



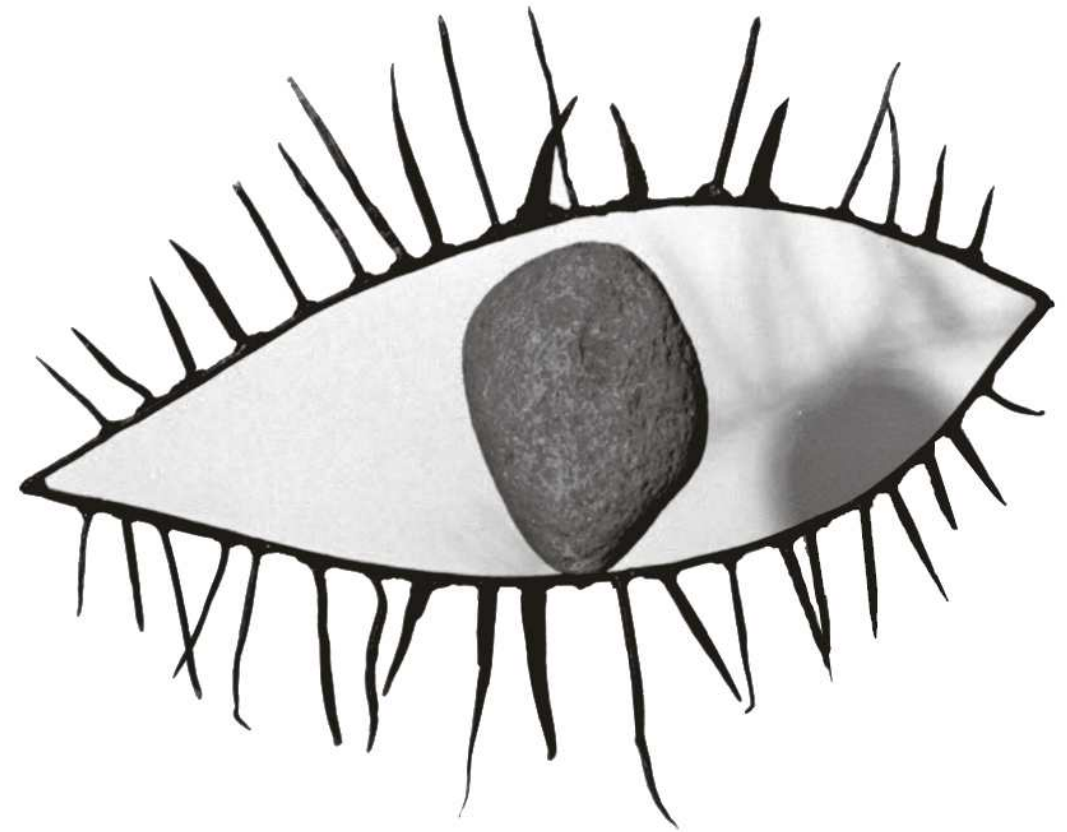
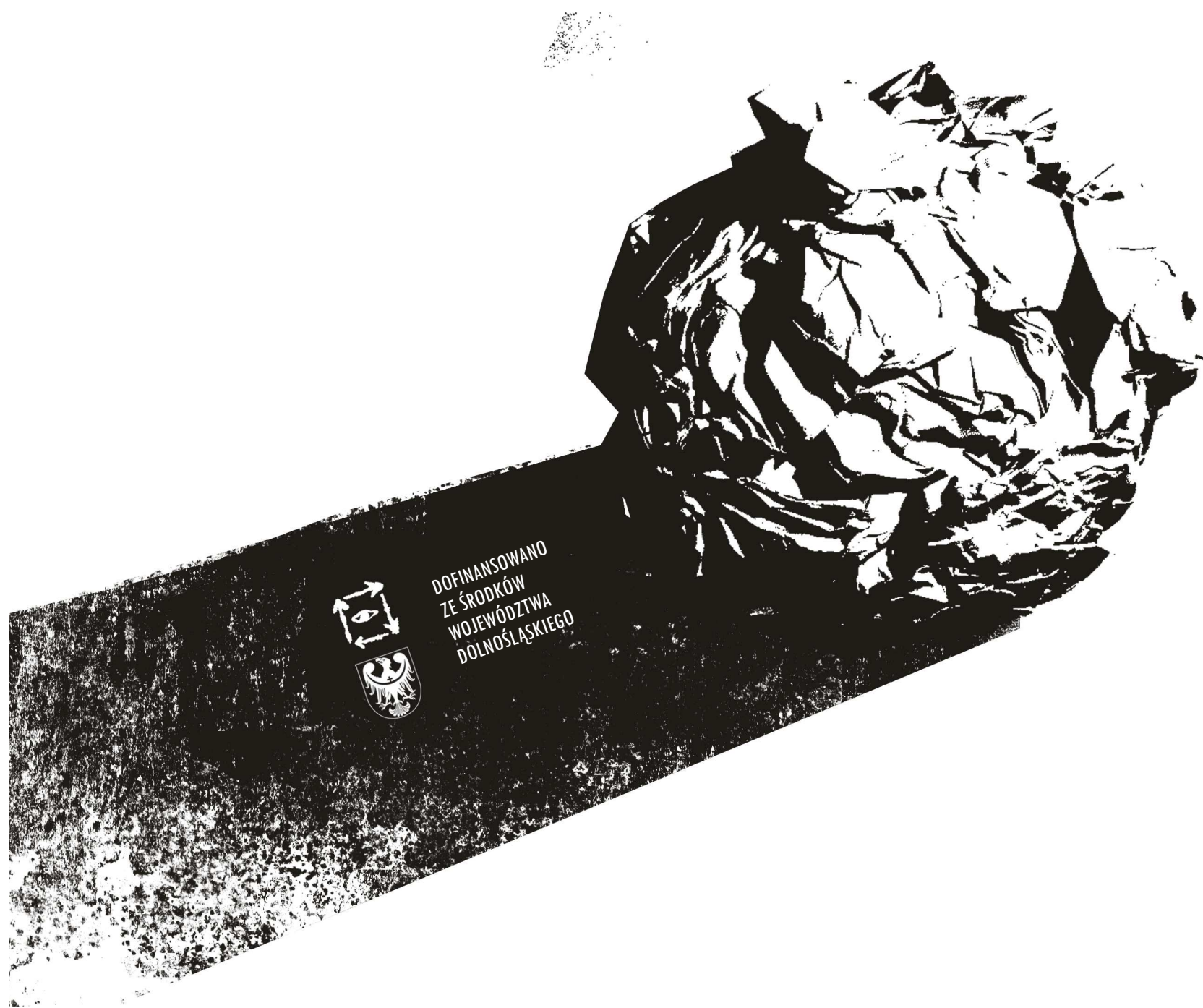
KONIEC



fermat
Pismo Artystyczne

ZESZYTY
rzeźbiarski

MATERIAŁY PO KONFERENCJI ESTETYKA RZEŹBY



Aleksnader Marek Zyśko, *Oko opatrności*

TYTUŁEM WSTĘPU

Zeszyt oddany do Państwa rąk zawiera zebrane materiały po konferencji „Estetyka Rzeźby”, która odbyła się w dniach 5-6 grudnia 2007 na terenie ASP we Wrocławiu. Obok artykułów prelegentów (prof. Paweł Taranczewski, mgr Andrzej Kościółowski, dr Roman Konik) zamieszczone w nim zostały wypowiedzi profesorów prowadzących pracownie rzeźby we wrocławskiej ASP, oraz teksty uczestników konferencji (Magdalena Bańska, Dagmara Hoduń, Michał Uzar).

Dlaczego „Estetyka Rzeźby”?
„Estetyka” jest pojęciem, które szczególnie dzisiaj wydaje się anachroniczne i wręcz mało istotne w obliczu wielości aspektów współczesnej twórczości.
”Rzeźba”- dzisiaj może nią być wszystko.
Jeśli przyjmiemy dość swobodną koncepcję rzeźby to na dobrą sprawę jesteśmy w nią zanurzeni, żyjemy w niej i oddychamy. Można górnolotnie stwierdzić, że wszystko co istnieje, jest rzeźbą. Każdy ma swoją teorię rzeźby i każdy dzisiaj ma własną estetykę.
Znajdujemy się , jak pisze dr Roman Konik w pewnym „labiryncie” pojęciowym i aksjologicznym.
Postanowiliśmy więc rozpocząć rozważania o rzeźbie od pojęcia, które wiąże się z tradycyjnym rozumieniem sztuki. Podjęliśmy próbę wspólnego uporządkowania przestrzeni pojęciowej i dotarcia do właściwej drogi w „labiryncie”(jeżeli ona istnieje).

Czy estetyka rozumiana tradycyjnie ma dzisiaj rację bytu?
Czy rzeźba dzisiaj jest estetyczna, czy jest estetyczna inaczej?
Czy dzisiaj istnieją jakiegokolwiek założenia estetyczne?
A jeżeli nie to dlaczego i co w zamian?

Takie pytania nurtują nie tylko młodych adeptów rzeźby i stąd pomysł konferencji i Zeszytu Rzeźbiarskiego, w którym teoretycy ale także praktycy, nasi mistrzowie - wrocławscy rzeźbiarze - wyjaśniają jak rozumieją estetykę rzeźby.
Mamy nadzieję, że w wyniku tej inicjatywy pojęciowe fundamenty „terytoriów rzeźby” odrobinę się uporządkują i wzmocnią.

Magdalena Grzybowska - Proniewska
Grzegorz Niemyjski

REDAKCJA:
Magdalena Grzybowska-Proniewska,
Grzegorz Niemyjski

WSPÓŁPRACA:
Jarosław Nowak

KOREKTA:
Dorota Niemyjska, Juliusz Grzybowski

SKŁAD:
Grzegorz Teszbir

OKŁADKA:
Tomasz Opania, 1999 „Sculpture-x”
„Prosty przyrząd do podnoszenia rąk”

WYDAWCA:
Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

DRUK:
Drukarnia „KONTRA”

W ZESZYCIE:

02 Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Integer cursus arcu in quam.

02 Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Integer cursus arcu in quam.

02 Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Integer cursus arcu in quam.

02 Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Integer cursus arcu in quam.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Integer cursus arcu in quam.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Integer cursus arcu in quam.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Integer cursus arcu in quam.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Integer cursus arcu in quam.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Integer cursus arcu in quam.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Integer cursus arcu in quam.



Mateusz Dworski, **Głowa**

PIĘKNO - KATEGORIA AKTUALNA CZY HISTORYCZNA WIELKA TEORIA ESTETYCZNA - POWSTANIE, DOMINACJA, UPADEK

Wydarzenia progowe w naszej historii służą wszelkiego rodzaju podsumowaniom, analizom czy prognozom. Niewątpliwie wydarzeniem progowym było nadejście nowego millenium, w kontekście którego wielu teoretyków próbowało zmierzyć się z domknięciem pewnej epoki i próbą profetycznej diagnozy epoki przyszłej. O ile prześledzić tego rodzaju zabiegi, terminem spinającym zarówno okres miniony jak i przyszły jest temin kryzys. Kryzys ujmowany w kontekście ideologii, polityki, religii, nauk społecznych a przede wszystkim sztuki. Wiele teoretyków ujmując sztukę jako teorię odbicia rzeczywistości traktuje kryzys sztuki jako swoiście rozumiane *signum temporis*, jako naturalną konsekwencję ogólnej reorientacji na gruncie kultury. Jednak tego rodzaju ogólne stwierdzenia, niejednokrotnie ocierające się o banał, niewiele tłumaczą, unikając przez swą ogólną naturę dotarcia do podstawowego pytania: czy kryzys sztuki faktycznie istnieje, czy mamy raczej do czynienia z progowym wydarzeniem w historii sztuki, które nie ma cech ewolucyjnych lecz rewolucyjne, z wszystkimi konsekwencjami zerwania, nieciągłości, traktowanej jako model dyskontynuacyjny. By odpowiedzieć na tego rodzaju pytania należy do spekulacji teroretycznej włączyć praktyków, czyli samych artystów, którzy swą działalnością artystyczną weryfikują empirycznie teoretyczny namysł nad sztuką.

W dniach 5 i 6 grudnia 2007 roku przy wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych odbyła się konferencja zatytułowana „Estetyka rzeźby”. Dwudniowa konferencja zorganizowana przez Katedrę Rzeźby ASP miała na celu prezentację dorobku artystycznego osób związanych z wrocławską Akademią Sztuk Pięknych. W panelu 10 autoprezentacji pracownicy i współpracownicy Katedry Rzeźby prezentowali własne prace, wskazując na inspiracje, własne rozumienie estetyki rzeźby, czyniąc niejednokrotnie różnego rodzaju dysgresje mające ogólny charakter wywodów na temat współczesnego rozumienia sztuki. Tego rodzaju spotkania traktować należy jako niezwykle ważne, można je ująć jako swoiście rozumianą prolegomenę z zakresu fundamentalnych pytań z zakresu estetyki: pytań o kondycję sztuki współczesnej, o zasadność hipotezy mówiącej o ogólnym kryzysie sztuki czy w końcu o prognozy kierunku rozwoju, poszukiwań artystycznych czy warsztatu pracy artystycznej. Jest to o tyle głoś ważny, że w ramach spekulacji estetycznych niejednokrotnie zapomina się o głosie samych artystów, przyjmując jedynie w debacie nad sztuką stanowiska teoretyków (filozofów, teoretyków sztuki, krytyków), i odbiorców sztuki, pomijając tych, którzy są przyczyną sprawczą sztuki.

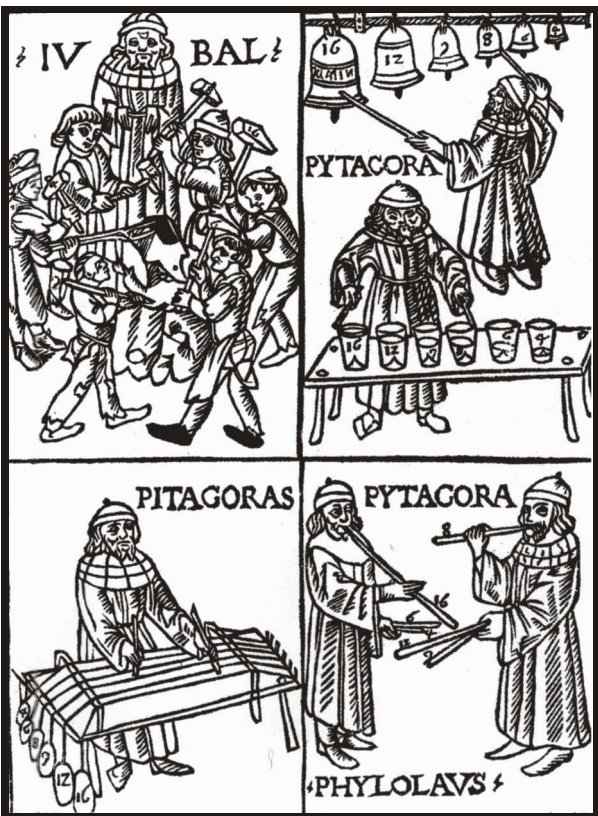
Dwudniowa konferencja otwarta została teoretycznym wykładem dra Roman Konika z Zakładu Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego, „Piękno — kategoria aktualna czy historyczna. Wielka Teoria Estetyczna — powstanie, dominacja, upadek”.

Przykład historii rzeźby jako dyscypliny zaliczanej do sztuk plastycznych służyć może jako egzemplifikacja Wielkiej Teorii Estetycznej. Wielka Teoria Estetyczna zakładająca obiektywność kategorii piękna wskazywała na stałe i niezbędne atrybuty piękna takie jak: proporcja, harmonia, symetria, ład i odpowiedni układ części w stosunku do całości. Teoria ta (zapoczątkowana przez pitagorejczyków) była o tyle doniosła dla samej sztuki, że wskazywała na matematyczny charakter idei piękna. Pitagorejczycy wiążąc piękno z liczbą, zakładali prosty schemat a jednocześnie definicję piękna: Piękno polega na harmonii, harmonia na ładzie, ład na proporcji, proporcja na mierze, miara na liczbie. Liczba natomiast jest wartością czysto obiektywną a więc ujmowaną kategorią rozumu a nie zmysłami. Filozofowie starożytnej Grecji tworząc obiektywną definicję piękna, na wiele wieków wpisali zarówno akt twórczy jak i odbiór sztuki w kanony czysto teoretyczno-warsztatowe. Takie kategorie aktu twórczego jak: wyobraźnia, instynkt, przypadek, spontaniczność dopuszczalne były w akcie twórczym o tyle, o ile spełniały ogólne postulaty Wielkiej Teorii. Zasada tworzenia sztuki została więc wpisana w tandem twórczy w postaci teoretyka, który dyktował i ustalał kształt sztuki i rzemieślnika-wykonawcy, który tworzył sztukę pod ścisłe dyktando teoretycznych założeń. Starożytna Grecja na wiele wieków wyznaczyła formy twórczości artystycznej wpisanej w rygorystycznie rozumiane stosunki przestrzenne (zasada symetrii jako naczelną zasadą sztuk wizualnych). Począwszy od muzyki, którą pitagorejczycy analizowali jako stosunki czasowe (tworząc koncepcję gamy, półtonów, rytmu, proporcji, synkopy czy interwału) po stworzenie w sztukach wizualnych kanonu czyli wzorca. Kanon widoczny był najbardziej w rzeźbie starożytnej. Od samych początków rzeźby, artyści dłuta przykładali szczególną wagę do realizmu swych dzieł, który mógł być utrzymany tylko w oparciu o zespół wzorców, reguł i

Roman Konik

metod wytwarzania opartych o założenia Wielkiej Teorii Estetycznej. Tak więc kanony greckie wiążą się z pojęciem idealnych proporcji. Takie kanony jak kanon Polikleta, według którego wysokość człowieka ma 7 modułów, w tym jeden moduł stanowi wysokość głowy jako 1/7, czy kanon Lizypa, według którego wysokość człowieka ma 8 modułów, w tym głowa to 1/8 całości, czy w końcu kanon Witruwiusza zakładający, że wysokość człowieka to 10 modułów, moduł to wysokość głowy mierzona od brody do nasady włosów, stanowiły obligatoryjny modus rzeźbienia. Kanony te na wiele wieków wyznaczyły charakter rzeźby i narzuciły kulturowy schemat jej tworzenia. Głównym celem sztuki — a więc także rzeźby tego okresu - było naśladowanie rzeczywistości, sztuka miała odbiorcę zadowalać, działać według ustalonych reguł, co dawało gwarancję spełnienia postulatu piękna jako naczelnej zasady artystycznej. Wszelkie odstępstwa od ustalonego wzorca traktowane były jako brzydota, chaos, bezład, lub brak umiaru. Wielka Teoria Estetyczna jest bez wątpienia w naszym kręgu cywilizacyjnym jedną z najdłużej dominujących teorii, przetrwała (w większym lub mniejszym stopniu dominacji) do końca XIX wieku.

Kultura modernizmu była ostatnią epoką, w której wartości (także w świecie sztuki) były sztywno ustalone, państwo stało na straży ładu, religia porządkowała rzeczywistość i nadawała jej znaczenia. Wszystkie te zabiegi zmniejszały ludzki lęk przed niepewnością. Sztuka tworzona wedle reguł komentowała rzeczywistość, ukazywała rzeczy istotne i doniosłe, demarkując świat na sferę *sacrum* i *profanum*, była w pewnym sensie czynnikiem cementującym społeczny status quo. Artyści dłuta w rzeźbach ukazywali rzeczy istotne i monumentalne, które mogły być oceniane wedle



Franchino Gaffurio, *Eksperymenty Piatgorasa na temat stosunków pomiędzy dźwiękami z Theorica musicae*, 1492, Mediolan, Biblioteca Nazionale Braidense

szczegółowych kryteriów. Pojawienie się awangardy artystycznej u progu XX wieku miało wiele przyczyn. Rewolucja przemysłowo-techniczna jak i fascynacja w świecie nauki nowymi wynalazkami takimi jak: elektryczność, promienie Roentgena czy mikroskop ukazały, że przedmioty codziennego użytku posiadają ukrytą strukturę, którą możemy podejrzewać dzięki nowym wynalazkom. W 1905 roku Einstein ogłasza teorię względności, która zmienia miejsce człowieka we wszechświecie, a także radykalnie zmienia postrzeganie przez niego czasu i przestrzeni. W 1908 roku Minkowski publikuje swoją teorię czasoprzestrzeni (geometryczna interpretacja kinematyki), w tym samym roku niemiecki fizyk Hans Geiger publikuje prace z badania promieniotwórczości, rozpraszania cząstek naładowanych oraz promieniowania kosmicznego. W filozofii pojawia się intuicjonizm Bergsona, pojawiają się pierwsze prace z psychoanalizy, która bada nowe sfery świadomości. Jednocześnie w tym czasie pojawiają się nowe nurty w sztuce, które zrywają z paradygmatem naśladowania rzeczywistości (kubizm czy abstrakcjonizm). Zerwanie z realizmem w sztuce ma silny związek z przekonaniem w świecie nauki, że większość zjawisk fizycznych wymyka się dotychczasowemu doświadczeniu zmysłowemu. Sztuka wzorem nauki, musiała znaleźć inny język opisywania rzeczywistości. Podważony zostaje cel *episteme aisthetike*, jest utrzymać koncepcję doskonałego poznania sztuki w oparciu o zasady obiektywne.

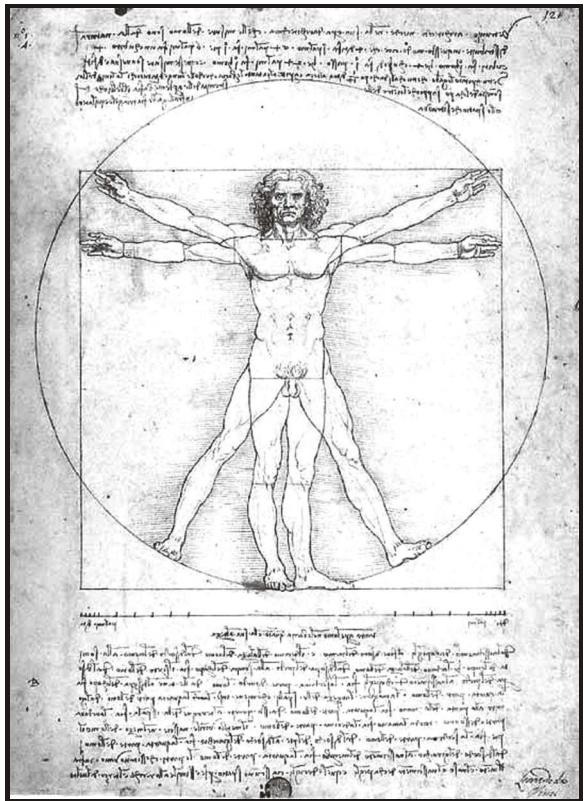
W tym okresie wiele wątpliwości budzi tradycyjna teza wskazująca na analogiczność poznania zmysłowego i umysłowego, gdzie w poznaniu umysłowym naczelnym prawem i kryterium jest prawda, a w poznaniu zmysłowym piękno. Upada zatem wielowiekowa tradycja wskazująca, że poznanie zmysłowe artefaktów jest tożsame ze strukturą poznania intelektualnego. Od tego czasu fenomen sztuki jest w dużej mierze ściśle związany z indywidualnymi predyspozycjami, przynależy do sfery indywidualnych upodobań, gustu, smaku, dlatego o żadnych obiektywnych ustaleniach wewnątrz estetyki (rozumianej jako teoretyczny namysł nad sztuką) mowy być nie może. Fiasko tradycyjnej estetyki musi być nieuchronne, gdyż wraz z kryzysem Wielkiej Teorii Estetycznej trudno utrzymać tezę o istnieniu uniwersalnej natury piękna, zakładając tym samym jej absolutną istotę. Próbując w dociekania estetycznych znaleźć te efemeryczne podstawy estetycy pozbawieni są od tego czasu jakichkolwiek praw, by ich badania znać za naukowe, gdyż nie istnieje nic takiego jak absolutna natura sztuki, przeżycia estetycznego, twórczości, sztuka jest bowiem strukturą otwartą, pulsującą własnym wewnętrznym życiem, jest dziedziną dynamiczną, determinowaną wieloma czynnikami zmiennymi, nie posiada żadnej uniwersalnej istoty a co za tym idzie takie definicje jak „dzieło sztuki”, „wartości estetyczne”, „przeżycie estetyczne” są terminami, które nie mogą spełnić postulatu definiowalności. Trudno podstawowe kryteria sztuki, takie jak - oryginalność dzieła sztuki, jego unikatowy charakter - zamykać w stałe ramy definicyjne, a tym samym poddać je analizie teoretycznej. Współcześnie do zarzutów dołączają się spostrzeżenia, że nowe tendencje w sztuce takie jak: awangarda czy pojawienie się kultury popularnej wskazują na anachroniczność estetyki poprzez fakt ignorowania nowych form ekspresji, lub całkowity brak zgody co do próby opisu nowych zjawisk.

Od tego czasu sam akt twórczy w dużo większym stopniu kładzie nacisk na wyobraźnię artysty, który wyzwolony z okowów akademizmu może tworzyć swobodnie, posługując się przede wszystkim intuicją czy wręcz instynktem. Zrzuczony zostaje balast sztywnych reguł tworzenia. Zburzona zostaje konstrukcja obrazowej przestrzeni sztuki akademickiej. W rzeźbie kanony akademickie zostają zdekomponowane, zarówno co do formy jak i do surowca twórczego. Za prekursorów zmian w rzeźbie uznaje się Augusta Rodina, Ossipa Zadkine'a, Henri'ego Laurensa, Alexandra Archipenko czy Jacquesa Lipchitza. Ci związani z kubizmem rzeźbiarze w sposób zupełnie nowatorski podjęli temat rzeźby zarówno w doborze formy jak i w treści rzeźby. Auguste Rodin w swych nowatorskim ujęciu rzeźby, przeciwstawił się renesansowej kompozycji zamkniętej w schemacie piramidalnym. Poprzez odrzucenie akademickich reguł tworzenia, Rodin tworzy nowy język wyrazu w rzeźbie. Naturalną konsekwencją wyparcia kanonu rzeźbiarskiego przez kubistów było pojawienie się dadaizmu. Związany z dadaizmem, Duchamp opracował koncepcję szczególnego rodzaju rzeźby, zwanego *ready-made*, wskazując tym samym, że zwyczajne przedmioty, codziennego użytku, mogą pretendować do miana dzieła sztuki. Po raz pierwszy zastosowano w rzeźbie niespotykane (i dotychczas formalnie sobie „obce”) materiały jak: miedź, sznurek, guma czy plastik. Tego rodzaju zmiany w sposobie wykonywania i prezentowania rzeźb wzbogacone zostały w II połowie XX wieku o nowe techniki obrazowania, wymowa konstrukcji została wzbogacona przez użycie lasera bądź innych sprzętów audiowizualnych. Zmiany jakie dokonały się w sposobie manifestacji artystycznej w rzeźbie dotyczą także podejmowanej tematyki. Radykalnym zerwaniem kurtyny oddzielającej sferę

¹ Związane jest to głównie z pojawieniem się w pierwszej połowie XX wieku ruchów awangardowych. Zerwanie z tradycyjnymi formami manifestacji artystycznej, dyskontynuacyjny model uprawiania i rozumienia sztuki, wprowadził pewien chaos w odbiorcach, którzy nie byli w stanie nadążyć i zrozumieć zmian, jakie zachodzą w świecie sztuki. Wtedy to estetyce zarzucano, że oddala się od swego przedmiotu brnąć w jałowe spory na temat dialektycznych uwarunkowań sztuki (Th. Adorno) czy koncepcji powiązania estetyki z matematyką (K. Bense) czyniąc ją zupełnie nieprzydatną przez ignorowanie materiału badawczego i brak reakcji na zachodzące zmiany.

sacrum od *profanum* był pop-art, który przedstawiał obiekty codziennego użytku znajdujące się w najbliższym otoczeniu człowieka (tworzono wielkie tubki pasty do zębów (Claes Oldenburg) czy gigantyczne stoły lub jak w przypadku jednej z najbardziej znanych rzeźb miejskich w Stanach Zjednoczonych, wielkiego spinacza do bielizny). Wiele teoretyków sztuki próbując ująć awangardowe zerwanie ciągłości w rozwoju sztuki wskazuje na analogię między sztuką a nurtami filozoficznymi. Wskazuje się tutaj na wzajemną korelację zachodzącą między sztuką a spekulacją teoretyczną, te dwie struktury funkcjonują na zasadzie naczyni połączonych. Nowy język sztuki, nowe otwarcie w sposobie manifestacji artystycznej, opisać można poprzez wskazanie na główne cechy postmodernizmu.

Postmodernizm najczęściej ujmowany jest w odniesieniu do kultury zachodniej, zniechęconej do rozumu, metod naukowych i wiary w postęp czy w końcu w porzuceniu racjonalnego myślenia. Trendy postmodernistyczne można znaleźć nie tylko w filozofii czy literaturze ale także w sztuce. Poprzez Lyotardowską metaforę kultury jako kultury wyczerpania, postrzega się dotychczasowy świat sztuki jako świat wyczerpanych pomysłów, skończonych interpretacji, jako świat skostniały i nic nie wnoszący do zmieniających się trendów we współczesnej kulturze. Dlatego postmodernistyczne rozwiązania artystyczne konstatujące zastany status quo w sztuce proponują manifestację artystyczną opartą na paraboli labiryntu. Nowy świat sztuki, twórczości i jej odbioru jawi się jako wielość deformujących odbić lustrzanych, w sztuce wszystko zostało już powiedziane, zinterpretowane, podważone, każda wypowiedź artystyczna jest odniesieniem do powstałych realizacji artystycznych, jest ich interpretacją, komentarzem, czy „dekonstrukcją” innych wypowiedzi. Stając przed widmem kultury wyczerpania, pozostaje nam jedynie sięgnięcie do lamusa historii sztuki i wydobycie z niego już stworzonych artefaktów i powtórne zaprezentowanie ich w zaskakujących konstelacjach, które przez śmiały eklektyzm posiadać będą pozór nowości (przykładem mogą tu być artyści dłuta tacy jak Stephan Sinding czy Stanislav Sucharda).



Leonardo da Vinci, *Schemat proporcji ciała ludzkiego*, ok. 1530, Wenecja, Gallerie dell'Accademia.

Idea artystycznego tworzenia przyrównana do paraboli wędrówki po labiryncie bez mapy i stałego punktu odniesienia wskazuje na jedną z podstawowych cech sztuki współczesnej — zniesienia idei centrum, w tym przypadku porzucenia wytycznych Wielkiej Teorii Estetycznej jako spinającej i korygującej wszelkie działania artystyczne. Współczesne działania artystyczne nie mogą już dłużej spełniać postulatu idealistycznego (ukazywania piękna, ujmowania sztuki jako emanacji Boga, czy sztuki jako waloru edukacyjnego), tego rodzaju zabiegi straciły współcześnie na znaczeniu, i nie mogą już pełnić dawnej funkcji. Związane jest to ze zwątpieniem w istnienie całościowego porządku świata. Sztuka straciła zatem swój holistyczny wymiar, na rzecz lokalnych komentarzy, fragmentaryczności. Sztuka przybiera postać luźnych komentarzy, wskazując raczej na nierozstrzygalność podstawowych kwestii egzystencji oraz na konfliktową naturę świata. To nowe traktowanie dzieła sztuki jako gry, zabawy z odbiorcą, porzuca wszelkie pretensje do sztuki rozumianej jako misja ukazywania rzeczy jedynie istotnych i ważnych. Już awangarda artystyczna początku XX wieku kwestionując wielowiekową tradycję artystyczną odrzuciła idee autorytetu i teoretycznej supremacji w akcie twórczym.

Zniknięcie perspektywy absolutnej w twórczości artystycznej związane jest z zanikiem estetycznych kanonów jako dogmatycznie obowiązujących. To artysta, na wzór demiurga ma przełamywać kolejne skostniałe granice, sztuka wyzwolona z teoretycznego kagańca wywołana instynktownym aktem twórczym artysty stać się ma obowiązującym komentarzem rzeczywistości. Nowa forma sztuki ma być też pozbawiona pretensji do rozstrzygania o czymkolwiek, nie istnieje bowiem obiektywna idea piękna, kompozycji czy wiążącej narracji. Tak ujmowana sztuka kontestując wielowiekową tradycję posiada wszelkie cechy modelu jakiegokolwiek tradycyjną zasadą. Ujmowana w takim kontekście sztuka posiada niewątpliwie walor kontestacji, który zawsze w mniejszym lub większym stopniu cechował sztukę. Jednak należy pamiętać, że zbuntowana załoga skupiona pod flagą postmodernistycznej wizji sztuki odrzuca wielowiekową tradycję artystyczną, która ufundowała naszą kulturę, wykształciła nasze gusta, fundowała najgłębsze fundamenty kultury Zachodu. społeczną.

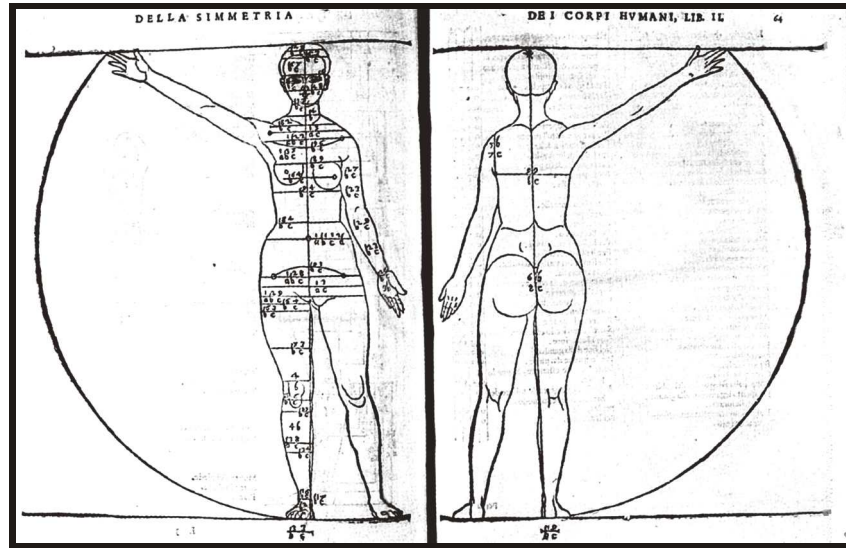
Zbyt ryzykownym jest odrzucenie tezy o rzeczywistości jako niezależnym bycie postrzeganym przez ludzki umysł i przyjęciu modelu rzeczywistości jako bytu tworzonego jedynie przez nasz umysł. Przyjęcie tezy mówiącej o braku "realnej" rzeczywistości, a za tym odrzuceniu obiektywnych prawd konstruujących naszą aktywność artystyczną grozi całkowita rezygnacja z warsztatowych umiejętności artystycznych i poddanie się jedynie czystej intuicji w akcie tworzenia. Tworzenie sztuki bez elementarnych zasad i znajomości warsztatowych spowoduje

niewątpliwie deprecjację i obniżenie poziomu twórczości artystycznej, a co za tym idzie spotkać się może z całkowitą anatemią. Trudno też wyobrazić sobie na dłuższą metę usytuowanie sztuki w świecie bez absolutnego sensu i bez tajemnicy, a jedynie w kontekście ironii i niezobowiązującego komentarza. Obawy o przyszły kształt sztuki w kontekście rzeźby zostały w pewien sposób rozwiane podczas dwudniowej konferencji, gdzie zdecydowana większość autoprezentacji wygłaszanych przez zaproszonych gości wskazywała na głęboką refleksję nad fundamentalnymi pytaniami dotyczącymi naszej egzystencji. Ten głos artystów przemawiających przez ich dzieła wskazywał na rozczarowanie modną dzisiaj

totalną kontestacją sztuki tradycyjnej i wskazywał raczej na dowartościowanie porzucanych przez awangardę takich założeń jak: doskonałość warsztatu, dbałość o formę, czy precyzyjność wypowiedzi artystycznej. Trudno też było dostrzec w autoprezentacjach zaproszonych gości unikania pojęć abstrakcyjnych, takich jak idea dobra, prawdy, piękna, nienawiści czy wolności. W prezentowanych dziełach można było dostrzec perfekcyjne połączenie zarówno wpływów rzeźby tradycyjnej jak i nowoczesnych rozwiązań.

Rezultat pracy artystycznej jest wielopłaszczyznowy, wielowarstwowy stroniący jednak od ogólności i banału. Wiele przedstawianych prac określić można mianem postklasycyzmu. Rzeźba staje się zatem odbiciem aktualnych wydarzeń i nastrojów. Warto także wskazać na fakt, że dziedzina plastycznej twórczości symbolicznej, której przedmiotem jest kształtowanie kompozycji trójwymiarowych, nie posiada ewidentnych znamion kryzysu. Mnogość wypowiedzi artystycznych, ich poziom a także teoretyczny aneks w postaci wypowiedzi samych artystów, wskazuje jednoznacznie na

wewnątrz dynamikę aktu twórczego, który nie został zakażony wirusem powszechnego kryzysu sztuki. Kryzys zastąpiono w tym przypadku refleksją nad kryzysem, niełatwą próbą zmierzenia się z nową formą wyrazu artystycznego. Należy mieć nadzieję, że tego rodzaju konferencje zintensyfikują nie tylko środowiska artystyczne do tego by współczesne rzeźby zasiedlały nie tylko muzea, rezydencje kolekcjonerów ale także parki, ogrody i przestrzeń miejską stając się alteratywą wobec świata masowej konsumpcji a także pobudzając intelekt do intensywniejszego przeżywania wrażeń estetycznych.



Albrecht Dürer, Tablica antropometryczna z O symetrii ciał ludzkich, 1591

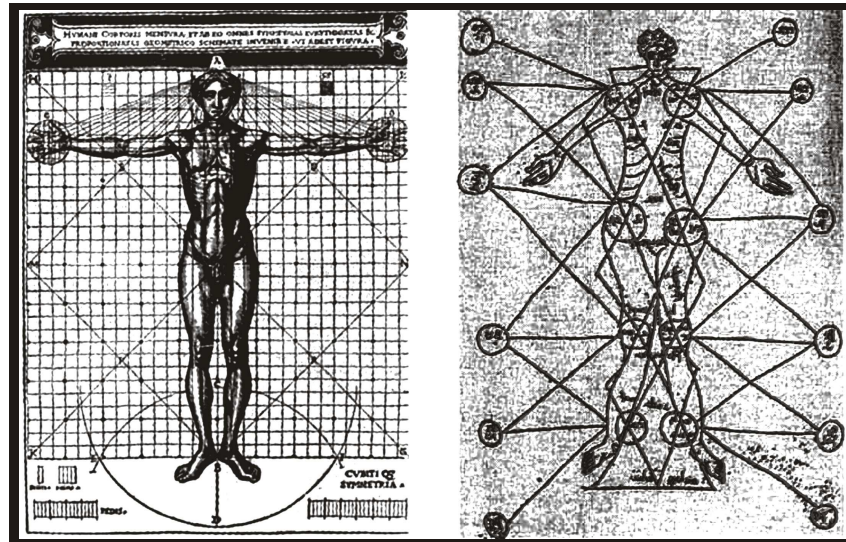


Figura witrufiańska z Cesare Cesariano, O architekturze Witrufiusza, 1521, Mediolan, Biblioteca Nazionale Braidense.

Humory cielesne i podstawowe właściwości człowieka w stosunku do zodiaku, XI wiek, Burgo de Osma, Hiszpania.



Andrzej Kosowski przy pracy

RZEŻBA W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ (ROZMYŚLANIA DYLETANTA)

Paweł Taranczewski

Myśląc o rzeźbie w przestrzeni miejskiej, która jest zarazem przestrzenią publiczną, nasuwa się od razu kilka spraw:

1. Jaką przestrzenią jest przestrzeń miejska? Wydaje się, że należy tu sięgnąć do filozofii dialogu. Przestrzeń miejska jest przestrzenią nieprzerwanego dialogu. Nawet w miastach strzeżonych przez Urzędy Konserwatorskie trwa nieprzerwany dialog, coś ciągle się niepostrzeżenie zmienia. Przestrzeń określana w kategoriach geometrii jest wobec przestrzeni dialogu wtórna.
2. Jaki jest związek rzeźby z architekturą? Ile jest architektury w rzeźbie (i w jakiej

Na przykład krakowski Rynek Główny jest — by tak rzec — bardziej publiczny od Plant, które mają w sobie coś z prywatności i bardzo oddalony od mieszkania przy Rynku Głównym. Mieszkanie jest blisko jednego końca skali, Rynek Główny znajduje się bardzo blisko drugiego jej końca. Publiczność przestrzeni wygasa na progu domu, jednak wciska się przez okna światłami i hałasem ulicznym a także przez ekran telewizora. Myślę, że nie można jasno i wyraźnie wytyczyć granicy dzielącej przestrzeń publiczną od przestrzeni prywatnej w mieście.

Inaczej zachowa się rzeźbiarz, któremu przyjdzie działać w przestrzeni Rynku



rzeźbie, czy w każdej?)

3. Czy problematyka rzeźby w przestrzeni miejskiej odsyła do problemu integracji rzeźby i architektury, do pomysłu Gesamtkunstwerku — (Wagner; neogotyki, Secesja czy Jugendstil, Arts and Crafts Movement; Bauhaus... i dziś. Jak ma się sprawa dziś? Pomysł Gesamtkunstwerku wraca w drugiej połowie wieku XX pod postacią przenikania się dyscyplin artystycznych.

4. Jak należy rozumieć podział na przestrzeń publiczną i nie-publiczną? W związku z tym wolno postawić

Tezę : Podział na przestrzeń publiczną i nie-publiczną nie jest ostry, raczej jest chyba tak, że przestrzeń publiczna znajduje się na jednym biegunie, na drugim zaś przestrzeń nie-publiczna, a przejście między nimi jest stopniowe. Przestrzeń publiczna ma — by tak rzec — różne natężenia. Nie obowiązuje prawo wyłączonego środka. Mamy raczej coś na kształt nieskończonej alternatywy: A lub B lub C lub D... — lub N; „Przestrzeń publiczna” i „przestrzeń prywatna” to skrajne miejsca skali, jej idealne bieguny.

Głównego od tego, który będzie miał coś do zrobienia na Plantach czy w mieszkaniu przy Rynku.

Antytezę — podział na przestrzeń publiczną i nie-publiczną (prywatną, sakralną...) jest dychotomiczny i ostry. Pojęcia są jasne i wyraźne. Publiczne jest to, co nie jest nie-publiczne, nie-publiczne jest to, co nie jest publiczne. Obowiązuje prawo wyłączonego środka choć nie w tak radykalnym sformułowaniu: A lub non-A. Raczej A lub B i oba modusy tradycyjnej logiki: ponendo tollens i tollendo ponens. Teza jest trafna, gdy rozumiemy przestrzeń dialogicznie. Antyteza — gdy rozumiemy ją geometrycznie. W geometrycznym sensie przestrzeń miejska jest tylko publiczna, w dialogicznym jest przenikaniem się przestrzeni publicznej i nie-publicznej w taki sposób, że raz dominuje jedna, raz druga, jednak ani jedna, ani druga nigdy nie znika całkowicie. W przestrzeni publicznej zawsze w tle obecna jest przestrzeń nie-publiczna i przeciwnie. Przestrzeń miejska jest jednym z możliwych „wcieleń” przestrzeni publicznej

Geometria narzuca aprioryczne podziały przestrzeni w sposób, który okazuje się nie do zaakceptowania jak to się przydarzyło miastu Brasilia, w którym geometrię zakwestionowali mieszkańcy wykazując, że prowadzi ona do podziałów i wykluczania całych grup obywateli, którzy nie mieszczą się w aprioryzmie geometrii.

Fenomenologię przestrzeni znajdujemy u Merleau-Ponty w jego Fenomenologii Percepcji (Aletheia, Warszawa 2001, s.265)

Najbardziej nas tu obchodzi przestrzeń, którą konstytuuje dialog, on to rozstrzyga o strukturze przestrzeni miejskiej. Przestrzeń dialogu omawia Edmund Husserl w wykładach zebranych pod zbiorczym tytułem „Fenomenologia intersubiektywności” a także Józef Tischner w swej „Filozofii dramatu” i w „Sporze o istnienie człowieka”. Naturalnie filozofia dialogu to osobny, obszerny temat, zainteresowanych odsyłam do wymienionych wyżej książek.

Przestrzeń określamy jako publiczną, sakralną, prywatną... Dialog może te ustalenia zmienić. Dialogiczne rozumienie przestrzeni miejskiej otwarte jest na wydarzenia, na to, co nieoczekiwane. Skrajnym przypadkiem byłaby przestrzeń miejska zmienna, nieustannie zmienna, wrażliwa na każde drgnięcie dialogu. Przypadkiem pośrednim jest przestrzeń, w której istnieją pewne ustalenia, pewne stałe i pewne zmienne. Stałe nie są nienaruszalne, jednak zanegowanie ich likwiduje dotychczasowy dialog i otwiera nowy. Na przykład desakralizacja klasztoru i jego otoczenia, czy też zmiana miasta w skansen. Budynki zostają te same, ale ich sens się zmienia. Dotychczasowy dialog został przerwany i rozpoczął się nowy.

Rzeźba w przestrzeni miejskiej znajduje i tworzy miejsce publiczne. Należy ją rozumieć szeroko. Rzeźba w mieście - co oczywiste i najpierw rzucające się w oczy — to pomniki. Pomnik jest słowem dialogu, świadczą o tym dyskusje wokół pomników. Ma sens artystyczny, jakąś formę-postać i tym samym zajmuje jakieś stanowisko. To znaczy: w przestrzeni miejskiej nie ma „czystej formy dla siebie”, „formy dla formy”, ona zawsze jest słowem w jakimś dialogu lub... sporze czy nawet wojnie. Słowem wojennym są przecież wszystkie pomniki niechciane...

Dalej fasady budynków jako takie, wszystkie mają jakąś formę rzeźbiarską, supraporty, rzeźby na fasadach. Mają oczywiście funkcję dekoracyjną, ale biorą także udział w dialogu, sporze lub wojnie.

Wreszcie budynki jako takie. Przypadki, w których rzeźba jest zarazem architekturą i przeciwnie — architektura rzeźbą.

Ostatnio rzeźbą w przestrzeni miejskiej stoją się także obiekty (palma Rajkowskiej) instalacje czy nawet akcje lub performance.

Rzeźbą w przestrzeni miejskiej byłby system lub zespół relacji wszystkich elementów: wnętrza architektonicznych, budynków, fasad, rzeźb na fasadach, rzeźb lub obiektów wolnostojących mających różny sens. Sens pomnika, sens znaku, symbolu, sygnału...

Najpierw jednak sytuacja „zerowa”. W naszym przypadku jest to ustalenie wnętrza i zewnątrz. Może ono wyglądać różnie: mogą wbić kolek, ustalić jakieś centrum, którego „energia” rozchodzi się wokół i wygasa nie precyzując granic. Te granice mogą ustalić, zdeterminować. Mogą jednak przeciągnąć linię i oddzielić jedną stronę od drugiej, taką „linię podziału” tyle, że nie w sensie Tadeusza Kantora, nie moralną czy polityczną linię podziału a linię podziału przestrzeni. Oczywiście taki podział może, powtarzam może, ale nie musi zabarwić się moralnie czy politycznie.

Wydzielenie przestrzeni miejskiej i jej oddzielenie od przestrzeni nie-miejskiej. Historia urbanistyki ma tu wiele do powiedzenia. Od czasów wczesnego osadnictwa po dziś dzień. Wydaje się, że rozwój przebiegał od dychotomicznego podziału przestrzeni ku wzajemnemu ich przenikaniu się lub stopniowemu narastaniu, „spiętrzeniu” niejako miejskiej przestrzeni. Tu też wiele zależy od warunków usytuowania miasta. Jedne przechodzą płynnie od nie-miasta do miasta, inne są w pewnych miejscach radykalnie ograniczone brzegiem morza czy górami.

Przestrzeń miejska — ta już za taką uznana — może być, jak wiadomo, porządkowana różnie. Kraków przedlokacyjny narastał niejako przez pączkowanie: Wawel, okół, Gródek... Kraków lokacyjny powstał na prawie magdeburskim, zatem na strukturę otwartą narzucono aprioryczną, geometryczną strukturę porządkując strukturę istniejącą, której ślady widzimy po dziś dzień („postmodernistyczna” kompozycja Rynku Głównego widoczna dzięki usytuowaniu Kościoła Mariackiego).

Przez pączkowanie narastały Katowice. Za mojej młodości interpretowano to jako

chaos, dziś uznaje się to za rozwój w pełni uprawniony.

Możliwe są też całkowicie aprioryczne założenia miast jak na przykład urbanistyka terenów powstałych po osuszeniu Bagien Pontyjskich przez Mussoliniego. Terytorium podzielone zostało na osady, którym nadawano nazwy związane z miejscami bitew z okresu I wojny światowej (np. Borgo Carso, Borgo Piave, Borgo Grappa, Borgo Montello, Borgo Isonzo). Ładano nowe miasta w miejscach baz kolejnych kampanii melioracyjnych. Tak powstały: Littoria (po 1945 Latina) założona 18 grudnia 1932, Sabaudia 15 kwietnia 1934, Pontinia 18 grudnia 1935 oraz Aprilia 18 listopada 1937.). Było to od razu aprioryczne, totalizujące założenie.

Co jest rzeźbą w tych przestrzeniach miejskich?

Myślę, że zaczyna się ona już od elementarnego wyznaczenia centrum czy wytyczenia linii podziału. Na przykład Maria Pinińska-Bereś wyznaczała przestrzeń różową taśmą, co ma swoje znaczenie, chodziło o zaanektowanie przestrzeni dla siebie. Wiązało się to z jej zainteresowaniami sztuką feministyczną. Wprowadzało sens moralny: podział na moje/nie moje, czy moje/twoje, a może moje/niczyje? Taka akcja bliska jest dla mnie sztuce konceptualnej. Wprawdzie można na tym poprzestać, ale czy warto? Miasto domaga się jakiegoś uporządkowania przestrzeni MOJEJ. Może nie da się jednak uniknąć moralnej kwalifikacji podziału...?

Przestrzeń MOJA już jest rzeźbą, elementarną, ale jednak rzeźbą. Co ciekawe, nie jest ona dla mnie przedmiotem, raczej jestem w niej zanurzony. Uczestniczę w niej. Partycypuję. Jest to chyba przypadek przestrzeni, która ma dwa modusy czy dwa oblicza. Raz jest na sposób architektury, raz na sposób rzeźby. Raz odsłania oblicze architektury, raz odsłania oblicze rzeźby.

Modus, oblicze rzeźby może być dalej rozwijane; modus i oblicze architektury może być dalej rozwijane. Sytuacja zerowa staje się sytuacją wyjściową, rozdwa się niejako w stronę rzeźby i w stronę architektury.

Co powoduje, że nasza sytuacja wyjściowa staje się architekturą, co powoduje, że staje się rzeźbą? Na razie myślę, że jest to funkcja. Architekturę ogranicza funkcja, krępuje ją, ale i wymusza rozwój. Funkcja sakralna, użytkowa... i inne.

Myśląc o „architekturorzeźbie” staje mi przed oczyma najpierw Theo van Doesburg — jego rysunek: odcinek, kwadrat zbudowany na podstawie tego odcinka i sześcian, którego ścianą jest ów kwadrat. Sześcian ma oblicze rzeźby i oblicze architektury! (zadania z sześcianem na projektowaniu architektoniczno rzeźbiarskim i na rzeźbie i na architekturze). W pobliżu znajduje Władysława Strzebińskiego — jego malarskie „kompozycje architektoniczne”, potem: projekt architektury z 1923 i projekt kompozycji wnętrza mieszkalnego, które jest zastosowaniem jego dociekań na płaszczyźnie

Katarzynę Kobro — rzeźby Kobro są z łatwością przekształcalne w architekturę a zarazem tworzą przestrzeń, która może być zinterpretowana jako przestrzeń miejska. van Tongerloo — „Konstrukcja stosunków brył” z 1921 i „Konstrukcja stosunków brył pochodzących z elipsoidy” z 1926

Kazimierza Malewicz — Rzeźba = architektura = miasto

Zaczyna się kompozycjami suprematystycznymi z 1915, poprzez „Suprematystyczne elementy w przestrzeni” (też z 1915) po „Suprematystyczne Architektury”...

Wszędzie tu mamy do czynienia z obiektami, które można interpretować i jako rzeźbę i jako architekturę. To są pomysły. Z tym, że u Malewicz dochodzi do całkowitej integracji rzeźby, architektury i miasta. Przestrzeń rzeźby jest przestrzenią architektoniczną i zarazem przestrzenią miejską, publiczną.

Gerrit Rietveld - tworzący pod wpływem Mondriana i De Stijl. Dom Schrödera w Utrechcie jest rzeźbą spełniającą funkcję architektury, funkcja architektoniczna dominuje. Przestrzeń miejska tak ukształtowana, integracja i interakcja, jeszcze nie dialog. Fritza Wotruba - wystawił kościół pod Wiedniem. I rzeźba i architektura. O tym, że jest to architektura przesądza nie tyle forma ile funkcja. Jest to dla mnie przykład istotny, nawet kaplica w Ronchamp nie jest w tym stopniu rzeźbą co kościół Wotruby, który dla niezorientowanego widza wygląda jak rzeźba kuboekspresjonistyczna, o jej funkcji zostajemy poinformowani, nie jest ona zawarta w formie, z której mogłoby ją wydobyć rozumienie sensu rzeźby. Nie jest to forma znacząca (nie identyfikuje jej sygnaturka, dzwonnica... Rozstrzyga funkcja sakralna, którą rzeźba ta spełnia. Funkcja, która może jej zostać odjęta w akcie desakralizacji. (Pytanie: czy jest możliwa architektura

sakralna ze swej istoty? Taka, której nie można odebrać funkcji sakralnej i każda taka próba odebrana będzie jako gwałt na tej istocie.) Kilka przykładów architektury, która jest rzeźbą: Le Corbusiera kaplica w Ronchamp jest ekspresjonistyczną rzeźbą i architektura sakralna — także ekspresjonistyczną. Liebeskind i jego Muzeum Judaistyczne w Berlinie. Frank Gehry i architektura-rzeźba. Oba projekty Muzeum sztuki Nowoczesnej: w Bilbao i w Arabii (Saudyjskiej?) Sendai — mediateka, architektura interaktywna i dialogiczna. Interakcja z warunkami miejsca, dialog z użytkownikami.

Rzeźba — dzieło sztuki w przestrzeni miejskiej Rzeźba w przestrzeni miejskiej wchodzi w interakcję z innymi czynnikami, elementami tworzącymi tę przestrzeń. Albo nie wchodzi. Smok wawelski Bronisława Chromeo na bulwarze wiślanym pod Wawelem nawiązuje dialog sensu z Wawelskim Wzgórzem i Smoczą Jamą. Smok wychodzi ze Smoczey Jamy i zionie ogniem. To odpowiada legendzie i jest zrozumiałe. Czy jednak wchodzi w interakcję z otoczeniem jako rzeźba? Wydaje się, że nie. Rzeźby pop przed Centre Pompidou wchodzi w interakcję z otaczającą architekturą jako rzeźby. Jest to dialog rzeźb z architekturą. Podobnie Stabile Caldera w Nowym Jorku. Inny problem: rzeźby na fasadach lub rzeźby, które są fasadami. Niekoniecznie cały budynek, bo często nie jest to możliwe, jak w przypadku plomby. Interakcja dzieła sztuki rzeźbiarskiej z architekturą — jest to rzeźba w przestrzeni miejskiej współtworząca przestrzeń miejską. Przestrzeń miejska jest ukształtowana rzeźbiarsko i architektonicznie. Jest to interakcja sensu. Inny jest sens tej samej rzeźby w różnych kontekstach, kontekst zmienia sens. David przed Signoria i w Galleria del Academia. Sens rzeźby Michała Anioła przed Signoria rozszerza się dzięki kontekstowi architektonicznemu i znaczeniu budynku Signoria, który jest centrum władzy w mieście. Dawid symbolizuje potęgę Florencji, zwycięstwa niepozornego i słabego nad wielkim i mocnym. Następuje interakcja sensów. Signoria zyskuje nowy sens przez zainstalowanie Davida a David przez ustawienie go przed Signoria. Ale czy forma rzeźby Michała Anioła się zmienia? Czy kontekst, jakim jest Signoria wpływa na formę rzeźbiarską Davida a forma Davida na fasadę Signorii? Na pewno jedna forma wyjawia, potęguje działanie drugiej i przeciwnie: druga — pierwszej. Byłaby to interakcja taka, jak w przypadku kontrastu symultanicznego. Czy też działanie jest jednostronne? architektura = instalacja rzeźbiarska Przestrzeń miejską uznajemy za instalację elementów heterogenicznych. Wówczas nie tyle tworzymy szeroko pojęty plan urbanistyczny ile raczej instalujemy elementy „od zera” tworząc przestrzeń miejską w procesie instalowania.

Pomnik. Następny temat to Pomnik. Pomnik w przestrzeni miejskiej ma sens dialogiczny różnego typu. Jest śladem dialogu lub odmowy dialogu bądź śladem jakiejś opresji. Wreszcie śladem dialogu na temat odmowy dialogu jak np. Pomnik Bohaterów Getta w Warszawie. Oto kilka przykładów pomników, które są śladem jakiegoś dialogu: Pomnik Powstańców Warszawy na Placu Krasińskich Wincentego Kućmy, muzeum pomnik Powstania Warszawskiego w starej elektrowni w Warszawie, Jagiello Koniecznego na pl. Matejki w Krakowie, Pomnik Chopina — fontanna Marii Jarema na Plantach przed krakowską Filharmonią, Pomnik K. Liebknechta i R. Luxemburg w Berlinie; projektował Mies van der Rohe, Pomnik III Międzynarodówki; projekt: Władimir Tatlina, Józef Dietl Ksawerego Dunikowskiego przed krakowskim magistratem Wszystkie te pomniki mają formę rzeźbiarską różnego typu. Piotr Skarga Czesława Dźwigaję na Placu św. Marii Magdaleny w Krakowie. Interakcja sensu jest ewidentna. Pomnik znajduje się vis a vis kościoła św. Piotra i Pawła, w krypcie którego pochowany jest Ks. Piotr Skarga. Ale forma? Pomnik Piotra Skargi nie ma formy, to zła rzeźba. Ma wprawdzie sens literacki i w ten sposób nawiązuje dialog z grobem w Kościele — ale co z tego? Taki dialog jest raczej czczą gadaniną a sens literacki rzeźby „wisi w powietrzu”.

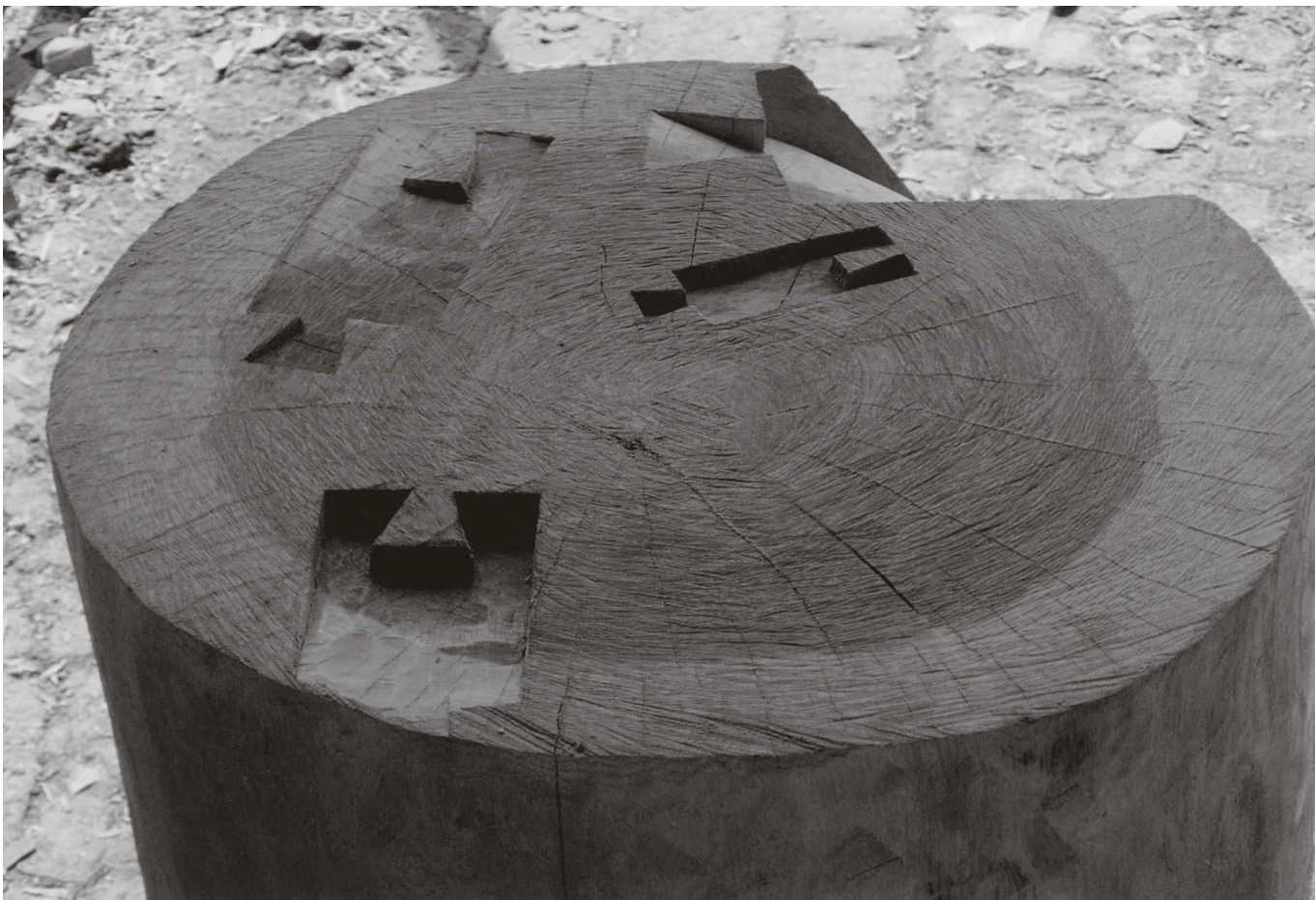
Ale i Są pomniki, które rezygnują z formy rzeźbiarskiej lub ograniczają ją do minimum wyczerpując się w interakcji sensów pojęciowych. Takim jest na przykład Mirosława Balki pomnik ofiar promu „Estonia” z 1997 znajdujący się w Sztokholmie czy „Pomnik” przed więzieniem na Pawiaku. Jest to drzewo, które

rosło tam podczas okupacji pokryte nekrologami. Podobne pomniki minimalistyczne i konceptualne (np. Muzeum Powstania Warszawskiego, czy Ofiar Golgoty Wschodu) Jeżeli rzeźbę wolno a nawet należy pytać o to, czy ma formę, to wstawianych ostatnio w przestrzeń miejską obiektów o formę pytać nie ma sensu. Nie ma sensu pytać o formę „Palmy” Rajkowskiej ze skrzyżowania Alej Jerozolimskich i Nowego Świata. „Palma” jest sygnałem, który należy zrozumieć. Wolno pytać ją o interakcję, o sens! Wówczas okaże się, że nazwa „Aleje Jerozolimskie” odsyła Rajkowską nie tyle do Jerozolimy, ile do szopki Bożonarodzeniowej z dominującymi palmami... Palma nie jest wyróżnikiem Jerozolimy, jest ich na południu pełno wszędzie. W interakcję z sensem nazwy Alej wszedłby inny jakiś element świętego miasta. Zatem Księcia Józefa Thorvaldsena przed Pałacem Prezydenckim wolno i należy pytać o formę, o proporcję, o ekspresję...! i o interakcję z otoczeniem architektonicznym, „Palmy” o formę pytać nie ma sensu.

Dialog apriori (coś jest wyznaczone z góry) z pragmatyką — ścieżki na Plantach, Katowice DIALOG i w jego konsekwencji interakcja rzeźby i architektury. Skala biegnąca od skrajnej zmienności do skrajnej stałości. Pierwszym rodzajem dialogu jest dialog budynku i formy rzeźbiarskiej. Budynek jest rzeźbą i nią nie jest. To zależy od interpretacji. Sens każdego budynku można przekształcić w sens obiektu rzeźbiarskiego; jednak sens nie każdej rzeźby można przekształcić w sens budynku. Dialog i to nieprzerwany rzeźby i architektury trwa. Nieuchronnie pojawia się konieczność wartościowania. Wprawdzie sens każdego budynku można przekształcić w sens rzeźbiarski, jednak może się okazać, że sens ten jest pozbawiony wartości rzeźbiarskiej. Całe miasto — jego sens urbanistyczny, architektoniczny i rzeźbiarski pojmujemy jako gigantyczną instalację, w której nic nie jest raz na zawsze przesądzone, ostatecznie ustalone. Zawsze coś można ruszyć. Wszystkie elementy układu są zmienne i podlegają nieustannym zmianom reagując na każde słowo dialogu czy dialogów toczących się w przestrzeni, której instalacja jest śladem. Urbanistyka, rzeźba, architektura jednak muszą mieć jakiś sens immanentny. Bezsens nie jest w stanie wejść w jakąkolwiek interakcję z drugim bezsensem. Jest to sytuacja skrajna i w gruncie rzeczy utopiina.

Sytuacja pośrednia to taka, w której pewne elementy czy momenty instalacji architektoniczno-rzeźbiarskiej są względnie stałe, pewne - zmienne. Pewne ustalenia mogą trwać, ale nie muszą. Skrajność przeciwną pierwszej: Wszystkie elementy są stałe, nic nie jest zmienne. Wszystko jest ustalone raz na zawsze. Sytuacja skrajna. Utopiina. We wszystkich tych przypadkach nie ominiemy wartościowania i oceny. Każdy z nich bowiem może mieć jakąś wartość lub być jej pozbawiony. Instalacja może mieć wartość jako całość, wartość może mieć też któryś z jej elementów. Możliwa jest bowiem wartościowa instalacja złożona z elementów bezwartościowych artystycznie, których sens powstaje i wyczerpuje się wewnątrz instalacji; możliwa jednak jest także instalacja złożona z elementów artystycznie wartościowych, z których każdy współtworzy wprawdzie sens instalacji ale poza nią nie traci immanentnego mu artystycznego sensu. Powracają zatem stare problemy w nowej postaci. Problem formy architektonicznej i formy rzeźbiarskiej; problem proporcji i kanonu, który nie musi być kanonem klasycznym a proporcją, klasyczną proporcją. Problem proporcji rzeźby czy obiektu do kontekstu architektonicznego. Stabile czy Mobile Caldera też mają proporcje, tyle, że immanentne a nie narzucone z zewnątrz. Instalacje także nie mogą być proporcji pozbawione pod groźbą zainstalowania bezsensu. Proporcje takie jednak, raz odkryte, obowiązują kanonicznie pod groźbą utraty tożsamości obiektu.

Nie da się także unikać wartościowania. Instalacje, akcje, rzeźby czy obiekty w przestrzeni miejskiej mogą być wartościowe lub bezwartościowe, analogicznie jak posąg wykuty z marmuru czy odlany w brązie — był, jest dobry lub zły.



AISTHETIKOS - POSTRZEGANY ZMYSLAMI

To podstawowe znaczenie słowa prowadzi nas do kolejnego wyznacznika estetyki (nauki) pojęcia piękna.

PIĘKNO — zespół cech, takich jak: proporcja kształtów, harmonia barw, brył, dźwięków i inne, który sprawia, że coś się podoba, budzi zachwyt, także wysoka jakość moralna (umiłowanie piękna, zmysł piękna). (Mały słownik języka polskiego PWN 1969).

Z pojęciem piękna łączy się harmonia „miara, ład. Te wszystkie znaczenia mieszczą się w tak teraz rzadko używanym słowie „dobry gust”, „smak”. Niewątpliwie wszystko, co tu wymienilem, obraca się w kategoriach przyjętego i funkcjonującego konwensu. Prof. Karol Estreicher w swoich wykładach kładł nacisk na względność pojęcia piękna mówiąc o „wolności wyboru”.

„Estetyka wyboru” - podważa problem istnienia piękna idealnego - daje wolną przestrzeń dla: „to piękne co się komuś podoba”. W swojej pracy powoduje się uczciwością i prawdą.

Uczciwość- to nie uleganie modzie. Utrzymywanie się na własnej drodze swojego sposobu obrazowania.

Kategoria prawdy — to prawda tworzywa, mojego wyboru w celu urzeczywistnienia swojego zamiaru, zgodnie z możliwościami jakie wybrane tworzywo w sobie zawiera i jak ją je odczuwam.

Faktura — ślad poszukiwania — prawda pracy i jej śladu. W realizacjach swoich unikam gadatliwości.

Lapidarność. „Akademicki awangardyzm” i moda — to słabość sztuki. Witold Lutosławski określił te dwie wartości jako najszybciej się starzejące, czyli tracące swą nośność. Czyli „nie dać się zwariować”! Nowoczesność jest przecież stara jak świat. Prof. X. Dunikowski w swoich z nami rozmowach (przy korektach) tłumaczył nam, że każdy człowiek „ma swoją liczbę”, swój wrodzony kod proporcji, którymi podświadomie posługuje się w swojej pracy (dotyczy to również rzeźby).

To przecież zasada wywodząca się z pitagorejskiej szkoły.



Mateusz Dworski



Głowa Gryta, Jacek Dworski



Głowa Gryta, Jacek Dworski

prof. Jacek Dworski

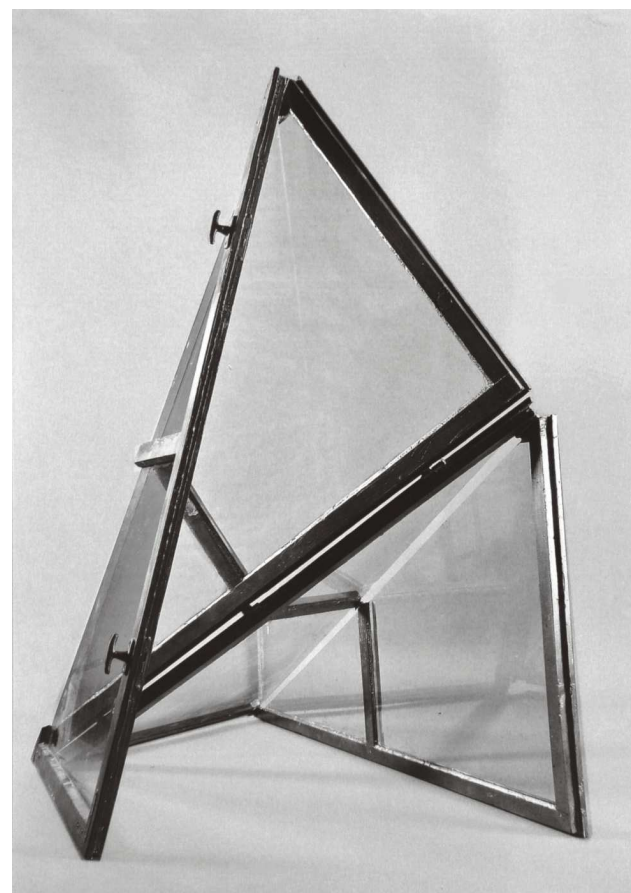
ESTETYKA

prof. Alojzy Gryt

”Estetyka - nauka o pięknie zajmująca się badaniem wartości artystycznych oraz ocen estetycznych, dociekająca przyczyn ich kształtowania się, oraz ustalająca kryteria tych wartości i ocen”

ARCHITEKTURA KRAJOBRAZU

W rzeczywistości wizualnej nie istnieje element przestrzenny samoistnie. Każdy element funkcjonuje w powiązaniu z innymi elementami.



Alojzy Gryt

Poszczególne elementy przestrzeni wywierają na siebie wzajemny wpływ zarówno w odniesieniu do całości występujących tam elementów, jak i ich części. Budowanie określonej całości czy sensu plastycznego polega na tworzeniu wzajemnych relacji, które stanowią o istocie w procesie kształtowania otoczenia.

Pojęcie — architektura krajobrazu — można zdefiniować jako:

przestrzeń otwarta — nieokreślona ilość elementów występujących w przestrzeni, przestrzeń zamknięta — określona ilość elementów występujących w przestrzeni.

Z pojęciem przestrzeni otwartej wiąże się pojęcie przestrzeni naturalnej /teren parkowy, pejzaże wiejskie/, natomiast pojęcie przestrzeni zamkniętej wiąże się z pojęciem przestrzeni sztucznej /urbanistyka, architektura/.

RZEŻBA I KSZTAŁTOWANIE OTOCZENIA

Uwagi ogólne

Przestrzeń — to obszar, w którym zachodzą relacje pomiędzy elementami trójwymiarowymi w nim występujące.

Stan taki zanika — nie możemy wtedy mówić o przestrzeni, jeżeli nie ma żadnego elementu lub kiedy dochodzimy do stanu całkowitego wypełnienia elementami tego obszaru. W obu przypadkach przestają zachodzić relacje

Rzeźba — jest tworem przestrzennym złożonym z elementów / części/ natury trójwymiarowej, które wchodzą we wzajemne relacje , tworząc określoną całość — sens plastyczny.

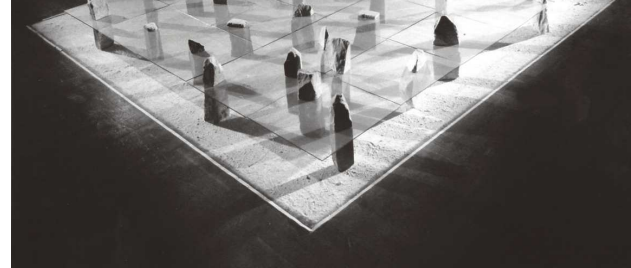
Relacje przestrzenne — związki natury przestrzenne

1. Jeżeli istnieje jeden twór przestrzenny / rzeźba/ to można go scharakteryzować / wygląd/ analizując związki jakie zachodzą pomiędzy elementami / częściami/ tego tworu.

2. Jeżeli istnieje kilka tworów przestrzennych bądź poszczególne elementy przestrzenne nie są ze sobą fizycznie związane to charakterystykę tego układu / wygląd/ należy dokonać pomiędzy wszystkimi elementami /częściami/ tego układu.

Twierdzenie :

Jeżeli jest A to A jest jak A. Jeżeli jest B to B jest jak B. Jeżeli A jest z B to A jest inne niż samo A, a B jest inne niż samo B.



także i te, które związane są z innymi zmysłami / dotyku, smaku, sluchu/. Obszar tych relacji jest obszarem nieskończonym, gdyż w grę wchodzi tu zarówno cechy ważne — podstawowe np. kierunek, pion, poziom, wielkość itp. jak i bardzo marginalne cechy np. zadrażnienie powierzchni czy pozorny lub faktyczny przypadek.



ESTETYKA RZEŹBY - MOJA ESTETYKA

prof. Jaszusz Kucharski

Moja działalność rzeźbiarską w pewnym uproszczeniu mogę podzielić na dwa obszary: jeden, to twórczość dla przyjemności (con amore); drugi natomiast to realizację rzeźbiarskie i mieszczącą się w tym działalność pomnikowa (komemoratywna). Na moją twórczość wywarły wpływ nazwiska i działalność moich pedagogów, u których studiowałem — doc. Borysa Michałowskiego i doc. Jerzego Boronia. Michałowski dał mi podstawy klasycznego warsztatu rzeźbiarskiego, aktu, człowieka, kompozycji. Była to dobra szkoła modelowania w glinie. Praktykowana rzeźba przez Borysa Michałowskiego — w duchu nowej secesji — stanowiła dla mnie jedynie punkt wyjścia do własnych rozważań przestrzennych. Na pewno jednak była bardzo pomocna i pozwoliła znaleźć własną koncepcję rozwiązań komemoratywnych. Drugi mistrz, Jerzy Boroń, uświadomił mi (a byłem również uczestnikiem i obserwatorem jego twórczości) wagę konstrukcji rzeźbiarskich, ważkość doboru materiału do rzeźby — tak by jego wartości konstrukcyjno-wyrazowe jak najlepiej oddawały ideę. Zafascynował mnie wtedy metal — blacha i pręty, tworzywa sztuczne. Obserwując prace mistrza — szukałem własnej syntezy formy. („Homo homini”, 1974, drewno, PCV, elektronika — światło), („Jedyny właściwy kierunek”, 1975, drewno, PCV, elektronika — światło)

Obserwacja różnych nurtów — pop-artu, op-artu, konceptualizmu itp., bez wnikania w istotę tych stylistyk, stworzyła we mnie specyficzną „kalkę pamięciową” schematu form („chmurki”, „trójkąty”). To się złożyło w pewną grę proporcji, opracowany w podświadomości model kształtowania. Zderzanie różnego rodzaju materiałów, oczyszczanie koncepcji formy, rozwijanie różnych planów przestrzennych to istota moich prac.

W twórczości często rozwijałem przygodę z formą modelowaną, grą płaszczyzn, kierunków, przetworzonymi formami ludzkimi. Zrozumiałem, że materiał jest środkiem wyrazowym do zapisu idei. Że świadome jego użycie, wykorzystanie jego walorów, jest wtórne do idei, mimo, że sam materiał może nasuwać pewne pomysły rozwiązań.

Rzeźby moje przybierają postać znaków, symboli. Elementów powtarzalnych używam do konstruowania przestrzennych układów symetrycznych i asymetrycznych. Do rzeźb wprowadzam element światła. (prace „Homo homini”. „Zamknięcie”, „Dopelnienie”)

Komponuję również szersze układy przestrzenne, które miałyby przenosić symboliczne struktury.

(jak np. instalacja z pionowych pni brzoź)

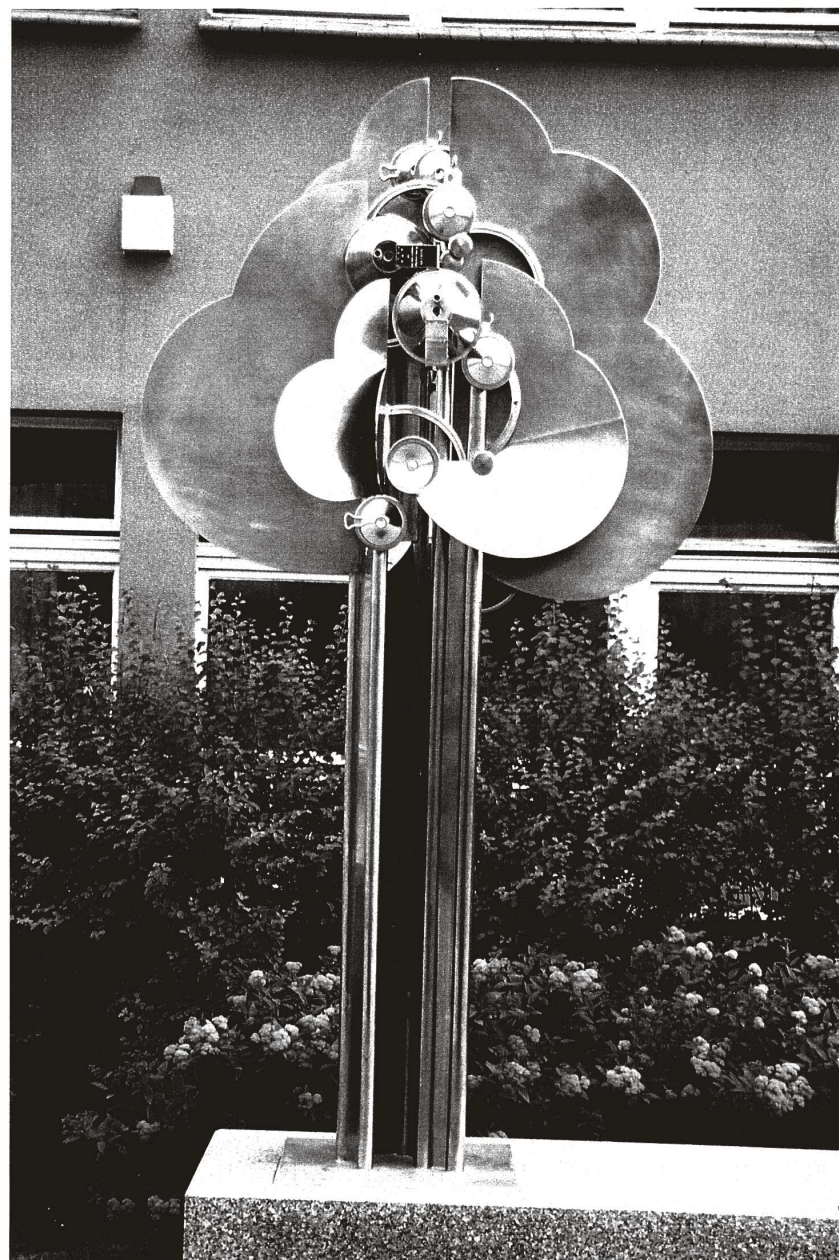
Uważam, że pole artystycznego eksperymentu może być twórczo wykorzystane przez rzeźbiarza, ale nie może być celem samym w sobie (to przytaczam za Norwidem). Wtedy, jako rzeźbiarz profesjonalista, czuję się zobowiązany do tej perfekcji i przedłużenia tradycji wiedzy praktycznej, którą szczęśliwie odziedziczyliśmy od czasów Grecji, renesansu, znakomitych osiągnięć akademizmu. Punktem wyjścia dla wielu moich prac rzeźbiarskich są różne zauroczenia, na które składa się pamięć kulturowa (mity, legendy). To uruchamia czas na kształtowanie. W momencie kształtowania zostają ikonograficzne ślady pamięci. Ja przeżywam, przetwarzam przez wyobraźnię, kształt. Zostają ślady tego procesu (jakby „skrzydelko”, struktura, dodanie metalu do kamienia. ...). Zaczyna działać logika formy i potem powrót — to tytuł pracy. Tytuł jest śladem procesu odwołania się do inspiracji, ale nie jest wiążący formalnie. („Narodziny Ikara”, 1999, mosiądz, marmur), („Upadek Ikara”, 2000, mosiądz), („Siła Życia”, 2000, mosiądz)

Moje formy, jakby architektoniczne, są czyste — klarowne. Staram się budować je logicznie, prawie z matematyczną precyzją. Ta przejrzystość kompozycji potęguje czystość organizacji przestrzeni. Forma rzeźbiarska poddana głębokiej syntezie, w sposób lapidarny nadaje nowe wartości elementom, które zostały wytworzone z innym przeznaczeniem. Użyty przedmiot tworzy nową jakość, nadaje mu nowe wartości intelektualne.

Głęboka synteza — symbol — to cel, do którego dążę.

Nawiązując do natury, robię to przewrotnie, wykonuję te rzeźby z blachy, z tworzywa, z kamienia.

(„Zielone echo”, 1990, serpentynit mielony, żywica epoksydowa, 70 cm), („Było żywe”, 1991, stal chromoniklowa, 50 cm), („Pionowa waga”, 1995, granit, mosiądz, 70 cm — to jakby „ważenie” drogi do ideału), („W prawo”, 1995, granit, 60 cm), („Poletko Pana,,,”, 1997, marmur, brąz, 46 cm)



prof. Janusz Kucharski, **Drzewo**



prof. Janusz Kucharski, **Pomnik Chrystusa Króla**

kierunków, napięciami powierzchni płaszczyzn, wszystkimi elementami „wyważonej” perfekcyjnie kompozycji.

A odwołując się do zagadnień estetyki, które można również rozpatrywać (może w zbyt dużym uproszczeniu) w kategoriach piękna, mogę powiedzieć, że jest ono (piękno) celem moich rozwiązań rzeźbiarskich.

Oczywiście współczesność, współczesna rzeźba, również podważała ideał piękna, który niosła Wielka Teoria, ale manifesty np. awangardy lat dwudziestych XX wieku i współczesna dyskusja nad kanonami (np. prowadzona przez „Kunstforum”), nie dała jednoznacznej odpowiedzi, czy zajmowanie się w sztuce pięknem jest złe? Sądzę, że w obszarze współczesnej rzeźby jest dalej miejsce na piękno — rozumiane jako jeden z obszarów estetyki, ale pojmowane w duchu naszych czasów, w oparciu o ewolucję wiedzy, nauki i techniki, w oparciu o postęp cywilizacyjny.

Brak definicji rzeźby i sztuki, otwartość tych zagadnień — terminów, może świadczyć (odbiorca to potwierdza), że wartości estetyczne nie znikną z obszaru rzeźby czy sztuki w szerokim pojęciu.

Dlatego w rzeźbie zawsze będzie miejsce na estetykę — piękno, oprócz innych tendencji, nawet skrajnych, które będą tylko lustrem dla prawdziwej sztuki. Mimo krytyki przez wielu pseudo - nowatorów, Akademii Sztuk Pięknych będą trwały nadal i dawać będą im bazę dla eksperymentów.



Skala dużych rozwiązań rzeźbiarskich — to było zawsze wyzwanie. Poszaleć w dużej skali materiału i zrealizować coś trwałego w przestrzeni otwartej, miejskiej.

Zawsze uważałem, że misją rzeźbiarza, największym spełnieniem, jest zrobić pomnik, może szerzej — takie formy, które miałyby „swoje życie” wśród ludzi, dla ludzi. W formach tych dużych rozwiązań, świadomy ograniczeń i kompromisów, w rozwiązywaniu kompozycji postaci używam form z zasobu środków, jakie stosuję w rzeźbach — formy z pogranicza abstrakcji biologicznej i geometrycznej, oraz całego zasobu wiedzy z rozwiązań figuratywnych

Przykłady:

- „Pomnik Jana Pawła II” w Legnicy, 1997, figura wys. 3,1 m, brąz

- „Drzewo”, Wrocław, przed firmą DeLaval, 1999, wys. 3 m, stal chromoniklowa spawana, kompozycja abstrakcyjna o cechach biologiczno — geometrycznych;

- „Rzeźba Chrystusa Króla” we Wrocławiu, 2000, wys. 3,1 m, brąz, umieszczona na kolumnie kamiennej wysokości 11 m.

- „Pomnik 2000 lat Chrześcijaństwa i 760 Rocznicy Bitwy Legnickiej” w Legnicy, 2001, dwie płaskorzeźby odlane w brązie, 2,5 m x 1,6 m każda, o tematyce figuralnej, kompozycja osiowa, dwuplanowa. Całkowita wysokość pomnika 23 m. W swoich pracach posługuję się elementem łuku, koła, kuli — płaszczyznami przecinającymi te formy. Często używam pionów, jako elementu porządkującego układ. Z tych elementów tworzę kompozycje, wybierając dla nich uprzywilejowane sytuacje z wielkiej ilości relacji przestrzennych, jakie dają możliwość zetknięcia się np. kuli z otaczającą przestrzenią.

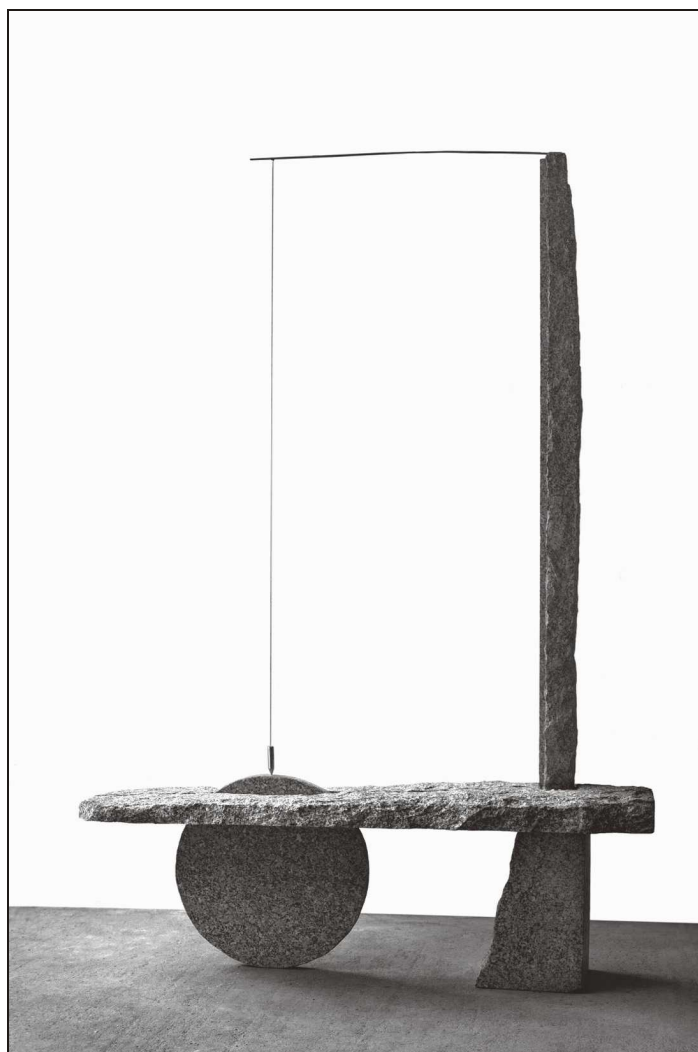
Jeśli moja prezentacja nie dała jednoznacznej odpowiedzi na stosunek do estetyki w rzeźbie, to chciałbym podkreślić, że odpowiednie proporcje, harmonia i wszystkie elementy, które stosuję w rzeźbie — jak układ kompozycyjny, materiał, opracowanie formy itp., zmierzają do tego, by wytworzony obiekt miał wszelkie walory estetyczne, a więc w uproszczeniu, żeby wyzwalał w odbiorze wrażenie piękna, bawił czy grą proporcji,



Poletko Pana

AISTHETIKOS - POSTRZEGANY ZMYSLAMI

Twórczość prof. Leona Podsiadłego cechuje dbałość o wyrazistość form podstawowych (jajo niczym symboliczna forma doskonałości kuli) oraz zindywidualizowana interpretacja zjawisk natury. Poprzez niezwykle liryzm w ujęciu elementarnych problemów rzeźbiarskich (pion, poziom, ruch, struktura) buduje on unikalny klimat wypowiedzi swoich prac.



prof. Leon Podsiadły



prof. Leon Podsiadły



RZEŻBY I NIE-RZEŻBY

Zbigniew Makarewicz

6 grudnia 2006 r. przedstawiłem tą część mojej pracy w wizualności – wysokozorganizowanej w latach 1965 - 2006, która mieści się w pojęciu rzeźby, lub szerzej w pojęciu sztuki przestrzeni (formy przestrzenne), a także niektóre prace genetycznie rzeźbiarskie t.j. wywodzące się z rzeźbiarskiej sztuki chociaż już nie są ani przestrzenne w prostym rozumieniu terminu, ani też plastyczne, są raczej pojęciowe, lub parateatralne (zdarzenia czasu – przestrzenne). Można w nich także doszukać się inspiracji – rzeźbiarskich, ale w równym stopniu teatralnych, muzycznych lub filozoficznych, albo poetyckich, a nawet aktualizacji politycznych, ponieważ poza rzeźbą zajmowałem się teatrem, muzyką, poezją, byłem działaczem społecznym i poszukiwałem trwalszych podstaw dla twórczości artystycznej (od 1972 roku zajmuję się krytyką i teorią sztuki).

W pracach rzeźbiarskich kontynuowałem pewne idee symbolizmu łącząc je z minimalistyczną interpretacją formy przestrzennej (Nauczyciel - 1966, Modlitwa o deszcz - 1968, Błaganie – 2001, Czerwony krzyż Polski - 2005). Inną rzeźbiarską serią są systemowe geometryczne kompozycje tworzone na podstawie kombinacji jednego modułu bryły. Z tej metody korzystam w kompozycjach znaczących i w konceptualnych Specjalnych Projektach Przestrzennych (np. Muzeum Archeologiczne Festung Breslau – 1970, Hommage a Copernicus – 1971, Albrecht Durer Kreis – 1971, Pomnik 100 milionów ofiar komunizmu – 1997 - 2005, Keep Level – 2002 – 2007).

Moją metodę pracy Jerzy Ludwiński określił jako babę w babie [Ludwiński J., Konkret i baba w babie, (w:) Odra, Nr 12 / 1968]. W Galerii Pod Moną Lisą w grudniu 1968 roku, na wystawie Rozbiór dramatyczny przedmiotu znalazły się nieartystyczne zestawienia rzeczy gotowych opatrzone tytułami (Die Heldenbrust, Soldaten Kameraden, Das Bad) oraz nieartystyczne teksty (np instrukcja do wysyłania paczek dla głodujących w Indiach, Schlacht am Cambrai, z niemieckiego tygodnika Die Woche z 1917 r). Jako gotowizna w tej kompozycji przestrzeni emocjonalnej znalazły się także duże plansze z pojęciokształtami, które opracowałem graficznie ze schematycznych zapisów Stanisława Dróżdża i wykonałem ręcznie (co należy podkreślić), ale w sensie pojęciowym były one elementem gotowym - cudzym. W tej scenarii wykonałem przedstawienie Monolog wewnętrzny według dramatycznej partytury. Była tam scena niszczenia żywych kwiatów (prymulki w doniczkach), przybijania wielkim ciesielskim gwoździem wielkiego bochna chleba do wielkiej kłody czarnego dębu i przepiłowanie przez robotników w kufajkach wielką piłą zwykłego małego kuchennego stołu.

Gotowizna jest najważniejszą częścią instrumentarium służącego do tworzenia i odtwarzania serii kompozycji o stałych tytułach, jak np Łaźnia, Pralnia, Himmelkomando. Wśród nich Cybernetyczny Układ Sterujący (1969 i późniejsze modele) jest transpozycją obrazu Jacka Malczewskiego Błędne koło z 1897 roku i dowodzi jak dalece jestem w swojej aktywności plagiatorem i eklektykiem, co wielokrotnie deklarowałem. Rzeczy gotowe – odrzucone tworzą wielki zbiór Paradoskalnych Pojęciowych Pojemników Pamięciowych. Ekspozycja polega na wytapetowaniu całej sali tymi przedmiotami, ciasno jeden przy drugim (Ośrodek Działań Plastycznych we Wrocławiu, 1988). Osobnym wątkiem jest używanie gotowych żywych roślin (od 1968 roku) i martwych roślin (choinki, od 1979 roku w cyklu kompozycji Las – 1979, Był las... 1995 - 2007). Te utwory są konstruowane według logiki znaczenia, zbitek pojęciowych i metaforycznych sensów. Ich forma nie jest obojętna ze względu na nakierowanie nastroju i myśli odbiorcy. Dlatego można wydzielić dwie podstawowe konwencje: geometryzację i minimalizm kompozycji przestrzennych, oraz zestawianie rzeczy gotowych (assamblage) i łączenie ich z tekstem – tytułem. Wystawiałem również poezjograficzne notacje (np Niebieskie jest niebo, 1968), lub pojęciowe schematy (Tablice Formuły x towarzyszące Przedstawieniom Wykładu Formuły x, 1969 i późniejsze wykonania). Motywy Szkockie są pamiątką po incydencie kryminalnym z okresu stanu wojennego w Polsce (13. 12. 1981 – 22. 07. 1983). W tych barwnych rysunkach, jako inspirację i motyw wykorzystałem krwawe otoczenie więzień i aresztów, w jakich kilka miesięcy musiałem przebywać, oraz to, że kiedyś byłem w Szkocji, a moje nazwisko można zapisać po szkocku – Zbiggy MacArewych, December 2007. Następnym tematem to Pomnik. Pomnik w przestrzeni miejskiej ma sens dialogiczny różnego typu. Jest śladem dialogu lub odmowy dialogu bądź śladem jakiegos opresji. Wreszcie śladem dialogu na temat odmowy dialogu jak np. Pomnik Bohaterów Getta w Warszawie.

Oto kilka przykładów pomników, które są śladem jakiegoś dialogu:
Pomnik Powstańców Warszawy na Placu Krasińskich Wincentego Kućmy
muzeum pomnik Powstania Warszawskiego w starej elektrowni w Warszawie



W moich rzeźbach, obiektach, instalacjach często pojawiają się znaki -sylwety uproszczonej figury ludzkiej, swoją genezę zawdzięczają mojemu zainspirowaniu się formą ciesielskiego złącza na "jaskółczy ogon". Początkowo idea łączenia była kluczem do odczytania moich kompozycji przestrzennych, np. rzeźba pt. "Dotyk pejzażu" zrealizowana w 1993 r. na Międzynarodowym



prof. Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, **Spotkanie**



prof. Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, **Dotyk pejzażu**

plenerze w Haidmuhle w Niemczech.

Do złączenia dwóch brzegów jeziora, wykorzystuję perspektywę. Plan pierwszy - rzeźba, plan drugi - ściana lasu. Pas lasu uzupełnia górną część rzeźby, której podstawa podpowiada widzowi rozwiązanie góry. Do poziomo ułożonej belki, są wmontowane na "jaskółczy ogon" pionowo z niewielkimi prześwitami między sobą, trzy belki z otwartymi złączami ułożonymi w stronę horyzontu, lasu znajdującego się po drugiej stronie brzegu.

prof. Grażyna Jaskierska-Albrzykowska

Na innym Międzyna-rodowym plenerze w 1995 r. w Katzow w Niemczech zrealizowałam pracę pt. "Spotkanie", tutaj impulsem w łączeniu z sobą dwóch epok,

było wykorzystanie glazu polodowcowego (wys. 160 cm) i przytwierdzenie go z czterech stron drewnianymi klamrami do miejsca, gdzie trwa, natomiast dookoła zmienia się pejzaż. Obiekt jest spotkaniem przeszłości z teraźniejszością.

Nieco inna była moja refleksja nad rzeźbami pt. "Zgromadzenie", "Połączenia", "Mrowisko" ponieważ dotyka problematyki bytu człowieka. Ludzie sami ograniczają swoją przestrzeń życiową: architekturą, granicami. Przenoszę ten problem na konstrukcję z ciągów płaszczyzn i złącz. Były one rozpartymi sylwetami płaskich odlewów aluminiowych zagęszczone wewnątrz drewnianej skrzyni. Były ogniwami zawierającymi możliwość łączenia każdej formy z każdą powtarzaną tworząc obiekty, które przyniosły wiele znaczeń - metaforycznie pokazywały połączenia i entropie. Rzeźba pt. "Wiatr w lesie" zrealizowana na plenerze w Lahaymeix we Francji w 1997r. tworzyła symboliczny przekrój terenu. Na krawędzi nieczynnego kamieniołomu, ułożyłam trzy glazy wapienne z tego wyrobiska i w nie osadziłam rozklinowane belki wzdłuż własnej osi. Skręcone, powykęcane drzewa, ukazały proces wiatrów w trakcie ich długoletniego wzrastania. Stąd tytuł owej pracy. Instalacja nosząca tytuł "W ogrodzie" z 1998 r. została zaaranżowana w ogrodzie BWA we Wrocławiu. Zbiór jej stanowiły zafoliowane zdjęcia wyżej omawianego cyklu. Dokumentacja zawieszona na stalowych linkach pomiędzy słupami wyznaczała porządek oglądania. Widzowie oglądając fotografie prac bezwiednie wydeptywali trawnik w miejscach oglądania o kształcie złącza. Praca ta była próbą podsumowania cyklu, w którym każda z realizacji była całością a w tym pokazie, mogła być tylko jej częścią w zbiorze prac. Utworzony został ślad czasu przez wydeptaną trawę - ślad czasu aktualnego.

Szczególne znaczenie dla mnie miała wystawa indywidualna w BWA we Wrocławiu w 1999 r. Była ona początkiem nowego ciągu kreacyjnego pt. "Mszenie", w którym motyw uszczelniania góralskich chat, stał się pretekstem do odnajdywania śladów kultury materialnej. Wydobywanie jej walorów estetycznych i

sentymalnych. Czasowość istnienia materii, pokazuje czas; przemian, przemijania, kondycji istnienia. Wiąże się to z przywoływaniem, pamięci zapomnianych lub utraconych na rzecz innych funkcji danego przedmiotu. Przypominam ich historię w nowej dla nich rzeczywi- stości.



Współczesność, w miarę normalnemu, w miarę uważnemu użytkownikowi Współczesności namiętnie wielu kłopotów. Największy kłopot ma Rzeczywistość, którą J. Baudrillard samą z siebie wypędził i zastąpił imitacją.

Kłopot nie tylko sama z sobą, ale też z dekonstruktywistami ma Estetyka — została wraz z całą Filozofią wyrzucona ze swojej najwyższej półki na półkę z Literaturą.

Przysłowiowego konia z przysłowiowym rżędem i połową przysłowiowego królestwa temu, kto określi czym jest współcześnie to, co nazywają: Rzeźba.

Przypadkowo "przypadkowo" to tylko figura stylistyczna, bo wiadomo powszechnie, iż przypadki nie istnieją. Natrafiłem na zbiór esejów wydanych przez Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” w Krakowie w 1999 roku pod wspólnym tytułem „Piękno w sieci estetyka a nowe media”.

Wszystkim zainteresowanym tematyką polecam.

Rzeźbiarzom zaś szczególnie polecam „Rzeźbiarskie aspekty sztuki multimedialnej” pani Marii Popczyk.

Przyznaję, że mam kłopot ze Współczesnością, a zostaje on pogłębiony przez, na przykład, takie stwierdzenia, jakie czytam w wyżej wymienionej książce, napisane przez pana Krzysztofa Lenartowicza w tekście pod tytułem „Architektura — sztuka multimedialna”.

Autor pisze:

„Od zarania dziejów architektura była i jest sztuką multimedialną. Budynek, w których przebywamy i które nas otaczają — w których się zanurzamy — są maszynami wszechstronnie kontrolującymi nasze środowisko.

... Dla dzisiejszego człowieka — zbieracza wrażeń, architektura jest prawdopodobnie sztuką zbyt statyczną, powolną. Powolność jest jednak jej cechą charakterystyczną, może nawet zaletą...”

Mam kłopot z takim pojmowaniem architektury, która sztuką niewątpliwie być powinna, ale czy powinna być szybsza?

Najbardziej moją domniemaną normalność poddał pod wątpliwość tekst „Rzeźbiarskie aspekty sztuki multimedialnej” i dopiero artykuł prof. Antoniego Porczaka pt. „Grawitacja wyparowała”, odwołujący się



prof. Waldemar Szmatała, **Spotkanie**



prof. Waldemar Szmatała

prof. Waldemar Szmatała

do tekstu pani Marii Popczyk, pozytywnie zweryfikował moje rozumienie poruszanych tam problemów.

Odnoszę wrażenie, że artystyczna współczesność stawia odbiorcę w kłopotliwej sytuacji.

Trochę uogólniając — odbiorca stracił dotychczasową podmiotowość, jest traktowany przedmiotowo, prowokowany, manipulowany nawet w działaniach zwanych interaktywnymi. A najczęściej, z powodu hermetyczności artystycznych działań, wykluczany z tego obszaru W związku z tym chciałbym przytoczyć opisy przedstawiające według mnie idealną relację: Artysta — Dzieło — Odbiorca. W przytoczonych opisach Twórcą jest Wielki Demiurg.

Estetykolog nazwałby takie zdarzenia „doznaniami estetycznymi”. „Tak też może być” — /Kurt Voneghut senior/, ale to jest przecież czysta metafizyka. A mam nadzieję, że metafizyki, przynajmniej na razie, się jeszcze nie symuluje. kultury. Opowiadał mi kiedyś /1980 rok? /, najwybitniejszy / obok Góreckiego/ polski współczesny kompozytor Tadeusz Baird, o zdarzeniu, które wywarło na nim niezwykle wrażenie.

W 1970 roku, podczas zimy stulecia, pociąg, którym jechał do Wrocławia, ugrzązł przed miastem w śniegu.

Żeby zdążyć na sylwestrowe przyjęcie przed północą, postanowił udać się tam pieszo przez pola.

Było już ciemno, wokół śnieg mieniący się miliardami kryształicznych błysków, chrzęszczący miarowo pod butami, świst przyspieszonego oddechu, miarowe bicie serca, krew pulsująca w uszach, z oddala dobiegający szum miasta a na tym tle poszczekiwanie psów i gwizd lokomotywy, zaś wszystko pod niebem bezmiernym, wypełnionym nieskończonością gwiazd pulsujących, migoczących, mrugających, grających jakąś harmonijną symfonię.

Dotarło do niego w jednym momencie olśnienia, że muzyka, którą tak kocha i której się cały oddał to jest właśnie ten moment, właśnie taki jest świat! Świat to muzyka a muzyka to świat!

Tego doznania nic nie odda - mówił. Jest pozawerbalne. Odrobinię tylko może je przybliżyć skomponowany w natchnieniu utwór na kilka instrumentów, najlepiej na wielką orkiestrę symfoniczną, wiele orkiestr.

Ks. Prof. Józef Maria Bocheński pod koniec życia stwierdził sentencjonalnie, iż człowiek w życiu spotyka 2-3 osoby i bierze udział w 2-3 zdarzeniach, które mają decydujący wpływ na jego egzystencję i świadomość.

Dla mnie takim zdarzeniem, pamiętanym jeszcze z dzieciństwa, był pierwszy kontakt z lornetką.

To również był błysk, jeden moment, ale nie tak, jak w opowiadaniu pana Tadeusza

- moment olśnienia i apriorycznej wiedzy, a wprost przeciwnie; pojawiła się wielość pytań, te rozmnożyły się w postępie geometrycznym, powstała wielka pustka niewiedzy. Pozostaje mieć nadzieję, że jak u Mikołaja Krebs'a - oświecona.

Wtedy było pytanie: jak to jest z widzeniem i co jest ono warte jako informacja, skoro prosty przyrząd optyczny ma na nie tak kolosalny wpływ? Potem pojawiło się pytanie: kto na co patrzy? Które się zamieniło w niewiadomą: co na co patrzy? Z pytania ulotnił się podmiot i pozostała sama relacja. To jest podstawowe pytanie o człowieka i świat. Nie ma na nie odpowiedzi. Może pytanie jest niedobrze postawione? A może nie należy pytać? Pan Tadeusz dostał odpowiedź bez zadawania pytania!

[...]

Przytoczone wspomnienie to dowód niezwyklej mocy oddziaływania zjawisk przestrzennych na ludzką jaźń. Jak to zauważył pan Baird - pozawerbalne, pozarozumowe.

To materiał do badań psychologicznych, socjologicznych, antropologicznych, teologicznych.

Dla rzeźbiarza znaczą, że tradycyjne środki, jakimi dysponuje — w powyższych przypadkach jest to kontrast wielkości, ale też masa, ciężar, układy różnorakie mas, kształtów, kierunki napięć, różnorakie materiały i ich obróbka, faktury, kolor, itp., mogą służyć tworzeniu obiektów i zjawisk przestrzennych, które są w stanie poruszyć w duszy wrażliwego odbiorcy najczulsze struny i skierować Jego uwagę oraz refleksję na obszary sacrum, na obszary Tajemnicy.

Chciałbym tu zwrócić uwagę na znamieny fakt; otóż w jaźni i umysłach filozofów doznanie Wielkiej Przestrzeni budzi refleksję nad człowiekiem, a ta refleksja jest zabarwiona uczuciami lęku, zagubienia, bezradności, osamotnienia.

Natomiast u kompozytora i pisarza podobne przeżycie wywołuje radosne poczucie Jedności Wszechrzeczy.

Na koniec:

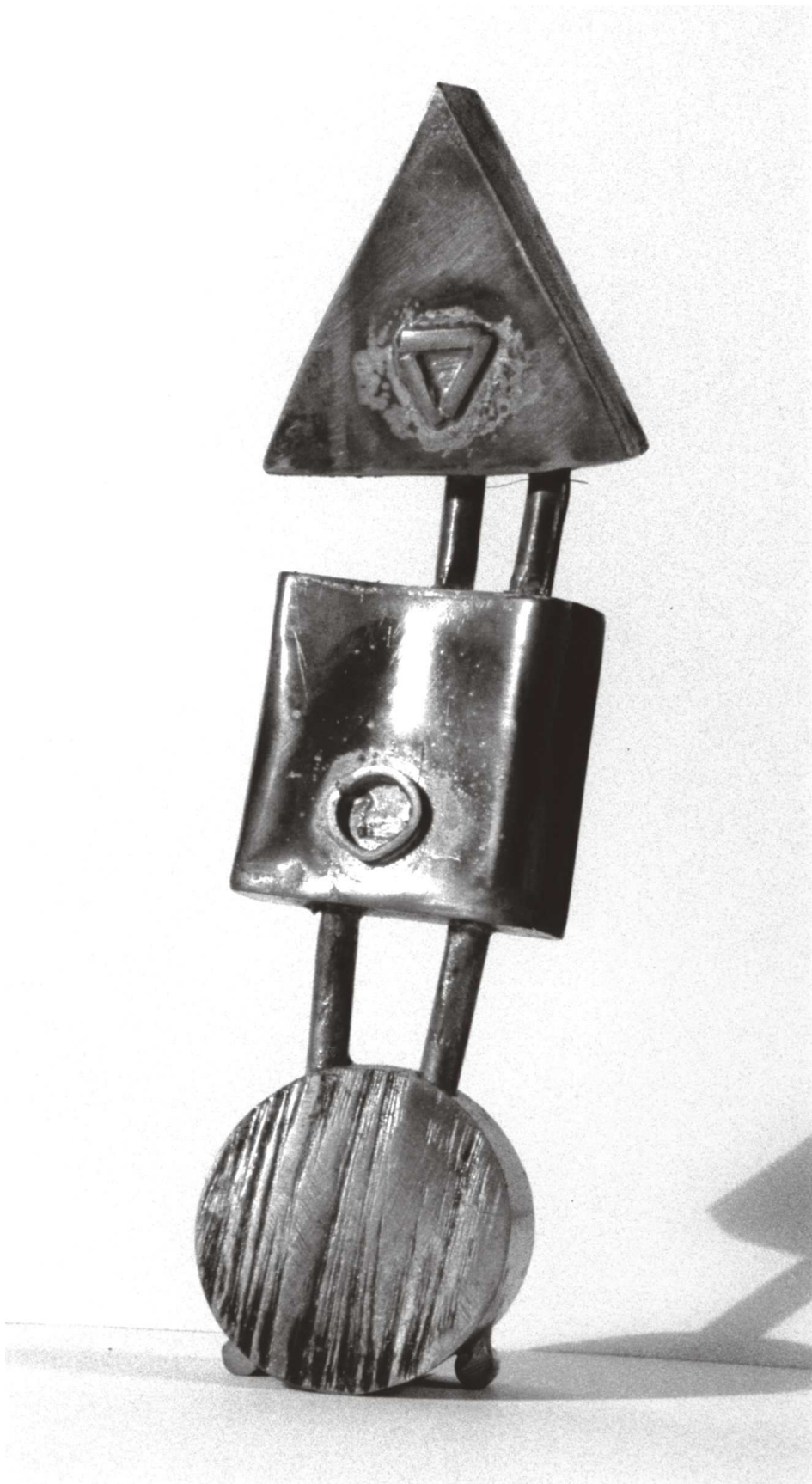
1. Rzeczywistość nie ma kłopotu — Ona łaskawie się nam ujawnia w zakresie możliwości percepcyjnych zmysłów, którymi samotnie i bezradnie jesteśmy do Niej przyczepieni.

2. Rzeźba może być, z jednej strony, czułym instrumentem badawczym, narzędziem do poznawania Rzeczywistości, z drugiej zaś strony, może być subtelnym medium oddziałującym na jaźń wrażliwego i kurtuazyjnego odbiorcy, Partnera w tworzeniu Dzieła.

Na drugi koniec:

Rollo May „Miłości i Wola” PIW 1978

„Miejsce, w którym się znajdujemy, jest ukoronowaniem świadomości wieków



prof. Waldemar Szmatała

poprzednich, możemy sięgnąć po ich mądrość. Historia, skarbiec przeszłości, do którego dokładają się kolejne epoki — uformował w nas teraźniejszość tak, że możemy otworzyć się na przyszłość. Nieważne, że nasz wgląd, nowe formy, które igrają na obrzeżach świadomości, prowadzą nas nieuchronnie do ziemi dziewiczej, gdzie czujemy się dziwnie i niepewnie.”



ESTETYKA RZEŹBY

Estetyka jest jednym ze sposobów poznania ... poznania Rzeczywistości. Estetyka będąc działem Filozofii powiązana jest ze Sztuką. Estetyka i Sztuka odnosi się do Piękną. Piękno ciągle wymyka się kategoryzacji i przekracza próby definiowania... Piękno jest tą kategorią, którą - w odczuwaniu Rzeczywistości - jesteśmy w stanie wyrazić doznać i przeżyć. Doznanie zawiera w sobie cechy Poznawania. Jedną z form Poznania jest Sztuka i praktykowanie Sztuki. Rzeźba jest dziedziną Sztuki.

Rzeźba jest szczególnym przejawem działalności ludzkiej. Będąc trójwymiarowa ludzki i zwołni niby faktyczną realnością. Przez to jest paradoksem, albowiem w istocie rzeczy — pomimo swej trójwymiarowej realności — jest konwencją, umownością, znakiem, symbolem, komunikatem, kodyfikatorem mentalności i świadomości, świadkiem posyłającym przekaz z teraźniejszości w przyszłość, ale i w przeszłość... Mówiąc o Rzeźbie musimy uświadomić sobie funkcję Czasu. Bez Czasu nie jesteśmy w stanie dokonać pełnej percepcji Rzeźby... podobnie rzecz się ma z muzyką, teatrem, filmem... ich percepcja odbywa się w Czasie.

Pojęcie „Estetyka” pochodzi z języka greckiego (aisthetikos - dost. 'poznawany zmysłami, odczuwany') i dotyczy wprost poznania zmysłowego. We współczesnym języku greckim aisthanomai — oznacza: czuję, poczuwam, odczuwam. Chodzi tu o odczuwanie, osobiste odczuwanie... w tym też na przykład odczuwanie Rzeczywistości. Nasze odczuwanie Rzeczywistości jest zdeterminowane fizjologią (wdech — wydech, skurcz — rozkurcz serca, krok po kroku przemierzanie przestrzeni...). Świadomość podpowiada nam istnienie Ciągu Następstw - wg zasady przyczyny i skutku, akcji i reakcji... a to z kolei jest zapowiedzią Logiki. Tym sposobem śledzimy i analizujemy każdą sytuację, każde zdarzenie, zjawisko, strukturę. Każdemu skutkowi przyporządkowujemy przyczynę, każdej akcji - reakcję. Ba! Komponujemy tak zależności, aby móc uzyskiwać pożądane przez nas efekty i oczekiwane ciągi następstw, które liniowo przechodzą z założonego stanu w punkcie „A” do stanu w punkcie „B”, „C”, „D”... Rzeczywistość jest o wiele bogatsza i ciągle zaskakuje nas nieprzewidywalnym. Rzeczywistość ze swoimi wielopoziomowymi i wielowymiarowymi współzależnościami, jawi się nam może jako zbyt skomplikowana, a przez to „chaotyczna”. Rzeczywistość jest Chaosem. Potocznie Chaos jest utożsamiany z bezładem. Chaos nie jest bezładem Jesteśmy zbyt „linearnie prości” abyśmy

mogli zgłębić, pojąć wielo-złożoność Chaosu. Nie jesteśmy w stanie zapanować nad Chaosem. Nie możemy pojąć, ani tym bardziej zmienić jego zasady. Chaosu nie możemy przemienić w jakiś inny stan Każdy wyobraźalny i pomyślany przez

prof. Christos Mandzios



prof. Christos Mandzios, *Reakcje Cienia*

zagmatwania, niespójności i niejasności wypowiedzi zważywszy na wielość tematów i mnogość poruszanych problemów. Już wiele lat temu podjąłem próbę sklasyfikowania dokonań według innego kryterium niż chronologia. Swoje dokonania podzieliłem na trzy główne działy: ANTROPOIDY, TWARDE-MIĘKKIE, POGRANICZA. Niestety taki układ powoduje brak klarowności. Wiele moich dokonań, albo nie mieści się w takim porządku, albo równie dobrze zaliczone mogą zostać do więcej niż jednego działu. To znów psuje czystość prezentacji. Podjąłem jeszcze inną próbę... Szukając pomiędzy płaszczyzną a przestrzenią, pomiędzy ulotnością a trwałością, pomiędzy ciężarem a lekkością, pomiędzy twardym a miękkim, pomiędzy wewnętrznym a zewnętrznym ... dostrzegłem „Styki” Rzeczywistości czyli sytuacje — pomiędzy codziennością a odświętnością, pomiędzy potocznością a wielkim wydarzeniem, pomiędzy wydarzeniami aktualnymi a wydarzeniami minionymi i przyszłymi... dojrzałem też „Strzeliny” Rzeczywistości istniejące pomiędzy oczywistością a paradoksem... Przy tak wielowątkowym odczuwaniu i rozumieniu Rzeczywistości trudno oczekiwać spójnej i „liniowo” klarownej wypowiedzi. Zważywszy na wcześniej wypowiedziane treści mój pokaz związany z „Estetyką Rzeźby” cechuje „chaotyczność”. Niemniej jednak - w tym wypadku - nie koniecznie musi to być ujemną !



RZEŻBA INTUICYJNA

Tworzenie przedmiotów rzeźbiarskich, które nie służą bezpośrednio przeżyciu, musi „posiadać funkcję, których wyjaśnienia trzeba szukać w rejonach duszy”. XX wiek przyniósł wyzwolenie rzeźby z pewnych kanonów i oficjalnie przyzwolił wielu artystom na intuicyjne poruszanie się w tej dziedzinie sztuk plastycznych.

To, co w XIX wieku było „(...) wyrażeniem niezadowolenia w trakcie tego intuicyjnego poruszania się w sztukach plastycznych, w XX wieku zmieniło się w satysfakcję rozwiązań. Artysta przestał być zawodowcem, a stał się myślicielem, który wyraża swoje myśli poprzez tworzenie przedmiotów. Dotychczas rzeźba była sztucznie wyizolowaną bryłą. Od XX wieku stała się zderzeniem przestrzennym”. Raz była symulacją architektury, kiedy indziej organizacją przestrzeni, czasem częścią wyrzeźbioną z natury. Intrygowała ją zależność od przestrzeni, obecność w przestrzeni i wynikanie z przestrzeni.

Jednym z powodów naruszenia form w rzeźbie była dewaluacja materiału, z jakiego ją wykonano. Do końca XIX wieku jednym z czynników wartościujących był właśnie materiał: rzeźba powinna być zrobiona z marmuru lub brązu. Inne materiały kojarzyły się z ubóstwem albo eksperymentem. Nagle w XX wieku okazało się, że wszystko jest materiałem rzeźby, każda znaleziona rzecz może być jej częścią i te części mogą być połączone w sposób dowolny, bez przejmowania się jednorodnością materiału. Od tego momentu materiał rzeźby przestał być czynnikiem wartościującym, a stał się częścią jej znaczenia. Obecnie rzeźba operuje bardzo różnorodnymi materiałami. Rzeźby mogą być z piasku, ziemi, drewna, z kilkudziesięciu rodzajów kamienia, z gliny, wosku, skóry, kości, z różnych metali, z roślin, szkła, plastiku, muszli, papieru, węgla, żywicy, chleba, z materiałów tkanych, z cegły, cementu, gipsu. Materiałem może być ciało martwe lub żywe i właściwie wszystko, co jest materialne i leży w zasięgu ręki człowieka. W moich koncepcjach rzeźbiarskich najistotniejszym materiałem było drewno, kamień oraz metal. Wybór następował intuicyjnie: wiedziony przecuciem tworzyłem konstrukcję, upewniając się, co do słuszności postępowania.

Zgłębiając problem intuicji w mojej działalności artystycznej spotkałem się z opinią psychologa i statystyka amerykańskiego — Joy’a Paula Guilforda: „przy intuicji ustaje kontrolowany proces myślenia, a pojawiają się liczne swobodne skojarzenia w stanie umysłu przypominającym sen na jawie. (...) Zarówno Mozart jak i Brahms mówili, że ich najlepsze utwory powstawały w stanie przypominającym sen, gdy pomysły przychodziły jak w wyraźnych marzeniach”.

prof. Ryszard Gluza



prof. Ryszard Gluza

W mojej rzeźbiarskiej twórczości intuicja odgrywa ogromną rolę jako drogowskaz, który powoduje, że koncepcja artystyczna nabiera zamierzonego kształtu. Najbardziej dramatycznym aspektem twórczości rzeźbiarskiej jest dla mnie moment olśnienia, kiedy artysta nagle czyni ogromny krok w myśleniu. Następstwem intuicji jest nagły postęp w kierunku osiągnięcia rozwiązania, nawet jeżeli nie jest ono jeszcze kompletne.

Rodzaj emocji towarzyszących intuicji zależy od kilku czynników: siły motywacji jednostki, wielkości frustracji, jakiej mogła doznać w związku z brakiem postępów w pracy itp. Pojawiające się w mojej twórczości intuicyjne pomysły mają różny stopień jasności i kompletności, przy czym nie towarzyszy im żaden wysiłek. Niekiedy intuicyjny pomysł jest tylko jądrem możliwej struktury, ale zwykle jest to myśl kluczowa, z której może powstać całe rozwiązanie przez opracowanie sugerowanych implikacji. Czasem wyczuwana przeze mnie intuicyjnie koncepcja jest subtelna, jak pamięciowy obraz. Często bywa też przeze mnie przeceniana, ale ten błąd można usunąć, nanosząc później poprawki.

„(...) Mimo różnorodności materiału rzeźba posiada jedynie dwie metody budowania form. Jedna polega na odejmowaniu, a druga na dodawaniu. Klasycznym przykładem metody pierwszej jest rzeźba w kamieniu, gdzie z bryły objętościowo większej, poprzez odejmowanie materiału otrzymuje się bryłę mniejszą”. Obcując w materiale drewnianym stosuję pierwszą technikę, zaś łącząc poszczególne elementy, dodaję je i składam w jedną harmonijną całość. Metody te angażują jednakże dwa różne typy wyobraźni artystycznej. Pierwsza metoda, polegająca na usuwaniu materiału więc wymaga, aby rzeźbiarz patrząc na blok kamieni widział w nim przyszły kształt rzeźby. Ta wiedza jest dla mnie niezwykle ważna, bo miejsca, które są fragmentami przyszłej rzeźby, muszą być od samego początku chronione, a usunąć należy materiał wokół nich. Przy tej metodzie nie ma ruchów odwracalnych; nadmierne wybranie materiału zmusza do zmiany wymyślonej formy lub zarzucenia pierwotnej koncepcji rzeźby. W rzeźbie kamiennej każdy ruch jest zatem ostatecznym zobowiązaniem.

Metoda rzeźby dodawanej dopuszcza mglistą ideę formy. Trzeba mieć podstawowy, intuicyjnie wyczuwany zamysł, zaś reszta kształtuje się w trakcie nakładania materiału. prof. Ryszard Gluza

Większość ruchów można cofnąć, a próby można ponawiać dowolną ilość razy, tak długo jak podpowiada intuicja. Po drodze wielokrotnie trafia się na formy niespodziewane, które albo są wyśmiewane za naiwność albo uznane za wartościowe.

Wszystkie tematy rzeźbiarskie przedstawione przeze mnie w formie fotograficznej są ściśle powiązane ze sobą motywami i organizowaniem przestrzeni. Należą do nich trzy wiodące motywy: człowieka figuratywny, dialogu — rozmowy przestrzennej oraz inspiracji z podróży do Wenecji. Wszystkie prace z pokazu zostały wykonane w drewnie.



dr Aleksander Marek Zyśko, **Parawan**

zamknięty w ramy. Zresztą czasami stosuję w tych pracach jakieś obramowania i dobieram zdecydowanie określone, wycięte fragmenty natury, na przykład drewna. Podobnie postępuję też w rysunkach, które zamykają się w określonych fragmentach różnych struktur i powierzchni. Natura jest dla mnie ważnym odniesieniem. Nie opisuję jej. Moja estetyka jest surowa, tworzy swój znak. Siła życia, która penetruje każdą istotę żyjącą, stanowi główny trzon mojego obrazowania - mojej estetyki.

dr Aleksander Marek Zyśko, **Z cyklu "Z drewna zdjęte"**

dr Aleksander Marek Zyśko

Moja dotychczasowa praca rzeźbiarska zawiera się w kilku cyklach. Kluczowym tematem który otwierał moją samodzielną pracę i który obecnie chyba zamykam to temat drewnianej belki. Odkąd tworzę rzeźby, drewno interesuje mnie nie tyle jako potencjalne tworzywo, podatne do obróbki dłutem. Jest dla mnie raczej gotowym surowcem, prawie przedmiotem. Najcenniejszym jest to, które już nosi w sobie swoją długą historię, pochodzące ze starych remontowanych domów. Belki te są dla mnie najcenniejsze gdyż noszą w sobie czynnik czasu. Surowość materiału staje się środkiem ekspresji. Mają one w sobie też wielką siłę. To siła natury, którą człowiek próbuje zaprząć do swoich celów. Niegdyś potężne drzewa, obrobione przez cieśli stały się podtrzymującymi stropy niczym atlas nieustającymi w pracy siłaczami. Dokonując tej antropomorfizacji już w swej pracy dyplomowej, dotykałem problemu kondycji człowieka. Poszczególne elementy moich rzeźb od tamtej pory są znakami. Usiłuję nadać im znaczenie, aby nie były tylko formalną grą - popisem. Przestrzeń pojedynczej rzeźby nawiązuje do przestrzeni życia człowieka. Kilka ostatnich lat poświęciłem pracy nad przedmiotami "archiprezydentami" jak je nazywam. Są to podstawowe przedmioty naszego bytowania. Krzesło, stół, szafa, łóżko są nośnikami trwania i powrotem do źródeł pierwszych znaczeń.

Jest w tych przedmiotach nieodłączny im paradoks, który współkonstruuje ich przestrzeń. Wszystkie są jakby rozczłonkowane, ich „dawna” użyteczność jest zdecydowanie podważona. Ich przestrzeń dotykowa jest zakwestionowana, została subiektywna pamięć, niemal archeologiczne wyobrażenie. Obok tego tematu -cyklu pracowałem nad serią rzeźb krzyży wykonywanych techniką spawania. Niekiedy obok surowej czarnej stali pojawiały się w nich kamienie - otoczaki. To łączy je z innym cyklem prac jakiemu poświęciłem się na początku lat 90-tych, kamieni w locie. Fascynowała mnie ukryta siła w tych pozornie ciężkich, nieruchomych kształtowanych przez naturę głazach. Stąd ukazują je w locie, szybujące ponad nami niczym ptaki. Niekiedy zaś przybite olbrzymimi gwoździami do podłoża, albo przebijające się przez potencjalną barierę, pozostawiają ślad, rozerwany papier niczym przestrzelona kurtyna. Nieco innym obrazowaniem, biorąc pod uwagę skalę, są prace w brzozi. Nieduży rozmiar tych prac, często plakiet, nieco zmienia ich charakter. Nie są tak agresywne emocjonalnie. Ich ekspresja ma podobne źródło, ale mała skala sprawia że stają się chłodniejsze, jak obraz

dr Aleksander Marek Zyśko, **Narastanie**

Nie będę opisywał swych prac, spróbuję ujawnić genezę, fundament na jakim powstają.

Jaka jest „estetyka rzeźby”, czym wyróżnia się, akurat w tej dziedzinie działalności ludzkiej jaką jest obszar tzw. sztuki. Czym różni się pojęcie estetyki w rzeźbie, designie, malarstwie czy grafice.

Temat banalny, tym trudniej, ale czy to nas upoważnia do lekceważenia zagadnienia i nie podjęcia prób zdefiniowania, poszukiwania źródeł tak nieraz odmiennego postrzegania zjawisk ocenianych jako estetyczne, bądź nieestetyczne. Estetyka — czasem synonim piękna, a jak piękno to dobro i prawda. Cóż nawet w sztuce te wartości jakiś czas temu stały się demode, aczkolwiek pragniemy ich jak wiary w reinkarnację.

A może jestem w błędzie, po prostu następuje permanentna modyfikacja oczekiwań więc zmianie ulegają również znaczenia słów, (doskonałym przykładem może być tu słowo „prawda” ale to pole do popisu prawników). „Inna estetyka” to nie tak jak „uczciwy inaczej”.

Owe „piękno” ilustrowane tak odmiennymi „obiettami-zjawiskami” w okresach historii jednak wciąż afirmuje symetrię i regularność rysów twarzy. Zmieniają się tylko proporcje wysokości do szerokości, jednak tylko lekko wyprzedzając zmiany następujące w populacji. Mamy coraz dłuższe kości sprawniej się poruszamy - zgrabniej, itp. I to nam się podoba.

Właściwie najwyższy czas przejść do bardziej osobistych doświadczeń i subiektywnej „definicji” estetyki.

I tu ujawniają się WIELKIE zmiany w przeciagu dotychczasowego życia (jak prawie u każdego „twórcy”). Wstępnie me gusta ukształtowali dziadkowie Antoni i Jan, coś dorzuciło PLSP a potem to już żywioł zmian.)

Antoni Gąsienica-Szostak był wytwórcą Cepeliowskich pamiątek. Jego baza to trzy klasy, ale tak naprawdę nie był samoukiem, jako pomagier stryja, absolwenta Akademii Wiedeńskiej, uległ wpływom secesji ale również modernizmu i kapistów (skąd nie mam pojęcia). Jan Albrzykowski był bardziej „czysty” w swych doświadczeniach jego kowalstwo artystyczne ujawniało silny wpływ młodopolskich trendów opierających się na sztuce ludowej. Jednak obaj byli kreatywni i nie zadawali się już raz osiągniętymi umiejętnościami. Jan nie powtarzał wzorów raz już wykonanych! Następnie PLSP czyli historia sztuki, techniki obróbki drewna i bardzo ważne: spotkania autorskie, wykłady Władysława Hasióra.

W klimat estetyki Kenara i Rząsy wpadło ziarno pieprzu, wydało się, że zbiór



dr Maciej Albrzykowski

„Śmieci” odpowiednio uporządkowany może być piękny, nie tylko interesujący. Być może dlatego nie kontynuowałem nauki-studiów w którejś z pracowni obleganych przez „kenarowców” intuicyjnie szukałem „alternatywy” w zbuntowanym Wrocławiu. W tym Wrocławiu zauroczyły mnie złomowiska, kamieniołomy, fabryki - gigantofilia. Przez wiele lat nie potrafiłem zrealizować projektu w drewnie był to materiał obciążony „dziedzicznie” Jako pierwszy powstał „Rozstajny Most” ze starych, noszących ślady wieloletniego użytkowania, desek podłogowych stolarni, ich historia miała tu istotne znaczenie Estetycznie inaczej.

Kobieta mojego wujka (architekta wnętrz) kiedyś twierdziła, że uczennice Liceum Plastycznego w Sopocie wyróżniały się, ponieważ ubierały się najgorzej w

dr Maciej Albrzykowski, **Świątki**

mieście (ona szyje ekskluzywne kiecki). Coś w tym jest. Generalizując nasze poszukiwanie estetyki musi zaczynać się od zanegowania stanu obecnego, a z uwagi na mizerne doświadczenia na tym etapie, efekty bywają takie jak widzimy -)

Sadzę, że na innych polach jest podobnie, ja też przeżyłem okresy fascynacji wspomnianym złomem, błotem - jazgotliwej ulicy, stęchłą piwnicznego grzyba. Na takiej lub podobnej bazie, bogatsi o doświadczenia staramy się komponować nową, świeżą, poruszającą (nie tylko odorem) estetykę. Za chwilę wykorzystają „desinerzy” a fabrykanci sprzedadzą za duże pieniądze, też nam :D

Bo wielu z nas lubi otaczać się kupioną na Niskich Łąkach secesją, pić piwo w pseudoundustrialnych wnętrzach i wodzić wzrokiem za niepraktycznymi furami. „Giewont dla Lublina” skonstruowałem z konarów realistycznie opisując krawędzie skał.

Kiedyś „poszukująca” estetyka doprowadziła mnie do takiego zilustrowania najbardziej znanej góry w Polsce a następnie prób wielokrotnego nawiedzania mieszkańców „płaskich miast”

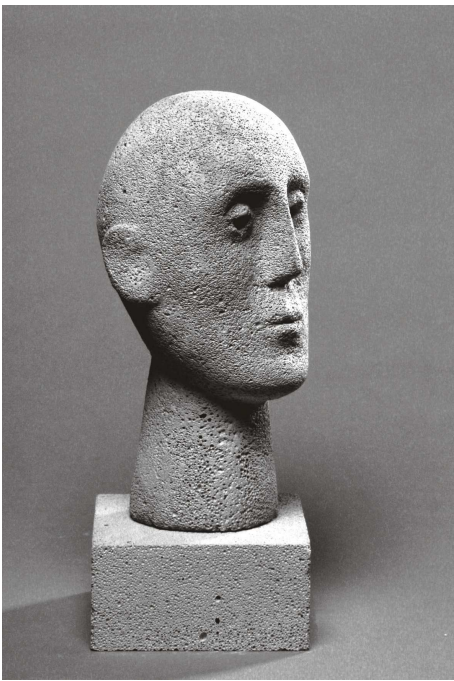




o losie słodki...!



o losie słodki...!



Mateusz Dworski, **Głowa**



Andrzej Kosowski



Jarek Nowak, **Dyplom**

UWAGI O RZEźBIE WSPółCZESNEJ

Patrząc bardzo szeroko na problem rzeźby w ostatnich dwudziestu latach, można zauważyć jej rosnące znaczenie, i to zarówno w wersji użycia tworzyw tradycyjnych jak i w formie instalacyjno-multimedialnej. Od Giotta poczwszy, a na latach 80-tych XX wieku skończywszy, malarstwo było lokomotywą sztuki, ono dostarczało filozoficznych uzasadnień, w nim jak w soczewce odbijały się dylematy twórczości w ogóle. Teraz rolę forpocztą zdaje się przejmować taka sztuka, która włącza mocniej niż dotychczas elementy czasu i przestrzeni w pole swej obserwacji. Nie jest to sytuacja jedyna i wszystko może się zmienić, bo przecież symultaniczne obrazy wciąż nas zadziwiają, choćby w wersji Luca Tuymansa, Wilhelma Sasnala czy „szkoły lipskiej”. Ale pojęta najbardziej ogólnie rzeźba zdaje się od pewnego czasu być równie ważna jak to, co określane jest jako sztuka relacyjna, postmedialna czy też działania na pograniczu gatunków. Nawet w skrajnie tematycznych projektach Thomasa Hirschhorna („Lotnisko”), Aernouta Mika („Obywatele i przedmioty”) czy Pawła Althamera („Bródno 2000”), posłuszenie się obiektami rzeźbiarskimi, modelami czy załącznikami, staje się naturalne i konieczne.

Zanim dojdzie do określenia nowego pola działania rzeźby (sytuacja aktualna jest zbyt płynna aby ją było można adekwatnie opisać, choć niniejszym podejmujemy jedną z prób), warto przyjrzeć się trzem faktom o rewolucyjnym znaczeniu dla dziejów tej dziedziny w ostatnich stu dwudziestu latach. Pierwsze pole zmian przypada na przełom XIX na XX wiek. Następuje wówczas oderwanie się rzeźby od tego, co Rosalind Krauss nazywa uschematyznioną w XIX wieku „logiką monumentu”. Drugi przełom miałby miejsce około 1928 roku, gdy rozpoczęła się to co Dore Ashton nazwała „nową epoką żelaza” a jednocześnie krystalizuje się teoria rzeźby Katarzyny Kobro (opracowana wspólnie z Władysławem Strzemińskim). Trzeci ciąg zmian ma swoje początki około 1962 roku. Rzeźba wchodzi wówczas w fazę reakcji na kryzys sztuki przestrzeni. Dokonując krytyki samego medium, rzeźbiarze przechodzą ku „czystej negatywności” i zaczynając zrazu interesować się raczej tym, co ze sztuki przestrzeni należy wylczyć i dopiero z takiej „zerowej” pozycji dokonują nowych otwarć na myśli i tworzywa.

Dla końca XIX wieku ważna jest pozycja Auguste Rodina i jego wyraźne zakwestionowanie tego, co można było określić jako specjalny przywilej rzeźby w zhierarchizowanych przestrzeniach ówczesnych miast. Chodzi szczególnie o „Wrota piekła” (1880) i projekt pomnika Balzaka (1891). „Wrota” były nie do przyjęcia jako jakiegokolwiek odrzwia, natomiast „Balzac” nie nadawał się, jak uważano, do publicznego oglądu. „Balzac” budził protesty nie dlatego, że nie był charakterystyczny a po prostu ze względu na to, iż całkowicie nie nadawał się na patetyczny monument. Od standardowych wówczas pomników oczekiwano hierarchicznej wyniosłości z pionowym cokołem, kaskadą schodów i łańcuchem z pacholkami. Dla pełnej ekspresji postaci pisarza te dodatki stały się całkowicie nieprzydatne. W pierwszych latach XX wieku zaznaczają się propozycje Constantina Brancusiego, który podejmuje ciekawą grę z miejscem i rolą rzeźby. W niektórych swych dziełach, artysta zdaje się fetyszyzować samą bazę a nawet jak w „Niekończącej się kolumnie” całe dzieło jest niczym innym jak tylko bazą. W innych jego pracach, bazy stają się przenośne a dzieła jakby bezdomne, nastawione na wędrówkę tak jak sam rzeźbiarz — emigrant z Rumunii. Rozpoczyna się faza nomadyczna rzeźby modernistycznej, widoczna też np. w dziełach Bolesława Biegasa czy Xawerego Dunikowskiego.

Pablo Picasso, który dla pewnych krytyków (zwłaszcza brytyjskich) jest bardziej rzeźbiarzem niż malarzem, w 1928 roku próbuje namówić władze do zaakceptowania pomysłu na pomnik swego przyjaciela Guillaume Apollinaire’a składający się głównie z lekkiej metalowej konstrukcji z prętów i drutów. Komitet kwalifikacyjny odrzuca jednak nie bez odrazy ten projekt. W tym czasie rozwija Picasso współpracę z Julio Gonzalezem. Owocem jej są dzieła z żelaza, materiału dotąd uważanego w sztuce za drugorzędny a jedynie w Rosji Sowieckiej pozytywnie traktowanego w latach dwudziestych jako ważne ideologicznie tworzywo „proletariackie” (patrz: Vladimir Tatlin). Gonzalez będąc rzeźbiarzem mocno usytuowane na podłożu „Stabile”. Galwanizowane, barwione żelazo zyskuje na znaczeniu w latach 50-tych u Davida

Andrzej Kostołowski

Smitha a potem we wczesnych latach 60-tych w abstrakcyjnej rzeźbie brytyjskiej (Anthony Caro) i u reprezentantów minimal art (Donald Judd). Rozwijają się fascynujące, mniej lub bardziej zgeometryzowane formy bez postumentów. Nie ma też w nich koncentrowania się na dominujących jeszcze do niedawna akcentach pionowych, a trzeba pamiętać, że taki „falliczny” układ był ważny jeszcze w konstrukttywizmie!. Działają te dzieła zarówno zmiennością przestrzennych ujęć jak skalą i barwnymi kontrastami. Ich analiza pozwala przy tym ujawnić to, że ponad dwadzieścia lat wcześniej zbliżone rozwiązania proponowała Katarzyna Kobro. Wraz z Władysławem Strzemińskim dokonując „laokoonistycznego” podziału pracy (Strzemiński — malarstwo, Kobro — rzeźba), polska artystka formułuje na przełomie lat 20-tych i 30-tych swą pionierską teorię rzeźby. Oparta jest ona na różnicach między tymi dwoma wielkimi dziedzinami twórczości. Jeśli dzieła malarstwa (jak opisywał je radykalnie Strzemiński w swym „Unizmie”) są płaskie, symultaniczne i ograniczone krawędziami, to wytwory rzeźby (na co zwracała uwagę Kobro) mają odznaczać się kilkoma wyróżniającymi się cechami. Nie posiadają one krawędzi i dlatego są częścią przestrzeni (wpisują się w nią) a także nie powinny być oderwane od zjawisk życia (jak było to z XIX-wiecznymi monumentami). Ponadto, przestrzeń, w której zamieszkują rzeźby, jest homogeniczna i nieskończona a także jest w stanie stałej równowagi. „Linie przestrzeni mają kontynuację w liniach rzeźby”. Lecz aby dzieła rzeźby nie były tylko figurami w przestrzeni i aby nie stapiały się z nią, Kobro proponuje zastosowanie dwóch bardzo oryginalnych sposobów postępowania. Pierwszym ma być zdecydowane użycie (trochę w duchu neoplastycyzmu) kolorów podstawowych. Ich celem jest „zniszczenie jedności optycznej” (przy założeniu, że jeśli malarstwo unistyczne, staje się niemal monochromatyczne, przed rzeźbą otwiera się pole barw). Drugim stało się manifestacyjne podkreślanie idei czasu przy doświadczeniach estetycznych związanych z rzeźbą. Dla pełniejszego poznawania dzieł rzeźbiarskich konieczny jest bowiem ich ogląd ze wszystkich stron a na to potrzebny jest czas. Pamiętać tu trzeba, że rzeźba w przeciwieństwie do malarstwa, nie jest symultaniczna (to znaczy nie poznamy jej na jeden rzutu oka) a żadna z jej elewacji nie wynika jedna z drugiej. Jak pisał Yve-Alain Bois, „gdy krążymy wokół najlepszych rzeźb Kobro to to co jest negatywowe (puste) staje się pozytywowe (wypełnione), to co było linią staje się planem lub punktem, to co było proste jest wygięte a to co było szerokie, staje się wąskie”. Kobro odchodzi w swych rzeźbach zdecydowanie od pionowych osi, co jest programowym rozbratem z resztkami figuracji monumentu nawet w jej konstruktywistycznym przetworzeniu. Rzeźby artystki (mimo tego, że z przyczyn ekonomicznych nie udało się ich uformować w większej skali) „współmieszkają” z nami. Bazy mają wyeliminowane. Poza tym o rzeźbach Kobro powiedzieć można, że są „bezelowe” (nieużytkitarne) i abstrakcyjne. Ta manifestacja roli pozaprzedstawieniowej rzeźb jest wyraźnym odcięciem się od dawnych monumentów przedstawiających głównie różnych tyranów czy megalomanów na cokołach. Zanim szerzej rozwinęły się nowe idee rzeźby u Roberta Morrisa, Caro czy Judda, na przełomie lat 50-tych i 60-tych rzeźba była trochę jeszcze w ziemi niczyjej a idee Kobro były zupełnie nieznanne. Najważniejsi teoretycy modernizmu jak Clement Greenberg, piszą głównie o obrazach a czołowa postać „szkoły nowojorskiej” Barnett Newman mawia, iż „rzeźbą jest to na co się wpada cofając się aby lepiej zobaczyć obraz”. Z ironią wyraził tę pozycję Morris ustawiając w 1964 roku konstrukcję z luster odbijających to, co było wokół. Podobną intuicję miał Jerzy Rosołowicz ze swymi reliefami odbijającymi w soczewkach w wielu powtórzeniach ich otoczenie. Te i inne propozycje dały cały ważny nurt negatywny w rzeźbie, tendencję mającą wcześniej swe przykłady u wspomnianego Gonzaleza (uzwewnętrzniony szkielet wewnętrzny) czy Alberto Giacomettiego (postacie dematerializujące się poprzez wydłużenie). Postawa ta zyskała potem takie m.in. rozwiązania jak: pogrubione odciski ciała w dziełach George Segala, przeskoki skali i zmiany substancjalności u Claesa Oldenburgera czy sprowadzenie postaci do eksponatów ludzkiego zielnika Aliny Szapocznikow. Joseph Beuys stwierdził, że „aby objaśnić siebie należy działać materialnie”. Zdanie to można rozumieć jako takie

pojmowanie rzeźby, w którym jest ona jak wosk a myśl w nim się odciska. Następuje wtedy nie tylko sprzężenie rzeźby i myśli, ale uobecnia się idea „rzeźbiarstwa” i wtedy może nastąpić dalsze przekształcenie: rzeźba sama staje się odciskiem myśli. Ostateczne wnioski z tego „odciskania” i traktowania rzeźby jako negatywu wyciągnęli m.in. tacy artyści jak Michael Heizer (rzeźby jako to, co wydrążone) a u nas Barbara Kozłowska (zmywane kolorowe stożki) czy Teresa Murak (rodzące się i ginące uprawy roślin). W ostatnich latach z tego punktu widzenia zyskuje na znaczeniu Rachel Whiteread — artystka, która z idei negatywu, matrycy, odcisku czy przeniecywania na drugą stronę uczyniła w latach dziewięćdziesiątych główny program swych projektów rzeźb kameralnych („Krzesła”, „Wanny”, „Materace”) i publicznych („Monument bez tytułu” 2001). Ten ostatni jest przy tym bardzo daleko od starej idei pomników, skoro składa się z odwróconej w lustrzany sposób życiowej plinty nałożonej na pustą dotąd plintę realną.

e, istotne staje się zwrócenie uwagi na dokonania w innych dziedzinach sztuki (malarstwo, architektura) czy też sfer życia codziennego (media, moda, przedmioty nas otaczające, recykling itd.). Są tu więc przykłady rzeźb „malarskich” a także tych, które podnoszą zagadnienia społeczne i polityczne. Po trzecie, zaznacza się ciśnienie propozycji sztuki ku wciąż nowym rozwiązaniom przestrzennym (rola instalacji), co otwiera rozliczne pogranicza gatunków, które rzeźba chętnie adaptuje. Poza wszystkim, paradoksalnie nowe życie otwiera się przed starymi czy tradycyjnymi materiałami, takimi jak metale, kamień czy drewno. Dzieje się tak dlatego, że w próżni bez rękodzieła, krytyczne poszukiwania, w sposób naturalny stają się ważne dla tych możliwości, które negują prymitywny konsumpcjonizm, nasilający się wraz z zalewem tanich materiałów i tworzyw sztucznych jako przejaw masowej tandety.

Gdyby próbować wstępnie określać dążenia rzeźby na początku XXI wieku, można



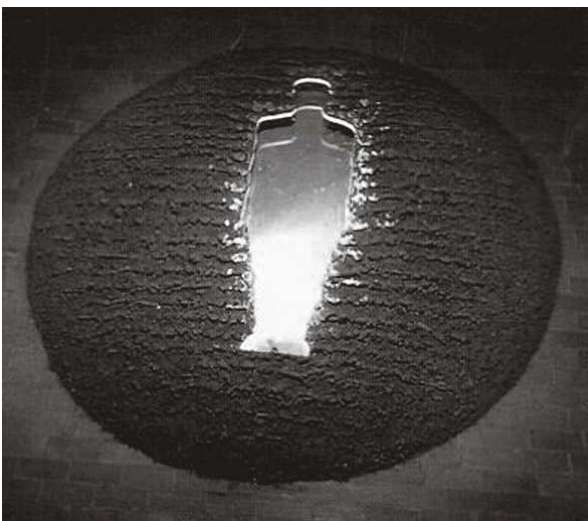
prof. Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, **Połączenia**

Od próżni ontologicznej i ziemi niczyjej, rzeźba w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych zaczyna przechodzić na pozycje zbierania sił i szukania dla siebie zarówno uzasadnień filozoficznych jak i właściwego terytorium. Sprawa obszaru dla rzeźby jest tu bardzo istotna, gdyż przy demonumentalizacji odebrano jej przywiązania do „miejsc czci”. Dlatego też znaczenia nabierają z jednej strony przedstawione powyżej rzeźby-odciski a z drugiej np. propozycje Roberta Smithsona próbującego zamieniać nie-miejsca w miejsca i przyjmującego idee rekultywacji. Z tego punktu widzenia oglądane, równie istotne są przemiany miejsc z wykorzystaniem żywiołów natury (patrz dzieła artystów z grupy Mono-Ha czy te Waltera De Marii) jak i niedawne reaktywacje krajobrazu przez Jarosława Kozakiewicza (wpisującego gigantyczne odwzorowania fragmentów ciała w duże obszary pejzażu). W nowych aktywnych propozycjach rzeźby, po pierwsze i bardzo mocno artyści wyciągają wnioski z tego co daje dyskurs o rzeźbie (między innymi taki jak powyżej opisany). Po drugie

byłoby zauważyć co najmniej pięć postaw:

I/ NEGATYWY. Zamiast tzw. gotowych rzeźb, istotą tworzenia byłoby ich „uruchamianie”, trochę na zasadzie matrycy i odbić, nie bez nawiązań do wspomnianych powyżej idei Beuysa. Materiałnymi efektami takich działań są m.in.: odciski, odwrócenia, wymierzenia, wypatroszenia, przekręcenia, zabrudzenia, imitowania itd. Główną postacią rzeźby negatywowej jest dziś wspomniana już Whiteread. Z punktu widzenia instalacji zwracają tu też uwagę np. „Wnętrza” Mory Hatoum czy rozczłonkowane ciała u Louise Bourgeois, hybrydy zwierzęce Thomasa Grünfelda albo odwrócenia Carstena Höllera („Pokój z muchomorami”, 2000) a na gruncie polskim prace z „mszeniem” Grażyny Jaskierskiej czy eksperymenty ze śladami u Marka Żyśki.

II/ FIGURY W OKREŚLONYCH MIEJSCACH („ZADOMOWIONE”). Zaczyna się tu od określenia nowych miejsc w „krajobrazie pamięci”. Czyni się to jednak z wiedzą o historii rzeźby. Tu zwraca uwagę jako prekursorskie ważne dzieła Franciszka Duszenki i Adama Haupta „Pomnik ofiar obozu zagłady Żydów Treblinka”(1961-64) z dużym obszarem wypełnionym surowymi kamieniami. Sposób potraktowania monumentu takiego jak ten, zdradza wiedzę o możliwości, jaką daje zredukowanie



pomnika do surowych elementów tylko w ogólnym zarysie przypominających teren sepulkralny. Różne zespoły form mających znaczenie dla upamiętnień zdają się w następnych latach coraz bardziej wpisywać w miejsca i zagospodarowywać je. We wczesnych latach osiemdziesiątych wyróżnia się m.in. „Pomnik weteranów wietnamskich” w Waszyngtonie, który wbija się w ziemię jak gigantyczna czarna, granitowa księga z nazwiskami poległych. Autorką tego niezwykłego projektu jest Maya Lin. Wśród szczególnie rozpowszechnionych plenerów i sympozjów rzeźbiarskich ideowo nawiązujących do realnych miejsc, duże znaczenie należy przypisać czterem edycjom „Sculptur Projekte” w Münster (1977-2007). Z inicjatywy Kaspera Koeniga co dziesięć lat spotykają się w tym niemieckim mieście rzeźbiarze wykonujący swe realizacje In situ. W międzyczasie rozwinęły się dziesiątki podobnych inicjatyw, lecz projekty w Münster zachowały wysoki poziom i są godne analiz przede wszystkim dlatego, że każda propozycja rzeźbiarska sytuuje się tam wybitnie wobec kontekstu otoczenia. Niewiele pomysłów prześcignie zaprojektowaną w 1977 a zrealizowaną w 2007 „Kwadratową depresję” Bruce Naumana (z odwróconą i zagłębiającą się w ziemię piramidą) czy „Sanktuarium” Hermana de Vries (ze swobodnie rosnącymi roślinami w widokowej rotundzie w 1997). Z edycji z 2007 roku zapamiętamy zarówno „Opowieść o Münster” Dominique Gonzalez — Foerster (z reprodukcjami w formie 1:3 dotychczasowych realizacji z poprzednich lat imprezy), czy Althamera „Ścieżkę”(2007) wijącą się tajemniczo i swobodnie wśród pól za miastem. Z wielu innych względów na uwagę zasługiwałyby zarówno minimalistyczne propozycje dla miejsc (Warszawa, Orońsko) Macieja Szańkowskiego jak i stała postawa faustowskiego przekształcania miejsc i tworzyw przez Tomasza Domańskiego.

III/ MIEJSCA EFEMERYCZNIE ZAZNACZONYCH INTERWENCJI. Tu można byłoby wymienić wielką ilość działań od lat sześćdziesiątych po ostatnią dekadę. Ale niewątpliwie liczy się szczególnie postawa Richarda Longa - mistrza podróży przez bezdroża i takich rzeźbiarskich oznaczeń krajobrazów, które są tylko właściwymi ich uzupełnieniami. Jeśli artysta układa kamienie czy drewno w jakimś miejscu to czyni to tak jakby tych elementów tam dotąd brakowało. Z tego samego powodu, na ważne miejsce w tej rzeźbiarskiej efemeryczności zasługiwałyby: zminiaturyzowane szklane krajobrazy Alojzego Gryta, wspaniale barwne, sproszkowane piramidy Anisha Kapoora, wielkie nagromadzenia kwiatowych pyłków przez Wolfganga Laiba czy splecione kunsztownie pajęczyny folii Ludwika Ogorzelec. Od niedawna, wśród wielu propozycji sztuki recyklingu, wielu kompozycji z pudełek, puszek, zegarków, fragmentów komputerów czy butelek, zadziwiają nas zaskakującymi aglomeracjami prace Tani Bruguery, która np. w „Poetyckiej sprawiedliwości” (2005) uformowała ciasne przejście między setkami tysięcy zużytych torebek z herbatą. Za każdym razem, w takich miejscach mamy widoczny efekt pracy artysty, ale poza dziełem, specjalnego życia nabiera też kontekst. Rzeźby otwierają się wtedy na refleksję o przemijaniu i o tym, że w takim a nie innym miejscu wydarza się przemiana tego, co wykorzystywane dla jakichś celów może służyć celom całkowicie innym i coś dodatkowego nam „opowiadać”.

IV OBIEKTY I DZIAŁANIA „BEZDOMNE” LUB RUCHOME TJ. Z MOŻLIWYM DOWOLNYM USYTUOWANIEM W RÓŻNYCH MIEJSCACH. Wśród wczesnych przykładów na uwagę zasługują niektóre dzieła artystów z kręgu Arte Povera z lat 60-tych, np. prace Mario Merza z motywami igloo, które są możliwe do instalacji w dowolnych kontekstach. W podobnym sensie traktować można większość rzeźb Jerzego Beresia, którego „Zwidy” z lat 60-tych i 70-tych jako surowe drewniane symbolo-

narzędzia bardziej same oddziałują na konteksty sytuacyjne niż poddają się im. Równie ruchome co do usytuowania mogą być np. dzieła Roberta Gobera (np. „Nogo” z 1990 roku) czy szczególnie związane z samym autorem prace Mirosława Bałki z lat 90-tych. W tym ostatnim wypadku mamy symboliczne rzeźby (z częstym nawiązaniem wymiarowym do wzrostu artysty - 190 cm) zdecydowanie jakby z nim samym „podróżujące”. Gregor Schneider idzie jeszcze dalej, gdyż „wozi” ze sobą

cały swój dom. Duża ilość obiektów zupełnie tzw. tradycyjnych (małe statuetki, medale, popiersia, pamiątki zatopione w szkle) też mogłaby tu być uwzględniona. Ale uroczę rzeźby Stephana Balkenhola, nieco bardziej nastroszone postacie Sylwestra Ambroziaka (jedne i drugie wykonane z drewna) czy też szklane lub metalowe figury Christosa Mandziosa również można postawić „wszędzie”. To samo dotyczy serii wesołych rzeźb pogrzebowych Kwame Kwei (np. „Trumny cebule” czy „Trumny mercedesy” z końca lat 80-tych).

V ELEMENTY PRZESTRZENNEJ SZTUKI RELACYJNEJ I SOCJOLOGICZNEJ Rzeźba jest tu często komentarzem, załącznikiem lub punktem wyjścia do dyskursu politycznego czy społecznego. W szczególnych wypadkach może

być tak, że forma dzieła kształtowana jest „ankietowo” lub w procesie „współuczestnictwa”. Dla Beuysa czy Bałki miarą wielu rzeźb jest biografia twórcy. Natomiast dla takich artystów jak: Leon Ferrari (rzeźby z imitacją kości), Chen Zhen (buddyjskie bębny tłumiące emocje), Kim Soo—Ja (ciężarówki z kolorowymi tobołami imigrantów), Liang Shaoji (setki chińskich łódeczek z dziećmi leżącymi w nich i porzuconymi obok)), pole odniesień otwiera się na zewnątrz, ku społeczeństwu i zapytaniom, jakie z jego strony są kierowane. Również ku zwykłym przypadkowym ludziom przebywającym na dworcu pewnego popołudnia 1992 roku kierowała się akcja Mandziosa „Chleb”, dość konkretnie pozwalająca nakarmić niedożywionych. „Śmietnikowe” rzeźby takich artystów jak Isa Genzken operują dowartościowywaniem tego, co lekceważone i pozbawiane wartości. Spektakularnie sytuowana w heroicznej przestrzeni Trafalgar Square w Londynie rzeźba z najszlachetniejszego marmuru karraryjskiego przedstawia nagą postać niepełnosprawnej „Alison Lapper w ciąży” (Mark Quinn, 2005). Chociaż nie ma w tej ostatniej rzeźbie nic z rewolucji monumentu to już samo przeniesienie w płaszczyznę spektakularnego uhonorowania kogoś, kto jeszcze niedawno mógłby zostać skazany na egzystencję całkowicie marginalną, jest mocnym przełamaniem dotychczasowych schematów polityki kultury. Te powyżej wymieniane przykłady to ukierunkowanie myślenia globalnie coraz wyraźniejszego, zwracanie uwagi na los grup ludzi pomijanych i spychanych poza nawias. A sama rzeźba wzbogaca się dzięki tym moralnym impulsom o różne nieuwzględniane dotąd pola gier i sposobów wykorzystania przestrzeni, w których liczy się nie zamknięcie a otwarcie tej wielkiej dziedziny sztuki.



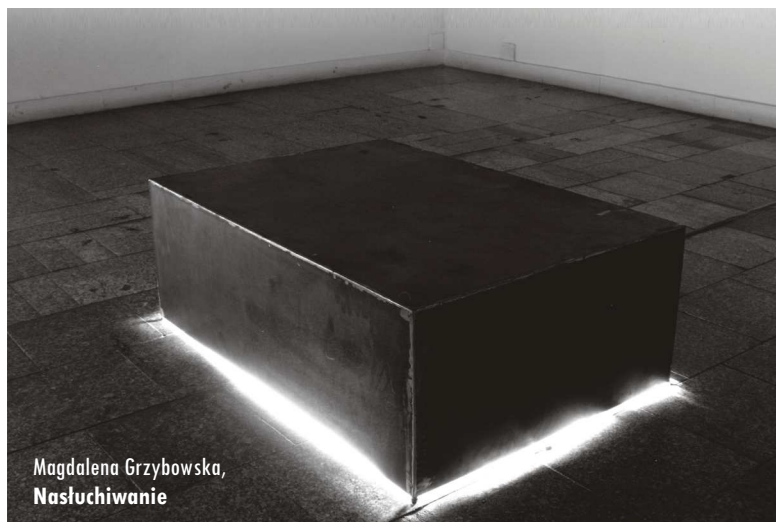
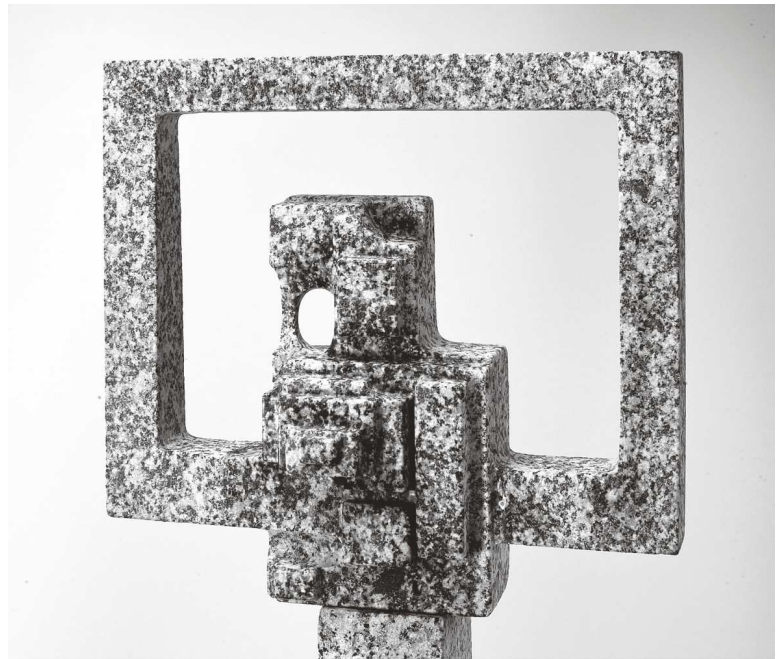
Bibliografia
D. Ashton i C. Gimenez, Picasso and the Age of Iron, kat., Guggenheim Museum, New York 1993
Y.-A. Bois, Painting as Model, Cambridge Mass. 1991
J. Collins, Sculpture Today, London 2007
R. Hughes, The Iron Age of Sculpture, Time Magazine, May 3, 1993
K. Kobra, W. Strzeмиński; Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego; Biblioteka „A. R.”, Nr 2, Łódź 1931
R. Krauss, Sculpture in the Expanded Field, October, Nr 8, 1979
R. Krauss, Sense and Sensibility. Reflection on Post '60s Sculpture, Artforum, November 1973
J. Lechte, Eleven These on Sculpture, Art & Design, T. 12, Nr 7/8, 1997, s. 18—21
A. Turowski, Awangardowe marginesy, Warszawa 1998
J. Zagrodzki, Katarzyna Kobra i kompozycja przestrzeni, Warszawa 1984



Grzegorz Niemyjski,
Nie ma przypadków



Tomasz Opania, Pierwsza polska rzeźba samozarabiająca



Magdalena Grzybowska,
Nasłuchiwanie

PRZYGODY RZEŹBY I ESTETYKI

Dagmara Hoduń

Teoria (nie) znaczącaW przypadku rzeźby szczególnie widoczne jest, że tradycyjna estetyka rzeźby jest teorią przedmiotu, oznacza to koncentrowanie się na formie, którą można nazwać, określić, postrzec. Za sprawą tego rodzaju myślenia w modernizmie rzeźba stała się tautologią formy, a decydowały o tym modele myślenia o sztuce faworyzujące środki i warunki przedstawienia zamiast treści przedstawień. Artyści awangardowi oczyszczając formę kierowali się ku tzw. abstrakcji (czyli temu, co wg nich było istotowe w sztuce), zakładając i wierząc w liniową ewolucję form rozwijających się dialektycznie w kolejnych aktach historii. Myślano

prawdy.²

W latach sześćdziesiątych, pod wpływem filozofów takich jak Derrida, Deleuze, Foucault, Lyotard, zaczęto dostrzegać, że właśnie dokonuje się wyjątkowa w skutkach przemiana myślenia nie tylko o sztuce, ale i całej kulturze. Podważony został wtedy sposób pisanie o sztuce fundowany przez tradycyjną estetykę, opartą na pojęciach piękna, przeżycia estetycznego, wartości estetycznej, formy. Okazało się, że tzw. kryzys sztuki ściśle związany był z kryzysem jej estetyki, która wyczerpała swoje środki popadając w konflikt ze sztuką z powodu nieprzystających już do niej kategorii. Zrozumiano wtedy, że kształt sztuki to coś, co należy dopiero jej nadać, więcej nawet, że z każdym spojrzeniem dokonuje się interpretacja, post factum. Konkluzja ta zmienia

zatem sposób podejścia do awangardy. Jeżeli przedstawimy postmodernizm jako sposób myślenia, postawę, a nie kolejną następującą po modernizmie epokę, będziemy mogli dostrzec, że ducha postmodernizmu można znaleźć zarówno w modernizmie jak i w innych epokach.³ Już artyści awangardowi pokazali bowiem, tworząc kolejne rodzaje sztuki, kolejne dzieła, niekoniecznie zaś wygłaszając kolejne manifesty, że za każdym razem ustalone są nowe reguły przy rzeźbie może stać się płaska kolejne manifesty, że za każdym razem ustalone są nowe reguły przy powstawaniu kolejnego dzieła sztuki, co jednocześnie narzuca odbiorcy-

teoretykowi zmianę narzędzi, wartościowań, percepcji określających dzieło sztuki za pomocą specyficznej dla danego dzieła sztuki kategorii. Postmodernistyczne porzucenie kwestii formalnych zaowocowało natomiast powrotem znaczenia (już w innych dekoracjach) i refleksji opartej na analizie kontekstu, motywów, przyczyn powstania dzieła. Myśląc o rzeźbie współczesnej trudno już wydzielić jej klarowny obraz czy pojęcie. Weźmy chociażby przykład przenikania się rzeźby i malarstwa. Rzeźba może stać się płaska, a malarstwo - przestrzenne za sprawą zmiany ich definicji. Malarstwo przestało cieszyć oko, malarz może malować będąc niewidomym, tworząc za pomocą faktury, zagnieciań, mas, przecinając powierzchnie, zaginając ją czy nakładając. Natomiast rzeźba może stać się



Marek Sienkiewicz, **Polskie jaja nie jak berety**

bowiem, że formy już stworzone, pozostają niezmiennie, tzn. ustalone jest ich znaczenie. Teoretykom pozostawało zatem wydobyć jak najlepszego narzędzia ich opisu. Forma dzieł, ale i forma odbioru sztuki nadawana była odgórnie, oznacza to, że to, co uważano wówczas za filozofię, przeniesione zostało w centrum artystycznej produkcji — „zaakceptować sztukę jako sztukę oznaczało zaakceptować filozofię, która tę sztukę uzasadniała.”¹ Modernistyczna sztuka „formalistyczna” zakładała formę/wartość wizualną jako główny aspekt oceny dzieła sztuki. Natomiast krytyka formalistyczna była analizą fizycznych własności przedmiotu, pomijany był natomiast element znaczenia w dziele. Sztuka nowoczesna transcendując świat ludzkich przeżyć i doświadczeń, absolutyzowała wartości artystyczne dążąc do zapewnienia sobie odrębnej, autonomicznej pozycji wobec innych sfer ludzkiej aktywności, w przekonaniu, że jest nosicielem własnej

płaska w momencie, gdy wytworzymy płaszczyznę, która układa się warstwami. Rzeźba zyskała wiele odmian i nowych obszarów, definicji, które określają m.in. pojęcia miejsca, środowiska, relacji przestrzennej. Pojęcia takie jak: pluralizm, wielość, otwartość, eklektyzm, fragmentaryczność, przypadkowość, różnica, nieokreśloność, nieciągłość, brak uzasadnień, niespójność; oraz formy wypowiedzi artystycznej takie jak: neodadaizm, pop-art, i inne antyformalistyczne działania — asamblaże, environment, happening, Fluxus, estetyka campu, kontrkultura, dyskusja o

forma (nie)znacząca

Dziś coraz więcej artystów i teoretyków podkreśla jednak, że tworzenie nie polega na tym, by wyprodukować kolejny towar, chcą zrzucić z siebie nieznosne już pytanie „co to jest?”, na rzecz pytania „kto działa?”, „jak działa?”. Jak działa ten, który wyraża się przez formy, jak działają formy, które uzyskują tożsamość poprzez określanie ich w działaniu. Nie potrzebujemy już sztuki by cokolwiek rozważać, ale potrzebujemy jej by kreować znaczenia. Wytwarzając znaczenia, nadając jako czegoś, czego

zadaniem jest przywoływanie przeszłości, co służy upamiętnieniu minionych zdarzeń, myśli, rzeczy — bo jest on czymś, co aktualnie nowe. Jest zespołem, kondensatem, formą, która nie znaczy, lecz czeka na znaczenie. Nawet gdy rzeźba staje się obiektem nie tworzy jednak określonej formy, jej forma nie jest znacząca, a przez to nie można jej przypisać konkretnego znaczenia. Forma nie jest rodzajem pojemnika znaczenia, ale jest określana przez siatkę relacji z otoczeniem, z tym, co wobec niej zewnętrzne. Nie przechowuje przeszłości, ale projektuje-interpretuje wrażenia, które potem układają się w znaczenie, które z kolei możemy, lecz nie musimy, odnieść do przeszłości. Pomnik to rodzaj formy bez treści, która wypełniana jest w momencie, gdy budzi w kimś refleksję, cierpienie, radość, sprzeciw, afirmację. Dana forma jest tym, co przynosi możliwość skojarzeń, w każdej chwili na nowo się dokonuje, staje się wraz z tymi, którzy podtrzymują byt tego niedokonanego pomnika. Forma nie odsyła do żadnego zewnętrznego punktu widzenia, dlatego też błędem było sądzić, że np. sztuka abstrakcyjna odsyłała do pojęć, i że została oczyszczona ze zmysłowości. To, co forma „mówi” jest w niej samej nieobecne. Trzeba zrezygnować ze stanowiska transcendentalnego, tzn. złudzenia o pierwotności przedstawianej treści wobec formy. Nie jest tak, że forma „naturalnie” wywołuje pojęcie, jak chcieli moderniści. Należy zapytać: kto dokonał interpretacji. Forma jako czyste działanie jest asemantyczna, przemawia choć nic



Marek Sienkiewicz, **Orle Wróc**

antysztuce — wszystko to sprawiło, że nienaruszalne jeszcze do niedawna zasady sztuki nowoczesnej przestały obowiązywać. Pytanie „Czym jest?” - rzeźba, malarstwo, sztuka straciło sens, gdy Andy Warhol pokazał, że wszystko może być sztuką. Tradycyjne techniki, rzeźba czy malarstwo są dziś zestawiane z performance, instalacją, fotografią, pracami video, sztuką konceptualną, sztuką ziemi, łącząc się i przenikając z nimi. Sztuka współczesna daje artystom wolność nieutożsamiania się z żadnym kanonem, stylem, formą, mają oni do dyspozycji wszelkie wypracowane wcześniej formy i sposoby wypowiedzi, można stosować cytaty, zapożyczenie, nadawać im własne znaczenia, bo tym, co określa styl, jest sposób odnoszenia się do tych form.

nie mówi, znaczenia swoim gestom, człowiek równolegle konstytuuje swój własny język. Tworzenie jest niepowtarzalne i pojmowanie jest niepowtarzalne.

Rzeźba kojarzona jest najczęściej z pomnikiem (również w taki sposób, w jaki pomnikiem jest też obraz, instalacja, happening itd., jak każda forma sztuki, każdy obiekt, każde zdarzenie sztuki, t.j. pomnikiem-pojemnikiem znaczenia, zawartego, ukrytego w nim). Chcę przez to powiedzieć, że nie należy postrzegać pomnika

¹ Por. G. Dziński, *Sztuka po końcu sztuki*, w: *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000, s. 195.

² Por. G. Dziński, *Postmodernizm*, w: *Od awangardy do postmodernizmu*, Warszawa 1996, s. 400.

³ Tamże, s. 393.

nie transponuje, nie wymienia czegoś na coś innego, nie przekształca, ale jest i stale wnosi coś odrębnego, nowego, nieprzyległego. Wcześniej rozumiana była jako naczynie niosące treść, służące wyrażeniu czegoś, ale przecież można rozumieć ją także jako mechanizm, trybik w maszynie znaczeń. Artysta sam nie wie, jakie będzie miało skutki to, co się wydarzyło, a wysyłając swoją przesyłkę w świat sam staje się odkrywcą, ponieważ formy nie są komunikatem, są czymś bez znaczenia, co dopiero wygląda znaczenia, czeka na sens. Rzeźby — każdy widzi w nich to, czym sam emanuje. W każdej z nich odbija się twarz tego, kto ją ogląda. Twarz jako znak tożsamości sposobu myślenia i patrzenia (perspektywy skojarzeń, przeżyć, teorii, wzorów działania, nastroju). Uświadamianie sobie danych znaczeń odbywa się w języku jakim posługujemy się nazywając, a zatem w przekładaniu zmysłowego języka sztuki na system znaków językowych dokonuje się pewne rzutowanie, nieprzystające przełożenie w inne. Powstaje kolejna forma. Dlatego też teoria sztuki nie dotyka, nie wyraża konkretnej egzystencji dzieła sztuki, ale tworzy obraz pewnej myśli. Teoria to coś gromadnego, stadnego, tworzy nowe nazwy i pojęcia, które uosabiają obiekt teoretyczny, meta-formę, która przy dostatecznym talencie teoretyka także może stać się dziełem sztuki, ale go nie odzwierciedla. Teorie nie są pomostem między dziełami sztuki a odbiorcą. Jakże bowiem udostępnić komuś tę przeżytkę przez artystę przygodę, jak przekazać to komuś, kto nigdy czegoś podobnego nie przeżył, i nie ma na to zmysłów. Widz nie może przeżywać dzieła tak jak przeżył je artysta, który zobaczył je z daleka, odgadł je, wykonał a mimo to nazajutrz sam nie jest w stanie pojąć, co się wydarzyło. Sztuka potrzebna jest tylko artystom... ale przecież wszystkim, co jest dobrze powiedziane, ukazane, znajdzie także swoich wyznawców. Wszyscy chcą zrozumieć sztukę. Można by zapytać: dlaczego nie chcą rozumieć śpiewu ptaków? Dlaczego nie chcą się w sztuce po prostu znaleźć, poruszać się w niej, by sprawdzić jak działa. Każda forma sztuki, każde działanie, jest niczym instrument do eksperymentów: jak to działa?, jak to działa na mnie?, i co ja jako widz, teoretyk, filozof mogę ciekawego na ten temat powiedzieć, w jaką formę ubrać to przeżycie, to wrażenie, by żyło ciągle także w pojęciach, już innym życiem. Malowanie obrazu obrazu jest



Marek Sienkiewicz, Domek dla każdego polskiego ptaka

także rodzajem myślenia go. Pisanie o sztuce jest jak malowanie obrazu obrazu, mamy zatem kolejny obraz, który nie koniecznie przedstawia poprzedni. Przekroczenie ram wyznaczonych przez modernizm, daje artystom wolność umieszczania w swoich kompozycjach wszystkiego, co lubią, nie robiąc już różnic między przedmiotami, nie wyznaczając ich hierarchii. Oznacza to także: mieć Imię, oznacza zgodę na siebie-wielość, nowy podmiot, który wyraża się w rzeczach, myśli rzeczami. Rzeźbiarz jest ciałem w świecie, rybakiem i siecią, podróżnikiem, (bez domu-formy). Wcześniej artyści pozwalali, by wytyczać im programy, które potem sumiennie i pilnie porządkowały ich obowiązki. Pragnienie, by wszystko poddać kanonom, programom przetrwało w sztuce, czy raczej w myśleniu o niej aż do dziś, z tym, że w postmodernizmie nie jest to już obowiązującą i zobowiązującą koniecznością. Dziś kanon może stać się historią szczęśliwie utraconej ziemi obiecanej — przedustanowionego znaczenia. Zamiast przedstawiania, znaku, pojęcia, abstrakcji, wartością stały się własne opowieści, styl, który oznacza również brak programu, manifestu, szczególnie samotność w tłumie, którą organizuje zwrot ku pluralizmowi, niepokój, niewiedza, niekonsekwencja, brak formy, planu, kanonu. Ruch. Zmiana ta oznacza także prywatne estetyki — nie ma estetyki rzeźby — osobne sztuki, konstelacje, systemy, trybiki, domagają się osobnych filozofii, mechanizmy wytwarzania znaczenia. W teorii także trzeba tworzyć zmysłowość, nasycać ją, ukazywać, myśleć, by potem poddawać jej pojęcia, jednostkowe, trwałe tylko dla niej. Pojęcia nie służą już do ustalania tego, czym jest dana rzecz (jej istota), dziś pojęcie powinno oznaczać wydarzenie, ponieważ „jeśli mamy do czynienia z wielkim dziełem, musimy przyjąć inną strategię — nie wybierać sobie tego, co nam pasuje, odrzucając resztę jak zbędny odpad, tylko wziąć, afirmować najpierw wszystko w całości. Wtedy odkrywamy konieczność przysługującą także impasom, kryzysom, sprzecznościom — dostrzeżemy ich funkcję w procesie tworzenia. Bo też „branie w całości” czy afirmacja nie oznacza żadnego zaślepienia, lecz są raczej warunkiem



ESTETYKA RZEŹBY

Michał Uzar

Teoria estetyki w naszej kulturze ma podstawę w dwu definicjach: pojęcia piękna i pojęcia sztuki. Według Henri Bergsona sztuka jest bezpośrednią wizją rzeczywistości i poprzez ten fakt jej jedyną wizją prawdziwą. Jako, że sztuka odwołuje się do intuicji, jest jedyną siłą ludzką zdolną uchwycić rzeczywistość. Pojęcie estetyki rzeźby wiąże się również z procesem twórczym. Natomiast Umberto Eco pisze, że historię piękna dokumentują prawie wyłącznie dzieła sztuki. Stwierdzenie to ukazuje związek pomiędzy sztuką i pięknem.

W myśl Wielkiej Teorii Estetycznej starożytni określali piękno w kategoriach matematycznych. Ideał estetyczny w starożytnej Grecji realizował się nie tylko poprzez sztukę i prawdę, ale i poprzez to, co się podoba, gr. kalon. Ideał kalokagathia poszukiwał piękności idealnej, tworząc syntezę piękna form i dobroci ducha. Realizował przy tym określony kanon przez analogię do zasad obowiązujących w kompozycjach muzycznych. Piękno jako proporcja i harmonia potwierdza się w nauce pitagorejskiej, która twierdziła, że zasadą wszechrzeczy jest liczba. Szukano w liczbie reguły zdolnej ograniczyć rzeczywistość, która nada jej pewien porządek. W zgodzie z tą wizją wszechświata, rzeczy istnieją, ponieważ odzwierciedlają pewien ład wynikający z tego, że realizują się w nich prawa matematyczne, będące zarazem matematycznym warunkiem piękna. Matematyczną koncepcję wszechświata rozwinął później Platon, szczególnie w dialogu „Timajos”. W okresie Odrodzenia nastąpił powrót platonizmu. Wtedy to regularne bryły platońskie studiowali tacy twórcy jak Leonardo da Vinci, czy Albrecht Dürer. Atrybutami rzeczywistości stały się harmonia, ład, piękno, symetria i liczba. W odniesieniu do architektury, od czasów ”O architekturze” Witruwiusza, funkcjonowała zasada proporcji. Zarówno w starożytności, jak i w średniowieczu, aż do renesansu. W architekturze gotyckiej pojawiło się upodobanie dla struktur pentagonalnych, szczególnie w planach katedralnych rozet. W odniesieniu do renesansowych teorii architektury dzieło Witruwiusza było inspiracją dla takich twórców jak Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, czy Palladio. Zasada proporcji architektonicznej funkcjonuje w tym okresie również w wymiarach symbolicznej i mistycznej aluzji.

W okresie średniowiecza zaobserwować można dewaluację cielesności na korzyść piękna duchowego. Okres ten nie stosuje matematyki proporcji w przedstawieniach ciała ludzkiego. Teoria homo quadratus odpowiadała wszakże zasadzie, w której liczba, wyznaczająca wszechświat, przybierała znaczenia symboliczne. Zasada ta polegająca na określonych relacjach liczbowych potwierdzała również ich charakter estetyczny, bowiem już starożytni wychodzili z założenia, że sztuka powinna być odzwierciedleniem natury. Liczba cztery przejawia się w świecie zewnętrznym pod postacią faz księżyca, pár roku, czy cnót

kardynalnych chociażby. Witruwiusz pisał, że cztery jest liczbą człowieka, bowiem szerokość człowieka o rozpostartych ramionach odpowiada jego wysokości, wpisując się tym samym w idealny kwadrat. Cztery miało też być liczbą doskonałości moralnej, a to z kolei doprowadza nas do wniosku, że również pentada symbolizuje doskonałość mistyczną i estetyczną, jako, że liczba pięć posiada wiele odniesień, a człowiek wpisany w koło, którego środkiem jest pępek, podczas gdy obwód tworzony przez linie proste, które łączą się z różnymi skrajnymi punktami figury, daje figurę pięciokątą.

W okresie Odrodzenia artyści przejmują rolę teoretyków sztuki i to oni badają i ustanawiają co jest piękne, harmonijne i symetryczne. Wtedy to do doskonałości została doprowadzona Wielka Teoria Estetyczna, zgodnie z którą piękno polega na proporcji poszczególnych części. Czas ten, to również narodziny pojęcia dynamiki wywodzącego się z piękna niespokojnego i zadziwiającego. Powstało sprzyjające podłoże dla myśli baroku i później, manieryzmu. Renesans dzięki postępowi nauk matematycznych i przyrodniczych, rozwinął Wielką Teorię do tego stopnia, że nastąpiło odkrycie harmonii o wiele bardziej skomplikowanych i niepokojących niż przewidywane. Piękno stało się pojęciem subiektywnym i wielorakim. Drogę tą potwierdziły rozważania Kartezjusza, który łączył matematyczno-fizyczny światopogląd z teologią, w przeciwstawieniu do chrześcijaństwa, w którym teologia wiązała się z historią. Te same wnioski odnaleźć można u Spinozy, Leibniza, czy Wolffa, notabene urodzonego we Wrocławiu. Po okresie Odrodzenia teza, że piękno konstituuje sztukę, powoli przestawało być twierdzeniem dominującym. Studia nad pojęciem symetrii w przyrodzie, czy ujęcie koncepcji teologicznej piękna w kategoriach matematycznych zapoczątkowało zmierzch 2,5 tysiącletniej dominacji Wielkiej Teorii Estetycznej. Tym samym zachwianiu uległo samo pojęcie piękna jako platońskiej kategorii estetycznej. Współcześnie, według teoretyków sztuki, obserwować możemy odchodzenie sztuki od kategorii piękna. Na potwierdzenie faktu takiego kryzysu estetyki przywołać można opracowania filozoficzne zmarłego w 2005 roku Stefana Amsterdamskiego. W ostatnim trzydziestoleciu zdeprecjonowały się pojęcie kanonu w sztuce, czy zasada „Złotego podziału”. Dla Theodora Adorno na przykład, estetyka klasyczna jest pozorem tylko, a zadaniem sztuki współczesnej jest wprowadzenie chaosu w porządek. Tworzenie pięknych form, według niego oznacza eliminację wielowymiarowej rzeczywistości, a nowoczesne dzieło sztuki powinno być azylem dla tego, co różnorodne, inne, fragmentaryczne i indywidualne. W dniach 5 i 6 grudnia 2007 roku w auli wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych z inicjatywy Magdy Grzybowskiej i Grzegorza Niemyjskiego

odbyła się konferencja poświęcona zagadnieniu estetyki w rzeźbie. Inicjatywa ta miała na celu skonfrontowanie dokonań twórców związanych z uczelnią i zawiązanie dyskusji na temat sytuacji i roli rzeźby, również w przestrzeni miejskiej. Konferencja, wydarzenie otwarte dla wszystkich chętnych, miała za ideę prezentację dokonań i podsumowanie pracy katedry rzeźby. Oprócz wykładów Romana Konika z Uniwersytetu Wrocławskiego, Pawła Taranczewskiego z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, czy Andrzeja Kostołowskiego z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, odbyły się autoprezentacje twórców z kręgu wrocławskiej uczelni połączone z projekcjami zdjęć i filmów traktujących o ich dokonaniach. Dzięki takiej formie podsumowania dotychczasowego dorobku katedry rzeźby, pojawiła się baza wyjściowa do nowych dokonań, a także możliwość bardziej świadomych wyborów studentów, co do poszukiwania własnej drogi twórczej w obrębie istniejących pracowni rzeźby na wrocławskiej uczelni. Organizatorzy zapowiadają cykl tego typu imprez. I jeszcze słów kilka odnośnie autoprezentacji poszczególnych twórców. Spostrzeżeniem, które się nasuwa, jest kwestia formy wypowiedzi i sposobu przekazywania myśli, z którymi każdy z uczestników pragnął się podzielić. Poszczególni artyści podejmowali próbę odpowiedzi na pytanie, czym dla każdego z nich jest zagadnienie estetyki

w rzeźbie. Tym samym okazało się, że istnieje wiele indywidualnych estetyk. Niewątpliwie można stwierdzić, że na wrocławskiej uczelni realizuje się idea rzeźby pojmowanej intuicyjnie. Nie zabrakło twórców prezentujących określony poziom rzemiosła sztuki obróbki różnych materiałów. Na plan pierwszy jednak wysuwa się konkluzja, że każdy z prezentujących się przedstawiał własny, odrębny sposób postrzegania roli jaką w jego życiu pełni rzeźba, oraz sposób wyrażania siebie poprzez nią. Ujawniła się również różnorodność oczekiwań z nią związanych. Elementarną kwestią jest decyzja odnośnie formy wypowiedzi, ażeby uszanować majestat rzemiosła, jak również po to, aby czytelnym było przesłanie, które twórca ma do przekazania. I choć słowo majestat posiada określone konotacje, należy rozważyć, czy rzeźba dla artysty zajmującego się nią nie powinna być właśnie formą religii, istotnym czynnikiem jego egzystencji. Trudno odmówić refleksji realizacjom prezentowanym przez wszystkich twórców biorących udział w konferencji, jednakże ciekawym pod tym względem zjawiskiem była rzeźba prezentowana przez Leona Podsiadłego. W jego obiektach dostrzec można harmonię, swoiste wycucie tempa formy rzeźbiarskiej i nawiązanie do organicznej sfery świata zewnętrznego. Wyraźnie zarysowuje się obraz twórcy jako dojrzałego człowieka postulującego radość i spokój wynikający z tytułu doświadczenia. Fundamentalność myśli w procesie twórczym. Próby ponownego ożywiania drzewa, bądź nawiązywanie do motywu jaja nasuwają z kolei skojarzenia z motywem koła życia. Motyw tyleż uniwersalny, co organiczny, jak i mistyczny.

Jego realizacje nadają nowy sens pojęciu estetyki w rzeźbie i mają istotny wkład w dyskusję na jej temat.



Maciej Albrzykowski, *Mężczyzna*



Leon Podsiadły

DIALOGI RZEŻBY

Magda Bańska

Nie jestem rzeźbiarką, artystką, studentką ani absolwentką Akademii Sztuk Pięknych, obserwowałam więc konferencję „Estetyka rzeźby” z zupełnie innej perspektywy niż większość jej uczestników. Na szczególną uwagę zasługuje dobrze skonstruowany program konferencji, zamknięty w klamry dwóch teoretycznych wykładów, między którymi prezentowane było całe spektrum spojrzeń na rzeźbę współczesną w postaci twórczości profesorów Katedry Rzeźby wrocławskiej ASP.

Wykład dr Romana Konika był pierwszym mocnym akcentem, prowokującym konieczność odniesień kolejnych wystąpień do Wielkiej Teorii Estetycznej. Nie sposób było uciec od skojarzeń i pytań, które nasuwały się podczas prezentacji: jak bardzo i czy rzeczywiście artyści przelomu XX i XXI wieku są kontra wobec poszukiwania harmonii, ład, porządku? Wydaje się, że mimo oczywistego odejścia sztuki współczesnej od starożytnych ideałów porządek, choć już zupełnie innego rodzaju, nadal jest ważnym elementem konstytuującym dzieło sztuki. Nie jest to porządek liczb i idealnej symetrii, choć nawiązania do niego pojawiają się bardzo wyraźnie w pracach z nurtu abstrakcji geometrycznej, ale porządek budowany na podstawie dialogu z przestrzenią, formą, materią, rzeczywistością społeczną, naturą, kontekstem....

Najbardziej naturalna forma owego plastycznego dialogu rozgrywa się pomiędzy płaszczyznami, bryłami, materiałami, a jej owocem są abstrakcyjne realizacje rzeźbiarskie. Odnajdziemy go w twórczości m.in. prof. Janusza Kucharskiego, prof. Alojzego Gryta, prof. Leona Podsiadłego czy dr Ryszarda Gluzy.

Dialogiem prowadzonym przez współczesnych artystów-rzeźbiarzy z historią i tradycją uprawianej przez nich dziedziny sztuki jest użycie materiałów poza rzeźbiarskich tj. szkło, plastik, rury PCV. Do realizacji takich możemy zaliczyć układ białe — czerwonych rur PCV Janusza Kucharskiego czy instalacje ze szklanych płytek Alojzego Gryta. Mimo użycia przez wymienionych autorów nietypowych materiałów, podczas prezentacji nie wahali się oni przyznać, że środki te służą im do poszukiwania ład, harmonii, rytmu dzieła sztuki.

Zmaganie z materią, nawet nietypową, jest wyzwaniem dla każdego artysty. Zdarza się jednak, jak w przypadku dr Waldemara Szmatały, że widząc patrząc na prace ma wrażenie, jakby twórca poszedł znacznie dalej próbując pokonać zastane prawa natury. Lekkie, latające, postacie unoszą się w powietrzu w taki sposób, jakby w ich

baikowym, radosnym świecie zniesiona została grawitacja. Surowość i pewna charakterystyczna rąknie, i oby przekształciła się ona w tytułowy dialog. zgrzebność ich form zupełnie nie zatracza wrażenia subtelności.

Toczący się dialog o relacji pomiędzy człowiekiem, a naturą odnajdziemy w plenerowych realizacjach prof. Grażyny Jaskierskiej — Albrzykowskiej. W pracy „Czysta woda” autorka uknęła artystyczną intrygę wykorzystując prawa przyrody. Oto woskowa tratwa luźno pływająca po zanieczyszczonej tafli jeziora unosi tytułową czystą wodę. Czy jest to tylko efektowny zabieg? Czy też kryje się za nim tęsknota za czystością, niezapalną prawdą, która byłaby w stanie dryfować ponad zaroślami kłamstw? Z tej perspektywy praca ta nabiera wręcz metafizycznego charakteru, a postawione pytanie odzwierciedla uniwersalny niepokój człowieka o aksjologiczny porządek świata. Natomiast refleksję nad naturą i miejscem człowieka w i wobec niej ilustruje praca, w której artystka na jałowej ziemi kamieniolomu stawia rzeźby — drzewa. To symboliczne odwołanie do przemijania i niszczenia świata przyrody przez działalność industrialną. Drzewa — rzeźby, umocowane w kamieniach, o prostej, surowej, ascetycznej formie, są martwe. Ta dramatyczna w swojej wymowie praca jest hołdem złożonym ofiarom zagłady dokonanej przez ludzkość.

Nie sposób pominąć problematyki społecznej, która pojawiła się również w twórczość prelegentów konferencji. Tutaj najważniejszym i najbardziej czytelnym przykładem jest działalność artystyczna prof. Zbigniewa Makarewicza, będąca dialogiem ze światem i o świecie. Jedną z tego typu prac artysty jest realizacja World Press z 1977 roku, na którą składał się niewielkich rozmiarów gazetowy stolik, na i pod którym leżały sterty „poprawnych politycznie” gazet Polskiej Ludowej.

Przy twórczości profesora Makarewicza warto zwrócić uwagę na kolejny toczący się w obszarze sztuki dialog. Tym razem jest to interdyscyplinarna rozmowa między różnymi dziedzinami oraz działaniami artystycznymi tak ulotnymi jak np. performance.

Dialog ten pojawia się również w twórczości Christosa Mandziosa, w której ważne miejsce zajmują akcje plastyczne w przestrzeni publicznej. Jednak działalność tego artysty zawsze nawiązuje do formy rzeźbiarskiej — charakterystycznego, antropoidalnego kształtu sylwetki ludzkiej. Zauważyć to można w przykładowych realizacjach, podczas których wypiekano chleb o wspomnianym kształcie, by następnie rozdać go na wrocławskim Dworcu Głównym bezdomnym i przypadkowym przechodniom.

Również na dworcu (oraz w więzieniu) podczas Triduum Paschalnego sylwetka ludzka położona na białym płótnie w symbolicznej trumnie zakwitła zielenią wczesnowiosennych roślin. Uwagę przyciąga głęboka symbolika zawarta w pracach artysty, przy użyciu prostych środków tworzy przekaz o treści metafizycznej. Miarowe uderzenia młotkiem, białe płótno, chleb, człowiek, zieleń, dają się czytać tym, którzy zdecydowali się zatrzymać. Ich milczenie, zaduma są oznaką świadomości (lub jedynie przecucia) uczestniczenia w czymś wzniosłym i niezwykłym. Ich postawa kontrastuje wyraźnie z panującym wokół chaosem: nawoływanie megafonu, pośpiech podróży, gwar w kolejce do kasy. Nasuwa się tutaj pytanie o granice, ramy tej sytuacji artystycznej. Dziełem nie jest wypieczona czy kwitnąca forma, włączeni w nie zostali zarówno ci, którzy w akcji uczestniczyli czynnie i biernie (przyglądając się), jak również ci, którzy nie zauważyli całego przedsięwzięcia. Dopiero w tej skali praca zyskuje swój właściwy wymiar. Subtelność przekazu, uniwersalność użytych znaków sprawiają, że interpretacja nie narzuca się odbiorcy. Podobnie jak w innej pracy artysty, w której szereg papierowych postaci zawisł pod sufitem Galerii u Jezuitów na drewnianej belce. Belkę tę można interpretować w symbolice religijnej — jako drzewo krzyża, ale równie dobrze mogła ona oznaczać po prostu twardą, ugniatającą, ale również utrzymującą nas rzeczywistość.

Wśród wielości interpretacji sztuki współczesnej niezwykle jest doświadczenie, które wyniosłam z konferencji — przekaz samych twórców, dlaczego



Michał Staszczak, *Pegasus*

ich wypowiedzi kształtowane są w taką lub inną formę plastyczną, ukazanie dystansu i zabawy, cytatu i konceptu, przemysłu o człowieczeństwie i naturze. Słuchając wystąpień prelegentów odnalazłam niezwykłą analogię pomiędzy konferencją a przygotowaniami i wystawą biżuterii artystycznej autorstwa Esther Knobel (Żydówki) i Wilhelma Tasso Mattara (Niemca). Ekspozycja zatytułowana *Untitled Dialog* poprzedzona była niezwykle korespondencją, w której artyści wymieniali się nawzajem swoimi odczuciami, emocjami i dramatycznymi przeżyciami. Znamienny jest fakt, że w tej korespondencji nie ma ani słowa o materialnych przedmiotach: pierścionkach, kolczykach, bransoletach. Podczas wystąpień prelegentów konferencji wrócić wspomnienia tamtego dialogu, a równocześnie odkrywał się przede mną nowy, otwarty *untitled dialog* każdego z nich. Prowadzone przez artystów wielopoziomowe „dialogi” osadzają sztukę współczesną głęboko w środowisku społecznym jak i w strukturze historii sztuki, a zawarte w nich przesłanie odwołuje się do uniwersalnych wartości, pytań metafizycznych, czy zabawy ujętej w karby rzeźbiarskiej formy. Mam nadzieję, że dyskusji o i po konferencji nie zabraknie, i oby przekształciła się ona w tytułowy dialog.

