



Maurizio Cattelan, *Him*, 2001, cyt. za: *Art Now: 81 Artists at the Rise of the New Millennium*, Uta Grosenick & Burkhard Riemchneider (ed.), Taschen, Kolonia 2005 (wersja językowa angielsko-niemiecko-francuska, s. 61

Rafał Boettner-Łubowski

## DZIEŁO RZEŹBIARSKIE A MITOLOGIE INDYWIDUALNEGO AUTORSTWA

Część II

Jak trafnie zauważa Maria Gołaszewska, artysta w epoce Renesansu: *zostaje wyniesiony tak wysoko, że stawia się go wyżej od jego dzieła*<sup>1</sup>. Taki stan rzeczy pozostał nie bez wpływu na późniejsze kształtowanie się „mitologii” indywidualnego autorstwa – „mitologii”, budzących szczególne zainteresowanie w odniesieniu do znanych i cenionych obecnie dzieł sztuki – w tym wielu dzieł rzeźbiarskich. „Mitologie” te zniekształcają prawdziwy obraz określonych zjawisk, rozgrywających się w przestrzeni artystycznych poszukiwań człowieka. Ujmując sprawę nieco inaczej, można kategorycznie stwierdzić, że istnieją sytuacje, wydarzenia, czy też artystyczne relacje, które demitologizują stereotypowe mniemania dotyczące

tej właśnie kwestii. Jednym z podstawowych argumentów w zainicjowanej tu „debacie” jest problem daleko idących artystycznych zapożyczeń pomiędzy tym co „nowe”, a tym co już istnieje. Jeśli nowe dzieło sztuki jest efektem skrajnego, a – indywidualnego naśladownictwa – nie można w jego przypadku mówić o ewidentnej jasności indywidualnego autorstwa (problem ten został szerzej omówiony w pierwszej części niniejszego tekstu). Istnieją jednak i inne przypadki, które nie pozwalają nam bezkrytycznie wierzyć w opowieści „mitologii” jednostkowych „kreacji” – przypadki, które w znacznym stopniu dotyczą dzieł „niesamodzielnich” pod względem podejmowanych procesów realizacyjnych czy wykonawczych.



Jeff Koons, cyt. za: *Art Now: 81 Artists at the Rise of the New Millennium*, Uta Grosenick & Burkhard Riemchneider (ed.), Taschen, Kolonia 2005 (wersja językowa angielsko-niemiecko-francuska, s. 159

### **Artysta, rzemieślnicy i realizacje „niesamodzielnego”**

Jeff Koons i Maurizio Cattelan – to znani, współcześni artyści „rzeźbiarze”, którzy w ekstremalny wręcz sposób dystansują się wobec obowiązku samodzielnego wykonania „własnego” dzieła sztuki. Jak zauważają autorzy filmu pod tytułem *Perspectives Americaines*, Koons w latach 80. ubiegłego wieku: *nie tworzył własnoręcznie*<sup>2</sup>, był natomiast autorem: *projektów, których wykonanie [najczęściej] zlecał europejskim fabrykom porcelany*<sup>3</sup>. W 1988 roku, w taki właśnie sposób, została stworzona, jedna z najbardziej kontrowersyjnych prac tego artysty pt. *Michael Jackson i bańki mydlane*. Z wypowiedzi samego Koonsa wynika, że nie posiada on zbyt wielu formalno-technologicznych rzeźbiarskich doświadczeń. *Jako dziecko trochę lepiłem z plasteliny – stwierdza otwarcie. Teraz mam cały zespół artystów, z którymi pracuję. Nadzoruję [jednak] cały proces [wytwarzania moich rzeźb] i podejmuję wszystkie decyzje – inaczej nie miałbym żadnego związku ze swoim dziełem*<sup>4</sup> – dodaje śmiało, uzupełniając w ten sposób pierwszą część swej wypowiedzi. Podobnie „niesamodzielnego” pod względem „czysto” realizacyjnym, wydaje się Maurizio Cattelan. Jak sugeruje Ben Levis: *jednym z ulubionych tematów tego twórcy, jest własny brak talentu*<sup>5</sup>. Cattelan: *zatrudnia wykwalifikowanych rzemieślników i kieruje nimi na odległość*<sup>6</sup>, często za pośrednictwem osób trzecich. Korzysta często z usług „wypychaczy” martwych zwierząt czy preparatorów ludzkich i zwierzęcych szkieletów. Zdarza się jednak, że podejmuje on również współpracę z innymi, w przeciwieństwie do siebie, sprawnymi warsztatowo rzeźbiarzami, którzy stają się realizatorami jego twórczych koncepcji. I tak na przykład, Daniel Druet (ur. w 1941) – wieloletni twórca figur woskowych dla paryskiego Musée Grévin, wykonał dla Cattelana figurę przedstawiającą papieża Jana Pawła II, która

stała się elementem słynnej Cattelańskiej instalacji pt. *La Nona Ora* z 1999 roku – realizacji doskonale znanej w Polsce i niesłusznie krytykowanej tu przez koła konserwatywne. Druet wykonał również dla Cattelana figurę przedstawiającą nastoletniego chłopca z głową Hitlera, która wykorzystana została przez Włocha w aranżacji przestrzennej zatytułowanej *Him* z 2001 roku – dzieło, które staje się przewrotną refleksją na temat przemieszania niewinności i zła, jakie dokonywać się może w jednej i tej samej osobie<sup>7</sup>. Zarówno propozycje Cattelana, jak i Koonsa, są akceptowane przez współczesny *art-world*, a sami wspomniani artyści uznawani są w nim za prawdziwe znakomitości. Jeśli do prac Koonsa można mieć wiele uprzedzeń, to propozycje Cattelana, pomimo braku jednoznaczności w kwestii autorstwa, wydają się interesujące, szczególnie ze względu na swą mądrą, konstruktywną ironię i ponowoczesną polemikę z zastanymi kulturowymi i artystycznymi stereotypami. W pracach tych nie chodzi o biegłość warsztatową i formalną maestrię. Istotna jest w nich raczej koncepcja, inteligentny dowcip oraz wieloznaczny przekaz. Szkoda byłoby je deprecjonować tylko i wyłącznie ze względu na ich „realizacyjną niesamodzielną”. W sztuce współczesnej, od II połowy ubiegłego wieku, niesamodzielną taką jest dopuszczalną. Jak przypomina Bożena Kowalska w latach 60. XX wieku: *duża część minimal-artowskich struktur prymarnych realizowana była nie przez ich twórców, ale przez zakłady przemysłowe, rozporządzające odpowiednimi urządzeniami. (...) Tak więc nastąpiło [w tym czasie] (...) całkowite i ostateczne rozdzielenie pomysłu twórczego od [jego] wykonania*<sup>8</sup>. Z całą pewnością wtedy też pojawiła się nowa, radykalna artystyczna alternatywa. Dlaczego zatem obecnie nie ma z niej korzystał współczesny twórca taki, jak chociażby Maurizio Cattelan? Negacja takiej postawy po raz kolejny zdaje się wynikać z silnie zakorzenionych w nas stereo-



Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999, cyt. za: *Art Now: 81 Artists at the Rise of the New Millennium*, Uta Grosenick & Burkhard Riemchneider (ed.), Taschen, Kolonia 2005 (wersja językowa angielsko-niemiecko-francuska, s. 63

typów i schematów myślenia o sztuce. Częstokroć argumentujemy naszą niechęć przekonaniem, że w dawnej sztuce nie dochodziło do tego typu nadużyć. Ale czy rzeczywiście mamy w tej kwestii absolutną rację?

\*\*\*

Być może nie do końca, jeśli uświadomimy sobie, że wielkie pracownie znanych artystów od czasów starożytnych mogły stawać się swego rodzaju przedsiębiorstwami, w których kwitła intensywna „produkcja” dzieł sztuki. Jak przypomina Joyce Tyl- desley, najwybitniejszy rzeźbiarz staroegipski epoki anar-meńskiej – Totmes<sup>9</sup>: *był tyleż urzędnikiem pań- stwowym, co artystą zarządzającym dużym, podob- nym do fabryki, warsztatem, w którym rzeźbiarze wraz z uczniami zajmowali się seryjnym produk- waniem niezliczonych portretów członków rodziny królewskiej*<sup>10</sup>. Z kolei w okresie nowożytnym, Andrea del Verrocchio: *pracował wraz z pomocnikami nie- mal w każdym rodzaju materiału i wykonywał nie- mal wszystko, od biżuterii, po wielkie rzeźby z brązu i monumentalne obrazy. Jego zakład [we Florencji] odniósł tak wielki sukces, że [artysta] otworzył jeszcze jeden, w Wenecji*<sup>11</sup>. Nie można również zapomnieć o XIX-wiecznym, rzeźbiarskim „atelier-fabryce” Augu- ste’a Rodina. Artyści malarze, nawet ci uchodzący za swego rodzaju symbole genialnego indywidualizmu – ot na przykład Rafael czy Rubens – także opierali się w swej działalności twórczej na pomocy uczniów i współpracowników. I tak na przykład autor *Szkoły Ateńskiej* w swej dochodowej rzymskiej pracowni: *zatrudnił uczniów, wykonujących lwią część prac, dzięki temu zaś mógł się skupić na najważniejszych partiach [swych] dzieł. Pilnował [również], aby uczniowie potrafili malować tak [dobrze] jak on [sam], aby ich praca w niczym nie odróżniła się od dzieł mistrza, [za jakiego się uważał]*<sup>12</sup>. Jak wynika z powyższych

przykładów wiele dzieł sztuki uznanych artystów nie- koniecznie w sensie fizycznym musi być namalowa- nych lub wyrzeźbionych w całości przez nich samych. W wielu przypadkach kwestia autorstwa i tu może okazać nie do końca jasna – tyle tylko, że my sami nie jesteśmy w stanie dopuścić takiej możliwości do ustalonego przez nas sposobu myślenia o sztuce. W sposobie tym nie do końca mieszczą się również określone relacje pomiędzy artystami i rzemieślni- kami, które po raz kolejny zdają się uniemożliwiać w pełni jednoznaczny odpowiedź na pytanie: kto jest autorem danego dzieła sztuki?

\*\*\*

Niewątpliwie, artysta i rzemieślnicy w przypad- ku tworzenia tradycyjnego dzieła rzeźbiarskiego mogli i mogą nadal bardzo często ze sobą współpracować, bowiem taki stan rzeczy wynikał i wynika ze specyfiki wielu rzeźbiarskich praktyk i technik warsztatowych. Biorąc chociażby pod uwagę doświadczenia rzeźby samego tylko stulecia Rodina, trzeba powtórzyć za Piotrem Szubertem, że XIX-wieczny artysta: *nader rzadko odkuwał swą rzeźbę samodzielnie w kamie- niu. Na ogół zadanie to powierzano wyspecjalizowa- nym kamieniarzom, zwanym finitori lub praticiens. (...) [Finalny] los dzieła był [więc] uzależniony [w tym przypadku] (...) od kompetencji rzemieślników (...) Pomimo technologicznego postępu w powielaniu au- torskiego modelu w marmurze (...) dzieło skończone zawsze (...), w mniejszym lub większym stopniu, róż- niło się od pierwowzoru. Oprócz umiejętności kamie- niarza, wchodziły tu w grę również jego świadome lub podświadome ingerencje. Bywało zresztą i tak, że rzeźbiarz godził się na zmiany [za]sugerowane przez finitora, ufając jego instynktowi i [sporemu] do- świadczeniu. (...) Znacznie mniejsza przypadkowość towarzyszyła [natomiast] procesowi (...) [powielania rzeźby] w brązie. [Jednak] interwencja artysty (...)*

ograniczała się [tu zazwyczaj] do zastosowania odpowiedniej patyny (...) oraz do nadzoru przy czyszczeniu [i szlifowaniu gotowego już] odlewu<sup>13</sup>. Innym rzemieślnikiem, który mógł pomagać XIX-wiecznemu artyście był z całą pewnością sztukator. Niektóre, monumentalne, XIX-wieczne dzieła tworzone były także przez ogromne zespoły, którymi dowodził autor pomysłu danego rzeźbiarskiego przedsięwzięcia. Niewątpliwie pewne ze wspomnianych tu praktyk są aktualne i dzisiaj oraz bynajmniej nie stanowią one jakiegoś marginalnego, zapomnianego całkowicie aspektu doświadczenia sztuki współczesnej rzeźby.

\* \* \*

Cóż jednak wynika z przytoczonych powyżej przykładów? Przykłady te z całą pewnością pokazują nam w sposób jasny i ewidentny, że mitem staje się przekonanie jakoby dzieło rzeźbiarskie zawsze i wszędzie wykonywane było samodzielnie przez artystę „rzeźbiarza” – swego naczelnego twórcę i pomysłodawcę. Ten bowiem bardzo często może współpracować z rzemieślnikami, których działania mogą być wpisane w określone etapy procesów realizacyjnych, jakim podlega fizycznie rodzący się artefakt. Powszechna świadomość, co do samodzielnej indywidualności wykonania dzieła rzeźbiarskiego bywa również nie do końca prawdziwa ze względu na udział innych współpracowników artysty, którzy z kolei niekoniecznie muszą być dosłownie pojmowanymi rzemieślnikami. Są oni raczej swego rodzaju „podwykonawcami” dzieła, którzy, w mniejszym lub większym, stopniu realizują naczelną koncepcję autora danej artystycznej koncepcji. Osobami tego rodzaju był Daniel Druet, w odniesieniu do pewnych przejawów sztuki Maurizio Cattelana; ale byli również nimi w pewnym sensie uczniowie i pracownicy florenckiego i weneckiego warsztatu-atelier Andrei del Verrocchia, czy jeszcze wcześniej staroegipskiej pracowni anarmeńskiego rzeźbiarza Totmesa. W tych jednak przypadkach współpracownik potencjalnie mógł być także artystą, tyle tylko, że plasował się on w relacji służebnej wobec twórcy naczelnej koncepcji realizowanego zamierzenia. Stawał się

on zatem rzemieślnikiem, jeśli weźmiemy pod uwagę potoczne rozumienie tego słowa, a więc przekonanie, że rzemieślnik to także: *artysta, (...) mający w pewnym zakresie sprawność techniczną, lecz [pod względem twórczym artysta] pozbawiony talentu i inwencji*<sup>14</sup>. Osoba taka może być sama przeciętna jako twórca, lecz niezwykle cenna, jako zręczny „podwykonawca”<sup>15</sup>. I tak dzieje się chyba rzeczywiście w relacji artystów takich, jak Cattelan i Druet. Jednak w tym przypadku, różnica wobec dawnych epok sztuki polega na tym, że w przeszłości, np. tej nowożytnej, dawca koncepcji sam bywał najczęściej uzdolnionym mistrzem rozwiązań czysto warsztatowych; natomiast współcześnie, zdarza się, że tacy artyści jak przykładowo Jeff Koons, są pod względem sprawności „czysto” technicznej oraz pod względem ogólnej kultury rzeźbiarskiej – totalnymi dyletantami. Niewątpliwie taka sytuacja stwarza pewne zagrożenia dla rozwoju sztuki i wartości powstających dzieł, ale ta kwestia stanowi już inny rozdział teoretycznych rozważań, których nie sposób szerzej rozwinąć w tej części niniejszego tekstu<sup>16</sup>. Powracając jednak do meritum naszej refleksji, należy stwierdzić, że drugim, obok problemu a-indywidualnego naśladownictwa, koronnym niejako argumentem, wymierzonym w majestat i absolutną prawdziwość „mitologii” indywidualnego autorstwa – jest możliwa pod względem fizycznym niesamodzielność wykonania dzieła sztuki, w tym oczywiście dzieła rzeźbiarskiego. Owa niesamodzielność wynikać może ze współpracy autora koncepcji dzieła z określonymi rzemieślnikami lub innymi, służebnie traktowanymi „podwykonawcami” danej realizacji. Okazuje się jednak, że godne uwagi stają się również sytuacje, kiedy mamy do czynienia z duetami artystów lub innymi ich grupami, nastawionymi na wspólne tworzenie danego artefaktu, gdzie poszczególni twórcy traktowani są równorzędnie, a nie hierarchicznie. Takie jednak personalno-twórcze relacje stanowią już kolejny wart omówienia argument. Argument w dyskusji, dotyczącej potencjalnej niejednoznaczności problemu autorstwa dzieła sztuki, przynależnego do szeroko rozumianego wymiaru doświadczeń rzeźby.

Przypisy:

<sup>1</sup> Maria Gołaszewska, *W poszukiwaniu porządku świata*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1987, s. 181–182.

<sup>2</sup> Film: *Perspectives Americaines*, (8/8), *L'art Business*, écrit et présenté par: Robert Hughes, 1997, Planete.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> cyt. za: *Perspectives Americaines*, (8/8).

<sup>5</sup> Film: *Art Safari – Maurizio Cattelan. How to get a head in the art to world*, presented and directed by: Ben Lewis, Bergmann Pictures for BBC, BBC 2003.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Bożena Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1989, s. 152.

<sup>9</sup> Z pracowni Totmesa pochodzi słynne „berlińskie” popiersie królowej Nefretete.

<sup>10</sup> Joyce Tyldesley, *Nefertiti. Słoneczna Królowa Egiptu*, Joanna Aksamit (tłum.), PIW, Warszawa 2003, s. 208.

<sup>11</sup> Paul Johnson, *Krótką historia Renesansu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 73.

<sup>12</sup> Film: *Great Artists with Tim Marlow. Raphael*, Co-Written & Directed by: Phil Grabsky, Ali Ray, Mehreen Saigol, Seventh Art Production, for Channel 5 Broadcasting Limited 2001.

<sup>13</sup> Piotr Szubert, *Rzeźba XIX wieku*, [w:] *Sztuka Świata*, tom VIII, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1994, s. 205.

<sup>14</sup> *Podręczny Słownik Języka Polskiego*, Elżbieta Sobol (opr.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 894.

<sup>15</sup> Nie oznacza to oczywiście, że ex-podwykonawca nie może stać się z biegiem czasu wybitnym dojrzałym, twórczym artystą. Dostaliśmy przykładem takiej sytuacji, z okresu nowożytnego historii sztuki, jest chociażby osoba Antona van Dycka, malarza, który początkowo był „współpracownikiem-podwykonawcą” w pracowni Rubensa, a potem stał się jednym z najwybitniejszych portrecistów w XVII-wiecznej Europie.

<sup>16</sup> Kwestie te zostaną między innymi poruszone w trzeciej, ostatniej części tekstu *Dzieło rzeźbiarskie a mitologie indywidualnego autorstwa*.