

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

ŁUKASZ MARIA KRUPSKI

OPIS PRACY DOKTORSKIEJ

„PUSTA PIETA” - MATERIALNE I NIEMATERIALNE W MOJEJ RZEźBIE

PROMOTOR PRACY DOKTORSKIEJ PROF. DR HAB. MACIEJ ALEKSANDROWICZ

WARSZAWA MAJ 2024

Spis treści

Wstęp.....	3
Dzieło otwarte - :Pusta pieta" pośrodku miejskiej agory.....	3
Moja „Pusta pieta” – opowieść o rzeźbie.....	8
Rzeźba jako pytanie o fenomen człowieka.....	16
Rzeźba jako materialna forma istniejąca w przestrzeni niematerialnej - wybrane inspiracje na drodze do poszukiwania formy niematerialnej.....	18
Materiał i technologia. Rzeźbiarz przyszłości.....	26
Zakończenie – rzeźbiarz w czasach płynnej nowoczesności.....	38
Bibliografia.....	32
Spis ilustracji.....	32

Opis rzeźby doktorskiej - Pusta pieta - niematerialne i materialne w rzeźbie

Wstęp

Doktorat jest dla mnie przede wszystkim pretekstem do podsumowania swojej dotychczasowej drogi twórczej, drogi rzeźbiarza. Mimo, że doktorat jest oddzielną pracą, traktuję go jako całość i naturalną kontynuację wszystkiego co do tej pory tworzyłem w zakresie rzeźby. Wszystkiego, to znaczy również tego, co nieudane, czego wstydzę się jako rzeźbiarz, nawet odległych czasów dzieciństwa, kiedy pierwszy raz kształtowałem w glinie wyciągniętej z rzeczki swoje pierwsze pomysły artystyczne. One również stanowią integralną część mojej drogi.

"Pusta pieta", marmurowa figura, którą chcę zaprezentować oraz sposób jej ekspozycji jest więc podsumowaniem oraz moim rozliczeniem się z rzeźbą. W jaki sposób Madonna trzymająca pusty całun, w który owinięte było ciało jej Syna ma być tym podsumowaniem, próbą syntezy mojego podejścia do własnej twórczości i do rzeźby w ogóle? Chciałbym opisać proces dochodzenia do tej wersji rzeźby, opisać nie tylko elementy, które składają się na jej wyraz artystyczny, ale również szersze konteksty, w jakich powstała.

Dzieło otwarte - "Pusta pieta" pośrodku miejskiej agory

"Sztuka jest życiem - musi należeć do wszystkich"

Marina Abramović

Bardzo zależy mi na tym, aby doktorska praca "Pusta pieta" mogła być zaprezentowana szerokiej publiczności. Praca doktorska ma być wyeksponowana tak, aby z jednej strony podkreślić jej indywidualność, z drugiej, aby skonfrontować oraz połączyć ją z otoczeniem, z publicznym placem miejskim. Będzie ustawiona w centrum Placu Trzech Krzyży, w pewnym dystansie od znajdującego się na Placu kościoła. Nie chcę aby w tym wypadku skupiać się na jej tle religijnym, ponieważ zależy mi, aby każdy odbiorca, ateista, agnostyk, wierzący miał możliwość konfrontacji z rzeźbą na zasadzie neutralnej światopoglądowo. Temat religijny, jest tu pretekstem do zetknięcia ze sobą obszaru materialnego i niematerialnego

w rzeźbie i ma wywoływać u odbiorcy nie podyktowane przez mnie pytania, ale takie, które będą tworzyły się w świadomości odbiorcy. Aby jak najbardziej skrócić dystans między rzeźbą a odbiorcą chciałbym wyeksponować ją prawie bez postumentu, na poziomie odbiorcy.



(Il. 1. „Pusta pieta” – praca doktorska przed odkuciem w marmurze. 2024r. Źródło: materiały autora)

Zależy mi na tym, aby ekspozycja na Placu Trzech Krzyży, w jednym z najważniejszych miejsc spotkań w centrum mojego miasta - Warszawy umożliwiła taki jej odbiór, jako rzeźby otwartej, dopełnianej przez odbiorcę jego znaczeniem. Chcę przez to podkreślić znaczenie odbiorcy w procesie twórczym, znaczenie spotkania odbiorcy nie tylko z dziełem sztuki, artystą, kontekstami kulturowymi, również starymi mistrzami, ale przede wszystkim z sobą samym. Plac Trzech Krzyży traktuję w tym kontekście jako rodzaj agory, rynku miejskiego nawiązującego do greckiej idei miejskiej przestrzeni, która pomaga się spotkać, jest przestrzenią wymiany różnych spojrzeń na rzeczywistość, której wspólnie doświadczamy. Zdecydowanie bardziej odpowiada mi taka

koncepcja ekspozycji niż zamykanie rzeźb w galeriach, muzeach, akademiach, które, jak pisze Zygmunt Bauman stają się "mauzoleami sztuki"¹, odcinając dzieła sztuki od kontekstów, w których powstały. Tętniące życiem miasto wydaje mi się dziś godną kontrpropozycją dla użytkownika kultury względem przestrzeni wirtualnej, mediów społecznościowych, które zagarniają coraz większe obszary interakcji kulturowych. Rzeźba pośród innych dziedzin sztuki w sposób wyjątkowy pozwala na dotykającą obecność idei w świecie. Jest aktem wcielenia, aktem obecności. Jest moją dotykającą wypowiedzią "ja jestem" w świecie, moim manifestem obecności.



(Il.2. Pieta Watykańska Michała Anioła. Źródło: R.Hupka, "Michelangelo Pieta – Photographed by Robert Hupka". Editions Arstella. Wyd 7.str10)

"Pusta pieta" - praca doktorska, nie jest moją pierwszą rzeźbą o tym tytule. Seria pustych piet, którą rozpocząłem w 2013 roku, jeszcze w czasach studiów, jest jedną z moich najważniejszych prób konfrontacji pustki z materią za pomocą rzeźby. Praca doktorska, którą roboczo nazywam, w związku z jej ekspozycją, również "Pietą Warszawską", ściśle nawiązuje do "Piety Watykańskiej" Michała Anioła - jest podobnych rozmiarów, mieści się na planie trójkąta, zawiera niemal identyczną kompozycję, łącznie z zacytowaniem gestów arcydzieła

¹ Z. Bauman, "Między chwilą a pięknem", str.19.

Michała Anioła. Tak silne powiązanie, odwołanie się do jednej rzeźby, funkcjonującej w powszechnej świadomości zbiorowej, miało na celu podkreślenie jednej, największej między nimi różnicy - moja pieta nie ma ciała Chrystusa. Ten prosty zabieg miał na celu podkreślenie tej pustki. To nie Maryja, która zajmuje wraz z całunem całą kompozycję, jest głównym tematem rzeźby, ale to co jest niewidoczne. Chciałem jak najmocniej, najwyraźniej podkreślić tę pustkę, równocześnie nie używając skandalicznych, czy krzykliwych form działania rzeźbiarskiego. Wręcz odwrotnie, żeby wręcz zionęła ciszą, żeby wołała ciszą, spokojem, harmonijną formą. Ta część powietrza, niematerii, w tym wypadku za pomocą tematu - ponieważ wiemy, że brakuje tam ciała - jest najważniejszym tematem materialnej rzeźby.

Koncepcję dzieła otwartego rozwinął i bardzo spopularyzował Umberto Eco, który traktował dzieło otwarte "jako propozycję "pola" możliwości interpretacyjnych, jako układ bodźców, których zasadniczą cechą jest nieokreśloność, sprawiające, że odbiorca jest zmuszony do całej serii nieustannie zmieniających się "odczytań"². Spojrzenie Umberto Eco na dzieło otwarte jest dla mnie szczególnie ciekawe w przypadku różnych dziedzin sztuki oraz ich ogromnej różnorodności w zastosowaniu "pola możliwości". "Pole możliwości" można wprowadzać w dzieło sztuki równie dobrze stosując tak różne nośniki wartości artystycznej jak słowo, dźwięk, plama barwna. Jest to dla mnie obszar poszukiwań tych elementów dzieła sztuki, które są wspólne dla wszystkich dziedzin sztuki. W perspektywie dzieła otwartego według mnie najważniejsza jest relacja artysta-odbiorca. Istotny wpływ na moje myślenie dotyczące właściwej relacji między twórcą, dziełem sztuki oraz odbiorcą miała koncepcja dzieła sztuki wypracowana w obszarze filozofii fenomenologicznej, którą poznałem przede wszystkim poprzez filozofię estetyczną Romana Ingardena. Zanim się z nią zetknąłem zwracałem uwagę na inne elementy procesu twórczego. W tekście „Spotkanie” przed laty opisałem akt twórczy, który skupiał się na przeżyciu, doświadczeniu aktu twórczego w perspektywie spotkania, odbywające się na wielu płaszczyznach – spotkania z samym sobą, z materią, z mistrzami, którzy mnie inspirowali i wreszcie z odbiorcą mojej rzeźby. Po podyplomowych studiach filozoficznych i zapoznaniu się z myślą Ingardena zwróciłem większą uwagę na miejsce i znaczenie odbiorcy w procesie twórczym. Wg. Ingardena "proces nie wyczerpuje się w wytwórczym przeżywaniu artysty, lecz wyładowuje się niejako w czynnym cielesnym jego zachowaniu się, w którym zostaje ukształtowany *fizyczny fundament bytowy dzieła sztuki*. [...] Z drugiej strony obserwator (perceptor) nie zachowuje się wyłącznie biernie czy odbiorczo, lecz będąc na razie

² U. Eco, "Dzieło otwarte", str. 188

nastawiony na odbiór i odtworzenie samego dzieła jest zarazem nie tylko aktywny, lecz i w pewnym przynajmniej sensie twórczy."³ Pusta pieta jest wyrazem mojego przeżywania procesu twórczego jako formy spotkania, w której wytwarzam nie tylko pole możliwości interpretacyjnych, ale przede wszystkim sytuację, w której odbiorca ma wypełnić sobą, swoim przeżywaniem rzeczywistości, swoim doświadczeniem tytułową pustkę. Bez niego pozostanie ona dosłownie pusta. Poprzez wypełnienie tej "pustki" otwiera się w relacji autora i odbiorcy fenomen spotkania, którego fundamentem jest dzieło sztuki, to znaczy medium, narzędzie spotkania. Dla mnie, w tej perspektywie otwiera się genialna, niemal magiczna jakość sztuki, ponieważ, nie zapominajmy, że do spotkania dochodzi w pewnym sensie poza czasem, a istnienie w czasie rzeczywistym zarówno autora jak i odbiorcy nie jest konieczne. W tym spotkaniu zaistniałym, czy mogącym zaistnieć, za pośrednictwem mojej rzeźby, może uczestniczyć człowiek, który jeszcze się nie urodził, ale za jakiś czas będzie wypełniał swoją perspektywą zainicjowany przeze mnie proces twórczy. Podobnie rzecz ma się z przeszłością - dzieło sztuki stwarza możliwość włączenia mnie w ten fenomen spotkania już po mojej śmierci.

Na koniec rozważania dotyczącego dzieła otwartego chciałbym zacytować inspirujący dla mnie fragment dialogu między socjologiem Zygmuntem Baumanem a rzeźbiarzem Mirosławem Bałką, który jest obrazem właśnie takiego podejścia artysty do odbiorcy. W 2012 rzeźbiarz umieścił w muzeum sztuki nowoczesnej Tate Modern ogromną skrzynię, której celem było wywołanie emocji w odbiorcy, dopełnienie przez odbiorcę dzieła sztuki własnym jego przeżyciem:

- Bauman: "W moim przekonaniu buduje pan swe dzieła wokół odbiorców. Tak naprawdę dziełem stają się ich przeżycia. To wielkie długie pudło w Tate Modern, ten tunel, było tylko narzędziem produkcyjnym dla pewnego doświadczenia. Dziełem sztuki, wielkim dziełem sztuki, było wejście ludzi po rampie do wnętrza tego ciemnego kontenera, ich bycie w tych wielkich grupach ludzkich bardziej przeczuwanych niż odczuwanych – i przeżycie czegoś, czego inaczej nigdy by nie przeżyli, choć często, może nawet na codzień, tego doświadczają (w innej wprawdzie, rozcieńczonej postaci).

- Bałka: Chodziło mi o dotknięcie istoty świadka. Ludzie, którzy tam weszli, stawali się świadkami. Oni nie byli widzami. Można to było osiągnąć jedynie w efekcie ulotności „How it is”, które stało w Hali Turbin tylko przez pół roku. W tym jednym konkretnym miejscu. Niepowtarzalne. Tylko ci, którzy tam byli mogli tego doświadczyć. To

³ R. Ingarden, "O estetyce fenomenologicznej". Cytat za B. Markiewicz, "Od Nietschego do filozofii współczesnej. Wybór tekstów". str. 121

było coś więcej niż widzenie czy zobaczenie – to było wejście i doświadczenie. Każdy mógł stać się świadkiem tego, co w środku, i tego, co na zewnątrz. To doświadczenie dyktowane przez ciało i zmysły. Bo to ciało niesie głowę, głowa niesie doświadczenia." ⁴



(Il. 3. "How it is", Mirosław Bałka, Źródło: fot. David Levene, <https://www.theguardian.com>)

Moja pusta pieta - o p o w i e ś ć o rzeźbie

"Artyści nie tworzą obiektów. Artyści tworzą mitologie."

Anish Kapoor

Podobno nie tylko dziś, ale od zawsze od kiedy istnieje człowiek, najważniejsza jest opowieść. Yuval Noah Harari pisze o niej jako o najważniejszym elemencie, który pozwolił na tak spektakularny rozwój ludzkości, ludzkiej kultury: "Gdy rewolucja agrarna stworzyła przesłanki do powstania zatłoczonych miast i silnych imperiów, ludzie zaczęli wymyślać opowieści o potężnych bogach, ojczyznach i spółkach akcyjnych, które dostarczały tak pożądanego spoiwa społecznego"⁵. Opowieść jest najważniejsza, bo spaja ludzi, tworzy wspólną przestrzeń i pozwala w niej zaistnieć. Czy jest tak nadal, w czasach postmodernizmu, gdzie współistnieją ze sobą nieskończone ilości opowieści - wersji

⁴ K. Bojarska, "Bauman/Bałka, str. 21

⁵ Y. N. Harari, "Sapiens - od zwierząt do bogów", str 129,130

rzeczywistości? Tak, oczywiście jesteśmy wciąż spajani opowieściami, które w różnych obszarach kultury wiążą nas z różnymi społecznościami: narodem, subkulturami, coraz bardziej z globalnym społeczeństwem. Dzieła sztuki są formami opowieści, które w różnych dziedzinach sztuki różnie angażują odbiorców i tworzą systemy znaczeń oraz posługują się już gotowymi kodami kulturowymi, które odbiorców w różnym stopniu angażują i łączą. "Pusta pieta", którą przedstawiam jako pracę doktorską, jest opowieścią w materiale. Mimo, że rzeźba, w przeciwieństwie do dzieła literackiego, poetyckiego, muzycznego oraz filmowego, nie ujawnia w ten sam sposób swojej treści w czasie, ponieważ istnieje wyodrębniona jako przedmiot, zawiera w sobie swoją historię i ujawnia się w czasie w akcie twórczym, najpierw będąc kształtowaną przez autora, a w drugim etapie poprzez zetknięcie z odbiorcą. W czasie studiów na Akademii Sztuk Pięknych uczono mnie, aby nie opowiadać o rzeźbie, ponieważ rzeźba musi się bronić sama. Dziś nie zgadzam się z tym, choć rozumiem zagrożenie zbytniego dookreślenia znaczenia rzeźby poprzez autora, które może zamykać otwartość rzeźby na spotkanie z odbiorcą. Mam jednak alibi w postaci niniejszej pracy doktorskiej, która zwalnia mnie z ograniczania swojej opowieści rzeźbiarza, a która, mam nadzieję, okaże się w toku jej lektury, nie tylko nie zamknie przed odbiorcą możliwości osobistego spotkania z rzeźbą, ale wręcz stworzy mu nową perspektywę takiego spotkania.

Opowieść musi mieć swój początek, ale od razu napotykam na problem, gdzie go wskazać. Na pewno nie w momencie dotknięcia moich palców gliny by w mojej intencji powstała "Pusta pieta". Akt twórczy zaczyna się wcześniej, ale czy mogę powiedzieć, że pierwsza myśl związana z pomysłem na kompozycję, ideę rzeźby była początkiem tego aktu? Nie, choć wiem, że w klasycznym, czy również fenomenologicznym opisie procesu twórczego tak najczęściej jest określany początek dzieła sztuki. Jestem jednak zdania, że nie byłoby tej pierwszej myśli o rzeźbie bez trzech czynników, które splotą się najpierw w mojej myśli, a później w fizycznym akcie twórczym, kiedy myśl spotyka się z materią. Te trzy czynniki to historia autora, kontekst kulturowy w jakim powstaje dzieło sztuki oraz historia materii, z której powstaje. Zacznę od ostatniego, ponieważ to tutaj w znanym nam powszechnie opisie historii wszechświata mogę doczekać się chronologicznie pierwszego momentu gdzie zaistniały elementy materii miliony lat później powstałej "Pustej piety". Według teorii "wielkiego wybuchu" materia pojawiła się ok $13,799 \pm 0,021$ mld lat temu, choć wciąż nie wiemy skąd. Mimo, że naukowcy wskazują konkretny moment w czasie, a wręcz początek czasu i materii, nie potrafią wskazać co działo się przed wybuchem i skąd zaistniał. Zatrzymajmy się jednak w tym

momencie miliardy lat przed nami i umówmy się, uwierzmy naukowcom, że $13,799 \pm 0,021$ mld lat temu powstały atomy i materia. Glina, z której ulepiłem piętę, marmur, z którego powstała narodziły się z gwiazdy. Płynnie przechodzę do drugiego podmiotu aktu twórczego, autora rzeźby, a precyzyjniej materia, z której miliony lat później uformuje się moje biologiczne ciało wraz z umysłem, który wytworzy koncepcję "Pustej piety" i wprowadzi ją poprzez intencjonalny akt twórczy w obszar kultury. Konteksty kulturowe jako jeden z elementów niezbędnych do powstania dzieła sztuki są znacznie młodsze od materii i ich początek można umiejscowić w czasie gdzieś na początku zaistnienia gatunku homo sapiens i początków kultury. Nie powiedziałbym jednak prawdy gdybym twierdził, że świadomie zgłębiałem pierwotne poczynania naszych praojców i że świadomie użyłem kodów kulturowych tam odkrytych do stworzenia tej rzeźby. Będę chciał skupić się na tych, które świadomie podejmowałem i pozwolę sobie opowiedzieć o nich w osobnym rozdziale.

Kolejną część opowieści o "Pustej piecie" zaczniemy od krótkiego nakreślenia mojej historii, historii autora i tych wydarzeń, które bezpośrednio wpłynęły na powstanie "Pustej piety". Urodziłem się w rodzinie katolickiej i światopogląd katolicki, chrześcijański, był przyjętym przeze mnie i praktykowanym aż do pierwszej wersji "Pustej piety" w 2013 r. , która była wyrazem dramatycznych przeżyć osobistych, których doświadczyłem na początku studiów. W 2010 roku kiedy byłem studentem I roku rzeźby zostałem wplątany w "wielką historię" , kiedy 10 kwietnia 2010 roku mój Ojciec razem z wieloma przedstawicielami władz państwa zginął w Katastrofie Smoleńskiej. Był szefem Urzędu do spraw Kombatantów i sam w jakimś sensie kombatantem walki opozycji demokratycznej z władzą komunistyczną Polskiej Republiki Ludowej, współtwórcą rewolucji powielaczowej, liderem lubelskiego środowiska opozycyjnego. Przede wszystkim był moim Ojcem, jednym z twórców mojego życia, jednym z jego podstawowych fundamentów. Gdybym miał wskazać co stoi u podstaw wyrzeźbienia "Pustej piety", jej pierwszej dyplomowej wersji z 2013 roku, to wskazałbym na m o j ą Katastrofę Smoleńską w trzech odsłonach. Pierwszy to sama katastrofa i jej dramatyczne elementy, przede wszystkim historia związana z ciałem mojego ojca, które na początku zaginęło, a którego później nie mogłem bezpośrednio pożegnać. Dwa dni po katastrofie, kiedy moja Mama pojechała do Moskwy identyfikować ciało, ponieważ większa część z 96 zwłok była trudna do rozpoznania, odebrałem telefon od doradcy mojego Taty, który powiedział, że na miejscu katastrofy wszystko jest w kawałkach, że ciała są w drobnych kawałkach, czego dowiedział się od świadka miejsca katastrofy. Mamie nie udało się zidentyfikować ciała Ojca i wróciła bez

niego. Po rosyjskiej identyfikacji genetycznej trumna z jego ciałem wróciła ostatnim transportem, a nam przekazano obrączkę z jego palca. Nie wiedzieliśmy przy tym, jakie elementy ciała są w trumnie, ponieważ wewnątrz była zaspawana i zabroniono jej otwierać. Po pogrzebie otrzymałem informację od byłego przyjaciela Taty, że powinniśmy wystąpić o ekshumację ze względu na informację, że ciało zostało pomyłone z innym. Po jakimś czasie dostałem wgląd w zdjęcia z trumny, na których nie byłem w stanie rozpoznać Ojca. 6 lat po katastrofie, po drugiej ekshumacji potwierdzono genetycznie, że ciało z trumny należało do Taty. Dlaczego o tym piszę? Ponieważ ten element mojej osobistej traumy wyrwał we mnie przeżycie, które musiałem w jakimś dziele sztuki, jakoś zawrzeć. Może jako formę terapii poprzez twórczość. Brak ciała ojca, niemal abstrakcyjna, niewyobrażalna wcześniej strata, tęsknota za Ojcem stały się podstawą do przeniesienia jej w obszar sztuki za pomocą zapożyczonych z powszechnie znanego źródła kulturowego historii. Drugą odsłoną "Smoleńska" były społeczne, medialne wydarzenia po katastrofie, rozciągający się aż do dzisiaj konflikt społeczny oraz polityczny, wpisujący się w już wcześniej istniejące głębokie podziały i wybuchający przez lata na nowo, przy okazji publikacji przeczących sobie kolejnych wersji Katastrofy Smoleńskiej, przy okazji zmieniającej się na przestrzeni lat władzy w Polsce. Świadomość, że katastrofa, w której zginął Ojciec, który całe życie poświęcił na służbę społeczeństwu nie tylko nie wzmocniła więzi społecznych, ale unaoczniała i pogłębiła w nim podziały oraz uczyniła z walki politycznej walkę na śmierć i życie do dziś jest dla mnie osobiście raną, która nie potrafi się zagoić i stanowi jeden z elementów mojego konfliktu z rzeczywistością. I znowu tak silne przeżycia miałem potrzebę wyrazić w scenie, w której mój ból pokażę w postaci kodu kulturowego powszechnie znanego. Jednak wydarzenia, które bezpośrednio wpłynęły na ideę "Pustej piety" to moje zaangażowanie w powstanie pomnika smoleńskiego w warszawskim kościele św. Anny nazwanego przeze mnie "Ave Crux". Pół roku po katastrofie zostałem poproszony przez ks. rektora kościoła św. Anny o wykonanie ramy rzeźbiarskiej do krzyża, który trafił do kościoła przed Pałacem Prezydenckiego. Został on ustawiony przed pałacem przez harcerzy zaraz po katastrofie, a później był symbolem podziału społecznego; wokół niego gromadzili się przeciwnicy i zwolennicy różnych opcji politycznych, religijnych, czy wreszcie różnych wersji Katastrofy Smoleńskiej. Pracowałem nad nim w pracowni na warszawskim Starym Mieście przez kilka miesięcy w samotności. W listopadzie 2012 r. pomnik został poświęcony. 6 metrowa instalacja z brązu i drewna przedstawiała trzy formy drzew: drzewa katyńskie, złamane drzewo odnoszące się do Katastrofy Smoleńskiej oraz drzewo krzyża wznoszące się ponad odlane z brązu formy drzew.



(Il. 4 i 5. Pomnik Ave Crux w kościele św. Anny w Warszawie. 2012. Źródło: materiały autora)

Do tego upamiętnienia zdystansowały się obie strony konfliktu - jedna nie chciała już więcej upamiętnień smoleńskich, druga nie tolerowała pamięci o katastrofie poza ustaloną przez to środowisko formą i wersją prawdy - poświęcenie pomnika zostało zbojkotowane przez to środowisko, a najpopularniejsza wówczas gazeta związana z tym nurtem zamieściła artykuł o rzeźbie nazywając ją pomnikiem "pancernej brzozy" twierdząc, że jest on powieleniem kłamliwego "raportu Anodiny" (rosyjskiego raportu o przyczynach katastrofy). To środowisko przedstawiło wersję katastrofy, według której samolot miał wybuchnąć w powietrzu, a zmiądzona, przełamana brzoza z miejsca katastrofy miała nie brać udziału w zdarzeniu. Będąc pół roku po katastrofie na jej miejscu to nie szczątki wraku samolotu zrobiły na mnie największe wrażenie, a właśnie ta złamana brzoza, nie tylko w swojej dramatycznej formie, ale może przede wszystkim w symbolice żyjącej, wznoszącej się niegdyś ku górze formy, która została brutalnie przzerwana. W kulturze symbol złamanego drzewa oznacza śmierć bądź przedwczesną śmierć. Pod artykułami w internecie mogłem później wyczytać o mojej zdradzie, zdradzie syna, który okazał się politycznym, pożytecznym idiotą. W całej

tej sytuacji okazało się, że jestem kompletnie sam. Ani środowisko akademickie, ani Kościół, ani będący, tak jak ja, w traumie członkowie mojej rodziny nie byli i może nie mogli być przy mnie. Po tych wydarzeniach doznałem załamania psychicznego, a przede wszystkim duchowego i na lata odsunąłem się od Kościoła, który przestałem rozumieć jako moją przestrzeń. Przeszłość "pod krzyżem" okazała się tak czarna jak pierwsza "Pusta pieta" utworzona z sadzy i popiołu. Tekst, który piszę, jest w jakimś sensie drugim rozdziałem eseju "Spotkanie", który powstał jako opis aktu twórczego pierwszej "Pustej piety". Po pierwszej piecie powstała następna z granitu, którą rzeźbiłem jako dyplom w 2014 roku i która stała się trzy lata później jako "Pomnik Matki" w Warszawskim Parku Powstańców.



(Il.6. „Pomnik Matki” w Parku Powstańców na warszawskiej Woli, 2016 Źródło: materiały autora, Il.7. Pierwsza „Pusta Pieta”. 2013r. Źródło: materiały autora)

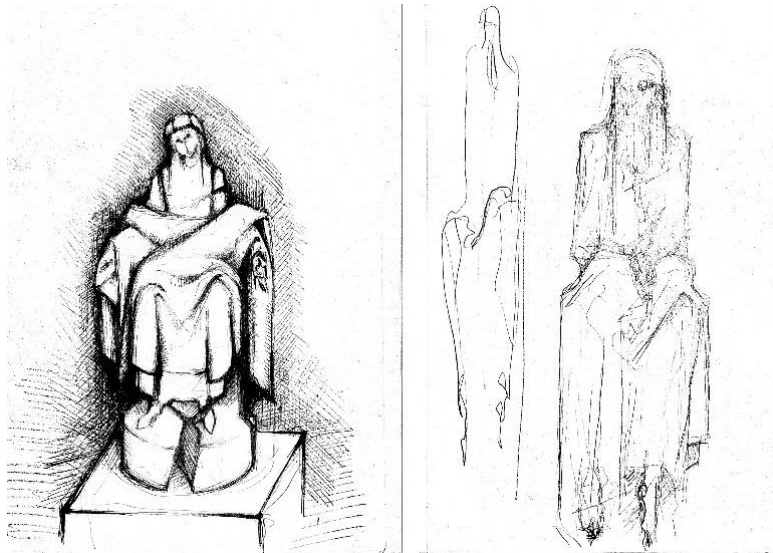
Przez dziesięć lat, które dzielą obronę mojego dyplomu magisterskiego od obrony pracy doktorskiej wyrzeźbiłem kilka pustych piet, które też pokazuję nie tylko jako tło pracy doktorskiej, ale nierozdzielalną historię myśli i doświadczenia wyrażoną w tym temacie. Moją osobistą, a nawet wręcz intymną historię - bo doświadczenie cierpienia i upokorzenia na pewnym poziomie mają wręcz intymny, wstydlivy charakter - przywołałem tu, w tym opisie rzeźby z kilku powodów. Po pierwsze, żeby jak najpełniej i najgłębiej ukazać

motywacje autora, żeby ukazać pierwotny powód dla którego powstało dzieło sztuki. Czy są to informacje niezbędne dla odbiorcy dzieła sztuki? Oczywiście nie są niezbędne, ale mogą być istotnie pogłębiające rozumienie różnych wymiarów tej rzeźby. Piszę o nich również dlatego żeby podkreślić, że dzieło sztuki jest nierozdzielnie związane z autorem. A mówiąc bardziej precyzyjnie, ponieważ nie chcę wypowiadać się o każdej relacji artysta-dzieło sztuki, moja rzeźba jest nierozdzielnie związana ze mną, w jakimś sensie jest mną, zmateriałizowaną formą moich przeżyć, doświadczeń innymi słowy jest mną. W komentarzu do obiektu "Skrzynka pokryta gumą" Joseph Beuys wyraził to innymi słowami: "Zewnętrzny wygląd każdego z wykonanych przeze mnie obiektów stanowi ekwiwalent pewnych aspektów życia wewnętrznego człowieka".⁶

Idea rzeźby doktorskiej, zaczęła powstawać na kilka lat przed doktoratem. Pierwszym impulsem, który skłonił mnie do naszkicowania siedzącej Madonny z całunem było oburzenie na powstanie jednego z pomników, w którym historyczna masakra dokonana na Polakach została przedstawiona dosłownie, którego centralnym przedstawieniem jest ciało dziecka wbite na widły. Poza oburzeniem zacząłem się zastawiać, jak mógłbym przedstawić emocje związane z masakrą w sposób z jednej strony nie dosłowny, a z drugiej zachowujący warstwę emocjonalną. Dzieło sztuki według Tatarkiewicza musi zawierać w sobie element emocji, która jest wywołana u odbiorcy musi być "zdolne zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać"⁷. Wróciłem wówczas do tematu pustej piety, jednak początkowo przedstawiłem Maryję trzymającą niezidentyfikowane ciało na swoich kolanach, zmasakrowane ciało w kawałkach przykryte całunem. Później zacząłem rozwijać ten pomysł, odchodząc od kontekstu upamiętniania czegośkolwiek, ale skupiając się na kolejnej wersji pustej piety, która w nowej formie nawiąże do pierwowzoru, ale swoją nową formą opowie coś nowego, albo opowie to samo, ale innymi "słowami". Długo pracowałem nad wersją odnoszącą się do wyzysku planety przez człowieka nazwanej „Pietą dla zranionego świata”, której podstawa miała być pęknięta pod ciężarem człowieka. Jednak w czasie pracy w glinie zrezygnowałem z tego pęknięcia na rzecz jak najdalej idącej prostoty przekazu. Opracowywałem te projekty

⁶ J. Jedliński, „Joseph Beuys - teksty komentarze wywiady”, str. 34

⁷ W. Tatarkiewicz "Dzieje sześciu pojęć", str. 52



(Il. 8 Szkic do „Piety dla zranionego świata”2022. Il. 9. Szkic do „Pustej piety”, 2017. Źródło: materiały autora)

nie na zamówienie, ale z własnej potrzeby wyrażenia czegoś co we mnie domaga się zmaterializowania. Niedługo po szkicach powstało studium w glinie, już wtedy silnie nawiązujące do "Piety Watykańskiej" Michała Anioła. Na tym etapie odłożyłem projekt i zająłem się realizacją innych, przede wszystkim projektem drogi krzyżowej do Katedry Warszawskiej zleconym przez kardynała Kazimierza Nycza. Na przestrzeni lat myślałem o podjęciu doktoratu i bardzo zależało mi na tym, aby wpisać w niego tę drogę krzyżową. Kiedy zdecydowałem się na wszczęcie postępowania doktorskiego w 2022 roku, okazało się, że muszę zrezygnować z tego pomysłu ze względu na to, że projekt realizowałem na zamówienie.



(Il.10. Droga krzyżowa w Bazylice Archikatedralnej pw. Męczeństwa św. Jana Chrzyciela w Warszawie – stacja XII, 2023. Źródło: materiały autora)

Jako że chciałem aby doktorat był formą mojego manifestu twórczego, pokazywał to, co dla mnie w rzeźbie najważniejsze, jako ogólny zarys pracy oparłem go o najważniejszy dla mnie problem twórczy - spotkanie materialnego i niematerialnego w rzeźbie.

Rzeźba jako pytanie o fenomen człowieka

"Najpiękniejsza rzecz, jakiej możemy doświadczyć, to tajemnica. Ona jest źródłem wszelkiej prawdziwej sztuki i nauki."

Albert Einstein

Gdybym mógł odpowiedzieć na pytanie o relacje ducha i materii, które jest dla mnie jednym z najważniejszych pytań "Pustej piety", pytanie oto, czym jest ta relacja, mógłbym odpowiedzieć na każde inne pytanie dotyczące istnienia nie tylko człowieka. Relacja tych dwóch z jednej strony odrębnych, a z drugiej strony przenikających się rzeczywistości to największa tajemnica wszechświata dzisiaj bardzo intensywnie odkrywana przez nas na nowo w dobie najnowszych odkryć naukowych również tych związanych ze sztuczną inteligencją. Z perspektywy człowieka relacja ducha i materii to w teorii domena filozofii, a w praktyce przede wszystkim życie człowieka. Szczególną formą tego przeżycia jest obszar sztuki. To tutaj człowiek poprzez swoją myśl, przeżycie, materializuje-uobecnia te niematerialne przestrzenie.

Piszę ten tekst jako rzeźbiarz. Jest on komentarzem do własnej twórczości i jej najważniejszego elementu jakim jest odniesienie się w niej do dramatu człowieka. Można go opisać na wiele sposobów, ale ten, który próbuję od lat dotknąć w rzeźbie, dotyka materialności i metafizyczności, które spotykają się w człowieku i które są tak trudne do pogodzenia. Te dwa obszary są udziałem całego uniwersum, w którym żyjemy, ale to człowiek jako istota świadoma, jak w soczewce spotyka je w sobie i albo próbuje dokonać ich syntezy, połączenia, albo antagonizuje w sobie tę duchowość i cielesność, albo stara się to ich spotkanie ignorować. Rzeźba jest dla mnie zmaganiem o to, aby spotkanie tych dwóch podstawowych elementów swojego własnego istnienia przeżywać, u n a o c z n i a ć i głębiej rozważać oraz dzielić się tym z drugim człowiekiem.

Ważną myślą, która podąża za potrzebą opisaną rzeźby w moim świecie, jest uporządkowanie jej pozycji względem rzeczywistości, świata, w którym żyję. Jest to pozycja w jakimś sensie wtórna,

wynikająca z tej rzeczywistości. Gdybym miał tę pozycję opisać obrazem, nadałbym jej kształt lustra. Można powiedzieć, że świat rzeźby jest odzwierciedleniem rzeczywistości, którą odbieram i kształtuję jako człowiek. Podkreślam, że nie rzeczywistości w ogóle, ale tej widzianej przeze mnie, jako człowieka. To zasadnicza cecha mojej twórczości rzeźbiarskiej i mojego spojrzenia na rzeźbę - jest to odbicie świata widzianego przez człowieka, rzeźbiony dla człowieka i o człowieku. Aby móc zrozumieć samemu rzeczywistość własnej twórczości rzeźbiarskiej używając porównania rzeźby do zwierciadła świata człowieka, używam narzędzi, które służą do zrozumienia najpierw pierwotnej rzeczywistości, w której żyję. Tym narzędziem najogólniej nazywając drogę do poznania prawdy jest filozofia.

Pytanie "czym jest rzeźba?" jest - tak jak sama rzeźba - nie możliwe do rozwinięcia bez wcześniejszego pytania o to, czym jest rzeczywistość, którą "zwierciadło" odbija. To jest pierwszy powód, dla którego uważam filozofię za bardzo ważny fundament twórczej pracy rzeźbiarza. Drugi, nie mniej ważny, dotyczy procesu twórczego oraz wzajemnych relacji kolejnych etapów tego procesu do siebie. Rzeźba - "najmaterialniejsza" ze sztuk, nie tylko związana jest z myślą, ale, odwołując się do stwierdzenia, że jest dziedziną działalności człowieka, dla człowieka, o człowieku, rzeźba jest nierozwiewalnie związana z niematerialną, ideową, rozumową, a w końcu i duchową sferą, jest jej wynikiem. Rzeźba nie może powstać bez myśli, inaczej nie jest rzeźbą, a tylko przedmiotem. Myśl jest zatem, może najmniej widocznym na pierwszy rzut oka, ale jednak, najbardziej zasadniczym składnikiem procesu twórczego. Jest na jego początku jako idea rzeźby, jeszcze niematerializowana, jest w kontynuacji tego procesu, kiedy wizualizuje się w materii, kiedy jest kształtowana na obraz myśli autora, jest też w ostatnim etapie procesu w percepcji zarówno autora jak i odbiorców dzieła sztuki. Studiowanie tej wędrówki myśli w procesie twórczym nie jest konieczne, ani dlatego, by powstało dzieło sztuki, ani nawet po to by powstało udane dzieło sztuki, jest jednak pogłębiające i niezbędne w moim pojęciu rzeźby, w moim jej tworzeniu i jej przeżywaniu.

Czym jest rzeźba, moja rzeźba? Jest moim pytaniem. Jej forma wynika właśnie z tego, puste przestrzenie, otwory, cięcia są próbą stworzenia przestrzeni dla odbiorcy, którym i ja sam jestem, przestrzeni do zadania pytań. Na pewno nie jest jednoznaczna na nie odpowiedź.

Rzeźba jako materialna forma istniejąca w przestrzeni niematerialnej - wybrane inspiracje na drodze do poszukiwania formy niematerialnej

"Wnętrze jest tak ważne, jak powłoka zewnętrzna. Za każdym razem kształtowane jako konsekwencja zewnętrznego albo zewnętrznego jako konsekwencja środka - dopiero razem stanowią całość"

Magdalena Abakanowicz

Rzeźba jest przestrzenią, jest jej częścią. Każda rzeźba, niezależnie od intencji jej autora zawiera w sobie stosunek do przestrzeni. Może się z nią łączyć w bardzo wielu formalnych obszarach. Może zapraszać tę przestrzeń, to powietrze, tę sferę niematerialną do środka samej siebie na wiele sposobów, może też pozostawać z nią w stosunku zamkniętym. Może też opowiadać o niej za pomocą symboli, kodów kulturowych. Bardzo zdecydowanie wypowiada się na ten temat Katarzyna Kobro w tekście "Rzeźba i bryła": "Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. Dlatego nie powinna być od niej odłączona. Rzeźba wchodzi w przestrzeń a przestrzeń w nią. Przestrzenność budowy, łączność rzeźby z przestrzenią, wydobywa z rzeźby szczerą prawdę jej istnienia. Dlatego w rzeźbie nie powinny być kształty przypadkowe. Powinny być tylko te kształty które ustosunkowują ją do przestrzeni, wiążąc się z nią. (...) Łącząc się z przestrzenią, nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część przestrzeni. Osiąga to, ponieważ kształty jej przez swe uzależnienie wzajemne tworzą rytm wymiarów i podziałów".⁸ Chciałbym wejść w polemikę z takim spojrzeniem na rzeźbę generalnie i na rzeźbę współczesną. Materia rzeźby może być również zamknięta w swojej formie na zewnętrzną przestrzeń, może stanowić spójną bryłę i w swojej zwartości stanowić niepodważalną wartość artystyczną, a nawet formalną. Nie musi również oznaczać zamknięcia rzeźby na sferę niematerialną. Pomimo odcięcia się w formie na przestrzeń zewnętrzną rzeźbiarz często świadomie skierowaniem formy jakby do wewnątrz samej siebie, wskazuje na obszar duchowy, niematerialny wewnątrz samej rzeźby. Przykładem takich form, które szczególnie wpływały na moje spojrzenie na rzeźbę są między innymi niedokończone figury "Jeńców" Michała Anioła, niewydojane do końca z bloków marmuru, ale wstrząsające przy tym wewnętrzną siłą. Ich nieukończenie, pozostawione ślady grubo ciosanego dłutem kamienia, powierzchnie odcinające się od świata zewnętrznego, zdające się przebudzać, ale przy tym nie chcące do końca wybudzić się do życia, nie chcące połączyć się z tą zewnętrzną przestrzenią, stanowią świadectwo

⁸ K. Kobro, Rzeźba i bryła [odpowiedź na ankietę "Europy], 1929r.



(Il.11 i 12. „Umierający niewolnik”, Michał Anioł, Źródło: fot. A.Amendola. Michelangelo scultore, C.A.Luchinat, 24 Ore Cultura. Str.217. Il 13. „Honoré Balzac”, A.Rodin, 1897. Źródło: www.clarkart.edu)

połączenia materii i niematerii w samej rzeźbie. W przypadku tych niedokończonych figur ogromną część ich ekspresji stanowi surowa powierzchnia kamienia oraz cięcia dłuta jej powierzchni układające się wyraźnie w różnych rytmach wyznaczanych różnymi rodzajami dłuta. Te rzeźby jak i ostatnia figura Michała Anioła "Pieta Rondanini" stanowią już w XVI w. zapowiedź rzeźby modernistycznej, to jest tej oderwanej od tła tematycznego rzeźby, od tego o czym ona opowiada, skupiającej się w swoim wyrazie na formie, przemawiającej samą sobą. Innym wyrazistym przykładem tak wyraźnie, z jednej strony oddzielającej się bryły rzeźbiarskiej od otoczenia, a równocześnie właśnie poprzez tak wyraźne skupienie formy wokół samej siebie, postawienie akcentu na jej wymiar wewnętrzny, duchowy jest pomnik przedstawiający Honoré Balzaka autorstwa Augusta Rodina, który również bywa wskazywany jako zapowiedź, a może nawet początek rzeźby modernistycznej. Sylwetka pisarza ukryta jest pod osłoną płaszcza (szlafroku, w którym zwykle pisał swoje dzieła) i tworzy minimalistyczną, choć ciągle przedstawiającą formę opierającą się przestrzeni, będącą wyzwaniem jej postawionym, nieprzeniknioną opierającą się powietrzu bryłą.

Spójność bryły bywa wyzwaniem rzuconym przestrzeni, w której rzeźba się znajduje. Myślę tu o twórczości Constantina Brancusiego określanego mianem ojca minimalizmu w sztuce. Ważnego dla mnie punktu odniesienia jako rzeźbiarza poszukującego maksymalnej syntezy w rzeźbie, szukającego granicy, gdzie dalej już, dla dobra ekspresji artystycznej, nie powinno się więcej upraszczać formy. Jego "Ptak w przestrzeni" w swoich podłużnych proporcjach jakby przeszywał, ciął powietrze.



(Il.14. „Ptak w przestrzeni”, C. Brancusi, 1940. Źródło: www.guggenheim.org.
Il. 15. „Kolumna nieskończoności”, C. Brancusi, 1918. Źródło: www.wmf.org –
World Monuments Fund)

Inna jego słynna rzeźba "Kolumna nieskończoności" w jeszcze inny sposób prowadzi dialog z przestrzenią, nie przecinając jej ostrym kształtem, lecz rytmem przypominającym schody ku górze "dobudowuje siebie" pnąc się po przestrzeni coraz wyżej. Do skrajnej postawy artystycznej w przedstawianiu niematerialnego dosłownie, doszedł Tom Miller w 2016 realizując rzeźbę "Nothing" i przedstawiając na wystawie dosłownie pustą przestrzeń. To dobry przykład współczesnych poszukiwań nowej "formy" rzeźbiarskiej i chyba już ostatni krok, który można było wykonać w obszarze sztuki minimalistycznej - rzeźba nie miała nawet postumentu. Jest to również zobrazowanie motta minimalizmu przypisywanego architektowi Mies'owi van der Rohe: "Mniej znaczy więcej". Rzeźba "Nothing" jest dobrym punktem wyjścia do refleksji nad granicami minimalizmu i według mnie dowodem na fałszywość tego zdania. Rzeźba jest wielką sztuką syntezy, a więc ograniczania "opowieści" do niezbędnych form. Nie ma możliwości rozwinięcia "opowieści" jak film dysponujący całym arsenałem połączonych dziedzin sztuk. Uważam, że rzeźba "Nothing" nie powinna

być jednak nazywana dziełem sztuki, a w każdym razie rzeźbą, nie spełnia bowiem głównych kryteriów bycia obiektem.

Rzeźba, która jest zamknięta na przestrzeń poprzez swoją zwartą bryłę też na nią oddziałuje, a przede wszystkim ma potencjał poprzez różne elementy działania rzeźbiarskiego prowadzić wewnętrzny dialog materii i ducha. Przykładów, które wpływały na mój stosunek do bryły rzeźbiarskiej, możnaby w historii sztuki mnożyć, zaczynając od rzeźby starożytnego Egiptu, gdzie na przestrzeni kilku tysięcy lat powstawały wizerunki władców wykuwane w granitach, bazaltach, piaskowcach, które swoimi proporcjami, zwartą bryłą, idealnie polerowaną powierzchnią osiągały wyraz powagi dotykającej sacrum, które miało wyrażać boskie pochodzenie władców Egiptu.



(Il.16. „Pomnik Powstań Śląskich”, G. Zemła, 1967. Źródło: www.wkatowicach.eu, fot.Maja Ostrowska-Lindner

Il.17. Z cyklu "Kolumny", A.Myjak,2000. Źródło: www.adammyjak.pl)

W moim najbliższym otoczeniu duże wrażenie robiły na mnie rzeźby Adama Myjaka z cyklu "Kolumny" wykonane w brązie. Profesor był moim nauczycielem w czasie moich studiów na Akademii sztuk Pięknych w Warszawie w latach 2010-2012. Te bardzo proste kształty przypominające zarys ludzkiej figury mają jeszcze inny stosunek do przestrzeni niż wspomniane przykłady z historii rzeźby. Z jednej strony są zwrócone ku sobie i odcinają się w swojej prostej, zwartej bryle od otaczającej przestrzeni, z drugiej cięcia wykonane na ich powierzchniach wprowadzają relację z tą przestrzenią, relację dramatyczną, ponieważ te

cięcia, jak się domyślamy, pochodzą właśnie z tej przestrzeni zewnętrznej i wyrażają konflikt między tym co zewnętrzne i wewnętrzne. Innym bardzo ważnym dla mnie rzeźbiarzem, który poprzez bezpośredni kontakt ze mną wpływał na moje myślenie o formie był i jest Gustaw Zemła, obecny od kilkunastu lat przy najważniejszych moich momentach życiowych i twórczych. Jego doświadczenie rzeźbiarza minionej epoki tworzącego olbrzymie formy pomnikowe wyrażające ducha przekraczającego epokę były dla mnie wzorcem przy pierwszych realizacjach w przestrzeni publicznej. Największe wrażenie robił na mnie pomnik Powstań Śląskich, czy pomnik Monte Cassino w Warszawie, które bezpośrednio inspirowały mnie w pracy nad pomnikiem "Ave Crux" dedykowanym ofiarom Katastrofy Smoleńskiej oraz masakry katyńskiej w Kościele św. Anny. Inspirowały użyciem symbolu, wyrażonego w bryle rzeźbiarskiej przenoszącym wymiar znaczeniowy, duchowy w obszar rzeźby. Forma ma wyrażać treść. W przypadku pomnika Ave Crux jak i Monte Cassino opiera się ona na wertykalnej formie, która poprzez rytmy daje wrażenie wznoszenia się i przenosi nas w wymiar duchowy.



(Il.18. „Oświecenie”, 2023, Źródło: materiały autora, Il.19. „Przejsie”, 2022. Źródło: materiały autora)

W mojej twórczości wielokrotnie starałem się uzyskać element oddziaływania siłą wewnętrznego ducha właśnie za pomocą zwartej bryły, prostej figury. Było tak w przypadku rzeźby, "Bez tytułu", która miała zwracać się do wewnątrz. Wielokrotnie pozostawałem pod wpływem Michała Anioła budującego formę poprzez zabieg "infinito", to znaczy pozostawienia rzeźby w trakcie procesu jej powstawania w ścisłej bryle. Wielokrotnie wywierał na mnie wpływ między innymi, kiedy rzeźbiłem jego portret z marmuru, czy w portrecie "Pauliny", a przede wszystkim granitowym słupie-figurze, będącym pracą dyplomową, która dziś stoi na warszawskiej Woli jako pomnik Matki.

W czasie pracy nad doktoratem poza wspomnianą figurą wyrzeźbiłem między innymi dwie inne puste piety. Poza pietą nawiązującą do Michała Anioła, druga pusta pieta nazwana "Oświeceniem" przedstawia postać, której zarys przypomina starożytne posągi Ateny w charakterystycznej pozie kontrapostu. Jej wnętrze jest wycięte, a cała postać stanowi ramę niematerialnego w jej wnętrzu. Taki sposób opowieści o duchowości 'zakłętej' w materii silnie koresponduje z twórczością Igora Mitoraja, który w nawiązujących do antyku figurach, najczęściej aktach, wycinał otwory mające charakter, jak mówił, "okna duszy". Duże wrażenie robią na mnie wycięcia w rzeźbiarskiej formie abstrakcyjnej Anisha Kapoora, który otwiera monumentalne monolity



(Il.20. „Untitled”, A.Kapoor, 1997. Źródło: materiały autora, Il. 21. “Sophia”, A.Kapoor, 2003. Źródło: materiały autora)

kamienne nadając im niezwykle intensywny wyraz cielesności zderzonej z mechaniczną interwencją narzędzia. Ostatnia z cyklu pustych piet nazwana "Madonna bez dzieciątka" prowadzi dialog z najsłynniejszym obrazem sakralnym, najsilniej wpisanym w polską tradycję religijną jakim jest ikona Matki Boskiej Częstochowskiej. W tym ceramicznym popiersiu hodegetria (z gr. "wskazująca") pokazuje na pustą przestrzeń, na której w swoim ikonicznym odpowiedniku powinno widnieć dzieciątko Jezus. Z tej formy brutalnie wycięta jest postać Chrystusa ukazując dosłownie puste wnętrze. Przestrzeń sacrum, którą reprezentuje Chrystus jest tu "amputowana" stając się komentarzem do słynnych słów Fryderyka Nietschego otwierających naszą epokę: "Bóg umarł".⁹

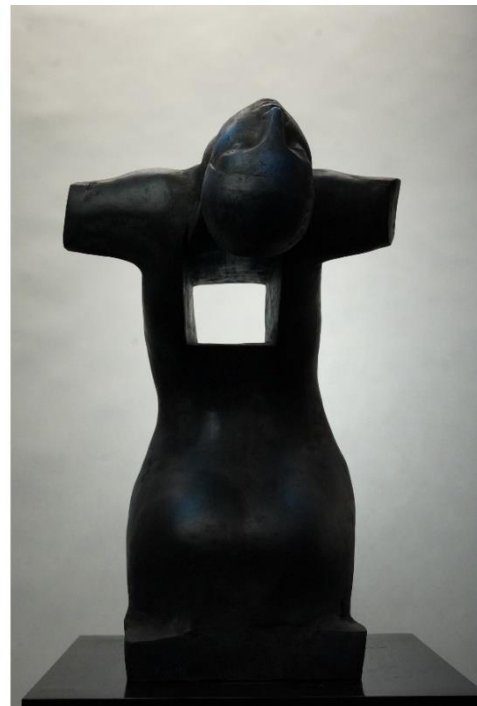
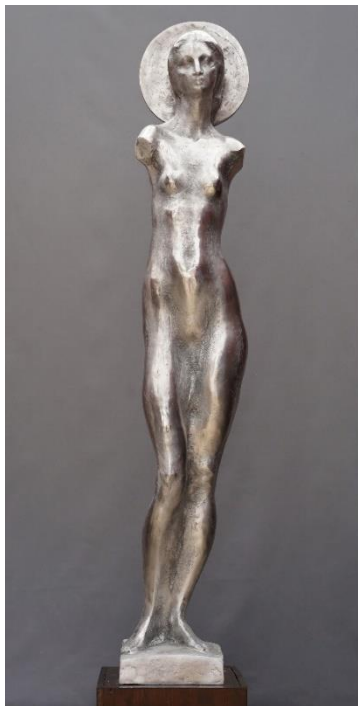


(Il. 22. "Madonna bez dzieciątka", 2023. Źródło: materiały autora)

Innym sposobem ukazania wartości duchowych za pomocą materii rzeźbiarskiej, do którego często sięgam, jest użycie symbolu, to znaczy pewnego elementu materialnego, który w zbiorowej świadomości oznacza co innego, w tym wypadku obszar sacrum. W całej historii sztuki jest to najbardziej powszechny sposób przeniesienia ducha na obszar materii. Różne kultury na przestrzeni tysięcy ich trwania wykształciły własne takie symbole, czy gesty. Trójkąt, o którym wspominałem w przypadku "Pustej Piety" jest jednym z wielu przykładów symboli duchowości, sacrum, Boga, które wykształciła kultura judeochrześcijańska, w której wyrosłem. Dobrym przykładem takiego

⁹ F. Nietzsche, Tako rzecze Zaratustra, str. 329

działania jest "Święte ciało", akt nawiązujący do antycznych przedstawień Afrodyty. Połączyłem go z nimbem, aureolą, będącą w kulturze chrześcijańskiej symbolem świętości. Można powiedzieć, że włączyłem pogańskie przedstawienie ciała w obszar sacrum. Ciało i duch są w kulturze i tradycji chrześcijańskiej często oderwane od siebie mimo, że gnoza, to znaczy pogląd traktujący byt materialny jako zły i skażony został uznany już w 451 r.n.e. przez Sobór chalcedoński za herezję wskazując na podwójną ludzką i boską naturę Chrystusa. Tradycja degradacji ciała wobec ducha często odwołuje się do źródłowych tekstów Biblijnych, do Ewangelii, zwłaszcza w Ewangelii św. Jana, gdzie: "Duch daje życie; ciało na nic się nie przyda"¹⁰ i bardzo mocno podkreślone w nauczaniu św. Pawła Apostoła w jego listach m.in. do Galatów: "postępujcie według ducha, a nie spełnicie pożądania ciała. Ciało bowiem do czego innego dąży niż duch, a duch do czego innego niż ciało, i stąd nie ma między nimi zgody"¹¹. Obaj byli pod silnym wpływem myśli greckiej, Platona, który jako pierwszy tak wyraźnie oddziela te dwa porządki, całą rzeczywistość materialną, cielesną degradując poniżej obszaru duchowego, obszaru idei. Ta rzeźba jest wbrew tej tradycji, jest próbą połączenia ciała z duchem a także włączenia Erosa w obszar sacrum.



(Il. 23. „Święte Ciało”, 2022. Źródło: materiały autora. Il 24. „Dusza”, 2020. Źródło: materiały autora)

¹⁰ "Biblia Tysiąclecia" wyd.5, J 6,63

¹¹ "Biblia Tysiąclecia" wyd 5, GA 5,16

W "Świętym ciele" początkowo miało znajdować się całe ciało, jednak w trakcie rzeźbienia w glinie uznałem, że forma będzie pełniejsza jeśli będzie niepełna. Uznałem, że ta forma nie potrzebuje rąk, są zbędne i przeszkadzają w podkreśleniu głównego bohatera rzeźby czyli ciała, korpusu. Jak dotąd nikt nie zwracał mi uwagi na ich brak, może dlatego, że ten brak wpisał się w nasze kody kulturowe odziedziczone po Grekach. To w takiej formie najczęściej znamy oryginalne rzeźby epoki klasycznej, niepełne, obtłuczone z kończyn. A jednak przemawiają tym brakiem znacznie silniej niż gdyby były pełne. Nie wyobrażam dziś sobie tak silnego oddziaływania Nike z Samotraki, symbolu zwycięstwa, albo Wenus z Milo, jednego z najbardziej znanych w kulturze zachodu obrazów piękna klasycznego, gdyby były odrestaurowane wraz z elementami, które odpadły. Te jednak nie powstały świadomie poprzez działanie rzeźbiarza, ale poprzez czas, który samoistnie wziął udział w procesie twórczym jako ich współautor. Dopiero w drugiej połowie XIX w. taki zabieg utracenia kończyn, różnych elementów rzeźby został przez Augusta Rodina wprowadzony jako świadomy element oddziaływania artystycznego rzeźby.

Materiał i technologia. Rzeźbiarz przyszłości

"Zawsze pragnąłem, aby moje rzeźby były piękne, harmonijne, czułe. Ale jak można harmonijnie obrabiać materiał? Czule zginać pręty? Po godzinach pracy jestem po prostu zmęczony. A to, co w takim trudzie się rodziło, te niezgrabne kształty dalekie są od moich pragnień i wyobrażeń. Ale nazajutrz, mimo ciągłych wątpliwości i niepokojów, zaczynam od nowa... I tak od lat uwikłany w to moje rzeźbienie, usiłuję z nieruchomej materii wyrwać okruchy życia."

Gustaw Zemła

"Pusta pieta" ma w mojej intencji zostać odkuta w marmurze. Pracowałem już we wszystkich najpopularniejszych klasycznych kamieniach: marmurze, granicie oraz piaskowcu. Pracowałem w nich na różne sposoby używając narzędzi. W konkursie na rzeźbę kamienną w Neuzelle w Niemczech wyzwanie polegało na wykuciu figury putta w kamieniu bez używania narzędzi elektrycznych, tak jak rzeźbiono przed wiekami. W przypadku granitowej "Pustej piety", portretów Nikola Tesli oraz Michała Anioła z marmuru, czy nagrobego pomnika Jana Kobuszewskiego pracowałem używając szlifierek kątowych, kompresora wraz z pneumatycznym młotkiem, a zatem tego co ma dziś do dyspozycji rzeźbiarz podejmujący się pracy w kamieniu. Próbowałem również tak często podejmowanej przed wiekami współpracy między rzeźbiarzem i kamieniarzem, zlecając do odkucia ogólny kształt figury "Świętego

ciała", by potem samemu ją wykończyć. To podejście przysporzyło mi jak dotąd najwięcej problemów w związku z naturą kamienia, który bezlitośnie karze błędy w jego obróbce - miejsca źle odkute przez kamieniarza w greckim marmurze Tassos do dziś czekają na dokończenie przeze mnie. Jest jeszcze jeden sposób wykorzystania narzędzi do pracy w kamieniu, który chcę wykorzystać i który już po ukończeniu opisu pracy doktorskiej najprawdopodobniej uda mi się wprowadzić w życie - zeskanowanie pierwotnego wyrzeźbionego w glinie i odlanego w akrylu, odkucie go przez robota (frezarkę) oraz własnoręczne wykończenie. Spodziewam się większego "profesjonalizmu" we współpracy z robotem niż z kamieniarzem i możliwości większego wpływania woli autora na przebieg procesu odkuwania, równocześnie przyspieszając go, co ma ogromne znaczenie w praktyce rzeźbiarskiej. Zagrożeniem jakie widzę, jest omińnięcie istotnej części procesu twórczego, który może wpływać na głębię wyrażenia artystycznego rzeźby. To jest największe wyzwanie dla rzeźbiarza, aby monotonię powierzchni liniowo odkuwanej przez ramię robota można było świadomie "odczarować" na powierzchnię rzeźby pulsującą życiem różnorodnych rytmów pracy dłuta wypracowywanych ludzką ręką.



(Il. 25 i 26. Skanowanie 3D „Pustej piety”, 2024. Źródło: materiały autora)

Pytanie, które sobie zadaję przed tak ważną konfrontacją z nowoczesną technologią wkraczającą w obszar sztuki brzmi: gdzie leży granica ingerencji technologii w twórcze działania człowieka? Nie tylko gdzie zaczyna ona wpływać na dzieło sztuki mogąc obniżyć jego poziom wizualny, czy przede wszystkim autentyczność elementu duchowego w dziele sztuki, ale przede wszystkim, gdzie leży granica między ingerencją narzędzia w dzieło sztuki, które byłoby tak istotne, że odbierało by artyście, mnie samemu, autorstwo dzieła sztuki. Przy czym gdyby została przekroczona ta granica, rzeźba w tak istotny sposób powstała na skutek technologii miałyby odebrany status dzieła sztuki. Dzieło sztuki to owoc intencjonalnego działania człowieka. Argument, że narzędzie mogące tak istotnie wpłynąć na ostateczny efekt zostało skonstruowane przez człowieka i w związku z tym jego autorstwo jest nadal pochodzenia ludzkiego, jest nietrafiony. Autorstwo dzieła sztuki, jak wspomniałem, wiąże się z intencjonalnością aktu twórczego. Twórcy najnowocześniejszych narzędzi mogących wspierać pracę artystów, choćby mieli ogólną intencję w ich wspieraniu nie będą brali udziału w powstawaniu konkretnych dzieł. W ostatnich latach uważnie śledzę proces rozwoju narzędzia, które według mnie może przekroczyć granicę, która oddziela autorstwo człowieka od autorstwa techniki, nie tylko w obszarze tworzenia dzieła sztuki, ale w ogóle w obszarze szeroko pojętej działalności człowieka zwanej kulturą. Mam na myśli skokowy w ostatnich latach rozwój sztucznej inteligencji. Rzeźbiąc ostatnie puste piety byłem i dziś jestem świadkiem prawdopodobnie największej rewolucji technologicznej w historii ludzkości, polegającej na wejściu sztucznej inteligencji w świat człowieka i coraz bardziej niezależnym od człowieka współtworzeniu otoczenia nie tylko kulturowego, w którym egzystuje. Coraz silniej dotyczy to również mnie jako rzeźbiarza. Na liście zawodów mających zniknąć w związku z tą rewolucją coraz częściej, coraz wyżej umieszczani są artyści. Największym wyzwaniem dla mnie w przyszłości będzie zatrzymanie się na korzystaniu z inspiracji nie wchodząc w wytwarzanie przez sztuczną inteligencję koncepcji dzieła sztuki. Przy doktorskiej "Pustej piecie" w pracy nad gestami nad draperią poza moimi pracami, szkicami rysunkowymi oraz rzeźbiarskimi podpierałem się skanami wykonanymi w 3D kilku arcydzieł rzeźbiarskich, m.in. "Piety Watykańskiej" Michała Anioła. Poza wygodą w obracaniu obiektu w wirtualnej przestrzeni na komputerze nie podlegałem dalej idącej inspiracji niż na przykład Michał Anioł korzystający z możliwości studiowania greckiej rzeźby okresu Hellenistycznego "Grupa Laokoona" przy pracy nad swoimi projektami. Jednak wyobrażam sobie, że jeszcze za mojego życia będę w stanie na przykład zeskanowane komputerowo modele rzeźb, wszystko jedno czy moich, czy na przykład Michała Anioła, wprowadzić w oprogramowanie

sztucznej inteligencji i polecić programowi wytworzenie rzeźby o jakiejś tematyce (np. pusta pieta) z jakimiś parametrami (np. prawa ręka podniesiona o 35 stopni w górę w stosunku do wyrzeźbionej przeze mnie wersji piety) oraz przekształcenie rysów twarzy bardziej przypominające moją pierwszą wersję "Pustej piety". Jeśli ja-rzeźbiarz będę miał taką możliwość na kliknięcie myszki, to dlaczego, nie miałby mieć takiej "twórczej" władzy ktokolwiek inny nie związany ze sztuką? Przed artystami, przede mną ogromna praca, aby udowodnić niezbędną rolę człowieka w akcie twórczym. Choć jestem optymistą, czas pokaże, czy kolejne puste piety będą mogły powstawać w sposób nie przekraczający granicy ludzkiego autorstwa nad dziełem sztuki. Wyzwaniem dla każdego autora będzie również świadomość odbiorców, ich gusta kształtowane przez sztuczną inteligencję, tak że funkcjonowanie rzeźbiarza na dawnych zasadach może okazać się niemożliwe. Wyobrażam sobie, jeśli chodzi o obszar kultury masowej, że funkcjonowanie na zasadzie konkurencji ze sztuczną inteligencją wspieraną przez technologie produkujące jej wytwory może okazać się prawie niemożliwe. Jednak jestem zdania, że trzeba oddzielić obszary tak zwanej kultury masowej od tak zwanej kultury wyższej, wykraczającej poza rozrywkę oraz której celem jest głębsza refleksja nad rzeczywistością a nie maksymalne doznawanie przez odbiorców przyjemności.

Zakończenie - rzeźbiarz w czasach płynnej nowoczesności

"Prawdziwa sztuka jest zawsze współczesna"

Fiodor Dostojewski

Czy moja "Pusta pieta" i cała moja twórczość oparta tak mocno na tradycji, na dialogu z przeszłością, starymi mistrzami, korzystaniu z materiałów, z których korzystano tysiące lat temu, czy taka twórczość ma rację bytu w XXI wieku, w czasach nieustannych nowości, w czasie kiedy prawem współczesności jest odwrotny kierunek do mojego utrwalania idei, myśli, przeżyć, do poszukiwania tego, co stałe w ponowoczesnej kulturze. Jak pisze Zygmunt Baumann: "Kultura ery płynnej nowoczesności nie nawołuje do uczenia się, lecz do zapominania, nie do gromadzenia zdobyczy, lecz ich pozbywania się i wymiany na inne - bez żalu czy wyrzutów sumienia. Jest ona kulturą odrywania się i zrywania więzów, nieciągłości i puszczania w niepamięć"¹². Czy zatem moja filozofia sztuki nie jest skazana dziś na coś jeszcze gorszego niż

¹² Z. Bauman, Między chwilą a pięknem, str. 15

usunięcie jej wraz z moimi wytworami tej myśli? Dziś mojej twórczości, mojej "Pustej piecie" grozi coś gorszego dla obszaru sztuki niż fizyczne unicestwienie. Grozi jej marginalizacja, zapomnienie, innymi słowy odłączenie od życiodajnego dla obiektu sztuki kontaktu z odbiorcą. Czy nie jestem sam sobie winien, świadomie decydując się w swojej twórczości na takie zagrożenie? Czy nie jestem artystą-samobójcą? Przede wszystkim poza warunkami do zaistnienia sytuacji estetycznej, intencjonalnością aktu twórczego, istnieje jeszcze ten, który dla mnie osobiście jest niezbędny nie tyle dla zaistnienia dzieła sztuki, co do zaistnienia artysty. Choć w epoce sztuki płynnej ponowoczesności mówiąc za Beuyssem "każdy (może być) artystą"¹³, wydaje się, że poza intencjonalnością aktu twórczego, nie ma dodatkowych warunków, takich jak talent, specjalne predyspozycje, do bycia artystą. Tym aspektem niezbędnym dla mnie do bycia i trwania w pozycji artysty jest spójność artysty i jego dzieła. Innymi słowy tego, że moja rzeźba wyraża mnie, że sztuka, dzieło sztuki jest odbiciem mojej duchowej, psychicznej, emocjonalnej rzeczywistości. Można jednak również powiedzieć, że sztuka jest odbiciem swoich czasów i zarzucić mi, że zachowując wierność sobie nie zachowuję wierności w odzwierciedlaniu kultury, w której w danym czasie się obracam. "Pusta pieta" ma być w moim zamyśle, nie tylko uniwersalnym gestem twórczym odnoszącym się do kondycji każdego człowieka, w każdym czasie rozrywanego między duchem i materią, ale wyrzeźbiona dziś jest odbiciem przede wszystkim współczesnego człowieka, który musi się mierzyć, jak żaden inny w historii ludzkości, z pustką nie tyle całunu, co świata pozbawionego narracji, sensów, które zmieniając się oczywiście na przestrzeni wieków i epok, prowadziły człowieka w jakimś kierunku. Generalna różnica między człowiekiem płynnej nowoczesności, a człowiekiem przeszłości mogłaby być zobrazowana figurami świata mitów i religii - Syzyf zastąpił Odyseusza, a nieosiągalny szczyt syzyfowej góry zastąpił trudną do odkrycia i dotarcia do niej, ale jednak osiągalną i trwałą Itakę. Bezsens, a właściwie absurd kondycji Syzyfa opisał w swoim dziele filozoficznym "Mit o Syzyfie" Albert Camus: "Bóg, który znalazł się w tym świecie razem z upodobaniem do niepotrzebnych cierpień, zostaje wygnany. Los staje się sprawą ludzką i określaną przez ludzi. (...) Los jest jego własnością, kamień jego kamieniem. Podobnie człowiek absurdalny: gdy zgłębi swoją udrękę, zmilkną bogowie."¹⁴. Bardzo trudno mi z nim polemizować, jest to genialny obraz stanu człowieka naszych czasów, bez stałych punktów odniesienia poza samym dążeniem, poza stawianiem pytań. I moje rzeźby od czasu lektury Camus'a jeszcze w

¹³ J. Jedliński, *Joseph Beuys - teksty, komentarze, wywiady*. str. 18

¹⁴ A. Camus, „Dwa eseje”, str.110

czasach studenckich, od czasu utraty dziecięcej jeszcze wiary w pewność Absolutu czuwającego nad wszechświatem, nie mogą otrząsnąć się z tej perspektywy. I nie mogę przestać się z nim nie zgadzać nie mogąc nie zgodzić się do końca i ostatecznie. Moja rzeźba jest próbą stawiania jak najtrwalszych nietrwałych śladów człowieka, który pojawił się na chwilę w tej niepewnej rzeczywistości. Jest buntem, wpisującym się w słowa francuskiego noblisty "buntuję się więc jestem". Awangardy przełomu wieków XIX i XX-tego dziś nie są już awangardami ale klasyką. Bunt w formie i treści sprzed 100 lat dziś nie jest już buntem i nie jest już awangardą. Uważam, że dziś w większym stopniu awangardowa jest twórczość, która próbuje stawiać trwałe znaki w rzeczywistości ponowoczesnej.



(Il.27. Przy pracy nad „Pustą pietą. 2023. Źródło: materiały autora)

Bibliografia

1. Z. Bauman, "Między chwilą a pięknem", Oficyna wydawnictwo, wyd I, 2010, Łódź.
2. Y. N. Harrari, "Sapiens - od zwierząt do bogów", Wydawnictwo literackie, wyd. I, 2019, Warszawa.
3. J. Jedliński, „Joseph Beuys - teksty komentarze wywiady”, Centrum Sztuki Współczesnej & the Authors, 1990, Warszawa.
4. W. Tatarkiewicz, "Dzieje sześciu pojęć", Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011, Warszawa.
5. K. Kobro, Rzeźba i bryła [odpowiedź na ankietę "Europy], 1929 – Cytat za „Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915-1939”, A. Melbechowska, I. Bał, Wydawnictwo Neriton, wyd I, 2007, Warszawa.
6. F. Nietzsche, „Tako rzecze Zaratustra”, Wydawnictwo Berent, 1990, Warszawa.
7. "Biblia Tysiąclecia", Wydawnictwo Pallottinum, wyd. III, 1980, Poznań – Warszawa.
8. A. Camus, „Dwa eseje”, Wydawnictwo Krąg, , wyd. III, 1991, Warszawa
9. U. Eco, "Dzieło otwarte", Wydawnictwo W.A.B., wyd. III, 2008, Warszawa
10. R. Ingarden, "O estetyce fenomenologicznej". Cytat za B. Markiewicz, "Od Nietschego do filozofii współczesnej. Wybór tekstów". WSiP, 1999, Warszawa
11. K.Bojarska, "Bauman/Balka", Narodowe Centrum Kultury, 2012, Warszawa

Spis ilustracji

- II.1. „Pusta pieta” – praca doktorska przed odkuciem w marmurze. 2024r. Źródło: materiały autora.
- II.2. Pieta Watykańska Michała Anioła. Źródło: R.Hupka, “Michelangelo Pieta – Photographed by Robert Hupka”, Editions Arstella. Wyd 7, str10
- II.3. "How it is", Mirosław Bałka, Źródło: fot. David Levene, <https://www.theguardian.com>
- II.4 i 5. Pomnik "Ave Crux" w kościele św. Anny w Warszawie. 2012. Źródło: materiały autora.
- II.6. „Pomnik Matki” w Parku Powstańców na warszawskiej Woli, 2016 Źródło: materiały autora.
- II.7. Pierwsza „Pusta Pieta”. 2013r. Źródło: materiały autora.
- II.8. Szkic do „Piety dla zranionego świata”2022. Źródło: materiały autora.
- II.9. Szkic do „Pustej piety”, 2017. Źródło: materiały autora.
- II.10. Droga krzyżowa w Bazylice Archikatedralnej pw. Męczeństwa św. Jana Chrzciciela w Warszawie – stacja XII, 2023. Źródło: materiały autora.
- II.11 i 12. „Umierający niewolnik”, Michał Anioł, Źródło: fot. A.Amendola. Michelangelo scultore, C.A.Luchinat, 24 Ore Cultura. Str.217.
- II.13. „Honore Balzac”, A.Rodin, 1897. Źródło: www.clarkart.edu.
- II.14. „Ptak w przestrzeni”, C. Brancusi, 1940. Źródło: www.guggenheim.org.
- II.15. „Kolumna nieskończoności”, C. Brancusi, 1918. Źródło: www.wmf.org – World Monuments Fund.

- II.16. „Pomnik Powstań Śląskich”, G. Zemła, 1967. Źródło: www.wkatowicach.eu,
fot.Maja Ostrowska-Lindner.
- II.17. Z cyklu "Kolumny", A.Myjak,2000. Źródło: www.adammyjak.pl
- II.18. „Oświecenie”, 2023, Źródło: materiały autora.
- II.19. „Przejście”, 2022. Źródło: materiały autora.
- II.20. „Untitled”, A.Kapoor, 1997. Źródło: materiały autora.
- II.21. “Sophia”, A.Kapoor, 2003. Źródło: materiały autora.
- II.22. Madonna bez dzieciątka, 2023. Źródło: materiały autora.
- II.23. „Święte Ciało”, 2022. Źródło: materiały autora.
- II.24. „Dusza”, 2020. Źródło: materiały autora)
- II.25 i 26. Skanowanie 3D „Pustej piety”, 2024. Źródło: materiały autora.
- II.27. Przy pracy nad „Pustą piętą. 2023. Źródło: materiały autora.