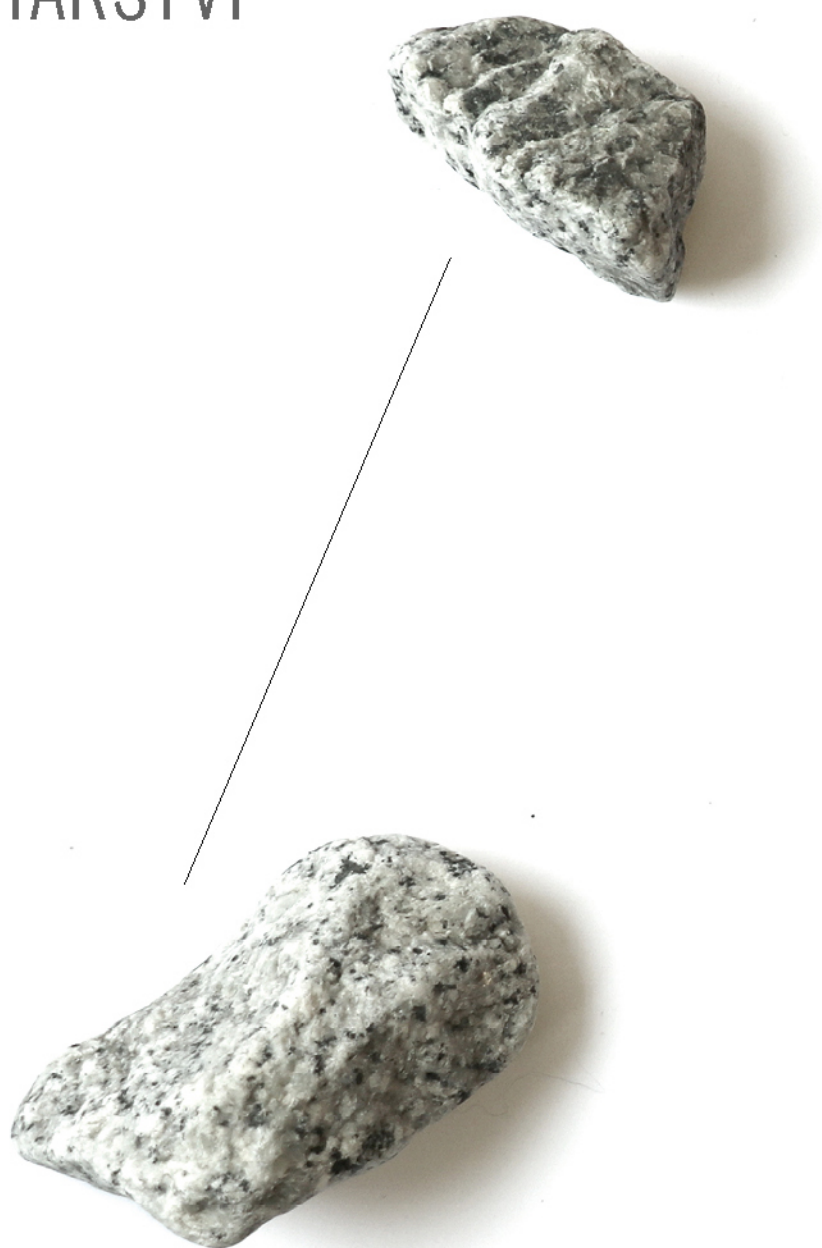


VIII STRZEGOMSKIE
BIENNALE RZEŹBY
W GRANICIE

VIII. STRZEGOMSKÉ
BIENÁLE SOCHAŘSTVÍ
V ŽULE



VIII STRZEGOMSKIE
BIENNALE RZEŹBY
W GRANICIE

VIII. STRZEGOMSKÉ
BIENÁLE SOCHAŘSTVÍ
V ŽULE



SPIS TREŚCI / OBSAH

O BIENNALE / O BIENÁLE

6. Grzegorz Niemyjski. Rzeźba JEST

7. Grzegorz Niemyjski. Socha JE

10. Roman Konik. Per visibilia ad invisibilia

11. Roman Konik. Per visibilia ad invisibilia

22. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka. Też mamy swoją Carrarę

23. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka. I my máme svou Carraru

UCZESTNICY PLENERU / ÚČASTNÍCI PLENÉRU

30. Radosław Keler

34. Andrzej Kosowski

38. Martin Kuchař

42. Christos MANDZIOS

46. Grzegorz Niemyjski

50. Marcin Nosko

54. Marcin Plichta

58. Zbigniew Zych

KONFERENCJA / KONFERENCE

64. Ewa Janus. Z natury rzeczy

65. Ewa Janus. Ze své podstaty

72. Zbigniew Władysław Solski. „Czysty kształt” Augusta Zamoyskiego

73. Zbigniew Władysław Solski. „Čirý tvar” Augusta Zamoyského

86. Christos Mandzios. Kształt

87. Christos Mandzios. Tvar

102. Robert Buček

103. Robert Buček

110. Dorota Grubba-Thiede. Wanda Czełkowska – „bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu” z roku 1972

111. Dorota Grubba-Thiede. Wanda Czełkowska – „bezohledná eliminace sochy jako pojetí tvaru” z roku 1972

118. Jerzy Fober. Kształt inspiracji

119. Jerzy Fober. Tvar inspirace

122. Andrzej Szarek. Źródła

123. Andrzej Szarek. Prameny



GRZEGORZ NIEMYJSKI

KURATOR BIENNALE

RZEŻBA JEST

Rzeźba jest przestrzennym zjawiskiem wizualnym. W tej krótkiej definicji najważniejsze są cechy wynikające z jej wizualności i przestrzenności, ale należy także zwrócić uwagę na inny aspekt tej definicji, wynikający ze słowa „jest”. Znaczenie tego słowa nie zamyka się jedynie w konstrukcji zdania, bowiem słowo „jest” stwierdza pewien realny fakt – materialność rzeźby. Aspekt jej fizycznego bycia i podlegania przemijaniu – owa rzeźbiarska materialność ma jednak pewien posmak ponadczasowości. Rzeźba, jeśli istnieje, to przecież została utworzona po coś i z jakiegoś powodu. Ta przyczyna jej zaistnienia oraz sam fakt fizycznego jej bycia rezonują, wykraczając poza samą wizualność oraz przestrzenność. Rzeźba ma charakter wielowymiarowy i choć jest bez wątpienia rzeczywistym zjawiskiem plastycznym, to jej istotą jest przekraczanie aspektów fizycznych.

Miejsce

Często odnosimy rzeźbę do miejsca – ale ona wychodzi poza miejsce, jest czymś więcej niż wyłącznie trójwymiarowym obiektem umieszczonym w określonej przestrzeni, dopasowanym do przestrzeni i jej podporządkowanym. Owszem, miejsce „zabarwia” jej zewnętrzną; aspekt otoczenia jest ważną częścią jej oglądu i w istotny sposób determinuje jej odbiór. Rzeźba jest pewnego rodzaju kondensacją danej przestrzeni, powoduje jej specyficzne „nabrzmienie”, co w rezultacie nas przyciąga i budzi zainteresowanie. To ona determinuje miejsce, ona jest podmiotem i jednocześnie orzeczeniem, ona w sobie zagęszcza przestrzeń. Rzeźba jest w określonym miejscu, ale to miejsce można zmienić. Paradoksalnie, to właśnie poprzez jej cielesność dokonuje się przekraczanie granic logiki, przekraczanie grawitacji i geometrii prowadzące poza wymiar cielesności. Odrobinę górnolotnie można powiedzieć o rzeźbie, że jest, a raczej powinna być przestrzennym ucieleśnieniem poezji unoszącym z miejsca będącego w jej orbicie odbiorcę.

GRZEGORZ NIEMYJSKI

KOMISAŘ BIENÁLE

SOCHA JE

Socha je prostorový vizuální jev. Zdá se, že v té krátké definici nejdůležitější jsou vlastnosti vyplývající z její vizuální prostorosti, ale je třeba také upozornit na jiný aspekt této definice, pramenící se slova „je”. Význam tohoto slova se nevztahuje jen na skladbu věty, ale také stvrzuje jistou reální skutečnost, potvrzenou třeba samotnou věčností sochy. Aspekt jejího fyzikálního bytí promíjením, tato sochařská věčnost má ale svého druhu nadčasový přívlastek. Existuje-li socha, tak přece byla vytvořená k něčemu a z nějakého důvodu. Tato příčina jejího vzniku a samotná skutečnost jejího fyzikálního bytí rezonují, přesahují samotnou vizuálnost a prostornost sochy. Socha má mnohorozměrný charakter a i když nejsou pochybnosti o tom, že je skutečný výtvarný jev, tak její podstatou je překračování fyzikálních aspektů.

Místo

Často vztahujeme sochu k místu, ale ona přesahuje místo, je něco více nežli výhradně trojrozměrný objekt umístěný do určitého prostoru, prostoru přizpůsobený a mu podřízený. Samozřejmě, místo barví její zevnějšek, okolí je důležitým prvkem u vnímání sochy a významně ovlivňuje její percepci. Ale socha je svého druhu kondenzací daného prostoru, působí jeho specifickou bujností, což nás následně přitahuje a vzbuzuje zájem. To ona předurčuje místo, je současně subjektem a přísudkem, ona v sobě zhušťuje prostor. Socha je na určeném místě, ale to místo lze měnit. Paradoxně, to právě díky jejímu tělesu dochází k překračování logických mezí, překračování gravitaci a geometrie mimo ten tělesný rozměr. Trošku přehnaně lze o soše říci, že je, nebo spíš by měla být prostorovým ztělesněním poezie, které vznáší nad místo adresáta, který se najde v jejím okruhu.

Rzeźba w Strzegomiu

Niniejsza publikacja zawiera materiały dokumentujące VIII Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicie, które zostało zorganizowane przez Strzegomskie Centrum Kultury w dniach od 01.07. do 05.08.2021. Honorowy patronat nad Biennale objął prof. Wojciech Pukocz, rektor Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu oraz prof. Maciej Aleksandrowicz, dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Centralnym wydarzeniem podczas Biennale był plener, w którym uczestniczyło ośmiu rzeźbiarzy:

Radosław Keler
Andrzej Kosowski
Martin Kuchař
Christos Mandzios
Grzegorz Niemyjski
Marcin Nosko
Marcin Plichta
Zbigniew Zych.

Prace wykonane podczas tego pleneru zaprezentowane są w pierwszej części tego wydawnictwa. Podczas Biennale w zabytkowym wnętrzu w Centrum Aktywności Społecznej Karmel odbyła się autoprezentacja uczestników pleneru, a na zakończenie w dniu wernisażu 05.08.2021 w siedzibie Strzegomskiego Centrum Kultury przy ul. Paderewskiego miała miejsce konferencja zatytułowana „Kształt”.

Podczas konferencji wystąpili:
prof. Ewa Janus
prof. Zbigniew Władysław Solski
prof. Christos Mandzios
Robert Buček
dr Dorota Grubba-Thiede
prof. Jerzy Fober
prof. Andrzej Szarek.

Materiały pokonferencyjne znajdują się w drugiej części niniejszego wydawnictwa.

Spotkanie z rzeźbą podczas strzegomskiego Biennale nabiera szczególnego charakteru.

W Strzegomiu rzeźba JEST.

Socha w Strzegomi

Tato publikace obsahuje materiály dokumentující VIII. strzegomské bienále sochařství v žule, které bylo požádáno Strzegomským kulturním centrem Kultury ve dnech od 01.07. do 05.08.2021. Bienále se konalo pod čestnou záštitou prof. Wojciech Pukocze rektora Akademie výtvarných umění jména Eugeniusza Gepperta ve Wrocławu a prof. Macieje Aleksandrowicze ředitele Centra polského sochařství v Orońsku. Ústřední událostí bienále byl plenér, kterého se zúčastnilo osm sochařů:

Christos Mandzios,
Martin Kuchař,
Andrzej Kosowski,
Marcin Plichta,
Radosław Keler,
Zbigniew Zych,
Marcin Nosko,
Grzegorz Niemyjski

Práce, vytvořené během tohoto plenéru, jsou prezentované v první části této knihy. Během bienále v historickém interiéru v Centru Společenské Aktivty Karmel představili se nám účastníci plenéru, a na závěr v den vernisáže, 05.08.2021, v sídle Strzegomského kulturního centra na adrese ul. Paderewskiego konala se konference TVAR.

Na konferenci vystoupili:
prof. Ewa Janus,
prof. Zbigniew Władysław Solski,
prof. Christos Mandzios,
Robert Buček,
dr Dorota Grubba – Thiede,
prof. Jerzy Fober,
prof. Andrzej Szarek

Materiály z konference tvoří druhou část této knihy.

Setkání se sochařstvím během strzegomského bienále má výjimečný ráz.

V Strzegomi socha JE.

PER VISIBILIA AD INVISIBILIA

Rola kształtu w formowaniu rzeźby

Jak dobrze wiemy, percepcja sztuki jest procesem wyjątkowo złożonym i skomplikowanym. Zanim nastąpi akt kontemplacji, czy – używając terminologii Romana Ingardena – skok w przestrzeń estetyczną, to muszą być spełnione określone warunki. Należy zacząć od tego, że estetyczne poznanie nie dokonuje się w jednej chwili, w jednym akcie – jest to proces składający się z poszczególnych etapów.

W akcie postrzegania rzeźby to, na co w pierwszej kolejności zwracamy uwagę, to jej kształt. Dopiero poprzez kształt analizujemy, z jakiego materiału została wykonana rzeźba, oceniamy jej gabarytowość czy finalnie jej walor estetyczny. W pewnym sensie kwestie materiałowe są wtórne w potocznym oglądzie rzeźby, bo o ile laik jest w stanie dostrzec różnicę między drewnem, kamieniem a metalem, to już nie będzie w stanie odróżnić granitu od bazaltu. Granit, jako skała magmowa, składa się z ciemnej miki, szarego kwarcu i różnokolorowych skaleni, stąd jego różnorodne odcienie; zaś bazalt jest wylewną skałą magmową, ma zbitą budowę i przez zawartość piroksenu, oliwin, magnezu i żelaza ma zazwyczaj ciemną barwę.

Tak więc, kiedy patrzymy na rzeźbę w pierwszym oglądzie, najwcześniej dostrzegalnym elementem jest jej kształt. Tutaj rodzi się pewien problem, bo zwyczajowo, w języku potocznym, kształt i forma traktowane są jako synonimy. Jednak w przypadku odbioru rzeźby warto zwrócić uwagę na subtelną dystynkcję między tymi terminami – bo to właśnie w tej różnicy tkwi siła oddziaływania rzeźby. Precyzyjnie rzecz ujmując, kształt jest kojarzony z obiektami dwuwymiarowymi i jest definiowany przez linię i barwę (dlatego kształt decyduje o ogólnym wyglądzie rzeczy, jest jego zarysem, konturem, rysunkiem), zaś forma przypisana jest do obiektów trójwymiarowych, pełnoobrotowych. Dlatego też mówimy o kształtowaniu koła i nadawaniu formy kuli; mówimy o trójkącie w przypadku kształtu, zaś o stożku lub ostrosłupie w przypadku formy. Innymi słowy, forma jest trójwymiarowym odpowiednikiem dwuwymiarowego kształtu.

W tak pobieżnie przyjętej taksonomii wydawać by się mogło, że rzeźba, będąc bryłą trójwymiarową, związana jest wyłącznie z formą; jednak należy pamiętać, że pierwszy ogląd odbywa się w oparciu o kształt, bo kiedy patrzymy na kulę, w pierwszym odruchu

PER VISIBILIA AD INVISIBILIA

Úloha tvaru ve formování sochy

Čeho jsme si dobře vědomí, percepcie umění je výjimečně složitý a komplikovaný proces. Než dojde k aktu kontemplace, nebo – dle terminologie Romana Ingardena – skok do estetického prostoru, musí být splněné jisté podmínky. Je třeba začít tím, že estetické poznání nepřichází v jedné chvíli, v jednom aktu – je to proces, který tvoří jednotlivé etapy.

V aktu vnímání sochy, čemu nejprve věnujeme pozornost její tvar. Až potom analyzujeme z jakého materiálu byla socha provedená, hodnotíme její rozměry a na konec její estetickou hodnotu. Do jisté míry problematika materiálů je druhotná u běžného pohledu na sochu, protože i když laik je schopen rozlišit dřevo, kámen a kov, tak už nerozliší žulu od čediče. Žula jako lávová skála se skládá z tenké slídy, šedého křemene a různobarevných živců, a odsud se berou její různorodé odstíny; čedič pak je výlevná lávová skála, má sevřenou strukturu a díky obsahu pyroxenu, olivínu, hořčíku a železa má obvykle tmavou barvu.

Takže, když se poprvé díváme na sochu, nejdříve vnímatelným prvkem je tvar. Tady vzniká jistý problém, protože dle zvyku, v každodenní řeči, tvar a forma se považují za synonimy. Ale v případě vnímání sochařství stojí za to uvědomit si subtilní rozlišení těchto pojmů - protože právě na tomto rozdílu je založená síla působení sochařství. Precizněji řečeno, tvar se vztahuje na dvourozměrné objekty a je definován linií a barvou (proto tvar rozhoduje o obecném vzhledu věci, je jejím obrysem, konturou, kresbou), a forma je připisána trojrozměrným objektům, plně se otáčejícím. Proto říkáme o tvarování okruhu a dávání objektu formy koule; mluvíme o trojúhelníkovém tvaru, ale o kuželové formě. Jinými slovy, forma je trojrozměrná obdoba dvojrozměrného tvaru.

Dle takto rychle přijaté taxonomie, mohlo by se zdát, že socha, jako trojrozměrná hmota, poji se výhradně na formu, je třeba ale si pamatovat, že první pohled je založen na tvaru, protože když se díváme na kouli, nejprve vidíme okruh, až pak, po analýze osvětlení, faktury, pohledu ze všech stran nebo dotknutí jí, přesvědčujeme se, že tvar okruhu má formu koule. Takže náš smysl zraku nejprve

widzimy koło, dopiero potem, analizując rozkład światła, fakturę – oglądając ją z wszystkich stron czy dotykając, doświadczamy, że kształt koła przybiera formę kuli. Tak więc nasz zmysł wzroku w pierwszej kolejności wykorzystuje zdolności porządkujące na poziomie postrzegania kształtu, dopiero potem – formy. Proces ten można zobrazować jako różnicę między widzeniem a patrzeniem: widzenie to akt ujęcia kształtu, a patrzenie to już akt kontemplacji.

Jeżeli przyjmiemy renesansowe ustalenia Leona Battisty Albertiego (odnoszące się, co prawda, do kategorii obrazu), to siłą przedstawienia w sztukach plastycznych ma być poprawna konstrukcja, czyli odwołanie się do zasad perspektywy jako wewnętrznego szkieletu obrazu w malarstwie. Zwyczajowo zapomina się o drugim warunku dobrze wykonanego dzieła sztuki, który postuluje renesansowy architekt. Poza poprawnie skonstruowaną kompozycją artefakt musi opowiadać intrygującą i ciekawą dla odbiorcy historię – tak, by zatrzymać na nim jego wzrok, a potem uwagę. Ten drugi Albertiański warunek jest niezwykle ważny w recepcji sztuki i może być z powodzeniem stosowany do rzeźby umieszczanej w przestrzeni miejskiej. Pozostawiając na marginesie zawile spory dotyczące funkcji i celu rzeźby pomnikowej, należy pamiętać o tym, że w pierwszej kolejności rzeźba winna być dostrzeżona, powinna przyciągać wzrok, winna zainteresować odbiorcę. Gdy ten akt zainteresowania wstępnego nie będzie spełniony, nie ma sensu dyskutować o jej oddziaływaniu estetycznym, bo warunkiem kontemplacji jest to, że odbiorca musi wyselekcjonować obiekt, wyróżnić go z otoczenia – mówiąc po prostu, najpierw musi go zauważyć.

Tak jak bodziec wymusza reakcję i rozpoczyna inicjatywę, tak tutaj, po dostrzeżeniu ciekawego kształtu odbiorca zainteresuje się formą rzeźby. Warto zatem zatrzymać się na tym wstępnym, ale jakże kluczowym momencie recepcji rzeźby. Odbiór dzieła sztuki plastycznej (niezależnie, czy to będzie grafika, malarstwo, czy rzeźba) zawsze zaczyna się od recepcji kształtu i barwy, jako zaczynu skomplikowanej organizacji struktury artefaktu; to kształt wyznacza późniejsze granice całościowej kompozycji, jej poszczególnych składowych; to kształt wikła w skomplikowany proces reprezentowania i rozpoznawania obiektów w rzeźbie.

Jest to w pewnym sensie zbliżone do tego, co nazywamy metodą fenomenologiczną w filozofii, która polega na bezpośrednim postrzeżeniu tego, co dane. W naturalnym postrzeganiu świata myśl ludzka potrzebuje kształtów, by odwoływać się do rzeczywistości zmysłowej, z tego też powodu możemy nazwać kształt czymś pierwotnym w akcie myślenia o świecie. Kształt da się łatwo zorganizować na poziomie elementarnym, bo jest najbardziej uchwytą strukturą – jak figury geometryczne. Dlatego też poznanie i formowanie świata zmysłowego przez kształt jest nieodzownym elementem towarzyszącym pracom plastycznym dzieci, które zestawiając z sobą trzy koła potrafią stworzyć pojęcie wizualne bałwana, bo w tym schemacie ma ono prostą, rozpoznawalną i łatwo uchwytą strukturę i jest zrozumiałe dla odbiorcy na zasadzie pierwszego skojarzenia.

Nasz aparat percepcyjny, będąc nakierowany celowo, w pierwszej kolejności stara się uchwycić i rozpoznać kształty. Oczywiście, jest to proces wyjątkowo skomplikowany, bo przed wzrokiem przesuwa się chaotyczny surowiec wizualny, który domaga się w naszej świadomości „wstępnej obróbki” – to dzięki niej dokonuje się selekcja polegająca na uproszczeniu mającym na celu rozpoznanie i zrozumienie tego, co nas otacza. Tego rodzaju selektywna aktywność nadaje pierwszeństwo kształtom, które są nośnikiem formy i treści. Choć na co dzień ten proces jest nieuświadomiony, to w pierwotnym akcie selekcji rezygnujemy z uważnej obserwacji wszystkiego (pojawia się to dopiero

wyżywa schopenost přiřazení na úrovni vnímání tvaru, až pak – formy. Tento proces lze představit jako rozdíel mezi viděním a díváním se: vidění je akt postřehu tvaru, a dívání se je už aktem kontemplace.

Dle renesančních zjištění Leona Battisty Albertiho (i když ty se vztahují ke kategorie obrazu), tak silou představení ve výtvarných uměních má být řádná konstrukce, čili odvolání k principům perspektivy jako vnitřní kostry obrazu v malířství. Máme ve zvyku zapomínání na druhou podmínku dobře provedeného uměleckého díla, které se dovolává renesanční architekt. Kromě řádně konstruované kompozice, artefakt musí sdělovat intrykující a pro diváka zajímavý příběh – aby věnoval mu nejenom pohled, ale i pozornost. Tato druhá Albertiho podmínka je velmi důležitá pro recepci umění a může být úspěšně uplatněná i pro sochařství v městském prostoru. Nechme na okraji komplikované spory o funkci a účel pomníkového sochařství, ale pamatujme na to, že v první řadě socha by měla být vnímaná, přitahovat zrak, zajímat odběratele. Není-li tato úvodní podmínka zájmu splněná, nemá cenu diskutovat o jejím estetickém působení, protože podmínkou pro kontemplaci je, že divák volí si objekt, odlišuje ho od okolí – jednoduše řečeno, nejprve ho musí uvidět.

Jako impuls vynucuje reakci a začíná iniciativu, tak tady, po uvidění zajímavého tvaru divák se zaujme formou sochy. Stojí pak za to, zastavit se nad tím úvodním, ale klíčovým okamžikem recepcce sochy. Vnímání výtvarného díla (bez ohledu na to, zda to bude grafika, malířství nebo sochařství) vždy začíná recepcí tvaru a barvy, jako počátku komplikovaného uspořádání struktury artefaktu; to tvar určuje pozdější meze celkové kompozice, jejích jednotlivých součástí; to tvar zaplétá do komplikovaného procesu zastupování a identifikaci sochařských objektů.

Je to jistě míry blízké tomu, čemu ve filozofii říkáme fenomenologická metoda, která spočívá v přímém vnímání toho, co je dané. V přirozeném vnímání světa lidská myšlenka potřebuje tvary, aby se odvolávala na smyslovou realitu, z tohoto důvodu také můžeme jmenovat tvar něčím původním v aktu myšlení o světě. Tvar lze snadno organizovat na základní úrovni, protože je to nejjednodušeji uchopitelná struktura – jako geometrické figury. Proto i poznání a formování světa smyslů pomocí tvaru je nezbytnou součástí dětských výtvarných děl, které pomocí tří kruhu umí vytvořit vizuální pojetí sněhuláka, protože v tomto schématu má ono jednoduchou, identifikovatelnou a snadno uchopitelnou strukturu a je pochopitelné pro diváka dle principu první konotace.

Náš percepční aparát, který je cílově zaměřen, v první řadě se snaží zachytit a identifikovat tvary. Samozřejmě, je to výjimečně komplikovaný proces, protože před očima se promítá chaotická vizuální surovina, která se dožaduje po našem vědomí „úvodního zpracování” – díky tomu dochází k selekci, zjednodušení s účelem identifikaci toho, co nás obklopuje, a porozumění tomu. Ten druh selektivní aktivity upřednostňuje tvary, které jsou nosiči forem a obsahů. I když v každodenním životě tento proces probíhá nevědomě, tak v původním aktu selekce rezignujeme na vnímavé pozorování celku (toto se objevuje až v aktu kontemplace) – ze začátku nejdůležitější je identifikace, kterou lze jmenovat řazením vizuálních pojetí, úvodním zpracováním vnímaného materiálu.

Proč pojetí tvaru hraje zde klíčovou roli? Protože původní akt vnímání zodpovídá za přizpůsobení předmětu k nějakému nám známému tvaru; akt ten je jakoby extrakcí předmětu z chaotického vizuálního materiálu a umístění ho do spořádané

w akcie kontemplacji) – na początku najważniejsza jest identyfikacja, którą można nazwać porządkowaniem pojęć wizualnych, wstępną obróbką materiału postrzeżeniowego.

Dlaczego pojęcie kształtu ma tu tak kluczową rolę? Bo pierwotny akt postrzeżenia jest odpowiedzialny za dopasowanie przedmiotu do jakiegoś znanego nam kształtu; ten akt jest jakby wyjęciem przedmiotu z chaotycznego materiału wizualnego i włożeniem go w uporządkowaną i znaną strukturę. Nasza świadomość nosi w sobie zestawy określonych kształtów, które w części są budowane w oparciu o naturalne obiekty (na przykład znane nam formy organiczne, kwiaty, liście), a w części formowane przez kulturę (pojęcie wertykalności średniowiecznego witraża kieruje naszą uwagę na linearny schemat systemu baldachimowego, który z kolei wyraża skierowanie myśli ku niebu).

Dlaczego ten akt pierwotnego postrzeżenia kształtu w rzeźbie jest tak ważny, skoro nie przynależy jeszcze do poznania estetycznego? Odpowiedź jest prosta – bo rozpoznanie kształtu jest początkiem poznania estetycznego rzeźby. Zwłaszcza rzeźba ustawiona w przestrzeni miejskiej poddana jest tego rodzaju mechanizmom. Dlatego tak ważna w pracy rzeźbiarza jest umiejętność wydobywania strukturalnych cech przedmiotu przez jego kształt. Jest to proces trudny, bo wymagający w pracy koncepcyjnej pewnych uproszczeń, abstrahowania, stworzenia prostego i rozpoznawalnego pojęcia wizualnego, w którym istotne cechy przedmiotu w bezpośrednim i pierwszym oglądzie odwoływać się będą do pierwszych skojarzeń. Tak więc rzeźbiarz musi umiejętnie kontrolować i rozważnie implikować relacje, które łączą jego umysł i wrażliwość estetyczną z reprezentowanymi w rzeźbie kształtami. Jest to trudne zwłaszcza wtedy, kiedy kształt przybiera ogólną formę, która wykracza poza konkret – staje się znakiem, pojęciem. Jak trafnie zauważa Rudolf Arnheim: „wybór pojęć wizualnych i nadawanie im znaczeń wiąże się z tym rodzajem umiejętności rozwiązywania problemów i możemy go nazwać inteligencją percepcyjną”¹.

Warto też w tym momencie zwrócić uwagę na pewien szczegół, który odbywa się w akcie percepcji na poziomie fizjologii ludzkiego oka. Oko człowieka jest zbudowane w taki sposób, że jesteśmy w stanie zogniskować spojrzenie na wybranym fragmencie rzeczywistości (nie skanujemy całego obrazu – oko ludzkie jest podobne w działaniu do aparatu fotograficznego z zoomem, gdzie wybrany fragment jest ostry, zaś cała reszta rozmazana). Ten mechanizm, zwany selektywną uwagą poznawczą, jest procesem wyjątkowo złożonym z punktu widzenia psychologii percepcji. Ale to kształt przedmiotu, który nadaje cechy strukturalne oglądowi, jest podstawą zrozumienia tego, na co patrzymy.

Kształt, który rozpoznajemy, prowadzi nas do tworzenia pojęcia wizualnego, które z kolei jest nieodzownym elementem racjonalnego funkcjonowania w świecie – dlatego też koncepcji kształtów uczy się dzieci od wczesnego wieku. Kształt jako pojęcie bazuje na koncepcji linii, która buduje kontur. Generalnie zwykło się dzielić kształty na organiczne i geometryczne. W sztukach plastycznych stosuje się zarówno jedne, jak i drugie (na przykład w malarstwie Piet Mondrian korzystał niemal wyłącznie z kształtów geometrycznych, zaś *decorum* aplikowane do form architektury średniowiecznej odwoływało się do form organicznych roślin). Oddziaływanie kształtu poprzez formy geometryczne jest wyjątkowo złożonym procesem, w którym uwikłane są tendencje mimetyczne i wytworzone w kulturze skojarzenia semantyczne. Z tego też powodu kształty organiczne nazywane są często w plastyce „naturalnymi”, bo w odbiorze

a známe struktury. Naše vědomí nese v sobě soustavy určitých tvarů, které zčásti jsou stavěné pomocí přirozených objektů (např. známé nám organické formy, květy, listí), a zčásti formované kulturou (pojetí vertikály středověkého vitráže vede naši pozornost k lineárnímu schématu baldachýnového systému, který pak vyjadřuje nasměrování myšlenky k nebi).

Proč tento akt původního vnímání tvaru v soše je tak důležitý, když nepatří ještě k estetickému poznání? Odpověď je jednoduchá – protože poznání tvaru je začátkem estetického poznání sochy. Zvláště socha ustavená v městském prostoru je podrobená takovým mechanismus. Proto tak důležitá v práci sochaře je schopnost dobytí strukturálních vlastností předmětu prostřednictvím jejich tvaru. Je to těžký proces, protože vyžaduje v koncepční práci jistá zjednodušení, abstrahování, vytvoření snadného a identifikovatelného vizuálního pojetí, ve kterém významné vlastnosti předmětu v přímém a prvním pohledu budou se odvolávat k prvním konotacím. A tak sochař musí umně kontrolovat a opatrně implikovat vztahy, které pojí jeho rozum a estetickou citlivost s v soše zastupovanými tvary. Je to zvláště obtížné, pokud tvar bere obecnou formu, která přesahuje konkrétní věc – stává se znakem, pojetím. Jak správně podotýká Rudolf Arnheim: „volba vizuálních pojetí a dávání jim významu se pojí s tím druhem schopnosti řešení problémů a můžeme ji jmenovat percepční inteligencí”¹.

Na tomto místě stojí za pozornost i jistý detail, který se objevuje v aktu percepcie na úrovni fyziologie lidského oka. Oko člověka je zkonstruované takovým způsobem, že jsme schopni soustředit zrak na zvolený úsek reality (neskenujeme celý obraz – lidské oko je funguje podobně jako fotoaparát se zoomem, kde zvolený fragment je ostrý, a zbytek rozmazaný). Tento mechanismus, zvaný selektivní poznávací pozorností, je výjimečně složitý proces s hlediska psychologie percepcie. Ale je to tvar předmětu, který dává strukturální vlastnosti prohlíženému, je základem pro porozumění toho, na co se díváme.

Tvar, který poznáváme, vede nás k tvoření vizuálního pojetí, které je nepostradatelným prvkem racionálního fungování ve světě – proto také koncepci tvarů se učí děti od raného věku. Tvar je pojem bážující na koncepci linie, která tvoří konturu. Obecně jsme zvyklí rozlišovat tvary na organické a geometrické. Ve výtvarných uměních uplatňuje se jak jedny, tak i druhé (např. v malířství Piet Mondrian užíval skoro výhradně geometrické tvary, ale *decorum* aplikované do architektonických forem středověku odvolávalo se na organické rostlinné formy). Působení tvaru pomocí geometrické formy je výjimečně složitý proces, ve kterém jsou zapojené mimetické tendence a kulturou stvořené semantické konotace. Z tohoto důvodu organické tvary často ve výtvarném umění jsou jmenované „přirozenými”, protože je asociujeme s těmi, které pozorujeme v přírodě (např. Tvar kapky vody, mraku, tvary rostlin nebo ovoce). Pak abstraktní tvary (spirály, polygony, fraktály) jsou derivací základních geometrických útvarů.

Užití geometrických útvarů nese s sebou určitou interpretaci. Třeba spojení dvou okruhů dává symbol čísla 8 nebo nekonečna; pak v kultuře okruh je spojován s věčností, protože připomíná Slunce, Měsíc; tvar okruhu nebo jeho násobek také je spojován s idejí komunity. A čtverec a jeho multiplikace v podobě obdélníků

¹ Rudolf Arnheim, *Myšlení wzrokowe*, překlad Marek Chojnacki, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011, s. 302.

¹ Rudolf Arnheim, *Myšlenie wzrokowe*, překlad Marek Chojnacki, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011, s. 302.

kojarzymy je z tymi, które obserwujemy w naturze (na przykład kształt kropli wody, chmury, kształty roślin czy owoców). Natomiast kształty abstrakcyjne (spirale, wielokąty, fraktale) wyprowadzane są z podstawowych figur geometrycznych.

Zastosowanie figur geometrycznych niesie ze sobą określoną interpretację. I tak połączenie dwóch okręgów daje figurę liczby 8 bądź symbol nieskończoności; w kulturze zaś okrąg kojarzony jest z wiecznością, bo przypomina słońce, księżyc; kształt koła lub jego wielokrotności kojarzony jest też z ideą wspólnoty. Zaś kwadrat i jego multiplikacje w postaci prostokątów wskazują na ideę doskonałości, porządku, bezpieczeństwa (średniowieczne *homo quadratus*). Trójkąt z kolei jest symbolem dynamizmu, energii, ambicji, działania; z tego też powodu często jest wykorzystywany jako symbol w religiach. Tego typu uwarunkowania, zarówno kształtów organicznych, jak i geometrycznych, muszą być brane pod uwagę w pracy rzeźbiarza, o ile traktuje on swą sztukę intencjonalnie i zależy mu na precyzji przekazu estetycznego.

VIII Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicie jest doskonałym przykładem tego, że artyści rzeźbiarze mają świadomość wagi tego rodzaju uwarunkowań; w zasadzie wszystkie rzeźby wykonane są z ogromną starannością co do idei kształtu, pomimo dużej rozpiętości tematycznej realizowanych prac. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że pewnego rodzaju domknięciem tematycznym praktyki artystycznej była konferencja naukowa VIII Strzegomskiego Biennale Rzeźby w Granicie dedykowana właśnie zagadnieniu kształtu.

Radosław Keler, *Taniec*

Rzeźba Radosława Kelera zatytułowana *Taniec* nawiązuje do plastyki figuratywnej. W uformowanej bryle kamienia artysta ukazał obłóść kształtów aktu kobiecego, w sposób niezwykle przemyślany wydobyl linie zarysu kobiecego torsu w ruchu. W tym przypadku kształt rzeźby mocno koresponduje z tworzywem, bo artysta zdecydował się wykonać rzeźbę z gabra impala, kamienia wydobywanego w regionie Transwal w Afryce Południowej, który jest bogaty w minerały, co daje mu ciemny wygląd. Artysta, stosując szlif i miękkie poler, starał się wydobyć kinetykę ruchu ciała, wdzięk poruszającej się modelki. W rzeźbie widać spójność i harmonię, a także nawiązanie do kanonów wypracowanych w kulturze helleńskiej

Ponadnaturalnej wielkości rzeźba tancerki ukazana jest w taki sposób, że ramiona torsu przechodzą płynnie w prostokątny blok kamienia, który poprzez prostą formę pozbawioną krzywizn koresponduje z podstawą rzeźby, gdzie również nogi tancerki przechodzą płynnie w prostokątną podstawę. Tam zaś artysta zdecydował się na ciekawe usadowienie bryły: nie na środku prostokąta, ale w jego rogu, co też nadaje całości ciekawą dynamikę. Siła oddziaływania tej rzeźby polega na misternym wydobyciu z jednego bloku kamienia zarysu sylwetki kobiecej przy zachowaniu jednolitej tektoniki bryły kamiennej.

Andrzej Kosowski, *8*

Rzeźba autorstwa Andrzeja Kosowskiego jest wysoce symboliczna, bo z jednej strony kamienny blok kojarzy się ze „wstęgą Möbiusa”, ale może też być interpretowany w kontekście znaku nieskończoności lub cyfry osiem. Co ciekawe, wszystkie te interpretacje mają pewną cechę wspólną: ósemka w numerologii jest cyfrą sukcesu, szczęścia, stabilizacji, zaś „wstęga Möbiusa”, opisana przez niemieckich matematyków Augusta Möbiusa i Johanna Benedicta Listinga, poprzez swą rozmaitość topologiczną kojarzona

odkazuje na ideji doskonałości, porządku, bezpieczeństwa (średowieky *homo quadratus*). Trojúhelník zas je symbol dynamismu, energie, ambice, aktivy, z tohoto důvodu často se využívá jako náboženský symbol. Podmínění tohoto druhu, jak organic-kých, tak i geometrických tvarů, musí se zohlednit v sochařské práci, pokud sochař ji bere intencionálně a záleží mu na přesnosti estetického sdělení.

VIII. strzegomské bienále sochařství v žule je dokonalý příklad toho, že umělečtí sochaři jsou si vědomí hodnoty těchto podmínek; v podstatě všechny sochy jsou provedené s velkou pečlivostí o ideji tvaru, přes tematický rozsah realizovaných prací. Stojí za pozornost i to, že jistého druhu tematickým doplněním umělecké praxe byla vědecká konference VIII. strzegomského bienále sochařství v žule věnovaná právě otázce tvaru.

Radosław Keler, *Taniec*

Socha Radosława Kelera s titulem *Taniec* navazuje na figurativní plastiku. Ve formované kamenné hmotě umělec ukázal zaoblenost křivek ženského aktu, neobvyklé promyšleným způsobem dobyl linie nástinu ženského poprsí v pohybu. V tomto případě tvar sochy silně koresponduje s materiálem, protože umělec se rozhodl provést sochu s gabra impala, kamene dobývaného v regionu Transvaal v Jižní Africe, který je bohatý na minerály, které mu dávají tmavý vzhled. Umělec, s použitím broušení a měkkého leštění, se snažil dobyt kinetiku pohybu těla, půvab pohybující se modelky. V soše je zřejmá spojitost a harmonie, a také navázání na kanóny vzniklé v starořecké kultuře.

Nadpřirozené velikosti socha tanečnice je ukázaná takovým způsobem, že ramena poprsí plynule procházejí do obdélníkového bloku kamene, který díky své jednoduché formě zbavené křivek koresponduje s podstavcem sochy, kde i nohy tanečnice procházejí plynule do obdélníkového podstavce. Tam pak se umělec rozhodl pro zajímavé umístění hmoty: ne uprostřed obdélníku, ale v jeho rohu, co také dává celku zajímavou dynamiku. Síla působení této sochy spočívá v precizním dobytí z jednoho kamenného bloku obrysu ženské siluety s udržením jednotné tektoniky kamenné hmoty.

Andrzej Kosowski, *8*

Socha autorstwa Andrzeja Kosowskiego je wysoce symbolická, protože na jedné straně kamenný blok budí konotace s „Möbiovou páskou”, ale lze ho interpretovat i v kontextu znaků nekonečna nebo číslice osm. Co je zajímavé, všechny interpretace mají společnou vlastnost: osmička je číslicí úspěchu, štěstí, stabilizace, pak „Möbiova páska”, popsaná německými matematiky Augusta Möbiusa a Johanna Benedicta Listinga, svou topologickou rozmanitostí je dnes spojovaná s kontinuitou (proto je i značkou recyklace), a také příslušně uložená navazuje na symbol nekonečna. Číslo osm dle numerologie svědčí i o ocenění očekávající na člověka, který překonal problémy. Tak je tomu v případě sochy od Andrzeja Kosowskiego – cenou za těžký boj s kamenem je krásně formovaná hmota, tak plná významů a možnosti interpretace.

Marcin Plichta, *Fasáda*

Socha Marcina Plichty má docela překotný titul, navazuje jak na architekturu, přesněji na průčelí budovy, čili na ideje zvnešenosti, k reprezentačním funkcím

jest dziś z ciągłością (dlatego też jest znakiem recyklingu), a także przy odpowiednim ułożeniu nawiązuje do symbolu nieskończoności. Liczba osiem w numerologii mówi też o nagrodzie czekającej człowieka, który przewyrczył trudności. Tak jest w przypadku rzeźby autorstwa Andrzeja Kosowskiego – nagrodą za mozolną walkę z kamieniem jest pięknie uformowana bryła, tak nośna w znaczenia i interpretacje.

Marcin Plichta, *Fasada*

Rzeźba autorstwa Marcina Plichty nosi dość przewrotny tytuł, bo nawiązuje jednoznacznie do architektury, a konkretnie do elewacji budynku, czyli do idei monumentalności, do funkcji reprezentacyjnych uzyskanych poprzez bogate zdobienia; z drugiej zaś strony w pierwszym oglądzie nawiązuje do organicznych kształtów, konkretnie do popiersia. Artysta starał się ukazać przejście od konkratu (figury) do abstrakcji. To, co zwraca szczególną uwagę, to obłość i delikatność uzyskana poprzez misterne wymodelowanie w kamieniu frontu rzeźby (czyli fasady) zestawionej z geometrycznymi, ostrymi krawędziami boków bryły. Rzeźba poprzez swą nazwę i modelunek prezentuje niezwykle nośną w symbolikę.

Zbigniew Zych, *Królowa*

Rzeźba autorstwa Zbigniewa Zycha ma charakter sentymentalny, bo jak sam artysta przyznaje, bryła bazyliki towarzyszyła mu przez całe życie – poniekąd wychował się w jej cieniu. Oddanie w kamieniu bryły strzegomskiej bazyliki artysta zrealizował w ciekawy sposób: dach uformowany jest z czerwonego piaskowca, gotycki gmach kościoła z granitu, który osadzony został w kamieniu imitującym skałę; zaś całość bryły poprzez umocowanie odpowiedniego trzpienia sprawia wrażenie, że rzeźba unosi się w powietrzu. Wspaniały gmach Bazyliki kolegiackiej Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Strzegomiu doczekał się w tej realizacji przepięknej interpretacji – z misternym oddaniem trójprześłowego prezbiterium, dwuwieżowej fasady zachodniej, tektoniki dachu wykutej w czerwonym piaskowcu. Całość kompozycji spina nazwa rzeźby: *Królowa*, w której artysta oddaje swój stosunek emocjonalny do bryły budynku związanego z jego biografią.

Christos Mandzios, *Przybijanie bloku granitowego do podłoża*

Rzeźba Christosa Mandziosa jest kolejną odsłoną z cyklu prac artysty zatytułowanych *Twarde – miękkie*. Artysta ukazuje w niej ideę kontrastu. Naturalna twardość skały zostaje przełamana przez symboliczny gest wbicia gwoźdźcia w miękką strukturę (na przykład drewna). Całość bryły jest wykonana z granitu, co świadczy o biegłości warsztatowej artysty, któremu udało się uzyskać iluzję różnych materiałów operując wyłącznie kamieniem. Ukazana iluzoryczna miętkość skały poddającej się pod naporem wbijanego gwoźdźcia służy podkreśleniu i zaakcentowaniu wybranych i zrealizowanych elementów dzieła. Artyście w pewnym sensie udało się wyabstrahować naturalną strukturę kamienia i przedstawić ją w innym kontekście (jako materiał łatwy w obróbce poprzez swą miętkość). Ponadto rzeźba może pełnić symboliczną funkcję ukazującą trud pracy fizycznej, mocowania się z materią i panowania nad nią.

Marcin Nosko, *Kolumna*

Kolumna ma głęboką symbolikę w architekturze; poprzez jej wygląd potrafimy zdefiniować epokę, w której powstała. Będąc pionową podporą sklepienia, kolumna jest jednym

získaným bohatou výzdobou; na druhé straně pak v prvním pohledu navazuje na organické tvary, precizněji na poprsí. Umělec se snažil ukázat přechod od konkrétní formy (figury) k abstrakci. To, co upoutává zvláštní pozornost, je zaoblenost a jemnost získané pečlivým modelováním do kamene přední strany sochy (čili fasády) v kontrastu s geometrickými, ostrými hranami boků hmoty. Socha svým názvem a modelací prezentuje neobvykle nosní symboliku.

Zbigniew Zych, *Královna*

Socha Zbigniewa Zycha má sentimentální charakter, protože jak to doznává umělec, hmota basiliky ho doprovázela po celý život – v jistém smyslu vyrostl v jejím stínu. Provedení v kamenu formy strzegomské basiliky umělec realizoval zajímavým způsobem: střechu formoval z červeného pískovce, gotické zdi kostela z žuly, která tady je osazená do kamene imitujícího skálu; pak celek montáží na vhodném trnu dělá dojem, že se socha vznášá ve vzduchu. Honosná budova kolegiální basiliky sv. Apoštolů Petra a Pavla ve Strzegomi se dočkala této realizace v překrásné interpretaci – s precizním provedením tři oblouků presbytáře, dvou věží u západní fasády, tektoniky střechy tesané do červeného pískovce. Kompoziční celek spojuje název sochy: *Královna*, ve kterém umělec ukazuje svůj emotivní vztah ke budově, který je založen jeho biografií.

Christos Mandzios, *Přibití žulového bloku k podloží*

Socha Christosa Mandziosa je další prezentací z cyklu prac umělce s názvem *Tvrde – měkké*. Umělec ukazuje zde ideu kontrastu. Přirozená tuhost skály je prolomená symbolickým gestem vbití hřebíku do měkké struktury (např. dřeva). Celek hmoty je proveden z žuly, což dosvědčuje odborným dovednostem umělce, kterému se podařilo získat iluzi různých materiálů s použitím jenom kamene. Ukázaná iluzorní měkkost skály poddávající se náporu vbíjeného hřebíku slouží zdůraznění a akcentování zvolených a realizovaných součástí děla. Umělci se do jisté míry podařilo abstrahovat přirozenou strukturu kamene a přestavit ji v jiném kontextu (jako snadno zpracovatelný díky své měkkosti materiál). Navíc socha může plnit i symbolickou funkci jako upozornění na tíhu fyzické práce, boj s materií a ovládnutí jí.

Marcin Nosko, *Sloup*

Sloup má hlubokou symboliku v architektuře; dle jeho vzhledu definujeme epochu, ve které vznikl. Jako svislá podpora klenby, sloup je jedním z nejstarších stavebních elementů, proto i vedle funkce strikte konstrukční byl vybaven během staletí dekorativními součástmi, s vytvořením kanónu dělení sloupu na bázi, dříví a hlavic. Sloup se proměňoval směrem k podpoře pomníku (kdy na hlavici se nachází socha), nebo k ryzí dekoraci v uměleckém průmyslu. Socha Marcina Nosko je svého druhu komentářem k té bohaté symbolice sloupu. V tomto konkrétním provedení umělec nabízí sloup, který, v jistém smyslu, zbavuje kamen jeho předmětných vlastností – dává mu formu připomínající plech (vnitřní tlak, který deformoval zaoblenou hmotu) nebo tlustý kartón – který pod tíhou umístěného na sloupu bloku se deformuje, dává specifické nepravidelné záhyby, a tím i iluzivně odkazuje na něco, co je přirozenosti kamene cizí.

z najstarszych elementów budownictwa, dlatego też obok funkcji *stricte* konstrukcyjnych wyposażana była na przestrzeni wieków w elementy dekoracyjne, z wypracowaniem kanonu podziału kolumny na bazę, trzon i głowicę. Z czasem kolumna ewoluowała w kierunku podpory pomnika (na głowicy znajduje się posąg) czy też w kierunku czystego dekoratorstwa w rzemiośle artystycznym. Rzeźba Marcina Nosko jest pewnego rodzaju komentarzem do tej bogatej symboliki kolumny. W tym konkretnym wydaniu artysta proponuje kolumnę, która, w pewnym sensie, odprzedmiotawia kamień – nadaje mu formę przypominającą pogiętą blachę (której wewnętrzne ciśnienie zdeformowało obłą bryłę) bądź gruby karton – który pod ciężarem umieszczonego na kolumnie bloku odkształca się, dając specyficzne nieregularne załamania, a tym samym iluzyjnie ukazując coś, co jest obce naturze kamienia.

Grzegorz Niemyjski, *Kamień Odrzucony*

Forma rzeźby Grzegorza Niemyjskiego w pierwszym oglądzie kojarzona jest z literą V, która pochodzi od słowa „Victoria”. Zwycięstwo w zestawieniu z tytułem rzeźby (*Kamień Odrzucony*) może być tu rozumiane jako symboliczne nawiązanie do tego, co zostało odrzucone, lecz finalnie i tak zwycięża, stając się fundamentem budowli. Rzeźba poprzez swój ogólny charakter może być również kojarzona z formą skrzydeł, lotni i z postacią Ikara, czyli nawiązywać do mitycznej opowieści, w której ojciec przestrzega syna przed niebezpieczeństwem związanym z wysokim lotem, a nieposłuszny Ikar odrzuca autorytet ojca i płaci najwyższą cenę. To nawiązanie do lotu i upadku Ikara pełnić może w rzeźbie funkcję pedagogiczną, czyli ukazywać pułapkę dążenia do realizacji własnych celów wbrew naturalnemu porządkowi świata i radom płynącym od autorytetu.

Martin Kuchař, *Slonecznik*

Czeski rzeźbiarz Martin Kuchař odwołuje się do narzędzia pracy człowieka, jakim jest kilof. W jego przekonaniu kilof to nie tylko popularne narzędzie służące do rozdrabniania skał czy kopania w ziemi – stanowi on dla artysty metaforę pracy i znoju, a także posiada doskonałą formę nadającą się do oddania jej w rzeźbie poprzez prostotę kształtu. Kształt kilofa, czyli wydłużonego klina połączonego z obuchem bądź narzędzia wyposażonego w dwa zróżnicowane ostrza, był inspiracją do ponad 3,5-metrowej rzeźby, w której artysta, podkreślając nawiązanie do ostrego narzędzia pracy, pokrył ostry szpic i jeden bok bryły kamienną stalą nierdzewną. Pomimo ewidentnego wizualnego skojarzenia rzeźby z kilofem artysta nadał jej tytuł *Slonecznik*, tłumacząc, że forma jego rzeźby może być również użyta jako element zegara słonecznego, który poprzez rzucany cień wskazuje godzinę. Być może chciał w ten sposób połączyć znój pracy fizycznej, której symbolem jest kilof, z ideą upływającego czasu?

Zwykło się uważać, że warunkiem dobrej sztuki jest połączenie zdolności warsztatowych z odpowiednio sformatowaną wyobraźnią artystyczną. Wszystkie projekty zrealizowane podczas VIII Strzegomskiego Biennale Rzeźby w Granicie ukazują zarówno te pierwsze wartości, jak i drugie. Podczas studiów nad formą rzeźbiarze wykazali, że potrafią wydobyć z kamiennego tworzywa przemysłane uprzednio w wyobraźni formy. Innymi słowy, we wszystkich pracach widać zachwyt artystów nad klasycznie rozumianym pięknem, szacunek dla warsztatu rzeźbiarza, a także ogromną wrażliwość i dbałość o kształt i formę.

Grzegorz Niemyjski, *Odhožený Kamen*

Forma sochy Grzegorza Niemyjskiego na první pohled vzbuzuje konotaci s písmenem V, které pochází ze slova „Victoria”. Vítězství sestavené s titulem sochy (*Odhožený Kamen*) může být chápáno jako symbolické navázání na něco, co bylo odhozené, ale ve finále přesto vítězí a stává se základem budovy. Socha svým obecným charakterem může vzbuzovat konotace i s formou křídel, rogalů a postavy Ikara, čili navazovat na mytologický příběh, ve kterém otec varuje syna před nebezpečím spjatým s vysokým letem, ale neposlušný Ikarus zpochybňuje otcovu autoritu a platí za to nejvyšší cenu. To navázání na Ikarův let a pád může ve soše plnit i pedagogickou úlohu, čili ukazovat past cesty k vlastním cílům přes přirozený pořádek světa a rady od autorit.

Martin Kuchař, *Slunečník*

Český sochař Martin Kuchař ose odvolává na nářadí lidské práce, kterým je krumpáč. Dle jeho přesvědčení, krumpáč není jen populární nářadí sloužící k rozbíjení skal nebo kopání do země – pro umělce je metaforou práce a námahy, a také má dokonalou formu pro uvedení do sochy díky jednoduchosti tvaru. Tvar krumpáče, čili prodloužený dřík spjatý s kladivem nebo dvěma odlišnými čepeli, byl inspirací k přes 3,5 metrů vysoké soše, ve které umělec, aby zdůraznil ostré pracovní nářadí, pokryl ostrý konec a jeden z boků kamenné hmoty nerezavým ocelím. Přes evidentně vizuální konotace sochy s krumpáčem, umělec ji pojmenoval *Slunečnice*, s tím, že forma jeho sochy může být i užitá jako součást slunečních hodin, které hozeným stínem ukazují hodinu. Možná chtěl takto spojit námahu fyzické práce, symbolem které je krumpáč, s idejí utíkajícího času?

Obecně se považuje, že podmínkou pro dobré umění je spojení odborných schopností s příslušně formátovanou představivostí umělce. Všechny projekty realizované během VIII. strzegomského bienále sochařství v žule prokazují jak tyto první hodnoty, tak i ty druhé. Během studování formy sochaře doložili, že umí dobýt z kamenného materiálu dříve promyšlené formy. Jinými slovy, ve všech pracích je vidět obdiv umělců nad klasicky pojatou krásou, úcta k sochařským dovednostem, a také velká citlivost a péče o tvar a formu.

TEŻ MAMY SWOJĄ CARRARĘ

Ubię postrzegać sztukę w ten sposób, że ona czemuś służy. Oczywiście, nie chodzi o pozytywistyczny etos użyteczności, a bardziej o określone oddziaływanie na intelekt i odbieranie rzeczywistości. Jedną z takich okoliczności jest wykorzystywanie potencjału otoczenia, w którym owa sztuka powstaje, co może być rozumiane różnorodnie. Może chodzić o korzystanie z naturalnych zasobów miejsca, o relację z jego tkanką, dyskurs z historią czy wizję przyszłości i aktywne jej formowanie. Niewątpliwie taki potencjał drzemie w pracy z przestrzenią, jak chociażby w przypadku rzeźby.

Umówmy się jednak, że hasło „rzeźba w przestrzeni publicznej” nie ma dobrej passy. Trąci kurzem XIX-wiecznej pomnikomanii, zawłaszczaniem wyobrażenia o wspólnym dobru, niekiedy służy celom ideologicznym. Zostawmy to jednak. Bardziej interesujące jest poszukiwanie nowych kontekstów, w których można by umieścić rzeźbę, rozpatrywać powody, dla których powstała czy doszukiwać się potencjałów. Tym celom zresztą też służy organizowanie Strzegomskiego Biennale Rzeźby w Granicie, które w 2021 roku miało swoją ósmą edycję. Zasadność wieloletniego istnienia takiego przedsięwzięcia jest oczywista, Strzegom i jego okolice są bowiem królestwem wydobywania granitu, zaś związki miasta ze środowiskiem artystycznym ścisłe i wielowymiarowe.

Dużo się dzieje wokół Strzegomia – w zasadzie można powiedzieć, że w ostatnich latach jest to główny pozawrocławski kierunek działań okołorzeźbiarskich dla środowiska. Zresztą to nie tylko pole działań dla artystów z wrocławskiej ASP, ale przede wszystkim miejsce spotkań i konfrontacji z twórcami (bo nie tylko rzeźbiarzami) z innych ośrodków z Polski, Czech, Słowacji czy Niemiec. Ich działalność wykracza daleko poza związki z ośrodkiem kamieniarsstwa – w zasadzie to ogół działań artystycznych, czego najlepszym przykładem jest chociażby kilkuletnia już organizacja Sympozjum Sztuki w Pałacu w Morawie, które za każdym razem dotyka nowych zagadnień, zarówno pod względem conceptualnym, jak i formalnym. Ale faktem jest, że to od rzeźbiarzy się zaczęło. Strzegomskie Biennale

I MY MÁME SVOU CARRARU

Ráda se dívám na umění takto, že ono něčemu slouží. Samozřejmě, nejedná se o pozitivistický etos utilitarismu, ale spíše o určení působení na intelekt a vnímání reality. Jednou z takových okolností je využití potenciálu okolí, ve kterém toto umění vzniká, čemu lze rozmanitě rozumět. Může se jednat o využití přirozeného bohatství místa, o vztah s jeho tkání, diskurz s historií nebo vizi budoucna a jeho aktivní formování. Bezpochybně takový potenciál dříme v práci s prostorem, jak je tomu třeba v případě sochařství.

Řekněme si ale, že heslo „socha ve veřejném prostoru” nemá své nejlepší období. Je zastaralé jako záliba k pomníkům v 19. stol., přivlastnění představ o společném blahu, občas slouží ideologickým účelům. Ale toto nechme stranou. Více zajímavé je hledání nových kontextů, do kterých lze sochu umístit, projednávání důvodů, proč vznikla nebo pátrání po jejím potenciálu. Těmto účelům slouží i požádání Strzegomského bienále sochařství v žule, které v roce 2021 mělo svou osmou edici. Správnost dlouholeté existence tohoto předsevzetí je zřejmá, Strzegom a okolí jsou královstvím těžby žuly, a vztahy města s uměleckým prostředím úzké a rozmanité.

Hodně se toho děje u Strzegomi – lze říci, že za poslední roky je to hlavní destinace sochařských aktivit wrocławského prostředí. Ale není to jen prostor pro aktivitu umělců z wrocławské ASP, a především místo setkání a konfrontace s tvůrci (a ne jen sochaři) z ostatních míst v Polsku, České republice, Německu nebo na Slovensku. Jejich působnost přesahuje vztahy s kamenickým centrem – v podstatě je to celek uměleckých aktivit, nejlepším příkladem čeho je třeba organizování už několik let Symposia umění na zámku v Moravě, které pokládá se dotýká nových otázek, jak koncepčně, tak i formálně. I když je pravda, že začalo to sochařstvím. Na Strzegomské bienále sochařství v žule se díváme jako na trvalý a tradiční už bod tvůrčí aktivity v regionu, který dal počátek všemu ostatnímu.

Rzeźby w Granicie możemy zatem widzieć jako stały i klasyczny punkt aktywności twórczej w regionie, który jest początkiem całej reszty.

Wydaje się, że współpraca przemysłu kamieniarskiego z artystami jest logicznym elementem strategii działalności w tym biznesie. I nie chodzi tu o czysto marketingowy zabieg (choć nie ma w tym nic zdroźnego), ale o wykorzystywanie wzajemnie wzmacniających się okoliczności, a więc budowanie relacji między producentami materiału a artystami, którzy nim się posługują bądź swoją twórczością wspierają *genius loci* miejsca. Co tu zresztą dużo szukać – pierwszym z brzegu adekwatnym przykładem jest Międzynarodowe Biennale Rzeźby w Carrarze, zainicjowane w 1957 roku, którego pierwotnym założeniem było właśnie potwierdzenie wiodącej roli miasta i regionu jako „stolicy marmuru”.

Obserwując rodzimą wersję podobnego wydarzenia można prowadzić rozważania na temat kierunków, jakie może przybrać biennale. Sądzę, że ważna jest świadomość kilku kwestii. Przede wszystkim pamiętajmy, że poruszamy się w przestrzeni zdefiniowanej, tzn. jest to biennale poświęcone kamiennej rzeźbie, co stanowi podstawowe założenie. Można widzieć to jako ograniczenie (w kontekście rozwoju), ja natomiast proponuję postrzegać jako wyzwanie. Wiadomo, wszelkiego rodzaju restrykcje wzmagają kreatywność. Nie postuluję w żadnym wypadku konserwatyzmu formalnego (choć z tego punktu widzenia strzegomskie Biennale *de facto* takie jest), ale przyjmuję po prostu fakt, że lokalny granit gra i będzie grać przez jakiś czas główną rolę.

Konstrukcja Biennale jest jednakowoż klasyczna, jak i logiczna, opiera się bowiem na koncepcji pleneru (na którym faktycznie pracuje się, przede wszystkim fizycznie), a następnie na prezentacji efektów pracy oraz konferencji będącej rodzajem podsumowania i wzbogacenia przedsięwzięcia o wątki naukowe. Fundatorami materiału są lokalni producenci, natomiast same rzeźby mają składać się na kolekcję prezentowaną w formie miejskiego lapidarium. To swoją drogą chyba spełnienie rzeźbiarskiego marzenia, tj. realizacja rzeźby artystycznej, a więc powstałej w sposób niezależny, i pozostawienie jej w ciągłej interakcji z widzem, nawet mimowolnym. Jednocześnie jest to także zabieg podnoszący walory turystyczne miasta i regionu. Z tej perspektywy Strzegom przede wszystkim kojarzy się z zabytkami historycznymi – okolicznymi pałacami – zaś niekoniecznie z miejscem, w którym tworzy się sztukę. W kontekście wspomnianych wcześniej możliwości związanych z dalszym rozwojem współpracy producentów granitu z artystami idea „miasta sztuki” jest możliwa do osiągnięcia.

Do ósmej edycji Biennale zostało zaproszonych, *nomen omen*, ośmiu artystów: Radosław Keler, Andrzej Kosowski, Christos Mandzios, Grzegorz Niemyjski (który pełnił także funkcję kuratora wydarzenia), Marcin Nosko, Marcin Plichta, Martin Kuchař oraz Zbigniew Zych. Jakkolwiek ich realizacje wynikają z odmiennych inspiracji czy kierowania się różnymi ideami leżącymi u podstaw tworzenia, to śmiało można pokusić się o podsumowanie, że ulubionym i jakże efektownym zabiegiem osób uczestniczących w Biennale jest operowanie szeroko pojętą opozycją. W tym pojęciu mieści się zestawianie materiałów o odmiennych właściwościach optycznych, fizycznych, bazowanie na wprowadzaniu percepcji widza w błąd. W takim kontekście możemy postrzegać niezwykle efektownie opracowane rzeźby Niemyjskiego (*Kamień Odrzucony*) oraz Kuchařa (*Słonecznik*),

Zda se, że współprace kamenického průmyslu s umělci je logický prvek strategie činnosti v tomto byznysu. A nejedná se jen o ryze marketingový tah (i když nic na tom není špatného), ale o využití vzájemně se násobících okolností, čili tvoření vztahů mezi producenty materiálu a umělci, kteří ho užívají nebo pomocí své tvorby posilují místní *genius loci*. Není třeba dlouho hledat příklad na to – prvním a adekvátním je třeba Mezinárodní bienále sochařství v Carrare, iniciované v roce 1957, původním úmyslem kterého bylo právě potvrzení vedoucí role města a regionu jako velehlášeného těžiště mramoru.

Když pozorujeme domovskou verzi obdobné události, můžeme se zamýšlet nad otázkou směrů, které může toto bienále obrát. Jsem názoru, že důležité je si uvědomovat několik věcí. Hlavně si pamatujme, že se pohybujeme v určeném prostoru, tzn. je to bienále věnované kamennému sochařství, a je to základní princip. Lze se na to dívat jako na omezení (pro rozvoj), já ale bych se na to dívala jako na výzvu. Je známo, že všeho druhu omezení posilují kreativitu. Nedožadují se v žádném případě formálního konzervatismu (i když z tohoto hlediska takové *de facto* strzegomské bienále je), ale беру na vědomí fakt, že lokální žula hraje a po nějakou dobu bude hrát tady hlavní roli.

Konstrukce bienále je ale klasická, a i logická, protože se opírá o koncepci pleneru (na kterém skutečně se pracuje, především fyzicky), a následné prezentaci výsledků a konferenci jako formy shrnutí a obohacení předsevzetí vědeckou částí. Sponzory materiálu jsou lokální výrobci, pak samotné sochy mají tvořit kolekci prezentovanou formou městského lapidária. A asi je to splnění sochařova snu, tj. realizace umělecké sochy, čili nezávislé vzniklé, a nechaní jí v trvalé interakci s divákem, i náhodným. Současně je to i tah, který zvyšuje turistickou atraktivitu města a regionu. Z tohoto hlediska, Strzegom vzbuzuje hlavně konotace s historickými památkami – se zámky v okolí – ne nutně pak s místem, ve kterém vzniká umění. V kontextu dříve zmiňovaných možností spjatých s dalším vývojem spolupráce producentů žuly a umělců, idea „města umění” je dosažitelná.

Na osmou edici bienále pozváno také osm umělců. Jsou to: Radosław Keler, Andrzej Kosowski, Christos Mandzios, Grzegorz Niemyjski (který zastává i funkci kurátora této události), Marcin Nosko, Marcin Plichta, Martin Kuchař a Zbigniew Zych. I když jejich realizace pramení z odlišných inspiračních zdrojů nebo idejí, na kterých se zakládá jejich tvorba, lze si dovolit konstatování, že oblíbeným a i dojemným krokem účastníků bienále je využití zešíroka chápaných protikladů. Tento pojem obsahuje soustavu materiálů o různých optických, fyzikálních vlastnostech, bázování na uvedení divákova postřehu do omylu. V takovém kontextu můžeme uvidět neobvykle dojemně zpracované sochy Niemyjského (*Zavržený kamen*) a Kuchaře (*Slunečnice*), ve kterých dominují řešení založená formalismem a estetikou sochy. Formální krok, i když jiné provenience, využil i Christos Mandzios, navázáním na realizace pop-artu. V jeho provedení máme ale něco jak „domácí” neo pop-art, protože je on úplně zbaven barevné vrstvy (zbývá jen přirozená šed' žuly).

Stojí za vzpomínku i realizace, které využívají srovnání, např. soch: *Tanec* od Radosława Kelera a *Sloupu* od Marcina Nosko. Obě výrazně sledují klasické sochařské otázky, liší se ale jejich řešením: v prvním případě je to dodržení vlastností figurativního umění, ve druhém – profiltrování klasické hmoty abstrakcí.

w których dominują rozwiązania oparte o formalizm i estetykę rzeźby. Również zabiegiem formalistycznym, ale o odmiennej od wspomnianych artystów proweniencji, posłużył się Christos Mandzios, nawiązując do pop-artowych realizacji. W jego wydaniu mamy jednak coś w rodzaju „rodzimego” neo pop-artu, bo pozbawionego w ogóle warstwy kolorystycznej (zostaje naturalna szarość granitu).

Warto przyrzeć się również realizacjom stosując porównania, jak np. w zestawieniu rzeźby Radosława Kelera *Taniec* i *Kolumny* Marcina Nosko. Obie wyraźnie podążają za klasycznymi problemami rzeźbiarskimi, różnią się zaś ich odmiennym rozwiązaniem: w pierwszym przypadku jest to zachowanie cech sztuki przedstawiającej, w drugim – przepuszczenie klasycznej bryły przez filtr abstrakcji.

Realizacja Andrzeja Kosowskiego wpisuje się w jego wieloletnie zainteresowania pojęciem czasu i jego relacji z przestrzenią. Można też widzieć rzeźbę *8* jako odniesienie do bogatej ornamentyki zawartej w zabytkach regionu, ukrywanej często właśnie w dziełach rzeźbiarskich mistrzów sprzed wieków, a niosącej zawsze określoną symbolikę. Jednak ponad wszystko jest to dla oglądającego przyjemność w odkrywaniu sposobów opracowywania kamienia posunięta do perfekcjonizmu. Do podobnych poszukiwań wizualnych skłania *Fasada* Marcina Plichty, która ewokuje skojarzenia z barokową ornamentyką i skłania do poszukiwań korespondujących form w architekturze i zdobnictwie.

Z kolei rzeźba Zbigniewa Zycha (*Królowa*) nosi w sobie cechy spekulatywnego podejścia do historii miasta. Przedstawia bowiem symbol Strzegomia – Bazylikę Świętych Apostołów Piotra i Pawła nie odwzorowując faktycznej bryły, a ukazując jej perfekcyjną (w zamyśle artysty) postać, z dobudowanymi i ukończonymi wieżami. Jest tu więc wyraźna świadomość tworzenia w określonej rzeczywistości architektoniczno-historycznej i odniesienie się do wyobrażenia o idealnym, jednakowoż niemożliwym do zrealizowania, przekształceniu wizualności miasta.

O ile powyższy wątek rozgrywa się raczej w warstwie abstrakcyjnej, to zdecydowanie realny jest namysł nad rozwojem strzegomskiego Biennale. Moment, w którym obecnie ono się znajduje, wieści możliwości ewolucji tego przedsięwzięcia w różnych kierunkach. Pamiętamy, oczywiście, o założeniach leżących u podstaw jego organizacji. Można jednak przypuszczać, że obecna formuła plenerowej realizacji form rzeźbiarskich i tworzenia z nich galerii pod otwartym niebem za jakiś czas się wyczerpie, o ile nie będzie rozwijana. Każdy byt potrzebuje ekspansji i nowych pomysłów. Co dalej w takim razie? Wszystko jest zależne oczywiście od pieniędzy, ale zawsze perspektywiczne jest umiędzynarodowienie (co już powoli następuje), a także wszelkiego rodzaju współpraca różnych instytucji czy sektorów. Intrygująca wydaje się także koncepcja zaproszenia rzeźbiarzy, którzy niekoniecznie mają do czynienia na co dzień z najbardziej klasyczną formą sztuki. Możliwości jest sporo i warto je rozwijać.

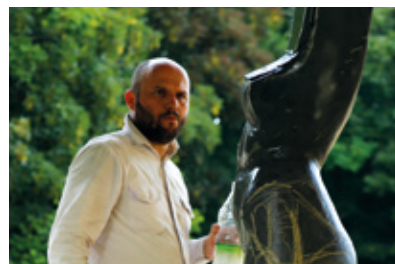
Realizace Andrzeja Kosowskiego zapadają do jego dlouholetého zájmu o pojetí času a jeho vztahu s prostorem. Na sochu *8* lze se také dívat jako na odkaz na bohatou ornamentiku památek z regionu, často se skrývajících právě v sochařských dílech dávných mistrů, a vždy nesoucích určitou symboliku. Ale nade vše je to pro diváka radost objevování způsobu zpracování kamene dotažené k dokonalosti. K podobnému vizuálnímu hledání vybízí *Fasáda* od Marcina Plichty, která evokuje konotaci s barokní ornamentikou a nutí k hledání korespondujících s ní forem v architektuře a zdobení.

Pak socha Zbigniewa Zycha (*Královna*) je příznačná spekulacním přístupem k dějinám města. Představuje přece symbol Strzegomi – Basiliku Sv. Apoštolů Petra a Pavla bez zobrazení skutečné formy, ale jako její perfektní podobu (dle umělce), s dostavěnými, dokončenými věžemi. Je tady tak výrazné vědomí tvoření určité architektonicky historické reality a odkaz na představu o ideálním, i když nerealizovatelným přetvoření vzhledu města.

I když shora uvedená úvaha se vztahuje spíše na abstraktní rovinu, tak rozhodně reální je zamyšlení se nad rozvojem strzegomského bienále. Okamžik, ve kterém se ono nachází, zdá se umožňovat evoluci toho předsevzetí různými směry. Pamatujeme se, samozřejmě, na principy, na kterých zakládá se jeho organizování. Lze ale předpokládat, že současná plenérová realizace sochařských forem a vytváření z nich galerie na čerstvém vzduchu za nějakou dobu přijde o svou atraktivitu, nebude-li se vyvíjet. Každá existence vyžaduje expanse a nové nápady. Tak co pak? Všechno záleží samozřejmě na financích, ale vždy má perspektivu mezinárodnost předsevzetí (což pomálu se vytvoří), a také všeho druhu spolupráce různých institucí a oborů. Intrikující se zdá také koncepce pozvání sochařů, kteří možná nemají obden co do činění s nejlépe klasickou formou umění. Možností je hodně a stojí ony za jejich prohloubení.



RADOSŁAW KELER



Taniec

To kontynuacja moich poszukiwań formalnych na styku figuracji i abstrakcji geometrycznej. Połączenie w jednym dziele pozornie bardzo różnych tematów. Zestawienie tradycyjnego przedstawienia aktu żeńskiego z bardziej współczesnym minimalizmem. Dodatkowym wyzwaniem było wydobywanie z twardej i zimnej skały wrażenia ciepła, miękkości i delikatności. Ta chęć uchwycenia ciała w ruchu wynika z mojego przeświadczenia, że kobieta w tańcu jest najpiękniejsza.

Tanec

Je to pokračování mého formálního hledání na rozhraní figurace a geometrické abstrakce. Spojení v jednom díle zdánlivě velmi odlišných témat. Kombinace tradičního představení ženského aktu s více soudobým minimalismem. Dodatečnou výzvou bylo dobýti z tvrdé a zimní skály dojmu tepla, měkkosti a jemnosti. Ta snaha o zachycení těla v pohybu vyplývá z mého přesvědčení, že žena v tanci je nejkrásnější.

Taniec, granit Impala / *Tanec*, žula Impala

Sponsor kamienia: firma Zenon Kiszkiel, sponsor postumentu: firma Cybuch, miejsce pracy: firma Granex / Sponzor kamene: firma Zenon-Kiszkiel, sponzor podstavce: firma Cybuch, místo práce: firma Granex



Taniec, granit Impala
Tanec, , žula Impala



ANDRZEJ KOSOWSKI



8

Tytułowe „8”, to nawiązanie do aktualnej ósmej edycji Strzegomskiego Biennale Rzeźby w Granicie. To również (a może przede wszystkim) odniesienie do *ośmiu* uczestników tego wydarzenia. *Ośmiu* odmiennych osobowości i spojrzeń na rzeźbę w kamieniu, czego wyrazem są tak zróżnicowane realizacje podczas tego sympozjum.

W mojej rzeźbie można dostrzec inspirację formą wstęgi Möbiusa. Kompozycja spiralna, krzywizny, napięcia, ażur, posłużyły do przededefiniowania sformatowanego bloku granitu, jaki zobaczyłem pierwszego dnia pracy w Strzegomiu. Stopniowo zanikające ściany prostopadłościanu zmieniały się we wstęgę, a powiększający się otwór wprowadzał coraz więcej światła i zarazem „lekkość” do kamiennej formy. Ażur w tej rzeźbie staje się pretekstem do jej dialogu z otoczeniem.

8

Titulní „8” navazuje na aktuální Osmou edici Strzegomského bienále sochařství v žule. To také (možná že především) odkaz na *Osm* účastníků této události. *Osm* odlišných osobností a pohledů na Sochařství do kamene, projevem čeho jsou tak rozmanité realizace vzniklé během toho sympozia.

V mé soše lze sledat inspiraci formou Möbiové pásky. Spirální kompozice, křivky, napětí, ažur posloužily redefinování formátu žulového kamenného bloku, který jsem uviděl prvního dne práce ve Strzegomi. Postupně mizející stěny kvádrů měnily se v pásku, a zvětšující se otvor zaváděl pořad více světla a současně „lehkost” do kamenné formy. Ažur v této soše se stává záminkou k jejímu dialogu s okolím.



8, granit Żimnik, podstawa – granit Impala / 8, żula Żimnik, podstavec – żula Impala

Sponsor kamienia: firma Żimnik, sponsor postumentu: firma Zenon Kiszkiel, miejsce pracy: firma Granex

Sponsor kamene: firma Żimnik, sponsor podstavce: firma Zenon Kiszkiel, místo práce: firma Granex



8, granit Żimnik, podstawa – granit Impala / 8, žula Žimnik, podstavec – žula Impala



MARTIN KUCHAR



Słonecznik...

Kiedy otrzymałem zaproszenie na VIII Biennale Międzynarodowego Sympozjum Rzeźbiarskiego w Granicie, zacząłem się zastanawiać, co będę w stanie zrealizować w strzegomskim granicie w ciągu pięciu tygodni. Miałem już z tym twardym materiałem spore doświadczenie, głównie dzięki memu dwukrotnemu udziałowi w strzegomskim Biennale w latach 2012–2014.

Wtedy wykonałem ważącą prawie trzynaście ton *Głowę 14* oraz kompozycję *Kropla w kropli*. Pracowałem sam młotem pneumatycznym, szpicami, groszkownikami i dłutami, bez większej pomocy technicznej, możliwości cięcia wielkich mas kamienia piłami linowymi. Skorzystałem krótkotrwale z pomocy miejscowych kamieniarzy. W trakcie trzeciej realizacji w Strzegomiu pracowałem z kształtem stylizowanego *Kilofa* (młotka górniczego), który będzie nawiązywał do dwóch poprzednich wariantów tej rzeźby, zrealizowanych w Egipcie ze skały wapiennej (2009) i w Korei Południowej z czarnego sjenitu (2013).

Chętnie łączę twardy materiał – granit, ze stalą nierdzewną i zaproponowałem wariant *Kilofa – Słonecznik* właśnie z tych materiałów. Jest to ręcznie wyciosana granitowa stela z szorstką, warstwową strukturą opracowania jej powierzchni. Stela ma trzy metry wysokości, uzupełniona jest nierdzewnym grotem i dwoma gładkimi powierzchniami z tego materiału, które zwierają stopniowo zmieniający się kąt z ostrą stalową krawędzią polerowanej stali nierdzewnej. Te polerowane nierdzewne powierzchnie odbijają nie tylko swe najbliższe otoczenie, ale także promienie słoneczne. Te, przy pomocy optycznych załamania światła, oświetlają okoliczną architekturę miasta. Po spodniej części granitowego masywu steli spływa wypolerowana kropła, będąca mieszaniną różnych materiałów. Można je obserwować i identyfikować. Kropła przypomina o swej starszej i znacznie większej siostrze z 2014 roku.

Slunečník...

Když jsem dostal pozvání na 8. bienále mezinárodního sochařského sympozia v žule, začal jsem přemýšlet, co budu schopen během 5. týdnů ze strzegomské žuly zrealizovat. Měl už jsem s tímto houževnatým materiálem bohatou zkušenost. Hlavně díky mým dvěma účastem na Strzegomských bienále v letech 2012–14. Tehdy jsem vytvořil téměř 13 tun vážící „Hlavu 14.“ A kompozici „Kapka v kapce“. Pracoval jsem sám sbíječkou, špicemi, štokováký a dláty, bez větší technické pomoci, možnosti ořezu velkých hmot kamene pomocí lanových pil. Využil jsem tehdy krátkodobé pomoci místních kameníků. Při své třetí realizaci ve Strzegomi jsem pracoval s tvarem stylizovaného Kilofu (hornické kladívko), který bude navazovat na své dvě předchozí varianty realizované v Egyptě z vápence (2009) a v Jižní Korei z černého syenitu (2013). Rád kombinuji tvrdý materiál – žulu z nerezovou ocelí a navrhnul jsem variantu Kilofu – „Slunečníku“ právě z těchto materiálů. Jde o ručně vysekanou žulovou stělu s drsnou, vrstevnatou strukturou opracování jejího povrchu. Stěla je 3 metry vysoká, doplněna nerezovým hrotem a dvěma hladkými plochami z téhož materiálu, které svírají postupně se měnící úhel s ostrou ocelovou hranou leštěné nerez. Tyto leštěné nerezové plochy zrcadlí nejen své nejbližší okolí ale také odráží sluneční paprsky. Ty za pomoci optických světelných lomů nasvětlují okolní architekturu města. Po spodní části žulového masivu stěly stéká vyleštěná kapka, ve které je shluk různých minerálů. Ty se se dají pozorovat a určovat. Kapka je připomínkou na svou starší a mnohem větší sestru z roku 2014.

Słonecznik, granit Strzegom, stal nierdzewna / *Slunečník*, žula Strzegom, nerezavá ocel

Sponsor kamienia: firma Goliński, sponsor postumentu: firma Cybuch, miejsce pracy: firma Granex / Sponzor kamene: firma Goliński, sponzor podstavce: firma Cybuch, místo práce: firma Granex





*Słonecznik, granit Strzegom,
stal nierdzewna / Slunečník,
žula Strzegom, nerezavá ocel*
Po lewej: fragment pracy
Słonecznik
Vlevo: fragment práce
Slunečník

W Strzegomiu czułem się znów jak w domu – dzięki miłym ludziom, znajomym, którzy zadbali o rzeźbiarzy, a którzy przede wszystkim utrzymują tradycję tworzenia dobrego imienia tutejszego granitowego sympozjum w dziedzinie rzeźbiarskiej oraz w zakresie kulturalnej współpracy Polski i Czech. Myślę, że po latach tej systematycznej, nielekkiej pracy organizatorzy mogliby rozszerzyć portfolio zaproszonych gości zagranicznych o kolejne kraje. Strzegomskie Biennale zapewne ma im co zaoferować, by stało się uznawanym wydarzeniem również w skali światowej.

Ve Strzegomi jsem se cítil opět jako doma, díky milým lidem, známým, kteří se o sochaře dobře starali, ale hlavně pokračují v tradici budování věhlasu zdejšího žulového sympozia v sochařské a kulturní oblasti spolupráce Polska a Čech. Myslím si, že po letech této systematické nelehké práce by mohli organizátoři rozšířit portfolio pozvaných zahraničních sochařů na více zemí světa. Určitě jim má Strzegomské bienále co nabídnout a stát se tak respektovanou akcí i ve světovém měřítku.



CHRISTOS MANDZIOS



Opisując tę realizację, odwołam się do stosunkowo rozbudowanego i – *jak sądzę* – wystarczająco wymownego tytułu tautologicznie powtarzającego to, co w istocie rzeczy rozgrywa się w tej kompozycji, a mianowicie:

PRZYBIJANIE BLOKU GRANITOWEGO DO PODŁOŻA...

z cyklu *TWARDE – MIĘKKIE*

- ...
- Blok Kamienny
 - ... będący synonimem Ciężaru i Twardości...
 - ... poddaje się...
 - ... wbijaniu weń ogromnego Gwoźdźcia...
 - ... przybijając Blok do Podłoża...
- ...
- Gwóźdź
 - ... jest kamienny...
 - ... Czarny...
- ...
- Blok Kamienny
 - ... Masywny, Twardy i Jasny
 - ... w reakcji na akcję Czarnego Gwoźdźcia...
 - ... ujawnia...
 - ... niespodziewanie i zarazem paradoksalnie swoją...
 - ... Miętkość...
- ...
- ... Kompozycja...
- ... jest kolejną odsłoną autorskiego cyklu...
- ... *TWARDE – MIĘKKIE*...
- ... eksplorującego – *od lat* – działanie między innymi...
- ... Paradoksu...
- ...

Przybijanie bloku granitowego do podłoża..., z cyklu *Twarde – miękkie*, granit Zimnik, , gwóźdź – granit Czarny Szwed

Přibíání žulového bloku k podloží..., z cyklu *Pevné – měkké*, žula Zimnik, hřebík – žula Czarny Szwed

Sponsor kamienia: firma Granex, sponsor liternictwa: Marek Zych firma DAN-MAR, miejsce pracy: firma Granex

Sponsor kamene: firma Granex, sponzor nápisů: Marek Zych firma DAN-MAR, místo práce: firma Granex

U popisu této realizace, odkážu na poměrně podrobného a – *smím tvrdit* – dostatečně výslovného titulu, který tautologicky opakuje to, co se ve skutečnosti odehrává v této kompozici, čili:

PŘIBÍÁNÍ ŽULOVÉHO BLOKU K PODŁOŽÍ...

z cyklu *PEVNÉ – MĚKKÉ*

- ...
- Kamenný blok
 - ... synonym Tíhy a Pevnosti...
 - ... poddává se...
 - ... vbíjení do něj obrovského Hřebíku...
 - ... přibíjení Bloku do Podloží...
- ...
- Hřebík
 - ... je kamenný...
 - ... Černý...
- ...
- Kamenný blok
 - ... Masivní, Tvrdý a Světlý
 - ... jako reakci na aktivitu Černého hřebíku...
 - ... ukazuje...
 - ... nečekaně a i paradoxně svou...
 - ... Měkkost...
- ...
- ... Kompozice...
- ... je dalším výstupem z autorského cyklu...
- ... *PEVNÉ – MĚKKÉ*...
- ... *exploraci – roky trvající* – mimo jiné působení...
- ... Paradoxu...
- ...

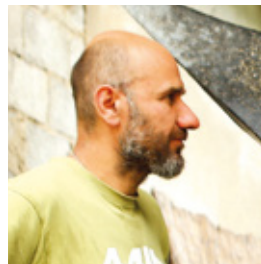




Przybijanie bloku granitowego do podłoża..., z cyklu Twarde – miękkie, granit Żimnik, , gwóźdź – granit Czarny Szwed
Přibítky žulového bloku k podloží..., z cyklu Pevné – měkké, žula Žimník, hřebík – žula Czarný Švéd



GRZEGORZ NIEMYJSKI



Kamień Odrzucony

Kamień odrzucony przez budujących stał się kamieniem węgielnym.

(Ps 118,22)

Leżał w rowie obok drogi pośród innych kamieni zarośniętych krzakami. Ich kształty wskazywały na ślady wcześniejszych cięć, jakby to były pozostałości po produkcji, odpady. Ten jeden był dość duży, intrygująco podcięty, a po oczyszczeniu z ziemi i zamoczeniu ukazał ciemny intensywny kolor. Zainspirowałem się tym kamieniem i tak powstała praca *Kamień Odrzucony*.

Zavržený Kamen

Kámen, jež zavrhli stavitelé, stal se kamenem úhelným.
(Ps 118,22)

Ležel v příkopu vedle cesty mezi ostatními kameny porostlými křoví. Jejich tvary prozrazovaly stopy dřívějšího řezání, že jsou to zbytky nějaké produkce, odpad. Ten jeden byl docela velký, intrikujícím způsobem podřezaný, a po očištění z hlíny a zvlhčení ukázala se jeho tmavá intenzivní barva. Inspiroval jsem se tím kamenem a tak vznikla práce *Zavržený Kamen*.

Kamień Odrzucony, podstawa – granit Strzegom, rzeźba – granit Verde Ataliba

Zavržený Kamen, podstavec – žula Strzegom, socha – žula Verde Ataliba

Sponsor kamienia: firma Granex, sponsor postumentu: firma D&J Gromiec, miejsce pracy: firma Granex

Sponsor kamene: firma Granex, sponzor podstavce: firma D&J Gromiec, místo práce: firma Granex





Kamień Odrzucony, podstawa – granit Strzegom, rzeźba – granit Verde Ataliba
Zavržený Kamen, podstavec – žula Strzegom, socha – žula Verde Ataliba



MARCIN NOSKO



Kolumna 2021

Półowa 2021 roku. Czas kumulacji pytań płynących z niepokoju ostatnich lat. Granitowy filar *Kolumna 2021* także jest znakiem zapytania, śladem utraty naszej równowagi, zachwiania metafizycznej „konstrukcji nośnej”. Nie wiadomo, czy pojawia się pośrodku, pod koniec, czy zaledwie w początkach kryzysu. Filar pozbawiany własnej funkcji poza Miejscem to współczesna *axis mundi*.

Czy symboliczne, trwałe Osie dające połączenie, oparcie, stają się obecnie reliktem, cieniem poprzednich?

Kamień – granit prawem paradoksu imploduje, ale jest jednocześnie obrazem, tęsknotą – moją „anamnesis kamienia” – wartością, która, jeśli uniosła, nieść będzie...

Napięcie pomiędzy skompresowaną, zamkniętą przez miliony lat masą a przestrzenią, w której się poruszamy, sytuuje go bowiem daleko od innych znanych nam mediów, jest przez swoją naturę gwarantem archaicznego porządku. Nie tylko obrazuje „pierwszy surowiec”, ale zmusza, by stanąć w obliczu jego trwania. Czas i historia biegną bowiem dalej. Po latach granitowy filar wtopi się w jemu podobne – mniej lub bardziej dosłowne czy metaforyczne – znaki swoich czasów.

Sloup 2021

Połovina roku 2021. Doba kumulování se otázek vyplývajících se zneklidnění posledních let. Žulový pilíř *Sloup 2021* je také otazníkem, stopou ztráty naše rovnováhy, otřesu metafyzické „nosné konstrukce”. Nevíme, zda se objevuje uprostřed, na konci nebo teprve na počátku krize. Pilíř zbavený své funkce, mimo Místo, je současnou *axis mundi*.

Stávají se symbolické, trvalé Osy, které dávají propojení, podporu, v současnosti reliktem, stínem jí předcházejících?

Kamen – žula paradoxně imploduje, ale současně je i obrazem, steskem – mou „anamnesis kamene” – hodnotou, která unesla-li, nést bude... Napětí mezi kompresovanou, miliony let uzavřenou hmotou a prostorem, ve kterém se pohybujeme, umísťuje ji však daleko od jiných nám známých médií, vzhledem ke svému rázu, je zárukou archaického pořádku. Nejen představuje „první materiál”, ale nutí k tomu, abychom se postavili před obraz jejího trvání. Čas a historie však běží napřed. Po letech žulový pilíř se potopí do mu podobných – méně nebo více výslovných nebo metaforických – znaků své doby.

Kolumna 2021, granit Strzegom, element na górze i podstawa – granit Impala

Sloup 2021, žula Strzegom, horní část a podstavec – žula Impala

Sponsor kamienia: firma Chęciński, sponsor postumentu: firma Zenon Kiszkiel, miejsce pracy: firma Zenon Kiszkiel

Sponzor kamene: firma Chęciński, sponzor podstavce: firma Zenon Kiszkiel, místo práce: firma Zenon Kiszkiel





Kolumna 2021, granit Strzegom,
element na górze i podstawa –
granit Impala

Sloup 2021, žula Strzegom,
horní část a podstavec –
žula Impala



MARCIN PLICHTA



Fasada

Rzeźba powstała w lipcu 2021 podczas Strzegomskiego Biennale Rzeźby w Granicie. Wyabstrahowane popiersie barokowej fasady o jędrnym, cielistym i organicznym modelunku kontrastuje z dominującym graniastym konturem. Monumentalność kompozycji spotęgowana została zaburzeniem relacji proporcji korpusu do głowy. Cichy i spokojny, intrygujący zarazem granit strzegomski stopniowo pod wpływem mozolnej pracy „odwdzięczał się”, pozwalając światłu powolnie obnażać swoje ukryte piękno. Po doświadczeniach w pracy z granitami polnymi i ich często zdradliwą strukturą ten rodzaj materiału udało się łatwiej okiełznać.

Impulsem do stworzenia *Fasady* stał się przekrój poprzeczny charakterystycznego dachu kartuskiej kolegiaty. Przywołujący kształt wieka trumny miedziany dach powstał w roku 1731 na gotyckich murach świątyni i wprost nawiązywał do łacińskiej sentencji oraz pozdrowienia kartuskich zakonników – *memento mori* (pamiętaj o śmierci).

Fasáda

Socha vznikla v červenci 2021 během Strzegomského bienále sochařství v žule. Izolované poprsí barokní fasády o pevné, organické modelaci tělové barvy kontrastuje s dominujícím hranatým obrysem. Monumentalita kompozice je znásobená porušením relace korpusu ke hlavě. Tichá a klidná, stejně intrikující strzegomská žula to postupně vlivem těžké práce „vracela” tím, že umožňovala světlu pomalu odkrývat svou utajenou krásu. Po zkušenostech s prací na polní žule a s její zrádnou strukturou, tento druh materiálu byl snadnější k podmanění si ho.

Impulzem pro vznik *Fasády* byl příčný průřez střechy kolegiáty v Kartuzech. Připomínající tvar krytu rakve, měděná střecha vznikla v roce 1731 na gotických zdech svatostánku a přímo navazovala na latinskou sentenci a pozdrav mnichů z Kartuz – *memento mori* (pamatuj na smrt).

Fasada, granit Strzegom, podstawa – granit Tołkowski / *Fasáda*, žula Strzegom, podstavec – žula Tołkowski

Sponsor kamienia: firma Chęciński, sponsor postumentu: firma Granex, miejsce pracy: firma Zenon Kiszkiel

Sponzor kamene: firma Chęciński, sponzor podstavce: firma Granex, místo práce: firma Zenon Kiszkiel





Fasada, granit Strzegom, podstawa – granit Tołkowski / *Fasáda*, žula Strzegom, podstavec – žula Tołkowski



ZBIGNIEW ZYCH



Matka

S trzegom to moje rodzinne miasto. Największym jego skarbem od pokoleń jest zachwycająca, monumentalna, w czystej formie gotycka bazylika.

Inspiracją do ukazania formy mojej rzeźby był obraz René Magritte'a *Zamek na skale*.

Podstawa rzeźby wykonana jest z brązowego ukraińskiego granitu „Tołkowski”, natomiast bazylika wyrzeźbiona jest z drobnego, beżowego granitu „Mazur” z Rogoźnicy.

Matka

S trzegom mé rodinné město. Jeho největším pokladem je generace ohromující, monumentální, čistě gotická Basilika.

Inspirací k ukázání formy mé sochy byl obraz René Magritte'a *Hrad na skále*.

Podstavec sochy je proveden z hnědé ukrajinské žuly „Tolkovsky“, přičemž Basilika je je sochaná z drobné, béžové žuly z Rogoźnicy „Mazur“.

Matka, podstawa – granit Tołkowski, bazylika – granit Mazur z Rogoźnicy

Matka, podstavec – žula Tołkowski, basilika – žula Mazur z Rogoźnice

Sponsor kamienia: Antoni Larczyński, sponsor postumentu: firma Zenon Kiszkiel, miejsce pracy: pracownia autora

Sponsor kamene: Antoni Larczyński, sponzor podstavce: firma Zenon Kiszkiel, místo práce: autorův atelier





Matka, podstawa – granit Tołkowski, bazylika – granit Mazur z Rogoźnicy

Matka, podstavec – žula Tołkowski, basilika – žula Mazur z Rogoźnice



KONFERENCJA „KSZTAŁT”
KONFERENCE „TVAR”



Z NATURY RZECZY

Po zapoznaniu się z tytułem przedmiotowej konferencji w mojej pamięci zarysowało się dzieło w formie bryły, której kształt był niezwykle czytelny. Obiekt narzucał się nie tyle charakterem, co poprzez oczywiste znaczenie. Laptop. Płaski prostopadłościan, gładki, połyskliwy i funkcjonalny nie wymagał oprawy identyfikacyjnej, a nawet otwarcia, które ujawniłoby detaliczność szczegółów, potwierdzających praktyczny charakter przedmiotu jako narzędzia elektronicznego.

Doświadczenie surowości tego obiektu miało swoje konsekwencje. Utrwaliło przekonanie, iż w miejsce głębokich związków z rzeczywistością w przestrzeni wizualnej (niezależnie od rynku marketingowego), po upływie dziesięcioleci od pojawienia się odkrywczego dzieła jako *ready made*, w palecie artystycznych środków wyrazowych obok form użytkowych zagościły na stałe również powidoki tychże obiektów. I chociaż nie mają one swoich złożonych ekwiwalentów, przenikają do języka form przestrzennych w swej bardzo mylącej, powierzchowno-ergonomicznej prostocie, z upodobaniem rzucając cień na naszą wrażliwość, uważność i zainteresowanie potrzebą dotknięcia myślą rzeczy nierozpoznanych. Jakże aktualne stały się więc słowa Petera Blake’a, który już w latach pięćdziesiątych przewidywał, że wkrótce „będzie istniał tylko jeden typ produktu przemysłowego – gładka błyszcząca kapsuła”¹.

W praktyce zatem dotykamy percepcyjnie zmian, których nośnikiem stał się język form zbudowany w oparciu o gramatykę znaków posiadających swój utylitarny charakter, stopniowo wyzbywający się swego bogatego rodowodu: pulsującego tła, które gubi swoją wieloznaczność i nieprzejrzyistość, metafizyczne echo – prowadząc do wymiany myśli na zasadzie skrótów i uproszczeń. Z punktu widzenia dydaktyka i twórcy powstaje środowisko, gdzie „mechaniczny ład” z jego kategorią przyjemności i komfortu nie pozwala rodzić się kolejnym przekształceniom, nie zapala i nie inspiruje do odczytywania świata w procesie aktywnego widzenia, a nawet podąża jeszcze dalej, zrywając wielokrotnie więzi, gdzie „[...] abstrakcja nie jest już abstrakcją mapy, sobowtóra, lustra czy pojęcia. [...] stanowi raczej sposób generowania – za pomocą modeli – rzeczywistości pozbawionej źródła i realności”².

Mając zatem świadomość przeobrażeń w języku komunikacji wizualnej, będących efektem wielorakich zmian, w tym technologicznych, socjologicznych, a nawet ekonomicznych, poruszane obecnie zagadnienie wydaje się więc mieć głęboki sens i wymaga przypomnienia. Również w tym znaczeniu, o jakim mówił Witold Gombrowicz, który doceniał ważność kształtu, a równocześnie rozumiał dwiślistą naturę człowieka, która wyraża się w trwałym sporze pomiędzy jego pragnieniem a zaprzeczeniem, dostrzegając w obecności kształtu i formy zarówno sens, jak i nieznośny ciężar, który przynosi wiele ograniczeń i odbiera wolność³.

1 Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Łódź 2013, s. 72.

2 Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, s. 6.

3 Witold Gombrowicz, *Dziennik (1953–1956)*, Kraków 1989.

ZE SVÉ PODSTATY

Po seznámení se s titulem předmětné konference, v mé paměti se nakreslilo dílo ve formě tělesa o neobvykle zřejmém tvaru. Objekt se nabízel ne toliko charakterem, ale samozřejmým významem. Notebook. Plochý kvádr, hladký, lesklý a funkční, nevyžadoval identifikačního rámce, a ani tak otevření, které by ukázalo podrobnost detailů, které potvrzují praktický charakter předmětu jako elektronického nářadí.

Zkušenost se syrovosti toho objektu měla své následky. Upevnila přesvědčení, že v místě hlubokých vztahů s realitou ve vizuálním prostoru (nezávislé na marketingový trh), po desetiletích od zjevení se objeveného díla coby *ready made*, v spektru uměleckých výrazových prostředků vedle užitkových forem se trvale zabydlely i mžitky těchto objektů. A přesto že nemají své složité ekvivalenty, pronikají do jazyka prostorových forem ve své velmi bludné, povrchně ergonomické jednoduchosti, s oblibou odráží svůj stín na naši citlivost, pozornost a zájem o potřebu dotknutí se myšlenkou neidentifikovaných věcí. Jak aktuální se tak stala slova Petera Blake, který už v padesátých letech předvídal, že brzy „bude existovat jen jeden typ průmyslového produktu – hladká lesklá kapsle”¹.

V praxi tak se percepčně dotýkáme změn, nosičem kterých se stal jazyk forem sestavený na základě gramatiky znaků majících svůj užitelný charakter, postupně se zbavující svého bohatého rodokmenu: pulzujícího pozadí, které ztrácí své početné významy a svou neprůhlednost,

metafyzické echo – a tím vede k výměně myšlenek formou zkratk a zjednodušení. Z pohledu didaktika a tvůrce, vzniká prostředí, ve kterém „nepodněcuje a neinspiruje ke čtení světa v procesu aktivního vnímání, a ještě jde i dále a mnohokrát trhá vztahy kde „[...] abstrakce není už abstrakcí mapy, dvojníka, zrcadla nebo pojmu. [...] je spíše způsobem generování – pomocí modelů – reality zbavené zdroje a realnosti”².

S vědomím přetváření v jazyce vizuální komunikace, které jsou následkem početných změn, v tom technologických, sociologických, dokonce ekonomických, dnes podotýkané otázky se zdají mít hluboký smysl a vyžadují připomenutí. I v tom významu, o kterém mluvil Witold Gombrowicz, který oceňoval hodnotu tvaru, a současně rozuměl dvojité lidské přirozenosti, která se projevuje v trvalém sporu mezi jeho tužbami a jejich popíráním, se shledáním v přítomnosti tvaru a formy jak smyslu, tak i nesnesitelné tíhy, která přináší hodně omezení a bere svobodu³.

Tak máme tvar, a také beztvár. Tvar je základ pro další růst. I tvar, který nese sám sebe, proměňuje se do komuniké, vizuální uzavřené a statické značky.

Současně ale naši pozornost se spíše soustředí na skutečnosti, že paradoxně neomezení chápaná jako dávání tvaru, formy, ale jejich mizení klade nám otázku o směr hledání. V době, kdy se forma vytrácí a došlo k rozdělení na nemožnou k sjednocení, fragmentární konstrukci, získání odpovědi na otázku, kde se nachází utíkající ze zorného

1 Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Łódź 2013, s. 72.

2 Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, s. 6.

3 Witold Gombrowicz, *Dziennik (1953–1956)*, Kraków 1989.



Kornelia Nowak, *Niezgoda jako forma oporu*, praca dyplomowa, 2020, papier, fragment kompozycji wieloelementowej, wym. fragmentu: 45 × 70 × 50 cm, fot. Kornelia Nowak
Kornelia Nowak, *Nesouhlas jako forma vzdoru*, diplomová práce, 2020, papír, fragment komplexní kompozice, wym. fragmentu: 45 × 70 × 50 cm, fot. Kornelia Nowak

Kornelia Nowak, *Niezgoda jako forma oporu*, praca dyplomowa, 2020, papier, kompozycja wieloelementowa, detal, fot. Kornelia Nowak
Kornelia Nowak, *Nesouhlas jako forma vzdoru*, diplomová práce, 2020, papír, fragment komplexní kompozice, detail, fot. Kornelia Nowak

Tak więc jest kształt, ale i bezkształt. Kształt jako podstawa do dalszego wzrostu. Również kształt, który niesie siebie, przeistaczając się w komunikat, znak wizualny zamknięty i statyczny.

Obecnie jednak naszą uwagę bardziej zajmuje fakt, iż paradoksalnie to nie ograniczenia rozumiane jako nadawanie kształtu, formy, ale ich zanikanie stawia pytania o kierunek poszukiwań. W dobie, gdy ztraca się forma i nastąpiło rozbitcie na niepoddającą się scaleniu, fragmentaryczną konstrukcję, uzyskanie odpowiedzi, gdzie znajduje się uciekający z pola widzenia kształt, jest zadaniem wymagającym. Jak zatem widzę to zagadnienie z punktu widzenia dydaktyki, która z natury rzeczy otwiera się na wielość zjawisk? Gdzie przebiega granica między wolnością a koniecznością?

W szerokim jego znaczeniu odnajdujemy to pojęcie jako rdzeń, który pozwala ogarnąć wielość w sensowną całość i nie ogranicza się li tylko do kategorii estetyki. To również kategoria ontologiczna, epistemologiczna. Etyczna. W tym kontekście pojęcie kształtu nierozzer-

walnie wiąże się z człowiekiem jako twórcą, odbiorcą. Podmiotem. Stąd nie bez powodu mówimy o procesie kształtowania myśli, umiejętności i niezależnie, jak przebiegają linie indywidualnych strategii artystycznych, metod dydaktycznych, proces odkrywania podstaw nie pozostaje w dystansie do rudymentów, względem których indywidualne spojrzenie zostaje ukierunkowane na obiektywizującą refleksję. Szczególnie obecnie, gdy oddalamy się od natury dającej uniwersalny wzorec, a nawet zaprzeczamy źródłowości, która pozwalała przenieść ciężar z subiektywnego „ja” na odkrywanie istoty rzeczy; innymi słowy – na odbieranie pouczających lekcji, które widzą całość w oddaleniu i syntezie.

Aktualność tego zagadnienia możemy nadal dostrzec chociażby na poziomie artysty i jego pogłębionej relacji z materią w procesie twórczym. Wyposażeni w zmysłowe instrumentarium percepcyjne, pamięć, doświadczenia, te bliższe i wiekowe jako tradycja kultury, jesteśmy wzmocnieni w zasobność, która niczym ćwiczenie z uważności pociąga za sobą skupienie na rzeczach istotnych.

pole tvar, je náročný úkol. Jak se pak na tuto problematiku dívám z hlediska didaktiky, která ze své přirozenosti je vstřícná rozmanitosti jevů? Kudy probíhá hranice mezi svobodou a nutností?

V jeho rozsáhlém významu, nacházíme tento pojem jako kořen, který umožňuje zahrnout mnohost do smysluplného celku a neomezuje se jen na estetickou kategorii. Je to i ontologická, epistemologická kategorie. I etická. V tomto kontextu, pojem tvar se nerozdělitelně pojí s člověkem jako se tvůrcem, adresátem. Subjektem. Takže není bezdůvodné, že mluvíme o procesu tvarování myšlenky, dovednosti, a nezávislé na to, i jak probíhají linie individuálních uměleckých strategií, didaktických metod, proces objevování základů není s odstupem k rudimentům, které dávají individuálnímu pohledu směr objektivizující reflexe. Zvláště v současné době, kdy se vzdalujeme přírodě – względem których jako univerzálnímu vzoru, dokonce popíráme pramenitost, která umožňuje přenést tíhu z subjektivního „já” na objevování podstaty věci; jinými slovy – na využití naučné lekce, s pohledem na vzdálený celek a syntézu.

Aktuálnost této problematiky lze nadále vidět třeba z úrovně umělce a jeho prohloubeného vztahu ke hmotě ve tvůrčím procesu. Vybavení percepčním smyslovým nářadím, pamětí, zkušenostmi, těmi bližšími a věkovými jako kulturní tradice, jsme posílení bohatstvím, které jako cvičení všímavosti, vede ke soustředění na významných věcech. To tázavé hledání „essence” tvoří tvůrčí kondici umožňuje progresivní poznávání vějíře souvislostí a naši v nich přítomnosti. Ve vztahu ke světu do jisté míry nasměřovaným, a navíc žádoucím, necháme, aby se v „nezidentifikovaném” zjevila vlastnost vzoru významná pro další rozhodnutí. Příkladem ať zde poslouží literatura: „Nejsou literatury bez reality, bez konstrukčního vztahu mezi tím, co napsané a tím, co existuje. [...] Tvorba je celek, i pohmožděný, ale celek, smysl kterého, nejistý a zpochybňovaný, pozůstává s ním v symbiotickém vztahu, jako neodstranitelný vztažný bod”⁴.

⁴ Dariusz Kulesza, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015, s. 13, 14.

To docieklawe poszukiwanie „esencji” buduje kondycję twórczą pozwalającą progresywnie rozpoznawać wachlarz związków i naszą w nich obecność. Wchodząc w relację ze światem w jakimś stopniu ukierunkowaną, a nawet pożądaną, pozwalamy, aby w „nierozpoznanym” ujawniała się właściwość wzoru istotna dla dalszych decyzji. Przykładem niech będzie literatura: „Nie ma literatury bez rzeczywistości, bez konstytutywnego związku między tym, co jest napisane i tym, co istnieje. [...] Twórczość jest całością, nawet miażdżoną, ale całością, której sens, niejednoznaczny i kwestionowany, pozostaje z nią w symbiotycznym związku, jako nieusuwalny punkt odniesienia”⁴.

I tak np. wyrazem relacji sensoryczno-myślowej w odniesieniu do tworzywa jest rozpoznanie natury materii, aby swobodnie wyrażała nasze intencje. Materia już na wstępie, zdeterminowana indywidualnym wyborem, lepiej organizuje postrzeganie, sprawia, że w sposób najbardziej celny wyraża się przekaz. *Techne* przybiera tu znaczenie bezpośredniego myślenia, nie tylko technicznej obróbki określonej powierzchni, a ergantropijna relacja idzie nawet dalej – prowokując rozmowę z materią, utożsamienie się z jej prawdą. Czy będzie to kamień, beton, papier – każdy z tych materiałów posiada swój wewnętrzny kod będący przedmiotem rozpoznania. Niewątpliwie to doświadczenie jest synergią zjawisk zmysłowo-racjonalnych, które Juhani Pallasmaa charakteryzuje jako „myślącą dłoń”⁵, intuicyjnie i całościowo rozprawiającą się ze strukturą materii; przez oddzielanie i porządkowanie wychwytyjącą sensowną stałość. W efekcie finalnym rozpoznana natura materii i zamysł twórcy spotykają się dla możliwie najlepszego wyrażenia idei, stale przypominając, że przemożna potrzeba umiejscowienia w materii dowolnej treści przekreśla sens wypowiedzi, a przynajmniej ją zagłusza i naraża na zbytne nadatki. Świadomość istotnych warunków staje się więc świadectwem dobrze rozpoznanej gramatyki języka materii i własnych intencji. Wzajemnej identyfikacji. Punktem zwrotnym dla tworzącego się dzieła.

W procesie dopełniającego się wzajemnego oddziaływania materii i twórcy to również autor wymaga samopoznania. Stąd nie bez znaczenia jest to, jakie są jego korzenie, czym nasyciła się pamięć, wiedza i wyobraź-

nia – bo to one w sensorycznym zderzeniu rozstrzygają o jakości nowych rozwiązań. Dynamiczny kształt w swej płynności oczekuje, że poza wyglądem przedmiot „[...] musi zawierać w sobie tę wielowymiarową jedność, innymi słowy dom, architektura to wydobywanie kształtu, «doświadczenie życia», wskazanie na sens, który ujawnia się i konkretyzuje mentalne obrazy i uczucia w równym stopniu co zapisywanie zewnętrznego świata”⁶.

Przykładem niech będzie ćwiczenie pt. „Dom”, realizowane w Pracowni Rzeźby II. W zamyśle zadanie jako topos nasycony osobistym doświadczeniem miało na celu unaocnić studentom możliwość spojrzenia z różnorodnych perspektyw na motyw jako stały punkt odniesienia. Inspiracją stało się dzieło Czesława Miłosza, który patrząc z oddali na czas swojej młodości wrócił do doliny Niewiaży, opowiadając ją jako Dolinę Issy, uświadamiając nam „że nie wszystko zaczyna się w archiwach, lecz od świadectwa”⁷.

Odpowiedzią był Dom uniwersalny i intymny. Pojemny i spersonalizowany. Bez względu, czy był szafasem, grotą, sennym przykryciem ciepłego koca – posiadał zapraszający habitat lub wyrażał dramaturgię zdarzeń, a nawet zatracił swoją fizyczność. Wszelkie wariacje formalne uruchomiły kaskadę bardzo osobistych wypowiedzi, w których interpretacyjna siła zawierała się w przekonującej projekcji wyobrażeń jako synteza wiedzy i życiowych zmagani. Dom jako oniryczny epizod, klatka, bagaż był realnym zapisem obecności, w którym przetrwały elementy często wcześniej nieuświadomione. W miejsce rozbudowanych narracji pojawiły się wyróżniki, tak silne, że przetrwały próbę czasu i pokazały, jak ich siła determinowała obecną tożsamość autorów.

A zatem zogniskowanie poznania wokół pewnego „filaru” nie zakłóca subiektywnej wypowiedzi, a wręcz przeciwnie – nadaje jej charakter uniwersaliów. Staje się matrycą, która bez zbędnych szczegółów tworzy dzieło, integrując estetyczne i materiałowe właściwości ze znaczeniem i określoną postawą artystyczną.

Możemy zatem przyjąć, iż niezależnie od czasowych uwarunkowań autentyczne doświadczenie pokazuje, że zawsze, choć w różnych postaciach, odwołujemy się do stałych: fizycznych, metafizycznych, historycznych; i nawet ultratechniczny świat nie jest w stanie odizolować myślenia i doświadczenia wynikającego z bazowych



Małgorzata Zagóra, *Wtul się w ścianę domu*, praca dyplomowa, papier, 600 × 400 × 45 cm, fot. Piotr Drożdżik

Małgorzata Zagóra, *Zabořit se do stěny domu*, diplomová práce, papír, 600 × 400 × 45 cm, fot. Piotr Drożdżik

Tak např. projevem sensoricky myšlenkové relace k materiálu je identifikace charakteru materie tak, aby svobodně vyjadřovala naše úmysly. Materie, už v úvodu, determinovaná individuální volbou, lépe organizuje vnímání, dělá to, že nejpřesnějším způsobem vyjadřuje se sdělení. *Techne* získává tady význam přímého myšlení, nejen technického zpracování určité plochy, a tento vztah jde i dál – pobízí k rozhovoru s materií, k ztotožnění se její pravdou. Jestli to bude kamen, beton, papír – každý z těchto materiálu má svůj vnitřní kód, který je předmětem identifikace. Bezpochybně tato zkušenost je synergií smyslově racionálních jevů, které Juhani Pallasmaa charakterizuje jako „myslící

dlaň”⁵, intuitivně a celkově vypořádající se se strukturou materie, pomocí oddělování a řazení, zachycující smysplnou stálost. Ve finálním výsledku identifikovaný charakter materie a tvůrcův úmysl se setkávají pro co možná nejlepší vyjádření ideje, se stálou připomínkou na to, že převládající potřeba umístění do materie libovolného obsahu ničí smysl výpovědi, a minimálně ji tlumí a vystavuje nebezpečí zbytečné nadsázky. Vědomi podmínek se tak stává svědectvím správně identifikované gramatiky jazyka materie a vlastní

4 Dariusz Kulesza, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015, s. 13, 14.

5 Juhani Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Kraków 2015.

6 Tamże, s. 100.

7 Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007, s. 194.

5 Juhani Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Kraków 2015.



Patrycja Załucka

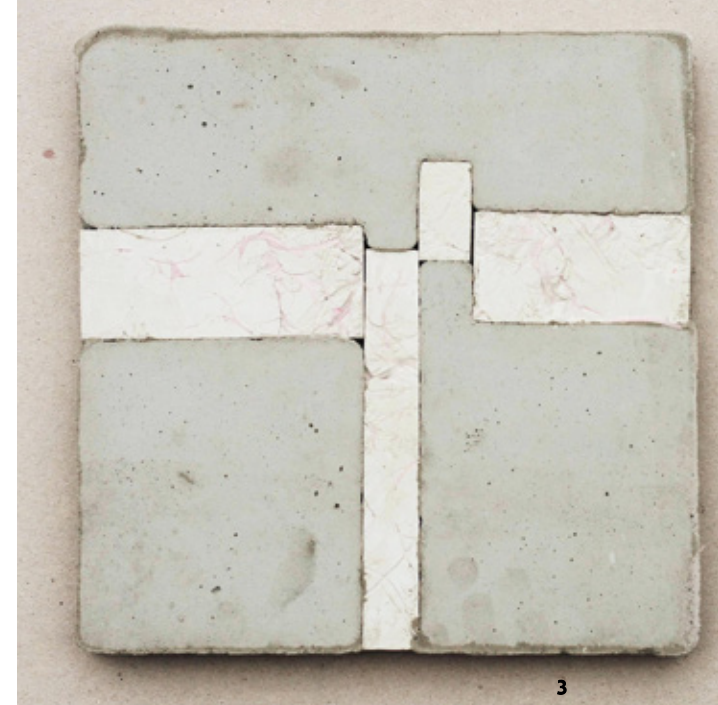
1. *Haiku 9*, 2020, beton, farba akrylowa, 21 × 21 cm / *Haiku 9*, 2020, beton, akrylová barva, 21 × 21 cm

2. *Haiku 5*, 2020, technika mieszana, 21 × 21cm / *Haiku 5*, 2020, kombinovaná technika, 21 × 21cm

3. *Haiku 1*, 2020, beton, gips, 21 × 21 cm
Haiku 1, 2020, beton, sádra, 21 × 21 cm
 Fot. 1-3 Patrycja Załucka

uwarunkowań, wymagających indywidualnej introspekcji. To naturalny proces, który mówi o człowieku mierzącym się z tym, jak rozumie i doświadcza, co samo w sobie już stwarza pewną stałą. Jestem przekonana, że zagadnienie kształtu jest wciąż obecne w swej jakościowej warstwie i nic nie traci ze swego pierwotnego sensu. Zmienny i dynamiczny, rodzi się na nowo w każdej indywidualnie określonej sytuacji postrzeżeniowej.

Szczęśliwie wciąż na nowo filtrujemy świat przez indywidualny zasób przeżyć i dla lepszego oglądu cofamy kroki, by w oddaleniu zobaczyć i zrozumieć naturę rzeczy.



invence. Vzájemné identifikace. Zlomovým bodem pro vznikající dílo.

V procesu vzájemně se doplňujícího působení hmoty a tvůrce, i autor vyžaduje poznání sebe sama. Proto není bez významu i to, jaké jsou jeho kořeny, čím nasál paměť, znalosti a představivost – protože ony v senzorickém střetu rozhodují o kvalitě nových řešení. Dynamický tvar ve své plynulosti očekává, že kromě vzhledu předmět „[...] musí obsahovat v sobě tu mnohorozměrnou jednotu, jinými slovy dům, architektura je dobytí tvaru, «zkušenost života», odkaz na smysl, který se projevuje a konkretizuje mentální obrazy a pocity ve stejné míře, jako zápis vnitřního světa”⁶.

Příkladem ať bude cvičení s názvem „Dům“, realizované Sochařském ateliéru II. V úmyslu tento úkol jako topos prosycen osobní zkušeností měl za účel ozřejmit studentům možnost dívaní se z rozmanitých hledisek na motiv jako stálý vztažný bod. Inspirací bylo dílo Czesława Miłosze, který dívaje se z dálky na dobu svého mládí, vrátil se do údolí Niewiaży, a jmenoval ji Údolím Issy, aby nám uvědomil „že ne všechno začíná v archivech, ale [začíná] od svědectví”⁷.

Odpovědí byl Dům univerzální a intimní. Obsažný a personifikován. Bez ohledu na to, zda byl to salaš, jeskyně, snové překrytí teplou dekou – měl zvoucí habitat nebo vyjadřoval dramaturgii událostí, a dokonce přiházet o svou fyzičnost. Všechny formální variace spouštěly kaskádu velmi

osobních výpovědí, kterých interpretační síla spočívala v přesvědčující projekci představ, jako syntézu vědy a bojování se životem. Dům jako snová epizoda, klec, zavazadlo, byl reálným záznamem přítomnosti, ve kterém zůstaly prvky často dříve si neuvědomované. Místo bujarých narácí, objevily se rozlišující znaky, tak silné, že prošly zkoušku času a ukázaly jak jejich síla determinovala současnou totožnost autorů.

Takže soustředění poznání kolem jistého „pilíře” neruší subjektivní výpovědi, obraceně – dává jí univerzální ráz. Stává se maticí, která bez zbytečných detailů, tvoří dílo, integruje estetické a hmotné vlastností s významem a určitým uměleckým postojem.

Můžeme tak předpokládat, že bez ohledu na dobové podmínky, autentická zkušenost ukazuje, že vždy, i když v různých podobách, se odvoláváme na jistoty: fyzikální, metafyzické, historické, a ani ultratechnický svět není schopen izolovat myšlenku a zkušenost založených básovými předpoklady, vyžadujících individuální introspekci. Je to přirozený proces, který vypovídá o člověku bojujícím s tím, jak chápe a vnímá, což samo o sobě už tvoří svého druhu jistotu. Jsem přesvědčená, že otázka tvaru je nadále přítomná ve své jakostní vrstvě a vůbec nic ne ztrácí ze svého původního smyslu. Proměnlivý a dynamický, rodí se znova v každém individuálním postřehu.

Šťastně pořad znova filtrujeme svět individuální zásobou zážitků a pro lepší náhled couváme na krok, abychom z dálky uviděli charakter věci a porozuměli mu.

⁶ Ibidem, s. 100.

⁷ Paul Ricoeur, *Paměť, historia, zapomnienie*, Kraków 2007, s. 194.

„CZYSTY KSZTAŁT” AUGUSTA ZAMOYSKIEGO

Proszę wziąć palec i przejechać się po wardze greckiej głowy lub dłonią po udzie antycznym i wyczuje się formy, których się nie widzi, ale które to robią, że ta noga jest tak cudowna, że ci mistrzowie poświęcali dnie i tygodnie, by skuć głębokość listka papieru.

August Zamoyski, *O rzeźbieniu*

[...]

Na fotografii widzimy autora wstępnego cytatu, hr. Augusta Zamoyskiego, który przyszedł na świat w 1893 roku w rodzinnym majątku w Jabłoniu na Lubelszczyźnie, a zmarł w 1970 w starym chłopskim domu pod Tuluzą, przerobionym na pracownię rzeźbiarską.

Hasłem przewodnim VIII Strzegomskiego Biennale Rzeźby w Granicy – z wyboru kuratora, prof. Grzegorza Niemyjskiego z wrocławskiej ASP – jest „kształt”. Jest to słowo z cienia, z pobocza głównych nurtów estetyki. W najlepszym wypadku zwykło się je traktować jako jeden z synonimów wieloznacznej „formy”; wieloznacznej, bo już w starożytnym Rzymie „formą” zastąpiono dwa greckie terminy: *morfe* (czyli „formy widzialne”) i *eidōs* („formy pojęciowe”). Przenikając z łaciny do większości języków nowożytnych, „forma” upowszechniła się jako termin międzynarodowy. Władysław Tatarkiewicz w syntetycznych *Dziejach sześciu pojęć* w „formie” widział jedno z głównych zagadnień, które w historii estetyki było stawiane i rozwiązywane. Ten jeden wyraz łączy wiele różnych sensów, więc Tatarkiewicz wyróżnił pięć odmiennych znaczeń „formy”, m.in. arystotelesowską „istotę pojęciową” (czyli *entelechię*) i kantowski „wkład umysłu” do poznawanego przedmiotu.

„Formiści” i „Forma”

Opozycję między „kształtem” (pojęciem opisującym istnienie naturalne i w sztuce uważane za nieistotne) a „formą” (kształtem świadomie uformowanym w określonej konwencji artystycznej) dostrzegali formiści. To postkantowskie ujęcie zdominowało współczesną refleksję o sztuce, gdy arystotelesowska „istota pojęciowa” popadła w zapomnienie. Nazwa „formiści” pojawiła się w 1919 roku, zastępując wcześniejsze określenie „ekspresjoniści polscy” dla – jak pisał Tytus Czyżewski – „poszukiwania nowej formy” z chęci „stworzenia współczesnego stylu”. Formiści w nowym podejściu do zagadnień formy widzieli szansę dalszego rozwoju w przełamaniu dotychczasowych ograniczeń ekspresjonizmu, kubizmu i futuryzmu. Równocześnie odcinali się od tendencji realistycznych, impresjonistycznych i naturalistycznych.

Obok wspólnych wystaw dużą rolę w wymianie myśli i postaw poszczególnych ugrupowań awangardowych odegrały artystyczne czasopisma, na przykład w krakowskim miesięczniku „Formiści” Leon Chwistek – pierwszy teoretyk całej formacji – wydrukował tekst programowy *Formizm* oraz polemikę *Wrogowie formizmu i ich psychologia*, a Władysław Strzemiński w łódzkim kwartalniku „Forma” przedstawił założenia unizmu – drugiego po formizmie zrodzonego w Polsce ruchu artystycznego.

„ČIRÝ TVAR” AUGUSTA ZAMOYSKIEHO

Zkuste projet prstem po rtech řecké hlavy nebo dlaní po antickém stehnu a pocítíte formy, které není vidět, ale které takto působí, že ta noha je tak nádherná, že ti mistři věnovali dny a týdny, aby skuli hloubku papírového listu.

August Zamoyski, *O sochání*

[...]

Na fotografii vidíme autora citace z úvodu, hraběte Augusta Zamoyského, který se narodil v roce 1893 v rodinném statku v Jabłoniu na Lubelszczyźnie, a zemřel v roce 1970 ve starém selském domě u Toulouse, který předělal na sochařský ateliér. Doprovodním heslem VIII. strzegomského bienále sochařství v žule – svoleným kurátorem, prof. Grzegorzem Niemyjským z wrocławské Akademie výtvarných umění – je „tvar”. Je to slovo ze stínu, s okraji hlavních estetických proudů. V nejlepším případě se zvyklo považovat je za jeden ze synonymu víceznačné „formy”; víceznačné, protože už v starém

Římě „formou” nahrazeno dva řecké pojmy: *morfe* (čili „vizuální formy”) a *eidōs* („formy koncepční”). Proniknutím z latiny do většiny novověkých jazyků, „forma” se popularizovala jako nadnárodní pojem. Władysław Tatarkiewicz v syntetických *Dějínách šesti pojmů* ve „formě” viděl jednu z ústředních otázek, které v historii estetiky se kladlo a řešilo. To jedno slovo pojí v sobě hodně významů, takže Tatarkiewicz odlišoval pět různých významů „formy”, m.j. Aristotelovu „koncepční podstatu” (čili *entelechií*) a Kantův „přínos rozumu” k poznávanému předmětu.



August Zamoyski v pracovni rzeźbiarskiej, źródło: Polona.pl

August Zamoyski v sochařském ateliéru, zdroj: Polona.pl

„Formisté” a „Forma”

Opozici mezi „tvarem” (pojetím popisujícím přirozenou existenci a v umění považovaným za bezvýznamné) a „formou” (tvarem vědomě formovaným dle určité umělecké konvence) si uvědomovali formisté. To pokantovské vnímání dominuje

W tym kontekście dużego znaczenia nabierają wydawnicze inicjatywy Strzegomskiego Centrum Kultury.

W cieniu Witkacego

Dziś „czystą formę” kojarzymy ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, który jednak nie ukuł tego terminu; posługiwali się nim wszyscy formiści. Niektórzy z nich stworzyli własne teorie sztuki, w których głównym postulatem była czysta forma. Artyści rywalizowali ze sobą. Jedni robili to dyskretnie: Zamoyski wraz z pierwszą żoną, tancerką Ritą Sacchetto, prowadzili np. artystyczny salon, który stał się centrum formistycznych dyskusji prowadzonych przez zjeżdżających do Zakopanego literatów i malarzy; Zamoyscy podejmowali gości w willi o wdzięcznej nazwie „Forma”. Witkacy zaś bezpardonowe polemiki z innymi formistami umieszczał we wszystkich swoich publikacjach. Głównym jego celem stał się Chwistek – który zbudował teoretyczne podwaliny całego ruchu – ale atakował każdego, w tym zaprzyjaźnionego z nim Zamoyskiego.

W *Szkicach estetycznych* Witkacy uderza w czuły punkt koncepcji rzeźbiarza, podmieniając jego „alegorię dynamiczną” na „napięcie kierunkowe” własnego pomysłu. O „alegorii dynamicznej” Zamoyski pisał w tym samym numerze „Zwrotnicy” (z 1922 roku), w którym Tadeusz Peiper opublikował ważny artykuł *Metafora terażniejszości*. Oba teksty, Peipera i Zamoyskiego, świetnie się dopełniały, potwierdzając trafność i wyjątkową aktualność wprowadzonego przez rzeźbiarza terminu. Zamoyski pamiętał o tym młodzieńczym rozpoznaniu; w liście do Zofii Kossakowskiej-Szanajcy z 1968 roku pisał: „wszystkie moje rzeźby wymagają «odczytania», może to ich wada, ale dla mnie Sztuka nie jest rozrywką optyczną, to język, którego źródłem jest życie wewnętrzne”.

Witkacy „napięciem kierunkowym” odcina „alegorię dynamiczną” od literackich konotacji i zawęża znaczenie propozycji rywala do wąskiego – już nawet nie plastycznego, lecz wyłącznie rzeźbiarskiego zakresu. To redukcjonistyczne podejście okazało się skuteczne, bo niektórzy ze współczesnych krytyków, ulegając falsyfikacji Witkacego, znaczenie „alegorii dynamicznej” sprowadzają do technicznego terminu „napięcia kierunkowego” (Małgorzata Dąbrowska) lub nawet zdobywają się na pytanie (Lechosław Lameński) „Czy August Zamoyski mógł stworzyć własną teorię sztuki?”.

Inaczej pisał Tatarkiewicz: „Zamoyski był człowiekiem nie tylko konkretnych form, ale też pojęć ogólnych. [...] Miał zdolność znajdowania właściwej formy nie tylko dla

marmuru, ale też dla myśli. [...] Dodajmy: pisał doskonałą polszczyzną”. Słowa to wyjątkowe, bo długi cień Witkacego przeniknął też do rozważań Pawła Grafa. Starając się wykazać oryginalność poglądów Zamoyskiego, badacz przywołuje koncepcje multimedialności i alegorii z tekstów Waltera Benjamina. Tymczasem oba te odwołania znakomicie wpisują się, ale w filozofię Witkiewiczowskich działań.

Alegoria Benjamina, przeniknięta na wskroś melancholią, bliska jest refleksjom Witkacego o teatrze. W ocenie Benjamina nauka dra Marcina Lutra o predestynacji – [w tym miejscu cytuję wittenberczyka:] „nie możemy stać się sprawiedliwymi, dokonując sprawiedliwych czynów, ale będąc uczynionymi sprawiedliwymi, dokonujemy dobrych czynów” – spowodowała, że „luteranizm wyrobił co prawda w ludzie silne poczucie obowiązku, [to] jego wybitnych przedstawicieli wpędził jednak w melancholię” [podkreślę: w depresję! Ten stricte medyczny termin nie pozostawia złudzeń co do istoty problemu]. Odtąd „szukający sensu głębiej czuli się w świecie jak na rumowisku połowicznych, nieprawdziwych działań. Sprzeciwiało się temu samo życie, które czuło najwyraźniej, że nie jest tylko po to, żeby wiara [uściślić: w predestynację] odzierała je z wartości” – diagnozuje Benjamin we wnikliwej analizie rozkwitu literatury dramatycznej niemieckiego baroku.

Witkacy zdaje się pisać podobnie: „obrzędek religijny, tracąc swoje znaczenie bezpośrednie, rodzi teatr; jako drugorzędny produkt swojego upadku. [...] widać to dobrze na Grecji, w której po raz pierwszy powstaje oddzielony od misteriów teatr; drugi raz – w czasach zaczynającego się rozkładu Chrześcijaństwa w wieku XV, kiedy zaczyna powstawać teatr [...], i którego rozwój, a raczej ciągły upadek, trwa do naszych czasów”. Żywiąc przekonanie, że sztuka czerpie swą siłę z destrukcji i upadku cywilizacyjnego, Witkacy zatrzymuje się na nostalgicznym wspomnieniu „uczucia metafizycznego tj. „Przeżywania Tajemnicy istnienia jako jedności w wielości”. Ale „uczucie metafizyczne” (zdaniem Witkacego i w jego osobistym doświadczeniu) jest niedostępne dla współczesnego człowieka.

Benjamin idzie o krok dalej, wskazując na przyczynę tej nostalgicznej niemocy (która w baroku opanowała umysły i ciała większości Europejczyków) – jest nią melancholia [dziś mówimy: depresja]; w średniowieczu mówiono o acedii. Niezwykła intuicja Benjamina, w której melancholię łączył z konsumpcjonizmem nowoczesności, pozwoliła mu odkryć wiele z mrocznych zakamarków psychiki współczesnego człowieka; pełny atlas tych destrukcyjnych namiętności [informacja dla „szukających



August Zamoyski, *Zmartwychwstanie*, gips, Saint-Clar-de-Rivière, ok. 1968, fot. Aleksander M. Zyśko

August Zamoyski, *Zmrtvýchvstání*, sádra, Saint-Clar-de-Rivière, cca 1968, fot. Aleksander M. Zyśko

současné reflexi o umění, a Aristotelova „koncepční podstata” upadla do zapomnění. Název „formisté” vznikl v roce 1919, nahradil dřívější název „polští expresionisté” pro – jak psal Tytus Czyżewski – „hledání nové formy” s chutí „vytváření současného stylu”. Formisté v novém přístupu k otázce formy viděli šanci na další rozvoj v prolomení dosavadních omezení expresionismu, kubismu a futurismu. Souběžně se vymezovali proti realistickým, impresionistickým a naturalistickým tendencím.

Vedle společných výstav velkou roli pro výměnu myšlenek a postojů jednotlivých seskupení sehrály umělecké časopisy, např. v krakovském měsíčníku „Formiści” Leon Chwistek – první teoretik celé formace – vytiskl programové prohlášení v textu *Formizm* (Formismus) a polemiku *Wrogowie formizmu i ich psychologia* (*Nepřátelé formismu a jejich psychologie*), a Władysław Strzemiński w łódzkém čtvrtletníku „Forma” představil principy unismu – druhého po formismu narozeného v Polsku uměleckého hnutí. V tomto kontextu velký význam získávají nakladatelské iniciativy Strzegomského kulturního centra.

Ve stínu Witkaceho

Dnes „čirou formu” pojíme se Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, který ale tento pojem nevymyslel; používali ho všichni formisté. Někteří z nich tvořili vlastní umělecké teorie, ve kterých hlavním postulátem byla čirá forma. Umělci soutěžili mezi sebou. Někteří to dělali nenápadně: Zamoyski spolu se svou první manželkou, tanečnicí Ritou Sacchetto, ku příkladu vedli umělecký salon, který se stal centrem formistických diskuzí vedených navštěvujících Zakopane literáty a malíři: Zamoysťtí přijímali své hosty ve vile s krásným názvem „Forma”. Witkacy pak své drzé polemiky s ostatními formisty přidával do všech svých publikací. Jeho hlavním cílem se stal Chwistek – který vytvořil teoretické základy celého hnutí – ale utočil na každého, včetně svého přítele Zamoyskiego.

V *Szkicach estetycznych* (Estetické skice) Witkacy se trefil do citlivého bodu sochařovy koncepce, když zaměnil jeho „dynamickou alegorii” za sebou vymyšlené „směrové napětí”. O „dynamické alegorii” Zamoyski psal ve stejném čísle časopisu „Zwrotnica” (z 1922), ve kterém Tadeusz



August Zamoyski, *Rhea, czyli W półmroku tego świata, Ziemia, Ceres*, brąz, Rio de Janeiro, 1943, fot. Aleksander M. Zyško
August Zamoyski, *Rhea, čili v soumraku tohoto světa, Země, Ceres*, bronz, Rio de Janeiro, 1943, fot. Aleksander M. Zyško

traktował tak jak każde z wykorzystywanych przez siebie mediów – niezależnie, czy chodziło o malarstwo, powieść, czy dramat – z wycuciem dla najnowszych trendów i obowiązujących aktualnie reguł w każdej z odrębnych dziedzin. Stąd brała się siła przebiccia Witkacego i trwająca do dziś atrakcyjność jego twórczości. Graf, dostrzegając odmienne podejście Zamoyskiego, proponuje „medialność przekroczoną”, ale to zdecydowanie za mało.

Tu nie chodzi o transgresję, lecz o zgoła odmienny punkt wyjścia w działaniu; na taki punkt zdaje się wskazywać zdanie Witruwiusza z I Księgi: „Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornate” [„Wiedza architekta łączy w sobie wiele nauk i różnorodnych umiejętności i dopiero na jej podstawie można ocenić dzieła wchodzące w zakres wszystkich innych sztuk”, tłum. K. Kumaniecki], które w tłumaczeniu – i zarazem interpretacji – architekta Lecha

Niemojewskiego przybrało postać: „Architektura jest nauką, a inne dyscypliny i wiedza z innych dziedzin «zdobiąca» architekturę jest Architekturą”.

Parafraza tych słów – jak sądzę – oddałaby charakter teorii Zamoyskiego: RZEŻBA JEST NAUKĄ, A INNE DYSCYPLINY I WIEDZA Z TYCH DZIEDZIN „ZDOBIĄCA” RZEŻBĘ JEST RZEŻBĄ.

Performer przez wielkie „P”

W artykule *O kształtowaniu* Zamoyski pisał przewrotnie: „Nie posiadam bowiem większego wstrętu nad wstręt do pisania o sztuce. [Uzupełnię: artysta wygłosił chyba tyle odczytów, ile wykonał rzeźb, a był płodnym rzeźbiarzem] [...] Ja bowiem poza czasem poświęconym rzeźbie – używam życia!!! Trenuję muskuły, biegam, robię skakanke, tańczę, wspinam się po górach, jeżdżę na nartach i śpię w śniegu! Poza rzeźbą nie znam wyższej przyjemności, większej możliwości użycia życia, jak sport: cała rzeźba we własnym ruchu ciała...”

Podobne ujęcie, równie silnie akcentujące procesualny, wieloaspektowy i performatywny charakter tańca,

sensu głębiej”] możemy odnaleźć w dawno zapomnianych tekstach kapadockiego mnicha Ewagriusza z Pontu i jego „teorii” ośmiu złych myśli. Paweł Graf, dostrzegając ograniczenia swojej analizy, w przypisie [sic!] dodaje: „koncepcja Zamoyskiego zupełnie nie jest melancholijna. To nadaje jej w obszarze dalszej możliwej twórczości (zwłaszcza awangardowej) większe znaczenie niż «zamykające» Benjamina i [Petera] Bürgera”. I faktycznie, Zamoyski nigdy nie uległ demonowi acedii, i z przekonaniem pisał: „Trzeba powiedzieć «TAK» istnieniu”.

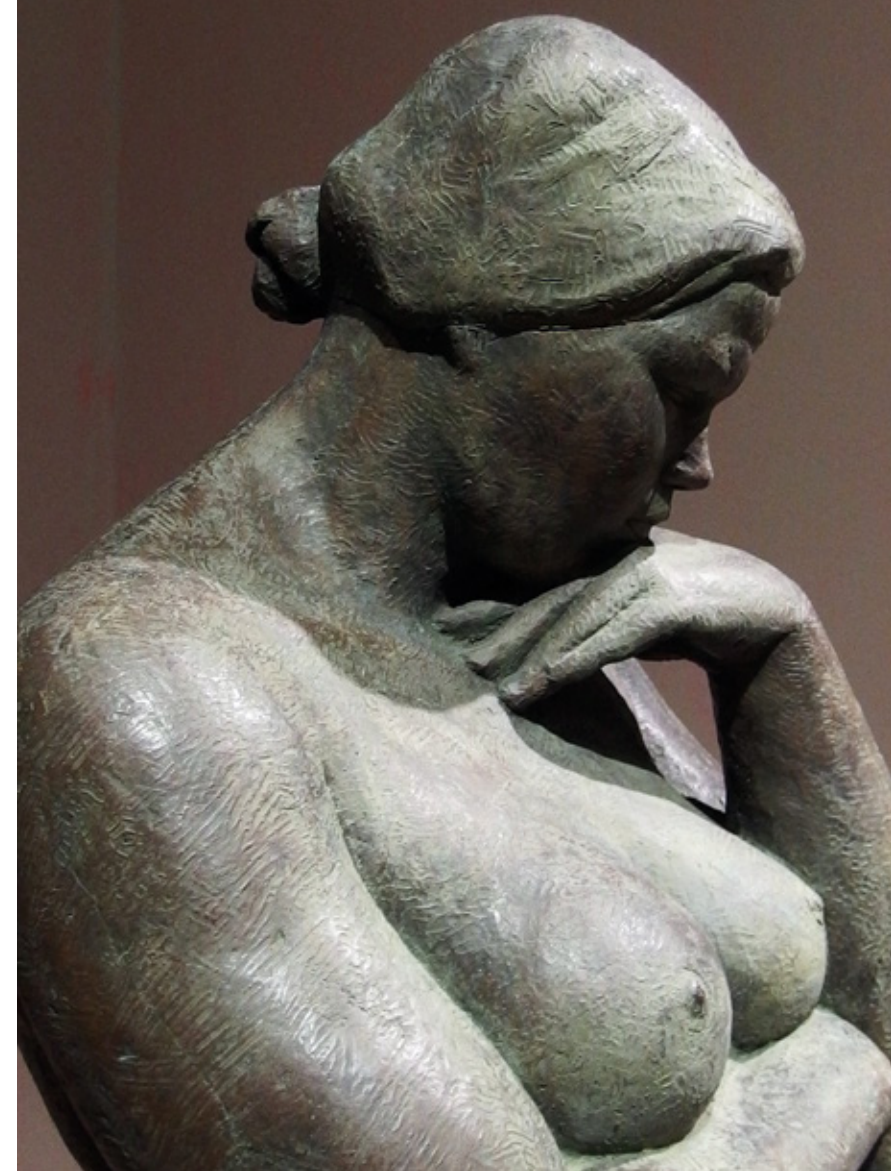
Multimedialność – do której również odwołał się Graf – wymaga od artysty rygoru w stosowaniu się do zasad, odrębnych dla każdego gatunku sztuki. Tak tworzył, ale i teoretyzował Witkacy, o czym przekonali się na własnej skórze reżyserzy lat siedemdziesiątych (byłem tego naocznym świadkiem): okazało się bowiem, że między jego dramaturgią utrzymaną (czego pierwotnie nie rozpoznano) w konwencji dramy mieszczańskiej (a taki teatr za Witkacego uprawiano) a teorią czystej formy nie ma większych związków. Refleksję filozoficzną artysta

August Zamoyski, *Rhea, czyli W półmroku tego świata, Ziemia, Ceres*, brąz, Rio de Janeiro, 1943 (fragment)
August Zamoyski, *Rhea, čili v soumraku tohoto světa, Země, Ceres*, bronz, Rio de Janeiro, 1943 (fragment), fot. Aleksander M. Zyško

Peiper zveřejnil důležitý článek *Metafora teraž-niejszości (Metafora současnosti)*. Oba texty, Peipera a Zamoyskiego, které se dokonale doplňovaly, potvrzují přesnost a výjimečnou aktuálnost sochařem uvedeného pojmu. Zamoyski pamatoval na tu identifikaci v mladém věku; v dopise Zofii Kossakowské-Szanajcy z roku 1968 psal: „všechny mé sochy vyžadují «přečtení», možná je to jejich vada, ale pro mne Umění není optická hra, ale jazyk, zdrojem kterého je vnitřní život”.

Witkacy „směrovým napětím” zbavuje „dynamickou alegorii” literárních konotací a zužuje význam návrhu svého soka do úzkého – už ani ne výtvarného, ale výhradně sochařského rozsahu. Ten redukční přístup byl úspěšný, protože někteří doboví kritici podlehli falzifikaci Witkaceho, a význam „dynamické alegorie” omezují na technický pojem „směrového napětí” (Małgorzata Dąbrowska) nebo dokonce si dovolují otázku Lechosław Lameński) „Zda August Zamoyski mohl vytvořit vlastní uměleckou teorii?”.

Jinak psal Tatarkiewicz: „Zamoyski byl člověk nejen konkrétních forem, ale i obecných pojmů. [...] Uměl nacházet vhodné formy nejen pro mramor, ale i pro myšlenky. [...] A k tomu: psal dokonalou polštinou”. Jsou to výjimečná slova, protože dlouhý Witkacův stín pronikl i do úvah Pawła Grafa. Ten, aby prokázal originalnost Zamoyskiego názorů, odvolává se na multimediální koncepci a alegorie z textů Waltera Benjamina. I když oba tato odvolání skvěle ale zapadají do filozofie Witkiewiczových aktivit. Alegorie Benjamina, na skrz proniknutá melancholií, je blízká reflexím Witkaceho o divadle. Dle Benjaminova hodnocení, učení doktora Martina Lutra o předurčení – [tady cituji tohoto rodáka z Wittenbergu:] „nemůžeme se stát spravedliví tím, že děláme spravedlivé skutky, ale tím, že jsme se stali spravedliví, děláme dobré skutky” – způsobilo, že „i když luterství po pravdě vypracovalo v lidech silný pocit povinnosti, své vynikající představitele přivedlo k melancholií” [zdůrazním: do deprese! Ten stricte lékařský pojem, nedělá nám iluze o podstatě problému]. Od té doby „hledající smysl více do hloubky, cítili se ve světě jako na troskách polovičních,



nepravdivých aktivit. Tomu vzdoroval samotný život, který zřejmě cítil, že není jen k tomu, aby mu víra [upřesním: v předurčení] brala jeho hodnotu” – diagnostuje Benjamin v pronikavé analýze rozkvětu dramatické literatury německého baroka.

Witkacy se zdá psát podobně: „náboženský rituál, tím že ztrácí svůj přímý význam, rodí divadlo jako druhořadý produkt svého úpadku. [...] je to dobře vidět na příkladu Řeka, ve kterém poprvé vzniká od mysterií oddělené divadlo; podruhé – v dobách začínajícího rozkladu křesťanství v 15. stol., kdy začíná vznikat divadlo [...], a rozvoj kterého, nebo spíše trvalý úpadek, trvá do naše doby”. S vírou v přesvědčení, že umění získává svou sílu z destrukce a civilizačního úpadku, Witkacy končí s nostalgickou vzpomínkou „metafyzického pocitu tj. „Prožívání Tajemství existence jako jednoty v početnosti”. Ale „metafyzický pocit” (dle názoru a osobní zkušenosti Witkacego) není dostupný současnému člověku.

Benjamin jde ještě dále, a jmenuje příčinu té nostalgické nemoci (která v baroku ovládla mysl a těla většiny Evropanů) – je to melancholie [dnes jí říkáme: deprese]; ve středověku to byla acedie. Nevšední intuice Benjamina, díky



August Zamoyski, *Wenus*, brąz, Paryż, 1935 / August Zamoyski, *Venuše*, bronz, Paříž, 1935, fot. Aleksander M. Zyśko

Zamoyski zaznamywał już w szkicu teoretycznym z 1917 roku *Rita Sacchetto*, który poświęcił swojej pierwszej żonie (do jej tanecznych występów artysta projektował scenografię).

Styl tekstów Zamoyskiego zdaje się wywoływać u jego wcześniejszych interpretatorów z lekka skrywaną konsternację. Wyjątkiem był Tatarkiewicz, a to z dwóch powodów: po pierwsze, znał rzeźbiarza osobiście, odwiedzał go w jego pracowniach, ich *Listy* stały się świadectwem intensywnej wymiany myśli; i po drugie, autor *Historii filozofii* i *Historii estetyki*, na których wychowało się kilka pokoleń polskiej inteligencji, świetnie znał wszystkie gatunki literackie stosowane w filozofii na przestrzeni dziejów, a więc np. przeniknięte życiem i emocjami dialogi, listy, wyznania (!), a nie tylko – charakterystyczne dla nowożytnej refleksji filozoficznej – bezosobowo pisane rozprawy, z pretensjami do obiektywności i tak, aby autora zwolnić z odpowiedzialności za jego słowa [o taką odpowiedzialność upominał

się np. Jacques Derrida w nawiązującym do Platona eseju *Farmakon*].

Język i styl tekstów Zamoyskiego z lat 20. XX wieku czynią z niego prekursora *performance studies*, nurtu badań na styku sztuki i nauki, który – ukształtowany za oceanem w latach 50. – zrodził w Polsce w XXI wieku „performatykę”, na którego patrona nasi teatrologowie wybrali Richarda Schechnera. W intencji tego samorządnego „kodyfikatora” *performance studies* performatyk powinien łączyć teorię z praktyką i nie ukrywać się za maską obiektywizmu. Oba te założenia z punktu widzenia nowoczesnej nauki brzmiały kiedyś (i dla niektórych brzmią nadal) jak herezja, podczas gdy Zamoyski do nich obu stosował się przez całe życie; pisał, że choć „nauka i teoria – a sztuka, to piekło i niebo”, to artysta musi wykazywać się pełną wiedzą o trwającej nieprzerwanie „ewolucji Kształtów w Sztuce”, której niezbywalnymi warunkami są „rozwoj

które melancholii spajał s konsumeryzmem moderní doby, umožnila mu objevení mnohých temných zákoutí psychiky současného člověka; celý atlas těchto destruktivních vášní [informace pro „hledající smysl více do hloubky”] můžeme nalézt v dávno zapomenutých textech mnicha z Kappadokie - Evagriuse z Pontu a v jeho „teorii” osmi zlatých myšlenek.

Paweł Graf, s vědomím omezenosti své analýzy, v přípisu [sic!] dodává: „koncepte Zamoyskiego vůbec není melancholická. To jí dává v oblasti další potenciální tvorby (zvláště avantgardní) větší význam než «zavírající» Benjamina a [Petersa] Bürgera”. I skutečně, Zamoyski nikdy nepodlehł démonu acedie, a s přesvědčením psal: „Existenci je třeba říct «ANO»”.

Multimédia – na která rovněž se odvolává Graf – vyžadují po umělci přísnost v dodržování pravidel, zvláštních pro každý umělecký žánr. Takhle tvořil, ale i teoretizoval Witkacy, o čem se přesvědčili na vlastní kůži režiséři sedmdesátých let (čeho jsem byl svědkem): protože se ukázalo, že mezi jeho dramaturgií držící se (na což se původně nepřišlo) konvence měšťáckého drama (a takové divadlo se dělalo v časech Witkacego) a teorií čiré formy nejsou větší vztahy. Filozofickou reflexi považoval umělec tak, jak každé z médií, které používal – bez ohledu na to, zda se jednalo o malířství, román nebo dramata – s cítěním pro nejnovější trendy a aktuálně platná pravidla v každém z těchto nezávislých oborů. Odsud síla ražení Witkacego a dodnes trvající atraktivita jeho tvorby. Graf, s vědomím odlišného přístupu Zamoyskiego, nabízí „přesažená média”, ale to rozhodně není dost.

Zde se nejedná o transgresi, ale o úplně jiné východisko činnosti; na které zdá se odkazovat Vitruviova věta z I. Hlavy: „Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornate” [„Znalosti architekta pojí v sobě hodně věd a různorodých dovedností a teprve na jejich základě lze hodnotit díla spadající do všech ostatních umění”, dle překladu K. Kumanieckého], která v překladu – a současně i interpretaci – architekta Lecha Niemojewského zní: „Architektura je věda, a jiné obory a věda z jiných oborů «zdobí» architekturu je Architektura”.

Parafráze těchto slov – si myslím – ujala by charakter teorie Zamoyskiego: SOCHAŘSTVÍ JE VĚDA, A JINÉ OBORY A VĚDA Z TĚCHTO OBORŮ „ZDOBÍ” SOCHAŘSTVÍ JE SOCHAŘSTVÍ.

Performer s velkým wielkie „P”

Ve článku *O kształtowaniu* (O tvarování) Zamoyski zákeřně psal: „Necítím pak větší averzi nad averzi ke psaní o umění. [Doplňím: umělec provedl asi tolik přednášek, kolik udělal soch, a byl plodný sochař] [...] Protože já mimo

dobu věnovanou sochařství – užívám si život!!! Posiluji svalstvo, běhám, skáču přes švihadlo, tančím, lezu po horách, lyžuji a spím ve sněhu! Neznám větší potěšení než sochařství, ani lepší možnosti užívání si života nežli sport: celé sochařství ve vlastním pohybu těla...”

Obdobný přístup, stejně silně zdůrazňující procesní, mnohostraný a performativní charakter tance, Zamoyski poznamenal už v teoretické skici z roku 1917 *Rita Sacchetto*, který věnoval své první manželce (umělec navrhoval scénografie k jejím tančím představením).

Styl textů Zamoyskiego zdá se dostávat jeho ranější interprety do poněkud skrývané konsternace. Vyjma Tatarkiewiczze, a to ze dvou důvodů: zprv osobně znal sochaře, navštěvoval ho v jeho ateliérech, jejich *Dopisy* se staly svědectvím intenzivní výměny myšlenek; a zadruhé, autor *Historie filozofie* a *Historie estetyky*, se kterými se vychovalo několik generací polské inteligence, výborně znal všechny literární žánry využívané v různých obdobích ve filozofii, takže např. dialogy s pronikajícími do nich emocemi a životem, dopisy, vyznání (!), a ne jenom – příznačné pro novověkou filozofickou reflexi – neosobně psané pojednání, sílící se na objektivitu, aby zprostily autora odpovědnosti za vlastní slova [takové odpovědnosti se dožadoval např. Jacques Derrida v navazujícím na Platona eseji *Farmakon*].

Jazyka styl textů Zamoyskiego z 20. let 20. stol. dělají z něj prekursora *performance studies*, výzkumného proudu na rozmezí umění a vědy, který – formovaný v 50. letech za Oceánem – zrodil v Polsku ve 21. stol. „performatiku”, patronem které naši znalci divadelních věd zvolili Richarda Schechnera. Dle zámyslu toho „kodifikátora” *performance studies* performer by měl pojit teorii s praxí a neskrývat se za maskou objektivismu. Oba tyto předpoklady z hlediska moderní vědy zněly kdysi (a pro některé znějí takhle nadále) jako hereze, ale Zamoyski je obě uplatňoval celý život, psal, že i když „věda a teorie – versus umění, je peklo a nebe”, umělec se musí prokázat celkovou znalostí o věčně trvající „evoluci Tvarů v Umění”, nezanedbatelnými podmínkami pro kterou jsou „intelektuální rozvoj a rozvoj technických prostředků”. Zamoyski kladl silný důraz na rozlišení *ars* a *usus*, který nepotřebuje teoretické pojmy.

V době, kdy tento performativní sloh psaní zevšedněl už za Oceánem (sochař dobře znal všechny dobové umělecké trendy), Zamoyski publikuje systematické a spořádané texty (třeba *Sztuka i substancja* (Umění a látka) z roku 1958), a nemá s tím problém, protože jako aristokratu se mu dostalo pečlivého vzdělání, např. filozofii studoval v Heidelbergu a po celý život prohluboval své znalosti. V

Intelektualny i rozwój środków technicznych”. Zamoyski kładł silny nacisk na odróżnienie *ars* od *usus*, obywającego się bez teoretycznych pojęć.

Gdy ten performatywny styl pisania okrzepł za oceanem (rzeźbiarz dobrze znał wszystkie współczesne trendy artystyczne), Zamoyski publikuje teksty uporządkowane i zdyscyplinowane (jak *Sztuka i substancja* z 1958 roku), a nie miał z tym problemu, bo jako arystokrata uzyskał staranne wykształcenie; np. filozofię studiował w Heidelbergu i przez całe życie pogłębiał swoją wiedzę. W liście do Tatarkiewiczza pisał: „właściwie powinno się powtórzyć studia uniwersyteckie mając lat 60, i to z całą skromnością, od Heraklita poczynawszy...”

Tatarkiewicz wyróżniał (w przeciwieństwie do innych badaczy) tylko dwa okresy w twórczości Zamoyskiego: „formistyczny” (trwający 5 lat) i „realistyczny” (obejmujący końcowych 45 lat życia). Artysta zaznaczył tę granicę, niszcząc w 1923 roku na pokazie „Koniec formizmu” kilka rzeźb z tego okresu, a intencje tego gestu wyjaśnił na dwa lata przed śmiercią w artykule *Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu*.

Zastanawiając się nad podobną periodyzacją w rozwoju teorii Zamoyskiego, nie potrafię dostrzec takiej cezury; jego wypowiedzi z różnych lat (od najwcześniejszych) układają się w jedną – zwartą myślowo – całość, choć poszczególne elementy systemu pojawiają się w chronologii nieułatwiającej uchwycenia całości; przykładem jest pojęcie „Czystego Kształtu” obecne we wczesnych tekstach Zamoyskiego i to jeszcze w postkantowskich kontekstach.

Nazwałem już Zamoyskiego Performerem przez duże „P”, który (jak pisał Jerzy Grotowski) „jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest kapłanem, wojownikiem [w tym kontekście dopowiadam: RZEŻBIARZEM!], jest tym, który działa; jest poza podziałami na gatunki sztuki”. Dla Zamoyskiego rzeźba stała się wehikułem, za pomocą którego (jak pisał Grotowski) „działający podnoszą się ku energii bardziej subtelnej”. Dla reżysera „sztuka jako wehikuł” była „czymś na kształt kosza podciąganego liną”. Jest to czytelne odwołanie do obrazu mnicha z Meteorów, który samodzielnie wciągał się na linie do klasztoru na skale. W wypadku Zamoyskiego jest to metafora w jakimś stopniu ucieleśniona, bo rzeźbiarz po powrocie z Brazylii, gdzie był profesorem w akademii sztuk pięknych, na trzy lata zamknął się w paryskim klasztorze dominikanów. Klauzura nie była ścisła, bo w tym czasie poznał swoją

trzecią żonę, z którą przeniósł się na wieś pod Tuluzę. Tam, walcząc ze śmiertelną chorobą, tworzył dzieła o tematyce religijnej.

Tatarkiewicz (utrzymujący w tym czasie kontakt z rzeźbiarzem) wysłał mu książkę Niemojewskiego *Uczniowie Cieśli*. Zamoyski zareagował: „Niemojewskiego przeczytałem, i ze zdziwieniem stwierdzam, iż mógł Pan przypuszczać, że jego *Weltanschauung* a moja jest pokrewna. [...] Niemojewskiego ustosunkowanie jest postawą epikurejską, stoicką, to znaczy jest etyczne, czysto moralne, w rodzaju «radość przez cnotę»”. Zamoyski ze świadomością, że zwraca się do największego w tym czasie autorytetu filozoficznego w Polsce, myli żartobliwie „epikurejczyków” ze „stoikami”, aby przybliżyć filozofowi własną postawę:

„Sztuka nigdy nie miała pretensji do rozwiązywania tajemnicy istnienia, jak filozofia i nauka, czy odkrywania rzeczywistości [...], ani nawet jej interpretacją, nie była też ofiarą w sensie Faustowskim. [...] AUTENTYCZNY artysta – przypadek niezmiernie rzadki – nie troszczy się o rozwiązanie tragizmu istnienia – nie do pojęcia dla naszych umysłów skończonych – lecz poprzez dokonanie swego dzieła uwalnia się z tych stanów dręczących opresji, wnika w tajemnicę bytu, współżyje z Nią w sposób tak intymny, że przestaje Ona być dla niego, bo jest przejęty spokojem, jaki daje ufność swego mistycznego współ-życia-zrośnięcia, przez rozrost ze Stworzeniem...”

Tatarkiewicz sytuuje deklarację rzeźbiarza w kręgach refleksji neoplatonickiej.

Czysty Kształt

Zamoyski, w odróżnieniu od innych formistów, nie przeciwstawiał „kształtu” – „formie”, a przeciwnie, określenia „Czysty Kształt” i „Czysta Forma” stosował zamiennie, większe znaczenie przypisując nawet „Kształtowi”, bo „Czystą Formę” umieszczał w cudzysłowie. Docenił to Witkacy komentujący Zamoyskiego: „Przedmiot i Czysta Forma związane są w jedność więcej w rzeźbie niż malarstwie, ponieważ pierwszy nie tylko występuje w częściach całości, ale tworzy również odgraniczenie rzeźby od reszty przedmiotów we wszystkich ich profilach”. Witkacy nie byłby Witkacym, gdyby nie podmienił użytego przez konkurenta słowa „Kształt” na „Przedmiot”.

Postawienie znaku tożsamości między „Czystą Formą” a „Czystym Kształtem” otwierało niebadane wówczas przez formistów nowe obszary pojęciowe. Wszyscy

August Zamoyski, *Portret Izabelli de Bourbon*

(hr. Janowej Zamoyskiej), granit różowy, Paryż 1931, fot. Aleksander M. Zyśko

August Zamoyski, *Portrét Izabelli de Bourbon* (manželky hraběte Jana Zamoyského), růžová žula, Paříž 1931, fot. Aleksander M. Zyśko

dopise Tatarkiewiczovi psal: „popravdě by se mělo zopakovat univerzitní studium v 60., a to se vši pokorou, Heraklitem počínaje...”

Tatarkiewicz rozlišoval (na rozdíl od ostatních badatelů) jen dva tvůrčí období Zamoyského: „formistické” (v délce 5 roků) a „realistické” (obsahující poslední 45 let jeho života). Umělec upozornil na tu mez tím, že v roce 1923 zničil na představení *Konec formismu* několik soch z toho období, a úmysl toho gesta vysvětlil dva roky před svou smrtí ve článku *Jak i dlečeho vyrostl z formizmu* (Jak a proč jsem přerostl formismus).

Když se zamyslíme nad obdobnou periodizací vývoje Zamoyského teorie, nevidím takovou mezeru; jeho výpovědi z různých let (od nejranějších) se ukládají v jeden – myšlenkově sevřený – i když jednotlivé systémové prvky se zjevují dle pořadí, které neusnadňuje pochopení celku; ku příkladu pojem „Čirého tvaru” přítomný v raných textech Zamoyského, a to ještě v pokantovských kontextech.

Jmenoval jsem už Zamoyského Performerem s velkým „P”, který (jak o něm psal Jerzy Grotowski) „je člověkem činu. A ne člověkem, který hraje jiného. Je kněz, bojovník [v tom kontextu přidávám: SOCHAŘ!], je tím, který jedná; je mimo rozlišení na umělecké žánry”. Pro Zamoyského sochařství se stalo vehikulem, pomocí kterého (jak psal Grotowski) „jednající vznášejí se k subtilnější energii”. Pro režiséra „umění coby vehikul” bylo „něco jako tvar koše zvedaného lánem”. Je to čitelný odkaz na obraz mnicha z Meteor, který se sám vtahoval na lánu do kláštera na skále. V případě Zamoyského je to metafora do jisté míry ztvárněná, protože sochař po návratu z Brazílie, kde působil jako profesor na akademii výtvarných umění, na tři roky se uzavřel v pařížském klášteře dominikánů. Řehole nebyla přísná, protože v té době se seznámil se svou třetí manželkou, se kterou se odstěhoval do vesnice u Toulouse. Tam bojoval se smrtelnou nemocí a tvořil díla s náboženskou tematikou.

Tatarkiewicz (který v té době udržoval s sochařem kontakt) poslal mu knížku Niemojewského *Uczniowie Cieśli*



(*Tesařovi studenti*). Zamoyski reagoval: „Niemojewského jsem přečetl, a s údivem stvrzuji, že mohl jste se domnívat, že jeho *Weltanschauung* a moje jsou spřízněné. [...] Niemojewského postoj je epikurejský, stoický, to znamená je to etické, čistě morální, z druhu «potěšení ctností»”. Zamoyski s vědomím, že se obrátí na v té době největší filozofickou autoritu v Polsku, žertovně si plete „Epikurejce” se „Stoiky”, aby vysvětlil filozofu vlastní postoj:

„Umění nikdy neaspirovalo k řešení tajemství existence, jako filozofie a věda, ani k objevování reality [...], ani dokonce k její interpretaci, nebylo také obětí ve Faustovým smyslu. [...] AUTENTICKÝ umělec – případ krajně vzácný – se nestará o řešení tragismu existence – což není pochopitelné pro naše skončené rozumy – osvobozuje se od těchto stavu mučící tísně, proniká do tajemství bytí, žije spolu s Nim [uměním] tak intimním způsobem, že přestává být Ono pro něj, protože je dojatý klidem, který dává důvěra svého mystického spolu-žití-srostu, růstem s Kreací...”

Tatarkiewicz umísťuje sochařovu prohlášení do okruhu neoplatonské reflexe.

myśleli i mówili po kantowsku, a Zamoyski powraca do Arystotelesa i jego koncepcji formy substancjalnej (czyli *entelechii*); Stagiryta (czytamy w *Dziejach sześciu pojęć*) „widział w formie istotę danej rzeczy, jej składnik konieczny, nieprzypadkowy, utożsamiał formę z aktem, energią, celem, czynnym pierwiastkiem bytu”. Pełny sens gestu utożsamiającego „Kształt” i „Formę” rzeźbiarz ujawnił w ostatnim liście do Tatarkiewiczza: „Nie bardzo wierzę w pojęcia wyprowadzone *a priori*, a to dla tej przyczyny, że człowiek nie TWORZY, ale tylko ODKRYWA, odsłania”. Odsłonięty w realistycznej, ludzkiej postaci „Czysty Kształt” staje się w teorii Zamoyskiego „upostaciowaniem rzeczy niepodległym zmysłem”. Artysta swoim rzeźbiarskim wehikułem dotarł do miejsca opisanego wcześniej przez Michała Anioła w *Sonecie I* [w tłum. L. Siemieńskiego]: „Sam mistrz, a nie ma takiego pojęcia / Co by w marmuru łonie już nie tkwiło”.

Postscriptum

Szkic „*Czysty Kształt*” Augusta Zamoyskiego napisałem tuż po wystawie „Zamoyski ocalony”. Kolejna prezentacja prac artysty „August Zamoyski: myśleć w kamieniu”, a szczególnie związane z nią publikacje Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, katalog i książka *August Zamoyski: nie tylko z archiwum*, ukazały postać wybitnego rzeźbiarza w nowym świetle. W *postscriptum* trudno odnieść się do wysypu nieznanych faktów, nierozpoznanych wcześniej kontekstów i kolejnych prób interpretacyjnych. W tych okolicznościach zatrzymam się przy jednej kwestii: precyzyjniejsze datowanie prac artysty prowadzi do spostrzeżenia, że Zamoyski mimo wyraźnych deklaracji, a nawet spektakularnego zniszczenia wczesnych rzeźb „formistycznych” – również w okresie „realistycznym” – tworzył dzieła w tej samej estetyce co młodzieńcze prace.

Spróbujmy odnieść się do tego paradoksu. Artysta zachował w pamięci „istotne rozmowy” z Witkacym na zakopiańskim Kosińcu (był to ich „goethowski Blocksberg Fausta”), więc „formizm” postrzegał zapewne przez pryzmat Witkiewiczowskiej myśli. Istotnym pojęciem autora *Szkiców estetycznych* była „Sztuka Czysta”, którego doprecyzowania poszukiwał nie w swoim warsztacie malarza, lecz w odległych analogiach z antycznym teatrem (nad którym nie prowadził szczegółowych badań) i muzyki (której był tylko słuchaczem). Kluczowym dla niego – jak się wydaje – okazało się doświadczenie nowoczesnego melomana, o którym tak pisał Carls Dauhaus:

„kto przed koncertem nie ma obyczaju zapoznawania się z programem literackim poematu symfonicznego [...], kto podczas wieczoru pieśni woli półmrok niż jaśniejsze nieco światło, które by mu pozwoliło śledzić wydrukowane w programie teksty tych pieśni [...], ten podejmuje decyzję co do spraw w gestii estetyki”; chodzi tu o ukierunkowanie się na „«paradygmat» estetyczno-muzyczny: model pojęciowy muzyki absolutnej”.

Choć idea autonomii estetycznej powstała w obrębie teorii sztuk plastycznych, to w najsłynniejszej formie przejawiała się w zrodzonej w Niemczech koncepcji muzyki instrumentalnej jako „muzyki absolutnej”, uwolnionej od ludzkiego głosu, cielesnej obecności śpiewaków i przede wszystkim słów niosących określone treści. Czy ten rodzaj odbioru muzyki nie przygotował gruntu do upowszechnienia się sztuki abstrakcyjnej? Czy paradygmat „muzyki absolutnej” – nakazującej słuchaczowi zapomnienie o świecie i przekreślenie własnej podmiotowości – nie zrodził się z tego samego źródła melancholii wywołanej naukami Lutra, o czym pisał Benjamin?

Abstrakcja w rzeźbie i malarstwie nie zawsze jest przejawem uległości wobec modelu „muzyki absolutnej”, przeciwnie, niekiedy właśnie nie słowo, a jego przekreślenie przywraca utracony sens, jak to się stało np. w *Czarnym kwadracie na białym tle* (1915) Kazimierza Malewicza, który pod obrazem Alphonse’a Allaisa (1884) wykreślił podpis „*Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*” i namalowany przez siebie na nowo czarny kwadrat na białym tle powiesił w narożniku wystawowej sali, a w ten sposób u prawosławnych wiesza się w domu ikonę. Obraz *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* był tylko niewybrednym żartem, gdy *Czarny kwadrat na białym tle* stał się nośnikiem „uczuć metafizycznych”. Sprawił to gest artysty, zatarty we wspomnieniach świadków zdarzenia.

Syntetyczna forma, sprowadzona nawet do abstrakcji, pojawia się w miejscu przecięcia przeciwstawnych dróg sztuki; jedna prowadzi do destrukcji i upadku, gdy druga – do afirmacji życia. Jedna szuka nowych znaczeń i niekiedy (jak u Zamoyskiego) zwraca się ku transcendencji, gdy druga – odzierając rzeczywistość z sensu (tak jak u Witkacego), pogrąża się w tragizmie. Czy o takiej alternatywie mówi młodzieńczy tekst Emmanuela Lévinasa *O ucieczce*? Czy utworzony przez filozofa neologizm „eks-cendencia” – w opozycji do „trans-cendencji” – mógłby rzucić światło na dramatyczne wybory artystów?

Čirý tvar

Zamoyski, odlišně od ostatních formistů, nestaví „tvaru” na-proti „formě”, ale opačně, pojmenování „Čirý tvar” a „Čirá forma” používal výměnně, s tím, že větší význam kladl na „Tvar”, protože „Čirou formu” dával do závorek. Oceňoval to Witkacy, když říkal o Zamoyským: „Předmět a Čirá Forma jsou svázané do jednoty více v sochařství než v malířství, protože ten první vystupuje nejen v součástech celku, ale také tvoří vymezení sochy od ostatních předmětů ve všech jejich profilech”. Witkacy by nebyl sám sebou, kdyby nezařadil užité soupeřem slovo „Tvar” za „Předmět”.

Ztotožňování „Čiré formy” a „Čirého tvaru” otevíralo tehdy formisty nezkoumané teoretické oblasti. Všichni mysleli a mluvili pod vlivem Kantové filozofie, a Zamoyski se vrátil k Aristotelu a jeho koncepci substanční formy (čili *entelechií*); Stagiryta (čteme v *Dějínách šesti pojetí*) „viděl ve formě podstatu dané věci, její nutný, nenáhodný prvek, ztotožňoval formu s aktem, energií, aktivním prvkem existence”. Celkový smysl gesta ztotožňujícího „Tvar” a „Formu” sochař zveřejnil v posledním dopise Tatarkiewiczovi: „Moc nevěřím v pojmy dedukované *a priori*, a to proto, že člověk neTVOŘÍ, ale jen OBJEVUJE, odhaluje”. Odhalený v realistic-ké, lidské podobě „Čirý tvar” v teorii Zamoyskieho se stává „dáním podoby věcech, které nepodléhají smyslům”. Umělec svým sochařských vehiklem došel k místu popsaného dříve Michelanalem v *Sonetu I* [dle překladu L. Siemieńskiego]: „Sám mistr, a není takový pojem / Který by v mramoru lůně už netrval”.

Postscriptum

Skicu „*Čirý tvar*” od Augusta Zamoyskiego jsem napsal hned po výstavě „Zamoyski ocalony” (Zamoyski zahraňen). Další prezentace díl umělce „August Zamoyski: myšleť v kamieniu” (August Zamoyski: mysleť v kamenu), a zvláště s ní spojená publikace Muzea literatury jména A. Mickiewiczze, katalog a knížka *August Zamoyski: nie tylko z archiwum* (*August Zamoyski: nejen z archivu*), ukázaly postavu vynikajícího sochaře v novém světle. V *postscriptum* je těžko odvolat se k množství neznámých faktů, dříve nepoznaných kontextů a dalších pokusů o interpretaci. V těchto okolnostech zastavím se ale u jedné otázky: preciznější datace umělcových prací vede k postřehu, že Zamoyski přes výrazné deklarace, dokonce spektakulární zničení raných „formistických” soch – také v „realistickém” období – tvořil díla o stejné estetice jako jeho práce z mládí.

Zkusme komentovat tento paradox. Umělec udržel v paměti „významné rozhovory” z Witkacym v Zakopane-

-Koziniec (byl to jejich „Goethův Blocksberg Fausta”), takže „formismus” viděl jistě skrz prizmat Witkiewiczove mysli. Významným pojetím autora *Estetických skic* bylo „Čiré umění”, zpřesnění kterého hledal ne ve svých malířských dovednostech, ale ve vzdálených alegoriích z antického divadla (kterému nevěnoval zvláštní zkoumaní) a hudby (kterou jenom poslouchal). Klíčové pro něj – zdá se, že – byla zkušenost moderního milovníka hudby, o kterém Carls Dauhaus psal: „kdo před koncertem nemá ve zvyku seznámit se s literárním programem symfonického poema [...], kdo během večírku s písní volí polomrak než trochu jasnější světlo, které by mu dovolilo sledovat tištěné v tomto programu texty těchto písní [...], ten rozhoduje ve věcech estetických”; jedná se tady o zaměření se na esteticky hudební „«paradigma»: teoretický model absolutní hudby”.

I když idea estetické autonomie vznikla v okruhu teorie výtvarných umění, ve své nejkrajnější formě se projevila ve zrozené v Německu koncepci instrumentální hudby – „absolutní hudby”, zproštěné lidského hlasu, tělesné přítomnosti zpěváků, a hlavně slov nesoucích určité obsahy. Nepřipravoval-li tento způsob vnímání hudby zázemí pro popularizaci abstraktního umění? Nezrodilo-li se paradigma „absolutní hudby” – prikazující posluchači zapomenout na svět a vlastní subjektivitu – ze stejného zdroje melancholie způsobené Lutherovým učením, jak o tom psal Benjamin?

Abstrakce v sochařství a malířství ne vždy je projevem podřízení se modelu „absolutní hudby”, obraceně, někdy právě že ne slovo, ale jeho popření vrací ztracený smysl, jak tomu bylo např. ve *Černém čtverci na bílém pozadí* (1915) Kazimira Maleviče, který u obrazu Alphonsa Allaisa (1884) přeškrtnl podpis „*Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*” a sebou znova namalovaný černý čtverec na bílém pozadí pověsil v rohu výstavní síně, jak pravoslavní si doma umísťují ikony. Obraz *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* byl jen prostý žert, a *Černý čtverec na bílém pozadí* se stal nosičem „metafyzických pocitů”. Stalo se to pomocí umělcova gesta, na které svědkové události zapomněli. Syntetická forma, dovedená až k abstrakci, jeví se v místě prolínání se opačných cest umění, jedná vede do destrukce a úpadku, druhá pak – k afirmaci života. Jedno umění nových významů občas také (jako u Zamoyskieho) obrací se k transcendenci, druhé – zbavující realitu smyslu (tak jako u Witkaceho), upadá do tragizmu. O takové to volbě mluví raný text Emmanuela Lévinasa *O ucieczce* (*O útěku*)? Mohl by stvořený filozofem neologismus „ex-cendence” – jako protiváha „trans-cendence” – upozornit na dramatické umělecké volby?

Bibliografia

- August Zamoyski 1893–1970. Wystawa monograficzna w stulecie urodzin artysty*, [kat. wyst.], oprac. Z. Kossakowska-Szanajca, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993.
- August Zamoyski: myśleć w kamieniu*, [kat. wyst. 5 grudnia 2019 – 17 maja 2020], Muzeum im. A. Mickiewicza, koncepcja wystawy i red. nauk. A. Lipa, Warszawa 2019.
- August Zamoyski: nie tylko z archiwum*, koncepcja i red. merytoryczna M. Śledzianowska, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, Warszawa 2019.
- Benjamin W., *Dramat tragiczny i tragedia*, przeł. M. Sugiera, „Literatura na Świecie”, 1995 nr 3.
- Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków 2006.
- Czyżewski T., *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, „Wianki” 1919, nr 2.
- Dalhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Warszawa 1988.
- Dąbrowska M., *Co robić po formizmie? Teksty Augusta Zamoyskiego o sztuce*, [w:] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, pod red. J. Kornhausera, M. Szumnej, M. Kmiecika, Kraków 2015.
- Derrida J., *Farmakon*, [w:] tenże, *Pismo filozofii*, wybór i przedmowa B. Banasiak, Kraków 1992.
- Ewagriusz z Pontu, *O różnych rodzajach złych myśli*, [w:] *Wybór z traktatu o pracy ascetycznej*, przeł. K. Bielawski [i inni], wstęp i oprac. L. Nieścior, Tyniec 2007.
- Geron M., *Kokaina/Cocain Rity Sacchetto i Augusta Zamoyskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2018, nr 13.
- Graf P., *Problematyka kształtowania (w rozumieniu Augusta Zamoyskiego) odniesiona do multimedialności*, pl.it / rassegna italiana di argomenti polacci, ISSN, e-ISSN 2384-9266, 2018, t. 9.
- Grotowski J., *Performer*, [w:] tenże, *Teksty zebrane*, Warszawa–Wrocław 2012.
- Grotowski J., *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, przeł. M. Złotowska, [w:] tenże, *Teksty zebrane*, Warszawa–Wrocław 2012.
- Kanicki W., *Aura Augusta Zamoyskiego. Oblicza modernizmu w teorii artystycznej rzeźbiarza*, [w:] *August Zamoyski: myśleć w kamieniu*, [kat. wyst. 5 grudnia 2019 – 17 maja 2020], Muzeum im. A. Mickiewicza, koncepcja wystawy i red. nauk. A. Lipa, Warszawa 2019.
- Lameński L., *Czy August Zamoyski mógł stworzyć własną teorię sztuki?*, [w:] *W kręgu Augusta Zamoyskiego*, pod red. L. Lameńskiego, E. Błotnickiej-Mazur, Jabłoń 2011.
- Lévinas E., *O uciekaniu*, przeł. A. Czarnacka, posłowie J. Migasiński, Warszawa 2007.
- Lipa A., *August Zamoyski. Myśleć w kamieniu. Przemiany*, [w:] *August Zamoyski: myśleć w kamieniu*, [kat. wyst. 5 grudnia 2019 – 17 maja 2020], Muzeum im. A. Mickiewicza, koncepcja wystawy i red. nauk. A. Lipa, Warszawa 2019.
- Pajek J., *Istota sztuki według Augusta Zamoyskiego*, [w:] *August Zamoyski: myśleć w kamieniu*, [kat. wyst. 5 grudnia 2019 – 17 maja 2020], Muzeum im. A. Mickiewicza, koncepcja wystawy i red. nauk. A. Lipa, Warszawa 2019.
- Pieńkos A., *Późna twórczość wielkich artystów. Zamoyski, ostatnie prace aż po grób*, [w:] *August Zamoyski: myśleć w kamieniu*, [kat. wyst. 5 grudnia 2019 – 17 maja 2020], Muzeum im. A. Mickiewicza, koncepcja wystawy i red. nauk. A. Lipa, Warszawa 2019.
- Platon, *Fajdros*, [w:] tenże, *Fajdros, Hippiasz mniejszy, Hippiasz większy, Ion*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1999.
- Schechner R., *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Sokół L., *Muzyka jako Sztuka Czysta. Stanisław Ignacy Witkiewicz i Konstanty Regamey*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 14.
- Solski Z.W., *Obrus. O definicji performansu*, „Dyskurs” 2018, nr 26.
- Strożek P., *Pismo „Formiści” i początki międzynarodowych kontaktów polskiej awangardy (1919–1921)*, „Roczniki Historii Sztuki” tom XXXVIII, 2013.Tatarkiewicz W., *O Auguście Zamoyskim i jego poglądach na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, nr 3.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005.
- Tatarkiewicz W., Zamoyski A., *Listy*, Warszawa 1979.
- Witkiewicz S.I., *Szkice estetyczne*, Kraków 1922.Witkiewicz S.I., *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995.
- Zamoyski A. [pseud. Zamoral], *Rita Sacchetto*, „Życie. Nowoczesne Czasopismo Ilustrowane”, 1917, nr 2.
- Zamoyski A., *O kształtowaniu*, „Zwrotnica” 1922, nr 3.
- Zamoyski A., *O rzeźbieniu*, „Nike: Czasopismo Poświęcone Polskiej Kulturze Plastycznej” 1937 , R.1.
- Zamoyski A., *Sztuka i substancja*, przeł. S. Szaleska, „Sztuka i Krytyka”, 1958, nr 33–34 [tekst referatu wygłoszonego w 1954 roku w São Paulo na Kongresie Filozoficznym].
- Zamoyski A., *Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu*, „Poezja” 1968, nr 1-2.
- Zamoyski ocalony. Prezentacja kolekcji zakupionej do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz pokaz konserwatorski 17 maja – 25 sierpnia 2019*, koncepcja publ. E. Ziemińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2019.

Bibliografie

- August Zamoyski 1893–1970. Wystawa monograficzna w stulecie urodzin artysty*, [katalog wystawy], zprac.. Z. Kossakowska-Szanajca, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993.
- August Zamoyski: myśleć w kamieniu*, [katalog wystawy 5. prosince 2019 – 17. května 2020], Muzeum im. A. Mickiewicza, koncepcje wystawy a odborná redakce A. Lipa, Warszawa 2019.
- August Zamoyski: nie tylko z archiwum*, koncepcje a meritorická redakce M. Śledzianowska, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, Warszawa 2019
- Benjamin W., *Dramat tragiczny i tragedia*, překlad M. Sugiera, „Literatura na Świecie”, 1995 č. 3.
- Benjamin W., *Pasaže*, překlad I. Kania, závěr Z. Bauman, Kraków 2006.
- Czyżewski T., *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, „Wianki” 1919, č. 2.Dalhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, překlad A. Buchner, Warszawa 1988.
- Dąbrowska M., *Co robić po formizmie? Teksty Augusta Zamoyskiego o sztuce*, [v:] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. J. Kornhauser, M. Szumnej, M. Kmiecik, Kraków 2015.
- Derrida J., *Farmakon*, [v:] tentýž, *Pismo filozofii*, výběr a předmluva B. Banasiak, Kraków 1992.
- Ewagriusz z Pontu, *O různých rodzajach złych myśli*, [v:] *Wybór z traktatu o pracy ascetycznej*, překlad K. Bielawski [a jiní], úvod a zpracování L. Nieścior, Tyniec 2007.
- Geron M., *Kokaina/Cocain Rity Sacchetto i Augusta Zamoyskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2018, č. 13.
- Graf P., *Problematyka kształtowania (w rozumieniu Augusta Zamoyskiego) odniesiona do multimedialności*, pl.it / rassegna italiana di argomenti polacci, ISSN, e-ISSN 2384-9266, 2018, t. 9.
- Grotowski J., *Performer*, [v:] tentýž, *Teksty zebrane*, Warszawa–Wrocław 2012.
- Grotowski J., *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, překlad M. Złotowska, [v:] tentýž, *Teksty zebrane*, Warszawa–Wrocław 2012.
- Kanicki W., *Aura Augusta Zamoyskiego. Oblicza modernizmu w teorii artystycznej rzeźbiarza*, [v:] *August Zamoyski: myśleć w kamieniu*, [katalog wystawy 5. prosince 2019 – 17. května 2020], Muzeum im. A. Mickiewicza, koncepcje výstavy a odborná redakce A. Lipa, Warszawa 2019.
- Lameński L., *Czy August Zamoyski mógł stworzyć własną teorię sztuki?*, [v:] *W kręgu Augusta Zamoyskiego*, red. L. Lameński, E. Błotnicka-Mazur, Jabłoń 2011.
- Lévinas E., *O uciekaniu*, překlad A. Czarnacka, závěr J. Migasiński, Warszawa 2007.
- Lipa A., *August Zamoyski. Myśleć w kamieniu. Przemiany*, [v:] *August Zamoyski: myśleć w kamieniu*, [katalog wystawy 5. prosince 2019 – 17. května 2020], Muzeum im. A. Mickiewicza, koncepcje výstavy a odborná redakce A. Lipa, Warszawa 2019.
- Niemojewski L., *Uczniowie Cieśli*, Warszawa 1948.
- Pajek J., *Istota sztuki według Augusta Zamoyskiego*, [v:] *August Zamoyski: myśleć w kamieniu*, [katalog wystawy 5. prosince 2019 – 17. května 2020], Muzeum im. A. Mickiewicza, koncepcje výstavy a odborná redakce A. Lipa, Warszawa 2019.
- Pieńkos A., *Późna twórczość wielkich artystów. Zamoyski, ostatnie prace až po grób*, [v:] *August Zamoyski: myśleć w kamieniu*, [katalog wystawy 5. prosince 2019 – 17. května 2020], Muzeum im. A. Mickiewicza, koncepcje výstavy a odborná redakce A. Lipa, Warszawa 2019.
- Platon, *Fajdros*, [v:] tenże, *Fajdros, Hippiasz mniejszy, Hippiasz większy, Ion*, překlad W. Witwicki, Warszawa 1999.
- Schechner R., *Performatyka: wstęp*, překlad T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Sokół L., *Muzyka jako Sztuka Czysta. Stanisław Ignacy Witkiewicz i Konstanty Regamey*, „Przestrzenie Teorii” 2010, č. 14.
- Solski Z.W., *Obrus. O definicji performansu*, „Dyskurs” 2018, č. 26.
- Strożek P., *Pismo „Formiści” i początki międzynarodowych kontaktów polskiej awangardy (1919–1921)*, „Roczniki Historii Sztuki” svázek XXXVIII, 2013.
- Tatarkiewicz W., *O Auguście Zamoyskim i jego poglądach na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, č. 3.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005.
- Tatarkiewicz W., Zamoyski A., *Listy*, Warszawa 1979.
- Witkiewicz S.I., *Szkice estetyczne*, Kraków 1922.Witkiewicz S.I., *Teatr i inne pisma o teatrze*, zpracování J. Degler, Warszawa 1995.
- Zamoyski A. [pseudoným Zamoral], *Rita Sacchetto*, „Życie. Nowoczesne Czasopismo Ilustrowane”, 1917, č. 2.
- Zamoyski A., *O kształtowaniu*, „Zwrotnica” 1922, č. 3.
- Zamoyski A., *O rzeźbieniu*, „Nike: Czasopismo Poświęcone Polskiej Kulturze Plastycznej” 1937 , R.1.
- Zamoyski A., *Sztuka i substancja*, překlad S. Szaleska, „Sztuka i Krytyka”, 1958, č. 33–34 [text referátu přednášeného v 1954 v São Paulo na Filozofickém kongresu].
- Zamoyski A., *Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu*, „Poezja” 1968, č. 1-2.
- Zamoyski ocalony. Prezentacja kolekcji zakupionej do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz pokaz konserwatorski 17 maja – 25 sierpnia 2019*, koncepcje publikace E. Ziemińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2019.

KSZTAŁT

STRZEGOM
1 sierpnia 2021

WSTĘP
1.1.
swoje wystąpienie
o KSZTAŁCIE
z racji 15-minutowych ograniczeń czasowych
przedstawię
w postaci swobodnych szkiców myślowych, spo-
strzeżeń, uwag...
...
nie będą one miały formy wykładu
lecz
mentalnej projekcji skojarzeń, impresji ...
...
możliwe, że niekoniecznie spójnych...
...
ale to
ocenicie już Państwo sami, po fakcie...
...
...
a teraz
zaproszę na krótką przechadzkę
meandrujących myśli, rozumienia i percepcji...

ale
nim przejdę do tematu naszej Konferencji pt.
KSZTAŁT
jeszcze
przedstawię kilka uwag

nie jestem Teoretykiem

1.2.2.
jestem
Rzeźbiarzem, Artystą, Twórcą,

1.2.2.1.
studiuję Naturę
badam Rzeczywistość
podejmuję eksperymenty
dociekam
poszukuję

tym samym
buduję
autorską formę wypowiedzi
autorską wyrazowość
...
przez co
współuczestniczę w wypracowywaniu
estetyki czasów nam współczesnych
zresztą
tak jak to czyni tylu aktywnych twórców

1.2.3.
każdy czas
określa swoją estetykę
co jest
procesem samoistnym

TVAR

STRZEGOM
1. srpna 2021

ÚVOD
1.1.
své vystoupení
o TVARU
z důvodu 15minutových časových omezení
představím
v podobě volných myšlenkových nástinů, postřehů,
poznámek...
...
ty nebudou mít formu přednášky
ale
mentální projekce konotací, impresí...
...
možná, že i ne nutně souvislých...
...
to ale
zvažte si sami, až potom...
...
...
a teď
pozvu Vás na krátkou procházku
meandrujících myšlenek, pochopení a percepce...

ale
než projdu k tématu naše Konference ke TVARU
ještě
веду několik poznámek

nejsem Teoretik

1.2.2.
jsem
Sochař, Umělec, Tvůrce,

1.2.2.1.
studuji Přírodu
zkoumám Realitu
podnikám pokusy
zjišťuji
hledám

tím také
stavím
autorskou formu výpovědi
autorskou výraznost
...
díky tomu
podílím se na vytváření
současné dobové estetiky
což
také činí hodně aktivních tvůrců

1.2.3.
každá doba
určuje svou estetiku
což je
samostatný proces

1.2.4. myśląc

o studiowaniu Natury, badaniu Rzeczywistości,
dociekaniu Prawidłowości
poszukiwaniu związków i zależności
ktoś
mógłby się zdziwić, że mówię
o
Działalności Artystycznej i Sztuce
o
Twórczości i Kreacji...
...
cóż
nie zdziwiłoby mnie to
albowiem
utrwalono w nas przeświadczenie, że
badanie Rzeczywistości
odkrywanie Prawidłowości
jest
domeną Nauki i Naukowców

1.2.5. nie nie jestem Naukowcem

1.2.6.
Sztuka jest jedną z Form Doznawania i Poznawania
Rzeczywistości
podobnie
jak i
Religia jest jedną z Form Doznawania i Poznawania
Rzeczywistości
oraz
Nauka jest jedną z Form Doznawania i Poznawania
Rzeczywistości

...
intencjonalnie układam to w takiej kolejności

1.2.6.1.
dziś – w *praktyce życia społecznego, świadomości i mentalności nam współczesnych* – prym w poznawaniu Rzeczywistości wiedzie Nauka ... zdominowała cywilizację współczesnego „białego człowieka”, kolonizującego i imponującego innym, swoimi „osiągnięciami” – co do których nie ma jednoznacznej pewności, czy ostatecznie są one aż tak dobre, jak się je przedstawia...

1.2.6.2.
marginalizuje się poznanie Religią – traktując je jako prywatną i osobistą sferę przeżyć ...

1.2.6.3.
Sztukę zepchnięto na pozycje niszowe, traktując ją – w *zasadzie* – jako niezrozumiałą, mało użyteczną, bądź – w *trochę „lepszym” przypadku* – jako dekorację umilającą życie ...
... no chyba, że ima się prowokacji, skandalu, obrazoburstwa bądź udziela wsparcia jakimś modnym i promowanym tendencjom życia obyczajowego lub popiera konkretne nurty ideologiczne lub polityczne...
... wówczas awansuje z pozycji niszowych na te wyższe, a nawet wysokie...
Skandal, obrazoburstwo nachalnie usurpuje sobie pozycję „wyróżnika” za pomocą którego, mianoby kwalifikować różne przejawy ludzkiej działalności do sfery Sztuki...

1.2.7.
„*Moi starożytni*” budując człowieczą cywilizację, rozwijali wszystkie dziedziny życia...
Prócz tych praktycznych i bezpośrednio użytecznych, pracowali nad innymi, które nie przynosiły bezpośrednich korzyści i nie – *wprost* – dawały wymierne efekty... Poszukiwali, budowali i rozwijali różne systemy poznawcze oparte i na religii, i na sztuce, i na nauce... Zresztą, nie traktowali tych dziedzin ludzkiego doświadczenia i poznawania rozłącznie... przeciwnie łączyli je z sobą ...usiłowali być i żyć w **Przyjaźni z Mądrością**...
... czy my – *dzisiejsi* – jesteśmy **Przyjaźni Mądrości**...???
... hmm...
... nie pobłędzę, stwierdzając...
... że dziś jesteśmy pod przemożnym wpływem: *opłacalności, korzyści, zysku* ...
... za niemądrych i nierozsądnych ma się tych, którzy nie stosują się do tych – *jakże wymiennie i wprost rozumianych* – pojęć...

Przyjaźń z Mądrością
niespecjalnie jest domeną zainteresowań nam współczesnym...
... znając naszą mentalność, nie zdziwiłbym się słysząc ...
... a po co...???

1.2.4.
přemýšleje
na studování Přírody, zkoumání Reality, zjišťování Zákonitostí,
hledání vztahů a souvislosti
někdo
by mohl být překvapen tím, že mluvím
o
Umělecké činnosti a Umění
o
Tvorbě a Kreaci...
...
inu
to by mne nepodivilo
protože
upevněné v nás přesvědčení, že
zkoumání Reality
objevování Zákonitosti
je
oblasti Vědy a Vědců

1.2.5.
ne
nejsem Vědec

1.2.6.
Umění je jedna z Forem Pociťování a Poznávání Reality
obdobně
jako i
Náboženství je jednou z Forem Pociťování a Poznávání Reality
a
Věda je jednou z Forem Pociťování a Poznávání Reality
...
úmyslně to skládám v tomto pořadí

1.2.6.1.
dnes – v *praxi společenského života, vědomí a mentalitě našich současníků* – přednost u poznávání Reality má Věda... ta dominuje civilizaci současného „bílého člověka”, kolonisty, který imponuje ostatním svými „výkony” – *vzhledem ke kterým není ale jisté, zda finálně jsou až takhle dobré, jak se to prezentuje...*

1.2.6.2.
přehlíží se poznání Náboženstvím – které se považuje za soukromou a osobní oblast k prožívání ...
1.2.6.3.
Umění bylo zatlačeno do okrajové pozice, považuje se je – v *podstatě* – za nesrozumitelné, málo užitečné, anebo – v *trochu „lepší” případě* – za milou dekoraci života ...
... ledaže se chopí provokaci, skandálu, obrazoborectví nebo posiluje nějaké módní a propagované tendence ve společenském životě a podpoří určité ideologické nebo politické proudy...
... tehdy povyšuje z okrajové pozice na ty vyšší, docela i vysoké...
Skandál, obrazoborectví dotěrně a neopodstatněné si dělá nárok na pozici „*identifikátora*”, pomocí kterého by se různé projevy lidské činnosti měly kvalifikovat do sféry Umění...

1.2.7.
„*Mí starožitní*”, když stavěli lidskou civilizaci, rozvíjeli všechny životní oblasti...
Kromě těch praktických a přímo použitelných, pracovali i v jiných oblastech, které nenesly přímé zisky, ale – *nepřímo* – dávaly reální výsledky...
Hledali, stavěli a rozvíjeli různé poznávací systémy založené jak na náboženství, tak na umění, i na vědě... Dále, nepovažovali tyto oblasti lidského prožívání a poznávání za rozdílné ... naopak, pojili je se sebou... snažili se být a žít v **Přátelství s Moudrostí**...
... zda my – *současní* – jsme **Přátelští k Moudrosti**...???
... hmm...
... nebudu na omylu s konstatováním...
... že dnes jsme pod převládajícím vlivem: *rentability, výhod, zisku*...
... za nemoudré a nerozumné se má těch, kteří neuplatňují ta – *vele patrná a přímo pochopitelná* – pojetí...

Přátelství s Moudrostí
není nějak zvlášť doménou zájmů našich současníků...
... s povědomím naší mentality, bych nebyl překvapen, kdybych uslyšel ...
... a k čemu by to bylo...???

2.**KSZTAŁT**

– etymologia pojęcia –

2.1.

zwykle kiedy coś rozważam

sięgam w naturalny sposób do języka moich pra-

-przodków

do języka Ellenów

...

albowiem

jak to już nieraz się przekonałem

Wiedza Ludzka

jest

zapisana w tym właśnie języku

2.1.1.

pewnie zastanawiacie się Państwo

co to za język

ten

Język Ellenów ... ?

...

oczywiście

chodzi mi o tzw. „*język grecki*”

pominę tu

dlaczego nie używam, tu określenia „*język grecki*”

gdyż to

wydłużyłoby moje wystąpienie

a

nie zawiera się to w przyjętym do rozważań tematem

2.1.2.

proszę więc

o wyrozumiałość i tolerancję

dla moich – *nieuzasadnionych w tym miejscu* – fa-

naberii...

2.2.

KSZTAŁT

w języku Ellenów

to

Μορφή, Σχήμα, Φόρμα

kształtuje – to: ***Μορφώ***, Διαπλάσσω

2.2.1.

dla

potrzeb tego wystąpienia

ograniczę się do pojęcia

Μορφή, ***Μορφώ***

2.2.2.

nie jestem językoznawcą

ale

nie jest trudem spostrzec

iż

słowa te mają związek z mitologicznym imieniem

Μορφέας

w języku polskim nazywany *Morfeuszem*

i

bynajmniej

nie chodzi tu o Morfeusza z trylogii kinematogra-

ficznej MATRIX braci Wachowskich

jakkolwiek

uznają ich dzieło za interesujące

...

w Wierzeniach Ellenów

Μορφέας

jest bogiem snu i śnienia

powiązany

z jasną stroną marzeń sennych i pragnień...

...

jego brat

Φοβήτωρ – **Fobetor**

był powodem nocnych koszmarów...

2.2.3.

przypatrując się wyrazom

Μορφή – ***Μορφέας***

widać, iż

rdzeń ich obu jest wspólny

Μορφ[ή] – ***Μορφ[έας]*** }

Μορφή – to Kształt

Μορφώ – kształtuje

stąd

uprawnione może być spostrzeżenie

że

Μορφέας – to ten, który

Kształtuje

nadaje Kształty

powołuje Kształt i Kształty

Kształtujący Kształt i Kształty

2.**TVAR**

– etymologie pojetí –

2.1.

obvykle když se nám něčím zamýšlím

sahám přirozeným způsobem

po jazyku mých pra-předků

po jazyce Hellenů

...

protože

jak jsem se o tom už nejednou přesvědčil

Lidská věda

je

zapsaná do tohoto jazyku

2.1.1.

jistě přemýšlíte

co je to za jazyk

ten

Jazyk Hellenů ... ?

...

samozřejmě

se jedná o tzv. „*řecký jazyk*”

tady opomenu

proč nepoužívám tady pojem „*řecký jazyk*”

proto

že to by prodloužilo mé vystoupení

a

není to součást přijatého k úvaze tématu

2.1.2.

prosím tak

o shovívavost a toleranci

pro mé – *v tomto místě neodůvodněné* – fanaberie...

2.2.

TVAR

v jazyce Hellenů

je

Μορφή, Σχήμα, Φόρμα

tvaruji – je: ***Μορφώ***, Διαπλάσσω

2.2.1.

pro

účel toho vystoupení

omezím se k pojmu

Μορφή, ***Μορφώ***

2.2.2.

nejsem jazykovědec

ale

není těžké uvidět

že

tato slova jsou ve vztahu s mytologickým jménem

Μορφέας

v češtině zvaným *Morfeusem*

a

vůbec

se nejedná o Morpheu z kinematografické trilogie

MATRIX bratří Wachowských

i když

jejích dílo uznávám zajímavým

...

dle náboženských názorů Hellenů

Μορφέας

je bůh spánku a snění

spjatý

se světlou stranou snových tužeb a přání...

...

jeho bratr

Φοβήτωρ – **Fobetor**

přiváděl noční můry...

2.2.3.

když se podíváme na slova

Μορφή – ***Μορφέας***

je zřejmé, že

jejich kořen je společný

Μορφ[ή] – ***Μορφ[έας]*** }

Μορφή – je Tvar

Μορφώ – tvaruji

proto

oprávněným může být poznámka

že

Μορφέας – je ten, který

Tvaruje

dává Tvar

dělá Tvar a Tvary

Tvarující Tvar a Tvary

2.2.4.
czas snu
czas snienia
stanowi znaczną część naszego bytowania
lecz
nie jest traktowany przez nas za
Realną Rzeczywistość

2.3.
nie daje mi spokoju
myśl
o Twórczości Artystycznej
gdzie
Kreacja
Kształtowanie Form
opracowywanie i dopracowywanie Kształtów
znajdywanie zależności
spójności i kontrastów
jest
tak bardzo zbieżne i paralelne
z domeną
Morfeusza
...
Kształtującego
marzenia i pragnienia niby „*sennej rzeczywistości*”

2.4.
Twórcy, Artyści, Rzeźbiarze ...
działając w „*realnej*” Rzeczywistości
Kształtują Kształty
starając się wypracować, jak najlepsze i doskonałe
Formy
... o Morfeuszu...
... *o Μορφέα...*

3.
Rzeźba

jest
jedną z najbardziej zwodniczych i ułudnych domen
ludzkiej działalności
poprzez
swoją trójwymiarową materialność
sugeruje, że oto
jest

jest

namacalna
tym samym „*realna*”

3.1.
ale
czy dostrzegamy, że istota Rzeźby
daleko
wykracza poza jej materialność... ?!
...?!

3.2.
czy
wystarczającym atrybutem definiującym
Rzeźbę
jest jej trójwymiarowa materialna realność... ?!
...?!
...
... nie ...!!!

3.3.
... ważne będzie tu...
... Kształt Rzeźby...
... stwarzająca ją Prawidłowość, Kompozycja, Myśl,
Przekaz, Komunikat...

3.4.
lecz
nie każde Dzieło Rzeźbiarza jest Rzeźbą
albowiem
Dzieło Rzeźbiarskie – może być, ale wcale nie musi być Rzeźbą...
a
Rzeźba – może, ale wcale nie musi być Dziełem Sztuki...
... ale...
... może...

4.
O KSZTAŁCIE w RZECZYWISTOŚCI

4.1.
jesteśmy Kształtami
żywemy wśród Kształtów
nasze środowisko to Kształty

4.2.1.
antynomią Kształtu
jest Bez-Kształt

2.2.4.
doba snánku
doba snění
představuje významnou část naše existence
avšak
není námi považovaná za
Reální skutečnost

2.3.
znepokojuje mne
myšlenka
o Umělecké tvorbě
ve které
Kreace
Tvarování Forem
zpracovávání a dopracovávání Tvarů
nacházení souvislostí
shod a kontrastů
je
tak hodně souběžné a paralelní
s královstvím
Morfa
...
Tvarujícího
sny a tužby jakoby „*snové reality*”

2.4.
Tvůrci, Umělci, Sochaři...
jedna je v „*reální*” Realitě
Tvarují Tvary
s úsilím o vypracování jak nejlepších a dokonalých
Forem
... o Morfeu...
... *o Μορφέα...*

3.
Sochařství

je
jednou s nejvíce klamných a podvodných oblastí
lidského působení
díky
své trojrozměrné hmotnosti
naznačuje, že tak tady
je

je

hmatatelné
a tím i „*reální*”

3.1.
ale
vnímáme-li, že podstata Sochařství
daleko
překračuje jeho hmotnost... ?!
...?!

3.2.
zda
dostatečným atributem definujícím
Sochařství
je jeho trojrozměrná hmotná skutečnost... ?!
...?!
...
... ne ...!!!

3.3.
... a tady to bude důležité...
... Tvar Sochy...
... tvořící její Řádnost, Kompozici, Myšlenku, Sdělení,
Komuniké...

3.4.
ale
ne každé Dílo Sochaře je Socha
protože
Sochařské dílo – může, ale vůbec nemusí být Socha...
a
Socha – může, ale vůbec nemusí být Umělecké dílo...
... ale...
... možná...

4.
O TVARU v REALITĚ

4.1.
jsme Tvary
žijeme obklopení Tvary
naše prostředí jsou Tvary

4.2.1.
antinomií Tvaru
je Ne-Tvar

4.2.2.
nasza Jaźń
może jawić nam Bez-Kształt
lecz
nie jesteśmy w stanie nazwać i zdefiniować Bez-Kształt

4.2.3.
Bez-Kształt
jest nam niedostępny
jest nam nieosiągalny
jest przed nami zakryty

4.3.
Rzeczywistość jawi się nam
jako
KSZTAŁT i KSZTAŁTY
stanowiąc
skomplikowany i współzależny Konglomerat
składający się na
Kształt Naszej Rzeczywistości

4.4.
w tym miejscu
koniecznie
odwołam się do powiastki filozoficznej Platona
(V/IV w. p.n.e.)
o Jaskini
czyli w gruncie rzeczy o Rzeczywistości
tak umownie przedstawionej

4.4.1.
dlaczego
w swojej działalności musiał być ostrożny i uciekać
się do powiastek filozoficznych
aby się wypowiadać
to
osobna i pasjonująca historia

4.4.2.
dość tego, że jego Nauczyciel i Mistrz
Sokrates
poniósł śmierć za możliwość swobodnego wygła-
szania swoich poglądów

4.4.3.
dla pełniejszego zrozumienia przekazu Platona
należałoby potraktować Jaskinię

jako
miejsce bytowania
jako miejsce życia
jako otoczenie
jako środowisko
w którym
osoby ludzkie poddawane są przeróżnym bodźcom,
a to
za pomocą zmysłów, instynktów, pragnień, pożą-
dliwości, kompleksów, ambicji ...
a to
wykorzystując do tego zwodnicze obrazy,
tworząc
pasjonujące sytuacje zaskakująco zmieniające swój
bieg i następstwa
powodując
odczucia radości i szczęścia
aż
po kataklizmy, wojny, plagi
wywołujące poczucie bólu, rozpacz, tragedii

4.4.4.
filozof
usiłował sugerować, iż to wszystko czego doświad-
czamy
jest
wielką ułudą, pozorem i nieprawdą
albowiem
to co postrzegamy w tejże Rzeczywistości
jest w jakiś sposób nierealne
stanowiąc zaledwie
Cień Rzeczywistej Rzeczywistości, Wyższej Rzeczy-
wistości, Nad-Rzeczywistości

4.5.
tak
to tylko taka powiastka filozoficzna
sprzed ponad dwóch tysięcy lat

więc
stara i pewnie nieaktualna
nie stosująca się do warunków naszego dzisiejsze-
go życia...

4.5.1.
... ale...
... czy nasza Rzeczywistość nie łudzi nas... ?
...?

4.2.2.
naše Jáství
může nám ukázat Ne-Tvar
avšak
nejsme schopní pojmenovat a definovat Ne-Tvar

4.2.3.
Ne-Tvar
je nám nedostupný
je pro nás nedosažitelný
je před námi ukrytý

4.3.
Realita se nám objevuje
jako
TVAR a TVARY
které tvoří
komplikovaný a propojený Konglomerát
který sestavuje
Tvar naše reality

4.4.
zde
nutně
přivolám filozofické Platonovo vyprávění
(V/IV stol. p.n.l.)
o Jeskyni
čili v podstatě o Realitě
takto konvenčně představené

4.4.1.
proč
se svým působením musel být opatrný a využívat
filozofické povídky
aby se vyjádřil
je
zvláštní a zajímavá historie

4.4.2.
stačí, že jeho Učitel a Mistr
Sokrates
byl usmrcen pro možnost svobodného hlásání svých
názorů

4.4.3.
pro úplnější porozumění Platonova sdělení
bylo by třeba považovat Jeskyni

za
místo existence
za místo života
za okolí
za prostředí
ve kterém
na jednotlivce působí různé impulzy,
přesněji
pomocí smyslů, instinktů, tužeb, mindráků, ambicí...
přesněji
s využitím k tomu bludných obrazů,
tvořících
zajímavé situace překvapivě měnící vlastní průběh
a následky
které ovlivňují
pocity od radosti a štěstí
až na
kalamity, války, mor
které vyvolávají pocit bolesti, zoufalství, tragédie

4.4.4.
filozof
se snažil naznačit, že vše, čeho zkoušíme,
je
velkým bludem, zdáním a nepravdou
protože
to, co vnímáme v této Realitě
je nějakým způsobem nereální
tvoří len
Stín skutečné reality, Vyšší reality, Nad-reality

4.5.
ano
je to jen filozofická povídka
stará přes dva tisíce let
takže
archaická a jisté neaktuální
bez uplatnění v podmínkách našeho dnešního ži-
vota...

4.5.1.
... ale...
... zda nás Realita neklame... ?
...?

4.5.2.
... ať to zůstane jako otázka...

4.5.2.
... niech to zostanie pytaniem ...

4.5.3.
... chociaż...
... uświadamiając sobie...
... zwiększającą się moc oddziaływania i kształto-
wania...
... środków masowego przekazu na współczesne
populacje Ludzkie...
... dlaczego...
... odczuwam jakiś rodzaj niepokoju... ?

5.
Z CZEGO I JAK WYNIKAJĄ KSZTAŁTY ...?

5.1.
aby
było trochę lżej i bardziej komfortowo
proponuję prześledzić
Prosty Układ
Prostą Zależność
związaną z
KSZTAŁTEM i KSZTAŁTAMI

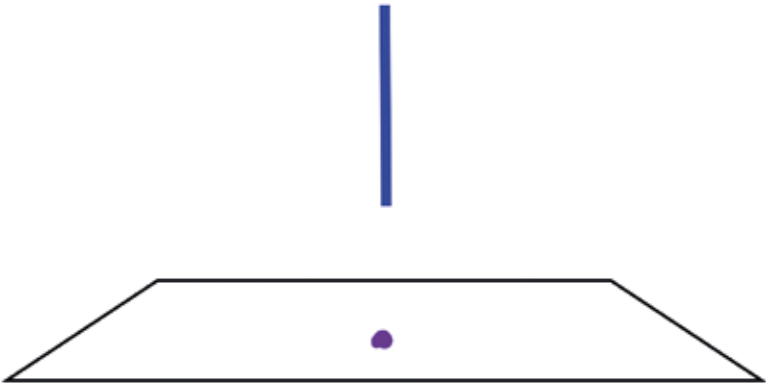
5.2.
mając do dyspozycji
Punkt
Linie (odcinek)
Kwadrat – jako szczególny przykład Prostokąta
Sześcián – jako szczególny przykład Prostopadło-
ścianu
w relacji
do Płaszczyzny
będącej w tym wypadku naszym Układem Odnie-
sienia

5.3.
dla uproszczenia modelu myślowego
przyjmijmy, że
wszelkie pochyłości, wypukłości i wklęsłości syn-
tetyzują się
do Płaszczyzny
to
ułatwi nam prześledzenie i zobrazowanie
„zasady”
o Cieniach, o Kształtach

i
wynikających stąd zależnościach oraz powstających
pytaniach

5.4.
spróbuję tu ukazać, że
Kształty, które postrzegamy
mogą mieć
swoje odpowiedniki w „Wymiarze Wyższym”
będąc
Cieniami Kształtów
z Innej, „Wyższej” Rzeczywistości

5.5.
i tak:



– rzut prostopadły **linii** na płaszczyźnie –
to
PUNKT

PUNKT
jako Kształt bez-wymiarowy
ma swój odpowiednik w wymiarze wyższym jedno-
-wymiarowym (długość)
czyli
w Linii, w Odcinku

4.5.3.
... i když...
... s uvědoměním si...
... se zvětšující se silou působení a tvarování...
... masových sdělovacích prostředků šrodków na
současné Lidské populace...
... proč...
... pociťuji nějaké zneklidnění... ?

5.
Z ČEHO A JAK VZNIKAJÍ TVARY...?

5.1.
aby
to bylo trochu snadnější a pohodlnější
nabízím sledování
Jednoduchého systému
Jednoduché souvislosti
spjaté s
TVAREM A TVARY

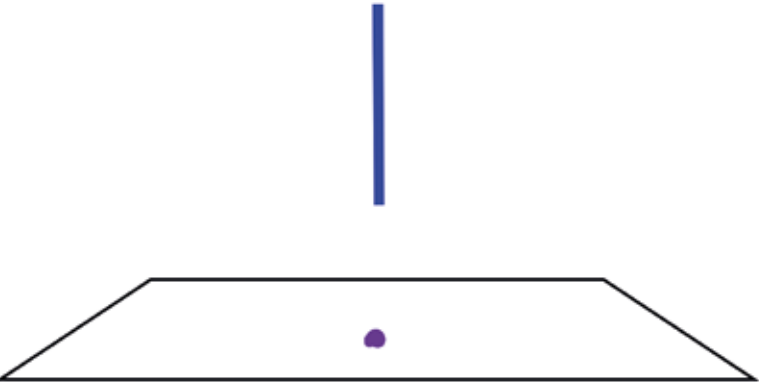
5.2.
s použitím
Bodu
Linie (úseku)
Čtverce – jako zvláštního příkladu Obdélníku
Krychle – jako zvláštního příkladu Kvádru
ve vztahu
ke Ploše
která v daném případě bude naší Vztažnou soustavou

5.3.
pro zjednodušení myšlenkového modelu
mějme za to, že
všechny sklony, hrbole a vyhloubení se syntetizují
jako Plocha
což
ním usnadní sledování a představení
„principu”
Stínů, Tvarů
a
z toho vyplývajících souvislostí a vznikajících otázek

5.4.
pokusím se ukázat, že
Tvary, které vnímáme
mohou mít

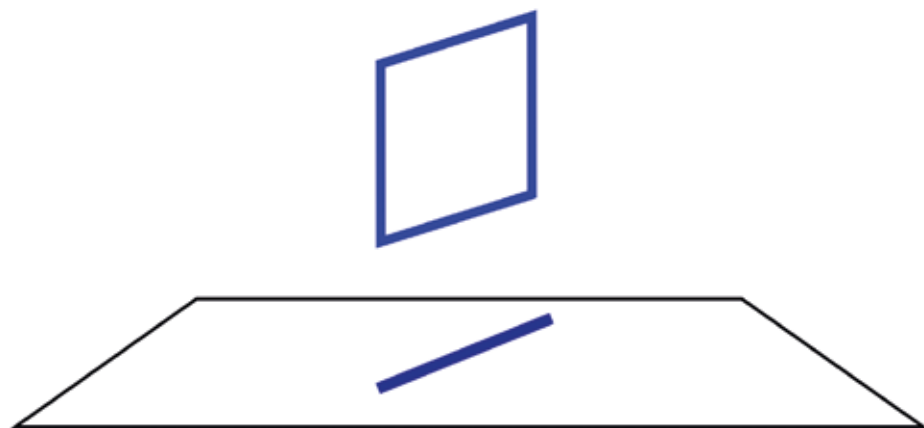
své protějšky ve „Vyšší dimenzi”
jako
Stíny tvarů
z Jiné, „vyšší” reality

5.5.
a tak:



– kolmý průmět **linie** do plochy –
je
BOD

BOD
jako Tvar bez dimenzi
má dvou obdobu ve vyšší jednorozměrné dimenzi
(délka)
čili
Linii, Úsek



– **ślad** prostopadły **Kwadratu** (prostokąta) na płaszczyźnie –
to
– **ODCINEK** –

ODCINEK. LINIA

jako Kształt jedno-wymiarowy

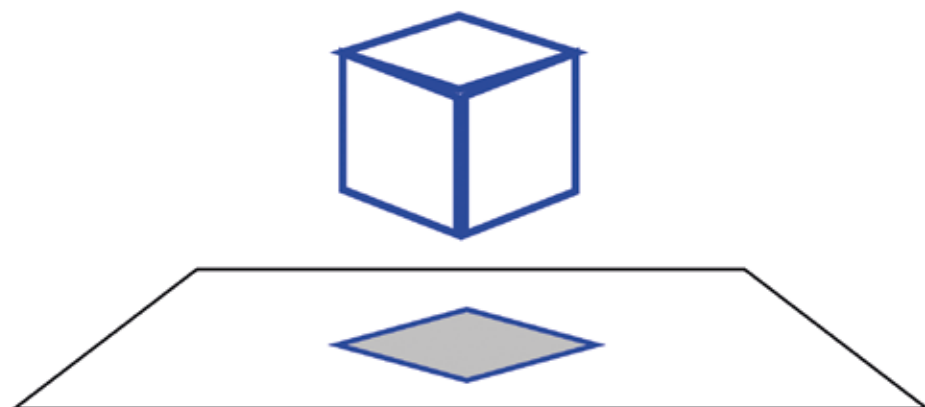
(długość)

ma swój odpowiednik w wymiarze wyższym dwu-wymiarowym

(długość + szerokość)

czyli

w Kwadracie, w Prostokącie



- **ślad** prostopadły **Sześcianu** na płaszczyźnie –
to
– **PROSTOKĄT** –

PROSTOKĄT

jako Kształt dwu-wymiarowy

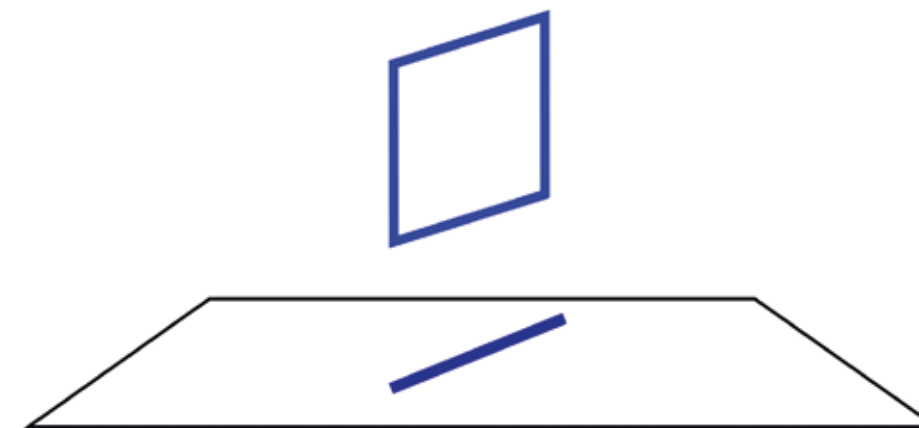
(długość i szerokość)

ma swój odpowiednik w wymiarze wyższym trój- wymiarowym

(długość + szerokość + wysokość)

czyli

w Sześcianie ...



– kolmá **stopa Čtverce** (obdélníku) na ploše –
je
– **ÚSEK** –

ÚSEK. LINIE

jako Tvar s jednou dimenzí

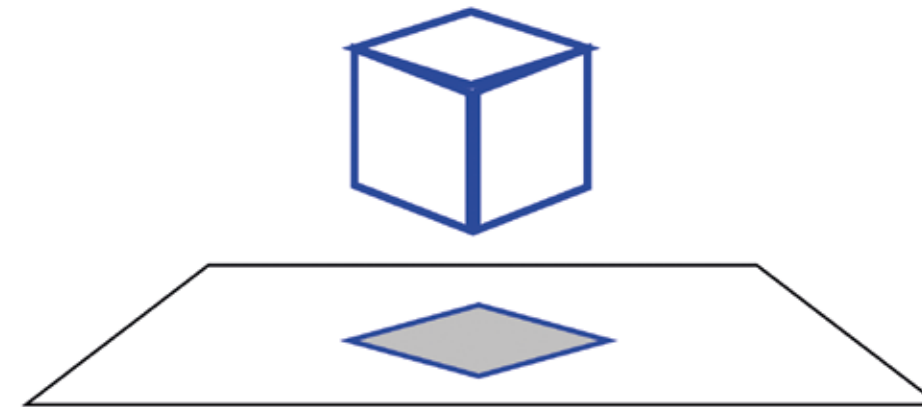
(délka)

má dvou obdobu ve vyšší dvourozměrné dimenzi

(délka + šířka)

čili

Čtverec, Obdélník



- kolmá **stopa Krychle** na ploše –
je
– **OBDÉLNÍK** –

OBDÉLNÍK

jako Tvar se dvěma dimenzi

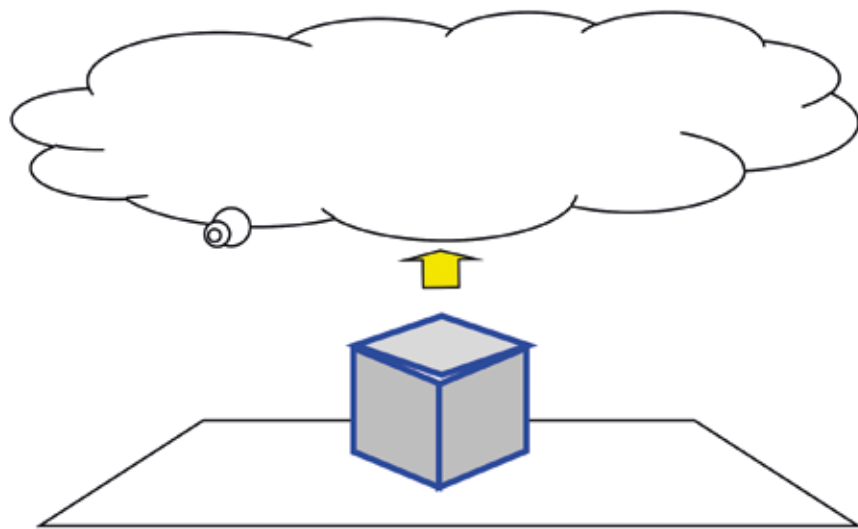
(délka + šířka)

má dvou obdobu ve vyšší trojrozměrné dimenzi

(délka + šířka + výška)

čili

Krychli ...



czym jest i jak jest to coś

czego

- **ślad** prostopadły na płaszczyźnie –

to

SZEŚCIAN

...?!

SZEŚCIAN

– jako Kształt trój-wymiarowy zapewne ma swój odpowiednik w wymiarze wyższym ...

... ale, jaki...?

...?!!

6.

ZAKOŃCZENIE

swoje wystąpienie sfinalizuję fotografią

rejestrującą pracę rzeźbiarską

PRZYBIJANIE GRANITOWEGO BLOKU DO PODŁOŻA...

którą

zacomponowałem i zrealizowałem

w trakcie

VIII BIENNALE RZEŹBY W GRANICIE

Strzegom

2021

...

tę realizację chciałbym potraktować

jako próbę

swoistej odpowiedzi na nurtujące mnie pytanie

zadane jako ostatnie

w moim wystąpieniu:

czym i jak jest

to coś,

czego śladem prostopadłym na Płaszczyźnie

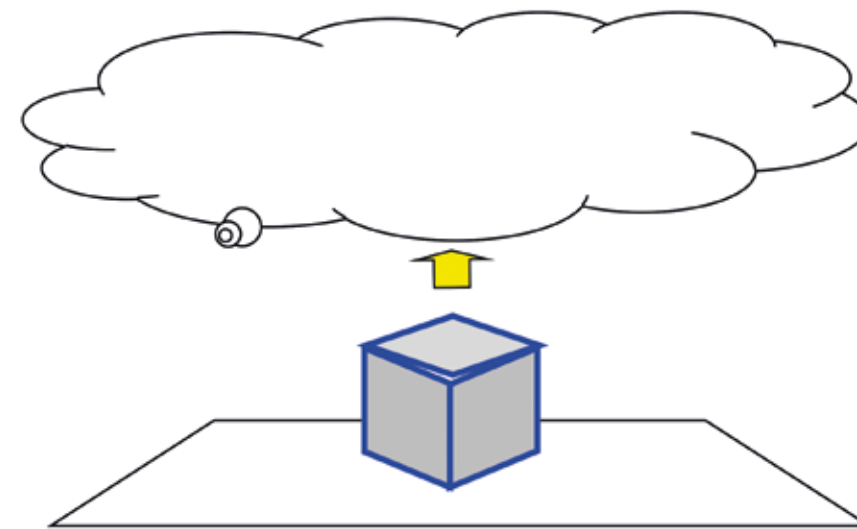
jest

stereometryczny Kształt SZEŚCIANU...?!!

Wrocław – Strzegom

maj – lipiec

2021



čím je a jak to, že je to něco,

čeho

- kolmá **stopa** na ploše –

je

KRYCHLE

...?!

KRYCHLE

– jako trojrozměrný Tvar má určitě svou obdobu ve vyšší dimenzi...

... jen jakou...?

...?!!

6.

ZÁVĚR

mé vystoupení ukončím fotografií

představující sochařskou práci

PŘÍBÍŤI ŽULOVÉHO BLOKU K PODLOŽÍ...

kteou

jsem navrhl a realizoval

během

VIII. BIENÁLE SOCHAŘSTVÍ V ŽULE

Strzegom

2021

...

tu realizaci bych chtěl považovat

za pokus

jisté odpovědi na otázku, kterou si kladu

a kterou jsem položil jako poslední

v mém vystoupení:

čím je a jak to, že je

to něco,

čeho kolmou stopou na Ploše

je

stereometrický Tvar KRYCHLE...?!!

Wrocław – Strzegom

květen – červenec

2021

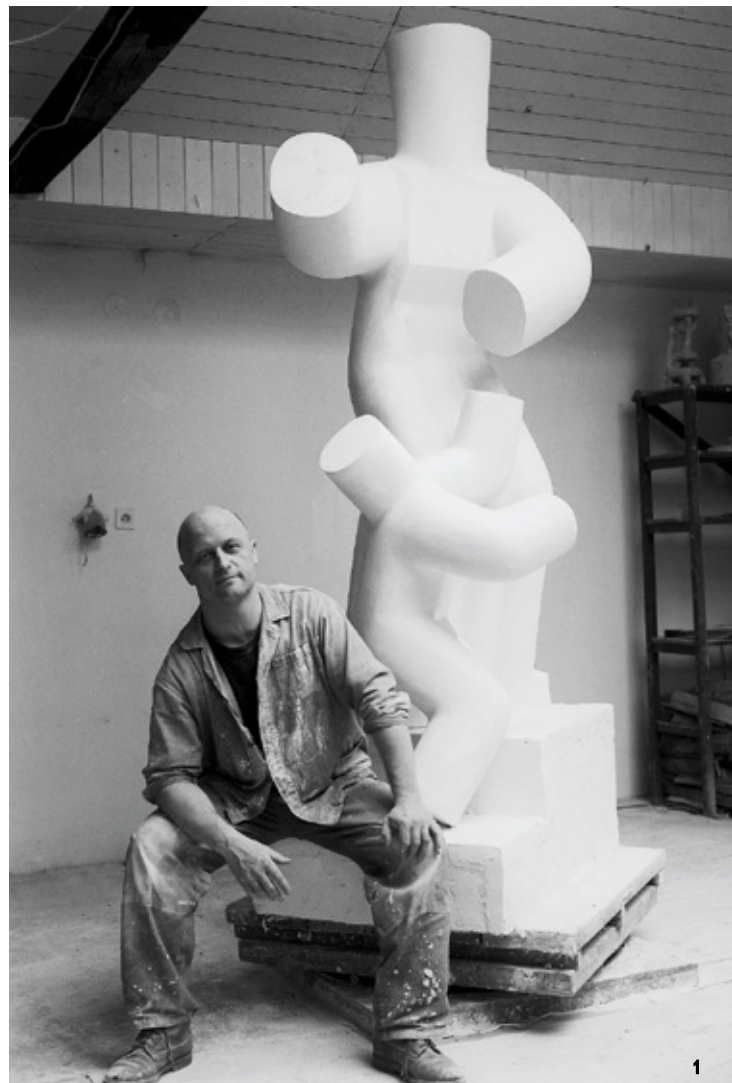
ROBERT BUČEK

Dzień dobry, witam Państwa serdecznie. Nazywam się Robert Buček, jestem rzeźbiarzem i przyjechałem z Czech. Trzy lata temu byłem uczestnikiem Biennale Rzeźby w Granicie. Na zakończenie tego wydarzenia odbyła się konferencja, na której wystąpił nasz kolega, który tu dziś nie mógł być – Robert Kaja. Wygłosił wtedy naprawdę piękną prezentację na temat swojego profesora z gdańskiej Akademii – Františka Dušenki. Było to dla mnie wielką inspiracją. Później, gdy zadzwonił do mnie Grzegorz Niemyjski i zaprosił na dzisiejszą konferencję, za co mu bardzo dziękuję, przypomniałem sobie ten ciekawy wykład i przygotowałem dziś dla Państwa prezentację pewnego wycinka twórczości rzeźbiarskiej mojego profesora Mariusa Kotrby.

Dlaczego wybrałem Mariusa Kotrby? Po pierwsze, był moim nauczycielem i w obecnym roku mija dokładnie dziesięć lat od jego śmierci, a ja wyczułem okazję do uczczenia jego pamięci na tejże konferencji rzeźbiarskiej. Był to bowiem cudowny człowiek, wyjątkowy pedagog i świetny rzeźbiarz. Drugi zaś powód jest taki, że dzisiejsza konferencja ma być o kształcie, a jeśli w rzeźbiarstwie czeskim istnieje jakiś rzeźbiarz, który rzeczywiście przez całe życie, na absolutnie najwyższym poziomie, zajmował się kształtem, był nim właśnie Marius Kotrba.

Na początek pokażę pierwsze zdjęcie.

Widzę tu na sali wielu rzeźbiarzy i myślę, że dla wszystkich od pierwszego spojrzenia jest jasne, że chodziło o rzeźbiarza tzw. starej szkoły. Przed chwilą słyszeliśmy tu piękną i kulturalną debatę profesor Ewy Janus z profesorem



1. Marius Kotrba, archiwum autora, 1997 / Marius Kotrba, archiw autora, 1997

2. Marius Kotrba, *Św. Krzysztof, gips / Sv. Kryštof, sádra*, 400 cm 2003, fot. Marius Kotrba

Makarewiczem dotyczącą możliwości współczesnego kształcenia artystycznego w porównaniu z tym, jak to było w niedawnej przeszłości. To interesujący moment i za Państwa pozwoleniem, chciałbym na chwilę wrócić do tej debaty.

ROBERT BUČEK

Dobry den, srdečně Vás vítám. Mé jméno je Robert Buček, jsem sochař a přijel jsem z Čech. Před třemi lety jsem byl účastníkem Bienále Rzeźby w granitu a na konci této akce zde byla konference, na které vystoupil náš kamarád, který zde dnes nemůže být, Robert Kaja. Přednesl nám tehdy skutečně krásnou prezentaci o svém profesorovi z akademie v Gdańsku Františkovi Dušenkovi. A to mě velmi inspirovalo. Poté, co mi zavolał Grzegorz Niemyjski a pozval mě na dnešní konferenci, za což mu velmi děkuji, jsem si vzpomněl na tento zajímavý výklad a připravil jsem si dnes pro Vás prezentaci o určitém výseku sochařské tvorby mého profesora Maria Kotrby.

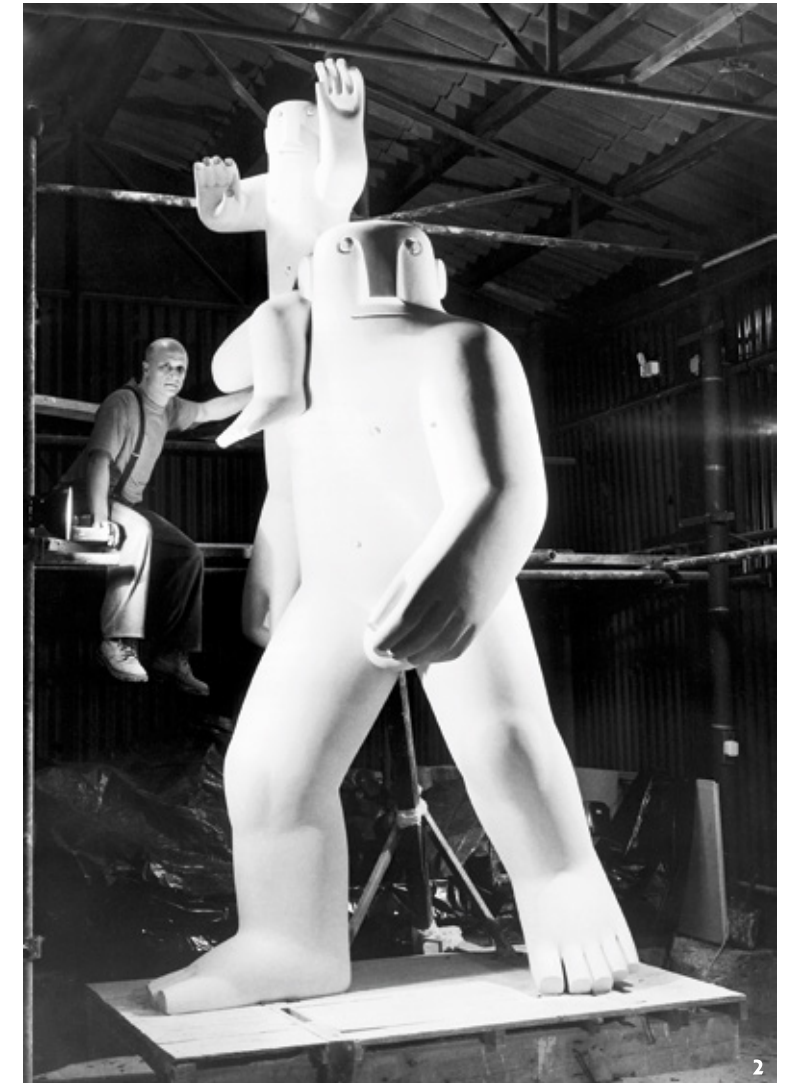
Proč jsem vybral Maria Kotrby. Za prvé to byl můj učitel a v tomto roce je to přesně deset let co zemřel a já jsem cítil příležitost mu vzdát hold na této sochařské konferenci. Byl to totiž báječný člověk, vynikající pedagog a skvělý sochař.

Druhý důvod je ten, že dnešní konference má být o tvaru a jestli je v českém sochařství nějaký sochař, který se skutečně celý svůj život zabýval na naprosto nejvyšší úrovni tvarem, tak to byl právě Marius Kotrba.

Na začátku ukážu první fotku.

Vidím tady v sále spoustu sochařů a myslím, že je všem na první pohled jasné, že se jednalo o sochaře takzvané staré školy. Před chvílí jsme tady slyšeli krásnou a kultivovanou debatu mezi profesorkou Eva Janusz a profesorem Makarewiczem o možnostech v současném uměleckém vzdělávání v porovnání s tím, jak to bylo v nedávné minulosti. Je to zajímavý moment a já bych se s vaším dovolením k této debatě chvíli vrátil. Jak vidíte Marius Kotrba se narodil v roce 1959.

To není důležité. Důležité ale je, že Akademii Výtvarných umění tím pádem studoval v osmdesátých letech. Myslím



si, že ta situace byla v tehdejším Československu stejná jako v tehdejším Polsku. Když jsem s ním mluvil o tom, jak probíhalo studium sochařství v té době, tak mi říkal že v prvním roce modelovali celý rok z hlíny v měřítku 1:1 kovoobráběcí soustruh a v druhém roce modelovali vojenský kulomet. To byla ta doba, kterou zde zmiňoval profesor Makarewicz. A ty zásadní zkušenosti, které studenti v té době získávali,



Marius Kotrba

1. *Obrączkowanie*, brąz / *Kroužkování*, bronz, 2004, 280 cm, fot. Marius Kotrba

2. *Pasterz*, brąz / *Pastýř*, bronz, 2012, 340 cm, fot. Robert Buček

biały i niekierujący naszej uwagi ku innym wartościom estetycznym, będą najlepsze dla celów tego wykładu. Postaram się na tym przykładzie wyjaśnić, na czym polega koncepcja kształtu Mariusa Kotrby. Pokażę Państwu trzy jego realizacje, które są jeszcze gipsowe, ale na tych modelach chciałbym dokładnie wyjaśnić, o co chodziło Kotrbie w jego tzw. szukaniu kształtu – o które trzy zasady chodzi. Są to ogromne realizacje, które zostały później odlane z brązu.

Jako pierwsze kryterium możemy zdefiniować kształt na podstawie wewnętrznej struktury tego kształtu, a nie jako powierzchowną dekorację. Kształt w pracy Kotrby zaczyna się w osi. Zaczyna się cen-

Jak Państwo widzą, Marius Kotrba urodził się w 1959 roku. Ale nie to jest istotne. Istotne jest to, że w związku z tym w Akademii Sztuk Pięknych studiował w latach osiemnastych. Myślę, iż sytuacja w ówczesnej Czechosłowacji była w tym czasie taka sama jak w Polsce. Kiedy rozmawiałem z nim o tym, jak wyglądały wtedy studia rzeźby, opowiadał mi, że na pierwszym roku cały czas modelowali w glinie w skali 1:1 tokarkę do obróbki metalu, a na drugim roku – karabin wojskowy. To były te czasy, o których tu wspominał profesor Makarewicz. Te podstawowe doświadczenia, które wówczas studenci uzyskiwali – te podstawowe wartości dotyczyły jedynie kształtu. Dozwolonymi w tym czasie tematami były: macierzyństwo, praca, robotnik albo sportowiec. Takie były tematyczne możliwości rzeźby artystycznej.

Marius Kotrba wkrótce po tychże studiach w wielce nieinspirującym środowisku Akademii w latach osiemnastych skorzystał z doświadczenia dogłębnego poznania kształtu i stworzył swój własny rzeźbiarski język, który, jak Państwo widzą, opiera się na postaci ludzkiej. Pod względem tematycznym chodzi tu o człowieka w przestrzeni, czy to fizycznej czy też duchowej, ale wobec tematu niniejszej konferencji chciałbym mówić o jego mowie kształtów i o jego języku rzeźbiarskim.

Myślę, że mówiąc o kształcie, przyznają mi Państwo rację co do tego, że oddanie rzeźby w jakimkolwiek materiale zawsze dodaje danemu materiałowi wartości estetycznej. Dlatego zdaje się, że przykłady z gipsu, który jest obojętny,

centralnie w środku i stopniowo się rozciąga i rozbudowuje aż do powierzchni właściwej rzeźby. Gdy budowanie kształtu osiągnie powierzchnię rzeźby, kończy się. Dlatego prawie nie pojawiają się na jego rzeźbach tekstury ani inne dekoracje powierzchniowe. To trwałe budowanie kształtu w kierunku od środka ku powierzchni skutkuje tym, że wszystkie kształty są wypukłe. Są zawsze dodatnie.

Drugim kryterium jego języka formalnego jest dzielenie kształtu. W przypadku, gdy rzeźba składa się z poszczególnych kształtów, to w tym pojęciu rzeźbiarskim są one od siebie dokładnie oddzielone. Kształt gdzieś się zaczyna, rozciąga się w wypukłym kierunku i gdzieś się kończy. Tam, gdzie się kończy, zaczyna się nowy kształt. Zasadę tę zdefiniowałbym jako dokładne dzielenie i rozdzielanie kształtów.

Trzecie kryterium wypływa z dwóch poprzednich i dotyczy linii konturu, która, dzięki temu, o czym mówiłem przed chwilą, jest zupełnie pewna. Rzeźba jest czytelna, oczywista z dużej odległości. Dzięki nieustannemu nawiązywaniu do siebie wzajemnie i dzieleniu kształtów jest ona wieloogładowa. To znaczy, że możemy na nią patrzeć z różnych stron i za każdym razem będzie inna.

Myślę, że to, co tu opisuję, nie jest niczym nowym w rzeźbiarstwie. Sami Państwo widzą, że gdybyśmy popatrzyli np. na jakieś rzeźby egipskie, zapewne wszystkie te trzy zasady, o których mówiłem, dałoby się bez problemu do nich zastosować. Myślę, że opieranie się na archaicznym języku formalnym będzie najlepiej widoczne za chwilę



ty zasadní hodnoty se týkaly pouze tvaru. Témata, která byla v té době povolena byla: Mateřství, Práce, Dělník nebo Sportovec. To byly tematické možnosti pro volné sochy. Marius Kotrba záhy po tomto studiu ve velmi neinspirativním prostředí na Akademii v 80. letech využil zkušenost důsledného poznání tvaru a vybudoval si svůj vlastní sochařský jazyk, který se, jak sami vidíte, opírá o lidskou figuru. Tématicky jde o člověka v prostředí, a to jak fyzickém nebo duchovním, ale vzhledem k tématu této konference bych raději mluvil o jeho tvarové řeči a o jeho sochařském jazyku. Myslím si, že pokud budeme mluvit o tvaru, tak mi dáte za pravdu, že převedení sochy do jakéhokoliv materiálu vždycky přidává estetickou hodnotu daného materiálu. Proto asi ukázky ze sádry, která je inertní, bílá a nestahuje naši pozornost k jiným estetickým hodnotám, je pro tento výklad nejlepší. Pokusím se na tomto příkladu vysvětlit, v čem spočívá tvarová koncepce Maria Kotrby. Já Vám teď ukážu tři jeho realizace, které jsou ještě ze sádry. Později je uvidíme ještě v bronzu, ale na těchto sádrových modelech bych chtěl konkrétně ujasnit, o které tři principy se mi jedná. Jsou to obrovské realizace, které byly později odlity z bronzu, ale na těchto sádrových modelech bych chtěl ukázat, o co šlo Kotrbovi v jeho takzvaném hledání tvaru.

Jako první kritérium můžeme definovat budování tvaru na základě vnitřní struktury toho tvaru, a ne jako povrchovou dekoraci. Tvar v Kotrbově práci začíná v ose. Začíná uprostřed uvnitř a postupně se rozpíná a buduje až k povrchu samotné sochy. Jakmile budování tvaru dosáhne povrchu sochy, tak končí. Proto se téměř neobjevují textury či jiné povrchové dekorace jeho soch. Tady to pevné budování tvaru směrem zevnitř k povrchu má za následek to, že všechny tvary jsou konvexní. Jsou vždy plusové. Druhé kritérium jeho tvarosloví je dělení tvaru. Jestliže se socha skládá z jednotlivých tvarů, tak v tomto sochařském pojetí jsou jednotlivé tvary od sebe naprosto přesně odděleny. Tvar někde začíná, pokračuje v konvexním směru a někde končí. Tam, kde končí pak začíná nový tvar. Tento princip bych definoval jako přesné dělení a oddělování tvarů. Třetí kritérium pramení ze dvou předšlých a týká se obrysové linie, která díky tomu, o čem jsem mluvil před chvílí, je naprosto pevná. Je čitelná a díky tomu je socha přehledná z velké vzdálenosti. Díky neustálému navazování a dělení tvarů je mnohohohledová. To znamená, že se ni můžeme dívat z různých stran a pokaždé bude jiná.

To, co tady popisují, myslím, v sochařství není vůbec nic nového. Sami vidíte, že kdybychom se například podívali na nějaké egyptské sochy, tak určitě by všechny ty tři principy,



Marius Kotrba

1. *Św. Krzysztof*, brąz / *Sv. Kryštof*, bronz, 2004, 390 cm, fot. Marius Kotrba

2. *Sprawiedliwość*, brąz / *Spravedlnost*, bronz, 2010, 300 cm, fot. Marius Kotrba

Kolejna podobna realizacja, która znów znajduje się przy autostradzie i znów spełnia owe zasady twórczości Kotrby.

Tu także rozmiar około czterech metrów, co całkowicie odpowiada proporcjom otoczenia.

Na kolejnej rzeźbie z nazwą *Alegoria Sprawiedliwości* bardzo dobrze widać zasadę budowania kształtu w kierunku od środka i jego nieustanną wypukłość. Kształt nigdy nie zapada się w kierunku do środka, wręcz przeciwnie.

Widzieliśmy kilka realizacji, które znajdowały się na zewnątrz. Chciałbym pokazać też rzeźby, które zostały wykonane z drewna, a więc przeznaczone do wnętrza. Kotrba najczęściej używał czarnej topoli, ponieważ dorasta ona do ogromnych średnic. Daje więc możliwość tworzenia stosunkowo obszernych

na kamiennych pracach Kotrby. Gdy Marius Kotrba skończył Akademię Sztuk Pięknych, musiał czekać jeszcze kolejnych piętnaście lat zanim udało mu się zrealizować pierwszą rzeźbę w przestrzeni publicznej.

Chciałbym teraz Państwu pokazać na fotografiach kilka jego realizacji rzeźbiarskich. Tutaj – pierwsza rzeźba z brązu, jaką wykonał i na której widoczne są te zasady kształtu, o których mówiłem przed chwilą. Jest to zwartość kształtu, dzielenie kształtu i jasna linia konturu.

W przypadku kolejnej realizacji pięknie widać tę koncepcję kształtu. To rzeźba św. Krzysztofa, mierzy ok. czterech metrów i jako że jest to patron pielgrzymów, rzeźba została umieszczona przy autostradzie. Właśnie tu wyróżniają się wartości kształtu, które wymieniałem: przede wszystkim czytelność rzeźby z dużej odległości. Widz mija rzeźbę samochodem ze stosunkowo dużą prędkością i widzi ją z odległości około 100 metrów. Nawet w tych warunkach jednak jesteśmy w stanie dzięki przejrzystemu językowi formalnemu szybko i łatwo odczytać, co to za rzeźba.

rzeźb z jednej sztuki. Jak tu Państwo widzą, profesor pracował bardzo tradycyjną metodą rzeźbiarską, wycinając w gotowej rzeźbie otwory, dzięki którym ją wydrążył, podobnie jak np. ceramikę. Następnie ponownie ją zamknął.

Przy temacie związków języka formalnego Kotrby z niektórymi kulturami starożytnymi, np. Mezopotamią czy Egiptem, warto zauważyć, że kultury te tworzyły rzeźby głównie z kamienia. Myślę, że to bardzo ważny moment właśnie w pracy Mariusa Kotrby, który świetnie opanował przede wszystkim pracę w kamieniu. Myślę, że kiedy przed chwilą widzieliśmy prace z gipsu czy z drewna, czuliśmy, że zostały wykonane jakby pracował z kamieniem. Dlatego zakończyłbym swoją prezentację właśnie przykładami pracy Kotrby w kamieniu. To rzeźby przeznaczone zarówno na zewnątrz, jak i do wnętrza.

Wiem, że partnerskim miastem Strzegomia są czeskie Hořice, gdzie wydobywa się piaskowiec. Właśnie w piaskowcu Kotrba najczęściej pracował. Dla jego wprawdzie zamkniętych, ale często perforowanych kompozycji jest to



o których jsem mluvil, šly na tyto sochy bez problémů aplikovat. Myslím si, že opírání se o archaické tvarosloví uvidíme nejlépe za chvíli na Kotrbových pracích z kamene.

Když Marius Kotrba skončil Akademii Výtvarných Umění, trvalo ještě dalších patnáct let, než se mu podařilo realizovat první sochu ve veřejném prostoru.

Já bych Vám teď rád na fotografiích ukázal několik jeho sochařských realizací. Zde je první socha z bronzu, kterou dělal, a na které jsou zřejmě všechny ty definice tvaru, o kterých jsem před chvílí mluvil. Je to pevnost tvaru, dělení tvarů a jasná obrysová linie.

U další realizace je opět krásně vidět tato tvarová koncepce. Je to socha sv. Kryštofa, měří asi čtyři metry a díky tomu, že se jedná o patrona poutníků, je socha umístěna u dálnice.

Právě zde pak vyniknou tvarové hodnoty, které jsem zmiňoval, a to především čitelnost sochy na velkou vzdálenost. Divák sochu mívá automobilem v poměrně velké rychlosti a vidí ji přibližně ze vzdálenosti 100 metrů. I za těchto podmínek však dokážeme díky přehlednému tvarosloví rychle a snadno přechít, o jakou sochu se jedná.

Další podobná realizace, která je opět u dálnice a opět splňuje ony tvarové principy Kotrbovy tvorby.

I zde se velikost pohybuje okolo čtyř metrů, což naprosto odpovídá proporcím okolí.

Na další soše s názvem *Alegorie spravedlnosti* a je velmi dobře vidět princip budování tvaru směrem zevnitř a jeho neustálá konvexnost. Tvar se nikdy nepropadá směrem dovnitř, ale naopak.

Viděli jsme několik realizací, které byly v exteriéru. A já bych vám rád ukázal i několik soch, které jsou vytvořeny ze dřeva, a tudíž byly určeny pro interiér. Kotrba používal nejčastěji černý topol, protože dorůstá obrovských průměrů. Bylo pak možné vytvářet tyto poměrně rozměrné sochy z jednoho kusu. Jak zde vidíte, pracoval velmi tradiční řezbářskou metodou, kdy vyřezával do hotové sochy otvory, kterými ji vydutí, podobně jako například keramiku. Poté ji opět uzavřel.

Když jsem mluvil o propojenosti Kotrbova tvarosloví s některými starověkými kulturami jako byla Mezopotámie nebo Egypt, tak je zajímavé, že tyto kultury vytvářely sochy především z kamene. Myslím, že je to velmi důležitý moment právě v práci Márie Kotrby, který byl skvěle vyučený především v práci s kamenem. Myslím, že když jsme před chvílí viděli práce ze sádky nebo ze dřeva, tak cítíme, že byly vytvářeny jako by pracoval s kamenem. Jeho způsob práce, o kterém jsem mluvil, je typický právě pro práci s kamenem. Proto



1

logiczne. Kolejny powód, który będzie interesować przede wszystkim rzeźbiarza jest ten, że Kotrba całkowicie odrzucał użycie przecinarek (szlifierek kątowych) w pracy z kamieniem. Wszystkie swoje rzeźby rył jedynie ręcznie przy pomocy dłuta i młotka, toteż miękki piaskowiec był dla niego jedynym dostępnym materiałem. W przypadku marmuru używał młota pneumatycznego, ale całkowicie odrzucał jakiegokolwiek szlifierki czy cięcie kamienia. Twierdził, że jakości kształtu, którą potrzebuje osiągnąć w swoich rzeźbach, nie da się uzyskać szlifierką, musi ona zostać wykonana jedynie ręcznie.

Niemalże symbolicznie zmarł w roku, w którym pracował nad tą kamienną rzeźbą piety.

Kolejną rzeźbę, którą przed chwilą widzieliśmy w drewnie, teraz mogą Państwo oglądać w dużej skali w kamieniu. Ciekawe, że niezależnie, czy jest to rzeźba z gipsu, drewna czy kamienia, to na pierwszy rzut oka nie widać różnic w kształtowaniu. To właśnie ta zawziętość Kotrby, która nie dopuszcza, by materiał wpłynął na jego kurs ku totalnemu kształtowi.

Prace, które tu zobaczyliśmy, tworzą jedynie część jego dzieła. Kotrba stworzył je w przeciągu dziesięciu lat. Jasnym jest, że przy tak wielkiej ilości pracy i zamówień, gdy w tym samym czasie równocześnie pracowało dla niego aż piętnastu innych rzeźbiarzy – którymi musiał pokierować i z którymi pracował – doszło do ogromnego wyczerpania i zmęczenia, co doprowadziło do tragicznego wypadku samochodowego, podczas którego Kotrba zginął w wieku pięćdziesięciu lat.

Nie chciałbym kończyć swojej prezentacji tym smutnym momentem, więc na zakończenie znalazłem cytaty z Kotrby, który w moim przekonaniu najlepiej ujmuje to, o co chodziło mu w rzeźbie.

„Rzeźba, jako coś archaicznego i trwałego, w dzisiejszym szybkim świecie wytwarza pewne pozytywne napięcie, które jako warunek interaktywności uzasadnia jej istnienie. Otwiera jedną z możliwości komunikacji człowieka ze współczesnym światem, poprzez szukanie porządku zawartego w chaosie, a równocześnie przedstawia sposób komunikacji rzeźbiarza z jego otoczeniem”.

Myślę, że cytaty ten świetnie ujmuje cały dorobek Kotrby oraz poszukiwanie trwałego kształtu w chaotycznym świecie.

Dziękuję tłumaczkom za ciężką pracę, Państwu za uwagę i za to, że mogłem przedstawić twórczość mojego nauczyciela. Życzę Państwu udanej reszty konferencji.



2

Marius Kotrba,

1. *Rodzina*, drewno / *Rodina*, dřevo, 2009, 175 cm

2. *Na głowie*, piaskowiec / *Na hlavě*, pískovec, 2008, 320 cm

3. *Pieta*, piaskowiec / *Pieta*, pískovec, 2009, 280 cm

4. *Trzy drzewa* / *Tři dřevo*, 2008, 168 cm

Fot. 1-4 Marius Kotrba

bych svoji prezentaci zakončil právě ukázkami Kotrbovi práce z kamene. Jsou to sochy určené jak pro exteriér, tak pro interiér. Víím, že partnerské město Strzegomi jsou české Hořice, kde se těží pískovec.

Právě s pískovcem Kotrba pracoval nejčastěji. Pro jeho sice uzavřené, ale často perforované kompozice je to logické. Další důvod, který bude zajímat především sochaře je, že Kotrba naprosto odmítal používání rozbrušovaček (úhlových brusek) při práci s kamennem. Všechny svoje sochy sekal pouze ručně pomocí dláta a kladiva, a tudíž byl pro něj měkký pískovec jediný přístupný materiál. V případě mramoru používal pneumatické kladivo, ale naprosto odmítal jakékoliv brusky či řezání kamene. Tvrdil, že tvarová kvalita, kterou potřebuje u svých soch dosáhnout, nelze vytvořit brusku, musí se vytvořit pouze ručně.

Téměř symbolicky zemřel v roce, kdy pracoval na této kamenné soše piety.

Další sochu, kterou jsme před chvílí viděli ve dřevě, teď můžeme vidět ve velkém měřítku z kamene. Zajímavé je, že ať se jedná o sochu ze sádky, dřeva či kamene, tak na první



3



4

pohled nevidím na tvarovosti rozdíl. Je to právě ta Kotrbova urputnost, která nedopustí, aby materiál ovlivnil jeho cestu k totálnímu tvaru.

Práce, které jsme tady viděli, tvoří jen část jeho díla. Kotrba je vytvořil v průběhu deseti let. Je jasné, že při tak obrovském objemu práce a zakázek, kdy v jednu dobu pro něj pracovalo až patnáct jiných sochařů současně, které musel řídit a pracovat s nimi, došlo k obrovskému vyčerpání a únavě, která vedla k tragické autonehodě, při které Kotrba ve svých padesáti letech zahynul. Já bych nechtěl svoji prezentaci zakončit tímto smutným momentem, takže jsem si na závěr našel Kotrbův citát, který z mého pohledu nejlépe vystihuje to, o co šlo Kotrbovi v sochařství.

“Socha, jako něco archaického a pevného v dnešním rychlém světě vytváří jisté pozitivní napětí, které jako předpoklad interaktivnosti opodstatňuje její existenci. Otevírá jednu z možností komunikace člověka se současným světem, hledáním řádu obsaženého v chaosu a zároveň představuje způsob komunikace sochaře s jeho okolím.”

Myślím, že tento citát skvěle vystihuje Kotrbovu celoživotní tvorbu a hledání pevného tvaru v chaotickém světě.

Děkuji překladatelkám za náročnou práci, Vám za pozornost i za to, že jsem mohl představit tvorbu svého učitele. Přeji Vám hezký zbytek konference.

WANDA CZEŁKOWSKA – „BEZWZGLĘDNE WYELIMINOWANIE RZEŻBY JAKO POJĘCIA KSZTAŁTU” Z ROKU 1972

„Ja mogę tworzyć pół godziny tylko..., ale muszę mieć świadomość, że mam wieczność przed sobą. To jest inna sfera przecież, to jest sfera bardzo wysublimowana, wyłączająca sfera życia: życia intelektualnego, emocjonalnego, wszystkiego razem, intuicyjnego, instynktownego”.

Wanda Czełkowska, 2009¹

Kształt ma w sobie potencjał linii papilarnych osób twórczych. Jest komunikatem, którego psychologiczne znaczenia badali m.in. Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Gustav C. Jung, Julia Kristeva². Pozostaje także jednym z symptomów stylistyk wypracowywanych przez kolejne społeczności artystyczne, podlegając zarazem metabolizmowi świata; umożliwia procesy rozkwitu, popadając równocześnie w destrukcję – odkształcenia.

1 Dorota Grubba, *Psychogeografia Wandy Czełkowskiej*, w: *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron & J. Malinowski, rec. J. Poklewski, L. Lameński, Kraków 2011, s. 249-256. Od 2019 Wanda Czełkowska podjęła współpracę z Oną Winogrodzką, która od 17 czerwca 2021 opiekuje się Jej Twórczością i warszawską pracownią przy ul. Magazynowej 14, organizuje pokazy, wystawy, promuje.

2 Rudolf Arnheim, *Gestalt and art*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1943/2, s. 71–75; tenże, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978 i in.

WANDA CZEŁKOWSKA – „BEZOHLEDNÁ ELIMINACE SOCHY JAKO POJETÍ TVARU” Z ROKU 1972

„Já můžu tvořit jen půl hodiny..., ale musím si uvědomovat, že mám před sebou věčnost. To je přece jiná sféra, je to velmi sublimovaná sféra, exkluzivní sféra života: života intelektuálního, emotivního, všeho dohromady, intuitivního, instinktního”.

Wanda Czełkowska, 2009¹

Tvar má v sobě potenciál papilárních linií tvořivých osob. Je komuniké, psychologický význam kterého badali mj. Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Gustav C. Jung, Julia Kristeva². Zůstává také jedním ze symptomů stylů vypracovaných dalšími uměleckými komunitami, a současně podléhá metabolismům světa, umožňuje procesy rozkvětu, když současně upadá do destrukce – znetvaření.

Wanda Czełkowska je osobnost moderní doby všestranně výtvarně, hudebně, literárně, herecky nadaná; nakonec patří k těm nejkrásnějším současným umělkyním. Ceněná silnými

1 Dorota Grubba, *Psychogeografia Wandy Czełkowskiej*, v: *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron & J. Malinowski, recenze J. Poklewski, L. Lameński, Kraków 2011, s. 249-256. Od 2019 Wanda Czełkowska spolupracovala s Onou Winogrodzkou, která od 17. června 2021 pečuje o Její Tvorbu a varšavský ateliér na adrese ul. Magazynowa 14, pořádá prezentace, výstavy, propagaci.

2 Rudolf Arnheim, *Gestalt and art*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1943/2, s. 71–75; tentýž, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, překlad J. Mach, Warszawa 1978 a jiné.



1-4. Wanda Czełkowska, pracownia, 19.02.2013, Fot. Mi Miaestas / Wanda Czełkowska, atelier, 19.02.2013, fot. Mi Miaestas

Wanda Czełkowska to osobowość współczesności obdarzona wszechstronnym talentem plastycznym, muzycznym, literackim, aktorskim; wreszcie należąca do grona najpiękniejszych artystek współczesnych. Ceniona przez silne osobowości kultury z uwagi na jej sztukę, przyciągała przedstawicieli najróżniejszych dziedzin nauk, w tym humanistyki. Tadeusz Kantor zostawiał jej karteczki z prośbą o obecność, Jerzy Grotowski przesunął godzinę spektaklu we wrocławskim Teatrze Laboratorium, by Artystka mogła dojechać z Krakowa. Richard Demarco zaprosił ją do Edynburga na wystawę Atelier '72 oraz następną jej edycję w 1973, mówiąc, iż jej osobna brawurowa twórczość jest podobnie silna jak charyzmatyczne dzieła Tadeusza Kantora, a w 2017 wygłosił dla Niej i przy Niej płomienny wykład w warszawskiej Królikarni na Jej indywidualnej wystawie „Retrospekcja”³. Witosław Czerwonka w 2010 powiedział o Niej z zachwytem: „Nieźle Ziółko”; fascynacji ulegli m.in. Józef Robakowski, Marian Warzecha, Marek Kijewski, Maria Wrońska, Brygida Serafin, Ewa Trafna, Barbara Maroń, Tatiana Czekalska, Leszek Golec i inne osobowości kultury, w tym kontrkultury.

Mama moja pokazała mi w dzieciństwie stałą ekspozycję Muzeum Narodowego w Krakowie ze sztuką Wandy Czełkowskiej. To właśnie osobiwe kształty jej brawurowo odważnych, ekspresywnych i przeskalowanych rzeźb: *Gracze* (1960), *Głowa* (1961), *Stół* (1971) – wyjętych z porządku realności, stały się moim prywatnym punktem odniesienia. W 1995 dotarłam do Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku na otwarcie wystawy „Wokół rzeźby polskiej lat 70. i 80.”, zastając tam ogromną realizację Wandy Czełkowskiej *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu* (której koncepcję i model opracowała w 1972 i eksponowała od 1973). Tę ważną w teorii współczesnej rzeźby pracę zrealizowano wtedy w Orońsku w skali 1:1, w sali monumentalnej, gdzie też brylowała społeczność roziskrzonych wzajemną ciekawością słynnych ludzi sztuki; byli to: Wanda Czełkowska, Maciej

osobnościami kultury z powodu jej umění, przyciągała przedstawicieli najróżniejszych vědeckých oborů, v tom humanitních věd. Tadeusz Kantor jí nechával papírové lístky s prosbou o její přítomnost, Jerzy Grotowski posunul hodinu představení ve wrocławském divadle Teatr Laboratorium, aby Umělkyně stihla dojet z Krakova. Richard Demarco ji pozval do Edinburghu na výstavu Atelier '72 a její následnou edici v roce 1973, s tím, že její zvláštní bravurní tvorba je obdobně silná jako charismatická díla Tadeusze Kantora, a v 2017 hlásal pro Ni a vedle Ní vášnivou přednášku ve varšavské Królikarni na Její individuální výstavě „Retrospekce”³. Witosław Czerwonka v roce 2010 řekl o Ní s podivem: „Nieźle Ziółko” (je to charakter); fascinaci podlehli mj. Józef Robakowski, Marian Warzecha, Marek Kijewski, Maria Wrońska, Brygida Serafin, Ewa Trafna, Barbara Maroń, Tatiana Czekalska, Leszek Golec a jiné osobnosti světa kultury, v tom i kontrkultury.

Máma mi v dětství ukázala stálou expozici Národního muzea v Krakově s uměním Wandy Czełkowské. Právě zvláštní tvary jejích bravurně statečných, expresních a zvětšených soch: *Hrači* (1960), *Hlava* (1961), *Stůl* (1971) – vytažených s řádu reality, stály se mým soukromým vztažným bodem. V 1995 jsem přijela do Centra polského sochařství v Orońsku na zahájení výstavy „Kolem polského sochařství 70. a 80. let”, a našla jsem tam obrovskou realizaci Wandy Czełkowské *Bezohledná eliminace sochy jako pojetí tvaru* (konceptu a model které zpracovala v 1972 a vystavovala od 1973). Tu důležitou v teorii současného sochařství práci realizovala tehdy v Orońsku ve škále 1:1, v monumentálním sale, kde se bavila společnost vzájemnou zvědavostí rozjiskřených slavných zástupců umění, byli to: Wanda Czełkowska, Maciej Szańkowski, Józef Robakowski, Adam Rzepecki, Tomasz Domański a jiní⁴.

³ Richard Demarco, kurator Atelier '72 w ramach międzynarodowego festiwalu sztuki w Edynburgu; jego wykład na międzynarodowej konferencji 10–11.02.2017: *Minimalna, konceptualna, materialna – fenomen rzeźby Wandy Czełkowskiej*, 11.02.2017, <https://youtu.be/zmryZWK6eYk?list=PL8pNu8aoRd0K4od9WyewwUh31mqRBY3P> <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8pNu8aoRd0K4od9WyewwUh31mqRBY3P>; Wanda Czełkowska. *Retrospekcja*, [kat. wyst.], kuratorka E. Opałka, współpr. A. Tarasiuk, D. Grubba i in., Królikarnia Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017.

³ Richard Demarco, kurator Atelier '72 v rámci mezinárodního festivalu umění v Edinburku; jeho přednáška na mezinárodní konferenci 10–11.02.2017: *Minimalna, konceptualna, materialna – fenomen rzeźby Wandy Czełkowskiej*, 11.02.2017, <https://youtu.be/zmryZWK6eYk?list=PL8pNu8aoRd0K4od9WyewwUh31mqRBY3P> <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8pNu8aoRd0K4od9WyewwUh31mqRBY3P>; Wanda Czełkowska. *Retrospekcja*, [katalog výstavy], kurátorka E. Opałka, spolupráce. A. Tarasiuk, D. Grubba a jiní, Królikarnia Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017.

⁴ Srov. katalog výstavy, red. R. Bochyński a jiní, CRP Orońsko 1997.

Szańkowski, Józef Robakowski, Adam Rzepecki, Tomasz Domański i inni⁴.

Delikatność tej wyartykułowanej kwadrato-wymi modułami, jak szept oddziałującej instalacji, rezonovala z ostrą poetyką tytułu. Artystka pozvalała, by ludzie chodzili po jej rzeźbie, która *de facto* była obszarem, terytorium o intrygujących proporcjach. 66 płyt betonowych, najwięcej z nich białych, ale też czarnych, a ponad nimi 66 kwadratowych modułów płóciennych, w centrum każdego „niczym nie osłonięta żarówka”. Artystka zaproponowała monotoniczne „sklepienie” świetlne oraz abstrahujące od szachownicy dwuwalorowe podłoże. Ogromna realizacja stała się delikatnym kontrapunktem do *Zielników* Aliny Szapocznikow (1972), *Głowy św. Jana* Krystiana Jarnuszkiewicza (1975), siedzącego w ławce *Manekina* z *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora (1974) czy interaktywnej *Równoważni dźwiękowej* Józefa Robakowskiego (1971) i m.in. figuracji Józefa Łukomskiego.

Dzięki wybitnym historykom sztuki: profesorowi Jerzemu Malinowskiemu i Barbarze Brus-Malinowskiej, którzy przyjaźnili się z Wandą Czełkowską od 1975 roku, uczestnicząc w wielodniowych nieraz dyskusjach o sztuce, miałam zaszczyt poznać Artystkę osobiście 20 czerwca 2009 i przez kolejną dekadę bywać u Niej w warszawskiej pracowni, zapraszać ją na wystawy i wykłady. Dziękując profesorowi Grzegorzowi Niemyjskiemu za zaproszenie na konferencję „Kształt” w Strzegomiu, dodam, iż trudno pisać mi o Artystce w czasie przeszłym, a niniejsza narracja jest syntetycznym *hommage* dla Wandy Czełkowskiej (28.11.1930–17.06.2021), esejem sygnalizującym tę esencjonalną, wybitną osobowość.

Jej perspektywą była interdyscyplinarna uważność względem ludzi i wszystkich istot, zarazem wiara w istotność sztuki, w tym sztuki współczesnej, szczególnie sztuki progresywnej. Była obrończynią zawodu artystycznego, upatrywała w nim potencjał ratowania świata, przenoszenia wartości pokojowych, sublimacyjnych. Mówiła, że do artystów trzeba mieć zaufanie, trzeba ich słuchać, gdyż „widzą ostro i czysto”. W rozmowie w 2019 roku podkreślała, że gdyby ludzie pozwolili „zrobić w sobie miejsce na sztukę, losy świata nie byłyby tak tragiczne”.

4 Por. kat. wyst., red. R. Bochyński i in., CRP Orońsko 1997.

Surowość rozległych, paraarchitektonicznych prac Wandy Czełkowskiej można powiązać z takimi pojęciami, jak *action architecture*, *architecture active*, *anarchitecture*, *architecture autre*, *architecture-mobile*, *anti-illusion*, strukturalizm, konceptualizm, abstrakcja konkretna, postminimalizm, neokonstruktywizm i brutalizm⁵. Tak działały jej prace: *Głowica* jako struktura z punktów (1950); koncepcja przestrzeni antygrawitacyjnej (1959–1960); instalacja *Ściana* (1975) czy wielkoformatowa, przeszywająca orońską Oranżerię instalacja *Prosta nieskończona* (1996), ze szczególną rolą starannie dobranych materiałów (niegruntowane płótno, beton czarny i biały, belki drewniane, śruby, naciągi, żarówki etc.) oraz przestrzeni wolnej (pustej, „nieoznaczonej”). Jej twórczość zapowiadała współczesne strategie „gry sztuki z architekturą” u artystów młodego pokolenia, o których w szerszym kontekście pisała w 2013 roku Gabriela Świtek⁶. Analizując dobrze nagłośnione w publikacjach historyczno-artystycznych postawy twórców sztuki, w tym rzeźby współczesnej, na przykład Donalda Judda, Richarda Serry, Eduarda Chillidy czy Günthera Ueckera, nabieram przekonania, że jest wśród nich równoprawne miejsce dla wybitnych dokonań Wandy Czełkowskiej.

Reprezentowała świat kształtu, tworząc odważne, niezwykle oryginalne, oparte o wyobrażenie, imaginacyjne „popiersia”, jak zafascynowany sztuką etruską *Autoportret* z odkrytym biustem (1959, pokazany na Biennale de Paris w 1963), figuracje, „pomniki”. Zarazem wskazywała na potencjał wolnej przestrzeni, nieoznaczonej. Jakby rozmawiając z Katarzyną Kobro – legendarną autorką rzeźb obliczanych z pomocą ciągu Fibonacciego, Wanda Czełkowska podkreślała: „Przestrzeń jest dla mnie osobą”⁷ oraz „Rzeźba jest strukturą przestrzeni, matematyką. Matematyka jest formą definicji uczucia”⁸.

5 M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX w.*, Gdańsk 2002.

6 G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą*, Toruń 2013.

7 D. Grubba, *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej*, red. J. Malinowski, G. Raj, Warszawa–Toruń 2016, s. 216–222.

8 W. Czełkowska, w: *Resistance*, [kat. wyst.], Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie 2010.

Jemnost této čtvercovými moduly artikulované, působící jako šeptání, instalace rezonovala s prudkou poetikou titulu. Umělkyně svolila, aby lidé chodili po její soše, která *de facto* byla plochou, teritoriem o intrikujících proporcích. 66 betonových desek, z nichž nejvíce bílých, ale i černých, a nad nimi 66 čtverečných plátěných modulů, ve středu každého z nich „ničím necloněná žárovka”. Umělkyně nabídla monotónní světelnou „klenbu” a šachovnice vzdálené podloží o dvou valorech. Obrovská realizace se stala jemným kontrapunktem k *Herbařům* Aliny Szapocznikow (1972), *Hlavě sv. Jana* Krystiana Jarnuszkiewicze (1975), sedícímu na lavičce *Manekýnu* z Zemřelé třídy Tadeusze Kantora (1974) nebo interaktivní *kladině* Józefa Robakowskeho (1971) a mj. figurování Józefa Łukomskeho.

Díky vynikajícím dějinařům umění: profesorovi Jerzemu Malinowskiemu a Barbaře Brus-Malinowské, kteří se přátelili s Wandou Czełkowskou od roku 1975, a občasné účasti na mnohadenních dízkusi o umění, jsem mi dostala pocta osobního seznámení s Umělkyní 20. června 2009 a během dalšího desetiletí navštěvovat ji v jejím varšavském ateliéru, zvát ji na výstavy a přednášky. S poděkováním profesorovi Grzegorzu Niemyjskiemu za pozvání na konferenci „Tvar” do Strzegomi, přidám, že těžce se mi piše o Umělkyni v minulém čase, a tato narrace je syntetickým *hommage pro* Wandu Czełkowskou (28.11.1930–17.06.2021), esejí sygnalizující tu esencionalní, vynikající osobnost.

Její perspektivou byla interdisciplinární vnímavost pro lidi a všechny bytosti, a současně i víra v váhu umění, v tom moderního umění, zvláště progresivního umění. Byla zastankyní umělecké profese, viděla v ní potenciál zachrany světa. Říkala, že je třeba mít důvěru k umělcům, je třeba jim naslouhat, protože „vidí ostře a čistě”. V rozhovoru z roku 2019 zdůrazňovala, že pokud by lidé dovolili „aby v sobě vytvořili místo pro umění, osud světa nebylby tak tragický”.

Sirovost rozsáhlých, paraarchitektonických děl Wandy Czełkowské lze spojit s takovými pojmy, jako jsou *action architecture*, *architecture active*, *anarchitecture*, *architecture autre*, *architecture-mobile*, *anti-illusion*, strukturalismus, konceptualismus, konkrétní abstrakce, postminimalismus,

neokonstruktivismus a brutalismus⁵. Takhle působí její práce: *Hlavice* jako struktura z bodů (1950); koncepce antigravitačního prostoru (1959–1960); instalace *Stěna* (1975) nebo velkorozměrná, prořezávaná Oranžerií v Orońsku instalace *Jednoduché nekonečno* (1996), se zvláštní rolí pečlivě zvolených materiálů (plátno bez podkladu, černý a bílý beton, dřevěné trámy, šrouby, napínače, žárovky, atd.) a prázdného prostoru („nieoznačeného”). Její tvorba předpovídala současné strategie „hry umění s architekturou” umělců mláde generace, o kterých šíře psala v roce 2013 Gabriela Świtek⁶. Když analyzuji dobře prezentované v hisoticky uměleckých publikacích postoje tvůrců umění, v tom současného sochařství, např. Donalda Judda, Richarda Serry, Eduarda Chillidy nebo Günthera Ueckera, dospívám k přesvědčení, že je mezi nimi rovnoprávné místo pro vynikající úspěchy Wandy Czełkowské.

Reprezentovala svět tvaru, tvořila statečné, neobvykle originální, založené na představivosti, imaginacní „busty”, jako inspirovaný etruským uměním *Autoportrét* s odhazeným poprsím (1959, prezentovaný na Biennale de Paris v 1963), figurace, „pomníky”. Současně ukazovala na potenciál prázdného prostoru, neoznačené. Jakoby v dialogu s Katarzynou Kobro – legendární autorkou soch spočítaných pomocí Fibonacciho posloupností, Wanda Czełkowska zdůrazňovala: „Prostor je pro mne osoba”⁷ a „Socha je struktura prostoru, matematika. Matematika je formou definování citu”⁸.

5 M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX w.*, Gdańsk 2002.

6 G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą*, Toruń 2013.

7 D. Grubba, *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej*, red. J. Malinowski, G. Raj, Warszawa–Toruń 2016, s. 216–222.

8 W. Czełkowska, v: *Resistance*, [katalog výstavy], Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie 2010.



Terry An Newman, *Wanda Czelkowska*, 11.02.2017, fot. Dorota Grubba-Thiede

KSZTAŁT INSPIRACJI

Kształt jest pojęciem dwuwymiarowym, szczególnie istotnym dla kierunków artystycznych związanych z płaszczyzną. W rzeźbie, podobnie jak w tańcu, architekturze czy na scenie teatru liczy się przede wszystkim forma, będąca sumą wielu kształtów wzajemnie nakładających się i przenikających w trójwymiarowej przestrzeni. Widzianych i rozpatrywanych z nieograniczonej ilości perspektyw. To dlatego podstawowym wyposażeniem pracowni rzeźbiarskiej pozostaje nadal obrotowy kawalet, a możliwość spojżenia na rzeźbę z perspektywy stwórcy jest jej najlepszą weryfikacją.

Równie istotny bywa nieoczekiwany kształt przyszłej realizacji zjawiający się w nagłym spostrzeżeniu i zanotowany w formie szkicu czy fotografii. Aby móc wykorzystać takie losowe niespodzianki, trzeba być otwartym i odpowiednio wrażliwym, potrafiąc jednocześnie uniknąć błędu zbytniej dosłowności. Równie niebezpieczne bywa nadmierne zauroczenie ekspresją materiału, co w wypadku rzeźby w drewnie objawia się mniej lub bardziej denerwującą formą korzenioplastyki. Zbytня fascynacja samym materiałem dewaluje



nieraz realizacje w obszarze rzeźby w podobny sposób, jak dzieje się to w przypadku ceramiko-, metalo-, kamienio-, czy plastikoplastyki. Jeszcze jednym błędem jest nieumiejętność redukcji środków na rzecz ostatecznego wyrazu dzieła oraz brak skutecznego panowania nad ich nadmiarem, co wynika przede wszystkim z artystycznej niedojrzałości – nawet u sędziwych autorów.

Niespodziewane źródła inspiracji potrafią zaskakiwać nie tylko samym swoim pojawieniem się, ale także, a może przede wszystkim, nieoczekiwanym kontekstem. W 1989 roku formalne rozwiązanie dla *Zdjęcie z krzyża* odnalazłem we wskazówkach zepsutego zegara, które, obracając się wokół osi (gwoźdźcia) zgodnie z prawami fizyki, bezwładnie opadają w dół pod własnym ciężarem. Taka koncepcja pozwoliła mi na wymowne ograniczenie zastosowanych środków wyrazu do jednej postaci ukrytej w bieli płótna i rzeczywistego



TVAR INSPIRACE

Tvar jako dvojrozměrný pojem, zvláště významný pro umělecké obory spjaté s plochou. V sochařství, obdobně jako v tanci, architektuře nebo na divadelním jevišti důležitá je především forma, jako součet mnohých tvarů vzájemně se kupících a pronikajících v trojrozměrném prostoru. Viděných a projednávaných z neomezených úhlů pohledu. To proto základním vybavením sochařského ateliéru zůstává obrácený sochařský stůl, a možnost podívat se na sochu z perspektivi stvořitele je její nejlepší verifikací.

Stejně významný bývá neočekávaný tvar příští realizace, který se zjevuje v náhlém pohledu a je uchycen formou skicy nebo fotografie. Abychom mohli využít takových osudových náhod, musíme být otevření a příslušně citliví, a k tomu se schopností vyhnout se chybě nadměrné doslovnosti. Stejně nebezpečné bývá přehnané okouzlení expresí materiálu, což v případě sochařství do dřeva se projevuje ve více nebo méně otravné podobě kořenoplastiky. Přehnaná fascinace samotným materiálem devaluje občas realizaci v sochařském oboru obdobným způsobem, jak je tomu u keramiko-, kovo-, kameno- nebo plastoplastiky. Další chybou je ještě neschopnost redukování prostředků v zájmu o finální ráz díla a absence účinného zvládnutí jejich přebytku, což je hlavně následkem umělecké nezralosti – i u věkových autorů.

Nečekané inspirační zdroje umí překvapit nejen tím, že se zjeví, ale také, nebo asi hlavně, svým nečekaným kontextem.

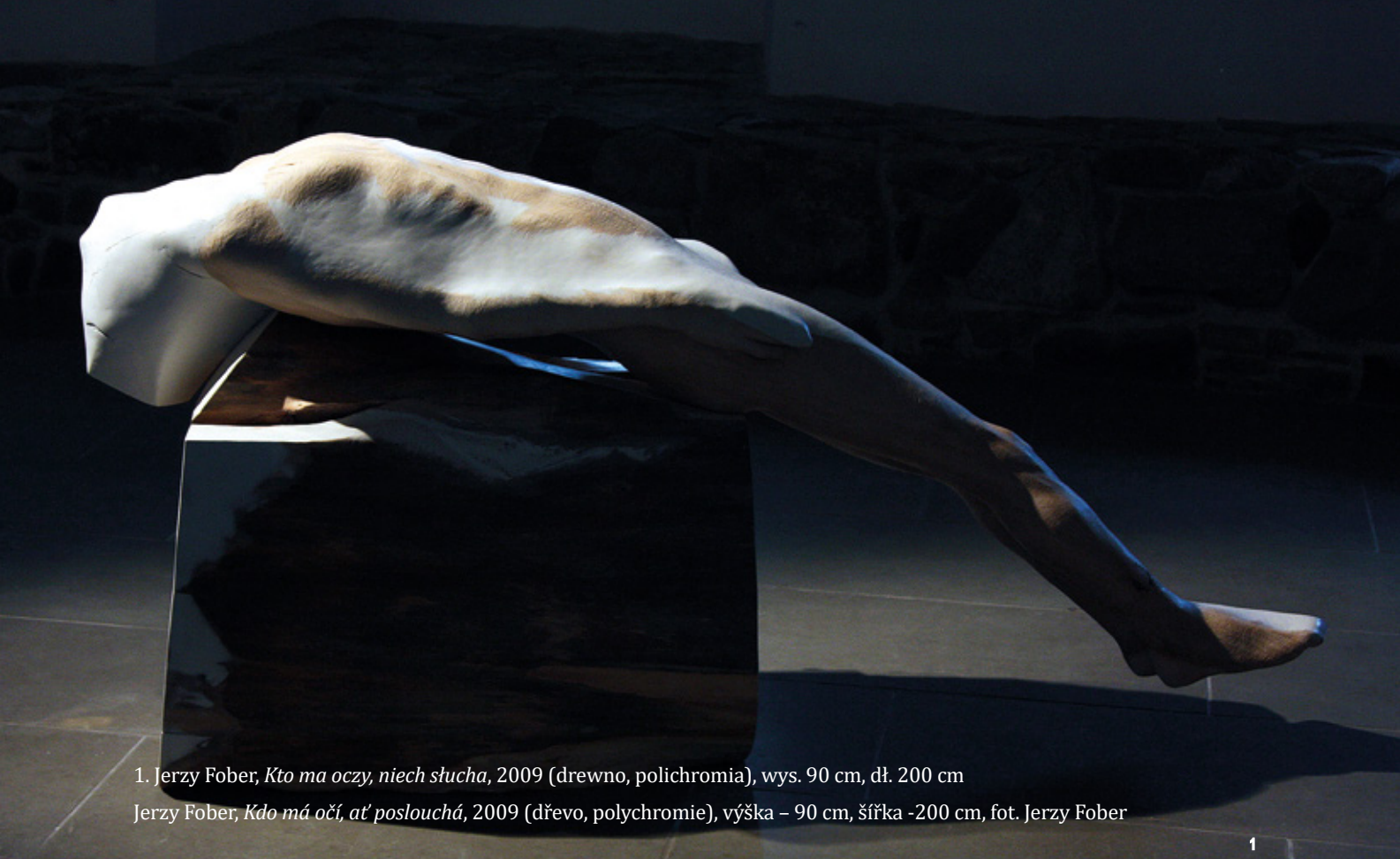


V roce 1989 formální řešení *Sejmutí z kříže* jsem našel v ručičkách porouhaných hodin, které když se otáčely kolem své osy (hřebíku) dle fyzikálních práv, ochable vlastní tíhou padaly dolů. Taková koncepce mi dovolila působivě omezit užití výrazové prostředky na jednu postavu zkrýtou v bílé plátno a pravý hřeb, s vyhnutím se nebezpečí tradiční divadelní ilustraci.

Mezi stromem a dřevem existuje tenká hranice života. První, vertikální, i v stlačení rostoucí rovně, občas ohnutý, neustále hledá kontakt se světlem. Druhé, poražené stářím, kalamitou nebo pokacené určují dramaticko svého obzoru. Proto o rok později, když jsem sochal *Pietu v dřevu* ztotožnil jsem život s vertikálou (matkou) a horizontálu se smrtí (synem). V roce 2009 zase jsem sáhl po tématu piety vyjádřené pro ni nejpo-

Jerzy Fober

1. Inspirace do rzeźby *Zdjęcie z krzyża*, 1989 / Inspirace k soše *Sejmutí z kříže*, 1989
2. *Zdjęcie z krzyża*, 1989 (dřevo, polichromia, metal), wys. 166 cm / *Sejmutí z kříže*, 1989 (dřevo, polichromie, kov), výška – 166 cm
3. Inspirace do rzeźby *Pieta*, 1990 / Inspirace k soše *Pieta*, 1990
4. *Pieta*, 1990 (dřevo, polichromia), wys. 160 cm / *Pieta*, 1990 (dřevo, polichromie), výška – 160 cm, fot. 1-4 Jerzy Fober



1. Jerzy Fober, *Kto ma oczy, niech słucha*, 2009 (drewno, polichromia), wys. 90 cm, dł. 200 cm
Jerzy Fober, *Kdo má oči, ať poslouchá*, 2009 (dřevo, polychromie), výška – 90 cm, šířka -200 cm, fot. Jerzy Fober

1

gwoźdźcia, przy uniknięciu niebezpieczeństwa tradycyjnej teatralnej ilustracyjności.

Pomiędzy drzewem a drewnem istnieje cienka granica życia. Pierwsze, usytuowane wertykalnie, nawet w stłoczeniu rosnące prosto, a czasem powyginane, nieustannie poszukują kontaktu ze światłem. Drugie, powalone starością, kataklizmem lub ścięte wyznaczają dramat własnego horyzontu. To dlatego rok później rzeźbiąc *Pietę w drewnie* utożsamiałem życie z pionem (matką) a poziom ze śmiercią (synem). W 2009 roku po raz kolejny sięgnąłem do tematu piety wyrażonego w jego najbardziej popularnym układzie mającym swoje źródła w epoce gotyku i tak przejmująco podsumowanym w watykańskiej *Piecie* Michała Anioła. Kiedy na wielokrotnie od lat oglądanej reprodukcji przysłoniłem dłonią postać Marii, w jej kolanach unoszących martwe ciało Syna dostrzegłem formę najbardziej pierwotnego ołtarza. To skojarzenie zbiegło się w czasie z moim udziałem w pracach konserwatorskich, kiedy na co dzień obcowalem z odwrotną stroną ołtarza i kiedy to nie tylko mogłem, ale i musiałem dotykać wnętrza tabernakulum. Stąd w mojej rzeźbiarskiej realizacji *Kto ma oczy, niech słucha* pojawiły się konstrukcyjne elementy wzmacniające pustą ołtarzową pień i jego zgeometryzowane, wypełnione blaskiem złota wnętrze.

W 2004 roku powstała *Rzeźba dokończona*, nawiązująca do tematu „Ecce Homo”. Po dwunastu latach, przy pakowaniu pracy przed kolejną wystawą i po nakryciu jej białym płótnem w układzie fałd ujawniających ciało dostrzegłem nowy temat i jednocześnie jego rozwiązanie. „A pewien młodzieniec szedł za Nim, odziany prześcieradłem na gołym ciele. Chcieli go chwycić, lecz on zostawił prześcieradło i nago uciekł od nich” (Mk 14, 51–52). W tradycji chrześcijańskiej uczeń jest naśladowcą Mistrza. W naszej codzienności najbardziej powszechnym naśladowcą bywa lustro, które chociaż ukazuje obraz rzeczywistości wiernie, to jednak jest on odwrócony. Przedstawiłem więc *Ucznia Umiłowanego* w ruchu, odzianego białym prześcieradłem i w proporcjach, anatomicznym układzie oraz kompozycji podstawy odpowiadających lustrianemu odbiciu *Rzeźby dokończonej*. Od tej chwili obie te prace wystawiane razem tworzą nowe zdarzenie i nową artystyczną rzeczywistość.

Właściwie do wielu zrealizowanych rzeźb mógłbym dopisać podobny komentarz. Jakie jeszcze inne mogą być źródła rozwiązań formalnych – tego nie wiem. Mój przyjaciel Andrzej Szarek powiedział kiedyś, że „kiedy ktoś kopnie w kamień, to najwyżej zaklnie i zawyje z bólu. Człowieka wrażliwego wyróżnia to, że poza tak oczywistą reakcją zauważy jeszcze, jaki [ten kamień] miał kształt i kolor”.



2



3

2. Inspiracja do rzeźby *Uczeń umiłowany*, 2016 / Inspirace k soše *Milovaný učedník*, 2016, fot. Jerzy Fober

3. Jerzy Fober, *Uczeń umiłowany*, 2016 (drewno, polichromia, metal, szkło), wys. 183 cm

Jerzy Fober, *Milovaný učedník*, 2016 (dřevo, polychromie, kov, sklo), výška – 183 cm, fot. Jerzy Fober

pulárnější kompozicí, která pramení z gotického umění a je tak pronikavě shrnutá ve vatikánské *Pietě* od Michelangela. Když na dlouhá léta prohlížené reprodukcii jsem rukou zakryl postavu Marie, v jejích kolenech nesoucích mrtvé tělo Syna jsem uviděl formu nejvíce původního oltáře. Tato konotace přišla ke mně v době mé účasti na údržbě památek, když jsem denně viděl zadní stranu oltáře a když jsem nejen mohl, ale musel se dotýkat vnitřka tabernáklu. Tak v mé sochařské realizaci *Kdo má oči, ať poslouchá* se zjevily konstrukční prvky posílující prázdný sloupec oltáře a jeho geometrický vyplněný leskem zlata vnitřek.

V roce 2004 vznikla *Nedokončená socha*, která navazuje k tématu „Ecce Homo”. Po dvanacti letech, u balení děl před další výstavou a po jejím překrytí bílým plátnem, v poloze záhybu zrazujících tělo jsem uviděl nové téma a současně jeho řešení. „Šel za ním nějaký mladík, který měl na sobě jen

kus plátna přes nahé tělo; toho chytili. On jim však nechal plátno v rukou a utekl.” (Mk 14, 51–52). V křesťanské tradici učedník je nasledovníkem Mistra. V naší všednosti nejvíce běžným nasledovníkem bývá zdcadlo, které přesto že věrně ukazuje realitu, tak přece obraz je obrácený. Představil jsem tak *Milovaného učedníka* v pohybu, oblečeného do bílého roucha a v proporcích, anatomické soustavy a kompozici základů odpovídajícím zrcadlovému odrazu *Nedokončené sochy*. Od této chvíle obě práce jsou vystavované společně, tvoří novou událost a novou uměleckou realitu.

Popravdě k mnohým realizovaným sochám bych mohl připsat obdobný komentář. Jaké ještě jiné mohou být zdroje formálních řešení – to nevím. Můj přítel Andrzej Szarek řekl kdysi, že „kdy někdo kopne do kamene, tak maximálně mu vynádá a zavyje bolestí. Člověka citlivého odliší to, že kromě zřejmé reakce poznamenaná i tvar a barvu [toho kamene]”.

ŹRÓDŁA

Kiedy zostałem zaproszony do Strzegomia na konferencję podsumowującą sympozjum rzeźby w granicie, Lucieszyłem się, ale zaniepokoił mnie problem konferencji – „Kształt” – a może bardziej domniemanie jego adoracji. Dla mnie kształt jest zaledwie częścią utworu, a zatem wyróżnianie go jako coś wyjątkowego uważam za swego rodzaju nadużycie.

Dopiero *kształt wypełniony myślą staje się formą*. Będę to powtarzał często. Przyjrzyjmy się historii sztuki i powstałym w różnych okresach czasu rzeźbom, obrazom, obiektom itp., które zaistniały tylko jako wynik kształtowania. Pozbawione myśli, idei funkcjonowały jako elementy dekoracyjne, a nie dzieła mogące zyskać miano sztuki. Najbardziej celował w tym XX wiek. Oglądając obiekty współczesnego świata sztuki zafascynowanego kształtami – twory powstałe w dadaizmie, kubizmie i innych „izmach” – szukam myśli. Czasem ją znajduję, ale w większości przypadków, niestety, nie. To są po prostu tylko kształty. Co przyniósł nam XX wiek? „Wyścig szczurów” i poddawanie się dyktatowi teoretyków sztuki, instytucjonalnych czarodziei. Można dziś zapytać: gdzie są ci artyści, którzy poddali się modzie kubizmu, ekspresjonizmu, dadaizmu, pop-artu itd.? Było ich wielu, a znamy dwóch, trzech. A gdzie Ci, którzy wprowadzali myśl w kształt? Cały wiek XX był poligonem doświadczalnym, który skutecznie doprowadził do wyłączenia myśli, talentu i natchnienia u całej rzeszy artystów. A czym był parasol zwany Awangardą?

W architekturze, a także wzornictwie przemysłowym nie zawsze realizowana jest zasada, że *forma podąża za funkcją*. Wiemy, jak trudno znaleźć krzesło, na którym

dobrze się siedzi czy łyżkę, którą wygodnie się konsumuje posiłek. Dlaczego? Bo ci, którzy zrobili takie obiekty, nie pamiętali, jak ważne jest skorelowanie formy z funkcją. Po prostu myślał tylko o kształcie. Te kształty mają być atrakcyjne, oryginalne, powinny konkurować z innymi. Krzesło z krzesłem, karoseria samochodu z inną. To świat mody, który drapieżnie wypiera z życia sens, harmonię i formę, a przede wszystkim myśl. Ma być ładnie i szybko. Ma drażnić, czasem prowokować, a nie służyć. Ten świat staje się zatem łatwym narzędziem w obszarze polityki i socjologii. Kiedy wreszcie usiądziemy w fotelu czy na krześle skonstruowanym z myślą o człowieku albo zjemy łyżką i widelcem stworzonymi do konsumpcji? Kiedy pocujemy na sobie garnitur dobrze skrojony, wówczas zrozumiemy, że *forma podąża za funkcją*.

Powstaje pytanie: jaka jest funkcja kształtu w sztuce? Sam kształt jest tylko kształtem i niczym więcej. Dopiero wypełniony myślą (talentem) staje się formą, dziełem sztuki. Artyści nie są przecież tylko od dekorowania świata – ich celem powinno być przekazywanie myśli. Oczywiście – za pomocą formy. Historia sztuki, od starożytności po dzień dzisiejszy, jest fantastyczną opowieścią o człowieku. Przez wiele tysięcy lat udawało się twórcom robić formy, przemycać przemyślenia, mądrość ponadczasową, a nawet przestrzegać świat przed złem. Mamy dowody na sprzeciwianie się autokracji, snobistycznym władcom czy chorym narcyzom. Postępu nie wyznaczał nowy, inny kształt, ale forma wypełniona myślą. Ona zawsze intrygowała – w ostateczności wspólnie z kształtem.

PRAMENY

Kdyż jsem byl pozván do Strzegomi na závěrečnou konferenci sympozia sochařství v žule, byl jsem tomu rád, ale znepokojila mne otázka konference – „Tvar” – a nebo spíš domněnka o jeho adoraci. Pro mne tvar je jen část díla, a tak jeho vydělení jako něco výjimečné považuji za svého druhu zneužití.

Teprve tvar *naplněný myšlenkou se stává formou*. Budu to často opakovat. Podívejme na dějiny umění a v různých obdobích vzniklá sochy, obrazy, objekty, atd., které vznikly jen jako výsledek tvarování. Zbavené myšlenky, ideji, fungovaly jako dekorační prvky, nikoli umělecká díla. Nejběžnější tak tomu bývalo ve 20. století. Když se dívám na objekty moderního světa umění fascinovaného tvary – výtvary vzniklé v dadaismu, kubismu a jiných „-ismech” – hledám myšlenku. Občas ji nacházím, ale u většiny případů, bohužel, ne. To jsou prostě jen tvary. Co nám přineslo 20. století? „Krycí dostihy” a podrobení se diktátu teoretiků umění, institucionálních kouzelníků. Smí se dnes zeptat: kde jsou ti umělci, kteří se podmanili módnímu kubismu, expresionismu, dadaismu, pop-artu atd.? Bylo jich hodně, a známé dva, tři. A kde jsou ti, kteří uváděli myšlenku do tvaru? Celé 20. století bylo zkušební laboratoří, která účinně přivedla k odpojení myšlenky, nadání a inspiraci u početného množství umělců. A čím byl ochranný štít zvaný Avantgarda?

V architektuře, a také designu, se ne vždy realizuje princip, že forma následuje funkci. Víme, jak těžko se nachází židle, na které lze si pohodlně sednout nebo lžici, kterou se snadno sní jídlo. Proč? Protože ti, kteří vytvořili takové objekty, nepamatovali na to, jak důležitá je korelace formy s funkcí. Prostě si myslí jen na tvar. Ty tvary mají být atraktivní, originální, konkurenceschopné. Židle se židlí, jedná

karosérie s jinou. Je to svět módy, která dravě vytlačuje ze života smysl, harmonii a formu, ale hlavně myšlenku. Ať bude hezky a rychle. Ať dráždí, občas i vyprovokuje, nikoli slouží. Tento svět se tak stává snadným nářadím v oblasti politiky a sociologie. Když konečně se posadíme do křesla nebo na židli, které byly konstruované s myšlenkou na člověka, nebo kdy sníme lžicí nebo vidličkou vytvořenými pro konzumaci? Kdy pocítíme na sobě dobře padnoucí oblek, tak pochopíme, že forma následuje funkci.

Vzniká otázka: jaká je funkce tvaru v umění? Samotný tvar je jen tvar a nic více. Teprve naplněný myšlenkou (nadáním) se stává formou, uměleckým dílem. Umělci nejsou přece jen na dekorování světa – jejich cílem by mělo být šíření myšlenky. Samozřejmě – pomocí formy. Dějiny umění, od starověku až na současná díla, jsou fantastickým příběhem o člověku. Dlouhá tisíciletí se umělcům dařilo dělat formy, pašovat úvahy, nadčasovou moudrost, dokonce varovat svět před zlem. Máme důkazy na odporování autokracii, snobským vládcům nebo chorým narcisům. To ne nový, jiný tvar neurčoval pokrok, ale forma vyplněná myšlenkou. Ta vždy intrigovala – v poslední řadě i společně s tvarem.

Zdá se mi, že Bůh, když tvořil člověka, stvořil i lidský tvar a přikázal člověku, aby zavedl do toho tvaru myšlenku – *pak mi budeš podobný*. Takže musíme tento tvar naplnit myšlenkou. Máme svobodnou vůli, což ale neznamená, že máme čekat, až někdo nám daruje myšlenku. Ne, my sami musíme nalézt v sobě myšlenku. Je třeba uhodit do skály, abychom povzbudili pramen. Ta skála získává hodnotu, když s ní pluje voda. Podívejme, jakou pouští je svět vyplněný tvary, které nenesou v sobě myšlenku.

Andrzej Szarek, *Baranku Boży*, 2014, technika własna, 60 × 40 × 35 cm, fot. Piotr Drożdżik

Andrzej Szarek, *Beránku Boží*, 20014, vlastní technika, 60 × 40 × 35 cm, fot. Piotr Drożdżik

Wydaje mi się, że Bóg tworząc człowieka, stworzył kształt ludzki i nakazał mu wprowadzić w ten kształt myśl – *wtedy będziesz do mnie podobny*. Zatem musimy ten kształt wypełnić myślą. Mamy wolną wolę, ale nie oznacza to, że mamy czekać, aż ktoś obdaruje nas myślą. Nie, to my sami musimy odnaleźć w sobie myśl. Trzeba uderzyć w skałę, żeby wypłynęło źródło. Ta skała staje się wartością, gdy wypływa z niej woda. Zauważmy, jaką pustynią jest świat wypełniony kształtami nie niosącymi w sobie myśli.

To talent skierował mnie na drogę kultury. Dzięki temu poprzez rzeźby, rysunki czy happeningi mogę przekazywać swoje uwagi. Współcześnie jednak zniknęło takie pojęcie jak natchnienie. Od lat nie słyszę tego słowa. Rzadko też słyszę pojęcie „talent”. Czy to nie jest program walki z formą? Kształt jest łatwy, kształt jest prosty – kształt nie wymaga dyskusji. Nie zaczepia, nie wywołuje emocji. Dopiero wypełniony myślą staje się intrygujący, budzący człowieczeństwo.

Najpierw jest myśl, tak jak na początku było słowo. Potem z myśli wyłania się natchnienie, które zamienia się w tchnienie. Dopiero ten stan pozwala tchnąć myśl w kształt. To talent kształtuje artystę. Jest zespołem cech takich jak: Umiejętność, Emocje, Charakter, Świadomość i Pożądliwość. Umiejętność jest drogą do świadomości lub pożądliwości. Kiedy Charakter podporządkuje sobie Emocje, a Świadomość – Pożądliwość, to dopiero wtedy zrozumiemy sens tworzenia i wolności artystycznej. Jeśli tego nie ma, to jesteśmy tylko narzędziem w rękach zleceniodawców lub instytucjonalnym pupilem realizującym zadania, a to jest bardzo łatwe. Jeśli wszystko może być dziełem sztuki i każdy może być artystą, to gdzie jest miejsce na odpowiedzialność? Możemy jeść patykami, choć to niewygodne, czy nosić spodnie z żyletek, choć to niebezpieczne – ale co tam, pięć minut błysku fleszy bardzo smakuje.

Według ideologów, polityków, instytucjonalistów sztuka powinna być narzędziem, np. do realizowania zadań. Narzędziem tylko, więc nie powinna angażować osobistych przemyśleń. Dzisiaj kuratorzy trzymają artystów na smyczy, narzucają sposób widzenia, resetują osobowości, karmią nowinkami ze świata sztuki. Mamia. Dlatego rozmowa o kształcie to za mało.

Byłem kiedyś na plenerze w Černym Balogu na Słowacji. Kiedy przyjechałem nieco spóźniony, materiał rzeźbiarski, w postaci wielkich, kilkumetrowych bali drewnianych, był już podzielony między uczestników. Materiał, który pozostał dla mnie, był chory – praktycznie nie nadawał się do rzeźbienia. Cały środek bala był spróchniały. Inni uczestnicy pleneru już intensywnie pracowali, cięli wielką piłą te piękne, zdrowe pnie na dechy. Potem, przy pomocy gwoździ, kształtowali swoje prace. Tworzyli kształty – było ich tyle, ilu było uczestników pleneru.

Ja swój kawałek materiału wyczyściłem w środku, postawiłem pionowo i wyciąłem w nim okienko, w którym osadziłem stalową, czarną kratę. Przed rzeźbą postawiłem klęcznik. Powstał *Konfesjonał przydrożny*. Potem wzięłem koszyk i pozbierałem od kolegów łebki gwoździ, odcięte po to, aby nikt nie dopatrzyl się prymitywnego łącznika. W ostatnim dniu, kiedy wszystkie prace były zakończone – piękne i dekoracyjne – ja te główki wbiłem w mój „konfesjonał”. Na pytanie – dlaczego? odpowiedziałem, że to symbole pierwszych grzechów. Powstał przekaz, myśl, nie tylko kształt. Przed moim konfesjonalem klęczą odbiorcy. Tak naprawdę – każdy z nich klęczy przed samym sobą.

Kiedy po dziesięciu latach odwiedziłem to miejsce, okazało się, że po realizacjach plenerowych moich kolegów nie ma śladu, a moja rzeźba stoi do dziś. Dlaczego? Wypełnia ją po brzegi POWÓD.



To nadání mne přivedlo na cestu kultury. Díky tomu pomocí sochařství, kresby nebo happeningů můžu sdělovat své poznámky. Současně ale zmizel pojem inspirace. Už roky neslyšel jsem to slovo. Vzácně slyším i pojem „nadání”. Není to program boje s formou? Tvar je jednoduchý, tvar je snadný – tvar nevyžaduje diskuzi. Ne vybízí, nevyvolává emoce. Teprve naplněný myšlenkou, se stává intrikující, probouzející lidskost.

Nejprve je myšlenka, jako na počátku bylo slovo. Pak z myšlenky se vynořuje inspirace, která se proměňuje v čin. Teprve tento stav umožňuje dát tvaru myšlenku. To nadání formuje umělce. Je to seskupení vlastností jako jsou: Schopnost, Emoce, Charakter, Vědomí a Žádostivost. Schopnost je cestou k vědomí nebo žádostivosti. Když si Charakter podmaní Emoce, a Vědomí – Žádostivost, teprve tehdy porozumíme smyslu tvorby a umělecké svobody. V případě, že toto není, jsme jen náradí v rukou objednatelů nebo institucionálním oblíbencem realizujícím úkoly, což je velmi snadné. Pokud všechno může být uměleckým dílem a každý může být umělec, kde zbývá místo pro zodpovědnost? Můžeme jíst větvičkami, i když to není pohodlné, nebo nosit kalhoty z žiletek, i když je to nebezpečné – ale proč by ne, pět minut záblesků fotoaparátů, to chutná.

Dle ideologů, politiků, institucionalistů, umění by mělo být náradím, např. k realizování úkolů. Jenom náradím, čili nemělo by angažovat osobní uvážení. Dnes kurátoři drží umělce na

provázku, vnucují způsob pohledu, resetují osobnost, krmí novoty ze světa umění. Svádí. Proto rozhovor o tvaru není dost.

Byl jsem kdysi na plenéru v Čierném Balogu na Slovensku. Když jsem přijel trochu pozdě, sochařský materiál, v podobě velkých, několika metrových dřevěných trámů, byl už rozdělen mezi účastníky. Materiál, který pro mne zbyl, byl zkažený – prakticky se nechodil s sochání. Celý vnitřek kmene byl ztrouchnivělý. Jiní účastníci plenéru už intenzivně pracovali, řezali velkou pilou ty krásné, zdravé kmeny na prkna. Potom, pomocí hřebíků, tvarovali své díla. Tvořily tvary – bylo jich tolik, kolik účastníků plenéru.

Já jsem svůj kus materiálu vyčistil uvnitř, postavil svisle a vyřezal v něm okýnko, do kterého jsem nasadil ocelovou, černou mříž. Před sochu jsem postavil klekátko. Vznikla *Zpovědnice u cesty*. Pak jsem vzal košík a posbíral od kolegů hlavičky hřebíků, odtáté proto, aby nikdo neuvídel primitivní pojivo. Posledního dne, kdy všechny práce byly ukončeny – krásné a dekorativní – já jsem vbil ty hlavičky do mé „zpovědnice“. Na otázku – proč? Jsem odpověděl, že jsou to symboly prvních hříchů. Vzniklo sdělení, myšlenka, ne jenom tvar. Před mou zpovědnicí diváci klečí. Opravdu ale – každý z nich klečí sám před sebou.

Když jsem po deseti letech navštívil to místo, ukázalo se, že po realizacích mých kolegů nezbyla ani stopa, a moje socha stojí do dnes. Proč? Přepřňuje ji DŮVOD.

PUBLIKACJA PO KONFERENCJI „KSZTAŁT”

POKONFERENČNÍ PUBLIKACE „TVAR”

Wydawca / Nakladatel:
Strzegomskie Centrum Kultury,
ul. I.J. Paderewskiego 36, 58-150 Strzegom

Redakcja naukowa / Vědecká redakce
Grzegorz Niemyjski

Redakcja / Redakce:
Artpunkt

Redakcja tekstu / Redakce textu:
Elżbieta Łubowicz

Projekt graficzny, skład / Grafická úprava a sazba:
Tomasz Pietrek

Tłumaczenie / Překlad:
Ewa Małachowicz

Fotografia na okładce oraz na s. 2–5, 34, 36 (dół)
Fotografie na obálce a na stránkách 2–5, 34, 36 (dole):
Grzegorz Niemyjski

Fotografia na s. 28 (po lewej, dół)
Fotografie na stránkách 28 (vlevo, dole):
Maciej Rozenberg

Fotografia na s. 24–25, 28–29, 62–63
Fotografie na stránkách 24–25, 28–29, 62–63:
Dariusz Kulpiński

Fotografia na s. 30–33, 35, 36 (górze), 37–49, 51, 53, 55–61
Fotografie na stránkách 30–33, 35, 36 (nahore), 37–49, 51, 53, 55–61:
Andrzej Kosowski

Fotografia na s. 50, 52, 54, 56 (dół)
Fotografie na stránkách 50, 52, 54, 56 (dole):
Marcin Nosko

Druk / Tisk:
PROGRAPHIC Jarosław Wiśniewski
ul. Pszeniczna 13, 59-220 Legnica

Nakład 300 egz. / Výtisk: 300 ks.

VIII Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicie,
w ramach projektu „Świat Kamienia” („Svet Kamene”) realizowane jest ze środków
Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego oraz budżetu państwa w ramach programu
Interreg V-A Republika Czeska – Polska 2014–2020

VIII. Strzegomské bienále sochařství v žule je realizováno v rámci projektu „Świat Kamienia”
 („Svět kamene”) realizovaného z prostředků Evropského fondu pro regionální rozvoj a
státního rozpočtu v rámci Programu Interreg V-A Česká republika – Polsko 2014–2020

Współpraca / Spolupráce:
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

ISBN: 978-83-939786-1-8

Strzegom 2022



Projekt "Świat Kamienia" ("Svet Kamene") realizowany ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego oraz budżetu państwa w ramach Programu Interreg V-A Republika Czeska-Polska 2014-2020.

Partnerzy projektu / Partneři projektu



Współpraca / Spolupráce



BIENNALE / BIENÁLE



KONFERENCJA / KONFERENCE





PŘEKRAČUJEME HRANICE
PRZEKRACZAMY GRANICE
2014—2020



EVROPSKÁ UNIE / UNIA EUROPEJSKA
EVROPSKÝ FOND PRO REGIONÁLNÍ ROZVOJ
EUROPEJSKI FUNDUSZ ROZWOJU REGIONALNEGO

Projekt "Świat Kamienia" ("Svet Kamene") realizowany ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego oraz budżetu państwa w ramach Programu Interreg V-A Republika Czeska-Polska 2014-2020.

