



Spis treści

	<i>Grzegorz Niemyjski</i>		<i>Christos Mandzios</i>
2	Od organizatorów konferencji „Koniec rzeźby”	30	Koniec rzeźby...???
	<i>Magda Grzybowska</i>		<i>Eulalia Domanowska</i>
3	***	37	Refleksje o rzeźbie i potrzebie badań
	<i>Józef Murzyn</i>		<i>Lila Dmochowska</i>
4	Pierwotność, bezpośredniość, realność. Rzeźba — nieprzemijający język sztuki	40	Post w rzeźbie. Tylko rdza zżera stare żelastwo
	<i>Antoni Janusz Pastwa</i>		<i>Paweł Bąkowski</i>
13	Koniec rzeźby?	43	„Fabryka” Tony’ego Cragga
	<i>Robert Kaja</i>		<i>Karolina Staszak</i>
20	Odwzorowanie i manipulacja	45	Kryzys rzeźby — kryzys formy
	<i>Igor Mikoda</i>		<i>Zbigniew Władysław Solski</i>
23	Różnorodność	50	Rzeźbiarze i demon teorii
	<i>Grzegorz Majchrowski</i>		<i>Janusz Czumaczenko</i>
27	Który koniec?	53	Koniec rzeźby
			<i>Roland Grabkowski</i>
		55	O dotyku w rzeźbie

Recenzenci:

Dr Marek Śnieciński
Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta
we Wrocławiu / Wydział Malarstwa i Rzeźby
Zakład Historii Sztuki, Filozofii i Sportu

Prof. dr hab. Maciej Manikowski
Instytut Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego
Zakład Antropologii Filozoficznej

Zeszyt Rzeźbiarski nr 9 | Wrocław 2017 |
Nakład 800 egz. | Wydawca: Akademia Sztuk
Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu |
Katedra Rzeźby i Działań Przestrzennych,
www.asp.wroc.pl | Redakcja: Grzegorz Niemyjski |
Adiustacja, korekta: Elżbieta Łubowicz |
Skład i projekt graficzny: Damian Langosz |
Projekt okładki — koncepcja: Roland Grabkowski |
Druk: Drukarnia GRAF, Lublin, P. Janusz Laskowski |
Fotografie pochodzą z archiwów autorów |
Sfinansowano ze środków Wydziału Malarstwa
i Rzeźby ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Grzegorz Niemyjski

Od organizatorów konferencji „Koniec rzeźby”

„Koniec rzeźby” – ten nieco prowokacyjnie postawiony tytuł konferencji, która odbyła się 6 kwietnia 2017 w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, był pretekstem do wglądu w obecną sytuację rzeźby, a szczególnie okazją do spojrzenia na jej stan na polskich uczelniach artystycznych. Trzeba nadmienić, że ta konferencja była swoistym dialogiem z konferencją „Rzeźba dzisiaj”, która miała miejsce w październiku ubiegłego roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Wypowiedzi występujących tam prelegentów, w dominującej większości teoretyków, wywołały wśród wielu jej uczestników poczucie niedosytu w związku z opisem kondycji współczesnej rzeźby. Być może było to spowodowane faktem, że słuchaczami byli głównie praktycy – pedagodzy i studenci uczelni artystycznych. Aby wypełnić zaistniałą lukę w diagnozie kondycji współczesnej rzeźby, zaprosiliśmy do wystąpienia podczas konferencji we Wrocławiu głównie reprezentantów wydziałów i katedr rzeźby na polskich uczelniach artystycznych. Niniejszy „Zeszyt Rzeźbiarski” zawiera materiały z tych wystąpień. Patronat medialny nad konferencją objęły dwa czasopisma artystyczne: kwartalnik „Format” oraz miesięcznik „Arteon”.

Opisano wiele zjawisk i procesów istotnych dla współczesnej twórczości. O transgresji formalnej w rzeźbie – wszechobecnym poszukiwaniu ciągle nowych środków wyrazu – mówił Józef Murzyn z ASP w Krakowie; o tym także, że opieranie się na związku z rzeźbą legitymizuje różne nurty awangardowe. Podkreślał elitarny charakter rzeźby w epoce wszechobecnej bylejakości. Józef Murzyn wspominał także o magnetyzmie materii – ukrytej w niej tajemniczej energii i sile drzemącej w tej dyscyplinie, posiadającej archetypiczne związki z rzeczywistością. Natomiast Antoni Pastwa z warszawskiej ASP wskazał na przeciwieństwo w świecie i sztuce pomiędzy tym, co wewnętrzne a tym, co zewnętrzne. Na przykładzie prac absolwentów warszawskiej uczelni przekonał, że działania twórcze mogą niwelować to przeciwieństwo, a rzeźba może stać się przestrzenią uzewnętrznienia tego, co wewnętrzne. Pomimo jej materialności ograniczonej prawami fizyki, można ją porównać do poezji, ponieważ tak jak ona przekracza logikę słowa, a w zasadzie, mówił dalej Pastwa, rzeźba zaczyna się tam, gdzie słowo się kończy. Zwrócił także szczególną uwagę na

wiele złych, w sensie formalnym, realizacji powstających w polskiej przestrzeni publicznej.

W tym kontekście z zaciekawieniem oczekujemy na zapowiedzianą przez Panią Eulalię Domąnowską – dyrektorkę Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku – konferencję poświęconą tej tematyce. Do tego zjawiska w ciekawy sposób nawiązał także Robert Kaja z ASP w Gdańsku, odnosząc się do funkcji pomnika jako *materialnego zapisu idei*. Naświetlił bardzo ciekawą kwestię: zjawisko „antypomników” powstających w Niemczech, a odnoszących się do nazistowskich zbrodni wojennych. Są to obiekty o charakterze monumentalnym, ale często jakby ukryte pod ziemią, istniejące pod powierzchnią, tam gdzie zazwyczaj znajdują się fundamenty lub korzenie. Przy tej okazji warto na nowo zadać pytanie o pomnik we współczesnej przestrzeni publicznej.

Duża liczba słuchaczy obecnych podczas konferencji świadczy o potrzebie otwartej rozmowy, prezentującej różne punkty widzenia, na temat przemian zachodzących w sztuce. Tym bardziej, że zauważalna jest obecnie luka w przestrzeni krytycznej, analizującej i opisującej zjawiska rzeźbiarskie. Każdy z prelegentów nawiązywał do tego problemu, wskazując na konieczność redefinicji pojęcia „rzeźba” oraz na potrzebę uporządkowania sfery opisowej, szczególnie w odniesieniu do zjawiska materialnego, czy wręcz cielesnego, o charakterze estetycznym, jakim jest rzeźba. Nadmiernie rozwinięte w sferze opisu socjologicznego teksty krytyczne często nie idą w parze z analizami formy plastycznej. W rezultacie powstają górnołotne teorie przytłaczające konkretne dzieło. Lila Dmochowska z czasopisma „Format” pisze, że *teoretyk sztuki zawsze doszuka się sensu w bezsensie i za pomocą własnych narzędzi po swojemu zinterpretuje nawet najbardziej wydumany problem*.

Niestety, zaniedbujemy w życiu i sztuce poszukiwania głębi, zatracamy poczucie metafizyki na rzecz żartu społecznego lub wizualnego rebusu. Być może dzisiaj konieczne jest ponowne nawiązanie do myśli starożytnych Greków, dla których rzeźba miała być „spójnią piękna i prawdy” wyrażoną poprzez myśl-koncepcję-ideę zakotwiczoną w materii. Takie rozważania w charakterystycznej dla siebie formie poematu przedstawił Christos Mandzios z ASP we Wrocławiu, odnosząc się do obecnej we współczesnej twórczości *pułapki nadmiaru*. Nadmiaru formy, nadmiaru informacji, nadmiaru możliwości. Ta niebezpieczna sytuacja przesytu może powodować odwrotne skutki w stosunku do tych, jakich oczekujemy od przestrzeni wolności twórczej. Nieograniczona różnorodność formalna istniejąca w epoce *postmedialnej*,

nazwana przez Eulalię Domanowską poszerzonym polem rzeźby, charakteryzuje się zacieraaniem granic kierunków artystycznych. Według autorki, to zjawisko jest jednak siłą napędową, co w konsekwencji, niestety, w przestrzeni słowa często skutkuje chaosem opisowym.

Podczas konferencji mówiono także o naszym polskim kompleksie w odnoszeniu się do sztuki zachodnioeuropejskiej jako synonimu nowoczesności; o tzw. *idiomie zachodnim* wspominała ustami Andrzeja Szarka, który odczytał referat, Karolina Staszak – redaktor naczelna miesięcznika „Arteon”. Bezkrzytyczne, nie osadzone w istniejącej tutaj rzeczywistości zapożyczenia formalne czy kalki myślowe mogą stać się bardziej hamulcem twórczości niż jej motorem napędowym. W tym kontekście Grzegorz Majchrowski pisze, że *koniec rzeźby jest wtedy, gdy rzeźbiarz sprzedaje swój talent na rzecz aktualnej koniunktury*, koniunktury o charakterze ekonomicznym, ideologicznym, politycznym lub jeszcze innym. Niewątpliwym problemem zauważanym przez niektórych teoretyków, jak i wielu praktykujących twórców, jest zjawisko określane przez Karolinę Staszak jako *instytucjonalny świat sztuki – czyli przestrzeń kultury* zdominowana przez instytucje, które nie tylko generują definicje sztuki, ale stanowią swego rodzaju krwioobieg jej funkcjonowania. Jest to dobre i konieczne zjawisko z punktu widzenia politycznej organizacji państwa, ale niekoniecznie dobre z perspektywy twórcy, który swoimi pracami nie wpisuje się w obecnie promowaną tendencję.

Wszyscy prelegenci byli jednak zgodni, że choć mamy do czynienia z dość zagmatwaną przestrzenią twórczą pod względem formalnym i opisowym, to nie możemy mówić o końcu rzeźby. Wręcz przeciwnie. Po prezentowanych pracach rzeźbiarzy z różnych środowisk oraz młodych absolwentów kierunków rzeźbiarskich widać, że ta dyscyplina nabiera oddechu. Potwierdza to fakt przyznania podczas konferencji nagród dla studentów ASP we Wrocławiu za najlepszą rzeźbę roku: dla Oli Savashevich, Karoliny Gajdy oraz Alberta Wrotnowskiego, co daje nie tylko nadzieję, ale wręcz pewność, że to nie koniec tej dyscypliny artystycznej, ale dopiero jej początek.

Jako podsumowanie zacytuje słowa Christosa Mandziosa: *Końcem rzeźby jest każda realizacja, której nie nadano odpowiedniej formy.*

Magda Grzybowska

Kierownik Katedry Rzeźby i Działań Przestrzennych ASP we Wrocławiu

Konferencja „Koniec rzeźby” zgromadziła – ku wielkiej radości organizatorów – bardzo liczne grono zainteresowanych słuchaczy. Być może tytułowe hasło wywołało tak mocny oddźwięk – będąc niczym zapowiedź kataklizmu. Czy był to ze strony gospodarzy sprytny i przemyślany sposób, by poruszyć emocje, pobudzić ciekawość, a przez to zachęcić do udziału w spotkaniu? Sądzę, że zarówno sięgnięcie przez organizatorów po „sprawy ostateczne”, jak i aktywna reakcja rzeźbiarzy oraz innych środowisk, jest wyrazem troski, której doświadczamy wobec zachodzących zmian. Zmiany zwykle wydają się czymś groźnym – nie mając odpowiedniego dystansu trudno dostrzec ich źródła. Rzeźbiarze jednak – jak wiadomo – do patrzenia z dystansu są nawykli, jak również do patrzenia z różnych perspektyw. Tak właśnie spojrzeli na „koniec”.

Co z tego wyniknęło – nie zdradzę, zachęcając jedynie do wczytania się w teksty stanowiące treść niniejszego opracowania. Jedno jest jednak pewne: skoro na „koniec rzeźby” dało się spojrzeć z różnych stron i z odległości, dowodzi to, iż jesteśmy poza granicami owego „końca”. Znać to może tyle, że „koniec” jest przed nami lub za nami – a cokolwiek to znaczy, jedno jest pewne – teraz trwamy. Trwamy ze wszystkimi trwania konsekwencjami: staramy się, rezygnujemy, zachwycamy się i irytujemy, ryzykujemy i boimy się...

Czy powinniśmy się zbroić – zakładając, że „koniec” dopiero nadchodzi – niczym „pripersi” kopiący dla siebie schrony i gromadzący zapasy sucharów na trudne czasy? Ważną konkluzją spotkania podczas konferencji „Koniec rzeźby” jest to, iż najlepszą dla nas formą przetrwania jest... samo spotkanie i to, że mogą trwać dyskusje, rodzić się przymierza. Należałoby zatem życzyć sobie, żeby zdarzały się kolejne spotkania, żeby środowisko rzeźbiarzy chciało organizować się i rozmawiać o...

Katedra Rzeźby i Działań Przestrzennych bardzo dziękuje wszystkim tak licznie przybyłym uczestnikom konferencji: z Warszawy, Krakowa, Gdańska, Cieszyńska, Łodzi, Poznania, Oronińska i oczywiście z Wrocławia. Mamy nadzieję, że zarówno konferencja „Koniec rzeźby”, jak i ten numer „Zeszytów Rzeźbiarskich” będzie przyczynkiem do kolejnych spotkań środowiska rzeźbiarzy i teoretyków z różnych ośrodków nie tylko akademickich, a także przyczyni się do osobistych refleksji owocujących twórczymi realizacjami.

Pierwotność, bezpośredniość, realność

Rzeźba — nieprzemijający język sztuki

Józef Murzyn

Urodzony w 1960 roku w Wiśniowej, województwo Małopolskie. Absolwent PLSP w Nowym Wiśniczu. Studia Artystyczne odbył na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1982–1987. Dyplom z wyróżnieniem uzyskał w pracowni prof. Stefana Borzęckiego. Od 1986 roku pracownik naukowo-dydaktyczny ASP w Krakowie; obecnie profesor zwyczajny. W latach 2008–2016 dziekan Wydziału Rzeźby.

Uprawia rzeźbę i malarstwo. Zajmuje się teorią i praktyką kształcenia artystycznego. Uczestnik sesji i konferencji naukowych dotyczących nauczania sztuki. Autor tekstów o sztuce i kształceniu w zakresie sztuk plastycznych. Prowadzi dyplomującą Pracownię Rzeźby na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie. Jest aktywnym uczestnikiem życia artystycznego regionu i kraju. Członek Rady Programowej CRP w Orońsku. Legitymuje się udziałem w kilkudziesięciu prezentacjach zbiorowych w kraju i za granicą. Jest autorem ponad dwudziestu wystaw indywidualnych, w tym wystawy retrospektywnej w Galerii Muzeum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2012 roku, poświęconej jubileuszowi 25-lecia twórczości.

Wielokrotnie już ogłaszano koniec malarstwa, teatru, poezji, ba! koniec sztuki w ogóle. Zadawano pytania, czy po krytycznych momentach historycznych naszej kultury i cywilizacji sztuka, taka jaką znaleźliśmy wcześniej, jest jeszcze w ogóle możliwa? Z największą jednak intensywnością – by nie powiedzieć: natarczywością – pytania te stawiane są od schyłku tak zwanej epoki nowoczesnej, mniej więcej od połowy minionego stulecia. Nastąpiło wówczas wielkie postmodernistyczne zamieszanie, które, przekształcając naszą kulturową i cywilizacyjną rzeczywistość, ze sztuki właśnie uczyniło swoje bodaj najbardziej spektakularne pole doświadczalne. Uruchomiony został proces erozji zakorzenionych kulturowo pojęć i paradygmatów, także tych, które określały istotę i tradycyjny porządek gatunków ekspresji artystycznej.

Ten wciąż trwający i przybierający różne formy proces prowadzi do sytuacji, w której kategorie pełne i precyzyjne tracą swoją oczywistość i stają się określeniami płynnymi, otwartymi na zmiany i mutacje, fuzje i różnokierunkowe przepływy. Język opisu zjawisk artystycznych staje się w tej sytuacji coraz bardziej bezradny. Nie mogąc odnaleźć czystych gatunkowo sformułowań, poszukuje określeń zastępczych, zdolnych ująć, poprzez odniesienia do pojęć tradycyjnych, cechy efektów bieżącej artystycznej produkcji. Chętnie używa ich ogólnych, procesualnych lub czynnościowych przywołań. W miejsce pojęć „malarstwo”, „rzeźba”, „teatr” stosuje otwarte i wieloznaczne kategorie, takie jak malarskość, przestrzenność, teatralność itp. Używane są także sformułowania quasi-naukowe, mające na celu dotarcie do fundamentów znaczeniowych, operujące definicjami w rodzaju: topografia plamy barwnej na płaszczyźnie czy układ punktów w przestrzeni jako określenia malarstwa i rzeźby.

Względność pojęć płaszczyzny, linii, plamy, bryły czy przestrzeni, stosowanych w kontekście artystycznym, utrudnia jednak prostą rekonstrukcję sensów podstawowych. Podobnie jak identyfikowanie cech gatunkowych poprzez określenia takie jak rysowanie, malowanie, rzeźbienie itp. Oczywiście i logicznie uzasadnione jest przecież przekonanie, że ustanawianie określonego porządku punktów w przestrzeni czy planowanie i realizacja układu kolorystycznego

Jednak rzeźba, dzięki swoim cechom esencjalnym, objawiła zdecydowanie większą odporność na oddziaływanie czynników dezintegrujących i nie uległa całkowitemu roztopieniu w ogólności pojęcia „sztuka”, zachowując swoją specyfikę i odrębność.

na płaszczyźnie nie wyczerpuje ostatecznie znamion procesu, którego oczekiwanym skutkiem miałyby być rzeźba lub obraz. Stan taki sprawia określone problemy i trudności w realizacji jednego z najważniejszych zadań refleksji teoretycznej dotyczącej sztuki, jakim jest analiza i opis jej aktualnych przejawów.



Józef Murzyn — *Epizod I* / z cyklu *Gatunek* / 2003
drewno polichromowane / wys. 250 × 210 × 110 cm

Dodatkowo wadą takiej „gorącej” metody badającej zjawiska i zdarzenia dziejące się na bieżąco jest brak odpowiedniego dystansu czasowego, a co za tym idzie, trudność uchwycenia całościowego i wieloaspektowego obrazu zachodzących zmian. Czas potrzebny na wypracowanie sprawnego instrumentarium i metodologii badawczej jest zwykle dłuższy niż tempo zmian w samym badanym obszarze. Zatem pełne zrozumienie obserwowanych zjawisk przychodzi z reguły

z opóźnieniem, stając się *de facto* wiedzą historyczną. Stąd też stwierdzenie, czy dany język sztuki wyczerpuje się lub zanika, możliwe staje się po czasie, gdy symptomy atrofii zostaną ostatecznie zweryfikowane.

Ogłaszanie końca któreś z dyscyplin, jakiegoś gatunku, na podstawie przejściowych zawahań czy przesilen jest błędem w ocenie sytuacji lub intencjonalnym zabiegiem obliczonym na osiągnięcie określonego socjologicznego lub

[Rzeźba] nie tylko odnosi się do realnej rzeczywistości, ale dzięki swym fizycznym atrybutom staje się swego rodzaju współrzedną łączącą rzeczywistość sztuki z rzeczywistością poza sztuką

kulturowego celu. Podobne błędy diagnostyczne mają miejsce także wobec innych, mniej dramatycznych problemów sztuki, którym często przypisuje się pochopnie zbyt duże lub niewłaściwe znaczenie. Do takich przypadków należy zjawisko przesuwania się punktów granicznych sztuki lub jej podziałów wewnętrznych, zakresu języków, zanikania starych i tworzenia się nowych warsztatów i metodologii. Zjawisko to ma wiele przyczyn. Bez rzetelnego ich rozpoznania, bez analizy różnorodnych uwarunkowań zewnętrznych wpływających na jakość postaw twórczych indywidualnych artystów i na wybór języka ich artystycznej wypowiedzi, nie można postawić trafnej i wiarygodnej diagnozy.

Problem przesuwania się granic w sztuce, zacierania różnic pomiędzy jej dyscyplinami, przenikania się języków, postrzegany jest często jako zjawisko negatywne, przynoszące zagrożenie dla czystości i odrębności gatunków, dla ich artystycznej tożsamości. Należy jednak pamiętać, że wszelkiego rodzaju influencje, przepływy, strefy „multi” i „inter” nie zagrażają bezpośrednio wyrazistej i ugruntowanej gramatyce danego języka sztuki. Wręcz odwrotnie. Wzbogacają ją, poszerzają potencjał wyrazowy i otwierają na nowe obszary penetracji.

Należy pamiętać także, że istnieją granice, których przekroczenie prowadzi do zaniku cech konstytutywnych, bez których ustaje swoisty homeostat chroniący określony typ artystycznej artykulacji i zapobiegający jego dezintegracji.

Dla przykładu: malarstwo bez koloru i fizycznego podobrazia, rzeźba bez namacalnego tworzywa, stają się, choć możliwymi do wyobrażenia, to raczej paradoksalnymi bytami. W tym kontekście pytanie o kondycję dzisiejszej rzeźby jest tak samo interesujące, jak pytanie o wszystkie

pozostałe dyscypliny artystyczne. Wszystkie one ulegają podobnym presjom i w podobny sposób reagują, próbując odnaleźć swoje miejsce w zmiennej rzeczywistości kulturowej oraz adekwatne uzasadnienia dla swojej odrębności.

Czy rzeźba zawiera w sobie zespół możliwych do wyodrębnienia stałych cech, norm i reguł mogących posłużyć jako zręby jej spójnej i zamkniętej definicji? Czy stając się obszarem coraz bardziej otwartym, o dużej dynamice zjawisk, postaw i procesów, wyzbywa się swojej autonomii? W zależności od odpowiedzi na powyższe pytania możliwe jest dalsze rozpatrywanie problemu istnienia bądź nieistnienia autonomicznego obszaru rzeźby, a tym bardziej jej kondycji i żywotności języka, jakim operuje. Żywotności mierzonej zdolnością do tworzenia sugestywnych ekwiwalentów plastycznych pojęć, zjawisk, procesów i fenomenów, budzących nasze zainteresowanie i stanowiących istotne bodźce dla osobniczych, środowiskowych lub generacyjnych reakcji artystycznych. Tworzenia sformułowań sugestywnych, ale i czytelnych oraz odpowiednio atrakcyjnych, zdolnych wytrzymać zarówno konkurencję dominującego, łatwego języka obrazkowego, jak i pospolitego języka komunikacji werbalnej i tekstowej, funkcjonującego w dzisiejszym kulturowym i cywilizacyjnym obiegu informacji.

Myślę, że wątkiem przydatnym będzie zarysowanie szerszego kontekstu dla poruszanej kwestii. Przywołam zjawisko transgresji – awangardowej zasady przekraczania doświadczenia artystycznego, przemożnej presji innowacyjnej, decydującej o tempie i kierunkach przemian w sztuce we wszystkich zasadniczych jej aspektach. Zjawisko to stało się wartościującą normą, wręcz kanonem nowoczesności i pozostało obowiązującym schematem w myśleniu o procesach zachodzących także w sferze dzisiejszej sztuki. Odnosi się ono zarówno do aspektu kreacyjnego, jak i percepcyjnego. Przełomy w sferze kreacyjnej wymuszają na odbiorcy pogodzenie się z permanentnym gwałtem zadawanym jego przyzwyczajeniom, konieczność ciągłej adaptacji do nowych warunków estetycznych i elastyczności w podejściu do kryteriów oceny. Często obserwowaną reakcją na ten stan jest działający na zasadzie sprzężenia zwrotnego przepływ sygnałów w kierunku odbiorca-twórca, w ramach którego rodzą się różnorakie reakcje i napięcia. Najprostsze i najbardziej typowe z nich to – wynikające z niezrozumienia – odrzucenie.

Kategorią, która najbardziej wpływa na zmiany w relacjach twórcy-odbiorcy, wydaje się być



Józef Murzyn — *Agresor* / 2008
drewno polichromowane / wys. 175 cm



Józef Murzyn — *Procesje* / 2009
drewno polichromowane / wys. 300 cm

transgresja formalna, rozumiana jako zakwestionowanie obowiązującego modelu dzieła. W przypadku rzeźby oznacza ona wyjście poza uwikłanie w związki z widzialną postacią świata, poza dominację form i zjawisk naturalnych wypełniających tradycyjny katalog pierwiastków inspiacyjnych; przełamanie utrwalonych kulturową konwencją schematów wizualnych służących do kodowania, problematyzowania i metaforyzowania zjawisk, idei, sądów i postaw.

Transgresja formalna, nastawiona na poszukiwanie nowych środków wyrazu, zmienia, często niezwykle radykalnie, szeroko rozumianą sferę warsztatową i metodologię procesu twórczego. Podlega ona dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek w przeszłości, wyjątkowo szybkim, często zaskakującym i trudnym do zaakceptowania przez odbiorcę przemianom. W szerokim zakresie praktyki artystycznej można mówić wręcz o swoistym uzależnieniu od technicznego, technologicznego czy medialnego eksperymentu. Stał się on jednym z ważniejszych elementów każdego ambitnego, obliczonego na oryginalność i zaciekawienie widza, działania twórczego.

Nowoczesny warsztat artysty wyrażającego się poprzez przekształcaną materię, opiera się już nie tylko na gwarantującej osiągnięcie przewidywalnych rezultatów bazie praktycznych umiejętności, przyswojonych zasad i reguł, ale przede wszystkim na zdolności wypracowania niepowtarzalnej metodologii oraz indywidualnych technik i receptur. Ostateczny wyraz dzieła zależy w znacznej mierze od zdolności innowacyjnych artysty. Od niestandardowego traktowania tworzywa, powołania do funkcji artystycznych materiałów, które w dotychczasowej praktyce nie miały zastosowania albo też poszukiwania ekspresji, znaczeń, symboliki i wartości estetycznej do kojarzenia ze sobą w jednorodnych lub hybrydycznych strukturach tworzyw i materii posiadających zasadniczo odmienne walory fizyczne i estetyczne. Stworzone w ten sposób dzieło jest nie tylko wizualizacją idei plastycznej przy pomocy określonych metod i technik, ale staje się także swoistym dowodem, mierzalnym wynikiem przeprowadzonego doświadczenia i sumą wynikającą z niego wiedzy.

Historia transgresji formalnych w rzeźbie przebiega w zasadzie podobnie jak w przypadku innych dziedzin sztuki. Jednak rzeźba, dzięki swoim cechom esencjalnym, objawiła zdecydowanie większą odporność na oddziaływanie czynników dezintegrujących i nie uległa całkowitemu roztopieniu w ogólności pojęcia „sztuka”,

zachowując swoją specyfikę i odrębność.

Świadoma swej substancjalności i siły oddziaływania, sama z siebie nie rozwija dyskursu na temat swoich granic. Są one intuicyjnie wyrażanymi ekstremami, których przekroczenie równałoby się samounicestwieniu zarówno w płaszczyźnie formalno-wyrazowej, jak i pojęciowej. Dzięki emanującej z niej energii, swoistemu nadmiarowi środków wyrazu, którymi operuje, jest w stanie wpływać na inne języki sztuki. Można właściwie powiedzieć, że większość istotnych transgresji formalnych, jakie miały miejsce w dziedzinie sztuk plastycznych, było w jakiś określony sposób zapośredniczone w rzeźbie. Niektóre z nich, dopóki nie dojrzały, dopóki nie osiągnęły pełnej niezależności, były postrzegane jako jakościowe rozszerzenia rzeźby. Do dziś niektóre formy języka plastycznego, eksploatując materię i realną przestrzeń, usiłują na bliższych lub dalszych koneksjach z rzeźbą opierać swoją artystyczną legitymację.

Postrzegana często, i jak się okazało – niesłusznie, jako dziedzina pasywna i zachowawcza, niezdolna sprostać wymaganiom stawianym przez progresywne nurty intelektualno-artystyczne, rzeźba „po cichu” przeżywała swoje znaczące technologiczno-strukturalne i formalno-estetyczne przełomy postmodernistycznego chaosu i zagubienia. W odróżnieniu od wielu innych języków sztuki wyszła oczyszczona i wzmocniona, co w konsekwencji usytuowało ją na pozycji stimulatora i ważnego punktu odniesienia dla wielu nurtów awangardowych o kardynalnym dla dzisiejszej sztuki znaczeniu.

Wspomnieć należy przede wszystkim funkcję, jaką rzeźba spełniła w procesie kształtowania się porządku i systematyki mediów przestrzennych i materialnych. To właśnie rzeźba w zdecydowany sposób dookreśliła horyzont znaczeniowy pojęcia przestrzenności w sztuce. Pogłębiła i ugruntowała rozumienie antynomii realności, iluzyjności i wirtualności przestrzeni, wyraźnie przy tym wskazując obszary właściwe jej samej jako pola jej optymalnego artystycznego spełnienia. Sprzyjały temu jej immanentne właściwości, zwłaszcza fakt, że rzeźba w swym wymiarze fizycznym i semantycznym nie tylko odnosi się do szeroko rozumianego aspektu przestrzenności, ale będąc w istocie samą materializacją przestrzeni, staje się jej artystyczną obiektywizacją. Nie tylko odnosi się do realnej rzeczywistości, ale dzięki swym fizycznym atrybutom staje się swego rodzaju współrzędną łączącą rzeczywistość sztuki z rzeczywistością poza sztuką. Zawiera się w niej i zarazem ją współkreuje.



Józef Murzyn — *Spirala* / 2004
drewno polichromowane / 150 × 60 × 35 cm

*Dzisiaj, w epoce powierz-
chowości, łatwizny,
szybkiego efektu, płycizny
i bylejakości warsztatowej,
szczególnie uwidocznia
się elitarny charakter
rzeźby jako dyscypliny
artystycznej.*

Rozstrzygającym o artystycznej sile rzeźby i włączeniu jej do aktywnej gry o nowy wyraz sztuki działaniem było przekroczenie granicy mimesis. Transgresja ta okazała się *de facto* wtargnięciem rzeźby w siebie samą. Dogłębnym i brzemennym w artystyczne konsekwencje odczytaniem sensu definiującego ją pojęcia. Owocnym wypełnieniem go na polach fizycznej, filozoficznej, estetycznej i aksjologicznej eksploatacji. Był to moment rozpoczynający długi i wieloetapowy proces samooczyszczania się rzeźby i określania jej nowej artystycznej tożsamości. Poza cechami substancjalnymi, takimi jak realna materialność i przestrzenność, rzeźba współczesna budowała swoją autodefinicję poprzez eliminację wyróżników negatywnych, stanowiących właściwości, które traktuje jako nieprzystające. Wśród nich znalazły się takie cechy jak imitacyjność, symulacyjność czy prosta ilustracyjność. Pośród wyróżników pozytywnych, w pełni reprezentatywnych dla rzeźby jako konstruktu formalno-wyrazowego, swoje ważne miejsce potwierdziły: pierwotność, naturalność, obiektywność i bezpośredniość.

Rozwinięcie powyższych określeń pozwala uchwycić sens istotnych elementów budujących pojęcie dzisiejszej rzeźby, postrzeganej zarówno jako gatunek artystycznego języka, jak i mechanizm przepływu emitowanych przez dzieło rzeźbiarskie znaczeń. Rzeźba, jako jednostkowe wyrażenie, jako fizyczny, wizualny i semantyczny fenomen, jest przede wszystkim reprezentacją siebie samej, a dopiero w dalszej kolejności reprezentacją „czegoś” poza nią. Szczególnie ta jej odmiana, która abstrahuje od obrazu świata realnego, a realizuje się poprzez tworzenie form autonomicznych, z powodzeniem spełnia swoje

najwyższe ambicje kreacyjne. Nie zrywając związków z najistotniejszymi aspektami życia człowieka, wchodzi w głąb, poszerzając pole swojego oddziaływania o filozoficzne i aksjologiczne odniesienia. Operuje formami i kształtami odczutymi i wyobrażonymi, będącymi zmaterializowanymi metaforami idei, stanów emocjonalnych, intuicji i instynktów, napięć i dysharmonii ujawniających się na styku *sacrum* i *profanum*, euforii bytu i egzystencjalnego *pauperum*.

Obiektywność i bezpośredniość uobecniania się dzieła rzeźbiarskiego wpływają na kształtowanie się jedyne w swoim rodzaju mechanizmu percepcyjnego. Polega on nie tylko na bezpośrednim uczestnictwie w przestrzeni fizycznej dzieła, na analizowaniu i kontemplacji jego widzialnej i mierzalnej powierzchowności, ale także na aktywnej partycypacji w jego przestrzeniach wewnętrznych poprzez ich intuicyjne odkrywanie i subiektywne przeżywanie. Pozytywnie rozumiana pierwotność i naturalność środków wyrazu budujących język rzeźby, pozbawiony sztuczności właściwej innym mediom, sprawia, że w procesie percepcji dzieła rzeźbiarskiego możliwa staje się swoista transmisja w podświadomość, aktywizująca nie tylko intelekt i sensory podstawowe, ale także nie do końca jeszcze rozpoznany, pozazmysłowy aparat recepcji. Z całą pewnością dochodzi tu do głosu pierwotna intuicja jedności materialnej świata i wynikająca z niej podświadoma potrzeba łączności z fizycznym bezmiarem. Odruch reagowania na fascynujący magnetyzm materii.

W przypadku artysty rzeźbiarza, dzięki jego specjalnej wrażliwości, odruch ten przemienia się w nieodparty imperatyw, w stan osobliwej hipnozy, z której budzi go dopiero ukończone dzieło. Typ osobistej reakcji na bijącą z materii tajemniczą energię rozpalającą wyobraźnię artysty wpływa na charakter i jakość dzieła rzeźbiarskiego. Decyzje, jakie podejmuje twórca wiedziony osobistym przecuciem, trafność oceny reaktywności materii i odczytania ukrytego w niej potencjału, określają jego artystyczną indywidualność i stylistyczną niepowtarzalność.

Rzeźbienie jako proces alternatywnego artystycznego przeobrażania materii nadaje jej cechy semantycznej i symbolicznej artykulacji. Podnosi ją do roli nośnika, a czasem wręcz generatora sensów. Poprzez ujawnianie cech pierwotnych obrabianej materii, poprzez różnego rodzaju jej formowanie lub porządkowanie, rzeźba tworzy jedyne w swoim rodzaju kody, zdolne ująć i wyrazić takie aspekty i niuanse relacji człowieka ze światem, które pozostają poza zasięgiem

zwykłych form komunikacji międzyludzkiej, w tym także wielu innych języków sztuki. Wrażliwy odbiorca jest w stanie to odczytać, współuczestniczyć w tych fascynujących penetracjach, podążać za myślą i ręką artysty rzeźbiarza, przeżywając po swojemu tę fantastyczną przygodę, jedyne w swoim rodzaju misterium rozbudzania, obłąskawiania i humanizowania materii.

Pierwotny obraz tego świata, postrzegany w wielowymiarowej przestrzeni zjawisk i fenomenów, zdominowany był przez bezpośredniość doświadczenia jego realnej materialności. Tę prostą rzeczywistość dopełniało dojmujące odczuwanie niewidzialnego pierwiastka tajemniczej logiki wszechogarniającego porządku. Ważnym elementem przeżywania pierwotnego, „prawdziwego” świata było odkrywanie miejsca człowieka pomiędzy sferą tego, co realne i poznawalne a sferą nieznanego, niewidzialnego. Człowiek, tworząc fizyczne i intelektualne narzędzia oraz przemysłne i skomplikowane protezy mające mu pomóc w rozszyfrowywaniu i opanowaniu świata, paradoksalnie coraz bardziej przesłaniał nimi i oddalał jego prawdziwy obraz. Rzeźba, dzięki immanentnym właściwościom, przechowała schematy archetypicznej relacji człowieka z otaczającą go rzeczywistością. Pozostała medium tłumaczącym znaczenia pierwotnej, „prawdziwej” rzeczywistości człowieka w sztuczną rzeczywistość kulturową i cywilizacyjną.

Potocznie dziś formułowane wymagania wobec sztuki to tworzenie struktur wizualnych będących atrakcyjną iluzją rzeczywistości, wzbogaconą o analizę i diagnozę jej stanu postrzeganego w filozoficznych, aksjologicznych i estetycznych aspektach. Rzeźba, w swoich różnorodnych odmianach i wcieleniach, zdolna jest znakomicie wywiązywać się z powyższych zadań. Jednak dodaje jeszcze coś, co czyni ją wyjątkową: zdolność powoływania do życia bytów swoiście ekskluzywnych, wolnych od trywialnej funkcjonalności, których użyteczność spełnia się ponad poziomem *decorum*, w sferze tajemnicy. Wśród rzeczy wytworzonych z „artystycznych pobudek”, ozdobnych lub dziwacznych naczyń na treści i komunikaty, wyróżnia się wielopoziomową metaforycznością, ale także lapidarnością i dosadnością wyrażenia. Jest syntezą, znakiem, kondensatem. Fizyczno-intelektualną osobiwością.

Dzisiaj, w epoce powierzchowności, łatwizny, szybkiego efektu, płytcizny i bylejakości warsztatowej, szczególnie uwidocznia się elitarny charakter rzeźby jako dyscypliny artystycznej.

Wynika on ze specyficznych, niedostępnych każdemu predyspozycji i kompetencji, niezbędnych do profesjonalnego jej uprawiania. Artysta rzeźbiarz to niezwykle połączenie poety i filozofa oraz wysoko kwalifikowanego rzemieślnika; inteligencji projektanta i pasji „majsterkowicza”. Oprócz talentu, wyobraźni, wrażliwości i innych cech tak zwanej osobowości twórczej koniecznej do uprawiania sztuki, rzeźba wymaga także specjalistycznej, często wielobranżowej wiedzy. Proces rzeźbiarski jest skomplikowany, długotrwały i wyczerpujący. Wymaga determinacji, cierpliwości i mentalności długodystansowca.

Mimo że dzisiaj coraz bardziej doskonałe narzędzia wspomagają i ułatwiają czynności wykonawcze, a metodologia procesu twórczego może ograniczyć się do jego sprawnej organizacji, wymienione powyżej cechy i kompetencje nie tracą nic ze swej aktualności. Są bowiem niezbędne do sprawnego i profesjonalnego zarządzania i nadzorowania zaprojektowanych czynności oraz czuwania nad właściwym ich przebiegiem w celu osiągnięcia optymalnego efektu. Myślę, że to właśnie ten wysoki próg wymagań kompetencyjnych i charakterologicznych sprawia, że rzeźba jest mniej popularna niż inne formy aktywności twórczej. Ciągłe jednak stanowi jeden z najżywotniejszych filarów sztuk plastycznych. Jako gatunek artystycznego języka jest nadal żywa, pełna witalności i energii, pozwalającej jej mierzyć się z nowymi wyzwaniami. Wciąż zdolna jest spełniać rolę ważnego kulturowego punktu odniesienia, dzięki któremu łatwiejsze wydaje się dostrzeżenie coraz bardziej zamaskowanej różnicy pomiędzy tym, co sztuką jest a tym, co nią nie jest.

Myślę, że jest ona zbawiennym antidotum zapobiegającym zgubnym skutkom postmodernistycznej cykuty zadanej sztuce nowoczesnej. Jako czynny rzeźbiarz jestem głęboko przekonany, że teza o jej końcu jest zdecydowanie przedwczesna. Rzeźba jest językiem prawdziwym, pięknym i nieprzemijającym. Trwać będzie przynajmniej tak długo, jak długo uprawia ją choćby jeden artysta i choćby jeden odbiorca ją rozumie i jej potrzebuje.

Kraków, kwiecień 2017

Koniec rzeźby?

Antoni Janusz Pastwa

Twierdzenie prowokujące, ale przecież zadawane od ponad pół wieku i odnoszące się również do malarstwa. Może to wygodne dla tych, którzy je programowo stawiają, licząc na spełnienie się postulatu. Coś jak pragnienie, aby się tak stało. Ale czy można je stawiać wobec obszaru ciągle żywego i w ciągłym procesie? Czy rzeźba rzeczywiście wyczerpała swoją potencję, aby jeszcze raz i znowu odnieść się do człowieka, do przestrzeni? I czy skomplikowany obszar sztuki określany mianem „nowoczesna” rzeczywiście zaanektował cały jej teren i rzeźba nie ma w nim miejsca? Tak się nie dzieje. W dzisiejszym świecie sztuki, gdzie pojawiają się ciągle nowe tendencje, nierzadko mody jeszcze dobrze nierozpoznane – bazujące powierzchownie na stwarzanych przez siebie coraz to nowych problemach, głównie z obszarów socjologii, które, pojawiając się, zdumiewająco szybko umierają – rzeźba poddana procesowi rozwoju, ciągłej ewolucji w obrębie klasycznej definicji „bryła – przestrzeń” wciąż jest ważnym elementem składowym sztuki.

Redefinicja pojęcia rzeźby, jaka nastąpiła w ubiegłym wieku, skutkuje waniem się w jej obszar wszelkich działań artystycznych, jeśli tylko dzieją się w przestrzeni. Zaanektowano nazwę, nie podejmując wysiłku, aby określić te działania własnym mianem, bo jeśli nawet poszczególne z nich mają swoje określenia, to ochoczo grupuje się je pod wspólnym mianem rzeźby.

Rzeźba od zarania wyrażała się poprzez formę, a więc bryłę i przestrzeń, w której zawarta była tęsknota poznawcza człowieka, jego przeżywanie świata, zarówno zewnętrznego, jak i przede wszystkim wewnętrznego. Istnieje od ponad 30 tysięcy lat, rozwijając się poprzez kondycję twórczą kolejnych pokoleń artystów, którzy inspirując się dokonaniem poprzedników, sami wnosili nowe wartości, będące wynikiem talentu (niejednokrotnie genialnego), pracy

i świadomości zastanego świata, wnosząc istotny wkład w jego kulturalno-cywilizacyjny rozwój.

Dzisiaj sytuacja zmieniła się o tyle, że postęp techniczny przyniósł wiele rozwiązań pomocnych w realizacjach rzeźbiarskich, ale i tworzących nowe możliwości wyrazu na innych polach sztuki. Myślę tu o narzędziach elektronicznych, które zapoczątkowały sztukę wideo, rozszerzyły fotografię do nieznanych dotychczas przestrzeni. W rzeźbie okazały się pomocne o tyle, że ułatwiły

*Zastanawia mnie jakaś
nadmierzająca przychylność
wobec wszelkich działań
artystycznych, które jakoby
niosą nowe rozwiązania,
a w rzeczywistości wcale
nie są pionierskie, bo często
świecą światłem odbitym.*

proces realizacji poprzez nowe technologie i nowe elektromechaniczne narzędzia. Istota rzeźby pozostała i to jest jej wartość. To, że jest najmniej podatna na gwałtowne zmiany, nowe orientacje czy tendencje, które dzieją się w zupełnie szalonym tempie, skutkujące powierzchownym oglądem problemu – to znowu jej wartość. Użyłem określenia szalonego tempa, by zwrócić uwagę na problem czasu, jego działanie oraz nasze

Urodzony w 1944 roku w Brzozie. Dyplom na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie w 1970. Profesor zwyczajny na macierzystej uczelni, prowadzi pracownię dyplomującą na Wydziale Rzeźby. Miał ponad 30 wystaw indywidualnych w kraju i za granicą. Laureat wielu nagród, w tym I nagroda za pomnik J. Brandta w Orońsku, I nagroda na Biennale „Sport w Sztuce” w Madrycie, Nagroda im. C.K. Norwida w dziedzinie plastyki, Nagroda im. Brata Alberta, Srebrny Medal „Gloria Artis”, wielokrotny stypendysta MKiDN. Zrealizował m.in. pomnik J. Brandta w Orońsku, pomnik H. Wieniawskiego w Lublinie, *Kwadrygę* na frontonie Opery Narodowej w Warszawie (wraz z Adamem Myjakiem), 14 płaskorzeźb na gmachu Rezydencji Foksal w Warszawie oraz wiele piersi ludzi kultury i nauki.



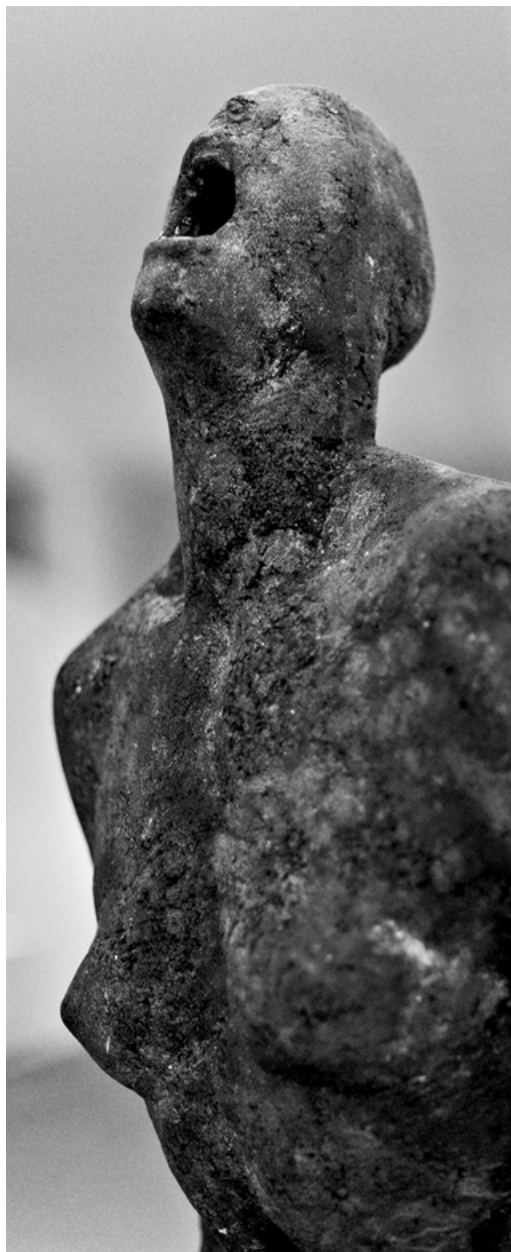
Tomasz Górnicki — *Aktywny/Pasywny* / 2015–2017
sztuczny kamień / 120 x 140 cm

ciągłe do niego nieprzystosowanie. Filozofia pojęcia „prędzej i częściej” to problem dla sztuki, ale też w czasie mamy sojusznika jako ostateczny punkt odniesienia, czy dzieło ma wartość pomimo upływu czasu, czy tą wartością nie jest, ponieważ zbyt często obserwujemy erozję nie tylko poszczególnych dzieł, ale i tendencji.

W tej chwili trwa wystawa prof. Jerzego Jarnuszkiewicza w Zachęcie. Wystawa świetna, logicznie pokazana, wyszedłem z niej z bardzo

pozytywną refleksją, jak wiele z jego dokonań, a więc rzeźb, zarówno tych abstrakcyjnych, jak i figuratywnych – również medali, bo był w tym mistrzem – ostało się upływowi czasu. Nie są to prace historyczne, służące jedynie archiwalnym badaniom.

Dzisiejszy człowiek oraz artysta ujawnia pewne nieprzystosowanie wobec czasu. Poddawany coraz silniejszym manipulacjom, takim jak reklama, informacja czy polityka, rozwinięte już



Tomasz Górnicki — *Aktywny/Pasywny* — fragment / 2015–2017
sztuczny kamień / 120 x 140 cm



Grzegorz Gwiazda — *Bez tytułu* / 2014–2016
żywica

do jakiegoś monstrum, powodujące kontrast pomiędzy tym co wewnętrzne i stałe a tym, co zewnętrzne i nieprawdopodobnie zmienne. To nie jest dla nas komfortowa sytuacja – nasi poprzednicy mieli z tym mniejszy problem. Wartości stałe w człowieku to podstawowe paliwo dla sztuki. Rzeźba się do tego odnosiła i odnosi.

Przytoczę tu fragment znakomitego eseju *Mały traktat o rzeźbie* wybitnego poety Krzysztofa Karaska: [...] rzeźba jest wyrazem ludzkiego losu,

wyrazem może najbardziej pełnym i tajemniczym. Zawieszona w płonącym beczasie milczy, to znaczy mówi. Łączy poza słowami, stwarza porozumienia, które choć zadomowione w przestrzeni, wyjątkowo materialne, są niedotykalne. Porozumienia na wąskiej kładce pomiędzy pamiętanym a doświadczonym, pomiędzy dociekliwością a rezygnacją, W miejscu, gdzie słowa są nieme, a język zwija się jak papier od podmuchu płomienia. Gdzie słów nie potrzebuje już wyrażać, nie znajduje dla siebie



Grzegorz Gwiazda — Bez tytułu / 2014–2016
głina

pokarmu, oparcia ani uzasadnienia dla tego, co milczy, obdarowuje nas współczuciem i wspólnotą, objawia mowę podziemną. Od stuleci tą samą i od stuleci wiecznie głodną coraz to nowych wcieleń i objawień... Wyjątkowo poruszający ogląd rzeźby, bo jednak poezja nie jest tak odległa od rzeźby, jakby się wydawało – łączy je odwieczny problem ludzkiego losu opisywany przez wszystkie dyscypliny sztuki. Jeśli więc jest aktualny i opisany na świeżo poprzez temperament

współczesnego rzeźbiarza, to jest to nowoczesne. Bo nie narzędzie o tym decyduje.

A więc to pojęcie dotyczy również rzeźby, zarówno abstrakcyjnej, jak i figuratywnej, ta ostatnia zaś, tak chętnie spychana na margines, jest przecież ikoną czasu sztuki. I dzisiaj potrafi mówić donośnie i mądrze językiem o wielkiej potencji artystycznej poprzez takich artystów jak choćby Gormley, Cragg, Chillida i wielu innych. Nie przytaczam tu nazwisk polskich artystów

rzeźbiarzy, bo je znamy. Rzeźba figuratywna to szerokie pojęcie, zawierające w sobie całe spektrum działań twórczych, bogate w formalne rozwiązania, przesuwające się często w stronę rzeźby abstrakcyjnej, skutkując tutaj zaskakującymi realizacjami. A gdyby zawęzić figuratywność do rzeźby realistycznej, czy ta

Redefinicja pojęcia rzeźby, jaka nastąpiła w ubiegłym wieku, skutkuje wlaniem się w jej obszar wszelkich działań artystycznych, jeśli tylko dzieją się w przestrzeni. Zaanektowano nazwę, nie podejmując wysiłku, aby określić te działania własnym mianem, bo jeśli nawet poszczególne z nich mają swoje określenia, to ochoczo grupuje się je pod wspólnym mianem rzeźby.

na pewno się już wyczerpała i mówi martwym językiem? Nie, nie wyczerpała się, bo przefiltrowana przez autentycznego artystę z jego potencjałem twórczym potrafi znowu zaskoczyć świeżością traktowania formy czy jej nową emocją.

Pragnę przytoczyć w tym miejscu kilka nazwisk młodych rzeźbiarzy, których znam, ponieważ są naszymi absolwentami, również moimi.

Tomasz Górnicki – bardzo ciekawy młody rzeźbiarz, niezwykle pracowity i aktywny. Ostatnio odnalazł się w nowej formule komunikacji z widzem poprzez zaskakujące sytuowanie swoich rzeźb w różnych miejscach przestrzeni miasta. To filozofia *street artu*, dotychczas podejmowana przez malarzy czy grafików. Górnicki

jest pierwszym rzeźbiarzem z tego kręgu, zaczyna być coraz bardziej zauważany.

Grzegorz Gwiazda – również zdolny rzeźbiarz, którego dotychczasowa twórczość jest zogniskowana na figurze ludzkiej, ta zaś emanuje specyficzną wewnętrzną siłą języka rzeźbiarskiego. Już ma swoją publiczność w Hiszpanii.

Krzysztof Kołodziejski – architekt i rzeźbiarz, po ukończeniu architektury studiował i ukończył nasz wydział. Z pasją zajmuje się rzeźbą w realistycznej formie, nawiązując dialog ze sztuką rzeźbiarską poprzednich pokoleń.

Diana Grabowska – niezwykle utalentowana młoda rzeźbiarka, skoncentrowana na problematyce związanej z kobiecością, jej intymnością czy cielesnością. W intrygujący sposób łączy rzeźbę z techniką filmową, tworząc unikalny osobisty przekaz.

Wymienieni rzeźbiarze są stypendystami, a w przypadku Górnickiego czy Grabowskiej – już nagradzani. Jeśli więc na takim poziomie startują młodzi, będąc na początku swojej drogi twórczej, to można wierzyć w przyszłość tej dyscypliny, a przecież wymieniłem tu zaledwie cztery nazwiska, ponieważ je znam. Na pewno Państwo wymieniliby następne nazwiska ze swoich uczelni. To, że o takich artystach wżajemnie nic nie wiemy, pokazuje jedynie stan świadomości mediów, których i tak niewielka aktywność skierowana jest na newsy, mody czy sploty artystyczno-towarzyskie. Nie widzę na tym polu jakiegóż głębszej refleksji, analizy czy polemiki o wartościach, a więc na temat tego, co buduje poważną krytykę artystyczną. Z zazdrością słucham lub czytam prasę literacką czy teksty polemiczne o teatrze, w których temperatura i jakość przekazu bardzo mnie satysfakcjonuje. Niestety, w przypadku krytyki artystycznej to nie jest już tak oczywiste.

Zastanawia mnie jakaś nadzwyczajna przychylność wobec wszelkich działań artystycznych, które jakoby niosą nowe rozwiązania, a w rzeczywistości wcale nie są pionierskie, bo często świecą światłem odbitym. Casus ciągłego poszerzania obszaru rzeźby i pytanie, czy coś jest pionierskie i rzeczywiście nowe, to problem, który rozwiązywała i rozwiązuje awangarda. Ale awangarda to nie masowość, to raczej niewielka grupa artystów autentycznie kontestujących zastane reguły. To rodzaj dodatkowej porcji tlenu dla obszaru sztuki – mówił również o tym Kantor. Ta masowość działań, ich tempo, stwarza problem związany z kryteriami ocen, które w przypadku rzeźby są stosunkowo jasne: widać, czy to jest dobre, czy złe, widać jakość formy, kompozycji,

swoistego piękna bryły, jej działania na widza etc. Natomiast w przypadku różnorodnych masowych działań kryteria często są zamazywane, zaś w wątpliwych do oceny przypadkach znajduje się drugie, a nawet trzecie dno, tłumaczące sens bez sensu oglądanego dzieła. Oczywiście, nie odnosi się to do całego spektrum sztuki, gdzie są wybitne dokonywania i wybitne osobowości, ale proszę zauważyć, że to nie one stanowią przeważający procent. Te dobre czy często wybitne same się bronią, nie potrzebując do tego protezy w postaci nużącego pseudonaukowego tekstu.

W mojej wypowiedzi użyłem już sformułowania „przestrzeń publiczna”. Chciałbym tutaj skupić się na znaczeniu rzeźby w przestrzeni publicznej – tej naszej wspólnej przestrzeni, za którą artysta, jeśli ma w niej coś realizować, jest szczególnie odpowiedzialny. Tę przestrzeń od tysiącleci determinował związek rzeźby z architekturą. W tym związku obydwa podmioty były równoważne, owocując osiągnięciami o zduńmiewającym poziomie artystycznym. I dziś to świadectwo współpracy obu dziedzin wciąż nas porusza. Obecnie związek tych dwóch dyscyplin jest bardzo luźny. Nowoczesna technologia wyposaża architekta w nowoczesne narzędzia kreacji – myślę tu o niespotykanych dotąd relacjach wzajemnych form, kątów nachyleń, ryzykownych wyważań czy wysokości. Mam wrażenie zbliżania się architektury do zewnętrznego oglądu rzeźby. Jednak rzeźbą się ona nie stanie, ponieważ nie wygeneruje z siebie tej wewnętrznej siły przekazu, tego spektrum doznań, czyli tego, co jest poza słowem.

O sile działania rzeźby w przestrzeni publicznej sam się przekonałem będąc w Londynie, gdzie usiłowałem dostać się na Trafalgar Square. Trochę klucząc, natknąłem się na niewielki placzyk z paroma drzewami, jakieś krzewy – całość otoczona wiktoriańską architekturą. W przestrzeni placzyku usytuowana była duża rzeźba Moore'a, piękna i świetnie trafiona w skali. Jej znaczenie dla tej przestrzeni doceniłem za drugim razem, kiedy to zaproszony na wielką wystawę Moore'a w Yorkshire, znowu odwiedziłem Londyn i tą samą drogą znalazłem się na w/w placyku. Ledwie go poznałem: były wszystkie elementy, ale nie było rzeźby!! Zabrana do Yorkshire, uzmysłowiła mi jej podstawową wartość w tej przestrzeni. Miejsce straciło swoją tożsamość, stało się anonimowe. Modelowy przykład. A przecież w w wielu miejscach świata doznajemy podobnych iluminacji.

A jak w kontekście realizacji w przestrzeni publicznej wygląda to w naszym kraju? Niestety,

mamy z tym poważny problem. Poza historycznym dokonaniem i bardzo dobrymi współczesnymi (choć te ostatnie nie stanowią większości), sytuacja jest wręcz alarmująca. Nasza przestrzeń publiczna coraz bardziej nasycy się powstającymi pomnikami, na razie głównie papieskimi. Chyba wszyscy zgodzimy się, że większa część z nich reprezentuje żenujący poziom artystyczny. Często robią wrażenie realizacji amatorskich, to zaś powoduje postępującą dewastację przestrzeni publicznej. Skąd bierze się ten stan rzeczy? Przede wszystkim mam tu na myśli brak kontroli nad tym zjawiskiem. W minionym ustroju były komisje rzeźbiarskie i architektoniczne, usytuowane przy Pracowniach Sztuk Plastycznych i SARP-ie, które opiniowały każdy projekt oraz nadzorowały realizację. Owszem, zdarzało się, że przechodziły również mierne projekty, bo też sprawy ideologiczne grały tam ważną rolę, ale nie przechodziły kicz. Teraz zaś, gdy samorzutnie powstają komitety budowy, w których udział rzeźbiarzy jest znikomy, pomnik staje się wypadkową zbiorowego gustu ludzi kompletnie nieznających się na rzeźbie. Rezultatem takiej sytuacji nierzadko jest właśnie kicz. Coś z tym musimy zrobić, bo zakres tych działań to swoiste rozlewanie się tandety, jest już nie do zaakceptowania. Zastanawiający jest fakt, że część tych realizacji to dzieła naszych absolwentów. Mają przecież za sobą studia aktów oraz inne zadania, które budują ich rzeźbiarsko-intelektualny warsztat; wydawałoby się, że są przygotowani do takiego wyzwania, a jednak nie zawsze to się sprawdza. Nie zawsze ci zdolniejsi posiadają dostateczną siłę przebicia i zadanie zostaje powierzone komuś miernemu, ale znajomemu.

Widać więc, że poważne, mądre poprowadzone studium natury ma głęboki sens. Jako pedagog widzę duże zainteresowanie tym zadaniem na moim wydziale, jest ono nie jedynym, ale istotnym elementem edukacji. Pracownia ze swej nazwy winna być podatna również na eksperyment oraz zadania czy ćwiczenia, gdzie studenci ustosunkowują się do nich we własny indywidualny sposób. Po co zadajemy studium z natury? Bo jest to bardzo trudne zadanie i uczy widzieć, zawierając w sobie całe spektrum problematyki: proporcji, wzajemnych relacji form etc., realizowanej poprzez indywidualny temperament kreacyjny studenta. Nie jest to w żadnym wypadku zadanie anachroniczne, jak się niekiedy słyszy, nie zaśmieca wyobraźni, lecz konstruuje studenta w myśleniu *stricte* rzeźbiarskim. Realizowali je również tak znani dziś artyści jak Bałka, Althamer czy Kozyra.



Tomasz Górnicki — *Bez tytułu* / 2015-2017
blacha stalowa

Wracając do poruszonego przeze mnie problemu nieszanowania przestrzeni publicznej, to myślę, że jedynie uczelnie artystyczne prezentują realną siłę zdolną do przekonania władz, aby problem zauważyć. Nie mam tu na myśli jednorazowej akcji, tylko stałe różnorodne działania. Może byłby to początek ogólnokrajowego „sprzątania” naszej wspólnej przestrzeni, bo nie tylko nietrafione pomniki, ale wszechwładna reklama też jest tu problemem.

Zostawmy jednak pomniki i zadajmy sobie pytanie o rzeźbę w naszej przestrzeni publicznej. Niestety, tutaj sytuacja nie wygląda optymistycznie, ponieważ rzeźby w naszych miastach nawet w przeszłości nie było za dużo, zaś dzisiaj pojawia się jedynie incydentalnie, przypadkowo dostawiana, a nie będąca wynikiem jakiejś ogólnej koncepcji. Wielka szkoda, że nie uczymy się na dokonaniach innych krajów, gdzie więzi rzeźby z przestrzenią publiczną były i są silne, dowartościowując tę przestrzeń.

Nie jesteśmy zapraszani do współtworzenia projektów organizujących przestrzeń. Nasza potencja twórcza (bo mamy w kraju wielu świetnych rzeźbiarzy) w niewielkim stopniu jest wykorzystywana. To smutne, gdy się pomyśli, ile interesujących, oryginalnych koncepcji mogliśmy zrealizować przy świetnym mecenasie. To przecież powinność państwa, które staje się coraz bogatsze i powinno być czułe na potrzeby

kulturalne swoich obywateli. Cóż, można mieć nadzieję, że coś się tu zmieni, tymczasem życzymy sobie, aby w jury zasiadali ludzie z wyrobionym gustem i aby inwestor też coś takiego posiadał. Taka prosta konstelacja gwarantowałaby odpowiedni poziom, dając szansę dobrej rzeźbie, aby zaistniała w przestrzeni, edukując jednocześnie widza swoją nie do przecenienia wartością. Ta zaś będzie trwać, bo rzeźba jeszcze wielokrotnie nas zaskoczy intrygującym, głębokim, wzbogacającym o nowe osobowości przekazem. Będzie nadal ważnym polem do ujawniania możliwości kreacyjnych tej dyscypliny sztuki.

Z wiarą i niepokojem napisał to autor, który od ponad czterdziestu lat w obszarze rzeźby się porusza.

Odzwzorowanie i manipulacja

Robert Kaja

Urodzony w 1965 roku. Dr hab., rzeźbiarz, absolwent pracowni prof. F. Duszeńki na Wydziale Rzeźby PWSSP w Gdańsku (1993). Pracuje jako profesor nadzwyczajny na Wydziale Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku. Prowadzi pracownię Projektowania i Organizacji Przestrzeni. Pracownia realizuje program zajęć opartych o zagadnienia styku rzeźby z otoczeniem – przestrzenią publiczną. Artysta jest autorem ośmiu wystaw indywidualnych oraz brał udział w wielu wystawach zbiorowych, a także w licznych konkursach rzeźbiarskich. Jest autorem realizacji przestrzennych: pomnik upamiętniający wydarzenia z maja 1960 w Zielonej Górze – 2010; relief Jana Heweliusza na dziedzińcu Politechniki Gdańskiej – 2011; relief Daniela Gabriela Fahrenheita na dziedzińcu Politechniki Gdańskiej – 2013.

Na początku, dla przypomnienia pewnych procesów zachodzących w kulturze, a wpływających na jej obecny stan, w którym w ogóle zastanawiamy się nad problemem „końca rzeźby”, chciałbym nakreślić perspektywę historyczną. Zaczę od Grecji, gdzie rzeźba reprezentowała sztukę rozumianą jako *techné*, czyli umiejętność – a więc rzemiosło. Do czasów renesansu rzeźbiarze skupieni w cechach doskonalili swój warsztat w pracowniach mistrzowskich, osiągając coraz to wyższy poziom odzwzorowania kształtu w trwałym materiale. Jednak renesans jest momentem granicznym, kiedy zaczęto zauważać aspekt pracy rzeźbiarza, który sytuował ich poza wytwórcami przedmiotów. Artysta, jak i jego dzieło, poprzez swój kunszt uzyskał wówczas specjalny status uwieczniającego wizerunek – tworzącego nośnik zbiorowej pamięci. Sztuka Ghibertiego czy Donatella stała się przepustką w inną, nadnaturalną rzeczywistość, a artyści zdolni przeprowadzić tam odbiorcę poprzez swoją twórczość uzyskali wysoką, niespotykaną wcześniej, pozycję w hierarchii społecznej, tym samym – wolność twórczą.

W tym momencie chciałbym pozwolić sobie na zabieg wzorowany na *Odysei kosmicznej* 2001 Stanleya Kubricka: przejdziemy od razu do *ready mades* Marcela Duchampa. Futuryzm jest znowu momentem granicznym, w którym twórca w pełni (ugruntowanej przez stulecia) autonomii powraca do przedmiotu. Produkt seryjny zostaje ulokowany w strefie sztuki poprzez gest artysty i choć w pierwotnym założeniu miał on być rodzajem manifestu zwiastującego koniec sztuki czy szczególnym żartem, okazał się nadzwyczaj nośną strategią na wiele lat – począwszy od surrealistów. Zbudowali oni na przedmiotach (tworzących irracjonalną narrację snu) nową ikonografię inspirowaną psychoanalizą – podświadomymi pragnieniami; potem przedmiot

wykorzystywał pop art, a następnie Joseph Beuys w swojej praktyce sztuki zaangażowanej. Zakończyć można na postmodernistycznych zabawach Jeffa Koonsa, gdzie rzeźba-przedmiot staje się egzemplifikacją wartości rynkowych, ekskluzywnym gadżetem, fajerwerkiem próżności.

Nie jest to, oczywiście, jedyna strategia oddziaływania sztuki, istotnym czynnikiem bywa bowiem jej funkcja współtworzenia specyfiki miejsca, przywoływanie jego tożsamości, utrwalanie poprzez formę idei i wartości lub zwracanie uwagi na antywartości. Ważna wydaje się rola, jaką odegrali w tej dziedzinie Walter de Maria, Richard Long, Donald Judd, odchodząc w swoich dziełach umieszczanych w pejzażu od bezpośredniego naśladownictwa natury na rzecz porządku matematyki, geometrii i preferując poszukiwanie czystej formy oraz abstrakcję dla zaznaczenia dualizmu natura-kultura.

Na polskim gruncie rozwinięciem wspomnianych nurtów sztuki zasługującym na uwagę są postawy artystyczne takich twórców jak Jarosław Perszko czy Jarosław Kozakiewicz. Pierwszy z nich dokonał ciekawej operacji na przedmiocie gotowym poprzez wykonanie odlewu w metalu, co spowodowało jego „ubrażenie” i ponowne wpisanie w język klasycznie pojmowanej rzeźby; relacja przedmiot-rzeźba nabrała jeszcze bardziej subtelnej formy. Drugim zabiegiem było przeskalowanie. Zwykła papierowa torebka powiększona do rozmiarów człowieka w jakiś sposób zaczyna być odbierana jako ludzka. Ta humanizacja i utrwalenie w metalu wywołuje całą kaskadę znaczeń i kontekstów związanych z procesem upamiętniania i uwznioślenia w sztuce. Natomiast Jarosław Kozakiewicz dokonuje ciekawych interpretacji ciała ludzkiego – budując geometrię w oparciu o rozkład otworów w tymże ciele albo tworząc zapis przestrzeni zagarniętej przez śpiącą kobietę w trakcie ośmiogodzinnego



Donatello — *Zwiastowanie Marii*
w kościele Santa Croce we Florencji (fragment)
złocony piaskowiec / 1435



Marcel Duchamp — *Fontanna* / 1917
ready made

snu, by na tej podstawie zaprojektować architekturę, której wnętrzu stałoby się symboliczną przestrzenią snienia.

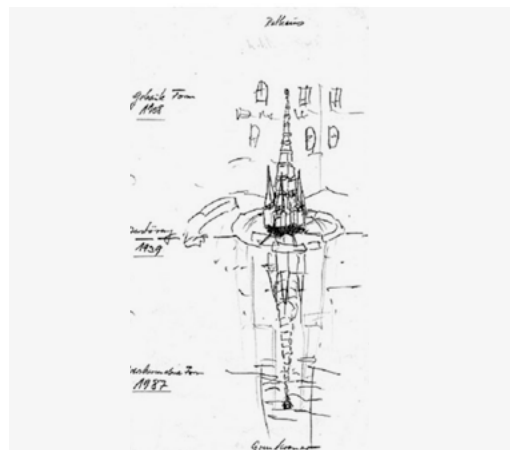
Innym aspektem, ale niezmiennie kluczowym, jest rola rzeźby w kontekście dramatów – wydarzeń historycznych i upamiętniania śmierci milionów osób. Współczesne rozwiązania musiały odejść od formy przedstawiającej dla uniknięcia niestosownej dosłowności. Ale może taka strategia okazać się także ucieczką przed prawdą trudnej historii. Tu chciałbym się odwołać do trzech rozwiązań znajdujących się na terenie Niemiec, tworzących kategorię „antypomników”.

Dzieło Michy Ullmana – *Biblioteka* – zlokalizowane w Berlinie na miejscu palenia książek przez hitlerowców, to kwadratowe okno umieszczone w powierzchni placu, przez które widzimy otwór w ziemi obłożony pustymi półkami bibliotecznymi. Kolejna realizacja, tym razem z Kassel, autorstwa Horsta Hoheisela, to także rozwiązanie negatywowe, stworzone w oparciu o formę zburzonej przez niemieckich nazistów fontanny ufundowanej przez żydowskiego fabrykanta. Jest to kształt nieistniejącej fontanny skierowany w dół, jako pusta przestrzeń wydrążona w ziemi, do

k której spływa woda. Ostatni z przykładów, autorstwa Joachena Gerza i Estery Shalev-Gerz, pochodzi z Hamburga. Jest to dwunastometrowa kolumna stopniowo zapadająca się w ziemię, na której można zapisać swoje zdanie na temat nazizmu w Niemczech. Ostatecznie kolumna ma zrównać się poziomem gruntu i pozostać „zahibernowanym” w ziemi zapisem tamtych tragicznych zdarzeń, jak i ludzkich reakcji na to, co się wtedy stało.

Wszystkie wymienione przykłady wydają się logiczną reakcją na zło, które dotknęło ofiary hitlerizmu w Niemczech, jednak charakteryzują się one dużą anonimowością i choć forma negatywna sprawia wrażenie czegoś odpowiedniego w opozycji do wypiętrzonych monumentów zarezerwowanych dla postaci i zdarzeń pozytywnych, to jednak trudno oprzeć się wrażeniu istnienia (być może podprogowej) potrzeby ukrycia tych śladów niechlubnej historii. Pomimo to bez wątpienia te i inne pomniki stanowią przykład, że rzeźba pozostaje wciąż niezastąpioną formą upamiętniania, zwłaszcza w przestrzeni miasta.

Wracając jeszcze do roli przedmiotu we współczesnej praktyce rzeźbiarskiej: stosowanie



Horst Hoheisel — *Aschrott fountain* / 2014 / Kassel, Niemcy

realnych przedmiotów do tworzenia nowych znaczeń (metafor) zbliżone jest do tego, jak zestawia słowa poeta, wychodząc poza ich potoczne użycie. Rzeźbiarz pracuje podobnie, ale na desygnatach słów, komponując je nie na kartce, ale w przestrzeni – nasycia w ten sposób miejsce swojego oddziaływania znaczeniami, buduje nowe treści w narracji tworzącej oryginalny przekaz.

Co do perspektyw, wydaje się, że rzeźba zmierza poprzez technologię 3D do tworzenia utworów w zapisie cyfrowym, które mogą być budowane (materializowane) za pomocą maszyn. Matematyka, geometria, algorytmy, fraktale, sposoby porządkowania się materii w organizmach żywych jako tkanki-struktury – są to

interesujące zjawiska, do tej pory niedostępne dla twórców obiektów rzeźbiarskich, a jedynie w sposób mechaniczny stosowane w architekturze. Te nowe otwierające się przed rzeźbą możliwości, jak i długa historia jej obecności praktycznie w każdej kulturze, każą patrzeć ze spokojem, ale i żywym zaciekawieniem na przyszłość tej aktywności twórczej, tak istotnej dla dokumentowania kondycji ludzkiej.

Różnorodność

Igor Mikoda

Kiedy usłyszałem o konferencji „Koniec rzeźby”, organizowanej przez Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu, w pierwszej chwili pomyślałem: „O co chodzi? Rzeźby już nie ma?”

Koniec?! Niejednokrotnie odpuszczałem sobie publiczne wyrażanie opinii w tej materii (być może bojąc się krytyki).

I tak oto jestem tutaj... Tym razem jednak pozwolę się wypowiedzieć na ten temat. Na wstępie: NIE! Stanowcze NIE. Absolutnie – to nie koniec, a początek.

Leonardo da Vinci powiedział: *Łatwiej powiedzieć „nie” na początku niż na końcu*. Nie mogę się zgodzić, że nastał koniec – co więcej, uznaję, że niewiele się zmieniło w tej dziedzinie. To świat się zmienia, zmieniają się ludzie, zmienia się sztuka, jej kreator, przedmiot i odbiorca. A żeby właściwie podjąć temat: wydaje mi się, że należałoby redefiniować pojęcie „rzeźba”. Czy to obecnie możliwe? Przypuszczam, że tak, lecz sam tego się nie podejmę.

Rzeźba to – powtarzając za *Słownikiem terminologicznym sztuk pięknych* – „jedna ze sztuk plastycznych, której dzieła są kompozycjami trójwymiarowymi”. Czy taka prosta definicja jest wystarczająca? Aktualnie, patrząc, jak wszystko wokół nas się zmienia, trudno jednoznacznie określić, czy mamy do czynienia z rzeźbą, malarstwem, rysunkiem, happeningiem. Przecież często jest problem z określeniem, czy dane „dzieło” jest w ogóle dziełem artystycznym. Niemniej jednak w sztukach plastycznych posługujemy się pewnymi wzorcami, takimi jak chociażby kompozycja, oraz wyznacznikami stanowiącymi wykładnię jakości, zwanymi walorami artystycznymi. Oczywiście, nie wspominając o tym, że jako dojrzały twórcy potrafimy też określić, jakie wrażenie wywołuje w nas obcowanie z dziełem. Już dawno pożegnaliśmy identyfikację dzieła plastycznego na podstawie kategorii estetycznej jako

podstawowego wyznacznika jej wartości – jak to było kiedyś. Czy słusznie? Uważam, że odpowiedź jest zbyt złożona, by jednoznacznie ją określić. Obecnie posługujemy się szerokim spektrum wartości i wyznaczników jakościowych – jest ich niemal tak dużo, jak wiele spotkać możemy zjawisk w sztuce.

Aktualnie, patrząc, jak wszystko wokół nas się zmienia, trudno jednoznacznie określić, czy mamy do czynienia z rzeźbą, malarstwem, rysunkiem, happeningiem. Przecież często jest problem z określeniem, czy dane „dzieło” jest w ogóle dziełem artystycznym.

Nigdy nie uważałem, że wszechstronność i homogenizacja w sztuce to w pełni dobre tendencje; więcej – uważam, że mają one swoje mroczne strony. Obecny stan rzeczy wskazuje, że jedną z poważniejszych spraw jest proces, który w sposób bezlitosny poddaje praktyków próbie – konfrontacji z teoretykami i *vice versa*. Świadomie umieściłem tutaj praktyków, jako tych, którym

Urodził się 16 kwietnia 1982 roku w Lubartowie. W 1997 roku rozpoczął naukę w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie. W 2002 roku uzyskał dyplom plastyka snycerza. W latach 2002–2008 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych, w pracowni prof. Józefa Petruka, następnie prof. Wiesława Koronowskiego. W roku 2008 uzyskał dyplom z wyróżnieniem w zakresie rzeźby i rysunku w I Pracowni Rzeźby prof. Józefa Petruka i w I Pracowni Rysunku prof. Jacka Strzeleckiego. W 2013 roku otrzymał tytuł doktora sztuki w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie sztuki piękne. Pracuje na stanowisku adiunkta na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Zajmuje się rzeźbą, grafiką i rysunkiem. Jest autorem licznych wystaw indywidualnych oraz zbiorowych.



Jarosław Bogucki — *Bez tytułu* / 2014
wys. 72 cm

*Już dawno pożegnaliśmy
identyfikację dzieła
plastycznego na podstawie
kategorii estetycznej jako
podstawowego wyznacznika
jej wartości – jak to było
kiedyś. Czy słusznie?*

stawia się wyzwania. Poddany temu procesowi sam czuję się twórcą, a zarazem tworzywem. Uważam się za praktyka i wiem z doświadczenia, z czym potencjalnie i bezpośrednio muszę się zmierzyć. Nie tylko coś stworzyć, wykreować, zrealizować, ale jeszcze i to... obronić? Moja opinia w tej sprawie jest prosta. Świadoma i zasadna krytyka powinna być podparta realnym doświadczeniem

praktycznym. Nie widzę innej, bardziej zasadnej drogi. Mam do tego prawo i co więcej, czuję się do tego zobowiązany.

Cieszę mnie płynnością w sztuce, przenikanie się dziedzin, stylów i znaczeń. To jak XIX-wieczna rewolucja przemysłowa; motor – napęd nowych trendów i nurtów. Ale koniec kojarzy nam się z apokalipsą, z wybuchem bomby atomowej, zagładą ludzkości, katastrofą. To takie bardzo negatywne skojarzenia...

Wnoszę o zmianę nazwy konferencji na „Ewolucja rzeźby”.

A jeżeli to koniec? Stajemy wobec wyzwania, czy anihilować przeszłość. Niezwykle ciężko jest mi pogodzić się z trendami negującymi tradycję. Oczywiście, zaznaczam, że nie chodzi mi o zaciekle trzymanie się doktryny, a umiejętnie, świadome czerpanie z tradycji.

Twierdzę, że bez tradycji, bez fundamentów pozostawionych przez wielkich artystów, sztuki obecnie by nie było. Dlaczego? Ponieważ rodzimy się jedynie z określonym potencjałem wrażliwości – talentem. A nabywając wiedzę, zaczynamy stosować pewien wachlarz kryteriów oceny. Ta wiedza pozwala nam swobodnie posługiwać



Jarosław Bogucki — *Bez tytułu* / 2016

się językiem plastyki, a wraz z wrodzoną wrażliwością – tworzyć. Jej źródło wywodzi się z tradycji. *Za Witruwiuszem: Ani bowiem talent bez wiedzy, ani wiedza bez talentu nie mogą stworzyć doskonałego mistrza.*

To, z czym obecnie mamy do czynienia, to w moim odczuciu zjawisko znane w zakres historii sztuki już od wieków, a mianowicie *correspondance des arts* – synteza sztuk. Natomiast zakres tego pojęcia, podobnie jak definicja samej sztuki, szalenie się zwiększył. Ten sposób myślenia, analizy i postawy twórczej sięga starożytności i rozwija się, dając różne owoce przez dekady. Współcześni twórcy, w tym i rzeźbiarze, sięgają do tych samych metod, poszukując nowych środków wyrazu, nowych emocji i znaczeń. Łączą, mieszają różne dziedziny i media. Synteza sztuk to doskonały obraz tego, co obserwujemy w dziedzinie rzeźby, ale i szeroko pojmowanej sztuki. Ciężko jest nam jednoznacznie określić granicę. Ale brak tej klarowności wcale nie deprecjonuje wartości dzieła.

Afisż konferencji nadmienia: *rzeźba dzisiaj staje się dyscypliną otwartą, może być wszystkim i niczym.* Nie zgadzę się z tym, że rzeźba może

być „niczym”. NIE. Rzeźba musi być czymś i to jest oczywiste.

Reprezentuję środowisko akademickie... Przepraszam – pomyłka – uniwersyteckie: Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Trzymając się nomenklatury ministerialnej – według ustawodawcy reprezentuję jeszcze grupę „młodych naukowców” – przynajmniej do 16 kwietnia bieżącego roku, kiedy to stanę się „pełnoletnim naukowcem”.

Dlaczego współcześnie obserwowane zjawiska to dla mnie ewolucja? Opieram się na tym, co obserwuję – postawach artystycznych moich kolegów z uczelni, eksperymentach artystycznych, działaniach kulturalnych. Doświadczenie i praktyka utwierdza mnie tylko w przekonaniu, że współczesna rzeźba ma się dobrze. A może powinienem powiedzieć „nie jestem pewien”, „nie wiem”?

NIE!

Przecież jest tyle zjawisk, tyle nowych możliwości i perspektyw. Koledzy, których uważam za praktyków, czerpią pełnymi garściami z tradycji, ale przy tym nie opierają się nowym trendom. To ciągłe świadome poszukiwanie



Szymon Zwoliński — *Bez tytułu* / 2016

stanowi o wartości ich działań artystycznych. Temat mojego wykładu „różnorodność”, jest właśnie reprezentowany przez postawy twórcze, o których wspominam i zjawiska, których jestem uczestnikiem.

Właściwe byłoby, gdybym rozpoczął od prezentacji dorobku i postaw profesorów, z którymi pracuję na wydziale. Przewrotnie i pewnie ryzykownie zdecydowałem się na przedstawienie sylwetek kolegów określanych mianem „średniej” kadry naukowej, ale, że to niezbyt ładne określenie – lepszym będzie „rówieśników”. Powód mojej decyzji jest prosty, jestem blisko nich, ich twórczości i innych działań artystycznych. Natomiast jedynym odstępstwem od tej prezentacji będzie prof. Wiesław Koronowski, który jest dla mnie mentorem i mistrzem. Jestem jego asystentem i uczniem od ponad 15 lat. Profesor Koronowski jest osobą, która w sposób szczególnie propaguje rzeźbę i zarazem aktywizuje

młode środowisko artystyczne do poszukiwań w tej dziedzinie.

To absolutnie nie koniec, a początek. To nowe horyzonty, nowe możliwości.

Jak w miłości i w słowach Szymborskiej:
*Każdy przecież początek
 to tylko ciąg dalszy,
 a księga zdarzeń
 zawsze otwarta w połowie.*

Pozostało jeszcze tak wiele do odkrycia, tak wiele do zrobienia. Nic więcej, jak zakasać rękawy i do pracy!

To dopiero początek.

Który koniec?

Grzegorz Majchrowski

Nie rzeźbicie głów, rąk i nóg, tylko ludzkie sprawy.

Antoni Kenar

Każdy rzeźbiarz w głębi duszy jest Grekiem (Helenem). Wobec tego rzeźba w najgłębszym znaczeniu jest formą światła i cienia. Nie wszystko, co powstaje w przestrzeni, jest rzeźbą. W rzeźbie spotykamy się z problemami proporcji, kierunku, ciężaru – zagadnieniami budującymi również np. instalację. Rzeźbiarz związany organicznie z przestrzenią bez trudu wypowie się instalacją. Pytanie brzmi: Ilu „zawodowych” instalatorów odnajdzie się np. w figuracji?

Władysław Hasior powiedział: *Sztuki figuratywnej nikt nigdy żadnym dekretem nie odwołał, ale kto dzisiaj tak potrafi?* I rzeczywiście trudno jest uczynić figurację językiem osobistej wypowiedzi artystycznej tak, żeby nie stała się jedynie gimnastyką. Same umiejętności nie wystarczą, trzeba mieć jeszcze ważny powód, który artysta czerpie z własnego doświadczenia, bowiem sztuka powstaje z konieczności, nigdy z nadmiaru.

Najciekawszi ludzie, jakich spotkałem, to ludzie doświadczeni przez życie – przekroczyli granicę bezpieczeństwa, mogli coś o nim powiedzieć.

Sztuka jest wyrazem miłości artysty

Człowiek chciałby się przejrzeć w sztuce, zrozumieć siebie, ale najczęściej proponuje mu się krzywe zwierciadło. *Dzieła wybrakowane, brzydkie nie tłumaczą same siebie, dlatego pytamy; o co artyście chodziło. Twórca musi usprawiedliwić ich obecność, przywołać rację, dla których pojawiły się one w kulturze. Z tego wynika, że każde dzieło jest obrazem wiedzy człowieka o świecie [...] wiedza jest albo prawdziwa, albo fałszywa. Jeśli dzieło jest owocem braku poznawczego, wówczas pomnaża braki¹. Szokowanie w sztuce to nie wulgarne*

wstrząśnięcie odbiorcą, a spotkanie odbiorcy z pięknem i prawdą, które zawsze szokują i wyzwalają. Każdy człowiek, a artysta szczególnie, zobowiązany jest do poszukiwania prawdy.

Zmiany cywilizacyjne poszerzają warsztat rzeźbiarza o dobór nowych środków wyrazu, ale nie zmieniają rzeczy zasadniczych: prawdy, dobra i piękna. Te trzy można fałszować w sobie i innych, ale nie można ich zniszczyć, ponieważ w każdym pokoleniu nieustannie budzą swoich proroków.

Jaki człowiek jest, takie rzeczy robi

Nie jestem za osądzaniem twórczości artystów. Artysta działa na bardzo trudnym polu, jakim jest pole sztuki. Proces powstawania świata nie jest skończony i póki nie będzie paruzji, póty sztuka będzie zadawać podstawowe pytania: „skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd idziemy”. Każdy artysta kontynuuje budowa-

Urodzony w 1973 roku w Ełku. W latach 1992–1997 studiował na Wydziale Artystyczno-Pedagogicznym Uniwersytetu w Katowicach. Obecnie pracuje w Zakładzie Rzeźby tejże uczelni, gdzie na stanowisku adiunkta prowadzi autorską pracownię dla studentów I i II roku. W latach 2003–2014 pracował w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, prowadząc zajęcia z rzeźby na Wydziale Malarstwa i Grafiki. Stypendysta Ministra Kultury i Sztuki. Zajmuje się rzeźbą, instalacją i happeningiem.

*Koniec rzeźby jest wtedy,
gdy rzeźbiarz sprzedaje
swój talent na rzecz
aktualnej koniunktury.*

nie świata swoim dziełem. Talent pozwala mu ukazać sedno problemu i zawrzeć w dziele swoje rozumienie ludzkich spraw. Dlatego artysta określany jest jako ten, który przekracza granice, burzy mury, narusza tabu, niszczy konwenanse. Innymi słowy, dzieło sztuki zrzuca człowieka z drożdży, na których się rozsiadł. W świecie



Grzegorz Majchrowski — *Zszywanie brzegów Olzy*,
w ramach projektu *Incydenty — zablężnianie* / 2006
2 km błękitnego flagowego płótna

Nie wszystko, co powstaje w przestrzeni, jest rzeźbą.

stagnacji jest promieniem słońca wpadającym
oknem obrazu, świeżym powietrzem wpuszczonym
przez drzwi.

Koniec rzeźby jest wtedy, gdy rzeźbiarz sprze-
daje swój talent na rzecz aktualnej koniunktury.

Źle jest, gdy osoby odpowiedzialne za insty-
tucje kultury mieszają sztukę z polityką, wów-
czas sztuka staje się dla nich propagandą, a in-
stytucja tubą tej propagandy. Dla podkreślenia
swojej racji promują artystów podobnych sobie.
Czy mają do tego prawo? Wyobraźmy sobie wiel-
ki ogród. Otóż, jeśli wybierzemy tylko jeden
gatunek rośliny kosztem reszty, ogród przestaje
istnieć. Mamy wtedy albo park, jeśli wybierzemy
same drzewa, albo plantację, jeśli zdecydujemy
się na jeden gatunek kwiatów, albo pastwisko,
jeśli wybierzemy pospolitą trawę. Ale nie bę-
dziemy już mieć ogrodu. Tajemnica ogrodu leży
w jego różnorodności. Dyrektorzy! Kuratorzy!

Bądźcie ogrodnikami, a nie pastuchami lub
zarządcami farm i tym podobnych fabryk.
Wpatrujcie się w kwiaty i drzewa w ogrodzie
sztuki. Leżcie na trawie opierając głowę o ka-
mień, może przyśni wam się ciężar. Jako ornito-
lodzy nigdy nie zrozumiecie lotu, wystarczy
jeśli będziecie podziwiać ptaki. Nam niczego
więcej nie trzeba.

Jeśli ktokolwiek będzie Ci wmawiał, że sztuka
już się skończyła, to pamiętaj, że skończyła się
tylko dla niego, bo sięgnął parapetu swoich moż-
liwości. Sztuka nie skończyła się choćby dlatego,
że Ciebie w niej jeszcze nie było.

1. Henryk Kiereś, *Człowiek i sztuka. Antropolo-
giczne wątki*, Lublin 2006.



Grzegorz Majchrowski — *Jan Chrzciciel* / 2006
juta / 50 × 80 × 400 cm

Artysta

Pracuje najczęściej w pracowni wewnętrznej,
ukrytej przed ludzkim okiem
Tam decydują się rzeczy zasadnicze
Artysta zawsze i wszędzie jest sam
W nieustannym napięciu
Odpowiada za wszystko
Oparciem i schronieniem jest jego talent
Pracując burzy i buduje, wrywa i sadi

Zahartowany w trudzie
Gorliwy
Nie narzeka
Wszystko znosi i wszystkiemu wierzy
Nie szuka poklasku
Nie unosi się pychą
Nie dopuszcza się bezwstydu
Jego sztuka nigdy nie ustaje

Koniec rzeźby...???

Christos Mandzios

Prof. Christos Mandzios – rzeźbiarz. Jest Grekiem urodzonym we Wrocławiu. Studia artystyczne w PWSSP we Wrocławiu, 1979–1985. W 1982 roku internowany za działalność związkową. Od 1989 roku jest pracownikiem ASP we Wrocławiu. W 2014 r. Prezydent RP nadaje mu tytuł profesora sztuk plastycznych. Zajmuje się rzeźbą, rysunkiem i malarstwem, a także działaniami z pogranicza sztuk i sztuki. Jego dorobek artystyczny to: zdarzenia i wystawy indywidualne, grupowe i zbiorowe w kraju i za granicą, realizacje w przestrzeniach publicznych, udział w sympozjach i konkursach rzeźbiarskich, prace scenograficzne do spektakli teatralnych, działalność związana z konserwacją dzieł sztuki i obiektów zabytkowych.

W kadencji 2005–2008 kierownik Katedry Rzeźby na Wydziale Malarstwa i Rzeźby ASP we Wrocławiu. W kadencji 2008–2012 dziekan Wydziału Malarstwa i Rzeźby.

Na wstępie

Zastanawiające
Katedra Rzeźby ASP Wrocław
organizuje konferencję

„KONIEC RZEŻBY”.

...

...

co może być powodem twierdzenia
o rzekomym

KOŃCU RZEŻBY ...?

czy jest to słuszne i uzasadnione
stwierdzenie ... ?

jeśli tak, to
czy dokonuje się to
w naszym czasie ... ?

a może
jest to już czas dokonany, przeszły... ?
a może nawet i
zaprzyszły ... ?

jeśli tak
to kiedy się to stało ... ?
dlaczego i jak to się to stało ... ?

pytania te, same się nasuwają
wobec obwieszczanego

KOŃCA RZEŻBY

...

...

wątek 1.

spojrzenie na zapis tytułowego
KOŃCA RZEŻBY

...

KONIEC RZEŻBY

współtworzą dwa słowa

KONIEC

oraz

RZEŻBA

ułożone paradoksalnie

w a-chronologicznej kompilacji

albowiem

KONIEC

w tym wypadku staje się

Początkiem...

a

Początek

KOŃCEM

tak więc mamy

na

Początku Koniec ...

...

...

skoro

porządek chronologiczny
w stwierdzeniu

KONIEC RZEŻBY

jest i tak zaburzony

proponuję podążyć tym

a-chronologicznym

tropem

zaczawszy od

Końca

tematycznego stwierdzenia

czyli od

RZEŻBY ...

...

...

wątek 2.

czym jest RZEŻBA

czymże owa
RZEŻBA
jest ...?

Rzeźba jest jedną z najbardziej
zwodniczych sztuk i ułudnych przejawów
ludzkiej działalności. W ujęciu „tradycyjnym”
swoją – trójwymiarową materialnością istnienia –
nachalnie sugeruje, że oto właśnie **jest...**

... i faktycznie jest ona namacalną
Przestrzenną Realnością, posiadając objętość
wyznaczoną wszystkimi trzema wymiarami
tj. wysokością, szerokością, głębokością...!!!
Jest obiektem i to Obiektem Przestrzennym ...

... jeśli do tego jeszcze, założenie
rzeźbiarskie składać się będzie z kilku obiektów,
to bez wątpienia będziemy mieli o wiele bardziej
spotęgowane wrażenie istnienia obiektów
przestrzennych
... lecz

to znów
wpływa na spotęgowanie
ułudy
bo

RZEŻBA

pomimo swej materialności
namacalnej materialności
będąc
z kamienia, drewna, metalu, szkła,
gliny, gipsu, lodu
i z czego tam jeszcze, co można
sobie pomyśleć

to
w gruncie rzeczy
jej istotna istota

jest
poza materią
bo
materia i materialność
nie stanowią
o

RZEŻBIE

gdyż
w istocie rzeczy

RZEŻBĘ

stwarza
forma

myśl
koncepcja
idea

materia

potrzebna jest

RZEŻBIE

do jej zaistnienia ...

tak

to jest paradoks ...

rozmyślając o

RZEŻBIE

trudno nie odnieść się
dokonań starożytnej
Elladhy

celowo i z rozmysłem nie używam tu nazwy
Grecja ani Grecy
bo w moim rozumieniu i obiorze
nazwa Grecja
brzmi twardo, tępo, zgrzyta dysharmonicznie
uderza w fałszywe tony
brrrrrr
...

nazwa Grecja
jest płaska
brakuje w niej przestrzeni
nie niesie w sobie
światła, kolorów, zapachów, smaków, dźwięków,
ciepła, pogody

i
tej nieuchwytnej
acz
szczególnej wibracji
współtworzącej esencję błękitu nieba z lazurem
morza, gór, gajów
natłoku miejsc szczególnych
muzyki, melodyki języka, pojęć i nazw
radości, dramatów i tragedii
esencji życia
...

... Ελλάδα – ΕΛΛΑΣ ...
(czytaj: Elladha – ELLAS)

nazwa Grecja
nie wywołuje właściwego rezonansu
nazwa Grecja
nie oddaje istoty cywilizacji Ellenów

Grecja to nie **Ελλάδα**
staram się tego nie mylić
proszę tego nie mylić
...

nie będę dalej rozwijał tego – *jakże serdecznego*
mi – wątku

liczę na zrozumienie

proszę wybaczyć moje uniesienie

...
...
...

wracam do tematu wystąpienia

o

KOŃCU RZEŻBY

to właśnie

moi Ellenowie dokonali w

RZEŻBIE

szczytowych osiągnięć

wypracowali i zdefiniowali

poważne bazy

do których

ciągle się odwołujemy

ą to

ZŁOTE CIĘCIE

HARMONIA

PIĘKNO

PRAWDA

RZEŻBA

zdefiniowana przez moich Ellenów

opierała się

na spójni

Piękna i Prawdy

rozwijali to, poszukując

nowych rozwiązań

czy słuszne jest domniemanie

że

wszystko co było po tym

jest wtórnością ...?

...
...
...

zastanowić się trzeba

czy

RZEŻBA

zdefiniowana przez moich Ellenów

jest

jedyną słuszną formułą

„rzeźbiarskości” ...?

zapewne nie ...

aczkolwiek

z całym respektem

trzeba przyznać, że

budzi uznanie,

szacunek i podziw...

czy ktoś chce, czy nie

jest bazowym punktem odniesienia

nawet jeśli

programowo i ideologicznie występuje się

przeciw temu

...
...
...

inne formy „rzeźbiarskości”

są poszukiwane

ten stan rzeczy trwa w czasie do dziś

efekty są różne

ale

czy daje to powód do stwierdzeń

o

Upadku RZEŻBY...?

o

KOŃCU RZEŻBY ...?

...
...
...

RZEŻBA

jest

swoistą i specyficzną organizacją

odwołującą się do przestrzenności

i przestrzeni

niekoniecznie

zawężającą się li tylko do jednego obiektu

bo również

do wielu obiektów i do relacji między nimi...

do tego jeszcze

uwzględniając

mnogość możliwych

środków wyrazu

wielości materiałów

a także

stosowania różnych mediów i technologii

otrzymamy

niepoliczalne możliwości

penetrowania

przestrzenności i przestrzeni

nie pomijajmy tutaj

całej gamy

ulotnych zjawisk efemerycznych

sytuacji

immanentnie powiązanych z

przestrzennością i przestrzenią

RZEŻBA

taką była i jest od zarania swoich początków

...
...
...

...

...

wobec takiego pojmowania
RZEŻBY
nie bardzo rozumiem
jak i gdzie
miałby się znaleźć
jej rzekomy
KONIEC

wątek 3..... **PULAPKA** „dobrostanu i nadmiaru” ...

a jednak
czai się tu pułapka
pułapka „dobrostanu” i swoistego „nadmiaru”
pomimo
tak przebogatych możliwości
eksploracyjnych
RZEŻBY
a może właśnie dlatego
jakoś
nie mam spokoju

wywołany
KONIEC RZEŻBY
rezonuje we mnie i pobudza do dalszej
refleksji

trzeba przyznać, że
tak wielkie możliwości
penetracji
na różnych polach eksploracji zagadnień
przestrzennych

nieść mogą z sobą
pułapkę nadmiaru
gdzie
w przeróżnych praktykach
zatracać się może
ostrość rozróżniania tradycyjnie pojętej
„rzeźbiarskości”

poruszanych zagadnień
co wieść może
do pokusy domniemania o
rzekomym
KOŃCU RZEŻBY
„zastępowanej” różnymi formami
ekspresji artystycznej

pamiętajmy wszakże
że
zajmując się
organizacją zjawisk przestrzennych
i przestrzenności
siłą rzeczy
nurzamy się
w Czasie

a Czas
jest
immanentnie powiązany
z Przestrzennością i Przestrzenią
a przez to również z RZEŻBĄ
nasze
doznawanie

doświadczenie
 organizowanie i komponowanie
 zjawisk przestrzennych i przestrzenności
 odbywa się
 nijak inaczej, jak tylko
 w Czasie
 stąd
 można wnioskować
 iż
 wszelkie działania sytuacyjne odbywające
 się w Czasie
 mają proveniencję Rzeźbiarską
 możliwe, że brzmi to dość totalnie
 lecz
 tak jest ...

wątek 4.

**... jeszcze jedno spojrzenie na „dziś” i na
 KONIEC ...**

powróćmy
 do czasu dzisiejszego
 do teraźniejszości

KONIEC RZEŻBY

dzieje się
 w każdej chwili
 w każdej realizacji, której nie nadano odpo-
 wiedniej Formy

to
 Forma implikuje Proporcje
 lecz
 nie każde proporcje oddziałują aktywnością
 estetyczną
 tylko
 te szczególne

z tego
 zdawali sobie sprawę moi Ellenowie
 badali te zależności
 oznaczyli je i zdefiniowali
 jako
Χρυσή Τομή (czyt.: *chrisi tomi*) – Złote Cięcie
Χρυσή Διαίρεση (czyt.: *chrisi dieresi*) –
 Złoty

Podział

Pitagoras – Πυθαγόρας (572 – 497 r. p.n.e.)

Fidiasz – Φειδίας (490 – 430 r. p.n.e)

Platon – Πλάτων (427 – 347 r. p.n.e.)

Euklides – Ευκλείδης (325 – 265 r. p.n.e.)

DZIŚ

niekoniecznie chcemy o tym słyszeć
 traktując to jako oczywiste mało
 interesujące truizmy

Dobre Proporcje
 Piękno
 Prawdę
 pozostające onegdaj
 w ścisłych związkach i powiązaniach
 wzajem się wzmacniając

my współcześni
 z przedziwną determinacją
 rozłączyliśmy ...

wynikiem czego
 Dobre Proporcje
 stały się zaledwie jakimis

swoje szczytne osiągnięcia
popadać
o paradoksie
w odtwórczość
w manieryzm
w dekadencję
w nieszczerłość
chyląc się ku upadkowi...

„uroworos’owa” prawidłowość
dzieje się
w każdym miejscu i punkcie
cyklu przemian
dotyczyć może
ciągów zdarzeń
całych pokoleń
wieków
epok
ale też
dotyczy także
jednostkowych i osobniczych
doświadczeń
również

epilog

...
gratuluje
artystycznym środowiskom akademickim
i twórczym
podejmowania – takich jak ten – tematów
do rozważań i dyskusji
w obliczu problemów, które niesie nam czas bieżący
...

Refleksje o rzeźbie i potrzebie badań

Eulalia Domanowska

Przyjrzenie się, czym obecnie jest rzeźba i co określamy tym terminem, jest intrygującym zadaniem. Refleksja nad tą dziedziną sztuki, która w ciągu ostatniego półwiecza podlegała znaczącym przemianom, a badacze podkreślali jej „rozszerzający” się charakter i zdolność przemiany, jest istotną potrzebą współczesności. Pojawiły się w teorii sztuki takie pojęcia jak „instalacja artystyczna”, „sztuka environment”, „obiekt artystyczny”. Wielu komentatorów mówi, że rzeźba może przybierać jakąkolwiek postać, być wykonana z czegokolwiek, dotyczyć wszelkich możliwych tematów i być ustawiona gdziekolwiek. Angielska badaczka sztuki, Julia Kelly, pisze że *Wystawa w Royal Academy w Londynie w 2011 roku pod tytułem Modern British Sculpture kończyła się dużą grupą prac, które kwestionowały takie wartości jak stabilność i trwałość, gdzie rzeźba, cytując Penelope Curtis, jedną z kuratorek, „wydaje się urzeczywistniać swoje samozniszczenie”*.

Judith Collins, która robiła badania dla wydawnictwa Phaidon i opublikowała wyniki pod nazwą *Sculpture Today* – taką samą, jaką miała konferencja, która odbyła się przy okazji wystawy Tony’ego Cragga w październiku 2016 roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku – uważa, że olbrzymia różnorodność rzeźby jest raczej siłą napędową stojącą za jej ostatnimi instytucjonalnymi i rynkowymi osiągnięciami. W 1979 roku Rosalind Krauss, będąc zaniepokojona elastycznością definicji tego medium, wprowadziła termin „poszerzonego pola rzeźby”. Wiele publikacji na temat rzeźby powstało w latach 60. Angielski krytyk Herbert Reed wyraził problem komplikacji, jaki dotknął tę dziedzinę sztuki: *Nadal nazywamy wszystkie wolno stojące, trójwymiarowe prace sztuk plastycznych „rzeźbą”, ale w modernistycznym okresie zobaczyliśmy nadejście trójwymiarowych dzieł sztuki,*

Wielu komentatorów mówi, że rzeźba może przybierać jakąkolwiek postać, być wykonana z czegokolwiek, dotyczyć wszelkich możliwych tematów i być ustawiona gdziekolwiek.

które w żadnym stopniu nie zostały „wyrzeźbione” czy nawet „uformowane”¹.

Wielu innych badaczy wyrażało wątpliwości dotyczące definicji rzeźby i tego, co możemy za nią uważać. Angielski klasyk modernizmu, Henry Moore, mówił, że *Kontakt z rzeźbą jest uzależniony od zdolności reagowania na kształt przestrzenny. Przypuszczalnie dlatego rzeźba uważana jest za najtrudniejszą ze sztuk; z pewnością jest trudniejsza niż sztuka obejmująca płaskie formy [...]. O wiele więcej ludzi jest ślepych na formę niż tych, co nie odróżniają koloru. Kiedy dziecko uczy się patrzeć, najpierw rozpoznaje dwuwymiarowe kształty; nie potrafi ocenić odległości ani głębokości. Później, dla swojego własnego bezpieczeństwa i z powodów praktycznych, musi rozwinąć (częściowo przez dotyk) umiejętność oceny trzech wymiarów odległości²*. Tekst Moore’a podkreśla sensoryczne i empiryczne podejście do rzeźby, oparte na doświadczeniach. Obecnie to bardzo istotne stanowisko.

Pomimo wątpliwości teoretyków co do natury współczesnej rzeźby, to właśnie nieustanne eksperymenty i „rozrost możliwości” daje dzisiejsze bogactwo dzieł, które można

Dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka wystaw, nauczyciel akademicki w Wyższej Szkole Informatyki Stosowanej i Zarządzania w Warszawie. Ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim oraz w latach 2004–2006 studiowała muzeologię, sztukę szwedzką, sztukę i gender, pedagogikę i etnologię na uniwersytecie w Umeå w Szwecji. Szczególnie interesuje się sztuką w przestrzeni publicznej. Współpracuje stale z czasopismami Kwartalnik „Orońsko”, Pismo Artystyczne „Format”.

Publikowała także w innych czasopismach polskich: „Mare Articum”, „Obieg”, „Arteon”, „Łuczniczka”, Magazyn „A4”, „Art & Business”, „Artluk”.

Zorganizowała ponad 60 wystaw na terenie Polski i krajów europejskich, m.in. w Centrum Sztuki Zamek Ujazdowski w Warszawie, Galerii XX1 i Salonie Akademii warszawskiej ASP, Galerii Arsenat w Poznaniu, Galerii BWA w Bydgoszczy, Lublinie, Wrocławiu, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Galerii Manhattan w Łodzi, Galerii Puszkinskaja 10 w St. Petersburgu, Galerii Akademii Sztuk Pięknych w Marsylii, Centrum Sztuki Røder Sten w Göteborgu, Galerii Platform w Vaasa w Finlandii, Kunsthall w Bergen w Norwegii, Galerii RLBQ w Marsylii, Muzeum M. Ciurlionisa w Kownie. Ostatnio kuratorka wystaw Tony’ego Cragga w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku i Muzeum Współczesnym Wrocław.



Tony Cragg — wystawa
w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku / 2016

*Kiedy dziecko uczy się
patrzeć, najpierw rozpoznaje
dwuwymiarowe kształty;
nie potrafi ocenić odległości
ani głębokości. Później,
dla swojego własnego
bezpieczeństwa i z powodów
praktycznych, musi rozwinąć
(częściowo przez dotyk)
umiejętność oceny trzech
wymiarów odległości.*

nazwać rzeźbą. Znamienne są tu słowa wybitnego polskiego rzeźbiarza i pedagoga Jerzego Jarnuszkiewicza, który tak mówił o swojej pracowni w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych: *Nasz program rozwijał się, ale nie miał wytyczonego celu, punktu dojścia. Nam zależało nie na końcowym efekcie, ale na tym, by przedstawić problem,*

trudności z nim związane i przebadać je, sprawdzić w działaniu. Gdy pojawiały się nowe media, nowe stylistyki, wówczas stwarzaliśmy sytuacje dogodne do ich wprowadzenia i poznania.

Sami artyści około połowy XX wieku uznali właśnie rzeźbę za dziedzinę sztuki, która może wejść w bezpośredni kontakt z widzem bez pośrednictwa galerii i muzeów. Miała przekazać oryginalne intencje twórcy oraz stworzyć szerokiej publiczności warunki do zobaczenia nowych perspektyw sztuki trójwymiarowej i przestrzennej. Zaczęły powstawać pierwsze parki rzeźby, które stały się enklawami nowoczesnej sztuki prezentowanej w arkadyjskim otoczeniu. Park Kröller-Müller w Holandii czy Luisiana w Danii to najwcześniejsze przykłady nowej roli sztuki w kulturze i społeczeństwie. Następnie sztuka w przestrzeni publicznej wraz z land artem i sztuką w krajobrazie coraz bardziej zmieniały naturę rzeźby. Stała się ona, obok architektury, designu i rodzącej się sztuki multimediów, jednym z głównych nośników modernizacji.

W epoce postmedialnej – jak pisze Marta Smolińska – zacierają się granice gatunków artystycznych. Przytacza ona pogląd Thierry de Duve, że możemy mówić jedynie o sztuce w ogólności. Wspomniana konferencja orońska dotyczyła takich kwestii, jak rola i znaczenie nowych materiałów oraz nowych



Henry Moore — *Reclining Figure* / 1951

technologii w kreowaniu rzeźby, nieadekwatność klasyfikacji poprzez pryzmat tzw. szkół narodowych, relacje rzeźby i aktualne trendy teoretyczno-filozoficzne, forma organiczna i biomorficzna, haptyczność rzeźby i problemy możliwych definicji.

Główny bohater konferencji, Sir Tony Cragg, zauważa, że już przed 1920 rokiem mieliśmy trzy usankcjonowane podejścia do rzeźby: [...] jedno polegało na tradycyjnej metodzie rzeźbienia i modelowania, bez konieczności kopiowania anatomii (np. Rodin); drugie oparte było na geometrii, konstrukcji i strukturze (Brancusi i konstruktywiści), a trzecie wprowadzało gotowe przedmioty – ready made – wraz z akceptacją, że wszelkie rzeczy dokoła nas mają znaczenie i w jakiś sposób na nas wpływają. Cragg mówi: Twórczość, jaka wynika z tych trzech postaw, przyniosła rewolucję w rozumieniu rzeźby w Europie. Odchodząc daleko od wyłącznie figuratywnej rzeźby XIX wieku, rzeźba stała się studium całego świata materialnego. [...] Rzeźbiarstwo pozwala materii rozrastać się na zdumiewające, dziwne i niespodziewane sposoby, tworząc nowe formy, nowe emocje, nowe idee, nowy język i nowe wolności³.

Można zatem uważać, że obecny czas to początek rozwoju rzeźby, której kierunek trudno przewidzieć. Dlatego też istnieje potrzeba kontynuacji badań nad rzeźbą i sztukami przestrzennymi, co Centrum Rzeźby Polskiej będzie czynić

w formie międzynarodowej konferencji „Rzeźba dzisiaj”. Tegoroczna edycja będzie poświęcona sztuce w przestrzeni publicznej i jej praktyce. Nie mam wątpliwości, że rzeźba i inne sztuki przestrzenne są obecnie inspirującym i niezwykle ważnym zjawiskiem.

1. H. Reed, *Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London 1964, s. 14–15.
2. H. Moore, *The Sculptor Speaks* [1937, w:] *Henry Moore on Sculpture*, red. P. James, McDonald's, London 1966, s. 62.
3. Tony Cragg, [w:] *Rzeźba dzisiaj*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2016, s. 14–16.

Post w rzeźbie. Tylko rdza żżera stare żelastwo

Lila Dmochowska

Historyk sztuki, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego, niezależny krytyk artystyczny, od kilkunastu lat współpracuje z Pismem Artystycznym „Format”. Autorka książki *Leopold Zborowski. Główny bohater historii o Modiglianinie i artystach paryskiej cyganerii* (Universitas, Kraków 2014) oraz licznych artykułów i esejów z dziedziny sztuki współczesnej, publikowanych m.in. w pismach: „Odra”, „Quart”, „Arteon”, „Polski Instytut Badań nad Sztuką Świata”.

Podoba mi się tytuł – napisał w e-mailu pan Grzegorz Niemyjski, organizator konferencji: *z jednej strony odnosi się (tak rozumiem) do czasu po rzeźbie, z drugiej do postu jako świadomego wstrzymywania się od..., a z trzeciej strony nawiązuje do znanego z ikonografii terminu poszczenia oczami.*

Moja trochę prowokacyjnie ujęta zapowiedź tego, co chciałabym powiedzieć w odniesieniu do tematu konferencji „Koniec rzeźby”, zderzyła się z nader inteligentną interpretacją. Stanowi to niezbity dowód, że teoretyk sztuki zawsze doszuka się sensu w bezsensie i za pomocą własnych narzędzi po swojemu zinterpretuje nawet najbardziej wydumany problem. Jerzy Ludwiński, zapytany o sztukę przyszłości, odpowiedział: *Jaka może być? Każda – pod warunkiem, że jest sztuką, pod warunkiem, że zagląda pod spód codzienności – w głąb codzienności...*

Krytycy łykają wszystko

Historia, której doświadczyłam na własnej skórze, otrzeźwiła mój niegdysiejszy bezkrytyczny entuzjazm dla każdego śmiecia i zardzewiałego żelastwa, które tak sobie upodobali jako tworzywo dla swoich rzeźb, obiektów i instalacji nasi współcześni artyści. Chociaż wciąż dźwięczą w głowie słowa Mirosława Bałki: *Na tym polega siła dzieła sztuki, że jako artysta mogę podnieść odrzucony okruch, obok którego ktoś przejdzie nie zwracając uwagi i poprzez bardzo prosty zabieg nadać mu znaczenie.*

Jakiś czas lat temu przy wybrzeżu Stanisława Wyspiańskiego, nieopodal Mostu Grunwaldzkiego we Wrocławiu, zaczęto roboty przy montażu nowej fontanny. Zwieziono między innymi wielkie połączone żelaznych zardzewiałych konstrukcji – przedziwnie profilowane formy z dużą ilością gigantycznych śrub i nakrętek. Oho – pomyślałam będzie coś odważnego, jakby w stylu Zbigniewa Frączkiewicza, Mirosława Bałki,

Tomasza Domańskiego, Kurta Fleckensteina...

Trochę się wprawdzie zdziwiłam urzędniczym decyzjom, które umożliwiły postawienie w tak reprezentacyjnym miejscu industrialnej rzeźbiarskiej formy, jednak przyjąłam tę decyzję z entuzjazmem i już się cieszyłam na efekt końcowy. Niebawem okazało się, że z taką euforią zaaprobowane przeze mnie stalowe konstrukcje stały się ścianami oporowymi pod głęboki wykop zabezpieczający hydrofory fontanny, a na powierzchni ustawiono trzy długie, granitowe, kubiczne formy, z których szczelin leniwie wycieka woda...

Rzeźba w XXII wieku

Koniec rzeźby, tak jak już wielokrotnie zapowiadany koniec malarstwa, stał się obecnie modnym tematem do spekulacji na temat sztuki przyszłości. Pod koniec 2016 roku miał miejsce bardzo pouczający performans, szukający odpowiedzi na pytanie, czy da się przewidzieć, jaka będzie, jaka może być, sztuka w XXII wieku??? Przedstawił go w postaci wykładu okołoakademickiego Marcin Harlender w Galerii Entropia. Mierząc się z prognozami na temat przyszłości sztuki za 200 lat, performer skorzystał z teorii Ludwińskiego, która głosi, że *Dzieło sztuki jest lunetą, teleskopem, dzięki któremu możemy zajrzeć w dowolną epokę.* Tak też Harlender uczynił. Doszedł bowiem do przekonania, że jeśli już mówić o sztuce XXII wieku, to należy poszukać źródeł tego zjawiska w bardzo, bardzo dalekiej przeszłości.

Przeniósł zatem widzów w czasy, kiedy *Homo sapiens* dopiero przyjmował postawę pionową i w tej pozycji zaczynał stawiać pierwsze kroki w stepach i sawannach Afryki. Artysta znalazł w tzw. markerach genetycznych człowieka żyjącego dziś w wielu kulturach i na różnych szerokościach geograficznych podobny rytuał skakania przez ogniska i biegania po rozżarzonych węglach. Dość regularnie występujące pożary



Performance Marcina Harlendera / *Przemiany i przekroczenia* — wykład okołookademycki o sztuce XXII wieku / 29.11.2016 / fot. Mariusz Jodko — dzięki uprzejmości Galerii Entropia

na porośniętych trawą sawannach wytworzyły u człowieka specyficzną cechę, która odróżniała go od zwierząt – sztukę rozumienia, opanowania strachu i przeskoczenia przez kurtynę ognia na pogorzelisko. Tam odkrywał dobrodziejstwo

...jeśli już mówić o sztuce XXII wieku, to należy poszukać źródeł tego zjawiska w bardzo, bardzo dalekiej przeszłości.

pożaru: upieczone mięso zwierząt, chwilowy oddech w ucieczce przed drapieżnikami, zwęglone drzewa, wypalone minerały. Ogień prometejski dał ludziom moc i zdolności twórcze – spieczony kawałek gliny oferował niemały zestaw możliwości. Przekładając to na język sztuki: przebiegnięcie na drugą stronę płomieni było i nadal jest istotne, gdyż w ten symboliczny sposób zaplata się przeszłość z przyszłością...

Artysta w trakcie prelekcji podłączył do prądu mrugającą żarówkę. Na przemian zapalające

się i gasnące światółko już do końca wykładu przypominało o dychotomii – nieregularnym funkcjonowaniu człowieka i tworzonej przezeń sztuki wykreowanej na przestrzeni epok. Aby swoje teorie lepiej zobrazować, prelegent przywołał między innymi realistyczną sztukę starożytnego Rzymu, która za rządów Konstantyna została zutylizowana, by na jej gruzach powstała kultura na dużo niższym poziomie.

Puls...

Renesans usiłował powrócić do realizmu starożytnego Rzymu, jednak przekroczył antyczne formy dzięki nowym technologiom. Realistyczne wizerunki hiszpańskich królów i namiestników pacyfikowały podbite plemiona Ameryki Południowej skuteczniej niż użycie broni. To jest król, to jest nasz Bóg. Dominacja kultury europejskiej pogłębiała się, aż sztuka realistyczna wyciśnięta została do maksimum.

Puls...

Fotografia stanowiła dramat dla realizmu wykreowanego dłutem i pędzlem. Sztuka umarła! Po co rzeźbić i malować? W końcu na skróty dochodzimy do krawędzi *Czarnego kwadratu na białym tle* Malewicza. Performer bierze do rąk tubkę białej farby i pędzelek, podchodzi do zawieszonego na ścianie symbolicznego czarnego kwadratu i maluje na nim cztery białe kreski układające się w prostokąt. Mówi: „Sztuka zaczęła wędrować w innym kierunku – od realizmu

Rzeźba z pewnością nie umiera – idzie tylko w kierunku który nam samym trudno jest przewidzieć...

w drugą stronę. Obraz doszedł do swojej krawędzi – odbił się i zaczął iść do nas. Wy – my – jesteśmy teraz częścią dzieła. Stąd już niedaleka droga do rzeźby społecznej, idei rzeźby nieistniejącej – rejestrującej jedynie ślad w powietrzu po obrocie... i wielu innych rodzajów „rzeźb-ge-stów”. Ale to się dzieje obecnie, a co z przyszłością rzeźby? Być może (przelana przez lejek) powróci do figuracji i swoich najlepszych tradycji, jednak w zmienionej formie...”

Puls...

Na koniec wykładowca-performer, a być może również wizjoner, wyjmując z kieszeni ostatni rekwizyt: małą stalową figurkę żyrafy i trochę speszonego własnym anegdociarstwem oraz użyciem realistycznej formy obrazowej, oblewa ją benzyną i podpala. Panie i Panowie – sawanna znowu płonie!

Po poście – uczta. Ona rozgrywa się na naszych oczach...

„Wieżogród” to słowo, którego nie znajdziemy w słowniku języka polskiego. W zasadzie to nazwa własna. Tym mianem została ochrzczone intrygująca struktura, złożona ze stalowych rzeźb usytuowanych w ogrodzie we wsi Komorowice koło Strzelina – prywatny azyl Tomasz Domańskiego.

Rzeźbiarz powoli przygotowuje się do udostępnienia ogrodu grupkom zwiedzających. Atrakcja będzie połączona z piciem herbaty i miniwykładem z historii sztuki współczesnej. Może będzie też pokazywał filmy rejestrujące swoje wcześniejsze doświadczenia z rzeźbą efemeryczną, pod wspólnym tytułem *Pomniki czasu*? Już teraz zastanawia się, jak laika oswoić z estetyką swoich prac, w których oprócz zrozumienia koncepcji będzie można dotknąć uczciwej roboty. Ma nadzieję, że jego plenerowe rzeźby trochę rozmiękczą ogólną niechęć społeczeństwa do sztuki współczesnej. Jego misja współgra niewątpliwie z obecną tendencją ratowania poindustrialnej architektury i techniki.

Oglądając w Komorowicach Wieżę Babel i z kości stalowej, wieżę pierścienią oraz stalową kolumnę ku czci Berniniego i Brâncușiego, wciąż zadawałam sobie pytanie, jakie będą w przyszłości konsekwencje spotkania ramieniem genialnego włoskiego rzeźbiarza doby baroku z awangardowym artystą rumuńskim? Dlaczego dekonstrukcja i dematerializacja, pełniące do tej pory rolę nadrzędną w realizacjach Domańskiego, zamieniły się raptem w rzeźby „z krwi i kości”? Tłumaczenie, że przecież zżera je korozja i powoli ulegają degradacji, nie do końca mnie przekonało. Pseudozardzewiałym konstrukcjom wykonanym z modnej ostatnimi czasy stali kortenowskiej nie zagraża przecież żadne niebezpieczeństwo. To materiał, który poza swoim intrygującym rdzawym nalotem jest szczególnie odporny na warunki atmosferyczne. Ogród, w którym stoją owe rzeźby, także nie podlega wyznawanej przez artystę efemerycznej idei. Stanowi on w sensie umownym pomnik czasu, jednak tylko w ogólnym układzie termodynamicznym, któremu podlega cała otaczająca nas rzeczywistość. Być może, wykonując serię trwałych symbolicznych konstrukcji, rzeźbiarz, który wszedł w wiek średni, chce jednak zachować po sobie namacalne dzieła, a nie tylko doły, popiół, stopiony wosk, zdjęcia i filmy?

Rzeźba z pewnością nie umiera – idzie tylko w kierunku, który nam samym trudno jest przewidzieć...

„Fabryka” Tony’ego Cragga

Paweł Bąkowski

Przyszłość rzeźby dopiero co się rozpoczęła. Jej potencjał jest teraz większy niż kiedykolwiek wcześniej, a jej możliwości właśnie się otwierają. Jej język i formy zaczynają ewoluować¹.

Tony Cragg

Trwająca właśnie w Muzeum Współczesnym Wrocław wystawa rzeźb Tony’ego Cragga została zorganizowana we współpracy z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, gdzie była prezentowana w 2016 roku. Wrocławska ekspozycja jest od niej mniej okazała, ale niczym w soczewce skupia kluczowe aspekty dorobku artysty ostatnich 25 lat. Aranżacja wystawy zmusza widza do bliskiego kontaktu z pracami, do bliskiego się im przyjrzenia. Przestrzenne ograniczenia okazały się atutem, który pozwala na nawiązanie intymnej relacji z kształtem i materiałem.

Droga artystyczna przemierzana od ponad czterdziestu lat przez Tony’ego Cragga jest niezwykle konsekwentna i ciągle odnosi się do materiału oraz jego właściwości. Artysta rozpoczął ją od działań zakorzenionych w tradycji awangardowej lat 70., posługiwał się wówczas m.in. rzeczami znalezionymi (*ready made*) i budował z nich nowe całości. Zahaczał nawet wówczas o działania performatywne, jak np. *Shadow* (1971), polegająca na obrysowywaniu własnego cienia czy *Stone Curve* (1972), gdzie artysta układał kamienie na własnym ciele. W późniejszym okresie kontynuował swoje badania związane ze zmianą sposobów używania różnorodnych przedmiotów, czego przykładem jest praca *Minster* (1988) – złożona z metalowych pierścieni i zębatek wieża. W rzeźbie tej wyraźne zauważalne są inspiracje dadaistyczną koncepcją *ready made*, jak i fascynacja wyrobami przemysłowymi.

Artysta zatrudnia około 20 osób, każda z nich jest świetnie wykwalifikowanym fachowcem, co niekoniecznie oznacza artystyczne wykształcenie, ale posiadanie określonego zasobu umiejętności.

Na przełomie lat 80 i 90. zaczyna ujawniać się jego zainteresowania klasyczną formą rzeźby; tworzy wówczas serię *Early Forms*. Posługuje się brązem i gipsem, powstają z nich formy inspirowane kształtami dawnych naczyń chemicznych, które wydają się być wprawione w ruch. Na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat jego prace stają się coraz bardziej skomplikowane, ale jednocześnie w sposób perfekcyjny dopracowane. W latach 90. artysta skłania się ku takim materiałom jak stal, kamień, drewno bądź plastik; podlegają one różnorodnej obróbce, co ujawnia ich właściwości. Przykładami tych dynamicznych form są: *Sinbad* (2000), *Torque* (1998) czy *Over the Earth* (2013). Jako budulec najbardziej pociągają go materiały wytworzone przez człowieka, które w powszechnej opinii są mniej cenne od tych naturalnych. Sięgając po nie, sprawia, że zyskują one na wartości.

Najbardziej interesujący okres twórczości Tony’ego Cragga wiąże się z niemieckim miastem Wuppertal, gdzie mieszka od prawie czterdziestu

Absolwent kierunku fotografia w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. W kręgu jego zainteresowań leży fotografia dokumentalna i inscenizowana. Wykłada fotografię w jednej z wrocławskich szkół policealnych. Uczestnik wystaw zbiorowych i konferencji. Na co dzień pracuje w Muzeum Współczesnym Wrocław, gdzie zajmuje się produkcją i organizacją wystaw.



Tony Cragg — *Declinatio* / 2004 / Park Waldfrieden, Wuppertal, Niemcy

lat, i gdzie mieści się jego pracownia. Zlokalizowana ona jest w postindustrialnej przestrzeni, w budynku, w którym był wcześniej warsztat naprawy czołgów. Miejsce to pod każdym względem idealnie wpisuje się w potrzeby i sposób pracy Cragga oraz jego zespołu. Artysta zatrudnia około 20 osób, każda z nich jest świetnie wykwalifikowanym fachowcem, co niekoniecznie oznacza artystyczne wykształcenie, ale posiadanie określonego zasobu umiejętności. Doskonale zorganizowane studio – „fabryka” – podzielone jest na sekcje, gdzie wykonuje się prace na określonych materiałach i na różnych etapach powstawania rzeźb. Proces powstawania prac Cragga trwa czasami nawet pół roku, artysta nieustannie go nadzoruje, udoskonala pierwotne projekty, wnosi poprawki. Wszystko zaczyna się od odręcznych rysunków, które później ewoluują podczas działań na właściwym materiale. Warto w tym miejscu wspomnieć, że niektóre z rysunków rzeźbiarza funkcjonują jako samodzielne dzieła sztuki, ujmując to jego słowami: *Jest wiele projektów rzeźbiarskich, które nigdy nie będą wykonane, ponieważ trwałoby to zbyt długo, ale uważam, że warto je zrobić lub zapisać jako szkic. Ale nawet szkice generalnie mają gdzieś oparcie, w czymś, czego doświadczyłem w trakcie pracy*².

W 2006 roku Tony Cragg stworzył w Wuppertalu Park Rzeźby Waldfrieden – teren ten ma bogatą historię. Jednym z jego elementów jest zabytkowa willa z 1894 roku, która był kilkakrotnie przebudowywana, a teraz pełni funkcję rezydencji, gdzie odbywają się spotkania i przyjęcia. W parku znajdował się również basen, na jego miejscu powstał oszklony pawilon

wystawienniczy, odbywają się w nim koncerty oraz wystawy. Budynek ten został wykorzystany w filmie Wima Wendersa *Pina* (2011) opowiadającym o choreografce Pinie Bausch, która mieszkała i pracowała w Wuppertalu. W Parku Rzeźby zgromadzone zostały realizacje artystów takich, jak: Henry Moore, Erwin Wurm czy Richard Deacon. Inaczej niż w zamkniętych salach wystawowych, park pozwala na konfrontację rzeźb z ułotnym pięknem natury i zmiennością pór roku, światła. Dodatkowym walorem jest jego usytuowanie na wzgórzu, oferuje to możliwość oglądania ustawionych w nim rzeźb z różnych perspektyw. Wszystko to razem składa się na artystyczną spuściznę samego Cragga, ujawnia jego rolę jako mecenas sztuki, ale przede wszystkim buduje tętniące życiem miejsce na mapie kojarzonego z przemysłem Zagłębia Ruhry.

1. J. Wood, *Terms and Conditions: An Interview with Tony Cragg*, [w:] *Anthony Cragg – Parts of the World*, red. G. Pinckh, The Cragg Foundation, Verlag der Buchhandlung Walther König, Kolonia 2016, s. 399.

2. Tamże, s. 402.

Kryzys rzeźby – kryzys formy

Karolina Staszak

Teza o kryzysie rzeźby jest tak samo zasadna jak teza o kryzysie malarstwa i nie chcę przez to powiedzieć, że nie ma o czym rozmawiać. Przeciwnie. Od dawna mamy przecież do czynienia z kryzysem formy, o którym w końcu należy zacząć rozmawiać poważnie.

Zacznijmy jednak od innego kryzysu – widocznego od około roku 1970 kryzysu historii sztuki jako dyscypliny akademickiej. Przybliżenie tego momentu pozwoli nam zrozumieć obecną sytuację jako logiczną konsekwencję konkretnych przemian, które być może potrafimy przezwyciężyć (choćby na gruncie własnej praktyki – czy to artystycznej, czy krytyczno-artystycznej).

Aby zaradzić doskwierającemu przerostowi faktografii nad refleksją teoretyczną, który to przerost powodował – w odczuciu wielu badaczy – stagnację historii sztuki, około 1970 roku sformułowano dwie koncepcje rozwoju dyscypliny. Mariusz Bryl charakteryzuje je następująco: Jedna, zakorzeniona w tradycji dyscypliny, ale czerpiąca zarazem z myśli o sztuce Martina Heideggera, miała na celu ostateczne ugruntowanie historii sztuki w ontologii sztuki; druga, antytradycjonalistyczna, inspirowana „krytyką ideologii” szkoły frankfurckiej, głosiła społeczne, materialistyczne uwarunkowania sztuki, co miało prowadzić do ostatecznego zerwania z „burżuazyjną” historią sztuki. Dyscyplina poszła tą drugą drogą, przechodząc przy tym znamiennej ewolucję: o ile początkowo, w dekadzie lat 70. „wielka narracja” marksizmu nadawała jeszcze spójny sens rekonstruowanej rzeczywistości historyczno-artystycznej, o tyle później, w latach 80., towarzysząca słabnięciu impulsu marksistowskiego eksplozja metod doprowadziła w następnej dekadzie do poststrukturalistycznej afirmacji panującej obecnie „nieprzejrzystości”. „Nieprzejrzystości”, która jednak – gdy spojrzeć na nią z perspektywy [...] rozwoju teorii historii

sztuki w okresie ostatnich czterech dekad – okaże się na tyle przejrzysta, by ujawnić znajdujący się pod ową zagmatwaną powierzchnią jednorodny, wręcz monolityczny fundament: paradygmat oparty na materialistycznym determinizmie i historycznym relatywizmie, napędzany imperatywem „zmiany społecznej”¹.

Równoległe do przemian w dyskursie, po roku 1970 sztuka współczesna zaczęła szybko stawać się przedmiotem badań akademickich, a najistotniejszą konsekwencją tego procesu było nie tylko poszerzenie obszaru badań, lecz przede wszystkim zmiana jakościowa – zmianie uległa definicja sztuki. Bryl streszcza tę przemianę następująco: *Najpierw surrealistyczne hasło „każdy jest twórcą”, skutkowało brakiem wewnątrzartystycznych kryteriów, następnie, stopniowe – od pop-artu i fluxusu – włączanie kultury masowej do sztuki zaowocowało procesem odwrotnym: rozpuścieniem sztuki we wszystkożernej konsumpcyjnej kulturze masowej; i w końcu – konceptualistyczna deprecjacja dzieła-przedmiotu uwolniła sztukę z okowów materii, co otworzyło drogę do niepohamowanej inwazji tzw. nowych mediów, dziś niemal synonimu „sztuk wizualnych”. [...] Historia sztuki nie tylko porzuciła wszelkie próby ontologicznego zakorzenienia przedmiotu swoich badań, przyjmując instytucjonalną definicję sztuki, ale i zrezygnowała w ogóle z jakościowego wyróżnienia sfery artystycznej z continuum wizualności*². W taki oto sposób wpadliśmy w kryzys – nie tylko rzeźby, nie tylko malarstwa, ale w zupełnie podstawowy kryzys formy.

Historia sztuki jest – jak mówi Bryl – strukturalizowana przez trzy obszary: dyskurs (o którego przemianach wspomniałam powyżej), wizualność (która obecnie jest przepuszczana przez filtr sztuki współczesnej, która rozszerzyła nam definicję sztuki) oraz politykę. Ten ostatni wątek zostanie dalej naświetlony na jednym tylko, ale konkretnym przykładzie.

Historyk sztuki. Absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Redaktor naczelna magazynu o sztuce „Arteon”, w którym publikuje artykuły popularyzujące sztukę oraz teksty krytyczno-artystyczne. W tych ostatnich często porusza problem braku kryteriów wartościowania współczesnych dzieł sztuki oraz próbuje zarysować własne kryteria artystyczne. Poza „Arteonem” publikowała m.in. w czasopiśmie „Arttak – Sztuki Piękne” oraz „Artluk. Sztuka na spad”. Uczestniczka projektu badawczego „Historia wystaw sztuki kobiet”. Jako historyk sztuki zajmuje się historią artystek z pokolenia Olgi Boznańskiej.



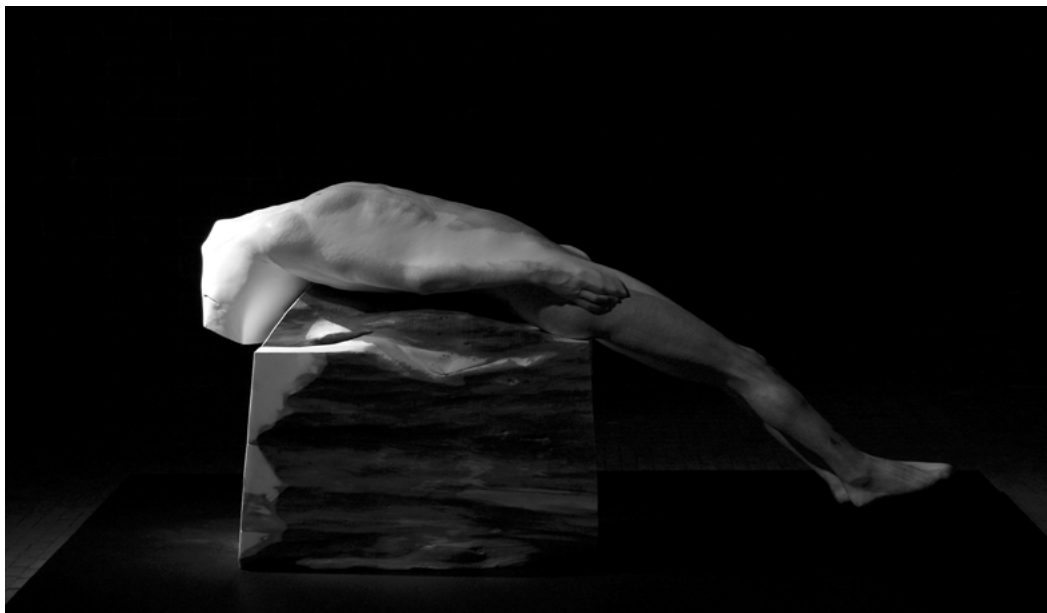
Mirosław Bałka — *Schwarzkopf* / 1984–1987
z wystawy *Nerw. Konstrukcja* (27.11.2015 – 13.03.2016)
materiały prasowe Muzeum Sztuki w Łodzi

Wróćmy do kryzysu formy. Jego początki na gruncie polskim próbował scharakteryzować Piotr Piotrowski w książce *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce i sztuce – wybiórczo i subiektywnie*. Poznański badacz postawił tezę, że atmosfera lat siedemdziesiątych, polegająca na okcydentalizacji kraju, czyli ślepym przyjmowaniu wzorców kultury zachodniej, przyczyniła się do upowszechnienia wartości pozornych w obszarze sztuk plastycznych. Nowa sytuacja polityczna w sferze sztuki umożliwiła przemiany polegające na: demokratyzacji sztuki, zacieraniu granicy między sztuką a kulturą masową, konceptualizacji i zapewnieniu instytucjonalnej definicji sztuki. Warto przytoczyć słowa Piotrowskiego: *Atmosfera lat siedemdziesiątych sprzyjała łatwiznie. Neoawangarda łatwiej się dała wciągnąć w tę grę, łatwiej staczała się w swą karykaturę – „pseudoawangardę”. Ci, którzy chcieli robić artystyczne kariery, a niewiele mieli do zaproponowania, wybierali właśnie taką formę aktywności. Tu, pod przykryciem eklektycznego żargonu i modnej stylistyki mogli wieść życie „nowatorów”*³. Między innymi wskutek wpływu neoawangardy na kulturę artystyczną doszło, zdaniem Piotrowskiego, do depikturalizacji obrazu i dematerializacji sztuki w ogóle. W ten sposób sztuka stała się gotową do instrumentalizacji w służbie takiej czy innej propagandy. Zaczęły się liczyć pozaartystyczne

kryteria w ocenie dzieła sztuki, a także – co za tym idzie – w kształtowaniu artystycznych hierarchii. Innymi słowy, doszło do „pozaartystycznej koniunkturalizacji kultury”⁴.

Czym jest owa „pozaartystyczna koniunkturalizacja kultury”? Zobaczmy to na przykładzie twórczości Mirosława Bałki, jednego z – jak wiemy – najważniejszych polskich rzeźbiarzy współczesnych.

Piotr Bernatowicz w tekście zatytułowanym *Degradacja*, opublikowanym na łamach „Arteonu”, śledzi w twórczości Bałki proces – tytułowej – degradacji formy, a nawet degradacji materii. Chodzi najpierw o rezygnację z figury w twórczości Bałki, której miejsce zajęła w latach dziewięćdziesiątych abstrakcja, a następnie o przejście (może już nie radykalne, ale jednak) od konkretności materii do ulotnych obrazów projekcji wideo, czemu towarzyszyła tematyczna specjalizacja – jak określa to Bernatowicz – „ukonkretnienie znaczeń”. Ponieważ w latach dziewięćdziesiątych posługiwanie się minimalistyczną, abstrakcyjną, syntetyczną formą oraz korzystanie z „biednego” tworzywa nie było żadną nowością, jasne jest, że za fenomenem popularności Bałki na Zachodzie musiało stać coś „więcej” (a przecież to popularność na Zachodzie jest tym, co dostarcza polskiemu artyście legitymacji, co potwierdza – według zarządzających kulturą – ważność jej propozycji artystycznej). Zagadkę tę objaśnia cytowany



Jerzy Fober — *Kto ma oczy, niech słucha* / 2009
dzięki uprzejmości artysty

Administratorzy w ważnych dla świata sztuki ośrodkach ustanawiają artystyczną hierarchię, lokalni administratorzy tylko ją powielają.

przez Bernatowicza amerykański krytyk sztuki Peter Schjeldahl, który pisał wprost: Artysta „wschodni” musi najpierw opanować idiom artystyczny Zachodu, gdyż nawet najbardziej wyrafinowana sztuka lokalna nie przetrwała długiego okresu ciemności. Następnie artysta w tym obcym idiomie powinien przemówić, nazwać rzeczy bolesne, jękać się opowiedzieć o prawdach tak długo nienazwanych, że aż okrytych warstwą nalotu jak dno rzeki⁵.

Czym są owe „rzeczy bolesne”, na temat których „jęka” się Bałka? Oczywiście, Bałka opowiada o Holokauście. Wiele jego prac jest wieloznacznych – można je interpretować, podkreślając ich uniwersalne przesłanie (np. korytarz ze ścianami pokrytymi mydłem może być symbolem przejścia, oczyszczenia), ale można także odczytywać realizacje Bałki w kontekście Zagłady. Najważniejsza zdaje się być ta druga

opcja, wszak na taką interpretację swojej sztuki naprowadza krytyków sam artysta: Dość często zabierałem ludzi, którzy przyjechali odwiedzić mnie w pracowni, na ten cmentarz (żydowski cmentarz w Karczewie). Getto było tuż obok domu, w którym się wychowywałem. Towarzyszyło mi napięcie związane z zagładą ludzi. Cywilów⁶. Bałka buduje własną mitologię, przez co „nasycą” twórczość znaczeniami z zewnątrz. Bernatowicz niedelikatnie zauważa: Ale przecież artysta urodził się kilkanaście lat po wojnie (w 1958 roku). Wtedy po lasach ścigano niedobitki polskiego podziemia niepodległościowego. I ta historia nie zostawia cienia?⁷. Jest to oczywiście pytanie retoryczne, gdyż dobrze wiemy, że historia polskiego podziemia nie jest atrakcyjna w instytucjonalnym świecie sztuki – jest zbyt lokalna, zbyt narodowa i jako taka nie dałaby Bałce szansy wpisać się w narrację europejskiej polityki pamięci.

Olbrzymi sukces Mirosława Bałki to właśnie efekt „pozaartystycznej koniunkturalizacji kultury”, którą Piotr Piotrowski zdawał się na początku swojej działalności piętnować, niestety, z jakichś powodów sam kilka lat po publikacji *Dekady* zaczął dowartościowywać ową „pozaartystyczną koniunkturalizację”, wyznaczając tym samym nowe standardy w pisaniu o sztuce.

Zawarta w artykule Bernatowicza sugestia, jakoby popularność Bałki zależała wprost od tematyki, jaką artysta deklaruje podejmować,



Mirosław Bałka — obiekt / 2005
widok wystawy *Forma jest pustką, pustka jest formą*
w Fabryce Schindlera w Krakowie, wrzesień–październik / 2006
fot. Maria Pyrlik — dzięki uprzejmości artysty



Tony Cragg — *Minster* / widok wystawy — Tony Cragg. Rzeźba
(11.06 – 30.10.2016) w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
fot. © Jan Gaworski, materiały prasowe CRP

stanowi przekonujące wyjaśnienie fenomenu jego sztuki oraz wyjaśnienie swoistej nietykalności, jaką cieszy się Bałka. Któż poważałby się podać w wątpliwość twórczość artysty upamiętniającego Holokaust? Stach Szablowski w zamieszczonej na łamach pisma „Art & Bussiness” recenzji wystawy *Nerw. Konstrukcja* zauważył: Krytycznej dyskusji na temat sztuki Bałki właściwie się nie prowadzi. Uwadze krytyka widocznie uszedł artykuł Bernatowicza, za to odnotował on – celem zdeprecjonowania – tekst Andrzeja Biernackiego, w którym autor wypunktowuje zapożyczenia formalne dokonane przez Bałkę. Listę zapożyczeń, opublikowaną pierwotnie na blogu Galerii Browarna, Biernacki przypomniał w recenzji wystawy *Nerw. Konstrukcja* odbywającej się w łódzkim Muzeum Sztuki. Píše on: *Robota Bałki nie tyle jest wynikiem jego intelektualnego ryzyka, ile zręcznej, a zwłaszcza wyjątkowo konsekwentnej redakcji pomysłów cudzych. Wprost zestawilem rozległy spis szemranych realizacji podpisanych nazwiskiem Bałki, z ich źródłowym alter ego [...]. Metodycznie zestawilem blachy Serry, betony Iglesiasa, korytarze Naumana, prycze Morrisa, inskrypcje Finlaya, cyfry Kounellisa, współrzędne*

On Kawary, klatki Hatoum, sztuczne łyży Gobera, siatki Boyce’a, kamienne bloki Rueckriema, filmy Almonda oraz całą masę innych z identycznymi grepsami w realizacjach Bałki. Biernacki komentuje następnie: Nowatorstwo intuicji lub/i erudycji w selekcji używanej materii miało być jedynym ALIBI dla jawnej rezygnacji z UMIEJĘTNOŚCI warsztatu, rozpiętych między biegunami manualnej zręczności i kompetencji technicznej [...]. Ale jest oczywiste, że gdy owo nowatorstwo, jako jedyna rękojmia i instancja „artystycznego”, okaże się wadliwa, z takiego dzieła nie zostaje absolutnie nic⁸.

Gdybyśmy jednak nie przejęli się wtórnością Bałki, Biernacki wskazuje na jeszcze jeden interesujący wątek – tym razem dotyczący sedna tego, czym jest forma. Raz jeszcze posłużę się cytatem: *Da się wyodrębnić zestaw takich cech dzieła, które sugerują ZAWSZE coś, czym bywają tylko CZASAMI. Np. stosowany przez Bałkę minimalizm odnosi się do niezwykle cennej w sztuce, bo mającej szansę na dotarcie do istoty rzeczy – LAPIDARNOŚCI. Problem w tym, że wizualna „skuteczność” tej cechy jest najwyższa, gdy skrót jest WYNIKIEM, konkluzją, redukcją elementów zbędnych w efekcie pracy, a nie teoretycznym ZAŁOŻENIEM. Detalicznie każdy*

może założyć tę lapidarność, ale rzadko kto jest w stanie ją WYPRACOWAĆ (trzeba wiedzieć, co jest istotne)⁹.

Kryzys rzeźby trzeba widzieć w szerokim kontekście. Ale należy zdać sobie sprawę z faktu, że za obecny stan rzeczy, czyli za to, że – jak piszą organizatorzy konferencji – rzeźba staje się dyscypliną otwartą, która może być wszystkim i niczym nie odpowiadają abstrakcyjne procesy, które można nazwać enigmatycznie „zmianami cywilizacyjnymi”, lecz zmiany w dyskursie, za którymi stoją przecież konkretne decyzje badaczy, kuratorów, krytyków. Piotrowski w *Dekadzie* podkreślał rolę krytyki w psuciu kultury artystycznej – krytyki „niekrytycznej” i „pozornie krytycznej”. Mają więc znaczenie także nasze indywidualne decyzje o tym, jaki sposób rozumienia sztuki promujemy, a jakiemu się przeciwstawiamy. Dlatego dbajmy o język, o ile zależy nam na uzdrowieniu kondycji sztuki (tak rzeźby, jak i malarstwa). Dbajmy, chociażby nie myląc tematu z treścią dzieła sztuki, a formy nie sprowadzając do „tego, co widoczne”.

I znów zacytuję Andrzeja Biernackiego, który jak nikt inny potrafi wysłowić, w czym tkwi problem: *Lektura większości tekstów w katalogu skłania do wniosku-horrendum, że według kuratorów forma znaczy tyle, co kształt. Ot, taki tam OBRYS i ewentualnie wypełnienie. Nic więcej. NIE JEST dla nich FORMĄ wizualny efekt mózgowego, autorskiego PROCESU dochodzenia do sedna ZOBACZENIA, z JEDYNOŚCIĄ autorskiej METODY i z celem wyabstrahowania ISTOTY z rozpoznanych właściwości tworzywa. Nie są to też ETAPY PLANU, gdzie premedytowana selekcja jest ledwie jedną z najprostszych operacji. Gdzie próba jednostkowej secesji „autorskiego” jest de facto dialektycznym sposobem nawiązania do całości dorobku dziedziny, a więc do pełni zrozumienia, wymuszającej aspekt sprawdzalności jakości przez porównanie z już „uznanym”. Dla niepraktykujących sztuki kuratorów, czyli owych uzdrowiaczy teoriami, formą jest takie ukształtowanie produktu, które w końcowym rozrachunku oceniane jest jako zgodne lub nie z ich wyobrażonym i sformatowanym na progresywny (znaczy się MODNY w środowiskach, wobec których żywią swe kompleksy) dyskursem. Za jedyne alibi mającym całkowicie z sufitu powzięte przekonanie, że powrót do wartości estetycznych, do sensualności, do formy, jest gestem wstecznictwa, zawierającym się w REZYGNACJI Z INTELEKTUALNEGO!¹⁰.*

Poza doprecyzowaniem, czym jest, a czym nie jest forma, Biernacki poruszył problem niepraktykujących sztuki, a sztuką zawiadujących

teoretyków (m.in. kuratorów, urzędników), tworzących tzw. kulturę ekspercką, która narzuca nam instytucjonalne rozstrzygnięcia. Nam, czyli niezależnym krytykom, artystom, odbiorcom. Administratorzy w ważnych dla świata sztuki ośrodkach ustanawiają artystyczną hierarchię, lokalni administratorzy tylko ją powielają. Dlatego kompilujący i zapożyczający Bałkę, doceniony na Zachodzie, musi być dla nas wielkim artystą, podczas gdy np. Jerzy Fober pozostanie na zawsze lokalnym twórcą. Nie ma znaczenia fakt, że pierwszy nawet nie opanował formy, drugi robi to po mistrzowsku. Nie ma znaczenia, że rzeźby Fobera są efektem pracy jego rąk, podczas gdy np. rzeźby gwiazdy *artworldu*, Tony'ego Cragga, dla którego ponoć niezwykle ważny jest proces twórczy, wychodzą z pracowni zorganizowanej niemalże na wzór fabryki obuwia – rzeźby Cragga produkowane są przez robotników w tejże pracowni-fabryce. Trudno mi uwierzyć, że rzeźbiarze przechodzą do porządku dziennego nad sytuacją, w której stosunek talentu do uznania zdaje się być odwrotnie proporcjonalny. Że dają się zbyć byle tłumaczeniami ekspertów np. na temat rozwoju języka artystycznego (a więc postępu). To prawda, każdą niedorzeczność można dziś dowartościować wskazaniem odpowiedniej tradycji, dlatego pora zacząć weryfikować, w podejmowaniu której tradycji jest szansa na rozkwit formy (w tym rzeźby), a która tradycja zabetonuje nas w kryzysie?

1. Mariusz Bryl, *Historia sztuki jako miejsce oporu*, „Artium Quaestiones”, Poznań 2009,
2. Tamże, s. 32.
3. Piotr Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991, s. 58.
4. Tamże, s. 78.
5. Za: Piotr Bernatowicz, *Degradacja*, „Arteon” 11/2013, s. 28.
6. Tamże, s. 29.
7. Tamże.
8. Andrzej Biernacki, *H i Q*, „Arteon” 02/2016, s. 12, 14.
9. Tamże, s. 15.
10. Andrzej Biernacki, *300 for marność*, „Arteon” 08/2015, s. 22.

Rzeźbiarze i demon teorii (fragment)

Zbigniew Władysław Solski

Dr hab., teatrolog, kulturoznawca i performatyk. Autor m.in. monografii *Ikony krawędzi w dramatach Samuela Becketta, Karola Wojtyły i Martina Bubera* (Opole 2002) oraz książki *Fizyki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji* (Opole 2012). Redaktor i współredaktor sześciu zbiorowych monografii w zakresie literatury, teatru i performatyki. Pomysłodawca i współorganizator siedmiu interdyscyplinarnych konferencji naukowych podejmujących problem transcendencji we współczesnej kulturze. Publikuje m.in. w „Przestrzeniach Teorii”, „Ethosie” i „Dyskursie”. Dramaturg, reżyser i scenograf. Hobby: aranżacja hektarowego ogrodu w Górach Sokolich, której elementem są rzeźby plenerowe powstające w ramach „zabaw przyjemnych i pożytecznych” z przyjaciółmi.

„Koniec rzeźby” – radykalny tytuł wrocławskiej konferencji¹ w wypowiedziach jej uczestników (w większości rzeźbiarzy) uległ pewnemu zatarciu, bo kropkę już chętniej zastępowano znakiem zapytania. Nie wyciszyło to jednak polemicznych głosów wywołanych wcześniejszą sesją „Rzeźba dzisiaj”², która odbyła się przy okazji wystawy Tony’ego Cragga w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Twórca należy do grupy Nowa Brytyjska Rzeźba, czyżby więc uogólnienia – pośrednio odnoszące się do Brytyjczyka, np. rzeźba [...] staje się dyscypliną otwartą, może być wszystkim i niczym [...] wydaje się [...] bardziej zjawiskiem o charakterze socjologicznym niż zjawiskiem materialnym o charakterze estetycznym³ – należałoby wiązać z rzeźbiarskim „brexitem”?

Tony Cragg

[...] sztukmistrz coś biegle zrobiwszy woła przyjaciół i pyta: Co to będzie? Jak to zwać? Czy to Kleopatra, czy Matka Boska?⁴

Cyprian Kamil Norwid,
Salon paryski 1881

Czy można na podstawie wystawy jednego artysty wyrobić sobie zdanie o kondycji współczesnej rzeźby? Było to przecież intencją organizatorów orońskiej konferencji. Cyprian Norwid w *Salonie paryskim 1881* pokazał, że jest to możliwe nawet wobec całej epoki, a jego przenikliwe (i niepozabawione złośliwością) obserwacje artystów, którzy autentyczność własnego doświadczenia woła „złożyć na ołtarzu” najnowszych trendów i mód, zachowały aktualność i dzisiaj.

Rzeźby Tony’ego Cragga obejrzałem we Wrocławiu. Od wejścia do muzeum zasypywałem znajomych i nieznajomych pytaniami: „jak to jest zrobione?” Słowa artysty⁵ potwierdziły,

Czy można na podstawie wystawy jednego artysty wyrobić sobie zdanie o kon- dycji współczesnej rzeźby?

że ten rodzaj odbioru jego prac jest przez niego oczekiwany: ludzie przychodzący na moją wystawę często zadają pytanie: „jak on doszedł do takich form?”. Jeśli miałbym umieścić własne refleksje z wystawy Cragga wśród swoich wrażeń z innych wydarzeń (wśród których, z racji moich zainteresowań, dominują te związane z teatrem i literaturą), to przyznam, że przechadzając się wśród prac Brytyjczyka czułem się jak w „paryskim salonie” – ale nie był to salon artystyczny, lecz ekspozycja zdecydowanie bliższa salonowi lotniczemu w Le Bourget czy Paryż Motor Show. Od dzieł sztuki oczekuję (w czym nie jestem chyba odosobniony) przede wszystkim emocji i treści, które docierają do odbiorcy nawet mimo znacznych różnic kulturowych i historycznych, np. malowidła w paleolitycznych jaskiniach zachodniej Europy przemawiają do mnie z olbrzymią siłą, choć – jak wykazały najnowsze badania radioaktywnym węglem C¹⁴ – są dziełami neandertalczyka (a nie, jak dotąd sądzono, *Homo sapiens*). Przekonałem się, że gdy zadaję pytania warsztatowe („Jak to jest zrobione?” i „Jak artysta do tego doszedł?”), zwykle oznacza to brak emocjonalnego i intelektualnego poruszenia, a zdarza się też (choć nie jest to regułą), że zapowiada nieautentyczność i wtórność artysty.

Oglądając rzeźby Cragga, można się poczuć tak, jakby podziwiał się nowy model awionetki lub samochodu. O ile produkty dizajnu – po

uspokojeniu widza, że „to działa”, wzbudzają w nim pragnienie: „chcę to mieć!”, to dzieła Brytyjczyka nasuwają wątpliwości: „gdzie ja to postawię?”. Artysta sam zresztą dystansuje się wobec użytkowych funkcji rzeźby: *nawet jeśli dizajn bywa czasami artystyczny, ciągle ograniczony jest faktem, że projektanci zawsze mają na uwadze odbiorcę*. Właściwie jedynym miejscem, gdzie można by postawić rzeźby Cragga, wydają się „parki rzeźby”, które od połowy dwudziestego wieku stały się „enklawami nowoczesnej sztuki ukazywanej w arkadyjskim otoczeniu przyrody”⁶. Przekraczając bramę takiego elitarnego ogrodu, nie zawsze zdajemy sobie sprawę, że – mimo pozorów otwartości – służy on „polityczno-filozoficznej pedagogice” i okazuje się w końcu emanacją „oświeconego tyrana” (czyli rządzącego Filozofa z utopijnego snu Platona). Nie mówi się tego głośno, ale rozbudzając w sobie podziw dla takiego ogrodu i jego bywalców, powinniśmy pamiętać, aby nie kierować się uprzedzeniami wobec „elity”, bo w zasadzie *filozof – pisze wpływowy funkcjonariusz europejskich urzędów – powinien szukać jedynie podziwu czy aprobaty tych, których uważa za wartych „uznawania” go*. Dlatego nie opuszcza celowo wąskiego grona świadomie wybranej „elity” lub dokładnie wybranych „przyjaciół”. Na usprawiedliwienie urzędnik podaje argument z historii: *taka szczególnie nieprzyjemna forma ograniczonego wzajemnego uznania zawsze przeważała w epikurejskich „ogrodach”*.

„Parki rzeźby” wywodzą się wprost z filozoficznych utopii, w których tworzone specjalne rezerwy dla twórców opornych i nie poddających się procesowi „homogenizacji”. Starano się w ten sposób wyeliminować zgubny – zdaniem urządzających idealne państwa filozofów – odcień w tej chwili z ulgą, gdyby logos i poiesis miały pierwotnie znaczenia równie wąskie jak dziś „słowo” i „poezja”, ale w starożytności chodziło faktycznie o „twórczość artystyczną”. W państwie filozofów „artystów” traktowano jak kłopotliwą konkurencję, dlatego pozbawiono ich „licencji” na twórczość; czekało ich wygnanie (Platon), albo ich działalność – utożsamianą z niemimetyczną „poezią liryczną” – pozbawiano prestiżu i znaczenia, wyłączając z obowiązujących kategorii artystycznych (Arystoteles⁸). „Rezerwat” dla twórców (rozwiązanie już nowożytnie) w istocie spełnia funkcję prewencyjną, zapewniając rządzącym filozofom utrzymanie politycznej poprawności w przestrzeni publicznej, a artystom – „twórczą swobodę” (pod warunkiem, że są spolegliwi wobec wpływowego nurtu filozofii).

Czy żywienie przekonań, że w nowoczesnym społeczeństwie można „wejść w bezpośredni kontakt z widzem, bez ingerencji pośredniczących teoretyków, [aby] przekazać prawdziwe i oryginalne intencje twórcy” nie jest iluzoryczne?

Czy żywienie przekonań, że w nowoczesnym społeczeństwie można wejść w bezpośredni kontakt z widzem, bez ingerencji pośredniczących teoretyków, [aby] przekazać prawdziwe i oryginalne intencje twórcy⁹ nie jest iluzoryczne?

Takim złudzeniom raczej nie uległ Tony Cragg. W szkicu do swojej artystycznej autobiografii pisze, że już jako nastolatek był otwarty na „polityczną, społeczną i kulturową transformację”. Jego „ekologiczna wrażliwość” sprawia wrażenie wyważonej: *chcę tworzyć prace – pisze rzeźbiarz – które nie są ani industrialne, ani nie istnieją w naturze, ale wpływają na mnie tak samo, jak czasem czyni to przyroda*. Artysta wykazuje się też modnym „politycznym zaangażowaniem” i „globalnym spojrzeniem”: *mamy obsesję na punkcie prostych rozwiązań we wszystkim, a zwłaszcza w formach dookoła nas, co spowodowało zubożenie form na naszej planecie. Ta prostota dotyczy nie tylko form fizycznych, ale również polityki, edukacji, ekologii i wielu struktur społecznych*. Wyznania rzeźbiarza mogą sprostać oczekiwaniom nawet najbardziej wymagającej politycznej poprawności. Najważniejsze okazuje się jednak „wyznanie wiary” artysty: *jako rzeźbiarz prawie z definicji jestem materialistą i jako taki chciałbym wam wszystkim powiedzieć: „Zróbcie z niej jak najlepszy użytek!”*. Czy ta deklaracja nie wpisuje się znakomicie w mainstreamowy nurt europejskiej myśli? Skoro Brytyjczyk jest tak kontynentalnie europejski, to skąd ten „brexit”?

Dla artysty ze środkowej Europy, który jeszcze pamięta marksistowską frazeologię, odkrycie, że po zburzeniu Muru Berlińskiego zderzy się



Wojciech Matek — *Brelók* / 2016
żeliwo / 21 × 52 × 65 cm

z europejskim projektem, którego fundamentem okazała się ta sama utopia, od której (jak mu się wydawało) definitywnie się uwolnił, jest doświadczeniem frustrującym. Miałoby się nawet ochotę zawołać: „uszczypnijcie mnie, niech wreszcie skończy się ten sen!”. Jak się obudzić? Jak odzyskać pełną jasność myśli? Została już tylko kawa i lektura proklamacji (już cytowanego) europejskiego funkcjonariusza: *W naszych czasach uniwersalne i homogeniczne Państwo [...] jest celem politycznym. Dzisiaj ponownie polityka wywodzi się z filozofii. Wyjaśnijmy, iż ta filozofia (będąca negacją religijnego chrześcijaństwa) wywodzi się z kolei od św. Pawła (którego zakłada, ponieważ go „neguje”). Lecz religijna chrześcijańska idea ludzkiej homogeniczności mogła osiągnąć prawdziwie polityczną doniosłość wówczas, gdy nowożytnej filozofii udało się ją zsekularyzować*¹⁰.

1. Konferencja „Koniec rzeźby”, Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, 6.04.2017.
2. Zob. pokonferencyjny tom *Rzeźba dzisiaj*, pod. red. M. Smolińskiej i E. Domanowskiej, Orońsko 2016.
3. Wypowiedź z programu wrocławskiej konferencji (Grzegorz Niemyjski).
4. C.K. Norwid, *Salon paryski 1881*, [w:] tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971, s. 537.
5. Ten i następne cytaty: T. Cragg, [*Ludzie przychodzący*], [w:] *Rzeźba dzisiaj*, dz. cyt., s. 9–17.
6. E. Domanowska, M. Smolińska, *Rzeźba dzisiaj?*, [w:] *Rzeźba dzisiaj*, dz. cyt., s. 5.
7. A. Kojève, *Tyrania i mądrość*, [w:] L. Strauss, *O tyranii*, przeł. P. Armada, A. Górnisiewicz, Kraków 2009, s. 148–149.
8. Dopiero romantycy dokonali fałszerstwa, przypisując filozofowi zasługi (wbrew jego intencjom, ale za to zgodnie z własnym interesem) we wprowadzeniu liryki jako trzeciego niemetycznego rodzaju literackiego (epika i dramat w pełni wypełniały Arystotelesowskie kryteria sztuki naśladowczej, a więc nie mogły stanowić konkurencji dla filozofii).
9. E. Domanowska, M. Smolińska, *Rzeźba dzisiaj?*, dz. cyt., s. 5.
10. A. Kojève, *Tyrania i mądrość*, dz. cyt., s. 163.

Koniec rzeźby

Janusz Czumaczenko

Pisanie o końcu rzeźby w trakcie pleneru rzeźbiarskiego wydaje się być zajęciem dość kuriozalnym. Temat ten wywołał u mnie postawę pasywną – przestałem rzeźbić, jedynie przyglądam się, jak inni pracują.

Może powinniśmy, jak wielbiona w łódzkim środowisku Katarzyna Kobro, porąbać, zniszczyć swoje rzeźby w akcie desperacji? Zrobić to, by koniec stał się początkiem nowej drogi. Posiłek dla dziecka Kobro, ugotowany na palących się resztkach kompozycji przestrzennych, idealnie pasuje do tematu sympozjum we Wrocławiu.

Dla nas, rzeźbiarzy, pedagogów związanych z Akademią Sztuk Pięknych imieniem Władysława Strzemińskiego w Łodzi, zastanawianie się nad końcem rzeźby stoi w zupełnej sprzeczności z naszymi działaniami, jakie prowadzimy przez ostatnie kilka lat. Musieliśmy udowodnić sobie, społeczności akademickiej, Ministerstwu Kultury, że rzeźba jest dyscypliną, która może pochwalić się świetną kondycją, że jest inspiracją dla wszystkich innych dyscyplin artystycznych. Udowadniałymiśmy tezę o wielkim zapotrzebowaniu na absolwentów wydziałów rzeźby. Wszystko to było konieczne, ponieważ władze ASP w Łodzi postanowiły otworzyć wydział rzeźby. Pisanie wniosku do ministerstwa, w którym przekonujemy siebie i wszystkich zainteresowanych o potrzebie, wręcz konieczności powołania takiej

struktury, było zadaniem bardzo trudnym. Ministerstwo okazało się wspaniałomyślne, władze uczelni szczęśliwe, a my z dnia na dzień staliśmy się pracownikami Wydziału Rzeźby i Działań Interaktywnych.

Minęło od tego czasu już trzy lata. Mamy studentów, w większości kobiety, z czego można wnioskować, że „faceci” nie chcą podejmować się zadań związanych z pracami fizycznymi. Nasi studenci i kadra dydaktyczna to pasjonaci, co zaowocowało aktywnością plenerową, wystawieniczą, aktywnym uczestnictwem w sympozjach. Te działania pozwoliły nam dynamicznie wejść w środowisko.

Pomimo zawężającego się kręgu odbiorców sztuki jestem przekonany, że bycie artystą rzeźbiarzem jest potrzebne samemu artyście do absolutnej samorealizacji, jak również społeczeństwu, które ciągle potrzebuje wszelkiej maści pomników.

Urodzony w 1962 roku w Łodzi. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi na Wydziale Grafiki. Dyplom uzyskał w 1987 roku w zakresie grafiki projektowej w Pracowni Plakatu prof. Bogusława Balickiego, aneks w Pracowni Rzeźby prof. Kazimierza Karpińskiego oraz w Pracowni Malarstwa prof. Juliusza Narzyńskiego. Od 1986 roku pracował jako asystent w Pracowni Rzeźby prof. Aleksandra Hałata. W latach 2012–2014 pełnił funkcję kierownika Katedry Malarstwa, Rysunku i Rzeźby na Wydziale Grafiki i Malarstwa ASP w Łodzi. W latach 2014–2016 sprawował funkcję Dziekana Wydziału Rzeźby i Działań Interaktywnych ASP w Łodzi.

Zajmuje się rzeźbą, rysunkiem i aranżacją przestrzeni. Od 1987 roku miał kilkadziesiąt wystaw indywidualnych i zbiorowych, uczestniczył w czterech sympozjach rzeźbiarskich w kraju i za granicą. Ważniejsze cykle prac rzeźbiarskich: *Dla Marzenki*, *Bramy*, *Rysunki*, *Korespondencje*, *Pamiętniki*, *Kalendarze*, *Rzeźby rodzinne*. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Historii Miasta Łodzi oraz w zbiorach prywatnych w Polsce, Niemczech i Szwajcarii; w swoim dorobku ma pomniki i inne realizacje w Polsce i za granicą.



Tomasz Matuszak — *Broken Structure* / 2014
spieniony polistyren / Galeria Oranżeria,
Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko



Irena Zieniewicz — *Teoria widzenia* / 2017
napisy alfabetem Braille'a na pleksi — praca powstała
w Pracowni Działań Interaktywnych i Site-Specific,
pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Matuszaka, Wydział Rzeźby
i Działań Interaktywnych, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi

O dotyku w rzeźbie

Roland Grabkowski

Dotyk jest rodzicem naszych oczu, uszu, nosa i ust. To ten właśnie zmysł przekształcił się w pozostałe, co zostało rozpoznane w wiekowej tradycji uznającej dotyk za „matkę wszystkich zmysłów”¹.

Obserwując współczesne tendencje w sztuce, edukacji artystycznej, krytyce i filozofii, odnoszę wrażenie, że pojęcie rzeźby w przeciągu ostatnich kilku dekad poddawane jest regularnej dewaluacji. Myślę, że zjawisko to wiąże się przede wszystkim ze stopniowym obniżaniem wartości procesu twórczego opierającego się na zmyśle dotyku. Warto zatem przypomnieć sobie o jego znaczeniu w definiowaniu rzeźby. Czy koniec tej dziedziny sztuki mógłby nastąpić w wyniku utraty zdolności manualnych? Czy ewolucja dłoni osiąga właśnie swój kres?

Pytania te nabierają szczególnego znaczenia w kontekście dynamicznie rozwijających się technologii cyfrowych oraz przemian, jakie nastąpiły w naszym sensorycznym i percepcyjnym doświadczeniu świata². Mowa tu między innymi o dominacji wzroku nad innymi zmysłami. Ciekawych obserwacji w tym obszarze dokonuje fiński architekt Juhani Pallasmaa. Ten krytyk okulocentryzmu twierdzi, że zarówno architektura, jak i rzeźba powoli tracą swój zmysłowy charakter. Może nadmierna koncentracja na działaniach intelektualnych i konceptualnych powoduje zanik tej ważnej cechy?

Uważam, że rezygnacja ze zmysłowego doświadczenia materii jest nie tylko odrzuceniem mądrości zdobywanej poprzez tradycyjne procedury rzeźbiarskie, ale w ogóle podważeniem kluczowej roli dotyku w akcie twórczym.

Instrumenty i możliwości, jakie daje nam nowoczesność, nie spowodują całkowitego odrzucenia rzeźbiarskich tradycji. Są po to, aby nadawać nowe znaczenia odwiecznym zjawiskom.

Urodzony w 1985 roku. Absolwent Wydziału Malarstwa i Rzeźby ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. W 2014 roku obronił dyplom magisterski z zakresu rzeźby, zrealizowany w pracowni prowadzonej przez prof. Janusza Kucharskiego. Obecnie doktorant na Międzywydziałowych Studiach Doktoranckich oraz asystent w Pracowni Podstaw Rzeźby na macierzystej uczelni.

-
1. A. Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin*, New York, Harper & Row, 1986, s. 3.
 2. J. Pallasmaa, *Oczy skóry*, Kraków, Instytut Architektury, 2012, s. 43.



Roland Grabkowski — *Atleta II* / 2017
poliester / 50 × 60 × 20 cm

