

*Ewa Bobrowska*  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

## **Kinetyka i geometria: odczytania rzeźby współczesnej<sup>1</sup>**

Na wstępie chciałabym zaznaczyć, że wybrany przeze mnie tekst Jana Białostockiego *Znaczenie rzeźby w sztuce XX wieku*, z książki pokonferencyjnej wydanej jako rezultat sesji na temat sztuki współczesnej, jest ewenementem przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze ze względu na wybór tematyki, niepowtarzalnej w niezwykle obszernym i doniosłym dorobku Jana Białostockiego, dotyczącym analiz malarstwa wieków dawnych. Po drugie ponieważ zaskakuje trafnością rozpoznania współczesności, którego dokonał Białostocki pod koniec lat 60. Przedstawione w nim tezy są na tyle prekursorskie, że postanowiłam zestawić je z analizami rzeźby z 1981, współcześnie działającej amerykańskiej krytyk i historyk sztuki Rosalind Krauss.

Zestawienie to ukazuje, że diagnozy Białostockiego na temat niezwykle ważnej roli rzeźby w tworzeniu nowej estetyki opartej na geometrii, abstrakcji, uproszczeniu, dynamice, kinetyce, wartości symbolicznej i społecznym funkcjonalizmie sztuki, pozostają ciągle aktualne. Najwyraźniej Białostocki wyodrębnił i wskazał wtedy te elementy, które stały się później podstawą działania artystów XXI w.

Choć, jak zaznacza, swe najważniejsze cechy styl nowoczesny zawdzięcza architekturze, nowe formuły eksperymentu i przewartościowań w myśleniu o esencji sztuki pojawiły się w rzeźbie. Wiek XX – jak zauważa Białostocki – jest czasem, w którym osiągnięcia innych dziedzin, takich jak malarstwo i architektura zostały przeniesione na teren rzeźby. Rzeźba stała się w XX w. nośnikiem nowej symboliki, wartości bardziej filozoficznych i symbolicznych niż estetycznych, czemu poświęcony są oba analizowane przeze mnie teksty: Jana Białostockiego

---

<sup>1</sup> Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2014–2019. Numer grantu: 0114/NPRH3/H12/82/2014.

*Znaczenie rzeźby w sztuce XX wieku* i monografia *The Passages in Modern Sculpture* Rosalind Krauss. W studiach tych wymienieni badacze analizują rozwój rzeźby od początku XX w., stawiając tezę o rewolucji estetycznej, która dokonała się w jej domenie wraz z odkrywaniem dorobku pozaeuropejskich kultur.

Należy zaznaczyć, że na początku XX w. pionierską rolę w wyznaczeniu nowej drogi ku abstrakcji i geometryzacji formy przypisuje się malarstwu: kubizm i futurizm wskazały nowoczesną „plastyczną formułę szybkości, ruchu”<sup>2</sup> i dynamizmu, wybierając formy coraz bardziej zgeometryzowane i abstrakcyjne. Rewolucyjne obalenie przedstawieniowej funkcji sztuki i narodziny abstrakcji zawdzięczamy więc malarstwu. Paradoksalnie problem związku sztuki z naturą powrócił jednak przede wszystkim w rzeźbie, choć nie pod postacią *mimesis* a poprzez głęboki namysł nad granicą między sztuką, fikcją a światem rzeczywistym. Ruch ten został jednak zapoczątkowany w malarstwie, jak trafnie konkluduje Białostocki, dlatego na wstępie warto wspomnieć o przełomowej roli także tej dziedziny. Jak wspomniałam, w początkach XX w. właśnie malarstwo wyprzedziło inne dziedziny sztuki i stało się najbliższe zmatematyzowanej, nowoczesnej, naukowej i mentalnej wizji świata. Kant dyskredytował malarstwo za eksponowanie pozoru barw, przeciwstawiając je wykalkulowanej i precyzyjnej prawdzie rysunku. Malarstwo potrafiło jednak zakwestionować to przeciwstawienie, odrzuciwszy to, co kiedyś stanowiło jego esencję czyli kolor, powab w języku Kantowskim, zastępując go abstrakcją mistyczno-intelektualnych poszukiwań np. w suprematyzmie malarstwie Malewicza. Według Białostockiego, ta najdoskonalsza ze sztuk XIX w., w wieku eksperymentu stała się prześwitem nowej wizji świata i sztuki, która przewartościowywała dawne ideały piękna. To właśnie w malarstwie znalazło się miejsce na nowe wartości, takie jak wymieniane przez Białostockiego kryteria; brzydota, przypadek, absurd, które okazały się rozstrzygające dla późniejszej estetyki XX i XXI w. Jak pisał: „Malarstwo XX wieku próbowało wyrazić inną koncepcję świata niż ta, do której przyzwyczaiła nas jego potoczna, racjonalna interpretacja”<sup>3</sup>. Nowe poszukiwania i koncepcje zostały następnie zaszczerpione na gruncie rzeźbiarskim.

Filozofia XX w. opisała na nowo nieokreślony i tragiczny status egzystencji ludzkiej, jej zawieszenie pomiędzy tymczasowością a ponadludzkimi kategoriami. Wielokulturowość, wielokierunkowość i przypadkowość działań, przełom, który, jak podkreśla Białostocki zaczął się około roku 1900, stał się wyznacznikiem nowego stylu tworzenia, przewartościowywania norm – także estetycznych. Ta rewolucja wyznaczająca nadejście współczesności, która zaczęła się wraz z szybką aneksją nowych obszarów kulturowych w obręb kultury Zachodu dokonała się przede wszystkim w rzeźbie, by ponad 100 lat później przenieść się znowu w ob-

<sup>2</sup> J. Białostocki, *Znaczenie rzeźby w sztuce XX wieku*, [w:] *idem*, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, PWN, Warszawa 1978, s. 90.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 91.

szary ponadmaterialne i ponadrzeczywiste istniejące jedynie na płaskim ekranie monitora i odkryć nowe obszary trójwymiarowości. Jednak, jak zaznacza Białostocki:

[...] nową problematykę do rzeźby wprowadzili więc nie tyle rzeźbiarze co malarze, którzy – i to jest znamienne – zainteresowali się sztuką trójwymiarową.: Boccioni, Picasso, Marcel Duchamp, Arp, Derain [...]. W ich sztuce – jak pisze badacz – pojawiły się rozwiązania artystyczne, które otworzyły dzieje nowoczesnej rzeźby.<sup>4</sup>

Głównym przejawem formalnym zmiany będzie skubizowanie, zgeometryzowanie kształtów i dążenie do abstrakcyjności form. Co ciekawe, te działania zapowiadały w pewnym stopniu późniejsze zgeometryzowanie artystycznego widzenia świata, które nadeszło wraz z erą mediów i wirtualnej rzeczywistości. Konieczny w owym czasie staje się nowy początek, powrót do form najprostszych, przemyślenie na nowo znaczenia i siły linii jako takiej, kierunków, kątów, rytmów, napięć podstawowych. Uproszczenie stało się gwarancją prawdziwości, mocy i nowej logiki estetycznej opartej na syntezie.

Te decyzje i ten kierunek rozwoju doprowadzą w drugiej połowie XX w. do przewartościowania pojęcia sztuki i jej roli w społeczeństwie. Powrócę do tej kwestii w kontekście sztuki minimal artu. Tendencje, które Białostocki trafnie wskazuje jako istotne, będą rozwijane przez artystów współczesnych, prowadząc do redefinicji roli ekspresji, statusu społecznego sztuki i artysty. Uproszczenia formalne kubizmu zaowocują zbliżeniem sztuki i społeczeństwa, m.in. poprzez częściowe zakwestionowanie uprzywilejowania roli artysty.

Syntetyczne dążenie do uproszczeń i geometryzacji można zaobserwować według Białostockiego w pierwszej nowoczesnej rzeźbie to jest *Pocałunku* Brâncuși'ego. Zgeometryzowanie i uproszczenie kształtów, zamknięcie przestrzeni w siatce linii, jak w pracach Nauma Gabo, zapowiadało poniekąd zgeometryzowane formy siatki wektorowej, w której udało się uchwycić i zamknąć nieskończoność. Siatka symbolizuje ludzkie możliwości poznawcze, ale też ograniczenie, uwięzienie. Brâncuși'emu nie chodziło jednak jedynie o uproszczenia. Chodziło o prawdziwe znaczenie rzeczy, które, jak mówił należy odsłonić po wiekach stopniowego odchodzenia rzeźby od prawdy, tendencji, której początek odnajduje u Michała Anioła.

Zgeometryzowanie przestrzeni nie służy naśladowaniu natury, podporządkowaniu jej ludzkiej percepcji i ludzkiej mierze. Sztuka nieustannie „tworzy coś nowego”<sup>5</sup> – jak pisał Białostocki – a ta nowa struktura ma wartość symboliczną, symbolicznego skrótu, gdyż chodzi o istoty rzeczy, zjawisk i emocji. Rzeźbiarskie zgeometryzowanie służy kreowaniu symboli. Symbole te muszą jednak odbiegać od potocznego rozumienia sposobu budowania skojarzeń, rozszyfrowanych przez psychoanalizę lub inne usystematyzowane teorie analizy. W połowie wieku XX

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 93.

były one bliższe fascynacji transhumanistycznym językiem matematyki i cybernetyki, który oferował nowe, ponadludzkie możliwości, które w sposób nieodłączny łączyły się z ideą ruchu i kinetyzmu. Tendencje te znalazły swoje odbicie w 1955 na paryskiej wystawie „Le Mouvement” („Ruch”) w galerii Denise René, w której brali udział artyści związani ze sztuką kinetyczną tacy jak: Alexander Calder, Pol Bury, Robert Jacobsen, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely, Victor Vasarely.

Wagę tego rozpoznania dla czasów współczesnych i ich świadomości estetycznej potwierdza ostatnia wystawa otwarta w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie na przełomie roku 2017 i 2018 zatytułowana „Inny Transatlantyk. Sztuka kinetyczna i op-art w Europie wschodniej i Ameryce Łacińskiej w latach 50.-70.” związana z międzynarodową konferencją o tym samym tytule, która odbyła się w Warszawie 2016 r. Ciekawa wydaje się teza tej wystawy, łączącej tendencje zaobserwowane na początku drugiej połowy XX w. – to jest zainteresowanie rozwojem technologii, industrializacją społeczeństw, rozwojem nauki z dominantą czasów obecnych – globalizacją świata opartą na ciągłym, coraz szybszym ruchu-migracji informacji, materii, jednostek i społeczności.

W ten sposób rozpoznanie Białostockiego z końca lat 60. dotyczące przełomowego znaczenia kinetyzmu i geometryzacji w sztuce zostało potwierdzone przez obecnych badaczy, którzy postrzegają wagę tych tendencji w opozycji do dominujących w tym samym czasie, m.in. na arenie amerykańskiej, prądów takich jak: abstrakcyjny ekspresjonizm, minimal art czy konceptualizm. Alternatywna dla tych nurtów sieć powiązań artystycznych, związana w pewnym stopniu z utopią społeczną, obejmowała według kuratorów wspomnianej wystawy: Warszawę, Budapeszt, Zagrzeb, Bukareszt, Moskwę, Buenos Aires, Caracas, Rio de Janeiro i São Paulo. Kinetyzm zgeometryzowanych, abstrakcyjnych form malarskich przejawiał się w eksponowanych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej płótnach Julije Knifer, Milana Dobeša, Ludmiły Popiel, Ryszarda Winiarskiego – gdzie obraz był zapisem przypadkowych ruchów kostki, Abrahama Palatnika – twórcy obiektów kinetycznych – form na poły malarskich na poły mechanicznych, poruszających się za pomocą ukrytego mechanizmu kompozycji abstrakcyjnych, Carlosa Cruz-Diez – tworzącego obrazy przestrzenne oparte na pomysle odsłaniania i zasłaniania – niczym w mechanizmie żaluzji – zmieniające się wraz z punktem oglądu widza (*Physichromie*). Problem zasłaniania i uwikłania, przenikania się ruchu człowieka i otaczającej go rzeczywistości pojawia się także w instalacjach wenezuelskiego artysty Jesús Rafaela Soto (*Penetrables*), a także w mistycznej instalacji „Zatrzymane fale prawdopodobieństwa” Miry Schendel, tworzącej tajemniczą, mglistą i poruszającą się wraz z powietrzem przestrzeń nieskończoności, złożoną z mnogości nitek nylonu. Wzniosły aspekt tej pracy opisuje fragment z *Starego Testamentu* dotyczący przejawiania się Boskiego elementu w delikatnym ruchu wiatru. Inny wymiar wzniosłości geometrii w aranżacjach przestrzennych tego okresu pojawia się w świetnej kompozycji Henryka Stażewskiego – „Kompozycja pionowa nieograniczona (9 promieni światła na niebie)”.

Jednocześnie powstawały wtedy także utopijne, wizjonerskie projekty społecznego zastosowania osiągnięć sztuki kinetycznej jak koncepcje Argentyńczyka czeskiego pochodzenia Gyuli Košice – projekty alternatywnych mobilnych miast hydroprzestrzennych (zainspirowane pierwszymi lotami kosmicznymi) które miały swobodnie unosić się około 1000–1500 metrów ponad powierzchnią oceanów i mórz. Powstawały również eksperymentalne filmy zainspirowane dynamiką obrazów industrialnych fabryk i laboratoriów takie jak: *Wieczny ruch* Grupy Prometeusz z roku 1969 czy *Kineformy* Andrzeja Pawłowskiego. Formy kinetyczne w rzeźbie polskiej tego okresu można zaobserwować w instalacjach Grzegorza Kowalskiego, twórcy „Kompozycji manipulacyjnej” (1966), interaktywnych ustawionych w przestrzeni geometrycznych czarno-białych tablic przypominających obrotowe znaki drogowe, zachęcających widza do gry i zabawy w tworzenie abstrakcyjno-znakowych kompozycji.

Często rzeźbie udaje się niejako wyprzedzić praktyczny świat rzeczy, narzucając mu formy dalszego rozwoju. Według diagnozy Białostockiego miało to miejsce na początku XX w., kiedy to projektanci-artyci Bauhausu, Weimaru i Dessau stworzyli wizje form, które narzuciły nowy styl i wygląd przedmiotom codziennego użytku, których echa odnaleźć można do dziś zarówno w sztuce, jak i projektowaniu przemysłowym. Wtedy właśnie zatarto ostatecznie granice pomiędzy sztuką a wzornictwem. Artysta w ten sposób osiągnął wymarzony status kreatora rzeczywistości. Na wspomnianej wystawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej na szczególną uwagę zasługiwały projekty zgeometryzowanej przestrzeni publicznej, takie jak: minimalistyczne i kolorystycznie atrakcyjne, zgeometryzowane projekty stacji kolejowej Warszawa-Śródmieście 1960–62 Jerzego Sołtana i Wojciecha Fangora, oparte na kontraście prostokątnych płaszczyzn głębokiej bieli i czerwieni, miejscami przenikające się niczym w metafizycznym wizyjnym malarstwie abstrakcyjnym oraz projekt międzynarodowego portu lotniczego Simón Bolívar Caracas w Wenezueli autorstwa F. Montemayora i L. Sully’ego, generującego wrażenie ruchu oparte na mnogości naprzemiennych geometrycznych pasów kolorystycznych o wysmakowanej, zainspirowanej naturą światła i powietrza, tonacji barwnej.

Sztuka przestała wzorować się na świecie rzeczy, zamiast tego stała się ich źródłem, czego dowodziły artystyczno-architektoniczne osiągnięcia. Białostocki opisuje w swoim artykule przedmiotowy aspekt rzeźby XX w., oparty na dążeniu do tworzenia nowego przedmiotu, nowej rzeczy, nieraz wydzielonej z otoczenia i wyobrażonej z magiczną sugestywnością, a jednocześnie eksponującej „piękno prostoty i odpowiedniość wobec [...] celu”<sup>6</sup>.

Jednocześnie zauważa w rzeźbie przewagę form obłych, lepiej odpowiadających wymogom szybkości ruchu, co pozostaje również współcześnie zaskakująco

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 98.

trafnym spostrzeżeniem. Cywilizacja techniczna, jak określa nasz wiek, wyznaczyła bowiem rzeźbie nowe cele, z których najważniejszy okazał się dynamizm.

Dynamizm ten mógł przybierać formy na poły mechaniczne i pełne napięcie, jak u futurystów lub też mógł objawiać się jako wewnętrzna energia rzeczy. Sztuka, a w tym rzeźba, dąży w sposób szczególny do odsłonięcia wnętrza form, prawdy, która skrywa się pod wizualnie dostępną powierzchnią rzeczy. Proces eksperymentalnego przenicowywania własnej materii, jakby w procesie badania tego, co skrywa się pod spodem a pozostaje niedostępne, widoczny jest na przykład w dziełach Aleksandra Kobzdeja, które Białostocki opisuje w następujący sposób: „płaszczyzna płótna pękała w poprzek, a z otwartej szczeliny wylewała się bezkształtna rzeźbiarska materia”<sup>7</sup>.

Głębia staje się wtedy mową pożądaną rzeźby, jak diagnozuje Białostocki, przytaczając *Manifest Realistyczny* Gabo i Pevsnera. Głębia jako przedstawienie przestrzeni wewnętrznej ma zastąpić linię i kierunek. Kinetyka rzeźby nie rozwija się poprzez wyznaczające rytm konflikty kierunków, dynamizujące kompozycję punkty przecięcia i tory ruchu spojrzenia kontemplującego dzieło, jak ma to miejsce w malarstwie tego kresu. Rzeźba ma się różnić zasadniczo od płaskich przedstawień, jej siłą i różnicą jest kierunek od zewnątrz w głąb. Rytmu statyczne obecne w sztuce egipskiej zostają zastąpione rytmami kinetycznymi. Dynamika rzeźby Gabo i Pevsnera czyniła z tych konstrukcji dzieła niemal niematerialne, powoływane do istnienia przez refleksy światła na szkle i metalu. Postulat szybkości, zaczerpnięty ze sztuki futurystów, pozostał nadal aktualnym wyznacznikiem współczesności. Związek sztuki z techniką zaowocował fascynacją szybkością, energią i skalą oraz użytkowym zastosowaniem tworzonych mechanizmów. Nie kamień, ale metal stał się materią ekspresji rzeźbiarskiej, co w dłuższej perspektywie przerodziło się w fascynację obrazem ruchomym i rzeczywistością wirtualno-cyfrową, refleksami świata rzeczywistego w oku aparatu fotograficznego lub kamery wideo. Zdematerializowanie dzieła, dynamizm, energia i czas stały się wyznacznikami zwiastującymi dalszy współczesny nam rozwój sztuki.

Pierwszym pomnikiem tego wieku żelaza jest według Białostockiego wieża Eiffla jako jedyny monument-przedmiot bez bryły i funkcji, bez podziału na przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną. Pozostaje on świadectwem nierozzerwalnego odtąd związku sztuki i techniki, a także przestrzeni publicznej.

Podobna jest intuicja Rosalind E. Krauss współczesnego amerykańskiego historyka i krytyka sztuki – według której rzeźba współczesna oparta jest na sile wewnętrznego paradoksu i rozpięta pomiędzy sprzecznościami statyki i ruchu. Taka jest diagnoza Krauss dotycząca wieku XX, w którym według niej, każdy z przejawów myślenia ściera się ze swoim przeciwieństwem, a dynamizm jest główną zasadą współczesności. Siła ekspresji rzeźby współczesnej wynika z działania tego napięcia. W kontekście praktycznym, zasada umiłowania szybkości i zmian

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 97.



wiąże się z ideami rewolucji francuskiej. Krauss porównuje manifest futurystów z reliefem marsylianki Rude'a z Łuku Triumfalnego, w obu dziełach chodzi o dynamiczną, niespójną narrację, która ma doprowadzić do momentu wyzwolenia na drodze postępu społecznego i technologicznego.

Również Krauss, podobnie jak Białostocki, uznaje dokonania futurystów konstruktywistów, kubistów i sztukę kinetyczną za szczególnie istotne w kontekście sztuki współczesnej, podejmując refleksję nad statusem przedmiotu w instalacjach i kontrreliefach Tatlina, Picassa i Boccioniego. Przestrzeń dzieła sztuki jest nietożsama z przestrzenią rzeczywistą, jak konkluduje. Dzieło jest refleksem przestrzeni mentalnego rozumienia, ruch jaki ma tu miejsce to ruch transcendowania przestrzeni rzeczywistej ku przestrzeni mentalnej. Jednak pytanie o granice pozostaje nierozstrzygnięte. Krauss przytacza przykład wystawy rosyjskiego konstruktywisty Lariova, który tak przeprojektował skonstruowany przez siebie mechanizm, aby zawarł on także wentylator, który przypadkowo znalazł się na ścianie w pobliżu wystawianego mechanizmu.

Możliwe były również zupełnie przeciwstawne założenia, dążenia do czystej abstrakcyjnej syntezy, jak miało to miejsce w dziełach Maxa Billa i László Moholy-Nagy'iego powstałych w Bauhausie. W tak rozumianym konstruktywizmie, dynamika dzieła objawiała się w formalnym eksperymencie tworzenia nowego abstrakcyjnego modelu, pozbawionego jednak jakichkolwiek ideologicznych czy praktycznych funkcji. Chodziło o formę czystą i doskonałą, jak w rzeźbach Brâncuși'ego.

W nawiązaniu do tej anty-technologicznej wizji Krauss zauważa, że Brâncuși'ego i Duchampa, mimo skrajnych różnic łączyła konsekwencja działania i opozycyjność względem rozwiązań konstruktywistów i futurystów. Zarówno Duchamp, jak i Brâncuși poszukują innej drogi niż ta równoległa technologicznej rewolucji, oparta na dyktaturze liczby i szybkości. Brâncuși odnajduje własne rozwiązanie oparte na kontemplacji doskonale obłych form organicznych, w których ruch jest zamrożoną potencjalnością tkwiącą w materii. Podejście do ruchu u Brâncuși'ego jest więc skrajnie różne od konstruktywistycznego, opartego na nerwowości maszyny. Forma Brâncuși'ego jest doskonała, ponieważ zawiera w sobie syntezę ruchu i bezruchu.

Anty-technologiczna koncepcja rzeźby Duchampa ukazuje jeszcze inną ścieżkę rozwoju rzeźby. Tu dynamizm przejawiał się m.in. poprzez zakwestionowanie tradycji, logiki, idei technologicznego postępu i samego przedmiotu sztuki.

Przedmiotowość rzeźby i rzeźbiarskość przedmiotu były polem eksperymentu asystenta Henry'ego Moora, znanego jako Anthony Caro, jak pisze Krauss. O różnicy między światem rzeźby a światem sztuki, o odmiennym statusie dzieła sztuki decydował według Cary'ego moment poznawczy doświadczenia estetycznego, który wykracza poza czasowe doświadczenie świata. Pytanie o różnicę między sztuką a światem po doświadczeniach rzeźby Duchampa stawiano przede wszystkim w kontekście sztuki minimal artu. Caro jako artysta tego kierunku

podkreślał wyższość i ponadczasowość dzieł sztuki. Wedle tego artysty, przedmioty codziennego użytku biorą udział w upływie czasu odczuwanego potocznie poprzez walor swojego użytkowego zastosowania. Ich byt jest uzależniony od czasu prywatnego i publicznego ich użytkownika. Dzieła sztuki ujawniają swą esencję w przeżyciu estetycznym odrębnym od codziennego doświadczenia. Są to momenty rzadkie, niecodzienne i nadzwyczaj intensywne. Dlatego dzieło sztuki ma własną dynamikę odbioru, opartą na momencie zrozumienia i jasności, w którym ujawnia się odrębność i niezależność dzieła. Dlatego czas dzieła to nieskończona terażniejszość. Charakterystyczne, że Krauss odnosi się tutaj do słynnych kartezyjskich kryteriów jasności i klarowności jawienia się, które gwarantują prawdziwość przeżywania i myślenia – tak jawi się, w pewnym sensie, tylko podmiot samemu sobie. Dzieło sztuki wkracza więc w sferę prywatności. Staje się częścią indywidualnej egzystencji odczuwającej samą siebie. Jest być może idealnym refleksem samopoznającej się świadomości. Krauss cytuje trafne słowa Tzary na temat poezji, która okazuje się zawsze podobna do autora; w ten sposób odbiór dzieła jest przedłużeniem autopercepcji.

W ramach tego samego, jak mogłoby się wydawać, kierunku rzeźby istniały również skrajnie odmienne zapatrywania. Według nich, dzieło w żadnym razie nie powinno być odbiciem osobowości i ekspresji autora, jak uważał inny rzeźbiarz minimal artu – Donald Judd. Sztuka musi być maksymalnie bliska rzeczywistości i społeczeństwu. Zadaniem artysty jest poszukiwanie i wydobywanie z rzeczywistości elementów pominiętych z powodu ich banalności, jak w działaniach Donalda Judda czy Warhola w słynnych *Brillo Boxes*.

Fascynujący w seryjnie produkowanych przedmiotach jest ich stan surowy, nieskażony konfrontacją ze świadomością czy analizą mentalną. Stan surowy – rzecz nietknięta myślą, prawdziwie zewnętrzna materia. Ważna w tych dziełach jest idea porządkowania, seryjności, numeracji zaczerpnięta z kubizmu. Ułożone w równe stopy pudełka tworzą regularne kształty, co sugeruje artystyczny namysł nad regularnością i rytmem jako narzuconym formalizmem sztuki. Judd twierdził, że sztuka jak dotąd opierała się na systemach *a priori*, które ją poprzedzały. Są one wyznacznikami pewnego myślenia i pewnej logiki, które straciły już ważność jako sposób dochodzenia do prawdy o świecie. Puste, niejako, szeregi przedmiotów, prowokujące swą bezcelowością podważały konstruktywistyczne przekonanie o geometryzmie form odbijającym procesy mentalne. Rytm tego samego, w tym przypadku, jest jak rymowanka – ucieczką od przekonania o wewnętrznym znaczeniu, wnętrzu jako nośniku esencji.

Związek między artystą i jego dziełem przestał być tematem interesującym, podkreślanym i widocznym w XX w., jak zauważa Krauss. Dzieło nie powinno być wyrazem ekspresji osobowości i sposobu odczuwania danego artysty, ale powinno zawierać prawdę znacznie ogólniejszą, ponadosobową, nie prywatną a publiczną. Bardzo trafna w tym kontekście jest diagnoza Krauss, która zauważa, że podobne, bardziej uniwersalistyczne, tendencje obecne są także w filozofii języka



dominującej w tym okresie, odwołującej się do filozofii późnego Wittgensteina i jego koncepcji podważającej istnienie prywatnego języka. Język tak jak sztuka ma być sprawą publiczną. Znaczenie słów i danego dzieła pojawia się w trakcie jego publicznego funkcjonowania w społeczeństwie, w procesie komunikacji pomiędzy jednostkami. Inni krytycy sztuki tego okresu podobnie odczytują funkcję tzw. świata sztuki, w którym proces ustalania znaczeń i wartości danego dzieła angażuje wiele elementów. Należy tu wspomnieć o słynnej koncepcji innego amerykańskiego estetyka i krytyka sztuki George'a Dickie'go, który podkreśla społeczny wymiar dzieła. Wedle tej teorii artysta i samo dzieło są równie ważne, jak ich odbiorcy, krytycy, galernicy, kolekcjonerzy, wykładowcy. Wszyscy oni tworzą dzieło w jego społecznym odbiorze. Jego znaczenie, wartość są wynikiem pewnego społecznego konsensusu, umowy społecznej podobnej do tej, która sankcjonuje np. nadawanie stopni naukowych. Tak więc status dzieła i jego interpretacja są mu nadane przez społeczeństwo, które może je przyjąć lub odrzucić. Sam artysta jako twórca dzieła i jego intencje nie są w tym ujęciu szczególnie istotne i eksponowane. Sztuka przestaje być kwestią indywidualnych przeżyć, a staje się fenomenem społecznym, negocjowanie znaczenia ma z jednej strony wydźwięk demokratyczny, z drugiej – przypomina procesy rynkowe i być może grozi uwięzieniem sztuki w kryteriach użytkowości lub znaczeniu politycznym. Białostocki również dostrzega takie niebezpieczeństwo określając „nagięcie sztuki do wymogów funkcjonalności”<sup>8</sup> jako jeden z wyróżników stylu nowoczesnego.

Z drugiej strony jednak okazuje się, że sztuka współczesna o silnie zaznaczonym wymiarze społecznym nie została ograniczona ludzką miarą. Wręcz przeciwnie, architektura modernistyczna, która – jak pisze Białostocki – odkryła niemal niematerialny, przewyżający grawitację ponadziemski charakter konstrukcji ze szkła i metalu, często, również pozostaje tak blisko rzeczywistości jak to tylko możliwe, niemalże kamuflując swoją obecność, udając, że jej nie ma. W ten sposób *mimesis* osiąga swoje maksimum, choć nastąpiło to poprzez zwrot ku abstrakcji i zerwanie z tradycją sztuki przedstawiającej oraz odwzorowywaniem proporcji ludzkiego ciała.

Jak zaznacza wielu innych krytyków nowoczesności, jakby w ślad za spostrzeżeniami Białostockiego, sztuka i architektura odchodzą od miary zarówno ludzkiego ciała, jak i ludzkich zmysłów. Piękno matematyczne, ogrom wzniosłości liczby i skali przekraczającej ludzkie zmysły stały się wyznacznikiem nowego, nieludzkiego, matematycznego lub organicznego (*inhuman*) piękna, by użyć tu terminu innego myśliciela współczesnego Jeana-François'a Lyotarda. Świadectwem takich tendencji jest z jednej strony sztuka ziemi, z drugiej włączenie świata cyfrowych i wirtualnych technologii w obręb ekspresji artystycznej. W ten sposób ciągle niespełnione pozostaje marzenie sztuki o przekraczaniu rzeczywistości ku nowej formie, przestrzeni i kinetyce, ku ponadludzkiemu wymiarowi sztuki.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 90.

Ewa Bobrowska

### **Kinetics and Geometry: the Interpretations of Modern Sculpture**

#### *Abstract*

Jan Białostocki's paper *The Significance of Sculpture in the Twentieth Century Art* comes from the anthology published as a result of the session on contemporary art in 1969. It is unusual for at least two reasons. First of all, because of its subject matter which is unique in Jan Białostocki's extensive and profound work, devoted primarily to the analysis of painting in the past centuries. Secondly, because it surprises with the accuracy of his diagnosis of contemporary times, developed by Białostocki in the late 1960s. His arguments appear to be so groundbreaking that I have decided to read them in the context of analyzes of sculpture published in 1981 by contemporary American critic Rosalind E. Krauss. These diagnoses of both art historians have been confirmed by the recent exhibition in the Museum of Modern Art: *The Other Tran-Atlantic. Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America 1950s–1970s*.

This comparison proves that Białostocki's diagnosis concerning the crucial role of sculpture in developing new aesthetics based on geometry, abstraction, simplification, kinetics, symbolic value and the social function of art remains still valid.

*Keywords:* Jan Białostocki, Rosalind E. Krauss, sculpture, new aesthetics, geometry, kinetics.