

Agata Pyzik

Rozłupana głowa

Destrukcja i kreacja w pracach Wandy Czełkowskiej

W jakimś sensie była to właśnie droga do zerwania z tak zwaną bryłą, pojęciem rzeźby jako kształtu. A właściwie zerwania z „kształtem bryły” – wszyscy wtedy używali tego pojęcia. Ja po prostu przewierciłam ten „kształt” od wewnątrz i go rozsadziłam. Ale to było już obecne w *Stole*, który stanowił podsumowanie tego mojego dążenia – całkowicie rozsadziłam bryłę, wszystko rozsadziłam, ponieważ postawiłam stół, a na nim te głowy, czyli wprowadziłam akcję. Akcja ma decydującą rolę w sztuce, a już na pewno w rzeźbie. Pojawiła się w momencie, kiedy rozwaliałam ten kształt, rzeźbę jako pojęcie kształtu, bryły. Wcześniej, gdy w sztuce współczesnej pojawiały się rzeźby kinetyczne, pojawił się też ruch w rzeźbie. Ale ten ruch nie stanowił istoty rzeźb, był zewnętrzny, dodany; czasami one były nawet podłączone do prądu, to była elektryka. A ja, jak dobrze pani wie, cały czas uważałam, że sztuka jest... no właśnie, że używam naturalnych przedmiotów, materiału naturalnego – i to on ma pokazać, czym jest ruch.

Wanda Czełkowska, *Eliminacje*, rozmowa z Ewą Opałką, niepublikowana

Pierwszą pracą Wandy Czełkowskiej, jaką zobaczyłam, była *Głowa* z 1966 r. – na wymyślonej przez Zbigniewa Libere wystawie zbiorowej „To nie moja wina, że otarła się o mnie ta rzeźba” w Królikarni w 2015 r. Był to wystawienniczy eksperyment i próba przepisania przez Libere historii polskiej awangardy, przy wykorzystaniu wyłącznie rzeźb z kolekcji Królikarni. W jednym z pomieszczeń zestawione zostały ze sobą wielkie damy polskiej rzeźby powojennej. Alina Szapocznikow z *Żagwią* – jakby zagubioną rzeźbą socrealistyczną, w której żarliwy komunizm przeistaczał się na żywo, w czasie rzeczywistym, w czysty, abstrakcyjny ruch i dynamikę. Szapocznikow – wiadomo: zagorzała komunistka, na serio wierząca w możliwości wspierania Sprawy, jakie dawał jej reżim, boleśnie się potem przekonała o nakładanych przez niego ograniczeniach. Obok Alina Ślesieńska – organiczna, abstrakcyjna, biomorficzna kompozycja, gipsowy model artystki, której większość projektów pozostała niezrealizowana, do tego stopnia, że wielu powątpiewa, czy Ślesieńska, obciążona swoim wizerunkiem blond seksbomby, rzeczywiście jest ich autorką.

Na ich tle znana mi wówczas tylko ze słyszenia Czełkowska. Jej *Głowa* – masywna, brutalistyczna – była jak estetyczne uderzenie pięścią w brzuch. Rzeźba Czełkowskiej wydaje się duża i mała jednocześnie. Następuje zaburzenie przestrzeni. *Głowa* to zaskakująco kulista bryła, którą ktoś uderzył i pionowo przeciął siekierą. W poprzek niej widnieje ogromna rana, która momentami transformuje w coś w rodzaju wielkich ust do zasysania. Po obu stronach tej ziejącej rany dwa asymetrycznie rozmieszczone otwory – oczy. Olbrzymia głowa oparta jest o stanowczo za mały cokolik ramion, przez co wydaje się nadmiarowa, chora. Jak dziecko z wodogłowie, abortowany płód.

Rzeźba ta, tak prosta i brutalna jednocześnie, została ze mną na długo. Przez poprzednich kilka lat studiowałam bardzo dokładnie polską powojenną kulturę wizualną, ciekawa rozwoju polskiej sztuki „w izolacji” od trendów z Zachodu, ale też szukając manifestacji unikalnego doświadczenia artystów żyjących w totalitarnym systemie i podlegających państwowej kontroli. Czełkowska w wywiadzie rzece z Ewą Opalką utrzymuje, że aż do wystawy Henry’ego Moore’a w 1959 r. w warszawskiej Zachęcie nie wiedziała, co dzieje się we współczesnej sztuce Zachodu, i postępowała zgodnie z własną intuicją. A potem, kiedy wystawę Moore’a już zobaczyła, przyjęła ją chłodno. Wanda była już wtedy kompletnie ukształtowaną artystką i dokładnie wiedziała, co chce robić. Na wzorce potężnego modernisty było już za późno. Może stąd dziwne koleje tej kariery i tej sztuki, pełne odmów, nie-do-końca-sukcesów, determinacji, by pozostać wierną sobie, nieufności w stosunku do artystycznych mód, koncentracji na myśli i intelekcie, absolutnego i zakonnego wręcz oddania sztuce jako powołaniu.

To, co wyróżnia Czełkowską na tle pozostałych rzeźbiarek polskich, z którymi jest zestawiana, to fakt konfrontacji z materialnością – czystą bryłą i jej konceptem. Nie da się jej interpretować przez jakiegokolwiek ideologiczne, polityczne czy genderowe wytrychy – albo jest to o wiele trudniejsze i bardziej skomplikowane niż w wypadku innych artystek. Nie ma tu drogi na skróty. Prace kilka lat starszej Szapocznikow, choć nie do końca słusznie, doskonale się do tego nadają. Socrealistyczna *Przyjaźń*, będąca w tej chwili jednym z głównych eksponatów warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, symbolizuje uwikłanie modernizmu w ideologię i politykę. Szapocznikow słono zapłaciła za swoje przekonania polityczne i w 1963 r. wyjechała na resztę swojego krótkiego życia do Francji, gdzie eksperymentowała z popem, sztuką ciała, swobodnie odnosząc się w materii rzeźbiarskiej do swojej kobiecości, osobistych doświadczeń choroby, cierpienia, śmierci i doświadczenia ocalałej z Holokaustu. U Czełkowskiej nie da się, a przynajmniej nie jest to łatwe, wyczytać biografii z dzieła. Artystka celowo obrała bardzo trudną, choć dla siebie pewnie jedyną możliwą drogę mierzenia się ze sztuką, nauką i zmieniającym się na jej oczach światem. W pewnym sensie postanowiła wypłenić wszystko to, co partykularne, osobiste: elementy łatwe do przyporządkowania, odczytania socjologicznego. To, dlaczego tak a nie inaczej postanowiła iść przez artystyczną drogę, samo w sobie jest fascynujące.

Pocięta brzytwą *Głowa* wygląda, jakby została unicestwiona, zanim jeszcze powstała. Reprezentuje strzępy człowieczeństwa, jak na moim ulubionym plakacie wszech czasów, zaprojektowanym przez Stanisława Zagórskiego (1961) do filmu *Hiroshima, moja miłość* Alaina Resnaisa. Zarys ciał dwojga kochanków jest „wyszarpany” i brutalnie podarty, tak by przypominał atomowy grzyb, ale i kolczastą, ulepioną z popiołów różę. *Głowa* Czełkowskiej wyrasta z tego samego moralnego i estetycznego świata po zgłiszczach, gdzie cielesność i zmysłowość zostają przepuszczone przez tragiczne doświadczenia wojny i Zagłady. Jest zredukowana do anatomicznego ludzkiego minimum, niczym postaci na obrazach współczesnej artystki Miriam Cahn. Podobnie jak u Cahn, podstawowym tłem twórczości Czełkowskiej w tym okresie była wojna i przemoc. Uproszczone, naznaczone potworną przemocą twarze istot ludzkich i nieludzkich na obrazach Cahn wydają się wyływać z podobnego doświadczenia i głębokiego namysłu nad cierpieniem i przemocą, które są nieredukowalne. Jaką pozycję może mieć wobec nich sztuka? Sztuka w wersji Czełkowskiej (i Cahn) być może nie jest

w stanie zmienić świata, ale może – i odczuwa taki przymus – cierpienie rejestrować, poświadczając, że się wydarzyło. Może się to wydawać działaniem zbyt biernym, a nawet beznadziejnym – pozbawionym nadziei. Ale to właśnie świadectwo i figura świadka stały się kluczowym sposobem na uobecnianie ludobójczych zbrodni XX wieku.

Etos i prawda

Zaczynała w połowie lat 50. XX w. i uniknęła socrealizmu o włos. Czełkowska mogła być zainteresowana dużym formatem, ale nie paliła się do wykonywania pomników ze względu na polityczną kontrolę. Utrzymywała się z drobnych zamówień, choćby medali czy dekoracji rzeźbiarskich i malarskich w kościołach, a odrzucała dużo bardziej intratne zamówienia publiczne. Udało się jej uniknąć powojennego „pospolitego ruszenia” do budowania pomników wdzięczności dla armii radzieckiej, choć miała swój udział w powstaniu kilku monumentów – m.in. zaledwie na drugim roku studiów przygotowała drewniane modele pomnika Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie zaprojektowanego przez Xawerego Dunikowskiego. W 1970 r. stworzyła pomnik „Pamięci zbiorowych mogił żołnierzy poległych w latach 1939–1945” w Miechowie – choć i jej wczesne prace, takie jak *Mężczyzna* (1956) i *Gracze* (1958) są ciekawym podejściem do rzeźby monumentalnej, egzystencjalnej w wymowie, zdradzając przy tym w barwie i ekspresji fascynację rzeźbą etruską, a zarazem pozostając surowymi i potężnymi. Potem rozpoczęły się *Głowy*, których rysy twarzy stopniowo zanikały. Z brązu, kamienia, gipsu, głowy zbombardowane, jakby ze śladami po kulach, zdeformowane, z rakowymi naroślami i innymi elementami destrukcji.

W rozmowie rzece z Ewą Opałką Czełkowska wypada niezbyt przyjemnie. Nie bierze jeńców, chronicznie się nie zgadza, nie pozwala na przykładanie do siebie jakichkolwiek współczesnych interpretacji. Ale z miejsca zdobywa serce czytelnika. To dlatego, że wobec nakładanego od zawsze na kobiety społecznego obowiązku bycia miłą i odpowiedzialną za komfort psychiczny rozmówcy, pewna opryskliwość i niecierpliwość Czełkowskiej wydają się odświeżające. Artystka przez całe życie demonstrowała niechęć do bycia traktowaną przez pryzmat płci. Jako dorastająca dziewczyna nie mogła liczyć na wsparcie ze strony rodziców ze względu na ciężką chorobę ojca, która sprawiła, że matka musiała mu się całkowicie poświęcić. Dzięki temu jednak Wanda miała dużą swobodę decydowania o swoim życiu. Może stąd jej ogromna osobność, niezależność i wewnętrzne przekonanie, że da sobie radę zarówno jako artystka, jak i osoba? „Sztuka to nie odpoczynek”, jak pisała Czełkowska i jaki tytuł nosiła jej wystawa monograficzna w szwajcarskim Muzeum Susch w 2023 r. Wydaje się, że artystka zawsze działała zgodnie z pewnym bardzo wyśrubowanym i wcześniej uwewnętrznionym etosem, którego nie należy mylić z moralnością. Etosem osoby, która widziała i przetrwała wojnę w bardzo trudnych warunkach, przeżyła utratę kontroli nad swoim życiem i przez jakiś czas była pozbawiona absolutnie podstawowego poczucia bezpieczeństwa.

Urodzona w 1930 r. w białoruskim Brześciu, w dzieciństwie musiała być naocznym świadkiem okropieństw II wojny światowej, zwłaszcza w czasie kiedy jej rodzina uciekała z Brześcia w stronę Polski, do Wilna, by ostatecznie w 1945 r. osiąść w wyzwolonym już, lecz doszczętnie zrujnowanym przez Niemców i Sowietów Białymstoku. Niemal od początku swojego życia rozumiała, czym jest przemoc

wojenna i jakie rany powoduje w ludzkim życiu. Stąd surowość jej sztuki i podejścia. Po absolutnym koszmarze drugiej wojny światowej i jej pokłosa sztuka ma do wykonania konkretne zadanie odbudowy. Nie można tracić czasu na bzdury. Czełkowska wielokrotnie w wywiadzie rzece mówi o absolutnym poświęceniu pracy i skupieniu na intelekcie. Intelekt wydaje się wręcz jej obsesją.

Etos Czełkowskiej można zestawiać z powojennym egzystencjalizmem, jednak u Polki nieobecne jest charakterystyczne dla francuskich przedstawicieli nurtu poczucie absurdu ludzkiej egzystencji. Artystka doskonale wiedziała, czym ta egzystencja jest, a to przekonanie wynikało być może z inteligentnego etosu i poczucia odpowiedzialności za innych. W pewnym sensie jesteśmy doskonale racjonalni, nawet jeśli okrucieństwo wojny podważyło fundament rozumu. Człowiek odczuwa jednak odpowiedzialność za siebie, innych ludzi i świat. Czełkowska zawsze stoi po stronie człowieka, solidaryzuje się z ofiarami, interesują ją projekty o silnym ładunku moralnym. Tak rozumiem jej selekcję pomników, w tym realizację w 2006 r. pomnika Chopina zaprojektowanego w 1949 r. przez Marię Jarembę. Tak, jakby chciała dokończyć zatrzymane przez socrealizm i stalinizm moralne i nieugięte dzieło starszej koleżanki. Tak też rozumiem jej absolutną rygorystyczność wobec samej siebie i redukowaną coraz bardziej do rudymentów bezwzględnej sztukę.

Przestrzeń negatywna

Wystawa w Galerii Arsenał w Białymstoku jest kolejną w ostatnich latach monografią (po Królikarni w 2016 i Susch w 2023) odczytującą prace Czełkowskiej na nowo, z nowym kluczem. Jest jednak pierwszą tak mocno skoncentrowaną na powracającej u Czełkowskiej formie głowy i jej implikacji na całe jej dzieło. Kuratorowana przez Michała Łukaszuka wystawa pokazuje ewolucję intelektu w bryłę i bryły z powrotem do intelektu. Przy czym rzeźbiarka nie neguje wcale ciała i implikacji fizycznego doświadczania świata. Robi to poprzez ciągły namysł nad wzajemnymi relacjami obiektów i przestrzeni. Przestrzeni zarówno fizycznej, namacalnej i dostępnej zmysłowo, jak i przestrzeni niematerialnej, pozaziemskiej, a nawet pozafizycznej. To świat cyfrowy, matematyczny, przestrzeń kosmiczna, a nawet gnostycka „przestrzeń negatywna”.

U Czełkowskiej bryła i materialność rzeźby jest emanacją myśli. Może to dziwić, jeśli znamy trajektorię jej twórczości: od ciężkich statycznych brył – przez próbę oderwania ich od podłoża, wprowadzenia w ruch – do słynnego *Bezwzględnego wyeliminowania rzeźby jako pojęcia kształtu*, czyli jej koncepcji z 1972 r. Znamienne jest, że praca pojęciowa jest dla artystki równie ważna co materialna ekspresja. Kiedy w 1973 r. na zaproszenie Richarda de Marco Czełkowska jedzie do Edynburga na festiwal performansu, aby pokazać swój *Stół* (serię „głów” rozmieszczonych na monumentalnym stole, obłożonym starannie rozplanowanymi panelami), nie zadowala jej lokalna, niezgodna z jej projektem realizacja stołu. Postanawia więc zerwać z materialną formą, rozwijając tzw. przestrzeń negatywną rzeźby (w tym wypadku *Informację pojęciową o „Stole”*), która stanie się u niej od tej chwili równie ważna co ta widoczna i materialna. W Edynburgu ustawiła głowy na trawniku, a po obu ich stronach umieściła ekrany z wyrysowanym stołem i objaśnieniem instalacji finalnej. Stąd było już blisko do realizacji *Bezwzględnego wyeliminowania...*, czyli konstrukcji składającej się z sufitu i monumentalnej „podłogi” o 66 kasetonach/panelach i powierzchni ponad

stu metrów kwadratowych. Niedaleko od amerykańskiego minimalizmu Wanda chciała wykreować przestrzeń, z którą można wchodzić w interakcje, chodzić po niej, a nawet tańczyć. Jednak od zimnych, odczłowieczonych konstrukcji Carla Andre czy Donalda Judda różni ją ciepła kolorystyka i światło elektryczne oraz to, co pomiędzy, czyli przestrzeń. Biorąc pod uwagę, jak często powraca u Czełkowskiej motyw stołu i podłogi, jej sztuka daleka była od zimnego dystansu. Są to w końcu przede wszystkim *miejsca*, także spotkań.

Innym momentem kluczowym momentem jej kariery był majestatyczny *Czarny fryz* (1968–1973), połączenie rzeźby i malarstwa, pokazujący jej fascynację maszynami, cybernetyką, matematyką i powoli rozwijającymi się komputerami. To poziomy ciąg czarnych płócien z regularną siatką białych kropek, pomiędzy które wstawiony jest biały panel z małymi żarówkami zamontowanymi w identycznym układzie jak kropki. Na skrajnych czarnych panelach pojawiają się dodatkowo abstrakcyjne formy, dalekie echo przekształconych i zdeformowanych głów. To przestrzeń mikro-, jak i makroskopowa, intelektualna, jak i kosmiczna. Nieznany dotychczas rodzaj inteligencji. Odkrywanie prac Czełkowskiej dziś jest ważne ze względu na ukazanie, jak artyści po naszej stronie żelaznej kurtyny interesowali się rozwojem nauki i technologii. Na wystawie w Arsenale mamy też wielkoformatowy rysunek pochodzący z podobnego czasu: ścianę „głów”, przedstawiającą transcendencję intelektu, który z indywidualnego staje się zbiorowy. Czełkowska wierzyła w modernistyczny ideał humanizmu, który zakładał, że sztuka jest ważna ze względu na swój ładunek intelektualny, niezależnie od tego, kto jest jej autorem.

Czełkowskiej nie martwiło specjalnie, że jej prace mają opóźnioną realizację lub pozostają niezrealizowane, gdyż jej ambicja dorównywała bezkompromisowości. Klasyczna piękność uczesana w kok à la Brigitte Bardot w sztuce nie analizowała swojej kobiecości, a jeśli jej ciało pojawiało się w niej, jak na fotografiach z cyklu *Temat* (1970–1971), to potraktowane było jako element przestrzeni, a nie obiekt seksualny. *Temat* to zresztą wyjątkowo interesujący performans dokamerowy, w którym cielesność wywołuje tym silniejsze wrażenie, że artystka nigdy jej wcześniej nie odstaniała. „Nie zamierzam wracać do figury. Ręce i nogi mnie nie interesują. Chodzi tylko o głowę i to, co w środku”, mówiła w wywiadzie. Można za taką demonstrację uznać *Autoportret* z 1959 r., filigranowe popiersie z małymi spiczastymi piersiami – dowód na figlarność i wrażliwość popową artystki, która rzadko sobie pozwalała na takie wycieczki. Na początku kariery miała krótkie włosy, a potem do kobiecego koka nosiła spodnie i marynarkę (jako jedna z niewielu artystek w Polsce), które nadawały jej surowy, poważny wygląd i poniekąd stanowiły jej zbroję. Choć znana w artystycznych kręgach Krakowa, gdzie regularnie wystawiała grupowo, kiedy tylko sytuacja narażała ją na kompromis, jak na przykład w czasie stanu wojennego, wolała się wycofać. Nie interesowało ją życie na świeczniku.

Czełkowska odpowiedziała w swojej sztuce na sytuację powojennego powątpiewania w rozum i intelekt. Jak można było intelekt odkupić? Głowa – której motyw artystka nieustępliwie drążyła przez całą swoją karierę – jest w końcu bowiem nie tylko siedliskiem intelektu, ale też życia wewnętrznego i zmysłów, jak również drzemiącej w nich destrukcji. Fascynująca jest ścieżka, jaką Wanda przeszła od głów do dematerializacji i *environments*. W latach 70. jej prace przybrały formę

instalacji, na które często składały się rysunki i przekształcone tradycyjne elementy. Przykładem jest prezentowana w Arsenale *Ściana* (1975), czyli „odwrócona” tyłem do widza konstrukcja z widocznymi metalowymi listwami pokrywającymi płócienne panele-puzzle. Namalowane na nich zdeformowane i poznaczone dziurami głowy stanowią dopowiedzenie stojącej obok jako część instalacji „Głowy edynburskiej” – szczelnie zapakowanej w materiał, niepoznawalnej, anonimowej.

Ta właśnie głowa domyka białostocką wystawę, jakby znaczenie sztuki Wandy miało do końca pozostać przed nami ukryte. Płótno, którym jest owinięta, przypomina o szpitalnych bandażach, ranach i cierpieniu, to symbol koniecznej rekonwalescencji. Gest obwiązania głowy nawiązuje też do słynnej rzeźby Mana Raya *L'enigme d'Isidore Ducasse* (1920), czyli dzieła poświęconego poecie Isidore Ducasse'owi, który pod pseudonimem Comte de Lautréamont opublikował *Pieśni Maldorora*. Rzeźba Raya składała się z maszyny do szycia zapakowanej w miękką, czarną wełnianą filc i misternie obwiązaną sznurem. To Lautréamont był autorem surrealistycznego credo, że coś jest „piękne jak spotkanie parasola z maszyną do szycia na stole operacyjnym”. Ray obwiązywał też posągi Wenus, kobiece twarze i ciała – podobne motywy pojawiają się również na obrazach Rene Magritte'a i w pracach konceptualisty Christo, u którego czynność opakowywania odbywa się w skali monumentalnej. Czy jednak u Raya na pewno była to maszyna do szycia? Czarne opakowanie zmuszało w tej pracy do interakcji z obiektem, odkrywania go przez dotyk, konfrontacji z nim. Sugerowało mroczną materię schowaną za pozornie pustą znaczeniowo, gładką warstwą, która mogła też okazać się warstwą jedyną, tą właściwą, za którą czaiła się złowroga pustka. Tkanina i wiązanie były u Raya jednak erotyczne, zdradzały mariaż z BDSM, mrocznymi fantazjami i lękami, także seksualnymi, odwoływały się do podświadomości i psychoanalizy. W moim przekonaniu wersja Czełkowskiej odżegnuje się od psychologii i podświadomości, a na pewno od jej redukcji do seksualności. Opakowanie to u niej raczej pośmiertny całun, bandaż, opatrunek, podkreślający odebranie strauumatyzowanym głowom człowieczeństwa poprzez zadane im cierpienia. Ale też przeciwnie – płótno chroni je przed wścibskimi i oceniającymi spojrzeniami. To gest troski wobec ofiar – zamordowanych, torturowanych, przeżywających traumę. To może znowu dawanie świadectwa. To też zasłanianie nienazywalnego, niewypowiedzianego, szacunek dla bólu.

Czełkowskiej nigdy nie wystarczało to, co już osiągnęła. Spędzając ze swoimi rzeźbami całe lata, codziennie w pracowni nieustannie je przearanżowywała, wchodziła z nimi w interakcje, czasem nawet destrukcyjne. Wszystko było u niej w procesie i w napięciu. O sobie jako świadku wojny nawet w późnym wywiadzie rzece wypowiadała się powściągliwie, nie rozdmuchując swojej roli. W jej biografii wybrzmiewa wielokrotnie słowo „opresja”. Nie tylko wojna, ale także trudne lata powojenne, kiedy zyskała już dojrzałą świadomość, i późniejsze próby pozostania niezależną w opresyjnej rzeczywistości uczyniły z niej przenikliwą, ale też ostrożną obserwatorkę rzeczywistości. Wiedziała, że musi bardzo starannie wykuć w niej dla siebie przestrzeń niezależności absolutnej. Eksplorowała więc zarówno rygor i obostrzenia, jak i swobodną, niczym niezniewoloną grę myśli. Materiał, bryła i przestrzeń były wyzwaniem, w które musiała tchnąć ducha niemożliwego, ową negatywną, niepenetrowalną przez ideologie i uproszczone obrazy rzeczywistości ideę. To oczywiście głęboki paradoks, ale to właśnie pozornie przeciwstawne jakości – zniewolenie i wolność – najpełniej definiują sztukę Czełkowskiej.