

Nurt figuracji
w powojennej rzeźbie polskiej

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
EMILII ZIÓŁKOWSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM
21

Dorota Grubba-Thiede

Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej

Figurative Tendencies in Polish Postwar Sculpture



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2016

[Kup książkę](#)

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

Redakcja
Grażyna Raj

Recenzenci
Prof. dr hab. Waldemar Okoń
Prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Na okładce:
Hanna Brzuszkiewicz, *Trwanie*, 1980, metal, fot. A. Skowroński

© Copyright by Dorota Grubba-Thiede 2016
© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2016
© Copyright by Wydawnictwo Tako 2016

Publikacja została dofinansowana ze środków MNiSW (nr umowy 998/P-DUN/2015)

ISBN 978-83-62737-95-6

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
tel. +48 501 77 25 42
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Skład komputerowy: Rekwizytornia Drzew

Książkę można zamówić:
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: www.sklep.tako.biz.pl

[Kup książkę](#)

Spis treści

Wstęp	11
Wybrane znaczenia pojęcia figuracja w naukach humanistycznych ...	16
Wybrane znaczenia pojęcia figuracja w narracjach historyczno- -artystycznych w polskiej i obcojęzycznej literaturze przedmiotu	23
Uwagi o stanie badań w polskiej literaturze przedmiotu	34
Uwagi o stanie badań w obcojęzycznej literaturze przedmiotu	40
1. Figuracja o budowie archetypicznej i funkcjach symbolu strukturalno-materiałowego	44
1.1. Wprowadzenie	44
1.1.1. Psychologiczne aspekty percepcji rzeźby o formach antropomorficznych	49
1.1.2. Twórczość Tadeusza Siekluckiego w kontekście sztuki polskiej i zachodniej	55
1.2. Figuracja szczątkowa i egzystencjalna	61
1.2.1. Semantyka materii: Tadeusz Kantor, August Zamoyski, Wostan	68
1.2.2. Ontologie form szczątkowych: Alina Szapocznikow, Zofia Woźna	73
1.2.3. Machino-ciała: Jerzy Jarnuszkiewicz	79
1.2.4. Nowe relikwie: Krystian Jarnuszkiewicz	84
1.2.5. Symbole performatywne: Stanisław Horno-Popławski ...	89
1.2.6. Symbole czasu: Katarzyna Józefowicz, Marek Sarełło, Hanna Brzuszkiewicz, Anna Kamieńska-Łapińska	97
1.2.7. Ciała i trójwymiarowe cienie: Julian Boss-Gosławski, Piotr Potworowski, Marian Wnuk	104
1.2.8. Waga języków istnienia: Józef Marek, Józef Łukomski ...	109
1.2.9. Respekt wobec obiektów kultu: Magdalena Abakanowicz	113
1.2.10. Odcisk jako ślad	118
1.2.10.1. Entropia i semioza w procesach budowania rzeźby: Barbara Zbrożyna	118

1.2.10.2. Gest opłakiwania: Zofia Glazer	123
1.2.11. Instalacje wotywno: Zbigniew Warpechowski	125
1.2.11.1. Pręgi, blizny, znaki	128
1.2.11.2. <i>Tatuaże</i> jako wota	130
1.2.11.3. Geneza cyklu	132
1.2.12. Archiwum procesów samozniszczenia:	
Jan Stanisław Wojciechowski	134
1.2.13. Między performansem a teatrem: Roman Woźniak	138
1.2.14. Zatarcie granic ciała i przedmiotu: Edward Łazikowski ..	141
1.2.15. Strategie szoku: Jacek Staniszewski	144
1.2.16. Doświadczenie transgresji: Krzysztof Malec	150
1.2.17. Uwaga wobec życia: Leszek Golec + Tatiana Czekalska	152
1.2.18. Badanie znaczeń: Marek Rogulus Rogulski	156
Podsumowanie	160
 2. Figuracja metafor „wielkiego niepokoju” jako kondensacja znaczeń.	
Powrót do źródeł	162
2.1. Wybrane aspekty teorii metafory	
w kontekście rzeźby współczesnej	162
2.2. Metafory nieświadome – człowiek w okowach przestrzeni	167
2.3. Zwrot ku prapoczątkom sztuki: Alina Ślesieńska,	
Władysław Hasior, Barbara Bieniulis-Strynkiewicz,	
Adam Procki, Stanisław Zamecznik, Grzegorz Kowalski,	
Oskar Hansen, Jerzy Sołtan	181
2.4. Sensualność tragiczna – ciała wykrojone pustką:	
Ludmiła Stehnova	188
2.5. Permutacje naturalistyczne:	
Ryszard Wojciechowski, Alina Szapocznikow	191
2.6. Dzieła o formie psychogramów: Henryk Morel,	
Andrzej Pawłowski, Piotr Perepiłły, Zbigniew Libera	197
2.7. Motyw kłacza: Krystian Jarnuszkiewicz, Anna Jarnuszkiewicz ..	204
Podsumowanie	207
 3. Figuracja ekspresyjno-magiczna o pierwotnym statusie	
ontologicznym	209
3.1. Wprowadzenie	209
3.1.1. Psychogeografia: Wanda Czełkowska	216
3.1.2. <i>Karuzela z Madonnami</i> : Andrzej Wojciechowski	222
3.1.3. „Ludzie stają się lżejsi od powietrza”: Andrzej Pawłowski	227
3.1.4. Prymitywny status ontologiczny: Witold Masznicz	230
3.1.5. <i>Gorset-trapez</i> : Maria Pinińska-Bereś	236

3.1.6.	<i>Żółta Maską płacząca</i> : Bronisław Wojciech Linke, Franciszek Strynkiewicz, Karol Broniatowski, Elżbieta Szymańska	241
3.2.	Figurki, lalki, manekiny. Powrót do myślenia magicznego	244
3.2.1.	Geneza form i ich historyczne funkcjonowanie	245
3.2.2.	Figurki, lalki	252
3.2.2.1.	Wycinanki w walizce: Andrzej Pawłowski	252
3.2.2.2.	Zaklinacz przedmiotów: Marek Piasecki	254
3.2.2.3.	Figurki-moduły – wykresy-znaki: Marian Warzecha	256
3.2.2.4.	<i>Murder Ballads</i> : Władysław Hasior	259
3.2.2.5.	Bestiariusze: Marian Kruczek	262
3.2.2.6.	Strugane etnografie: Józef Stachura	263
3.2.2.7.	Figuracja trucheł: Jacek Wesołowski	264
3.2.2.8.	Rozmawiając ze sobą, tańcząc z córką: Aneta Grzeszykowska, Sylwia Jakubowska, Katarzyna Adaszewska	266
3.2.3.	Manekiny	268
3.2.3.1.	Pełne formy współczesnych <i>Effigies</i> : Tadeusz Kantor, Jerzy Mizera, Mirosław Bałka, Paweł Althamer	268
3.2.3.2.	Manekiny ohydy i figuracje trucheł: Józef Szajna	276
3.2.3.3.	<i>Przesłuchanie Anioła</i> : Władysław Hasior	278
3.2.3.4.	Konsumpcja kobiecego ciała: Andrzej Matuszewski	279
3.3.	Postawy kontestatorskie	284
3.3.1.	Kostiumy, materiały nietrwałe: Maria Jarema, Tadeusz Kantor	284
3.3.2.	Zwid, kukła, fantom w relacjach do rzeczywistości: duet KwieKulik	286
3.3.3.	Konteksty politycznego wymiaru sztuki	290
3.3.3.1.	Nagość form i rytuałów w przestrzeni publicznej: Jerzy Bereś	290
3.3.3.2.	W cieniu <i>Moby Dicka</i> i <i>Animae Mundi</i> . (Re)Konstrukcje i dekonstrukcje symbolu: Krzysztof M. Bednarski	297
	Podsumowanie	304
4.	Figuracja jako poszukiwanie obrazów powszechnej pokoleniowej rzeczywistości	305
4.1.	Rozważania wstępne o strategiach artystycznych po 1950 r.	305

4.2. Nowa figuracja na świecie	313
4.3. Motywy ikonograficzne sztuki zachodniej istotne dla rzeźbiarzy	335
4.4. Przed nową figuracją w Polsce	338
4.5. Czasy Arsenалу '55	338
4.6. Rezonans wystaw „Rzeźba w ogrodzie” 1957, 1988	349
4.7. Korzenie w sztuce XIX-wiecznej?	355
4.8. Wokół definicji i funkcjonowania nowej figuracji	358
4.9. Nowa figuracja a Nowa Fala	361
4.10. Ironia (eirōneía) polityczna: Krystian Jarnuszkiewicz, Jerzy Bereś, Jerzy Mizera	369
4.11. Nowa figuracja w polskiej przestrzeni publicznej	372
4.12. Realizm radykalny w sztuce polskiej	376
4.12.1. Ludzkie metonimie, piktogramy żyjące: Jerzy Kalina ..	378
4.12.2. Figura jako obecność zmysłowa: Marian Gołogórski, Ewa Kuryluk, Adam Smolana	381
4.13. Formy monstrualne w kontekście szkiców rzeźbiarskich Francisa Bacona: Antoni Janusz Pastwa, Wiktor Gajda, Adam Myjak, Gustaw Zemła, Jan Kucz, Zbigniew Caban-Frączkiewicz.....	384
4.14. Uwikłanie w słowo nowej figuracji. Specyfika budowania wyobrażeń: Adam Myjak, Wiktor Gajda, Olgierd Truszyński, Karol Broniatowski	388
4.15. Narracje nowofiguratywne. Polscy prekursorzy nowej figuracji	395
4.16. Nowa figuracja w rzeźbie polskiej	408
4.16.1. Wybrane aspekty – manieryzm	413
4.16.2. Kontestacja obyczajowa	416
4.16.3. Formy szablonowe: Anna Jarnuszkiewicz, Mirośław Filonik, Maciej Szańkowski	419
4.17. Realizm anatomiczny a realizm ekspresji	426
4.17.1. <i>Moschoforos</i> z gutaperki: Adolf Ryszka	426
4.17.2. Ipoustéguy w Polsce	431
4.17.2.1. Teatr rąk: Olgierd Truszyński.....	437
4.17.2.2. Socjologiczno-etnograficzna figuracja wędrowca: Jan Kucz	440
4.17.2.3. Materie zmysłowości: Barbara Falender	445
4.17.2.4. Sześcienny ciała: Anna Praxmayer	450
4.18. „Zimna” nowa figuracja	453
4.18.1. Człowiek w <i>Egoobrazie</i> : Włodzimierz Dudkowiak	453
4.18.2. <i>Anna</i> i figurki fetysze: Ryszard Zamorski	454
4.19. Ekspresja psychiki zbiorowej: grupa Wprost	459
4.19.1. Między współczesnym eklektyzmem a epigonizmem romantycznym – Manifest 1966.....	462

4.19.2. Traumatyczny realizm: Zbylut Grzywacz	467
4.19.3. Maniera krytycznej wizji – brutalizm: Zbylut Grzywacz	470
4.19.4. Rozproszenie jako podpis: Leszek Sobocki	471
4.19.5. Tkanka rzeźb jako tekst aktora: Jacek Waltoś	476
4.20. Człowiek wobec śmierci: Gustaw Zemła, Sławoj Ostrowski, Tomasz Misztal.	479
4.21. Romantyczna nostalgia: Stanisław Radwański, Andrzej Karolewicz	481
4.22. „Narodził się człowiek”: Edward Sitek, Wojciech Sęczawa, Małgorzata Kręcka-Rozenkranz.	483
4.23. Inspiracja rzeźbą romańską: Adam Smolana, Elżbieta Szczodrowska + Robert Pepliński, Alfred Wiśniewski, Franciszek Duszeńko	485
4.24. Figuracja postmodernistyczna lat 80. i 90. XX w. (wybrane aspekty)	487
 Zakończenie	 506
 Bibliografia	 513
 Spis ilustracji	 562
 Indeks osób i grup artystycznych	 578
 Summary	 601

Wstęp

[...] jeżeli wielu artystów, niezależnie od siebie, często zupełnie różnymi drogami, zmierza do podobnych rozwiązań, to proces ten przestaje być sprawą przypadku.

Jerzy Ludwiński¹

Książka jest próbą analizy wybranych zjawisk związanych z problematyką figuracji we współczesnej rzeźbie polskiej. W zamierzeniu autorki powstał obszerny jej zarys, jakby ekspozycja takich kierunków ewoluowania rzeźby, które współtworzą ją jako wolną, niezależną, w dużym stopniu również krytyczną wobec otaczającej rzeczywistości, a jednocześnie transponującą przemyslenia twórców na formy bardziej radykalne. Zostały też przywołane te ważniejsze elementy teorii, które w kolejnych dekadach oddziaływały na artystów, jak i te, które z dzisiejszego punktu widzenia wydają się przystawać do omawianych zjawisk, tworząc kontekst interpretacyjny.

Tak skonstruowany zapis prezentacji zjawiska figuracji pozwolił na zarejestrowanie układu istotnych wydarzeń w rzeźbie polskiej, wyodrębnionych z ogólniejszego, zmiennego, nieustannie pulsującego obrazu kulturowego. Czynnikiem inspirującym pozostało zastosowanie pojęcia figuracji w nowych strategiach badawczych kulturoznawców, którzy dynamiczny charakter dziejów kultury interpretują jako naprzemiennosc opozycyjnych stanów: figuracji (migotliwego obrazu wyodrębniającego się z osmozy zjawisk charakterystycznych dla danego czasu) oraz defiguracji (fazy rozproszenia jako koniecznej drogi do wykrystalizowania następnego, rozpoznawalnego obrazu kultury)². Wskazywany jest puls naprzemiennego cyklu, wykształcania cech, ich trwania i wycofywania w wyniku pojawiania się nowych impulsów.

¹ Ludwiński (2003: 130).

² Onuki, Pekar (2006).

Współczesna rzeźba pozostaje dziedziną sztuki, obiektywnie ujmując, słabiej eksponowaną i w niewielkim nadal stopniu upowszechnianą, o trudniejszym statusie społecznego funkcjonowania. Silnie oddziałując na zmysły, implikuje ona działania dynamiczne (do których należy ogląd, percypowanie formy w przestrzeni), w tym myślowe odczytywanie, rozpoznawanie treści, odkodowywanie budowanych przez artystów tworów mentalno-materialnych. To ostatnie określenie nawiązuje do uwag Grzegorza Sztabińskiego, który zwracał uwagę na przemianę języka artystycznego we współczesności. Postulował m.in. w 1978 r. „realność myśli” (idei) w zderzeniu z manualną lub techniczną realizacją dzieła (materią, konkretem), które jest „faktem mentalno-materialnym” – i właśnie na tej relacji oparł istotę jego funkcji poznawczej. Nie akcentował ani przedmiotowego, ani myślowego aspektu dzieła, podkreślając podobnie do Martina Heideggera, iż właśnie swoista gra tych dwóch stron, „ściśle zresztą związanych i w praktyce nierozdzielnych, stwarza dopiero całość”³. Rzeźby od najodleglejszych czasów, szczególnie te wpisane w formuły rytuałów bądź tworzone we współczesności obiekty partycypacyjne, jak u Jerzego Beresia, wykorzystującego nieobrobione bale drzew w ich pierwotnym potencjale (przedsymbolicznym, animistycznym), liczne instalacje i environments, są związane z doświadczeniem, również w odniesieniu do analizujących pojęcie doświadczenia tekstów Johna Deweya, który pisał:

Poezja w odróżnieniu od prozy, sztuka w odróżnieniu od nauki, ekspresja w odróżnieniu od twierdzenia nie są drogą do doświadczenia. One same stanowią doświadczenie⁴.

Ponownego odczytania kluczowych sensów jego pism podjęła się Krystyna Wilkoszewska w książce *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya* (1992, wydanie drugie 2003).

Rzeźba wydaje się częstokroć podmiotem niejako pozbawionym głosu (m.in. z uwagi na ukrycie czy zdeponowanie w magazynach muzealnych) i niedoinwestowanym. Nie tak znowu liczne większe wydarzenia poświęcone rzeźbie, umożliwiające szerszej publiczności kontakt z formami oryginalnymi i znaczącymi (z punktu widzenia dróg ewolucji współczesnej sztuki), są często słabo promowane.

Z uwagi na stan badań nad współczesną rzeźbą, charakteryzujący się znacznym rozproszeniem informacji, historia XX-wiecznej rzeźby polskiej (po części również powszechnej) pozostaje dziedziną ciągle jeszcze słabo poznaną i opisaną. Warto podkreślić, iż jest rozproszona w dość licznej literaturze fachowej, czego przykładem w najnowszych badaniach szczegółowych pozostaje obszerne wydawnictwo

³ Sztabiński (1978: 104).

⁴ Dewey (1975: 104).

Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku, przygotowane przez Jerzego Malinowskiego, następnie opracowana przez Jurija Biriulowa książka pt. *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku: od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, wydana w 2007 r. w Warszawie z udziałem toruńskiego Stowarzyszenia Sztuki Nowoczesnej, przekształconego w 2011 r. w Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata. Można również przywołać ukazujące się w ostatnich latach zbiory tekstów o rzeźbie, przygotowane przez Aleksandrę Melbechowską-Luty, np. opublikowana w 2007 r. w Warszawie *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*⁵. Wśród dokonań ruchu wydawniczego ważne pozostają także serie wydawnicze Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, w tym Seminaria Orońskie, „Rocznik Rzeźba Polska”, „Kwartalnik Rzeźby Orońsko”, monografie dotyczące wystaw indywidualnych i zbiorowych. Istotne są ponadto opracowania dotyczące wystaw w Królikarni – Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie, oraz publikacje innych instytucji badawczo-wystawienniczych.

Prezentowana praca została poświęcona wybranym problemom figuracji w polskiej rzeźbie współczesnej od lat 40. do lat 90. XX w., z uwzględnieniem nawarstwionego, niejednorodnego charakteru procesów, które zachodziły w jej obszarze po drugiej wojnie światowej. Została oparta przede wszystkim na dość licznej literaturze polskiej oraz zachodniej, zwłaszcza niemiecko- i francuskojęzycznej, także anglo-amerykańskiej.

Dzięki wielu kwerendom (m.in. w archiwach, muzeach, w pracowniach artystów) udało się autorce odnaleźć grupę obiektów dotąd dość mało znanych, a bardzo interesujących i istotnych dla polskiej współczesnej historii sztuki, biorąc pod uwagę zwłaszcza ich budowę (strukturę, formę) i zawartość znaczeniową. Te odkrycia pozwoliły, zdaniem autorki, na istotne wzbogacenie, poszerzenie czy uzupełnienie dotychczas prezentowanego w publikacjach obrazu rzeźby polskiej. W całym opracowaniu autorka starała się posłużyć możliwie dużą liczbą badań komparatystycznych i interpretacyjnych, niekiedy wychodzących w kierunku obszarów teorii innych nauk, pokrewnych historii sztuki.

Wśród analizowanych w niniejszym tekście bardziej znanych prac znalazły się m.in. *Fryz z kompozycją wielopostaciową* Henryka Wicińskiego z 1937 r. (il. 1), zapowiadający zjawisko defiguracji w powojennej rzeźbie polskiej, a także figury Aliny Szapocznikow z lat 50. i 60. (il. 2) oraz pochodzące z tego samego czasu archaizujące, wielkogłowe sylwety *Byty*, tworzone przez Wandę Czełkowską (il. 3), odmienne i dzięki wyrazistości form w pewnym stopniu korespondujące z dokonaniami Jeana Dubuffeta. Ponadto zostały omówione (prawie dziś zapomniane), stworzone przez Andrzeja Wojciechowskiego w 1968 r. we Wrocławiu, barwne, kobiece, niemal naturalnej wielkości figury – jakby jarmarczne statuetki, stanowiące

⁵ Malinowski (2000); Biriulow (2007); Melbechowska-Luty (2007).

na gruncie polskim niejako ekwiwalent rzeźby nowego realizmu (przypominające m.in. o pracach Niki de Saint-Phalle), wskazujące na coraz silniejsze oddziaływanie antropologii oraz teorii społecznych (il. 4). Kontynuacją figur Andrzeja Wojciechowskiego pozostały ironiczne, jaskrawo-krzykliwe w formie i kolorystyce, niekiedy wręcz o charakterze seksistowskim kobiece i męskie sylwetki „fetysze” Ryszarda Zamorskiego z początku lat 70. (także dziś zapomniane).

Znamiennym, międzynarodowym fenomenem stały się również całe aranżacje wnętrz, budowane przestrzennymi i płaskimi zarysami figur różnych artystów (m.in. Józef Marek), które można porównać zarówno z pop-artem, jak i „chłodną” odmianą nowej figuracji lub figuracją narracyjną. Stosunkowo wyrazistą grupę stanowią także prace o czytelnym odniesieniu do etnologii, w których splatają się wpływy teorii psychoanalitycznych. Jednocześnie najbardziej charakterystycznym nieprzemijającym zjawiskiem polskiej rzeźby wydaje się nurt twórczości artystów, powołujących wytwory o strukturalno-materiałowych właściwościach symbolizowania, których emocjonalna, a zarazem ascetyczna forma, została przez niektórych badaczy rozpoznawana w kontekście idei i metod obrazowania sztuki średniowiecznej, by przypomnieć rzeźby, jakie tworzyli: Stanisław Horno-Popławski, Jerzy Jarnuszkiewicz, Anna Kamieńska-Łapińska, Krystian Jarnuszkiewicz, Julian Boss-Gosławski, Tadeusz Sieklucki, Maria Bor, Hanna Brzuszkiewicz. W tych kontekstach przywołać można także wybrane prace Aliny Szapocznikow (np. *Głowa z łyżką* z 1966 r.), Elżbiety Szczodrowskiej i Roberta Peplińskiego, Zofii Woźnej oraz m.in. Jerzego Beresia, Marii Pinińskiej-Bereś, Marka Rogulskiego. Nurt ten stanowi dość radykalną (w pozytywnym sensie) linię sztuki współczesnej, odwołującej się w swej budowie zarówno do tzw. niezmienników estetycznych (jak sztuka paleolitu, czy sztuka średniowiecza), jednocześnie operującej medium najbardziej aktualnym, zarazem archetypowym. To szczególna koherencja form i mediów rezonująca z duchem czasu.

Na odrębnej pozycji usytuowała się sztuka, wywiedziona wprost z zaangażowania w problematykę społeczno-egzystencjalną, czerpiąca z „mitologii codzienności” (pojęcie Rolanda Barthes’a), o strukturze wypowiedzi zawikłanej, swoiście narracyjnej, niejednorodnej formalnie, o drugorzędnym znaczeniu zastosowanych materiałów: imitujących, naśladujących, dekorujących, nietożsamy z wyrażanymi treściami.

Szczególnie interesujące dla kierunków przemian współczesnej rzeźby wydają się dzieła wykonane przez artystów na marginesach na co dzień uprawianych przez nich dziedzin sztuki: performerów (Zbigniew Warpechowski, Leszek Golec, Jacek Staniszewski, Marek Rogulski), malarzy, grafików, architektów, którzy śmiało eksperymentowali, nieobciążeni zawodową powinnością.

Samo pojęcie rzeźby uległo w XX w. i nadal ulega radykalnym rozszerzeniom i przewartościowaniom, np. stopniowym dewaluacjom kategorii i wartości

estetycznych. Podjęte strategie anestetyki doprowadziły do rewaluacji materiałów nieszlachetnych, takich jak gips, воск, skorodowany metal, tkanina, tekstura, włosy, które to, niejako w kontynuacji postulatów Umberta Boccioniego, współtworzą tkankę wielu współczesnych rzeźb. Termin figuracja w odniesieniu do sztuki, a szczególnie do rzeźby, dotyczy wielu jej odmian (i znaczeń), w tym intuicyjnych, w dużym stopniu archetypowych wszelkiego typu wyobrażeń ludzi oraz zwierząt (na przykład magiczno-kultowych figurek paleolitycznych), ewokowania ich obrazów, nawet surrealnych. Niniejsze opracowanie eksponuje szczególnie związki figuracji z interpretacją formy bądź psychiki człowieka, wzmiankując jedynie zobowiązujący problem dzieł dedykowanych zwierzętom, którymi zajmują się liczni artyści (np. Leszek Golec + Tatiana Czekalska, Tomasz Skórka, Antoni Pastwa, Adam Procki, Marek Targoński, Tomasz Zabrocki, czy do 2007 r. duet Kijewski i Kocur) oraz badacze, współtwórcy *animal study* (Dorota Łagodzka⁶ i inni).

Pojęcie figuracji obejmuje również nurty wyobrażeń mimetycznych (m.in. hiperrealistycznych czy symulakrowych), jak i bardziej analitycznych, ujawniających, że do figuracji należą wszystkie dzieła, w jakimś stopniu dysponujące w obrębie swoich środków wyrazu formami, sugestiami, detalami, które w procesie percepcji mogą zostać odniesione do rzeczywistości⁷. W tym ostatnim przypadku figuracja pełniłaby funkcję greckiego *semeionu*, który ma zdolność przywodzenia na myśl rzecz, którą się kiedyś widziało, łącznie z owym *semeionem*, „pozostającym bytem *innego rodzaju* niż indywidualne przedmioty, osoby czy zwierzęta”⁸. Współcześnie zarówno pojęcie rzeźba, jak i figuracja, zwłaszcza figuracja w rzeźbie, należą do terminów nieostrych i w dużym stopniu otwartych, trudnych do precyzyjnego, jednoznacznego zdefiniowania, niełatwo przystających do wypracowywanych definicji.

W wielu teoretycznych praktykach dociera się do intuicyjnego (niejako atawistycznego) rozumienia słowa figuracja w rzeźbie, wiążącego pojęcie tematycznie z człowiekiem, jego wyobrażeniem, ewokowaniem obrazu ludzkiej postaci (lub jej części), korespondującym z antropologicznym kierunkiem przemian, zarówno nowej rzeźby, jak i badań nad sztuką. W niektórych wypadkach zostały przytoczone syntetyczne definicje dotyczące znaczeń terminu figuracja w innych dziedzinach humanistyki, m.in. w socjologii, naukach społecznych, kulturoznawstwie, w celu wskazania możliwych powiązań z problematyką rzeźby.

Warto zaznaczyć, iż w przypadku rzeźby (jako dziedziny sztuki) ciągle dość duże znaczenie ma pojęcie oryginału, tj. oryginalnego obiektu, nie tylko

⁶ Łagodzka (2014).

⁷ Sztabiński (2001); Giżycki (2002: 63).

⁸ Pelc (1984: 42).

w znaczeniu jednostkowego, pojedynczego dzieła, ale również obejmującego obiekty powtarzalne, powstające np. w produkcji masowej. Warto w tym miejscu przypomnieć konceptualne reliefs Antoniego Starczewskiego⁹ sugerujące zbiory obiektów identycznych (pozorne multiplikacje jednej formy poprzez odlew), np. jabłka, czy warzywa, które jednakże przy dokładniejszym przyjrzeniu okazują się być formami całkowicie odrębnymi, unikatowymi jako przekonujące dowody na niepowtarzalność form natury.

W przypadku podejmowanych badań nad rzeźbą i jej interpretacją ważna pozostaje ciągle możliwość bezpośredniej konfrontacji z dziełem. Podobnie określiła proces percepcji Maria Anna Potocka, pisząc:

Dzisiejsze podejście do sztuki opiera się na interpretacji niezależnej. Nie jest ważne, jakie założenia, jaką ideę przekazu miał artysta. Ważne są sygnały, jakie daje dzieło i wyjaśnienie tych sygnałów w oparciu o własne doświadczenie, wiedzę czy intuicję. Nie należy mylić tego modelu z XIX-wieczną koncepcją, według której sztuka była zbiorem dzieł sztuki i tylko poprzez dzieła należało ją interpretować. Wszelkie wiadomości dodatkowe, np. takie jak biografie artystów, były bez znaczenia. Dzisiaj te informacje są ważne i podpowiadają kierunek poszukiwania śladów. Powstała na tej drodze interpretacja może być dla twórcy zaskakująca i odległa od jego intencji. Niemniej coraz częściej artyści zgadzają się z interpretacją inną niż własna¹⁰.

Jak zauważył Theodor W. Adorno: „Widz zawiera – mimowolnie i nieświadomie – układ z dziełem, że się z nim złączy, aby przemówiło”¹¹.

Ważną cechą wyodrębniającą się z dość obszernej literatury przedmiotu jest wzajemne przenikanie terminów: figura, figuracja, nowa figuracja oraz ich pochodnych: wolna figuracja, defiguracja czy prefiguracja. Są one w ostatnich latach obszarem szczególnego zainteresowania badaczy różnych dziedzin humanistyki, by wymienić nauki o sztuce, kulturoznawstwo, socjologię (uwzględniającą perspektywę historyczno-polityczną) czy antropologię kulturową.

Wybrane znaczenia pojęcia figuracja w naukach humanistycznych

W struktury XX-wiecznego języka naukowego i humanistycznego stopniowo włączano słowo figuracja. Jej cechy wyszczególniał Siegfried Kracauer w tomach esejów *Podróż i taniec* (1925) oraz *Ornament masy* [*Das Ornament der Masse*] (1927), określając figurację jako estetyczno-konstruktywne pojęcie zbiorowe,

⁹ Starczewski (2014).

¹⁰ Potocka (2002: 61).

¹¹ Bryl (1993: 73–74).

które w jego systemie reprezentacji należało stosować zamiast obrazu. Kracauer pisał m.in. o przemianie ruchów ludzkich w grę arabesek i ornamentów. Zauważał rodzaj ornamentów tworzonych przez zbiorowiska ludzkie, odpowiadających pewnemu porządkowi ideologicznemu, definiującym elementy geometryczne i figury retoryczne. Pisał o ornamencie, jak i o „arabesce ruchu” jako o transparentnym procesie służącym „znakom złamania”¹². Z mnogości znaczeń pojęcia figuracja wybierał Kracauer: następstwa geometrii, przedstawienia perspektywiczne, film i fotografię. Zaznaczał, iż figuracja jako konstrukt kulturowy nie jest należnym odbiciem sensu obiektywnego, lecz wskazywaniem „przedstawień prawdy” w jej historycznych i socjologicznych zależnościach¹³. Kracauer pisał także o socjologicznych figuracjach tańca i podróży, inscenizowanych przez społeczeństwo kultury masowej na podstawie etnograficznych figur podróżnika i tancerza¹⁴. Analizował zjawisko defiguracji w znaczeniu redukcji obrazu człowieka w matematycznych okolicznościach czasu i przestrzeni, pod wpływem abstrakcyjnego ruchu (jako wypadkowej prędkości i rytmu). Siegfried Kracauer, Walter Benjamin i Rudolf Arnheim pojęcia figuracja, spojrzenie (patrzenie, ogląd) i kształt opisywali jako elementy *aisthesis materialis*, jako estetyczne paradygmaty, współtworzące historyczno-kulturowe i estetyczne fenomeny postrzegania, kontynuując badania z zakresu psychologii widzenia oraz psychologii kształtu, mające istotny wpływ na rozwój strategii interpretacyjnych¹⁵.

W latach 30. XX w. słowo figuracja zostało zaanektowane do socjologii przez Norberta Eliasa, który określał nim zmienne „konstelacje dynamicznych powiązań jednostek w społeczeństwie”, jako rodzaj sieci „unerwień” czy łańcuchów współzależności¹⁶. Pod wpływem pism Kracauera Elias zauważał analogię między ornamentem a figuracją oraz między zgromadzeniami ludzkimi a społeczeństwem¹⁷. W 1938 r. Erich Auerbach nazwał figuracją w literaturoznawstwie urzeczywistnianie tekstu przez aktora, któremu miała towarzyszyć zaczerpnięta z teologiczno-retorycznego (augustiańskiego) pojęcia „inkarnacja słowa”. Określenie figuracja znajduje również częste zastosowanie we współczesnych badaniach literaturoznawczych (np. interpretacjach pism Kafki¹⁸, Faulknera¹⁹, Goethego²⁰) w analizach ekfraz²¹.

¹² Hallensleben (2006: 86).

¹³ Beiküfner (2003: 127–128).

¹⁴ Hallensleben (2006: 86).

¹⁵ Beiküfner (2003: 7).

¹⁶ Elias (2003: 88–91); Elias (2004: 139–145).

¹⁷ Hallensleben (2006: 88–90).

¹⁸ Madsen (1994).

¹⁹ Césari (1994).

²⁰ Häfner (2002).

²¹ Sharpe (1990).

Trzeba przypomnieć o muzycznym sensie tego pojęcia²², związanego z wariacyjnością, transpozycją, koloraturą, efektem migotania linii melodycznej czy kontrapunktem, motywem równoległych oktafów o funkcji zwornika formy. W zwięzłej definicji jest figuracja przetworzeniem przez kompozytora motywów rytmicznych i melodycznych w utworze za pomocą rozdrobnienia rytmu; jest zasadą kształtowania melodyki, polegającą na przyjęciu za podstawę linii melodycznej skali i struktur akordowych systemu funkcyjnego. Wyróżniana jest figuracja melodyczna i harmoniczna. Melodyczna polega na oparciu linii melodycznej na rozłożonych akordach, przy czym między składnikami akordu mogą być wprowadzone dźwięki obce. Figuracja może być oparta na dźwiękach pojedynczych lub na współbrzmieniach. Specjalny typ figuracji powstaje wówczas, gdy niektóre dźwięki tworzą odrębną linię melodyczną²³.

Słowo figuracja (także figura, np. Jungowska figura procesów psychicznych jako postacie i wydarzenia mityczne) włączono ponadto do języka psychologii i psychiatrii – dziedzin, które w znacznym stopniu oddziaływały na twórców XIX- i XX-wiecznych, by przypomnieć Theodore’a Gericault’a, Jeana Dubuffeta, a w Polsce Andrzeja Pawłowskiego, Henryka Morela, Andrzeja Wojciechowskiego. Andrzej Pawłowski (il. 6) opracował m.in. scenariusz filmowy pt. *Inni* na podstawie pamiętnika osoby przebywającej w czasie wojny w szpitalu psychiatrycznym w Kobierzynie²⁴. Dla Henryka Morela (il. 7, 79) fundamentem poszukiwań związanych z dyplomem pt. *Wpływ skojarzeń na reakcje emocjonalne* w 1963 r. były badania psychologów i psychoanalityków Siergieja Rubinsztejna, Mieczysława Kreutza i Hermanna Rorschacha, dotyczące praw emocjonalnego działania form i kształtów na świadomość odbiorców²⁵. Andrzej Wojciechowski od wielu lat jest inicjatorem wystaw prac wykonanych przez osoby niepełnosprawne intelektualnie. Jest ponadto współzałożycielem i kierownikiem Warsztatu Terapii Zajęciowej „Pracownia” Fundacji im. Brata Alberta w Krakowie²⁶. Kontekst psychofizjologii widzenia intuicyjnie podejmowała od 1965 r. w swoich miękkich, nasyconych intensywną kolorystyką rzeźbach Magdalena Abakanowicz (il. 5), tworząc rodzaj emocjonalnych, odnoszących się do nieświadomości metafor figuracji, szczególnie o kobiecych konotacjach. Sama nazwa *Abakany* została wywiedziona z nazwiska artystki i funkcjonuje w międzynarodowej terminologii kultury współczesnej, a w ostatnich latach także w nomenklaturze ruchu feministycznego, czego dowodem było włączenie w 2007 roku *Abakanu Czerwonego* (1969) do zorganizowanej w Museum of Contemporary Art

²² Boruta (200); Esclapez (1993).

²³ Wilson (1988); Chodakowski (2001: 259–260).

²⁴ Chrobak (1988).

²⁵ Leśniewska (1996: 14)

²⁶ Smużny (1999).

w Los Angeles wystawy „Wack! Sztuka i rewolucja feministyczna”, następnie uznanie go za emblematyczne dzieło tej wystawy²⁷. Agnieszka Zgirska pisała:

Ogromne bezkształtne formy, jak chmury, swoją wizualnością uruchamiają jedynie naszą wyobraźnię, wyciągając z niej traumy i lęki. *Abakany*, których wielkość pozwala na przykrycie się, okrycie, schronienie niczym w jaskini, łonie, tak często przybierają też kształt organów płciowych, jednocześnie są też pożerającą paszczą, a ich ciężar ubezwłasnowalniający ruchy, zabierający oddech. To przestrzeń największego przerażenia i możliwe jedynej drogi ucieczki. Zawieszone nad ziemią niczym w lekkiej mistycznej lewitacji, są jak duchy przodków, nocne mary²⁸.

Frances Morris podkreśliła:

Wiszące konstelacje Abakanowicz [...] mają charakter tyleż architektoniczny, co cielesny. [...] Czy będzie to *Abakan Czerwony*, zwieszający się z góry jak olbrzymi pulsujący organ, czy *Abakan Pomarańczowy*, ze swym zwojem skapującym w zastygłą plamę, czy wreszcie wielki cykl *Czarnych płaszczy* przywodzący na myśl tyleż sutanny, co ubiór kata²⁹.

Wracając do stanu badań, trzeba podkreślić, że w krytyce artystycznej, historii sztuki, kulturoznawstwie i innych naukach humanistycznych figuracja (jak i pojęcie figury) należy do szerzej dyskutowanych pojęć ostatnich lat, by wzmiankować opracowania *Figur und Figuration: Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, pod redakcją Gottfrieda Boehma, Gabrieli Brandstetter oraz Achatza von Müllera; także *Figuration, Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, Ernsta Wolt-Dietera i Meike Wagner; jak i wydaną w Zurichu publikację *Figuration*, pod redakcją Susanne Greimel³⁰. Figurację połączono m.in. z semantyką rytuału (*visual figuration*), *performance*, z inscenizacją, teatralizacją, architekturą³¹. Krzysztof Kalitko ujął pojęcie figuracji w kontekście analizy współczesnej architektury i gender (*geschlechtliche Figuration*)³². Termin ten pozostaje kluczem w licznych analizach formy filmowej³³.

Tomasz Gryglewicz podkreślił znaczenie pojęcia figury w odniesieniu do opracowania autorstwa Kazimierza Wyki, który w książce o Jacku Malczewskim pt. *Thanatos i Polska* przyjął je jako synonim pojęć prefiguracji i zapowiedzi (wywiedzionych

²⁷ Ślizińska (2008).

²⁸ Zgirska (2012).

²⁹ Morris (2012: 36–37).

³⁰ Boehm (2006); Brandl-Risi (2000); Greimel (2000).

³¹ Pousin (1992).

³² Kalitko (2005).

³³ Maunier (1994).



Il. 1.
Henryk Wiciński,
*Fryz z kompozycją
wielopostaciową*,
1937, odlew w brązie,
Muzeum Narodowe
w Krakowie, fot. Dział
Dokumentacji MNK



Il. 2. Alina Szapocznikow, *Iluminowana*,
1967, poliestr, niezachowana;
fragment ekspozycji artystki w 1967 r.
w Zachęcie w Warszawie, fot. Dział
Dokumentacji Zachęty NGS
w Warszawie

ze staropolszczyzny)³⁴. W zbliżonym znaczeniu figura kilkakrotnie zaistniała w akcjach, manifestacjach Jerzego Beresia, np. w *Przepowiedni I* w Warszawie 6 stycznia 1968 r. i *Przepowiedni II* (il. 8) w Krakowie 1 marca 1968 r., interpretowanych przez teoretyków (np. Jerzego Hanuska, Andrzeja Kostołowskiego) jako profetyczna zapowiedź „Polskiego Marca 1968”, także kolejnych zamieszek ulicznych i strajków studenckich w krajach Europy Zachodniej oraz USA³⁵.

Dlatego należy przyznać, iż rozumienie „figury” jako prefiguracji w postawach wybranych artystów nie uległo przedawnieniu, zachowuje przydatność w analizowaniu sztuki współczesnej i powinno współtworzyć konstelację definicji figury, figuratywności i figuracji (il. 9, 13).

³⁴ Gryglewicz (2009).

³⁵ Michnik (2008); Kostołowski (2014); Hanusek (2002).