



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

Sens Centrum Rzeźby Polskiej jako miejsca w Orońsku wczoraj i dziś.¹ Miejsce jako sens^{2,3}

94

Kategoria *miejsca* w dyskursie artystyczno-estetycznym i filozoficznym ma swoją dobrze rozpoznawalną pozycję. Pojawia się w różnych koncepcjach teoretycznych, a w krytyce artystycznej odnosi się do wielu znanych praktyk twórczych, choćby sfery praktyk *site specific*. Jej walor bierze się z intuicyjnie bądź w bardziej wyspekulowany sposób artykułowanej stabilności.² Miejsce wiążemy na różne sposoby z trwaniem. Określenie „mieć swoje miejsce na ziemi” pojawia się wraz z odżywianiem pragnienia odmowy udziału w zmieniającej się „płynnej” rzeczywistości i chęcią zatrzymania czasu, a nawet tworzenia aury

- ¹ Tekst ten w skróconej wersji został zaprezentowany na spotkaniu przedstawicieli wszystkich Rad Programowych Centrum Rzeźby Polskiej 17.09.2021, z okazji uroczystości 40-lecia tej instytucji jako organizacji państwowej, zarządzanej centralnie przez MKiS. Spotkaniu towarzyszyła sesja naukowa *Miejsce w przestrzeni realnej i sztuce. Miejsce jako sens*, na której wygłoszono referaty o przeszło czterdziestoletniej historii fenomenu orońskiego miejsca sztuki.
- ² W tym świetle Marshall Berman przedstawia historię kształtowania się w końcu lat 60. XX wieku sztuki *site specific* jako modernistycznego języka sprzeciwu sztuki wobec wysiłonej modernizacji Nowego Jorku. Por.: M. Berman, *W lesie symboli: kilka uwag o modernizmie w Nowym Jorku* [w:] *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Universitas, Kraków 2006, s. 373.

mitycznej wieczności.³ Jej obecność w sztuce ożywia się w związku z upowszechnieniem praktyk artystycznych w wirtualnej rzeczywistości i „upłynnieniem” kultury w globalnym świecie. Swoją nową atrakcyjność uzyskuje dzięki (chętnie dziś także eksploatowanej w dyskursie) antonimicznej kategorii *nie-miejsca*, która w postmodernistycznej rzeczywistości postrzegana jest jako lepiej chwytająca ulotny charakter współczesnej sztuki.⁴

Miejsce staje się także pojęciem dobrze współbrzmiącym z pojęciem tożsamości, którego używa się dziś jeszcze częściej, nie dlatego, by wzrastało poczucie tożsamości w kulturze ludzi lub zbiorowości ludzkich, lecz z dokładnie odwrotnego powodu – z racji upowszechniających się w świecie procesów rozmywania tożsamości i zwiększającego się poczucia jej braku. Ludzie szukają dziś swojego stabilnego miejsca, tak jak szukają utraconej tożsamości.

Miejsce urasta, w takiej perspektywie, do rangi sensu. Nabiera sensu jako pojęcie wytyczające określone i trwałe wartości w przeciwieństwie niejako do sytuacji aksjologicznego i znaczeniowego rozproszenia. Miejsce skłania do określonej refleksji – powiedzieć, że coś ma swoje miejsce, to powiedzieć, że to coś wyróżnia się wyraźnie i trwale.

W takim krótkim spięciu pojęcia miejsca i sensu nie mają jeszcze konkretnych treści, czyli tego czegoś. Miejsce jako synonim trwania (lub tożsamości) nabiera wagi sensu, czyli artykulacji konkretnych wartości, horyzontu jakiegoś (życiowego) celu, w toku dalszego, szczegółowego opisu. Sformułowanie „miejsce jako sens” wyraża początkowo tylko tęsknotę do pewnej stabilnej tożsamości lub inaczej – to sformułowanie jest równocześnie pytaniem. W tytule naszej jubileuszowej konferencji jest zachętą do ustabilizowania treści wiązanych z Orońskiem i nadania w ten sposób Centrum Rzeźby Polskiej przejrzystego i konkretnego znaczenia.

W niniejszym szkicu CRP pojawia się najpierw w aurze tytułowego pojęcia miejsca jako tęsknoty za ustabilizowanymi treściami, niejako przeciwko modernizacji. A później, w nieco pogłębionym znaczeniu, w opisie kilku historycznych faktów, z jakimi CRP jako instytucja państwowa, może być wiązane w latach 1990–1996, czyli w okresie, gdy byłem jego dyrektorem artystycznym. Przyznaję, że lata te to właśnie czas

3 Kwestię tę podnosi m.in. W.J.T. Mitchell: *Zagadnienie miejsca, punktu czy lokalizacji zawsze było podstawową kwestią dotyczącą rzeźby (...). Rozumienie rzeźby jako zakorzenionej w określonej przestrzeni, organicznie związanej ze swoim ulokowaniem, wydaje się jednak archaiczne i nostalgiczne, w najlepszym razie właściwe prymitywnym społecznościom osiadłym, głęboko związanym z ziemią. Pachnie Heideggerowskim mistycyzmem, polaną w dziczy, „uwolnieniem miejsc, w których pojawia się bóg”.* Por.: W.J.T. Mitchell, *Czego chce rzeźba. Miejsce Antony’ego Gormleya* [w:] *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, tłum. Ł. Zaręba, Narodowe Centrum Kultury Warszawa 2013, s. 273. Mitchell cytuje tu Martina Heideggera z rozprawy *Sztuka i przestrzeń*, tłum. Cezary Woźniak, *Principia* nr 3/1991.

4 Por.: M. Henatsch, *Możliwości sztuk pięknych w czasach „nie-miejsc”*, *Orońsko* nr 3 (96) 2014, s. 67.

wysilonej modernizacji, kiedy następowało rugowanie wcześniejszych treści, które zdołały się w orońskim kompleksie rozgościć. Próbuję zatem godzić w tym tekście sprzeczność. Wydobywam cechy CRP jako miejsca, a więc skupiam się na tym, co – w ludzkim, czyli kulturowym wymiarze – „nieprzemijalne”, pokazując jednocześnie wagę radykalnej zmiany, którą kiedyś firmowałem. Czy mam szanse być zrozumianym, promując jednocześnie zarówno trwanie, jak i zmianę?

WIETRZNA WIECZNOŚĆ MIEJSCA. OROŃSKO MITYCZNE I REALNE

Przez kompleks pałacowo-parkowy w Orońsku przechodziły porywiste wiatry, a nawet wichury, które powaliły niejedno drzewo. Wielokrotnie byłem tego świadkiem. Za czasów mojego dyrektorowania w Centrum Rzeźby Polskiej, które usadowiło się w rzeczonym kompleksie, dokonało się także swoiste powalenie, a raczej „porwanie” całej instytucji przez ideowy wichur, który w warunkach wielkiej geopolitycznej burzy wiał w Europie, zwłaszcza na jej wschodniej flance. Było to tornado, które po roku 1989 zaczęło porywać nie tylko światowe gospodarki, ale całe kraje, zwłaszcza w Europie Środkowej i Wschodniej, powalało ustroje państwowe, przesunęło całe armie. Porywało także instytucje. Myślę o huraganie, który otrzymał – inaczej niż to bywa w wypadku kataklizmów pogodowych opatrywanych żeńskimi imionami – męską nazwę: postmodernizm. Gdyby chcieć znaleźć dla niego ludzkie imię, mógłby się nazywać Adrian albo Janusz. Tymczasem wśród pochodnych kryptonomimów znaleźć dla niego można, już bez ironii, takie nazwy jak neo-liberalizm lub ponowoczesność (to ostatnie brzmi jak imię dziewczynki, ale czy bardziej sympatycznie?). Postmodernizm to – według właściwego dla takich zjawisk słownika – antynaturalistyczny ateizm ubrany w kostium wolnorynkowej gospodarki. W sztuce postmodernizm, jako pewna kategoria artystyczno-estetyczna, wiązał się ze swoistą dematerializacją dzieła. Nastąpiła inwazja praktyk procesualnych, efemerycznych, performatywnych i medialnych.

Wichura ta uszkodziła także w Orońsku wiele starych „drzew”, zmiotła to i owo (przede wszystkim pewien typ praktyk rzeźbiarskich, które usadowiły się tu w czasach wcześniejszych, głównie pod egidą ZAR). Przywiała natomiast sporo nowych, niewidzianych tu przedtem działań twórczych z całej Polski i z Zachodu.

Byłem jedną z trąb (jakkolwiek by to zabawnie zabrzmiało), która dęła wtedy w postmodernistyczną stronę.

Ten światopoglądowo-polityczny „podmucha” napotkał w Orońsku, dosłownie i w przenośni, leżące na placu rzeźbiarskim ciężkie kamienie. Napotkał w Orońsku opór, pewien zasób solidnych wartości materialnych i niematerialnych. To i owo pozamiatął, trochę drzew połamał lub zgiął, jedną czy drugą „sztukę” przywiał, ale zasadniczych szkód nie zrobił. Chociaż wiało ostro z Zachodu także później, za kadencji kolejnych

dyrektorów i dyrektorek, trwanie CRP jako miejsca w Orońsku, jako umacniającej się tam państwowej instytucji kultury, nie było zagrożone.

Co przesądza, że taki właśnie kompleks pałacowo-parkowy pojawił się na mapie jako miejsce i stopniowo pęczniał znaczeniami? Wczesne czasy symbolizuje ciepło bijące z figury św. Jana Nepomucena. Nowsza historia, zmateriałizowana w kompleksie pałacowo-parkowym i kamiennym słupie drogowym, to czasy inżyniera Franciszka Ksawerego Christianiego. A może patronem miejsca powinien zostać dobrze znany Józef Brandt, z całą patriotyczną treścią swoich obrazów i wspomnieniem otaczającej go polskiej inteligencji twórczej? Orońsko nasycalo się wówczas godnymi pogłębionych badań treściami obyczajowymi i sztuką najlepszych polskich artystów. A może „kamień węgielny” położony został w PRL? Położyli go zrzeszeni w ZPAP artyści rzeźbiarze, którzy w latach 60. w Orońsku szukali wytchnienia po przykrym doświadczeniu socrealizmu, próbowali wypracować inny, „gierkowski” kanon artystyczno-estetyczny polskiej rzeźby.

Jaki sens miało pojawienie się w roku 1982 CRP jako instytucji państwowej, zbiegające się z zamrożeniem procesów „wewnętrznej” demokratyzacji, prowadzonych jeszcze w ramach jałtańskiej geopolityki przez NSZZ „Solidarność”, gdy w Polsce władzę siłą przejęło wojsko?

Ten wątek domaga się wnikliwego rozważenia. Zwłaszcza że jest związany z powstaniem zupełnie nowych napięć środowiskowych na linii ZPAP – MKiS, gdy swoją politykę w warunkach stanu wojennego kształtowały stare (prosolidarnościowe) i nowe (układające się z wojskową juntą) elity środowiska rzeźbiarzy.

Jaki sens miał kolejny historyczny przełom, gdy CRP jako instytucja rządowa przechodziło od komunizmu do (neo)liberalizmu? To czas owego – pędzącego przez cały rejon środkowo-wschodniej Europy – ustrojowego tornado. Tu pora na bardziej rzeczowe pokazanie, co się w CRP działo po roku 1989.⁵

CENTRUM RZEŻBY POLSKIEJ W OROŃSKU 1990–1995 ⁶

Lata 1990–1995 to okres formacyjny dla obecnego kształtu instytucji. W tamtym czasie nasycone zostały wszystkie statutowe funkcje centrum – od zadań typowych dla instytucji wspierających twórczość artystyczną oraz dokumentujących i promujących tę twórczość po typowe

5 Byłem świadkiem wydarzeń, a nawet ich sprawcą. We wrześniu 1990 roku, po krótkim okresie członkostwa w pamiętnej Radzie Programowej, powołanej przez przekształcające się według dyrektyw politycznych wytyczonych przez Okrągły Stół Ministerstwo Kultury i Sztuki, zostałem dyrektorem artystycznym CRP.

6 Fragment ten opracowany został na podstawie dokumentu *Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku* sporządzonego przez dyrektora artystycznego CRP J.S. Wojciechowskiego jako załącznik do sprawozdania rocznego dla MKiS w roku 1995; archiwum sztuki JSW.

dla muzeum działania badawcze i konserwatorskie. Otwarcie Muzeum Rzeźby Współczesnej w 1992 roku zakończyło ważny etap inwestycyjny. Od tego momentu CRP jest kompleksem obejmującym zarówno część historyczną (Muzeum Brandta i park), jak i nowoczesny ośrodek sztuki współczesnej z licznymi pracowniami twórczymi, hotelem, magazynami i zróżnicowanymi przestrzeniami wystawienniczymi.

Oprócz autonomicznej pozycji CRP wobec innych instytucji kultury w Polsce, wynikającej z unikatowych funkcji, są także pewne względy merytoryczne, które budowały jej odrębność i trudną do zastąpienia rolę w polskiej sztuce. Na początku lat 90. Orońsko opracowało ofertę programową znacznie szerszą niż inne placówki, np. ówczesne CSW lub Zachęta. Przygotowując warunki promocji sztuki polskiej, włączając artystów w obieg międzynarodowej wymiany oraz opracowując ogólnopolskie wystawy, CRP wyszło świadomie i otwarcie od określonego typu świadomości i praktyki artystycznej. Ukształtowała się ona w pełni w XX wieku i określana jest w zależności od okresu przed lub po II wojnie światowej, jako nowoczesność. Programową wystawą na otwarcie nowego muzeum była *Nowoczesna rzeźba polska 1955–1992*.⁷ Warto jednocześnie zauważyć, że polska kultura źle się czuje w głównym nurcie poświeceniowej modernizacji. Sytuuje się raczej na jej obrzeżach, chętnie kwestionuje jej założenia, prowadzi z nią romantyczno-katastroficzny dyskurs lub wychodzi z obszaru wewnętrznych antynomii nowoczesności w obszar bardziej synkretycznie pojmowanej kultury. Wobec faktu, że Muzeum Sztuki w Łodzi tworzy od wielu lat wiodącą kolekcję sublimującą to, co można określić jako korpus sztuki awangardowej, w relacji do uniwersalnych standardów europejskich i amerykańskich, kolekcja orońska mogła być budowana w oparciu o inne założenia. Chociaż z racji swej centralnej pozycji powinna i chce uwzględnić jak najszerze spektrum idei i praktyk sztuki polskiej, mogła sobie pozwolić na akcentowanie antynomiczności awangardy i zasadniczej problematyczności procesu modernizacji sztuki polskiej.

W odniesieniu do twórczości artystycznej dyrektor artystyczny CRP i ówcześni kuratorzy wychodzili z założenia, że współczesna rzeźba jest pojęciem szerszym, niż sugeruje tradycyjne jej rozumienie. W CRP zaakceptowano obecność działalności twórczej opartej na szerokim rozumieniu rzeźby. Uwzględniona została tradycyjna jej formuła, zasadzająca się na poszanowaniu rzemiosła, różnych form studiów natury i europejskich lub lokalnych mitów kulturowych stanowiących o komunikacji z odbiorcą, ale również wprowadzono praktyki korzystające z nietradycyjnego (nowoczesnego) rozumienia rzeźby. Przybierać może ona postać obiektu przestrzennego lub instalacji materiałowo-przestrzennej. W takim przypadku zmienia się stosunek artysty do

7 Por.: Katalog wystawy *Nowoczesna rzeźba polska 1955–1992*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Muzeum Rzeźby Współczesnej, październik 1992 – kwiecień 1993, Orońsko 1995.

rzemiosła (stosowane są nowe techniki i sposoby operowania materiałem), inne jest podejście do studium natury (pojawiają się realizacje operujące fragmentami otoczenia), uniwersalizują się treści (wybiegając poza lokalne słowniki mitów, odwołując się do autokomentarza artysty).

Położono także duży nacisk na edukację twórczą. To właśnie warsztaty specjalistyczne, pozwalające posługiwać się wszystkimi tradycyjnymi technikami rzeźbiarskimi i większością nietradycyjnych, uczyniły CRP placówką zdolną do prowadzenia nowoczesnie pomyślanej edukacji twórczej różnych szczebli. Proces dydaktyczny, który odnosi się bezpośrednio do działań praktycznych, nie może odbywać się również bez konkretnego miejsca i otoczenia, jakim jest sala wystawowa. CRP od tamtej pory oferuje nie tylko warunki realizacji pracy we wszystkich technikach rzeźbiarskich oraz we wszystkich konfiguracjach tych technik. Bardzo ważnym elementem procesu konkretyzacji idei artystycznej jest również możliwość umiejscowienia pracy w parku lub którejś z licznych i urozmaiconych przestrzeni wystawowych. Pracownie i sale wystawowe były głównym atutem CRP w chwili tworzenia programu edukacyjnego. Nie należy zapominać jednak, że zarówno warunki lokalowe, jak i zdobyte już doświadczenia pozwalają traktować CRP jak miejsce zajęć seminaryjnych, będących niezbędnym uzupełnieniem każdego procesu dydaktycznego.

Od wielu lat w CRP odbywają się spotkania artystów polskich i zagranicznych. Zapewnia to rozwój wymiany międzynarodowej – przyjazd artystów zagranicznych inicjuje zaproszenie polskich twórców do ośrodków pracy twórczej na całym świecie.

99

CRP W OROŃSKU DZIŚ

Transformacja ustrojowa, porównywana do wichury, a nawet swistego tornada, nie wyrządziła w kompleksie pałacowo-parkowym, wzbogaconym o artystyczne i muzealne funkcje, szkód. Odwrotnie, to w szczególności intensywnej pierwszej połowie lat 90. wyłonił się pewien, już nie tylko materialny (powstała zupełnie nowa budowla – Muzeum Rzeźby), ale także organizacyjny, wzór instytucji łączącej funkcje historyczne z projektowaniem przyszłości, wytwórczość z dokumentacją i refleksją badawczą, elitarny świat artystów z powszechnym odbiorem publicznym. Powstało unikalne miejsce na tle instytucji kultury w Polsce, nawet jeśli zgodzimy się, że dziś nie brakuje już naprawdę ciekawych programowo publicznych instytucji kultury.

Ukształtowany pod ciśnieniem radykalnej transformacji i budowy III RP, bardzo szeroki krąg programowy CRP nie został przez następne lata uszczuplony. Kolejni dyrektorzy artystyczni i dyrektorzy naczelni kontynuowali interdyscyplinarną działalność centrum. Najwyżej kładli większy nacisk na tę bądź inną działalność z rozpostartego wtedy bardzo szeroko wachlarza działań programowych. Wzbogaciła

i zmodernizowała się infrastruktura w każdej sferze całego kompleksu. Przez orońskie muzeum przewinęły się znakomite wystawy ogólnopolskie i wielkie nazwiska sztuki światowej. Ośrodek Pracy Twórczej gościł znakomitych artystów.

Dziś, gdy kurz po postmodernistycznej wichurze opadł, cywilizacyjny niż, jaki utworzył się w tej części kontynentu po upadku komunizmu, nie jest już tak głęboki, a zachodni wyż tak wysoki, istnieje nadzieja, że w najbliższym czasie nie będzie tak mocno wiało. Oczywiście, takie nadzieje w dzisiejszych czasach formułować trzeba bardzo ostrożnie. Niemniej jednak można liczyć, że CRP w Orońsku zacznie spokojniej myśleć o swoich kulturowych zasobach, w miejscowym, łagodnym klimacie. Na zasoby składa się nie tylko wyizolowana substancja otoczonego murem i płotem dawnego majątku ziemskiego, ale także całe otoczenie, w którym mocnym akcentem – oprócz boiska sportowego – jest także kościół. Postmodernizm, jako wyjątkowo płynna (trzymając się użytej tu metafory, powiedzielibyśmy: wyjątkowo ulotna), niematerialna i sypka treść artystyczno-estetyczna, i kwaśna, a dla niektórych wartości wprost jadłowita, treść światopoglądowa nie ma waloru definiowania sensu miejsca, jakim jest Orońsko razem z posadowioną tam instytucją. Nie ma także już waloru siły historycznie nieprzepartej, choć wciąż jeszcze próbuje się przedstawiać jako nieuchronna i jedynie słuszna.

Najtrudniej będzie ustabilizować trochę własną wyobraźnię, warsztat i słownik w głowie, w wyobrażeniach tego, czym jest i gdzie jest CRP w Orońsku jako miejsce sensowne. Jego mityczne walory są kuszące w każdej historycznej warstwie.

Kamienny słup drogowy jest dziś ukryty w zieleni parku. To pamiętka działalności Franciszka Ksawerego Christianiego, budowniczego traktów krakowskiego i brzeskiego, postaci kluczowej dla historii majątku oraz całej orońskiej osady. To piękny także w swej rzeźbiarskiej formie symbol komunikacyjnych tradycji Orońska na trasie Południe – Północ, ciekawym geopolitycznie kierunku, osi ważnego znów łańcucha dostaw wszelkich dóbr. To może być zarzewie myślenia o funkcjach instytucji sztuki posadowionej na tej osi. Wysiłki kierownictwa CRP po roku 1989 szły wyraźnie po tradycyjnych (przynajmniej od odkrycia Ameryki przez Kolumba) osiach Wschód – Zachód, a nasze (w tym także moje) ambicje skupiały się na transportowaniu ludzi (artystów) i idei z Zachodu (USA, Anglii, Francji, Włoch i Niemiec).⁸ Dzisiejsze geopolityczne zawirowania, odsłaniające za sprawą chińskiej Inicjatywy Pasa i Szlaku walory przepastnych terytoriów kontynentalnych, w nowym świetle stawiają starszą, ale wciąż jeszcze nowożytną (politycznie wcieloną w – jakże ważną dla historii Polski – Rzeczpospolitą Obojga Narodów), ale już nie nowoczesną (źle kojarzącą się Polakom z utratą niepodległości) oś Północ – Południe.

8 Niejako na przekór czasom PRL, gdy jako peryferie imperium sowieckiego, usytuowane na tej samej osi, skazani byliśmy na ideologiczne „przeciągi” ze Wschodu.



Józef Brandt to kolejny bohater mitycznego Orońska wytyczający inny kierunek podróży – do Monachium. To miasto przywodzi na myśl Polakom nie najszcześniejsze wydarzenia historyczne, ale już Brandt i jego malarstwo, wzięte wraz ze środowiskiem otaczających go polskich twórców, to skarbiec wartości polskiej patriotycznej inteligencji. Tej inteligencji, która ze świadomością swoich szlacheckich korzeni, ale już „bez ziemi”, w warunkach rozbiorowych, używała swojego kapitału kulturowego w walce o wolność i formowała mentalny (bo przecież nie mogła go instytucjonalizować we własnym państwie) projekt kultury. Czas Brandta w Orońsku to niezwykle ciekawy epizod w historii na progu urzeczywistnienia marzenia w postaci II RP.⁹ Ta inteligencja właściwie dziś już zupełnie zniknęła lub tworzy swoje elitarne subkultury. Wyparta została przez całkowicie nową i płynną, korporacyjną merytokrację. Polityczna idea rewitalizacji inteligencji polskiej jako warstwy społecznej jest interesująca, ale czy realistyczna?

A rzeźbiarze, założyciele ośrodka pracy twórczej, czy ze wszystkim umarli? Socjalizm nie był ustrojem, w którym – jak chcieliby tacy teoretycy jak Piotr Piotrowski – istniały czarno-białe podziały. Nie było tak, że z jednej strony działał skorumpowany przez reżim krąg konformistów, zrzeszonych w ZPAP, eklektycznych i wtórnych artystycznie, a z przeciwnej strony wąska – eksterytorialna (rzekomo) i opozycyjna wobec komunistycznej władzy elita polskich awangardystów, która z ZPAP (a tym samym ze związkowym Ośrodkiem Pracy Twórczej Rzeźbiarzy w Orońsku) nie miała nic wspólnego.¹⁰ To stosunkowo świeży (upowszechniony na początku lat 90.) mit, czekający wciąż na śmielszą niż dotychczasowe dekonstrukcję.¹¹ Czasy rzeźbiarskiego ośrodka w Orońsku, zanim włączony został do sieci instytucji kultury MKiS,

101

9 Spadkobiercą etosu patriotycznej inteligencji, realizowanego pod przykrywką członka PZPR, był Tomasz Palacz, pierwszy dyrektor CRP.

10 Piotr Piotrowski próbował wytyczyć ten w podział w książeczce *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*, Poznań 1991.

11 Symptomy odejścia od tej politycznej stratyfikacji znajdziemy u Łukasza Rondudy (por.: Ł. Ronduda, P. Uklański, *Polska sztuka lat siedemdziesiątych. Awangarda*, Warszawa 2009). Wyraźne nawoływanie do odwrotu z pozycji obranej przez Piotrowskiego słychać u Jakuba Banasiaka (por.: J. Banasiak, *Przełomowa dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980* [w:] *Awangarda i państwo*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2018, s. 314). Jako dyrektor artystyczny CRP w Orońsku szerzej pojmowałem awangardę z czasów PRL niż Piotr Piotrowski. W jej ramach widziałem artystów nowoczesnych, a zwłaszcza neoawangardę, która wydawała się dobrym kandydatem na lidera przemian ustrojowych po 1989 roku. Dałem temu wyraz, projektując inauguracyjną wystawę w otwieranym w roku 1992 Muzeum Rzeźby. Zaprojektowana przeze mnie (razem z Tamarą Książek i Waldemarem Baraniewskim) ekspozycja nosiła tytuł *Nowoczesna rzeźba polska 1955–1992*. Później realizowany pod moim nadzorem we współpracy z W. Baraniewskim i T. Książek cykl rekonstrukcji historycznych (*Polska rzeźba lat 60.*, kurator Isia Olszewska, *Polska rzeźba lat 70. i 80.* – kurator J.S. Wojciechowski) był próbą zarysowania historycznego kanonu polskiej rzeźby na kanwie idei sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej.

zasługują w dzisiejszej perspektywie, wobec nowych wyzwań intelektualnych, na wnikliwszą uwagę.

Jesteśmy w Europie, czyli w Unii Europejskiej. Na wszystkie historyczne retrospekcje związane z pytaniem o dzisiejszą artystyczno-estetyczną kondycję sztuki polskiej i jej paradnej reprezentacji, jaką jest rzeźba, nakłada się realistyczna i raczej nieromantyczna dziś konkluzja. Czy bycie w UE jeszcze coś konkretnego znaczy, czy jak wszystkie wspomniane wątki historii Orońska przesuwają się w otchłań historycznego mitu? Mitu, w jego postmodernistycznej formule, czyli krążącego w mediach *fake newsa*. Z tym problemem boryka się dzisiejsze kierownictwo CRP.¹²

Jest także radykalnie nowa perspektywa myślenia o CRP, w której teraźniejszość i pozostająca w politycznej grze tradycja nie ma znaczenia. Mowa o upowszechniającym się, lewicowym dyskursie wokół *woke culture*. To wymaga puszczenia wodzy fantazji, na co w tym tekście nie starczy miejsca.

DZIEDZICTWO NAJNOWSZYCH WYSTAW. URSULA VON RYDINGSVÄRD I INNI

Ostatnia dyrektorka CRP Eulalia Domanowska wniosła do jego historii pewną wyrazistą cechę. Domknięty został cykl programowy rozpoczęty w roku 1990. Trzy głośne wystawy artystów o randze światowej: Henry'ego Moore'a, Tony'ego Cragga i Ursuli von Rydingsvård, umocniły pozycję CRP w międzynarodowym obiegu. Najnowsza wystawa, już jako pokłosie starań Eulalii Domanowskiej jako dyrektorki, otwarta została za rządów nowego dyrektora Macieja Aleksandrowicza. Ma ona szereg cech charakterystycznych dla pewnej formy globalnej kultury artystycznej nazywanej czasem *mainstream*.

Twórczość Ursuli von Rydingsvård cechuje rozmach skali prac, panowanie nad formą przestrzenną oraz wielkie wycucie materiału. Zauważmy przy tej okazji, że wszyscy wymienieni artyści światowi operują podobnymi walorami formy. Odnotujmy także wspólną dla nich umiejętność „rozgrywania” wizualnego otoczenia rzeźb. Jest ono tyleż „tłem”, co integralną częścią kompozycji. Uderzająca właściwość prac wszystkich wymienionych twórców to piękne zaistnienie w orońskim parku. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza prac Ursuli von Rydingsvård, które miały okazję zaistnieć w jesiennym otoczeniu, co wydobyło dodatkowo ich jakości estetyczne.



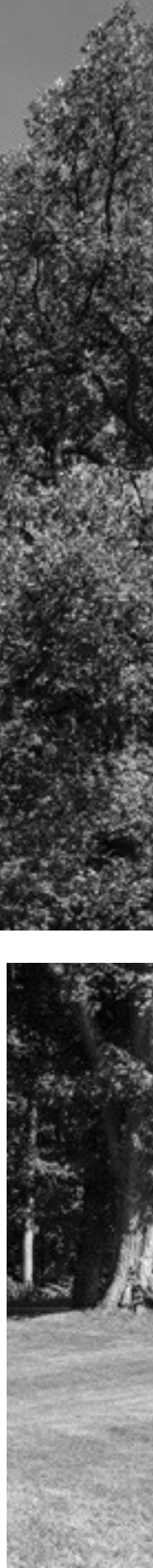
12 Perspektywę nowych czasów rysowałem w tekście *Centrum Rzeźby Polskiej wobec wyzwań współczesnej sztuki* [w:] J.S. Wojciechowski, *Władze widzenia. Po-świecka kultura wizualna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 250.



↑ URSULA VON RYDINGSVÄRD, *BOOK WITH NO WORDS*, 2017, FOT. J. JANIĄK

↓ URSULA VON RYDINGSVÄRD, *LITTLE NOTHINGS*, INSTALACJA, DETAL, 2002–2020, FOT. J. JANIĄK







↑ URSULA VON RYDINGSVÄRD, TYLKO SZTUKA. NOTHING BUT ART, CENTRUM RZEŻBY POLSKIEJ W OROŃSKU, FOT. J. JANIĄK

← URSULA VON RYDINGSVÄRD, PIERWSZA, 2013–2014, FOT. J. JANIĄK

↓ URSULA VON RYDINGSVÄRD, OCEAN FLOOR, 1996, FOT. J. JANIĄK

105

Ce
w O
jak
i fu



Centrum R
w Orońsku
ako twór c
funkcjona

Dzięki realizacji tej wystawy, zamykającej „złotą” triadę: Moore, Cragg, Rydingsvärd, ziściły się ujawnione 30 lat temu aspiracje dyrekcji, aby CRP wpisało się w procesy globalizacyjne w sztuce, przyspieszone w Polsce po roku 1989. I aby Orońsko prezentowało się w świecie jako ośrodek sztuki nowoczesnej.

Sęć w tym, że procesy globalizacyjne w sztuce poddawane są dziś rewizji.

Po II wojnie światowej mieliśmy w Polsce dwa porządki w kulturze, za którymi stała krajowa siła, odpowiednio wzmocniona z zewnątrz przez imperialną centralę. Pierwszy to nieźle dziś, choć nie do końca jeszcze, skontemplizowany porządek sowiecki z jego doktryną socrealizmu, wdrażaną bez powodzenia w PRL. Drugi „porządek”, o którym właśnie mowa w kontekście przemian CRP, jest globalny, pod światłym przewodem USA, z paradoksalną estetyką neoawangardy i „sztuki krytycznej”, która w skrajnych postaciach przybiera formy wywrotowego aktywizmu politycznego. Ta ostatnia formuła artystyczno-estetyczna, preferowana (z powodzeniem) w polityce kulturalnej III RP, stosunkowo niedawno odsłoniła w Polsce swój opresyjny rewers. Wcześniej, zwłaszcza w latach 60., 70., i 80., w kontekście dążeń polskiej kultury do wydobycia się spod niewolących wpływów wschodniego sąsiada, funkcjonowała jako esencja wolności sztuki, synonim demokracji i estetyczna ambrozja Zachodu. Wydawało się, że w odradzającej się, wolnej Polsce to właśnie ta sztuka będzie najlepszym estetycznym wehikułem do zachodniego świata. Poniekąd tak się stało.

106

Odczuwalny jest wciąż duży brak krytycznych ocen tego globalnego systemu ekonomiczno-kulturowego i jego artystyczno-estetycznych reprezentacji. Oprócz bowiem wyraźnej dominacji neoawangardy, zwłaszcza w jej poppolitycznej formule, „system” miał także swój wariant komercyjny, coraz lepiej definiowany jako „realizm kapitalistyczny”, oraz jego odświętną, zwykle monumentalną reprezentację, za którą stała często (wprost lub dyskretnie) polityka kulturalna państw. Wystawy Henry’ego Moore’a, Tony’ego Cragga i Ursuli von Rydingsvärd to doskonałe przykłady rzeźby w orbicie globalnej polityki kulturalnej Wielkiej Brytanii i USA. Dawno nieżyjący już H. Moore zawieruszył się do Orońska jako spóźniony reprezentant Wielkiej Brytanii rychtowany do roli „ambasadora” zachodniej kultury jeszcze w czasach zimnej wojny. Swoją wielki debiut w Polsce miał w roku 1959, na fali postalinowskiej odwilży. Tony Cragg i Ursula von Rydingsvärd to globaliści w najnowszej, neoliberalnej wersji. Spośród polskich artystów do rangi rzeźbiarki globalnej urosła Magdalena Abakanowicz. CRP w Orońsku miało w promocji artystki swój udział, organizując jej dwie wielkie retrospektywy i goszcząc ją swego czasu i wspierając powstanie kilku monumentalnych realizacji artystki.

Warto uświadomić sobie, że wszystkie wymienione doktryny po II wojnie światowej napotkały opór polskich środowisk artystycznych i wykształciły w sztuce wiele charakterystycznych postaw oraz gamę form wizualnych. Nie starczy miejsca na wymienienie wszystkich znakomitych twórców, którzy w PRL stosunkowo szybko porzucili (lub w ogóle weń nie

uwierzyli) socrealizm, tworząc bujne, dziś kanoniczne dla polskiej sztuki, formy materiałowo-przestrzenne i rzeźby. Wymieńmy alfabetycznie kilkoro dla przykładu: Magdalena Abakanowicz, Jan Berdyszak, Władysław Hasior, Alina Szapocznikow, Maciej Szańkowski, Jerzy Jarnuszkiewicz, Jan Kucz, Adolf Ryszka, Gustaw Zemła. To oni (i pewnie jeszcze paru) tworzą dziś bezdyskusyjny kanon powojennej rzeźby polskiej.

Zapytajmy, kto w III RP nie poddał się przemożnej estetyce i ekonomii politycznej „sztuki krytycznej”, zachowując swój osobowy kręgosłup i suwerenność? Kto zwłaszcza nie uległ zniewoleniu mocą globalnej „estetyzacji”, za którą stoi polityka innych państw i ich interesy na globalnych rynkach? Kto pracuje na rzecz wyróżnika polskiej sztuki, którego podstawy funduje wola suwerenności raczej niż emancypacji, w którym chęć utrzymania tożsamości przeważa nad dążeniem do imitacyjnej transformacji? Jest wielu takich i to oni tworzą (...) kontyngent twórców obok mainstreamowego dyskursu. W obu ustrojach, między PRL i III RP, pracując tacy twórcy jak Barbara Falender, Jerzy Kalina, Przemysław Kwiek, Adam Myjak. Pod koniec lat 80. debiutowało wielu młodszych artystów. Kanoniczność licznych postaci z ostatniego trzydziestolecia pozostaje wciąż dyskusyjna, ale trudno będzie nie przyznać dużego znaczenia twórczości Krzysztofa Bednarskiego, Zbigniewa Dudka, Jerzego Fobera czy Andrzeja Szarka.¹³

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku sprawdza się jako twór organizacyjny i funkcjonalnie złożony. To instytucja artystyczna pod względem wielości funkcji niemająca sobie równych w Polsce. Mogłaby dźwignąć jeszcze jeden wyrafinowany w swej złożoności twór – jednocześnie nośnik sensu tego miejsca. Twór, a raczej utwór, w postaci deklaracji programowej, która ujmowałaby złożoną treść ideową. W odniesieniu do instytucji sztuki werbalnie wyrażony „sens” mógłby jawić się pod postacią bardziej obrazowo ujmowanego „stylu”. Myślę, że te treści można bowiem także zobrazować – namalować lub wyrzeźbić. Nie chodzi tu już tylko, jak to się niejednokrotnie w przeszłości robiło, o godzenie przeszłości z przyszłością, bo twierdzę, że historia nie ma charakteru liniowego, lecz falowy, i wszystkie aksjologiczne „smaki” znajdziemy, badając ją „w przekroju”, nie „w procesie”, a zwłaszcza nie w procesie „postępu”.

Centrum orońskie stoi przed unikalną szansą utrzymywania w gotowości i na szczytach swej jakości różnych wartości, zakorzenionych

13 Fragmenty tekstu wyróżnione kursywą umieszczam na prawach autocytału, są one bowiem częścią mojego tekstu o twórczości Zbigniewa Dudka, przeznaczonego do nieopublikowanego jeszcze katalogu twórczości tego znakomitego artysty. Wyrażona w tym fragmencie refleksja ma dość istotny sens właśnie dziś i zależy mi, aby wybrzmiała w szerszym kontekście dyskusji o aktualnym życiu artystycznym. Twórczość Z. Dudka egemplifikuje tę „polityczną” refleksję w wymiarze artystyczno-estetycznym. Ma też wiele innych „ponadczasowych” walorów, które szczegółowo analizuję w obszernym tekście na temat jego prac.

w odmiennych perspektywach poznawczych. Ten eklektyczny, a może manierystyczny styl wynika ze źródłowej dyrektywy uwzględniania nie tylko odmiennych postaw twórczych, ale także sprzeczności, wpływających z głębokiej, ontoepistemologicznej różnicy. Jeśli w jednym miejscu może dobrze funkcjonować ośrodek pracy twórczej i muzeum, to warto pokusić się – pozostając w bezpiecznej odległości, a czasami może w polemicznej bliskości – o umożliwienie przebywania w nim przedstawicieli ideowych antypodów: protagonistów Platona ze spadkobiercami Arystotelesa, wyznawców judaizmu i chrześcijan, fantazmatycznych ateistów z ateistami pozytywistycznymi, psychoaktywnych indywidualistów z aktywistami społeczno-politycznymi, lokalsów (a nawet ksenofobów) z internacjonalami. Ich światopoglądowe źródła, mniej lub bardziej uświadomione, znajdują ujście w formach kamiennych umiejscowionych w orońskim parku lub ulotnych działaniach lokowanych w wirtualnej chmurze.

Orońsko ma szansę pozostać miejscem wolności rozumianej jako ulotny stan ludzkiego, przypadkowego nieporządku, wytyczany i negocjowany w przestrzeni nieludzkich, wiecznych porządków i nieuchronnych reguł. ✕