



Widok wystawy *Unto This Last, Raven Row*, 2010, od lewej: Pernille Kapper Williams, *An Homage to Marcel Broodthaers*, 2006 / 2010, tekst od szablonu, dzięki uprzejmości artystki; Dewar & Gicquel, *Untitled*, 2010, glina, dzięki uprzejmości artystów i Galerie Loevenbruck, Paryż; Alice Channer, *Silk Cut*, 2010, odlew aluminiowy, czarny i fioletoworóżowy elastik, marmur, hak; *Le Smoking*, 2010, odlew aluminiowy, czarny i pomarańczowy elastik, marmur, hak, dzięki uprzejmości artystki i The Approach, Londyn; Isabelle Cornaro, *Savannah Surrounding Bangui, and the River Utubangui*, 2003 – 2007, druk pigmentowy na bawełnianym papierze, 5 z serii 12, dzięki uprzejmości artystki i galerie de multiples, Paryż, fot. Marcus J. Leith

Waldemar Pranckiewicz RELACJE SZTUKI DO RZEMIOSŁA

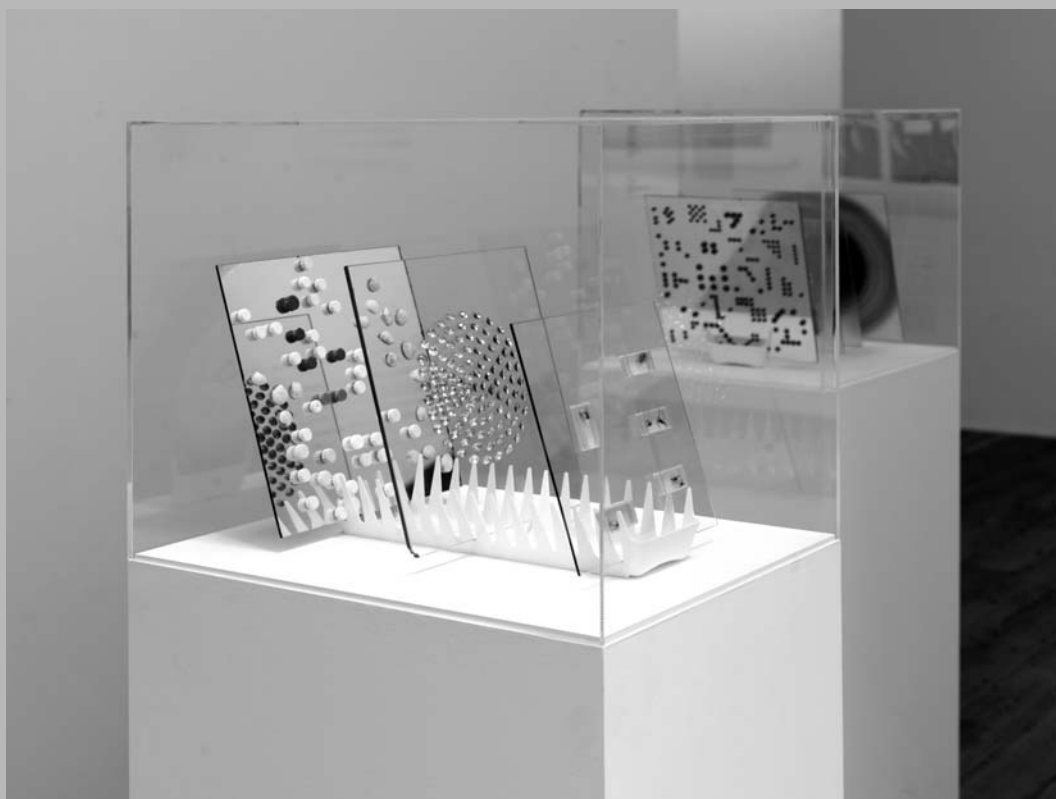
Przed rozpoczęciem tekstu, który tak naprawdę zawsze kiełkuje od bardzo prosto sformułowanego pytania, w tym przypadku: *Jak wygląda obecnie relacja sztuki do rzemiosła?*, mój ogląd tej kwestii, można by zawrzeć w następujący sposób:

Temat sztuki i rzemiosła zakłada dyskusję o umiejętnościach, czyli o tym, co jest możliwe i w jaki sposób. Pojęcie umiejętności z kolei wiąże się z metodami pracy w obrębie konkretnych dyscyplin artystycznych. Pojawienie się wraz z modernizmem praktyk przenikania się mediów, jak i stylistyk formalnych (np. dadaistyczny performance, surrealistyczne kolaże i instalacje), a także nowe technologie produkcji materiałów i obrazów (film, fotografia, masowo produkowane materiały wykorzystywane w rzeźbie), wszystko to wpłynęło na poszerzenie koncepcji umiejętności, a także pojawienie się innych sposobów realizacji dzieła artystycznego i jego

odbioru (artysta dorysowuje np. wąsy na pocztówce, owija maszynę tkaniną czy też stopniowo zabudowuje pokój układem form i skrytek).

Taka perspektywa, może być wspierana także pojawieniem się *readymade* i wprowadzeniem intelektualnego wymiaru w proces produkcji i odbioru dzieła. Marcel Duchamp jest powszechnie postrzegany jako o zwolennik umysłowego podejścia do sztuki, przy czym wiele jego prac charakteryzuje się dużą złożonością wykonania, bardzo zbliżoną do rzemieślniczej precyzji (która to kwestia zostanie poruszona w dalszej części tekstu, w odniesieniu do nieprecyzyjności rzemiosła)¹.

Jednak po obejrzeniu wystawy *Unto This Last* w galerii Raven Row w Londynie moje widzenie relacji sztuka-rzemiosło nabrało kolejnego wymiaru². Kuratorskim pomysłem dla wystawy, a także jej tytułu, była książka Johna Ruskina opublikowana



Běla Kolářová, *Dishes Cycle*, 1966, asamblaż, różne przedmioty na szklanych i lustrzanych płytach, bakelitowe suszarki, kolekcja prywatna, dzięki uprzejmości artystki, fot. E. Axelrad

w 1862 roku, w której to angielski pisarz i teoretyk podejmuje krytykę XIX-wiecznego kapitalizmu (a właściwie formowania się industrializacji). W wielkim skrócie: Ruskin jest przeciwko mechanizacji i podziałowi pracy, akt twórczy jest według niego działaniem moralnym, wyborem właściwego sposobu ukazania emocji i wyobrażeń. Ruskin proponował także równość wszelkiej pracy fizycznej, co razem z jego innymi koncepcjami przedstawia się obecnie jako mało praktyczna, utopijna wizja produkcji. Teorie Ruskina miały wpływ na ukształtowanie się ruchu zwanego The Arts and Crafts Movement, a dla osób związanych z wystawą *Unto This Last* ważne było odpowiedzenie na pytanie: jaki jest obecnie stosunek artystów do rzemiosła, i co się kryje za wykorzystywaniem tradycyjnych metod pracy. W takim też ujęciu Ruskin i niektóre z jego teorii stają się punktem odniesienia³.

Ruch The Arts and Craft Movement ukształtował się około 1860 roku, jego założeniem było tworzenie sztuki użytkowej na podobieństwo dawnych praktyk rzemieślniczych, bazujących na ręcznym wytwórstwie. Głównym artystą tego trendu był William Morris, który w 1861 roku założył własną firmę produkującą sztukę użytkową – tapety, meble, tkaniny i szkło. Ruch promował indywidualizm rzemiosła, a także pracy w małych zespołach. W powstających wytworach można zauważyć

wpływ wschodniej sztuki, wykorzystanie ornamentów roślinnych, wzorów celtyckich, motywy odwróconego serca, alegoryczne przedstawienia z Biblii, a także tematy z literatury renesansowej, średniowiecznej i baśni ludowych. Według Ruskina i twórców inspirowanych się nim industrializacja była negatywnym, źle wpływającym na społeczeństwo trendem, który po pewnym czasie miał ulec zanikowi z powodu przewidywanej elitarności. Powrót do metod dawnej produkcji rzemieślniczej miał zapoczątkować społeczne zmiany, polepszyć życie każdego z pracowników. Idee Ruskina i twórców związanych z Morrisem będą później rozwijane przez modernistycznych twórców, a książka Anglika zostanie nawet przetłumaczony przez Gandhiego, który opracował na jej podstawie własny teoretyczny model społeczeństwa dla postkolonialnych Indii.

Pojęcie rzemiosła jest problematyczne u swego źródła⁴. Podstawą działania rzemieślnika jest manualna praca przy użyciu w dużej mierze narzędzi lub maszyn. Proces industrializacji jest oczywiście odejściem od takiego modelu produkcji, niemniej industrializacja jest pochodną mechanizacji zapoczątkowanej w XVIII wieku, a ta z kolei wiąże się z rzemieślniczym sposobem pracy. Charakterystyka rzemieślniczego wytworu nie jest też kwestią oczywistą. Może on bowiem z jednej strony być bardzo złożony, precyzyjnie wykonany, z drugiej



Pernille Kapper Williams, *Matter upon Matter*, 2008, porcelana, 10,5 x 16 cm (śr. 12,5 cm), fot. E. Axelrad

natomiast może posiadać uchybienia czy też prezentować ogólną niezgrabność formy. Przedstawia on także często indywidualną stylistykę, z kolei ów indywidualny styl zwykle usytuowany jest w jakiejś nadrzędnej warstwie narracyjnej czy też kodzie wizualnym. Rzemiosło jest więc zbiorem wielu czynników, które mogą charakteryzować obiekt zarówno precyzją, jak i nieudolnością, wytwór może być praktyczny lub symboliczny (np. o rytualnym charakterze). Co więc przyczynia się do popularności powrotu do rzemieślniczych praktyk? Jaki sens ma w dzisiejszych czasach powrót do dawnych technologii, czy to przez samego artystę, czy też w ramach zamówienia złożonego przez niego w specjalistycznym zakładzie? Wydaje się, iż obecny trend związany jest ze świadomością, iż rzemieślnicza praktyka jest złożonym procesem, często powiązany z modernistycznymi projektami. Niejednokrotnie zdarzyło mi się już opisywać prace artystów, którzy tworzą w oparciu o rzemiosło (np. Grayson Perry i jego garncarstwo, hafty oraz gobeliny), czy też wykorzystują kwestie produkcji, replikacji, ręcznej produkcji, a także warsztatowej interpretacji formy (takie zagadnienia porusza często Simon Sterling, budując ręcznie aluminiową ramę rowerową, czy też odtwarzając biurko Francisca Bacona z fotografii, czy też tworząc kurtyne z repliką wzoru *Aralia* Josefa Franka)⁵.

Jednym z artystów zaprezentowanych w galerii Raven Row była Běla Kolářová. W serii zatytułowanej *Cykl naczyń* umieściła ona na plastikowych suszarkach szklane i lustrzane płyty, na których pojawiają się abstrakcyjne kompozycje zrobione z różnych drobnych przedmiotów. Użyte przedmioty są łatwo rozpoznawalne, jednak ich aranżacja w subtelny sposób przenosi je na inny poziom fizyczny, przestają być elementami użytkowymi, a stają się mikroformami w układzie geometrycznych wzorów. To *zaistnienie we wzorze* skupia naszą uwagę na ich kształt i budowę, na które to elementy w normalnych okolicznościach nie zwrócilibyśmy uwagi. Asamblaż Kolářovej staje się zagadką, zresztą jak wiele innych jej realizacji stworzonych w oparciu o proste zabiegi kolażu, rysunku czy fotografii. Można je postrzegać jako rodzaj zbioru próbek, kompendium drobiazgów z szuflad lub pojemników gospodyni. Można je widzieć jako formy wizualizujące możliwość tworzenia struktur trzecich, o mutujących się lub fraktalnych właściwościach. Siła tkwi w połączeniu zwykłych elementów i transformacji owej mieszanki w zupełnie inną, niesprecyzowaną jakość, być może o osobistym znaczeniu. Jej twórczość bazuje na materiałach trywialnych lub, jak w przypadku włosów artystki, materii nieporządknej, niekiedy wręcz traktowanej jako nieprzyjemnej. Można by oczywi-

ście wpisać twórczość Kolářovej w feministyczne strategię ekspresji, niemniej jej zainteresowanie balansowaniem pomiędzy abstrakcją, konkretem detalu i poetycką repetycją czyni jej twórczość o wiele bardziej złożoną. W cyklu *Day by Day, Each Different* Kolářova tworzy rysunkowe zapisy produktów do makijażu, jej powtarzalność jest manualną repetycją, każdego dnia podobny układ śladów po pudrach, kredkach i szminkach wypełnia określoną przestrzeń. Podobnie jak inne kolaże artystki, obraz tej serii powstał z sumy ręcznie wykonanych wzorów, powstałych przy użyciu rzeczy usytuowanych *na wyciągnięcie ręki*, w tym wypadku kobiecych kosmetyków. Poszczególne fragmenty wzoru mają podobny sposób zapisu, jednak wykazują różnorodność spowodowaną ręcznym charakterem notacji. Patrząc na taki projekt, można odnieść wrażenie, iż jest wynikiem laboratoryjnej procedury, być może rodzajem codziennej planszy testowej. Taki ogląd nie zmienia faktu, iż każda z prac Kolářovej może być postrzegana jako specyficzna konstelacja, z własną historią i możliwymi interpretacjami.

Zagadnienie wzoru i formy są centralne dla twórczości Pernille Kapper Williams. Artystka montuje np. na ścianie mosiężną gałkę, przywodzącą na myśl zarówno *readymade*, jak i abstrakcyjną rzeźbę. W innej swojej realizacji prezentuje opartą o ścianę miotłkę do kurzu zrobioną ze strusich piór, która także jest *readymade*. Oba przedmioty, gałka i miotłka, zostały zakupione w sklepach, oba można usytuować w typologii Duchampa jako *niezmienione readymade*⁶. Jednak w przypadku miotłki, który to przedmiot nosi tytuł *Untitled (Duster)*, kwalifikacja może wyglądać trochę inaczej, jeśli okazałoby się, iż jest wynikiem pracy ręcznej. W takim wypadku można by mówić o *ręcznie wykonanym readymade* (czy też *rzemieślniczym readymade*). Z kolei inny projekt zatytułowany *Matter upon Matter*, składa się z dwóch porcelanowych filiżanek, nałożonych jedna na drugą, wyprodukowanych przez fabrykę zaopatrującą duński dwór. Wzory na filiżankach są ręcznie malowane i w dawnych czasach zastawy porcelanowe były dostępne jedynie dla kręgów królewskich, jednak w związku z rozwojem technologii pojawiła się możliwość tańszej, zwiększonej produkcji, o gorszej jakości, jednak nadal z ręcznie malowanymi wzorami, które doskonale symulowały ekskluzywny produkt dla formującego się zamożnego mieszczaństwa. Co ciekawe, pojawiający się tam motyw zwany *Blue Fluted* był dla duńskiej artystki jednym z narodowych emblematów, jednak w trakcie jej studiów w Niemczech okazało się, iż w rzeczywistości był on stworzony i wykorzystywany przez producentów porcelany w Miśni. Połączenie dwóch porcelanowych filiżanek, jak zresztą inne jej obiekty na wystawie, ukazują nam przedmioty, które niezależnie od metod produkcji, zawsze podlegają subtelny zabiegom tworzenia dodatkowych znaczeń i kulturowych identyfikacji. Zdarza się też, iż ten sam przedmiot może być w różny sposób reprezentowany w zależności od miejsca pochodzenia.

Rzeźba w glinie kojarzy się głównie z łatwą do obróbki materią, której docelowym przeznacze-

niem jest uzyskanie finalnego odlewu dzieła. Gлина jest materią, w której studenci sztuki doskonalą swoje umiejętności modelowania, praca z nią (a także odlew z niej) może być postrzegana jako rzemiosło rzeźbiarskie. Jednak dla francuskiego duetu Dewar & Gicquel to medium staje się tematem samym w sobie⁷. To właśnie ten materiał formujący jest dla nich istotny, brunatna masa, która podlega wyschnięciu, spękaniu i rozpadowi, cały ten proces zmian konstytuuje ich dzieło. Duet tworzy duże w skali rzeźby, np. hipopotamy wylaniające się z masy glinianej czy też osoby wokół samochodu nad jeziorem (*Adobe Gang*, 2009), oczywiście także w całości z gliny. Ich projekty z jednej strony uderzają realistycznym wizerunkiem, z drugiej strony ukazują formę w procesie wysychania i rozpadu. Rzeźba z hipopotamami sąsiaduje z naściennymi napisem *Décor* autorstwa Pernille Kapper Williams, który jest z kolei hołdem Marcela Broodthaersa. Ale powracając do realizacji duetu Dewar & Gicquel można zauważyć, iż element zaskoczenia jest ich strategią, także ukierunkowanie na formę czy też na to, co się z nią dzieje. Zmieniają oni rzeźbiarski opis umiejętności w realizację o charakterze czasowym, w materię, która ma ulec rozpadowi. Inny ich obiekt na wystawie w Raven Row to rzeźba w piaskowcu, z której to bryły kamiennej wylania się płetwa, element ekwipunku nurka. Koncentracja na części kostiumu do nurkowania zwraca z jednej strony naszą uwagę na jego formę, jak i na materiał, z którego owa forma się wylania, wzajemne połączenie tekstur kamienia i płetwy. Mamy tu więc ponownie do czynienia z *efektem Kolářovej* – zwykły przedmiot staje się głównym bohaterem, stawiany jest w centrum uwagi, co ma stymulować dalsze pytania odnośnie jego formy, funkcji i reprezentacji (podobnie to wygląda także w przypadku gotowych przedmiotów Williams – miotłki, gałki czy napisu na ścianie).

Innym pytaniem, które można zadać, jest: Czy konceptualizm to odejście od rzemiosła⁸? Jako przykład do rozważenia tej kwestii chciałbym przytoczyć wystawę Lawrence'a Weinera pt. *Steel pennies dont come from or go to heaven* z 1993 roku. Realizacja oparta była na tekstach, jeden z nich powstał w odlewni, całość stanowiła bardzo złożoną analityczno-poetycką konstrukcję⁹. Jak w wielu projektach Weinera, także i w tej ekspozycji, tekst oraz obiekty zostały precyzyjnie zaplanowane, a ich treść tworzyła różne poziomy interpretacji. Jednym z elementów prezentacji był reliefowy odlew wmontowany w asfalt drogi, zawierający teksty, które znalazły się także w środku przestrzeni wystawiennej. Częścią prezentacji Weinera było także jego oświadczenie napisane w 1968 roku, które brzmi: *1. Artysta może skonstruować pracę 2. Praca może być wyprodukowana 3. Praca nie musi być stworzona. Każda opcja jest równoważna i zgodna z intencjami artysty, decyzja związana z relacjami społecznymi na odbiorcy podczas przekazu. Co jest istotne w tym oświadczeniu to to, że praca może powstać, ale nie musi. A także, iż powstanie może być oparte na zleceniu jej wykonania komuś innemu. Taki system powstawania dzieła nie jest oczy-*

wiście czymś nowym, podział pracy na artystę wykonującego projekt, rzemieślnika wykonującego matrycę i drukarza tworzącego nakład funkcjonował już w czasach średniowiecznych w Europie, a także był powszechny np. w Japonii w okresie Edo. Precyzyjne zaplanowanie całości ekspozycji w pełni ujawnia się w publikacji do wystawy. Katalog zawiera reprodukcje precyzyjnych planów i rysunków, całość tworzy skrypt, notację do odtworzenia przez zatrudnionych robotników (lub malarzy czy pracowników technicznych). Jest więc konceptualna praktyka Weinerja w takiej relacji do rzemiosła, iż jego planowanie uwidacznia kunszt sytuowania i zakładania zatrudnienia osób o umiejętnościach transpozycji projektów. Warto jeszcze nadmienić, iż Weiner jest szczególnie przywiązany do określonej estetyki związanej z przestrzenią produkcyjną, liternictwo jego prac jest podobne do typografii szyldów czy też napisów na budynkach przemysłowych i warsztatach.

Twórczość Weinerja, a także prace innych artystów wpisujące się w nurt konceptualny można widzieć jako zapoczątkowanie rodzaju rzemiosła organizacji i decyzji produkcyjnych. Dość często

pojawia się obecnie porównanie czy to artysty, czy też pewnych wystaw do współczesnej produkcji filmowej, gdzie twórcy (czy kuratorzy) spełniają rolę reżyserów w ramach danej ekspozycji. Jest to częściowo przydatna analogia dla opisu pewnych zjawisk, niemniej o wiele istotniejsze (a także trudniejsze) wydaje się analizowanie idei lub propozycji pojawiających się w obrębie samych realizacji. I tak, o ile pewni artyści wprowadzili elementy subkultur w rzeźbę (np. zabawki, ikonografia nawiązująca do muzyki indie w pracach Mike'a Kelley) czy też projektory filmowe u innych artystów (jako rodzaj kinetycznej konstrukcji, przestrzenno-czasowej instalacji), o tyle jeśli przyjrzeć się postaciom ostatniej dekady, których dokonania w jakimś stopniu wchodziły w rzemieślniczy wymiar, należy zadać pytanie: z jakiego to powodu? Jest to bowiem nie tyle powierzchowny trend, a raczej sytuacja *połączenia koncepcji i rzemiosła*, rodzaj relacji u każdego artysty pod trochę innym kątem przebiegającej. Konceptyjna wizja i rzemiosło, wzajemnie się przeplatając, otwierają się na inne możliwości tworzenia i interpretacji, proponują inne reprezentacje, ekspresje i modele widzenia¹⁰.

Sierpień 2010

Przypisy

¹ Należy też przypomnieć, iż w wieku osiemnastu lat Duchamp, po nauce w prywatnej szkole artystycznej, w ramach odroczenia służby wojskowej odbył praktykę drukarską w Rouen. Nauka procesu drukarstwa i typografii nie miała może bezpośredniego wpływu na jego sztukę, ale prawdopodobnie poszerzyła jego znajomość technik drukarskich, co być może miało też wpływ na późniejsze upodobanie do światłodruku, choć jest to jedynie luźna spekulacja.

² Wystawa *Unto This Last* w galerii Raven Row w Londynie odbyła się w terminie 20.05 – 25.07.2010. Uczestnicy: Thomas Bayrle, Sarah Browne, Andrea Büttner, Alice Channer, Isabelle Cornaro, Dewar & Gicquel, Pernille Kapper Williams, Béla Kolářová.

³ W tekście do wystawy teoretyk Glenn Adamson stwierdza, iż z wielu już nieaktualnych postulatów Ruskina jeden wydaje się szczególnie ważny: to wezwanie do zaangażowania. Jest to wprawdzie według mnie mało określone, co Adamson rozumie przez zaangażowanie w relacji do tworzenia sztuki. Adamson odrzuca możliwość reinterpretacji Ruskina w świetle teorii estetyk relacyjnych Nicolasa Bourriauda, która to perspektywa wydaje mu się nieadekwatna do złożoności problemu.

⁴ Ten problem jest zaakcentowany przez kuratorkę wystawy *Unto This Last* Alice Motard, która przywołuje opinie brytyjskiego dizajnera i teoretyka Davida Pye'a, twierdzącego podobno, iż „kunszt” jest słowem, od którego można zacząć spór.

⁵ Oprócz repliki powstają także symulacje przedmiotów. Widoczny staje się trend, iż luksusowe lub markowe produkty są replikowane w Afryce lub Azji, by następnie być sprzedawane w turystycznych punktach Europy przez grupy migrujące. Z kolei np. dekoracyjne figurki, modelowane, aby przypominały rzeźbę afrykańską, dostępne w niektórych sklepach w Europie, są być może europejską lub azjatycką produkcją.

⁶ Duchamp proponował następujące rodzaje *readymades*: 1. *Readymades* – niezmienione obiekty; 2. *Assisted readymades*; 3. *Rectified readymades*; 4. *Corrected readymades*; 5. *Reciprocal readymades*. Niektórzy historycy sztuki jedynie uznają pierwszy typ za właściwe *readymade*, pozostałe typy są rzeźbami lub pracami graficznymi, łączącymi produkt z artystyczną interwencją.

⁷ Duet tworzy nie tylko rzeźby w kamieniu czy w glinie. Praca *Adobe Gang* funkcjonuje jako fotograficzny zapis. W dobiegającej końca w Paryżu wystawie w *Musée D'art Moderne de la Ville de Paris* pt. *Dynasty* jedną z ich prac jest ogromny gobelin.

⁸ Analogiczne często padające pytanie to: Czy współczesnemu artyście potrzebny jest warsztat i znajomość technik artystycznych? (rozumianych tu jako umiejętność własnej pracy w oparciu o nie). Jest to dość dziwne pytanie, które zakłada jakoby binarność odpowiedzi, czyli albo „tak”, albo „nie”. Rzeczywistość i praktyka artystyczna w niej zakotwiczone są o wiele bardziej złożone, czasami techniczność jest zamaskowana, niekiedy kunszt pracy jest zupełnie dla nas niezrozumiały (bowiem operujący nieznanymi nam procedurami).

⁹ Tekst pojawiający się na odlewie Weinerja, a także na ścianach galerii, to m.in. *Some sandstone some limestone enclosed for some reason enclosed for some reason*. Wystawa artysty miała miejsce w galerii Dean Clough w Halifax w 1993 roku.

¹⁰ Przez „konceptyjną wizję” rozumiem tutaj zestaw czy to wizualny, czy też teoretyczny, lub wzajemne połączenie obu. Należy podkreślić, iż rzemieślnicza praktyka uwzględnia podobny element, który można nazwać zamysłem, czyli umyślnym planowaniem materializacji konkretnego przedmiotu / zlecenia.