

Bronisław Krzysztof

Wrażliwe brązy w poszerzonym polu widzenia

Marek Bartelik

Blizsze spojrzenie na sztukę Bronisława Krzysztofa zmusza do zastanowienia się nad fundamentalnym znaczeniem rzeźby współczesnej. Jego figuratywne brązy często przypominają w swojej formie te wykonane przez tak wielkich mistrzów jak Auguste Rodin, czy Aristide Maillol, z ich podobnym dramatycznym modelunkiem, umyślnym brakiem akademickiego wykończenia oraz lśniąca i bogata w odczucia dotykowe powierzchnią. Niekompletne ciała rzeźb Krzysztofa zachowują ogólną całość oraz konsystencje posągów antycznych, ale przywróconych do życia i światła już we współczesnym studio. Nikt nie jest w stanie pomylić jego prac z utrzymanymi w kanonie *L'age d'arain* czy *La Nuit* – ponieważ, ponad wszystko, nie wytwarzają one takich samych całkowitych i kategorycznych podziałów pomiędzy wewnętrznym i zewnętrznym aspektem przedstawionych postaci.

W cenionym eseju o Rodinie, Rosalind E. Krauss umieściła prace francuskiego artysty w kontekście filozofii Edmunda Husserla: 'pomimo, że Rodin nie miał żadnego kontaktu z filozofią Husserla, a przynajmniej nic nam na ten temat nie wiadomo, jego prace manifestują pojęcie własnego ja, które ta filozofia zaczęła eksplorować. Jego prace nie posiadają żadnej premedytacji, żadnej uprzedniej wiedzy, która pozostawia widza intelektualnie oraz emocjonalnie zależnego od gestów i ruchów przedstawionych postaci, podczas gdy one się przed nim uzewnętrzniają.'(1) Według amerykańskiego krytyka, rzeźby Rodina 'uzewnętrzniają się' na naszych oczach, nielogicznie i bezsensownie w porównaniu do naszej wiedzy; mówiąc inaczej, one w pełni materializują się jedynie w formie artystycznej, poprzez ich formę. Dla Krauss, dzieła Rodina, na przykład *Brama piekła*, zmuszają widzów do zatrzymania wzroku 'na powierzchni' – pozwalając doświadczyć unikalnej oraz heterogenicznej ekspresji artystycznej. Co zostało przedstawione tam istnieje, to co jest posiada wyraźny materializm, który należy do 'sztuki dla sztuki'.

Sztuka Krzysztofa może być także porównana do prac rzeźbiarzy, którzy krytycznie testowali nowe możliwości sztuki figuratywnej w latach siedemdziesiątych XX wieku. Zamiast stać się postminimalistami czy hiperrealistami, ci artyści stworzyli specyficzną odmianę postmodernizmu, w której powrócili do klasycyzmu, aby szukać odpowiedzi na pytania dotyczące podświadomości, świadomości i humanistyki. Uważali oni swoją sztukę za innowacyjną, ponieważ posiadała ona wartość 'krytyczną' często wyrażaną w formie dysproporcji, symulacji czy pastiszu. Pod koniec lat 70-tych, starając się wytłumaczyć rosnące zainteresowanie figuracją Donald B. Kuspit twierdził – w przeciwieństwie do tych, którzy uznawali to zainteresowanie za niepożądany powrót regresywnego konserwatyizmu, że '[t]am gdzie sztuka kiedyś starała się naśladować naturę, 'natura' jest teraz efektem artystycznym, fikcją uzyskaną poprzez manipulacje stylem reprezentatywnym. To co naturalne nie jest już bezwarunkowo punktem wyjścia dla form abstrakcyjnych., a raczej punktem końcowym do którego trzeba się cofnąć, bez zapewnienia, że

kiedykolwiek uda się go osiągnąć.' (2) Kuspit nalegał aby patrzeć na nature jako na 'idealny efekt' dający 'nadzieje' w walce z nieludzkością współczesnego życia, które prowadzi do utracania własnego ja. Dzisiaj argumenty Kuspita mogą się wydawać częścią minionej walki akademickiej, ale wciąż pokazują zakres dynamicznej dyskusji rozpoczętej w latach 70-tych na temat znaczenia współczesnej sztuki. Te filozoficzne polemiki stanowczo wpłynęły na naszą percepcję, ostrzegając przed prostoliniowym odczytywaniem sztuki, zarówno formalnie jak i romantycznie.

Pewien autor zainteresowany znalezieniem związku pomiędzy filozofią, a postmodernizmem zauważył, że obie te dziedziny są zaangażowane w problemy zmniejszania ludzkiego cierpienia, podczas gdy filozofia to 'pogoń za wiedzą, ludzką doskonałością oraz racjonalizmem.' (3) Postmodernizm i filozofia są trudne do rozdzielenia. Wspólnie kwestionują arbitralność historii. Nie trzeba jednak dodawać, że historia nie straciła swojego znaczenia, jedynie wygląda na mniej monolityczną, bardziej pluralistyczną niż dawniej. Rzeźby Krzysztofa mogą przywołać na myśl ideę Winckelmanna o 'szlachetnej prostocie i cichym dostojeństwie' (*edle Einfalt und Stille Größe*), ale już w *postmodernistycznym* hellenistycznym wcieleniu – wcieleniu w którym piękno odzwierciedla stan psychiczny należący do wewnętrznego i *odfiguralnionego* 'ja', które 'obnaża' zarówno to co wewnętrzne jak i zewnętrzne.

Wspomnę tu tylko o kilku z prac Krzysztofa, aby wyrazić skojarzenia jakie we mnie wywołują. To, że jego *Dante* (1984) oferuje nam swoje 'otwarte ciało' nie jest tylko gestem formalnym, stylistyczną konwencją. Podobnie do Najwyższego Poety (*Il Sommo Poeta*), który odrzucił imitowanie klasyki, aby zapobiec naśladownictwu własnych prac, rzeźba Krzysztofa dąży na próżno do unikatowości. Czy jest on 'ofiara' swojego dążenia do romantycznego mitu, lub opowieści o ludzkim pragnieniu niepowtarzalnej niezwykłości? Obecnie pisarstwem Dantego zainteresowani są głównie uczeni i studenci, może dlatego, że studenci mogą jedynie *odrzuć* prawdziwego Mistrza. Pomimo to jego 'złote rany' wciąż się błyszczą – tak samo jak w rzeźbie Krzysztofa. (Ktoś mógłby dodać, że są one dodatkowo ponadczasowe ponieważ wyrok śmierci Dantego został rozszerzony na jego synów – czyli na nas wszystkich). Na koniec artysta sugeruje, że szlachetne aspekty przeszłości – które nas z nią łączą w taki sam sposób jak te które nas 'zawiodły' – dopiero razem są świadectwem bogactwa naszej ludzkości.

W *Autoportrecie II* artysta widzi się jako sumę kilku części: dwóch różnych, asymetrycznych połówek twarzy, jednej wyglądającej na męską, a drugą żeńską, uśmiechających się jak w pracach etruskich rzeźbiarzy. Dzieło sztuki to nie 'maszyna', ani 'przedmiot', a raczej 'quasi/niby-ciało', które musi zostać *spreparowane* fenomenologicznie, zamiast dialektycznie. Maurice Merleau-Ponty mądrze stwierdził, że: 'jeśli chodzi o moje ciało to sam go nie obserwuję. Aby to zrobić musiałby użyć drugiego ciała, które samo w sobie byłoby nieobserwowalne... O tyle, o ile moje ciało widzi i dotyka świata, o tyle nie mogło by ono być widziane, ani dotykane.' (4) Kiedy nasze ciało bierze udział w takiej transformacji przeobraża się w Sytuację – coś co Krzysztof zauważył i podkreślił w kilku swoich pracach. Artysta tworzy 'poszerzone pole widzenia', które nie musi być ani krajobrazem, ani

Bronisław Krzysztof

dziełem architektury, aby móc być nazwanym 'postmodernistycznym'. W przeciwieństwie do Husserla (oraz Krauss), Merleau-Ponty nie nalega na podział podmiot-przedmiot. Proponuje on mniej arbitralny model relacji pomiędzy ciałem, a umysłem.

Zmarła historyk sztuki Janina Ładnowska napisała: 'Najbardziej tajemniczą rzeźbą Bronisława Krzysztofa jest Fan Tango (1994), powstałe z inspiracji muzyką Domenica Scarlattiego. Artysta pochodzi z muzykującej rodziny i twierdzi, że od młodości świat dźwięków był dla niego równie ważny jak kształtów. Jest to akt kobiety tańczącej w pantofelkach na wysokich obcasach, o uśpionej lub pogrążonej w ekstazie twarzy.'⁽⁵⁾ Według mnie tańcząca kobieta uzewnętrznia swoje ciało jednocześnie pozwalając poczuć wewnętrzną ekstazę poprzez złote otwory, które sięgają pod jej wypolerowaną skórę. Nie jest ona ani 'naga', ani 'goła'. Ekstaza zawsze była wewnętrznym stanem zarówno świętych jak i heretyków. Muzyka kojarzona z tym dziełem nie jest słyszalna, ale mimo to jest *obecna*. Powracając do hellenistycznych aspektów twórczości Krzysztofa można przywołać słowa Goethe'go na temat *Grupa Laokoona*: 'Aby uchwycić intencje rzeźbiarza pomocne jest odejście na kilka kroków od dzieła, zamknięcie oczu, szybkie ich otwarcie i ponowne zamknięcie co powoduje wprowadzenie posągu w ruch. Daje to straszne wrażenie, że grupa się całkowicie zmieniła. Prowadzi mnie to do myślenia o tym posągu jako utrwalonym piorunie, jako zatrzymanej fali, która została przemieniona w kamień podczas jej pędu do brzegu.'⁽⁶⁾ Rzeźby Bronisława Krzysztofa proszą o podobne *oderwanie*.

Marek Bartelik wykłada sztukę współczesną i nowoczesną w The Cooper Union for the Advancement of Science and Art w Nowym Jorku. Obecnie jest prezydentem AICA-USA, Amerykańskiej sekcji AICA International (Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki).

Przypisy

1 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, MA; MIT Press, 1981), s. 28.

2 Donald B. Kuspit, "Flak from the 'Radicals': The American Case against Current German Painting," in Brian Willis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: The New Museum of Contemporary Art/ David R. Godine, Publishers, Inc), s. 143; reprinted from Jack Cowart, ed., *Expressions; New Art from Germany* (St. Louis: The St. Louis Art Museum/Prestel-Verlag, 1983).

Bronisław Krzysztof

3 Jon Mills, "Existentialism and Psychoanalysis: From Antiquity to Postmodernism,"
The Psychoanalytic Review 90 (3), s. 269-279;

<http://www.processpsychology.com/new-articles2/Div39-Existential.pdf>), przeczytane
październik 14, 2010.

4 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Collin Smith
(London: Routledge & Degan Paul, 1962), s. 91-92.

5 Janina Ładnowska, "Miedzy barokiem a współczesnością" zacytowane ze strony
internetowej artysty: <http://www.krzysztof.art.pl/html/untitled14.html>; przeczytane
październik 15, 2010.

6 Johann Wolfgang von Goethe, "Über Laokoon" ("O Grupie Laokoona" 1798).