

Dorota Michalska

6/9

Rzeźby zdegradowane

Twórczość Romana Stańczaka wobec transformacji ustrojowej po 1989 roku

Twórczość Romana Stańczaka z lat 1990–1996 można postrzegać jako wyraz wielowarstwowych procesów degradacji, jakie dotknęły niektóre regiony oraz grupy społeczne w Polsce w wyniku przejścia z gospodarki centralnie planowanej na kapitalistyczną. Przejście to zostało zapoczątkowane serią reform rynkowych w okresie 1985–1988, a następnie przypieczętowane po 1989 roku wraz z wprowadzeniem neoliberalnego pakietu reform zakładającego m.in. prywatyzację państwowych przedsiębiorstw, uwolnienie cen i płać, likwidację rozbudowanego systemu dotacji¹. Jak zauważa Jan Sowa, wprowadzenie tych reform w Polsce – na tle innych państw Europy Wschodniej – miało szczególnie dramatyczne skutki w postaci skokowego wzrostu nierówności w dochodach, poziomem bezrobocia oraz liczby ludzi żyjących poniżej minimum socjalnego². Postępująca wraz z nimi degradacja niektórych grup społecznych – która narastała przez całe lata dziewięćdziesiąte – miała złożony charakter: była zarówno materialna, jak i psychologiczna, społeczna, jak i klasowa. Moją główną ramą metodologiczną dla tak zarysowanej perspektywy interpretacyjnej twórczości Stańczaka będzie książka Tomasza Rakowskiego *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego* wydana w 2009 roku. Publikacja powstała w wyniku badań terenowych m.in. w okolicach Szydłowca, Radomia i Wałbrzycha, czyli tych obszarów w Polsce, które po 1989 roku zostały dotknięte największym bezrobociem oraz następującym w jego wyniku ubóstwem³. Rakowski

1 J. Sowa, *Ciesz się, późny wnuku! Kolonializm, globalizacja i demokracja radykalna*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 414–418. Autorem reform w latach 1985–1988 był ekonomista i wicepremier Zbigniew Messner.

2 Ibidem, s. 419.

3 T. Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.

opisuje ekonomiczne i kulturowe praktyki (określone przez badacza mianem „strategii przetrwania”), jakie pojawiły się w niektórych grupach społecznych w obliczu utraty pracy i dotychczasowych źródeł utrzymania. W tekście chciałabym zarysować serię podobieństw oraz paraleli między praktyką artystyczną Stańczaka a opisanym przez Rakowskiego światem „łowców, zbieraczy, praktyków niemocy”. Taka perspektywa ma na celu podkreślenie historycznego i społecznego wymiaru prac artysty, które zdają się pozostawać w ścisłym związku z polską rzeczywistością lat dziewięćdziesiątych.

I.

W badaniach nad sztuką polską lat dziewięćdziesiątych wielokrotnie pojawiała się teza, że w twórczości artystów działających w tej dekadzie w niewielkim stopniu poruszane były kwestie związane z negatywnymi skutkami polskiej transformacji politycznej i ekonomicznej. Stwierdzenie to po raz pierwszy zostało wyrażone wyartykułowane w związku z wystawą *Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku* otwartą w dawnym kinie Światowid w Krakowie w 2014 roku. Jej kurator Stanisław Ruksza w wywiadzie pod znaczącym tytułem *Poszerzyć imaginarium polskie* stwierdził, że – oprócz wyjątków w postaci takich prac jak *Obserwator* (1995) Pawła Althamera czy pierwszych projekcji Krzysztofa Wodiczki w Krakowie na Wieży Ratuszowej (1996) – temat konfliktów oraz problemów klasowych związanych z wprowadzeniem systemu kapitalistycznego w Polsce był w przeważającej mierze nieobecny w pracach polskich artystów tworzących w latach dziewięćdziesiątych⁴. Według Rukszy przyczyną tego stanu rzeczy był fakt, że po 1989 roku artyści skupili się na całym szeregu innych tematów – związanych m.in. z seksualnością, religią oraz płcią – które dotychczas były trudne do wyartykułowania w polskiej rzeczywistości zdominowanej przez „dwa konserwatyzy: komunistyczny (reżimowy) i katolicki”⁵.

Podobna teza – o „prześnionej” transformacji ekonomicznej lat dziewięćdziesiątych – pojawiła się również w książce pod redakcją Mikołaja Iwańskiego *Wyparte dyskursy. Sztuka wobec transformacji*

4 S. Ruksza, *Poszerzyć imaginarium polskie – rozmowa ze Stanisławem Rukszą wokół wystawy „Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku”*, rozm. M. Świetlik, W. Kozioł, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/33381> (dostęp 20.08.2018).

5 Ibidem.

i *deindustrializacji lat 90.*, która ukazała się w 2016 roku⁶. Ciekawą perspektywę dla tego zagadnienia proponuje książka Magdy Szcześniak *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, pokazując, w jaki sposób kultura wizualna tego okresu była kierowana głównie do powstającej klasy średniej – postrzeganej jako najważniejszy podmiot procesu transformacyjnego⁷. Media w tym czasie w przeważającej mierze nie zajmowały się narastającymi problemami bezrobocia, ubóstwa oraz społecznego wykluczenia wśród klasy robotniczej. Co równie istotne, najnowsza publikacja o sztuce lat dziewięćdziesiątych – książka Karola Sienkiewicza *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, opublikowana w 2014 roku – podtrzymuje dotychczasowy obraz sztuki tej dekady jako zjawiska oderwanego od procesów ekonomicznych i klasowych⁸.

W niniejszym tekście skupiam się na pracach Romana Stańcaka, które postrzegam jako przeoczone świadectwa nowej rzeczywistości społecznej, ekonomicznej i klasowej w Polsce po 1989 roku. Taka interpretacja wydaje mi się niezbędna dla uzupełnienia istniejących analiz twórczości artysty, podkreślających głównie związek jego prac z radykalnymi przeżyciami duchowymi⁹. Dotychczasowa perspektywa jest silnie związana z (auto)interpretacją prac dokonywaną przez samego Stańcaka, który w tekstach oraz wywiadach wielokrotnie podkreśla „quasi-mistyczny” wymiar swojej twórczości¹⁰. Moje odczytanie zmierza jednak do opisanego jego dzieł – przez samego artystę opisywanych w wysoce idiomatycznych kategoriach – w perspektywie zbiorowego doświadczenia transformacji.

-
- 6 *Wyparte dyskursy. Sztuka wobec transformacji i deindustrializacji lat 90.*, red. M. Iwański, Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2016, <https://issuu.com/mikolajiwanski/docs/wyparte> (dostęp 20.08.2018).
- 7 Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w okresie transformacji*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2016, s. 24–37.
- 8 K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli*, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2014.
- 9 Zob. K. Sienkiewicz, *Ten dziwny Roman*, „Dwutygodnik” 2014, nr 135, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5282-ten-dziwny-roman.html> (dostęp 20.08.2018). Zob. także R. Stańczak, *Life and Works*, Nero, Rome 2016, s. 94–101.
- 10 *Rzeźba jest czystą wolnością i taką powinna pozostać – wywiad z Romanem Stańczakiem*, rozm. R. Żwirek, „Szum”, 14.07.2017, <https://magazynszum.pl/rzezba-jest-czysta-wolnoscia-i-taka-powinna-pozostac-rozmowa-z-romanem-stanczakiem/> (dostęp 20.08.2018).

Należy również podkreślić, że zaproponowane przeze mnie spojrzenie na twórczość Stańczaka jest rodzajem interpretacji „retroaktywnej”, czyli takiej, która odczytuje zjawisko artystyczne z połowy lat dziewięćdziesiątych przez pryzmat późniejszej świadomości negatywnych aspektów i skutków polskiej transformacji ustrojowej¹¹. Jestem przekonana, że dopiero pojawienie się tego dyskursu stworzyło możliwość dostrzeżenia klasowego aspektu twórczości Stańczaka, niekoniecznie zauważalnego w latach dziewięćdziesiątych¹². Dlatego też analizowane przeze mnie prace rzeźbiarskie traktuję jako wczesne symptomy, zapowiedzi procesów czy zjawisk, które zyskują pełną artykulację dopiero na początku kolejnej dekady. Bowiem dopiero lata 2002–2006 okazały się okresem najgłębszej zapaści, bezrobocia i kryzysu, który w pełni ujawnił konsekwencje decyzji ekonomicznych podjętych po roku 1989¹³.

II.

Wśród prac zrealizowanych przez Stańczaka w pierwszym okresie jego twórczości – czyli w latach 1990–1996 – chciałabym wyodrębnić grupę dzieł, które można opisać mianem „rzeźb zdegradowanych”. Prace te powstały w okresie studiów artysty w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1989–1994), a następnie podczas dwuletniego okresu intensywnej pracy twórczej oraz wystawienniczej (1994–1996). Można do nich zaliczyć następujące rzeźby: *Szafka* (1990–1991), zatytułowana również: *Szafka nocna* i *Z drugiego na trzeci*, *Krzeseł* (1996), *Kanapa* (1996) oraz *Regał* (1996). Łączy je podobna strategia artystyczna oparta na zerwaniu przez artystę z przedmiotów zewnętrznej warstwy. Rzeźbiarskie dłuto zostało użyte przez Stańczaka jako rodzaj skalpela, którym artysta zdarł powłokę przedmiotów, ukazując ich konstrukcje. Pozostałości po tym procesie – wióry, trociny, sprężyny, skrawki materiału – zwykle leżą rozsypane wokół dzieł. Dotychczasowe interpretacje najczęściej skupiały się na metafizycznym aspekcie tego rzeźbiarskiego gestu, który pozwala wnikać w istotę

11 O „retroaktywnych” interpretacjach sztuki okresu transformacji z perspektywy późniejszych rozpoznawców wspominał Jakub Banasiak podczas dyskusji *Sztuka i kultura wizualna w transformacjach polskiego społeczeństwa*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 10.05.2017; zob. <https://www.youtube.com/watch?v=P8YXquNUJ2Q> (dostęp 20.08.2018).

12 Pod tym względem znaczącym wyjątkiem jest artykuł Grzegorza Kowalskiego *Czajniki Stańczaka*, „Czereja”, 1993, nr 1, o którym będzie mowa w dalszej części tekstu.

13 T. Rakowski, op. cit., s. 5.

rzeczy oraz odkryć ich wewnętrzną strukturę¹⁴. Sam Stańczak twierdzi, że jego prace można traktować w perspektywie egzystencjalnej jako rodzaj „przygotowania do umierania” polegający na eksplorowaniu, badaniu negatywnej strony rzeczywistości¹⁵.

Wymienioną grupę prac można również umieścić w historycznym kontekście lat dziewięćdziesiątych i transformacji ustrojowej. Upadek komunizmu w Polsce dla wielu grup społecznych przyniósł bezrobocie i doświadczenie pogłębiającego się ubóstwa¹⁶. Po 1989 roku w szybkim tempie nastąpiła masowa likwidacja zakładów pracy, deindustrializacja całych regionów oraz likwidacja ogromnej sieci pegeerów. W okresie tym zanotowano dwa momenty wyjątkowego wzrostu biedy i bezrobocia: w połowie lat dziewięćdziesiątych (szczególnie w latach 1994–1996) oraz na początku następującej dekady (apogeum przypada na lata 2002–2006)¹⁷. Procesom tym towarzyszył często indywidualny i społeczny dramat mieszkańców regionów dotkniętych deindustrializacją. Ich trauma była związana z jednej strony z gwałtownością zachodzących zmian, a z drugiej z nieumiejętnością (szczególnie w pierwszym okresie) odnalezienia się w nowej rzeczywistości. Często prowadziło to do społecznego wykluczenia i związanego z nim uczucia bezsilności oraz bezużyteczności.

Ten wieloaspektowy proces został określony przez Rakowskiego w książce *Łowcy, Zbieracze oraz praktycy niemocy* mianem „degradacji”, która według badacza stanowi jedną z kluczowych kategorii okresu transformacji i następującego po nim kryzysu w pewnych regionach Polski. Chciałabym bliżej się przyjrzeć pojęciu „degradacji”, ponieważ uważam, że niesłychanie trafnie opisuje ono strategię artystyczną Stańczaka w takich pracach jak *Szafka, Kanapa, Krzesło czy Regał*. Rakowski definiuje to zjawisko – które

14 Zob. R. Stańczak, *Life and Works*, op. cit.

15 A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 325.

16 T. Rakowski, op. cit., s. 46–50. Zob. P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany: społeczne koszty transformacji*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000. Na temat „nowej biedy” okresu potransformacyjnego zob. *Zrozumieć biednego. O dawnej i obecnej biedzie w Polsce*, red. E. Tarkowska, Typografia, Warszawa 2000; L. Beskid, *Oblicze ubóstwa w Polsce*, w: *Zmiany w życiu Polaków na początku zmian systemowych*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1992.

17 Według statystyk Głównego Urzędu Statystycznego *Stopa bezrobocia w Polsce w latach 1990–2017*, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/bezrobocie-rejestrowane/stopa-bezrobocia-w-latach-1990-2017,4,1.html> (dostęp 28.01.2017).

czyni główną kategorią opisującą jego pole badawcze – jako termin szerszy niż socjologiczne kategorie „biedy”, „marginalizacji” czy „społecznej izolacji”. Ujmuje bowiem degradację jako złożony proces wynikający z długofalowego doświadczenia bezrobocia, którego skutki objawiają się na poziomie materialnym, społeczno-politycznym oraz psychologicznym.

Szczególnie ważne wydaje mi się podkreślenie związków między praktyką artystyczną Stańczaka a materialnym wymiarem tego społecznego procesu. Rzeźby artysty bardzo silnie rezonują ze światem zdewastowanych zakładów pracy, domów, budynków i przestrzeni publicznych, które zostają najpierw opuszczone, a następnie zniszczone oraz rozkradzione. Badacz opisuje to zjawisko na przykładzie Wałbrzycha:

[...] byli pracownicy dawnych zakładów (kopalni, koksowni, odzieżówek) cały czas niszczą zatem i rozbierają pozostałości świata, w którym żyli, [...] demontują i rozbierają wszystko, co tylko można później spieniężyć czy wykorzystać. Dewastacji ulega to, co zostało po zamkniętych kopalniach, ale w końcu i to, co jest pod ręką, własne dobra – mieszkania, ich wyposażenie”. [...] rozbierano ściany fabryk i zakładów, wybijano żelazne szyny, okucia, wysadzano w powietrze umocowania maszyn. [...] część bezrobotnych mieszkańców zaczęła w pewnym momencie rozbierać własne klatki schodowe, wycinać dębowe schody, fragmenty kalenic, drewnianych filarów i wsporników, rozbierać wszystko co można. Domy te zaczęły grozić częściowym lub całkowitym zawaleniem¹⁸.

Nie mamy więc do czynienia wyłącznie z pozostawieniem opuszczonych budynków, które powoli zamieniają się w ruinę, ale również z aktywnym procesem niszczenia, który – oprócz wymiaru ekonomicznego – przybiera czasami postać rytualnej przemocy wymierzonej w pozostałości minionej epoki historycznej¹⁹. Myślę, że ten akt destrukcji – mający zarówno konotacje klasowe (jako świadectwo skrajnej biedy), jak i historyczne (jako ucieleśnienie gwałtownego procesu przemian) – stanowi fundamentalny kontekst dla zrozumienia „zdegradowanych rzeźb” Stańczaka z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych (*Szafka, Krzesło, Kanapa czy Regał*). Artysta zrealizował te prace poprzez zerwanie zewnętrznej

18 T. Rakowski, op. cit., s. 138–139.

19 Zob. ibidem, s. 139.



Roman Stańczak, *Misquic*, 1992, wystawa *Sześćdziesiąt trzy kilo*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1996, fot. Mariusz Michalski, dzięki uprzejmości artysty i CSW Zamek Ujazdowski



Roman Stańczak, *Regał*, 1996, wystawa *Sześćdziesiąt trzy kilo*,
CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1996, fot. Mariusz
Michalski, dzięki uprzejmości artysty i CSW Zamek Ujazdowski



Roman Stańczak, *39 x 39*, 1994, wystawa *Sześćdziesiąt trzy kilo*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1996, fot. Mariusz Michalski, dzięki uprzejmości artysty i CSW Zamek Ujazdowski



Roman Stańczak, *Kanapa*, 1996, wystawa *Sześćdziesiąt trzy kilo*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1996, fot. Mariusz Michalski, dzięki uprzejmości artysty i CSW Zamek Ujazdowski



Roman Stańczak, *Z drugiego na trzeci*, 1992, wystawa *Sześćdziesiąt trzy kilo*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1996, fot. Mariusz Michalski, dzięki uprzejmości artysty i CSW Zamek Ujazdowski



06. Artur Żmijewski, *Młotek do zabijania ludzi*, 1991, fot. Maria Proszowska, Archiwum Kowalni, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Artur Żmijewski, *Studium natury – akt męski*, 1992, fot. Maria Proszowska, Archiwum Kowalni, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

powierzchni z wybranych obiektów: w przypadku *Szafki* oraz *Regału* była to warstwa forniru pokrywająca meble, w *Kanapie* – tekstylne obicie siedziska i oparcia. W rzeźbie *Krzesło* pozostałości po tym procesie – wióry oraz elementy okleiny – zostały umieszczone wewnątrz pustej wnęki siedziska, a następnie przykryte prześwitującą, białą tkaniną. Rzeźbiarski gest artysty polega na akcie zniszczenia, pozbawienia rzeczy wartości użytkowej, wyrzucenia ich poza obieg, w jakim funkcjonowały. „Ogołocione i zranione” przedmioty stają się świadectwem traumy, gwałtownej przemocy. Wszystkie te elementy silnie rezonują z pojęciem degradacji rozumianej jako proces utraty pracy, dotychczasowej roli i klasy społecznej oraz będącej ich skutkiem materialnej zapaści. Pozwala to spojrzeć na materię rzeźbiarską w twórczości Stańczaka jako metaforę „zranionej” w trakcie procesów transformacyjnych tkanki społecznej w Polsce²⁰.

III.

W 1992 roku, jako student w pracowni Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP, Stańczak zrealizował rzeźbę *Czajnik* – poprzez rozcięcie, a następnie wywrócenie „na lewą stronę” zwykłego aluminiowego czajnika. Doczekała się ona dwóch interesujących interpretacji w pierwszym numerze studenckiego czasopisma „Czereja” (1993) wydawanego przez Artura Żmijewskiego. Oba głosy (Józefa Prusa, czyli Grzegorza Kowalskiego, oraz Żmijewskiego) w ciekawy sposób ujmują złożoną naturę pracy Stańczaka, która może stanowić materialną metaforę czasów transformacji. Grzegorz Kowalski pisze:

Historycznie ujmując, tanie aluminiowe czajniki, seryjnie produkowane, zaspakajały spauperyzowane społeczeństwo i wygłodniałe dóbr społeczeństwo w jego istotnej potrzebie kontaktów międzyludzkich i wspólnego tracenia czasu przy herbacie. [...] Czajnik jest więc świadectwem i wielką metaforą. Jako metafora syntetyzuje odchodzący w niepamięć świat realsocjalizmu z jego wspólnotowym społeczeństwem i powszechną niezamożnością. [...] Czajnik wywrócony na lewą stronę, a więc bezużyteczny do

20 Ciekawym tematem wydają się również potencjalne podobieństwa między tak opisaną koncepcją „zdegradowanych rzeźb” Romana Stańczaka a pojęciem „rzeczywistości najniższej rangi”, zastosowanym po raz pierwszy przez Tadeusza Kantora w trakcie pracy nad spektaklem *Powrót Odysa* w 1944 roku.

granic wytrzymałości, pełnić może rolę manifestu, afirmującego nowe czasy, obywatelskie społeczeństwo prężnych jednostek nietracących czasu na herbatę. Gest przenicowania czajnika jest gestem obwieszczenia nowego. [...] Artysta, siedząc okrakiem na wielkim przełomie (historycznym końcu realsocjalizmu), stał się heroldem odejścia jednej utopii i nadejścia drugiej utopii²¹.

Kowalski dostrzega w rzeźbie Stańczaka „świadka historii” i przemian po 1989 roku. Według niego praca jest świadectwem „naszej zbiorowej nieświadomości” w epoce transformacji, która została całkowicie „przenicowana” przez zachodzące zmiany. Czajnik – symbolizujący wspólnotowe oraz egalitarne w swojej niezamożności społeczeństwo epoki komunizmu – zostaje wyrócony na drugą stronę, ukazując radykalną zmianę kierunku w historii. Autor opisuje swojego studenta jako przenikliwego obserwatora, który uchwycił moment odejścia jednej utopii oraz nadejścia innej, a jego pracę jako materialne ucieleśnienie samego momentu zmiany. Co szczególnie istotne, wskazuje również społeczno-ekonomiczny kontekst gestu artystycznego Stańczaka: „Natomiast czynność zmiany skóry spodniej na wierzchnią znana była i często praktykowana w latach wojny i niedostatku dóbr jako nicowanie. [...] Proceder nicowania będący, historycznie biorąc, funkcją ubóstwa klientów i sztuki równie biednych krawców, znalazł nieoczekiwany odpowiednik we współczesności, odpowiednik afunkcjonalny i antyutylny w formie *object d’art* Romana Stańczaka”²².

Kowalski podkreśla historyczne znaczenie gestu przenicowywania związanego z wojennym doświadczeniem wielkiej biedy. Autor proponuje materialistyczne spojrzenie na gest artystyczny Stańczaka, które znacząco odbiega od późniejszych interpretacji w duchu egzystencjalnym i metafizycznym²³. Interpretacja ta bardzo silnie współbrzmi z zaproponowaną przeze mnie perspektywą interpretacyjną. Spostrzeżenia te odsyłają również do „zbieracko-łowieckich praktyk przeżycia” jako istotnego kontekstu dla twórczości artysty; będzie o nich mowa w dalszej części tekstu.

Z kolei Artur Żmijewski w swoim artykule²⁴ podkreśla przemoc wpisaną w tworzone przez Stańczaka rzeźby, porównując swojego kolegę ze

21 G. Kowalski, *Czajnik Stańczaka*, „Czereja” 1993, nr 1, s. 10.

22 Ibidem.

23 Zob. R. Stańczak, *Life and Works*, op. cit., s. 94–101.

24 A. Żmijewski, *Odstanianie umbraculum*, „Czereja” 1993, nr 1, s. 11. Kolejne cytaty pochodzą z tego tekstu.

studiów do rzeźnika, który „otwiera przedmiot jak chirurg otwiera ludzkie wnętrze, po czym zostawia do wglądu”. Stwierdza, że artysta „inicjuje myślenie o bólu materii, męce cząsteczkowej, atomowej, strukturalnej”. Podobnie jak Kowalski zwraca uwagę na powiązania między omawianą rzeźbą a pewną rzeczywistością społeczną: „Być może pracownia Stańczaka to raczej dom niespokojnej starości, sionka trupiarenki, iskrząca się rdzawą cembrowiną czajnika albo łupinami oskrobanego z forniru krzesła”. Warto zauważyć, że autor ten interpretuje prace kolegi przez pryzmat własnej twórczości z tego okresu. Podczas studiów w Kowalni Żmijewski zrealizował w latach 1992–1994 serię rzeźb, które można interpretować jako refleksję nad statusem ciała oraz podmiotu w rzeczywistości potransformacyjnej, wśród nich zwłaszcza *Młotek do zabijania ludzi* (1992) oraz *Studium natury – akt męski* (1993). Pierwsza z prac jest rodzajem prymitywnej konstrukcji służącej do zabijania ludzi przez uderzenie ciężkim młotem w głowę, odsyła również do sposobu ogłuszania bydła przed ich zabiciem. Druga przedstawia metalową, rachityczną postać z płątaniną rurek udającą jelita; po zapaleniu palnika oraz podgrzaniu wody uchodzi z nich para.

W obu pracach Żmijewski stawia w centrum swojej refleksji ciało ludzkie ukazane w momencie jego zabijania, ranienia, „podgrzewania” aż do czerwoności. Wyobrażenie o ciele, jakie wyłania się z tych rzeźb, rezonuje z doświadczeniem procesów transformacji w Polsce, które stało się udziałem niektórych grup społecznych. Rakowski podkreśla, że opisywany przez niego proces degradacji miał również cielesny wymiar. W wypowiedziach jego rozmówców często pojawia się „obraz zniszczonego i poddanego zniszczeniu ciała”²⁵. Następuje wręcz „nadekspozowanie, naduobecnianie ciała wystawionego na uraz, śmierć czy zagrożenie”²⁶. Badacz pisze o tym zjawisku w kategoriach „totalnego” doświadczenia, które obejmuje zarówno ludzi, ich ciała, jak i całe miasta, tworząc jedno continuum:

Obrazy zniszczonego miasta przeplatają się z obrazami zniszczonego ciała, nakładają się wzajemnie. [...] Doświadczenie niszczenia przemysłowych pozostałości w ten sposób rozprze-strzenia się, destrukcja cielesna przenosi się na kamienice, na miasto, na całą okolicę. [...] Tworzy się w ten sposób wewnętrzny obraz przeżywanego świata – zostaje „zapisany” w najbliższym,

25 T. Rakowski, op. cit., s. 146.

26 Ibidem.

najbardziej podręcznym materiale – w ciałach kopaczy, zbieraczy, byłych górników i odpowiednio – w krajobrazie zdewastowanych, zrabowanych kopalni, w krajobrazie „ruin”²⁷.

W rzeczywistości opisanej przez Rakowskiego następuje identyfikacja ciała z przestrzenią, w której ono funkcjonuje: oba wymiary są opisane w kategoriach „ruin” oraz „upadku”²⁸. Ta lustrzana relacja pozwala spojrzeć na „zdegradowane rzeźby” Stańczaka i wczesne prace Żmijewskiego jako odnoszące się do tego samego pola społecznego i związanego z nim doświadczenia procesów transformacji.

V.

Rzeźby Stańczaka są świadectwem złożonego i wnikliwego podejścia artysty do materii, opartego na jej badaniu i dokładnym „sondowaniu”. W przeciwieństwie do innych studentów warszawskiej Kowalni – którzy chętnie sięgali po nowe media artystyczne takie jak fotografia czy wideo – Stańczak przez cały okres studiów pozostał w dużej mierze wierny tradycyjnym materiałom rzeźbiarskim takim jak drewno, metal czy przedmioty znalezione/gotowe. Te ostatnie stanowią jedno z centralnych pojęć w twórczości artysty. Przedmioty znalezione/gotowe są punktem wyjścia dla np. takich prac i performansów jak *Rachunek z miłości platonicznej*, 39 × 39, *Misquic* oraz *Mixquic*, † 7 II 1994, *Tory*. Krytycy wielokrotnie zastanawiali się, do jakiego stopnia ta kategoria jest bliska surrealistycznym *objets trouvés*²⁹. Wydaje mi się jednak, że kwestię tę należałoby przede wszystkim umieścić w perspektywie historycznej, aby naświetlić potencjalne związki między przedmiotami znalezionymi w twórczości Stańczaka a ekonomicznymi i kulturowymi praktykami okresu transformacji.

Praca 39 × 39 z 1994 roku powstała poprzez nałożenie na niebieski, kałużowaty manekin 39 białych koszul. W 1996 roku krytyczka sztuki Marzena Beata Guzowska zwróciła uwagę, że jest ona rezultatem kumulacji, zbieractwa. Przywołała również możliwy socjologiczny kontekst tego zjawiska: „Każdy słyszał niewiarygodne anegdoty o staruszkach, których mieszkania to istne magazyny rupieci i przedmiotów, »które zawsze mogą się przydać«. [...] To zastanawiające,

27 Ibidem, s. 142.

28 Ibidem.

29 J. Banasiak, *Drugi kanon*, „Szum” 2015, nr 13, s. 23.

dlaczego ludzie starzy otaczają się w jakiś frenetyczny sposób przedmiotami, jakby ich ilość miała zagwarantować przedłużenie ich życia”³⁰.

Jak jednak zauważa Rakowski, praktyki „zbieracko-łowicze” nie są związane tylko z pewną grupą wiekową, ale wynikają głównie z doświadczenia głębokiego ubóstwa oraz załamania się uprzednich sposobów funkcjonowania społecznego³¹. Zjawisko to jest silnie zakorzenione w polskiej pamięci zbiorowej, zwłaszcza na obszarach wiejskich, które niegdyś zaznały wstrząsającej biedy spowodowanej wojną. Praktyki zbierackie, o jakich pisze Guzowska, są więc często przejawem sytuacji ekonomicznej danej grupy ludzi w konkretnych okolicznościach historycznych, a nie tylko – jak pisze autorka – „zastanawiającym”, niezrozumiałym zachowaniem starszych osób. Według Rakowskiego lata dziewięćdziesiąte i początek nowego tysiąclecia przyniosły powrót w niektórych regionach Polski do „zbieracko-łowiczych” strategii przeżycia, polegających na intensywnym przeczesywaniu terenów w poszukiwaniu potencjalnie cennych materiałów na sprzedaż bądź do wykorzystania na własny użytek³². Wśród najbardziej cenionych przez zbieraczy materiałów są miedź, żelazo, odpady gumowe, kable, ale również stare przedmioty, ubrania, buty lub narzędzia. Często przybiera to formę obsesyjnego zbierania i gromadzenia wszelakich dóbr zgodnie z zasadą, że „wszystko może się przydać”³³. W domach i na podwórkach zbieraczy znajdują się całe kolekcje rozmaitych rzeczy czekających na wykorzystanie w przyszłości.

Przedmioty gotowe/znalezione w twórczości Stańczaka wykazują wiele podobieństw do opisanych powyżej praktyk ekonomicznych i kulturowych. Pochodzą ze świata zdegradowanych peryferii, które zostały pominięte przez transformacyjne procesy modernizacyjne. Ich gromadzenie przez artystę można uznać za wyraz alternatywnych, przednowoczesnych sposobów funkcjonowania w rzeczywistości będących odpowiedzią na wieloletni, pogłębiający się kryzys. Wpisuje się w zjawisko zbieractwa będące rewersem procesu kumulacji kapitału postulowanego przez ekonomistów w Polsce po 1989 roku. Na rzecz porównania strategii artystycznej Stańczaka do praktyk „zbieracko-łowiczych” przemawia fakt, że w młodości artysta mieszkał w Goleniowie (mieście w okolicy Szczecina),

30 M. B. Guzowska, *Oddech umarłych*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 4, s. 174–177.

31 T. Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy...*, s. 310.

32 *Ibidem*, s. 292–304.

33 *Ibidem*, s. 286.

gdzie interesował się wykopaliskami poniemieckich przedmiotów³⁴. Na tzw. Ziemiach Odzyskanych poszukiwanie tych pozostałości było w okresach szczególnej biedy i bezrobocia jednym z najbardziej rozpowszechnionych sposobów zarobkowania³⁵. W tym świetle podejście do przedmiotów znalezionych w praktyce artystycznej Stańczaka wyraźnie odroźnia je od surrealistycznych *objects trouvés*. Te ostatnie wywodziły się bowiem na ogół z rzeczywistości nowoczesnych, przemysłowych, nastawionych na konsumpcję metropolii. Co więcej, przynależały do świata klasy średniej, z którego również pochodziła większość artystów związana z tym ruchem³⁶. Przedmioty w sztuce Stańczaka są wytworem całkowicie odmiennej rzeczywistości geopolitycznej i klasowej.

VI.

Twórczość Stańczaka można postrzegać jako rewers modernizacyjnego, neoliberalnego dyskursu, który dominował w Polsce po 1989 roku. Paralele istniejące między jego praktyką artystyczną a rzeczywistością „łowców, zbieraczy oraz praktyków niemocy” opisaną przez Rakowskiego pozwalają umieścić jego prace w kontekście głęboko przednowoczesnego świata, który powstał na obrzeżach rozwijającego się ustroju kapitalistycznego w Polsce. Prace te podważają ideologię „modernizacji” czy „doganiania Zachodu” przez postkomunistyczny; odsłaniają rzeczywistość, która nie tylko nie przechodzi procesów „unowocześnienia”, lecz wręcz przeciwnie – doświadcza gwałtownej degradacji, rozpadu, cofnięcia się do prawie XIX-wiecznych warunków życia i pracy. Dlatego charakterystyczny dla twórczości Stańczaka gest „przenicowania” można interpretować jako ukazanie drugiej strony neoliberalnych reform, która – oprócz wyjątków w postaci krytycznych wobec polskiej transformacji tekstów Tadeusza Kowalika i Karola Modzelewskiego z lat dziewięćdziesiątych oraz niektórych prac Pawła Althamera czy Krzysztofa Wodiczki – przez długi czas nie znajdowała wyrazu zarówno w obiegu medialnym, akademickim, jak i artystycznym. Z tego względu twórczość Stańczaka ma charakter prekursorski wobec praktyki artystów młodszej generacji, którzy w swoich pracach zajęli się tematem ubóstwa i będącego jego skutkiem wykluczenia, np. dzieł

34 Roman Stańczak, red. M. Tuszyński, kat. wyst., Gallery of Contemporary Art, Celje-Skuc Gallery w Lublanie, Warszawa 1996.

35 T. Rakowski, op. cit., s. 311.

36 Zob. X. Canonne, *Surrealism in Belgium. The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, Marot, Brussels 2015.

Łukasza Surowca (zwłaszcza projekt *Szczęśliwego Nowego Roku*, 2010–2014; *Wózki*, 2012; wystawa-projekt *Dziady* w Bunkrze Sztuki w Krakowie, 2013) czy Franciszka Orłowskiego (np. performans *Pocątunek miłości*, 2013)³⁷. „Zdegradowane rzeźby” Stańczaka z lat dziewięćdziesiątych można postrzegać jako pierwszą próbę znalezienia języka artystycznego dla wyrażenia problemów społecznych i klasowych związanych z procesami transformacji, które zostaną w pełni wyartykułowane w sztuce polskiej dopiero po roku 2000. Ukazują złożoność procesów „degradacji” zachodzących w Polsce w latach dziewięćdziesiątych w ich wymiarze historyczno-materialnym, psychologicznym i społecznym.

37 Warto zwrócić uwagę na ciekawą paralelę między performansem *Rachunek z miłości platonicznej* Romana Stańczaka (1994) a *Pocątunkiem miłości* Franciszka Orłowskiego (2013). Obie prace polegają na przyjęciu, a następnie włożeniu przez artystę ubrań pochodzących ze śmietników lub przynależących do osoby bezdomnej. Co więcej, Stańczak i Orłowski swoje działania lokują w kategoriach gestu/aktu miłosnego oraz radykalnej próby wkroczenia w cudzą fizyczność.

Dorota Michalska

**Degraded Sculptures. Roman
Stańczak's Work and the Political
Transformation after 1989**

Roman Stańczak's work from the years 1990–1996 can be perceived as a manifestation of multilevel processes of degradation that struck some of the regions and social groups in Poland as a result of Poland's post-1989 transition from centrally planned to capitalist economy. Intensifying throughout the 1990s, the degradation was a complex phenomenon: both material and psychological, both social and class-based. My main theoretical frame to interpret Stańczak's work in this light is Tomasz Rakowski's book *Hunters, Gatherers, and Practitioners of Powerlessness. An Ethnography of the Degraded in Post-Socialist Poland*, published in 2009. The publication is a fruit of field research in the areas of Szydłowiec, Radom and Wałbrzych, amongst other towns – the territories that after 1989 suffered the worse unemployment in Poland and the ensuing poverty. Rakowski describes economic and cultural practices (referred to by the scholar as 'survival strategies') that emerged in some social groups facing the loss of former income sources. In the essay, I outline a series of similarities and parallels that can be discerned between Stańczak's artistic practice and the world of 'hunters, gatherers, practitioners', described by Rakowski.

Dorota Michalska – historyczka sztuki, kuratorka, absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim oraz historii sztuki w Courtauld Institute of Art w Londynie. Obecnie pisze doktorat z historii oraz teorii sztuki na Uniwersytecie Oxfordzkim. Stypendystka brytyjskiej Rady ds. Badań w dziedzinie Sztuki i Humanistyki (AHRC), Scatchered European Scholarship, Garfield Weston Scholarship oraz Stypendium Młodej Polski. Publikowała artykuły w polskich („Dialog”, „Szum”) i zagranicznych („Art-Margins”, „Flash Art”, „Calvert Journal”) czasopiśmie naukowych i artystycznych. W 2016 roku była resident curator w Fondazione Sandretto Re Rebaudengo w Turynie. Kuratorka otwartej w lipcu 2018 roku wystawy *The Shape Left by the Body* w galerii The Sunday Painter w Londynie.