

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Wydział Rzeźby i Intermediów

## PRZEDMIOTY, PRAWIDŁA, SYNERGIA

Przedmioty w artystycznej wypowiedzi bezprzedmiotowego przedstawienia

Mikołaj Jerczyński

Rozprawa Doktorska

Promotor:

dr hab. Jerzy Lipczyński, prof. ZUT

Promotor pomocniczy:

dr Marcin Plichta

Szczecin 2019



## Spis treści

Wstęp.....	3
1. Ludzie i przedmioty.....	5
Subiektywne i obiektywne rzeczy .....	5
Konsumpcja rzeczy .....	6
2. Prawidła.....	8
3. Przedmioty i reguły w sztuce .....	9
Od przedmiotów do obiektów sztuki.....	11
Przedmioty gotowe.....	14
Od przedmiotu do podmiotu w sztuce.....	14
Struktura i synergia .....	17
4. Opis pracy .....	19
Idea.....	19
Proces powstawania rzeźby.....	21
Podsumowanie .....	24
Dokumentacja fotograficzna procesu powstawania rzeźby „Kopyto” .....	26
Dokumentacja fotograficzna rzeźby.....	32
I „Kopyto” .....	33
II „Regał” .....	36
Bibliografia.....	38

## Wstęp

Przedmioty to coś więcej niż tylko rzeczy, przedmioty to świadectwa, które kryją w sobie bogactwo tego świata i doświadczeń człowieka. Aby je docenić, trzeba spróbować zrozumieć ich relacyjność i prawidła, które te przedmioty konstytuują.

Ludzie tworzą pojęcia, definicje i zasady, aby zbliżyć się trochę do prawdy i uporządkować otaczającą ich rzeczywistość. Niektóre z nich nie wytrzymują próby czasu, oddziaływań zmiennych kontekstów i ewoluującej świadomości. Nauka stale weryfikuje wiedzę o człowieku i jego relacjach ze światem wypierając jeden model pojęciowy kolejnym. W niestałym, pełnym wątpliwości mechanizmie poznawczym, rodzi się silna potrzeba odnalezienia jakichś prawidłości i stabilizacji. Wiedza to zbiór nagromadzonych informacji o świecie, uzyskany na drodze doświadczeń i ewolucji człowieka. Doświadczenie rzeczywistości możliwe jest dzięki przynależnym nam zmysłom, które przybliżają nam świat zewnętrzny, mają jednak ograniczony dostęp do jej głębszych warstw i struktur. Niedoskonałość sądów umysłu opartych na zmysłach, kieruje moje poszukiwania w głąb siebie.

„Szukałem samego siebie”<sup>1</sup>, to słowa Heraklita z Efezu, który wytyczył kierunek poszukiwań prawdy na drodze poznania. Analogicznie można byłoby powiedzieć, że ja szukałem siebie pośród przedmiotów.

Wiedząc, że „błądzenie po omacku nie jest bardziej twórcze niż ślepe posłuszeństwo wobec praw”<sup>2</sup>, szukam jakiejś zasady, która ugruntuje moje przekonania. Moim polem doświadczalnym jest pracownia, w której badam zależności i cechy różnych przedmiotów. Z cierpliwością i konsekwencją buduję formy, próbując odpowiedzieć sobie na nurtujące mnie pytania. W procesach tych doświadczeń materializuję potencjał twórczej wyobraźni, odkrywając obszary nieświadomionych wcześniej treści.

Od wczesnych lat dzieciństwa mój świat budowały przedmioty, nie tylko codziennego użytku, ale również narzędzia związane z warsztatem mojego ojca. Był to warsztat stolarski. Po jego śmierci stałem się małym odkrywcą kształtów i funkcji rzeczy pozostawionych w spadku. Tajemnicze skrzynki i narzędzia wzbudzały moją ciekawość i chęć eksperymentowania. W trakcie niekończących się wypraw w głąb tajników warsztatu, narastał we mnie podziw i szacunek do umiejętności związanych z obróbką materiału. Tak powstawały moje pierwsze realizacje rzeźbiarskie w charakterze naiwnych form wykonywanych przez

---

<sup>1</sup> W. Tatariewicz, *Historia filozofii I*, Warszawa 1998, s. 33.

<sup>2</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Gdańsk 2004, s. 19.

nastolatka. Doświadczenia te wpłynęły zapewne na dalsze moje wybory. Snycerstwo, konserwacja mebli i wreszcie rzeźba - punkt, w którym spotkały się wszystkie moje zainteresowania.

Przez wiele lat gromadziłem narzędzia i inne przedmioty. Często znalezione na złomowisku, dostawały kolejną szansę na życie. Moja pracownia to przestrzeń pełna nagromadzonych rzeczy, wytworzonych przeze mnie oraz znalezionych. Pośród narzędzi, materiałów, form, kształtów i znaczeń, poszukuję odpowiedniego języka do wyrażenia siebie. Nagrodą za niezliczone godziny skupionej pracy są małe osobiste odkrycia oraz powstające w efekcie tej pracy przedmioty, obiekty, rzeźby. Mogę ich realnie doświadczyć i zobaczyć w nich odbijający się świat.

## 1. Ludzie i przedmioty

Według definicji przedmiot to „realny, fizyczny element otaczającego świata, [zwykle określany w kategoriach użytkowych. Przedmiotem określamy również temat omawianych, badanych treści, w których podmiot podejmuje akcję wyrażenia się. W filozofii to – przyp. M. J.] obiekt poznania i działalności człowieka”<sup>3</sup>.

Przedmiot występuje naprzemiennie ze słowem rzecz jako „przedmiot materialny, często w przeciwstawieniu do istoty żywej. [Z filozoficznego punktu widzenia rzeczy to – przyp. M. J.] wszystko, co może być przedmiotem postrzeżenia zmysłowego, co ma własności przestrzenne, trwa w czasie i czemu przypisujemy byt od nas niezależny; wszystko, co może być przedmiotem sądu”<sup>4</sup>.

W dużym uproszczeniu można by powiedzieć, że przedmiotem nazywamy wszystko, co jest na zewnątrz podmiotu. Rozdzielność składowych rzeczywistości utrudnia znalezienie wspólnej tożsamości dla swoich elementów. Dystansuje dominujący, subiektywny podmiot wobec otoczenia, a w efekcie prowadzi do odizolowania jego tożsamości od reszty świata.

Wyjątkowość ludzkiego umysłu znacznie wyróżnia nas z pośród istot i rzeczy na ziemi. Ludzka wyobraźnia kreuje świat cywilizacji i kultury, struktur przysłaniających pierwotną tożsamość człowieka. Wielość przedmiotów i organizacja rzeczywistości raczej ukrywają przynależność człowieka do świata zwierząt, dostosowując go do przestrzeni, którą sam stworzył.

Archeologia odkrywa przed nami świat bogaty w rzeczy, które zawierają w sobie tajemnice historii cywilizacji ludzkości. Świat zmiennej i uwarunkowanej kultury materialnej, w której ewolucja przedmiotu aktywnie współtworzyła naszą rzeczywistość. Rzeczy towarzyszą ludziom od zawsze, pełnią rolę narzędzi według określonych dla siebie funkcji. Od czasów kamienia łupanego do technologii cyfrowej przedmioty nie tylko zmieniły swój kształt, funkcję i znaczenie, ale zyskały też styl, osobowość a nawet obywatelstwo. Paradoksalnie doskonałość narzędzi, przekroczyły granicę ludzkich możliwości.

Istnieją również przedmioty, które powstały raczej z potrzeby ducha i pełnią funkcję symboliczną bądź estetyczną. Współtworzą przestrzeń życiową człowieka wraz z przedmiotami użytkowymi. Stanowią punkty szczególnie skupiające uwagę, przenosząc ją w przestrzeń refleksji i estetycznych doznań. Nasycone treściami „opowiadają” historie, włączając nas w świat swoich przedstawień.

---

<sup>3</sup> hasło: przedmiot, [w:], *Mały słownik języka polskiego PWN*, (red.) Z. Łępicka, S. Skorupko, H. Auderska, Warszawa 1996. s. 643.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 726.

Przedmioty to świadectwa działalności człowieka na ziemi. Odkrywając kolejne karty historii, poznajemy zwyczaje człowieka, mogąc lepiej zrozumieć samych siebie. Tworząc przedmioty zapisujemy własną historię, której bogactwo różnorodności wydaje się nieskończone.

## **Subiektywne i obiektywne rzeczy**

„Ludzie czytają nas poprzez rzeczy”<sup>5</sup>. Nasze ciała nie są na tyle doskonałe, by zaspokoić nasze poczucie tożsamości. Potrzebujemy rzeczy by zwiększyć naszą siłę, podkreślić piękno i zaznaczyć wyjątkowość naszego bycia w świecie. Wielość i różnorodność przedmiotów na rynku pozwala na odpowiednie, wręcz dowolne, dopasowanie ich do osoby wedle indywidualnych potrzeb. Drobne odstępstwa od naszych oczekiwań jesteśmy w stanie przyjąć w zamian za inne udogodnienia, a oryginalność często kształtujemy wprowadzonymi przez producenta innowacjami. Z nagromadzeniem przedmiotów wzrasta ilość znaczeń, których są nośnikami. Określają one naszą przynależność, zdradzają nasze poglądy i status społeczny, wyrażają nasze nastroje i upodobania. Posiadane rzeczy świadczą o człowieku, dlatego mówimy o języku rzeczy jako zbiorze znaczeń z nim utożsamianych. Poprzez rzeczy ludzie wyrażają swoje osobowości, a niektóre z nich ludzi kształtują.

Istnieją przedmioty związane z indywidualnymi historiami, które nie tylko są nośnikami znaczeń jednostkowych, ale mogą być rzeczami fizycznie identycznymi z innymi. Istotą ich oryginalności jest silnie oddziałujące znaczenie, a nie forma i materiał. Są to rzeczy wyjątkowe, których wartość szacujemy według miar indywidualnych. Przypisujemy im subiektywne wartości zawartych w pamięci kontekstów.

Kultura materialna dostarcza w ten sposób podstaw dla ludzkiej egzystencji, współtworząc relacje z innymi i z sobą samym. Tak rozumiana obiektywizacja to rodzaj dialektycznej zależności między podmiotami a przedmiotami, osobami a rzeczami, w której nie ma miejsca na jakąś granicę oddzielającą osobowość od świata zewnętrznego. Rzeczy odgrywają istotną rolę w konstytuowaniu tożsamości jednostkowych i zbiorowych. Pośredniczą w stosunkach pomiędzy ludźmi, prowadząc do konstytuowania się określonych tożsamości zbiorowych, co znowu składa się na budowanie tożsamości jednostkowych. Przedmioty obiektywne porządkują przestrzeń ludzkiej aktywności w ramach określonych funkcji znakowych. Mają znaczące oddziaływanie symboliczne w obrzędach rytualnych określonej kultury. Rytuały posiadania rzeczy służą włączaniu nas w ich konteksty znaczeń. Określają przynależność do jakiegóś

---

<sup>5</sup> J. Barański, *Świat rzeczy*, Kraków 2007, s. 238.

zbiorowości na przykład narodowej, religijnej czy subkulturowej. W tych procesach odgrywają ważną rolę, ze względu na ich wartości materialne jako składowe świata fizycznego i wartości znakowe kulturowego kodu. To czym jest człowiek „na zewnątrz”, jest rodzajem odzwierciedlenia jego „wnętrza”, z drugiej strony jego „wnętrze” jest odbiciem tego, co „na zewnątrz”. Możemy to zaobserwować jedynie wtedy, gdy postrzegamy człowieka wraz z elementami jego otoczenia, w tym rzeczami.

### **Konsumpcja rzeczy**

Na przestrzeni wieków przedmioty zmieniały swój wygląd, będący wyrazem ulepszeń i efektem konkurencyjnych zasad wolnego rynku. Rzemieślnicy wykorzystywali potencjał estetyczny przedmiotów, aby sprzedać produkt z jak najlepszą korzyścią. Przez setki lat przedmioty kształtowane były według przyjmowanych zasad zgodnych z ówczesną epoką. Kształtowanie się stylów wynikało z indywidualności i potrzeby oryginalności poszczególnych warsztatów. W następstwie naukowych i technicznych osiągnięć, dynamicznych zmian zachodzących na przełomie XIX i XX wieku, procesy produkcyjne nabrały tempa. Udoskonalenie linii produkcyjnych stało się przyczyną powstania zjawiska masowej produkcji przedmiotów, a wraz z nim idei wzornictwa przemysłowego. Świat zalała fala przedmiotów sterowana siłą ekonomicznych potencjałów. To już świat człowieka współczesnego, kultury materialnej i konsumpcyjnej. Coraz nowsze modele przedmiotów wykonanych ze znacznie tańszych i łatwiejszych w produkcji materiałów, zachęcają konsumenta do kolejnych zakupów. Wielość i dostępność rzeczy stała się dobrem powszechnym, a konsumpcję podsycają odpowiednia reklama i wciąż konkurujące ze sobą rynki. Wraz ze wzrostem dóbr materialnych zwiększyła się ilość nagromadzonych śmieci, które wchodzą w skład środowiska naturalnego człowieka. Dziś zmagamy się z kryzysem globalnego zanieczyszczenia, napędzanego przez niepochromowane mechanizmy wolnego rynku, a także z postępującym zjawiskiem bezrobocia i „wymierania” wielu zawodów zastępowanych nowymi technologiami w procesie produkcji przedmiotów.

Kultura konsumpcyjna to nie tylko nabywanie dóbr w celu zaspokojenia podstawowych potrzeb, ale również kreowanie wizerunków i różnych stylów życia. To konstruowanie zbiorowych i jednostkowych tożsamości. Nadzieją na poprawienie kryzysowych sytuacji jest kształtowanie świadomości konsumenta w odpowiednim kierunku oraz odpowiedzialności wobec zjawisk zachodzących w jego otoczeniu.



## 2. Prawidła

„Każda cecha zewnętrzna ma jakąś cechę wewnętrzną za swoją podstawę”<sup>6</sup>.

(Gottfried Wilhelm Leibniz)

Przedmioty współtworzą naszą tożsamość, ale również z tej tożsamości się wyłaniają. Ich wartości i cechy w całej swej rozciągłości istnieją w pojęciu świadomym i podświadomym oraz własnościach rzeczy samych w sobie. Aby je lepiej zrozumieć, należy poznać prawidła, które przedmioty konstytuują.

Definicje podają dwa znaczenia dla słowa prawidło:

1. „Prawidło, inaczej reguła, norma- to ogólny przepis w jakiejś dziedzinie, normujący jakieś czynności”<sup>7</sup>. Prawidłowy więc znaczy zgodny z obowiązującymi prawidłami, odpowiadający określonym przepisom, normom, należyty, poprawny, normalny.
2. „Przyrząd służący do prostowania czegoś; forma, szablon; zwłaszcza forma o kształcie stopy ludzkiej, wkładana do butów dla utrzymania ich fasonu”<sup>8</sup>. Prawidło więc jest przedmiotem, które utrzymuje prawidłowy kształt, tak jak zasada utrzymująca stan porządku rzeczy.

Prawidło-zasada to metoda regulująca istotę jakiegoś zjawiska. To rodzaj narzędzia, które zarazem umożliwia i ogranicza działanie w zakresie możliwości jego zastosowania. Sprawy byłyby znacznie prostsze, gdyby zjawiska ograniczały się do pojęć stałych. Zmienność natomiast wynikająca z natury rzeczywistości, ciągle wymusza na nas zmianę narzędzi i metod, lub poszukiwanie nowych, odpowiadających naszym potrzebom prawideł. Istnieją różne prawidła, które są rodzajem determinacji człowieka. Można by spróbować wyróżnić podziały i rodzaje prawideł, choć mam wrażenie, że jest to próba uchwycenia fraktalnej konstrukcji rzeczywistości. Wielec prawideł, norm i zasad dotyczy każdej dziedziny życia. Jedne wynikają z samej natury, a drugie z potrzeby porządkowania rzeczywistości przez człowieka. Wszechobecny determinizm nie pozostawia wiele miejsca dla zindywidualizowanej jednostki. „Cały jestem zbudowany” z prawideł, parafrazując słowa Grzegorza Ciechowskiego<sup>9</sup>. W całym gąszczu znormalizowanych determinacji łatwo zagubić własną osobowość.

---

<sup>6</sup> G. W. Leibniz, *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego I*, przeł. I. Dąbska, Warszawa 1955, s. XXXI.

<sup>7</sup> hasło: prawidło, [w:] *Mały słownik języka polskiego*, (red.) Z. Łepicka, S. Skorupko, H. Auderska, Warszawa 1969, s. 628.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> G. Ciechowski, *Freeedom*, Świetliki, z albumu *Złe misie*, 2001.

### 3. Przedmioty i reguły w sztuce

„Sztuka przemawia specyficznym językiem od rzeczy do duszy”<sup>10</sup>.

(Wassily Kandinsky, 1912 r.)

Do celów mojej pracy postanowiłem przeanalizować prawa konstytuujące przedmiot sztuki jako dzieło i zastanowić się co jest istotą fenomenu sztuki na tle jej historycznych przemian.

Dzieło sztuki w potocznym rozumieniu ujmuje się jako przedmiot pozbawiony praktycznej funkcji, przeznaczony do podziwiania i kontemplowania. Takie pojęcie znacznie ogranicza problematykę dotyczącą sztuki, skrajnie okrajając znaczenie dzieła do jego fizycznych przedstawień. Różnorodność teoretycznych definicji oraz artystycznych wypowiedzi komplikuje ogólną charakterystykę tego pojęcia.

Istnieją różne teorie dzieła sztuki, w których główne rozróżnienia dotyczą sposobu jego istnienia oraz jego struktury. Pomimo różnic wszystkie mają swoją uzasadnioną podstawę, jednak ich określona perspektywa nie zawsze w pełni oddaje istotę fenomenu sztuki.

Moją uwagę przykuwa dialektyczna teoria marksistowska dzieła sztuki, która zakłada syntezę rozmaitych przeciwieństw. Szczególnie interesująca jest dla mnie relacja pomiędzy obiektem poznania a poznającym podmiotem. Dzieło sztuki opowiada zarówno o świecie rzeczy jak i o człowieku, który ten świat poznaje i ocenia.<sup>11</sup> Fenomenologiczna teoria daje obraz tej relacyjności, która metodologicznie rozdziela elementy dzieła sztuki na obszar rozciągający się w relacji twórca-dzieło-odbiorca. Czyli dzieło istniejące jako byt intencjonalny, mający swoją podstawę bytową, który w aktach odtwórczych przeżycia estetycznego odbiorcy określa się mianem estetycznego przedmiotu<sup>12</sup>. Rozwinięciem tej struktury teorii dzieła sztuki mógłby być idealizm obiektywny w estetyce, który wskazuje źródło istoty dzieła, jakim są idee. „Dzieło jest syntezą zjawiska i idei, rzeczywistości i myśli, treści i formy”<sup>13</sup>. Ujęcie idei w formie pozwala dostrzegać w niej obecność osobowości twórcy. Nadaje dziełom cechy indywidualne autora, które stają się ich wspólną tożsamością.

Procesy twórcze mają dwa podstawowe źródła: intuicyjne (uruchamiające procesy ekspresyjne, przypadkowe o żywym charakterze działań eksperymentalnych) oraz logiczne (wyrachowane, oparte na określonych regułach). W przypadku intuicyjnych procesów

---

<sup>10</sup> W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996. s. 125.

<sup>11</sup> M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 252.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s.263.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 268.

prawdopodobieństwo odkrycia czegoś nowego jest wysokie, jednak prowadzi drogami błędów często doprowadzając do ślepych zaułków. Natomiast logika wprowadza nas w obszary już znane świadomości, ograniczając działanie do granic intelektualnych podmiotu i działając w obrębie praw już istniejących. Logika to bogaty zasób narzędzi, która może być zarówno źródłem inspiracji, jak i narzędziem interpretacji i weryfikacji działań intuicji. Intuicyjne traktowanie procesów twórczych to droga do unaocznienia cech podświadomych, pozwala na badanie elementów osobowości twórcy i poznawanie obszarów nieświadomych. Obie drogi są interesujące, zarówno w procesie poznawczym, jak i uzyskanych poprzez niego efektów. Na syntezę tych dwóch czynników wskazuje koncepcja niemieckiego filozofa sztuki Friedricha Schellinga, „sztuka polega na tożsamości świadomego i nieświadomego działania”<sup>14</sup>. Schelling charakteryzuje sztukę jako narzędzie służące do oglądu tego, co w działaniu i wytwarzaniu nieświadome oraz jego pierwotnej tożsamości z tym co świadome.

W publikacjach z lat 20. XX wieku, „O duchu sztuki” oraz „Punkt linia i płaszczyzna”, Wassily Kandinsky opisuje szereg prawideł dotyczących sztuki. Podaje wskazówki nie tylko dotyczące kompozycji dzieła, ale również dotyczące źródła jego powstawania, podkreślając jego szczególne znaczenie. Zwraca uwagę na odpowiedzialność artysty wobec wartości wynikających z prawidłowego formułowania dzieła i jego roli jako odkrywcy przestrzeni transcendentalnej. Wewnętrzne siły twórcze nazywa *wewnętrzną koniecznością*, która realizuje się w procesach twórczych artysty. Jego zdaniem to konieczność uprawnia artystę do wolności bez ograniczenia, która staje się przestępstwem, gdy z tej konieczności nie wynika. Artysta podporządkowany jest „wszystkim wyższym ideałom, którego obowiązki są i wielkie, i święte”<sup>15</sup>. Postawa obu teoretyków jest zaskakująco zbieżna, ma swoje źródło w duchu teorii idealizmu obiektywnego w estetyce. Opowiada się ona za twierdzeniem, że dzieło sztuki jest formą zmysłowego oglądu idei, scalając to, co ogólne z tym co jednostkowe, czyli idee w formie. Choć przewrotność sztuki XX wieku przełamuje wszelkie możliwe zasady sztuki, to odnoszę wrażenie, że zachowuje pierwotną jej podstawę, czyli intersubiektywną relację podmiotu.

Ewolucja sztuki przypomina ewolucję człowieka. Najstarsze znaleziska datujemy na ok. 3000 lat p.n.e. Kultura i nauka często wyznaczały granice i model sztuki. Styl, kanon, technika, określały jej środki wyrazowe. Wraz z rozwojem społeczeństw rozwijała się sztuka będąca wyrazem statusu i zamożności społecznej. Podległa architekturze stanowiła jedną z jej integralnych części. W starożytnej Grecji sztuka ujmowana była w kategoriach *techne*, co znaczyło świadomą działalność ludzką, dokonującą się według określonych zasad.

---

<sup>14</sup> F. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 48.

<sup>15</sup> W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996. s. 126.

Występowała w szeregu wielu innych umiejętności. Sztuka była umiejętnością wykonywania przedmiotów według określonych wzorców. Znajomość reguł tworzenia była warunkiem dla sztuki aż do XX wieku. Do tej pory sztuka funkcjonowała jako świadome działanie zmierzające do wytworzenia przedmiotu ucieleśniającego piękno, które było gwarantem ufnego odbioru. Skutkowało to określeniem wielu ścisłych zasad dla sztuki. W XX wieku pojęcie sztuki zostało rozdzielone od pojęcia piękna, które stało się dla niej jedynie jedną z wielu wartości estetycznych. To okres dla mnie najciekawszy, będący najbardziej burzliwym i stwarzający wiele nowych możliwości w tej dziedzinie.

## Od przedmiotów do obiektów sztuki

„Jedynym celem nowej plastyki abstrakcyjnej, jest wyrażanie praw, kierujących rzeczami i bytem”<sup>16</sup>.

(Henryk Stażewski)

Przedmiot towarzyszył głównie przedstawieniom człowieka w sztuce bądź występował samodzielnie obrazując tzw. martwą naturę. Oddalało to świadomość obserwatora od postrzegania samej formy przedstawienia jako jego istoty. Szczególną rolę uzyskał po wielu wiekach drugoplanowych znaczeń i antropocentrycznej przynależności. Wiek XX odkrywa przed nami inny obraz przedstawień w sztuce. Artyści w tym okresie sięgają do niedostępnych wymiarów rzeczywistości, odkrywając przed nami jej immanentne przestrzenie.

Przemiany społeczne, nauka i technika, znacząco wpłynęły na zmianę myślenia twórców buntujących się wobec zastałym, konserwatywnym zasadom. Oderwanie się od nurtów klasycznych przedstawień nie znaczyło, że artyści całkowicie rezygnowali z figuracji, jednak przedmiotem badań stały się wszystkie elementy rzeczywistości wchodzące w skład przestrzeni i istoty człowieka.

Początek XX wieku to okres, w którym wyłoniły się nowe kierunki w sztuce. Analiza formalna dzieła, które uwolniło się od usztywniającej przynależności do architektury, sprzyjała wnikliwym eksperymentom artystycznym. Czołowi przedstawiciele *kubizmu* poszerzyli obszar zainteresowań sztuki o głęboko analityczne myślenie o przedmiotach. Ważnym osiągnięciem kubistów było definitywne zastąpienie tematu tzw. *przedmiotem plastycznym*. W centrum zainteresowań może być zarówno człowiek, jak i każdy inny przedmiot, wszystkie one miały

---

<sup>16</sup> A. Turowski, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, s. 10, <https://www.yumpu.com/xx/turowski> (dostęp: 28.10.2018).

takie same prawa w sztuce. Kubiści chcieli ukazywać wszelkie możliwe walory trójwymiarowego przedmiotu w swoich pracach, jego powierzchnię i wnętrze jednocześnie, tak aby widz mógł zobaczyć je za jednym rzutem oka. Przestrzeń przedmiotu została rozłożona na części i otwarta. Dekonstrukcja przedmiotu i przeciwstawienie sobie form wklęsłych z wypukłymi, miały istotny wpływ na kolejne fazy rozwoju sztuki.

W konsekwencji odważnych działań kubistów zrodziły się nowe kierunki takie jak futurizm, konstruktywizm czy dadaizm. We Włoszech Umberto Boccioni współtworzył manifest, który zapoczątkował nurt futurystyczny w sztuce. Futuryzm aktywizował czynnik ruchu formy, który był zaczątkiem myślenia o czasoprzestrzennym traktowaniu realizacji rzeźbiarskich.

W Rosji natomiast artyści koncentrowali uwagę na konstrukcji formy i tak ukształtował się konstruktywizm. „Artysta przeistoczył się z odtwórcy w konstruktora nowego świata przedmiotów”<sup>17</sup> – głosił El Lissitzky. Styl przekształcił się w technikę a istotą kreacji „jest rzeczowe kształtowanie się przedmiotu”<sup>18</sup>. Artyści odchodzą od monolitycznej zwartej masy rzeźby, proponując w zamian otwarte obiekty o dynamicznej konstrukcji przestrzennej.

Na doświadczeniach konstruktywistów wykształcił się nowy nurt bezprzedmiotowych przedstawień – *abstrakcjonizm*. Kazimierz Malewicz tworzył *suprematyczne* kompozycje, w imię idei czystego odczucia przedmiotu plastycznego. Wykluczył z nich wszelkie elementy rzeczywistości, zmierzając do osiągnięcia czystej ekspresji bez przedstawienia. Celem jego pracy było badanie uniwersalnych reguł określających proporcje i relacje poszczególnych form. *Suprematyzm* miał na celu osiągnięcie czystego wrażenia u odbiorcy dzieła. Zjawiska świata przedmiotowego same w sobie były bez znaczenia, a istotne jedynie doznania i przeżycia, które są trwałymi i prawdziwymi wartościami dzieła. W podobnym duchu tworzy holenderski artysta Piet Mondrian, twórca neoplastycyzmu, który stosuje pionowe i poziome podziały kompozycji. Wielu przedstawicieli sztuki abstrakcyjnej używało matematycznych obliczeń do swoich kompozycji. „Mając do czynienia z czystym elementem plastycznym można przez szereg eksperymentów osiągnąć wiedzę o podstawowych prawach kompozycji i formy”<sup>19</sup>. W Polsce Katarzyna Kobro czerpiąc z odkrywczych doświadczeń swoich poprzedników, realizowała rzeźby, całkowicie rezygnując z bryły jako masy kształtującej odśrodkowo rzeźbę. Wraz z mężem, Władysławem Strzemińskim, utworzyli zbiór zasad dla kompozycji rzeźby zebraanych w teoretycznej pracy zatytułowanej „Kompozycja przestrzeni – obliczenia rytmu

---

<sup>17</sup> A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, s. 263.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> A. Turowski, *Utopia awangardy*, 1979, s. 161, <https://repozytorium.amu.edu.pl>, (dostęp: 01.10.2018).

czasoprzestrzennego”. W *unistycznej* koncepcji dzieła na pierwszy plan wysuwa się zasada równowartości elementów przestrzeni. Konsekwencją stosowania wskazówek Strzemińskiego o budowaniu rzeźby, jest forma otwarta zintegrowana z przestrzenią. „Rzeźba jest nie kompozycją formy samej dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni”<sup>20</sup>.

Działania abstrakcjonistów zmierzały do uniwersalizacji sztuki, pozostawiając niewiele miejsca na indywidualizm. Ich dzieła wpłynęły nie tylko na kształtowanie się przedmiotu jako produktu sztuki użytkowej, ale również na projektowanie architektury.

Silne oddziaływanie odśrodkowe osobowości twórcy, poszukiwanie nowych i oryginalnych rozwiązań, wymykało się z kontrolowanego systemu sztuki. Artyści czerpali z doświadczeń swoich poprzedników, ale nie chcieli podporządkować się ścisłym wytycznym już wyznaczonych tendencji. Ze stanowiska „sztuki czystej”, Antoni Pevsner i Naum Gabo głosili, że sztuka nie może mieć żadnego celu, tworząc prace będące w opozycji do utylitarnego nurtu „produktywistów”. Sztuka ma mieć wartość absolutną i niezależną. Odrzucając bryłę jako formę zamkniętą, uznawali głębię za jedyną i właściwą formę przedstawienia przestrzeni.

Równolegle do geometrycznych przedstawień rozwijał się nurt abstrakcji organicznej. Inspirowany naturą Henry Moore, zwany przez środowisko artystyczne „rzeźbiarzem pustki”, łączy pozytywowo-negatywowe przestrzenie formy, komponując odkrywczе wypukło-wklęsłe obiekty. Jest to inny rodzaj połączenia formy z przestrzenią, naśladujący procesy zachodzące w naturze.

Konsekwencją rezygnacji z przedmiotowych przedstawień był zobiektywizowany obraz sztuki, który rozszerzył pojęcie dzieła do jego relacyjnych ekstensji. Jednak rozwój sztuki nie jest liniowo kształtującym się zjawiskiem, które raczej występuje przeciw wszelkim unifikacjom swoich przejawów. Artyści wrócili do przedmiotowych przedstawień w nowej odsłonie przedmiotu.

---

<sup>20</sup> K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, 1997 s. 99, [https://monoskop.org/Katarzyna\\_Kobro](https://monoskop.org/Katarzyna_Kobro) (dostęp: 14.08.2018).

## Przedmioty gotowe

„Najbardziej możliwym do przyjęcia systemem, jest nie mieć z zasady żadnego”<sup>21</sup>.

(Tristan Tzara, manifest dadaistyczny z 1918 r.)

Wydawałoby się, że rewolucja abstrakcyjna w sztuce zaneguje w efekcie sens przedmiotowych rozwiązań, ale tak się nie stało. W biegunowej opozycji do abstrakcji, reprezentanci ruchów dadaistycznych wykorzystują przedmioty w nowy sposób, rywalizując o oryginalność, wbrew wszelkim zasadom. *Dadaizm* zrodził się z artystycznej potrzeby niezależności. Artyści demonstrowali siłę oddziaływań twórcy i sztuki. Dziełem sztuki mógł być przedmiot znaleziony, wybrany przez artystę. Sztuka zaczęła czerpać bezpośrednio z rzeczywistości, upodabniać się do niej. Rola artysty została sprowadzona do manipulacji przedmiotem, w formalno-semantycznych relacjach z otoczeniem. „*Ready made*, to termin nadany przez Marcela Duchampa gotowym, fabrycznym przedmiotom, podniesionym do rangi sztuki przez artystę (...) umieszczonych w nowym, artystycznym kontekście”<sup>22</sup>. Duchamp w swoich rewolucyjnych ideach wprowadził zupełnie inny charakter istnienia dzieła sztuki. Przedmioty takie jak: koło od roweru, czy suszarka do butelek w ikoniczny sposób zaistniały w dorobku artystycznym ludzkości. Wybitną postacią reprezentującą działalność dadaistyczną był również Kurt Schwitters. Ten artysta nie tylko łączył media poszczególnych dziedzin sztuki w formach asamblaży, ale wykraczał poza przedmiotowość dzieła, komponując wnętrza architektury. W oryginalnej koncepcji *merzbau*, można już zaobserwować zaczątki kształtowania się instalacji w rzeźbie. To koncepcje znacznie rozwiniętej formuły przedstawień w sztuce. Jednak kolejne rozwiązania przypadające na drugą połowę XX wieku, skierowały uwagę artystów na jeszcze inne aspekty rzeczywistości.

## Od przedmiotu do podmiotu w sztuce

Tendencja do przekraczania klasycznych koncepcji i konwencjonalnych nurtów rozwijała się, a wraz z nią pojęcie antysztuki. Ma ona swoje początki w dadaistycznych ruchach, gdzie sztuka i życie zacierały swą granicę. Idea używania przedmiotów wziętych z życia codziennego ewoluowała w neodadaistycznych ruchach w Stanach Zjednoczonych, wchłaniając obiekty audiowizualnej kultury. Również przeniknęła do Europy pod nazwą *nowego realizmu*.

---

<sup>21</sup> A. Kotula, P. Krakowski, *Op. cit.* s. 186.

<sup>22</sup> hasło: ready made, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, (red.) K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2004.

Moją uwagę przykuwa francuski artysta Daniel Spoerri, który zbiera przedmioty w próbach ocalenia ich przed unicestwieniem. Tworzy asambláže o przemyślanych kompozycjach, które także są rezultatem utrwalonego przez artystę czasu, wcześniej przygotowanej akcji.

Trudno tu określić granice podziałów na dziedziny, kierunki i style, gdyż mieszają się one w jednym tyglu pod wspólną nazwą - sztuka. Druga połowa XX wieku to okres gruntownej analizy sztuki, od kwestii formalnych po wszystkie procesy zachodzące w jej obszarach. Rozbudowana formuła przedstawień obiektów współistniejących z przestrzenią, zmierzała w stronę redukcji środków wyrazowych. Artyści zaliczani do *minimal-art* unikali dosłowności przedstawień w celu uzyskania odbioru czystego wrażenia zmysłowego. Robert Morris wykorzystywał obiekty o prostej stylistyce, z umiejętnością architekta organizował przestrzeń, wykorzystując materiałowość do uzyskania odpowiednich wrażeń. Kierował uwagę widza poza przedmiotowość formy, tworząc wrażenia iluzji, które podkreślają równowartościowość elementów przestrzeni. W refleksyjnych odbiciach lustrzanych form geometrycznych zwracał uwagę na obecność obserwatora. Był autorem wielu instalacji, w których łączył elementy plastyczne z zastaną przestrzenią, poszukując rozwiązań na swoiście rozumianą *antyformę*. Artyści reprezentujący *minimal-art* tworzyli kompozycje, które w harmonijny sposób dopełniały i porządkowały przestrzeń. Multiplikowane elementy ujednolicały układ przestrzenny.

Koncepcja *teorii otwartej formy* zaproponowanej przez Strzemińskiego i Kobra, a później Oskara Hansena w latach 50., przeniosły twórczą działalność poza progi „artystycznej stajni”. Przestrzeń otwarta stała się nowym polem doświadczalnym dla artystów. Realizacje o indywidualnym charakterze coraz częściej stawały się elementami miejskiego pejzażu. Surowe i ciężkie formy Richarda Serry, monumentalne realizacje Claesa Oldenburgera współtworzą przestrzeń życiową człowieka. Skala realizacji wykroczyła również poza przestrzeń miejskiego szumu. Prace Roberta Smithson’a, Michaela Heizer’a czy Christo z zadziwiającym rozmachem wpisują się w konteksty natury.

Przedmioty w sztuce miały jeszcze inną istotną odsłonę, w której stały się jednym z wielu elementów kultury popularnej. *Pop art* wbrew tendencjom wytyczanym przez reprezentantów kultury wysokiej, sięgnął po narzędzia i przedmioty kultury masowej. Wykorzystując jej mechanizmy, obiekty sztuki stawały się jednymi z wielu towarów na „półce”. Przeciwstawną postawę reprezentowali artyści, którzy dążyli do pozbawienia dzieła wartości przedmiotowych i komercyjnych. *Arte povera* to termin ujmujący takie aspekty artystycznych działań, które zmierzały do rezygnacji z obrazu i formy jako celu estetycznego. Jednym z przedstawicieli tego nurtu był grecki artysta Jannis Kounellis, który wykorzystywał przedmioty gotowe w swoich pracach. Wyjątkowość jego działań podkreśla moment, kiedy wprowadził



żywe zwierzęta w pole „obiektów” sztuki. Trudno było odróżnić co pochodzi ze świata sztuki, a co z życia oraz określić cechy charakterystyczne dla dzieła.

Nagromadzenie nowych rozwiązań w sztuce lat 50. i eksperymenty malarskie Jacksona Pollock’a zwróciły uwagę artystów na procesy wynikające z aktu twórczego. Głównym składnikiem konstytuującym sztukę procesualną jest czas, który objawia dzieło w trakcie jego powstawania. Realizację należy tu rozumieć jako działanie oraz jego efekt, który ostatecznie dokonuje się w doświadczeniu odbiorcy. Jest to podstawowa cecha składowa odróżniająca się od czasoprzestrzennej koncepcji dzieła, przejawiającego się w przedmiotach konkretnych. Reprezentanci sztuki procesualnej używają przedmiotów jako rekwizytów albo całkowicie z nich rezygnują, wykorzystując do przedstawień swoje ciało. Coraz częściej mamy do czynienia ze zjawiskami na pograniczu plastyki, muzyki i teatru. Sztuka przejawiała się w żywych działaniach twórców happeningów i performance. Jednym z przedstawicieli tego typu działań był Joseph Beuys, zwolennik koncepcji prymatu idei nad obiektem. Wykorzystywał gotowe przedmioty do swoich instalacji, by w rezultacie dotrzeć do widza odwołując się do faktów. W twórczych przedsięwzięciach wypracowywał teorię rzeźby społecznej. Uważał, że twórczość cechuje wszystkich ludzi i powinna przenikać do każdej dziedziny życia.

Warto tutaj wspomnieć twórczość Włodzimierza Borowskiego. Jego działania znacznie wykraczały poza ramy wyznaczonych trendów. W cyklach synkretycznych przedstawień eksperymentował z nowymi formami wypowiedzi. W ramach dialektycznie przeciwstawnych zjawisk kultury, analizował procesualność sztuki w relacyjnym związku artysty dzieła i odbiorcy. Świadome użycie potencjałów wewnątrz-procesualnych sztuki, znacznie wpłynęło na dalsze jej losy. Takie działania miały na celu zaangażowanie stanów psychicznych odbiorcy i aktywowanie jego czynnego udziału w procesach twórczych. Dzieło realizuje się w doświadczeniu, a widz staje się jego żywym elementem, natomiast przedmiotów zdecydowanie nie należy tu rozumieć jako dzieła sztuki, są to raczej rekwizyty, elementy dzieła, służące uzyskaniu odpowiednich doznań u odbiorcy. Tak przełamuje się bariera pomiędzy przedmiotem a podmiotem, gdzie twórca, dzieło i odbiorca są jednym, spójnym tworzywem dla sztuki. Rodzaj uprzedmiotowienia w sztuce stosował Yves Klein w latach 50. Użył ciała modelki, które pośredniczyło w procesie powstawania pracy malarskiej. Model, na którym była nałożona farba, posłużył za narzędzie malarskie pozostawiające ślady na płótnie. W 1960 r. w swojej ostatniej prezentacji artysta powitał gości nie prezentując żadnej już pracy w galerii. Było to zielone światło do bram sztuki konceptualnej, w której obecność przedmiotu to jedynie udokumentowana forma koncepcji artysty.

Okres lat 60. to burzliwy czas przemian w sztuce, który objawił skrajne postawy artystyczne i punkty zerowe dla sztuki. Pod koniec lat 70. sztuka straciła granice i kierunki rozwoju. Koncepcje Joseph'a Kossutha to rodzaj wykładu z przedmiotu sztuki dla zagubionego odbiorcy. Konceptualizm wykluczył przedmioty ze sztuki by podkreślić konceptualny charakter twórczości. Pozostaje tylko idea kształtująca wyobraźnię odbiorcy.

Sztuka objawiła cały wachlarz możliwości od ekstremalnych działań Hermanna Nitscha, aż po ciszę Johna Cage'a (4'33'). Fenomen sztuki obnażył swoją istotę, której celem wydaje się być spotkanie. W takiej koncepcji akcje Mariny Abramović są dopełnieniem procesu rozwojowego sztuki. W zasadzie to można byłoby powiedzieć, że momenty graniczne wyczerpały możliwości rozwojowe sztuki, a dalsze próby to rodzaj zderzenia się ze ścianą. Trzeba jednak pamiętać, że możliwości jakie pozostawiły nam te doświadczenia, to nieograniczony warsztat pełen narzędzi i metod do twórczych realizacji kreatywnej działalności człowieka.

Tak samo jak nie skończyła się sztuka, tak nie skończyła się przygoda z przedmiotami w sztuce. Twórczy potencjał znalazł ujście w nowych rozwiązaniach kombinatorycznych splotów. Rachel Whiteread w oryginalny sposób posługuje się warsztatem rzeźbiarskim. Artystka nie tylko zwraca uwagę na obecność *antyformy* w ramach swych przewrotnych działań, ale również podkreśla jej znaczenie nadając jej fizyczny ciężar. Materializuje przestrzeń powietrza, by utrwalić pamięć o rzeczach i o ludziach. Przedmioty w takich rozwiązaniach nie są rzeczami samymi w sobie, ale prezentują się w całej swojej relacyjnej rozciągłości.

Potencjał formy i znaczeń tkwiący w przedmiotach daje szerokie możliwości wypowiedzi artystycznej. Wielu artystów wciąż wykorzystuje przedmioty, poszukując nowych rozwiązań dla języka sztuki.

## **Struktura i synergia**

Rozbicie i dekonstrukcja formy umożliwiło analizę jej wnętrza, ukazując strukturalną budowę. Jak przez wielką lupę przyglądamy się jej konstrukcji, aby zrozumieć prawa relacji poszczególnych elementów w stosunku do całej struktury. Układy zwielokrotnionych modułów lub zróżnicowanych elementów tworzą wzory rzeczywistości złożonej. Badanie struktury i formy, pozwala lepiej zrozumieć relacyjne związki jej części. Są to próby ujęcia istoty rzeczy i uchwycenia natury w całej jej rozciągłości. Damián Ortega trafnie ujmuje partykularną budowę całości układu w swoich kompozycjach. Jego prace przypominają naukowe i techniczne modele. Wykorzystuje przedmioty jako istotne elementy składowe, współtworzące ujednoliczoną całość.

Struktura sztuki w naturalny sposób z wolna porasta usystematyzowane formy ludzkiej działalności, wypełniając jej puste pola. Jak żywy organizm wykazuje potencjał możliwości współdziałania swoich elementów. Wydaje mi się, że wciąż jeszcze czekamy na rodzaj artystycznej strukturalnej współpracy, która z siłą synergii wzmocniłaby oddziaływanie sztuki. Indywidualność jednak stanowi raczej przeszkodę na tej drodze, hamując ewolucję takiej koncepcji. Może źródłowość i kontekstualność sztuki staną się dla niej pretekstem, który pozwoli na zjednoczenie różnorodnych, rozwiązań w tej dziedzinie.

Synergia to „współdziałanie, kooperacja różnych czynników, skuteczniejsze niż suma ich oddzielnych działań”<sup>23</sup>. Jest to rodzaj symbiozy elementów układu, która zwiększa jego potencjał i wpływa na wzrost korzyści zbiorowych i jednostkowych. Zjawisko to występuje w różnych dziedzinach życia człowieka. Szczególnie cenione i wykorzystywane jest w ekonomii, nauce i psychologii społecznej. Oddziaływanie synergii możemy zaobserwować już od początków istnienia sztuki. Siła grupowej pracy objawiła nam dzieła starożytnych cywilizacji. Megalityczne budowle, monumentalne rzeźby, czy terakotowa armia chińska, która po dziś dzień demonstruje potęgę cesarskiej władzy, ciągle wzbudzają podziw i szacunek.

Sztuka XX wieku objawia innego rodzaju efekty działania tego zjawiska. Łączenie się gatunków, kierunków i stylów w sztuce, stworzyło nowe możliwości dla jej rozwoju. Synergia techniki i technologii pozwoliła na nowego rodzaju obrazowanie rzeczywistości. Połączenie sztuki i rzemiosła podniosło wartość przedmiotów użytkowych. Synergia formy i przestrzeni, modułowych i strukturalnych rozwiązań, łączenie materiałów i znaczeń przedmiotów to nowe narzędzia, których różnorodność pozwala wybrać własną drogę w sztuce.

Synergia doświadczeń zbiorowych i indywidualnych to dla mnie zbiór narzędzi i prawideł, które wchodzi w skład mojego warsztatu. To również historie człowieka ukryte za przedmiotami, możemy je poznać wykraczając poza funkcje ich użytkowych znaczeń. Stanowią one oryginalną mozaikę mojej osobowości, która odkrywa przede mną wciąż nowe rozwiązania nieuświadomionych wcześniej treści.

---

<sup>23</sup> hasło: synergia, [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, W. Kopaliński, (red.) E. Olszewska, Warszawa 2000, s. 484.

## 4. Opis pracy

### Idea

Celem moich badań jest poszukiwanie wspólnej podstawy dla elementów rzeczywistości jako części układu stanowiących całość. Przedmiotem badań są rzeczy w relacji z otoczeniem,

które stanowią strukturalną budowę tego układu. Poszukuję punktów granicznych antonimicznych podziałów w podmiotowo-przedmiotowym i subiektywno-objektywnym ujęciu rzeczywistości. W analizie procesów i prawideł sztuki tej dychotomicznej relacji upatruję możliwość określenia wspólnej płaszczyzny komunikacyjnej. Przyjąłem zasadę badania kontekstualnego tła przedmiotów oraz związków semantycznych w nich zawartych, w celu przewyciężania tego dualizmu. Rozważam zagadnienia związane z przedmiotem sztuki jako miejscem intersubiektywnego spotkania. Problematyka badań dotyczy zasadniczych elementów konstytuujących przedmioty i relacyjnego związku podmiotowo-przedmiotowych tożsamości. Interesują mnie również momenty graniczne, w których rzeczy nabierają cech abstrakcyjnych. Ontologiczny cel mojej pracy stawia przede mną trudne zadanie zrealizowania formy, której treści wymykają się definicjom i przedstawieniom. Rzeźba jest szczególnie trudną dziedziną sztuki do wyrażania tego, co ostatecznie wyrażalne nie jest, jednak dzięki swym cechom fizycznym i semantycznym, jest wyjątkowo tożsama rzeczywistości. Epistemologiczny charakter mojej pracy stanowi poszukiwanie praw dotyczących percepcji i jej przedmiotu.

Wybrałem przedmioty warsztatu szewskiego, kopyta i prawidła, które służą jako wzorce do formowania i utrzymania kształtu butów, przedmiotów przylegających do ciała. Ten punkt graniczny w dialektyczny sposób wpisuje się w treści podjętej przeze mnie problematyki. Kowadełko szewskie to specyficzne narzędzie, które spełnia rolę podstawy do podbudowy obuwia, czyli można by powiedzieć podstawy buta, kolejnego punktu granicznego, styku buta z ziemią. Ma charakterystyczną formę o trzech ramionach wynikających z jego budowy, z których każde znajduje inne zastosowanie w szewskim fachu. Potocznie zwane kopytem w swojej formie jest pewnego rodzaju syntezą przedmiotu i przestrzeni. Trzy osie kowadełka skupione w jednym punkcie przypominają kartezjański układ współrzędnych, wykorzystywany w geometrii jako trójwymiarowy model przestrzeni.

Niewielkie i oryginalne narzędzie często trafia na półkę, jak kolekcjonerskie bezużyteczne trofeum. Jego wyjątkowy kształt i znaczenie sprowokowały mnie, by podkreślić jego walory artystyczne, przeskalać i przenieść w kontekstualną przestrzeń sztuki.

Skala pozwala na spojrzenie z innej perspektywy na zjawiska zachodzące w przestrzeni. Doznania wywołane przez duże abstrakcyjne obiekty przypominają te zapomniane z dzieciństwa. Jest to rodzaj czystego doznania, które zachodzi wewnątrz świadomości obserwatora. Powiększenie kopyta ma zadanie przeniesienia go do wymiaru abstrakcyjnych postrzeżeń. Przeskalowanie ma wzmocnić oddziaływanie formy na widza i podkreślić jego wartość przestrzenną.

## Proces powstawania rzeźby

Docieranie do idei było rozciągniętym w czasie procesem poszukiwań różnych rozwiązań. Cały proces podzieliłbym na dwie części. Pierwsza dotyczy prac, które były efektem moich doświadczeń zdobytych na warsztatach odlewniczych w żeliwie, w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Rzeźby. Głównym założeniem mojej pracy było poszukiwanie możliwości wykorzystania potencjału przestrzeni wewnętrznej przedmiotu i sprawdzenie jakie możliwości twórcze dają rdzeniowe techniki formowania.



1. Żarówka z cyklu „Przedmioty idealne”, żeliwo, 2017.

Procedury formierskie skupiły moją uwagę na rdzeniu, który odtwarza kształty wewnętrzne odlewu. Przedmioty (żarówka i kopyta, il. 1 i 2), które były punktem wyjścia dla tej analizy, miały drugoplanowe, choć nieprzypadkowe znaczenie. Na podstawie określonych już kształtów żarówki a później szwskich prawideł, próbowałem odnaleźć odpowiednią metodę i rozwiązanie dla ideowych założeń. Różnorodność przedstawień jest wynikiem poszukiwań indywidualnego charakteru zunifikowanej formy. Wierząc, że znajdę sposób w procedurach odlewniczych, zacząłem przeorganizowywać swój warsztat, aby zwiększyć częstotliwość eksperymentów. Robiłem piece gazowe, narzędzia i przygotowywałem stanowisko do celów odlewniczych. Czas uciekał, a prace nie przynosiły pożądanych efektów. Choć zmieniłem pierwotną koncepcję, zamierzam kontynuować eksperymenty związane z tą techniką.

Druga część procesu to radykalny zwrot. Wraz z Promotorem zdecydowaliśmy o zmianie koncepcji. Przeskalowane kowadelko szewskie, „Kopyto”, było odpowiedzią na założenia ideowe mojej pracy. Znaczenia składały się w całość wieloelementowej układanki. Chciałem to zobaczyć, wiedząc, że koszty pracy będą wysokie. Wielkość wymagała ode mnie wprowadzenia podziału na pięć części. Ciężar poszczególnych elementów wymusił zastosowanie specyficznych połączeń i umocnień. Część projektowa to dokładne pomiary i rysunki techniczne. Dobór materiału wynikał z charakteru mojej pracy. Odzyskane, drewniane belki z prac rozbiórkowych pobliskiej budowy, świetnie nadawały się do mojej pracy. Materiał ma dla



2. Kopyta z cyklu „Przedmioty idealne”, żeliwo, 2016.

mnie szczególne znaczenie. Drewno, które było wcześniej drzewem jest dla mnie ciałem pokrewnym i tożsamym. Drzewo jest symbolem wzrostu, życia i mądrości, a w genealogii obrazuje strukturę rodowodu<sup>24</sup>. Stanowi ważny element przestrzeni współegzystując w systemie symbiozy z resztą natury. Materiał kieruje moją uwagę do źródła, czyli wspólnej podstawy bytowej. Oczami wyobraźni dematerializuję rzeczywistość, dostrzegając jej ujednolicony charakter.

Drewno, którego użyłem do pracy wymagało większego nakładu pracy i dodatkowej obróbki. Trzeba było je oczyścić i skleić to wszystko w całość. Ręczna obróbka materiału zabierała dużo czasu. Wyciąganie gwoździ, usuwanie chorych fragmentów drewna, przyrzynanie, struganie i na końcu klejenie. Najpierw konstrukcja i łączenia, a potem belka do belki sklejałem kolejne warstwy, aby uzyskać odpowiednią masę.

<sup>24</sup> hasło: drzewo, [w:] *Słownik symboli*, W. Kopaliński, Oficyna, Warszawa, 2001, s. 67.

Mijały tygodnie a potem miesiące, aż przyszedł moment, kiedy materiału zabrakło. Potem druga budowa i znowu trzecia i czwarta. Przerwy w pracy dodatkowo wydłużały czas realizacji, było to niepokojące, czasem brakowało cierpliwości, siły i zdrowia. Życie osobiste również nie szczędziło mi niespodzianek. Jednak nie mogłem się poddać widząc efekty włożonej już pracy. Dotarłem do celu dopiero po około dwóch latach zmagania z tą formą.

Kopyta również znalazłem na pobliskiej budowie, to teren byłej jednostki wojskowej, kiedyś niemieckiej, potem radzieckiej i polskiej, teraz to teren uniwersytetu. Kopyta najprawdopodobniej służyły jako wzorce do żołnierskich butów (il. 4). Znalazłem również but, którego wtedy użyłem do innej pracy (il. 3). Wszystko to były już nic nie warte resztki, nieprzydatne strzępy ludzkiej obecności. Dla mnie był to rodzaj artefaktów, przywoływanej pamięci tożsamości świata leżącego pod naszymi stopami. Zacząłem zbierać prawidła dokupując kolejne pary pochodzące z różnych zamkniętych warsztatów szewskich. W synergii tworzą teraz zbiór jednostkowych i zbiorowych oddziaływań, który znalazł swoje miejsce na wykonanym przeze mnie regale.



3. Rekonstrukcja - but znaleziony i but drewniany, 2013.



## Podsumowanie

Ludzie i rzeczy mają wspólną tożsamościową podstawę. Jest ona miejscem odwiecznej przemiany, z którego się wszystko wyłania i do którego wszystko powraca. Proces tej przemiany jest momentem syntezy różnych materialnych i niematerialnych elementów rzeczywistości złożonej. Jednymi z nich są rzeczy. Usprawniają czynności i komunikację pośrednicząc w relacjach między ludźmi i współtworzą przestrzeń życiową człowieka. Stanowią wartość i jakość naszego otoczenia, które nas kształtuje. W rzeźbie poszukuję odpowiedniej formy do wyrażenia wspólnej, fenomenalnej przestrzeni życia. Sztuka nie potrzebuje pojęć i uogólnień, ale działania zmierzającego do źródła, w którym łączą się wszystkie drogi. Indywidualność „wykuta” narzędziami zobiektywizowanych praw, zwraca się w jego kierunku. Jerzy Ludwiński w latach 70. przedstawił wizję sztuki opartą o całkowitą tolerancję różnych postaw. „Tradycyjne podziały sztuki są już nieprzydatne do niczego. Można ją badać jedynie poprzez docieranie do jej »struktur głębokich«, których jest niezliczona ilość, taka sama, jak ilość dróg w przyszłość i w głąb artysty i świata”<sup>25</sup>. Słowa te utwierdzają mnie o wartości indywidualnych poszukiwań. Pozostaje drążyć i zdzierać warstwę po warstwie, próbując to wszystko zrozumieć i uczyć się o tym wszystkim rozmawiać. Jeśli może to być język sztuki, to niech będzie językiem uniwersalnym i różnorodnym zarazem. Wszyscy spotykamy się pomiędzy różnymi formami przejawów rzeczywistości, a jedną z nich jest sztuka. To przestrzeń, w której znalazłem miejsce dla swojej wyobraźni i przestrzeń, która znalazła miejsce dla mnie. Rzeźba skupiła moją uwagę na przedmiocie i jego relacyjnym związku z podmiotem. W tej relacji dostrzegam niezliczoną ilość osób i doświadczeń, które odcisnęły swój ślad. Z podziwem i wdzięcznością przeglądam się w tym „zwierciadle” i w refleksji poszukuję odpowiedniej formy wyrazu, formy otwartej na spotkanie.

**W tym miejscu pragnę szczególnie podziękować osobom, które pozwoliły na to, że mogłem podążać własną drogą i w twórczy sposób wpłynęły na moje życie. Chciałbym tę pracę zadedykować właśnie tym wszystkim, którzy w ten sposób odcisnęli piętno na strukturze mojej osobowości i stanowią części mojej osobistej całości.**

Mikołaj Jerczyński

---

<sup>25</sup> J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2009, s. 280.



4. Kopyta szewskie znalezione na terenie bylej jednostki wojskowej w Szczecinie, w 2014r.

## Dokumentacja fotograficzna procesu powstawania rzeźby „Kopyto”



5. Kowadelko szewskie (trójnóg), żeliwo.



6. Odzyskany materiał z konstrukcji budowlanych



7. Klejenie elementów konstrukcyjnych i przygotowywanie połączeń.

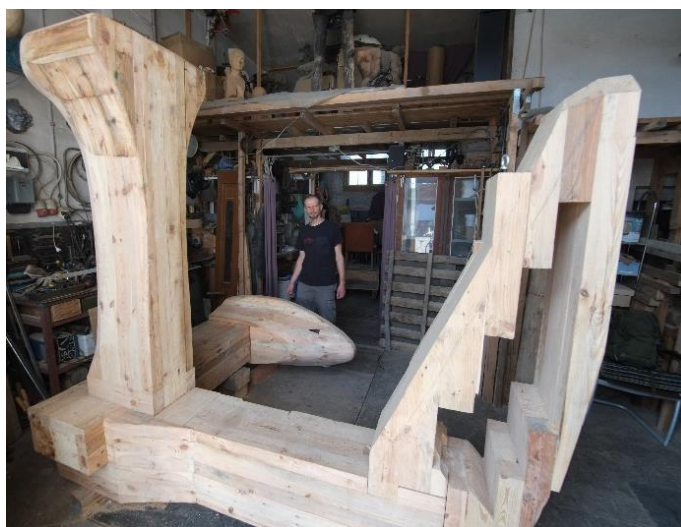




9. Proces klejenia warstw i budowania masy rzeźby



10. Widok połączenia czopowego „Kopyta”



11. Dopasowywanie połączeń poszczególnych części formy



*ljcgjv*





14. Połączenie prawej części „Kopyta”, widok z tyłu



15. Połączenia warstw formy „Kopyta”, widok z góry

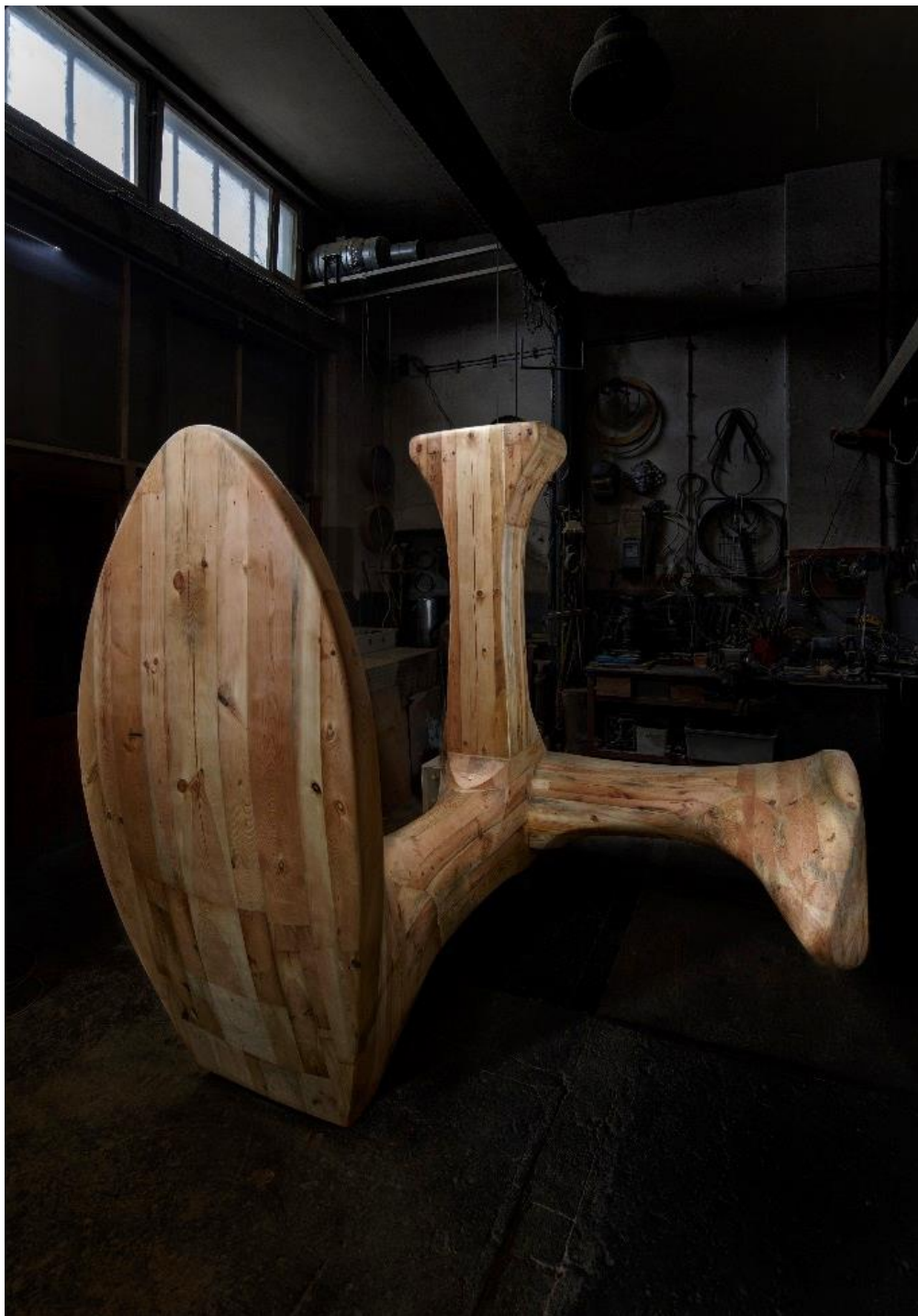


*16. Złożone „Kopyta”, przed impregnacją*



## **Dokumentacja fotograficzna rzeźby**

## I „Kopyto”



17. „Kopyto”, drewno impregnowane, 231 x 224 x 224 cm, 2019



18. „Kopyto”, widok z lewej strony

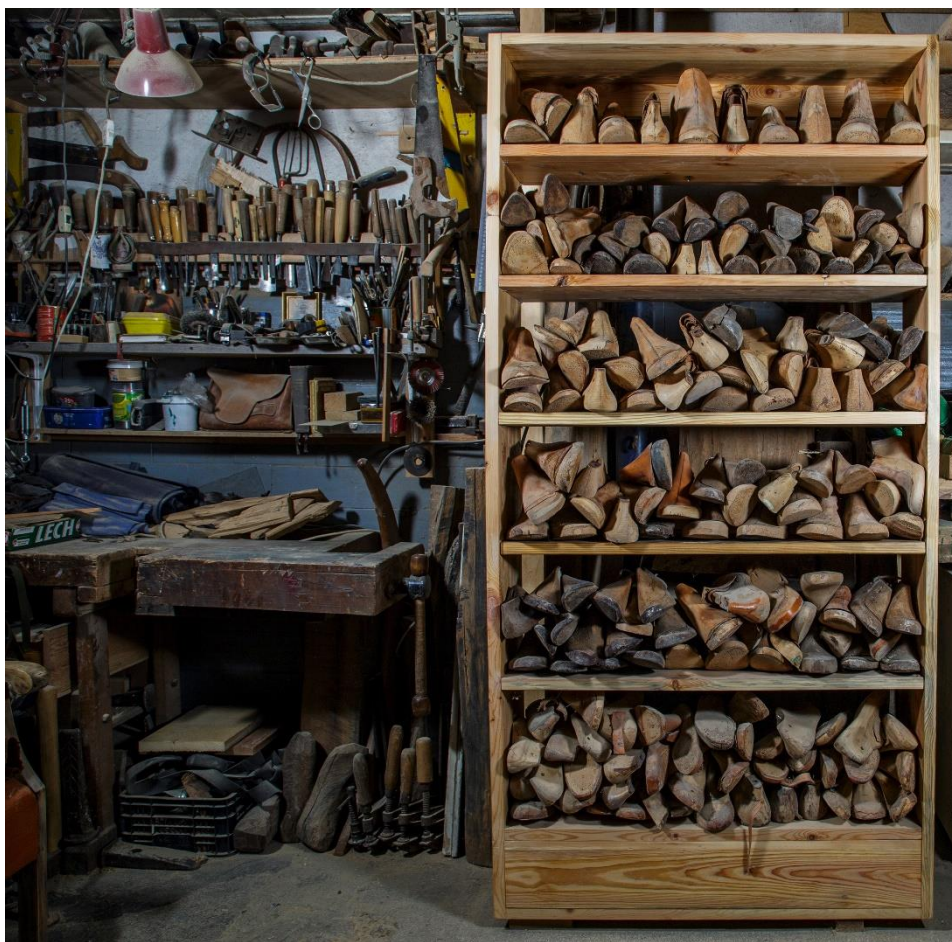


19. „Kopyto”, widok z prawej strony

## II „Regal”



20. „Regal” z prawidłami i kopytami, drewno, 190 x 96 x 30 cm, 2019



21. Regal z prawidłami i kopytami z fragmentem pracowni, 2019



22. Regal, fragment

## Bibliografia

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Gdańsk 2004.
- Barański J., *Świat rzeczy, Zarys antropologiczny*, Kraków 2007.
- Bodei R., *O życiu rzeczy*, przekład A. Bielak, Łódź 2016.
- Chmielowski F., *Sztuka sens hermeneutyka. Filozofia sztuki H. G. Gadamera*, Kraków 1993.
- Gadamer H.G., *Rozum słowo, dzieje*, przełożyli: M Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
- Husakowska Szyszko M., *Spadkobiercy Duchampa*, Kraków 1984.
- Jasiński B., *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, Warszawa 2008.
- Kaczmarek J., *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopi*, Poznań 2001.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, przełożył S. Fijałkowski, Łódź, 1996.
- Kotula A., Krakowski P., *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985.
- Leibniz G. W., *Biblioteka Klasyków Filozofii. Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego I*, przeł. I. Dąbska, Warszawa 1955.
- Leśniewska A. M., *Nowe miejsca rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX w. jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa, 2015.
- Ludwiński J., *Epoka błękitu*, Otwarta pracownia, Kraków 2009.
- Malewicz K., *Świat bezprzedmiotowy*, Biblioteka Bauhausu, przekład S. Fijałkowski, Gdańsk 2006.
- Morris R., *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010.
- Nowicki A., *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991.
- Potocka M. A., *Estetyka kontra sztuka*, Warszawa 2007.
- Potocka M. A., *Rzeźba dzieje teoretyczne*, Kraków 2002.
- Sudjic, D. *Język rzeczy*, przekład A. Puchejda, Kraków 2013.
- Schelling F. W. J., *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.
- Tatarkiewicz, W. *Historia filozofii*, Warszawa 2005.

**Inne źródła:**

*Eduardo Chillida: Brzmienia*, Galeria Awangarda BWA, Wrocław 2016.

Łepicka Z., *Mały słownik języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

Kubalska Sulkiwicz K, Bielska-Łach M., Manteuffel-Szarota A., *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

Kopaliński W., *Słownik symboli*. Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2001.

**Źródła internetowe:**

K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, dostępne przez:

[https://monoskop.org/Katarzyna\\_Kobro](https://monoskop.org/Katarzyna_Kobro)

A. Turowski, *Utopia awangardy*, dostępny przez:

<https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/8432>

A. Turowski, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, dostępne przez:

<https://www.yumpu.com/xx/turowski>