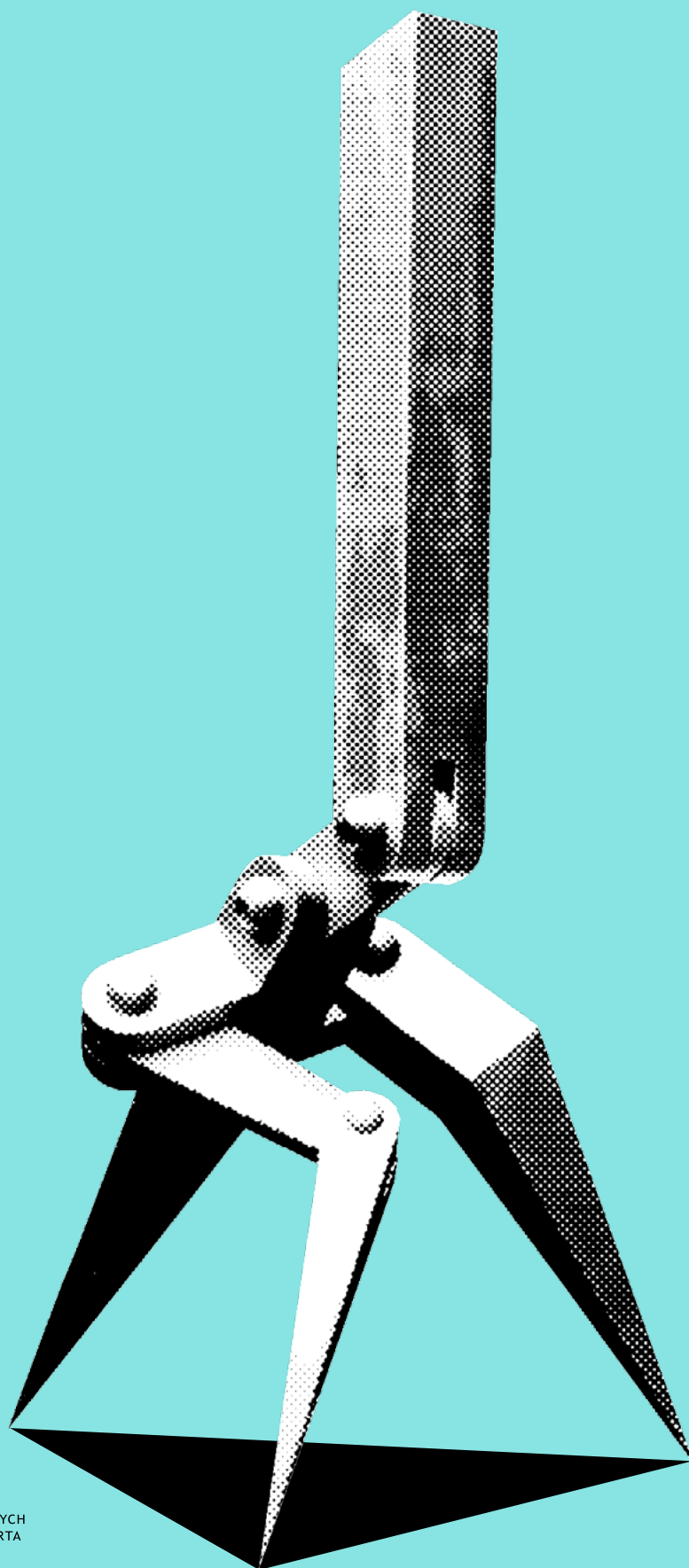




Warsztat nie jest wyłącznie zbiorem narzędzi. To nie tylko wiedza o materiale i sposobach jego cięcia, łączenia, spawania, heblowania. Warsztat jest czymś więcej niż rzemiosło. To, ta wewnętrzna przestrzeń, w której powstaje rzeźba zanim zostanie zrealizowana w kamieniu, drewnie lub innym materiale. To umiejętność głębokiego analizowania rzeczywistości nie tylko pod kątem jej fizyczno – technicznych uwarunkowań. Doskonalenie warsztatu to proces podczas którego staramy się przy pomocy narzędzi dotknąć materiału, tak, aby jednocześnie dotknąć prawdy. —

Grzegorz Niemyjski



Dorota Morawiec / Brzemienna / 2014

- 2 Janina Rudnicka
Warsztat rzeźbiarski czyli SOBIE SIEBIE
- 5 Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki
Kilka słów o warsztacie artysty
- 8 Jacek Kucaba
Forma jest wiedzą płynącą z doświadczenia
- 12 Janusz Kucharski
Metal w kształtowaniu formy rzeźbiarskiej
- 16 Z Ludwiką Ogorzelec rozmawia Elżbieta Łubowicz
Napięcia Intelktualne
Próbuję dotknąć „wrażliwości pierwszej”
- 20 Maciej Szańkowski
Warsztat nade wszystko
- 21 Wiesława Wierzchowska
Warsztat
- 23 Krzysztof Karasek
Mały traktat o rzeźbie
Januszowi Pastwie
- 28 Michał Staszczak
Nie ma sztuki bez ognia, czyli
Festiwal Wysokich Temperatur
- 31 Radosław Keler
Punktownica
- 34 Jarosław Bogucki
Holografia w rzeźbie – rzeźba w holografii.
Holografia jako metoda obrazowania
- 37 Krzysztof Skolak
Metody obróbki kamienia
- 39 Marcin Michalak
 $\text{Ca}(\text{SO}_4) \cdot 2\text{H}_2\text{O}$
- 43 Marcin Michalak
Test dla początkujących sztukatorów

Zeszyt Rzeźbiarski nr 7 | Wrocław 2015 | Nakład 1000 egz. | Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu | Katedra Rzeźby i Działań Przestrzennych, www.asp.wroc.pl | Redakcja: Grzegorz Niemyjski | Adiustacja i korekta: Elżbieta Łubowicz | Skład i projekt graficzny: Damian Langosz | Okładka: Janusz Jasiński, Pion | Druk – JAKS, ul. Bogedaina 8, 50-514 Wrocław, jaks.net.pl | Fotografie pochodzą z archiwów autorów | Sfinansowano ze środków Wydziału Malarstwa, Rzeźby i Działań Przestrzennych ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu | Zeszyty Rzeźbiarskie zostały złożone krojami Skolar i Skolar Sans | ISBN 978-83-64419-52-2



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Warsztat rzeźbiarski czyli SOBIE SIEBIE

Janina Rudnicka

Prof. Janina Rudnicka — studia na Wydziale Malarstwa, Rzeźby i Grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Dyplom w zakresie rzeźby w Pracowni prof. Franciszka Duszeńki. Od 1983 roku pracownik naukowo-dydaktyczny tejże uczelni. Od 2010 roku na stanowisku profesora nadzwyczajnego. Prowadzi na Wydziale Rzeźby i Intermediów Pracownię Rysunku dla studentów II, III i IV roku kierunku rzeźba oraz przedmioty „Przekaz wizualny” i „Zagadnienia z rysunku” dla studentów kierunku Intermedia. Od 2010 kierownik Międzywydziałowych Środowiskowych Studiów Doktoranckich w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

W zakresie sztuk wizualnych zajmuje się rzeźbą, rysunkiem, grafiką komputerową, animacją i filmem. Realizacje rzeźbiarskie wykonane w marmurze, granicie lub drewnie prezentowane są w ramach stałych ekspozycji w Finlandii, Francji, Izraelu, Niemczech, Włoszech i Szwecji. Aktywnie uczestniczyła w wielu wystawach krajowych i międzynarodowych.

W 2012 roku zaintrygowała mnie w Muzeum Nauki w Walencji szklana gablota stojąca w futurystycznym holu projektu hiszpańskiego architekta Santiago Calatravy. Wypełniona plastikowymi figurkami, wzbudzała zainteresowanie turystów. Obok stał skaner 3D i uśmiechnięty pan skrupulatnie tłumaczący wszystkim.

Zrozumiałam, że mogę SOBIE kupić SIEBIE, rozmiaru praktycznie dowolnego. Jedynym ograniczeniem jest karta płatnicza, notabene też plastikowa. Mogę być kolorowa, zgodnie z ubiorem, który mam na sobie, ale mogę pozostać szara i w przyszłości sama zdecydować, co na siebie włożę. Dodatkowo, o ile sobie tego życzę, mogę być utrwalona z mężem, z synem lub z uśmiechniętą córką. Trudno podjąć decyzję, gdy pan kusi, prezentując „gablottkowe” przykłady.

Wchodzę do skanera, a maszyna wypływa małą Rudnicką. Teraz jesteśmy dwie, jedna plastikowa, a druga w wydaniu *Homo sapiens*. Wdziera się zwątpienie, bo co wobec tego z rzeźbą: gliną, analizą postaci, brudem i potem? Tyle lat ciężkiej pracy i wszystko bez sensu, stracone?

W tym budynku, zaprojektowanym przez rzeźbiarza, moja wiara w sens klasycznego nauczania rzeźby została zburzona, by następnie, poprzez plastikowe figurki w gablocie, powrócić do przekonania, że mechaniczne kopiowanie natury nie jest moją sztuką. Manualne umiejętności, łatwość zapisana w genach jest atrybutem rzemiosła, a nie wyznacznikiem wartości w sztuce.

Jako żywy organizm stoję w środku ogromnej rzeźby, czyli w budynku Muzeum Nauki w Walencji, gdzie w pierwszej kolejności wykreowana została idea bryły, a następnie dopisana użytkowa funkcja. Gdybyśmy ten obiekt postawili na podeście w galerii sztuki typu *white cube*, niewielu miłośników

arcydzieła potraktowałoby go jako funkcjonalną architekturę. Sakralizująca przestrzeń *white cube* zmienia przeznaczenie i odbiór eksponowanego w niej obiektu. Pozbawiony mobilnych ludzi, traktowany byłby ten obiekt jako konstruktywistyczna rzeźba, przy pomocy której artysta odkrywa i bada relacje i wzajemne zależności form.

Muzeum Nauki, jak i pozostałe budynki kompleksu Miasta Sztuki i Nauki w Walencji, zaprojektował architekt, który rzeźby jako kierunku studiów nie kończył, ale dla którego stała się ona drugą profesją. Formy przestrzenne jego autorstwa można było zobaczyć w 2003 roku w ramach wystawy *Calatrava: Sculpture Into Architecture* w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, w 2012 roku – w Hermitage Museum w Petersburgu, a w 2013 roku – w Muzeum Watykańskim w Rzymie. Siedem najnowszych monumentalnych rzeźb Santiago Calatravy eksponowanych będzie w Parku Avenue w Nowym Jorku w 2015 roku.

W twórczości tego artysty zauważalny jest związek pomiędzy jego rzeźbą a architekturą. Możemy wręcz powiedzieć, że rzeźby to architektura w mikroskopijnej skali lub patrząc na jego architekturę twierdzić, że to rzeźba w monumentalnym wydaniu. Projektując architektoniczne obiekty, Santiago Calatrava posługuje się kategoriami rzeźbiarza, szuka zależności zachodzących pomiędzy poszczególnymi elementami, myśli o ekspresji formy, o proporcjach, o rytmie i strukturach z nich wynikających. Na tych samych zagadnieniach skupia się rzeźbiarz, powołując do życia np. akt ludzki, będący wynikiem obserwacji natury. Rzeźbiarz, bazując na własnej intuicji, nie pomijając psychologicznych właściwości modelu, szuka bryły prawdziwej. Obserwuje naturę, upraszcza i syntetyzuje. Rzeźba to myślenie przestrzenią, kształtowanie formy w kontekście otoczenia.

Na czym więc polega warsztat rzeźbiarski w odniesieniu do osoby, która myśli przestrzenią?

Myślenie to z pewnością wysiłek umysłowy, więc warsztat rzeźbiarski musi zawierać w sobie działanie o charakterze intelektualnym. Potrzebuje więc tym samym narzędzi wspomagających proces poznawczy, pozwalających rozwijać zdolności



Budynek opery i planetarium – widok ogólny / 2012
/ arch. Santiago Calatrava / Walencja, Hiszpania
/ fot. Janina Rudnicka

umysłowe, które dają szansę interpretowania pozyskanej wiedzy i dostrzegania nowych kreatywnych możliwości. Nie znaczy to, że warsztat rzeźbiarski w formie zaplecza technicznego przesunięty jest na plan dalszy. Oba te rodzaje warsztatu są niezbędne. W pierwszej kolejności uruchamiany jest jednak proces poszukiwania koncepcji; najpierw zaczyna się indywidualizowanie idei, a następnie dopiero utrwalanie twórczej wizji.

Mijają zaledwie dwa lata i drukarka 3D jako kolejne narzędzie funkcjonuje na Wydziale Rzeźby i Intermediów w Gdańsku. Jeszcze nie drukuje metrowych postaci, jak ta w Walencji, ale małą figurkę SIEBIE mogę SOBIE sprawić. Po programach komputerowych umożliwiających projektowanie i wizualizację rzeźby nowe kolejne narzędzie jest dostępne dla twórców z matematycznym zacięciem. Nastąpiła era konieczności łączenia wiedzy ścisłej i humanistycznej wrażliwości, jeżeli chcemy realizować rzeźbę. W innym przypadku musimy zdać się na techniczną pomoc. To zatarcie podziału pomiędzy dziedzinami sztuki, a także przedmiotami nauczonymi w szkołach, nie jest osiągnięciem czasów nam współczesnych.

Określenie „człowiek renesansu” oznacza osobę posiadającą rozległą wiedzę z różnych dziedzin i pracującą na wielu płaszczyznach sztuki lub nauki. Przenosząc się na nasz dzisiejszy grunt, możemy powiedzieć, że teraźniejszy artysta jako „człowiek multimedialny” idealnie wpisuje się w definicję „człowieka renesansu”, gdyż tworząc, czerpie wiedzę z wielu obszarów i osiąść musi wiele umiejętności. To, co w renesansie było wyznacznikiem człowieka wyjątkowego, o niespotykanych powszechnie zdolnościach, aktualnie stało się nieodzownym elementem każdej pracującej twórczo osoby. Wyposażenie rzeźbiarskich pracowni jest tego idealnym przykładem, gdyż łatwo zauważyć, że nie glina współcześnie w nich dominuje.

*Nastąpiła era konieczności
łączenia wiedzy ścisłej
i humanistycznej wrażliwości,
jeżeli chcemy realizować
rzeźbę.*

Dlatego tym bardziej prześladowa mnie pytanie: czy nadal określenie „rzeźbiarz”, kojarzy się z kimś pracującym w tradycyjnej technologii? Czy osoba rzeźbiąca w kamieniu, drewnie czy betonie, zakurzona i spocona, staje się coraz bardziej reliktem lat minionych? Czy jest jeszcze miejsce dla tzw. „klasycznego” rzeźbiarza w świecie interdyscyplinarnym, przepełnionym cyfrową technologią? Nurtują mnie te pytania, gdy zastanawiam się, jaki rodzaj warsztatu rzeźbiarskiego funkcjonuje w powszechnej świadomości. Czy wyobrażenie to nadal bliższe jest rzemiosłu, czy obszarowi sztuki? Czy młotek rzeźbiarski, tzw. puckę, podziwiać będziemy już tylko w Antikenmuseum w Bazylei, gdzie leży w szklanej gablotce w towarzystwie kilku szpiczaków i innych dłupek? Zaczynam wierzyć, że ta kultowa muzealna gablotka to dowód na to, że już niedługo wszystko, co dotyczy manualnego wytworu w rzeźbie, oglądać będziemy poprzez szybę.

Zwiedzam jedno z największych muzeów gromadzących gipsowe odlewy greckiej i rzymskiej rzeźby, wykonane we współpracy z Uniwersytetem Oksfordzkim: Ashmolean Museum. Mam wrażenie, że jestem w ogromnym magazynie wypełnionym edukacyjnymi obiektami, które, zachwycając swą doskonałością, funkcjonują w świecie jako oryginały. Manualna precyzja trudna jest tutaj do podważenia, lecz doskonałość anatomii wzbudza we mnie coraz większe wątpliwości. Wśród tego natłoku albumowych, powszechnie znanych rzeźb,



Wzorzec rzeźbiarski, 460 r. p.n.e. – kopia gipsowa ze Skulpturhalle w Ashmolean Museum / Bazylea – Oksford
/ fot. Janina Rudnicka, 2015

Manualne umiejętności, łatwość zapisana w genach jest atrybutem rzemiosła, a nie wyznacznikiem wartości w sztuce.

odkrywam grecką płaskorzeźbę, której rolą było wyznaczenie schematu ustalania proporcji dla rzeźbionego aktu ludzkiego. Był to rodzaj „ściągi” dla rzeźbiarza z V w. p.n.e., w której wymiary człowieka wyznaczała uniwersalna wielkość jego głowy, dłoni i stopy. Wszystko zostało dokładnie zmierzone i wskazane z dokładnością do kilku cyfr po przecinku. Aktualnie w pracowniach artystów zamiast greckiego wzorca wiszą kolorowe plansze edukacyjne, a na półkach stoją atlasy obrazujące szkielet i układ mięśni człowieka. W obu sytuacjach, tzn. tej z czasów greckich i tej nam współczesnej, taki wizualny materiał to ułatwienie dla artysty pracującego z modelem. W pierwszym przypadku taki wzór służy ujednoliceniu sztuki, w drugim – raczej jest materiałem inspirującym lub porównawczym.

Powinnam ten tekst zacząć właściwie od refleksji o malarstwie, tworzącym iluzoryczne przestrzenie za pomocą zimnych i ciepłych kolorów. W powszechnym przekonaniu na kolorze każdy się zna. Od najmłodszych lat słyszymy o barwie cytrynowej, pomarańczowej, malinowej i biskupiej. Kolor to radość i przyjemność smaku. Jedynie czerni nie mieści się w tym założeniu, ale to tylko w naszej europejskiej kulturze. Czerni unikamy jako „nie-koloru”, odsuwając negatywne konotacje. We wczesnym okresie naszego życia każdy musi mieć kontakt z zestawem barwnych farbek, by obojętnie tworzyć obrazki na użytek własny lub

krewnych. Posiadzie wtedy wystarczającą, według niego, wiedzę, by mówić o malarstwie.

Z rzeźbą jest zdecydowanie inaczej, z pewnością trudniej i nie do końca z naszej winy. W przeciwieństwie do malarstwa – do rzeźby mamy duży dystans. Wychowani na odbiorze płaskiego obrazu typu billboard nie czytamy trzeciego wymiaru, który wymaga abstrakcyjnej wyobraźni i kreatywnego myślenia. Musimy użyć twórczej inwencji, by wyobrazić sobie to, czego nie widzimy. Ponadto przed rzeźbą czujemy respekt wynikający z jej gabarytów, szacunku dla trudu fizycznego i braku edukacyjnego przygotowania, by ją zrozumieć.

Przemierzając ulice miast, nie tylko polskich, mijamy figury sakralne i rzeźbę kommemoratywną eksponowaną na publicznych placach. Pełni ona rolę służebną, gdy wspomaga polityczne przemiany, komunikuje i upamiętnia. Zwiedzając katedrę w Chartres czy w Reims we Francji, podziwiamy skalę wykutych w piaskowcu postaci, w lizbońskiej katedrze koronki wydobyte z kamienia, a w niemieckim Naumburgu uśmiech Uty. Ten rodzaj rzeźby, którą najczęściej spotykamy na naszej edukacyjnej lub turystycznej drodze, wymaga rzemieślniczego zaplecza nierozdzielnie związanego z fizycznym trudem, potem i tumanami kurzu. Jeszcze do niedawna inna rzeźba – realizowana w materiałach nietrwałych, oparta na konceptualnym myśleniu czy na cyfrowej technologii – eksponowana była tylko w galeriach sztuki, które, emanując sterylnością, nie sprzyjały, by do nich zaglądać. Jaki obraz warsztatu rzeźbiarskiego mógł utrwalić się w społecznej wyobraźni, skoro zawężone były możliwości poznawcze tego, co dzieje się w zakresie sztuki? —

15 kwietnia 2015

Kilka słów o warsztacie artysty

Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki

Nie chodzi o to, aby naśladować dzieciota – głośne i szybkie stukanie nie jest żadną gwarancją sukcesu.

L. Podsiadły

Mówienie czy pisanie o warsztacie artysty (a takie mam na dzisiaj zadanie) jest czynnością tak oczywistą, że chwilami jakby zbędną. Ale chyba tylko na pozór. Pojęcie, które zdaje się być niewarte naszej uwagi, w istocie jest o wiele bardziej skomplikowane, niż sądzimy. Gdyby rozumieć określenie „warsztat” bardzo dosłownie, jednoznacznie i kategorycznie, byłoby ono miejscem służącym – wraz z odpowiednim zestawem różnorodnych, specjalistycznych narzędzi – do „produkcji” artystycznych faktów: czyli rzeźb, instalacji, obrazów, realizacji wielu- i różnomediálních wszelkiego typu, a także grafik, przedsięwzięć projektowych itd, itd. W obręb warsztatu należałoby również wliczyć cały zestaw żmudnie i perfekcyjnie wyuczonych (oby!) czynności, niezbędnych do nadania fizycznego kształtu wcześniejszym artystycznym zamysłom. Ale dotykając tego problemu to jednocześnie mocna konstatacja – a nie wiem, czy nie jest to najistotniejszą stroną całego zagadnienia – iż w jego obręb wchodzi równocześnie inne wartości, pozornie niespójne z tymi pierwszymi, więc takie, których początkowo nie zauważaliśmy. Połączone razem, zdecydowanie poszerzają pierwotne znaczenie i obszar „warsztatu”.

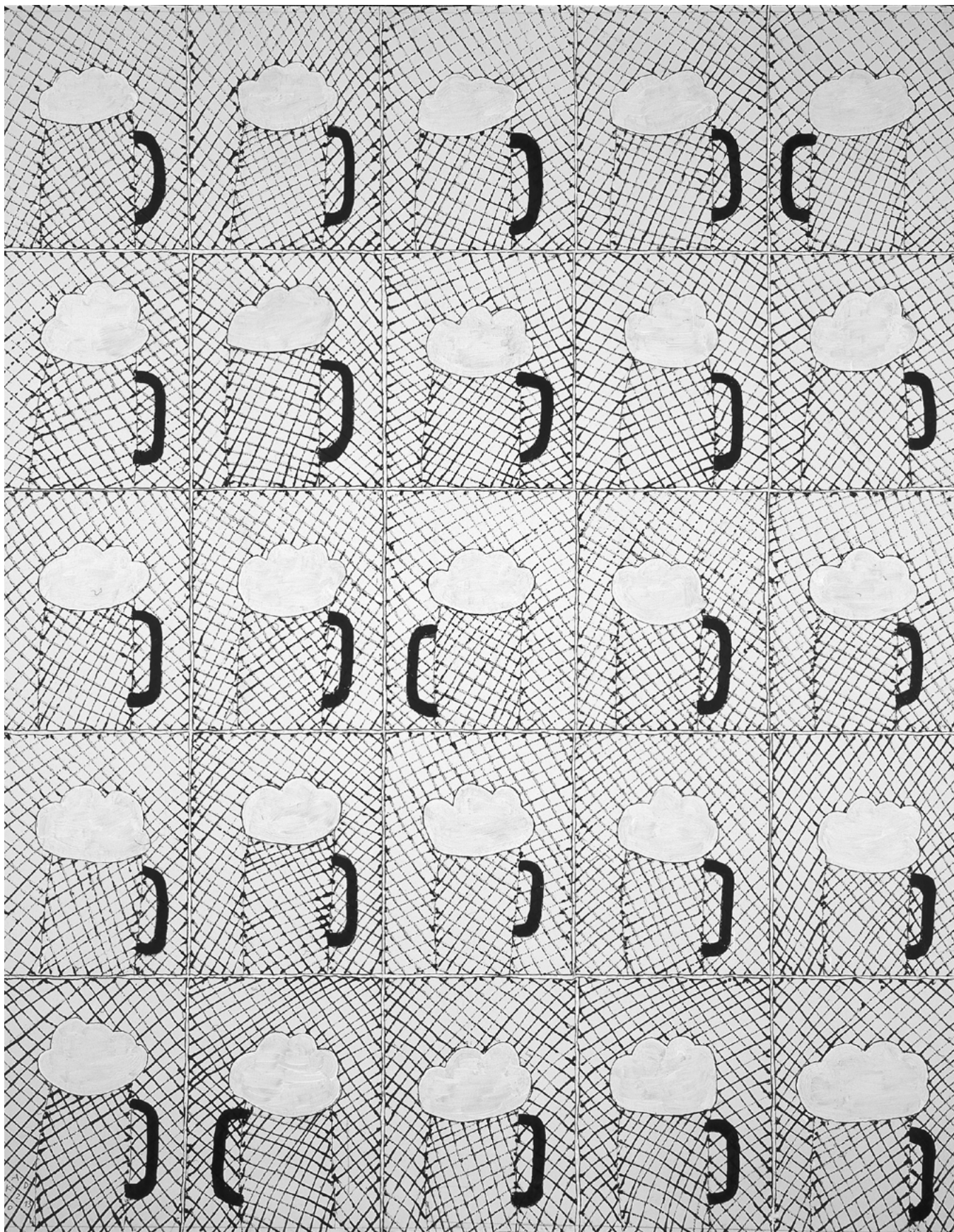
Różnie można więc postrzegać to, co ogólnie określamy mianem „warsztatu”. Chodzi więc nie tylko o bezpośredni efekt praktyki realizacyjnej, lecz również o to, że tworzy ona nową jakość razem z tymi środkami, które są mniej konkretne, bardziej enigmatyczne, i w powszechnym odczuciu usadowione na nieco wyższym piętrem jakości. Chodzi o te środki i wartości, które włączyć powinien każdy artysta do arsenału własnej ekspresji: a więc o wartości intelektualne, kulturowe, emocjonalne, pamięciowe, pojęciowe, a nawet i historyczne. W związku z tym pojęcie warsztatu z całą pewnością nie jest wartością monolityczną i śmiało możemy postrzegać je w sposób niestabilny: albo jako zespół czynności czysto realizacyjnych

wykonanych specjalistycznymi narzędziami i podlegających – co daj Panie Boże – stałemu pogłębianiu i rozwojowi, albo też jako skomplikowaną konstrukcję wykonawczą, myślową, intelektualną, a nawet artystyczną, która wraz z fundamentalnie rozumianym warsztatem wykonawczym w pełny sposób określa kształt końcowy dzieła.

Nie bez kozery, jako swoiste motto, umieściłem na wstępie zdanie o dzieciole, które często powtarza rzeźbiarz Leon Podsiadły. Traktując je nie całkiem dosłownie – a metaforycznie – frazę „głośne i szybkie stukanie” rozumiem jako trochę bezsensowne ograniczanie się do samego wykonawczego warsztatu (choćby był nawet perfekcyjnie opanowany), a określenie „sukces” rozumiem bardziej jako wartość artystyczną dzieła niż celebryckie splendory wpływające na artystę – autora dzieła. To dowcipne motto profesora zdaje się otwierać trop myślowy, dzięki któremu możemy swobodnie wyjść poza pewien wyuczony kanon naszych przyzwyczajeń i nawyków. Więc znów i po raz któryś odwołuję się do wcześniej wspomnianego bagażu intelektu, emocji, kultury i pamięci jako do najistotniejszych dla artystycznego warsztatu wartości.

Ale nie mogę zapomnieć też o czymś, co jest, być może, w tym wachlarzu najbardziej istotne: mówię o wrażliwości. Ktoś może powiedzieć, że wrażliwość jest wartością wysoce niewymierną, bo nie podlegającą zasadom mierzalności (to takie piękne określenie używane często przez dzisiejszą, postępową część krytyki artystycznej), a więc wartością nie całkiem podlegającą obiektywnej ocenie. Jej brak u artysty jest znaczącym mankamentem (i taki fakt w twórczości może zaowocować efektami zgoła patologicznymi), ale nie należy jednak rezygnować chociażby z krztyny nadziei: nawet jej najmniejsza porcja, poprzez troskliwe, czułe i konsekwentne pielęgnowanie, daje artyście szansę na jej rozwój w przyszłości (optymistyczny

Prof. Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki — kształcony jako malarz w latach 1965–1971, prowadzi na swojej macierzystej uczelni ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu dyplomującą Pracownię Malarstwa.



Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki / 25 kufli piwa
/ 2008 / akryl, olej, płótno / 202 × 185 cm

*Przykład wysokiego stężenia wrażliwości
i opanowania skomplikowanego
warsztatu wykonawczego*

Więc dobry warsztat nie może istnieć bez takiego czynnika jak wrażliwość.

przykład pogłębionej wrażliwości i skomplikowanego warsztatu wykonawczego – w załączeniu). Więc dobry warsztat nie może istnieć bez takiego czynnika jak wrażliwość.

Kilka dni temu mój student Paweł Sobolewski – przyszły magister sztuki malarskiej, a jednocześnie wykształcony już architekt – próbując sformułować swój temat dyplomowy, zaprezentował mi takie jego brzmienie: *Jaki wpływ ma metafizyka na dzieło artysty i czy warsztat jest do tego potrzebny?*. Pojęcie „warsztatu” okazuje się być nader elastyczne i pojemne – tak bardzo, że możemy je całkowicie podważać. Ale też możemy rozciągać je, anektując na przykład wartości metafizyczne.

Mogłoby się zdawać, że to jeszcze jedno przyprawkowe, a może nieco egzotyczne połączenie dwóch, na dalekich biegunach leżących, wartości. Jednak tytuł tej przyszłej pracy dyplomowej utwierdził mnie w sposób zdecydowany, że im dalej, tym głębiej. Sobolewski stawia pytanie, co prawda, dosyć radykalnie sformułowane: *Skoro wszyscy jesteśmy dziećmi Boga, czyli jesteśmy sami bogami* [a może raczej, jak twierdził Joseph Roth, półbogami? – przyp. AKD], *wszystko, co tworzymy, nie staje się w pewien sposób boskie?* Pytanie jest radykalne, ale posługując się tą logiką, można by je trochę inaczej sformułować: czy pewna – zależnie od okoliczności mniejsza czy większa – porcja metafizyki nie może być czymś zastępczym czy nawet równoważnym w stosunku do warsztatowej wiedzy i umiejętności wykonawczych?

Jak się okazuje, problem warsztatu artystycznego zdaje się być zjawiskiem, a także praktyką wielce skomplikowaną i niejednoznaczną. Samo to zjawisko składa się ze sporej ilości warstw i pokładów. I to nie tylko czysto wykonawczych, fizycznych, lecz także takich, które tworzone są przez światopogląd i przekonania autora, jego temperament twórczy, bagaż intelektualny, uprawianą konwencję artystyczną, stylistykę wykonawczą, czy

wreszcie realizowaną dyscyplinę sztuki. Proporcje tych czynników układają się nierównomiernie, więc od ich proporcji, a także od jakości i bogactwa treści zależy końcowy kształt utworu – czyli artystyczna jakość dzieła.

Temat „warsztat” już po krótkiej chwili rozrasta się i komplikuje niczym macki ośmiornicy, niczym norweskie fiordy wrzynające się w ląd lub jak skomplikowany rysunek fraktalny. Pojęcie warsztatu potrafi po krótkiej chwili zamienić swoją pozornie prostą strukturę w bardzo skomplikowany i wielowymiarowy organizm – trudny zresztą do ogarnięcia. Dlatego zajmując się tym zagadnieniem, łatwiej stawiać pytania niż formułować odpowiedzi. I może to drugie zostawmy teoretykom. Bo w ten sposób my będziemy mieli czas na poszerzanie i pogłębianie warsztatu – cokolwiek miałyby to znaczyć.

Okazuje się, że z czasem wszystko robi się trudne, a przynajmniej skomplikowane. —

Forma jest wiedzą płynącą z doświadczenia

Jacek Kucaba

www.artkucaba.eu

jacek.kucaba@gmail.com

Jacek Kucaba — artysta rzeźbiarz, dr hab., prof. Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Tarnowie. Dyplom uzyskał na Wydziale Rzeźby asp w Krakowie. Nauczyciel akademicki na macierzystej uczelni oraz dyrektor i wykładowca w Pracowni Rzeźby Instytutu Sztuki na pwsz. W latach 2010–2014 prezes Związku Polskich Artystów Plastyków. Twórca wielu monumentalnych realizacji – w Warszawie, Bydgoszczy, Zabawie, Tarnowie, Dębicy. Autor kilkunastu wystaw indywidualnych i kilkudziesięciu zbiorowych w kraju i za granicą. Prace w zbiorach w Europie (między innymi: Parlament Europejski w Strasburgu). Otrzymał wiele nagród i wyróżnień za udział w konkursach na projekty rzeźb i pomników. Wielokrotnie nagradzany za działalność pedagogiczną i artystyczną, m.in. medalem Gloria Artis przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Członek Rady Kultury Miasta Tarnowa, a także Rady Programowej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Członek i przewodniczący jury w ogólnopolskich, a także międzynarodowych konkursach, kurator wystaw w Polsce i UE. Założyciel grupy artystycznej Ruchome Święto oraz współtwórca fundacji Ambasada Sztuki. Współtwórca i członek Rady Programowej ogólnopolskiego kwartalnika „Arttak.Sztuki Piękne”, twórca sympozjów z cyklu „Puszka Pandory”, „Emalia Eksperymentalna” oraz uczestnik konferencji związanych ze sztuką.

Faktem jest, że logika praktyki postmodernistycznej nie opiera się już na definicji medium sformułowanej na podstawie materiału. Dowodzą tego zaskakujące obiekty, które przez ostatnich kilkadziesiąt lat otrzymywały miano rzeźb. Zdawałoby się, że nic nie może nadać takiej zbieranie prawa do mianowania się rzeźbą. Chyba że owej kategorii zostanie nadana niemal nieskończona plastyczność. Rosalind Krauss w jednym ze swych esejów pisała: *Krytyka towarzysząca sztuce powojennej bardzo intensywnie pracowała w służbie tej manipulacji. W rękach krytyków takie kategorie, jak rzeźba i malarstwo były ugniatane, rozciągane i wykręcane, demonstrując niezwykłą elastyczność. [...] Kiedy lata 60. przeszły w lata 70., a „rzeźba” oznaczała stos sznurka, belki z sekwoi wtłoczone do galerii, tony piasku wydobyte z pustyni, słowo „rzeźba” trochę trudniej przechodziło przez usta.*

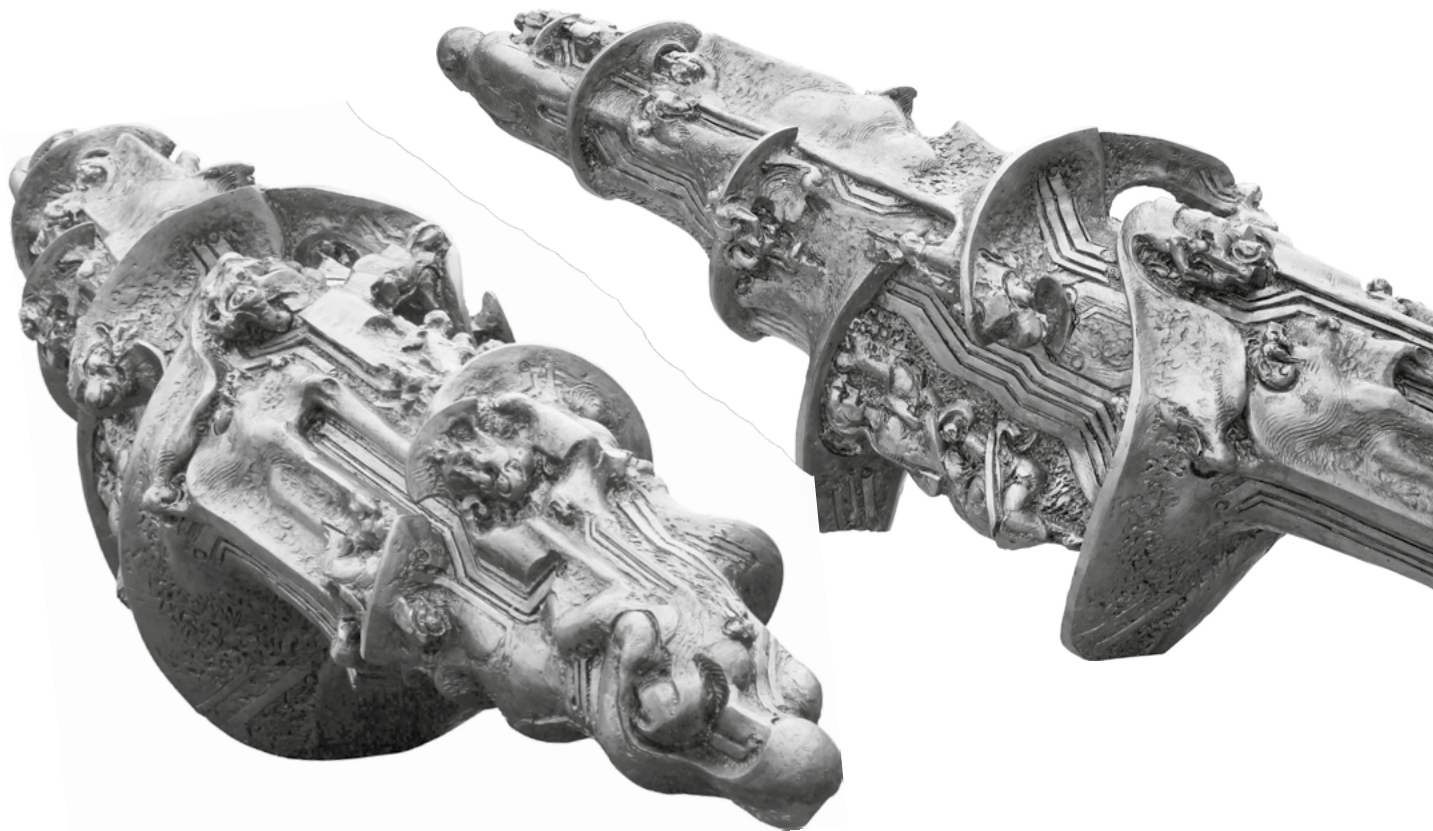
Praktyka artystyczna zaczęła bezustannie przemieszczać się poza sferę rzeźby. Chcąc ratować jej pojęcie, sprawiliśmy, że stało

się ono bardziej zaciemnione. Poszerzone pole, o którym pisała Krauss, charakteryzuje estetykę postmodernizmu i dotyczy tak techniki artysty, jak medium. Niegdyś wpatrywaliśmy się w dół w ziemi, zastanawiając się, czy rzeczywiście rozumiemy, czym jest rzeźba. Dziś na jej potrzeby najnowsze technologie stały się narzędziem produkcji czy obrazowania obiektów i działań w przestrzeni wirtualnej. Nie jestem ich wrogiem, uważam, że mogą być one w odpowiednich rękach fascynującą



Jacek Kucaba / z cyklu Krzyknia

mieszanką nauki i kreatywności. Ale czy jeszcze sztuką? „Produkowane” obiekty mają tę oczywistą właściwość, że mogą być kopiowane i powielane w dowolnej ilości egzemplarzy. Znacząco przyćmiewa to urok rzeczy niepowtarzalnych, nie wspominając już o innych aspektach, z którymi przez wieki łączyła się sztuka. Pozostaje zachwycić się ciekawym konceptem. Oczywiście, dla kreatywnych utalentowanych jednostek to horyzont ogromnych możliwości. Z drugiej strony, to potencjalne otwarcie drogi do wyścigu w ekspozycji niepohamowanej twórczości o wątpliwej wartości estetycznej. Chciałbym wierzyć, że technologia nie zmieni ustalonego od wieków statusu sztuki, a utalentowany artysta będzie używał jej tak, jak



Dobre dzieło – mimo upływu czasu – składa się niezmiennie z trzech elementów: warstwy intelektualnej, warsztatu i uczuć.

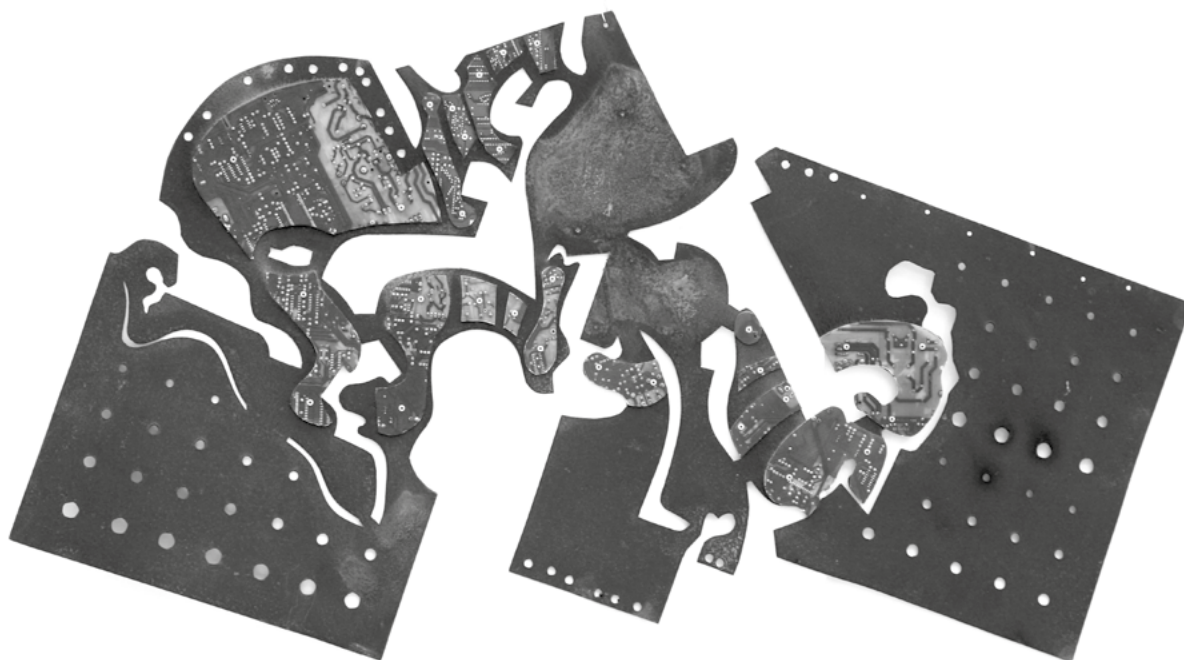
Jacek Kucaba / Rzeźby pokolenia

niegdyś używał dłuta, pędzla czy innego narzędzia. Tylko właśnie do czego: do kreacji czy „produkcji” dzieła sztuki?

Obecnie praktyka artystyczna jest definiowana w odniesieniu do operacji logicznych dokonywanych w zestawie pojęć kulturowych, które mogłyby być zastosowane do każdego medium. To historyczne wydarzenie o determinującej strukturze. Już tylko nieliczne uczelnie artystyczne uczą swoich studentów skupiając się na rzemiośle. Częściej wyznaje się zasadę „najpierw potrzeba – potem technika”, czego konsekwencją jest koncentrowanie się na warstwie intelektualnej, tak bardzo, że skutkuje to jakością samego wykonania. Daje się tym samym przyzwolenie sztuce nieudolnej

i niedopracowanej. Intencje artysty stają się ważniejsze od warstwy formalnej. Nie jest ważne, czy dzieło wygląda na konsekwentne w swej warstwie wizualnej. Za pomocą słów, wyczerpujących komentarzy i instrukcji odbioru określa się to, co powinno bronić się samo. A przecież, skoro artysta myśli o kulturze przez pryzmat wizualności, swoim przemyśleniom musi nadać odpowiednią formę. Tym jest warsztat – operowaniem wizualnymi aspektami sztuki na odpowiednim poziomie. Wszak w sztuce nie chodzi wyłącznie o komentarz. Cokolwiek byśmy nie wymyślili, i tak nie zastąpi to działania samej formy. Dobre dzieło – mimo upływu czasu – składa się niezmiennie z trzech elementów: warstwy intelektualnej, warsztatu i uczuć. Gdy wszystkie te elementy odnajdujemy, dzieło staje się wartościowe.

W sztuce stosunkowo głośno brzmi dziś antyrzemieślniczy etos. Nieuczciwość dużej części sztuki współczesnej wynika właśnie z tego, że jest ona uwiedzona przez hasła wolności kreacji, a sztuki wizualne wprost ścigają się w efektach. Wyczuwamy wymóg szybkości, mnożenia obrazów i obiektów, który ma w sobie coś zabójczego dla kultury. Można stwierdzić, że największym



Jacek Kucaba / z cyklu *Arytmia* – II

wrogiem wysiłków artysty jest łatwość wykonania dzieła. Współcześnie dostępne technologie niewątpliwie kuszą drogą na skróty. W wielu przypadkach niekoniecznie musi mieć to negatywny wpływ na efekt finalny, ale zawsze będzie miało istotne konsekwencje. Kiedy analizujemy dzieło, staje się ono już znacznie uboższe w wiele pierwiastków. Wzajemne relacje pomiędzy artystą a materią i wynikające z tego faktu zależności przestają istnieć. Znika wiele istotnych z punktu widzenia procesu twórczego relacji, które mają moc współtworzenia bogatej struktury dzieła rzeźbiarskiego.

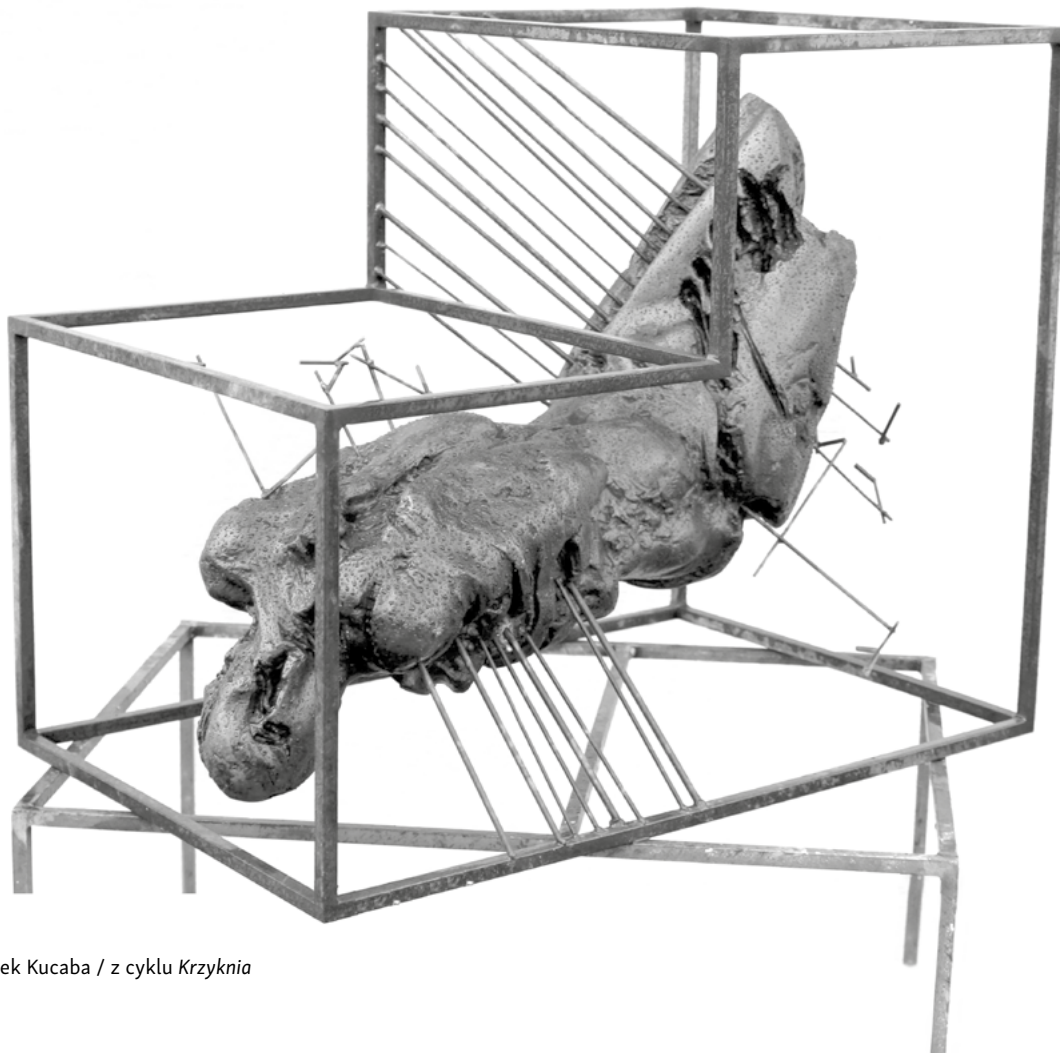
Dzieje się tak np. kiedy rola artysty sprowadza się tylko do kierowania pracą zespołu innych ludzi, którzy realizują jego wizję lub gdy rzeźba zostaje wydrukowana. Proces twórczy, w jakim jest powoływana, umożliwia jego powtórzenie. Zostaje zerwana ontologiczna ciągłość utworu, nasz ewentualny osąd skierowany zostaje na nieobecny potencjał.

Szczęśliwie wielu ten pierwiastek dostrzega i ocala. Ta wyjątkowa relacja pomiędzy autorem a dziełem przypomina, że dzieło sztuki jest doświadczeniem w swej najgłębszej warstwie, a końcowa forma – wiedzą płynącą z tego doświadczenia. Wówczas treść jest nie tylko związana ze strukturą dzieła, ale wręcz z niej wynika. Na szczęście nurt rzeźby współczesnej związanej z tradycyjnymi technologiami nie traci na znaczeniu

*Balans pomiędzy formą,
a treścią musi mieć swoje
absolutne uzasadnienie. Jego
odnajdywanie jest swoistym
sprawdzianem rzeczywistego
warsztatu rzeźbiarskiego.*

i odnajduje swoich kontynuatorów. Zwłaszcza wśród tych artystów, którzy wiążą sztukę z pierwiastkami metafizycznymi, dla których dzieło nie jest tylko artefaktem, artysta zręcznym mędrkiem, a prawdę można negocjować jak ceny na bazarze. W postmodernistycznym sposobie myślenia o sztuce języka kreacji artystycznej, którym może posługiwać się artysta rzeźbiarz, nie ogranicza żadna konwencja ideowa czy formalna. Ale zauważmy, że obserwujemy też powolne wycofywanie się mistrzów w tradycji sztuki europejskiej. Jednocześnie wspierane jest produkowanie artefaktów, które swoje niepewne istnienie zawdzięczają tylko grze rynkowej.

Kryzys, który mamy dziś w sztuce (którego konsekwencją jest też stosunek do warsztatu artysty) po części zdeterminowało również zjawisko estetyzacji. Z powstawaniem kierunków awangardowych XX w. obserwujemy dążenie sztuki ku rzeczywistości. Dadaści pragnęli znieść barykady



Jacek Kucaba / z cyklu *Krzyknia*

dzielące sztukę od rzeczywistości, a awangarda lat 60., antyinstytucjonalna i antyakademicka, podobnie odwoływała się do tych haseł. Strategia miała polegać na odarciu sztuki z niezwykłości i włączeniu w obręb rzeczy gotowych, znalezionych czy przypadkowych. Wraz z wynalazkiem *ready-made* Marcela Duchampa zapoczątkowana została nowa praktyka artystyczna. Sztuka zaczęła zmieniać się w istniejącą magiczną operację, a przedmiot w swej banalności został przeniesiony w obszar estetyki. Wraz z aktem Duchampa cała banalność świata przesunęła się w sferę estetyki, a wszystko to, co estetyczne, stało się banalne. Dało to niewątpliwym impuls do szukania wyróżników sztuki w jakościach pozawizualnych. Artur Danto pisał przecież: *żeby zobaczyć coś jako sztukę, wymagane jest coś, czego oko nie może dostrzec – atmosfera artystycznej teorii, wiedza z zakresu historii sztuki, jakiś świat sztuki*. Coś tak oczywistego jak artystyczny warsztat diametralnie zmieniło swoje znaczenie jako pojęcie.

Zauważmy również, że wyżej wspomniane symptomy związane są również z wysychaniem tradycyjnych źródeł metafizyki, jakimi są filozofia i religia. Kiedy słabnie jedna z tych dziedzin,

natychmiast pojawia się kryzys w obrębie sztuki. I nie jest to przypadek. Następstwem tych procesów jest wycofywanie się ze sztuki jakości metafizycznych, które determinowały zawsze język wypowiedzi (formę).

Warsztat rzeźbiarski w przywoływanym kontekście to, rzecz jasna, nie tylko technika wykonania i materiały. Manualna sprawność ręki autora to komponent ważny i cenny, nierzadko swoiste „DNA” danej rzeźby, bo czyż sensem dzieła sztuki nie jest również emanowanie energii, która została zawarta podczas pracy twórczej artysty? Sztuki nie można zredukować wyłącznie do jej warstwy formalnej. Nie zgadzam się na zupełne ignorowanie warstwy sensualnej, gdyż dzieło, w którym najistotniejsza jest błyskotliwa idea, interesujący koncept, przy zupełnie antyrzemieślniczym podejściu, nie ma mocy przekazu. Każda prawda musi być „dobrze powiedziana”. Balans pomiędzy formą a treścią musi mieć swoje absolutne uzasadnienie. Jego odnajdywanie jest swoistym sprawdzianem rzeczywistego warsztatu rzeźbiarskiego. Bez niego nie sposób z kolei wypełnić dzieła intelektualną energią. —

Metal w kształtowaniu formy rzeźbiarskiej

Janusz Kucharski

Prof. Janusz Kucharski — ur. w 1946 roku we Wrocławiu. Studia rzeźbiarskie w PWSSP we Wrocławiu w pracowniach rzeźby doc. Borysa Michałowskiego i doc. Jerzego Boronia. Dyplom z rzeźby w 1971 roku.

Profesor ASP we Wrocławiu, gdzie obecnie prowadzi dyplomującą Pracownię Rzeźby. Wystawia w kraju i za granicą. Realizacje pomnikowe m. in. we Wrocławiu, Legnicy, Wałbrzychu, Złotoryi, Rawiczu.

Realizacje rzeźbiarskie w Polsce, w Austrii i w Niemczech.

Po wstępie dotyczącym znaczenia poznawania technik rzeźbiarskich przy studiowaniu rzeźby we wrocławskiej ASP i rozwoju tych technik, z odwołaniem się do przykładów prac znanych artystów na świecie i w Polsce, chcę przejść do pokazania i omówienia moich własnych doświadczeń w pracy z metalem. Doświadczenia te oparte są o moje działania twórcze w Pracowni Metalu w ramach Katedry Technik Rzeźbiarskich, którą prowadzę na Wydziale Malarstwa i Rzeźby w ASP we Wrocławiu.

Trudno przecenić znaczenie znajomości technik i technologii pracy w różnych materiałach dla pracy rzeźbiarza. Młody człowiek, artysta o nieukierunkowanej często wizji realizacyjnej, powinien zapoznać się z różnymi możliwościami zapisu swoich pomysłów. To, jakie rozwiązania będzie preferował później, jakie będą adekwatne do jego temperamentu artystycznego, określi później sam. Poznanie technik i technologii wykonywania form przestrzennych w różnych materiałach, a także właściwości konstrukcyjnych i wyrazowych tych materiałów, pozwoli dopasować materiał do zamyśłu twórczego, dobrać świadomie materiał o najlepszych właściwościach, umożliwiając optymalny zapis, a przez to czytelność idei artysty.

Reasumując:

Materiał jest wartością konstrukcyjno-wyrazową, środkiem wyrazowym zapisu idei. Świadome jego użycie, pełne wykorzystanie nawet wszystkich jego walorów, jest wtórne wobec idei, mimo że sam materiał może czasem nasunąć pewne koncepcje rozwiązań.

Pracownie materiałowe są także miejscem realizacji niektórych zadań kursowych przez studentów starszych lat pracowni dyplomujących. Dyplomanci mogą też swoje prace realizować w oparciu o pracownie technik rzeźbiarskich.

Przejdę teraz do zagadnienia metalu w rzeźbie.

Pracownia metalu ma odrębną specyfikę realizowania rzeźb niż odlewanie, bo my go nie topimy i nie zalewamy nim form. My budujemy. Można powiedzieć – konstruujemy nasze wizje przestrzenne z blach, drutów, kształtowników itp.

Możliwości użycia plazmy do cięcia blach pojawiły się w latach 50. XX wieku. Obecnie do tego celu używamy przecinarek plazmowych (temperatura plazmy ma zakres od 10 000 do 30 000 Kelvinów). Co to jest plazma? To zjonizowana materia o stanie skupienia przypominającym gaz (dzięki specyficznym właściwościom zwana jest czwartym stanem materii). Cięcie plazmą polega na topieniu i wyrzucaniu metali ze szczeliny cięcia silnie skoncentrowanym plazmowym łukiem elektrycznym o dużej energii kinetycznej, jarzącym się między nietopliwą elektrodą a ciętym przedmiotem. I ta bardzo wysoka temperatura jest właśnie w jądrze łuku. Po zdobyciu doświadczenia w pracy za pomocą tego urządzenia możemy wykonywać bardzo precyzyjne, czyste cięcia płaszczyzn metalowych różnej grubości, o dowolnych krzywiznach, nieraz bardzo skomplikowanych. Są to fantastyczne możliwości cięcia – od prostego, liniowego, po najbardziej wymyślne kształty.

Kiedyś używano (i teraz też się używa) do cięcia blach różnego rodzaju nożyc, gilotyn, palników acetylenowo-tlenowych czy też piłek do metalu, przecinarek tarczowych lub ręcznych szlifierek kątowych (tej metody dzisiaj używamy podobnie często jak plazmy). Do wycinania kształtu używano nawet (sam to jeszcze robiłem) ręcznego przecinaka metalowego i młotka. O tych narzędziach opowiadam trochę jak o zabytkach historii, tłumacząc, że nożyc o takim np. układzie ostrzy używamy do cięcia łuków w prawo, a innych – do cięcia w lewo; jeszcze inne służą do cięcia na wprost. Ale czasami one też się jeszcze przydają do szybkiego wykonywania małych, prostych czynności cięcia drobnych elementów z niezbyt grubych blach (do 1 mm).

Jak przeprowadzić łączenie wyciętych elementów? Można różnie: skręcać, nitować, lutować (na miękkim lut, cynowy – o temperaturze w obszarze do 450 °Celsiusza – lub twardy lut – srebrny, mosiężny – w temperaturze powyżej 450 °C). Lutowanie stosowano już od XII wieku do łączenia złota, srebra, miedzi, żelaza.

Ale skupmy się na spawaniu. Oczywiście, są różne sposoby spawania – spawanie gazowe przy użyciu mieszanki acetylenu i tlenu (temperatura



Janusz Kucharski / W podróży / 2012

Materiał jest wartością konstrukcyjno-wyrazową, środkiem wyrazowym zapisu idei. Świadome jego użycie, pełne wykorzystanie nawet wszystkich jego walorów, jest wtórne wobec idei, mimo że sam materiał może czasem nasunąć pewne koncepcje rozwiązań.

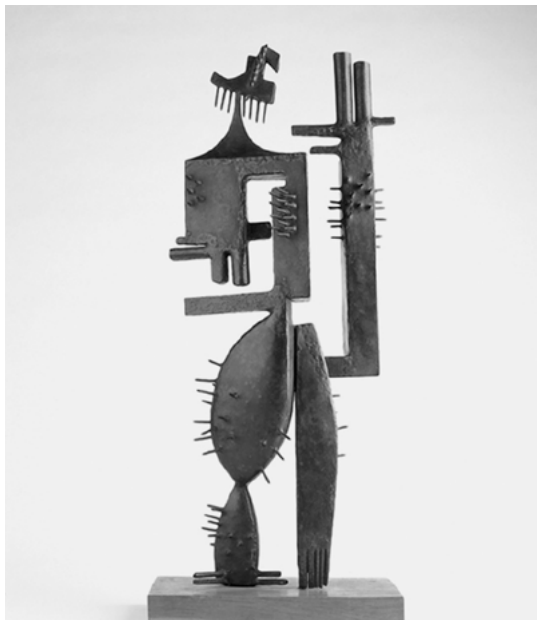
spawania do 3 000 stopni Celsjusza), elektryczne (temperatura spawania do 4 000 stopni Celsjusza) – co stosujemy dzisiaj powszechnie. Kiedyś do elektrycznego spawania służyła spawarka transformatorowa lub wirnikowa, teraz jest inwertorowa. Elektroda była najpierw węglowa, później żelazna w otulinie, potem bez otuliny w osłonie gazowej. Teraz do spawania elektrycznego używamy urządzeń zwanych MIG-omatami (skrót od Metal Inert Gas – ten rodzaj urządzenia wynaleziono w 1948

roku) gdzie stosuje się drut z bębna (grubość drutu: 0,8–1 mm), a łuk, czyli spawanie, odbywa się w osłonie gazu. Używamy najtańszego gazu – dwutlenku węgla. Gdy chcemy spawać przy użyciu innych rodzajów drutu (mosiężny czy ze stali nierdzewnej), jako otuliny gazowej używamy argonu.

Łączenie przez spawanie metali kolorowych wykonujemy też przy użyciu TIG-a, elektrody wolframowej w osłonie argonu (skrót od Tungsten Inert Gas, co oznacza „wolfram gaz obojętny”) oraz drutów przeznaczonych do spawania tych metali. Proces ten wynaleziony został w 1942 roku przez Russella Mereditha jako specjalnie przydatny w łączeniu metali kolorowych, a także w łączeniu elementów lanych w brązie.

Pominę tzw. spawanie kowalskie, czyli łączenie stali rozgrzanej w kotlinie na kowadle przez młotkowanie (wzmianki o zgrzewaniu tego typu pochodzą z czasów Homera). Do łączenia blach i innych kształtowników używamy też zgrzewarki punktowej do metalu (temperatura zgrzewania stali: 1400–1500 stopni Celsjusza).

Należałoby tu może trochę powiedzieć o historii w odniesieniu do techniki łączenia stali – czyli kiedy te wszystkie urządzenia wynaleziono i zastosowano – oraz o rzeźbiarzach, którzy zaczęli je stosować. To ważne ze względu na kontekst i świadomość reagowania sztuki na postęp techniczny i technologiczny. No i, oczywiście, na rozwój widzenia artystycznego.



Julio Gonzalez / *Pan Kaktus* / 1939

Łuk elektryczny odkryto w 1800 roku, ale spawanie elektryczne nie rozwijało się przez następne 80 lat. Najpierw zaczęto używać elektrod węglowych. W 1888 roku wynaleziono topliwą elektrodę metalową. W 1900 wytworzono pierwsze elektrody otulone. Przed końcem XIX wieku (w 1885) roku polski inżynier Stanisław Olszewski wraz z Nikołajem Nikołajewiczem Benardosem opracował metodę spawania łukowego elektrodą węglową. Wynalazek opatentowano w wielu krajach. Stosowany był m.in. w zakładach Lilpopa w Warszawie, gdzie Olszewski był dyrektorem.

Natomiast spawanie gazowe zapoczątkowało wynalezienie węgla wapnia, potocznie zwanego karbidem. W 1862 roku prawdopodobnie przypadkowo polano go wodą. Sprawilo to wydzielenie się sypkiego nalotu i gazu, który spalał się jasnym płomieniem. Tak poznano acetylen. Dopiero 32 lata później (1894) opracowano metodę pozwalającą wydobywać karbid na skalę przemysłową, a po kolejnych 3 latach (1897) uzyskano skroplony tlen do przechowywania go w pojemnikach. W pierwszym roku XX stulecia powstał pierwszy palnik acetylenowo-tlenowy. Rozkwit techniki spawania acetylenowego to lata 1910–1930.

I tyle historii. Jak widać, zaczęło się to zaledwie sto lat temu.

Na pojawienie się nowych możliwości realizacyjnych zareagowali rzeźbiarze. Protoplastą wielkiej rodziny „rzeźbiarzy-spawaczy” był bez wątpienia Julio Gonzalez (1876–1942), który tworzył kompozycje z prętów, taśm metalowych, blach. Do pierwszych „rzeźbiarzy-spawaczy” należał Amerykanin David Smith, który z techniką spawania zapoznał się w czasie pracy w zakładach



Seymour Lipton

przemysłowych Studebakera w 1925 roku i, podobnie jak Gonzalez, wykorzystywał te umiejętności w swoich rzeźbach.

W dwudziestoleciu międzywojennym tylko nieliczni artyści zajmowali się rzeźbą w metalu. Prawdziwy rozkwit tej techniki nastąpił po II wojnie światowej, co, jak się uważa, w pewnym sensie wiązało się z rozwojem abstrakcji zwanej romantyczno-ekspresjonistyczną. Można tu mówić o takich nazwiskach jak Seymour Lipton, Theodore Roszak, Herbert Ferber. Również na polskim gruncie pojawili się rzeźbiarze pracujący w metalu, choćby Władysław Hasior, Jerzy Jarnuszkiewicz. Stal jako materiał jest dość powszechnie wykorzystywana w dużych realizacjach plenerowych w przestrzeni otwartej, realizowanych w stylu *minimal art*.

Mam także swoje własne doświadczenia w pracy z metalem jako materiałem rzeźbiarskim. W mojej twórczości metal obecny był zawsze. Był podczas studiów i w realizacji dyplomowej – pracy spawanej z prętów stalowych i galwanicznie pokrytej kadmem. Po studiach na początku używałem drutu stalowego spawanego palnikiem acetylenowo-tlenowym oraz rurek stalowych łączonych klejem żywicznym epidian. Później zacząłem stosować blachy kolorowe – miedziane i mosiężne, ze stali nierdzewnej – do wykonywania kompozycji przy użyciu jednego metalu oraz w kompozycjach w połączeniu z kamieniem.

W większości przypadków, a właściwie prawie we wszystkich pracach, wykorzystywałem i wykorzystuję sprężystość arkusza blachy, dlatego do łączenia poszczególnych elementów używam lutu miękkiego – cyny, łącząc krawędzie blach o grubości od 0,5 mm do 1 mm. Dlaczego cyna i lut miękki? Ponieważ przegrzanie blachy miedzianej lub mosiężnej palnikiem (przy spawaniu czy łączeniu na tzw. twardy lut) nie pozwoliłoby mi na wykorzystanie ważnej dla mnie cechy materiału, jaką



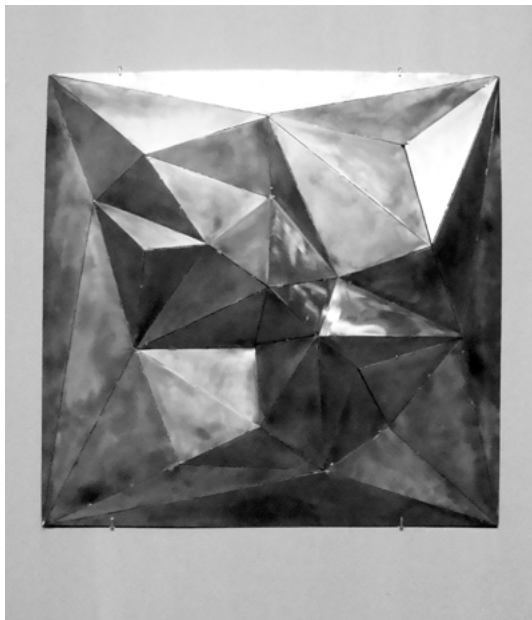
Eduardo Chillida / Berlin / 2000 / Bundeskanzleramt – Berlin

jest sprężystość, dla której to przede wszystkim stosuję blachę w swoich kompozycjach. Ja blachę napinam i to napięcie jakby „zatrzymuję”, „utrwalam” przy użyciu lutu. Natomiast pręty mosiężne oraz inne kształtowniki z mosiądzu i miedzi łączę na lut twardy, przy użyciu palnika na gaz propan, boraksu jako topnika i srebrnej lutówki. W swoich ostatnich pracach używam często blachy stalowej, którą nituję nitami zrywany oraz prętów stalowych spawanych migomatem. Do łączenia blach używam też śrub.

Ale przejdę do pracowni metalu, którą prowadzi ASP.

Studenci w Pracowni Technik Rzeźbiarskich – Metal mogą zapoznać się z techniką i technologią projektowania oraz wykonywania form przestrzennych w metalu. Ze względu na koszty głównym materiałem jest stal w postaci różnego asortymentu wyrobów – blachy, drutów, prętów, kształtowników. Istnieje też możliwość wykonywania rzeźb z metali kolorowych, ale te materiały student nabywa na własny koszt. W pracowni studenci poznają specyfikę materiału, jego właściwości konstrukcyjne, wyrazowe. Poznają materiał i technologię jego obróbki, możliwości kształtowania, urządzenia ułatwiające pracę, narzędzia ręczne i elektryczne, które wchodzi w wyposażenie realizacyjnego warsztatu rzeźbiarskiego w metalu. Pracownia ma określoną tematykę zadań. A jak wygląda przebieg realizacji formy rzeźbiarskiej w metalu?

Studenci projektują kompozycje rzeźbiarskie i dopracowują koncepcje w kontakcie z prowadzącym pracownię oraz asystentem. Jest to najpierw praca rysunkowa – pierwsze zapisy koncepcji, które są omawiane w trakcie korekt. Wykonanie rzeźby w materiale poprzedzone jest w większości przypadków zrobieniem modeli z papieru, tektury lub miękkiego drutu w skali zredukowanej, lub, jeśli jest to konieczne, w skali 1 : 1. To bezpieczna



Małgorzata Biernacka / *Kompozycja* / blacha stalowa

i ekonomiczna metoda pracy, bo na tych modelach studenci przeprowadzają badania formy – kierunków, proporcji, mas i kompozycji – by po przystąpieniu do realizacji w metalu wykluczyć ryzyko niepotrzebnego zniszczenia materiału.

Wycięte z metalu elementy poddaje się obróbce wykończeniowej. Doszlifowuje się, docina i równa krawędzie, dopasowuje poszczególne elementy do siebie. W trakcie projektowania formy określa się również sposób łączenia poszczególnych elementów – czy będą one spawane, zgrzewane, nitowane, skręcane itp. Jest to ważne, bo sposób połączenia ze sobą poszczególnych elementów musi być dopasowany do koncepcji pracy.

Generalnie artysta od początku – od pomysłu, idei – musi mieć (powinien) wyobrażenie o efekcie końcowym, o końcowym wyglądzie całości pracy. Jej wyrazie. To powinno mu towarzyszyć do końca realizacji, bo gwarantuje zachowanie wierności idei.

Skonstruowana już forma rzeźbiarska wymaga wyrazowego scalenia, czyli odpowiednio opracowanej powierzchni, patyny, zabezpieczenia przed korozją (lub wytworzenia korozji na powierzchni, jeśli był taki zamysł).

Tak właśnie, w dużym skrócie, wygląda praca rzeźbiarza wykonującego swoje kompozycje w metalu. By opisać szczegółowo technologie i techniki wykonywania rzeźb w metalu, musiałby powstać podręcznik, skrypt, co nie jest wykluczone. —

NAPIĘCIA INTELEKTUALNE

Próbuję dotknąć „wrażliwości pierwszej”

Z Ludwiką Ogorzelec rozmawia Elżbieta Łubowicz

Ludwika Ogorzelec — ukończyła Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu (studia w latach 1978–1983), dyplom w pracowni rzeźby prof. Leona Podsiadłego. Studia kontynuowała we Francji, w L'Ecole Nationale Supérieure Des Beaux Arts w Paryżu (1985–1987), w pracowni słynnego rzeźbiarza Césara. Od tej pory mieszka i pracuje w Paryżu, a swoje prace realizuje w różnych częściach świata. Dotychczas pokazała je na ponad stu wystawach (60 indywidualnych i 45 grupowych).

Dzieła Ludwika Ogorzelec to rzeźby typu *site-specific*, tworzone w przestrzeniach zastanych. Cykl *Krystalizacja przestrzeni*, który realizuje od 1990 roku w różnych miejscach i tworzywach (najczęściej używa celofanu), oparty jest na jej autorskim programie artystycznym.

W 2000 roku otrzymała The Pollock-Krasner Grant w Nowym Jorku, a w 2007 została odznaczona przez Prezydenta Polski Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski za działalność konspiracyjną w czasie stanu wojennego w strukturach Solidarności Walczącej.

Elżbieta Łubowicz: Twoja rzeźba z cyklu *Krystalizacja przestrzeni* jest realizowana w holu Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Co sprawiło, że ta właśnie przestrzeń okazała się atrakcyjna dla zaistnienia nowego dzieła?

Ludwika Ogorzelec: Projekt ten miał swój początek już w 2010 roku. Kiedy szukałam przestrzeni dla mojej rzeźby w Warszawie, kurator Józef Piwkowski przeprowadził mnie do Biblioteki Uniwersyteckiej. Wnętrze Biblioteki oczarowało mnie swoim dostojnością, estetyką, a zwłaszcza atmosferą skupienia i intelektualnego napięcia. Będąc w holu głównym, kolumnowym – który wydał mi się być katedrą mądrości – zobaczyłam w wyobraźni naprężone linie ludzkich myśli, idei płynących

z księgozbiórów do umysłów czytelników, przestawiających się w nowe struktury intelektualne. Ucieszyłam się, że moja interwencja twórcza w tę przestrzeń nie tyle będzie unaoczniać to, co niewidzialne, ale kreatywnie wzmocni te napięcia... A może także wyprowadzi niektórych obecnych w bibliotece na drogę, którą wspólnie z intelektem spacerować będzie estetyka. Adresując do nich swoją propozycję emocjonalno-wizualną, widzę ich jednocześnie jako odbiorców i jako część całości mojego projektu.

Publiczność? Ta z zewnątrz, zainteresowana sztuką, która będzie chciała przyjść specjalnie, by obejrzeć moją rzeźbę? Czy może tak po prostu sobie zwiedzać wyciszone miejsce pracy intelektualnej? Tych kilka tysięcy ludzi dziennie, wyrobionych intelektualnie – czytelników biblioteki – nadto mnie satysfakcjonuje. A ci inni? Może będą musieli konspirować, wchodząc do biblioteki jako jej czytelnicy?

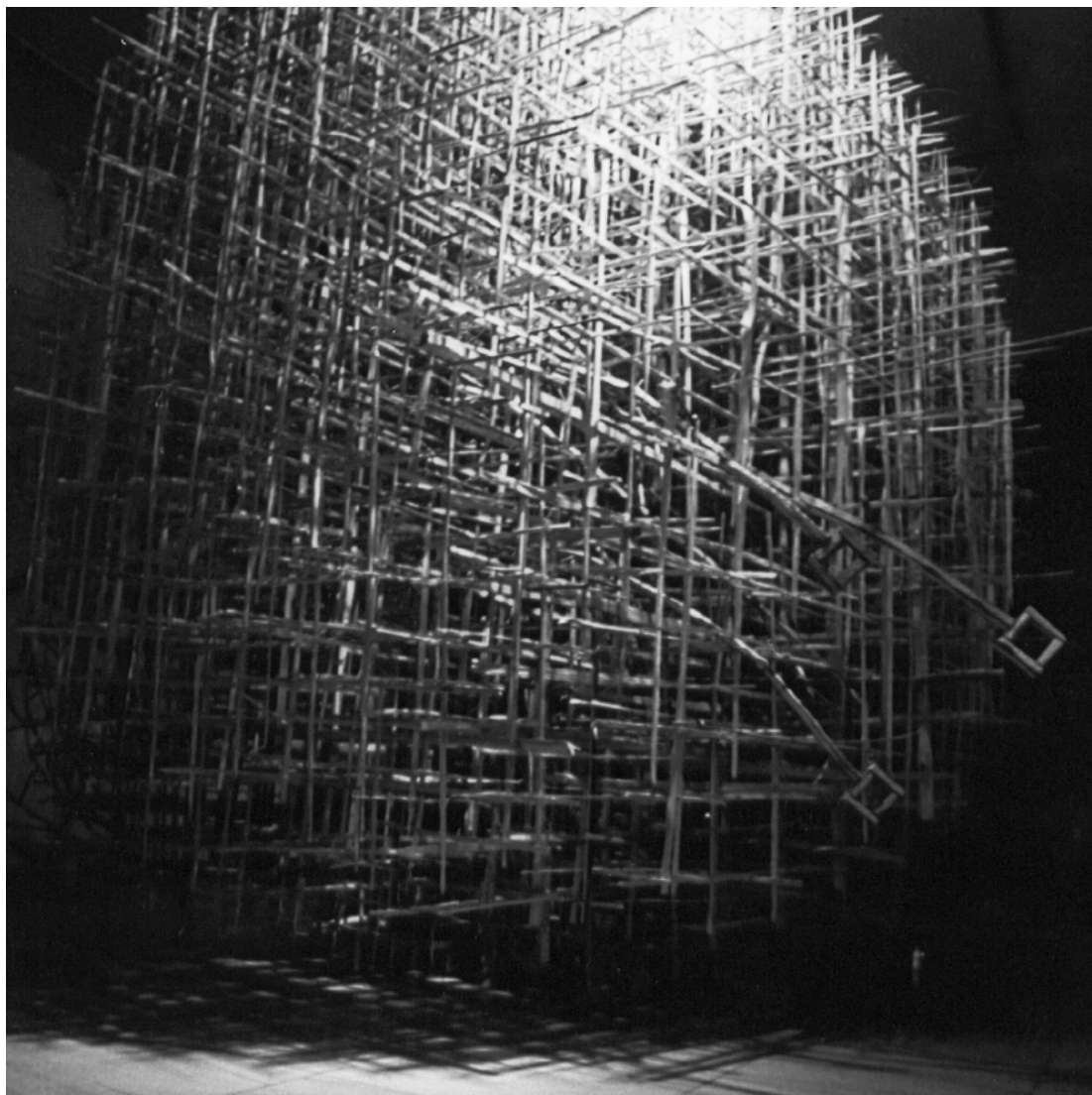
Czym jest dla Ciebie przestrzeń?

Przestrzeń dla mnie jest materią, którą „rzeźbię” – krystalizuję. Jest pierwsza, najważniejsza w moich przedsięwzięciach artystycznych. Nie jest pustką, nie jest ekranem dla obrazu czy miejscem, w którym eksponuję moją rzeźbę. Fizycy mówią, że pustka nie istnieje, a żeby ją uzyskać, trzeba stworzyć w laboratoriach specjalne komory próżniowe. Przestrzeń można zważyć, skompresować. W tej niewidzialnej ludzkim okiem materii zachodzą różne zjawiska fizyczno-chemiczne, np. dyfuzja dźwięku, światła, temperatury, wilgoci. Przepływający przez nią dźwięk kreśli linie, odbijając się od ścian, załamuje się, wraca... Wyobrażanie sobie linii dźwiękowych w trakcie słuchania koncertu muzycznego było dla mnie zawsze bardzo inspirujące.

Używam więc przestrzeni jako materiału rzeźbiarskiego. Nie jest mi łatwo uświadomić to ludziom uważającym za materiał rzeźbiarski jedynie ten, którego mogą dotknąć czy zobaczyć. Ja natomiast pokazuję niewidzialne. Coś, co istnieje, a jest niemożliwe do zobaczenia ludzkim okiem, niedostatecznie precyzyjnym instrumentem.

Skąd wzięło się u Ciebie takie zmysłowe odczuwanie przestrzeni? Jakie inspiracje sprawiły, że zaczęłaś zwracać uwagę na te wartości?

Będąc jeszcze dzieckiem doświadczałam przestrzeni biegając po polach, łąkach, wspinając się na drzewa w lesie, turlając się z górki w dół czy chodząc na szczudłach. Te wszystkie dziecinne zabawy dotyczyły tak wielu praw fizyki, szczególnie dynamiki, chemii. Na przykład chodzenie na szczudłach podlegało prawu grawitacji. Wspaniale było doświadczać mobilności i delikatnej niewidzialnej siły wiatru muskającego moją twarz, słuchać własnego głosu zwielokrotnionego i wracającego echem z pobliskiego wzgórza... A zwłaszcza – widzieć daleko, opierając wzrok o poszczególne plany poziomego pejzażu! Pejzażu wyglądającego tak inaczej w różnych porach: w słoneczne południe – bezkresnie, a w jesienno poranek podzielonego kurtynami mgieł czy też zablokowanego dla moich oczu nocną porą...



Ludwika Ogorzelec / z cyklu *Krystalizacja przestrzeni* / 2000
/ Barcelona

Ile zjawisk rządzących naturą poznałam w tych zabawach-obserwacjach, przyglądając się na przykład wyrastającej z wody stabilnej formie skały, istniejącej wieki, stworzonej przez proces krystalizacji, obrzeźbionej przez erozję. Kształtowanie jej formy odbywało się poprzez niewidoczną mobilną siłę uderzającego w nią wiatru, zmienne ciągle temperatury, a także poprzez zmiany wilgotności powietrza – materii gazowej – czy przez podmywanie skały przez wodę – materię ciekłą.

Wypożyczona w te doświadczenia, już w życiu dorosłym, będąc na pierwszych latach studiów w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, miałam możliwość uczestniczenia w działaniach parateatralnych Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. I tam, dzięki jego metodzie, próbie zejścia do „wrażliwości pierwszej”, naszej własnej, odkryłam, jakie dobrodziejstwa posiadam. Zdecydowałam wtedy, co jest ważne dla mnie i mojej twórczości. Mimo że jestem częścią świata

cywilizacji i kultury, zdecydowałam, że moją prawdą i źródłem inspiracji twórczej będzie świat obiektywny, czyli kosmos, natura i prawa nimi rządzące!... Ważna jest Przestrzeń, w której się zanurzam, a nie różne modne i błyskotliwe idee, stworzone już przez kogoś innego. One są nie moje i ich nie dotykam!

Bardzo wdzięczna jestem Mistrzowi Grotowskiemu za pomoc w podjęciu tych decyzji.

Czy na początku Twojej drogi w dziedzinie rzeźby miały znaczenie także jakieś lektury albo dzieła sztuki eksponujące zmysłową percepcję świata?

Człowiek jest i może być tylko subiektywny. Ja też jestem subiektywna! Szanuję, często podziwiam myśli, idee innych ludzi, ale chcę być twórcą, a nie odtwórcą! Nie mogę więc sięgać po cudze idee, odkryte przez inny rozum. Chcę je mieć własne,

Elżbieta Łubowicz
— niezależny kurator
wystaw artystycznych
i krytyk sztuki; szczególnie zajmuje się fotografią. Współpracuje z Pismem Artystycznym „Format”, Pismem Naukowo-Artystycznym ASP we Wrocławiu „Dyskurs” i miesięcznikiem „Odra”. W latach 2003–2012 (do zamknięcia periodyku) była członkiem zespołu redakcyjnego półrocznika „Imago” – wydawanego w Bratysławie angielskojęzycznego pisma o fotografii. Sekretarz redakcji „Dyskursu”. Współzałożycielka i pedagog Forum Fotografii „Kwadrat” we Wrocławiu; prowadzi także wykłady z historii fotografii w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Rzeźba Ludwiki Ogorzelec *Napięcia intelektualne* została zrealizowana w holu Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w listopadzie 2013 i istniała do 15 stycznia 2014.



Ludwika Ogorzelec / z cyklu *Napięcia intelektualne* / 2013
/ Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie

odkryć sama na skutek doświadczania, analizy mechanizmów, które świat zbudowały i nim rządzą. Nie pozwalam sobie na inspirację dziełem innego artysty, gdyż byłoby to zredukowaniem mojego działania do rzemiosła. Uważam, że podążanie za cudzą ideą nie jest twórczością!

Słucham natomiast opowieści moich przyjaciół naukowców, szczególnie fizyków, o fenomenach dziejących się na polach nauki. Oni, tak jak ja, badają świat obiektywny.

Tak więc terenem moich poszukiwań i źródłem inspiracji jest kosmos, natura i mechanizmy nimi rządzące.

Na materialne podejście do przestrzeni naprowadza widzów tytuł Twojego cyklu rzeźb, kontynuowanego od 1990 roku: *Krystalizacja przestrzeni*. Czy to tylko poetycka metafora, czy to, co robisz, ma rzeczywiście bliski związek ze strukturą kryształu?

Krystalizacja przestrzeni – cykl-akcja – podobnie jak w krystalizacji chemicznej, jest specyficznym procesem podziału całości na części, materii na bryły-kryształy. W wypadku mojego aktu twórczego

są to kryształy subiektywne, poetyckie, mimo że mają fizyczną trójwymiarowość. Dzieląc przestrzeń linią, tworzę kontury bryły, która w swojej formie ma wiele wspólnego z geometrią kryształu. Zauważają to naukowcy, specjaliści od fizyki ciała stałego, z którymi nieraz na ten temat rozmawiam. Nieżyjący już profesor Jerzy Przystawa w swojej książce *Odkryj smak fizyki* zestawiał moduły fizyczne z fragmentami moich rzeźb. Kiedyś w trakcie jednego z moich wernisaży powiedział: *My, fizycy, dociekamy, eksperymentujemy, obliczamy, a ona (pokazując na mnie) niesiona intuicją ot tak sobie – tu strzela palcami – trafia w sedno naszych dociekań.*

Linia, przecinająca się ze sobą samą w odpowiednich porządkach, wydzielając bryły przestrzeni z całości, jest tylko konturem, istotnym, ale drugorzędym. Ta bryła – „kryształ przestrzeni” – napięcia i energia w nim zgromadzone, są istotą mojego aktu – procesu *krystalizacji przestrzeni*.

Cykl *Krystalizacja przestrzeni* jest też rodzajem akcji twórczej, w której to ja sama ciągnę tę przezroczystą linię przez świat od miejsca w przestrzeni, danego mi do skryształizowania, do następnego, i do jeszcze innego... I tak już przez 23 lata kontynuuję ten ewoluujący projekt. Każda ukończona praca

jest sumą doświadczeń i jakby przystankiem dla kolejnego eksperymentowania – eksperymentowania z przestrzenią, z jej specyfiką i kontekstem kulturowym w danym miejscu w świecie.

W Twoich realizacjach ważna jest nie tylko forma, która powstaje. Bardzo istotnym elementem jest interakcja między rzeźbą a widzami – właściwie to oni współtworzą ostateczny rezultat, coś w rodzaju spektaklu.

Spektakl? W spektaklu musi być aktor, który gra rolę, a ja bardzo bym chciała, aby człowiek, którego zapraszam do wnętrza mojej rzeźby, zechciał raczej zdjąć maskę i przestał grać rolę, w jakiej ustawiły go mechanizmy życia społecznego. Aby przypomnieć sobie, że jest jednostką, kimś wyjątkowym... Aby przeżył szczególny moment emocjonalny.

Często obserwuję ludzi i ich zachowania w trakcie trwania wystaw. Na przykład kiedyś w Barcelonie – w 1996 roku – zrobiłam strukturę z drewna, którą przecięłam całą kubaturę galerii na poziomie moich oczu, wychodząc nieco na zewnątrz, jakby przecinając witrynę galerii. Był to zabieg bardzo intrygujący; często prowokował ludzi do wejścia do środka galerii, aby zobaczyć, co jest dalej. Nie szkodzi, że musieli się schylać – niesieni jakąś niezrozumiałą emocją wchodzili w tę „niewygodną” przestrzeń, chcąc jej doświadczyć. Niektórzy wpadali wręcz w euforię, padali na kolana, kładli się na podłodze... I stawali się jakby na nowo dziećmi.

W innej rzeźbie, *Rozwarstwienie*, którą zrealizowałam w loftach Archicomu w zeszłym roku we Wrocławiu, całe wnętrze wielkiego pomieszczenia wypełniłam strukturą rozwarstwiającą się w połowie jego wysokości, tworzącą w ten sposób poziomą szczelinę. Ludzie mieli możliwość wejścia do jej środka w taki sposób, aby wyłonić się z niej swoim torsem i głową. Obie warstwy: dolna i górna, tuż nad głowami, tworzyły dla kogoś, kto się w ich wnętrzu znalazł, szczególną emocjonalną przestrzeń. Zabieg ten był celowy. Chciałam stworzyć miejsce, w którym ludzie spotkaliby się jakby na nowo!

Odbiorcy Twojej rzeźby *Napięcia intelektualne* w Bibliotece Uniwersyteckiej nie będą jednak mieli możliwości wejść do jej wnętrza, skoro zostanie ona zawieszona wysoko nad ich głowami...

Nie będą mogli wejść do wnętrza? Przecież cała przestrzeń holu kolumnowego ze wszystkim co się tam znajduje, plus czytelnicy, stanie się moją rzeźbą. Moja interwencja twórcza przeddefiniuje ją, zmieni emocjonalnie. Bardzo silnie naprężone linie celofanu, przebiegające przez przestrzeń po ukosach nad głowami czytających książki ludzi, będą działały bardzo mocno na ich emocje, może nawet stymulując na ich wysiłki intelektualne?

No tak – Twoja rzeźba to przecież coś więcej niż materialna struktura... Czyli już sam widok dzieła, niekoniecznie dotknięcie go, powinien zadziałać na głębokie warstwy percepcyjne? Warstwy zmysłowo-emocjonalne, elementarne w odbiorze świata i zarazem dopełniające aktywność intelektualną?

Tak właśnie. Moją twórczość ofiarowuję widzowi przez dotknięcie jego „wrażliwości pierwszej”. Wrażliwości, o której po trzydziestu latach doświadczeń mogę już powiedzieć, że jest taka sama dla każdego człowieka na świecie, bez względu na kulturę czy rasę. Aby dotrzeć do tej wrażliwości, w którą wyposażyła go natura, muszę poznać kulturę tworzącą jego „opakowanie”. Dzięki temu mogę wiedzieć, jak przebić owe opakowanie i dlatego jednym z aspektów mojego działania jest studium percepcji i zachowań ludzi, którym moją twórczość oferuję... Po to, aby obdarować ich naprawdę... Zatrzymuję człowieka z nadzieją, że z małego trybiku maszyny społecznej stanie się na nowo sobą! Kimś indywidualnym, kto ma prawo wyboru, decyzji. A także chcę dać mu szansę przypomnienia sobie, że jest kimś szczególnym, wyjątkowym, wyposażonym w potencjał twórczy... W możliwość przeżycia piękna? —

Wrocław, wrzesień 2013

Warsztat nade wszystko

Maciej Szańkowski

Maciej Szańkowski — ur. 1938 w Woli Libertowskiej, uczeń A. Kenara. Ukończył studia na wydziale rzeźby ASP w Warszawie w prac. J. Jarnuszkiewicza i Oskara Hansena. Dyplom z wyróżnieniem w 1963 roku.

Profesor zwyczajny. W latach 1981–2003 prowadził pracownię rzeźby w PWSSP (obecnie UAP) oraz w latach 1995–2008 kierował Zakładem Rzeźby na Wydziale Sztuk Pięknych UMK.

Twórczość w zakresie szeroko pojmowanej rzeźby, od realizacji kameralnych do monumentalnych, często w otwartej przestrzeni, w tym także realizacje pomników. Różnorodność tak uprawianej twórczości wynika ze swobodnego pojmowania dyscypliny – jako przenikanie się wielu pojęć rzeźby. Laureat nagród w konkursach i na wystawach. Prace artysty w zbiorach ważniejszych muzeów i galerii w Polsce i innych kolekcjach, także rzeźbiarskie prace monumentalne w krajach Europy i w Japonii.

Mieszka i pracuje w Warszawie.



Maciej Szańkowski / *Struny wiatru* / 2009

Warsztat jako pojęcie i praktyka w sztuce od jej zara-
niania nierozdzielnie z nią związane zaczyna dziś
tracić swe fundamentalne znaczenie. Następuje to
w chwili, kiedy sztuka zaczęła odrywać się od sa-
mej siebie, bo pewnie właśnie jesteśmy świadkami
takiego jej stanu.

Jeśli sztuka pojmowana jest wraz z nauką i rze-
miosłem rozumianym jako *techné* – to czy dziś
w coraz śmielej głoszonym czasie „sztuki po sztuce”
pozostaje jeszcze jakieś miejsce dla tzw. „warszta-
tu”? Gdzie jeszcze pozostawiono dla niego miejsce
i jaką rolę miałby pełnić w epoce postartystycz-
nej, kiedy w każdej rozumnej postaci stałby się
tylko przeszkodą w podważaniu i kwestionowaniu
wszystkiego, co minione?

Dla dawnego malarza czy rzeźbiarza warsztat
bywał często pilnie strzeżoną tajemnicą, a także
jakimś połączeniem zręczności ręki z doświadcze-
niem i wrażliwością oka.

Zgoda więc – nowe środki, ale warsztat winien
nadal służyć twórcy w budowaniu znaczeń, dosko-
naleniu formy. Bez względu na dyscyplinę sztuki,
nadany jakiś kształt dziełu to forma służąca jego
właściwemu odbiorowi, bardziej lub mniej bezpo-
średniej czytelności, czasem ukrytej w celnej meta-
forze. To także budowanie przestrzeni dla intelek-
tualnej refleksji w oczekiwaniu jakiejś wrażliwości
odbiorcy.

Oto, w moim rozumieniu, warsztat dojrzałego
twórcy. Programowe jego odrzucenie – to straceń-
cza odwaga prowadząca donikąd. —

2004

Wiesława Wierchowska

Maciej Szańkowski jest rzeźbiarzem. W tradycyjnym rozumieniu rzeźbiarz to artysta tworzący dzieła trójwymiarowe usytuowane w realnej przestrzeni – inaczej niż malarz, kreujący na płaszczyźnie iluzyjny obraz. Porównując pracę rzeźbiarza i malarza, Leonardo da Vinci pisał: *Pierwszym cudem, który przejawia się [w dziele] malarstwa, jest to, iż ma ono pozór oderwanego od ściany lub innej płaszczyzny i łudzi w ten sposób subtelny osąd, choć w rzeczywistości, w danym wypadku – wykonuje dzieła, które wydają się tylko tym, czym są w rzeczywistości; tu leży przyczyna tego, że malarz musi posiadać znajomość cieni towarzyszących światłom. Rzeźbiarz nie potrzebuje takiej wiedzy, ponieważ natura wspomaga jego dzieła, jak to czyni z wszelkimi przedmiotami materialnymi, które, gdy odjąć im światło, stają się jednobarwne, a gdy im światło przywrócić, grają różnymi barwami, to jest światłem i cieniem. Drugą wielką umiejętnością, której potrzebuje malarz, jest wnikliwa badawczość w rozmieszczeniu prawidłowych jakości i ilości cieni i światła; w dziełach rzeźbiarza rozmieszcza je sama natura. [Trzecia jest] perspektywa, studium i wysoce subtelny użytek wiedzy matematycznej, która za pomocą linii czyni, że to, co bliskie, wydaje się oddalone, a to, co małe – wielkie. W tym wypadku rzeźba wspomagana jest przez naturę i działa bez inwencji rzeźbiarza (Leonardo da Vinci Paragone, tłum. Maria Rzepińska, Ossolineum, Wrocław 1953, s. 48).*

Przywołałam słowa florenckiego mistrza nie dlatego, żeby rozpatrywać jego sądy i ich historyczne uwarunkowania, ale aby zwrócić uwagę na istotne zmiany, jakie zaszły w stosunku do studiowania i korzystania z natury oraz w rozumieniu wzajemnych relacji między płaszczyzną a przestrzenią w dziele sztuki. Leonardo ceni wyżej malarstwo głównie dlatego, że natura sama wykonuje znaczną część pracy rzeźbiarza, jak gdyby bez udziału jego talentu i umysłu. Kiedy więc rzeźba współczesna świadomie włączyła do arsenału swoich środków owe właściwości natury, czyniąc je pełnoprawnymi elementami dzieła, ocena sytuacji rzeźbiarza uległa zasadniczej zmianie.

Podobnie z przestrzenią – od kubistycznego zakwestionowania renesansowej perspektywy i wymogu mimetycznego przedstawiania świata

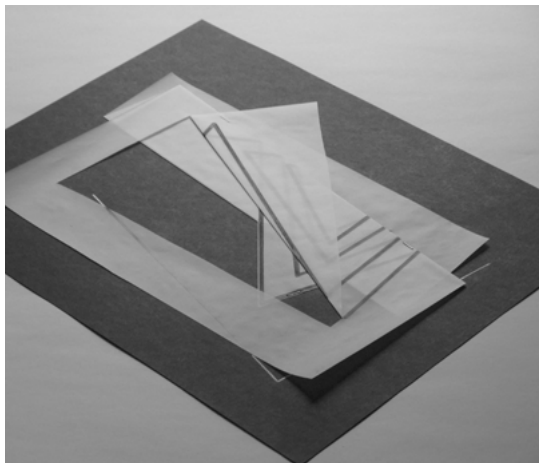
*...od kubistycznego
zakwestionowania
renesansowej perspektywy
i wymogu mimetycznego
przedstawiania świata zaczęto
inaczej traktować relacje
przestrzenne, w tym wzajemne
zależności płaszczyzny
i przestrzeni.*

zaczęto inaczej traktować relacje przestrzenne, w tym wzajemne zależności płaszczyzny i przestrzeni. Problem ten pojawił się już we wczesnych pracach Szańkowskiego, ale oryginalne, niemające analogii w poszukiwaniach innych twórców rozwiązania, zapoczątkował artysta w cyklu *Składaków*. Pierwsze prace tego cyklu powstały w 1973 roku, a publicznie *Składaki* zostały pokazane w 1975. Na otoczonym zrekonstruowanymi zabytkowymi kamieniczkami placu przy Kanoni na warszawskiej Starówce Szańkowski rozstawił duże malowane obiekty, powstałe z rozcinania, a następnie łączenia zawiasami drewnianych płaszczyzn. Rozłożone, stały się formami przestrzennymi o bogatych, kadrujących otoczenie, profilach. Tworzyły ramy wypełniane coraz to inaczej widzianymi obrazami placu, rysując na jego tle niespokojne rytmy linii. Intrygująco odsłaniały zaskakujące skróty, perspektywy, fragmenty. Spełniały się w czasie wyznaczanym ruchem oglądającego i wędrówką światła.

Po wyeksplorowaniu tego doświadczenia Szańkowski podjął problem płaszczyzny i przestrzeni od innej, w pewnym sensie odwrotnej strony. W *Składakach* uprzestrzenił, jak sam określił, kartki papieru; w następnym cyklu zamykał przestrzeń na płaszczyźnie. [...] papierowy cykl rysunków Ukryty wymiar pozostawia przestrzeń wyłącznie jako potencjalną wartość imaginacyjną. Są to bowiem półprzezroczyste kalki, wycięte jak *Składaki* w szereg wpisanych w siebie ram, a potem wielokrotnie, pod różnym kątem, pozaginane. Nakładają się one na siebie kilkoma warstwami, tworząc czasem dość proste do rozszyfrowania, a kiedy indziej bardzo skomplikowane układy, zafiksowane na zawsze. Zmagazynowana

Wiesława Wierchowska — historyk i krytyk sztuki, wieloletnia redaktorka kwartalnika „Projekt”. Inicjatorka wielu wystaw polskich artystów. Współzałożyciel i członek zespołu „Galerii Krytyków” w Warszawie i Pisma Krytyki Artystycznej „Pokaz”.

Autorka opracowań książkowych poświęconych polskiej sztuce współczesnej, a także licznych wywiadów z artystami. Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA



Maciej Szańkowski / z cyklu *Kalki* – Konstrukcja medytacyjna / 2010

w nich przestrzeń może więc być jedynie przywołana wyobraźnią za pomocą odtworzenia sytuacji rozłożenia wszystkich elementów wyciętych i ustawienia ich w trójwymiarze – analizowała ten cykl monografistka artysty (Bożena Kowalska, *Maciej Szańkowski*, Warszawa 1996, s. 35).

Cykl ten, rozpoczęty w roku 1978, okazał się tak istotny, że artysta rozwija go do dzisiaj pod zmienionym tytułem *Kalki*. Każda z prac cyklu jak gdyby „zatrzymuje” jedną fazę przestrzeni w momencie, kiedy układ osiąga kompozycyjną pełnię. Budują ją wyrafinowane podziały zaginanych i spinanych kalek o różnych natężeniach szarości; ich krawędzie rysują wyważoną grę linii, niekiedy dodatkowo podkreślaną wyrazistą kreską. Napięcie między sprasowaną dynamiką ukrytej przestrzeni i elegancją pięknie rozegraną płaszczyzny sprawia, że *Kalki* mocno angażują wyobraźnię, pobudzają refleksję, zachęcają do długiego, spokojnego obcowania. Zdają się ekranować, zatrzymywać czas, a raczej istnieć w czasie innym niż dynamiczne *Składaki* – w czasie statycznym, kontemplacyjnym, skupionym na wewnętrznej harmonii. Każda z *Kalek* – zamknięta i skończona – otwiera równocześnie niewyczerpane możliwości; każde nowe zagięcie papieru, każda nowa krawędź może ujawnić, ukryty jak wymiar, potencjalny obraz. Następuje w nich Leonardowski „cud malarstwa” – płaszczyzny rysunku przylegające do powierzchni nie łudzą wprowadzając iluzję głębi, ale tę głębię w sobie zawierają. Linie zaś, konceptualne w zabiegach perspektywicznych, tu zostają nakreślone realnie. Przesunęły się zatem jedynie kierunki działania wyobraźni...

W katalogu wystawy *Kalek*, odbywającej się w roku 2000 w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, Szańkowski napisał: *Prace te od początku były rodzajem impresji lub autokomentarza do własnych pełnoprzestrzennych rzeźb, wcześniejszych i równoległe powstających. Taki był powód ich powstania i ta zależność trwa nadal [...] rzeźby stawały się*



Maciej Szańkowski / *Ryt* / 1982 / Japonia

tu bezpośrednią inspiracją i dalszym rozwinięciem wspólnej idei, a one same, „kalki”, ich ważnym dopełnieniem, wkrótce – często jedyną materializacją [...] Tak więc – kiedy patrzę wstecz z pewnej perspektywy, widzę, że wiele z moich prac nie mogłoby zaistnieć, ani też myśl o nich nie mogłaby powstać bez wzajemnego przenikania się wspomnianych okoliczności. I dalej przypomina swoje słowa z roku 1991: [...] to, czego poszukuję tworząc od czasu do czasu również moje spłaszczone papierowe obiekty – to przecucie nie do końca wyczerpanych możliwości i wciąż spodziewanych emocji w jakimś penetrowaniu przestrzeni na granicy dwóch i trzech wymiarów. Podczas zabiegów towarzyszących ich powstawaniu ujawnia się i uzmysławia jakaś nieokreślona do końca obecność przestrzeni. Takie wnikiwanie rysunkiem, kreską i za pomocą innych drobnych interwencji w głąb tego świata, który powstaje na krawędzi złamanej kartki papieru, po jej obu stronach albo gdzieś pomiędzy nimi – wydaje mi się czasem odkrywcze i pociągające.

W świetle tych słów staje się jasne, dlaczego wystawa zatytułowana *Warsztat...* obok pracownianych szkiców, notatek, fotografii pokazanych na stołach-gablotach, będących użytkowym rozwinięciem idei *Składaków* (można je złożyć w jedną płaszczyznę) – prezentuje przede wszystkim *Kalki*. Zawierają przecież w sobie zarówno właściwości szkicu, jak i dzieła spełnionego, dokumentują proces tworzenia i jego ostateczny rezultat. —

Mały traktat o rzeźbie

Januszowi Pastwie

Krzysztof Karasek

Rzeźba przypomina mi zatopione królestwo, które w jakiś sposób odzyskałoby z mroku istnienia za sprawą rąk rzeźbiarza.

Istota pracy rzeźbiarza jest mroczna, jak mroczny jest stosunek łączący go z materią. Materia jest ślepa i głucha, a on obdarza ją słuchem i wzrokiem. Otwiera w niej – i przez nią – niespodziewane wymiary i możliwości. Materia jest martwa. On wydobywa z niej to, co jest w niej nieświadomione, co drzemało w podświadomości, w jawnych lub tajnych wyzwaniach bytu – ukryty jej rytm, tętno sprzecznych napiętości. Wydobywa nie podświadomie, lecz w świadomej z nią walce. I tylko poprzez walkę z nią, spieranie się, uświadamia mu się prawdziwy kształt rzeczywistości, jej esencja. W niej i poprzez nią formułuje on swoją myśl, owo demiurgiczne „tchnienie na glinę”, które znamy z zamierzonych przekazów ludzkości, a która staje się tu unaoczniona i uprzestrzenniona.

Dla rzeźbiarza wszystko jest formą. Dlatego należałoby raczej mówić nie o rzeźbieniu, lecz o formowaniu. Każdy kształt napotkany w naturze: ptak, liść, drzewo, mapa twarzy, formuje mu się w zastygłe bryły, których wyraz ucieleśnia myśl natury. Można by powiedzieć, porównując, że o ile poeta doświadcza, pojmuję i opanowuje rzeczywistość słowami, o tyle rzeźbiarz pojmuję ją formami; wszystko, co rzeczywiste, ważne, w nich mu się objawia. Odnajdując ją w zrealizowanych – lub niezrealizowanych – kształtach widzialnego, które prowokują i które same w sobie są zadaniem, domagającym się od niego rozwiązania. Wszystko, co go otacza – jak u poety – objawia mu się jako tworzywo, jako materiał, który rzuca mu wyzwanie.

Lecz forma ducha wydobyta z materii ma kształt materialny i realny, konkretny. Znaki, sygnały wewnętrznego świata, które nam unaocznia natura, dają się opisać tylko samą strukturą dzieła, są wynikiem spotkania jednostki ze światem. Kształt żyje w materii, w materialnej przestrzeni i w czasie, ponieważ tylko w walce z nią – i z nim – realizuje się, urzeczywistnia cierpienie. Cierpienie, które jest zarazem skrótem formuły ludzkiego losu.

Spójrzmy na ślady rąk pozostawione na kamiennych blokach, na glinianych dzbanach, a zobaczymy – poprzez nie – formuły ludzkiego losu zapisane w kategoriach ludzkiej pracy. Zobaczymy ślady zetknięć świata znaków ze światem rzeczy. I ślady tej walki, której linie podziału przebiegają poprzez środek ludzkiego ciała: ślad pędzla na płótnie, ślad rozcieranej farby, ślad dłuta. Ślad ręki wreszcie, odcisnięty na zastygłej, skamieniałej posadzce – one uczestniczą i uszlachetniają dzieła, nadludzkie w samej ich idei. Dla Roschaka palnik jest przedłużeniem ręki, która się wita z materią.

Jednak dla kogoś zanurzonego w pierwotnych źródłach doznań, zasluchanego w ich rytmy, ręka w dalszym ciągu pozostaje głównym argumentem ontologii i epistemologii rzeźbiarza.

Więc forma. Forma wydartą przestrzeni. Forma wypalająca samą siebie. Rozpychająca się. Poszukująca dla siebie miejsca we wrogim świecie, szukająca uzasadnień. Poszukująca miejsca i czasu, by się uzewnętrznić, by się wcielić. I znajdującą to wcielenie w ponadczasowych ucieczkach, w ponadprzestrzennych mieszkaniach. Forma samowiedna, bo sama ustanawiająca wiedzę o sobie. Bo samowiedzą jest świadoma wola artysty, samowiedzą zarówno materii, jak i losu. I współczująca. Wyciągająca rękę do napotkanego bezimiennego. W mieszkaniu czy na drodze, na skrzyżowaniu dróg – to nie ma już znaczenia. Forma bezpośrednia, jak otwieranie się rany, i konieczna.

Rzeźba jest wyrazem ludzkiego losu, wyrazem może najbardziej pełnym i tajemniczym. Zawieszona w płonącym beczasie, milczy, znaczy mówi. Łączy poza słowami, stwarza porozumienia, które, choć zadowinione 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 poddmuchu płomienia. Gdzie słów rzeźba nie potrzebuje już wyrażać, nie znajduje dla siebie 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.

Krzysztof Karasek — poeta, eseista, prozaik, tłumacz, krytyk i radiowiec. Wybitny przedstawiciel Nowej Fali. Debiutował w 1975 roku tomem *Godzina jastrzębi*. Wydał m.in. książki *Święty związek*, *Dziennik rozbitka*, *Współcześni poeci polscy*, *Gry weneckie*, *Wiatrołomy*, *Stoneczna balia dzieciństwa*. Nagrody: Gloria Artis – 2008, Nagroda Literacka im. W. Reymonta – 2008, Nagroda Literacka Miasta Stołecznego Warszawy – 2011, Nagroda Poetycka im. K.i. Gałczyńskiego – 2011, Grand Prix VII Międzynarodowego Festiwalu EXIT w Nowym Sadzie (Serbia) – 2012; nominowany do nagrody im. W. Szymborskiej – 2013.

*Tylko rzeźba i muzyka pracują
w równie nieobliczalnych
warunkach, bo materią ich
jest przestrzeń. Przestrzeń,
która otacza je ze wszystkich
stron. [...]. Ale również są nią
wypełnione.*

Więc jest i tak, jak gdyby ktoś, użytkownik innego świata, innej materii – słów na przykład – usiłował zrozumieć świat inny, inny język, odczytać jego przesłanie i obyczaje. Jakby poruszał się po omacku, obmacując czas i przestrzeń. Rzeźbiarz obmacuje jak ślepiec kształt rzeczy, nagły kształt snów. Bo takie jest pierwsze prawo poznania, zarówno myśli jak i miłości. Słowa są kamieniem węgielnym losu, więc zawiera się w nich, objawia, koniec i początek zapewne. Obojętne, czy traktować będziemy to dosłownie, użytkowo – jako mowę – czy jako zmateriaлизованą podmiotowość. W tym właśnie słowa są bezradne, co nie znaczy – bezużyteczne. Jak fantomy jakiejś innej rzeczywistości, odbijają się od oksydowanej powierzchni materii innego świata.

Więc nic nie potrafi wnikać w człowieka? Więc przestrzeń, forma, kształt, wyłączość języka, wszystko to jest nieprzekraczalne? Więc każdy jest sam dla siebie? Nie. Przeczy temu istnienie sztuki. Różne są języki, w których objawiają się doświadczenia i gesty. Sposoby dojścia do struktury światła, do struktury białka. Budowa DNA i teoria falowa światła są przecież w pewnym sensie tym samym, czym objawienia gramatyki generatywnej. Należy zejść po prostu niżej, głębiej, wnikać pod powierzchnią materii. Słowo określa kierunek działania, opina swą lotną, ruchliwą materią źródło światła. Lecz będąc lotne, z samej swej natury poszukuje uwiązania, oparcia, punktu zaczepienia – nieruchomej podstawy. Więc rzeźby. Rzeźby jako rzeczy samej w sobie i jako jednej z rzeczy. Jedyna i wyłączna (czy jedyna i wyłączna?), zatrzymana w przestrzeni postać przemijalnego świata.

Nie jedyna i nie wyłączna. Ale postać, bez której nie ma całości ludzkich doświadczeń losu. Nie do zastąpienia. O ile poeta urzeczawia słowa – te gibkie, wiotkie i napełnione znaczeniami atomy porozumienia – lotne zarazem, niepochwytne jak powietrze lub ogień – o tyle rzeźbiarz wprost przeciwnie, wydobywa ze swej milczącej otchłani krzyk. Formę będącą najbardziej widomą postacią baudelaire'owskiego rozdarcia. Formę, którą wydiera przestrzeni; by stworzyć ją lekką, napowietrzną, upowietrzoną. To, co materialne – uduchowić, oto jest zadanie. Forma posiada ciężar, masę – z samej

swej natury – więc trzeba ją wydobyć *contra naturam*. Trzeba dokonać rozchwiania struktury własnych marzeń. Deformacji przestrzeni i materii. Materii – za pomocą przestrzeni. Osaczyć ją. Dokonać włamania do przestrzeni; cały wysiłek rzeźbiarza nakierowany jest na podołanie temu zobowiązaniu.

Tylko rzeźba i muzyka pracują w równie nieobliczalnych warunkach, bo materią ich jest przestrzeń. Przestrzeń, która otacza je ze wszystkich stron. Są w niej jak w kokonie, chroni je jak futerał – od zewnątrz (ktoś mógłby powiedzieć – więzi). Ale również są nią wypełnione.

Przestrzeń wewnętrzną organizuje poezja i religia, być może muzyka; przestrzeń zewnętrzną – malarstwo, rzeźba i architektura. Lecz w istocie jest tak, że ta prawdziwa przestrzeń, gdy zostaje urzeczywistniona, zamienia swoją funkcję: przestrzeń wewnętrzną uzewnętrznia się, przestrzeń zewnętrzną zostaje uwewnętrzniona. Przestrzeń wewnętrzną wychodzi na zewnątrz, chce się uwidocznić; ta zewnętrzna, materialna, widzialna, chce się uspiarytualizować, wcisnąć się do naszego wnętrza, zorganizować w nim prawdziwe widzenie, prawdziwy ekran, na którym i przed którym rozgrywa się dramat koloru, dramat kształtu, dramat miłości lub nienawiści – dramat „żywej paginy” ludzkości.

Co mówią formy wydobyte z ziemi, wydobyte z przestrzeni? Mówią o czasie, który w nich zamieszkał. Przestrzeń, wiecznie niezamieszkała obecność ludzkiego podmiotu, domaga się urzeczywistnienia. Czas, naciągnięty do granic wytrzymałości gumowa proca, domaga się coraz to nowych zakłęk. Po to, aby pocisk uderzył w cel. Naznaczył przestrzeń siłą i trajektorią lotu, zostawił widomy znak. Choćby tylko w migotliwej wyobraźni mijających pokoleń. Rzeźba, to znaczy forma, nic bowiem nie jest tak jak ona naocznie formą. Jest ona zatem jedynym rzeczywistym kształtem świata w nas, kształtem, jaki sobie sami narzuciliśmy – prócz może architektury – ale ta już dawno oderwała się od sztuki i jest dziś, z niewielu chlubnymi wyjątkami, produkcją. Rzeźba natomiast ujmuje, chwytą, ogarnia przemijający kształt istnienia; formując go zarazem, podnosi do godności losu.

Wiedzieli o tym dobrze Grecy, wyznaczając rzeźbie miejsce najbliższe *sacrum*. Architektura to były świątynie, domy boże, ale rzeźba... sama była Bogiem. Bogiem widzialnym, pośrednikiem



Janusz Pastwa / Pies / 2012 / granit, 110 x 140 x 35 cm

między transcendencją a ludzkim pojmowaniem *sacrum*. Rzeźbiarz nadawał mu widzialną formę; widzialną – więc wyobrażalną, bo cóż to za bóstwo, którego obecność objawia się poza granicami wyobraźni? Grecy pojmowali to, od czego my, w swej zarozumiałości lub głupocie, oderwaliśmy się w stopniu zapewne doskonalszym niż kiedykolwiek. Pojmowali, że bóstwo jest wyobrażeniem i realnością kształtu doskonałego, jest harmonią, to znaczy pięknem. Nie wznosili murów między transcendencją a podmiotowością, to znaczy między radością świata, blaskiem ołtarza a ciemnością w nas. Religia była dla nich radością, kwintesencją radości, a rzeźba pośrednikiem w tym doskonałym rachunku. Nadawała kształt i postać naszym uczuciom metafizycznym, upostaciowywała nasze błędy. Bardziej niż kapłan, który był już „z naszej strony” i chyba tylko poeta, „którego ustami bogowie przemawiali” (Platon), rzeźbiarz był „nieświadomym prawodawcą umysłu” (Shelley). Tworzył widzialny kształt Boga we wrogiej zarówno ludziom, jak i bogom przestrzeni.

Jeśli więc współczesny artysta (myślę o tych najbardziej świadomych, więc: odpowiedzialnych twórcach naszego wieku) pragnął właściwie odczytać przesłanie swojego medium, jedyne co mógłby uczynić, aby nie popaść w urzeczenie formą (co jest bardzo pociągające) – w fetyszizm formy pojętej jako awangardowa igraszka, ani w równie jałowy, nudny bełkot zwietrzałej ikonografii

nawykowej tradycji – musiałby obudzić w sobie, odnowić tę sakralną więź z materią, być może przy pomocy materii. Z czym? Choćby z pustym niebem. Co nie powinno wpłynąć na zmianę jego stosunku do *sacrum*.

Mówiąc o odnowie sakralnej więzi nie mam tu bynajmniej na myśli naiwnego związku z religią, choć i on nie wydaje się dla artysty do pogardzenia, bowiem – jak powiada Baudelaire – *religia byłaby i tak piękna, gdyby nawet Bóg nie istniał*. Niech artysta będzie świadom tragizmu i sprzeczności, rozdzielania ludzkiego i boskiego, wrażeń i doświadczeń, form i wypełniających je katakumb, potrzeby transcendencji i grozy opustoszałego nieba, sprzeczności być może nierozwiązywalnych, ale bez próby rozwiązania których świadomość artysty (bez różnicy – rzeźbiarza czy poety), jest jak skorupa po jaju. Bez uczuć religijnych nie ma twórczości, nie ma tej sfery duchowości, która sięga najgłębiej i najdalej zarówno w naturę, jak i w sens, zarówno w nas, jak i w wewnętrzne związki sztuki. Przez naturę – dla porządku – rozumiem zarówno naturę przedmiotu, jak i naszego widzenia.

Istnieją dwa rodzaje artystów: ci, którzy od razu, od samego początku swego wystąpienia zjawiają się pełni, gotowi (inna sprawa, czy tę „pełnię” poprzedzały całe lata terminowania, zanim uznali, że są gotowi, że znaleźli swoją własną drogę, osobistą koncepcję, styl, i odtąd jedyną ich troską jest praca w modelu) i artyści, którzy zaczęli skromnie,



Janusz Pastwa / Wilczyca / 2013 / drewno, 100 x 120 x 35 cm

rozwijając swój talent z każdym rokiem, z każdym dziełem, z dzieła na dzieło. Ambicją pierwszych jest być rozpoznawalnym, drugich – dotrzeć do istoty rzeczy. Do pierwszych, w rzeźbie – tak jak w poezji Herbert – należy Myjak, do drugich – Pastwa. Nie uprawia on „pracy w modelu”, ale każdym wystąpieniem, każdym pojedynczym dziełem rozwija, pogłębia – lub kwestionuje – to, co osiągnął przed chwilą. Należy do tych, dla których każdy stopień, który osiągnęli, jest wyzwaniem, punktem wyjścia do nowego, niespodziewanego, nieobliczalnego dzieła, przekraczaniem siebie raz jeszcze, na nowo. Wszystkie rzeźby Pastwy są takie: jego wczesny *Homer* to rzeźba jak wyciągnięta z dna jeziora, ocalała z potopu, opleciona wodorostami, sprowadzona do ledwo rozpoznawalnego skrótu (podobne wrażenie odniosłem, gdy po raz pierwszy zobaczyłem katedrę w Kolonii). Drewno patrzy na nas innymi oczami niż gips, cement czy brąz. Portret *Homer* jest tylko początkiem prawdy o człowieku. Zastygły kształt, którego usta stanowi każda szczelina pomiędzy drewnianymi fakturami.

Każdy rzeźbiarz zaczyna od statyki. Statyki ukrytej mniej lub bardziej jawnie w materii. Wytrącić ją z inercji, nadać jej duchowość, która sama w sobie jest dynamiką, wydobyć z niej ruch. Zatrzymać w czasie. W pewnym momencie czasu, który ma swój początek i koniec, wybrać ten moment, który nadaje jej, materii, ponadczasowość; więc obdarzyć ją wewnętrzną dynamiką,

więc – w istocie – czymś, co jest pra-duchowością; tak powstaje portret. Z fascynacji postacią człowieka i pragnienia uduchowienia materii.

Wiem człowiek, w samym środku wizji, a z nim wszystko, co jest naturą, wiecznie odtwarzającą się ikoną, boskością. Wszystkie zwierzęta z Arki (ich portrety); dojrzały Pastwa odkrywa nowe perspektywy odczytywania natury. I nie traci przy tym niczego, co jest immanentną jej częścią, jej dynamiką. Dawniej robiono to, idealizując bądź deformując wszystko, co żywe, co uniwersalne i przemijalne. Zatrzymać wszystko w pewnym momencie, w pewnej chwili przemijalnego, w której się skupia prawda o nim. Zatrzymać kogoś lub coś w samym centrum życia. W chwili udratycznionej jak u Giacomettiego czy uestetyzowanej jak u Moore'a, zatrzymać w kadrze, a raczej w samym centrum ruchu. Dotrzeć do wszystkiego, co żywe, od innej, niespodziewanej strony. Bez względu na to, czy jest to człowiek, zwierzę, czy roślina. Stąd owe psy, konie, koty zatrzymane w wiecznie nieruchomym ruchu. Pastwa podejmuje się tego zadania ze świadomością ryzyka, trzeba bowiem działać *contra naturam*, a jednocześnie *contra culturam*.

W rzeźbie Pastwy czas się ogląda i czas jest oglądany. Upór, z jakim rzeźbiarz uprawia swój gatunek upostaciowania świata, zatem i uporządkowania go, świadczy o jakiejś głębszej potrzebie, która jest nie tylko estetycznej, lecz i – przede wszystkim – duchowej natury. Twarze i torsy – w nich

*Rzeźbiarz nieustannie flirtuje
(rozmawia) z materią. Ale
istota rzeźby jest duchowa,
nie materialna, więc to, co
niematerialne, może się
obiektywizować wyłącznie
przez materialne.*

realizuje się potrzeba, marzenie zamknięcia doświadczeń życiowych Pastwy. Rzeźba w swojej istocie, w samym najwyższym przesłaniu, bez względu na to, czy tradycyjna, czy nowoczesna, spełnia jedno zasadnicze zadanie – ściga kształt losu ludzkiego. Jak gdyby to, co wyłania się ponad powierzchnię rzeczywistości, zaczynało się od pasa w górę, jak gdyby wody świata, ciemne wody świata, zatapiały wszystko, co jest poniżej pasa, jak gdyby to, co ocalało, co godne było ocalenia, zaczynało się od pasa w górę – twarze i torsy toczą bój z przyborem owych ciemnych wód, wyłaniając się z nich, mówiąc „jestem”. Twarze i torsy, uporczywie powtarzane, świadczą o konsekwencji, z jaką rzeźbiarz traktuje swoje posłannictwo. Wyrazić swoją wersję koncepcji losu ludzkiego, wyrazić na wszystkie możliwe sposoby, ponawiając wciąż swój kierunek poszukiwań, w których zamyka się doświadczenie bynajmniej nie tylko estetyczne, lecz i doświadczenie rzeczywistości ludzkiej – oto cel, który temu artyście przyświeca. To, co zostaje ocalone z niego, jest zarówno koniecznością, jak oczywistością. Oczywistością bowiem okazuje się zawsze wyraz końcowy poszukiwań, wyraz ostateczny i jedyny.

Czytam rzeźbę Pastwy, jak czyta się pasjonującą książkę, której prawdziwe przesłanie realizuje się w nas, w naszych głębokich oczekiwaniach ocalenia tego, co najbardziej istotne w doświadczeniu człowieka, najbardziej elementarne i konieczne. Więc pościg za kształtem doskonałym. Lecz co to jest kształt doskonały w sztuce? Na pewno nie gładkie powierzchnie, wylizane przez wodę, ani dramatyczne faktury, jak górskie szczyty postrzępione przez wiatr. Powiedzmy więc: kształt zupełny, napełniony wartościami zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego świata, kształt ocalałego istnienia, z jego przepaściami i głębią.

Gdyby zakląć wiersz w jego formę najbardziej elementarną: bryłę, okazałoby się, że poezja jest najbliższą siostrą rzeźby.

Wbrew pozorom, materia poezji – słowa – jest być może twardsza niż materia rzeźby: drewno, brąz, kamień. Dla kogoś, kto słyszy słowa, ich znaczenia, brzmienia i wybrzmienia, rzeźba jest także bytem słyszalnym, w tym transcendentnym, być może, nieakustycznym wymiarze.

Forma i język to coś, czym się porozumiewamy i czym się różnimy. Forma jest najbardziej indywidualnym wyrazem ducha, zaś język tym, za pomocą

czego sny się urzeczywistniają. „Formowanie” to synonim twórczości, kreatywnych możliwości i niemożliwości, ukrytych w nieporuszonej materii. Rzeźba, jako coś ponadczasowego, jest uwięziona w czasie.

Uwięziony, unieruchomiony czas jest także czasem, tyle że innej natury. Czas został ukryty w rzeźbie jak w zegarze, stał się materią wypełniającą jej wnętrze. Ilekroć spoglądamy na formy, które rodzi ręka rzeźbiarza, tylekroć staje się on nam bliższy, ponieważ światło wewnętrzne, za którym stoi to, co je wypełnia, odnajduje swoje przyrodzone miejsce. W zwyczajnym życiu czas nie stoi w miejscu: zwalnia lub przyspiesza; w sztuce, w rzeźbie, czas jest ponadczasowy. Jest zatrzymany tak, jak zatrzymany zostaje pociąg w biegu. Wchodzący w rzekę niekoniecznie musi z niej wyjść. Niekoniecznie musi to być rzeka Heraklita. Może to być rzeka okolona łąką lub nabrzeżem, górską stromizną lub dalekim horyzontem traw.

Rzeźbiarz nieustannie flirtuje (rozmawia) z materią. Ale istota rzeźby jest duchowa, nie materialna, więc to, co niematerialne, może się obiektywizować wyłącznie przez materialne. Obecny staje się w porządku natury, przez przemoc względem materii. Stałość i zmienność, ruch, dynamika i zniemuchomienie – jak pszczoła na chwilę, zanim się rzuci w przepaść kwiatu, by wykraść mu tajemnicę miodu. —



Nie ma sztuki bez ognia, czyli

FESTIWAL WYSOKICH TEMPERATUR

Michał Staszczak

Michał Staszczak — (ur. 1979) absolwent wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych (studiował w latach 1999–2005, dyplom w 2005 roku), kierunku rzeźba. Pracownik dydaktyczny tej samej uczelni w pracowni małej formy rzeźbiarskiej i pracowni odlewniczej, przez wiele lat w pracowni prof. Jacka Dworskiego. W listopadzie 2012 obronił tytuł doktora. Dwukrotnie reprezentował Polskę na Międzynarodowym Sympozjum Medali, Plakiet i Matych Form Rzeźbiarskich w Czechach.

Członek wrocławskiego okręgu ZPAW. Autor statuetki Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesius, statuetki Prezydenta Miasta Wrocławia oraz rzeźby Krokodyla dla wrocławskiego teatru Kalambur.

Prowadzi warsztaty i pokazy odlewnictwa artystycznego, m.in. w czasie Dolnośląskiego Festiwalu Nauki i Festiwalu Wysokich Temperatur, którego jest organizatorem.

Za wybitne osiągnięcia został dwukrotnie uhonorowany Stypendium Ministra Kultury, Stypendium Samorządu Wrocławia w Dziedzinie Kultury i Sztuki dla Młodych, Utalentowanych Wrocławian oraz Stypendium Zarządu Województwa Dolnośląskiego. Został również nominowany do nagrody roku ZPAW 2010 za wystawę *Wielościaty*. W 2012 otrzymał Nagrodę ZPAW za wystawę *Imaginaria – metamorfozy codzienności*. Praca *Ursus i odyseja* znalazła się wśród trzynastu finalistów międzynarodowego konkursu Premio Comel *Vanna Miglioni*, Mutazioni in Alluminio, Latina, Włochy, kwiecień 2014.

Brał udział w wielu wystawach w Polsce i za granicą – w Anglii, Włoszech, Czechach, Niemczech.

Festiwal, jako jedyna tego typu międzynarodowa impreza artystyczna w Europie, jest płaszczyzną wymiany wiedzy i doświadczeń dla studentów, uczniów szkół artystycznych, dydaktyków i artystów i tym samym poszerza ich możliwości realizacyjne, dając inspiracje do dalszych działań twórczych.

Istotnym celem Festiwalu jest możliwość prezentacji dzieł sztuki i samego procesu ich

Ogień i twórczość są elementami pierwotnymi, autentycznymi i niezbędnymi w życiu człowieka. Dlatego doświadczają się ich bez konieczności rozumienia, głęboko i kolektywnie. Festiwal Wysokich Temperatur organizowany w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu pozwala na kontakt z kulturą, która nie jest ukierunkowana na zyski finansowe, tylko na głębokość tego doświadczenia.

Pierwszy Festiwal odbył się w 2007 roku i został zainicjowany przez artystów związanych z ASP we Wrocławiu oraz Stowarzyszeniem Wspierania Młodych Artystów Grawiton. Ideą, która wówczas nam przyświecała i pozostaje niezmiennie priorytetem festiwalowym, jest integracja artystów działających w różnych obszarach sztuki – szkła, ceramiki i rzeźby (odlewnictwa metali) mających wspólny mianownik w postaci wysokiej temperatury.

Festiwal to wydarzenie składające się z wykładów, warsztatów, pokazów, wystaw i konkursów, w których uczestniczą zaproszeni goście – artyści i specjaliści w dziedzinie technik hutniczych tworzenia dzieł sztuki z całego świata, studenci Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, uczniowie średnich szkół plastycznych oraz osoby zainteresowane sztuką.

powstawania oraz konfrontacja artysty i widza, który często zostaje zaangażowany w proces twórczy.

Interakcja z widzem

Festiwal Wysokich Temperatur jest jedynym w Polsce wydarzeniem artystycznym, podczas którego artyści, studenci i absolwenci uczelni artystycznych oraz mistrzowie pracy z ogniem dzielą się wiedzą i doświadczeniem ze sobą i z publicznością, prezentując swoją pracę „od kuchni”. To unikalna możliwość obserwowania, jak krok po kroku w wysokiej temperaturze powstaje dzieło sztuki. Podczas Festiwalu odbywają się wystawy, pokazy, performansy, konkursy, prelekcje i warsztaty z obszaru ceramiki, szkła, rzeźby i kowalstwa artystycznego. Otwarta formuła Festiwalu dla gości niezwiązanych ściśle ze środowiskiem artystycznym ma sprzyjać nawiązaniu przez nich dialogu z często niedostępnym na co dzień autorem dzieł podziwianych w galerii sztuki lub na zdjęciach w internecie.

Osobami odwiedzającymi Festiwal są przedstawiciele wszystkich grup wiekowych, często całe rodziny. Na wciąż rosnącą popularność wydarzenia ma z pewnością wpływ jego plenerowy charakter oraz widowiskowość ognistych pokazów, szczególnie po zmroku. Udział w Festiwalu jest bezpłatny, co pozwala dotrzeć do szerszej grupy widzów, zaszczepić w nich zainteresowanie sztuką wysoką i uwrażliwić na jej piękno. Festiwal odbywa się w miejscach przyjaznych i łatwo dostępnych – ogród ASP przy ul. Traugutta oraz nowy budynek Centrum Sztuk Użytkowych – Centrum Innowacyjności.

Celem pokazów jest nie tylko zaprezentowanie procesu twórczego, ale również jego efektów. Dlatego widzowie są zapraszani do tworzenia własnych dzieł sztuki, które mogą zabrać ze sobą do domu. Pokazom towarzyszą wystawy artystów, studentów i absolwentów szkół artystycznych prezentujące prace wykonane różnymi technikami.

Studenci ASP i młodzi artyści

Ważnym celem Festiwalu jest edukacja studentów

Przekrój przez piec

piec jest ładowany naprzemiennie koksem i żeliwem

obszar topienia

pierścień nadmuchiwy

otwory na szlakę

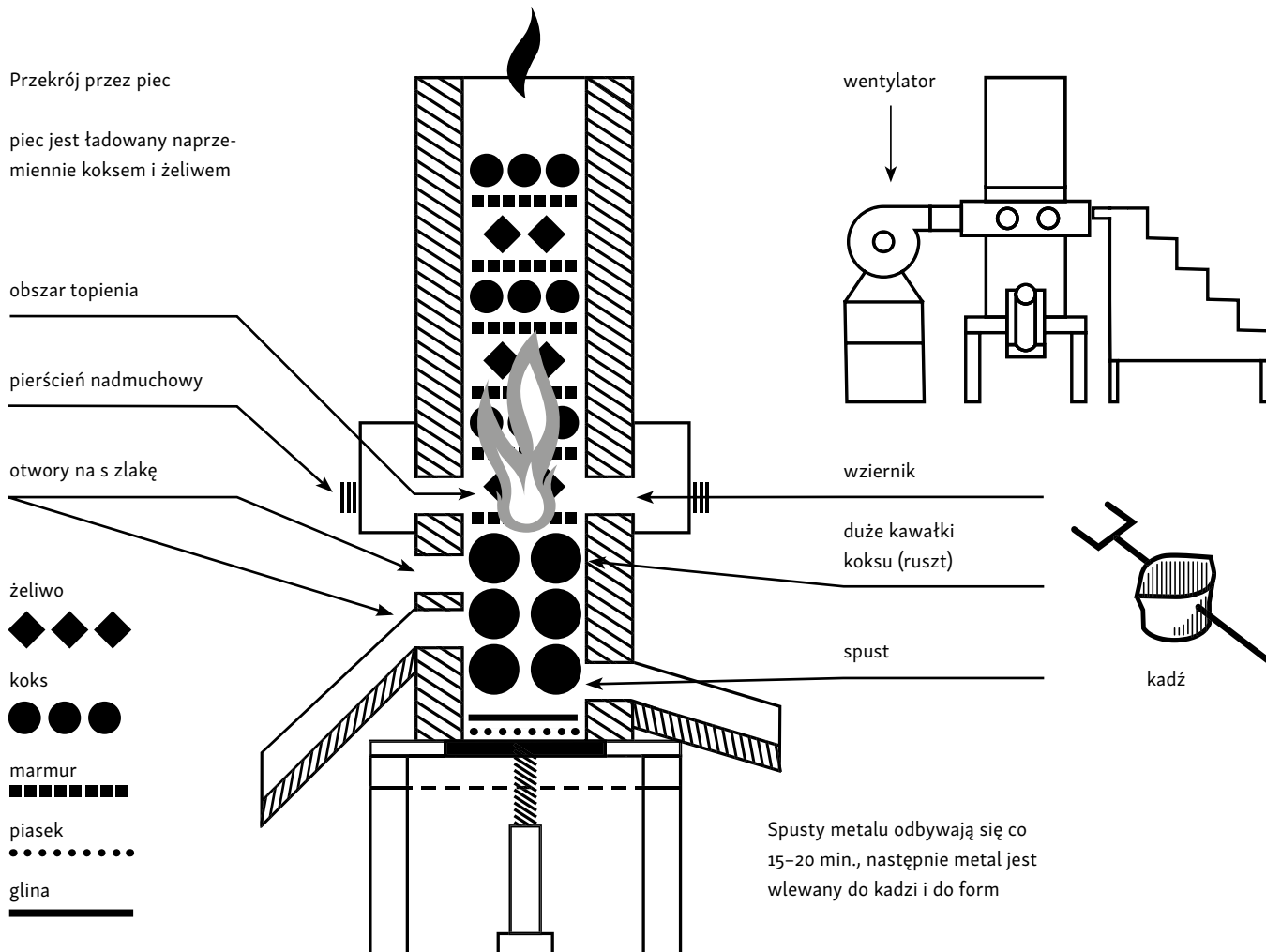
żeliwo

koks

marmur

piasek

gлина



Spusty metalu odbywają się co 15–20 min., następnie metal jest wlewany do kadzi i do form

kierunków artystycznych, uczniów średnich szkół plastycznych (Zespół Szkół Plastycznych im. Stanisława Kopystyńskiego we Wrocławiu) oraz młodych artystów. Mają oni okazję asystować mistrzom i tym samym poznawać nie tylko autorskie technologie, ale również nowe postawy twórcze. Uczestnicy Festiwalu często po raz pierwszy mają do czynienia z niektórymi technikami lub materiałami, a udział w tym wydarzeniu okazuje się punktem zwrotnym w ich twórczości. Dzięki Festiwalowi wielu młodych wrocławskich twórców opiera obecnie swoją działalność artystyczną na odlewnictwie metali czy ceramice unikatowej. Osoby będące niegdyś wolontariuszami przy Festiwalu prowadzą teraz autorskie pokazy, konstruują piece i organizują wystawy.

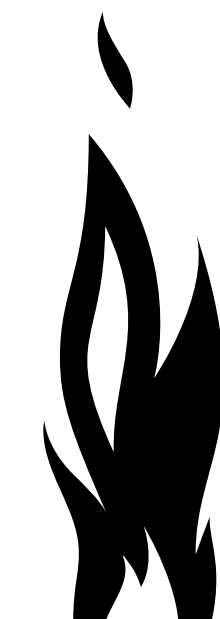
Twórcy

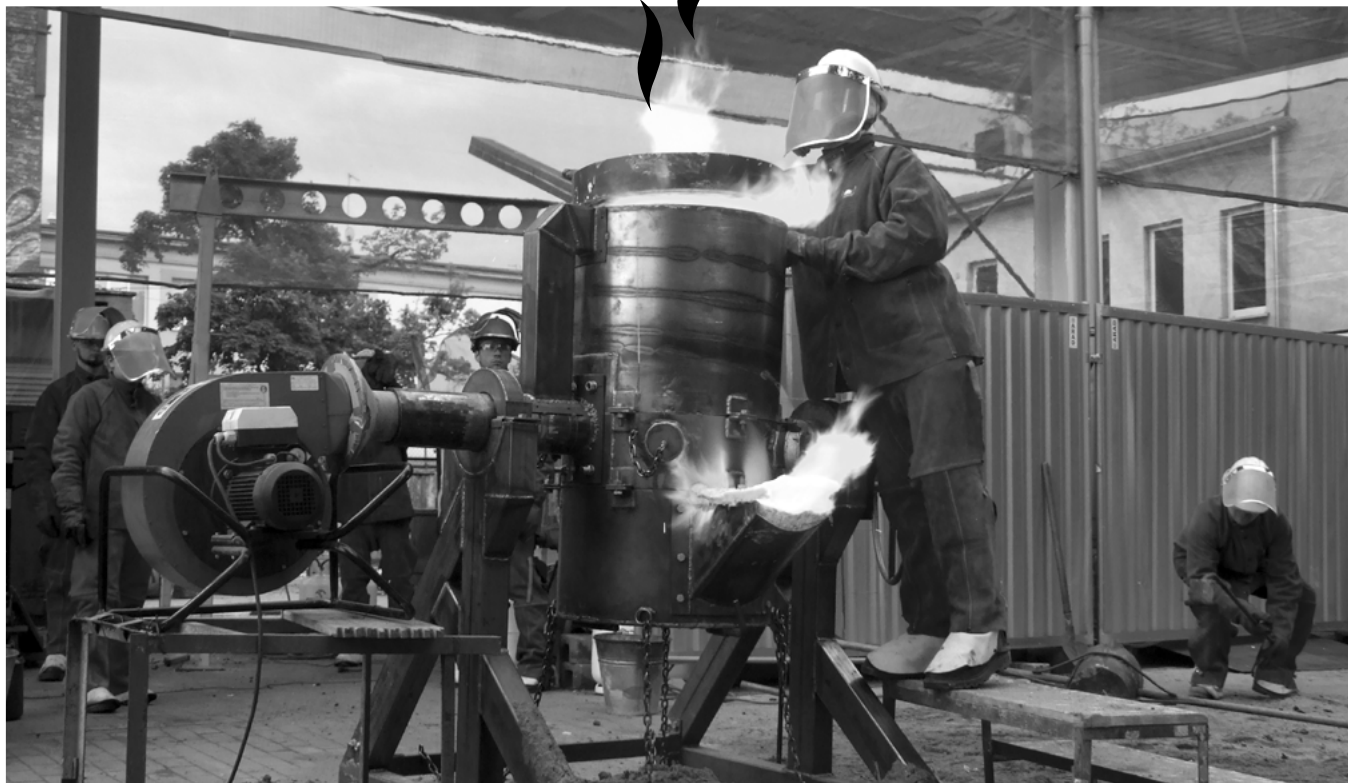
Festiwal Wysokich Temperatur jest także wyjątkowym wydarzeniem dla uczestniczących w nim twórców. Jest przedsięwzięciem, które przez ostatnie siedem lat sprzyja nawiązywaniu znajomości w środowisku artystycznym i naukowym, nabywaniu nowych doświadczeń i odnajdywaniu inspiracji do dalszych eksperymentów

w dziedzinie hutniczych technik powstawania dzieła sztuki. Podejmowane tu działania są unikatowe w skali kraju, a często również na skalę europejską. Podczas Festiwalu wykorzystywane są zarówno piece własnej konstrukcji, jak i najnowsze osiągnięcia techniki w dziedzinie odlewnictwa i kształtowania szkła (nowoczesna huta szkła w budynku Centrum Sztuk Użytkowych – Centrum Innowacyjności ASP Wrocław). Dotyczy to również eksperymentowania z technikami formowania prac, obróbki, patynowania i zdobienia. Podczas wszystkich edycji zostało wykorzystanych 80 różnych pieców, m. in. piece dołowe, papierowe, trocinowe, węgierskie, raku, akwarium, piece z maty krzemowej, piec do topienia i dmuchania szkła opalany gazem, piec do topienia i dmuchania szkła opalany drewnem, mały i duży piec do odlewania żeliwa, plenerowe piece do odlewania brązu, piece indukcyjne oraz zbudowany w 2014 roku piec uchylny do wytopu żeliwa.

Współpraca

Festiwal daje możliwość nawiązywania współpracy z nowymi partnerami z Polski i zagranicy. Staje się platformą wymiany wiedzy i doświadczeń dla





artystów, absolwentów i pracowników Politechnik (np. wydziałów odlewnictwa) oraz artystów zagranicznych, szczególnie z USA, Anglii, Korei, Czech i Włoch, gdzie technologie tworzenia prac w wysokich temperaturach są kultywowane od wielu lat, a ogień staje się częścią przedstawień artystycznych, pasją na całe życie, która początkuje przyjaźnie i dalsze inspiracje twórcze.

Corocznie do udziału w warsztatach festiwalowych zapraszani są uczniowie i nauczyciele (gimnazjum i liceum plastycznego) z Zespołu Szkół Plastycznych we Wrocławiu. Kilku uczniów tej szkoły pomagało również w prowadzeniu warsztatów, co pozwoliło im zyskać nowe doświadczenie nie tylko w zakresie pracy twórczej i technologii, ale również dotyczące aspektów organizacyjnych i dydaktycznych. W roku 2015 jest planowana kontynuacja tej współpracy.

W minionych latach w Festiwalu uczestniczyli goście z Katedry Odlewnictwa z Politechniki Częstochowskiej oraz ze Studenckiego Koła Naukowego Archeologów (SKNA) Uniwersytetu Wrocławskiego. Dzięki Festiwalowi mieli możliwość spojrzenia na swoje badania naukowe z nieco innej perspektywy.

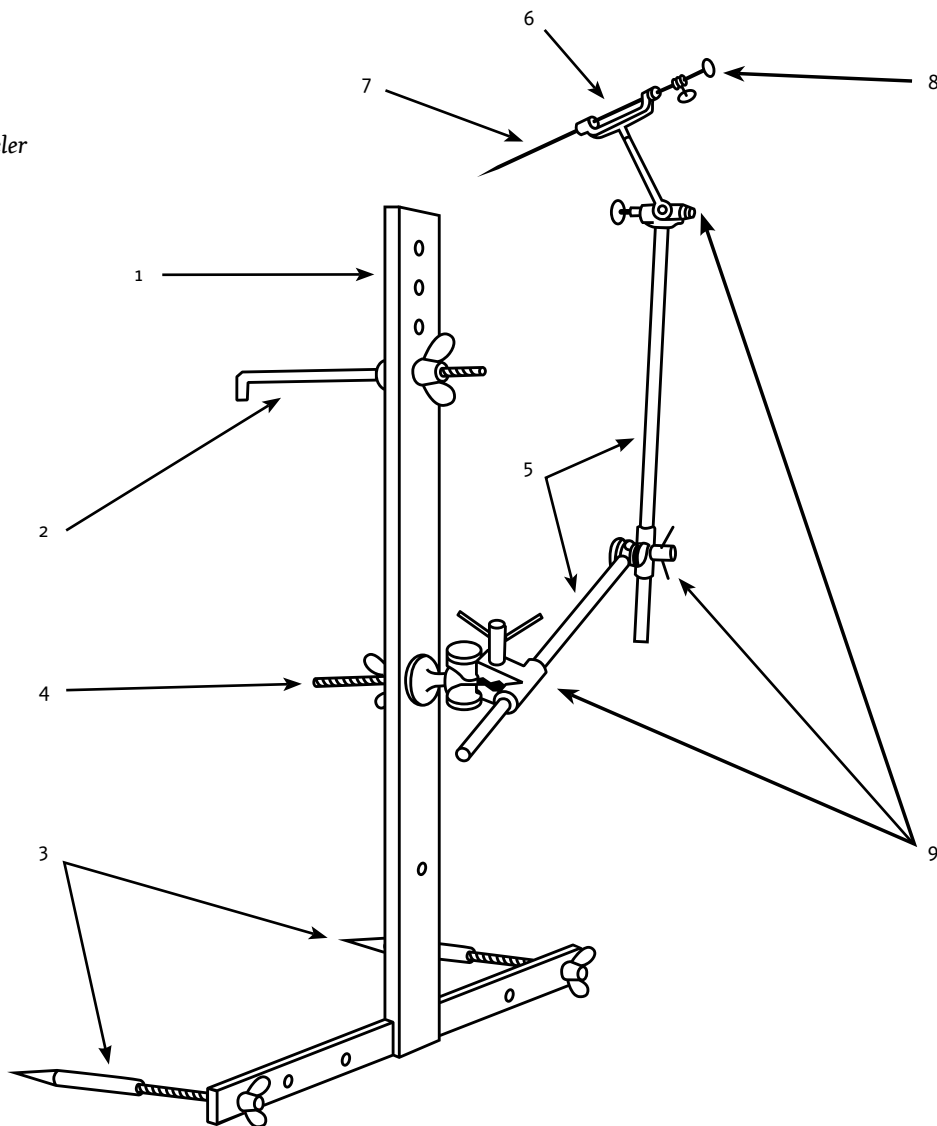
Katalogi, filmy i publikacje towarzyszące festiwalowi stanowią unikatowy zestaw materiałów źródłowych i dydaktycznych dla naukowców, studentów, twórców i pasjonatów sztuki tworzonej w wysokich temperaturach.

W Festiwalu uczestniczyli między innymi: Livio Serena z Murano (Włochy) – mistrz hutnictwa z najważniejszego ośrodka szklarskiego na świecie; Seung Woog Kim (Korea Południowa) – ceramika; Pam Brown (Wielka Brytania) – dyrektor muzeum rzeźby ze stali w Iron Bridge (UK); Ed van Dijk (Holandia) – szkło; Kati Kerstna (Estonia) – szkło; Petr Novotny (Czechy) – szkło; Martin Janecky (Czechy) – szkło; Rick Batten (USA) – odlewnik metalu; Jono Retallick (Wielka Brytania) – rzeźbiarz, żeliwo; Casey Westbrook (USA) – rzeźbiarz, żeliwo; Ryszard Mazur – mistrz kowalstwa artystycznego; Lucjan Tutaj, Piotr Kukla, Karlis Alainis (Łotwa) – rzeźba, żeliwo; Norberto da Silva Ogorek Jorge (Portugalia); Sylwester Ambroziak – rzeźba; Martin Stefanek (Czechy) – szkło.

W 2014 roku Festiwal został nominowany do wrocławskiej nagrody kulturalnej „Warto”, kilkakrotnie był częścią Nocy Muzeów i jest wpisany w program Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. —

Punktownica

Radostaw Keler



Radostaw Keler
— dyplom z rzeźby
w pracowni prof.
Zbigniewa Makarewicza
w Akademii Sztuk
Pięknych we Wrocławiu
w 2005 roku.

Od 2007 asystent
w Pracowni Technik
Rzeźbiarskich – Kamień,
prowadzonej przez
prof. Ryszarda Gluzę
w Katedrze Rzeźby na
Wydziale Malarstwa
i Rzeźby ASP we
Wrocławiu.

Autor kilku wystaw
indywidualnych w kraju
oraz uczestnik wielu
prezentacji grupowych,
w tym paru zagranicz-
nych w ramach między-
narodowych sympozjów
rzeźbiarskich.

Prace w zbiorach
muzealnych i kolekcjach
prywatnych w kraju i za
granicą, m.in: w USA,
Argentynie, Holandii,
Belgii i Szwajcarii.

W dobie zachwyty nad nowoczesną technologią wykorzystującą maszyny typu CNC i pozwalającą na powielanie rzeźb w dowolnej skali oraz materiale, chciałbym poruszyć kwestię ważnego narzędzia wspomagającego kopiowanie, a znajdującego się na wyposażeniu rzeźbiarzy klasycznych od wieków. Punktownica to przyrząd pomiarowy używany przez artystów pracujących w drewnie lub kamieniu do dokładnego kopiowania modelu, najczęściej gipsowego, rzadziej glinianego czy woskowego w tej samej skali.

Metody przenoszenia poszczególnych punktów określonych trzema współrzędnymi: wysokością, szerokością i głębokością – z modelu na kamień w tej samej lub zmienionej skali znane były

Punktownica to przyrząd pomiarowy używany przez artystów pracujących w drewnie lub kamieniu do dokładnego kopiowania modelu, najczęściej gipsowego, rzadziej glinianego czy woskowego w tej samej skali.

► Tekst oparty na następujących źródłach: Wilcke H., Thvunig W., *Kamieniarstwo*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987 oraz en.wikipedia.org/wiki/Pointing_machine



Punktownica na modelu

w swojej podstawowej formie już w starożytnym Egipcie. Szczególnie antyczni Grecy i Rzymianie wspomagali się precyzyjnymi narzędziami pomiarowymi, nawiercając pożądaną głębokość za pomocą świdra. Wykorzystywali cyrkle i piony oraz klatkę o wymiarach bloku marmuru, w której umieszczali model.

Tego typu urządzenia wróciły do łask w dobie włoskiego renesansu, zainteresowanego rzeźbą klasyczną. Bardziej skomplikowane przyrządy pojawiły się w XVIII i XIX wieku. Wynalezienie punktownicy funkcjonującej w dzisiejszej postaci przypisuje się dwóm rzeźbiarzom. Pierwszy to Francuz, Nicolas-Marie Gatteaux (1751–1832), a drugi – Brytyjczyk, John Bacon (1740–1799). Ich osiągnięcie następnie udoskonalił znakomity przedstawiciel neoklasycyzmu, Antonio Canova (1757–1822). Tak sławni twórcy zatrudniali w swych pracowniach spore ilości pomocników i uczniów. Przyrząd pozwolił mniej utalentowanym i niedoświadczonym rzeźbiarzom uzyskiwać zadowalające rezultaty, a mistrzom sprzedawać kolejne kopie dzieł wykonywane przez asystentów w pracowni. W ostatnim stuleciu zaobserwowano tendencję do rezygnacji z punktowania na rzecz bezpośredniego

rzeźbienia, bardziej intuicyjnego i ekspresyjnego, którego wielkim zwolennikiem był polski artysta, August Zamoyski (1893–1970), ale urządzenie wciąż jest wykorzystywane w niektórych, wymagających dużej precyzji zadaniach, takich jak portret czy prace konserwatorsko-rekonstrukcyjne.

Oczywiście, ilu przekuwających, tyle sposobów, ale podstawowe reguły w posługiwaniu się punktownicą obowiązują wszystkich. Przyrząd ten stosowany jest wyłącznie przy odtwarzaniu w tej samej skali. Nie nadaje się do powiększania lub pomniejszania. Wszystkie jego części są ruchome. Najważniejsza to wskaźnik w kształcie igły (7) o trójkątnym lub kwadratowym przekroju, który może być ustawiany i blokowany w odpowiedniej pozycji. Oprócz tego punktownica składa się z dwóch w pełni ruchomych ramion (5), przeważnie z mosiądzu, połączonych zaciskowymi przegubami kulowymi (9). Spotyka się również wersję wykorzystującą stal nierdzewną i drewno. Ostrze szpilki punktującej jesteśmy w stanie doprowadzić za pomocą przegubów do wszystkich miejsc na modelu i w obrabianym kamieniu. Przyrząd do punktowania przymocowuje się do tzw. krzyża (1), zazwyczaj w kształcie litery T, choć

możliwe są inne wersje, w zależności od potrzeb, dlatego jest on wykonywany najczęściej osobiście przez rzeźbiarzy. Przykładowo – w płaskorzeźbie lepiej sprawdza się układ litery L. Element ten ma hak (2) i dwa ostrza wsporcze (3), które umożliwiają zawieszenie narzędzia w głównych punktach modelu i kamienia. Miejsca do zamocowania krzyża są następnie odnajdowane możliwie dokładnie w bloku, w którym wykonywana będzie kopia. Przy bardzo dużych realizacjach zawiesza się tę drewnianą konstrukcję w kilku miejscach, aby można było punktownicą operować na całej powierzchni. W wyznaczonych punktach rzeźbiarz umieszcza na modelu i kamieniu odpowiadające sobie nawzajem metalowe rurki (często zwykłe kapsle), a na nich krzyż. Dopiero do tak zamocowanej konstrukcji przykręca się punktownicę.

Krzyż umieszczamy na modelu. Ustawiamy i zaciskamy ruchome elementy śrubami, tak aby szpilka możliwie prostopadłe wskazywała zaznaczony punkt, ale nie dotykała powierzchni, tylko lekko sprężynowała przy pukaniu. Jej położenie w mostku (6) utrwalamy za pomocą suwaka (8). Szpilkę wycofujemy i przenosimy całe urządzenie na kamień. Dosunięta do materiału szpilka pokazuje przez odstęp między mostkiem a suwakiem wysokość warstwy nadmiarowej do usunięcia. Odkuwamy nadmiar kamienia, tworząc okrągłą miseczkę. Na jej dnie nawiercamy delikatnie punkt, nad którym dosunięta szpilka powinna lekko sprężynować i zaznaczamy kolorowym ołówkiem. Czynność jest powtarzana dla każdego z kilkunastu, choć zazwyczaj kilkadziesiąt, a nawet kilkuset punktów w przypadku bardzo szczegółowych form, jak na przykład popiersie. Na jakość kopii ma wpływ precyzja działania, ale ostateczny efekt wciąż zależy od talentu i umiejętności rzeźbiarza.

Podczas większych robót rzeźbiarskich ustala się na początku pracy usytuowane w dużych odstępach od siebie punkty nadmiarowe, które mają jedynie z grubsza określać formę dzieła. Przy nastawianiu punktu na modelu między szpilką punktującą a powierzchnią modelu zostawia się

1–3 cm. Punkt nadmiarowy zaznacza się na kamieniu ołówkiem w płaskiej miseczce. Punkty boczne, zwane też pomocniczymi lub krótko punktami, wyznacza się na modelu i na kamieniu w miejscach najpierw najwyższych, a dopiero potem najniższych. Obiera się te, w których dwie lub więcej linii spotyka się lub rozchodzi i gdzie linia kończy się lub zaczyna. Punkty pomocnicze powinny być tak wybrane, aby wyznaczały kształt rzeźby. W ten sposób unika się błędu polegającego na schematycznym łączeniu punktów ze sobą na kamieniu. Generalnie, im zdolniejszy rzeźbiarz, tym mniej ich potrzebuje.

Z pewnością praca z punktownicą jest żmudna i nie może konkurować szybkością z cyfrowymi maszynami do obróbki kamienia, które kilkutygodniową pracę przekuwacza są w stanie wykonać w kilka godzin. Natomiast ma bardzo atrakcyjną cenę w porównaniu z urządzeniami CNC, na które nie stać większości rzeźbiarzy. Jej małe rozmiary zapewniają dobrą mobilność. Zaletą tej metody jest również precyzja i łatwo przewidywalny skutek, chociaż rygor pracy uniemożliwia pełną ekspresję twórcy. Ryzyko błędu jest zredukowane do minimum i jeżeli występuje, to zazwyczaj z winy niedostatecznej staranności osoby ją wykorzystującej. Choć czasochłonna to metoda, to w rzeczywistości przyspiesza rzeźbienie szczególnie skomplikowanych kształtów, ponieważ poszukiwanie właściwej formy odbywa się w trakcie projektowania, przez odejmowanie i dodawanie materiału modelarskiego, co jest dużo łatwiejsze i szybsze niż – będące procesem nieodwracalnym – kucie w kamieniu. Poza tym większą część pracy lub jej całość może wykonywać pomocnik, co znacznie przyspiesza cały proces. Kolejna zaleta to konieczność namierzania punktu tylko raz, a nie wielokrotnie, jak w przypadku metody trzech cyrkli, ale to już inna historia... —

Holografia w rzeźbie – rzeźba w holografii

Holografia jako metoda obrazowania

Jarosław Bogucki

Jarosław Bogucki — urodził się w 1976 roku w Poznaniu. W latach 1991–1996 uczył się w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Poznaniu, a w latach 1997–2002 studiował na Wydziale Rzeźby ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu). Dyplom z wyróżnieniem w pracowni rzeźby prof. zw. J. Petruka. W 2012 obronił tytuł doktora w dyscyplinie artystycznej „sztuki piękne”. Obecnie kierownik Pracowni Obrazowania Przestrzennego na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych UAP. W swojej twórczości często wykorzystuje obraz holograficzny jako element większych założeń rzeźbiarskich. Pracuje w Poznaniu i Mosinie.

Niewątpliwie wiele osób, natrafiwszy w „Zeszytach Rzeźbiarskim” na tekst traktujący o holografii, zada pytanie, dlaczego w tym periodyku pojawił się właśnie taki artykuł. Holografia przecież wydaje się techniką zdecydowanie bardziej pokrewną fotografii niż rzeźbie. Odnosi się takie wrażenie przez wiele wspólnych elementów: zarówno w holografii, jak i w fotografii wykorzystuje się materiały światłoczułe oraz zjawiska optyczne, a ponadto – to najważniejsze – obie techniki są rejestracją obrazu za pomocą światła. W gruncie rzeczy jednak nie bardziej mylnego, gdyż te wszystkie cechy dotyczą jedynie aspektów technicznych obu dyscyplin. Istnieje natomiast zasadnicza różnica, polegająca na całkowicie odmiennych metodach pracy fotografa oraz artysty wykorzystującego holografię. W fotografii mamy do czynienia z rejestracją płaskiego obrazu według zasad kompozycji właściwych dyscyplinom graficznym. Artysta skupia się na widzianym z jednego punktu wycinku aranżowanej bądź zastanej rzeczywistości. Gdy natomiast decyduje się wykorzystać holografię, tworzy przestrzenny obiekt bądź kompozycję, którego później użyje do rejestracji holograficznej – rejestracji będącej zapisem wycinka przestrzeni wraz z pełną informacją o jej trzech wymiarach. Ta właśnie cecha czyni ją w szczególności bliską rzeźbie, w odróżnieniu od fotografii, którą ze względu na jej dwuwymiarowość kojarzymy głównie z grafiką.

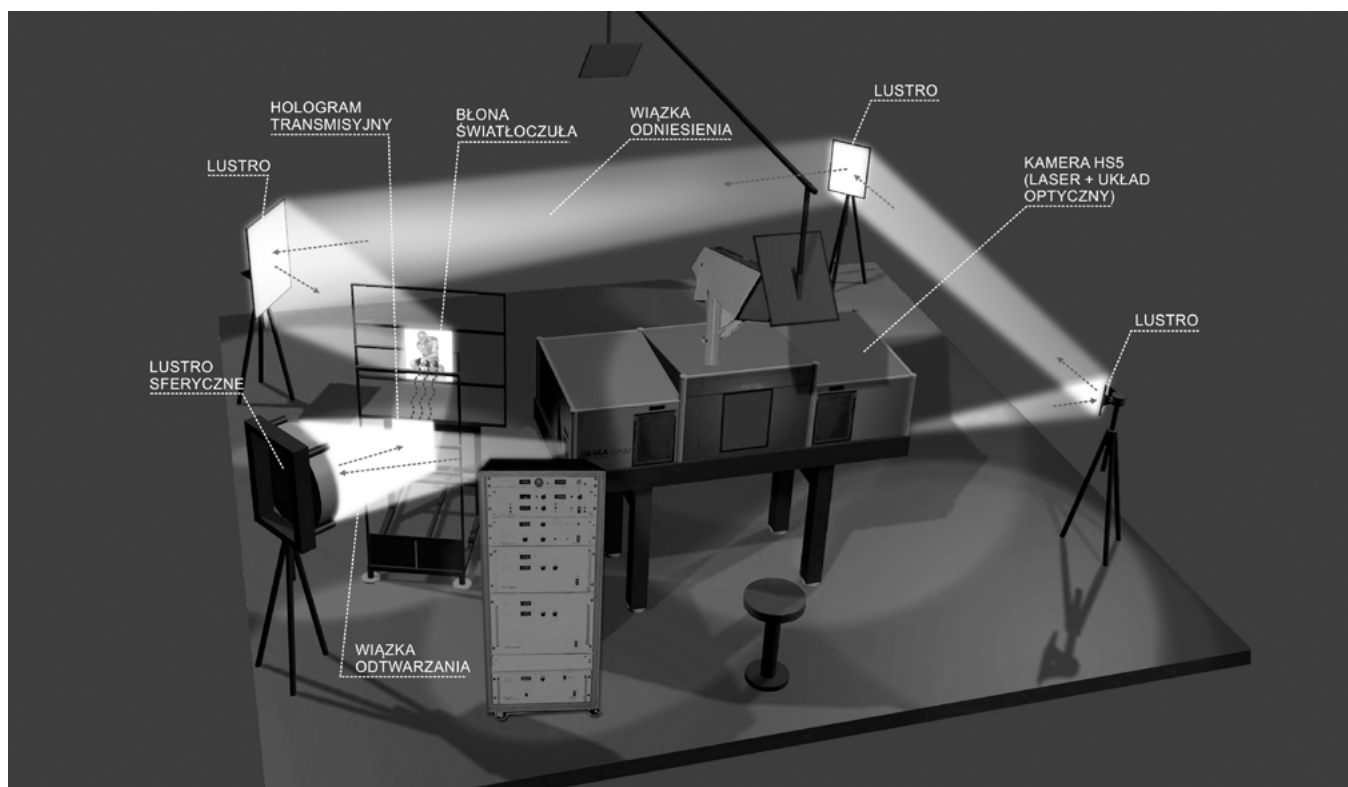
Nazwa „holografia” wywodzi się z greckich słów *holos* („cały”) oraz *grapho* („piszę”). Częstka *holo-* zwraca uwagę na to, co holografię odróżnia od innych form zapisu, mianowicie na niezwykle wielość informacji o obiekcie utrwalonym na niewielkiej płaszczyźnie. Nawet najmniejsza zmiana kąta, pod którym patrzymy na hologram, powoduje całkowitą zmianę widzianego kadru, co oznacza, że obraz przekształca się niezliczoną liczbę razy. Holografia jest metodą utrwalania interferencji wiązki lasera odbitej od rzeczywistego obiektu, tzw. wiązki obiektowej, w punkcie przecięcia z niezakłóconą żadnym odbiciem wiązką odniesienia na płaszczyźnie emulsji światłoczułej pokrywającej przezroczystą błonę lub taflę szkła. Oznacza to, że, w odróżnieniu od fotografii czarno-białej, która



Jarosław Bogucki / *Iluzja rzeczywistości*

rejestruje tylko wiązkę obiektową, czyli amplitudę fali świetlnej, dzięki rejestracji wiązki odniesienia zapisana zostaje również informacja o odległości, którą światło musiało przebyć pomiędzy obiektem a emulsją światłoczułą, a więc zarówno o amplitudzie, jak i o fazie fali świetlnej. Dzięki tej właściwości hologram zawiera pełnię informacji umożliwiającą odtworzenie obiektu przestrzennego.

Tworzenie hologramów wymaga rzeźbiarskiego doświadczenia, znajomości technik i warsztatu



Studio holograficzne Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

tej dyscypliny oraz – przede wszystkim – zasad postrzegania. Jak już wcześniej wspominałem, aby móc holografować, najpierw trzeba zaaranżować przestrzeń poprzez umieszczenie w niej obiektów wykonanych z myślą o hologramie. Proces ten jest ściśle związany z rzeźbiarskim pojęciem kreacji sytuacji trójwymiarowych. Mam na myśli nie tylko tworzenie obiektów przestrzennych, ale również panowanie nad przestrzenią, w której się znajdują. Sam akt holografowania w rzeczywistości jest zwieńczeniem trudu włożonego właśnie w ten proces.

Podając się realizacji z wykorzystaniem hologramu, artysta musi rozważyć szczególną rolę obiektu rzeźbiarskiego w tej pracy. Czy rzeźba realizowana w konkretnym celu, którym jest przedstawienie w formie hologramu, może funkcjonować w przestrzeni odmiennej od holograficznej? To pytanie o zasadność holografowania obiektu, który równie dobrze można by przedstawić w formie niewirtualnej. Gdy rzeźbę albo kompozycję przestrzenną wykonuje się z myślą o prezentacji holograficznej, proces rzeźbienia stapia się z aktem holografowania, gdyż obie czynności stają się składowymi procesami realizacji ostatecznej formy, mianowicie hologramu. Postrzegając rzeźbę, znajdujemy w ten sposób wspólny mianownik dla rzeźby i hologramu.

W tym znaczeniu rzeźbę można tu uważać za pewien „półprodukt”. Sensem tworzenia tej rzeźby

jest to, że zostaje później przeniesiona do sfery obrazu holograficznego. Oznacza to, że hologram jest dla tej rzeźby jedyną odpowiednią formą przedstawienia, gdyż z myślą o użyciu jej w hologramie została wykonana. W tej sytuacji cała wartość artystyczna powstałego obiektu zawiera się w jego przedstawieniu holograficznym. Uważam to za ważną zasadę, którą w większości sytuacji powinien się kierować artysta podejmujący próbę wykorzystania hologramu.

Przywiązanie do rzeczywistego przedmiotu nie pozwala w pełni wykorzystać możliwości oferowanych przez przedstawienia holograficzne. Istotą rzeczy jest bowiem możliwość odrzucenia fizycznego obiektu na rzecz jego wirtualnego obrazu z całą konsekwencją przeobrażenia, jakie ten proces z sobą niesie. Jest to szczególnie trudne właśnie w pierwszej fazie, tworzenia przedmiotu fizycznego. W tej fazie podejście rzeźbiarskie trzeba podporządkować „prawom” hologramu, czyli końcowej formie przedstawienia, co nie zawsze musi się zgadzać z regułami przestrzennego komponowania dzieła w tradycyjnej sztuce rzeźbiarskiej. Należy pamiętać, że ostateczny obraz rządzi się odmiennymi zasadami i kompozycji, i relacji między światłem a cieniem, i perspektywą, i barwą, która przecież ma znaczenie w rzeźbie. Można tu jako pewne przybliżenie podać proces pracy nad tradycyjną rzeźbą, gdzie wykonuje się gliniany model, następnie formę negatywową, po czym ostateczny odlew



Jarosław Bogucki / Akwarium / 2010

z gipsu albo brązu. Także tu bowiem artysta zmagając się z problemem przewidzenia ostatecznego efektu, nie mogąc go podejrzeć. Pracując nad obrazem holograficznym, musi ponadto zaplanować oświetlenie oraz aranżację przestrzeni wokół obiektu – przestrzeni zamkniętej w fizycznych ramach holograficznej kliszy. W rzeczywistym świecie za każdym postrzeganym obiektem znajduje się namacalne i mające pewną formę tło, na którym w każdej chwili możemy skupić wzrok. Przestrzeń hologramu jest jednak zupełnie inna z powodu stosunkowo małej głębi ostrości. W przeciwieństwie do świata rzeczywistego, nie możemy tu skupić wzroku na planach bliższych czy dalszych. Tutaj zamiast tła występuje specyficzna substancja: jednolita, rozmyta, wypełniająca najdalsze partie. W tej substancji rozmywają się obiekty. Pustka w obrazie holograficznym ma gęstość, kolor i walor.

Kolejnym uwarunkowaniem jest konieczność doboru kadru i „zamknięcia” holograflowanej przestrzeni w obrębie płaszczyzny błony filmowej. W tym konkretnym przypadku mamy do czynienia z sytuacją obcą rzeźbiarskiemu postrzeganiu przestrzeni. Jest ona w pewien sposób paradoksalna, gdyż twórca pracujący nad obiektem trójwymiarowym musi się dostosowywać do reguł obowiązujących we wszystkich dwuwymiarowych dyscyplinach sztuki. Ujmując rzecz prosto, jest to proces zamknięcia trójwymiarowej przestrzeni w ramach dwuwymiarowej płaszczyzny. Gdy

rozważamy tę sytuację, w pierwszym momencie nieodzwrotnie przychodzi nam na myśl jej absurdalność. Sytuacja byłaby odmienna i o wiele prostsza, gdybyśmy holograflowaną przestrzeń postrzegali jako przestrzeń znajdującą się za płaszczyzną błony filmowej. Wtedy bowiem można by płaszczyznę hologramu uważać za pewne „okno”, granicę między rzeczywistym „przed” a holograficznym „za”. Tak jednak nie jest, gdyż te dwa światy się przenikają. Obiekt holograflowany może się znajdować przed płaszczyzną hologramu, na niej albo za nią, co w efekcie nakazuje nam sądzić, że płaszczyzna hologramu jest przestrzenią otwartą. Do tego, sam hologram może być przezroczysty, co daje dodatkowy efekt nałożenia wirtualnego obrazu hologramu na rzeczywiste tło.

Powyższe rozważania są tylko częścią moich przemyśleń dotyczących holografii. Należy podkreślić, że holografia może nam bardzo wiele zaoferować w dziedzinie sztuki, a przy tym bardzo mało o niej wiemy. Możliwości tej dyscypliny są ogromne, o czym wciąż się przekonuję, znajdując nowe zastosowania.

Hologram, w moim przekonaniu, jest nie tylko wierną kopią wycinka rzeczywistego świata. Pozwala zatrzymać czas, uchwycić i utrwalić rzeczywistość w formie zamrożonego, martwego obrazu, który możemy obserwować bez ograniczeń, gdy pozostaje w bezruchu. Patrząc na hologram, możemy odnieść wrażenie, że posiadliśmy władzę nad czasem. Złudzenie to potęguje wrażenie kontaktu z innym bytem, podlegającym prawom odmiennym od naszych, z oknem do innego wymiaru, świata pozbawionego wielości barw, monochromatycznego, ale jednocześnie zdeterminowanego przez jeden, intensywny kolor potęgujący nastrój nierealności. Właściwości te powodują, że hologram jest niezwykle atrakcyjny pod względem plastycznym. Cechy te jednak nie mogą być jedynym kryterium decydującym o wyborze hologramu jako artystycznego środka wyrazu. Przede wszystkim należy znaleźć dla niego zastosowanie, w którym ze względu na jego wyjątkowe właściwości nie będzie go można zastąpić żadnym innym medium. —

Metody obróbki kamienia

Krzysztof Skolak



Przykład zastosowania Cyfrowego Centrum Obróbczego



Krzysztof Skolak
— Granex sp. z o.o.
w Strzegomiu, od 24
lat zajmuje się tradycyjną i zaawansowaną technologicznie obróbką kamienia, propagowaniem użycia kamienia naturalnego, kształceniem młodzieży. Od 2010 wspiera Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicy.

W ostatnich latach w zakładach kamieniarskich pojawiły się maszyny, urządzenia i narzędzia, których wykorzystaniem w swojej twórczości z pewnością zainteresuje się wielu rzeźbiarzy. Najważniejszymi ich cechami są precyzja, szybkość, oszczędność materiału.

Zaczynając od dużych form – bardzo ciekawe możliwości obróbki bloków skalnych (bez względu na to, czy jest to granit, marmur, piaskowiec itd.) dają *traki linowe 2D*. Maszyny te są sterowane numerycznie, co oznacza, że precyzyjnie wykonują program według otrzymanego rysunku. Cięcie odbywać się może w dwóch płaszczyznach, tworząc np. krzywe o dowolnych promieniach. Dzieje się tak dzięki jednoczesnej pracy wózka, na którym znajduje się obrabiany element (przód-tył) i narzędzia (góra-dół). Płynne połączenie tych ruchów przy minimalnej grubości narzędzia (ok. 9 mm średnica liny z diamentowymi koralikami) pozwala szybko i dokładnie uzyskiwać praktycznie dowolnie

skomplikowane kształty. Maszyna sprawdza się zarówno przy obróbce zgrubnej, usuwając w nieporównanie krótszym czasie niż dotąd nadmiary materiału, jak i do obróbki końcowej przy bardziej geometrycznych projektach. Niezastąpiona jest również przy obróbkach specjalnych, takich jak wycinanie otworów o dowolnych kształtach. Jej wyjątkowość polega również na tym, że usuwany nadmiar materiału niemal w 100% zachowuje swój kształt, dzięki czemu może być wykorzystywany do dalszego opracowania.

Drugą maszyną, której możliwości mogą ułatwić pracę rzeźbiarza, jest *cyfrowe centrum obróbcze*. W zależności od modelu, osprzętu i oprogramowania pozwala przeprowadzać bardzo skomplikowane operacje polegające na cięciu, frezowaniu, szlifowaniu, wierceniu elementów o dość znacznych rozmiarach (wielkość stołu roboczego to zazwyczaj 200 × 300 cm, a wysokość robocza to kilkanaście do kilkudziesięciu centymetrów). Również tutaj

► Kanał Youtube
z prezentacją możli-
wości opisywanych
technologii:
[www.youtube.com/
user/GRANEXstrzegom](http://www.youtube.com/user/GRANEXstrzegom)



Przykład zastosowania traku linowego 2D w rzeźbie
Grażyny Jaskierskiej-Albrzykowskiej



Obróbka wstępna trakiem linowym rzeźby Stanisława Cukra

kluczem do wykonania elementu jest rysunek poddany obróbce w oprogramowaniu maszyny. Najbardziej zaawansowane maszyny tego typu pozwalają prowadzić obróbkę w minimum 5 osiach, również na podstawie zeskanowanego w technologii 3D modelu. Maszyny te są niezastąpione przy kształtowaniu powierzchni (wtopienia, nadawanie złożonych kształtów na obrabianych powierzchniach itp.), wykonywanie wklęsłych i wypukłych liter, znaków, symboli.

Maszyną uniwersalną, jeżeli chodzi o stosowany materiał (nie musi być to kamień), jest *water-jet*. Wykorzystanie do cięcia strumienia wody pod ciśnieniem 6 000 bar, którego ruch jest również sterowany cyfrowo, zgodnie z wcześniej przygotowanym programem, pozwala uzyskać bardzo dokładne, nawet bardzo skomplikowane kształty w płytach o grubości od jednego do kilkunastu centymetrów. Z uwagi na znikomą grubość strumienia tnącego oraz niewielkie siły przenoszone przez obrabiany element, dzięki tej technologii można uzyskiwać elementy o milimetrowych przekrojach bez ryzyka ich zniszczenia czy uszkodzenia. Ta technologia cenne jest szczególnie przy wycinaniu liter, ornamentów, symboli.

Już tylko te trzy przykłady pokazują, jak bardzo nowoczesny zakład kamieniarski może wspomóc pracę rzeźbiarza lub pozwolić mu zrealizować zupełnie nowe pomysły. Podstawową i najprostszą zaletą jest skrócenie czasu obróbki wstępnej, kolejną – możliwość precyzyjnego zdjęcia niepotrzebnej części kamienia i ostatnią – wykorzystanie tej części materiału do kolejnych prac. —

$\text{Ca}(\text{SO}_4) \cdot 2\text{H}_2\text{O}$

Marcin Michalak



Pałac sułtana po bombardowaniu / na podstawie fotografii Richarda Dorsey'a Mohuna / 1896

Marcin Michalak
— mgr sztuki, rzeźbiarz,
sztukator dla wszystkich
wydziałów Akademii
Sztuk Pięknych
im. E. Gepperta we
Wrocławiu, asystent
prof. Aleksandra Marka
Zyśko, asystent star-
szego wykładowcy
Waldemara Szmatuły,
Honorowy Dawca Krwi

25 sierpnia 1896 roku podejrzana i nagła śmierć sułtana Hamada ibn Thuwainiego odmieniła los nie tylko jego haremu, ale i całego Sułtanatu Zanzibar. Jego niespełna trzyletnie rządy, nagle przerwane intrygą i truciznąadaną przez kuzyna Chalida (Khalida) ibn Barghasza, doprowadziły do wybuchu najkrótszej wojny w historii ludzkości.

Wszystko wskazuje na to, że Chalid ibn Barghasz, dokonując tego zamachu stanu, kierował się bardziej chęcią zdobycia władzy i bogactw niż goździków (przypraw), których Zanzibar był wielkim eksporterem. Ten występ nie uszedł uwadze ówczesnemu konsulowi brytyjskiemu (Brytyjczycy sprawowali protektorat nad państwem), który, zaalarmowawszy przełożonych, zgodnie z układem

zawartym dziesięć lat wcześniej (to Brytyjczycy wyznaczali następców), poprosił ich o interwencję. Chwilę później do zatoki Zanzibar Town wpłynęło pięć brytyjskich okrętów. Pod dowództwem admirała Harry'ego Rawsona flocie pozwolono na użycie wszelkich środków, by powstrzymać przewrót. Admirał wystosował wobec uzurpatora Chalida stanowcze ultimatum, aby ten do 9 rano 27 sierpnia „spakował manatki” i wyniósł się z pałacu, opuszczając nielegalnie zajęty tron. Równocześnie na lądzie generał Lloyd Matthews organizował armię z Zanzibarczyków (ok 900) i marynarzy z okrętu HMS Philomel (150).

Samozwańczy sułtan Chalid przekonał do siebie ok 2800 ludzi zaopatrzonych w karabiny i kilka



Houghton Typ – Istruzione elementare / tabela vi

armat oraz wyposażony w kilka dział królewski jacht HHS Glasgow (wybudowany w Wielkiej Brytanii). Nie zamierzał rezygnować z wygodnego tronu, a wręcz przeciwnie – bezczelnie wystął prośbą o uznanie go przez Brytyjczyków za legalnego władcę, na co oczywiście nie mogli się zgodzić.

Gdy 27 sierpnia tuż po wschodzie słońca brytyjska flota ustawiła się w szyku bojowym, a Chalid ponownie odrzucił ultimatum, nie było już odwrotu. Admirał Rawson, mając *casus belli* (powody do wypowiedzenia wojny) rozkazał przygotowanie ataku.

Godzina 9:02 uznana została za czas wybuchu wojny angielsko-zanzibarskiej. O tej godzinie rozpoczęto ostrzał pałacu. Nie należał on do zbyt wielkich fortec, dlatego drewniane stropy szybko poddały się zbrojnej napaści, a obrońcy samozwańca Chalida ponieśli dotkliwe straty (zginęli także cywile). Olbrzymia dysproporcja sił nie pozwoliła armii sułtana podjąć równej walki – jedyne działa,

które posiadała, w pierwszych minutach wojny zostały zniszczone, niektóre nie oddawszy choćby jednego strzału. Także jacht HHS Glasgow po oddaniu kilku nieznaczących salw poszedł na dno pod naporem kul floty Rawsona.

W tym czasie gen. Lloyd Matthews, przygotowany do ataku naziemnego, pewnie siarczyście zaklął pod nosem i pomyślał z angielską dostojnością: *close the door after the horse has bolted* (w wolnym tłumaczeniu: musztarda po obiedzie), bo musiał się bardzo rozczarować, gdy, zanim dotarł pod pałac, wojna się skończyła kapitulacją armii sułtana. Nastąpiło to dokładnie o 9:40, co oznacza, że wojna angielsko-zanzibarska trwała dokładnie 38 minut. Straty: ok 500 ludzi uzurpatora, większość dział obronnych pałacu, jedyny jacht militarny; po przeciwnej stronie – jeden ranny brytyjski marynarz (możliwe, że po prostu oblał się gorącą herbatą). Wielu zamachowców posadzono w więzieniach, sporo wygnano z kraju; admirałowi wręczono nowe order.

*Gips jest dość chłodno
traktowany przez artystów.
Może ze względu na
powszechność, a nawet
pospolitość, niesprawiedliwie
mianowany został materiałem
słabym i kruchym, właściwie
nieszlachetnym.*

Doświadczenia tej wojny nie niosą za sobą rozwoju strategii wojskowej (właściwie było to jak ostrzelanie domku z kart). Zasłynęła jedynie z krótkiego czasu trwania: w ciągu 38 minut zdolano wypowiedzieć wojnę, przeprowadzić działania wojenne i dokonać rozejmu. Do 1963 roku Zanzibar był własnością Brytyjczyków i dopiero kiedy połączył się z Tanganiką, tworząc nowe państwo – Tanzanię – można mówić o niepodległości tego kraju.

W czasie 38 min, biegnąc z prędkością 6,5 km/h (wolniej to już spacer), tracimy średnio 304 kalorie. W niedalekiej przyszłości naziemny system transportowy Hyperloop wymyślony przez Elona Muska (miliardera z Doliny Krzemowej, twórcę elektrycznych samochodów i kosmicznych rakiet) w 38 minut pokona dystans 613 km z Los Angeles do San Francisco, napędzany przez linearny silnik indukcyjny.

Warto tutaj wspomnieć, że ta absurdalność wyczynów, planów, wizji ma się nijak do rzeźby, a w „Zeszytach Rzeźbiarskich” powinno znaleźć się raczej coś o rzeźbie. Zaraz, zaraz – przecież 38 minut to średni czas do pełnego związania gipsu ($\text{Ca}(\text{SO}_4) \cdot 2\text{H}_2\text{O}$)!

Gips jest dość chłodno traktowany przez artystów. Może ze względu na powszechność, a nawet pospolitość, niesprawiedliwie mianowany został materiałem słabym i kruchym, właściwie nieszlachetnym. A przecież rzeźba musi być trwała, najlepiej z kamienia albo metalu. Gips używany jest w wielu dziedzinach życia człowieka, a zdarza mu się być użytym po życiu (mam na myśli np. maski pośmiertne). Przemysł budowlany, medycyna, chemia i sztuka – sztuka w każdej formie. Każdy potrzebuje gipsu. Podobnie sytuacja wygląda w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. W katedrach rzeźbiarskich średnie roczne zużycie gipsu to ok. 6 ton. Niby wiele, ale bywało w latach bardzo poprzednich, że zamawiano nawet i 20 ton.

Powszechność i dostępność nowych materiałów (żywic, mas modelarskich) doprowadziła do umniejszenia roli gipsu jako materiału docelowego. Dziś częściej używa się go jako pośrednika w postaci form i modeli w tworzeniu ostatecznych dzieł rzeźbiarskich. A przecież nie zawsze tak było. Już w XVIII wieku, z racji trudności w podróżowaniu, a wielkich chęci posiadania piękna odnalezionego w coraz bardziej popularnych wykopaliskach, wielcy tego świata, pragnąc powiększać

swoje kolekcje, kupowali gipsowe kopie starych pięknych rzeźb. Jak istotnym elementem w historii rzeźby jest gips, możemy przekonać się, wertując przewodnik (*Istruzione Elementare per gli studiosi della scultura*), który wyszedł w 1802 roku spod ręki profesora Francesco Carradori. Wśród wielu rycin i opisów jak rzeźbić, kopiować, modelować, pojawia się rycina oznaczona jako VI. Przedstawia ona warsztat, w którym właśnie odbywa się proces tworzenia gipsowej kopii marmurowej figury. I gdyby nie stroje, ilość odlewników, wielkość pracowni i panujący w niej bezczelny ład oraz piękne, choć archaiczne narzędzia, to właściwie mógłby to być warsztat współczesny.

Mamy więc pięć postaci odzianych w ochronne stroje i fartuchy, zmagających się z wykonaniem owej kopii – rzeźby **A**. Widzimy modelarza skupionego do granic wytrzymałości ludzkiego umysłu, który modeluje właśnie mały klin **C** szpachelką **D**, korzystając z miseczki z rozrobionym gipsem **E**. Ale dociekliwemu widzowi nie umknie fakt, iż jego wzrok wbija się w odsłonięte piersi marmurowej figury **A** i zaciśnięte usta tylko podkreślają fakt zniecierpliwienia czekaniem na zwieńczenie pracy, którym ma być przykrycie wszystkich klinów „płaszczem” **B**. Po prawej stronie figury **A** jest sztukator zajmujący się wykonaniem **F**. **F** to klin **C** zrobiony przez poprzednika, który należy teraz zdjąć, wyrównać mu krawędzie i odpowiednio przygotować, by dało się go zdjąć i z rzeźby **A**, i z odlewu gipsowego. Na twarzy tego człowieka rysuje się zadowolenie i satysfakcja, ale odchylenie głowy w tył może sugerować pewne obawy u spostrzegawczego widza, który bez trudu dostrzeże nóż skierowany wprost w tętnicę szyjną. Nic z tego, narzędzie celowo zaostrzone jest odwrotnie, bo już w tych czasach wiadome było, aby ostrza używać „od siebie”.

Aby jednak doszło do zrobienia **C** i **B** metodą **F** przy pomocy **D** i **E**, potrzebne jest **G** – woda – oraz

materiał chemicznie zwany $\text{Ca}(\text{SO}_4) \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ (co mogli już wiedzieć ówcześni chemicy) – **H** – gips. I tutaj pojawia się tajemniczy zamyślony mężczyzna. Przyklęknął jako jedyny z całej reszty. Wydawałoby się, dla wygody? Nic z tych rzeczy, to raczej ze swego rodzaju szacunku oraz odpowiedzialności. On, jako jedyny w spodniach, w misie **K** z dodatkiem **G** i oczywiście **H** wyrabia w ściśle określonych proporcjach zaczyn gipsowy. Dla precyzji dodaje **L** (to też woda, ale w pięknej wazie z „dzióbkiem”). Czynności tego człowieka to zaraz po opracowywaniu rozłożenia i położenia klinów gipsowych najbardziej odpowiedzialna funkcja w warsztacie rzeźbiarza.

Choć dzisiejsze metody pozyskiwania gipsu są bardziej precyzyjne i przewidywalne, to w sumie niewiele się zmieniło. Skałę gipsową należy skruszyć, zmielić i wyprażyć w ok. 180 stopniach C (celowo pomijam syntetyczne uzyskiwanie gipsu, bo nie pasuje do klimatu ryciny). Dobrze dobrane proporcje gipsu **H** oraz wody **G** i **L** są gwarancją sukcesu. Z lewej strony ryciny opracowanej przez profesora Carradori możemy zauważyć prawdopodobnie niespełnionego malarza; świadczyć o tym może skupienie, jak i perfekcja trzymania miękkiego pędzla **N**. Niczym Rembrandt impastem brązy, malarz pieczołowicie nakłada tłuszcz **P** oddzielający formę **M** od przyszłego odlewu.

Odlewem zajmuje się najbardziej krzepki mężczyzna z całej przedstawionej gromadki. Bo o ile przygotowaną, posmarowaną tłuszczem **P** zamkniętą formę **O** można po prostu zalać gipsem, to formę **S** ów mężczyzna musi, co widać wyraźnie, obracać, by większe elementy rzeźby **A** odlewać „na pusto”, bo to i koszty, i waga dużo mniejsza. Tak... on jest zadowolony, fizycznie spełniony – prężący się mięsień przedramienia czy bicepsa oraz stabilny rozkrok zdradza pewność siebie; nie robi tego pierwszy raz. On wie, że poprawne wykonanie każdego etapu przybliżyło go do sukcesu – stworzenia kopii rzeźby **A**. Pominąłem kawalet **I** oraz długą szpachelkę **R** do formowania miejsc niedostępnych, stabilnego „koziołka” **T** i sznur do związywania form **R** oraz zapewne kliny i podpórki **V**, bo te narzędzia do dziś się stosuje i są na wyposażeniu każdej sztukatorni-odlewni.

Całość grafiki tworzy dość statyczną kompozycję, widać również, iż autor korzystał z tego samego modelu, by ukazać cały proces tworzenia odlewu. Z tego przedstawienia rysuje się obraz

nieskomplikowanego procesu, ale tylko pozornie, bo to doświadczenie tworzy wiedza. Każdy odlew jest inny i jeśli nie stosuje się „formy traconej” – najbardziej popularnej – nie przestrzega zasad kątów ujemnych, zasad tworzenia łuku z klinów, smarowania i proporcji gipsu oraz wody – to nic nie wyjdzie. Jest to alchemia, gdy lubi się to robić; katorga, gdy nie lubi się. Wtedy można skorzystać z rad Ottona Lagercrantz’a w *Alchemistische rezepte des spatens mittelalters aus dem griechischen ubersetzt* z 1925 roku, cytowanym przez Władysława Szumowskiego w *Historii medycyny filozoficznie ujętej*:

Weź 5 drachm ołowiu i 5 drachm rtęci; roztop ołów na ogniu, a gdy już będzie płynny, rozgrzej porządnie rtęć, wlej ją ołowiu, mieszaj, zaraz potem zestaw z ognia; gdy ostygnie, utrzyj drobno. Potem weź 6 drachm cynobru, 6 drachm czystego ałunu, utrzyj dobrze, zmieszaj i wsyp do francuskiego naczynia. Teraz weź 5 drachm miodu, 5 drachm octu i zmieszaj dobrze; do tego wsypuj cynober z ałunem i trzyj, żeby było gęste jak miód; potem wsyp ołów i utrzyj wszystko razem dobrze w moździerzu. Miej w pogotowiu 5 drachm drobno utartej siarki i wsypuj ją, powoli rozcierając, aż ją tamte składniki przyjmą. Teraz wsyp wszystko do tygla, niech postoi 3–6 dni, po czym stop na ogniu, odlej z tego sztabki, a będziesz miał złoto.

Weź 4 jaja do większego kubka; wsyp trochę mąki grysikowej tak, żeby mąka otoczyła naokoło jaja, zamknij kubek szczelnie i umieść w gnoju niezbyt ostrym na 120 dni, aż się natura jaj rozpułnie i zamieni w żywą posokę. Teraz otwórz i przelej wszystko do garnka jeszcze nie używanego. Weź rozżarzone węgle, utrzyj żar, machając nimi, i wylej na węgle zawartość garnka. Gdy się już przypiecze, zawiń w liść figowy, ale uważaj, żebyś nie dotknął ręką. Roztop i przenieś do kubka. Teraz roztop hexagium srebra, dosyp 1/3 hexagium wysuszonego proszku, a będziesz zdumiony. To jest boska, wielka, poszukiwana tajemnica, która usuwa nędzę i zwycięża wrogów.

A że tylko człowiek bez grzechu, czysty moralnie i fizycznie może tą boską wiedzę posiłować i otrzymać złoto, pozostaje nam tylko bawić się, szukając szczęścia w tworzeniu, odlewaniu i kopiowaniu, bo 38 minut może dać nam wojnę, ale i piękny odlew. A piękno to najwspanialszy dar. —

TEST

dla początkujących sztukatorów

1. Gips to :

- a) proszek pozyskiwany w procesie prażenia miedzionej skały gipsowej
- b) ziemia wydobywana tylko w okolicy Ostrowa Wielkopolskiego
- c) pasta uzyskiwana z kości zwierząt

2. Aby gips zaczął wiązać (twardnieć) należy:

- a) gotować gips z wodą około czterech godzin ciągle mieszając
- b) do zimnej wody wsypać odpowiednią ilość gipsu, odczekać do namoczenia i zamieszać
- c) wystawić proszek gipsowy na słońce w porze obiadowej

3. Najkrótsza wojna świata trwała:

- a) 38 minut
- b) 2280 sekund
- c) 2280000 milisekund

4. Proces nakładania gipsu na model gliniany to:

- a) makijaż
- b) formowanie
- c) malowanie

5. Aby wykonać zaczyn, wsypujemy proszek gipsowy do:

- a) ziemi – najlepiej torfowej
- b) wiadra z trocinami olchowymi w proporcji 10%
- c) zimnej wody aby nasiąknął

6. Gotową formę przed zalaniem gipsem izolujemy:

- a) modlitwą
- b) gazetami i starymi ścierkami
- c) tłuszczem lub mydłem z dodatkiem nafty

Opracował:
Marcin Michalak



Anna Raczyńska / Fat Cat / gips, drewno / 40×40×50 cm
/ 2014

Podpowiedzi:

1. a / 2. b / 3. a, b, c / 4. b / 5. c / 6. c



Jacek Kucaba / z cyklu *Krzyknia*

