

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 wnikania 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 *środka* 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 zakreśla 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. Kotuła, 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: wielkowiejskie 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. Schöffier 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 *rezewatach* 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, więzi, 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 redukcjonowania 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



Idea, 2005, aluminium, drewno, 200 x 87 x 87 cm

Idea jako oryginalna myśl jest w swej istocie kreatywną, wolną i lotną konstrukcją wyobrażeniową. Jest utworem kreatywnym, bo przekracza granice poznania, ustanowione przez już istniejące wizje; jest wolna, bo zawiązuje się w sferze nieskrępowanych definicjami możliwości poznawczych; jest lotna, bo jej źródłem jest dynamika ludzkiej potrzeby tworzenia wciąż nowych idei. Wyobrażeniowa ogólność idei konkretyzuje się na poziomie styku z rzeczywistością, przyjmując postać skodyfikowanego wzorca kulturowego.



Prawda, 2006, drewno, 184 x 80 x 80 cm

Poszukiwanie idei artystycznej i formy przestrzennej znaku pojęcia *Prawdy* utknęło na przekonaniu, że prawda czegokolwiek nie jest do końca poznawalna, ponieważ nasza wiedza jest zawsze częściowa i interpretacyjna. Próby wizualizacji niepoznawalności pełnej prawdy kończyły się banalnymi lub zbyt literackimi rozwiązaniami. Gdy przypadkowo odkryłam w kącie pracowni przecięty wzdłuż na pół bukowy brzoś, naznaczony śladami swojej starości i niedbałego przechowywania, uznałam, że znakiem jego złożonej, bogatej, niedefiniowalnej słowami prawdy jest on sam! Zdarzenie przecięcia tego brzośa na dwie części jest także częścią prawdy jego historii.



Sacrum, 2006, drewno, aluminium, 250 x 110 x 110 cm

Kompozycja odwołuje się do archetypu wyróżniania sytuacji przestrzennej tego, co święte, przez podwyższenie miejsca usytuowania sacrum i monumentalne akcentowanie dostępu do niego. Sacrum jako takie – nie ma w sobie niczego nadzwyczajnego: jego świętość ujawnia się przez działanie archetypowych atrybutów świętości, które wyznaczają jego ochronną strefę znaczeniową. Kompozycja unaocznia, że wystarczy zmienić punkt widzenia i spojrzeć np. z boku, by znikło wrażenie specjalnego wyróżnienia: obiekt odzyskuje swoją naturalną tożsamość. Cechą szczególną sacrum jest jego znaczeniowa nieokreśloność – jego otwartość na kulturowe dookreślenie.



Cywilizacja, 2006, aluminium, folia PET,
900 x 140 x 140 cm, instalacja z serii
Przestrzeń pojęć w Galerii Centrum
Nowohuckiego Centrum Kultury

Pojęcie cywilizacji kojarzy się ze sztuczną
regulacją przestrzeni i organizacją życia.

Istotą cywilizacji jest więc ujarzmianie
naturalności i nadawanie przestrzeni ludzkiego
świata systemowego charakteru.

W przeciwieństwie do różnicowań kulturowych
– cywilizacja dąży do ujednolicania warunków
egzystencji przez postęp techniki
i upowszechnienie wzajemnie dopełniających się
systemów cywilizacyjnych. Realizację zamysłu
kompozycji umożliwiły warunki przestrzenne
wysokiej na 9 metrów sali wystawowej.



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*, oddziałującej 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., *Przegląd 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.