




**Zeszyt Rzeźbiarski
nr 6 / 2014**



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU



Errata do wydania papierowego

Autorką pracy *Pętko* na stronie 34 jest Beata Szczepaniak

Piękno zbawi świat

Fiodor Dostojewski

Akademia Sztuk Pięknych: ze znaczeniem dwóch pierwszych słów nie ma większych kłopotów, ale z pięknem jest dzisiaj pewien problem. Możliwe, że zmieniły się kryteria jego oceny, że zmieniła się definicja, a w obliczu przemian kulturowych nabrało nowego znaczenia.

Gdy piszę te słowa, za naszymi granicami, na wschodniej Ukrainie, trwa wojna. Kontynuowane są naloty bombowe na tzw. Państwo Islamskie. Na Ukrainie, w Syrii, Iraku, giną niewinni ludzie. Czy to jest odpowiedni czas na rozważania o pięknie?

Jestem przekonany, że tak. Paradoksalnie, obliguje nas do tego właśnie sytuacja na Świecie.

W ciemności zawsze odruchowo szukamy źródła światła. Bez względu na to, czy czas jest dobry, czy zły, człowiek pragnie piękna, podobnie jak pragnie miłości.

Według Arystotelesa piękno spotykamy właśnie w tragedii i w jej oczyszczającej mocy, jest ono rzeczywistością nie tylko estetyczną, ale przede wszystkim metafizyczną, istnieje poza estetyką, w innej przestrzeni niż wrażenia zmysłowe. Jest pewnym fenomenem, do którego warto powracać, szczególnie w trudnych czasach.

Wasył Kandyński pisał, że piękne jest to, co wewnętrznie piękne.

Zastanawiam się, czy chodziło Mu wyłącznie o zespół cech wynikających z formalnej konstrukcji rzeźby lub obrazu, czy może o coś głębszego – coś, co wykracza poza werbalny przekaz, coś nad- lub pod-progowego. Jak dzisiaj rozumieć to wewnętrzne piękno, o którym pisze Kandyński, gdy mamy kłopoty z jego zewnętrznymi przejawami?

Szukając odpowiedzi, warto przypomnieć znaczenie tego pojęcia, które od wieków pełni istotną rolę w budowaniu świadomości wizualnej oraz twórczej refleksji nad rzeczywistością. Uważam, że współczesna kultura plastyczna potrzebuje takiego punktu odniesienia. Potrzebuje powrotu do piękna, nie wyłącznie jako klasycznego wzoru zmuszającego do postawy kopisty, lecz jako impulsu pobudzającego do szukania i odkrywania współczesnych epifanii piękna. ■

Grzegorz Niemyjski

Zeszyt Rzeźbiarski nr 6 / 2014

Piękno

Spis treści

3. **Piękno – symbol sensu**
Elżbieta Łubowicz
8. **Różne oblicza piękna**
Andrzej Kostołowski
14. **W obronie pojęcia formy**
Wiesław Koronowski
20. **Piękno**
Janusz Kucharski
22. **Po-Piękno**
Christos Mandzios
23. **Piękno, prawda i osoba**
Krystyna Pasterczyk
26. **O pięknie**
Katarzyna Szarek
28. **Pięknie**
Jerzy Fober
30. **Kilka myśli zebranych**
Adam Grudzień
32. **Oswajanie rzeczywistości, czyli kilka impresji o pięknie**
Katarzyna Grudniewska
35. **Piękno i rzeźba południa**
Andrzej Jarosz
38. **List do Grzegorza**
Jacek Lang

Zeszyt Rzeźbiarski nr 6 | Wrocław 2014 | Nakład 1000 egz. | Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu | **Katedra Rzeźby i Działań Przestrzennych,** www.asp.wroc.pl | **Redakcja:** Grzegorz Niemyjski | **Adiustacja i korekta:** Elżbieta Łubowicz | **Skład i projekt graficzny:** Damian Langosz | **Projekt okładki:** Damian Langosz | **Druk:** JAKS, ul. Bogedaina 8, 50-514 Wrocław, jaks.net.pl | Fotografie pochodzą z archiwów autorów | Sfinansowano ze środków Wydziału Malarstwa, Rzeźby i Działań Przestrzennych oraz Samorządu Studenckiego ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu | **ISBN 978-83-64419-26-3**

W konkursie na okładkę „Zeszytu Rzeźbiarskiego” nr 6 nie przyznano I miejsca. Wyróżnienie otrzymuje Pani Zuzanna Bartczak.



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU



Samorząd Studencki
ASP we Wrocławiu



Piękno – symbol sensu

Elżbieta Łubowicz

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

Coraz silniej w ostatnich latach odzywa się wśród twórców i odbiorców sztuki współczesnej tęsknota za utraconym pięknem. Obecne w dziełach artystów od pierwszych rysunków naskalnych, teraz zostało w sztuce zmarginalizowane, a jego miejsce zajęła zdolność wstrząsania uczuciami widza. Pozostaje wartością niepotrzebną, a nawet wstydliwą – zarówno w samej sztuce, jak i w estetyce. Jeśli artysta przyznaje się do poszukiwania w swoich dziełach piękna, od razu podejrzewane są one o anachroniczność formy. Uznawanie piękna za wciąż istotną wartość wymaga ustawienia się pod prąd obowiązującego nurtu epoki. Takim twórcą jest wśród niewielu Lech Majewski, o którym pisze krytyk filmowy, że

*pozostaje też jednym z nielicznych współczesnych artystów, którzy swoją twórczością mają odwagę bronić kategorii piękna*¹.

W tradycji europejskiej, począwszy od antycznej Grecji, piękno stanowiło element triady naczelných wartości: Prawdy, Dobra i Piękna. Zgodnie z *Platońską koncepcją mundus sensibilis i mundus intelligibilis (świat zmysłowy i świat ducha) [...], piękno jest zjawiskiem dobra, jest zmysłowym przebłyskiwaniem, zmysłowym przejawem, splendorem przelanym na to, co się zjawia, tak iż zjawia się ono jako postać idealna i lśni* – tak pięknie i obrazowo określa tradycyjny związek piękna i dobra Hans-Georg Gadamer². W podobny sposób mógłby także opisać relację między pięknem a prawdą.

Trzy elementy triady odpowiadają trzem aspektom ludzkiej osoby: intelektualnemu, emocjonalnemu i zmysłowemu, toteż dążenie do jednoczesnego ich spełnienia się było oczywistym obowiązkiem twórcy w każdej dziedzinie sztuki. Zespolecie tych wartości prowadziło do harmonijnego rozwoju osoby ludzkiej, do jej wzrastania w człowieczeństwie.

XX wiek zakwestionował jednak obiektywny i bezwzględny sens nie tylko piękna, ale także pozostałych składowych triady. Prawda, dobro i piękno zaczęły być uznawane za kategorie względne i subiektywne; ten proces trwał od czasu oświecenia, a w sposób najbardziej radykalny przejawiał się kulturze postmodernizmu, która za fundament nowoczesnego światopoglądu przyjęła relatywizm wartości. Ale czy fundamentem może być coś, co ze swojej zasady jest nieokreślone, płynne (Baumanowska „kultura płynności”)? Toteż samo pojęcie „fundamentu” wobec nowej sytuacji

Mariusz Kosiba / *Bez tytułu* / 2014

Uznawanie piękna za wciąż istotną wartość wymaga ustawienia się pod prąd obowiązującego nurtu epoki.

w kulturze, podważającej podstawy europejskiej tradycji, traci sens. Jeśli przyjmujemy ten światopogląd, godzimy się na życie w zawieszeniu, bez oparcia w tym, co nienaruszalne. Poemat *Spadanie* Różewicza obrazowo pokazuje tę sytuację duchową...

Odrzucenie całej triady sprawiło, iż piękno straciło oparcie w wartościach dopełniających i tym łatwiej mogło zostać wyrugowane ze sztuki i estetyki. Co więcej, składniki tej klasycznej trójcy zostały w sztuce dwudziestowiecznej nie tylko poddane w wątpliwość co do swojej trwałej wartości, ale także przeciwstawione sobie wzajemnie. Piękno stało się wrogiem zarówno dobra, jak i prawdy. Zaczęło być odbierane jako zbyt łatwy, powierzchowny efekt estetyczny przesłaniający prawdziwy obraz rzeczywistości, która w swojej istocie nie ma nic wspólnego z dobrem – co w dramatyczny sposób stało się doświadczeniem ludzkim w wieku wojen światowych i ludobójstwa. Sławne zdanie Teodora Adorno *Po Auschwitz poezja jest barbarzyństwem* zyskuje swój właściwy sens, jeśli „poezję” rozumie się w nim jako synonim bezinteresownego piękna.

Neoawangarda drugiej połowy XX wieku, której lekka tkwi u podstaw sztuki nam współczesnej, poddała w wątpliwość wszystkie dotychczasowe wyznaczniki sztuki: dzieło sztuki jako obiekt materialny, granice między dziedzinami twórczości, a także między samą sztuką i rzeczywistością. Wobec wywrócenia tradycyjnych kategorii estetyki programowe wyeliminowanie ze sztuki piękna było już tylko naturalną konsekwencją tej radykalnej rewolucji. Poza wymienionymi względami etycznymi, odwrót od piękna motywowany był także dążeniem do nobilitacji twórczości artystycznej, polegającej na uznaniu jej za działanie nie sensualne, ale intelektualne. Już nie trywialne zmysłowe walory dzieła, tylko nowość i oryginalność koncepcji ma decydować o wartości pracy artysty. Pogarda Marcela Duchampa dla „sztuki siatkówkowej”, opartej w pierwszym rzędzie na formie wizualnej, legła u podstaw estetyki neoawangardy. Tak więc renesansowe wyzwolenie sztuk wizualnych z ograniczeń rzemiosła zostało współcześnie doprowadzone do skrajności: uwolnienia w ogóle od aspektu sensualnego, w którym przejawia się piękno. Tworzenie pięknych dzieł uznane zostało

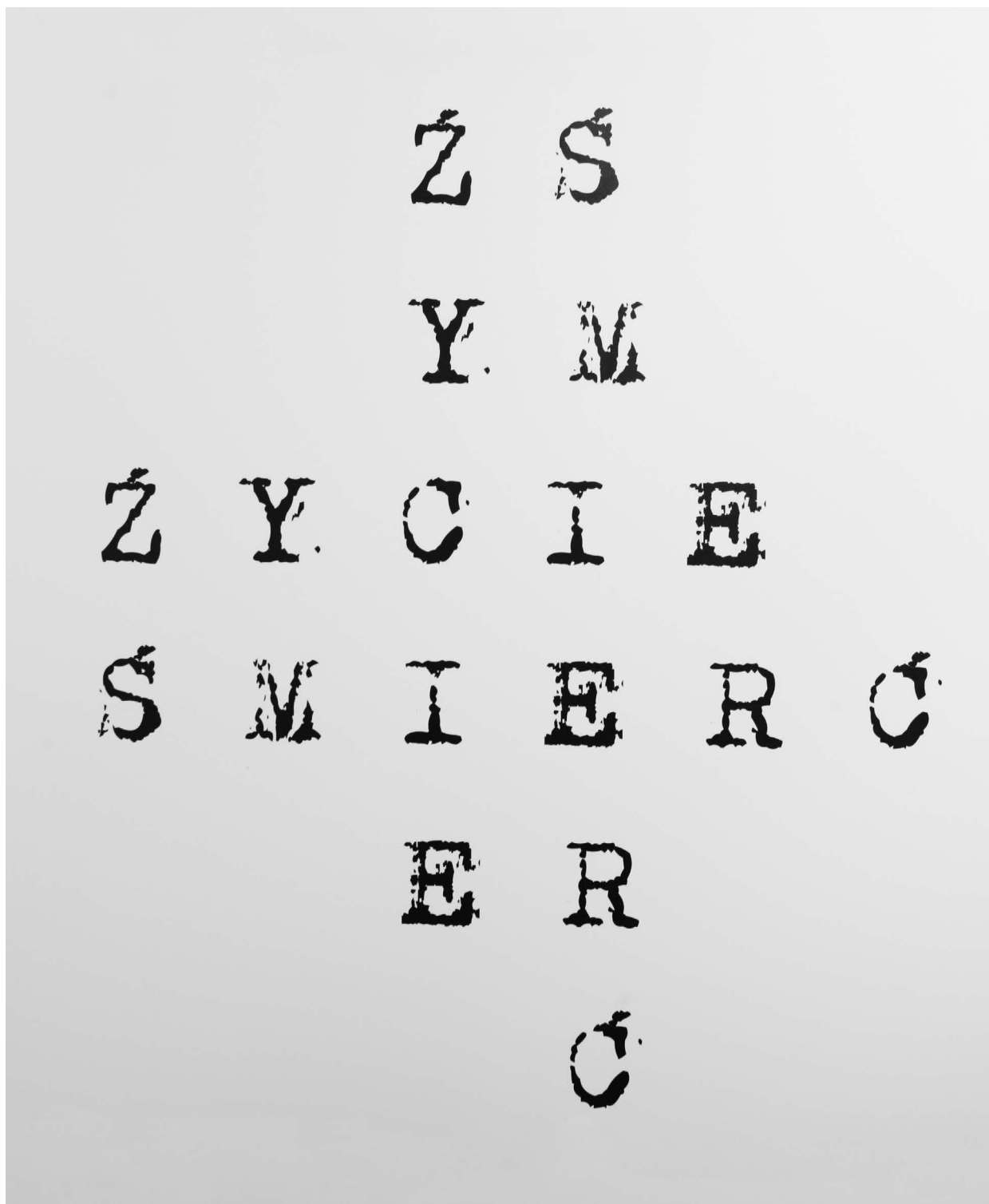
w XX wieku za działanie nie tylko niemoralne (barbarzyńskie, według Adorna), ale także fałszujące prawdziwe powołanie sztuki.

Tymczasem – istnieje inny jeszcze rodzaj piękna oprócz tak pogardzanego we współczesnej sztuce piękna zmysłowego, opartego na kształcie, dźwięku czy innych sensualnie odbieranych zjawiskach. Ukryte jest ono w twórczości czysto intelektualnej; uczeni zajmujący się badaniami w zakresie nauk ścisłych odnajdują je w formułach matematycznych. *W matematyce oceny estetyczne istnieją i są ważne, mogą też być rozwijane i przekazywane z pokolenia na pokolenie, od nauczyciela do studenta, od autora do czytelnika. [...] W celu zanalizowania estetyki matematycznej próbowano wychodzić od jej składników: przejście od napięcia do odprężenia, spełnienie oczekiwań, zaskoczenie po uchwyceniu nieoczekiwanych związków i jedności, zmysłowa przyjemność wizualna, przyjemność z nakładania się rzeczy prostych i złożonych, wolności i przymusu, a także wykorzystywać elementy znane ze sztuki jak harmonia, równowaga, kontrast itp. [...] Oceny estetyczne mogą być przejściowe i mieścić się w tradycji jakiegoś szczególnego okresu matematycznego czy kulturowego. Ich znaczenie jest podobne jak szkoły czy okresu w sztuce*³.

Piękno w matematyce zawiera się więc nie tylko w pięknym kształcie wizualnym matematycznego równania, ale przede wszystkim – w systemie niematerialnych relacji zachodzących między elementami tej formuły. Sposób, w jaki te, a nie inne, matematyczne symbole spotykają się ze sobą wzajemnie i wchodzi w interakcję, tworząc nową jakość, przynosi uczonemu nie tylko uczucie tryumfu, ale także przeżycie estetyczne.

Do tego niezmysłowego piękna odwołują się także najlepsze dzieła współczesnej sztuki, poszukujące nowej estetyki, o poszerzonej formule. Odnajdują je wnikliwi odbiorcy, potrafiący rozpoznać i poddać kontemplacji wzajemne związki między elementami formy dzieła. Świetność obrazu, rzeźby czy innego wytworu z dziedziny sztuk wizualnych zawsze zresztą polegała nie tylko na pięknie manifestującym się w jego warstwie materialnej – kształcie, linii konturu, fakturze, kolorze – ale także na pięknie intelektualnej koncepcji. Na ten niezwykle istotny fakt zwrócili uwagę konceptualiści, dzięki którym historia sztuki mogła być odtąd opowiedziana z nowego punktu widzenia.

Zredukowana wizualna strona konceptualnego dzieła miała służyć odsłonięciu wewnętrznej jego formy, uwidocznieniu relacji zachodzących między jej elementami.



To ujawnienie struktury utworu dobrze może być uświadomione w przykładowej analizie jednej z prac Stanisława Dróżdza, uprawiającego bliską konceptualizmowi poezję konkretną.

Życie – śmierć to praca niezwykle skromna od strony wizualnej: składa się z podwójnie krzyżujących się ze sobą tytułowych słów. Współdziałają w niej jednak ze sobą wzajemnie wszystkie elementy formy, tworząc

Stanisław Dróżdz / *Bez tytułu (życie – śmierć)* / 1969

razem sieć zależności, w którą „złapany” zostaje wieloznaczny sens całości. Podstawą jest tu użycie dwóch tylko barw, o znaczeniu symbolicznym: czerni i bieli. Mają one konotację nocy i dnia, zła i dobra, smutku i radości – dopełniających zasadnicze odniesienie do śmierci

Piękno – zarówno to zmysłowe, jak i intelektualne – samą swoją obecnością świadczy, że istnieje coś, co je przekracza i czego jest ono odbłaskiem.

i życia. Czerni liter widoczna jest dzięki białemu tłu kartki papieru – tak jak śmierć może pojawić się tylko na gruncie życia. Litery składające się na oba słowa częściowo są wspólne – podobnie jak życie nierozzerwalnie związane jest ze śmiercią, a śmierć z życiem. Oba słowa biegną równolegle obok siebie – tak dzieje się z życiem i śmiercią w naszym doświadczeniu: w tym samym czasie jedni umierają, inni przychodzą na świat. „Życie” i „śmierć” krzyżują się także ze sobą, tworząc znak cierpienia i zbawienia, wyrażający zarazem nieunikniony los i nadzieję człowieka na „życie nowe”. Ponadto – forma tego utworu celowo nawiązuje do popularnej rozrywki, jaką jest krzyżówka; rozumiemy więc, że nie chodzi tu o definiowanie abstrakcyjnych pojęć, ale o rozważanie życia i śmierci w kontekście zwyczajnej, codziennej egzystencji.

Relacje między elementami formy utworu *życie – śmierć* nadają mu charakter zamkniętej dynamicznej struktury, po której nasz umysł wędruje różnymi ścieżkami, przybliżając się i oddalając. Finał tej wędrówki przynosi odczucie harmonii i spokoju ugruntowane na przeżyciu pełni – jasnym zrozumieniu, że w doświadczeniu życia i śmierci wszystko jest na swoim właściwym miejscu. To odczucie tożsame jest z doświadczeniem piękna, tak jak rozumiane było w klasycznej europejskiej tradycji: *consonantia et claritas*. Łączy się ono z przekonaniem, że z tej harmonii i jasności wynika niewątpliwy sens, odnoszący się już nie tylko do pracy Stanisława Dróżdża, ale także do naszego własnego życia i śmierci.

Za drugą „stałą” (idei) piękna chciałbym przeto uznać jego transcendencję. Każde autentyczne piękno wskazuje w swoisty sposób na swoje „więcej”⁴ – pisze Władysław Stróżewski, który znaczną część swojego dorobku jako filozofa poświęcił zagadnieniu piękna. Piękno – zarówno to zmysłowe, jak i intelektualne – samą swoją obecnością świadczy, że istnieje coś, co je przekracza i czego jest ono odbłaskiem.

W 1974 roku, kiedy w pełni trwał już czas odwrotu od piękna w sztuce, Hans-Georg Gadamer opublikował

książkę *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, w której kategorię piękna opisuje w tradycyjny sposób – jako wartość kluczową dla sztuki. Podejmuje też temat transcendentnego znaczenia piękna: *Doświadczenie piękna, zwłaszcza piękna w sztuce, jest przyzywaniem możliwego sakralnego porządku, gdziekolwiek by on był*⁵. I wyjaśnia, na czym to przywołanie polega: *Piękno, choćby napotkane niespodzianie, jest czymś w rodzaju rękoi, iż w całym zamęcie rzeczywistości – ze wszystkimi jej niedoskonałościami i złem we wszystkich jej opacznościach i jednostronnościach oraz fatalnych powikłaniach – to, co prawdziwe, nie leży w niedostępnej dali, ale wychodzi nam na spotkanie. Ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem a rzeczywistością*⁶.

Piękno jest więc miejscem spotkania człowieka z nadzieją na realność Prawdy i Dobra, których jest ono odbłaskiem i znakiem. Wbrew współczesnemu przekonaniu, że piękno to kiczowata dekoracja, którą przykrywa się grozę istnienia – prawdziwe piękno (transcendentale) nie jest łatwym pięknem. Doświadczenie takiego piękna przekracza grozę rzeczywistości, nie tracąc ani na chwilę jej świadomości. „Po Auschwitz” szczególnie dramatycznie człowiekowi jest ono potrzebne. To przeświadczenie w sposób trafiający do wyobraźni i uczuć wyraził Zygmunt Kubiak, czerpiąc jego zrozumienie z kultury starożytnej Grecji: *Zapamiętałem takie zdanie, że w ocenie ludów starożytnego Wschodu człowiek właściwie nie ma żadnego prawa, żeby nie został zmiażdżony. Ten nurt jest też w Grecji. Nie ma nic dziwnego w tym, że Troja ginie. Po prostu ginie. Homer nie podnosi buntu przeciwko temu, że Troja ginie. Jest słabsza od Achajów i ginie. Nie ma tu roszczenia znamiennego dla kultury współczesnej, która podnosiłaby pięści przeciwko losowi. U Greków tego nie ma, ale jednocześnie trzeba wszystko zrobić, żeby nie zginęła. [...] Czuję się onieśmielony, że mam to powiedzieć. Ale uważam, że jeżeli człowiek bez złudzeń patrzy na świat, dostaje od mocy rządzącej światem jakieś niesłychane piękno. W Grecji, w literaturze greckiej, w kulturze greckiej jest to nieprawdopodobne piękno*⁷.

Czy piękno, o którym mówi Zygmunt Kubiak, może być Hegłowską i Kantowską, a następnie Lyotardowską wzniosłością, przeciwstawianą przez tych filozofów pięknemu, które spełnia się w ich ujęciu jedynie w sferze sensualnej? Wzniosłość, jak wskazuje sam źródłosłów, oznacza wznoszenie się ku czemuś, co jest wyżej, ponad. W jej doświadczeniu spotykamy się z tym, co

przekracza naszą ludzką miarę. Niewątpliwie tę właśnie sytuację ma na myśli Zygmunt Kubiak, opisując przeżycie kogoś, kto stanął oko w oko z całą grozą i zarazem wspaniałością świata. Wzniosłość przekracza świat materialny, realizując się w przeżyciu duchowym, jest więc wartością, w której wymiar transcendentny przejawia się w sposób widomy (inaczej niż w przypadku transcendentnego sensu piękna, który niekoniecznie musi zostać odkryty pod zmysłową warstwą pięknego dzieła). W dziele wzniosłym istnieje pewien szczególny, paradoksalny element, nieobecny w przeżyciu „zwykłego” piękna: jest nim ból. *Niewiele można dodać do tych uwag, szkicując estetykę malarstwa wzniosłego: jako malarstwo, będzie ono oczywiście coś „przedstawić”, aczkolwiek tylko negatywnie. Uniknie więc figuralizacji lub reprezentacji i pozostanie „białe” jak jeden z kwadratów Malewicza; będzie uwidaczniać, uniemożliwiając widzenie; będzie sprawiać przyjemność wywołując ból*⁸ – pisze J.F. Lyotard.

Można więc byłoby przyjąć, że znawca antycznej kultury, nazywając jednoczesne doświadczenie grozy i wspaniałości przeżyciem piękna – rozumie to pojęcie szeroko, włączając w jego zakres kategorię wzniosłości jako jedną z odmian piękna. Lyotardowski sens wzniosłości różni się jednak z tym, o czym mówi Kubiak, jeśli przyjrzeć się wnikliwie przedmiotom ich rozważań. Wzniosłość, według tego filozofa, pojawia się, gdy poprzez dzieło wizualne próbujemy przedstawić wartość wizualnie nieprzedstawialną. Możliwe jest wówczas jedynie milczące wskazanie na jej istnienie – poza naszą wyobraźnię. Także Kant, omawiając problem wzniosłości, podaje przykład ze sfery wizualnej, przywołując widok spokojnego i wzburzonego oceanu. Tymczasem Kubiak opisuje sytuację spoza estetyki. Piękno, które odkrywa, to piękno postawy moralnej: samotnego heroizmu ludzkiej osoby wobec potęgi sił rządzących światem. Szczególne piękno greckiego antyku, odnalezione przez Zygmunta Kubiaka, to gorzkie piękno mocy ducha wobec zwycięskiej śmierci. Jest odbłaskiem – wyrazem i symbolem – prawdy egzystencjalnej: przeświadczenia, że sensem naszej ludzkiej kondycji jest mężnie patrzeć w twarz śmierci, mimo że nie wiemy, czym ona naprawdę jest. To męstwo nadaje naszemu życiu sens, jedyny, jaki możemy swoim ludzkim rozumem odkryć.

Utwór Stanisława Dróżdża *życie – śmierć* dotyka tej samej fundamentalnej prawdy o ludzkiej egzystencji, jednak inaczej już zrozumianej. Intelktualne piękno

tego dzieła symbolizuje sens egzystencjalny ujęty z perspektywy chrześcijańskiej, opartej na wierze – czyli ufności – pokładanej w Bogu jako absolutnym Dobru. O pięknie jako symbolu tak pojętego sensu pisze w swoich rozważaniach filozoficznych Władysław Stróżewski: *Metafizyczne piękno, jako transcendentale utożsamione z istnieniem, jest także w swej istocie Logosem, najgłębszym sensem, przenikającym to, co jest*⁹. W innym eseju dopowiada, zdając się odwoływać zarazem do sytuacji opisanej przez Zygmunta Kubiaka, jak i tej z wiersza Stanisława Dróżdża: *Znaczy to, że istnieje jakiś sens świata, nieodgadniony dla nas, ale istniejący w jakiejś najgłębszej warstwie rzeczywistości, ukrytej ostatecznie w Logosie. Że istnieje mądrość, przekraczająca naszą mądrość, Sofia rządząca światem i sprawiająca, że toczy się on tak, jak powinien*¹⁰. ■

Przypisy

1. Magdalena Lebecka, *Młyn i krzyż*, „Kino”, nr 3/2011, s. 85 http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1051&Itemid=1, [dostęp: 18, 11, 2014]
2. Hans-Georg Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, tłum. Andrzej Przyłębski, Aletheia, Warszawa 1992, s. 46.
3. P. Davis, R. Hersch, *Świat matematyki*, PWN, Warszawa 2001, s. 165–166.
4. Władysław Stróżewski, *O pięknie*, [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 168.
5. Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 43.
6. Tamże, s. 20.
7. *Rozmowa z Zygmuntem Kubiakiem*, {w:} *Rozmowy na koniec wieku*. Prowadzą Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 104.
8. Jean-Francois Lyotard, *Odpowiedź na pytanie co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 57.
9. Władysław Stróżewski, *Piękno transcendentale*, [w:] *Logos, wartość, miłość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 83.
10. Władysław Stróżewski, *Od wartości bytu do bytu wartości*, [w:] *Logos, wartość, miłość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 58–59.

Różne oblicza piękna

Andrzej Kostołowski

Dr Andrzej Kostołowski, ur. w 1940 r. Historyk i krytyk sztuki. Wykładowca Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Autor wielu wystąpień teoretycznych w galeriach niezależnych lat 70. i 80. oraz tekstów o artystach współczesnych (od lat 60. do dziś). Członek Grupy Krakowskiej. Współautor, z Jarosławem Kozłowskim, systemu NET w 1971, uczestnik performatywnego objazdu Wielkiej Brytanii w 1979 z Jerzym Beresiem i Zbigniewem Warpechowskim. Autor książki *Sztuka i jej meta*, 2005. Zainteresowany diagramami w sztuce oraz problemami ekologiczno-przyrodniczymi i konceptualnymi. Napisał ponad 350 tekstów eseistycznych w katalogach i czasopismach o sztuce (m. in. w takich periodykach jak „Obieg”, „Arteon”, „Artluk”, „Rita Baum”, „Format”, „Dyskurs”).

1. Uwagi ogólne

Piękno, jako jedna z podstawowych kategorii estetyki i cel wielu odwołań w sztuce, towarzyszy ludzkości prawie „od zawsze”. Wśród tysięcy określeń tego pojęcia, za Crispinem Sartwellem¹ potwierdzić można to, że główne cywilizacje i tradycje interpretowały je w sposób wielce zróżnicowany. Autor ten przytacza sześć z nich: *beauty* (angielski) – przedmiot pożądania; *yapha* (hebrajski) – żar, kwiat; *sundara* (sanskryt) – całość, świętość; *to kalon* (grecki) – idea, ideał, *wabi-sabi* (japoński) – pokora, niedoskonałość; *hozho* (Navajo) – zdrowie, harmonia. Jakby w odniesieniu do tej heterogeniczności piszę w tytule o „obliczach piękna”. A uwagi niniejsze są jedynie wyborem kilku

dyskusji o tym pojęciu, z odniesieniami do teorii i praktyki sztuki. Popełniam tu trochę błąd esencjalizmu. Czynię to jednak dla podkreślenia modalności piękna.

2. Dojście do inter-subiektywności

Podstawową zmianę w podejściu do piękna na Zachodzie zarysowano głównie w Anglii, przed połową XVIII wieku. Ów przełom określany jest jako „kryzys Wielkiej Teorii”². Jeśli wcześniej, przez prawie 2000 lat koncentrowano się na pięknie jako „obiektywnej” cesze istot żywych czy przedmiotów, to począwszy od takich rozważań jak te Davida Hume’a z około 1745 roku, następuje ukierunkowanie subiektywne. *Piękno nie jest właściwością przedmiotów samych przez się; istnieje jedynie w umyśle, który je ogląda, a każdy umysł dostrzega inne piękno*³ pisał filozof. I tu pojawia się pewna „pułapka” związana z tym, co określa się jako antynomię smaku. Jeśli piękno miałoby stać się jedynie czymś kompletnie zrelatywizowanym z subiektywnym doświadczeniem indywidualnym, przestaje być szczególnie ważną wartością, a nawet może stracić w ogóle rozpoznawalność jako wartość dla większych grup lub społeczeństw. Ale jednocześnie, po odejściu od dominacji piękna „uprzedmiotowionego” nie możemy nie uznać jednak jakiejś subiektywizacji doświadczenia piękna. I nie mając tego, co było w Wielkiej Teorii jednolitym kanonem odniesień piękna do formy, mimo wszystko sądy piękna nie będące czysto obiektywnymi ani też skrajnie subiektywnymi możemy traktować jako *inter-subiektywne*, tj. uwzględniające w procesie wartościowania aspekt społeczny i kulturalny⁴. Po fazie modernizmu, w którym jak mantrę powtarzano



we wszystkich przypadkach wyraz „sztuka”, prawie nie zająkawszy się nad pięknem (a czasem programowo je negując), wracają dziś dyskusje nad tą estetyczną kategorią. W sztuce początku XXI wieku, w kręgu stosowanych różnych obiektów i mediów, artyści „wprowadzają” niejako odbiorców w zaaranżowane wystawy i instalacje, nie naciskając na przedmiotową nadrzędność swych estetycznych wyborów, a więc inter-subiektywnie komunikują swe odczucia piękna. I z drugiej strony (np. w sztuce partycypacyjnej) stają się wręcz otwarci na subiektywne propozycje odbiorców. Jeśli przywołujemy z historii sztuki XX wieku Oskara Hansena propozycje „formy otwartej” z lat 60. czy tegoż artysty *Aparaty do przekształceń plastycznych* z początku lat 80. oraz prezentowane w galerii Mona Lisa we Wrocławiu w 1968 *Układy otwarte* Wandy Gólkowskiej, to mamy przykłady artystycznych komunikatów o pewnej formie, modyfikowanej swobodnie przez odbiorców. A w ostatnich latach mogliśmy odnotować propozycje Rikrita Tirawaniji, w których decyzje odbiorców już wręcz „budowały” dzieła.

W ramach debat filozoficznych początku XXI wieku zauważamy odnowę spojrzenia na piękno. Przy inter-subiektywnym ujęciu problemów próbują prezentować swe tezy o pięknie filozofowie: Sartwell⁵ oraz Alexander Nehamas⁶. W swoim wybitnie pluralistycznym i globalnym podejściu Sartwell rozwija ujęcia znaczeń tego co piękne w różnych kulturach i tradycjach, w esencji stając się bliski Nehamasowi, który zainteresowany jest nowym spojrzeniem na głoszony już od czasów Platona związek pojęć piękna i miłości. Na gruncie amerykańskim taki postulat to

Grupa Luxus / Pokaz wyrobów cukierniczych
o przedłużonym okresie trwałości – degustacja / 2010

zakwestionowanie wszechdominacji „piękna konsumpcji” (tu używam terminu Umberto Eco, chociaż słowo „piękno” jest w tym kontekście grubą przesadą). Dla Nehemasa sens piękna staje się identyczny z „iskrą pożądania” prowadzącą jakby do ryzykownego związku (jak to często bywa z miłością). Piękno potraktowane jest przez tego autora bez patetyzmu dawniejszych teorii – nieco eudajmonistycznie: jako coś, co może dostarczać nam niespodziewanych przyjemności. Na polskim gruncie na uwagę zasługuje tekst Jacka Roguckiego⁷ o losach piękna w wieku XX oraz tezy Justyny Ryczek⁸. Śledząc dzieła artystów postmodernistycznych, Ryczek widzi znaczenie ich odwołań do piękna codzienności, przełamującego barierę jałowego konsumpcjonizmu.

3. Piękno – wzniosłość

Wyliczając „odmiany” piękna, Władysław Tatarkiewicz opisał m.in.: odpowiedniość, ozdobę, wdzięk, subtelność, wzniosłość⁹. Co do kategorii wzniosłości (która tak ważna stała się w romantyzmie) były i są spory o to, czy winno się ją włączać w zakres pojęcia piękna. Kant traktował wzniosłość nie tylko jako odrębną kategorię, ale wręcz pięknu ją przeciwstawiał. Eco uznaje kategorię wzniosłości za pewnego rodzaju mutację piękna. I w tym odróżnia się od istotnego nurtu tradycji kontrastującego ze sobą te dwa pojęcia, jak miało to np. miejsce w poglądach Edmunda Burke’a. W epokowej *Krytyce władzy sądzienia* Immanuela Kanta znaczenie



El Anatsui / *Projekt górski* / 2012

ma różnica logiczna między sądami piękna i wzniosłości. Doznanie piękna dla królewieckiego myśliciela ma wymagać ścisłego i koniecznego powiązania między obiektem i bezinteresowną przyjemnością estetyczną. Chodziłoby tu o „dedukcję sądów czysto estetycznych”. Taka dedukcja nie jest wymagana dla wzniosłości. Jeśli wobec piękna konieczne jest, aby każda osoba, która adekwatnie postrzeża obiekt, odczuwała przyjemność, to przy wzniosłości takiej konieczności nie ma. Czasem jest nawet wprost przeciwnie. Kant pisze nie bez racji, że *uczucie wzniosłości jest [...] uczuciem przykrości, gdyż przekracza naszą wyobraźnię*¹⁰. Tyle, że dodaje zaraz potem na zasadzie spiętrzenia antynomii, iż jest to odczucie jednocześnie rozkoszą przy odwołaniu się do rozumu. Jeśli jakiś obiekt w racjonalnej percepcji ewokuje uniesienie umysłu lub poczucie moralnego przeznaczenia, to następuje to również dzięki przedmiotom „nie posiadającym formy” (czyli bez związku z pięknem tak mocno z formą związanym) i bez konieczności tego, aby doznania te były odczuwalne dla wszystkich. Stąd wynika pewna ekskluzywność wzniosłości wobec całkowitej powszechności sądów piękna.

Wyróżnienie wzniosłości w kontekście pracy artystów awangardy i neoawangardy podniósł w swych tekstach Jean-Francoise Lyotard. Ważne było u tego autora pominięcie piękna, a uwypuklenie właśnie wzniosłości, z wyraźnym nawiązaniem do Kanta. Zostawiając sprawę piękna fotografii z jej niezbywalnym

przedstawianiem, w produkcji innych dzieł awangardowych (przede wszystkim abstrakcyjnych) Lyotard dostrzegł wagę wzniosłości. Artyści awangardowi (w domyśle: także neo-awangardowi) w swym wysiłku przedstawiania nieprzedstawialnego potwierdzają antynomię wzniosłości i piękna¹¹. Romantycy rejes-trowali (jak Caspar David Friedrich) swe uniesienia ducha przy ekstremach widoków natury ukierunkowujących na to, co wzniosłe. Natomiast artyści awangardy wskazują na własne dzieła jako wzniosłe. Taki pewnego rodzaju patetyzm stworzonych przez nich obrazów widzimy np. u malarzy w szerokim spektrum: od Marka Rothko po Stefana Gierowskiego czy Alfonsa Mazurkiewicza. Można tu dodać uwagi o przedsięwzięciach artystów land art’u, działających bezpośrednio w dużej skali i sytuujących swe niewątpliwie wzniosłe dzieła w naturalnych przestrzeniach jezior, pustyń czy gór. Z tego punktu widzenia na uwagę zasługuje m.in. James Turrell, umożliwiający odbiorcom otwieranie się w oknach komór krateru Roden na kosmos, czy Robert Smithson – demonstrujący entropijność (tj. powolne zniszczenie) w działaniach na dużą skalę.

4. Piękno w symbiozie z innymi pojęciami

Kategorie ważne dla estetyki (jak piękno) obrosły szczególnie w XVIII wieku w erudycyjno-retoryczny zalew argumentów i przyniosły takie np. określenia, jak „malowniczość” (realizowaną w założeniach ogrodowych Anglii) czy „szkicowość” (*non finito*). Nowatorskie dla sztuki podniesienie walorów *non finito* przyniosło uchYLENIE nadrzędnej dotąd w „sztukach pięknych” idei

kompletnego i wyczelowanego przedstawiania oraz stało się wielkim krokiem otwarcia ku sztuce gestu, a potem różnych form happeningu czy performansu w wieku XX. Radykalnym przykładem szkicu otwierającego się na swobodne skojarzenia był sposób tworzenia wyobrażeń krajobrazów przy pomocy chlapnięć przypadkowymi plamami tuszu („metoda kleksów”) Alexandra Cozensa¹². Bardzo interesujące przy tym było, że sto pięćdziesiąt lat wcześniej, w sztuce chińskiej, malarz i teoretyk Shih T’ao rozwinął ideę swobodnego rzucania płam na papier lub jedwab jako manifestacji kosmicznej „jedności”. Oba przykłady dowodzą poczucia piękna formy abstrakcji, choć zrozumienie ich wartości nastąpiło właściwie niedawno.

Podział piękna na wolne (*pulchritudo vaga*) i zależne (*pulchritudo adharens*)¹³ jest szczególnie wyraźny przy rozziwieniu (niemal przepaści) między tymi, którzy widzą piękno w ścisłym zespoleniu z dobrem, a tymi, którzy piękno całkowicie separują. Na planie praktyki sztuki mamy niejednokrotnie charakterystyczne przykłady jednej i drugiej postawy. Jeśli „czyste” piękno interesowało twórców *Art Nouveau*, to niemal w tym samym czasie innych artystów porywało powiązanie piękna i dobra (często nie bez akcentów *katharsis*). Przywołajmy np. surowe, pełne empatii grafiki ilustrujące ludzkie losy u Käthe Kollwitz. Podobnie można myśleć o wrażliwości społecznej Ai Wei Wei, który w naszych już czasach tworzy swe instalacje zestawiane z pięknych przedmiotów zaświadczających jednocześnie o dramatycznych skazach życia w Chinach. Gdy myślimy o kalokagatii (czyli o zespoleniu idei piękna i dobra) to jednocześnie jakimś paradoksem jest mielizna naprawdę świetnych form (np. w sferze designu), niby to kierujących nas ku pełni szczęścia i zadowoleniu, ale będących elementami nadużycia propagandy czy reklamy. I można tu zaryzykować uwagę odnośnie tego, że sztuka krytyczna czy tzw. piękno prowokacji to często jakby próba uświadomienia nam fałszu powierzchownego piękna mediów i sfery konsumpcji.

Umberto Eco uwypuklił dialektykę przyjmowania pojęcia piękna przy wyróżnianiu (a często manifestacyjnym odrzucaniu) kategorii brzydoty w różnych okresach historycznych¹⁴. W odniesieniu do sztuki wyraźnie zaznacza się zmienne widzenie tego co piękne i tego co brzydkie, zależnie od gustów epoki, indywidualnego smaku czy wzorów wrażliwości poszczególnych kultur lub cywilizacji. W bardzo wielu pojedynczych dziełach jest mniej lub bardziej świadome zrelatywizowanie

W odniesieniu do sztuki wyraźnie zaznacza się zmienne widzenie tego co piękne i tego co brzydkie, zależnie od gustów epoki, indywidualnego smaku czy wzorów wrażliwości poszczególnych kultur lub cywilizacji

elementów pięknych i brzydkich przez artystów – tak jakby te dwa pojęcia stały się jakimiś manichejskimi biegunami. Jeśli wziąć pod uwagę na przykład obrazy Ottona Dix’a z lat 20. XX wieku, to widać, jak w jego niezwykle starannych dziełach z wieloma werystycznie ukazanymi, pięknymi szczegółami, odmalowane są niejednokrotnie osoby szpetne lub karykaturalne. Podobne podejście widać i w ostatnich latach w obrazach Johna Currina. A znacznie wcześniej, bo w latach 60., obserwowaliśmy *Zwidy* Jerzego Beresia – „byle jakie” stągwie i stare powrozy dające w zmonumentalizowanej postaci przewrotne piękno symboli. Jeszcze wcześniej, bo w latach 20., mieliśmy przykłady *Merz* Kurta Schwittersa. Śmietnikowe przedmioty formował artysta w wyjątkowo porywające kompozycje. Przy dysputach o sztuce pojęciowej od końca lat 60. rozwija swe idee aglomeracji przedmiotów (tzw. „gotowizny”) Zbigniew Makarewicz. W sztuce aktualnej mamy sporo przykładów recyklingu. Rzeźbiarz z Ghany – El Anatsui – jest twórcą instalacji z użyciem multiplikowanych kapsli. Podejścia satyryczne lub krytyczne warunkują niejednokrotnie posłużenie się brzydotą lub kiczem jako elementem artystycznej gry. Takie paradoksy wzmaga ironiczny *kamp*. Ideolożka tego podejścia – Susan Sontag – pisała, że *ekstremalną manifestacją stylu kamp jest wyrażenie: „To jest dobre, bo jest okropne”* – i to nie przypadek, że zadedykowała jeden ze swoich tekstów Diane Arbus, autorce fotografii ludzi wynaturzonych. Kanon *kampu* może się zmieniać, a upływ czasu przynosi nową ocenę tego, co dziś może nas odstręcza, bo jest nam zbyt bliskie: *„To, co było banalne, z czasem może stać się niezwykle”*. W ten sposób



kamp przekształca w obiekt estetycznej rozkoszy wczesną brzydotę – w dwuznacznej grze, w której nie jest jasne, czy brzydota zostaje odkupiona jako piękna, czy piękno (jako interesujące) redukuje się do brzydoty¹⁵. W instalacjach grupy Luxus (od lat 80.) możemy rejestrować całą skalę obecności *kampu*.

Jeśli mamy opisywaną wielokrotnie narrację pomijania piękna w modernizmie, to zdecydowanie psują... surrealizm. Bowiem jako jeden z niewielu kierunków w mozaice sztuki pierwszej połowy XX wieku zdecydowanie zajmował się różnymi wariantami piękna, a i był prekursorski wobec *kampu*. Najbardziej charakterystyczne stały się surrealistyczne przykłady „piękna konwulsyjnego”. Mamy je w wymyślnej postaci u Salvadore Dali. Nieco skromniejsze są inne dzieła (np. obiekty Mana Ray’a czy Meret Oppenheim). W sztuce polskiej od lat 60. rzeźbiarka Maria Pinińska-Bereś, nie bez związku z ideami płynącymi z surrealizmu, swym kompulsywnym obiektom-instalacjom z interesującymi aspektami koloru (np. z różem) nadała manifestacyjny charakter łączący jej prywatną mitologię z wymową wyraźnie feministyczną. W sztuce aktualnej możemy niejednokrotnie odnaleźć wciąż nowe połączenia piękna z czymś jeszcze. Skala odniesień zdaje się poszerzać o wątki: prowokacji, polityki, erotyki, mariażu sztuk, kosmiczności itd. Do ciekawych zestawień typu „piękno i ból” nawiązuje Karolina Szymanowska, autorka subtelnych kompozycji akcentujących swe piękno, lecz jednocześnie pokazujących jakby owego piękna ukrytą warstwę: tego co nakłuwa, rani, deformuje. I jest to chyba jednocześnie pointa dla wszelkich dyskusji o pięknie. Jest ono wspaniałe i może otwierać się na „nowy, przyjemny świat”. Ale niejednokrotnie ma jakieś splątania i drugą, mniej miłą warstwę, a często nawet dno. ■

Przypisy

1. Crispin Sartwell, *Six Names of Beauty*, New York–London: Routledge, 2004.
2. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN, 1982, s. 159 i nast.
3. David Hume, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, XXII, ok. 1745, cyt. za: Umberto Eco red., przeł. Agnieszka Kuciak, *Historia piękna*, Poznań: Rebis, 2005, s. 247.
4. Crispin Sartwell, *Beauty*, The Stanford Encyclopaedia of Philosophy, w: Edward N. Zalta red., URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/beauty/>>
5. Crispin Sartwell, *Six Names...*, dz. cyt.
6. Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton: Princeton University Press, 2007.
7. Jacek Rogucki, *Źródła rozczarowania pięknem; klasyczne rozumienie piękna*, „Dyskurs”. Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, Nr 6, 2007.
8. Justyna Ryczek, *Piękno w kulturze ponowoczesnej*, Kraków: Rabid, 2006.
9. W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 179 i nast.
10. Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądu*, Warszawa: PWN, 1964, s. 152.
11. Jean-Francoise Lyotard, *Presenting the Unpresentable: the Sublime*, „Artforum”, kwiecień 1982.
12. Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention of Drawing Original Compositions of Landscape*, London: nakł. autora, 1785.
13. Władysław Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 164.
14. Umberto Eco red., *Historia piękna*, dz. cyt. oraz: Umberto Eco red., przekł. zbiorowy, *Historia brzydoty*, Poznań: Rebis: 2007.
15. Umberto Eco, *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 416–417.

W obronie pojęcia formy

Wiesław Koronowski

Wiesław Koronowski urodził się w Rypinie 12 lipca 1965 r. W 1990 ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Poznaniu na Wydziale Rzeźby – otrzymał dyplom w pracowni prof. Józefa Kopczyńskiego. Od 1990 r. asystent w pracowni rzeźby prof. Józefa Petruka w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Od 2004 r. kierownik V pracowni rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Autor wielu wystaw w kraju i za granicą, twórca rozmaitych działań plastycznych oraz realizacji pomnikowych. W 2007 roku powołał do życia Brygadę Pigmaliona i stał się ich samozwańczym przywódcą.

Pozwolę sobie od razu i wprost przedstawić zasadniczą tezę. W moim przekonaniu warto występować w obronie staroświeckiego pojęcia formy – z powodów zarówno artystycznych, jak i filozoficznych czy życiowych. Ponadto pojęcie formy umożliwia spójne złączenie sztuki z pozostałymi aspektami kultury czy człowieczeństwa w sensie najogólniejszym. Formowanie, czyli nadawanie kształtu, jest aktem typowo ludzkim, gdyż jest jednocześnie podporządkowaniem się i narzucaniem własnej woli. Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, że upraszczam tu nieco sprawę, na przykład z tego powodu, że nasza wola różne może mieć podstawy.

Jestem naturalnie świadom tego, że w przeświadczeniu licznych artystów, teoretyków sztuki i sztuki krytyków pojęcie to należy odłożyć do lamusa. Jestem również świadom tego, że pojęcie to może być kontrowersyjne, przez co teoretykom owym i praktykom należy oddać pewną dozę słuszności. Mimo to wychodzę

z założenia, że koncepcja formy – okaleczona wprawdzie lub nadwerężona – nie została w pełni zdyskredytowana ani obalona, a jej obrona jest nie tylko zasadna, ale także chwalebna.

Chcę zaznaczyć, że bronię pojęcia formy w jego znaczeniu tradycyjnym, a więc pewnego celowego zamiaru. W takim sensie przeciwstawiam ją „obiektovi”, który może być dziełem przypadku.

Odrzucanie idei formy lub podważanie jej znaczenia przywodzi mi na myśl zjawisko, jakie można od niedawna obserwować w filozofii codziennej. Nie jest to żadna szkoła, lecz przekonania, jakie wyznaje przeciętny człowiek. Każdy przecież jest w jakimś stopniu filozofem. Każdy na przykład podejmuje decyzję, czy praktykować wyznanie albo uczyć dzieci uczciwości. Są to decyzje podejmowane w wyniku jakichś przesłanek ideologicznych, a więc filozoficznych. Takich punktów osobistych programów filozoficznych jest oczywiście znacznie więcej – dotyczących również sztuki.

Czas, w którym żyjemy, być może nie okaże się wyjątkowy. O tym będą decydować ludzie epok późniejszych. Na pewno jednak jest to czas dość szczególny. To w naszych czasach bowiem okazało się, że przyjmowany tradycyjnie prawie przez całą historię ludzkości podział na ciało i duszę jest bezpodstawny. Zawodowi filozofowie wspominali już o tym o wiele wcześniej, ale zawodowych filozofów mało kto czyta lub słucha. Wniosek taki płynął także już z koncepcji fizycznych pojawiających się w pierwszej połowie XX wieku, ale

Grzegorz Gwiazda / *Heretyk* / 2012



Nadawanie formy, a więc kształtowanie tworzywa – jakiegokolwiek – zgodnie z celowym zamierzeniem, jest poddawaniem czegoś własnej woli. Oczywiście każdy pragnie, aby forma, jaką narzuca, była jego własna, przez co powstaje dialektyczne napięcie.

idee takie również ograniczają się do stosunkowo niewielkiego grona specjalistów. Trudno wprowadzić dokładną granicę czasową, ale można już powiedzieć, że przekonanie to wkrada się do powszechnie przyjmowanych założeń. Do określenia „wkrada się” jeszcze wróć, gdyż dobrze oddaje ono, w moim przekonaniu, mechanizm kiełkowania idei w człowieku.

Kontrowersyjność podziału na duszę i ciało, na to, co materialne, i to, co duchowe, zyskało potwierdzenie w odkryciach nauk empirycznych. Jak dowiedziono, w mózgach schizofreników – niezależnie od tego, czy pacjenci są leczeni metodami farmakologicznymi, czy zostają poddani psychoterapii – zachodzą te same zmiany fizyczne. Wniosek jest oczywisty. W pewnej mierze granica między sferą fizyczną a duchową zanika, a raczej można powiedzieć, że traci podstawy podział na te dziedziny.

Sprawa zmian zachodzących w dziedzinie mózgu-umysł, gdzie granice stają się coraz bardziej rozmyte, jest dla nas zawodowo ważna z tego powodu, że sztuka, kiedy ją pojmować jako proces, jest uzewnętrznianiem „czegoś”. Może być ilustracją koncepcji, ale częściej jest nadaniem samodzielnego istnienia samej koncepcji, a więc jej formowaniem, kształtowaniem. Gdy jakaś idea pojawia się na horyzoncie jako niejasny jeszcze problem, z którym trzeba się uporać, wtedy, jak powiedziałem wcześniej, może się ona „wkradać”, a niekiedy nami zawładnąć.

Wchłonięcie przez ludzi logicznych konsekwencji rewolucyjnych koncepcji wymaga bardzo wiele czasu, niekiedy pokoleń. Na przykładzie sfery duchowej i fizycznej widać to bodaj najlepiej. Jeśli granica między

nimi jest płynna, oznacza to, że z czasem za pomocą odpowiednich substancji będzie można wywołać wszystkie najwyżej cenione w historii ludzkości doznania, wyobrażenia i uczucia. Od zarania ludzkości wiadomo było, że pewne substancje mogą wpływać na nasze postrzeganie świata. Tu rewolucji ani nie ma, ani nie należy się jej spodziewać. Niełatwo jednak będzie się nam przyzwyczaić do myśli, że wystarczy komuś zaaplikować jakąś substancję, aby świat postrzegał w określony sposób. Postać zakochująca się w wyniku mocy ziół w pierwszej napotkanej osobie przestaje być bohaterem komedii, lecz staje się bohaterem makabrycznej wizji pełnej manipulacji. Upłynie jeszcze bardzo wiele czasu, zanim zdołamy się pogodzić z takim wyobrażeniem świata. Może się nawet okazać, że gdy się do niego przyzwyczaimy, już będzie nieprawdziwe.

Ideę formy z wyobrażeniem tego, co duchowe, łączy uświęcony przez tradycję podział na tworzywo bezkształtnej materii i *projekt* formy. Jest więc bezmyślny, bezrefleksyjny budulec i kształtujący je inteligentny zamysł. Słowo „projekt” ma w swym źródłosłowie zamiar. Sens sprowadza się więc do tego, jak powszechnie wiadomo, że przypadkowości materii forma nadaje pewien ład, porządek, kształt. Może to być zorganizowanie materii zgodnie z logicznym ładem matematyki, zamysłem boga lub bogów albo modelowaniem jej zgodnie z wolą artysty. Uważam pojęcie formy za zasadnicze w sztuce, gdyż tylko dzięki niej może w procesie twórczym ocaleć indywidualność i wola artysty.

W sztuce forma z reguły miała za podstawę piękno proporcji matematycznych. Jest to oczywiste w muzyce i w rzeźbie. Poszukiwanie kanonu ludzkiej postaci przez całą historię rzeźby jest przynajmniej w pewnym stopniu poszukiwaniem doskonałej proporcji, „liczby pięknej” – nie konkretnej liczby pięknej, czyli wartości złotego podziału, lecz liczby decydującej o tym, co jest piękne.

Wiem doskonale, że jest to pewne wyznaczenie wiary, ponieważ nie sposób dowieść prawdziwości tego stwierdzenia. Z pewną dozą przewrotności lub pychy można tu przywołać zdanie, że o wartości jakiegoś poglądu nie decyduje to, czy jest on prawdziwy, lecz to, co z niego wynika.

Eryk Dodds napisał słynny cykl wykładów poświęconych irracjonalnym elementom w antycznej kulturze greckiej. Zainspirowała go do ich napisania uwaga wygłoszona przez studenta w British Museum, że grecka sztuka do niego nie przemawia, gdyż jest zbyt „racjonalna”. Działo się to pół wieku temu. Dziś można



Grzegorz Gwiazda / *Rowerek* / 2013



Grzegorz Gwiazda / *Rowerek* / fragment / 2013

by wygłosić zdanie przeciwne. Sztuka stała się tak nieracjonalna, że jest po prostu nudna. Nie przemawia, gdyż nie ma w niej co przemawiać.

Sztuka poprzedniego stulecia w znacznej mierze była burzeniem konwencji i wartości. Jest to zjawisko normalne i chwalebne, gdy do czegoś prowadzi. Wyzwalamy się z przestarzałych więzów, żeby szukać nowych możliwości wyrazu. Pod tym względem w sztuce XX wieku nie wydarzyło się nic szczególnego, być może jedyną różnicą było to, że zmiany zachodziły szybciej niż w poprzednich stuleciach. Ale charakterystyczną własnością sztuki XX-wiecznej stało się dążenie do rewolucji dla rewolucji. Trywialnie to ujmując, przestało być ważne to, co się wyraża, istotne stało się tylko jedno – ma być inaczej niż dotychczas. Wyznacznikiem oryginalności stała się nowość.

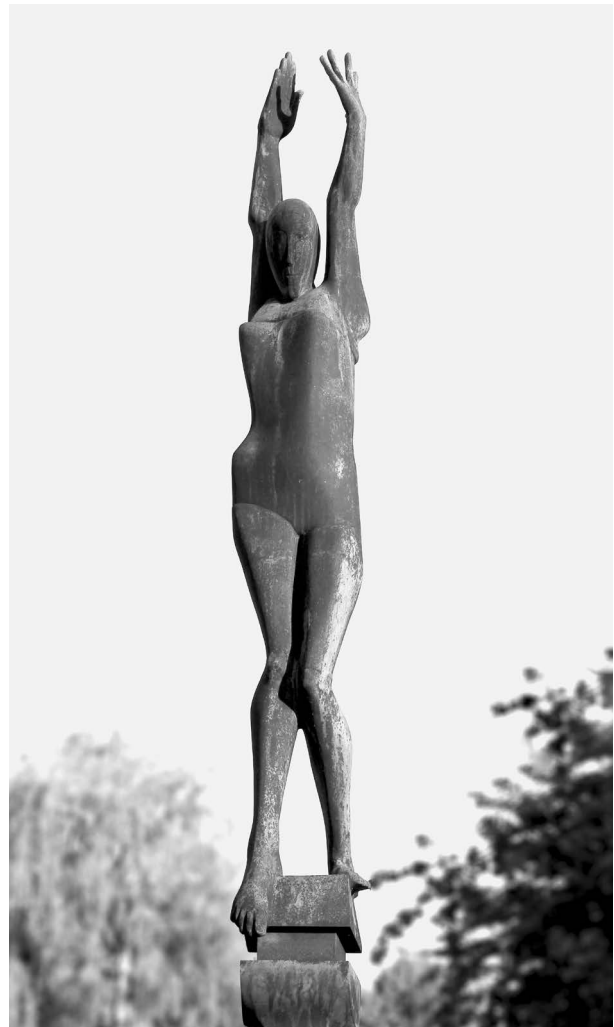
Nie można jednak zapominać, że sztuka jest tylko jednym z aspektów ludzkiego funkcjonowania w świecie. Obok niej w kulturze mieszczą się między innymi i religia, i jeszcze wcześniejsza magia, wszelkie rytuały,

nauka. We wszystkich tych dziedzinach od poszukiwania nowości znacznie ważniejsza jest zasada naśladowania i powielania. Dążenie do poszukiwania nowości jest na pewno fascynujące i prowadzi do wielu cennych i zachwycających odkryć, ale nie może być jedynym wyznacznikiem wartości. Co by się stało, gdyby takie samo kryterium zastosować na przykład w procesie wychowania? A przecież kształtowanie dzieci albo kształtowanie siebie to także akty kreacji. Wniosek płynąłby z tego taki, że należy nakazywać umiar lub przynajmniej nie radykalizować w manifestach artystycznych.

Nadawanie formy, a więc kształtowanie tworzywa – jakiegokolwiek – zgodnie z celowym zamierzeniem, jest poddawaniem czegoś własnej woli. Oczywiście każdy pragnie, aby forma, jaką narzuca, była jego własna, przez co powstaje dialektyczne napięcie. Z jednej strony dąży się do podporządkowania w wyniku akceptacji istniejącej formy, z drugiej zaś – pragnie się wyróżnienia, a więc indywidualizacji. Można te dążenia dostrzec



Wiesław Koronowski / pomnik ks. Jerzego Popiełuszki / 2006



Józef Kopczyński / Pływaczka / 1977

na każdym planie ludzkiej działalności. Pragniemy mieć dom własny, odmienny, niepowtarzalny, ale później okazuje się, że ta indywidualność jest z reguły utrzymana w dość ciasnych ramach.

Ten nieustanny konflikt między podporządkowaniem się a indywidualizacją jest twórczy tylko wtedy, gdy zawsze będą istniały oba bieguny. Jeśli zostanie tylko jeden, na przykład odrzucanie formy, okaże się – jak w wypadku każdej anarchii – że jest ona do pewnego czasu pociągająca, z czasem jednak staje się jałowa i po prostu nudna, gdyż do niczego nie prowadzi. Równie jałowa jest oczywiście druga skrajność.

Sprawa buntu i anarchii prowadzi do odmiennych wyobrażeń o człowieku bez kultury. Faktem bezdyskusyjnym, podkreślanym przez Freuda, a przywoływanym od początków ludzkiej cywilizacji, jest to, że kultura jest człowiekowi narzucona i w wielu momentach przeciwna tak zwanej naturze. Budzi więc sprzeczny, co jest nieuchronne. Objawieniem ma być jakaś kryjąca się w tle „natura”.

Od pewnego czasu natura jest w modzie, choć jest to pojęcie mało precyzyjne, a ponadto może prowadzić w rewiry niebezpieczne. Przed błędem logicznym nie uchroniło się wielu wybitnych myślicieli. Kołakowski doskonale wskazał na przykład błędne założenia Marksa. Z jednej strony bowiem Marks głosił, że człowiek jest tworem środowiska, w jakim żyje, ujmując to w słynnym zdaniu, że „byt określa świadomość”. Można się z tym zdaniem zgadzać, można je odrzucać, ale nie można mu odmówić logiki. Marks jednak stwierdził później, że prawdziwe człowieczeństwo ujawni się dopiero wtedy, gdy zostaną zniesione sztuczne ograniczenia systemu kapitalistycznego. Skąd więc ma się wziąć to prawdziwe człowieczeństwo? Gdzie ono się mieści, a raczej gdzie się wykształciło?

W jednym szeregu z Marksem można by ustawić bardzo wielu filozofów, teoretyków, ideologów, artystów, kaznodziejów głoszących potrzebę zniszczenia jakiejś formującej kultury, aby wyłonił się człowiek prawdziwy. Wszyscy popełniają ten sam błąd logiczny.



W moim przekonaniu, gdybyśmy wyzbyli się wszelkich form, nie zostałyby nic, a przynajmniej chyba niewiele fascynującego. Krótko mówiąc, nie wierzę w dobrego człowieka stanu natury, jakiego wielbił Rousseau. Po odarciu człowieka z warstwy kultury zostałby z niego pewnie tylko orangutan.

Powiedziałem, że natura stała się modna. Jest to słowo bez wątplenia nośne. W wielu hasłach reklamowych mówi się „Kieruj się naturą”. Powstaje pytanie – czyli czym? Mam na przykład zabić, jeśli odczuwam taką „naturalną” potrzebę? Kierować się wszystkimi popędami i atawizmami? Mówią one nieco o człowieku, ale czy to aż taka cenna prawda? Nieco prostackie to uproszczenie, ale przy takim redukowaniu wszystkiego z kolacji w pięknej scenerii zostanie sycenie głodu, z kultury – dążenie do zapanowania nad innymi, z miłości – prokreacja i seks.

Odnoszę wrażenie, że natura jest dla nas teraz jakimś rozpaczliwym poszukiwaniem absolutu po znieszczeniu absolutów innych. Ta matka natura ma być i Bogiem, i prawodawcą, i nauką, krótko mówiąc – wszystkim. Grecy wprowadzili pojęcia, które wyznaczyły naszą historię na ponad dwa tysiące lat. Mówili, że

Grzegorz Gwiazda / *Anointed* / 2013

coś powstaje albo dzięki naturze, albo dzięki sztuce. Za sztukę przyjmowali tu jakąkolwiek umiejętność. Wbrew przekonaniu wielu idealistów Grecy nie byli wyznawcami natury. Uważali, że wszystko, co w człowieku i kulturze wartościowe, powstaje w wyniku sztuki, czyli formowania rzeczy zgodnie z zamysłem, wolą. Było tak do tego stopnia, że dziecko uważano jedynie za materiał na człowieka – materiał, który wymaga uformowania.

O historii pojęcia formy i znaczeniu tej idei należy w moim przeświadczeniu nieustannie pamiętać, szczególnie, gdy pragnie się to wyobrażenie odrzucać, gdyż wtedy odrzuca się ideę determinującą, a więc formującą całą naszą historię. Aformia nie zaprowadzi nas daleko. Poczynam się jedynie, że być może to konieczny etap przejściowy przed pojawieniem się nowej formy, być może nawet nowego pojęcia formy. ■

Diękno

Janusz Kucharski

Prof. Janusz Kucharski, ur. w 1946 roku we Wrocławiu. Studia rzeźbiarskie w PWSSP we Wrocławiu w pracowniach rzeźby doc. Borysa Michałowskiego i doc. Jerzego Boronia. Dyplom z rzeźby w 1971 roku. Profesor Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, gdzie obecnie prowadzi dyplomującą Pracownię Rzeźby. Wystawia w kraju i za granicą. Realizacje pomnikowe m. in. we Wrocławiu, Legnicy, Wałbrzychu, Złotorzy, Rawiczu. Realizacje rzeźbiarskie w Polsce, w Austrii i w Niemczech.

Czy piękno jest wartością w sztuce?

Powinniśmy najpierw odpowiedzieć sobie na pytanie – co to jest sztuka, jak ona działa na artystę, a ten jak wpływa na odbiorcę swoimi wytworami (dziełami sztuki?).

Odpowiedź tylko pozornie może wydać się prosta.

Zbyt wiele jest niewiadomych.

Ale czy to jest problem artysty? Czy artysta, tworząc, powinien się nad tym zastanawiać, rozważać ten problem, teoretyzować, czy powinien tworzyć, a weryfikację swoich działań pozostawić innym?

Może się okazać, że co człowiek, to inny pogląd. Ale są jednostki opiniotwórcze i część ludzi woli podzielać ich pogląd, to jest wygodniejsze.

Piękno istniało, istnieje i będzie istnieć niezależnie od tego, czy będziemy chcieć tego, czy nie. Mówi się dzisiaj (ale mówiono tak wcześniej), że sztuka powinna wzruszać, przekazywać emocje, uderzać w odbiorcę i to jest, zdaniem niektórych, najważniejsze.

Zgadzam się, ale jednym z elementów wzruszenia

i emocji może być piękno. I zawsze będą ludzie reagujący w tym obszarze – artyści i odbiorcy.

Przez wiele stuleci zastanawiano się nad definicją piękna. Byłoby prościej je weryfikować. Ale wygląda na to, że jednej, jednoznacznej definicji nigdy nie będzie. I całe szczęście. Całe szczęście, że w estetyce mamy terminy otwarte, wymykające się jednoznacznej definicji.

Artysta powinien tworzyć, jeśli ma taki imperatyw, wypowiadać się, filtrując rzeczywistość przez swoją osobowość artystyczną.

Każdy może tworzyć, nie każdy będzie wielki, uznany (jak choćby Michał Anioł czy Picasso).

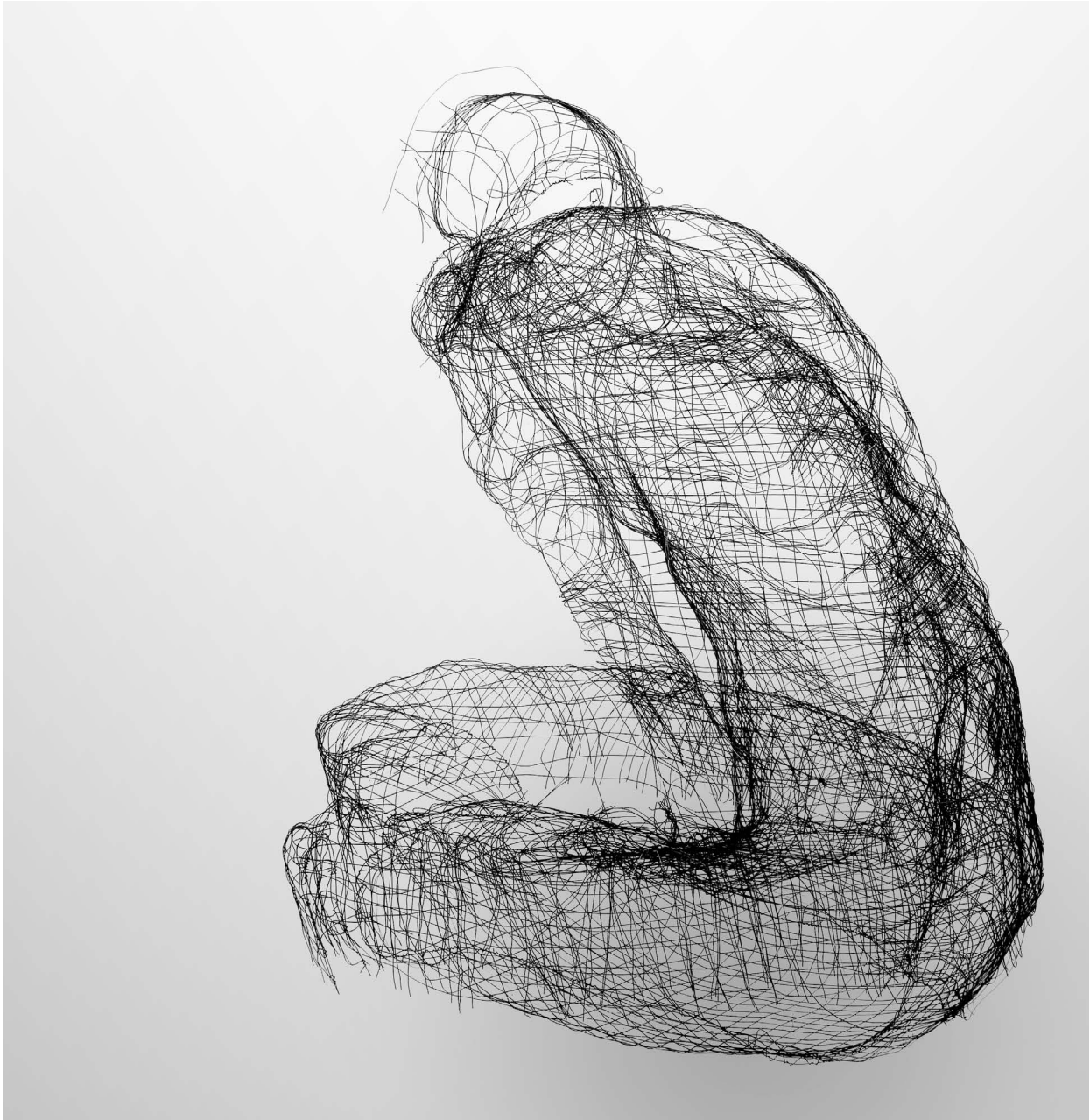
W każdej epoce powstają obiekty sztuki, które uważano, i my uważamy, za piękne. Każda epoka ma swoje piękno i swoje przykłady tego, co uważano za piękne.

Emocje związane z pojęciem piękna nasilają się co jakiś czas, przedzielając długie okresy spokoju.

Sztuka jest wiecznie wrzącą strawą, a poszczególni artyści próbują dodać do niej swojego smaku, żeby była smaczna tak, jak chcą. Ale nie każdy smak się wybije, wiele prób znika, ztraca się w ogólnym wywarze. Zostają te najlepsze, te, które daje się zapamiętać i które warto zapisać. Bo kocioł sztuki ciągle wrze.

O pięknie można (a może również trzeba) ciągle dyskutować.

Wystarczy ruszyć choćby temat nazw takich uczelni artystycznych jak ASP, nazw utrwalonych w XIX wieku i dziś krytykowanych przez ich niektórych absolwentów, twierdzących, że są one instytucjami niepropagującymi sztuki awangardowej, która, ich zdaniem, jest najważniejsza i mówią, że akademie są skostniałym tradycją poglądów wobec najnowszych prądów



poszukiwawczych. Ci absolwenci twierdzą skrajnie, że niczego się podczas studiowania w nich nie nauczyli. Ale studiowali oni w *akademiach*! I to, że próbują o tym dyskutować, czyż nie jest sprawą świadomości artystycznej, którą w nich zdobyli? Czy nie jest to wpływ niektórych światłych pedagogów, którzy wpoili im podstawowe wartości w obszarze sztuki i etyki artystycznej?

Całość można spróbować zreasumować następująco:

- piękno (cokolwiek by ten termin znaczył) jest w naturze, przyrodzie, która nas otacza i będzie zawsze;
- artysta może (ale nie musi) je zauważyć i użyć, czyli przetworzyć;
- dalej będziemy używać słowa „piękno” dla określenia tego co nam się podoba (np. piękna kobieta, piękny mężczyzna, piękna rzecz itp.);

Mariusz Kosiba / *Rysunek II* / technika własna / 2006

- wygląda na to (bez robienia specjalistycznych badań i sondaży), że piękno ma więcej zwolenników niż brzydota;
- piękno nie musi dla każdego znaczyć to samo. (itd., itd., itd...) ■

Do Piękno

Christos Mandzios

Żyjemy w czasach, kiedy
Piękno

jest już dyskusyjne...

... jeśli w ogóle podejmujemy taką dyskusję...

mamy problem z

Pięknem...

nie wiedzieć czemu

Piękno

zdeprecjonowano

z premedytacją

wyeksplorowano, zohydrono, zbanalizowano,
obsmiano...

teraz

Piękno

mimo, że jest Pięknem

dla nas współczesnych

nie jest już istotą rzeczy

straciło swój powab, swoją tajemnicę, swoją wagę,
swoje znaczenie...

Cywilizacja Europejska

od najnowszych czasów zapalczywie robiła
wiele, dużo...

... i jeszcze więcej ...

poddając

Piękno

różnorodnym próbom

rewidując

sprawdzając

doświadczając

Piękno...

... i oto mamy

zagubione, nieporadne, naiwne, śmieszne,
kłopotliwe...

już

nie tyle „piękno”, ale jakieś tam...

... mało atrakcyjne, nieaktualne, naiwne,
wstydlive ...

... nie wiadomo co... ?

żyjemy w czasach

PO-Piękna ...

... dla jakiś tam celów i potrzeb
rozdzielono

PIĘKNO + DOBRO + PRAWDĘ

... i teraz okazuje się, że

PIĘKNO... jest już problematyczne...

DOBRO... jest względne, zależne od punktu
widzenia...

a

PRAWDA...

... może mieć różne stopnie ...

... tu, przytoczę powiastkę

księdza Tischnera, prowadzącego pogawędkę z Bacą,
który stwierdził był, że

z Prawdą może być tak:

- PRAWDA...

- TYŻ PRAWDA...

- G...O PRAWDA...

... przytoczona przeze mnie powiastka i to co tu napisałem,
gdzie się zawiera
w pierwszym, w drugim, a może w trzecim stopniu... ? ■

Prof. Christos Mandzios – rzeźbiarz. Jest Grekiem urodzonym we Wrocławiu. Studia artystyczne w PWSSP we Wrocławiu, 1979–1985. W 1982 roku internowany za działalność związkową. Od 1989 roku jest pracownikiem ASP we Wrocławiu. W 2014 r. Prezydent RP nadaje mu tytuł profesora sztuk plastycznych.

Zajmuje się rzeźbą, rysunkiem i malarstwem, a także działaniami z pogranicza sztuk i sztuki. Jego dorobek artystyczny to: zdarzenia i wystawy indywidualne,

grupowe i zbiorowe w kraju i za granicą, realizacje w przestrzeniach publicznych, udział w sympozjach i konkursach rzeźbiarskich, prace scenograficzne do spektakli teatralnych, działalność związana z konserwacją dzieł sztuki i obiektów zabytkowych.

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

Gdzie rośnie zagrożenie, rośnie też ratunek.
F. Hölderlin. *Patmos*

Prawda, piękno i osoba

Krystyna Pasterczyk

Dr hab. Krystyna Pasterczyk urodziła się w 1960 roku w Jaśle. W latach 1981–1986 studiowała na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Filii w Cieszynie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Kwalifikacje artystyczne I i II st. zdobyła na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Aktualnie pracuje w Zakładzie Rzeźby Instytutu Sztuki w Cieszynie. Zajmuje się rzeźbą, obiektem, instalacją i wideo.

Przyszło nam żyć w świecie, który został zorganizowany tak, że nie dopuszcza transcendentalnej inicjatywy. A sztuka to przede wszystkim przejaw takiej właśnie inicjatywy. Usilnie próbuje się nas koncentrować na egzystencji materialnej, żeby z tego świata jak najmniej mieć. Jednak sztuka zaczyna się tam, gdzie człowiek chce ze światem być. Dlatego zwraca się ku czemuś istniejącemu poza wszystkim co świeckie, poza człowiekiem, poza wszechświatem, a będącemu ich wspólną przyczyną. Sztuka zdaje się docierać do nas z jakiegoś nieskończenie odległego miejsca. Stamtąd zdaje się przychodzić do nas piękno.

Kiedy o nim rozmyślamy, wciąż rozumiemy mało i źle. Wszystko, co o nim napisano, jest wciąż niedostateczne, bo – jak pisze Simone Weil – *punktem wyjścia do takiego studium musiałby być Bóg*. Z naszej perspektywy możemy jedynie uznać piękno za cud albo – jak chce Platon – za wcielenie Boga w świat. Przekonanie to, jeśli nabiera go twórca – zmieniać musi wszystko i to w sposób zasadniczy. Twórczość przestaje być kreacją *ex nihilo*, a staje się odkrywaniem; sztuka wiąże się z poznaniem, z poszukiwaniem prawdy.

Niestety, dzisiaj przeważa sztuka, która wywodzi się bardziej z krytyki (instytucjonalnie upoważnionych osób) niż z prawdy, przyjmując strategię gry, zabawy, banału, obśmiania, obsceniczności, turpizmu itd. Oparta na postmodernistycznej i dekonstruktywistycznej „filozofii niemożności” (niemożności docierania do źródeł, do istoty rzeczy), wstydzi się prawdy, wstydzi się piękna, bo nie wierzy w coś takiego jak „rzeczywistość”. Nie rozmyśla więc o pięknie jako wartości obiektywnej – i jako takiej należącej do samej struktury rzeczywistości/bytu – sprowadzając je do subiektywnego gustu i psychologicznego relatywizmu.

Tracąc wiarę w świat, w którym objawia się sens, artyści sens nadają, a nie odkrywają. Tryumf święci Baudrillardowska mimikra (płynność i rozmycie znaczeń). I tak sztuka traci jedną z cech piękna: określoność. Rekompensuje sobie ten wieloraki brak, poszerzając rzekomo swój obszar, bratając się z polityką albo próbując zdewaluować bądź propagować jakąś religię. Tym samym rezygnuje z prawdy artystycznej na rzecz innych prawd (ideologicznych). Modna stała się sztuka zaangażowana. Warto przypomnieć, że – jak uczy historia – sztuka może być źle zaangażowana. Sztuka straciła swój transcendentalny charakter, zaczęła służyć celom doraźnym (terapii, karierze, komercji, polityce). Artyzm zaczął polegać na determinacji zrealizowania wszystkiego co „artyście” strzeli do głowy. Wystarczy mieć pomysł, nie powód.

Do tego wszechobecna ekonomia doprowadziła do narodzenia się totalitaryzmu w sztuce, jakim jest dzisiaj design, zagarniający rejony innych dyscyplin, a zwłaszcza rzeźby (ta jeszcze usilnie się broni)

Artyzm zaczął polegać na determinacji zrealizowania wszystkiego co „artyście” strzeli do głowy. Wystarczy mieć pomysł, nie powód.

i architektury wnętrza (ta właściwie skończyła się na Adolfie Loosie). Cechą wszelkich totalitaryzmów jest agresja. A agresja – jak wiemy – niszczy wszystko, nie tylko sztukę. Z obiektywnego punktu widzenia niszczy ją nadal zaraźliwa choroba kultu indywidualności, przesadnej oceny elementu osobistego, pychy i próżności (bezimienni artyści są najczystszy).

Wszystko wskazuje na to, że spór obiektywizmu i subiektywizmu współczesna sztuka i estetyka rozstrzygnęły na korzyść tego drugiego. Jakby nie było już w człowieku obiektywnego wyłaniania, nie było mądrości – pozostała wiedza i chcenie. Dziś sztuka zachowuje się jakby „wyzionęła ducha” oraz wszystko, co mu właściwe – w tym wycucie miary, określoności i ładu, na których, według Arystotelesa, zasadza się piękno.

Prawda, Piękno i Osoba – oto bohaterowie dramatu. Jednak, jak powiedział poeta: *Gdzie rośnie zagrożenie, rośnie też ratunek* (Hölderlin). Pomimo wszystko, poszukiwanie prawdy i piękna pozostaje dziś nadal dla wielu artystów celem ich twórczości i w żadnym wypadku nie ogranicza się to do realistów, czy z drugiej strony konceptualistów – konkurentów nauki. Nie, prawdy i piękna szukają prawie wszyscy wybitniejsi artyści. A to dążenie samo w sobie może być tylko dobre. Sprawa jednak nie jest taka prosta. Ich odbiorców bardziej zdaje się przyciągać osobisty ślad pozostawiony przez artystę, nie zaś odkryte przez niego prawdy i mistrzowska doskonałość wykonanego dzieła. Jest w tym coś zagadkowego.

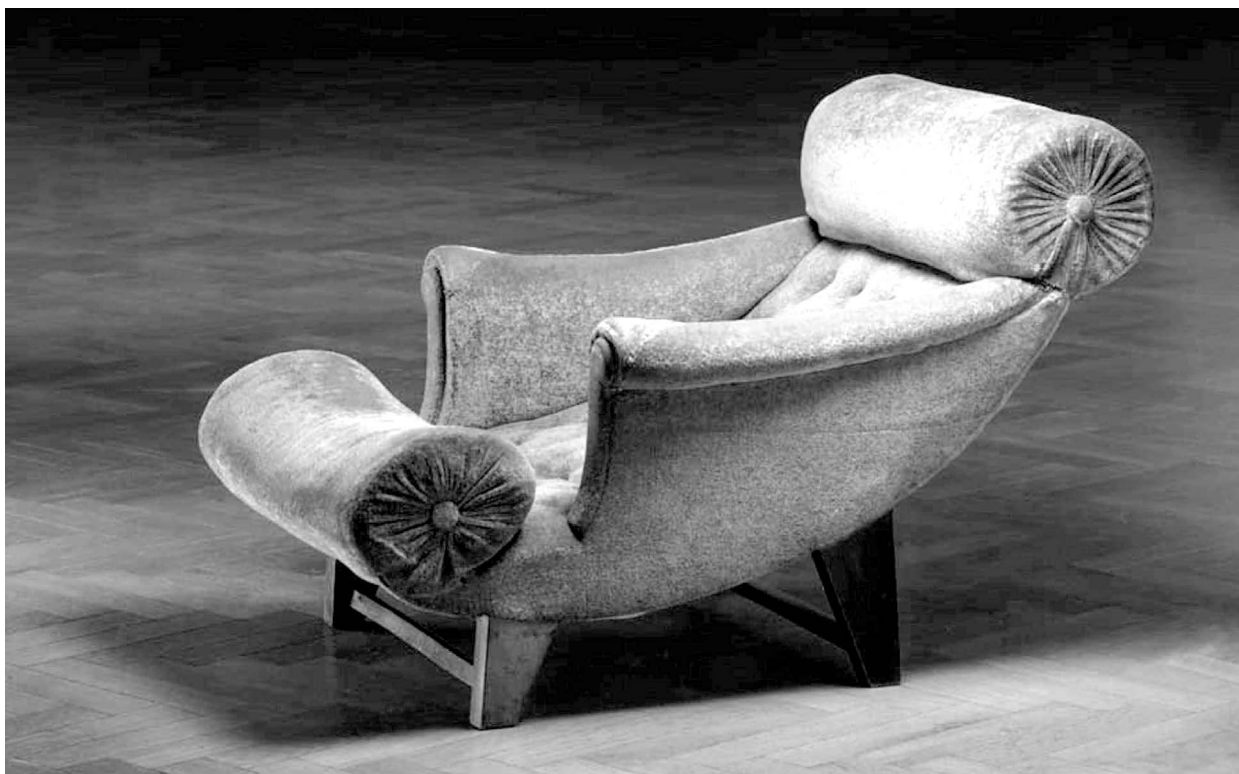
Skąd więc bierze się wartość osobistego śladu, rysu niezręczności mistrza, coś, czego tak poszukujemy, jakby obawiając się chłodu prawdy i nieskazitelnosci piękna, jakby ciesząc się z odkrycia osobistych błędów, pomyłek? Z pewnością są one bardziej indywidualne niż prawda. Dlaczego fascynują nas artyści niedoskonali, jakby bardziej zajęci życiem niż sztuką, nie całkiem oczyszczeni ze śladów farby, czy rzeźbiarskiego pyłu, wtrącający błędne nuty? Żyć, to zostawiać ślady... Słusznie zauważył Morton Feldman wspominając

odejście Jacksona Pollocka: *Kiepscy artyści, jak uczy historia, zawsze starali się tworzyć sztukę na podobieństwo życia. Jedyne artysta bliski własnemu życiu, potrafi wydać sztukę na podobieństwo śmierci.*

Artyści nie całkiem oczyszczeni, a więc niedoskonali, bliscy własnemu życiu, jakby wahający się pomiędzy obiektywizmem a subiektywizmem. Wahanie to nie chwiejność. Z jednej strony pełni są tęsknoty za transcendentną prawdą i pięknem, z drugiej – nie chcą rezygnować ze swojej subiektywności, nie zawsze świadomi zagrożeń utraty miary (kolejnej cechy piękna): solipsyzmu i ekshibicjonizmu. Owszem, subiektywność jest ważna, kiedy osiąga odpowiednią głębię i otwiera właściwą perspektywę. Wszystko zależy od tego, jakie poziomy swojej subiektywności/duchowości przeżywamy i uzewnętrzniamy w sztuce. Cóż, każdy idzie, dokąd zdoła. Jeśli jednak dosięgnie się najgłębszych pokładów subiektywności, dosięga się zarazem najpierzwiotniejszych złóż życia, a więc czegoś uniwersalnego, powszechnego, obiektywnego (pisał o tym Cioran). Czy to nie tam właśnie tkwią najgłębsze zasoby liryzmu, który dziś ma prawo uzewnętrzniać się nie tylko w poezji, ale sztuce w ogóle?

Prawdziwa interioryzacja wiedzy może do powszechności niedostępnej tym, którzy pozostają gdzieś na peryferiach, prowadząc rozumienie powszechności do popularności. Poetycko ujął ten wysiłek Paul Celan: *Poszerzyć sztukę? Nie. Natomiast ze swoją sztuką pójść do swojej najbardziej ciasnej ciasnoty. I oswobodzić się* (wiersz *Południk*). Indywidualność jest czymś wspaniałym, niezwykłym, a jednak w przeżyciach najbardziej istotnych, najgłębszych porzucamy ją. W rzeczach najważniejszych nasze Ego rozplywa się, uwalnia nas od swej zwykłej dyktatury. Czyż nie na tym właśnie opiera się mistycyzm (wschodni i zachodni)? Analogia z doświadczeniem prawdziwego piękna narzuca się sama. Powraca intuicja Platona. To, co metafizyczne, utożsamia się z tym, co mistyczne. To, co transcendentne, z tym, co immanentne.

Może jest tak, że aby wypełnić tęsknotę za pięknem, trzeba wpiąć się gdzieś na dno duszy? Starożytni Grecy doskonale wiedzieli, że to, co do nas przemawia, można odebrać tylko w oparciu o zasadę, którą znamy dość powierzchownie, jako *podobne poznaje się przez podobne*. To trwała wiara w to, iż w akcie poznania to, co poznaje i to, co poznawane muszą być ze sobą jakoś spokrewnione; że spaja je jakaś trudna do opisania więź, albo że niepodobna opisać/doświadczyć czegoś, co jest



Adolf Loos / fotel / 1905

Powaga Platońskiej doktryny o pięknie i miłości, jaką ono budzi „przez oczy wnika­jąc w głąb duszy”, broni się już chyba tylko na gruncie sakralnym i mistycznym.

nam całkowicie obce. We wprowadzeniu do swojej nauki o barwach Goethe wyraża to poetycko:

*Gdyby oko nie było słoneczne,
Jakże moglibyśmy dostrzec światło?
Gdyby nie żyła w nas własna siła Boga,
Jakże mogłaby nas zachwy­cić boskość?*

My, współcześni, przeświadczenie Platona, że piękno jest objawieniem prawdy istotnościowej skłonni jesteśmy traktować jako „czcigodne złudzenie” wielkiego idealisty. Dla nas dzisiaj „to, co piękne, nie może być prawdziwe”. Powaga Platońskiej doktryny o pięknie i miłości, jaką ono budzi „przez oczy wnika­jąc w głąb duszy”, broni się już chyba tylko na gruncie sakralnym i mistycznym. Na tym gruncie pozostaje dzisiaj

niewielu artystów. Dla nich sztuka ze swojej istoty jest religijna albo jest nieodzowna w religijnym poczuciu rzeczywistości. Doświadczenie artystyczne i doświadczenie religijne stoją obok siebie, bo są otwarciem się na coś nieznanego, niewytłumaczalnego, świętego. A losem artysty jest mierzenie się z tą trwałą tajemnicą, z tym transcendentnym „nie wiem”. Przypomnijmy: sztuka, religia i metafizyka to podstawowe działania, które stanowią przeciwagę dla polityki. To dzięki nim człowiek stawia siebie wobec tej tajemnicy, która go tworzy. Ta niemodna dziś postawa twórcza, która w gruncie rzeczy jest synonimem postawy religijnej – zabrzmi to radykalnie – jest jedyną postawą godną uwagi. Bo tak naprawdę przecież nie o sztukę chodzi, a o własną duszę – o Absolut. ■

O pięknie

Katarzyna Szarek

Katarzyna Szarek ukończyła zakopiańską Szkołę Kenara. Obroniła dyplom na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie w 2008 roku. Dyplomowa rzeźba *Źródło* znajduje się w stałej ekspozycji w parku CRP w Orońsku. Studiowała w ASP w Atenach (Grecja). Doktorantka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Brała udział w wystawach zbiorowych i indywidualnych, m.in.: Galeria Dwór Karwacjanów (Gorlice), TERYTORIUM – Koneser – Galeria Klimy Bocheńskiej (Warszawa); Kysucká galeria – Oščadnica (Słowacja); Muzeum w Ahtopolu (Bułgaria); TRZEPAK - Galeria EXPE (Bielsko-Biała); wystawa z okazji 130-lecia Szkoły Kenara, BWA (Zakopane); Galeria ASP w Atenach (Grecja).

szarekkatarzyna.blogspot.com

Coraz częściej słyszę o swej naiwności, skoro jeszcze wierzę w wartości takie jak piękno, talent czy harmonia. Tego rodzaju opinie rodzą we mnie pytania, odkrywając jednocześnie niepokojącą prawdę o kondycji współczesnej sztuki. Czy piękno nie stało się dziś pojęciem wstydliwym, kwestią niewygodną, wartością wypartą i przestarzałą? Dlaczego nie jest traktowane jako punkt odniesienia, szkielet?

Nietrudno zaobserwować, że dla niektórych już samo odkrycie w dziele współczesnym cech wywodzących się z tradycji triady dobra, piękna i prawdy budzi historyczny sprzeciw. Dążenie do piękna w formie i treści odbierane jest jako działanie wsteczne, a za najwyższą wartość sztuki uznana jest nowoczesność. Jeżeli więc sztuka odzwierciedla ducha epoki, w której powstaje, to czego możemy dowiedzieć się o naszych czasach? Wzniosłe wartości dostarczane niegdyś przez dzieła sztuki ustąpiły miejsca uczuciom tkliwym i gazetowym. Niektórzy twórcy, nie umiając dotrzeć do odbiorców poprzez swoje prace, posiłkują się obszernymi tekstami mającymi wypełnić je treścią i uzasadnić. Zalani potokiem obrazów, przygniecieni nadmiarem informacji, tracimy zdolność do pogłębionej refleksji

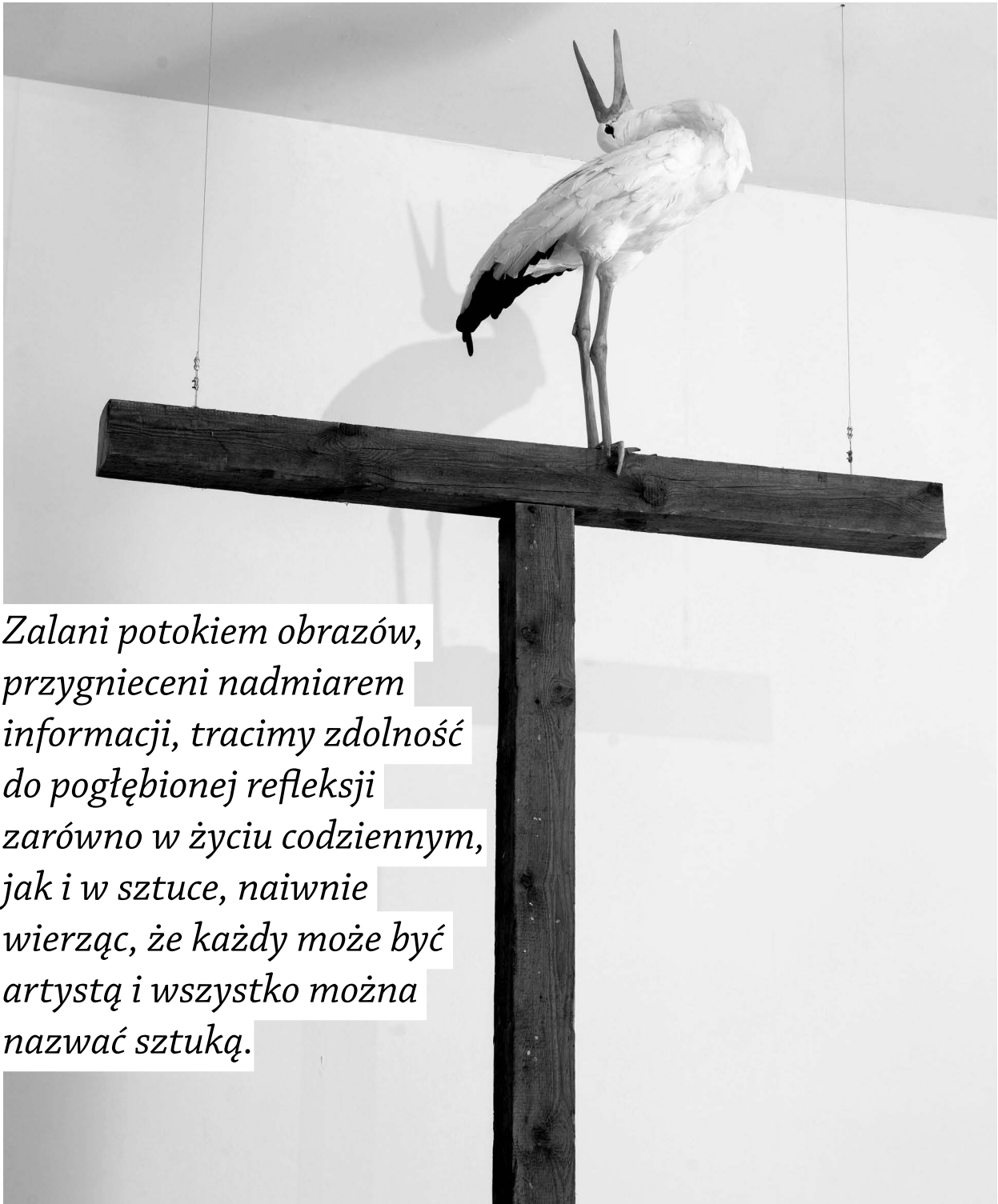
zarówno w życiu codziennym, jak i w sztuce, naiwnie wierząc, że każdy może być artystą i wszystko można nazwać sztuką.

Naszą codzienność buduje ekonomia, polityka, socjotechnika, a dalej – strach, niestabilność i zagubienie. Instytucje kultury i ich kuratorzy nadzorują artystów, czyniąc z nich narzędzia do realizacji własnych interesów.

Piękno postrzega się dziś powierzchownie, równając je z atrakcyjnością, tudzież nawet z kiczem. Trudno mi zrozumieć taką postawę, bo przecież piękno jest w nas wpisane. Będąc syntezą wielu wartości, jest wymagające, trzeba do niego dorastać. Zachwycamy się nim, jego naturą, mikro- i makrokosmosem, zadziwia harmonią, relacją barw i kształtów, uwodzi prostotą i uczciwością. Pobudza do ciągłego studiowania, a jego odkrywanie jest zgłębianiem siebie, wzmacnianiem swojej istoty. Jest głęboko i nierozzerwalnie związane ze świadomością.

Oto stoi przed nami człowiek – akt. W całej złożoności swojej wewnętrznej i zewnętrznej konstrukcji. Człowiek, którego los szlifuje i zdziera zarazem. Jego piękno ukryte jest przede wszystkim pod skorupą ciała. Tworzenie jest ujawnianiem prawdy, jest dbałością o całość treści i formy, o ich harmonijną współzależność. To pierwsza lekcja.

Przestrzeń artystyczną postrzegam jako powierzchnię przeznaczoną do tworzenia wartości; jako „podobrazie” dla działań ludzi, którzy ją tworzą – płaszczyznę współzależności i współistnienia. Wiem, że możemy budować swoją postawę artystyczną na fałszu, dla zysku i poklasku, trzymać fason w światłach reflektorów, tworząc projekty artystyczne pochopne i niewrażliwe. Być w sumie rodzajem współczesnego męczennika sztuki popularnej – spazmować, krwawić. Męczennika śmiertelnie poważnego – bez pogłębionej refleksji i poczucia humoru. Galerie sztuki niczym arena cyrkowa z chęcią zaprezentują skandale, które wzbudzą ciekawość, przyciągną tłumy gapiów. Zaakceptują każdą formę eksperymentu, działań



*Zalani potokiem obrazów,
przygniecenii nadmiarem
informacji, tracimy zdolność
do pogłębionej refleksji
zarówno w życiu codziennym,
jak i w sztuce, naiwnie
wierząc, że każdy może być
artystą i wszystko można
nazwać sztuką.*

powstających jedynie dla szokujących doznań, często nieodpowiedzialnych. Możemy iść pod prąd, ignorując swoje wewnętrzne światło... Ale po co?

Wstydzmy się wewnętrznej brzydoty, zaniedbanego daru i sprzedanych wartości. Najwyższy czas, by umieć odróżniać prawdziwą sztukę od współczesnej pseudosztuki; dzieła sztuki od „projektów artystycznych”, będących nie dziełem autorskim, ale wspólnym

Krzysztof Franaszek / *Krzyż polski* / 2013

przedsięwzięciem kuratora i autora. Współczesność w końcu przeminie, a dzieło pozostanie świadectwem, konkretnym śladem naszej obecności. Szybko okazać się może, że „gra w sztukę” na dłuższą metę po prostu się nie opłaca. ■

Dieknie

Jerzy Fober

Prof. zw. Jerzy Fober urodził się w 1959 roku w Warszawie. Absolwent Liceum Sztuk Plastycznych im. A. Kenara w Zakopanem. W latach 1979–1984 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, realizując dyplom w pracowni prof. S. Kulona. Obecnie kieruje Zakładem Rzeźby Instytutu Sztuki w Cieszynie na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W latach 1996–2011 prowadził pracownię rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Od 2011 roku pracuje także na Wydziale Rzeźby Akademii Umeni w Bańskiej Bystrzycy (Słowacja).

*Nikt nie ma prawa
w drugim człowieku tłumić
pragnienia piękna w imię
wydumanych, ideologicznych
przekonań, nawet, jeżeli
zdominowały one większość
instytucji kultury.*





Sztuka jest darem przekazywania niebanalnych treści poprzez przejmującą formę realizacji. Poprzez dzieło literackie, muzyczne, teatralne, filmowe i każde inne, w stale poszerzanych wrażliwością człowieka obszarach kultury. Jest to świat wartości adresowany do człowieka nieprzeciętnego, bo otwartego na siłę artystycznych środków wyrazu i gotowego do najbardziej naturalnych wzruszeń.

Po drugiej stronie ową elitarność determinuje najbardziej podstawowy warunek, jakim jest posiadanie talentu. Jednak ujawnienie talentu jest tylko początkiem nadziei związanej z jego obecnością. Trzeba go oswoić i rozwinąć. Nieujarzmiony talent z czasem staje się źródłem artystycznych frustracji oraz pretensji do świata wobec osobistego niespełnienia. Od tysięcy lat, będąc dla osób spoza jego obszaru barierą nie do pokonania, w równym stopniu wzbudzał podziw, jak i mniej wyszukane uczucie zazdrości.

Artystyczna niezależność, obserwowana z perspektywy społecznej poprawności, tworzyła również liczne środowiska satelitów, jak i zagorzałych przeciwników tego, co sztuką nazywano. Jednak miniony dwudziesty wiek powołał do życia zupełnie nową, trzecią kategorię artystycznych aktywistów, którzy w imię wolności łączą nienawiść do sztuki z determinacją bycia artystą, rezygnując jednocześnie z tak niewygodnego ograniczenia, jakim było posiadanie talentu. W zgodzie z założeniami antysztuki oraz pojęciem antyartysty, programowo odrzucają potrzebę posiadania tego fragmentu doskonałości nazywanego niegdyś *iskrą bożą* i tak niebezpiecznie wskazującego na miejsce swego źródła. Nie powinno być cząstki kogoś, kogo nie ma. Z perspektywy lewicujących środowisk artystycznych, które, jak same twierdzą, zdominowały sztukę współczesną, tego typu rozumowanie nie powinno budzić zdziwienia. Tak kategoryczna postawa pociąga jednak

Jerzy Fober / Kto ma oczy, niech słucha / 2009

za sobą dalsze konsekwencje, jak konieczność odrzucenia Piękna, Dobra i Prawdy.

Jednak czy dominacja oznacza rację?

Pojęcie Sztuki powołała do życia naturalna ludzka potrzeba obcowania z doskonałością. Nikt nie ma prawa w drugim człowieku tłumić pragnienia piękna w imię wydumanych, ideologicznych przekonań, nawet, jeżeli zdominowały one większość instytucji kultury. Wszelkie ideologie mają bowiem charakter krótkotrwałych, sezonowych zauroczeń lub niezwykle wyrachowanych, egoistycznych działań, nastawionych na doraźne korzyści wąskiej grupy swoich autorów. Wspomniana na wstępie elitarność, stawiająca niełatwe wymagania zarówno wobec twórcy, jak i odbiorcy dzieła, jest warunkiem wyjściowym dla urzeczywistnienia sensu Sztuki, jakim jest jej **ponadczasowość**. Kolejne, następujące po sobie artystyczne mody i trendy pozostają w jawnej sprzeczności z pojęciem Sztuki tworzącej wartości trwałe. Tym bardziej zadziwiający jest wysiłek ludzi zawiadujących kolekcjami sztuki tworzonymi w oparciu o sezonowe tendencje, wkładany w lansowanie przekonania o trwałej (ponadczasowej) wartości zgromadzonych zbiorów.

Szeroko rozumiana artystyczna niezależność wywalczona na przełomie XIX i XX wieku i tak łapczywie konsumowana w minionym stuleciu nie tylko uchyliła szeroko drzwi do świata sztuki, ale wręcz wyrwała je z zawiasów, wywołując kulturowy przeciąg. Odtąd każdy może być artystą, wszystko i wszędzie może być sztuką. Tylko od czasu do czasu, mniej więcej z podobną częstotliwością od tysięcy lat, pojawia się niewygodna *iskra boża*, która na chwilę burzy obowiązujący współcześnie **popkulturowy obraz kultury**. ■

Cieszyn, 12.05.2014

Jerzy Fober / Anioł upadły / 2012

Kilka myśli zebranych

Adam Grudzień

Adam Grudzień, urodzony w 1986 roku w Świdniku. Absolwent ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu w pracowni prof. Grażyny Jaskierskiej-Albrzykowskiej. W latach 2011–2013 był kuratorem Galerii Sztuki Współczesnej MD_S, obecnie doktorant na macierzystej uczelni.

- Co to?
gdy usta milczą, śpiewa i wzrusza.
- To dusza.
- Co to ?
nieraz duszy skrzydła sobie dopinało.
- To ciało.
- Dusza i ciało, serce i rozum
*wiedza i sztuka wyśniona
każda ta para jest wtedy szczęśliwa
gdy w siebie zapatrzona.*

Marek Grechuta, *Muza pomysłowości* (1978)

Przeciętny człowiek redukuje znaczenie piękna, gdyż uważa, że ładne jest to, co przyjemne i miłe dla oka (np. kwiat róży albo zgrabna kobieta w sukience). Rzemieślnik nie ogranicza się do podniet – estetyczne jest to, co stylowe i nadające się do sprzedaży, a więc użyteczne. Estetyk odpowiedziałby, że sąd smaku przewyższa samo wrażenie piękna, gdyż odczucie, np. wdzięk, jest nadto subiektywne.

Artysta woli pozostać subiektywny. Szuka piękna w przyrodzie nawet wtedy, gdy jako Demiurg pracuje „z duszy”. Uwielbia wymyślać nieznanie nikomu koncepcje lub redefiniować je na nowo. Artysta zawsze

marzy, aby kierować się stylem. Dzisiaj artystą może być każdy, bez względu na stopień profesjonalizmu w uprawianiu sztuki. Ta nobilitacja doprowadziła do tego, że część dzisiejszych „artystów” wcale nie zajmuje się pięknem, lecz polityką i socjologią. Dla polityka grecki *kalon* to kampania prowadząca do zysku i władzy. Czasem będzie to intryga, rzadziej zbrodnia, a najlepiej kara (byle nie dla niego samego). Model socjologa jest o tyle ciekawszy, że nie trywialny. Socjolog skupi się na związkach piękna ze strukturą społeczną, wyborami estetycznymi, czyli na kontekstach piękna, nie zaś na sposobach jego kreacji.

Historyk sztuki poszukuje kanonów, gdyż tak wyznaczają mu zakres działania jego kompetencje. Dlatego nigdy do końca nie zrozumie, czym jest piękno nowoczesności i będzie musiał zadowolić się doniosłą treścią tradycji.

Dydaktyka sama w sobie nie kieruje się kategoriami estetycznymi; osoby, które zajmują się dydaktyką specjalistycznie, czynią świat bardziej pięknym – bo poświęcają swoją uwagę, aby nauczać. Tak samo piękne (bo wzniosłe) jest więc rozmnażanie gatunków, wychowywanie potomstwa, chęć niesienia pomocy innym i zmiany własnego losu.

Czasem jednak lepiej jest nie wtrącać się (*amor fati?*) gdyż sama obserwacja, bez jakiegokolwiek ingerencji w świat, również prowadzi do Stworzenia.

Piękno jest w oku patrzącego (Plotyn). ■

Adam Grudzień / A-E / 2014



Oswajanie rzeczywistości, czyli impresje o pięknie

Katarzyna Grudniewska

Katarzyna Grudniewska, ur. w 1983 roku, rzeźbiarka i pedagog. Absolwentka pedagogiki w Akademii Ignatianum w Krakowie; praca badawcza na temat znaczenia sztuki w szpitalach dziecięcych napisana pod kierunkiem prof. Ireny Popiołek-Rodzińskiej. Obecnie realizuje magisterski dyplom rzeźbiarski w pracowni prof. Jerzego Fobera na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego. Prowadzi pracownię ceramiczną i zajęcia artystyczne w Krakowie. Autorka bloga o polskiej rzeźbie: sculpturecanbedangerous.tumblr.com, na którym oprócz autorskich wpisów gromadzi wszelkie informacje na ten temat. Z urodzenia wadowiczanka, z zamiłowania cieszynianka, obecnie krakuska.

Biorąc do ręki narzędzia, zawsze mam nieodparte poczucie, że stawiane jest przede mną wyjątkowe i niepowtarzalne zadanie. Konsekwentne towarzyszenie temu, co próbuję wyluskać z materii, staje się podświadomie naturalnym sposobem bycia. Artysta i materiał, którym chce się posłużyć, tworzą intymny duet i kreują rzeczywistość opartą nie tylko na pewnej wrażliwości, ale przede wszystkim na wartościach najwyższych. Rzeźba przykuwa. Z czasem odkrywam, że przyjdzie mi stoczyć walkę o zachowanie rozsądku. Walkę o rozumienie piękna. Jeśli miałabym podjąć próbę definiowania piękna w rzeźbie, to zwróciłabym uwagę na autentyczność wypowiedzi artysty, pracę wykonaną nad dziełem sztuki i pewną formę magicznego połączenia twórcy z jego tworem. Moje ostatnie doświadczenia



pracy nad dyplomem uświadomiły mi, że pytanie o piękno często pojawia się w sytuacjach dla artysty granicznych, a pozostanie po stronie piękna wiąże się – przynajmniej dla mnie – z ucieczką od pokus iluzoryczności i zniechęcenia żmudną pracą.

To było w drugim roku bardziej lub mniej intensywnej pracy nad moim dyplomem magisterskim na Uniwersytecie Śląskim w Cieszynie. Przygotowywałam ogromną formę – postać kobiety, która na swoich plecach niosła nienaturalnej wielkości toból. U podstaw tego projektu był Wieczny Wędrowiec Tadeusza Kantora i jego zmaganie się z pojęciem podróży w sztuce. Co będzie na jej końcu – jeszcze nie wiem. Dwa lata to szmat czasu, wiele zmieniło się w moim życiu. Niestety, źle postawiona konstrukcja przegrała

Katarzyna Grudniewska przy pracy nad rzeźbą dyplomową

nierówną walkę z setką kilogramów gliny. To był jeden z najważniejszych momentów na mojej twórczej drodze. Jednak to właśnie w sytuacjach granicznych przypominamy sobie o tym, kim jesteśmy, czego pragniemy i co jest dla nas najważniejsze. Szczególnie jako artystów. Były liczne pokusy. Pojawiły się rady, by sfilmować historię bezradnie rozpadającej się rzeźby. Przygotować video i wykorzystać szansę, którą przyniósł los. Pozwolić tę historię dokończyć prawu grawitacji. Decyzję podjęłam intuicyjnie, zgodnie z poczuciem artystycznej autentyczności. Przypomniałam sobie inspiracje i z nowym bagażem doświadczeń



Beata Szczepaniak / *Pękło* / 2014

postanowiłam dokończyć pracę zgodnie z planem. Dziś coraz częściej myślę, że u podstaw tej decyzji leżał sposób definiowania przeze mnie piękna.

Piękno w sztuce rodzi się z obserwacji natury. W tym procesie zachodzi trudna do opisania konwersja, która nie akceptuje żadnych półśrodków i niespójności. Wynika ze swoistego dążenia do doskonałości, podskórnie odczuwanej potrzeby ideału. W spójną całość może ułożyć się jedynie taka forma, która nie ucieka od dokładnie obliczonych wzorów, wymierzonych kątów, płaszczyzn i wypukłości. Zachwycamy się tym, co nienaganne. Jednak w bezpośrednim przekładaniu praw natury na sztukę łatwo popaść w banał, utożsamiając piękno jedynie z przyjemnością. Forma dążąca do ideału powinna zawierać w sobie nie tylko doskonałe proporcje, ale także niepowtarzalny pierwiastek, jakim naznacza ją autor. Osobiste przeżycia, wrażliwość, interpretowanie rzeczywistości odciska niewidzialny ślad, który nadaje jej autentyczność. Ta wartość dodana, nie dająca się obliczyć, nadaje utworowi rangę. Choć nie da się jej zdefiniować czy wprost opisać, doskonale odczytywana jest przez odbiorców i w konsekwencji doceniana.

Rzeźba znacząco wyróżnia się na tle innych sztuk wizualnych poprzez swoją trójwymiarowość. Trzeci wymiar daje nieskończoną ilość możliwości tworzenia obrazów. To zobowiązuje. Jakikolwiek rozleniwienie nie wchodzi w grę. Rzeźba musi być doskonała

w każdym punkcie, ponieważ w przeciwnym razie nie złoży się w całość. Oglądając ją z jednej tylko strony, widz musi mieć nieodpartą chęć zobaczenia, co jest dalej. To rzeźbiarz rysuje tę mapę płaszczyzn, wklęsłości i wypukłości, które prowadzą oko po każdym milimetrze formy. On, nikt inny, opowiada tę historię. Doświadczenia te wyrastają na trudzie pracy rzeźbiarza, często fizycznie wyjątkowo wymagającej.

W tym szczególnym zjednoczeniu można próbować znaleźć element wiarygodności wypowiedzi i piękna. Zagadka definiowania piękna jeszcze długo będzie strącała sen z powiek największym filozofom. Nie naszym zadaniem jest definitywne zamykanie pojęcia w mądrych słowach, klasyfikowanie i poddawanie restrykcyjnym analizom. Zadaniem rzeźbiarza niech pozostanie szukanie doskonałych form, obserwacja natury, plastyczne rozwiązywanie zagadek świata. U podstaw jednak stać powinno autentyczne rozpoznanie źródeł wrażliwości, poprawne odczytywanie sensów istnienia, jak i pretensji wobec rzeczywistości. Kierunek tej podróży niech cechuje konsekwencja. Bo rzeźbienie podobne jest do wychodzenia w morze. Choć na początku pełni zapału wypływamy w rejs, z czasem tracimy siły i dopadają nas wątpliwości. Na środku oceanu odczuwamy strach i niepewność. Trzeba jednak pamiętać, że pośpiech jest złym doradcą. Trwogę należy ośwoić, bo choć jesteśmy na środku wielkiej wody, z tego punktu bez wyjścia musimy w jakimś kierunku ruszyć. Najmniej satysfakcjonujący wydaje się powrót do macierzystego portu. Jedynym słusznym wyborem jest podążanie do wyznaczonego celu. Ryzykowne, jednak dające cię gwarancji, że na drugim brzegu okrucy doświadczanego piękna nadadzą kształt naszej wrażliwości. Podniosą wysiłek do rangi intymnego sacrum. ■

Dziękno i przeżycia południa

Andrzej Jarosz

Dr Andrzej Jarosz – adiunkt w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Sekretarz kwartalnika naukowego „Quart”. Redaktor naczelny serii wydawniczej *Wrocławskie Środowisko Artystyczne* (wyd. ASP we Wrocławiu im. Eugeniusza Gepperta). Autor m.in. monografii *Józef Hałas* (2007), *Jan Chwałczyk* (2010), *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975)* (2011), *Zbigniew Karpiński* (2012), *Zdzisław Nitka* (2014, w przygotowaniu) oraz artykułów naukowych i popularnonaukowych.

Widzowie, którzy mieli okazję obejrzyć w tym roku wystawę *Sculpture du Sud: d'une rive à l'autre de la Méditerranée* (18 maja – 11 listopada 2014) w uroczym prowansalskim miasteczku L'Isle-sur-la-Sorgue, mogli być oszołomieni zgromadzoną na niej ilością wybitnych nazwisk i ciekawych realizacji¹. We wnętrzach renesansowej Villi Datris (siedziby powołanej w 2011 roku Fondation pour la sculpture contemporaine) i jej ogrodach – rozciągających się nad brzegiem krystalicznie czystej, opływającej całą Wyspę rzeki – wyeksponowano prace 50 współczesnych rzeźbiarzy z Francji i krajów basenu Morza Śródziemnego, m.in. Yvesa Kleina, Armana, Césara, Roberto Combasa, Xaviera Escribá, Juana Miró, Hervé'a di Rosa czy Claude'a Viallat'a. Wystawę pomyślano zatem jako wielowątkowy przegląd współczesnych trendów, rozwijających się w sztuce południowej Europy, Afryki Północnej i na Bliskim Wschodzie.

75 klasycznych rzeźb figuralnych, instalacji oraz dyskretnych interwencji w przestrzeń architektoniczną

ogrodu prezentowało szerokie spektrum form, sposobów ich integracji z otoczeniem oraz nieograniczoną gamę wykorzystanych materiałów. Gotowe przedmioty przemalowane i zestawione w zabawne całości przez Miró (*Tête et Oiseau*, 1967), polerowany metal odbijający światło w abstrakcyjnym *Monolithe* (2013) Yazida Oulaba, model łodzi zbudowany z wiotkich łożyn i osadzony w nurcie rzeki przez Odile de Frayssinet (*Barque aux roseaux*, 2009), lustra płasko ułożone wśród zielonej trawy i odbijające błękit nieba przez Jeana Denanta (*Mare Nostrum*, 2014), a obok nich syntetyki w aranżacjach typu *site-specific* (np. *Assassins* z pęków kabli autorstwa Mounir Fatmi, 2011), obrazowały rozmaite materie rzeźby nowoczesnej.

Szczególnie interesujący był zaś wewnętrzny kontrast form współczesnych operujących nowoczesnymi tworzywami, ale wyraźnie nawiązujących do tradycji rzeźby europejskiej. Uwagę zwracała np. *Niobe* – instalacja Laurenta Perbosa z 2013 roku, w której artysta przedstawił zawieszoną w przestrzeni kobiecą głowę skopiowaną z antycznych posągów, z której pustych oczodołów spływały na ziemię barwne, zastygłe strugi lakieru skupiającego się w poliesterowych kałużach łez wylanych przez mityczną bohaterkę. Zastosowanie przez artystę klasycznej formy i współczesnych materiałów było wariacją na temat sztuki starożytnej i języka metafory. Dzieł odnoszących się jawnie lub bardziej subtelnie do antycznych toposów można było na wystawie znaleźć więcej.

Za pracę emblematiczną w tym zakresie można uznać dzieło Yvesa Kleina. Jego wersja pomniejszonej i zamkniętej w szklanej gablocie *Nike z Samotraki*



villadatrisc.com

**VILLA
DATRIS**
 FONDATION POUR LA SCULPTURE
 CONTEMPORAINE

Sculpture du SUD

... D'UNE RIVE À L'AUTRE
DE LA MÉDITERRANÉE

**EXPOSITION du 18 mai
au 11 novembre 2014**

50 ARTISTES ■ 75 SCULPTURES

ENTRÉE LIBRE

VILLA DATRIS - L'Isle sur la Sorgue
FONDATION POUR LA SCULPTURE CONTEMPORAINE

Toute reproduction est autorisée sous réserve de mentionner la Villa Datris, Fondation pour la Sculpture Contemporaine, 13090 L'Isle sur la Sorgue, France. Tél. 04 77 40 10 10. www.villadatrisc.com

(1962) została zamocowana na metalowym trzpieniu wbitym w kamienną, nieregularną podstawę w kolorze ochry – charakterystycznego dla Południa koloru skał. Figura, pokryta syntetyczną żywicą i typową dla Kleina francuską ultramaryną, uzyskała malarską polichromię, a delikatne zmatowienia powierzchni i nadana jej przez artystę szorstkość wzbogaciły subtelną grę światła i cieni na fałdach szat oraz piórach kamiennych skrzydeł kształtujących tę dramatyczną i symboliczną postać.

Biorąc pod uwagę miejsce – urzekające harmonią architektury i ogrodu, a także wyjątkową atmosferą

miasta znanego z licznych galerii i antykwariatów – oraz piękno całej krainy Vaucluse, którą niegdyś zachwycał się Petrarca, omawiana ekspozycja stanowiła swoisty hołd dla ducha kultury śródziemnomorskiej i m.in. za Albertem Camusem przywoływała tak istotny dla organizatorów „mit Śródziemnomorza”, z fundamentalną w wymiarze sztuki triadą rytmu, harmonii i symetrii oraz potrzebą uosobienia obiektywnego piękna.

Méditerranée przesycone słonecznym światłem to dla kultury europejskiej obszar szczególnie. Archaika, klasyka i współczesność nieustannie toczą tu dialog. Dlatego

też, zwłaszcza na południu Francji (dawnej Prowincji rzymskiej), dokonywało się w ciągu wieków harmonijne połączenie tradycji antycznej z kolejnymi stylami historycznymi, a zachwyt nad życiem, jego zmysłowością i pięknem, przejawiający się w wysubtelnieniu formy, wyrafinowaniu *decorum* i bujnym ornamentem, przekładał się na wysoką jakość sztuki, zaś potrzeba kontynuacji wysokich wzorców wpłynęła na wspólny „kod genetyczny” większości tutejszych artystów.

Niedaleko od L'Isle-sur-la-Sorgue znajdują się zresztą przykłady znakomitej, przesyconej duchem antyku sztuki romańskiej: wspaniały portal w Saint-Gilles-du-Gard z połowy XII w., współczesne mu rzeźby kościoła i klasztoru Saint-Trophime w Arles czy dekoracje krążanków katedry Saint-Sauveur w Aix-en-Provence. Nie mniej spektakularne są zachowane do dziś i zabezpieczone w miejscowych muzeach przykłady rzeźby rzymskiej czy galo-rzymskiej: zestaw imponujących posągów przedstawiających cesarzy z Musée de Vaison la Romaine wraz ze znajdującą się tam subtelnie opracowaną *Głową Apollina w wieńcu laurowym* czy wspaniałe zbiory rzeźby w Musée départemental Arles Antique (z popiersiem Wenus z Arles, znakomitymi portretami Oktawiana Augusta i Juliusza Cezara oraz spektakularnym brązem przedstawiającym *Jeńca galijskiego*). Dzieła te stanowią niezbywalny, wiecznotrwały potencjał, który przez wieki reflektował w rzeźbie francuskiej. O jego twórczym wykorzystaniu przekonuje galeria rzeźby Musée Calvet w Avignonie, gdzie pośród szeregu perfekcyjnych XIX-wiecznych dzieł akademickich odnoszących się wprost do antyku (np. zachwycająca klasyczną, wyważoną formą alegoria *Sztuki etruskiej* Victora-Etienne Simyana z 1863 roku) i niepokojących dzieł z epoki symbolizmu (np. *Greczynka z Eleusis* (1899) Henry-Louisa Broise'a o delikatnej, modelowanej w kości słoniowej twarzy), wyróżnia się ekspresyjne studium portretowe Camille Claudel. *Popiersie brata Paula jako młodego Rzymianina (Mon frère)* (ok. 1897) to dzieło podporządkowane kanonom naturalistycznego ujęcia, lecz twórczo reinterpretujące antyczny wzór w formie impresyjnego, rzeźbiarskiego szkicu. Manualne, a zarazem konceptualne działanie Claudel – mimo że stylistycznie i chronologicznie odległe od dzieł prezentowanych na wystawie *Sculpture du Sud* – dotyczy jednak tego samego: fascynacji trwałością kanonów i możliwościami ich współczesnych weryfikacji.

Oczekiwanie od rzeźby (czy dzieła sztuki) doznania estetycznego zapewne wielu wyda się konserwatywne,

niedzisiejsze i nieznajdujące racji bytu w odniesieniu do licznych współczesnych realizacji. Jednak tęsknota za pięknem wydaje się oczywista w krainie przepelnionej słońcem i tak mocno przesiąkniętej historią. Przeżycie wzruszenia i doświadczenie doskonałej formy – jako nadrzędne cele tworzenia sztuki – wciąż wzbogacają widza kontemplującego rzeźby, poddającego się atmosferze ulotnych chwil i niezwykłych miejsc oraz pobudzają go do refleksji. Dlaczego Nike wciąż biegnie, wznosi utracone ramiona, a jej skrzydła porusza niewyczuwalny wiatr? Dlaczego Kleinowski błękit przemienia ją w archaiczny *palladion*, a forma przykuwa wzrok i porusza duszę? Ponieważ, będąc cytatem z przeszłości, ożywionym wspomnieniem, pozostaje nieustająco piękna. Przypominając sąd Władysława Stróżewskiego – ciągle bowiem podlega pożądanemu przez nas „absolutnemu rozszczeniu prawdy i dobra”², ustanawiając tym samym nadrzędny sens swego istnienia. I choć filozof rozpoczął swoje rozważania *O pięknie*³ retorycznym pytaniem „Czy warto dziś podejmować problematykę piękna?” (zwłaszcza w epoce twórczej wolności i zaprzeczenia potrzebie kultywowania tradycyjnych wartości artystycznych) nie można wątpić, że piękno nadal objawia się wokół nas. Na wystawie *Sculpture du Sud...* było obecne zarówno w prześwietlonej słońcem, krwistoczerwonej, biomorficznej i abstrakcyjnej formie Austina Camilleriego (*L'œil d'Osiris*, 2012), jak i w subtelnych kobiecych portretach wykonanych w terakocie przez Irinę Gonou w 2011. Grecka artystka, nawiązując do sepulkralnych, tanagryjskich posągów z epoki hellenistycznej, zastosowała charakterystyczną dla nich sensualność naturalnych materiałów, harmonię proporcji oraz wyrafinowanie w modelunku idealnych, archetypicznych, pograżonych w zadumie twarzy. ■

Przypisy

1. Zob. www.villadatris.com oraz: N° 4 Sculpture du Sud. Exposition 2014, [catalogue], Villa Datris – Fondation pour la sculpture contemporaine, 2014.
2. W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 156.
3. Tamże, s. 155.

List do Grzegorza

Jacek Lang

Jacek Lang, urodzony w 1964 r., jest absolwentem filologii polskiej UAM, gdzie uzyskał dyplom z wyróżnieniem za pracę w dziedzinie teorii literatury. Pracuje jako tłumacz i uczy przekładu w Wyższej Szkole Języków Obcych w Poznaniu.

Zastanawia mnie odstręczająco-przyciągające oddziaływanie tej rzeźby na mnie. Kiedy przyłożyłem do niej miarę pobieżnie zarysowaną przez Mrożka, ukazało mi się, żeś perfidny jest.

Otóż, zachęcony przez Wieśka, czytam korespondencję Lema i Mrożka. Znalazłem tam zdanie, którego sensu spróbowałem dociec za pomocą Twojej rzeźby. „Solarisa” przeczytałem i zasmuciłem się losem ludzkim – pisze Mroźek. *Właściwie jest coś perfidnego, kiedy pisarz ukazuje, jak Pełnia Znaczeń i Nicość ocierają się o siebie bokami jak dwa konie w jednym zaprzęgu, z tym że tego drugiego konia nie ma i właśnie przez to jest w dwójnasób, i próżno ten pierwszy koń robi miny, żeby zwrócić na siebie uwagę i dostać kawałek cukru* (list z 23.08.1961 r.). Mroźek, co prawda, sam się zastrzegł, że nie wyraża się ściśle (*Nie przejmuj się tym moim bełkotem, i tak prawdopodobnie nigdy nie potrafię powiedzieć dokładnie, o co mi chodzi*), ale zdania nie skreślił i listu od nowa pisać nie zaczął, toteż można pewnie zakładać, że sens jakiś w tym dostrzegł.

Twoja rzeźba co oddaje? Ja w niej widzę zniechęcającą, nawet mierzającą nijakość ludzkiej doli – od razu można sobie wyobrazić, że uwieczniony leży w tym foteliku przed telewizorem, przymulony piwkiem po robocie, i prawie ujrzeć, jakiej jakości rzeczy próbuje

ogłądać – nijakość, przez którą na wszystko natychmiast opada opar absurdu, i to nie absurdu uwznioślo-nego przez egzystencjalizm, lecz najzwyczajszego, smętnego i tępego bezsensu, który przenika i prawie oblepia wszystko jak dławiący smród mierzwy. Po prostu Nicość. Z Pełni Znaczeń, czyli pewnie jakiejś doskonałości – nic.

I kiedy jest tylko ten jeden koń, cuchnący perszeron Nicości, Mroźek wietrzy w tym perfidię. Jeśli dobrze jego myśl rozumiem, zaczyna nam wtedy doskwierać brak drugiego konia, brak, którego nie możemy znieść. Ukazujesz swoją rzeźbą zniechęcającą nicość ludzkiego losu i nie dajesz niczego poza tym. Odbywa się to bezwzględnie, bo ta nagość jest uniwersalna, ta postać to absolutnie Każdy, jak w dawnym moralitecie: król i żebrak kiedyś, prezes i cieć dziś. I w Mroźkowej ocenie w takiej sytuacji brakuje konia ciągnącego w drugą stronę, krzepkiego brabansona Sensu. A przez to – twierdzi Mroźek – tym bardziej ten koń się ujawnia (może nie sam koń, lecz jego miejsce w zaprzęgu, czyli brak się ujawnia), bo przecież nie umiemy żyć bez sensu, więc samodzielnie będziemy go dodawać.

Za perfidne Mroźek chyba uważa to zmuszanie odbiorcy do jakiejś reakcji. Nie potrafimy tego po prostu zostawić, bo nie umiemy się pogodzić z tą frontalnie atakującą nicością. Odnoszę wrażenie, że w wypadku Twojej rzeźby furtką pozwalającą odbiorcy ocalić jakąś godność człowieczeństwa pozostawałby wyłącznie komizm, ale on wcale nie jest oczywisty, bo

Grzegorz Gwiazda / *Siedzący* / 2010





brak jednoznacznego punktu, który umożliwiłaby przyłożenie takiej dźwigni interpretacyjnej. I skutek, dla mnie przynajmniej, jest taki, że chciałbym się poprzez śmiech wzniesć ponad ziejącą z tej rzeźby Nicość, ale zawsze pojawi się myśl, że ostatecznie i tak ta rzeźba ze mnie szydzi i demaskuje te starania. Inaczej mówiąc, kpi z takich prób interpretacyjnych.

Jeżeli tę Mroźkową myśl odczytuję właściwie, to Pełnia Znaczeń też powinna oddziaływać negatywnie. Pomyślałem o *Dziewczynie z dzbanem mleka* Vermeera, bośmy na nią podobnie, mam wrażenie, zareagowali. Dwa flankujące ją obrazy świetne, bez dwóch zdań, ale schodzą na drugi plan, a ten jakąś nabożną czcią napawa. Godzinami można go oglądać i dociekać, skąd się bierze jego porażająca doskonałość, z nóg zwalająca, a jednocześnie jakoś niezwykle kojąca, czyli pewnie właśnie ta Pełnia Znaczeń. Bo przecież wydaje się, że ta strużka mleka jest dokładnie tam, gdzie musi być, ni ułamek cala w żadną ze stron. I wszystko jest akurat tak, jak być powinno, a ta doskonałość rzeczy przenosi się na służącą. Pewnie to nie tylko moje wrażenie, boś Ty rzekł „Bije ładem z tego obrazu”. A kiedy się otrzesz o doskonałość, później trudno. Ciężko to pożenić ze zwykłym życiem, bo chce się żyć w tym niezmiernym

Grzegorz Gwiazda / *Siedzący* / 2010

świecie doskonałości i nieodzowności każdej rzeczy. Jak zbladły przy tym obrazie wszystkie inne i jaki nijaki wydawał się Amsterdam po wyjściu z tego muzeum. Za Hamletem chce się wtedy drwiąco smęcić: *Jak nuda, stęchła, płaska i jałowa jest każda z ziemskich spraw, cały ten świat!*. Vermeer więc tak samo perfidny, bo ustanawia przepaść nieprzebytą między tą Pełnią a padole. Pozwala posmakować pewnej pełni, doskonałości, przez co tym bardziej doskwiera przenikająca wszystko Nicość. Przecież nawet się nie chciało później Van Gogha oglądać. ■

