

Maciej Zychowicz

The Maria Grzegorzewska University, Warszawa

Material, matter, meaning

“What do you sculpt in?” is a question that keeps popping up in my life (I have heard it already probably a few hundred times) whenever it comes up in a conversation that I am a sculptor. It shows what the basic stereotype of sculpture is – that it is, above all, the production of artistic objects by working with (more or less solid) materials. I am always amused by this “fundamental” question, and I am rather annoyed with the stereotypes. Then I try to find a tactful answer. In the end, I usually fail and the one that comes to my mind sounds rather stilted. I say that I sculpt in mind, in concept, I organise space and try to use it to build a particular message or idea. What materials I end up using depends on the concept and its expressive needs. I have probably already used most of the materials used in classical sculpture and various combinations of them.

When I wanted to say all this at a conference on the importance of material in sacred art¹, I realised that my paper would be immediately followed by a lecture by Professor Jerzy Fober, the head of the sculpture studio at the Silesian University, an excellent sculptor who works almost exclusively in wood. He does it with extraordinary finesse and, at the same time, transforming form in a personal, absolutely recognisable way. He is attached to this material – he sculpts with an axe, probably considering it the only really adequate tool, sometimes using it to produce very precise and “sensitive” forms. He makes use of the nature of the material, its initial shape, cracks, and natural directions. There have also been other excellent sculptors, such as Antoni Rząsa, mainly associated with wood and its natural character. Finally, there was Michelangelo, who sculpted only in marble, and many other sculptors who made the material a significant element of their own creative identity. It was a humbling check to my way of thinking about the material and it released some hot air of its self-importance. I realised that there are two fundamentally different approaches to material in sculpture. There

¹ VII National Academic Symposium “Sacrum and Matter. Expression and Symbolism of Material in Sacred Art”, University of Rzeszów 2019.

Maciej Zychowicz

Akademia Pedagogiki Specjalnej
im. M. Grzegorzewskiej, Warszawa

Materiał, materia, sens

DOI: 10.15584/setde.2021.14.7

„W czym Pan rzeźbi?”, to pytanie dopada mnie w życiu notorycznie (może już nawet kilkaset razy), ilekroć w rozmowie wyjdzie na jaw, że jestem rzeźbiarzem. Pokazuje ono, jaki jest podstawowy stereotyp dotyczący rzeźby – to przede wszystkim wytwarzanie obiektów plastycznych poprzez obróbkę (bardziej lub mniej twardych) materiałów. To „fundamentalne” pytanie budzi we mnie zawsze rozbawienie i pewną zgryźliwość wobec stereotypów. Próbuję wówczas znaleźć jakąś taktowną odpowiedź. Ostatecznie przeważnie mi to nie wychodzi i ta, która mi się nasuwa, brzmi dość napuszenie. Mówię, że rzeźbię w rozumie, w koncepcji, organizuję przestrzeń i staram się ją użyć do zbudowania konkretnego przesłania czy idei. To, jakich ostatecznie użyję materiałów, zależy od tej właśnie koncepcji i związanych z nią potrzeb wyrazowych. Użyłem już pewnie większości stosowanych w klasycznej rzeźbie materiałów i różnych ich kombinacji.

Kiedy chciałem to wszystko powiedzieć na konferencji poświęconej znaczeniu materiału w sztuce sakralnej¹, zdałem sobie sprawę, że bezpośrednio po mnie będzie miał wykład profesor Jerzy Fober, prowadzący pracownię rzeźby na Uniwersytecie Śląskim, znakomity rzeźbiarz, który pracuje prawie tylko w drewnie. Czyni to z niezwykłą finezją i równocześnie osobistym, bezwzględnie rozpoznawalnym przetworzeniem formy. Jest związany z tym materiałem – rzeźbi siekierą, uważając ją chyba za jedyne naprawdę adekwatne narzędzie, wyprowadzając nią czasem formy bardzo precyzyjne i „czułe”. Wykorzystuje charakter materiału, jego wyjściową bryłę, pęknięcia, naturalne kierunki. Byli też inni znakomici rzeźbiarze, jak choćby Antoni Rząsa, związani głównie z drewnem i jego naturalnym charakterem. W końcu był też Michał Anioł, który rzeźbił tylko w marmurze, i wielu innych rzeźbiarzy, którzy materiał uczynili znaczącym elementem własnej tożsamości twórczej. Ta refleksja przywołała nieco pokory do mojego myślenia o mate-

¹ VII Ogólnopolskie Sympozjum Naukowe „Sacrum i materia. Ekspresja i symbolika materiału w twórczości o charakterze sakralnym”, Uniwersytet Rzeszowski 2019.

riale i „spuściła trochę powietrza” z jego patetycznego kształtu. Uświadomiłem sobie, że są dwa zasadniczo różne podejścia do materiału w rzeźbie. Są ci, którzy traktują materiał jako rodzaj identyfikacji artystycznej, wiążą się z konkretnym tworzywem, które staje się dla nich częścią osobistej stylistyki. Ten materiał żąda od nich pewnej lojalności i dużej pokory. Tak rozumiany materiał ma pewne cechy podmiotu. Często nagradza rzeźbiarza perfekcją, która jest oczywistym skutkiem długiego obcowania ze sobą.

Jest też inny sposób traktowania materiału – podejście przedmiotowe. Materiał traktowany instrumentalnie, jako surowiec, którego można użyć, ale człowiek się z nim nie wiąże, nie odczuwa potrzeby lojalności. To rozumienie jest mi znacznie bliższe. Nie znaczy to oczywiście, że uważam je za jedynie trafne.

Materiał to jest tworzywo, surowiec, substancja². Dla mnie jest raczej środkiem, medium działania plastycznego niż jego celem, podmiotem. Tym niemniej jest oczywiście bezwzględnie ważny. Stwarza pewne możliwości, które lokują się poza samym sposobem budowania formy. Materiał sam znaczy i sam ewokuje pewne sensory. Konkretny materiał może umożliwić zbudowanie konkretnej specyficznej materii rzeźbiarskiej.

Materia, „to co dane w percepcji zmysłowej, stałej możliwości odbierania wrażeń”³, jest czymś, co funkcjonuje na wyższym poziomie abstrakcji, jest w zakresie, o którym tutaj mowa, rodzajem struktury rzeźbiarskiej czy malarskiej. Niekiedy pewien specyficzny rodzaj materii można zbudować tylko wskutek połączenia różnych materiałów, kolażu złożonego z substancji o przeciwstawnych lub dopełniających się właściwościach.

Świadome operowanie materiałami i materiami pozwala czasem zasugerować sposób odbioru i wspomóc budowanie sensu realizacji plastycznej. Tworzenie semantycznej klarowności i komunikatywności dzieła ułatwia niekiedy osadzenie znaczenia i symboliki niektórych materiałów w tradycji obrazowej wspólnoty. Na przykład użycie złota niesie ze sobą zazwyczaj odniesienie do świętości, transcendencji. Surowe drewno, szorstki kamień odeślą nas raczej do codzienności. W tę grę może być wciągnięte każde właściwie tworzywo – będzie to przedmiotem szerszej analizy, w której odwołam się do własnych doświadczeń z materiałami i materiami.

Wracając do głównego wątku, zauważmy, że użycie materiału bądź zestawienia różnych materiałów może być formą ożywiania i podtrzymywania tradycji oraz budowania czasowych mostów. Taki sposób uczestniczenia w tradycji jest dla mnie bardziej przekonujący niż stosowanie dosłownych stylistycznych podobieństw, historyzmów, nawiązań na poziomie samego sposobu

are those who treat material as a kind of artistic identification, who bind themselves to a particular material that becomes part of a personal style for them. This material demands from them a certain loyalty and a great deal of humility. Material understood in this way has certain characteristics of a subject. It often rewards the sculptor with a perfection that is the obvious result of a long relationship with it.

There is also another way of treating material – the object approach, which treats material instrumentally, as a raw material that can be used, but one does not get involved with it, does not feel the need for loyalty. This approach is much closer to me. This does not mean, of course, that I consider it to be the only appropriate one.

Material is stuff, raw matter, substance². For me it is a means, a medium for artistic action rather than its goal, its subject. Nevertheless, it is of course absolutely important. It creates certain possibilities that lie beyond the very manner in which the form is constructed. The material itself means and constructs certain meanings. A specific material can facilitate the construction of a specific sculptural matter.

Matter, “something which is subject to sensory perception, the constant possibility of receiving impressions”³, is something that functions on a higher level of abstraction, and is, as far as we are concerned here, a kind of sculptural or painterly structure. Sometimes a specific kind of matter can only be constructed by combining different materials, a collage composed of substances with contrasting or complementary properties.

The intentional use of materials and matter can sometimes suggest a mode of reception and help build the meaning of a piece of art. Creating semantic clarity and communicativeness of the work is sometimes facilitated by embedding the meaning and symbolism of certain materials in the pictorial tradition of the community. For example, the use of gold usually carries a reference to the sacred, to transcendence. Raw wood, rough stone will rather remind us of the commonplace. Any material can be involved in this game – this will be the subject of a broader analysis in which I will refer to my own experience with matter and materials.

To return to the main subject: the use of material or the combination of different materials can be a form of reviving and maintaining tradition and building temporal bridges. I find this way of participating in tradition more convincing than the use of explicit stylistic similarities, historical styles, and references expressed through the very manner of de-

² *Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 1979.

³ *Ibidem*.

² *Słownik języka polskiego [A Dictionary of the Polish Language]*, PWN, Warszawa 1979.

³ *Ibid.*

piction. The affinities created through the unique nature of the sculptural or painting matter can be a more subtle form of referring to certain traditions or participating in their development.

Matter, above all, allows one to control the relation to reality. It acts here in the same way as scale does in sculpture. The use of a natural scale, i.e. the human scale, allows one to come closer to reality, to evoke the “here and now”. Some materials used appropriately for the representation, which are embedded in the reality depicted, referring to specific objects and specific realities, have a similar effect. For example, the appropriate use of wood, stone or sand can help bring the representation closer to the everyday reality, making it more real. A similar effect was produced by the real fabric used to clothe sculptures (especially in Spain during the Baroque era and in Latin American countries).

Likewise, the use of polished metal or transparent materials, or even sometimes polished stone, will make the representation abstract and move it towards conventionality and symbolism, just as a change of scale can do (enlargement or reduction in relation to the natural, human scale). Both these procedures shift the action of a sculptural object towards something unreal and cause a certain abstraction of representation and space.

*

In my attempt to analyse how material works as a medium for meanings, senses and symbols, I have applied several criteria. The first, obvious for a sculptor, is the relation to light, because in light and thanks to light we can see anything. Materials respond to light in different ways, creating different visual experiences. Another criterion is context – the relationship to surrounding materials, to the architecture in which the object is placed and with which it must harmonise. The third is the harmony of materials, building a palette of matters, juxtaposing similar and contrasting materials and searching for meanings through the very harmony of different materials.

In analysing these criteria, I will refer to examples from my own sculptural practice – both because of the availability of material and because I can guess at the artist’s expressive intentions with greater certainty.

*

Light. It reveals and builds solidity, but it also creates the character of matter, its weight, hardness, reality. The first category of light that I would like to consider is **brilliance**. The reflection of light most often refers to polished metal: gold, bronze, brass, silver. Polish makes the form unreal, loses its concreteness, introduces a certain randomness. This ef-

obrazowania. Pokrewieństwa zbudowane poprzez specyficzność materii rzeźbiarskiej czy malarskiej mogą być subtelniejszą formą nawiązania do pewnych tradycji czy uczestniczenia w ich budowaniu.

Materia przede wszystkim pozwala sterować relacją do rzeczywistości. Działa tutaj podobnie jak skala w przypadku rzeźby. Użycie skali naturalnej, czyli skali ludzkiej, pozwala przybliżyć do rzeczywistości, przywołać „tu i teraz”. Podobnie działają niektóre użyte adekwatnie do przedstawienia materiały, które są osadzone w tej obrazowanej rzeczywistości, odnoszącej się do konkretnych przedmiotów i do konkretnych realiów. Przykładowo – odpowiednie użycie drewna, kamienia czy piasku może ułatwić przybliżenie przedstawienia do codzienności, jego większą realność. Podobny skutek wywoływała prawdziwa tkanina, w którą ubierano rzeźby (szczególnie w Hiszpanii w okresie baroku i w krajach Ameryki Łacińskiej).

Analogicznie – posłużenie się wypolerowanym metalem czy materiałami przezjrzystymi, ale też niekiedy wypolerowanym kamieniem spowoduje wyabstrahowanie przedstawienia i przesunięcie go w stronę umowności, symboliczności, podobnie jak to czyni zmiana skali (powiększenie albo pomniejszenie w stosunku do naturalnej, ludzkiej). Oba te zabiegi przenoszą działanie obiektu rzeźbiarskiego w sferę jakby nierzeczywistą i powodują pewne wyabstrahowanie przedstawienia i przestrzeni.

*

W próbie analizowania działania materiału jako nośnika znaczeń, sensów i symboli zastosowałem kilka kryteriów. Pierwszym, dla rzeźbiarza oczywistym, jest relacja do światła, bo w świetle i dzięki światłu cokolwiek widzimy. Materiały w różny sposób na światło reagują, prowokując różne doznania wzrokowe. Kolejnym kryterium jest kontekst – relacja do materiałów sąsiadujących, do architektury, w której obiekt jest osadzony i z którą musi współbrzmieć. Trzecim jest współbrzmienie materiałów, budowanie „gamy materii”, zestawianie materiałów bliskich i kontrastowych i poszukiwanie sensów poprzez samo współbrzmienie różnych surowców.

Analizując te kryteria, odwołam się do przykładów z własnej praktyki rzeźbiarskiej – i ze względu na dostępność materiału, i z tego choćby powodu, że z większą pewnością mogę się domyślać intencji wyrazowych twórcy.

*

Światło. Ujawnia i buduje bryłę, ale też tworzy charakter materii, jej ciężar, twardość, realność. Pierwszą kategorią dotyczącą światła, jaką chciałbym rozpatrzeć, jest **blask**. Odbijanie światła najczęściej odnosi się do polerowanego metalu: złota, brązu, mosiądzu, srebra.

Błysk odrealnia formę, gubi jej konkretność, wprowadza pewną przypadkowość. Efekt ten skłania zaś do odesłań w stronę transcendencji, która z samej swojej istoty wymyka się definicjom, pełnemu rozpoznaniu i ścisłemu opisowi. Jest kategorią teologiczną, a więc zanurzoną w tajemnicy. Relacja do transcendencji nigdy nie jest oczywista, zawsze pojawia się tu doznanie zadziwienia, przypadku i zaskoczenia.

Wypolerowana płaszczyzna odbijająca światło powoduje, że każdy krok, nawet pół kroku, w dowolną stronę wszystko zmienia. Zmieniają się struktury przestrzenne, inaczej odbija się światło, inaczej działa forma. Takie właśnie działanie ma w sobie element przypadku i zaskoczenia i sprzyja budowaniu niejednoznaczności doznania wizualnego. Stąd moja skłonność, by oznaczać elementem blasku miejsca sprawowania sakramentów. Nie bez znaczenia jest tu też historyczne odniesienie kulturowe. Znaczenie złota i blasku wykorzystywane było konsekwentnie w sztuce religijnej od wieków, a w chrześcijańskiej sztuce sakralnej od czasów średniowiecza stało się oczywistym kodem znaczeniowym.

Niech za przykład posłużą dwie chrzcielnice. Pierwsza, którą zaprojektowałem dla kościoła Królowej Jadwigi w Krakowie, jest prostopadłościanem z marmuru bolechowickiego, który przekształca się w strukturę rzeźbiarską wykonaną z mosiądzu i wypolerowaną „na lustro”. Bryła przywołuje motyw płomienia. Jest formą zewnętrznie zwartą, a równocześnie otwierającą się do wnętrza. W środku tej trybowanej w blasze mosiężnej struktury umieszczona jest szyba z pleksi. Jest ona ugięta i swoim kształtem nawiązuje do formy płomienia. Wewnątrz bryły ukryte jest światło, którego źródła nie widać, jednak odbija się ono w wodzie chrzcielnicy i przez szybę wycieka na zewnątrz, oświetlając formę rzeźbiarską od środka, dzięki czemu cały obiekt jest oświetlony dwójako – od zewnątrz i od wewnątrz. Pozwala to na spotęgowanie efektu odbicia światła i gry refleksów. Ta bryła jest przecięta po przekątnej i w czasie chrztu zdejmuje się jej część stanowiąca rodzaj przykrywy. Bryła zmienia się w dwuelementową, zmienia się też gra światła [il. 1, 2].

Inna chrzcielnica jest częścią aranżacji prezbiterium kościoła w Kobiernicach koło Kęt, którą zrealizowałem wraz z Adamem Brinckenem. Starłem się tu zbudować formę odnoszącą się do symboliki Ducha Świętego – połączenie motywów płomienia i skrzydła. Lubię ten motyw, mający uzasadnienie w Piśmie Świętym. Ewangelści w scenach, w których przywołana jest obecność Ducha Świętego, starają się najczęściej zasugerować, że manifestacje tej obecności są trudne do opisanego, że nie chodzi tu o obiekt, lecz o metaforę, piszą więc: **jak** płomień i **jak** gołębicą; nie że jest to płomień albo gołębicą, ale właśnie – jakby. Same zaś te dwie materie symbolu – ogień i ptak (a więc i pió-

fect encourages references to transcendence, which by its very nature escapes definition, full recognition and strict description. It is a theological category, and therefore immersed in mystery. The relation to transcendence is never obvious, but there is always a sense of wonder, chance and surprise.

The polished surface reflecting the light makes every step, even half a step, in any direction change everything. Spatial structures change, the light is reflected differently, the form works differently. This kind of action has an element of chance and surprise in it and helps to build up the ambiguity of the visual experience. Hence my inclination to mark the places where the sacraments are celebrated with a shiny element. The historical/cultural reference is also not without significance. The meaning of gold and shine has been used consistently in religious art for centuries, and in Christian sacred art it has become an obvious code of meaning since the Middle Ages.

Let us take two baptismal fonts as examples. The first, which I designed for the Church of Saint Jadwiga the Queen in Kraków, is a cuboid made of Bolechowice marble, which morphs into a sculptural structure made of mirror-finished brass. The solid resembles a flame. It is an externally compact form, but at the same time opens up to the interior. In the middle of this embossed brass structure, a plexiglass pane is placed. It is bent and its shape recalls the form of a flame. The light is concealed inside the structure, with its source invisible, but it is reflected in the water of the baptismal font and leaks out through the glass, illuminating the sculptural form from the inside, so that the whole object is illuminated in two ways – from the outside and from the inside. This enhances the effect of light reflection and the play of reflections. This solid is cut diagonally and during the baptism a part of it, which serves as a cover, is removed. The solid changes into a two-piece structure and the play of light also changes [fig. 1, 2].

Another baptismal font is a part of the interior design of the chancel in the church in Kobiernice near Kęty, which I completed together with Adam Brincken. I tried to build here a form referring to the symbolism of the Holy Spirit – a combination of the motifs of the flame and the wing. I like this motif, which has a foundation in the Holy Scriptures. The Evangelists, in the scenes where the presence of the Holy Spirit is evoked, usually try to suggest that the manifestations of this presence are difficult to describe, that it is not an object but a metaphor, so they write: **like** a flame and **like** a dove; not that it is a flame or a dove, but just – as if. The two symbolic materials themselves – the fire and the bird (and therefore feathers) have an inspiring element in them – dramatic and to some extent contradictory. Thus if one wants



1. Maciej Zychowicz, *Chrzcielnica* w kaplicy kościoła św. Królowej Jadwigi w Krakowie, blacha mosiężna, marmur bolechowicki, pleksi, ok.1987, fot. P. Zechenter

1. Maciej Zychowicz, *The baptismal font* in the chapel in the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, brass sheet, Bolechowice marble, plexiglass, c. 1987, photo: P. Zechenter

to base a sculptural form on these motifs, then radiance and reflection are a natural resort which allows one to escape, to some extent, from the materiality of representation, its weight and literalness [fig. 3, 3a].

The free-standing tabernacle in the church in Bilcza is an integral part of the sculptural and painting arrangement which I completed together with Adam Brincken. It is a kind of rhythmical repetition of the verticality of the wooden cross, directly next to it, and it is also its liturgical and theological consequence. The pillar of dark brown marble is transformed into a wooden structure and is turned into gold by the use of polished brass casting. My intention was that the wood of the cross (the instrument of death), through the sublimation and “festiveness” of the matter, becomes a sign of the sacrament that is born of this death. The gap in this structure was closed with red stained glass and illuminated – it is an altar lamp, but also evokes the motif of the blood of Christ [fig. 3b].

The Menorah of Dialogue was the result of a competition for an object to be the focal point of meet-



2. Maciej Zychowicz, *Chrzcielnica* w kaplicy kościoła św. Królowej Jadwigi w Krakowie, blacha mosiężna, marmur bolechowicki, pleksi; fragment, ok.1987, fot. P. Zechenter

2. Maciej Zychowicz, *The baptismal font* in the chapel in the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, brass sheet, Bolechowice marble, plexiglass; fragment, c. 1987, photo: P. Zechenter

ra) mają w sobie inspirujący element – dramatyczny i w jakimś stopniu przeciwstawny. Jeśli więc chce się oprzeć formę rzeźbiarską na tych motywach, to blask i refleks są naturalnym ratunkiem, który pozwala uciec w pewnym stopniu przed materialnością przedstawienia, jego ciężarem i dosłownością [il. 3, 3a].

Wolno stojące tabernakulum w kościele w Bilczy jest integralną częścią aranżacji rzeźbiarsko-malarskiej, jaką zrealizowałem wraz z Adamem Brinckenem. Jest ono jakby rytmicznym powtórzeniem pionu drewnianego krzyża, z którym bezpośrednio sąsiaduje, jest też jego liturgiczną i teologiczną konsekwencją. Słup z ciemnobrązowego marmuru przekształca się w strukturę drzewną i jest zamieniony w złoto poprzez zastosowanie wypolerowanego odlewu z mosiądzu. Moją intencją było, aby drewno krzyża (narzędzia śmierci) poprzez sublimację i „odświętność” materii stało się znakiem sakramentu, który jest z tej śmierci zrodzony. Szczelina w tej strukturze została zamknięta czerwonym szkłem witrażowym i podświetlona – stanowi wieczną lampkę, ale też ma przywołać motyw krwi Chrystusa [il. 3b].



3. Maciej Zychowicz, *Chrzcielnica* w prezbiterium kościoła św. Urbana w Kobiernicach, odlew mosiężny, marmur sławniowicki, 2014, fot. M. Zychowicz

3. Maciej Zychowicz, *The baptismal font* in the chancel of St. Urban Church in Kobiernice, brass cast, Sławniowice marble, 2014, photo: M. Zychowicz



3a. Maciej Zychowicz, *Chrzcielnica* w prezbiterium kościoła św. Urbana w Kobiernicach, odlew mosiężny, marmur sławniowicki, 2014, fot. M. Zychowicz

3a. Maciej Zychowicz, *The baptismal font* in the chancel of St. Urban's Church in Kobiernice, brass cast, Sławniowice marble, 2014, photo: M. Zychowicz



3b. Maciej Zychowicz, *Tabernakulum i fragment ołtarza głównego* w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy, odlew z mosiądzu, marmur bolechowicki, stiuk, drewno, akryl, 2017–2018, fot. M. Zychowicz

3b. Maciej Zychowicz, *The tabernacle and fragment of the main altar* in St. Casimir's Church in Bilcza, brass cast, Bolechowice marble, stucco, wood, acrylic, 2017–2018, photo: M. Zychowicz

ings for Christian-Jewish dialogue. It combines the motif of the menorah and the tree of life. It is composed in equal measure of sculptural form and its absence – openwork, light lines wandering in space. It is made up of wood-like structures and abstract thin-walled but spherical forms evoking associations with flames or leaves. They all serve as a medium for receiving and reflecting light. For this effect, the cast bronze sculpture was electroplated with silver and then polished [fig. 4a]. Its first presentation was combined with an installation by Janusz Marciniak, a professor at the Poznań University of Arts. It took place in the former Poznań synagogue turned into



4. Maciej Zychowicz, *Menora dialogu*, srebrzony odlew z brązu, Poznań 2004, fot. W. Wylegalski

4. Maciej Zychowicz, *The Menorah of Dialogue*, silver-plated bronze cast, Poznan 2004, photo: W. Wylegalski



4a. Maciej Zychowicz, *Menora dialogu*, srebrzony odlew z brązu, Poznań 2004, fot. W. Wylegalski

4a. Maciej Zychowicz, *The Menorah of Dialogue*, silver-plated bronze cast, Poznan 2004, photo: W. Wylegalski

Menora dialogu – była efektem konkursu na obiekt stanowiący centralny punkt spotkań dialogu chrześcijańsko-żydowskiego. Łączy w sobie motyw menor i drzewa życia. Zbudowana jest w równym stopniu z formy rzeźbiarskiej, jak i jej braku – ażurów, lekkich linii wędrujących w przestrzeni. Tworzą ją struktury drewnopodobne i abstrakcyjne cienkościenne, lecz sferyczne formy przywołujące skojarzenie z płomykami lub liśćmi. Wszystkie one służą jako medium przyjmujące i odbijające światło. Dla takiego działania odlana z brązu rzeźba została galwanicznie pokryta srebrem, a następnie wypolerowana [il. 4a]. Jej pierwsza prezentacja była połączona z instalacją autorstwa Janusza Marciniaka, profesora na Poznańskim Uniwersytecie



5. Maciej Zychowicz, *Monstrancja* dla kaplicy Bożego Miłosierdzia w kościele Chrystusa Króla w Jarosławiu, srebrzony odlew z brązu, kryształ górski, ok. 1999, fot. P. Zechenter

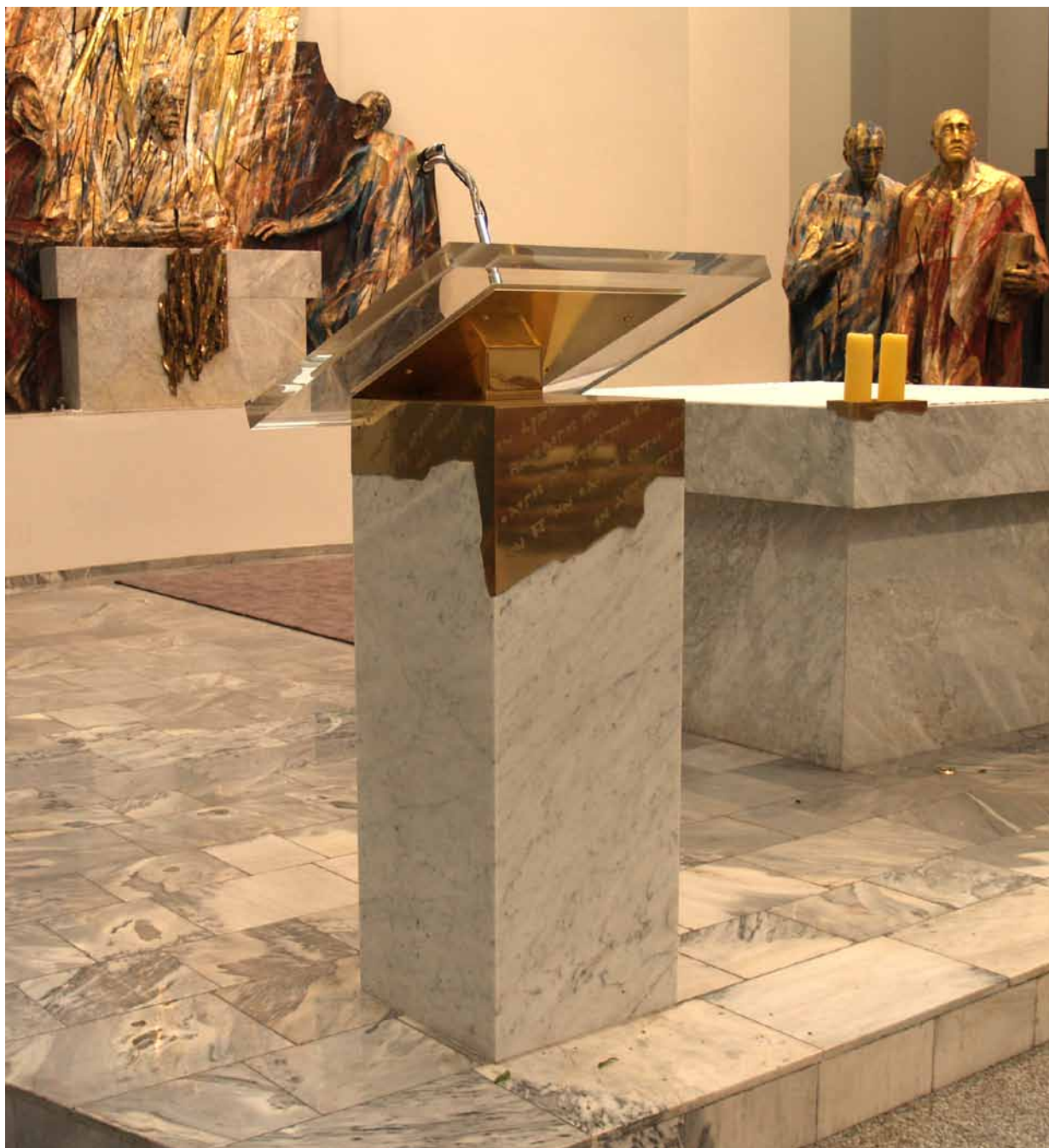
5. Maciej Zychowicz, *The monstrance* for the chapel of the Divine Mercy in the Church of Christ the King in Jarosław, silver-plated bronze cast, crystal, c. 1999, photo: P. Zechenter

Artystycznym. Odbyła się w byłej synagodze poznańskiej zamienionej przez hitlerowców w czasie okupacji na pływalnię miejską, która funkcjonuje do dzisiaj. Tę przejmującą instalację zbudował Janusz Marciniak z wody i płomieni. Na powierzchni basenu umieścił pływające świece, które odwzorowywały układ gwiazd na niebie w ostatnich dniach, kiedy ta synagoga była jeszcze miejscem spotkania modlitewnego żydowskiej wspólnoty Poznania. Odbicie i blask stały się w przypadku obydwu tych połączonych realizacji formą przywołania pamięci, z jej świetlistością i nieookreśleniem [il. 4].

Następnym kryterium, właściwością materiału jest **przejrzystość**, przepuszczanie światła. To z pozoru przeciwne działanie do blasku, wynikłego z pełnego odbicia promieni świetlnych; jednak powierzchnia materiałów przejrzystych jest zawsze gładka, co powoduje dodatkowo odbicie światła; ostatecznie więc przejrzystość i blask przeważnie ze sobą współistnieją, dając efekt lekkości, umowności i nieookreślenia. Do kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu stworzyłem monstrancję współbrzmującą z materią tryptyku, w którym miała być wystawiana, i wnętrzem kaplicy o zdecydowanej i charakterystycznej stylistyce. Jej

a municipal swimming pool by the Nazis during the occupation, which is still in use today. This moving installation was created by Janusz Marciniak out of water and flames. He placed floating candles on the surface of the pool, which imitated the arrangement of stars in the sky in the last days of the period when this synagogue was still a place of prayer meeting of the Jewish community of Poznań. Reflection and radiance became, in the case of both of these combined projects, a form of recalling memory, with its luminosity and ambiguity [fig. 4].

Another criterion, a property of the material, is **transparency**, the transmission of light. It is seemingly the opposite of brilliance, which results from the full reflection of light rays; however, the surface of transparent materials is always smooth, which additionally causes the reflection of light; ultimately, transparency and brilliance usually coexist, giving the effect of lightness, arbitrariness and ambiguity. For the Church of Christ the King in Jarosław, I created a monstrance which harmonises with the matter of the triptych in which it was to be exhibited and with the interior of the chapel, which has a definite and characteristic style. Its matter is collage-like and



6. Maciej Zychowicz, *Ambona* w kościele seminaryjnym Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, pleksi, blacha mosiężna, marmur sławniowicki, 2006, fot. J. Zychowicz

6. Maciej Zychowicz, *The pulpit* in the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, plexiglass, brass sheet metal, Sławniowice marble, 2006, photo: J. Zychowicz

at the same time drawn entirely from nature. The structure, consisting of imprints of wooden structures (different types of bark and split wood fragments), is meant to refer to the motif of the tree of life. This sculptural structure was then cast in bronze, silvered and polished. The main material of this object, however, is the rock crystal embedded in the structure. Its fragments, with natural fractures at the ends, were polished on their vertical sides. As

materia jest korażowa, a równocześnie zaczerpnięta w całości z natury. Konstrukcja złożona z odcisków struktur drzewnych (różnych rodzajów kory i rozszczepionych fragmentów drewna) ma nawiązywać do motywu drzewa życia. Ta struktura rzeźbiarska została następnie odlana z brązu, posrebrzona i wypolerowana. Główną materię tego obiektu stanowi wszakże wprawiony w tę konstrukcję kryształ górski. Jego fragmenty, z naturalnymi przełomami na końcach,

na pionowych ściankach zostały oszlifowane. Dzięki temu monstrancja przepuszcza światło zarówno przez liczne ażury, jak i przez główną część swojej materii. Taka przejrzystość obiektu miała przesunąć go w stronę rzeczywistości duchowej [il. 5].

Innym obiektem, w którym wykorzystałem tę właściwość materiału, jest ambona dla krakowskiego kościoła seminaryjnego Księży Zmartwychwstańców. Stanowi ona integralną część większego rozwiązania ikonograficznego, którego ideową konstrukcją jest symboliczny czas święta. Podstawą obiektu jest prostopadłościenny blok marmuru wyjętego jakby z mensy ołtarzowej. Jego górna część jest „zakuta” blachą mosiężną, w której wytrawione zostało faksymile fragmentu prologu Ewangelii św. Jana, zaczerpnięte z najstarszego bodaj zachowanego rękopisu (Papirus Rylandsa). Z tej formy mosiężnej unosi się i nachyla ku czytającemu gruba płyta ze szkła organicznego. Nie chciałem, aby sam pulpit stanowił odrębny przedmiot, starałem się tylko unieść ku oczom czytającego tamten obiekt przywołany z samych początków chrześcijaństwa, tworząc nie materialną, lecz właśnie ideową łączność czasową. Przejrzystość materiału tworzy w oczywisty sposób doznanie pewnej niematerialności.

Następną kategorią jest **transparencja**, czyli zdolność materiału do wpuszczania światła, stopniowe wnikanie światła w materiał.

Taką właściwość można nadać żywicy poliestrowej. To materiał o niezwyklej elastyczności – może być całkowicie nieprzejrzysty (jeśli wypełnić żywicę kruszywem i pigmentami nieprzepuszczającymi światła), można mu też nadać znaczną przeświecalność. Obie te właściwości starałem się wykorzystać w rzeźbie przeznaczonej do kaplicy przy kościele św. Szczepana w Krakowie. Łączy ona w jednej bryle postać Chrystusa Ukrzyżowanego ze Zmartwychwstałym. Dolna część rzeźby, odnosząca się do męki i śmierci, jest wypełniona kruszywem marmurowym i czarnym pigmentem. Jest grafitowa i całkowicie nieprzejrzysta. Górna zaś, w której przeważają biele, wpuszcza światło i traci nieco na swojej konkretności i ciężarze. Wizualne warstwy żywicy nakłada się pędzlem, można to zrobić sekwencją laserunków i uzyskać płynność przejścia od jednej materii do innej [il. 7].

Podobnym efektem posłużyłem się w rzeźbie zrealizowanej w kościele pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopotie. Tutaj żywica poliestrowa połączona została z drewnem. Z drewna wyrzeźbione zostały fragmenty krzyża; ulega on rozpadowi, jest bowiem, jako narzędzie tortury, fragmentem rzeczywistości materialnej podległej zniszczeniu i przemijaniu [il. 8a]. Te fragmenty zachowały ślady obecności umierającego Jezusa w formie odcisków jego dłoni i stóp. To, co w krzyżu jest nieprzemijające, to postać Chrystusa, który przewycięża śmierć. To on jest właściwym Krzyżem

a result, the monstrance lets light pass through the numerous openings as well as through the main part of its material. This transparency of the object was intended to shift it towards spiritual reality [fig. 5].

Another object in which I used this property of the material is the pulpit for the Krakow seminary Church of the Resurrectionists. It is an integral part of a larger iconographic design whose conceptual structure is a symbolic time of celebration. The base of the object is a cuboidal block of marble which seems to have been removed from the altar mensa. Its upper part is covered with a brass sheet, in which a facsimile of a fragment of the prologue of the Gospel of St John, taken from probably its oldest extant manuscript (the Rylands Papyrus), was etched. A thick plate of acrylic glass rises from this brass mould and leans towards the reader. I did not want the desktop itself to be a separate object, I only tried to lift up to the eyes of the reader that object summoned from the very beginnings of Christianity, creating not a material but an ideological link in time. The transparency of the material obviously creates an experience of a sort of immateriality.

The next category is **translucency**, which is the ability of the material to let in light and the gradual penetration of light into the material. This property can be given to polyester resin. It is an extremely flexible material – it can be completely opaque (if you fill the resin with aggregate and pigments impermeable to light), or it can be made very translucent. I tried to use both these properties in the sculpture intended for the chapel at St Stephen's Church in Kraków. It combines in one piece the figure of the Crucified Christ with the Risen Christ. The lower part of the sculpture, referring to the Passion and Death, filled with marble aggregate and black pigment, is graphite and completely opaque. The upper one, on the other hand, which is predominantly white, lets in light and loses some of its concreteness and weight. Since the visual layers of resin are applied with a brush, this can be done with a succession of glazes and a smooth transition from one matter to another [fig. 7].

I used a similar effect in a sculpture created in the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot. Here, polyester resin was combined with wood. Fragments of the cross were carved in wood; it disintegrates because, as an instrument of torture, it is a fragment of material reality subject to destruction and transience [fig. 8a]. These fragments retain traces of the presence of the dying Jesus in the form of his hand and footprints. What is imperishable in the Cross is the figure of Christ who overcomes death. He is the Cross proper – the symbol of Death and Resurrection. However, since he probably already belongs to a different reality, I decided to look for



7. Maciej Zychowicz, *Zbawiciel*, kaplica przy kościele św. Szczepana w Krakowie, żywica poliestrowa, 1985, fot. A. Jędrach

7. Maciej Zychowicz, *The Saviour*, the chapel at St Stephen's Church in Kraków, polyester resin, 1985, photo: A. Jędrach

a specific expression for him, so I used transparent material in the main, central part of the figure. Thanks to the fact that the whole arrangement is placed against the background of the window which closes the chancel of the church, I could use the transparent properties of resin and natural light. It penetrates the central part of the figure, making it somewhat less physical. The closer the figure of Christ is to the cross, the darker and more opaque it becomes, enhancing this effect [fig. 8].

– symbolem Śmierci i Zmartwychwstania. Wobec faktu, że znajduje się w innej rzeczywistości, uznałem, że należy poszukać dla niej specyficznego wyrazu, dlatego posłużyłem się materia transparentną w zasadniczej, centralnej części postaci. Dzięki temu, że całość tej aranżacji umieszczona jest na tle okna, które zamyka prezbiterium kościoła, mogłem wykorzystać właściwości transparentne żywicy i naturalne światło. Wnika ono w bryłę w partii centralnej, odejmuje jej nieco fizyczności. Postać Chrystusa im



8. Maciej Zychowicz, *Chrystus ukrzyżowany*, kościół pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie, żywica poliestrowa, drewno, konstrukcja stalowa, blacha mosiężna, fragment, 1991, fot. P. Radwański

8. Maciej Zychowicz, *Christ Crucified*, the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot, polyester resin, wood, steel structure, brass sheet, fragment, 1991, photo: P. Radwański

blżej krzyża, tym staje się ciemniejsza i bardziej matowa, potęgując to działanie [il. 8].

Działanie transparencji bywa też bardziej powściągliwe – **światło wnika w zewnętrzną warstwę materiału**.

Takie właściwości ma wypolerowany marmur, który dzięki krystaliczności swojej struktury wpuszcza światło na głębokość kilkunastu milimetrów od powierzchni, co sprawia, że cała bryła jest odbierana jako nieco lżejsza i mniej materialna. To doświadczenie dla rzeźbiarza, szczególnie dla takiego, który nie

The effect of translucency can also be more restrained, with **light penetrating the outer layer of the material**.

Such properties can be found in polished marble which, thanks to the crystalline nature of its structure, lets light penetrate half an inch or so below the surface, lending the whole piece a slightly lighter and less material feel. For a sculptor, especially one who does not disdain classical techniques, this experience is archetypal. The stone, rough after being chiselled, reveals its colour and structure through grinding and



8a. Maciej Zychowicz, *Chrystus ukrzyżowany*, kościół pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie, żywica poliestrowa, drewno, konstrukcja stalowa, blacha mosiężna, fragment, 1991, fot. A. Brincken

8a. Maciej Zychowicz, *Christ Crucified*, the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot, polyester resin, wood, steel structure, brass plate, fragment, 1991, photo: A. Brincken



9. Maciej Zychowicz, *Michał Giedroyć*, kościół św. Marka w Krakowie, marmur sławniowicki, 1988, fot. P. Zechenter

9. Maciej Zychowicz, *Michał Giedroyć*, St. Mark's Church in Kraków, Sławniowice marble, 1988, photo: P. Zechenter

polishing, thus becoming slightly darker; paradoxically, however, the penetrating light takes away some of its weight and concreteness. I also could not deny myself such an experience (and such joy). The first of these was the sculpture of Michał Giedroyć for St Mark's Church in Kraków. The figure of the lame and diminutive monk, who was a confidant and advisor to Krakow's elite at the turn of the 15th and 16th centuries, wanders around one of the vestibules of the Gothic church [fig. 9].

Another is the monument to "lost children" in the cemetery in Jaworzno-Szczakowa. This two-metre high block, which in its lower part is based on the motif of a hand, loses the concreteness of represen-

gardzi klasycznymi technikami, jest archetypiczne. Szorstki po obróbce dłutem kamień poprzez szlif i poler ujawnia swój kolor i strukturę, staje się przez to nieco ciemniejszy; paradoksalnie jednak penetrujące go światło odbiera mu część ciężaru i konkretności. Ja także nie potrafiłem sobie odmówić takiego doświadczenia (i takiej radości). Pierwszym z nich była rzeźba Michała Giedroycia dla kościoła św. Marka w Krakowie. Postać chromej i karłowatego mnicha, który był powiernikiem i doradcą krakowskich elit na przełomie XV i XVI wieku, wędruje po jednym z przedsionków gotyckiego kościoła [il. 9].

Inny to pomnik „dzieci utraconych” na cmentarzu w Jaworznie-Szczakowej. Ta dwumetrowa bryła,



10. Maciej Zychowicz, *Dzieciom utraconym*, pomnik na cmentarzu w Jaworznie-Szczakowej, marmur Polaris, fragment, 2014, fot. M. Zychowicz

10. Maciej Zychowicz, *To the Lost Children*, monument in the cemetery in Jaworzno-Szczakowa, Polaris marble, fragment, 2014, photo: M. Zychowicz



11. Maciej Zychowicz, *Dzieciom utraconym*, pomnik na cmentarzu w Jaworznie-Szczakowej, marmur Polaris, granit Impala, 2014, fot. M. Zychowicz

11. Maciej Zychowicz, *To the Lost Children*, monument in the cemetery in Jaworzno-Szczakowa, Polaris marble, Impala granite, 2014, photo: M. Zychowicz

która w swojej dolnej partii oparta jest na motywie dłoni, traci ku górze konkretność przedstawieniową, polerowany grecki marmur pozwala jej uwolnić się w jakimś stopniu od przedmiotowości [il. 10, 11].

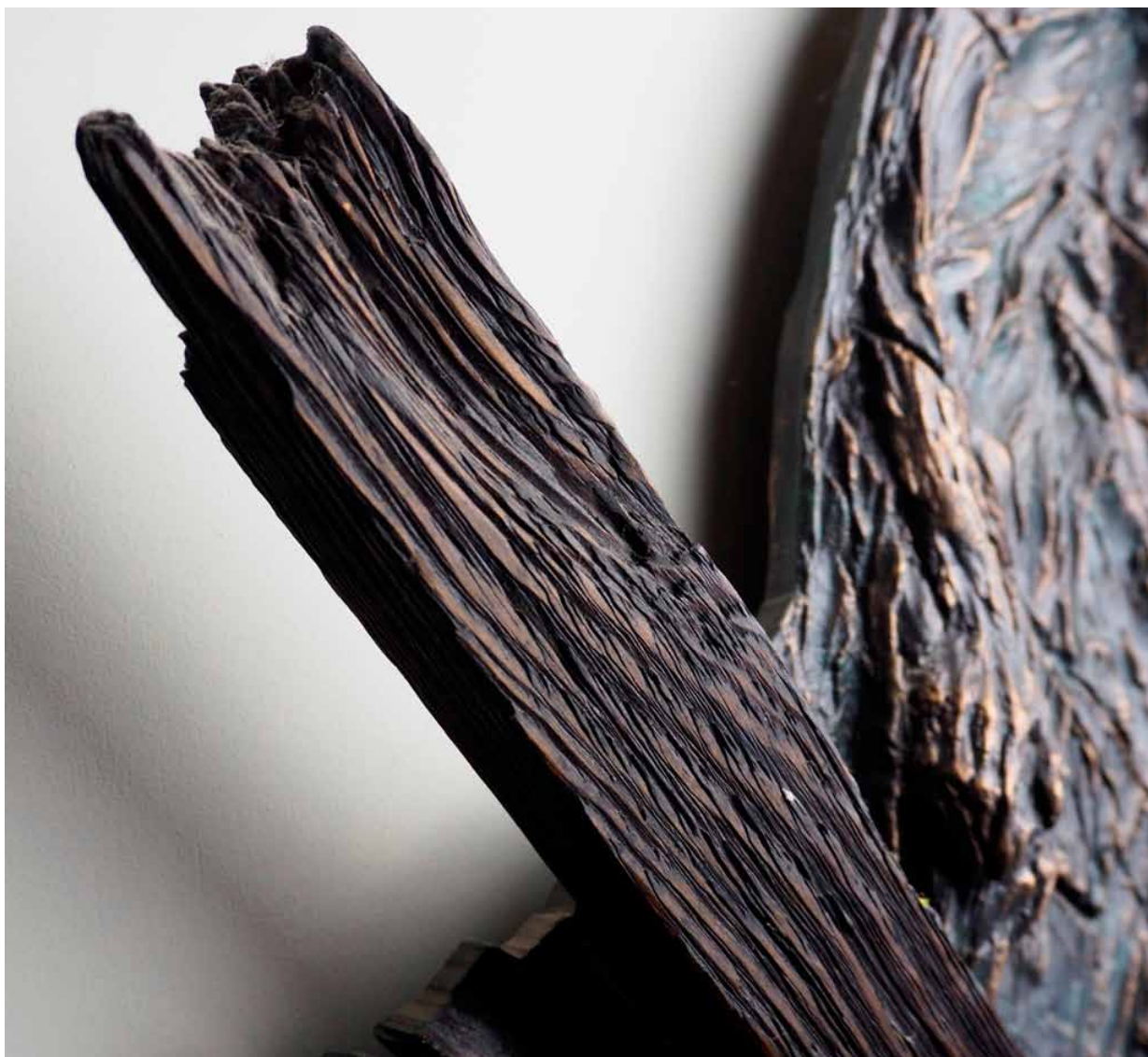
Idąc tropem relacji światła z powierzchnią materiału, trafiamy na dalszy jego ubytek – **pochłanianie światła**. Drewno, szczególnie to podległe erozji, robi się matowe i pochłania światło prawie w całości. Podobnie zachowuje się stiuk, który ma strukturę tynku, niepolerowany metal czy wypełniona matowo żywica polimerowa.

To jest przeciwny biegun budowania znaczeń za pomocą materiału. Szorstkiej, nieodbijającej światła materii używam do osadzenia przedstawienia w codzienności, podkreślenia jego historyczności, do przywołania „tu i teraz”. Materiał, który ulega zniszczeniu i erozji oraz fragmentaryzacji, przywołuje historyczność, zanurzenie w czasie i przemijaniu, w konkretności życia. Równocześnie wskazuje na fragmentaryczność naszego poznania, w szczególności wtedy, gdy

tation towards the top; the polished Greek marble allows it to free itself to some extent from objectivity [fig. 10, 11].

Following the relationship of light to the surface of a material, we come to its further loss – **light absorption**. Wood, especially eroded wood, becomes matt and absorbs light almost completely. Stucco, which has the texture of plaster, unpolished metal or matt-filled polymer resin also behave in a similar way.

This is the polar opposite of constructing meanings with the help of material. I use rough, non-reflective matter to set the representation in the everyday, to emphasise its historicity, to evoke the “here and now”. The material, which is being destroyed, eroded and fragmented, evokes historicity, immersion in time and passing, in the concreteness of life. At the same time it points to the fragmentary nature of our cognition, especially when it concerns the ultimate reality – it is by nature incomplete and fragmentary; I try to emphasise its imperfection.



12. Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Jadwigi Królowej w Krakowie, brąz, drewno preparowane, fragment, 1989–1990, fot. J. Zychowicz

12. Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, bronze, processed wood, fragment, 1989–1990, photo: J. Zychowicz

In the *Way of the Cross* carved for the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, I used wood which I prepared so as to suggest natural corrosion and decay resulting from the passage of time. Its deterioration is an element of the open, “broken” compositions [fig. 12]. The cross is here an instrument of torment, which is being destroyed and disintegrated, and in this representation it is contrasted with the figure of Christ reflecting the light in its polished bronze surface [fig. 12a].

The matte appearance of sand works in a different way, but evoking similar meanings. The sandy structure glued on the sculpture in the main altar arrangement in the Church of the Resurrectionists in Kraków (an element of the painting composition created by Adam Brincken) is supposed to evoke the

dotyczy ono rzeczywistości ostatecznej – jest z natury niepełne i fragmentaryczne; staram się zaakcentować jego niedoskonałość.

W *Drodze krzyżowej* rzeźbionej dla kościoła św. Jadwigi Królowej w Krakowie użyłem drewna, które preparowałem tak, aby sugerowało naturalną korozję i rozpad wynikły z upływu czasu. Jego destrukcja jest elementem otwartych, „urwanych” kompozycji [il. 12]. Krzyż jest tu narzędziem męki, które ulega zniszczeniu i rozpadowi, a w tym przedstawieniu przeciwstawiony jest postaci Chrystusa odbijającej światło, dzięki swojej powierzchni z polerowanego brązu [il. 12a].

W inny sposób, ale przywołując podobne sensy, działa matowość piasku. Struktura piaszczysta klejona na rzeźbie w głównym rozwiązaniu ołtarzowym w kościele Księży Zmartwychwstańców w Krakowie (ele-



12a. Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Jadwigi Królowej w Krakowie, brąz, drewno preparowane, fragment, 1989–1990, fot. P. Zechenter

12a. Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, bronze, processed wood, fragment, 1989–1990, photo: P. Zechenter

ment warstwy malarskiej zrealizowanej przez Adama Brinckena) ma przywołać pył i znoj drogi [il. 13a]. Ta droga do Emaus, a następnie powrotna do Jerozolimy ma być zanurzona w kurzu i brudzie. Są one właściwe ludzkiemu wędrowaniu i wysiłkowi niezależnie od epoki [il. 13].

*

Odrębnym kryterium jest **kontekst, który dla obiektów sztuki sakralnej tworzą architektura i elementy designu**. Ten kontekst wpływa bez wątpienia na ekspresję dzieła, ale też uczestniczy często w budowie warstwy semantycznej. Mówię tu oczywiście o tych elementach architektury wnętrza, sprzętach liturgicznych i meblach, które są świadomie projektowane. Rzeczywistość dostarcza nam niestety bez liku towarzyszy przypadkowych i niechcianych.

Relacja obiektu plastycznego z architekturą może przebiegać na zasadzie kontrastu, i to jest najczęściej stosowane w ciągu dziejów rozwiązanie. Mnie przeważnie interesują bardziej złożone relacje. Jestem przekonany, że podstawowym kryterium w projektowaniu jest integralność przestrzeni – staram się, jeśli projektuję rzeźbę, zaaranżować także cały jej kontekst, w poczuciu, że żyjemy w epoce pozbawionej dominanty stylistycznej. W baroku, renesansie czy gotyku jednorodność stylu powodowała, że prawie każdy obiekt plastyczny współbrzmiał ze swoim sąsiedztwem, przynajmniej na poziomie stylistyki – niekoniecznie proporcji. Dzisiaj różne stylistyki się wymieniają i konkurują, więc trzeba liczyć się z ryzykiem, że obiekty o znacznej autonomicznej wartości będą się wzajemnie unieważniać i degradować. Dlatego staram się przynajmniej pewne zamknięte strefy przestrzeni za-



13. Maciej Zychowicz, *Tryptyk Emaus*, kościół seminaryjny Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, drewno lipowe, akryl, piasek, fragment, 2005–2006, fot. J. Zychowicz

13. Maciej Zychowicz, *The Emmaus Triptych*, the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, linden wood, acrylic, sand, fragment, 2005–2006, photo: J. Zychowicz

dust and weariness of the road [fig. 13a]. The road to Emmaus and then back to Jerusalem has to be covered in dust and dirt. These are characteristic of the human journey and effort regardless of the era [fig. 13].

*

A separate criterion is the **context created for sacred art objects by architecture and design elements**. This context undoubtedly influences the expression of the work, but it also often contributes to its semantic layer. I am of course talking here about those elements of interior architecture, liturgical objects and furniture that are intentionally designed. Unfortunately, reality presents us with innumerable accidental and unwanted companions.

The relationship between the art object and architecture can be based on the principle of contrast, and this has been the most common solution throughout history. I am usually interested in more complex relations. I am convinced that the basic principle in design is the integrity of space – if I design a sculpture, I try to arrange its entire context, while feeling that we live in an epoch without stylistic dominants. In the Baroque, Renaissance or Gothic, the homogeneity of style meant that almost every art object resonated with its surroundings, at least with regard to their style – not necessarily to proportion. Today, different styles alternate and compete mutually, so one must reckon with the risk that objects of considerable autonomous value will invalidate and degrade each other. That is why I try to design at least some confined spaces as a coherent whole, with regard both to their layers of meaning and expression as well as their architecture and function, including liturgical objects.



13a. Maciej Zychowicz, *Tryptyk Emaus*, kościół seminaryjny Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, drewno lipowe, akryl, piasek, fragment, 2005–2006, fot. J. Zychowicz

13a. Maciej Zychowicz, *The Emmaus Triptych*, the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, linden wood, acrylic, sand, fragment, 2005–2006, photo: J. Zychowicz

Of course, material also plays a part in the construction of these contexts. The first example is **stucco**, which is actually the **absence of material**. After all, stucco is gypsum with some additives and it has the structure of plaster. So on the one hand it is a sculptural material, on the other it is the same raw material that usually constitutes the finish of a wall. This offers some special possibilities – a representation that tries to be a part of the church's architecture does not stop at its edge. Stucco is related to plaster. It can be rough, matte, plastic, it can be used for casting from a mould, but it can also be applied "alla prima" on the wall, masonry, plaster, which allows us to blur somehow the boundaries between the art object and its absence, between the sculptural or painting form and the architectural space. It allows us to say that there is no beginning of the representation, that a story is happening and we participate only in its selected fragments. In a word, we can depict only some fragments of reality. At the same time, it allows us to treat the interior of the church as a whole. This is obviously not a new solution. It is an approach characteristic of the Baroque, whose creators particularly valued such a total approach to conquering space.

projektować jako spójną całość; zarówno jej warstwę znaczeniowo-ekspresyjną, jak i architektoniczną, funkcjonalną – do przedmiotów liturgicznych włącznie.

W budowaniu wspomnianych kontekstów uczestniczy też oczywiście materiał. Pierwszym przykładem niech będzie **stiuk**, czyli właściwie **brak materiału**. Stiuk jest ostatecznie gipsem z pewnymi dodatkami i ma strukturę tynku. Z jednej strony jest więc materiałem rzeźbiarskim, z drugiej jest tym samym surowcem, który tworzy zazwyczaj wykończenie ściany. To daje pewne specyficzne możliwości – przedstawienie, które się stara być częścią architektury kościoła, nie zatrzymuje się na swojej krawędzi. Stiuk jest pokrewny tynkowi. Może być szorstki, matowy, plastyczny, może służyć do odlewu z formy, ale można go też kłaść „alla prima” na ścianie, murze, tynku, co pozwala jakby zatrzeć granice pomiędzy obiektem plastycznym a jego nieobecnością, pomiędzy formą rzeźbiarską albo malarzką a przestrzenią architektoniczną. Pozwala powiedzieć, że nie ma początku przedstawienia, że historia się dzieje, a my uczestniczymy tylko w wybranych jej fragmentach. Słowem, możemy zobrazować tylko jakieś ułamki rzeczywistości. Równocześnie pozwala traktować wnętrze świątyni jako całość. To oczywiście



14. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Zwiastowanie*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, 2006–2007, fot. D. Rumiancew

14. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Annunciation*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, 2006–2007, photo: D. Rumiancew



14a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Zwiastowanie*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, fragment, 2006–2007, fot. D. Rumiancew

14a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Annunciation*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, fragment, 2006–2007, photo: D. Rumiancew



15. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, fragment, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

15. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, fragments, 2009–2012, photo: D. Rumiancew



16. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

16. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, 2009–2012, photo: D. Rumiancew



16a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

16a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, 2009–2012, photo: D. Rumiancew



16b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, stiuk, akryl, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

16b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stucco, acrylic, 2009–2012, photo: D. Rumiancew

We deliberately invoked this tradition with Adam Brincken in St. Urban's Church in Kobiernice. On the walls of the chancel of this church we created three Marian scenes: *the Annunciation* in the centre, *the Nativity* and *the Pieta* on the sides. They all transition from full sculptural forms to relief and painting on the flat wall itself, losing the strict boundaries of the artistic object and trying to melt seamlessly into the architecture [fig. 14, 14a]. The sculptural structure of the wall merges here with painting, sometimes replacing each other. *The Way of the Cross* in the nave of the church is similarly constructed. The sections of stucco casts embedded in the wall are further expanded into relief sculpture partly in counter-relief and partly in relief and complemented by painting [fig. 16, 16a, 16b]. The sculptural and painterly objects are continued in Adam Brincken's stained glass windows, which are an emotional commentary, but also a compositional complement to the *Way of the Cross*. We tried to treat the whole as an integral work – to combine each scene with the stained glass as a separate composition, and at the same time to build a horizontal composition of the whole wall [fig. 17, 17a].

Material context in designing the surroundings.

Adam Brincken and I managed to design the interior of the Church of Christ the King in Jarosław as a whole. This was of course possible thanks to the determination and exceptional artistic awareness of the custodian of this space, Fr Andrzej Surowiec. Along

nie jest rozwiązanie nowe. Jest to działanie właściwe barokowi, którego twórcy szczególnie cenili taką totalność w zagarnianiu przestrzeni.

Świadomie odwołaliśmy się do tej tradycji z Adamem Brinckenem w kościele św. Urbana w Kobiernicach. Na ścianach prezbiterium tego kościoła stworzyliśmy trzy sceny maryjne: w centrum *Zwiastowanie*, a po bokach *Narodzenie* i *Pietę*. Wszystkie one przechodzą od form pełnoplastycznych do reliefu i samego malarstwa na płaskiej ścianie, gubiąc ściśle granice obiektu plastycznego i starając się płynnie roztopić w architekturze [il. 14, 14a]. Struktura rzeźbiarska ściany przenika się tu z malarstwem, niekiedy wzajemnie się zastępują. Podobnie zbudowana jest *Droga krzyżowa* w nawie kościoła. Partie odlewów w stiuku wprawione w ścianę zostały dalej rozciągnięte w płaskorzeźbę rzeźbioną po części w negatywie, a niekiedy w pozytywie i dopełnione malarstwem [il. 16, 16a, 16b]. Obiekty rzeźbiarsko-malarskie znajdują swoją kontynuację w witrażach Adama Brinckena stanowiących emocjonalny komentarz, ale i kompozycyjne dopełnienie stacji *Drogi krzyżowej*. Staraliśmy się całość traktować integralnie – komponować każdą scenę łącznie z witrażem jako odrębną, a równocześnie z tych całości budować horizontalną kompozycję całej ściany [il. 17, 17a].

Kontekst materiałowy w projektowaniu sąsiedztwa. Wnętrze kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu udało się nam (z Adamem Brinckenem) zaprojektować w całości. Możliwe to było oczywiście dzięki determina-



17. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, witraż, stiuk, akryl, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

17. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stained glass, stucco, acrylic, 2009–2012, photo: D. Rumiancew

cji i niespotykanej świadomości plastycznej gospodarza tej przestrzeni, ks. Andrzeja Surowca. Przez całą długość ścian poprowadziliśmy linię tektonicznego pęknięcia, które wędruje od zewnętrznego portalu przez ściany naw aż do prezbiterium. Na zewnątrz ta linia powstaje na styku tynku i kamiennej okładziny, wędruje w tej formie po wewnętrznych ścianach, a następnie przechodzi w krawędź drewnianej boazerii. Boazeria ta, której oczekiwał inwestor ze względów akustycznych, została



17a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Urbana w Kobiernicach, witraż, stiuk, akryl, 2009–2012, fot. D. Rumiancew

17a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, St. Urban's Church in Kobiernice, stained glass, stucco, acrylic, 2009–2012, photo: D. Rumiancew

the whole length of the walls we traced the line of a tectonic fracture which runs from the outer portal through the walls of the naves to the chancel. On the outside, this line is formed at the meeting point of plaster and stone cladding, travels in this form along the inner walls, and then merges with the edge of the wooden panelling. This panelling, which was required by the client for acoustic reasons, was designed by us in the form of thick panels of solid wood and turned



18. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, konfesjonal, aranżacja ściany nawy kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno modrzewiowe, blacha mosiężna, drewno lipowe, brąz, akryl, złocenia, 1994–1997, fot. P. Korzeniowski

18. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, confessional, decoration of the nave wall in the Church of Christ the King in Jarosław, larch wood, brass sheet, linden wood, bronze, acrylic, gilding, 1994–1997, photo: P. Korzeniowski

into a path followed by the scenes of the Lord's Passion, placed at varying heights and with varying rhythm. The confessionals designed by me form an integral part of this path. They are built of the same wood as the wall panelling and clad in brass sheets, the edges of which touch the line on the wall, and the colour and brilliance of which bring them closer to the nearby Way of the Cross. In the painting of these objects Adam Brincken used variously applied gold. We tried to emphasise the context of the sacrament of penance with the Way of the Cross, which seemed to us to be a semantic continuity, by the communion and affinity of the materials [fig. 18]. This tectonic line is completed in the chancel by the sedilia. They are also made of wood, but this time patinated in white to emphasise the solemnity and a certain distinctiveness of this space.

przez nas zaprojektowana w formie grubych płyt z litego drewna i zamieniona w drogę, po której posuwają się umieszczone na zmiennych wysokościach i różnie zrytmizowane sceny Męki Pańskiej. Zaprojektowane przeze mnie konfesjonały stanowią integralne części tej drogi. Są zbudowane z takiego samego drewna jak wykładzina ściany i „zakute” blachą mosiężną, której krawędzie wiążą się z linią ściany, a kolor i blask przybliżają je sąsiadującym stacjom drogi krzyżowej. W warstwie malarskiej tych obiektów Adam Brincken użył różnorodnie kładzonego złota. Kontekst sakramentu pokuty z drogą krzyżową, który wydał się nam semantyczną ciągłością, staraliśmy się podkreślić wspólnotą i pokrewieństwem materiałów [il. 18]. Wspomnianą tektoniczną linię domykają w prezbiterium sedilia. Wykonane są również z drewna, ale tym razem patynowanego na



19. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, aranżacja ściany nawy kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno modrzewiowe, drewno lipowe, brąz, akryl, złocenia, 1994–1997, fot. P. Korzeniowski

19. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, decoration of the nave wall in the Church of Christ the King in Jarosław, larch wood, linden wood, bronze, acrylic, gilding, 1994–1997, photo: P. Korzeniowski



20. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Rzeźba ołtarzowa Chrystus Król*, aranżacja prezbiterium kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu, 1994–1997, fot. P. Korzeniowski

20. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The altar sculpture Christ the King*, decoration of the chancel of the Church of Christ the King in Jarosław, 1994–1997, photo: P. Korzeniowski

biel dla podkreślenia uroczystości i pewnej odrębności tej przestrzeni.

Inny sposób budowania kontekstu to **pokrewieństwo materii z konstrukcją architektoniczną**. Niech przykładem będzie tu moja realizacja rzeźbiarska w prezbiterium kościoła pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie. Jej podstawą jest krzyż, który zawiera w swojej dolnej części tabernakulum. Ramą konstrukcyjną tego krzyża jest struktura stalowa pokryta blachą mosiężną. Posługuje się ona modułem architektonicznym okna, które stanowi rodzaj przeszkłonej apsydy zamykającej prezbiterium, i wykorzystuje ten moduł do budowy głównego przesłania. Krzyż jest częścią tego kościoła, a kościół „rozwija się” z krzyża [il. 21]. Jednak materialny, historyczny krzyż jest naprawdę narzędziem tortury i jak każdy materialny i umieszczony w czasie historycznym przedmiot ulega erozji i rozkładowi. Rzeczywistym symbolem chrześcijaństwa jest zjednoczona z krzyżem postać Chrystusa, która nadaje wciąż nowego znaczenia temu narzędziu tortury. Jest ona obecna poza czasem i ma własną, przemienioną relację do materii. W mojej realizacji tam, gdzie się styka z krzyżem, nabiera materialności. Stosuję tu płynnie przeprowadzoną gradację waloru, tak że żywica, z której odlana jest postać Chrystusa, dochodząc do struktury drewna, zmienia swój kolor, walor i przejrzystość, dzięki czemu nie widać, gdzie się kończy i w którym miejscu przechodzi w drewno krzyża [il. 21a].

Another way of establishing the context is through **the affinity of the matter with the architectural structure**. Let my sculptural project in the chancel of the Church of St Bernard of Clairvaux in Sopot serve as an example. It is based on a cross which contains the tabernacle in its lower part. The framework of this cross is a steel structure covered with sheet brass. It employs the architectural module of the window, which is a kind of glazed apse closing the chancel, and uses this module to form the main message. The cross is a part of this church, and the church “unfolds” from the cross [fig. 21]. But the material, historical cross is really an instrument of torture, and like any material and historically placed object it erodes and decays. The real symbol of Christianity is the figure of Christ, united with the cross, which gives ever new meaning to this instrument of torture. It is present beyond time and has its own transformed relation to matter. In my work, where it meets the cross, it acquires materiality. I use here a smooth gradation of value, so that the resin from which the figure of Christ is cast, reaching the structure of the wood, changes its colour, value and transparency, thanks to which we cannot see where it ends and where it turns into the wood of the cross [fig. 21a].

Using an architectural structure as a material and module in a sculptural object can make it a part of



21. Maciej Zychowicz, *Chrystus ukrzyżowany*, kościół pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie, żywica poliestrowa, drewno, konstrukcja stalowa, blacha mosiężna, 1991, fot. A. Brincken

21. Maciej Zychowicz, *Christ Crucified*, the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot, polyester resin, wood, steel structure, brass sheet, 1991, photo: A. Brincken



21a. Maciej Zychowicz, *Chrystus ukrzyżowany*, kościół pw. św. Bernarda z Clairvaux w Sopocie, żywica poliestrowa, drewno, konstrukcja stalowa, blacha mosiężna, fragment, 1991, fot. A. Brincken

21a. Maciej Zychowicz, *Christ Crucified*, the Church of St. Bernard of Clairvaux in Sopot, polyester resin, wood, steel structure, brass sheet, fragment, 1991, photo: A. Brincken

the church and make it more of a liturgical centre than simply situating it in the centre of the chancel.

*

And now the subject closest to my heart – my particular, personal relation to matter:

It is a **meeting of different materials and matters** in one artistic undertaking. From the very beginning I have been looking for such connections – I was intrigued by how such meetings create new expression and new meanings. The meeting of materials as a space for dialogue, for the creation of new meanings – those at the intersection, and sometimes in contrast, at the border. This is how I usually think in relation to material.

The combination of materials dovetails with the second theme that is always important to me – the combination of relief and counter-relief form. This comes to me repeatedly as a Platonic structure – the reality we deal with every day is like the reflection of real figures on the wall of a cave – flat and alienated in relation to this full-scale, true reality.

The function of true human reality is fulfilled here by a counter-relief form, an imprint, while that

Wykorzystanie konstrukcji architektonicznej jako materiału i modułu w obiekcie rzeźbiarskim może uczynić go częścią kościoła i stworzyć zeń centrum liturgiczne bardziej dobitnie niż samo usytuowanie go w centrum prezbiterium.

*

A teraz temat mi najbliższy – moja szczególna, osobista relacja do materii.

Spotkanie różnych materiałów i materii w jednym przedsięwzięciu plastycznym. Od początku szukałem takich połączeń – frapowało mnie, jak takie spotkania budują nowy wyraz i tworzą nowe znaczenia. Spotkanie materiałów jako przestrzeń dialogu, powstawania nowych sensów – tych na przecięciu, a czasami w kontraście, w przeciwieństwie, na pograniczu. Tak biegnie najczęściej moje myślenie w odniesieniu do materiału.

Połączenie materiałów wiąże się z drugim motywem, który jest dla mnie zawsze istotny – to połączenie formy pozytywowej z negatywową. Narzuca mi się to wielokrotnie jako struktura platońska – realność, z którą obcujemy na co dzień, jest jak odbicie rzeczywistych postaci na ścianie jaskini – płaskie



22. Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Jadwigi Królowej w Krakowie, brąz, drewno preparowane, 1989–1990, fot. P. Zechenter

22. Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, bronze, processed wood, 1989–1990, photo by P. Zechenter



22a. Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół św. Jadwigi Królowej w Krakowie, brąz, drewno preparowane, 1989–1990, fot. P. Zechenter

22a. Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of St. Jadwiga the Queen in Kraków, bronze, processed wood, 1989–1990, photo: P. Zechenter



23. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno lipowe, brąz, akryl, złocenia, 1994–1997, fot. A. Brincken

23. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of Christ the King in Jarosław, linden wood, bronze, acrylic, gilding, 1994–1997, photo: A. Brincken

which touches transcendence, which is truly real, refers to the relief – a material and three-dimensional spatial form. These two “states” of spatiality usually correspond to different materials. Typically, the lighter, more malleable, less durable ones are associated with the counter-relief form; conversely, the harder, more durable and reflective ones carry the relief forms.

This way of thinking about the sculptural form – which is happening between the counter-relief and the relief, is sometimes a figure and sometimes a trace left by it, and at the same time is a dialogue between materials – was already with me when I created one of my first sacred works. In the *Way of the Cross* in the Church of St. Jadwiga the Queen in Krakow, I juxtaposed a bronze cast with processed and patinated wood. The bronze sculpture is here the medium of the main narrative operating with a variable perspective. It shows some scenes from below, as if more monumentally, and sometimes it makes the observer look from above. Then one can enter the position of a torturer or a witness. Sometimes it is a negative into which one can enter and take on the various roles in the depicted scenes. In each of the stations, the processed wood of the cross appears. This wood, juxtaposed with the abstracted bronze structure, evokes the materiality, the historicity, the real passion of Jesus.

The richest palette of materials and matters was used by Adam Brincken and me in the arrangement



24. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno lipowe, brąz, akryl, złocenia, blacha ołowiana, 1994–1997, fot. A. Brincken

24. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of Christ the King in Jarosław, linden wood, bronze, acrylic, gilding, lead sheet, 1994–1997, photo: A. Brincken



24a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno lipowe, brąz, akryl, fragment 1994–1997, fot. A. Brincken

24a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of Christ the King in Jarosław, linden wood, bronze, acrylic, fragment 1994–1997, photo: A. Brincken



24b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, kościół Chrystusa Króla w Jarosławiu, drewno lipowe, brąz, akryl, blacha ołowiana, 1994–1997, fot. A. Brincken

24b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, the Church of Christ the King in Jarosław, linden wood, bronze, acrylic, lead sheet, 1994–1997, photo: A. Brincken

i wyobcowane w stosunku do tej pełnowymiarowej, prawdziwej rzeczywistości.

Funkcję realnej ludzkiej rzeczywistości spełnia tu forma negatywowa, odcisk, podczas gdy tej, która dotyka transcendencji, która jest prawdziwie rzeczywista – pozytyw, materialna i trójwymiarowa forma przestrzenna. Tym dwóm „stanom” przestrzenności odpowiadają zazwyczaj różne materiały. Lżejsze, bardziej plastyczne, mniej trwałe wiążą się z formą negatywową; twardsze, trwalsze i odbijające światło są nośnikami form pozytywowych.

Taki sposób myślenia o formie rzeźbiarskiej – która dzieje się pomiędzy negatywem a pozytywem, jest czasem figurą, a niekiedy pozostawionym przez nią śladem, a równocześnie jest rozmową materiałów – towarzyszył mi już przy tworzeniu jednej z pierwszych moich realizacji sakralnych. W stacjach *Drogi krzyżowej* w kościele Królowej Jadwigi w Krakowie zestawilem odlew z brązu z wypreparowanym i spatynowanym drewnem. Rzeźba w brązie jest tu medium narracji głównej operującej zmienną perspektywą. Niektóre sceny pokazuje z dołu, jakby bardziej monumentalnie, czasami każe obserwatorowi patrzeć z góry. Wtedy można wejść w pozycję oprawcy albo świadka. Czasami jest to negatyw, w który można się wpisać i przyjąć różne role tych scen obrazowanych. W każdej ze stacji pojawia się wypreparowane drewno krzyża. To drewno w zestawieniu z wyabstrahowaną strukturą z brązu przywołuje materialność, historyczność, rzeczywistą mękę Jezusa.

Najbogatszą paletą materiałów i materii posłużyliśmy się z Adamem Brinckenem w aranżacji wnętrza kościoła Chrystusa Króla w Jarosławiu. Przede wszystkim obecne jest tu połączenie rzeźby z malarstwem. To poszukiwanie materii, która jest sama dialogiem. Poza rozmową rzeźbiarsko-malarską uczestniczy w tym dialogu szereg materiałów [il. 23].

Podstawowym tworzywem *Drogi krzyżowej*, która jest elementem plastycznie dominującym w tym wnętrzu, jest drewno lipowe. Reprezentuje ono rzeczywistość doczesną drogi na Golgotę. Figuracja, która się w nim pojawia, fragmenty przedstawienia, oddana jest najczęściej negatywami. Odlew z brązu stara się przywołać boską naturę Jezusa i zawsze jest formą pozytywową i przestrzenną. To przejście od negatywu w pozytyw idzie czasami w poprzek przedstawienia i wiąże się ze zmianą materiału – forma pozytywowa, która jest odlewem w brązie, jest kontynuowana jako negatyw, „odcisk” w drewnie w obrębie jednej postaci. Pojawia się też blacha ołowiana, którą „zakute” są fragmenty rzeźbionej w drewnie struktury reliefu. Jest ona czasami ekwiwalentem krzyża, ale przede wszystkim ma zbudować doznanie ciężaru spadającego na postać Jezusa, która jest tu właściwie jedyną postacią obrazowaną. Faktury na powierzchni, często

of the interior of the Church of Christ the King in Jarosław. First of all, there is a combination of sculpture and painting. It is a search for matter, which is itself a dialogue. Apart from the conversation between sculpture and painting, a number of materials participate in this dialogue [fig. 23]:

The basic material of the Way of the Cross, which is the artistically dominant element in this interior, is linden wood. It represents the temporal reality of the road to Golgotha. The figuration which appears in it, the fragments of the representation, are mostly negatives. The bronze casting tries to evoke the divine nature of Jesus and is always a spatial form in relief. This transition from counter-relief to relief sometimes goes across the representation and involves a change of material – the relief form, which is cast in bronze, continues as a negative, an ‘imprint’ in wood within a single figure. Lead sheeting is also used in covering the fragments of the wood-carved structure of the relief. It is sometimes the equivalent of the cross, but above all it is supposed to create the sensation of the weight falling on the figure of Jesus, who is actually the only figure depicted here. The textures on the surface, often created with sand, are meant to evoke the nature of the road to Golgotha – its harsh, rough, painful reality [fig. 24].

Another basic element of this collage is the whole layer of painting which creates the expression of the representation. It also includes gold applied in various ways – sometimes on coarse textures, e.g. jute glued to the surface of the relief, and sometimes burnished and placed on carefully modelled surfaces. This gold is meant to enliven the transcendent perspective, referring to the convention present in Christian art for centuries. Apart from the primary liturgical and theological-expressive function, we tried to evoke here the characteristic features of the late mature, over-expressive Gothic, characteristic of the eastern parts of Poland and sometimes called baroque Gothic. Its examples are very common in Przemyśl and Lviv, among others [fig. 24a, 24b].

We used a similarly rich, collage-like matter in the arrangement of the chancel in the Church of Virgin Mary Queen of Poland in Wejherowo. Here we also attempted to take over the whole space with painting and sculpture. It consists of a relief in stucco covering the entire wall of the chancel, in which is carved the negative of the crucifixion. Again, what is human and subject to corruption and death is only a shadow, a negative, an imprint of the real Being. The real, actual Presence is the figure of the resurrected Christ, evoked by a full bronze sculpture seamlessly connected to that negative form. Above, there is a stained glass designed by Adam Brincken, intended as a continuation and closing of the composition [fig. 25]. The



25. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, Aranżacja prezbiterium kościoła pw. Najświętszej Marii Panny Królowej Polski w Wejherowie, 1997, fot. A. Brincken

25. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, The decorations in the chancel of the Church of Virgin Mary Queen of Poland in Wejherowo, 1997, photo: A. Brincken

sharpness of the transition between the square of the wall and the triangle of light from the stained-glass window is softened by the spatial forms made of gilded and burnished wood, which cut across this division and extend the rhythms of the relief into the stained-glass window. Sometimes the gold is applied directly onto the stucco and forms a part of the painting layer. So there are a stucco structure carved in relief and counter-relief, and a relief bronze form, gilded wooden forms suspended in space, and painting. This painting also has a collage structure. It is double-layered – in large parts it is a restrained monochromatic mural, and sometimes in vivid, bold colour it merges with the stained glass above, which closes the whole. In our opinion such a baroque abundance of means and materials was justified by the need to join together this architecture wounded by the division of the altar wall, but above all by the need to find solemn means to evoke the most important act for the church. So I treat this abundance and confusion of materials and matter as a form of celebration, of saying that there is nothing more important for Christianity than the death and resurrection of Christ [fig. 26].

tworzone z użyciem piasku, mają przywołać naturę drogi na Golgotę – jej dotkliwość, szorstkość, bolesną realność [il. 24].

Kolejnym i podstawowym elementem tego kolażu jest cała warstwa malarska budująca ekspresję przedstawienia. Należy do niej też złoto kładzione na różne sposoby – raz na zgrzebnych fakturach, na przykład na jucie klejonej na powierzchnię reliefu, a czasami na starannie modelowanych płaszczyznach, polerowane „na blachę”. To złoto ma ożywiać perspektywę transcendentną, odwołując się do obecnej od wieków w sztuce chrześcijańskiej konwencji. Poza pierwszoplanową funkcją liturgiczną i teologiczno-ekspresyjną staraliśmy się tutaj przywołać charakterystyczne cechy późnego dojrzałego, nadekspresyjnego gotyku, charakterystycznego dla wschodnich ziem Polski i nazywanego czasami gotykiem barokowym. Jego przykłady są mocno obecne między innymi w Przemyślu i we Lwowie [il. 24a, 24b].

Podobnie bogatą, kolażową materią posłużyliśmy się w aranżacji prezbiterium kościoła pw. Najświętszej Marii Panny Królowej Polski w Wejherowie. Tu też podjęliśmy próbę zagarnięcia całej przestrzeni materią malarsko-rzeźbiarską. Składa się na nią płaskorzeźba w stiuku obejmująca całą ścianę prezbiterium, w niej wyrzeźbiony jest negatyw ukrzyżowania. Ponownie to, co ludzkie i podległe zniszczeniu i śmierci, jest tylko cieniem, negatywem, odciskiem rzeczywistego Bytu. Prawdziwą, rzeczywistą Obecnością jest postać Chrystusa zmartwychwstającego, przywoływana pełnoplastyczną rzeźbą z brązu połączoną płynnie z tamtą formą negatywową. Powyżej znajduje się projektowany przez Adama Brinckena witraż pomyślany jako kontynuacja i domknięcie kompozycji [il. 25]. Ostrość przejścia pomiędzy kwadratem ściany a trójkątem światła z witrażowego okna łagodzi przestrzenne formy z drewna wyzłoconego „na blachę”, przecinające ten podział i rozciągające rytmy płaskorzeźby na witraż. Czasami złoto położone jest bezpośrednio na stiuku i stanowi część warstwy malarskiej. Jest tu więc struktura stiuku rzeźbiona w pozytywie i negatywie oraz pozytywowa forma z brązu, podwieszona w przestrzeni złożone formy drewniane i malarstwo. To malarstwo też ma strukturę kolażową. Jest dwuwarstwowe – w znacznych partiach jest powściągliwą monochromatyczną polichromią, a niekiedy soczystym, dosadnym kolorem wchodzi w związek z zamykającym całość witrażem powyżej. Taką barokową zgoła obfitość środków i materii uzasadniała w naszym odczuciu potrzeba zszycia tej architektury zranionej podziałem ściany ołtarzowej, nade wszystko jednak potrzeba znalezienia środków uroczystych dla przywołania aktu dla Kościoła najważniejszego. Traktując więc to bogactwo i pomieszanie materiałów i materii jako formę celebracji, powiedzenia, że nie ma



26. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Chrystus Zbawiciel*, prezbiterium kościoła pw. Najświętszej Marii Panny Królowej Polski w Wejherowie, stucok, brąz, drewno lipowe, akryl, złocenia, witraż, fragment, 1997, fot. A. Brincken

26. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Christ the Saviour*, chancel of the Church of Virgin Mary Queen of Poland in Wejherowo, stucco, bronze, linden wood, acrylic, gilding, stained glass, fragment, 1997, photo: A. Brincken

dla chrześcijaństwa niczego ważniejszego niż śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa [il. 26].

W kościele seminaryjnym Księża Zmartwychwstańców w Krakowie stworzyliśmy tryptyk, którego kanwą jest ewangeliczna droga do Emaus. Staralem się w tę kompozycję wpruć całą przestrzeń prezbiterium i wszystkie materiały, które biorą udział w jej organizacji. Stół ze środkowej sceny w gospodzie, w której uczniowie rozpoznają Zmartwychwstałego przy łamaniu chleba, jest zrobiony z tego samego materiału (szary marmur sławniowicki) i ma te same proporcje co mensa ołtarzowa. Tożsamość materiału mówi, że w istocie to ten sam stół. Ostatecznie jest to

In the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków we created a triptych based on the Road to Emmaus from the Gospels. I tried to incorporate the entire space of the chancel and all the materials involved in the composition. The table from the central scene in the inn where the disciples recognise the Risen Christ when breaking the bread is made of the same material (grey Sławniowice marble) and has the same proportions as the altar mensa. The sameness of the material tells us that it is in fact the same table. Ultimately, it is a piece about time: in the space between the old table, set in the Gospel story, and the contemporary one, symbolic time is



27. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Tryptyk Emaus*, kościół seminaryjny Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, drewno lipowe, akryl, złocenia, piasek, marmur sławniowicki, 2005–2006, fot. J. Zychowicz

27. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Emmaus Triptych*, the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, linden wood, acrylic, gilding, sand, Sławniowice marble, 2005–2006, photo: J. Zychowicz



27a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Tryptyk Emaus*, kościół seminaryjny Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, drewno lipowe, akryl, złocenia, fragment, 2005–2006, fot. J. Zychowicz

27a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Emmaus Triptych*, the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, linden wood, acrylic, gilding, fragment, 2005–2006, photo: J. Zychowicz



27b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Tryptyk Emaus*, kościół seminaryjny Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, drewno lipowe, akryl, złocenia, odlew mosiężny, fragment, 2005–2006, fot. J. Zychowicz

27b. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Emmaus Triptych*, the seminary Church of the Resurrectionists in Kraków, linden wood, acrylic, gilding, brass cast, fragment, 2005–2006, photo: J. Zychowicz



28. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Trzy krzyże*, ołtarz główny w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy, stiuk, brąz, konstrukcja stalowa, drewno, akryl, złocenia, witraż, 2017–2018, fot. J. Zychowicz

28. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Three Crosses*, main altar in St. Casimir's Church in Bilcza, stucco, bronze, steel structure, wood, acrylic, gilding, stained glass, 2017–2018, photo: J. Zychowicz

rzecz o czasie – w przestrzeni pomiędzy tym starym, osadzonym w opowieści ewangelicznej stołem a tym współczesnym jest przywoływany czas symboliczny, czas święta, który powraca zawsze, kiedy sprawowana jest eucharystia. W przestrzeń tego czasu wchodzi celebrujący mszę świętą kapłan [il. 27].

Rzeźbiony w drewnie lipowym tryptyk, który rozpoczyna się od płaskorzeźby (wędrującej między pozytywem i negatywem), a kończy bryłą pełnoplastyczną, ma materię gotycką, o mocnych, ciepłych barwach. W części centralnej Adam Brincken wprowadził do warstwy malarskiej liczne złocenia, potęgując ten charakter. Dzięki tym elementom, złożonym niekiedy na pełen poler, możliwe było zbudowanie mocnego kontrastu przebiegającego w obrębie jednego przedstawienia. W dolnych partiach ta dźwięczna i pełna blasku materia przechodzi w struktury szorstkie i matowe, stworzone z użyciem piasku, które budują odniesienia do drogi zanurzonej w kurzu i pyłe [il. 27a].



28a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Trzy krzyże*, ołtarz główny w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy, stiuk, brąz, konstrukcja stalowa, drewno, akryl, złocenia, fragment, 2017–2018, fot. J. Zychowicz

28a. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Three Crosses*, main altar in St. Casimir's Church in Bilcza, stucco, bronze, steel structure, wood, acrylic, gilding, fragment, 2017–2018, photo: J. Zychowicz

evoked, a sacred time, which always returns when the Eucharist is celebrated. The priest celebrating Mass enters the space of that time [fig. 27].

The triptych, carved in linden wood, begins with a bas-relief (waving between relief and counter-relief) and ends with a sculpture in the round, has Gothic fabric, with strong, warm colours. In the central part, Adam Brincken introduced numerous gildings into the painting layer, enhancing this feature. Thanks to these elements, sometimes gilded to full polish, it was possible to build a strong contrast within one representation. In the lower parts, this sonorous and luminous matter changes into rough and matt structures, created with sand, which create references to a road covered in dust and dirt [fig. 27a].

Similarly, the altar design in St Casimir's Church in Bilcza (near Kielce) takes place at the meeting point of painting and sculpture. The compositional frame here is a kind of monumental (12.6 x 5 m) altarpiece painted directly on the wall of the chan-



29. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Dobry łotr*, fragment ołtarza głównego w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy, stiuk, brąz, konstrukcja stalowa, drewno, akryl, złocenia, 2017–2018, fot. J. Zychowicz

29. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Good Thief*, fragment of the main altar in St. Casimir's Church in Bilcza, stucco, bronze, steel structure, wood, acrylic, gilding, 2017–2018, photo: J. Zychowicz

cel apse. The strongest highlights of the painting are placed on spatial forms built of stucco [fig. 28]. Adam Brincken, who was again the author of the painting layer here, “pre-ordered” these forms as supports for white and gold [fig. 28a]. The iconography of this arrangement is based on the motif of three crosses. The central cross is set in the space of the apse and touches the wall only with the ends of its arms, thus linking itself, also physically, to the painting. It bears a sculpture of the crucified Christ cast in bronze and patinated so that the form gradually lightens upwards. The figures of the two thieves are carved in counter-relief and modelled in stucco, so that they blend seamlessly into the structure of the painting. The thief crucified to the left of Jesus is a mere shadow embedded in the masonry, while the figure of the “good thief” is also a counter-relief in stucco in its lower parts, but towards the top it transitions smoothly into a sculpture in the round cast in bronze – through the act of invocation it acquires



30. Adam Brincken, Celina Kędziera, ornat – tkanina, aplikacja oraz ściana ołtarzowa kościoła św. Urbana w Kobiernicach – stiuk, akryl, drewno lipowe, złocenia, 2006–2013, fot. A. Brincken

30. Adam Brincken, Celina Kędziera, chasuble – fabric, appliqué and altar wall of St. Urban's Church in Kobiernice – stucco, acrylic, linden wood, gilding, 2006–2013, photo: A. Brincken

Podobnie na styku malarstwa i rzeźby, rozgrywa się aranżacja ołtarzowa w kościele pw. św. Kazimierza w Bilczy (koło Kielc). Kompozycyjną ramę stanowi tu rodzaj monumentalnej (12,6 x 5 m) nastawy ołtarzowej malowanej bezpośrednio na ścianie apsydy prezbiterium. Najmocniejsze światła obrazu kładzione są na formach przestrzennych budowanych ze stiuku [il. 28]. Adam Brincken, który ponownie był tu autorem warstwy malarskiej, „zamówił” te formy jako nośniki bieli i złota [il. 28a]. Ikonografia tej aranżacji opiera się na motywie trzech krzyży. Krzyż centralny jest posadowiony w przestrzeni apsydy i styka się ze ścianą tylko końcami ramion, łącząc się w ten sposób, również fizycznie, z malarstwem. Niesie on na sobie rzeźbę ukrzyżowanego Chrystusa odlaną z brązu i patynowaną tak, aby forma się ku górze stopniowo rozjaśniała. Postaci dwóch łotrów są rzeźbione w negatywie i modelowane w stiuku tak, aby przechodziły płynnie w strukturę malarską. Łotr ukrzyżowany po lewej stronie Jezusa jest tyl-

ko cieniem pograżonym w grubości muru, „dobry lotr” natomiast jest również stiukowym negatywem w dolnych partiach, ale ku górze przechodzi płynnie w formę pełnoprzestrzenną odlaną z brązu – przez akt powołania nabiera struktury rzeczywistego bytu [il. 29]. Tak jak poprzednio stiuk i drewno (krzyża) służą zakorzenieniu w doczesności, natomiast metal ma odesłać do strefy rzeczywistego bytu i świętości.

Niekiedy materiał pozwala przekroczyć granice obrazowania i wejść w strefę rzeczywistości. Może to pomóc budować spójną całość przestrzeni liturgicznej. Przykładem próby takiego zawładnięcia całością przestrzeni prezbiterium jest projekt ornatu wielkanocnego, który Adam Brincken zrealizował dla kościoła św. Urbana w Kobiernicach. Tkanina (w tym wypadku aplikacja), która jakby wychodzi z warstwy malarskiej sceny *Zwiastowania*, wprowadza w tę przestrzeń księdza sprawującego mszę świętą jako uczestnika misterium, również na poziomie formy [il. 30].

*

Tę przydługą nieco odpowiedź na „zasadnicze”, przywołane na wstępie pytanie: „w czym Pan rzeźbi?” chciałbym zakończyć podziękowaniem.

Nawet jeśli nie przyznaję materiałowi roli podmiotu i prawa rządzenia, winien mu jestem wdzięczność. Przydaje bowiem rzeźbie działania, takiego, którego żaden rzeźbiarz nie jest w stanie spowodować samą mocą swoich umiejętności i koncepcji. Materiał działa sam przez siebie i wnosi w formę przestrzenną właściwości i znaczenia, których często nie sposób przywołać przez warstwę przedstawieniową, formę, skalę czy posadowienie obiektu w przestrzeni.

dr hab. Maciej Zychowicz,
prof. APS im. M. Grzegorzewskiej w Warszawie
Instytut Edukacji Artystycznej,
Katedra Grafiki i Rzeźby
e-mail: maciej_zychowicz@wp.pl

the structure of real being [fig. 29]. As before, the stucco and wood (of the cross) serve the purpose of anchoring it in temporality, while the metal is meant to refer to the sphere of real existence and holiness.

Sometimes the material allows us to transcend the limits of representation and enter the realm of reality. This may help to build a coherent whole of the liturgical space. An example of such an attempt to dominate the whole of the chancel space is the project of an Easter chasuble, which Adam Brincken made for the Church of St Urban in Kobiernice. The fabric (in this case appliqué), which seems to come out of the painting layer of the *Annunciation* scene, introduces the priest celebrating Mass into this space as a participant of the mystery, including on the formal level [fig. 30].

*

I would like to end this somewhat lengthy answer to the fundamental question posed at the beginning: “what do you sculpt in?” with a note of thanks.

For even if I do not grant the material the role of subject and the right to decide, I owe it my gratitude. For it gives sculpture an action that no sculptor is able to produce by the power of his skills and concepts alone. The material acts on its own and brings into spatial form properties and meanings that often cannot be evoked by the representational aspect, form, scale or the position of the object in space.

Prof. Maciej Zychowicz,
The Maria Grzegorzewska University, Warszawa
Institute of Art Education,
Department of Graphic Arts and Sculpture
e-mail: maciej_zychowicz@wp.pl

Translated by Monika Mazurek