

Pop, punk i postrzeźbiarskie realizacje Young British Artists

Małgorzata Micuła



¹ S. Ford, 'Send for the men in white coats', [w:] *Sculpture in 20th-century Britain*, ed. P. Curtis, Leeds 2003, vol. 1, s. 267.

² *Ibidem*, s. 264-271.

³ J. Diski, *Lata sześćdziesiąte*, przeł. M. Płaza, post. J. Jarniewicz, Łódź 2013, s. 10-11.

⁴ M. Craig-Martin, "...", [w:] *Nowa sztuka w Wielkiej Brytanii*, red. M. Morzuch, J. Janik, [kat. wystawy], Muzeum Sztuki, Łódź 3 X - 26 XI 1995, Łódź 1995, s. 18.

Przez całą dekadę lat 90. brytyjska rzeźba nie przestawała tra-
„P” cić medialnego rezonansu¹. Gdy w 1991 r. Damien Hirst wraz ze swoim ówczesnym menadżerem, dilerem sztuki Jayem Joplingiem, sprowokowali dziennikarza „Daily Star” do sfotografowania się z paczką frytek przy jednej ze szklanych witryn Hirsta z rekinem zanurzonym w formaldehydzie, a następnie do podpisania zdjęcia: „Najdroższe *fish and chips* na świecie”, przekonani byli, że sprytny zabieg wprowadzi młodą sztukę w przestrzeń publiczną i popkulturową². Licząc się oczywiście z tym, że praca skazana zostanie raczej na medialne wyśmianie. Niemniej jednak – jak pisała Jenny Diski – od lat 60. XX w. kolejne młode pokolenia Brytyjczyków nosiły w sobie „pragnienie nieodpowiedzialności i dziecinady”, a także umiejętność, by bez „poczucia winy i zobowiązań odrzucać dawny sposób bycia”³.

W 2013 r. Abigail Lane swoją pracą *Fallen Oak Tree* (Powalony dąb) – składającą się z przewróconej szklanki, z której wylewająca się woda (będąca w zasadzie syntetycznym woskiem) utworzyła na białym sześcianie przezroczystą, bezforemną plamę – dokonała dosadnego podsumowania twórczości osławionej, historycznej już grupy Young British Artists. Gest zrzucenia szklanki z wodą, której pierwowzór Michael Craig-Martin zatytułował w 1973 r. *Oak Tree* (Dąb), dokonany po ponad 20 latach od artystycznego debiutu Młodych Brytyjczyków, był przeczuwany przez nauczycieli YBAs dużo wcześniej. W 1995 r. Craig-Martin, konceptualista i wieloletni wykładowca Goldsmith College, pokolenie, które wykształcił w latach 80. XX w., określił słowami: „jest to ostatnia manifestacja [zrewolucjonizowanego] systemu [kształcenia], a jedną z uderzających cech charakteryzujących tych artystów jest bezpośredniość i bezkompromisowa ufność w siebie samych oraz własną sztukę”⁴. Praca *Fallen Oak Tree* może być zatem symbolem pewności siebie obec-



il. 1 G. Turk, *Relic (Cave)*, 1991, beton, powłoka ceramiczna, drewniana witryna, 180 x 60 x 127.
Fot. dzięki uprzejmości Gavin Turk / Live Stock Market



⁵ *General Release: Young British Artists at Scuola Di San Pasquale, Venice, 1995*, ed. A. Gallagher, J. Roberts, London 1995.

⁶ *Is Turner a framing-up?*, „Guardian” 1997, z dn. 29 XI; Cyt. za: M. Wasilewski, *Seks, pieniądze i religia. Rozmowy o sztuce brytyjskiej*, Poznań 2001

⁷ A. Pieńkos, *„Zapomnieć o materii”. Przewrotny Medardo Rosso*, [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. A. Lipińska, Wrocław 2009.

nie już nie tak młodych, ale wciąż błyskotliwych i dowcipnych Brytyjczyków. Cynicznym widzom może także uświadomić, że dawni członkowie Young British Artists mogą kpić z własnych nauczycieli, pozostając najbardziej wpływowymi artystami w Wielkiej Brytanii. Angielskie słowo „fallen” oznacza bowiem nie tylko ‘upadły’, ale również ‘pokonany’. A w przypadku wspomnianej pracy pokonany zostaje, oczywiście, sam mistrz.

Po dekadzie lat 90. XX w. dominacja YBAs na brytyjskiej scenie artystycznej była nieunikniona, a ich sztuka w szybkim tempie zmieniła status ze studenckiej i niezależnej na narodową. Sam dyrektor publicznej galerii Tate, Nicholas Serota, nie ukrywał swojego poparcia dla Młodych Brytyjczyków, nominując co roku kilkoro spośród nich do Nagrody Turnera. Co więcej, po r. 2000 byli oni także wybierani na reprezentantów Wielkiej Brytanii w ramach weneckiego Biennale sztuki, na którym jako grupa debiutowali już w r. 1995 wystawą „General Release”⁵, do czego bardziej niż wpływy Seroty przyczyniła się instytucja British Council. Mimo sprzyjającej polityki kulturalnej tamtego okresu artyści YBA nie zdobyliby takiego uznania, gdyby nie ich stanowcza postawa artystyczna i wewnątrzgrupowa solidarność. Jak mówiła Tracey Emin:

Jesteśmy z generacji bez podziałów klasowych, nie cierpimy wartości konserwatywnych, szanujemy sztukę, która była przed nami. Umiemy rysować i malować, rozumiemy religię, filozofię, cenimy historię sztuki... ale jesteśmy wolni i tworzymy w najbardziej ekscytujący sposób, robimy to po swojemu⁶.

Wolność artystyczna, którą Emin przywoływała jako kontrargument w dyskusji z nieprzychylnymi sztuce YBAs krytykami, uwidoczni się z całą mocą m.in. w ich wczesnych realizacjach postrzeźbiarskich.

Spośród ponad 30 artystów tworzących krąg YBAs czworo będzie miało wyraźny wpływ na kształtowanie przestrzeni, którą nazywam postrzeźbiarską. Będą to: Abigail Lane, Sarah Lucas, Damien Hirst i Gavin Turk. Termin „postrzeźbiarskość” – w nieco innym kontekście, bo dotyczącym twórczości włoskiego postimpresjonistycznego rzeźbiarza Medarda Rossa – użyty został przez Andrzeja Pieńkosa dla określenia tego okresu w sztuce artysty, gdy jego realizacje rzeźbiarskie zaczęły lokować się na pograniczu różnych środków wyrazu. W fazie postrzeźbiarskiej Rosso, miał poszukiwać dziedziny sytuującej się między rzeźbą a fotografią⁷. U wymienionych artystów YBA próby odnalezienia medium, które przekroczyłyby dotychczasowe pojęcie rzeźby, nie odbywały się – jak w przypadku Rossa – na marginesie ich twórczości, epoka postmodernizmu pozwoliła bowiem, by stały się wiodącym wątkiem w procesie kreacji, prowadzącym do realizacji pełnoprawnego dzieła sztuki, stojącego na styku odrębnych mediów. Pojęcie postrzeźbiarskości musi być w przypadku YBAs odczytywane również z perspektywy współczesności, a taką proponuje John Welchman w książce *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*. Píše on, że postrzeźba jest nową, niepodlegającą jednoznacznej definicji formą sztuki. Zalicza do

niej instalacje, nowe media oraz sztukę publiczną, ponieważ one w pełni rozwinęły postmodernistyczną taktykę anektowania, cytowania i przekształcania elementów kultury, istotną dla całej dekady lat 90. XX wieku⁸. Metoda opierająca się na parafrazowaniu wątków znanych z kultury popularnej i mainstreamowej czytelna jest w twórczości wymienionych artystów YBA: Lane, Lucas, Turka oraz Hirsta. Spośród całej czwórki jedynie Turk ukończył studia typowo rzeźbiarskie, nie obroniwszy jednak swojej pracy dyplomowej *Cave* (Grota) [il. 1], odrzuconej przez komisję Royal College of Art trzy dni przed obroną⁹. Pozostali artyści, jako absolwenci interdyscyplinarnego Wydziału Sztuk Pięknych Goldsmith College, wynieśli ze studiów umiejętność swobodnego poruszania się między różnymi gatunkami sztuki, w przestrzeni, która została zdemokratyzowana dekadę wcześniej przez ich nauczycieli: Craiga-Martina, Richarda Wenwortha, Jona Thompsona. Postrzeźbiarskie realizacje Turka, wykształconego w instytucji mającej jedną z najdłuższych tradycji artystycznych w Anglii, której absolwentami byli m.in. Henry Moore czy Barbara Hepworth – będą szczególnie ciekawym przykładem odrzucenia paradygmatu medium i rozbicia klasycznego pojęcia rzeźby, dokonanego przeciwko postawie akademickiej.

Istotny wkład Young British Artists w rewolucjonizowanie brytyjskiej rzeźby został szybko doceniony przez kuratorów i teoretyków sztuki, na co wskazywały m.in. duże przeglądowe ekspozycje, w których Młodych Brytyjczyków zestawiono z tak zasłużonymi artystami jak wspomniany już Moore, Anthony Caro, Ian Hamilton Finlay czy Tony Cragg. W latach 90. XX w. były to trzy ważne prezentacje, podsumowujące osiągnięcia Brytyjczyków na polu rzeźby: „Here and Now: Twenty-Five Years of British Sculpture from 1970 to the Present” (Serpentine Gallery, Londyn, 1995) [il. 2], „A Changing World: Fifty Years of Sculpture from the British Council” (British Council, Londyn, 1996) oraz „Material Culture: the Object in British Art of the 1980s and 90s” (South Bank Centre, Londyn, 1997). Każda z tych wystaw udowodniała, że YBAs świadomie czerpali inspiracje zarówno z modernistycznego rodowodu sztuki współczesnej, jak i z tradycji duchampowskiej. Opierali się jednak na strategii brikolażu, a ta charakterystyczna była bardziej dla kultury punkowej, przemycającej fragmenty kultury oficjalnej, tendencji popkulturowych, polityki i historii¹⁰, niż dla zachowawczych i formalnie wciąż tradycyjnych realizacji aktywnych po wojnie rzeźbiarzy.

„Brikolaż” [„*bricolage*”] – słowo-klucz do odczytania postrzeźbiarskich realizacji YBAs – w języku francuskim oznacza majsterkowanie, a przejęte przez kulturę punk stanowiło również synonim idei *Do-It-Yourself* (DIY), czyli koncepcji samodzielnego wytwarzania rzeczy z łatwo dostępnych materiałów. W nawiązaniu do ruchu punk zostało po raz pierwszy użyte i rozwinięte przez Dicka Hebidge’a w książce *Subculture: The Meaning of Style* z 1979 roku. Według autora brikolaż poprzez zestawienie pozornie niepasujących do siebie części, na wzór surrealistycznych kolaży, stawał się „uporządkowaną improwizacją”, a punk był najbardziej dobitnym przykładem możliwości, jakie dawała



⁸ J. Welchman, *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, New York 2003, s. 17.

⁹ Zob. Gavin Turk and the Royal College Degree Show, „Frieze” 1991, nr 1, http://www.frieze.com/issue/article/gavin_turk_and_the_royal_college_degree_show/ (data dostępu: 18 VIII 2014).

¹⁰ Zob. J. Skolimowski, *Brytyjska tożsamość w muzyce popularnej*, [w:] *Nowa muzyka brytyjska*, red. A. Kwiecińska, Kraków 2010, s. 46.



il. 2 Widok wystawy „Here and Now. Twenty-five years of British Sculpture from 1970 to the present”, Serpentine Gallery 1995. Fot. dzięki uprzejmości Serpentine Galleries

ta anarchistyczna metoda twórcza¹¹. Figurę brikolera (*bricoleur*), przekształconą w punkrockowego majsterkowicza, Hebdige wywiódł z teorii Claude’a Lévi-Straussa, według którego dzięki metodzie brikolażu społeczeństwa budowały własne rozwiązania za pomocą istniejących środków, adaptowanych do nowych potrzeb. Co ważne, brikoler francuskiego antropologa posiada ograniczony zasób narzędzi, posługuje się instrumentami zastępczymi, gdyż te będące w zasięgu zawodowców są dla niego niedostępne¹². Młodym Brytyjczykom ta anarchistyczna metoda pozwoliła na łączenie kilku tradycji i warsztatów w pojedynczym dziele sztuki. Wizualnie i znaczeniowo były to prace o multiwalentnym charakterze¹³, w których przenikały się migawki z historii sztuki, popkultury i codzienności.

W twórczości Young British Artists przeplata się zatem kilka ważnych wątków stanowiących źródło ich postrzebiarskich realizacji. Dominującym będzie chęć przepracowania dokonań powojennej awangardy oraz osiągnięć nowoczesnej sztuki amerykańskiej za pomocą języka popkultury, kiczu, banału i elementów codzienności. Dzięki temu prace Brytyjczyków zyskały wymiar antyprofesjonalny i mogły przewartość



¹¹ D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, London 2003, s. 103–104.

¹² C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001, s. 32.

¹³ Zob. D. Fox, *Then & Now. British Art and the 90s*, „Frieze” 2013, nr 159, <http://www.frieze.com/issue/article/then-now/> (data dostępu: 20 VIII 2014).

ciować artystyczny idiom nowoczesności, przywracając sztuce rzeczywistość. Kolejnym wątkiem była inspiracja punkiem, o której w wielu wywiadach mówił Hirst¹⁴, oraz charakterystyczną dla niego koncepcją brikolażu czy ideą DIY. Punk – razem z brytyjskimi nurtami New Romanticism, New Wave czy Rave – był dla YBAs nie tylko ich własnym, lokalnym symbolem młodzieżowej rewolty i niezależności, ale także odpowiedzią na widoczną w Zjednoczonym Królestwie dominację kultury amerykańskiej. Ten anarchistyczny rodowód Młodej Sztuki Brytyjskiej odnieść można także do tradycji angielskiej rzeźby awangardowej. Słowem „punk” (z ang. ‘zepsuty’, ‘nieznośny’) na początku XX w. określano bowiem rzeźbiarzy pracujących poza nurtem oficjalnym i nie związanych z Royal Academy of Arts, wspierającą raczej profesjonalistów niż eksperymentatorów¹⁵. Odniesienie to jest czytelne o tyle, że termin „punk” w języku angielskim od XIX w. zarezerwowany był dla chuligańskiej postawy kwestionującej powszechne zasady i pielęgnującej etos wolności, czego wyrazem pod koniec następnego wieku będzie także postrzeźbiarska twórczość YBAs.

W kulturze brytyjskiej od lat 70. XX w. ucieleśnienie anarchistycznego buntu stanowił Sid Vicious, niepokorny basista punkowego zespołu Sex Pistols. W 1993 r. Turk wykonał woskowy pełnfigurowy portret Viciousa, nadając mu rysy własnej twarzy i kowbojską pozę *à la* Elvis, znaną z cyklu serigrafii Andy’ego Warhola, powstających od 1963 r. i wzorowanych na wizerunkach Presleya z plakatów do filmu *Płonąca gwiazda* (*Flaming Star*, reż. Don Siegel, 1960). Realizacja zapowiadała zainteresowanie artysty osiągnięciami wczesnego postmodernizmu, popkulturą, narzędziami autopromocji oraz autorefleksją, a także junk artem i estetyką trashową. W pracy *Pop* [il. 3], w której symbol amerykańskiej popkultury miesza się z ikoną brytyjskiej rewolty, zawarte są wszystkie postmodernistyczne chwytły: cytat, pastisz, przekształcenie i brikolazowa improwizacja. Choć Turk płynnie przeplata trzy różne wizerunki w jednym portrecie, w tej wizualnej grze pomiędzy bohaterami każdy zachowuje indywidualne, łatwo rozpoznawalne cechy. Sam Vicious, ze swoją mało sympatyczną aparycją, odziany w czarne obcisłe jeansy, podwiązkę i białą dwurzędową marynarkę, jest postacią wyjętą z wideoklipu do *My Way* (piosenki śpiewanej także przez Elvisa – 5 lat wcześniej), w którym z werwą odśpiewuje tkliwe słowa „*I’ve lived a life that’s full* [Żyłem pełnią życia]”. Przy czym w buntowniczym wykonaniu Sida odbiera się je raczej jako anarchistyczne wyznanie bezkompromisowości, po nim zaś następuje strzał z pistoletu w kierunku publiczności.

O ile Vicious nie starał się ukrywać swojej awanturycznej natury, o tyle Elvis pozostawał symbolem amerykańskiego glamouru, a świadczyć o tym mogą chociażby odmienne wcielenia sceniczne obu muzyków, zestawione w jednej pracy przez Turka. Ponadto obu artystów łączyło podobne uwielbienie do popadania w stan upojenia, co w kontekście sztuki brytyjskiej lat 90. XX w. odsłania kolejne zagadnienie istotne dla odczytania artystycznej postawy YBAs. Mark Hutchinson w artykule *Of Monsterology* przyznawał, że współczesne realizacje artystyczne wydają się



¹⁴ O przyjaźni z frontmenem The Clash – J. Strummerem (właśc. John Graham Mellor) Hirst wspominał m.in. w wywiadzie przeprowadzonym przez H. U. Obrista: <http://www.damienhirst.com/texts/20071/feb—huo> (data dostępu: 1 VIII 2014).

¹⁵ Zob. D. Gatsy, *The Identity of the Sculpture 1900–25*, [w:] *Sculpture...*



¹⁶ M. Hutchinson, *Of Monsterology*, [w:] *Occupational Hazard. Critical Writing on Recent British Art*, red. D. McCorquodale, N. Siderfin, J. Stallabrass, London 1998.

¹⁷ Zob. J. Savage, *Sid Vicious*, <http://gavinturk.com/artworks/image/43/> (data dostępu: 17 VIII 2014); „I personally look upon myself as one of the most sexless monsters ever”.

¹⁸ M. Hutchinson, *op. cit.*

¹⁹ Zob. J. Roberts, *Last of England. An Interview with Gavin Turk*, „Frieze” 1993, nr 13, http://www.frieze.com/issue/article/last_of_england/ (data dostępu: 18 VIII 2014)

²⁰ J. Appleton, *Sztuka w formalinie. Galeria Saatchi konserwuje przeszłość*, „Arteon” 2006, nr 4, s. 23.

²¹ J. Roberts, *op. cit.*

bardziej powiązane z kulturą klubowo-narkotykową niż z historią sztuki, dzięki czemu artyści nie czują się zobligowani do dobrego zachowania, w którym przejawiałyby się wartości takie jak racjonalność i moralność. Pisał, że za „potworne cechy [*monstrous qualities*]” powszechnie uznaje się m.in. przemoc i czynności destrukcyjne, do których w opozycji stoją umiejętność samokontroli oraz autorefleksja¹⁶. W hybrydycznej rzeźbie *Pop* trudno nie zauważyć antywartości, o których wspomina autor i których uosobieniem jest Sid, sam siebie określający jako „nieatrakcyjnego potwora”¹⁷.

Pop sytuuje się jednak na granicy między „perwersją, horrorem i niechlujstwem”¹⁸ a nieco obsceniczną wrażliwością. Wychudzona sylwetka młodego Sida, uchwycona w charakterystycznym, elvisowskim *flow*, jest wszakże bliska dwóm popularnym od lat 70. XX w. estetykom. Pierwsza to rozpoznana przede wszystkim w zdjęciach autorstwa Corinne Day estetyka „heroinowego szyku [*heroin chic*]”, którą odnajdziemy także w fotograficznych portretach Viciosa, przywołujących jego narkotyczne oblicze. Druga to radykalna, chuligańska estetyka *in-your-face* (ang. ‘provokacyjny, agresywny’) typowa dla punk rocka, a w latach 90. ubiegłego stulecia także dla młodych twórców teatru brytyjskiego znanego jako In-Yer-Face.

Tytuł *Pop*, poza oczywistym odniesieniem do systemów, w którym funkcjonowali obaj bohaterowie pracy – show-biznesu i kultury popularnej – odwołuje się także do wspomnianych wcześniej, a będących ważnymi elementami dzieł Turka, strategii autopromocji i wiążącego się z nią motywu autorefleksji. Artysta przemycą w tej pracy swój własny wizerunek, czyniąc ją formą kryptoportretu. W wywiadzie z r. 1993 Turk przyznawał, że w całej jego twórczości ważną rolę odgrywają trzy wątki: nostalgia, brytyjskość oraz sztuka amerykańska, ze względu na jej umiejętność uwodzenia¹⁹. Wszystkie te tematy występują w omawianej pracy, stanowiąc wyraźne powiązanie z wątkiem tożsamościowym. Legenda przedwcześnie zmarłego Viciosa ukształtowała zapewne osobowość niejednego młodego artysty, którego rebelianckość znajdowała ujście w – jak pisała Josie Appleton – „chorobliwych i narcystycznych tendencjach”, odrzucających „tradycyjne sposoby artystycznej wypowiedzi”²⁰. Równolegle Elvis jest reprezentacją hollywoodzkiej zmysłowości, ponadto jako postać wyjęta z westernu, ucieleśnia także dzikie i niezależne oblicze Ameryki. Dzięki takiemu zestawieniu i mając w pamięci odwołanie Turka do nostalgii, omawiana rzeźba staje się dość zabawną metaforą osobowości młodego Brytyjczyka, klasyczne marzenia o byciu kowbojem albo punkrockowcem są bowiem zarezerwowane raczej dla młodych chłopców. Aby te marzenia zrealizować, można ewentualnie zostać artystą.

To brikolazowe zestawienie trzech postaci w jednej było – według Jamesa Robertsa – innowacyjne dla form postrzeźbiarskich²¹, choć warto pamiętać, że budowanie bohatera z cech zainspirowanych kilkoma osobami stanowi także formę tradycyjną chociażby dla literatury oraz pop-kulturowych gatunków artystycznych, jak komiks czy kino. Dla opowie-



il. 3 G. Turk, *Pop*, 1993, figura woskowa w szklanej witrynie, 279 x 115 x 115. Fot. dzięki uprzejmości Gavin Turk / Live Stock Market

ści graficznych charakterystyczna jest również formuła *crossover* (ang. 'krzyżujący się'), wprowadzająca do jednej historii bohaterów z różnych serii komiksowych, której odbicia wyraźne są przecież w rzeźbie *Pop*. Ponadto nowy sposób komiksowej wypowiedzi, ujmujący fabułę w swobodny ciąg kadrów, których addytywna, metaforyczna struktura, oparta na cytacie i zapożyczeniach, wymaga od widza stałej czujności, będzie prototypem nowego rodzaju narracji i ikonografii w sztukach plastycznych. Jako forma od początku niezależna i popularna, afirmująca estetykę kultury masowej²², komiks otworzył sztukę na popkulturę, artystów zaś zachęcił do budowania intymnych, mikronarracyjnych opowieści, które – jak mawiał Guido Crepax – „zrywają z tradycją i nie są wzorem do naśladowania, bowiem stanowią nasz własny *modus operandi*”²³.

Przez całą dekadę lat 90. XX w. Turk konsekwentnie podejmował się ośmieszania tradycji artystycznych i historycznych poprzez parafrazę, a jego realizacje, takie jak chociażby *Robert Morris Untitled 1965–72* (1990) (*Robert Morris bez tytułu 1965–72*) [il. 4] oraz wspomniana *Cave*



²² Zob. B. Kurc, *Komiks – opowiadanie obrazem*, Łódź 2003, s. 41–43.

²³ P. Caneppele, G. Krenn, *Wstęp*, [w:] G. Crepax, *Emmanuelle i Bianca*, przeł. M. Fabjanowski, oprac. wersji polskiej M. Wadas, Kraków 2009, s. 12.



— il. 4 G. Turk, *Robert Morris Untitled 1965-72, 1990*, cztery sześciany wykonane z lustrzanych płyt, 30 x 30 x 30.
Fot. dzięki uprzejmości Gavin Turk / Live Stock Market

(1991) odnosiły się do utrwalonych obrazów w dziejach kultury wizualnej. Prace Turka nie są bynajmniej rodzajem *hommage* dla przeszłości. Podobnie zresztą jak przedstawienie *Piety* (1996) Angusa Fairhursta – fotografii „żywej rzeźby”, w której nagie ciało artysty spoczywa na kolanach wielkiego pluszowego goryla – czy realizacja amerykańskiego twórcy Michaela Greya *Orange Gravity (California)* (Pomarańczowa grawitacja (Kalifornia)) (1992) [il. 5], będącej reprodukcją słynnego Rodinowskiego pomnika Balzaca, wykonaną z neonowo-pomarańczowej pianki poliuretanowej, zawieszoną pod sufitem głową postaci w dół. Rzeźba ta wystawiona została w 1994 r. w zorganizowanej przez Hirsta ekspozycji „Some Went Mad, Some Ran Away” w Serpentine Gallery. Artystom z pokolenia YBAs bliższa wydaje się zatem potrzeba destabilizacji etosu historii w sztuce, tak jak niezbędna była ona popkulturze. Na przełomie lat 80. i 90. XX w. przenikała ona każdą sferę artystyczną, a słowa piosenki zespołu The Smiths *The Queen is Dead*: „[...] I checked all the registered historical facts / And I was shocked into shame to discover / How I'm the 18th pale descendant / Of some old queen or other [Przekopałem cały rejestr historycznych faktów i byłem zawstydzony odkryciem, że jestem w 18. pokoleniu potomkiem jakiejś starej królowej]”, mogą być wyrazem rebelianckiej atmosfery tamtych czasów.

Robert Morris Untitled 1965–72 (1990), czyli cztery sześciany, których lustrzana powłoka została mechanicznie zmatowiona i pokryta rdzą, stanowiła powtórzenie pracy Roberta Morrisa *Untitled*. Kompozycja amerykańskiego minimalisty wykonana była z lustrzanych płyt i bazowała na symetrycznym ustawieniu brył w taki sposób, by wzajemnie się w sobie odbijały, tworząc zwartą formę, a jednocześnie wchodząc w interakcję z otoczeniem. Pracę Morrisa brytyjska Tate włączyła do swojej stałej kolekcji w 1972 r., chwilę po zakończeniu jego retrospektywnej ekspozycji. W opublikowanym kilka lat później eseju o sztuce minimalistów pt. *Rozmiar ma znaczenie* Morris pisał dość patetycznym tonem: „Impulsy dla masywnej obecności powtórzeń w tej twórczości – powtórzeń nie tylko w podzespołach, które składają się na realizacje, ale w nieprzerwanej produkcji serii delikatnie różniących się obiektów – mają w sobie coś z kompulsji samej modlitwy. Wysoki formalizm sztuki abstrakcyjnej zawsze otaczała kościelna atmosfera – podniosłość wykonywania, konieczność pośrednictwa krytyka/kapłana, [...] świętość muzeum jako miejsca kultu. Hałaśliwość współczesnej minimalizmowi wczesnej sztuki pop irytowała”²⁴. Łatwo się domyślić, że ten nabożny, egzaltowany sposób pisania o sztuce nie mógł być przez Młodych Brytyjczyków zaakceptowany. Jak podkreślała Kate Fox w popularnej książce *Przejrzenie Anglików*, w Wielkiej Brytanii pompa i nadęcie są skazane na banicję, a patos – surowo wzbroniony²⁵. Wykonanie przez Turka dwie dekady później przerdzewiałych lustrzanych kubików będzie zatem gestem wycelowanym we wszelkie patetyczne formy zastrzegające sobie prawo do uniwersalizmu i ponadczasowości.

W kontekście artystycznych, brikolazowych modyfikacji za najbardziej reprezentatywne dla Britartu uznawane są także prace Jake'a



²⁴ R. Morris, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, red. S. Titz, C. Krümmel, K. Słoboda, przeł. P. Polit, K. Pijarski, Łódź 2010, s. 92–93.

²⁵ K. Fox, *Przejrzenie Anglików. Ukryte zasady angielskiego zachowania*, przeł. A. Andrzejewska, Warszawa 2011, s. 94.

il. 5 M. Grey, *Orange Gravity* (California), 1992, fotografia z wystawy „Some Went Mad, Some Ran Away”, 1994, Serpentine Gallery. Fot. dzięki uprzejmości Serpentine Galleries



²⁶ Pamiętać należy, że praca Chapmanów *Great Deeds Against the Dead* z 1994 r. była odtworzeniem w trójwymiarze przedstawienia Goi z cyklu *Okropności wojny* z l. 1810–1820.

i Dinos Chapmanów, jednak przeróbki ich autorstwa, utrzymane w bardzo tarantinowskim stylu, będą raczej przeprowadzane na papierze²⁶ i właściwie dopiero po r. 2000 wyrażą się w formie trójwymiarowego obiektu. W latach 90. XX w., prócz Turka, to Lane, Lucas i Hirst akcentować będą popkulturowe inspiracje i skłonność do pastiszu w okresie postrzeźbiarskim. Geneza tego zwrotu wyłania się w jednej z opowieści Hirsta. W wywiadzie dla Gordona Burna artysta wspomina okres, gdy podczas studiów podjął się półetatowej pracy w galerii d’Offay:

Jako chłopak od wszystkiego, przy jakiejś okazji musiałem złożyć pracę Carla Andre – rzeźbę składającą się z kilkunastu metalowych płytek, z dołączoną [...] instrukcją obsługi, numeracją poszczególnych części i systemem oświetlenia, który miałem uruchomić. Spędziłem nad tym całe wieki, ale udało się²⁷.



²⁷ D. Hirst, G. Burn, *On the Way to Work*, London 2001, s. 62.

²⁸ *Ibidem*.

Umówiony klient, choć oglądał trzy inne prace, ostatecznie wyszedł z galerii z dziełem, o którym mówi Hirst. „Wiedziałem i wiem to do dziś, że nie kupiłby jej, gdyby zmontował ją ktoś inny. Ten Andre nie był nawet dobry, ale go kupił. Kupił **mojego** Andre”²⁸. W latach 90. w. XX w Młodych Brytyjczykach, którzy jako artyści funkcjonowali w cieniu sztuki amerykańskiej, rodziło się poczucie nie tyle buntu, ile pewności, że są w stanie tę sztukę przeskoczyć, stworzyć ją po swojemu, zrobić „własnego Carla Andre”. Stąd w rzeźbach Hirsta bezczelna umiejętność wykonywania niemalże pirackich kopii rzeźb Jeffa Koonsa czy nieustannego cytowania malarstwa Francisa Bacona. Hirst w swoich słynnych szklanych witrynach nie będzie odrzucał pojęcia źródła, on je jedynie zdyskredytuje, rozbijając dogmatyczną koncepcję historycznych inspiracji. Nie ma tradycji – jest otwarta, przepływowa przestrzeń popkultury – zdaje się mówić Hirst.

Podobną myśl dostrzegamy w pracach Lane, powstałych w latach 1992–1996 jako seria instalacji *Inked Chair* (Atramentowe krzesło). Pierwsza realizacja z tego cyklu nosiła tytuł *Blue Ink* (Niebieski atrament) i składała się ze zwróconego w stronę ściany drewnianego krzesła, którego siedzisko nasiąknięte było niebieskim tuszem. Na ścianie znajdowało się ujęte w ramę niebieskie odbicie pośladków na płótnie. Instalacja ta wykonana została na indywidualną wystawę artystki w galerii Karsten Schubert, o dość odważnie sformułowanym tytule: „Making History”. Nawiązanie do słynnej pracy Yves’a Kleina *Bez tytułu. Antropometria* z 1960 r. było w tym przypadku oczywiste. Lane w kolejnych latach powielać będzie pomysł Kleina w pracach: *Reference Point* (1992), *Inked Chair (black)* (1992) czy *Broken Heart* (1996). O ile jednak pierwowzór z lat 60. XX w. zostanie krytycznie osądzony z perspektywy feministycznej (z powodu dominacji autora nad modelką), o tyle powtórzenia Lane wynikać będą raczej z przewartościowania antyprofesjonalnej postawy DIY, poprzez którą artystka wyrazi swój dystans do poważnej retoryki sztuki feministycznej. Tworząc własny *body print*, Brytyjka w sarkastycznym tonie uśmierzy ból feministek, zachęcając je do indywidualnego wykonania antropometrycznych odbitek i budowania własnej historii – by odnieść się do tytułu wystawy – stwierdzając przy okazji, że nie musi być Yves’em Kleinem, by dobrze się bawić.

Analogicznie, w rzeźbach Lucas dokona się ważna zmiana w sferze dyskursu feministycznego. Porzuci ona oświeceniową retorykę na rzecz ironii i detonowania jego uniwersalistycznych pretensji. Aspekt wizualny artystka będzie budować, przekształcając elementy zaczerpnięte z kultury popularnej: z reklam, sloganów, tabloidowych fotografii, a także śmieci oraz elementów *ready made*. Dzięki temu forma oraz estetyka rzeźbiarskich instalacji Lucas, materialnie multiwalentna, połączy



²⁹ Opis pracy *Pauline Bunny* znajduje się m.in. w katalogu *online* galerii Tate, która zakupiła pracę do stałej kolekcji w 1998 r.: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-pauline-bunny-t07437/text-summary> (data dostępu: 20 VIII 2014).

³⁰ L. Barber, *Drag Queen*, „Observer Magazine” 2000, nr z 30 I; I. Blazwick, z oprowadzania *online* po wystawie „Sarah Lucas” (2 X - 15 XII 2013): <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/sarah-lucas> (data dostępu: 20 VIII 2014); M. Collings, *Sarah Lucas*, London 2002;

³¹ J. Stallabrass, *High Art Lite. British Art in the 1990s*, London 2001, s. 60.

³² G. Whiteley, *Junk, Art and the Politics of Trash*, London - New York 2011, s. 16-18.

³³ Zob. M. Giżycki, *Dwie generacje St. Martin's School of Art. O rzeźbie brytyjskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie” 1987, nr 7, s. 94-95.

duchampowską antyestetykę ze sztuką pop, recyklingiem i estetyką trashową. Poprzez te zabiegi Lucas będzie chyba najsilniej z całej sztuki Britartu pielęgnowała w sobie ducha anarchii. *Pauline Bunny* (Króliczek Pauline) (1997) [il. 6] jest jedną z całej serii rzeźb przedstawiających figurę króliczka („*bunny girl*” – jak określa formę Elizabeth Manchester²⁹) zrobionego z wypchanych trykotowych rajstop – starannie opracowaną partią długich nóg odzianych w czarne pończochy i nieco tylko mniej długimi uszami. Perwersyjna figura posadzona została na drewnianym krześle w taki sposób, że dziwaczna, zseksualizowana hybryda właściwie bezwładnie dynda. *Bunny* w swoim żenująco uwodzicielskim wcieleniu posłuży ponownie za przykład kobiecej pasywności, na którą wskazywać będą m.in. Lynn Barber, Iwona Blazwick czy Matthew Collings³⁰. W sztuce Lucas tym, co *de facto* burzy feministyczny radykalizm, jest – krytykowana przez Juliana Stallabrassa – strategia cynizmu, konfrontująca tradycyjne medium z popkulturą³¹. Jeśli w podobnych działaniach, bazujących na estetyce śmieci, Gillian Whiteley dopatrywała się związków z Baudelaire’owską figurą „chiffonniera” (fr. ‘gałganiarz, szmaciarz, handlarz starymi ubraniami’; u Baudelaire’a był to poeta-archiwista, kolekcjonujący odpadki wielkiego miasta)³², to warto pamiętać, że Lucas mało miała wspólnego z klimatem dekadentyzmu, jako artystka posługiwała się bowiem raczej niewybrednym językiem współczesnej satyry.

Przez całą dekadę lat 90. XX w. sztuka Young British Artists i jej szczególny wyraz, jakim były realizacje postrzeźbiarskie, dzięki popkulturowym odwołaniom, fascynacji lokalną kontrkulturą i bezkompromisowej postawie artystycznej przynosiła wytchnienie po okresie dominacji klasycznie rozumianej rzeźby, tworzonej m.in. przez grupę New British Sculpture w latach 80. ubiegłego stulecia. Pamiętać należy, że przed YBAs dwie generacje rzeźbiarzy, kształconych w słynnej St. Martin’s School of Art, porzuciły klasyczne twarde, rzeźbiarskie materiały, a odkuwanie, odlewanie i modelowanie zastąpiły usypywaniem w kopce, szyciem czy po prostu spacerowaniem i fotografowaniem³³. Pokolenie Britartu potrafiło jednak powrócić do obiektu i przetworzyć go w zupełnie nową formę, lokującą się w sferze postmedium. Powrót ten, podobnie jak w przywołanej na początku pracy *Fallen Oak Tree*, mógł stać się cenny dla historii sztuki jedynie dzięki zabiegowi ironicznej parafrazy, w której nihilistyczne: „Wszystko już było”, zamienia się w beztroskie porzucenie paradygmatu oryginalności. Młodzi Brytyjczycy, jako generacja wychowana przez kulturowych rewolucjonistów, wzrastali w atmosferze tęsknoty za „swingującymi latami 60.”, których mit podtrzymywało pokolenie ich rodziców. Z drugiej strony, jako 20-latkowie zderzali się z kulturową stagnacją ery Margaret Thatcher, sztywnym podziałem na kulturę elitarną i popularną, a także bezwzględnością świata sztuki, zdominowanego przez wielkie nazwiska amerykańskie. Wielowymiarowa, postrzeźbiarska twórczość YBAs, była bardziej próbą uwolnienia się od rzeczywistości niż bardziej niż sprzeciwem wobec niej, a odważne anektowanie codzienności i popkultury miało przede wszystkim cha-



rakter dowcipny i afirmujący, nie tylko buntowniczy. Szczęśliwi konceptualiści – jak określał YBAs Marek Wasilewski³⁴ – zjawisko popkultury traktowali, podobnie jak pokolenie ich rodziców, w kategoriach nowości i zabawy, udowadniając przy okazji, iż po okresie dominacji sztuki „amerykańskich twardzieli”³⁵ nadeszła epoka „*Rule, Britannia*” w wersji punkrockowej. W przeciwieństwie do brytyjskich minimalistów, którzy w swoich próbach naśladowania amerykańskich artystów pragnęli naznaczyć własną sztukę etosem fizycznej pracy i heroizmem, YBAs zdecydowanie odżegnywali się od podobnych wymogów. Nie szukali też natchnienia w odległych tradycjach. Ich sztuka wyrastała z przywiązania do lokalności, rodzimej kultury i języka: punku, neo-popu i telewizji. YBAs bez wstydu odnosili się też do własnego pochodzenia, czyli klasy pracującej. Dlatego zuchwałe, brikolazowe łączenie tradycji z banałem codzienności w prześmiewczym pastiszu mogło stać się przekonującym i szczerym głosem młodej sztuki Londynu lat 90. XX wieku.

Małgorzata Micuła

Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Przygotowuje pracę doktorską pt. „Afirmacja codzienności w sztuce Young British Artists”, poświęconą fascynującej dekadzie w sztuce brytyjskiej, jaką były lata 90. XX wieku. Jako historyk sztuki interesuje się także śladami sztuki dawnej w sztuce współczesnej.

il. 6 S. Lucas, *Black and White Bunny*, fotografia rzeźby z cyklu *Bunny Girls*, 1997 (obecnie w kolekcji galerii Tate). Fot. M. Micuła



³⁴ M. Wasilewski, *op. cit.*

³⁵ R. Morris, *op. cit.*, s. 23.

Summary

MAŁGORZATA MICUŁA/ Pop, punk and postsculptural works by the Young British Artists

The decade of 1990s was the time in British art when the phenomenon of post-sculpture appeared. Young British Artists – a circle that emerged on the British art scene at the turn of the 1980s, determined distinctly the role of this inter-medium condition, which was located between new sculptural forms, installation art and ready-mades. Abigail Lane, Sarah Lucas, Damien Hirst and Gavin Turk – a small part of the YBAs, revolutionised the concept of sculpture and paid a large contribution to translation the high art language into a more accessible one, with the use of pop culture inspirations.

The article presents a general idea of postsculpture, analyses some of the post-sculptural forms made by YBAs and explains what impact punk, neo-pop and the element of Britishness had on the important shift in the British sculpture of the 1990s.