

## REGIONY RZE•BY

(część druga: O narodową szkołę w polskiej rzeźbie)

**Nurty**

Trwała już od 1956 roku w Warszawie i okolicach natężona praca pozwalająca wypełniać galerie muzealne przykładami kierunków światowej sztuki współczesnej, wykonanymi o wiele taniej i na niezłym poziomie, bardzo bliskimi zachodnim wzorom. Jednym słowem program produkcji antyimportowej powiódł się w tym zakresie znakomicie. Ten nurt, zastępujący nieomal bez reszty socrealizm, zyskał sobie pozycję nieomal oficjalną.

Był wszakże nurt drugi, wywodzący się z wielkiej formacji „socu” i sprzymierzony po 1956 roku z reprezentantami konserwatywnym w starym duchu, którzy starali się kolaborować najmniej hałaśliwie, a nawet czynili to niechętnie. Kraj był wyniszczony wojną i zamówień na prowincji nie było. Ta bieda uratowała honor niejednemu z pozawarszawskich rzeźbiarzy. Tak przetrwali po prostu *realiści*, skupieni później w części wraz z malarzami i grafikami w Grupie Realistów.

Nurt trzeci reprezentowali ci nieliczni, słabo poddający się presji okoliczności, jak w Warszawie X. Dunikowski, którego maniera była w końcu do zaakceptowania, Antoni Mehl we Wrocławiu, którego akceptowano w o wiele mniejszym stopniu, Maria Jaremińska w Krakowie – nieustępliwa modernistka, a w Łodzi powoli umierała w opuszczeniu i zapomnieniu Katarzyna Kobro. Ci weterani modernizmu pozostają w cieniu młodszego pokolenia, które ławą ruszyło ku abstrakcji, ekspresji i wszelkiej nowości po 1956 roku: zmodernizował się Marian Wnuk – pierwsza gwiazda warszawskiego salonu, bardzo się zmodernizowała Magdalena Więcek – wykladała rzeźbę w Poznaniu. Więcek była jakby poprzedniczką w manierze rozwijanej

dzisiaj z niejakim powodzeniem przez Magdalenę Abakanowicz, swego czasu awangardową tkaczkę. Ich kontynuatorami w jakimś stopniu byli ci rzeźbiarze, którzy widzieli swoje miejsce w nowej polskiej konstelacji artystycznej jako wyodrębnienie się poprzez swoistość konwencji indywidualnej. Bliska to była postawa nowej secesji, ale nie była w pełnym tego słowa znaczeniu neosecesyjna. Byli to w Warszawie Gustaw Zemła i Stanisław Słonina, a w Krakowie malarz rzeźbiący Jacek Waltoś.

Widzę gdzieś w tle roje rzeźbiarzy starających się wydobyć z najwyższym trudem jakkolwiek czytelny kształt z bloków materiału kamiennego czy beli drewnianego, wydobyć też ten kształt ze swoich wyobrażeń ni to postaci, ni to obłoków. To nurt czwarty wielce popularny w całej Polsce. Swoista neosecesja wyłoni się z tych pierwszych niewyraźnych zarysów. Stanie się to we Wrocławiu i będzie dziełem Borysa Michałowskiego. Michałowski, na początku lat sześćdziesiątych, radykalnie określił w przestrzeni to co powinno należeć do kanonu *nowej secesji*: kaligraficznie wykreślony w przestrzeni, z daleka rozpoznawalny niby znak – odrębny i jedyny w swoim rodzaju, charakterystycznie wystylizowany *podpis* rzeźbiarza, będący jednocześnie jego rzeźbą. Tematy, motywy i intencje mogą się zmieniać, ale wystylizowany kanon formy nie ulega zmianie. Nowa secesja nie włącza się w jakiegokolwiek głębsze związki z przemianami współczesności, nie podejmuje dialogu z innymi orientacjami ideowymi, ale chętnie, chociaż wybiórczo i płytko, wykorzystuje ich osiągnięcia do własnych celów (tj. ukształtowania

wyodrębnionej indywidualnej stylistyki poszczególnych rzeźbiarzy). We Wrocławiu tę konwencję odnowił Ryszard Zamorski, wprowadzając śmiałą barwę i nowe motywy z przetworzonych dalece schematów kultury masowej i folkloru. Właściwym jednak i najżywotniejszym centrum nowej secesji nie jest w końcu Wrocław, lecz Kraków, w którym nawet zdawałoby się odległy od jakiegokolwiek secesji Marian Konieczny zdecydował się na mocniej wyodrębnioną stylistykę, podobnie Antoni Hajdecki, Bogusław Gabryś, Bronisław Chromy, Marian Kruczek czy Józef Sękowski. Na przykładach ich prac można by najłatwiej ukazać walory nowej secesji nie zamykającej się w doktrynie, np. abstrakcji lub figuracji.

Odrębność szczególną i, jak sądzę, jeszcze bardziej znaczącą niż nowa secesja, określa piąty nurt rzeźbiarskiej stylistyki – wydobywający wielkie i autentyczne, oryginalne wartości formy z tradycji sztuki ludu polskiego. Nie myślimy tutaj o stylizacjach świątkarskich, o *cepeliowskiej góralczyźnie* i tym podobnych. Znajdzie się w tym nurcie poważna twórczość Stanisława Kulona (Warszawa), Adama Rząsy (Zakopane), Władysława Hasiora (Zakopane), Jerzego Beresia (Kraków) i Józefa Lurki (Świdnica), Adama Smolany (Gdańsk). Centrum ważnych strategicznie decyzji i wypracowania wysokiej kultury takich przekształceń było zakopiańskie Liceum Technik Plastycznych utworzone przez Antoniego Kenara. Niektórzy domniemywali nawet, że to właśnie stąd, z Zakopanego, wyjdzie powojenna polska narodowa szkoła rzeźby. Niewątpliwie rys szczególnej odrębności jest widoczny u trzech rzeźbiarzy preferujących surową obróbkę drewna. Kulon idzie bardziej za sposobem robienia narzędzi czy urządzeń gospodarskich. Bereś archaizuje tak dalece, że poprzez oczywiste powinowactwa z chłopską zagrodą sięga w domniemanie odczuć o wiele bardziej pierwotnych i ironicznie współczesnych (ciosane z drągów aparaty). Lurka (góral przeniesiony na Śląsk) poszukuje raczej uniwersalnych treści, motywów i sposobów panowania nad kształtem i materiałem. Korzysta z predyspozycji, nieomal instynktownych, tkwiących w jego własnym temperamencie i w otoczeniu z lat młodości, ale jest

rzeźbiarzem w pełni świadomym, choć samoukiem. Hasior zamiast do stolicy sztuki (gdzie jednak studiował) wybrał się po swoje inspiracje na jarmark i do karczmy, trochę pod kościół, ale nie po to, aby uczestniczyć w religijnym rytuale, ale żeby go trochę podglądać i trochę przedrzeźniać. Nie sądzę, aby Hasior potrzebował dopisywania mu pop-artu do zasług, ale inspiracja kulturą popularną jest aż nadto widoczna i jednocześnie dla Hasiora niezobowiązująca. Bierze z niej rzeźbiarz tylko materiał, chociaż są to gotowe ikoniczne części, ale robi z nimi coś, co nie jest nawet przetworzeniem pop-kultury. Hasior ludowej kulturze niedowierza i wierzeń ludu nie ceni. Hasior jest artystą skrajnie salonowym i świadomym przeprowadzanych mistyfikacji, niemniej jednak swoją oryginalność zawdzięcza owej „ludycznej ludowości”, a nie pracownikom mistrzów z Warszawy (M. Wnuk) i Paryża (O. Zadkin).

Mamy więc do czynienia z lokalnym centrum (Zakopane) krystalizującym pewne idee i podnoszącym wartość szczególnych operacji – sposobów obrazowania w rzeźbie, ale nie tworzy to centrum doktrynalnej i zamkniętej całości i na tym polega chyba polski chłopski geniusz. Może najlepiej widać to na przykładzie twórczości Antoniego Rząsy, który całe życie przesiedział w Zakopanem, tutaj się kształcił, do innych szkół nie uczęszczał i tutaj uczył następców. Wysilek Rząsy polegał na próbie odczytania wszystkich walorów muzealizującej się na jego oczach rzeźby ludowej. Rząsa przejmuje jej specyficzną perspektywę i opracowuje kanon formy zarówno bardzo czytelny, jak i bardzo pojemny. Rząsa nie wywraca sensów ludowej – religijnej i sakralnej – ikonografii, tak jak to czynił Hasior. Rząsa oczyszcza dawne, może prądowe, schematy ikoniczne i wyraża ich sensy, przejmując wiele od anonimowych świątkarzy i jeszcze więcej dając od siebie. Żaden styl narodowy z tego nie powstaje. Tak samo nie powstaje styl narodowy z fascynacji strukturą drewna u Adama Smolany, który może najdalej przetwarza fascynację głęboko tkwiącą w polskiej glebie kulturowej – zauroczenie drewnem. Podobne uroki odkrywał dla drewnianego pnia inny gdańszczanin – Alfred Wiśniewski.

Aleksander Wojciechowski, kurator

wielkiej wystawy polskiej rzeźby (tj. krakowsko-warszawskiej) w 1980 tym roku (ekspozycje we Francji, Niemczech i Hiszpanii, a na koniec we Wrocławiu), przypisywał i rzeźbie, i sztuce polskiej jako cechę wyróżniającą „romantyczność”. Wybór dzieł dokonany przez Aleksandra Wojciechowskiego nie przyniósł polskiej rzeźbie wstydu, ale przyjęcie owej *romantyczności* za kryterium eliminowało znaczną część polskich dokonań w rzeźbie w tym w całości ośrodek wrocławski. Natomiast to romantyczne określenie charakteru narodowego w rzeźbie dawało jednak znacznie większe szanse Warszawie.

### **Przodujący ośrodek czy konstelacje indywidualności**

Przykład Zakopanego jest może najbardziej trafny dla zilustrowania tezy o braku przodującego ośrodka odpowiedzialnego za wyodrębnioną stylistykę polskiej rzeźby. Poszukiwali tego wyodrębnienia rzeźbiarze i krytycy, doszukiwano się takich możliwości w wielu kierunkach, ale na próżno. Inspiracje dawniejsze, np. z tradycji geometrycznych gier przestrzennych Katarzyny Kobro (Łódź) nie znalazły kontynuatorów. Polskim rzeźbiarzom wciąż marzyły się rzeźby mocne, temperamentowe, mięsiste. Oczywiście nie wszystkim.

W Warszawie do opozycji, do owej mięsiowości, należał rzeźbiarz i malarz Edward Krasiński, tworzący rzeźby ciągnące się w przestrzeni, abstrakcyjne, niby-przedmioty i jakby urządzenia. Bardziej uspokojoną wersję modernizmu, bardziej brytyjską, nie tylko w naśladowaniu Henry Moore’a, ale inspirowaną przez rzeźby Barbary Hepwoorth i Lynna Chadwicka, wspomaganą przez *rozliczenia rytmu czasoprzestrzennego* Katarzyny Kobro, podjęto we Wrocławiu.

Władysław Tumkiewicz, Jerzy Boroń i Łucja Skomorowska-Wilimowska przez dłuższy czas byli pod wrażeniem szkoły brytyjskiej, a Mieczysław Zdanowicz i Barbara Kozłowska przetworzyli znacznie i przepracowali od nowa założenia polskiego unizmu. Ale i te tendencje nie zdołały opanować niewielkiego stosunkowo środowiska wrocławskich rzeźbiarzy, które – zdecydowanie odcięte od reszty polskich środowisk – zaczęło tworzyć własny mikrokosmos *sztuki*

*przestrzeni*. W tym mikrokosmosie mieściły się z ducha gotyckie, a jednocześnie jarmarczne, gipsowe, polichromowane rzeźby-lalki Andrzeja Wojciechowskiego, barwione stwory drewniane Ryszarda Zamorskiego, któremu bliska byłaby inspiracja folklorystyczna, ale i pop-kulturowa.

I znowu oprócz wskazania perfekcji formalnej i specyfiki intelektualnych spekulatywnych przesłanek w tym poruszaniu nowych problemów, swobody decyzji i zachowywania trzeźwego szacunku dla autorytetu tradycji, nie da się powiedzieć, że tworzą oni jakiś model narodowej szkoły w rzeźbie. Nie da się też zaliczyć tych rzeźbiarzy do wspólnoty stylistycznej dolnośląskiej. Może jedną cechę wspólną da się u nich wszyskich dostrzec – stosowanie koloru i swobodny stosunek do materiału polegający na przekroczeniu tradycjonalistycznego podziału na materiały trwałe i nietrwałe, rzeźbiarskie i nierzeźbiarskie. Innym dorobkiem było zdecydowane przechylenie szali na rzecz pierwszorzędności koncepcji, a nie wykonania, które postrzegano jako sprawę dość przygodną i nie zawsze zależną od rzeźbiarza.

„Z wrocławskiego kręgu Dunikowskiego” wyszły najsilniejsze chyba inspiracje do odnowy sposobów działania w rzeźbie i odnowienia stylu myślenia o sztuce. Z tego, ale nie tylko z tego źródła, narodził się wrocławski konceptualizm, czyli „sztuka pojęciowa” dziedzicząca także po sensybilizmie i strukturalizmie wrocławskim. Kontynuacje strukturalnego sposobu myślenia, tak bardzo ważne w pracach instalacyjnych Alojzego Gryta, będą wielokrotnie odtwarzać się w pracach średniego (np. Ludwika Ogorzelec) i o wiele młodszego pokolenia (Justyna Przondo). Wreszcie, ośrodek wrocławski jest odpowiedzialny za parateatralne uwikłania rzeźby (*Parateatrem* określał swój *Teatr Laboratorium* Jerzy Grotowski, nawiązując do pojęcia rzeźby, przestrzenno-parateatralne działania rzeźbiarskie uprawiają plastycy, m.in. Z. Makarewicz, W. Stefanik). Podobnie wejście w świat i metodę poetyckiej kreacji przestrzennej zawdzięczamy Wrocławowi w multimedialnych cyklach instalacyjnych Barbary Kozłowskiej (np. *Punkt widzenia*, 1978).

Przypisanie jednakże Wrocławowi specjalizacji poetycko-parateatralno-konceptual-

nej miałyby tak samo niewiele sensu, jak skojarzenie Wrocławia ze szkłem (bo A. Gryt), lub z ceramiką (bo E. Panufnik-Dworska). Ten krąg zjawisk uzyskał we Wrocławiu szczególnie wczesne przykłady, tak jak i użycie polichromii i nowych mediów, ale jednocześnie łączą te zjawiska (stylistyki, materiały, metody, techniki) wrocławian z innymi rzeźbiarzami polskimi i europejskimi, chociaż nie jestem pewien czy tamci (polscy i europejscy) rzeźbiarze o tym wiedzą.

Bardzo podobną sytuację w kształtowaniu nowych idei i ich praktykowaniu znajdziemy w Warszawie. Jest to również ośrodek samowystarczalny, posiadający rozwiniętą *mikrokosmiczną różnorodność*. Oczywiście porównanie na tym się kończy. Publikacyjne i materialne uprzywilejowanie środowiska rzeźbiarzy warszawskich daje im o wiele większe możliwości niż te, o których mogliby marzyć wrocławianie. Została zniesiona cenzura. Ograniczenia w organizowaniu imprez artystycznych nie istnieją (tu stołeczny ośrodek miał pewne monopole), ale pozostały jeszcze nieprzewyciężone skutki tworzenia i podtrzymywania na siłę układu monocentrycznego.

Tylko prawda jest interesująca, jak mawiał Józef Mackiewicz. Jaka więc jest prawda o polskiej rzeźbie? Czy jest ona jedynie ubogą krewną lepiej rozwiniętego i artystycznie znaczącego malarstwa? Czy tylko przyczynkiem w historii nowych form kreacji, zresztą uprzestrzennianych na różne sposoby. A wreszcie, czy na pewno znamy polską rzeźbę? Nierozeznanie wartościowych warsztatowo, estetycznie i artystycznie dzieł, niewiedza o działalności ich autorów powinny być przewyciężone z prostego względu – **pełna wiedza o polskiej sztuce, w tym o rzeźbie, może wykazać o wiele większy, niż dotychczas znany, udział Polski w kulturze artystycznej Europy i świata.**

Sadzę, że Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku może już wyzwolić się z roli dączy eksploatowanej przez warszawskich monocentrystów i podjąć się roli, do której w zasadzie zostało powołane.

Pytania, jakie cisną się pod pióro, dotyczą kilku nie zbadanych, nie opisanych i nie ocenionych spraw. Podstawowe pytanie w zasadzie już zostało zadane – czy w polskiej

rzeźbie w latach 1944–1989, a więc w latach bardzo trudnych dla twórczości artystycznej, jakieś dzieła sztuki powstały? Jest to pytanie o sztukę w rzeźbie polskiej.

Drugie pytanie, jak i następne, będą pytaniami pomocniczymi do pierwszego głównego. Warto się zastanowić nad tym, czy rzeźbę polską charakteryzuje jakaś szczególna cecha, lub zespół cech.

Trzecie pytanie kierowałbym do poszczególnych ośrodków regionalnych. Być może to właśnie powinno być pytanie pierwsze: Jaki jest charakter rzeźby w Wielkopolsce, na Śląsku lub Pomorzu, w Małopolsce i na Podhalu? Jakie cechy dzieł różnią te i inne regiony między sobą, co zatem składa się na polską rzeźbę? Jakie wartości, jakie słabości, gdzie osiągnęliśmy szczyty, a gdzie schodzimy w dół?

**Ważniejsze od efektownych wydatków jest sumienne sprawdzenie co i gdzie się znajduje wartościowego, w rozumieniu wartości tylko i wyłącznie artystycznych, jako pierwszych, estetycznych – jako drugich, warsztatowych – jako trzecich. Byłoby to danie szansy środowiskom lokalnym, ośrodkom regionalnym pokazania swego dorobku za ostatnie półwiecze. Tego jeszcze w Polsce nie było.**

Ale jak to zrobić?

### Intencje

Uważam, że osiągnięcia polskiej rzeźby w ciągu ostatnich stu lat są poważne w paru przynajmniej zakresach:

- rzeźby artystycznej uczestniczącej w procesie odnowienia i rozwoju wszelkich form wizualności wysoko zorganizowanej;
- rzeźby uczestniczącej w komunikacji symbolicznej (rzeźba memorialna i sakralna);
- rzeźby o dominującej funkcji estetycznej – dekoracyjnej.

Nasza zdolność wskazania samym sobie na te osiągnięcia jest niewielka, ponieważ brak nam na dobrym poziomie opracowanej informacji (dokumentacja, publikacje) i umiejętności interpretacyjnych. W każdym bądź razie te braki umiejętnościowe rażą wśród większości autorów-krytyków: pseudofilozoficzne tematy, „treściowe”, anegdotyczne i metaforyczne kojarzenia dzieł oraz komentarze i próby interpretacyjne obciążone

marksistowskimi i postmarksistowskimi metodami postrzegania zjawisk kultury jako „nadbudowy”, a twórczości artystycznej jako „przejawów” i „odbić”.

W spadku po komunizmie dziedziczymy zafałszowany „kanon” dzieł i autorów, ustalony w wyniku niejawnych przeważnie reguł polityki kulturalnej PRL. W różnych formach publikacji realizowanych po 1989 roku, post-peerelowskie kompleksy nie zostały przecięzione ponieważ:

– dobór dzieł (autorów) w zbiorach i publikacjach jest nadal niewspółmierny w stosunku do rzeczywistych osiągnięć (walorów artystycznych, tj. klasy formalnej, oryginalności i nowatorstwa);

– przedłużanie represyjnych działań (zapewne nieświadome) z okresu stanu wojennego i wcześniejszych ograniczeń w upowszechnianiu twórczości artystów „niepokornych” (cenzura podmiotowa);

– przedłużanie się wyłączeń „geograficznych” (zastniałych z powodów politycznych) z obserwacji bieżącej i dokumentowania dorobku rzeźby dawniejszej (np. pomijanie dorobku ośrodków lwowskiego i wileńskiego) i nowszej (np. pomijanie dorobku ośrodka wrocławskiego).

### **Tradycja dla przyszłości**

Biorąc pod uwagę wyniszczenie elit i opresyjny reżim, niską kulturę plastyczną i żadną prawie świadomość estetyczną społeczeństwa, w tych okolicznościach jakie istniały rzeźbiarze przynajmniej parę razy podjęli, raczej nieoczekiwanie, inicjatywy wykraczające poza proste interesy indywidualne i grupowe.

Starano się jednak we współporozumieniu zaradzić tragicznym brakom w wyposażeniu warsztatowym, co w części przynajmniej powiodło się w postaci tzw. plenerów urządzanych tak samo dobrze na wolnym powietrzu, jak i w zakładach przemysłowych (Okręgi – Warszawski i Wrocławski ZPAP). Zainicjowany poprzez Związek Polskich Artystów Plastyków ośrodek w Orońsku, dawnej siedzibie malarza Józefa Brandta, z czasem przekształcił się, po przejęciu przez państwo w 1981 roku (ale przed stanem wojennym i we wzajemnym programowym porozumieniu), w Centrum Rzeźby Polskiej.

Wyspecjalizowany ośrodek prowadzący wystawy czasowe, bibliotekę i dokumentację, zbiory i warsztaty jest wprawdzie wciąż niedofinansowany na właściwym tj. podstawowym poziomie, aby wykazać swoje niezwykłe możliwości, ale ma przed sobą przyszłość. Analogiczne plenerowe inicjatywy w swoim czasie dobrze rozwinięte na Dolnym Śląsku nie przekształciły się w trwałą instytucję życia zawodowego i artystycznego.

Należy także odnotować próby tworzenia wyspecjalizowanych galerii, z których jedna utrzymała się w Warszawie w sieci BWA. Dzieje Galerii EL, założonej w 1962 roku przez Gerarda Kwiatkowskiego w Elblągu w oparciu o „Zamech” (wielkie zakłady pracujące dla przemysłu okrętowego i odbudowywany kościół gotycki) są zbyt skomplikowane, aby je tutaj przedstawiać, ale właśnie ta galeria stanowiła ośrodek ważnych artystycznie inicjatyw przez kilka lat (Biennale Form Przestrzennych). Takie właśnie inicjatywy (Symposium w Puławach – 1966, Symposium we Wrocławiu – 1970 i inne sympozja i plenery, jak chociażby w Osiekach koło Koszalina) włączały rzeźbę i rzeźbiarzy w nurt przemian sztuki współczesnej. Coraz częściej też sami rzeźbiarze obok krytyków i malarzy zaczęli decydować o nowym kształcie współczesności. W każdym bądź razie otwarto cechowe getto i odrobino dystans do szczęśliwszych krajowych – narodowych kultur partykularnych na Zachodzie, uchylono drzwi obozowego socjalistycznego polskiego baraku na świat i rozbudowano znakomicie środki artystyczne tak samo z własnej inicjatywy, jak i z inspiracji rzeźbą zachodnią, szczególnie brytyjską.

Tradycja przekazuje następnym pokoleniom bogatą kolekcję form uprawiania sztuki przestrzeni. Udało się wytworzyć tak rozległą gamę opracowanych już możliwości dzięki zachowaniu dorobku dawnej rzeźby i to zachowaniu w żywej, odnowionej praktyce, a nie tylko w muzeach, a także dzięki aktywnemu uczestnictwu w wypracowywaniu nowych możliwości, które następcy mogą kontynuować jako już tradycyjne formy, dodając swoje interpretacje i formy nam jeszcze nieznanne.

Pytaniem, jakie warto postawić polskiemu społeczeństwu, polskiemu narodowi i państwu

jest pytanie o dalszy ciąg tej *polskiej drogi do samodzielności w sztuce przestrzeni*.

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, działając z zamiarem uzupełnienia swojej kolekcji, uczynienia jej rzeczywiście reprezentatywną w skali całego kraju, powinno podjąć się przedłużenia tej tradycji społecznikowskiej i tradycji społecznego i państwowego mecenatu, w jak najlepszym rozumieniu tych pojęć.

## Regiony

Nie da się zapewne opisać wszystkiego i wszystkiego pokazać. Zawsze jest niezbędny jakiś wybór. Mimo wszystko CRP powinno się zdobyć na wytypowanie grupy krytyków i innych znawców, która zajmie się serio owymi regionami. Tych regionów jest nieco więcej niż uczelni plastycznych ze specjalizacją w rzeźbie. Wyspowy charakter ruchu artystycznego przesądza o konieczności honorowania każdej wysepki. Są one jakoś samodzielne i jak sądzę nie da się upchnąć do jednej grupy pomorskiej Szczecina, Koszalina, Słupska, Torunia, Bydgoszczy i Gdańska, chociaż kto wie czy nie należałoby próbować. Podobnie będzie na Śląsku, gdzie Cieszyn, Katowice, Opole, Wrocław i Zielona Góra nie mają zdecydowanej wspólnej charakterystyki. Oddziaływanie największe, poprzez tradycje pracowni akademickich, a nie ruchu artystycznego, mają dwie akademie senioralne – krakowska i warszawska. Zasięg tych oddziaływań wyznacza dwa duże regiony północno-wschodni z centrum w Warszawie (Olsztyn, Białystok, Płock, Łódź, Kielce, Radom, Lublin) i południowo-wschodni z centrum w Krakowie (Rzeszów, Przemyśl, Tarnów, Tarnobrzeg). Region południowy stanowi samo w sobie Zakopane, które, obawiam się, okres świetności ma za sobą, ale przecież ciężenie ku temu ośrodkowi wykazują i Nowy Targ, i Nowy Sącz. Zapewne należy uwzględnić najpierw ten podział jaki przyjęto, tworząc nowy podział administracyjny kraju, ale przecież wymagałoby to czasem jakiejś korekty. Gorzów Wielkopolski należy zaliczyć do regionu wielkopolskiego – centralnego, a nie łączyć z Zieloną Górą, tak jak połączono te centra administracyjnie.

Etapy realizacyjne, czyli wystawy i publikacje powinny uwzględnić główne założenia:

- maksimum informacji,
- maksimum upublicznienia,
- minimum subiektywizmu.

Koncepcja jaką przyjmuję wymagałaby nieco nakładów na sumienne rozeznanie tego, co każde z większych i mniejszych centrów ma w swojej historii i aktualności. Pierwsza mapa byłaby zatem zestawianiem bardzo szczegółowych planów miast, miasteczek i wsi – wszędzie tam gdzie mieszkają rzeźbiarze powinna dotrzeć informacja. Druga mapa wyróżnić musi pewne cechy jakościowe. Uwzględnić niektóre dzieła ze względu na ich wartość, np. historyczną (szczególnie ważne na ziemiach zachodnich i północnych wskazanie pierwszych polskich kroków w powojennej rzeźbie), walory warsztatowe i estetyczne, a inne znowu będą ważne jako manifestacje szczególnych postaw, stylów, kierunków i ostatnia, trzecia mapa, pokaże dzieła o domniemanej przez nas wartości artystycznej i wskaże miejsca ich przebywania.

Przygotowanie wystawy i publikacja materiałów, w tym dokumentacji i katalogu dzieł każdej prowincji, znowu wymaga poważnej pracy. Jest rzeczą pewną, że nie wszystkie ośrodki mogą liczyć na poradzenie sobie z opisem, analizą i interpretacją dorobku rzeźbiarskiego na ich terenie. Tutaj CRP musi przychodzić z pomocą, proponując do wyboru różnych krytyków z innych ośrodków.

Pierwszy etap to wystawa i skromna publikacja w mniejszym ośrodku, z założeniem bardzo łagodnej selekcji (szczególnie jeśli idzie o młode talenty). Ale te małe pokazy zakładam mają swoich obserwatorów serio traktujących powierzone im zadanie opisu, analizy i interpretacji. Wiadomo mniej więcej, że Warszawa może mieć tyle tych małych pokazów (różne grupy i galerie, stowarzyszenia, środowiska) ile całe Pomorze, ponieważ w Warszawie, jak w jakimś zupełnie innym kraju, skoncentrowano gros ośrodków i instytucji.

Intencją naszą nie powinno być podanie do wiadomości publicznej jakiejś rozstrzygającej oceny polskiej rzeźby, ale na pewno naszym zadaniem jest pokazanie możliwie najbardziej obiektywnie obrazu polskiej rzeźby w każdym regionie kraju, wydobyć jak najwięcej dzieł wartościowych, wskazanie na szczególne walory autorów i regionu.

Pozostaje jeszcze problem polskiej artystycznej diaspory. Stopień integracji polskich artystów z miejscowymi środowiskami – tak na Wschodzie, jak i na Zachodzie – jest bardzo różny. Interesujące byłoby spojrzenie ilu, jakich i na ile polscy rzeźbiarze rzeczywiście aktywnie uczestniczą w kulturze artystycznej innych społeczeństw. To byłaby ta siedemnasta wystawa.

Takie są moje intencje. Sam jestem ciekaw co z tego wyjdzie i chciałbym sam na

siebie zastawić tutaj pułapkę. Przedsięwzięcie uznaję za udane, jeśli przyniesie obfite informacje, rozpali dyskusje, zrewiduje przesady i domniemania dotychczasowe, da nam metodycznie ułożoną wiedzę o ważnej części polskiej kultury narodowej – tej tworzonej pod ciśnieniem licznych ograniczeń i tej rozwijającej się w klimacie wolności, ale wśród ograniczeń innego typu, z których nie zawsze zdajemy sobie sprawę.

Wrocław, listopad 2002

---

#### Uwagi poza protokołem:

1. Dobór selekcjonerów jest politycznie i merytorycznie najtrudniejszą częścią operacji. Istnieje tutaj potrzeba wykorzystania znawców z różnych środowisk, aktywnych w różnym czasie i działających nieraz z zupełnie różnych pobudek. Nie jest zbyt trudno określić kto ze starszego pokolenia powinien być zaproszony do udziału w takiej ankiecie (trzymam się konwencji ankiety krytyków). Trudniej będzie, schodząc coraz niżej pokoleniowo. Patrząc całkiem trzeźwo dostrzeżemy, że zaproszenie aktywnych krytyków nie wystarczy ze względu na szczupłość kadr kompetentnej krytyki w Polsce. Należy zatem skorzystać z sieci instytucjonalnej, pomimo jej ociążałości i uwikłań w kuratorów ekspozycji i zbiorów sztuki współczesnej w Muzeach Narodowych, wykorzystać Wydziały Kultury Urzędów Wojewódzkich i Marszałkowskich, a także Urzędy Miast. Podobnie można postąpić, angażując szefów działów kultury w prasie lokalnej, a także redakcje pism specjalistycznych i galerie (dyrektorzy i wyspecjalizowani kuratorzy wystaw). Wszędzie i za każdym razem natknijemy się nieuchronnie na konieczność decyzji wyboru tych, a nie innych ludzi. Ryzyko błędu zawsze istnieje, ale właśnie rozszerzenie kategorii uczestników takiej ankiety (jej szczegółowy wzór trzeba jeszcze opracować) powinno to ryzyko zmniejszyć. Co więcej uzyskamy obraz preferencji w poszczególnych kategoriach uczestników zapewne bardzo różny, a właśnie o to chodzi. Zbieżności jakie wystąpią zapewne co do znacznej grupy autorów i dzieł rzeźbiarskich mogą znacznie rozszerzyć, ale też i zrewidować dotychczasowe preferencje krytyki. Wiadomo, że wiedza tych osób będzie zdecydowanie ukierunkowana pokoleniowo, środowiskowo, ideologicznie, światopoglądowo, że działaczą będą różne gusta, gusta i urazy, jak i szczerze zachwyty.

2. Struktura tej selekcji powinna odtwarzać sieć instytucji każdego rodzaju (państwowe, samorządowe, stowarzyszeniowe, prywatne itp.) i władz samorządowych zajmujących się plastyką

współczesną. Te instytucje zgłaszają się same (nie są typowane przez CRP) na podstawie rozesłanej przez CRP informacji. Tutaj nie podjęcie oferty uczestnictwa, nie przesłanie informacji ma także swoje znaczenie. Wtedy zaznaczamy na mapie kultury białą plamę, jaką jest taki rejon w wyniku braku informacji o *sztuce przestrzeni*.

3. Chodzi o to jednak, aby poprzez powiat (powiat grodzki) dotrzeć do każdej gminy. Zgromadzona wiedza o tym jakie i kiedy rzeźby pojawiły się w przestrzeni publicznej, ile ich przetrwało i czyjego są autorstwa, odsłoni nieco mechanizmy kreacji miejsc ważnych w komunikacji symbolicznej. Wydzielenie okresu 1989–2002 ukaże realia przebudowy społecznej i kulturowej, być może odsłaniając głębsze tendencje rozwojowe, które ujawnią się w pełni w przyszłości. To samo dotyczy przeprowadzonych na takim terenie wystaw czasowych, które nie mają zdawałoby się takiej siły oddziaływania, ale jednak poprzez miejscowe elity (zakładam, że takie elity uczęszczające na wystawy rzeźby istnieją nie tylko w wielkich ośrodkach) przygotowują grunt pod akceptację nowych zjawisk estetycznych.

4. Cała koncepcja, która ma wyłonić uczestników poszczególnych regionalnych wystaw w CRP w Orońsku w Muzeum Rzeźby, ma więc dwa sita: pierwsze zewnętrzne – stosunek do regionu – komponowane przez dyrekcję CRP; a drugie wewnętrzne – ukazujące preferencje regionalne (subregionalne i lokalne). Nie ma żadnej normy statystycznej co do prezentacji w CRP. Nie ma przeliczania głów rzeźbiarzy na głowy miasta lub regionu, ani głów rzeźbiarzy na metry kwadratowe powierzchni ekspozycyjnej w Orońsku. Może się okazać, że ilościowo, co do dzieł włączonych do ekspozycji, przeważa mniejszy ośrodek nad dużym skupiskiem rzeźbiarzy, ponieważ ma równą stawkę interesujących indywidualności. Tak samo jeden rzeźbiarz będzie miał więcej prac, a inny mniej. To wewnętrzne sito wymaga jeszcze konstrukcyjnego komentarza.