

Dorota Grubba-Thiede
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Wanda Czełkowska i Tadeusz Sieklucki w poszukiwaniu nowoczesności

Konfrontacja ze sztuką Wandy Czełkowskiej oraz z twórczością Tadeusza Siekluckiego pobudza refleksje nad szczególnym związkiem tych wybitnych i uznanych współczesnych rzeźbiarzy z przestrzenią, przestrzenią jako potencjałem teoretycznym, ale również obszarem psychicznym, technicznym, duchowym, dźwiękowym... – otwartą strefą indywidualnego i zbiorowego doświadczenia. W ich koncepcjach przestrzeń pozostaje strefą emisji energii jej samej i emocji bytujących w jej obszarze istot; zarazem „powidoków” historii indywidualnych i zbiorowych: aktualnych, przeszłych, przyszłych. Obie sylwetki można włączyć do plejady wybitnych „artystów osobnych”, którzy choć wywodzili się z tej samej krakowskiej uczelni artystycznej, zachowywali pełną autonomię przy równoczesnej uważnej ciekawości swoich postaw i wzajemnym zafascynowaniu (il. 1, 2).

Tadeusz Sieklucki studiował w pracowni Xawerego Dunińskiego w latach 1945–1950, a Wanda Czełkowska otrzymała dyplom w pracowni Jerzego Bandury po nauce w latach 1949–1954. Artystka wspomina, że od początku jej pobytu na krakowskiej ASP oboje zwrócili uwagę na swoje poszukiwania mentalno-formalne. Pamięta Siekluckiego jako intrygującego rzeźbiarza-intelektualistę i oryginalnego poetę, który miał też dość osobliwy zwyczaj recytowania swoich wierszy. Wśród innych, najbliższych, wyróżniających się studentów Wanda Czełkowska wymienia także „na wskroś nowoczesnego” grafika Romana Cieślewicza (miłośnika jazzu) oraz zapomnianego dziś, wybitnego malarza Ryszarda Brzeskiego (kochającego ballady francuskie), który – jak wspomina artystka – już na pierwszym roku studiów „sprawy malarstwa miał za sobą. Mieliśmy wszyscy swoje radykalnie odmienne światy i spotykaliśmy się nie na zasadzie wzajemnego ścierania, ale prezentacji. To znakomite było. Rysiek Brzeski jako jedyny miał małe radio, słuchaliśmy wtedy razem BBC. Było to genialne, taki sygnał charakterystyczny, poważnie tego słuchaliśmy, ale też byli-

śmy rozbawieni, bo to doświadczenie, jakbyśmy byli na jakiejś wyspie”¹.

Po wyjeździe Tadeusza Siekluckiego na stałe do Warszawy ich kontakty stały się dość incydentalne, ale nadal inspirujące. Wanda Czełkowska odwiedziła artystę w drugiej połowie lat 50. XX w., gdy już poważnie eksperymentował z gwoździami. Opowiadał jej wtedy, co mu ten mantryczno-inżynierski proces dawał, czym dla niego była praca nad wbijaniem gwoździ w drewniane podłoża, nawet sama warstwa dźwiękowa prowadzonych działań. Opowiadał, że doznaje jakiegoś uczucia muzycznego (poprzez wbijanie, rytm, wszystko, co temu towarzyszyło, i jego obecność, która zdaniem Czełkowskiej przypomina silny nurt sztuki aktualnej – performance): „Ten słuch... pracował słuchem, wbijając. To było dla niego ogromnie fascynujące, bo to budowało inną jeszcze treść, poprzez ciało, i jego niejako procesualne zanurzenie”².

Artystka zastanawiała się nawet nad tym, czy wobec tak silnych doświadczeń Sieklucki mógł doprowadzić te formy dalej, poza pewną ilustracyjność, w kierunku tych właśnie abstrakcyjnych dźwięków, by mogły być przez odbiorców z jego formy odczytywane. Intrygującym kontekstem wydają się tzw. *Przestrzenie przerośnięte* realizowane w 1988 r. przez Witosława Czerwonkę (il. 3), wybitnego artystę multimedialnego (profesora gdańskiej PWSSP, następnie ASP), a także jego inne prace dźwiękowe, które inicjował na przełomie lat 70. i 80., jak *Zapis równoległy* w Galerii ON w Poznaniu z 1981 r.

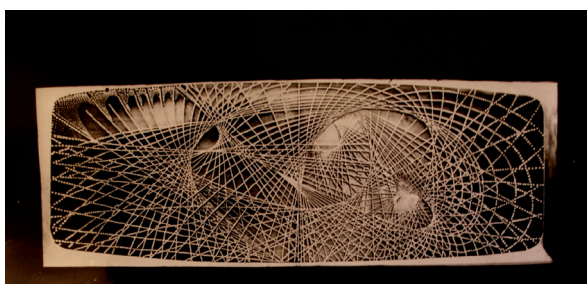
W *Przestrzeniach przerośniętych* Czerwonka opukiwał wnętrza według przygotowywanej przez siebie partytury przestrzennej i czasowej, efekty rejestrując czterokanałowym zapisem audio. „Jego celem było uzyskanie trójwymiarowego, akustycznego modelu konkretnej przestrzeni fizycznej i prze-

¹ Czełkowska (2014).

² Rozmowa z Wandą Czełkowską w styczniu 2014 r.



Il. 1. Wanda Czełkowska przy swojej realizacji *Stół*, 1971 r., Spotkania Krakowskie, Pałac Sztuki w Krakowie (od 18 grudnia 1971 r.), fot. z archiwum artystki



Il. 2. Tadeusz Siewlucy, *Kompozycja kosmiczna*, realizacja dla Hotelu SILESIA w Katowicach, pierwsza połowa lat 60. XX w., Dział Dokumentacji „Zachęty” Narodowej Galerii Sztuki, fot. A. Strachocki

niesienie go w nową, tym razem publiczną przestrzeń galerii. Dzięki temu zabiegowi obie przestrzenie przez pewien czas egzystowały wspólnie, stanowiąc nowy utopijny byt³. Ponawiając opracowywanie partytur, kilkakrotnie tworzył i przeszczepiał kolejne „akustyczne odciski”: sopockiej prywatnej pracowni w Galerii Wschodniej w Łodzi, dźwiękami z Galerii Wschodniej wypełnił przestrzeń wrocławskiej galerii *NA OSTROWIE* (Jerzego Ryby), „Przestrzeń przenośną” z Wrocławia emitował w galerii *PO* w Zielonej Górze. Akustycznego modelu Galerii *PO* odbiorcy doświadczali następnie w Karlinie koło Koszalina w ramach przygotowywanego przez Andrzeja Ciesielskiego spotkania artystów. Czerwonka wspomina: „Sala jest wielka i wyciemniona, wielokrotnie większa od Galerii *PO*. To mnie cieszy. Nagłośnienie dobre... Następnego dnia zdejmuję dźwiękowy odcisk. Nie robię zdjęć. Kilka dni później jestem w Sopocie. Po ciemku słucham nagrania...”⁴.

³ Czerwonka (2012: 18).

⁴ Czerwonka (2012: 18).



Il. 3. Witosław Czerwonka, *Przekształcenie*, 1976 r., cykl fotografii, zbiory artysty

Wracając do konfrontacji działań Siewlucy i Czełkowskiej, należy zauważyć, że artyści ci po 1955 r. spotykali się rzadko, przeważnie na pokoleniowych wystawach bądź – w niedosłownym sensie – na łamach monograficznych publikacji ujmujących dzieje najnowszej sztuki oraz w zbiorach tych samych muzeów (m.in. narodowych w Warszawie i Krakowie)⁵. Natomiast wspólną fascynacją Tadeusza Siewlucy i Wandy Czełkowskiej było również samo pojęcie nowoczesności. Obdarzeni intuicją, że nowa sztuka jest koniecznością danego czasu, wypracowali postawę uważności wobec jej problemów, jak i własnego pełnego poświęcenia praktyce sztuki (il. 4).

Warto podkreślić, że historycy i krytycy sztuki, m.in. Jadwiga Jarnuszkiewicz, Jerzy Stajuda, Hanna Kotkowska-Bareya, Piotr Krakowski, Jan Michalski, Irena Grzesiuk-Olszewska, Anna Król i inni, wyraźnie akcentowali wyjątkowy u tych artystów „słuch współczesności”⁶. Analizując realizacje i projekty Wandy Czełkowskiej i Tadeusza Siewlucy, można wskazywać na aspekty progresywne w ich dokonaniach oraz, z dzisiejszej perspektywy, łączyć je z wybranymi pojęciami, które wyodrębniły się we

⁵ Materiały wteczkach osobowych artystów w IS PAN oraz w Dziale Dokumentacji Zachęty NGS w Warszawie.

⁶ Publikacje większości tych autorów wymieniam w przypisach dalszej części niniejszego tekstu.

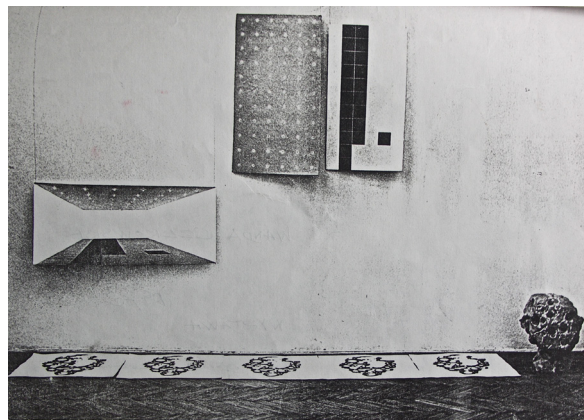


Il. 4. Tadeusz Siewlucy przy swoich rzeźbach (*Trzy światy*, *Próba* i *Status quo*), 1964 r., fot. T. Rolke, za: J. Stajuda, *Alfabet mikroekranów*, „Polska”, 7 (1965): 34–35.

współczesnej kulturze, humanistyce, praktyce oraz teorii sztuki. U Czełkowskiej z uwagi na surowość jej rozległych, paraarchitektonicznych prac i szczególną rolę zarówno starannie dobranych materiałów (niegruntowane płótno, beton czarny i biały, belki drewniane, śruby, naciągi, osadzone w instalacjach elektrycznych żarówki etc.), jak i przestrzeni wolnej (pustej, „nieoznaczonej”, a od 1959 r. również antygravitacyjnej) punkty styeczne można wskazać z takimi pojęciami, jak: *action architecture*, *architecture active*, *anarchitecture*, *architecture autre*, *architecture-mobile*, *anti-illusion*, strukturalizm, konceptualizm, abstrakcja konkretna, postminimalizm, neokonstruktywizm i brutalizm. Jej twórczość zapowiada współczesne strategie „gry sztuki z architekturą” u artystów młodego pokolenia, o których w szerszym kontekście pisała w 2013 r. Gabriela Świtek⁷. Także u Siewlucy z uwagi na niejako entropijny proces budowania (niejednokrotnie rozległych, wręcz architektonicznych, aktywnych wobec zastanych układów urbanistycznych) form przestrzennych i finalny wyraz samych realizacji, jego twórczość korelowała m.in. z takimi terminami, jak: *performance*, *new alchemist*, *abstract sublime*, wizualizm, optical-art, czy późniejszymi, wybranymi ideami artystów Grupy ZERO, działających od 1960 r. w składzie: Heinz Mack, Otto Piene i Günther Uecker⁸ (il. 5–9).

⁷ Świtek (2013).

⁸ Giżycki (2002: 7–35).

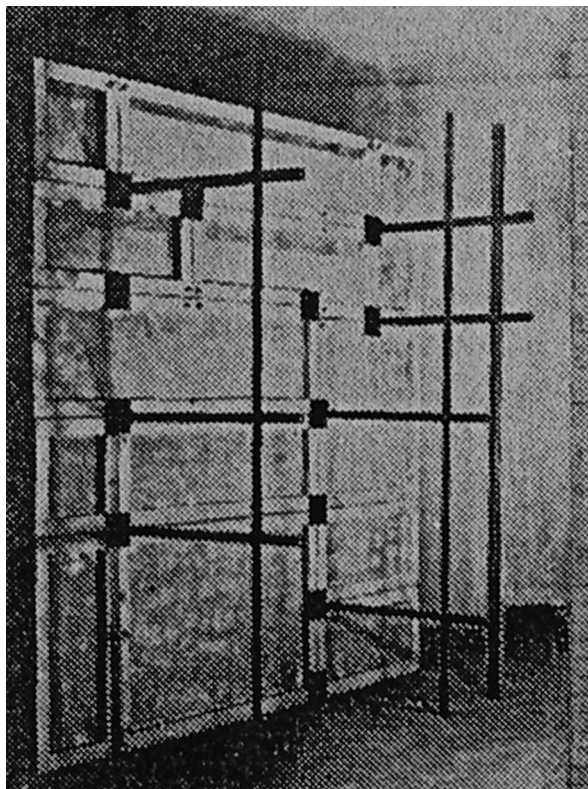


Il. 5. Wanda Czełkowska, *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcie kształtu*, 1972 r. (wizualizacja na fotografiach 1 m × 0,70 m), po prawej *Zielona głowa*, 1973 r. (zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie); *Fryz*, 1973 r., fragment wystawy Laureatów Nagrody Sekcji Krytyki i Informacji Plastycznej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich w Krakowie (W. Czełkowska, J. Nowosielski, J. Panek, A. Rząsa) w Galerii ZPAP Pryzmat w Krakowie, styczeń 1973 r., fot. z archiwum artystki



Il. 6. Wanda Czełkowska, *Ściana*, 1975 r., Muzeum Narodowe w Krakowie, widok wystawy indywidualnej „Wanda Czełkowska – Elegia – przypomnienie po latach”, 1990 r., Galeria Zderzak w Krakowie, fot. P. Zechenter

Warto wskazać korespondencję wybranych aspektów twórczości zarówno Siewlucy, jak i Czełkowskiej z pojęciem psychogeografii, wyodrębnianym w latach 50. XX w. w środowisku artystyczno-badawczym międzynarodowej grupy COBRA (m.in. Constant Nieuwenhuys, Asger Jorn). Fenomen psychogeografii staje się aktualnie na nowo kluczem do realizacji (trwałych bądź efemerycznych) w przestrzeniach pu-

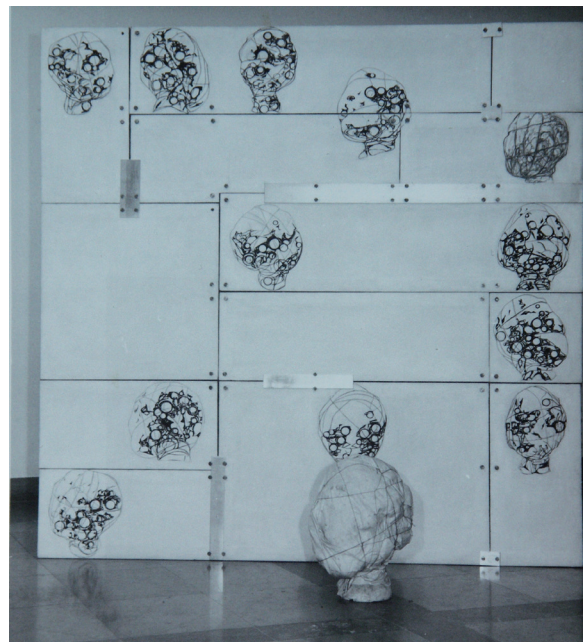


Il. 7. Wanda Czełkowska, *Ściana*, 1975 r., Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. z archiwum artystki



Il. 8. Wanda Czełkowska, od prawej: *Ściana*, 1975 r., Muzeum Narodowe w Krakowie, *Rysunki* oraz *Głowa mężczyzny*, 1956 r., fot. z archiwum artystki

blicznych podejmowanym przez licznych artystów młodszego pokolenia (np. Joseph Kosuth, Anish Kapoor, Dominik Lejman, Jarosław Fliciński, Sławomir Lipnicki, Joanna Rajkowska, Mo-

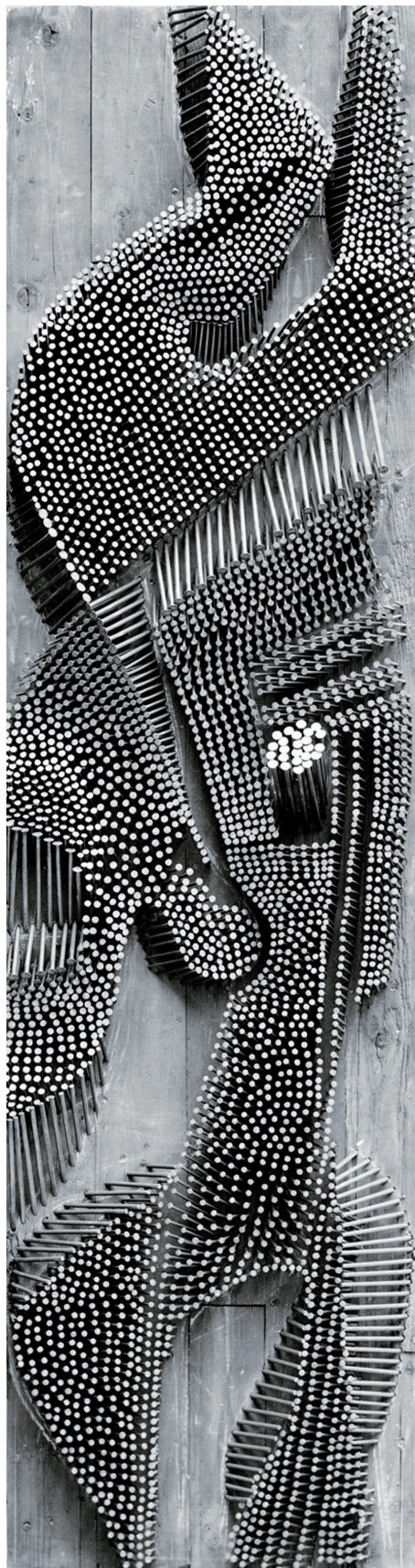


Il. 9. Wanda Czełkowska, *Ściana*, 1975 r., Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. z archiwum artystki

nika Sosnowska i inni), a także kuratorów zdarzeń artystycznych, „interwencyjnych” festiwalu (by przypomnieć wrocławski SURVIVAL, trójmiejskie INSPIRACJE) czerpiących z „osobowości przestrzeni zastanej”. To postawa podbijania za pomocą sztuki potencjalności miejsc, ich pozytywnego, niekiedy opartego na fenomenach anestetyki oddziaływania. Wybrani artyści i kuratorzy tworzą w oparciu o obserwację otwartych, wpływających na siebie obszarów przestrzeni publicznych, „tropiąc podziały na strefy charakteryzujące się odmiennymi atmosferami, wykraczając jednocześnie poza proste rozróżnienie na bogate i biedne dzielnice czy centrum i przedmieścia”⁹. Psychogeografowie dostrzegają subtelniejsze zależności „oparte na wielu czynnikach, w tym oddziaływanie przestrzeni jako takiej, architektury, zapachów, kolorów struktury przejść, dryfowania czy »trajektorii ludzkich wędrówek«”¹⁰. Czełkowska i Sieklucki przeczuwali potencjały, które aktualnie docierają do najnowszych teorii i praktyk traktowania, wzmacniania i interpretowania przestrzeni przez artystów – architektów, architektów wnętrz, a zarazem teoretyków, ze wskazaniem na opracowania m.in. działającego w Finlandii Juhani Palazmy (np. *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, 1996). Analizując najnowsze działania zafascynowanego otwartą przestrzenią i możliwościami minimal-artu Jarosława Flicińskiego, Mark Gisbourne przywołał sformułowanie Mauri-

⁹ Adamczyk (2010: 681).

¹⁰ Adamczyk (2010: 681).



Il. 10. Tadeusz Sieklucki, *Kompozycja z gwoździ*, 1959–1960, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. oprac. J. Orłowski, archiwum MN w Poznaniu

ce'a Merleau-Ponty'ego o „umyśle postrzegającym jako umyśle wcielonym”, podkreślił również, że wycucie przestrzeni, koloru, architektury i formy, które ma Fliciński, jest warunkowane fizyczną i fenomenologiczną dynamiką, jednocześnie zmysłową i motoryczną; artysta przekracza samą tylko wizualną warstwę, kierując się „ku doznaniom i doświadczeniom cielesnym. [...] Malarstwo nie jest tu wykorzystywane jako powłoka nałożona na formę, lecz jako czynnik odślaniający, dzięki któremu rozmaite elementy architektoniczne zyskują energię i zdolność emitowania nowych znaczeń”¹¹.

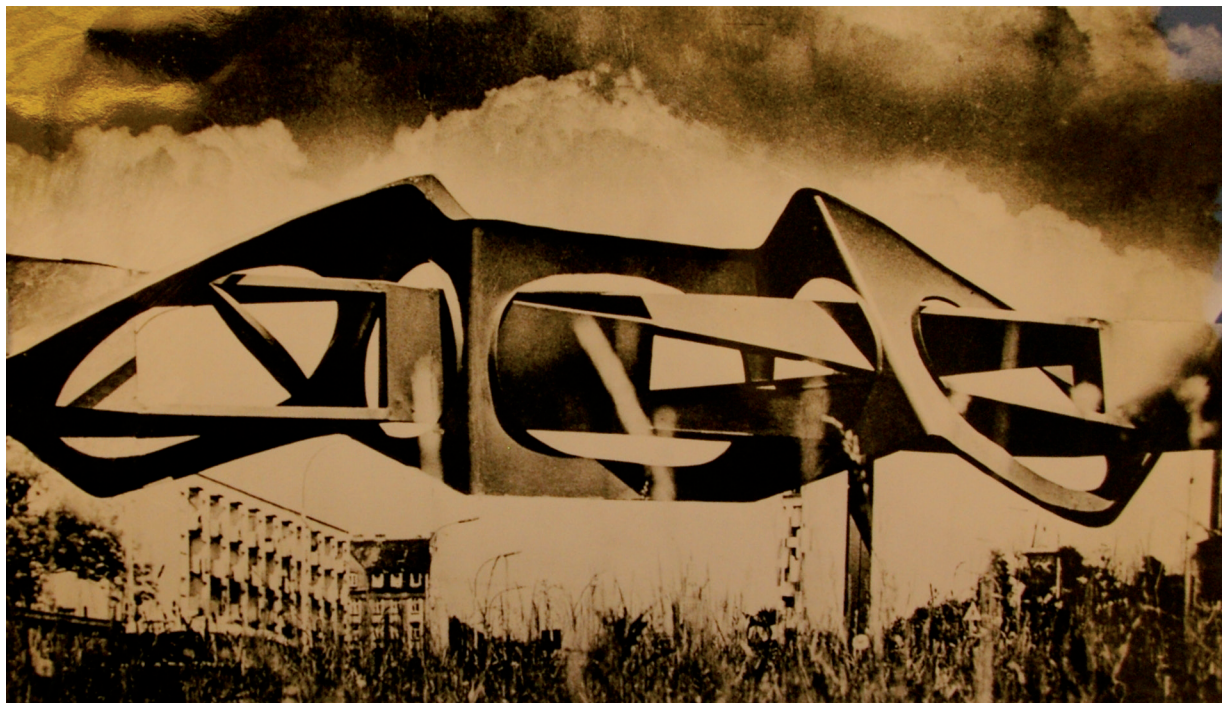
Powyższa analiza wydaje się przylegać również do o pół wieku wcześniejszych projektów oraz realizacji obojga scharakteryzowanych w tym artykule wybitnych artystów, debiutujących w pierwszej połowie lat 50. XX w.

Sztuka Tadeusza Siekluckiego i Wandy Czełkowskiej, która w pewnym stopniu zdawała się czerpać z idei purystycznego modernizmu, pojawiała się od lat 50. XX w. wobec zastanych i mnogich potencjałów przestrzeni z niezwykłą lekkością i wręcz dyskrecją, niejako wspomagając naturalny strumień migotliwego, nieoznaczonego otoczenia. U Siekluckiego było to m.in. otwieranie form na aktywne światło i przestrzeń, które Jerzy Stajuda określił „alfabetem mikroekranów”, z uwagi na pointylistyczną epidermę tych kompozycji. Artysta budował (niejednokrotnie rozległe, wielometrowe, wręcz architektoniczne) struktury „punktami” lśniących metalicznie, okrągłych „ekraników”, różnych wielkości gwoździ, kształtując motywy niemal abstrakcyjne, z dyskretnymi sugestiami figuratywnymi (il. 10).

Warto wspomnieć wizualistyczny, horyzontalny w kompozycji, ponad dwunastometrowy relief, zrealizowany przez Siekluckiego w 1959 r. w Restauracji Wzorcowa (zw. „Pod Rybką”) na ulicy Puławskiej w Warszawie, wspomniany z entuzjazmem przez stałych bywalców lokalu. Został on niestety po 1989 r. zdemontowany w nieznanych okolicznościach (w związku z nową funkcją lokalu w sieci „Pizza Hut”) i prawdopodobnie zniszczony. Po 1960 r. Sieklucki wprowadzał wariacyjnie traktowane motywy wstęgi Möbiusa, a najdonioślejszą realizacją z tego cyklu była *Kompozycja* z Biennale Form Przestrzennych w Warszawie (1968 r., niestety również po 1990 r. zdemontowana), która w przestrzeni publicznej ustanawiała horyzontalną, industrialno-medycyjną kilkunastometrową sekwencję (il. 11).

U Czełkowskiej niezwykle oryginalne pozostają, obok emanujących dobrą energią kompozycji figuratywnych (tworzonych od początku lat 50. XX w.), bardzo wczesne zaintereso-

¹¹ Gisbourne (2006: 15).



Il. 11. Tadeusz Sieklucki, *Kompozycja przy ul. Kasprzaka z Biennale Form Przestrzennych w Warszawie, 1968 r.* (rzeźba po 1990 r. zdemontowana), Dział Dokumentacji „Zachęty” Narodowej Galerii Sztuki

wania artystki przestrzeń samą w sobie, rozumianą jako struktura (około 1953 r.) oraz „pełnia”. Na przełomie 1959 i 1960 r. podjęła oryginalną koncepcję „Przestrzeni antygravitacyjnej”, chcąc połączyć w architektonicznym obiekcie formy sześcianu i kuli, które miały zapewnić uczestnikom doświadczenie stanu nieważkości. W 1972 r. wypracowała koncepcję „Bezwzględnego wyeliminowania rzeźby jako pojęcia kształtu”. Jest też autorką szeregu kolejnych, dyskretnych realizacji dotyczących wnętrza pomieszczeń ciągami linii wykonanych ze specjalnej grubości drewnianych belek, w rozwinięciu bliskich jej idei „prostej nieskończonej”. Analizując dobrze nagłośnie w publikacjach historyczno-artystycznych postawy twórców sztuki, w tym rzeźby współczesnej, na przykład Donalda Judda, Richarda Serry, Eduarda Chillidy czy Günthera Ueckera, nabieram przekonania, że jest wśród nich dobre miejsce dla wybitnych dokonań Wandy Czełkowskiej i Tadeusza Siekluckiego. Jest tam także miejsce dla wielu innych działających w Polsce artystów osobnych, takich jak: Jan Berdyszak, Krystian Jarnuszkiewicz, Andrzej Pawłowski, Witosław Czerwonka czy przedwcześnie zmarły w 1943 r. Henryk Wiciński, który już w latach 30. XX w. wskazywał na możliwości, jakie dają imponderabilia, doświadczenia synestezji, koncepcja sztuki jako psychofizjologicznego doświadczenia. Echa poszukiwań Czełkowskiej i Siekluckiego, a także wzmiankowanego tu Witosława Czerwonki znajdujemy

m.in. w spektakularnych instalacjach, jakie realizuje od kilkunastu lat Olafur Eliasson (np. *Sun* w londyńskiej Tate Modern w 2003 r.). Także na naszym gruncie Jacek Dominiczak i Monika Zawadzka z udziałem Dominika Lejmana (struktura architektoniczna pt. *Spowalniająco/rozwarstwiająco fasadę*, 2004) czy Katarzyna Krakowiak (*Iżby ściany drżały, pęczniejąc skrywając wiedzę o wielkiej mocy*, 2012) na Biennale Architektury w Wenecji w Pawilonie Polskim, którzy zrealizowali projekty, zapraszające odbiorców do „pustego”, „czującego”, „słyszącego” wnętrza.

Wanda Czełkowska, *Wnętrze oraz sytuacja z zewnątrz domu jednej rodziny jako centrum*

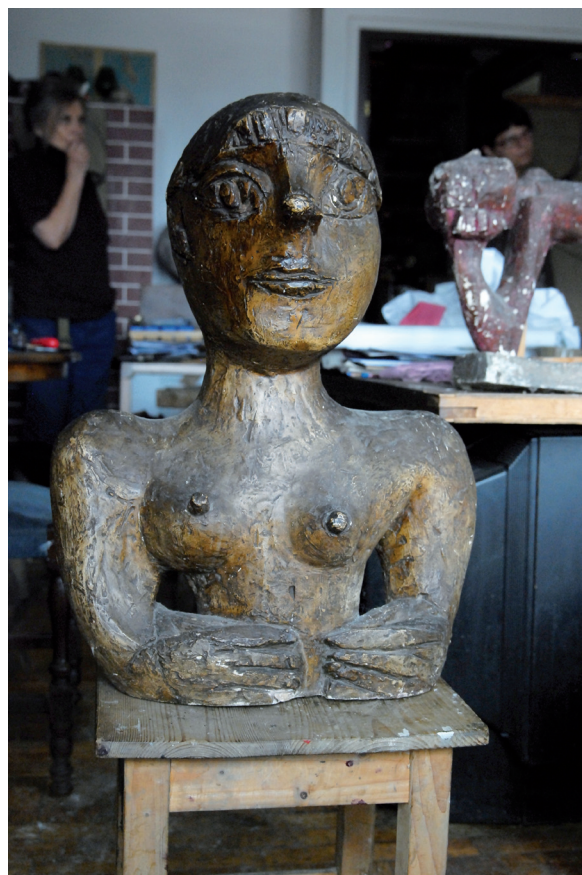
Wanda Czełkowska wydaje się najsilniej związana ze wskazywaną powyżej konstelacją takich pojęć, jak: strukturalizm, konceptualizm, abstrakcja konkretna, postminimalizm, neokonstruktivism, brutalizm, *action architecture*, *architecture active*, *abstract sublime*, nurt *new alchemist*, *anarchitecture*, *architecture autre*, *architecture-mobile*, *anti-illusion*¹².

¹² Giżycki (2002: 7–35).

Warto ponownie przypomnieć, że już w 1959 r. Wanda Czełkowska zaczęła tworzyć szkice koncepcyjne wielkoformatowego obiektu, niezależnego od pola grawitacji, który miał być zbudowany z formy kuli i sześcianu. Gabaryty wnętrza umożliwiałyby człowiekowi (uczestniczącemu w jego odbiorze) swobodne przemieszczanie się na pewne odległości. W 1959 i 1960 r. Czełkowska poszukiwała możliwości realizacji projektu, konsultując się z fizykami pracującymi naukowo w krakowskich instytucjach akademickich. Pewną analogią wydają się poszukiwania Bruce'a Naumana prowadzone od końca lat 60., który na wystawie *Anti-Illusion: Procedures/Materials* w Whitney Museum w Nowym Jorku w 1969 r. (przełomowej dla ustanowienia formy wizualnej instalacji) zrealizował ciasny korytarz, nazwany *Performance-Area*, a w 1972 r. *Floating Room* (Leo Castelli Gallery)¹³.

Progresywny charakter miały również jeszcze studenckie poszukiwania Czełkowskiej. W rozmowie przeprowadzonej 20 czerwca 2009 r. w Warszawie artystka wspominała, że od początku studiów w 1949 r. wypracowała technikę niejako „wchodzenia do środka” dystansując ją od „czarnych okoliczności” zewnętrznych (to metaforyczne określenie narzuconej doktryny socrealizmu i innych okoliczności z tym związanych). Ta technika dbania o wewnętrzną niezależność umożliwia jej intensywną pracę intelektualną, m.in. w świetnie wyposażonych krakowskich bibliotekach. Szczególnie ważne były zbiory przedwojenne, zwłaszcza filozofia francuska, literatura o sztuce oraz właśnie eksperymentalna muzyka współczesna. Pod ich wpływem doszła do rozwiązań strukturalnych w pracowni świetnego pedagoga Józefa Różyckiego prowadzącego na krakowskiej ASP zajęcia z architektury dla rzeźbiarzy, który od pierwszego roku studiów pozwalał jej eksperymentować. Na zadanie „Głowica” (np. dorycka, jońska) odpowiedziała, tworząc **strukturę przestrzeni**: „nie było ani jednego liścia, niczego, tylko były punkty, które tworzyły tę przestrzeń, które pokazywały tę przestrzeń, nie tworzyły, **były istotą przestrzeni**. No i on był zachwycony i ja byłam szczęśliwa. [...] Dużo potem okazało się, że strukturalizm powstał. **Powstał dopiero** – a ja już w ogóle zapomniałam, szłam dalej... w innym kierunku”¹⁴.

Tym kierunkiem były ekspresyjne, „żywe” formy figuratywne: okazałych rozmiarów, jakby korespondujące z naturalnymi, lecz o najzupełniej odmiennych (niż realistyczne) proporcjach. Jan Michalski w 1990 r. pisał o artystce: „Prace



Il. 12. Wanda Czełkowska, *Autoportret*, 1959 r., w głębi od lewej: Wanda Czełkowska w swojej pracowni w Warszawie oraz Dorota Grubba, Warszawa 2010 r., fot. A. Zgirka

Wandy Czełkowskiej warte są nie tylko przypomnienia, ale odkrycia. [...] Dlaczego rzeźby Czełkowskiej nie zrobiły należytej im kariery we właściwym czasie, jest zagadką, pomimo tego, że Czełkowskiej nigdy na karierze nie zależało. Kobieta-rzeźbiarz, która nie powieliła własnego ciała, która posiada słuch absolutny i ścisłość myślenia, to rzadkie zjawisko. Ale cuda się zdarzają, choć rzadko i niechętnie – zwłaszcza w dziedzinie tak trudnej do określenia jak współczesna rzeźba”¹⁵.

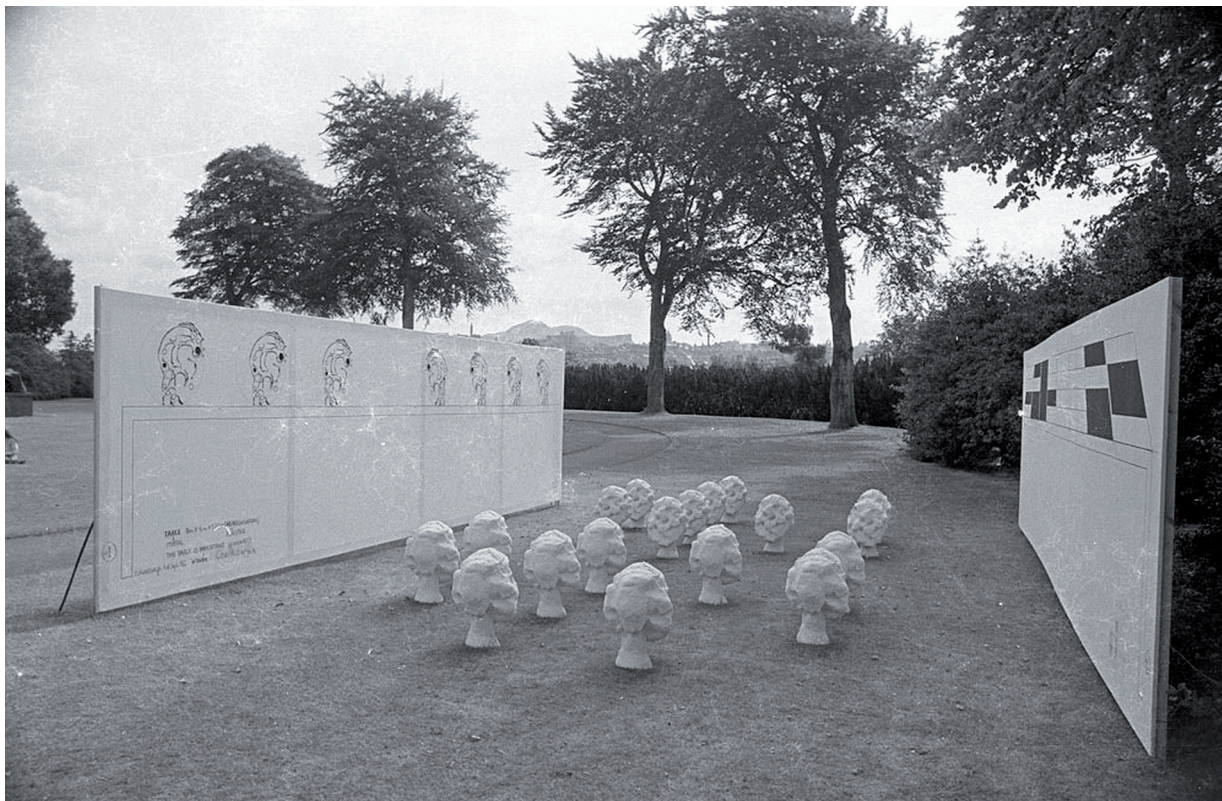
Warto nadmienić, że jej figuratywne prace były w latach 50. prezentowane w trzech ośrodkach Norwegii. W 1963 r. na Biennale Młodych w Paryżu pokazała m.in. ujawniającą zafascynowanie sztuką etruską, pełną afirmatywnych i sensualnych mocy rzeźbę *Autoportret* (1959) z odkrytym biustem, który wzbudzał entuzjazm, szczególnie u mężczyzn (il. 12).

W Paryżu podjęli artystkę mieszkający tam od kilku miesięcy Alina Szapocznikow i Roman Cieślęwicz. Ta wizyta miała być przystankiem w drodze na stypendium kulturalne, przy-

¹³ Guzek (2007: 105).

¹⁴ Grubba (2011: 250).

¹⁵ Michalski (1990).



Il. 13. Wanda Czelkowska, *Informacja pojęciowa o stole*, realizacja w Edynburgu w ramach Festiwalu Atelier '72 Richarda Demarco, 1972 r., fot. z archiwum artystki, publikowane m.in. na <http://demarco.herokuapp.com>



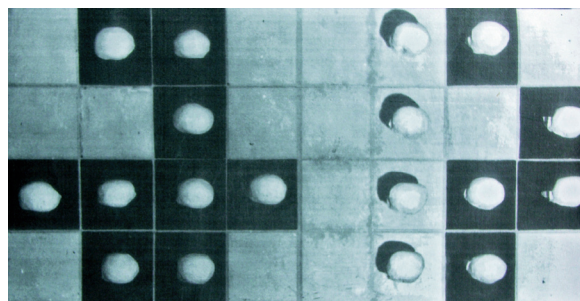
Il. 14. Wanda Czelkowska (artystka stojąca w centrum) w trakcie publicznego otwarcia jej instalacji: *Informacja pojęciowa o stole* w Edynburgu w ramach Festiwalu Atelier '72 Richarda Demarco, 1972 r., fot. z archiwum artystki, publikowane m.in. na <http://demarco.herokuapp.com>

znane Wandzie Czełkowskiej w Rzymie. Szapocznikow, ujęta oryginalnością dokonań krakowskiej rzeźbiarki, namawiała ją, by ta została w Paryżu, gdzie twórczość nowatorów ma lepsze materiałowemu zaplecze, gdzie jest dostęp do nowych technologii, artysta dysponuje większymi niż w Polsce środkami finansowymi i możliwościami eksperymentowania. Paryskie spotkania Czełkowskiej, Szapocznikow i Cieśliewicza przedłużyły się z zaplanowanego tygodnia do ponad miesiąca; po tym czasie Czełkowska ruszyła w dalszą drogę.

Jedną z bardziej upowszechnionych konceptualnych prac Wandy Czełkowskiej pozostaje *Informacja pojęciowa o stole*, zrealizowana w 1972 r. w Edynburgu, w ramach organizowanego przez Richarda Demarco Festiwalu Atelier '72. *Informacja pojęciowa o stole* stanowiła ascetycznie wytyczoną przestrzeń, współtworzoną osiemnastokrotną multiplikacją tzw. *Głowy edynburskiej* – sugestywnej, głęboko drążonej białej formy z możliwym do odczytania nawiązaniem do kształtu wąskich ramion, szyi i głowy, poddanej jakby „erozji”, mutacji, przeformułowaniu (il. 13–14).

Układ czystych, jednakowo rozfalowanych „uszkodzeniami” (zakłębnięciami i wybujałościami) multipli, poprzez naprzeciwległe zwrócenie nieczytelnymi twarzami ku sobie, wywoływał polaryzację wewnętrznych napięć (niejako paramilitarnych). Jerzy Malinowski pokreślił, że jedną z inspiracji do podjęcia tematu stołu były cykliczne spotkania środowiska kulturalnego, odbywające się w domu Czełkowskiej w Krakowie, gdy wszyscy zgromadzeni (obok plastyka Bogdana Prądyńskiego – współgospodarza, byli to przewodniczący spotkaniom: Jonasz Stern oraz m.in. Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, Jerzy i Iza Tarabułowie, Adam Walaciński, Jerzy Kałucki, Marek Mytylski, Jerzy Panek i m.in. wybrani członkowie II Grupy Krakowskiej) siedzieli wokół stołu i grali w psychologiczną, niejako Jungowską grę, nazywaną „Ogon”¹⁶. Gra w „Ogon” pozwalała na odkrywanie skojarzeniowych obrazów nieświadomych i budowanie szczególnych, opartych na wzajemnym poznaniu więzi między uczestnikami. Według pierwotnego projektu *Stołu*, terenem rozgrywki mentalnych przemarszo-przeszeregowania był rozległy, wydłużony blat (4 × 8 m, 1,20 m wysokości, stal + 18 odlewów: multiplikowana rzeźba *Głowy* – 70 cm wysokości, gips biały), wsparty na czterech (optycznie lekkich) nogach. Wyznaczał go powtarzany kwadratowy moduł, biały bądź czarny, tworzący uskokowe, geometryczne zgrupowania walorowe (układ 4 na 8; 32 moduły: 18 białych i 14 czarnych). Taką

¹⁶ Malinowski (2014).



Il. 15. Wanda Czełkowska, *Stół*, projekt 1968–1971, fot. z archiwum artystki

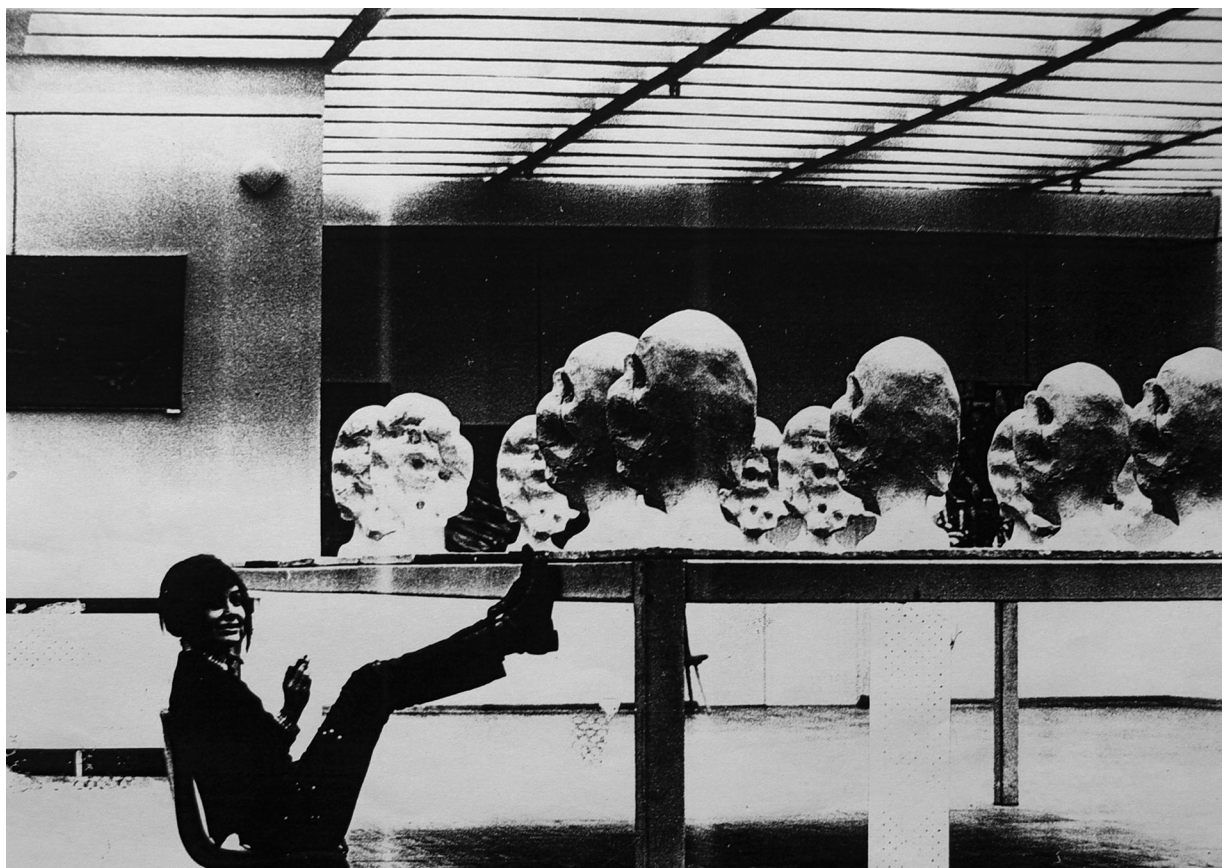
wersję *Stołu* pokazano w 1971 r. na Spotkaniach Krakowskich w Pałacu Sztuki w Krakowie, co wywołało silne komentarze, dostrzeżono bowiem przekroczenie kanonicznego pojęcia rzeźby (il. 15).

Jeszcze w pierwszej połowie lat 90. Marek Rostworowski, w dyskusji dotyczącej nowych zjawisk artystycznych, wspominał *Stół*, podkreślając, że „Czełkowska tworzyła instalacje już 25 lat temu, choć wtedy jeszcze to pojęcie nie funkcjonowało w polskiej krytyce artystycznej”¹⁷. Łukasz Guzek wywodzi genezę sztuki instalacji „bezpośrednio z tendencji kwestionowania sztuki definiowanej poprzez obiekt estetyczny, obraz, reprezentację, poprzez poddanie form dominacji czynnika konceptualnego”¹⁸, co było też naturalną strategią działań Czełkowskiej. Artystka wspominała, że zainaugurowany 18 grudnia 1971 r. pokaz był pierwszym dużym wydarzeniem artystycznym po wypadkach grudniowych 1970 r. na Wybrzeżu i że szereg realizacji wydawał się bezwiednie odnosić do tych tragicznych doświadczeń. W tym też kontekście postrzegano ustawione naprzeciw siebie głowy, których większość (czternaście) rzeźbiarka usytuowała na czarnych polach, a tylko cztery na pasie białych kwadratów (pozostawały one „wewnątrz”, otoczone z dwóch stron „silniejszymi”, „aktywniejszymi” głowami z czarnych pól, będąc niejako pod ich „ostrzałem”). Takie interpretacje kierują *Stół* ku sztuce zaangażowanej, co może przypominać interpretację protokonceptualnego procesu tworzenia przez Andrzeja Pawłowskiego cyklu *Manekiny* (od 1964 r.), które nabrały egzystencjalnej sugestywności¹⁹. Grzegorz Borkowski zauważał:

¹⁷ Czełkowska (2010).

¹⁸ Guzek (2008: 8) pisał: „Instalacja, inaczej niż awangarda, nie ma jednak momentu założycielskiego; nie zaczyna się od manifestu czy wystawy, nie ma żadnego anegdotycznego, mitologizującego początku”. W Polsce autor podaje rok 1989 jako moment upowszechniania pojęcia (wystawa „Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów. Wystawa – instalacja” w Łodzi).

¹⁹ Cykl *Manekiny* Pawłowski tworzył w oparciu o ideę „formy naturalnie ukształtowanej”, którą wypracował na początku lat 60. XX w., wykorzystując zasadę minimalizacji. Obiekty z cyklu *Manekiny* osiągnęły kształty sugestywne,



Il. 16. Wanda Czełkowska przy swojej realizacji *Stół*, 1971 r., Spotkania Krakowskie, Pałac Sztuki w Krakowie (od 18 grudnia 1971 r.). Tę wielkoformatową fotografię pokazywano na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki w Edynburgu Atelier '72, w Muzeum Sztuki Współczesnej, fot. z archiwum artystki

„angażowanie przez sztukę silnych emocji, bez zarysowania drogi do zdystansowania się wobec nich, utrudnia refleksję pojęciową. [...] wszelkie formy artystycznej perswazji, zmierzające do narzucenia odbiorcy założonych z góry treści, nie będą pozostawiać pola dla takiej refleksji albo uczynią ją pozorną”²⁰. W przypadku *Stołu* niedostępne złowroogie impulsy były odczytywane w równym stopniu, co laboratoryjno-analityczne założenia (np. struktura, moduł, serializm). W Edynburgu *Informację pojęciową o stole* Wandy Czełkowskiej tworzyły dwie wielkoformatowe plansze usytuowane pionowo, naprzeciwko siebie: na jednej artystka umieściła powiększony rysunek *Stołu* z profilu (w perspektywie „średniowiecznej”) z zaznaczeniem głów w skali 1 : 1; na drugiej – rzut wszystkich czarno-białych pól i układ głów. Interwał pustej, pokrytej trawą przestrzeni pomiędzy dwoma gigantycznymi ekranami korespondował

antropomorficzne. Sam autor poddał je dodatkowej interpretacji, rozwijając tytuły: m.in. jako Manekin „uszkodzony”, „oczekujący”, „otyły”, „nieparzysty”, „milczący”, „antypatyczny”, „rozwiązły”, „nieczuły”, „żaden”, czy „Narodzony manekina”, za: Andrzej Pawłowski (2002: 170–175).

²⁰ Borkowski (1999: 15).

z wymiarami krakowskiej instalacji i współgrał z gabarytami plansz. Na zielonym (pozbawionym modułu) podłożu głowy, rozplanowane w układzie analogicznym do ilustracji, zaskakiwały aktywnością, również dzięki dobremu miejscu realizacji, tj. na placu przed (położonym na wzgórzu) Muzeum Sztuki Nowoczesnej, co powodowało, że każdy krok przynosił całkowicie nową perspektywę oglądu. Ponadto w samym Muzeum pokazano powiększenie fotografii z 1971 r., na której Czełkowska w geście Amerykanki – z nogami na *Stole* – wyzywająco patrzy na oglądających (il. 16).

Artystka pracowała nad tą koncepcją od 1968 r., by na początku roku 1971 opublikować jej ideę w niewielkim katalogu indywidualnym wydanym przez Galerię Krzysztofora. Artystka wspominała, że w styczniu 1971 r. w Krzysztoforach omówiła publicznie koncepcję *Stołu*. Wśród słuchaczy był m.in. Tadeusz Kantor, a poruszenie środowiska artystycznego wokół wielkoformatowego projektu stopniowo otwierało przed rzeźbiarką możliwości pełnej realizacji, którą pokazała 18 grudnia 1971 r. w krakowskim Pałacu Sztuki. Interesujący jest już sam projekt wydanego katalogu: na pierwszej stronie, w niedużym



Il. 17. Wanda Czełkowska, fotografia jako autoportret w wydaniu w 1971 r. przez Krzysztoforę Katalogu *Wanda Czełkowska. Stół*, fot. z archiwum artystki

kwadracie, znajduje się zdjęcie – kadr czoła artystki, z zaczesanymi do tyłu włosami, dyskretnie ukazanym fragmentem łuków brwiowych i oczu. Druga strona to pusta kartka, z niewielkim napisem u dołu: Wanda Czełkowska. Rzeźbiarka uznała „portret” własnego czoła za autoportret – przełamując stereotyp katalogu prezentującego fizjonomię artysty. Podkreśliła zarazem rolę myśli (mózgu) w jej sztuce i sztuce współczesnej (il. 17).

W przywołanej już rozmowie w 2009 r. Czełkowska pointowała: „Jak się raz puści myśl w ruch, to ona zaczyna tętnić...[...] jest ona wolnością, jest niezależna od jakiegokolwiek estetyki”. W tekście katalogu rozważała jeszcze dwa warianty głowy, jako: „portret współcześnie żyjącego przypadkowo spotkanego człowieka. Może to być głowa, wyrzeźbiona za pomocą przyrządów wiernie przenoszących wszystkie punkty istniejącego modelu i może to być zrobiona przeze mnie rzeźba, pt. *Głowa*. Ważny jest stół, jego akcja podziałów, na których stoi zwielokrotniona głowa. Zwielokrotniona tylko osiemnaście razy, ustawiona przypadkowo, lecz już nieodwracalnie. Ustawiona na dwóch polach, frontalnie zwróconych do siebie”²¹. Sam *Stół* mógł być zrealizowany w dowolnych miejscach.

Radykalizm, a jednocześnie pewną delikatność, możemy zaobserwować w pracy *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcie kształtu* z 1972 r., której koncepcję Czełkowska opracowała tuż po powrocie z Edynburga. Fotografie przestrzennego modelu (makiety) z 1972 r. pokazano w 1973 r.

w krakowskiej Galerii Pryzmat oraz w sopockim BWA na wystawie „Porównania”, przygotowanej przez Ryszarda Stanisławskiego. Autorka wspomina: „Jesień 1972 to początek pracy nad szczegółowym projektem przedstawiającym zbiór z elementami czysto plastycznymi. [...] 66 płyt betonowych, 66 punktów oświetlenia elektrycznego (niczym nieosłonięte żarówki, umieszczone w kwadratowych modułach z białego płótna). Powstanie myśli i realizacja, to się odbyło błyskawicznie, ale ja musiałam dla tej błyskawicy opuścić Edynburg i przyjechać do Krakowa, do domu, tam, gdzie zawsze myślę. Jakoś to mi się wtedy skryształizowało”.

Przeźrzeń na planie wydłużonego prostokąta (6 × 11 kwadratowych modułów) została wyodrębniona padającym z góry delikatnym światłem oraz białymi (45) i czarnymi (21) płytami ułożonymi horyzontalnie na podłożu. Lewą krawędź tworzył rząd 11 białych płyt, do nich przylegało 11 czarnych, w trzecim pasie (od północy) 9 czarnych i 2 białe, następnie 11 białych; piąty – biały rząd, został zdynamizowany jednym czarnym modułem (w 9 polu od północy), szósty wytyczał układ 11 białych. Uznanie przez Czełkowską wolnej przestrzeni za rzeźbę rysuje się jako jedna z niezależnych koncepcji sztuki współczesnej; postrzegała ona przestrzeń jako równoprawną formę materii, przeciwieństwo „nicości”, bliskie pojęciu „pełni”²². „Bezwzględność” sugerowana w tytule purystycznej pracy, poprzez jej sublimację, zbliżyła realizację do sztuki konkretnej, a także do kategorii mimikry (w 1995 r., w zrealizowanym w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w skali 1 : 1 projekcie, widz doświadczał subtelnej istotności wyodrębnionej przestrzeni, jednakże bezwiedna jej percepcja mogła pozostać niemal nieuświadomiona) (il. 18). Warto przypomnieć, że na przykład Robert Morris wolną przestrzeń interpretował jako pustkę; pisał: „Otaczała mnie ona bielą, ciszą, zimnem i pozwalała doświadczyć namacalnego i intensywnego momentu pustki. Być może ponownie przeżywałem te momenty – w pustych, szarych powierzchniach moich minimalistycznych prac”²³. Łukasz Guzek w rozdziale „Pusta przestrzeń jako szczególny przypadek instalacji związanych z miejscem” przywołał prace Michaela Ashera z lat 70., m.in. *Clocktower* z 1976 r. otwierającą przestrzeń pustej galerii jako miejsce doświadczeń. O znanym gościu Kleina – wystawienia pustej przestrzeni galerii Iris Clert w Paryżu w 1958 r., pisał: „praca Kleina była związana ze świadomością malarstwa, z rozszerzeniem pojęcia malarstwa abstrakcyjnego do jego granic. Tą

²¹ Czełkowska (1971).

²² Guzek (2008: 134–135).

²³ Morris (2002: 127).



Il. 18. Wanda Czełkowska, *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcie kształtu*, 1972 r., 66 płyt betonowych, 66 punktów oświetlenia elektrycznego (niczym nieosłonięte żarówki, umieszczone w kwadratowych modułach z białego płótna); wtedy powstał projekt przestrzennego modelu prezentowany w 1973 r. w Galerii Pokaz w Krakowie i na wystawie „Porównania” w BWA w Sopocie. Realizacja w skali 1 : 1 w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 1995 r. w ramach wystawy „Wokół rzeźby polskiej lat 70. i 80.”, fot. z archiwum artystki

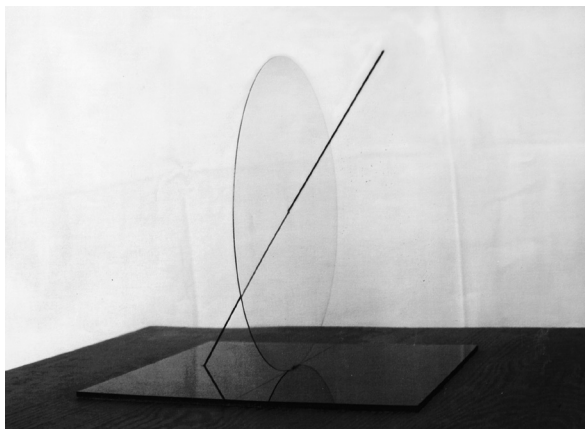
granicą była pustka (*Le Vide*), która miała także znaczenie metafizyczne. [...] Interesujące jest, jak różne znaczenia przybiera ten sam gest. Znaczy to, że klasyfikacja według powtarzających się cech formalnych, typowa metoda historyka sztuki, prowadzi do błędnych wyników, jeśli badacz nie zwróci uwagi na przesunięcia, zaburzenia sensu tych prac, czyli ich treści²⁴.

Wątki konceptualne, a zarazem operowanie niejako kodem metaartystycznym, są wyczuwalne również w szeregu późniejszych poszukiwań Czełkowskiej (kontrapunktowanych pracami figuratywnymi). W 1991 r. Romuald K. Bochyński podkreślał, że jej działalność: „jest oryginalnym i w znacznej mierze prekursorskim zjawiskiem we współczesnej sztuce polskiej”²⁵. Skłonność do rozwiązań konceptualnych będzie czytelna m.in. w pracy *Ściana* z 1975 r. (konstrukcja ze zbitych w kwadrat blejtramiów, z czytelną poetyką sztab, śrub, kątowników, jawnością konstrukcji wszystkich profili; na awersie 12 wkomponowanych rysunków głów uzupełniała jedna prze-

strzenna głowa, bliźniaczo opakowana sznurem) czy w niewielkim obiekcie *Ściana 2* (1977 r.). Ważny pozostaje komentowany przez odbiorców gest artystki, która pozorny tył *Ściany* z 1975 r. eksponowała jako „fasadę” pracy, tak że anestetyczny chłód i brutalna surowość konstrukcji, naciągów, zgrzebność płótna dopiero po dłuższym konfrontowaniu ujawniały starannie znalezione proporcje wszystkich elementów złączonych harmonijnie i szlachetnie w jedną całość (*Ścianę* przeznaczyła na wystawę „Homage Xaweremu Dunikowskiemu” w CBWA „Zachęta” w Warszawie w 1976 r.). Kontekstem wydaje się przypomnienie głośniejszej realizacji architektonicznej, eksponującej „wnętrza” fasady Centrum Pompidou w Paryżu (z 1977 r.). Współistnieją w niej pojęcia brutalizmu, anestetyki, postminimalizmu, hermeneutyki, postmodernizmu, którymi Wanda Czełkowska wydawała się naruszać stagnacyjną w jej opinii koncepcję instytucji kultury jako „świątyni sztuki wysokiej”. Artystka wspominała, że jej decyzja o pozornie odwrotnej (jakby „rewersowej”) ekspozycji była ostateczna i niepodważalna. Zdarzyło się też, że gdy odkryła, iż w trakcie ogólnopolskiej wystawy zespół muzealny „poprawił” jej koncepcję ekspozycjo-

²⁴ Guzek (2008: 134–135).

²⁵ Bochyński (1995: 105–106).



Il. 19. Wanda Czełkowska, *Koniec wieku, czyli prosta nieskończona*, Kwadrat, Koło + Prosta [szkło przezroczyste o średnicy 280 cm prostopadle do kwadratu – szkło czarne 280 × 280 cm + prosta (metal) przechodząca przez koło i kwadrat], 1996/1997 r. Pokazywana m.in. na wystawie „Utopia i wizja” w CRP w Orońsku i „Zachęcie” Narodowej Galerii Sztuki w 2000 r., fot. z archiwum artystki

nia *Ściany*, niewzruszenie doprowadziła do demontażu i wycofania pracy z ekspozycji. Niezwykle oryginalnie oddziałują cykle szczególnego rodzaju modułów, kwadratowych blejtramów (dostawianych do siebie), po których niejako wędrują geometryczne formy linii, niebieskich, żółtych bądź czerwonych kół, czarnych kłaczy, autonomicznych punktów itd. Artystka pracuje nad nimi od lat 60. XX w. i przez ten czas cykle te przeszły liczne ewolucje. Zbijała z nich na przykład rodzaj ażurowych fryzów, przylegających do ściany (Muzeum Narodowe w Krakowie w 1975 r.), lub nawarstwiała na siebie (przypominając o późniejszych obrazo-strukturach Tomasza Ciecierskiego) bądź wysyłała je na ogólnopolskie i międzynarodowe wystawy, nie pozwalając powiesić ich konwencjonalnie, jak obraz. Ustawiała moduły jak obiekty, bezpośrednio na podłodze, czyni tak do dzisiaj, przeczuwając, że przez wprowadzenie dysonansu w konwencji wystawowej delikatnie uruchamia u wrażliwszych odbiorców percepcję wnętrza jako takiego.

Hermetyczne idee suprematyzmu Wanda Czełkowska przeniósła w przestrzeń dedykowaną Kazimierzowi Malewiczowi formie: *Koniec wieku, czyli prosta nieskończona*. Kwadrat, Koło + Prosta (szkło przezroczyste o średnicy 280 cm umieszczone prostopadle do kwadratu – szkło czarne 280 × 280 cm + prosta [metal] przechodząca przez koło i kwadrat) z przełomu 1996 i 1997 r. (il. 19).

Ogromną przestrzeń artystka uaktywniła w delikatny sposób zrealizowaną w Oranżerii Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 1996 r. konstrukcją *Rzeźba parkowa zamknięta, czyli*



Il. 20. Wanda Czełkowska, *Rzeźba parkowa zamknięta, czyli prosta nieskończona* (belki świerkowe średnicy 10 × 10 cm, śruby 16 mm, długość 45 m × 5,20 wysokość), Galeria Oranżeria, CRP w Orońsku, 1996 r., fot. z archiwum artystki

prosta nieskończona (belki świerkowe o średnicy 10 × 10 cm, śruby 16 mm, długość 45 m × 5,20 m wysokości) (il. 20).

Wiosną 1995 roku w CRP w Orońsku wykonała również szereg wielkoformatowych, niejako rozpraszających fizyczność, figuratywnych rysunków dedykowanych pamięci zmarłemu w tym czasie Adolfowi Ryszcze (1935–1995), silnej osobowości powojennej figuracji egzystencjalnej i nowej figuracji, uczniowi prof. Jerzego Jarnuszkiewicza, zarazem przyjacielowi jej oraz Macieja Szańkowskiego, Henryka Morela, Piotra Perepłysia i innych poszukujących artystów.

W 1996 r. w ramach alternatywnego projektu w Kolonii Wanda Czełkowska wprowadziła sztukę współczesną do nieznanego jej wcześniej, prywatnego domu, tworząc strukturę pt. *Wnętrze oraz sytuacja z zewnątrz domu jednej rodziny jako centrum*. Z wykorzystaniem płótna, drewna, metalu, węgla, śrub i listew stalowych niejako „przeszyła” dom linią oraz płaszczyzną, „komunikując” otoczeniu o możliwości znalezienia *continuum*. Zarówno *Ściana* z 1975 r., jak i projekt w Kolonii włącza Wandę Czełkowską do społeczności bardziej świadomych inicjatorów refleksji nad kryzysem anachronicznych w działaniu instytucji i nurtów poszukujących nowej, dynamicznej, otwartej na aktualne problemy i potrzeby społeczne formuły instytucji kultury.

Wanda Czełkowska wspominała, że w Edynburgu w 1972 r. ludzie poddawali się jej *Informacji pojęciowej o stole* – sugestywności proporcji i układu, wczytywali w zieloną przestrzeń trawy czarne i białe moduły, mimo że fizycznie one nie istniały. Andrzej Turowski napisał, że Czełkowska stworzyła swoje *environment*²⁶. Rzeźbiarka w rozmowie z 20 czerwca

²⁶ Turowski (1972: 49).

2009 r. wspominała nieznanego Japończyka, który objaśniał realizację dwóm kobietom: „Tam napisałam **Informacja Pojęciowa o Stole**, ale żadnych bliższych danych nie podawałam – była to jakaś wewnętrzna sprawa moja. I on im tłumaczył, co to jest [...] jakby widział ten żywy stół. [...] **Interpretacjami możemy tak wyrazić precyzyjnie istotę rzeczy, że ona się da odczytać i poznać...** [...] **To z Edynburga wywozłam...** to było dla mnie jakieś takie najbardziej satysfakcjonujące. Widok tego Japończyka... jak on przysiadł przy tym, jak on mówi..., dosłownie **ten stół im postawił**”.

Powiedziała również: „Ja mogę tworzyć pół godziny tylko..., ale muszę mieć świadomość, że mam wieczność przed sobą. To jest inna sfera przecież, to jest sfera bardzo wysublimowana, wyłączająca sfera życia: życia intelektualnego, emocjonalnego, wszystkiego razem, intuicyjnego, instynktownego... i to wszystko ta matematyka musi stworzyć, przepuścić to musi”²⁷.

Tadeusz Sieklucki, *Forma mieni się w świetle – jest lekka i przejrzysta*

Tadeusz Sieklucki od początku swojej twórczości łączył odniesienia do figury ludzkiej z doświadczeniami architektonicznych rzeźb Katarzyny Kobro, konstruktywistów, suprematyzmu Malewicza, modernizmu wraz z refleksjami nad semantyką i energią zarówno materiału, jak i formy oraz zastanej bądź powierzonej mu przestrzeni. Wyszedł od delikatnych, ażurowych, dynamicznych kompozycji, w których przeważnie multiplikował sylwetę człowieka, traktując motyw jako niemal abstrakcyjny element: np. w 1955 r., piętrząc figury ćwiczących akrobatek czy rysując wąską linią w przestrzeni sugestię pędzącej grupy *Rowerzystów* (prezentowanych w 1957 r. na głośnej warszawskiej wystawie „Rzeźba w ogrodzie”). Projektował i realizował kształty ażurowe także o spokojniejszej dynamice, wyrażające *continuum* ludzkiego kształtu i organiczno-atmosferycznego świata. Na przełomie 1955 i 1956 r. stopniowo dochodził do rzeźb z gwoździ, które poprzez spektakularną grę odbijanych na główkach gwoździ migotliwych „kadrów rzeczywistości” wpisują się również w nurt opisywanej przez Franka Poppera kinetyki optycznej²⁸. Jednocześnie w obiektach z gwoździ, zwłaszcza o motywach

figuratywnych, rzeźbiarz wydaje się poddawać interpretacji dawną technikę mozaiki, strefowe malarstwo średniowieczne, dywizjonizm, neoplastycystyczne studia Seurata, Signaca, wizualistów, odkrycia w dziedzinie mikrobiologii, psychofizjologii widzenia i teorii kształtu.

Jego prace dość szybko uznano za fenomen, co od 1957 r. znajdowało odzwierciedlenie w poświęconych Siekluckiemu artykułach. W 1963 r. był obok Aliny Szapocznikow i Władysława Hasiora podmiotem pierwszego filmu z cyklu *Rzeźba polska* zrealizowanego w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych, z komentarzem Jadwigi Jarnuszkiewiczowej. Scenariusz do całej serii z muzyką Wiktora Preisa opracowywali w latach 60. i 70. Konstanty Gordon oraz Hanna Kotkowska-Bareja. Irena Grzesiuk-Olszewska podkreślała: „Tadeusz Sieklucki w połowie lat 50. [...] był największą nadzieją młodej rzeźby polskiej. Jest to artysta samotnik. Izoluje się, aby nic nie zakłóciło toku myślenia. [...] Jego prace eksponowane na wystawie »Rzeźba w ogrodzie« w Warszawie, w Sopocie i w Genewie (wszystkie w 1957 r.) zwracały uwagę nowatorstwem formy i należą chyba do najbardziej awangardowych rzeźb tego czasu. Miał swój własny – deterministyczny światopogląd artystyczny (określenie Jerzego Stajudy). Sieklucki prowadzi »dziennik« rysunków. [...] Forma zamknięta z prześwitem przedstawia pochyloną postać kobiecą. Gwoździe wbite w drzewo na całej powierzchni czynią ją rozmiętą w słońcu i jakby odrealioną. [...] W jego rozumieniu »rysunek i poezja to także rzeźba«”²⁹.

Można w tym miejscu przypomnieć, że w sztuce polskiej gwóźdź, jako rytmiczny element budujący otwartą na przestrzeń formę, wykorzystał incydentalnie w 1934 r. lwowski awangardowy rzeźbiarz Leopold Lewicki (1906–1973) w swojej barwnej, drewniano-metalicznej pracy pt. *Kompozycja muzyczna*³⁰. W 2007 r. została ona przypomniana na okładce książki Jurija Biriulowa *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku: od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, z postłowiem Jerzego Malinowskiego. Lewicki należał do pierwszej Grupy Krakowskiej. Był, podobnie jak później Sieklucki, uczniem Dunikowskiego. Warto w tym miejscu przypomnieć zainspirowanie Lewickiego utworami lwowskiego kompozytora Józefa Kofflera, pierwszego dodekafonisty polskiego.

Jak już wspomniano, młody warszawski krytyk sztuki i artysta Jerzy Stajuda, który od początku lat 60. przyglądał się parokrotnie procesom budowania rzeźb przez Tadeusza Sie-

²⁷ Cytaty pochodzą z rozmowy autorki tekstu z Wandą Czełkowską w Warszawie w dniu 20 czerwca 2009 r. oraz z kilkunastu późniejszych spotkań z artystką.

²⁸ Popper (1975).

²⁹ Grzesiuk-Olszewska (1995: 91–92).

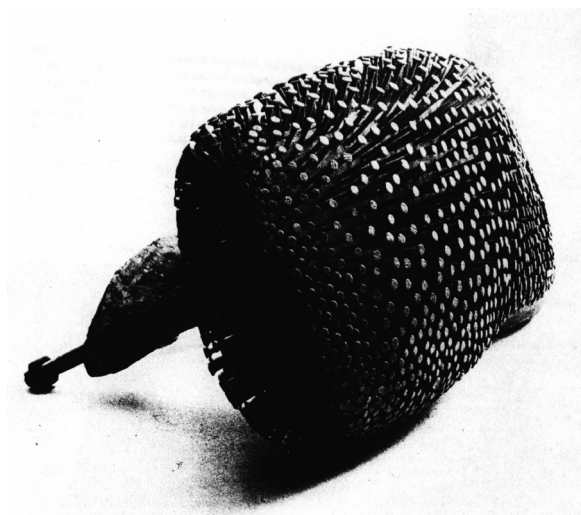
³⁰ Biriulow, Malinowski (2007: 289–290).

kluckiego, nazwał je „alfabetem mikroekranów”³¹. W drugiej połowie lat 50. ten sam „morfem” odkrył dla siebie Niemiec Günther Uecker, podkreślający zarazem autoterapeutyczny kontekst procesu mocowania się z tą techniką, która wyzwalała go z traum czasu drugiej wojny światowej³². Siewlucy i Uecker zachowali niezależność formalną, choć zbliżyły ich: poglądy filozoficzne, zainteresowanie wartościami rytmu, pauzy, pustki, stanami mistycznymi (Siewlucy) i katarskimi (Uecker), osiąganymi poprzez sztukę. U Siewlucy i Ueckera dochodzi równocześnie do kondensowania i rozpraszania materii (substancji) przestrzeni; kompozycje silnie oddziałują na fizjologię wzroku i psychikę odbiorców. Rozpoznać można też echa twórczości Malewicza: Siewlucy zafascynowany był późnym okresem figuratywnym, Uecker obrazami suprematystycznymi. Tadeusz Siewlucy tworzył z gwoździ formy figuralne, organiczne, niekiedy też wyraźnie animalistyczne, by przypomnieć rzeźbę *Jeżyk* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 21, 22).

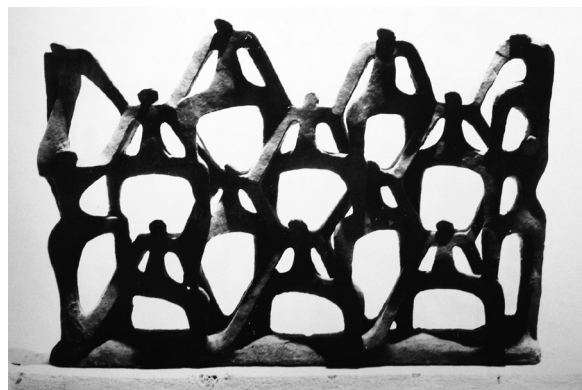
Misternie różnicował ich faktury poprzez kontrastowo zestawiane gabaryty gwoździ. W 1960 r. pisano o jego kilkunastometrowym reliefie: „Abstrakcyjna kompozycja biegnąca przez długość sali robi wrażenie niezwykle. [...] Mieni się w świetle [...] jest lekka i przejrzysta”³³.

Uecker tworzył kompozycje oddziałujące jak żywioły, wiry, organiczne formy „komórkowe” czy „nerkowe” lub geometryczne, minimalistyczne kształty (kręgi i kwadraty), które scalał najczęściej białą farbą, następnie doświetlał naprzemiennie z kilku stron. W wyniku tych zabiegów powstawały światłocieniowe „spektakle”. Dość szybko również zaczął wprowadzać do kompozycji mechanizmy kinetyczno-dźwiękowe. Obaj artyści uprawiali też inne dziedziny sztuki: Uecker – m.in. performance i film, Tadeusz Siewlucy – rysunek (będący zapisem koncepcji form przestrzennych) i poezję, często bliską rzeźbie.

Istotną dla niniejszego artykułu myśl sformułował w 2007 r. Jacques Rancière, który zauważył, że etymologicznie słowo „poezja” w odniesieniu do greckiego *poesis* oznacza zarówno naszą sztukę poetycką, jak i ogólniej „wytworza-



Il. 21. Tadeusz Siewlucy, *Jeżyk*, 1960 r., Królikarnia Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, fot. z archiwum Królikarni



Il. 22. Tadeusz Siewlucy, *Pokolenia*, ok. 1969 r., fot. Dział Dokumentacji „Zachęty” Narodowej Galerii Sztuki

nie”, „kształtowanie”, „tworzenie”³⁴. W 1965 r. Stajuda pisał: „W ostatnich latach [Siewlucy] wykonał kilkanaście wielkich rzeźb. [...] Nie wiem, czy słowo twórczość jest odpowiednie dla wyrażenia owych zmagania z wyobraźnią, niewiarygodnie rozległą, niezależną, nie respektującą żadnych zobowiązań i lęków. Siewlucy pracuje pod nieustannym przymusem. Materiał dowodowy to kilka tysięcy [...] rysunków [...] które pełnią funkcję »pisma przestrzennego«”³⁵.

Kontynuacja dalszych porównań nasuwa refleksję dotyczącą sfery socjologicznej i niejako geograficznej, tzn. okoliczności życia twórców. Günther Uecker należy do grona artystów docenianych w międzynarodowym obiegu sztuki. Los części

³¹ Stajuda (1965).

³² Katalogi Ueckera datują pierwsze obiekty z gwoździ na przełom roku 1955 i 1956 r., pierwsze obrazy i reliefy z gwoździ na 1957 r., za: Honisch (1993).

³³ Dalej w nocie redakcyjnej pisano: „aż nie chce się wierzyć, że poszło na to pół tony drewna i pół tony żelaza”, zob. *Obraz z gwoździ* (1960) = „Przekrój” 1960, 17 stycznia. Tekst dotyczył reliefu w warszawskiej restauracji Wzorcowa zwanej „Pod Rybą” z przełomu 1959 i 1960 r. Około piętnastometrowa horyzontalna kompozycja ścienna stanowiła element wystroju projektu Jacka Siennickiego (również niezachowanego).

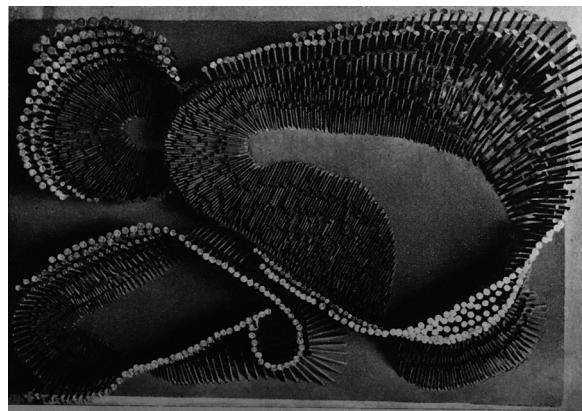
³⁴ Rancière (2007: 169).

³⁵ Stajuda (1965a).

prac Tadeusza Siekluckiego, po odejściu artysty w 1994 r., jest trudny jest do ustalenia. Ponadto liczne stworzone przez niego obiekty z gwoździ przechowywane w muzealnych magazynach uległy korozji, trwa też proces rozsychania drewnianych (dębowych) podłoży. Przywrócenie rzeźbom zamierzonego przez artystę wyglądu wymagałoby umiejętności i kosztownych konserwacji. Mimo nie najlepszego stanu technicznego, w skorodowanych punktach i liniach bretnali odnajdujemy niejako archetypiczne kompozycje i absolutną wewnętrzną koherencję. Motywy figuralne „wpływają na siebie” falami metalowego duktu, formy są wspaniale wyprowadzone, w ugięciach płaszczyzn i wyodrębnianych granicach jakby przez „uczesanie gwoździ”. Jest w nich jakaś analogia do średniowiecznego malarstwa, kompozycji fresków, z motywami tęczy czy form aniołów o segmentowych strukturach skrzydeł. Niekiedy Sieklucki nadawał im, aktualne „quasi-socrealistyczne” tytuły, niejako „wyjęte” z telewizyjnej codzienności: by przypomnieć jakby wywiedzione z późnych obrazów Malewicza: *Kobiety w chustach*, strukturalną kompozycję *Pokolenia*, reliefy: *Wykopki*, *Żołnierze*, *Wojna*, *Pokój* i inne. Kontakt z tymi zapoznanymi dziś artefaktami współczesności zapewnia opisane przez Hansa-Georga Gadamera „doświadczenie doskonałego dzieła sztuki”³⁶.

Obrany mikroelement – gwoździ, był dla Siekluckiego środkiem do przekazywania „uniwersalnego odczucia” współczesności (il. 23). Artysta znajdował w nim potencjał czystego otwierania form na przestrzeń i światło, jak również bogatą semantykę³⁷. Jak wspomniano, sam proces tworzenia był też w pewnym stopniu zjawiskiem akustycznym, interwałowym, sekwencyjnym, wskazującym na asocjacje z pojęciami aleatoryzmu i monotoniczności. Wcześniej W. Kandinsky pisał o punktach, liniach i płaszczyznach jako o „praformach” pełniących funkcję „pradźwięków”. Niezwykle lekko prowadzone przez Siekluckiego punktowe kontury i formy figur, ożywiane zatrzymującymi się na główkach gwoździ kolorami zewnętrznego świata, duchowo i formalnie łączyły się z przestrzeniami muzyczno-plastycznych obrazów Paula Klee. Dla Ueckera tworzone powierzchnie z gwoździ były też próbą zatrzymania „chwili” oraz metodą budowania „antyprzestrzeni”³⁸.

„Gwoździ” miał dla Tadeusza Siekluckiego również inną, symboliczną wartość – metaforyzującą człowieka. Było to



Il. 23. Tadeusz Sieklucki, *Kwiaty*, 1959 r., Dział Dokumentacji „Zachęty” Narodowej Galerii Sztuki, fot. S. Kuruliszewi

bliskie poetyckim obrazowaniom Stanisława Barańczaka i Mirona Białoszewskiego. Tadeusz Sieklucki pisał: „Dźwięk dęta zerwie sen wiekowy z czoła/ Jak hełm podniosę z oczu ciężki Giewont./ Ożyje Kamień, drgnie, przemówi drzewo”³⁹. Kontakt z wybranymi obiektami Tadeusza Siekluckiego ujawnia także ukrytą symbolikę gwoździa – nośnika bólu – elementu emocjonalnie aktywnego. Warto w tym miejscu przypomnieć opublikowany w 1962 r. na łamach „Współczesności” figuralny relief *Gwoździe*, który artysta poprzez tytuł poddał interpretacji⁴⁰. To rzeźba skomponowana z ascetycznych, wysokich, pionowych, szablonowych, antropomorficznych kształtów, u których w miejscu ramion przebiegają skosy „belek”, multiplikujące przetransponowany tu ikonograficzny motyw niesienia krzyża. Wyrazistość kompozycji, uzupełnionej w dolnej partii szablonem małej postaci, wydaje się twórczo odnosić do kanonu ikon.

Dokonania Tadeusza Siekluckiego mocno osadzone są we współczesnej myśli o sztuce. Stopniowo podnoszonym przez najnowsze badania elementem jego biografii artystycznej jest wsparcie idei poszukiwań formy wizjonerskich „miast przyszłości” Aliny Ślesińskiej (1922–1994), artystki, która pod koniec życia sama zwracała uwagę na współpracę z Tadeuszem Siekluckim. On sam nigdy tych okoliczności nie eksponował. Zawikłana historia twórczości Aliny Ślesińskiej zainspirowała Ewę Toniak do zrealizowania autorskiej koncepcji ascetycznej wystawy monograficznej, dedykowanej Alinie Ślesińskiej, w której równie silnie przemawiały artefakty, projekty, rekonstrukcje, wizualizacje, materiały filmowe, jak i dojmująco puste przestrzenie sal ekspozycyjnych⁴¹. Prezentowanej w warszawskiej

³⁶ Gadamer (1993: 70).

³⁷ Na podstawie rozmów w 2004 r. z Marią Bor – rzeźbiarką, przyjaciółką Tadeusza Siekluckiego, która zaprosiła go w latach 70. do współtworzenia Wałbrzyskiej Galerii Rzeźby Plenerowej.

³⁸ Honisch (1993: 14).

³⁹ Sieklucki (1964).

⁴⁰ Sieklucki (1962: 5).

⁴¹ Toniak (2007).

Zachęcie na przełomie 2007 i 2008 r. wystawie towarzyszyła zainicjowana również przez Ewę Toniak konferencja naukowa pt. „Kobiety i sztuka około 1960 roku”⁴². W 2007 r. Krystian Jarnuszkiewicz, mając świadomość relacji Ślesińskiej i Siekluckiego, kładł zarazem nacisk na wewnętrzną koherencję wszystkich jego rzeźb. Podkreślał jednocześnie sens zachowywania dla przyszłości nawet fragmentów zdestruowanych (i niestety usuwanych) przestrzennych plenerowych prac Siekluckiego, konstatując, że „Dobra rzeźba jest jak chleb. Można ją porzucić, a jej struktura nadal zachowa doskonałość”⁴³.

W 1957 r. Jadwiga Jarnuszkiewiczowa pisała: „w [Siekluckiego] namiętnej potrzebie rysowania wyzwała się pasja niespełnionych rzeźb”⁴⁴. Aleksander Jackowski wspominał: „Tadeusz Sieklucki rysuje w tym czasie w notesach setki projektów pomników z żelaznych belek, jako że nie ma szans na realizację żadnego. Taki był czas”⁴⁵.

Kompozycje Wandy Czełkowskiej i Tadeusza Siekluckiego (1925–1994) należą do swoiście surowych, „zredukowanych”, chłodnych, poetyckich „bytów” współczesnej sztuki; trudnych, szorstkich, „zaniedbujących piękno, reprezentujących niezwykłą czujność znaczenia”⁴⁶. O ich przypomnienie, wśród innych osobowości sztuki „otwartej przestrzeni”, dopominają się zarówno inni artyści, jak i wybitna rzeźbiarka Maria Bor, która kilkakrotnie i z sukcesem zaprosiła Siekluckiego do współtworzenia Wałbrzyskiej Galerii Plenerowej (i pozostawała z nim w twórczej przyjaźni); a także niejednokrotnie najmłodszy odbiorcy sztuki, autorzy akcji internetowych czy informacyjno-partycypacyjnych portali (jak m.in. www.puszka.waw.pl, sztuka.net), które pozwalają im spontanicznie reagować, powiększać bazę ikonograficzno-historyczną, dzielić się odnalezionymi w przestrzeniach urbanistycznych wizerunkami zadziwiających estetycznie Form, które nie tracą na aktualności, bronią się mimo upływu lat.

Intuicyjne lęki wobec wewnątrzno-zewnętrznej czasoprzestrzeni życia wyraził Tadeusz Sieklucki w swoim wierszu *Pointa*:

Spotkanie dwóch otchłani
nieba i oceanu
Nieba w odbiciu i nieba serio
prawdy od fikcji nie oderwą
żadne zabiegi żadne przymusy

Nad głową gwiazdy,
pod głową gwiazdy sobowtóry,
między nami żagiel.
W tę przepaść u dołu nie mam
odwagi popatrzeć
w tę przepaść u góry,
Nie mam odwagi spojrzeć⁴⁷.

Wanda Czełkowska w 2010 r. wyznała: „Rzeźba jest strukturą przestrzeni, matematyką. Matematyka jest formą definicji uczucia”⁴⁸.

Bibliografia

- Adamczyk 2010 = Adamczyk Marcin, *Psychogeografia*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas, Kraków 2010.
- Andrzej Pawłowski 2002 = Andrzej Pawłowski 1925–1986, wprowadzenie Jan Trzupek, kat. wyst., CSW BWA w Katowicach, Katowice 2002.
- Biriulow, Malinowski 2007 = Biriulow Jurij, *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku: od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, z posłowiem Jerzego Malinowskiego, Stowarzyszenie Sztuki Nowoczesnej, Warszawa–Toruń 2007.
- Bochyński 1995 = Bochyński Romuald K., *Wanda Czełkowska*, [w:] *Nowoczesna rzeźba polska 1955–1992*, kat. wyst., red. Romuald K. Bochyński, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1995: 105–106.
- Borkowski 1999 = Borkowski Grzegorz, *Praktyki refleksji*, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Bieżące praktyki, ruchome horyzonty*, kat. wystawy, red. Grzegorz Borkowski, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1999: 3–16.
- Czełkowska 1971 = *Wanda Czełkowska: Stół*, kat. okolicznościowy, Krzysztofory, Kraków 1971.
- Czełkowska 2010: 27 = *Wanda Czełkowska*, [w:] *Resistance (wystawa polskiej sztuki współczesnej)*, kat. wyst., red. Dorota Grubba, PGS, Sopot 2010: 27–28.
- Czerwonka (2012) = Czerwonka Witostaw, *Przestrzeń przenośna*, [w:] *Witostaw Czerwonka. To tylko światło*, kat. wystawy PGS Sopot 2012.
- Gadamer 1993 = Gadamer Hans-Georg, *Aktualność piękna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993.

⁴² Toniak (2010).

⁴³ Jarnuszkiewicz (2007).

⁴⁴ Jarnuszkiewiczowa (1957: 21–23).

⁴⁵ Jackowski (2007: 88).

⁴⁶ Potocka (2002: 193).

⁴⁷ Sieklucki (1964a).

⁴⁸ Czełkowska (2010: 27).

- Gisbourne 2006 = Gisbourne Mark, *Jarosław Fliciński*, [w:] *IDEAL CITY – INVISIBLE CITIES*, kat. wyst., red. Martina Fuchs, Jolanta Pieńkos, Zamość–Pocdam 2006: 15–16.
- Giżycki 2002 = Giżycki Marcin, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki II połowy XX wieku*, Gdańsk 2002.
- Grubba 2010 = Grubba Dorota, *Rzeźby koniecznością życiową, jak powietrze, woda i ogień... Wanda Czełkowska, Ludmiła Stehnowa, Maria Pinińska-Bereś*, [w:] *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniak, Neriton, Warszawa 2010: 75–92.
- Grubba 2011 = Grubba Dorota, *„Jestem rzeźbiarzem, ale rzeźbiarzem od przestrzeni”. Psychogeografia Wandy Czełkowskiej*, [w:] *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, „Studia o Sztuce Nowoczesnej”, t. 3, Libron, Kraków 2011: 249–256.
- Grzesiuk-Olszewska 1995 = Grzesiuk-Olszewska Irena, *Tadeusz Sieklucki*, [w:] *Nowoczesna rzeźba polska 1955–1992*, kat. wyst., red. Romuald K. Bochyński, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1995.
- Guzek 2007 = Guzek Łukasz, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Neriton, Warszawa 2007.
- Honisch 1993 = Honisch Dieter, *Günther Uecker, eine Retrospektive*, München 1993.
- Jackowski 2007 = Jackowski Aleksander, *Jerzy Jarnuszkiewicz – szkic do portretu*, „Konteksty”, 1 (2007): 73–88.
- Jarnuszkiewiczowa 1957 = Jarnuszkiewiczowa Jadwiga, *Tadeusz Sieklucki*, „Przegląd Artystyczny”, 6 (1957): 21–23.
- Michalski 1990 = Michalski Jan, *Rzeźby, idee Czełkowskiej*, [w:] *Wanda Czełkowska. Elegia. Przypomnienie po latach*, kat. wyst., Galeria Zderzak, Kraków 1990: 3–4.
- Morris 2002 = Morris Robert, *Ulica Indiana (1993)*, [w:] *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, red. Susanne Titz, Clemens Krümmel, Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki, Łódź 2010: 127.
- Obraz z gwoździ 1960 = „Obraz z gwoździ” *Tadeusza Siekluckiego (tekst redakcyjny)*, „Przekrój”, 17 I 1960: 4.
- Popper 1975 = Popper Frank, *Die Kinetische Kunst, Licht und Bewegung Umweltkunst und Aktion*, Köln 1975.
- Potocka 2002 = Potocka Maria Anna, *Rzeźba: dzieje teoretyczne*, Kraków 2002.
- Rancière 2007 = Rancière Jacques, *Los obrazów*, [w:] Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Warszawa 2007.
- Sieklucki 1962 = Sieklucki Tadeusz, *Kompozycja*, „Współczesność”, 16 (1962).

Sieklucki 1964 = *Tadeusz Sieklucki, XVI Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie*, Sopot 1964.

Sieklucki 1964a = fragment poezji opublikowany w artykule *Gwoździe Tadeusza Siekluckiego. Z sopockiego festiwalu sztuk plastycznych*, „Dziennik Bałtycki”, 75 (25 VII 1964): 3.

Stajuda 1965 = Stajuda Jerzy, *Alfabet mikroekranów*, „Polska”, 7 (1965): 34–35.

Stajuda 1965a = Stajuda Jerzy, *Tadeusz Sieklucki*, „Współczesność”, 3–16 II 1965.

Toniak 2007 = *Alina Ślesieńska 1922–1994*, kat. wyst., red. Ewa Toniak, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007.

Turowski 1972 = Turowski Andrzej, *„Atelier '72” Edynburg*, „Projekt”, 1 (1973): 48–49

Materiały niepublikowane

Czełkowska 2010 = na podstawie wspomnień W. Czełkowskiej z 2010 r., dotyczących wypowiedzi M. Rostworowskiego w trakcie otwarcia wystawy i spotkania AICA w gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie.

Czełkowska 2014 = rozmowa z Wandą Czełkowską w marcu 2014 r.

Jarnuszkiewicz K. 2007 = rozmowa z Krystianem Jarnuszkiewiczem we wrześniu 2007 r.

Malinowski 2014 = wspomnienia prof. Jerzego Malinowskiego, 15 lutego 2014 r. w Polskim Instytucie Studiów nad Sztuką Świata w Warszawie, w trakcie dyskusji w ramach Ogólnopolskiego Seminarium „Sztuka 1944–1968/1970”, oraz komentarz do tych wspomnień Wandy Czełkowskiej z 15 lutego 2014 r.

Wanda Czełkowska and Tadeusz Sieklucki in search of modernity

(summary)

Confronting ideas and the artwork of Wanda Czełkowska and Tadeusz Sieklucki raises reflection on the exquisite relation of these two outstanding, acknowledged artists with space; space understood as a theoretical prospect but also as a psychological, technical, spiritual, aural area... – an open zone of individual and collective experience. In their concepts the space remains a sphere of flickering energy of its own and of the emotion felt by creatures placed within, of emitting some ephemeral stories, individual as well as collective: those most current, those of the past and those that are still to come. One could easily place both personalities mentioned in the pantheon of eminent “distinct artists”, and the presented text is to contribute

to some broader analysis focusing on the work of these two artists. They correspond with or even anticipate the advanced language of contemporary art theory, to mention such terms as: structuralism, optical-art, conceptualism, concrete abstractionism, post-minimalism, neo-constructivism, art brut, visualism, or *performance*, *action architecture*, *active architecture*, *abstract sublime*, *new alchemist trend*, *anarchitecture*, *architecture autre*, *architecture-mobile*, *anti-illusion*. During the period 1945–1950 Tadeusz Sieklucki studied at the Academy of Fine Arts in Cracow in the studio led by Xawery Dunikowski and Wanda Czełkowska after studying between 1949–

–1954 got her diploma at the same academy from the studio led by Jerzy Bandura. Czełkowska recalls that at the very beginning she and Sieklucki noticed they both led some distinct mentally-formal research into art. It is worth emphasizing that art historians and critics, i.a. Jadwiga Jarnuszkiewicz, Jerzy Stajuda, Hanna Kotkowska-Bareya, Piotr Krakowski, Jan Michalski, Irena Grzesiuk-Olszewska, Anna Król, have all clearly stressed both artists' extraordinary "hearing of the present day". The presented text's references concern the work of such artists as: Yves Klein, Donald Judd, Witosław Czerwonka, Richard Serra, Eduardo Chillida, Richard Deacon, Günther Uecker.