

RZEŻBA WSPÓŁCZESNA W POSZUKIWANIU UBÓSTWA

Rzeźby twórców obszaru Arte Povera skupiały się na zagadnieniach płynących z wykorzystywanego materiału. Stał się on nadrzędny, co w kontekście jego zwyczajności, taniości i banalności, szokowało i szokować może nadal mimo półwiecza, które dzieli nas od pierwszych prób twórczych w tym obszarze. Zadaniem artysty staje się ponowne odkrycie pierwotnej rzeczywistości tak natury, jak i człowieka – twórcy kultury. Rodzi się nowa relacja między sztuką a życiem – zarówno życiem artysty, jak i oglądającego dzieło sztuki widza.

Wiek dwudziesty był w dziedzinie sztuki wiekiem szaleństw. Wszelkie utrwalone schematy przestały mieć znaczenie. Od samego początku tego stulecia dowodzono co kilka lat, że to, do czego przyzwyczały nas poprzednie wieki, jest niewiele warte. Mimetyzm utracił bardzo wiele ze swojej nienaruszalnej dotąd pozycji wraz z nastaniem abstrakcjonizmu. W roku 1912 Wasyl Kandyński, obserwując zmęczenie publiczności ciągle zmieniającą się sztuką nowoczesną, zażądał twórczości nowej, samą kompozycją precyzyjnie dobranych plam barwnych oddziałującej na duszę człowieka, podnoszącej go wyżej na osuwającej się w bezkresne trzęsawisko mrocznej rzeczywistości piramidy¹. Wkrótce potem, w roku 1915 jego rodak, Kazimierz Malewicz pokazał światu czarny kwadrat: obraz doprowadzony do skrajnej oszczędności, poszukując najmniejszej części kreacji, jeszcze cokolwiek mówiącej². Równolegle, rosyjscy konstruktywiści rozpoczęli swoje eksperymenty związane z przestrzenią i nową definicją rzeźby³. Nieco później natomiast, w roku 1917, Marcel Duchamp uświadomił nam, że przedmiotowi gotowemu, wyjętemu z magazynu sklepowego lub pochodzącemu prosto od wytwórcy, można nadać rangę dzieła sztuki⁴.

Na tle dramatycznych dziejów dwudziestego wieku, z jego koszmarami totalitaryzmów i Shoah z jednej strony, a zmęczeniem konsumpcją i dobrami

¹ Zob. W. K a n d y ŋ s k i, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.

² Zob. K. M a l e w i c z, *Suprematyzm*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grab-ska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1963, s. 388-399.

³ Zob. *Klasyki konstruktywizmu, abstrakcja geometryczna*, w: A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 262-298.

⁴ Zob. D. A d e s, *Dadaizm i suprematyzm*, w: *Kierunki i tendencje sztuki współczesnej*, tłum. H. Andrzejewska, red. T. Richardson, N. Stagros, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 182-200.

materialnymi z drugiej, rzeźba, jak i cała kultura, ulegała przeobrażeniom, by na przełomie kolejnych stuleci dojść do nieprzewidywalnych u zarania rozwiązań, których emblematem może być praca Damiena Hirsta z 2007 roku – platynowa czaszka wysadzana tysiącami brylantów. Wśród eksperymentów próbujących definiować na nowo ludzką kondycję, zapisków na temat świata przebogatego i wszechpotężnego człowieka, a w końcu olśniewających projektów Jamesa Turrella i Olafura Eliassona, pozostało marzenie o sztuce najprostszej, odległej od splendoru, który cechował choćby barok i – wielokrotnie – sztukę ostatniego wieku.

Niniejszy tekst poświęcony jest właśnie temu poszukiwaniu, dziejącemu się w obszarze kreacji rzeźbiarskiej – sztuce ubogiej, oszczędnej, dążącej do prostoty, w pewien sposób – choć zróżnicowany – pokornej i rezygnującej ze snów o wielkości, mogącej być, niczym działania Fluxusu, wytchnieniem dla twórców i publiczności. Wytchnienie to nie będzie tak łatwo osiągalne, jak mogłoby się wydawać. Prostota współczesnych dzieł rzeźbiarskich nie przypomina – posłużmy się analogią z dziedziny muzyki – tej, która cechuje utwory Lady Gagi, znacznie częściej odpowiada urzekającej prostocie symfonii czy kwartetów Henryka Mikołaja Góreckiego, a więc dzieł trudnych i wymagających zaangażowania odbiorcy. Elitarność rozwiązań ubogich i prostych, lecz nie prostackich, dających się zaobserwować w dziedzinie sztuki, daje się odczuć bardzo mocno.

Ubóstwo w rzeźbie współczesnej może być rozpatrywane w aspekcie używanego materiału: zwykłego, prostego, taniego lub samym swoim pochodzeniem, kształtem, a nawet zapachem, przywołującego takie skojarzenia. Taki będzie kształt ubóstwa rzeźby Arte Povera. Kategoria ubóstwa odnosi się również do sfery myślenia: rozbierania koncepcji na czynniki pierwsze i jej składania, dokonującego się we wnętrzu artysty. Kolejny wymiar ubóstwa w sztuce to ograniczenie do minimum energii wkładanej w dzieło, rezygnacja z warsztatu przez tysiąclecia charakteryzującego artystę i jego kreację. Te założenia realizuje minimalizm, po części też pararzeźbiarskie realizacje z obszaru land-artu. Ciąg sylwetek i cieni, zarysowanych poniżej, zmierza w stronę jednej z najciekawszych osobowości i twórczości, trudnej i odrzuconej, wartej – w kilkanaście lat po śmierci – przypomnienia i nowego odczytania. Postacią tą jest Władysław Hasior⁵.

Rozpocząć należy od minimalizmu, nurtu, który odkrywał istotę przestrzeni pustych i stonowanych. W rzeźbie minimalizm oznacza dążenie do realiza-

⁵ Autor w znacznym stopniu jest w tym miejscu winien wdzięczność wobec inicjatywy animatorów kultury z rodzinnego miasta Hasiora, Nowego Sącza, którzy w grudniu 2010 roku zorganizowali niezwykle inspirującą konferencję poświęconą temu artyście. Zob. *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasiora*, red. M. Raińska, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2011.

cji idei skrajnej prostoty i schludności, połączonej z redukcją ekspresji przekazu i brakiem widocznej hierarchii multiplikowanych elementów. Minimaliści chcieli uniknąć pułapki stylistycznego manieryzmu, w którą wpadały jeden po drugim wszystkie nurty sztuki współczesnej⁶. Radykalnie różne od tego, co wcześniej działo się w sztuce, było przekonanie o istotności dzieła tworzonego fabrycznie, bez udziału dłoni rzeźbiarza; jak choćby pudełek skonstruowanych przez cieślę jedynie według wytycznych podanych przez artystę. Ma to oczywiście korzenie w dokonanym przez Duchampa akcie podniesienia ready-made do rangi dzieła sztuki będącym jednym z najważniejszych wydarzeń w dziejach sztuki współczesnej. Jest w tym swoista pochwała zwyczajności i banalności, wyrzeczenia się rzeczy wielkich i przesadnych⁷.

Jedną z cech minimalizmu jest eliminacja „śladu autorskiego”, rysu indywidualnego, znamionującego konkretną twórczość i postać artysty. Anonimowość dzieł wiąże się z jednej strony z typową dla wielu nurtów sztuki współczesnej fascynacją masową produkcją przemysłową, z drugiej zaś wskazuje na pragnienie powrotu do epok minionych – do średniowiecza i do antyku – po których pozostało wiele dzieł olśniewających, pozbawionych jednak konkretnej atrybucji. Ich wartości nie umniejsza brak dokładnego określenia autorstwa.

Minimaliści, podobnie jak conceptualiści, uważali, że dzieło sztuki jest czymś na kształt twierdzenia. Nie jest kreacją, która ma materialnie przetrwać wieki. W poglądach tych ujawniła się wielka pokora wobec zmienności świata i brak przywiązania do materialnych przejawów aktywności twórczej naszych umysłów. Poszczególne prace będą razić swoją prostotą, a jednocześnie zniewalać precyzją i dokładnością. Seria rzeźb Dana Flavina *Monument for Tatlin* (1964-1969), dedykowanych twórcy konstruktywizmu, składa się z metalowych, polerowanych blach i świetlówek, realizacje Sola le Witta, na przykład *3 Part Set 789* (1968), to głównie siatki i modele prostopadłościanów, natrętnie geometryczne, nienaruszalne i proste. W tym kontekście na uwagę zasługuje też zabawa trójwymiarowością, złudzeniami i powtarzalnością stalowych i aluminiowych modułów obecna w pracach Donalda Judda (np. *Untitled*, 1966).

Finalnie ubóstwo minimalizmu, skutkujące tworzeniem projektów o formalnych kształtach niezwykle prostych i pozbawionych jakichkolwiek ozdób, dało – paradoksalnie – ikony postmodernistycznych gadżetów, takie jak iPod – sztandarowy wytwór firmy Apple z początku dwudziestego pierwszego wieku, zaprojektowany przez Jonathana Ive’a. To prostokąt z lekko wystającym okręgiem, podzielonym horyzontalnie na dwie części, stanowią-

⁶ Por. L. B h a s k a r a n, *Design XX wieku. Główne nurty i style we współczesnym designie*, tłum. P. Broma, ABE Dom Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 200.

⁷ Por. E. L u c i e - S m i t h, *Minimalizm*, w: *Kierunki i tendencje sztuki współczesnej*, s. 362-378.

cym wraz ze środkowym kołem zespół przycisków. Okrąg ten jest jedynym elementem odróżniającym się na płaskiej powierzchni tego niewielkiego urządzenia skomponowanego z mieszaniny poliwęglanu z kopolimerem ABS i poleowanej stali nierdzewnej⁸.

Uproszczenia formy i widoczna już w modernizmie, a w minimalizmie sięgająca szczytu, rezygnacja z zasobu środków przekazanych przez tradycję, znajdują swój niecodzienny i dla wielu niezrozumiały wyraz w nurcie współczesnej sztuki, który nazwano sztuką ziemi. Land-art od końca lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia frapuje odbiorców podejściem do kreacji, które ogranicza działania artysty do ingerencji w świat zastany, świat natury, z jej przypadkowością i formami „wypracowanymi” przez całe sezony: cykle roczne i geologiczne. Deptanie ścieżki przez Richarda Longa (*A Line Made by Walking*, 1967) niweczyło wegetację roślin, wprowadzając w przestrzeń prywatnej łąki prosty odcinek, ślad obecności przechodzących nią osób. Okrąg wydeptany przez tego artystę na szkockiej plaży (*Walking a Circle in Mist*, 1986) zakłócał przypadkowość piasku wypracowaną przez wiatr i przyływy. Inny charakter miała zabawa kamieniami na pustyniach i w górach (*A Line In the Himalayas*, 1975; *A Line In Bolivia*, 1981) – zmieniała porządek rzeczy ukształtowany przez setki, tysiące, a nawet miliony lat⁹.

Działania Longa nie wymagają ogromnych nakładów finansowych, jak projekty Christo Jawaszewa i Jeanne-Claude Marie Denat (*Surrounded Islands*, 1981-1983, *Umbrellas*, 1984-1991) czy Roberta Smithsona (*Spiral Jetty*, 1971) – ich realizacje to drugi biegun land-artu. W przypadku Longa (albo na przykład Méreta Oppenheima) wystarczy koncept, namysł i wykonanie – niezwykle proste. Land-art, sztuka najmocniej osadzona w pejzażu naszego świata, w ukształtowanym przez procesy wznoszące i erozyjne otoczeniu, które od zawsze próbujemy – celowo lub przy okazji innych działań – nieco zmienić, odcisnąć na nim swój ludzki ślad. To działania dostępne każdemu, bo każdy może ułożyć z szyszek serce, wydeptać kwiat w śniegu lub ściąć trawnik, prowadząc kosiarkę po okręgach.

Najistotniejszym – z punktu widzenia interesującego nas tematu – ruchem w obrębie twórczości rzeźbiarskiej dwudziestego wieku, był bez wątpienia ten określany właśnie mianem Arte Povera – sztuki ubogiej. Ruch ten rozwijał się w latach 1967-1977, a zapoczątkowany został we Włoszech. Kraj ten, otrzymujący w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia ogromną pomoc ze strony Stanów Zjednoczonych, dokonał finansowego i przemysłowego

⁸ Zob. B h a s k a r a n, dz. cyt., s. 203; R. M o r r i s, *Projektowanie produktu*, tłum. A. Mastalerz, PWN, Warszawa 2009, s. 78.

⁹ Zob. B. R o s e, *The Redefinition American Sculpture: From Minimalism to Earthworks*, w: *Sculpture: From Antiquity to the Present Day*, red. G. Duby, J.L. Daval, Taschen Books, Köln 2002, s. 1114.

wego cudu. Podniesienie jakości życia, rozliczenie z systemem faszystowskim, nowe otwarcie na Europę i współtworzenie zrębów przyszłej Unii Europejskiej – to zjawiska, które musiały wywołać antysystemowe reakcje, charakterystyczne dla świata północnoatlantyckiego końca lat sześćdziesiątych, wiążące się z wystąpieniami studenckimi, pacyfistycznymi i anarchistycznymi. W klimacie tym zaistniało również wystąpienie artystów kojarzonych właśnie z hasłem Arte Povera¹⁰. Ich działalność została opatrzona tym charakterystycznym wspólnym szyldem przez historyka i krytyka sztuki Germana Celanta. To on niejako skodyfikował i zebrał indywidualne dokonania, stając się teoretykiem grupy. Wieńcząc kilkuletnie wysiłki włoskich twórców, pisał: „Artysta ubogi jest alchemikiem. [...] Arte Povera oznacza równoczesne ukryte możliwości materiału i sposób życia poprzez sztukę”¹¹.

W przeciwieństwie do wcześniejszych o pół wieku futurystów, artyści ci mieli za nic rozwój i nowoczesność, negowali osiągnięcia kultury i cywilizacji. Wystawie „When Attitudes Become Form” w 1969 roku w Bernie, gdzie pospółu z minimalistami, postminimalistami i Josephem Beuyssem prezentowali oni swoje prace, towarzyszyła atmosfera skandalu. Odkrycie, że rzeczywistość ma wymiar poetycki i sama w sobie jest estetyczna, było udziałem tej grupy włoskich artystów, która już od kilku lat realizowała swoje pomysły, oparte w dużej mierze na „nowych”, odległych od świata techniki i produkcji przemysłowej materiałach, takich jak: rośliny, jutowe worki, tłuszcz, liny, ziemia, drewno. Nawet gdy twórcy identyfikowani z hasłem Arte Povera korzystali w swoich realizacjach z wytworów cywilizacyjnych, były to odpady lub materiały, które się z nimi się kojarzyły.

Rzeźby twórców obszaru Arte Povera skupiały się na zagadnieniach płynących z wykorzystywanego materiału. Stał się on nadrzędny, co w kontekście jego zwyczajności, taniości i banalności, szokowało i po części szokować może nadal mimo półwiecza, które dzieli nas od pierwszych prób twórczych w tym obszarze. Zadaniem artysty staje się ponowne odkrycie pierwotnej rzeczywistości tak natury, jak i człowieka – twórcy kultury. Rodzi się nowa relacja między sztuką a życiem – zarówno życiem artysty, jak i oglądającego dzieło sztuki widza¹².

Jednym z najbardziej znanych twórców wiązanych z Arte Povera był Mario Merz. Swoistym emblematem jego dokonań stała się, wykonywana przez

¹⁰ Zob. J.L. Daval, *The Affirmation of Sculpture: Arte Povera*, w: *Sculpture: From Antiquity to the Present Day*, s. 1118.

¹¹ Cyt. za: tamże; G. Lista, *Arte Povera, 5 Continents*, Milano 2006, s. 17n.

¹² Por. J. Stallabrass, *Reflections on Art, Poverty and Time: An Interview with Michelangelo Pistoletto*, dok. elektr.: http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/essays/pistoletto_interview.pdf; J. Goodman, *Michelangelo Pistoletto: A Theater for Everyone*, <http://www.fronterad.com/img/nro72/pistoletto.pdf> [2011-08-13].

dekady, seria różnorodnych igloo, będących emanacją formy idealnej, mieszczącej w sobie zarówno świat, jak i dom. Niekiedy przeszklone (*Da continente a continente*, 1985)¹³, innym razem kryte łupkowymi płytami (*Igloo di pietra*, 1982), oświetlone (*Igloo di giap*, 1968) lub nie, stojące w sterylnej przestrzeni galerii lub w plenerze, zawsze niosły ze sobą przesłanie pierwotności, wyobrażenie najprostszego refugium naszego gatunku. To archetyp domu, miejsca bezpiecznego, zawierający w sobie niezwykle często materiały najłatwiej dostępne, najtańsze, naturalne, współtworzące lub uzupełniające samo igloo – jak gałąź „wyrastająca” z jego wnętrza w *Igloo con pianta* (1969).

W 1967 roku Pino Pascali wykonał rzeźbę, przytwierdzoną następnie do ściany galerii, wysoko ponad poziomem wzroku widza, zatytułowaną *Un mc. di terra e due mc. di terra*. Dwa prostopadłościany zespolonej ziemi różniły się od siebie wymiarami krawędzi, mając – ponoć – tę samą objętość. W tym samym czasie Pascali eksperymentował z rzeźbami wykonywanymi z bloków sprasowanej słomy (*Cornice di fieno*, 1967) oraz lin i włókien naturalnych (*Arco di Ulisse, Trappola, Ponte*, 1968). Te prace również znamionowała prostota. Przenoszenie na obszar sztuki wartości i wrażeń zazwyczaj dla niej obojętnych (zapach!) związane było z pragnieniem odkrywania pierwotności kodów zawartych w świecie, temu celowi służyło też stosowanie najprostszych i najtańszych materiałów, jakie można sobie wyobrazić.

Bardzo ciekawym spojrzeniem cechuje się artysta nadal tworzący, Iannis Kounellis. Wykorzystywane przez niego materiały nie mieszczą się w kanonie materiałów rzeźbiarskich, przyjętych przez tradycję rzeźby. Brudne, poplamione worki, przypadkowo zebrane fragmenty garderoby, płaskie kamienie udające guziki, złożone i zwinięte gumowe maty, pokazane przez Kounellisa na jednej z ostatnich jego wystaw, wyglądają jak znaleziska z wysypiska śmieci lub z zamieszkałych przez biedotę rubieży wielkiego miasta. We wcześniejszych instalacjach rzeźbiarskich artysta ten używał pochodni, dymu i sadzy, węgla, mięsa, lin, przypadkowo znalezionej drewna. Są to więc materiały proste, zwyczajne, codzienne, wyrzucone poza nawias naszego postrzegania sztuki jako niestosowne, brzydko pachnące, niekojarzące się z niczym wzniosłym, wartościowym.

Twórcą wpisywanym w obszar Arte Povera ze względu na specyfikę swoich realizacji rzeźbiarskich jest też Joseph Beuys. Typowe dla niego materiały, zwłaszcza dwa: filc i smalec (*Stuhl mit Fett*, 1963; *Terremoto*, 1981)¹⁴, swoją oczywistością, namacalnym prymitywizmem doskonale współbrzmiały z tym, co proponowali równolegle nieco młodsi od Beuysa włoscy twórcy.

¹³ Jednym z najbogatszych zbiorów fotografii dotyczących zagadnienia Arte Povera jest włoska strona internetowa www.scultura-italiana.com.

¹⁴ Zob. *Nuove ricerche artistiche: la perdita dell'oggetto. Arte Povera*, w: *Storia universale dell'arte: Il XX secolo*, red. R. Bossio, Istituto Geografico de Agostini, Milano 1989, s. 382n.

W czasie, gdy w Italii kształtowała się Arte Povera, w Polsce rozwijała swoją twórczość Magdalena Abakanowicz. Swoje dzieła, niepoddające się zasufladkowaniu, niedające się wpisać w obszar konkretnego „izmu” czy nurtu sztuki współczesnej, nazwała od własnego nazwiska abakanami. Z racji surowości i nietypowego materiału prace te znakomicie pasują do włoskiej rzeźby tamtego czasu. Wykonane z włókna, potężne, swoją lekkością wykraczające poza tradycyjne definicje dzieła rzeźbiarskiego abakany, ze względu na ich klimat i dążenie do uchwycenia tajemnicy świata w kontekście kondycji człowieka, nie są odległe od poszukiwań Pascaliiego czy Merza. Najpierw w abakanach, potem zaś w pustych odlewach ludzkich korpusów, Abakanowicz snuje opowieść o samotności i lękach człowieka, o jego tęsknotach i anonimowości. Artystka zazwyczaj ukazuje człowieka nieposiadającego twarzy, zaznacza pustkę dookoła nieobecnego ciała. W *Embriologii* czy *Grach wojennych* prostota materiału, którym stały się znalezione przy szosie kawały poszarpanego, nikomu niepotrzebnego drewna czy pozszywane kłęby grubego materiału, przybierające kształt zarodków-embryonów, również świadczy o dążeniu do najprostszych środków wyrazu, w jakimś sensie pospolitych, skromnych i ubogich¹⁵.

Gdzieś opodal Abakanowicz sytuuje się Jan Kucz, inny współczesny nam rzeźbiarz. Jego rzeźby monumentalne posiadają rozmach, cechę odległą od sztuki ubogiej, jednakże formy szyte, w których Kucz wypowiada się od kilku dekad, mają wiele wspólnego z dziełem Abakanowicz, a co za tym idzie, wpisują się również w nurt doświadczeń artystów europejskich końca lat sześćdziesiątych i późniejszych. Rozrzucone jutowe poduszki w *Szyjących* (2000) lub formy takie, jak *Niepokój* (2005) czy *Biała szyta* (2006) mają w sobie podobną prostotę jak *Embryony* Abakanowicz, a lichota materiału sytuuje prace Kucza w obrębie sztuki dążącej do ubóstwa. Ubóstwa, za którym zaczynamy tęsknić zwłaszcza wtedy, gdy zostajemy postawieni w konfrontacji z luksusem i zbytkiem sztuki otaczającej – i osaczającej – nas zazwyczaj w galeriach i muzeach¹⁶.

Władysław Hasior w swych asamblażach wielokrotnie wykorzystywał przedmioty tak oczywiste i pospolite, że aż tandetne. Jego sztuka stanowi duży problem dla krytyków, którzy próbują odpowiedzieć na pytanie, czy Hasior, niezależnie od brytyjskich trendów zmierzających w latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia w tym właśnie kierunku, wynalazł pop-art. Twórca ten miał głęboką

¹⁵ Por. E. H o r n o w s k a, *Wspólna przestrzeń*, w: *Abakanowicz: Gry Wojenne. Mutanty*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002, s. 5-12.

¹⁶ Zob. W. W i e r z c h o w s k a, *Jana Kucza dwie opowieści o człowieku*, „Rzeźba Polska” t. 13 (2006-2008), „Rzeźba w Polsce (1945-2008)”, red. K. Chrudzimska-Uhera, B. Gutowski, s. 165-172; t a ż, *Wywiad z Janem Kuczem*, w: *Jan Kucz*, red. G. Wielicka, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2008, s. 32n.

świadomość nowoczesnych nurtów i aktualnych zamierzeń sztuki europejskiej. Wprawdzie przyszło mu kształcić się artystycznie w ponurej epoce stalinizmu, jednak wyjazdy na Zachód otwierały mu oczy i umysł na doznania niedostępne nad Wisłą¹⁷.

Ubóstwo świata, w którym Hasior wyrastał, w naturalny sposób zyskało swoje przedłużenie w kreowanych przez niego wytworach sztuki. Uderzające jaskrawą kolorystyką, wykonane z tandetnych materiałów, wygrzebanych niemalże na śmietniku, prace Hasiora są odległe od kreacji pop-artowych z Europy zachodniej lub zza oceanu, tworzonych przez artystów wyrosłych w świecie nadmiaru i przesyty. U zarania dekady lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, a więc przed sześćdziesięciu laty, swoje pierwsze kompozycje z egzotycznych przedmiotów i odpadków tworzył – w trakcie swojej podróży po Italii i północnej Afryce – Robert Rauschenberg. W roku 1955 pokazał on *Łóżko* – pionowo ustawione, z realnymi poduszką i kołdrą, skropione obficie farbą. Nagroda uzyskana przez Rauschenberga kilka lat później na weneckim biennale nie przeszła niezauważona w Polsce, prasa krajowa pisała wówczas, że ubiegł on Hasiora, ukazując światu siłę, jaka tkwi w asamblażach. Domniemana oryginalność pomysłu Hasiora przekładała się na oczywiste zapóźnienie PRL-u, w konfrontacji z Zachodem byłby on jednym z wielu para-pop-artowych twórców¹⁸ (il. 1, 2, 4).

Pomniki i realizacje monumentalne Hasiora znakomicie wpisują się w podjęty tutaj temat. Ze względu na proste, ubogie i pierwotne kształty oraz typowe materiały, z jakich korzystał Hasior, szczególnie reprezentatywne są trzy z nich: dwie niemal bliźniacze realizacje płonących ptaków z Koszalina i Szczecina oraz *Żelazne organy* z przełęczu Snózka pod Czorsztynem (il. 3). Chronologicznie pierwsze, *Żelazne organy* są obiektem, wokół którego narosło wiele kontrowersji, związanych zwłaszcza z dedykacją odnoszącą się do „utrwalających władzę ludową” na Podhalu, którzy polegli w walce z niepodległościowym podziemiem, reprezentowanym między innymi przez Józefa „Ognia” Kurasia. Prostota form i samego pomysłu, na którym pomnik został oparty, stawia go jednak na poziomie powszechnie uznawanym za najwyższy w dziejach powojennej sztuki polskiej¹⁹.

¹⁷ Por. B. K o w a l s k a, *Hasior jako prekursor i twórca własnej wersji pop-artu*, w: *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasiora*, s. 9n.

¹⁸ Zob. A. Ż a k i e w i c z, *Między tradycją a współczesnością. O sztuce Władysława Hasiora*, w: *Hasior: powrót. Katalog wystawy. MCK „Sokół”, Nowy Sącz 2010/2011*, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2010, s. 36.

¹⁹ Zob. P. S m o l e Ń s k i, B. K u r a ś, *Organy. Awantura o Hasiora*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 279, s. 18; zob. też: B. Z a l o t, *Precz z Hasiolem*, „Tygodnik Podhalański” 2008, nr 42(978), s. 1; K.S. O ż ó g, *Zapomniane Organy, Ptaki i takie tam... O recepcji dzieł Hasiora po 1989 roku*, w: *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasiora*, s. 36-38.

Pomysł na grający pomnik, „napędzany” podmuchami wiejącego w tym miejscu stale wiatru – ostatecznie niezrealizowany w takiej formie – stanowił swego rodzaju dialog sztuki z pierwotnością żywiołów otaczających człowieka od zarania dziejów. Idea ta, do której Hasior miał powracać przez długie lata, po raz pierwszy pojawiła się podczas realizacji upamiętniającego poległych partyzantów monumentu *Prometeusz rozstrzelany* (1964), zlokalizowanego przy drodze prowadzącej do Kuźnic, w którym artysta połączył proste elementy granitowe i spawane, metalowe formy z przepływającą przez nie wodą. *Żelazne organy* imponują swoim brutalnym prymitywizmem – wrażenie to zostało spotęgowane przez rytmiczny ciąg najeżonych kolców, zwróconych ku odległym tatrzańskim graniom. Użyta blacha, kształtowniki połączone nitami, to materiały zasadniczo różne od tych, które w rzeźbie pomnikowej stosowano przez wieki, zgodnie z tradycją i kanonem²⁰.

Piszczałki *Żelaznych organów* wyrastają drapieżnie z masywnej, żelaznej podstawy. Ich niewymyślne kształty mogą kojarzyć się z twórczością Jerzego Jarnuszkiewicza, posiadają jednak zdecydowanie mniej finezji. O ile warszawski mistrz rzeźby, tworząc przy pomocy spawarki i nitownicy, kreował formy cyzelowane, niczym dzieła dłuta najlepszych snycerzy, o tyle kreacje Hasiora, posługującego się podobnym językiem materiału i formy, kojarzą się ze szkicową pracą rzeźbiarza krzepko dzierżącego w dłoni siekierę. Twórczość autora *Żelaznych organów* wyrasta ze zwyczajności. Mimo rozległych kontaktów ze światem sztuki spoza żelaznej kurtyny, mimo obecności w słynnych salach wystawowych i udziału w najważniejszych pokazach, świadomie pozostał w przerażająco szarym i biednym świecie tej strony podzielonej Europy. Ten przaśny świat po części go cieszył, po trochu też był przez niego sarkastycznie komentowany (il. 5, 6).

Znaczny wpływ na Hasiora wywarła twórczość ludowa; zarówno ta powstająca pod dłutem czy pędzlem wiejskich amatorów, jak i komercyjna, tworzona na potrzeby straganów pamiątkarskich i sklepów. Od najmłodszych lat zbierał wszystko, co określić można mianem odpustowego kiczu. Na fotografiach dokumentował zwyczajność i powszechność piękna, ocenianego zazwyczaj jako niskie – powstał w ten sposób ogromny zbiór negatywów i diapoztywów, prezentowanych w czasie wieczorów autorskich i prelekcji nazywanych przez samego artystę „kinem”. Wiele radości dawały Hasiorowi obserwacje obiektów składających się na „powiatową ikonosferę”. Mieściły się w niej wiejskie kapliczki i krzyże, zawsze zdobione sztucznymi kwiatami, wymyślne podmiejskie płoty, fasady zdobione tłuczoną ceramiką, lusterkami i kolorowymi butelkami, a także – pokoleniu dzisiejszych studentów znanych już

²⁰ Por. R. B o c h y ń s k i, *Wczesna twórczość Hasiora a nowe tendencje w rzeźbie lat 60.*, w: *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasiora*, s. 12n.

tylko z filmów Stanisława Barei – tablice i transparenty z propagandowymi hasłami czy zaleceniami BHP²¹.

Źródłem ważnej inspiracji była dla Hasiora podróż przez Prowansję na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, a szczególnie obserwacja poczyniona na jednym z opuszczonych cmentarzy. Ciała zmarłych składano tam niegdyś w głębokich, podłużnych zagłębieniach wykutych w rodzimej skale, swoistych sarkofagach, zapelnianych następnie ziemią. Te właśnie skalne otwory, opróżnione, zapomniane, wypełnione wodą deszczową, stały się zaczątkiem kontynuowanego z powodzeniem przez kilkanaście lat projektu odlewów czynionych w formie wymodelowanej w ziemi. Zbrojone prętami, zalewane betonem, stygnące i podnoszone przy pomocy dźwigu, dawały w efekcie rzeźby, jakich świat do tej pory nie widział. Początkowo zanieczyszczone przyległą do odlewu ziemią, w trakcie obróbki pozbawiane tego naddatku, ustawiane były w pozycji pionowej i nierzadko, zgodnie z „metodycznym szaleństwem” ich autora, przepalane podczas swoistych misterii, kreowanych przez Hasiora na podobieństwo obrzędów pogańskich i chrześcijańskich.

Najprostszy pomysł, banalna koncepcja: podobnie możemy uczynić, wykonując gipsowy odlew znalezionej ślady na mokrej ziemi; tutaj artysta sam ten ślad zostawia, utrwalając go następnie w posępnym, chropawym, tanim (choć, rzecz jasna, jak wszelkie materiały budowlane, trudno dostępnym w latach PRL-u) materiale, jakim jest beton. Sztuka dla ubogich? Bardziej może sztuka, która świadomie rezygnuje z przysługujących jej przywilejów, która nie potrzebuje zgiełku świata z oferowanymi przez niego możliwościami i dobrami, która usuwa się na pustynię, aby zachować dystans. To sztuka skupiająca się na prostocie i zwykłości.

Wszelkie techniki odlewnicze bazują na używaniu materiałów czystych, nieingerujących w strukturę i fakturę powstającego odlewu. Wyrycie formy w ziemi, z jej wszystkimi niedoskonałościami, nieprzewidywalnością zachowań powstałych ścian, związaną choćby z ich osypywaniem, daje do myślenia. To sztuka pełna franciszkańskiej pokory wobec majestatu gruntu, po którym stąpamy i form, które możemy z niego wydobyć; a wydobywamy je stale: pozyskując kamienie, minerały, ropę naftową czy kosztowne trufle. Tutaj nie wydzieramy ziemi dobra luksusowego i rzadkiego. Wydobywamy z niej betonowy kształt – najzwyczajniejszy i jednocześnie całkowicie nie-zwyczajny²².

Pokora i szukanie najprostszych elementów konstytuujących naszą obecność w świecie i uzasadniających kształt tworzonej sztuki doprowadziły Ha-

²¹ Zob. A. Matynia, U. Łatuszewska-Dubowska, *Hasior i fotografia*, w: *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasiora*, s. 54-61; A. Matynia, *Sztuka plebejska i kicz, czy sztuka? Fascynacje i inspiracje Władysława Hasiora*, w: *Hasior: powrót*, s. 72n.

²² Por. A. Miciniśka, *Władysław Hasior*, Arkady, Warszawa 1983, s. 59, 63.

siora do odczytania istotności żywiołów, porównywanych przez niego z temperamentami. Odkrycie, że niektóre z nich, takie jak ogień, obecne są we wszystkich kulturach i religiach jako symbol podobnej mocy i żarliwości, skłoniło go do wykorzystywania w swoich dziełach luster, szkieł, zapalonych świec i lamp naftowych, jednocześnie zaś do posłużenia się ogniem, jako czynnikiem współtworzącym, współkreującym dzieła monumentalne²³. Palone, przepalane miały być nie tylko prace powstałe z odlewów z form ziemnych. Ogień stanowił też istotny element *Pomnika rozstrzelanych zakładników* zaprojektowanego dla Nowego Sącza (pomniejszona, zrealizowana wersja stanęła przy Muzeum Architektury we Wrocławiu), *Płonącej piety* przy Muzeum Louisiana w Humlebaek w Danii, *Słonecznego rydwanu* w Södertälje pod Sztokholmem. Przepalane miały być też regularnie pomniki z Koszalina i Szczecina, mimo bajecznych kolorów, którymi z czasem, w efekcie przekształceń i zmiany miejsca prezentacji, pokryto te ptaszyska²⁴ (il. 7).

Hasiorowe sztandary również ujawniają marzenie o przełożeniu czegoś niezwykle dostojnego i bogatego na język prosty, zwyczajny, a w konfrontacji ze splendorem i duchowością dzieła inspirującego – nawet wulgarny. Państwowe chorągwie, herbowe godła, kościelne sztandary i feretrony, pontyfikalne i magnackie szaty – to wszystko stanęło u podstaw pomysłu na sztandar w wydaniu podhalańskiego mistrza. Mocno wpłynęła na Hasiora dokumentacja wykonana przy okazji święta Bożego Ciała w Czarnym Dunajcu, po góralsku kolorowego i pełnego napięć związanych z udziałem dostojnych ozdób. Istotne okazały się również skojarzenia ze sztywnością wiszących na mrozie ręczników, zastygłych, nieruchomych i mających w sobie ogromny potencjał. Sztandary wykonywane przez Hasiora stały się odwrotnością dostojności i bogactwa sztandarów kościelnych i państwowych. Pompatyczność i sposób wykonania tych ostatnich zostają przez artystę przełożone na język asamblażu: pełen przypadkowości związanej z wykorzystaniem gotowych elementów, nieprzewidywalności wynikającej z nieskończonych możliwości ich montowania, tymczasowości oraz mniejszej odporności na upływ czasu i eksploatację²⁵.

Język dzieł Hasiora bierze się z poszukiwania zwyczajności i bezpośredniości przekazu. Oto przykład: W wyobraźnię artysty wrosła wysłuchana w młodości legenda o św. Kindze, która ocaliła Stary Sącz przed Tatarami, rzucając za siebie grzebień i wstążkę, z których wyrósł las i w głębokim wąwozie zaczęła wić się rzeka. Próby narysowania tej historii okazywały się zbyt trudne i kończyły się niepowodzeniem. Dopiero późniejsze odkrycie sedna legendy, ucie-

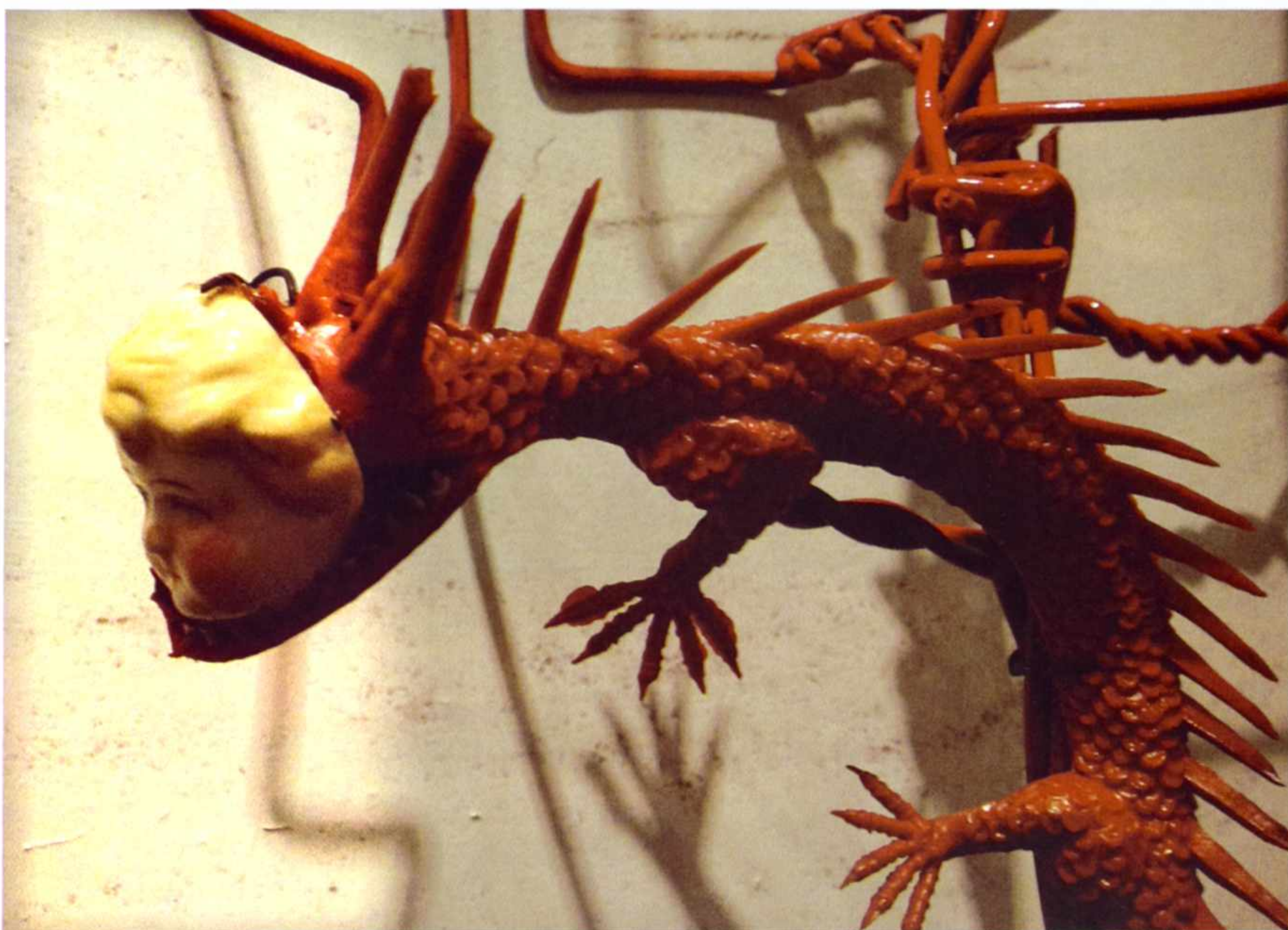
²³ Por. R. Dąbrowiecki, *Upadły Anioł. Rzecz o Władysławie Hasiorze*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2004, s. 16; A. Żakiewicz, *Władysław Hasior: 1928-1999*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 83n.

²⁴ Por. Ożóg, dz. cyt., s. 34-36.

²⁵ Por. Miciniśka, dz. cyt., s. 77.



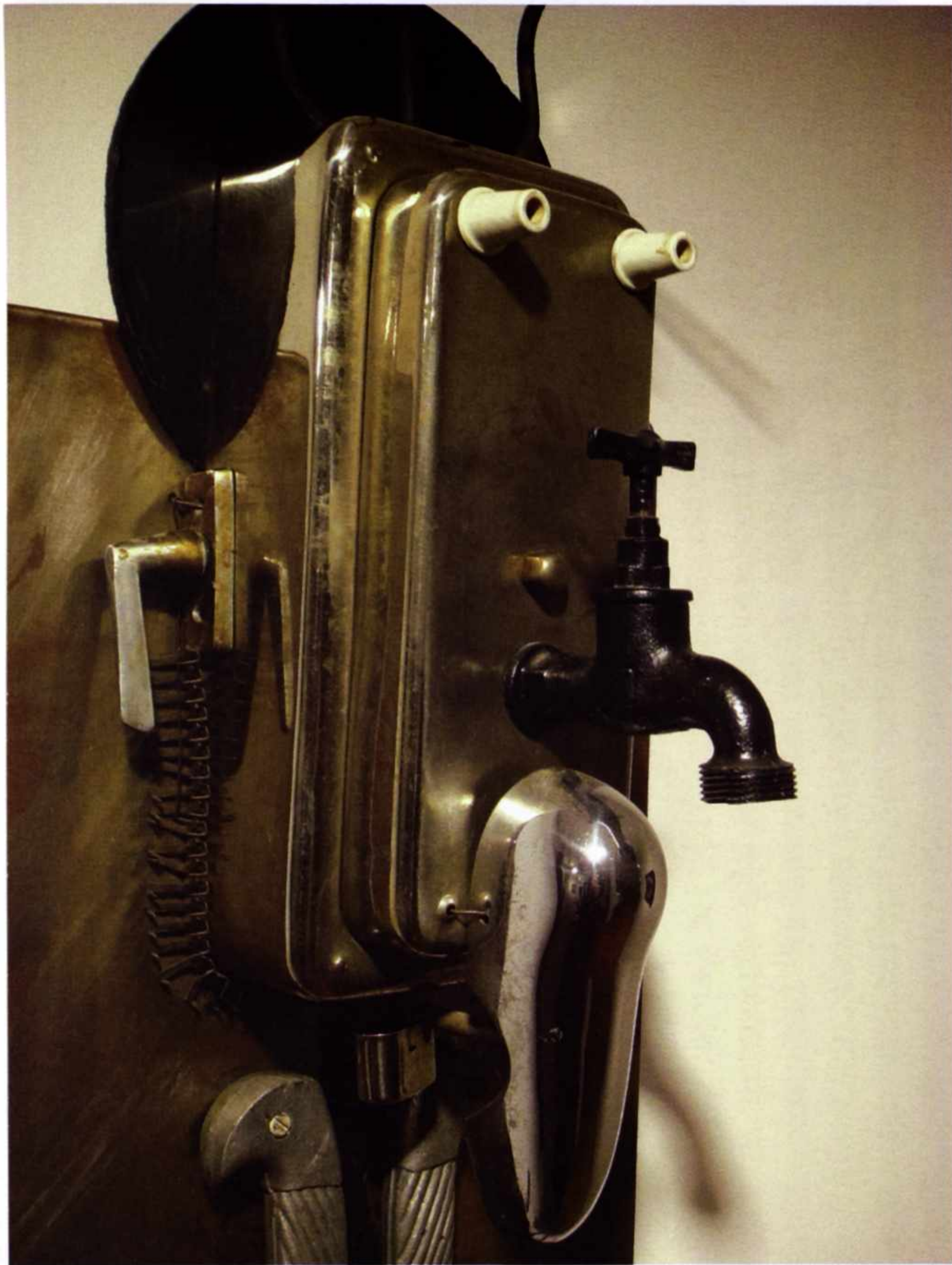
1. W. Hasior, *Liryk powiatowy*, 1987, Galeria Władysława Hasiora, Gorzów Wielkopolski (fot. K.S. Ożóg).



2. W. Hasior, *Raj III*, 1982, Muzeum Okręgowe, Nowy Sącz (fot. K.S. Ożóg).



3. W. Hasiór, *Żelazne organy*, 1966, Czorsztyn, przełęcz Snozka (fot. K.S. Ożóg).



5. W. Hasior, *Prelegent miejski*, 1982, Galeria Władysława Hasiora, Gorzów Wielkopolski (fot. K.S. Ożóg).



4. W. Hasior, *Szał*, 1981, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane (fot. K.S. Ożóg).



6. W. Hasiór, *Napad na Arkadię*, 1970, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane (fot. K.S. Ożóg).



7. W. Hasiór, *Ogniste ptaki*, 1975, Szczecin, park im. J. Kasprowicza (fot. J. Przybylska).

leśnionego w jej materialnych elementach i ich naturalnych odpowiednikach, naprowadziło go na użycie prawdziwego grzebienia i prawdziwej wstążki²⁶.

Duch twórczości Hasiora, ubogiej, sytuującej się w dużej mierze poza światem północnoatlantyckim, a jednak na poły dadaistycznej i surrealistycznej, wyrażał wprost z ducha społeczności, w której żył i tworzył. Sam o tym mówił: „Toż właśnie ta społeczność, której jestem członkiem, używa dla poinformowania się nawzajem tak surrealistycznego sformułowania, jak np.: «utopiłby kogoś w łyżce wody». Jest to konstrukcja czysto surrealistyczna i nie muszę ideologii artystycznej szukać w Paryżu, gdy okazuje się, że mój surrealizm istnieje tu – pod Giewontem”²⁷. Ubogość i zwyczajność używanych materiałów wyjaśniał zaś w ten sposób: „Marmur mi nie wystarczy, ja wcale nie uświęcę tematu, robiąc go w kararyjskim marmurze. Bez skrupułów ulepię tę Niobe z mydła, bo w moim przekonaniu mydło najlepiej sugeruje materialność ciała ludzkiego”²⁸.

Niezliczone dokumenty telewizyjne, wywiady z Hasiosem i jego fotografie ukazują sylwetkę artysty zwyczajnego, pełną chropowatości i ciepła. Nie wyczuwamy w nim bywalca ekskluzywnych salonów, dobrze zarabiającego i elegancko ubranego. Pierwsze wrażenie często sprowadza nas na manowce – wydaje się nam, że oglądamy prostaka i człowieka nie do końca szczerego. Lektura jego tekstów odsłania nam natomiast nietuzinkowy umysł tego niezwykle inteligentnego i odczytanego twórcy, znakomitego znawcy sztuki, współczesnej i dawnej, badacza kultury, w której przyszło mu żyć, filozofa zastanawiającego się nad ludzką kondycją i potrzebami kulturowymi obecnych pokoleń. Hasior to człowiek wycofany, w jakiejś mierze skupiony na osobistych ograniczeniach i nieszczęściach, mający świadomość siły, z jaką przyszło mu w pewnym czasie oddziaływać, a jednocześnie pokorny i skromny, rezygnujący ze splendorów. Ubrany lichy, ze zbyt często nieuczesanymi, przetłuszczonymi włosami, w swojej prząsnej pracowni, zatłoczonej jego wytworami, wciąż na nowo komponowanymi i przesuwanymi, przygląda się światu. Z ułamków tworzy obraz naszej kultury i cywilizacji: z jednej strony przebogaty, poprzez nagromadzenie niespodziewanych elementów, barw i zaskakujących, manierystycznych i kiczowatych odwołań; z drugiej – ubogi i prosty dzięki wykorzystaniu elementów rzeczywistości. Jak anegdotyczna ikona, której tło stanowią wyprostowane i posklejane papierki po kostkach masła, prócz złotego blasku zachowujące nadruki, nieodłączny składnik takiego opakowania.

²⁶ Por. R. Dąbrowiecki, *Upadły anioł. Rzecz o Władysławie Hasiorze*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2004, s. 32.

²⁷ Zob. Władysław Hasior rozmawia z redakcją, „Projekt” 1988, nr 4, s. 17.

²⁸ K. Rajna, „Asamblaże kiczu” – technika wykorzystywania kiczu jako pretekst do polemiki z pretensjonalnością, standaryzowaniem i kalkami myślowymi na temat wiary w sztuce Władysława Hasiora, w: *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasiora*, s. 46.

I jak na początku niniejszego tekstu pojawiła się platynowa czaszka Hirsta (*For the Love of God*, 2007), wysadzona ośmioma tysiącami brylancików, w samym swym materiale warta czternaście milionów funtów, tak niech na zakończenie pojawi się jej odbicie, będące prześmiewczym żartem, wyrazem niezgody na twórczość zmanierowaną, wyrastającą z przesadnego dobrobytu, i symptomem zmęczenia tym nadmiarem dóbr, możliwości, sztucznie modelowanych cen. Odbiciem tym jest czaszka będąca dziełem polskiego artysty street-artowego Petera Fussa, nosząca tytuł *For the Laugh of God* (wykonana również w roku 2007). Plastikowy odlew, najeżony blisko dziesięcioma tysiącami szklanych „brylantów” powstał w pięciu egzemplarzach, niezwykle tanich, sprzedawanych po 1000 funtów (to 0,002% ceny, której żądał za swoje dzieło Hirst)²⁹. Żart Fussa – złośliwy komentarz do sytuacji współczesnej sztuki – wpisuje się w przewodni temat tego tekstu, unaoczniając pragnienie sztuki prostej, w prosty sposób tworzonej, nieepatującej niedostępnością, bezpretensjonalnie bliskiej odbiorcy poprzez swoją pokorę, wyciszenie, zasób zwyczajnych, naturalnych, ubogich, ale modelowanych form.

Taka sztuka istnieje i będzie istnieć.

²⁹ Zob. D. J a r e c k a, *Moja czaszka też się błyszczy. Rozmowa z Peterem Fussem*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 180, s. 14.