początku lat 80. zająłem się litografią, znane mi już były prezentowane po raz pierwszy na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie w 1978 r. ilustracje do *Przemian* Owidiusza wykonane przez Gažoviča. Już wtedy wydały mi się one zjawiskiem wyjątkowym. Toteż śledziłem dorobek tego artysty na następnych wystawach Biennale i Triennale w Krakowie oraz w dostępnych katalogach i wydawnictwach.

Cóż takiego zachwyciło mnie w tych pracach? Otóż właśnie to, że jawiły mi się one jako najwyższej próby klejnoty, w których artystyczna idea wsparta zostaje perfekcyjnym kunsztem wykonawczym. Jest to twórczość wyraźnie rozpoznawalna wśród współczesnych tendencji, zaliczana do realizmu magicznego. Wyróżnia się ona literackim charakterem, czytelnym, kaligraficznym rysunkiem. Grafiki ogląda się, a raczej czyta, jak poetycką opowieść o człowieku, miłości, przyrodzie, smakując z różnych perspektyw: a to kształt całego obrazu, a to urodę fragmentów i finezję

szczegółu. Artysta pracuje tradycyjnymi środkami, tuszem i kredką, a także w unikalnej technice kamieniorytu. Kamienioryt to sposób tworzenia obrazu zaadaptowany z technik wklęsłodrukowych. Rysunek wykonuje się igłą, drapiąc po pokrytej gumą arabską powierzchni kamienia. Odsłonięte miejsca zatłuszcza się i powstaje rysunek zgodny z zasadą litograficzną. Duża precyzja i ostrość kreski pozwalała kiedyś wykorzystywać tę metodę na skalę przemysłową do druku papierów wartościowych, nim zastąpił ją miedzioryt czy staloryt. Vladimír Gažovič stosuje kamienioryt szczególnie chętnie w *ex libris*ach, jednak prawie zawsze łączy go z materiałami tuszu i kredki. Można by długo analizować walory grafik tego autora. Ja jednak chcę podkreślić idealną adekwatność techniki i charakteru obrazu. W tym typie kreacji litografia objawia pełną gamę swoich walorów, a subtelność i delikatność efektów znakomicie wspiera poetykę autorskiej wizji (il. 4).

W 1995 r. miałem przyjemność być gościem w pracowni Vladimíra Gažoviča i obejrzeć duży zestaw prac przygotowanych na wystawę w Pradze. Dowiedziałem się wtedy, że często realizuje on swoje grafiki na różnego rodzaju prasach – klasycznej ręcznej, offsetowej, do druków próbnych, oraz cylindrycznej prasie litograficznej do druku bezpośredniego. Drukuje w pracowniach słowackich, belgijskich i szwajcarskich, często współpracuje ze wspomnianym już Rudolfem Broulím. Grafiki Gažoviča pozostają dla mnie wzorem najwyższych standardów warsztatowych. Ta właśnie twórczość mobilizowała mnie do zgłębiania tajników warsztatu i poszukiwania sposobów doskonalenia efektów druku.

Niewątpliwie istotnym wydarzeniem w tych dociekaniach był wyjazd w 1991 r. do Centrum Graficznego im. Fransa Masereela w Kasterlee w Belgii. Tam zetknąłem się po raz pierwszy z prasą offsetową do druków próbnych w zastosowaniu do druku litograficznego. Nie miałem możliwości doświadczyć wtedy pracy na tej prasie, ale mogłem obserwować metody i efekty działania flamandzkiej artystki Ingrid Ledent. To, co zobaczyłem, wydało mi się tak interesujące pod względem rozwoju możliwości druku, że postanowiłem wraz z Grzegorzem Banaszkiwiczem zainicjować poszukiwania takiej prasy dla pracowni graficznej ZPAP w Krakowie. Rzeczywiście, w roku 1992 udało się znaleźć, zakupić i zainstalować w pracowni związkowej prasę offsetową typu *Adast Zetaconte 701* do druków próbnych.

Tu wyjaśnić trzeba, że choć konstrukcja takich maszyn związana była z rozwojem metod druku z płyt cynkowych oraz aluminiowych i służyła do ich testowania, to po drobnych adaptacjach można używać takiej prasy do druków z kamienia. Jak podaje Carl Wagner w książce *Alois Senefelder. Sein Leben und Wirken*, pierwszą prasę z walcem gumowym do przenoszenia obrazu zbudował w 1907 r. Niemiec Gaspar Herrman. Ze względu na szczególne możliwości chętnie zaczęli jej używać również artyści (il. 5).

Wykonałem na takiej prasie w krakowskiej pracowni ponad 30 wielobarwnych druków i spróbuję teraz wskazać jej walory. Przede wszystkim druk jest pośredni. Zastosowanie przenoszącego obraz walca z gumową powierzchnią, przetaczającego się w płaszczyźnie poziomej po powierzchni kamienia, potem papieru, nie wymaga w druku dużych docisków. Zatem obsługa maszyny nie wymaga wysiłku nawet przy

pełnoformatowym kamieniu. Papier jest suchy i przy wielokrotnym druku nie następuje naruszenie jego struktury. Nie ma problemów z drukiem dużych apli, a ewentualne nierówności pojawić się mogą w wypadku ręcznego nakładania farby na kamień. Powszechna jest redukcyjna metoda budowy obrazu, polegająca na nakładaniu kolejnych kolorów po usunięciu fragmentów poprzedniego obrazu. Papier i kamień są w stałym układzie względem siebie, tak więc przy niezmiennych warunkach zewnętrznych pasowanie kolorów jest idealne. Można nasycać kolor przez wielokrotne nakładanie, budując jego intensywność i walor do dowolnego stanu, można budować przestrzenność barwy stawiając i drukując parokrotnie jeden kolor, co daje efekt wrażenia fakturalnego. Można drukować całą powierzchnię kamienia – jego kształt i krawędzie mogą stać się elementem komponującym. Przy druku nie następuje odwrócenie obrazu. Można za pomocą cylindra prasy dokonywać transferów na kamień (na przykład z płyt offsetowych, jak to ma miejsce w pracach Banaszekwicz) i tutaj dalej je opracowywać. Można wreszcie drukować na powierzchniach sztywnych, grubych i foliach.

Dla całokształtu opisu warsztatu drukarskiego litografa, trzeba tu wspomnieć o jeszcze jednym typie maszyny, którą miałem możliwość oglądać w części muzealnej Centrum Graficznego w Kasterlee. To tzw. litograficzna prasa cylindryczna do szybkiego druku. Jak podaje Jürgen Wolf w książce *Schwarze Kunst*, prasy takie konstruowano od połowy XIX wieku na zasadach wykorzystywanych w maszynach do druku wypukłego. Nazywano je szybkimi, bo dzięki wprowadzeniu rotacji cylindra pozwalały wydrukować 600 do 800 odbitek na godzinę¹. W tej maszynie to kamień porusza się w płaszczyźnie poziomej, a do cylindra przypina się papier. Druk jest bezpośredni, bo cylinder dociska papier, obracając się podczas ruchu kamienia. Ponieważ papier ma stałą pozycję wobec kamienia, możliwe są efekty takie jak w prasie offsetowej, za wyjątkiem zróżnicowania podłoża (il. 6). Prasy te są obecnie unikatowe, głównie z racji tego, że wymagają trzyosobowej obsługi. Używane są jeszcze w niektórych pracowniach litograficznych, jak choćby u Eriki i Erwina Hanke w Ringgenbergu w Szwajcarii. Wymieniam tę pracownię dlatego, że tu właśnie drukuje Vladimír Gažovič i inny znakomity słowacki grafik Robert Jančovič. Jak podaje pismo „Sztuka”, jedyna taka prasa w Polsce znajduje się w tzw. Domu Guttenberga w Boguszowie-Gorcach koło Wałbrzycha².

Warsztat litograficzny ma swoich gorących zwolenników, ale jednocześnie uważany jest za trudny i kapryśny, wymagający wtajemniczenia. Wiedza litograficzna zdobywana przez lata praktyki, gromadzona w umiejętnościach mistrzów, uważana była kiedyś za tajemną, niemalże magiczną. Wrażenie takie potęgował funkcjonujący podział na autorów obrazu i technologów drukarzy, oraz rygor tajemnicy, jakimi strzegli dawni drukarze metod swojej pracy. Goście i klienci nie mogli swobodnie wstępować na teren działań drukarskich, a wypracowane, indywidualne metody stanowiły sekret firmy i mistrza. Tym niemniej rzemieślnicze umiejętności były szanowane i doceniane. Tak w 1818 r. pisał o tym pionier litografii polskiej Jan Siostrzyński:

¹ Por. H.-J. Wolf, *Schwarze Kunst. Eine illustrierte Geschichte der Druck-Verfahren*, Deutscher Fachverlag, Frankfurt am Main 1981, s. 290–296.

² „Sztuka” 1997, nr 7–12, s. 11, 12.

Potrzeba wiele ostrożności, zręczności, wprawy, wiadomości i doświadczenia, ażeby byz dobrym litograficznym drukarzem, niesłusznie więc azatem wykonywacze 1-szej części, któremi są pisarze i rysownicy, sami ze wszystkiego się chlubią, jak gdyby nie wiedzieli, że pracującemu przy prasie wszystko są winni. Dobrzy litograficzni drukarze zasługują prawdziwie protegowanymi byz w Kraju³.

Współpraca artystów z technologami to jednak dzisiaj przywilej miejsc, gdzie działają pracownie usługowe druku artystycznego, a w nich technologowie i mistrzowie drukarscy. Takie miejsca skutecznie promują grafikę warsztatową, czyniąc ją dostępną dla artystów różnych dyscyplin, a także wyznaczają jakość standardów drukarskich.

W Polsce nie istnieją usługowe pracownie druku artystycznego, a ostatni prawdziwy mistrz, technolog i nauczyciel jakiego znałem – Włodzimierz Drabik – od lat już nie żyje. Artyści sami więc doświadczają bycia rzemieślnikami, technologami i drukarzami, co zresztą nie przeszkadza im w osiągnięciu czasem wręcz niezwykłego poziomu warsztatowego mistrzostwa. Przykładem może być choćby twórczość Anny Jelonek-Sochy czy Józefa Budki.

Współpraca technologów z artystami może wyzwalać obustronną inwencję i kreować nowe zjawiska artystyczne. Jak bardzo to jest możliwe, niech świadczy rola zaplecza technologicznego w kształtowaniu się pewnych nurtów sztuki graficznej w Stanach Zjednoczonych. Chodzi tu szczególnie o zjawiska z lat 80. XX wieku, kiedy to czołowi artyści amerykańscy, głównie malarze związani wcześniej z pop-artem, tacy jak: Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg czy James Rosenquist, zaczęli eksperymentować z klasycznymi technikami graficznymi. Wręcz wzorcowa współpraca z całymi sztabami technologów i drukarzy, wyzwania stawiane warsztatowi oraz twórcze podejście do tradycji zaowocowały realizacjami nie spotykanymi dotąd w grafice.

Wybitny technolog amerykański Kenneth Tyler, w albumie współczesnej grafiki amerykańskiej z kolekcji Torstena Lilji, pisze o entuzjazmie i dynamice współpracy z artystami w owym czasie⁴. Śmiałe koncepcje wymuszały inwencję technologiczną, a technologia pobudzała wyobraźnię twórców. Wzajemne otwarcie, zrozumienie celów i środków pozwoliło na wprowadzenie nowych wątków do twórczości graficznej oraz przełamanie barier i wyzwolenie z wielu ograniczeń. Przede wszystkim nastąpiło zwiększenie skali dzieł oraz podniesienie stopnia złożoności druku. Formaty prac osiągnęły parometrowe wielkości, a do ich druku budowano specjalne prasy. Zainteresowano się papierem jako elementem kreacji artystycznej. Jego faktura, grubość, kształt stały się istotną wartością współtworzącą dzieło graficzne. Rozwinęła się technologia czerpania i barwienia wielkich płaszczyzn papieru. Powszechne stało się mieszanie technik. Ówczesne prace Franka Stelli na przykład są wielkimi, złożonymi mozaikami, w których znaleźć możemy wszystkie techniki graficzne, a także wklejane fragmenty ręcznie barwionego papieru (il. 7). Technikę kolażu stosowali również chętnie James Rosenquist czy Roy Lichtenstein (il. 8). Traktując druk przede wszystkim jako meto-

³ J. Siestrzyński, *O litografii*, Tłocznia Wł. Łazarskiego, Warszawa 1928, s. 11–12.

⁴ *Współczesna grafika amerykańska z kolekcji Torstena Lilji*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1999, s. 23–26.

dę tworzenia obrazu, artyści wprowadzali do działań graficznych techniki malarskie. Ręcznie malowano matryce, jak również odbitki (Jim Dine), nadając dziełom cechy unikatów. Litografia obecna w przedsięwzięciach graficznych wspomnianych artystów, z uwagi na duże formaty realizowana była na zgroszkowanych płytach cynkowych lub aluminiowych. Nastąpiło rozpowszechnienie wśród artystów amerykańskich takiego rodzaju matrycy i do dzisiaj funkcjonuje ona obok kamienia.

Zjawiska tego czasu i miejsca oddziaływały na grafikę światową, dając alternatywę myślenia o warsztacie i inspirując wiele artystycznych idei. Twórczość graficzna podniesiona została do rangi działania, którego celem jest stworzenie nowej jakości formalnej wychodzącej poza tradycyjną odbitkę.

Bliska tym zjawiskom wydaje się postawa twórcza wspomnianego już, zamieszkałego w Hiszpanii, Andrzeja Karola Wiśniewskiego. Jest on artystą wszechstronnym, choć przede wszystkim związanym z litografią. Tworzy grafiki, ale również wykorzystuje druk i matrycę do działań interdyscyplinarnych. W ostatnim okresie realizował on przy pomocy litografii duże mozaiki architektoniczne, którymi pokrywał podłogi i ściany. Przykładem są realizacje m.in. w drukarni Jana Verhoevena w Belgii (1995) czy Fabryce Papieru w Kostrzynie (1999).

Podłoga jest miejscem, od którego człowiek zaczyna przestrzenne poznawanie świata i na którym nieustannie zostawia ślady swojej obecności. Tak więc tworzenie z niej dzieła sztuki pociąga artystów już od wieków. Pierwszy raz jednak Andrzej K. Wiśniewski czyni to przy pomocy litografii. Odbitka litograficzna jest tu punktem wyjścia, tworzywem, z którego artysta układa wielkopłaszczyznowe, wyrafinowane kompozycje. Drukowane w pracowni, na cienkich chińskich papierach *kozo*, struktury i znaki nakleja autor wprost na beton. Nawarstwiając i zagęszczając, buduje ni to mapy, ni to szlaki. Całość wzbogaca drukiem szablonowym, sitodrukiem, a także odręcznym malowaniem. Powstaje labirynt form z wyraźnie zarysowanymi kształtami geometrycznymi (trójkąty, przestrzenne spirale), wyznaczającymi kierunki i podziały. Ślad jest tu podstawowym motywem – linie odręcznego pisma tworzą rytmy, gdzieś pojawiają się odciski stóp. To w istocie wielkie obrazy, czasem zamknięte tylko w płaszczyźnie, czasem kontynuowane na przyległych ścianach (il. 9, 10). Specjalnie opracowany przez autora proces laminowania papieru, nasycania specjalnymi lakierami, pozwala zapewnić pokrywanych płaszczyznom pełne wartości użytkowe. Jak twierdzi autor, inspiracją do tego typu dzieł były spotkania z mozaikami Rzymu, Rawenny, Wenecji czy Pompei, a także z naturalnymi mozaikami zamarzniętych stawów czy górskich, skalnych ścieżek.

Innym litografem, którego dzieła chcę tu przywołać, jest wspomniana już Ingrid Ledent. Jej dzieła to, poza nakładowymi odbitkami, również obiekty graficzne i instalacje o charakterze konceptualnym. W swojej twórczości coraz częściej używa ona powtarzalności druku do tworzenia struktury wewnętrznej obrazu. Istotną rolę pełnią tu proste znaki i zmultiplikowane motywy, w różnej skali i układzie, komponowane najczęściej w zestawach wyraźnie zaznaczonych prostokątnych płaszczyzn. Druk jest u niej eksponowaną metodą twórczą, nadającą obrazom wyrazisty, ale i ascetyczny charakter. Znaki jej grafik to wcześniej abstrakcyjne symbole wewnętrznych przeżyć,

ostatnio coraz częściej opracowane fotograficznie elementy własnej twarzy – oczy, ucho, usta – podkreślające zmysłową stronę kontaktu ze światem. Doskonale opanowanie metod transferu kserograficznego pozwala jej powtarzać wielokrotnie na kamieniu obraz fotograficzny, a nawet budować całe struktury płaszczyzn utkane z wielokrotnych powtórzeń kształtu własnej postaci. Odbijanie na cienkim chińskim papierze *wenzou* daje autorce możliwość układania druków w duże płaszczyzny, nawarstwiania i naklejania ich na drewniane płyty czy ściany zewnętrznych murów (il. 11, 12).

Prace Ingrid Ledent i Andrzeja K. Wiśniewskiego, mimo wszystkich stylistycznych odmienności, to znakomite przykłady stosowania litografii w działaniach artystycznych spoza typowego graficznego obszaru. Obydwoje artystów, wychodząc z tradycji warsztatu, czyni z niego medium sztuki, nie tylko grafiki.

Wracając na koniec w bardziej intymne środowisko własnej twórczości, mogę powiedzieć o sobie, że poruszam się w tradycyjnym obszarze warsztatu graficznego. Litografia jest techniką, która odpowiada mojemu temperamentowi, ma ona właściwy dla mnie rytm i czas. Obcowanie z kamieniem, z naniesionym rysunkiem, obserwowanie go w różnych perspektywach i transformacjach, daje mi możliwość refleksji i decyzji. Nie używam przedruków, bo odpowiada mi naturalny język litografii. Swoje twórcze zamierzenia najchętniej realizuję w druku pośrednim. Ta właśnie metoda natchnęła mnie nową energią, postawiła nowe wyzwania, w rezultacie istotnie wpłynęła na formę moich prac. Dzięki tej metodzie mogłem zmierzyć się z dużym formatem, zabiegać o nasycenie koloru, wykorzystywać całą powierzchnię kamienia. Doświadczenie pracy na prasie offsetowej dało mi przyjemność obserwacji powstawania obrazu w sposób, jakiego nie umożliwiała prasa klasyczna. Realizując prace złożone, czerpię czasem inspiracje z odbitek stanowych, czego rezultatem są odmienne koncepcje ostateczne. Jednocześnie litografia uczy mnie pokory. Kiedy czuję się zbyt pewnie, daje ostrzeżenie, że jeszcze nie wszystkie tajemnice przede mną odsłoniła. Dlatego też mam poczucie nieuchwytności niektórych procesów i swoistej łaskawości kamienia. Mimo że od 20 lat realizuję swoje prace w technice litografii, to ciągle odczuwam dreszcz emocji, gdy na nowo, mówiąc słowami Wisławy Szymborskiej: *pukam do drzwi kamienia*.

Jacek Zaborski

ukończył Wydział Grafiki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (dyplom w 1978 r.), gdzie uzyskał również I i II stopień kwalifikacji w dziedzinie sztuk plastycznych.

W Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej pracuje od 1981 roku. Prowadzi pracownię grafiki warsztatowej (litografia) oraz ćwiczenia z rysunku, obecnie na stanowisku profesora AP.

Prezentował liczne wystawy indywidualne w Polsce i za granicą. Brał udział w wielu ekspozycjach zbiorowych, m.in. w kolejnych edycjach Międzynarodowego Biennale (potem Triennale) Grafiki w Krakowie w latach 1984–2006, w Ogólnopolskim Triennale Grafiki w Katowicach w latach 1994 i 2006, w zbiorowej wystawie grafiki krakowskiej w niemieckim Dulmen oraz w Leidzie w Holandii. W roku 1999 uczestniczył w Międzynarodowych Triennale Grafiki we Fredrikstad w Norwegii, w Lublanie w Słowenii i w Warnie w Bułgarii.

Laureat nagrody regulaminowej na 10 Międzynarodowym Triennale Grafiki we Frechen, w Niemczech, nagrody regulaminowej na Triennale 2003 w Krakowie oraz licznych nagród i wyróżnień w konkursie na najlepszą grafikę miesiąca Okręgu Krakowskiego ZPAP.

Technology in artistic creation according to lithography

Abstract

Lithography was a revolutionary invention. The complexity of processes and the simplicity of phenomena, as well as multiformity and naturalness of lithography has fascinated many artists. However, the specificity of lithography and the result of work's dependency on experience and the consciousness of technique determine that concentrating on this technique could not be accidental or superficial. This is a demanding technique but one that offers unusual creative experiences and effects.

The article is a short review of the stages of the technological activities appropriate to a lithographical workshop and their connections with the creative process and the quality of print. The author also elaborates on the relations between the degree of expertise in technology and the ability to realise an artistic plan.

It highlights the inspiring elements of the techniques and different creative attitudes which inspire the technologists. It is an attempt to describe the present state of lithography and examine possibilities for the future. It is a summary of the author's own fascinations, experiences and observations based on artistic and didactic work, on meetings with the artists, and on participation in workshops and presentations. The description of the processes and phenomena concerns working with the stone and does not include the related technologies connected with the use of the other matrices.

Marek Sajduk

Nowe media – nowa sztuka

Bezpośrednim impulsem do podjęcia tak zakreślonego tematu jest przekonanie o doniosłości przemian w kulturze, jakich jesteśmy świadkami i na różne sposoby uczestnikami w związku z rewolucją technologiczną i medialną. Opracowanie nie jest usystematyzowanym wywodem o charakterze naukowym. Jest to raczej refleksja bezpośredniego świadka, uczestnika zdarzeń, zawierająca myśli odnoszące się do twórczości artystycznej i praktyki pedagogicznej.

Przystępując do próby opisanego zjawiska znajdującego się w trakcie kształtowania, powinienem liczyć się z tym, że moja ocena, obojętne czy powściągliwa, czy wręcz przeciwnie, entuzjastyczna, może zostać zweryfikowana przez czas w sposób zaskakująco odmienny. Tak właśnie było kiedyś z wynalazkiem fotografii. W chwili ogłoszenia światu tego epokowego wynalazku podnosiły się głosy bagatelizujące całkowicie jego znaczenie bądź też wieszczące za przyczyną fotografii śmierć malarstwa i upadek sztuki. Jak się okazało ci, którzy lekceważyli znaczenie wynalazku, nie mieli racji. Trzeba jednak przyznać, że przewartościowania w obrębie sztuki, jakie dokonały się również przy udziale fotografii, można określić jako koniec pewnej epoki w sztuce i początek istotnych przemian. Jednak to nie fotografia stała się przyczyną kryzysu konwencjonalnych form uprawiania twórczości. Przeciwnie, postrzegamy ją dzisiaj jako nader tradycyjną formę.

Tematem tych rozważań są media zwane nowymi. Czy media mogą wpływać na zmiany w samej istocie sztuki? Czy mogą wręcz stworzyć nową jakość w sztuce? Myślę, że staje się coraz bardziej oczywiste, iż stosowane obecnie środki przekazu, oparte na zaawansowanej technologii, tworząc nową sytuację w kulturze, i to w skali globalnej, budują również nową sytuację w dziedzinie sztuki. Sytuację, której znaczenie i zasięg trudno przewidzieć, ale nie wolno jej nie doceniać. Charakterystyczną cechą naszych czasów jest ogromna i ciągle wzrastająca rola nowoczesnych technologii. W szczególności dotyczy to technologii stosowanych w środkach przekazu informacji. Jednakże odczucia i refleksje jakie się w związku z tym rodzą budzą oprócz satysfakcji również uzasadnione obawy.

Trudno nie zauważyć negatywnych zjawisk w dziedzinie kultury, co przejawia się przede wszystkim zanikiem czytelnictwa, upadkiem kultury słowa, kultury obrazu, na rzecz powszechnej konsumpcji papki informacyjno-komiksowej poprzez telewizję, kolorowe pisemka, wideo czy Internet. Widoczne jest spłylenie treści kultury. Obserwujemy również zjawiska znacznie groźniejsze, jak np. brutalizacja życia codziennego, w czym tzw. kultura masowa, sprzężona z biznesem, ma swój niewątpliwy udział. To są fakty dostrzegane gołym okiem, chociaż wpływ mediów na te zjawiska bywa kwestionowany przez niektórych fachowców od socjologii. Kultura, zwłaszcza w wydaniu popularnym, bardziej niż kiedykolwiek stała się towarem. Prawa rynku, a przede wszystkim popyt, decydują o ilości i jakości towaru. Nie powinno to jednak przesłonić zasadniczego faktu, iż nowe technologie, nowe media elektroniczne, to przede wszystkim wspinałe osiągnięcie ludzkiego geniuszu i wielka szansa na poszerzenie sfery kultury poprzez niezwykłą łatwość komunikacji i wymiany informacji. To właśnie burzliwy rozwój elektronicznych środków przekazu audiowizualnego, ich masowa dostępność, wytworzyły nowe sposoby uczestnictwa w kulturze i w sposób niemalże totalitarny zawładnęły zbiorową wyobraźnię.

Pozostawmy jednak w tle rozważania na temat roli mediów w kulturze masowej. Tworzą one jednak ważny kontekst dla zasadniczego wątku tego opracowania, jakim są przemiany w sztuce. Jaka jest zatem wobec rewolucji medialnej kondycja sztuki, nazwijmy ją dla pełnej jasności „sztuką wysoką”, funkcjonującej przeciwstawnie na przeciwległym biegunie tzw. kultury masowej? Jak powszechnie wiadomo, sztuka, co najmniej od kilkudziesięciu lat, znajduje się w permanentnym kryzysie. Stan taki ogłaszany jest przez krytyków i samych artystów. Czy sztuka funkcjonująca na poziomie elit polegnie ostatecznie pod przemożnym wpływem żywiołowej, masowej rewolucji medialnej? Czy wręcz przeciwnie, spróbuje znaleźć w niej swą nową szansę? Aktualna fascynacja, niekiedy wszak powierzchowna, artystów próbujących wykorzystać obecnie dostępne, niemałe przecież możliwości nowych technologii dla tworzenia bądź to tradycyjnych form, jak np. malarstwo czy grafika, bądź też szukających dla nowych środków technicznych właściwych dla nich sposobów wyrazu, np. poprzez wykorzystanie wideo, Internetu, interakcyjność, multimedialność czy próby z *virtual reality* świadczy o tym, że obserwujemy niewątpliwe ożywienie i aktywność, będące zaprzeczeniem kryzysu.

Niezwykły, ulegający ciągłej akceleracji rozwój technologii, rewolucja informatyczna, rewolucja medialna to główne przyczyny przemian w cywilizacji. Niestety pokazują również, jak rozwierają się nożyce technologii i kultury. W kontekście spraw dotyczących sztuki postrzegam to głównie jako zanik niektórych sfer wrażliwości i ukształtowanie się nowych. Od jakiegoś czasu mówi się, nie bez racji, że współczesna cywilizacja jest cywilizacją obrazkową. Świat współczesny przemawia do nas głównie obrazami. Najczęściej jednak są to wizualnie nachalne reklamy, bezładny koktajl programów telewizyjnych i całkowicie bezużyteczny chaos informacyjno-dokumentalny. Jesteśmy poddani tej totalnej „indoktrynacji”. Wszyscy, w różnym stopniu, ale bez

wyjątku. Nie możemy przecież poruszać się z zamkniętymi oczami. Posługiwanie się mediami elektronicznymi staje się powoli normą, czymś koniecznym, oczywistym, wręcz niezauważalnym.

Nowe media swoją sprawnością i zasięgiem działają tak potężnie, że w moim przekonaniu wywołują nową jakość w sztuce. Nowoczesne technologie medialne poprzez swoją specyfikę, atrakcyjność, uległość, możliwość jednoczesnego oddziaływania na różne zmysły i sfery wrażliwości powodują w sposób realny zmianę istoty przekazu. Ingerują w istotę twórczości. Oczywiście nie dzieje się to bezkarnie. Zyskując niewątpliwie atrakcyjną przestrzeń, sztuczną, „wirtualną”, tracimy – bezpowrotnie – całą urodę realnego przedmiotu–dzieła, jego unikalności i materialności. Mam nadzieję, że rozwój technologii nie zabije definitywnie wartości, które wciąż jeszcze wielu uważa za cenne i ważne, a wręcz przeciwnie, pozwoli na połączenie ich z nową rzeczywistością sztuki, w nowych kontekstach.

Jeszcze o fotografii...

Dzieje fotografii i przykład jej kariery mogą pomóc nam w wyobrażeniu sobie przyszłości i skutków rewolucji medialnej.

Ogłoszony w 1839 roku w Akademii Francuskiej wynalazek fotografii wydawał się współczesnym zaledwie ciekawostką, sztuką techniczną, nieco tajemniczą, ale bez szczególnego znaczenia. Rychło jednak, wraz z rozwojem i doskonaleniem technologii fotografii, wielu artystów, głównie malarzy, przekonało się o użyteczności tej techniki jako pomocniczej. Znaleźli się i tacy twórcy, których fotografia urzekła od początku i którzy potrafili znaleźć w niej swoiste wartości oraz je wykorzystać. Działalność takich fotografów działających na przełomie wieków, jak między innymi David Octavius Hill, Edward Muybridge, Man Ray, Edward Weston, świadczy o tym, że fotografia bardzo wcześnie osiągnęła dojrzałość i samodzielność w stosunku do malarstwa, z którym była nieustannie porównywana i stawiana w sytuacji konkurenta–parweniusza.

Na czym polegała przełomowa rola mechanicznej rejestracji obrazu jaką zapoczątkowała fotografia? Dlaczego jej powstanie wydaje się być cezurą oddzielającą pewien istniejący od wieków sposób widzenia, myślenia o obrazie, pewien typ wrażliwości?

W moim przekonaniu wraz z rozwojem fotografii zaczął się właśnie okres kiedy specyfika medium, technologicznie wzbogaconego, w istotny sposób wpłynęła na formę, ale również na treść przekazu artystycznego, a zatem na jego jakość.

Istotnym źródłem nieporozumienia, stawiającym fotografię na cenzurowanym, było przekonanie, że fotografia w sposób nieczysty, wręcz nieuczciwy, ułatwia i trywializuje odwzorowanie rzeczywistości, które wówczas wydawało się powinnością artysty malarza. W rzeczywistości istotna zmiana, mająca dalekosiężny wpływ na rozwój sztuk wizualnych nadchodzących czasów, polegała na wywarceniu swobodnego

technologicznego piętna przez aparat fotograficzny. Piętno to, jak widać, na tyle zafascynowało artystów i publiczność, że fotografia zrobiła wielką karierę.

Oczywiście wszystkie tradycyjne dziedziny sztuki również posiadają swą specyficzną technologię. Różnica polega na tym, że w fotografii po raz pierwszy użyto do realizacji obrazu mechanicznego przyrządu i procesu chemicznego, stawiających pewne nieprzekraczalne ograniczenia, oferujących w zamian swoiste nowe wartości, niemożliwe do uzyskania w inny sposób. Z cech, o których wspomniałem, najważniejszą wydaje mi się cecha tzw. fotograficznej wierności (która stała się przysłowiową) oraz rzekomej prawdomówności obrazu w przekazywaniu rzeczywistości. To fascynowało i niepokoiło zarazem. Zaspokajało jednocześnie istniejący, jak sądzę, głód informacji o świecie, głód prawdziwych obrazów świata, między innymi portretów ludzi znanych czy bliskich.

Jedną z właściwości fotografii, która wprowadziła istotne zmiany do tradycyjnego obrazowania, wynika ze specyfiki technologii, a dotyczy sposobu budowania obrazu. Fotografując, wycina się możliwy do objęcia obiektywem fragment przestrzeni, czyli kadruje obraz. O jego specyfice decyduje ogniskowa użytego obiektywu. Wszelkie manewry w sferze kompozycji i charakteru obrazu fotograficznego zdeterminowane są rodzajem obiektywu i obróbki chemicznej. W malarstwie tradycyjnym sfera ta zależała wyłącznie od intencji i umiejętności autora.

Wymieniłem tutaj dwa, jak mi się wydaje, najważniejsze ze specyficznych elementów, jakie fotografia wprowadziła w dziedzinę tworzenia obrazów, które sprowadzają się do czegoś, co nazwałbym „obiektywizacją” obrazowania. Jak dalece miało to wpływ na malarstwo i sztuki wizualne, czy wręcz na nasz sposób postrzegania rzeczywistości, możemy próbować dziś ocenić i zanalizować.

Wydaje się, że ten błahy z pozoru wynalazek spowodował lawinę zmian o doniosłym znaczeniu. Sposób widzenia, sposób patrzenia już nigdy nie będą takie, jak przed wynalezieniem fotografii. Podobna rewolucja może się wydarzyć z naszym sposobem myślenia za przyczyną hipertekstualnej struktury treści zawartej w nowych mediach.

Komputer i sztuka

Podstawowym elementem technologii nowych mediów jest komputer, który osiągnął aktualnie taki poziom sprawności i stał się na tyle powszechny, że jesteśmy zdziwieni i zawiedzeni, gdy słyszymy, że komputer czegoś nie potrafi wykonać. Jest to narzędzie uniwersalne, a skoro tak, można go użyć również do tworzenia sztuki. Próby z wykorzystaniem tej niezwyklej maszyny przez artystów podejmowano od tego etapu jej rozwoju, w którym możliwa stała się komunikacja z maszyną matematyczną – komputerem, za pomocą obrazów. Stało się to możliwe w latach 60. XX w., w wyspecjalizowanych placówkach badawczych, w skali doświadczałnej. Produkcja sprzętu nowej generacji na skalę masową, umożliwiającego generowanie, przetwa-

rzanie i rejestrowanie obrazów, zaczęła się na dobre w latach 70. Pod koniec dekady komputer, już jako narzędzie używane przez artystę projektanta, wspomagające jego pracę, stał się dość szybko popularny i niezwykle przydatny. Ten rozwój dotyczył szczególnie dyscyplin o charakterze użytkowym, projektowania architektonicznego czy wzornictwa. Równocześnie jednak możliwości komputera wzbudziły zainteresowanie wśród artystów poszukujących nowego pola dla eksperymentów artystycznych. Stopień zaawansowania technologicznego był wówczas na tyle niski, a praca z komputerem na tyle skomplikowana, że jedynie wyspecjalizowane pracownie, takie jak powstała w Paryżu w Centrum Pompidou w 1977 roku, pozwalały na satysfakcjonującą działalność twórczą. Warto przywołać te wydarzenia po to, by uświadomić sobie, jak szybko rozwinęła się technologia, która dzisiaj zawładnęła światem.

Aktualnie komputer stał się oczywistym i powszechnie stosowanym narzędziem wspomagającym artystę. W niektórych dziedzinach można mówić nawet o pewnym przesycie czy też znużeniu swoistą stylistyką, charakterystyczną dla obrazów generowanych w komputerze. Myślę, że problemy powstają w związku z fascynacją możliwościami i nieprawdopodobną łatwością kreowania obrazów, zwłaszcza przy wykorzystaniu gotowych stylów i niemal nieograniczonej palety barw, faktur i efektów. Gdy artysta przyzwyczajony do tradycyjnych, prostych narzędzi, stymulujący swą kreatywność oporem materii dzieła, otrzymał nagle do dyspozycji potężne narzędzie tworzenia w gruncie rzeczy iluzji w sposób łatwy i bajecznie szybki, efekty mogą wzbudzić kontrowersje. Myślę jednak, że są to problemy związane z zachłystnięciem się nowością, niekiedy z brakiem pełnego panowania nad narzędziem. Komputer używany w sposób celowy, doskonale posłuszny woli i wyobraźni artysty, może być i jest coraz częściej znakomitym narzędziem, pomocnym dla artysty pracującego w dziedzinie tradycyjnie uprawianej grafiki i malarstwa. Jest też podstawowym narzędziem dla osób uprawiających grafikę drukowaną na urządzeniach cyfrowych, zwaną grafiką komputerową. Przykład ostatnich Triennale Grafiki w Krakowie wskazuje, że dziedzina ta zaczyna dominować nad tradycyjnie uprawianą grafiką warsztatową, rozwijając się żywiołowo i nader interesująco.

Nowe przestrzenie sztuki - sztuka bez dzieła

Komputer jako narzędzie uniwersalne doskonale nadaje się do wykorzystania we wspomaganiu działań w tych dziedzinach sztuk wizualnych, które postrzegamy i określamy jako tradycyjne, jednak w dziedzinach użytkowych technologia komputerowa jest wprost wymarzonego narzędziem. Rozwój nowych technologii medialnych, w których komputer jest jądrem systemu, sugeruje zastosowania wykraczające poza znane i uświęcone tradycją obszary. Technologia komputerowa, stwarzając nowe możliwości wspomagania procesu twórczego w dziedzinach tradycyjnie pojętych dyscyplin, skłania jednocześnie do poszukiwania sposobów tworzenia, właściwych

tylko dla niej, wykorzystujących jej specyfikę, możliwości kreacji o niespotykanej dotąd charakterystyce. Sztuka bazująca na specyfice nowych mediów nie przypomina sztuki w tradycyjnym rozumieniu. Nie jest ani malarstwem, ani grafiką, ani muzyką, ani literaturą. Próbując zbudować swój własny kształt, posługuje się narzędziami rozwiniętej komunikacji o niespotykanym dotychczas zasięgu i sprawności.

Dwa zasadnicze elementy wydają się być fundamentem dotychczasowych poszukiwań w obrębie zjawiska, o którym mowa. Pierwszy z nich to **interakcyjność** – zmieniająca charakter i status oczywistej, jak się wydawało, relacji artysta – dzieło – odbiorca. Przesunięto tutaj główny moment zaistnienia zjawiska artystycznego na czas jego odbioru. Dominującą rolę pełni w tym akcie odbiorca, a nie artysta, który ma za zadanie wyznaczyć jedynie płaszczyznę i konteksty dla twórczych wyborów dokonywanych przez odbiorcę. Drugi element – **hipertekst** – określa strukturę działań i w odróżnieniu od liniowej struktury tradycyjnego tekstu jest charakterystyczny dla specyficznej budowy pamięci komputera. Hipertekst określa wieloelementową strukturę, którą możemy sobie wyobrazić jako przestrzenną, nie zawierającą wskazań co do uprzywilejowanych kierunków czy interpretacji.

Interakcyjność nowych mediów wydaje się być znakomitym urzeczywistnieniem i kontynuacją wielu awangardowych tendencji zmierzających do zakwestionowania i porzucenia tradycyjnego modelu funkcjonowania zjawisk artystycznych, opartych na mistrzostwie artysty, materializacji i petryfikacji dzieł oraz bierności i anonimowości odbiorcy. Jednak interakcyjność, o której mowa, jest rozumiana zazwyczaj nader dosłownie. Polega ona na wzajemnym oddziaływaniu maszyny i człowieka. Przy czym chodzi tu o oddziaływanie w tzw. czasie realnym. Jest to bardzo istotne rozróżnienie, ponieważ dopiero procedura czasu realnego pozwala na osiągnięcie jakościowo nowego stopnia komunikacji medialnej (gwoździ uściślenia, pojęcie czasu realnego odnosi się do prędkości pracy komputera).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że interakcyjność pojmowana jako zdolność aktywnej percepcji rozmaitych, w znacznym stopniu pozaestetycznych informacji nie jest kategorią artystyczną. Jest natomiast spełnieniem, nieco przewrotnym, oczekiwań tych artystów, dla których brak odzewu i zainteresowania ze strony odbiorcy był utrapieniem i powodem zwątpienia w sens ich twórczości. Artysta próbuje przekazać inicjatywę odbiorcy.

Koncepcje wykorzystania interakcyjności w sferze sztuki nowych mediów są jednym z głównych tematów ogniskujących uwagę twórców i budzących zainteresowanie teoretyków. Jednak odnoszę wrażenie, że – jak dotąd – rozważania teoretyczne i dyskusje na ten temat osiągnęły wyższy poziom i posiadają większy ciężar gatunkowy niż konkretne dokonania artystyczne, będące w moim przekonaniu, w dalszym ciągu w fazie doświadczeń. Wydaje się, że rewolucyjnie brzmiące hasło zmiany statusu i kolejności poszczególnych elementów układu artysta – dzieło – odbiorca zachowuje swą logikę jedynie w teorii. Analiza intencji, struktury i dokonań w obrębie omawianego zjawiska stawia pod znakiem zapytania sens poszczególnych, z uporem podtrzymywanych pojęć, należących do innej rzeczywistości sztuki.

Artysta w tym układzie nie przypomina twórcy decydującego o kształcie dzieła, jest jedynie **konstruktorem układu kontekstów** i w teorii jego rola staje się w jakimś sensie drugorzędna. Tradycyjny odbiorca staje się *de facto* twórcą, oczywiście przy założeniu, że wykaże gotowość nawiązania kontaktu interakcyjnego z zaprogramowanym urządzeniem i jest w stanie wejść w zaproponowany dialog na odpowiednim poziomie, stając się **interaktorem**. Z kolei dzieło sztuki, zjawisko o charakterze materialnym, warunkujące dotychczas istnienie pojęcia „sztuka”, traci swój sens. W sztuce medialnej, interaktywnej przedmiot nazywany dziełem znika. Chociaż nadal używa się tego terminu na określenie fazy interaktywnej percepcji, to trudno nazwać dziełem sytuację, w której niemożliwe jest nawet wyodrębnienie momentu, kiedy zwykle zaciekawienie przeradza się w aktywność o charakterze artystycznym. Pozostaje zatem **interakcja**, lepsza lub gorsza. Reasumując, zjawisko, o którym mowa, jest czymś całkowicie odmiennym i wymaga zdefiniowania i zastosowania doń adekwatnych pojęć.

Ogromnie ciekawa i bardzo charakterystyczna dla sztuki nowych mediów jest struktura **projektów**, zwana hipertekstem. Celowo użyłem określenia „projekt” zamiast często nadal używanego „dzieło”, aby utrzymać się w logice układu, w którym odpowiednik dzieła występuje raczej w fazie interakcji. W moim przekonaniu to właśnie pojawienie się hipertekstu jest istotnym i prawdziwie rewolucyjnym elementem, jaki w świat sztuki, informacji, komunikacji i szeroko pojętej kultury wprowadziła rewolucja medialna. Sposób budowy konstrukcji myślowych, typowych dla sztucznej pamięci, w odróżnieniu od linearnego modelu zapisywania, odczytywania i w końcu myślenia, wynikającego z charakteru tekstu jako takiego, daje prawdziwie odkrywczy impuls do otwarcia nowych przestrzeni sztuki. Odnoszę nieodparte wrażenie, że ten sztuczny, „komputerowy” sposób myślenia doskonale przystaje do naturalnego, wielowątkowego, nieskrępowanego i nieszablonowego sposobu myślenia twórczego, które wymyka się właśnie linearnemu zdeterminowaniu. Z całą pewnością model ten sprzyja postawie kreatywnej i pozwala na wyobrażenie sobie jego kluczowej roli w rozwijającej się sztuce nowych mediów.

Media a edukacja

Rewolucja medialna ma niewątpliwie ogromny wpływ na rozwój i poziom kultury społeczeństw. Stanowi też poważne wyzwanie dla wszystkich, którzy zajmują się szeroko pojętą edukacją i wychowaniem. Wobec głębokich i zasadniczych przemian w niezwykle trudnej sytuacji stają osoby i instytucje zajmujące się tym zagadnieniem. Problemy pojawiają się między innymi w związku z aktualnością przekazywanej wiedzy czy umiejętności, co przy tak szybkim rozwoju niektórych dziedzin stwarza bardzo realne kłopoty. Jednak prawdziwe wyzwania, głównie dotyczące sfery wychowania, widzę w przemożnej, paraedukacyjnej roli, jaką odgrywają potężne przekazy medialne, nastawione głównie na komercję, a nie na budowanie pozytywnych, wartościowych społecznie i osobowościowo postaw. Ich głównym zadaniem jest wszak wywoływanie

pożądanych przez sponsorów zachowań konsumenckich. Mam świadomość, że takie zarysowanie problemu zawiera obraz uproszczony i niekompletny. Wydaje mi się jednak, iż w swej zasadniczej treści jest on prawdziwy.

Młody człowiek, uczeń liceum, pytany podczas telewizyjnego talk-show o to, czy ogląda reklamy, stwierdził, że ogląda je bardzo chętnie, bo reklama to przecież sztuka. Myślę, że to wypowiedź znamienne. Działanie przekazów o charakterze reklamowym, szczególnie mocno jest akceptowane i asymilowane przez dzieci i młodzież. Fakt ten wykorzystywany jest skrupulatnie przez organizacje marketingowo-reklamowe, pomimo że w wielu krajach, w tym i w Polsce, istnieje zakaz publikowania reklam skierowanych bezpośrednio do dzieci.

Trudno się dziwić tak żywemu zainteresowaniu fachowców od marketingu tym przedziałem wiekowym potencjalnych konsumentów, skoro – jak wynika z badań – dzieci i młodzież spędzają przed telewizorem po kilka godzin dziennie, oglądając w tym czasie tysiące reklam w skali roku. Do tego trzeba dodać wszystko to, co oglądają mimowolnie na ulicy w postaci plakatów, billboardów, oraz reklamy w pismach kolorowych. Dzieci chłoną reklamy w szczególnie intensywny i specyficzny sposób, pozbawiony jakiegokolwiek krytycyzmu czy dystansu. Przypominają w tym, używając porównania adekwatnego do świata komputerów, czysty dysk, na którym można zapisać w sposób trwały dowolną informację. Jest to poważny problem wychowawczy o głębokich i trudnych do przewidzenia konsekwencjach. Szczególnie zwraca się uwagę na takie zjawiska, jak wywoływanie i utrwalanie postaw konsumpcyjnych czy bezbronność wobec manipulacji polegających między innymi na nieustannym stymulowaniu kreowanych przez marketing potrzeb. Na szczęście prowadzone są badania i podejmuje się próby pewnych działań (jak dotąd głównie za granicą) pozwalających na kontrolowanie czy uświadamianie tych niepokojących zjawisk.

Szczególnie interesujący wydaje mi się jednak inny aspekt tego problemu, ważny z edukacyjnego punktu widzenia. Otóż przeważającą część przekazów reklamowych stanowią obrazy. Wchłanianie ogromnych, sugestywnych obrazów w dużych ilościach nie może pozostać bez wpływu na formowanie się postaw estetycznych młodych ludzi. Z analiz przeprowadzonych przez instytucje zajmujące się psychologią konsumpcji wynika, że wrażenia wizualne stanowią dominujący czynnik decydujący o skuteczności przekazów reklamowych. Profesjonalnie przygotowane, perfekcyjnie wydrukowane, zaaranżowane według naukowo opracowanych metod reklamy stanowią dla odbiorcy, szczególnie dla dziecka, mimowolną lekcję estetyki, tym silniej działającą, że przyswajaną w znacznym stopniu podświadomie.

Zjawisko nasycenia ikonosfery w tak znacznym stopniu obrazami reklamowymi jest zjawiskiem stosunkowo nowym i przynależy niewątpliwie do świata rewolucji medialnej. Rewolucja ta umożliwiła dotarcie z sugestywnym przekazem reklamowym do praktycznie nieograniczonej liczby potencjalnych odbiorców. Myślę, że szansą na aktywne przeciwdziałanie totalnemu zawłaszczeniu wyobraźni i wrażliwości młodych ludzi przez świat reklamy wizualnej jest wykorzystanie kreatywnych możliwości, tkwiących właśnie w nowych mediach, stworzenie okazji do osobistych, indywidualnych działań twórczych przez dzieci i młodzież, z wykorzystaniem szczególnie dla młodych

ludzi atrakcyjnych mediów elektronicznych. Mądre stymulowanie takich działań może być swoistą odtrutką na presję świata reklamy, tak uniformizującą wyobraźnię.

Literatura

- Bolz N., *Rozstanie z galaktyką Gutenberga*, [w:] *Po kinie*, wybór, wprowadzenie i opracowanie A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994
- Dorfles G., *Człowiek zwielokrotniony*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973
- Flusser V., *Ku uniwersum obrazów technicznych*, [w:] *Po kinie*, wybór, wprowadzenie i opracowanie A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994
- Guzek Ł., *Sztuka Babel*, „Exit” 1999, nr 2(38)
- Kluszczyński R.W., *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999
- Kluszczyński R.W., *Interaktywność – właściwość odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury?*, [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1996
- Kasztelan E., *Stan zareklamowania. Reklama wobec dziecka w środkach masowego przekazu*, Alta 2, Wrocław 1999
- Leszczuk-Fiedziukiewicz A., „Kindermarketing” po polsku – reklama dla dziecka?, „Edukacja Medialna” nr 1/2000
- Sontag S., *O fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986
- Wimmer T., *Fabrykowanie fikcji? Próba opisu filmu i obrazów cyfrowych*, [w:] *Po kinie*, wybór, wprowadzenie i opracowanie A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994

Marek Sajduk

ur. w 1946 r. w Krakowie. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych; dyplom uzyskał w 1976 r. na Wydziale Grafiki w Pracowni Litografii pod kierunkiem prof. Włodzimierza Kunza i w Pracowni Projektowania Graficznego pod kierunkiem prof. Witolda Skulicza.

Pracuje w Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie na stanowisku profesora. Aktualnie pełni funkcję prodziekana Wydziału Pedagogicznego.

Prowadzi działalność artystyczną w dziedzinie grafiki, fotografii i malarstwa. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. we Francji, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Norwegii, Rosji, Australii i na Ukrainie. Zrealizował szereg prezentacji indywidualnych; jego prace znajdują się w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

Członek grupy artystycznej „fotografia – nowe media”. Jest rzeczoznawcą Ministerstwa Edukacji Narodowej i Sportu do spraw środków dydaktycznych. Jest autorem licznych wystaw indywidualnych, brał udział w ponad stu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in.: w Epinal (Francja) – 1975; w Sopocie i Katowicach – 1976; w Krakowie – 1976, 1977, 1979, 1985, 1986, 1988, 1992, 1993, 1994, 1996, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003; w Norymberdze (Niemcy) – 1981; w Kolonii (Niemcy) – 1985; w Kaliszu – 1986; w Szczecinie – 1987; w Tarnobrzegu – 1989; w Lubaczowie – 1993; w Baden-Baden (Niemcy) – 1993; w Latrobe Victoria

(Australia) – 1994; w Warszawie – 1997, 1999; w Rovereto (Włochy) – 1997; w Częstochowie – 1999, 2000; w Legnicy – 1999; w Kijowie (Ukraina) – 2000, 2001; w Kiszyniowie (Mołdowa) – 2002; w Paryżu (Francja) – 2002; w Bergen (Norwegia) – 2002; w Bergisch Gladbach (Niemcy) – 2002; w Zakopanem – 2002; w Przemyślu – 2003; w Mielcu – 2003; w Opolu – 2003; w Moskwie (Rosja) – 2004; w Warnie (Bułgaria) – 2005; w Montegrotto Terme (Włochy) – 2006; w Guanlan (Chiny) – 2007; w Talin (Estonia) – 2007.

e-mail: marsaj@ap.krakow.pl

New media - new art

Abstract

The way of looking, seeing will never be the same as they were before photography was discovered. A similar revolution with our way of thinking may happen: that would be because of the hypertextual structure of the content present in new media. Through their specificity, attraction, submissiveness, the possibility of the simultaneous influence on different senses and spheres of sensitivity, modern media technologies change the essence of transmission. They interfere in the essence of the work. Of course, it does not happen without consequences. Winning the undoubtedly attractive, artificial, “virtual” space, we lose irretrievably all the beauty of the real object-work, its uniqueness and materiality. Art based on the specificity of new media does not resemble art as it is understood traditionally. It is neither painting nor graphic art, music or literature. Trying to achieve its own shape, it makes use of tools of communication with an unprecedented scope and efficiency.

The media revolution has undoubtedly had a big impact on the development and the level of the culture in societies. It has also been a challenge for the people occupied with education in its broad sense. I see these challenges taking on a powerful, educational function played by the commercially minded media transmission, geared mostly towards commerciality instead of creating positive attitudes which would have a high quality social and personal impact.

Adam Panasiewicz

Grafika komputerowa – technika analogowa czy nowe medium?

Komputer – technologiczne cuda...

Burzliwy rozwój nauki w wiekach poprzedzających erę industrialną osiąga swój punkt kulminacyjny pod koniec XX wieku, w postaci zero-jedynkowego zapisu. Okazuje się on nie tylko zwieńczeniem ewolucji nauki, ale również wdrożeniem w życie idei rodem z oświecenia, takich jak równość, powszechność, ogólnodostępność.

Komputer – technologiczne cuda – realizujący powyższe idee, jest od czasów wynalazku Gutenberga kolejną rewolucją, zmieniającą formy ogólnoludzkiej komunikacji.

„Informatyka jest paliwem służącym do oderwania się od restrykcji analogowego Świata ku spekulatywnemu, poszerzającemu się, digitalnemu uniwersum o nieograniczonym potencjale”¹ – twierdzi Charles Steinbeck z International Center of Photography. Oderwanie się sztuki od świata realnego w postaci zdystansowania odbiorcy od przedmiotu artystycznego jest wyrazem nie tylko ewolucji w sztukach wizualnych, ale również wkroczenia wysokiej technologii w poszerzenie możliwości percepcyjnych współczesnego człowieka. Już Marshall McLuhan określił wszelkie ludzkie narzędzia, w tym instrumenty komunikowania, jako przedłużenie ludzkich narządów. Czyżby komputer można było nazwać przedłużeniem mózgu? Trudno sobie dzisiaj wyobrazić pełnię opisu otaczającego nas świata bez urządzeń takich, jak aparat fotograficzny, wideo, ksero, komputer, Internet czy satelita, które poszerzają nasze możliwości poznawcze.

Idea znalezienia uniwersalnego medium, jednoczącego wiele różnych środków wyrazu, stała się możliwa do zrealizowania z chwilą pojawienia się zapisu cyfrowego. Sztuka zwykle anektuje nową technologię, podporządkowując ją sobie, lub odkrywa na nowo tradycyjne formy obrazowania.

Wynalezienie fotografii w roku 1826 przez francuskiego drukarza Louisa Daguerre’a jest potwierdzeniem powyższej tezy. Od tego momentu funkcja merkantylna

¹ Cyt. za: B. Piwowar, *Digitalizacja kultury. Wiek XXI*, „Rita Baum filozofia literatura sztuka”, pismo fantomatyczne, nr 5/2002, s. 87.

grafiki powoli zanika, staje się autonomiczną dziedziną sztuk wizualnych. Wyparta zostaje przez technikę „bezkonkurencyjną” na owe czasy w wierności odwzorowywania świata. Nie można nie wspomnieć o litografii – technice doskonale zaadaptowanej do potrzeb druku przemysłowego. Litografia, będąc techniką reprodukcyjną, wyparta przez fotografię stała się głównym źródłem poszukiwań graficznych impresjonistów.

Nietatwe początki...

Pojawienie się urządzeń wykorzystujących zapis cyfrowy w sztukach wizualnych dokonuje podziału na grafikę analogową – tradycyjną, wykorzystującą urządzenia tzw. liniowe, oraz grafikę nieanalogową, zwaną cyfrową, wykorzystującą komputer.

Połączenie sztuki z zaawansowaną technologią nastąpiło w wyniku szybkiego postępu technologicznego podczas zimnej wojny w latach 50. i 60. Wyjątkowo nie stało się to w pracowniach czy uczelniach artystycznych, lecz w laboratoriach systemu obrony Stanów Zjednoczonych. Początkowo była to bardzo prosta grafika prymitywnych systemów operacyjnych komputerów wykorzystywanych do celów militarnych. Lata 60. i 70. to okres nietolerancji wobec nowej technologii wśród środowisk artystycznych, wynikający z nienaturalności i sztuczności nowego medium. W przeciwieństwie do *video-artu*, w grafice komputerowej nie było tak znanych artystów, jak Nam June Paik czy Wolf Vostell, którzy z początkiem lat 60. realizowali pierwsze eksperymentalne filmy przenośną kamerą telewizyjną firmy Sony (wzór 1965). Początkowy brak akceptacji komputera wydaje się dziwny, zważywszy na fakt, iż w okresie sztuki konceptualnej lat 70. mógłby być wyjątkowo twórczo wykorzystanym narzędziem.

Pierwszy pokaz sztuki komputerowej miał miejsce w Stanach Zjednoczonych w laboratorium Bella, w postaci wystawy pt. *Computer generated pictures*, w Howard Wise Gallery. Były to pierwsze obrazy generowane przez komputer zainspirowane malarstwem Mondriana. Należy również wspomnieć o pierwszym filmie animowanym cyfrowo z tego okresu pt. *Poem Fields*, wykonanym przez Stana Vanderbeecka i Liliana Schwarza przy wykorzystaniu technologii digitalnej. Prawdziwa ekspansja nowego narzędzia nastąpiła z początkiem lat 80., wraz ze wzrostem popularności komputerów osobistych PC. W poszerzającym się spektrum artystycznych użytkowników komputera można znaleźć takie nazwiska, jak David Hockney czy Andy Warhol. Nurt eksperymentatorski to pierwsze multimedialne próby połączenia muzyki z obrazem, działania telekomunikacyjne, cyberrzeźby, interakcje, takie jak: dzieło interaktywne *Chromas (1984–1987)* Edwarda Zajeca do muzyki Giampaolo Corala, będące fuzją muzyki i aktywnych obrazów abstrakcyjnych, oraz *Antropometry* będące mapą zdigitalizowanego świata w postaci serii linii, mieszających się z barwami (powstałe pod wpływem Warhola, Paika i Miguela Chevaliera). Inne przykłady to *Olympic Rainbow* Otto Piene’a czy *Rzeźby laserowe* Normana Ballarda i Joya Wulke.

Połączenie znanych form z nową formą digitalną reaktywuje stare formy oraz buduje nowe zjawisko zwane „sztuką przywłaszczenia”, np. *Syntetyczna Mona Liza* Jean-Pierre Yvarala czy prace Reinera Schwarza. Lata 90. to zwieńczenie zapoczątkowanej przez Marcela Duchampa koncepcji sztuki zależnej od odbiorcy w postaci sztuki interaktywnej. Paul Garin w *White Devil* (1983) wiąże interakcje z socjologią, a Karl Sims w *Genetic Images* (1993) pozwala widzowi zabawić się w stwórcę organizmu rozwijającego się według danych z teorii Darwina.

Prawdziwym urzeczywistnieniem globalnych działań interaktywnych jest Internet, gdzie system witryn www rodzi dostępną dla każdego interaktywną sztukę sieci www.

Nowe medium - nowe możliwości...

Komputer stał się kolejnym, nowym narzędziem grafika artysty i projektanta. Umożliwia wielowarstwowy opis współczesnego świata. Z urządzenia obliczeniowego, stworzonego dla potrzeb naukowców, stał się nowym narzędziem, po które sięgają artyści, czyniąc z niego płaszczyznę multimedialną.

Jak pisze Jan Pamuła:

Istnieje cały szereg powodów uzasadniających stosowanie komputerów w sztukach wizualnych... Pierwszy – związany jest z przekonaniem, że przejawy elektronicznej aktywności twórczej i wyniki tego typu działań mogą być traktowane jako sztuka, a nie tylko jako elektroniczne gadzety. Drugi powód zawiera bardziej praktyczne elementy, takie jak możliwość symulacji wielu tradycyjnych technik, oferowane przez jedno elektroniczne urządzenie, szybkość i precyzja wykonania, możliwość powielania, elektroniczne przenoszenie prac wizualnych na bardzo duże odległości...².

Zatem możemy przyjąć, że grafika komputerowa, zwana również cyfrografią, stała się samodzielną dyscypliną plastyczną, wykorzystującą specyficzne oprogramowania komputera.

Powstaje pytanie, na ile grafika komputerowa ma związek z grafiką definiowaną w tradycyjny sposób, oraz jak bardzo słowo „grafika”, rozumiane tradycyjnie w kontekście komputera, wyraża zakres narzędzi przez niego wykorzystywanych.

W moim przekonaniu **grafikę cyfrową należy rozpatrywać jako autonomiczną dyscyplinę plastyczną**, mającą jedynie odwołania do grafiki analogowej poprzez posiadane umiejętności twórców, nabyte w klasycznych dyscyplinach, np. rysowania lub malowania. W wyrażeniu *grafika komputerowa* człon grafika odnosi się do skojarzeń z kartą graficzną, z rozdzielczością monitora, z użyciem słowa „grafika” jako nazwy. Sprzęt i oprogramowanie graficzne są w swojej strukturze oraz w ilości kombinacji

² J. Pamuła, *Zarys historii sztuki komputerowej*, [w:] *Idee*, ASP, Kraków 1998, s. 55.

stosowania zupełnie czymś innym niż warsztat malarza lub rysownika. Komputer może wykonać pracę po uprzednim wprowadzeniu danych bez udziału artysty – jak pisze Jan Pamuła: „Mamy do czynienia jakby z «samomalującym pędzlem»”³.

Ta nowa jakość pracy z urządzeniem stwarza zupełnie nowe relacje między komputerem jako narzędziem a twórcą. Owe relacje mogą również zaistnieć w odwrotnym kierunku, jak wykazuje to japoński artysta Hiroshi Kawano: „Komputer może tworzyć własne dzieła sztuki stosując logikę procesu artystycznego ukrytą w sztuce człowieka. Jest to symulacja sztuki ludzkiej przez komputer. Ale ta możliwość symulacji jest dana przez programistę”⁴.

Można powiedzieć, że ponieważ komputer jest stworzony przez człowieka, jego sztuczna inteligencja, oparta na systemie kodowania informacji 0 i 1, musi być inteligencją podrzędną – ale czy tak jest w istocie? Czy człowiek w dobie rewolucji cyfrowej nie skonstruował narzędzia, które może go unicestwić?

Czy komputer jako urządzenie zamieniające obraz w strumień bitów nie redefiniuje pojęcia nie tylko grafiki, ale również sztuki?

Z pewnością obrazy powstające w technice cyfrowej wyznaczają nowy kierunek w metodach obrazowania. Proces digitalizacji pozwala na dotarcie i odkrywanie światów do tej pory niedostępnych, takich jak piksel, a nawet bit, które nie mieszczą się w naszym obszarze percepcji. Powstające obrazy są nierzeczywiste, tworzą wirtualną cyberprzestrzeń odczytywaną tym wyraźniej, im ma ona większy związek z klasycznym sposobem obrazowania. Artysta tworzy wirtualną rzeczywistość przy pomocy elementów świata, który go otacza, oraz własnej wyobraźni, która jest według Artura Tajbera rzeczywistością niecybernetyczną, ale również wirtualną. W swoim artykule pt. *Rzeczywistość wirtualna 1, 2 (sztuczna rzeczywistość przedcybernetyczna)* wyraża obawy, czy wyobraźnia, jako przedcybernetyczna rzeczywistość wirtualna, nie zostanie zdominowana przez świat sztuczny cyberprzestrzeni, tak atrakcyjny i ponętny szczególnie dla pokolenia wyedukowanego elektronicznie. Píše między innymi:

Trzeba zrozumieć też, że rzeczywista walka toczy się o to, by „przedcybernetyczna” rzeczywistość wirtualna mogła korzystać z „cybernetycznej”, by to ona nadawała jej sens i wartość, by wreszcie zachować ciągłość ludzkich myśli i emocji, czyli tożsamość i przytomność⁵.

Wraz z rozwojem możliwości technicznych, a co za tym idzie wraz z rozrastaniem się świata zewnętrznego i form poznania przez człowieka, powstają przedsięwzięcia poważnie odbiegające od utrwalonego podziału na dziedziny sztuki. Naturalne piękno obrazów powstałych dzięki zastosowaniu endotechnologii, świat od środka widziany z perspektywy żywej komórki, niejednokrotnie przewyższają oryginalnością swoich przedstawień obrazy kreowane swobodnie przez artystę. Odkryte przez Benoïta Mandelbrota fraktale są dobitnym przykładem piękna matematycznej teorii zaadaptowanej na komputerowy software.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ A. Tajber, *Rzeczywistość wirtualna 1,2*, [w:] *Idee...*, s. 46.

Obraz elektroniczny może być generowany mechanicznie, bez udziału samego artysty, a powszechny dostęp do oprogramowania graficznego oraz standaryzacja jego podstawowych funkcji powoduje zanik elitarności grafiki.

Na pytanie, czy powszechna dostępność programów graficznych niesie ze sobą ograniczenia i czy jest jakiś program realizujący marzenia, Zdzisław Beksiński odpowiada:

programy, które umożliwiają 3D i są dostępne dla amatorów, budzą jak najdalej idące podejrzenia, że ktoś już wymyślił całą bibliotekę zadań... [chodzi tutaj o program Bryce 3D]. [...] Gdy próbowałem pracować na tym programie, moje prace zaczęły być podobne do innych. W tym jest jakiś ukryty kant i dlatego się tym nie posługuję, tylko się tym bawię, bo nie chcę przegapić momentu, w którym pojawią się takie programy, w których to ja będę od początku do końca panował nad tym, co robię [...], wyobrażam sobie, że powstaną programy, w których bryły i kształty będzie można kreować przy pomocy choćby rękawic wirtualnych⁶.

Nowe technologie wpływają na proces demokratyzacji sztuki, a grafika związana z Internetem wytwarza nowy interaktywny odbiór dzieła sztuki.

Net-art – sztuka sieci Internet, gdzie przedmiotem pracy twórczej jest struktura hipertekstu ze swoimi linkami (odsyłaczami do obrazu, dźwięku i animacji), określana jest jako kontekst dzieła. Artysta niejako nawiguje poprzez przestrzeń Internetu pewne możliwości interaktywne na różnych poziomach odbioru, ale dalej jest to kontakt typu człowiek–maszyna, możliwy dzięki interfejsowi i możliwościom technicznym komputera.

Antoni Porczak pisze na ten temat: „artysta to ktoś [...], kto inspiruje innych do kreatywności poprzez pokazywanie pozytywnych przykładów własnej pracy oraz zapewnia innym narzędzia, właściwy kontekst i pomoc”⁷.

Podobieństwa i różnice...

Grafika analogowa to technologia druku, ale również tradycja rozwoju technik graficznych, które stanowią o jej wartości i tożsamości. Ograniczenie nakładu autorskiego przez sygnowanie własnoręcznym podpisem określonej ilości odbitek oraz równoważność każdej z oryginałem to podstawowe cechy grafiki warsztatowej. Odbitka graficzna jest bezpośrednio związana z formatem matrycy drukarskiej, która w zależności od techniki druku ma ograniczenia wynikające nie tylko z procesu preparowania matrycy, ale również z możliwości technicznych urządzeń drukujących. Efekt pracy grafika to farba i papier, tak ważny i integralnie związany z dziełem, mający wpływ na jakość

⁶ Wywiad ze Zdzisławem Beksiński, <http://www.webmarket.com.pl/beksinski>.

⁷ A. Porczak, *Wstęp*, [do:] *Wrażliwość multimedialna. Sztuka globalna*, ASP, Kraków 1996.

druku. Gramatura, odcień bieli – to cechy indywidualizujące grafikę warsztatową, niedostępne w technikach cyfrowych.

W grafice komputerowej mamy do czynienia z sytuacją odmienną. Naturalną przestrzeń edycji obrazu tworzy ekran monitora. Obraz cyfrowy na ekranie monitora jest statyczny i syntetyczny, nie mający odwołania do tego, co materialne, jest immaterialny. Według Paula Virilo, obraz elektroniczny to substytut wytworzony przez maszynę, a nie obraz uprzednio już zobaczony, w przeciwieństwie do obrazu z kamery jako „maszyny do widzenia”⁸. Istota emisji obrazu to elektrony, uderzające w luminofory ekranu. Jest ona zatem poza możliwościami percepcji człowieka. Obraz elektroniczny zbudowany jest z materii do tej pory nie znanej człowiekowi, nie mieszczącej się w kategoriach tradycyjnego ujęcia ludzkiej zmysłowości. Możemy go oglądać w ujęciu mikro, obserwując rozpixselowaną cyfrową ciągłość waloru, jasności i kontrastu plam barwnych, ale także w formacie docelowym, mierzonym nawet w metrach.

Jedną z najistotniejszych cech obrazu cyfrowego jest jego trwałość zapisu oraz brak ograniczeń związanych z formatem docelowym, jak również istnienie nieskończonej ilości kopii, np. w sieci Internet.

Możliwość transformacji każdego piksela oraz manipulowania nim pozwala dostarczyć analogię do posługiwania się przez artystę pędzlem i pigmentem.

Elementem różnicującym obydwie techniki jest sposób pracy artysty. Kreowanie obrazu graficznego w technikach warsztatowych zawsze następuje dwutorowo, ale jednocześnie. Grafik przy opracowywaniu matrycy stara się wyobrazić sobie efekt swoich działań na papierze. Swoisty podział pracy na matrycę–negatyw oraz pozytyw–odbitkę jest bliższy fotografii niż powstawaniu obrazu w technikach cyfrowych. Pracę na matrycy można porównać do zmagania się z materią w procesie obiektywizowania swoich myśli. Powstaje oryginalny obraz–komunikat w postaci pozytywu odbitki. Można doszukać się tutaj porównania do teorii lustra Jacques’a Lacana, gdzie człowiek chce zgłębić tajemnice nierealnej części własnego odbicia, w tym wypadku w matrycy.

Jeżeli przyjąć, że praca intelektualna oraz proces twórczy jest obiektywizowany przez człowieka przy pomocy narzędzi, wśród których jest również komputer, to sztuczna inteligencja komputera jest tą częścią procesu twórczego, który artyście nie jest dostępny. Sprowadza to twórcę do roli robotnika, który wydaje polecenia maszynie i tym samym pozbawia się własnoręcznego wykonania dzieła zgodnie z relacją artysty rzemieślnika, który sam projektuje i wykonuje dzieło. Problem leżący w relacjach pomiędzy artystą a maszyną–komputerem jest nie do rozstrzygnięcia, a pytanie, czy można uznać produkt maszyny za sztukę, jest ciągle aktualny. Oblicze grafiki komputerowej kształtują kolejne odkrycia i ułatwienia technologiczne, które nie zmieniają w tak radykalny sposób jej formy, jak ma to miejsce w sztuce analogowej przy zmianie techniki, np. z litografii na drzeworyt.

W związku z tym, dla wielu artystów sztuka komputerowa pozbawiona jest głębi, a zależność jej od ciągle zmieniającej się technologii powoduje szybką dewaluację jej samej, niosąc ze sobą nudę i przeświadczenie, że każdy tak potrafi...

⁸ Por. P. Zawojski, *Film – Nowe Media – Cyberkultura*, <http://www.zawojski.com/2006/04/19/sztuka-cyfrowa-jako-wyzwanie-dla-estetyki/>

Nowo powstały zawód grafika komputerowego, który oprócz znajomości swojego narzędzia (komputera) wykazać się musi poczuciem estetyki, dobrym smakiem, talentem, powinien mieć swoje korzenie w sztuce tzw. analogowej. Najciekawsze efekty, w moim przekonaniu, powstają wtedy, gdy technologia stara się dogonić wizję artysty, a nie odwrotnie.

Komputer - designer...

Grafika projektowa, zwana użytkową, wykorzystuje komputer jako medium ułatwiające proces projektowania. Możemy ją nazwać również grafiką komputerową, ale nazwa ta jest nieprecyzyjna z uwagi na bardzo szeroki zakres dziedzin projektowych, w których komputer jest wykorzystywany jako narzędzie. Należałoby wprowadzić rozróżnienie grafiki projektowej na: grafikę komputerową dwuwymiarową (2D) oraz grafikę trójwymiarową (3D), z uwagi na charakter środowiska, w którym jest opracowywana oraz na charakter prezentacji docelowego projektu. Grafika 2D wykorzystuje oprogramowanie komputera do pracy nad zdigitalizowanymi obiektami, przekształca plik bitmapowy w raster – stąd zwana jest również grafiką rastrową.

Trójwymiarowość grafiki 3D to nie tylko specyficzny interfejs oprogramowania, w którym projektuje się w płaszczyznach X, Y, Z, ale przede wszystkim sposób prezentacji dzieła. O ile w przypadku grafiki 2D płaszczyzną obrazu jest często arkusz papieru – wydruk, to w przypadku grafiki 3D jest nią monitor.

Bardzo istotnym zjawiskiem jest zależność samego projektowania od interfejsów programów, w których powstają projekty. Daleko idąca estetyzacja obrazów elektronicznych jest spowodowana modami w układzie graficznym interfejsu oraz docelowym przeznaczeniem środowiska, w jakim obraz się będzie znajdować – wideo czy sieci. O przyszłości grafiki komputerowej i jej związkach z grafiką analogową najlepiej wypowiada się Zdzisław Beksiński, w przytaczanym już wcześniej wywiadzie: „Przyszłość, która nadejdzie, otwiera się jednak przed 3D, a nie przed grafiką rastrową, w której pracuję. Grafika rastrowa jest jakby inną formą malowania klasycznego obrazu czy też robienia klasycznego fotomontażu”⁹.

Grafika komputerowa wykorzystywana w reklamie staje się narzędziem – środkiem kultury masowej. W mediach funkcjonuje jako symbol, znak reklamowy, komunikat, często występuje w postaci animowanej, oddziałując na wszystkie zmysły jednocześnie.

⁹ Wywiad ze Zdzisławem Beksińskim...

Żyjemy w świecie fundamentalnie przeobrażonym...

Zhomogenizowana sztuka dociera do odbiorcy przy pomocy środków masowego przekazu w formie uproszczonej przez sprowadzenie jej wartości do średniego poziomu zgodnie z zasadą wspólnego mianownika. Bezpośrednia kontemplacja dzieła sztuki ustępuje miejsca aktywnemu odbiorowi. Obraz staje się fluidem cyfrowym, substytutem prawdziwej rzeczywistości.

Odwolując się do krytyka Paula Virilo możemy stwierdzić, że „wkraczamy w świat, w którym nie ma jednej rzeczywistości, tylko dwie: aktualna i wirtualna. Nie ma symulacji tylko substytucja”¹⁰.

Dynamiczny rozwój technologii komunikacyjnych gwałtownie nadał nowe formy cywilizacji, gruntownie przeobraził kulturę, tworząc pozory rzeczywistości życia rozgrywającego się w swoistych międzyprzestrzeniach i międzyczasach, w hybrydycznym świecie „pomiędzy”. „Już nie tylko pomiędzy różnymi cywilizacjami, różnymi kulturami, ale też pomiędzy realnością oraz wirtualnością” – pisze Ryszard W. Kluszczyński¹¹.

W artykule *Sztuka pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną* Ryszard Kluszczyński przedstawia jeszcze bardziej przerażającą koncepcję autorstwa Jeana Baudrillarda, w której realność i wirtualność łączą się w nowe jakościowo rzeczywistości, określane mianem symulaków, gdzie nie można już odróżnić formy wirtualnej od realnej.

Jaron Lanier, znany twórca multimedialny, na pytanie, dlaczego sztuka zacznie mieć więcej sensu w przyszłości, odpowiada: „Technologia stała się na tyle potężna, że teraz podstawową misją rodzaju ludzkiego jest przetrwanie [...], musimy szukać technologii, które odsłaniają nowe formy komunikacji i związków między ludźmi [...] sztuka musi odwieść nas od masowego samobójstwa...”¹².

Swoisty pluralizm...

Pryncypia grafiki warsztatowej, takie jak: matryca (płaska, wypukła i wklęsła), sygnowanie odbitek ograniczonego nakładu na papierze przez artystę, zostają podważone przez współczesne projekty wykorzystujące zapis cyfrowy. Stoimy więc na rozdrożu, z jednej strony artyści uznani w technikach warsztatowych eksperymentują w nowym digitalnym medium, stając się laureatami międzynarodowych konkursów graficznych, z drugiej zaś strony twórcy przełamują bariery unikatowej grafiki, nie korzystając z komputera.

¹⁰ Por. P. Zawojski, *Film – Nowe Media – Cyberkultura...*

¹¹ R.W. Kluszczyński, *Internet – ontologiczne transgresje: sztuka pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną*, <http://institute-of-culture.pl/institut/kwartalnik>.

¹² J. Lanier, *Dlaczego sztuka zacznie mieć więcej sensu w przyszłości*, http://wro2000.wrocenter.pl/html/mediationmedia_lization_pl.html#

Swoisty pluralizm graficznych mediów doprowadzi w przyszłości do oddania prymatu pierwszeństwa grafice cyfrowej, co spowoduje wykorzystanie grafiki warsztatowej tylko do celów niekomercyjnych. Podobna sytuacja miała już miejsce w XIX wieku, kiedy to grafika merkantylna i artystyczna zostały zredukowane przez wynalazek fotografii głównie do funkcji artystycznej. Takie zróżnicowanie obszarów zastosowań mediów graficznych wydaje się korzystne dla artystycznych poszukiwań grafiki warsztatowej.

Bibliografia

- Grafika współczesna między unikatem a elektroniczną kopią*, referaty z sesji naukowej w ramach Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków' 97, red. nauk. T. Gryglewicz, Kraków 1997
- Kluszczyński R.W., *Internet – nowe terytorium ekspresji*, <http://csw.art.pl/warsztaty>
- Kluszczyński R.W., *Internet – Ontologiczne transgresje: sztuka pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną*, <http://institute-of-culture.pl/institut/kwartalnik>
- Piowar B., *Digitalizacja kultury. Wiek XXI*, <http://terra.pl/ritabaum>
- Rush M., *New Media. In late 20th century art*, Thames and Hudson 1999
- Wilkoszewska K., *Estetyki nowych mediów*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska. Universitas, Kraków 1999
- Wrażliwość multimedialna Sztuka globalna*, red. A. Porczak, Pracownia Multimedialna ASP, Kraków 1996

Adam Panasiewicz

ukończył studia na Wydziale Grafiki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Pracowni Litografii kierowanej przez prof. Romana Żygulskiego. W Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej pracuje od 1994 r. Zajmuje się grafiką, rysunkiem, malarstwem i projektowaniem graficznym. Uczestniczył w licznych wystawach zagranicznych, m.in. w *V Międzynarodowym Biennale Grafiki w Taipei* na Tajwanie w roku 1991; w *I Międzynarodowym Biennale Grafiki* w Maastricht w Holandii oraz w ekspozycji *Młoda Polska Grafika* we Frankfurcie nad Odrą w roku 1993; w *22 Biennale Grafiki* w Lublanie, w Słowenii w roku 1997; w roku 1998 w wystawach *Polish Prints 98* – w The Polish Museum of America w Chicago oraz *Agart World Print Festival* ponownie w Lublanie; wreszcie w ekspozycji w Centrum Targowym w Norymberdze. W roku 1999 uczestniczył w *International Triennale 97 Rio de Janeiro* w Museum de Arte Moderna Brazil. Wśród wielu wystaw krajowych wymienić można udział w *II i IV Triennale Grafiki Polskiej* w BWA w Katowicach w 1994 i 1997 roku, w *Międzynarodowym Triennale Grafiki* w Krakowie w roku 1997, czy uczestnictwo w wystawie *Litografia polska od 1900* w krakowskim Muzeum Czartoryskich oraz udział w wystawie *Grafika ze zbiorów krakowskiej ASP 1946–2006* w Krakowskim Arsenale.

Wystawy indywidualne: *Wielki Obraz* dla Teatru STU w Krakowie w roku 1994; *Malarstwo i grafika* w Galerii „Szalom” w roku 1997 oraz w ramach cyklu *Młodzi w galerii* – wystawa indywidualna w roku 2005 w Galerii KONTRAST w Krakowie.

Computer graphics - analog technique or new medium?

Abstract

The text elaborates on the problem of the independence of analog and digital graphic art in the context of the traditions of printing techniques, but also in the confrontation with the development of graphic techniques using new technologies. The author reflects upon the problems of redefining the notion of “graphic art” confronted with the mass culture and the informational society.

It is a subjective vision of the author – the technical graphic artist himself, who does make use of the digital technology in his own artistic work. Admitting that the huge impact digital media have made on the shape of contemporary graphic art, the author notices that graphic technologies differ more in the context of the idea of graphic art than in its aesthetic level.

Wojciech Kubiczek

Co dalej z wychowaniem plastycznym?

Jubileusz jest zazwyczaj okazją do sięgnięcia pamięcią wstecz. W moim przypadku dodatkowym czynnikiem jest możliwość spojrzenia na pewne sprawy z perspektywy 42 lat pracy pedagogicznej w szkole podstawowej, pomaturalnej (Studia Nauczycielskie) i wreszcie na naszej Uczelni. W ciągu tego okresu stale dostrzegałem w szkolnictwie niższych szczebli drugorzędne traktowanie zajęć plastycznych (tak jak całego wychowania estetycznego) i brak zrozumienia wielkiej roli wychowawczej tego przedmiotu, czemu dawałem wyraz czy to w artykułach publikowanych na łamach prasy pedagogicznej (i nie tylko), czy to przy okazji różnych wystąpień. Skoro zaś profil naszego Instytutu Sztuki jest integralnie związany z problematyką tego przedmiotu, chciałbym na ten temat sformułować nieco uwag.

W 1958 roku, gdy rozpocząłem pracę pedagogiczną po studiach, sytuacja przedmiotu zwanego wówczas *rysunkiem* była bardzo zła: prymitywny i wąski program, brak nauczycieli specjalistów, brak podręczników (jak i prawie w ogóle pomocy dydaktycznych), no i tylko 1 godzina tygodniowo; o podziale klas na grupy nie można było nawet marzyć.

W tej sytuacji, choć brzmi to paradoksalnie, korzystne dla mnie było to, że nikt się na tym przedmiocie nie znał, ani nikt się nim specjalnie nie interesował, wobec czego, w miarę zdobywania doświadczeń, zacząłem na własną rękę modyfikować program, dokonując różnych prób i prowadząc eksperymenty. Pozwoliło mi to zebrać materiał do pracy doktorskiej, której przewód otwarto mi już w 1964 roku, a którą obroniłem w roku 1969. Nie wdając się w szczegóły, podam tylko dla przykładu, że w programie dawnym przeznaczono kilka godzin w roku tylko na teorię. Można było zauważyć, iż nawet przy dobrze podbudowanej pomocami dydaktycznymi lekcji, uczniowie nie są w stanie przyswoić sobie całości podanego materiału. Zacząłem więc w ramach jednej lekcji łączyć teoretyczne i praktyczne elementy programu, dobierając zagadnienia w ten sposób, by treścią korelowały ze sobą. Przyniosło to o wiele lepsze efekty w zakresie przyswojenia wiedzy i jej zrozumienia.

Taki sposób realizowania materiału programowego – łączenie w każdej lekcji teorii z praktycznym ćwiczeniem – wprowadzono dopiero kilka lat później, w nowym programie nauczania w 1963 roku.

Wprowadzenie tego programu stanowiło przełom w dobrym kierunku. Został on przygotowany dla reformowanej wówczas 8-letniej szkoły podstawowej. Wraz z tym programem dokonano zmiany nazwy przedmiotu na *wychowanie plastyczne*, co było zmianą nie tylko formalną, ale miało też uzasadnienie w nowatorsko zredagowanym materiale nauczania, zawierającym wszechstronnie ujętą problematykę.

Uważałem (i do dziś tak uważam), że gdyby ów program był realizowany w 100% przez kompetentnych nauczycieli, kolejne pokolenia absolwentów tamtej 8-klasowej szkoły podstawowej kończyłyby ją z właściwą dozą umiejętności i wiedzy plastycznej.

Równocześnie, sukcesywnie zaczęto wydawać podręczniki dla uczniów i zwiększać ilość uczelni, w których uruchomiono kształcenie nauczycieli specjalistów do zajęć plastycznych, co rodziło pewien optymizm. Trzeba też podkreślić bardzo doniosłą rolę, jaką pełniło pismo metodyczne „Plastyka w Szkole” (później „Plastyka i Wychowanie”), na łamach którego artykuly publikowali wybitni teoretycy nie tylko wychowania plastycznego, ale wychowania estetycznego w ogóle, jak również liczni nauczyciele praktycy dzielący się swoimi cennymi doświadczeniami.

W dalszym jednak ciągu w szkołach nie tworzą pracowni, skromna była ilość pomocy dydaktycznych (nie licząc publikacji książkowych). Bez skutku nauczyciele, którym leżało na sercu dobro tego przedmiotu, walczyli o zwiększenie liczby godzin. Przy jednej godzinie tygodniowo, w małych szkołach o mniejszej ilości oddziałów, nauczyciele specjaliści nie mogli znaleźć zatrudnienia w pełnym etacie, czego rezultatem było istniejące od dziesiątków lat zjawisko powierzania prowadzenia wychowania plastycznego w sposób przypadkowy nauczycielom różnych przedmiotów. Szkodliwości tego procederu nie trzeba udowadniać.

Tym i innym niedomogom poświęciłem w latach 1973–1991 cztery artykuły na łamach „Plastyki w Szkole” i „Plastyki i Wychowania” (nr 7/1973, nr 7/1976, nr 5/1990, nr 4/1991). Na marginesie dodam, że to specjalistyczne pismo przestało się ukazywać.

Ostatnia reforma, wprowadzająca nowy program i zmieniająca nazwę przedmiotu na *plastyka*, zadała w moim przekonaniu cios, redukując wymiar czasu do 1/2 godziny tygodniowo (razem z muzyką 1 godzina na tydzień). Jest absurdem myśleć, że nawet najlepszy fachowiec w takim ograniczonym czasie zdoła uzyskać pozytywne efekty.

Niektóre dyrekcje szkół próbują ratować sytuację, komasując w jednym półroczu czas przeznaczony na plastykę, a w drugim na muzykę. Nauczyciel zyskuje więc jedną godzinę w tygodniu, ale nie zmienia to faktu, że na każdy z tych dwóch przedmiotów ilość godzin jest o połowę mniejsza niż dawniej.

Pogorszyło to też sytuację nauczyciela, dla którego znalezienie zatrudnienia w pełnym etacie stało się jeszcze trudniejsze. Jest to czynnik bardzo zniechęcający. Mamy więc sytuację, w której dysponujemy obecnie znaczną kadrą specjalistów dobrze

przygotowanych do prowadzenia zajęć plastycznych, jednak potencjał ten nie jest wykorzystywany, co jest niezrozumiałym marnotrawstwem.

Może jeszcze przytoczę opinię byłego rektora Akademii Muzycznej w Krakowie prof. Marka Stachowskiego:

Stwarzanie miejsc nauczania kultury i sztuki dla dzieci zawsze było w Polsce problemem... Nam natomiast chodziło o to, żeby w każdej szkole podstawowej była możliwość nauczania przedmiotu artystycznego, a nie jakichś dziwnych kombinacji, plastyki i muzyki... W Polsce szkołę ciągle się reformuje, ale z coraz gorszym skutkiem. A przecież to kwestia narodowej tożsamości – szansa jaką dla młodych jest wykształcenie¹.

W swoich uwagach poruszyłem sprawy wychowania plastycznego na szczeblu najniższym, szkoły podstawowej, gdyż uważam, że bez właściwego kształcenia estetycznego na tym poziomie nie doczekamy się społeczeństwa wyczułonego na sprawy estetyki i rozumiejącego sens sztuki. Będzie to skutkowało tym, czego jesteśmy świadkami od lat, a mianowicie zubożeniem na sprawy nie tylko plastyki, ale kultury w ogóle.

Młódzież jest coraz dalej od kultury i coraz dalej od cywilizacji. To coraz częściej mali ignoranci i mali barbarzyńcy (nie trudno o takie wrażenie, gdy czytamy np. o zachowaniach młodych kibiców piłkarskich). Mało obcuja z książką, sztuką, kulturą z prawdziwego zdarzenia. Powinni z tym spotykać się przede wszystkim w szkole, ale dzisiejsza szkoła wykazuje kult takich nauk, jak matematyka, fizyka, chemia. Do tego jeszcze informatyka, biologia, języki obce i mówienie, że wciąż za mało jest wychowania fizycznego. Na marginesie jest język polski i historia. A plastyka i muzyka to już szczątki.

Kultura jest motorem naszego nie tylko intelektualnego rozwoju. Ona odsłania przed nami świat, który albo zagubiliśmy skupiając naszą uwagę na tym co mniej ważne, albo pominęliśmy.

Wojciech Kubiczek

studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (filia w Katowicach), gdzie w 1958 roku uzyskał dyplom. W pracy artystycznej specjalizował się w grafice książki. Łączył pracę twórczą i dydaktyczną z zaangażowaniem w zagadnienia rozwoju kultury plastycznej w społeczeństwie. Teoretyczna refleksja związana z tą problematyką była podstawą kolejnych stopni naukowych uzyskiwanych w krakowskiej Wyższej Szkole Pedagogicznej. W 1978 roku był współzałożycielem (a potem długoletnim kierownikiem) Zakładu Wychowania Plastycznego na tej uczelni (dzisiejszego Instytutu Sztuki Akademii Pedagogicznej).

¹ „Konspekt” 2004, nr 18, s. 9.

What next with art education?

Abstract

The text presents the problem of disregarding the teaching of artistic skills in primary schools and highlights the negative influence of this situation on the culture of society in general.

Halina Cader

Metarysunek*

Metarysunek – kilka pytań tytułem wstępu

*Mówiło się o końcu sztuki, ale teraz mówi się o jej początku.
Ten pierwszy miał być dla wszystkich wspólny, ten drugi – inny dla każdego.*

Jerzy Ludwiński

Kilka pytań stanęło u początków programu ćwiczeń z rysunku, objętych wspólnym tytułem *Metarysunek*. Na niektóre z nich mogłam odpowiedzieć od razu, opierając się na moich wcześniejszych doświadczeniach pedagogicznych czy artystycznych, na niektóre znalazłam – lub znaleźliśmy wspólnie ze studentami – odpowiedź w trakcie realizacji tego programu, niektóre pozostają nadal otwarte.

Pierwsze z nich to pytanie o charakter i cel tego zamierzenia pedagogicznego. Częściowa odpowiedź mieści się w słowie *metarysunek*. Według słownika wyrazów obcych, słowo „meta”, jako dodatek na początku wyrazów oznacza, że wyrazy te trzeba uważać za coś przewyższającego ich zwykle znaczenie, za coś nieledwie przewyższającego pojęcie, np. metamuzyka – nadmuzyka¹. Czyli *metarysunek* jest czymś w rodzaju *nadrysunku*. Można to rozumieć na wiele sposobów. Jako *prarysunek* – początek dziejów sztuki, jako zarys koncepcji inicjujący akt twórczy, czy wreszcie jako technikę intermedialną, mającą związki także z literaturą przez pojęcie notatki, zapisu koncepcji czy ilustracyjność.

Autonomizacja rysunku w XX wieku spowodowała rozszerzenie tego pojęcia. Przedrostek *meta* prawie zjadł rdzeń wyrazu *rysunek*, rozsadził tradycyjne pojęcie techniki rysunkowej, rozumianej jako ślad narzędzia „piszącego” (ołówek, piórko, kredka) na płaszczyźnie papieru. Rysunek przekroczył granice planszy, narzędziem notującym może być np. kamera fotograficzna czy filmowa. Rysunek jest nadal intermedialny, ale na innych zasadach.

W czasach konceptualizmu był narzędziem sztuki mentalnej. Zamiast opisywać, stał się metodą stawiania problemów i pytań, dokumentował sam proces powstawania bez

* Cykl ćwiczeń z rysunku zrealizowany z grupą studentów III roku studiów dziennych w roku akademickim 1994/95 na kierunku Wychowanie Plastyczne Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie.

¹ Por. *Słownik wyrazów obcych*, Wydawnictwo S. Arcta, Warszawa 1947.

końcowego produktu. Intelktualna koncentracja spowodowała niejako samozagładę – zniknięcie rysunku jako przedmiotu istniejącego fizycznie. Autoagresja, między innymi, wyrażała się w zaniechaniu rysowania, czyli posługiwaniu się gotowymi formami linearnymi, w zminimalizowaniu, czyli sprowadzeniu rysunku do linii prostej i punktu, w zatarciu granic planszy, w rysunku unistycznym czy wreszcie w tzw. gryzmołach, czyli spontanicznym odruchu ręki.

Wszystkie te „eksperymenty na żywym ciele rysunku” nie zniszczyły go. W momencie pojawienia się nowych mediów sztuki, takich jak wideo czy instalacja, prostota rysunku jako elementarnego gestu ręki, jego śladu na papierze staje się znów atrakcyjna, jako kontrast z całą skomplikowaną maszyną nowoczesnej techniki, jako wyzwolenie od nadmiaru środków. Równocześnie, w postmodernistycznej rzeczywistości rysunek łączy się z tak wydawałoby się obcymi mu w swej strukturze mediami, jak fotografia czy wideo, na zasadach równoprawnych, w ramach jednego dzieła.

Czas wrócić do zadanego na wstępie pytania o charakter ćwiczeń z programu *Metarysunek*. Otóż ćwiczenia te miały się opierać na takim właśnie rozumieniu rysunku intermedialnego jak opisany wyżej. Służyły także jako pretekst do zetknięcia się z zagadnieniami sztuki współczesnej, a rysunek jako medium do takich spotkań nadaje się świetnie, właśnie ze względu na swój otwarty charakter.

Program *Metarysunek* obejmował następujące ćwiczenia: *Interpretacja dzieła sztuki*, *Fragmenty*, *Zbiór*, *Obraz i słowo* oraz zamykający całość *Cykl rysunków autorskich*. Ćwiczenia miały różny czas trwania (od 1 tygodnia do 3 miesięcy), niektóre przeprowadzane były równocześnie (zadania *Zbiór* oraz *Obraz i słowo*), dwa z nich miały rozbudowaną część teoretyczną (*Interpretacja dzieła sztuki* i *Obraz i słowo*), inne były oparte na zasadzie gry lub przypadku (*Zbiór*, *Fragmenty*). Wspólnym założeniem dla wszystkich zadań, poza *Cyklem rysunków autorskich*, było wykonanie rysunków na papierze, klasycznymi technikami rysunkowymi (ołówek, pastel, węgiel, tusz, tempera).

Wymienione tu pięć ćwiczeń zaopatrzyłam w komentarze słowne, wygłaszane przed lub po zakończeniu każdego zadania. Realizowane przez studentów tematy postanowiłam odnieść do podobnych problemów, występujących w sztuce współczesnej. Nie będąc historykiem sztuki i kierując się subiektywnymi wyborami, przedstawiłam studentom niektóre zjawiska ekstremalne w sztuce, wskazujące granice poszukiwań oraz sylwetki tych artystów, których twórczość śledziłam od lat i uważałam za odpowiednią do zilustrowania omawianych tematów.

Zadanie I: *Interpretacja dzieła sztuki*

Założenia: Każdy student w formie krótkiej prezentacji słownej przedstawia swojego ulubionego lub ulubionych artystów, a także twórcę, którego dzieło zamierza interpretować, następnie wykonuje rysunek na papierze, bez użycia koloru, w dowolnej technice rysunkowej i formacie; czas trwania ćwiczenia – 1 miesiąc (listopad 1994).

Ćwiczenie to w większym stopniu niż pozostałe zostało podbudowane teoretycznie. Z kilku powodów; po pierwsze – opierało się ono na historii sztuki, po drugie – chciałam, aby wybór tego, a nie innego dzieła czy twórcy nie był przypadkowy. Stąd prośba do studentów o słowne umotywowanie swych preferencji. Po trzecie wreszcie, umiejętność formułowania własnych poglądów estetycznych i swobodne poruszanie się po obszarach tradycji artystycznej są nieodzowne dla przyszłego nauczyciela sztuki.

Przy wyborze ulubionego artysty większość z grupy 12 studentów wskazała na twórców ogólnie znanych, jak Bosch, Rembrandt, Van Gogh, Klee, Miro, Matisse czy Malczewski. Tylko dwoje wybrało artystów mniej znanych.

Wybierając dzieło do interpretacji większość studentów kierowała się zbieżnością formalną czy tematyczną z własną twórczością. I tu, podobnie jak w wypadku ulubionego artysty, wybierano twórców niewspółczesnych, przede wszystkim malarzy. Powtórzyły się nazwiska Rembrandta, Van Gogha, Miro, ale także Constable'a, Degasa czy Delacroix. Interpretowano dzieła głośne, jak *Widok Toleda El Greca*, *Pejzaż z cyprysami* Van Gogha, ograniczając się do przełożenia języka koloru i plam na język waloru i linii, bez ingerencji w dzieło. Przed najtrudniejszym wyborem stawali studenci bez określonych preferencji. Jeśli zbiegło się to z nieporadnością rysunkową, powstawała nudna kopia. Swoboda w posługiwaniu się technikami rysunkowymi sprzyjała z kolei nietypowym interpretacjom formalnym i znalezieniu przyjemności w wyzwaniu, jakie niesie zmierzenie się z czymś dziełem.

ZŁOŻA KULTURY (komentarz do zadania)

Poczucie tradycji dzisiaj to świadomość całej przeszłości jako teraźniejszości; a jednocześnie strukturalnej całości, której części powiązane są z tym, co było i z tym, co będzie. Oryginalność nie polega już na lekkiej modyfikacji stylu naszych bezpośrednich poprzedników, oznacza ona zdolność odkrycia w jakimkolwiek dziele z jakiegokolwiek epoki, jakiegokolwiek miejsca, własnego autentycznego głosu.

W.H. Auden

Historia sztuki to historia zapożyczeń, powieleń, hołdów i cytatów. Większość dawnych twórców rozpoczynała drogę artystyczną od dociekliwych studiów dzieła swych poprzedników. Istniały oryginały, kopie i interpretacje. Sytuacja skomplikowała się w momencie pojawienia się reprodukcji fotograficznej, powielanej w milionach egzemplarzy w książkach, prasie, kinie i telewizji. Ogromny zbiór dzieł sztuki stał się powszechnie dostępną i nieodzowną Encyklopedią. Malarstwo, rzeźba, rzadko oglądane w oryginale, spłaszczyły się do jednowymiarowej, jednofakturalnej, zmniejszonej lub powiększonej, pociętej na fragmenty banalnej „kliszy”. Są to sprawy ogólnie znane i wspominam o nich, traktując je jako punkt wyjścia do rozważań na temat wieloznaczności, nie tylko artystycznej, ale także etycznej, towarzyszącej eksploatacji złóż kultury

przez współczesną sztukę. Czy jest granica, po przekroczeniu której interpretacja staje się przywłaszczeniem?

Fotografię można traktować jako symboliczne „zawłaszczenie rzeczywistości”², na podobnej zasadzie „kradzieżą” dzieła sztuki jest jego fotograficzna reprodukcja. Taki bezpośredni i prosty proceder „kradzieży” uprawia amerykańska artystka Sherie Levin, refotografując fotografie rosyjskich konstruktywistów, oprawiając je w ramy i wieszając w nowojorskiej galerii. Na początku lat 80. na tle wielkiej, komercyjnej popularności neoekspresjonistów, Levin robi wystawę oprawionych reprodukcji prac Franca Marca, Ernsta Ludwiga Kirchnera i Egon Schiele. Pokazane na VII Documenta w Kassel są komentarzem artystki do komercyjnego sukcesu Nowych Dzikich, roszcących sobie prawo do oryginalności i autentyczności. Swoistą interpretacją jest sprowadzenie do niewielkich rozmiarów olbrzymich abstrakcyjnych płócien, modnych w latach 80. „dekoracji wnętrz”. Minimalizacja czyni z nich coś w rodzaju gadżetu, pozbawiając je nawet ich wartości handlowej. „Sherie Levin nie ogranicza się jedynie do negowania możliwości twórczości i oryginalności w przeładowanym wizerunkami świecie, ale cytując kładzie nacisk na wzajemne kulturowe powiązania i społeczne odniesienia – odwołuje się do Wspólnoty Obrazu”³.

Zabieg cytowania, odnoszenia się do Wspólnoty Obrazu jest istotnym składnikiem sztuki postkonceptualnej. Łatwość mnożenia, nakładania i miksowania obrazów sprzyja zabawowemu podejściu do sztuki – bogactwo cytatów upaja artystę, a nuży odbiorcę. Podobne zabiegi ze słowem można zaobserwować w literaturze. Pełna dowcipu i erudycji (często rodem z komputera) łamigłówka, przemyślna układanka z fabułą, gdzie postaci znane z historii i literatury przenikają się wzajemnie – oto przepis na powieść postkonceptualną. Na tej zasadzie zbudowane jest np. *Wahadło Foucaulta* Umberta Eco. Z kolei Ewa Kuryluk, w swej pisanej po angielsku powieści *Wiek XXI* uprawia słowną zabawę w mistyfikację, uzupełnioną „niby-dokumentalnymi” zdjęciami, przedstawiającymi autorkę już to jako Simone Weil, już to jako Annę Kareninę w otoczeniu sławnych osobistości ze świata sztuki i literatury. Powieść jak kalejdoskop, jak pudło puzzli – tu kawałek głowy Matisse’a, ręka Picassa, tam Mao z filiżanką herbaty, tej dowcipnej łamigłówki nie da się złożyć w całość.

Peter Greenaway – artysta malarz, dla którego kino i telewizja to rodzaj „nowego pędzla”, w komentarzu do swego filmu *Księgi Prospera*, opartego na szekspirowskiej *Burzy*, również powołuje się na ogólnie dostępną Wielką Encyklopedię Obrazu, której należy używać przezornie i po głębokim zastanowieniu. Wielka admiracja dla malarstwa powoduje, że w swych filmach Greenaway tworzy rodzaj „żywych obrazów”, wystylizowanych na malarstwo Constable’a, Gainsborough (w *Kontrakcie rysownika*) czy na płótna Fransa Halsy, Rembrandta i van Eycka (w *Kucharzu, złodzieju, jego żonie i jej kochanku*). Jego filmy, zrealizowane przy pomocy najnowocześniejszej techniki elektronicznej, oszałamiają ilością użytych środków stylistycznych, bogactwem sce-

² S. Sontag, *O fotografii*, WAiF, Warszawa 1986.

³ P. Leszkowicz, *Przywłaszczenie*, „Obieg” 1994, nr 63.

nerii, kostiumów, efektów specjalnych. Lecz ich wysmakowany estetyzm budzi nie tylko entuzjazm – przeciwnicy zarzucają Greenaway’owi, że bogactwem zapożyczeń pokrywa swą niemoc twórczą.

Upozowane w dawnym stylu i przesiąknięte duchem filmowej inscenizacji są autoportrety amerykańskiej artystki Cindy Sherman, znanej z autobiograficznych performance’ów. Cykl barwnych fotografii ukazuje artystkę upozowaną w stylu Davida, Goi, Tycjana, Holbeina i innych. Każda z prac w sposób prawie doskonały naśladuje specyfikę malarską danego okresu historycznego bądź nawiązuje do konkretnego, znanego ogólnie dzieła. Jednak w doskonałej imitacji widoczne są „szwy”, celowe błędy w iluzji: przyprawione fałszywe nosy, sztuczne piersi – dowody oszustwa, niszczące wypracowany w każdym szczególe obraz. Wiele postaci z portretów, w które wciela się artystka, to mężczyźni. Wierna swym feministycznym pasjom Cindy Sherman stwierdza: „Malarze zawsze przedstawiali konwencjonalny, nieprawdziwy obraz kobiet. Malowali je jako ładacznicze lub Madonny, projektując na nie swoje męskie idee i wyobrażenia, nie ukazywali ich samych, lecz siebie”⁴.

Fotografia młodej polskiej artystki Katarzyny Kozyry, upozowanej „na Olimpię” z obrazu Maneta, niesie ze sobą inne przesłanie. Olimpia, zamiast na miękkiej sofie, spoczywa na szpitalnym wózku na kółkach, w miejsce służącej z kwiatami pochyla się nad nią pielęgniarka z kroplówką. Olimpia-Kozyra jest naga, bezwłosa jak po chemioterapii, z kokoty pozostała jej poza odaliski i aksamitna wstążeczka na szyi. Skądinąd znana z kontrowersyjnych i szokujących działań artystycznych związanych z uśmiercaniem zwierząt Kozyra tym razem nie jest katem lecz ofiarą. Wystawia swe ciężko chore ciało na pokaz. „Chorzy, brzydki, kalecy i wszyscy inni gorsi znaleźli w niej swego obrońcę i wspomóżyciela. Starzy i paskudni o ciałach porowatych jak tysiącletni asfalt zostali wysłuchani, a ich boleść stała się problemem publicznym. Tak, to praca bardzo *pro publico bono*”⁵ – pisze Artur Żmijewski, zastanawiając się, dlaczego Katarzyna Kozyra wybrała właśnie ten obraz Maneta, kim jest dla niej Olimpia, pyszniąca się swą nagością.

Autoportret z Pałacem Zofii Kulik wybrałam jako trzeci w tym zestawieniu „auto-upozowań” – tym razem w stylu socrealistycznym. Naga postać artystki, w hieratycznej pozie tkwiąca w centrum obrazu, ściska w rękach bagnet z nabitą nań czerwoną gwiazdą, z góry zagraża jej swą iglicą odwrócony do góry nogami warszawski Pałac Kultury i Nauki. Otoczona jest czymś w rodzaju waginalnego kokonu i czterema małymi postaciami męskimi unoszącymi ręce w hołdowniczo-poddańczym geście. Jak wskazuje sam opis dzieła, pomieszczono w nim mnóstwo symboli i odniesień sięgających do czasów starożytnych, nie tylko do epoki systemu komunistycznego (choć właśnie w tych czasach autorka urodziła się i wychowała, co tłumaczy bardzo osobisty stosunek do symboli totalitaryzmu, równoczesny lęk i fascynację). Postacie męskie otaczające postać artystki w *Autoportrecie z Pałacem* pojawiają się także w innych jej kompozycjach, między innymi w cyklu *Gesty*, wzorowanym na *Sądzie Ostatecznym*

⁴ L. Cottingham, *Cindy Sherman*, „Contemporanea” 1990, nr 5.

⁵ A. Żmijewski, *Morbus Hodgkin – choroba na śmierć*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 2.

Memlinga, a także w cyklu *Gotyck międzynarodowy*. Często są spowite w udrapowaną na gotycką modłę draperię, ich gesty symbolizują także rozpacz, odrzucenie, triumf, strach. Mimo nagromadzenia elementów: flag, grotów wieńczących drzewce, szarf, draperii, spiralnych figur, roślin, postaci ludzkich, prace Zofii Kulik podlegają surowej dyscyplinie kompozycji nawiązującej do form mandali, gotyckich okien i ołtarzy, mozaik i dywanów.

Przebieranki Cindy Shermann badają granice imitacji i niosą feministyczne przesłanie, *Olimpię* Katarzyny Kozyry można by wpisać w nurt sztuki ciała, nazywanej dziś „sztuką cielesną”, gdyby nie jej osobisty dramat, w każdym razie odniesienie do Maneta ma tu drugoplanowe znaczenie. Natomiast w wypadku twórczości Zofii Kulik nawiązanie do tradycji odczuwa się jako konieczność, jako jedyny skuteczny sposób wyrażenia spraw czasu teraźniejszego obejmującego także najgłębsze, egzystencjalne problemy artysty. Przytoczone tu postawy artystyczne, z konieczności ograniczone do kilku, wybrałam kierując się przeświadczeniem, że w tych właśnie wypadkach autorzy nie mogli wyrazić swych idei inaczej niż przez odniesienie się do sztuki dawnej.

To poczucie nieodzowności, wysoka temperatura emocjonalna towarzyszą także dziełom powstałym w wyniku fascynacji innym artystą, na zasadach mistrz – uczeń. Nie mam tu na myśli bezkrytycznego naśladownictwa czy dosłownego „bycia uczniem”. Czasem artyści obierają sobie za mistrza artystę, którego nie znali osobiście, ale na tyle współczesnego, by dystans czasu nie niszczył poczucia bliskości. Następstwem pokoleń często towarzyszy bunt, negacja, czego przykładem jest wymazanie przez Roberta Rauschenberga rysunku de Kooninga, w akcie nienawiści do całego nurtu abstrakcjonizmu ekspresjonistycznego. Z drugiej strony można zaobserwować rodzaj „mód” na mistrza, kreowanie „ojca duchowego” dla pewnej rzeszy wyznawców, niech przykładem będzie tu Giacometti i jego słynny *Nos*, który stał się przyczynkiem do powstania wielu skądinąd interesujących dzieł, między innymi Roydena Rabinowitcha czy Marka Chlandy.

Moje rozważania na temat czerpania przez artystów z zasobów szeroko rozumianej tradycji chciałabym zakończyć pewnym cytatem. Jarosław Modzelewski pisze o swoim mistrzu Andrzeju Wróblewskim:

Nigdy nie będzie za dużo refleksji nad sztuką Wróblewskiego, w kraju ubogim, gdzie tak mało czerpie się z własnych tradycji. Uczeń chciałby nauczyć się reagować na to, co najważniejsze, używać środków prostych, a zarazem silnych w działaniu. Trudno jednak opanować taki repertuar nie mając w sobie odpowiednich przekonań i doświadczenia. Te zaś nie są kwestią nauki, więc język plastyczny Wróblewskiego, dzięki któremu osiągnął taką siłę wyrazu, choć łatwy do zdefiniowania, nie da się opanować drogą ćwiczeń. [...] To może być wskazówka dla zniechęconego ucznia: sztuka musi się żywić pewnym stanem wyższym, który kreuje środki wyrazu, w wypadku Wróblewskiego była to świadomość misji i potrzeba szukania radykalnych, nowoczesnych środków wyrazu⁶.

⁶ Andrzej Wróblewski *nieznany* /kat./, Galeria Zderzak, Kraków 1993.

Zadanie II: *Fragmenty*

Założenia: 12 studentów, 12 czarno-białych fotografii o wymiarach ok. 9 x 18 cm, studenci ciągną losy ponumerowane od 1 do 12, każdy otrzymuje jedno zdjęcie odpowiadające wylosowanemu numerowi, na podstawie zdjęcia wykonuje rysunek na papierze formatu około 40 x 50 cm, przy zachowaniu proporcji otrzymanej fotografii, w technice dowolnej, z możliwością użycia koloru; czas trwania ćwiczenia: 3 tygodnie (grudzień 1994).

Ćwiczenie *Fragmenty*, podobnie jak poprzedzające je zadanie *Interpretacja dzieła sztuki*, polegało na posłużeniu się „cudzym” obrazem do stworzenia własnego. Tu „wyjściowy” obraz to fotografia, a właściwie fragment fotografii przedstawiającej pejzaż, wnętrza, ludzi, przedmioty, czyli tak zwaną rzeczywistość. W tym wypadku wycinek rzeczywistości, trudny do odszyfrowania, prawie abstrakcyjny. Wycinek otrzymany w drodze przypadku. W ćwiczeniu tym fotografia, potocznie uważana za lustro rzeczywistości, przestała pełnić tę funkcję, przechodząc „w służbę” abstrakcji.

Każdy ze studentów miał za zadanie „odczytać” dany mu fragment fotografii, to znaczy rozpoznać jego proporcje, kompozycję, zróżnicowanie form i walorów, a następnie, zachowując te zasady, wykonać rysunek trzykrotnie większy od posiadanej fotografii. Rysunek ten nie miał być mechanicznym odtworzeniem otrzymanego zdjęcia w większej skali. Od osoby wykonującej rysunek zależało, w jaki sposób skorzysta z informacji zawartej w zdjęciu, na ile odcyfruje jego kod. Odejściu od kopiowania miała sprzyjać dowolność technik rysunkowych oraz możliwość użycia koloru.

Nie wszyscy studenci zaaprobowali zasadę narzuconego wzoru. Nie mogąc się emocjonalnie identyfikować z ideą, wykonali rysunki poprawne, wyraźnie mniej interesujące od swych poprzednich dokonań. U innych wyzwolenie od realizmu wywołało efekt malarskiej swobody, przełożenia informacji zawartej w zdjęciu na język koloru. Niektórzy wzbogacili rysunek o elementy dodatkowe, charakterystyczne dla ich twórczości lub podkreślili fragmentaryczność zdjęcia przez umieszczenie go w większej przestrzeni. W kilku rysunkach dodano tytuł jako równoprawny element kompozycji.

FOTOGRAFIA - MEDIUM SZTUKI (komentarz do zadania)

Sztuka fotografii musi pozbyć się całkowicie logiki.

Les Levine

Pewien paradoks tkwi w fotografii. Z jednej strony wydaje się ona idealnym narzędziem do rejestracji i imitacji rzeczywistości – zwykło się widzieć w niej chłodnego i bezosobowego obserwatora, dostarczyciela prawdziwych informacji. Z drugiej strony, właśnie dzięki fotografii zanegowano obiektywność widzenia i dostrzeżono możliwość manipulacji umysłami ludzi za pomocą pozornie obojętnego obrazu.

Z wielu możliwości ukrytych w fotografii jako medium sztuki pragnę zwrócić uwagę na te, które pozwalają jej na przekroczenie własnych ograniczeń i schematów. Pominę więc racjonalny i utylitarny obszar jej stosowania, jako oczywisty i ogólnie znany. Z tych samych powodów nie wspomnę o fotografii w pop-arcie czy hiperrealizmie. W zamian spróbuję pokazać jej drugie oblicze, nie jako handlarki złudzeniami lecz eksperymentatorki, działającej często wbrew własnym uwarunkowaniom.

Próby zastąpienia w fotografii języka realizmu i symbolizmu przez autonomiczność formy i znaku były podejmowane już na początku naszego wieku, m.in. przez Aleksandra Rodczenkę, Laszlo Moholy-Nagy'a czy później przez Edwarda Westona, Anselma Adamsa i Aarona Siskinda. Znajdując odpowiednie motywy, dobierając właściwe oświetlenie, operując kadrem, a więc za pomocą czysto fotograficznych metod, otrzymywali oni abstrakcyjne obrazy.

Pojawienie się bezkamerowego zapisu form, tworzonych przez światło fotogramów Moholy-Nagy'a i rayogramów Man Raya otworzyło fotografii rejony zarezerwowane od wieków dla malarstwa – rejony budowania obrazu światłem. Ten prosty i bezpośredni sposób „malarzkiego” działania, pozostawienia śladu na światłoczułej emulsji, jest do dzisiaj stosowany także przez twórców, dla których fotografia jest jednym z narzędzi używanych do wyrażenia nowych koncepcji artystycznych.

Za przykład może tu służyć twórczość Andrzeja Pawłowskiego, którego poszukiwania w dziedzinie sztuki kinetycznej i działań świetlnych znalazły także wyraz w technice fotografii. Prowadząc eksperymenty nad wykorzystaniem dla własnych celów papieru fotograficznego (bez użycia aparatu fotograficznego), stworzył w 1956 roku serię luksografii. W latach 60. na podobnych zasadach powstały cykle: *Prolegomena*, gdzie sepiowo-brązowe smugi rozjaśnione prześwitującymi między nimi pasmami budują przestrzenie, formalnie podobne do malarstwa informel, oraz *Omamy*, w których otoczone dużymi powierzchniami jasnego tła ciemne plamy są efektem odciskania umoczonych w wywoływaczu rąk. W cyklu *Epitafia* (1984) cała sfera techniczna i formalna dzieła została podporządkowana ekspresji odbitego na powierzchni papieru fotograficznego ciała. Efekt bogactwa formalnego i znaczeniowego jest tu wynikiem prostej zasady pozostawienia śladu na materiale światłoczułym. Andrzej Pawłowski sformułował ideę samorealizacji formy: „Rozwój cywilizacji zapewni nam w końcu możliwość materializowania idei przestrzennych przez określanie dyspozycji, ustalanie założeń, warunków, w których forma kształtować się będzie jakby sama”⁷.

Sztuka konceptualizmu lat 60. i 70. zamierzała uczynić swym tworzywem sam proces myślowy; w tym celu należało dobrać odpowiednie środki wypowiedzi, czyste od schematów i konwencji. Za właściwe uznano techniki mechanicznej rejestracji – czyli fotografię i film, ze względu na wiarygodność ich przekazu i nieograniczone możliwości notacji. Komunikat, rejestracja koncepcji, zapis – oto słowa z języka sztuki konceptualnej, sztuki, która chciała uchwycić proces myślowy w trakcie powstawania. Fotografia, jako notacja, zbliża się tu do rysunku i awansuje do roli autonomicznego medium sztuki.

⁷ A. Pawłowski, *Inicjacje*, IWP, Warszawa 1987.

Pojawienie się na Triennale Rysunku fotografii dokumentalnej i artystycznej było możliwe nie tylko dlatego, że fotografię postanowiono nazwać rysunkiem, ale dlatego właśnie, że fotografia – jak rzadko który, poza rysunkiem, sposób mówienia o rzeczywistości, pozwala na bardzo szybki zapis pierwszej koncepcji artystycznej

– stwierdza Ryszard Łubowicz przy okazji I Triennale Rysunku we Wrocławiu w roku 1978⁸.

Dokumentacja fotograficzna dawała możliwość operowania seriami ujęć, multiplikacji, zestawień licznych, niekiedy minimalnie zmodyfikowanych form, niemożliwych do uchwycenia przy pomocy tradycyjnych narzędzi. Tak rozumiana fotografia służyła do zapisu przemijających zjawisk w przyrodzie, impresji (np. cykl Andrzeja Lachowicza *Ani wschód, ani zachód słońca* z 1978 r.), do dokumentowania akcji podejmowanych w przyrodzie (np. Denisa Oppenheima *Kręgi na śniegu*) i rejestracji innych ulotnych działań. Fotografia, rozumiana jako punkt wyjścia do refleksji o samej sztuce i jej granicach, była istotnym elementem działań artystycznych tego okresu u Zbigniewa Dłubaka, Ireneusza Pierzgałskiego, Józefa Robakowskiego czy wspomnianego już Andrzeja Lachowicza.

Zbigniew Dłubak do multiplikacji fotograficznej *Ocean* z roku 1973 dołącza komentarz słowny:

Ocean – unicestwić odruch wartościowania, przyjąć banał w najzwyczajniejszy sposób, bez akcentowania egzotyki codzienności, utożsamić się ze światem zewnętrznym, by pozbyć się fałszywego poczucia wyższości w stosunkach z otoczeniem⁹.

Ascetyczność zostaje tu przeciwstawiona nadmiernej emocjonalności i przesadnemu estetyzowaniu. Z kolei w *Ikonosferach* (1967) Dłubak zastosował nowe sposoby wykorzystania przestrzeni w sztuce, umieszczając w niej układy zmasowanych zdjęć, ilustrując trafnie natłok przekazu wizualnego, nawarstwiającego się w naszej pamięci. Minimalistyczna, skupiona fotografia, jaką uprawia po dziś dzień Zbigniew Dłubak, wydaje się sposobem na postkonceptualne rozproszenie umysłów. Konsekwentnie utrzymywana postawa wymykania się stereotypom (jak pisze Adam Sobota w katalogu z wystawy artysty w MCK w Krakowie w roku 1993) sprawia, że w istocie jego prace mogą być nośne dla wszelkiego rodzaju interpretacji.

Od czasów pierwszych asamblaży i environmentów fotografia na stałe zadomowiła się w najróżnorodniejszych formach działań przestrzennych, łącząc się często ze strukturami, wydawałoby się, zupełnie jej obcymi, czego przykładem są rzeźby Aliny Szapocznikow z lat 70. z zatopionymi w nieforemnych bryłach przezroczystego plastiku fragmentami zmiętych zdjęć ludzkich twarzy. Znaczenie tych rzeźb można odczytać jako pragnienie ocalenia pamięci o ludziach, którzy odeszli, i nadziei ocalenia także jakiejś wartości duchowej.

⁸ *Międzynarodowe Triennale Rysunku /kat./*, Wrocław 1978.

⁹ *Sztuka nie rozwiązuje żadnych problemów, poza własnymi*, rozmowa Jerzego Wójcika ze Zbigniewem Dłubakiem, www: <http://fototapeta.art.pl/2001/dlb.php> (odczyt 01.05.2007).

Fotografia jako wyraz zbiorowej i indywidualnej pamięci jest stale obecna w sztuce najnowszej. Problemy egzystencjalne, życia i śmierci, trwania i przemijania są zasadniczym motywem twórczości Christiana Boltanskiego. Począwszy od zbiorów zdjęć legitymacyjnych, przez intymny świat albumów rodzinnych, po instalacje ostatnich lat, Boltanski używa portretu fotograficznego, jako czegoś w rodzaju współczesnej ikony, ze wszystkimi konsekwencjami cech, jakie także ten zdesakralizowany obraz niesie. W instalacji *Archiwa*, pokazanej na VIII Documenta w Kassel, Boltanski umieszcza fotografie nieżyjących osób w małym pomieszczeniu, na metalowych konstrukcjach używanych w muzeach do magazynowania zbiorów. Odległości między ustawionymi w rzędy konstrukcjami są tak niewielkie, że człowiek, chcąc spojrzeć na zawieszono tam zdjęcia, musi wciskać się w ciasne przestrzenie, prawie dotykając nosem eksponowanych fotografii. Właściwie Boltanski uniemożliwia widzom dotarcie i ogląd fotografii, manifestując swoje wątpliwości co do naszych możliwości percepcji w szerokim tego słowa znaczeniu.

Na zakończenie powrócę jeszcze do związków fotografii z abstrakcją, nie na zasadzie przekształcania obrazu fotograficznego w abstrakcyjny, lecz wzajemnego oddziaływania ich na siebie. Angielski artysta John Blake, kilkakrotnie prezentujący swe prace w polskich galeriach (w latach 80. i 90.), w instalacjach z serii pt. *F-I-E-L-D* uwzględnił rolę widza jako rodzaju łącznika między elementami dzieła. Pracę tę stanowią dwie części jednej przestrzeni. Wielka fotografia, oparta na stalowej płycie i przykryta szkłem, ustawiona naprzeciw pigmentowego pola, szerokiego na kilka metrów, narysowanego bezpośrednio na ścianie, w kształcie i skali zależnej od otaczającej przestrzeni. Relacja nadawca–odbiorca łączy te części przez przewodnik, jakim jest widz.

Zadanie III: *Zbiór*

Założenia: 12 studentów, zbiór 12 przedmiotów (podobnej wielkości) w płóciennym woreczku, szuflada drewniana o wymiarach 34 x 43 cm, studenci losują kolejność otrzymywania woreczka z przedmiotami z szuflady, co tydzień woreczek i szuflada zmieniają właściciela, w ciągu tygodnia każdy student wykonuje 2 rysunki na papierze o wymiarach szuflady (34 x 43 cm): rysunek linearny, czarno-biały – piórko i tusz; rysunek w technice dowolnej, możliwość użycia koloru; rysunki mają przedstawiać dowolnie zakomponowane w przestrzeni szuflady przedmioty (co najmniej sześć) z otrzymanego zbioru; każdy rysujący ma prawo ująć ze zbioru jeden przedmiot i zastąpić go innym, takiej wielkości, by swobodnie mieścił się w woreczku; czas trwania całego ćwiczenia – 3 miesiące (styczeń–marzec 1995).

Zbiór był jednym z dwóch ćwiczeń (drugie to *Fragmenty*) polegających na czymś w rodzaju gry losowej z narzuconym – przez przypadek i wybór innych – zbiorem przedmiotów do narysowania, drobnych przedmiotów umieszczonych w ograniczonej przestrzeni szuflady; rama szuflady stanowiła zarazem brzegi rysunku.

Studenci mieli wykonać studium przedmiotów, będące jednocześnie studium ułożonej własnoręcznie martwej natury. Wprowadzając do zbioru własny (wybrany przez siebie) przedmiot, mogli zasadniczo zmienić charakter zbioru.

Narzucona dyscyplina kompozycyjna – żaden z przedmiotów nie może dominować nad innymi swą wielkością, równe, łagodne oświetlenie, użycie jednakowej perspektywy „z góry”, ułożenie przedmiotów na ubogiej w materię powierzchni szuflady – niecierpliwiała studentów. Przyzwyczajeni do klasycznej, akademickiej martwej natury pragnęli ustawiać przedmioty w swobodnej przestrzeni, w kontrastowym oświetleniu, chcieli zbliżyć się i oddalać od tej martwej natury, widzieć ją z różnych perspektyw. Zaciążyło tu pewne utarte, „malarskie” podejście do przedmiotu jako obiektu estetycznego, wyzbytego indywidualności, podział na rzeczy osobiste i otaczające nas na co dzień oraz na rzeczy „odświętne”, do rysowania i malowania: garnki, draperie, owoce i teatralne rekwizyty.

Tworzenie wspólnego zbioru złożonego z przedmiotów przypadkowych i wybranych, w końcu szukanie w powstałych rysunkach symboli i znaczeń nie tylko estetycznych – wszystko to miało służyć rozszerzeniu pojęcia przedmiotu jako podmiotu sztuki.

SZTUKA RZECZYWISTA (komentarz do zadania)

W szufladach, szafach i kredensach, na dnie szuflad, kufrów i blaszanych pudełek, w schowkach i na strychach, na półkach, na stołach i na parapetach rzeczy trzymane na wszelki wypadek i rzeczy używane z codzienną zaciekłością do szycia, przybijania, krojenia, przycinania, obierania i pisania, wszystkie te rzeczy razem z panią Stein, Hanemannem, panią Walman, Anną, panem Kohlem, Alfredem Rotke, Stellä, panem Zinermannem, Albertem Posackem, Hansem Wihmannem, Greiserem, Emilem Białkowskim, małżeństwem Schulców, profesorem Ungerem, asystentem Retzem, Hermannem Rauschniem, panem Lempke, Hildą Wirth, wszystkie te rzeczy szykowały się już do drogi.

Stefan Chwin, *Hanemann*

Tworzenie przedmiotów było zapewne jedną z pierwszych potrzeb, jakie człowiek starał się zaspokoić. Gromadzenie przedmiotów dla ich wartości użytkowej, rynkowej, magicznej, sentymentalnej czy wreszcie dla ich piękna stoi u podstaw kolekcji, na przykład zbioru dzieł sztuki. Jak do tego doszło, że martwa natura – pewne wyobrażenie rzeczywistości, przestała być martwą naturą, a stała się zbiorem przedmiotów rzeczywistych?

Przyczyn jest wiele, jedna z nich nosi imię Marcel Duchamp. Jego ready-made to fabrycznie wyprodukowany przedmiot wystawiony zamiast wykonanego przez artystę dzieła sztuki. Akt twórczy został w tym geście sprowadzony do aktu wyboru przedmiotu. Było to w roku 1913 w Paryżu. W roku 1917 Duchamp wysłał na salon Amerykańskiego Towarzystwa Niezależnych Artystów rzeźbę pt. *Fontanna* – będącą w rzeczy samej pisuarem, przedmiotem codziennego użytku. *Fontanna* staje się sym-

bolem nowej kultury – masowej kultury przedmiotu, a Ameryka jest terenem, gdzie ta kultura rozkwitła.

Nie ulega wątpliwości, że potrzeba tworzenia przedmiotów i technologiczne możliwości jej zaspokajania zostały w czasach współczesnych zwielokrotnione – pisze Gillo Dorfles – Człowiek żyje w całej masie przedmiotów, przedmiotów – co jest bardzo ważne – podobnych, takich samych, lub wręcz tych samych pod każdą szerokością geograficzną [...] Dlatego przedmiot stał się dla twórców wyzwaniem; będąc dla mas przedmiotem mityzacji, stwarzając swoistą symulację rzeczywistości, prowokuje artystów do odczytywania jego ukrytych znaczeń, niejawnych funkcji i ról, które pełni w naszej wyobraźni. Twórca więc powołując przedmiot dokonuje jego demityzacji i obnaża jego mitotwórcze oblicze¹⁰.

Mamy tu do czynienia z pewnym momentem granicznym. Oto sztuka europejska – malarstwo, rzeźba, grafika, czyli sztuka przedstawiająca rzeczywistość, a po drugiej stronie granicy sztuka przede wszystkim amerykańska – prezentująca przedmiot rzeczywisty. Mamy tu do czynienia z granicą między DZIEŁEM – OBRAZEM a DZIEŁEM – RZECZĄ¹¹.

Początki „sztuki przedmiotu” ukryte są w dadaizmie, futuryzmie, w filozofii anarchizmu, w surrealizmie. Jej droga prowadzi od ready-made Duchampa, przez gipsowe odlewy Jaspersa Johnsa, opakowania Andy’ego Warhola i miękkie przedmioty Oldenburga, do geometrycznych form na pograniczu rzeźby Roberta Morrisa czy Donalda Judda. Koncepcja assamblażu – zbioru przedmiotów gotowych, której początki również tkwią w sztuce dada, rozwinięta m.in. przez Kurta Schwittersa w tzw. Gesamtkunstwerk (całościowe dzieło), przez artystów pop zostaje uznana za zbyt emocjonalną, a Jim Dine czy Jasper Johns (uprawiający również malarstwo, rysunek czy grafikę) – za „starych mistrzów”. Sztuka pop-artu dąży do dalszej anonimowości i materializacji, wszechobecności przedmiotu, głosi kult konsumpcji. Symbolem tego kultu staje się (wg Benjamina Bucholda) warholowskie utożsamienie sklepu z muzeum.

Przeciwieństwem takiego podejścia do sztuki jest twórczość Josepha Beuysa. „Moje obiekty są zrozumiałe jedynie w związku z moimi ideami” – pisał¹². Propagował rozszerzenie definicji sztuki (poza specjalistyczną działalność prowadzoną przez artystów), poczynszy od kształtowania jednostkowej kreatywności w ludziach, aż po ukształtowanie społeczeństwa przyszłości, w którym wizja świata „zostanie rozszerzona o owe niewidzialne energie, z którymi straciliśmy kontakt, lub ze stosunków z którymi wyobcowaliśmy się”¹³. Beuys wprowadził w obręb sztuki materiały, które dotąd kojarzyły się raczej z magią (nazywał je „samym fundamentem życia”): wodę, tłuszcz, krew, smołę. Używał w swych obiektach także filcu. Klucz do zrozumienia wyboru przez Beuysa takich, a nie innych materiałów, znajduje się w jego biografii. Jako pilot w czasie II wojny światowej został zimą strącony nad Rosją i uratowany od śmierci

¹⁰ G. Dorfles, *Człowiek zwielokrotniony*, Warszawa 1973.

¹¹ P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa*, Obserwator, Poznań 1996.

¹² *Joseph Beuys – teksty, komentarze, wywiady*, Akademia Ruchu, Warszawa 1990.

¹³ Tamże.

przez Tatarów, którzy pokryli jego ciało tłuszczem i, aby dopomóc w odzyskaniu ciepła, owinęli je filcem jako izolatorem, który miał to ciepło utrzymać. Beuysa interesowała transformacja substancji, procesy przepływu energii, ruchu, w czasie którego zjawiska zmieniają się w swe przeciwieństwa: chaos – w ład, nieokreślone – w określone, organiczne – w krystaliczne, gorące – w zimne, rozproszone – w skonsolidowane. Swoje obiekty sztuki uważał za „niedokończone”, wystawiał je na działanie czasu, erozję, rozpuszczenie, utwardzenie, zniszczenie. Według Beuysa przedmiot posiada naturę fizyczną i psychologiczną – obiekt zaczerpnięty ze świata zewnętrznego staje się rzeczą materialną, obdarzoną energią i posiadającą naturę duchową. Wierząc, że sztuka ma do wypełnienia zadania społeczne, Beuys odrzucał postawę „antyszuki” reprezentowaną przez Duchampa, gwałtownie występował przeciw pomówieniu o wtórność swych dokonań w stosunku do obiektów Duchampa. „Moje obiekty są odwrotnością ready-made Duchampa, kładę nacisk na znaczenie obiektu, który odwołuje się do realiów bycia urodzonym w takiej właśnie strefie i w takich właśnie okolicznościach”¹⁴.

W tej krótkiej wędrówce przez XX-wieczną historię przedmiotu jako obiektu artystycznego zatrzymam się na chwilę przy sztuce performance. Trudno zdefiniować tę formę działania artystycznego o wielu obliczach, ale jedną z jej głównych cech jest to, że wydarza się naprawdę. Nie ma charakteru umownego, co ustawia ją w innej płaszczyźnie niż teatr czy happening. Performer nie gra roli, na przykład człowieka samookaleczającego się, faktycznie to robi. Artysta tworzący performance postępuje według podobnych zasad, co twórca tzw. obiektów, stara się zatrzeć granicę między sztuką i rzeczywistością.

Ukazanie tych granic, wzajemnych odniesień i relacji obiektu realnego i jego obrazu leży u podstaw działań „tautologicznych”. Oto, co pisze Zbigniew Dłubak komentując cykl swych prac pt. *Tautologie*: „Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Poddaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Z dwu wątpliwych członów buduję przekonanie o realnym byciu przedmiotów”¹⁵.

Na początku był żart. „Cisnąłem im w twarz suszarkę do butelek i pisuar, jako wyzwanie, a oni teraz podziwiają to jako coś pięknego” – stwierdza Duchamp¹⁶. Ten żart, intuicyjne wyczucie nadchodzących czasów, podziałał inspirująco na całe pokolenia, inspiruje do dzisiaj. Zasada, że każdy przedmiot może być dziełem sztuki, każdy człowiek artystą, że jest to kwestia jego świadomości i potrzeb, a nie umiejętności warsztatowych, u Duchampa wynikająca po części z nihilistycznej przewrotności, u Warhola z wycucia konsumpcyjnego ducha epoki, u Beuysa wypływająca z utopijnej chęci przebudowy społeczeństwa, spowodowała rozszerzenie pola sztuki, obalenie barier i dała możliwość pozornie „łatwego” tworzenia. W schyłkowej dobie postmodernizmu gubimy się w natłoku „objects of art”. Każdy może grzebać w wielkim śmietniku przedmiotów, gromadzić je i układać w dowolny zbiór, powiększając go w nieskończoność. Można ten zbiór nazwać dziełem sztuki, kłopot w tym, że często

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Z. Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948–1977*, ART TEXT – Galeria Remont, Warszawa 1977.

¹⁶ Por. H. Richter, *Dadaizm*, WAiF, Warszawa 1986, s. 352.

jest on interesujący i inspirujący tylko dla jego twórcy, odbiorca z łatwością mógłby ułożyć zbiór podobnych przedmiotów na własny użytek.

Zakłócenia w odbiorze i zagubienie widza często wywoływane są przez podobieństwo formalne obiektów sztuki tworzonych według odmiennych koncepcji. Trudno jest odróżnić – bez kontekstu innych prac danego artysty czy bez komentarza odautorskiego – dzieło niosące w sobie potencjał twórczy od czezej zabawki.

Paradoksalnie, „łatwe” w wykreowaniu obiekty sztuki wymagają od odbiorcy solidnego przygotowania teoretycznego i obycia estetycznego, gdyż w gąszczu podobnych propozycji łatwo wziąć plewy za ziarno.

Zadanie IV: *Słowo i obraz*

Założenia: wykonanie rysunku z użyciem litery, słowa, zdania lub tekstu, technika rysunku dowolna, z możliwością zastosowania koloru, format rysunku dowolny, czas trwania ćwiczenia: 3 tygodnie (marzec 1995).

Ćwiczenie *Słowo i obraz* miało na celu połączenie w jednym rysunku treści werbalnych i plastycznych na zasadzie równorzędności.

W trakcie realizacji wyłoniły się trudności różnej natury. Niektórzy studenci kojarzyli związek słowa i obrazu z plakatem, z książką, sztuką użytkową, nie byli przekonani co do celowości wprowadzania słowa w świat swej intymnej twórczości. Dla innych zadanie stanowiło problem natury formalnej – słowo jako znak abstrakcyjny nie było dość atrakcyjne w stosunku do obrazu, któremu towarzyszyło.

Tylko dla kilkorga studentów, w których wcześniejszych pracach słowo odgrywało ważną rolę, zadany temat był pretekstem do realizacji własnych koncepcji: na przykład do ułożenia swoistego alfabetu – ideogramów z zakodowaną treścią lub do ukrycia słowa w malarskiej materii obrazu.

DUCH I LITERA (komentarz do zadania)

Słowa mają w obrazie taką samą moc jak formy.

René Magritte

Słowo znajduje się w sztuce od bardzo dawna. W średniowieczu istniał ścisły związek wizerunków z literackimi ujęciami danego wątku. Wyobrażenia graficzne, najliczniejsze, bo towarzyszące drukom, były niejednokrotnie tak zrośnięte z tekstem, iż bez niego stawały się niezrozumiałe. Same zaś z kolei rozwijały składniki pominięte w utworze. Jest to jeden z przykładów współdziałania sztuki i literatury w dawnych czasach – dowód spójności środków artystycznego postrzegania świata.

Przez wieki słowo towarzyszyło obrazowi w postaci tytułu, miało pomóc w zrozumieniu treści utworu, często było tautologicznym podkreśleniem tego, co

przedstawiono na obrazie, czasem posługiwało się metaforą dla wywołania określonego nastroju u odbiorcy.

U progu współczesności surrealiści zaprzeczyli uznanej funkcji tytułu, jako napisu wyjaśniającego treść utworu (w obrazie Magritte'a przedstawiającym fajkę, podpis brzmi *To nie jest fajka*). Surrealiści, wprowadzając nonsens do sztuki, ukazywali drugą, „ukrytą” stronę sensu. Obraz przestawał być lojalny wobec podpisu i *vice versa*. Słowo zaczęło afirmować swój sens poza znaczeniami utrwalonymi i dobrze znanymi z codziennego użycia. Nastąpiła materializacja słowa – rozpoczęło ono żywot PRZEDMIOTU SZTUKI. W zabawach dadaistów, surrealistów i futurystów, w ich przygodach literacko-plastycznych, należy doszukiwać się początków współczesnej poezji konkretnej. Następuje znów graficzno-słowna pełnia, ale na innych zasadach niż w średniowieczu. Oznacza wizualizację słowa – zależność pomiędzy tym, co ono oznacza i tym, jak wygląda.

Z drugiej, mniej „zabawowej” strony słowo w połączeniu z obrazem stało się potężnym orężem politycznym. Rosyjska awangarda, której początkowe działania były rodzajem prowokacji wobec przedrewolucyjnego gustu społecznego, zaczęła wykorzystywać symbole polityczne jako środek do tworzenia nowych form, jako chwyt artystyczny, „żywiła się” rewolucją i służyła jej swą sztuką, przede wszystkim w dziedzinie propagandy. W epoce stalinowskiej sztuka rosyjska zeszała do podziemia, zamknęła się w sobie, wyobcowana, zastraszona, zrodziła lakoniczną estetykę ironii i absurdu. Pozbawienie możliwości wystawienniczych i wydawniczych spowodowało pojawienie się w nieoficjalnym obiegu ręcznie wykonywanych KSIĄŻEK–OBIEKTÓW, plakatów i komiksów – przekazywanych w jednym egzemplarzu z rąk do rąk. Oto, co pisze małżeństwo Gierłowinów, artystów z kręgu tzw. samizdatu, o poststalinowskiej sztuce rosyjskiej:

Pokolenie lat 70-tych, dzieci chruszczowowskich obozów pionierskich, wniosło nowe cechy do sztuki: kielkujące poczucie wolności, bez zwykłego strachu czy nienawiści, różnorodność gatunków i uzdrawiającą ironię, już bez złudzeń i nadziei na społeczne przystosowanie. Czas ten skłonił niektórych poetów do zajęcia się sztuką wizualną¹⁷.

W latach 70. i 80. młodzi spadkobiercy Chlebnikowa, „akmeistów” i „oberjutów” w swych obiektach-książkach, rysunkach, kolażach, poezji konkretnej i performancjach, z reguły zestawiali słowa lub tekst z obrazem na zasadach równorzędności. Szczególna uwaga skierowana była na ideową stronę dzieła. Ta ponadczasowa cecha sztuki rosyjskiej, dążenie do tego, by poprzez swe poglądy filozoficzne (najczęściej intuicyjne) rozwiązywać problemy obyczajowe, religijne i społeczne, zmysłowe podejście do piękna – wszystkie te cechy ukształtowały swoistość konceptualizmu rosyjskiego tego okresu. Nieliczne dzieła i wystąpienia artystów rosyjskich, które docierały wówczas na Zachód, przeważnie odbierane były jednowymiarowo – jako symbol zaszczutej przez system sztuki. Gdy na skutek wydarzeń politycznych skończyła się także izolacja artystów, możliwa stała się wielostronna konfrontacja ze sztuką Zachodu.

¹⁷ R. i W. Gierłowinowie, *Rosyjska sztuka samizdatu*, CSW, Warszawa 1990.

Do dość szczególnej konfrontacji sztuki rosyjskiej i zachodniej doszło w warszawskim Zamku Ujazdowskim w roku 1994. Wspólna realizacja Ilii Kabakowa (jednego z pionierów rosyjskiego konceptualizmu) i Josepha Kosutha (sztandarowego przedstawiciela sztuki pojęciowej), zatytułowana *Korytarz dwóch banalności*, to ustawione w dwa przylegające do siebie ciągi stoły i krzesła. Na stołach ułożono teksty do czytania. Po stronie Kabakowa znalazły się kserokopie donosów, jakie pisali na siebie mieszkańcy domów komunalnych w ZSRR i cytaty z komunistycznej propagandy wizualnej, na stołach Kosutha – fragmenty wypowiedzi polityków, mężów stanu, przywódców religijnych, filozofów i teoretyków myśli społeczno-politycznej. Niechlujność estetyczna, gadatliwość tekstów, wizualne zatłoczenie na stołach Kabakowa przeciwstawione zostały chłodowi i niechęci do dekoracyjności tekstów pisanych klasyczną czcionką, ułożonych na stołach Kosutha. Praca Kosutha i Kabakowa to swego rodzaju zetknięcie się Wschodu i Zachodu. Spotkały się tu dwie szkoły myślenia i odczytywania świata – rosyjska i niemiecka, a zarazem wspólne dla obu wyczucie ducha historii.

„Geist der Geschichte” unosi się nad sztuką niemiecką. Nie od dzisiaj. Jochen Gerz jest jednym z artystów uwrażliwionych na jego obecność. Urodzony w 1940 roku w Berlinie, uczestnik paryskich wydarzeń 68 roku, Gerz nazywa siebie rejestratorem „wojny obrazów” i wszechobecności kultury, pod której naciskiem dystans pomiędzy artystą i publicznością zanika. W większości swych prac Gerz używa równoległe obrazu i słowa – pojedynczych zdań lub haseł. Lakonicznej, pozbawionej przesady formie towarzyszy tajemniczość i wieloznaczność użytych słów, dla których odniesień można szukać także w literaturze.

Bardzo niemiecka, posądzana nawet o faszystowskie odniesienia, sztuka Anselma Kiefera czerpie z mitologii, historii i literatury. Instalacja pt. *Anioł historii*, zrealizowana w 1989 r. w małej sali Galerii Foksal, zdołała pomieścić w sobie większość charakterystycznych elementów sztuki Kiefera. Tak ją opisuje W. Borowski:

Przytłaczający swą martwą obecnością, wspomniany już samolot z niezwykle balastem ołowianych ksiąg – „Anioł historii” – który naszpikowany został zeschniętymi łodygami i owocami maku, występuje na wystawie w otoczeniu innych „Aniołów”. Są to malowane na papierach ziemią, farbą, popiołem i fragmentami zszarzałych fotografii motywy ksiąg, samolotów, rzek oraz wyobrażenia mitologicznych kobiet symbolizujących miłość i śmierć ... W innym miejscu jest układ dwóch palet ... jednej ceramicznej, rozbitej na podłodze ze śladami dat rozbiórów Polski, prawie niewidocznymi pod warstwą rozrzuconych suchych roślin i drugiej, ołowianej, umieszczonej gdzieś pod sufitem ze zwisającymi ołowianymi wstęgami i opatrzonej napisem „Jeszcze Polska nie zginęła...”¹⁸

Cały ten natłok symboli, umiejętność artysty wydobywania znaczenia ze wszystkiego, co dostrzega lub bierze do ręki, użycie materiałów o mitologicznym pochodzeniu (gлина, ziemia, ołów) – stanowi o bogactwie sztuki Anselma Kiefera.

Ian Hamilton Finlay – szkocki artysta, równocześnie nowoczesny i klasyczny, stwierdza, że polityka i estetyka wzajemnie się przenikają, a sama kultura jest sposobem rozumienia historii. Instalacja w parku w Kassel (Documenta IX, 1987 r.), szereg

¹⁸ W. Borowski, *Historia i pamięć*, „Magazyn Artystyczny” 1990, nr 2/6.

gilotyn z wypisanymi na kamiennych ostrzach słowami *Liberté, Egalité, Fraternité*, z widoczną w perspektywie alei „świątynią dumania” pozostała po książkach heskich, można odczytać jako wyraz nostalgii za wyidealizowanym, sielankowym światem klasycznego ideału zniszczonego w imię ideałów rewolucji francuskiej.

Przedstawione tu przykłady sztuki rosyjskiej, niemieckiej czy anglosaskiej, przy wielu różnicach kulturowych, ideowych czy formalnych, łączy wyczucie tradycji i żywy stosunek do historii.

Sztuka amerykańska za pomocą słowa i obrazu zмага się z innym rodzimym demonem – demonem „konsumpcji”, posługując się jego własną bronią, czego dowodem twórczość dwóch artystek „podszrywających się” swymi pracami pod estetykę reklamy wizualnej: Barbary Krüger i Jenny Holzer. Krüger w swych „plakatach” operuje czarno-białą fotografią połączoną ze słowami pisanymi czerwoną czcionką Helvetica (skądinąd kojarzącą się z rosyjską sztuką propagandową). Działające na zasadzie języka kultury masowej plansze zaopatrzone są w dziwne napisy: *Urodziłem się po to, by kupować; Twoje ciało to pole walki; Nie chcemy nowych bohaterów*. Wtopione na ulicach w gąszcz prawdziwych plakatów reklamowych, wydają się na pierwszy rzut oka towarem konsumpcyjnym. Artystka, przez nakładanie na przekaz artystyczny funkcji towarowej, ukazuje dwuznaczność sztuki rządzonej prawami rynku.

Korzenie sztuki Jenny Holzer tkwią w konceptualizmie. Jednak o ile konceptualiści używali metalingwistycznego paradygmatu, aby skonstruować, jak nazywa to Kosuth, polifoniczną aktywność, o tyle Holzer stosuje język potoczny. Stwierdza: „Zaczęłam pisać, bo jest to sposób, aby być dobrze zrozumianą. Robię świetlne tablice w nadziei, że odnajdą one oddźwięk w idącym ulicą przechodniu”¹⁹. Artystka posiadała zdolność przetworzenia takich pospolitych, powszechnie używanych mediów, jak elektroniczne billboardy zachęcające do zakupów – do swoich celów, wysublimowanych, bliskich uduchowieniu. Świetlne hasła Jenny Holzer umieszczane w budkach telefonicznych, na obrotowych tablicach informacyjnych dworców lotniczych – wszędzie tam, gdzie nie spodziewamy się spotkania ze sztuką – mówią w sposób spokojny i refleksyjny o życiu, śmierci i innych uniwersalnych ludzkich sprawach.

Trudno w tak krótkim tekście choćby wspomnieć o realizacjach plastycznych połączonych ze słowem mówionym, o sztuce audiowizualnej – jest to temat na osobne opowiadanie.

Zadanie V. *Cykl rysunków autorskich* – podsumowanie

Cykl rysunków autorskich, zrealizowany w kwietniu i maju 1995 roku, stanowił zakończenie programu *Metarysunek*. Studenci wykonali samodzielnie cykle 5–12 rysunków na dowolny temat i przy użyciu dowolnych technik, nie tylko czysto rysunkowych.

¹⁹ J. Holzer, *Street art*, CSW, Warszawa 1998.

W trakcie realizacji tego zadania można było zaobserwować indywidualizację i krystalizację postaw twórczych – „rozchodzenie się dróg”; jedne prowadziły w stronę malarstwa (tempera i frotaż na tekturze), inne w stronę grafiki (użycie stempla i monotypii), jeszcze inne w stronę fotografii czy w stronę aranżacji przestrzennych (rysunek jako obiekt w plenerze).

Realizacje te w jakiś sposób potwierdzały „otwarty” charakter, intermedialność i inspirujący potencjał zawarty w rysunku.

Bibliografia

- Aktualności brytyjskie – Wystawa malarstwa i rzeźby z lat 1980–87*, Zachęta, Warszawa 1987
Andrzej Wróblewski nieznanym, Galeria „Zderzak”, Kraków 1993
Anselm Kiefer /kat./, Galeria „Foksal”, Warszawa 1989
 Brogowski L., *Sztuka w obliczu przemian*, WSiP, Warszawa 1990
 Cottingham L., *Cindy Sherman*, „Contemporanea” 5/1990
 Cottingham L., *The prisonhouse of Language*, „Contemporanea” 5/1990
 Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, WAiF, Warszawa 1973
 Finlay I.H., *Poezja konkretna*, Galeria „Miejsce”, Cieszyn 1992
 Gierłównowic R. i W., *Rosyjska sztuka samizdatu*, CSW, Warszawa 1990
 Giżycki M., *Postmodernizm – kultura wyczerpana*, Akademia Ruchu, Warszawa 1988
 Helms D., *Rysunek*, „Tumult” 10/1991
 Higgins D., *Pięć mitów postmodernizmu*, „Tumult” 10/1991
Joseph Beuys – teksty, komentarze, wywiady, Akademia Ruchu, Warszawa 1990
 Kosuth J., *Kryzys znaczenia w sztuce*, „Obieg” 1991
 Kotula A., Krakowski P., *Sztuka abstrakcyjna*, WAiF, Warszawa 1973
 Kozłowski J., *Inny konstruktywizm*, „Tumult” 9/1991
 Łuczak H., *Rysunek jako zakłęcie*, „Tumult” 10/1991
 Passeron R., *Encyklopedia surrealizmu*, WAiF, Warszawa 1993
 Piotrowski P., *W cieniu Duchampa: notatki nowojorskie*, Obserwator, Poznań 1996
Pogranicza i korespondencje sztuk, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980
 Sayag A., *Fotografia. 4 x Paryż*, Zachęta, Warszawa 1987
 Sikora J.A., *Modernizm policentryczny*, „Obieg” 9–10/1990
 Sontag S., *O fotografii*, WAiF, Warszawa 1986
Sztuka jako myśl, sztuka jako energia. Katalog VI Międzynarodowego Triennale Rysunku, Wrocław 1995
Wtedy i teraz John Blake 1980–1994 /kat./, BWA, Wrocław 1994

Halina Cader

ukończyła studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1976 r. (w Pracowni Miedziorytu prof. Mieczysława Wejmana). Tam również zrealizowała przewody kwalifikacyjne I i II stopnia. Obecnie jest profesorem Akademii Pedagogicznej w Krakowie; w Instytucie Sztuki od 1978 r. uczy rysunku i fotografii.

W pracy artystycznej koncentruje się na malarstwie, fotografii, a przede wszystkim na rysunku.

Brała udział w wielu wystawach polskiego rysunku współczesnego w kraju, m.in. w ekspozycjach ogólnopolskich organizowanych przez Muzeum Okręgowe w Radomiu (*Rysunek i Opis* 1981, *Dziesięć Lat Później* 1992, *Małe Rysunki* 1994, *Rysunek na Koniec Wieku* 2000) oraz w kilku edycjach *Międzynarodowego Triennale Rysunku* we Wrocławiu.

Jej prace uczestniczyły także w zbiorowych wystawach polskiego rysunku współczesnego za granicą, m.in. w Bourges we Francji w 1984 roku, w Aarhus w Danii w roku 1990, w Darmstadt w Niemczech w roku 1992, czy w Victorii w Australii, w roku 1994. Ostatnie indywidualne wystawy to *Pawilony w remoncie* w Otwartej Pracowni w Krakowie w grudniu 2000 i *Sześć adresów* w Galerii Pryzmat w roku 2004.

Jej prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Bibliotece Narodowej w Warszawie oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

Metadrawing

Abstract

The article considers the original project of five drawing classes with the comments on these classes. The project was realised by a group of students in the third year who specialise in Art Education, supervised by the assistant professor Halina Cader in 1994/95.

The project *Metadrawing* concerned drawing as an interdisciplinary technique, with emphasis on its initiative and conceptual character.

Four of the classes mentioned above are provided with a commentary concerning the notion off the actual art. The fifth class was a summary of the whole project.

The cycle of the *Metadrawing* classes is an attempt to establish a function and context of drawing in the art of the nineteen nineties, as well as an attempt at the artistic interpretation of the word *metadrawing*.

Spis treści

Wstęp	3
Małgorzata Olkuszka	
Symbolika w dziele rzeźbiarskim.....	5
Janina Jeleńska-Papp	
Przestrzeń jako środek wyrazu w rzeźbie XX wieku	18
Rafał Solewski	
Literacka poetyka i jej filozoficzna funkcja w sztuce współczesnej na przykładzie konceptualnych projektów Ona Kawary i Romana Opalki.....	38
Jacek Zaborski	
Technologia w kreacji artystycznej w odniesieniu do litografii.....	48
Marek Sajduk	
Nowe media – nowa sztuka.....	59
Adam Panasiewicz	
Grafika komputerowa – technika analogowa czy nowe medium?.....	69
Wojciech Kubiczek	
Co dalej z wychowaniem plastycznym?	79
Halina Cader	
Metarysunek	83

Contents

Preface.....	3
Małgorzata Olkuszka	
Symbolism in a sculpture work.....	5
Janina Jeleńska-Papp	
Space as a means of expression in sculpture in the 20 th century.....	18
Rafał Solewski	
Literary poetics and its philosophical function in the contemporary art on the example of the conceptual projects by On Kawara and Roman Opalka.....	38
Jacek Zaborski	
Technology in artistic creation according to lithography.....	48
Marek Sajduk	
New media – new art.....	59
Adam Panasiewicz	
Computer graphics – analog technique or new medium?.....	69
Wojciech Kubiczek	
What next with art education?.....	79
Halina Cader	
Metadrawing.....	83