

Anda Rottenberg
Ku czemu wszystko ciąży?

Poprzedzające I wojnę światową konwulsje społeczne, ekonomiczne i polityczne wspierane przez ruchy narodowo-wyzwoleńcze oraz nowe ideologie, rozsadziły porządek ugruntowany na osiągnięciach wczesnego kapitalizmu; runął gmach zasad obowiązujących we wszystkich dziedzinach, a więc i w dziedzinie kultury. Kiedy się więc pomyśli o wieku XX w kategoriach upadku norm regulujących dotychczasowe funkcjonowanie umów społecznych, oczywista wyda się gwałtowna zmiana języka sztuki, jaka nastąpiła już na samym początku tego stulecia. Odwoływanie się po roku 1914 do szlachetnych technik i tworzyw w celu wykreowania iluzji świata, którego już nie było, musiało wywoływać wzmożone poczucie absurdu wobec doświadczeń wyniesionych z zasnutyh iperytem pól bitewnych i walk toczonych w imię nieznanym bliżej celów. Absurd właśnie stał się kategorią napędzającą wyobraźnię artystów szukających schronienia przed wojną w Cabaret Voltaire, w neutralnym Zurychu. To tam narodził się dadaizm.

I to tam sztukę zaczęto robić z tego, co było pod ręką. Ciekawe, że również w Paryżu, akurat w roku 1914, Picasso, Braque i inni kubiści zaczęli tworzyć kolaże, wklejając na płótno wycinki z gazet, czyli materialne fragmenty pozaartystycznej rzeczywistości. Na pierwszy rzut oka wydawały się one estetycznie uprawnione jako etap przemian zachodzących w obrębie tego stylu, lecz trudno nie powiązać tych praktyk z upadkiem dotychczasowych paradygmatów. Nie jest bowiem przypadkiem, że w tym samym roku Marcel Duchamp, do niedawna jeszcze malarz-futurysta, wskazał na suszarkę do butelek jako na dzieło sztuki. Przetłomowy okazał się jednak jego porcelanowy pisuar, wystawiony w roku 1917 jako Fontanna. Nic już nie mogło wrócić na to samo miejsce po tych obrazoburczych (w dosłownym sensie) gestach, które rozerwały odziedziczony po minionych wiekach model sztuki, oparty, przy wszystkich zmianach estetycznych i stylowych, na koncepcji biegłości warsztatowej i niepowtarzalności autorskiego „charakteru pisma”.

Naturalnie, gest Duchampa był na tyle radykalny, że nie dało się go powielać. Nadal więc malowano obrazy, wykuwano i odlewano rzeźby, rytowano grafiki – lecz czyniono to ze świadomością nośności znaczeniowej, jaką niesie wybrana technika i tworzywo. Coraz częściej sięgano też do „znalezionych” materiałów, mających podkreślić formalne i substancjalne związki sztuki z niesztuką. Na ten aspekt twórczości zwracali uwagę wszyscy najwybitniejsi artyści z Europy i USA. Jeszcze nie skończyła się I wojna światowa, a już twórcy De Stijl projektowali domy, wnętrza i meble rozumiane jako jednorodna całość, Gesamtkunstwerk przeznaczony do zamieszkania. W roku 1923 Kurt Schwitters zaczął budować w Hanowerze swój Merzbau pomysły jako „mieszkanie-rzeźba” utrzymana w zupełnie odmiennym, dadaistycznym duchu. Zanim Władysław Strzemiński wyjechał z Rosji i wymyślił swój unizm w malarstwie, tworzył kolaże złożone z wiązanych farbą odpadków cywilizacyjnych, a kilka lat później Katarzyna Kobro proponowała budowanie przedszkoli w formie przestrzennych rzeźb. Przestrzenne i skoncentrowane na uwydatnieniu cech materiału był także Pawilon Niemiecki zaprojektowany przez Miesa van der Rohe na Wystawę Światową w Barcelonie w roku 1927. To oczywiście tylko wybrane przykłady, świadczące o otwarciu się sztuki na nową rzeczywistość nie tylko po to, by ją odzwierciedlać, lecz by odpowiedzieć na jej wyzwania. Bez względu jednak na to, jakie były intencje i pobudki twórców, ich wyobraźnia zaczęła obejmować obszary pomijane przez sztukę poprzednich stuleci, w których techniki i substancje były skatalogowane i najczęściej służyły jako podstawa do bliższego określania specjalizacji danego artysty (czy rzemieślnika), takiej na przykład jak snycerka (czyli rzeźbienie w drewnie), enkaustyka (czyli malarstwo na bazie wosku pszczelego) czy ebenistyka (czyli wytwarzanie wyrafinowanych mebli ze szlachetnych odmian drewna), które nie były jednak rozpatrywane jako środki komunikujące przestanie dzieła. Tak

więc dopiero dojmująca rzeczywistość XX wieku nakłoniła artystów do zwrócenia uwagi na atrakcyjność wizualną, moc perswazyjną, czy symbolikę przedmiotów i substancji dotąd ze sztuką niezwiązanych. Dzięki tej rozszerzonej pojemności wzrokowej powstała na przykład Głowa byka Pabla Picassa, zbudowana z rowerowej kierownicy i siodełka (1943), a być może też niektóre, powstałe z użyciem części samochodowych, rzeźby Aliny Szapocznikow, takie jak *Machine en Chaire* (1964) czy *Goldfinger* (1965), mogące być echem jej niewolniczej pracy w zakładach przemysłu zbrojeniowego w Polten. Te ostatnie przykłady pochodzą z czasów II wojny światowej lub jej pośrednio dotyczą. Od tamtej pory świat do tego stopnia przyzwyczał się do wszelkich możliwych sposobów zagarniania w obręb sztuki obiektów, przedmiotów i materiałów o pierwotnie nieartystycznym przeznaczeniu, iż w pewnych sytuacjach sztuka i nie-sztuka zlewały się w jedno i dawały się od siebie odróżnić tylko na mocy decyzji artysty, zupełnie tak, jak to się stało w przypadku pamiętnych gestów Marcela Duchampa.

Klasycznym przykładem powojennych tendencji do eksponowania niemalarskich materii w kadrze obrazu jest na gruncie polskim nadal niezbyt dogłębnie zbadana twórczość Teresy Rudowicz, artystki z kręgu Grupy Krakowskiej. W latach 50., podobnie jak Tadeusz Kantor, zafascynowana była tasmizmem. Pod koniec tej dekady Kantor zwrócił się ku „bezforemnej” odmianie tego malarstwa, a Rudowicz, zainspirowana pobytem we Włoszech, zaczęła tworzyć specyficzne kolaże, wklejając w lico obrazów rozmaite gatunki papieru, tekturę, płótna, stare fotografie, a także fragmenty starych rękopisów, koronki, elementy biżuterii czy gipsowe plakiety. Niektóre jej dzieła z tego okresu, jak na przykład surowy i powściągliwy w wyrazie obraz 61/12 z roku 1961, przypominają tworzone od końca lat 50. dzieła Roberta Rauschenberga z cyklu *Combine paintings*. Warto jednak przy tej okazji przypomnieć, że obraz Rudowicz powstał zanim Rauschenberg otrzymał nagrodę na biennale weneckim (1964) i stał się znany w Europie jako twórca pop-artu.

Wystawa w Atlasie Sztuki eksponuje dzieła wybrane z prywatnej kolekcji Teresy i Andrzeja Starmachów, gromadzących polską sztukę powojenną ze szczególnym uwzględnieniem Krakowa, jako ich rodzinnego miasta. Mamy tu więc do czynienia z pewnego rodzaju pars pro toto tego, co w tej dziedzinie działo się w świecie sztuki przez ostatnie kilka dekad, lecz co zostało opatrzone szczególnym, lokalnym desygnatem, wynikającym z historycznej specyfiki, a także z polskiej (i krakowskiej) tradycji artystycznej, naznaczonej legendą I Wystawy Sztuki Nowoczesnej z roku 1948, działalnością pierwszej i drugiej (powojennej) Grupy Krakowskiej i związanego z nią teatru Cricot 2 oraz specyficznym rozumieniem pojęcia awangardy, wytworzonym w kręgu Tadeusza Kantora – czego dobitnym przykładem jest właśnie twórczość Teresy Rudowicz. To, co spajało środowisko krakowskie, nie wiązało się z upodobaniem do jakiejś jednej estetyki czy stylistyki, lecz z wyznawaniem wierności sztuce i jej imperatywom, w których mieściły się takie kategorie jak autonomiczność wobec zjawisk okazjonalnych, a więc i polityki bądź innych pozaartystycznych czynników mogących wytrącić twórczość z jej „naturalnego” czy też logicznego duktu. Stąd brał się konflikt środowiska z Andrzejem Wróblewskim, który powrócił do figuratywizmu, by dodać swym dziełom perswazyjnej dobitności w czysto społecznym dyskursie. Sam dyskurs, mimo pogardy, jaką tej sprawie okazywał Tadeusz Kantor, nie był czynnikiem przekreślającym czyjąś twórczość w oczach krakowskiej awangardy, na przykład Jerzy Bereś uprawiał go niemal do końca życia; ważna była raczej pozycja, z jakiej się go toczyło.

Bereś był przeciwnikiem systemu i dawał temu wyraz zarówno w swoich rzeźbach, skądinąd czerpiących z ludowej, nieco „świątkarskiej” stylistyki, jak i w rozbudowanych akcjach performatywnych. Jego *Zwidy*, *Klaskacze*, *Ołtarze* i *Przepowiednie* przypominały pogańskie, ciosane z drewna totemy, o których Anka Ptaszkowska pisała, że atakują najbardziej istotną różnicę

między dziełem sztuki a przedmiotem użytkowym oraz że ich forma nie jest realizacją z góry przyjętego założenia, ale rodzi się pod naturalną presją materiału. Takie właśnie cechy nosi jego Światowid z roku 1973, czyli z okresu, w którym do wielu kompozycji artysta włączał też swoje ciało, przez co podkreślał podwójność funkcji, w jakiej występował, będąc zarazem podmiotem i przedmiotem dzieła.

Nieco inną rolę w swoich happeningach i przedstawieniach odgrywał Tadeusz Kantor. Zawsze obecny wewnątrz wydarzeń, przybierał postawę sprawcy, czasem działającego „na” materii (także ludzkiej), jak to się działo podczas jego Lekcji anatomii, ale najczęściej obecnego w tkance dzieła jako element formalnie obcy, „zewnątrzny”, który dyskretnie lecz znacząco nadaje bieg wydarzeniom. Był to rodzaj gry konceptualizującej pojęcie teatru i podbijającej jego umowny charakter, gry, którą artysta uprawiał także z takimi pojęciami jak twórczość i dzieło. Jego koncepcja „biednego przedmiotu”, mająca swoje proweniencje we włoskim arte povera, wprowadzona została do teatru w postaci grającego rekwizytu, „przedmiotu-aktora”, ale też zdefiniowała wybory estetyczne dokonywane na polu pozateatralnym. Takim przedmiotem wyniesionym do rangi dzieła sztuki jest opleciona drutem i zawieszona na grubym tańcuchu metalowa beczka. Stara, a być może nawet dodatkowo „postarzona”, i opatrzona nadrukiem z szablonu:

TADEUSZ KANTOR

EMBALLAGE 1969

OTWORZYĆ W 1984 ROKU

OUVRIR EN 1984

Kantor nie zaangażował się w socrealizm, co było w czasach stalinowskich gestem wymagającym nie lada odwagi, a później programowo odżegnywał się od bieżącej polityki. Z tego punktu widzenia owa stara beczka jest dziełem wyjątkowym. Powstała rok po wydarzeniach polskiego marca i zachodnioeuropejskiego maja '68, po podróżach Cricot 2 do Florencji i Norimbergi i w trakcie prac nad kolejnymi odśtonami Lekcji anatomii. Wygląda na coś zrobionego mimochodem, na marginesie głównego nurtu ówczesnych zainteresowań artysty. Lecz tylko w ten sposób, właśnie na marginesie wobec prawdziwych zadań sztuki, mógł Kantor odnotować swój niepokój o przyszłość świata. Dyrektywa otwarcia beczki w orwellowskim roku 1984 zmienia konotacje tego dzieła; przestaje być ono przedmiotem czysto konceptualnej gry ze sztuką, a staje się profetyczną „puszką Pandory” o budzącej trwogę zawartości. W roku 1984 w Polsce panował wojskowy reżym generała Jaruzelskiego.

Przedmiotem „znalezionym” jest także sznur Edwarda Krasieńskiego, uczestnika i jednego z głównych bohaterów wczesnych happeningów Kantora, „dyrygenta fal” w Happeningu morskim z roku 1967. Krasieński prowadził jednak swoje własne gry ze sztuką. W pewnym okresie zajmowało go tworzywo samoistnie bezforemne, ze swej natury niemożliwe do trwałego ukształtowania, takie jak miękkie plastikowe linki, rurki i grube sznury. Bezowocny trud okietznania takich materiałów stał się tematem kilku akcji, z których jedna, zatytułowana po francusku J'ai perdu la fin, została w roku 1969 zarejestrowana przez Eustachego Kossakowskiego na dwunastu fotografiach. Pamiątką z działań wcześniejszych jest rzeźba ukształtowana z usztywnionego sznura. Pętla zawiązana na jednym z jego końców została uwydatniona czerwonym kolorem. Nie ona jest tu jednak najważniejsza, lecz sam gest naznaczenia, ponieważ jest on tożsamy z aktem wydobywania przedmiotu użytkowego ze sfery potoczności i podniesienia go do rangi dzieła sztuki w podobny sposób, w jaki artysta wydobywał z niej i „brat w posiadanie” fragmenty artystycznej i nieartystycznej rzeczywistości przez oznakowanie jej paskiem niebieskiego scotcha.

W kręgu Tadeusza Kantora, czy – szerzej – w ramach dyktującej paradygmaty sztuki Grupy Krakowskiej, działał też Andrzej Pawłowski i Julian Jończyk. Pawłowski, współzałożyciel Grupy i jej prezes w latach 1958-59, pracował jako konstruktor maszyn i projektant wystaw, wykładał też na krakowskiej ASP. Ten rozrzut zainteresowań znalazł syntezę w jego dziełach z użyciem światła. Najpierw tworzył „kineformy”, projekcje abstrakcyjnych kształtów, stanowiące rodzaj niepowtarzalnych obrazów rozwijających się w czasie i przestrzeni. Istotną rolę odgrywał przy tym przypadek jako zamierzony element dzieła – twórca nie mógł bowiem (i nie chciał) osłatecznie definiować kształtu swoich ruchomych form. Zdanie się na przypadek było też ideową zasadą tworzenia „form naturalnie ukształtowanych”, którą realizował w swojej praktyce projektanckiej i w działalności czysto artystycznej od roku 1960. Wykorzystując elastyczność rozpiętej na blejtramie materii, wypychał ją od spodu twardymi formami, uzyskując efekt obrazu-reliefu. Nie chodziło tu o zupełny brak kontroli nad kształtem i materiałem, lecz o osłateczny wygląd obiektu nadawany mu przez światło, czy też przez światło uwarunkowany – jak to podkreślał w tytułach dzieł z tej serii.

Ze światłem pracował także Julian Jończyk, który zwrócił się w tym kierunku w początkach lat 70., po okresie fascynacji malarstwem materii, wspólnym dla wielu twórców lat 60. Jego zainteresowania ogniskowały się wokół fenomenu żarzenia się gazów w świetłówkach. Światło jest w nich skondensowane, sprowadzone do formy ograniczonej kształtem szklanej rurki, a także przenośne, możliwe do rozpatrywania jako przedmiot. Eksperymenty ze świetłówkami przeprowadzał artysta przede wszystkim w trakcie swych akcji performatywnych, podczas których wskazywał na ich rozmaite aspekty: energetyczność, ulotność, złudność. Zanim jednak wszedł w tę rozbudowaną akcyjność, komponował świecące rzeźby. Jedną z nich wyznacza punkt graniczny, na którym kończy się okres fascynacji artysty obiektem materialnym, a rozpoczyna przygoda z czystym światłem. Przepleciona dwubarwnymi neonami klatka na ptaki naznaczona jest nadal sentymentem dla zużytego przedmiotu „najniższej rangi”, lecz zwiastuje już podróż w stronę konceptualnych rozważań nad wieloznacznością pojęcia światła.

Klasycznie konceptualne rozważania na temat czasu i przestrzeni snuł wrocławianin Stanisław Dróżdź, uprawiający przede wszystkim poezję wizualną, której istotą była tautologiczna zgodność znaczenia słów ze sposobem ich zapisu. Do historii przeszły takie jego dzieła, jak Między, będące przestrzennym rozwinięciem zawartej w tym pojęciu cechy okazjonalności i nieoznaczoności, czy słynne, gubiące kolejne litery Zapominanie. Jego Zegary z roku 1978 to dwadzieścia siedem zielonych budzików „wyeksponowanych” na niewielkim regale. Są nakręcone „do tyłu”, każdy wskazuje inną godzinę, a więc w inny, zindywidualizowany sposób „cofa swój czas”. Zaakcentowana w tej kompozycji relatywność tempa cofania się czasu jest oczywistym odwróceniem intuicyjnej relatywności jego upływu, odczuwanego przez każdego z nas tak samo nierówno-miernie i subiektywnie. Absurdalność pojęć „cofania” i „upływu” czasu, mierzonego za pomocą prostego instrumentu jakim jest zegar, uwydatniona została przez dodanie rozmontowanego na części, „niechodzącego” budzika, symbolizującego „czas zatrzymany”, równie umowny, jak „czas odzyskany” czy „czas stracony”, będący tematem siedmiotomowej powieści Marcela Prousta.

Swoiste relacje między czasem i przestrzenią interesowały też Andrzeja Szewczyka, artystę osiadłego w Kaczycach Dolnych na Śląsku Cieszyńskim i podkreślającego swoją środowiskową osobność wobec zdefiniowanych kręgów artystycznych Polski. Jego Przestrzeń zawsze ta sama, czy rośnie czy maleje to tysiące zestruganych kredek, z których powstał kolorowy obraz szczerze wypełniający powierzchnię podłogi Galerii Foksal (1981). Ale ta wizualna interpretacja wiersza Stéphane'a Mallarmé mogła także wypełnić przestrzeń o innym kształcie. Ważna

była kondensacja wysiłku w pracy nad uzyskaniem stosu kolorowych tusek, nad produkowaniem tworzywa z tego, co zwykle jest odpadem. Czasochłonne czynności przygotowawcze zamieniały się wówczas w proces twórczy, zmierzający do powstania dzieła mogącego przybrać każdy kształt. Szewczyk rozumiał przestrzeń jako objętość o amorficznej strukturze, odpowiadającej koncepcji dzieła otwartego Umberto Eco. Zestrugane ołówki i kredki traktował też jako transfigurację liter, które może czytać każdy, bo użyty w nich alfabet ma charakter uniwersalny. Twierdził, że poezję robi się rękami. Strofami takiej poezji zapępiał drewniane płaszczyzny, często ukryte wewnątrz zamkniętych kasetek. Każdy z tych „wierszy” ma inny charakter, a więc inny wygląd. Niektóre „strony” falują gęstym zapisem, jeżą się ostrymi zakończeniami „liter”, nabrzmiewają pulsującymi wypukłościami. Inne, o niepokojącym rytmie, rozpytywają się w nierówno położonym kolorze. Każda nosi ślad żmudnego wysiłku włożonego w wizualizację tego, co artysta nazywał „kwarkami ducha”.

Kategoria procesualności, która pojawiła się w sztuce polskiej w latach 60. poniekąd na marginesie praktyk happeningowych i performatywnych, rozwinęła się w dekadach następnych. Proces twórczy rozumiany jako dzieło otwarte był punktem wyjścia działań artystycznych Mikołaja Smoczyńskiego, eksperymentującego z materią i z fotografią. Artysta często ingerował w rzeczywistość tylko w fazie początkowej i zdając się na pracę samej materii, pozwalał procesowi przebiegać samoistnie. Ostateczny kształt tak pomyślanego dzieła był więc wynikiem splotu rozmaitych, nie do końca kontrolowanych czynników. Świetnym przykładem takich „operacji na rzeczywistości” jest Obraz z roku 1985, a więc pochodzący z wczesnego okresu twórczości tego artysty. Wskazał on w nim na względność pojęć związanych z tytułowym obiektem, nie wiemy bowiem, czy obrazem jest to, co zostało pierwotnie namalowane na starym płótnie, czy to, co jest wynikiem ingerencji Smoczyńskiego, czy wreszcie jest nim dwustronny, trójwymiarowy i pokryty zaciekami przedmiot złożony z płótna i drewnianych ram, który umownie nazywamy obrazem. Podobnie dwuznaczny jest jego dyptyk pod nazwą Forma pomnożona z roku 2008. Pomnożenie dotyczy bowiem zarówno umieszczonych w licu obrazów drewnianych wieszaków na ubrania, co okręgów z nich zbudowanych. Metalowe haczyki wieszaków wyglądają jak znaki zapytania; niektóre są odwrócone „pod lusterko”. Wszystko jest względne.

Do procesu twórczego odnosi się też ogromny panel Tomasza Ciecierskiego Bez tytułu złożony z fotografii przedstawiających warsztat malarski artysty: wyciśnięte tubki farb i miseczki służące do ich mieszania. W każdym kadrze dominuje inna tonacja, widoczna gołym okiem, lecz dodatkowo podkreślona nazwami kolorów na opakowaniach tubek. Ten swoisty dziennik jest zapisem procesu powstawania obrazów poprzez wskazanie na pozostałe po tym procesie odpady, na to, co zostało zużyte i odrzucone po wyciśnięciu właściwego tworzywa, które w powszechnej świadomości jest uznane za budulec sztuki. Na przełomie lat 60. i 70., w szczytowym okresie conceptualnych rozważań nad językiem sztuki i jego leksykalnych odpowiedników, Włodzimierz Borowski określał takie odpady jako „fubki tarb”. U Tomasza Ciecierskiego, który zderzył się z tymi rozważaniami w okresie swoich studiów, lecz nigdy nie odszedł od malarstwa, praktyka odświeżania tajników warsztatu przez rejestrację powstałych w trakcie pracy „ubocznych produktów i efektów” (zrobił też serie zdjęć rejestrujących barwę wody pozostałej po myciu pędzli), jest formą autorefleksji wyznaczającej dystans artysty wobec samej koncepcji obrazu jako produktu wieńczącego proces malowania; włącza on bowiem w obręb sztuki także to, co towarzyszy jej powstawaniu.

W okresie postkonceptualnym zmieniła się rola, jaką odgrywają w sztuce przedmioty użytkowe czy znalezione. Marek Chlanda, na przykład, nie podważa ich tożsamości, nie poetyzuje ich i nie mitologizuje, jak to czynił Kantor, mówiąc o „desce ostatniego ratunku”. Przeciwnie,

wskazuje na ich oczywisty, pierwotny desygnat, by nie zagubił się w polu sztuki, lecz jednocześnie pozbawia wybrany przedmiot funkcji użytkowych. Siedzenie zydła, wieńczącego „górze” uformowaną z usztywnionego woskiem fragmentu nieregularnego stożka, jest sceną, na której odgrywany jest akt spowiedzi. Szepcząca swoje grzechy głowa, a właściwie ludzka maska przymocowana do zydła stolarskim imadłem, jest tej samej wielkości co zabawkowy, maleńki konfesjonat. Zaktócenie skali i zestawienie technik tradycyjnych z gotowymi przedmiotami buduje, a jednocześnie podważa, „teatralną” umowność sceny, a więc i jej wiarygodność. Odczucie zawieszenia między realnością przedmiotu a fikcją sztuki przesuwają nasze myślenie w stronę etycznego i religijnego konfliktu zachodzącego między potrzebą spowiedzi i niewiarą w jej skuteczność. Na przykład. W istocie bowiem nie wiemy, co dokładnie artysta pragnie nam zobrazować. Podobnie jak nie mamy pewności co do przyczyn, które skłoniły go do narysowania w skali 1:1 miejsca, skąd bierze początek strumień, czyli źródła. Próba utrwalenia na płaszczyźnie papieru czegoś, czego istotą jest ruch, jest aktem „uśmiercania” podobieństwa i zarazem wyznaniem niemocy, bardzo zbliżonym do tego, o czym mówi opisana wyżej rzeźba Odpędzaj abstrakcje. Ta świadomość niemocy, poczucie bezowocności mierzenia się z materią, uchwytna jest także w akcjach Krasińskiego i „trudach” Szewczyka, z którym Chlanda był zaprzyjaźniony. Każdy z nich na swój sposób mówi o właściwym artyście imperatywie podejmowania wciąż na nowo twórczego wysiłku, swoistego skazania na ustawiczne toczenie pod górę syzyfowego głazu. Ich sztuka jest śladem przebywania tej trudnej drogi, a właściwie dróg, ponieważ każda z nich wygląda inaczej.

Inne podejście do materiału, a więc i inne przestanie, charakteryzuje prace najmłodszych na tej wystawie, choć już dzisiaj w pełni dojrzałych artystów: Mirosława Bałki i Grzegorza Sztwiertni.

Zespół dzieł Mirosława Bałki jest reprezentatywny dla drugiej fazy twórczości artysty. Charakteryzuje ją porzucenie form figuratywnych, jak i rozbudowanej gamy substancjalnej, właściwych okresowi poprzedniemu. Aby osiągnąć powściągliwość wyrazu twórca rezygnuje z używanych wcześniej materiałów o rozległych odniesieniach semantycznych, takich jak zużyte drewno, linoleum, czy lastrico, i powoli wycofuje się z eksponowania substancji organicznych (sól, popiół, mydło), nacechowanych symboliczną nośnością znaczeniową. Jego kompozycje w tym okresie nabierają wielkiej spójności i surowości, jaką zapowiadała już jego wystawa indywidualna w Duisburgu (1991), a jaka wybrzmiała w pełni dopiero w dziele *How It Is*, zrealizowanym w Hali Turbin Tate Modern (Londyn, 2009). Kompozycja z roku 1991 w sposób syntetyczny nawiązuje do tematyki jego dyplomu (1985) oraz kilku późniejszych projektów odnoszących się do dziecięcych lęków i traum okresu dojrzewania, takich jak *When you wet the bed* (1987), *Chłopiec i orzeł* (1988) oraz *Good God* (1990). W przeciwieństwie do wszystkich tych kompozycji nie mamy już tutaj żadnych bezpośrednich odniesień do przedmiotu czy figury, jedno i drugie jest jednak sugerowane przez formy (takie jak cylindryczny „pojemnik” czy trójkątne w przekroju „rynienki”) i wymiary obiektów. Bliski mu wizualnie zespół z roku 1996 jest kolejnym przykładem konsekwencji, z jaką artysta bada „mowę kształtów” i ich perswazyjność. Tak więc forma pozioma o charakterystycznym kształcie sarkofagu z zakodowanym antropometrycznym zapisem wymiarów artysty, czy – inaczej mówiąc – zakodowaną pamięcią o nieistniejącej figurze, ma nam zasugerować jej domyślną obecność, która jest dodatkowo zaświadczana przez wycięte w stalowych ściankach otwory doprowadzające powietrze i światło, i „odprowadzające” potencjalne płyny. Forma pionowa, będąca negatywem przedsiönka domu jego dziadków i ówczesną pracownią artysty, zalicza się do rodziny utworów eksponowanych na Biennale w Wenecji (1993). Dopiero ich zestawienie i uzupełnienie o drobne elementy o dużej

nośności znaczeniowej, takie jak „podpórki” pod kolana, czy ich „negatywy”, tworzy całość o dojrzałej wymowie, odnoszącej się do ludzkiego cierpienia, które jest jednym z głównych tematów wszystkich dzieł tego artysty.

Do cierpienia, choroby i niepełnosprawności nawiązują też obiekty i sytuacje realizowane przez Grzegorza Sztwiertnię. O ile jednak dzieła Bałki nacechowane są intencją współodczuwania z cierpiącymi, o tyle prace Sztwiertni uwydatniają raczej instrumenty i systemy służące do zadawania bólu; ujawniają też ukryte przed oglądem społecznym rewiry jego nasilonego występowania. Pneumatyczny wózek inwalidzki z wczesnego okresu jego twórczości (1994) przywołuje na myśl podstępne instrumenty i meble z teatru Kantora, takie jak strzelający aparat fotograficzny czy tóżko-pułapka. Sztwiertnia studiował w Krakowie nasyconym atmosferą Critocu, lecz jego zainteresowania współbrzmiały bardziej z warszawską sztuką krytyczną, przynajmniej jeśli chodzi o wnikanie w objęte milczeniem obszary społecznej hipokryzji. Jednak w jego wypadku to wnikanie dało inne rezultaty. Młody twórca nie ograniczył się do stawiania widzowi przed oczy cudzego cierpienia; jego quasi-medyczne instrumenty i przyrządy nacechowane były sadystycznymi konotacjami, biorącymi się z samego wyglądu „leczniczych” przedmiotów. Wystarczy zwykłe koła inwalidzkiego wózka zamienić na koła zębate i podłączyć całość do zasilacza prądu, a otrzymamy narzędzie tortur przywołujące na myśl budzące trwogę miejsca izolacji, w których jednostka jest poddawana represjom.

Tak więc, niezależnie od swoich relacji do obowiązujących paradygmatów sztuki, wszystkie te na pozór hermetyczne dzieła mogą być punktem wyjścia do snucia rozbudowanych narracji na temat rozmaitych aspektów ludzkiego życia.

Z tej perspektywy każde z nich może być tematem osobnego opowiadania, lub – jak to sugerują Autorzy wystawy – może skłonić do głębszej refleksji związanej z obszarami odległymi od życia artystycznego, które ze sztuką wiąże jedynie wyjęty z nich i umieszczony w dziełach, „nieartystyczny” materiał, przyswojony i obtaskawiony w trakcie ostatniego stulecia zarówno przez twórców, jak i przez publiczność. Dziś, po stu latach jakie minęły od czasu wystawienia Fontanny Duchampa, po dwóch wojnach światowych i setkach lokalnych konfliktów, kiedy na co dzień posługujemy się błyskawicznymi nośnikami informacji i możemy mieć wgląd w intymne życie każdego, kto używa telefonu komórkowego, kiedy nie dziwią nas ani barwne zdjęcia wirusów, ani marsjańskiego pejzażu i kiedy wirtualny świat wydaje się bardziej realny od świata namacalnego, obiekty tworzone ręcznie i eksponujące narracyjny potencjał materiału nabierają cech romantycznych. Zgromadzenie ich na wystawie właśnie teraz jest o tyle istotne, że wchodzi-my w historyczny okres kolejnych globalnych turbulencji i konfliktów, których efekt nie jest nam jeszcze znany. Nie wiemy zatem, ku czemu wszystko ciąży. Na razie odczuwamy tylko lęk niepewności co do zawartości wiszącej nad naszymi głowami „puszki Pandory”, zamkniętej niemal przed półwieczem przez Tadeusza Kantora, artystę.

Anda Rottenberg, historyk sztuki, krytyk oraz kuratorka licznych wystaw w Polsce i na świecie. Absolwentka historii sztuki UW, pracowała naukowo w Instytucie Sztuki PAN w latach 1973-1986. W latach 1993-2001 dyrektorka Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” w Warszawie. Autorka licznych artykułów i książek: *Sztuka w Polsce 1945–2005*, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, *autobiografii Proszę bardzo*, wywiadu *rzeki Rottenberg. Już trudno* oraz licznych wystaw, m.in. *Europa nieznana* (Kraków, 1991); *Gdzie jest brat twój, Abel?* (Warszawa, 1995); *Postindustrial Sorrow* (Wiesbaden, 2000); *Zapominanie* (Brema, 2000), *Szare w kolorze 1956-1970* (Warszawa, 2000); *Polonia-Polonia* (Warszawa, 2000); *Warszawa/Moskwa – Moskwa/Warszawa* (Warszawa/Moskwa, 2004-2005); *Continental Breakfast* (Belgrad, 2004); *Obok. Polska-Niemcy 1000 lat historii w sztuce* (Berlin, 2011), *VOID* (Nowy Sącz, 2012); *UNI/JA – UNI/ON* (Lublin, 2013); *Postęp i higiena* (Warszawa, 2014). Kuratorka polskich ekspozycji m.in. na Biennale w Wenecji i São Paulo. Od roku 2013 prowadzi stałą audycję radiową *Andy-materia* w radiu TOK FM. Laureatka licznych nagród, odznaczona m.in. Krzyżem Komandorskim *Polonia Restituta* oraz *Złotym Medalem Gloria Artis*.