

## **Rzeźba Polska Około 1980 Roku**

Prezentacja zjawisk obecnych w rzeźbie około 1980 nie może się odbyć z pominięciem spuścizny artystycznej lat wcześniejszych, jest to w tym przypadku bardzo ważne, gdy okres zaczynający się mniej więcej około roku 1970, a którego punktem końcowym są lata przełomu dekad 70 i 80, postrzegane są przez wielu specjalistów jako jeden ciąg zjawisk, których zwieńczeniem była sztuka młodej generacji zrodzona około roku 1980. Rzeźba tworzona około roku 1980 była wypadkową zjawisk rządzących rzeźbą w dekadzie lat, siedemdziesiątych. One właśnie i ich kontekst artystyczny jest bardzo istotny. Korzenie twórczości rzeźbiarskiej lat 70 sięgają lat 50, i połowy lat 60, okresu, w którym rzeźba rozwijała się intensywnie. Zaczęto wówczas zwracać uwagę na przestrzeń jako wartość samą w sobie. Kompozycje trójwymiarowe o szczególnym zaakcentowaniu przestrzenności, poczęły być istotne nie tylko dla artystów rzeźbiarzy, lecz dla artystów w ogólności, którzy byli przekonani, że to właśnie takie prace są najbardziej awangardowym środkiem wypowiedzi. Akcentowanie właśnie przestrzennego aspektu dzieła plastycznego jest ważkie myślowo, znamienne dla świata współczesnego i jest przyczynkiem do jego teoretycznego analizowania i ujmowania gdyż: "pojęcie przestrzeni jest [...] Fundamentem wszelkich systemów kategorialnych pozwalających na uchwycenie świata jako dającej się zrozumieć całości - począwszy od nam potocznej percepcji wzrokowej, na syntezach filozoficznych kończąc." Wraz ze szczególnym akcentowaniem właśnie tej cechy dzieła sztuki, zmiany następowały w kształtowaniu pojmowaniu i percepcji formy dzieła plastycznego, a dzieła rzeźbiarskiego w szczególności. Przemiany te ująć można by w ten sposób, że od pojmowania formy jako "wyglądu rzeczy" artyści przeszli do rozumienia jej jako "układu części". Nie pojmowano jej jednak nadal jako poddanej klasycznym zasadom koegzystencji elementów w dziele poddanym prawom harmonii, ładu i miary, na plan pierwszy natomiast wysunęła się, nadrzędną się stała koncepcja dzieła jako warunek jego budowy przewyższający walory sensualne. Taka, więc transformacja formy dzieła doprowadziła do sytuacji następującej, jeżeli w latach 50 i w początku 60. Nie było wątpliwości, co w sztuce jest, a co nie jest rzeźba, tak w miarę upływu lat takich wątpliwości było coraz więcej. Zakwestionowano zalecaną, przez Clemente Greenberga zasadę respektowania środków artystycznych, ich swoistości, a w miejsce trwałych metod artystycznej wypowiedzi o ugruntowanej pozycji, wraz ze wzrostem popularności prac o koncepcji opartej na silnym zaznaczeniu związku z przestrzenią jako elementem konstytuującym, warunkującym dzieło, wprowadzono do sztuki idee intermediiów i tzw. mediów kombinowanych. Poczęły się rodzić pytania o tożsamość rzeźby, malarstwa oraz innych dziedzin sztuk plastycznych; najpierw pojawiają się one na terenie rysunku i fotografii. W dziedzinie rzeźby nowe metody tworzenia sztuki albo wchodziły w obręb dotychczas już funkcjonującej dziedziny, albo stawały się załącznikiem dla kształtowania nowych form wypowiedzi, rozszerzających obszar artystycznej eksploracji przykładami tu mogą być environment, instalacja, happening. Pod koniec lat sześćdziesiątych za cel stawiano już sobie nie analizę pojemności formalnej i sensu rzeźby, jej objętości treściowej i intelektualnej, lecz przekraczano jej granice w takich formach, jak minimal art, sztuka ziemi, sztuka procesualna, sztuka konceptualna, arte povera;

poczęto zajmować się analizą sztuki, sensu jej istnienia, języka, jakim się posługuje. To istotne przewartościowanie oddzieliło pojęcie sztuki od pojęcia jej przejawów, jakimi były dyscypliny o charakterze warsztatowo - rzemieślniczym prowadzące do powstania dzieła sztuki. Jednocześnie rozszerzano granice tego, co jest rozumiane jako proces artystyczny, za który uznane zostało nawet jej definiowanie właśnie, mówienie o niej, stwierdzanie, czym jest lub, czym nie jest sztuka albo dzieło. Bardzo częsta stawała się refleksja o sztuce "pewien typ autokomentarza artystycznego, poprzednio incydentalny, w latach siedemdziesiątych wydawał się niezbędny, bądź jako partner materialno - manualnej praktyki, bądź jako jedyny rodzaj artystycznej (meta artystycznej) wypowiedzi." Zatarciu ulega granica oddzielająca świat sztuki i potoczną rzeczywistość, jednakże rezultaty działalności artystycznej nie zostały włączone w obręb tejże rzeczywistości ani te nie stały się faktami posiadającymi status użyteczności. "Sztuka konceptualna usamodzielniała samą koncepcję, idee i uwolniła ją od konieczności materialnej prezentacji przedmiotu. W ten sposób sztuka doszła do najbardziej skrajnych założeń, które tym samym pozbawiły twórczość rzeźbiarską i nie tylko rzeźbiarską, w znaczeniu tradycyjnym jej dotychczasowej wyłączności". W proces konceptualizacji, jaki dawał się obserwować w rzeźbie skłania do podejrzeń, iż ma miejsce zmiana charakteru pracy rzeźbiarza tak jednak się nie stało, gdyż obszar kompetencji rzeźbiarskich został określony przez materię stanowiącą materialną podstawę twórczości. Powiedzieć by można, iż sztuka istniała wówczas w nowej całości, której "nie organizuje już malarsko-rzeźbiarska dychotomia" Wewnątrz tej całości duża jest liczba zjawisk przejawów rzeźby w latach 70. Dlatego trudno jest określić jakieś ramy tejże twórczości, generalnie najwłaściwsza stała się koncepcja dzieła sztuki, a najtrafniejszą chyba opinią na temat charakteru rzeźby tamtych lat wyraził Grzegorz Dziamski w następujących słowach: "od końca lat 60-tych rzeźba funkcjonuje w ramach nowej całości. Całości tej nie wyznacza już, zakwestionowana przez rzeźbę minimalistyczną malarsko-rzeźbiarska dychotomia, ale sztuka pojmowana jako totum, ujawniająca się w jednostkowych manifestacjach twórczych." Mimo, iż w wyniku konceptualizacji rzeźby zmieni się charakter pracy twórczej całokształt sytuacji, w jakiej artyści funkcjonowali, stosunek do formy dzieła sztuki, to jednak ono samo pozostaje, choć w formule diametralnie odmienionej dotąd niespotykanej, choć nadal jest to: "model porządku świata, model dynamiczny lub statyczny, oparty na walce przeciwieństw lub na systemie modułarnym, lecz będący konsekwentnie zbudowaną całością. W nowej sytuacji dzieło jest modelem, jakiego ładu, jednak tym razem, choć dziś chodzi o inny ład, pozbawiony cech niezmienności, naznaczony relatywizmem. Obcując z nim ma się poczucie ruchomości elementów, niestabilności". Poza tymi wszystkimi przemianami daje się zauważyć, że rzeźba jako dziedzina sztuki w owym okresie, po zanegowaniu swoich wszelkich konstytutywnych cech, stanowiących do tej pory jej trwałe fundament, w tym jednostkowej bryły, stworzyła swój własny, pozornie aktualny i pełen wyrazu język w oparciu o przestrzeń jako naczelną zasadę leżącą u podstawy koncepcji: dzieła rzeźbiarskiego. Wiele z działań sytuowanych w obrębie tak pojmowanej całości zjawisk rzeźbiarskich nie była nastawiona na trwanie, spora ich część istniała dosyć krótko - od kilkunastu minut do kilku dni lub tygodni, stąd zyskały one miano sztuki efemerycznej.

Duże obiekty, formy przestrzennej umieszczone w miejscach publicznych. Rzeźba tak pojmowana miała integrować przestrzeń, dopełniać urbanistyczno-architektoniczną całość, zjawisko to charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych, zapoczątkowane zostało w latach 60. Na elbląskim Biennale Form Przestrzennych. Pierwsze BFP otwarto w 1965 roku, wzięło w nim udział kilkudziesięciu twórców, między innymi: Jerzy Jarnuszkiewicz, Zbigniew Gostomski, Henryk Stażewski, Zbigniew Dłubak, Jan Ziemiński i inni. Celem plenerowych form przestrzennych miała być *estetyczna obecność* w przestrzeni miejskiej, a nie, upamiętnienie, czegoś lub, kogoś, właściwe dla pomnika. W latach siedemdziesiątych w Polsce organizowane były działania mające na celu zagospodarowanie przestrzeni miejskiej. Przykładem mogą być Lubelskie Spotkania Plastyczne, zainicjowane w lutym 1976 roku, a zakończone w czerwcu 1979r. zorganizowane przy współudziale Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i ówczesnego Instytutu Wychowania Artystycznego, UMSC w Lublinie. Zrealizowano wówczas wiele prac z zakresu malarstwa ściennego, rzeźby, form estetyczno - rekreacyjnych na terenach Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. W działaniach tych brali udział tacy artyści, jak: Barbara Zbrożyna, Adam Procki, Janusz Pastwa, Jan Berdyszak. Marian Bogusz, Bronisław Chromy. Prace wykonane zostały w sztucznym kamieniu, metalu, marmurze, granicie, piaskowcu, natomiast zespół pod kierownictwem Berdyszaka zajął się opracowaniem struktury przestrzeni w oparciu o efekty ogrodowo – świetlne. Zorganizowane w Lublinie działania, są ważne również z tego powodu, że "impieza" wzbudziła zainteresowanie w całym kraju, a nawet za granicą. Część projektów była zaprezentowana w Paryżu na zorganizowanej pod auspicjami UNESCO wystawie poświęconej współczesnym koncepcjom zagospodarowania osiedli mieszkaniowych. W latach 1975-1979 w Trójmieście, jego osiedlach mieszkaniowych, zorganizowane zostały działania plastyczne mające na celu zagospodarowanie tzw. wnętrza urbanistycznego. Inne działania o podobnym charakterze miały miejsce w Poznaniu, Łodzi, Kopanowie. W całym kraju powstawały formy przestrzenne, wkomponowywano je w przestrzeń miejską; tworzyli je tacy artyści, jak: Magdalena Więcek ("*Horyzonty*", Poznań, 1974, *Forma przestrzenna*, Konin, 1976), Maciej Szańkowski ("*Astra*", Warszawa, 1975), Henryk Burzec ("*Orbity*", Zakopane, 1973) i inni. W dekadzie lat siedemdziesiątych rozwijają się także tendencje minimalistyczne w rzeźbie. W tychże latach artyści z tego kręgu sięgają po nowe materiały, w tym po szkło. Silnie akcentują przestrzeń, tworząc aranżacje, często czyniące z obserwatora element kompozycji. W Polsce przykładem może być twórczość Jana Berdyszaka, wymienić można kilka z jego prac: "*Przezroczyście*", "*Obszary refleksji*", "*Obszary koncentrujące*", "*Refleksja Komplementarna*". Wszystkie prace powstawały w okresie między 1971 a 1982 rokiem, ale choć tego artystę łączy się z tendencją minimalistyczną, to jego twórczość posiada także inne cechy, sprzeczne wprost z owym nurtem. "Poznańskiego artystę interesują przede wszystkim zagadnienia przestrzenne, relacje zachodzące między różnymi formami. Jednakże traktowanie przestrzeni ma u niego charakter bardziej transcendentny i filozoficzny – można by mówić o jej szczególnej sakralizacji i wydobywaniu wartości "magicznych". Przy tego rodzaju interpretacji, rzecz jasna, związki z minimal artem stały się znacznie luźniejsze". Należy rzec, iż właśnie owo "przesunięcie akcentu ze sfery przedmiotowej na pojęciową" owo odniesienie do metafizyki, do metafizycznego aspektu przestrzeni, odróżnia jego dzieło od przedmiotów sztuki minimalistycznej, w których "struktury pierwotne mają zastąpić metafizyczne wartości rzeźby: konstruktywistyczne, wyolbrzymione, lapidarne formy działań

niczym dziwne wyizolowane monstra istniejące w przestrzeni na miarę nowoczesnych grobów megalitycznych. Stanowią całkowite przeciwieństwo dynamicznych i ekscytujących form wywodzących się z tradycji kubistycznej i ekspresjonistycznej. Poprzez swój całkowicie odindywidualizowany charakter pozbawione zostały wszelkiej tajemniczości i treściowej wieloznaczności. W Polsce trudno byłoby odszukać koncepcje "czysto" minimalistyczne, choć przez swoją lapidarność i puryzm mogą i bywają zaliczane do tego nurtu niektóre kompozycje Krystiana Jarnuszkiewicza i Magdaleny Więcek. Silny związek z przestrzenią akcentowany jest w dwóch formach kreacji artystycznej ukształtowanych w latach 60, kontynuowanych w latach 70, a także 80 są to: environment i instalacja. Różnica między jednym a drugim zjawiskiem polega na tym, że jeżeli environment, jak sama nazwa (otoczenie) wskazuje, na chęć stworzenia sfery, przestrzeni wyobraźni, w którą widz ma być wprowadzony, tak w instalacji kładzie się nacisk na konceptualny charakter pracy na oryginalność zamysłu. W instalacji artysta niejako demonstruje zagadnienie, jego koncepcję, w zestawie swobodnie dobranych elementów. Przykładami twórczości tego typu mogą być environment H. Morela i P. Pereplęsia *"Przestrzeń do wielo zmysłowej percepcji"* 1967, Z. Krauzego, H. Morela *"Kompozycja przestrzenno muzyczna"*, Józefa Szajny *"Reminiscencje"*, S. Drózdza *"Między"* z 1977 roku, instalacje J. Kaliny *"Piktogramy żyjące"*, *"Ostatnia wieczerza"* 1974, J. Berdyszaka *"Kurtyna"* z 1983 roku, *"Droga"*, *"Stół narodowy"* z 1984 oraz bardzo bliska poetyce instalacji lat 70, praca J. Kozłowskiego *"Opus" II* z 1983 roku. Lata siedemdziesiąte to również okres, w którym do rzeźbiarskiego sposobu ujmowania przestrzeni zbliżyła się w swej formie działalność artystyczną twórców wykonujących tkaninę artystyczną. Przybierała ona trójwymiarowe, reliefowe, wręcz rzeźbiarskie formy. W Polsce ważnym zjawiskiem tych lat była twórczość Magdaleny Abakanowicz, która właśnie w tym okresie poczęła tworzyć abstrakcyjne, biomorficzne obiekty ze sznurów, lin okrętowych, a około połowy dekady multiplikacje z figur siedzących (cykl *"Alteracje"* z 1976 roku). Jednym z ważnych czynników kształtujących kontekst artystyczny lat siedemdziesiątych są, tzw. nowe media, które wkroczyły do świata sztuki już w końcu lat sześćdziesiątych dzięki takim działaniom jak *"Experiments in Art and Technology"* w latach 1967-71, a także wystawa prezentująca sztukę komputerową *"Cybernetic Serendipity"* zorganizowana w Londynie w 1968 roku i sztukę video *"TV as a Creative Medium"* z 1969 roku. Był to ważny aspekt twórczości "w latach siedemdziesiątych techniczne środki zapisu i rejestracji stały się nie tylko sposobem wyrażania idei artystycznych, ale przede wszystkim środkiem za pomoc, którego odbiorca mógł w pewnym sensie uczestniczyć w działaniu artystycznym. Dzieła sztuki, obiekty artystyczne, zastąpione zostały dokumentacją i wiele prac zaczęło funkcjonować jak legendarna *"Zagadka Isadore Ducasse"* Man Raya, jedynie w formie dokumentacji. Dla sztuki eliminującej przedmiot artystyczny jedynym sposobem zaistnienia dzieła w świadomości odbiorcy by precyzyjny system dokumentacji: "egzystencja dzieła sztuki poprzez dokumentację przybierając form fotografii, planów, rysunków, opisów językowych itp." Chyba najbardziej znanymi video-instalacjami w Polsce były te realizowane przez Wojciecha Bruszewskiego, a mianowicie: *"Od X do X"* z 1976 roku, *"Outside"* z tego samego roku i *"Instalacja dla pana Maybridge'a"* z 1978 roku. Zupełnie odmiennie prezentuje się sztuka ziemi, przeżywająca okres popularności na przełomie lat 60 i 70. Tworzono początkowo wielkie realizacje ziemne umieszczając je trwale w krajobrazie, później w latach 70. Obserwuje się stopniowe odchodzenie od tej tendencji ku kreacjom mniej trwałym nie zmieniającym

generalnej struktury krajobrazu, niekiedy ujmuje się to jako: przechodzenie od sztuki ziemi do sztuki krajobrazu. Rzeźby ziemne zrealizowane w Polsce są nieliczne, jedna z artystek polskich Teresa Murak stworzyła w 1974 roku rzeźbę "Równowaga balansu", lecz jest to forma umiejscowiona w Szwecji. Projektami bliskimi sztuce ziemi, które jednak nie zostały zrealizowane koncepcje Andrzeja Matuszewskiego przedstawione jeszcze na Sympozjum "Wrocław 70" a zatytułowane "Akt nobilitacji ziemi" oraz Zbigniewa Malanowicza "Muzeum Archeologiczne" - zbliżone do wykopaliska archeologicznego ze śladami cywilizacji. Pewne związki z tym rodzajem działań wykazują niektóre prace artystów młodych lat osiemdziesiątych, mam tu na myśli "Nekropoli" G.Klamana oraz działania Kowalczyka. W rzeźbie lat siedemdziesiątych można spostrzec istnienie także innych tendencji: stylistyczno - tematycznych. Mam na uwadze takie np. nurty jak: pozorna archeologia, iż etnografia polegająca na tworzeniu modeli quasi -etnograficznych czy te z prac opartych o imaginacje nieistniejących kultur; absurdałna architektura: absurdałne maszyny, w których artyści tworzyli tego typu obiekt; figury z naturalnych rozmiarów postaci ludzkich czy fetysze o charakterze wywiedzionym z zainteresowania życiem subkultur erotycznych. Wszystkie tendencje pojawiły się w rzeźbie tego okresu w Polsce, jednakże nie w postaci niezmięnionej, lecz na tyle różniące się od przyjętych uprzednio założeń, i czasem trudno jest mówić o istnieniu tych form wypowiedzi w sztuce Polskiej. Można jednak zauważyć w twórczości wielu artystów pewne z nimi związki przykładem tu może być aranżacja J. Kaliny "Przejście" z 1977 roku, w której pojawiły się figury ludzkie, ale nie w formie hiperrealistycznych jak to zazwyczaj jest w twórczości artystów amerykańskich, bo tam nurt został zapoczątkowany. Podobnie chyba jest w przypadku K. Broniatowskiego i jego "Zagrożenia" z 1972 roku, w nim pojawiają się postacie ze sklejonego papieru gazetowego, pozbawione indywidualizacji, i stanowiące element jednorodnej aranżacji przestrzennej. S to raczej swobodne, bardzo indywidualizowane nawiązanie do zjawisk żywo rozwijających się na Zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych. Przenikające stopniowo na obszar rzeźby polskiej około roku 1970 tendencje, które z czasem przybiorą formę sztuki konceptualnej, powodują, iż "coraz częściej artysta rzeźbiarz usiłuje wbrew zasadzie rzeźby tradycyjnej wchłonąć i powtórzyć współczesność. Nie zawrze go w dynamice jednego kształtu, lecz rozpoczyna w kilku przynajmniej różnych materiałach, elementach, spojrzeniach. W ostateczności doprowadza to niektórych rzeźbiarzy do rezygnacji z tworzywa i jedyną form staje się dokumentacja w postaci przezroczy, tam magnetofonowych". Sztuka konceptualna, choć nie od razu używano tego określenia, zastępując je terminami: niemożliwa, efemeryczna, pojęciowa, destrukcyjna, biedna wywarła znaczny wpływ na obraz sztuki polskiej, w szczególności rzeźby. Takie uformowanie stosunku do nowych tendencji: konceptualizujących proces twórczy, polegające na silnym indywidualizowaniu twórczości artystycznej wynikającego z pewnej specyficznej cechy polskiego środowiska artystycznego tego okresu bardzo trafnie określić J. S. Wojciechowski stwierdza on, co następuje: "Odmienność polskiej kultury artystycznej polegała między innymi na większej niż na Zachodzie roli i wpływach przed konceptualnych praktyk artystyczno - estetycznych. Dawało to także ten pozytywny rezultat, że w połowie lat siedemdziesiątych, gdy sztuka rozleje się poza ramy nowoczesności jej eklektyzm będzie "gęsty", wielogłosowy, wielopokoleniowy". Jednoczenie z narastaniem tendencji konceptualistycznych, już z końcem lat sześćdziesiątych w rzeźbie polskiej pojawia się nurt przeciwny, występujący z pozycji zupełnie odmiennych: "artyści zwrócili się ku

wartościom negowanym przez awangard - ku refleksjom nad ludzką kondycją, ku podstawom emocjonalnym, ku poszukiwaniu możliwości wyróżnienia spraw istotnych dla człowieka współczesnego poprzez środki warsztatowe nawiązujące często do metod określonych jako tradycyjne". Przykładami tego typu postawy jest twórczość A. Myjaka, W. Gajdy, J. Waltosia. Blżej Chciałbym przyjrzeć się w tym miejscu twórczości pierwszego z tych artystów a mianowicie Adama Myjaka. Cała jego twórczość w dekadzie lat 70, jak i później zresztą, to właściwie sprzeciw wobec wczesnych tendencji. Jest ona bardzo silnie sprecyzowana pod względem ideowym jak i w sferze języka artystycznej wypowiedzi. W całym okresie lat 70 Myjak kontynuuje prace nad cyklami rzeźbę "*Sny*", "*Katedra*" inspirując się poezją T.Gajcego i K.Baczyńskiego, organizuje liczne wystawy zarówno w kraju jak i za granicą, ciesząc się powodzeniem. Przykładem mogą być ekspozycje w BWA w Szczecinie, Lublinie, Bydgoszczy z lat 1973, 1975, 1977, a także wystawa w Galerii Sztuki Ewy Din-Bem w Amsterdamie z roku 1978. Wszystkie prace Myjaka - podporządkowane są jasno określonej zasadzie, którą ujął on najlepiej w następujących słowach: "Dzieło sztuki jakiegokolwiek by było - dotyczy ludzi, bo wyrasta z ludzkich przeżyć. Ekspresja w nim zawarta jest według mnie jedną z najważniejszych form przekazu tych przeżyć.