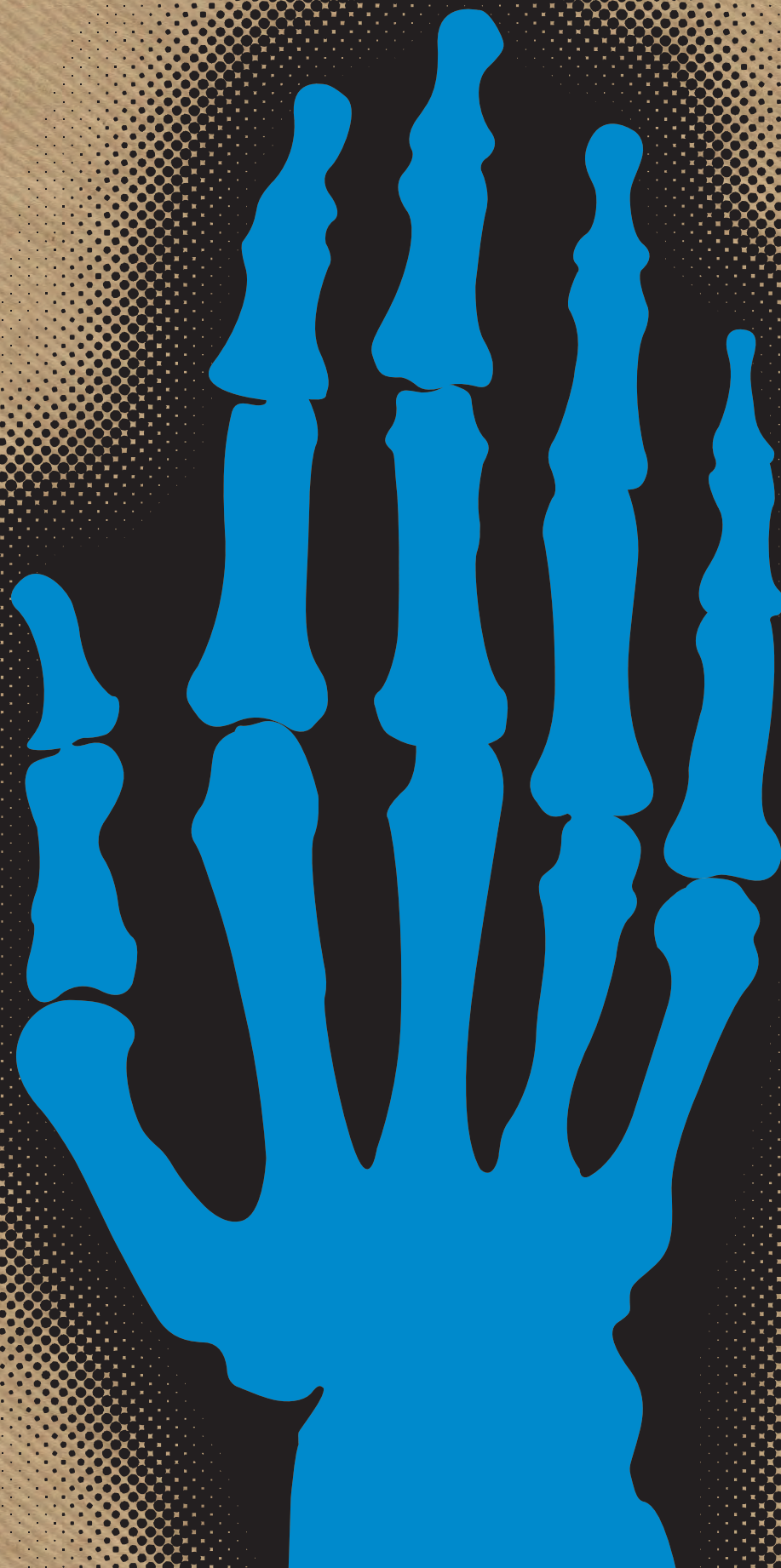


ZESZYT RZEŹBIARSKI
/ nr 11 / 2022

CIAŁO



Niniejszy numer „Zeszytu Rzeźbiarskiego” jest z dwóch powodów wyjątkowy. Po pierwsze, został w pewnej mierze udostępniony osobom niewidzącym poprzez wydrukowanie pismem Braille’a wybranych fragmentów tekstów. W tym miejscu bardzo dziękuję Polskiemu Związkowi Niewidomych — Okręg Dolnośląski za współpracę w tym zakresie. Po drugie, „Zeszyt” ten powstał w wyniku współpracy z przedstawicielami wyższych uczelni, na których funkcjonują wydziały rzeźby lub instytuty związane z tą dyscypliną — pozwolę sobie ich tutaj wymienić:

- dr hab. Krystyna Pasterczyk — Uniwersytet Śląski. Instytut Sztuk Plastycznych w Cieszynie
- dr Janusz Janczy — Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
- dr Tomasz Drewicz — Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
- dr hab. Tomasz Skorka — Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
- mgr Mateusz Wójcik — Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Naszym celem jest utworzenie wspólnego wydawnictwa branżowego, poświęconego wyłącznie zjawiskom funkcjonującym w ramach szeroko rozumianej rzeźby współczesnej. Tym razem prezentujemy zbiór tekstów oraz realizacji powstałych w wyniku refleksji opartych na relacji rzeźby do ciała ludzkiego.

Grzegorz Niemyjski

Zeszyt Rzeźbiarski nr 11 | Wrocław 2022

Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław, Katedra Rzeźby i Działań Przestrzennych | Redakcja: Grzegorz Niemyjski
Współpraca: Krystyna Pasterczyk, Janusz Janczy, Tomasz Drewicz, Tomasz Skorka, Mateusz Wójcik
Redakcja tekstu i korekta: Elżbieta Łubowicz
Tłumaczenie na alfabet Braille’a: Grzegorz Piątek
Opracowanie graficzne i DTP: Piotr Olejarz
Druk: Zapol Sobczyk S.k., al. Piastów 42, 71-062 Szczecin | Nakład 700 egz. | Sfinansowano ze środków Katedry Rzeźby i Działań Przestrzennych Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu oraz z dotacji na wsparcie procesu kształcenia i prowadzenia badań osób z niepełnosprawnością | ISSN 2450-8063 | www.asp.wroc.pl

Spis treści:

2	Agnieszka Bandura Historie ciała
14	„Corpus humanum”
18	Janusz Bałdyga Rzeźba – 36,6
25	Jarosław Barański Snycerstwo i medycyna
30	Krystyna Pasterczyk Pozostaje w ciało uwierzyć
36	Andrzej Kokosza Rzeźba dla rzeźbiarki
44	Janusz Janczy Sześć cielesnych epizodów
55	Jerzy Fober Ciało – tajemnica obecności
58	Dorota Grubba-Thiede Stanisław Radwański – chronotopie i antropometamorfozy przestrzeni
63	Monika Rościszewska Pamięć ciała
68	Andrzej Kokosza Opowieści niewerbalne
72	Grzegorz Majchrowski Geometria ciała
76	Martyna Pająk Ciało?
79	Michał Klasik Osobiste podejście do zagadnienia ciała
82	Michalina Skórka Przeciwciało



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Historie ciała

Agnieszka Bandura

Adiunktka w Zakładzie Estetyki Uniwersytetu Wrocławskiego, wykładowczyni Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu; bada relacje między teorią a praktyką artystyczną.

Czy są się wśród nas tacy, którzy choć raz nie śnili przyciężkiego snu-mary o ciele-klatce, ciele-kamieniu, ciele-grzęzawisku, spowalniającym ruchy, ciężącym ku ziemi, ograniczającym swobodę?

Od takiego ciała w snach „kolorowych” ulatujemy w przestworza;

w koszmarach — poddajemy się, giniemy pod jego ciężarem.

Czy są wśród nas inne — szczęśliwe — ekstatyczki, ciało swoje i czyjeś wielbiące w chwilach zmysłowego uniesienia? W ciele (jedynym, konkretnym) widzące — wzorem barda — „prawdę, drogę i otuchę”¹? Wyjątkowe miejsce komunii z innym i ze światem...

Rozpiętość postaw wobec (ludzkiego) ciała i cielesności trudno byłoby ogarnąć w tekście tej długości — pozwolę sobie wobec tego skupić się na wybranych her- i his-toriach o ciele; ciału pozwolę opowiedzieć swoją historię/historie zapisane w ciele.

Czy ludzkie ciało jest piękne istotnie, czy tylko z pozoru, wyłącznie z przypadku?

Wziąwszy pod uwagę fakt, jak doskonałym (pod warunkiem niepsucia się) organizmem jest ten cudowny — boski bądź ewolucyjny — artefakt (wraz ze skomplikowaną maszyną układów, narządów, komórek itd.), trudno odmówić mu piękna utożsamianego z doskonałością (pełnią, samowystarczalnością, harmonią i równowagą). W historii filozofii i sztuki jednakże już w średniowieczu zarysowało się mocno negatywne podejście do ludzkiej cielesności — jako głównego oskarżonego i winnego nie tylko błędów poznawczych (ciało jako generator złudzeń), ale przede wszystkim — grzechu (grzesznych namiętności, skłonności i rozkoszy).

Wiadomo, że ciało ludzkie już w starożytności postrzegane było jako „więzienie duszy” (orficy, Platon itd.), ale to twórcy średnio-

wieczni (w okresie od XI do XIV wieku) wyjątkowo jednostronnie widzieli w nim „worek na nieczystości”. Nie przeszkadzało im to równocześnie projektować — wzorem Witruwiusza i in. — antropometrycznych kanonów piękna ciała ludzkiego (idealny człowiek „modularny”, wpisany w koło i kwadrat). Ten jednakże nijak miał się do materialnego czy zmysłowego wizerunku ludzkiej cielesności — jeszcze w połowie XV wieku Pierre de Nesson epatował nas jej obrazem budzącym obrzydzenie:

„Leży w tym brudzie, otoczony
zgnilizną, kałem z każdej strony,
w smrodzie, plwocinach, nieczystości.
Miejże na wszystko to baczenie...
Spójrz, jak z wewnętrznych dróg, kanałów,
Mazie cuchnące się pomału
Na zewnątrz ciała wydostają”².

Wtórował on utrwalonemu przez wieki pojmowaniu zewnętrznego, namacalnego piękna kobiecego ciała (zgodnie z ówczesną antykobiecą optyką) jako najbardziej podstępnej z iluzji: „Piękno ciało tkwi wyłącznie w skórze. Gdyby bowiem ludzie mogli zobaczyć, co się znajduje pod skórą, gdyby tak mogli ujrzeć wewnątrz, jak to się opowiada o pewnym ostrowidzu z Beocji, zmierziloby ich spoglądanie na kobiety. Ich powab składa się z flegmy i krwi, z wilgoci i żółci. Gdyby ktokolwiek zastanowił się, co ukrywa się w dziurkach od nosa, w gardle i w brzuchu, doszedłby do wniosku, że są tam tylko nieczystości. A jeżeli nie możemy nawet czubkiem palca dotknąć flegmy czy kału, jak przeto możemy pragnąć obejmować worek łajna”³. Jak widać, specjalną uwagę poświęcano nie ciału ludzkiemu w ogóle, a ciału kobiecemu — to ono stanowić miało najbardziej rozdartą (pomiędzy iluzoryczną i grzeszną estetyką a intelektualno-moralnym przeznaczeniem) figurę kondycji ludzkiej.

W roku 1973 Laura Mulvey, analizując współczesny rozrywkowy przemysł filmowy, dochodzi do wniosku, że kobieta przedstawiana (wykorzystywana) jest w nim dla zilustrowania alternatywy męskości jako symboliczna pełnia (matka) bądź jako symboliczny brak (za Freudem — kobieta jako wybrakowany, gdyż pozbawiony fallusa, wykastrowany podczłowiek, pragnący ten brak zrekompensować)⁴. U podstaw obu reprezentacji tkwią różnice anatomiczne pomiędzy kobietą i mężczyzną. Powiem wprost: tym, co odróżnia kobietę od mężczyzny, jest ciało podziurawione, okaleczone — w miejscu fallusa znajduje się otwór, który umożliwia penetrację, atak, przemoc, równocześnie uniemożliwiając obronę.

W kinie nieawangardowym (nieartystycznym) symbolicznym narzędziem tej przemocowej penetracji jest kamera (Linda Hentschel, Susan Sontag)⁵, która nie tylko umożliwia podglądanie kobiecego ciała (skopofilię, przyjemność wzrokową), lecz przede wszystkim traktuje kobiece ciało jak rzecz wystawioną na pokaz. Na „kobiety patrzy się i równocześnie przedstawia się je w tradycyjnej roli ekshibicjonistek, przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne”⁶. To jednak operujący (kamerą, aparatem, spojrzeniem wreszcie) mężczyzna „rozczłonkowane” urzeczowione kobiece ciało, a wypreparowane i wystylizowane (ponownie — za pośrednictwem kamery czy spojrzenia) anatomiczne szczegóły kobiecego ciała sprowadza do poziomu sensualnych fetyszy (ust, szyi, nóg, piersi, pośladków itd.). Praktyka ta nasiliła się nie tylko w kinie popularnym, lecz również w twórczości dwudziestowiecznych surrealistów, w którą najczęściej wymierzona jest feministyczna krytyka dominującego *male gaze* (Linda Hentschel, Laura Mulvey, Judith Butler, Amelia Jones, Izabela Kowalczyk, in.). Podobnie jak krytyka figury męskiego (patriarchalnego) podmiotu, będącego „właścicielem spojrzenia widza” (*the bearer of the look*)⁷ i spektaklu, sterującego kamerą i reżyserującego kobietę-obraz.

Jak wobec tego pokazywać i celebrować cielesność nie dewalując kobiecości?

Być może wracając do neutralnych przedstawień ciała w ogóle — tj. ciała pozbawionego płci, a jednak wciąż dobitnie, dotkliwie namię-

calnego, rzeczowego, materialnego, sensualnego. Jak w wybranych wyżej obiektach autorstwa Magdaleny Moskwy i Anny Bujak — na powrót obiektywizujących

ludzkie ciało, zwracających nas ku kwestiom fundamentalnym, tj. ku jego materialności i zmysłowości oraz jego bezbronności i podatności na zranienie, na rozpad. Jeśli mamy tu do czynienia z jakąkolwiek ekspozycją, to z ekspozycją neutralnego (płciowo) „postorganicznego”, martwego i nieczułego produktu cielesności (nie tylko — wcześniej fetysyzowanych — włosów i skóry, ale i zębów).

W ten sposób możemy odbudować szacunek do ciała ludzkiego (*corpus humanum*); oczywiście, wpierw odkłamując reguły i mechanizmy uprzedmiotowiającego, dominującego spojrzenia, którego upadek kobiety skwitują „co najwyżej sentymentalnym westchnieniem”⁸.

U podstaw współczesnych projektów z pogranicza *art & science*, wykorzystujących najnowsze (bio)technologie, media oraz genetykę, wymierzonych w uporczywą wadliwość ciała-przeszkody, leży zarówno wcześniej opisana typowo ludzka nostalgia za doskonałością, jak i nowożytna i współczesna (Herderowska, a zyskująca kontynuację w dwudziestowiecznej antropologii filozoficznej czy francuskiej fenomenologii cielesności) koncepcja ciała uprzedmiotowionego, ciała-rzeczy. Przy czym współcześnie duży nacisk kładzie się na ambiwalentną pozycję ludzkiej cielesności: ciało może być przedstawiane jako przedmiot (który się posiada i do którego można się zdystansować), jak i pojmowane jako podmiot (którym się jest — ciało, od którego nie mogą się oddzielić). Niedoskonałość ludzkiego ciała we współczesnej refleksji traktowana jest jako wyzwanie — ograniczenie czy trudność do przekroczenia natury irracjonalnej: zmysłowej, afektywnej, związanej z popędami bądź instynktem, ewentualnie z podświadomością.

Z punktu widzenia tradycyjnej nowożytnej filozofii kultury ludzka cielesność stanowi tak przyczynę, jak *residuum* rozmaitych słabości. Johann Gottfried Herder

Cielesność stanowi nieusuwalną podstawę oraz niewątpliwą warunek kulturowej ewolucji gatunku ludzkiego...

w *Rozprawie o pochodzeniu języka* (1772) użył słynnego sformułowania o człowieku jako „istocie naznaczonej brakiem” (*Mängelwesen*), która zrekompensowała sobie „naturalne niedostatki” inteligencją, rozumem, sprytem, samodzielnością itd., w tym m.in. wyjątkową zdolnością posługiwania się językiem, umożliwiającą gatunkowi ludzkiemu sprawowanie kontroli nad naturą: „Człowiek jest niezależnie myślącą, aktywną istotą, której siły działają progresywnie; dlatego jest on stworzeniem posługującym się językiem! Patrząc na niego jak na nagie, pozbawione instynktu zwierzę, człowiek jest istotą najnędnieszą. Nie ma w nim żadnego ślepego wrodzonego instynktu, który gna go do swego otoczenia i do swego kręgu działalności, do rozrywek i do pracy, nie ma on ani węchu, który prowadziłby go do ziół, aby zaspokoił głód, ani ślepego, mechanicznego nauczyciela, który budowałby za niego jego gniazdko! Słaby, ulegający walce żywiołów, głodowi, wszystkim niebezpieczeństwom, szponom wszystkich silniejszych zwierząt, zdany na tysiąckrotną śmierć, jest samotny i odosobniony, pozbawiony bezpośredniej nauki swej twórczyni i pewnego kierownictwa jej ręki, a więc zewsząd zgubiony. Jednakże chociaż obraz ten został namalowany żywo, nie jest to obraz człowieka, lecz tylko jedna strona jego powierzchni, a i ta przedstawiona w fałszywym świetle. Jeżeli rozum i rozważa są naturalnymi darami jego gatunku, to od razu musiały się one ujawnić, kiedy ujawniła się słabość jego zmysłów i pożałowania godne braki [cielesne — A.B.]. To pozbawione instynktu, nieszczęsne stworzenie, które wyszło z rąk natury takie opuszczone, od pierwszej chwili było aktywnym, rozsądnym stworzeniem, które miało sobie samemu pomóc i musiało to uczynić. Wszystkie braki i potrzeby zwierzęce były naglącymi powodami, aby przy pomocy wszelkich sił okazać się człowiekiem”⁹. Komunikacja językowa (w tym na poziomie abstrakcyjnym oraz w poezji) stanowi z kolei warunek wytworzenia i życia we wspólnocie.

Z perspektywy antropologii filozoficznej pierwszej połowy XX wieku („filozofii empirycznej” Arnolda Gehlena czy „filozofii przyrody” Helmutha Plessnera) kondycję człowieka rozważa się w nieodłącznej relacji kultury i natury — zwłaszcza Plessner podkreśla bez-

sensowność rozdzielania filozofii na filozofię człowieka (antropologię i filozofię kultury) oraz filozofię przyrody: „Bez filozofii przyrody nie ma filozofii człowieka”¹⁰. Zadanie antropologii filozoficznej polegać ma na ukazaniu „logiki formy żywej”, tj. tego, co właściwe człowiekowi jako organizmowi biologicznemu (jego zdolności do refleksji, samoświadomości, wolności, duchowości itd.). Materię nieożywioną i ożywioną, tj. „organiczną”, odróżnia występowanie w tej ostatniej zjawiska granicy — celem antropologii jest rozpoznanie świadomości czy stosunku organizmu ludzkiego względem posiadanej przez siebie granicy (tzw. „ekscentrycznej pozycjonalności”). Gehlen z kolei pojmuje kulturę jako „drugą” naturę człowieka, działającą jako „odciążenie” od „pierwszej”, do której nie jest on przystosowany czy wobec której jest zbyt słaby. Tym, co nieustannie nam zagraża, jest zarówno wrogi świat zewnętrzny, jak i „chaotyczność wciąż przyczajona w sercu człowieka”¹¹ — kultura „porządkuje” je i „stabilizuje”, nadając im „obliczalność i ciągłość”¹².

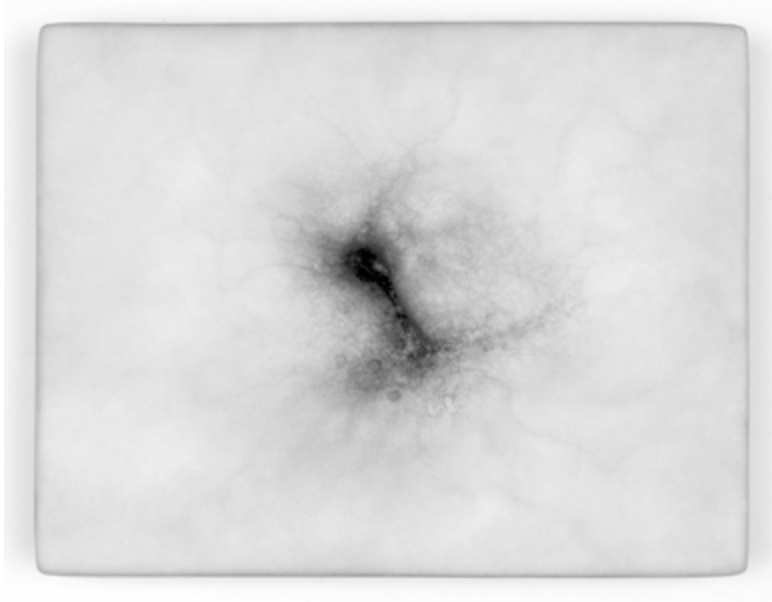
Wiele napisano o zapożyczeniach czy swoistym zadłużeniu koncepcji Gehlena względem Plessnera (wynikłych z ówczesnej sytuacji i ideologicznego zaangażowania tego pierwszego w politykę niemieckiego narodowego socjalizmu). Uważam, że projekty te uzupełniają się wzajemnie, mimo odmiennych założeń początkowych.

Celem Gehlena jest dowieść „naturalności” tego, co kulturalne”¹³. Z perspektywy ewolucji wszelkich organizmów żywych zamieszkujących ziemię, człowiek jest raczej „istotą ułomną” czy „naznaczoną brakiem” (ww. *Mängelwesen*)¹⁴: bezbronną, pozbawioną instynktów, niewyspecjalizowaną i nieprzystosowaną do surowych warunków rzeczywistości przyrodniczej — jednym słowem, jest „rzucony w świat”¹⁵ bez możliwości odwrotu oraz właściwych innym gatunkom środków obrony przed nim. Gehlen powtarza tak popularną w owym czasie hipotezę Portmanna o „pozamacicznym wcześniaczym roku”¹⁶ człowieka, który w przeciwieństwie do innych organizmów przechodzi pierwotną fazę dojrzewania i wzrostu poza bezpiecznym organizmem matki, w związku z czym ludzkie niewykształcone narządy oraz zdolności są w ostatecznym etapie dojrzewania narażone

na wpływy z zewnątrz. Ma to nieodwracalny wpływ na kondycję ludzką, którą z konieczności cechuje „nakładanie się wnętrza i zewnątrz” oraz absolutne otwarcie człowieka na świat jako jego najistotniejszą cechę¹⁷.

Zaskakującym okazuje się fakt, iż mimo tak niesprzyjających warunków rozwoju człowiek potrafi nie tylko odnaleźć się w rzeczywistości, lecz również nad nią zapanować, mimo najniższego stopnia wyspecjalizowania i przystosowania do środowiska. Postawę człowieka względem natury oraz własnych — w tym głównie cielesnych — ograniczeń można nazwać „prometejską”¹⁸: „Człowiek jako organizm jest zatem istotą naznaczoną deficytem (Herder), w każdym środowisku naturalnym byłby niezdolny do życia, musi więc najpierw stworzyć sobie drugą naturę, czyli sztucznie przystosowany świat zastępczy, uwzględniający zawodność jego organicznego wyposażenia, i czyni to wszędzie tam, gdzie go widzimy. Żyje w sztucznie oczyszczonej, «uporządkowanej» przyrodzie, zmienionej tak, by służyła życiu — i to jest właśnie sfera kultury. Można też powiedzieć, że człowiek jest biologicznie zmuszony do zapanowania nad przyrodą.”¹⁹

Natura jako zewnętrzna, wroga rzeczywistość przekształca się w kulturę jako domostwo człowieka czy sferę osławiania i adaptowania rzeczywistości przez człowieka poprzez działanie stanowiące twórczą ingerencję w przyrodę (*Handlung*). Kondycja człowieka jawi się jako wymuszona przez jego własności i ograniczenia cielesne, tj. niedostosowanie, niewyspecjalizowanie i prymitywizm (niedorozwinięcia organizmu). Cieleśność stanowi nieusuwalną podstawę oraz niewątpliwy warunek kulturowej ewolucji gatunku ludzkiego i jego wyobcowania ze świata przyrody oraz panowania nad nim. Człowiek postrzega samego siebie jako „niegotowego” czy „nieukończonego” i stawia przed sobą zadanie realizacji i spełnienia samego siebie. W twórczym działaniu tworzy, tj. przekształca świat, jak i samego siebie. Istotną funkcję w procesach ustanawiania bezpiecznego dystansu człowieka wobec świata — zwanych przez Gehlena „procesami odciążania” od „zalewu bodźców” czy „bogactwa danych postrzeżeniowych” oraz od konkretnego nacisku „tu i teraz”²⁰ — pełnią język, prawo, ekonomia, polityka i towarzyszące im



wszelkie formy instytucjonalizacji (instytucje społeczne, ustalenia, prawa i zasady zachowania i współdziałania itd. traktowane są jako „zewnętrzne wsporniki” kultury, zapewniające porządek i łączące ludzi)²¹, a także sztuka²². Kultura i natura łączą się (czy wzajemnie warunkują) w idei człowieka jako „z natury istoty kulturalnej”²³, „organicznie pozbawionej środków (*mittellos*)” i zarazem wszędzie podporządkowującej sobie rzeczywistość²⁴.

Również u Plessnera cielesność oraz jej świadomość stanowią podstawowe kryteria różnicowania przyrody organicznej. Człowiek pod względem stopnia „uświadomienia” stoi na samym jej szczycie — by rozjaśnić podział świata przyrody i organizmów żywych na poszczególne poziomy, Plessner posługuje się pojęciem „pozycjonalności” oraz granicy.

Ciała czy przedmioty nieożywione nie posiadają granic, lecz wyłącznie krawędzie i kontury, które nie należą do nich samych, lecz po prostu oddzielają je od innych przedmiotów. Organizmy żywe (rośliny, zwierzęta i ludzie) posiadają granicę, która stanowi składnik ich ciała — element ich cielesności — i oddziela ich wewnątrz od zewnętrznej rzeczywistości. Organizmy w trojaki sposób „odnoszą się” do swych granic — wychodzą z siebie poza nie ku temu, co na zewnątrz, ostatecznie stając się składową otoczenia (rośliny o organicznej strukturze otwartej na środowisko); wykorzystują otoczenie i powracają do siebie,

Magdalena Moskwa,
Bez tytułu, nr 70, 2013,
deska, relief w zaprawie
kredowej, olej, 24 × 32 cm
(fot. Muzeum Sztuki
w Łodzi)

Anna Bujak, *Utopia*
(fragment instalacji),
2020, mixed media
(fot. A. Kielan)



stając się autonomiczną, skoncentrowaną na sobie i własnym wnętrzu całością (zwierzęta o zamkniętej formie organicznej); i wreszcie, otwierają się na otoczenie, powracają do siebie oraz przeżywają ciało wewnątrz granic jako własne centrum czy środek, zachowując równocześnie świadomość jego otwarcia (ludzie o „ekscentrycznej” formie organicznej). Te trzy sposoby funkcjonowania granicy w świecie organizmów żywych oddaje pojęcie „pozycjonalności” (*Pozitionalität*): otwartej, centrycznej lub zamkniętej (*zentrische Pozitionalität*) oraz „ekscentrycznej” (*exzentrische Pozitionalität*).

Niejednoznaczność *conditio humana* polega na tym, że człowiek jest zarazem żywym ciałem (*Körper*), jak i posiada swoje ciało (*Leib*) i panuje nad nim, czyli jest zdolny do uprzedmiotowienia samego siebie jako ciała: „Ich bin, aber ich habe nicht» — jestem, ale nie panuję nad sobą — tak można scharakteryzować sytuację człowieka w jego cielesnej egzystencji. Mowa, działanie, kształtowanie związane są z panowaniem nad własnym ciałem materialnym, tego panowania zaś musimy się uczyć i stale je kontrolować”²⁵. Innymi słowy, człowiek jest ciałem i ma ciało czy jest „cielesnością w ciele” (*Leib im Körper*)²⁶ oraz ciałem poza ciałem, co oznacza, iż może przeżywać własne ciało od wewnątrz oraz jako przedmiot-ciało wśród innych ciał²⁷. „Tylko człowiekowi jego sytuacja jako ciała dana jest zarazem w sposób przedmiotowy oraz jako stan. Doświadcza on siebie jako rzeczy (*als Ding*) oraz jako będącego w rzeczy (*in einem — Ding*), różniące się jednak w sposób absolutny od wszystkich innych rzeczy, ponieważ człowiek jest samą tą rzeczą, ponieważ jest ona posłuszna jego intencjom lub przynajmniej w jakiś sposób na nie odpowiada”²⁸.

Kolejny wyznacznik kondycji ludzkiej stanowi wedle Plessnera „zapośredniczona bezpośredniość”: „Tylko człowiek jest świadomy swej cielesnej sytuacji, danej mu w sposób przedmiotowy oraz jako stan, jako trwała przeszkoda i trwały bodziec (*Anreiz*) do tego, by ją pokonywać. Jego stosunek do siebie jako cielesności ma z góry instrumentalny charakter, ponieważ doświadcza jej jako ‘środku’ (*Mittel*). Zmuszony do ciągłego ustalania nowej równowagi pomiędzy cielesną rzeczą, którą zawsze już w pewien sposób jest, a ciałem,

które zamieszkuje i którym włada, odkrywa on — i to nie dopiero na podstawie sztucznej abstrakcji — zapośredniczony i instrumentalny charakter swojej fizycznej egzystencji”²⁹.

Uświadomienie sobie pozornej bezpośredniości jakiegokolwiek doświadczenia prowadzi z kolei ku uświadomieniu sobie niemożliwości niekulturowego ujęcia samego siebie — własna cielesność okazuje się faktem równie zapośredniczonym kulturowo, a przez to obcym, co istnienie innych rzeczy. Wcielanie się w coraz to nowe role posiada estetyczny (teatralny) aspekt procesu tworzenia czy odnajdywania własnej tożsamości, z których każda fragmentarycznie oddaje złożoną kondycję jednostki. Estetyczny wymiar ma również fakt uświadomienia sobie koniecznej „sztuczności” (nieautentyczności) i tymczasowości przybieranych ról — świadomość grania jako jedynej dostępnej drogi ku odkryciu własnej natury. Jak również (typowo) ludzka świadomość faktu, iż ta gra się kiedyś skończy, a kondycja ludzka ulegnie odcieleśnieniu czy dematerializacji: „Tylko człowiek wie, że umrze. [...]”. Oswojenie z negatywnością, którego brak zwierzętom, tworzy ze swej strony podstawę doświadczenia śmierci i troski o własne życie. Od początku istnienia ludzkości oswojenie to musiało kształtować się odpowiednio do różnych form kultury”³⁰. Troska o własne życie i dbałość o staranne wypełnianie przypisanych ról stanowi kolejny estetyczny imperatyw człowieczej egzystencji.

I wreszcie, zmysłowy wydziałek ma także pogłębianie samoświadomości kondycji ludzkiej za pośrednictwem tego, co cielesne i materialne (tu: konsekwencji wyprostowanej postawy): „ciało materialne staje się cielesnym centrum naszych zachowań i poprzez te zachowania, jako szkicowy projekt naszego sposobu bycia w świecie, jest zrozumiałe”³¹. Zmysłowa świadomość oraz „status osoby” pojawia się wraz z „fenomenem wyprostowanej postawy”: „Postawa wyprostowana powoduje chwiejną równowagę, którą trzeba w każdej chwili aktywnie utrzymywać, która przeto wymaga stałej kontroli własnego ciała materialnego, ta zaś z kolei sprzyja odkryciu, że można się wyemancypować od ciała materialnego i do jego otoczenia”³². Urzeczowienie czy uprzedmiotowienie własnej cielesności traktowane

Urzeczowienie czy uprzedmiotowienie własnej cielesności traktowane jest jak naturalna konieczność rozwoju człowieka.

jest jak naturalna konieczność rozwoju człowieka.

W roku 1969 opublikowane zostało (w formie apendyksu do powieści *die verbesserung von mitteleuropa*) dziełko tyleż

kuriozalne, co prorocze — *Der Bio-Adapter*. Na obwolucie umieszczono następujące motto: „Implantacja dodatkowego stawu pomiędzy barkiem i łokciem zapoczątkuje nową erę w drapaniu się po plecach”³³. Jego autor, Oswald Wiener — austriacki językoznawca, matematyk, jazzman, cybernetyk, lecz przede wszystkim prowokator i dekonstrukcjonista — prorokuje tam w niedługim czasie „wyzwolenie od filozofii przez technologię”³⁴, a przez to wyjście z impasu, w którym znalazła się antropologia od początków poszukująca uniwersalnej recepty na szczęście jednostki. To zapewnić ma zaprojektowany przez Wienera *Glücks-Anzug*, tj. „kombinezon szczęśliwości” — biologiczny adapter do otoczenia, interfejs pełniący funkcję nadajnika i odbiornika zarazem, równocześnie potęgujący przyjemne bodźce dystalne oraz proksymalne. Stanowić on ma odważną, adaptowaną przez ludzkość w kilku etapach jej rozwoju, odpowiedź na naturalne okoliczności — w tym ludzką konstytucję i wybrakowaną cielesność (przez Wienera krytykowane jako „przestarzałe” — *outmoded*)³⁵. To one są pierwszą przyczyną ludzkiego poczucia wybrakowania, a nawet pustki — tę wypełni w przyszłości bio-adapter: „Poza swoim bio-adapterem człowiek jest opuszczoną, przewrażliwioną nerwowo bryłą śluzu, nędznie wyposażoną (w język, logikę, zdolność myślenia, narządy zmysłów, narzędzia), wstrząsaną lękiem przed życiem i przenikniętą strachem przed śmiercią. Po założeniu bio-adaptera człowiek staje się suwerennym bytem, który nie musi się już zmagać z kosmosem i jego podbojem, ponieważ w hierarchii możliwych wartości zajmuje teraz miejsce wyraźnie wyższe niż kosmos”³⁶.

Choć opisane urządzenie jest konceptualnym żartem i ironicznym komentarzem do cią-

głych zmagania sztuki z nauką (w tym filozofią), to koresponduje z późniejszymi o kilka dekad, zupełnie na serio forsowanymi przez *tech-* i *bio*-artystów hipotezami oraz projektami.

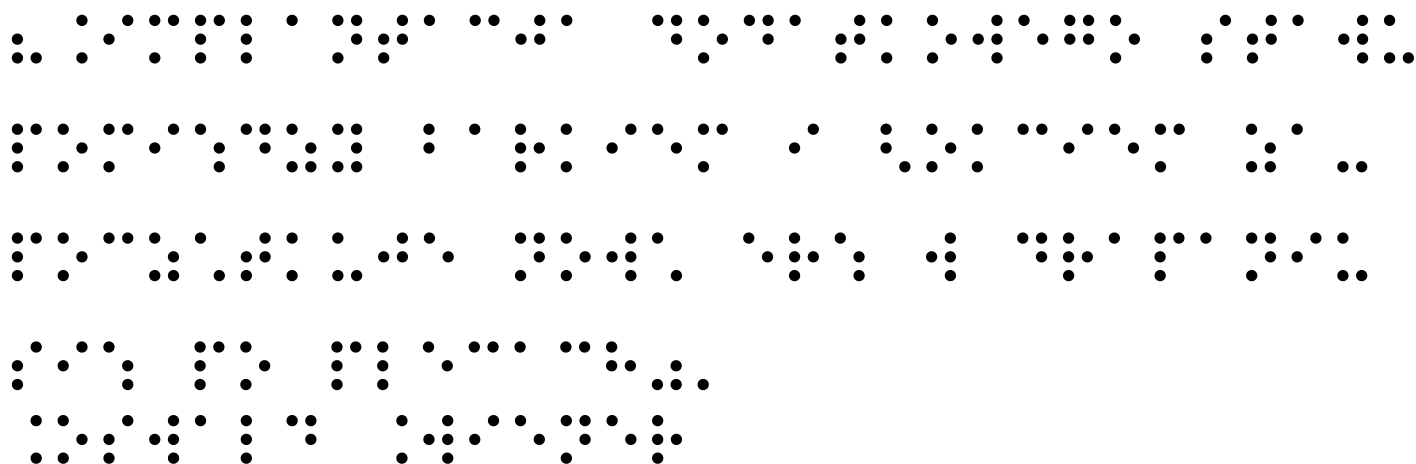
Jedną z wybranych alternatyw wobec ww. retardacji gatunku ludzkiego oraz wytkniętych już przez Herdera błędów w ewolucji człowieka jest ogólnie „sztuka symborgiczna”³⁷, a szczególnie — twórczość austriackiego artysty Stelarcza, który powtarza, że „ostatecznym ograniczeniem filozofii są ograniczenia fizjologii”³⁸, a „ciało jest przestarzałe pod względem formy i funkcji, jednak nie możemy działać bezcielesnie. Nie możemy odrzucić ciała...”³⁹ — w związku z czym należy je ulepszyć⁴⁰. Czego artysta nie waha się czynić w praktyce, wszczepiając sobie dodatkowe organy (ręka, ucho), relokując się w przypominających owadzie korpusy chodzących konstrukcjach („skeletonach”) czy bilokując się w dwóch przestrzeniach (realnej — jako ciało — do którego „pilotem” jest wirtualny awatar Stelarcza, sterowany nierzadko przez uczestników jego bio-technologicznych performansów).

Co istotne, genezy tych działań upatrywać należy w „liminalnej” *bio*-artowej działalności Stelarcza sięgającej lat osiemdziesiątych XX wieku, gdy testował on granice własnej cielesności, którą poszerzały transgresyjne praktyki poddawania się fizycznemu bólowi (np. seria performansów *Suspensions*, 1980) czy dobrowolna zgoda na chirurgiczną ingerencję-podróż publiczności w głąb jego własnego ciała (np. *Stomach Sculpture*, 1993): „Uświadomienie sobie całkowitej dezaktualizacji ciała nastąpiło w wyniku filmowania jego wnętrza (sondy endoskopowe w moim żołądku, płucach i jelicie grubym) i akcji eksplorujących depriację sensoryczną, jak i performanse, w których zawieszałem ciało na hakach wbitych w skórę oraz te, w których badałem wewnętrzne przestrzenie ciała i rozciągałem jego skórę. To właśnie doświadczenie słabości i niedoskonałości ciała wzbudziło we mnie chęć jego rozszerzenia”⁴¹.

Chciałabym twórczość Stelarcza — w aktualnym dla mnie kontekście projektu poszerzania czy „ekspansji cielesności” — uszeregować w dwa etapy. Po pierwsze, trwające od roku 1991 projekty kontestujące „ciało

„Implantacja dodatkowego stawu pomiędzy barkiem i łokciem zapoczątkuje nową erę w drapaniu się po plecach”.

Oswald Wiener



zdezaktualizowane”, „przestarzałe” (*obsolete body*). Biologiczne ciało — ciało, do którego przyzwyczailiśmy się i które pozostaje pod swoim nadzorem — staje się „nieadekwatnym przeżytkiem”. Nasze „biologiczne ciało [pisze Stelarc — A.B.] nie jest zbyt dobrze z-organ-izowane (*organ-ized*)”⁴². „Naturalnym” remedium na jego kostyczność (przestarzałość) są wszelkiego rodzaju protezy, augmentacje i ekstensje (jak ww. trzecia ręka⁴³). Po drugie, realizowany od 1998 roku (do co najmniej 2005) projekt rozproszonej, zwielokrotnionej, otwartej świadomości oraz „ciała bez organów” — będący dowodem na możliwość odejścia od współczesnej „obsesji indywidualności”; idea ciała pojedynczego, wyposażonego w „zamkniętą”, pewną i własną (na wzór Kartezjańskiej *res cogitans*) świadomość, również okazuje się przeżytkiem: „Autentyczność ciała nie jest wynikiem spójności jego indywidualności, ale raczej wielością współdziałających czynników”⁴⁴. Uświęcone filozoficzną tradycją pojęcie tożsamości zastępuje pojęcie „łączności”; tradycyjne kategorie mobilności i lokalizacji ustępują miejsca „interfejsowi” i „operacyjności”. A proponowane przez Stelarcę antidotum na ww. tradycyjne ograniczenia ludzkiej cielesności stanowią różnego sortu amplifikacje, usiecznienie i awataryzacja.

Stelarcę rebelia przeciw tradycyjnie pojmowanej ludzkiej cielesności otwiera przed nami szeroką panoramę alternatywnych, przyszłych (?) wizji cielesności: ciało postorganiczne; ciało postbiologiczne; chimera = mięso + metal + kod; ciało hybrydyczne (synteza biologii i technologii; *wetware* + *hardware*); ciało półmartwe (*cadaver*, *zombie*); ciało awataryczne; ciało rozproszone; ciało usiecznione...⁴⁵ I bynajmniej nie jest to krajobraz po bitwie...

Hasło „human body is obsolete!” otwiera nie tylko oczy czy inne zmysły (by nie powiedzieć: otwory⁴⁶) naszego przez ewolucję podziurawionego ciała — przeciera ono nowe drogi i poszerza sposoby myślenia o ludzkiej cielesności dziś i za niedługo. Stając się płomienną inspiracją dla takich ponowoczesnych myślicieli, jak Paul Virilio — filozof-wizjoner (podobnie jak Jean Baudrillard), którego *findesiècle’owe The Art of the Motor* (1995) po-

święcone zostało m.in. Stelarcowi. Patronem futurystycznych eksperymentów z cielesnością Virilio czyni Friedricha Nietzschego, ale koncepcja *metabody & hyperactive man* stanowi filozoficzne odbicie artystycznych zmagani Stelarcę. Virilio proponuje, by klasycznie pojmowaną świadomość oraz koncentrację na ludzkim ego (*egocentration*) zastąpić „ekscenrancją” (*exocentration*). Podnosi wątek anachroniczności ludzkiego ciała: „Technology today is more precise and more powerful than the human body. We’re no longer limited in space to the biosphere.... We’re heading for extraterrestrial space, but our body is only designed for this biosphere”⁴⁷. Przestarzałe (mówiąc językiem Stelarcę) czy upośledzone (słowa nowoczesnej antropologii) ludzkie ciało jest teraz w stanie — dosłownie i w przenośni — „przełknąć technologię”⁴⁸. Kolejny, „naturalny” krok w ewolucji gatunku ludzkiego to „superciało” (*design of metabody*), niezależne od otaczającego go środowiska (naturalnego, *semi*-syntetycznego bądź cyfrowego — jak się domyślam).

Chciałam powiedzieć „silniejsze”, lecz ostatecznie, z oczywistych względów, wybieram formułę „adaptujące się” do bieżących okoliczności.

Kilka zdań podsumowania: historia to też (zawsze) bajka, fikcja, fantazja — *his- (its-?)*, *her-story* cielesności może okazać się nieodległym w czasie futurystycznym scenariuszem, ale i fantastycznym niewypałem; nie umniejsza to, według mnie, znaczenia dwóch tradycyjnych filozoficznych sporów nt. cielesności i zmysłowości (ich roli w poznaniu i doskonaleniu się — por. potencjał Baumgartenowskiego *cognitio sensitiva*), przeciwstawiających przyjemność (np. przyjemność estetyczną) bezinteresowności oraz materialność czy medialność (tzw. „ciało” sztuki) jej statusowi intelektualnemu. Dalej, bardziej współczesnie, jak mi się zdaje, jest to również historia wzajemnego „pozycjonowania się” ciała-„mięsa” vs. ciało-„kombinezon szczęśliwości” — historia asymetrii w ich relacjach i próba prognozy przyszłego triumfu jednej z alternatyw. *Last but not least* — *his-, her-story* to opowieść o (nie)śmiertelności ludzkiego ciała, o (blasku i) cieniu.

-
- 1 Por. L. Cohen, *The Gypsy's Wife*, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=QiKJqXk94NM> [dostęp: 1.05.2022]: „to ciało prawdą jest, jest drogą i otuchą”; por. M. Peszek, *Ciało*, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=sUlb-7f3jEnk> [dostęp: 1.05.2022].
 - 2 Cyt, za Ph. Aries, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 2012.
 - 3 Cyt, za J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. R. Stiller, Kraków 2021.
 - 4 L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc i L. Thompson, Kraków-Warszawa 2010, s. 33 i n.
 - 5 Por. L. Hentschel, *Pornotypische Techniken des Betrachtens...*, Marburg 2001 (fotografia/wideo jako „enforced penetration”); por. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa 1986 (obraz jako „rape with the absence of a body”).
 - 6 L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, dz. cyt., s. 39.
 - 7 Tamże, s. 40.
 - 8 Tamże, s. 47 („Kobiety, których obraz ciągle był w tym celu [podglądactwa — A.B.] kradziony i używany, skwitują upadek tradycyjnej formy filmowej bez żalu, co najwyżej sentymentalnym westchnieniem”).
 - 9 J.G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, przeł. B. Paczkowska, [w:] J.G. Herder, *Wybór pism*, Wrocław 1987, s. 134.
 - 10 H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin-New York 1975, s. 26.
 - 11 A. Gehlen, *W kręgu antropologii i psychologii społecznej. Studia*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001, s. 44.
 - 12 Tamże, s. 43 i 44. Jak pisze we wstępie do pism Gehlena Z. Kuderowicz: „Nowoczesna antropologia filozoficzna zrywała z filozoficznymi tezami o człowieku, wywiedzionymi z założeń metafizycznych i spekulatywnych. Rezygnowała ze spekulatywnych odróżnień duszy i ciała, z określania stopnia doskonałości człowieka, a przede wszystkim z ustalania sensu ludzkiego istnienia przez wskazanie jego miejsca w hierarchii różnych bytów. Pomimo antymetafizycznych, naukowych ambicji antropologia ta nie przestała być dyscypliną filozoficzną o tyle, że starała się odnaleźć cechy charakterystyczne rodzaju ludzkiego, formułowała zatem uogólnienia i wcale nie unikała wartościowania różnych form życia społecznego i kulturalnego, formułowała zatem oceny i ich kryteria” (tamże, s. 5–6).
 - 13 Tamże, s. 124.
 - 14 Tamże, s. 37, 78.
 - 15 Tamże, s. 58.
 - 16 Tamże, s. 93.
 - 17 Por. tamże, s. 93, 94 oraz 299 i n.
 - 18 Por. tamże, s. 78 i n.
 - 19 Tamże, s. 81.
 - 20 Por. tamże, s. 85 oraz A. Gehlen, *Człowiek. Jego natura i stanowisko w świecie*, przeł. R. Michalski i in., Toruń 2017.
 - 21 Por. A. Gehlen, *W kręgu antropologii...*, s. 45, 111 i n.

-
- 22 Por. tamże, s. 133 i n.
- 23 Tamże, s. 124.
- 24 Por. tamże, s. 80.
- 25 H. Plessner, *Pytanie o conditio humana*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] tegoż, *Pytanie o conditio humana. Wybór pism*, przeł. M. Łukasiewicz i in., Warszawa 1988, s. 79–80.
- 26 H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, Kęty 2004, s. 35.
- 27 Por. H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, s. 293.
- 28 H. Plessner, *Śmiech i płacz...*, s. 41.
- 29 Tamże, s. 38–39.
- 30 H. Plessner, *Pytanie o conditio humana*, dz. cyt., s. 99.
- 31 Tamże, s. 53, 60, 66.
- 32 Tamże, s. 66; por. też s. 60, 61, 63.
- 33 O. Wiener, *Der Bio-Adapter*, 1966/1969, przeł. L. Fischer, Maastricht 2012.
- 34 Tamże, s. 4.
- 35 Tamże, s. 4.
- 36 Tamże, s. 5 (przeł. A.B. — również w pozostałych miejscach bez odniesień).
- 37 Por. G. Zebington (*Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji symborgiczna przyszłość*, red. P. Zawojski, Katowice 2016) i „symborg” (kolejna — po cyborgu — forma ewolucji metaciała) jako maszynowo-ludzki twór, niebędący pojedynczą istotą, lecz działający w symulowanych, symbiotycznych i symbolicznych relacjach z innymi istotami.
- 38 Por. *Meat, Metal and Code. Contestable Chimeras*. Stelarc, red. R. Kluszczyński, Gdańsk 2014, https://www.academia.edu/31884143/Meat_Metal_and_Code_Contestable_Chimeras_STELARC_Mi%C4%99so_metal_i_kod_rozchwane_chimery_STELARC [dostęp: 1.05.2022].
- 39 Por. tamże.
- 40 Wtórzuje mu, przykładowo, Kevin Warwick: „Zamiast popełnić zwykłe samobójstwo, on [Stelarc — A.B.] robi to przez wszczepianie sobie różnych gadżetów, co w efekcie doprowadzi do tego, że nie będzie Stelarca, on zniknie, odejdzie, zostanie tylko czysty automat”, <http://www.kevinwarwick.com/> [dostęp: 1.03.2022].
- 41 Tamże.
- 42 Tamże.
- 43 Por. Stelarc, <http://stelarc.org/projects.php>.
- 44 Tamże.
- 45 Tamże.
- 46 Por. K. Pacewicz, *Fluks. Wspólnota płynów ustrojowych*, Kraków 2017.
- 47 Por. P. Virilio, *The Art of the Motor*, przeł. J. Rose, Minneapolis 1995.
- 48 Tamże, s. 195 („Now, with nanotechnology, man can swallow technology. So we need to see the body as a ‘structure.’ It is only by modifying the body’s architecture that we’ll be able to reshape our consciousness of the world”).

„Corpus humanum”

>
Bartosz Skrzypiec,
Inner Person, 2022,
żeliwo
(fot. R. Grabkowski)

>>
Michał Wasiak,
Popiersie, 2020, gips
(fot. R. Grabkowski)

>
Klaudia Musialik,
Miednica, 2022, gips
(fot. R. Grabkowski)



W praktyce edukacyjnej na uczelniach artystycznych codziennością jest posiłkowanie się pracą modeli (osób pozujących). Podczas tych zajęć nie ograniczamy się wyłącznie do powierzchownej obserwacji, ale także staramy się poszerzyć przestrzeń analizy plastycznej na świadomość tego, co jest wewnątrz. Bo przecież to właśnie wewnątrz ma wpływ na wygląd ciała, na jego kinetykę, muskulaturę, dynamikę ruchu, a także predyspozycje psychofizyczne. W zakresie analizy anatomicznej ciała ludzkiego Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu od kilku lat współpracuje z Uniwersytetem Medycznym im. Piastów Śląskich we Wrocławiu.

W ramach tej współpracy w holu Uniwersytetu Medycznego w dniach 16.05.–10.06.2022 odbyła się wystawa „Corpus humanum”. Na ekspozycję złożyły się prace zrealizowane przez studentów oraz dydaktyków z wrocławskiej ASP.

Kuratorzy wystawy:
Grzegorz Niemyjski, Roland Grabkowski

Karolina Groń,
*Autoportret, wędrówka
w głąb siebie*, 2021
żywica poliestrowa
(fot. R. Grabkowski)





Michał Wasiak,
Postać leżąca VR,
2022, glina
(fot. M. Wasiak)





^
Michał Staszczyk,
Do szpiku kości, 2020,
plastik z metalicznym
pokryciem
(fot. R. Grabkowski)

<
Roland Grabkowski,
Nasciturus, 2021,
żywica akrylowa
(fot. R. Grabkowski)

Rzeźba – 36,6

Janusz Bałdyga

Urodzony w 1954 roku. W latach 1974–1979 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Malarstwa – dyplom w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Członek i współzałożyciel grupy artystycznej Pracownia (1976–1981); prowadził także razem z Jerzym Onuchem i Łukaszem Szajną Galerię Pracownia w Studenckim Centrum Środowisk Artystycznych Dziekanka w Warszawie (1976–1979). Od 1979 jest członkiem teatru Akademia Ruchu. Obecnie prowadzi pracę pedagogiczną na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, kierując Pracownią Sztuki Performance na Wydziale Rzeźby. Jest autorem rysunków, obiektów, instalacji, performansów i działań ulicznych. Brał udział w licznych wystawach, sympozjach i manifestacjach artystycznych oraz licznych projektach w kraju i za granicą (m.in. w Niemczech, Holandii, Szwajcarii, Izraelu, Norwegii, Hiszpanii, Japonii, Tajwanie, Indonezji, Kanadzie i USA). Zajmuje się przede wszystkim działaniami typu performans.

Kontrapost — performans

Opieram moje refleksje na kilku pojęciach, które wydają się kluczowe w rozważaniach o znaczeniu figury, figuratywności i cielesności w procesie kształcenia na Wydziale Rzeźby poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego. Zaczynam od bezruchu, stanu do którego aspiruje model jako niezbędnego punktu odniesienia i przedmiotu analiz w procesie studium figury. Nawiązanie do postrzegania cielesności zakorzenionej w klasycznej śródziemnomorskiej kulturze uzmysławia, czym jest kontrapost, popiersie portretowe czy maska. Z punktu widzenia prowadzącego pracownię performansu na Wydziale Rzeźby istotnym elementem traktowanym jako opozycja bezruchu jest ruch warunkowany czasem. Bezruch inicjuje trwanie, ciągłość i nieskończoność związaną z bezkompromisową funkcją czasu.

Dlaczego kontrapost w opinii wielu rzeźbiarzy ogniskuje współrzędne podstawowych problemów kreujących proces tworzenia rzeźby figuratywnej? Ważne jest, że opiera się on na precyzyjnej zasadzie kompozycji polegającej na ustawieniu postaci ludzkiej tak, aby ciężar ciała spoczywał na jednej nodze i na zrównoważeniu tej postawy lekkim wygięciem tułowia i ramienia w odwrotną stronę. Kapitałne znaczenia ma włoski *contrapposto*, co w istocie oznacza przeciwieństwo, kontrast. Podobnie jak kontrast, kontrapost ma podstawowe znaczenie w procesach różnicowania wartości istotnych zarówno w rzeźbie materialnej, efemerycznej, jak i w performansie postrzeganym jako *exemplum* rzeźby. Szczególnie w rzeźbie gotyckiej przeciwstawiła i kontrastowała ruch wzbogaca kompozycję, pozbawiając ją frontalności.

Dwa przytoczone powyżej pojęcia —

zrównoważenie i kwestionowana frontalność — wydają mi się ważne w dalszych rozważaniach dotyczących rzeźby figuratywnej. Zadania, które w tym kontekście stawiam studentom i sobie, dotyczą problematyki związanej z performansem bezruchu, czyli czynem opierającym się na statyce własnego ciała i wybranej materii. Bezruch jest stanem nieosiągalnym, a dążenie do bezruchu może stanowić ważne zadanie, którego kanoniczną realizację uniemożliwia chociażby oddech czy bicie serca. Nie chodzi tutaj o trening symulacji bezruchu, a raczej o świadomość jego utajonej dynamiki.

Mówiąc o dynamice bezruchu zdaję sobie sprawę z jej ograniczonego wymiaru warunkowanego fizjologią korygującą zamierzenia. Możemy mówić o stanie bezruchu figury człowieka, ale też o zależnym od jego woli i kondycji trwaniu formy przestrzennej lub mobilnego obiektu. Przywołuję tutaj mój performans *Obiekt tymczasowy* z 2019 roku. Kluczem tego działania jest gest ustalający status przestrzennego związku człowieka z obiektem i następujące po nim trwanie do kresu wytrzymałości. Idealnym rozwiązaniem jest znalezienie takiej pozycji figury, która zapewni stan możliwie najdłuższego bezruchu. Prawdopodobnie jest to figura zbliżona do kontrapostu, ponieważ oparta jest na równoważeniu wartości przestrzennych wobec osi ciała. W tym przypadku kontrapost staje się ideą nieosiągalną, ale materializowaną poprzez ciągły proces korygowania czy też rekonstruowania kanonu. Trwający 40 czy 50 minut performans wprowadza czas refleksji nad trwaniem niestabilnej formy. Dla performerów lokujących performans w kontekście rzeźby to czas bezcennego zmagania z porządkiem figury warunkującym stałość formy.



Piotr Owczarek,
Kontrapost, 2017, żywica
(fot. P. Owczarek)



Wiesław Koronowski,
Maska, 2006, brąz
(fot. J. Bogucki)

Autoportret / Maska

Figura żywego człowieka czy też jej odwzorowanie w trwałej lub efemerycznej materii odgrywa fundamentalną rolę w kształtowaniu wizualnego języka, którym opisujemy podstawowe normy, zachowania i ekspresje społeczne. Figura poprzez swoje podstawowe cechy wpływa na strategie bezpośredniego poznawania świata i metody kreowania jego wizerunku podejmowane przez człowieka. Edukacja artystyczna wychodząca od analizy figury w wielopłaszczyznowym, dynamicznym wymiarze stanowi początek procesu uświadomienia sobie funkcji i miejsca człowieka — również w tym celu, by w imię ewolucji poglądów móc je zakwestionować.

Ponieważ poznanie zaczyna się w obszarze mieszczącym się w zasięgu ramion człowieka, uświadomienie sobie uwarunkowań przestrzennych i skali działania powinno zacząć się właśnie od analizy figury. Różne rodzaje figury: figura klasyczna, figura w drodze, nieobecna czy wręcz abstrakcyjna stanowią warianty niezbędne dla poznania problematyki, w której punktem wyjścia jest kanon nawiązujący do tradycji kultury śródziemnomorskiej. Te rodzaje rzeźby figuralnej wyznaczają podejmowane w trakcie pracy rzeźbiarza strategie artystyczne. Konsekwencją umiejętności realnego odwzorowania figury, nasyconego indywidualną ekspresją, jest umiejętność czynienia¹, której w procesie dydaktycznym nie sposób pominąć.

Szczególnym przykładem realizacji figuratywnej jest autoportret, który odgrywa kluczową rolę w refleksji dotyczącej centralnej pozycji podmiotu. Renesansowa tradycja włączania własnych wizerunków w kreowane przez siebie sceny może stanowić ważny trop w próbach odnalezienia właściwego miejsca dla figury współczesnego artysty, zazwyczaj sytuowanego w centrum rozpoznanej przestrzeni. Następuje coś, co nazwałbym idealizacją własnej figury — nie poprzez nadanie jej społecznie pożądanym cech, a raczej poprzez usytuowanie w miejscu szczególnym. Dystans do własnego wizerunku może stanowić ważny punkt odniesienia do interesujących nas rozważań o miejscu figury w mentalnej przestrzeni społecznej.

Autoportret wykreowany w literaturze zostaje poddany krytycznym analizom Milana



Figura żywego człowieka czy też jej odwzorowanie w trwałej lub efemerycznej materii odgrywa fundamentalną rolę w kształtowaniu wizualnego języka, którym opisujemy podstawowe normy, zachowania i ekspresje społeczne.

Kundera w powieści *Nieśmiertelność*, gdy mówi: „Z troski o własny obraz wynika niepoprawna niedojrzałość człowieka. Jakże trudno jest zachować obojętność wobec własnego wizerunku! Taka obojętność jest ponad ludzkie siły”².

Kapitałnym przykładem autoportretu rzeźbiarskiego jest cykl *Masek* realizowany w wieloletnim procesie przez profesora Wiesława Koronowskiego. Istotą tych rzeźb-działań jest negatyw własnej twarzy zamknięty we wnętrzu tworzącej maskę zewnętrzną powłoki. Ma ona konkretne kulturowe odniesienia, np. do maski Tutenchamona czy Madonny. Pozwala to na odbiór rzeźby-maski jako wewnętrznego portretu autora usytuowanego w konkretnym kontekście społecznym i kulturowym.

Potwierdzeniem idei studium kontrapostu wykraczającego poza ramy dydaktycznej konieczności jest rzeźba Piotra Owczarka zrealizowana w pracowni profesora Koronow-

skiego w 2017 roku. Przywołane wcześniej pojęcie *contrapposto* odnajdujemy w pozornie łagodnym przejściu od bezpiecznego, klasycznego porządku ku ekspresji dramatycznej wewnętrznej projekcji.

Wyjście poza ramy studium umożliwia tworzenie podstaw autonomicznego, osobistego języka komunikacji wizualnej. Bez względu na medium i charakter działań pozostajemy w otwartym polu poznania zmysłowego skupionego na cielesnej konstytucji człowieka.

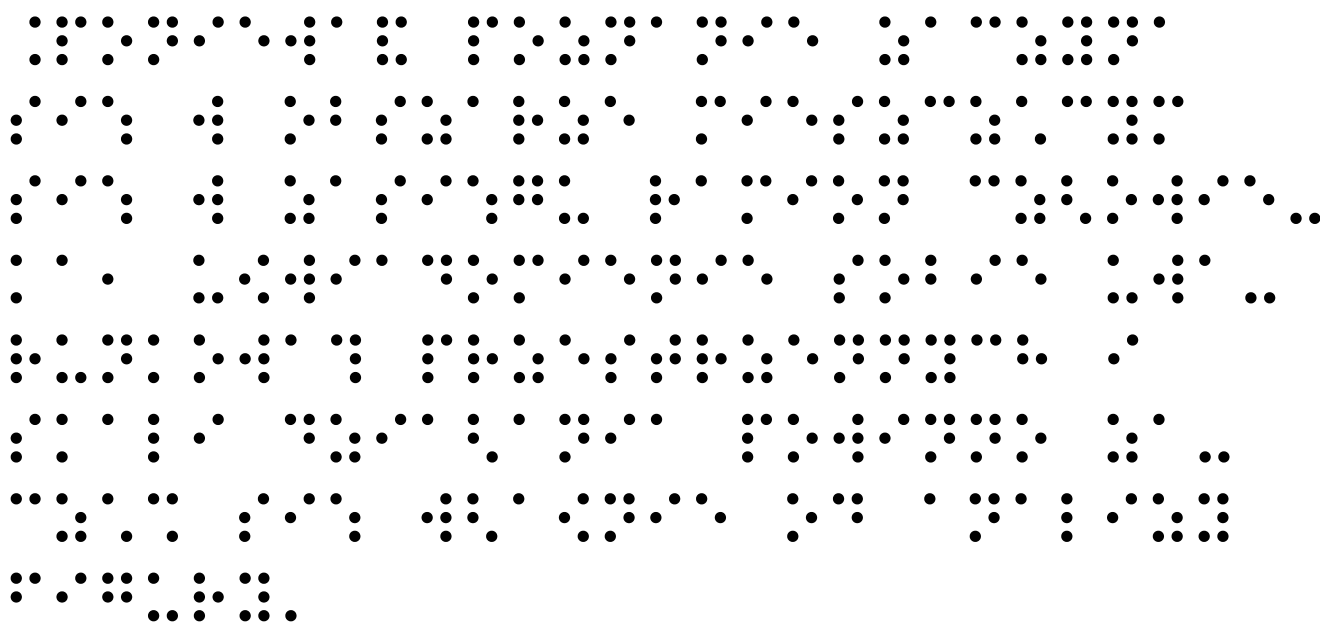
Wiesław Koronowski,
Maska, 2006, brąz
(fot. J. Bogucki)

- 1 Stosując termin „czynienie” odwołuję się do określenia prof. Jana Berdyszaka użytego w jego artykule *O potrzebie indywidualnego czynienia* (1980), opublikowanym w tomiku *Pracownia Dziekanka 1976–1987*, wydanym przez ASP w Warszawie w 1990 roku.
- 2 Milan Kundera, *Nieśmiertelność*, Warszawa 1990, s. 273.

> Janusz Baldyga, *Obiekt tymczasowy*, Gdańska Galeria Miejska
(fot. Z. Głód)



Ponieważ poznanie zaczyna się w obszarze mieszczącym się w zasięgu ramion człowieka, uświadomienie sobie uwarunkowań przestrzennych i skali działania powinno zacząć się właśnie od analizy figury.



Snycerstwo i medycyna

Uwagi o plastyczności ciała ludzkiego

Jarosław Barański

1.

Arystoteles pisał: „Owóż wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i z wynalazczym obmyśleniem tego, by powstało coś z rzeczy, które mogą i być, i nie być, i których źródło tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze”¹. Nie są zatem wytworami te rzeczy, stany, zjawiska, które powstają zgodnie z naturą. Stan zdrowia jest zgodny z naturą, przeto nie jest sztuką bycie zdrowym. Jeśli jednak zdrowie zostanie wytworzone przez lekarza, to wytworzenie to jest sztuką, jak sztuką jest właśnie leczenie chorego: „I tak lekarz rozwija swoje rozumowanie, że doprowadzi do elementu, który już sam może wytworzyć. Dlatego też zastosowany w tym stanie rzeczy ruch doprowadzający do zdrowia nazywa się «wytwarzaniem» (poihsiV)”². Jednakże „Lecznictwo musi wychodzić od sztuki, a nie prowadzić do niej”³.

2.

W medycynie snycerstwo stało się w XIX wieku symbolicznym tropem, który odsyłał swoimi znaczeniami do kształtowania i leczenia ludzkiego ciała. Jędrzej Śniadecki posługuje się tym tropem, aby uzasadnić sztukę wychowania fizycznego: z surowego materiału danego z przyrodzenia należy bowiem wykształcić człowieka w taki sposób, „jak snycerz, martwy gład, który ma obrobić”⁴: „wydobyć, rozwinąć, uprawić i wydoskonalić jego siły i władze cielesne, utwierdzić i zabezpieczyć zdrowie. Takie wychowanie powinno się raczej nazywać lekarskim; bo co tylko się tyczy utrzymania i zabezpieczenia zdrowia, jest częścią umiejętności tej sztuki [pisownia oryginalna]”⁵. Tym jednak, co snycerstwo i medycynę zbliża ku sobie, jest bodaj zwielokrotnienie zmysłowej percepcji: tak rzeźbę, jak lezonego człowieka nie tylko doświadcza się okiem, lecz nadto dotykem. Dostrzegł to zwielokrotnienie

percepcji zmysłowej w snycerstwie Kazimierz Brodziński, pisząc, że co snycerstwo „traci na kolorach, to zyskuje przez formę i bierze do pomocy oka zmysł dotykania”⁶.

Estetyczność ludzkiego ciała odsłonił najpierw właśnie Brodziński: „Głównym i najważniejszym z przedmiotów widzialnych, jest człowiek, przynajmniej dla człowieka. Nie dość, że postać jego najwięcej ma proporcji delikatnych i widzialnych form i odcieni, ale szczególnie, że jest obrazem duszy, ponieważ myśli, uczucia, charaktery, w postaci ciała wyobraża”⁷. Karol Libelt ujmował piękno estetyczne ludzkiego ciała jako snycerski twór natury, jako dzieło najdoskonalsze ze wszystkich stworzeń: „Postać człowieka, jak widzieliśmy, jest początkiem i końcem sztuk pięknych, jest ich ześrodkowaniem. Jest to chodząca architektura, chodzące snycerstwo i malarstwo”⁸. I dodaje nadto: „Snycerska wyobraźnia natury, tworząc człowieka, zdobyła się na najszczytniejsze dzieło swoje, bo je przeznaczyła na wyraz i mieszkanie doczesne nieśmiertelnego ducha, obdarzonego potęgami rozumu, woli i twórczej wyobraźni”⁹.

Piękno ludzkiego ciała postrzega Libelt w wymiarach liczbowych i geometrycznych. To rozmiarowe piękno plastycznej budowy człowieka, będące głównym przedmiotem studiów snycerskich, bo w ludzkim ciele i jego częściach manifestuje się „estetyczny smak snycerskiej natury”¹⁰. Ta plastyczność ciała przejawia się w celowej funkcjonalności jego części i organów, jak również w zdolności do przeobrażania się — nie tylko jako twór natury, lecz jako wyraz ludzkiej duchowości. W człowieku bowiem „Piękno wyrazowe plastyczne dochodzi w charakterze do najwyższego swojego objawienia. Wyraz stał się potęgą nad ciałem, wcielił się we formy jego oblicza, jego kształtu, jego ruchu, zgoła wziął

Absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego, dr hab., kierownik Studium Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Medycznego we Wrocławiu. Autor książek, m.in.: *Śmierć i zmysły, Sztuka jako nieporozumienie, Ciało i sztuka leczenia, Utopia zmedyalizowana, Filozofia moralna jako źródło etyki lekarskiej*, a także współredaktor wielu podręczników, głównie z zakresu komunikacji lekarz-pacjent. Członek rady naukowej Towarzystwa Komunikacji Medycznej; członek Zespołu Języka Medycznego Rady Języka Polskiego PAN, Komisji Ergonomii Wieku Podeszłego PAN.

**Tym jednak, co
snycerstwo i medycynę
zbliża ku sobie, jest
bodaj wielokrotnienie
zmysłowej percepcji: tak
rzeźbę, jak leczonego
człowieka nie tylko
doświadcza się okiem,
lecz nadto dotykiem.**

całą snycerską plastyczność postaci ludzkiej pod swoje panowanie”¹¹.

3. Heliodor Święcicki w eseju *O estetyce w medycynie* podążył za myślą Libelta, czyniąc zdrowy i chory ludzki organizm przedmiotem estetycznym. Według Święcickiego czło-

wiek tak fizjologicznie, jak i estetycznie, ujęty jako twór natury, jest „najwyższym szczyblem i najdoskonalszą z jej organicznych i snycerskich robót”¹². Jest on pierwowzorem i źródłem sztuki: „Pierwszym przeto zadaniem początkującego artysty będzie dokładnie poznanie składu i kształtów ciała ludzkiego. Ażeby zrozumieć konsekwencję i odpowiednią celowi piękność tych kształtów, bada artysta również i wewnętrzne organa, ich siedzibę i sprawność. Studia anatomiczno-fizjologiczne stają się zatem podstawą zarówno sztuki i medycyny”¹³. Celowość budowy ludzkiego organizmu dostosowuje się do estetycznych wymagań, bowiem „skojarzenie piękności w formie zewnętrznej z celowością w całej strukturze”¹⁴ to harmonia formy i celu.

Estetyczność ludzkiego organizmu postrzega Święcicki w kategoriach piękna, którego wyrazem jest zdrowie, oraz brzydoty, jaka właściwa jest chorobie: „Z chwilą, gdy choć jedna cząstka organizmu nie domaga, zachoruje, znamię choroby udziela się wszystkim funkcjom ustroju. Człowiek taki przedstawia stan estetycznie nie piękny, bo w nim jest rozdźwięk i rozstrój”¹⁵. Brzydota jest zaburzeniem, które narusza harmonię ludzkiego ciała. Piękno zaś ludzkiego ciała jest stanem wolnym dwojako od objawów choroby: jako uwolnienie od symptomów i jako uwolnienie od samej choroby. Celem działań terapeutycznych lekarza jest przeto przywrócenie człowiekowi jego wolności w stanie zdrowia, wolności od brzydoty. Podejmując działania lecznicze lekarz zmienia przedmiot swoich

działań: przeobraża go, przywraca pacjentowi jego piękno i harmonię ciała — „jak trzeba wrażenia przykre, płaczące się, estetycznie nie piękne, wywołane przez chorobę, usunąć, innymi słowy: jak należy nam lekarzom stojącym także na straży piękna, z rozdźwięku i zamętu w ustroju dawniejszy przywrócić rytm, koloryt, melodię i harmonię”¹⁶. Gdy lekarz przywraca prawidłowy kształt choćby złamanej ręce, realizuje wtedy estetyczne zadanie, ale jednocześnie ta interwencja dowodzi, jak ludzkie ciało uplastycznia się do znamion piękna i harmonii, jeśli odmieniło je piętno oszpecającej choroby.

Ta harmonia jest zasadą ludzkiego ciała, stanowiąc o jej formie zewnętrznej, której naruszenie jest skazą, objawem choroby, jak i wewnętrznej, obejmującej prawidłowości funkcji biologicznych organizmu, a której zaburzenie w postaci zmian patologicznych organów wewnętrznych określa jednostkę chorobową. Wyleczenie zatem pacjenta jest przywróceniem harmonii ludzkiego ciała, wewnętrznej i zewnętrznej — to działanie estetyczne lekarza przywracające utracone przez chorobę piękno: człowiek jest żywym arcydziełem, lecz wyleczony z choroby jest żywym obrazem estetycznym, wywołanym sztuką lekarską¹⁷.

Święcicki przypisuje postępowaniu lekarskiemu właściwości praktyki artystycznej, a czyni to odwołując się do wspólnej i lekarzowi, i artyście, zasady twórczej: „Należy to do charakteru artysty, że mocą swego talentu i swego powołania, w dzieło, przez siebie stworzone, wkłada własną indywidualność, swoją myśl i pragnienie, swoje marzenia i intuicje. Te zdolności, uczucia i myśli są konieczne do tego, aby wyrazić intencję estetyczną, która jest impulsem do aktu twórczego, do aktu terapeutycznego. Doświadczenie przez lekarza stanu wyleczonego pacjenta jest najwyższym przeżyciem, jakie towarzyszyć może lekarzowi”.

4. Dziś ta estetyczność w medycynie przejawia się w rozlicznych jej obszarach. Obejmuje estetykę ciała zdrowego i chorego w percepcji lekarza, nadto: estetykę lekarskich działań, która prowadzi do zmiany jakości estetycznych ciała, a także estetyczne warunki lekarskiego postępowania, estetykę narzędzi,

> Jarosław Bogucki, *idź stąd*, 2020, 195 cm, poliestr resin (fot. J. Bogucki)



...harmonia jest zasadą ludzkiego ciała, stanowiąc o jej formie zewnętrznej, której naruszenie jest skazą, objawem choroby...

diagnostycznych sposobów obrazowania ciała, jego reprezentacji dydaktycznych, modeli i wizualizacji w postaci świata wirtualnego, jak również terapeutyczną funkcję percepcji i uprawiania sztuki.

Istnieje nadto od renesansu historycznie zakorzeniony dialog, powinowactwo między sztukami plastycznymi a medycyną. Modele anatomiczne są bowiem modelami penetracji — nie tylko spojrzenia, lecz również dotyku.

Jednakże tym, co manifestuje estetyczność medycyny jest nade wszystko zdolność terapeutyczna do uplastycznienia ludzkiego ciała, aby oparło się chorobie, aby odtworzyło te stany fizjologiczne, te formy anatomiczne, które zostały chorobą lub urazem zniszczone. Współczesna medycyna odkrywa nowe limity plastyczności ciała ludzkiego: ciało, choć jest przeznaczone człowiekowi, to jego stany, wyglądy i zdolności nie są przeznaczeniem człowieka. Ciało staje się plastycznym

obiektom, któremu poprzez jego modyfikację można wyznaczyć nowe normy estetyczne i fizjologiczne. Ulega technologii medycznej w przywracaniu i w optymalizacji jego funkcji i czynności, ukazuje nadto swoją ekwiwalentność w adaptacji materiału biologicznego bądź artefaktu technicznego. Substituowanie ciała, jego protezowanie to współczesne wymiary plastyczności tego, co cielesne. Technologia medyczna mierzy w modyfikację ludzkiego ciała: technologie „kosmetycznej chirurgii, przykładowo, poszerzają limity dotyczące tego, jak daleko może być ciało projektowane, kształtowane, odbudowywane”¹⁸.

Lekarz lecząc przeobraża ludzki organizm, staje się snycerzem ludzkiej cielesności w jej funkcjach, czynnościach i wyglądzie. W tym sensie uplastycznia go, aby było możliwe osiągnięcie stanu zdrowia. I nie chodzi wyłącznie o spektakularne działanie, którego wyrazem jest najczęściej transplantologia, lecz również o postępowanie farmakologiczne: każde usunięcie bólu zmienia wyraz twarzy chorego, postawę, jego chód, głos i spojrzenie. W tym sensie lekarz wytwarza i przywraca piękno ludzkiego ciała.

- 1 Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 5, Warszawa 1996, 1140a.
- 2 Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 1983, 1032b.
- 3 Arystoteles, *Fizyka*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 1990, 193b.
- 4 J. Śniadecki, *O fizycznym wychowaniu dzieci*, Warszawa 1840, s. 12.
- 5 Tamże, s. 13.
- 6 K. Brodziński, *Pisma Kazimierza Brodzińskiego*, t. VI Proza, Warszawa 1875, s. 222.
- 7 Tamże, s. 220.
- 8 K. Libelt, *Estetyka, czyli umniactwo piękne*, t. I Część ogólna, Warszawa 1854, s. 47–48.
- 9 K. Libelt, *Estetyka, czyli umniactwo piękne*, Część I *Piękno natury*, Poznań 1875, s. 321.

- 10 K. Libelt, *Estetyka, czyli umniactwo piękne*, Część II, *Piękno natury plastyczne*, Poznań 1875, s. 18.
- 11 Tamże, s. 61.
- 12 H. Święcicki, *O estetyce w medycynie*, [w:] *Księga Pamiątkowa, XI Zjazd Lekarzy i Przyrodników Polskich w Krakowie*, Kraków 1911, s. 6.
- 13 Tamże, s. 7.
- 14 Tamże, s. 8.
- 15 Tamże, s. 61.
- 16 Tamże.
- 17 Tamże, s. 73.
- 18 S.J. Williams, *Modern medicine and the „uncertain body”: from corporeality to hyperreality?*, „Social Science and Medicine” 1997, 45, 7, s. 1042.

>
Grzegorz Niemyjski,
Relikwiarz, 2021,
ceramika angobowana
(fot. M. Bielecki)



Pozostaje w ciało uwierzyć

*Rzeźba jest tym, o co uderzasz, kiedy cofasz się
oglądając obraz.*

Barnett Newman

Krystyna Pasterczyk

Urodziła się w 1960 roku w Jaśle. W latach 1981–1986 studiowała na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym w Cieszynie, Filii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zrealizowała dyplom z rzeźby *Ponowny nagrobek dla Antona Frisy w stuletnią rocznicę urodzin* (opiekując się znalezionym nagrobkiem). W 1985 roku uczestniczyła w bauhausowskim kursie koloru prowadzonym przez Michaela Kidnera w Cieszynie. W latach 1989–1991 pracowała w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Miejscu Piastowym. W latach 1991–1997 współpracowała z Krzysztofem Morcinkiem i Andrzejem Szewczykiem w Galerii Miejsce w Cieszynie. Działała wówczas w nieformalnej grupie artystycznej w składzie: Marek Chlanda, Marek Kuś, Piotr Lutyński, Krzysztof Morcinek, Krystyna Pasterczyk, Andrzej Szewczyk (praktycy), Andrzej Przywara, Jan Trzupek (teoretycy). Kwalifikacje artystyczne I stopnia w dyscyplinie rzeźby oraz tytuł doktora habilitowanego sztuki zdobyła na Wydziale Rzeźby ASP w Gdańsku. Pracuje w Instytucie Sztuk Plastycznych Wydziału Sztuki i Nauk o Edukacji w Cieszynie, Filii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się rzeźbą, obiektem, instalacją, poezją wizualną, dydaktyką artystyczną.

Rzeźba to sztuka masy, objętości, ciężaru — a więc sztuka ciała. Samo jej wykonanie stanowi akt wcielenia. Wymaga nie tylko wrażliwości wizualnej, ale także wrażliwości i percepcji cielesnej. Wpierw zainteresowana jest wyglądami innych ciał (boga, człowieka), później dopiero ciałem własnym, generując znaczenia, których nie można wyprowadzić z ikonicznej reprezentacji. Długo krytykowana, że sprawia wrażenie samej rzeczy, którą można dotknąć albo się o nią potknąć, pozostaje wierna strategii przedstawiania wizerunków dotykanych wzrokiem z daleka, ku zadowoleniu widzów postrzegających podobieństwo tego, co inne, do tego, co już znają albo kim są. Cielesność zostaje potwierdzona podobieństwem.

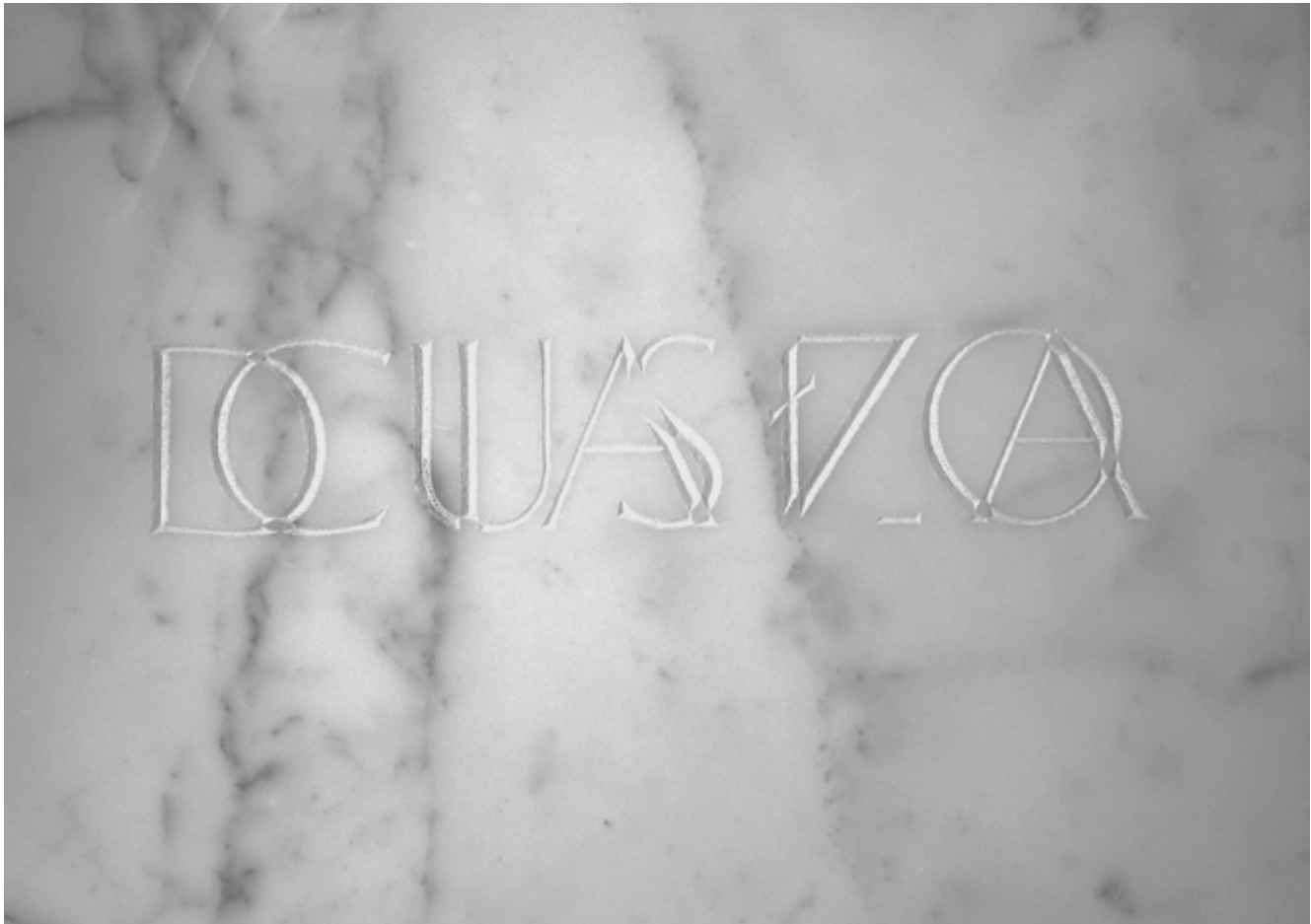
Rozpoznane ciało, kiedyś potwierdzone dotykiem, przestaje być już zwykłym fenomenem, wyglądem. Jednak wygląd, który powstaje z czegoś, co jest rzeczywiste, może być nie do odróżnienia od wyglądu, który wynika z czegoś, co nie jest rzeczywiste — każdy z nich jest równie „prosty” i uderzający. Z jednej strony rzeźba to sztuka faktu; z drugiej — iluzji. Z malarstwem łączy ją iluzja leżąca na powierzchni. Potrafi np. przemienić marmur w miękką miąższ. Iluzja ciała wzmacniana aplikacją rozrzedzonym woskiem nadawała rzeźbie pożądany „ostateczny szlif”. Efekt rzeczywistości został osiągnięty. Współcześnie w galeriach królują silikonowe figury, obnażając ciało „do bólu”. Efekt oczywiście jest, ale razem z nim pewien dyskomfort. Im większe złudzenie, tym większa martwota tych rzeźb. Forma jest pusta i to się da zobaczyć. Próbuje tworzyć coraz bliższe podejście do żywej natury, obiekt rzeźbiarski staje się dziwnie błędny i poniżony.

Z pewnością rzeźba jako sztuka nie polega na ścisłym naśladowaniu życia, żywego ciała.

Musi zakładać bezpośrednią konfrontację wrażenia z materią — odkrycie rozbieżności raczej jej nie służy. Kiedy odchodzi od figuralnego wyobrażenia postaci ludzkiej, zewnętrznego podobieństwa, to nie znaczy, że znika jej paradygmatyczna relacja z człowiekiem. Przejawia się w figuralnych przekształceniach, deformacjach, fragmentacjach i niedokończeniach/niedopowiedzeniach (wynikających z ludzkich doświadczeń i niepokojów metafizycznych). Pojawia się w formach antropomorficznych. Pojawia się w pracy nad rzeźbą, która w ten sposób zachowuje jego (ciała) miarę. Pojawia się w pośredniej relacji do ciała człowieka (za pośrednictwem architektury czy pejzażu). W końcu pojawia się w bezpośrednim kontakcie z ciałem człowieka.

Rzeźba jest ciałem w przestrzeni naszych ciał, a więc nie w przestrzeni abstrakcyjnej, ale konkretnej. A przestrzeń ta, ujawniana nam przez nasze zmysły, jest zupełnie inna niż przestrzeń abstrakcyjna (geometryczna). Dzięki naszemu ciału rzeźba jest raczej odczuwalna niż widzialna. Badając tę szczególną relację Royden Rabinowitch konstruuje wyjątkową, niemimetyczną, nieantropomorficzną — zdeteminowaną wewnętrznie — wizję struktury ciała ludzkiego w oparciu o wyróżnione/zdefiniowane przez siebie „własności somatyczne przestrzeni”¹, dobrze nam (naszym ciałom) znane możliwości/granice działania w przestrzeni. Tworzy rzeźby będące rezultatem analizy logicznej, a nie wizualnej dotychczasowych form antropomorficznych obecnych w historii sztuki (rzeźby). Podejmuje swoistą grę z językiem rzeźby, który zostaje uwikłany w czynności jej budowania i jej oglądania. Swoje rzeźby nazywa „ciałami” ze względu na sposób, w jaki odnoszą się do orientacji ciała ludzkiego w przestrzeni. Rzeźba-ciało i ciało widza zostają zbliżone i zespolone





< ^
 Krystyna Pasterczyk,
Dedykacja dla syna,
 1996, marmur
 (fot. K. Pasterczyk)

(bez naruszania ich autonomii) w jakiejś elementarnej choreografii. Rabinowitch stara się dać nam poczucie, że musimy się poruszać, nie wiedząc dokładnie dlaczego — tak jak wtedy, gdy nasze stopy zmuszone są stukać o podłogę podczas słuchania muzyki.

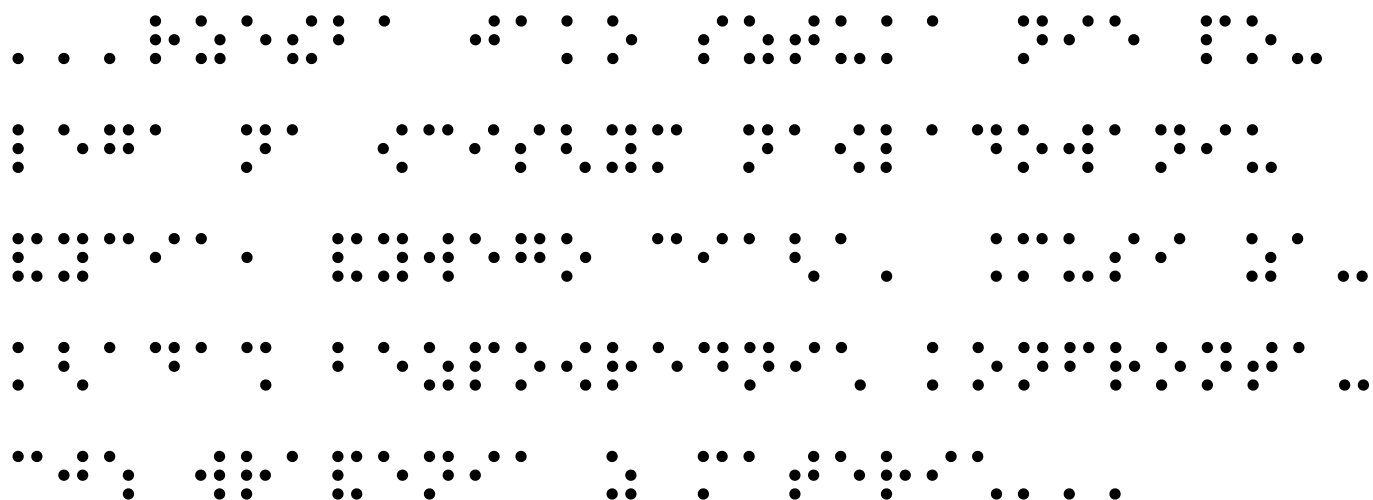
Pojawia się nowy typ odbioru, który wymaga zarówno obcowania z tymi konstrukcjami całym ciałem, jak i wsłuchiwania się w wywód artysty, najlepiej w bezpośrednim z nim kontakcie, dialogu². Rzeźbiarskie rozwiązywanie tajemnic ciała okazuje się zarazem wyjaśnianiem pojęcia rzeźby jako sztuki bardzo pierwotnej, wręcz prymitywnej, która trzyma się fizyczności, nie zapominając o cielesności, przeciwstawiając się wszelkiej abstrakcji.

Epigraf w marmurze

W naszym dualistycznym sposobie myślenia człowiek to mieszanina duszy i ciała. Jeżeli istnieje komunikacja między duszą a ciałem, to granice (tak przestrzenne, jak i czasowe) są przepuszczalne. Cokolwiek to jest, ten trzeci element — pomiędzy — ułatwia komunikację między tym, co może być albo co jest skrajnie różne.

Dedykacja dla syna: dwie tablice, marmurowa i papierowa. W marmurowej wykute klasyczną antykwą dwa słowa — CIAŁO i DUSZA — nakładają się na siebie. W ten sposób litery tworzą miejsca wspólne, ale nie wykute. Te miejsca ujawnione, odwzorowane na papierze i wypełnione własną (matki) krwią tworzą delikatny abstrakcyjny rysunek.

**...rzeźba jako sztuka
nie polega na ścisłym
naśladowaniu życia,
żywego ciała. Musi
zakładać bezpośrednią
konfrontację wrażenia
z materią...**



Scalone, nałożone na siebie słowa zniknęły, pozostawiając abstrakcyjny wzór, nieczytelny bez kamiennej płyty. Zrozumienie graficznego zapisu oczywiście nie wystarcza. Zmysły kierują w inną stronę niż rozum. To, co widzimy, przypomina cięte rany, sugeruje ból — doznanie cielesne, które jest jednak zdarzeniem mentalnym, chociaż rana nie znajduje się w umyśle.

Pojawia się pytanie, czy wolno nam rozdzielać to, co jest tak substancjalnie nierozłączne, że tylko za cenę redukcji możemy o tym mówić? Metafizyka dzieli świat na dwie części. Ale czy możemy cokolwiek powiedzieć o ciele, co nie pozwalałoby mu być [z] duszą? Czy obiekt rzeźbiarski poza tym, że jest konkretnym zjawiskiem cielesnym, nie jest bytem duchowym odmawiającym wszelkiej analizy?

(Nie)oczywistość ciała

Jest co oglądać, dotykać, trącać, szarpać... ale nie ma o czym rozprawiać, co komunikować, bo ciało nie daje się przeniknąć słowami, chociaż samo jest ich źródłem. Jest nieprzejrzystą gęstością, brakiem dostępu, brakiem dystansu. Własne ciało to być może jedyna

dana nam rzecz sama w sobie. Inne ciała — także ciała słów — pojawiają się dla nas i znikają, więcej skrywają niż wyjaśniają. Coś zniknęło w języku: ciało i ja, ciało i rana, ciało i łza, ciało i głos, ciało i ciało, ciało i sens, ciało i kres... A między nimi odstęp, wypełniany niezliczoną ilością opisów, przedstawień, wyobrażeń, powtórzeń wywołanych jakąś koniecznością i niemożliwością zarazem — zdumieniem traumą Rzeczywistego. Język zmiękcza twardą rzeczywistość. Rośnie nasza zdolność analizowania, zmniejsza się zdolność odczuwania. A do tego materialność przestała być namacalna, weryfikowalna zmysłami („atomy prawdopodobnie nie są rzeczami”³). I nie chodzi tylko o ciała świętych i aniołów. A jeśli nie można dokonać rozstrzygnięcia: zjawia to czy rzeczywistość — pozostaje w ciało uwierzyć. Święty Tomasz w końcu nie dotknął rany Chrystusa. Wzrok został sprzęgnięty z wiarą, dotyk odrzucony.

Cieszyn, czerwiec 2022

1 Własności somatyczne przestrzeni zdefiniowane przez Roydena Rabinowitcha przytoczone zostały przez Jaromira Jedlińskiego w katalogu wystawy prac tego artysty „Rzeźba — Ciało” w Galerii Krzysztofory (Kraków 1987): „zamkniętość/otwartość; podział na stronę frontálną i tylną, prawo/lewo-ręczność, poczucie wszystkich kierunków, ukośnego, pionowego i poziomego; całkowita asymetria względem osi mając na uwadze wewnętrzną asymetrię ciała z sercem bijącym po lewej jego stronie; podział na górę i dół oraz odmienną górę od dołu”.

2 W 1987 roku w Galerii Uniwersyteckiej w Cieszynie odbyło się spotkanie z Roydenem Rabinowitchem, które prowadził

i tłumaczył Jaromir Jedliński (kurator jego wystawy *Rzeźba — Ciało* w Galerii Krzysztofory). Została wówczas wykonana/odtworzona — rękami studentów — rzeźba artysty *Stożek pokryty smarem*. W 1997 roku Rabinowitch, przy okazji kolejnego pobytu w Polsce na zaproszenie Muzeum Sztuki w Łodzi, wygłosił pamiętny wykład w Galerii Miejsce w Cieszynie, rozważając niepokonalne napięcie między wiedzą a uczuciami w twórczości Katarzyny Kobro czy opisując nasze „samopoczucie” po przewrocie kopernikańskim jako stan dyslokacji — utraty centrum.

3 W. Heisenberg, *Część i całość. Rozmowy o fizyce atomu*, Warszawa 1987, s. 27.

Rzeźba dla rzeźbiarki

Andrzej Kokosza

Urodzony w 1972 roku w Warszawie. W latach 1998–2003 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – dyplom w Pracowni Przestrzeni Audiowizualnej prof. Grzegorza Kowalskiego (tzw. „Kowalnia”). Pracownik naukowo-dydaktyczny Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby (od 2005); współpracuje także z Wydziałem Sztuki Mediów. W 2011 uzyskał tytuł doktora sztuki na podstawie rozprawy *Przestrzeń ciała – pamięć przestrzeni*. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych, był także kuratorem wielu wystaw. W 2019 roku otrzymał stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w zakresie promocji kultury w dyscyplinie sztuki audiowizualne. W swojej twórczości zajmuje się problematyką z pogranicza zagadnień społecznych (humanistycznych), rzeźbiarskich i inżynierskich, podmiotowością człowieka i jego fizycznością w relacji do kreowanej przez ludzkość industrialnej przestrzeni. Twórca cykli rzeźb kinetycznych, instalacji i wideoinstalacji, konstruktor i wynalazca. W 2021 roku uzyskał patent nr 240251 na wynalazek związany z projektem rzeźbiarsko-społecznym.

Rzeźba dla rzeźbiarki jest społecznym projektem rzeźbiarsko-inżynierskim rozpoczętym w 2015 roku, częściowo zrealizowanym w ramach stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na rok 2019. Pierwsza prezentacja prac nad projektem odbyła się w 2017 roku. W grudniu 2021 uzyskałem patent na wynalazek nr 240251, to jest dźwiękowo-wahaczowy system niosąco-sterujący do protezy ramienia z funkcją dopasowania chwytu. Cały projekt składa się z następujących elementów:

1. rzeźbiarskiej instalacji kinetycznej *Cyber punk*, tj. instalacji z modelem mechanicznej protezy ramienia naturalnej wielkości, której ostateczna forma jest wynikiem wywiadów przeprowadzanych z osobami korzystającymi z protez ramienia, opowiadającymi o swoich pomysłach, potrzebach i oczekiwaniach względem wizerunku i personalizacji protez. Proteza została umieszczona na anatomicznej wysokości ramienia w kasetonie odpowiadającym wielkości człowieka — w związku z tym całkowite rozmiary instalacji to 200 × 55 × 55 cm. Materiały: stal, aluminium, włókno szklane, włókno węglowe, PCV, acrystal, płyta MDF;
2. rzeźby kobiecego piersia naturalnej wielkości z protezą ramienia wykonanego w marmurze syntetycznym, nawiązującej do klasycystycznego przedstawienia wizerunku ciała ludzkiego — acrystal z 60% wypełnieniem mineralnym (pył marmurowy) na konstrukcji stalowej i postumencie z płyty MDF, o rozmiarach 143 × 70 × 53 cm, postument 60 × 48 × 48 cm;
3. siedmiu plansz prezentujących przebieg prac nad projektem oraz wywiady z osobami korzystającymi z rozwiązań protetycznych;
4. uzyskanego w grudniu 2021 patentu na wynalazek nr 240251 wraz z dokumentacją patentową.

Połączenie obszarów sztuki, inżynierii i działania społecznego

Projekt jest wyrazem moich zainteresowań, ponieważ od zawsze fascynowałem się zagadnieniami z pogranicza inżynierii i sztuki. Skupiłem się w swojej twórczości na rzeźbie kinetycznej i instalacjach mobilnych. W swoich pracach zestawiam dwa światy: industrialną technologiczną formę z podmiotem i jego obrazem, któremu nadaję nadrzędną rolę. Moje prace mają komplementarny charakter, ale między *Rzeźbą dla rzeźbiarki* a pozostałymi jest jedna różnica — polegająca na tym, że nie jest ona przewidziana do konkretnego miejsca i przestrzeni, tylko przypisana do ciała konkretnej osoby.

Niezależnie od stopnia złożoności technicznej samodzielnie projektuję i realizuję wszystkie swoje prace. Problematyką moich rozważań jest relacja pomiędzy człowiekiem a sztuką czy celem sztuki. W projekcie *Rzeźba dla rzeźbiarki* stworzyłem płaszczyznę, na której wiedza inżynierska i umiejętności plastyczne spotkały się w jednym obiekcie o humanistycznym i utylitarnym charakterze, mogącym służyć drugiemu człowiekowi. Projekt ma charakter dialogu i jest poszukiwaniem ostatecznego obrazu dzieła, toteż tak istotna jest utylitarna i społeczna formuła tej realizacji.

Idea

W prezentowanym projekcie postanowiłem pójść w swoich działaniach znacznie dalej niż dotąd w wymiarze zaangażowania społecznego. Pomysł, który od pewnego czasu pochłoniął mnie bez reszty, to wejście w naprawdę osobisty obszar życia drugiej osoby. Odwagę do jego zrealizowania daje mi przekonanie o jego społecznym, humanistycznym i międzyludzkim wymiarze.



**...Rzeźba dla rzeźbiarki.
Pod tym na pierwszy rzut
oka niewiele znaczącym
sformułowaniem kryje się
osobista historia studentki
rzeźby Anny Tosiek, która
w wyniku nieszczęśliwego
wypadku straciła ramię,
ale nie poddaje się temu
osobistemu dramatowi,
dalej pracując nad swoim
rozwojem artystycznym.**

Podjąłem się stworzenia instalacji kinetycznej, której nadałem tytuł *Rzeźba dla rzeźbiarki*. Pod tym na pierwszy rzut oka niewiele znaczącym sformułowaniem kryje się osobista historia studentki rzeźby Anny Tosiek, która w wyniku nieszczęśliwego wypadku straciła ramię, ale nie poddaje się temu osobistemu dramatowi, dalej pracując nad swoim rozwojem artystycznym. Jako

twórca rzeźby kinetycznej ofiarowuję jej swoją pracę, która, jak ufam, może jej ułatwić funkcjonowanie i wesprzeć w suwerennych działaniach w obszarze kreacji rzeźbiarskich.

Powołanie swoistej pętli zdarzeń artystycznych i społecznych relacji jest dla mnie niezwykle ważną ideą. Świadomość delikatności i złożoności tej sytuacji wymusiła na mnie staranne przeanalizowanie, czy w istocie podołam tak skomplikowanemu przedsięwzięciu.

Po złożeniu takiego zobowiązania nie ma odwrotu. Przywiązuję ogromną wagę do relacji z Anią i zaufania, jakie mi okazuje uczestnicząc w tym przedsięwzięciu. Istotą jest jej podmiotowa rola i współuczestnictwo z jej strony. Dużym wsparciem dla mnie jest postawa jej przyjaciółki (również studentki rzeźby) Agnieszki Bielak, która zrealizowała wspólnie z Anną odlew z jej ciała.

Idee i założenia techniczne projektu

Prześledziłem rozwiązania stosowane w konwencjonalnej ortopedii i doszedłem do wniosku, że proponowane obecnie powszechne rozwiązania nie mogą spełnić swojej roli w sytuacji pracy rzeźbiarskiej, nie wspominając już o zachowaniu wdzięku formy kobiecego ramienia. Moją ideą było stworzenie obiektu na nowo definiującego formę i funkcję obiektu dopełniającego ciało w wymiarze estetycznym i funkcjonalnym.

Zdecydowałem się na całkowite wyeliminowanie elementów elektrycznych i elektronicznych. Skupiłem się na takich rozwiązaniach mechaniczno-automatycznych i materiałowych, jak zastosowanie nowatorskiego systemu sterowania i utrzymywania pozycji protezy poprzez opracowany przeze mnie system dźwigniowo-wahaczowy, który zaprojektowałem jako zupełnie nowe urządzenie. Przeprowadziłem dla niego procedurę patentową na wynalazek. Zastosowałem rozwiązania materiałowe takie jak kompozyt węglowy i stopy lekkie, które pozwolą stworzyć obiekt typu G-shock, który można po ubrudzeniu gliną umyć strumieniem wody czy pod prysznicem — niezależny od źródeł zasilania, sterowany ruchami obojczyka i górnej części ramienia.

Idea form

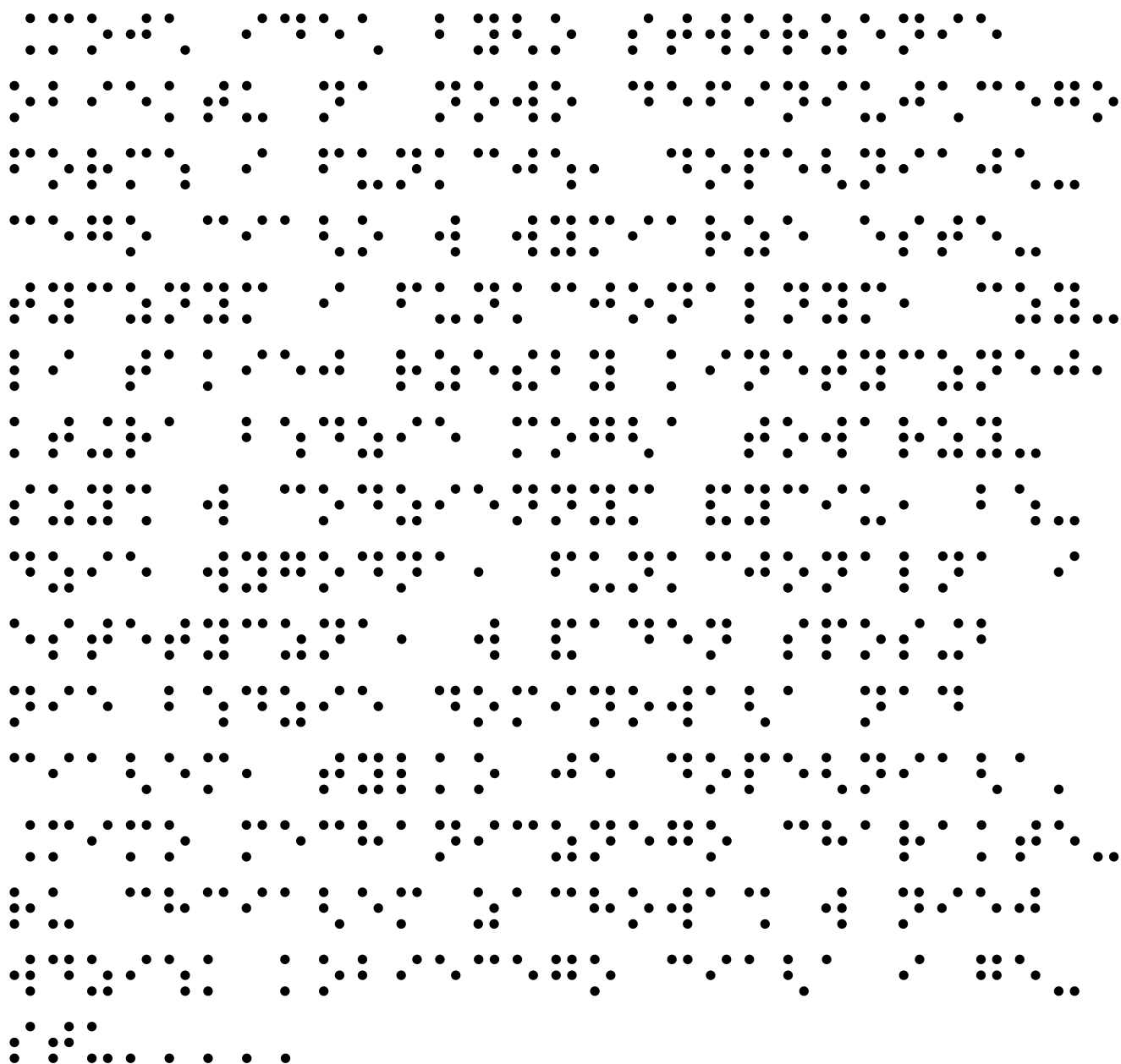
Moją ideą było stworzenie obiektu na nowo definiującego formę i funkcję, dopełniającego ciało w wymiarze estetycznym i funkcjonalnym, czyli takiej rzeźby kinetycznej, która będzie mogła towarzyszyć w codziennym życiu, będzie wygodna, funkcjonalna i estetyczna, w żaden sposób nie będzie dominowała nad ciałem, tylko je dopełniała. Mimo mechanicznego charakteru chciałem zachować w niej wdzięk kobiecego ciała i gestu, toteż zrezygnowałem z powlekania jej substytutami skóry, aby nie udawała czegoś, czym nie jest. Dzięki dbałości o estetykę i kształt detalu w syntetyzowanej formie obiekt będzie przynosił komfort w wymiarze fizycznym i psychicznym.

W projekcie *Rzeźba dla rzeźbiarki* nawiązuję do problematyki drążonej przez Stelarcza w jego projektach bionicznych substytutów i zamienników ludzkiego ciała: granic ingerencji w fizyczny obszar człowieka, z tą różnicą, że ja z premedytacją rezygnuję z elektroniki na rzecz mechanicznej automatyki i fizycznego oddziaływania na nią ludzkiego ciała, tworząc rozwiązania techniczne bliższe lekkości projektów Teo Jensena. Stelarcz w swych projektach zmuszony jest używać siłowników i silników elektrycznych oraz skomplikowanego systemu elektronicznego sterowania, natomiast u Teo Jensena czynnikiem motorycznym jego prac jest energia wody lub wiatru. W przypadku mojego projektu tym czynnikiem motorycznym, napędzającym, jest ruch ludzkiego ciała.

< Andrzej Kokosza, projekt mechanicznej protezy dla osób po amputacji ramienia z funkcją rehabilitacji obszaru poamputacyjnego (fot. A. Kokosza)

Moją ideą było stworzenie obiektu na nowo definiującego formę i funkcję, dopełniającego ciało w wymiarze estetycznym i funkcjonalnym, czyli takiej rzeźby kinetycznej, która będzie mogła towarzyszyć w codziennym życiu, będzie

wygodna, funkcjonalna i estetyczna, w żaden sposób nie będzie dominowała nad ciałem, tylko je dopełniała. Mimo mechanicznego charakteru chciałem zachować w niej wdzięk kobiecego ciała i gestu...





Andrzej Kokosza,
instalacja rzeźbiarska
Cyber punk, 2019, stal,
aluminium, włókno
szklane, włókno węglowe,
PCV, acrystal, MDF
(fot. A. Krassowska)

Działanie społeczne

Rzeźba dla rzeźbiarki jest próbą wejścia na wyższy poziom mojego zaangażowania w kwestie problematyki społecznej, międzyludzkiej i próbą stworzenia pewnego rodzaju dzieła, które, jak sądzę, będzie spełniać w najdoskonalszy wręcz sposób istotę obiektu-dzieła sztuki, ponieważ może faktycznie permanentnie uczestniczyć w życiu człowieka. Może być moderowane przez użytkownika, wykorzystywane na co dzień. Dodatkową wartością tego projektu jest fakt, że osoba, której chcę go podarować, również jest rzeźbiarką, artystką. W swoich twórczych działaniach będzie mogła wesprzeć się podarowanym przeze mnie dziełem, co stworzy swego

rodzaju pętlę dobrych zdarzeń w wymiarze społecznym, humanistycznym i artystycznym. Z tego punktu widzenia można nawet powiedzieć, że stworzony przeze mnie obiekt jest rodzajem holistycznie działającej instalacji, który ma wspierać manualność użytkującej go osoby, dopełniać jej ciało, a przez to także dawać wsparcie emocjonalne, duchowe drugiemu artyście.

Projekt ten jest jednocześnie innowacyjnym rozwiązaniem mechanicznej protezy ręki, przewyższającym pod względem funkcjonalności dostępne mechaniczne protezy. Ma więc ogromną szansę wpłynąć pozytywnie na jakość życia wielu osób dotkniętych amputacją kończyn górnych.

fig. 2. Widok ogólny
protezy mechanicznej
ramienia. System
poruszania – ruchami
obręczy barkowej i kikuta
poamputacyjnego
(fot. A. Kokosza)

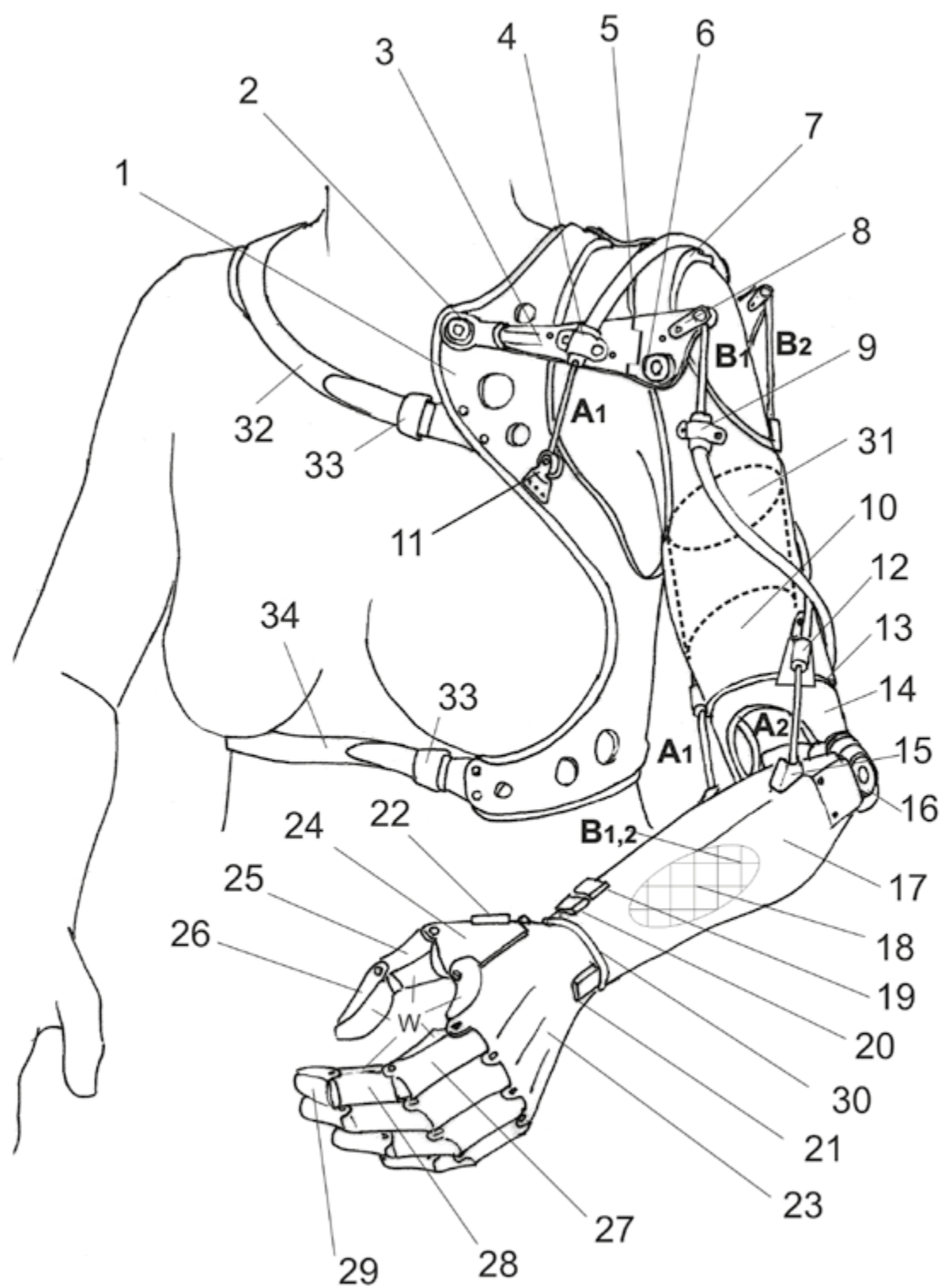
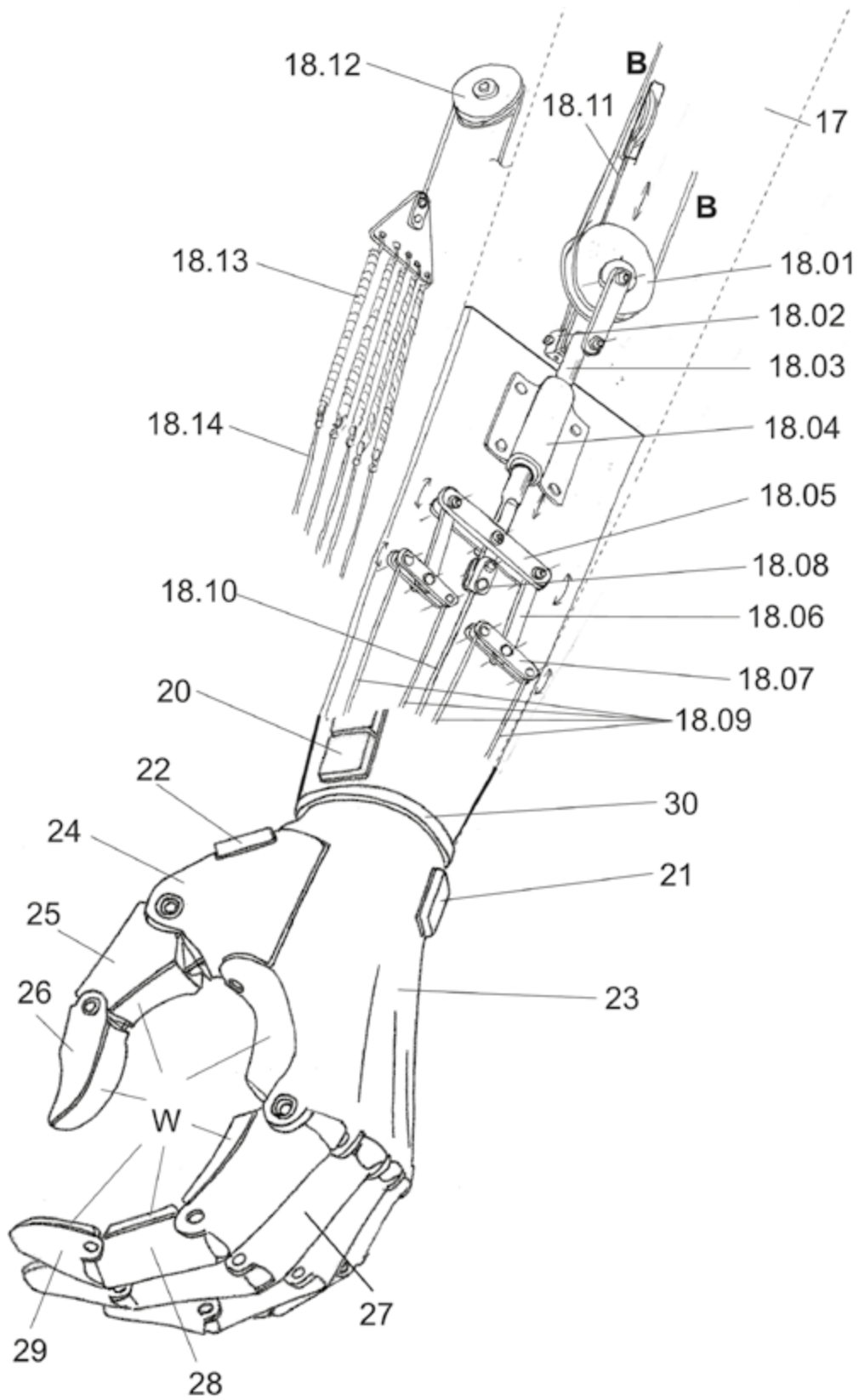


fig. 4, Widok i mechanizm sterowania chwytakiem
(fot. A. Kokosza)



Sześć cielesnych epizodów

Janusz Janczy

Urodzony w 1974 w Tarnowie. Studiował na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie. Dyplom w roku 1999. W latach 2000–2003 studiował na Akademii der Bildenden Künste w Norymberdze (2000 – Stypendium DAAD, 2002 – Shakespeare – Stypendium). Laureat nagrody za rzeźbę „Gustav-Weidanz-Preis für Plastik 2002” w Halle. 2006–2009 uczestnik Stacjonarnych Studiów Doktoranckich na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie. Od 2009 pracownik naukowo-dydaktyczny na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie. Obecnie kieruje Pracownią Rysunku III. Prowadzi działalność twórczą w zakresie rzeźby, rysunku i malarstwa, sztuki efemerycznej, tworzy obiekty o charakterze postdyscyplinarnym.

januszjanczy.com

instagram.com/
januszjanczy

Zagadnienie ciała w rzeźbie jest rozległe i sięgające tak głęboko w przeszłość, jak głęboko sięga sama twórczość człowieka. Liczba starożytnych rzeźbiarskich artefaktów gromadzonych w muzeach podsuwa jasny wniosek: historia rzeźby „zbudowana jest na ciele”. W skrócie myślowym można powiedzieć: rzeźba to ciało, ciało to rzeźba. Z podobnym zresztą stwierdzeniem spotkałem się już na pierwszych stronach książki *Rzeźba. Dzieje teoretyczne* Marii Anny Potockiej. „Człowiek jest rzeźbą. [...] Rzeźba jest człowiekiem”¹ — tak nieco prowokacyjnie pisała autorka, zdając sobie oczywiście sprawę z nieprawdziwości tych stwierdzeń. Była to jednak zachęta dla czytelnika do wyciągania kreatywnych wniosków z takiej konstrukcji myślowej.

Oczywiste powszechne przekonanie o naturze rzeźby, wynikające z przytłaczająco długiego okresu, w którym ciało człowieka lub zwierzęcia było praktycznie wyłączną jej inspiracją, zostało jednak w wieku dwudziestym poddane przez artystów intensywnemu egzaminowaniu. Jak pokazała historia, tradycyjne pojmowanie rzeźbiarskiej formy nie wytrzymało badania pełnego potencjału tej dyscypliny. Można by dyskutować o tym, czy to już futurystyczne i konstruktywistyczne kompozycje, deklarujące poszerzenie percepcji rzeźby o otaczającą ją przestrzeń, wystarczająco rozsadziły rzeźbiarską formę, czy jeszcze nie. Tak czy inaczej, równocześnie ze swojego rodzaju apogeum osiągniętym przez rzeźbę w latach 60. XX wieku² pojawiły się kolejne aktywności artystyczne, zapowiadające zmierzch długiej tradycji rzeźbiarskiej. Wymieniając je można by zacząć od minimalizmu, antyformy, sztuki ziemi, działań przerzucających punkt ciężkości z formy na proces, po intensywną konceptualizację i kontekstualizację sztuki — o których to zjawis-

kach, szczególnie z lat 1966–1972, tak skrupulatnie pisze Lucy Lippard³. Zmierzch ten nie nastąpił, zapewne także po części dlatego, że pojęcie sztuki, w tym także i rzeźby, nie ma jednak charakteru zamkniętego. Pozwala to tym samym na stopniową redefinicję pojęcia, na poszerzenie pola rzeźby, jak z kolei pisała o tym procesie Rosalind Krauss⁴.

Uporządkowany opis przemian zachodzących w rzeźbie dwudziestego wieku, a wraz z nimi obraz zmieniającego się stosunku rzeźby do ciała, pozostawiam jednak historykom. Istnieje natomiast perspektywa, którą jako artysta mógłbym skuteczniej zainteresować czytelnika, zainspirować do refleksji lub choćby rozśmieszyć i poprawić humor. Byłoby to sześć krótkich epizodów (dwa pierwsze połączyłem) — opowieści o doświadczaniu działania historii na sobie. Dokładniej mówiąc, o realnym wpływie na moją twórczość wybranych koncepcji roli ciała w rzeźbie, zakorzenionych w historii tej zacnej dyscypliny.

Dla tekstu wybrałem, co prawda, formę „lekką” i anegdotyczną, ale opowiem o procesie, który bynajmniej nie miał w sobie nic trywialnego — żadna tam letnia przygoda, raczej długi, skomplikowany związek. Na tyle zagałmiany, że do dziś trudno mi stwierdzić, czy to ja spacerowałem po kolejnych etapach historii, czy może to „historia” przespacerowała się po mnie. Ot, niech pozostanie to pytaniem otwartym, z kategorii dylematów od zawsze związanych z trudnym procesem edukacji i formowania się artystycznej osobowości...

Pomimo że osią tekstu jest studium własnego przypadku, wierzę, że czytelnicy i czytelniczki odnajdą w tej historii także przestrzeń wspólnych, bardziej uniwersalnych doświadczeń, a przede wszystkim garść interesujących dla rzeźbiarzy zagadnień. Przedstawione dalej przemiany w moim podejściu



Janusz Janczy, *Figura siedząca*, 1997, glina, wys. 160 cm
(fot. J. Janczy)

Deformacja jest potężnym środkiem rzeźbiarskiego wyrazu. W nieubłagany sposób otwiera znaczeniową przestrzeń.

do rzeźbiarskiego ciała rozpoczynają się w środowisku krakowskiego akademickiego Wydziału Rzeźby, na którym studio- wałem w drugiej połowie lat 90.

Od cielesnego piękna do metafory egzystencjalnego niepokoju

Etap rzeźby jako realistycznego przedstawienia ciała moglibyśmy tu pominąć jako doświadczenie najbardziej bazowe, gdyby nie było to jednocześnie doświadczenie tak głęboko satysfakcjonujące, że można je realizować przez całe życie, dążąc do mistrzowskiego wyrazu, do określenia własnej rozpoznawalnej stylistyki, do budowania złożonych przekazów za pomocą subtelnych gestów, układu ciała, nastroju, etc.

Od studium ciała z natury zaczyna zwykle swoją edukację każdy młody pasjonat rzeźby — tak przynajmniej myślałem, dopóki nie przeczytałem wspomnień Tony Cragga. Zaczął w latach siedemdziesiątych od sztuki konceptualnej, by przez niezliczone eksperymenty formalne dojść ostatecznie do solidnej rzeźbiarskiej formy. Zupełnie odwrotnie niż u nas, gdzie zaczynaliśmy od solidnej formy, a niektórzy z nas poprzez liczne eksperymenty dochodzili do sztuki konceptualnej, multimedialnej, intermedialnej.

Pozostanmy więc przy tym, że pierwszy epizod to ten, w którym ciało modelu stanowi niedościgniony wzorzec. Reprezentuje piękno, formalne bogactwo, harmonię. Wysiłek studium z natury posiada wiele wspaniałych właściwości dla psychofizycznej kondycji adepta. Łączy się zwykle z potrzebą dążenia do doskonalszego wyrazu. Trudno powiedzieć, czy w trakcie studium natury bardziej pracujemy nad dziełem, czy nad sobą. W tym sensie sztuka jako praca nad sobą i nad pogłębianiem umiejętności (sztuka jako droga do mistrzostwa) dominowała u mnie nad potrzebą dzielenia się egzystencjalną refleksją. U fundamentów tej aktywności lokowała się także chęć wyrażania witalnego piękna i dynamiki ludzkiego ciała.

Wartości wynikające z portretowania natury zmieniały się z czasem w nowe pociągające zagadnienia kreacji, zaobserwowane w pracowni prowadzonej przez Stefana Borzęckiego, płynnie wprowadzającej w epizod drugi. Przerysowania, kontrasty proporcji czy deformacje prowadziły w stronę przeżyć wewnętrznych, obrazowania stanów emocjonalnych, psychicznych, kierując wypowiedź nieuchronnie w stronę metaforyki. Zwykle dotyczyła ona treści egzystencjalnych, pełnych napięcia i niepokoju, choć pojawiały się projekty wyrażające tę bardziej metafizyczną potrzebę sięgnięcia duchowych wymiarów. Dyscyplina wnikliwej pracy nad formą łączyła się z taktyką powoływania form zagadkowych, surrealistycznych wątków, czyli, jak lubię to nazywać, plastycznych katalizatorów znaczeń. Lekcja konsekwencji formalnej w działaniu mogła wyglądać następująco: skoro kolejna rzeźba naśladowała naturę niewiele wniesie teraz do twojego doświadczenia, a czasu na studiach jest tak mało, warto pokusić się o kolejny krok na drodze kreacji. Spokojnie można by spróbować pozbyć się tej głowy, szyi może również. Czy po tym radykalnym zabiegu możemy pozostawić realistyczne stopy? No, nie. Trzeba ciąć. Skoro nie mamy już głowy, szyi i stóp... czy ma jakiś formalny sens pozostawianie rąk? No, nie ma...

To anegdotyczne skondensowanie długiego procesu w kilka zdań może przywołać uśmiech, niemniej jednak zawiera sedno co najmniej jednej z cennych dla mnie wówczas lekcji, z kategorii tych, które się zapamiętuje, choć z biegiem czasu zmienia się do nich swój stosunek. To właśnie z perspektywy czasu nieco innego ciężaru nabrało dla mnie uświadomienie sobie oczywistej (wówczas jakoś niewidocznej) zbieżności naszych pracownianych rzeźb, bo także prac kolegów i koleżanek, z formą wypracowaną jeszcze wśród wczesnopowojennych artystów. U niektórych w tle majaczył Henry Moore, u innych jego młodszy koleś, jak Lynn Chadwick, Kenneth Armitage czy Reg Buttler, dla których twórczości Herbert Read ukuł określenie „Geometry of Fear”. Pojawiał się Giacometti, Germaine Richier czy Alina Szapocznikow. Choć to wspaniałe rzeźbiarki i rzeźbiarze, my byliśmy już przecież w 1997 roku... Zagadnienia trzeba przepracować po

kolei, powiemy. To samo też jakby wynikało ze słów profesora, namawiającego nas do intensywniejszej pracy, bo jesteśmy dopiero przy A, B, C — a gdzie tam jeszcze do X, Y, Z.

Wiemy jednak dobrze, że i dziesięć lat to za mało, by dotknąć większości zagadnień alfabetu rzeźby. Doświadczenie to musi więc pozostać kwestią naszych wyborów. A wybór był. Obok Pracowni Rzeźby II, kierowanej właśnie przez Stefana Borzęckiego, Pracownię Rzeźby I prowadził Marian Konieczny, a Pracownię Rzeźby III od 1991 roku Józef Sękowski. Program tej pracowni był otwarty na daleko idące eksperymenty z materią rzeźbiarską. Cóż to jednak za rzeźby, takie dziwne, ze spawanej blachy lub wikliny, z pleksi i ceramiki, drutów i pończoch... Bałem się tam nawet zaglądać. No i ten dym ze spawarki. Była na wydziale pracownia multimedialna prowadzona przez Antoniego Porczaka, no ale przecież w moich oczach skupiała ona głównie nie-rzeźbiarzy. Nie. Wybór był jeden właściwy, oczywisty i niepodważalny.

Ciało rozczłonkowane jako brama do abstrakcji

Deformacja jest potężnym środkiem rzeźbiarskiego wyrazu. W nieubłagany sposób otwiera znaczeniową przestrzeń. W przypadku figury człowieka będą to głównie niepokojące skojarzenia, jako że dobrze znamy wzorzec prawidłowej budowy ciała. Stąd też deformacje oraz redukcje formy do postaci szczątkowej, kadłubowej, stały się tak naturalnym środkiem dla wyrażania na przykład powojennej traumy.

Zabieg rozbicia formy może mieć jednak na celu zupełnie inne zadanie. Mówilibyśmy wówczas nie tyle o rozbiciu, ile o rozkładaniu formy na części składowe. Pośród różnych celów takiego działania może ono służyć do podkreślenia strukturalnego porządku, wydobywania relacji pomiędzy elementami, by w klarowny sposób móc zaplanować kompozycję, a przede wszystkim otworzyć drogę do kreacji form abstrakcyjnych, wyjścia poza naśladownictwo natury.

W kontekście rozkładania i składania obrazu ciała w nowy artystyczny porządek przyjdą nam zapewne na myśl kubistyczne obrazy Picassa, jego przestrzenne kolaże czy późniejsze spawane asamblażowe

kompozycje. Możemy także przywołać rzeźbiarskie eksperymenty Matisse'a, który zbliżał się do „abstrakcyjnych” rezultatów poprzez podkreślanie i wydobywanie pojedynczych elementów z całości, np. twarzy, by ostatecznie zamieniać je stopniowo w coraz bardziej abstrakcyjne komponenty. Bodajże najwcześniej proces ten można klarownie prześledzić w serii *Głowa Janette* (1910–1913). Co ważne lub po prostu ciekawe, tak Matisse jak i Picasso generalnie nie przekraczali (myślę, że nie chcieli) pewnej granicy; nie zamierzali całkowicie pozbyć się przedstawieniowych odniesień, wyczyścić formy aż do „abstrakcyjnego konkretnego” (czego, jak wiemy, nie wahali już czynić konstruktywiści).

Warto jeszcze zauważyć, że istotne etapy przesuwania akcentu w stronę abstrakcyjnych formalnych zagadnień znajdziemy już u Rodina, w którego twórczości zabieg „kadrowania” kończyn figury przenosi naszą uwagę właśnie w stronę kompozycji, odrywa formę od tytułowej treści. Tematem staje się nawet nie samo ciało, ale zaskakujące ujęcie jego formy. To w rzeźbach takich jak *Postać latająca* (*Figure volante*, 1890–1891) czy *Iris, wysłanniczka bogów* (*Iris, messagère des Dieux*, 1891 — model odlany z brązu w 1895) William Tucker dostrzega, jak z narastającą siłą figura staje się wehikułem abstrakcji⁵.

Dróg do świata abstrakcji jest wiele, jak choćby droga Constantina Brâncuși'ego czy artystów znajdujących inspirację w formach organicznych, w „ciałach natury” — od bezkręgowców, przez kości zwierząt, po minerały — takich jak Jean Arp, Henry Moore czy Barbara Hepworth. Mnie jednak coraz bardziej pociągała ścieżka konstrukcyjna z formą wyrażającą dynamikę, emocję, kontrast i balans. Na etapie studiów formy czysto abstrakcyjne nie były na moim celowniku, ani też nie były generalnie popularne w pracowni.

Refleksję o potrzebie rozłożenia figury na części, znalezienia dla nich autonomicznej formy i nowego układu, przeprowadziłem już samodzielnie. Wyłoniła się stopniowo, jako kolejny krok na drodze. Nie miała w sobie nic z podniosłego odkrycia — była to po prostu myśl o tym, żeby po rozczłonkowaniu postaci nie redukować zbyt wielu elementów, że to właśnie w ich przestrzennej relacji zwrócona



Janusz Janczy, *Stojąc na jednej nodze II*, 2001, stal, wys. 83 cm (fot. J. Janczy)

zostanie uwaga na wartości abstrakcyjne. Staną się one tym ukrytym (właściwym) tematem rzeźby. Układ będzie nośnikiem lirycznej opowieści o relacji między kobietą i mężczyzną. On i Ona... Powstała nieco przerażająca, półrealistyczna, półgeometryczna hybryda, generująca treści, których lepiej nie rozgryzać. Dotknąłem tym samym kolejnego problemu, z którym co prawda, poradził sobie już Julio Gonzales, ale dla mnie był to jeszcze problem nierozpoznany. Znalaziona nieco później odpowiedź brzmiała tak: by zapamiętać nad niechcianymi treściami, trzeba się zdecydować i nie stać jedną nogą w świecie form naśladowujących naturę, a drugą w świecie form abstrakcyjnych. Zmiana w nową jakość powinna być całościowa, konsekwentna.

Konsekwencja formalna ujawnia, klaruje obraz relacji pomiędzy formą i treścią, eliminuje kształty przypadkowe, niezamierzone, elementy przeoczone, wnoszące „na pokład” równie niezamierzone treści. Zresztą, z dzisiejszej perspektywy, sprawy mają się już tak bardzo inaczej. Najbardziej fascynująca rzecz

polega na włączaniu obcych wstawek, budowaniu dalekich skojarzeń, nieoczekiwanych zestawień, do granic wyobraźni... Choć nie unieważnia to przecież dyskusji o konieczności panowania nad środkami wyrazu.

Rzeźba jako plastyczny organizm

Zdarza mi się powtarzać, że jedną z cech istotnych dla rzeźby (przed rozciągnięciem jej pojęcia), odróżniających ją od obiektów z tradycji *ready-made*, była duża spójność jej elementów. Spójność ta wynika bardziej ze związków formalnych niż ze związków znaczeniowych, jak ma to zwykle miejsce w obiektach o charakterze conceptualnym.

Ta cecha, określająca rzeźbę przez jakieś 25 000 lat inspiracji ciałem, także w dwudziestym wieku dość dobrze się jeszcze trzymała. Nawet gdy mieliśmy już do czynienia z rzeźbą abstrakcyjną. Choć nastąpiło przejście z rzeźby mówiącej o ciele do rzeźby posiadającej własny autonomiczny system formalny, własne rzeźbiarskie ciało, to wciąż mogła ona być postrzegana jako swojego rodzaju spójny plastyczny organizm. Głównie ze względu na zamknięcie i oddzielenie bryły rzeźby od otoczenia jednorodną materiałowo powierzchnią, a w przypadku wielu elementów, wielu materiałów — dzięki ich wzajemnemu dopasowaniu (z czasem coraz częściej także w układach budujących swój formalny sens na kontraście).

Kolejny krok w stronę rzeźby posiadającej własny system formalny, bazujący jednak na analizie ciała, wykonałem w norymberskiej pracowni⁶ prowadzonej przez Tima Scotta. Metodologia była nieco zaskakująca. Poruszające było również zaangażowanie niewielkiej grupy w pełni oddanych rzeźbie studentów. Wizualny efekt nie wzbudzał jednak mojej ufności. Powstawały kłaczowate, ażurowe, pozbawione centralnej masy struktury, co przy moich wcześniejszych doświadczeniach powodowało powstrzymywaną, ale jednak dezaprobatę. Jak się okazało, spędzony tam czas był niezmiernie cenny dla rozpoznania kolejnych zagadnień z zakresu rzeźby.

Wykonywaliśmy modele o charakterze strukturalnym, śledząc przebieg najważniejszych sił działających w ciele modelu podczas wykonywania określonego ruchu. Pozowanie nie było więc statyczne. Realizowane formy

miały za zadanie uchwycić logikę tego ruchu, oddać jego charakter. Mottem mogłoby tu być powiedzenie: „nie staraj się rzeźbić motyla, pokaż wrażenie, jakie wywołuje”. Nasze rzeźby, zachowując strukturalną dyscyplinę, niosły więc w sobie także stare, dobre, impresjonistyczne echo. Nie tylko zresztą tej jednej idei. Lekcja, którą otrzymaliśmy, była *par excellence* modernistyczną wykładnią spojrzenia na sztukę. W tej wykładni rzeźba dogłębnie spełniała formułę dyscypliny skupionej na rozpoznaniu własnych jakości, własnej istoty. Tak też, po pracy lub w przerwach, bo jednak praktyka (podobnie jak w Krakowie), była najważniejsza, zanurzaliśmy się w dyskusje, nasycając ten czas rozważaniami o definicji rzeźby, o dobrej i złej rzeźbie czy wreszcie o różnicy pomiędzy rzeźbą i nie-rzeźbą.

Robiliśmy w gruncie rzeczy abstrakcyjne rzeźby o charakterze konstrukcyjnym. Oprócz analizy sił ich formy profitowały z dokładnej obserwacji bogactwa kształtów kości, mięśni i powierzchniowego napięcia ciała, jego plastyczności oraz deformacji podczas ruchu. Realizując jedną pozę w różnych materiałach, starałem się zachować wspólną logikę konstrukcji, zmieniając jednak formę elementów w zależności od charakteru wybranego materiału. Tak powstały dwie prace zatytułowane *Stojąc na jednej nodze* (2001). Były to rzeźby realnie balansujące bez przymocowania do podstawy.

Za najbardziej zaawansowaną i cielesną rzeźbę wykonaną w konwencji analitycznej uważam pracę *Cicha pozycja* z 2002 roku, w której nawet kolor drewna został dobrany do „mięsnych” skojarzeń. Przewodnią myślą było wyrażenie wewnętrznych napięć ciała (miednica i noga) w układzie dość statycznym, gdzie mięśnie ulegają jednak stopniowemu skręcaniu i rozciąganiu. Była to jedna z moich nieco utopijnych prób jednoczesnego ukazania wewnętrznych i zewnętrznych jakości struktury. Porządkującej siły konstrukcji i piękna organicznej, „cielesnej” powierzchni⁷. Rzeźba ta w zasadzie zamknęła moją przygodę z tą metodą pracy.

Po rzeźbie *Cicha pozycja*, być może z przesytu analityczną pracą, podjąłem zupełnie odwrotną metodologię, kładąc nacisk na intuicyjność decyzji oraz większą ciągłość

i płynność procesu tworzenia. Rzeźbiąc od razu w materiale, bez szkiców i przygotowań, zrezygnowałem także ze „zdobywania przestrzeni” i rozbudowy struktury na zewnątrz. Skierowałem proces do środka. Można powiedzieć: powrót do najbardziej pierwotnych tradycji, choć w możliwie nieopatrzonym ujęciu — taki był przynajmniej zamiar.

Zerwanie z nawiązywaniem do ciała człowieka zaproponowałem w rzeźbie skupiającej się na przedstawieniu różnych jakości formalnych reprezentowanych przez trzy korespondujące ze sobą elementy. Każdy miał ujawniać nieco inne zagadnienie. Największy pokazywał kontrastowe relacje ażuru do pełnej płaszczyzny, masy do linearnego elementu; drugi był organicznie opracowanym elementem, nawiązującym do cielesności; trzeci — luźną próbą połączenia cech dwóch pozostałych. Do świata człowieka rzeźba nawiązywała głównie tytułem *Trzy gracje* (2002). Była to jedna z prac wykonanych i dedykowanych Eduardo Chillidzie, po artystycznej podróży do jego pracowni zamienionej w muzeum⁸. Dedykowane mu rzeźby skupiają się na napięciach pomiędzy organicznym i architektonicznym aspektem formy. Organiczny porządek reprezentują miękkie, cielesne przebiegi drewna z zachowaną naturalną powierzchnią. Porządek architektoniczny reprezentują twarde, geometrycznie opracowane fragmenty. Rozważania te rozwinięte zostały w pracy *Historie na dwa klucze* (2003), gdzie obok koncepcji tworzenia różnych wariantów i różnych treści jednej rzeźby w zależności od ilości użytych części powrócił zamysł nawiązania do figuracji, do przedstawienia *torso* lub *figury leżącej*.

Granica ciała, albo co odróżnia rzeźbę od nie-rzeźby

Skóra człowieka inspiruje swoim pięknem, wizualnie scala elementy ciała. W rzeźbie, jako powierzchnia oddzielająca rzeźbę od wszystkiego innego, przez wieki była w centrum uwagi. Kto nigdy nie zachwyił się doskonałymi wolumenami napiętych, aksamitnych marmurowych ciał, ich pełnią, wypornością. Wprawne oko rzeźbiarza wypatrzy każde zakłócenie, dotek, niekonsekwencję napawającą niesmakiem w formach tak subtelnie się przenikających, dużo bardziej

złożonych niż kubistyczne cylindry i stożki. No i wiek XX... Przyniósł całkiem spory wachlarz zabiegów ujawniających także semantyczny potencjał powierzchni, potencjał „skóry rzeźby”. Moglibyśmy nawet pójść na całość i powiedzieć, że rzeźba stała się zespołem śladów przemocy, pozostawionych w materiale przez artystę, o czym najlepiej wiedzą ekspresjoniści.

W tym miejscu jednak chciałem się zająć tym aspektem skóry/powierzchni, która w czarodziejski sposób sprawia, że obiekty nierzeźbiarskie stają się rzeźbami. W najbardziej dogłębny i kreatywny ze znanych mi sposobów zagadnienie abstrakcyjnej „skóry” badał Tony Cragg. Wobec tego o epizodzie spotkania z jego twórczością chciałem tu krótko opowiedzieć. Znaczenie ma też pewna przewrotność losu. Dla grupy modernistycznych radykałów, jakimi się stawialiśmy wraz z norymberskimi kolegami, twórczość Tony Cragga stała już po tej nieco zatrutej, postmodernistycznej stronie. Był dla nas bardziej konceptualistą niż rzeźbiarzem — no i przyznam, trochę podśmiewaliśmy się z niektórych jego propozycji. Przewrotność losu kolejny raz przyniosła lekcję pokory, bym jakiś czas później z pełnym zaangażowaniem czytał jego teksty i analizował jego twórczość, uznając go za jedną z kluczowych postaci dla rzeźby drugiej połowy XX wieku.

Cragg intensywnie pracował z tematem związków pomiędzy elementami o różnym charakterze, różnym pochodzeniu. Stając się początkowo rozpoznawalny ze względu na prace ze znalezionych odpadów, śmieci, poszukiwał nieustannie kolejnych sposobów, by wiązać je w jedno rzeźbiarskie ciało. Montowane płasko na ścianie zbiory znalezionych kolorowych przedmiotów z plastiku łączył w całość sens rozpoznawalnego obrysu. Przeróżne obiekty porządkowane były w stosy i zgrupowania, stawały się jedną formą tworzoną z wielości. Inny sposób scalania formy rzeźbiarskiej objawiło właśnie zagadnienie skóry.

W tym kontekście przypomnimy sobie zapewne zjawiskowe prace, których powierzchnia składa się z kostek do gry. Przyznaję — inspirujący pomysł, natomiast kostki nie pełniły tu tej roli, którą mam na myśli. Dla badania granic rzeźby bardziej intrygujące mogą być próby znalezienia wspólnej jednolitej powierzchni dla asamblażu z przedmiotów o różnym pochodzeniu. Najbardziej popularnym wśród artystów zabiegiem było po prostu odlanie go z metalu. Niczym za dotknięciem czarodziejskiej różdżki pluszowa zabawka mogła stać się rzeźbą... I na gruncie teoretycznym trudno było temu zaprzeczyć. Najbardziej minimalistycznym zabiegiem



Janusz Janczy, *Cicha pozycja*, 2002, drewno, wys. 27 cm (fot. J. Janczy)

stosowanym przez Cragga wydają się próby stworzenia „skóry” poprzez narysowanie na obiektach kresek — delikatna graficzna sieć łącząca osobne elementy w całość; albo też wypłaskowanie powierzchni poukładanych w stos szklanych obiektów czy pokrycie obiektów jakąś formą granulatu. Najbardziej intrygującym pomysłem, jak myślę, była powierzchnia uzyskana z setek powkręcanych w drewniane elementy metalowych haków.

Można powiedzieć, że Tony Cragg badał możliwości i granice postrzegania zbioru różnych elementów jako rzeźby, podążając ostatecznie w stronę coraz bardziej tradycyjnej definicji i solidnej rzeźbiarskiej formy. Formy, która od czasów menhirów i animistycznych wierzeń w wewnętrzne życie obiektów nieożywionych najchętniej spełniała się w pojedynczym, indywidualnym bycie.

Na koniec tego epizodu przykład mojego prywatnego dialogu z twórczością Cragga. Najbardziej chyba klarowne nawiązanie można zobaczyć w projekcie *Botanikus* (2013), w którym rozważałem właśnie działanie zbiorów form i łączności elementów. Z drugiej strony projekt ten wynika z moich poszukiwań malarskich i bada nieco inną problematykę, jak napięcia pomiędzy widzeniem płaskim a przestrzennym, pomiędzy przestrzenią iluzyjną a realną, ujęciem ruchu poprzez gest malarski lub przez kształt przestrzenny; no i wyraża tę nieprzemijającą fascynację organicznością — tutaj w postaci biomorficznych elementów, posiadających coś z rośliny, coś ze zwierzęcia.

Efemeryczne ciała rzeźbiarskie

Po zakończeniu rozważań nad definicją i ustalaniem granic rzeźby w trakcie studiów doktoranckich naturalnym krokiem musiało stać się ich przekraczanie. Jeszcze w rozprawie doktorskiej pisałem, że efemeryczność uderza w istotę rzeźby, do której najgłębszego sensu należał niemożliwy, dlatego też magiczny w zasadzie wysiłek „zatrzymania czasu”. Przytrzymania na dłużej tego, co z natury swojej musi odejść. Choć w pełni się z tym wciąż zgadzam, nie byłbym sobą, gdybym nie sprawdził, jak to z tą efemerycznością jest. Okazało się, że zajmując się najprostszymi formotwórczymi gestami, uważ-



nym przyglądaniem się materii otaczającej mnie codzienności, znalazłem się dużo bliżej rzeźbiarskich esencji niż w czasie, gdy ich usilnie poszukiwałem. W trakcie kilkuletniej eksploracji tego mikrokosmosu powstawały setki obiektów poszerzających moją percepcję niewielkich formalnych zjawisk. Inspirowały one nie tylko zaskakującymi formami, ale i odkrywającym się w nich potencjałem znaczeniowym.

Choć to tylko jeden z sześciu przemijających epizodów, przyznaję, że jego niespodziewaną zaletą była zdolność do poszerzania percepcji oraz przesuwania granic wyobraźni, wzbogacania języka wyrazu. Jeśli więc nie mylą się filozofowie twierdzący, że granice naszego świata wyznaczone są przez granice naszego języka, to te niepozorne efemeryczne ciała posiadały znaczący wpływ na poszerzenie mojego świata.

Janusz Janczy,
Trzy gracie, 2002,
drewno, 30 cm
(fot. J. Janczy)

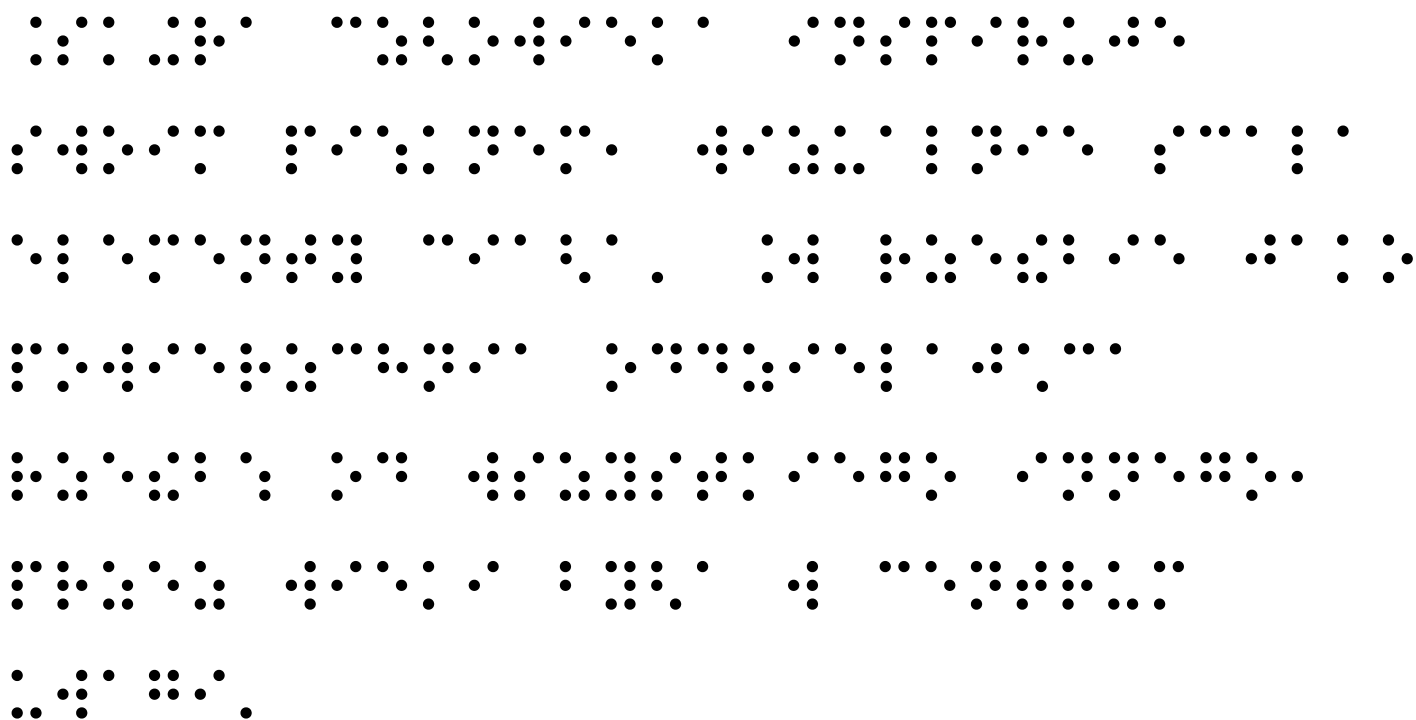
Kraków, sierpień 2022



Janusz Janczy, *Zimowy modernizm*, 2017, zasuszone płatki kwiatów, PCW, wys. 12 cm (fot. J. Janczy)

- 1 M.A. Potocka, *Rzeźba. Dzieje teoretyczne*, Kraków 2002, s. 11.
- 2 R.J. Williams, analizując jedną z największych, zorganizowanych z wielkim rozmachem i nakładem finansowym wystaw rzeźby, „American Sculpture of the Sixties”, oraz krytyczny dyskurs, jaki wokół niej nastąpił, wskazuje na charakter tego wydarzenia jako szczytowego, a zarazem zwrotnego momentu w historii rzeźby modernistycznej. Zob. R.J. Williams, *After Modern Sculpture. Art in the United States and Europe 1965–70*, Manchester and New York 2000, s. 3–9.
- 3 Zob. L.R. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, Berkeley–Los Angeles–London 1997, wznowienie: 2001.
- 4 Zob. R.E. Krauss, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [w:] tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 275–288.
- 5 Zob. W. Tucker, *Language of Sculpture*, London 1974, wznowienie: 2001, s. 37.
- 6 Najpierw na wymianie studenckiej programu Erasmus, a po studiach wracając do Norymbergii na kolejne 5 semestrów.
- 7 Pełną listę założeń tej rzeźby wymieniam w opisie na swojej stronie internetowej: januszjanczy.com
- 8 Zob. Muzeum Chillida Leku <https://www.museochillidaleku.com/en/>

**Skóra człowieka
inspiruje swoim pięknem,
wizualnie scala elementy
ciała. W rzeźbie, jako
powierzchnia oddzielająca
rzeźbę od wszystkiego
innego, przez wieki była
w centrum uwagi.**



Ciało – tajemnica obecności

Jerzy Fober

Pisząc kiedyś o fizycznej wielkości moich rzeźb za najbardziej trafną dla jej określenia uznałem *skalę własną*, opartą nie tylko o naturalne proporcje ludzkiej postaci, ale także, a może przede wszystkim, na konstruowanej przez całe życie własnej tożsamości. To dzięki niej z taką łatwością rozpoznajemy dzisiaj w tłumie obrazów człowieka Rembrandta, El Greca, Picassa czy Bacona — nawet wtedy, gdy ukrywa się za gadżetami swoich czasów. Jednak anatomia człowieka to równie uniwersalny, co różnorodny środek wyrazu. W mowie ciała nie istnieje bowiem żadna bariera językowa, a jego ekspresyjny potencjał ogranicza jedynie talent i nasza wyobraźnia. W rzeźbie, podobnie jak w tańcu czy na scenie teatru, niezwykle ważna jest świadomość własnej fizyczności — rzadka umiejętność spojrzenia na zewnątrz (od środka) połączona z jednoczesną intuicyjną kontrolą wielu zewnętrznych profili. Potrzeba stałego poruszania się wokół, dosłownie i w przenośni.

Anatomiczne rzeźbienie wymaga także umiejętności przeskalowania własnej percepcji tak, aby z niemal turystyczną przyjemnością móc potem wędrować po pejzażu ludzkiego ciała, poznawać je i od nowa kreować. Tworzyć człowieka nie tylko poprawnego anatomicznie, ale przede wszystkim z biografią, charakterem i osobowością, w której określaniu niezwykle istotny jest wybór materiału. Poza paroma wyjątkami (kiedy rzeźbiłem w drewnie klejąc czy montując większe formy z kilku fragmentów) większość moich rzeźb została wpisana w naturalny kształt, ruch i wewnętrzną anatomię drzew, które tajemnicę swego wnętrza zapowiadały mniej lub bardziej intrygującymi pęknięciami. Taką możliwość zajrzenia w głąb odbieram zawsze jako ciche zaproszenie do kolejnego dialogu chroniącego przed nieodwracalnym marnotrawstwem lub równie niepożądanym, niby-profesjonalnym korzenioplastycyzmem.

Urodzony w 1959 roku w Warszawie. W latach 1974–1979 uczył się w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem. W latach 1979–1984 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 1986 roku zajmuje się dydaktyką artystyczną. W roku 2000 otrzymał tytuł profesora. W latach 1996–2011 prowadził Pracownię Rzeźby na kierunku malarstwo i grafika Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, a w latach 2011–2015 w Akademii umeni w Bańskiej Bystrzycy na Słowacji. Obecnie prowadzi Pracownię Rzeźby w Instytucie Sztuk Plastycznych w Cieszynie na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.



Il. 1, Stanisław Kulon, *Człowiek z drewna*, 1979 (fot. J. Fober)

...pomiędzy syntezą formy a banalnym uproszczeniem istnieje istotna granica profesjonalnej odpowiedzialności.

Przez biograficznie tworzoną strukturę, anatomiczną indywidualność i ostateczny los drzewa niezwykle bliskie są naszej cielesności

i chociaż rzeźbienie w drewnie ma stosunkowo długą tradycję sięgającą naszej prehistorii, to artystyczny etos tego materiału zapoczątkowany na gruncie polskim dziełami Wita Stwosza narodził się dopiero w XX wieku pod pedagogicznymi „skrzydłami” Antoniego Kenara. Kiedy Andrzej Wajda kręcił kolejno filmy *Człowiek z marmuru* i *Człowiek z żelaza*, Stanisław Kulon, uczeń Kenara, wyrzeźbił *Człowieka z drewna*, definiując swój czas i samego siebie (il. 1).

Przypadek takiego zjednoczenia w obszarze sztuki zdarza się niezwykle rzadko i jest wartością unikatową, pomimo od zawsze obecnych wokół przedstawicieli nurtu „sztuki zapożyczeń”. Wyrażenie rozpoznawalnego realizmu własnej epoki jest najtrudniejszym artystycznym wyzwaniem wymagającym talentu, silnej osobowości oraz determinacji tworzenia wbrew chwilowym modom i koniunkturalnym ideologiom. Prawdziwa opowieść o Człowieku nie może być tylko opowiadaniem o perypetiach autorsko spreparowanego ludzika, ponieważ pomiędzy syntezą formy a banalnym uproszczeniem istnieje istotna granica profesjonalnej odpowiedzialności.

Niezwykłą manifestacją naszej cielesności jest rozpowszechniony w ikonografii średnowiecznej motyw *piety*, przejmującej relacji o stanie pomiędzy bólem a ciszą, pomiędzy obecnością i jej brakiem, w twórczości Michała Anioła najmocniej wyrażonej w *Piecie Rondanini*, rzeź-

bionej do końca życia i tak znacząco odmiennie od wcześniejszych realizacji. Jej kompozycyjna inność wynika przede wszystkim z konieczności wpisania własnego artystycznego zamiaru w kształt dawnej kamienniej kolumny — podobnie jak w pień drzewa. Równie zaskakujący w przypadku tego artysty jest wybór naturalnej skali człowieka oraz decyzja o pozostawieniu ramienia z pierwotnej, ostatecznie porzuconej wersji i świadomego wykorzystania ekspresji niedopowiedzenia, która dopiero po kilkuset latach powszechnie zaakceptowana zdominowała język sztuki. Za pierwszą zachowaną rzeźbę Michała Anioła uznaje się drewnianą (w pełni nagą) figurę ukrzyżowanego Chrystusa wykonaną dla klasztoru Santo Spirito we Florencji. Jego ostatnie dzieło *Pieta Rondanini*, wpisane w formę kamiennego walca, poprzez zapowiedź *figury serpentinata* nie tylko uwolniło rzeźbę z architektonicznych uzależnień, ale dało także tej dziedzinie sztuki impuls dla współczesnego „myślenia materiałem”.

Rzeźba jest takim rodzajem przestrzennej wypowiedzi, którą można spersonalizować obecnością ludzkiego ciała. Obdarzyć indywidualnym losem oraz kontekstem konkretnych zdarzeń. W 2015 roku wyrzeźbiłem *Ofiarę Izaaka*, zestawiając przy tej okazji ciepłe drewno z kamieniem — ciało z chłodem bazaltowego ołtarza (il. 2). Prawdziwym artystycznym wyzwaniem było zakomponowanie anatomicznego układu tak, aby bez zbędnych rekwizytów wyrażał skrępowanie i dobrowolne zniewolenie, a sam temat przekonująco uzasadnił zestawienie drewna z kamieniem. W tradycji judeochrześcijańskiej ranga tego wydarzenia na wzgórzu Moria jest fundamentalna, a samo miejsce od tysięcy lat w równym stopniu łączy ludzi i dzieli — współlistnieją podobnie jak drzewo i skała.

Il. 2, Jerzy Fober,
Ofiara Izaaka, 2015
(fot. J. Fober)



Stanisław Radwański – chronotopie i antropometamorfozy przestrzeni

„[...] arcydziełko Borgesa przeprowadza mnie przez labirynt teorii, w którym próby przejrzystej kategoryzacji problemów okazałyby się marnym przewodnikiem. Bourgeois siedzi w samym sercu tego labiryntu, na krześle przeznaczonym dla filozofa. Krzesło jest jednak także dostępne dla widza: z chęci, z marszu, dla odmiany”.

Mieke Bal¹

Dorota Grubba-Thiede

Wykładowczyni Zakładu Historii i Teorii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, historyczka sztuki, krytyczka sztuki, kuratorka wystaw, rzeźbiarka. Absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu: doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce (2009), magister sztuki (na kierunku rzeźba, 2005), magister ochrony dóbr kultury – konserwatorstwo (2000). Zorganizowała liczne ekspozycje sztuki nowoczesnej i współczesnej w PGS w Sopocie [od 2002] i m.in. MN w Warszawie, CRP w Orońsku, etc. Od 2017 współpracuje cyklicznie z Instytutem Cybernetyki Sztuki Marka Rogulskiego w Gdańsku-Osowej. Jest związana z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata. Była również autorką cyklu wykładów-spotkań w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku pt. „Kształty w strefach znaczeń – społeczne konteksty rzeźby współczesnej” (2014–2015). Zajmuje się interdyscyplinarnymi badaniami w zakresie sztuki współczesnej oraz jej upowszechnianiem.

W niniejszym eseju chciałabym wyróżnić trzy kompozycje, które rezonują z zagadnieniami ciała, cielesności, psychoontologii, wreszcie neuroestetyki. Podmiotem przemyśleń jest prof. Stanisław Radwański, wybitny współczesny artysta, od lat 60. XX w. sytuujący swoją twórczość w relacji do świata i w gotowości do przechodzenia na kolejne etapy. Uważnie obserwuje zmieniającą się rzeczywistość, pogłębia wiedzę o jego wieloaspektowych historiach, a zarazem wnosi w przestrzeń globu własną, wcześniej nieistniejącą konstrukcję — *de facto* ją wzbogacając². Jest uznanym w obiegu międzynarodowym twórcą oryginalnych propozycji formalnych, wirtuozem współczesnej rzeźby wprowadzającym do ikonosfery jemu tylko właściwe czyste formy — np. motywy poklatkowości i spotęgowania semantyczno-wyrazowe (jak w *Portrecie Taty*), nadrealność wariacyjnych kompozycji (np. *Muza czy Kroczący*) i inne wrażliwe interpretacje podejmowanych problemów, poszerzające fenomen nurtu nowej figuracji, nowej fali, postmodernizmu, wreszcie sztuki obu dekad XXI w. w otwartej przestrzeni miast³.

Pierwiastek nadrealności dyskretnie uobecniający się w *oeuvre* gdańskiego artysty sprowokował przewiązanie moich myśli z tekstem Mieke Bal *Antropometamorfoza: rozwidlające się ścieżki i kryształ filozofii czasowości Louise Bourgeois*, która czerpie inspiracje z opowiadania Jorge Luisa Borgesa⁴.

Intymną, jakby szeptem wypowiedaną narracją, która „relacjonuje” kondycję cielesności rozedrganej, jest *Portret Taty* z 1986 — unikatowy w rzeźbie współczesnej introwertyczny portret, w którym jak dyskretnie echo zdwojone zostały spoglądające z niepokojem oczy. Praca oddziałuje jak emanacja szlachetnej osobowości, a zarazem emanacja psychologicznego splątania wynikająca z granicznych wewnętrznych doświadczeń portretowanego. Artysta wspomina, iż jego ojciec był silnym i charyzmatycznym człowiekiem, następnie przyszedł na niego czas nawracających chorób i pobytów w szpitalu — i płynący stąd niepokój zanotował w jego niemal renesansowych rysach twarzy.

Przez podwojenie układu oczu Stanisław Radwański wypracował oryginalny symbol wahania wewnętrznego i niepewności, jakby przypominając o awangardowej *Madonnie* Tytusa Czyżewskiego z 1920 roku, w której naddana dłoń potęgowała siłę błogosławieństwa. Mimo zerwania z realnością portretu w najmniejszym stopniu nie doświadczamy zjawiska mutacji. Nieświadomym kontekstem pozostaje poruszający esej Susan Sontag *Illness as Metaphor*⁵. W dokonaniach polskiego artysty intryguje wrażliwość na obecność X Muzy — filmu i fotografii, w tym poklatkowych zdjęć faz ruchu Eadwearda Muybridge’a (1830–1903), rozwijanych od lat 70. XIX w.

Intymno-intersubiektywnym, a zarazem nadrealnym symbolem kobiecości pozostaje *Muza* z 1987 roku XX w. — słynna rzeźba Stanisława Radwańskiego. Niedosłownie nawiązująca do rzeźby Grecji hellenistycznej, stała się wizyjnym popiersiem anamorficznym, interpretacją okrytej tkaniną młodej kobiety. Forma prowokuje do spotkania z twarzą postaci, do pochylenia, jednak kontakt wzrokowy nie jest możliwy — tkanina osłania pustkę. Rzeźba, przy całym pięknie, oddziałuje jak esencja kobiecej melancholii, przypominając o badaniach Julii Kristevy zebranych w książce *Czarne słońce*⁶. Jest skrótem, metaforą otwartą na interpretację, np. dostrzeżenie społeczno-kulturowych uwarunkowań okrywania ciała kobiecego.

W *Portrecie Taty* oraz w *Muzie* czytelne wydają się analogie do postsurrealistycznej strategii artystycznej *disruption*. W międzynarodowych kręgach artystycznych w interpretacjach figur stosowano m.in. fragmentację, dublowanie oraz zakłócenie spójności formy. W sztuce polskiej strategię *disruption* wydawała się intuicyjnie zapowiadać Alina Szapocznikow, tworząc od lat 50. magmowe, sugestywne, psychomorficzne figury, takie m.in. jak: *Małża, Róża, Belissima, Maria Magdalena* i inne. Szapocznikow mówiła o „rozedrganiu”, w notatkach pisała wręcz: „Znam dobrze swój organizm (*resistance*), który już podołał tylu nieuwierzytelnionym trudnościom”⁷. Odległym echem *Muzy* S. Radwańskiego wydaje się wizja Kay Sage-Tanguy *Ja na przecięciu trzech miast* (1944) czy obrazy René Magritte’a⁸.

W sztuce Stanisława Radwańskiego szczególnie pozostają wirtuozerskie warianty metafor, które buduje od najmłodszych lat, także dzięki naturalnemu zainteresowaniu życiem społecznym ludzi — by wzmiankować niezwykle w formie i barwie *Portret Władimira Majakowskiego* (1968), geniusza poezji i zarazem ikony czasu rewolucji w Rosji, w obszarze sztuki i przemian systemowych. Stanisław Radwański ujął pisarza-aktywistę „z atrybutami mieszczucha” — czyli w kapeluszu i muszce, całą formę pokrywając monochromią wyszukanych błękitów — dematerializującą fizyczność — i wskazując na głowę przepełnioną poezją. Rezonansem może być tomik Majakowskiego *Obłok w spodniach* (1915) — ważny wcześniej dla Katarzyny Kobro, jak i wizyjny, genialny

w odniesieniach do wyższej matematyki *Pomnik III Międzynarodówki* (1920) Władimira Tatlina, którego kinetyczna, ażurowa budowa miała też współpracować z niebem.

Artysta wspomina, iż otrzymał temat teoretycznego dyplomu: o awangardowej sztuce w Rosji doby rewolucji i tuż po niej. Początkowo się buntował, ale szybko uznał, że problematyka jest mu bliska, wypełniona wspaniałymi artystami, „którzy później się rozdrobnili, poznikali”⁹. W swoim atelier przy ulicy Mariackiej w Gdańsku Stanisław Radwański eksponuje *Majakowskiego* na archaicznym kawalecie (uratowanym z dawnego asortymentu wzniesionej w 1909 roku Politechniki Gdańskiej), w którym korby i przypominające zminiaturyzowaną wieżę Eiffla elementy konstrukcji wydają się dopełnieniem tego brawurowego portretu¹⁰.

Sięganie po kolor w rzeźbie w drugiej połowie lat 60. nadal było odważnym i nieczęstym aktem, pojawiającym się wcześniej, np. od lat 60., u Armana i innych osobowości kręgu *nouveau realisme*, w sztuce Marii Pinińskiej-Bereś, Aliny Szapocznikow i Wandy Czełkowskiej od lat 50., czy od 1967 w figuracjach wrocławskiego artysty Andrzeja Wojciechowskiego. Intuicyjnym gestem odrealnienia portretu Majakowskiego przez wyszukane błękity Stanisław Radwański — wtedy młody absolwent gdańskiej PWSSP — przywołał też rozwijane od najmłodszych lat własne doświadczenia malarskie: potrzebę pracy z sublimującym światem barw oraz pierwotną wolę studiowania malarstwa.

Mieke Bal pisała o dziełach, które załamują czas i przestrzeń dotykając bezpośrednio kwestii chronotopii. Podkreślała: „Uprzedniość jest także tłem rzeźby, rzutowanej przez pryzmat biograficznych i psychoanalitycznych uwarunkowań”¹¹.



Stanisław Radwański,
Muza, 1987
(fot. J. Zdybel)



Stanisław Radwański,
Portret Taty, 1986
(fot. J. Zdybel)



Stanisław Radwański
w swoim atelier przy ulicy
Mariackiej w Gdańsku,
(na pierwszym planie)
Stanisław Radwański,
*Portret Władimira
Majakowskiego*, 1968
(fot. D. Grubba-Thiede)



- 1 M. Bał: *Antropometamorfoza: rozwidlające się ścieżki i kryształy filozofii czasowości Louise Bourgeois*, [w:] *Louise Bourgeois. Geometria pożądania*, [kat. wyst.], red. i kurator: A. Budak, Zachęta NGS, Warszawa 2003, s. 34 i nn. Chronotopia: połączenie odniesień do pojęć *chronologia* oraz *utopia*. Bał pisała również „Cząstka *antropo* oznacza niemożność dokonania bezbolesnego rozdziału pomiędzy dziełem [a artystą]. [...] Cząstka *-metamorfoza* zwraca z kolei uwagę na gruntowną transformację, zmieniającą autorkę w obraz autorki, który odbiorca zarówno może, jak i musi ukształtować. Obydwe współrzędne są tak samo uchwytnie, jak rozwidlające się u Borgesa ścieżki czasu, więzienie *ja* narratora”. Oraz: „Neologizm *antropometamorfoza* zaproponował w XVII wieku brytyjski lekarz John Bulwer i wykorzystał w tytule swojej książki o «zmienności rodzaju ludzkiego»”. Bał, stroniąc od koncepcji Bulwera, zapożycza odeń wyłącznie terminologię.
- 2 Prof. S. Radwański, [w:] *Metafora i rzeczywistość. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku w latach 2005–2015*. red. prof. R. Gajewski, Gdańsk 2015; *Bez korekty: prof. Stanisław Radwański i jego absolwenci*, red. nauk. M. Białecki, tłum. J. Dąbrowska, Gdańsk 2014; *Rzeźba 3: Sławoj Ostrowski, Stanisław Radwański, Edward Sitek*, [kat. wyst., teksty: A. Myjak, M. Białecki, Z. Watrak, R. Boettner-Łubowski]; tłum. T. Piwowarczyk, kurator M. Białecki, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2016.
- 3 S. Radwański, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, red. W. Zmorzyński, [kat. wyst.], Muzeum Narodowe, Gdańsk 2005. Por. też H.-P. Bartels, *Menschen in Figurationen: ein Lesebuch zur Einführung in die Prozeß- und Figurationssoziologie von Norbert Elias*, Opladen 1995.
- 4 Por. J.L. Borges, *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] tegoż, *Fikcje*, Warszawa 1972.
- 5 S. Sontag, *Illness as Metaphor*, ed. Straus & Giroux 1978.
- 6 J. Kristeva, *Czarne słońce: depresja i melancholia*, tłum. M. Markowski, R. Ryziński, wstęp M. Markowski, Kraków 2007.
- 7 A. Szapocznikow w liście do Ryszarda Stanisławskiego, 1949, 1950, [w:] *Kroję mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego 1948–1971*, red. nauk. A. Jakubowska, K. Szotkowska-Beylin, Kraków–Warszawa 2012, s. 159.
- 8 *Muza*, reprodukowana m.in. na okładce periodyku „Autograf” 1990, nr 7–8; wewnątrz zamieszczono duży materiał Stanisław Radwański. *Galeria Autografu*.
- 9 Stanisław Radwański — narracja w czasie spotkania z autorką tekstu 23 października 2021.
- 10 Prof. Radwański wspomina, iż na Politechnice Gdańskiej po 1945 roku wykładał rzeźbę dla architektów prof. Leszek Weroscy i on uratował ten kawałek ze zrujnowanej przez wojnę pracowni rzeźby. „Ten kawałek od niego przejąłem i on ze mną wędruje”.
- 11 M. Bał, dz. cyt., s. 38.

Pamięć ciała

Monika Rościszewska

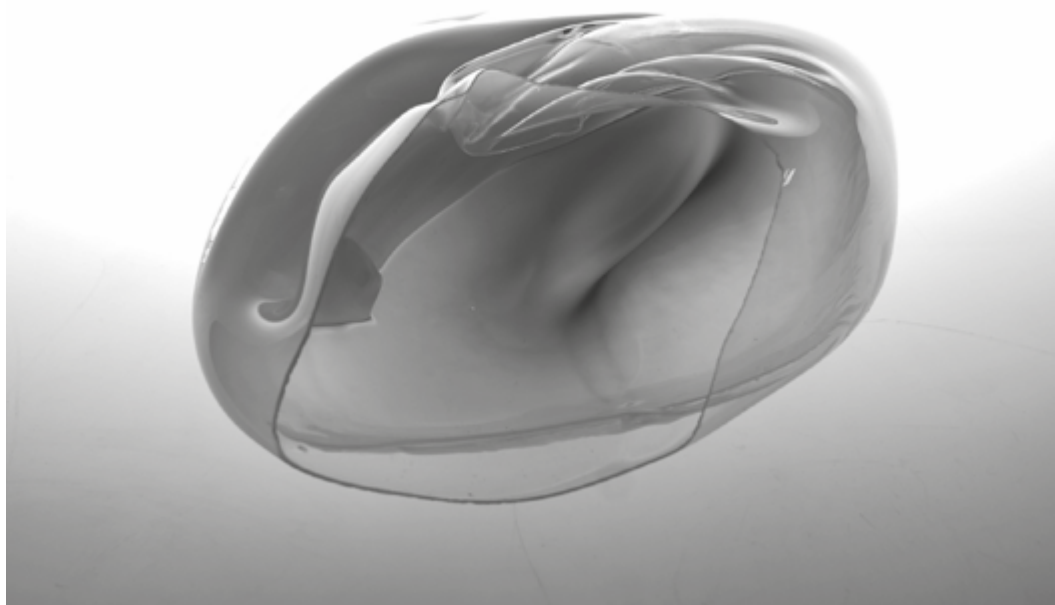
Rzeźba współczesna jest wyrazem dialogu, jaki artysta podejmuje z otaczającą go rzeczywistością; jego obserwacje i zaangażowanie pozwalają unaocznić problemy współczesnego świata. Wnikliwość i wrażliwość artysty to rodzaj filtra, który pozwala uwypuklić mało widoczne problemy. Rzeźba z roli służebnej, upamiętniającej, przeszła długą drogę, by stać się zapisem obecnego stanu świadomości artysty. Jako interpretacja rzeczywistości, wiąże się z tym, co bieżące. Odczucia twórcy rzeźby, przefiltrowane i zamknięte w abstrakcyjnych formach, ukazują pozornie niedostrzegalne procesy zachodzące w otoczeniu.

Chcąc zrozumieć, co dzieje się w sztuce współczesnej, należy odnieść się do społecznych zmian zachodzących w kulturze — do tego, czym i jak żyje współczesny świat. Nie chodzi mi tu o wpisanie się w modną formę,

raczej o to, że nie możemy odrywać twórczości od otoczenia, w którym powstaje, ponieważ to specyficzne odczuwanie świata staje się częścią procesu twórczego, drogą odkrywania własnej tożsamości, drogowskazem do prawdy poszukiwanej w wybranym przez siebie kierunku.

W całym procesie twórczym interesuje mnie charakter współpracy umysłu ze zmysłami — w ich ścisłej komunikacji dostrzegam, jak bardzo ważną rolę pełni ciało. W swojej twórczości ciało traktuję jako mapę, na której zostały zapisane przeżycia i związane z nimi stany. Wierzę, że wewnętrzny wgląd ukazuje prawdziwość zapisanych w ciele interakcji ze światem. Są wśród nich zapisy stanów dawnych, lecz wciąż wpływających na teraźniejszy proces postrzegania i odczuwania. Zwracając się do wnętrza, rozpoznaję

Artystka rzeźbiarka. Studia na Wydziale Rzeźby krakowskiej ASP, dyplom w 2012 roku. W latach 2015–2018 odbyła studia doktoranckie na macierzystym wydziale, gdzie obecnie pracuje jako pracownik naukowo-dydaktyczny. W swej twórczości porusza zagadnienia procesu poznania, doświadczania, ciało ukazuje jako mapę przeżyć. Jej ucielesnione szklane formy nawiązują do struktury człowieka, jego odczuwania ciałem.



Monika Rościszewska,
Doświadczenie, 2019,
szkło, 28 × 20 × 45 cm
(fot. M. Rościszewska)

Monika Rościszewska,
Proces poznania, 2018,
 szkło, 43 × 23 × 66 cm
 (fot. M. Rościszewska)



zapisane w pamięci ciała emocje i uczucia. Introspekcja jest ważna, bo ma ona wpływ na teraźniejszość.

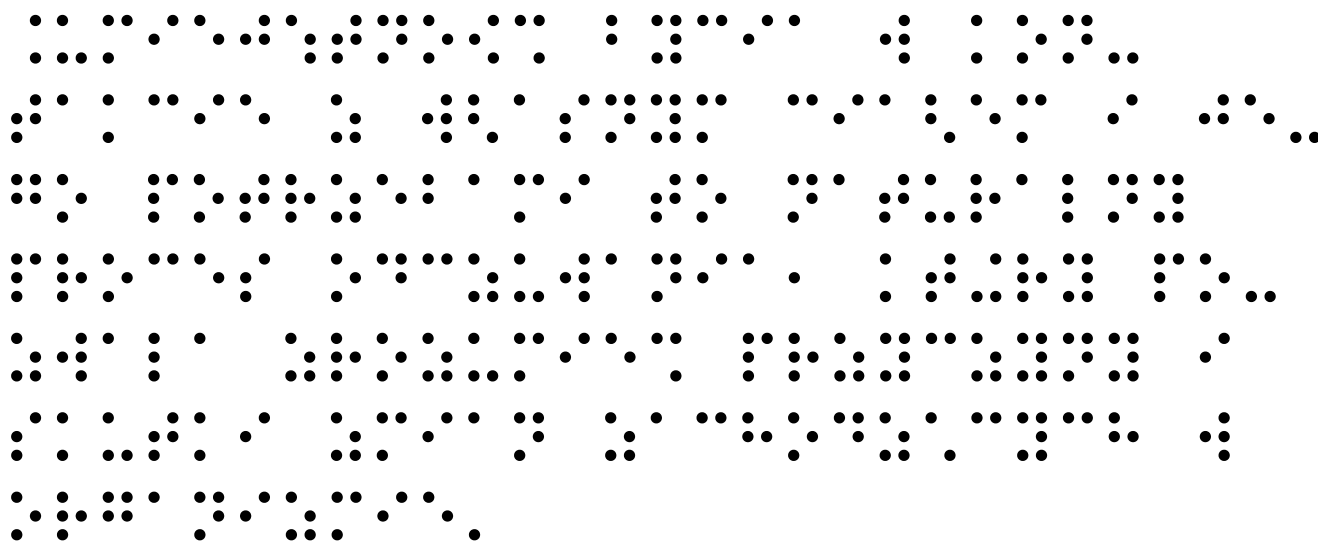
Nie chciałabym przywoływać jedynie uczuciowych zrywów, ukazywać chaosu emocji, pozbawiając się zrozumienia przyczyn, dzięki którym powstały. Przefiltrowane przez umysł, nazwane i zdefiniowane odczucia stają się drogowskazem w moich poszukiwaniach twórczych. Wyzwaniem jest przedstawienie ich w obiekcie rzeźbiarskim, w formie budzącej uczucia, emocjonalne poruszenie. Jest to przestrzeń, w której mogę spotkać się z odbiorcą.

Za pomocą cielesnych form przedstawiam kolejne stany drogi, jaką przechodzę w procesie samopoznania w twórczości. Staram się wydobyć istotną rolę poznawania poprzez zmysły — chcę zwrócić uwagę na „mądrość” ciała. W poznaniu intuicyjnym jest rozległa niezbadana przestrzeń i wiedza, odmienna

od czysto intelektualnych spekulacji, odłączonych od ciała, z którego pochodzą. Intuicyjne poznanie, które często porównywane jest do nieświadomego, nie wyklucza autentyczności, prawdziwości poznania. Opiera się ono na odczuciach, które wcześniej nazwaliśmy i poznaliśmy.

Podążam za zmysłem słuchu, dotyku, wzroku, a nawet zapachu. Stają się one drogowskazem obranego przeze mnie kierunku. Zapisane w pamięci obrazy oddziałują na mój sposób postrzegania i odczuwania. Czucie zmysłami, dosłownie całym ciałem, jest połączone z zapisanym we mnie wcześniejszym doświadczeniem. Zgadzam się tu z myślą Maurice’a Merleau-Ponty’ego, który stwierdza: „[...] nie można bowiem wiązać niektórych ruchów z cielesną mechaniką, a innych ze świadomością: ciało i świadomość nie ograniczają się nawzajem, mogą być

**Umiejętność bycia
w kontakcie z własnym
ciałem i jego potrzebami
to naturalny proces
odczuwania, który
pozwala zrozumieć
przyczyny i skutki
zmian zachodzących
w organizmie.**



tylko współbieżne”¹. Zapamiętane obrazy, zapisane w ciele odczucia budują drogę naszych wyborów.

Umiejętność bycia w kontakcie z własnym ciałem i jego potrzebami to naturalny proces odczuwania, który pozwala zrozumieć przyczyny i skutki zmian zachodzących w organizmie. Dla wizualizacji tego zagadnienia używam w swojej twórczości szkła. Poprzez jego przejrzystość mogę pokazać wewnętrzne i zewnętrzne jakości formy, oraz zależność wewnętrznej strony od zewnętrznych czynników. Ta współzależność jest metaforą jedności ciała i ducha (umysłu). Materia szkła pozwala mi ukazać wewnętrzną i zewnętrzną strukturę na jednej płaszczyźnie. Przejrzystość daje możliwości ujawnienia wpływu zewnętrznej struktury na wewnętrzną. Podobnie jak w procesie samoświadomości wewnętrzne czynniki wpływają na zewnętrzną strukturę człowieka, tak zamiennie dokonuje się wpływ doświadczenia na odczuwanie, które potrzebne jest w budowaniu świadomości.

Podczas pracy z rzeźbą każda decyzja w kształtowaniu formy ze szkła niesie widoczne konsekwencje: jeden element ma wpływ na drugi, tak samo jak w organizmie. Szkło jest kruche, toteż podczas procesu tworzenia

niezbędna jest uważność. Choć szkło stawia opór, a jego parametry nie pozwalają na łatwe formowanie, to sama materia jest delikatna. W materii szklanej zawarte są przeciwieństwa: przy sztywności występuje tu jednocześnie kruchość, która wymaga znajomości warsztatu. Każda decyzja w procesie kształtowania, zaczynając od temperatury czy wilgotności formy gipsowej po parametry szkła, ma znaczący wpływ na jego wytrzymałość. To jakby organizm, wymagający zrozumienia i opanowania.

Proces poznania to dzieło, w którym ciało staje się nośnikiem przedstawionych na nim odczuć. Naturalna wielkość korpusu i cielisty kolor szkła ukazują materię skóry. Starałam się rozumieć przyczyny i sposób kształtowania szkła, by móc pozwolić mu swobodnie się układać poza formą, by móc zobaczyć jego naturalne predyspozycje, wydobyć ze sztywności miękkość. W cielistych formach chcę ukazać zapis przeżyć, jakie zachodzą w ludzkim ciele. Wiem, że wpływ sfery psychicznej na fizyczną jest wymienny, tak jak praca z materią.

1 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 143.

Monika Rościszewska,
Proces poznania, 2018,
szkło, 43 × 23 × 66 cm
(fot. M. Rościszewska)



Opowieści niewerbalne

Andrzej Kokosza

Biogram na stronie 28

W ramach moich badań rzeźbiarskich zrealizowałem projekt, nad którym pracowałem od czterech lat ze względu na jego wieloetapowość i złożoność oraz szczególnie istotny dobór współpracujących modeli. Jego istotą jest stworzenie swoistego laboratorium artystycznego, za pomocą którego analizuję istotę ruchu i gestu w kontekście rzeźbiarskim. Szczególnie interesuje mnie wpływ doświadczeń wyniesionych z różnorodnych dziedzin: tańca, sportu i działań scenicznych jako czynnika bezpośrednio determinującego sposób poruszania się, wykonywania gestu i przyjmowania pozy. Ponieważ w istocie opiera się to na subtelnych różnicach, musiałem już na początkowym etapie moich badań precyzyjnie zdefiniować założenia odnośnie doboru:

- Po pierwsze: form w przestrzeni — wykonanych przeze mnie czterech obiektów — geometrycznych przestrzeni scenograficznych, jako zdefiniowanego obszaru dla podejmowania przeze mnie pracy nad nurtującym mnie zagadnieniem sekwencji ruchów modeli opisujących zadaną przestrzeń.

- Po drugie: od opisanych powyżej form po wielokroć istotniejszym jest podmiot, czyli dobór współpracujących modeli — u dało mi się zaprosić do współpracy gimnastyczki i tancerki takich specjalności jak: balet klasyczny, taniec współczesny, capoeira, taniec hip-hop, joga oraz osoby z doświadczeniami scenicznymi/teatralnymi. Szukając definicji tego studium zdecydowałem się określić to metaforycznie jako „opowieści niewerbalne”. Te utalentowane osoby, poruszając się w stworzonych przeze mnie przestrzeniach, opisują je w założonych sekwencjach ruchu, jednakże wytrenowana przez rodzaj uprawianego tańca lub sportu świadomość ciała wywiera subtelny, choć widoczny wpływ na ich niewerbalną opowieść.

To zagadnienie jest dla mnie szczególnie zajmujące, ponieważ w wymiarze rzeźbiarskim pozwala zaobserwować, mimo tego samego narzuczonego porządku przestrzennego, różny sposób wychodzenia ciała poza punkt ciężkości, różnice w geście i pozie, które są nieodłączną cechą różnych dyscyplin sportu i tańca. Ta obserwacja jest niezwykle pomocna przy tworzeniu kreacji rzeźbiarskich bez konieczności wyposażania tworzonej rzeźby w atrybuty (przedmioty) poszczególnych sportów lub technik tanecznych charakterystycznych dla danej dyscypliny.

Każdy z modeli prezentuje indywidualną technikę wychylania ciała poza punkt ciężkości. Tak jak baletnica w charakterystyczny sposób stawia stopy i układa dłonie, tak tancerka tańca nowoczesnego czy joginka lub lekkoatletka (na przykład kickbokserska, przyjmując gardę) wychyla ciało w zupełnie inny sposób niż na przykład tancerka capoeiry płynąca wraz z muzycznym rytmem bądź tancerka hip-hop charakteryzująca się akrobatyczną wręcz wytrzymałością ciała.

Szukając medium do opowiedzenia/opisania tych wyróżników musiałem, jak wspominałem wcześniej, określić laboratorium przestrzenne. Zdecydowałem się na ascetyczne formy i obiekty scenograficzne, toteż stworzyłem trzy autonomiczne zestawy.

Pierwszy to rodzaj huśtawki zbudowanej z platformy o wymiarach 200 × 120 cm, podwieszonej za cztery rogi na trzymetrowych linach zbiegających się w punkcie centralnym sufitu, gdzie platforma jest zawieszona ok. pół metra nad ziemią; jest to bardzo szczególna, acz niełatwa przestrzeń do opisania sekwencjami ruchów modelu, ponieważ wymaga ciągłego balansowania ciałem podczas przemieszczania się na tym obiekcie.

Następnie zbudowałem sześcian z płyty MDF o wymiarach 110 × 110 × 35 cm, który

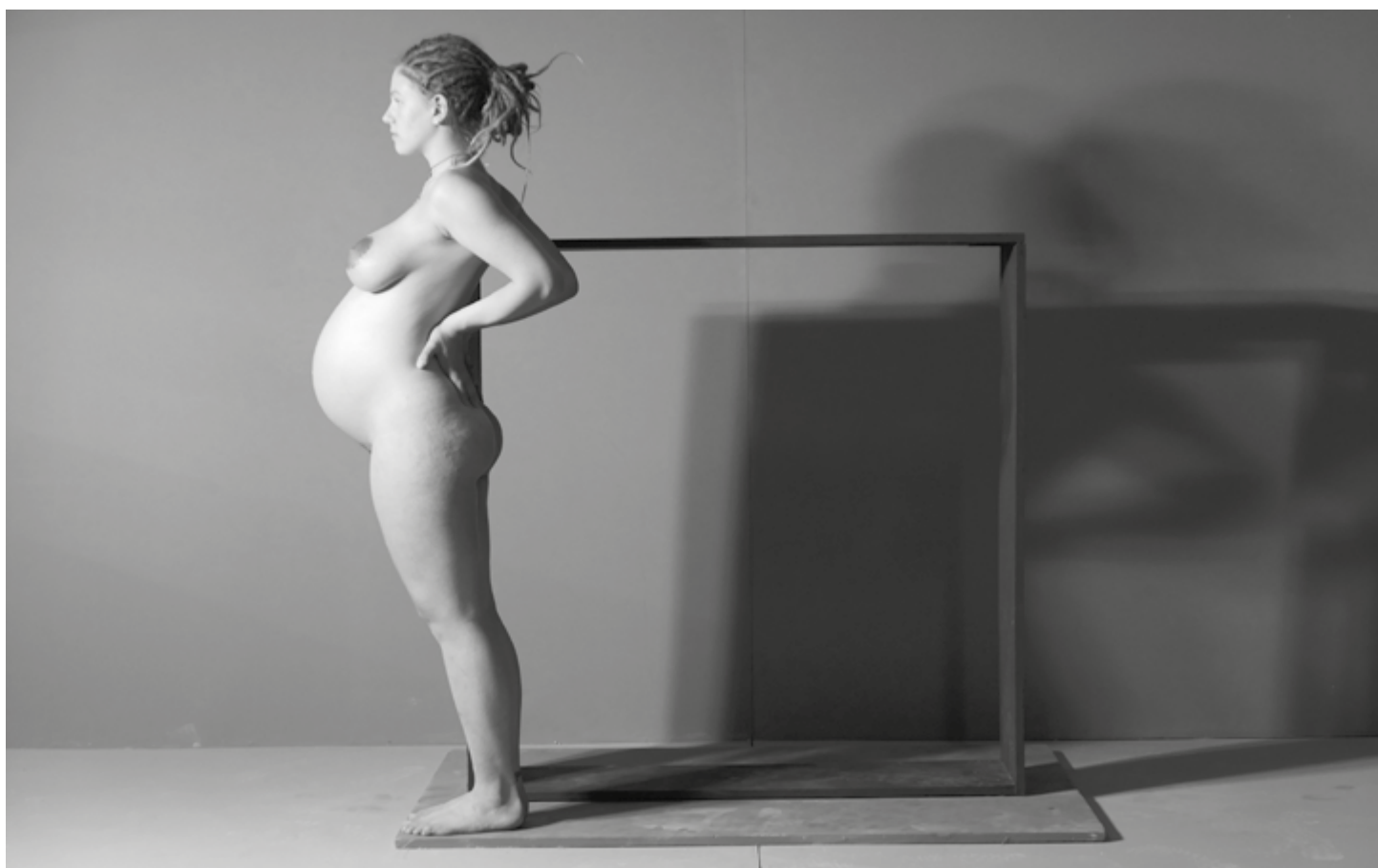
jest niezwykle ciasnym, wręcz opresyjnym obszarem do opisanie sekwencjami ruchów ciała znajdującej się wewnątrz modelki. Rejestracja w tym obiekcie odbywała się zarówno w ustawieniu pionowym, jak i poziomym, do czego zaprojektowałem i zbudowałem rodzaj trzymetrowego integralnego statywu. Zmiana pozycji obiektu z pionu w poziom wywierała ogromny wpływ na fizykę ciała.

Ostatnim, najbardziej wszechstronnym obiektem prezentowanym na zdjęciach (kadrach z wideoinstalacji) jest zbudowany przeze mnie kwadrat — rodzaj ramy o wymiarach 135×135 cm i głębokości 40 cm na podstawie

180×100 cm, ustawiany w odległości jednego metra od tła.

Wszystkie rejestracje odbywały się przy starannie powtórzonym ustawieniu światła oraz precyzyjnie określonym punkcie rejestracji aparatem fotograficznym i kamerą. Wynikiem tego projektu jest stworzenie cykli zdjęć oraz klipów wideo z poszczególnymi postaciami wspomnianymi powyżej, eksponujących ich indywidualne cechy i sposób poruszania się. Docelowo zamierzam stworzyć zestawienie porównawcze efektów tych kilkuletnich badań w formie wieloelementowej instalacji wideo-foto.

Andrzej Kokosza,
Opowieści niewerbalne
(fot. A. Kokosza)







Andrzej Kokosza,
Opowieści niewerbalne
(fot. A. Kokosza)



Geometria ciała

Grzegorz Majchrowski

Urodzony w 1973 roku w Elku. W latach 1992–1997 studiował na Wydziale Artystyczno-Pedagogicznym Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. W latach 2003–2014 prowadził na tej uczelni zajęcia z rzeźby na Wydziale Malarstwa i Grafiki, a obecnie prowadzi autorską pracownię rzeźby. Stipendysta Ministra Kultury i Sztuki. Zajmuje się rzeźbą, instalacją i happeningiem.

Na końcu górnej sali bielskiego BWA leży płyta wiórowa, a nad nią, zaczepiony o ścianę, nieznacznie od niej odstając szerokością wspartego stożka — pion murarski. Na tę niewielką scenę o wymiarach ludzkiego ciała wchodzi, jakby z drogi, mężczyzna. Porusza się z trudem, jego ciało jest asymetryczne, nie trzyma porządku wyznaczonego przez pion. Człowiek balansuje, próbując stanąć to na lewej, to na prawej stopie. Nie poddaje się. Ściąga plecak, marynarkę, czapkę, buty i układa wszystko obok płyty. Próbuje jeszcze raz. Mimo zrzucenia balastu ciało drży, próbując utrzymać równowagę.

Następnie wykonuje kilka gestów, jakby wykreślając nimi przestrzeń; stojąc w lekkim rozkroku rozpościera ręce, łączy stopy i podnosi dłonie lekko do góry, czym przypomina ukrzyżowanego Chrystusa — pozycja ta może również nasuwać myśl o geometrii człowieka Witruwiańskiego — wyciąga wysoko lewą rękę i palec wskazujący kieruje w górę, podążając za nim wzrokiem. Przyklęka, wspierając się lewą ręką, jak Bóg stwarzający świat. Przy tych gestach widać wyraźnie zgiętą do środka prawą dłoń i dotykającą ziemi jedynie palcami prawą stopę. Lewą dłonią rozwija pion, obraca się do ściany, podnosi metalowy stożek do czoła. Punkt zaczepienia pionu na ścianie wypada dokładnie na wysokości głowy, co tworzy ze ścianą kąt prosty. Zaraz potem prawa stopa wysuwa się nieco do przodu, a lewa dłoń przesuwa napięty pion z czoła na środek klatki piersiowej w okolice serca; teraz pochylone ciało tworzy kąt prosty z pionem. Następnie autor staje przy ścianie i prosi o obrysowanie jego sylwetki, po czym przechodzi na drugi koniec płyty i podnosi ją pod kątem mniej więcej 45 stopni względem płaszczyzn ściany i podłogi, zaczepia krawędź płyty o linię pionu, którego metalowe zakończenie opada w miejscu serca na ujawnionym teraz na podłodze innym obrysie postaci autora.

Michała Bałdygę, bo on jest autorem tego performansu, pierwszy raz spotkałem w jego pracy *Hemiparesisdextra*¹ wykonanej w pracowni Krystyny Pasterczyk. Jest to wózek dziecięcy o zaburzonej symetrii; część materiału z prawej strony wózka przeniesiono i wmontowano w lewą jego stronę, na koła z lewej strony przeniesiono opony prawych kół, a koła zmniejszono — podobnie stało się z innymi elementami, jak podtrzymujące zawieszenie skórzane paski i elementy konstrukcyjne prawej strony. To pierwsza wersja pracy, powtórzona w innym modelu wózka, dokładnie takim samym, w którym babcia Michała podczas spaceru zauważyła brak ruchu w prawej stronie dziecka. Od tego czasu jego ciało zaczęło się zmieniać i robić asymetryczne.

Już na studiach Michał Bałdyga dostrzega potencjał drzemiący w mowie własnego ciała, toteż jego zainteresowania poza tradycyjną rzeźbą i instalacją idą w kierunku działań performatywnych. W performansie *Droga* wystawia na próbę emocje widzów. Przywiązując dłonie, nogi, tułów gumami do klamki od jedynych drzwi w sali, w której odbywa się działanie i rusza w przeciwnym kierunku. Po chwili gumy osiągają maksymalną długość, ale Bałdyga próbuje dalej. Zmagania trwają dość długo. W tym czasie nikt nie może wejść ani wyjść.

W innym miejscu owinięty pasem tkaniny zaczepia go o potężny kamienny filar podtrzymujący sklepienie pomieszczenia i obchodząc go nawija tkaninę na słup, jednocześnie rozwijając z siebie. Na pasie podczas rozwijania pojawia się napis. Aby go odczytać, widzowie podążają za Bałdygą, powtarzając bezwiednie jego ruch. W tej pracy w szczególny sposób uderzyło mnie przesłanie zawijanej i rozwijanej tkaniny jako płynnego przejścia materii z obszaru dynamicznego w obszar statyczny. Podobne wrażenie miałem oglądając autora stojącego pomiędzy



Michał Bałdyga,
< Odsłona
v Przełom
(fot. M. Bałdyga)

kolejowymi torami, starającego się utrzymać równowagę pod uderzeniami powietrza rozpędzonych w przeciwnych kierunkach pociągów.

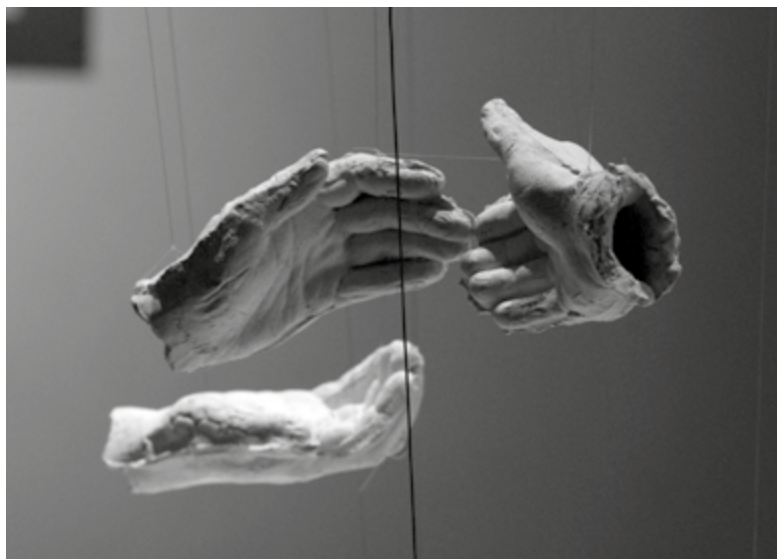
W jednej z prac Bałdyga wpisuje swoje ciało w *Dlaczego dwudziestoscian?*. Leonardo da Vinci, analizując geometrię ludzkiego ciała, wpisał je w kwadrat i koło, a niemiecki innowator w dziedzinie teorii tańca, choreografii i edukacji Rudolf Laban na początku dwudziestego wieku zarejestrował ruch ludzkiego ciała w dwudziestoscianie. Podobnie jak w „wózku”, Bałdyga postanowił spersonalizować schemat. Ścianom odpowiadającym jego prawej stronie nadał nowe współrzędne. To był jego dwudziestoscian. Rudolf Laban tworząc swoją teorię ruchu pragnął zwiększyć świadomość przestrzenną i poczucie równowagi w ciele. William Forsyth — jeden z twórców współczesnego tańca — bada na podstawie teorii Labana uniwersalne wzorce ruchu w przyrodzie i człowieku, aby lepiej rozumieć wzorzec harmonii i równowagi. W moim przekonaniu Michał Bałdyga modyfikując dwudziestoscian przemieszcza środek badanej harmonii przestrzeni w stronę *wnętrza*.

Świat wirtualny stawia pytanie: Czym jest: dopełnieniem czy ukryciem?

Praca z lustrami pozwala Bałdydze na symetrię — sztuczną, ale symetrię. Wymusza również idealizm. Pierwszy raz umożliwia wykonanie pewnych religijnych gestów.

Lustra pojawiają się również w doktoracie Bałdygi. Wykorzystując właściwość odbicia, tworzy sytuacje odwołujące się do człowieka. Dwa lustra zbliżone do siebie tworzą intymny dialog niekończącej się przestrzeni, którą widz może dostrzec przez niewielką szczelinę między nimi. Tuż obok wiszą lustra odwrócone do siebie plecami, jakby w konflikcie. Każde odbija inną rzeczywistość. Mimo odległości między nimi identycznej jak w poprzednim ustawieniu intymność znika, nie ma dialogu, nie ma wspólnej przestrzeni, nie ma nieskończoności. Na końcu dwa inne lustra: jedno odstawione pod ścianę — obecne, ale nie biorące udziału





w spektaklu — drugie zawieszone, z jedynym możliwym i przewodnim odbiciem. To *pomiędzy* pojawia się również w innych pracach, gdy autor wprowadza odbiorcę w przestrzeń zawieszonych naprzeciw siebie perkusyjnych talerzy, pozwalając mu w ciszy usłyszeć własne ciało; lub w pracy z magnesami, gdzie na środku kameralnej przestrzeni doczepionym na sznurze do kamiennej kwadratowej płyty magnesem kreśli wokół okrąg. Następnie, stojąc na tym kamieniu, podnosi magnes, jak się okazuje — do wysokości serca — i ustawia dokładnie pod wiszącym na wysokości głowy innym magnesem. Opuszcza kamień. Magnesy pozostają w zawieszeniu. Górny, nie dotykając dolnego, podtrzymuje go.

W pracy dyplomowej Bałdyga sięga do renesansu, który go szczególnie interesuje. W pomieszczeniu wyłożonym trawą, tuż przy główce żarówki oświetlającej całe wnętrze, wyrastają z podłoża, jak drzewo, stare, drewniano-parciane nosze. Ich kształt odbiega daleko od kształtu, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni — są połamane, sprawiają wrażenie nieprzydatnych, odrzuconych. Jeszcze trochę, a przysiągłbym, że jestem świadkiem zatrzymanego kadru — momentu spadającego przedmiotu w trakcie destrukcji. Jednak kształt noszy nie jest przypadkowy. Wystarczy chwila kontemplacji, aby umysł połączył ten specyficzny kształt z leżącym ciałem Chrystusa w *Picie* Michała Anioła. Oto leży złamany człowiek idealny. W tym momencie przecucie drzewa zamkniętego w przedmiocie powraca i dźwięczy słowem „drzewo życia”.

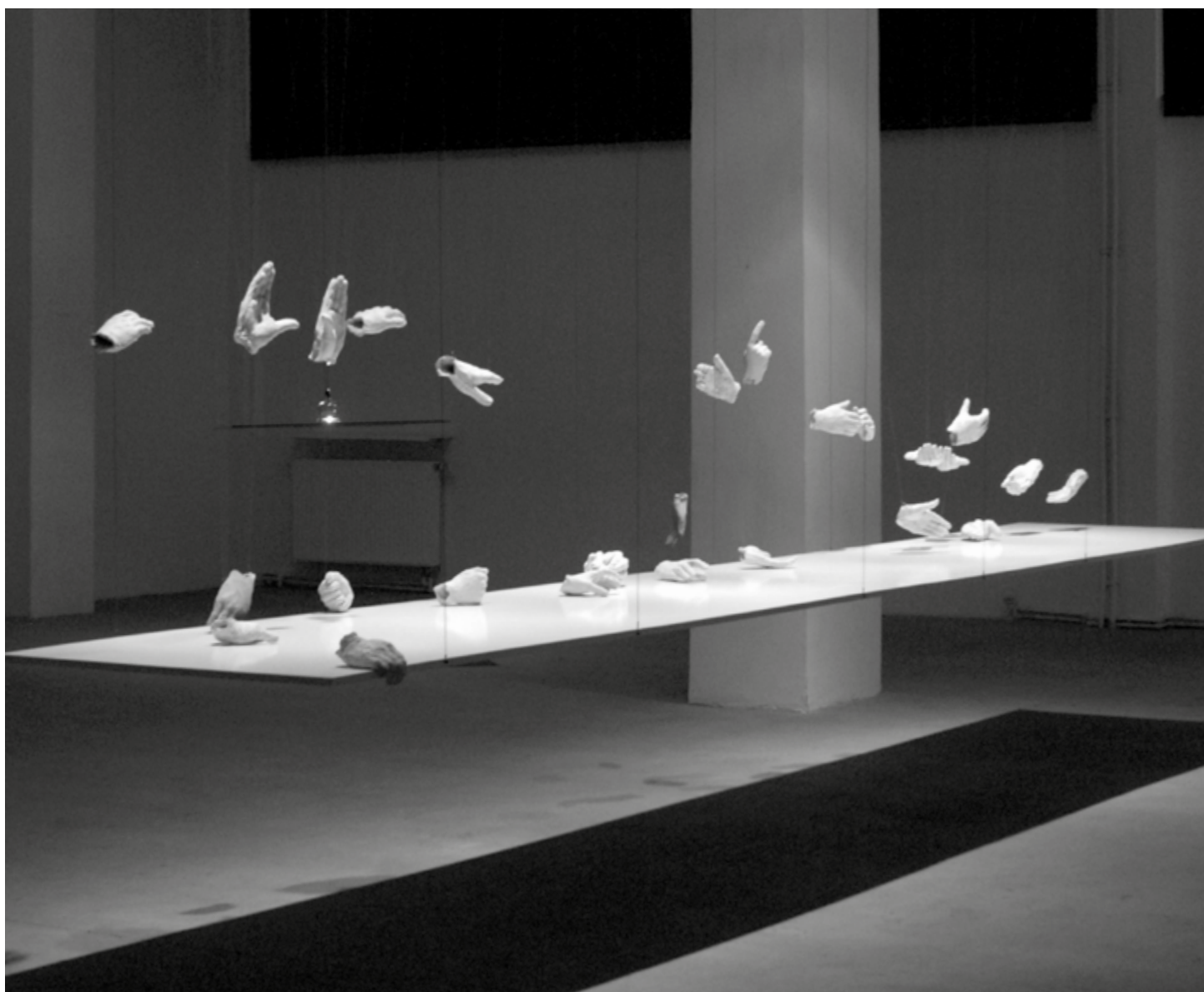
Innym renesansowym dziełem, z którym mierzy się Bałdyga opowiadając o ciele, jest *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci. Jest to praca minimalistyczna. Z całego obrazu Bałdyga pozostawia jedynie naturalnej wielkości płaszczyznę stołu i zastygłe gesty w ceramicznych dłoniach, odcinające się od ciemnego tła pomieszczenia. Prosty zapis emocji skoncentrowany w geście rąk-nut, umieszczonych na różnych wysokościach i głębokościach, pozbawionych draperii obruś, w dźwigających je ciałach i krzykliwych głowach rozbrzmiewa zdaniem: „Jeden z was mnie wyda”.

I na koniec liryczno-filozoficzna praca, w której kreśląc palcem w powietrzu znak krzyża jak dyrygent, Bałdyga zmniejsza jego amplitudę pozwalając nam dostrzec pojawiający się w geście znak nieskończoności. Znaki przenikają się i współistnieją już do końca, aż oba jednocześnie znikają w punkcie.

Rozważając różne odpowiedzi na postawione przez redakcję „Zeszytów Rzeźbiarskich” pytanie o ciało postanowiłem przybliżyć państwu wybrane działania i prace Michała Bałdygi, ponieważ jego specyficzny punkt widzenia poszerza naszą wiedzę na temat kondycji współczesnego człowieka i świata, co czyni go, moim zdaniem, jedną z ciekawszych postaci młodego pokolenia wzrastającego w ogrodzie sztuki.

-
- 1 Prawy niedowład połowiczny — łacińska nazwa przypadłości, z którą autor pracy się boryka.

< ∨
Michał Bałdyga,
Ostatnia Wieczerza,
2010
(fot. M. Bałdyga)



Ciało?

Martyna Pająk

Urodzona w 1991 roku. W 2016 roku ukończyła studia magisterskie na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Obecnie pełni funkcję asystentki na macierzystym Wydziale, w I Pracowni Rzeźby i Otoczenia – Studyjnej, prowadzonej przez dr. hab. Rafała Kotwisa prof. UAP. Zainteresowana zagadnieniem formy organicznej i cielesności. Swoje prace prezentowała na wystawach zbiorowych i indywidualnych w kraju i za granicą (m.in. Niemcy, Japonia, Słowacja, Włochy, Czechy). Odbyla rezydencję artystyczną w Japonii. Jest laureatką stypendiów i nagród (m.in. Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Stypendium Artystycznego Miasta Poznania czy Nagrody im. Gustava Saitza).

Jak pisać o ciele? Usiadłam do tego tekstu z przeświadczeniem, że jest to temat mi bliski, więc będzie *lekko*.

I cisza.

Bo jak pisać o ciele, jeśli tu chodzi bardziej o czucie. Odczuwam świat dzięki ciału, to ono mnie upewnia, że jestem.

I co dalej? Dzielić wątki? Wybrać obszar, o którym mogę (mówić/pisać) najbardziej? Czuję, że to nie ta droga. Czym to czuję? Chyba ciałem.

Kiedy pracuję nad rzeźbą, zawsze doświadczam *przenikania* formy przez ciało. Jej załączek też wydobywam z wnętrza. Nie w sposób metaforyczny — ona po prostu kiełkuje w trzewiach. Być może dlatego proces pracy jest tak męczący, nierzadko nawet drenujący. Nie decyduje tu czynnik pracy fizycznej, użycia siły mięśni. Rzeźba z ciała wynika.

Tak, ciało jest instrumentem. Dzięki niemu treści mogą zaistnieć, ale też z niego pochodzą. Sprawdzam to hasło (ciało jako instrument) i znajduję je w sąsiedztwie muzyki, tańca. Dla mnie jest też obecne w kontekście rzeźby i procesów jej powstawania. W *Szczelinach istnienia* czytam:

„Utożsamienie z ciałem odbiera nam na pewien czas rozumną tożsamość i jednoczy z ciałem świata. Trzeba tylko nadążyć za rytmem dziejących się zjawisk, gdy stajemy się czystą przyrodą w naturalnym ruchu. Dzieżą kipiącą. Wulkanem. I w opanowującym nas żywiole rozpoznajemy własną twarz”¹.

Mówi się, że poczucie obecności w ciele daje wiele korzyści. Co da zatem poczucie obecności ciała w rzeźbie? Ukojenie? Czym to w ogóle miałoby być? Wrażeniem ciężaru ciała? Odpowiedniej proporcji umieszczonej w formie? Trudno to uchwycić. Od razu wysupłuję z mojego podejścia krygowanie. Pisałam przecież pracę magisterską, której

pierwszą częścią tytułu było „Ciało rzeźby”². Więc wydaje mi się, że wiem, że wiedzieć *powinnam*. Pisałam wtedy o niemimetycznych aspektach języka rzeźbiarskiego, budujących poczucie organiczności formy. W ramach tej pracy powstał nawet zarys słownika pojęć, konkretnych nazw czynników wpływających na odbiór *tego* ciała. Zaglądam więc do swojego nietypowego słownika po wsparcie. Tekst na nowo pomaga mi wskazać zabiegi stosowane przez artystów, którzy stworzyli rzeźby o kształtach miękkich, płynnych, czyli kojarzonych z cielesnością. I tak pojawia się:

„budowanie formy na bazie owalu bądź łuku [...]
synteza [...]
polerowana, gładka powierzchnia [...]
ustawienie wektorów kierunkowych w sposób sugerujący rozrost, rozlanie formy [...], jeżeli pojawiają się linie, zazwyczaj są falujące [...]
otwory (poprzez odniesienie obiektu do ciała, często kojarzone z ranami) [...]”³

Pojawiają się więc specyficzne zabiegi wyrażania cielesności w formie rzeźbiarskiej, sposoby kształtowania i komponowania pracy tak, aby oddać wrażenie organiczności. Kolejnym istotnym aspektem jest materiał, z którego praca została wykonana. Zupełnie inaczej cielesność oddamy w marmurze, a inaczej w tworzywach miękkich, takich jak gąbka czy silikon. Inaczej też materiał podziela na odbiorcę. Każde z tych ciał będzie ciałem *innym*.

Zimno, ciepło, miękko, twardo, pełno, pusto, gładko, szorstko, zwarcie, rozciągnięcie, od, do, napięcie, rozluźnienie, moc, niemoc, rozrost, obumieranie, unoszenie, opadanie.

Ciało doczekało się swojej historii spisanej w obszerne tomy, sięgam więc po jeden z nich. Czytając o tym, jak ludzkość podcho-



Martyna Pająk,
Autoportret z łękiem,
2021, gips, parafina,
ok. 50 × 30 × 15 cm
(fot. M. Pająk)

dziła do tego tematu na przestrzeni wieków, odnosimy wrażenie, że zawsze mieliśmy rodzaj manii — sam autor pisze „Obsesyjna obecność ciała, ciało”⁴. Raz były to ciała święte, raz upadłe. Te różnorodne ujęcia utrwały się w rzeźbach. Widzimy w nich, jak ewoluowało podejście do ciała: od form ukazujących jego materię do przedstawień symbolicznych, traktujących je głównie jako nośnik idei. Pomiedzy tymi dwoma skrajnościami — całe spektrum różnorodności.

Wracam więc do punktu wyjścia. Jak pisać o ciele? Dla mnie nieustannie przez ciało.

-
- 1 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2022, s. 33.
 - 2 M. Pająk, *Ciało rzeźby. Niemimetyczne środki wyrazu w rzeźbie organicznej XX i XXI wieku*, praca magisterska pod kierunkiem prof. Marty Smolińskiej, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2016.
 - 3 Tamże.
 - 4 J. Gelis, *Ciało, Kościół i sacrum*, [w:] *Historia ciała*, t. I: *Od renesansu do oświecenia*, red. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, Gdańsk 2020, s. 17.

Martyna Pająk,
Miło było II, 2021,
gips, poliuretan,
ok. 90 × 30 × 30 cm
(fot. M. Pająk)



Osobiste podejście do zagadnienia ciała

...Traktowanie go w sposób nierozdzielny z „ja”

...W szczególnym związku z Ziemią – ziemią

Michał Klasik

Ja-Ciało-Ziemia

Taka konstrukcja pojęciowa nie poddaje się logicznej analizie. Nie pozwala na myślenie o związku tych pojęć jako o jedności. Tutaj przychodzi mi z pomocą rzeźba. Jej szczególna obecność. Posługując się pozawerbalnym językiem, rzeźba pozwala nam doświadczyć ciężaru — tego fizycznego, który trzeba brać pod uwagę, który działa w sposób bezpośredni, jako część przestrzeni, a nawet jako sama przestrzeń.

To wrażliwe narzędzie — Ciało, które odczuwa: poprzez stopy, skórę, poruszające się na wietrze włosy — stanowi dla mnie najistotniejszy element w procesie namysłu nad każdym kolejnym działaniem.

Swoje działania nazywam „technikami Ziemi”. Są to akty i rytuały, w których podejmuję próbę ukazania nierozzerwalności człowieka i Ziemi-ziemi.

Akt (łac. actus: „czyn, działanie” od ago, agere: „czynić, działać, robić”)¹.

Akt Ziemi²

JA Ziemia Ziemia JA

Jestem ciągle zmuszony do odczuwania naporu ciężaru tej ciemnej materii, staję się jej częścią...

Opiszę pewien performans, który nie miał miejsca. To rodzaj wymagowanej inicjacji, próby „połączenia się z Ziemią”. To, co ma nastąpić, wynika z przecucia, które pojawia się podczas wykonywania różnych codziennych czynności związanych z ziemią. Przecucia, które przywodzi woń świeżo namokłej od deszczu leśnej ściółki czy też pojawiającego się w trakcie tak prozaicznych czynności, jak robienie przekopu dla odpływu domowej instalacji wodnej. Tam ciało i jego działanie prowokuje do refleksji. W tym, co chcę zrobić, mam nadzieję odnaleźć ciało, którym jestem i ciało, z którego jestem.

Stworzyć warunki — nazwałbym je: „laboratoryjne — szczególne”

1. W trakcie eksperymentu „badacz” musi zredukować się do roli instrumentu — wyczułonego w możliwie największym stopniu.

2. Eksperyment jest formą obnażenia się względem ziemi/Ziemi.

3. Doświadczenie jest próbą wykroczenia poza to, co jest wiedzą, co stale nasuwa się w drodze interpretacji. Obrazowo ujmując — muszę się pozbyć wszystkich „danych” będących wynikiem związku człowieka z ziemią. Oczywiście, na tyle, na ile jest to możliwe. Porównałbym ten akt do szamańskich technik mających na celu sięgnięcie do źródła. To forma transu, gdzie umysł ulega specyficznemu otępieniu. Jedną z takich technik, opisanych

Urodzony w 1978 roku w Rybniku. Absolwent Wydziału Artystycznego w Cieszynie na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. W 2010 roku uzyskał dyplom z rzeźby oraz dyplom dodatkowy z ceramiki, a w 2022, na tej samej uczelni, stopień doktora sztuki — pracą *Mimo negocjacji nie udało się osiągnąć zawieszenia broni*. Współtwórca kolektywu Bezpośrednio. W 2015 roku został zakwalifikowany w kategorii rzeźba do finału weneckiego konkursu Arte Laguna Art Prize. W latach 2016–2018 kurator Galerii 36,6 w Cieszynie. Współorganizator Festiwalu ART+ w Cieszynie (2016, 2017, 2018). Współtwórca projektu badawczego Dźwięki Ziemi w Katedrze Ceramiki Uniwersytetu Śląskiego. Obecnie prowadzi na macierzystej uczelni zajęcia w zakresie działań przestrzennych. Zajmuje się wszelkiego rodzaju działaniami przestrzennymi w obrębie rzeźby, ceramiki, rysunku, dźwięku. Jego realizacje mają często charakter performatywny.

Michał Klasik, *Planeta*
(fot. M. Klasik)



przez Mircea Eliadego, jest pokonywanie przez szamana kolejnych pięter we wspinaczce na drzewo³.

4. Celem jest doświadczenie. Doświadczenie ciała. Ma ono być pierwsze, a odniesienia językowe, skojarzenia, mają nastąpić po jego zakończeniu. Niebezpieczeństwem, jakie zauważam w tych założeniach, jest rezygnacja z człowieka — mimo działań tak bliskich ludzkiemu ciału. Zwrócił mi na to uwagę Peter Sloterdijk. Dokonał on krytyki myślenia zaproponowanej przez Heideggera. Zauważył, że według Heideggera samo bycie jest stawiane ponad człowieka. „[...] zatem w określeniu człowieczeństwa człowieka jako eksystencja idzie o to, że nie człowiek jest tym co istotne, lecz bycie jako wymiar ekstatyczności eksystencji”⁴.

Niebezpieczeństwo to polega na tym, że nie wiemy, na ile idea nie przewyższa samego człowieka — a co za tym idzie, jak daleko w tej logice i działaniach możemy się posunąć? Stawiając się w tym miejscu, nie wyjdę poza cel, dla którego to zadanie chcę wykonać. Chcę odkryć, doświadczyć związku z Ziemią w sposób, który nie ma być destrukcyjny dla żadnej ze stron. Głównym motorem mojego działania jest irracjonalna tęsknota do stawania się, stawania się tym, co doświadczane. W tym przypadku częścią Ziemi poprzez Ciało. Według zasady zachowania energii mogą zachodzić

jedynie przemiany jednych form energii w inne. To moje poszukiwanie zakłada także wchodzenie w odmienne stany świadomości. To druga strona, ta niebezpieczna, bo każe poszukiwać „człowieka” poza obszarami człowieczeństwa czy też w obszarach niezbadanych i niebezpiecznych. Może to powód, dla którego jest tak szalenie atrakcyjna.

5. Narzędzia — łopata, a jeśli pozwolą na to warunki, może wystarczą same dłonie.

6. Miejsce — rozległy kawałek ziemi, może być porośnięty trawą, może też być to fragment pola z dostępem do „świeżej” ziemi.

7. Nie interesuje mnie, jak to będzie wyglądało, nie jest konieczna dokumentacja — z niej i tak niewiele wyniknie.

8. Przebieg... wykonać w ziemi dziurę, w niej się ułożyć i przykryć się ziemią.

9. Czas — dzień pochmurny — najlepiej lekka mżawka — wilgotność powietrza — duża, mgła — moment, kiedy zaciera się linia horyzontu.

b

y

ć



- 1 Zob. hasło *Akt*, [w:] Wikipedia, wolna encyklopedia, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Akt> [dostęp: 03.11.2020].
- 2 *Akt Ziemi* jest częścią rozprawy doktorskiej autora artykułu, zatytułowanej *Mimo negocjacji nie udało się osiągnąć zawieszenia broni*

- 3 M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, Warszawa 2011, s. 191.
- 4 M. Heidegger, *List o humanizmie*, tłum. J. Tischner, [w:] Peter Sloterdijk, *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. Odpowiedź na Heideggera List o humanizmie*, Warszawa 2008, s. 12.

Michał Klasik, *W ziemi*
(fot. M. Klasik)

Przeciwciało

Michalina Skórka

Studentka, w 2021 roku obroniła na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu dyplom licencjata z historii sztuki. Obecnie kontynuuje studia magisterskie na tym samym kierunku i uczelni.

Trudno nie zgodzić się z faktem, że ciało człowieka zajmuje znaczące miejsce w historii sztuki. Prace artystyczne już od starożytności skupiały się na pięknie zaklętych w marmurze ciał, eksponowanych jako boskie podobizny w świątyniach¹. Nawet odbiegające od antyku średniowiecze sięga po sztywne, drewniane postacie biblijnych bohaterów, przedstawiając je jako wzorzec cnót². Za punkt kulminacyjny cielesnego kultu uznaję epokę baroku, kiedy mistrzowie włoskiej sztuki kamieniarskiej osiągnęli szczyt w zaawansowaniu mimetycznej figuracji³. Potrzeba ujmowania anatomii w sztuce pozostaje swoistym uniwersum, nieustannie przybierając zaskakujące formy.

Nawiązując do zasygnalizowanej w tytule niniejszego tekstu antycieleśności, nie

zamierzam kierować myśli w stronę rzeczy abstrakcyjnych czy takich, których temat wyklucza udział człowieka. Interesuje mnie bezcielesność jako znak nieistnienia, z którym dziś, zwłaszcza wobec wydarzeń wojennych, łatwo się utożsamić. „Przeciwciało”, jakie chcę przywołać, to artystyczna kreacja na temat „ostatecznego” zaniku cielesności.

Daniel Sobański jest wykładowcą, asystentem w Gdańskiej ASP i to właśnie jego dzieło pod tytułem *Piaskownica* zainspirowało mnie do napisania niniejszego tekstu. Przeprowadzając wywiad z artystą miałam okazję poznać szczegóły genezy tej wymownej instalacji. *Piaskownica* powstała w 2016 roku. Praca składa się z drewnianej kuwety wypełnionej piaskiem, w którym umieszczono-



Daniel Sobański,
Piaskownica, 2016
(fot. M. Elsner)

ne zostały wyrzeźbione atrapy fragmentów ludzkich czaszek⁴.

Powstanie tego obiektu zainspirowała opowieść babci artysty, która w wieku siedemnastu lat trafiła do obozu tymczasowego w Ravensbrück za przetrzymywanie partyzanckiej amunicji⁵. Podczas pobytu w obozie kobieta doświadczyła oczywistej traumy, skutkiem czego, podobnie jak inni więźniowie, zupełnie inaczej zaczęła pojmować śmierć⁶. *Piaskownica* jest swego rodzaju ilustracją do jednej z wielu jej opowieści, w której bohaterami były dzieci bawiące się w piachu nieopodal miejsca palenia zwłok. Maluchy wydawały się tak obyte z obozową rzeczywistością, że wszędzie obecne fragmenty czaszek wykorzystywały jako piaskowe foremki.

Sobański, ilustrując opowiadanie, porusza problem spowszednienia śmierci, która stanowi oczywiste tabu szczególnie dla młodych ludzi. Autor wykorzystuje kontekst dzieci i piaskownicy do uwypuklenia dramatu oswojenia się z czymś nieoswajalnym. Twórcy, którzy przeżyli tragizm obozów koncentracyjnych, jak chociażby Samuel Willenberg, w swoich dziełach skupiali się na wątkach dokumentacyjnych. Przedstawiali

żałobne, smutne ludzkie ciała, nierealne w teraźniejszej rzeczywistości. Przejmujące dramatem obrazy, choć bez wątplenia prawdziwe, jawią się jedynie jako zamknięty

rozdział strasznej historii. Mimo że autor *Piaskownicy* bezpośrednio nie przeżył wojny, dzieło Sobańskiego splotem antynomicznych skojarzeń pozwala wydobyć jej ponury obraz z głębi pokoleniowego dystansu.

W sztuce fascynuje nieraz sposób pokazania tragizmu nieludzkiej zbrodni, z którą twórcy starają się wejść w relację — nieoczywiście i przewrotnie, aby wyprzedzić percepcyjne preferencje społecznej wrażliwości. Barokowe bogactwo w łączeniu „przeciwności” buduje krytyczny aspekt współczesnej sztuki. W dziele Daniela Sobańskiego, może przez dosłowność kadru kremacyjnych szczątków w aranżacji dziecięcej piaskownicy, ten krytyczny charakter dociera w bardzo cieleśne rewiry.

Potrzeba ujmowania anatomii w sztuce pozostaje swoistym uniwersum, nieustannie przybierając zaskakujące formy.

1 W. Dobrowolski, A. Lewicka-Moraska, P. Trzeciak, *Sztuka świata*, t. 2, Warszawa 2002.

2 W. Sauerlaender, *Rzeźba średniowieczna*, Warszawa 1978.

3 J. Białostocki, *Dwugłos o Berninim*, Wrocław 1962.

4 Wywiad autorki przeprowadzony z Danielem Sobańskim 25 lipca 2022; zapis w posiadaniu autorki.

5 Wywiad z D. Sobańskim, j.w.

6 Tamże.



Radosław Keler,
Taniec, 2021, gabro
Impala, wys. 200 cm
(fot. R. Keler)



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

ISSN 2450-8063

