

# W obszarze Formy Otwartej. Echa idei Oskara Hansena w strategiach artystycznych na pograniczu dyscyplin

## Abstract

*Within the Open Form. Echoes of Oskar Hansen's idea in artistic strategies on the borderline of disciplines.* In 1959, a visionary architect, painter, sculptor and professor of the Warsaw Academy of Fine Arts, Oskar Hansen, formulated the Open Form theory. The piece of work in its convention was an integral part of the accompanying events and contexts. He, thus, opposed the art of the dominant object in space. During his didactic work at the Sculpture Department, Hansen shared his theory with many generations of students, encouraging them to artistic practice going beyond traditional disciplines, to use context as an integral part of the piece of work, to establish new, non-artistic relations and get rid of the fear of undefinition of the work. In the text, I will look at the idea of Open Form and its evolution based on the example of artistic creativity and attitude of the artists where the echoes of Oskar Hansen's ideas are clearly seen: Grzegorz Kowalski, Paweł Althamer, Artur Żmijewski, Łukasz Surowiec and Krzysztof M. Bednarski.

## Keywords

Oskar Hansen, Open Form, 20th-century Polish Architecture, Warsaw Academy of Fine Arts, 20th-century Polish sculpture



W procesie widzenia nie to jest ważne, co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia. Wzrost świadomości wzrokowej jest więc odbiciem procesu rozwoju ludzkiego.

Władysław Strzemiński<sup>1</sup>

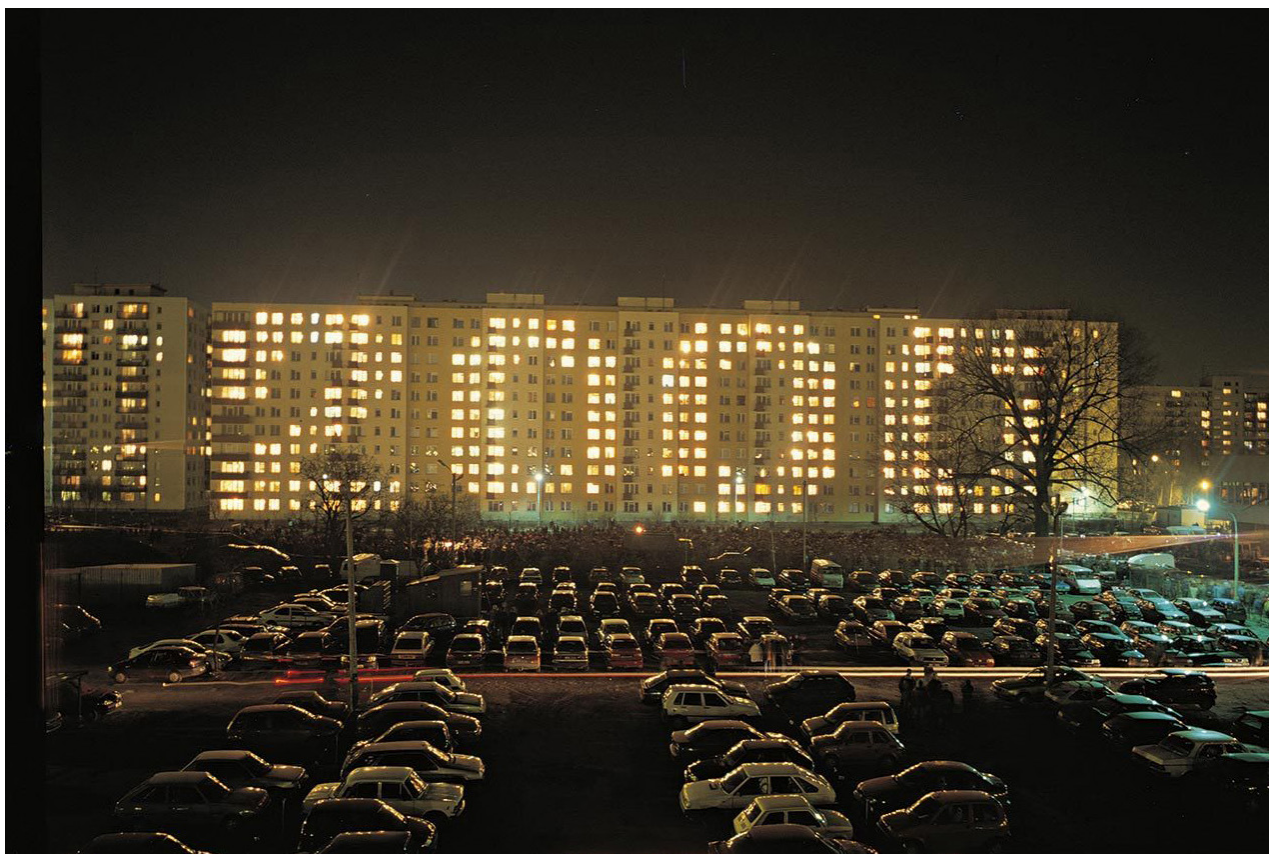


Fig. 1. Paweł Althamer, *Bródno*, Warszawa 2000, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

W lutym 2000 roku, na fasadzie jednego z bloków warszawskiej dzielnicy Bródno oświetlone okna mieszkań utworzyły olbrzymi napis *2000*. Akcja ta, trwająca niewiele ponad pół godziny, była artystycznym gestem Pawła Althamera, jednego z najbardziej znanych współczesnych artystów polskich, który w swojej twórczości bliski jest koncepcji Formy Otwartej Oskara Hansena. Artysta nakłonił mieszkańców swojego dziesięciopiętrowego bloku, żeby pozostawili zapalone światło tylko we wcześniej ustalonych lokalach, podczas gdy pozostałe miały być wygaszone. Wymagało to zmobilizowania do współpracy wszystkich mieszkańców ogromnej społeczności. Althamer poprosił o pomoc w przygotowaniu do akcji harcerzy. Włączyły się też lokalne władze, ksiądz i dziennikarze. Po ukazaniu się napisu *2000* akcja przerodziła się w festyn dla

<sup>1</sup> W. Strzemiński, *Teorii Widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016, s. 51.

mieszkańców z muzyką, poczęstunkiem i pokazem sztucznych ogni. To pierwsza akcja artystyczna Althamera na tak dużą skalę, w której on sam reżyseruje rzeczywistość, aktywizuje otoczenie i za pomocą prostego gestu wytrąca z utartych schematów myślenia<sup>2</sup>. Właśnie tak rozumiał Oskar Hansen założenia realizacji artystycznych klasyfikowane przez niego jako powstałe w oparciu o Formę Otwartą, teorię którą sformułował i przedstawił na Międzynarodowym Kongresie Architektury Nowoczesnej (CIAM) w Otterlo w 1959 roku i która inspirowała kolejne pokolenia artystów.

Oskar Hansen pochodził z rodziny norwesko-rosyjskiej, która miała dalekie polskie korzenie. Urodził się w 1922 r. w Helsinkach, ale jeszcze w dzieciństwie przeniósł się wraz z rodziną do Wilna, gdzie zastała go II wojna światowa. Na skutek perypetii wojennych i skomplikowanej sytuacji rodzinnej znalazł się w Polsce i ostatecznie podjął studia na Politechnice Warszawskiej. Tam też otrzymał stypendium i możliwość wyjazdu na studia do Paryża, gdzie uczył się u malarza Fernanda Légera i architekta Pierre'a Jeannereta. Jego stypendium przypadło na lata 1948 – 1950, czas, w którym w Paryżu tętniło życie artystyczne. Hansen poznał wówczas Pabla Picassa, Le Corbusiera, Victora Braunera, Auguste'a Herbina jak i wybitnych Polaków, Alinę Szapocznikow, Ryszarda Stanisławskiego, Jerzego Kujawskiego czy Lecha Kunkę. Za namową swojego profesora Pierre'a Jeannereta odbył też podróż do Bergamo i Londynu na spotkania CIAM, na których wtedy nadal dominował duch corbusierowskiego modernizmu. Doświadczenie to miało zasadnicze znaczenie dla powstania jego późniejszych teorii, które stały w opozycji do postawy i filozofii większości ówczesnych autorytetów architektury. To właśnie ich realizacje Hansen nazywał Formą Zamkniętą. Po ukończeniu stypendium, w przeciwieństwie do wielu polskich artystów, zdecydował się wrócić do Polski a powrót jego przypadł na czas cementowania się nowego systemu w myśl założeń realizmu socjalistycznego. Życie artystyczne w kraju było zideologizowane i zależne od ministerialnej dyrektywy dla nowej sztuki, która miała stanowić narzędzie propagandy partyjnej. Hansen po obronie pracy został zatrudniony jako adiunkt na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a po dwóch latach przeniósł się na Wydział Rzeźby, z którym związał się na kolejnych 30 lat, aż do przejścia na emeryturę<sup>3</sup>. Właśnie pracownia na Rzeźbie okazała się idealnym terytorium dla poszukiwań twórczo-teoretycznych Hansena i punktem odniesienia dla wielu polskich artystów kolejnych pokoleń.

## Forma Otwarta

Oskar Hansen uważał, że większość dzieł zarówno architektonicznych jak i artystycznych jest przejawem braku demokracji czy narzucania odbiorcy sposobu widzenia i nie pozostawia mu żadnych dróg interpretacji czy pola do kreatywności. W swoich tekstach w kontekście formy analizował nie tylko realizacje artystyczne i architektoniczne, ale również wszelkie przejawy społeczne,

<sup>2</sup> Paweł Althamer *zachęca*, kat. wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.

<sup>3</sup> F. Springer, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Wydawnictwo Karakter i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2013, s. 63-65.





Fig. 2. Oskar Hansen w Szuminie, fot. dzięki uprzejmości Igora Hansena oraz MSN w Warszawie

wypowiedzi polityczne i manifestacje kulturowe<sup>4</sup>. I tak, za powstałe w konwencji Formy Zamkniętej uważał na przykład nie pozostawiające widzowi pola do interpretacji katedry gotyckie, architekturę faszystowską czy socrealistyczną, monumentalną kompozycję obrazu Picassa *Guernica*, ale też komercyjne programy telewizyjne, powtarzające się reklamy czy zamkniętą w formie wypowiedź polityka. Przeczuwał jednak koniec epoki Formy Zamkniętej i jego symptomów upatrywał między innymi w interdyscyplinarnym podejściu do rzeczywistości artystycznej i społecznej, pisał:

Innymi sygnałami kończącej się epoki FZ są liczne i różnorodne niepokoje dotyczące rozwoju cywilizacyjnego, prognoz życia na Ziemi. Do takich należą prace: Ericha Fromma, Alvina Tofflera czy Manuela Castellsa. Wśród tęsknot do społeczeństwa otwartego, poznawczego, należałoby wymienić inscenizacje teatralne i parateatralne uaktywniające widza, a także sympozja, kongresy, zebrania przy tzw. "okrągłym stole" – zamiast anachronicznej "maczugi" do dziś stosowanej [...]<sup>5</sup>.

Podczas wspomnianego kongresu w Otterlo Hansen zainteresował ideą Formy Otwartej kilku młodych architektów, zmęczonych żelaznymi zasadami modernizmu Le Corbusiera, skupionych wokół grupy *Team 10*, której sam został członkiem. W Formie Otwartej widział możliwość całkowitej zmiany roli

<sup>4</sup> Teksty Hansena dotyczące *Formy Otwartej* zostały zebrane w: O. Hansen, *Zobaczyć świat*, katalog do ostatniej wystawy artysty o tym samym tytule w Zachęcie, Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa 2005 (wystawa: 10 września – 16 października 2015).

<sup>5</sup> Ibidem, s. 71.

architektów i artystów, którzy mieliby tworzyć jedynie "tła dla zdarzeń", a nie zamknięte w formie, osobiste pomniki, niepozostawiające ich użytkownikom możliwości interakcji. Architektura i sztuka miały kształtować otaczającą je przestrzeń, umożliwiać działanie kreatywne jej odbiorcom i uwrażliwiać ich na potencjalne relacje między nimi, a więc ich rola była podrzędna względem rzeczywistości. Istotą dzieła było spotkanie między tłem-interwencją artysty czy architekta a zdarzeniem-rzeczywistością. Dopetniało się ono wtedy, gdy pomiędzy nimi zachodziła relacja. Jeszcze w 1959 roku w "Przeglądzie Kulturalnym" Hansen pisał:

Wydaje się, że właśnie dziś jesteśmy w stanie korzystać z wielkiego dorobku Formy Zamkniętej, w oparciu o nowe elementy szkolenia artystycznego, nową bazę techniczną, rozpocząć tworzenie nowej, bardziej organicznej sztuki naszych czasów, sztuki opartej o kompozycyjną bazę Formy Otwartej. Stworzy ona poczucie potrzeby istnienia każdego z nas, pomoże nam określić się i odnaleźć w przestrzeni i czasie, w którym żyjemy. Będzie przestrzenią zgodną z naszą skomplikowaną i jeszcze nieznaną psychiką. Stanie się dlatego, że zaistniejemy jako organiczne elementy tej sztuki. Będziemy w niej chodzić, a nie ją obchodzić. Różnorodna indywidualność, wraz ze swoją przypadkowością, aktywnością stanie się bogactwem tej przestrzeni – jej współuczestnikiem. (...) W stosunku do konwencji kompozycji zamkniętej, polegającej głównie na majsterstwie wykonanego przedmiotu, konwencja kompozycji otwartej będzie polegała na działaniu "passe-partout" ujawniającym zmiany zachodzące w przestrzeni. Będzie to sztuka zdarzeń<sup>6</sup>.

Najważniejszy dla Hansena był człowiek i jego działalność, architektura miała za zadanie eksponować ludzi i podkreślać ich codzienną aktywność w przestrzeni i dawać upust indywidualnej ekspresji mieszkańców. Idea ta wydaje się najbardziej czytelna w projekcie nigdy w całości niezrealizowanym, nazwanym Linearnym Systemem Ciągłym, opartym na układzie liniowych miast rozciągających się przez całe terytorium Polski, z północy na południe. Projekt, opracowany wspólnie z żoną Zofią Hansen w latach sześćdziesiątych, zakładał samodzielne interwencje architektoniczne mieszkańców na zaprojektowanych specjalnie tarasach<sup>7</sup>. Hansenowi udało się zrealizować założenia Linearnego Systemu Ciągłego jedynie częściowo w realizacji zabudowy osiedla im. Juliusza Słowackiego w Lublinie w latach 1963 – 1966 i warszawskiego osiedla Przyczółek Grochowski w latach 1968 – 1973. Projekty te poprzedzone były

<sup>6</sup> O. Hansen, *Forma Otwarta*, [w:] "Przegląd Kulturalny", nr 5, 1959, s. 5, za: J. Gola (red.), *Ku formie otwartej*, układ graficzny O. Hansena, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa, Revolver, Frankfurt, we współpracy z Muzeum ASP w Warszawie, 2005, s. 199.

<sup>7</sup> Zofia Hansen była współautorką wielu projektów architektonicznych Oskara Hansena i jej udział był bardzo podkreślany przez samego Hansena. Szczególny nacisk na rolę Zofii Hansen kładzie badaczka twórczości Hansenów, Aleksandra Kędziorek w ostatniej wystawie poświęconej Hansenom w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (15 września – 29 października 2017), <hansen.artmuseum.pl>.

wywiadami z przyszłymi mieszkańcami dotyczącymi ich faktycznych potrzeb, które potem miały wpływ na ostateczny kształt poszczególnych mieszkań<sup>8</sup>. Hansen eksperymentował z Formą Otwartą w małej skali, projektując wspólnie z Zofią Hansen i Lechem Tomaszewskim pawilony wystawiennicze na targach w Izmirze (1955) i w Sao Paolo (1959). Lekkie i elastyczne konstrukcje pawilonów były poligonem doświadczalnym dla późniejszych projektów mieszkaniowych czy wewnątrz mieszkalnych, z których jednak stosunkowo mało zostało zrealizowanych.

## Działalność dydaktyczna na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych

W 1958 roku Oskar Hansen wraz z Zofią Hansen, Jerzym Jarnuszkiewiczem, Edmundem Kupieckim, Julianem Pałką i Lechośławem Rosińskim wykonał projekt pomnika *Droga* na Międzynarodowy Konkurs na Pomnik w Oświęcimiu-Brzezince. Idea polegała na potraktowaniu jako pomnik całego terenu byłego obozu koncentracyjnego, przez który miała przebiegać jedynie długa na kilometr i szeroka na 70 metrów droga. Ten szokujący projekt zakładał naturalną entropię pozostałości obozowych, które widz mógł kontemplować w ciszy z uniesionej lekko ponad poziom ziemi asfaltowej drogi. Projekt, który wygrał konkurs, ale został odrzucony przez byłych więźniów Oświęcimia, w pełni realizował założenia Formy Otwartej, biorąc pod uwagę zastane otoczenie i wykorzystując je jako składową i pełno wartościową część pracy. Kluczowym elementem pomnika miały być przestrzeń i czas. Projekt ten przypadł na okres, w którym Hansen pracował już w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i związany był z Wydziałem Rzeźby. Działająca od 1952 roku pracownia Hansena początkowo nazywała się Pracownią Kształtowania Brył i Płaszczyzn, a od roku 1981 Pracownią Struktur Wizualnych. Podczas 30 lat pracy na ASP Hansen angażował się mocno nie tylko w autorski program dydaktyczny, ale również w życie i zagadnienia strukturalne Akademii. W 1980 roku, na wniosek studentów został powołany na stanowisko dziekana Wydziału Rzeźby, co jednak spotkało się z niechęcią wielu kolegów i co zapoczątkowało koniec jego długoletniej pracy na tym wydziale w marcu 1981 roku<sup>9</sup>. W wydawanym przez Komisję Zakładową NSZZ Solidarność piśmie Numer Hansen pisał:

Czy samodzielne myślenie powinno być uprzywilejowane w strukturze uczelni? np.: czy obok metody "odrabiania lekcji" powinna istnieć możliwość indywidualnego zaprogramowania studiów w oparciu o możliwości wydziału, uczelni, np. możliwości studiowania problemów wynikających z życia? Czy egzaminy wstępne sprawdzają dostatecznie zdolność samodzielnego myślenia i twórczą postawę? Czy przed podjęciem studiów powinny być stworzone studentom

<sup>8</sup> Springer, op. cit., s. 98.

<sup>9</sup> J. Gola, *Pracownia Oskara Hansena*, [w:] G. Kowalski, M. Sitkowska (red.), *Powinność i Bunt*, kat. wystawy w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa, 2004, s. 218.

warunki poznania programu i pedagogów, żeby móc świadomie pokierować swoimi studiami? Czy powinny istnieć możliwości skracania czy wydłużania czasu studiów? [...] Życzę autentycznego zaangażowania i wytrwałości w pracach nad strukturami i programami wydziałowymi, które ukierunkują dydaktykę plastyczną w stronę poszukiwań "uroku i wizji" naszego życia dziś i jutro, chroniąc nas przed technokratycznym "faszyzmem o uśmiechniętym obliczu"<sup>10</sup>.

Te wszystkie pytania i sugestie były naturalnym zagrożeniem dla skostniałego systemu opartego na dziewiętnastowiecznych zasadach pracowni mistrzowskich i podejścia warsztatowego do sztuki. Jeszcze na początku lat siedemdziesiątych Hansen opracował zasady tak zwanej dydaktyki otwartej na ASP, które zbiegły się z udostępnieniem nowego gmachu na Wybrzeżu Kościuszkowskim i przewidywały między innymi jedną otwartą przestrzeń dla wszystkich studentów, publiczne korekty, wolny wybór profesorów i metod warsztatowych, luźny system godzin. W wywiadzie z Joanną Mytkowską Hansen mówił po latach: "Przekleństwem są tak zwane 'kaplice', tzn. profesor i studenci. To jest przedmiotowe brzemie – Forma Zamknięta. Jest to krzywdzenie przede wszystkim studentów, dlatego, że profesorowie to powinna być strefa obsługująca studentów, a nie obsługiwana"<sup>11</sup>.

Aby wprowadzić do praktyk artystycznych Formę Otwartą Hansen proponował radykalną zmianę nie tylko samej sztuki, ale również sposobu jej nauczania. W swojej pracowni tłumaczył uwarunkowania formalne bryły, skłaniał do konsekwencji i świadomych wyborów artystycznych również pod względem formalnym. Jego zajęcia polegały więc na analizie kształtów, wielkości, zależności czy współistnieniu poszczególnych form, w czym Hansen, na swój sposób, nawiązywał do postulatów artystów przedwojennej awangardy. Dla ułatwienia pracy studentom konstruował specjalne urządzenia do poszczególnych ćwiczeń, jak na przykład aparat z ruchomymi białoczarnymi elementami do analizy rytmu. Ważną częścią jego dydaktyki były też działania poza Akademią, na plenerach studenckich i wykorzystywane przez niego w nauczaniu "gry plastyczne" polegające na działaniach grupowych w odpowiedzi na zadane ćwiczenia i na interakcji pomiędzy poszczególnymi studentami czy zespołami studentów. W odpowiedziach należało odnieść się do zastanej rzeczywistości, pejzażu, ludzi czy przedmiotu. Autorski program dydaktyczny Hansena po raz pierwszy zestawiony i podsumowany już w 1986 roku w katalogu wystawy *W kręgu Formy Otwartej* w Muzeum ASP w Warszawie<sup>12</sup> doczekał się kolejno kilku opracowań, aż po ostatnie, w publikacji towarzyszącej wystawie *Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena*<sup>13</sup> pod redakcją Joli Goli i Grzegorza Kowalskiego, o których będzie jeszcze mowa w tym tekście. Autorzy w opisie

<sup>10</sup> Ibidem, s. 219.

<sup>11</sup> Springer, op. cit., s. 185.

<sup>12</sup> B. Cybulska, *Opisy ćwiczeń O. Hansena*, [w:] J. Gola, *W kręgu Formy Otwartej*, katalog wystawy o tym samym tytule, Muzeum ASP, Warszawa, 1986.

<sup>13</sup> J. Gola, G. Kowalski (red.), *Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena*, Warszawa, 2013.



wystawy podkreślają rolę Hansena w rozwijaniu samodzielnych umiejętności postrzegania i podejmowania indywidualnych decyzji poprzez dowolność w odpowiedziach na poszczególne zadania<sup>14</sup>. Hansen z jednej strony zapoznawał studentów z środkami i formalnymi możliwościami działania plastycznego, z drugiej zaś prowokował do samodzielnego myślenia, przygotowywał do współpracy ze specjalistami z innych dziedzin i do koordynowania zdarzeń wizualnych wynikających z przejawów życia<sup>15</sup>.

Z pracownią Hansena związanych było wielu artystów, którzy bardzo mocno odcisnęli swój ślad w najnowszej polskiej historii sztuki i którzy zmienili pejzaż artystyczny w sposób nieodwracalny. Forma Otwarta i nauki Hansena szczególnie bliskie były artystom związanym ze środowiskiem warszawskim, z warszawską galerią *Sigma* i późniejszą *Repassage*, między innymi; Przemysławowi Kwiekowi, Zofii Kulik, (wybitnym artystom, przez lata działającymi w artystycznym duecie KwiekKulik), Emilowi i Elżbiecie Cieślalom, Wiktorowi Guttowi, Waldemarowi Raniszewskiemu, Krzysztofowi M. Bednarskiemu czy wreszcie Grzegorzowi Kowalskiemu i Romanowi Woźniakowi, którzy do dziś spuścizną po Hansenie dzielą się ze studentami warszawskiej ASP. Szczególną rolę w przekazywaniu tego dziedzictwa ma Grzegorz Kowalski, który w latach sześćdziesiątych pełnił funkcję asystenta Hansena, a potem Jerzego Jarnuszkiewicza – w tamtym czasie, obok Hansena kolejnej kluczowej postaci na warszawskiej ASP. Pracownie obydwu profesorów uzupełniały się, o ile Hansen uczył dyscypliny w budowaniu formy, Jarnuszkiewicz rozbudzał "poetycką ekspresję"<sup>16</sup>. Od połowy lat osiemdziesiątych Kowalski prowadzi swoją własną pracownię, zwaną potem "Kowalnią", z której wychodzą czołowi przedstawiciele tzw. sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych: Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, Jacek Markiewicz, Jacek Malinowski czy Katarzyna Górna. Działalność części z nich realizuje założenia Formy Otwartej, choć metoda Kowalskiego różni się znacznie od założeń pedagogicznych Hansena. Wielu z nich działa na pograniczu dziedzin, sięgając po wideo, fotografię, performance, akcję artystyczną czy operę. Ta otwartość, chęć sięgania po różne środki wyrazu, eksperymentowanie z formą, przestrzenią i otoczeniem są zarówno naturalną konsekwencją rozwoju sztuki jak i dorobkiem intelektualnym płynącym z Hansenowskiej lekcji Formy Otwartej.

Po definitywnym opuszczeniu przez Hansena Akademii Sztuk Pięknych w 1983 roku, po zorganizowanej trzy lata później wystawie "W kręgu Formy Otwartej" w Muzeum ASP i wydaniu towarzyszącego jej katalogu opracowanego przez Jolę Gołę, aktywność Hansena na polu sztuki i architektury zmalała i skoncentrowała się w prywatnym domu Hansenów w Szuminie nad Bugiem, realizacji stanowiącej pełną manifestację Formy Otwartej. Budowany i urządzany od końca lat sześćdziesiątych stał się miejscem plenerów i twórczych poszukiwań jego właścicieli. W latach dziewięćdziesiątych odbyły się tam spotkania studentów Szkoły Architektury w Bergen prowadzonej przez

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Hansen, *Zobaczyć*, cit., s. 195.

<sup>16</sup> G. Kowalski, *Notatki*, [w:] "Rocznik. Rzeźba Polska", tom VI, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1992-1993, s. 63.





Fig. 3. Oskar Hansen, *Sen Warszawy*, 2005, fot. Jan Smaga / dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

norweskiego ucznia Hansena, prof. Sveina Hatløya. Najwięcej uwagi w tych latach poświęcali Hansenowi Jola Gola i Maryla Sitkowska, związane z warszawskim Muzeum ASP oraz Grzegorz Kowalski, ale poza tym Forma Otwarta, realizacje architektoniczne czy metoda pedagogiczna Hansena pozostawały nieco na uboczu. Dopiero w nowym stuleciu temat Formy Otwartej powrócił na nowo. We wczesnych latach dwutysięcznych interesuje się nią Fundacja Galerii Foksal. W 2003 roku Joanna Mytkowska przeprowadza wywiad z Hansenem, potem rozmawia z nim Hans Ulrich Obrist i Philippe Parreno<sup>17</sup>. W lutym 2005 roku w Fundacji Galerii Foksal odbywa się wystawa Hansena "Sen Warszawy", na jesieni natomiast, w warszawskiej Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki duża retrospektywa "Oskar Hansen. Zobaczyć Świat", której kuratorem jest Jola Gola we współpracy z Grzegorzem Kowalskim. W pracach nad wystawą uczestniczył jeszcze sam artysta, ale niestety nie doczekał inauguracji. Zmarł w maju 2005 roku. Wystawie towarzyszyła książka, nad którą artysta pracował kilkadziesiąt lat. Została opracowana przez Jolę Golę we współpracy z Marylą Sitkowską i Agnieszką Szewczyk z Muzeum ASP. Ponadto, w tym samym roku ukazuje się książka Joli Goli *Ku formie otwartej* a w dwa lata później Łukasz Ronduda i Florian Zeyfang, kuratorzy wystawy "1, 2, 3... Awangarda" w warszawskim Centrum Sztuki

<sup>17</sup> Interview: Oskar Hansen. Hans Ulrich Obrist and Philippe Parreno, [w:] "Domus", nr 868, marzec 2004.

Współczesnej Zamek Ujazdowski pochylają się między innymi nad zagadnieniem ewolucji Formy Otwartej Hansena<sup>18</sup>. Zaczyna pojawiać się coraz więcej tekstów o artyście, aż do 2012 roku, kiedy rusza trwający do 2017 roku projekt badawczy, realizowany przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie pod opieką Aleksandry Kędziorek, poświęcony twórczości Oskara i Zofii Hansenów, w ramach którego wydano wiele publikacji, zorganizowano wystawy, konferencje i warsztaty badawcze<sup>19</sup>. Pierwszym, bardzo istotnym rezultatem działania programu była międzynarodowa sesja "Oskar Hansen. Otwieranie modernizmu" przygotowana przez Aleksandrę Kędziorek i Łukasza Rondudę (2013), której niepodważalnym osiągnięciem było umiejscowienie aktywności Hansena w szerszej międzynarodowej narracji dwudziestowiecznej awangardy<sup>20</sup>. Kolejnym projektem była wystawa "Oskar Hansen. Forma Otwarta" przygotowana przez Aleksandrę Kędziorek, Łukasza Rondudę i Soledad Gutierrez, pokazywana kolejno w MACBA w Barcelonie (2014), w Muzeum Sztuki Współczesnej Serralves w Porto (2015), w Yale School of Architecture w New Haven (2016) oraz w Narodowej Galerii Sztuki w Wilnie (2017). Wystawę podzieloną na kilka działów zamykała część "Tradycja Formy Otwartej" przedstawiająca różne podejścia do idei Formy Otwartej na przykładzie prac między innymi Grzegorza Kowalskiego, Artura Żmijewskiego, Pawła Althamera, KwieKulik i Przemysława Kwieka. Towarzyszyła jej angielskojęzyczna publikacja pt. *Oskar Hansen. Otwieranie Modernizmu*, pod redakcją Aleksandry Kędziorek i Łukasza Rondudy<sup>21</sup>. Ostatnim projektem programu była wystawa "Oskar i Zofia Hansenowie. Forma Otwarta" w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, przygotowana przez Aleksandrę Kędziorek. Warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej ma kluczową rolę w reaktywowaniu idei i działań Oskara Hansena na szeroką skalę. Prowadzony przez nie projekt wspierany jest przez Fundację Oskara i Zofii Hansenów oraz Jolę Gołę z Muzeum ASP w Warszawie, główną badaczkę twórczości Hansena, autorkę pierwszych ważnych opracowań mu poświęconych<sup>22</sup>.

Aby przyjrzeć się ewolucji idei Hansena, posłużę się tu przykładem twórczości i postawy twórczej kilku wybranych artystów, z których wszyscy ukończyli Wydział Rzeźby: Grzegorza Kowalskiego, Pawła Althamera, Artura Żmijewskiego, Łukasza Surowca i Krzysztofa M. Bednarskiego. Tylko niektórzy z nich zetknęli się bezpośrednio z dydaktyką Hansena, a jednak używają podobnych strategii artystycznych, bliskie im są zagadnienia partycypacji, kontekstualności, interaktywności, ich sztuka plasuje się często na pograniczu dyscyplin a ponadto sięgają oni po różne środki wyrazu zapożyczone z poza-artystycznych dziedzin życia, takich jak reportaż, medytacja, podróż, działanie społeczne, koncert.

<sup>18</sup> L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa, s. 35.

<sup>19</sup> Projekt badawczy poświęcony twórczości Oskara i Zofii Hansenów prowadzony przez warszawski MSN ma swoją stronę internetową: <<https://hansen.artmuseum.pl/#page0>>.

<sup>20</sup> K. Schiller, *Warszawski Festiwal Oskara i Zofii Hansenów*, [w:] "Magazyn Szum", nr 2, wrzesień 2013, s. 96.

<sup>21</sup> A. Kędziorek, Ł. Ronduda (red.), *Oskar Hansen. Opening Modernism*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2014.

<sup>22</sup> <<https://hansen.artmuseum.pl/#page0>>.

## Grzegorz Kowalski. Dydaktyka Partnerska

Grzegorz Kowalski, związany z Hansenem nie tylko jako student, ale też przez kilka lat jako jego asystent, ideę Formy Otwartej przepracował zarówno w swojej twórczości, jak podczas działalności dydaktycznej na warszawskiej ASP<sup>23</sup>. Pozostawał pod jej silnym wpływem szczególnie w pierwszym etapie swojej aktywności artystycznej, przed przełomową podróżą do Meksyku i Stanów Zjednoczonych, która zbiegła się z represjami politycznymi i zamieszkami studenckimi marca 68' w Polsce. W warszawskiej Galerii Foksal pokazał wówczas działanie "Kieszeń", w ramach którego wyświetlał slajdy ze zdjęciami z gazet, a ekranem były odwiedzające galerię osoby stojące się w ten sposób elementem dzieła. O swoim pokazie pisał: "Wśród 'obrazów, jakie nosi się w kieszeni', co należało czytać w 'podświadomości zbiorowej', znalazły się oczywiście fotografie, ekranem dla nich były sylwetki żywych ludzi, 'aktywnych' widzów"<sup>24</sup>. Po powrocie do Polski związał się z mającą offowy i opozycyjny charakter galerią *Repassage*, w której znalazł przyjazne, podobnie do niego myślące otoczenie, gdzie właśnie ludzie – inni artyści i widzowie, stali się materia i twórczym jego prac, jak pisze Maryla Sitkowska, badaczka twórczości wielu artystów z kręgu Jarnuszkiewicza i Hansena i autorka bardzo skrupulatnych opracowań na ich temat<sup>25</sup>. Kowalski był autorem wielu działań, których większość miała partycypacyjny charakter.

Od połowy lat osiemdziesiątych Kowalski zaczął opracowywać własny program autorski na Wydziale Rzeźby, na który nieunikniony wpływ miała praktyka w pracowni Oskara Hansena i Jerzego Jarnuszkiewicza oraz dogłębne zrozumienie i przeanalizowanie ich metod działalności pedagogicznej. Wypracował własną metodę, którą nazywa *dydaktyką partnerstwa*. Z jednej strony liczył się dialog studenta z profesorem i z innymi studentami, a z drugiej praca nad indywidualnym rozwojem twórczym. W ostatnim wywiadzie, publikowanym na łamach [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com) Kowalski mówił:

Na przestrzeni lat metody ewoluowały. Innych narzędzi używaliśmy w latach 70., 80., innych w 90. i wreszcie innych w XXI wieku. Ale u podstaw pracy ze studentami leżą metody, które chłonałem w tych dwóch pracowniach: Jarnuszkiewicz twierdził, że uczy się razem ze studentami, a Hansen otwierał możliwości, jakie stwarza koncepcja formy otwartej. (...) Dydaktyka partnerska również ma swoje źródła w koncepcjach moich mistrzów. Podstawą jest Hansenowska idea rozdzielenia nauczania i kształcenia. Nauczanie należy do formy zamkniętej, polega na przekazywaniu powtarzalnych procesów, czyli nauce warsztatu. Kształcenie przynależy do formy otwartej. Do pewnego momentu stosuje się metody, a potem jest już improwizacja.

<sup>23</sup> W 1985 r. G. Kowalski objął pracownię na Wydziale Rzeźby, która w 2001 r. przekształciła się w Pracownię Przestrzeni Audiowizualnej. Pracownia Kowalskiego nazywana jest "Kowalnią".

<sup>24</sup> G. Kowalski, *Spojrzenie na lata 60.*, [w:] "Seminaria Orońskie", tom II, Centrum Rzeźby Polskiej, 1994, Orońsko, s. 111.

<sup>25</sup> M. Sitkowska, *Spotkanie Sztuki z Polityką*, [w:] *Powinność i Bunt*, cit., s. 306.





Fig. 4. Oskar Hansen, osiedle w Lublinie im. Słowackiego (LSM), projekt 1960-1963, realizacja 1964-1966, fot. Muzeum ASP w Warszawie

Jarnuszkiewiczowi zawdzięczam natomiast fundamentalną postawę, że profesor uczy się razem ze studentami<sup>26</sup>.

Wielu z wychowanków "Kowalni" miało zasadniczy wpływ na kształtowanie się nurtu sztuki krytycznej lat pięćdziesiątych. Pracownia i działania w niej podejmowane doczekały się wielu opracowań. Archiwum pracowni obejmujące obszerną dokumentację fotograficzną i filmową jest w posiadaniu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Podobnie jak kiedyś Oskar Hansen we wcześniejszych dekadach, Grzegorz Kowalski i jego działania w obrębie pracowni na warszawskiej ASP ukształtowały wizję sztuki wielu ważnych artystów działających od lat pięćdziesiątych po dziś.

## Paweł Althamer. Sztuka Zdarzeń

Artystą, który buduje swój świat w duchu Formy Otwartej jest niewątpliwie przywołany tu na początku Paweł Althamer (ur. 1967). Jego sztuka jest sztuką zdarzeń, jego dzieła pozostają zawsze otwarte na sytuacje i odbiorców i istnieją

<sup>26</sup>G. Kowalski w rozmowie z M. Stelmach, *Nie przypisuję sobie szczególnej roli*, <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/7008-nie-przypisuje-sobie-szczegolnej-rol.html>>.





Fig. 5. Oskar Hansen, wnętrze domu architekta w Szuminie, fot. Andrzej Przywara / dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

w określonym kontekście. Umieszcza je w przestrzeni miejskiej lub w galeriach i buduje razem z innymi, pozostawiając im często miejsce na pierwszym planie. Jego towarzyszami artystycznej drogi są lokalne społeczności, rodzina, przyjaciele, sąsiedzi, inni artyści, trudna młodzież, bezdomni czy grupa "Nowolipie" złożona z chorych na stwardnienie rozsiane, z którą artysta pracuje od kilkunastu lat i realizuje wspólne projekty.

W 1996 roku, już po ukończeniu studiów w pracowni Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP odbyła się pierwsza wystawa Althamera w historycznej Galerii Foksal, miejscu kluczowym dla polskiej sztuki końca lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w której wypracowano tzw. "Teorię Miejsca". W przestrzeni galerii urządził on poczekalnię, wstawił pomalowane na biało fotele autobusowe, metalowe drzwi, a na suficie zawiesił wentylator. Okno, które zazwyczaj przykryte było sztuczną białą ścianą zostało zdemaskowane, wyjęte, a pozostały po nim otwór stał się przejściem do ogrodu, który przylegał do galerii. Ten prosty gest spowodował, że wnętrze galerii było jedynie poczekalnią i przejściem do ogrodu, tak więc sztuka była jedynie "tłem dla zdarzeń", które czekały na widza w realnym świecie, poza murami galerii<sup>27</sup>. To idealna sytuacja dla możliwości działania dla widza i pozostawienia mu wpływu na jego ostateczny kształt, jaką zakładał Oskar Hansen w swojej idei Formy Otwartej,

<sup>27</sup> Ł. Gorczyca, *Wykład czwarty*, [w:] S. Sierra (red.), *Historia Galerii Foksal wyłożona bezrobotnemu Ukraińcowi*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2002, s. 69.

sytuacja, którą na szeroką skalę Althamer wykreował w pomysł i realizacji Parku Rzeźby na Bródnie powstałym w 2009 roku i rozwijającym się do dziś z inicjatywy artysty, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Urzędu Dzielnicy Targówek. Co roku, w parku otwartym bez przerwy i uczęszczanym nie tylko przez kuratorów i artystów, ale przede wszystkim przez lokalnych mieszkańców, pojawiają się nowe rzeźby. Część z nich ma partycypacyjny charakter, jak drewniana wiata, która stała się miejscem spotkań i schronienia dla oczekujących na autobus mieszkańców. Wiata, wykonana przez Pawła Althamera i Youssoufa Darę, rzeźbiarza zapoznanego podczas pierwszej podróży artysty do Mali, jest odtworzeniem miejsca spotkań plemienia Dogonów, z którego wywodzi się artysta.

Specyfiką wielu projektów Althamera jest udział w nich innych osób, jak we wczesnej pracy "Astronauta 2" pokazanej na *documenta X* w Kassel w 1997 roku, gdzie artysta zatrudnił mężczyznę, by ten zamieszkał na czas trwania wystawy w przyczepie przerobionej na przestrzeń mieszkalną, czy też w przypadku wystawy z okazji przyznania artyście nagrody Van Gogha w holenderskim Maastricht, gdzie zaprosił kilkunastu nastolatków z warszawskiego Bródna. Althamer wielokrotnie oddawał swoją przestrzeń innym artystom, jak podczas swojej indywidualnej wystawy w paryskim Centre Pompidou (2006), czy na wspólnej wystawie z Arturem Żmijewskim w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, gdzie artyści zaprosili studentów z pracowni G. Kowalskiego i zaproponowali im rozwinięcie słynnego ćwiczenia "Kowalni" *Obszar wspólny. Obszar własny* (2006)<sup>28</sup>. Najbardziej spektakularnym przykładem tak zwanego *performance'u delegowanego* czy rzeźby społecznej jest długofalowy projekt "Wspólna sprawa" realizowany od 2009 roku<sup>29</sup>. Jego istotą jest wspólna podróż artysty i jego sąsiadów, czy też społeczności małych miasteczek w różne miejsca na świecie i nabranie dystansu do otaczającej ich na co dzień rzeczywistości. Pomaga w tym złoty, nieco kosmiczny entourage tych podróży: złote kombinezony i pomalowane na kolor złoty środki transportu.

Te artystyczne gesty Althamera, tak bardzo otwarte na społeczną rzeczywistość, to projekty spełniające wizje Oskara Hansena o Formie Otwartej. Nie należy jednak zapominać, że obok tego społecznego aspektu prac Althamera, kluczowym elementem i samą treścią jego twórczości jest też mentalna podróż artysty, którą dzieli się z widzami. Podróż w nieświadomość miała swoje pierwsze odstony jeszcze na studiach w pracowni Grzegorza Kowalskiego. Wielokrotnie na zadania, które profesor stawiał studentom, artysta odpowiadał poprzez podróż w inne przestrzenie rzeczywistości, tak jak w przypadku zadania "Kardynał" (1991), gdzie w obecności kolegów i profesora palił marihuanę, siedząc w blaszanej balii wypełnionej wodą i purpurowym roztworem papieru *mâché*, przy dźwiękach muzyki religijnej z różnych kultur<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Ćwiczenie powtarzane, co kilka lat z inną grupą studentów polegało na dwutorowej komunikacji artysty, najpierw z innymi – obszar wspólny, a potem z samym sobą – obszar własny, za pomocą wybranych środków pozawerbalnych.

<sup>29</sup> Termin *performance delegowany* w kontekście prac Althamera został użyty po raz pierwszy przez krytyczkę sztuki i kuratorkę Claire Bishop.

<sup>30</sup> K. Sienkiewicz, *Zatańcz Ci co drżeli*, Wydawnictwo Karakter i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2014, s. 94.



Fig. 6. Widok z wystawy Pawła Althamera w Galerii Foksal, 1996, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

## Artur Żmijewski. Forget Fear

W 2005 roku Żmijewski, uznany już wówczas artysta, jeden z głównych reprezentantów nurtu sztuki krytycznej zaangażowany jest w realizację przedostatniej wystawy schorowanego już Oskara Hansena. Po tej współpracy pozostaje film Żmijewskiego *Sen Warszawy*, podczas którego przygotowywania Hansen umiera.

Artur Żmijewski (ur. 1966), tak jak Althamer, ukończył Wydział Rzeźby w pracowni Grzegorza Kowalskiego, gdzie musiał zetknąć się z Hansenowską Formą Otwartą. Jeszcze podczas studiów porzucił tradycyjny warsztat rzeźbiarski i zwrócił się ku fotografii, performance, a potem wideo. Od samego początku swojej drogi artystycznej, konsekwentnie rozwijał zainteresowanie samą refleksją o sztuce i o tym, jakie miejsce powinna ona zajmować w szerszym kontekście. Na studiach wydawał pismo "Czereja", od lat dziewięćdziesiątych przeprowadzał wywiady z artystami, z których wyłania się obraz części polskiej sceny artystycznej, zebrane i wydane w zbiorze *Drżące Ciąta. Rozmowy z artystami*<sup>31</sup>, w tym samym roku "Krytyka Polityczna" opublikowała

<sup>31</sup> A. Żmijewski, *Drżące Ciąta. Rozmowy z artystami*, t. 2, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Bytom-Kraków 2006.





Fig. 7. Paweł Althamer, *Wspólna sprawa*, fot. Open Art Projects

napisany przez Żmijewskiego manifest *Stosowane sztuki społeczne*, w którym artysta postulował potrzebę społecznego oddziaływania sztuki. Na początku manifestu artysta pytał:

Czy współczesna sztuka ma jakikolwiek widoczny społeczny skutek? Czy efekt działania artysty można ujrzyć, zweryfikować? Czy sztuka ma polityczne znaczenie – inne niż bycie chłopcem do bicia przez populistów? Czy ze sztuką da się dyskutować i czy jeszcze warto? A przede wszystkim, co spowodowało, że zadawanie takich pytań jest dziś traktowane jako równoznaczne z zamachem na sama jej istotę?<sup>32</sup>.

W manifeste obnaża sztukę z jej słabości, z których trudno jej zrezygnować jak jej elitarność czy autonomia i które skazują ją na odosobnienie i nieskuteczność. Pisze: "Immunitet sztuki i jej ranga nie działają na naukę – ani nauka, ani polityka nie boją się sztuki"<sup>33</sup> i sugeruje, że sztuka ma potencjał szerszego oddziaływania, tłumaczy, że z tego odosobnienia i nieskuteczności może wyzwolić ją kontrola nad jej autonomią, wprowadzenie w jej szeregi, filozofów, antropologów czy socjologów postępujących się innymi narzędziami niż krytycy, wierzy, że sztuka z powodzeniem może prowadzić dialog polityczny właśnie dlatego, że postępuje się innymi strategiami niż polityka czy nauka. Artysta dostrzega też niebezpieczeństwo nadużycia sztuki, ale jednocześnie

<sup>32</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, [w:] A. Żmijewski, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 74-96.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 89.



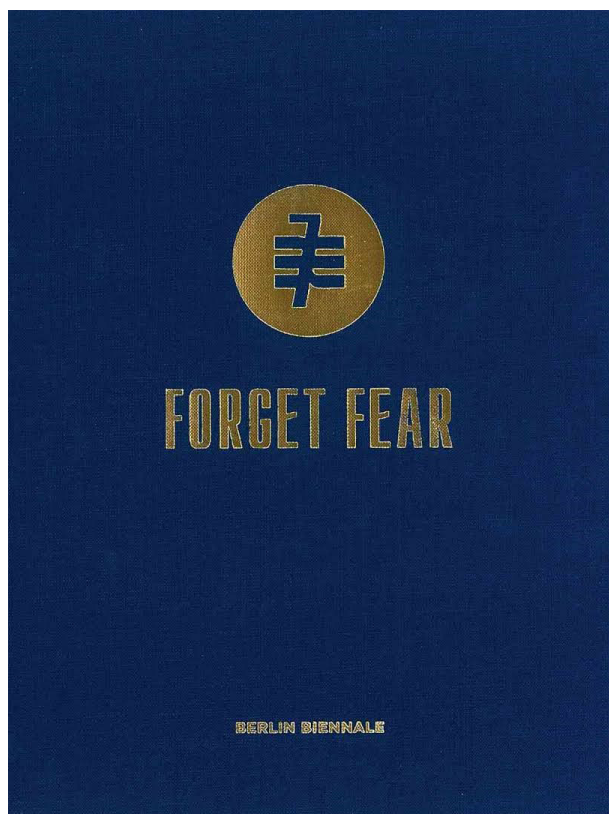


Fig. 8. Okładka książki berlińskiego biennale

namawia do ryzyka. Właśnie ryzyko wydaje się określać najbardziej adekwatnie postawę twórczą Artura Żmijewskiego. Podejmował je wielokrotnie, przekraczając zwyczajowo przyjęte granice, jak we wczesnych pracach z lat dziewięćdziesiątych, których przedmiotem było ciało, jego deformacja i ich percepcja, jak w przywołanym przez Oskara Hansena, jako przykład Formy Otwartej, filmie KR WP (2000), w którym Kompania Reprezentacyjna Wojska Polskiego wykonuje paradną musztrę nago. W ostatnim filmie pokazywanym na czternastych dokumentach "Glimpse" (2016 -2017), artysta wizytuje paryski obóz imigrantów i w sposób upokarzający odnosi się do jego mieszkańców, biorąc na siebie brzemień okrucieństwa, które, jak pisze Karol Sienkiewicz na łamach [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com),

jest naszym wspólnym udziałem<sup>34</sup>. Ale oprócz podejmowania ryzyka w swoich pracach, Żmijewski zdecydował się również na odważny gest, kiedy objął rolę kuratora Berlińskiego Biennale (2012), jednej z najważniejszych międzynarodowych imprez poświęconych sztuce współczesnej. Pytany przez Sławomira Sierakowskiego o zamysł kierowanego przez niego biennale odpowiada pytaniami o skuteczność i oddziaływanie sztuki w realnym świecie, na które miały dać odpowiedź poszczególne dzieła czy akcje artystyczne, jak i szereg wywiadów z aktywistami zawartych w towarzyszącej biennale książce *Forget Fear*<sup>35</sup>. Biennale było ogromnym przedsięwzięciem, w którym Żmijewski stworzył sobie i innym artystom możliwość rozwinięcia wielu refleksji podjętych w manifestach. Mimo niechęci części świata sztuki i instytucji zdołał w wielu przypadkach przenieść dyskurs artystyczny w pole przestrzeni społecznej.

Artur Żmijewski to jeden z najodważniejszych artystów polskich, który stawia trudne pytania i nie obawia się osądów spoza świata artystycznego, a raczej wykorzystuje je do dalszej debaty. To artysta, który spośród wszystkich tu przytoczonych, w sposób najbardziej płynny porusza się po różnych dziedzinach, nie tylko kultury, posługując się różnorodnymi językami narracji i operując poza polem sztuki i w tym znaczeniu jest on spadkobiercą wizji Hansena. Tak jak Paweł Althamer, Żmijewski związany jest z Fundacją Galerii Foksal, której myśl Hansena zawsze była bliska i która przyczyniła się w dużej mierze do jej popularyzacji na scenie międzynarodowej.

<sup>34</sup> K. Sienkiewicz, *Rytuały gościnności*, <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/7147-rytualy-goscinnosci.html>>.

<sup>35</sup> A. Żmijewski, J. Warsza (red.), *Forget Fear*, The Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlin 2012.



Fig. 9. Artur Żmijewski, *Oko za oko*, 1998, kadr z filmu

## Łukasz Surowiec. Sztuka relacji

Łukasz Surowiec (ur. 1985), dużo młodszy od pozostałych, opisanych tu artystów, wykształcony na wydziale rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, działający poza Warszawą, nie miał możliwości bezpośredniego zetknięcia się z nauczaniem Oskara Hansena i Grzegorza Kowalskiego. W swoich wypowiedziach dotyczących własnej twórczości nie powołuje się na inspiracje Formą Otwartą, wskazując raczej na swoje fascynacje myślą teoretyków takich jak Nicolas Bourriaud, Jacques Lacan czy John Dewey<sup>36</sup>. A jednak dostrzegam w jego praktyce artystycznej ducha Formy Otwartej i wydaje mi się ciekawe spojrzenie na nią z tej perspektywy. Przez cztery lata, przy pomocy różnych instytucji publicznych artysta realizował bardzo znamienne dla swojej postawy artystycznej projekt "Szczęśliwego Nowego Roku" (2010 – 2014), którego współuczestnikami i bohaterami była grupa bezdomnych ludzi. Artysta przypatrywał się przez te wszystkie lata ich walce o życie i włączał ich do poszczególnych działań, jak na przykład projektowanie domu z materiałów wtórnych, w którym mogliby zamieszkać. Surowiec przy zaangażowaniu bezdomnych i wsparciu Centrum Sztuki Współczesnej Kronika z Bytomia wystąpił do władz miasta Katowice o pozwolenie na zajęcie terenu i budowę. Niestety do realizacji nie doszło. Ta wiara w wagę samego procesu, determinacja i chęć realnej poprawy bytu innym przywodzi na myśl utopijne projekty Hansena z lat sześćdziesiątych i istotę jego myśli teoretycznej. Łukasz Surowiec tworzy też

<sup>36</sup> Ł. Surowiec w rozmowie z M. Grabowską, *Od dziecka chciałem robić rzeczy ważne*, <<https://sztukapubliczna.pl/pl/od-dziecka-chcialem-robic-rzeczy-wazne-lukasz-surowiec/czytaj/6>>.





Fig. 10. Łukasz Surowiec, *Szczęśliwego Nowego Roku*, fot. dzięki uprzejmości artysty

sytuacje, które nazywa *prototypami*, ponieważ według niego mogą być swobodnie przeniesione potem w jakimkolwiek miejsce. Stworzona przez artystę w ramach indywidualnej wystawy w krakowskiej galerii Bunkier Sztuki "Poczekalnia" dla bezdomnych, czy chwilowo potrzebujących anonimowego schronienia, była tylko modelem możliwej sytuacji (2012). Artysta o swoich *prototypach* mówi: "Ich realizacja polega na kreowaniu zdarzeń, przestrzeni lub obiektów, które oddają pole do tworzenia się nieznanych relacji międzyludzkich i mogą być testowane w różnych warunkach, w różnym kontekście", dotykając w ten sposób sedna Hansenowskiej refleksji o sztuce<sup>37</sup>.

Uwagę zwraca też podobieństwo w podejściu do zagadnień pamięci historycznej obydwu artystów. Podobnie jak w końcu lat pięćdziesiątych Hansen, tak Surowiec w nowym stuleciu podejmuje się konfrontacji z problemem upamiętnienia Zagłady i wykonuje żywy pomnik, który na zaproszenie Artura Żmijewskiego realizowany jest w ramach Biennale Berlińskiego w 2012 roku. Projekt, zatytułowany *Berlin Birkenau* polegał na przesadzeniu kilkuset brzózek z Auschwitz-Birkenau do przestrzeni publicznej Berlina. W sadzenie drzewek zaangażowało się wiele niemieckich szkół, instytucji samorządowych i kulturalnych. Ponadto na samej wystawie w berlińskiej Kunst-Werke artysta umieścił sadzonki, które zwiedzający Biennale mogli zabrać i posadzić w jakimkolwiek miejscu. Projekt miał przeciwdziałać zapomnieniu i tak jak w projekcie pomnika Droga Hansena natura była narzędziem pamięci, pomostem pomiędzy historycznym wydarzeniem Zagłady a teraźniejszością.

<sup>37</sup> Ibidem.





Fig. 11. Łukasz Surowiec, *Berlin Birkenau*, fot. dzięki uprzejmości artysty

## Krzysztof M. Bednarski. Aktywny negatyw

W 1986 roku z "inicjacyjnej" podróży do Afryki powraca Krzysztof M. Bednarski (ur. 1953), mieszkający już wówczas na stałe w Rzymie, lecz nadal bardzo mocno obecny w polskim życiu artystycznym, znany dotąd z przewrotnej pracy dyplomowej na warszawskiej ASP *Portret Totalny Karola Marksa*, działań w galerii *Repassage* czy współpracy z Jerzym Grotowskim. Nad warszawskim brzegiem Wisły znajduje odwrócony kadłub jachtu, który posłużył mu do wykonania pierwszej realizacji "Moby Dicka" (1987), przetłomowego dzieła-instalacji, w której dźwięczy formalne dziedzictwo Formy Otwartej Oskara Hansena. Artysta pociął kadłub na 16 części i ponownie złożył je ze sobą, odczyścił i naoliwił od zewnątrz, dając w ten sposób powierzchni wygląd przypominający skórę. Dodatkowo ten organiczny efekt wzmocnił zapach oliwy. Wnętrze, wypełnione dźwiękiem z nagrania przemierzających się planet, pozostało nienaruszone, szorstkie. Widz mógł wejść do środka "Moby Dicka" lub jak w przypadku niektórych późniejszych realizacji tej instalacji przejść pod nim, aby wypełnić go swoją pamięcią i swoim doświadczeniem. "Moby Dick" daje widzowi nie tylko bardzo silne poczucie bycia elementem samej instalacji, ale też większego kosmologicznego układu, działa na różne zmysły. Praca, tak charakterystyczna dla poszukiwań artysty, który często odwołuje się do literatury i poezji, z formalnego punktu widzenia ma swoje korzenie w myśleniu o rzeźbie i przestrzeni Oskara Hansena. Porzucony kadłub łodzi stał się obiektem ready-made, został zdekonstruowany, a potem rekonstruowany na nowo wielokrotnie i na różne sposoby, zawsze w zależności od miejsca, w którym był



pokazywany, jak choćby w Muzeum ASP w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, warszawskiej Zachęcie, czy w Galerii di Sarro w Rzymie. Bednarski był studentem Hansena i wielokrotnie podkreślał wagę tego faktu. Szczególnie w pamięci zapadło mu jedno z ćwiczeń w pracowni Hansena, tzw. *Aktywny negatyw* polegający na interpretacji przestrzeni, wnętrza budynku. Chodziło o wyrzeźbienie wnętrza, a raczej jego wizerunku czy interpretacji zabarwionej indywidualnym odczuciem studenta<sup>38</sup>. Zarówno "Moby Dick" jak i późniejsza, wieloletnia seria "Pasaże" mogłyby stanowić rozwinięte i dojrzałe odpowiedzi na to ćwiczenie. Rzeźby Bednarskiego, jak zresztą ich większość, żyją miejscem i kontekstem, prowadzą grę z wymiarem, dopełniają je emocje widza. W "Pasażach", którymi artysta zajmował się w latach dziewięćdziesiątych istotnym był element czasoprzestrzeni. Bednarski budował przestrzeń z powtarzających się modułów - metalowych ostrostupów i stołów, sugerując widzowi przemieszczanie się i oglądanie ich z różnych perspektyw, prowadząc go metaforycznym przejściem.



Fig. 12. Krzysztof M. Bednarski, *Moby Dick*, 1987, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi (kolekcja stała)

Krzysztof M. Bednarski podkreśla często, że jest rzeźbiarzem i choć porusza się na pograniczu różnych dziedzin sztuki, jak performance, poezja, instalacja, rysunek czy dźwięk, to rzeczywiście rzeźba, związany z nią warsztat i przestrzeń stanowią oś, wokół której oscyluje jego refleksja artystyczna. To niesamowite wyczucie i opanowanie warsztatu, które sprawiają, że prace Bednarskiego wybiegają daleko poza sferę estetyczną, dostrzega też i opisuje słynny włoski krytyk Achille Bonito Oliva:

<sup>38</sup> M. Sitkowska, K.M. Bednarski, *Pasaż przez sztukę*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Warszawa 2009, s. 166.

KMB jest artystą tworzącym sztukę totalną, artystą potrafiącym, podobnie jak Fontana, odcisnąć w materii swe formalne piętno po to, by – wykraczając poza jednostronny użytek, jaki z niej czyni – otworzyć ją na totalność antropologicznego obrazu, który nie zna różnicy góra – dół, prawo – lewo, poziom – pion. Ustawia on taką kolistość przestrzeni, która nie nakłada się na przestrzeń codzienną, co najwyżej przyjmuje ją w głębi dzieła, które nie pozostaje nieme, lecz dociera do granic spojrzenia, przenikając oko i zagłębiając się w psychikę. W tym miejscu dochodzi do krótkiego spięcia, do spotkania emocji i pamięci, intelektu i uczucia, rzeźby i natury<sup>39</sup>.



Fig. 13. Krzysztof M. Bednarski, *Nagrobek Krzysztofa Kieślowskiego*, 1997, Cmentarz Powązkowski, Warszawa, fot. <bednarski.art.pl>

Właśnie Bednarski wydaje się artystą korzystającym dziś najbardziej z formalnej lekcji Oskara Hansena, co widoczne jest też na kilku przykładach rzeźb komemoratywnych, jak choćby pomnik "Spotkanie z Federico Fellinim" z 1994 roku. To odlana w brązie abstrakcyjna forma, która tylko przy odpowiednim oświetleniu rzuca cień rysujący perfekcyjnie kształt profilu Felliniego. Tak więc istotą nie jest tu sama fizyczność rzeźby, ale światło i cień. Artysta pozwala jej zmieniać swój kształt w zależności od naturalnych, zmiennych czynników. Podobnie jest też w przypadku warszawskiego nagrobka Krzysztofa Kieślowskiego z 1997 roku, w którym przez złożone w geście kadrowania dłonie widać zmieniający się fragment pejzażu cmentarnego oraz

<sup>39</sup>M. Salwa (red.), *Sztuka jest formą obrony. Teksty Achille Bonito Olivy o Krzysztofie M. Bednarskim*, Oficyna, Łódź 2010, s. 107.





Fig. 14. Krzysztof M. Bednarski, *Nagrobek Krzysztofa Krauze*, 2017, Cmentarz w Kazimierzu Dolnym, fot. dzięki uprzejmości artysty

w wykonanym ostatnio z monolitycznego piaskowca nagrobku innego polskiego reżysera, Krzysztofa Krauze, na cmentarzu w Kazimierzu Dolnym, w którym artysta wydrążył symboliczne przejście odstaniające jedynie drzewa i niebo. We wszystkich przypadkach istotą nie jest to co trwałe, ale to, co zmienne, to, co otacza rzeźbę. W twórczości Bednarskiego powraca wciąż motyw przejścia, tu pomiędzy życiem a śmiercią.

Otwarty charakter dzieł, tendencje do poruszania się pomiędzy dziedzinami, ciekawość i penetrowanie zupełnie innych pól poznawczych przez artystów, rzecz jasna, nie wyczerpuje swoich inspiracji w tradycji Formy Otwartej Oskara Hansena. Z dzisiejszej perspektywy możemy zaobserwować, że jego teoria wpisuje się w nurt rozważań o formie obecnej w refleksjach innych dwudziestowiecznych autorów, takich jak na przykład: Władysław Strzemiński, Benedetto Croce,

Heinrich Wölfflin, Henri Focillon czy Rudolf Arnheim<sup>40</sup>. Rozważania teoretyczne Hansena, a przede wszystkim jego autorski program dydaktyczny, są punktem odniesienia dla wielu polskich artystów kolejnych pokoleń i mają wyptyw na kształt ich działań. Poszukiwania przywołanych w tekście autorów to przykłady, w których w czytelny sposób odnajdujemy echa idei Oskara Hansena, wyczuwalne w ich artystycznej postawie, konsekwencji drogi twórczej, determinacji, świadomości znaczenia i odpowiedzialności za gest artystyczny czy wreszcie samej, otwartej formie dzieła.

<sup>40</sup>Hansen, *Zobaczyć*, cit., s. 16.