



Na nowo patrzeć i dotykać?

Znaczenie tradycyjnych materiałów w plastyce współczesnej
na przykładzie użycia alabastru w XX i XXI w. (cz. I)*

Aleksandra Lipińska

il. 1 Henry Moore, *Ssące dziecko*, 1930, Pallant House Gallery, Chichester. Fot. za A. Middleton Wagner, *Mother stone: the vitality of modern British sculpture*, New Haven and London 2005



* Tekst ten powstał dzięki pobytowi w Henry Moore Institute w Leeds, gdzie miałam możliwość skorzystania z tamtejszych zbiorów bibliotecznych i archiwalnych. Chciałabym podziękować pracownikom HMI, w tym zwłaszcza dr Penelope Curtis, za pomoc i inspirację.

¹ Szerzej na ten temat zob. np. M. Wagner, Vorwort, [w:] M. Wagner (Hg.), *Lexicon des Künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, s. 7–10.

² Th. Raff uzasadnia pominięcie dzieł sztuki współczesnej w swej książce *Sprache der Materialien* faktem wielkiej ilości publikacji i komentarzy od autorów na temat symboliki materiału – Th. Raff, *Sprache der Materialien*, München 2008 (1 wyd. München 1994), s. 24–25.

³ O. Stiel, *Alabaster*, [w:] Otto Smitt (Hg.), *Reallexicon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I, Stuttgart 1931, s. 293–294; F. W. Cheetham, *Alabaster*, [w:] J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, vol. 1, London 1996, s. 515–520; N. Penny, *The Materials of Sculpture*, New Haven–London 1993, s. 35–37, 60–67, 294; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pr. zb., pod red. K. Kubalskiej-Sulkiewicz i in., Warszawa 1996, s. 8; W. Łapot, *Alabaster*, [w:] *Gemmologia szczegółowa. Vademecum*, Katowice 2000, s. 20; F. Cannon, *Alabaster*, [w:] M. Trusted (ed.), *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture*, London 2007, s. 105–113.

⁴ Jest to odmiana wapienia złożonego w większości z kalcytu, stąd część badaczy uważa, że najtrafniejsze dla niego określenie to trawertyn. Ponieważ jednak ta nazwa od wieków stosowana była w odniesieniu do innego, również często stosowanego w architekturze i rzeźbie materiału, uważam, że mniej mylącym terminem jest „alabaster kalcytowy”. Zob. J. A. Harrel, *Misuse of the Term 'Alabaster' in Egyptology*, „Göttinger Miszellen”, 119 (1990), pp. 37–42; A. Lipińska, *'Polished alabaster of Carrara'*. *Written sources and the meaning of sculpture material*, [w:] A. Lipińska (red.), *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of sculpture. Between technique and semantics*, Wrocław 2009 (w druku), s. 295–312.

⁵ Alabaster gipsowy 2–3 w skali Mohsa, alabaster kalcytowy: 4.

Wprowadzenie do praktyki artystycznej w XX wieku niczym nieograniczonego zasobu nowych tworzyw unieważniło dawne materiałowe hierarchie¹. Przez ostatnie stulecie postawy przyjmowane w stosunku do tradycyjnych materiałów, takich jak marmur, brąz czy drewno, oscyływały między ich całkowitym odrzuceniem, próbami reinterpretacji a świadomym sięganiem po tradycyjne materię w dialogu z utrwalonymi kulturowo znaczeniami. Wrażenie przepaści między „dawnymi” i „współczesnymi” postawami artystycznymi wobec materiału przyczyniło się do tego, że również badania ukierunkowane na problem tworzywa prowadzone są zazwyczaj oddzielnie w odniesieniu do sztuki dawnej i współczesnej². Jeśli przyjąć ikonologiczny punkt widzenia, wyznaczenie takiej granicy może się wydać uzasadnione, bowiem znaczenia materiałów po dwóch stronach granicy czasowej, którą umownie wyznacza początek XX w., kształtował zdecydowanie odmienny kontekst ideowy i społeczny usus. Można jednak zadać pytanie, czy przyglądanie się, jak współcześni artyści posługują się tradycyjnymi materiałami, i prześledzenie procesu tworzenia ich nowych znaczeń nie pozwoli nam lepiej zrozumieć mechanizmów powstawania dawnych kodów kulturowych?

Oczywiście byłoby naiwne sądzić, że współcześni artyści (nawet jeśli to deklarują) zupełnie uwolnili się od obowiązujących od starożytności wyobrażeń o konkretnych materiałach. Można jednak przyjrzeć się uważnie ich dziełom, posłuchać ich słownej argumentacji i zastanowić się nad tym, jakie czynniki decydują o powstaniu nowych znaczeń materiałów, kiedy odrzucone albo zmarginalizowane zostaną tradycyjne sądy? Czy taka zmiana oznacza uprzywilejowanie percepcji zmysłowej? Czy można na nowo zobaczyć i dotknąć marmur lub brąz?

W niniejszym artykule chciałabym zastanowić się nad odpowiedzią na to pytanie na przykładzie alabastru. Zajmując się od lat nowożytną rzeźbą w tym materiale oraz problemem jego symboliki, zastanawiałam się wielokrotnie, czy i jak funkcjonuje on w plastyce współczesnej. Co przetrwało z mitu materii wypełnionej mistycznym światłem czy tworzywa „alabastrowych kobiecych ciał”? O przykłady nie było łatwo, bo alabaster – nawet w kolejnych nurtach „powrotów do porządku” – nigdy nie mógł się równać popularnością np. z marmurem. Jednak, choć odosobnione, przykłady zastosowania alabastru przez rzeźbiarzy zaliczanych do grona najbardziej wpływowych osobowości XX i pocz. XXI wieku dostarczają wystarczającego materiału dla tej refleksji.

Zanim jednak skupię się na stosunku do alabastru takich artystów jak Henri Gaudier-Brzeska, Jacob Epstein, Henry Moore, Antonio Chillida czy Anish Kapoor, winna jestem Czytelnikowi krótkie wprowadzenie na temat samego materiału i tradycyjnie przypisywanych mu znaczeń symbolicznych i funkcji. Alabaster, we współczesnym rozumieniu tego terminu, to drobnziarnista, szlachetna odmiana uwodnionego gipsu³. Jego nazwa wywodzi się jednak od innego materiału, który stosowany był już w starożytnym Egipcie, gdzie zresztą wydobywany jest po dziś dzień. Egipski alabaster – zwany też kalcytowym, orientalnym lub onyksowym – różni się od odmiany gipsowej składem chemicznym⁴, a także większą twardością⁵. Powszechnie używa-



ny w rzeźbie europejskiej alabaster gipsowy, zastosowany po raz pierwszy na większą skalę przez Etrusków, jest materiałem, który łatwo poddaje się obróbce narzędziami snycerskimi. Niekorzystną cechą alabastru są stosunkowo niewielkie rozmiary bloków [il. 2]⁶ oraz niska odporność materiału na bezpośrednie działanie wody, co powoduje, że alabaster może być stosowany jedynie we wnętrzach. Łatwość obróbki oraz zazwyczaj niewielkie rozmiary bloków sprawiały, że alabaster był najczęściej używany do wyrobu dekoracyjnych naczyń i lamp, drobnej plastyki (np. statuetek czy reliefów o bogatej gradacji, głębokich podcięciach i precyzyjnym opracowaniu detalu), ale także większych obiektów wyposażenia kościelnego (np. lektoriów, ołtarzy czy nagrobków tumbowych lub epitafiów).

Wyniki analizy wielu źródeł świadczą o tym, że przez wieki najwyżej cenionymi cechami alabastru były jego biała barwa, przezroczystość i (relatywna) miękkość⁷. Pierwsza cecha, która czyniła alabaster podobnym białemu marmurowi, miała wielkie znaczenie dla ukształtowania się jego kulturowego obrazu. Klasyfikowany zazwyczaj jako miękka odmiana marmuru i często używany jako jego substytut, alabaster profitował ze szczególnej pozycji marmuru w europejskim kręgu kulturowym⁸.

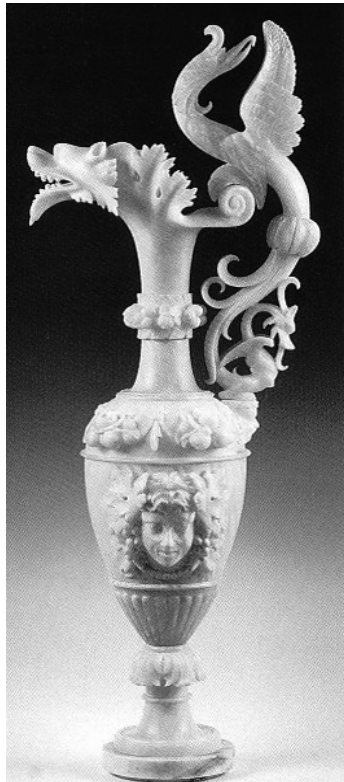
il. 2 Bloki alabastru z Volterry.
Fot. A. Lipińska



⁶ Alabaster tworzy w złożach gipsu soczewkowe formacje (zwane ovuli – jaja) o średnich wym. ok. 1 m dł. i 0,5 m szer. Wartość bloków określa się jednak na podstawie wagi, która w przypadku słynnych złóż w Volterrze oscyluje między 2 a 1000 kg (średnio 100 do 500 kg, największy znaleziony blok miał 2 tony). Wyjątkowo zdarzają się również większe bloki, czego przykładem są omówione niżej dzieła Jacoba Epsteina (2,18 m. wys.) zrealizowane w alabastrze Cumberland.

⁷ Szerzej omawiam ten problem w artykule: A. Lipińska, 'Polished alabaster...', *passim*.

⁸ Na ten temat zob. Monika Wagner, „Reinheit und Gefährdung”. *Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm*, [w:] A. Lipińska (red.), *Materiał rzeźby...*, s. 229–243.



il. 3 Waza dekoracyjna, Volterra, XVIII/XIX w. Fot. za M. Cozzi, *Alabastro. Volterra dal Settecento all'Art Deco*, Firenze 1986

Przezroczystość i biel – cechy na poziomie archetypów powiązane z dobrem i moralną czystością – oraz miękkość alabastru stały się punktem wyjścia dla ukształtowania się jego chrześcijańskiej symboliki. Ma ona korzenie w Biblii i tekstach egzegetycznych, gdzie alabastrowe naczynie wypełnione wonnym olejkiem (Mt 26: 6-7; Mk 14,3; Łk 7: 36-38), którym niewiasta namaściła głowę i stopy Chrystusa, stało się symbolem jego ludzkiego ciała⁹.

Te dwa główne wątki interpretacyjne były przez stulecia podejmowane i wzbogacane o nowe konteksty nie tylko przez sztuki plastyczne, ale także przez literaturę (np. stereotyp idealnego, czystego, a zarazem kruchego alabastrowego ciała kobiecego)¹⁰. W konsekwencji, analizując opisy dzieł wykonanych z alabastru, odnosi się wrażenie, że ich percepcja poddana była literackiej stylizacji. Podobnie jak inne materiały należące do klasycznego kanonu, alabaster postrzegany był przez pryzmat tradycyjnych wyobrażeń. Opisy oparte z pozoru na doświadczeniu zmysłowym były w istocie poddawane swoistej literaryzacji. Wydaje się, że nie tylko zapis doświadczenia zmysłowego wzroku i dotyku, jakże ważnego w przypadku rzeźby, był następnie stylizowany zgodnie z kulturową konwencją, ale już sama percepcja zdeterminowana była przez oddziedziczoną wiedzę o tym, jaki dany materiał być powinien. Przykładowo, choć alabaster występuje w wielu kolorystycznych lub użylonych odmianach, w literaturze pięknej niemal zawsze opisywany jest jako śnieżnobiały. Choć jest stosunkowo miękki, wtedy gdy ceniony był jako surogat marmuru, podkreślano jego wiecznotrwałą twardość.

Łatwa obróbka alabastru sprawiła, że materiał ten był często używany w masowej produkcji artystycznej. Niemal w każdej z kolejnych epok dziejów sztuki odnaleźć można przykłady ośrodków, które specjalizowały się w seryjnej obróbce tego materiału: etruskie urny¹¹, angielskie średniowieczne reliefy¹², południowoniderlandzka plastyka renesansowa¹³, barokowe figurki z sycylijskiego Trapani¹⁴ – to najbardziej znane przykłady. Szczyt powszechnej popularności osiągnął alabaster w 2. połowie XIX w. Przyczyniły się do tego dwa zjawiska: rozwój powstałej pod koniec XVIII w. manufaktury wyrobów alabastrowych w toskańskiej Volterrze¹⁵ i wzmożony ruch turystyczny, który sprzyjał rozwojowi „galanterii rzeźbiarskiej” [il. 3]. Schlebające mieszczańskim gustom niezliczone statuetki, lampy i wazy stały się obowiązkowym elementem wystroju salonu, wspomnieniem włoskiej podróży. W wyniku tej trywializacji alabaster trafił do getta kiczowatych souvenirów, gdzie w dużej mierze nadal tkwi, o czym przekonać można się i dziś, odwiedzając Volterre.

Zapewne dlatego od pocz. XX wieku alabaster był rzadko używany przez „poważnych” artystów. Jednak, jak wspomniałam, istnieje od tej reguły kilka interesujących i znaczących wyjątków. Alabaster pozostał stosunkowo popularny w krajach takich jak Wielka Brytania, Hiszpania czy Włochy, co można wytłumaczyć łatwym dostępem do materiału, który jest tam wydobywany od wieków. Daje się jednak zauważyć również inna prawidłowość. Otóż alabaster powracał do łask rzeźbiarzy, którzy postulowali zwrot w stronę naturalnych materiałów, czego doskonałym przykładem jest nurt „direct carving” (fr. *taille directe*), rozwijający się szczególnie intensywnie w An-

⁹ A. Lipińska, *'Polished alabaster...'*, s. 301-304.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ C. Laviosa, *Scultura Tardo-Etrusca di Volterra*, Firenze 1964, s. 13-15.

¹² F. W. Cheetham, *Alabaster images of Medieval England*, Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester NY 2003; Z. Massowa, *Angielska rzeźba alabastrowa z XIV-XV wieku w zbiorach polskich*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, 30.08.-29.11.1996, Gdańsk 1996.

¹³ M. K. Wustrack, *Die Mechelner Alabaster-Manufaktur des 16. und früheren 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. – Bern 1982; A. Lipińska, *Wewnętrzne światło. Południowoniderlandzka plastyka alabastrowa w Europie Środkowo-Wschodniej*, Wrocław 2007.

¹⁴ M. C. Di Natale (a cura di), *Materiali preziosi dalla terra e dal Mare nell'arte trapanese e Della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, [katalog wystawy], Museo Regionale „A. Pepoli” Trapani, 15.02-30.09. 2003, Trapani 2003.



il. 4 Henri Gaudier-Brzeska, *Amour*, 1913, Tate Gallery, Londyn. Fot. za E. Silber, *Gaudier-Brzeska. Life and art*, London 1996

il. 5 Henri Gaudier-Brzeska, *Chłopiec z królikiem*, 1914, kolekcja Brunnenburg. Fot. za E. Silber, *Gaudier-Brzeska. Life and art*, London 1996

glini i Stanach Zjednoczonych w latach 1910–1940. Głosząc postulat „prawdy materiału”, jego zwolennicy nawoływali do porzucenia „modelowania rzeźb marmurowych w glinie” (jak to było przyjęte przez cały wiek XIX)¹⁶ i powrotu do bezpośredniego rzeźbienia w kamieniu lub drewnie. Forma wynikać miała z „wysłuchania się” w materiał, miała być pochodną jego naturalnych cech: pierwotnego kształtu czy użycia bloku, sposobu, w jaki reaguje on na narzędzie rzeźbiarskie. Podczas aktu rzeźbienia, którego psychologiczne aspekty nabrały szczególnego znaczenia, następowało uwolnienie formy preegzystującej w bloku kamienia czy kłocu drewna. Wzorem takiego traktowania materiału była rzeźba archaiczna, pozaeuropejska i tzw. rzeźba prymitywna, a wśród dzieł współczesnych prace Constantina Brăncușiego¹⁷. Zwolennicy „direct carving” wzywali także do sięgania po rodzime materiały. W Anglii jednym z nich był alabaster, wydobywany w Yorkshire i Derbyshire od średniowiecza i powszechnie stosowany w rzeźbie nagrobnej i ołtarzowej¹⁸. Wydaje się zrozumiałe, że alabaster „zauroczył” tak wielu zwolenników bezpośredniego rzeźbienia. Jeśli bowiem pojmuje się rzeźbienie jako dialog z kamieniem, alabaster jest rozmówcą niezwykle wdzięcznym, współpracującym i przyjaznym rzeźbiarzowi, jak zawsze podkreślali i nadal podkreślają rzeźbiarze. W ramach nurtu „direct carving” znalazło się miejsce zarówno dla zwolenników przyjaznej rozmowy, jak i dramatycznych zmagania ze stawiającym opór tworzywem¹⁹.

Obok Erica Gilla (1882–1940) jednym z pierwszych protagonistów tego nurtu w Anglii był Francuz Henri Gaudier-Brzeska (1891–1915), który – w związku z przedwczesną tragiczną śmiercią – stał się legendą awangar-



¹⁵ M. Cozzi, *Alabastro. Volterra dal Settecento all'Art Deco*, Firenze 1986, *passim*.

¹⁶ P. Szubert, *Glina–Gips–Marmur. O procesie twórczym dziewiętnastowiecznego rzeźbiarza*, [w:] M. Poprzęcka (red.), *Projekt, szkic, bozzetto. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Nieborów 22–24 czerwca 1989, Warszawa 1993, s. 41–51.

¹⁷ J. Zilczer, *The Theory of Direct Carving in Modern Sculpture*, „Oxford Art Journal”, vol. 4, No. 2, *Sculpture* (Nov., 1981), s. 44–49, tu s. 44–45. W twórczości Brăncușiego alabaster pojawił się tylko raz – jedna z wersji jego *Śpiącej muzy* (*Sleeping muse II*, 1917–1918, Gates Lloyd Collection) została wykonana w tym materiale, zob. F. T. Bach, M. Rowell, A. Temkin, *Constantin Brăncuși (1876–1957)*, [katalog wystawy], Centre Georges Pompidou, 14.04–21.08. 1995; Philadelphia Museum of Art, 8.10–31.12. 1995, s. 198–199.

¹⁸ J. Blair, N. Ramsay (eds.), *English Medieval industries. Craftsmen, techniques, products*, London 1991, s. 29–40; N. Llewellyn, *Funeral monuments in post-Reformation England*, Cambridge 2000, s. 193–213.

¹⁹ Przykładem tej drugiej postawy jest np. twórczość i teksty teoretyczne Augusta Zamoyskiego, zob.: W. Kanicki, *August Zamoyski. Materiał w poglądach rzeźbiarza „powrotu do porządku”*, [w:] A. Lipińska (red.), *Materiał rzeźby...*, s. 531–542.



il. 6 Henri Gaudier-Brzeska, *Skrzat*, 1914, Tate Gallery, Londyn.
Fot. za E. Silber, *Gaudier-Brzeska. Life and art*, London 1996

dy²⁰. Według często powtarzanej anegdoty „dziki mesjasz”²¹ stał się zwolennikiem „direct carving” z inspiracji innego imigranta – Jacoba Epsteina (1880–1959)²². Epstein miał zapytać odwiedzającego jego pracownię młodego Francuza, który do tej pory modelował jedynie w gipsie i glinie, czy rzeźbi bezpośrednio w kamieniu. Chcąc zaimponować starszemu koledze, Gaudier-Brzeska odpowiedział twierdząco i... czym prędzej pobiegł do swej pracowni, aby wyrzeźbić coś przed zapowiedzianą rychłą wizytą Epsteina²³. Choć Gaudier-Brzeska podjął wyzwanie kolegi z entuzjazmem, brakowało mu początkowo doświadczenia w obróbce większych bloków twardego kamienia. Miękki alabaster był więc dla niego idealnym tworzywem. W latach 1913–1914 powstało w nim kilkanaście prac, wśród których najważniejsze to reliefy *Amour* (1913, Tate Gallery, Londyn) [il. 4], *Odaliska* (zwana też *Mężczyzna i kobieta* lub *Siedząca kobieta i niewolnik*, 1913, Henry Moore Institute, Leeds), czy *Płacząca kobieta* (1913, kolekcja nieznana) oraz figurki: *Wenus* (1913, Manchester City Art Gallery), *Chłopiec* (1913, Musée National d'Art Moderne, Paryż), *Chłopiec z królikiem* (1914, kolekcja Brunnenburg) [il. 5], *Jelenie* (1914, Chicago Art Institute) oraz *Skrzat* (1914, Tate Gallery, Londyn) [il. 6]²⁴.

W przypadku Gaudiera podporządkowanie się dyktatowi materiału było nie tylko realizacją artystycznego credo, ale i koniecznością: ubogi artysta z wielkim trudem zdobywał kamień, nierzadko podkradając odpadki w pracowniach kolegów. Ograniczenia, tak techniczne, jak i materialne, przyczyniły się jednak niewątpliwie do wytworzenia indywidualnego stylu dzieł Gaudiera, które łączy miękka okrągłość kształtów, niewielkie rozmiary, preferencja dla powierzchniowego, reliefowego opracowania zamiast operowania kompozycją silnie wyodrębnionych brył. Cechy te dostrzegamy również w pracach wykonanych z twardszych materiałów, np. w *Czerwonym tancerzu z wapienia z Mansfield* (1913, Tate Gallery, Londyn)²⁵.

Gaudiera-Brzeskę łączyła z Epsteinem także fascynacja rzeźbą pozaeuropejskiej i prymitywną. Chcąc nadać swym pracom „archaiczną” jakość, złościł detale niektórych ze swych rzeźb (*Amour*) oraz dążył do nasycenia ich pierwotną witalnością. W *Skrzacie* pobrzmiewa echo fallicznych idoli, witalna seksualność pokreślona przez „cielesność” różowo użylonego alabastru²⁶. Sposób, w jaki Gaudier-Brzeska posługiwał się alabastrem, jest w wielu punktach zbieżny z wielowiekową tradycją: stosował mały format, złocenie, które czyni z reliefu „cenny obiekt” przeznaczony do intymnego odbioru. Jego celem nie było jednak stworzenie dzieła służącego satysfakcji estetycznej, ale obiektu, który byłby czystą ekspresją sił witalnych. Jak prehistoryczne idole, byłby medium łączącym człowieka z jego pierwotną naturą²⁷. Alabaster u Gaudiera nie jest więc aluzją do ciała, jak to miało miejsce w tyśiącach tubowych nagrobków, ale niemal dosłownym jego przywołaniem za pomocą medium tworzywa.

Po I wojnie światowej grono zwolenników „direct carving” powiększyło się o kilka wybitnych postaci, wśród których najbardziej wpływowym był z pewnością brytyjski rzeźbiarz – Henry Moore (1898–1986)²⁸. Moore podjął pierwsze próby pracy w alabastrze w latach dwudziestych, kiedy powstało osiem rzeźb w tym materiale, m.in. *Tors* (1923, kolekcja nieznana)²⁹, czy



²⁰ E. Silber, *Gaudier-Brzeska. Life and art*, London 1996. Po napisaniu tego artykułu ukazał się katalog wystawy: *Henri Gaudier-Brzeska dans les collections du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, dir. Ch. Brierd, D. Lemny, Paris 2009.

²¹ Określenia tego użył H. S. Ede w tytule jednej z pierwszych biografii Gaudiera-Brzeski – H. S. Ede, *Savage Messiah*, London 1931.

²² E. Silber, *The Sculpture of Jacob Epstein with a Complete Catalogue*, Oxford 1986.

²³ E. Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, London 1960 (1 wyd. London, 1916) s. 76–77; Silber, *Gaudier-Brzeska...*, s. 93.

²⁴ Silber, *Gaudier-Brzeska...*, odpowiednio nr kat.: kat. 35, 38, 36, 50, 56, 76, 77, 78, il. 31, 33, 35, 75, 104–105, 110–112, 113–116.

²⁵ J. Lewison (ed.), *Henri Gaudier-Brzeska. Sculptor. 1891–1915*, [katalog wystawy], Kettle's Yard, Cambridge 1983, nr 43; Silber, *Gaudier-Brzeska...*, kat. 56, il. 75.

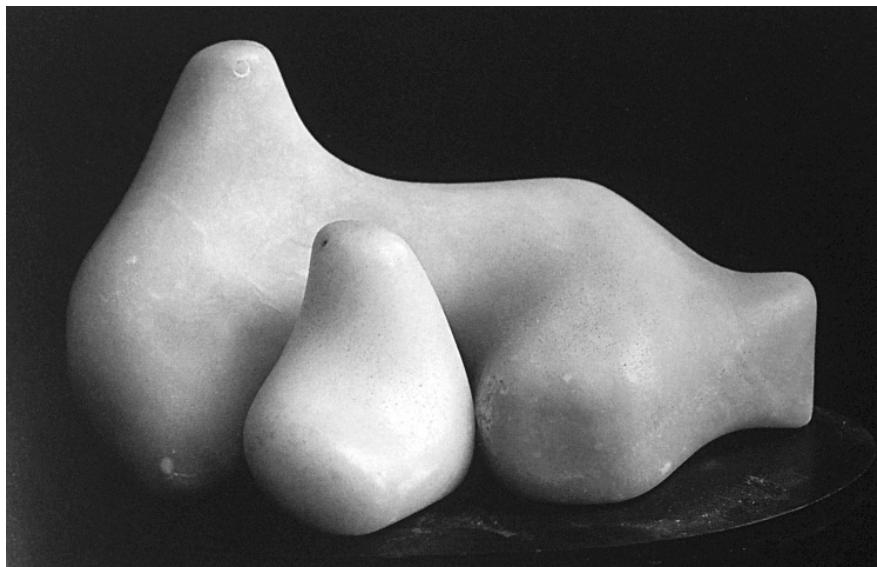
²⁶ Silber, *Gaudier-Brzeska...*, kat. 78, il. 110–112.

²⁷ Zob. manifest Gaudiera-Brzeski – *Vortex*, opublikowany w czasopiśmie „Blast” [w:] *Carving Mountains. Modern stone sculpture in England 1907–37*, [katalog wystawy], Kettle's Yard, University of Cambridge, 7.03.–26.04.1998; De la Warr Pavilion, Bexhill-on-Sea, 2.05–28.06.1998, Cambridge 1998, s. 13.

²⁸ R. Melville, *Henry Moore. Sculpture and Drawings 1921–1969*, London 1970; A. Bowness (ed.), *Henry Moore: complete sculpture*, 6 vol., London 1988–1999; I. Barker, Ch. Lichtenstern, S. S. Weber, *Henry Moore: Epoche und Echo. Englische Bildhauerei im 20. Jahrhundert*, Künzelsau 2005.



il. 7 Henry Moore, *Matka i dziecko*, 1932, Leeds Museum and Galleries (City Art Gallery), Henry Moore Foundation Leeds. Fot. HMI, Leeds



il. 8 Barbara Hepworth, *Matka i dziecko*, 1934 r., kolekcja prywatna. Fot. za A. Middleton Wagner, *Mother stone: the vitality of modern British sculpture*, New Haven and London 2005

Postać leżąca (1929, w 1944 r. kolekcja Wertheima)³⁰. Rzeźbiarz eksplorował możliwości alabastru także w następnym dziesięcioleciu, podejmując w tym materiale wielokrotnie temat matki i dziecka (np. *Ssące dziecko*, 1930, Pallant House Gallery, Chichester [il. 1]³¹; *Matka i dziecko*, 1932, Henry Moore Institute, Leeds³² [il. 7]). Rzeźba z 1935 (kolekcja Josepha Hirschhorna, Toronto)³³ była ostatnią realizacją w tym tworzywie. W związku z tym nasuwa się pytanie, dlaczego Moore, przed którym było jeszcze pół wieku rzeźbiarskiej aktywności, na zawsze rozstał się z tak dobrze mu znanym materiałem?

Najpierw należałoby jednak zapytać, dlaczego artysta po ten materiał sięgnął? Moore urodził się w Castelford w Yorkshire, regionie gdzie – jak wspomniałam – znajdują się jedne z największych angielskich złóż alabastru. W jednym z wywiadów wspominał swoje pierwsze zetknięcie z „prawdziwą rzeźbą”. Miało ono miejsce w kościele w Methley, w którym Moore jako dziecko zobaczył alabastrowe piętnastowieczne nagrobki tumbowe, typowe dla tego regionu³⁴. Sięgając po alabaster, realizował więc postulat wykorzystywania materiałów lokalnych, ale inspiracje płynęły również z innych źródeł. *Dziewczyna ze złożonymi rękami* (1930, kolekcja British Council)³⁵ powstać miała z fascynacji sztuką Mezopotamii. Łączy ją z figurą z Lagash (2900 p.n.e., British Museum, Londyn) motyw złożonych rąk i materiału.

W tym wczesnym okresie Moore eksperymentował z różnymi kamieniami, co stało się drogą do odkrycia własnych predyspozycji i preferencji³⁶. Później mówił: „Lubię opór twardego materiału”³⁷, być może więc alabaster nie odpowiadał jego rzeźbiarskiemu temperamentowi. Moore miał również stwierdzić, że irytowało go, iż odbiorcy zachwycają się pięknem alabastru, a nie dostrzegają jego pracy³⁸. Materiał został więc odrzucony przez zazdrosną o jego wdzięki technikę...

Jak Moore traktował alabaster, kiedy cieszył się on jeszcze jego względami? Cenił go zapewne za to, że – dzięki jego miękkości – mógł w nim uzyskać efekty, które tak podziwiał w twórcach natury – otoczkach, wygładzonych



²⁹ Bowness, *op. cit.*, kat. 11, por. inne alabastrowe Torsy z tego okresu: *ibidem*, kat. 12, 32.

³⁰ J. Hedgecoe (phot. and ed.), H. Moore (words), *Henry Moore*, London 1968, s. 54; Bowness, *op. cit.*, kat. 71.

³¹ Melville, *op. cit.*, s. 12; *Carving Mountains...*, s. 31; Bowness, *op. cit.*, kat. 96; A. Middleton Wagner, *Mother stone: the vitality of modern British sculpture*, New Haven and London 2005, s. 131–133.

³² *Carving Mountains...*, kat. 36; Bowness, *op. cit.*, kat. 126.

³³ Bowness, *op. cit.*, kat. 156.

³⁴ Hedgecoe, *Moore*, *op. cit.*, s. 23–25, s. 24. W tym samym kościele znajdują się także inne nagrobki Lorda i Lady Wells oraz Roberta i Cecily Watertonów (ok. 1425) – P. E. Routh, *Medieval Effigial Alabaster Tombs in Yorkshire*, Ipswich 1976, s. 75–83.

³⁵ HMCS, kat. 93; *Carving Mountains...*, kat. 32; A. Wilkinson, *Henry Moore: writings and conversations*, Aldershot 2002, s. 101.

³⁶ Wilkinson, *op. cit.*, s. 222.

³⁷ Hedgecoe, *Moore*, *op. cit.*, s. 437.

³⁸ M. Liebson, *Direct Stone Sculpture. A Guide to Technique and Creativity*, West Chester 1991, s. 21.

i zaokrąglonych przez wodę, które zainspirowały jego organiczne abstrakcje. Nie interesowała go raczej przezroczystość tego materiału. Często stosował mało przezroczysty alabaster, użyłony, w szaro-zielonkawym odcieniu. Dla rzeźb matki i dziecka wybierał jednak kremową, bardziej „cielesną” odmianę. Oglądając niezwykle sensualną rzeźbę *Ssące dziecko* [il. 1], gdzie dziecko i pierś matki tworzą jedną hybrydyczną istotę, sprowadzoną niemal do abstrakcyjnej bryły, nie można nie ulec wrażeniu, że materiał został tu bardzo świadomie dobrany, aby oddać koloryt, miękkość i ciepło ciała. Melville poszedł w interpretacji dalej, stwierdzając, że w dziele Moore’a „pierś jest niewyczerpanym naczyniem – Graalem”³⁹. Można by się uchwycić tej metafory i dać się porwać atrakcyjnemu ciągowi kulturowych skojarzeń: pierś – naczynie – Graal – ciało Chrystusa – alabastrowe naczynie... Jednak jeśli spojrzeć się na alabastrowe prace Moore’a w kontekście całej jego twórczości i licznych wypowiedzi, trzeba nieco zwolnić w tym ikonologicznym galopie. Nie odmawiając moorowskiemu zastosowaniu alabastru pewnych treściowych konotacji, należy przede wszystkim podkreślić, że zasadniczą rolę odgrywały dla niego rzeźbiarskie właściwości materiału. W porządku rzeźbiarskiego procesu Moora to specyficzne doświadczenie pracy w konkretnym materiale było punktem wyjścia dla formy i treści dzieła. Dla artysty, który przykładał tak wielką wagę do samego aktu rzeźbienia, do momentu wsłuchania się i wczucia w opracowywany materiał, praca w miękkim, przychylnym, nagrzewającym się w kontakcie z ludzką ręką alabastrze mogła być źródłem skojarzeń z macierzyństwem i zainspirować temat dzieła.

Bardzo blisko Moore’a – tak w zakresie traktowania alabastru jak i wyboru motywów podejmowanych w tym materiale – sytuuje się twórczość Barbary Hepworth (1903–1975)⁴⁰. Szczególnie dobitnie widoczne jest to w jej *Matce i dziecku* z 1934 r. (kolekcja prywatna) [il. 8]⁴¹. Hepworth, która dzieliła z Moorem zachwyty nad organicznymi formami otoczek, osiągnęła tu równie naturalny efekt. Dwa wtulające się w siebie ciała w swej miękkiej pełni obiecują taktylną przyjemność, jakiej doświadczamy, trzymając w ręku wygładzony przez wodę kamień⁴². W tym przypadku możemy się spodziewać, że odczujemy jeszcze silniej „zjednoczenie” z trzymanym w dłoni obiektem, bo alabaster przyjmie po chwili temperaturę naszej dłoni. Rzeźbiarka, dla której Brancuși był niewątpliwym wzorem, ofiarowuje nam kolejną odsłonę *Rzeźby dla niewidomego*. Organiczne formy jej rzeźb z lat 30. zrealizowane zostały w zróżnicowanych kolorystycznie odmianach alabastru, a ich powierzchnie wzbogacono precyzyjnymi rytami z zarysami twarzy lub abstrakcyjnymi wzorami jak w *Rzeźbie z profilami* (1932, Tate Gallery)⁴³.

Po ten sam materiał sięgnął również kilkakrotnie pierwszy mąż Hepworth – John Skeaping (1901–1980)⁴⁴. Jego *Kobieta z ptakiem* (1928, Leeds City Art Gallery) [il. 9], choć pozornie w swojej organicznej miękkości bliska realizacjom Moora i Hepworth, eksponuje jednak przede wszystkim dekoracyjną urodę miodoworudego, mocno użyłonego i przejrzystego alabastru (odmiana Pink Derbyshire). Skeaping jest tu bliższy dekoracyjnym statuetkom art déco niż naturalnym kamieniom czy pierwotnym idiomom.

Choć wspomniany wyżej Jacob Epstein był mentorem pokolenia Gaudiera-Brzeski, Moore’a i Hepworth, przypuszczać można, że inspiracja do



³⁹ Melville, *op. cit.*, s. 12.

⁴⁰ Barbara Hepworth: *A Retrospective*, Tate Gallery, London 1994; *Carving Mountains...*, s. 19–20; P. Curtis, *Sculpture in 20th century Britain*, 2 vol., Leeds 2000, vol. 2, 157–159; I. Barker, Ch. Lichtenstern, S. S. Weber, *op. cit.*, s. 164–173.

⁴¹ Middleton Wagner, *op. cit.*, il. 138.

⁴² Por. Middleton Wagner, *op. cit.*, il. 165.

⁴³ *Carving Mountains...*, kat. 21. Inne rzeźby Hepworth w alabastrze to *Głowa* (1930), *Przebita forma* (1931, zniszczona), *Rzeźba* (1932, kolekcja Irene Brumwell), *Dwie formy* (1933, Tate Gallery), *Matka i dziecko* (1934., Tate Gallery), *Trzy formy* (1935, Tate Gallery) – *Ibidem*, kat. 22, 23, 24, 32.

⁴⁴ P. Curtis, *op. cit.*, vol. II, s. 324–325.



il. 9 John Skeaping, *Kobieta z ptakiem*, 1928, Leeds City Art Gallery. Fot. A. Lipińska

pracy w alabastrze popłynęła w przeciwnym kierunku, ponieważ materiał ten zagościł na dobre w jego twórczości dopiero w latach trzydziestych XX w.⁴⁵ Twórczość Epsteina przebiegała przez większość jego artystycznego życia dwutorowo: z jednej strony był cenionym portrecistą angielskiej socjety, autorem niezliczonych, modelowanych w glinie, dogłębnych psychologicznie, acz tradycyjnych w formie biustów portretowych zakorzenionych

il. 10 Jacop Epstein, *Żywiołowy*, 1932, kolekcja prywatna, Londyn). Fot. za E. Silber, *The Sculpture of Jacob Epstein with a Complete Catalogue*, Oxford 1986



w nurcie postrodinowskim. Z drugiej – awangardowym skandalistą, którego dzieła były niemal zawsze przedmiotem gorącej krytyki. Ten „drugi Epstein” był w 1913 r. jednym z członków założycieli „Grupy Londyńskiej”, protagonistą „prawdy materiału” i „direct carving” oraz tzw. sztuki prymitywnej. To właśnie w ramach tego drugiego nurtu spotykamy dzieła wykonane z alabastru. Pierwsze z nich *Chimera* (kolekcja nieznana) i *Żywiołowy* (ang. *Elemental*, kolekcja prywatna, Londyn) z 1932 r. wydają się być kontynuacją przerwanego wątku Gaudiera-Brzeski. Zainspirowane rzeźbami z kolekcji sztuki prymitywnej Epsteina nasycone są atawistycznym, „totemicznym” duchem⁴⁶. Obie są pobieżnie opracowane, z wyraźnymi śladami dłuta. Matowy, niepolerowany alabaster nie ma się podobać, ma swą biologicznością przywoływać to, co w nas pierwotne.



⁴⁵ Wcześniej, w 1910 r., powstało jedno odosobnione dzieło w tym materiale – biust portretowy Emily Chadbourne, utrzymany w bardzo klasycznej stylistyce – Silber, *The Sculpture...*, kat. 22. Wiadomo, że wkrótce po pierwszej indywidualnej wystawie Moore’a w 1928 r. Epstein zakupił jego alabastrowe *Ssące dziecko* – Middleton Wagner, s. 114.

Epstein najchętniej używał niepreferowanego dawniej przez rzeźbiarzy alabastru w odcieniu kości słoniowej, ale wspomnianej już odmiany Cumberland, silnie przezroczystej, plamistej i użylonej o miodowej lub różowawej barwie⁴⁷. Taki też materiał został użyty w jednej z najbardziej kontrowersyjnych rzeźb Epsteina *Consummatum Est* (1936, Scottish National Gallery of Modern Art, Edynburg) [il. 11]⁴⁸. Janowe „Wykonało się!” (J 19,30) przybrało tu postać surowego asyryjsko-egipskiego Chrystusa, oczekującego na złożenie do grobu. Figura wywołała wiele kontrowersji: Chrystus o ciele naprężonym jak w ostatnim skurczu, o grubo ciosanych rysach, wydawał się bliższy pogańskim bożkom niż chrześcijańskiemu wizerunkowi Zbawiciela.

Idea rzeźby pojawiła się, jak mówił sam Epstein, „z inspiracji samotnością Chrystusa w Mszy B-moll J. S. Bacha”⁴⁹. Jej forma narodziła się natomiast z długiej medytacji ogromnego bloku alabastru (62 x 223,5 x 81,3), który leżał w pracowni rzeźbiarza. W swej autobiografii pisał on, iż w alabastrowym monolicie zobaczył pewnego dnia figurę Chrystusa leżącą w ciemnej krypcie ze światłem skierowanym na przezroczysty alabaster.

Nie mniej kontrowersji wywołał *Adam* (1938–1939, kolekcja Harewood) [il. 12]⁵⁰, do czego przyczynił się również szczególnie sposób prezentacji dzieła. Wiecznie cierpiący na niedostatek środków artysta sprzedał monumentalną rzeźbę przedsiębiorcy rozrywkowemu Charlesowi Staffordowi, który wystawiał rzeźbę w pawilonie w nadmorskim Blackpool. Ten swoisty peep-show był jednym z największych skandali letniego sezonu. Powodem oburzenia, a jednocześnie magnesem przyciągającym setki widzów, był sposób



⁴⁶ Silber, *The Sculpture...*, kat. 224, s. 51.

⁴⁷ *Ibidem*, kat. 225, s. 51.

⁴⁸ *Ibidem*, kat. 275, s. 53.

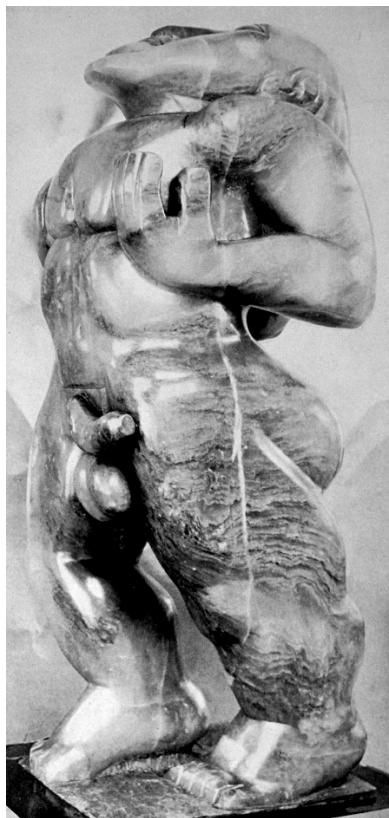
⁴⁹ J. Epstein, *An Autobiography*, 2nd ed., introduction R. Buckle, London 1963, s. 152.



il. 11 Jacob Epstein w swojej pracowni z rzeźbą *Consummatum Est*. Fot. archiwum HMI, Leeds

il. 12 Jacob Epstein, *Adam*, 1938–1939, kolekcja Harewood. Fot. za E. Silber, *The Sculpture of Jacob Epstein with a Complete Catalogue*, Oxford 1986

il. 13 Jacob Epstein, *Jakub i anioł*, 1940–1941, Tate Gallery, Londyn. Fot. za E. Silber, *The Sculpture of Jacob Epstein with a Complete Catalogue*, Oxford 1986



przedstawienia praojca. Liczącą ponad 2 m wysokości figura to nie skulony, okrywający swą nagość wygnaniec z raju, ale pełen witalności kolos (inspirowany poematem Walta Whitmana *Dzieci Adama*), uosabiający pragnienie Epsteina „aby rzeźbić góry”⁵¹.

Zwartość kompozycji, wynikająca z konieczności podporządkowania się wymiarom bloku, dała wrażenie skupionego ruchu, skumulowanej energii nadającej postaci wielką siłę wyrazu. Epsteinowi udało się zachować moc pierwotnego, masywnego bloku skalnego, który zawsze działał na człowieka autorytetem wieku i mocy⁵². Twórca *Adama* jako pierwszy posłużył się alabastrem, aby wydobyć z tego materiału aspekt siły. Inspiracją były z pewnością niezwykle rzadko spotykane rozmiary bloku alabastru. Nawet kiedy w przeszłości rzeźbiarze posługiwali się dużymi blokami (np. wykonując nagrobki tumbowe), ulegali zazwyczaj pokusie bogatego, dekoracyjnego rozrzeźbienia powierzchni materiału, który tak łatwo poddawał się dłutu. W konsekwencji wirtuozerska forma pozbawiała blok pierwotnej, naturalnej siły. Dzięki monumentalizmowi *Adama* niezwykle mocno oddziałuje przezroczystość, barwa i użyczenie alabastru, które potęgują wrażenie cielesności, wręcz „mięśności” kolosa.

Z drugiej połowy tego samego bloku Epstein wyrzeźbił w latach 1940–1941 grupę *Jakub i anioł* (Tate Gallery) [il. 13]⁵³. Temat ten fascynował artystę przez wiele lat, zapewne ze względu na osobiste asocjacje. Sugerując się czasem powstania rzeźby, interpretowano ją jako symbol dramatu Żydów

⁵⁰ Silber, *The Sculpture...*, kat. 288, s. 52–54.

⁵¹ *Carving Mountains...*, s. 7.

⁵² M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 2000, s. 235–254.

podczas II wojny światowej czy też jako obraz samego artysty zmagającego się z Bogiem z obliczu dramatu swego narodu. Jest to walka pełna ambiwalencji: uścisk walczących jest niemal bliski miłosnemu objęciu, na jednym ze szkiców anioł o kobiecych rysach zdaje się całować Jakuba.

Jednocześnie monumentalna rzeźba jest obrazem walki artysty z materiałem. W nietypowy dla niego sposób Epstein pozostawił pewne partie niemal nieopracowane, abstrakcyjne. Głębokie podcięcia tworzą partie ukryte w cieniu, kontrastujące z przezroczystymi powierzchniami polerowanego alabastru, które wydają się odsłaniać żyły i krew pulsującą w ciele figur. Jeśli temat walki Jakuba z aniołem jest tradycyjnie interpretowany jako walka ciała z duchem, dzieło Epsteina wyraża mistyczną cielesno-duchową dwiistość aktu kreacji.

Mimo przykrych doświadczeń z *Adamem* grupa *Jakub i anioł* również została sprzedana Staffordowi i pokazywana była (obok najgrubszej kobiety świata...) w centrum rozrywki w Blackpool, gdzie latem 1942 r. zobaczyło ją 20 tys. widzów. Liczne prasowe doniesienia oddają klimat skandalu, który wybuchł wokół kolejnego dzieła Epsteina. Ze sprzeciwem spotkało się znowu niekonwencjonalne ujęcie tradycyjnego religijnego tematu⁵⁴. Uderza jednak, że nawet krytyczni komentatorzy poświęcają sporo uwagi imponującym rozmiarom bloku alabastru i jego pięknu, czasem przeciwstawiając je brzydocie samej rzeźby⁵⁵. Spotykamy także próby interpretacji sposobu wykorzystania materiału i jego symboliki. Jan Gordon z „Observera” stwierdził, że „Epstein użył wielkiego bloku alabastru z wielką intuicją. Światło dosłownie żarzy się w półprzezroczystej głowie anioła, podczas gdy nieprzezroczyste ciało Jakuba zwisa z bezwładnymi rękoma, omdlewając w uścisku siły wyższej”⁵⁶. W innym komentarzu prasowym czytamy, że „Epstein dał przezroczystą duchową jakość twarzom i ramionom figur, ale dolne członki są ciemne, co sugeruje element ziemski”⁵⁷.

W tych trzech dziełach: *Consummatum Est*, *Adam*, *Jakub i anioł* Jacob Epstein podjął tradycyjne tematy sztuki religijnej, jednak ich interpretacja zainspirowana została bardzo indywidualnym odczytaniem księgi Genesis, w której artysta odkrył siłę plemiennego społeczeństwa, erotyzmu i hierarchicznej władzy. Podobną postawę przyjął w stosunku do materiału: sięgnął po tworzywo obarczone długą tradycją (zwłaszcza w Anglii!), ale próbował odnaleźć w nim inne walory niż te dotąd eksponowane. Osiągnął to, co Moore nazywał „zdjęciem greckich okularów z oczu współczesnego rzeźbiarza”⁵⁸. Celowo sięgnął po odmianę alabastru, która dotąd rzadko używana była w rzeźbie figuralnej. Nie tylko nie obawiał się cielistej barwy i silnego użycia Cumberlandzkiego alabastru, ale wręcz je eksponował. Przeciwstawiając czystą przejrzystość, która jest „domem światła/ducha”, nieprzeniknionej ciemności, w której mieszka to, co przyziemne, zmysłowe, odwołał się do tradycyjnych, wręcz archetypicznych wyobrażeń. Sfery te nie zostały jednak wpisane w tradycyjny system wartości: światło = dobro / ciemność = zło. Artysta dowartościował tę drugą sferę, w niej doszukując się źródeł człowieczeństwa.

W tym samym czasie, kiedy powstawały opisane tu alabastrowe rzeźby Gaudiera-Brzeski, Moore’a, Hepworth czy Epsteina, inni artyści sięgali



⁵³ Silber, *The Sculpture...*, kat. 312, s. 52-54.

⁵⁴ Zdania były jednak podzielone: dr Hewlett Johnson, diakon katedry Canterbury stwierdził: „Widziałem *Jakuba i Anioła* i wydawał mi się mieć wielką religijną wartość” – „Star”, 11. 06. 1942.

⁵⁵ Np. „Aberdeen Press”, 2. 02. 1942.

⁵⁶ J. Gordon, *Art and Artist*, „Observer”, 15. 02. 1942.

⁵⁷ J. B. Hughes, *Epstein Sets Problem of the Angel*, „Sheffield Telegraph”, 10. 02. 1942.

⁵⁸ *Carving Mountains...*, s. 7.

już po pierwsze tworzywa sztuczne. Stały się one groźną konkurencją dla alabastru po II wojnie światowej, kiedy wprowadzono poliester, poliuretan i żywice syntetyczne, posiadające przynajmniej dwie cechy, za które dawniej ceniono alabaster: łatwość w obróbce i przezroczystość. Miały one jednak jedną przewagę nad tradycyjnym materiałem – niską cenę. Jakie były tego konsekwencje, opowiem w drugiej części tego artykułu, który ukaże się w kolejnym numerze kwartalnika „Quart”.

dr Aleksandra Lipińska

Historyk sztuki i niderlandystka, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Obecnie pracuje nad książką poświęconą zastosowaniu alabastru w sztukach plastycznych i jego symbolice.

Summary

ALEKSANDRA LIPIŃSKA / To look and touch anew? The meaning of traditional materials in modern sculpture. On the example of alabaster in the 20th and 21st centuries (part I)

The paper discusses the issue of artistic attitudes towards traditional materials in the era of crucial changes the sculpture medium has witnessed from the beginning of the 20th century. This problem is presented on the example of alabaster: material, which has been artistically used since antiquity. Its natural properties, as well as its relationship with other important materials (e. g. marble), became a starting point for the creation of certain cultural notions and symbolic associations attached to alabaster in the course of time.

The question: if and how alabaster functions in modern sculpture arose from the long-term occupation of the author with the early modern alabaster sculpture and its symbolics. In the first part of the paper the summary of this research has been presented: next to sculptural properties (relative softness, translucency) and short overview of the typical genres where alabaster was applied (small-scale sculpture, relief, tomb sculpture, vessels, lamps), the main currents of opinion surrounding the material have been summarized (alabaster as a symbol of chastity, evangelical symbol of the human body of Christ, attribute of female body).

From this perspective selected examples of the alabaster usage by important figures of modern sculpture have been discussed. The first part of the essay concerns the development in the 1st half of the 20th century, when alabaster found appreciation among the followers of the direct carving movement. The alabaster works of Henri Gaudier-Brzeska, Henry Moore, Barbara Hepworth, John Skeaping and Jacob Epstein have been analysed in order to find out how these ‘progressive’ sculptors dealt with the material, which - especially in Great Britain - was loaded with tradition. The discussed examples show a wide range of attitudes: from the dialogue with traditional meanings (translucency and reaction on light as the sign of transcendence) to the exploration of entirely new potentials (alabaster as primal matter loaded with natural power of rocks and atavistic instincts).

In the next issue of Quart the development in the 2nd half of the 20th and the beginning of the 21st century will be presented.