



Przedmiotowość zmetaforyzowana

Marcin Lachowski

W znanym esej *Art and Objecthood*, opublikowanym w połowie lat 60. XX w., Michel Fried diagnozował sytuację współczesnej sztuki, przywołując kategorię „przedmiotowości”.¹ Artykuł był krytycznym spojrzeniem na dokonujące się w tym czasie przemiany, dotyczące statusu autonomicznego, modernistycznego obrazu, zastępowanego trójwymiarowym, prostym, powtarzalnym, geometrycznym obiektem, ujawniającym swój „przedmiotowy”, a nie czysto optyczny charakter. „Teatralność”, terminem tym Fried opisywał charakter współczesnej sztuki, oznaczała sytuacyjny, związany z otoczeniem charakter minimal-artu oraz przekraczanie obszaru poszczególnych dyscyplin artystycznych – malarstwo, tracąc swoją integralność, zostało zastąpione zewnętrznymi wobec obiektu czynnikami – daną przestrzenią, oświetleniem, pozycją widza.

Esej Frieda dotykał istoty dynamicznych przemian w sztuce amerykańskiej lat 60., dostrzegając w minimalizmie zanik zasadniczego przesłania w sztuce pierwszej połowy XX wieku, określonego suwerennością czystej wizualności, jako definicji „sztuki wysokiej”. Wyparta przez krytykę formalistyczną historia przedmiotu i przedmiotowości miała jednak swoje lokalne warianty. Artykuł Frieda zatem może być także potraktowany jako podsumowanie znaczących, podskórnych tendencji w obszarze rozwijanych od lat 50. neoawangardowych poszukiwań, obejmujących ruch Neo-Dada, Nowy Realizm, brytyjski Pop-Art czy sięgające lat 40. malarstwo materii. Pomimo licznych odmienności, łączyła je chęć przewartościowania tradycji malarskiej, związanej zwłaszcza z malarstwem abstrakcyjnym. Postulaty „poetyzacji życia”, działania „w szczelinie pomiędzy sztuką i życiem”, wreszcie postępująca „banalizacja sztuki” wyprzedzały restrykcyjny system norm wyznaczonych przez Frieda twórczości artystycznej – owemu absolutnemu, mistycznemu spotkaniu z obrazem, który jawi się jako niematerialne doświadczenie, negujące powierzchnię i materię.² Asamblaże, stanowiące kontrpropozycję dla malarstwa abstrakcyjnego, operowały na dwóch poziomach. Redukując pierwotne znaczenia wybranych elementów, wpisywały się w nowoczesne tendencje, ukazujące rzeczywistość jako nietrwałą, zmienną, utkaną z przenikających się niestabilnych form. Zarazem nieoczekiwane zestawienie różnych materiałów prowadziło do tworzenia nowych znaczeń, odnajdowania zaskakujących powiązań, które nie wyczerpują zamkniętego, jednoznacznego sensu. Spór wokół przedmiotu w latach 60., choć miał charakter normatywny, to odnosił się do złożonej tradycji awangardowych wyborów etycznych, w których granica między autonomią sztuki i sfunkcjonalizowaną rzeczywistością nie była ostra. Z pozycji krytyki

Tytus Dzieduszycki-Sas
[Bez tytułu], 1964 ?,
fragment
[nr kat. 1. 23]

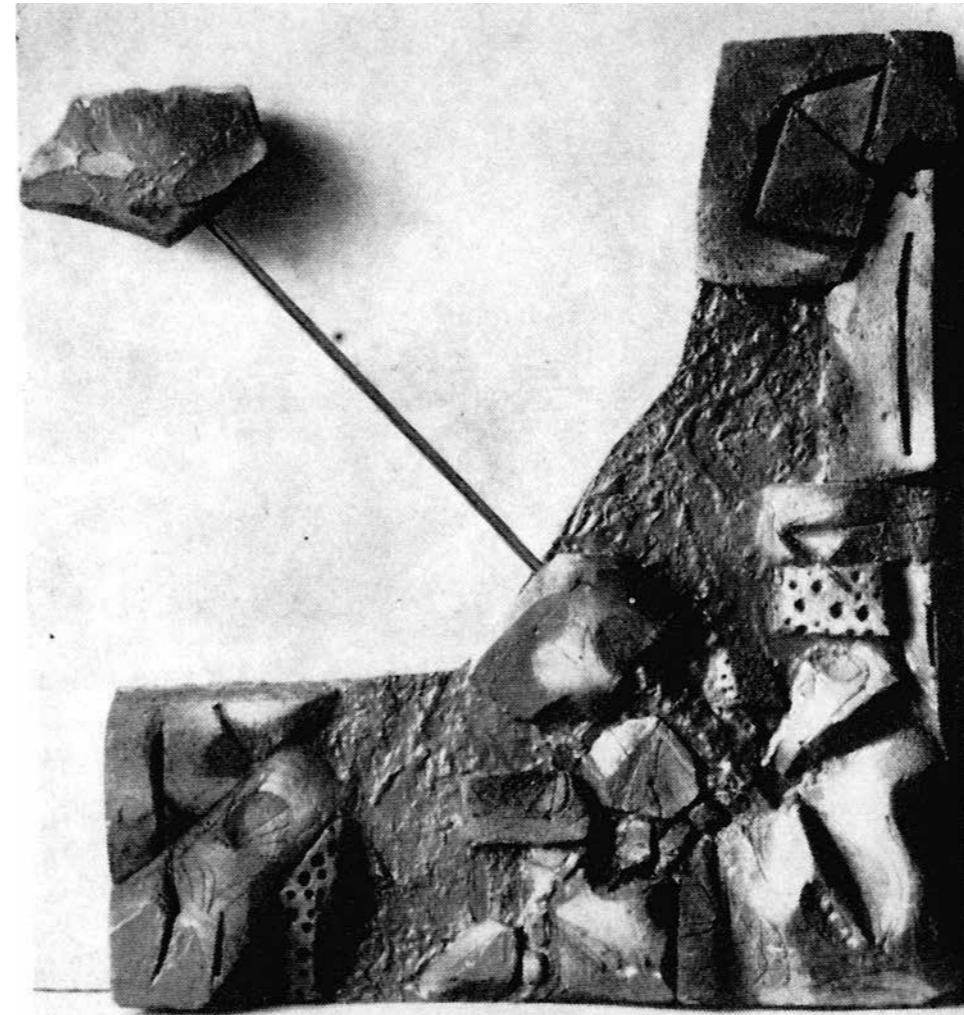
modernistycznej uprawianej przez Clementa Greenberga i Frieda sztuka jawiła się jako alternatywna, indywidualna kreacja świata – wybór nie tylko estetyczny, ale przede wszystkim moralny. Epifania obrazu zdawała się gwarantować trwałą jakość wobec kiczu, który był postrzegany jako narzędzie administracyjnej kontroli.

Podkreślając znaczenie autonomii sztuki, Teodor Adorno dostrzegał z kolei jej istotny związek ze społeczeństwem i „utowarowieniem” współczesnej kultury. Sztukę abstrakcyjną Adorno postrzegał jako przykład współczesnego fetyszu, podlegającego procesom komercjalizacji i komodyfikacji. Ze względu na swoją ukształtowaną społecznie bezcelowość, „bezinteresowność”, sztuka nie tyle staje się alternatywnym sposobem kreowania rzeczywistości i wartości, ile raczej obnaża strukturę współczesnego, administracyjnie sterowanego społeczeństwa – wszechobecnej fetyszyzacji i polityzacji. Artystyczny eksperyment, dążący do wykreślenia autonomicznego obszaru, posiada podwójny status, „odzwierciedla” tendencje modernizacyjne i ujawnia ich polityczną konstrukcję – może być postrzegany jako pożądanym przedmiot, ale także jako krytyczny potencjał w stosunku do popularnej kultury i rozrywki. Ze względu na swoją autonomię sztuka nowoczesna ujawnia sprzeczności i konflikty kapitalistycznej kultury – jest swoistym barometrem, obnaża ukrytą ideologię. Usytuowana „na zewnątrz” może pokazywać totalizujący wymiar rzeczywistości.³

Sztuka lat 50. i 60., posługując się przedmiotem, łącząc skrawki materiałów, fotografii, budując złożone przestrzenne formy, oferując wolność, nieograniczone przenikanie form kultury popularnej i wysokiej, poddawała krytyce wysublimowany charakter „czystego malarstwa”. Znane realizacje Yves Kleina (*Le Vide*, 1958) i Armana (*Le Plein*, 1960) w Galerii Iris Clert w Paryżu były złożoną grą między czystą wizualnością a spektakularyzacją i komodyfikacją współczesnych instytucji artystycznych.⁴ Kolaże Richarda Hamiltona ujawniały powab, komfort współczesnego stylu, a jednocześnie dominację i opresyjność wzorców kultury popularnej. Robert Rauschenberg w swoich *combine paintings* odsłaniał sprzeczne znaczenia, wynikające z zestawienia znalezionych i przekształconych elementów. Wpisując w swoją twórczość motyw niedopasowania, kreował polisemantyczne pole, obejmujące tradycję zarówno „kultury wysokiej”, jak i produktów „kultury masowej”.

Krytyczna funkcja przedmiotu wyznaczała zatem oś rozwoju sztuki. Zawierała złożone znaczenia, wykreślała skomplikowane konteksty: wrażliwość na nowoczesne formuły obrazowania była łączona z dywersją i płynnością znaczeń, określających porządek kultury, akcentowanie zasady montażu dynamizowało trwałość, „organiczny” charakter obrazu, wreszcie zaanektowany zwyczaj przedmiot stawał się wzorcem „fetyszystycznych” praktyk współczesnej kultury.

W połowie lat 50. problem „przedmiotowości w sztuce” stał się swoistym *signum temporis*, wpisując się w odmienne konteksty polityczne, społeczne i ekonomiczne. Generalnie określał neoawangardowy charakter poszukiwań, podjęcie na nowo radykalnych dadaistyczno-surrealistycznych eksperymentów. „Przywołanie na nowo”, zinterpretowane przez Hala Fostera, w kategoriach Freudowskiej „opóźnionej akcji”, dotyczyło także dopełnienia, ponownego odczytania radykalnych działań, które dopiero w czasach neoawangardy zyskały pełny sens utożsamienia awangardy z postawą polityczną, prowadziło do ujawnienia zmiennych ram instytucji sztuki. W Polsce okresu „odwilży” „powrót do nowoczesności” miał znaczenie *par excellence* polityczne⁵, dotyczył uwolnienia sztuki z ideologicznego gorsetu. Koncept nowoczesności, kształtując się w kawiarnianej scenerii, przy dźwiękach jazzu, w kręgu odrębnych, środowiskowych grup artystycznych i w cieniu intelektualnych dyskusji toczonych w nielicznych, „niezależnych” galeriach, miał charakter odtworzenia znanych z kręgu bohemy postaw artystycznych.⁶ Nie chodzi zatem o szkicowanie złożonej mapy odwilżowej nowoczesności, rozumianej jako niezależna sztuka w opozycji do socrealizmu, ale ulokowanie szczególnych znaczeń przedmiotowości, która zastępowała realizm i abstrakcję obrazu, wykreślając nowy kształt artystycznego obiektu – asamablażu.



Tytus Dzieduszycki-Sas
Obiekt, 1959;
zaginiony; fot. archiwum rodzinne

Problem przedmiotu i przedmiotowości obrazu stał się jednym z centralnych obszarów refleksji prowadzonych na łamach „Struktur”, dodatku do lubelskiej „Kamery”, pisma redagowanego przez członków Grupy „Zamek”, jednej z czołowych grup polskiej „odwilży”. Pojawienie się „Struktur” zbiegło się w czasie z przemianami malarstwa abstrakcyjnego drugiej połowy lat 50.; przemiany te były udziałem także artystów Grupy „Zamek”. Z jednej bowiem strony II, a zwłaszcza III Wystawa Sztuki Nowoczesnej, zdaniem krytyków, stabilizowała pewien obraz sztuki nowoczesnej, opartej na swobodnym, malarskim geście, organizującym przestrzeń obrazu, z drugiej zaś pojawiły się tendencje artystyczne, ujmujące obraz w kategoriach trójwymiarowego przedmiotu. Tak zwane malarstwo strukturalne czy też materii stanowiło wyraźny kontekst rozważań krytyków na łamach pisma. Kolejne publikacje zawierały, z jednej strony, krytykę piktorializmu, autonomicznej przestrzeni wewnętrznej obrazu, z drugiej – prezentowały tradycję artystyczną pierwszej połowy XX wieku, związaną właśnie z krytyką iluzji. Na podstawie kolejnych artykułów możemy rekonstruować przekonanie o ciągłości sztuki nowoczesnej, a zarazem o jej nowym aspekcie, przejawiającym się w radykalnym odwróceniu od zasady głębi obrazu. O ile wyraz ciągłości zasadała się na przekonaniu o istnieniu „klasycznej” fazy rozwoju sztuki nowoczesnej, z której wynikają współczesne problemy artystyczne, o tyle nagle zmiana była obserwowana w swoistym przemieszczeniu, przenikaniu antytetycznych składników owej tradycji – konstruktywizmu i surrealizmu.

„Nowoczesność” na łamach „Struktur” została zogniskowana wokół centralnego pojęcia

– obrazu jako przedmiotu. Przedmiotowość, przenikanie się płaszczyzny i trzeciego wymiaru, była traktowana jako wyraz aktualnych poszukiwań artystycznych, „obrazy [...] stają się przedmiotami” – pisała Hanna Ptaszkowska. Ten centralny dla debaty nad współczesną sztuką termin był ujmowany w różnych perspektywach, określających kontekst tak historyczny – ewolucji „nowoczesnej” formy, jak i ekspozycyjny, związany z realną przestrzenią. Przedmiotowy charakter sztuki współczesnej wyznaczał zarówno jej sens rozwoju, jak i obszar przenikania się konkretnej substancji obrazu i zastanego otoczenia.

Pierwszy z wspomnianych wątków – historyczny – stał się tematem tekstu Mariusza Tchorka *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru*.⁷ Określając granicę nowoczesności w twórczości Kazimierza Malewicza, Tchorek dostrzegał rozwój nowoczesnego obrazowania w zagęszczeniu, różnicowaniu materii malarskiej, zastępowaniu przestrzeni obrazowej trzecim, realnym wymiarem. Wyniki kolejnych realizacji artystycznych były mierzone stopniem scalenia przestrzeni obrazu, związania jej z odczuciem materialnej płaszczyzny.⁸ Opisywane przez Tchorka dwa główne współczesne nurty malarskie: abstrakcja geometryczna i tasyzm określiła idea przewyciężenia iluzji, a zarazem konsekwentna dialektyka kompozycji obrazowej i malarskiej materii. Aktualny eksperyment artystyczny, dokonując swoistej syntezy, prowadzi, zdaniem Tchorka, do dzieł skrajnie trójwymiarowych, które są „uwierczeniem i logicznego, i ciągłego rozwoju sztuki nowoczesnej”. Podobne stanowisko prezentowała Hanna Ptaszkowska w artykule poświęconym przemianom twórczości Henryka Stażewskiego, podkreślając trwałą tendencję sztuki nowoczesnej do operowania konkretną trójwymiarową strukturą. Śledząc kolejne fazy rozwoju twórczości artysty od form zgeometryzowanych, poprzez asymetryczne, swobodnie rozmieszczone na płaszczyźnie płótna, w ostatnim okresie zauważała, że „ziarniste drobiny realnej materii (piasek, żwir) tworzą na wyspekulowanym szkieletcie konstrukcyjnym zmysłowy naskórek, wypunktowują napięcia emocjonalne, wprowadzają moment nieforemności [...]. Z faktu tworzenia przedmiotów Stażewski wyciąga konsekwencję, która łączy go z ostatnimi tendencjami w sztuce nowoczesnej. Przedmiot dąży do wytworzenia wokół siebie własnej przestrzeni, malarstwo wychodzi z płaszczyzny, staje na pograniczu rzeźby”.⁹

Tak ukształtowany historycznie, w wyniku konsekwentnych procesów artystycznych, przedmiot był opisywany jako samoistna, autonomiczna struktura, wchodząca w relacje z przestrzenią zastaną, ekspozycyjną, posiadającą określone cechy materialne i wizualne. Przedmiotowy charakter współczesnego, nowoczesnego dzieła wynikał z dramatycznej, dynamicznej konfrontacji z otoczeniem, różnicowania malarskiej substancji, budowania form samoistnych, organicznych, quasi-naturalnych.

Nowoczesne dzieło, w opinii krytyków publikujących w „Strukturach”, wyodrębniając swoją autonomię z przestrzeni iluzyjnej oraz realnej, określa swoją tożsamość w szczególnym skupieniu, intensyfikacji materii. „Przedmiotowy” charakter dzieła nie ma bowiem monolitycznej postaci. Artysta, redukując iluzję przestrzeni wewnętrznej obrazu, dynamizuje, różnicuje powierzchnię, izolując obiekt od statycznej, „nieruchomej” przestrzeni otoczenia. Dynamikę nowoczesności określa zatem proces redukcji iluzji, a zarazem rozwarstwiania materii. Przedmiotowość była rozumiana jako zespolenie elementów ujętych wizualną i dotykającą tkanką, bimorficznym kształtem wydobytym z wewnętrznego rdzenia – organiczność przedmiotu decyduje o jego dynamice, witalności, a także o zupełności, samoistności wobec przestrzeni i historii.

Jak widać, przedmiotowość propagowana w kręgu Grupy „Zamek” miała inny charakter w stosunku do neoawangardy. Zawierał się w niej jednak podobny, opisany przez Fostera, mechanizm „opóźnionej akcji”. Przedmiotowość i organiczność stanowiły stały repertuar opisu unizmu – dorobku Władysława Strzemińskiego, który patronował refleksji nad współczesnymi zagadnieniami artystycznymi w kręgu Grupy „Zamek”.¹⁰ Metafora doskonałego,

organicznego, ostatniego dzieła wpisywała się w paradygmat współczesnej cywilizacji, zachowując niezależność sztuki, stanowiąc autonomiczny wariant konstruktywistycznej awangardy.¹¹ Obraz jako przedmiot wśród innych przedmiotów, odsyłał jednocześnie do współczesnych zasad organizacji, ekonomii, produkcji.

W kręgu Grupy „Zamek” pojawiło się wiele dzieł aktualizujących spuściznę Strzemińskiego – dążących do stworzenia „rzeczy samej w sobie”, suwerennego przedmiotu, ukształtowanego zasadą organicznej konieczności. Wczesna twórczość Włodzimierza Borowskiego, Jana Ziemskiego czy Tytusa Dzieduszyckiego stanowiła wyrazisty przykład zastosowania asamblażu, ogniskującego zainteresowania przedmiotowością i witalnością. Zwłaszcza prace tego ostatniego artysty ukazują konsekwentny wyraz poszukiwań, redukujących iluzję obrazu, zarazem metaforyzujących formułę przedmiotu. Wczesne obrazy artysty określało uproszczenie przedstawienia, użycie lapidarnej formy w modelunku postaci, ukazanej w pustej, głębokiej przestrzeni. Wkrótce jednak pojawiły się prace operujące płaszczyzną, ujętą ciemną chromatyką z nieregularnie rozmieszczonymi elementami drutów, drewnianych listewek. Faliste linie metalowych elementów, umieszczone na sumarycznie zakreślonym tle, kształtowały dynamiczne, zróżnicowane optycznie pole, nawiązujące do prac pejzażowych Strzemińskiego z początku lat 30., jednocześnie wzmacniając materialność powierzchni obrazu, tworząc opozycję między przestrzenną strukturą a obrazową iluzją.

Najbardziej zwarty zespół prac tworzyły jednak przestrzenne obiekty zapoczątkowane w Lublinie w 1959 roku i kontynuowane przez Dzieduszyckiego w Paryżu do połowy lat 60. Pierwsze z nich posiadają ażurowy charakter, ujęty nieregularną, masywną ramą wykonaną z tworzywa syntetycznego, późniejsze charakteryzują się formą kasetonu ujętego w prostą ramę, wypełnionego różnymi elementami i materiałami (fragmentami drewna, metalu, barwionym papierem, ścinkami tkanin, barwionymi puklami włosów). Ich „podobrazie” stanowi często surowe, niezagruntowane płótno. Asamblaże tworzone przez Dzieduszyckiego do połowy lat 60. łączą elementy geometryczne ze swobodnie, ekspresyjnie rozdysponowanymi, pęczniejącymi, rozrastającymi się organicznymi strukturami, tworzącymi skamieliny, zastygłe, chropowate formy. Wykonanie asamblaży poprzedzały szkice, czasami w formie delikatnych kolaży, innym razem barwione. Były to swoiste studia przestrzeni – badanie relacji pomiędzy detalami, poszukiwanie właściwych wymiarów, proporcji. Szkice prowadziły do ustanowienia prawideł, gwarantujących całkowity, pełny charakter trójwymiarowych realizacji. Za każdym razem wyróżniał je odmienny układ, kształtowały oryginalne zasady budowanych obiektów.

Jeśli wczesne obrazy operowały realistyczną konwencją, która upraszczana, prowadziła do posługiwania się malarską metaforą, asamblaże Dzieduszyckiego mają wyraźnie charakter asemantyczny. Pierwszy etap wyznaczały ażurowe kompozycje z przełomu lat 50. i 60., zbudowane z masywnej, pokrytej spękaniem trapezoidalnej ramy z tworzywa sztucznego, ujmującej pustą przestrzeń, w której zostały podwieszane na drutach nieregularne formy lub która została wypełniona szorstką, nieforemną materią (*Inny obraz*, 1959, *Krata*, 1959, *Bez tytułu*, 1960, *Bez tytułu*, 1960). Dzieła te, tworząc wyrazisty przestrzenny wolumen, jednocześnie ujawniały prześwit jako kompozycyjny element, łączący je z otoczeniem. Szeroka „rama”, określając granice, zyskiwała charakter samoistnego obiektu, ukazującego zróżnicowaną, zaschniętą fakturę, stanowiąc zarazem masywną oprawę dla delikatnych, kruchych form umieszczonych pośrodku. Te wczesne obiekty, epatujące materią, posiadające charakter trójwymiarowych przedmiotów, ujawniały charakterystyczne dla Dzieduszyckiego zabiegi: radykalnego wydzielenia przedmiotu i jego centralizację.

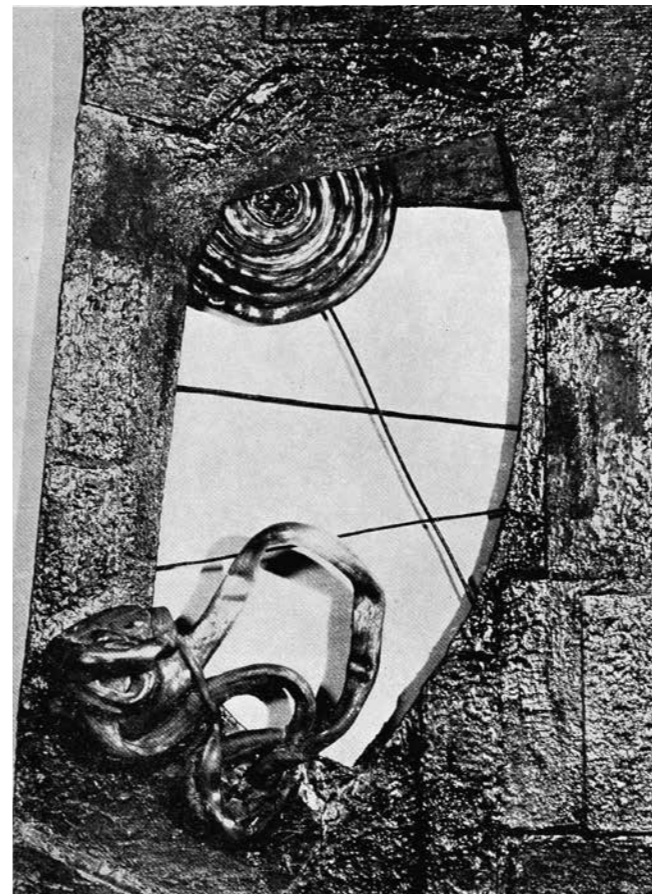
W okresie paryskim Dzieduszycki posługiwał się owalnymi lub prostokątnymi płaszczyznami z tektury, deski lub surowego płótna, na których, zwykle centralnie albo w geometrycznych układach umieszczał drobne elementy, tworzące zróżnicowane, asymetryczne kompozycje, wzbogacane drapowaną tkaniną lub metalowymi, gęsto plecionymi siatkami,

koronkami lub puklami włosów, przywołującymi skojarzenia antropomorficzne (*Collage*, 1960, *Portrait d'une jeune fille*, 1961, *Autel de la jeune Marie*, 1961, *Branchez Vous!*, 1962, *Bez tytułu*, 1962, *Bez tytułu*, 1964 ?). W tym czasie też Dzieduszycki stosował proste kasetonowe formy, w których prześwitach centralnie umieszczał swobodnie opadające, „drapowane” metalowe łańcuchy lub delikatne druciane konstrukcje, nadając przemysłowym elementom ulotny, kruchy charakter (*Bez tytułu*, 1963, *Bez tytułu*, 1963). Trójwymiarowe obiekty Dzieduszyckiego, łącząc dyscyplinę geometrycznych podziałów z nieokreśloną, swobodną strukturą organicznych i nieorganicznych elementów, wpisywały się w ideę samoistnego obiektu propagowanego w kręgu Grupy „Zamek”. Rozwijając konsekwentnie ideę przedmiotowości, podobnie jak inni artyści grupy – Jan Ziemiński czy Włodzimierz Borowski – Dzieduszycki nadawał swoim obiektom charakter jednostkowy, niepowtarzalny, przez łączenie antynomii „gotowego przedmiotu” i oryginalnej struktury. Tworzył monumentalne, starannie wykonane abstrakcyjne kompozycje, których charakter może jednocześnie przypominać tak magiczne totemy, jak i przeskalowaną, delikatną biżuterię.

Jeden z asamblaży (*Bez tytułu*, 1961) Dzieduszycki wykonał w postaci nieregularnej owalnej formy, wypełniając ją fragmentami tkanin, koronek. Drapowane, częściowo odklejone od podłoża tkaniny zostały dopełnione swobodnie opadającymi kosmykami włosów. Dekoracyjny, szlachetny charakter kompozycji, wzmocniony harmonijnym układem barwnym – bieli, brązu, zieleni i błękitu, zyskał charakter organicznej, „waginalnej formy”, wydobytej miękkim swobodnym układem nieregularnych elementów. Praca ta łączyła antynomie ekspresji, dezintegracji i przypadkowości kompozycji z sublimacją, estetyzacją materii.

Asamblaże Dzieduszyckiego cechowały się odśrodkowym, koncentrycznym układem, definiując obiekt w kategoriach pierwotnej formy, biologicznej, nieregularnej struktury. Kwestionując pierwotną funkcję wykorzystanych tworzyw, artysta nadawał swoim obiektom quasi-organiczne życie zawarte pomiędzy erotyzmem miękkich tkanin i swobodnie opadających metalowych łańcuszków a spetryfikowaną, martwą, porowatą strukturą, łączył tym samym nieprzedstawiające formy z surrealistycznym uniwersum. Prace artysty przywoływały tradycję surrealistycznej niezwykłości, komponując znalezione elementy w niesamowite, niepokojące układy. Tworzył przedmioty-fantazmaty złożone ze zniszczonych, szorstkich, surowych materiałów, kreujących organiczny powab.

Dzieduszycki, wyjeżdżając do Paryża, miał już za sobą pierwsze kontakty z powojenną, kontynuującą spuściznę surrealizmu grupą „Phases”. Wśród licznych poetyk, określających paryską scenę artystyczną – od malarstwa materii po Nowych Realistów – surrealistyczna tradycja wydawała się najbliższa artystom skupionym wokół Grupy „Zamek”. Grupa „Phases”, której charakter określał swoisty eklektyzm nowoczesnych poetyk artystycznych, co prawda nie wpisywała się już wówczas w obszar radykalnych poszukiwań artystycznych, jednak artyście przyjeżdżającemu z Polski mogła wciąż wydawać się rdzeniem nowoczesności. Związanie z tym środowiskiem, kontynuującym założenia przedwojennego surrealizmu, było wyborem znaczącym. Tworzenie przez Dzieduszyckiego trójwymiarowych, nowoczesnych, pozbawionych bezpośrednich odniesień do rzeczywistości struktur sięgało do fundamentalnych antynomii surrealistycznej wyobraźni, w której pragnienie za utraconym przedmiotem było gwarantem integralnej cielesności, określonej erotyzmem i śmiercią. Dzieduszycki, pisząc w tym czasie o pracach Tumarkina, nie tylko komentował twórczość niemieckiego artysty, ale również lokował własne zainteresowania artystyczne: „»Dziwność« Tumarkina – pisał – nie pochodzi moim zdaniem ze skojarzeniowości jego obrazów. [...] Uproszczona, często symetryczna, nigdy jednak nie nudna kompozycja tych prac sygnalizuje precyzyjne myślenie intelektualisty. Nie ma tu epatowania widza prymitywnymi środkami, jakimi są przedmioty znane z codziennej rzeczywistości, lecz zestawione w pewnym nowym kontekście. Nastrój emanujący z tych prac jest wynikiem działania niezwyklej materii malarskiej o barwie starego



szerniałego mosiądzu [...]. Przez uzyskanie owego niezwyklego nastroju w pracach całkowicie abstrakcyjnych, Tumarkin znalazł się obecnie w samym centrum poszukiwań sztuki awangardowej, szczególnie jej odłamu związanego z surrealizmem”.¹² Opis ten stanowił tak wyraz upodobań artystycznych, jak i próbę określenia cech własnego asamblażu. Rygor formalny prac Dzieduszyckiego wiązał się z próbą stworzenia integralnego, za każdym razem innego przedmiotu, towarzyszyła mu chęć powołania zespołu zindywidualizowanych organizmów. Organizmów, które charakteryzowały się manualnym, starannym wykonaniem, posiadających własny wyraz, ekspresję. Ten zróżnicowany zbiór prac, kruchych, utkanych ze zniszczonych materiałów, uzyskujących nową, plastyczną jakość, rozwijał koncept „surrealistycznego fetyszu” – mógł wyrażać wyparte, utracone wspomnienia, być wyrazem popędu za utraconym porządkiem.

Jednym z centralnych dla surrealizmu pojęć była kategoria „piękna konwulsyjnego”, opisująca „niesamowity”, nawiązując do Freuda, charakter przedstawięń, ale i nieokreśloną „naturę bytu”.¹³ Niesamowitość ujawnia traumatyczną szczelinę fantazji: jedności z ciałem matki i psychicznego urazu związanego z separacją. Znalezione przedmiot, w surrealistycznym programie, pełnił funkcję substytucji, realizacji fantazji, ale jednocześnie ujawniał uraz utraty pierwotnej jedności. Stawał się niesamowitym wydarzeniem, przekreślającym realność życia podporządkowaną popędowi śmierci, „piękno konwulsyjne” wyrażało jednocześnie powab i wstręt. Śmierć określała regresywny charakter utraconej jedności, przenikający surrealistyczne obrazy, rejestrujące martwość natury, wyczerpanie energii. Materialna konsystencja asamblaży Dzieduszyckiego, pozbawiając znaczeń użytych przedmiotów, łączyła z nimi zmysłowość, erotyzację i stapiała je w jednorodną martwą materię – sytuując „organiczny

Tytus Dzieduszycki-Sas
Relief, 1962,
zaginiony;
fot. z archiwum rodzinnego

Tytus Dzieduszycki-Sas
[*Bez tytułu*], 1962
[nr kat. Il. 14]

przedmiot” na pograniczu integralności i rozpadu. Używając nowoczesnych, przemysłowych tworzyw, Dzieduszycki przekształcał je w indywidualne obiekty-fetysze, prowokujące pragnienia i odsłaniające realność egzystencji – lokował je pomiędzy fantazją a surową materią.

Artysta, pracując nad całością, konkretnością malarskiego przedmiotu, stworzył jedną z wersji powojennego asamblażu, którego powierzchnia, zróżnicowana realnymi elementami, zyskała charakter dotykalny, haptyczny, poznawalny w czasie. Wpisując się w status modernistycznego, autonomicznego dzieła, obiekty te prowokowały widza do innego, nie wyłącznie optycznego, odbioru – bliskiego, bezpośredniego, cielesnego kontaktu. Pory, zróżnicowana faktura, miękkość i twardość użytych materiałów były innym wariantem organicznej metaforyki, zasadały się na realnym, wielowymiarowym, intymnym spotkaniu widza z obiektem. Wyzwalały dotyk jako możliwą reakcję. Dotyk uaktywnia zróżnicowane obszary niezwiązane z jednym organem, ma charakter różnorodny, zmienny, jest wpisany w zdecentralizowane, płynne ciało, ma charakter polimorficzny. Dotyk także zmniejsza dystans, polega na doświadczeniu fragmentu, rozpoznawaniu całości w procesie. Poznanie przez dotyk ma ostatecznie charakter wymienny, autoreferencyjny, rozpoznanie przedmiotu przebiega przez doświadczenie własnej cielesności: ból, opór, przyjemność, stymulowane przez przedmiot, zostają skoncentrowane w podmiotowości, rozpoznającej własne granice poprzez powłokę wrażliwej skóry.¹⁴ Twórczość Dzieduszyckiego mieści się w tym alternatywnym, odwróconym porządku modernizmu. Przekształcając praktykę „czystego spojrzenia” poznającego „absolutny obraz”, artysta eksponował integralne, organiczne, antropomorficzne przedmioty, które przez zbliżenie, fakturę, zróżnicowaną materię przypominają o poznaniu rzeczywistości przez dynamiczne, wielozmysłowe ciało.

W latach 60. wyróżniona, zamknięta, skoncentrowana struktura obiektu zajmowała osobne miejsce na mapie artystycznych poszukiwań. Eksponowane wówczas przedmioty uprzywilejowały inną estetykę: prefabrykowanych, powtarzalnych, serialnych konstrukcji, wpisujących się w złożone konteksty miejsca, czasu, produkcji, ujawniały zmienność, „teatralność” sytuacji i schematyzm konsumpcji – dzieło, tracąc swoją integralność, było śladem „fetystycznej komodyfikacji”, interpretacji świata w języku awangardy. Dzieduszycki w swoich pracach inaczej rozpoznał rolę przedmiotu, decydując się na reinterpretację modernistycznej składni, zachowując całość, strukturę, kompozycyjny porządek, wywiedziony z lekcji abstrakcji. Ten wariant pogodzenia surrealistycznego powabu i geometrycznego rygoru wpisywał się w inną tradycję – obrony jakości i suwerenności sztuki. Jeśli zatem kategoria „przedmiotowości” wyodrębniła twórczość z tradycyjnych problemów iluzji malarskiej, ale także abstrakcji, akcentując fizyczne, konkretne własności obiektu, to nie zrywała więzi z tradycją modernistyczną. Można by powiedzieć, że właśnie ta kategoria, która pod pewnymi względami zdaje się antycypować dyskusje z kręgu minimal-artu, ujawniała specyfikę „odwilżowych” tendencji. Pozwalała dostrzec konsekwentny rozwój form artystycznych, prowadzących do egzystencjalnej wykładni twórczości, negując powiązanie sztuki z obszarem seryjności współczesnego przemysłu i repetycji współczesnej kultury, a przede wszystkim jawnej, a nie ukrytej ideologii PRL-u. Przedmiotowość, z wpisanymi w nią pierwiastkami historycznego rozwoju i antropomorficznego mimetyzmu, kierowała uwagę na unikatowość, oryginalność, autonomię dzieła sztuki. Sens tych pojęć był jednak stosowany w konkretnej sytuacji politycznej – chodziło przecież nie tyle o harmonizację sztuki z współczesną cywilizacją, ile o ukształtowanie obszaru wolności w przenikniętej ideologią rzeczywistości.

Wyjazd Dzieduszyckiego do Paryża nie oznaczał podważenia tego paradygmatu, ale, przynajmniej w pierwszym okresie pobytu, konsekwentne rozwijanie opowieści o przedmiocie, który wyraża kruchą egzystencję przez metaforyzację materii. W ten sposób artysta, tworząc po dwóch stronach żelaznej kurtyny, zachował podejrzliwość wobec pragnienia podważenia granicy między sztuką i życiem.

- 1 Michel Fried, *Art and Objecthood*, „Artforum” summer 1967. Przedruk [w:] *Art in Theory 1900 - 2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003, s. 835-846.
- 2 Hal Foster wnikliwie analizuje artykuł Frieda w książce *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 68-78.
- 3 Andrew G. Weinstein, *After Adorno: The Essayistic Impuls in Holocaust-Related Art* [maszynopis dysertacji doktorskiej, Institute of Fine Arts, New York University, maj 2006, miejsce przechowywania biblioteka Yad Vashem, Jerozolimaj].
- 4 Benjamin H. D. Buchloh, *Plenty or Nothing: From Yves Klein's Le Vide to Arman's Le Plein*, [w:] tegoż, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge 2003, s. 257-284.
- 5 Por. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999, s. 79-85.
- 6 Piotr Majewski, *Nowocześni i nowatorscy*, [w:] *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak, Marcina Lachowskiego, Piotra Majewskiego, TN KUL, Lublin 2007, s. 11-36.
- 7 Mariusz Tchorek, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (I)*, „Struktury” 1959, nr 2, s. 5-7; *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II)*, „Struktury” 1959, nr 3, s. 8-9.
- 8 Na temat rozumienia przez Mariusza Tchorka krytyki artystycznej jako analizy historycznych prawideł pisał Piotr Juszkiewicz, *Od rozkoszy historii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005, s. 168-172.
- 9 Hanna Ptaszkowska, *Klasyka czy awangarda*, „Struktury” 1959 (15 VI), nr 2.
- 10 Por. wypowiedź Hanny Ptaszkowskiej podczas sesji *Nowocześni po socrealizmie* [w:] *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak, Marcina Lachowskiego, Piotra Majewskiego, TN KUL, Lublin 2009, s. 142-143.
- 11 Grzegorz Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] Władysław Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, wybór i opracowanie Grzegorz Sztabiński, Universitas, Kraków 2006, s. XIII-XXXIII.
- 12 Tytus Dzieduszycki, *Notatki z wystaw paryskich*, „Kamena” 1960, nr 2 (dział plastyczny „Struktury” nr 8), s. 8.
- 13 Hal Foster, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge – London, s. 19-54.
- 14 Janine Mileaf, *Please Touch. Dada and surrealist objects after the readymade*, University Press of New England, Hanover – London 2010, s. 7-12.