

# ... prosta nieskończona ...

WANDA  
CZEŁKOWSKA,  
KRYSTIAN  
JARNUSZKIEWICZ,  
ANDRZEJ  
WOJCIECHOWSKI

Dorota Grubba

W moim artykule przywołuję trzy niezależne osobowości, których realizacje w różny sposób zbliżyły się do sztuki pojęciowej.<sup>1</sup> Jako płaszczyzny wspólne przyjmuję silne zainteresowania z pogranicza matematyki i filozofii sztuki (w tym problemy: *przestrzeń otwarta, figura odśrodkowa symetryczna, koncepcja punktu centralnego – osiowego, istota przestrzeni, prosta nieskończona, idea nieskończoności, etc.*) oraz badania nad semantyczno-wyrazowymi możliwościami geometrii.<sup>2</sup> Wśród diametralnie od siebie różnych dokonań Wandy Czełkowskiej, Krystiana Jarnuszkiewicza i Andrzeja Wojciechowskiego pierwiastkiem łączącym wydaje się być zdolność budowania wypowiedzi przestrzennych w oparciu o formy pozostające niejako „na styku” języka współczesnego i archetypicznego, prowokujące refleksje (m.in. socjologiczne, kulturowe) za pomocą silnie zindywidualizowanego i zarazem meta-artystycznego kodu. Artykuł stanowi przyczynek do badań nad artystami z erspektywy polskiej sztuki pojęciowej, dla „wyeksponowania [jej] (...) wielu tożsamości rozszczepionych”.<sup>3</sup> Dotyczy okresu pionierskich przemian i eksperymentów w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (także ich wcześniejszych zapowiedzi), gdy „rozmaicie pojmowany »duch czasu« konceptualizmu i sztuki tworzonej na żywo, powodował, że powstawały dzieła, w których twórcy sięgali po rozmaite rozwiązania przestrzenne, rozluźniali formę, otwierali granice dyscyplin.”<sup>4</sup>

Jedną z bardziej upowszechnionych konceptualnych prac Czełkowskiej była *Informacja pojęciowa o stole*, zrealizowana w 1972 w Edynburgu na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Współczesnej: ascetycznie wytyczona przestrzeń, współtworzona osiemnastokrotną multiplikacją tzw. *Głowy edynburskiej* – sugestywnej, głęboko drążonej białej formy z możliwym do odczytania nawiązaniem do kształtu wąskich ramion, szyi i głowy, poddanej jakby „erozji”, mutacji, przeformułowaniu. Układ czystych, jednakowo rozfalowanych „uszkodzeniami” (zakłębnięciami i wybujalnościami) multipli, poprzez naprzeciwległe zwrócenie nieczytelnymi twarzami ku sobie, wywoływał polaryzację wewnętrznych napięć (niejako paramilitarnych). Według pierwotnego projektu terenem „rozgrywki”, mentalnych przemarszo-przeszeregowań był rozległy, wydłużony blat (4mx8m, 1,20m wysokości, stal + 18 odlewów: multiplikowana rzeźba *Głowy* – 70cm wysokości, gips biały), wsparty na czterech (optycznie lekkich) nogach. Wyznaczał go powtarzany kwadratowy moduł, biały bądź czarny, tworzący uskokowe, geometryczne zgrupowania walorowe (układ 4 na 8; 32 moduły, 18 białych 14 czarnych).

Taką wersję *Stółu* pokazano w 1971 na Spotkaniach Krakowskich w Pałacu Sztuki w Krakowie, co wywołało silne komentarze – dostrzegano przekroczenie kanonicznego pojęcia rzeźby. Jeszcze w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych Marek Rostworowski, w dyskusji dotyczącej nowych zjawisk artystycznych wspominał *Stół* podkreślając, iż „Czełkowska tworzyła instalacje już 25 lat temu, choć wtedy jeszcze to pojęcie nie funkcjonowało w polskiej krytyce artystycznej”.<sup>5</sup> Łukasz Guzek genezę sztuki instalacji wywodzi „bezpośrednio z tendencji kwestionowania sztuki definiowanej poprzez obiekt estetyczny, obraz, reprezentację, poprzez poddanie form dominacji czynnika konceptualnego”,<sup>6</sup> co było też naturalną strategią działań Czełkowskiej. Wspominała, iż zainaugurowany 18 XII 1971 pokaz był pierwszym dużym wydarzeniem artystycznym po wypadkach grudniowych 1970 na Wybrzeżu i że szereg realizacji wydawało się bezwiednie odnosić do tych tragicznych doświadczeń. W tym też kontekście postrzegano zwrócone naprzeciw siebie głowy, których większość (czternaście) rzeźbiarka usytuowała na czarnych polach, a tylko cztery na pasie białych kwadratów, (pozostawały one „wewnątrz”, otoczone z dwóch stron „silniejszymi”, „aktywniejszymi” głowami z czarnych pól, będąc niejako pod ich „ostrzałem”). Takie interpretacje kierują *Stół* ku sztuce zaangażowanej, co może przypominać interpretacje protokonceptualnego procesu powoływania przez Andrzeja Pawłowskiego cyklu *Manekinów* (od 1964), które nabrały egzystencjalnej sugestywności.<sup>7</sup> Grzegorz Borkowski zauważał „angażowanie przez sztukę silnych emocji, bez zarysowania drogi do zdystansowania się wobec nich, utrudnia refleksję pojęciową. (...) wszelkie formy artystycznej perswazji, zmierzające do narzucenia odbiorcy założonych z góry treści, nie będą pozostawiać pola dla takiej refleksji albo uczynią ją pozorną.”<sup>8</sup> W przypadku *Stółu* niedostłowne złowrogie impulsy odczytywane były w równym stopniu co laboratoryjno-analityczne założenia (np. struktura, moduł, serializm).

W Edynburgu *Informację* pojęciową tworzyły dwie wielkoformatowe plansze usytuowane pionowo, naprzeciwko siebie: na jednej artystka umieściła powiększony rysunek *Stółu* z profilu (w perspektywie „średniowiecznej”) z zaznaczeniem głów w skali 1:1; na drugiej – rzut wszystkich czarno-białych pól i układ głów. Interwał pustej, pokrytej trawą przestrzeni pomiędzy dwoma gigantycznymi ekranami odpowiadał wymiarom krakowskiej instalacji i współgrał z gabarytami plansz. Na zielonym (pozbawionym modułu) podłożu, głowy, rozplanowane w układzie analogicznym do ilustracji zaskakiwały aktywnością, również dzięki dobremu miejscu realizacji tj. na placu przed (położonym na wzgórzu) Muzeum Sztuki Nowoczesnej co powodowało, że każdy krok przynosił całkowicie nową perspektywę oglądu. Ponadto w samym Muzeum pokazano powiększenie fotografii z 1971, na której artystka w geście Amerykanki – z nogami na *Stole* – wyzywająco patrzy na oglądających.

Ludzie poddawali się *Informacji* pojęciowej – sugestywności proporcji i układu, wczytywali w zieloną przestrzeń czarne i białe moduły mimo, że fizycznie nie istniały. Andrzej Turowski napisał, iż Czełkowska stworzyła swoiste *environment*.<sup>9</sup> Rzeźbiarka w rozmowie z 20 czerwca 2009 wspominała nieznanego Japończyka, który objaśniał realizację dwóm kobietom.... „Tam napisałam »**Informacja Pojęciowa o Stole**«, ale żadnych bliższych danych nie podawałam – była to jakaś wewnętrzna sprawa moja. I on im tłumaczył co to jest (...) jakby widział ten żywy stół. (...). **Interpretacjami możemy tak wyrazić precyzyjnie istotę rzeczy, że ona się da odczytać i poznać...** (...) **To z Edynburga wywozłam...** to było dla mnie jakieś takie najbardziej satysfakcjonujące. Widok tego Japończyka... jak on przysiadł przy tym, jak on mówił..., dosłownie **ten stół im postawił.**”

Artystka pracowała nad koncepcją od 1968, by na przełomie 1970/71 opublikować jej ideę w katalogu indywidualnym wydanym przez Galerię Krzysztofory.<sup>10</sup> Interesujący jest już sam projekt wydawnictwa: na pierwszej stronie, w niedużym kwadracie znajduje się zdjęcie – kadr czoła artystki, z zaczesanymi do tyłu włosami, dyskretnie ukazany fragmentem łuków brwiowych i oczu. Druga strona to pusta kartka, z niewielkim napisem u dołu: Wanda Czełkowska. Artystka „portret” własnego czoła uznała za autoportret – przełamując stereotyp katalogu prezentującego fizjonomię artysty i podkreślając rolę myśli (mózgu) w sztuce współczesnej. W przywoływanej powyżej rozmowie z autorką, z 20 czerwca 2009, roku Czełkowska pointowała: „Jak się raz puści myśl w ruch, to ona zaczyna tętnić... (...) jest ona wolnością, jest niezależna od jakiegokolwiek estetyki.” Rozważała dwa

warianty głowy, jako: „portret współcześnie żyjącego przypadkowo spotkanego człowieka. Może to być głowa, wyrzeźbiona za pomocą przyrządów wiernie przenoszących wszystkie punkty istniejącego modelu i może to być zrobiona przeze mnie rzeźba, pt. *Głowa*. Ważny jest stół, jego akcja podziałów, na których stoi zwielokrotniona głowa. Zwielokrotniona tylko osiemnaście razy, ustawiona przypadkowo lecz już nieodwracalnie. Ustawiona na dwóch polach, frontalnie zwróconych do siebie.”<sup>11</sup> Sam *Stół* mógł być zrealizowany w dowolnych miejscach.

Radykalizm, a jednocześnie pewną delikatność, możemy zaobserwować w pracy *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcie kształtu* z 1972 (fotografię przestrzennego modelu z 1972 pokazano w 1973 w krakowskiej Galerii Pryzmat oraz w sopockim BWA na wystawie *Porównania* przygotowanej przez Ryszarda Stanisławskiego). Autorka w rozmowie przeprowadzonej 20 czerwca 2009 r. wspominała: „Jesień 1972 to początek pracy nad szczegółowym projektem przedstawiającym zbiór z elementami czysto plastycznymi. (...) 66 płyt betonowych, 66 punktów oświetlenia elektrycznego (niczym nie osłonięte żarówki, umieszczone w kwadratowych modułach z białego płótna). Powstanie myśli i realizacja, to się odbyło błyskawicznie, ale ja musiałam dla tej błyskawicy opuścić Edynburg i przyjechać do Krakowa, do domu, tam gdzie zawsze myślę. Jakoś to mi się wtedy skryształizowało.” Przestrzeń na planie wydłużonego prostokąta, (6x11 kwadratowych modułów) została wyodrębniona padającym z góry delikatnym światłem oraz białymi (45) i czarnymi (21) płytami ułożonymi horyzontalnie na podłożu. Lewą krawędź tworzył rząd 11 białych płyt, do nich przylegało 11 czarnych, w trzecim pasie [od północy] 9 czarnych i 2 białe, następnie 11 białych; piąty – biały rząd, zdynamizowany został jednym czarnym modułem (w 9 polu od północy), szósty wytyczał układ 11 białych. Uznanie przez Czełkowską wolnej przestrzeni za rzeźbę rysuje się jako jedna z niezależnych koncepcji sztuki współczesnej; przestrzeń postrzegana ona jako równoprawną formę materii, przeciwieństwo „nicości”, bliskie pojęciu „pełni”.<sup>12</sup> „Bezwzględność” sugerowana w tytule purystycznej pracy, poprzez jej sublimację, zbliżyła realizację do sztuki konkretnej, a także do kategorii mimikry (widz doświadczał subtelnej istotności wyodrębnionej przestrzeni, jednakże bezwiedna percepcja mogła pozostać niemal nieuświadomiona).

Wcześniej (1959) autorka tworzyła szkice koncepcyjne wielkoformatowego obiektu, niezależnego od pola grawitacji, który miał być zbudowany z formy kuli i sześcianu. Gabaryty wnętrza umożliwiałyby człowiekowi (uczestniczącemu w jego odbiorze) swobodne przemieszczanie się na pewne odległości. Jak wspominała w rzywoływanej już rozmowie z autorką, w 1960 Czełkowska poszukiwała możliwości realizacji projektu, konsultując się z fizykami pracującymi naukowo w krakowskich instytucjach akademickich.<sup>13</sup>

Progresywny charakter miały również studenckie poszukiwania rzeźbiarki. W rozmowie przeprowadzonej z autorką 20 czerwca 2009 r. w Warszawie wspominała, iż na początku lat pięćdziesiątych wypracowała technikę „wchodzenia do środka” dystansującą ją od „czarnych okoliczności” zewnętrznych, umożliwiającą pracę intelektualną (m.in. w świetnie wyposażonych krakowskich bibliotekach: „zbiory przedwojenne, zwłaszcza filozofia francuska, literatura o sztuce, muzyka współczesna etc.”). Pod ich wpływem doszła do rozwiązań strukturalnych w pracowni świetnego pedagoga Józefa Różyckiego prowadzącego na ASP zajęcia z architektury dla rzeźbiarzy, który pozwalał jej eksperymentować. Na zadanie „Głowica” (np. dorycka, jońska) odpowiedziała tworząc **strukturę przestrzeni**: „nie było ani jednego liścia, niczego, tylko były punkty, które tworzyły tę przestrzeń, które pokazywały tę przestrzeń, nie tworzyły, **były istotą przestrzeni**. No i on był zachwycony i ja byłam szczęśliwa. (...) Dużo potem okazało się, że strukturalizm powstał. **Powstał dopiero** – a ja już w ogóle zapomniałam, szłam dalej... w innym kierunku.”<sup>14</sup> Tym kierunkiem były ekspresyjne, „żywe” formy figuratywne: okazałych rozmiarów, jakby korespondujące z naturalnymi, lecz o najzupełniej odmiennych (niż realistyczne) proporcjach.

Wątki konceptualne wyczuwalne są również w szeregu późniejszych poszukiwań Czełkowskiej. W 1991 Romuald K. Bochyński podkreślał, iż jej działalność: „jest oryginalnym i w znacznej mierze prekursorskim zjawiskiem we współczesnej sztuce polskiej.”<sup>15</sup> Skłonność do rozwiązań konceptualnych będzie czytelna m.in. w pracy: *Ściana* z 1975 (konstrukcja ze zbitych w kwadrat blejtramów, z czytelną poetyką sztab, śrub, kątowników, jawnością konstrukcji wszystkich profili;

na awersie 12 wkomponowanych rysunków głów uzupełniała jedna przestrzenna głowa, bliźniaczo opakowana sznurem<sup>16</sup>) czy niewielki obiekt *Ściana 2* (1977). Idee suprematyzmu przeniosła w przestrzeń w dedykowanej Malewiczowi formie: *Koniec wieku czyli prosta nieskończona. Kwadrat, Koło + Prosta*, (szkło przezroczyste średnicy 280cm umieszczone prostopadłe do kwadratu – szkło czarne 280x280 cm + prosta [metal] przechodząca przez koło i kwadrat), 1996/97. Ogromną przestrzeń artystka uaktywniła w delikatny sposób zrealizowaną w Oranżerii Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 1996 konstrukcją *Rzeźba parkowa zamknięta czyli prosta nieskończona* (belki świerkowe średnicy 10x10cm, śruby 16mm, długość 45mx5,20m wysokości). W ramach alternatywnego projektu w Kolonii wprowadziła sztukę współczesną do nieznanego prywatnego domu jako *Wnętrze oraz sytuacja z zewnątrz domu jednej rodziny jako centrum* (1996). Z wykorzystaniem płótna, drewna, metalu, węgla, śrub i listew stalowych niejako „przeszyła” dom linią oraz płaszczyzną, „komunikując” otoczeniu o możliwości znalezienia *continuum*.

Niezwykle oryginalną realizacją, z perspektywy wątków konceptualnych, jest wielomateriałowy obiekt Jarnuszkiewicza z połowy lat siedemdziesiątych pt. *Obiata Xaweremu Dunikowskiemu*, który współtworzył większy cykl purystycznych w formie prac.<sup>17</sup> W 1979 *Obiata* współtworzyła przygotowaną przez Grzegorza Kowalskiego w Galerii Repassage odnoszącą się do strategii sztuki pojęciowej wystawę pt. *Sztuka i tekst*, która odbyła się z udziałem Jarnuszkiewicza, Jana Berdyszaka, Jacka Sempolińskiego i samego Kowalskiego. Była także pokazana m.in. na wystawie *Magowie i Mistycy* (1991, CSW Zamek Ujazdowski). Anatomię *Obiaty* współtworzyły elementy – jakby „dygresje” o aktualnych kierunkach sztuki współczesnej (minimalizm i sztuce konceptualnej), pozostające jednocześnie (poprzez tytuł) silnie zakorzenione w ciągłości doświadczeń kulturowych, w języku symbolicznym i archetypicznym. Powstał rodzaj gry – interakcji szeregu minimalistycznych elementów. Zwieńczeniem smukłego obiektu jest sześciąt z gliny, ujęty w nieco rozchylony, misternie pozaprasowywany kwadrat wykrochmalonego płótna, powtarzający gabaryty glinianego sześciąta (ewokujący zarazem skojarzenie z noszonym przez zakonnice białym kornetem, bądź rozkwitającym kwiatem). Formę tę podtrzymuje (wielkością tożsamy z glinianym) sześciąt ze stali, o odjętych dwóch naprzeciwległych ścianach, wytyczający sześciąt pustej przestrzeni. Te wertykalnie spiętrzone formy Jarnuszkiewicz usytuował na podstawce z kauczuku, by wesprzeć całość na wysmukłym prostopadłościanie, nazwanym przez siebie „kolumną”<sup>18</sup> (stanowiącą zarazem precyzyjne przedłużenie wyższych sześciennych form). Na jednym z boków „kolumny” rzeźbiarz umieścił fotografię oryginalnej wersji graficznej tekstu – hasła „obiata” ze *Słownika Języka Polskiego* Lindego, wzmacniając opozycyjne napięcie między współczesnym i dawnym konceptualizmem a symbolizmem; strategią, grą a emocjonalnym czy ofiarnym (rytualnym) gestem. Żadne z odczytań nie wydawało się mniej istotne, interpretacje nie wykluczały się nawzajem, trwając niejako w migotaniu. W 1979 Jarnuszkiewicz przygotował autokomentarz (w związku z zaproszeniem do wystawy *Sztuka i tekst*), który stał się zarazem rozwinięciem procesu: „Praca *Obiata Xaweremu Dunikowskiemu* powstała (...) jako odpowiedź na hasło rzucone przez organizatorów wystawy *Homage Xaweremu Dunikowskiemu*. Z dystansu czasu który upłynął podjąłem próbę określenia mojego stosunku do niej. Próba ta zakończyła się postawieniem paru pytań:

1. Czy mój anachroniczny gest wystawienia obiata – ofiary Dunikowskiemu mógł być wyeliminowany poprzez uświadomienie sobie jedynie mojego stosunku do Dunikowskiego?
2. Czy publiczna manifestacja tego gestu nie odebrała mu jego znaczenia?
3. Czy utracona intymność gestu ofiarowania może być zrekompensovana skontaktowaniem się z odbiorcą w tej publicznej manifestacji?
4. Czym jest wykonany przedmiot? Czy rzeczywistą ofiarą, czy symbolem kultu ofiarniczego?
5. Czy możliwe jest bez wiary w »świętych obcowanie« – widzenie sensu takiego gestu?

6. Czy nie jest złośliwością ofiarowanie Xaweremu Dunikowskiemu kawałka gliny z którą mordował się przez całe życie, podczas gdy wiadomo, że przepadał za jajkami na bekonie?
7. Czy dostateczną gwarancją szczerości mego gestu »ofiary« jest uświadomienie sobie, że gest dawania jest jednocześnie aktem brania, czy są inne gwarancje i jakie?
8. Czy hasło ze słownika B. Lindego jest komentarzem do pracy, czy też jest częścią formy dzieła?“<sup>19</sup>

Wojciechowski w 1967 został zaproszony przez Jerzego Ludwińskiego do Galerii Pod Mona Lisą, w 1968 miał tam ważną wystawę indywidualną. Równolegle wraz ze Stanisławem Dróżdżem współtworzył debaty intelektualne, brał też udział w ocenianym przez badaczy polskiej sztuki konceptualnej Sympozjum „Wrocław '70”, na który zgłosił model i ideę tzw. „cokołu samowystarczalnego”. Pisał: „Forma jest obrazem porządku złotego podziału./ Wymiary każdej z części formy są wzajemnie zależne. Każda z części jest podobna do poprzedniej./ Każdy z wymiarów części formy jest wynikiem wymiarów części poprzedniej. Powstała forma tworzy w ten sposób sama siebie./ Dlatego liczba części, tak jak może być nieskończona, może być dowolnie mała.” Przeznaczył do realizacji pięć części, uznając iż ta wielkość zapewni pożądaną przez niego stosunek rzeźby do odbiorcy. Formy nie łączył z żadnym określonym wycinkiem przestrzeni, cokolwiek mógł powstać w dowolnej lokalizacji, a we Wrocławiu wybrał wzniesienie przy bulwarze Dunikowskiego. Planował konstrukcję betonową, wykonaną techniką wylewania i pokrycia barwnym, połyskliwym tworzywem w kolorze nasyczonego karminu. Pisał: „realizacja jako obiekt będzie cokołem. Będzie to pozostałość, świadek myślenia, które miało miejsce przed realizacją.”<sup>20</sup>

W autokomentarzach przyznał, iż przyjął tu strategię języka konceptualnego, by niejako przemycić swój pesymizm (wręcz protest) dotyczący idei harmonizowania przestrzeni miejskich, jak również przetransponować we własnym języku koncepcję *Modulora* Le Corbusiera. *Cokół samowystarczalny* interpretowano jako aluzję polityczną, jednak artysta w rozmowie z autorką przeprowadzonej we wrześniu 2010 podkreślił: „korzystałem z ogromnej wolności, ale to nie była wolność przeciwko komuś, ale wolność twórczości, myślenia formą.”

Okolo 1970 powstał cykl fotografii pt. *SALVE* dokumentujących pustą przestrzeń po wyburzeniu jednej z dzielnic Wrocławia, z zachowanym granitowym kamieniem progowym z łacińskim powitaniem. Do tych kadrów (jakby śladu ludzkich więzów) wydaje się przylegać pojęcie *punctum* – rozumiane przez Barthesa jako element w fotografii, który przykuwa uwagę, który nas przeszywa, który może zadać ranę i ból.<sup>21</sup> Wojciechowski wspominał, iż to przekształcone miejsce związane jest z dzieciństwem Edyty Stein, a czas odnalezienia *SALVE* był okresem współpracy ze Stanisławem Dróżdżem. Nieco później (w 1974) powołali razem przestrzenno-filozoficzne „haiku”: „Kula i Kamień – dwie doskonałości”, formy: „nieidealnej”, odlanej z brązu kuli i idealnego w swej naturze kamienia (Stanisław Dróżdż). W komentarzu pisali: „Kula gdy jest/ jest niedoskonała/ gdy nie jest/ jest doskonała/ kamień gdy jest i nie jest/ jest doskonały.”<sup>22</sup> Ceremonią pożegnania fragmentu miasta przed gruntownym przekształceniem stała się zorganizowana 23 lipca 1970 przez Wojciechowskiego z udziałem Macieja Zdanowicza jednodniowa (nagłośniona w wcześniej w mediach) akcja *Wieża radości*. Dziesięciometrowa, piramidalna konstrukcja mieszkańcy Wrocławia spontanicznie obkładali (z udziałem dźwigu) naręczami kwiatów, przy dźwiękach orkiestry dętej. Dzień wcześniej odbyło się tzw. *Święto kwiatów*, (równolegle do obchodów Manifestu Lipcowego), stąd koncepcja wtórnego wykorzystania nadmiaru roślin. Hubert Bilewicz w rozmowie z autorką (6 marca 2010) interpretował to działanie w przestrzeni społecznej jako gest ironii wobec pompy państwowego święta, jako gest kryptopolityczny. Wojciechowski podkreślał zarówno czystą fascynację symetrią i punktami centralnymi, jak i osobistą, bardzo krytyczną ocenę wdrażanych przekształceń urbanistycznych. Jerzy Ludwiński w 1976 pisał: „w pewnym momencie w twórczości Wojciechowskiego pojawiała się żelazna kula, którą on zaaprobował jako granicę procesu zmierzającego do doskonałości. (...) Jeszcze innym znaczeniem tej szczeliny jest kwiatek w wazonie, na wystawie okręgowej we Wrocławiu. (...). Wszystkie one mają jedną wspólną cechę,

są „Z poza”, jeszcze nie osiągnęły granic sztuki albo już je przekroczyły. Artysta otula nimi szczelnie swą własną twórczość, jakby brat z niej odlew. (...) prezentuje negatyw swojej sztuki, wydrążoną rzeźbę z własnego procesu twórczego.”<sup>23</sup> Dziś artysta określa własne poszukiwania jako metodę „»upodobnienia«, utworzenia w sobie pewnego »habitus«, które nada naszej myśli, naszym krokom, pewność.”<sup>24</sup>

W intencji autorki powyższa refleksja nad twórczością Wandy Czełkowskiej, Krystiana Jarnuszkiewicza i Andrzeja Wojciechowskiego ma przyczynić się do następnych dyskusji nad wieloma nakładającymi się warstwami i ścieżkami polskiej sztuki pojęciowej.

- 1 Bertrand Rougé podkreślił: „Konceptualizm (...) sprawia wrażenie wielokierunkowej tendencji awangardowej o niezbyt wyrazistych granicach. (...) określony jako najwyższe stadium refleksyjności sztuki.” Bertrand Rougé, „Sztuka konceptualna. Konceptualizm,” w: *Słownik sztuki XX wieku*, red. Gerard Durozoi (Warszawa: Arkady, 1998), 607.
- 2 Grzegorz Sztabiński w książce *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004), 33 i nast., w analizach podkreślał uznanie geometrii w sztuce za język komunikacji, analogiczny do aktu mowy, czy m.in. dążenia do wyrażenia „rzeczywistości **wewnętrznej**” artysty „gdzie pojawił się obraz bytu prawdziwego, uważany za podstawę, wzorzec i miarę świata fenomenalistycznego. (...) [bądź] związek z wyraźną dominacją relacji symbolicznej, [albo] wolę budowania systemu (np. w sztuce Mondriana: operowanie opozycjami: biel-kolor, próżnia – materia, dualizm – stosunki zrównoważone, przestrzeń otwarta – przestrzeń zamknięta itp.), [a także] świadomość znakowa, świadomość syntagmatyczna. Linia prosta w zasadzie nie występuje w przyrodzie. Człowiek pierwotny kreśląc taką linię zdawał sobie sprawę z jej niezależności od praw organicznych. (...) Nic więc dziwnego, że połączył z owymi liniami prostymi i tworzonymi z nich figurami swe odczucia religijne. (...) świat zjawisk wzrokowych został przekroczony.”
- 3 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 11.
- 4 Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (Warszawa: Neriton, 2007), 138.
- 5 Na podstawie wspomnień W. Czełkowskiej z 2010, dotyczących wypowiedzi M. Rostworowskiego w trakcie otwarcia wystawy i spotkania AICA w gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie.
- 6 Guzek, *Sztuka instalacji*, 139. W 2007 Ł. Guzek pisał „sztuka instalacji jest otwarta, hybrydalna i kontekstowa.” Ibid., 5. I dalej: „Instalacja, inaczej niż awangarda, nie ma jednak momentu założycielskiego; nie zaczyna się od manifestu czy wystawy, nie ma żadnego anegdotycznego, mitologizującego początku”. Ibid., 8. W Polsce autor podaje rok 1989 jako moment upowszechniania pojęcia, (*Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów. Wystawa - instalacja w Łodzi*). Ibid. 8, przyp. 8.
- 7 Cykl *Manekinów* Pawłowski tworzył w oparciu o ideę formy naturalnie ukształtowanej, którą wypracował na początku lat sześćdziesiątych. Doszedł do metody opartej na zasadzie minimalizacji. Obiekty z cyklu *Manekiny* osiągnęły kształty sugestywnie antropomorficzne. Sam autor poddał je dodatkowej interpretacji rozwijając tytuły: m.in. *Manekin uszkodzony, oczekujący, otyły, nieparzysty, milczący, antypatyczny, rozwiązyły, nieczuły, żaden, czy Narodziny manekina*. Por: Andrzej Pawłowski 1925-1986, red. Jan Trzuppek i Maciej Pawłowski (Katowice, Wrocław, Kraków: BWA w Katowicach, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Bunkier Sztuki, 2002), 11-22, 170-175. Kat. wyst.
- 8 Grzegorz Borkowski, „Praktyki refleksji,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Bieżące praktyki, ruchome horyzonty*, red. Grzegorz Borkowski (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1999), 15. Kat. wyst.
- 9 Andrzej Turowski, „Atelier’72’ Edynburg,” *Projekt*, nr 1 (1973): 49.
- 10 W styczniu 1971 w Krzysztoforach Wanda Czełkowska omówiła publicznie koncepcję *Stołu*. Wśród słuchaczy był m.in. Tadeusz Kantor, a poruszenie środowiska artystycznego wokół wielkoformatowego projektu stopniowo otwierało przed rzeźbiarką możliwości pełnej realizacji 18 grudnia 1971 w krakowskim Pałacu Sztuki.
- 11 Wanda Czełkowska: *Stół* (Kraków: Krzysztofory, 1971), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 12 Np. Robert Morris wolną przestrzeń interpretował jako pustkę; pisał: „Otaczała mnie ona bielą, ciszą, zimnem i pozwalała doświadczyć namacalnego i intensywnego momentu pustki. Być może ponownie przeżywałem te momenty – w pustych, szarych powierzchniach moich minimalistycznych prac (...)” Robert Morris, „Ulica Indiana (1993),” w: *Uwagi o rzeźbie*. *Teksty*, red. Susanne Titz, Clemens Krümmel, Katarzyna Słoboda (Łódź: Muzeum Sztuki, 2010), 127. Łukasz Guzek w rozdziale „Pusta przestrzeń jako szczególny przypadek instalacji związanych z miejscem” przywołał m.in. prace Michaela Ashera z początku lat siedemdziesiątych, (np. *Clocktower 1976* otwierającą przestrzeń pustej galerii jako miejsce doświadczeń). O znanym geście Kleina – wystawienia pustej przestrzeni galerii Iris Clert w Paryżu w 1958, pisał „praca Kleina była związana ze świadomością malarzką, z rozszerzeniem pojęcia malarstwa abstrakcyjnego do jego granic. Tą granicą była pustka (*Le Vide*), która miała także znaczenie metafizyczne.” I dalej w rozdziale: „Przykłady realizacji instalacyjnych z lat 70.”: „Interesujące jest, jak różne znaczenia przybiera ten sam gest. Znaczący to, że klasyfikacja według powtarzających się cech formalnych, typowa metoda historyka sztuki, prowadzi do błędnych wyników, jeśli badacz nie zwróci uwagi na przesunięcia, zaburzenia sensu tych prac, czyli ich treści”, Guzek, *Sztuka instalacji*, 134-35.
- 13 Pewną analogią są poszukiwania Bruce’a Naumana prowadzone od końca lat sześćdziesiątych. Na wystawie przełomowej dla ustanowienia formy wizualnej instalacji *Anti-Illusion: Procedures/ Materials* w Whitney Museum w Nowym Jorku w 1969, zrealizował ciasny korytarz, nazwany *Performance-Area*, a w 1972 *Floating Room* (Leo Castelli Gallery). Por. Guzek, *Sztuka instalacji*, 105.
- 14 Za: Dorota Grubba, „»Jestem rzeźbiarzem, ale rzeźbiarzem od przestrzeni« Psychogeografia Wandy Czełkowskiej,” w: *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. Małgorzata Geron i Jerzy Malinowski, *Studia o sztuce nowoczesnej*, t. 3 (Kraków: Libron, 2001), 250.
- 15 Romuald K. Bochyński, „Wanda Czełkowska,” w: *Nowoczesna rzeźba polska 1955-1992*, red. Romuald K. Bochyński (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1995), 105-06. Kat. wyst.
- 16 Ścianę przeznaczyła na wystawę *Homage X. Dunikowskiemu*, organizowaną w Warszawie w 1975.
- 17 Były to *Dydona* i *Głowa św. Jana*. W 1980 Aleksander Wojciechowski pokazał prace z tego cyklu w Madrycie, Bilbao, Lizbonie, Barcelonie, Paryżu, Warszawie i Wrocławiu na wystawie: *Krystian Jarnuszkiewicz, Anna Kamieńska-Łapińska, Barbara Zbrożyna, Adolf Ryszka*.
- 18 „Kolumna” *Obiata* wydaje się korespondować z wydłużonym graniastostupem Roberta Morrisa pt. *Column* z 1961
- 19 Tekst Krystiana Jarnuszkiewicza wraz z rysunkami dotyczącymi montażu i ekspozycji pracy *Obiata Xaweremu Dunikowskiemu* pochodzi zteczki osobowej artysty znajdującej się w zbiorach archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie. Został on opublikowany w: „*Państwo Dydony*”. *Wystawa i wybrane problemy polskiej rzeźby współczesnej*, red. Dorota Grubba (Sopot, Pelplin: PGS, Bernardinum, 2010), 161. Kat. wyst.
- 20 Fragment tekstu Andrzeja Wojciechowskiego, który był eksponowany wraz z projektem *Cokołu samowystarczalnego* w ramach Sympozjum „Wrocław’70”. Por. Andrzej Wojciechowski, w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70*, red. Zbigniew Makarewicz i Danuta Dziedzic (Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, 1983), strony nienumerowane.
- 21 Sławomir Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (Warszawa: Świat Literacki, 2004), 199.
- 22 Za: Jerzy Ludwiński, „Sztuka pęknięć - sztuka kolekcji,” *Kultura*, nr 20 (1976).
- 23 Ibid. Andrzej Wojciechowski brał udział m.in. w *Exposition des artistes étrangers boursiers du gouvernement français – Cité Internationale des Arts – 18 rue de l’Hôtel de Ville – Paris* w 1973. Duży nakład kilkunastu ulotek o twórczości i filozofii sztuki A. Wojciechowskiego rozdawano od 4 do 30 marca 1973 na ulicach Paryża.
- 24 Andrzej Wojciechowski, „List do uczestników obchodów 40-lecie Sympozjum WROCLAW ’70,” (2010).