



6/2007 (11)

Tadeusz Boruta

Kiedy blisko ćwierć wieku temu, kończąc studia na Akademii Sztuk Pięknych szukałem sensu twórczości artystycznej, w moje ręce wpadł stary, z 1964 roku, numer miesięcznika „Znak”, w którym był krótki *List do artystów* papieża Pawła IV.

Kościół potrzebuje was. Nasza posługa wymaga waszej współpracy, bo, jak wiecie, polega ona na głoszeniu i przybliżaniu umysłom i sercom świata ducha, świata tego, co niewidzialne i czego nie można nazwać. Wy umiecie znaleźć formy przystępne i zrozumiałe dla rzeczy niewidzialnych – to wasz zawód i wasze powołanie. Wasza sztuka polega właśnie na porywaniu skarbów ze świata ducha i przyodziewaniu ich w słowa, barwy, formy – w dostępność dla ludzi. I to nie taką, o jaką ubiega się nauczyciel logiki czy matematyki. (...) Wy macie jeszcze ten przywilej, że możecie w samym akcie, w którym czynicie świat ducha przystępnym i zrozumiałym, zachować jego niewysłowność, jego transcendencję, jego tajemnicę oraz konieczność dochodzenia do niego z łatwością i równocześnie z wysiłkiem. Jeśli zabraknie nam waszej pomocy, nasza posługa stanie się jękaniem i czymś niepewnym¹.

Odkrycie tych słów zbiegło się dla mnie z okresem stanu wojennego, kiedy to razem z innymi artystami organizowaliśmy ruch kultury niezależnej, która szybko znalazła wsparcie ze strony Kościoła. Ta dziwna, niemająca precedensu we współczesnej sztuce, swoista komunია twórców z Kościołem trwała blisko osiem lat i nie sprowadzała się tylko do korzystania z rozpiętego przez księży „parasola”, dającego pewien rodzaj bezpieczeństwa i miejsca alternatywne wobec instytucji oficjal-

¹ Fragmenty przemówienia papieża Pawła VI do artystów wygłoszonego w kaplicy sykstyńskiej oraz zamieszczonego w „L'Osservatore Romano” z 10.05.1964 r., „Znak” nr 126, s. 1425.

nych, przez nas bojkotowanych, tak jak i cała polityka kulturalna komunistycznych władz.

Pamiętam setki wystaw i prezentowanych na nich dzieł, w których to akcenty polityczno-społeczne mieszały się lub znajdowały wyraz w obfitej tematyce i ikonografii religijnej. Było też wówczas organizowanych wiele sesji i spotkań dyskusyjnych, gdzie zarówno te powyżej przytoczone słowa Pawła IV, jak i inne równie istotne wystąpienia papieży, w szczególności Jana Pawła II, stawały się kanwą refleksji i wykładów. Bynajmniej, jak mógłby ktoś postronny sądzić o działalności opozycyjnej, spotykając się wówczas nie zastanawialiśmy się, jak obrazem „dokopać” władzy, lecz zauważaliśmy religijny wymiar sztuki. Zastanawialiśmy się, co takiego jest w fenomenie dzieła sztuki (zwłaszcza w tej najwyższych lotów), że pozwala, choćby na moment, transcendować nasze ziemskie uwarunkowania.

Nad naszą twórczością i myśleniem ciążył duch romantyzmu. Pragnęliśmy spirytualizacji formy naszych dzieł. Powtarzaliśmy za Heglem, że „w sztuce człowiek spotyka sam siebie, duch ducha” i za Schellingiem: „Dziełem sztuki nie jest nic, co bezpośrednio lub przynajmniej w odbiciu nie przedstawia czegoś nieskończonego”². Otwiera ono przed nami „najświętsze sanktuarium, gdzie w wiecznym i pierwotnym zespoleniu jakby jednym płomieniem goreje to, co w przyrodzie i historii uległo rozdzieleniu, a co w życiu i działaniu podobnie zresztą jak w myśleniu samemu sobie wiecznie musi się wymykać”³.

Dzisiaj z perspektywy doświadczeń sztuki ostatnich kilkunastu lat takie myślenie wydaje się anachroniczne. O dziele nie mówi się w kategoriach duchowych, a tym bardziej nie ujmuje się jego w kontekście religijnym. Nawet popularny w kulturze zachodu ostatnich kilku dekad nurt *New Age* zszedł na margines, interesując co najwyżej dorastającą młodzież lub podstarzałych hipisów. Obecnie w mediach i na wystawienniczych salonach panuje sztuka krytyczna, manifestująca niezgodę na istniejącą rzeczywistość społeczno-polityczną. Komentując ją swymi działaniami, artyści ci pragną wywoływać dyskusje społeczne, w których głównym przeciwnikiem są tradycyjne struktury społeczne z wyznawanymi tam wartościami i stereotypami,

² F. Schelling, *System idealizmu transcendentalnego*, Warszawa 1970, s. 366.

³ Tamże, s. 367.

a wśród nich Kościół mający, jak twierdzą, wyjątkowo opresywny charakter wobec ludzkiej wolności. W sztuce krytycznej oczywiście nie ma miejsca na spirytualizm, a powstałe tu obiekty nie są formą dla ducha, lecz pustymi znakami nierzadko agresywnych manifestacji, wypełnianych co najwyżej ideologicznymi treściami.

Czy to jest prawdziwa rzeczywistość sztuki i diagnoza drogi, którą będzie ona podążać w tym nowym stuleciu? W ostatnich latach, wśród młodych twórców coraz częściej zauważyć można powrót do malarstwa i obrazowania, ale czy jest tam miejsce na jakąkolwiek duchowość? Czy zmieni się język, którym opisuje się dzisiaj sztukę najnowszą i zamiast pojęć: strategia, marketingowa skuteczność artystów pojawi się na powrót, wyrzucona jako politycznie niepoprawna, idea piękna?

Pewne nadzieje budzić mogą liczne reakcje wielu wybitnych twórców na *List do artystów* z 1999 roku papieża Jana Pawła II i gorąca dyskusja nad sztuką, którą on wywołał. Co ciekawe, zarówno papież w swym przesłaniu, jak i komentujący go artyści mówili o sztuce tym samym językiem o romantycznej proweniencji. Czyżby tylko tak mówiąc, bez doraźnej koniunkturalno-medialnej blagi czy ideologicznej pozy, jesteśmy w stanie dotknąć to, co w doświadczeniu twórczości jest najistotniejsze? Posiłkując się refleksją Jana Pawła II, spróbujmy pochylić się nad fenomenem twórczości artystycznej (w szczególności nad malarstwem), by móc odpowiedzieć sobie na pytanie o warunki, które powinno spełnić dzieło, by nie być formą pustą, lecz naczyniem dla Ducha.

W liście Jana Pawła II do artystów przede wszystkim uderza otwarcie papieża na wszelką autentyczną sztukę, i to niekoniecznie religijną, widząc w niej, podobnie jak Paweł IV, narzędzie pomocne w odśłanianiu tajemnic wiary.

Jak jednak wiecie, Kościół nadal żywi bardzo wysokie uznanie dla sztuki jako takiej. Sztuka, bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więc wewnętrzne pokrewieństwo ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju mostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. Jako poszukiwanie prawdy, owoc wyobraźni wykraczającej poza codzienność, sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę. Nawet wówczas, gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje naj-

bardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie⁴.

Zauważmy, że w swoim liście Papież kilkakrotnie używa pojęcia „sztuka autentyczna”, które nie jest warunkowane religijnością artysty ani też także treścią dzieła, a mimo to stanowi wyznacznik twórczości otwierającej na działanie Ducha. Autentyczność zdaje się być jedynym warunkiem koniecznym do rozpoczęcia można waloryzacji sztuki bez względu na to, jak daleko ścieżki, po których podąża artysta, oddaliły się od Kościoła, gdyż

każda autentyczna forma sztuki jest swoistą drogą dostępu do głębszej rzeczywistości człowieka i świata. Tym samym stanowi też bardzo trafne wprowadzenie w perspektywę wiary, w której ludzkie doświadczenie znajduje najpełniejszą interpretację. (...) Każde autentyczne natchnienie zawiera jednak w sobie jakby ślad owego „tchnienia”, którym Duch Stwórcy przenikał dzieło stworzenia od początku. Przekraczając tajemnicze prawa, które rządzą wszechświatem, Boskie tchnienie Ducha Stwórcy spotyka się z geniuszem człowieka i rozbudza jego zdolności twórcze. Nawiązuje z nim łączność przez swego rodzaju objawienie wewnętrzne, które zawiera w sobie wskazanie dobra i piękna oraz budzi w człowieku moce umysłu i serca, przez co uzdalnia go do powzięcia jakiejś idei i do nadania jej formy w dziele sztuki. Słusznie mówi się wtedy – choć tylko przez analogię – o „działaniu łaski”, ponieważ człowiek ma tu możliwość doświadczenia w jakiejś mierze Absolutu, który go przerasta⁵.

Artysta myśli poprzez formy, poprzez symbole niedyskursywne. Są nimi linia, plama barwna, materia farby, ich wzajemne relacje i napięcia. Występują one obok elementów narracyjnych i tematu. Ale przedmioty przedstawiane i związki narracyjno-tematyczne nie są symbolami artystycznymi dopóki nie pojawią się jako formy „dźwięczące” linią, barwą, materia, dopóki nie staną się jakościami plastycznymi współbudującymi dzieło. Wtedy to możliwe jest spotkanie artysty, tego, co chce on wyrazić z formą, która te jego zamierzenia w obrazie czy rzeźbie ma udźwignąć.

Malarz czy rzeźbiarz dąży do urzeczywistnienia swojej idei w materialnym przedmiocie, dlatego w jego przestrzeni twórczej obecna jest materia, w niej myśli, ona jest nośnikiem praw-

⁴ Jan Paweł II, *List do artystów*, 1999.

⁵ Tamże.

dy. Nic więc dziwnego, że wielcy mistrzowie, obok warstwy obrazowania olbrzymią rolę przywiązywali do warstwy struktury materii, w niej bowiem mogło dojść do zakłamania całego przekazu. Dzisiaj coraz częściej zbywa się tę tak istotną przecież część artystycznego doświadczenia. W pogoni za tak zwanymi nowymi środkami wyrazu neguje się obraz jako pewnego rodzaju specyficzną malaturę albo pozwala się, by płótno obrazu w swej materialnej strukturze na przykład przypominało ceratę kuchenną, a „patynowany” gips udawał rzeźbę w brązie.

Kryzys sztuki często sprowadzamy do kryzysu obrazowania, na piedestale stawiamy konceptualizm – czysty, nieskażony materią akt twórczy – nie dostrzegając, że kryzys zaczyna się już w zakłamaniu myślenia twórczego poprzez materię, która jest nieodłączną częścią tego procesu. Tworzenie polega na wejściu w przestrzeń walorów plastycznych, w której artysta wypowiada „Ty” do formy doświadczanej jako coś mu danego i zadanego. Od tego, jak odpowie, jak temu służy zależy prawdziwość dzieła, a przede wszystkim autentyczność jego egzystencji. Prawdziwy odbiór sztuki polega również na wejściu w przestrzeń artystyczną dzieła. Jego kontemplację. Trzeba wejść naiwnie nieosłoniętym żadną tarczą werbalizacji. Tylko wtedy można doświadczyć współbrzmienia w jego harmonii. Tylko wtedy staje się ono obecnością twarzą w twarz.

Sztuka oczyszcza, oczyszczenie to dane jest nam poprzez doświadczenie jakby podniesienia do poziomu wyższych wartości, w przestrzeń aksjologiczną. Gdzie tożsamo dane nam są piękno, dobro i prawda. W terminologii religioznawców z *profanum* wkraczamy w przestrzeń *sacrum*.

Wejście artysty w przestrzeń artystyczną jest przekroczeniem pewnego progu. Jak zauważają fenomenolodzy religii, próg jest granicą sakralną, której przysługuje szczególnie moc. O takim progu możemy mówić, gdy wyczuwamy pewną, na poły rytualną, granicę przestrzeni sztuki, która staje wobec, lub naprzeciw, doświadczenia potocznego egzystencji. Z jednej strony kondensuje ona moc, której istotę stanowi jej organiczna jedność i pełnia, z drugiej odgradza przestrzeń twórczą od mocy znajdujących się na zewnątrz, od chaosu. Artysta intuicyjnie wyczuwa granice swojej przestrzeni artystycznej. Przestrzeń ta stanowi jego „ramę estetyczną”.

Jak widzimy, przestrzeń artystyczna jest przestrzenią egzystencji artysty jako twórcy i ona implikuje przestrzeń powstałego

w niej dzieła. Nie ma sztuki estetycznej. Zawsze jest w jakiejś estetyce, gdyż powstała w określonej przestrzeni artystycznej, na przykład ramą estetyczną sztuki dążącej do destrukcji przedmiotu artystycznego będzie niedyskursywna relacja między owym zapisem przedmiotowym a ekspresją doświadczenia takiej, a nie innej egzystencji jego twórcy.

Są jednak przedmioty, które roszczą sobie pretensje do miana dzieła sztuki. Wytwory, te nie wyrażają nic poza sobą, są albo przeładowane literacką treścią, albo „puste”. Spotykamy się z tym w sztuce publicystycznej lub w sztuce dekoracyjnej. Nie jest to jednak reguła, gdyż mamy prawdziwe dzieła w jednej jak i w drugiej z wyżej wymienionych sztuk. Charakteryzując wytwór sztuki, F. Schelling napisał: „Każde (prawdziwe dzieło sztuki) jak gdyby mieszcząc w sobie nieskończoność zamierzeń, dopuszcza nieskończoną liczbę wykładni, przy czym nie sposób orzec, czy ta nieskończoność zamierzeń pochodzi od artysty, czy może przysługuje jedynie samemu dziełu. Natomiast w wytworze, który tylko symuluje cechy dzieła sztuki, zamierzenia i reguły są uderzająco widoczne, i wydaje się tak ograniczone i ciasne, że wytwór nie jest niczym więcej, jak tylko wiernym odbiciem świadomej aktywności artysty i z tej racji stanowiący przedmiot wyłącznie refleksji nie zaś oglądu, który znajduje przyjemność, zagłębiając się w swym przedmiocie i ostatecznie zaspokoić się może tylko tym, co nieskończone”⁶.

Dzieła puste lub przegadane powstają w przestrzeni przedmiotowej, gdzie człowiek nie doświadcza spotkania, gdyż nie zaryzykował, nie stanął dostatecznie nagi, a cały wysiłek skierował na odgradzanie się przedmiotami. Jego język nie wyraża żadnej tajemnicy. Dla takiego artysty linia, plama barwna, materia malarska nie ma walorów sensualnych ani charakteru symbolicznego. Są mu one potrzebne jedynie, by imitować właściwościami przedmiotów. Dlatego formy, którymi się posługuje, są znakami pustymi. One nie dźwięczą i nie powodują w nas rezonansu. Wytwory takie nie tworzą podmiotowej przestrzeni dzieła sztuki. Wyrażają tylko siebie, a odbiór ich sprowadza się do ich czytania. Bezdźwięcznym znakiem pustym może być zarówno namalowana twarz w portrecie, jak i czarny kwadrat w obrazie abstrakcyjnym. Nie tyle istotne jest to, co się maluje, lecz na ile autentycznie weszło się w to spotkanie, gdyż „dzieło nie toleru-

je (...) abym odpoczywał wtargnąwszy w świat Tego”⁷. Zakłamanie postawy zawsze uwidacznia się w wypowiedzi.

Powyższy wywód mógłby sugerować, że bycie artystą wymaga wyjątkowo głębokiej postawy moralnej. Ale napotykamy tu na paradoks tkwiący niejako w naturze twórcy. Powołany jakoby do życia wzniosłego, obcujący z Tajemnicą, jednocześnie ofiarowuje to wszystko na ołtarzu formy. Henri Bremond pisze:

Poeta to jakby połowa świętego: najdoskonalsza wrażliwość duchowa, a przy tym najbardziej folgujące sobie sumienie. Geniusz nadaje im jakąś niby świętość niezależną od wszelkiej cnoty⁸.

Paradoks jest tym większy, że choć przeżycie twórczego natchnienia dąży do tego, by stać się modlitwą, jednak nią nie jest. Ale staje się nią bez trudu dla odbiorcy kontemplującego dzieło sztuki. „Modlitwa co nie modli się sama, a która każe się modlić”⁹.

Wielkie – w sensie artystycznym – dzieła zdolne są rozdzić modlitwę, a ich wielkość mierzy się poruszeniami duszy. Artysta nie potrafi modlić się czysto. Na spotkanie przychodzi w „okularach” formy. Jego odczuwanie świata nie jest bezpośrednie. Odbiera ład czy chaos jako ład lub chaos relacji formalnych. Dramat drugiego człowieka bywa dla niego harmonią barw, linii, ich wzajemnymi napięciami. On chce z tego stworzyć dzieło sztuki. Jest to zapewne postawa pewnego dystansu. Ale – paradoksalnie – jest to również postawa pełnego współodczuwania, ponieważ dramat, który mu się jawi na przykład w spotkaniu z cierpiącym, jest jego największym dramatem. Dramatem tym dla każdego artysty jest jego twórczość.

Każdy artysta intensywnie doświadcza pewnej transcendencji. Artysta ma swego Boga, który rozkazuje i któremu służy. Nie jest to Bóg religii i etyki (choć u niektórych twórców nim bywa). Jest to przede wszystkim (jakby go nazwali romantycy) Absolut Sztuki, w Jego przestrzeni odbywa się tworzenie. Jest to dla artysty doświadczenie pierwotne. Dlatego autentyczność życia

⁷ M. Buber, *Słowa – zasady*, „Znak” nr 237 (1974), s. 295.

⁸ H. Bremond, *Poeta i mistyk*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980, s. 77.

⁹ Tamże, s. 80.

artysty jako artysty nie mierzy się w kategoriach moralnych. Artysta żyjący nieetycznie może tworzyć niezakłamate, prawdziwie wielkie dzieła. Jest to całkowicie inna płaszczyzna powinności. Twórca jest w relacji powinnościowej jedynie do Absolutu Sztuki. Dlatego też dzieło artystycznie dobre jest prawdziwe, a jako dobre i prawdziwe jest piękne.

Jednak programowe stawianie sobie nieetyczności jako platformy, z której ma wyrosnąć sztuka, jest zakłamanie, gdyż negując – mechanizmem resentymentu potwierdza się, że jest się w tej etycznej relacji. Szukanie dodatkowych podniet, budowanie sobie tragicznego życiorysu jest tylko przykrywką, która nie pozwala usłyszeć prawdziwego dramatu egzystencji, jakim jest pełne wewnętrznych sprzeczności bycie twórcą. Sprzeczności godzącej w to, co w nim ostateczne, w same korzenie jego egzystencji. Wszak artyści są „naznaczeni cierpieniem przez Boga”¹⁰.

Świat jawi się człowiekowi pełen przeciwieństw i sprzeczności. W sobie samym dostrzega ich najwięcej, czuje się rozdarty i oderwany. Jest on ciągle niezadowolony ze swej obecnej sytuacji. Dążenie do doskonałości w pełni charakteryzuje cały twórczy wysiłek człowieka. Być może właśnie sztuka jest wyrazem tęsknoty za rajem utraconym i nostalgii za stanem paradoksalnym, w którym sprzeczności istnieją, nie ścierając się, a wielorakości składają się na aspekty tajemniczej jedni.

Artysta, sam będąc wewnętrznie rozdarty, rzucony w świat pełen sprzeczności, niesie w sobie mit Androgyne. Nie może zaznać spokoju, gdyż nie jest sobą, gdyż nie jest u siebie. Wyobcowany miota się we własnej niemożności. Energia jego wyładowuje się w tworzeniu konstrukcji, które są zimne i puste.

On wprawdzie widzi światło, ale jest ono bielą, nie posiada barwy. „Biały kolor” stanowi jedynie oznaczenie światła jako takiego, jest czysto analitycznym podkreśleniem jego wartości. Jest on światłem, Bogiem, pełnią, nie ma w nim żadnego ukierunkowania. Nie ma w nim żadnych słabości, żadnej ograniczoności. Tylko bowiem ograniczenie, osłabienie skrępowanie, rozrzedzenie czystej energii światła obcą jej biernością może sprawić, że światło nie będzie po prostu światłem, nie będzie samym sobą, lecz czymś jednokierunkowym, nachylnym w tę lub inną stronę, w stronę takiego lub innego koloru¹¹.

¹⁰ F. Schelling, *System idealizmu transcendentального*, dz. cyt., s. 357-354.

¹¹ P. Florenski, *Znaki niebieskie*, w: *Ikonostas*, Warszawa 1982, s. 167.

Artysta widzi pełnię, ale przepaść między nim, a jej olśniewającą bielą jest nie do pokonania, często jawi się mu ona jako nicość, a wysiłki jego czyni bezsensownymi. Ale czasem na wołanie artysty zjawia się Sofia, ów metafizyczny pył, owa materia stanowiąca ośrodek, nadający światłu kolor. Ona, bierny żeński pierwiastek, Wieczna Kobiecość, nie jest „sama Boskim światłem, nie jest sama Boskością, nie jest również tym, co powszechnie nazywamy materią, nie jest też zwykłą inercją materii, nie stanowi też czegoś, co nie przepuszcza światła. Ona znajduje się właśnie na idealnej granicy między Boską energią a biernością materii. Jest w równym stopniu Bogiem, co nie-Bogiem, w równym stopniu materią, co niematerią”¹², to przy jej obecności tworzy się przestrzeń artystyczna, w której formy dźwięczą rytmem barw, linii, światła, malarska materia. To w niej artysta czuje sens i siłę, by podjąć budowę domu. Domem tym dla artysty jest dzieło sztuki, w którym twórca się zadamowi. Z niego czerpie swoją tożsamość. Ono ma stanowić jego siedzibę. Zbudowanie nowej siedziby jest poniekąd równoznaczne z nowym początkiem, z nowym życiem. Jest to postawienie fundamentu pod nowy, integralny świat. Przestrzeń dzieła sztuki jest przestrzenią androgynicznej jedni.

Ale wszelka twórczość rodzi się z doznania wewnętrznej sprzeczności. Perspektywa zadamowania zawiera niebezpieczeństwo spokoju i pranieokreśloności. Twórca z jednej strony pragnie stworzyć dom, być u siebie i w sobie, z drugiej strony – obezwładnia go lęk przed utratą własnej „tożsamości” i „samozatraceniem”. Dlatego też neguje swoje dzieło, opuszcza dom i podejmuje trud nowej budowy. Sprzymierzeńcem sztuki staje się Szatan – wąż, który w raju mówi Ewie, że po spożyciu zakazanych owoców „otworzą się wam oczy i będziecie jak Bóg, znający dobro i zło” (Rdz 3, 5). Zauważmy, że pokusa diabła nie jest obietnicą jedni, pełni szczęścia czy nieśmiertelności, gdyż one były już udziałem pierwszych rodziców w ogrodzie Eden. Dlatego też diabeł nie kusi owocami życia. Jego pokusa obiecuje równość z Bogiem, „będziecie jak Bóg”, a Bóg obok swej androgynicznej pełni jest przede wszystkim twórcą.

Artyście w jego twórczości chodzi o stworzenie dzieła sztuki, ale nie może w nim zaznać spokoju, gdyż chce być nade

¹² Tamże, s. 167.

wszystko twórcą, chce by jego egzystencja była twórcza. Pragnie nieustannie tworzyć.

Jest w tym paradoks: buduje dom, ale właśnie on nie może w nim zamieszkać. Ciągłe jest w drodze. Jest sobą, nie będąc u siebie. Spoczywa jedynie na progu. Jest pełen niepokoju i sprzeczności. Doświadczenie twórczości jest połączeniem mistycznego zapoznania siebie w spotkaniu z Niewypowiedzianym i jednocześnie dystansu do Tego poprzez pryzmat języka i warsztatu. Tak więc twórczość rodzi się z doświadczenia egzystencjalnego rozdarcia, bycia nie tu i nie teraz, a jednocześnie z potrzeby pełni i wolności. A przecież być wolnym to być u siebie.

→ **SŁOWA KLUCZOWE** – ABSOLUT SZTUKI, SZTUKA AUTENTYCZNA, PUSTE DZIEŁO

SUMMARY

T. BORUTA, *An Empty Form for the Spirit*

In the article the Author attempts to answer the question about the conditions which should be met by a work not to be an empty form, but a cup for the Spirit. His reflections are based mainly on *John Paul II's Letter to Artists*. The author, quoting the pope, repeats after him that the only solution to the above problem is every artist desiring that his art always be „authentic”. The authenticity of art is – for the Author – a lodestar leading the artist and providing him with access to deeper reality of man and the world; not infrequently being introducing him „in the perspective of faith, in which human experience finds the fullest interpretation”. The Author indicates that only in this way can the Spirit of the Creator meet the genius of man and bring out his creative abilities, which make that an empty form assumes a new full expression and spiritual overtone. This fact is compared by the Author – by analogy – to „the activity of mercy” of the Absolute on the creator.

The Author attempts to contrast the „authenticity of art” perceived in this way with the so-called new means of expression, whose aim is not to make a work of art out of the matter, some-

thing elevated and spiritual, but to create an empty form, which in reality may – for instance – resemble a „kitchen plastic tablecloth” or „patinated plaster pretending a sculpture in bronze”.

The Author sees the solution to the above problem in entering the so-called artistic space of the work, in crossing a certain threshold, which simply constitutes a sacral borderline between the empty and the elevated, spiritual in the work. It is believed that every artist, as the one who intensely experiences certain transcendence, should have his/her God – the Absolute of Art. Only through experiencing this Transcendence, this Absolute by an artist, does an empty form assume the status of the work of art, since its greatness is then measured with the „movements of the soul”.

Tadeusz Borta, urodzony w 1957 roku, artysta, malarz, teoretyk sztuki i publicysta, doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego. W latach 1984-85 wykładowca ASP w Krakowie i EAS w Warszawie (1998-2003), a od roku 2004 prowadzący Pracownię Malarstwa w Architekturze w ISP na Uniwersytecie Rzeszowskim. W latach osiemdziesiątych organizator wystaw Ruchu Kultury Niezależnej, a w dziewięćdziesiątych (1990-92) – członek Rady Plastyki przy Ministrze Kultury i Sztuki. Autor licznych obrazów, prezentowanych na 51 wystawach indywidualnych i ponad 177 zbiorowych w galeriach w kraju i zagranicą. Laureat wielu nagród artystycznych. Autor książek: *Szkoła Patrzenia* i *O malowaniu duszy i ciała* oraz tekstów o sztuce publikowanych także w „Tygodniku Powszechnym”, „Znaku”, „Res Publice Nowej”, „Życiu Duchowym”.