DOI: 10.14746/sh.2014.15.2.011

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XV (2014/2)
s. 135-158

Anna Maria Kramm
Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

Artystyczny wymiar doświadczenia przeszłości

Dzieło sztuki rodzi się w długim procesie historycznym, ale jego sens polega na tym że: „jest ono tu oto".

> Dzieło sztuki stoi w środku rozpadającego się zwykłego nam swojskiego świata jako rękojmia porządku. Wszystkie wysiłki ocalenia i zachowania, na których wspiera się ludzka kultura czerpią siłę z przykładu jaki daje dzieło artysty i doświadczenie sztuki: porządkowania wciąż na nowo tego co nam się rozpada.[1]

W świetle hermeneutyki najbardziej podstawowe wymiary doświadczenia, to te które realizują się w dziedzinie sztuki, uczestnictwie w tradycji i relacjach wspólnotowych. Doświadczenie estetyczne jest obecne w sytuacjach historycznych na których tle, zarysowują się zjawiska sztuki, jest ugruntowane, bo gdyby było inaczej nie byłoby zmiennych interpretacji, a mówiąc o czymś i używając pojęć ogólnych, doświadczenie, kieruje nas ku temu co poszczególne. Odczuwanie związku pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, poszukiwanie współczesności w przeszłości i świadomy wybór wątków z tej przeszłości to koncepcja nawiązująca do ciągłości kultury. Historia i współczesność leżą u podstaw odwołań w sztuce, pamięć nadaje sens przeszłości. Teorię potwierdzają przykłady dzieł sztuki, które w świadomości społecznej uznane są za historyczne, w których społeczne odwołania są istotnym wymiarem, oczywiście poza estetyczną funkcją przypisaną sztuce od wieków. Kluczowe „od wieków" stwarza dzisiaj perspektywę i właściwy wymiar współczesności każdego dzieła sztuki — jest ono tu oto.

[1] H.-G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, [w:] *idem*, Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 2000, s. 156.

W świetle rozważań koncepcji filozofii hermeneutyki według Hansa-Georga Gadamer'a, dzieło sztuki nie jest przedmiotem wobec podmiotu, ale doświadczeniem zmieniającym doświadczającego. Doświadczenie spełnia się w spotkaniu człowieka z wytworami sztuki. Filozof żywił nadzieję, że hermeneutyczna rekonstrukcja pojęcia doświadczenia, odsłania ponownie bliskość postawy teoretycznej i estetycznej, że może zaistnieć wspólna płaszczyzna łącząca dzieła sztuki osadzone w historii i tradycji z dziełami sztuki najnowszej, zmagającej się z wyzwaniami swojego czasu. Dzieło, które czerpie z tradycji w czasie współczesnym, aktualizuje łańcuch tradycji, doświadczenie to wprowadza optymizm w oczekiwanie jaką sztuka będzie w przyszłości. „Sztuka nigdy nie jest tylko czymś przeszłym, lecz umie przezwyciężyć odległości epok przez obecność własnego sensu."[2]

Hans-Georg Gadamer rozpoznał w doświadczeniu sztuki rzeczywistą postać ludzkiego doświadczenia i rozumienia świata. W szerokim kontekście doświadczenie to przekłada się na model spotkania człowieka z przestrzenią dziejów, tradycji i szeroko pojętej kultury.

Artysta współczesny staje wobec możliwości wielorakiej interpretacji własnej sztuki, tworzy „konstrukcje", wprzęgając w ten proces obecne we współczesnych czasach środki wyrazu. Zajmują go wielopłaszczyznowe rozwiązania, ale również możliwe konteksty, czego przykładem może być filozofia sztuki dająca artystom prawo do wypowiadania się językiem wątpienia i zapytywania. Wartość tego doświadczenia przekłada się na kulturę historyczną.

Wybitny, współczesny badacz historii sztuki Hans Belting, uznany jako twórca ewolucyjnej tezy o końcu historii sztuki, mając na myśli w swoich rozprawach kres pewnej metody jej uprawiania, podkreślał jak ważny jest kontekst społeczny, polityczny *etc*. i antropologiczny wymiar twórczości artystycznej. Jego współczesne spojrzenie na historię sztuki wskazuje na rolę jaką sztuka spełnia w dziejach, na wizualność, która nierozerwalna jest z uniwersum kulturowym i że wizualność ta istnieje w systemie znaczących relacji. Doświadczenie sztuki w ujęciu Hansa Belting'a wyznaje zasadę pierwszeństwa artystów, a zgodnie z tym stanowiskiem, to poprzez dzieła sztuki udaje się zobaczyć kierunek w jakim zmierzają czasy.

Przykład pierwszy: interdyscyplinarny wymiar dzieła sztuki i jego ciągłość w systemie znaczących relacji

W roku 2008 z okazji obchodów rocznicy Zjednoczonej Europy w Karyntii u zbiegu granic Austrii, Włoch i Słowenii, powstał pomnik-instalacja

[2] H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 175.















Fot. 1–7.
Pomnik-instalacja zatytułowana „Querfeld” — autorzy Max Seibald i Michael Kos

zatytułowana „Querfeld". Autorzy Max Seibald[3] i Michael Kos[4] projektem nawiązują do wspomnień związanych z okresem zimnej wojny. Intuicja historyczna, która nimi kieruje jest w realizacji odczuwalnym elementem świadomości historycznej. „Querfeld" to projekt artystyczny, a zarazem estetyczny wymiar kultury historycznej, zrealizowany w przestrzeni publicznej, będący rodzajem przypomnienia. Wzrok przyciąga strzelista, ażurowa, prosta, współczesna forma pomnika. Zamysł, czas i miejsce powstania instalacji oraz materiał, z którego jest zbudowana są nieprzypadkowe. Czasu nie można zatrzymać, ale można pochwycić i utrwalić chwilę. Mamy więc „tu i oto" Querfeld, dla którego realizacji źródłem inspiracji był czas przeszły. Szczególność miejsca powstania instalacji wynika z wyobrażonej i zarazem istniejącej, bo budowanej w rzeczywistości politycznej wczesnych latach 60. XX w. granicy militarnej pomiędzy układem sił Paktu Warszawskiego a NATO. Współcześnie mówimy i pamiętamy o tym czasie jako podzielonej Europie. Przejście graniczne

[3] Max Seibald, urodzony w 1968 r. w Linzu w Austrii. Rzeźbiarz, projektant, performer. Dyplom uzyskał na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Mieszka i pracuje w Wiedniu. Jest autorem licznych wystaw i działań performance, zrealizowanych w galeriach i muzeach europejskich: *Ekspozytur* 2012 Wiedeń, *Pokaz* 2009, Galeria Karyntii, Klagenfurt, *Port* 2009 Galeria Profil Centrum Kultury Zamek Poznań, *Archipelag* 2008, Galeria Sztuki Współczesnej vV Warszawa, *Publiczny Ring* instalacja interaktywna, Sequals, *Maniery przy stole* 2005, performance, projekt z wykorzystaniem żywych rzeźb, Sala Rycerska Millstatt, *Zakupy* 2004, performance, supermarket Follina, *Possen: Postposito* 2003, Muzeum Sztuki Kemi Finlandia. Jest uczestnikiem wystaw zbiorowych jak również autorem międzynarodowych projektów artystycznych m.in.: *Malowanie przedmiotów, malowane przedmioty* 2008, Centrum Aldo Moro Cordenons, *K08*, sztuka w Karyntii po 1945 roku 2008, Kunstwerk Krastal, *Casting* 2005, projekt artystyczny w IUAV Wenecja, *Towarzysze* 2005, Galeria Prisma Bolano, *Materia Medium Monumentum* 2003,Galeria Kortil, Rijeka, *Kamienie bez granic* 2001, Berlin. Jest laureatem nagród i wyróżnień: 1994 nagroda za najlepszy dyplom, 1995 stypendium, projekt badawczy w Wenecji, 2005 nagroda za projekty sztuki performerskiej w Karyntii, 2008 Nagroda Sztuk Pięknych Karyntii.

[4] Michael Kos, urodzony w 1963 r. w Villach w Austrii. Rzeźbiarz i malarz, mieszka i pracuje w Wiedniu. Dyplom uzyskał w 1991 roku na Uniwersytecie Sztuki Stosowanej w Wiedniu. Jest autorem wystaw indywidualnych, zrealizowanych w muzeach i galeriach Europy min: *Nie sam* 2012, Galeria Chabot, Wiedeń; *Przypadkowy hałas* 2009, Zamek Porcia, Spittal; *Wielowarstwowe obrazy, przepiłowane kamienie* 2007, Galeria Judith Walker, *Wymuszona linia* 2006, Galeria Gambit, Praga, *Materialne umysły* 2006 - McKinsey, Wiedeń, *Zwiedzanie* 2005, Zamek Bruck, Muzeum Lienz, *Pasażerowie* 2005, Muzeum Miejskie, Kranj, *Rzeczy same w sobie* 2004 — Galeria Freihausgasse, Villach. Jest autorem i współuczestnikiem licznych zbiorowych wystaw i projektów artystycznych. Jego prace znajdują się w kolekcjach prywatnych i muzealnych min: kolekcje w Muzeum Essl, Klosterneuburg, Muzuem Sztuki Nowoczesnej, Salzburg, Lentos, Linz, Muzuem Sztuki Nowoczesnej Karyntia, Państwowe Muzeum Dolnej Austrii, Wiedeń. Kolekcja STRABAG.

Wurzen Pass jest tym miejscem na mapie Europy, gdzie w 1963 r. zostały zbudowane sekretne obiekty militarne i system podziemnych bunkrów mających chronić granicę państwa Austrii przed potencjalną inwazją ze strony współczesnej Słowenii, wówczas postrzeganej jako nieprzyjaznej części Europy, przynależnej do państw bloku wschodniego. Faktycznie system ten nigdy nie został uruchomiony, zaś w miejscu bunkrów i fortyfikacji powstało Bunker Museum Wurzenpass Carinthia. Muzeum jako miejsce dla wysłużonych rzeczy.

Geograficzna granica podziału terytorium z perspektywy historycznej i socjologicznej przebiega bardziej w świadomości ludzkiej, gdyż cytując za Józefem Tischnerem: „Coś najbardziej abstrakcyjnego co istnieje i co jednocześnie jest najbardziej konkretne ze wszystkiego — to jest wolność”[5]. Dziś żyjemy w czasie Zjednoczonej Europy i fakt ten powinien apelować do naszej świadomości, że wolnościowe idee przyświecają państwom po obydwóch stronach granicy.

Zamysłem autorów instalacji było odwołanie ku temu przypomnieniu. Tym samym Artyści podjęli dialog z historią i tradycją, gdyż równie ważny jak kontekst historyczny w zrealizowanym pomniku jest komentarz obecnej sytuacji, czas wspólnoty państw europejskich i otwarcia granic. Instalacja Querfeld to wymowny artystyczny obraz czasów współczesnych. „Polityczno militarne metafory są nie tylko silnie nasycone uczuciowo ale także wartościujące i kwalifikują ludzi, dzieła, zjawiska.”[6] Wybór usytuowania obiektu w przypadku tej instalacji jak i wielu innych autorskich realizacji w przestrzeni publicznej Maxa Seibalda i Michaela Kosa nie jest szczególny, jeśli założylibyśmy że estetyczny wymiar sztuki, wymaga miejsc wyjątkowych. Pomnik powstał w miejscu, które adoptuje się do ożywionej idei artystów. Ta konkretna artystyczna prezentacja wpisuje się również w potrzebę identyfikacji z własną tożsamością. Instalacja Querfeld osiąga punkt kulminacji poprzez to, iż nie naśladuje w sposób hiperrealistyczny rzeczywistości, ale jest nią samą.

Akcentuje ona granice państwa, odrębność kultury i języka, odmienną świadomość polityczną, od różnego doświadczenia umiejscowienia aż po doświadczenie i znaczenie sztuki.

Znaczenie „Querfeld” — jako dzieła sztuki, akcentują również użyte środki artystycznej wypowiedzi. Formalna analiza instalacji na pierwszym miejscu stawia wyraziste cechy stylu. Obiekt zachęca do interpretowania. „Querfeld” wyróżnia się przy tym interdyscyplinarnym wymiarem dzieła, czyli artystycznym poszukiwaniem prowadzonym na granicy dyscyplin (rzeźba, grafika, instalacja), łamaniem konwencji stylistycznych oraz auten-

[5] J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Znak, Kraków 1999, s. 283.

[6] M. Poprzęcka, *Pochwała malarstwa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 44.

tycznością realizacji potwierdzającą wszechstronność artystów, brawurowo łączących różnorodne materiały.

Umiejętne połączenie formy i funkcji w przypadku „Querfeld" to połączenie edytorskich technik graficznych z tkanką rzeźbiarską, podlegającą ciągłym procesom przemiany i adaptacji w nowym wymiarze. Omawiana realizacja pokazuje w jaki sposób artystyczny dialog dyscyplin, podlega próbie uzupełnienia i wzajemnego dopasowania. Rzeźbiarska instalacja spełnia się w multi-funkcji: od czystej formy obiektu modułu, do architektonicznego obiektu sztuki.

Pomnik składa się z dwóch koncepcyjnie powiązanych części usytuowanych w różnych miejscach położonych przy Bundesstrasse 109, górskiej drodze prowadzącej do granicy państw. Obydwie części tworzą swoisty leksykon „podróży". „Querfeld — Zimne Pole" i „Querfeld — Leksykon Dotyku" tworzą również w swym zamyśle możliwość doświadczenia faktu, że kultura jest językiem, że świat pojmowany jest poprzez język.

Główny element zatytułowany Zimne Pole umieszczony jest w górach na wysokości 1500 m, tuż obok przejścia granicznego, drugi z elementów Leksykon Dotyku, oddalony od niego o kilka kilometrów, umieszczony jest w rozległym krajobrazie doliny. W omawianym dziele, pozyskany materiał artystyczny to zapory przeciwczołgowe. Proces adaptacji materiału przebiegał zgodnie z zasadami kunsztu rzeźbiarskiego: wybranie, uformowanie, umiejscowienie. W realizacji projektu Querfeld, uczestniczyli żołnierze jednostek militarnych z Villach i Klagenfurtu.

„Zimne Pole" jest główną konstrukcją pomnika, zbudowaną z elementów modułowych osiągających wysokość sześciu metrów. Żelazne zapory przeciwczołgowe poddane zostały procesom proszkowego oczyszczenia, następnie zespawane i uformowane w wielopłaszczyznową konstrukcję. Efekt końcowy osiągnięto, malując instalację w kolorze białym.

„Zimne Pole", opisuje 68 słów pochodzących z żargonu wojskowego i militarnego. W specjalistycznym leksykonie zimnowojennych działań istnieją następujące słowa-hasła: ogień krzyżowy, obóz wroga, rosyjski nieprzyjaciel, pakt warszawski, wymarsz, maskowanie, wojska lądowe, pole minowe, atak, sieć bunkrów, dezinformacja, obraz końca, czerwony kot. Ekspresyjne „skrzydła" instalacji w „Zimnym Polu", postawione są na statycznej podstawie. Grafika słowa, obrazowana w języku niemieckim idealnie wpisuje się w minimalistyczną i matematyczną estetykę instalacji. Niepokoi jednak sens odczytany poza słowami. Obiekt jest wyobcowany — zimny.

> Pojęcia nie są przecież dowolnymi narzędziami intelektu, za których pomocą człowiek porządkuje doświadczenie i panuje nad nimi. Pojęcia wyrosły z doświadczenia, są artykulacją naszego rozumienia świata.[7]

[7] H.-G. Gadamer, *Przyczynowość w dziejach?*, [w:] *idem*, Rozum, dzieje, słowo. przeł. M. Łukaszewicz, PIW, Warszawa 1979, s. 82.

Za każdym przekazem językowym stoi zrozumienie i interpretacja. „Querfeld" jako instalacja-pomnik nie potrzebuje szczególnych zabiegów interpretacyjnych. Symbioza formy i treści jest czytelna w obydwu jego częściach.

„Leksykon Dotyku" — drugi element rzeźbiarskiej kompozycji również skonstruowany został z żelaznych krzyży zaporowych, poddanych tym samym procesom opracowania, a następnie ustawionych na żelaznej podstawie o długości ośmiu metrów w sekwencji geometrycznej tworząc kompozycję horyzontalną. Taki sposób aranżacji obiektu jest odpowiedzią na swoistość miejsca i proces jego adaptacji przez dzieło sztuki. Obiekt harmonizuje swoim kształtem z rozległą doliną. Grafiką umieszczoną na ramionach instalacji „Leksykonu Dotyku" są słowa, które spisane zostały w językach: słoweńskim i włoskim. Ich treść opisuje pojęcia, które odwołują się do pozytywnych relacji: czułości, bliskości (uścisk), pieszczoty, zaufania, szczęścia przyjemności, przyjaźni (sąsiad), miłości (serce, pocałunek).

W obydwu elementach instalacji Autorzy nawiązują do problematyki formalnej, rozumianej w rzeźbie jako dynamika elementów statycznych. Zagadnienie to jest zarazem zapytaniem o wyraz formy. W instalacji „Querfeld" forma przedstawia matematyczne uporządkowanie modułowych elementów, jedna część jest dynamiczna i strzelista, druga statyczna i horyzontalna. Forma rzeźby jest lekka, transparentna, wpisuje się w przestrzeń i dopasowuje do niej poprzez użyte środki artystycznego wyrazu. Środki te w obydwu instalacjach podkreślają charakter przekazu. Słowa przyjmują funkcję sygnału, a ich treść odsyła do języka relacji międzyludzkich. Umieszczone na zaporach czołgowych stanowią estetyczny i formalny kontrast, odrealniając kontekst i pierwotne przeznaczenie materiału.

Przykład drugi: lokalny wymiar recepcji sztuki. Instalacje Marka Sienkiewicza[8]

> Pustka i forma są możliwością i koniecznością zarazem wyłonienia się przedmiotów i pojęć, które szukają swojego miejsca pomiędzy niewypo-

[8] Marek Sienkiewicz, urodzony we Wrocławiu w 1964 r. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Dyplom z rzeźby zrealizował w pracowni prof. Jana Berdyszaka w 1994 r. na Wydziale Malarstwa Grafiki i Rzeźby w Poznaniu. Od 1997 r. pracuje w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, obecnie na stanowisku adiunkta prowadzi pracownię rzeźby. Jest autorem wielu obiektów plenerowych, obrazów-obiektów i instalacji. Artystyczne realizacje od 1995 r. zaprezentował na 14 wystawach indywidualnych. Jest uczestnikiem wielu wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą. Praca „O zanikaniu Polskich Ogrodów" powstała w 2012 r. na wystawę zatytułowaną: „Wymazywanie. Ćwiczenia z pamięci" w Studio BWA we Wrocławiu. Wystawa ta towarzyszyła konferencji „Polityka wymazywania. Pamięć, etos, reprezentacja oraz tyrania idei i widzialności", zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Praca w wersji ogrodowej mierzy ok. 8 m długości i 2 m wysokości.



Fot. 8. Marka Sienkiewicza instalacja „O zanikaniu Polskich Ogrodów”

> wiedzianym, niewidzialnym i niepojętym, a tym ku czemu się ono zwraca by przedstawić się by pojawić się w zmysłowej percepcji i świadomości współczesnych.[9]

Realizacje: rzeźby-obiekty, instalacje Marka Sienkiewicza związanego z wrocławskim środowiskiem artystycznym, wpisują się w krąg zagadnień dotyczących budowania kultury historycznej. Koncepcja formy jego szeroko pojętej twórczości, sięga do tradycji sztuki klasycznej, prowokuje refleksję nad systemem wartości a funkcją estetyczną dzieła podporządkowuje się idei w nim zawartej, mapie odwołań związanej z poznawaniem i przeżywaniem przeszłości w teraźniejszości. Artystyczne realizacje są jakby „rozebrane i ubrane" na nowo, ich wizualne przyjęcie ułatwia pozorna dekoracyjność. Wielowątkowość, czy wielopłaszczyznowość obiektów Marka Sienkiewicza przejawia się w metaforycznym ujęciu ich formy i dlatego też trudno ją jednoznacznie określić, pomimo iż w większości swoich realizacji, artysta odwołuje się do modeli rozpoznawalnych. W realizacjach Marka Sienkiewicza rozpoznajemy podobne myślenie o zastosowaniu środków formalnych jak w przykładzie opisanym wcześniej, język sztuki jest rozległy i interdyscyplinarny, ale jednocześnie tworzona metafora syntetyczna. Artystyczną biografię rzeźbiarza wypełniają realizacje o znaczących tytułach: „Domek dla każdego Polskiego Ptaka", „Orle wróć", „Kotwica" — kotwice kinetyczne, „Sztuka Lewa, Sztuka Prawa", „Tablica-board", „Wiekopomne dzieła". W przypadku twórczości Marka Sienkiewicza, poprzez dzieło sztuki dokonuje się próba artystycznego samookreślenia, odkrywanie tożsamości i autentyczności. Znamienny jest cykl realizacji z 2012 roku zatytułowany „O zanikaniu Polskich Ogrodów". Jedną z nich jest instalacja, skonstruowana w ogrodzie przy ulicy Stobrawskiej we Wrocławiu.

Im bardziej artysta nie jest pewny statutu i wartości swojego dzieła sztuki, tym bardziej dzieło akcentuje swoje tu i oto.

Wydaje się, że poprzez tę realizację Marek Sienkiewicz po raz pierwszy dokonał aktu pełnej identyfikacji swojej sztuki, odnalazł artystyczną tożsamość dzieła. Nastąpiła kondensacja pomysłu i idei artystycznej w taki sposób, iż dzieło sztuki zaistniało w wymiarze symbolicznym, metaforycznym i realnym.

Instalacja „O zanikaniu Polskich Ogrodów" nie jest niema i wyłamuje się z modernistycznego konceptu rzeźby w funkcji autonomicznej. W uniwersum sztuki, forma instalacji „O zanikaniu Polskich Ogrodów" akcentuje przynależność do tego co lokalne, przynależność do małej społeczności, za-

[9] E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 43.

stosowane środki formalne a szczególnie kolor, podkreślają współistnienie wspólnotowe. To co lokalne, tworzy historię w sensie globalnym.

W omawianej realizacji wyraźnie zostaje zaznaczona granica pomiędzy realnym i abstrakcyjnym, wyróżnienie zaznaczone jest na korzyść „odrębności ogrodu", w tym przypadku ogrodu sztuki. Autor w swojej pracy bez wątpienia odwołuje się do bogatej symboliki słowa a w konsekwencji instalacja przyjmuje funkcję kulturotwórczą. „Ogrody" Marka Sienkiewicza z jednej strony są miejscem pozyskanym, wyodrębnionym i zaznaczonym w przestrzeni z drugiej efemeryczne. Zespolenie idei, formy i materii w przypadku tej instalacji daje efekt magiczny, codzienna, realna rzeczywistość jest uwolniona na rzecz niezależnej rzeczywistości estetycznej. Oczywistość artystycznego działania jak choćby użycie dwóch kolorów bieli i czerwieni wprowadza to dzieło w historyczny wymiar, tylko kolor i aż kolor. W odczuciu artysty akt kreacji, pozwolił uzupełnić historię o nowy estetyczny wymiar „Polskie Ogrody". Autor ironizuje, komentując swoje twórcze działanie słowami: że istnieją one przecież obok innych ogrodów nazywanych francuskimi, angielskimi, japońskimi... i z pewnością swą postawą wcale nie niweluje wagi przeżytego doświadczenia, ale raczej przebija się przez nie myśl autora o wadze świadomości społecznej. Realizacja – instalacja ogrodowa, którą artysta dedykuje zanikającym *Polskim Ogrodom* wyróżnia klarowna idea i „znajoma" forma. Silnie zaakcentowana jest w odniesieniu do strony formalnej instalacji, świadomość teoretyczna działania w materii, jak i w przestrzeni jako materii dla działań. Pozyskany do realizacji materiał jest „obcy", instalacja skonstruowana jest z suszonych łodyg rośliny o nazwie barszcz Sosnowskiego, pochodzącej z rejonu Kaukazu. W Polsce i w Europie Środkowowschodniej roślina rozpowszechniona została w latach 50. XX w. jako uprawna, lecz później, ze względu na swoje szkodliwe właściwości, uznana została za roślinę inwazyjną i jej uprawy zaprzestano. Roślina w dalszym ciągu rozprzestrzenia się samoistnie zasiedlając optymalne dla swojego wzrostu tereny, stanowiska podmokłe i dobrze nasłonecznione. Jest głęboko ukorzeniona dlatego jej przyrost może sięgać trzech metrów wysokości. Łodyga rośliny jest w środku pusta, jej zewnętrzną powierzchnię natomiast, pokrywa faktura która po wysuszeniu przyjmuje barwę w kolorze grafitowym. To właśnie ta część rośliny jest dla Autora pożądanym materiałem, który poddawany jest artystycznemu opracowaniu. Akt adaptacji rośliny przez artystę jako materii rzeźbiarskiej poprzedza wybór i pozyskiwanie jej w długim procesie. Ostatecznie artystyczne tworzywo użyte do konstrukcji dzieła sztuki, jest jednocześnie zastanym i dodanym elementem rzeczywistości. W takim ujęciu instalacja „O zanikaniu Polskich Ogrodów" jest swoistym artefaktem, o klarownym zamyśle twórczym: „zabrane i oddane". Kształt instalacji „O zanikaniu Polskich Ogrodów" można formować i zmieniać w sposób

indywidualny niezależny od społecznych oczekiwań, miejsca i czasu. Obiekt należy bowiem do „bieżącej" rzeczywistości, choć w szeregu odwołań nawiązuje do interpretacji z przeszłości i oczekiwań przyszłości.

Przykład trzeci. Umiejscowienie i tożsamość, miejsce jako tworzywo ciągłości kultury

Opisywany fragment krajobrazu jest niewielki, jeżeli pomyślimy, jak rozległy i różnorodnie ukształtowany jest Półwysep Apeniński, rozciągający się na tysiącu kilometrów od pasma Alp, po kontynent Afryki. Wzgórza i dolina rzeki budują ten wyjątkowy pejzaż. Osoppo to mała miejscowość położona w opisanym krajobrazie w północnych Włoszech, niedaleko miasta Udine w charakterystycznie ukształtowanym pejzażu krainy Friuli. Wzgórza, które zdecydowanie bardziej stanowią uzupełnienie pejzażu niż w nim dominują. Wzgórze górujące nad miastem Osoppo jest poprzez kontekst historyczny wyjątkowe rozciąga się z niego panorama niziny Friuli — Wenecji Julijskiej. Panorama budzi zachwyt, w którymkolwiek punkcie wzgórza staniemy widać pola, rzekę i jej rozległe rozlewiska, zagajniki. Wzgórze, ze względu na swoje geograficzno-strategiczne usytuowanie, ufortyfikowano już w XV w. i było jeszcze podczas II wojny światowej miejscem obronnym. Współcześnie, fortyfikacje stanowią przestrzeń zaadaptowaną do organizowania festiwali sztuki i muzyki. Pozostałości fortu: ruiny, mury fortyfikacji, korytarze, podziemne tunele, są zabezpieczone i częściowo odrestaurowane z przeznaczeniem dla działań artystycznych. Miejsce to poprzez wiele kontekstów również geograficzne położenie, jest interesujące i inspirujące, stąd wielość przeprowadzanych w Forcie Osoppo akcji społecznych i artystycznych projektów. Jednym z nich jest festiwal sztuki Forte Della Harmonia.

Sztuka jest poznaniem, doświadczanie dzieła sztuki daje uczestnictwo w tym poznaniu. Max Seibald jest autorem instalacji zatytułowanej „Zimmer frei", która odwołuje się do działań artystycznych „w miejscu". W tym projekcie artysta wykazał się racjonalistyczną, pozbawioną emocji postawą badawczą. Jego działanie było świadome i celowe, zakładające spojrzenie w przeszłość i ku przyszłości. W omawianej realizacji artysta wyjątkowo silnie podporządkował estetyczny wymiar dzieła funkcji przekazu. „Zimmer frei", groteskowo wiąże kontekst miejsca z funkcją dzieła sztuki w kontekście.

Znamienna w czasach kapitalizmu jedyna wartość, odwołująca się do ilości i stanu posiadania rzeczy materialnych kontrastuje z brakiem i niedostatkiem, nieposiadaniem, ironiczną lub może symboliczną ruiną. Z historycznego punktu widzenia problematyka nadmiaru i braku towarzyszy dziełom sztuki od początku ich zaakceptowanej wizualności w tym sensie









Fot. 9–12. Max Seibald, „Zimmer Frei", instalacja metal i płótno, Osoppo 2012

w „Zimmer frei", również Max Seibald podejmuje dialog z tradycją. Problematyka braku jest dla artysty ważnym tematem, bowiem nie oczekuje on jedynie finału w postaci dzieła będącego komentarzem wycinka świata, ale znaczenie tego dzieła polega raczej na otwarciu się na interpretację a tym samym na stwarzaniu „nowego świata".

W instalacji „Zimmer Frei", najistotniejsza jest koncepcja stworzenia konstrukcji „elastycznej przestrzeni". Pomimo iż jest to projekt zrealizowany *in situ*, w określonym kontekście czasu i miejsca, nie wydaje się trudnym by adoptować go na nowo, „wmontować" w dowolnym innym czasie i innym miejscu... Efemeryczny charakter miejsca buduje wokół pracy „Zimmer frei" szczególną aurę, niezbędną „ciszę", która pozbawia pracę barokowego nadmiaru a samo dzieło, poddaje się metodzie opisu otwartej na interpretacje wielopoziomowe i zmierzającej do zintegrowanego ujęcia fenomenu kultury.

Przeniesienie uwagi z idei rzeczy na model rzeczy dotyczy szczególnie tych działań artystycznych które, odwołują się do tematyki społecznej i politycznej, którym trudno zarzucić banał, ponieważ kontekst historyczny, podkreśla symboliczną naturę artystycznej materii. „Iluzja w dziele nie dotyczy »zaświatów«, za rzeczami i pod figurami nie ma nic poza tłem."[10]

Iluzyjna jest artystyczna rzeczywistość „Zimmer frei", tak jak w wielu innych pracach i w tej Max Seibald zbliża się brawurowo do granic estetycznego napięcia, granic akceptowalnej możliwości w której odbiorca akceptuje wytwór artysty jako dzieło sztuki z przynależnymi mu walorami. „Zimmer frei" dosięga też innych granic jako żywy komentarz rzeczywistości np.: granicy społecznego absurdu. Z jednej strony, zimmer frei to charakterystyczne „wezwanie" na południu Europy zachęcające turystów do zatrzymania się choćby na chwilę w danym miejscu, wezwanie które wzbudza metaforyczną ciekawość świata, z drugiej „Zimmer frei" to problem bezdomności, nielegalnego zamieszkiwania opuszczonych miejsc i budynków przez emigrację i ludzi o niskim statusie społecznym, którzy do wspólnoty należą a jednocześnie są z niej wykluczeni. Nie da się zrezygnować z używania w języku sztuki różnorodnych metafor i kulturowych cytatów, gdyż opis dzieła straciłby na sile ekspresji.

Pozostaje zadać pytanie jaka jest wartość doświadczenia w przypadku realizacji tak enigmatycznej, trudno poddającej się klasyfikacji. Doświadczenie twórcze rozpoznajemy tutaj przez uznanie walorów przypadkowości jako możliwego języka sztuki. W przypadku prac *in situ* miejsce determinuje rodzaj działania twórczego. W dziele należącym do kategorii *site specific*,

[10] H. Damisch, *Okno w żółci kadmowej albo o tym co kryje się pod spodem malarstwa*, przeł. M. Prosowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 97.

sformułowanie go opiera się na wstępnym ustaleniu kulturowej matrycy, która odnosi się do aspektów historycznych, architektonicznych, czy topograficznych miejsca. Proces artystyczny trwa od momentu w jakim miejsce dzieła, ważniejsze jest aniżeli poszukiwanie jego racji bytu.

Przykład czwarty: sztuka obrazowania. Recepcja obrazów Anny Marii Kramm[11]

Hermeneutyczne doświadczenie, kontynuuję we własnej twórczości. Słabością artysty w procesie tworzenia jest konieczność ciągłego wyjaśniania tego co się czyni, zwracanie się do w pełni i ogólnie obowiązujących prawd. Problem w tym, że nowoczesne pojmowanie sztuki daleko odeszło od klasycznego ideału dzieła, pojmowanego jako sensownie spoistej jedności.

Piero Della Francesca, jeden z największych matematyków Cinquecenta, utalentowany malarz a także teoretyk sztuki, napisał w artystycznym traktacie *De prospectiva pingiendi*, że: „malarstwo jest demonstracją głębi i ciał w ich wzajemnym stosunku"[12]. Przywołany artysta tworzył swoje dzieła w epoce Renesansu, w której malarstwo przyzwyczaiło odbiorców do wpatrywania się w przestrzeń obrazu. Z początku przestrzeń iluzyjną w zgodzie z tradycją malarstwa starożytnego, aby stopniowo dzięki wiedzy i poznaniu naukowemu zagadnień perspektywy w przestrzeni płaszczyzny, ową przestrzeń rozumieć jako formalną wartość dzieła sztuki. Obrazy Piera Della Francesca wyróżnia taka właśnie nowatorska perspektywa i jednocześnie kompozycyjna harmonia oparta na symetrii oraz rodzaj minimalizmu, w zastosowaniu artystycznych środków wyrazu takich jak kolor.

Świadomość malarskiej perspektywy to niepodważalne kontinuum odwołań w procesie powstawania obrazu. Zagadnienia perspektywy, również w moich najnowszych malarskich cyklach zatytułowanych *Monokolory i Muralla* jako wartości formalnej w tych obrazach, z punku widzenia hermeneutycznego doświadczenia prawdy i sensu dzieła sztuki, sprowadza

[11] Anna Maria Kramm, urodzona w 1969 r. Mieszka i pracuje we Wrocławiu. Dyplom z wyróżnieniem w dyscyplinie artystycznej malarstwo uzyskała w 1996 r. w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Obecnie zatrudniona na stanowisku profesora ASP w Katedrze Rysunku w Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Od 1996 r. zrealizowała 32 wystawy indywidualne w Polsce i w Europie. Od 1996 r. uczestniczy w wielu prezentacjach zbiorowych. Jej kuratorska i organizacyjna aktywność łączy artystów we wspólnych międzynarodowych projektach jak np. „Kamienie Miasta" , „Un Anno di Arte", oraz festiwalach i prezentacjach sztuki w Polsce i Europie. Realizuje dekoratorskie projekty architektoniczne. Od 5 lat współautorka realizacji lodowych w ramach projektu Ice camp w Austrii. Jest autorką kilku publikacji o zjawiskach w sztuce współczesnej oraz wykładów w ramach sympozjum i artystycznych prezentacji.

[12] B. Fabiani, *Gawędy o sztuce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 226.



Obraz 1. Anna M. Kramm „Monokolory biały", olej na płótnie, 2012

się do opracowania płaszczyzny obrazu w taki sposób, aby jego „istota" zaistniała w realnej i mentalnej przestrzeni pomiędzy odbiorcą a obrazem. Moje ostatnie malarskie cykle znajduję w obszarze zagadnień skoncentrowanych na formie czystej, wyabstrahowane z kontekstów. Artystyczne rozważania dotyczą relacji języka sztuki: przestrzeń a płaszczyzna, kolor a światło, forma a kształt.

Właściwą zagadką, którą podsuwa nam kwestia sztuki jest właśnie równoczesność tego, co przeszłe i tego, co obecne. Tradycja jako synchronia w diachronii, jest świadomym poszukiwaniem współczesności w przeszłości jak również świadomym wyborem wątków z tej przeszłości. Kwestia przed którą stawia nas sztuka współczesna już z góry zakłada zbliżanie do siebie rozbieżności i ostrych przeciwieństw: z jednej strony mirażu historyzmu a z drugiej mirażu progre-



Obraz 2. Anna M. Kramm „Monokolory czarny", olej na płótnie, 2012

sywizmu. Dzieło sztuki jako niezastąpione, jest nie tylko nośnikiem sensu, którym można obciążyć także i inne nośniki, ale ma określoną ciągłość, przeszłość i przyszłość.

Marcel Duchamp był prekursorem nowego myślenia o „obrazie", a polegało ono na wyabstrahowaniu z dzieła jego idei. Na doprowadzeniu do miejsca, w którym sztuką absolutną, byłaby sztuka bez dzieła. Zakładał jednocześnie, że każdy przedmiot, który intencją artysty jest wybrany ma aspekty formalne, mogące uczynić zeń dzieło.

Rozważania, wokół umowności dzieła i sensu nadanego mu intencją artysty, którym Marcel Duchamp poświecił swoje twórcze życie, stanowiły punkt wyjścia dla moich rozważań o obrazie jako świadomie zorganizowanym odbiciu przestrzeni z nadaną mu umownie ideą. Obraz jest tym czym



Obraz 3. Anna M. Kramm, „Muralle turkus", technika własna na płótnie 2012

jest i jest tu i oto. Zrozumienie idei dzieła sztuki w ujęciu Duchamp'a, uwolniło moje myślenie o obrazie jako wizerunku na płaszczyźnie, recepcji poddany został obraz „sam w sobie" i szeroko pojęte otwarcie na sens twórczego dialogu. Patrzenie na obraz, ożywia go i czyni go widocznym.

Proces artystycznej identyfikacji i tożsamość artystyczna w przypadku moich twórczych dokonań należą do wielu poziomów kultury i dotyczą historii wielowymiarowo. Metafory użyte do opisu odpowiadają mojemu przeświadczeniu że „trawersowanie malarskich przestrzeni" to jednoczesne poruszanie się w obszarze tego, co już poznane i poszukiwanie metaforycznej szczeliny.

W jaką stronę zmierzają poszukiwania? Jak powstaje dzieło? Niezbędny jest proces jego budowy. Przebiega najpierw w zamyśle twórczym (migotliwym i nieprzewidywalnym), ale w ostatecznym kształcie tworzy konstrukcję wypowiadającą się własnym zintegrowanym językiem.

Na przykład, płaszczyzna obrazu istnieje od momentu pojawienia się na niej systemu znaków, barw i linii, starających się owe idee przekazać.



Obraz 4. Anna M. Kramm, „Muralle szary, technika własna, płótno 150 x 130cm, 2012

Na przykład, istnienie koloru warunkuje początkowo spontaniczna decyzja, która w finale dopełnia wizualny efekt. Rodzajem dygresji odnośnie koloru byłoby zwrócenie uwagi na rozciągliwość pojedynczej barwy. Czasami w procesie budowy dzieła, ciąży świadomość, że bezkształtna plama dokonuje na płaszczyźnie meta-organizacji bezładu plam, choć jest to ślad wciąż „pozostawiany w bezładzie".

Temu doświadczeniu niezbędnie potrzebny jest czas i historyczny kontekst. Obrazy z cyklów *Muralla i Monokolory*, poddały się recepcji. *Muralla* są odpowiedzią na przestrzeń malarską rozumianą jako habitat. Konkretne obrazy dedykowane są ujęciu tematu „ściany". Ścianą jest obraz, obrazem jest ściana. Ścianą jest mur dzielący świat na ten przed i za murem, obraz jest granicą świata, tego wewnątrz i na zewnątrz. Pierwsze obrazy wpisane w uniwersum sztuki powstały na ścianach, czy wreszcie obrazy, które są ścianą jak iluzjonistyczne freski.



Obraz 5. Anna M. Kramm, „Muralle czerwony", technika własna na płótnie 2012

> Podłoże musi być ścianą, a ściana podłożem, aby wychodząc od powierzchni nieproponującej oku nic poza przestworzem spokoju lub zagubienia, wszystko trzeba było nadrobić gestem. Ściana podłoża jest przeszkodą neutralizującą malarską wątpliwość, pierwotnym fundamentem poddanym gestowi [...].[13]

Jest w tym spojrzeniu moje upodobanie do gry wieloznaczności, do zmiany funkcji obrazu, ale nie poprzez zakładanie maski, lecz poprzez odkrywanie wewnętrznej konstrukcji, tkanki formującej dzieło.

W *Monokolorach* hermeneutyczne doświadczenie dotyczy zagadnień światła koloru. Proces konstruowania światła poprzez kolor obrazu przypomina alchemiczne poszukiwanie i jest ugruntowany historycznie w dziejach obrazu. Począwszy od kolorów bez koloru, czerni i bieli, poprzez barwy

[13] H. Damisch, *op. cit.*, s. 99.



Obraz 6. Anna M. Kramm, „Muralle niebieski", technika własna na płótnie 150x130 cm, 2012

złożone zielono-szare, indygo, fioletowe turkusy..., światło koloru rozciąga przestrzeń doświadczenia. Kolor czarny określa metafora — braku światła, w przestrzeni czerni jako koloru bez światła, obrazy prowokują spotkanie z własną podmiotowością. Czerń wyostrza kontrast rzeczywisty, który jest wewnątrz i ten na zewnątrz przestrzeni obrazu. „Obrazy czarne", jakby zastygłe tworzą „wielkie tajemnice". Podobną formalną wartość ma w obrazach białych biel, ale ona odwrotnie, w obrazie „światłem jest". Takie abstrakcyjne myślenie pojęciami, jest próbą w twórczym procesie, wymaga oczyszczania z elementów konkretnych i żmudnego wypracowania własnego — autentycznego języka a podejmowanie próby niekoniecznie, oznacza finał w postaci obrazu, który spełnia wszystkie wyznaczone mu zamierzenia.



Fot. 13. Max Seibald, *Dalle Stelle alle Stalle*, beton metal, Vittorio Veneto 2011

Przykład piąty. Dzieło w funkcji przekazu

We Włoskim Vittorio Veneto miejscowości położonej w regionie Treviso odbywa się festiwal współczesnych działań intermedialnych w przestrzeni



Fot. 14. Max Seibald, *Dalle Stelle Alle Stalle*, w funkcji interaktywnej

społecznej miasta, o nazwie „Comadamente". W 2011 r. na niewielkim skwerze, niedaleko kościoła Św. Józefa w historycznej części miasta nazywanej Serevalle, Max Seibald zaprezentował instalację zatytułowaną *Dalle Stelle Alle Stalle*. Artystyczne działanie zmieniło miejski skwer na czas trwania festiwalu w miejsce sugerujące cmentarz. Poszczególne obiekty instalacji w nowym kontekście czasu i miejsca, kształtem przypominały pomniki nagrobne. Instalacja prezentowana już wcześniej dwukrotnie, po raz pierwszy odsłoniła się w sposób zgodny z intencją artysty. Intencja: Max Seibald rzeźbę ironicznie zadedykował właścicielom ziem, rolnikom, hodowcom, którzy w czasie przemian gospodarczych, kierując się łatwym zyskiem, odsprzedają grunty pod inwestycje kapitalistyczne. Nieświadomość ciągłości historycznej, naiwna wiara, że bogactwo odmieni życie, jest metaforycznym grobem własnej autentyczności i tożsamości społecznej. Całości ironicznej i przygnębiającej, charakteru dodaje metaforyczny tytuł, będący grą znaczeń językowych słów: „gwiazda" i „stajnia". Rzeźba- instalacja jest doskonałym przykładem realizacji, która spełnia się w multifunkcji: przede wszystkim funkcji przekazu, rzeźba jest interaktywna i jest obiektem społecznie i politycznie nieobojętnym, ale również w funkcji czysto estetycznej. Prostym zabiegiem poprzez zmianę skali modelu, odlew tej samej formy pomniejszony ma kształt sztabki złota.

W przypadku *Dalle Stelle Alle Stalle* mamy do czynienie z fenomenem rzeźby, w której artysta łączy w jednym model i formę rzeźby, a dodatkowo wszystkie elementy są nierozłącznymi w instalacji. W rzeźbie, której podstawą artystycznej praktyki jest odlew, przygotowanie modelu i dopasowanie formy odlewu tak by powstała rzeźba właściwa, jest elementem najistotniejszym warsztatu. Dzięki tej umiejętności rzeźbiarz może finalizować swoją pracę w wielu materiałach. Są odlewy gipsowe, betonowe, z brązu, mosiądzu oraz innych metali szlachetnych, proces powstania rzeźby jest warsztatowo skomplikowany i pracochłonny i od skończonego dzieła dzieli długi dystans.

Co jest modelem? Ironicznie, jest nim proste narzędzie do wykonywania codziennych czynności w gospodarczych pracach — taczka. Odwrócona do góry dnem jest formą dla właściwego odlewu, który kształtem sugestywnie przypomina grób. Ten interesujący pomysł realizacyjny wraz z tytułem instalacji, czynią tą pracę nieobojętną. Artysta jako wnikliwy obserwator współczesnych czasów, tworzy rzeźbę o adekwatnej czasom formie. Realizacja nie jest typowym przykładem pracy *in situ*, choć w omawianej prezentacji taką pełni funkcję. Wyróżnia ją natomiast łatwość w procesie adaptacji. *Dalle Stelle Alle Stalle* jest rzeźbą „elastyczną", jest mobilna; zmianie ulegać może jej format a nawet rzeczywista wartość materialna jeśli odlewy wykonane zostaną w materiałach szlachetnych.

Jest to również przykład rzeźby współczesnej, która w wymierny i aktualny sposób prowadzi dialog z czasem, przestrzenią i kulturą. Pamięć o przeszłości i wiara w przyszłość to filary, na których opiera się most łączący przemijalność z trwałością, nieśmiertelność ludzkich dokonań ze śmiertelnością człowieka. Autor prowokuje refleksję nad sensem egzystencji, wiarą i metafizycznym porządkiem świata. Począwszy od pierwszej myśli, która zapładnia umysł artysty poprzez metaforyczny tytułu, aż po obiekt sztuki, boleśnie prosty, artysta ma możliwość po raz kolejny dowieść racji w dialogu z historią, że poprzez język dzieła sztuki, artysta jest w pewien sposób wyznacznikiem czasów przyszłych.

W Vittorio Veneto instalacja *Dalle Stelle Alle Stalle* w sposób rzeczywisty, a nie jedynie intencją artysty, odsłoniła się w funkcji interaktywnej. Zdarzeniem na pograniczu akcjonizmu była ingerencja społeczności miasta. Przy każdym z obiektów instalacji pojawiły się krzyże z imionami „zmarłych": demokracja, transparentność, szczerość, udział, samorządność. Akcje przeprowadzono anonimowo w nocy, kto postawił krzyże? Na pewno ktoś należący do wspólnoty, dając swoją postawą wyraz nastrojom społecznym we Włoszech. Prasa uznała to działanie za akt wandalizmu, artysta za kontynuację myśli twórczej.

The Esthetic Dimension of the Experience of the Past

by Anna Maria Kramm

Abstract

The following text is an attempt to look at various dimensions of esthetic experience of the past; the past which manifests itself in the act of creation. The works of several contemporary artists which refer to the past and are concerned with uncovering the past are viewed from the perspective of hermeneutical contemplation on the reception of the past through art. The examples of artistic activity presented here allow us to understand the esthetic idea and artistic gesture in the works of Michael Kos, Max Seibald, Anna Maria Kramm and Marek Sienkiewicz, employed by the artists in order to enliven the past and give it a new, artistic dimension and meaning that contemporary people can understand. The accompanying photos visualize their artistic activities.

Keywords: esthetic experience of the past, artistic activities, act of creation.