

Na nowo patrzeć i dotykać?

Znaczenie tradycyjnych materiałów w plastyce współczesnej
na przykładzie użycia alabastru w XX i XXI w. (cz. II)

Aleksandra Lipińska

il. 1 Ettore Spalletti, *Bez tytułu - Do góry nogami*, 2000, fot. www.artnet.com

W pierwszej części tego artykułu, opublikowanej w poprzednim numerze kwartalnika „Quart”, przypominałam pokrótce dzieje plastyki alabastrowej i tradycyjnych wyobrażeń o tym materiale, a także zaprezentowałam przykłady dialogu artystów z tą tradycją w pierwszej poł. XX wieku. Jak wspominałam, po II wojnie światowej wśród nowych materiałów, po które sięgnęli artyści, ważne miejsce zajęły tworzywa sztuczne. Stały się one poważną konkurencją dla materiałów tradycyjnych, gdyż można w nich było osiągnąć bardzo różnorodne efekty artystyczne, a przy tym były tańsze i łatwiejsze w obróbce. Można też odnieść wrażenie, że tworzywa sztuczne odpowiadały powojennej atmosferze, w całej różnorodności charakterystycznych dla niej postaw. Z jednej strony mamy więc apologię „cudownej, alchemicznej substancji” – plastiku, tak dobitnie wyrażoną w eseju Rolanda Barthes’a (1957)¹, oddającą atmosferę entuzjazmu dla „nowego wspaniałego świata”. Z drugiej zaś, artyści sięgają po żywice syntetyczne, aby wyrazić wojenną traumę, doświadczenie rozkładu dawnego porządku i biologicznego rozpadu ludzkiego ciała. Doskonałym przykładem przejścia przez tworzywa sztuczne funkcji tradycyjnego materiału są prace Aliny Szapocznikow (1926-1973). Rzeźbiarka od lat sześćdziesiątych podejmowała w poliestrze te tematy, dla których realizacji dawniej często wybierano alabaster: ciało – kobiece, nasycone erotyzmem i biologicznością, a jednocześnie bezbronne wobec choroby, a także światło – żarzące się we wnętrzu prześwitującej formy, jak znak tlącego się wewnątrz życia. Wszystkie te motywy odnajdujemy w lampach-fetyszach Szapocznikow² [il. 2].

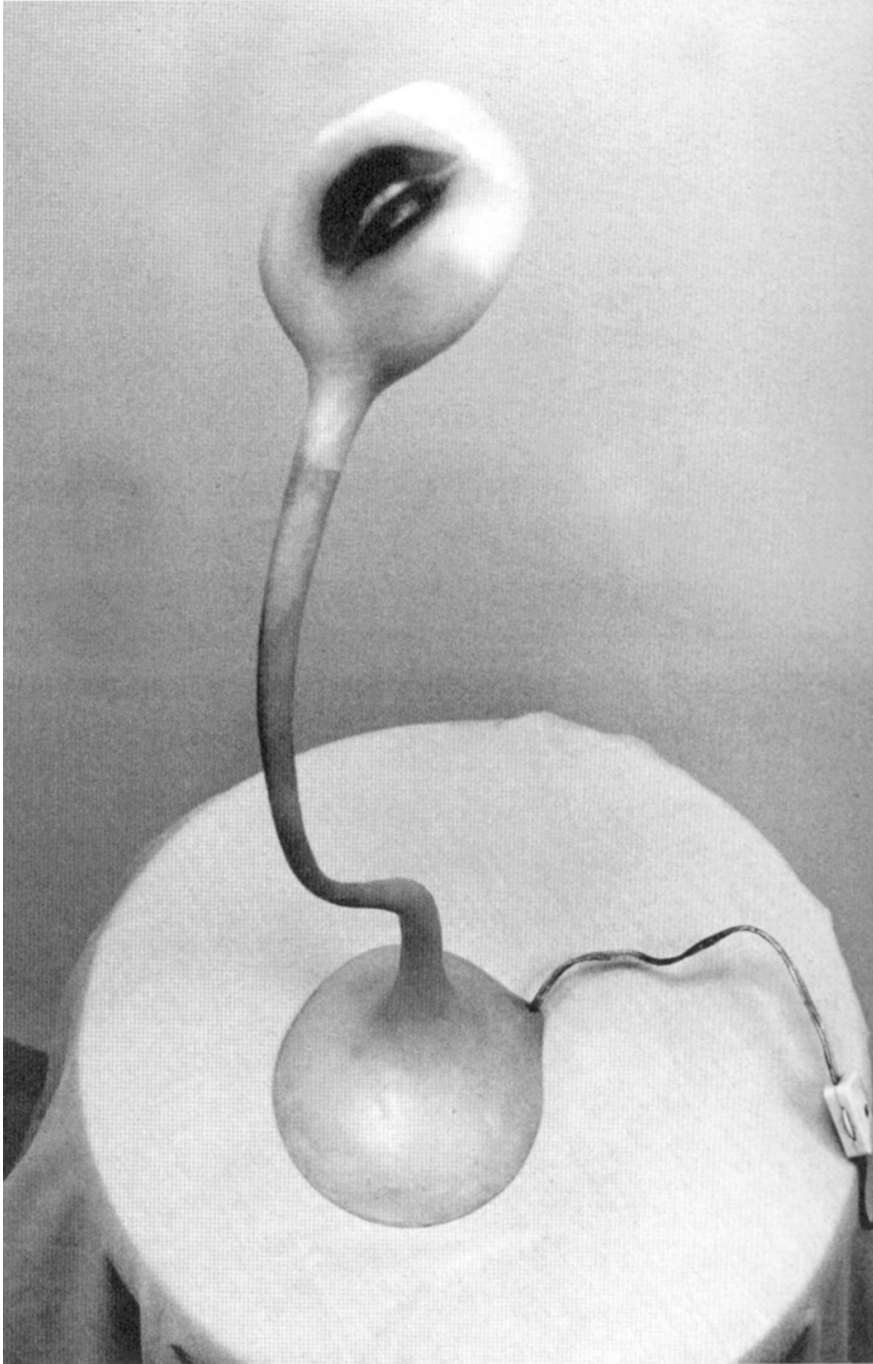
W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych teoretycy i twórcy zapoczątkowanego we Włoszech nurtu *arte povera* podjęli ponownie dyskusję na temat materiałów tradycyjnych. W manifestie tego nurtu z 1969 r. Germano Celant³ postulował powrót do preikonograficznego stadium, w którym materiał jest wolny od balastu kulturowego i ideologizacji. Twórcy identyfikujący się z nurtem „sztuki ubogiej” osiągnęli ten efekt, posługując się różnymi środkami. Michelangelo Pistoletto (ur. 1933) rozliczał się ze „szlachetnymi materiałami”, demitologizując je, jak choćby w pracy *Wenus szmat* (*Venere degli stracci*, 1967/1974, Tate Gallery, Londyn), gdzie zestawiał klasyczny marmurowy posąg z górą łachmanów. Zastanawiające jest natomiast, że mimo iż *arte povera* ma włoskie korzenie, a właśnie we Włoszech alabaster został doszczętnie skompromitowany przez kiczowatą masową produkcję, materiału tego nie poddano takiej demitologizacji jak marmur. W każdym razie – mimo poszukiwań – nie udało mi się dotąd odnaleźć przykładów rozliczeń z volterrańskim ideałem. Być może alabastrowi oszczędzono rytualnego „zrzczenia z cokołu”, gdyż nigdy w przeszłości nie dorównywał pozycji takich materiałów jak marmur, granit czy brąz, a więc moc i oddziaływanie jego mitu były słabsze i mniej powszechne – a co za tym idzie – mniejsza była potrzeba jego dekonstrukcji. Wywodzący się z ruchu *arte povera* artyści, jak Marisa Merz (ur. 1931) czy Ettore Spalletti (ur. 1940), sięgają dziś po alabaster, jednak próżno w ich pracach szukać jakichś prób „pohańbienia ideału”. Ograniczają się niemal wyłącznie do wydobycia naturalnego piękna materii. Merz, posługując się minimalistycznym językiem, sprowadza alabaster do rudymentu: eksponuje kwadratową tafelę przejrzystego materiału, którego naturalny ry-



¹ R. Barthes, *Plastik*, [w:] tegoż, *Mitologie*, Warszawa 2000, s. 214–217.

² J. Grela, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków 2001, s. 146–148, 179–181.

³ G. Celant, *Introduction*, [w:] *Arte povera*, New York 1969, za: *Theories and sources of contemporary art. A sourcebook of artists' writings*, ed. by K. Stiles, P. Selz, London 1996, s. 662–665.



il. 2 Alina Szapocznikow, *Lampe - bocule I [Usta iluminowane I]*, od 1966, poliester barwny, światło elektryczne, fot. za J. Grela, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków 2001, s. 146

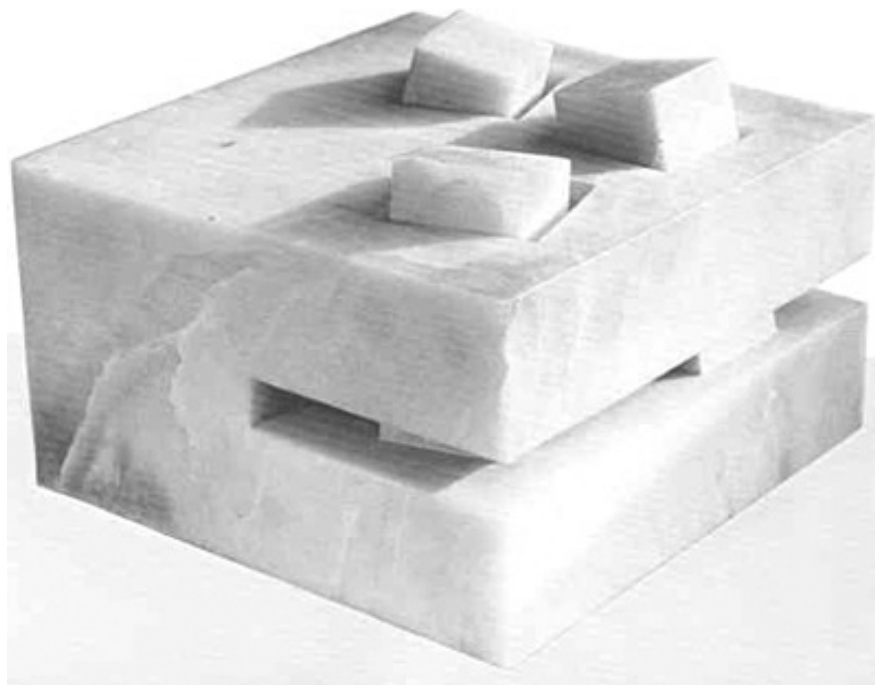
sunek podkreślony jest grafitową linią (*Bez tytułu*, Galleria Cardi)⁴. Idący tym samym tropem Spalletti pokrywa ściany geometrycznych brył alabastru impastową warstwą naturalnego pigmentu [il. 1].

Uniknąwszy „weryfikacji”, alabaster pojawił się w latach sześćdziesiątych także na uboczu głównych nurtów w twórczości wybitnego baskijskie-



⁴ Zob. www.galleriacardi.com/artist.php?id=116, 1.11.2009.

il. 3 Eduardo Chillida, *Hommage à Kandinsky* 1965, Kunsthhaus, Zurych, fot. www.museochillidaleku.com, 1.11.2009



go rzeźbiarza Eduardo Chillidy (1924–2002)⁵. Znany przede wszystkim jako twórca monumentalnych rzeźb plenerowych ze stali i betonu, przez ponad trzydzieści lat eksperymentował również w małej skali z alabastrem. Początek tej fascynacji miała dać podróż do Grecji w 1963 r., gdzie Chillida odkrył rolę światła w odbiorze rzeźby. Po powrocie podjął kilka prób rzeźbiarskich w marmurze, ale stwierdził, że współcześnie wydobywany marmur pentelicki nie daje takiej jakości światła, jaką artysta podziwiał na powierzchni rzeźb antycznych. Poszukując materiału, w którym mógłby osiągnąć porównywalny efekt, Chillida odkrył alabaster z jego immanentną przezroczystością⁶. Sam mówił o tym doświadczeniu: „Długo pracowałem w ciemnym warsztacie. Światło nie było potrzebne, żeby patrzeć na moje wczesne rzeźby; ja też nie miałem takiej potrzeby. One były jak ostre rysunki w przestrzeni. Wtedy musiałem na nowo odnaleźć światło grające na powierzchni rzeźby. Dlatego znalazłem materiał, do którego światło może wnikać i rozpromienić wewnętrzne szczeliny”⁷.

Pierwsza praca zrealizowana w alabastrze w 1965 r. to *Hommage à Kandinsky* (Kunsthhaus, Zurych) [il. 3] – tytuł znaczący, jeśli wziąć pod uwagę spirytualizm Kandinskiego⁸. Hołd dla Kandinskiego otwiera cykl prac „architektonicznych”⁹, będących jak modele budowli lub idealnych miast, których wewnętrzną przestrzeń przenika światło. Prześwity, sekretne przejścia odsłaniające tylko część wewnętrznego labiryntu pozwalają nam się domyślać wewnątrz niedostępnych komnat wypełnionych mistycznym światłem. Takie efekty wynikały z pracy w zwartym bloku kamienia, który – w odróżnieniu od kompozycji w metalu czy materiałach plastycznych – wymaga pracy od zewnątrz do wewnątrz bryły. W tym procesie nie tylko materiałowi,

⁵ E. Jabés i in., *Chillida*, [katalog wystawy], Musée d'Art Moderne, Bruxelles, 26.09–22.2.1985 (Europalia '85 España), Bruxelles 1985; P. Seltz, J. Johnson Sweeney (Postscript), *Chillida*, New York 1986. Kompletna bibliografia dostępna na stronie Museo Chillida-Leku w Hernani pod San Sebastian: www.museochillidaleku.com, 1.11.2009. Zob. również: *Eduardo Chillida, Milcząca muzyka*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 15.04–16.05.2004.

⁶ P. Seltz, J. Johnson Sweeney, s. 31.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 35.

⁹ Sam Chillida podkreślał zresztą, że: „Alabaster pozwala na połączenie światła i architektury” – liczne wypowiedzi i wykaz dzieł artysty są dostępne na stronie jego muzeum – Museo Chillida-Leku w Hernani pod San Sebastian: www.museochillidaleku.com (1.11.2009).



ale i przestrzeni nadawana jest forma. Wewnętrzna struktura rzeźby, choć niewidoczna lub ujawniona tylko częściowo przez niewielkie prześwity, stała się dotykalna dzięki wypełniającemu ją światłu.

W cyklach *Hommage à Goethe* (1979) [il. 4] czy *Mendi huts - Pusta góra* (1984) [il. 5a, 5b] Chillida wykorzystał kontrast między zewnętrzną szorstką skorupą naturalnego bloku alabastru a wygładzonymi partiami, które są jak bramy prowadzące do wnętrza bloku. Przez nie światło dostaje się do wnętrza, gdzie przenika przez niedostępne oku korytarze, aby dotrzeć do rdzenia wypełnionego blaskiem. Czasami rzeźbiarz otwiera blok, jak w cyklu *Hold dla morza* (1979–1998), i odsłania wewnętrzny labirynt.

W kolejnych pracach powstających aż do lat 90. Chillida eksplorował nadal temat wewnętrznej przestrzeni translucyentnego materiału. Realizując *Gurutz Aldare - Ołtarz krzyża* (1969, Muzea Watykańskie) [il. 6]¹⁰, uczynił następny krok na drodze do uwalniania wewnętrznego światła kamienia. Blok, dotąd drążony we wnętrzu, tu został podzielony na elementy, a poszczególne części zostały od siebie lekko oddalone. W ten sposób wnętrze wypełnione światłem, w poprzednich rzeźbach ukryte przed okiem widza, zostało odsłonięte, nie tracąc jednak nic z mistycznej aury.

Octavio Paz pisał o dziełach Chillidy: „Przenikanie się materiału i duchowości: światło, które widzimy oczami ciała, znika pomału w niezmiernie jasności. [...] Rzeźby alabastrowe nie próbują zamknąć w sobie przestrzeni ani jej ograniczyć lub zdefiniować; są blokami przezroczystości, w których forma staje się przestrzenią, a przestrzeń rozplywa się w świetlnych wibracjach, które są echem, rymami, myślami”¹¹. W przypadku Chillidy jest oczywiste, że jego postępowanie z alabastrem było głęboko zakorzenione

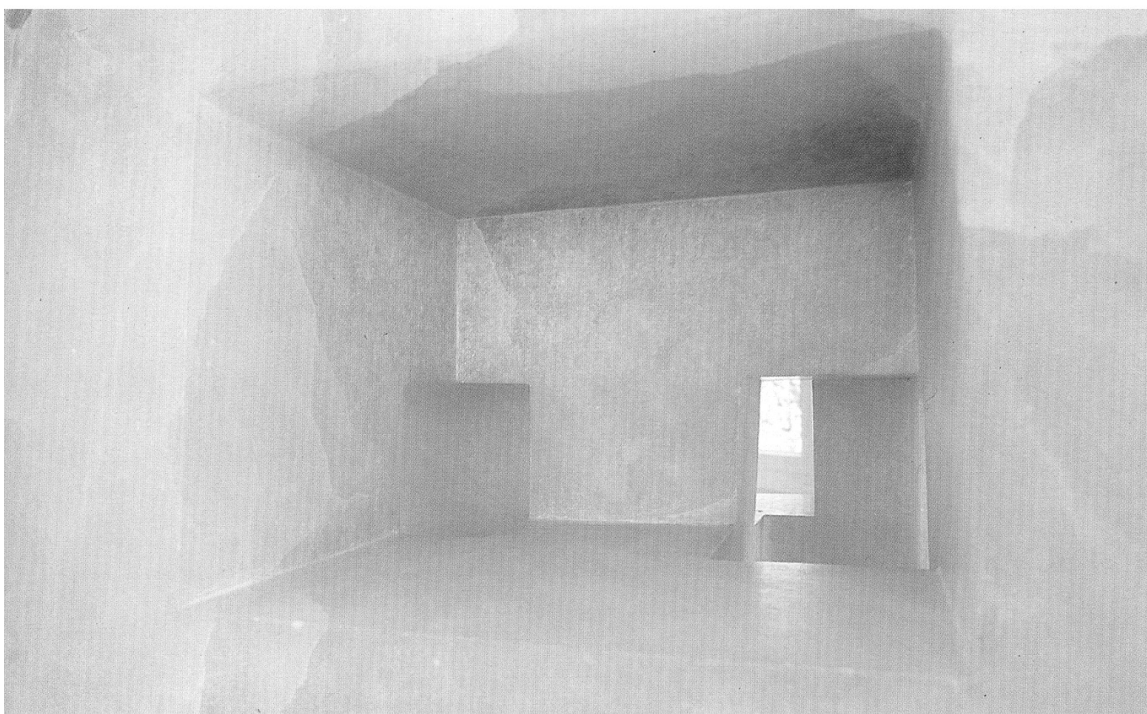
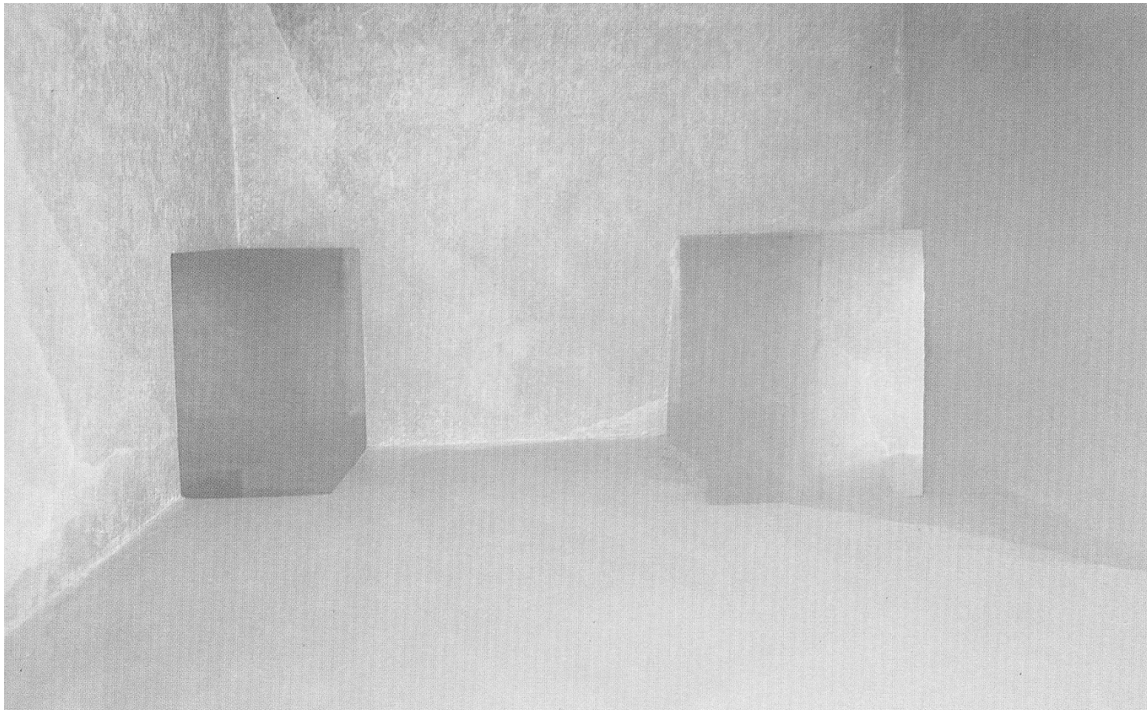
il. 4 Eduardo Chillida, *Hommage à Goethe V*, 1979, fot. P. Selz, J. Johnson Sweeney (Postscript), *Chillida*, New York 1986

il. 5a Eduardo Chillida, *Mendi huts - Pusta góra*, 1994, fot. P. Selz, J. Johnson Sweeney (Postscript), *Chillida*, New York 1986

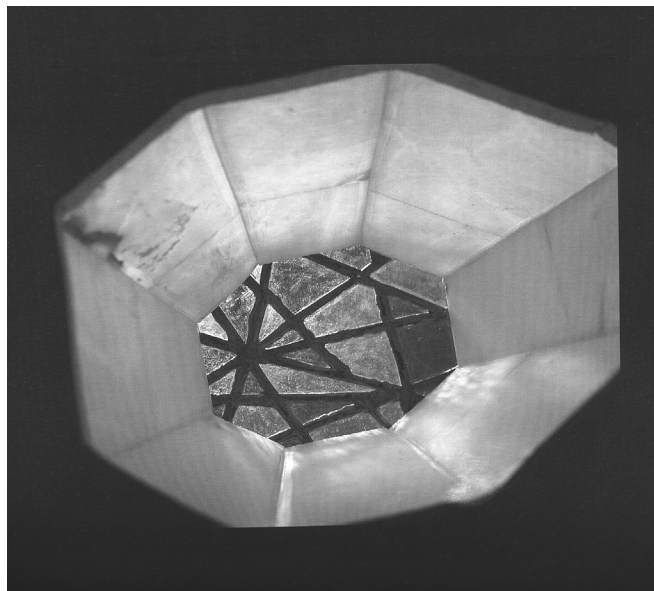
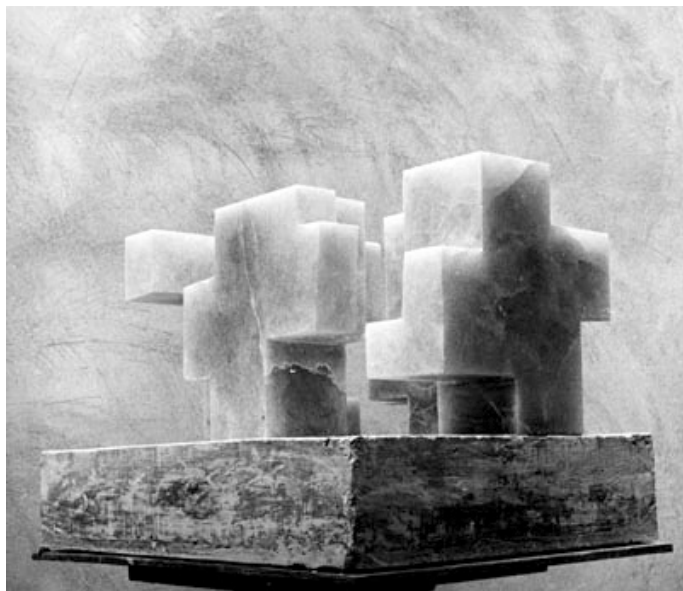


¹⁰ Wersja tego dzieła z białego granitu podarowana została przez artystkę kościołowi jezuitów w Kolonii w 2000 r. Zob.: F. Mennekes, *Gurutz Aldare: the cross altar by Eduardo Chillida in the Jesuit Church in Cologne*, „Religion and the Arts”, 6 (2002), s. 459–472.

¹¹ O. Paz, *From iron to light* (1979, tłum. R. Phillips), [w:] *Chillida*, [katalog wystawy], Hayward Gallery, London, 6.09–4.11. 1990, London 1990, s. 55–65.



il. 5b Eduardo Chillida, *Mendi huts - Pusta góra* (fragment wnętrza), 1994,
fot. P. Selz, J. Johnson Sweeney (Postscript), *Chillida*, New York 1986



w kulturze i religii. Wprost wskazują na to już tytuły jego dzieł (*Holdy* dla Kandinskiego, Goethego, światła...), ale także ich forma. Reinterpretując średniowieczny motyw światła żarzącego się we wnętrzu alabastrowego bloku, artysta przywrócił mu hierofaniczną funkcję.

Od lat dziewięćdziesiątych XX w. pojawia się więcej prac realizowanych w alabastrze, wśród których przeważają dzieła odwołujące się do tradycji, jednak przede wszystkim w zakresie tematu, nie formy. Tendencję tę można by zinterpretować jako znak postmodernistycznego odwrotu od wymogu innowacyjności, charakterystycznego dla moderny. Jednak, ponieważ prezentowany tu materiał nie rości sobie prawa do bycia przeglądem kompletnym, należy wykazać daleko idącą ostrożność w formułowaniu ryzykownych uogólnień.

Do grupy artystów, którzy podjęli dialog z tradycją, należy Cristina Iglesias (ur. 1956)¹². Artystka ta, podobnie jak Chillida wywodząca się z Kraju Basków, w latach 1992–1993 zrealizowała w alabastrze dwie ważne prace. W siedzibie firmy Katoen Natie w Antwerpii wykonała stałą instalację (1992–1993) skonstruowaną ze stali, szkła i alabastru [il. 7]. Stalowy, industrialny szkielet wypełniony taflami kruchego kolorowego szkła i alabastru tworzy kopuły i świetliki, zamykające wnętrza od góry i filtrujące światło. Podczas biennale w Wenecji w 1993 r. Iglesias pokazała w hiszpańskim pawilonie instalację *Bez tytułu (Alabastrowy pokój)* [il. 8a, 8b]. Alabastrowe parawany lub wiszące dachy tworzyły tam poetyckie konstrukcje, które dzięki przezroczystości materiału pozbawiły mocy kategorie przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Światło przefiltrowane przez alabastrową membranę tworzyło senne, przestrzennie niezdefiniowane enklawy, wrażliwe na zmiany naturalnego światła i ruch widza. Z jednej strony, można dostrzec, że u źródła tych prac leży długa, zwłaszcza w Hiszpanii pielęgnowana tradycja alaba-

il. 6 Eduardo Chillida, *Gurutz Aldare* – *Ołtarz krzyża*, 1969, Muzea Watykańskie, Rzym, fot. www.museochillidaleku.com, 1.11.2009

il. 7 Cristina Iglesias, *Instalacja*, Katoen Natie Huis, Antwerpia, 1992–93, fot. C. Gimenez (ed.), *Cristina Iglesias*, New York 1997



¹² C. Gimenez (ed.), *Cristina Iglesias*, New York 1997; I. Blazwick (ed.), *Cristina Iglesias*, Barcelona 2002.

il. 8a Cristina Iglesias, *Bez tytułu (Alabastrowy pokój)*, 1993, fot. za: C. Gimenez (ed.), *Cristina Iglesias*, New York 1997



strowych okien. Z drugiej strony, alabastrowe komnaty Iglesias wydają się być kolejnym krokiem na drodze wyznaczonej przez Chillidę. Podczas gdy rzeźbiarz uchylił drzwi w kierunku świetlnego rdzenia rzeźby, Iglesias pozwoliła widzowi znaleźć się w środku tej mistycznej przestrzeni.

Motyw alabastrowych okien pojawia się również w twórczości brytyjskiej artystki Tacity Dean (ur. 1965) znanej przede wszystkim z jej realizacji video¹³. W ramach projektu *Presentation Sisters* (2005) Dean zrealizowała film, będący poetyckim zapisem życia wspólnoty ostatnich pięciu siostr Zgromadzenia Panien Ofiarowania Najświętszej Maryi Panny w Cork. W drugiej części tego projektu, zatytułowanej *Presentation Windows*, Dean zastąpiła cztery okna kaplicy konwentu siostr prezentek alabastrowymi taflami, na których wyrzyła rysunki odwołujące się do jej doświadczeń w konwencie. Te alabastrowe płyty wykonane zostały z północnowłoskiej odmiany alabastru, która była wykorzystywana do przeszklenia okien tamtejszych kościołów. *Alabastrowe rysunki* Dean prezentowała wcześniej we wnętrzu włoskiego kościoła (Chiesa della Serve di Maria) w Casole d'Elsa [il. 9].

Nie tylko alabastrowe okna, ale i inne dawne sposoby zastosowania alabastru zostały na nowo zinterpretowane przez współczesnych artystów. Od lat dziewięćdziesiątych pracuje w tym materiale brytyjska rzeźbiarka Alison Wilding (ur. 1948)¹⁴. Jako pierwsze powstały małe obiekty, w których Wilding – stale eksplorująca temat form podwójnych – łączyła alabaster z innymi materiałami, jak czarna żywica syntetyczna, żel silikonowy lub beton. Choć niewielkich rozmiarów, prace te emanują cichym monumentalizmem. Zarówno forma, jak i tytuły wydają się na pierwszy rzut oka odwoływać do tradycji: *Naczynie* (1992/93, Karsten Schubert Ltd, London), *Alabastros* (1994, Karsten Schubert Ltd, London) [il. 10], *Ciało* (1995, Karsten Schubert Ltd, London). Kiedy przyjrzymy się im dokładnie, odnosimy jednak wrażenie, że



¹³ J-Ch. Royoux, M. Warner, G. Greer, *Tacita Dean*, London 2006.

¹⁴ Alison Wilding. *Sculptures 1982-1993*, ed. by H. Gresty, Newlyn Art Gallery, Penzance 1993; P. Curtis, *Full fathom five. The sculpture of Alison Wilding*, [w:] Alison Wilding. *Sculptures 1989-1996*, [katalog wystawy], Musée des Beaux-Art et de la Dentelle de Calais, 2.06-8.09. 1996, Calais 1996, s. 8-23.



il. 8b Cristina Iglesias, *Bez tytułu (Alabastrowy pokój)*, 1993, fot. za: C. Gimenez (ed.), *Cristina Iglesias*, New York 1997

il. 9 Tacita Dean, *Alabaster drawings*, instalacja w Chiesa della Serve di Maria, Casole d'Elsa, 2002, fot. www.arteallarte.org/aap/english/2002/dean/index.html, 1.11.2009

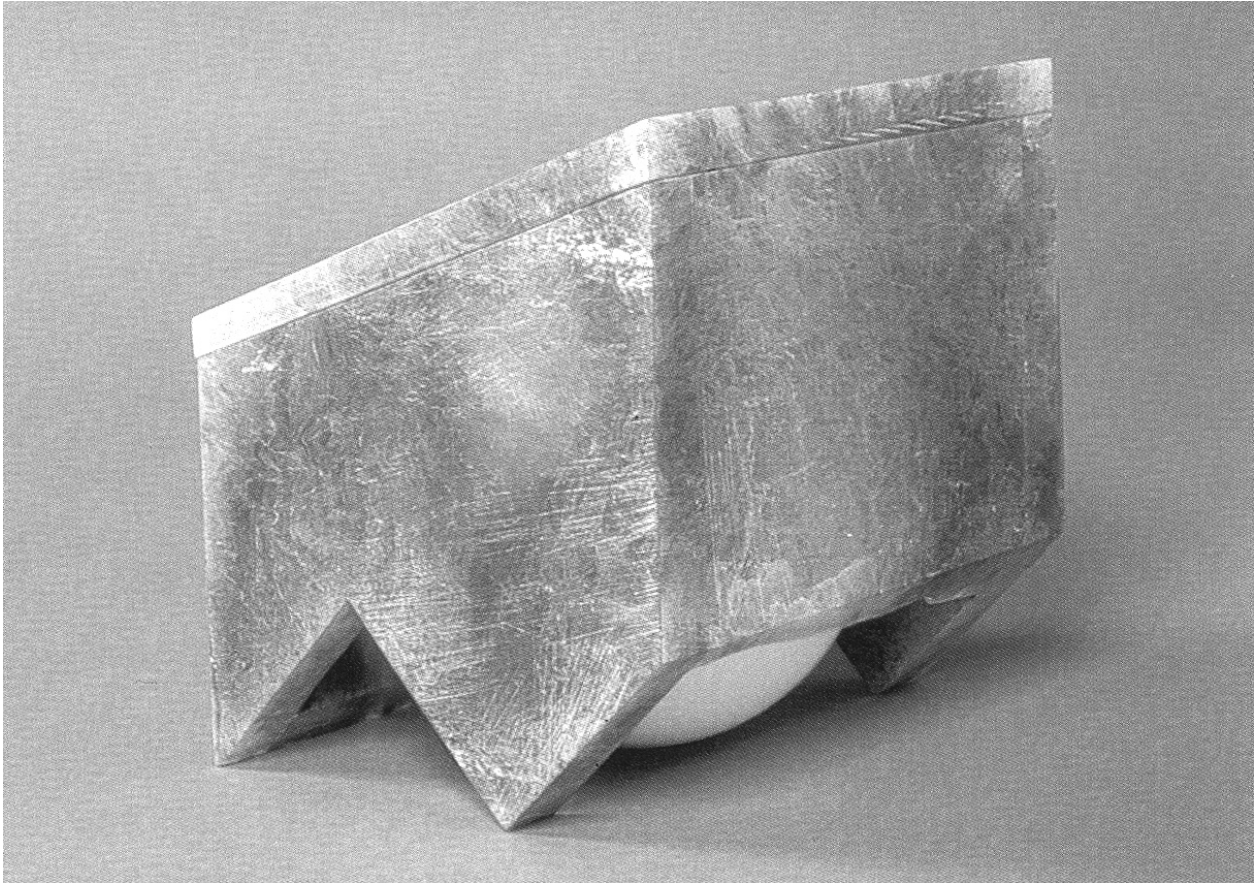


artystka nie tworzy nowych wersji biblijnych alabastronów czy „alabastrowych ciał”, ale raczej próbuje zrekonstruować stare pojęcia, których znaczenie uległo z czasem zatarciu w wyniku wykorzenia z kultury.

Z pytaniem, w jaki sposób sztuka komunikuje znaczenia, Wilding zmagala się w swoim kolejnym projekcie pt. *Kontrakt*¹⁵. Na mocy umowy zawartej z anonimowym mecenasem powstało siedem prac, które miały być indywidualną interpretacją *Pasji*. Zadaniem artystki było zmierzyć się z wielkim tematem zachodniej sztuki za pomocą języka abstrakcji. Pośród tych formalnie i materiałowo różnorodnych prac szczególnie interesuje nas *Port* (1994–1994, Presented to Tate by the Contemporary Art Society and The Henry Moore Foundation) [il. 11], wykonany w alabastrze i żeluz silikonowym. Dzieło koresponduje w cyklu pasyjnym z tematem *Zdjęcia z krzyża*, przy czym Wilding twierdzi, że uzmysłowiła sobie to przyporządkowanie dopiero podczas pracy nad *Portem*. Punkt wyjścia stanowiły dwa wielkie bloki alabastru z historycznych kamieniołomów w Fauld w Staffordshire. Podzielone na osiem mniejszych bloków zostały ponownie złożone w jeden kubus. W jego górnej ścianie wywiercono lej o schodkowej formie, który stanowił oparcie dla czarnej silikonowej masy, zdającej się wpływać do wnętrza bloku [il. 12]. Przekształcony blok budził – zdaniem Wilding – skojarzenie z bezpiecznym portem, ujściem rzeki, które daje schronienie statkom. Podobne skojarzenia wywołuje u artystki akt zdjęcia z krzyża. Jeśli porównanie jasnego, ciepłego i „przyjaznego” kamienia do portu, a zarazem współczujących



¹⁵ Alison Wilding. *Contract*, [katalog wystawy], Henry Moore Foundation, Leeds, Studio Dean Clough, Halifax, Yorkshire, 16. 10. 2000–4. 03. 2001, Leeds 2000.



il. 10 Alison Wilding, *Alabastros*, fot. za: Alison Wilding. *Sculptures 1989–1996*, [katalog wystawy], Musée des Beaux-Art et de la Dentelle de Calais, 2.06–8.09.1996, Calais 1996



il. 11 Alison Wilding, *Port*, 1994–94, Presented to Tate by the Contemporary Art Society and The Henry Moore Foundation, fot. za: Alison Wilding. *Contract*, [katalog wystawy], Henry Moore Foundation, Leeds, Studio Dean Clough, Halifax, Yorkshire, 16.10.2000–4.03.2001, Leeds 2000



il. 12 Alison Wilding, *Port*, 1994–94, Presented to Tate by the Contemporary Art Society and The Henry Moore Foundation, fot. za: Alison Wilding. *Contract*, [katalog wystawy], Henry Moore Foundation, Leeds, Studio Dean Clough, Halifax, Yorkshire, 16.10.2000–4.03.2001, Leeds 2000

rąk zdejmujących Chrystusa z krzyża nie dziwi, to zestawienie Chrystusa z czarą gumową masą może w pierwszej chwili zastanawiać. Przebudzeni z pierwszego zdziwienia dostrzegamy jednak logikę tej metafory, głęboko zakorzenią w tradycji. Z krzyża zdjęte zostało wszak umęczone ludzkie ciało Chrystusa, dla którego grób był bramą przemiany.

Stosunek Wilding do alabastru i związanych z nim wyobrażeń można by określić jako archeologię sensów. Przerzucając most nad awangardową negacją tradycyjnych treści i materiałów, artystka dokopuje się do pozostałości symboli, które częściowo stały się nieczytelne. Na tej podstawie rekonstruuje stare treści i wzbogaca je o nowe znaczenia.

Przegląd rzeźby alabastrowej XX w. i wczesnego XXI w. chciałabym zamknąć prezentacją dzieł Anisha Kapoora (ur. 1952)¹⁶. Gwiazdor brytyjskiej rzeźby, znany z takich monumentalnych realizacji jak *Marsjasz* w Hali Turbin New Tate, przez całe swoje twórcze życie eksperymentuje z różnymi tworzywami. W jednym z wywiadów powiedział: „Współczesny rzeźbiarz dysponuje różnymi materiałami: tradycyjnymi, które mają oddźwięk i siłę, jak kamień czy odlewane metale, oraz tymi współczesnymi, które powodują coś całkiem innego, np. plastik, który w zaskakujący, głęboki sposób przyjmuje kolor [...] Jednak to, co się liczy, to przede wszystkim Obecność, Fakt Materiału, nawet pigment ma swoją Rzeczywistość. [...]”¹⁷.

Dzieło Kapoora opiera się na mistycznych przeciwnościach, wśród których ważną rolę pełni przeciwstawienie światła i ciemności, trwałości i nieuchwytności, zewnętrznej skorupy i wnętrza rzeczy. Dlatego artysta sięga po różnorodne materiały, które w odmienny sposób reagują na światło i przynoszą różne doświadczenia taktylne: obok przezroczystych tworzyw sztucznych i alabastru sięga po lśniącą stal szlachetną i absorbujące światło pigmenty.

Wychowany w Indiach artysta nie czerpie z angielskiej tradycji pracy w alabastrze. Anish Kapoor odkrył ten materiał podczas podróży do Włoch, gdzie wybrał się na poszukiwanie materiałów rzeźbiarskich. Zabolało go, kiedy zobaczył, że „alabaster, niegdyś cudowny materiał kościelnego wyposażenia, teraz używany jest do produkcji figur szachowych i popielniczek”¹⁸. To doświadczenie dało początek serii prac w alabastrze, które otwiera *Bez tytułu* z 1999 roku [il. 13]. Formuła alabastrowego bloku, z zewnątrz niemal nieobrobionego, a od strony widza gładko wypolerowanego i wydrążonego, została potem kilkakrotnie powtórzona – ostatnio w *Bloku światła* z 2007 roku. Te żarzące się kamienie, zawsze umieszczone na wysokości oczu widza, wymuszają cielesny, zmysłowy odbiór. Alabastrowe rzeźby Kapoora uzmysławiają dwoistą naturę kamienia, który jest jednocześnie silny i chropowaty jak jego surowa skorupa oraz kruchy i niematerialny jak jego opalizujący świetlny rdzeń.

Na pytanie, czy artysta sam odkrył fizyczne i metafizyczne własności alabastru, czy też inspirował się sztuką dawną, odpowiedź odnajdujemy w następującym zdaniu Kapoora: „[...] Kolor i forma mają psychologiczną, fizjologiczną i historyczną pamięć. Dlatego materiał prowadzi zawsze do niematerialnego”¹⁹. Doskonałym ucieleśnieniem tej myśli była instalacja



¹⁶ G. Celant, *Anish Kapoor*, London 1996. Kompletna bibliografia na stronie: www.anishkapoor.com/writing/bibliography.htm, 1.11.2009.

¹⁷ *The Eye – Anish Kapoor*, film dokumentalny, Illuminations Media 2005.

¹⁸ Katalog aukcji Sotheby's nr N08363 (Contemporary Art Evening), Nowy Jork 14. 11. 2006, nr 27.

¹⁹ *The Eye*, op. cit.



il. 13 Anish Kapoor, *Bez tytułu*, 1999,
fot. www.artnet.com

Wniebowstąpienie w Gallerii Continua w Pekinie w 2007 r.²⁰. Odwiedzający prowadzony był ciemnym, spiralnym korytarzem, ograniczonym wysokimi ścianami do rozświetlonego centrum „labiryntu”, gdzie obserwował wznoszący się ku górze słup białego pyłu. W tej strefie światła umieszczono blok alabastru o żarzącym się wnętrzu. Droga biegła od klaustrofobicznej ciemności korytarza do otwartego, prowadzącego „ku górze”, jasnego wnętrza.

Z tego przeglądu postaw artystów XX i XXI w. w stosunku do tradycyjnego materiału, jakim jest alabaster, można wyciągnąć następujące wnioski. Swój pierwszy współczesny renesans alabaster zawdzięczał dążeniu rzeźbiarzy do „zdjęcia greckich okularów” lub – w tym specyficznym przypadku,



²⁰ Press release: **Anish Kapoor**, *Ascension*, Galleria Continua, Pekin 1.09.23.12.2007.

trawestując Moore'a – „okularów volterrańskich”. Źródłem nowego potraktowania materiału było fizycznie rozumiane doświadczenie obróbki kamienia lub może raczej pracy z kamieniem [podkr. A. L]. W efekcie takiego stosunku do tworzywa powstały prace, w których wyciągnięte zostały ostateczne konsekwencje z naturalnych właściwości surowca. Najbardziej charakterystyczne cechy alabastru jak jego miękkość, przezroczystość, barwa czy okrągłość uzyskiwanych w nim form, były dostrzegane i wykorzystywane już w rzeźbie dawnej. Jednak dopiero tacy rzeźbiarze jak Henri Gaudier-Brzeska, Jacob Epstein czy Barbara Hepworth posługiwali się nimi nie tylko metaforycznie, lecz dosłownie. Użylenie alabastru o kolorze skóry nie było traktowane jako dekoracyjny twór natury albo metafora ludzkiego (przede wszystkim kobiecego) ciała, ale materiał stał się niemal jego synonimem.

Kiedy pod koniec lat sześćdziesiątych XX w. artyści związani z nurtem *arte povera* nawoływali do przywrócenia materiałom pierwotnego wyrazu, alabaster nie znalazł się najwyraźniej w kręgu ich zainteresowań, nieznane są także próby jego demitologizacji przez karykaturę. Wierni zasadom minimalizmu i „sztuki ubogiej” Marisa Merz i Ettore Spalletti dopiero niedawno sięgnęli po ten materiał w abstrakcyjnych kompozycjach, w których naturalne właściwości materiału są zasadniczym środkiem wyrazu.

W drugiej poł. XX i na pocz. XXI w. przeważają jednak dzieła, w których – w nowej formalnej redakcji – powróciły dawne tematyczne wątki tradycyjnie wiązane z alabastrem. Pojawiają się one w formie oczywistych cytatów, jak w *Presentation Windows* Tacity Dean. Przy tym stwierdzenie, że chodzi tu o cytat, nie odbiera – moim zdaniem – nic duchowemu wymiarowi tej pracy. Można zaobserwować, że dawne wątki i ślady, odrzucone przez awangardy, zostały ponownie podjęte i na nowo zinterpretowane. Indywidualne i poruszające interpretacje Eduardo Chillidy, Alison Wilding czy Anisha Kapoora wydają się jednak mieć wspólny mianownik, którym jest – moim zdaniem – tęsknota za duchowością w sztuce.

Taka konstatacja nasuwa jednak pytanie, co oznacza to, że po doświadczeniu dwudziestowiecznego obrazo- i „senso-burstwa” dla wyrażenia tej tęsknoty wybrany został materiał, któremu przez wieki przypisywano mityczne cechy. Czy jest to dowód siły archetypów, niewyczerpalności i niezniszczalności (nawet podziemnie płynącego) źródła kultury? Czy też trzeba, za Kapoorem, przypisać to zjawisko „pamięci materiału”? Czy jest ona samodzielnym bytem, czy też mówimy o zespole wyobrażeń, które są projektowane na twór natury? Zmagając się z tymi pytaniami od pewnego czasu, odnoszę wrażenie, że odpowiedzi na nie nie uda się odnaleźć, posługując się tradycyjnymi metodami historii sztuki.

dr Aleksandra Lipińska

Historyk sztuki i niderlandystka, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Obecnie pracuje nad książką poświęconą zastosowaniu alabastru w sztukach plastycznych i jego symbolic.

Summary

ALEKSANDRA LIPIŃSKA / To look and touch anew? The meaning of traditional materials in the modern sculpture. On the example of alabaster in the 20th and 21st centuries (part II)

The text makes up the second part of the paper presented in the previous issue of 'Quart' quarterly. While there the usage of alabaster in the sculpture of the 1st half of the 20th century has been demonstrated, in the current issue the development in the following decades of the 20th century as well as of the early 21st century has been sketched.

In the opening part of the paper it has been emphasised that in the time when countless new materials have been introduced into the fine arts and the borders between art genres became vague, alabaster was even more marginalised. Although it did not disappear for good, it had to compete with synthetic materials as polyester, in which comparable effects could have been achieved but they had advantage over traditional materials as they were easier to work with and cheaper. The case of the late oeuvre of the Polish sculptress Alina Szapocznikow (1926-1973) provides perfect illustration for this phenomenon. In her 'fetish-lamps', combining polyester with electric light, the artist broached the issues previously often realised in alabaster: female body, light, fragility and impermanence.

In the following the position of alabaster in the time of the triumph of *arte povera* and its new attitude towards art material have been considered. The author noticed that, even though this artistic movement has originated in Italy where alabaster has been discredited by the Volterrano mass production, the material has apparently not been critically demythologized as it was the case of marble. Their roots in *arte povera* have the contemporary works of Marisa Merz or Ettore Spalletti who have succeeded in retrieving in their abstract works rudimental properties of alabaster.

Such interpretation of traditional material is rather exceptional. Most of the important sculptures in alabaster realised since the 1960s relate somehow to the tradition, if not formally then at least thematically. Eduardo Chillida in his extraordinary 'architectural' works as *Homage to Kandinsky* or *Homage to the sea* exploited the translucency of alabaster, its ability to let light inside and in this way to give shape to the inner space.

The other traditional motif reinterpreted by contemporary artists are alabaster windows. It has been taken up by Cristina Iglesias (*Untitled – Alabaster room*) and Tacita Dean (*Alabaster drawings*). British artist Alison Wilding combines alabaster with synthetic materials as resin to look into the problem of duality of objects (*Alabastros*). She pursues in reinterpretation of old meanings, as in her alabaster work *Harbour* which stands for *Entombment* in the series of works being contemporary interpretation of the Passion of Christ in the abstract language.

The last discussed artist – Anish Kapoor discovered alabaster for him in 1999 (*Untitled*). For him as well fundamental is the duality of the form, however in this case derived from the properties of the stone itself. Rough crust of alabaster block contrasts with its glowing polished inner core.

Common for most of these artists is undoubtedly an attempt to regain the spirituality in art. They consciously use for this purpose the material for ages regarded as mystic. Summarising the author considers the reasons of the mystic interpretation of alabaster.