

JAN RYŁKE

FORMALIZM
W
SZTUCE

SZTUKA OGRODU SZTUKA KRAJOBRAZU

WARSZAWA 2025

Recenzenci:

Profesor dr hab. Janusz Skalski

Profesor dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski

ISBN 978-83-962226-5-7



Wydawnictwo:

Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu

Druk:

Fabryka Druku, ul. Zgrupowania AK „Kampinos” 6, 01-943 Warszawa

Wersja cyfrowa do pobrania na www.sztukakrajobrazu.pl

Spis treści

Abstrakt	5
Wprowadzenie	6
Rozdział 1 - Forma	14
Kategoryzacja: figura, tło	15
Forma pierwotna	22
Forma wyprowadzona z funkcji	25
Forma wyprowadzona ze skali	32
Forma wyprowadzona z konstrukcji	37
Forma wynikająca z konstrukcji	42
Formy wyprowadzone z rytmu	48
Formy abstrakcyjne wyprowadzone z symetrii	53
Rozdział 2- Zespoły form	64
Formy przekazywania treści – piktogramy i pisma	64
Formy zapisane we wzornikach	70
Układy ortogonalne	76
Otwarte formy przestrzenne	80
Zamknięte formy przestrzenne	84
Rozdział 3 – Formy rozwinięte	87
Formy zamieszkiwania	87
Kanon fabularny	92
Forma oddziałująca postaci ludzkiej	96
Forma monumentalna	98
Forma liniowa	101
Formy pionowe	104
Formy hybrydowe	106
Forma proporcjonalna	110
Forma idealna	116
Proporcje formalne	120
Rozdział 4 - Formy kulturowe	124
Rozdział 5 – Perspektywa	132
Perspektywa rzędowa	132
Perspektywa geometryczna	138
Perspektywa zbieżna	142
Brak perspektywy	149
Rozdział 6. Formy specjalne	154
Forma pozycji	154
Struktura i kolejność form	163

Recepcja form	171
Forma przybliżona	182
Formy przekształcone	185
Forma awangardowa	190
Forma postmodernistyczna	202
Rozdział 7 – Warsztat artystyczny	208
Forma pracy warsztatowej	208
Rozdział 8 – didaskalia	219
Czysta forma	219
Kolor	224
Bionika	228
Standaryzacja	232
Formalna promocja sztuki	240
Rozdział 9 - Formalny podział sztuki	251
Rysunek	251
Malarstwo	253
Rzeźba	265
Grafika	273
Architektura	280
Rozdział 10 – Temat	286
Portret	286
Sztuka religijna	292
Akt	296
Martwa natura	303
Pejzaż	309
Sztuka abstrakcyjna	315
Rozdział 11 – Recenzje	324
Janusz Skalski. Recenzja książki profesora Jana Rylke „Formalizm w sztuce” ..	324
Dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski - Recenzja wydawnicza książki Jana Rylke <i>Formalizm w Sztuce</i>	332
Literatura	337
Indeks nazwisk	344

Abstrakt

Książka „Formalizm w sztuce” stanowi dopełnienie poprzedniej, wydanej w 2024 roku, książki „Mistycyzm w sztuce”. W obecnej książce zostały opisane formalne zasady kształtowania dzieł sztuki, mieszczące się w obrębie sztuk pięknych, przede wszystkim malarstwa, bo autor jest też czynnym malarzem. Nie został tu przedstawiony, jak w poprzedniej książce, układ czysto chronologiczny, chociaż zagadnienia formalne, które występowały w pewnym następstwie, są w układzie chronologicznym uwzględnione. Podstawowe problemy formalne zostały pokazane w układzie ahistorycznym. Są rozpatrywane wspólnie, kiedy podobne rozwiązania były podejmowane w różnych okresach historycznych. Zagadnienia formalne zostały opisane w rozdziałach: forma, zespoły form, formy rozwinięte, formy kulturowe, perspektywa, formy specjalne, warsztat artystyczny oraz didaskalia (czysta forma, kolor, bionika, standaryzacja i formalna promocja sztuki). Został także przedstawiony podział na podstawowe dziedziny sztuki: rysunek, malarstwo, rzeźba, grafika, architektura. Na koniec opisano najważniejsze tematy podejmowane w sztuce: portret, sztuka religijna, akt, martwa natura, pejzaż, sztuka abstrakcyjna. Jako przykłady, w poszczególnych grupach zagadnień umieściłem, obok prac ilustrujących poruszane zagadnienia, także swoje prace i prace z najbliższego kręgu artystów.

Abstract

The book "Formalism in Art" complements the previous one, "Mysticism in Art," published in 2024. This book describes the formal principles of shaping works of art within the fine arts, primarily painting, as the author is also an active painter. Unlike the previous book, this one does not present a purely chronological arrangement of forms, although formal issues that did appear in a certain sequence are acknowledged chronologically. The fundamental formal issues are presented in a non-historical manner. They are examined together when similar solutions were adopted in different historical periods. Formal issues are described in chapters: form, ensembles of forms, developed forms, cultural forms, perspective, special forms, artistic craft, and didascalia (pure form, colour, bionics, standardization, and formal promotion of art). A division into the basic fields of art is also presented: drawing, painting, sculpture, graphic art, and architecture. Finally, the most important themes addressed in art are described: portraiture, religious art, the nude, still life, landscape, and abstract art. As examples, in each group of topics, alongside works illustrating the themes discussed, I have also included my own works and those of my immediate circle of artists.

Wprowadzenie

Dzisiaj są w normie

Myśli o formie

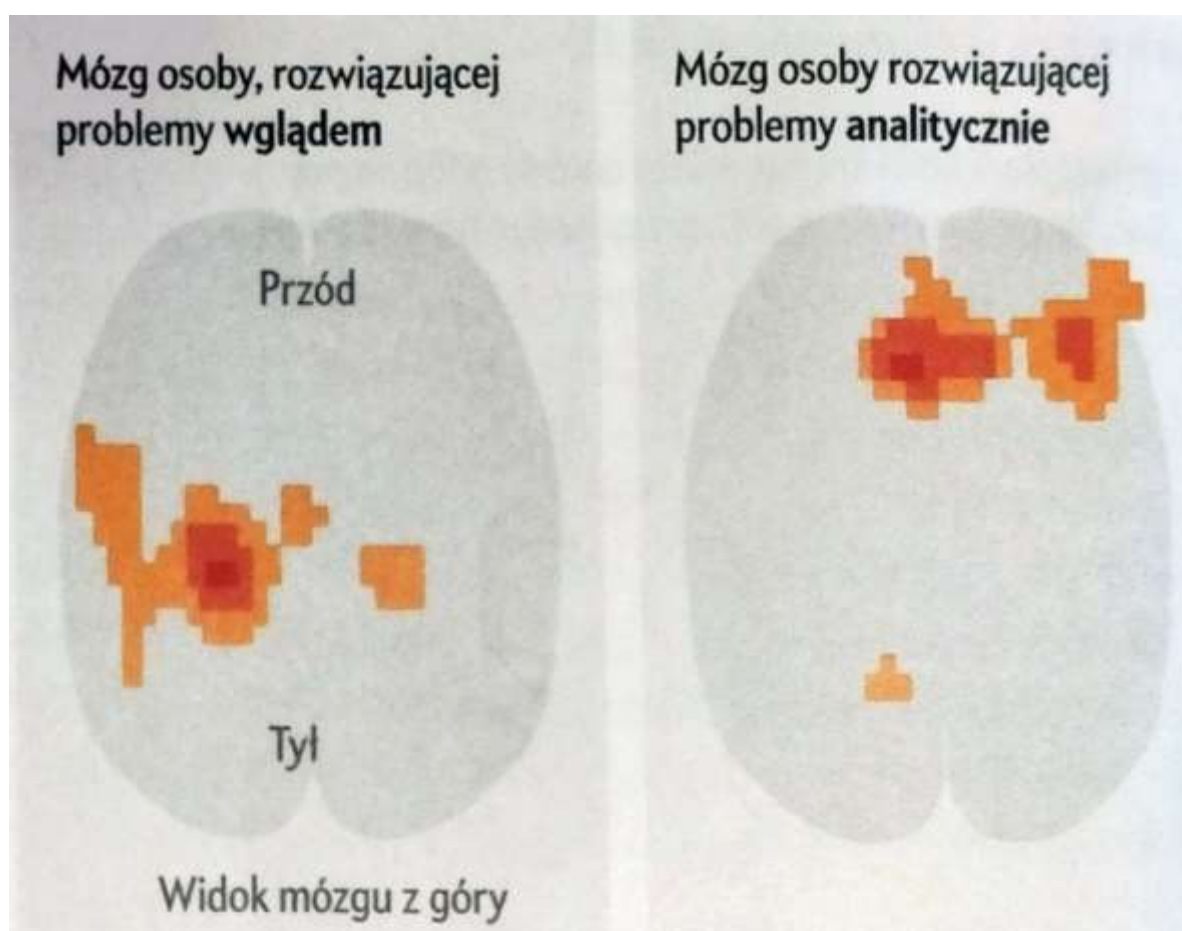
Co odróżnia moją poprzednią książkę: „Mistycyzm w sztuce” od obecnej, czyli od: „Formalizmu w sztuce”. Sztuka mistyczna, to taka, która spływa do artystów z Nieba, lub, jak sądzą klasycy, z Parnasu. Sztuka formalna, to taka, w której artyści posługują się zasadami zaczerpniętymi z ich wiedzy, lub z tradycji. Oczywiście w dobrych dziełach (a takie staram się dawać jako przykłady), obecne są oba wątki – mistyczny i formalny. Analizując dzieła powinniśmy odróżnić to, co wynika z talentu, od tego, co wynika z wiedzy. Nie chcemy, aby te dwa wątki, mieszając się, narobiły nam w głowie bałaganu i temu rozróżnieniu obie książki są poświęcone. Żeby podeprzeć się słowami ludzi mądrzejszych ode mnie zacznę od obszernych cytatów. Jak pisał Władysław Tatarkiewicz: „Były i są rozróżniane dwa rodzaje poznania: *umysłowe* i *zmysłowe*. Zostały one z całą stanowczością przeciwstawione w starożytności jako *aisthesis* i *noesis* – dwa pojęcia stale wówczas używane i stale przeciwstawiane. Pojęcia te zachowały swoje pozycje i w czasach nowych, tworząc podstawę do podziału myślicieli na sensualistów i racjonalistów, aż po Kantowską naukę o „dwóch płaszczyznach poznania”, stanowiącą syntezę racjonalizmu i sensualizmu. A pamiętajmy, że od greckiego wyrazu *aisthesis* pochodzi nazwa estetyki”¹. Według AI, czyli sztucznej inteligencji, która dzisiaj zdominowała Internet: „przez *aisthesis* rozumiemy: zdolność odczuwania, wrażenie, percepcję, czucie, słuch, wzrok, a *noesis* jest pojęciem, które może odnosić się do psychologicznego wyniku rozumowania, uczenia się i postrzegania, a także do pojmowania czysto intelektualnego”. Odmienność tych dwóch dróg poznania zauważono również w tym, że angażują one odmienne obszary w mózgu: „Mózg osób, u których dominował wgląd, wykazywał większą aktywność w tylnej części, podczas gdy u osób bardziej skłonnych do analitycznego podejścia aktywność była większa w obszarach czołowych”² (ryc. 1).

W poprzedniej książce: „Mistycyzm w sztuce”, przedstawiałem formę na sposób platoński jako ideę odnoszącą się do bytów wyższych. Żeby odwołać się do pozostałej tradycji antycznej, odniosę się teraz do formy, rozumianej bardziej na modłę Arystotelesa, zgodnie z jego twierdzeniem, że: „W przypadku braku formy mamy zaledwie „jedność

¹ Władysław Tatarkiewicz. Dzieje sześciu pojęć, PWN, Warszawa 1975, s. 11

² John Kounios, Yvette Kounios. Eureka! Scientific American (Świat Nauki), 4 (404) 2025, s. 26-33

ciągłości", skutek ciągłości przestrzennej, natomiast forma gwarantuje, że sąsiadujące ze sobą kolejne części stanowią byt „doskonały/dokonany”. Części tworzą bardziej doskonały byt poprzez podporządkowanie się formie, wyrażonej przez definicję istoty, w przypadku okręgu formuły, która posłużyła do jego stworzenia”³. Mówimy więc o uporządkowaniu dzieła sztuki według zasad, które są nie tylko ideą, którą natchniony twórca się kierował, ale poprzez czytelne zasady, wiedzę i umiejętności, które twórca wykorzystywał, w celu nadania dziełu optymalnej i pożądanej formy. Naturalnie część ze stosowanych w tworzeniu dzieła zasad, pozostawała poza świadomością artysty, bo były one wpisane w obowiązującą kulturę artystyczną. Takim przykładem może być w nowożytnej sztuce europejskiej stosowanie perspektywy zbieżnej i spontaniczne posługiwanie się złotą proporcją.



Ryc. 1. John Kounios, Yvette Kounios. Aktywność poszczególnych partii mózgu przy rozwiązywaniu problemów

³ Danilo Facca. Arystotelesowskie pojęcie formy i jego zastosowanie we współczesnej filozofii, *Filozofia i nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne*, tom 4, 2016, s. 305-314, s. 307,308

Estetyka jest dyscypliną z obszaru filozofii, jest więc dziedziną „mądrości”, ale ma też bardzo pierwotny charakter i zasady formalne, które nią rządzą, mogą być proste, podstawowe. Jak pisze Wolfgang Iser, przytaczając słowa Darwina: „Bez wątpienia percepcyjne władze człowieka i niższych zwierząt są tak ukonstytuowane, że wspaniałe kolory i pewne formy, jak również harmonijne i rytmiczne dźwięki, dają przyjemność i są nazwane pięknymi”. Darwin uznał, że: „każdy kto zgadza się z zasadą ewolucji [...] powinien uznać, że u każdego z kręgowców komórki nerwowe mózgu pochodzą w prostej linii od protoplasty całej grupy [...] muszą [...] wykazywać podobną zdolność, w konsekwencji podejmując podobne działania”⁴.

Rozum i zawarta w umyśle wiedza, czynniki które kierują ludzką aktywnością artystyczną, stanowią przez większość epok podstawę sztuki. Dopiero w XIX wieku realisci wyszli z pracowni w plener i zaczęli malować, czerpiąc wzory bezpośrednio z natury. Jeszcze Augusta Rodina oskarżano pod koniec XIX wieku, że rzeźbi kopiując modela, czemu on oczywiście stanowczo zaprzeczał. Naturalnie portrety musiały być do modela podobne, ale jak wiemy z rzymskiej rzeźby portretowej, tylko sama głowa była wykonywana z natury, pozostałe części ciała wykonywano zgodnie z ogólnie przyjętym wzorem. Pomników, przedstawiających w rzymskich miastach cesarza, nie zmieniano po jego śmierci, zmieniano tylko pomnikowi głowę, na głowę aktualnie panującego cesarza. Do XIX wieku obrazy i rzeźby wykonywano w pracowni, opracowując temat zgodnie z przyjętymi regułami i zasadami tworzenia dzieła. Także farby były ucierane na bieżąco w pracowni. Oczywiście wykonywano z natury rysunki i posługiwano się różnymi narzędziami, jak *camera obscura* (ciemna komnata), czyli kamera otworkowa, ale same dzieła było wykonywane w pracowni. Pewnym wyjątkiem były ustawiane w pracowni martwe natury, które też często malowano przy pomocy takiej kamery⁵ (ryc. 2). Realistyczne malarstwo Barbizojców z połowy XIX wieku, którzy jako pierwsi używali farb w tubach, było traktowane podobnie, jak dzisiaj traktujemy obrazy, które są wykonywane przy pomocy sztucznej inteligencji. Uważano, że nie wymagały twórczej inwencji, bo w sposób oszukańczy kopiowano to, co zobaczono w naturze. Do tego czasu każdy obraz, rzeźba czy rysunek, wymagały stworzenia formalnej konstrukcji do ich wykonania. Na takiej konstrukcji można było zawiesić odnoszące się do świata

⁴ Wolfgang Iser. Estetyka poza estetyką, Universitas, Kraków 2005, s. 200, 201

⁵ David Hockney i Martin Gayford. Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera, Rebis, Poznań 2022, s. 212

rzeczywistego formy, które wcześniej zaobserwowano w naturze. Z nich, tworzone formę zbiorczą, którą można było wykorzystać w dziele. Te formy musiały ulec przetworzeniu, bo jak w jaskini Platona, miały odnosić się do świata idealnego, a nie do ułomnego świata rzeczywistego. Do XIX wieku formalizm w obrazowaniu, przynajmniej w odniesieniu do warsztatu artystycznego, stanowił istotę sztuki.

Sama sztuka w toku swojego rozwoju podlegała różnorodnym i zmieniającym formom. Europejscy historycy sztuki podzielili ją na dominujące w różnych okresach style. Znamy ich potoczne nazwy: – renesans, barok. W nowszych czasach wyróżniano, poza stylami, także kierunki, takie jak kubizm lub fowizm. Zawarte w dziełach treści zostały w sposób formalny podzielone na: malarstwo religijne, rodzajowe czy historyczne. Podobnie podzielono przedstawienia na: akty, czy martwe natury. W ten sposób formalna struktura sztuki została upowszechniona w takim stopniu, że stała się strukturą szkolną, wręcz banalną. Widziano w sztuce europejskiej element pewnej trwałości, opartej z jednej strony na tradycji chrześcijańskiej, z drugiej strony na tradycji antycznej.

Rewolucja przemysłowa wprowadziła do sztuki nowość, czyli pojęcie postępu cywilizacyjnego, który starano się także odnieść do postępu w sztuce. W XX wieku idea postępu była, szczególnie w krajach prześlągniętych ideologią komunistyczną, ideą dominującą. Czołowy polski teoretyk sztuki, Władysław Strzemiński, tak pisał: „Założmy określony typ świadomości wzrokowej – a będziemy mieli określony typ plastyki. Dla wyrażenia naszej świadomości wzrokowej dobieramy odpowiedni zespół środków wyrazu. Każde zjawisko wzrokowe wyraża się tylko przez określone, zdolne je wyrazić składniki formy. Każdy nowy zespół środków wyrazu jest jednocześnie nowym zespołem środków formalnych. (...) Historyczna zmienność form plastyki jest odbiciem historycznego narastania świadomości wzrokowej”⁶. Taki pogląd był wyrazem specyficznego darwinizmu, opartego na koncepcji ewolucji, którą powiązano z ujęciem mechanistycznym, związanym z technicznym doskonaleniem wyrobów przemysłowych. Współcześnie, dzięki wyjściu z bańki kultury europejskiej w stronę innych kultur, pojęcie postępu przestało dominować w sztuce. Mimo różnic cywilizacyjnych, natura ludzka jest bardzo podobna, podobna jest także potrzeba artystycznej ekspresji. Dlatego staram się opisywać formy kształtujące sztukę w trochę głębszej warstwie niż tylko zmienność historyczna. Nie wyprowadzam form z przyjętych założeń, ale bezpośrednio z analizy

⁶ Władysław Strzemiński. Teoria widzenia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 19

dostępnych artefaktów sztuki. Pomijam, chociaż o nich wspominam, nowe zasady administracyjnego kierowania sztuką, a także te starsze zasady, wprowadzone przez totalitarne reżimy, komunistyczne i faszystujące, które były oparte na uproszczonym realizmie. Bardziej współczesne i mocniej wpływające na zasady budowy formy w sztuce, są amerykańskie próby tworzenia sztuki opartej na technikach stosowanych w reklamie. Sztuki propagującej w powojennym świecie: „american way of life”, czyli amerykański styl życia. Były one realizowane w technologii stosowanej w designie, opartej na zbiorowym kreowaniu idei i najnowszych technikach wizualizacyjnych. Wytwarzały atrakcyjny i przystosowany do odbiorcy produkt, wytwarzany w wielu egzemplarzach i profesjonalnie promowany w mass mediach. Promocję tych produktów artystycznych poprzedzały badania opinii publicznej w zakresie estetycznych preferencji, wykonywane przy pomocy wystandardyzowanych narzędzi badań społecznych. Efekt tych działań określony został nazwą popartu, od angielskiego terminu popular art. Powodzenie w kierowaniu sztuką przy pomocy mechanizmów administracyjnych, a nie poprzez zakupy dzieł przez elitarnych odbiorców, spowodowało zmianę paradygmatu użytych form. Treść, która miała być przez dzieło przekazywana, stała się ważniejsza od formy dzieła. Treść nie była już opracowywana przez artystę, ale przez kuratora o wykształceniu humanistycznym, a nie artystycznym. On tworzył przestrzeń wystawienniczą i medialną, a następnie zatrudniał artystę czy artystów, dla zilustrowania opracowanego tematu, który został sfinansowany w trybie administracyjnym. Rzeczywiście wykonawcy tych dzieł, także w Polsce, jak się od nich dowiadywałem, nie byli uwzględniani jako ich autorzy. Jakość formalna dzieła nie była tak istotna, bo po ekspozycji dzieło było likwidowane, a rozpowszechnienie wizualnej informacji o dziele następowało poprzez media, które ze względów technicznych, przenosiło jego uproszczony wizerunek. Zagadnienia formalne skupiały się przede wszystkim na warstwie treściowej, intelektualnej, politycznej, której analiza wykracza poza zakres tej pozycji. Przytoczę tu jako przykład, fragmenty opisu kuratorskiej wystawy Łukasza Gorczycy: „W nadchodzącym sezonie poznańska Galeria Pies pokaże dziesięć wystaw przygotowanych przez kuratorów zaproszonych z innych instytucji. Cykl otwiera pokaz autorstwa Łukasza Gorczycy. *Pochód sztuki* to dziwna wystawa. Skromna i elegancka, składa się z pięciu prac, jednej kotary i jednej pocztówki, mieści w maleńkim pokoju, ma otwartą narrację i rygorystyczną, oszczędną niczym *haiku* kompozycję (...) O co chodzi więc w *Pochodzie sztuki*? Mimo wszystko chyba nie tylko o to, że Łukaszowi Gorczycy spodobała się pewna –

ujmująca zaiste – pocztówka, a Galeria Pies zaprosiła go akurat do zorganizowania wystawy. Raczej o to, że jeżeli pochód, to już nie tylko z artystami, ale również z kuratorami, których kiedyś nie było, a dziś pociągają za sznurki z figlarną miną – skryci za kotarą. Bo „Pochód sztuki” to nic innego jak kuratorska sztuka dla sztuki”⁷ (ryc. 3).



Ryc. 2. Charles van Loo. Camera obscura, 88,6x88,5cm, 1764, Narodowa Galeria Sztuki, Waszyngton



Ryc. 3. Łukasz Gorczyca. Pochód sztuki, 2008, Galeria Pies, Poznań (fot. Jakub Banasiak)

Marginalizacja roli artysty w procesie upowszechniania kultury, stworzyła podstawy polityki kulturalnej, znacznie bardziej opresyjnej dla artystów niż socrealizm. W 2025 roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego przeznaczyło na wsparcie sztuk wizualnych 6 100 000 zł. Trzeba dodać, że w sześciuosobowej ekipie przyznającej te środki nie znalazłem żadnej osoby o przygotowaniu artystycznym. Nie są to też środki wspierające artystów. Mogą o te pieniądze starać się wyłącznie instytucje. Najwyżej oceniono (ponad 90pkt) dwa projekty: „Piersi Królowej utoczone z drewna. Wystawa zbiorowa” i „Strefy LGBT+. Sztuka queerowa w czasach dobrej zmiany - wystawa i program

⁷ Jakub Banasiak. Kuratorska sztuka dla sztuki, Krytykant, 2008 (online) http://krytykant.com/archiwum/kuratorska_sztuka_dla_sztuki/ (pobrane 28.07.2025)

towarzyszący⁸". Formalna ocena tak kreowanej sztuki to raczej domena politologii niż sztuki. Mocno też wykracza poza tradycyjne pojęcie formalizmu w sztuce. W związku z tym wymaga, moim zdaniem, osobnego opracowania. Przejęcie procesu kreowania sztuki przez ośrodki administracyjne spowodowało reakcję. W przestrzeni publicznej zaistniała sztuka graffiti, realizowana przez anonimowych twórców i posługująca się formalnymi schematami, takimi jak tagi (podpisy), srebra (napisy srebrną farbą), wrzuty (bardziej skomplikowane układy liternicze), charaktery (twarze). Obok nich pojawiły się realizacje w formie szablonów i wlepek⁹ (ryc. 4-6).



Ryc. 4. Malowanie graffiti, 2006, mur wyścigów, Warszawa (fot. J. Rylke)

⁸ Wyniki naboru do programu Sztuki wizualne 2025, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (online) <https://www.gov.pl/web/kultura/wyniki-naboru-do-programu-sztuki-wizualne-2025> (pobrano 9.06.2025)

⁹ Aleksander Pietkiewicz. Street art – komunikacja masowego rażenia. Szkic o graffiti, stencilach i stickerach, Ikonosfera, nr 3, 2011 (online) https://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera_3_Aleksander_Pietkiewicz_Street_art.pdf (pobrane 27.08.2025)



Ryc. 5. Szablony, 2005, mur wyścigów, Warszawa (fot. J. Rylke)



Ryc. 6. Pandora. Szukam Boga, 2004, wlepka w oknie ASP, Warszawa

Widzimy, jak zmienia się otoczenie sztuki, co wpływa na formy, w jakich sztuka się przejawia. Niektóre towarzyszą nam od zawsze jakby były zapisane w naszych genach. Inne powstają i zanikają, wywołane przez zmienne sytuacje. Warto wiedzieć, co oglądamy. Jak to jest zbudowane i jak doszło do ukształtowania takiej właśnie formy. Piszę te uwagi z punktu widzenia artysty praktyka, stąd moja wiedza jest przede wszystkim skupiona na znanym mi warsztacie artystycznym, głównie malarskim. Oczywiście jest przy tym operowanie pewnymi kręgami przykładów. Będą to doświadczenia osobiste, stąd, jako przykłady, umieszczam ilustracje swoich prac. Pokazuję też przykłady prac z najbliższego kręgu artystów, ze sztuki polskiej, z podstawowego kanonu sztuki europejskiej, wreszcie pojedyncze przykłady z kręgu innych kultur. Pozycja „Formalizm w sztuce” nie ma charakteru uniwersalnego, jest związana z kulturą, w której jestem zanurzony. Ilustracje czerpię przede wszystkim z Internetu, a wiedzę z Wikipedii. Sztucznej inteligencji jeszcze do pracy nie wykorzystuję.

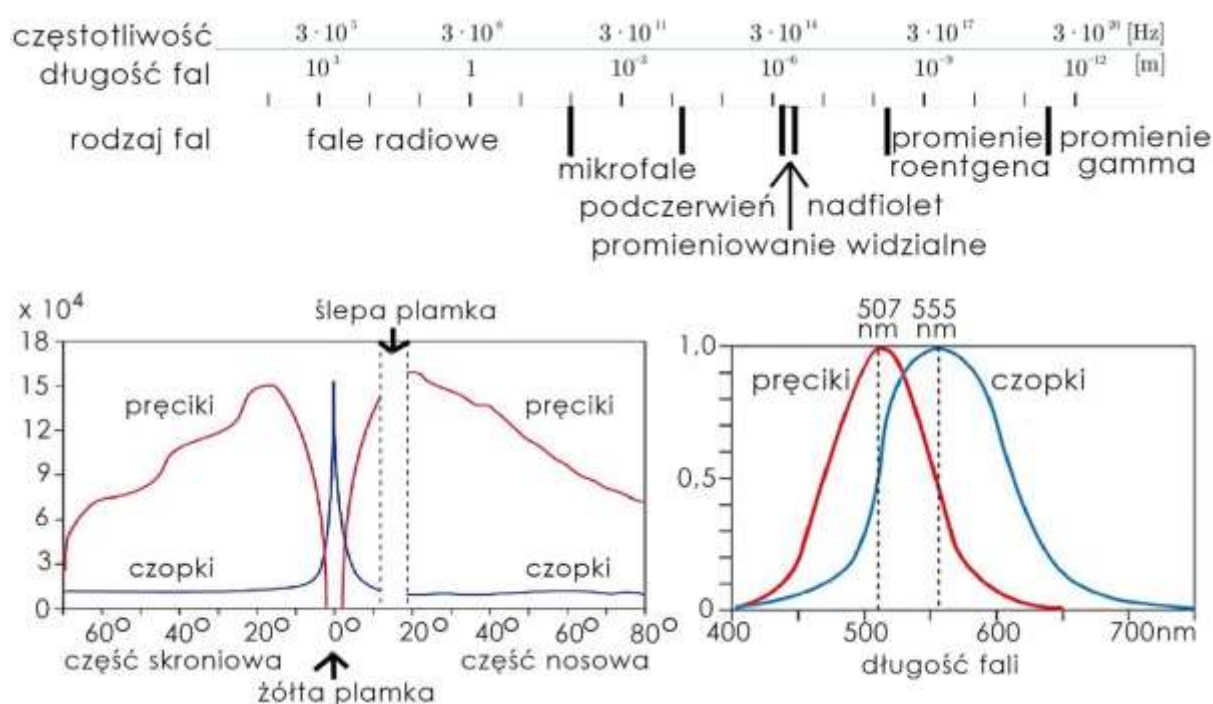
Rozdział 1 - Forma

Jak dobrze patrzymy
To formy widzimy

Forma, przynajmniej w analizowanych tutaj sztukach pięknych, podlega pewnym prawom ogólnym, które pozostają poza naszą świadomą kontrolą. Te prawa wynikają z naszej relacji do środowiska, w którym żyjemy. Zakres tych praw określa nasza fizjologia, a poprzez filtr fizjologiczny, z kolei nasza percepcja. W rezultacie, znajduje to odbicie w sztuce. Są to tak podstawowe prawa, jak nasz odbiór promieniowania elektromagnetycznego, a to promieniowanie jest źródłem podstawowej informacji o środowisku. Widzimy tylko wąski zakres promieniowania świetlnego. W tym zakresie posiadamy zróżnicowaną wrażliwość na pasma, które są przypisane do poszczególnych barw. Nie widzimy, jak zimnokrwiste owady w podczerwieni, bo ciepło oka nie pozwala na spostrzeganie tego światła, a ultrafiolet mógłby uszkodzić nasze oko. Czopki, którymi widzimy barwy, są umieszczone w bardzo wąskim polu widzenia. Stąd patrząc cały czas poruszamy oczyma, wyodrębniając przede wszystkim kontury przedmiotów (ryc. 7). Dopiero od niedawna wykorzystujemy, przy pomocy specjalistycznej aparatury, inne zakresy promieniowania elektromagnetycznego, takie jak fale radiowe, mikrofałe, promieniowanie podczerwone, czy promieniowanie rentgenowskie. Nie mają one jeszcze bezpośredniego przełożenia na tradycyjny warsztat artystyczny, chociaż generują nowe dziedziny sztuki i mają ogromny wpływ na upowszechnienie sztuki. Podlegamy prawom grawitacji, co wpływa na postrzeganie ruchu i kształt dzieł architektonicznych.

Dzieła przestrzenne są zbudowane z dwóch podstawowych składowych: materii i energii. Zawierają w sobie energię potencjalną, w której znaczną rolę odgrywa energia grawitacji, ciężenie. Rządzące środowiskiem prawa przyrody współkształtują architekturę krajobrazu. Od XIX wieku znajdujemy się w otoczeniu innej ikonosfery¹⁰. Nie jest to tylko ikonosfera środowiska materialnego, ale znacznie bogatsza ikonosfera środowiska medialnego: fotografii, filmu, telewizji, Internetu. Warsztatowe nowiny techniczne wprowadzają zmiany i przewartościowania w sztuce. Dzisiaj warsztat artystyczny wzbogaca, oprócz narzędzi cyfrowych, także pomoc sztucznej inteligencji.

¹⁰ Według Słownika języka polskiego PWN, *ikonosfera*, to: „ogół obrazów charakterystycznych dla jakiegoś miejsca, okresu lub jakiejś kultury” (online) https://sjp.pwn.pl/sjp/ikonosfera;2561192.html#google_vignette (pobrano 15.08. 2025)



Ryc. 7. Miejsce promieniowania widzialnego w promieniowaniu elektromagnetycznym i czułość ludzkiego oka na poszczególne barwy¹¹

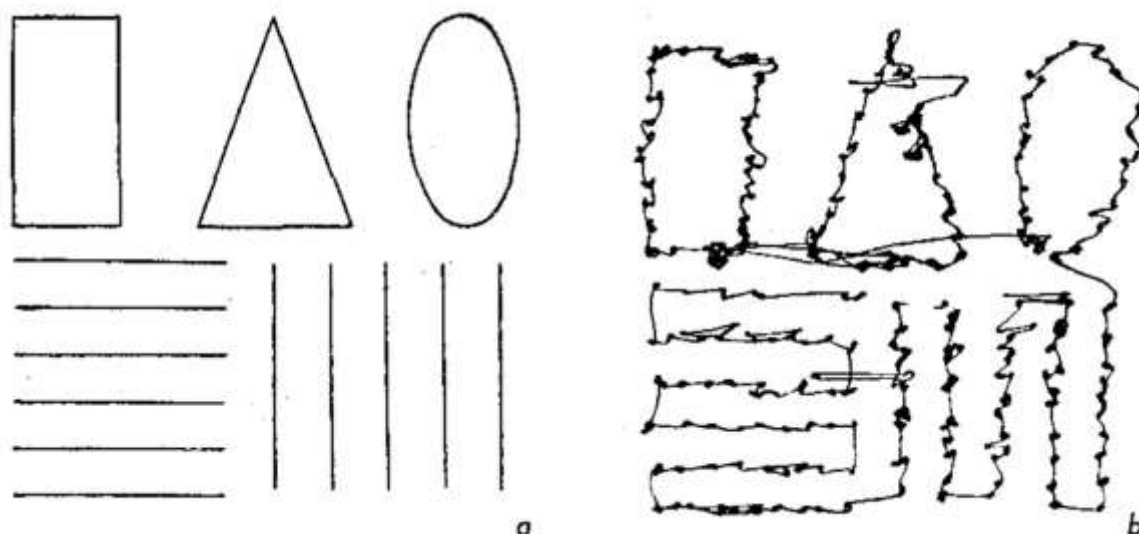
Od początku sztuka była związana ze stosunkami społecznymi i była wykorzystywana do ich utrwalenia lub zmiany. Wartości i preferencje społeczne wpływają na pole sztuki, a formalizm w sztuce służy do uporządkowania tych wpływów w konkretny kształt dzieła. Od zawsze istnieją formalne zasady wpisane w naszą obecność w życiu i w sztuce. Dlatego pierwszy rozdział poświęcam formom, które kształtują sztukę od najdawniejszych czasów i częściowo funkcjonują także dzisiaj.

Kategoryzacja: figura, tło

Ponieważ człowiek widzi wyraźnie w wąskim, liczącym tylko jeden stopień kącie widzenia, to w procesie percepcji, wodząc wzrokiem po konturze obserwowanego przedmiotu, wyodrębnia on z tła ogólny kształt przedmiotu, czyli tak zwaną *figurę* (ryc. 8). Jak twierdzi fenomenologia percepcji: „Widzieć postać znaczyłoby mieć równocześnie wszystkie punktowe wrażenia, które się na nią składają. Każde z tych wrażeń pozostaje zawsze tym, czym jest, ślepym kontaktem,

¹¹ Magdalena Grygiel. Podział fal elektromagnetycznych oraz ich zastosowanie, Zintegrowana Platforma Edukacyjna ministerstwa Edukacji Narodowej (online) <https://zpe.gov.pl/a/podzial-fal-elektromagnetycznych-oraz-ich-zastosowanie/DAU1Y0CNW> (pobrano 28.03.2025); Jacek Sitarski. Percepcja i parametry światła, Magazyn Live Sound & Installation, 2015-05-29 (online) <https://livesound.pl/tutoriale/4824-percepcja-i-parametry-swiatla> (pobrane 16.04.2025)

impresją, a całość staje się „widzeniem” i tworzy przed nami pewien obraz (...) Kontur jest niczym innym niż sumą widzeń lokalnych, a świadomość konturu jest bytem kolektywnym”¹².



Ryc. 8. Zapis ruchu gałek ocznych w trakcie badania figur geometrycznych. a) Figury geometryczne, b) zapis ruchów gałek ocznych¹³

Obserwując wiele podobnych przedmiotów przeprowadzamy ich kategoryzację, która pozwala na modelowe odwzorowanie przedmiotu w naszym umyśle. Ten proces odtwarzania obrazów jest zauważalny już u zarania sztuki. W paleolicie ściany jaskiń były często pokrywane wizerunkami zwierząt, które były w tej jaskini fizycznie nieobecne. Przy tworzeniu wizerunków wykorzystywano więc ogólne zasady widzenia i spostrzegania przedmiotów. Figura zwierzęcia pojawiała się na tle ściany jaskini. O nadrzędności konturu nad kompletnością obrazu, świadczą nakładające się na siebie kontury zwierząt, co widzimy na wielu takich paleolitycznych wizerunkach (ryc. 9). Z takiego spostrzegania konturów tworzono wzorcowy model przedstawianego zwierzęcia. Możemy porównać wizerunek bizona z jaskini w hiszpańskiej Altamirze z rzeczywistym wyglądem tego zwierzęcia (ryc. 10, 11). Trzeba dodać, że nie spotyka się w jaskiniach wizerunków zwierząt *Face to Face* (twarzą w twarz) czyli, według proksemiki¹⁴, w relacjach

¹² Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia percepcji*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s.32

¹³ Alfred L. Yarbus. *Eye Movements and Vision*, Plenum Press, New York 1967, s. 105

¹⁴ Proksemika – termin określający relacje społeczne człowieka w: Edward T. Hall. *Ukryty wymiar*, PIW, Warszawa 1978

konfrontacyjnych, ale wzrok artysty jest skierowany na bok zwierzęcia, co cechuje pozycję przyjacielską, w której nawiązanie kontaktu jest łatwiejsze.



Ryc. 9. Rysunki zwierząt z Jaskini Chauveta, 31000 lat temu



Ryc. 10. Bizon amerykański



Ryc. 11. Altamira. Rysunek bizona, 20 000 lat temu



Ryc. 12. Rysunek z grobu Amenemhêta, 20x30cm, 1500p.n.Chr., Teby



Ryc. 13. Exekias. Ajax i Achilles grający w kości, 61cm, 540p.n.Chr, Muzeum Etruskie, Watykan

Podział na figurę i tło jest tak podstawową cechą naszej percepcji, że występował we wszystkich kulturach. Możemy taki podział zauważyć zarówno w sztuce starożytnej (ryc. 12, 13), jak w sztuce orientalnej (ryc. 14), a także w rysunku japońskiego drzeworytu (ryc. 15). W sztuce nowożytnej rozpowszechnił się podział na figurę i tło w formie papierowej wycinanki. Początkowo była to metoda szybkiego wycinania sylwetki portretowej (ryc. 16). Jeszcze pamiętam jak takie portrety wycinał na molo w Sopocie uliczny artysta. Papierowa wycinanka jest istotną, wyróżniającą cechą sztuki ludowej w Polsce i w Białorusi (ryc. 17). Dzisiaj do takich konturowych rysunków Grzegorz Rogala wykorzystuje sztuczną inteligencję (ryc. 18).



Ryc. 14. Szach Mahmud Nizapuri. Gra w polo, 195x122mm, 1546, Galeria Sztuki Freer, Waszyngton



Ryc. 15. Toyohara Chikanobu. Prawdziwa piękność, 30x43cm, 1897



Ryc. 16. Sylwetkowy portret Johanna Wolfganga von Goethe, 1778



Ryc. 17. Stanisława Bakuła. Gospodarstwo, 47x63cm, 1978, Muzeum Etnograficzne, Kraków



Ryc. 18. Grzegorz Rogala. Bajki i baśnie, 80x140cm, 2025

Operowanie konturem widzimy też w rysunkach stanowiących pierwotny wzór obecnego komiksu (ryc. 19). W XX wieku wykorzystanie rysunku konturowego rozpowszechniło się przez upowszechnienie komiksu i w ślad za nim, przeszło do popartu, w którym eliminacja tła i wydobywanie konturu uczyniła, obok tekstu, przekaz treści (ryc. 20). W architekturze rysunek konturu odgrywał dużą rolę przy kształtowaniu elewacji

budynku na tle nieba. W Polsce attyki, czyli ściany przeciwpożarowe, były głównym elementem dekoracji renesansowych elewacji budynków miejskich (ryc. 21). Sowiecki architekt, Lew Rudniew, wznosząc w Warszawie Pałac Kultury i Nauki, zastosował rysunek attyki, jako element odróżniający ten wieżowiec, od wieżowców moskiewskich, których też był autorem (ryc. 22). Przy trójnawowych kościołach barokowych front świątyni posiadał klasyczne, płynne zwieńczenie, oparte na trójkącie (ryc. 23). We wschodnich kościołach była to sylwetka zwieńczona licznymi kopułami (ryc. 24). Jeszcze większą rolę odgrywał kontur w panoramie miasta, w której wysokość budynków świadczyła o ich znaczeniu (ryc. 25).



Ryc. 19. Rodolphe Töpffer.
Monsieur Crépin, 12x21cm, 1837



Ryc. 20. Jan Rylke. Biały sęp,
100x130cm, 1885, Muzeum
Archidiecezjalne, Warszawa



Ryc. 21. Kamienice ormiańskie, XVIIw,
Zamość



Ryc. 22. Lew Rudniew.
Pałac Kultury i Nauki, 1952,
Warszawa



Ryc. 23. Bazylika archikatedralna św. Jana Chrzciciela. 1390, Warszawa



Ryc. 24. Monaster św. Michała Archanioła, 1113, Kijów



Ryc. 25. Albrecht Dürer. Panorama Innsbrucka, 12,7x18,7cm, 1495, Albertina, Wiedeń

Forma pierwotna

Forma pierwotna, którą możemy przypisać do sfery sztuki, a właściwie bardziej do sfery kultury, to celowo pozostawiony na skale pierwotny ślad obecności człowieka. Najwcześniejsze z takich znaków, to ślady rąk odbite na skałach jaskini (ryc. 26, 27). Zapis odbicia ręki pokazuje naszą relację ze światem. Marek Maciejczak, na początku swojej książki: „Świat według ciała” przytacza słowa Maurycego Merleau-Ponty’ego: „Ciało jest moim punktem widzenia na świat, nie jest rzeczą w przestrzeni, zamieszkuje rzeczy i przestrzeń, nie jest narzędziem, ani środkiem myślenia — jest podmiotem-ciałem, naszą ekspresją w świecie, widzialnym kształtem naszych intencji”¹⁵. Takie odbicie ręki, to nie tylko znak tożsamości i terytorialności. W przypadku odbicia wielu dłoni, to także znak przynależności grupowej, tak jak późniejsze godła i sztandary.



Ryc. 26. Dłoń w jaskini Cosquera, 27000p.n.Chr. (fot. J. Clottes)



Ryc. 27. Odbicia rąk w Jaskini Dłoni, 13000p.n.Chr., Santa Cruz

W ślad za takimi pierwotnymi, utrwalonymi formami naszej obecności, możemy do zapisu naszej obecności zaliczyć całą sztukę. Sztukę, w której obecność artysty jest czynnikiem podstawowym. Dzisiaj do takich, jeszcze pierwotniejszych niż utrwalone ślady naszych rąk, form sztuki, możemy zaliczyć sztuki procesualne, przede wszystkim sztukę

¹⁵ Marek Maciejczak. Świat według ciała w Fenomenologii Percepcji M. Merleau-Ponty’ego. Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2001, s. 17

performance, w której dziełem sztuki jest sam artysta. Tradycja tej sztuki jest prawdopodobnie równie stara, jak ludzkość. W pierwotnych religiach szaman, poprzez swoje wystąpienia, wprowadzał w trans towarzyszących mu ludzi. W Ameryce Południowej istnieją jeszcze społeczności żyjące w kulturze szamańskiej. „Kolorowe sceny widziane w czasie ceremonii narkotykowej Indian Tukanoan dają wgląd w źródło artystycznej ekspresji tubylczego szamanizmu”¹⁶. Ten typ ekspresji artystycznej trwał również w następnych epokach, w liturgii i obrzędach różnych wyznań. Jako zjawisko sztuk pięknych, wyodrębniony z takich sztuk jak teatr i balet, nurt sztuki procesualnej został formalnie zainicjowany w romantyzmie i podniesiono go wtedy do rangi sztuki. Tak pisał o jednym z takich performatywnych przedstawień Emmy Hamilton, Johann Wolfgang von Goethe: „Kawaler Hamilton... zamówił dla niej grecką szatę, która bardzo dobrze na niej leżała; jednocześnie rozpuszcza włosy, bierze kilka szali i dokonuje całej serii zmian póz, gestów, linii itp., tak że na końcu wydaje się, jakbyś po prostu śnił. To, co tysiące artystów chciałoby przedstawić, tutaj widzisz w postaci gotowej, w ruchach i niespodziewanych zmianach. Pojawia się stojąca, klęcząca, siedząca, leżąca, poważna, smutna, drwiąca, namiętna, skruszona, pieszcząca, groźna, nieśmiała itp.; jedna rzecz zastępuje drugą, jedna rzecz wynika z drugiej. Wie, jak dopasować i zmienić fałdy welonu w zależności od wyrazu twarzy i tworzy dla siebie setki różnych nakryć głowy, używając tych samych chust. Starszy pan jednocześnie spogląda na nią”¹⁷. (ryc. 28). Po wynalezieniu fotografii, prezentacje ludzi, utrwalanych jako zapisanie śladów wspólnej obecności, występowały pod postacią żywych obrazów. W drugiej połowie XIX wieku były takie żywe obrazy inscenizowane i fotografowane nawet na królewskich dworach. Występowano wówczas w stosownych kostiumach (ryc. 29). W XX wieku jako obiekty współczesnej sztuki, takie pierwotne formy obecności wykorzystywała dadaistyczna awangarda w „Kabarecie Voltaire”. Ponownie takie akcje obecności artysty, wprowadzono w połowie XX wieku. Yves Klein tworzył obrazy przy pomocy modelek zanurzonych w błękitnej farbie. Nazywał te działania antropometrią (ryc. 30, 31). Pod koniec XX wieku autoprezentacje artystyczne stały się istotną częścią sztuki aktualnej. Andrzej Dudek-Dürer traktuje jako dzieło sztuki, swój wygląd i ubranie, które nosi przez

¹⁶ Gerardo Reichel-Dolmatoff. Szamanizm i sztuka Indian Tukanoan, w: Katarzyna Zajda (red.). Estetyka Indian Ameryki Południowej, Universitas, Kraków 2007, s. 39-50, s.46

¹⁷ Johann Wolfgang von Goethe. Podróż Włoska. PiW, Warszawa 1980, s. 188

wiele lat (ryc. 32). W dzisiejszym performance często performer występuje jako osoba główna, jako samoistne dzieło sztuki (ryc. 33).

Ryc. 28. Thomas Rowlandson. Emma Hamilton, 24x17cm, 1800, Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 29. Ludwik Angerer. Królewski żywy obraz, 1870, Wiedeń



Ryc. 30. Yves Klein. Prezentacja antropometrii, 1960



Ryc. 31. Yves Klein. Antropometria, 1960, 1962



Ryc. 32. Andrzej Dudek-Dürer.
Z cyklu Auto...Elementy,
18x13cm, 1969



Ryc. 33. Jan Rylke. Święto jesieni,
2024, SGGW, Warszawa

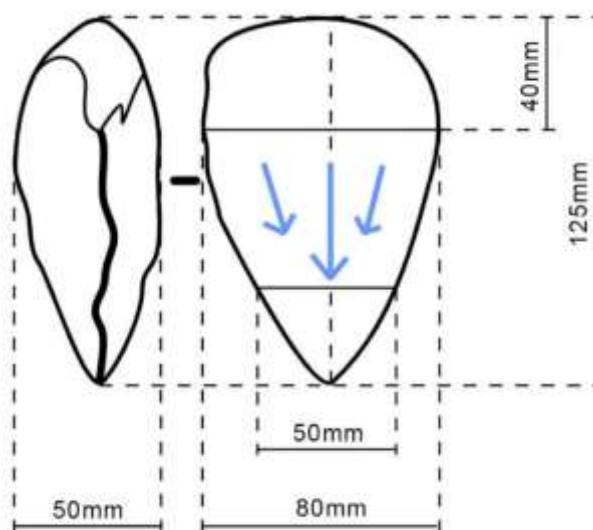
Forma wyprowadzona z funkcji

Funkcja, która wymaga dla swojego spełnienia wytworzenia formy materialnej, to działanie cywilizacyjne. Takie działanie spełniało się przez wytwarzanie narzędzi, które ułatwiały ludziom egzystowanie w środowisku. Niestety, niewiele narzędzi naszych przodków przetrwało do dzisiaj. Te, które pozostały, zostały wytworzone z kamienia i do dzisiaj zadziwiają swoją funkcjonalną doskonałością. Najstarsze znane ludzkie narzędzia, czyli tłuki kamienne, inaczej pięściaki, które powstały dwa miliony lat temu. Nowsze tłuki, już wyspecjalizowane, symetryczne, masywne kamienne narzędzia, były charakterystyczne dla kultury aszelskiej, która pomiędzy 200 i 100 tysiącami lat obejmowała Afrykę, Europę i południową Azję. Takie tłuki były podwójnie

funkcjonalne, ponieważ z jednej strony były dostosowane do dłoni, a z drugiej strony były zakończone stożkowym ostrzem, funkcjonalnie dostosowanym do pełnionych zadań. Było to narzędzie, które pozwalało na użycie ramienia jako topora, kumulującego nacisk kości dłoni poprzez wektory zbiegające się w miejscu uderzenia (ryc. 34-36). Pod koniec mezolitu zwiększono siłę uderzenia tłuku, poprzez dodanie, oprócz dźwigni ramienia, kolejnej dźwigni, czyli umieszczonej w dłoni rękojeści tłuka. W ten sposób stworzono siekiery, młotki, kilofy, motyki i inne, używane do dzisiaj narzędzia. Jako narzędzia niezwykle skuteczne, takie rozbudowane tłuki zostały podniesione do rangi atrybutu władzy. Obok znaczenia funkcjonalnego zyskały także znaczenie symboliczne. W ten sposób występowały pod postacią królewskiego berła, czy oficerskiego buzdyganu. Pełniły też funkcje ceremonialne, jak chiński topór władcy (ryc. 37), rosyjski topór ambasadorski lub, w przypadku amerykańskich Indian, ceremonialny tomahawk/fajka (ryc. 38). Chociaż prehistoryczny tłuk kamienny pozostał muzealnym eksponatem, to narzędzia umieszczone na trzonkach były użytkowane jako narzędzia czy broń w sposób ciągły i w tej postaci przetrwały do dzisiaj. Z narzędzi w których, podobnie jak w wypadku kamiennego tłuka, operuje się całą dłonią, powstały ostatnio nowe narzędzia, operujące już nie siłą, ale precyzją ręki. Wykorzystano dłoń do funkcjonalnego posługiwania się urządzeniami wysyłającymi sygnały elektroniczne, takimi jak joysticki i myszy komputerowe (ryc. 39, 40).



Ryc. 34. Tłuk aszelski z Sahary Atlantyckiej, Narodowe Muzeum Archeologiczne, Madryt



Ryc. 35. Schemat tłuku aszelskiego, za José-Manuel Benito Álvarez



Ryc. 36. Jan Rylke. Model tłuka kamiennego i jego funkcjonalność



Ryc. 37. Rytualny topór z dynastii Shang z ostrzem z jadeitu, XIII w.p.n.Chr., Galeria Freer, Waszyngton



Ryc. 38. George Catlin. Wódz Omaha Big Elk z fajką tomahawk, 74x61 cm, 1832, Muzeum Sztuki Amerykańskiej Smithsonian, Waszyngton



Ryc. 39. Joystick Thrustmaster T-Flight Stick X



Ryc. 40. Mysz Logitech MX Master 2S Bluetooth Edition

Przez większość czasu wyprowadzona z funkcji forma nie była uważana za formę estetyczną. Jeżeli miała przybrać charakter formy estetycznej, to wykonywano ją z cennego materiału i dekorowano. Dopiero w XX wieku Marcel Duchamp zwrócił uwagę na walory estetyczne przedmiotów funkcjonalnych i wprowadził je w obręb sztuki. Jedną z takich, wybranych przez niego, funkcjonalnych form, był pisuar. Materiał ceramiczny, który można swobodnie kształtować, pozwolił w tym wypadku na precyzyjne wykonanie jednorodnej, funkcjonalnej formy. Ta forma, pozbawiona swojej funkcji, mogła, przez celowe i konsekwentnie funkcjonalne ukształtowanie, stać się formą dekoracyjną (ryc. 41). Możemy to zobaczyć na wielu przykładach. Współcześnie, w sytuacji zmiany ubikacji męskiej na damską, w kampusie akademickim Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, pisuary przestały pełnić swoją funkcję użytkową, stając się elementem dekoracyjnym damskiej toalety (ryc. 42).

W architekturze bardzo poszukiwane są obiekty przemysłowe, które tracąc swoją funkcjonalność, są z racji atrakcyjnej formy, wykorzystywane jako galerie handlowe, hotele czy apartamentowce (ryc. 43). Podobnie, z porzuconej huty Thyssen Duisburg-Meiderich, stworzono park krajobrazowy Duisburg-Nord, atrakcyjny obiekt współczesnej architektury krajobrazu (ryc. 44). Harmonijność tych obiektów, wcześniej spowodowana wymogiem ich funkcjonalności oraz osadzeniem w środowisku krajobrazowym i społecznym, w chwili utraty przez te obiekty pełnionej funkcji, została odczytana jako harmonijność w wymiarze estetycznym. Wykorzystano to jako walor przy zmianie funkcji tych obiektów. Nastąpiła zmiana kontekstu z miejsca pracy na miejsce wypoczynku. Ten proces przemiany, przepoczwarczenia się, stał się

przykładem postmodernistycznej sztuki kontekstualnej. Jak pisał autor sformułowania pojęcia „sztuka kontekstualna”, Jan Świdziński: „Nie istnieją przedmioty pozbawione znaczeń i nie istnieją znaczenia pozbawione przedmiotów, jeden i ten sam przedmiot może mieć różne znaczenia w różnych kodach, jedno i to samo znaczenie można przypisać różnym przedmiotom”¹⁸. W sytuacji postmodernistycznego, architektonicznego przekształcania obiektów przemysłowych, wzbogaca się je o elementy kulturowe – szlachetne materiały i nowoczesny wystrój wnętrz. Przy obiektach krajobrazowych, obok wartości przyrodniczych, wydobywa się wartości tkwiące w przeszłości. Jak pisał John Ruskin: „Dlatego, gdy budujemy, myślimy, że budujemy na zawsze. Niech nie będzie to tylko dla obecnej rozkoszy, ani tylko dla obecnego użytku; niech to będzie taka praca, za którą nasi potomkowie podziękują nam, i pomyślimy, gdy kładziemy kamień na kamieniu, że nadchodzi czas, gdy te kamienie będą uważane za święte, ponieważ nasze ręce ich dotknęły, i że ludzie powiedzą, gdy spojrzą na pracę i wytworzoną substancję, „Zobacz! To nasi ojcowie zrobili dla nas”. Bo rzeczywiście, największa chwała budynku nie tkwi w jego kamieniach, Jego chwała tkwi w jego Epoce i w tym głębokim poczuciu oddźwięku, surowego obserwowania, tajemniczej sympatii, a nawet aprobaty lub potępienia, które czujemy w ścianach, które od dawna były myte przez przemijające fale ludzkości.”¹⁹. Te odczucia w wypadku krajobrazu wzmacnia sukcesja przyrody, w której zanikające elementy kulturowe są zastępowane przez komponenty natury.

W XX wieku funkcjonalizm, który zerwał z wcześniejszą tendencją do dekorowania przedmiotów użytkowych, rozpoczął poszukiwanie bezpośredniej relacji formy do funkcji przedmiotów użytkowych. Poszukiwano takich form, które poprzez doskonałość osiągniętej funkcji, uzyskiwałyby idealną formę. W tym celu powołano specjalny dział nauki, ergonomię. Ergonomia, to: „nauka o optymalnym przystosowaniu stanowisk, procesów i środowiska pracy do możliwości psychofizycznych człowieka, tak by nie tylko uchronić jego życie i zdrowie, lecz dać mu również możliwość jak najlepszego rozwoju osobowości”²⁰. Wzornictwo przemysłowe, nowa, specjalna gałąź sztuki użytkowej, wykorzystywało ergonomię do dostosowania przedmiotów codziennych do ich

¹⁸ Jan Świdziński. *Sztuka i jej kontekst*, MCSW Elektrownia, Ośrodek Działań Artystycznych, Radom, Piotrków Trybunalski 2009, s. 50

¹⁹ John Ruskin. *The Seven Lamps of Architecture*, Printed by Ballantyne, Hanson & Co. Edinburgh & London 1903, s. 233-234

²⁰ Encyklopedia PWN (online) <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3898447> (pobrane 13.02.2025)

wygodnego użytkowania. Dokonano tego zarówno poprzez modyfikację formy takich przedmiotów, jak użytych materiałów do ich wykonania. Dopiero wykorzystanie syntetycznych żywic, pozwoliło na stworzenie jednolitej, dostosowanej do kształtu ludzkiego ciała, formy takiego przedmiotu użytkowego, jak krzesło (ryc. 45). W latach 60tych ubiegłego wieku wprowadzono wiele takich zmian, które dostosowywały przedmioty codziennego użytku do potrzeb użytkowników. Przedmioty takie były pozbawione ozdób, ale starano się nadać im estetyczną, związaną z funkcją, formę (ryc. 46).



Ryc. 41. Marcel Duchamp.
Fontanna, 36x48x61cm, 1917



Ryc. 42. Beata J. Gawryszewska.
Homage à Marcel Duchamp,
2025, SGGW, Warszawa



Ryc. 43. APA Wojciechowski Architekci. Przebudowa Elektrowni Powiśle, 2020, Warszawa (fot. J. Rylke)



Ryc. 44. Peter Latz. Park Krajobrazowy Duisburg-Nord, 1991, Duisburg (fot. J. Rylke)



Ryc. 45. Verner Panton. Krzesło,
84x49,5x58,5cm, 1962/67



Ryc. 46. Olof Bäckström. No-
życzki Fiskars Universal, 1967

Współcześnie ergonomia wykracza poza czysto mechaniczny funkcjonalizm, bo w dobie środowiska medialnego, bardzo istotne jest dobre samopoczucie cyfrowe, które wynika z optymalnej relacji z technologiami cyfrowymi, przede wszystkim ze smartfonem, z którym spędzamy najwięcej czasu, tak jak wcześniej z pięściakiem, najwięcej czasu spędzali nasi przodkowie. W pierwszym okresie starano się takim przedmiotom, jak telefon, nadać funkcjonalną formę. Przykładem budowy takiej funkcjonalnej formy może służyć telefon Ericsona, nazywany „techniczną rzeźbą”²¹ (ryc. 47). Wprowadzenie smartfonów przełożyło się z funkcjonalnej formy, na funkcjonalizm w korzystaniu z oprogramowania telefonu. Możemy w naszym aparacie telefonicznym sprawdzić w jego ustawieniach, czy spełniamy warunki dobrego samopoczucia cyfrowego, czyli cyfrowej równowagi (ryc. 48).

²¹ Józef A. Mrozek. Wzornictwo przemysłowe na świecie, w: Wojciech Włodarczyk (red.), *Sztuka Świata*, t. 10, Arkady, Warszawa 1996, s. 243-278, s. 259



Ryc. 47. Ericofon Ericssona, zwany Cobrą, 1953



Ryc. 48. Funkcja cyfrowego „dobrego samopoczucia” w systemie Android Pie, 2019

Forma wyprowadzona ze skali

Rzeczy oddalone widzimy jako mniejsze niż te, które stoją obok nas. Widzimy je zmniejszone. Ich forma jest wyprowadzona ze skali. Posiadając umiejętność modelowania takich narzędzi, jak kamienny tłuk, wykorzystano tę umiejętność do tworzenia przedmiotów, które już nie były funkcjonalnymi narzędziami. Stosunkowo wcześniej uznano, widząc przedmioty w oddaleniu, że obiekt zmniejszony zgodnie z przyjętą skalą, stanowi reprezentację obiektu, który występuje w wielkości naturalnej. Taki obiekt, jako model, może otrzymać nawet skalę właściwą do trzymania go w dłoni. Najstarsze dzieła sztuki, to posążki kobiet, zwane paleolitycznymi figurkami Wenus. Wykonałem porównanie czterech takich reprezentatywnych figurek kobiecych z obszaru Europy, które liczyły około 25 000 lat. Są to: Wenus z Renancourt sprzed 23 000 lat, Wenus z Dolních Věstonic sprzed 29 000 lat (ryc. 49), Wenus z Willendorf sprzed 30 000 lat i Wenus z Gagarino sprzed 30 000 lat. Porównując te figurki (ryc. 50) stworzyłem idealny model takiej figury

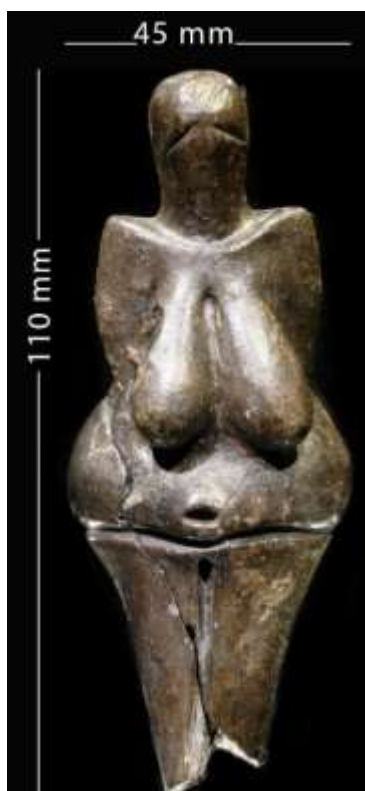
(ryc. 51). Można stwierdzić, że podobnie jak kamienny tłuk, była ona zmniejszona do skali pozwalającej na wygodne trzymanie jej w dłoni (ryc. 52). Stała się w ten sposób formą osobistą, przynależną do konkretnej osoby. Jak pisał Maurice Merleau-Ponty: „doświadczenie dotykowe przylega do powierzchni naszego ciała, nie możemy go rozwinąć przed sobą, nie staje się ono całkowicie przedmiotem”²². Posążek trzymany w dłoni, staje się częścią jej właściciela. Takie figurki są znajdowane w paleolitycznych stanowiskach na całym świecie. Podobnie, jak wcześniej omówione paleolityczne malowidła, które reprezentowały pomniejszone wizerunki zwierząt, takie figurki stanowiły, u zarania ludzkiej kultury, sztukę o globalnym zasięgu.

Takie zmniejszone, kobiece figurki, nie zniknęły wraz z paleolitem, przetrwały do dzisiaj – czasem mają kształt Matki Boskiej, nadanej plastikowej buteleczce z wodą ze świętego źródła. W starożytności, zarówno na Dalekim Wschodzie, jak i w Starym Świecie, po okresie składania ludzkich ofiar towarzyszącym zmarłym w zaświaty, składano w ich zastępstwie ofiary pomniejszone. Były to, tak pożądanego w zaświatach, zarówno figurki ludzi, jak i pomniejszone modele przedmiotów, łodzi, domów i ogrodów (ryc. 53, 54). Można powiedzieć, że cała sztuka operuje skalą. Skalą, która pozwala w rzeźbach i obrazach pokazać otaczającą nas rzeczywistość. Tak było od samego początku i tak jest też dzisiaj.

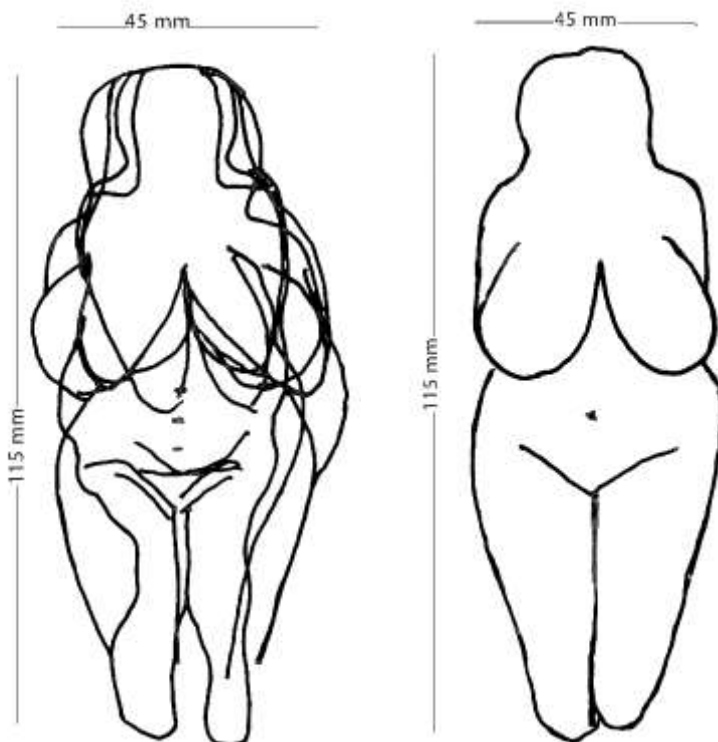
Skala, która operuje nie tylko wizualnym zmniejszeniem przedmiotu, ale także innymi jego cechami, jest niezwykle ważna w procesie projektowania. Na początku XX wieku hiszpański architekt Antonio Gaudí makietował, w zmniejszonej skali, dynamikę obciążeń stropów przy budowie kościoła w Barcelonie (ryc. 55, 56). W wypadku obciążeń skala stanowi odniesienie do siły grawitacji, która jest siłą stałą, niezależnie od wielkości modelu. Przy planowaniu robót ziemnych, na przykład, waży się wycięte z mapy papierowe warstwy i porównuje ciężar papieru z ciężarem rzeczywistych warstw gruntu.

Zmniejszenie rzeczywistych obiektów wymaga analizy ich formy i wydobycia z tej formy cech najistotniejszych, oraz pominięcia cech mniej istotnych. Ja makietowałem w celach dydaktycznych ogrody. W wypadku makiet, to nie tylko zmniejszenie, ale redukcja form występujących w takich ogrodach. Redukcja do form podstawowych, właściwych dla wykonanej skali (ryc. 57).

²² Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia percepcji*, Alatheia, Warszawa 2001, s. 341



Ryc. 49. Wenus z Dolních Věstonic



Ryc. 50. Jan Rylke. Rysunek sylwetek paleolitycznych Wenus.



Ryc. 51. Jan Rylke. Model paleolitycznej Wenus



Ryc. 52. Forma paleolitycznej Wenus dostosowana do trzymania jej w dłoni



Ryc. 53. Figurka grobowa, Tlatilco, 12,5cm, 1000p.n.Chr., Narodowe Muzeum Antropologiczne, Meksyk



Ryc. 54. Strażnik grobu, Dynastia Tang, Xw, Muzeum Szanghajske



Ryc. 55. Antonio Gaudi. Makiety kościoła św. Rodziny w Barcelonie, 1922 (fot. J. Rylke)



Ryc. 56. Antonio Gaudi. Makiety obciążenia sklepień kościoła św. Rodziny w Barcelonie, 1922 (fot. J. Rylke)



Ryc. 57. Jan Rylke. Makiety historycznych ogrodów, 2023

Obecnie popularne jest cyfrowe makietowanie projektowanych przedmiotów w programach 3D i wydruk opracowanych w ten sposób makiet. Służą do tego specjalne drukarki (ryc. 58). Cyfryzacja, to nie tylko operowanie skalą. W programach typu CAD, cyfrowe biblioteki form mają charakter uniwersalny, pozwalają na wykorzystania zapisanych elementów w różnych skalach. Operowanie formami wyprowadzonymi ze skali, pozwoliło ludziom, poprzez redukcję szczegółów i skupienie się na cechach istotnych, do budowy form najistotniejszych, na zrozumienie świata, na wprowadzanie w nim zmian i w rezultacie doprowadziło do stworzenia ludzkiej cywilizacji.



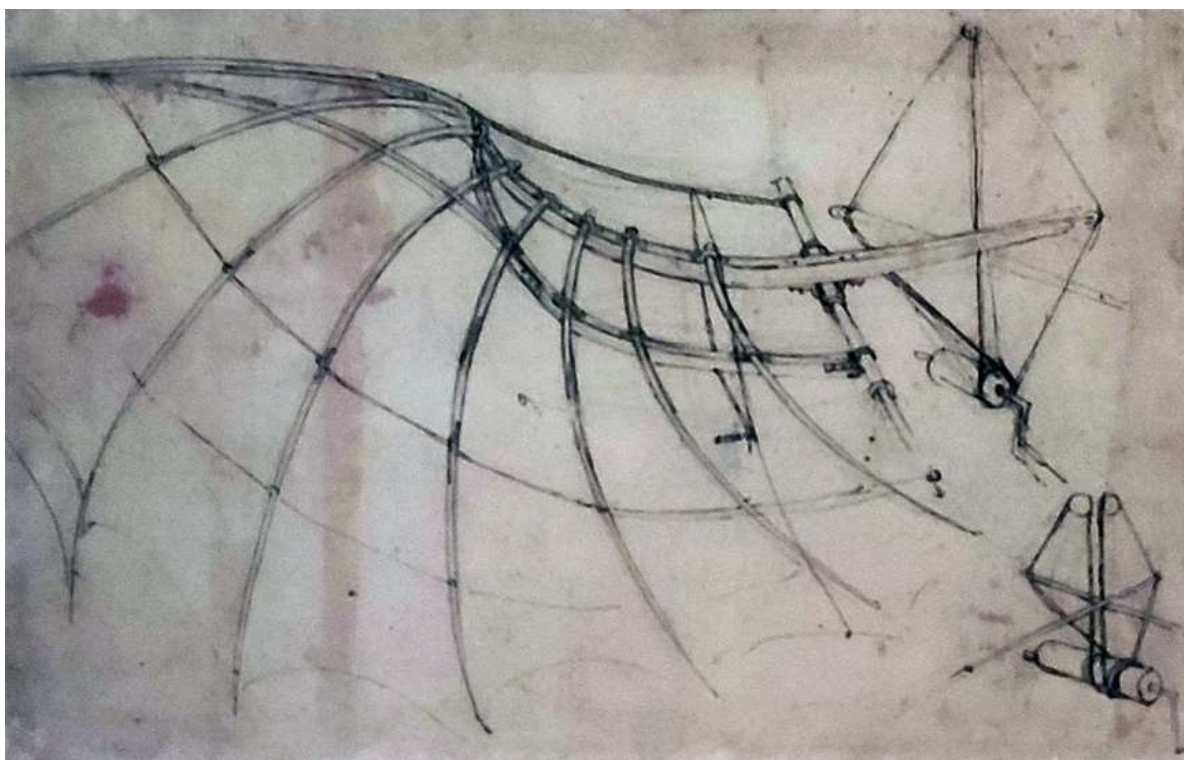
Ryc. 58. Drukarka 3D (fot. J. Rylke)

Forma wyprowadzona z konstrukcji

Paleolityczny łowca wykorzystywał do polowań sprawność swojego ciała. Rozumiał jego budowę i mechanizmy jego działania. Jak pisał, wcześniej przytaczany, Merleau-Ponty, podstawową wiedzę o świecie doświadczamy poprzez ciało. Dlatego wiedza o konstrukcji jest zdobywana poprzez doświadczenie konstrukcyjne naszego ciała. Widzimy to na przykładzie rysunków Leonarda da Vinci, który badał budowę człowieka. Badał ją nie tylko po to, by dobrze ją oddać w malarstwie. Wykorzystywał też, zdobyte z badań nad anatomią człowieka, doświadczenia konstrukcyjne. Te doświadczenia przenosił do swoich projektów konstrukcyjnych, także takich, które miały pozwalać człowiekowi na poruszanie się w przestrzeni nieba (ryc. 59, 60). Badań konstrukcyjnych pozwoliły na zwielokrotnienie potencjału ludzkich możliwości w takich dziedzinach, jak łucznictwo (podniesienie sprawności rąk), czy kolarstwo (podniesienie sprawności nóg) (ryc. 61, 62).



Ryc. 59. Leonardo da Vinci. Szkice anatomiczne, 1512



Ryc. 60. Leonardo da Vinci. Projekt skrzydła mechanicznego, 173x271mm, 1478



Ryc. 61. Epiktet. Łucznik scytyjski, 19,4cm, 520p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



*1817 PATENTED 1817
Friedrich Carl von Dreiss.*

Ryc. 62. Karl Dreis. Koło biegowe, 1817

W epokach kamienia rysunki zwierząt powinny pozostawać w relacji z pierwowzorem jako ich wierne wizerunki, ponieważ wierność odwzorowania dawała szamanom gwarancję oddziaływania na te

zwierzęta. Rysunki, które przedstawiały ludzi nie musiały być tak wierne, natomiast powinny wiernie przedstawić prezentowaną akcję; powinny dobrze odwzorować ludzkie działania. Stąd wizerunki ludzi, które występowały w mezolicie były zredukowane do ich elementów konstrukcyjnych. Tutaj kluczowymi elementami konstrukcyjnymi są stawy, które pozwalają na nasze działania, na ruch (ryc. 63). Konstrukcyjne rysunki człowieka, oparte na pozycjach charakterystycznych dla poszczególnych sekwencji ruchu, tworzą tak czytelne ideogramy, że także współcześnie są wykorzystywane do tworzenia piktogramów, które opisują różne dyscypliny sportowe (ryc. 64). Ten konstrukcyjny sposób odwzorowywania sylwetki człowieka prowadził do konstruowania ruchomych kukiełek, pozwalających na wyrażanie ruchu i ekspresji ruchu (ryc. 65). Poprzez wszystkie kultury pozwalało to na tworzenie wizualnych opowieści fabularnych rozbudowaną akcją, takich jak teatry cieni i teatry kukiełkowe. Takie teatry funkcjonują do dzisiaj (ryc. 66).

Forma wyprowadzona z konstrukcji ma zastosowanie we wszystkich dziedzinach sztuki. Umiejętność właściwego odwzorowania zajmowanej przez człowieka pozy, zależy od znajomości jego konstrukcji. Zależność pozycji od relacji konstrukcyjnych jest tak wierna, że manekiny malarskie służące do odtwarzania pozycji człowieka są wykorzystywane w sztuce także obecnie (ryc. 67). Wymiary człowieka i zakres jego ruchów określają wszystkie wymiary architektoniczne. Stąd na przykład stopień w schodach, ze względu na rozpiętość kroku, powinien się mieścić we wzorze $2h + s$, przy czym h – to wysokość, a s – to głębokość stopnia. Całość powinna się mieścić w przedziale ergonomicznym od 59 do 65 cm.

Inne, wyprowadzone z konstrukcji, chociaż już nie wynikające bezpośrednio z konstrukcji ludzkiego ciała, formy sztuki stworzono w XX wieku. Wtedy rzeźba abstrakcyjna, połączona z zainteresowaniami konstrukcyjnymi tworzących ją artystów, spowodowała zainteresowania estetyką maszyn. Jak pisał w 1930 roku Ezra Pound: „Piękno maszyn można odnaleźć przede wszystkim w tych ich częściach, gdzie skoncentrowana jest energia”²³. Doprowadziło to do tworzenia mobili, czyli dzieł sztuki opartych na estetyce konstrukcji, do tworzenia skomplikowanych konstrukcji rzeźbiarskich, które się mechanicznie poruszały (ryc. 68). Amerykański artysta, który był również inżynierem lotniczym, tworzył tak subtelnie wyważone konstrukcje, że poruszał je ruch powietrza wywoływany przez przechodzącego człowieka (ryc. 69).

²³ Ezra Pound. Sztuka maszyny i inne pisma, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 85



Ryc. 63. Petroglify z Qobustanu, (Azerbejdżan) 1200p.n.Chr.

Munich 1972



Ryc. 64. Otl Aicher. Piktogramy olimpiady z Monachium, 1972



Ryc. 65. Greckie kukiełki.
Vw.p.n.Chr., Narodowe Muzeum
Archeologiczne, Ateny



Ryc. 66. Sophie Taeuber-Arp.
Leander, 52x15x10cm, 1918,
Muzeum Wzornictwa, Zurych



Ryc. 67. Jacek Malczewski. Turecki teatr cieni.
1884, Wawel, Kraków



Ryc. 68. Mane-
kin malarski



Ryc. 69. Jean Tinguely.
Heureka, 1964, Zurich



Ryc. 70. Alexander Calder.
Niebieskie pióro, 107x140cm, 1948,
Fundacja Caldera, Nowy Jork

Forma wynikająca z konstrukcji

Każde działanie człowieka w środowisku wymaga przestrzegania praw grawitacji. Tych praw powinny przestrzegać przede wszystkim konstrukcje przestrzenne. Najistotniejsza była znajomość konstrukcji przy wznoszeniu budowli. W wypadku megalitycznych budowli, w których wykorzystywane głazy były materiałami ciężkimi, trzeba było stworzyć konstrukcję przenoszącą ich ciężar. Zachowane do dzisiaj takie kamienne konstrukcje, to dolmeny – kamienne, neolityczne grobowce sprzed 5000 lat. W nich ciężar poziomego kamienia był przenoszony na ziemię przez ustawione pionowo kamienie. Janusz Ballenstendt uważał, że służyły też żywym jako mieszkalne ziemianki²⁴ (ryc. 71). Takie prymitywne budowle nie mogły pomieścić większych grup paleolitycznych łowców, dlatego prehistoryczne sanktuaria znajdowały się w naturalnych jaskiniach. Później, w epoce neolitu, ludzie nie przebywali już w pobliżu naturalnych jaskiń, ale zamieszkiwali żyzne równiny nadrzeczne. Stąd, przez całą starożytność, wykorzystywano podobną zasadę konstrukcyjną, polegającą na przenoszeniu ciężaru poziomego sklepienia na pionowe, podpierające sklepienie, słupy. Przestrzeń pomiędzy słupami wypełniano różnymi materiałami. Zmiana nastąpiła wraz z modułowymi blokami kamiennymi, z których można było wznosić ściany dźwigające ciężar sklepienia (ryc. 72). Na terenach nadrzecznych, gdzie brak było kamienia, wytwarzano jego zamiennik, formowaną z gliny i suszoną, lub wypalaną, cegłę. Cegła

²⁴ Janusz Ballenstendt. Wstęp do architektury europejskiej, Arché 15, 1997, s. 35-39

stanowiła podstawowy materiał budowlany do czasów współczesnych. Dzisiaj w Polsce dominuje cegła o wymiarach 25x12x6,5cm.



Ryc. 71. Dolmen niedaleko Vinstrup, (fot. Malene Thyssen)

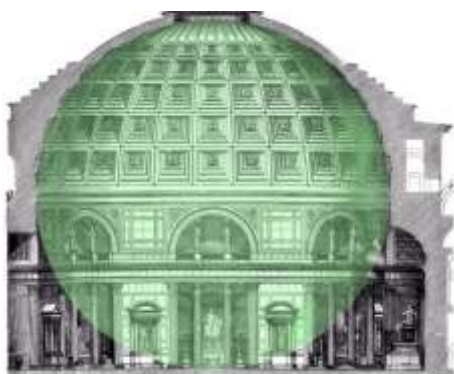


Ryc. 72. Machu Picchu, 1460 (fot. J. Rylke)

Inne rozwiązanie konstrukcyjne tworzyły pierwotne namioty. Ich konstrukcja była jednorodna, miała formę stożka, w którym ciężar sklepienia był przenoszony, poprzez żerdzie, na podstawę stożka, czyli na ziemię. Z kombinacji tych konstrukcji powstało nowe rozwiązanie konstrukcyjne, które pozwalało na przeniesienie ciężaru sklepienia i stworzenie pod nim obszernego wnętrza. Takie rozwiązanie, to półkula oparta na pionowych ścianach walca. Taka konstrukcja przenosiła ciężar sklepienia, jak w pierwotnym namiocie, na jego obwód. Zastosowano takie rozwiązanie w rzymskim Panteonie. Jak w namiocie, światło do tak skonstruowanego wnętrza, wpadało przez otwór w sklepieniu (ryc. 73). Żeby wprowadzić do wnętrza boczne światło, konieczne było rozprucie ścian. Wymagało to oparcia kopuły w wybranych punktach, a nie całym jej obwodem, jak w Panteonie. Rozwiązanie konstrukcyjne kopuły, opartej na kilku punktach, było podobne do dolmenu, w którym tak opiera się monolityczne sklepienie. Kilka wieków później niż Panteon, już dla świątyni chrześcijańskiej, zbudowano kopułę opartą na sferycznych trójkątach, które ciężar kopuły przenosiły na pionowe, wsparte na ziemi, kolumny (ryc. 74). Kolejną innowacją, było dostosowanie sklepienia do prostokątnego układu wnętrza architektonicznych. Wykorzystano do tego dwa, przecinające się pod kątem prostym, półwalce. Stworzono z nich, oparte na kwadracie sklepienie krzyżowe, które przenosiło ciężar sklepienia na narożniki kwadratu. Pozwoliło to łączyć addytywnie sąsiadujące przestrzenie w obszerne wnętrza.

Powiązanie sześcianu i kuli, chociaż tworzące formę zrównoważoną, powodowało trudne do przekroczenia zależności geometryczne. Elementy pionowe były w takich konstrukcjach równoważone przez

elementy poziome (ryc. 75). Dążenie do formy dynamicznej wymagało przekroczenia tej zależności. Zrealizowano to poprzez wykorzystanie łuków ostrych tworzących żebra, na których opierało się sklepienie. Składało się one z położonych pomiędzy żebrawi form sferycznych. Łączenie żeber z wycinków koła, to nie tylko forma dynamiczna, ale także układ wertykalny, w którym elementy pionowe przeważają nad poziomymi, tworząc efekt przeciwstawienia się grawitacji i ode-
rwanania od ziemi (ryc. 76).



Ryc. 73. Apollodoros, Panteon, 125, Rzym



Ryc. 74. Antemiusz z Tralles i Izidor z Miletu. Hagia Sophia, 537, Stambuł (rys. Carl Wilhelm Salzenberg, 1854)



Ryc. 75. Schemat konstrukcji sklepienia krzyżowego



Ryc. 76. Schemat konstrukcji sklepienia krzyżowo żebrowego

Dalsza ewolucja form wynikających z konstrukcji, wymagała zastosowania nowych materiałów budowlanych. W XIX wieku, wprowadzenie

do architektury konstrukcji wykonanych z żelaza, pozwoliło na odstąpienie linii konstrukcyjnych i wydobyć formę opartą wyłącznie na konstrukcji. Taka forma, która została pozbawiona funkcji użytkowych stała się formą artystyczną. Najbardziej znaną z takich form jest paryska „Wieża Eiffla” (ryc. 77). Wprowadzenie w XX wieku powłok cementowych pozwoliło na stworzenie konstrukcji, która stanowiła jednocześnie formę budynku. Jej piękno, harmonijność, wynikały z optymalnego wykorzystania sił grawitacyjnych. Jak pisał Andrzej Fajans, autor kościoła w Kaliszu: „Wykluczenie zginania i ograniczenie wyboczenia jest możliwe w strukturach dwukrzywiznowych, jeśli rozciąganie układamy po liniach łańcuchowych, ściskanie zaś po ich odwrotnościach. Zmienne obciążenie deformują idealne łańcuchowe, stąd łukiem ściśkanym bezmomentowo jest zbliżona do paraboli, a rozciągany zbliżona do hiperboli”²⁵ (ryc. 78).



Ryc. 77. Katedra w Grasse, XIII wiek
(fot. Jochen Jahnke)



Ryc. 78. Charles Léon Stephen Sauvestre. Wieża Eiffla, 330m,
1889, Paryż

²⁵ Andrzej Fajans. Portal, Arché, 6/1994, s. 7-12, s. 7.



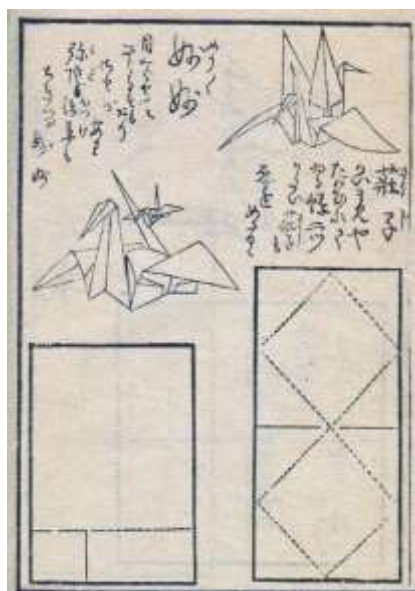
Ryc. 79. Andrzej Fajans, Jerzy Kuźmienko. Model obciążeń powłoki kościoła i Kościół Miłosierdzia Bożego w Kaliszu, 1957

Panujący współcześnie w architekturze styl, określany jako dekonstruktywizm, wydobywa urodę form konstrukcyjnych. Form, które nie służą, jak wcześniej, wiązania form architektonicznych z siłami grawitacji, ale stanowią ich dekorację (ryc. 80). Główny przedstawiciel dekonstruktywizmu także operuje modelami: „Choć jego autorska pracownia stała się w latach 90. jednym z pionierów opracowania dokumentacji projektowej w oparciu o model wirtualny (...) to sam Gehry w pracy koncepcyjnej bazuje na fizycznych makietach i szkicach (...) nie jest więc ani teoretykiem, ani technologiem – jest raczej architektonicznym majsterkowiczem, który czuje materiał pod palcami i chce wykorzystać jego możliwości”²⁶. Źródła dekonstruktywizmu pochodzą z kultury wschodniej. Na Dalekim Wschodzie istniała sztuka *origami*, która wykorzystywała, do tworzenia dekoracyjnych papierowych konstrukcji, załamania i złożenia kartki papieru. Pierwsze papierowe dzieło o takiej konstrukcji powstało jeszcze w XVIII wieku (ryc. 80). W drugiej połowie XX wieku, wynikające z dzieł origami doświadczenia konstrukcyjne, wykorzystywano między innymi do stworzenia metody rozkładania paneli słonecznych w przestrzeni kosmicznej (ryc. 81)

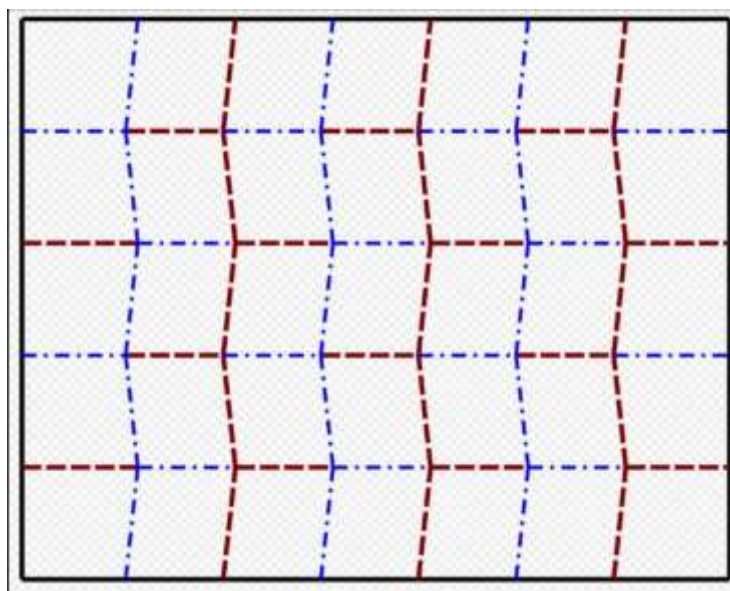
²⁶ Katarzyna Kapusta. Sceny z życia stararchitektów, *Rzut+27*, (1) 2021, s. 24-43, s. 29-30



Ryc. 80. Frank Gehry. Hotel Marques de Riscal, 2006 (fot. Juan EM)



Ryc. 81. Ichien Yoshimichi. Sekret tysiąca żurawi origami, 1797



Ryc. 82. Kōryō Miura. Miura-ori, 1970. Złożenie Miura – wzór zgięć, równoległoboki mają kąty 84° i 96°

Formy wyprowadzone z rytmu

Rytm rządzi naszym światem. Nie tylko naszymi krokami, porami dnia i roku. Wycucie rytmu w społecznościach myśliwsko-zbierackich było realizowane w formie rytualnych tańców, które takie społeczności cechują (ryc. 83). Szybki rytm, 3 do 5 uderzeń na sekundę, tak zwane tarabanienie, pozwalało szamanom wejść w trans i przenieść się w inne rejony świadomości. Poczucie rytmu cechowało ludy zbieracko-łowieckie, ponieważ wiązało się z określaniem czasu, niezwykle istotnym w określaniu, pokonywanej w określonym czasie, odległości. Jeszcze niedawno, mówiąc o dystansach, liczono je w pacierzach.



Ryc. 83. Taniec Australijczyków²⁷

W neolicie uważano, że kobiece cykle menstruacyjne są powiązane z fazami księżyca. Dlatego, żeby wzmóc płodność, nie tylko kobiet, ale też płodów rolnych, wznoszono kamienne monolityczne kręgi. Rytm ustawionych w nich monolitów koncentrował księżycową energię (ryc. 84). W Averbury, gdzie jest największy z takich kręgów, znajduje się specjalny, zapewniający płodność, kamień. W jego moc wierzono jeszcze w czasach historycznych (ryc. 85).

²⁷ Herbert Tischner. Australien, w: Hugo Bernasik. Die Grosse Völkerkunde, Band III, Bibliographisches Institut AG, Leipzig 1939, s. 1-17, s. 5



Ryc. 84. Zorats-Karēr, Sisian, 5700p.n.Chr.
(fot. Rita Willaert)



Ryc. 85. Kamień
kobiecy, Avebury,
3000p.n.Chr.

W epoce kamienia nie operowano tylko kamieniem. Z dawnych wieków, oprócz kamieni, pozostały też naczynia ceramiczne. Wcześniej widzieliśmy wykonaną z gliny paleolityczną Venus, liczącą niemal 30 tysięcy lat. Dwadzieścia tysięcy lat mają fragmenty ceramiki, które odkryto w chińskiej jaskini Xianrendong. Znalezione tam naczynie miało formę ściętego stożka, a na krawędzi wyciśnięty rytmiczny ornament (ryc. 86). Umiejętność wytwarzania ceramiki upowszechniła się w europejskim neolicie (ryc. 87). Skorupa ceramicznego naczynia, to forma obrotowa, która jest uporządkowana przy pomocy rytmu, wpisanego w ornament umieszczony na zewnętrznych ścianach naczynia. Nie są to kamienie usytuowane w kręgu, ale fryz punktowy. Widzimy w kulturze neolitu, wyprowadzone z rytmu, formalne zasady estetyczne. W neolitycznych, monolitycznych kręgach, występują rytmicznie ustawione kamienie. Operujemy rytmem i geometrią koła. Podobnie jest w wypadku domostw, które tworzą, oparte na kręgu bryły obrotowe. Taki model estetyczny uzupełniają podobne, trzymane w rękach, bryły naczyń glinianych. Należy sądzić, że elementy dekoracyjne, jakie widzimy na powierzchni ceramicznych garnków, czyli fryzy punktowe, odpowiadają najstarszym ozdobom, jakimi były koraliki z muszelek i kości. Koraliki, które można trzymać w palcach. Takie sznury koralików, służyły narodom niepiśmiennym, do zapamiętywania różnych wydarzeń, jak dzieci mają zapamiętać polecenia zapisane w węzłkach na chustce. Podobny notatnik miał nasz karbowy, wycinający karby, które służyły mu do zapamiętywania zobowiązań podległych chłopów. Karbowy miał taki kij – rabosz, na którym zaznaczano

obowiązki ludzi przez niego nadzorowanych. Najstarszy taki zapis karbowy, na kości promieniowej wilka, liczący 28 tysięcy lat, znaleziono na Morawach (ryc. 88). Współcześnie część żołnierzy nacina na kolbach karabinów karby, służące dla zapamiętania liczby zabitych przeciwników. Dzisiaj stosowane są do modlitwy różańce, w których odmawiając modlitwy, przesuwamy w palcach jego paciorki.

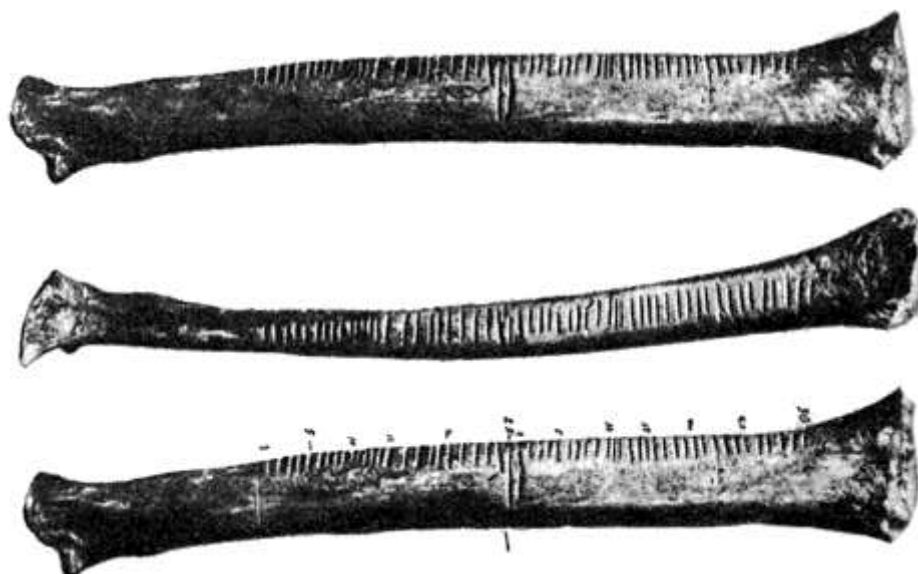
Poczucie rytmu, które organizowało życie dawnych społeczności, odzwierciedlało się także w sztuce. Rytm w architekturze wyznaczały otaczające greckie świątynie kolumny. Rytm, to także dachy chińskich pagód (ryc. 89, 90). Rytm w krajobrazie wyznaczały aleje, czy to sfinksów w starożytnym Egipcie, czy drzew, tak w starożytności jak i dzisiaj (ryc. 91). Specyficzny rytm, wynikający z łanowego podziału pól w trójpólówce i sposobu tkania materiałów samodziałowych, rzutował na stroje ludowe w Polsce (ryc. 92). W XX wieku rytm stał się wyznacznikiem stylu art déco. Widzimy, jak ten styl kształtował w okresie międzywojennym polskie godło – orła (ryc. 93, 94). Rytm też porządkował w tym okresie kompozycje ogrodowe (ryc. 95). W XX wieku byli artyści, którzy jak Escher, wykorzystywali rytmy do matematycznych przekształceń obrazów percepcyjnych w relacjach figura – tło (ryc. 96). Specyficzną formą przekształceń rytmicznych, powiązanych ze zmianą skali, są układy fraktalne i wywodząca się z niej sztuka algorytmiczna, posługująca się w generowaniu obrazów komputerem (ryc. 97).



Ryc. 86. Fragment naczynia z jaskini Xianrendong, 20000p.n.Chr.



Ryc. 87. Naczynie kultury ceramiki wstęgowej rytej, 5400p.n.Chr., Muzeum Śląska Opolskiego, Opole



Ryc. 88. Promień wilka. 18 cm, 27000p.n.Chr., Muzeum Antropologiczne, Brno

Ryc. 89. William Chambers. Pagoda, 50m, 1761, Londyn



Ryc. 90. Iktinos i Kallikrates. Partenon, 447p.n.Chr., Ateny (fot. J. Rylke)



Ryc. 91. Aleja sfinksów, 2700 metrów, 1400p.n.Chr., Luksor



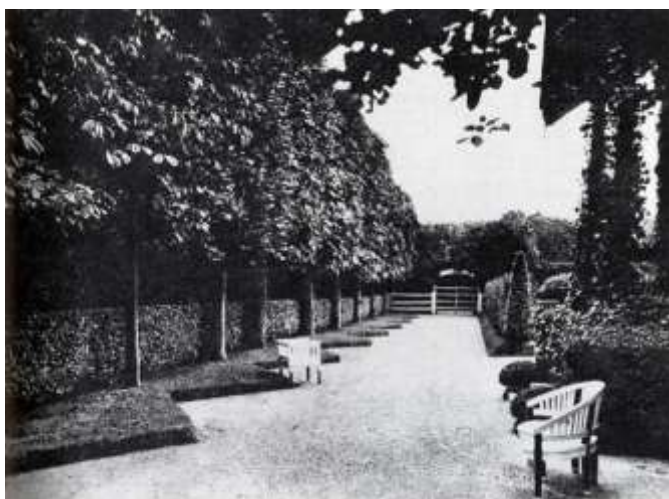
Ryc. 92. Zofia Stryjeńska. Strój ludowy łowicz, 50x39,5cm, 1939



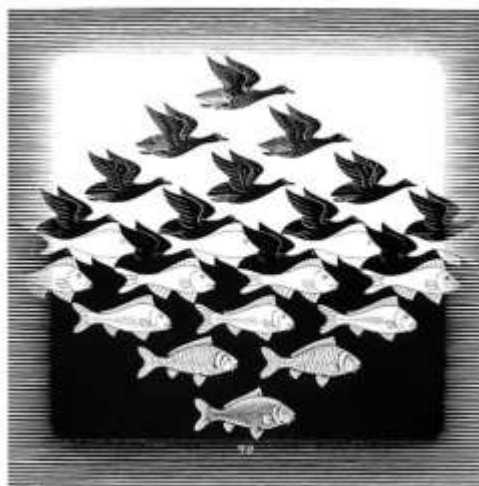
Ryc. 93. Stanisław Szukalski. Orzeł na urzędzie, 1938, Katowice



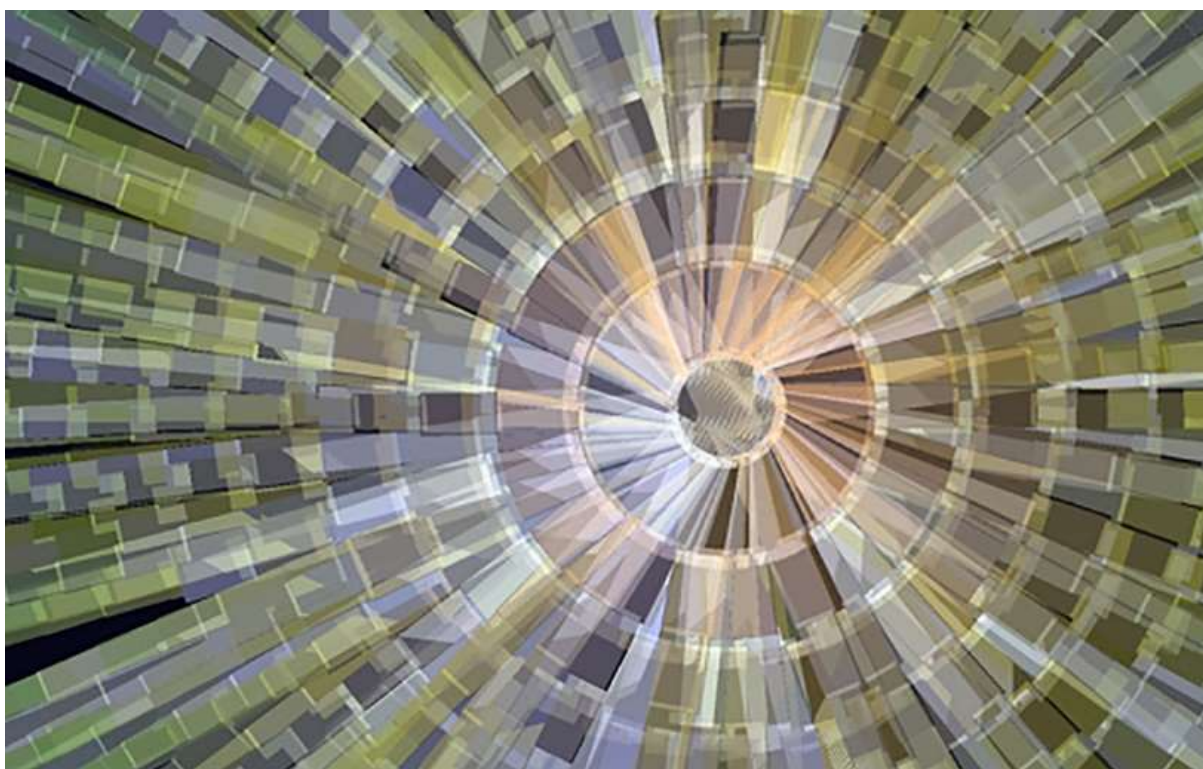
Ryc. 94. Jan Kurzątkowski i Karol Tchorek. Orzeł MWRiOP, 1928, Warszawa (fot. Jerzy S. Majewski)



Ryc. 95. Pierre Legrain. Ogród Tachardów, 1926, Wersal



Ryc. 96. Maurits Cornelis ,
Niebo i woda, 1938, Mu-
zeum Sztuki, Haga



Ryc. 97. Mikael Hvidtfeldt Christensen, program Structure Synth.
Ośmiornica, 2015

Formy abstrakcyjne wyprowadzone z symetrii

Jeżeli spojrzymy na ogon pawia, to rzuca się w oczy jego symetria. Symetria naszej twarzy świadczy o poprawności naszego układu genetycznego. Symetria cechuje niemal wszystkie zwierzęta. Stąd preferencje estetyczne dla układów symetrycznych cechują nie tylko ludzi, ale także zwierzęta, bo przecież ogon pawia ma poruszyć serce

pawicy. Taką prostą symetrię można zauważyć w neolitycznych kręgach, w których oczywista jest symetria gwiazdzista. W neolicie powstały, oparte na symetrii, abstrakcyjne, bardzo skomplikowane formy dekoracyjne. Formy powiązane z symetrią twarzy opisał, w trakcie badań terenowych wśród Indian brazylijskich, francuski antropolog Claude Lévi-Strauss. Jak pisał: „Malowidła na twarzy nadają przede wszystkim jednostce tej godność istoty ludzkiej – stwierdzają przejście od natury do kultury, od „nierozumnego” zwierzęcia do człowieka cywilizowanego. Następnie, różniąc się w stylu i kompozycji zależnie od kasty, wyrażają w społeczeństwie złożoną hierarchię praw i posiadają w ten sposób funkcję socjologiczną”²⁸. Symetria twarzy została uzupełniona i wzbogacona przez gwiazdzistą symetrię rysunku nałożonego na twarz (ryc. 98, 99). Malowidła na ciele pozwalały na rozwinięcie rysunków w dekoracyjne, ornamentalne płaszczyzny. W nich układ gwiazdzisty jest połączony z siatką kwadratów, tworząc krystalograficzny układ dwuwymiarowy (ryc. 100). Na wszystkich tych rysunkach, formom krzyżującym się towarzyszą, znane z prehistorycznych rytów kamiennych formy spiralne. Podobne wzory występowały na neolitycznej ceramice zarówno w Ameryce, jak i w Chinach (ryc. 101, 102). W Europie podobne wzory tatuowano lub malowano na całym ciele (ryc. 103). Mimo prostej formy, te abstrakcyjne malowidła, należą do najbardziej skomplikowanych układów spośród 17 możliwych matematycznie kombinacji symetrycznych. Tworzą skomplikowany ornament o układzie krzyżowym – łączonym, w którym występują formy oddzielne (zatrzymujące oko)²⁹. Chociaż konstrukcja wzoru jest symetryczna, to jej ornament odbiega od symetrii. Jak pisał Ian Stewart: „Ludzki umysł ma pociąg do symetrii. Symetria odwołuje się do zmysłu wzroku i przez to odgrywa rolę w naszym poczuciu piękna. Idealna symetria jest jednak powtarzalna i łatwa do przewidzenia, a że nasze umysły lubią również niespodzianki, często uważamy symetrię niedoskonałą, za piękniejszą od dokładnej symetrii matematycznej”³⁰. Ernst Gombrich, opisując wątki dekoracyjne oparte na symetrii, przytacza diagram Charlesa Blanca z 1877 roku, który w górnej linii umieszcza narzędzia dekoratora, a w dolnej podporządkowane mu pojęcia tworzące porządek. Symetria pełni tu centralną rolę, która porządkuje efekty dekoracyjne występujących od niej odstępstw³¹ (ryc. 104).

²⁸ Claude Lévi-Strauss. *Smutek tropików*, PIW, Warszawa 1960, s. 75

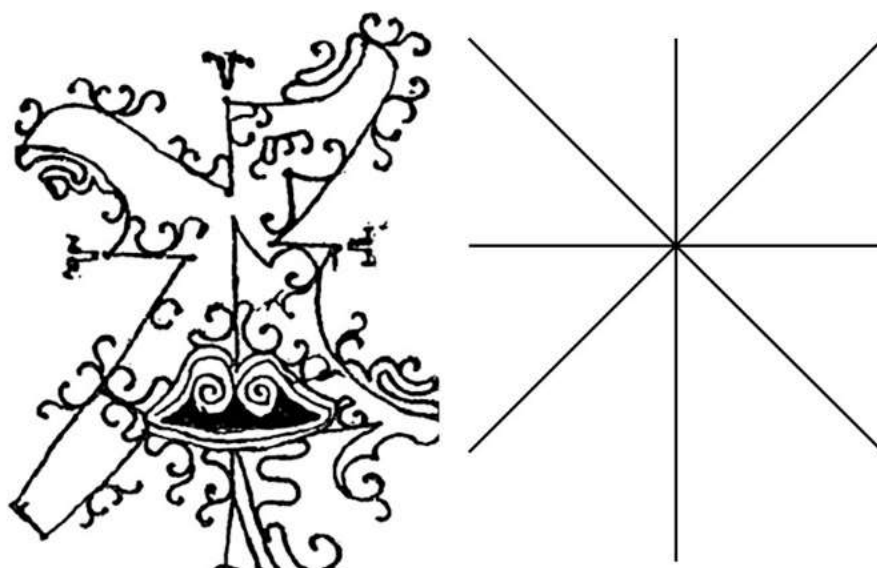
²⁹ Ernst H. Gombrich. *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Kraków 2009, s. 69, 77

³⁰ Ian Stewart. *Liczby natury*, Wydawnictwo CIS, Warszawa 1996, s. 91

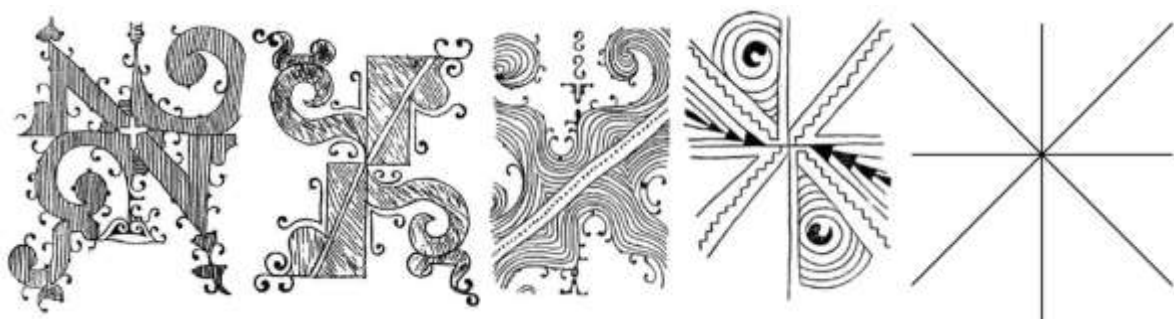
³¹ Ibidem, s. 73



Ryc. 98a. Rysunki na twarzy kobiet Kadiueo³²



Ryc. 98b. Rysunki na twarzy kobiet Kadiueo³³

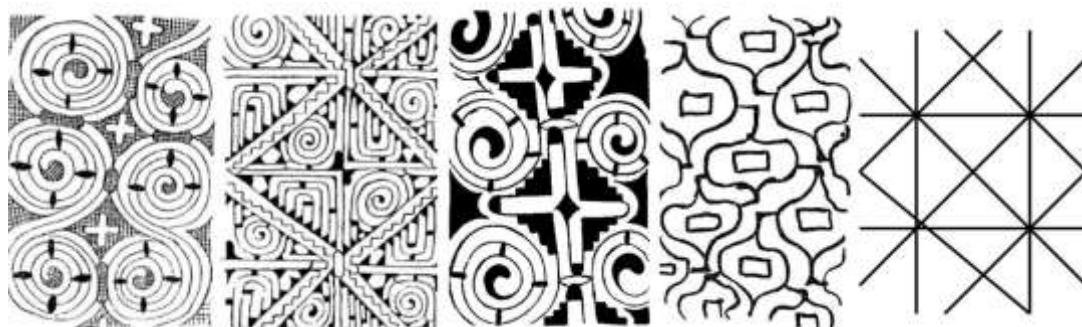


Ryc. 99. Rysunki na twarzy kobiet Kadiueo³⁴

³² Claude Lévi-Strauss. Smutek tropików, PIW, Warszawa 1960, ryc. 1, 2, 20

³³ Claude Lévi-Strauss. Smutek tropików, PIW, Warszawa 1960, ryc. 1, 2, 20

³⁴ Ibidem, ryc. 24, 25, 10, 11



Ryc. 100. Rysunki na ciele³⁵



Ryc.101. Ceramika Hohokan, 35cm, 1000, Muzeum Pueblo Grande, Phoenix



Ryc. 102. Urna Banshan, 33,5cm, 3000p.n.Chr., Muzeum Dalekiego Wschodu, Sztokholm



Ryc. 103. Figurka kobieca, 20cm, 4500p.n.Chr.,



Ryc. 104. Charles Blanc. Diagram – porządek w sztuce, w zdobieniu i ubiorze, 1877

³⁵ Ibidem, ryc. 12, 13, 21, 23

Forma osiowa

Formy osiowe są formami symetrycznymi, ale są bardziej od nich rozbudowane i mają dalsze rozwinięcia. Człowiek w sposób naturalny, wynikający ze swojej budowy, określa w przestrzeni środek, przód i tył oraz centrum, prawą i lewą stronę. Ten porządek przestrzenny wpływał nie tylko na ludzkie zachowania przestrzenne, ale został przełożony na zasady kształtowania otaczającego go środowiska. Już Egipcjanie starali się przenieść do swojej pośmiertnej egzystencji idealne siedziby, czyli domy z ogrodem, w których ta formalna zasada budowy będzie obowiązywać. W ogrodzie Senufera (ryc. 105) możemy zobaczyć trzy równorzędne osie, z których centralna prowadzi od wejścia do siedziby, a boczne, symetryczne, leżą po jego lewej i prawej stronie. Taki układ osiowej triady został przejęty w średniowieczu przez kościoły chrześcijańskie. Były to bazyliki z nawą główną i nawami bocznymi (ryc. 106). Symbolizujące Chrystusa światło wpadało do kościoła przez triforia, czyli okna składające się z trzech części. Te okna pokazywały jedność Trójcy Świętej (ryc. 107). Zakończenie kościoła często stanowił, umieszczony w prezbiterium, tryptyk ołtarzowy, czyli trójdzielny obraz, powtarzający trójdzielny układ kościoła (ryc. 108). Bardziej subtelnie niż zwykła triada, wyraził ideę Trójcy Świętej malarz Andrzej Rublow. Jest ona reprezentowana przez aniołów. O ich odniesieniu do Świętej Trójcy świadczy nie tylko barwa ich szat, ale także, oparta na trójkątach, kompozycja ikony (ryc. 109). Pod względem teologicznym, forma kompozycji tego obrazu, jest znacznie bardziej skomplikowana. Marta Giglok tak opisuje ją w interpretacji Paula Evdokimova: „Najdoskonalszym przykładem (...) jest Trójca Święta Andrieja Rublowa, w której postaci aniołów wpisane są w trójkąt, okrąg, krzyż oraz kielich. Każda z tych figur ma inne symboliczne znaczenie: trójkąt nawiązuje do symboliki Trójcy, okrąg jest figurą doskonałą, zaś krzyż i kielich oznaczają dzieło zbawcze Chrystusa w jego wymiarze męki i ofiary (także w odwołaniu do eucharystii). Wykorzystanie tych reguł daje także swego rodzaju złudzenia optyczne — trójkąt wyraźnie wskazuje na kolejne postacie, okrąg wprowadza niezbędny ruch i dynamikę relacji pomiędzy nimi (zaznaczonych poprzez spojrzenia, układ rąk oraz pochylenie aniołów ku sobie), krzyż dzieli przestrzeń obrazu na konkretne, dokładnie wymierzone sektory, zaś kielich wprowadza element dynamiczny: to na niego patrzą postaci. W kompozycji Trójcy można jeszcze wyróżnić elementy wertykalne, nadające dynamikę oraz lekkość — za plecami każdej z postaci pojawia się symbol, który ją charakteryzuje. Dla anioła symbolizującego Boga Ojca jest to rajske drzewo Życia, dla Chrystusa — budynek oznaczający

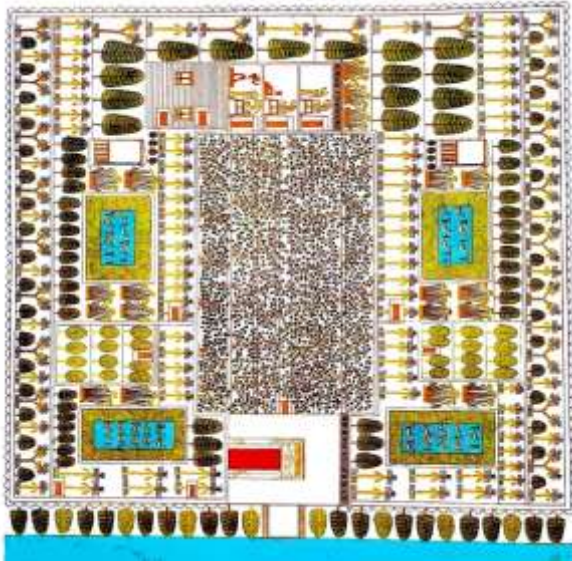
Kościół, zaś dla Ducha Świętego — skała będąca znakiem natchnienia prorockiego”³⁶. Zwołany w 1551 roku w Moskwie sobór, zalecił ikonografom, czyli malarzom ikon, naśladowanie kanonu Rublowa, za wzór stawiając jego ikonę, przedstawiającą Trójcę Świętą.

Bardziej skomplikowana i bardziej dynamiczna od hieratycznej ikony, jest rzeźba antyczna przedstawiająca Laokoona z synami, którzy są zabijani przez zestane przez Apolla węże. Sploty węzowe rozbijają trójczołową kompozycję tej grupy, która jednocześnie zostaje zespolona przez, prowadzoną diagonalnie, pod kątem 40°, siatkę kwadratów (ryc. 110). Takie siatki, ustawione w stosunku do osi pod kątami zbliżonymi do 45°, są także widoczne w malarstwie nowożytnym (ryc. 111- 113) i w klasycyzmie (ryc. 114). Oparte na siatkach kwadratów kompozycje posiadają ukryte częściowo osie. Oś główna nie jest bezpośrednio powiązana z siatką kwadratów. Jest reprezentowana przez główną postać, bohatera wizerunku. Forma osiowa, połączona z układem siatki kwadratów lub prostokątów, stała się ogólną zasadą projektowania. Jej wprowadzenie zainicjowała budowa w podbijanej Europie rzymskich obozów wojskowych na planie prostokąta, w którym każdy manipuł piechoty lub turma kawalerii, zajmowały obszar kwadratu o powierzchni sto na sto stóp (29,6x29,6m) (ryc. 115). Podobna zasada obowiązywała w średniowieczu, gdzie przy budowie miast, stosowano układ prostokątny (ryc. 116). Posługiwano się przy tym sznurami o długości 10 prętów. Rynek miał wielkość 20x15 prętów (86,4x64,8m), a działka 10x3¹/₃ pręta (43,2x14,4m)³⁷. W Renesansie zasadę symetrii opracował i upowszechnił w połowie XV wieku Leon Battista Alberti, operując przy tym prostokątem o proporcji 1:1,5 (ryc. 117). Ta zasada symetrii była stosowana także przy rozplanowaniu parterów ogrodowych (ryc. 118). Jednak w Ameryce zarówno Hiszpanie, jak i Anglicy wprowadzili do urbanistyki siatkę kwadratów (ryc. 119, 120)³⁸. Także w sztuce ogrodowej, przy rozplanowaniu ogrodu, była powszechnie stosowana siatka kwadratów (ryc. 121)

³⁶ za: Marta Giglok. Przestrzeń celowo ograniczona - rola kanonu w sztuce ikony, w: Alina Świeściak, Sandra Trela (red.), *Strychy / piwnice : inne przestrzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego). Katowice 2015, s. 221-238, s 226-227

³⁷ Czesław Krassowski. *Problemy genezy przemian krajobrazu osadniczego ziem polskich*, Instytut Architektury i Planowania Wsi, PW, Warszawa 1977, s. 32-33

³⁸ Leonardo Benevolo. *Miasto w dziejach Europy*, Krąg, Volumen, Warszawa 1995, s. 101, 128, 131



Ryc. 105. Ogród Senufera, Rzut i wizualizacja, 1401p.n.Chr., Egipt



Ryc. 106. Antonio Barluzzi. Kościół Wszystkich Narodów, 1924, Jerozolima



Ryc. 107. Triforium w klasztorze Pedralbes, 1327, Barcelona



Ryc. 108. Giotto. Chrystus na tronie, 220x245cm, 1330, Galeria Sztuki, Watykan



Ryc. 109. Andriej Rublow.
Trójca Święta, 142x114cm,
1410, Ławra Troicko-Siergijew-
ska, Siergijew Posad



Ryc. 110. Hagesandros, Athana-
doros i Polydoros. Grupa La-
okoona, 2,4m, 200p.n.Chr., Muzea
Watykańskie



Ryc. 111. Francesco Salviati.
Charity, 156x122cm, 1545,
Uffizi, Florencja



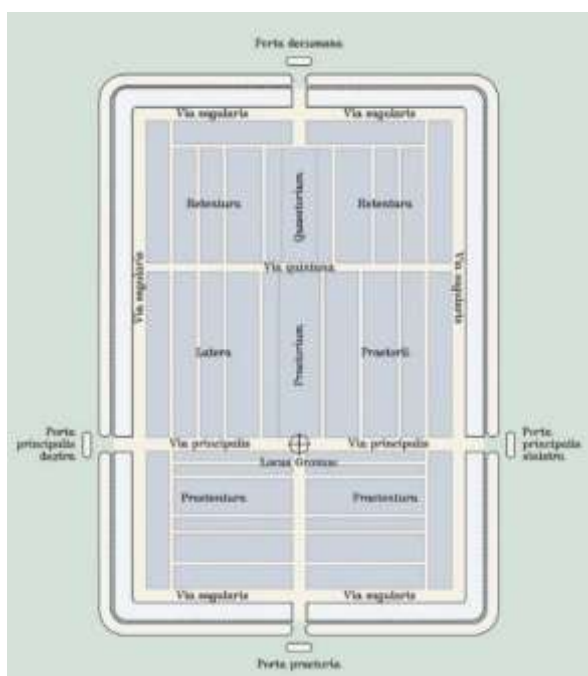
Ryc. 112. Guido Reni.
Św. Hieronim i Anioł,
198x149cm, 1640,
Instytut Sztuki, Detroit



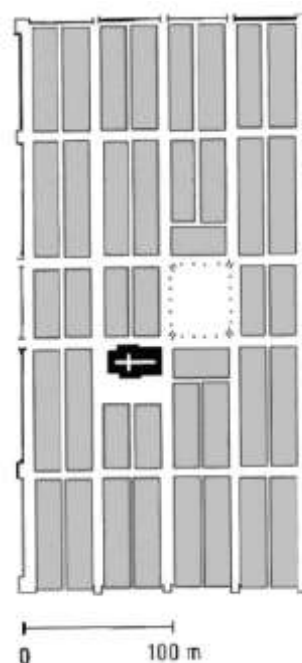
Ryc. 113. Greuze. Gitarzysta, 71x57cm, 1760, Muzeum Sztuk Pięknych, Nantes



Ryc. 114. Jacques-Louis David. Napoleon przekraczający Alpy, 259x 221cm, 1800, Zamek Malmaison

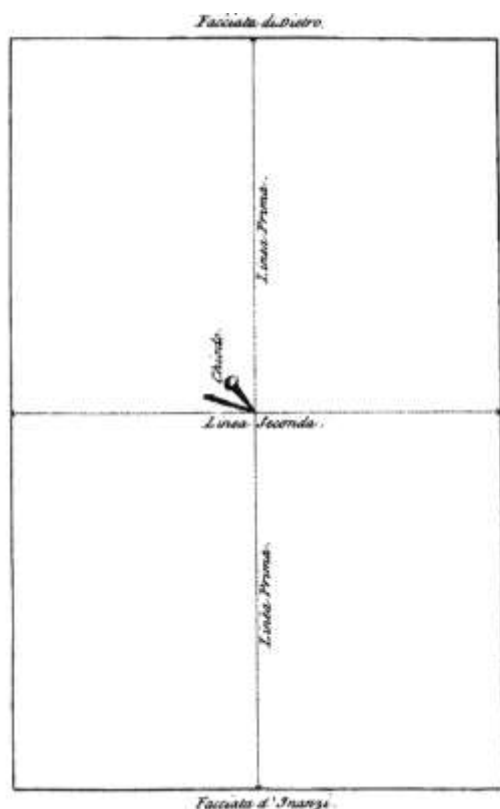


Ryc. 115. Rzymski obóz marszowy z końca II wieku

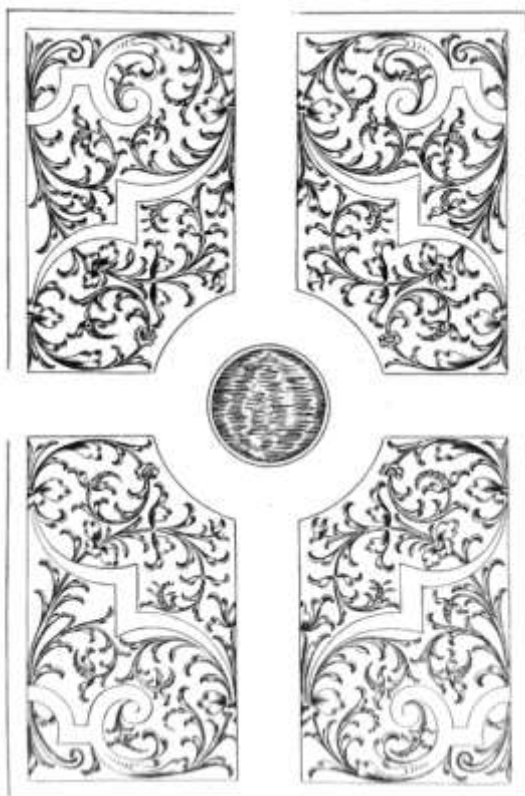


Ryc. 116. Miasto średnio-wieczne, XIIIw., Montpazier³⁹

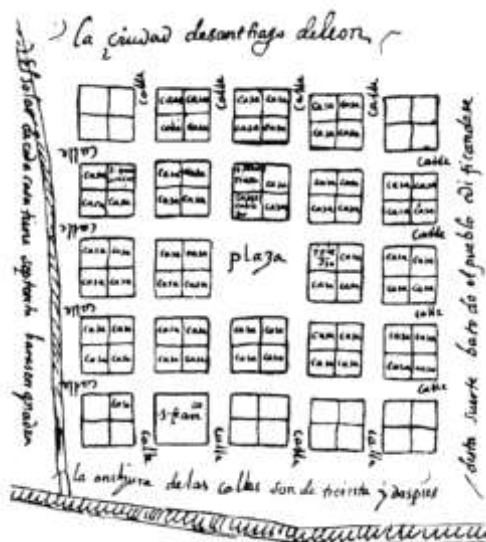
³⁹ Małgorzata Kostrzevska. Miasto europejskie na przestrzeni dziejów. Wybrane przykłady, Akapit-DTP, Gdańsk 2013, s. 73



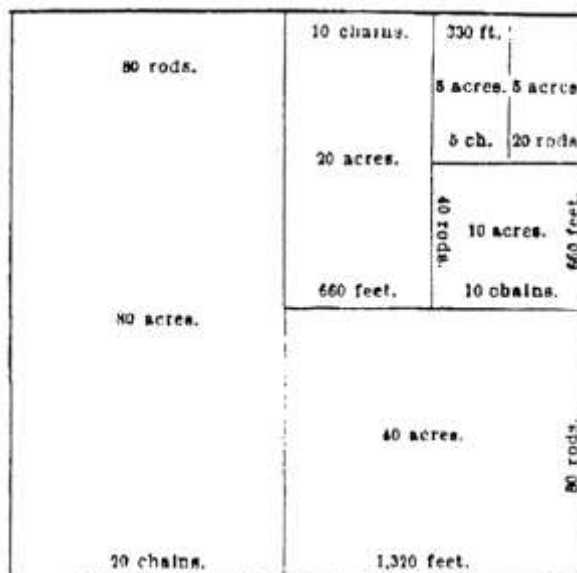
Ryc. 117. Leon Battista Alberti. Zasada symetrii, 1452



Ryc. 118. J. Boyceau. Projekt parterów w ogrodzie Luxemburskim w Paryżu, 1638⁴⁰



Ryc. 119. Plan założenia Santiago del León, 1567



Ryc. 120. Jefferson. Land Ordinance, Siatka kolonizacji nowych obszarów Stanów Zjednoczonych

⁴⁰ Marie Luise Gothein. Geschichte der gartenkunst, Verl. Eugen Diederichs, Jena 1914, s. 35



Ryc. 121. Jacques Fouquières. Ogrody zamkowe w Heidelbergu, 178x263cm, 1620, Muzeum Miejskie, Heidelberg

Rozdział 2- Zespoły form

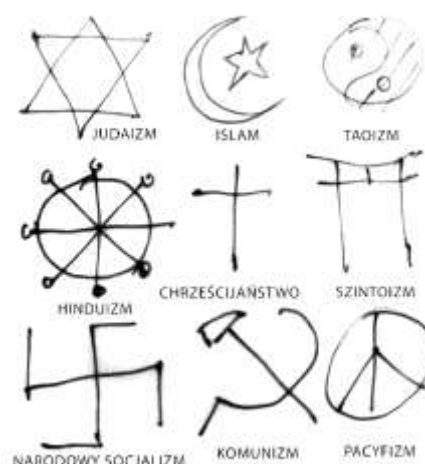
Gdy formy złożymy
To całość widzimy

Formy przekazywania treści – piktogramy i pisma

Obok pierwotnych malowideł i schematycznych postaci, pojawiały się na skalnych ścianach także piktogramy lub ryte petroglify (ryc. 122). Stanowiły one środki komunikacji oparte na formach zaczerpniętych z otaczającego świata, a następnie przekształcone w znaki symboliczne, które niosły treści zrozumiałe dla konkretnego kręgu kulturowego. Współcześnie takie piktogramy służą do identyfikacji grup religijnych i politycznych (ryc. 123).



Ryc. 122. Piktogramy Chumash.
I wiek, Santa Barbara



Ryc. 123. Piktogramy
religijne i polityczne

Często takie znaki identyfikacyjne, które funkcjonują na różnych szczeblach społecznych ugrupowań: państw, miast, rodów czy korporacji, mają formy piktogramów. Mogą to być piktogramy nawiązujące do znaków symbolizujących rody założycieli państwa, takie jak trójząb Rurykowiczów, obecny herb Ukrainy (ryc. 124). Może to być powrót z pisma do piktogramu, tak jak jest to we współczesnym Iranie, w którym z arabskiego słowa Bóg - الله, stworzono piktograficzne godło państwowe (ryc. 125). Piktograficzne herby miast często nawiązywały do herbów rodowych ich właścicieli; tak jest w wielkopolskiej Nekli, której herb jest wersją herbu Drogosław rodziny Skórzewskich (ryc. 126). Powstawały też nowoczesne piktogramy promujące koncerty. Logo firmy Renault nawiązuje do jednoprzestrzennej wstęgi Moebiusa (ryc. 127). Takie współczesne piktogramy są wpisane w miejsca lub artefakty, które określają ich tożsamość i identyfikują je w społecznej świadomości.



Ryc. 124. Tryzub - Godło Ukrainy, 1918



Ryc. 125. Chamid Nadimi. Godło Iranu, 1980



Ryc.126. Herb Nakli

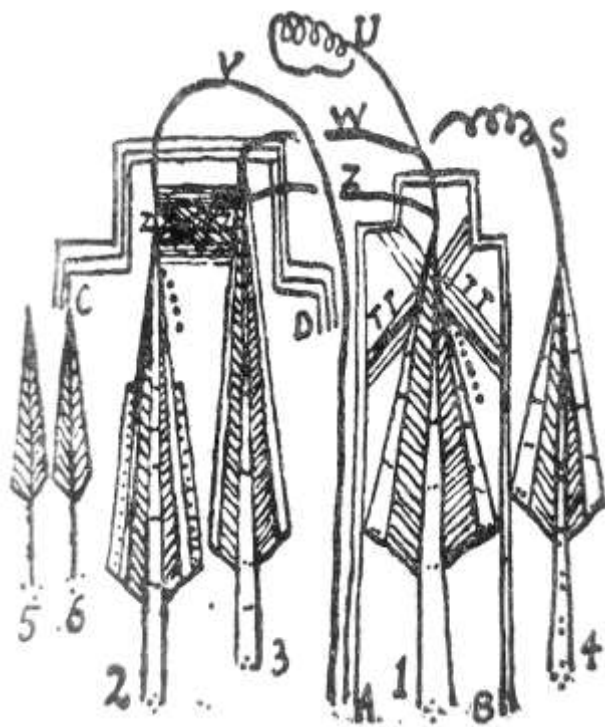


Ryc. 127. Logo firmy Renault, 2021

Ładunek znaczeniowy piktogramów w sposób naturalny wiązał się w zespoły znaków i stanowił zaczątek pisma. W ten sposób można było przekazywać nawet skomplikowane treści (ryc. 128). W Peru, w Pacartambo, piktogramy zostały użyte przez Indian do przekazania treści Nowego Testamentu (ryc. 129). Naturalną kolejną, z piktogramów powstały pierwsze pisma. Najbardziej z nich rozpowszechnione jest pismo chińskie, ze znakami, w których pozostały ślady pierwotnych piktogramów (ryc. 130)⁴¹. Inną drogą poszły pisma alfabetyczne. W nich znaki odwzorowują dźwięki mowy. Alfabet łaciński dążył do precyzyjnego zamknięcia znaku w formę geometryczną, opartą na zasadzie symetrii (ryc. 131). Alfabet arabski przeciwnie, przekształcał znaki w płynące formy dekoracyjne, tworzące w piśmie ornamentalne fryzy⁴² (ryc. 132). Formy pisma w dużym stopniu zależą od materiału i narzędzia, które je ukształtowały. Pismo chińskie było wykonywane pędzlem na bambusowych deseczkach i biegło z góry na dół. Rzymska, łacińska antykwą, była kuta w kamieniu i biegła z lewej ku prawej stronie. Pismo arabskie, wykonywane trzcinowym piórem na papirusie i było prowadzone od prawej do lewej strony. Czasem litery zyskiwały indywidualny wyraz artystyczny i stawały się osobnymi dziełami sztuki. Za przykład może służyć podpis tureckiego sułtana (ryc. 133). W pergaminowych, średniowiecznych ewangeljach, wydobywano i zdobiono pierwsze litery, takie jak ta, która przedstawia dwie pierwsze litery słowa: „Chrystus” (ryc. 134).

⁴¹ David Diringer. Alfabet, PIW, Warszawa 1972, s. 96-118

⁴² Ernst H. Gombrich. Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej, Universitas, Kraków, 2009, s. 236, 237



Ryc. 128. Opowiadanie obrazkowe o nieszczęśliwej miłości jukagirskiej dziewczyny⁴³



Ryc. 129. Pismo piktograficzne z Paucertambo⁴⁴

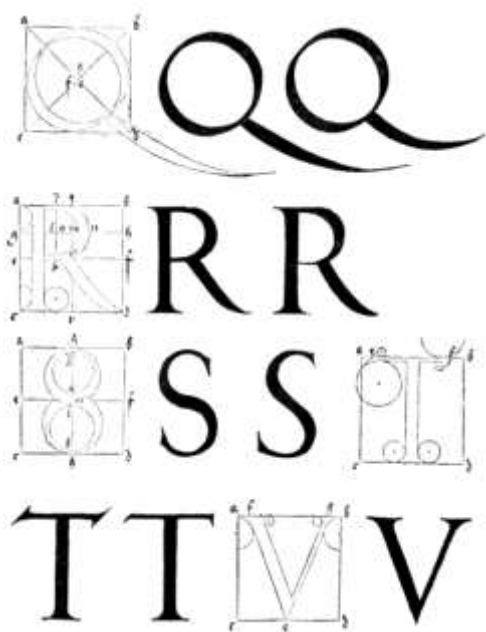


Ryc. 130. Współczesne znaki pisma chińskiego⁴⁵

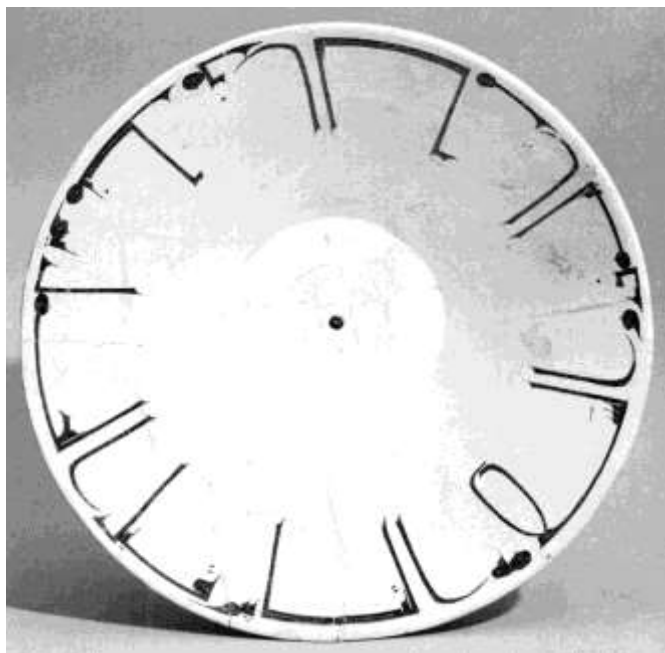
⁴³ David Diringer. Alfabet, op. cit. s.36

⁴⁴ ibidem, s. 155

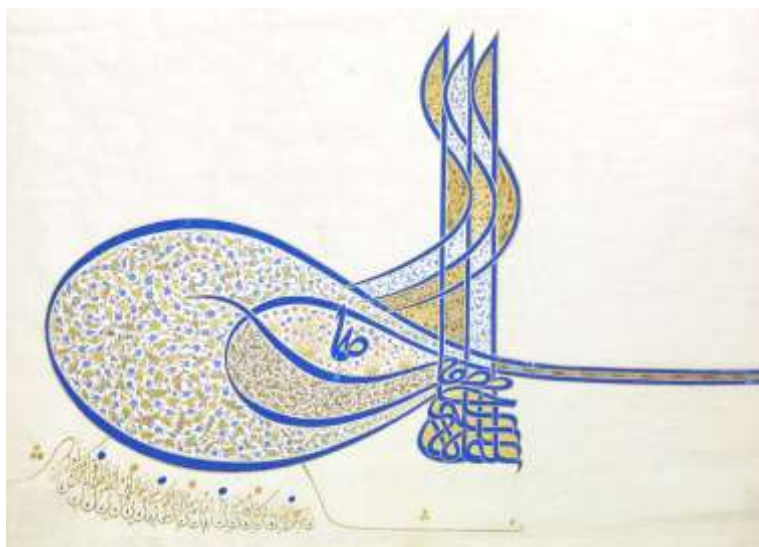
⁴⁵ Ibidem, s. 118



Ryc. 131. Albrecht Dürer.
Konstrukcja antykwy, 1525⁴⁶



Ryc. 132. Czara kuficka, X w., Muzeum Sztuki Metropolitany, Nowy Jork⁴⁷



Ryc. 133. Tughra Sulejmana Wspaniałego, 1520, Muzeum Sztuki Metropolitany



Ryc. 134. Księga z Kells, 33x25cm, 800, Trinity College, Dublin

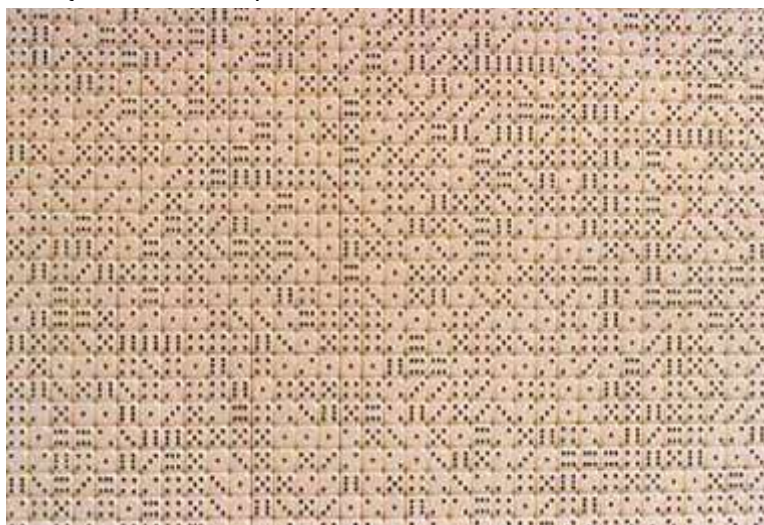
Pismo od chwili swojego powstania towarzyszyło sztuce. Wyjaśniało i uzupełniało znaczenie dzieł. Stosowne teksty umieszczano na obrazach, rzeźbach i ścianach budowli. W XX wieku pismo przestało być

⁴⁶ Urszula Gireń, Projektowanie XVI-wiecznej antykwy, *Architecturae et Artibus* - 4/2018, s.14-25, s.17

⁴⁷ Ernst H. Gombrich, op. cit., ryc. 78

tylko środkiem komunikacji. Stało się odrębną gałęzią sztuki. W dadaizmie sam kształt wydrukowanych słów i ich fragmentów stanowił materię abstrakcyjnych kompozycji (ryc. 135). Rozwinęła się poezja konkretna, w której litery, ich efekt typograficzny, jest ważniejszy w przekazywaniu znaczenia, niż sama treść wiersza. Czasem, jak w poezji Stanisława Drożdża, zamiast liter występują płytki domina (ryc. 136). Najpowszechniejsze było użycie liter w graffiti. Te uliczne napisy, pierwotnie oznaczały dla wtajemniczonych, granice działania młodzieżowych gangów. Styl tak tworzonego pisma, upowszechnił się, tworząc obrazy abstrakcyjnego pisma w odległych zakątkach świata (ryc. 137). Ten styl przeniknął także w XX wieku do sztuki, w której kompozycja wiązała obraz z tekstem (ryc. 138). Kolejną zmianę spowodował rozwój świata cyfrowego. Skład komputerowy pozwolił na wiązanie obrazu z tekstem w cyfrową całość. Niedawno zmarły artysta, Przemysław Kwiek, takim obrazom i komentarzom do nich, poświęcił osobną książkę⁴⁸ (ryc. 139).

Ryc. 135. Kurt Schwitters. Maj 191, 21,6x17cm, 1919, Marlborough Sztuki Piękne, Londyn



Ryc. 136. Stanisław Drożdż. Kości zostaną rzucone, 2003. Biennale, Pawilon Polski, Wenecja (fot. J. Rylke)

⁴⁸ Przemysław Kwiek, Facebook, Okładki, Kije, Kawy, Herbaty, Mąki, Ryże, Kasze, Cukry i Sole, Wydawnictwo Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2018.



Ryc. 137. Candy. Respect 2, 200x273cm, 1996, Mur wyścigów konnych, Warszawa (fot. J. Rylke)



Ryc. 138. Jan Rylke. Wilk tasmański na polach elizejskich, 100x81cm, 2006



Ryc. 139. Przemysław Kwiek. Z cyklu rozdzielanie farby od anegdoty, Ciężkie bóleczki zabijają życie, 2017

Pismo stanowiło, od starożytności, element dekoracyjny ważniejszych budowli. W krajach arabskich, cytaty z świętej księgi – Koranu, były ich głównym elementem dekoracyjnym. W Polsce, w postmodernistycznej architekturze, używa pisma Marek Budzyński. Teksty w różnych językach i alfabetach widnieją, na zaprojektowanej przez niego, elewacji biblioteki warszawskiego uniwersytetu (ryc. 140).



Ryc. 140. Marek Budzyński, Zbigniew Badowski. Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, 1999, Warszawa (fot. J. Rylke)

Formy zapisane we wzornikach

Często, jak w papirusach egipskich, rysunki były podobnie opracowane formalnie, jak towarzyszące im hieroglify. Nie tylko w papirusach, ale również w egipskich reliefach i malowidłach ściennych, nastąpił podział na rysunek opracowany zgodnie z przyjętym wzorem i na wyprowadzony z piktogramów hieroglif, czy nawet hieroglificzne pismo. Bez wątpienia, przy tworzeniu papirusów grobowych posługiwano się wzornikami, które się nie zachowały, ale świadczy o ich istnieniu, występujące przez stulecia, podobieństwo takich, zachowanych w grobowcach, przedstawień (ryc. 141- 143). Możemy podobne formalne wzory zobaczyć także w tekstach kodeksów meksykańskich. Występujący w nich obraz lub piktogram stanowi podstawę, z której dopiero w przyszłości powstanie znak pisma (ryc. 144). Także w średniowiecznej Europie były wykorzystywane wzory do obrazowania. Najbardziej znane były wzory, według których powstawały ikony, czyli święte, prawosławne obrazy. W tradycji bizantyńskiej najstarsza z ikon, to namalowany przez św. Łukasza wizerunek Matki Boskiej. Był on później powtarzany pod nazwą „Hodegetria” (wskazująca drogę). Podobno wersją takiego obrazu najbardziej zbliżoną do pierwowzoru jest obraz „Salus Populi Romani” (ryc. 145). Zaprezentowany w nim wzór wizerunku był powtarzany zarówno w tradycji wschodniej, jak i w tradycji zachodniej (ryc. 146). W Polsce przykładem takiego wizerunku

jest „Matka Boska Częstochowska” (ryc. 147). Te wzory miały charakter wzorów religijnych, trwałych ze względu na obowiązujące dogmaty wiary. W malarstwie ikonowym, wzory ikonograficzne obowiązywały od czasów bizantyńskich i przetrwały do czasów współczesnych, przy czym do ich modyfikacji wykorzystywano także czołowe wzory malarstwa nowożytnego⁴⁹. W kościołach katolickich są dzisiaj umieszczane, opracowane według wzoru, przedstawionego w 1931 roku przez Jezusa świętej Faustynie, obrazy „Chrystusa Miłosiernego”. Są też umieszczane liczne obrazy świętych, na przykład świętego Antoniego, który pomaga nam w odnalezieniu zagubionych przedmiotów (ryc. 148, 149).



Ryc. 141. Papirus grobowy Ani, 1300p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 142. Papirus grobowy z Achmim, IIw p.n.Chr., Muzeum Egipskie, Berlin



Ryc. 143. Negbed. Księga Umarłych, 6,3m (fragment), XIVw.p.n.Chr., Luwr, Paryż



Ryc. 144. Strona Kodeksu Madryckiego, 22,6x682cm (fragment), XVIw., Muzeum Amerykańskie, Madryt

⁴⁹ Agnieszka Szybalska. Wzory rosyjskiego malarstwa ikonowego w 2. połowie XIX i początku XX wieku. Uwagi wstępne na przykładzie obiektów z Podlasia i Lubelszczyzny. Biuletyn Historii Sztuki LXXXIV: 2022, nr 4, s. 879-946



Ryc. 145. Salus Populi Romani, 117x79 cm, VIIw, Bazylika Santa Maria Maggiore, Rzym



Ryc. 146. Berlinghiero. Madonna z Dzieciątkiem, 76x50cm, 1230, MET⁵⁰, Nowy Jork



Ryc. 147. Czarna Madonna, 122x82cm, 1382, Klasztor na Jasnej Górze, Częstochowa

Ryc. 148. Antonio del Castillo i Saavedra. Św. Antoni Padewski, 73x35cm, 1645, Muzeum Sztuk Pięknych, Kordoba



Ryc. 149. Św. Antoni Padewski, 123x90cm, XVIIIw., Paczółkowice

⁵⁰ MET – Przy opisie obrazów będę stosował ten skrót dla The Metropolitan Museum of Art (Metropolitalne Muzeum Sztuki) w Nowym Jorku

Może się wydawać, że naturalne było powtarzanie wzorów malarstwa dewocyjnego, służącego kultowi. Jednak podobne wzory istniały także w sztuce świeckiej. Zachowały się, na przykład, takie wzory w chińskim malarstwie pejzażowym. W XI wieku, malarz Guo Xi i jego syn Guo Si, opracowali wzory, które były później realizowane w malarstwie pejzażowym⁵¹. Opisyli oni trzy typy pejzaży, pokazujące: wysoką dal, głęboką dal i szeroką dal (ryc. 150-152). Opracowali też wzory drzew i wzory dla grup drzew (ryc. 153, 154). Te wzory były później wykorzystywane nie tylko w chińskim malarstwie, przyjęły się także w japońskiej sztuce ogrodowej⁵².

Czasem, jak na izolowanej Wyspie Wielkanocnej, istniał tylko jeden wzór, według którego wykonano wszystkie posągi Moi (ryc. 155).

Przykładem wzorów występujących w czasach nowożytnych, może być tzw. portret sarmacki, oparty na wzorach pochodzących z Siedmiogrodu (ryc. 156, 157). Podobnie było ze schematami kompozycyjnymi w innych dziedzinach sztuki. Takie schematy cechowały wyroby ceramiczne, architektoniczne, urbanistyczne i ogrodowe. W wielu wypadkach takie formalne schematy, wzory i porządki wykorzystujemy do identyfikacji archaicznych kultur. Często noszą one nazwy pochodzące bezpośrednio od wzorów zdobienia ceramiki, jak kultura ceramiki sznurowej, wstęgowej czy dołkowej.

Obok pojęcia wzoru istnieje szersze pojęcie paradygmatu (παράδειγμα – *parádeigma* „przykład, wzór”)⁵³, czyli wzoru przenikającego całą epokę. W takim wypadku, zmiany następowały w całym otoczeniu człowieka. Gospodarkę wypaleniskową, zastępowała trójpółowka, a potem system fermowych monokultur. Naturalne lasy zastąpiły monokultury sosnowe, a teraz wprowadza się ekosystemy siedliskowe, takie jak mikrolasy systemu Miyawaki (ryc. 158).

⁵¹ K. F. Samosjuk. Go Si, Iskustwo, Leningrad, 1978, s. 88-93

⁵² Wybe Kuitert. Chinese style composition of scenery in Chishaku-in, Shakkei, tom. 23, nr 4., Wiosna 2017

⁵³ Sednem Kuhnowskiego modelu jest właśnie koncepcja przechodzenia od jednego paradygmatu do drugiego, czyli łamania dotychczasowej tradycji przez rewolucję. Dochodzi do niej wtedy, kiedy liczba anomalii ze względu na funkcjonujący w danej specjalności *consensus omnium* coraz bardziej rośnie, kiedy obowiązujący paradygmat niezdolny jest uporać się z problemami, które powinny dać się rozstrzygnąć na jego gruncie – Stefan Asterdamski. Postowie tłumacza: „Tomas Kuhn: Fizyk-Historyk-Filozof, w: Thomas S. Kuhn. Przewrót kopernikański. Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 327-340, s. 334



Ryc. 150. Guo Si.
Pejzaż: wysoka dal,
Xlw.



Ryc. 151. Guo Si.
Pejzaż: głęboka dal,
Xlw.



Ryc. 152. Guo Si.
Pejzaż: szeroka dal,
Xlw.



Ryc. 153. Guo Si.
Drzewo, Xlw.



Ryc. 154. Guo Si. Drzewa, Xlw.



Ryc. 155. Moai na Wyspie Wielkanocnej



Ryc. 156. Portret Łukasza Opalińskiego, 202x132cm, 1635, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 157. Portret Jana Karola Chodkiewicza, XVIIw. Muzeum Historyczne, Lwów



Ryc. 158. Kasper Jakubowski. Las Miyawaki. 2024, SGGW, Warszawa (fot. J. Rylke)

Układy ortogonalne

Podczas, gdy postępujące się motyką i hodujące zwierzęta społeczności neolityczne w dalszym ciągu zajmowały stożkowate domy, to większe osiedla, takie jak turecki Çatal Höyük, o zwartej zabudowie, stosowały już system ortogonalny, czyli prostokątny. Pozwalał on lepiej wypełnić przestrzeń, wykorzystując w tym celu wspólne ściany budynków. Do domów o powierzchni około 25m² wchodziło przez otwory w suficie (ryc. 159). Liczne figurki znalezione w tej osadzie, mimo realistycznego przedstawienia ludzkiej postaci, były konstruowane zgodnie z abstrakcyjną zasadą kompozycyjną kwadratury. Linie faliste, które wcześniej wzbogacały symetrię form abstrakcyjnych, zostały w tym wypadku zastąpione przez płynne formy kobiecego ciała. W usytuowaniu najbardziej znanej z tych figur, widzimy istotną zmianę. Postać nie jest wyprostowana, ale siedzi, co określa jej wyższy status – osoby nie pracującej. Jej ręce spoczywają na głowach drapieżnych kotów. Pozycja kotów, równoległa do siedzącej postaci, określa ich pozycję współpracy lub podwójnej, zwierzęcej i ludzkiej natury całego zespołu. Równocześnie frontalna pozycja jest konfrontacyjna wobec stojącej przed nią osoby. Jednoznacznie określa to postać jako władczynię ludzi i zwierząt (ryc. 160). Struktura Çatal Höyük nie wskazuje na społeczną hierarchię jej mieszkańców. Można przypuszczać, że figurka odnosi się do bytu wyższego. Osada stanowiła całość. Miejsca kultu były mieszkaniem bogów, którzy zajmowali domy sąsiadujące z domami mieszkańcami. Zmarli mieszkali obok żyjących. Byli pochowani pod podłogami ich domów.

Rolnictwo i zajmowanie stałych siedzib pierwszych rolników stanowiło szok kulturowy dla wcześniejszych, zbieracko łowieckich społeczności. Podobny szok kulturowy, kilka tysięcy lat później, charakteryzował rewolucję przemysłową, która nasiliła się na przełomie XIX i XX wieku. W toku rewolucji przemysłowej, żeby oswoić zmiany cywilizacyjne, wprowadzone przez tę rewolucję do środków społecznej komunikacji: fotografii, filmu, radia, powrócono w sztuce, podobnie jak w neolicie, do próby racjonalnego ogarnięcia sytuacji, do geometrii. Powrócono do podstawowych barw i ortogonalnych układów. Starano się przez nie wyrazić racjonalność nowej epoki. Rozwinięcie układu ortogonalnego, to sześciąt i on stał się podstawą architektury okresu modernizmu. Dom miał być kompozycją płaszczyzn rozwiniętych w układach ortogonalnych (ryc. 161). W latach 60tych w Polsce wznoszono domy w formie sześciąt, z płaskim dachem i ten typ zabudowy indywidualnej dominował do końca PRL-u (ryc. 162). W miastach piętrono takie jednostki mieszkalne w bloki. W dalszym ciągu miasta były

rozplanowane, przez siatkę ulic, w układ prostokątny. Teoretyczną podstawę takiego modernistycznego porządku stworzyła holenderska Grupa de Stijl. Z geometrycznej abstrakcji stworzyli oni podstawę kulturową, opartej na podstawach inżynierskich, racjonalnej cywilizacji (ryc. 163). Jeszcze dalej w redukcjonizmie poszedł konstruktywista Kazimierz Malewicz. Za podstawę nowej kultury przyjął on czarny kwadrat, z którego wyprowadzał kolejne, zależne od tego kwadratu formy (ryc. 164). Dążenie do opartej na kwadratach formy uniwersalnej było też charakterystyczne dla założyciela grupy de Stijl, Theo van Doesburga, który starał się podporządkować ją regułom arytmetycznych, dążących do doskonałości, ciągów (ryc. 165). Jak pisał Julian Tuwim w „Matematyce”: „Oto kwadrat. I nic prócz prostego kwadratu. W uwięzi czterech linii zamknięta sprawa jedyna (...) Kwadrat w chaos się wcina, I piękniejszego nie ma poematu”. Ten cytat otwiera album poświęcony sztuce abstrakcyjnej Jacka Dyrzyńskiego⁵⁴. Jacek Dyrzyński prowadził w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych: „Pracownię Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych” i mówił: „Wybrałem kwadrat, który jest jakby formą magiczną o różnych potencjalnych możliwościach. Jest, jak sądzę, apoteozą działalności człowieka”⁵⁵ (ryc. 166). Kwadrat jako podstawowy moduł zdarzeń przypadkowych, stał się podstawą do tworzenia dzieł przez Ryszarda Winiarskiego. Porządek w tych dziełach określał on rzutem kostki do gry. Twierdził, że: „Struktura świata zbudowana jest z elementów przypadkowych, a rzeczywistość pełna jest przykładów sytuacji losowych, zdarzeń przypadkowych.”⁵⁶ (ryc. 167).



Ryc. 159. Model osady neolitycznej Catal Höyük, 7300p.n.Chr., Muzeum Prehistorii, Turyngia

⁵⁴ Jacek Dyrzyński. Malarstwo, Wyd. ASP, Warszawa 2017, s. 4, 5

⁵⁵ Ibidem, s. 7

⁵⁶ Ewa Gorzdek. Ryszard Winiarski. Culture.pl, 2006 (online) <https://culture.pl/pl/tworca/ryszard-winiarski> (pobrane 28.02.2025)



Ryc. 160, Siedząca kobieta z Çatalhöyük, 13cm, 6000pnChr., Muzeum Cywilizacji Anatolijskich, Ankara

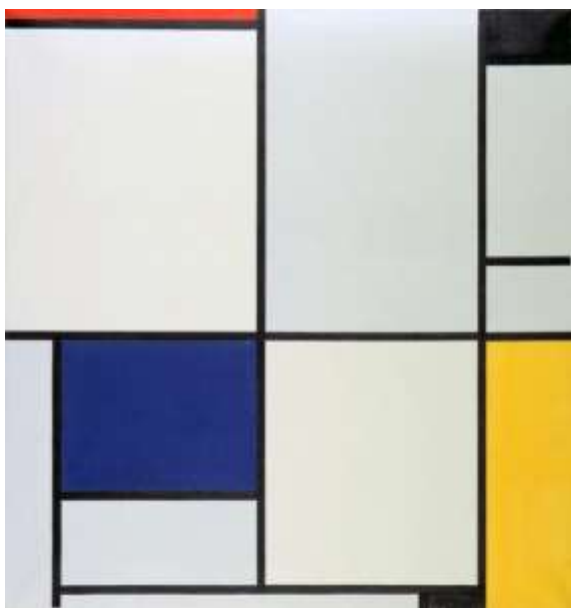


Ryc. 161. Theo van Doesburg i Cornelis van Eesteren. Kontra-konstrukcja. Projekt, 57x57cm, 1923, MoMA⁵⁷, Nowy Jork



Ryc.162. Dom rodzinny, Nowa Iwiczna

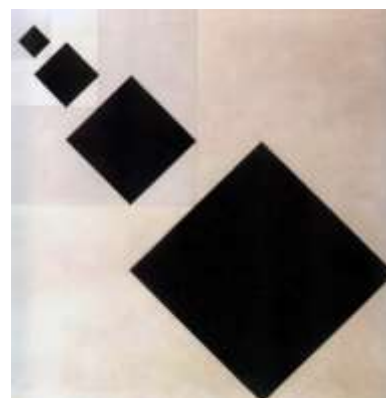
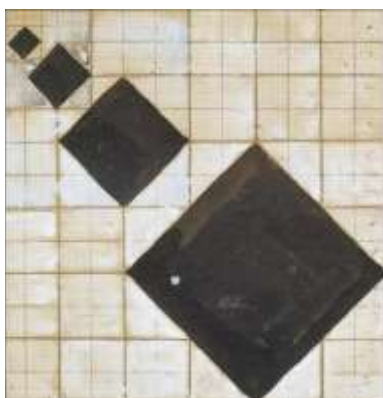
⁵⁷ MoMA – Przy opisie obrazów będę stosował ten skrót dla Museum of Modern Art (muzeum sztuki nowoczesnej) w Nowym Jorku



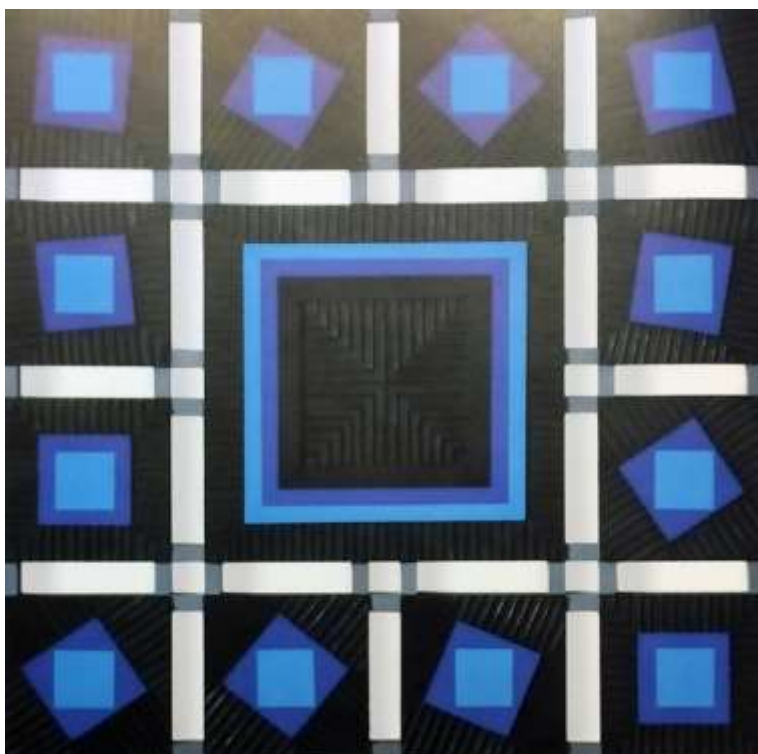
Ryc. 163. Piet Mondrian. Obraz I, 103x100cm, 1921, Muzeum Sztuki, Haga



Ryc. 164. Kazimierz Malewicz. Czarny kwadrat, 79,5x79,5cm, 1915, Galeria Trietiaowska, Moskwa



Ryc. 165. Theo van Doesburg. Kompozycja arytmetyczna / Forma uniwersalna, 1929-1930, Muzeum Kröllera-Müllera, Otterlo



Ryc. 166. Jacek Dyrzyński. Kolekcja,
92x92cm, 2013



Ryc. 167. Ryszard
Winiarski. Obiekt
przestrzenny, 55cm,
1971

Otwarte formy przestrzenne

Jeszcze w czasach historycznych, obrzędy większości religii, odbywały się w świętych gajach. Tam, gdzie tereny były wylesione, tworzone ich odpowiedniki z pni lub kamieni. Takie otwarte formy przestrzenne stanowiły, dla społeczności żyjących w ich otoczeniu, widoczny punkt odniesienia. Neolit charakteryzowały okrągłe konstrukcje, tworzone w krajobrazie otwartym. Najstarsze z nich, jeszcze z mezolitu, liczące 11 tysięcy lat, to Göbekli Tepe, które, być może, było jednak przykryte sklepieniem (ryc. 168). Najbardziej znane z takich okręgów jest angielskie Stonehenge, ponieważ przetrwało do dzisiaj na powierzchni ziemi (ryc. 169 - 171). Jest to krąg kamiennych monolitów o wysokości 4 metrów. W kręgu wewnętrznym monolity liczyły 6 metrów wysokości. Średnica obiektu wynosi 110 metrów, czyli okrąg zajmuje powierzchnię około hektara. Była to kolista, otwarta forma, tworząca centrum konkretnej społeczności. Był to dla niej punkt odniesienia, istniejący zarówno w czasie jak i w przestrzeni, stanowiąc miejsce jej spotkań. Punkt odniesienia, który był wznoszony przez wiele pokoleń, tworząc w efekcie trwałą społeczność. Na wzór takich kamiennych monolitów wzniesiono w 1965 roku pomnik ludzi morza w Gdyni (ryc. 172). Na

wystawie „Ogrody Świata” w Hamburgu, kamienny ogród symbolizował Europę Środkową (ryc. 173). W Warszawie współczesne kamienne kręgi towarzyszą Bibliotece Narodowej i Centrum Nauki Kopernik. Świadczą one o istnieniu żywej tradycji takich form identyfikacji. Dziś podobną rolę punktów odniesienia dla społeczności miejskich pełnią stadiony piłkarskie. Największy z nich, stadion Salt Lake w Kalkucie, mieścił 120 000 widzów i jego wielkość w przybliżeniu odpowiada rozmiarom kręgu w Stonehenge (ryc. 174). Architekt krajobrazu, Janusz Skalski uważa, że granice, związanej z konkretnym miastem społeczności, określają napisy sławiące lokalne kluby piłkarskie. Takie granice są zazwyczaj rozleglejsze niż granice samych miast.



Ryc. 168. Göbekli Tepe, Turcja



Ryc. 169. Lucas de Heere.
Stonehenge, 1575, Biblioteka
Brytyjska, Londyn



Ryc. 170. John Constable.
Stonehenge, 39x60cm, 1835,
Muzeum Wiktorii i Alberta, Londyn



Ryc. 171. Kamienne elementy Stonehenge



Ryc. 172. Wiktor Tołkin. Pomnik „Ludziom Morza”, 1965, Gdynia (fot. J. Rylke)



Ryc. 173. Ogród – Europa Środkowa, IGS 2013, Hamburg (fot. J. Rylke)



Ryc. 174. Stadion Salt Lake, 105x68m, 1984, Kalkuta

W starożytności, kiedy kultury pogańskie spersonifikowały swoich bogów, kamienne monolity przekształciły się w monumentalne posągi. Powstawały jako spersonalizowane punkty odniesienia. Kolosalny Posąg Heliosa, greckiego bóstwa słońca z wyspy Rodos, był uważany za jeden z siedmiu cudów starożytnego świata. Został wzniesiony w 280 roku p.n.Chr. i liczył 30 metrów wysokości (ryc. 175). Nie zachował się,

ale w Egipcie, przed świątynią grobową w pobliżu Teb, wzniesiono gigantyczne posągi faraona Amenhotepa III, które jako Kolosy Memnona stoją tam do dzisiaj.



Ryc. 175. Louis de Caullery. Kolos Rodyjski, 35x46cm, 1620, Luwr, Paryż

Tendencja do wznoszenia gigantycznych posągów, odżyła w XIX wieku i trwa także współcześnie. Podobne posągi, wznoszone przy tworzeniu państw narodowych, służą tym narodom jako ich punkty identyfikacji. W XIX wieku, w Nowym Jorku stanęła Statua Wolności licząca wraz z cokołem 93 metry. Podobna statua stanęła w 1980 roku w Kijowie. Była to, licząca 120 metrów – Matka Ojczyzna. Najwyższa, bo licząca 182 metry, przedstawiająca Sardara Patela, jest indyjska Statua Jedności (ryc. 176). Także w Polsce, dla utrzymania tożsamości, na ziemiach przejętych po II Wojnie Światowej, postawiono w Świebodzinie posąg Jezusa Chrystusa - Króla Wszechświata. (ryc. 177).



Ryc. 176. Ram V. Sutar.
Statua Vallabhbhaia Patela,
182m, 2018, Kevadia



Ryc. 177. Mirosław Patecki. Figura
Jezusa Chrystusa, Króla Wszech-
świata, 36m, 2010, Świebodzin

Zamknięte formy przestrzenne

Neolityczne okrągłe obiekty, tworzone jako społeczne punkty odniesienia, mogły być otwarte, ale mogły też być zamknięte, tworząc wypiętrzenia ziemi. Wtedy pełniły przede wszystkim rolę grobowców, jak grobowiec korytarzowy w irlandzkim Nowegrange. Jest to grobowiec sprzed 5000 lat i ma średnicę 85 metrów (ryc. 178). Ozdabiają go ornamenty spiralne (ryc. 179), charakterystyczne również dla innych obiektów z tego okresu. Widziałem takie, między innymi, na Malcie (ryc. 180). Być może spirale symbolizowały węże, które w szamańskich wierzeniach rządziły światem podziemnym.

Neolityczne grobowce, to przede wszystkim kurhany, czyli mogiły w formie wzgórza. Przykładem jest kurhan z Vw.p.n.Chr. w Salbyku na Syberii (ryc. 181). W późniejszym okresie takie kurhany nabrały znaczenia symbolicznego. Buddyjskie stupy były wznoszone nad jego relikwiami lub, traktowanymi jak relikwie jego tekstami (ryc. 182). Wznoszono je także w czasach nowożytnych jako symbole pamięci o wybitnych ludziach. W Krakowie usypano kopiec dla uczczenia pamięci o Tadeuszu Kościuszcze (ryc. 183). W starożytności takie kopce

przybierały często wygląd regularnego ostrostupa. Najbardziej z nich znane, to piramidy egipskie, które jako grobowce znalazły kontynuację w sudańskim Meroe, stolicy państwa Kusz (ryc. 184).



Ryc. 178. Grobowiec korytarzowy w Nowegrance, 3200p.n.Chr.



Ryc. 179. Ornament spiralny z Newgrange, 3200p.n.Chr.



Ryc. 180. Ornament spiralny z Tarxien, 3500p.n.Chr.



Ryc. 181. Kurhan, Salbyk, Vw.p.n.Chr.



Ryc. 182. Stupa Sanchi w Madhya Pradesh, IIIwiekp.n.Chr.



Ryc. 183. Jan Nepomucen Bizański. Sypanie Kopca Kościuszki, 87x163cm, 1838, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 184. Piramidy grobowe cmentarza zachodniego w Meroe

Rozdział 3 – Formy rozwinięte

Bo naprawdę piękna
Jest forma zamknięta

Formy zamieszkiwania

Jak pisał Yu-Fu Tuan⁵⁸, człowiek sam, swoim ciałem, określa wartości i cechy swojego otoczenia. Posiada wymiar pionowy, a jego rozpiętość ramion odpowiada jego wzrostowi. Człowiek paleolityczny posiadał wzrost człowieka współczesnego (mężczyzna 175 cm, kobieta 160 cm). Obracając się zakreśla ramionami koło. To, co jest wyżej, jest ważniejsze od tego, co jest niżej, a to co po prawej stronie jest ważniejsze od tego, co jest po lewej stronie. Równocześnie terytorialność człowieka określa, według Edwarda Halla⁵⁹, następujące strefy kontaktu: intymny 45 cm, osobisty 120 cm, społeczny 360 cm i powyżej tej wielkości dystans publiczny. W rezultacie, ludzie żyjący w kulturze zbieracko łowieckiej posiadali, oparte na tych wymiarach, siedziby o kształcie stożka lub półkuli. Średnica takiej siedziby wynosiła około 5 metrów, co daje powierzchnię niemal 20 m². Taką formę miało eskimoskie śnieżne igloo, azjatycka wojłokowa jurta, czy amerykański wigwam z gałęzi lub tipi ze skór bizonów (ryc. 185, 186). Również zespoły takich przenośnych domów tworzyły okrąg, o wielkości zależnej od liczby domów. Jak pisał, badając pierwotne społeczności w Brazylii, w „Smutku tropików” Claude Lévi-Strauss, takie obozowiska, zajmujące powierzchnię około hektara, posiadały skomplikowaną strukturę społeczną. Małżeństwa mogły być zawierane z odrębnych części wsi, żeby wykluczyć bliskie pokrewieństwo, a struktura społecznej hierarchii, przenikała strukturę przestrzenną, sytuując mieszkańca w ścisłej siatce formalnej⁶⁰ (ryc. 187, 188).

Rozbudowa osiadłych form zamieszkiwania doprowadziła do powstania struktur urbanistycznych. Położone w centrum takiej struktury, było w starożytności miejsce świątynne – piramida lub świątynia. Takie centrum otaczała zabudowa miejska, która była podzielona prostokątną siatką ulic. Układ prostokątny, podobnie jak siatka pól, był wynikiem optymalnego wykorzystania ograniczonej przestrzeni. Ostatnim z tak zaprojektowanych w 1421 roku miast był Pekin, którego centrum stanowiło *Zakazane Miasto* o charakterze pałacowo – świątynnym (ryc. 189). W starożytności antycznej takie centrum nie określała już budowla świątynna, ale pusty plac, na którym mogli spotykać się mieszkańcy miasta. Stanowiło to odpowiednik dziedzińca domowego, na

⁵⁸ Yu-Fu Tuan. *Przestrzeń i miejsce*, PIW, Warszawa 1987

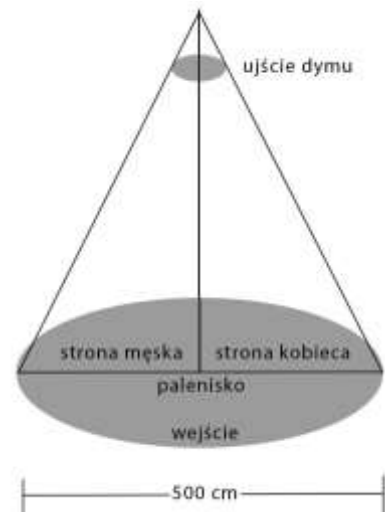
⁵⁹ Edward Hall. *Ukryty wymiar*, PIW, Warszawa 1976

⁶⁰ Claude Lévi-Strauss. *Smutek tropików*, PIW, Warszawa 1960, ryc. 29, 43

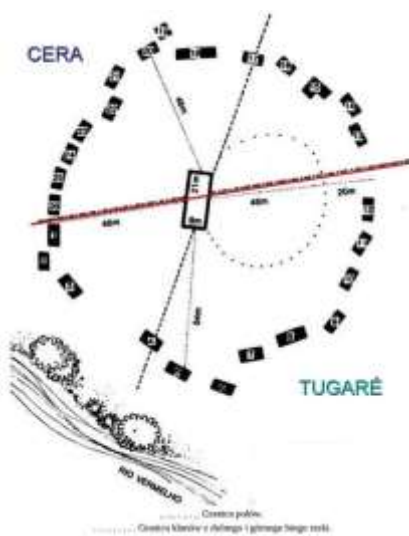
który otwierały się pomieszczenia w śródziemnomorskich domach. Takie place nosiły różne nazwy. W Grecji była to agora, w Rzymie forum, w średniowiecznej Europie rynek, często wraz z ratuszem jako reprezentantem demokracji pośredniej (ryc. 190).



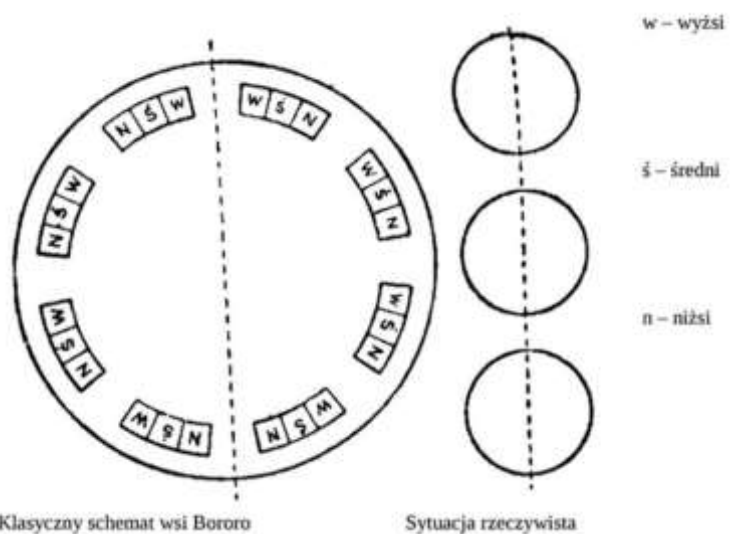
Ryc. 185. Karl Bodmer. Tipi Siuksów, 1833



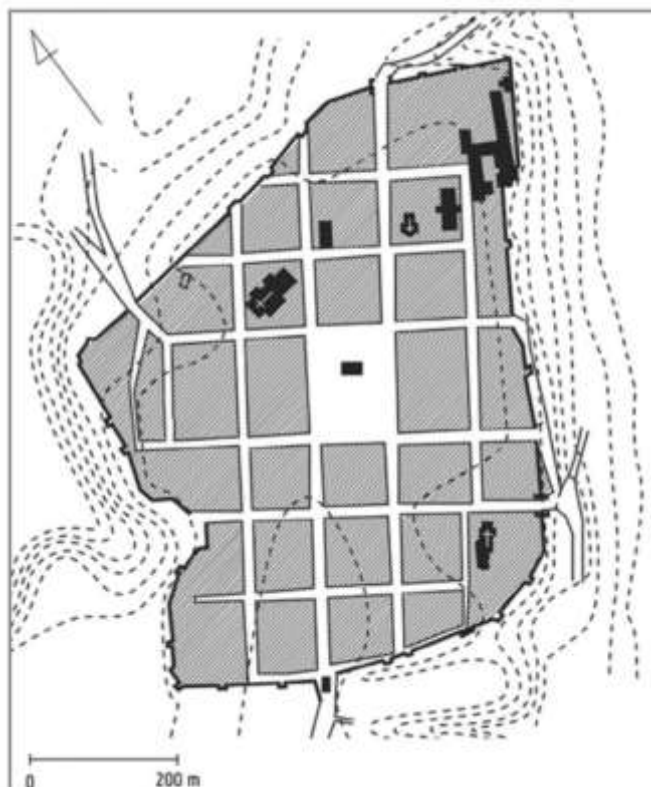
Ryc. 186. Jan Rylke. Schemat tipi



Ryc. 187. Claude Lévi-Strauss. Plan wioski Kejara



Ryc. 188. Claude Lévi-Strauss. Schemat przedstawiający pozorną i rzeczywistą strukturę społeczną wsi Bororo



Ryc. 189. Plan Pekinu, 1900 Ryc. 190. Chełmno. Plan miasta 1233⁶¹

Człowiek, jak każdy organizm, jest istotą, którą cechuje terytorialność. Terytorialność wykracza poza zajmowaną przez człowieka przestrzeń fizyczną. Równocześnie jako istoty społeczne, ludzie wyznaczają granice terytorialne. Granice są określane przez konkretne społeczności. Stąd płot na granicy społeczności rodzinnej, mury oddzielające społeczność miejską (ryc. 191) i umocnione granice państwowe chroniące przed cudzoziemcami (ryc. 192). Z moich badań nad terytorialnością wypoczywających na otwartej przestrzeni ludzi lub ich grup, wynikała średnia arytmetyczna odległości pomiędzy nimi, w wymiarze 20,7, i medianie 21 metrów⁶². W ten sposób tworzy się struktura dzielącej przestrzeni siatki terytorialnej, z terytoriami o powierzchni około 400 m². Jest to powszechnie przyjęta wielkość działki w zabudowie prostokątnej. W zabudowie wielorodzinnej, mieszkaniowej, ściany pozwalają na ograniczenie terytorialności niemal do wymiarów fizycznych człowieka, tworząc, tak zwaną, przestrzeń funkcjonalną (ryc. 193, 194). Wielkość tej przestrzeni bywa różnie definiowana. Do niedawna

⁶¹ Małgorzata Kostrzewska. Miasto europejskie na przestrzeni dziejów. Wybrane przykłady, Akapit-DTP, Gdańsk 2013, ryc. 76

⁶² Jan Rylke. Wartość parku historycznego dla ochrony integralności funkcjonowania przestrzennego człowieka, w: Longin Majdecki (red.). Problemy architektury krajobrazu, t. I, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 1986

zabudowa wiejska operowała podstawowymi jednostkami mieszkalnymi o powierzchni 40m² (ryc. 195). W komunistycznej Polsce przyjęto formalne normatywy, określającą przysługującą przestrzeń dla rodzin o określonej wielkości. Normatyw z 1959 roku⁶³ przewidywał dla kategorii mieszkań M1 (cyfra przy M określa liczbę zamieszkujących osób) 17-20m², M2 – 24-30m², M3 - 33-38m², M4 – 42-48m², M5 – 51-57m², M6 – 59-65m², M7 – 67-71m². (ryc. 196). Takie osiedle pokazałem na obrazie z 1982 roku (ryc. 197). Rozkład pomieszczeń i ich wielkość były opracowywane w zgodzie z podstawowymi ich funkcjami: przygotowania posiłków, pobytem dziennym, spaniem i zabiegami higienicznymi. Ze względu na zagrożenie gruźlicą, której prątki są niszczone przez promienie słoneczne uznano, że pomieszczenia powinny być doświetlone światłem słonecznym zgodnie z linią słońca, która określa właściwy czas nastonecznienia pomieszczeń (ryc. 198).



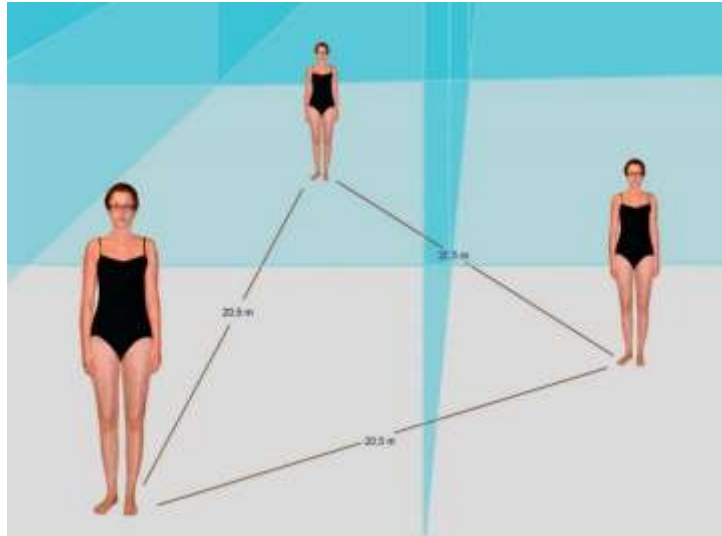
Ryc. 191. Mury Carcassonne, XIIIw.
(fot. J. Rylke)



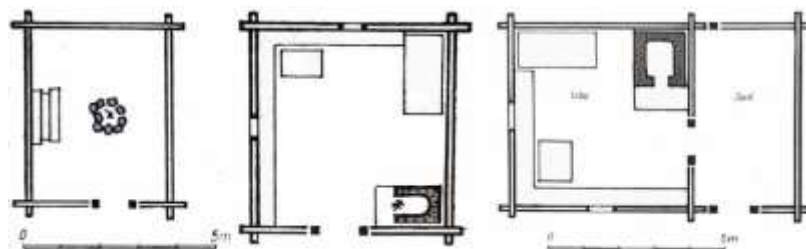
Ryc. 192. Płot na granicy
Polski z Białorusią, 2024

⁶³ Uchwała nr 364 Rady Ministrów z 20 sierpnia 1959 r. w sprawie zatwierdzenia normatywów projektowania dla budownictwa mieszkaniowego, „Monitor Polski”, nr 81, poz. 422, s. 687.

Ryc. 193. Le Corbusier. Marsylska jednostka mieszkalna, 1953 (fot. J. Rylke)



Ryc. 194. Jan Rylke. Terytorialność, 1986



Ryc. 195. Franciszek Piaścik. Szałas pasterski, kurna chata i najprostszy budynek mieszkalny⁶⁴



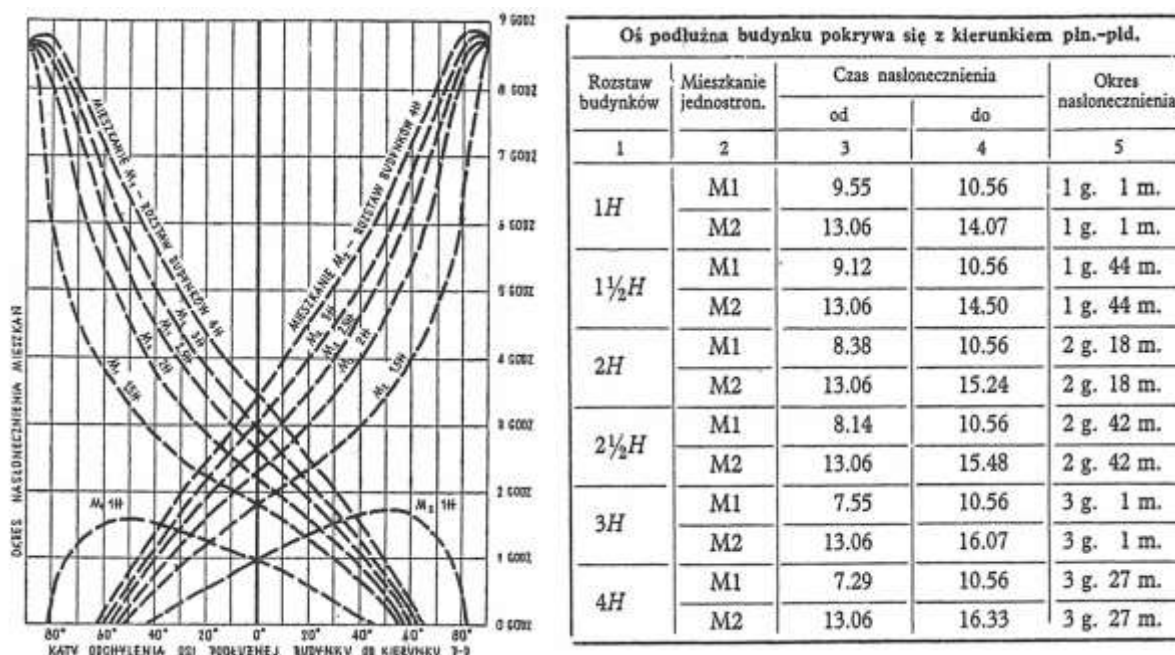
Ryc. 196. Stanisław Marzyński. Normatywy na jednego mieszkańca, 1966⁶⁵



Ryc. 197. Jan Rylke. Osiedle, akryl, płótno, 100x130cm, 1982

⁶⁴ Franciszek Piaścik. Krótki zarys historii architektury, PWRiL, Warszawa 1954, s. 156, 157

⁶⁵ Stanisław Marzyński. Urbanistyka, PWN, Warszawa – Łódź 1966, s. 37,38, rys. 51



Ryc. 198. Mieczysław Twarowski. Czas nasłonecznienia 21 marca i 21 września mieszkań jednostronnych M1 i M2 na szerokości geograficznej Warszawy⁶⁶

Obecny Warszawski Standard Mieszkaniowy określa wysokość pomieszczeń na 2,65 m i maksymalną powierzchnię mieszkań kompaktowych, czyli takich, które nawet na niewielkiej powierzchni powinny zapewnić wszystkie wymagane przepisami funkcje mieszkaniowe. Dla takich mieszkań określono następujące powierzchnie: jednopokojowe (typu studio) na 40 m²; dwupokojowe (1 sypialnia + pokój dzienny) na 55 m²; trzypokojowe (2 sypialnie + pokój dzienny) na 70 m²; czteropokojowe (3 sypialnie + pokój dzienny) na 85 m²⁶⁷.

Kanon fabularny

Najstarsze, czytelne przedstawienia fabularne, znamy z terenu Mezopotamii. Prawdopodobnie Sumerowie, jako pierwsi, stworzyli formy, które zostały rozwinięte w sformalizowane kanony fabularne. Starożytny Sumer wykształcił kulturę hierarchiczną, która wymagała formalnych zasad przedstawiania i propagowania zasad życia społecznego. Jak to wyglądało w zapisie fabularnym, możemy zobaczyć na tak zwanym sztandarze z Ur (ryc. 199, 200). Występuje tu kilka konwencji,

⁶⁶ Mieczysław Twarowski. *Słońce w architekturze*, Arkady, Warszawa 1960, s. 52

⁶⁷ Załącznik Nr 1, Warszawski Standard Mieszkaniowy 1.2 (Projekt do konsultacji), Warszawa, 1 października 2018 roku, s. 29-31 (online) https://konsultacje.um.warszawa.pl/uplads/decdim/attachement/file/3884/1_warsz_standard_mieszkaniowy_do_konsultacji.pdf (pobrano 26.04.2025)

które możemy zobaczyć na tym obiekcie po raz pierwszy, ale które funkcjonowały przez całą starożytność. Konwencją formalną jest perspektywa rzędową, na której ukazywane są kolejne sekwencje zdarzeń. Przerysowane są proporcje ludzkie, ukazując w powiększeniu, ważniejsze anatomicznie elementy. Większa jest głowa, a w niej oczy i uszy. Większa jest też górna połowa ciała. Głowa jest przedstawiona z profilu, tors i ręce z przodu, nogi z profilu (ryc. 201). Występuje perspektywa intencjonalna, w której postać najważniejsza jest wyraźnie, o 15%, większa od pozostałych postaci (ryc. 202). Oprócz dominującego władcy, widzimy warstwę arystokracji. Jest ona przedstawiona w konwencji siedzących i pijących alkohol postaci. Wszystkie postacie określa standaryzacja. Widzimy to u żołnierzy jednakowo uzbrojonych i umundurowanych. Podobnie, jednakowo wyglądają, zaprzężone w onagry wozy bojowe i podobnie prezentuje się urzędnicza elita. Nadzy są, leżący pod kołami rydwanów i prowadzeni jako jeńcy, przeciwnicy. W kanonie fabularnym konflikt jest przedstawiony jako zmaganie kultury z dzikością (ryc. 203). Podobny kanon przedstawień przetrwał przez całą starożytność i dotrwał do czasów nowożytnych. Możemy go zobaczyć na antycznej steli nagrobnej Dexileosa⁶⁸ (ryc. 204). W łazienkach można zobaczyć gipsowy odlew steli Dexileosa, a nowożytną wersję takiego przedstawienia widzimy także w łazienkach, w formie konnego pomnika Jana III Sobieskiego (ryc. 205).

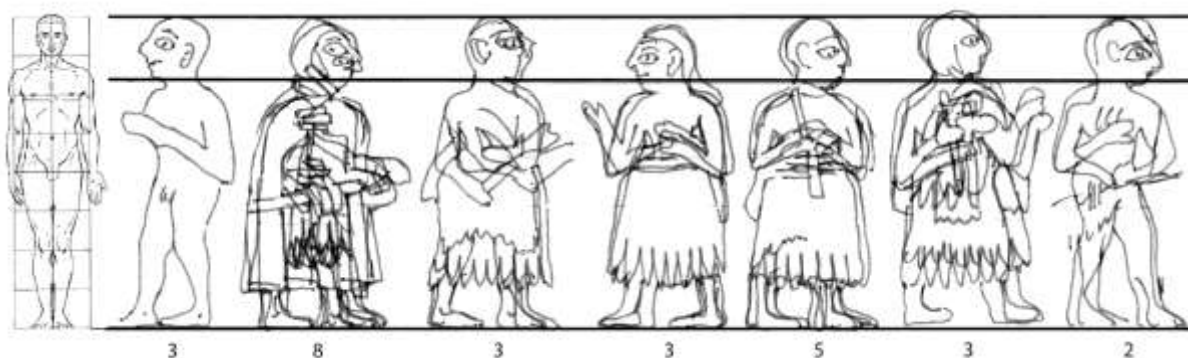


Ryc. 199. Sztandar z Ur, pokój, 22x50cm, 2550p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn

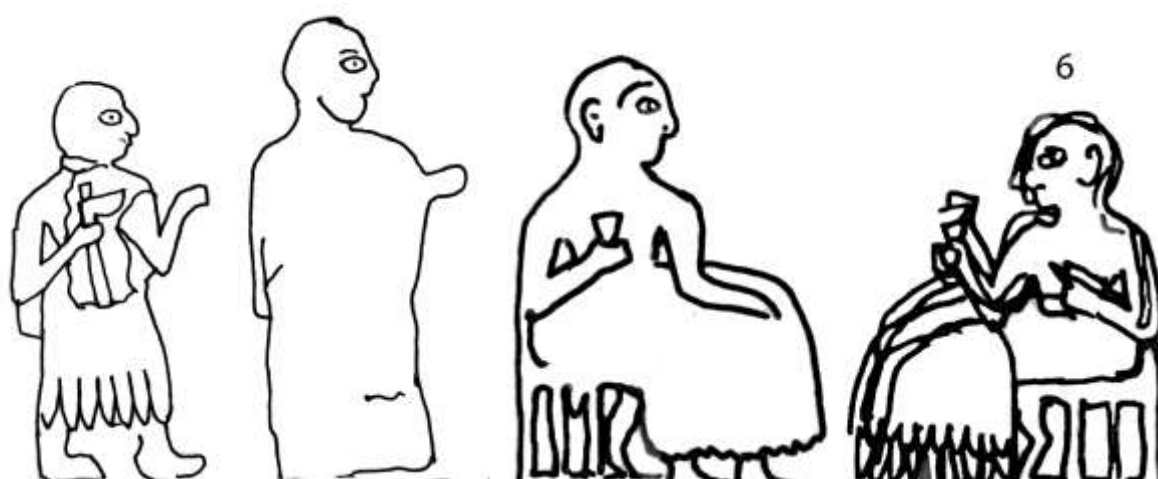
⁶⁸ Oryginał w ateńskim Muzeum Archeologicznym Keramejkosu



Ryc. 200. Sztandar z Ur, wojna, 22x50cm, 2550p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 201. Proporcje postaci występujących na sztandarze z Ur (cyfry pokazują liczbę uwzględnianych modeli) w zestawieniu z proporcjami anatomicznymi



Ryc. 202. Perspektywa intencjonalna na sztandarze z Ur



Ryc. 203. Sztandar z Ur, wojna (fragment) 2550p.n.Chr.



Ryc. 204. Stela grobowa Dexileosa, 185x148cm, 394p.n.Chr.



Ryc. 205. Andrzej Le Brun i Franciszek Pinck. Pomnik Jana III Sobieskiego w Warszawie, 1788

Rysunkowy kanon fabularny, ujmujący w układzie rzędownym kolejność zdarzeń, przetrwał przez całą starożytność, średniowiecze i czasy nowożytne. Został rozwinięty w XX wieku w literaturze komiksowej (ryc. 206). Także ja zrelacjonowałem w podobnej formie „Burzę” Szekspira, tradycję „Commedia dell'arte” Carlo Goldoniego oraz poemat Zbigniewa Herberta „Prześlanie Pana Cogito” (ryc. 207 - 209).



Ryc. 206. Jean-Claude Forest. Barbarella, 1966



Ryc. 207. Jan Rylke.
Burza, według Szek-
spira, 80x60cm, 2025

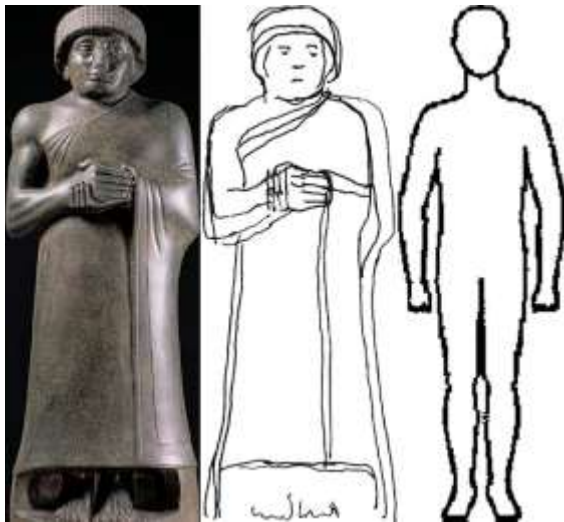
Ryc. 208. Jan Rylke.
Commedia dell'arte,
80x60cm, 2025

Ryc. 209. Jan Rylke.
Przestanie pana
Cogito Herberta,
80x60cm, 2025

Forma oddziałująca postaci ludzkiej

Istnieje pojęcie „public relations”, czyli kształtowania wizerunku. Zajmują się tym specjaliści od zarządzania i rozpowszechniania informacji. Są też ukierunkowani na kształtowanie wizerunku. Promocja i kształtowanie wizerunku mają bardzo długą tradycję. Profesjonalnie ukształtowany wizerunek miał skutecznie oddziaływać na otoczenie. Forma oddziałująca wizerunku postaci ludzkiej została opracowana przeszło 4 tysiące lat temu w Mezopotamii, w okresie panowania króla Lagasz, Gudei, którego siedzące i stojące posągi w dużej liczbie przetrwały do dzisiaj. Charakteryzują te posągi dwie cechy. Nie są ukształtowane zgodnie z liczbowym kanonem proporcji, bo poszczególne warianty przedstawień różnią się pomiędzy sobą, ale w ramach wariantu są dość dokładnie powtarzane, co świadczy wręcz o kopiowaniu pierwotnego wzoru. Wykorzystałem po trzy posągi Gudei do określenia tego wzoru i porównałem go do antropometrycznego, objętego polską normą PN-90/N-08000 wzoru do projektowania, czyli modelu, według którego dzisiaj projektujemy, służące ludziom, pomieszczenia i urządzenia. (ryc. 210-212). Widać we wszystkich powtórzeniach, wydobyć i powiększyć elementów oddziałujących w relacjach międzyludzkich, czyli te, na które zwraca się w publicznych relacjach największą uwagę. Wyraźnie jest powiększona ludzka głowa, a w niej oczy i uszy. Powiększone są również dłonie, a generalnie, górna połowa ciała. Tradycja przedstawień człowieka w formie oddziałującej, wytworzonej przez powiększenie tych cech

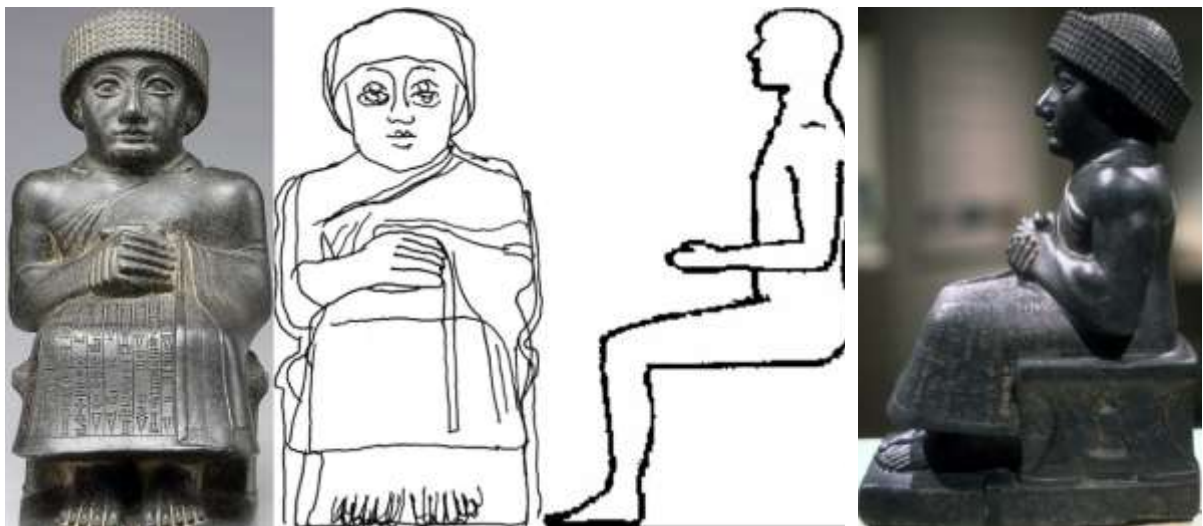
anatomicznych, które są wykorzystywane do społecznej komunikacji, jest znacznie starsza. Jest widoczna już w figurkach sprzed ponad 7 tysięcy lat (ryc. 213). Przypomina również współczesne zabawki dla dzieci, czyli kanon formy oddziałującej, jest też obecny w wychowaniu do dzisiaj (ryc. 214). Taki kanon jest oparty na pierwotnych wzorach percepcyjnych i przypomina rysunki dzieci i ludzi o zaburzonej osobowości, u których francuski malarz Jean Dubuffet poszukiwał autentyczności wyrazu (ryc. 215).



Ryc. 210. Gudea, 70,5cm, 2100p.n.Chr, Luwr, Paryż



Ryc. 211. Gudea, 62cm, 2120p.n.Chr, Luwr, Paryż



Ryc. 212. Gudea, 44cm, 2090p.n.Chr., MET, Nowy Jork



Ryc. 213. Bogini,
18,5cm,
5100p.n.Chr.
Muzeum Kosowa,
Pristina



Ryc. 214. Ana-
tomiczna
zabawka
dziecinna



Ryc. 215. Jean Dubuffet.
Miss Cholera, 55x46cm, 1946,
Muzeum Guggenheima,
Nowy Jork

Forma monumentalna

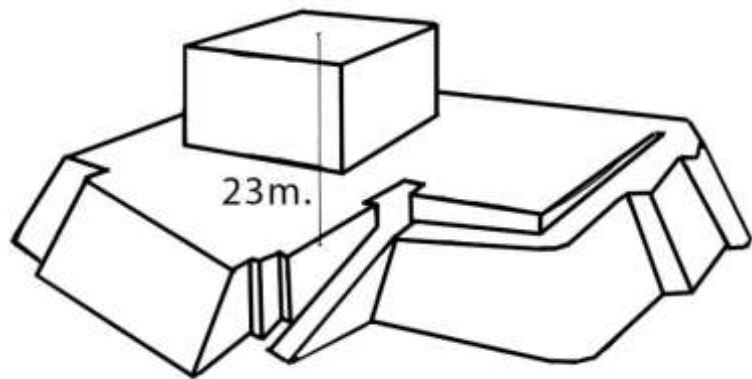
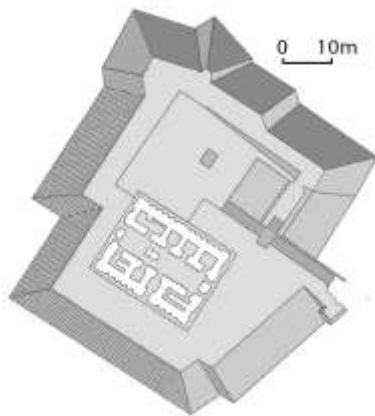
Forma monumentalna jest symbolem posiadania i oznacza dominację władzy, która taką formę wzniosła. Już hierarchiczny system społeczny w sumeryjskich miastach państwach, wymagał uwidocznienia go w ich przestrzeni. Centrum takiego miasta jak Uruk, zajmował okrąg świątynny, w którym znajdowała się świątynia usytuowana na podniesionej platformie (ryc. 216). W miarę rozwoju miast i umacniania się hierarchicznego systemu społecznego, podnoszono i zwielokrotniano platformy, które w wyniku tego przekształcały się w piramidy schodkowe. W Ur są to trzy platformy (ryc. 217), a w Babilonie, Wieża Babel liczy już siedem platform (ryc. 218). Poszczególne platformy były przeznaczone dla określonych społecznych warstw. Zajmowali je oni w trakcie uroczystości religijnych. Nad platformami górowała świątynia, mieszkanie Boga. Jego łaska spływała na usytuowanych na platformach mieszkańców miasta, podobnie, jak spływała woda z położonej na szczycie wiszących „Ogrodów Semiramidy”, studni. Ze studni, która odżywiała rośliny rosnące na tarasach tego ogrodu. Ogrodu - jednego z siedmiu cudów starożytnego świata.

Możemy zobaczyć, jak doskonalił się proces utrwalania społecznej hierarchii i jak w relacji do niego, doskonaliła się forma zigguratów, czyli platform spiętrzonych w piramidy. Najstarszy ziggurat z Uruk, to

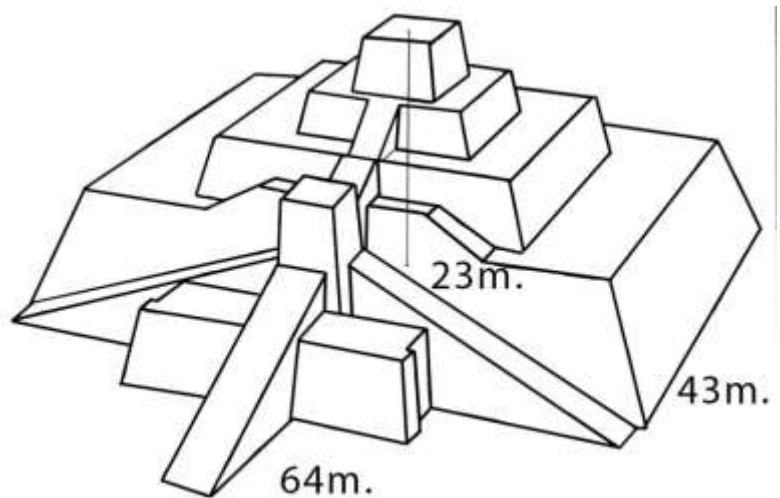
nieregularna platforma z położoną na niej świątynią. Kolejny ziggurat jest już symetryczny, z trzema platformami, na najwyższej jest położona świątynia. Wreszcie Wieża Babel ma już siedem platform, dwie osie symetrii i zamyka się w regularnym sześciacie.

Model takiej hierarchicznej struktury powtórzyły, podobnie skonstruowane, komunistyczne satrapie w XX wieku, z ich pierwszym sekretarzem partii, jej centralnym komitetem i partią wyniesioną ponad mieszkańców. Na obszernym placu, dla którego wyburzano całą dzielnicę, stawiano taką piramidalną budowlę. Zamiast świątyni, na jej szczycie umieszczony był symbol komunizmu – czerwona gwiazda. W Moskwie, stolicy światowego komunizmu postawiono pięć takich budowli z najwyższą z nich - Uniwersytetem im. Łomonosowa (ryc. 219). W Warszawie postawiono tylko jeden wieżowiec, Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina (ryc. 220). Ze względu na wyższą zabudowę współczesnych miast, kształt takich piramidalnych form uległ wydłużeniu, niemal trzykrotnie przekraczając wysokość Wieży Babel, a zamiast świątyni na ich szczycie umieszczano, jak egipski obelisk, iglicę.

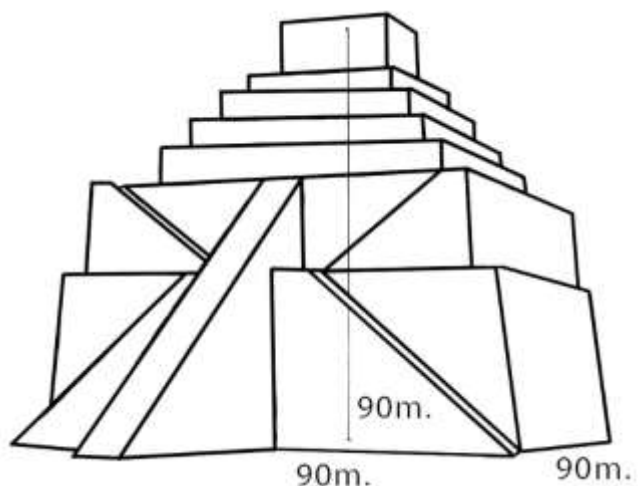
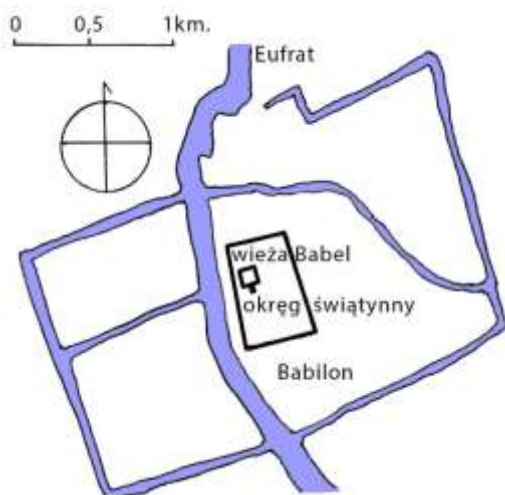
Nieco inaczej konstruowano formy monumentalne w drugim starożytnym imperium, w Egipcie. Ponieważ faraon stawał się po śmierci bogiem zbiorowym, którego zadaniem było przeprowadzenie Egipcjan w zaświaty, budowano mu, zbiorowym wysiłkiem poddanych, monumentalny grobowiec w formie piramidy. Pierwsza piramida, która była wznoszona etapami, miała jeszcze formę piramidy schodkowej, ale następne już formę regularnych ostrosłupów, bo w Egipcie dominował absolutyzm z bogiem - faraonem. Nie była to budowla wznoszona, jak piramidy świątynne, w centrum miasta, ale poza nim, na pustyni. Pierwsza taka piramida zajmowała prostokątny obszar o powierzchni 15 hektarów i otaczał ją wysoki na 10 metrów mur. Nowością była forma służby psychologicznej, wprowadzającej wiernych, w obszar świątynny. Nie tworzyły jej, jak w piramidach świątynnych schody, które poprzez narzucony rytm wpływały na przekształcenie sfery profanum w sferę sacrum. Tutaj przechodzono z nasłonecznionej pustyni ciemnym korytarzem (a), w którym rytm określany był przez kolumny, do otwartej przestrzeni dziedzińca, z którego rozciągał się widok ($b=3a$) na piramidę (a) (ryc. 221).



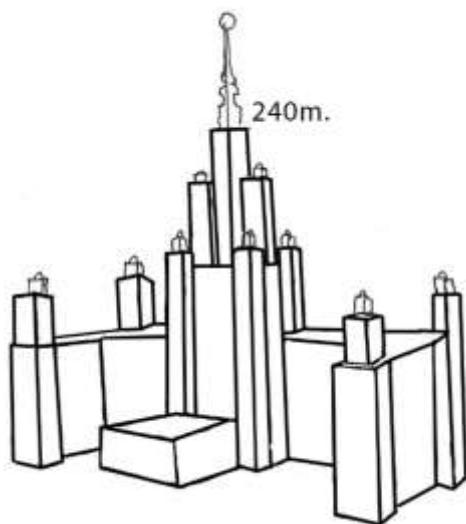
Ryc. 216. Świątynia Anu w Uruk, 3000p.n.Chr.



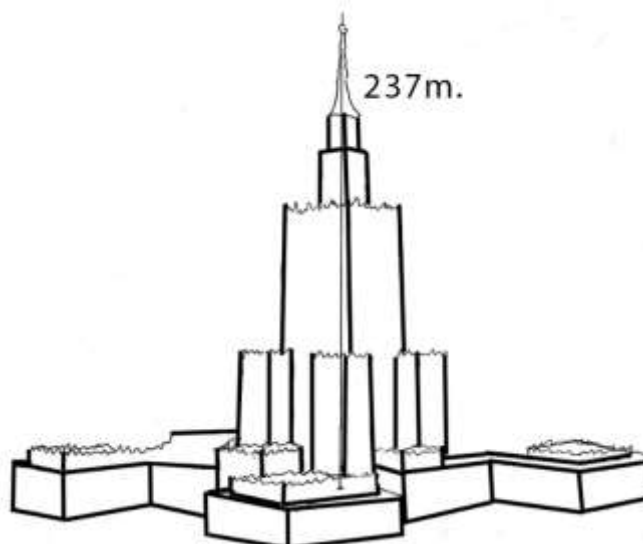
Ryc. 217. Ziggurat Nanny i jego usytuowanie w Ur, 2100p.n.Chr.



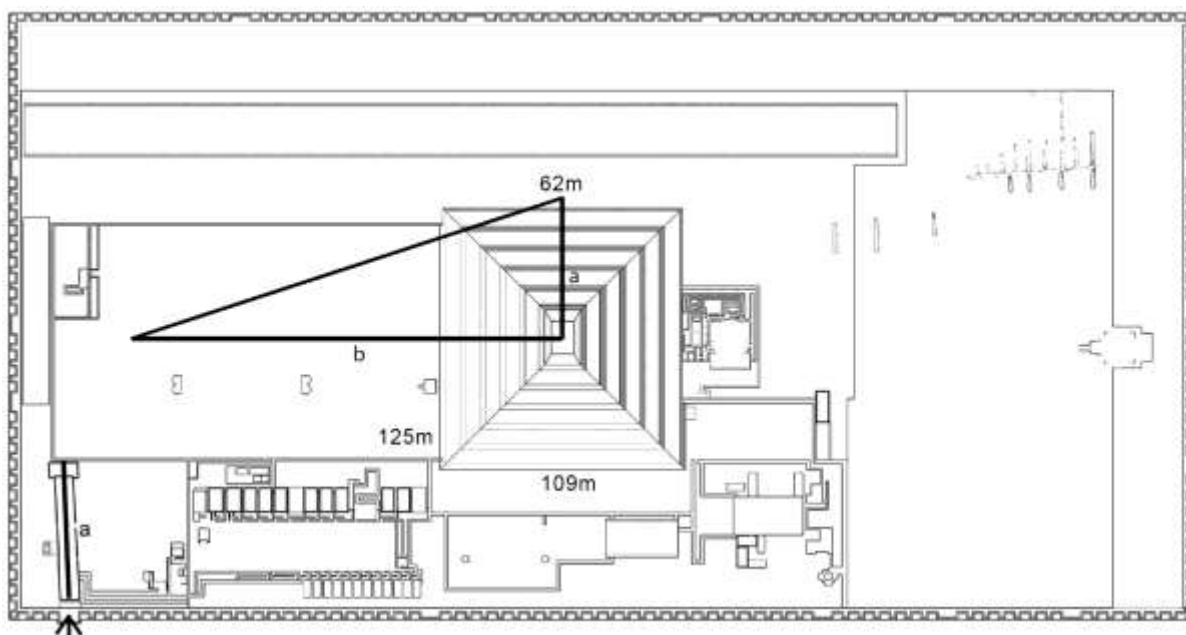
Ryc. 218. Wieża Babel i jej usytuowanie w Babilonie, 660p.n.Chr.



Ryc. 219. Lew Rudniew. Uniwersytet im. Łomono-sowa, 1953, Moskwa



Ryc. 220. Lew Rudniew. Pałac Kultury i Nauki, 1955, Warszawa



Ryc. 221. Plan kompleksu Piramidy Dżosera w Sakkarze, według Cecila Mallaby'ego Firtha, 2680p.n.Chr.

Forma liniowa

Ponieważ forma piramidalna została wykorzystana przy wznoszeniu grobowca faraona, nie można było jej wykorzystać przy budowie świątyń, które zaczęto wznosić w Egipcie, po osłabieniu kultu faraona. Taką świątynię zbudowano w Karnaku dla boga Amona. Odpowiedniki kolejnych stopni piramidy świątynnej, nie spiętrzały się już pionowo nad sobą, ale umieszczano je kolejno za sobą, w układzie amfiladowym. Potężne pylony, poprzedzające kolejne partie świątyni, dawały

złudzenie ścian kolejnych tarasów świątynnej piramidy (ryc. 222). Służą psychologiczną, rozdzielającą strefę sacrum od strefy profanum, była prowadząca do świątyni aleja sfinksów. W samej świątyni kolejne dziedzińce, tak jak wcześniej platformy, były dostępne dla wybranych grup wiernych, prowadząc je w kierunku sanktuarium, umieszczonego na końcu kompleksu świątynnego. Element pionowy, poza pylonami pełniły obeliski i kolumny, równoważąc rytm poziomego przemierzania się w świątyni (ryc. 223).

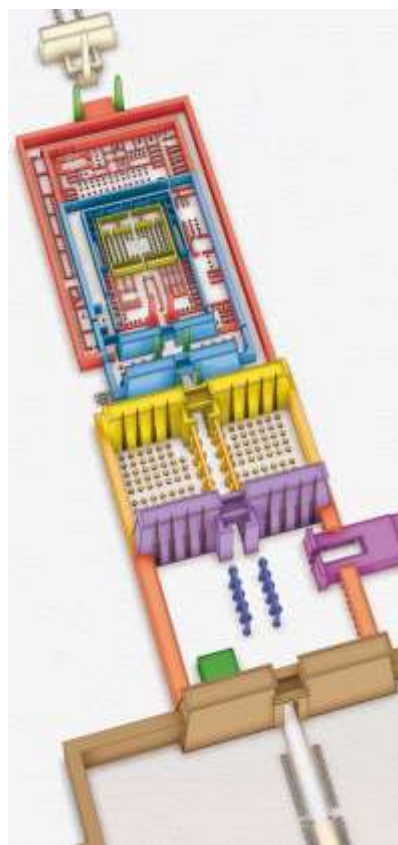
Taki układ liniowy został przyjęty dwa tysiące lat później we wczesnym chrześcijaństwie do konstrukcji kościołów pielgrzymkowych, takich jak bazylika św. Pawła w Rzymie. W średniowiecznych kościołach pielgrzymkowych występują kolejno: atrium, narteks, nawa i prezbiterium dla kleru, zakończone tabernakulum - mieszkaniem Boga. Także tu kolumnady równoważą rytm poziomego przemieszczania się wiernych (ryc. 224).

W XX wieku forma liniowa uległa zmianie. Komunizm, postulujący równość i ateizm spowodował, że hierarchia i ekskluzywność wewnątrz przestała obowiązywać. Przestało też mieć znaczenie sanktuarium z obecnością boga na końcu formy liniowej. Powstała w ten sposób forma liniowa, która utraciła swój początek i zakończenie. Pozostała z niej czysta forma liniowa, widziana też jako forma otwarta, której granice określa tylko funkcja takiej formy. Taką koncepcję reprezentowali w Polsce Zofia i Oskar Hansenowie, tworzący w latach 60tych XX wieku, koncepcję linearnego systemu ciągłego (ryc. 225). Oskar Hansen tak ją definiował: „Linearny System Ciągły jest propozycją kształtowania otoczenia człowieka w warunkach formacji uspołecznionej w oparciu o wzorzec organiczny, o elastyczną, odpowiednio proporcjonalną współzależność biegnących równolegle do siebie stref urbanistycznych – obsługujących i obsługiwanych. Stanowi on swego rodzaju przekrój, którego interpretacja zależy od ilości mieszkańców i ich składu społecznego, od możliwości technicznych itd. A więc przekrój o charakterze otwartym. Maksymalnie elastycznym. Inaczej mówiąc: jest to wiązka organicznie współzależnych różnych układów funkcjonalnych, z których każdy przechodzi biotechniczne ewolucje ilościowe i jakościowe”⁶⁹

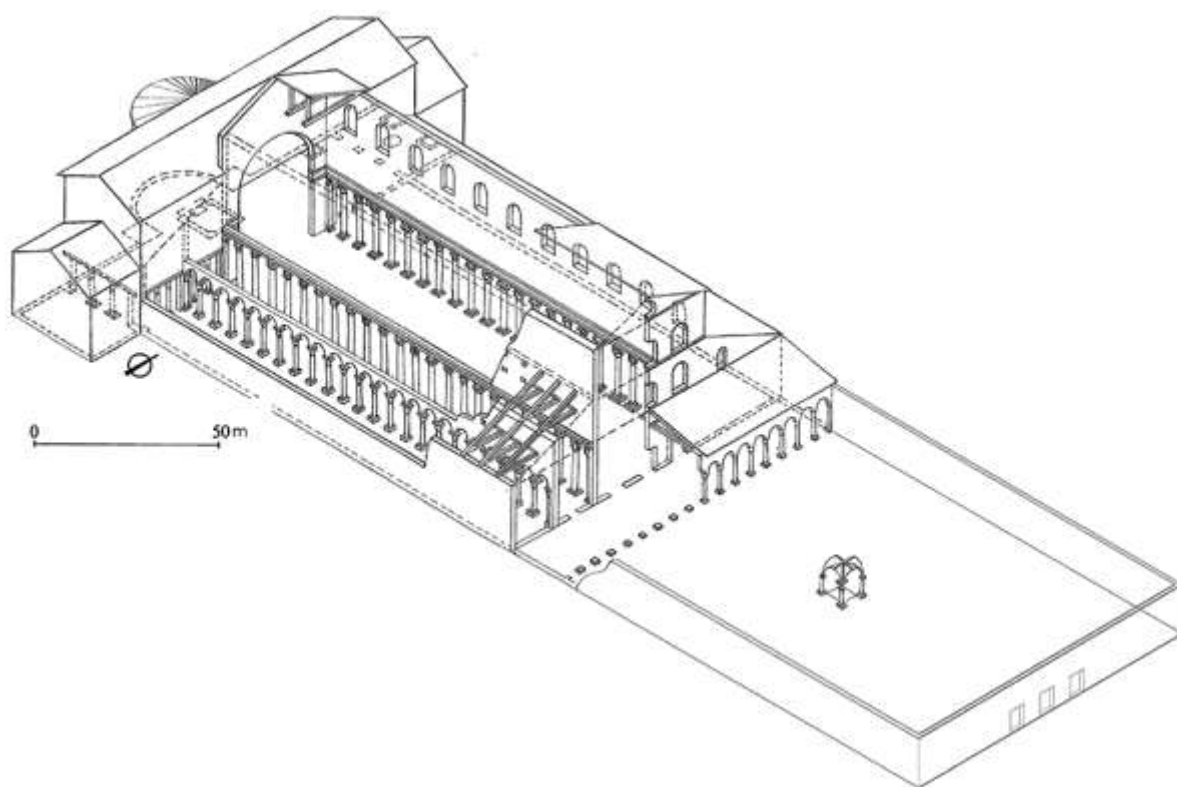
⁶⁹ Bartosz Wołoszczuk, Adam Nadolny. Linearny system ciągły Oskara Hansena w ujęciu współczesnym. Studium przypadku miasta Poznań, Sciendo, Politechnika Białostocka, Białystok 2022, s. 13-43, s. 18



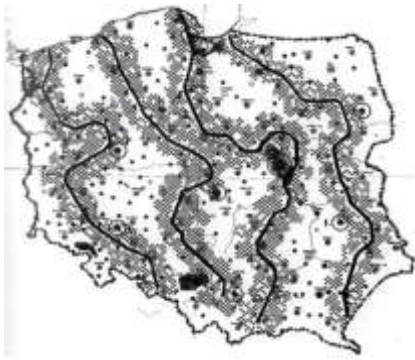
Ryc. 222. Pylony świątyni Amona w Karnaku, 1550, Muzeum w Karnaku



Ryc. 223. Świątynia w Karnaku, 1550,



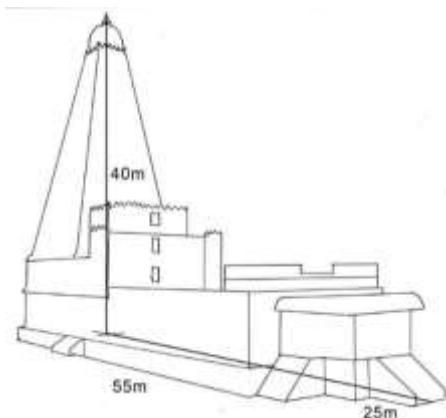
Ryc. 224. Bazylika św. Pawła w Rzymie, IV wiek, rys. Evan Gallitelli



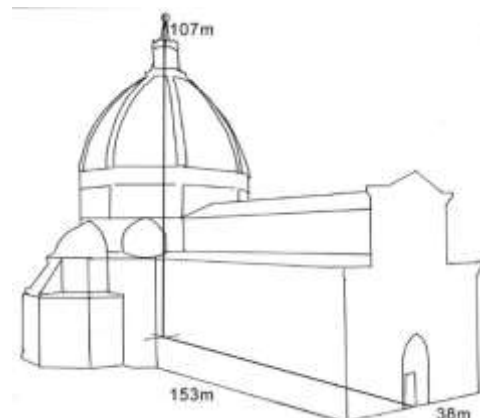
Ryc. 225. Oskar i Zofia Hansenowie. Linearny system ciągły, 1965⁷⁰

Formy pionowe

Wyniesienie poziomu świątyni przy budowie formy monumentalnej nie zostało zapomniane po wprowadzeniu form liniowych. Starano się wykorzystywać zarówno formy liniowe jak i formy pionowe. Świątynia Jerozolimska została usytuowana na wyniesieniu, ale składała się kolejno z dziedzińców: dziedzińca gojów, kobiet, Izraelitów, kapłanów i sanktuarium z Arką Przymierza, do którego miał dostęp raz w roku tylko sam arcykapłan⁷¹. W innych świątyniach, które zakładano w układzie liniowym, jak w świątyniach hinduistycznych, stawiano wieżę nad sanktuarium (ryc. 226) lub kopułę nad skrzyżowaniem nawy głównej z transeptem, jak w kościołach chrześcijańskich. Robiono to, żeby zaznaczyć znaczenie tych miejsc (ryc. 227). W obu wypadkach, forma pionowa określa wywyższenie, zarówno w widoku zewnętrznym, jak wewnątrz świątyni.



Ryc. 226. Rajaraja I. Świątynia Siwy Brihadisvara, 1003, Tanjavur



Ryc. 227. Arnolfo di Cambio, Filippo Brunelleschi. Katedra Santa Maria del Fiore, 1436, Florencja

⁷⁰ Oskar Hansen. Towards open form / ku formie otwartej, Fundacja Galerii Foksal, Revolver, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 2005

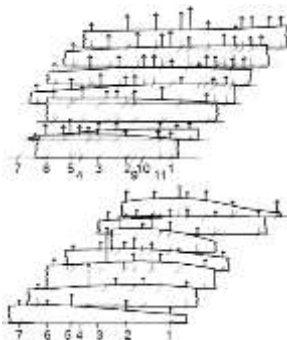
⁷¹ Carl S. Ehrlich. Judaizm, w: Michael D. Coogan. Wielkie religie świata, Diogenes, Warszawa 1999, s. 41

Takie wywyższenie jako symbol znaczenia, zaczęło funkcjonować powszechnie, także w życiu świeckim. W sytuacji miast włoskich, w których przestała obowiązywać hierarchia feudalna, bogaci mieszczaństwo stawiali wieże, żeby ich społeczny status został w przestrzeni miejskiej uwidoczniiony. Można to zobaczyć na makiecie Bolonii stworzonej przez Angelo Finellego (ryc. 228). Położone nad rzekami miasta europejskie, prezentowały w panoramie widoki wież. Te wieże reprezentowały ważne, mieszczące się w obrębie miasta instytucje. Wysokość wieży określała rangę instytucji. Można to prześledzić na ewolucji sukcesywnie wykonywanych panoramach Warszawy, gdzie rzeczywista wielkość wieży ulegała zmianie, w zależności od aktualnej hierarchii, reprezentowanej w mieście władzy (ryc. 229). Podobna sytuacja wystąpiła pod koniec XX wieku, kiedy wielkie międzynarodowe korporacje nie posiadały formalnego usytuowania w strukturach władzy. Swoją rangę określały poprzez budowę dla swoich siedzib wieżowców. Można to zaobserwować w widoku nowojorskiego Manhattanu (ryc. 230). Podobnie państwa wstępujące na rynki światowe, zaznaczają, poprzez budowę najwyższych budynków, swoje w nim miejsce (ryc. 231, 232).



Ryc. 228. Angelo Finelli. Bolonia w czasach Dantego, 1917, Miejskie Zbiory Sztuki, Bolonia

Ryc. 229. Jan Rylke. Zmiany w panoramie Warszawy od strony Wisły od końca XVI do początku XIX wieku.



Ryc. 230. Wieżowce na w Nowym Jorku



Ryc. 231. Widok Dubaju z wieżowcem Burdż Chalifa, liczącym 828 metrów (projekt Adrian Smith, 2009 rok)



Ryc. 232. Widok Kuala Lumpur z Petronas Towers, 425m (projekt César Pelli, 1998)

Formy hybrydowe

Jak twierdził Arystoteles, w człowieku mieszkają trzy dusze: roślinna, rządząca układem wegetatywnym, zwierzęca – zmysłowa i ludzka – rozumna. Duszę wegetatywną zaspakajano jadłem i napojami, a logiką duszę ludzką. Zagadkę stanowiła dusza zmysłowa, która rządząc ludzkimi emocjami, działała czasem na przekór pozostałym duszom. Uważano, że taka dusza jest charakterystyczną cechą demonów. Mogą one dysponować ludzkim umysłem i zwierzęcą siłą lub zwierzęcymi emocjami i ludzkim ciałem. Groźne demony stawiano w starożytności przed bramami miast i urzędów jako strażników (ryc. 233). W tradycji prawosławnej, tak jak ludzie zostali stworzeni na podobieństwo Boga, tak zwierzęta na podobieństwo aniołów. Stąd bogowie z egipskiego panteonu, mając zwierzęce głowy, łączą obie natury. Atrybutem boskości w różnych religiach, są rogi (ryc. 234). Demony, takie jak Garuna, służą Wisznu na Wschodzie (ryc. 235). Według Yuvala Noah Harari figurka takiej hybrydy – człowieka lwa (ryc. 236), stanowi dowód nabycia przez człowieka umiejętności abstrakcyjnego myślenia, co w rezultacie pozwoliło mu na opanowanie świata⁷². Obrazy Hieronima Boscha są przepełnione takimi demonicznymi postaciami o formach hybrydowych (ryc. 237). W klasycyzmie podjęto wątki antycznych mitów o groźnych hybrydalnych postaciach, jaką był w spotkaniu z Edypem, Sfinks (ryc. 238).

⁷² Yuval Noah Harari. *Sapiens. Od zwierząt do bogów*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2014, il. 4



Ryc. 233. Horus, Ptolemeusz VI i Sobek, Świątynia w Kom Ombo, 150p.n.Chr.



Ryc. 234. Lamassu bramy pałacu Sargona II 420x420cm, VIIIw.p.n.Chr., Luwr, Paryż



Ryc. 235. Nyoman Nuarta. Garuda, 300x250cm, 2010, park Garuda Wisnu, Kencana,



Ryc. 236. Człowiek-lew, 31cm, 40000p.n.Chr., Muzeum, Ulm



Ryc. 237. Hieronim Bosch . Ogród ziemskich rozkoszy – piekło, 220x97cm, 1500, Prado, Madryt



Ryc. 238. Jean-Auguste-Dominique Ingres. Edyp i Sfinks,
189x144cm, 1808, Luwr, Paryż

W surrealizmie formy hybrydowe idą dalej, trudno je zakwalifikować do hybryd, stanowią już byty odrębne, wkraczające w głąb podświadomości, czy w okultyzm, który uprawiał Victor Brauner (ryc. 239). HR Giger, szwajcarski artysta, dostał Oscara za efekty wizualne do filmu „Obcy – ósmy pasażer Nostromo”. Tworzył on rzeźby i obrazy z postaciami, które łączyły elementy ludzkie i zwierzęce z organizmami pochodzącymi z kosmosu (ryc. 240). Takie formy hybrydowe nazwałem kiedyś ofiarami samogwałtu (ryc. 241). Cywilizacja techniczna, zagrożona przez bunty maszyn i sztucznej inteligencji, tworzy formy hybrydowe z aparatami (ryc. 242) lub hybrydy aparatów z formami organicznymi (ryc. 243).



Ryc. 239. Victor Brauner. Fascynacja, 64,7x54cm, 1939, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, San Francisco



Ryc. 240. Hans Ruedi Giger, Li II, 153 x 108cm, 1974, Muzeum Reddit, Gruyères



Ryc. 241. Jan Rylke. Ofiary samogwałtu, 60x46cm, 1991



Ryc. 242. Jan Stanisław Wojciechowski. Cięcie, 32x16x21cm, 1983



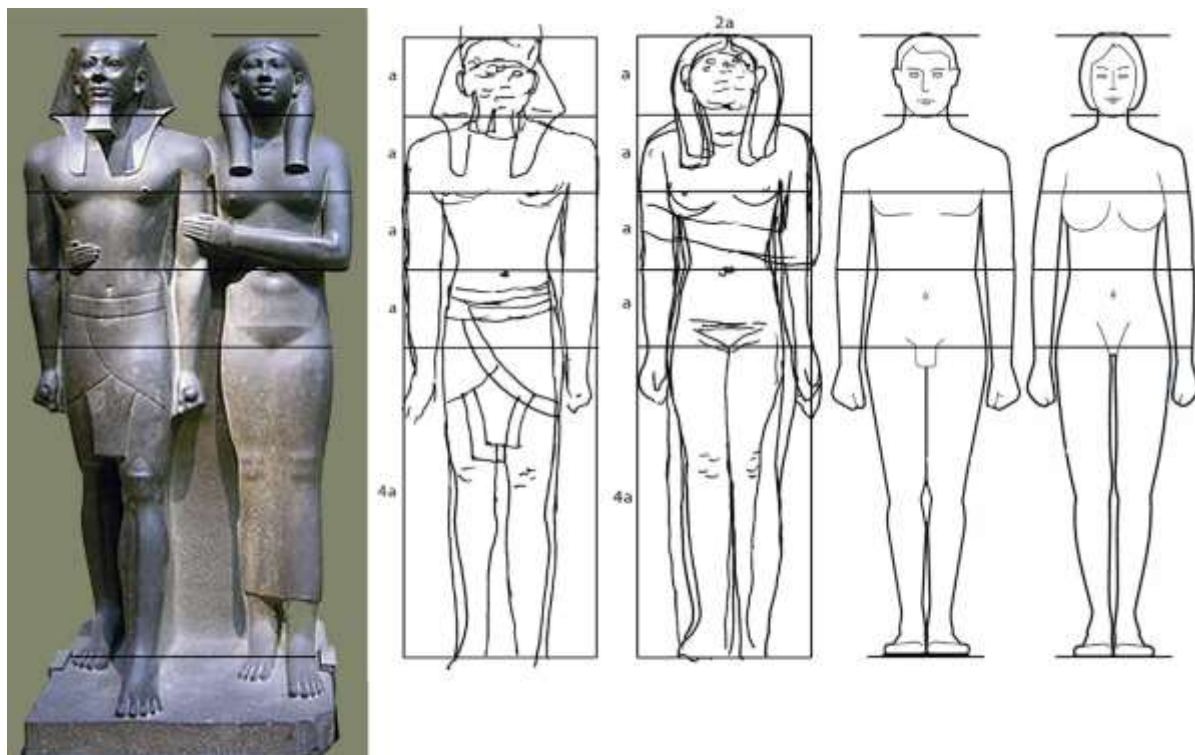
Ryc. 243. Erica Edell Phillips. Robocop, 1987

Forma proporcjonalna

Posągi Gudei z Lagasz były kształtowane jako formy oddziałujące, bo Gudea musiał przekonywać do swojej pozycji w hierarchii władzy. Egipski faraon nie musiał tego robić, bo był równy bogom. Musiał, jak bogowie, posiadać formę o idealnych proporcjach, formę proporcjonalną. Forma proporcjonalna, niemal od początku, odnosiła się do idealnych ludzkich proporcji. Posągi przedstawiające władców, to nie tylko domena Mezopotamii, ale także Egiptu. W egipskiej grupie rzeźbiarskiej występuje faraon IV dynastii Mykerinos, towarzyszą mu bogini Hathor i personifikacja nomu Diospolis Parva⁷³. Druga rzeźba przedstawia faraona Mykerinosa, któremu towarzyszy królowa Chamerernebti

⁷³ Obecnie w kairskim Muzeum Egipskim, 93x47cm., 2400p.n.Chr.

II⁷⁴. Te rzeźby nie są zbudowane według zasad formy oddziałującej, ale według zasad formy proporcjonalnej. Jest ona opracowana niezależnie od budowy anatomicznej, ale ją przypomina. Zamyka się w proporcji liczbowej, w której głowa, odległość od głowy do sutków, od sutków do pępka i od pępka do spojenia łonowego są jednakowe i razem odpowiadają długości nóg. Jeżeli porównamy formę proporcjonalną, do egipskiego kanonu przedstawiania postaci z profilu w rysunkach i płaskorzeźbach, który opierał się na siatce kwadratów, to forma proporcjonalna jest bardziej stała i mniej szczegółowa. Podobny, rzeźbiarski kanon proporcjonalnej figury ludzkiej, obowiązywał zarówno w odniesieniu do postaci kobiecej, jak męskiej, za wyjątkiem większej szerokości ramion mężczyzny. Na rycinie 244, obok figury faraona i królowej, są pokazane proporcje wyprowadzone z dwóch figur męskich i trzech figur kobiecych tych zespołów rzeźb. One z kolei zostały porównane z proporcjami anatomicznymi⁷⁵.



Ryc. 244. Forma proporcjonalna opracowana w Egipcie 2540p.n.Chr.

Ten kanon, chociaż modyfikowany, przetrwał przez całą starożytność, również starożytność antyczną. Żeby to wykazać, porównałem proporcje posągów antycznych od epoki archaicznej do czasów

⁷⁴ Obecnie w bostońskim Muzeum Sztuk Pięknych, 142x57x55cm, 2540p.n.Chr.

⁷⁵ Adam Gedliczka. Atlas miar człowieka. Dane do projektowania i oceny ergonomicznej, CIOP, Warszawa 2001

rzymskich. Dla określenia proporcji męskich wykorzystałem posągi: archaicznego Kurosa⁷⁶, „Doryferosa” Praksytelesa, który określał kanon klasyczny⁷⁷, „Apoxyomenosa” Lizypa, który określał kanon hellenistyczny⁷⁸ i rzymski posąg „Antinousa Farnese”⁷⁹. Można zauważyć, że kanon egipski, dopiero w czasach rzymskich, zmierza w kierunku proporcji zgodnych z rzeczywistymi wymiarami męskiej figury ludzkiej (ryc. 245). W podobny sposób prześledziłem w czasach antycznych kanon postaci kobiecej (ryc. 246). Od rzeźb archaicznych do rzymskich, od archaicznej Kory⁸⁰, poprzez Afrodytę Praksytelesa z okresu klasycznego⁸¹, hellenistyczną Afrodytę z Milo⁸², do rzymskiego posągu „Omfali”⁸³. W tym zestawieniu, tylko Afrodyta z Milo, ma proporcje zgodne z kanonem egipskim. Kora archaiczna odbiega od kanonu w stronę prymitywnego, wschodniego wizerunku. W okresie klasycznym i rzymskim, posągi są bardziej zgodne z rzeczywistymi wymiarami postaci kobiecej, niż z pierwotnym kanonem. Do pierwotnego kanonu najbardziej zbliżone są posągi z okresu hellenistycznego: „Apoxyomenos” Lizypa i Wenus z Milo, być może dlatego, że w tym czasie imperium Aleksandra obejmowało także Egipt.

W czasach nowożytnych nastąpił renesans rzeźbionego aktu. Możemy zobaczyć taki akt w wizerunku „Dawida” Michała Anioła⁸⁴, ale jego proporcje nie nawiązują do starożytnego kanonu, są oparte na rzeczywistych męskich wymiarach. Na klasycznym, egipskim, a właściwie hellenistycznym kanonie, jest oparta klasycystyczna rzeźba Bertela Thorvaldsena, przedstawiająca „Jazona”⁸⁵. Także bardziej współczesny, bo z początku XX wieku, „Wiek brązu” Auguste Rodina, odbiega zarówno od egipskiego kanonu, jak rzeczywistych wymiarów przeciętnego męskiego aktu⁸⁶ (ryc. 247). Spośród figur kobiecych, tylko

⁷⁶ Kuros z Anawisos w ateńskim Narodowym Muzeum Archeologicznym, 194cm, 530p.n.Chr.

⁷⁷ Doryferos w neapolitańskim Narodowym Muzeum Archeologicznym, 200cm, 450p.n.Chr.

⁷⁸ Apoxyomenos w Muzeum Watykańskim w Rzymie, 205cm, 320p.n.Chr.

⁷⁹ Antinous Farnese w neapolitańskim Narodowym Muzeum Archeologicznym, 200cm, I wiek

⁸⁰ Kora z Granatem w berlińskim Starym Muzeum, 192,5cm, 570p.n.Chr.

⁸¹ Afrodyta w rzymskim Muzeum Kapitołńskim, 193cm, 450p.n.Chr.

⁸² Afrodyta z Milo w paryskim Luwrze, 202cm, 130p.n.Chr.

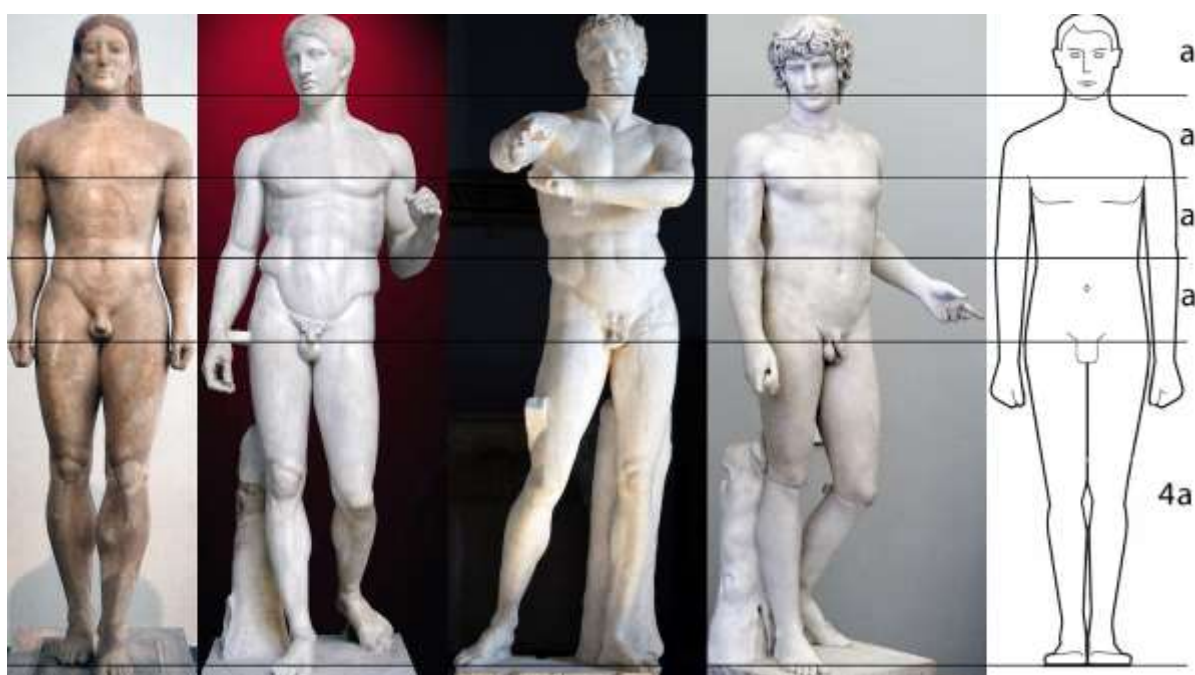
⁸³ Omfala w rzymskim Muzeum Watykańskim, 182cm, III wiek

⁸⁴ Dawid we florenckiej Galerii Akademia, 517cm, 1501

⁸⁵ Jazon w kopenhaskim Muzeum Thorvaldsena, 242cm, 1803

⁸⁶ Oskarżano go o rzeźbienie z modela, co uważano za plagiat. Tłumaczył się, że z modela nie korzystał - Wiek brązu, 64,2cm, 1903

klasycystyczna Gracja Etienne Maurice Falconeta⁸⁷, odpowiada wymiarom kanonu. Renesansowa kariatyda Jeana Gujona⁸⁸ i „Jesień” Edwarda Wittiga⁸⁹ odbiegają od niego, podobnie zresztą, jak odbiegają od wymiarów rzeczywistego kobiecego aktu (ryc. 248). Można powiedzieć, że forma proporcjonalna zapisana w rzeźbionych postaciach, która została opracowana w czasach Starego Egiptu, po ponad dwóch tysiącach lat powróciła w czasach hellenistycznych i ponownie, po następnych dwóch tysiącach lat, odżyła w klasycyzmie. W okresie klasycznym w Grecji odnoszono się do naturalnych proporcji, natomiast współcześnie starano się zindywidualizować ludzkie proporcje.



Ryc. 245. Funkcjonująca w czasach antycznych forma proporcjonalna mężczyzny

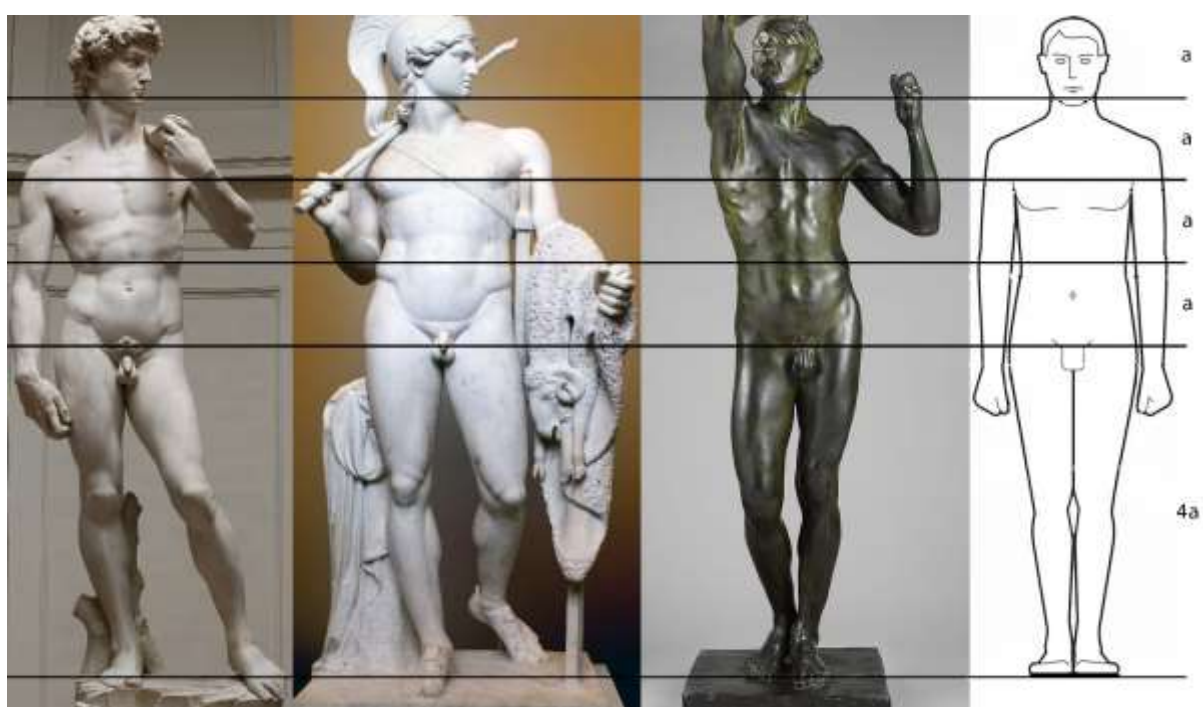
⁸⁷ Jedna z trzech gracji w paryskim Luwrze, 50cm, 1770

⁸⁸ Kariatyda w sali balowej paryskiego Luwru, 300cm, 1550

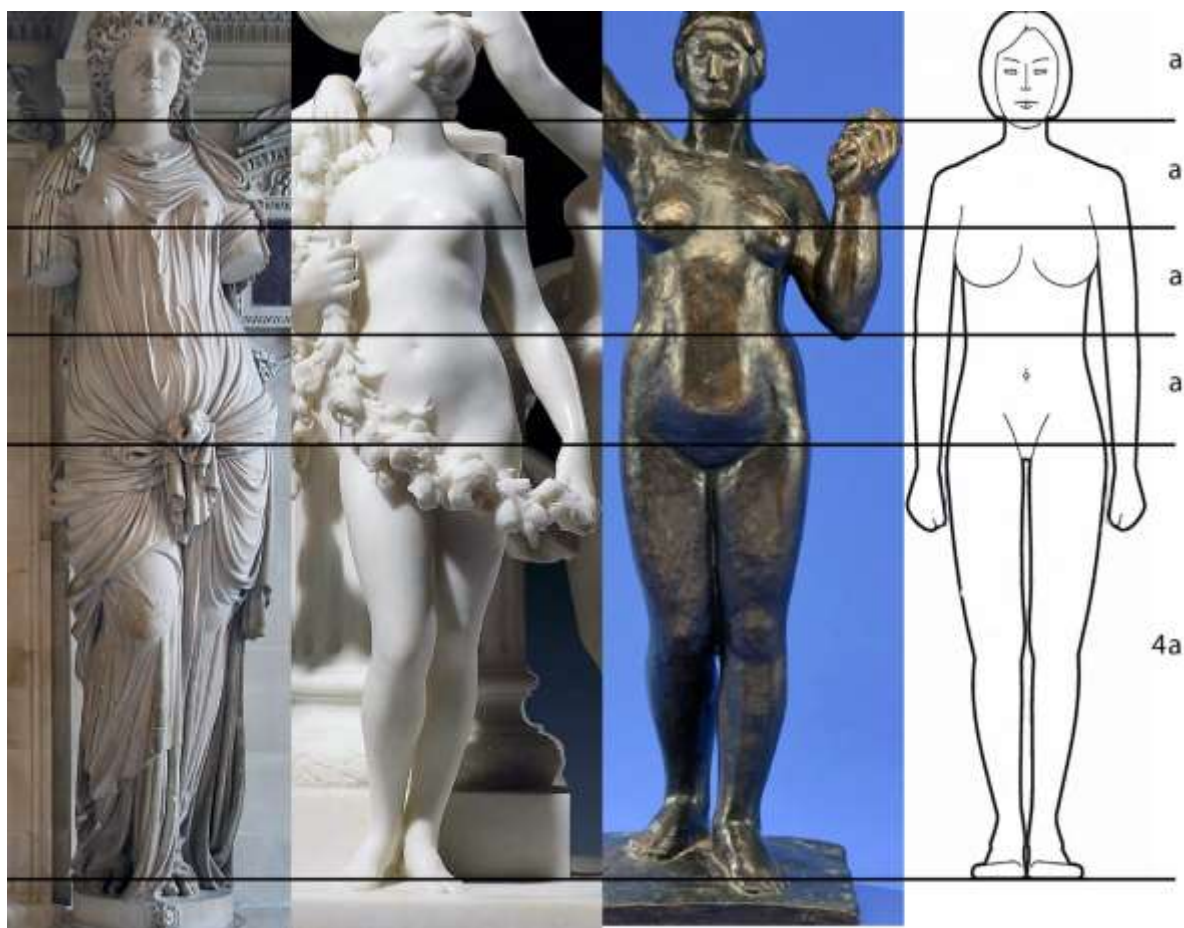
⁸⁹ Jesień w Szczecińskim Muzeum Narodowym, 51cm, 1913



Ryc. 246. Funkcjonująca w czasach antycznych forma proporcjonalna kobiety



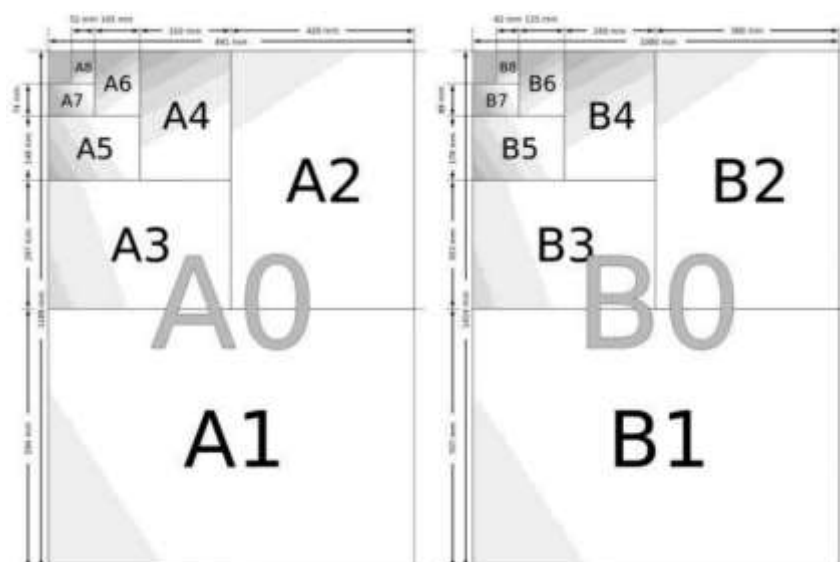
Ryc. 247. Funkcjonująca w czasach nowożytnych forma proporcjonalna mężczyzny



Ryc. 248. Funkcjonująca w czasach nowożytnych forma proporcjonalna kobiety

Już w antyku, architektura wykorzystywała proporcje ludzkie do konstruowania proporcji architektonicznych. Koncepcja harmonijności odwoływała się do pojęcia proporcjonalności. Jeżeli odejdziemy od proporcji ludzkich i odniesiemy się do proporcji, wykorzystywanej w malarstwie płaszczyzny obrazu, to także tam znajdziemy podobny porządek. Przejrzałem obrazy z wczesnego, nowożytnego okresu, kiedy kształtowało się malarstwo sztalugowe, czyli z XIV i XV wieku⁹⁰. Te obrazy posiadały proporcje prostokąta w wymiarach 1:0,7. W tym formacie jest namalowany najbardziej znany z obrazów, czyli Mona Lisa Leonarda da Vinci. Jest to proporcja ciągła, którą dzisiaj stosujemy przy obowiązujących formatach papieru A i B, czyli operujemy nią w życiu codziennym (ryc. 249).

⁹⁰ Roberto Carvalho de Magalhaes. *Sztuka wielkich mistrzów*, Arti Centrum, Warszawa 2005



Ryc. 249. Proporcja ciągła obowiązujących formatów papieru

Forma idealna

Pierwotnie preferowaną formą w gospodarowaniu przestrzenią był okrąg, który posiadał najlepszy stosunek obwodu do zawartej w nim powierzchni. Później zdominowała podział przestrzenny kwadratura, która pozwalała na najlepsze wypełnienie ograniczonej przestrzeni. Rzymianie uznali, że formą idealną może być połączenie kwadratu i koła, czyli forma, która połączy zalety obu figur. Zrealizowali to, tworząc w płaszczyźnie pionowej łuki arkadowe, które pozwoliły na doprowadzanie wód akweduktami, lub wykorzystując takie łuki do wznoszenia tak potężnych budowli, jak Koloseum (ryc. 250, 251).



Ryc. 250. Akwedukt Pont du Gard⁹¹, 50x275m, 60, Nîmes



Ryc. 251. Antonio Joli. Widok na Koloseum i łuk Konstantyna Wielkiego, 122x187cm, 1740

⁹¹ Pont du Gard, Unesco. Konwencja światowego dziedzictwa (online) <https://whc.unesco.org/fr/list/344/> (pobrano 28.11.2024)

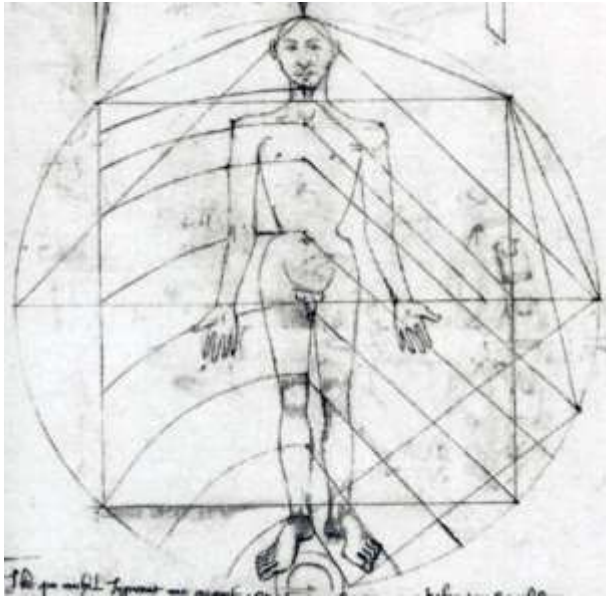
W starożytności uważano człowieka i cechujące go proporcje, za obraz harmonijności proporcji świata doczesnego, a nawet jak sądzili Pitagorejczycy, harmonii sfer nieba. Rzymski architekt Witruwiusz⁹² przekazał, w zachowanym rękopisie, tą koncepcję twórcom renesansowym. Ponieważ rękopis nie zawierał rysunków, renesansowi artyści wprowadzili do tego tekstu, swoje wersje formy idealnej. Stworzyli rysunki, zawierające relacje pomiędzy kwadratem, kołem i wymiarami człowieka, rozumiane szerzej, jako możliwość uchwycenia wymiarów świata. Problemem było uchwycenie centrum, środka tych relacji. W najstarszej próbie, z połowy XV wieku, centrum, podobnie jak w budowie anatomicznej człowieka, znajduje się w punkcie spojenia łonowego. Człowiek jest wpisany w koło, a w nie dopiero jest wpisany kwadrat (ryc. 252). Kolejny rysunek, z końca XV wieku, umieszcza centrum układu w pępku człowieka, a kwadrat przenika się z kołem (ryc. 253). Kolejny, najbardziej znany, rysunek Leonarda da Vinci umieszcza człowieka w przenikających się, kole i kwadracie (ryc. 254). Wreszcie w przetłumaczonym przez siebie na język włoski i wydany dziele Witruwiusza Cesare Cesariano zamieścił rysunek przedstawiający „człowieka kwadratowego” wpisanego, poprzez przekątne kwadratu, w opisane na kwadracie, koło. Człowiek na tym rysunku został nieco zdeformowany, ale umieszczony w centrum, panował zarówno nad kwadratem, stanowiącym symbol ziemi, jak i nad kołem, stanowiącym symbol nieba (ryc. 255).

Zasada Witruwiusza została wykorzystana w architekturze przy budowie najważniejszych kościołów chrześcijaństwa: katedry św. Piotra w Watykanie (ryc. 256), katedry św. Pawła w Londynie (ryc. 257) i soboru Wasyła Błogostawionego w Moskwie (ryc. 258). Figurę człowieka reprezentował tu krzyż, kwadrat budowlę, a niebo, wzniesiona nad skrzyżowaniem ramion krzyża, kopuła.

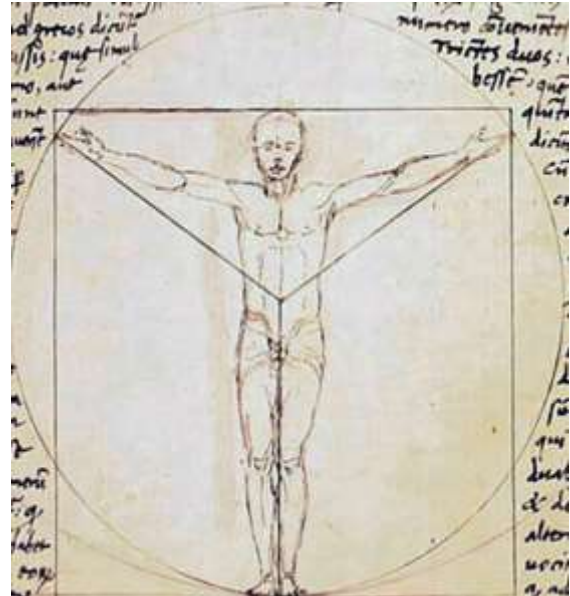
Poza Europą formy idealne były bardziej skomplikowane. Na Dalekim Wschodzie do projektowania posługiwano się specjalnym kompasem „Feng szui” (ryc. 259), co oznacza wiatr i wodę. Przy projektowaniu były brane pod uwagę zarówno aspekty klimatyczne, jak mistyczne. W Indiach, przy tworzeniu idealnych form, zasady projektowania określa „Wastu śastra”, odwołująca się do zasady mandali Sri Yantra (ryc. 260). W obu wypadkach forma jest podporządkowana wielu aspektom, nie tylko geometrycznym.

⁹² Witruwiusz. O architekturze ksiąg dziesięć, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999

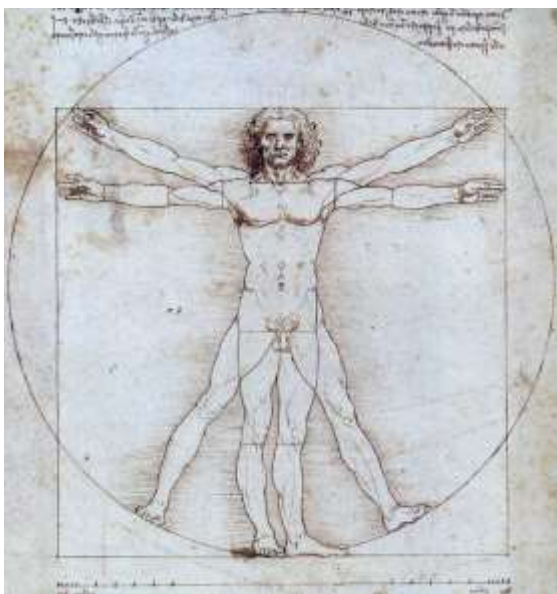
Współcześnie architekturę opartą na formie idealnej, zaproponował w połowie XX wieku, architekt Le Corbusier. Opracował on system proporcji „Modulor”, który odwołuje się zarówno do wymiarów człowieka, jak do liniiki słońca, określającej relację architektury do światła słonecznego (ryc. 261).



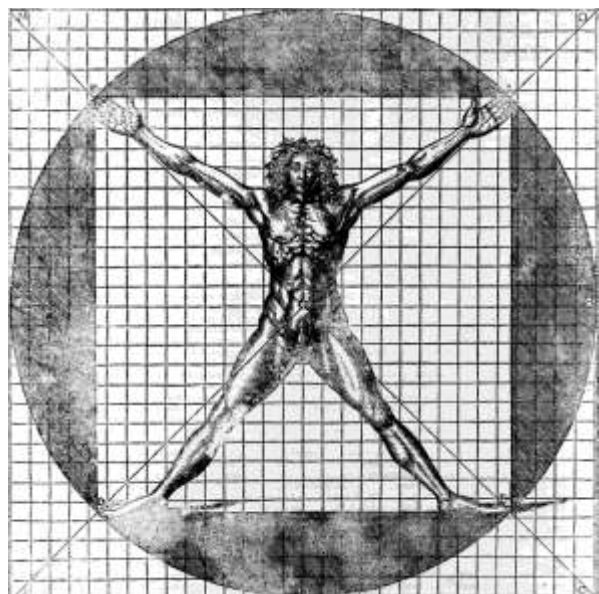
Ryc. 252. Mariano di Jacopo detto il Taccola, Człowiek witruwiański. 1449, Muzeum Historii i Nauki, Florencja



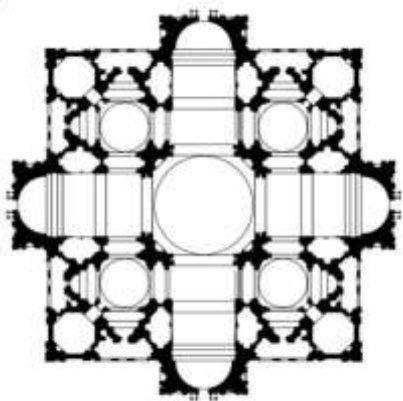
Ryc. 253. Giacomo Andrea de Ferrara, Człowiek witruwiański, 1490 r.



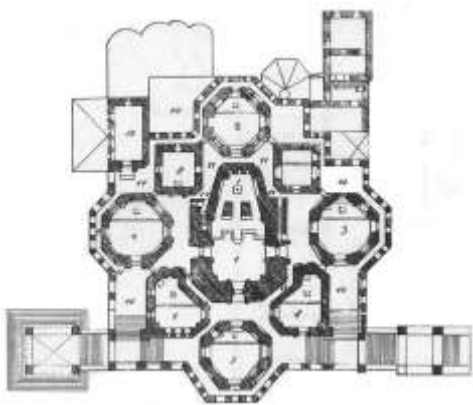
Ryc. 254. Leonardo da Vinci, Człowiek witruwiański, 35x25cm, 1492, Galeria Akademii, Florencja



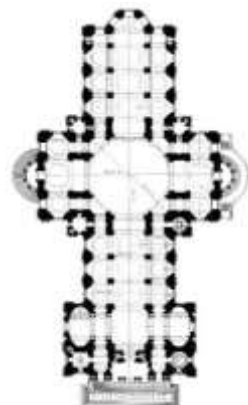
Ryc. 255. Cesare Cesariano. Człowiek witruwiański, 1521



Ryc. 256. Donato Bramante. Bazylika św. Piotra, 1506, Rzym



Ryc. 257. Barma i Postnik. Sobor Wasyla Błogosławionego, 1561, Moskwa



Ryc. 258. Christopher Wren. Katedra św. Pawła, 1675, Londyn



Ryc. 259. Kompas Feng shui



Ryc. 260. Siddhachakra Yantra



Ryc. 261. Le Corbusier. Modulor i linijka słońca przed jednostką Marsylską, 1952 (fot. J. Rylke)

Proporcje formalne

Istnieją trzy rodzaje proporcji: proporcja rozłączna, proporcja ciągła i proporcja stała. Proporcją rozłączną zajmowaliśmy się na samym początku, omawiając formy wyprowadzone ze skali, czyli przykłady paleolitycznej Wenus, które reprezentowały kilkanaście razy zmniejszoną kobiecą figurę. W starożytności za najważniejszą uważano proporcję stałą, wyrażoną wzorem $\phi = a+b/a = a/b$. Jeżeli $a+b$ przyjmiemy za 1, to a wynosi 0,618, natomiast b wynosi 0,382. Złote proporcje tworzy złoty kąt $137,5^\circ$, który jest preferowaną w przyrodzie niewymierną liczbą kątową. Ten kąt umożliwia, na przykład, rozlokować na obwodzie łodygi rośliny nieskończoną ilość jej odgałęzień. Podobnie, po wyprowadzonej z tej proporcji spirali, rozrasta się skorupa ślimaka, co nie pozwala na zarośnięcie rozrastającej się muszli. Te cechy powodowały, że złoty podział zaobserwowano jako wzorzec występujący w przyrodzie. W wymiarze wysokości człowieka taki złoty podział występuje w pobliżu pępka. Ponieważ poniżej pępka znajduje się środek ciężkości człowieka, a na wschodzie uznawano, że także zbiornik jego energii życiowej, przyjęto, że pępek stanowi geometryczny środek człowieka, a w rezultacie także środek świata, co widzieliśmy w poprzednim rozdziale o formie idealnej. Liczby kolejnych przybliżeń ciągu proporcji stałej (złotej), tworzą tak zwany ciąg Fibonacciego (XIII wiek), czyli ciąg liczbowy, w którym kolejna liczba ciągu jest sumą dwóch liczb poprzednich, zaczynając od dwóch jedynek: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21.... Trzy wieki później, w XVI wieku, Johannes Kepler odkrył, że stosunek dwóch następujących po sobie liczb tego ciągu zmierza coraz

dokładniej do wartości złotego podziału, określonego przez liczbę niewymierną. Złoty podział, czyli proporcja stała stanowi w kulturze europejskiej proporcję uznawaną za idealną.

Proporcje rzutują na wszystkie relacje zachodzące pomiędzy elementami kompozycji. Badając rozwój Warszawy stwierdziliśmy na przykład, że rozwój jej dzielnic mieszkaniowych, przebiegał zgodnie z kierunkiem wyznaczonym przez złotą spiralę. To zjawisko nazwaliśmy „Galaktyką Warszawa”⁹³ (ryc. 262). Poprzez upowszechnienie, złoty podział został przeniesiony do innych dziedzin sztuki. Wprowadzony do Europy w średniowieczu papier czerpany, był wykonywany na siłach, których proporcje były zbliżone do proporcji stałej o wymiarach 5:8⁹⁴ powodując, że rysunki na papierze, były w konsekwencji wykonywane w tych proporcjach. Do mierzenia proporcji wykorzystywano specjalne cyrkle⁹⁵ (ryc. 263). Od końca XVIII wieku wprowadzano papier „grand registre”, w proporcjach ciągłych 42x58cm. Przy tej proporcji krótszy odcinek, czyli bok kwadratu, odpowiadał przekątnej kwadratu, w proporcji $1:\sqrt{2}$. Proporcja ciągła i proporcja stała stanowiły w antyku geometryczną podstawę kompozycji i była stosowana zarówno do sztuk plastycznych, jak i do architektury. Zostały temu poświęcone liczne książki, że wspomnę „Złotą liczbę”⁹⁶. W tej książce pokazana jest płaskorzeźba, która wykorzystuje do proporcji postaci proporcję stałą (złotą), natomiast w samej kompozycji płaskorzeźby wykorzystano proporcję ciągłą $1:\sqrt{2}$ (ryc. 264). Autor „Złotej liczby”, w innej książce⁹⁷, odwołuje się do zastosowania proporcji stałej w obrazach Seurata (ryc. 265). Przytoczone są w tej książce, również zasady konstrukcji proporcjonalnej, opracowane przez Witruwiusza, które Caesaro Caesariano zilustrował w 1521 roku, podając za wzór, kompozycję elewacji średniowiecznej katedry w Mediolanie (ryc. 266). Świadczy to o przeniesieniu antycznej tradycji do średniowiecznej Europy. Różnica polega na tym, że w tradycji antycznej, generowane przez

⁹³ Jan Rylke, Beata J. Gawryszewska, Jeremi T. Królikowski, Jan Piekarczyk, Marta Wielochowska. Galaktyka Warszawa, w: Jan Rylke (red.), Przyroda i miasto, t. VII, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2005, s. 185-190

⁹⁴ Małgorzata Pronobis-Brzezińska, Elżbieta Pokorzyńska. Format papieru, Leksykon opracowawczy, 2022 (online) http://leksykon.opracowawczy.ukw.edu.pl/index.php?title=Format_papieru (pobrano 15.12.2024)

⁹⁵ Fernando Corbolàn. Złota proporcja. Matematyczny język piękna. RBA, BUKA Books, Warszawa 2012, s. 55

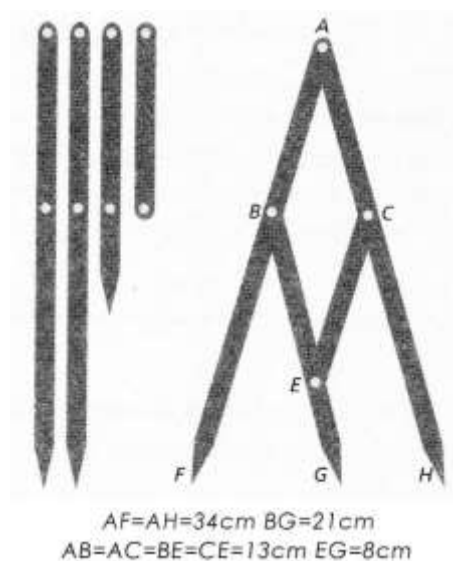
⁹⁶ Matila C. Ghyka. Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej, Universitas, Kraków 2001

⁹⁷ Matila C. Ghyka. The Geometry of art. And life, Dover Publications, Inc. New York 1976, s. 172, 175

proporcje mocne pola obrazu, były przestrzenią dialogu pomiędzy bohaterami dramatu, a w obrazie Seurata, te mocne pola obrazu są przestrzeniami wypełnionymi akcją.



Ryc. 262. Galaktyka Warszawa⁹⁸



Ryc. 263. Konstrukcja złotego cyrkla⁹⁹



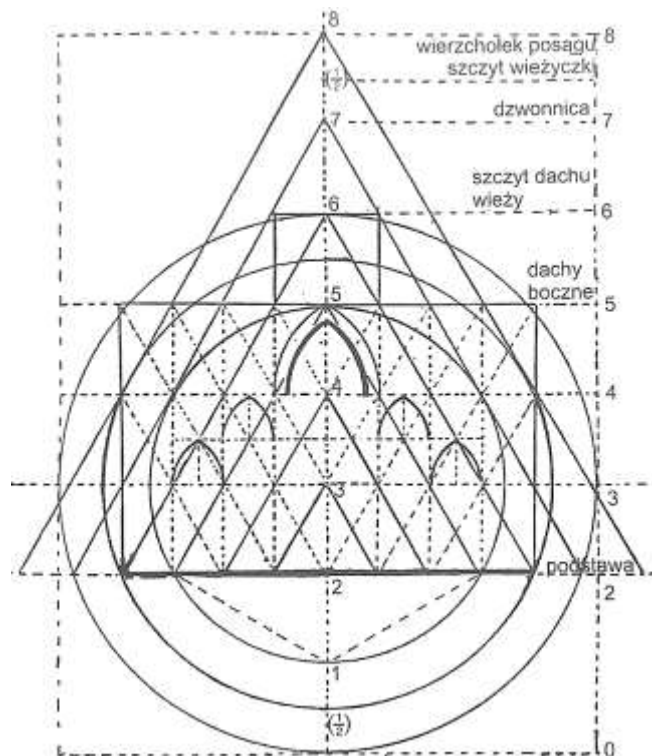
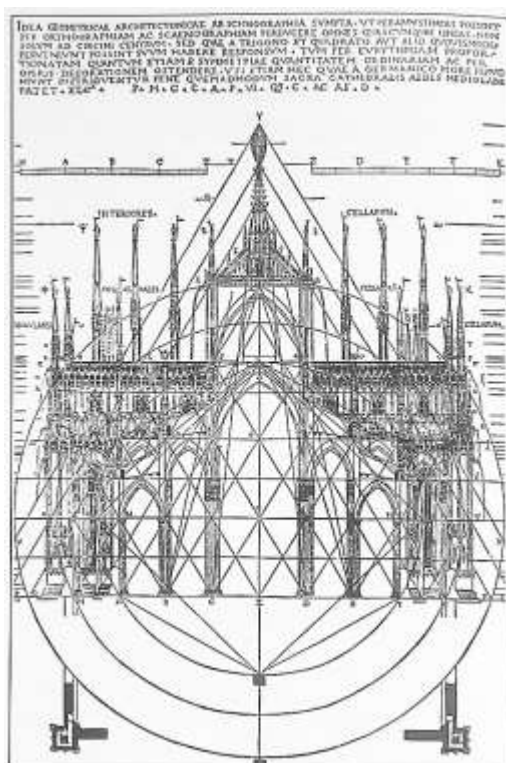
Ryc. 264. Perseusz i Andromeda, Ilw., Muzeum Kapitołińskie, Rzym (analiza Matila C. Ghyka)



Ryc. 265. Georges Seurat. Cyrk, 185x152cm, 1891, Muzeum Orsay, Paryż (analiza Matila C. Ghyka)

⁹⁸ Jan Rylke, Beata J. Gawryszewska, Jeremi T. Królikowski, Jan Piekarczyk, Marta Wielochowska. Galaktyka Warszawa, op cit., s. 187

⁹⁹ Fernando Corbolàn. Złota proporcja. Matematyczny język piękna, op. cit.



Ryc. 266. Caesar Caesariano. Katedra w Mediolanie.
Rzut pionowy i przekrój poprzeczny, 1521,
Schemat objaśniający, analiza Matila C. Ghyka

Rozdział 4 - Formy kulturowe

Ludzkie kultury
Przenoszą góry

Występujące w kulturze formy są wytworami kultury. Nasuwa się pytanie – czy istnieją formy wspólne dla wszystkich kultur? Psycholog Carl Jung wysunął tezę, że istnieją. Nazwał je archetypami, a spośród tych, wspólnych dla wszystkich kultur form, wyróżnił formy nazwane przez niego z sanskrytu „mandalami”. Koncepcję archetypów, jako naturalnych i pierwotnych form, przez które przejawia się ludzka osobowość, tak Carl Gustav Jung sprecyzował: „Chciałem się upewnić, że te sprawy – w szczególności mandale – rzeczywiście powstają spontanicznie i nie zostały zasugerowane pacjentowi przez moją fantazję. Wówczas sam mogłem się przekonać, dzięki własnemu studiowaniu, że mandale były rysowane, malowane, rzeźbione w kamieniu i budowane we wszystkich epokach i we wszystkich częściach świata na długo przedtem, nim odkryli je moi pacjenci. Widziałem również, ku swojemu zadowoleniu, że pacjenci leczeni przez psychoterapeutów, którzy się nie uczyli u mnie, śnią i rysują mandale”¹⁰⁰. Autor tak określa podstawowe, formalne, elementy symboliki mandali: „1. Kulisty, sferyczny lub eliptyczny kształt. 2. Okrąg jest przetworzony w kwiat (różę, lotos) lub koło. 3. Centrum wyrażone jest przez słońce, gwiazdę lub krzyż, z czterema, ośmioma lub dwunastoma promieniami. 4. Koła, sfery i mające kształt krzyża figury często przedstawione są w obrocie (swastyka). 5. Koło reprezentowane jest przez węża owiniętego wokół centrum albo w kształcie pierścienia (Uroboros) lub spirali (jajo orfickie). 6. Ukwadratowanie koła, przyjmujące kształt koła w kwadracie lub odwrotnie. 7. Motywy zamku, miasta i podwórka (*temenos*), kwadratowe lub koliste. 8. Oko (źrenica i tęczówka)”¹⁰¹ (ryc. 267, 268). Można w wypadku mandali mówić o wrodzonej, wpisanej w świadomość człowieka formie, która jest wspólna dla wszystkich kultur. Formie, różnie interpretowanej przez poszczególne kultury, ale się w nich przewijającej i obecnej także dzisiaj. Rzeźbiarz Jan Stanisław Wojciechowski, od ponad 50 lat, codziennie dokonuje, w formie mandali, zapisu artystycznego swojego doświadczenia i planów na najbliższy dzień (ryc. 269).

W epokach kamienia spotykaliśmy w różnych kulturach zbliżone formy ekspresji artystycznej, co świadczy o jednolitości form sztuki w tych

¹⁰⁰ Carl Gustav Jung. *Mandala symbolika człowieka doskonałego*, Wydawnictwo Brama, Poznań 1993, s. 67

¹⁰¹ Ibidem, s. 86, 87

pierwotnych społecznościach. Widzimy to przynajmniej w odniesieniu do artefaktów, które do naszych czasów przetrwały. Ślady tych kultur są widoczne jeszcze w niektórych społecznościach łowców - zbieraczy, na przykład u australijskich aborygenów (ryc. 270). W następnych epokach nastąpiło rozwarstwienie kultur, spowodowane głównie przez izolację przestrzenną poszczególnych społeczności osiadłych. W częściowej izolacji, powstawały kultury Europy, które wywodziły się z kultury śródziemnomorskiej. Izolowane też, przez azjatyckie stepy, były kultury wschodniej Azji, oparte na korzeniach chińskich. Przez Himalaje, odseparowane były kultury Indii. Sahara oddzielała kultury Afryki subsaharyjskiej. Oceany oddzielały kultury kontynentów amerykańskich i Australii.

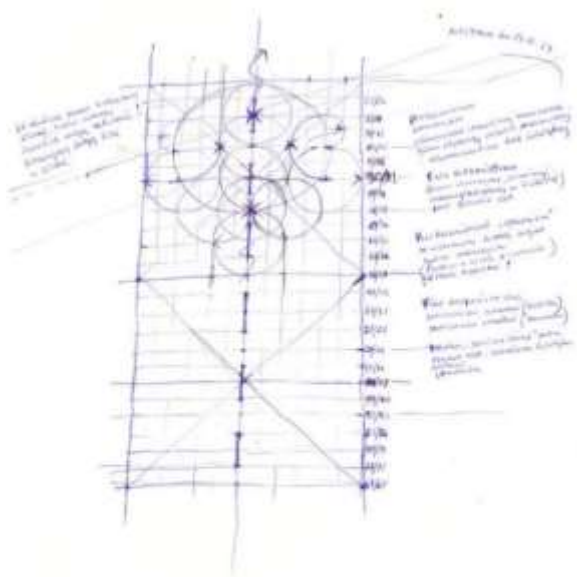
Kultura europejska wyrosła z antycznej Grecji, z której zaczerpnęła estetykę opartą na ludzkich proporcjach oraz pojęcia „kalokagatii”, czyli współzależności piękna i dobra. Europa, przy tworzeniu swojej kultury, wykorzystywała wzory antycznej rzeźby i architektury (ryc. 271, 272).



Ryc. 267. Mandala Pięciu Bóstw, 38x30,5cm, XVIw., Muzeum Sztuki Rubina, Nowy Jork



Ryc. 268. Carl Gustav Jung. Mandala, 1916



Ryc. 269. Jan Stanisław Wojciechowski. Mandala, 21x30cm, 2019



Ryc. 270. Ted Egan, Johnny Possum i Dinny Nolan, tworzący obraz na ziemi, 2002, Wamulu¹⁰²



Ryc. 271. Nike, 245cm, 175p.n.Chr., Luwr, Paryż



Ryc. 272. Filokles z Acharnai i Archiloch z Agryle. Erechtejon, 406p.n.Chr., Ateny (fot. J. Rylke)

¹⁰² Malowanie kropkami Aborygenów, 2025, ART ARK (online) <https://artark.com.au/pages/aboriginal-dot-painting-evolution-and-history> (pobrane 23.05.2025)

W Azji ukształtowały się dwie wielkie kultury. Jedna wywodziła się ze starożytnych Chin, gdzie funkcjonowało pojęcie „*fengliu*”: „Samo *fengliu* znaczy dosłownie „wiatr i strumień”, w czym zawiera się sugestia wolności i swobody – całkowite przeciwieństwo majestatu i dostojęstwa”¹⁰³. Estetyka chińska charakteryzowała się łącznością z przyrodą: „W efekcie rozwinąć się mogła w pełni wyższego rzędu świadomość piękna, oparta na stapianiu się uczuć z krajobrazem”¹⁰⁴. Ta kultura wykształciła specyficzne malarstwo i sztukę ogrodową (ryc. 273, 274).

Ryc. 273. Fan Kuan. Pejzaż, 206x103cm, 1000, Narodowe Muzeum Pałacowe, Tajpej



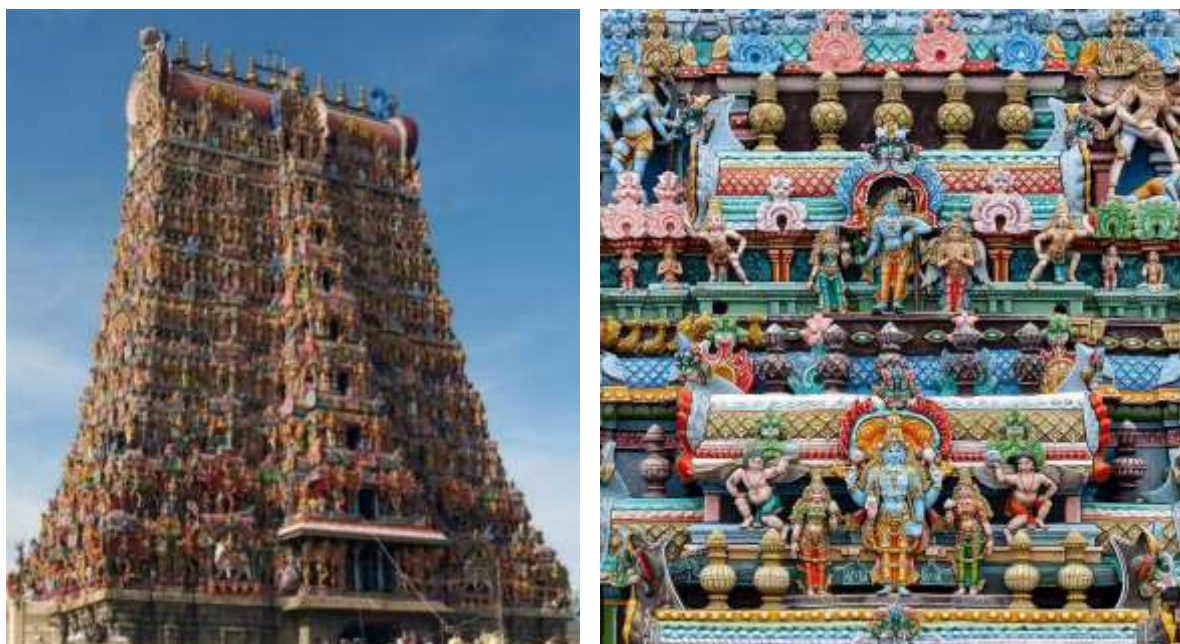
Ryc. 274. Soami. Suchy ogród świątyni Ryoan-ji, 1499, Kioto (fot. Stéphan D'Alu)

Druga azjatycka kultura, pochodząca z półwyspu indyjskiego, jest bardziej zmysłowa, ale też mniej jest w niej indywidualności. „Sztuka, uświadamiając człowiekowi typowość, powtarzalność jego doświadczeń i całego życia – jednego z niezliczonych ogniw w łańcuchu reinkarnacji – ma umożliwić mu wyjście poza ograniczenia codzienności, aby wreszcie doprowadzić do pełnej identyfikacji z Absolutem. Estetyczne doznanie owej jedni, najwyższej harmonii w nieskończoności, estetycy indyjscy określają mianem „*rasa*” (smaku) i uznają za podstawową kategorię w teorii sztuki (...) *Horror vacui* uwidoczniający się w mnogości i bogactwie form plastycznych, oszałamiających,

¹⁰³ Daniel Komarzyca. Analiza istotnych politycznie przemian taoizmu — od filozoficznej wolności do religijnego autorytetu, *Cywilizacja i polityka*, 2018 16 (16), s. 340-370, s. 352

¹⁰⁴ Luo Zhongfeng. Ukształtowanie się estetyzującego stylu życia, w: Adina Zemanek (red.). *Estetyka chińska*, Universitas, Kraków 2007, s. 3-32, s. 21

wręcz przytłaczających Europejczyka, jest również uzasadniony. W tradycji indyjskiej to, co nie ozdobione, jest niepełne, niedoskonałe, a więc obce światu bogów; łączy się ze światem demonów i może zniszczyć dobroczynne skutki, jakie wynikają z kontaktu z dziełem sztuki"¹⁰⁵. Architektura, rzeźba i malarstwo łączą się w kulturze Indii, podobnie jak skomplikowany panteon licznych bogów połączył architekturę i rzeźbę (ryc. 275).



Ryc. 275. Świątynia Meenakshi, 1200, Madurai

Na kontynencie afrykańskim wykształciła się kultura oparta na rzeźbie. Kontynuowała ona kulturę starożytnego Egiptu, która przez sudańskie królestwa Kusz i Meroe przeniknęła do Afryki subsaharyjskiej. Podobnie jak w Egipcie, głównym motywem w sztuce były portrety władców, którzy zostali ubóstwieni po śmierci (ryc. 276, 277). Hieratyczność tych postaci doprowadziła do ich ekspresyjnej barbaryzacji na terenach Afryki środkowej i wschodniej, położonej poza centrum afrykańskiej sztuki w Ife. Sztuka subsaharyjskiej Afryki zainspirowała, w początkach XX wieku, europejski kubizm. Podobnie rzeźba stanowiła specyficzną cechę kultur z kontynentu amerykańskiego, jednak te kraje trwały jeszcze w neolicie z jego lękiem przed klęskami głodu. Powodowało to krwawe ofiary z ludzi, a sztuka uzasadniając takie postępowanie, przedstawiała bogów groźnych i wymagających (ryc. 278, 279).

¹⁰⁵ José Pijoan. Sztuka starożytnych i klasycznych Indii, w: Natalia Świdzińska (red.). Sztuka świata, t. 4, Arkady, Warszawa 1990, s. 253-272, s. 254, 258



Ryc. 276. Statua z Ife, 54cm, XIIw., Narodowe Muzeum Sztuki Afrykańskiej, Waszyngton



Ryc. 277. Król Oba, 21x23x22cm, XVIw., Muzeum, Bristol

Ryc. 278. Coatlicue, 249cm, 1439, Muzeum Antropologii, Meksyk



Ryc. 279. Tzompantli (stajak na czaszki) w Muzeum Templo Mayor, Meksyk

Relacje pomiędzy kulturami, miały w przeszłości, charakter wykluczający. Kiedy sztuka była tożsama z religią, wtedy obca kulturowo sztuka była równoznaczna z herezją, czy z bałwochwalstwem. Ta postawa była tak silna, że rzutowała też na postawy świeckie. W czasie odrodzenia Michał Anioł nie uważał tego, co tworzą artyści północy, za sztukę, ponieważ nie kontynuowali oni sztuki antycznej. W dobie kształtowania się państw narodowych uważano, że sztuka buduje tożsamość narodową i w tym celu stworzono sieci Muzeów Narodowych prezentujących lokalną sztukę, zdefiniowaną jako sztuka narodowa. W dobie kolonializmu uznano, że do sztuki zaliczają się tylko dzieła europejskie, pozostałe umieszczano w muzeach etnograficznych jako ciekawostki kulturowe. Równocześnie, państwa imperialne dążyły do zmonopolizowania sztuki jako wytworu ich cywilizacyjnej przewagi. Możemy tego skutki prześledzić w wydany w 1994 roku, popularnym przeglądzie sztuki światowej, w którym przedstawiono sylwetki i dzieła 500 najwybitniejszych twórców. Przedstawiono te dzieła zgodnie z umieszczonym we wstępie założeniem: „zrywając z tradycyjnymi klasyfikacjami, książka o sztuce prezentuje świeże i oryginalne podejście do sztuki: niezrównany wizualny podręcznik i celebrację naszej bogatej i wielowymiarowej kultury”¹⁰⁶. W omawianej książce rzeczywistość zaprzecza temu obiektywizmowi. Spośród 284 wymienionych artystów z XIX i XX wieku, 83 artystów reprezentowało kulturę francuską, 75 amerykańską i 59 angielską. Procentowo wygląda to następująco: Francuska kultura, to 29% kultury światowej, amerykańska kultura, to 26,5% kultury światowej, angielska kultura, to 21% kultury światowej. Reszta świata jest reprezentowana w dwóch epokach, w których teoretycznie nastąpiła wymiana informacji międzykulturowej, czyli w epoce przemysłowej i współczesnej, tylko przez 23,5% dorobku kulturowego. Jeszcze niedawno przewaga kulturowa państw kolonialnych była uważana za oczywistość. Dzisiaj Europa i Ameryka, które doznały w XIX wieku pierwsze przejście demograficzne, traci prymat na rzecz krajów, w których teraz zachodzi to przejście, czyli dynamiczny przyrost ludności. W XIX wieku Europejczycy zaludnili cały świat od Alaski do Nowej Zelandii, rozpowszechniając również europejską kulturę. Dzisiaj następuje proces odwrotny. Jak mogłem zauważyć, na światowych przeglądach sztuki najciekawsze dzieła pochodzą z krajów pozaeuropejskich, z Iranu, Nigerii, z Meksyku. Równocześnie trwa rozwój komunikacji wizualnej, który powoduje zatarcie różnic kulturowych i kształtowanie się kultury globalnej. Kultura globalna odnosi się,

¹⁰⁶ The art book, Phaidon Press Limited, London 1994

przede wszystkim, do młodych form sztuki, jeszcze nie zakorzenionych w tradycyjnych dyscyplinach artystycznych. Początkowo była to kultura popularna, realizowana przez hollywoodzkie wytwórnie filmowe. Najpopularniejszy z tych filmów to, zrealizowany w konwencji 3D, Avatar, który rozgrywa się poza ziemią, w oderwaniu od ludzkich kultur i ras (ryc. 280). Teraz wydaje się, że kultura globalna najlepiej może być reprezentowana przez wytwory sztuki generowanej poprzez algorytmy sztucznej inteligencji. Chociaż jest to tylko narzędzie, ale czerpiąc wzory ze światowej ikonosfery, może wpłynąć na ujednolicenie wzorów kulturowych¹⁰⁷.



Ryc. 280. Rick Carter (scenografia), James Cameron (reżyseria).
Avatar, 2009, fotos filmowy

¹⁰⁷ Magdalena Wałek. Czy AI zaprojektuje miasta przyszłości? Sztuka Architektury 2024 (online) <https://sztuka-architektury.pl/article/17587/czy-ai-zaprojektuje-miasta-przyszlosci> (pobrano 21.05.2025)

Rozdział 5 – Perspektywa

W punkt się zamyka
Ludzka logika

Widzenie głębi i odwzorowanie tej głębi w sztuce, było istotnym problemem formalnym, ponieważ obraz siatkówkowy jest płaski. Jak pisał Maurice Merleau-Ponty: „Po to, żeby traktować głębię jako szerokość ujmowaną z boku, by uzyskać izotopową przestrzeń, podmiot musiałby opuścić swoje miejsce, swój punkt widzenia na świat, i musiałby myśleć o sobie jako o swego rodzaju wszechobecności”¹⁰⁸. Wymagało to stworzenia formalnej koncepcji postrzegania głębi. Z tym problemem zmagają się artyści aż do czasów współczesnych. Perspektywa tak mocno wpisała się ikonografię, że w XX wieku wymagała, dla odnowienia sztuki, odrzucenia, bo przecież obraz jest płaski. Jednak, gdy ten przewrót się już dokonał, problem perspektywy powrócił.

Perspektywa rzędowa

Człowiek paleolityczny, spoglądając wokół siebie, wybierał z otoczenia interesujące go artefakty i odwzorowywał je, zgodnie z zasadą figury i tła. Tło było dla niego mniej interesujące i można je było zastąpić ścianą jaskini. Człowiek neolitu, zafascynowany tworzeniem porządku w swoim otoczeniu i posługujący się w tym celu geometrią, tworzył układy koliste i ortogonalne. Dopiero w miejskim życiu starożytnych imperiów, zwrócono uwagę na naturalne układy, które porządkowały otaczający miasto krajobraz rolniczy. Kolejne pola, widoczne z miejskich murów, znajdowały się powyżej bliższych pól. Także piramidy schodkowe, które w miastach mezopotamskich i mezoamerykańskich, zajmowały centra miast, na szczyt których prowadziły schody, stanowiły podstawę formalną do tworzenia perspektywy rzędowej. Rozgrywające się na stopniach piramidy sceny były spiętrzone, tworzyły model perspektywy rzędowej, czyli takiej, w której kolejne plany były umieszczane powyżej planów je poprzedzających (ryc. 281, 282). Wysokie, otaczające miasta mury, pokazywały z wysoka kolejne, sytuowane jeden na drugim, plany. Możemy to zobaczyć na obrazie francuskiego malarza Poussina. Od dołu widzimy scenę pogrzebu Fokiona, nad nią scenę pasterską, wyżej sceny rozgrywające się nad wodą, jeszcze wyżej krajobraz architektoniczny i w końcu daleki widok gór (ryc. 283). Po raz pierwszy, w sposób sformalizowany, wykorzystano takie spiętrzenie widoków w cywilizacji

¹⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia percepcji*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 279

sumerskiej i do ich pokazania, zastosowano perspektywę rzędowną. Wątki fabularne sytuowano w takiej perspektywie, podobnie jak pismo, w kolejnych rzędach. W średniowieczu i w czasach nowożytnych, wykorzystywano perspektywę rzędowną subtelniej, niż w starożytności. Najpowszechniejszym wykorzystaniem tej perspektywy jest ikonostas, który w prawosławnych świątyniach oddziela część przeznaczoną dla kleru, od części przeznaczonej dla wiernych. Możemy na ikonostasie zobaczyć postacie kultu, ujęte w perspektywie rzędownej i w perspektywie intencjonalnej. W perspektywie intencjonalnej postacie ważniejsze są większe od mniej ważnych (ryc. 284, 285). Perspektywę rzędowną widzimy też na obrazie Hieronima Boscha: „Ogród rozkoszy ziemskich”, który jest podzielony nie tylko pionowo, poprzez obraz centralny i boczne skrzydła, ale podzielony jest także w rzędownej perspektywie poziomo na scenerie o odrębnej akcji (ryc. 286).

Nieco inaczej stosowano perspektywę rzędowną w Chinach. Przyjęto tam konwencję, która pozwalała zastosować perspektywę rzędowną w sposób płynny, poprzez przenoszenie wzroku na kolejne plany. W kulturze chińskiej malarstwo na jedwabiu wykonywano w dwóch formach. Obrazy fabularne realizowano na zwojach poziomych, w których poszczególne sceny oddzielano mgłą, która symbolizowała czas upływający pomiędzy scenami opowieści. Obrazy pejzażowe wykonywano w formie pionowej. Kolejne plany obrazu umieszczano ponad sobą i także oddzielano mgłą. W tym wypadku mgła określała nie odległość w czasie, ale odległość w przestrzeni (ryc. 287, 288). Najdosłowniej umieszczano w perspektywie rzędownej płaskorzeźby w Indiach. Tam ściany świątyń zdobiły rzeźby, które w kolejnych rzędach opowiadały historię bogów (ryc. 289, 290). Pewną modyfikacją takiej perspektywy był spiralny fryz reliefowy z opowieścią o zwycięstwie cesarza Trajana nad Dakami, umieszczony w 113 roku, na kolumnie jego imienia (ryc. 291). Podobny fryz był powtórzony w 190 roku na kolumnie Marka Aureliusza (ryc. 292).

Perspektywa rzędowna, w oczywisty sposób, może pokazywać, jak w Sumerze drabinę hierarchiczną, może także pokazać piramidę odwróconą, jak w piekle, opisanym przez Dantego w „Boskiej komedii”. Tam kolejne kręgi zagłębiały się w ziemi, sięgając do jej jądra (ryc. 293). Myślenie w kategoriach takiej odwróconej perspektywy rzędownej odrodziło się w XIX wieku po walkach toczonych w miastach podczas Wiosny Ludów. Aby zapobiec zamieszkom organizowanym w proletariackich dzielnicach, postanowiono wymieszać społeczność miejską, sytuując mieszkańców, w zależności od ich statusu społecznego, na

kolejnych piętrach kamienic. Najbogatsi mieszkali na pierwszym piętrze, a na wyższych piętrach coraz biedniejsi mieszkańcy (ryc. 294). Perspektywę rzędowną w formie trzech nałożonych na siebie planów możemy zobaczyć w obowiązującym w architekturze krajobrazu rysunku projektowym. Tutaj rzutowi z góry towarzyszą przekroje. Konwencja takiego rysunku wymaga sporządzenia go w trzech odmiennie rysowanych planach. Pierwszy plan jest rysowany wyraźnie i szczegółowo, drugi plan bardziej pobieżnie, a trzeci plan stanowi tło.



Ryc. 281. Piramida. Bonampak, VIIIw.



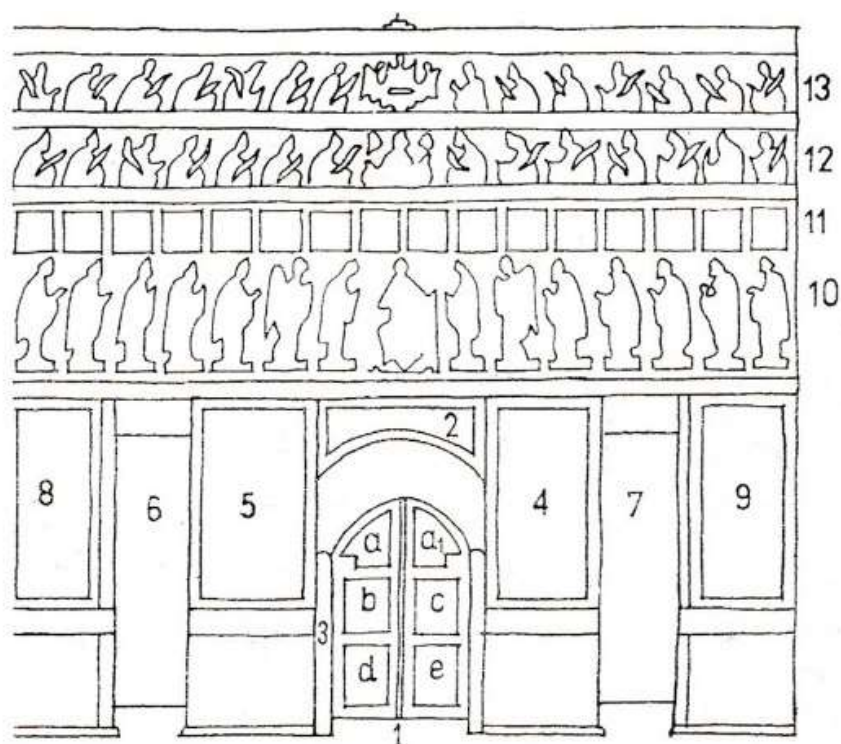
Ryc. 282. Święcenie zwycięstwa, Bonampak, VIIIw.



Ryc. 283. Nicolas Poussin. Pogrzeb Fokiona, 119x169cm, 1648, Muzeum Walii, Cardiff



Ryc. 284. Daniel Codrescu. Ikonostas Soboru Zbawienia Ludu, 2018, Bukareszt



ikonostas: 1) carskie wrota: a—a₁ — Zwiastowanie, b, c, d, e — 4 Ewangelisci; 2) Ostatnia Wieczerza; 3) Ojcowie Kościoła; 4) Chrystus lub patron cerkwi; 5) Madonna; 6—7) archaniołowie lub święci diakoni; 8—9) ikony różne; 10) Deisis; 11) przedstawienie ważniejszych święt; 12) prorocy; 13) patriarchowie

Ryc. 285. Ikonostas - schemat¹⁰⁹

¹⁰⁹ Stefan Kozakiewicz (red.). Słownik terminologiczny sztuk pięknych, PWN, Warszawa 1969, s.145



Ryc. 286. Hieronim Bosch . Ogród ziemskich rozkoszy,
220x390cm, 1500, Prado, Madryt



Ryc. 287. Guo Xi. Przedwiośnie,
158x108cm, 1072, Muzeum
Pałacowe. Tajpej



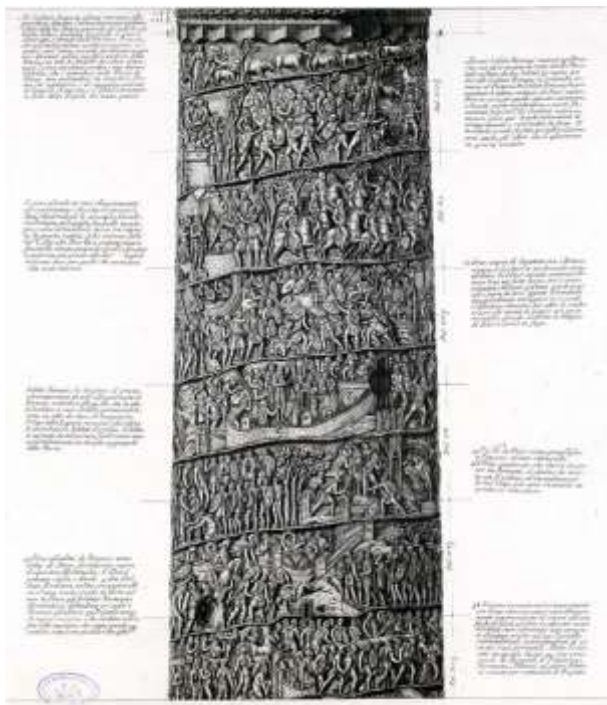
Ryc. 288. Yuan Jiang.
Oglądanie wzburzonych fal,
215x104cm, 1710, Muzeum
Szanghajskie



Ryc. 289. Gopura świątyni Makszi w Maduraju, XVII w.



Ryc. 290. Mury świątyni Kandariya Mahadeva, 1050, Khajuraho



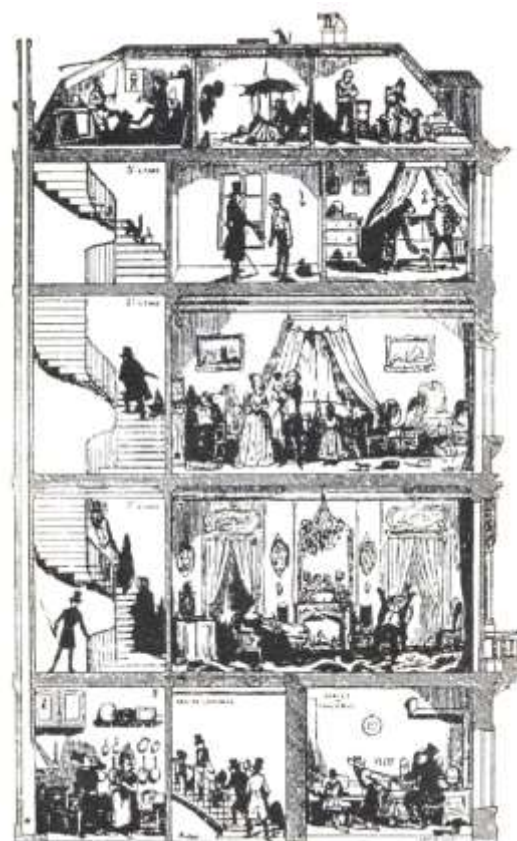
Ryc. 291. Giovanni Battista Piranesi. Kolumna Trajana, 298x77cm, 1774



Ryc. 292. Kolumna Marka Aureliusza, 190, Rzym



Ryc. 293. Bartolomeo Di Fruosino.
Piekło, 36,5x26,5cm, 1430,
Biblioteka Narodowa, Paryż



Ryc. 294. Paryska kamienica,
1845¹¹⁰

Perspektywa geometryczna

Już w czasach antycznych starano się oddać skrót perspektywiczny. Możemy to zobaczyć na freskach odkrytych w Pompejach (ryc. 295). Kompozycja tych fresków była oparta na układzie prostokątnych, w podziale określonym przez proporcję stałą. Dla uzyskania iluzji przestrzennej, wykorzystywano uproszczone widoki perspektywiczne, występujące pod postacią okien, umieszczonych w podziale ściany. W innym wypadku, takie skrót perspektywiczne, tworzyły ornament w przestrzeni między kolumnami, również spełniającymi zasadę proporcji ciągłej (ryc. 296). W czasach antycznych, złudzenie przestrzenności, miało uatrakcyjnić, przez pokazanie szerszych przestrzeni, zamknięte przestrzenie architektoniczne. W podobny sposób, do powiększania ogrodów perystylowych, wykorzystywano malowane ściany ogrodów, które miały powiększyć ich przestrzeń (ryc. 297). Po upadku Rzymu, perspektywiczne skrót można zaobserwować w baptysterium w Rawennie, ale jest to wyjątek (ryc. 298).

¹¹⁰ Leonardo Benevolo. Miasto w dziejach Europy, Krąg i Volumen, Warszawa 1995, s. 187

W średniowieczu powrócono do płaskich, fabularyzowanych przedstawień. Dopiero Giotto, u progu renesansu, wprowadził ponownie jako podstawę kompozycji, perspektywę geometryczną. Nie była to perspektywa zbieżna, ale była to architektoniczna sceneria, w której rozgrywały się sceny o charakterze religijnym (ryc. 299). Giotto wykorzystywał rysunek perspektyw architektonicznych do tworzenia ram kompozycyjnych, które określały akcję w przedstawianych scenach. Inaczej problemy perspektywy potraktowali artyści japońscy. Ich perspektywa jest bliższa aksonometrii kawalerskiej, w której, chociaż ulegające skręceniu, to linie prostopadłe nie są skracane. Ta perspektywa ukazuje scenę z góry, tak, jakby z budynku usunąć dach (ryc. 300). Podobny zabieg zastosowano w modernizmie, w którym zamiast perspektywy, stosowano aksonometrię, która nie zmienia wymiarów i w sposób bardziej racjonalny, inżynierski, pokazuje przestrzeń. Pozwala na obiektywną ocenę stosunków przestrzennych i utrzymanie obserwowanych proporcji (ryc. 301).

Wszystkie przytoczone przykłady pokazują, w jaki sposób usiłowano pokazać złudzenie przestrzenne. Przede wszystkim złudzenie, odniesione do przestrzeni architektonicznej. Wykorzystywano w tym celu geometrię. Na północy, gdzie nie skonstruowano perspektywy zbieżnej, ale znano jej efekty, zastosowane w sztuce włoskiej, stosowano ją intuicyjnie. Widać to na obrazie Jana van Eycka, gdzie linie zbiegu skupiają się w kilku punktach położonych w centrum obrazu. Pozwoliło to na zagęszczenie akcji, niemożliwe do uzyskania przy perspektywie poprawnej, czyli z jednym punktem zbiegu (ryc. 302).



Ryc. 295. Fresk w domu Vettich w Pompejach (Iw.) i jego rekonstrukcja wykonana przez Luigiego Bazzaniego



Ryc. 296. Freski z domu P. Fannio Sinistore w Boscoreale, 30p.n.Chr., MET, Nowy Jork



Ryc. 297. Fresk z Dom Złotej Bransolety, 200x275cm, 30-35, Pompeje, Muzeum Archeologiczne, Neapol



Ryc. 298. Mozaiki z iluzjonistycznie przedstawioną architekturą. Baptysterium w Rawennie, Vw.



Ryc. 299. Giotto. Wygnanie Joachima ze Świątyni i zwiastowanie św. Annie, 200x185cm, 1303, Kaplica Scrovegnich, Padwa



Ryc. 300. Utagawa Kunisada. Teatr Nakamura, 39x79cm, 1811, Muzeum Sztuki Harvardu, Cambridge



Ryc. 301. Władysław Strzemiński,
Projekt kompozycji wnętrza
mieszkaniowego, 1930



Ryc. 302. Punkty zbiegu. Jan
van Eyck Portret Arnolfinich,
82x60cm, 1434, Galeria
Narodowa, Londyn¹¹¹

Perspektywa zbieżna

Do XV wieku artyści stosowali zasady perspektywy opierając się na obserwacji, ale spójny, geometryczny wzór perspektywy zbieżnej odkrył dopiero włoski architekt Brunelleschi, posługując się kamerą otworkową i lustrem. Modelem do tej obserwacji było Baptysterium San Giovanni we Florencji. Według zasad opracowanych na tej podstawie, jego współpracownik, Masaccio, namalował w latach 1425-28, fresk z przedstawieniem Trójcy Świętej¹¹²(ryc. 303, 304). W tym obrazie, obok linii perspektywicznych, występuje jeszcze geometryczna kompozycja linii i kół, łączących istotne części obrazu. Linie perspektywiczne określały tu partię obrazu przynależną do świata ziemskiego, natomiast okręgi określały nieboskłon, czyli świat nieba. Ciało Chrystusa przebywało, zgodnie z teologicznym dogmatem, w obu sferach. Według witruwiańskiej zasady, jedno centrum koła w kompozycji obrazu jest umieszczone w pępku Chrystusa, drugie w natomiast oczach Boga Ojca. Podobne połączenie linii kompozycyjnych, można

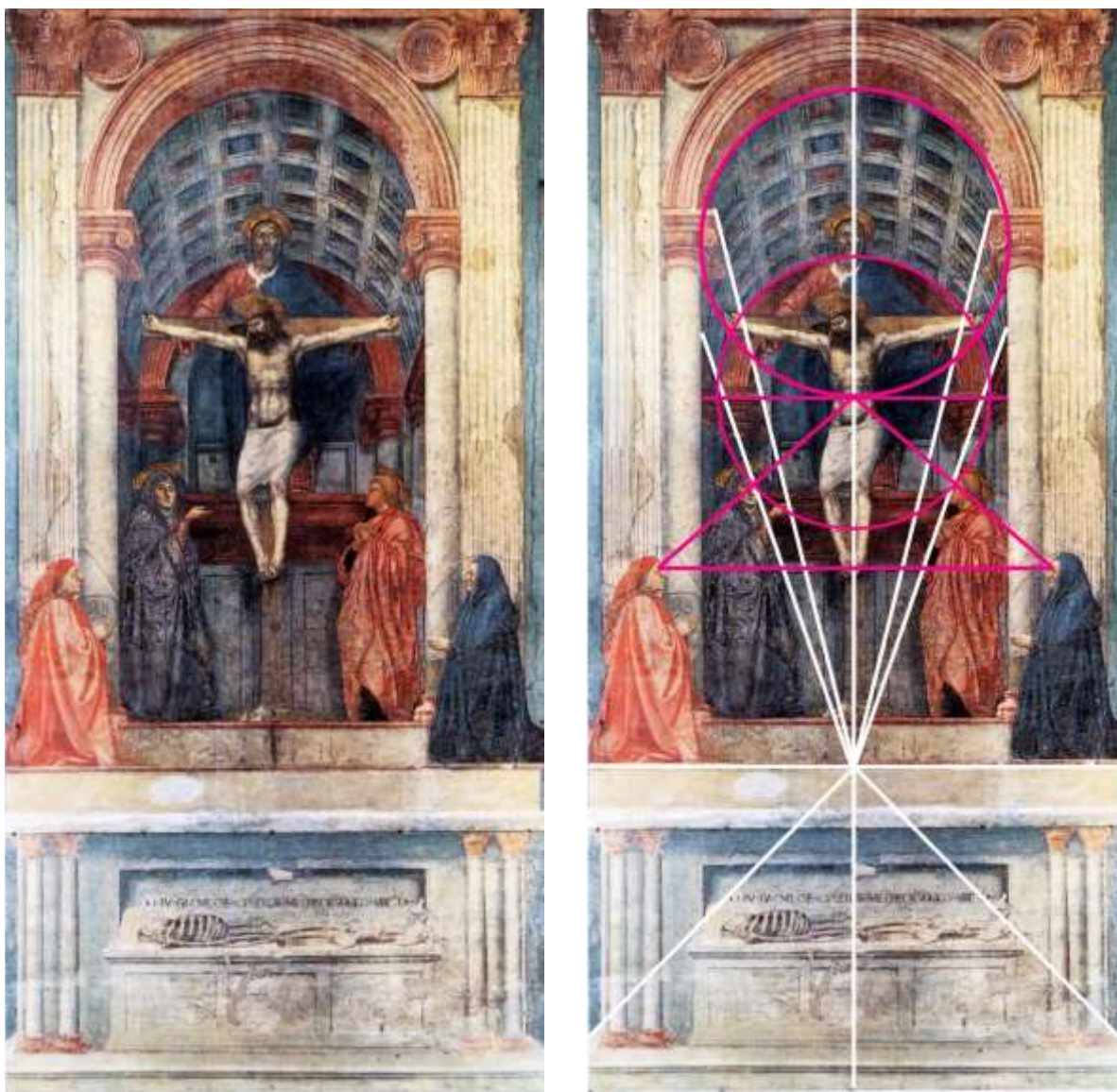
¹¹¹ Grażyna Bastek. Ilustrownik, Przewodnik po sztuce malarskiej, PWN, Warszawa 2024, s. 292

¹¹² Dawid Hockney i Martin Gayford. Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera, Rebis, Poznań 2022, s. 94-98

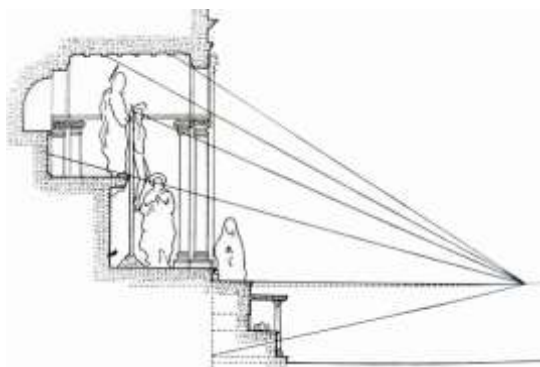
zobaczyć w mediolańskim klasztorze Santa Maria delle Grazie, na obrazie Leonarda da Vinci z końca XV wieku, przedstawiającym „Ostatnią Wieczerzę”. Także tutaj linie perspektywy zbieżnej można było łączyć z wcześniej stosowanymi figurami geometrycznymi, określającymi kompozycję obrazu. Nie tylko takimi, jak równoramienne trójkąty (ryc. 305), ale nawet z tak skomplikowanymi bryłami przestrzennymi, jak dwunastościan (ryc. 306). Jednak tu wyniesienie fresku nie pozwoliło na umieszczenie horyzontu na wysokości oczu oglądającego fresku, jak w wypadku fresku Masaccia. Punkt zbiegu na horyzoncie został w tym wypadku umieszczony na wysokości oczu Chrystusa. Perspektywa została oderwana od sytuacji realnej, stała się abstrakcyjną konwencją, pozwalającą na stworzenie kompozycji, która pokazuje uporządkowaną przestrzeń. Podobnie została skomponowana przez Rafaela „Szkoła Ateńska”. Łączy ona kompozycję perspektywiczną z serią zsuwających się okręgów. Centrum obrazu znajduje się ponad głowami centralnie ustawionych filozofów: Platona i Arystotelesa, a punkt zbiegu linii perspektywicznych znajduje się poniżej, w punkcie wyznaczonym przez złotą proporcję (ryc. 307). Perspektywa zbieżna stała się konwencją, która, obok osiowego układu geometrycznych linii kompozycyjnych, organizowała ład obrazu. Nowe znaczenie uzyskała perspektywa w XVIII wieku, za przyczyną, operujących kamerą otworową, weneckich dekoratorów teatralnych. Tworzyli oni weduty miejskie, pokazujące miejskie place z podniesionej perspektywy. Widać tu rezygnację z dodatkowych linii kompozycyjnych. Centrum obrazu Francesco Guardiego, przedstawiającego plac św. Marka w Wenecji, zostało umieszczone pomiędzy punktem zbiegu i krawędzią dzwonnicy. Poza perspektywą, przestrzeń organizuje tu tylko, rozmieszczony w równych odstępach, sztafaż przebywających na placu postaci (ryc. 308).

W XX wieku przyjęto zasadę stosowania perspektywy w obrazach za tak oczywistą, że surrealiści, operujący perspektywą zniekształconą, z liniami równoległymi zbiegającymi się w różnych punktach, przenosili widza w inną rzeczywistość. Można to zobaczyć na obrazach włoskiego malarza Giorgio de Chirico (ryc. 309). Pisał on: „...dzieło sztuki nie musi być racjonalne ani logiczne, w ten sposób zbliża się do snu i umysłu dziecka.”¹¹³

¹¹³ Walter Schurian. Sztuka wyobraźni, Taschen, Köln 2005, s. 46,47



Ryc. 302. Masaccio. Trójca Święta, 667x317cm, 1425, Kościół Santa Maria Novella, Florencja. Zarys perspektywy linearnej

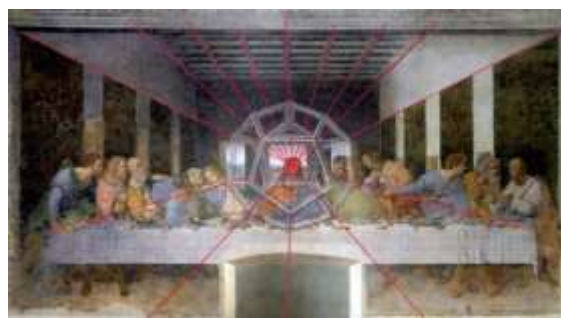


Ryc. 303. Przestrzeń fresku Masaccia przedstawiona w perspektywie zbieżnej¹¹⁴

¹¹⁴ Przemysław Trzeciak. Malarstwo włoskie XV wieku, w: Przemysław Trzeciak (red.). Sztuka świata, t. V, Arkady, Warszawa 1992, s. 165-216, s. 170



Ryc. 305. Leonardo da Vinci.
Ostatnia wieczerza, 460x880cm,
1495, bazylika Santa Maria delle
Grazie, Mediolan



Ryc. 306. Leonardo da Vinci.
Ostatnia wieczerza,
kompozycja (rys. Hayward
Gladwin¹¹⁵)



Ryc. 307. Rafael Santi. Szkoła Ateńska, 500x770cm, 1511,
Pałac Apostolski, Watykan

¹¹⁵ Hayward Gladwin. Tajemnica i święta geometria Ostatniej Wieczerzy Leonarda da Vinci, 2017 (online) <https://mysteriouswritings.com/the-secret-and-sacred-geometry-of-leonardos-the-last-supper-by-hayward-gladwin/> (pobrano 16.01.2025)



Ryc. 308. Francesco Guardi. Plac św. Marka w Wenecji, 62x96cm, 1760, Akademia Carrara, Bergamo



Ryc. 309. Giorgio de Chirico. Przyjemności poety, 70,5x86, 1913, MoMA, Nowy Jork

Filippo Brunelleschi był architektem, toteż opracowanie perspektywy bardzo mocno oddziaływało na architekturę, ale oddziaływało też, przez jego kontakty, na rzeźbę. Na początku XV wieku, w konkursie na drzwi do florenckiego bazyliki, Lorenzo Ghiberti startował razem z Filippo Brunelleschim, ale w 1425 roku wykonał już projekty samodzielnie, wykorzystując w płaskorzeźbionych panelach zdobycze perspektywy. Punkt zbiegu jest tutaj przyjmowany nieco powyżej linii wzroku występujących postaci, lepiej w ten sposób ukazując widoczność scenerii. W zależności od sytuacji ten punkt jest umieszczany albo w centrum obrazu, albo w miejscu skupienia akcji (ryc. 310).

Przy rysowaniu panoram linię horyzontu umieszczano na wysokości dziewięciu metrów, żeby pokazać obiekty zasłonięte w normalnej perspektywie. Na warszawskiej panoramie Canaletta postać króla zlokalizowano na wzgórzu, żeby oszukać w perspektywie relację postaci w stosunku do horyzontu. Zastosowano, w tym wypadku, ukrytą perspektywę intencjonalną (ryc. 311). Gdy uczyłem perspektywy na studiach z architektury krajobrazu, przy rysowaniu perspektyw stosowaliśmy ułożoną w perspektywicznym skrócie siatkę kwadratów, a linia horyzontu była umieszczona 6 cm powyżej tła. W tak rysowanych perspektywach, w skali 1:25, horyzont był na wysokości 1,5 m, czyli w pozycji bezpośredniego wglądu, a w skali 1:500, już na wysokości 30 metrów, czyli z widokiem ponad koronami drzew. Skonstruowana w ten sposób siatka kwadratów, pozwalała na swobodnie pokazanie zróżnicowanych układów przestrzennych (ryc. 312).

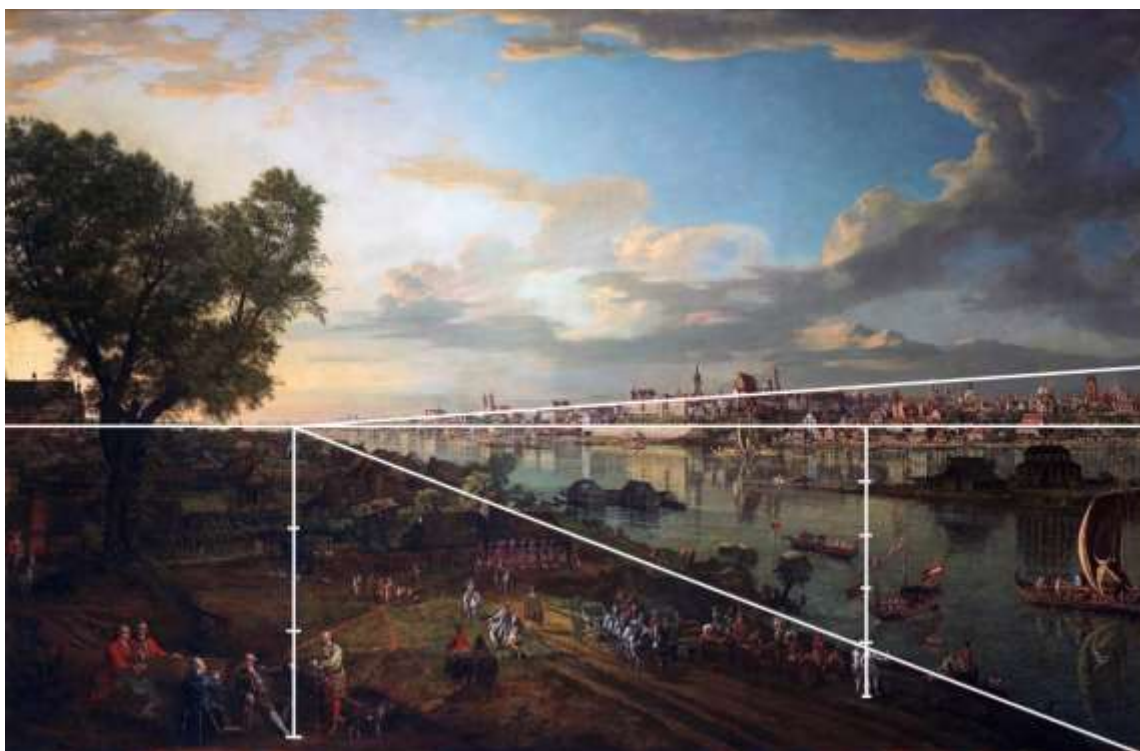
W płaskorzeźbach ołtarzowych Donatella przedstawiających cuda św. Antoniego, punkt zbiegu linii perspektywicznych został umieszczony na samym dole, w centrum płaskorzeźb, skupiając uwagę na

dnie kompozycji, która odbita następnie z punktu zbiegu w górę, zwracała uwagę na przebieg samego cudu (ryc. 313).

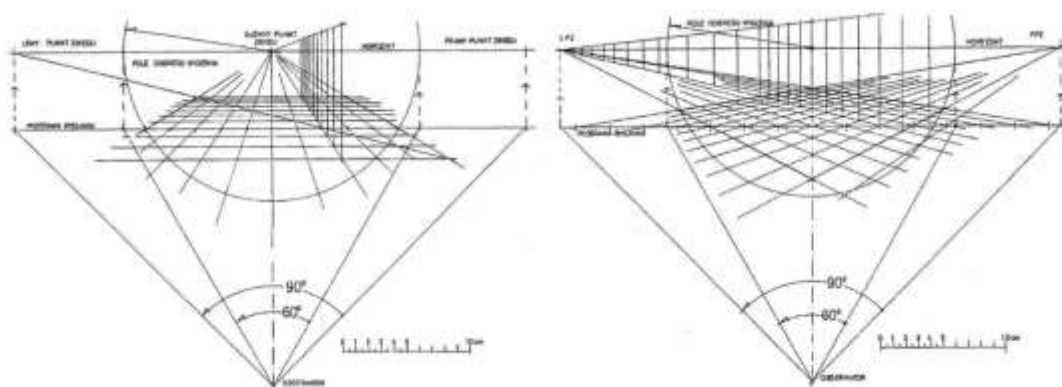
Zastosowana w architekturze, oparta na widoku perspektywicznym kompozycja, skutkowałą zmianą pozycji w procesie percepcji wnętrza przez obserwatora. Nie był to już użytkownik świątyni patrzący pionowo w górę na sklepienia i witraże organizujące jej przestrzeń. Teraz wzrok miał być skierowany poziomo, a rysunek podłogi i bocznych kolumn miał być skierowany na ołtarz, gdzie również wzrok zanurzał się w perspektywicznej głębi wystroju ołtarza (ryc. 314). Jeszcze wyraźniej niż w architekturze, odcisnął się wynalazek perspektywy, w sztuce ogrodowej. Poprzez powiązanie pałacu z ogrodem powstał salon ogrodowy z otwartą przestrzenią i skomplikowanym rysunkiem prostokątnych parterów, które można było oglądać z różnych pozycji (ryc. 315). W urbanistyce idea kompozycji, w której wszystkie linie równoległe zbiegają się w punkcie zbiegu na horyzoncie, skłoniła do stworzenia miasta zbudowanego, nie jak wcześniej, na układzie prostokątnym, ale na układzie centralnym, w którym linie prowadzone od bram będą się skupiać na placu centralnym. Takim idealnym miastem miała być Sforcinda zaprojektowana w połowie XV wieku przez Filareta (ryc. 316). Ta idea, jednego punktu, w którym zbiegają się linie widokowe, powróciła w okresie baroku, kiedy w ogrodowych zwierzyńcach budowano promieniste aleje. W ich środku stał strzelec i strzelał do zwierząt przepędzanych przez nagonkę przez kolejne aleje. W połowie XIX wieku, kiedy w okresie Wiosny Ludów mieszkańcy miast wzniecali bunt i budowali w poprzek ulic barykady, wprowadzono ten system do miast. Armata umieszczona w centrum gwiaździstego placu szachowała wszystkie prowadzące do niego ulice. Tak przebudowano nie tylko Paryż, ale pod koniec XIX wieku również Szczecin (ryc. 317).



Ryc. 310. Lorenzo Ghiberti. Bramy Raju, fragment, wielkość paneli 80x80cm, 1425, Muzeum Opery Duomo, Florencja



Ryc. 311. Bernardo Bellotto, zwany Canaletto, Widok Warszawy od strony Pragi, 172,5x261cm, 1770, Zamek Królewski, Warszawa



Ryc. 312. Janusz Skalski. Siatki perspektywy równoległej i ukośnej¹¹⁶



Ryc. 313. Donatello. Cuda św. Antoniego, panele 57x123cm, 1440, Bazylika Świętego Antoniego, Padwa

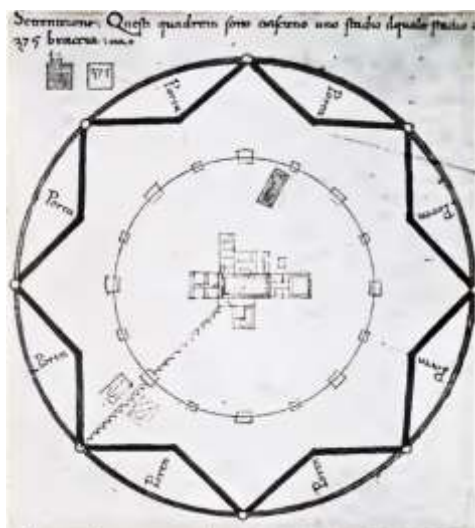
¹¹⁶ Janusz Ducki, Józef Rokosza, Jan Rylke, Janusz Skalski. Rysunek odręczny dla architektów krajobrazu, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2003, s. 104



Ryc. 314. Filippo Brunelleschi. Kościół św. Wawrzyńca, Florencja. 1419



Ryc. 315. Gabriell Perelle. Ogród Luksemburski w Paryżu, 28x37cm, 1675¹¹⁷



Ryc. 316. Filarete. Sforzinda, 1464, plan miasta¹¹⁸



Ryc. 317. James Hobrecht. Plac Grunwaldzki w Szczecinie, 1885.

Brak perspektywy

Perspektywa określa porządek panujący w scenerii przedstawień. Jeżeli jednak chcemy zobrazować chaos, nie powinniśmy stosować perspektywy. Nie możemy też porządkować obrazu przy pomocy konwencjonalnych metod. Powinniśmy uciekać od geometrii w stronę płynnych linii zmierzających w różnych kierunkach. Antycznym obrazem chaosu bitwy było, znane z mozaiki w Pompei, starcie Aleksandra z Dariuszem pod Issos, namalowane w IV w. p.n.Chr. przez Filoksenosa.

¹¹⁷ Marie Luise Gothein. Geschichte der Gartenkunst, t. II, Eugen Diederichs, Jena 1914, s. 43

¹¹⁸ Michele Lazzaroni – Antonio Munoz. Filarete. Scultore e architetto del secolo XV, W. Modes, Editore, Roma 1908, s. 245, fig. 117

Powtórzył taki chaos walki Jan Matejko w obrazie bitwy pod Grunwaldem. W połowie XX wieku chaos jako formę kompozycji abstrakcyjnej przyjął amerykański malarz Jackson Pollock. Nie jest to jednak zupełny chaos. Bo chaos, to topologiczny melanz. Przy dominującym porządku perspektywicznym, opartym na zbiegających się liniach prostokątnych, za chaos przyjmuje się linie okrągłe. W bitwie pod Issos te linie są generowane przez koła rydwanów i tarcze (ryc. 318). W scenie bitwy pod Grunwaldem, te toczące się koła, to już linie kompozycyjne przenikające całą bitwę (ryc. 319). One nie są czytelne w sposób oczywisty, raczej Matejko wiązał w nie, kolejne sceny i łączył je dynamicznymi liniami diagonalnymi. Na ten chaos, pomijając linie kompozycyjne, zwrócił uwagę i trafnie skomentował w swoim rysunku Stanisław Wyspiański (ryc. 320). Pierwotny zamysł Matejki był mniej rewolucyjny. W szkicu do Bitwy pod Grunwaldem, oparł się on na liniach diagonalnych, które przecinają się w centrum obrazu, w miejscu, w którym miecz Witolda styka się z krzyżacką flagą (ryc. 321). Nowa koncepcja, to, jak napisał Mieczysław Porębski: „Ukazać w obrazie ruch wielu ciał ludzkich i zwierzęcych, zbitych w jedną masę, zwartych wręcz w brutalnym, fizycznym zmaganiu – czy to mieści się w granicach możliwości malarstwa? A jednak to pociąga”¹¹⁹. Podobnie, w połowie XX wieku, można wydobyć, kreujące chaos, linie kompozycyjne z obrazu „Rytmy jesieni” Jacksona Pollocka. Te linie mogą wyznaczyć ruchu ramion artysty, wylewającego farbę na płótno, ale są wyraźnie widoczne (ryc. 322).

Nawet kreując chaos posługujemy się pewnymi formalnymi wyznacznikami, nadajemy temu chaosowi, specyficzny dla niego ład. Bardzo znany w czasach abstrakcji niegeometrycznej, szympanz Congo, jak zauważono, swoje abstrakcyjne obrazy komponował w taki sposób, jak szympansy układają liście przed budową swoich gniazd. Zamknięta forma kręgów kształtujących układy chaotyczne może przypominać też atraktory, czyli kształty, które są efektami układów chaotycznych (ryc. 323). Istnieją artyści, którzy z układów chaotycznych tworzą podstawę twórczej aktywności. Paulina Sylwestrowicz tak pisze w konkluzji swojej rozprawy doktorskiej: „W niniejszej pracy rozważam mechanikę twórczości, rozumianą jako proces chaotyczny, którego działanie polega, (w dużym skrócie), na wielowymiarowej synchronizacji zjawisk wizualnych i psychologicznych w procesie twórczym oraz w dziele. W moim rozumieniu Forma Chaotyczna opisuje twórczość

¹¹⁹ Mieczysław Porębski. Jana Matejki bitwa pod Grunwaldem, Auriga, Warszawa 1960, s. 6

jako działanie powstające na styku bezforemności/ spontaniczności i struktury/formy. Jest to swoisty dialog z paradoksem – uporządkowanie definiowane przez nieokreśloność i na odwrót"¹²⁰ (ryc. 324).



Ryc. 318. Filoksenos. Bitwa pod Issos, 2,7x5m, 100p.n.Chr. Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol



Ryc. 319. Jan Matejko. Bitwa pod Grunwaldem, 426x987cm, 1878, Muzeum Narodowe, Warszawa

¹²⁰ Paulina Sylwestrowicz. *Formy chaotyczne*, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2018, s. 30 (online) https://wpp.ujk.edu.pl/wp-content/doktor/praces/2018_121516.opis.pdf (pobrane 15.07.2025)



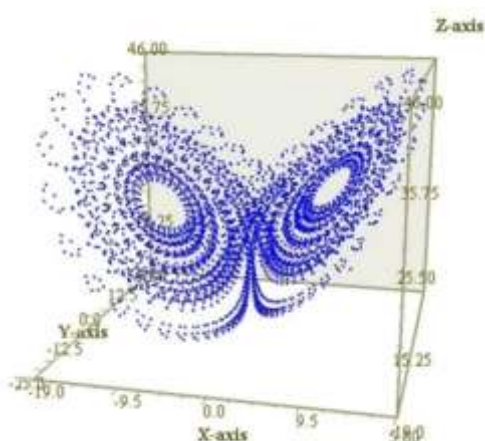
Ryc. 320. Stanisław Wyspiański. Grunwald, 10,3x21cm, 1900, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 321. Jan Matejko. Bitwa pod Grunwaldem, szkic, 138x73cm, 1872, Muzeum Zamkowe, Malbork



Ryc. 322. Jackson Pollock, Rytm jesieni, 262x517cm, 1950, Muzeum Sztuki Metropolitany, Nowy Jork



Ryc. 323. Atraktor Lorentza przy $r=28$



Ryc. 324. Paulina Sylwestrowicz. Kondensat chaotyczny, 3x120x130cm, 2018

Rozdział 6. Formy specjalne

Jak spojrzę dokoła
Forma mnie zawoła

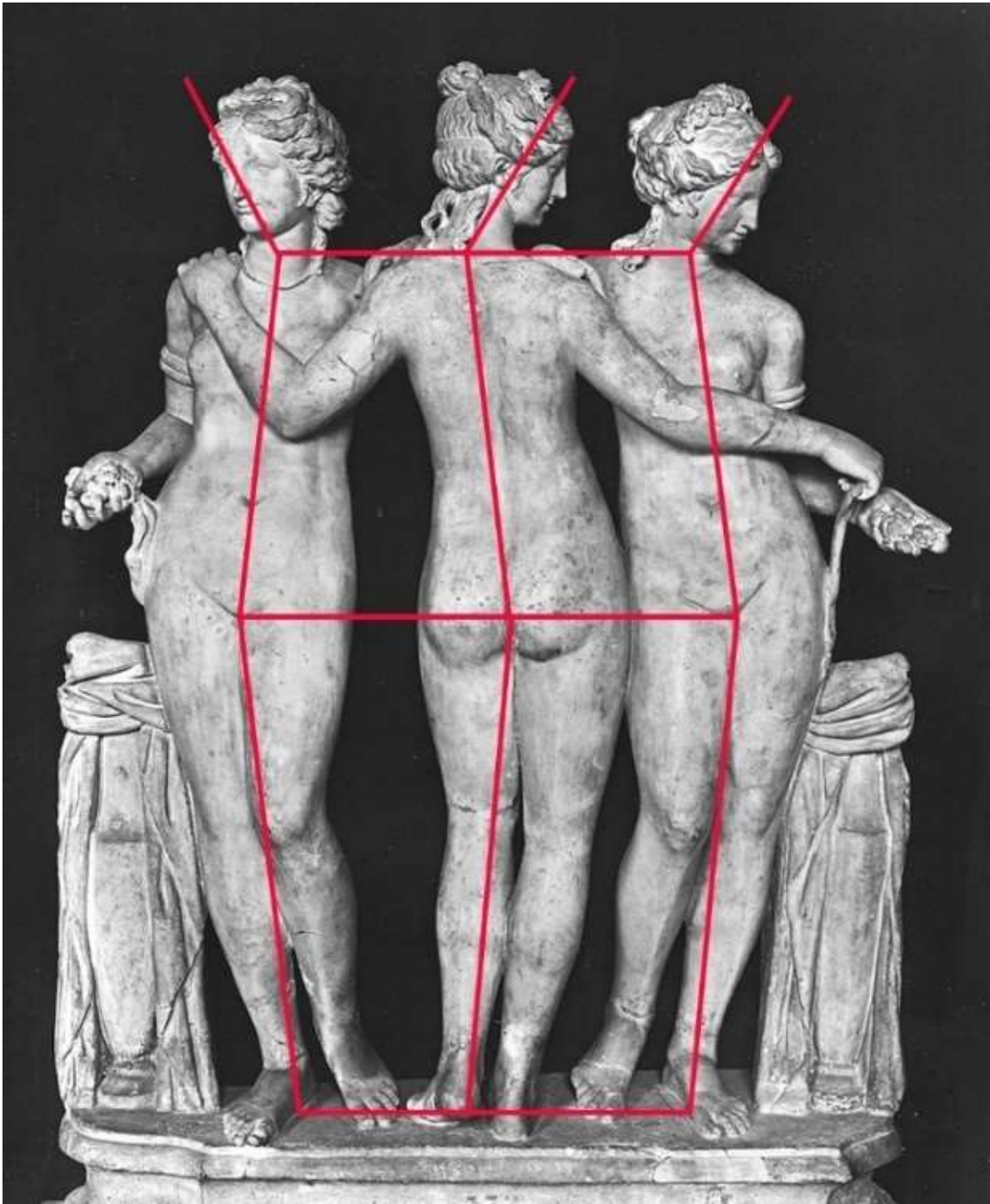
Forma pozycji

Pierwotnie malowane i rzeźbione postacie były przedstawiane w pozycji „na baczność”. Dopiero w Grecji, w okresie klasycznym, opracowano formy przedstawiania ludzkiego ciała w pozycji „na spocznij”, czyli w sposób wdzięczny. Taka forma pozycji została zaakceptowana i przyjęta, podobnie jak antyczne porządki architektoniczne, które także stosowano w czasach nowożytnych. Od starożytności antycznej zachował się do dzisiaj, model wdzięcznej grupy trzech kobiet, przedstawiający „Trzy Gracje” - boginie wdzięku, piękna i radości. Zachowała się, mocno uszkodzona, taka grecka grupa w rzymskiej kopii. Jej stopy, ręce i głowy zostały uzupełnione przez włoskiego rzeźbiarza Nicolasa Cordiera w 1609 roku¹²¹ (ryc. 325). Podobnych uzupełnień dokonał wiek wcześniej, w obrazie „Trzy Gracje”, Rafael (ryc. 326). „Trzy Gracje”, odkryte w ruinach Pompei, świadczą, że obie rekonstrukcje zostały wykonane prawidłowo (ryc. 327). Taka pozycja kobiecego ciała, jaką widzimy w tych przedstawieniach, jest charakterystyczna również dla innych okresów, a nawet dla innych kultur. Jest obecna w pozycji Marii, ze sceny nawiedzenia, przedstawionej w rzeźbionym portalu katedry w Reims (ryc. 328). W Indiach uzyskała nawet specjalną nazwę *tribhangi*, czyli potrójnego wygięcia ciała (ryc. 329)¹²². Inną antyczną innowacją było ustawienie pozycji ciała w tak zwanym kontrapoście. Ta pozycja polegała na tym, że linie ramion i bioder nie były przedstawiane równolegle, ale z odchyleniem około 10 stopni do osi ciała i były połączone wygiętym kręgosłupem. Taką pozycję reprezentuje posąg Diodumenosa opracowany 1500 lat temu przez Polikleta (ryc. 330). Taką pozycję przedstawiono również w posągach kobiet (ryc. 331) i hermafrodyty (ryc. 332). W czasach nowożytnych, w takiej pozycji wyrzeźbił posąg „Dawida” Donatello, tworząc pierwszy od czasów antycznych męski akt (ryc. 333). Stosowana w posągach forma wygiętej pozycji, została w baroku rozwinięta w bardziej skomplikowaną kompozycję spiralnej grupy rzeźbiarskiej (ryc. 334). To

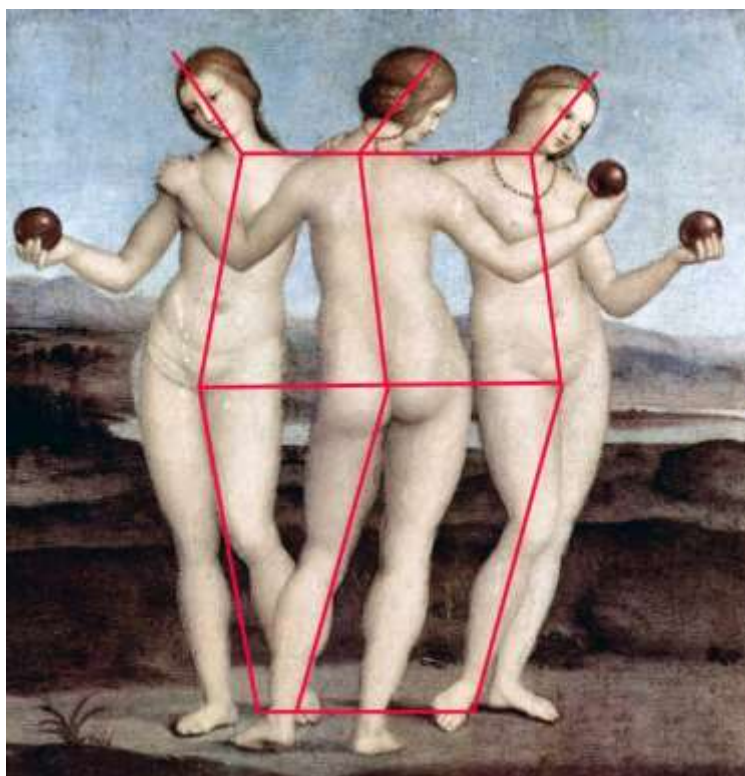
¹²¹ Zygmunt Ważbiński. Nicolas Cordier: restaurator i rzeźbiarz rzymski z około 1600 r.: uwagi na marginesie książki Sylvii Pressouyre, *Acta Universitatis Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 16 (225), 1992, s. 129-142, s. 138

¹²² Jeannine Auboyer. Sztuka Indii średniowiecznych, IX-XIV wiek, w: Iza-bela Kunińska (red.), *Sztuka świata*, t. 4, s. 273-306, s. 292

pozwoili na stworzenie wedug tego wzoru spiralnych kolumn, które mimo swojej masywności, pozornie unosily się w powietrzu (ryc. 335). Architektura utrzymywała standard prostopadłościanu, czyli pozycji „na baczność”, niemal do dzisiaj. Współcześnie, zmęczeni pudełkową architekturą architekci, tworzą budynki bardziej wdzięczne, poddane płynnej grawitacji (ryc. 336, 337).



Ryc. 325. Trzy Gracje. Kopia greckiego oryginału z II w.p.n.Chr., 119x85cm, Luwr, Paryż



Ryc. 326. Rafael. Trzy Gracje, 17x17cm, 1504,
Muzeum Condé, Chantilly



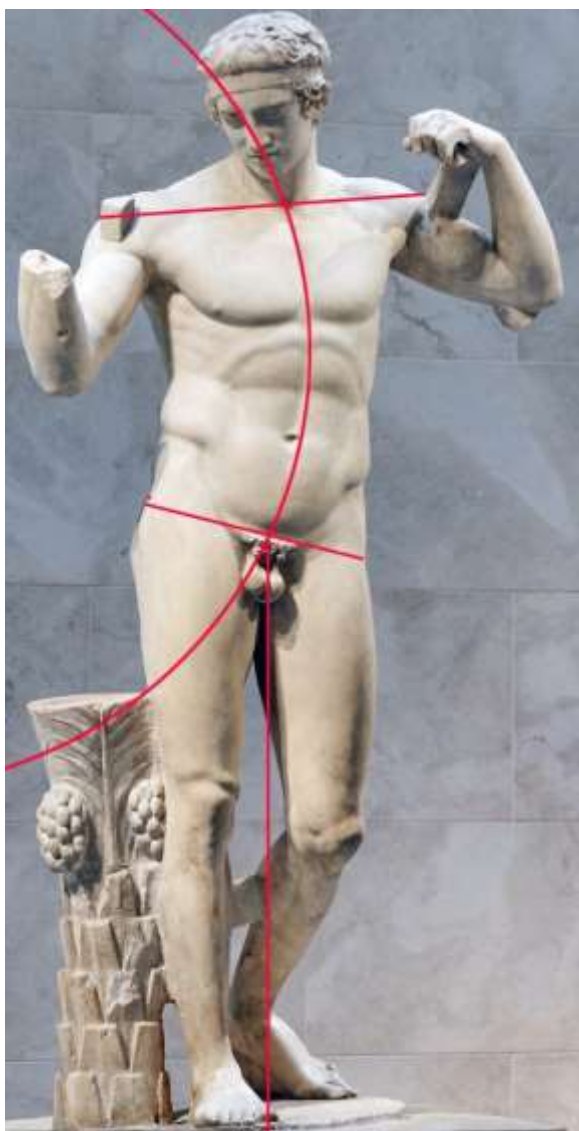
Ryc. 327. Trzy Gracje, fresk pompejański, 50,
Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol



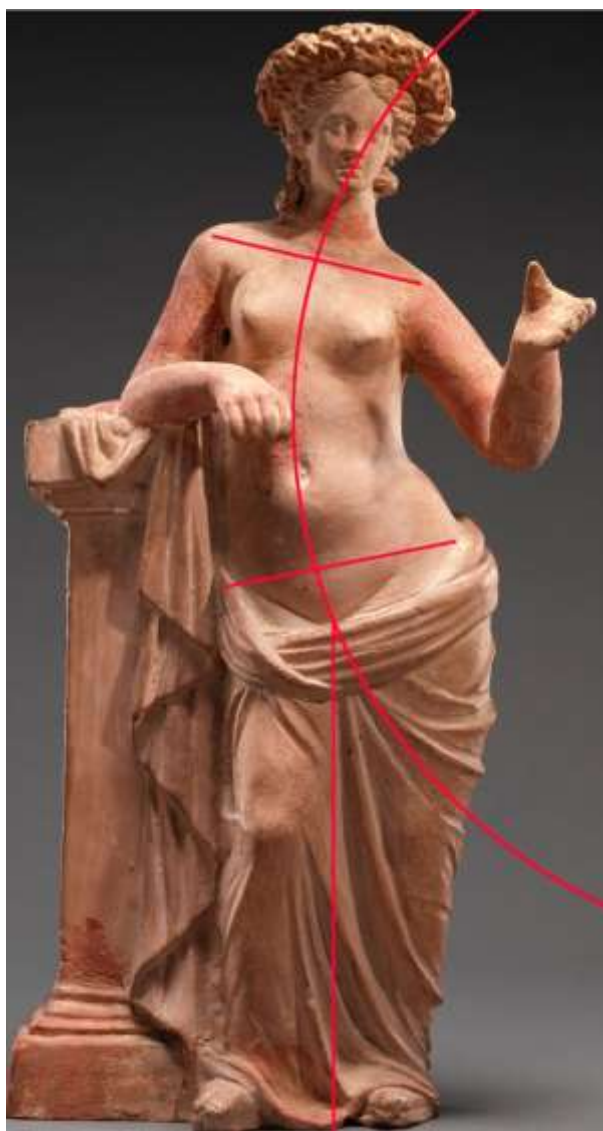
Ryc. 328. Maria z portalu katedry w Reims, 1233



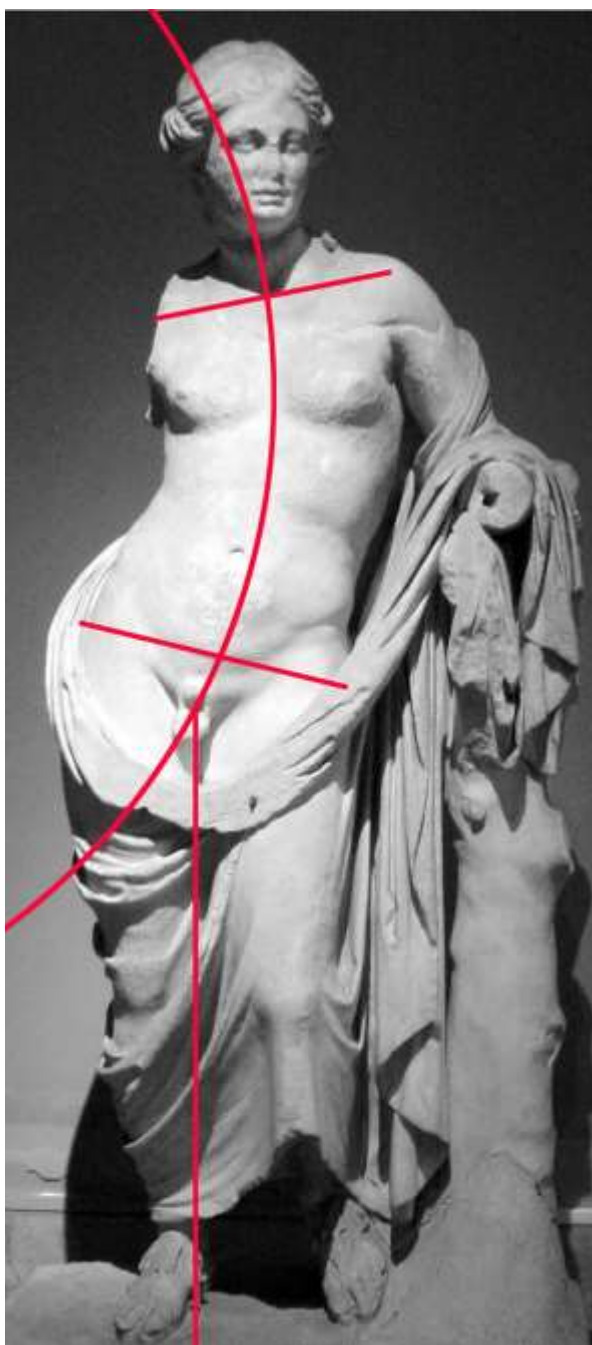
Ryc. 329. Absara z świątyni w Bhubaneśwara, X w.



Ryc. 330. Poliklet. Diodumenos, 1,85m, 420p.n.Chr. (kopia lw.), MET, Nowy Jork



Ryc. 331. Afrodyta, 27,1x12,5cm, 250p.n.Chr., Muzeum J. Paula Getty'ego, Los Angeles



Ryc. 332. Hermafrodyta z Pergamonu, 1,86m, IVw.p.n.Chr., Muzeum Archeologiczne, Istanbuł



Ryc. 333. Donatello. Dawid, 158cm, 1440, Muzeum Narodowe Bargello, Florencja



Ryc. 334. Giambologna.
Porwanie Sabineek,
410cm, 1580, Loggia dei
Lanzi, Florencja



Ryc. 335. Gianlorenzo Bernini.
Konfesja, 28,5m, 1633,
Bazylika św. Piotra, Watykan



Ryc. 336. Vlado Milunić
i Frank Gehry. Tańczący
dom, 1994, Praga



Ryc. 337. Szczepan Szotyński, Leszek
Zaleski. Krzywy domek, 2004, Sopot

Wygięcie kręgosłupa przełamywało nie tylko sztywność grawitacyjnego pionu kręgosłupa. W położeniu poziomym, tworząc formę kołebki, kołysało i tworzyło zmysłową miękkość ciała. Stąd tak wygięta pozycja była wykorzystywana do przedstawiania zmysłowych aktów kobiecych. Pierwotny hellenistyczny wzór, został powtórzony i zachowany na dwóch malowidłach z Pompei. Przedstawiały one Afrodytę/Wenus rodzącą się na falach z muszli. Ten wzór, ze względu na kształt muszli, był dość naturalny (ryc. 338). W czasach nowożytnych, podobny wizerunek śpiącej Afrodyty/Wenus w plenerze, namalował Giorgione, umieszczając jej dłoń i spojenie łonowe w centrum obrazu (ryc.339). Powtórzył ten wizerunek we wnętrzu Tycjan. Wenus już nie śpi, połowa obrazu jest zastonięta kotarą (ryc. 340). Model Tycjana powtórzył w XIX wieku Manet, ale ręki i kotary nie umieścił w centrum, dość swobodnie interpretując antyczny, ale także renesansowy wzór (ryc. 341). Współcześnie do Olimpii Maneta odwołała się polska artystka, Katarzyna Kozyra, ale operując fotografią zatarta płynny łuk ciała.

Podobna kompozycja, chociaż niosąca inne znaczenie, określająca ciążenie grawitacyjne umierającego człowieka, opracowano także w antycznej Grecji (ryc. 342). Ten wzór zastosowano w czasach nowożytnych do przedstawienia zwłok Chrystusa (ryc. 343 - 345).



Ryc. 338. Wenus, 79, Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol



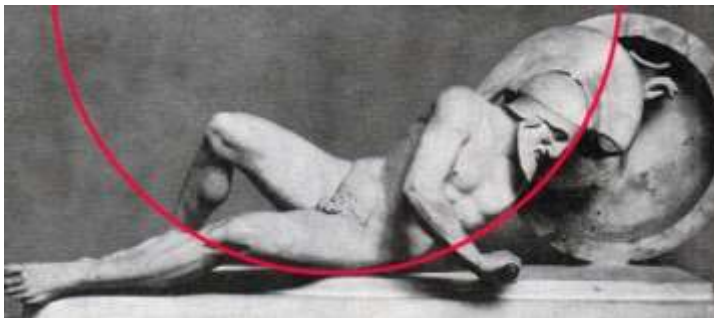
Ryc. 339. Giorgione. Wenus, 108,5x175cm, 1510, Galeria Drezdeńska



Ryc. 340. Tycjan. Wenus z Urbino, 119x165cm, 1538, Galeria Uffizi, Florencja



Ryc. 341. Édouard Manet. Olimpia, 130,5x190cm, 1863, Muzeum Orsay, Paryż



Ryc. 342. Umierający wojownik, 490p.n.Chr., Gliptoteka monachijska¹²³



Ryc. 343. Rogier van der Weyden. Zdjęcie z krzyża, 220x262cm, 1435, Prado, Madryt

¹²³ Richard Hamann. Geschichte der Kunst, Akademie-Verlag, Berlin 1955, s. 416, abb. 438



Ryc. 344. Rafael. Złożenie do grobu, 174x178cm, 1507, Galeria Borghese, Rzym



Ryc. 345. Battistello Caracciolo. Złożenie do grobu, 128x164cm, 1618, Fundacja Lunghi, Florencja

Struktura i kolejność form

Perspektywa powodowała, że obraz był czytelny, racjonalny i świetlisty. Był zgodny z ideami renesansowego humanizmu, w którym jak w widzeniu perspektywicznym, obserwator był podmiotem w określonej przez niego przestrzeni. Jednak renesans przeminął. Reformacja i kontrreformacja wymagały innej podstawy obrazowania. Wymagała też pokazania kontrastu dobra i zła. Światła i ciemności. Obiektywny obserwator nie był już podmiotem zdarzeń. Trzeba było go ukryć. David Hockney uważa, że odejście od kompozycji perspektywicznej i widzenia z pozycji obserwatora, stojącego w stałym miejscu poza obrazem, było dziełem malarza Caravaggia. Analizując jego obrazy doszedł do wniosku, że posługiwał się on lustrem, lub kamerą otworową, malując modele osobno, łącząc je dopiero na obrazie. Jak pisał: „Jego obrazy są czymś w rodzaju kolażu kilku różnych optycznych odwzorowań”¹²⁴. To łączenie miało charakter fabularny. Artysta tworzył kompozycje oparte na anegdocie. W obrazie przedstawiającym powołanie świętego Mateusza, kierunek kompozycji wychodzi wraz ze światłem od Chrystusa, zatrzymuje się na Mateuszu liczącym pieniądze i powraca ponownie do Chrystusa (ryc. 346). Wzrok nie jest już prowadzony zgodnie z liniami wytyczonymi przez perspektywę. Jest prowadzony zgodnie z koncepcją artysty. Ten sposób komponowania rozpowszechnił się w baroku.

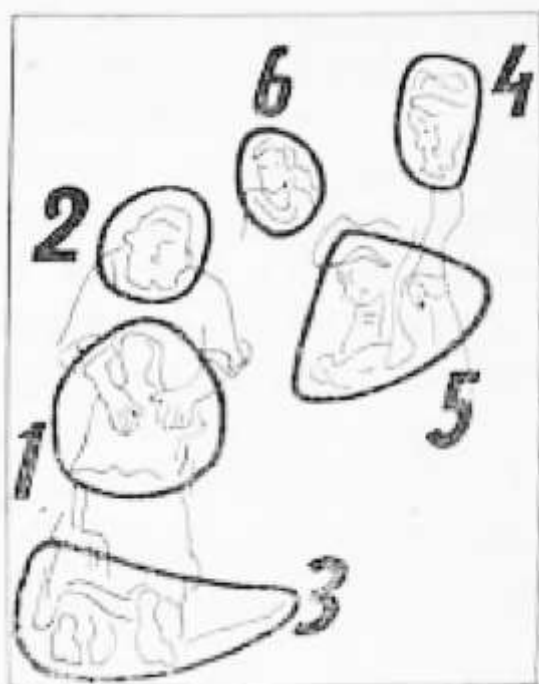
¹²⁴ David Hockney i Martin Gayford. Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera, Rebis, Poznań 2022, s. 172



Ryc. 345. Caravaggio. Powołanie św. Mateusza, 322x340cm, 1598, Kościół św. Ludwika Króla Francji, Rzym

Władysław Strzemiński określa nieco inaczej tę zasadę komponowania. Mniej linearnie, bardziej skokowo. Mówi, że spojrzenie skupia się na świetle skupiającym wzrok: „Im silniejszy kontrast światłocienia znajduje się w danym miejscu, tym więcej spojrzeń pada na nie i tym dłużej spoczywa tam oko. (...) Oglądając obraz, najsilniej będziemy widzieli najsilniejszy klucz kompozycji, tzn. pierwszy, który ściągnie na siebie najwięcej spojrzeń. Wskutek tego wzrok nie będzie oglądał obrazu błakając się przypadkowo po powierzchni, lecz w sposób zorganizowany będzie przechodził stopniowo od jednego klucza kompozycyjnego do drugiego, podług ich kolejności – aż do wyczerpania wszystkiego, co obraz ma do oglądania”¹²⁵ (ryc. 346). Takie prowadzenie wzroku potwierdziły badania przeprowadzone w połowie XX wieku. Przez pierwsze dwie sekundy od przypadkowego spojrzenia na obraz, prowadzimy wzrok przez jego kluczowe punkty (ryc. 347). Dopiero w dalszym oglądzie zwracamy uwagę na inne fragmenty obrazu. Jest to uwarunkowane naszym nastawieniem, czyli od tego, czego na obrazie szukamy (ryc. 348). Takie prowadzenie wzroku wiąże się z zapamiętywaniem obrazu, czyli tak zwaną mapą mentalną mózgu.

¹²⁵ Władysław Strzemiński. Teoria widzenia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 138-140

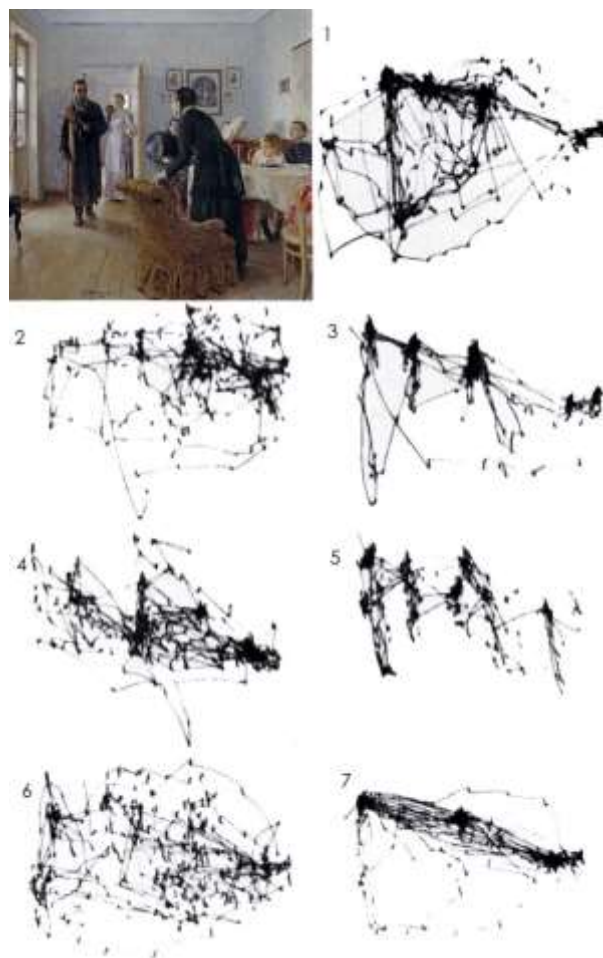


Ryc. 346. Rembrandt. Powrót syna marnotrawnego, 262x205cm, 1660, Ermitaż, Petersburg. Analiza Władysława Strzemińskiego¹²⁶

¹²⁶ ibidem



Ryc. 347. Przykład ruchu oka w ciągu zaledwie dwóch sekund¹²⁷ na obraz Ilji Riepina: Nie spodziewali się, 160x167cm, 1884, Galeria Trietiaowska, Moskwa



Ryc. 348. Siedem zapisów ruchów oczu tej samej osoby. Każdy zapis trwał 3 minuty. 1. Brak określonego zadania 2. Oszacowanie zamożności rodziny 3. Podanie wieku osób na obrazie 4. Ustalenie, co rodzina robiła przed przybyciem gościa 5. Zapamiętanie ubrań noszonych przez występujące osoby 6. Zapamiętanie pozycji osób i przedmiotów w pokoju 7. Oszacowanie, jak długo gość był z dala od rodziny¹²⁸.

¹²⁷ Hans-Werner Hunziker. Im Auge des Lesers, Transmedia Verlag, Stäubli AG, Zurych 2006

¹²⁸ Alfred L. Yarbus. Eye Movements and Vision, Plenum Press, New York 1967, s. 174

Przed półwieczem amerykańscy badacze: Kevin Lynch¹²⁹ oraz Peter Gould z Rodneyem White¹³⁰ stworzyli pojęcie mapy mentalnej. Badając zapamiętywane przez mieszkańców miast cechy krajobrazu, stwierdzili oni, że nie jest on zapamiętywany w sposób mechaniczny, ciągły i linearny. Lynch na przykład zaobserwował, że orientujemy się w przestrzeni miasta, wyróżniając miejsca o szczególnych cechach. Posługując się danymi z wywiadów przeprowadzonych z mieszkańcami miasta i wykorzystując sporządzane przez nich mapki oraz przeprowadzając samodzielnie w badanych obszarach rekonesans, wyodrębnił pięć elementów krajobrazu o wyróżniających się cechach, które służyły mieszkańcom do orientowania się w mieście. Były to: drogi (paths), krawędzie (edges), węzły (nodes), rejony (districts) i punkty orientacyjne (landmarks). Następnie, wykorzystując liczbę wyróżnień tych elementów przez respondentów, określał ich znaczenie orientacyjne (ryc. 349).



Ryc. 349. Kevin Lynch. Mapa mentalna Bostonu. A – na podstawie wywiadów z mieszkańcami; B – na podstawie sporządzonych przez nich szkiców; C – na podstawie przeprowadzonego rekonesansu; D – na podstawie wywiadów, szkiców i rekonesansu¹³¹.

Koncepcja prowadzenia wzroku stała się istotnym elementem barokowej urbanistyki. Za przykład może służyć warszawskie Krakowskie Przedmieście. Władysław IV Waza wzniósł kolumnę z pomnikiem swojego ojca, który patrzy wzdłuż ulicy na grobowiec carów Szujskich. Ma więc ulica początek, koniec i związaną z tym opowieść o potędze Zygmunta III Wazy (ryc. 350). Trzysta lat później warszawski architekt Kazimierz Wejchert, na podstawie badania Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie, opracował metodę graficznego przedstawienia emocjonalnych, związanych z estetyką otoczenia, doznań obserwatora. Przebiegają te doznania w trakcie przesuwania się obserwatora ciągiem czasoprzestrzennym Krakowskiego Przedmieścia (ryc. 351). Podobna metoda prowadzenia wzroku była wykorzystywana w

¹²⁹ Kevin Lynch. *Obraz miasta*, Archiwolta, Węgrzce 2011

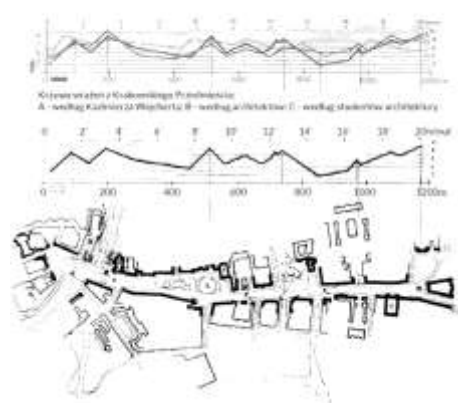
¹³⁰ Peter Gould, Rodney White. *Mental maps*. Penguin, Harmondsworth 1974

¹³¹ Kevin Lynch. *Obraz miasta*, op. cit.

kompozycjach ogrodowych. Powstawały liczne drogi krzyżowe na wzór Via Dolorosa w Jerozolimie, gdzie pielgrzymi, prowadzeni pomiędzy kolejnymi stacjami, przemierzali trasę śmierci i zmartwychwstania Jezusa (ryc. 352). Podobna sytuacja zachodziła w angielskich parkach krajobrazowych. Nie prowadzono już wzroku wzdłuż zbiegających się perspektywicznych duktów, ale prowadzono obserwatora wzdłuż rdzenia krajobrazu, od jednej, do następnej scenerii krajobrazowej, często zgodnie z założonym programem tematycznym (ryc. 353)



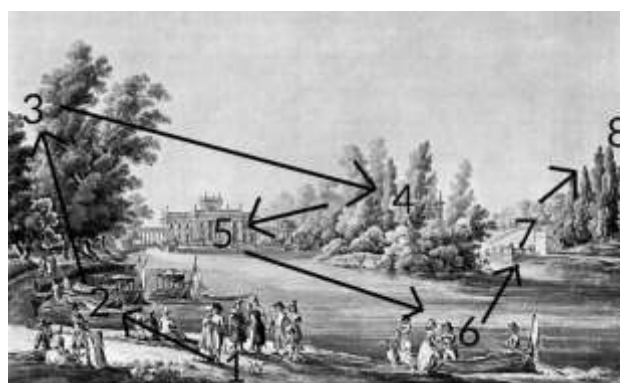
Ryc. 350. Canaletto. Krakowskie Przedmieście od kolumny Zygmunta, 112x170cm, 1767, zamek Królewski, Warszawa



Ryc. 351. Kazimierz Wejchert. Krzywa wrażeń Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie, 1974¹³²



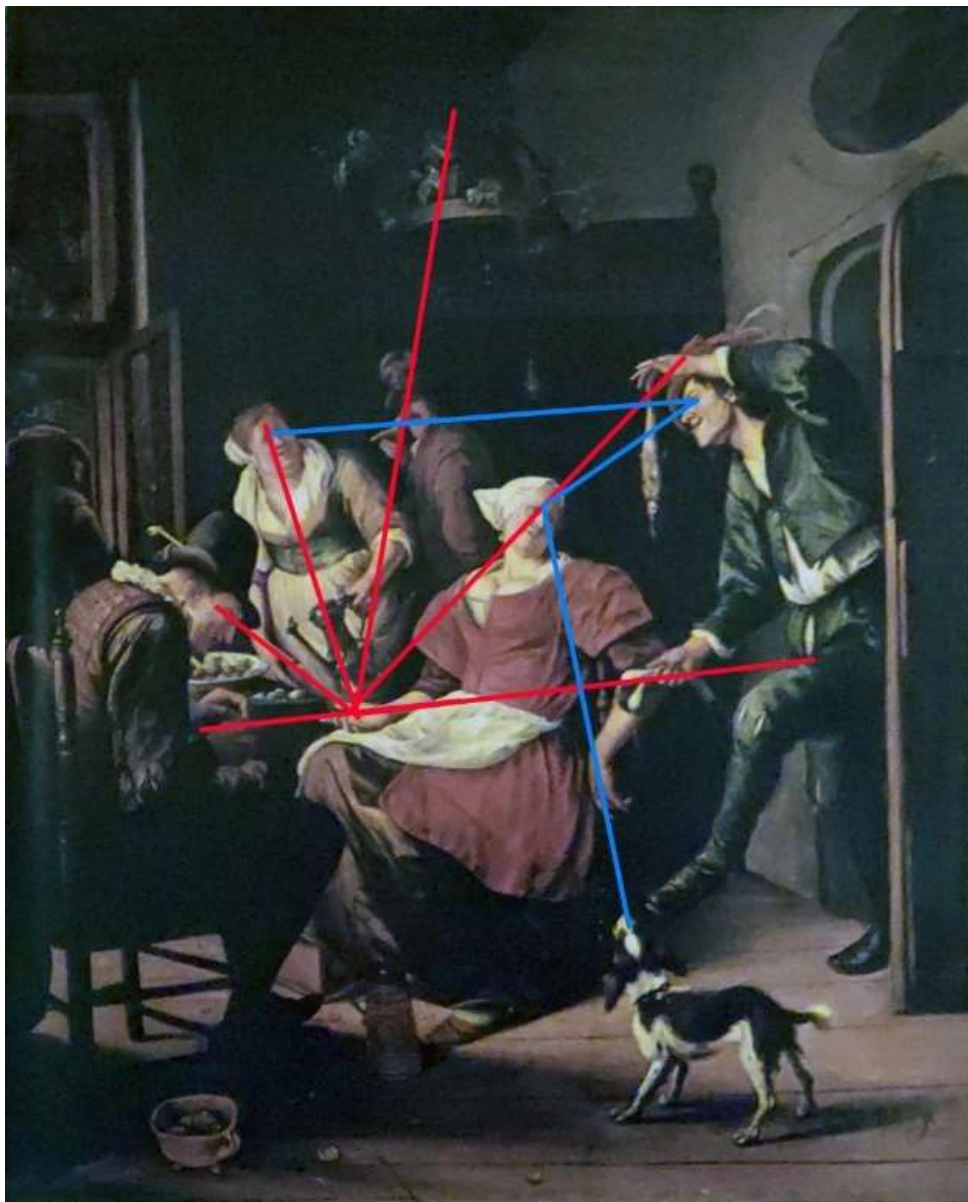
Ryc. 352. Droga Krzyżowa, 1835, Wambierzyce



Ryc. 353. Prowadzenie wzroku w widoku stawu w warszawskich Łazienkach

¹³² Kazimierz Wejchert. Elementy kompozycji urbanistycznej, Arkady 1984, s. 175, 180

Motyw prowadzenia wzroku, został w trakcie rozwoju tej techniki, podporządkowany treści obrazów rodzajowych. W obrazach przedstawiających płatną miłość, Jan Steen pokazał obok linii kompozycyjnych skupionych na ręce wyciągniętej po pieniądze, także wzrok łączący spojrzenia psa, klienta i występujących w obrazie kobiet (ryc. 354). U Jana Vermeera wszystkie linie kompozycyjne skupiają się na wyciągniętej po pieniądze dłoni (ryc. 355). W kolejnych obrazach ograniczono się do umieszczeniu w centrum obrazu kluczowego elementu, któremu podporządkowane są linie kompozycji. W obrazie przedstawiającym pijaństwo jest to ręka trzymająca kielich wina (ryc. 356). W obrazie Bouchera, przedstawiającym „Wielką Odaliskę”, w centrum znajduje się jej pupa (ryc. 357).



Ryc. 354. Jan Steen. Miłosna propozycja, 79x64cm, 1660, Muzeum Sztuk Pięknych, Bruksela



Ryc. 355. Jan Vermeer van Delft. U kuplerki, 143x130cm, 1656, Galeria Drezdeńska



Ryc. 356. Jacob Jordaens. Król pije, 156x219cm, 1640, Muzea Sztuk Pięknych Belgii, Bruksela



Ryc. 357. François Boucher. Wielka Odaliska, 53,5x64,5cm, 1740, Luwr, Paryż

Recepcja form

Już renesans postulował odrodzenie form antycznych, ale dopiero klasycyzm i romantyczny historyzm wprowadziły do współczesnej sztuki, ukształtowane wcześniej, antyczne formy. Klasycyzm proponował antyczną estetykę jako wzór umiaru i ładu, jako widoczny symbol ludzkiego rozumu. W angielskich parkach krajobrazowych klasyczna architektura reprezentowała porządek ludzkiego rozumu; został on zestawiony z naturalną przyrodą, z porządkiem boskim. W budynkach publicznych kopiowano elewacje greckich świątyń. Takie elewacje widzimy w zaprojektowanym w 1825 roku, przez Antonio Corazziego, kompleksie polskiego banku w Warszawie. Sala giełdy powtarzała w nim dwukrotnie zmniejszone wnętrze rzymskiego Panteonu (ryc. 358). Rzeźba, szczególnie rzeźba portretowa, wręcz powtarzała wzory rzymskie tak jak warszawski posąg konny Józefa Poniatowskiego powtarzał konny posąg Marka Aureliusza (ryc. 359, 360).

W malarstwie klasycyzm nie był kopiowany, ponieważ wzory antycznego malarstwa sztalugowego nie były dostępne, ale zostały opracowane na nowo, między innymi, przez Jacques-Louisa Davida w czasie Rewolucji Francuskiej, która ideowo nawiązywała do republiki rzymskiej (ryc. 361). Po wprowadzeniu we Francji cesarstwa, klasycyzm stał się obowiązującym stylem i nawet w strojach kobiecych nawiązywał do wzorów antycznych (ryc. 362).



Ryc. 358. Leonard Chodźko. Plac Bankowy, 17x26cm, 1835



Ryc. 359. Pomnik konny Marka Aureliusza, 3,4m, 175, Rzym



Ryc. 360. Bertel Thorvaldsen. Pomnik księcia Józefa Poniatowskiego, 4,5m, 1826, Warszawa.



Ryc. 361. Jacques-Louis David. Przysięga Horacjuszy, 330x425cm, 1784, Luwr, Paryż



Ryc. 362. Jacques-Louis David. Koronacja Napoleona, 621x979cm, 1807, Luwr, Paryż

Z klasycyzmem mocno związał się akademizm, czyli wypracowany w systemie kształcenia akademickiego, formalny wzór wykonywania dzieł z obszaru sztuk pięknych. Jak pisze Maria Poprzedzka: „Idealnym

modelem, idealną „oczyszczoną” naturą jest sztuka antyczna i na niej należy się wzorować. Ten pogląd akademicki zakorzenił się szczególnie głęboko. To on kazał kolejnym pokoleniom studentów akademii latami rysować odlewy słynnych antycznych rzeźb”¹³³. W malarstwie obowiązywała hierarchia tematów, powiązana z jakością wykonania i pozostająca w relacji do formatów płócien, oczywiście większe były przeznaczone do tematów ważniejszych. Najwyższa ranga, to obrazy o charakterze religijnym, mitologicznym i historycznym. Kolejne, późniejsze tematy, to: pejzaż, portret, sceny rodzajowe i martwa natura. Nie były one przeznaczone do wnętrz publicznych, ale do wnętrz mieszkalnych (ryc. 363, 364).

Ryc. 363, Henryk Siemiradzki. Portret Ludwika Wodzickiego,
122x84,7cm, 1880, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 364. Henryk Siemiradzki. Chrystus i grzesznik,
250x499cm, 1873, Muzeum Rosyjskie,
Sankt Petersburg

Recepcja dawnych form nie dotyczyła tylko antyku. Anglicy tworzyli romantyczne parki według wzoru zaczerpniętego z włoskich widoków, które zakupili w trakcie „grand tour”, czyli obowiązkowego w angielskich elitach wyjazdu do Włoch. Po powrocie zauważyli, że podobne widoki mają u siebie. Były to przede wszystkim zamki i gotyckie kościoły. Wiązało się to z poczuciem tożsamości i identyfikacją narodową. Przy projektowaniu parków krajobrazowych posługiwano się zasadą malowniczości. Nie opierano się przy tym na formalnym, geometrycznym kształtowaniu form ogrodowych, ale na wyczuciu estetycznym krajobrazu. W takim spojrzeniu, architektura gotycka była nie tylko malownicza, ale także swojska, zespolona z otaczającym

¹³³ Maria Poprzedzka. Akademizm, w: Anna Lewicka-Murawska (red.) Sztuka Świata, tom 8, Arkady, Warszawa 1994, s. 133-146, s. 134

krajobrazem. Ten trend zapoczątkował w latach 1750-1753 pisarz Horacy Walpole, autor powieści: „Zamczysko”, który z architektem Richardem Bentleyem, na wzór gotycki ozdobił swoją rezydencję¹³⁴ (ryc. 365). Ten nurt kultu architektury średniowiecznej rozwinął się w całej Europie. W Polsce podobną rezydencję wybudował w Dowspudzie, w 1820 roku, dla Ludwika Michała Paca Henryk Marconi (ryc. 366). Do dzisiaj, szczególnie w Niemczech, ale także w Polsce, budowane w XIX wieku kościoły, poczty i dworce kolejowe, noszą często widoczne wzory architektury gotyckiej i miano neogotyku. W miarę rozwoju historyzmu sięgano do innych wzorów kulturowych, także pozaeuropejskich. Modernizm przerwał ten trend, ale w drugiej połowie XX wieku, powrócił on pod nazwą postmodernizmu (ryc. 367).

Podobnie, jak architekci byli znudzeni klasycyzmem, tak malarzom przeszkadzały formalne wymagania akademizmu. Pierwszy ruch protestu wykonali artyści niemieccy, zakładając w Rzymie Bractwo św. Łukasza, które później zostało przekształcone w Bractwo Nazareńczyków. Ideowym założeniem tej grupy, było cofnięcie się w sztuce, do cechowej sztuki późnego średniowiecza. Postulowali powrót do sztuki religijnej, do jednoznacznych, symbolizujących prawdy wiary obrazów, do czystych kolorów i tradycyjnej, opartej na geometrii, kompozycji (ryc. 368, 369). Ich kontynuatorami z połowy XIX wieku byli angielscy Prerafaelici. Odwoływali się oni, w przyjętej przez siebie nazwie, do sztuki występującej przed Rafaellem. Z tradycji przejęli geometryczność kompozycji, wyraziste kontury, brak cienia, drobiazgowość w przedstawianiu detali, czyste i świetliste kolory, do których wykorzystywali biały grunt podobrazia. Nowością było malowanie postaci z modelu i przyrody z natury¹³⁵. Możemy zobaczyć, jak krystalizowała się kompozycja Millaisa, od prowadzonych za wzrokiem linii kompozycyjnych, do budowy przy ich pomocy, krystalicznej struktury obrazu (ryc. 370, 371). Podobnie u Rossettiego, kompozycja rozciąga się od centrum, położonego w ustach „Oblubienicy”. Zostało to zobrazowane zgodnie z zapisem na ramie obrazu z biblijnej *Pieśni nad pieśniami*: „Niech mnie ucałuje pocałunkami swych ust”¹³⁶ (ryc. 372).

Recepcje form następowały także w następnych okresach. Modernizm, podobnie jak w architekturze, przerwał ciągłość recepcji dawnych form w rzeźbie i w malarstwie. Jednak w postmodernizmie,

¹³⁴ Waldemar Baraniewski. Historyzm w architekturze XIX wieku, w: Anna Lewicka-Murawska (red.) *Sztuka Świata*, tom 8, Arkady, Warszawa 1994, s. 163-183, s. 164

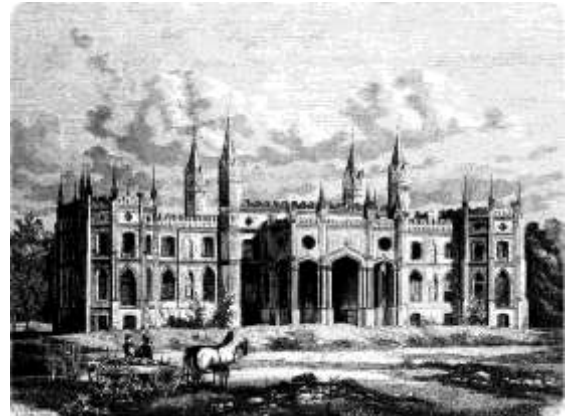
¹³⁵ Adam Konopacki. *Prerafaelici*, Arkady, Warszawa 1989, s. 6-7

¹³⁶ *Ibidem*, il. 54

powróciły motywy z odległych czasów. Igor Mitoraj sięgnął do wzorów antycznych, uwzględniając w swoich rzeźbach upływ czasu (ryc. 373). Andrzej Bieńkowski cytuje wypowiedzi i nadaje obrazom formę zaczerpniętą ze stylistyki ludowej. Powiedział mi, że impuls do takiego typu malarstwa dały mu, posiadane przez niego, prace Stanisława Koguciuka (ryc. 374, 375). W moich obrazach odniesienie do tradycji, to nie tylko temat i forma, ale także teksty dawnej literatury czy odniesienia do konkretnych obrazów (ryc. 376, 377).



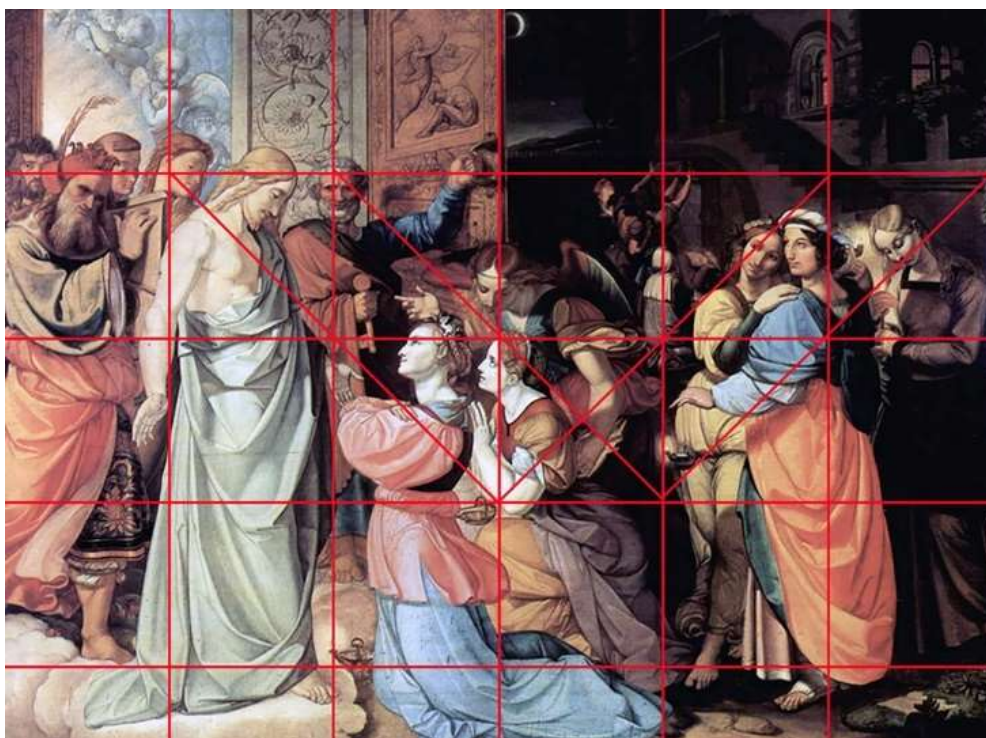
Ryc. 365. Edward Dayes.
Strawberry Hill, 1796



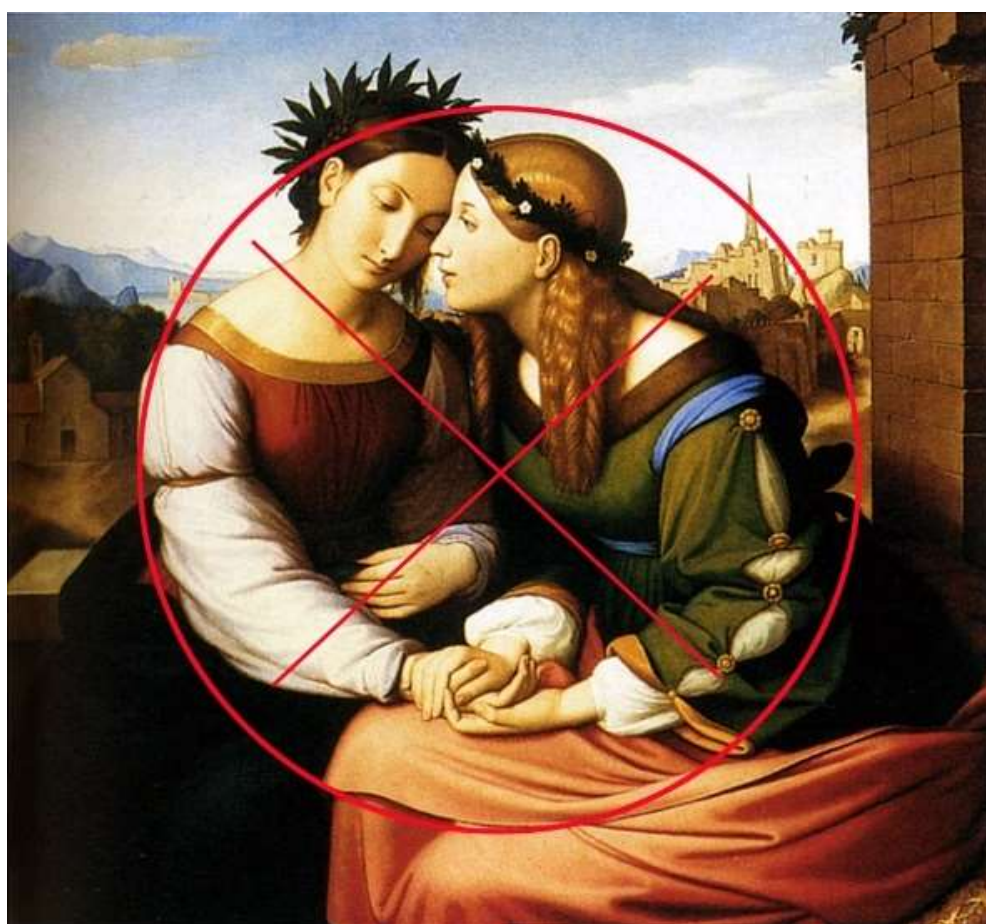
Ryc. 366. Edward Gorazdowski.
Zamek w Dospudzie, 1865



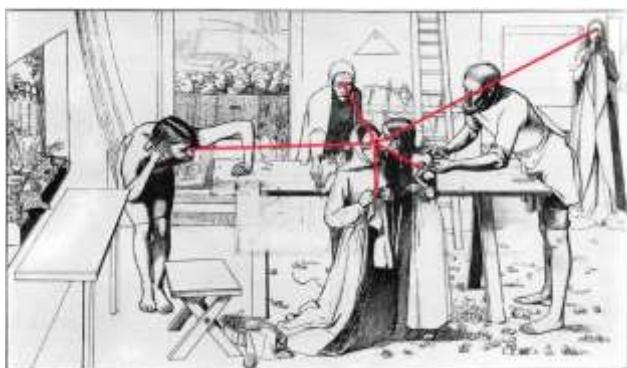
Ryc. 367. Marek Budzyński, Zbigniew Badowski. Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie, 1982 (fot. J. Rylke)



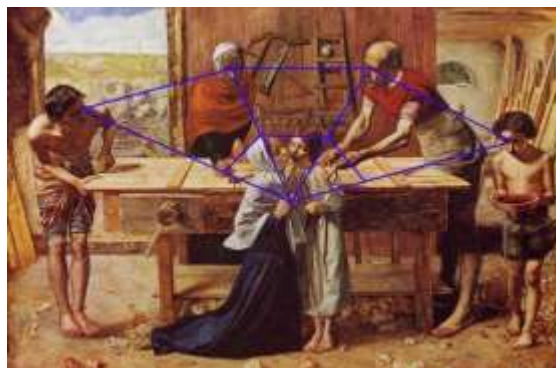
Ryc. 368. Peter von Cornelius. Mądre i głupie panny.
114x153cm, 1813, Pałac Sztuki, Düsseldorf



Ryc. 369. Friedrich Overbeck: Italia i Germania,
94,5x104,7cm, 1828, Nowa Pinakoteka, Monachium



Ryc. 370. John Everett Millais.
Chrystus w domu rodziców
(studium), 19x33,7cm, 1849,
Tate Brytania, Londyn



Ryc. 371. John Everett Millais.
Chrystus w domu rodziców,
86,4x139,7cm, 1850, Tate
Brytania, Londyn



Ryc. 372. Dante Gabriel Rossetti.
Ukochana, 82,5x76,2cm, 1865,
Tate Brytania, Londyn



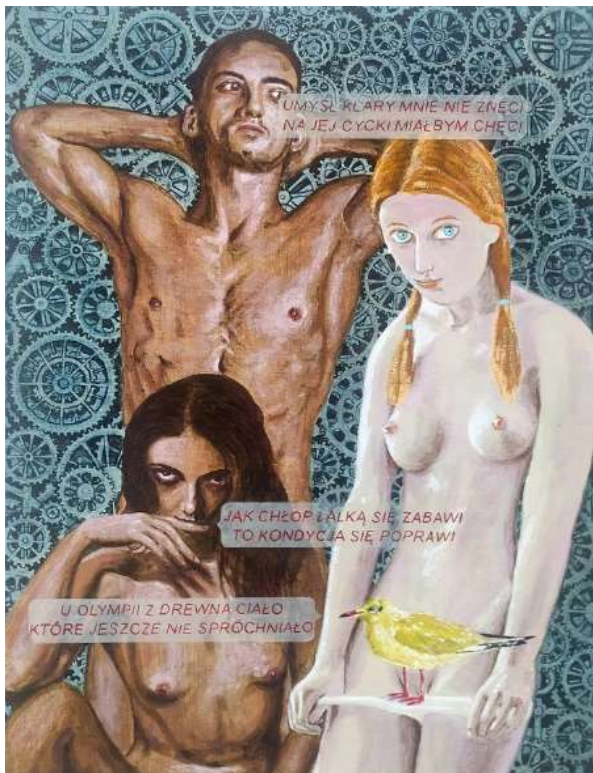
Ryc. 373. Igor Mitoraj,
Centurion I, 1987, Bamberg



Ryc. 374. Stanisław Koguciuk.
Marnotrawny syn. 20x30cm,
2012



Ryc. 375. Andrzej Bieńkowski.
Ratuj duszę moją, 89x130cm, 2010



Ryc. 376. Jan Rylke. Piaskun
Ernsta Hoffmanna, 80x60cm,
2023



Ryc. 377. Jan Rylke. Populizm
artystyczny, 80x60cm, 2025

Recepcja form zaczerpniętych z natury była charakterystyczna dla realizmu. Termin realizm pochodzi od łacińskiego słowa „realis”, czyli prawdziwy. Podobno większość naszych inspiracji pochodzi ze świata zewnętrznego, ale dopiero w XIX wieku artyści zaczęli wychodzić w plener, żeby powtarzać wzory, które zostały formalnie ukształtowane przez naturę. Ten nurt rozpoczął się w Anglii, w której powrót do natury zaowocował tworzeniem parków krajobrazowych (ryc. 378). Za

pierwszego z takich pejzażystów uważa się Johna Constabla, który te parki często malował (ryc. 379). W 1824 roku wystawione przez niego w Paryżu pejzaże zainspirowały francuskich malarzy do wyjścia w plener. Jednym z pierwszych, który malował las pod Fontainebleau i wystawił jego widok na paryskim salonie, był Camille Corot (ryc. 380). Zainspirował on innych paryskich malarzy, których nazwano Barbizojczykami od nazwy wioski pod Fontainebleau. Tam malowali oni pejzaże oparte na naturalnym krajobrazie. Z nich zrodzili się malarze realiści. Realiści robili w plenerze szkice (ryc. 381), z których w pracowni tworzyli obrazy. Dopiero impresjoniści zaczęli rzeczywiście malować w plenerze (ryc. 382). W XX wieku, kiedy modernizm zerwał z realizmem, realizm był wykorzystywany w sztuce faszystowskiej i komunistycznej, gdzie otrzymał nazwę socrealizmu. Były to obrazy formalnie tworzone w konwencji realizmu, ale temat przedstawienia był cechą dominującą nad formą, która była oparta na konwencji XIX wiecznego realizmu. W drugiej połowie XX wieku powstał nowy typ realizmu oparty na fotograficznie przedstawianej rzeczywistości, zwany hiperrealizmem (ryc. 383). Nieco odmienne formy realizm przyjął w architekturze. Historyzm zwrócił uwagę na rolę konstrukcji w budowie gotyckich katedr (ryc. 384). Stąd w architekturze, a właściwie w budownictwie, zaczęto obliczać konstrukcje i na tej podstawie budować mosty, a przede wszystkim hale fabryczne i handlowe. Historyzm zwrócił też uwagę na możliwość swobodnego czerpania z wzorów dekoracyjnych z różnych epok. Budowle reprezentacyjne, których korpus posiadał konstrukcję matematyczną, zyskał eklektyczną dekorację, pochodzącą z różnych miejsc i różnych epok (ryc. 385). Powrót do natury, połączony z eklektyzmem, spowodował wystąpienie podobnej sytuacji w sztuce ogrodowej. Parki miejskie reprezentowały zestaw wybranych krajobrazów naturalnych. Na przykład warszawski Park Ujazdowski został utworzony, z zestawu elementów polskiego, podzielonego przez zaborców, krajobrazu (ryc. 386).



Ryc. 378. Georges-Louis Lerouge. Widok ogrodu w Kew, 1779-1786



Ryc. 379. John Constable. Pejzaż z domkami, 15x29cm, 1809-1810, Instytut Sztuki, Chicago



Ryc. 380. Jean-Baptiste Camille Corot, Las Fontainebleau, 176x243cm, 1830, Narodowa Galeria Sztuki, Waszyngton



Ryc. 381. Józef Chełmoński. Pastuszkowie przy ognisku, 29,5x40,5cm, 1897, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 382. Édouard Manet. Monet w swojej łódce, 80x98cm, 1874, Nowa Pinakoteka, Monachium



Ryc. 383. Jan Rylke. Herbata, 116x130cm, 1975, zdjęcie i obraz namalowany na podstawie zdjęcia



Ryc. 384. Józef Pius Dziekoński. Katedra św. Floriana, 1888, Warszawa



Ryc. 385. Jean-Pierre Cluysenaar. Galeria Królewska św. Huberta, 1846, Bruksela (fot. J. Rylke)



Ryc. 386. Park Ujazdowski, 1907, Warszawa

Forma przybliżona

Zerwanie z akademizmem, historyzmem i realizmem nastąpiło w drugiej połowie XIX wieku. Dokonali tego przede wszystkim impresjoniści. W swoich pracach pokazywali oni formę przybliżoną, relatywizującą rzeczywistość. Uważali oni, że rzeczywistość jest płynna, zmienna i można ją uchwycić tylko w ogólnym zarysie. Zakładali aktywne uczestnictwo oglądającego dzieła, który dopowie sobie, znane z codziennego oglądu, zaznaczone tylko przez twórcę detale. Impresjonistyczni rzeźbiarze tworzyli przybliżone sylwety postaci. Takie, jakie możemy zobaczyć kątem oka w półmroku. Takim artystą był włoski rzeźbiarz Medardo Rosso (ryc. 387). Podobny charakter miał obraz Moneta: „Impresja. Wschód słońca”, od którego impresjonizm wziął swoją nazwę (ryc. 388).



Ryc. 387. Medardo Rosso. Pejzaż, Medardo Rosso. Pani Noblet, 64,5x52,5x45,5cm, 1897, Muzeum Medardo Rosso, Barzio



Ryc. 388. Claude Monet. Impresja. Wschód słońca, 48x63cm, 1872, Muzeum Marmottan Monet, Paryż

Zwrócenie uwagi na kolor, aspekt przemijania i swobodę formalną, mocno odbiło się, poza malarstwem, w sztuce ogrodowej. Claude Monet w swoim ogrodzie w Giverny tworzył kompozycje kwiatowe, które następnie przenosił na płótno (ryc. 389, 390). W sposób formalny kompozycje kwiatowe realizowała, inspirowana impresjonizmem, Gertruda Jekyll. Jej opracowania były skupione na zestawieniach barwnych. Tak opisywała swoje kompozycje kwiatowe: „Patrząc nieco dalej, bo duża przestrzeń trawy pozwala na taki punkt widzenia, całą granicę można zobaczyć jako jeden obraz, chłodna kolorystyka na końcach potęguje genialne ciepło środka. Następnie, przechodząc szeroką ścieżką obok granicy, wartość układu kolorystycznego jest jeszcze silniej odczuwana. (...) Stojąc na kilka chwil przed skrajnym obszarem szarości i błękitu i nasycając oko do maksimum tymi kolorami, z niezwykłą zachłannością przechodzi się do kolejnych żółcień. Mieszają się one w przyjemnej harmonii z czerwieniami i szkarłatami, krwistoczerwonymi i bordowymi, a następnie prowadzą ponownie do żółci”¹³⁷.



Ryc. 389. Ogród Moneta w Giverny (fot. J. Rylke)



Ryc. 390. Claude Monet. Lilie wodne, 100x200cm, 1917, Muzeum Sztuki, Honolulu

Formę przybliżoną realizowali też polscy malarze kolorysty. Pod wpływem twórczości Bonnard, który był ich idolem, skupili się na kolorze. Rzeczywistość przedstawiana w ich obrazach była tylko pretekstem do kolorystycznych rozgrywek (ryc. 391, 392). Później przybliżona forma zmierzała w kierunku abstrakcji, z minimalnym tylko nawiązaniem do rzeczywistości. Pozwalało to nasycić obrazy treścią, często oderwaną od przedstawianego tematu (ryc. 393, 394). Forma przybliżona stała się dla artystów stanowiskiem, które pozwalało na

¹³⁷ Gertruda Jekyll. *Colour in the Flower Garden*, Country Life, Ltd. George Newnes, Ltd., London 2008.

eksperymenty formalne, bez jednoznacznego opowiedzenia się po stronie sztuki przedstawiającej, czy abstrakcyjnej.



Ryc. 391. Pierre Bonnard. Dom własny, 43x37cm, 1942



Ryc. 392. Józef Czapski. Magia rózu, 65x46cm, 1956



Ryc. 393. Jan Cybis. Sopot, 62x80cm, 1956



Ryc. 394. Waldemar Petryk. Bitwa pod Oliwą, 47x45cm, 2016

Forma przybliżona wynikała też z szybkości rysowania. Buddyzm Zen (Czan) proponował nagły proces oświecenia, który wynikał ze sku-

pienia, ale przejawiał się w szybkim, spontanicznym rysunku. Jak pisze Anna Wójcik: „W koncepcji przepływu qi uznawano, że ruch pędzla nie imituje życia natury, lecz podobnie jak i ona jest samym życiem, samą naturą. Dlatego to, co wychodzi spod pędzla mistrza może ożywiać umysły kontemplujących dzieło widzów, którzy dzięki temu są w stanie rezonować żywotność zawartą w dziele. W związku z tym Gu Kaizhi pisał o „przekazie duchowym” (chuanshen) i o „ujmowaniu ducha przez formę” (yi xing xie shen)” (ryc. 395). Taka postawa pozwalała na notowanie wrażeń w trakcie bezpośredniej ich percepcji. Współcześnie ten styl kontynuują szybkie rysunki pejzażowe (ryc. 396).

Ryc. 395. Bada Shanren. Dwa ptaki, 32x26cm, 1650,
Muzeum Sen-Oku Hakukokan, Tokio



Ryc. 396. Jan Rylke. Mury Awinionu,
21x30cm, 2025

Formy przekształcone

W Europie, do XIX wieku, formalną jakość dzieła oceniano według jego wierności w oddaniu rzeczywistości. Wprowadzenie metod mechanicznego odwzorowywania rzeczywistości (fotografia i film), pozbawiło ten sposób oceniania dzieł sensu. Zaczęto odchodzić od wiernego oddawania rzeczywistości w kierunku kreowania form przekształconych. Impresjoniści, na przykład, starali się ujmować rzeczywistość w sposób subiektywny, trudny do oddania w sposób mechaniczny. Twórcy secesyjni podporządkowywali formę treści, także trudnej do uchwycenia w sposób mechaniczny. Jednak rozwój fotografii i filmu, które stawały się pełnoprawnymi dziedzinami sztuki, spowodował konieczność głębszego, formalnego przekształcenia sztuk wizualnych. Jako pierwszy, takiego zadania podjął się Paul Cézanne. Głębiej perspektywiczną w obrazie: „Kąpiące się”, skonstruował na wzór

sceny teatralnej. Stworzył w obrazie dwa plany, oba zostały potraktowane płasko. Plan pierwszy umieścił na brzegu wody, z drzewami i kobietami usytuowanymi w dwóch grupach, które zostały zakomponowane w trójkątach. Drugi plan stanowiło tło, skomponowane w rombie - z wodą, niebem i drugim brzegiem wody (ryc. 397). W ten sposób Cézanne zapoczątkował proces eliminacji realistycznego odwzorowania rzeczywistości i ograniczenia obrazu do jego niezbędnych składników. Równocześnie, pozostawione elementy zredukował do form podstawowych, pomijając przyjęte kanony estetyczne. Nagie kobiety pozbawił atrakcyjności erotycznej, a drzewa zredukował do pni i gałęzi. Ta rezygnacja była spowodowana wejściem na rynek sztuki fotografii i filmu, które znacznie szybciej i precyzyjniej przedstawiały realistyczny układ perspektywiczny i detale występujących artefaktów.

Nowe media doprowadziły do podziału artystów na dwie grupy. Pod wpływem rozwoju fotografii i filmu, część artystów wykorzystywała walory tych mediów, które pozwalały na bardziej realistycznie opracowanie obrazów, pozostających jednak w konwencji w konwencji sztuki akademickiej. Artyści nastawieni bardziej awangardowo, poszukiwali innych metod przedstawienia rzeczywistości w sztuce, niż robił to realizm. Wykorzystując doświadczenia Cézanne'a starano się analizować układy przestrzenne. Próbowano przedstawić je w sposób płaski, operując rzeczywistą płaszczyzną obrazu, rezygnując przy tym, nawet z umownego, perspektywicznego obrazowania. Georges Braque, oparł się na kompozycji wykorzystującej podział obrazu na kwadraty i złote cięcie, oraz ograniczył kolory do jednego zestawienia barw - zieleni i ugru. W miejsce układu perspektywicznego użył trzech planów. Przedstawione na obrazie elementy występują w ograniczonej liczbie i posiadają maksymalnie uproszczoną formę, która tylko pozwala na potencjalną identyfikację występujących w obrazie elementów (ryc. 398). Kilka lat później powstał kubizm, bo tak nazwano kierunek w sztuce, który dążył do ujęcia rzeczywistości w geometryczną strukturę płaskiego układu. Takie ujęcie stosunkowo szybko stało się nurtem, w którym rzeczywistość, zresztą sztuczna, bo przeważnie bazowano w obrazach na zestawianiu przedmiotów, tworzących martwe natury, stała się tylko pretekstem do monochromatycznej konstrukcji abstrakcyjnej, w stronę której kubizm ewoluował (ryc. 399). Kubizm rozwinął emocjonalnie Pablo Picasso, łącząc w portretach analizowaną strukturę przestrzeni z wydobyciem i powiększeniem, jak w portretach sumeryjskich władców, ważnych i wyrazistych elementów twarzy (ryc. 400).



Ryc. 397. Paul Cézanne.
Kąpiące się, 208x249cm, 1906,
Muzeum Sztuki, Philadelphia



Ryc. 398. Georges Braque. Wia-
dukt w L'Estaque, 65,1x80,6cm,
1907, Instytut Sztuki, Minneapolis



Ryc. 399. Georges Braque
Klarnet i butelka rumu,
81x60cm, 1911, Tate, Londyn



Ryc. 400. Pablo Picasso. Płacząca,
61x50cm, 1936, Tate, Londyn

Nieco inną drogę odejścia od realizmu przyjęli fowiści, czyli artyści „dzicy”, w sposób brutalny używający czystych kolorów. Ponieważ zarówno film, jak fotografia, były w początku XX wieku pozbawione barw, kolor stał się tym, pominiętym przez kubizm elementem, który fowiści przyjęli jako podstawę swojej sztuki. Wcześniej, bo jeszcze w

okresie Secesji, z jej płynnymi liniami, takiego zadania podjęli się ekspresyjni malarze, Vincent van Gogh i Edward Munch (ryc. 401, 402). Doświadczenia, tak kubizmu, jak koloryzmu, podjął w malarstwie Henri Matisse, sprowadzając głębię perspektywiczną do płaszczyzny obrazu i opierając się w kompozycji na złotych podziałach. Przekształcał on kolory lokalne w zestawy linii i płaszczyzn barwnych (ryc. 403). Podobny proces nastąpił w rzeźbie, która również starała się sprowadzać występujące bryły do płaszczyzn i podstawowych figur geometrycznych (ryc. 404).

W powszechnym procesie przekształcania form, zarysował się podział opisany przez Fryderyka Nietzscha w „Narodziinach tragedii”. Był to podział na postawę apollińską i dionizyjską. Pierwsza postawa miała charakter racjonalny, druga zmysłowy¹³⁸. W ten sposób kubizm przekształcił się w abstrakcję geometryczną, widoczną nie tylko w sztukach plastycznych, ale szczególnie wyraźnie widoczną w architekturze (ryc. 405), a ekspresjonizm przekształcił się nieco później w abstrakcję gestu. Istniał jeszcze trzeci nurt, operujący formami przekształconymi, który wywodził się z symbolizmu, czyli surrealizmu. Tutaj forma została przekształcona w sposób semantyczny, poprzez zestawienie treści lub artefaktów w obiekty, które w rzeczywistości nie występują. Także ten nurt zmierzał stopniowo w kierunku abstrakcji (ryc. 406, 407). We wszystkich tych procesach, występujące w rzeczywistości formy i kolory, a przede wszystkim iluzja przestrzenności, uległy przekształceniu w kierunku form abstrakcyjnych.



Ryc. 401. Vincent van Gogh. Wagony kolejowe, 45x50cm, 1888, Fundacja Angladon-Dubrujeaud, Awinion



Ryc. 402. Edward Munch: Całujące się pary w parku, 91x172,5cm, 1904, Muzeum Muncha, Oslo

¹³⁸ Fryderyk Nietzsche. *Narodziiny tragedii, Vis-a-vis / Etiuda*, Warszawa 2019



Ryc. 403. Henri Matisse. Radość życia.
175x241cm, 1905, Fundacja Barnes, Filadelfia



Ryc. 404. André Derain. Jesień,
95x33x17cm,
1907, Centrum Pompidou, Paryż



Ryc. 405. Oskar Niemeyer. Pałac Alborada i kaplica, 1956, Brasilia
(fot. Marcel Gautherot)



Ryc. 406. Man Ray. Podarunek, 16,5x10,1x8,3cm, 1921



Ryc. 407. Joan Miró, Kobieta i ptak, 22x3m, 1982, Barcelona (fot. J. Rylke)

Forma awangardowa

Awangarda, jak pisze Andrzej Szczerski, „była istotnym elementem sztuki II Rzeczypospolitej, ale też jako „neoawangarda”, również okresu PRL i zakończyła swój żywot wraz z postmodernizmem”¹³⁹. Jednak, moim zdaniem, w II Rzeczypospolitej, poza testowaniem w sztuce narkotyków przez Witkacego i jego zwielokrotnionych portretów, jako próby zobiektywizowania wizerunku, trudno mówić o ruchach awangardowych, raczej były to wystąpienia charakterystyczne dla artystycznej bohemy (ryc. 408, 409). Abstrakcjonizm i formizm były kontynuacją form przekształconych, o których mówiliśmy wcześniej. Niektórzy do awangardy zaliczają również kubizm, fowizm, futurizm, czy formizm, który był polskim kierunkiem łączącym kubizm z futuryzmem, ale te kierunki nie zrywały z obrazowaniem, tylko z konwencją realistycznego odwzorowania rzeczywistości zewnętrznej. Można w tym

¹³⁹ Andrzej Szczerski. Awangarda: historia współczesna, Biuletyn Historii Sztuki 86, 3 (2024), s. 19-32

wypadku mówić o sztuce aktualnej, ale nie o awangardzie. Relacja Andrzeja Szczerskiego przyjmuje, że awangarda jest ruchem związanym z modernizmem i wraz z nim kończy swój byt. Zaczęła się stopniowo. Już w końcu XIX wieku artyści zaczęli odróżniać się od reszty społeczeństwa. Powstało pojęcie „bohemy” określające odrębny styl życia artystów. Była to rewolucyjna zmiana mówiąca, że artysta reprezentuje sztukę nie tylko przez wytworzone przez siebie artefakty sztuki, ale przez sam fakt swojego społecznego istnienia.

W 1916 roku nastąpiła specyficzna sytuacja; w Zurichu znalazła się duża grupa artystów, którzy uciekli tam przed wojną. Pozbawieni warsztatu pracy i odbiorców, stworzyli, jako bohema, klub nocny o nazwie „Cabaret Voltaire”. Założyciel klubu, Hugo Ball, wystąpił pierwszego wieczoru przebrany za fallusa, w kostiumie zaprojektowanym przez Marcela Janco¹⁴⁰ (ryc. 410). W swoim manifestie Ball określił nową sytuację w sztuce, przy pomocy terminu „dada”: „Dada to nowy nurt w sztuce. Można to wywnioskować z faktu, że do tej pory nikt nic o nim nie wiedział, a jutro wszyscy w Zurychu będą o nim mówić. Dada pochodzi ze słownika. Jest strasznie proste. Po francusku oznacza „konik”. Po niemiecku oznacza „żegnaj”, „Zejdź mi z pleców”, „Do zobaczenia kiedyś”. Po rumuńsku: „Tak, rzeczywiście, masz rację, to wszystko. Ale oczywiście, tak, zdecydowanie masz rację”. I tak dalej. Międzynarodowe słowo. Po prostu słowo, a słowo to ruch. Bardzo łatwe do zrozumienia. Całkiem strasznie proste. Aby uczynić z tego nurt artystyczny, musimy oczekiwać komplikacji”¹⁴¹. Jak widzimy, odrzucenie dotychczasowego warsztatu artystycznego, nie oznaczało budowanie nowego stylu, ale poszukiwania czegoś podprogowego, dotąd nieznanego. Występ Balla, jeszcze ukrytego w kostiumie, został rozwinięty przez Hausmanna, przybierającego pozy karykaturujące antyczne posągi (ryc. 411). Pierwszą formą awangardową jest w tym wypadku sam artysta, artysta pokazany jako dzieło. Kolejną cechą awangardy było pokazanie artysty jako dzieła, ale pozbawionego osobowości, czyli występującego w formie czystej. Jak mówił Marcel Duchamp, pozując Man Rayowi do zdjęcia: „Chciałam zmienić swoją tożsamość i najpierw wpadłem na pomysł, żeby przyjąć żydowskie imię. Byłem katolikiem i ta zmiana religii już oznaczała zmianę. Ale nie znalazłem żadnego żydowskiego imienia, które by mi się podobało lub które by mi się spodobało i nagle wpadłem na pomysł: czemu nie

¹⁴⁰ Dietmar Elger. Dadaizm, Taschen/TMC Art, Köln 2005, s. 11-12

¹⁴¹ Dada manifesto by Hugo Ball 14th july 1916 (online)

<https://www.ktufsd.org/cms/lib/NY19000262/Centricity/Domain/116/dada%20manifesto%201916.pdf> (pobrano 27.06.2025)

zmienić płci? To było o wiele łatwiejsze!"¹⁴². Tłumaczący ten tekst tłumacz Google'a sygnalizował błędy i w końcu zmienił określenia Duchampa na feminatywy, co świadczy o aktualności tego aktu identyfikacji. (ryc. 412). To, co cechowało te działania w obszarze sztuki, to ich ulotność. Istniały one tylko w dokumentacji fotograficznej, podobnie, jak inne zjawiska codziennego życia. Kolejną zmianą, było odejście od tradycyjnego warsztatu twórczego, w którym dzieło stanowiło produkt artysty. Wspomniany Marcel Duchamp uznał, że wystarczy sama decyzja artysty, żeby istniejący artefakt, poprzez kontekst jego zmienionej funkcji i otoczenia, stał się dziełem sztuki (ryc. 413). Takie „znalezione” obiekty, poza decyzją artysty, nie były jego wytworem. W wypadku pokrowca na maszynę do pisania, zaprezentowanego jako dzieło, gdy taki pokrowiec zaginął, pół wieku później artysta powtórzył swoją decyzję kreatora, tworząc liczne repliki dzieła. Wyraźnie stwierdzał, że faktem artystycznym jest jego osobista decyzja, a nie jej skutki w formie konkretnego obiektu. Nie zawsze były to działania tak radykalne. Kurt Schwitters, podobne działanie uczynił decyzją unikalną i kontekstualnie nawiązującą do formy tradycyjnego dzieła. Znajdywał w śmietniku drukarni próbne wydruki, które podpisywał jako „i-rysunki” i prezentował jako swoje prace. Jak pisał: „Elementem kreatywnym jest rozpoznanie przez artystę naturalnego rytmu poszczególnego fragmentu tekstu. Nie istnieje więc możliwość ewentualnych napięć czy innych zakłóceń w trakcie tworzenia”¹⁴³ (ryc. 414). Dadaści rozwinęli tę technikę, tworząc kolaże z przedmiotów znalezionych, a także kolaże z wycinków gazet (ryc. 415, 416). Myślenie awangardowe się rozwijało i rozwijała się także forma awangardowa. Kolejną zmianą, w użyciu formy awangardowej, było odejście od decyzji artysty, czyli uwzględnienie przypadku w procesie kreacji artystycznej (ryc. 417). Radykalne odejście od obrazowania miało duże znaczenie społeczne, rozszerzało pole sztuki, ale mniej wpłynęło na panujący w tych czasach główny nurt w sztuce. W Polsce, w okresie międzywojennym dominował, wywodzący się z kubizmu i futuryzmu formizm, mieszczący się w stylu określanym jako „art déco”. Za nurty awangardowe uważano abstrakcjonizm. Istniały jeszcze w sztuce II Rzeczypospolitej nurty konserwatywne, takie jak Bractwo świętego Łukasza czy Szczep Rogatego Serca. Wokół Polski funkcjonowały też totalitarne ruchy powrotu do realizmu, takie jak socrealizm czy sztuka faszystowska. Awangarda, mocno reprezentowana w Niemczech czy w Rosji, była

¹⁴² Janis Mink. Marcel Duchamp, Taschen, Köln 2000, s. 71.

¹⁴³ Dietmar Elger, op. cit, s. 66

zwalczana przez totalitaryzm jako sztuka zdegenerowana. Dopiero w latach 50tych ubiegłego wieku powróciło zainteresowanie awangardą. Było to wynikiem powstania, tak zwanej, drugiej awangardy.



Ryc. 408. Wacław Szpakowski. Autoportret Wielokrotny, 1912, Muzeum Sztuki, Łódź,



Ryc. 409. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autoportret Wielokrotny, 1915, Muzeum Sztuki, Łódź,



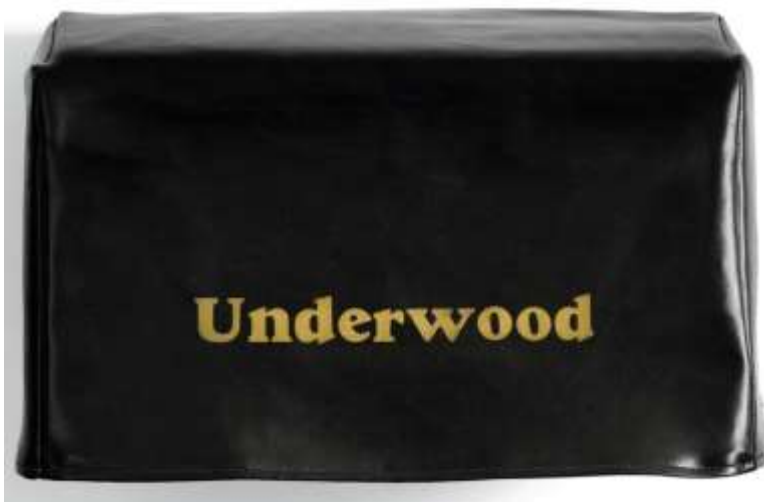
Ryc. 410. Marcel Janco. Hugo Ball w Cabaret Voltaire, 71,5x40cm, 1916, Dom Sztuki, Zürich



Ryc. 411. August Sander. Dadaista Raoul Hausmann, 25,1x17,6cm, 1928,



Ryc. 412. Man Ray.
Duchamp jako Rose
Sélavy, 21,6x17,3cm,
1921



Ryc. 413. Marcel Duchamp. Pokrowiec
na maszynę do pisania, 1916



Ryc. 414. Kurt Schwitters.
I=rysunek, 11x8,7cm, 1920,
Sprenkel Museum, Hanover



Ryc. 415. Raoul Hausmann.
Mechaniczna głowa, 32x21x20cm,
1919, Centrum
Pompidou, Paryż



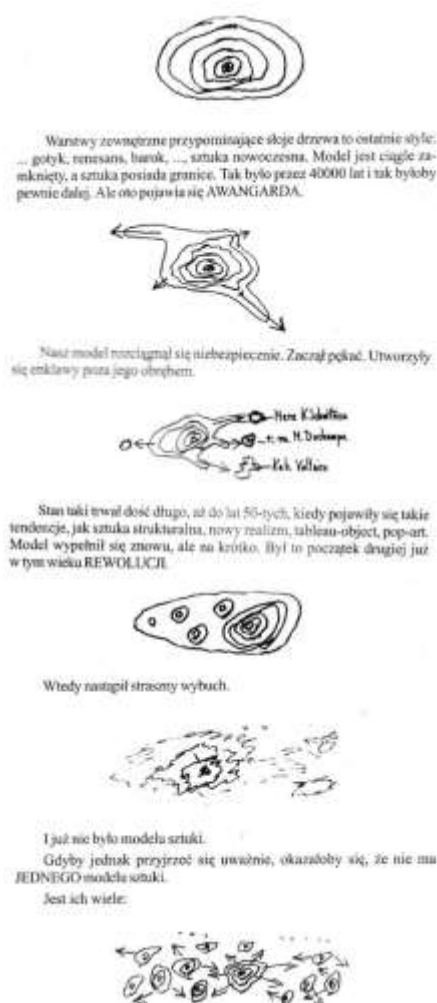
Ryc. 416. Hannah Höch.
Da dandys, 30x23cm, 1919



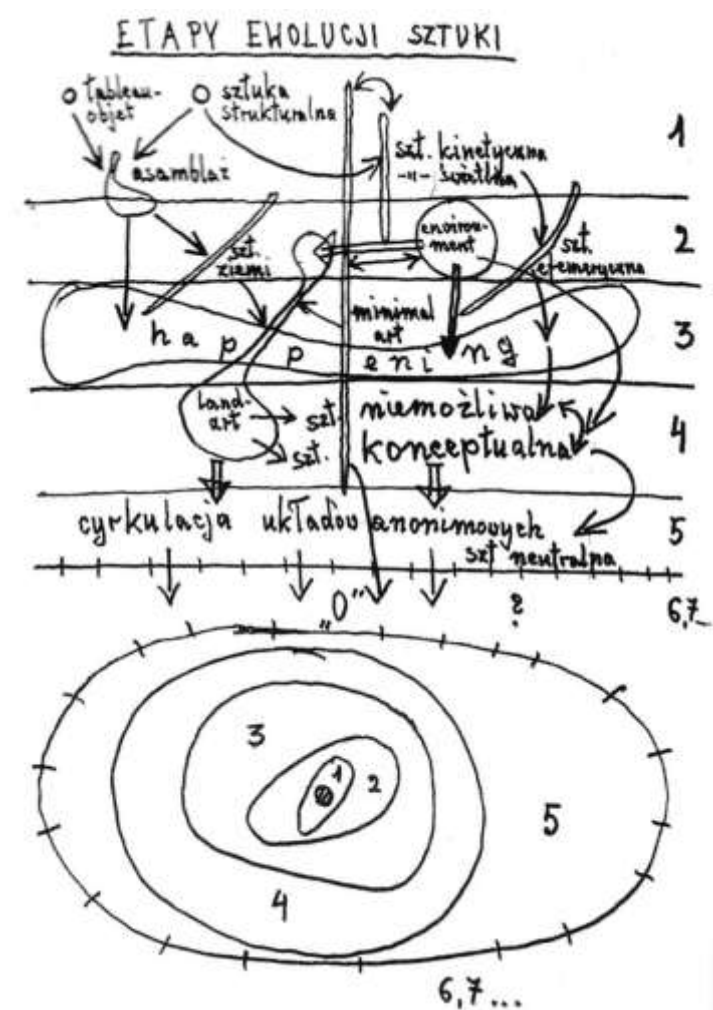
Ryc. 417. Hans Arp. Prostokąty
ułożone według zasad
przypadku, 48.5x34.6cm, 1917

Po II Wojnie Światowej dominował w sztuce abstrakcjonizm, który po woli, po okresie eksperymentów formalnych, stawał się stylem dekoracyjnym, służącym do wystroju wnętrz mieszkalnych i użytkowych. W innych dziedzinach sztuki, w architekturze, architekturze krajobrazu, urbanistyce i designie, sztukę opartą na formach estetycznych zastępował funkcjonalizm, dążący do osiągnięcia celów cywilizacyjnych, a nie kulturowych. Żeby przerwać postępującą degradację sztuki, która pozbyła się kreatywności, powstały nowe ruchy awangardowe. Poprzednia awangarda miała podejście negatywne, mające na celu wyczyszczenie pola sztuki ze skostniałych zasad nauczania akademickiego, społecznej roli sztuki i form, które nie przystają do nowej sytuacji spowodowanej rozwojem mechanicznego zapisu rzeczywistości. Teraz awangarda rozszerza pole sztuki o nowe, zaniedbane rejony, które zostały pozbawione zarówno komponentu estetycznego jak funkcjonalnego. Nowa awangarda otworzyła trzy fronty: front środowiskowy, konceptualny i procesualny. Oczywiście mocno upraszczam, bo jak zwiedzałem w latach 60tych Biennale Młodych w Paryżu, królowały tam environmenty, których tu nie wyliczam, bo nie aspirowały do kategorii awangardy. Były próbą wyjścia sztuki abstrakcyjnej w

otoczenie społeczne. Miały oddziaływać na wszystkie nasze zmysły. W environmentcie obrazowanie miało przenikać się z awangardą i tworzyć formalne trendy nowoczesnej sztuki. Żeby pokazać skomplikowaną sytuację neoawangardy, która nastąpiła po dominacji sztuki abstrakcyjnej i funkcjonalizmu, przytoczę diagramy teoretyka awangardy, Jerzego Ludwińskiego, zawarte w tomie jego opracowań¹⁴⁴ (ryc. 418, 419).



Ryc. 418. Jerzy Ludwiński. Sztuka po, 1985¹⁴⁵,



Ryc. 419. Jerzy Ludwiński. Etapy ewolucji sztuki, 1972¹⁴⁶,

Sztuki środowiskowe, to wielki pakiet działań artystycznych, w których podłożem jest nasze środowisko. Będą to, między innymi, sztuka ziemi, sztuka ulicy i sztuki ekologiczne. Środowisko, pozbawione przez panujący funkcjonalizm walorów estetycznych, stało się pustą kartą, na której można było realizować dzieła sztuki. Jednym z pierwszych

¹⁴⁴ Jerzy Ludwiński. Epoka błękitu, Otwarta Pracownia, Kraków 2003

¹⁴⁵ Jerzy Ludwiński, op. cit., s. 245-247

¹⁴⁶ Ibidem, s. 192

takich działań były realizacje Christo i Jeanne-Claude. Początkowo opakowywali różne przedmioty, ale na początku lat 60tych zwiększyli skalę przedsięwzięć. Dokonali przegrodzenia ulicy w Paryżu za pomocą 240 beczek oraz opakowali portową maszynę w kolońskich do-
kach (ryc. 420). Później, po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych, zaczęli działania w skali krajobrazu, tak miejskiego, jak naturalnego. We wstępie do katalogu ich wystawy kuratorka Melissa Blanchflower pisze: „Ich ambitne dzieła rzeźbiarskie przekształcają miejskie i naturalne krajobrazy na całym świecie, tymczasowo zmieniając ich formę fizyczną i wygląd wizualny”¹⁴⁷. Te działania miały także wymiar społeczny, organizowali wokół swoich przedsięwzięć zbiórki pieniędzy i akcje publiczne. Akcje były krótkie, po sporządzeniu i upublicznieniu dokumentacji, dzieła demontowano. W Stanach Zjednoczonych upowszechniły się takie formy sztuki. Na dużą skalę realizowano obiekty przekształcające krajobrazy w monumentalne dzieła (ryc. 421). Celem sztuk środowiskowych było odrealnienie krajobrazu pospolitego i stworzenie nowego środowiska o zamierzonym wyrazie artystycznym. Nieco inne zadanie stawiała sobie sztuka ekologiczna. Nie zmieniała wyrazu otoczenia, akceptowała miejsce i wpisywała się w nią sztuką. Przyroda w wyniku ingerencji artysty nabierała wymiaru sztuki (ryc. 422). Formy tych interwencji były bardzo proste, co dobrze funkcjonowało w krajobrazie bogatym w detal. Podobne zadania stawiała sobie sztuka krajobrazu, bo ogrody, komponowane według zasad funkcjonalnych, zostały wypłukane ze sztuki. Jako odpowiedź na funkcjonalne podejście do publicznych terenów zieleni, powstały festiwale ogrodowe, gdzie testowano ogrody, w których wyłącznie obowiązywały funkcje artystyczne i w których roślinom towarzyszyły artefakty kulturowe (ryc. 423). Następnie takimi estetycznymi kompozycjami ogrodowymi wypełniano parki publiczne, które stawały się zespołami nie tylko przyrody, ale też sztuki. Efektem sztuki środowiskowej jest powrót elementów estetycznych i dekoracyjnych do przestrzeni społecznych.

Bardziej radykalny był kolejny z ruchów awangardowych, czyli konceptualizm. Odwoływał się on do fenomenologii twierdzącej, że artefakt sztuki jest wtórny do koncepcji, która go zrodziła. Więcej, że on jest zbędny w świetle czytelności koncepcji. Jak pisał Maurice Merleau-Ponty w „Fenomenologii percepcji”: „Jak często stwierdzano, dla dziecka przedmiot staje się znany dopiero wtedy, gdy został

¹⁴⁷ Melissa Blanchflower. Christo and Jeanne-Claude. Barrels and the mastaba 1958 – 2018, Serpentine Gallery, Londyn 2018

nazwany; nazwa jest istotą przedmiotu i zamieszkuje go w taki sam sposób, jak jego barwa i kształt. Dla myślenia przednaukowego nazywanie przedmiotu jest równoznaczne z powoływaniem go do istnienia albo z jego przeobrażaniem: Bóg tworzy byty, nazywając je, a magia oddziałuje na nie, mówiąc o nich”¹⁴⁸. Jako przykład zastępowalności artefaktu przez jego obraz lub nazwę, członek międzynarodowej grupy „Art and Language”, Joseph Kossuth wystawił krzesło, jego fotografię i słownikowy opis, jako trzy równorzędne reprezentacje tego mebla (ryc. 424). Konceptualizm zanegował istnienie form materialnych w sztuce i mniej oddziałał na sztukę niż na naukę, w której podjęcie, z wypracowanym przez konceptualizm warsztatem artystycznym, daje ciekawe wyniki. Wykorzystywałem to, będąc zarówno artystą, jak naukowcem. Tutaj mój schemat określający zależność losów Polski od zmian klimatycznych zachodzących w czasach nowożytnych w Europie (ryc. 425). W sztuce konceptualizm przesunął znaczenie wartości artystycznych w kierunku wartości koncepcyjnych. W rezultacie stracił na znaczeniu artysta, a zyskał, kreujący sztukę, kurator. Wartości formalne stały się wartościami intelektualnymi i przestały być wartościami warsztatu artystycznego,



Ryc. 420. Christo i Jeanne-Claude. Ulica Visconti, 430x380x170cm, 1961, Paryż



Ryc. 421. Christo i Jeanne-Claude. Pakiet nabrzeża, 1961, Kolonia

¹⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty. Fenomenologia percepcji, Alatheia, Warszawa 2001, s. 198-199



Ryc. 422. Robert Smithson. Spiralna grobla, 4,6x460m, 1970. Wielkie jezioro słone, Utah



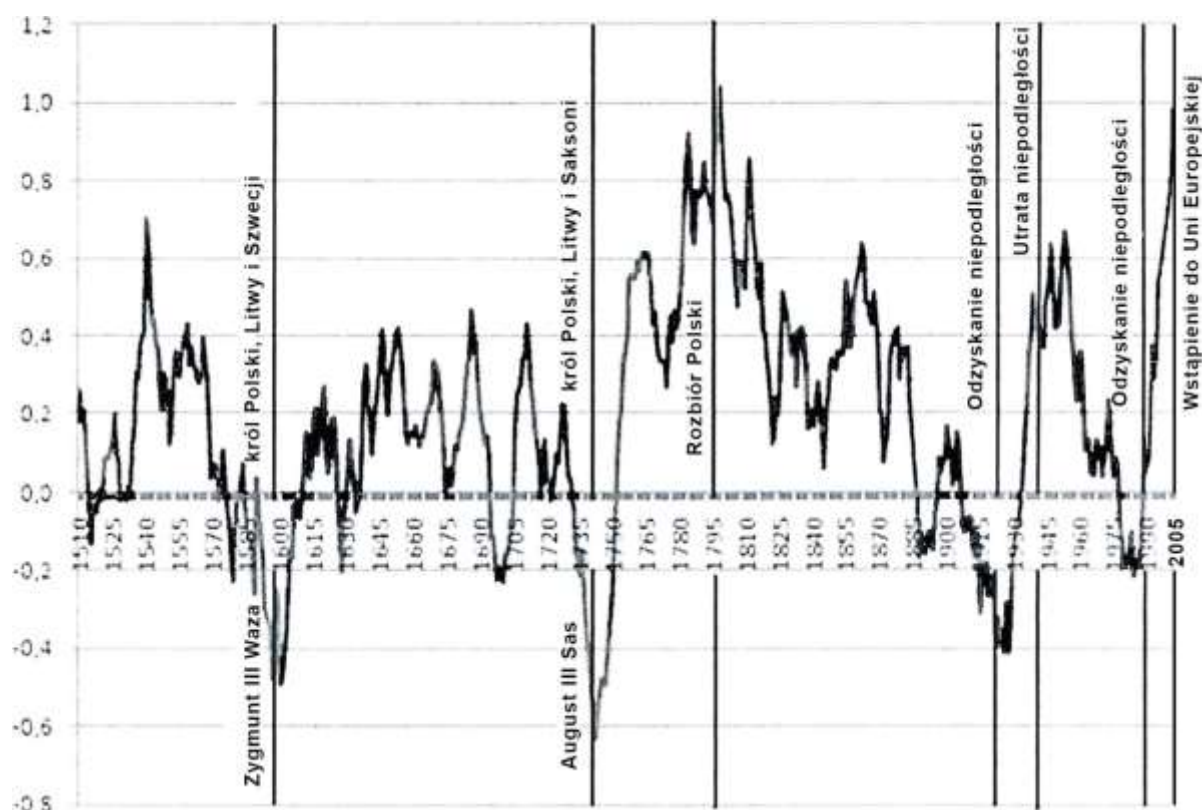
Ryc. 423. Andy Galsworthy, Rzeźba z lodu, 1980, Szkocja



Ryc. 424. Jan Rylke i Izabela Myszka. Ogród, 2012, Bolestraszyce



Ryc. 425. Joseph Kosuth. Jedno z trzech krzeseł. 1965. Galeria Sean Kelly, Nowy Jork



Ryc. 426. Jan Rylke. Rekonstrukcja odchyleń temperatur od normy – lato – z naniesionymi wydarzeniami z historii Polski¹⁴⁹

Chociaż ruchy awangardowe uważa się powszechnie za charakterystyczne dla modernizmu, to neoawangarda lepiej wpisuje się swoim pozytywnym programem w postmodernizm. Dotyczy to szczególnie sztuk procesualnych, które rozpoczęły się właściwie wraz z postmodernizmem, o którym będziemy mówić w następnym rozdziale. Powstały jako elementy popartu, gdzie wykorzystano doświadczenia eventów reklamowych w celu stworzenia akcji nazywanych happeningami. Definicja eventów brzmi: „Marketing wydarzeń to próba skoordynowania komunikacji wokół wydarzenia stworzonego lub sponzorowanego. W marketingu wydarzeń wydarzenie jest działaniem, które gromadzi grupę docelową w czasie i przestrzeni; spotkaniem, na którym tworzone jest doświadczenie i przekazywana jest wiadomość”¹⁵⁰. Happeningi, korzystające z treści tej definicji, stały się impulsem do zdarzeń procesualnych, takich jak akcje, wydarzenia, wreszcie performance, które stały się później określeniem ogólnie przyjętym dla sztuk

¹⁴⁹ Jan Rylke. Współczesne oblicza sarmatyzmu, w: Małgorzata Milecka (red.) *Sztuka jako inspiracja do działań*, WOIAK UP Lublin 2017, s. 61-78, s. 64

¹⁵⁰ Jessica Eriksson, Anna H Jälmsson. *Event Marketing as a Promotional Tool. A Case Study of four Companies*. Tekniska Universitet, Lulea 2000, s. 2

procesualnych. W tej awangardowej formie nie jest wymagane tło krajobrazowe, nie jest tak istotna koncepcja, która w toku działania może ulec zmianie, jak w poprzednio omówionych ruchach awangardowych. Sam artysta jest materiałem, narzędziem i dziełem. Równocześnie działanie może nastąpić w każdym miejscu, wykorzystując kontekst miejsca i oddziaływać na wszystkie zmysły. Jest też zdarzeniem unikalnym i elitarnym, szerzej dostępnym tylko w zapisie mechanicznym (ryc. 427). Impuls do takich działań dał w 1952 roku John Cage komponując utwór 4'33", który wykonał, a właściwie nie wykonał pianista David Tudor, utrzymując ciszę przez 4 minuty i 22 sekundy. Student Cage'a Allan Kaprow w 1959 roku zorganizował 18 happenin-gów w 6 częściach w Galerii Reuben w Nowym Jorku. Były to luźno powiązane zdarzenia z udziałem publiczności. Ruch ten w Europie rozwinęli, na początku lat 60tych, tak zwani akcjonści wiedeńscy, tworząc Teatr Orgii i Misteriów (Herman Nitsch). W Polsce happeningi organizował w latach 60tych Tadeusz Kantor (ryc. 428).



Ryc. 427. Charlotte Moorman. Koncert, 1964, Judson Hall, Nowy Jork



Ryc. 428. Tadeusz Kantor. Panoramiczny happening morski, 1967, Łazy (fot. Eustachy Kossakowski)

Opisując proces ewolucji sztuki procesualnej Grzegorz Dziamski przytacza podział Johanna Schrödera: „1) happening (lata 1958–1965) (...) 2) Wiedeński Akcjonizm (lata 1964–1970) (...) 3) body art (lata 1969–1975) (...) 4) performance artystów – od lat siedemdziesiątych; 5) artysta jako osoba (persona) – próby zdefiniowania nowej roli artysty trwające od końca dziewiętnastego wieku”¹⁵¹. Ideę performance tak przedstawia Artur Tajber: „Mamy więc do czynienia z co

¹⁵¹ Grzegorz Dziamski. Kilka uwag o sztuce performance, *Sztuka i Dokumentacja* nr 21 (2019), s. 9-16, s. 10-11

najmniej dwoma warstwami komunikacyjnymi – z wewnętrznym przepływem informacji pomiędzy autorami, uczestnikami ruchu, obiegu sztuki performance oraz z komunikacją pomiędzy autorami a ich publicznością, pomiędzy nadawcą i odbiorcą”¹⁵². Poprzednio omówione ruchy awangardowe, rozgrywały się pomiędzy artystą i dziełem. W performance rozgrywają się bezpośrednio pomiędzy artystą i odbiorcą zdarzenia artystycznego (ryc. 429). Zdarza się, jak w performance Przemysława Kwieka na cmentarzu, że tego odbiorcy nie ma już wśród żyjących (ryc. 430).

Ryc. 429. Jan Rylke. Rekonstrukcja historyczna, 2004, Galeria Działań (fot. Mikołaj Tym)



Ryc. 430. Przemysław Kwiek. Spotkanie z Janem Piekarczykiem 2017, cmentarz wolski (fot. Joanna Suszko-Adamczewska)

Forma postmodernistyczna

Awangardę zakończył postmodernizm, bo powstał on w relacji do modernizmu i jego awangardy. Modernistyczna awangarda, z założenia odeszła od sztuki przedstawiającej, realizowanej w tradycyjnych formach. Proces zakończenia ruchów awangardowych przez postmodernizm tak opisuje Maksim Szapir: „Krótko mówiąc, postmodernizm to rewanż konsumenta, który nie umiał pojąć istoty sztuki awangardowej. Pragmatyka postmodernizmu jest taka sama jak pragmatyka awangardy, tyle że przebudowana w taki sposób, by zaspokoić interesy rozgniewanej i zbuntowanej publiczności. Napór awangardy zmiotł wszystkie dotychczasowe reguły i mechanizmy, zostało się tylko jedno: pozycja twórcy i jego pełna dominacja nad odbiorcą.

¹⁵² Artur Tajber. Pytanie: „Czy istnieje język performance?”, Sztuka i Dokumentacja nr 21 (2019), s. 38-39

Awangardzista, to autor, który mógł sobie pozwolić na to, by przekształcić swojego adresata z podmiotu w przedmiot, w obiekt estetyczny, kontemplowany przez artystę, który go stworzył. Postmodernista to czytelnik, a także słuchacz i widz, który, jeśli nawet nie rozumiał, to odczuł, że znalazł się w sytuacji poniżającej i teraz zamierza postawić zadufanego autora na miejsce, którego on sam, czytelnik, dłużej już zajmować nie miał ochoty"¹⁵³. Oprócz niechęci odbiorców, były działania w kierunku urzędowej likwidacji awangardy przez komunizm i faszyzm, ale wraz z nimi upadły. Centralne pole modernistycznej sztuki zajmowała sztuka abstrakcyjna, która dominowała w połowie XX wieku, ale po latach rozkwitu, przestała wносить nowe wartości i stała się dość jałowa.

Zmieniła się też sytuacja społeczna. Powojenne ruchy kontrkulturowe i egzystencjalizm potrzebowały wsparcia sztuki zaangażowanej, oddziałującej na emocje, ale równocześnie niosącej ideowe treści. W egzystencjalizmie nastąpiło zerwanie z myśleniem abstrakcyjnym i skupienie się na badaniu tego, co konkretne. Artystami wyrażającymi problemy egzystencjalne byli: Francis Bacon, a w Polsce Tadeusz Brzozowski (ryc. 431, 432). Występujące w ich obrazach deformacje, nie były podyktowane zabiegami formalnymi, ale wzbogacały ekspresję przekazu. W latach 60tych, w Polsce, powstał cały ruch ekspresyjnego malarstwa pod nazwą nowej figuracji, który wyrażał problemy powojennego pokolenia (ryc. 433, 434).

W proces odnowienia sztuki przedstawiającej włączyły się administracje państwowe: amerykańska, lansująca popart, czyli sztukę opartą na estetyce reklamy i niemiecka, lansująca styl „nowych dzikich”, czyli kontynuację niemieckiego ekspresjonizmu z okresu Republiki Weimarskiej. W latach 80tych w Polsce, w sytuacji wewnętrznej okupacji jako bardzo komunikatywna forma przeciwstawiania się komunizmowi, postmodernizm odegrał dużą rolę w społecznej identyfikacji obywatelskiej (ryc. 435, 436). Kolejną, bardzo ważną falą sztuki postmodernistycznej, stała się, na przełomie wieków, sztuka ulicy, wprowadzając do modernistycznej, pozbawionej dekoracji urbanistyki, mocny akcent artystyczny (ryc. 437).

Postmodernizm odegrał też dużą rolę w rzeźbie. W miejsce abstrakcyjnych rzeźb, powstawały w przestrzeniach miast, popartowskie powiększone przedmioty (ryc. 438). Później, z environmentów, rozwinął się nurt instalacji, czyli obiektów przestrzennych (ryc. 439). Wreszcie

¹⁵³ Maksim Szapir. Doświadczenie estetyczne XX wieku: awangarda i postmodernizm, ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (31) 2015, s. 107-114, s. 111

hiperrealizm pozwolił na konstruowanie całych rzeźbiarskich opowieści (ryc. 440). Także w architekturze, w kontraście do funkcjonalnego modernizmu, powstały nowe style dekoracyjne, takie jak dekonstrukttywizm, który wykorzystywał elementy konstrukcyjne do architektonicznych dekoracji. Z założenia zaprzeczał on idei funkcjonalności modernizmu. Według estetyki postmodernistycznej Jacquesa Derridy: „Pojawia się tu aspekt percepcji, odczytania ornamentu, a raczej używając sformułowania Derridy – przeniesienia czy też przetłumaczenia ornamentu na język metafizycznych kategorii piękna, dobra i prawdy, w jakich poruszał się Heidegger, i kolejnego przetłumaczenia go z powrotem, jako wzbogaconej warstwy estetycznej i materialnej, jaka rodzi się po zamknięciu etapu dekonstrukcji. Bez tak widzianego ornamentu budynek i struktura stają się jedynie martwymi konstrukcjami”¹⁵⁴ (ryc. 441). Także w architekturze krajobrazu wprowadzono różne ludo-dyczne obiekty, takie jak fontanny interaktywne, potocznie nazywane pluskadłami (ryc. 442).



Ryc. 431. Francis Bacon, Dwie postacie, 147,3x132,2cm, 1952

¹⁵⁴ Krzysztof M. Rostański. Konotacje w architekturze. Część 1. O sztuce wiązania znaczeń czerpanych z kultury. Politechnika Śląska, Gliwice 2018, s. 155



Ryc. 432. Tadeusz Brzozowski. Kuchenska, 100x120cm, 1950, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 433. Wiesław Szamborski: Okrutne wydarzenie, 170x130cm, 1968. Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 434. Zbysław Grzywacz. Orantka I, 70x39,5cm, 1965, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 435. Leszek Sobocki.
Duszno, 130x100cm, 1984



Ryc. 436. Jan Rylke. Mniej niż
zero! 80x60cm, 1984



Ryc. 437. A. Styl. Pamiętamy, 2004, Warszawa (fot. J. Rylke)



Ryc. 438. Claes Oldenburg and Coosje Van Bruggen.
Piła, 1996, Tokio (fot. Leon Neal)



Ryc. 439. Joseph Beuys. Stado, 1960
(fot. Hans-Günter Wagner)



Ryc. 440. Leszek Jasiński.
80x40x67, 2025



Ryc. 441. Tobias Rehberger.
Kładka, 406m, 2011,
Oberhausen (fot. J. Rylke)



Ryc. 442. Gilles Clément i Alain
Provost. Park André-Citroëna,
1992, Paryż (fot. J. Rylke)

Rozdział 7 – Warsztat artystyczny

Formy kształtowanie
To żmudne działanie

Forma pracy warsztatowej

Praca nad dziełem jest bardzo żmudna i długotrwała. Skończone dzieło jest poprzedzone wieloma szkicami i opracowaniami częściowymi. Takie wstępne opracowania, realizowane w formie szkiców, są wykorzystywane dla sprawdzenia wielu wersji podejmowanego tematu (ryc. 443-445). Nie zawsze za podstawę dzieła stanowiły własne, wykonane przez artystę, szkice. Wykorzystywano często, dla tworzenia własnych wersji popularnego tematu, dzieła innych twórców (ryc. 446, 447)¹⁵⁵. Najpierw warsztaty cechowe, a następnie studia akademickie wypracowały formy pracy warsztatowej, które były powszechnie stosowane w kręgu sztuki europejskiej od XVII do połowy XIX wieku. Posłużę się przykładami ze sztuki klasycystycznej, która te formy w pełni wykorzystywała. Francuski malarz, Jacques-Louis David, przystępując do pracy nad dużym obrazem: „Porwanie Sabinek” sporządzał kolejne jego wersje, zwiększając stopniowo format papieru. Równocześnie rysował nawet drugoplanowe postacie, a po ich opracowaniu, przy pomocy kratki przenosił je, powiększone, na płótno (ryc. 448-450)¹⁵⁶. Drugi z klasycystycznych, akademickich malarzy, Jean-Auguste-Dominique Ingres rysował najpierw postacie w akcie, żeby następnie przejść do studiowania draperii i także te studia, powiększone przy pomocy kratki, przenosił na płótno (ryc. 451). Przy większych kompozycjach, opracowywano studia trudniejszych partii w obrazie, takich jak ręce i twarze (ryc. 452, 453). Proces tworzenia obrazu, po stworzeniu koncepcji w umyśle, nazywanej rysunkiem wewnętrznym, zaznaczano w sposób szkicowy i opracowano dokładniej w rysunku. Po decyzji kompozycyjnej opracowano światłocień obrazu „en grisaille”, czyli w szarościach i dopiero w końcowej fazie, wykonywano obraz w pełnej wersji kolorystycznej (ryc. 454, 455). Ta skomplikowana technika sporządzania obrazów uległa zmianie po wynalezieniu farb w tubach i wyjściu malarzy w plener. Zaczęto szkicować w plenerze, następnie tworzone szkice olejne i dopiero w wyniku tego powstawały obrazy końcowe (ryc. 456, 457). Fotografia pozwalała na uchwycenie ruchu, co zmieniło sposób malowania na bardziej dynamiczny (ryc. 458). W tej chwili dostęp do Internetu pozwala na wykorzystanie pobranych, anonimowych zdjęć. Zestawienie ich z fotografiami uzupełniającymi

¹⁵⁵ Janina Michałkova. Claude Lorrain, Arkady, Warszawa 1990, il. 7, 11

¹⁵⁶ Antoine Schapner. David, Izobrazitelnoje iskusstwo, Moskwa 1984, s. 164-175

pozwała na tworzenie fotomontaży i w końcowym efekcie obrazów, stanowiących zbitkę wielu form cząstkowych (ryc. 459, 460).



Ryc. 443. Antoni Michalak. Szkic do fresku, 220x390cm, 1941



Ryc. 444. Claude Lorraine. Odjazd św. Pauliny, 18,5x26cm, 1639, Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 445. Claude Lorraine. Odjazd św. Pauliny, 210x145cm, 1639, Prado, Madryt



Ryc. 446. Herman van Swanevelt.
Campo Vaccino, 45,4x67cm, 1631,
Muzeum Fitzwilliam, Cambridge



Ryc. 447. Claude Lorraine.
Campo Vaccino, 56x72cm,
1936, Luwr, Paryż



Ryc. 448. Jacques-Louis David. Szkice do postaci Sabinki w obrazie
Porwanie Sabinek



Ryc. 449. Jacques-Louis David. Szkice do obrazu *Porwanie Sabineek*



Ryc. 450. Jacques-Louis David. *Porwanie Sabineek*,
385x522cm, 1799, Luwr, Paryż



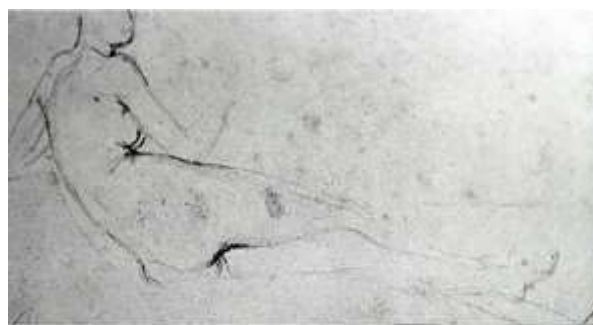
Ryc. 451. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Baronne de Rothschild*,
142x101cm, 1848, Kolekcja Rothschild, Paryż



Ryc. 452. Jean-Auguste-Dominique Ingres. Studium do Apoteozy Homera, Muzeum Fabre, Montpellier



Ryc. 453. Jean-Auguste-Dominique Ingres. Apoteoza Homera, 386x512cm, 1827, Luwr, Paryż



Ryc. 454. Jean-Auguste-Dominique Ingres. Szkice do obrazu Odaliska i obraz Odaliska, 70x100cm, 1839, Muzeum Sztuki Fogg, Cambridge

Ryc. 455. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Szkice do obrazu Wielka odaliska i obraz Wielka odaliska, 1814, 91x162, Luwr, Paryż



Ryc. 456. Aleksander Gierymski. Szkice do obrazu *Święto Trąbek*,



Ryc. 457. Aleksander Gierymski. *Święto Trąbek I*, 47x65cm, 1884, Muzeum Narodowe, Warszawa¹⁵⁷

¹⁵⁷ Janusz Bogucki. Gierymscy, Wiedza Powszechna, Warszawa 1959, s. 296-310



Ryc. 458. Maksymilian Gierymski, Fotografia do obrazu i obraz *Połowanie w lesie*, 1872, Muzeum Narodowe, Warszawa¹⁵⁸



Ryc. 459. Zdjęcia do obrazu *Gorgona*

¹⁵⁸ Ibidem, s. 150



Ryc. 460. Jan Rylke. Fotomontaż do obrazu Gorgona i obraz Gorgona, 100x80cm, 2019

Zupełnie nową formułę pracy warsztatowej zaproponowali Amerykanie, wprowadzając w obieg sztuki specjalistów od reklamy. Andy Warhol założył w 1963 roku „the Factory”, fabrykę, w której przy pomocy rzemieślników wykonywano dzieła sztuki. Nieco później działała w Los Angeles oficyna „Gemini G. E. L.”, w której wielu artystów przy pomocy rzemieślników wykonywało swoje dzieła (ryc. 461). Ten ruch tworzenia dzieł w systemie manufakturowym, rozpowszechnił się również poza Stanami Zjednoczonymi. Podobny zakład „Science Ltd”, wytwarzający dzieła sztuki założył w Anglii Damien Hirst. Taka działalność, wykorzystująca techniczny proces realizacji dzieł, została upowszechniona w większych galeriach, gdzie wykonywano dzieła przez pracowników nie związanych z artystą. Spowodowało to powstanie nowego typu sztuki, instalacji, czyli dzieł wykonanych przy pomocy specjalistów, przeznaczonych do eksponowania w salonach wystawowych i demontowanych po zakończeniu ekspozycji. Odejście artystów od samodzielnego wykonywania prac, doprowadziło do sytuacji, w której artysta bierze istniejący, popularny w przestrzeni społecznej artefakt i poprzez jego modyfikację (skala, materiał) oraz umieszczenie w przestrzeni sztuki (galerii, muzeum), czyni go dziełem sztuki. Tę działalność rozpoczęli w Stanach Zjednoczonych: Andy Warhol, wykorzystujący fotostudy filmowe do sitodrukowych odbitek, Roy Lichtenstein,

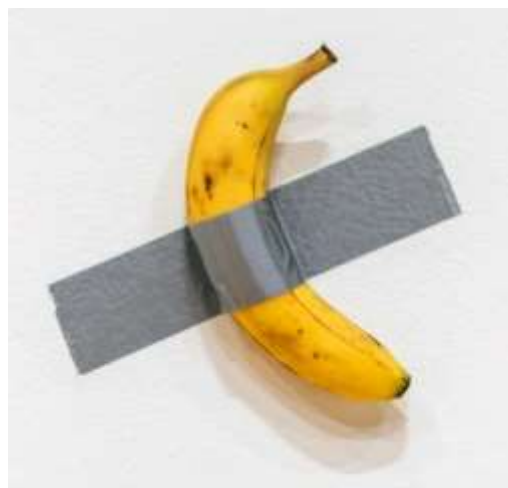
powiększający rysunki z komiksów i Jeff Koons, powiększający zabawki. Najnowszym przykładem takiej twórczości jest Mauricio Catellan, który przykleił do ściany galerii banana (ryc. 462). Jeżeli porównamy ten gest, do eksponowania przez Marcela Duchampa przedmiotów znalezionych, to obraz funkcjonalizmu takich przedmiotów znalezionych, został tu zastąpiony przez obraz konsumpcjonizmu. Ten typ formy pracy warsztatowej, operujący ikonosferą obiektów kultury popularnej, charakterystyczny dla postmodernizmu, jest ściśle związany ze stylem nazywanym popartem (sztuką popularną).

Przy wykonywaniu obiektów rzeźbiarskich, przy dużej rzeźbie, artysta wykonuje mały model, który jest następnie powiększany. W tym celu model i materiał na potencjalną rzeźbę, był umieszczany w proporcjonalnie zwiększonym prostopadłościanie. Odległości od ścian były odmierzane prostopadłym prętem i w materiale nawiercane do odpowiedniej głębokości. Oczywiście większość prac przy powiększaniu modelu mógł wykonywać zatrudniony pracownik. Przy płaskorzeźbach elewacyjnych, nie dochodzono w zdejmowaniu warstw kamienia do końca otworów, umożliwiając ich sukcesywne odświeżanie. Rzeźbiarz, który konserwował rzeźby tympanonu Andreasa Schlütera z 1689 roku na Pałacu Krasińskich w Warszawie mówił mi, że jeszcze widoczne były takie nawiercenia. Dzisiaj model może być skanowany, cyfrowo powiększany i obrabiany maszynowo lub drukowany w drukarce 3D. Stąd przy wykonywaniu rzeźb udział artysty jest różny. Jeżeli artysta sam powiększa model, to modyfikuje go i wprowadza zmiany. Jeżeli jest to wykonywane mechanicznie, wpływa to na powłokę rzeźby, czyli warstwę podlegającą bezpośredniemu oglądowi.

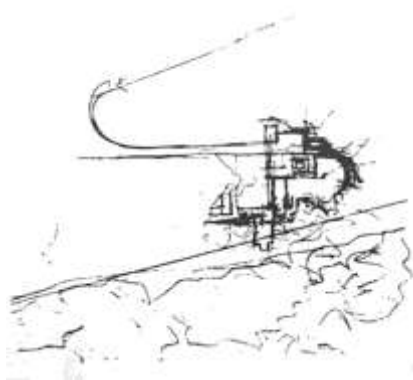
Jeszcze inaczej wygląda to w designie. Najpierw sporządza się rzeźbiarską formę produktu, którą następnie realizuje się w materiałach technicznych. W architekturze proces projektowy jest jeszcze bardziej skomplikowany. Witruwiusz wyróżniał w procesie realizacji architektonicznej rysunek wewnętrzny, czyli samą koncepcję architektoniczną oraz rysunek zewnętrzny, czyli szkic projektowy i następne etapy prowadzące do realizacji wraz z realizacją. Są też takie przykłady, jak przykład amerykańskiego architekta Franka Lloyd Wrighta, który rozwijał fazę projektu wewnętrznego. Projektując „dom nad wodospadem” spotkał się z inwestorem i dopiero w dyskusji z nim, przenosił rysunek wewnętrzny na papier. Poprzez kolejne etapy doszedł do realizacji projektu (ryc. 463). Obecnie proces projektowania architektonicznego jest bardzo skomplikowany. Kiedy prosiłem architekta, żeby pokazał przykładowy projekt, przyniósł mi książkę, w której projektem była jedna kartka, a mówiąc o projekcie wieżowca, wskazał na półkę

wypełnioną książkami. Jeszcze dłuższy jest proces projektowania w architekturze krajobrazu. Oprócz przygotowania projektu, należy wykonać inwentaryzację drzewostanu i zdjęcia fitosocjologiczne określające stan siedliska, a sam projekt wytyczyć w terenie. Projektowanie jest dzisiaj wspomagane programami komputerowymi, które pozwalają szybciej opracować rysunki wykonawcze, ale korzystanie z bibliotek przypisanych do programów powoduje, że projekty upodabniają się w szczegółach.

Ryc. 461. Claes Oldenburg – współpraca: Kenneth Tyler, Jeff Sanders, pomoc: Herbert Tomkins, Pete Hofer, Thomas Papaleo, Jack Seight, Ralph Burke, Lucius Hudson, Jack Kroloff, Jeffrey Wasserman, Bob Dessen, Jim Robbie. Podwójny nos/Portmonetka/Worek treningowy/Popielniczka, 21,5x53x27,8cm, 1968-70¹⁵⁹



Ryc. 462. Maurizio Cattelan. Komik, 2019



Ryc. 463. Frank Lloyd Wright. Dom nad wodospadem, 1936, szkic i realizacja

¹⁵⁹ Ruth E. Fine. Gemini G. E. L. Art and Collaboration, Abbeville Press, Inc., New York 1985, s. 65, il. 17

Czysta forma

W połowie XX wieku, kiedy abstrakcjonizm stał się sztuką dekoracyjną, artyści poszukujący formy idealnej, starali się ograniczyć do minimum liczbę cech, wpływających na kształt dzieła. Yves Klein tworzył monochromatyczne obrazy w podstawowych barwach: błękitu, czerwieni i złota. „Symbolika błękitu, przestrzeń tej barwy doprowadziły Kleina do odkrycia pustki, która się stała się głównym motywem jego twórczości”¹⁶⁰ (ryc. 464). Wcześniej, inny francuski artysta, Jean Dubuffet malował obrazy, w których „wykluczona jest wszelka myśl o środku obrazu”¹⁶¹ (ryc. 465). Sławomir Marzec pisze: „Interesuje mnie coś takiego jak sztuka obrazu. Przy czym obrazu rozumianego jako sytuacja gry z widzialnością (prefigurującą naszą przytomność), jako forma myślenia widzialności. Obraz zatem niekonkluzywny, antyredukcyjny, wychodzący z reaktywności i bezpośrednich zaangażowań. Obraz deliberujący, rozważający, nie/możliwy, stymulujący poszerzoną refleksję i pogłębione doświadczenie w postaci określonej, sprecyzowanej oscylacji czy może raczej labiryntu”¹⁶² (ryc. 466). Arytmetyczny wymiar przybrały obrazy Romana Opałki, który od 1965 roku notował na obrazach kolejne, stopniowo blaknące liczby. Do chwili jego śmierci w 2011 roku ten cykl składał się z 233 obrazów i kończył się numerem 560724911 (ryc. 467). Czystą formą zajmował się też Wiktor Vasarely, który należał jeszcze do awangardy międzywojennej. Popularność zyskał po zakończeniu dominacji abstrakcji gestu w latach pięćdziesiątych (ryc. 468). Pod jego wpływem powstał cały kierunek operujący czystą formą, nazwany op-artem (ryc. 469). Czysta forma zaznaczyła się także w rzeźbie. Carl Andre ograniczył rzeźbę do dwóch wymiarów, układając ołowiane płyty na podłodze (ryc. 470). Podobnie Wanda Czełkowska proponując bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu, wykorzystywała do poziomego ułożenia płyty betonowe (ryc. 471). Podobne poszukiwanie czystej

¹⁶⁰ Wojciech Włodarczyk. Pod znakiem abstrakcji. Sztuka lat czterdziestych i pięćdziesiątych, w: Wojciech Włodarczyk (red.). Sztuka świata, tom 10, Arkady, Warszawa 1996, s. 21-69, s. 62

¹⁶¹ Ibidem, s. 44, 45

¹⁶² Sławomir Marzec - Otchłanie i labirynty. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2021 (online) <https://www.mcswelektrownia.pl/index.php/id-2021/articles/slawomir-marzec-kopia.html> (pobrane 2.02.2025)

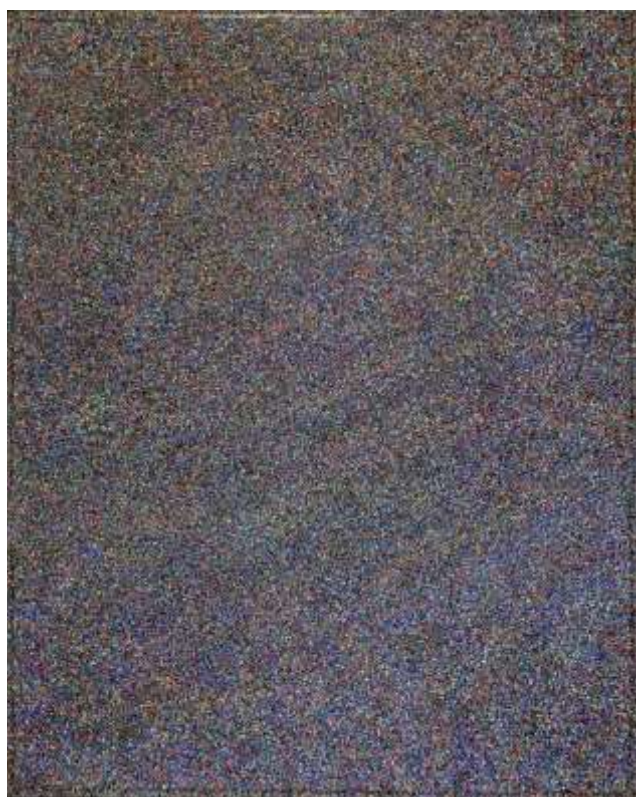
formy widzimy w architekturze krajobrazu. Ma ona postać gołej ziemi jako podstawowej formy ogrodu (ryc. 472).



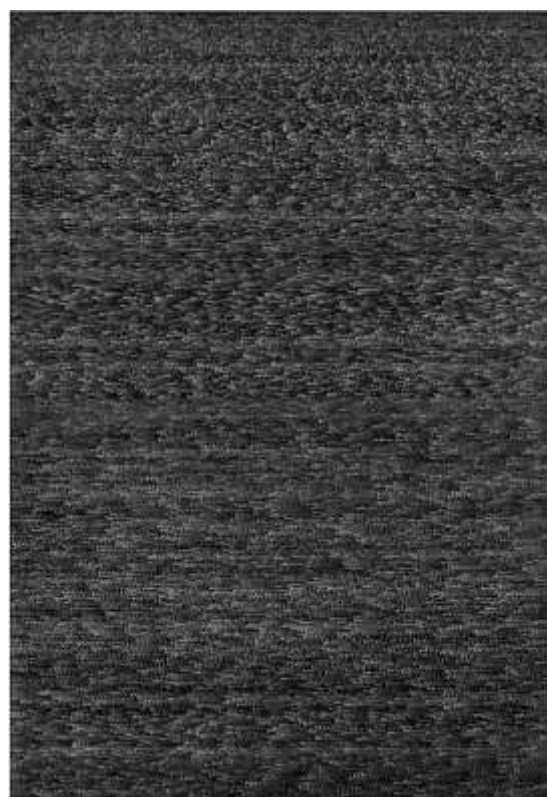
Ryc. 464. Yves Klein.
International Klein Blue.
78x56cm, 1956



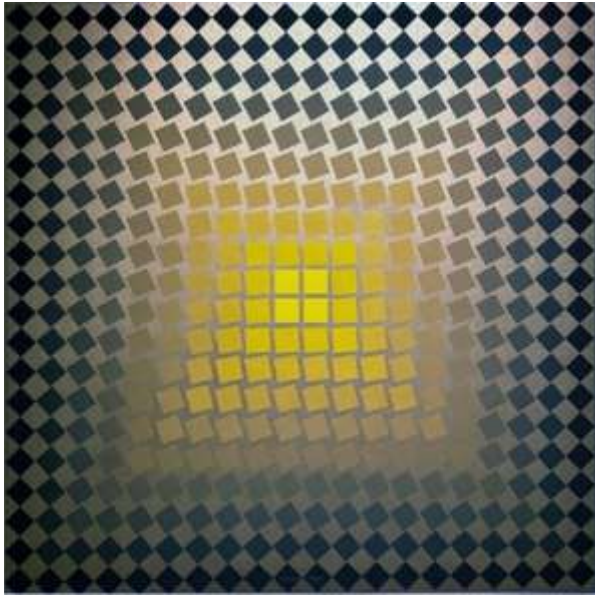
Ryc. 465. Jean Dubuffet. Teksturologia,
Marmolada-Materia-Światło,
114,4x146,4cm, 1958,
Centrum Pompidou, Paryż



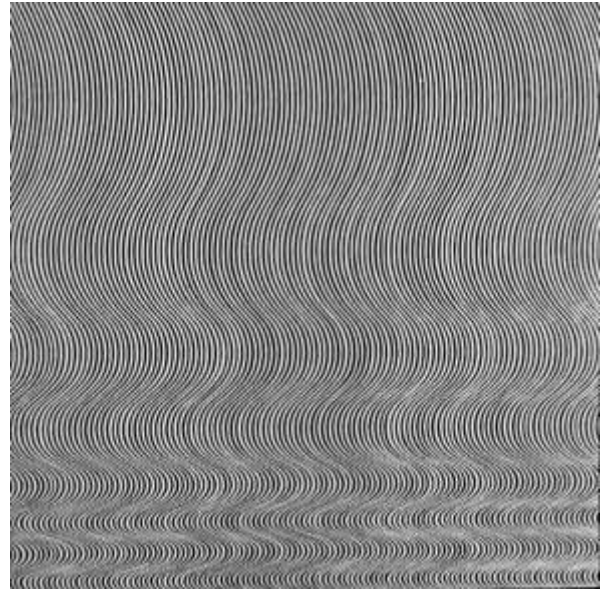
Ryc. 466. Sławomir Marzec.
Opisanie świata, 160x130cm,
2003



Ryc. 467. Roman Opałka.
Detal 1-35327, 195x135cm,
Muzeum Sztuki, Łódź



Ryc. 468. Wiktor Vasarely.
CTA-105A, 100x100cm, 1966



Ryc. 469. Bridget Riley. Jesień,
1963, Galeria Tate, Londyn



Ryc. 470. Carl Andre. Blaszane kwadraty, 366x366cm, 1969. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 471. Wanda Czełkowska. Bez-
względne wyeliminowanie rzeźby
jako pojęcia kształtu, 1972



Ryc. 472. Beata J. Gawry-
szewska. Goła ziemia, 2009,
Park Kolibki, Gdynia

Poszukiwanie czystej formy zrodziło minimalizm, czyli kierunek, który dążył do stworzenia dzieł perfekcyjnych, ale o formie zredukowanej do minimum. Obraz nie był już monochromatyczny, ale ingerencja

koloru czy formy była w takim obrazie minimalna. Obraz Stefana Gierowskiego nawiązuje do op-artu i koloryzmu, ale są to subtelne nawiązania formalne (ryc. 473). Grzegorz Rogala pokazuje zdjęcie Przemysława Kwieka na spotkaniu poświęconym jego śmierci. Jego wizerunek jest widoczny tylko wtedy, kiedy na zdjęcie spojrzymy pod pewnym kątem. W innej sytuacji jest to biała płaszczyzna (ryc. 474). Choć Richard Serra ograniczył się do czterech, wysokich na 15 metrów, stalowych, cortenowych płyt, to ich usytuowanie na pustyni arabskiej, poprzez kontekst, tworzy minimalistyczny zespół rzeźbiarski (ryc. 475). Podobne były moje działania, w których linie rysowane w błocie stanowiły minimalistyczny zapis moich przeżyć (ryc. 476).

Minimalizm znalazł zastosowanie w przestrzeni miejskiej, gdzie istnieje nadmiar artefaktów, informacji i zdarzeń. Stalowa, lustrzana powłoka, odbija obraz miasta i obraz nieba. Została wygenerowana z pojedynczego kształtu (ryc. 477). W szwajcarskim St. Gallen, czerwień położona na podłodze i miejskich meblach, stworzyła minimalnymi środkami unikalną przestrzeń miejską (ryc. 478). W architekturze wzorem minimalizmu były zawsze egipskie piramidy. Prosta, pozbawiona dekoracji bryła była wielokrotnie powtarzana jako zamknięta mogiła (ryc. 479). Ostatnio jako piramida Luwru, stanowi świetlik dla kas tego muzeum. Współcześnie minimalizm w połączeniu z brutalizmem stanowi wyróżnik dla monumentalnej architektury (ryc. 480).



Ryc. 473. Stefan Gierowski.
Obraz CCLIX, 1972, Muzeum
Narodowe, Kraków



Ryc. 474. Grzegorz Rogala.
Disappearance (Przemysław Kwiek),
20x20cm, 2025

Ryc. 475. Richard Serra. Wschód-Zachód/Zachód-Wschód, 15m, 2014, Doha



Ryc. 476. Jan Rylke. Tatuaż poznański, 1975



Ryc. 477. Anish Kapoor. Brama Chmury, 10x13x20m, 2006, Millennium Park, Chicago



Ryc. 478. Pipilotti Rist, Carlos Martinez, Plac Czerwony, 2005, St. Gallen



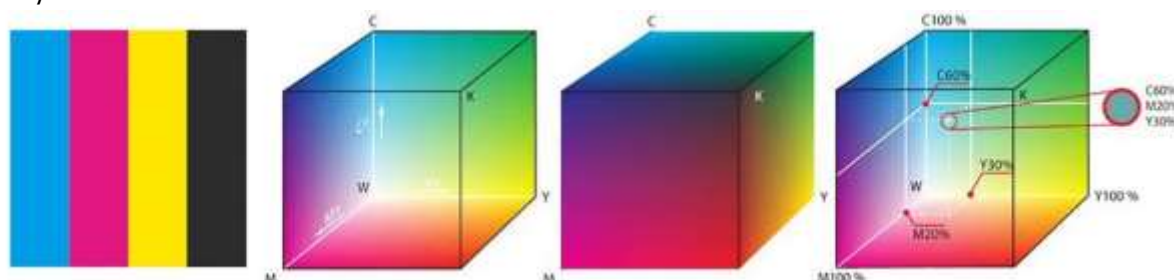
Ryc. 479. Giovanni Battista Piranesi. Piramida Kajusza Cestiusza, 1756



Ryc. 480. Bolesław Stelmach. Lubelski Park Naukowo Technologiczny, 2005

Kolor

W sztuce możliwość wykorzystywania wszystkich barw ograniczała pula dostępnych barwników. Ludzie widzą barwy podobnie, natomiast istnieje różnica w oddzielnym nazywaniu kolorów, co wiąże się z ich wykorzystaniem. W wyniku badań 98 języków stwierdzono, że w prymitywnych językach występują tylko nazwy dla bieli i czerni. Kolejno do używanej gamy barw wchodzi nazwa koloru czerwonego, a następnie zielonego i żółtego. Za nimi dopiero nazwy kolejnych kolorów - niebieskiego i brązowego. Najrzadziej stwierdzano istnienie nazw dla kolorów: purpurowego, różowego, pomarańczowego i szarego¹⁶³. W paleolicie występują tylko: czerń, czerwień i biel. We współczesnym komputerze istnieje możliwość wyświetlenia 16777216 kolorów (true color), bo tyle odcieni może odróżnić ludzkie oko. Ta liczba jest możliwa do wydrukowania poprzez cztery barwniki, czyli CMYK – Cyan (błękitny), Magenta (purpurowy), Yellow (żółty) i Key (czarny) (ryc. 481).



Ryc. 481. Barwy CMYK przedstawione w trzech wymiarach.

Każdy kolor niesie określoną ekspresję, podobnie jak ich zestawienia. Wykorzystano to przy kolorystyce znaków drogowych, które niosą dla nas podprogową informację o ewentualnych zagrożeniach. Znaki ostrzegawcze operują czerwienią, żółcią i czernią; znaki zakazu – czerwienią, bielą i czernią; znaki informacyjne kolorem niebieskim i bielą. Kolory niosą też informacje o charakterze kulturowym. Przy malowaniu ikon stosowano czyste barwy, ponieważ każda niosła określone znaczenie: złoto symbolizowało świętość, oddanie czci, nieśmiertelność, bożą chwałę; purpura władzę i bogactwo; czerwień oznaczała życie, krew, piękno i czystość; bielą przedstawiano boskość, czystość i niewinność; niebieski oddawał niebo, ale też duchowość i mistycyzm; zielony - życie, wieczną młodość, płodność, wewnętrzne bogactwo; brąz był symbolem ziemi, materii i ubóstwa. Dobór barw był też ograniczony przez dostępność stosownych barwników (ryc. 482). Jeszcze

¹⁶³ John D. Barrow. *Wszechświat a sztuka*, Amber, Warszawa 1998, s. 235-237

w średniowieczu niektóre barwy były tak drogie, że zastępowano je tańszymi. W kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie drogi kolor niebieski zastąpiono zielenią i mamy tam zielone niebo (ryc. 483).



Ryc. 482. Koń z jaskini Lascaux,
15000p.n.Chr.



Ryc. 483. Andrzej.
Kaplica Trójcy Świętej,
1418, Lublin

W różnych okresach odmiennie podchodzono do użycia koloru. W starożytności kolory były nieodzownym dopełnieniem architektury i rzeźby (ryc. 484.). Podobnie było w średniowieczu i w renesansie (ryc. 485), chociaż w renesansie zaczęto wzorować się na zabytkach antycznych, które zostały, przez upływ czasu, pozbawione polichromii. Dopiero barok ograniczył gamę barwną, preferując kontrast światła i ciemności (ryc. 486). Akademizm proponował ograniczenie się do kolorów lokalnych, to znaczy odpowiadających barwom występujących w naturze (ryc. 487). Od czasów Newtona zaczęto analizować zestawienia barwne. Powstało pojęcie koła barw z kolorami podstawowymi i dopełniającymi, które leżąc naprzeciw siebie, po połączeniu redukowały swoje barwy, a zestawione obok siebie tworzyły specyficzny typ kontrastowości (ryc. 488). Równocześnie starano się powiązać barwy z odpowiadającymi im dźwiękami i dyscyplinami artystycznymi, odpowiadającymi gwiazdzie magów opartej na siedmiu planetach (ryc. 489). W XIX wieku, głównie za sprawą impresjonistów, zwrócono uwagę na dywizjonizm barw, czyli łączenie wrażeń barwnych w oku patrzącego na obraz. Powrócono do czystych barw (ryc. 490). Następnie Fowiści (dzicy), z obrazów malowanych czystymi barwami, stworzyli kanon współczesnej sztuki (ryc. 491). Krok dalej poszli artyści grupy de Stijl, operujący tylko czystymi kolorami: czerwienią, niebieskim, żółcią, czernią i bielą (ryc. 492). Współcześnie widzimy

perfekcjonizm w operowaniu kolorem, a właściwie barwnikami. Andrzej Maciej Łubowski operuje tylko trzema kolorami: „Na podstawie czarno białych zdjęć malowałem przy pomocy trzech farb: ultramaryny, cynobru i żółci oraz bieli”¹⁶⁴ (ryc. 493).



Ryc. 484. Willa Fanniusa, Pompeje, 50p.n.Chr.



Ryc. 485. Ołtarz Jerozolimski, 133x197cm, 1495, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 486. Rembrandt van Rijn. Autoportret, 82x65cm, 1662, Muzeum Wallraf-Richartz, Kolonia



Ryc. 487. Anna Bilińska. Murzynka, 63x48,5cm, 1884, Muzeum Narodowe, Warszawa

¹⁶⁴ Jan Rylke (red.). *Walka Młodych 2018-2023, Sztuka ogrodu. Sztuka krajo-
brazu*, Warszawa 2023, s. 152



Ryc. 488. Koło barw



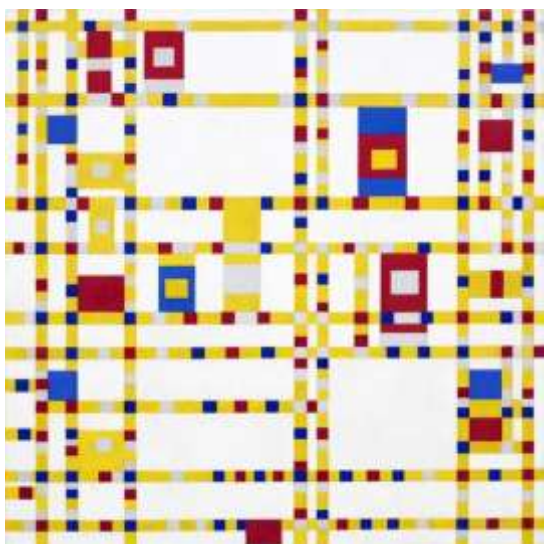
Ryc. 489. Gwiazda kolorów, dźwięków i dziedzin sztuki



Ryc. 490. Claude Monet. Katedra w Rouen, 100x65cm, 1892, Muzeum Marmottan Moneta, Paryż



Ryc. 491. Henri Matisse. Kobieta w kapeluszu, 81x60cm, 1905, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, San Francisco



Ryc. 492. Piet Mondrian.
Broadway Boogie Woogie,
127x127cm, 1942, MoMA,
Nowy Jork



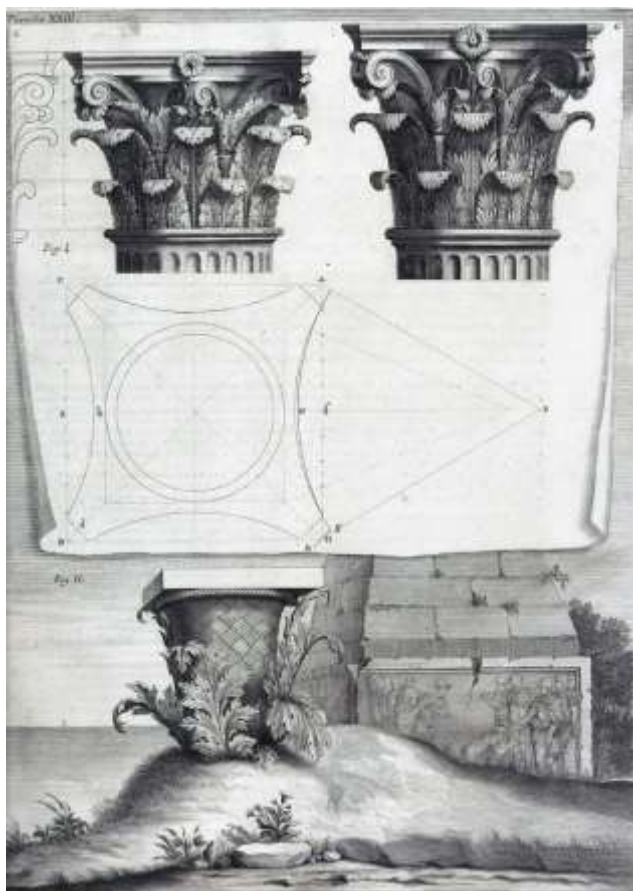
Ryc. 493. Andrzej Maciej Łubowski.
Ślady I, 100x120cm, 1979, Muzeum
Sztuki, Łódź

Bionika

Jak podaje encyklopedia PWN, bionika to: „dziedzina wiedzy z pogranicza biologii i nauk technicznych, zajmująca się technicznymi zastosowaniami zasad funkcjonowania żywych organizmów lub procesów obserwowanych w tych organizmach albo w ich zbiorowiskach”¹⁶⁵. Ten termin wydaje się odległy od sztuki, ale w sztuce korzystanie z rozwiązań wypracowanych przez przyrodę jest powszechne. Większość występujących w obrazach i rzeźbach przedstawień jest zaczerpniętych z otaczającego nas świata przyrodniczego. W bionice interesują nas, zaczerpnięte z przyrody formy, które stały się wzorami stosowanymi w praktyce artystycznej. Zasady symetrii i złotego cięcia, które omówiłem wcześniej, były przecież zaczerpnięte z obserwacji przyrody. Tutaj postaram się omówić trzy postawy artystów, którzy poszukiwali wzorów w przyrodzie dla realizacji swoich dzieł. Którzy odwoływali się w sztuce do bioniki. Pierwszą postawą było bezpośrednio wykorzystanie wzoru zaczerpniętego z przyrody. Podobno grecki rzeźbiarz Kallimach, zobaczywszy przy grobie swojej córki ustawiony koszyk, który został przerośnięty liśćmi akantu, zaprojektował kapitel kolumny korynckiej, w którym występują liście tej rośliny. Ten typ kapitelu funkcjonuje w dekoracji architektonicznej do dzisiaj (ryc. 494). Podobnie, w XVIII wieku cały styl w rokoku został nazwany „rocaille” od kształtów muszli, które stanowiły podstawę tego stylu (ryc. 495).

¹⁶⁵ Bionika. Encyklopedia PWN (online) <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/bionika;3877863.html> (pobrane 12.02.2025)

Architekt Zbigniew Oksiuta proponuje współcześnie habitat biologiczny, czyli futurystyczną wizję przestrzeni czy obiektów do mieszkania wyhodowanych jak roślina¹⁶⁶.



Ryc. 494. Claud Perrault.
Pochodzenie porządku
korynckiego, 44x31cm, 1684,
MET, Nowy Jork



Ryc. 495. Franz Anton Bustelli.
Pojemnik na wodę święconą,
1760, Muzeum Bawarskie,
Monachium

Drugą postawą było szukanie inspiracji w przyrodzie. Już pierwsze kolumny w starożytności wzorowano na pniach drzew. Takie drewniane podpory poprzedzały kolumny kamienne. W pogańskiej Europie bogów czczono w świętych gajach. W nawach gotyckich katedr rytmy kolumn i żeber sklepienia powtarzały porządek wnętrza lasu. W kościele w podwarszawskich Laskach, kolumny były początkowo wykonane z nieokorowanych pni drzew, żeby ich dotyk był wyrazisty dla niewidomych z ośrodka w Laskach (ryc. 496). Antonio Gaudí, w kościele Świętej Rodziny w Barcelonie, wprowadził wzór rozgałęziających się pni drzew do współczesnej architektury (ryc. 497).

¹⁶⁶ Ewa Gorzqdek. Zbigniew Oksiuta, Culture.pl, 2016 (online) <https://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-oksiuta> (pobrane 17.09.2025)

Zastosowanie w architekturze, w połowie XX wieku, powłok betonowych, w sytuacji braku możliwości komputerowego sprawdzania ich konstrukcyjnej wartości, spowodowało, że dla zapewnienia ich optymalnego kształtu, zaczęto wykorzystywać bioniczne konstrukcje, które uległy w toku ewolucji optymalizacji. Liczne konstrukcje wykorzystywały formy muszli. Znanym przykładem jest opera w Sydney, której konstrukcja została oparta na ćwiartkach pomarańczy (ryc. 498). Z polskich koncepcji bioniczno - teoretycznych ważne było, oparte na fizjologii drzewa, miasto Magdaleny Abakanowicz. W 1990 roku w konkursie na rozbudowę Paryża, zaproponowała ona wzniesienie 60 wieżowców - drzew, które jak naturalne drzewa minimalizowałyby obciążenie środowiska. W bionice, sięgnięto nawet do budowy struktury komórkowej, tworząc na jej podstawie powłoki o wielkiej wytrzymałości¹⁶⁷ (ryc. 499). Bionika architektoniczna zyskała skomplikowaną strukturę i stała się istotną dziedziną architektury (ryc. 500, 501).

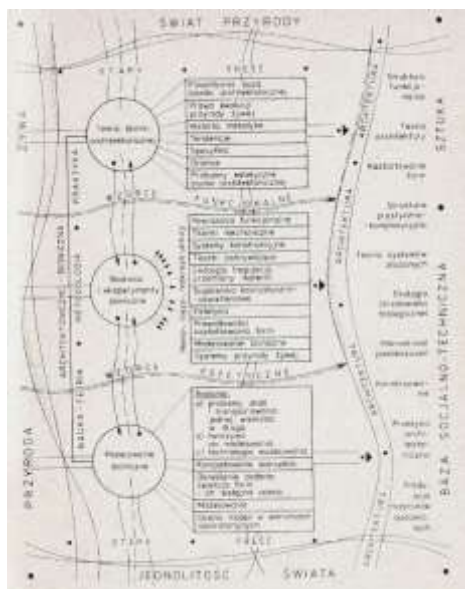


Ryc. 496. Łukasz Wolski. Kaplica Matki Boskiej Anielskiej, 1925, Łaski

¹⁶⁷ Bartosz Zegardło, Edyta Wołosowicz, Wojciech Golec. Budownictwo bioniczne – naśladowanie natury w architekturze (online) <https://repozytorium-api.akademiabialska.pl/server/api/core/bitstreams/38d2a3da-00aa-4d8a-beb2-414e770944aa/content> (pobrane 12.02.2025)



Ryc. 497. Antonio Gaudi. Kościół św. Rodziny, 1926, Barcelona (fot. J. Rylke)



Ryc. 498. J. S. Lebediew. Struktura bioniki architektonicznej, 1977¹⁶⁸

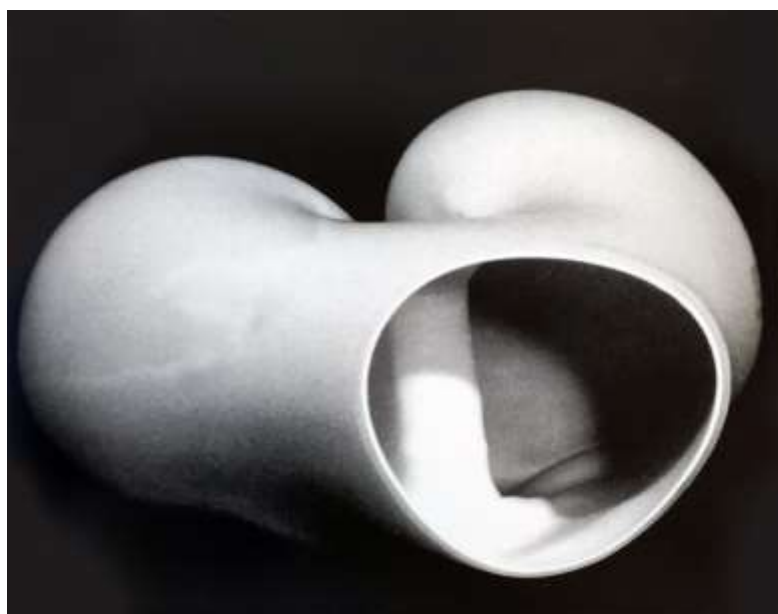


Ryc. 499. R. Buckminster Fuller. Biosfera w Montrealu, 1967 (fot. Eberhard von Nellenburg)

Trzecia postawa wobec bioniki charakteryzuje się zasadą empatii do środowiska. Jak pisze Włodzimierz Dreszer: „Bionika w projektowaniu,

¹⁶⁸ J. S. Lebediew. Architektura i bionika, Arkady, Warszawa 1983, s. 15, il. 11

to sposób myślenia wyprowadzony z mądrości, piękna i harmonii przyrody”¹⁶⁹. „Dla mnie bionika jest sposobem myślenia, poznawania świata i rozumienia rzeczywistości”¹⁷⁰ (ryc. 501, 502).



Ryc. 500. Włodzimierz Dreszer. Wnętrze, 34cm, 1994¹⁷¹



Ryc. 501. Włodzimierz Dreszer. Wyznaczanie i orientowanie przestrzeni-12, 2023¹⁷²

Standaryzacja

Historia sztuki operuje pojęciami stylów i kierunków w sztuce, ale w rzeczywistości jest to standaryzacja wyrobu artystycznego, która była przyjmowana w określonych okresach i w kulturowo zamkniętych środowiskach. Pamiętam, jak w późnych latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku, we wszystkich warszawskich galeriach pokazywano tasiemy, inaczej zwane abstrakcją gestu lub sztuką Pacyfiku. Dwa lata wcześniej w tych samych galeriach królował socrealizm. Zmienił się formalny standard produktu artystycznego. Podobnie było w starożytności. Odkryte w Pompejach freski podzielono na cztery style: pierwszy styl, zwany murarskim lub inkrustacyjnym panował od 200 do 80r.p.n.e.Chr.; drugi styl - architektoniczny lub iluzjonistyczny, trwał od około 100-15r.p.n.e.Chr.; trzeci styl – zdobniczy funkcjonował od około

¹⁶⁹ Włodzimierz Dreszer. Od bioniki do krajobrazu, Uniwersytet Artystyczny, Poznań 2017, s. 113

¹⁷⁰ Misia Żurek. Performatywne doświadczanie bytu w bionicznym designie Włodzimierza Dreszera, Wydawnictwo Dreszer, Poznań 2024, s. 110

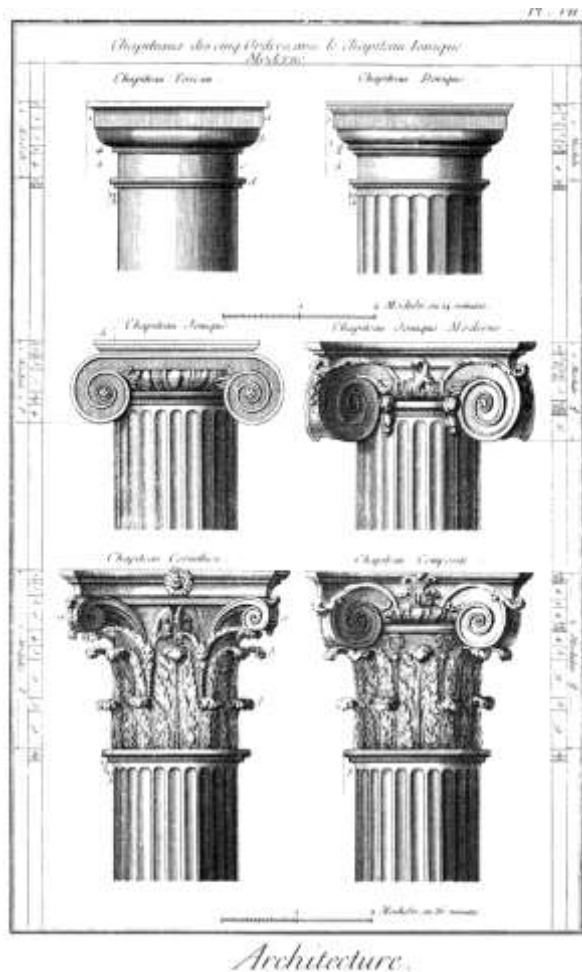
¹⁷¹ Włodzimierz Dreszer, op. cit., s. 107

¹⁷² Misia Żurek, op. cit., s. 82

15r.p.n.Chr. do 50r.; czwarty styl – fantastyczny, to lata 50-79r. Zmiany następowały w podobnych cyklach, chociaż nieco dłuższych, jak występuje to współcześnie. Historia sztuki europejskiej, od połowy średniowiecza do połowy XIX wieku, zamknęła formalnie style w ramach, które historia sztuki nazywała stylami. Były to kolejno: styl romański, gotycki, renesans, barok i romantyzm. Niektóre podziały dodają do tego style: ottoński, gotyk płomienisty, manieryzm, rokoko, klasycyzm, naturalizm. Oczywiście w innych kulturach, poza Europą, funkcjonowały inne style i inne standardy artystyczne. Dla każdego stylu czy kierunku napisano wiele tomów opracowań, dlatego, poza bardzo pobieżną formalną standaryzacją, zajmę się nowszymi kierunkami w sztuce, czyli modernizmem i postmodernizmem, ponieważ dopiero w tych okresach, w sytuacji globalnej wymiany informacji, oraz wejścia nowych, ponad kulturowych i powszechnych technik artystycznych – fotografii i filmu, można mówić o ogólnych, a nie tylko lokalnych standardach.

Wspomniane na początku ludzkiej cywilizacji tłuki kamienne, a później figurki Wenus, były formami, które niezmiennie występowały na dużych obszarach przez tysiące lat. Podobnie było w Mezopotamii i starożytnym Egipcie, gdzie sztuka podlegała formalnej standaryzacji. Pamiętam ze szkoły, że podstawą materią historii sztuki, była nauka o występujących w Grecji formach naczyń ceramicznych. Podstawą datowania i identyfikacji kultur w archeologii są pozostałości naczyń ceramicznych. Do czasów nowożytnych przetrwały antyczne porządki architektoniczne w doryckim, jońskim i korynckim stylu (ryc. 502). Możemy zobaczyć, jak są one stosowane w kolejnych piętrach paryskiego kościoła Saint-Gervais-Saint-Protais (ryc. 503). W XIX wieku eklektyzm postulował wykorzystanie wystandaryzowanych form architektonicznych z różnych epok i z różnych kultur do dekoracji współczesnych budynków (ryc. 504). Podobnie było ze światłocieniem w malarstwie. Wprowadzony w malarstwie greckim, był standardem w sztuce europejskiej. Nie był znany w innych kulturach. Pierwszy drzeworyt japoński, w którym Hasimoto Sadahide zmierzył się z światłocieniem pochodzi dopiero z połowy XIX wieku i jest raczej kpiną z tego europejskiego standardu (ryc. 505). Kolejny standard w kulturze europejskiej, wypracowany już w czasach nowożytnych, to perspektywa linearna (ryc. 506). Wreszcie, w połowie XIX wieku, tym standardem stał się realizm i na początku XX wieku abstrakcjonizm. Podobne standardy istniały w innych kulturach. Wyjście poza standard, jeżeli zostało podchwyczone, owocowało kolejnym standardem. Można przyjąć, że sztuka opierała się na standardach, wzorach artystycznych,

we wszystkich epokach. Niektóre przetrwały w europejskiej kulturze przez wiele stuleci.



Ryc. 502. Porządki klasyczne.
Francuska encyklopedia, 1761



Ryc. 503. Fasada Kościoła
Saint-Gervais w Paryżu, 1621



Ryc. 504. Charles Garnier. Opera w Paryżu, 1875 (fot. Piotr Rivera)

Ryc. 505. Hasimoto Sadahide. Kobiety barbarzyńców,
37x25cm, 1860, MET, Nowy Jork



Ryc. 506. Hans Vredeman de Vries. Kaprys architektoniczny z figurami, 84,5x118,5cm, 1568, Muzeum Sztuk Pięknych, Bilbao

Przyjrzyjmy się, jakim standardom podlegał modernizm i w jakich warunkach następowało przełamanie panującego stereotypu. Pierwsze przełamanie nastąpiło pod wpływem upowszechnienia fotografii. Możliwość obiektywnego ujęcia rzeczywistości zafascynowała artystów, którzy starali się tą rzeczywistość oddać. Zrodził się standard obiektywizmu, który XX wiek wykorzystał w socrealizmie, pop-artcie i hiperrealizmie (ryc. 507-510). Kolejny impuls wyszedł ze standardu, który cechował japoński drzeworyt. Jego płynne linie stały się podstawą do stworzenia standardu cechującego dzieła secesji i inne modernistyczne realizacje, także architektoniczne (ryc. 511, 512). Płynność linii była sprzeczna z racjonalizmem, toteż, wraz z zainteresowaniem teozofią i okultyzmem, ta płynność linii zrodziła symbolizm, wreszcie w XX wieku surrealizm, który stał się standardem poetyckiej sztuki XX wieku (ryc. 513, 514). Przeciwnieństwem tego płynnego stylu był kubizm. Zrodzony z fascynacji standardem cechującym afrykańskie rzeźby, przekształcił się w dwa odrębne standardy: z jednej strony w geometryzujący styl art déco, a z drugiej strony w abstrakcję geometryczną (ryc. 515-518). Kolejny standard został opracowany przez ekspresjonizm, korzystający ze sztuki egzotycznej dla Europejczyka, który z jednej strony zrodził abstrakcję gestu, a z drugiej „nowych dzikich” z końca XX wieku (ryc. 519, 520).

Jak widzimy standardy nie ulegają ewolucji. Impulsy do zmiany standardu przychodzą z zewnątrz, z innych kultur, z innych źródeł i w

stosunkowo krótkim czasie, zasymilowane przez artystów, stają się nowym standardem. Ten nowy standard staje się społecznie akceptowany i kontynuowany przez kolejnych artystów. Formuje się kolejny styl, występujący następnie jako stały element kultury.



Ryc. 507. Dagerotyp Marie Guy-Stéphan, 21x15cm, 1850, Hiszpański Instytut Dziedzictwa Kulturowego, Madryt



Ryc. 508. Aleksander Gierymski. Żydówka z pomarańczami, 66x55cm, 1880, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 509. Izaak Brodski. Portret J.W. Stalina, 131x102cm, 1933, Ośrodek Muzealno-Wystawieniczny ROSIZO, Moskwa



Ryc. 510. Jan Rylke. Śmierć I, 131x102cm, 1980, Zachęta, Warszawa



Ryc. 511. Hosoda Eishi. Itutomi, 38,1x25,4, 1793, Muzeum Guimet, Paryż



Ryc. 512. Wiktor Horta. Schody w hotelu Tassen, 1892 (fot. Henry Townsend)



Ryc. 513. Stanisław Wyspiański. Chochoty, 69x107cm, 1898, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 514. Salvador Dali. Trwałość pamięci, 24,1x33cm, 1931, MoMA, Nowy Jork



Ryc. 515. Stołek, 40x35cm,
Kamerun



Ryc. 516. Pablo Picasso, Panny
z Awinionu, 244x234cm, 1907,
MoMA, Nowy Jork



Ryc. 517. Tamara Łem-
picka, Romana de la
Salle, 116,5x73cm, 1928



Ryc. 518. Henri Matisse. Pamięć Oceanii,
284x266cm, 1953, MoMA, Nowy Jork



Ryc. 519. Tadeusz Kantor.
Peinture Y, 100x90cm, 1958



Ryc. 520. Jean-Michel Basquiat.
Glenn, 254x289.6cm, 1984,

Formalna promocja sztuki

Artyści od samego początku funkcjonują jako członkowie społeczności. Ponieważ ich wyroby nie mają bezpośredniego znaczenia użytkowego, ich pozycja społeczna wymaga precyzyjnego określenia. Miejsce artystów w społecznym podziale zadań i ich relacje z potencjalnymi inwestorami ulegały zmianie. W czasach prehistorycznych te relacje trudno określić, ale tematyka przedstawień, ich artystyczna jakość i skomplikowana teologia, świadczą o powiązaniu artysty ze światem ponadnaturalnym, czyli o jego wiedzy o charakterze szamańskim. Dla czasów prowadzących od starożytności do czasów współczesnych Krzysztof Karoń sporządził zestawienie, określające otoczenie społeczne artystów i ich relacje w różnych epokach z dominującym mecenatem artystycznym¹⁷³ (ryc. 521).

W starożytności, gdzie władza świecka łączyła się z pozycją religijną, artyści byli zorganizowani, wraz ze skrybami, w wyspecjalizowane warsztaty i wykonywali zlecenia łączące pierwiastki religijne ze świeckimi. W świecie antycznym, w którym piękno uważano za tożsame z prawdą, wybitni artyści, tacy jak Apelles, czy Lizyp, znaleźli opiekę na dworze Aleksandra Wielkiego. Apelles uczył się rzemiosła u Eforosa w Efezie i Pamfiliosa w Sykionie który prowadził tam słynną szkołę malarzką. W tej szkole wymagano od adeptów sztuki znajomości arytmetyki,

¹⁷³ Krzysztof Karoń. krótka historia mecenatu, Worldmuseum (online)
<https://www.historiasztuki.com.pl/strony/023-00-00-MECENAT.html> (po-
brane 2.03.2025)

geometrii i optyki, co czyniło ich także uczonymi¹⁷⁴. W Grecji, zarówno sztuki piękne, jak dramat i igrzyska sportowe, miały charakter religijny i były wykonywane w ramach świąt religijnych. W sztuce greckiej sacrum i profanum łączyło się w pojęciu piękna, jako wartości nadrzędnej dla obu tych składowych części.

DATA	SYSTEM	USTRÓJ	KLASA DOMINUJĄCA	MECENAT	GENRE	EPOKA	STYL
-2500			FARAON		PIRAMIDY, ZIGURATY		
-1000	NIEWOLNICTWO						
-500			CESARZ		ANTYCZNE ŚWIĄTYNIE, RZEZBY, TEATRY		
0					CESARSKIE PALACE, ŁĄZNIE I CYRKI		
500	FEUDALIZM		BISKUPI PREZBITERAT	CESARSTWO	CHRZEŚCIJAŃSKIE ŚWIĄTYNIE CESARSKIE		
700		KRÓL	KLASZTORY		ILUMINATORSTWO		
900			PAROWIE XI		BISKUP		RENEANS KAROLIŃSKI
1100			GILDE KUPIECKIE PATRYCJAT, HANZA XI		KATEDRY ROMAŃSKIE		
1150							RENEANS XII W.
1200			PATRYCJAT ITALSKI XIII	OPAT	KATEDRY GOTYCKIE		
1250			CECHY MIESZCZAŃSTWO XIII			KSIĄŻĘ	
1300	MANORALIZM			BURGUNDZKIE ZAMKI	PORTRET FUNDATORSKI		
1350	1341 PARLAMENT GMINY, LORDOWIE	PATRYCJAT	ANGLIA MONARCHIA PARLAMENTARNA		ARTYSTA CECHOWY	NIDERLANDZCY PYMITYWI	GOTYK MIĘDZYNARODOWY
1400		LANDED GENTRY		RENEANSOWE PALAZZO	PORTRET FUNDATORSKI		RENEANS
1450			MALARZ MIEJSKI	PATRYCJUSZ	PEJZAŻ	PORTRET INDYWIDUALNY	
1500	KOLONIALIZM		AKADEMIE PRYWATNE	GILDE			MANIERYZM
1550				ARTYSTA DWORSKI	ARTYSTA GILDIOWY	MARTWA NATURA	PORTRET ZBIOROWY
1600	MERKANTYLIZM		CECHY MIESZCZAŃSTWO XVII	ABSOLUTYZM	ABSOLUTYZM CEREMONIALNY	ZŁOTY WIEK HOLENDRSKI	BAROK
1630				AKADEMIE KROLEWSKIE	VANITAS PEJZAŻ		
1660		LIBERALIZM	ABSOLUTYZM OŚWIECONY		MARTWA NATURA	GRAND TOUR	
1700				CITOYEN			
1725				DWORZANIN	ARTYSTA SALONOWY	ARTYSTA KRYTYCZNY	ROKOKO
1750	KAPITALIZM				ABSOLUTYZM/DWÓR SALONOWY		GENTLEMAN
1770		FIZJOKRATYZM	NIEMCY, AUSTRIA, ROSJA ABSOLUTYZM OŚWIECONY			OŚWIECENIE	KLASYCYZM
1800		EKONOMIA KLASYCZNA SMITH			PEJZAŻ		ROMANTYZM
1830	WIELKA BURŻUAZJA	DRÓBNO MIESZCZAŃSTWO	SOCJALIZM UTOPIJNY	MIESZCZAŃSTWO OŚWIECONE		REWOLUCJE MIESZCZAŃSKIE	
1850			KOMUNIZM KATOLICKI RUCH ROBOTNICZY	INTELEKT	AKADEMIE PAŃSTWOWE		REALIZM
1875	IMPERIALIZM		KATOLICKA NAUKA SPOŁECZNA		PEJZAŻ		PREMODERNIZM
1900				TOWARZYSTWA	MARTWA NATURA	CZARNA DZIURA PO KULTURZE PROLETARIACKIEJ REALIZM	MODERNIZM
1925		NEOMARKSIZM FRANKFURT	KAPITALISTA PAŃSTWO	ABSTRAKCJONIZM	FUNDACJE		
1950			REWOLUCJA SEKSUALNA		ABSTRAKCJONIZM	ANIMALIZM	ANTYMODERNIZM
1970			MARSZ PRZECZ INSTYTUCJE	KOMISARZ	AKCJONIZM KONCEPTUALIZM PERFORMERYZM	NEOPOGANIZM	POSTMODERNIZM
2000		ANTYKULTURA				SZAMANIZM	

Ryc. 521. Krzysztof Karoń. najważniejsze elementy historii mecenatu

W średniowieczu artyści byli zorganizowani w cechy i tworzyli przede wszystkim sztukę o charakterze religijnym, upowszechnianą poprzez

¹⁷⁴ ibidem

budowie religijne i wystrój ich wewnątrz (ryc. 522). Z zależności cechowej częściowo uwolnili się artyści dopiero w okresie renesansu. Uwolnili się dlatego, że byli przede wszystkim specjalistami z zakresu inżynierii, niezwykle poszukiwanymi przez włoskie miasta, które, wraz z rozwojem artylerii, przebudowywały swoje umocnienia obronne. Leonardo da Vinci, oferując w 1483 roku swoje usługi w Mediolanie, dopiero w dopisku do punktu 10, pisze: „Item, mogę wykonywać rzeźby w marmurze, brązy, glinie, similiter w dziedzinie malarskiej mogę iść w zawody z każdym i nie gorzej od kogokolwiek”¹⁷⁵. Pozostałe 9 punktów określały umiejętności inżynierskie Leonarda, a punkt dziesiąty, umiejętności architektoniczne. Żeby wyłączyć cechy rzemieślnicze z określania standardów w sztuce, ustanowiono, na wzór uniwersytetów z ich sztukami wyzwolonymi, akademie. Najpierw powstała, w 1563 roku, Accademia delle Arti del Disegno we Florencji, a następnie w innych krajach europejskich. W 1583 roku założono Akademię Haarlemską, w 1622 roku otwarto Akademię Malarstwa w Utrechcie, Akademia Malarzy została też założona w 1662 roku w Norymberdze. Najważniejsza Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby została założona we Francji w 1648 roku. Kolejno powstały akademie: w 1725 roku w Wiedniu, w 1735 roku w Sztokholmie, w 1752 roku w Madrycie, w 1765 roku w Petersburgu (ryc. 523) i w 1768 roku w Londynie. W Polsce załączki Akademii, to założona w 1771 roku Malarnia, prowadzona przez Bacciarellego na Zamku Królewskim. W XIX wieku odpowiednikami Akademii były: od 1816 roku stosowny wydział Uniwersytetu Warszawskiego i od 1818 roku krakowska Szkoła Rysunku i Malarstwa. Uzupełnieniem Akademii w kreowaniu sztuki był Salon, który jest definiowany jako „okresowe wystawy żyjących artystów”. Pierwszy Salon stworzył w 1667 roku Colbert. Było to jedyne miejsce, w którym artyści mieli okazję zaprezentować swoje dzieła, co stanowiło rzadką i bardzo ważną okazję do zdobycia uznania i potencjalnych klientów. Salon stał się w Paryżu wielkim corocznym wydarzeniem od XVIII wieku (ryc. 524). Podobne salony powstawały w innych krajach, między innym w Polsce (ryc. 525). Na początku XX wieku, związani z impresjonizmem artyści awangardowi, powołali w 1903 roku w Paryżu odrębny Salon Jesienny (Salon d'Automne) (ryc. 526). Ten salon istnieje do dzisiaj¹⁷⁶. Stopniowo, od

¹⁷⁵ Gaetano Milanesi. Komentarze do „Żywotów Giorgia Vasariego”, PWN, Warszawa – Kraków 1988, s. 10-11

¹⁷⁶ „Salon Jesienny 2025 odbędzie się na Placu Zgody od 29 października do 2 listopada 2025 roku. W dwóch pawilonach o łącznej powierzchni 4000 m² ponad 1000 artystów z 48 różnych narodowości zaprezentuje swoje prace, prezentując szeroki wachlarz trendów artystycznych naszych

połowy XIX wieku, salony traciły monopol na rzecz, kierowanych przez marszandów, prywatnych salonów sztuki, w których sprzedawano obrazy związanych z marchandami artystów.

Ryc. 522. Pracownia malarza. 32,7x24,3cm, 1505, Kodeks Baltazara Behema, Biblioteka Jagiellońska, Kraków



Ryc. 523. Walerij Jakobi. „Inauguracja Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych, 169x307cm, 1889, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Sankt Petersburg



Ryc. 524. Pietro Antonio Martini. Wystawa na Salonie w 1787 roku, 32x49cm, MET, Nowy Jork

czasów. Zgodnie z modelem wystawienniczym, artyści zostaną zaprezentowani w sekcjach artystycznych: Malarstwo, Rzeźba, Grawerunek, Rysunek, Fotografia, Sztuka Środowiskowa, Mity i Osobliwości, Sztuka Cyfrowa, Książka Artystyczna oraz Architektura", w: Jean-Christophe Lévêque. Salon Jesienny 2025 (online) <https://www.salon-automne.com/en/actualites/le-salon-d-automne-2025> (pobrano 17.09.2025)

Ryc. 525. Wincenty Kasprzycki, Wystawa Sztuk Pięknych w Warszawie, 94,5x111cm, 1828, Muzeum Narodowe, Warszawa

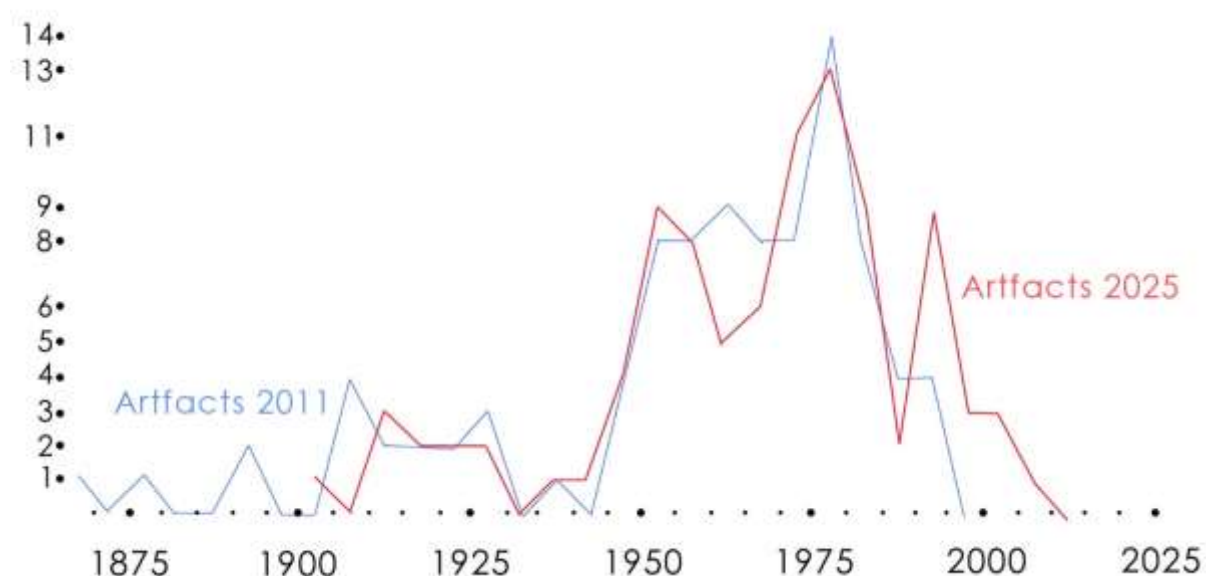


Ryc. 526. Obrady jury Salonu Jesiennego w Paryżu, 1903

Rodzące się systemy totalitarne, dążąc do kontroli nad artystami, wprowadziły państwowy i partyjny nadzór nad nimi. W Niemczech i w krajach socjalistycznych zawody artystyczne mogły wykonywać tylko osoby zorganizowane w kontrolowanych korporacjach. Za ich promocję na wystawach, odbywających się w państwowych biurach wystaw artystycznych, odpowiedzialni byli komisarze artystyczni. Równocześnie państwo, obok wsparcia finansowego, organizowało ich promocję. Jeszcze w 2011 roku, spośród setki najpopularniejszych polskich artystów ostatniego stulecia, szesnastu, czyli ponad trzykrotnie więcej niż w innych pięcioleciach, wypromowano pomiędzy 1950 i 55 rokiem, w okresie dominacji socrealizmu¹⁷⁷. W reakcji na agresywnie prowadzoną promocję sztuki przez kraje bloku komunistycznego, także inne państwa, przede wszystkim Stany Zjednoczone i Niemcy. Te kraje, konkurując z komunistycznym systemem promocji sztuki, rozpoczęły własny, oparty na systemie kuratorskim, system promocji artystów. Opisuję ten system, na podstawie wykazu stu najwybitniejszych artystów, według zestawienia *Artnet* z 2011 i 2025 roku (ryc. 527). W zestawieniu z 2011 roku znajduje się 33 artystów amerykańskich, 17 niemieckich, 9 francuskich i 7 angielskich. W wykazie z 2025 roku figuruje 24 artystów amerykańskich, 19 niemieckich, 9 francuskich i 6 angielskich. Zmiana jest niewielka, chociaż Stany Zjednoczone przestały po upadku komunizmu

¹⁷⁷ Kompas Sztuki – Sztuka polska XX i XXI wieku. Ranking 2010 <http://kom-pas.sztuki.pl/> (dostęp 04.12.2011). Później, ze względu na kompromitującą liczbę artystów wylansowanych przez stalinizm, takie zestawienia nie są już w Polsce publikowane.

promować swoich artystów. Widoczne jest też przesunięcie granicy współczesności. W 2011 roku obejmował on Impresjonizm, w 2025 roku są to już kierunki awangardowe XX wieku.



Ryc. 527. Jan Rylke. Światowy (Artfacts) ranking artystów według daty ich debiutu ¹⁷⁸

Jak zauważa Krzysztof Karoń w XXI wieku dominuje mecenas ukryty, który: „realizuje za pieniądze publiczne programy, na które ta publiczność nie ma żadnego wpływu”¹⁷⁹. Ukryty mecenas ma niewątpliwie charakter polityczny. W Polsce, po zmianie ekipy rządzącej, wymieniono wszystkich kierowników państwowych muzeów i galerii centralnych. Równocześnie, poprzez wspomniany ukryty mecenas, następuje proces zamiany kapitału kulturowego w kapitał finansowy¹⁸⁰. Ryszard Pęksa przytacza tu przykład prawdopodobnego obrazu Leonarda da Vinci: „Salvator Mundi”, którego cena z 10 brytyjskich funtów w 1958 roku, wzrosła do 10.000 amerykańskich dolarów w 2005 roku, a następnie do 450 milionów dolarów w roku 2017¹⁸¹ (ryc. 528). Następnym pod względem wartości, na

¹⁷⁸ ArtFactsNet International guide for modern, contemporary and emerging art twitters about: exhibitions, news and ranking updates (online) http://www.artfacts.net/marketing_new/?Services,Artist_Ranking (dostęp 04.12.2011). Ranking artystów. Najlepsi artyści na Artfacts, Artfacts (online) https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists (pobrane 24.02.2025)

¹⁷⁹ Krzysztof Karoń, op. cit.

¹⁸⁰ Robert Pęksa. Lenin w Poroninie albo rynek sztuki jako część rynku dóbr luksusowych, *Walka Młodych* 2024 (online) <http://www.walkamlo-dych.pl/peksa.pdf> (pobrane 3.03.2025)

¹⁸¹ ibidem

współczesnym rynku sztuki, jest obraz: „Interchange” Willema de Kooninga, który został sprzedany za 300 milionów dolarów w 2015 roku¹⁸² (ryc. 529). Ten obraz autor sprzedał w 1955 roku za 4 000 dolarów, w 1989 roku miał on już wartość 20,7 milionów dolarów. Trzeba wspomnieć, że Willem de Kooning, nie został nawet w 2025 roku wymieniony wśród najbardziej znanych stu współczesnych artystów przez Artfacts. Oba wspomniane obrazy są własnością prywatnych kolekcjonerów. Tu trzeba wspomnieć, że uważany za wygórowany, całkowity koszt budowy warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej wyniósł ok. 700 milionów złotych i zgodnie z kursem 4zł za dolara, jest to prawie dwa razy mniej niż aktualna cena obrazu Willema de Kooninga.



Ryc. 528. Leonardo da Vinci. Zbawiciel świata, 66x47cm, 1515



Ryc. 529. Willem de Kooning. Interchange, 200,7x175,3cm, 1955

Przejęcie przez administrację publiczną kontroli nad twórczością spotkało się z silną reakcją. Na przełomie XX i XXI wieku, na całym świecie, nastąpiła eksplozja anonimowej sztuki w przestrzeniach

¹⁸² Łukasz Załuski. Najdroższe obrazy na świecie. Dzieła sztuki, które osiągnęły astronomiczne ceny, National Geographic Polska (online) <https://www.national-geographic.pl/ludzie/najdrozsze-obrazy-na-swiecie/#najdrozsze-obrazy-na-swiecie-top-10> (pobrane 4.03.2025)

publicznych. Puste, funkcjonalne i białe ściany modernistycznych miast, wagony kolejowe i przestrzenie dworców pokryły wykonane sprayem malowidła, powszechnie nazywane graffiti (ryc. 530). Początkowo toczono z artystami realizującymi ten typ sztuki walkę, ale stopniowo przejęto inicjatywę i władze lokalne zaczęły finansować taką działalność artystyczną, która nawet objęła urządzenia techniczne (ryc. 531).



Ryc. 530. Graffiti, 2006, Gdynia
(fot. J. Rylke)



Ryc. 531. Marek "Looney" Rybowski. Silosy zbożowe w porcie, 2025, Gdynia
(fot. J. Rylke)

Przesunięcie wagi wydarzeń artystycznych z artysty na kuratora skutkowało także przewartościowaniem w promocji tych wydarzeń. Istotniejsze od prezentowanych dzieł stało się przestanie kuratora. Samo dzieło powinno być tylko pretekstem do wypowiedzi kuratora, coś jak cygańska zupa z gwoźdźcia. Wykorzystano tu formalne zasady promocji produktu, który służy do lepszego przyswojenia reklamowanej treści. W reklamie często wykorzystywano istniejące wzory o charakterze „szlagwortów”, czyli obiegowych zwrotów. W wypadku promocji dzieł sztuki wydobywano je z obszaru istniejącej ikonosfery, dostosowując następnie do reklamy konkretnego produktu artystycznego. Tak wykorzystał Andy Warhol fotografię reklamową Marilyn Monroe, sporządzoną do filmu: „Niagara”, żeby stworzyć najbardziej znane dzieło drugiej połowy XX wieku¹⁸³ (ryc. 532, 533). Takimi formalnymi

¹⁸³ „Twarz Marilyn Monroe była reprodukowana w wielu egzemplarzach, poszczególne jej elementy nasycane były kontrastowymi barwami stając się produktem kultury masowej i znakiem swojej epoki. Powielany wielokrotnie płaski obraz z mechanicznie nałożonymi plamami barwnymi w technice sitodruku oddaje mechanizm taśmy produkcyjnej i reguły ówczesnej kultury, „przepuszczającej” ówczesnych idoli przez komercyjną maszynkę i gloryfikującej wizerunek. Na tym między innymi polegał pop-art w

technikami operowali amerykańscy twórcy popartu, powiększając kadry z komiksu, jak Roy Lichtenstein, przedmioty codziennego użytku, jak Claes Oldenburg czy zabawki, jak Jeff Koons (ryc. 534). Czasem były to autentyczne przedmioty, przeniesione tylko do przestrzeni muzealnej, jak linki Mirosława Bałki (ryc. 535). W następnym okresie wykorzystywano „symulakry”, czyli sztuczne przedmioty naśladujące przedmioty naturalne. Na polskim gruncie takie działania podjęła Joanna Rajkowska, wznosząc sztuczną palmę na Rondzie ONZ w Warszawie i powiększone jajo drozda na warszawskim placu pięciu ulic. Tej ostatniej pracy towarzyszył następujący komentarz kuratorki, Aleksandry Jach: „Odczucie wspólnoty z innym bijącym sercem można porównać do sytuacji oglądania skanu ultrasonograficznego płodu. Kontakt z obrazem nienarodzonej istoty sprzyja mechanizmowi przywiązania rodziców. Obcowanie na poziomie dźwięku pozostawia jednak więcej miejsca na wyobraźnię, nie generując precyzyjnych oczekiwań i porównań. Odczuwanie empatii wiąże się z porównaniem rytmu serca pisklęcia z własnym”¹⁸⁴ (ryc. 536). Analiza formalna, którą można w stosunku do tego typu dzieł przeprowadzić, jest związana bardziej z kontekstem dzieła i jego komentarzem, niż z samym dziełem, które jest przekształcone w sposób minimalny, pozwalający utożsamić je bezpośrednio z niosącym określoną treść pierwowzorem. Kontekst funkcjonuje w samym centrum tak prezentowanej sztuki. W pierwszym zdaniu, w punkcie 1 swojego tekstu: „12 Punktów sztuki kontekstualnej” Jan Świdziński pisze: „Nie istnieją przedmioty pozbawione znaczeń i nie istnieją znaczenia pozbawione przedmiotów, jeden i ten sam przedmiot może mieć różne znaczenia w różnych kodach; jedno i to samo znaczenie można przypisać różnym przedmiotom”¹⁸⁵. Jak możemy zauważyć, istnieje w tym wypadku duża swoboda interpretacyjna. W punkcie ósmym sztuki kontekstualnej Jan Świdziński pisze: „W sztuce kontekstualnej (...) każdy przedmiot może oznaczać sztukę jak i nie sztukę. Celem działania sztuki staje się zrelatywizowanie

wydaniu Warhola – wyzwolił obraz z wysublimowanej otoczki, komentował zarówno konceptualizm i sztukę abstrakcyjną, jak i sytuację w Stanach Zjednoczonych burzliwych lat 60. XX w”, w: Marta Ryczkowska (Cytat za: Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm, red. Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 726).

¹⁸⁴ Aleksandra Jach. Joanna Rajkowska. Pisklę drozd-śpiewak (online) <https://culture.pl/pl/dzielo/joanna-rajkowska-piskle-drozd-spiewak> (pobrane 18.03.2025)

¹⁸⁵ Jan Świdziński. 12 Punktów sztuki kontekstualnej, w: Kontekst / kontekstualizm Między teorią a praktyką, Zeszyty Artystyczne, 1(32)2018, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, s. 18-20

całego obszaru znaczeń i całego obszaru przedmiotów”¹⁸⁶. Tę relację, trafnie pokazującą odniesienie dwudziestowiecznej awangardy do sztuki popularnej, możemy zobaczyć na rysunku Micka Haggerty (ryc. 537).



Ryc. 532. Eugene Kornman. Portret reklamowy Marilyn Monroe jako Rose Loomis w filmie Niagara z 1953 roku



Ryc. 533. Andy Warhol. Marilyn Monroe, 44x44cm, 1967, Muzeum Sztuki, Łódź

¹⁸⁶ Ibidem, s. 20



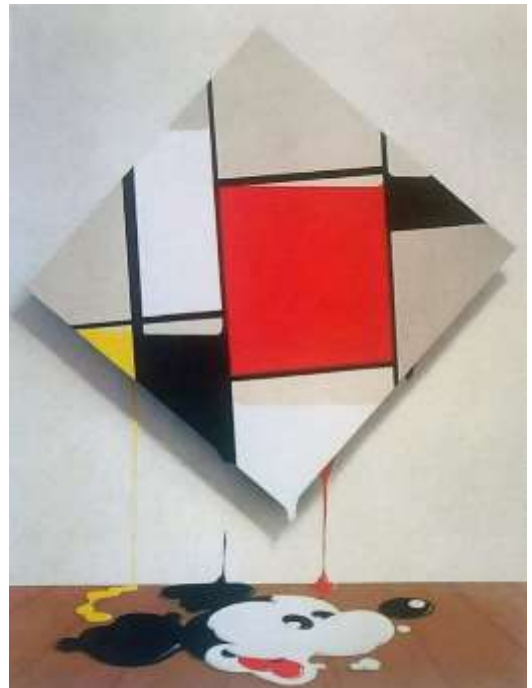
Ryc. 534. Jeff Koons.
Balon Łabędź Magenta,
31x29cm, 1990



Ryc. 535. Mirosław Bałka. IØ 1 x 1650, Ø 1
x 1200, MB 1650x1cm, linka IB 1200x1cm,
2000, Zachęta, Warszawa (fot. CC BY-SA)



Ryc. 536. Joanna Rajkowska. Pisklę,
180x240cm, 2023, Warszawa
(fot. J. Rylke)



Ryc. 537. Mick Haggerty.
Mickey Mondrian, 1976

Rozdział 9 - Formalny podział sztuki

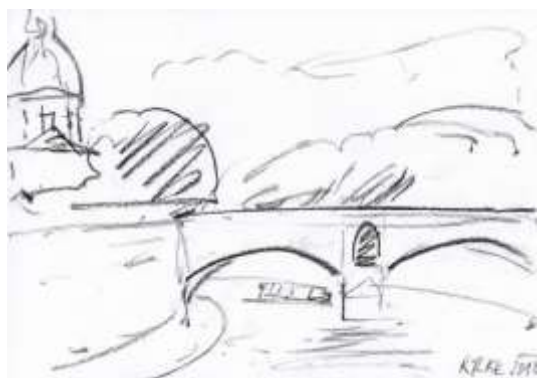
Formy artystyczne
Powinny być śliczne

Sztuki piękne nie należały, jak muzyka, do sztuk wyzwolonych. W średniowieczu sztuka była rzemiosłem cechowym. W Europie, od czasów Renesansu i nauczania akademickiego, przyjęto podział sztuk pięknych na trzy części: malarstwo, rzeźbę i architekturę. Taki podział przetrwał do dzisiaj. Elementem łączącym te dyscypliny był rysunek, który stanowił ich język, a także podstawę nauczania. Ten podział został następnie rozbudowany o sztuki stosowane i techniki powielające dzieło. Od XX wieku powstało, obok nowych technik, takich jak fotografia, film, techniki cyfrowe, także wiele nowych form sztuki – sztuki konceptualnej, środowiskowej, procesualnej i kontekstualnej. Postaram się je przejrzeć, zwracając uwagę na elementy formalne, które je wyróżniają.

Rysunek

Różne dziedziny ludzkiej działalności operują różnymi zapisami. Słowo zapisujemy przy pomocy pisma, do dźwięków służy zapis nutowy, dla nauk ścisłych stosujemy zapis liczbowy. Sztuki piękne przyjęły zapis w formie rysunku. Rysunek, podobnie jak inne zapisy, służy do zapisu myśli, do szybkiego notowania artystycznych projektów i stanowi podstawę kształcenia w zawodach artystycznych. Jak mawiał Tadeusz Kantor, jak trzeba codziennie się wysuszać, tak trzeba codziennie coś narysować. Rysunek z natury służy nie tylko świadomemu, ale także podświadomemu łączeniu wrażeń w jednolitą całość. Trochę, jak ładowanie akumulatorów, które później pozwalają uruchomić samochód. W rysunku posługujemy się prostym narzędziem, piórem, ołówkiem, czarną lub brązową kredką (sangwiną) lub pędzlem. Taki szkic jest wykonywany szybko, jak myśl, czyli w tempie myślenia. Impuls od wzroku biegnie przez rękę i centralny układ nerwowy do mózgu, gdzie jest przetwarzany i wraca, poprzez rękę na papier, pozostawiając w mózgu niezatarty ślad oglądanego widoku (ryc. 538, 539). Inną formą rysunku jest studium rysunkowe. W tym wypadku pracuje się wolno, starając się możliwie dokładnie oddać światłocień i kształt skomplikowanych układów, takich jak fałdy materiału (ryc. 540, 541). W początkowym procesie kształcenia akademickiego dominował rysunek odlewów gipsowych, w których ustalony światłocień i brak koloru, pozwalał na ścisłe, fotograficzne odwzorowanie rysowanego artefaktu. W studiach rysunkowych używano przede wszystkim węgla i kredy, materiałów pozwalających na wprowadzanie bieżących poprawek.

Nabywano w ten sposób umiejętności wiernego odwzorowania świata zewnętrznego, umiejętności służącej do przekazania o nim prawdy. Rysunek stał się też samodzielną dyscypliną, pozwalającą na bezpośrednie przekazanie surowych i jednoznacznych treści, a także, jako język porozumiewania się, wraz z innymi językami, służył do zapisywania informacji (ryc. 542). Posługując się pastelami, czyli barwnymi kredkami, zawierającymi kredę z pigmentem barwnym, tworzą barwne rysunki, dzieła stojące na pograniczu rysunku i malarstwa (ryc. 543).



Ryc. 538. Jan Rylke. Rzym, 21x30cm, 2018



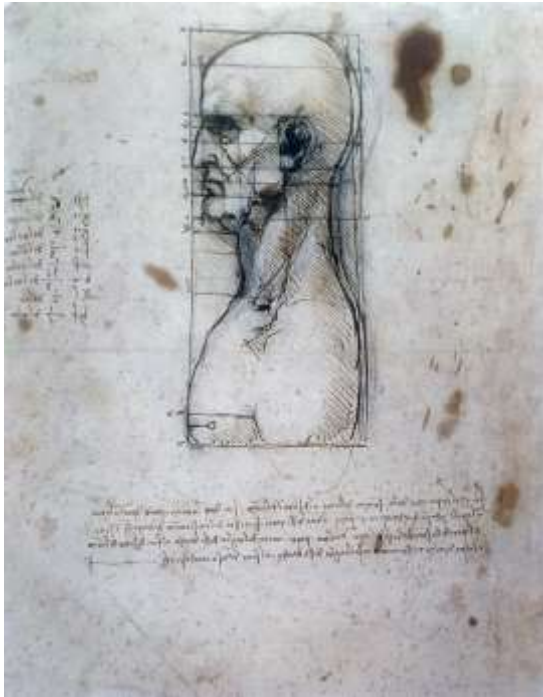
Ryc. 539. Jan Rylke. Trutowo, 21x30cm, 2017



Ryc. 540. Leonardo da Vinci. Studium draperii, 24x19cm, 1470, Fundacja Custodia, Paryż



Ryc. 541. Jan Rylke, Dom kata, 60x40cm, 1981



Ryc. 542. Leonardo da Vinci.
Proporcje głowy, 28x22cm,
1489, Galeria Akademii,
Wenecja



Ryc. 543. Leon Wyczółkowski.
Autoportret, 94x87cm, 1911,
Muzeum Narodowe, Warszawa

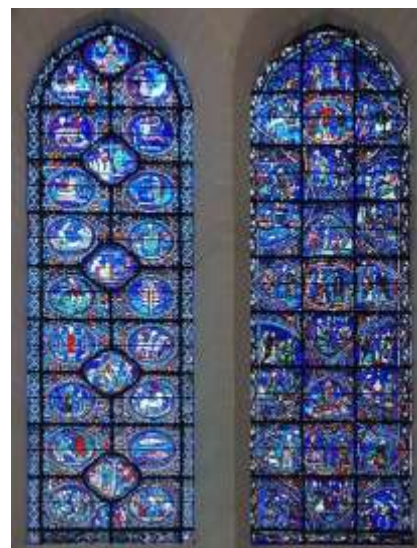
Malarstwo

Najstarsze malowidła, takie jak w prehistorycznych grotach, wykonywano przy pomocy barwników naturalnych, czyli barwnych glin i sadzy. Ich spoiwem była woda. Przy naniesieniu na wapienne ściany obrazu, utrwalała je, pochodząca ze skalnych ścian, woda wapienna. Ponieważ większość z naturalnych farb ziemnych, czyli glin zawierających żelazo, to barwniki ciepłe, od ochry do umbry, to one określały kolorystykę przedstawień. Wykorzystywano także naturalne nierówności i ryło w ścianach linie, tworząc na ścianach polichromowane płaskorzeźby. Także w starożytności polichromowano zarówno rzeźby, jak świątynie, grobowce i pałace żółtą, niebieską i czerwoną farbą. Później dodano jeszcze inne, trudniejsze do zdobycia barwniki (ryc. 544). Jako spoiwa używano mleka wapiennego (zawiesina koloidalna wodorotlenku wapnia w wodzie), kazeiny (białko z mleka), lub innych klejów organicznych. Jak studiowałem malarstwo ścienne, najprostszym spoiwem używanym do kartonów – szkiców do fresków, było żółtko z piwem. Do malowania na szkłe używaliśmy, ubitego na pianę białka z jajek, połączonego z wodą (tylko ubite białko się z nią łączy). Tego spoiwa używano jeszcze w średniowieczu (ryc. 545). Ograniczona liczba barwników i materialność podłoża powodowała, że kolor był kładziony płasko, musiał być wyrazisty, a jego granice czytelne.

Podobne zasady obowiązywały, jak pamiętam, przy sporządzaniu ściennych malowideł w okresie realizmu socjalistycznego w Polsce. Nieco inne zasady obowiązywały w witrażownictwie. Żeby uzyskać właściwe natężenie koloru zespajano płytki, które często występowały w kilku warstwach.



Ryc. 544. Kolorowe detale klasycznej architektury rzymskiej, 1883, Kunsthistorische Bilderbogen, Verlag EA Seemann, Lipsk.



Ryc. 545. Witraże, XIII w., Chartres (fot. J. Rylke)

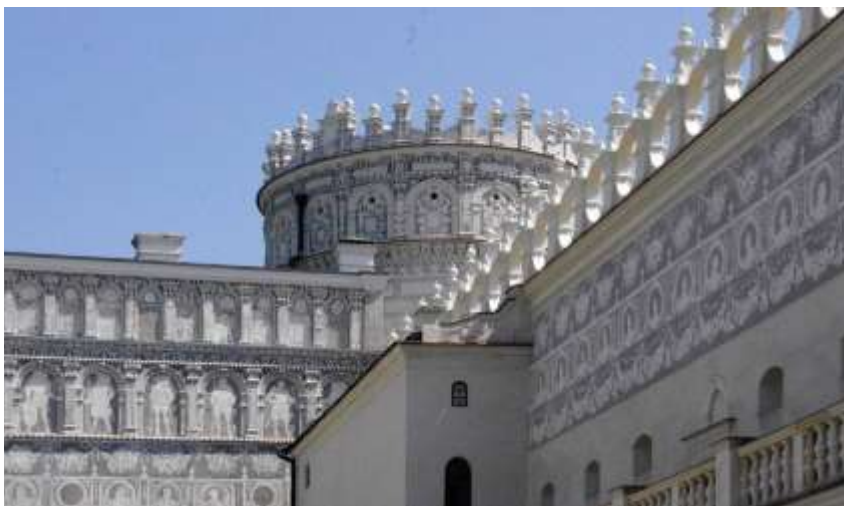
Starożytne freski zachowały się w egipskich grobowcach, ponieważ przebywały tam w korzystnych warunkach, ale przez ich ukrycie nie były powszechnie znane. Zabytki, które pozostały na zewnątrz, utraciły malarską dekorację. Dlatego, do XVIII wieku, do czasu, kiedy odkopano Herkulanum i Pompeje, uważano, że antyczne budowle i rzeźby były pozbawione polichromii. Dopiero w XIV wieku opracowano technikę mokrego fresku o znacznej trwałości. Ta technika, w pewnym stopniu spójna z malowidłami prehistorycznymi, polegała na kładzeniu pigmentu na świeży, mokry jeszcze tynk wapienny, w którym, występujący na powierzchni tynku węgiel wapnia, wiązał z tynkiem pigment (ryc. 546). Artysta opracowywał w trakcie dniówki 1m² fresku, do którego nie mógł później wprowadzać zmian. Barwy wysychając jaśniały. Ze względu na trwałość, fresk mokry często stosowano do dekoracji ścian zewnętrznych (ryc. 547). Pokrewną do fresku pod względem technologii techniką, było sgraffito pobiałkowe. W tym wypadku, na zabarwiony węglem drzewnym lub innym barwnikiem tynk, nakładano szpachlę masło wapienne, w którym wycinano rysunek (ryc. 548). Zamiast pobiałki mogła być nałożona kolejna warstwa barwnego tynku, w którym wycinano rysunek. Ta technika

została wykorzystana do dekoracji odbudowywanych po ostatniej wojnie kamienic warszawskiej starówki (ryc. 549). Proces kamienienia zaprawy wapiennej jest liczony w setkach lat. Znacznie mniej trwałe i chemicznie agresywne zaprawy cementowe powodują, że tych technik się już nie stosuje. Formalnie, zarówno w mokrym fresku, sgrafficie i akwareli, występuje metoda strukturalna, czyli koncepcja musi być zamknięta i nie można jej zmieniać w trakcie realizacji zadania.

Ryc. 546. Giotto. Kazanie do Honoriusza III i kardynałów,
230x270cm, 1337, Bazylika św. Franciszka, Asyż



Ryc. 547. Klasztor pod wezwaniem
św. Jerzego, 1488, Woroneż



Ryc. 548. Pałac w Krasiczynie, 1614
(fot. J. Rylke)



Ryc. 549. Sgraffito
na kamienicy
w Warszawie
(fot. J. Rylke)

W starożytności bardzo popularne były, układane na ścianach i podłogach mozaiki. Była to technika prosta, która pozwalała na szybkie uzyskiwanie trwałych efektów. Jak pamiętam kleiło się na papierze wzory licem do papieru, następnie właczało arkusz w świeżą zaprawę i odklejało papier. Mozaika stała się podstawową techniką zdobienia wnętrz świątyń bizantyjskich. Była techniką trwałą, pozwalającą na wykorzystanie różnych materiałów i efektowną. Została ponownie zastosowana w XX wieku przez Antonio Gaudiego do dekoracji zewnętrznych elementów architektonicznych. W tym celu Gaudi wykorzystał materiały odpadowe z fabryki ceramicznej swojego przyjaciela (ryc. 550). W połowie XX wieku, w okresie dominacji sztuki abstrakcyjnej, ponownie sięgnięto do tej techniki, wykorzystując w tym celu ceramiczne i szklane materiały odpadowe (ryc. 551). Pod koniec XX wieku rozwinęła się sztuka ulicy. Na białych, pozbawionych dekoracji ścianach modernistycznych budynków, przy pomocy farb w spreju, artyści wykonywali malowane murale (ryc. 552). W sztuce ulicy, obok graffiti, dużą rolę odgrywali artyści, którzy wykorzystując szablony, odbijali grafiki (ryc. 553). W obu wypadkach ważna była szybkość wykonanych prac. W sytuacjach korzystnych wykonanie muralu było ograniczone do jednego dnia, a w sytuacjach stresowych do kilku minut.



Ryc. 550. Antonio Gaudi. Park Guel, Barcelona (fot. J. Rylke)



Ryc. 551. Maria Leszczyńska. Ściana z mozaiką z odpadów szklanych i ceramicznych, 1960, Sopot (fot. Zbigniew Rogiński)



Ryc. 552. Graffiti, 2004, Warszawa (fot. J. Rylke)



Ryc. 553. Szablon, 2004, Warszawa (fot. J. Rylke)

Z tradycji antycznej Grecji i Rzymu zachowały się informacje o obrazach malowanych na deskach. Do malowania używano jako spoiwa barwników, wosku. Ponieważ to spoiwo nie było trwałe, to antyczne obrazy nie zachowały się. Tematy obrazów są znane, bo motywy

obrazów wykorzystywano do dekoracji ceramiki i znanych z Pompei i Herkulanum dekoracji ściennych. Z oryginalnych, malowanych przy użyciu wosku, obrazów antycznych, odnaleziono tylko tak malowane portrety grobowe, zachowane w Egipcie z czasów rzymskich (ryc. 554) i wczesne bizantyjskie ikony. Jak się przypuszcza pierwotny wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej też był malowany woskiem, ponieważ w trakcie średniowiecznej renowacji tempera spływała po powierzchni obrazu i trzeba było autentyczny wizerunek zdrapać i namalować na oryginalnej desce replikę oryginalnej ikony. Obraz malowany woskiem, techniką enkaustyki, tworzył plastyczną, przenikliwą powierzchnię o zmysłowym charakterze. Wykorzystali to współcześni, zainteresowani okultyzmem artyści, tacy jak Viktor Brauner (ryc. 555).



Ryc. 554. Egipski portret trumienny, 42x24cm, 100, Luwr, Paryż



Ryc. 555. Viktor Brauner. Televentré, 72x60cm, 1948, Kolekcja Peggy Guggenheim, Wenecja

W Bizancjum, po okresie ikonoklazmu, czyli okresie niszczenia ikon jako przejawu bałwochwalstwa, wprowadzono spoiwo temperowe, oparte na wodnej emulsji organicznej. Obawa przed bałwochwalstwem spowodowała wprowadzenie do malarstwa religijnego, a takie w tym okresie niemal wyłącznie istniało, ścisłych wymogów formalnych. Używano czystych barw, z których każda barwa niosła określone

znaczenie teologiczne. Obowiązywał także określony kanon przedstawień – „W znaczeniu teologicznym ikona jest „malowaną Ewangelią”, obrazem, w którym za pomocą barw i kształtów zostają wyrażone dogmaty Kościoła. Sobór Nicejski II stawia ikonę na równi z Ewangelią”¹⁸⁷. Dlatego malować ikony mogli wyłącznie artyści o nieposzlakowanej opinii, najlepiej mnisi (ryc. 556.). Malarstwo temperowe, obok zalet, miało też wady. Pigment zawieszony w szybko schnącym spoiwie był martwy, wymagał licznych warstw laserunków, tworzących kolejne przenikające się warstwy. Wymagał też pokrywającej go warstwy zabezpieczającej. W wypadku ikon była to przeważnie warstwa pokośtu, który po stu latach był tak ciemny, że wymagał ponownego namalowania ikony. Stare ikony miały po kilka warstw takich malowideł. Technika pokrewna do malowania temperą odżyła w połowie XX wieku, kiedy wprowadzono wodną emulsję syntetycznej żywicy akrylowej. Jej techniczne parametry odpowiadały dawnej temperze i wymagały podobnego traktowania (ryc. 557).



Ryc. 556. Archanioł Gabriel,
49x38cm, 1200, Muzeum Rosyjskie,
Sankt Petersburg



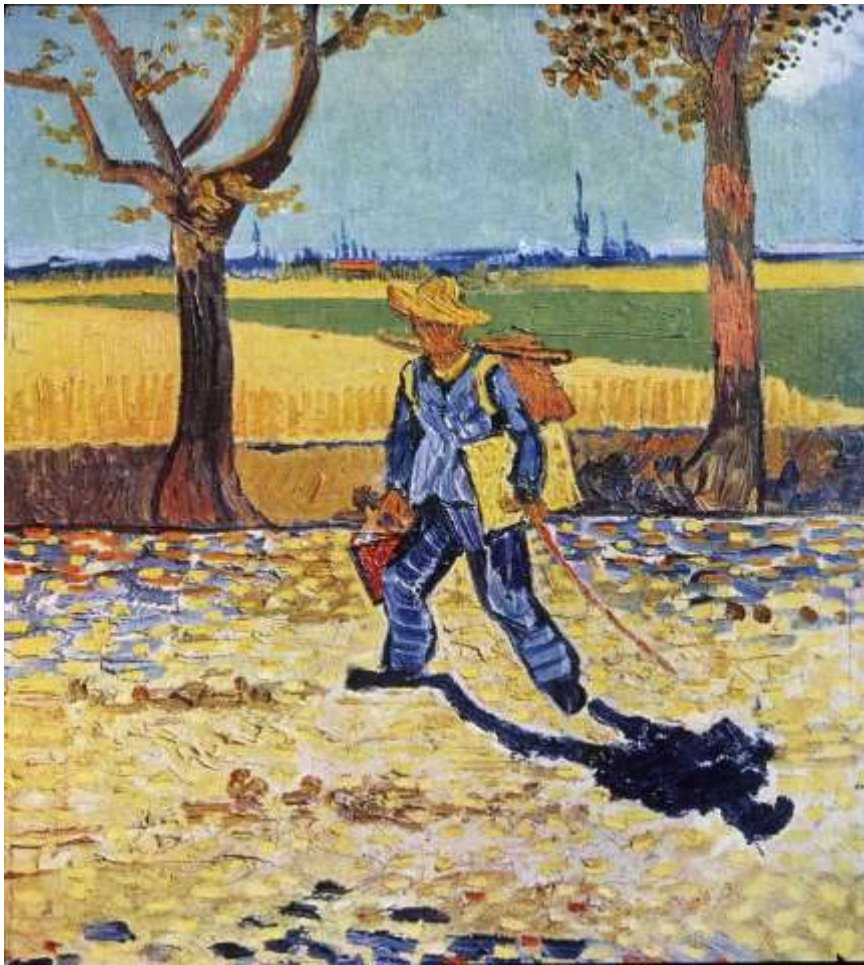
Ryc. 557. Jan Rylke. Alek,
92x65cm, 1975

¹⁸⁷ Giglok Marta. Przestrzeń celowo ograniczona - rola kanonu w sztuce ikony, w: A. Świeściak, S. Trela (red.), *Strychy / piwnice : inne przestrzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego). Katowice 2015, s. 221-238, s 227

Od XV wieku, w malarstwie sztalugowym zaczęły dominować farby olejne, w których spoiwem był olej schnący, najczęściej pochodzący z ziaren lnu. Wolniej schnący olej pozwalał na lepszy modelunek światłocienia, przede wszystkim w partiach ciała. Tworzył też, podobnie jak spoiwo woskowe, półprzezroczystą, żywą warstwę farby (ryc. 558). Po rewolucji impresjonistycznej, kiedy wyeliminowano „fini” akademizmu, czyli precyzyjne wykończenie powierzchni obrazu i zatarcie śladów pędzla, wprowadzono spontaniczne malowanie z natury, bez wcześniejszego, zaplanowanego i wielowarstwowego planowania obrazu. Elastyczna warstwa olejnej farby pozwalała na malowanie fakturowe, wzbudzające emocje samą trójwymiarową strukturą powierzchni obrazu (ryc. 559). Dzisiaj występują też farby olejne z emulsją wodną, które można łączyć z farbami akrylowymi, wykorzystując zalety obu spoiw.



Ryc. 558. Peter Paul Rubens. Trzy Gracje, 221x181cm, 1630, Prado, Madryt



Ryc. 559. Vincent van Gogh. Malarz w drodze do pracy, 48x44cm, 1888,

To, co napisałem powyżej, odnosi się do europejskiego malarstwa sztalugowego. Oprócz malarstwa sztalugowego istnieje formuła obrazów zwijanych, wykonywanych na papirusie, płótnie lub jedwabiu. Najbardziej z nich znane jest chińskie malarstwo na jedwabiu. Służyły do tego specjalne pędzle, z których farba spływała na jedwab bez dotknięcia materiału przez pędzel. Obrazy dzielono na pionowe i poziome. Malarstwo na zwojach poziomych miało charakter narracyjny. Akcja rozwijała się w nich w miarę rozwijania zwoju (ryc. 560). Zwoje pionowe przedstawiały pejzaże i były zawieszane w pomieszczeniach (ryc. 561). Była to technika pokrewna do akwareli, w której prześwituje biel papieru i do której także po wyschnięciu nie można wprowadzać zmian (ryc. 562). Podobne malarstwu monumentalnemu i akwareli jest malarstwo na niezagruntowanym płótnie, w którym także prześwituje materiał i obraz nie może być modyfikowany (ryc. 563). W azjatyckich krajach buddyjskich powszechne były „tangki”, czyli religijne obrazy, w których na płótno lub jedwab, tempera jest nakładana na ciepło (ryc. 564).



Ryc. 560. Gu Kaizhi. Nimfa rzeki Luo, 27x573cm, 960, Muzeum Pałacowe, Pekin



Ryc. 561. Li Cheng. Świątynia wśród szczytów, 111x56cm, 960, Muzeum Sztuki, Kansas City



Ryc. 562. Bodhisattwa Wadżrapani, 14x53cm, IXw., Muzeum Brytyjskie, Londyn

Ryc. 563. Edward Burne -Jones. Głębiny morza,
197x76cm, 1887, Muzeum Sztuki Fogg, Cambridge



Ryc. 564. Jan Rylke. MDM – chwała PRL-u,
500x800cm, 1993

Od egipskich ksiąg umarłych, pisanych i ilustrowanych na papirusie, rozpoczął się styl malowania niewielkich obrazków do oglądania w ręku, blisko oczu, często towarzyszących pismu. Rysunki stanowiły uzupełnienie średniowiecznych, spisywanych na pergaminie, tekstów (ryc. 565). Pergamin był wypierany stopniowo przez tańszy papier (ryc. 566). Równocześnie od renesansu rozwinęło się malarstwo portretowe, także w formie miniaturowej, przeznaczone do stałego, osobistego, noszenia przy sobie (ryc. 567). W XVIII wieku, wraz ze zwyczajem zażywania tabaki, miniatury zaczęto wykonywać również na wieczkach tabakierek. Podłoża do wykonywania miniatur, to oprócz metali - porcelana, pergamin i kość słoniowa. Wykonywano też miniatury emaliowane – wypalane. Do malowania używano precyzyjnych pędzli z ogonów gronostajów (ryc. 568).



Ryc. 565. Malnazar. Incipit, 25,3x18cm, 1637, Centrum Getty'ego, Los Angeles



Ryc. 566. Biczi. Dżahangir I, 25x18cm, 1615, Galeria Sztuki Freer, Waszyngton



Ryc. 567. Mikołaj Hilliard. Sir Walter Raleigh, 4,8x3,8cm, 1585, Narodowa Galeria Portretów, Londyn



Ryc. 568. Giovanni Caselli. Tabakierka, 5,7x9,2x7,6cm, 1750, MET, Nowy Jork

Rzeźba

Rzeźba i płaskorzeźba powstały jeszcze wcześniej, niż malarstwo. Obrabiając kamień, róg czy drewno jako narzędzie, stwierdzono, że można je uformować trochę inaczej, by przypominało coś dla nas ważnego, co chcemy mieć przy sobie, w swoim otoczeniu. Tym materiałem mógł być kamień, mogła być kość, glina czy drewno. Z takich materiałów powstawały najstarsze rzeźby. Już na początku wykorzystywany materiał określał wygląd takiej rzeźby. Inaczej wyglądała, wyrzeźbiona w kamieniu, *Wenus z Petřkovic* (ryc. 569), inaczej wycięta w kości *Wenus z Moravan* (ryc. 570), jeszcze inaczej ulepiona gliny *Wenus z Dolnych Věstonic* (ryc. 571). Rzeźbiąc w kamieniu odejmujemy materiał, dochodząc do oczekiwanej formy. Rzeźbiąc w glinie, dodajemy materiał. W wyniku tego antyczna, kamienna rzeźba *Lizypa* (ryc. 572), jest bardziej monumentalna i statyczna, niż podobna, uformowana z gliny i odlana w brązie rzeźba *efeba*, która jest bardziej wrażeniowa i delikatna (ryc. 573). Współczesnym przykładem takiej różnicy może być, wykonana przez Edwarda Wittiga, popularna rzeźba *Ewy*. Mamy w tym wypadku przykład brązowego odlewu glinianego pierwowzoru (ryc. 574), następnie marmurową rzeźbę (ryc. 575), wreszcie miniaturowy odlew tej rzeźby (ryc. 576). Podczas, gdy wariant gliniany różni się od marmurowego, to wykonana z marmurowej rzeźby kopia w brązie, różni się od niej tylko kolorem i materiałem.



Ryc. 569. *Wenus z Petřkovic*, 75x20mm, 3000p.n.Chr., Muzeum Narodowe, Praga



Ryc. 570. *Wenus z Moravan*, 48mm, 23000p.n.Chr., Słowackie Muzeum Narodowe, Bratysława



Ryc. 571. *Wenus z Dolnych Věstonic*, 11x43mm, 25000p.n.Chr., Muzeum Ziemi Morawskiej, Brno



Ryc. 572. Lizyp. Agias
z Farsali, 200cm, 337p.n.Chr.,
Muzeum Archeologiczne,
Delfy



Ryc. 573. Efeb z Antykithiry, 196cm,
335p.n.Chr., Narodowe Muzeum
Archeologiczne, Ateny



Ryc. 574. Edward Wittig. Ewa, 17x17cm (fot. J. Rylke)



Ryc. 575. Edward Wittig. Ewa, 150x190cm, 1911, Park Trocadero, Paryż (fot. Nella Buscot)



Ryc. 576. Edward Wittig. Ewa, 150x190cm, 1911, Park Ujazdowski, Warszawa (fot. J. Rylke)

W XIX wieku, kiedy kształtowały się państwa narodowe, starano się stworzyć przestrzenne formy pomnikowe. Były one traktowane jako punkty odniesienia dla kształtujących się społeczeństw narodowych. Przyjmowały kształty architektoniczno-rzeźbiarskie. Najbardziej z nich znane, to pomnik Wiktora Emanuela w Rzymie – „ołtarz ojczyzny”, symbol jednoczących się Włoch. Był on wzorowany na antycznym

ołtarzu pergamońskim (ryc. 577, 578). Drugi taki pomnik, to „Deutsche Eck” (Niemiecki Róg) przy ujściu Mozeli do Renu, symbol łączących się Niemiec (ryc. 579). Te monumentalne realizacje były oparte na koncepcji wagnerowskiego „Gesamtkunstwerk”, czyli kompletnego dzieła sztuki. W tym wypadku połączono architekturę, rzeźbę pomnikową i fabularyzowane płaskorzeźby. Takie dzieło pozwalało na synergiczne oddziaływanie różnych rodzajów sztuki. W połowie lat 50tych, po doświadczeniach z przedmiotami znalezionymi Marcela Duchampa, rozwinęły się z rzeźb nowe formy przestrzenne, czyli enviromenty i instalacje. Jedną z pierwszych takich form, z lat 1946-66, była instalacja w mieszkaniu Marcela Duchampa, którą można było oglądać z zewnątrz tylko przez szparę w drzwiach (ryc. 580). Kolejną instalację, do której można było wejść, była Roxy's, z lat 1960-61, pomieszczenie nawiązujące do wnętrza, wypełnionego różnymi artefaktami, burdelu (ryc. 581). Stopniowo instalacje stawały się odrębnymi dziełami sztuki, często tworząc przestrzenne kolaże, jak prace Marka Koniecznego (ryc. 582, 583).



Ryc. 577. Menekrates z Rodos. Ołtarz Zeusa, 36x34m, 180p.n.Chr., Muzeum Pergamońskie, Berlin (fot. Jan Mehlich)



Ryc. 578. Giuseppe Sacconi. Ołtarz Ojczyzny (pomnik Wiktora Emanuela II), 81m, 1885, Rzym



Ryc. 579. Bruno Schmitz i Emil Hundrieser. Niemiecki Róg (pomnik Wilhelma I) Hohenzollerna), 37m, 1897, Koblencja

Ryc. 580. Marcel Duchamp. Dane: 1. Wodospad, 2. Gaz świetlny, 1946-66, Muzeum Sztuki, Filadelfia



Ryc. 581. Edward Kienholz. Roxy's, 1960-61



Ryc. 582. Marek Konieczny. Wrzuć tu coś, 1968
(fot. J. Rylke)



Ryc. 583. Marek Konieczny. Kolumny
(fot. J. Rylke)

Formą połączenia malarstwa i rzeźby jest płaskorzeźba. Jedną z pierwszych płaskorzeźb jest paleolityczna Wenus z Laussel, na której

zachowały się pozostałości ochry. Pokazywała boginię wynurzającą się ze skały. Trzymany w jej ręku róg, na którym zaznaczono cykl miesięczkowy, wskazywał na przekazywany przez boginię dar płodności (ryc. 584). W okresie starożytnym płaskorzeźby stanowiły ważną dziedzinę sztuki, często łączono je z tekstem i posiadały, oprócz walorów estetycznych, istotny walor informacyjny. Stosowano płaski relief połączony z płaskorzeźbą (ryc. 585). W antycznej Grecji i w Rzymie polichromowano rzeźby i płaskorzeźby, ale te polichromie się nie zachowały. W tradycji antycznej płaskorzeźba staje się ekspresyjna, na granicy pełnej rzeźby. Posiada trójwymiarowość pełnej rzeźby, zachowując równocześnie atrybuty dekoracji płaszczyzny architektonicznej (ryc. 586, 587). Średniowieczne płaskorzeźby, w przeciwieństwie do antycznych, zachowały polichromie, bo tempera lepiej przetrwała niż używane w starożytności, spoiwo woskowe. Nie wiemy, jaka była sytuacja wcześniej, ale w warsztatach cechowych, płaskorzeźby wykonywał rzeźbiarz, natomiast jego polichromię malarz (ryc. 588). Od czasów renesansu rezygnowano z polichromii. Wzorowano się na zabytkach antycznych, na których polichromia się nie zachowała.

Płaskorzeźba doskonale się nadawała do prezentowania nowego odkrycia renesansu – perspektywy. Lorenzo Ghiberti zastosował ją w brązowych i złotonych panelach biblijnych, umieszczonych w drzwiach baptysterium we Florencji. Rozpropagował w ten sposób nową formę obrazowania przestrzennej iluzji. Równocześnie, obok pozostałych, wiodących do baptysterium drzwi, opisujących dzieje Chrystusa i Jana Chrzciciela, nowe „Drzwi Raju” stanowiły teologiczną całość. Zastosowana w tych drzwiach perspektywa wskazywała, że poprzez chrzest wchodzimy do królestwa niebieskiego (ryc. 589). Podobnie, jak renesansowa perspektywa, która wprowadzała widza w głąb płaskorzeźby, to w okresie modernizmu, doświadczenia kubizmu, tworzyły z przestrzenności płaski układ rytmiczny. Ten układ doskonale nadawał się do przełożenia w płaskorzeźbę, która taki układ, przez gry światłocienia, wydobywała i wzbogacała, tworząc w ten sposób estetykę stylu art déco (ryc. 590). Podobnie, jak w wypadku instalacji, które zdominowały w drugiej połowie XX wieku rzeźbę, tak płaskorzeźby przekształciły się w asamblaże, czyli kolaże układane z umieszczonych na płaszczyźnie przedmiotów (ryc. 591, 592).

Ogromną rolę odegrała płaskorzeźba w takich formach jubilerskich, jak gemmy i kamee (ryc. 593), oraz w medalierstwie (ryc. 594). Najpopularniejsze płaskorzeźby znajdowały się na monetach. Od dwóch i pół tysiąca lat były dotykane, zbierane i wymieniane pomiędzy ludźmi. Teraz są wypierane przez pieniądz cyfrowy (ryc. 595, 596).



Ryc. 584. Wenus z Laussel. 54x36cm, 25000p.n.Chr., Muzeum Akwitanii, Bordeaux



Ryc. 585. Stela Króla Pakal 12, 732, Muzeum w Palenque. Chiapas



Ryc. 586. Fidiasz. Lapith walczy z centaurem, 120cm, 440p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 587. Theorretos i inni. Atena i Nike walczą z Alkyoneusem, 230cm., 160p.n.Chr., Muzeum Pergamońskie, Berlin



Ryc. 588. Wit Stwos. Ołtarz Mariacki ze skrzydłami, 13x33m, 1489, Kościół Mariacki, Kraków

Ryc. 589. Lorenzo Ghiberti. Bramy Raju, 520x310cm, 1450, Muzeum Opery Duomo, Florencja



Rys. 590. Jan Szczepkowski. Wyzwolenie II, 1928, Sejm, Warszawa



Ryc. 591. Władysław Hasior, Pałac sprawiedliwości, 106x184cm, 1973, Muzeum Górnośląskie, Bytom



Ryc. 592. Józef Szajna. Protezy, 34x28cm, 1994



Ryc. 593. Wielka Kamea Francji, lw., 31x26,5cm, Muzeum Biblioteki Narodowej Francji, Paryż



Ryc. 594. Józef Gostawski. Józef Piłsudski, 20x14cm, 1939



Ryc. 595. Moneta lidyjska, VIw.p.n.Chr.



Ryc. 596. Stanisław Ostrowski. Moneta z Józefem Piłsudskim, 34mm, 1934

Grafika

Stosunkowo późno rozpoczęto powielanie dzieł. Wymagało to stworzenie matrycy, z której można było rozpowszechniać wykonane odbitki. Sama technologia była znana bardzo wcześnie. Pierścienie i pieczęcie cylindryczne do odbijania w glinie były już w Uruk sześć

tysięcy lat temu (ryc. 597). Jednak dopiero w IX wieku, w Chinach, stworzono drewniane matryce, z których wydrukowano na papierze buddyjską „Diamentową Sutrę”. Był to zwój długości niemal sześciu metrów. W tym zwoju znalazła się drzeworytnicza odbitka, przedstawiająca Buddę w otoczeniu uczniów i wyznawców (ryc. 598). W Europie podobną rolę pełniła Biblia Gutenberga z 1453 roku – pierwsza drukowana książka, chociaż jeszcze bez drukowanych ilustracji. Dopiero wydane przez Albrechta Dürera „Objawienie św. Jana”, które liczyło 15 drzeworytów, określiło w Europie standard drzeworytniczych odbitek. Najpopularniejszym z tych 15tu drzeworytów, było przedstawienie „Czterech jeźdźców Apokalipsy” (ryc. 599). Nowe materiały i technikę cięcia drzeworytów wprowadzili w XVIII wieku Japończycy. Tworzyli drzeworyty barwne. Zamiast pokostu, szarego mydła i sadzy, z których robiliśmy na studiach farbę drukarską, używali krochmalu ryżowego z pigmentem, tworząc świetliste odbitki (ryc. 600, 601). Rozpowszechnienie książek spowodowało, że do tworzenia ilustracji książkowych wykorzystywano od 18 wieku, drzeworyty sztorcowe, cięte w poprzek twardego drewna, w przeciwieństwie do wcześniejszego drzeworytu wzdłużnego, ciętego wzdłuż słojów deski. Na podstawie rysunku wyspecjalizowani rytownicy wycinali taki drzeworyt, który można było odbijać w wielu egzemplarzach (ryc. 602). W XX wieku deskę drewnianą zastępowano linoleum, tworząc linoryty (ryc. 603). Drzeworyt i linoryt, to druki wypukłe. Wycina się z matrycy pola, które mają pozostać białe. Pozostawione, wypukłe pola, pokrywa się farbą, którą następnie, przez docisk, przenosi się na papier.



Ryc. 597. Pieczęć cylindryczna z okresu Uruk, 4100–3000p.n.Chr., Luwr, Paryż



Ryc. 598. Drzeworyt z Diamentowej Sutry, 27,6x31,1cm, 868, Biblioteka Brytyjska, Londyn



Ryc. 599. Albrecht Dürer. Drzeworyt czterech jeźdźcy Apokalipsy, 39x28cm, 1498



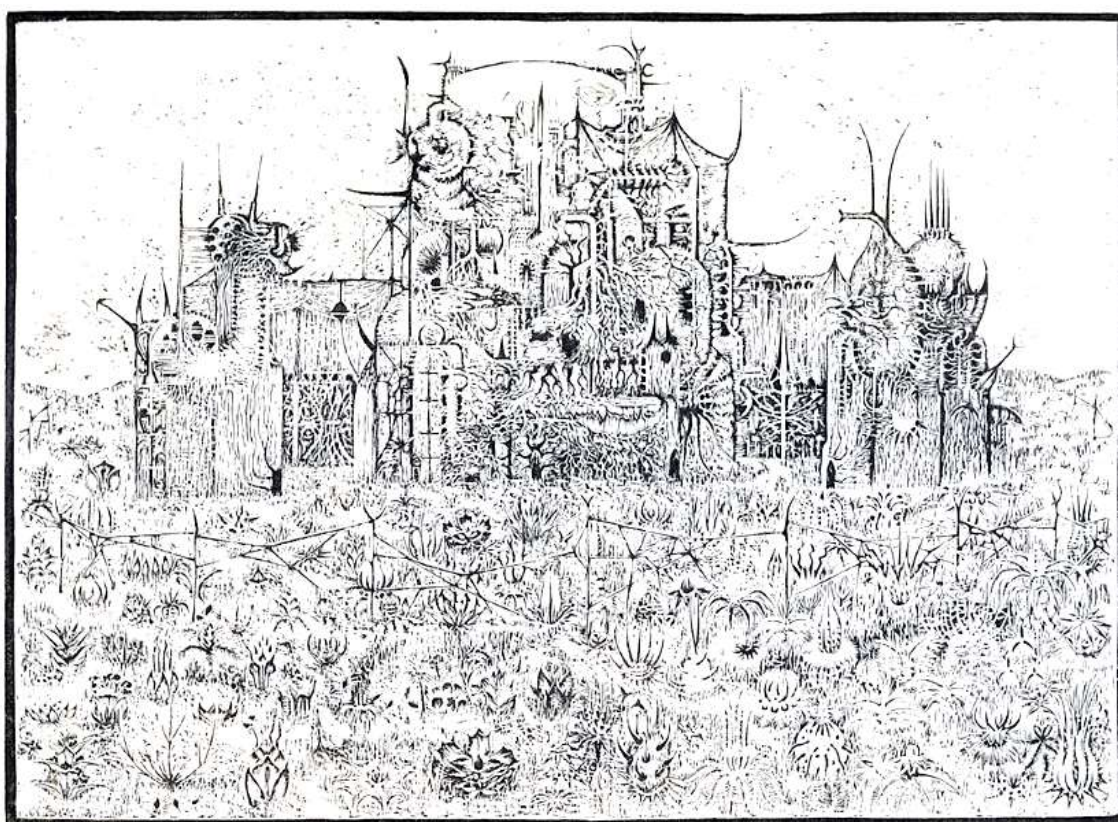
Ryc. 600. Katsushika Hokusai. Drzeworyt skład drewna w Honjo, 26x38cm, 1830



Ryc. 601. Jan Rylke. Drzeworyt dziewczyna z tatuażem 34x30cm, 1973



Ryc. 602. Gustave Doré, Adolphe Pannemaker, Albert Doms. Zadżumione zwierzęta, 24x19cm, 1867



Ryc. 603. Józef Gielniak. Linoryt sanatorium V, 20x27cm, 1958, Zachęta, Warszawa



Ryc. 606. Rembrandt van Rijn. Trzy krzyże, 38,5x44,8cm, 1653



Ryc. 607. Francisco Goya. Gdy rozum śpi, budzą się demony, 21x15cm, 1797

Najpóźniej powstały techniki grafiki płaskiej. W końcu XVIII wieku powstała litografia. Rysunek jest wykonywany na kamieniu, po czym kamień jest hartowany kwasem z gumą arabską. Niezarysowany obszar kamienia nie przyjmuje farby, a farba z obszaru zarysowanego jest przenoszona na papier. Ta technika pozwalała na szybki druk wielu odbitek i weszła do sztuki popularnej, między innymi do druku plakatów reklamowych (ryc. 608). W XX wieku powstała jeszcze jedna technika druku - sitodruk. Matrycę nanosi się tu na siatkę nylonową, przez którą przeciska się na papier farbę. Jest to jedyna technika graficzna, w której nie następuje odwrócenie obrazu, stąd jest wykorzystywana do realizacji form użytkowych (ryc. 609). Dzisiaj jest jeszcze wiele technik pozwalających na powielaniu obrazów. Sztuka ulicy operuje szablonami, przy pomocy których można szybko wykonać odbitkę na ulicznej ścianie (ryc. 610). Najpopularniejszy obecnie anonimowy artysta, znany tylko pod nazwą Banksy, uprawia ten typ techniki graficznej (ryc. 611). Do technik artystycznych zalicza się jeszcze dzisiaj klasyczną fotografię, powielaną w formie odbitek srebrnych (ryc. 612) i wydruki komputerowe, w których obraz jest opracowywany w całości w komputerze (ryc. 613). W komunizmie starano się włączyć w obręb sztuki także druki propagandowe, takie jak plakat. Zorganizowano muzeum plakatu w Wilanowie i 28 Międzynarodowych Biennale Plakatów w Warszawie.



Ryc. 608. Alfons Mucha.
Plakat reklamowy Salon
des Cent, 1896



Ryc.609. Jan Rylke.
Tatuaż - katalog, 60x46cm, 1979



Ryc. 610. Inkubator, 2011, Warszawa (fot. J. Rylke)



Ryc. 611. Afisz,
Kraków, 2025
(fot. J. Rylke)



Ryc. 612. Gertruda Fehr. *Odile*, 20,3x25,5cm, 1940



Ryc. 613. Łukasz Pęksa. *Idiom*, 53x90cm, 2024

Architektura

Formalizm w architekturze był znacznie bardziej ugruntowany niż w innych dziedzinach sztuki, o czym pisałem przy okazji formy idealnej. Także rozdział pod tytułem: „formy rozwinięte”, rozpocząłem od form zamieszkiwania. Pominę te aspekty architektury i skupię się nad formami architektury, służącymi innym, niż zamieszkiwanie, celom. Pierwsza z nich to relacja z Bogiem (z bogami). Wymagało to określenia hierarchii, czyli miejsca człowieka w tej relacji. Są dwa stopnie takiej relacji – pionowa i pozioma. Pionowa, to piramida schodkowa, na której stopniach przebywają wierni w takiej od boga odległości, jaką wyznacza im ich stopień w społecznej hierarchii. Świątynia, czyli siedziba boga znajduje się na szczycie piramidy. Pozioma, to budowla rozciągnięta na ziemi, której komnaty są sytuowane w amfiladzie wzdłuż osi. W poszczególnych komnatach przebywają wierni, oddaleni w takiej od boga odległości, jaką wyznacza im ich stopień w społecznej hierarchii. Sanktuarium, czyli siedziba boga znajduje się na końcu amfilady. W kulturach mniej hierarchicznych funkcjonują święte okręgi, w których są zgrupowane świątynie różnych bogów służące indywidualnej dewocji. Podobna sytuacja wystąpiła w katolickich kościołach po Soborze Trydenckim. W nich, obok osiowej hierarchii głównej nawy, funkcjonują boczne kaplice poświęcone poszczególnym świętym. Główną rolę w architekturze sakralnej odgrywa przemiana przestrzeni świeckiej w przestrzeń sakralną. W prekolumbijskiej Ameryce temu celowi służyły ofiary z ludzi, których tysiącami zabijano na stopniach świątyni (ryc. 614). W okręgach świętych uświęceniu służyło nagromadzenie elementów dekoracyjnych: kolumn, rzeźb, polichromii, które

taką przestrzeń odrealniały i uświęcały (ryc. 615). Nieco inaczej niż w otwartych przestrzeniach, sakralizowano przestrzeń w świątyniach, w których wnętrzu stanowiło miejsca kontaktu człowieka z bogiem. W Bizancjum temu celowi służyły mozaiki, którymi wykładano ściany i stropy świątyni. Załamujące się na błyszczącej powierzchni kamyków światło wypełniało wnętrze i odrealniało materialność ścian (ryc. 616). W średniowieczu podobnym celom służyły złocenia i malowidła ściennie oraz witraże, które przenosiły do wnętrza barwne, nierealne światło (ryc. 617). W baroku pokrywano ściany rzeźbami i sztukateriami, które również odrealniały ściany. Protestantyzm, który przeniósł nacisk z oddziaływania na słowo i dźwięk zwrócił uwagę na znaczenie akustyki wnętrza. Stąd protestanckie świątynie operują centralną, zwieńczoną kopułą i kumulującą dźwięk przestrzenią (ryc. 618).



Ryc. 614. Ilustracja z Kodeksu Azcatitlan, 21x56cm, XVIw., Biblioteka Narodowa Francji, Paryż



Ryc. 615. Leo von Klenze. Akropol w Atenach, 103x148cm, 1846, Nowa Pinakoteka, Monachium



Ryc. 616. Bazylika św. Witalisa w Rawennie, 548



Ryc. 617. Pierre de Montreuil. Święta Kaplica w Paryżu, 1248



Ryc. 618. Szymon Bogumił Zug. Kościół Świętej Trójcy w Warszawie, 58m, 1781 (fot. J. Rylke)

Modernizm zwrócił większą uwagę na zewnętrzne cechy architektury, wyraźnie kontrastujące z otaczającą przestrzenią miejskiego profanum (ryc. 619, 620). Współczesny minimalizm ogranicza do minimum atrakcyjność dekoracyjną przestrzeni kościoła, proponując dewocję osobistą, indywidualną.



Ryc. 619. Königs Architekci. Kościół św. Marii, 2009, Schillig



Ryc. 620. Antonio Gaudí. Kościół Sagrada Família, 1920, Barcelona (fot. J. Rylke)

Architektura krajobrazu rozpoczynała swój rozwój w sposób podobny do architektury sakralnej. Jeden z cudów świata, czyli wiszące ogrody Semiramidy, a właściwie ogrody Nabuchodonozora, też były uformowane na wzór piramidy, czyli wzdłuż osi pionowej. Jej kształt był uwarunkowany nie hierarchicznie, ale funkcjonalnie. Woda była rozpraszana grawitacyjnie ze studni umieszczonej na szczycie piramidy ogrodowej, a wyniesienie lepiej chroniło od malarycznych bagien (ryc. 621). Oś pozioma kształtowała towarzyszące pałacom geometryczne ogrody. W szczytowym rozwoju te ogrody sytuowały pałac „entre cour et jardin”, czyli pomiędzy dziedzińcem i ogrodem. Punkt docelowy nie mieścił się w tym układzie w sanktuarium na końcu osi, ale w pałacu, położonym w centrum, pomiędzy dziedzińcami i ogrodem. Oś nie posiadała zakończenia, ale prowadziła w kierunku otwartego krajobrazu (ryc. 622).

Odmienne kształtowano krajobraz w Chinach. Tam starano się stworzyć odpowiednik piękna krajobrazu naturalnego, reprezentowanego przez pierwiastki, reprezentujące ten krajobraz: górę *shui* lub kamień

oraz jezioro *shan* lub strumień. Taką formę ogrodu wykorzystali w XVIII wieku Anglicy do stworzenia nowego jego typu, czyli parku krajobrazowego.

Rozwój miast i zapotrzebowanie do stworzenia namiastki krajobrazu naturalnego w zwartej zabudowie miejskiej, spowodowało konieczność utworzenia formy zagęszczonego krajobrazu naturalnego. Taki zagęszczony, skupiony krajobraz, był reprezentowany przez miejskie skwery i parki. W takim parku formowano sceny krajobrazowe otoczone ścieżkami, z których ten krajobraz oglądano (ryc. 623, 624). Widoki, które stanowiły podstawę XIX wiecznych romantycznych parków, XX wieczny modernizm ze swoim funkcjonalizmem, zamienił na funkcje. Przez taki funkcjonalny park prowadzono korytarz, z którego wstępowano do poszczególnych wnętrz parkowych, jak do odrębnych pomieszczeń. Każde z tych pomieszczeń stanowiło obiekt o określonej funkcji (ryc. 625). Dominacja funkcjonalizmu spowodowała, że krajobraz przestał być czytany jako miejsce dla sztuki. Artyści zaczęli traktować krajobraz jako miejsce pozbawione konotacji artystycznych, jako miejsce możliwej ekspansji artystycznej. W ten sposób powstały w krajobrazie nowe miejsca aktywności artystycznej. Realizacje artystyczne wykonane w krajobrazie są potocznie nazywane *land-artem*¹⁸⁸ (ryc. 626). Równocześnie obszary pozbawione dotychczasowych funkcji uznano za cenne, ze względu na piękno pokrywającej je spontanicznej przyrody (ryc. 627).



Ryc. 621. Rekonstrukcja wiszących ogrodów Semiramidy

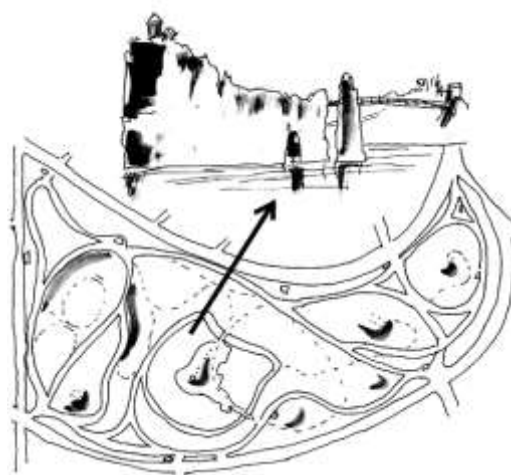


Ryc. 622. Pierre Lepautre. Plan Wersalu, 1717

¹⁸⁸ Jan Rylke. Land Art i sztuki pokrewne 1973 - 1991/and related art 1973 - 1991, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, 2/2014



Ryc. 623. Adolphe Alphand. Park Buttes Chaumont w Paryżu, 1867



Ryc. 624. Park Buttes Chaumont, schemat



Ryc. 625. Władysław Niemirski. Park Śląski w Chorzowie, 1951



Ryc. 626. Jan Rylke. Grób, 2016, Land Art Festiwal, Bubel Stary



Ryc. 627. Peter Latz. Emscher Park, 1999 (fot. J. Rylke)

Rozdział 10 – Temat

Jak temat jest w formie
To i dzieło w normie

Pisałem wcześniej o hierarchii tematów w sztuce akademickiej, ale ten podział nie ograniczał się do warsztatu akademickiego, był kodyfikacją wzorów funkcjonujących w kulturze. Podjęty temat określał formę przedstawienia, chociaż ulegał również modyfikacjom i znajdował różne miejsca w kulturowym środowisku. Takie tematy, jak sztuka religijna, czy sztuka abstrakcyjna, obejmowały wszystkie rodzaje sztuki. Takie, jak portret i akt większość. Niektóre tematy były związane przede wszystkim z malarstwem, jak martwa natura, pejzaż czy malarstwo rodzajowe. Były też tematy powiązane z polityką, takie jak socrealizm i malarstwo historyczne. Obecnie sztuka jest ściśle powiązana z tematami politycznymi. Nosi konkretne, związane z ruchami społecznymi nazwy, jak sztuka feministyczna, sztuka ekologiczna. W tym rozdziale ograniczę się do tych tematów, które operują wyraźnie wyodrębnioną strukturą formalną i długą tradycją. Będą to: portret, sztuka religijna, akt, martwa natura, pejzaż i sztuka abstrakcyjna.

Portret

Portret służy do identyfikacji konkretnej osoby. Nie wiemy, czy w czasach prehistorycznych portret odnosił się do konkretnej osoby, czy do bohatera zbiorowego, czyli do tego, jak powinna wyglądać osoba o określonej pozycji. W epokach starożytnych dominowała druga postawa. Władcy Mezopotamii, czy starożytnego Egiptu, są zbyt podobni w swoich wizerunkach, żeby reprezentowali zindywidualizowane rysy. Wyjątkiem był faraon Echnaton, który kazał się przedstawiać wręcz karykaturalnie. Podobno instruował bezpośrednio rzeźbiarzy, jak ma być portretowany¹⁸⁹ (ryc. 628). Próbował on zmienić religię Egiptu, w której indywidualne rysy faraona były herezją, bo przecież faraon był kolejnym wcieleniem boga Horusa, a po śmierci boga Ozyrysa. Ten kanon idealnego wizerunku funkcjonował także w Grecji. Tam piękno utożsamiano z prawdą i wizerunek brzydala kojarzył się, co najmniej, z kłamcą. Stąd w greckich dramatach aktorzy nosili maski, żeby ich wygląd był zgodny z treścią sztuki. Pewną modyfikację wprowadzili tu Rzymianie, którzy przechowywali maski przodków, świadczące o pozycji i trwałości rodu. Prawo do tego miały tylko rodziny senatorskie (ryc. 629). W Egipcie pod panowaniem Rzymu, ta

¹⁸⁹ Karol Myśliwiec. Starożytny Egipt. Architektura i rzeźba, w: Przemysław Trzeciak (red.). Sztuka świata, Arkady, Warszawa 1989, s. 55-134, s. 113

tradycja autentyczności wizerunku, połączyła się z obrzędem mumifikacji zmarłych. Takie mumie wyposażano w autentyczny portret zmarłego. Portret był widziany tylko w czasie uroczystości pogrzebowych, ale ponieważ miał służyć do identyfikacji zmarłego w zaświatach, musiał go przypominać (ryc. 630). Nieco inna była rola, podobnych w formie, polskich portretów trumiennych. Umieszczane na licu trumny, towarzyszyły „*Castrum doloris*”, czyli zamkowi boleści, katafalkowi towarzyszącemu obrządkowi pogrzebowemu w kościołach katolickich. W tych portretach reprezentowana była tylko twarz, ponieważ ciało zmarłego towarzyszyło portretowi. Portrety musiały cechować podobieństwo, chociaż widoczna jest pewna idealizacja rysów twarzy. Szczególnie istotny jest wyraz oczu portretowanej osoby, intensywnie wpatrzonej w bliskich, ale także w konfrontację ze światem leżącym poza światem żywych (ryc. 631). Średniowiecze nie sprzyjało zindywidualizowanym portretom. Ważniejsze były w tych wizerunkach atrybuty władzy.

Portret służy identyfikacji osoby, podobnie jak współcześnie mają tę zadanie to spełniać zdjęcia do dokumentów. Takie zdjęcie powinno przedstawiać twarz: „z równomiernym oświetleniem, mającą dobrą ostrość oraz odwzorowującą naturalny kolor skóry, obejmującą wizerunek od wierzchołka głowy do górnej części barków, tak aby twarz zajmowała 70–80% fotografii ... i odzwierciedlającą w sposób, niebudzący uzasadnionej wątpliwości wizerunek twarzy osoby ubiegającej się o wydanie dowodu osobistego¹⁹⁰”. Podobieństwo twarzy, od czasów renesansu, uzyskiwano poprzez wykorzystanie podstawowych punktów identyfikacyjnych. W tym celu wykorzystywano obraz uzyskiwany z kamery otworkowej¹⁹¹. Także dzisiaj takie punkty służą do komputerowej identyfikacji osób (ryc. 632). Dopiero renesans zwrócił uwagę na osobowość portretowanego. Portret staje się wręcz naturalistyczny, nie tylko w rysach twarzy, ale też w fakturze materii i kroju ubrań. Portretowany nie patrzy na nas wprost, lecz w przestrzeń, co sugeruje głębię intelektualną jego umysłu i skupienie przed podejmowanymi ważnymi zadaniami (ryc. 633). Wymagana wcześniej wierność portretowa, przestała odgrywać istotną rolę po upowszechnieniu się fotografii. Osobną kategorią są autoportrety artystów. Tutaj mniejsze jest skupienie nad podobieństwem, bardziej nad przekazem osobowości. Tutaj pokazuję swój autoportret z serii „plagi” (ryc. 634).

¹⁹⁰ Ustawa z dnia 6 sierpnia 2010 r. o dowodach osobistych. Dz. U. 2010, Nr 167, poz. 1131, art. 29

¹⁹¹ David Hockney i Martin Gayford. Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera, Rebis, Poznań 2022



Ryc. 628. Echnaton, 15,5x11,5cm, 1350p.n.Chr., Muzeum Egipskie, Berlin



Ryc. 629. Togatus Barberini, 165cm, Iw.p.n.Chr., Muzea Kapitołińskie, Rzym



Ryc. 630. Mumia, Fajum, Ilw., Muzeum Sztuki, Kopenhaga



Ryc. 631. Domicella Barbara Grudzińska, 35x32,5cm, 1650, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 632. System rozpoznawania twarzy¹⁹²



Ryc. 633. Albrecht Dürer.
Jakob Muffel, 48x36cm, 1526,
Galeria Malarstwa, Berlin



Jan Rylke. 634. Palenie trawy
(autoportret), 100x81cm, 1983,

Pomniki portretowe, które wypełniały miasta w starożytności, stały się w czasach nowożytnych dość konwencjonalne. Pomijały zmiany

¹⁹² 2025 AO Kaspersky Lab. Czym jest rozpoznawanie twarzy – definicja i wyjaśnienie, Kaspersky (online) <https://www.kaspersky.com/resource-center/definitions/what-is-facial-recognition> (pobrane 07.07.2025)

stylistyczne i formalne, które zachodziły w sztuce. Oba te czynniki spowodowały konieczność stworzenia nowej formuły portretowej dla pomników umieszczanych w przestrzeniach publicznych. Tradycyjne w formie pomniki zaczęły przyjmować gigantyczne rozmiary. Tak wygląda posąg „Matki Ojczyzny” w Wołgogradzie (ryc. 635). Pojawiły się monumentalne portrety krajobrazowe, takie, jak pomnik Mount Rushmore z wykutymi w skale wizerunkami Georga Washingtona, Thomasa Jeffersona, Theodora Roosevelta i Abrahama Lincolna (ryc. 636).

Wraz z rozwojem fotografii portretowej, równie ważna, a czasem nawet ważniejsza była osoba portretująca niż osoba portretowana. Wykonywany portret nie musiał być tak wierny, jak na fotografii. Twórca portretu, czyli artysta reprezentujący zindywidualizowaną konwencję, manierę artystyczną, stawał się kreatorem takiego portretu. Za dobry przykład może tu służyć firma portretowa Stanisława Ignacego Witkiewicza – Witkacego. Wykonywał on wierne wizerunki osoby portretowanej, ale za niższą opłatą także takie, w których mógł wyrazić swoje emocje, również emocje wspomagane używkami (ryc. 637, 638). Z czasem zmieniła się też konwencja w fotografii portretowej. W fotografii podobieństwo było oddane w sposób mechaniczny, natomiast można było określić pozycję fotografowanego nie tylko przez towarzyszące mu atrybuty, ale przez wyrażane w fotografii emocje. Tak Winston Churchill został pokazany jako groźny wojownik (ryc. 639), a Salvador Dali jako surrealistyczna, bajkowa postać (ryc. 640).

Ryc. 635. Jewgienij Wuczeticz. Ojczyzna, 85m, 1960, Wołgograd



Ryc. 636. Dean Franklin. Pomnik Mount Rushmore, 1927–1941



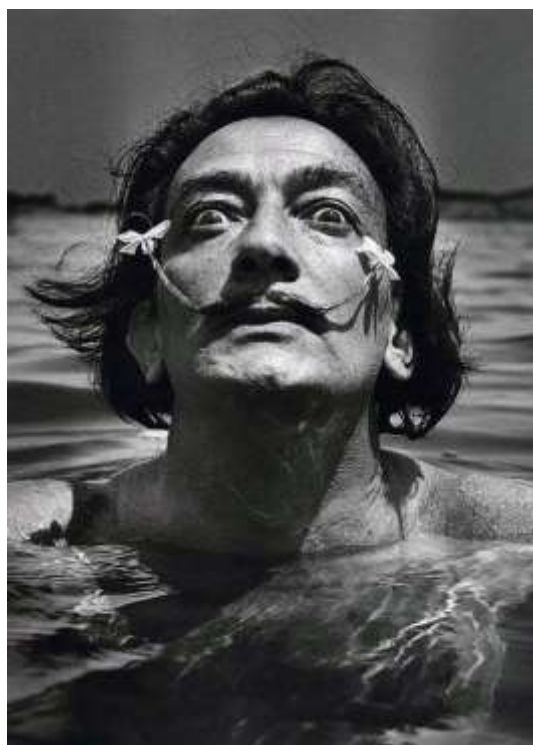
Ryc. 637. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Portret Michała Chorońskiego, 65,7x49cm, 1930, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 638. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Portret Michała Chorońskiego, 65x55cm, 1930, Muzeum Narodowe, Wrocław



Ryc. 639. Yousuf Karsh. Winston Churchill, 31x25,3cm, 1941, Muzeum Ludwig, Kolonia



Ryc. 640. Jean Dieuzaide. Dali w wodzie, 31x24,5cm, 1953, Muzeum Ludwig, Kolonia

Sztuka religijna

Do epoki renesansu właściwie wszelka sztuka w Europie miała charakter religijny. Przesłanie religijne niosły w czasach antycznych nie tylko greckie tragedie, ale również igrzyska sportowe. W Rzymie posągi cesarza przedstawiały go jako boga. Także rzeźby, dzisiaj odbierane jako erotyczne, były rzeźbami religijnymi (ryc. 641, 642). Pierwotne religie, takie jak szamanizm, na wielu obszarach świata przetrwały do dzisiaj. Jej wyrazicielem jest szaman, który wędruje po drzewie życia. Jako wąż, poprzez korzenie dociera do świata podziemnego i jako ptak wlatuje z drzewa do świata niebiańskiego. Poprzez kontakt z duchami może przekraczać świat doczesny (ryc. 643). Idea drzewa życia przetrwała do neolitu i pod postacią archetypu odbijała się echem we wszystkich religiach. Tak Roger Cook opisuje treść współczesnego, abstrakcyjnego rysunku na piasku, wykonanego przez Indian Navaho: „W górę gigantycznej rośliny kukurydzy, pomiędzy żeńskimi duchami strażniczek, biegnie „ścieżka pyłku” lub „droga błogostawieństwa” Indian Navaho z południowo-zachodniej części Ameryki. Po jednej stronie rośliny męski zygzak błyskawicy; po drugiej żeński łuk tęczy; powyżej ptak szczęścia, oznaczający ostateczną wolność, transcendencję, lot”¹⁹³. (ryc. 644).

Islam charakteryzuje dość konsekwentnie ikonoklazm, czyli zakaz obrazowania. Wprowadził w miejsce tego dekoracyjne arabeski, w których sztuka religijna wplatała wersety z Koranu. Chrześcijaństwo przeżyło okres ikonoklazmu, ale wypracowało różne postawy wobec sztuki. Kościół wschodni określił w sztywny sposób zasady malowania obrazów, tworząc nie tylko ścisły kanon i formy przedstawień, ale również wymagając użycia określonych barw. Jak pisze Paweł Florenski: „Ikony powinno się malować w myśl zatwierdzonych wyobrażeń bytu duchowego, „na obraz, podobieństwo i z zachowaniem istoty rzeczy”. W przeciwnym razie Kościół nie może być pewny, że nie obumierają jego organy. Z tego punktu widzenia zrozumiąły stały się skrupulatny nadzór roztoczony nad ikonami...”¹⁹⁴ (ryc. 645). Kościół katolicki dopuszczał większą swobodę w użyciu formy i barw, chociaż inwestor z ramienia kościoła dbał o teologiczną poprawność przedstawień (ryc. 646). Reformację charakteryzował łagodniejszy ikonoklazm. Marcin Luter uważał, że: „Pierwsze przykazanie zmierza do tego, abyśmy czcili jednego tylko Boga nie zaś obraz, co więcej, dalej znajdziemy: „Nie oddawaj im czci”, czyli mówi się, że zakazana jest adoracja, nie zaś

¹⁹³ Roger Cook. *The tree of life. Image for the Cosmos*, Thames and Hudson, London 1992, il. 5

¹⁹⁴ Paweł Florenski. *Ikonostas i inne szkice*, IW PAX, Warszawa 1981, s. 102

robienie obrazów"¹⁹⁵, natomiast Jan Kalwin pisał, że: Należy więc malować lub rzeźbić tylko to, co mogą uchwycić nasze oczy. Ale Majeść, który nie może zostać postrzeżony przez nasze oczy, nie powinien też doznawać uszczerbku przez niegodne obrazy"¹⁹⁶. W rezultacie, w reformacji, obrazy religijne przestały stanowić przedmioty kultu, stały się dziełami o charakterze historycznym, rodzajowym, narracyjnym. W romantyzmie protestanccy artyści starali się pogodzić te zasady z oddaniem wiary w sztuce. Caspar David Friedrich malował zimowe pejzaże jako symbol chrześcijańskiej nadziei¹⁹⁷ (ryc. 647). Kościół katolicki wyraźnie odciął się od ikonoklazmu. Współcześnie jeden z najbardziej znanych obrazów, to Jezus Miłosierny Adolfa Hyty – jedna z wersji, namalowanego pod wpływem wizji św. Faustyny, obrazu Jezusa. Namalowanego na jego wyraźne polecenie (ryc. 648). Na koniec jeden z moich obrazów religijnych przedstawiających chrzest Chrystusa w Jordanie (ryc. 649).



Ryc. 641. Hermafrodyta i Sylen, IIw.p.n.Chr., Galeria Drezdeńska

¹⁹⁵ Dariusz Klejnowski-Różycki. Kult obrazów według Reformatorów: Marcina Lutra i Jana Kalwina, *Studia Oecumenica* 17 (2017), s. 173-194, s. 178

¹⁹⁶ Ibidem, s. 187

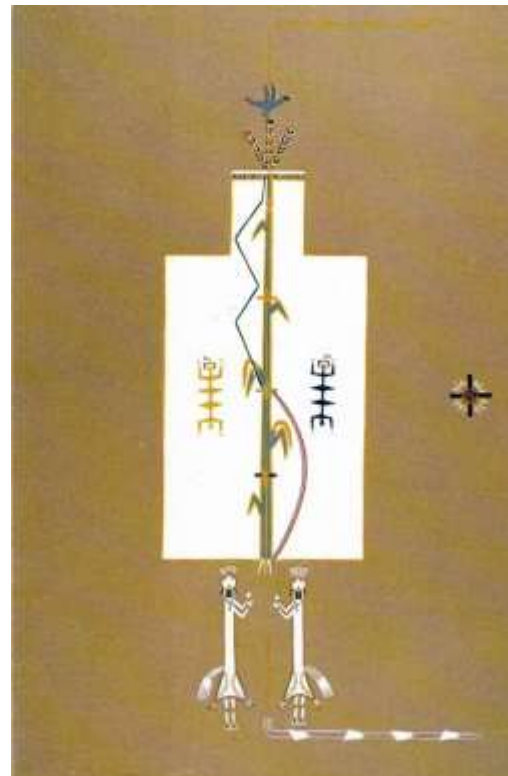
¹⁹⁷ Raffaello Russo. Friedrich, Arkady, Warszawa 2002, s. 36,37



Ryc. 642. Rzeźba z świątyni Kandarija Mahadew, 1050, Khajuraho



Ryc. 643. George Catlin. Szaman, 73,6x60,9cm, Muzeum Sztuki Amerykańskiej, Smithsonian



Ryc. 644. Drzewo życia malowane piaskiem przez Indian Navaho, Nowy Meksyk

Ryc. 645. Zwiastowanie, 25,7x36cm,
XIVw., kościół św. Klimenta, Ochryda



Ryc. 646. Fra Angelico. Zwiastowanie,
194x194cm. 1425, Prado, Madryt



Ryc. 647. Caspar David Friedrich. Zimowy krajobraz z kościołem,
33x45cm, 1811, Muzeum Sztuki i Historii Kultury, Dortmund



Ryc. 648. Adolf Hyła. Jezus Miłosierny, 1944.



Ryc. 649. Jan Rylke. Chrzest, 320x150cm, 2009

Akt

To jest chyba najstarszy temat, bo nagie figurki kobiet, to przecież przebój paleolitu. Golizna przeplata się przez cały neolit, także w starożytności panuje nagość, chociaż nie jest tematem głównym tworzonych dzieł. Sytuacja zmienia się w antycznej Grecji, w której panuje wręcz kult nagości. Piękno proporcji cechuje bogów, którzy są często przedstawiani nago (ryc. 650). Greckie olimpiady, które były organizowane ku czci bogów były rozgrywane nago. Uważano, że harmonijność ciała przekłada się na harmonijność duszy i postępowania.

Znana jest opowieść o Fryne, ateńskiej heterze, którą przed sądem uniewinniono ze względu na jej harmonijne kształty. Uznano, że jej wygląd świadczy o niewinności. Pozowała Praksytelesowi do posągu Afrodyty, więc wiemy, jak wyglądała (ryc. 651). Podobny kult panował w Indiach, gdzie postacie kobiece, symbolizujące piękno, były przedstawiane w pozycji Tribhanga, czyli potrójnym wygięciu, które określało ich wdzięk (ryc. 652).

Kultury oparte na starym testamencie, w którym przypowieść o Zuzannie i starcach, piętnowała podglądactwo, źle odbierały nagość. Wyjątkiem była męka Chrystusa na krzyżu i opowieść o pierwszych rodzi-
cach. Nagość symbolizowała niewinność, jednak piękno nie było tu cechą dominującą, jak w kulturach antyku i Indii. Nagość była tylko markowana, bez odniesienia do rzeczywistości. Dopiero w odrodzeniu powrócono do aktu, traktowanego podobnie jak w antyku. Pierwszy nowożytny akt męski pokazywał jeszcze bohatera biblijnego, Dawida (ryc. 653). Ale następne, realizowane głównie w malarstwie, odwoływały się do antycznej mitologii. Do wydobycia erotycznego przesłania, umieszczano sfery erogenne Wenus w prostokącie ograniczonym przez linie złotego podziału, a krągłe linie kompozycyjne podkreślały płynność pozycji aktu (ryc. 654, 655).



Ryc. 650. Kalamis. Zeus/Posejdon z Artemizjon, 209cm, 460p.n.Chr., Narodowe Muzeum Archeologiczne, Ateny



Ryc. 651. Praksyteles,
Afrodyta z Knidos
(kopia), Vw.p.n.Chr.,
Muzeum Watykańskie



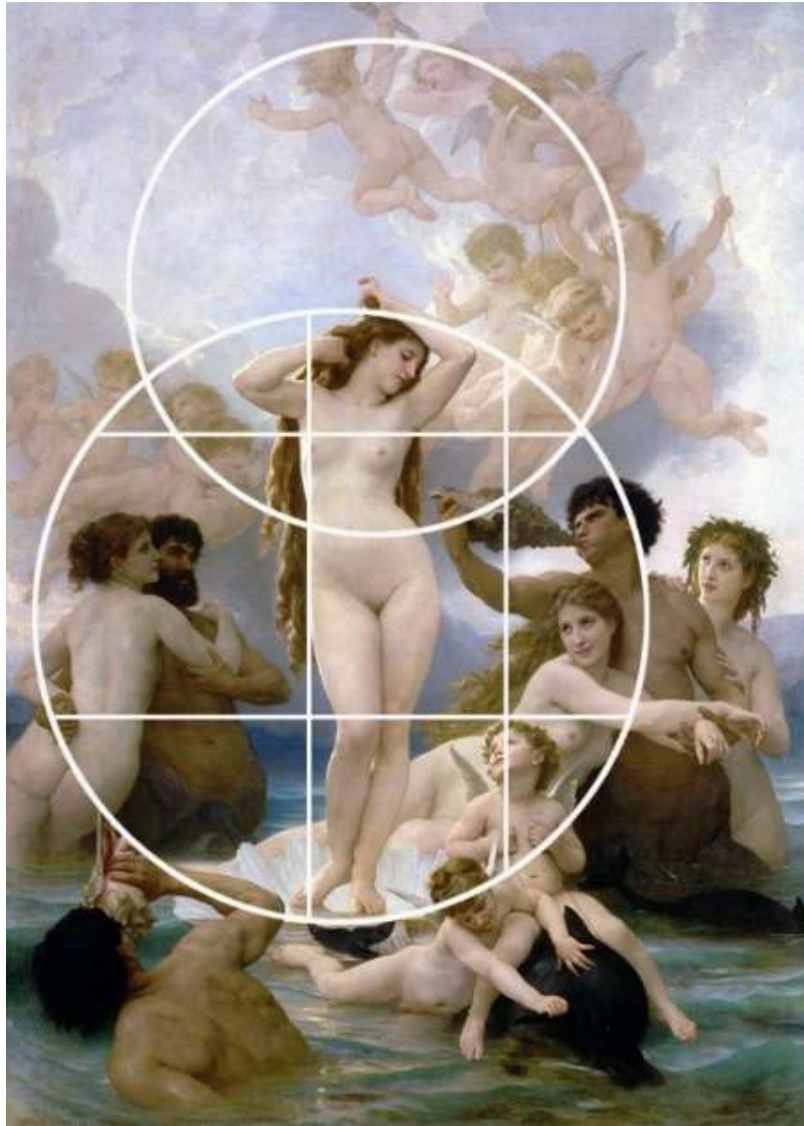
Ryc. 652. Mohini,
92x41cm, XIIw.,
Narodowe Muzeum
Indii, Nowe Delhi



Ryc. 653. Donatello.
Dawid, 158cm, 1440,
Muzeum Narodowe
Bargello, Florencja



Ryc. 654. Sandro Botticelli. Narodziny Wenus, 172,5x278,5cm, 1485,
Galeria Uffizi, Florencja



Ryc. 655. William-Adolphe Bouguereau. Narodziny Wenus, 300x218cm, 1879, Muzeum Orsay, Paryż

W czasach nowożytnych najważniejsze było to, że na analizie aktu oparto nauczanie nie tylko rzeźby i malarstwa, ale też architektury. Odbywało się to nie tylko w oficjalnych akademiach, ale również w prywatnym nauczaniu, jak w pracowni Rembrandta (ryc. 656-658). Nagie postacie, przede wszystkim kobiety, ozdabiały miejskie przestrzenie. W Warszawie są to pomniki Syreny i Nike. Architekci, na wzór greckiego Erechtejonu z przyjemnością umieszczali na portalach kariatydy lub atlasów, prezentujących umięśnione ciała (ryc. 659, 660). Również architekci krajobrazu ozdabiali swoje ogrody nagimi posągami, a nawet tworzyli ogrody w kształcie kobiecego ciała (ryc. 661). Podobnie jak w innych formach sztuki, fotografia odebrała realistycznym przestrzeniom wiarygodność. Wierność w stosunku do modelu przestała obowiązywać. Akt mógł uwiarygadniać nowe formy

obrazowania, na przykład kubistyczne, w których kobieca figura została przełożona na proste figury geometryczne (ryc. 662). Mógł tworzyć obrazy surrealistyczne, gdzie musimy się dobrze przyjrzeć, żeby odnaleźć kobiecy akt (ryc. 663). Akt stał się równocześnie ważnym tematem w fotografii, także fotografii artystycznej. Przez kilkanaście lat w Krakowie, odbywały się wystawy fotograficzne pod hasłem „Wenus 70”¹⁹⁸. Akty znalazły się w prestiżowych zbiorach sztuki (ryc. 664). Podobnie nagość stała się istotnym elementem w sztukach procesualnych, takich, jak performance (ryc. 665).



Ryc. 656. Adam Hoffman.
W pracowni, 26x35cm, 1960



Ryc. 657. Rembrandt udzielający
nauk w pracowni, Muzeum
Zamkowe, Weimar¹⁹⁹



Ryc. 658. Gustave Courbet. W pracowni, 361x598cm, 1855,
Muzeum Orsay, Paryż

¹⁹⁸ Anna Goguł (red.), Akt. Album fotograficzny, WAiF, Warszawa 1984

¹⁹⁹ Andrzej Chudzikowski. Rembrandt van Rijn, Ruch, Warszawa 1972, s. 75



Ryc. 659. Strażnicy przy bramie zamku w Dreźnie (fot. J. Rylke)



Ryc. 660. Jean-Baptiste Carpeaux. Taniec, 1865, Opera, Paryż



Ryc. 661. Charles Jenks. Pani Northumberlandia, 2012, Cramlington



Ryc. 662. Pablo Picasso,
Tancerka z Awinionu,
150x100cm, 1907



Ryc. 663. Salvador Dalí,
Hiszpania, 92x60cm, 1938,
Muzeum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam



Ryc. 664. Kishin Shinoyama. Dwa akty
widziane od tyłu, 19,8x30,6, 1968,
Muzeum Ludwig, Kolonia



Ryc. 665. Herman
Nitsch. Akcja II, 1965,
Wiedeń

Martwa natura

Martwa natura jest kompozycją złożoną z kwiatów, owoców i przedmiotów codziennego użytku, którą odtwarza się na obrazie. Dzieła o charakterze martwej natury znamy z końca pierwszego wieku, z czwartego stylu pompejańskiego. Jest to więc temat, który występował już w starożytności. Tam martwe natury stanowiły dekoracje jadalni. Stąd namalowano na ścianie produkty spożywcze oraz kuchenne utensylia (ryc. 666). Były świadectwem istnienia w rzymskiej społeczności miejskiej warstwy średniej. Martwe natury nie były tematem preferowanym w pałacach lub świątyniach, natomiast doskonale nadawały się do wnętrz mieszczańskich. Bardzo chętnie wykorzystywano je do zdobienia ścian w zwartej zabudowie nowożytnych miast, gdzie brakowało roślin i zwierząt. Gdzie tradycyjnie, do zdobienia wnętrz mieszkalnych wykorzystywano kwiaty i przedmioty zbytkowe. Taki wystrój dobrze był reprezentowany przez martwe natury. Stąd waga martwej natury w XVII wieku w Holandii i w XVIII wieku we Francji. Występują tam artyści specjalizujący się w malowaniu martwych natur. W Holandii są to tacy artyści, jak Jan Breughel, który był nazywany malarzem kwiatów. Między innymi współpracował on z Rubensem, ozdabiając namalowanymi kwiatami jego obrazy. Kolekcjonerstwo kwiatów w Holandii, szczególnie tulipanów, było odwzorowane w ówczesnej martwej naturze. Takie martwe natury tworzą atlasy roślin do oglądania ich przez kolekcjonera, a występujące przy kwiatach owady świadczą, że taki obraz oglądano z bliska i z niezwykłą uwagą. (ryc. 667). Forma martwej natury utrwaliła się w połowie XVII wieku. Komponowana była na trójkącie, którego wierzchołek określał przedmiot kuchenny, a pod nim były, wachlarzowo ułożone, kuchenne utensylia i produkty. Boczne światło ożywiało szklane i metalowe przedmioty oraz różnicowało kolory w świetle i cieniu kuchennych produktów. Podobnie, jak wcześniej różnorodne i drogie kwiaty, tak później na martwej naturze przedstawiano cenne wyroby, rzadkie kosztowne owoce i egzotyczne zwierzęta. Taka martwa natura stawała się symbolem zamożności domu (ryc. 668). Martwe natury często nie były tylko obrazami dekoracyjnymi, ale w latach, kiedy językiem sztuki była ikonologia, a przedmioty niosły znaczenie symboliczne, obrazy martwych natur były moralizatorskimi metaforami, takimi jak „*vanitas*” – marność. We Francji przykładem takiej symbolicznej martwej natury jest: „Martwa natura z atrybutami sztuki” (ryc. 669).

Martwa natura była poligonem dla testowania różnych metod warsztatowych w malarstwie. Nie było to tylko ustawienie przedmiotów w zespół barw i brył, ale też, według Davida Hockneya, martwe natury

były opracowane perspektywicznie poprzez użycie kamery otworkowej²⁰⁰. Specyfika martwej natury wywodzi się z dwóch źródeł. Pierwsze źródło, to możliwość realistycznego obrazu rzeczywistości. Od strony artysty jej specyfika polega na tym, że martwą naturę komponujemy nie na obrazie, ale tworzymy najpierw z przedmiotów tworzących martwą naturę jej model przestrzenny i barwny, który następnie odtwarzamy na obrazie. Stąd martwa natura, obok aktu, jest wykorzystywana do kształcenia artystycznego. Nauczyciel ustawia martwą naturę, którą odtwarza uczeń. Uczy się w ten sposób realistycznego odtwarzania przedmiotów. Do XIX wieku pozwalało to na wykonanie realistycznego przedstawienia rzeczywistości w pracowni. Wykorzystała to pierwsza zachowana fotografia Louisa Daguerra, czyli dagerotyp. Została zaprojektowana podobnie, jak klasyczne martwe natury, na trójkącie, z bocznym oświetleniem (ryc. 670). Drugim źródłem, wykorzystywanym w martwej naturze, jest możliwość testowania eksperymentów w sztuce. Przy przekształcaniu przedmiotów realistycznych w płaski obraz, w różnych modernistycznych poszukiwaniach obrazowania, martwa natura była modelem rzeczywistości bardzo użytecznym. Dawała możliwość takiego ułożenia przedmiotów, które ułatwiało ich przekształcenie w zamierzony obraz. W XX wieku ułożenie martwej natury i analiza form w celu przeprowadzenia ich syntezy, stanowiła podstawę kubizmu. Wyróżnia się, w procesie formowania kubizmu, jego etap analityczny i etap syntetyczny (ryc. 671). Martwa natura stanowiła podstawę poszukiwań kolorystycznych polskiej grupy KP (Komitet Paryski) Jak pisał W 1935 roku Stanisław Szczepański: „Członkowie grupy, hołdujący futurystom i kubizmom w chwili wyjazdu z kraju – po latach studiów muzealnych i sondowania współczesnych prądów w malarstwie, podjęli – w większości swojej, linię zagadnień artystycznych od Poussina (...) aż do Bonnard. Scharakteryzować ową linię można jako budowanie obrazu z zestawień kolorystycznych (nie z różnicowań), z których wynika również rysunek obrazu: rozwiązanie bryły i planów (tj.: 3-ciego wymiaru) przez zestawienie kontrastujących barw, a nie przez modelowanie (rozjaśnianie, przyciemnianie)”²⁰¹ (ryc. 672). Jako przykład martwej natury przedstawię też swoją pracę, w której użycie koloru i zestawu form wykorzystuje doświadczenia popartu. Przełamany jest też w niej statyczny, płaski albo oparty na trójkącie, układ (ryc. 673).

²⁰⁰ David Hockney i Martin Gayford. Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera, Rebis, Poznań 2022, op. cit. s. 222

²⁰¹ Stanisław Szczepański. KP, Ruchoma Wystawa Sztuki, 1935, za: Jerzy Wolff. Zygmunt Waliszewski, RUCH, Warszawa 1969, s. 72



Ryc. 666. Martwa natura z Villa di Giulia Felice, Pompeje, lw.



Ryc. 667. Jan Breughel Starszy. Kwiaty, 65x45cm, 1606, Pinakoteka Ambrozjańska, Mediolan



Ryc. 668. Marten Boelema de Stomme. Martwa natura z Nautilusem, 50x38cm, 1645, Muzeum Hallwyl, Sztokholm.



Ryc. 669. Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Martwa natura z atrybutami sztuki, 112x140,5cm, Ermitaż. Sankt Petersburg



Ryc. 670. Louis Daguerre. Martwa natura, 1837



Ryc. 671. Georges Braque. Szklanki i butelki, 48x62cm, 1913,



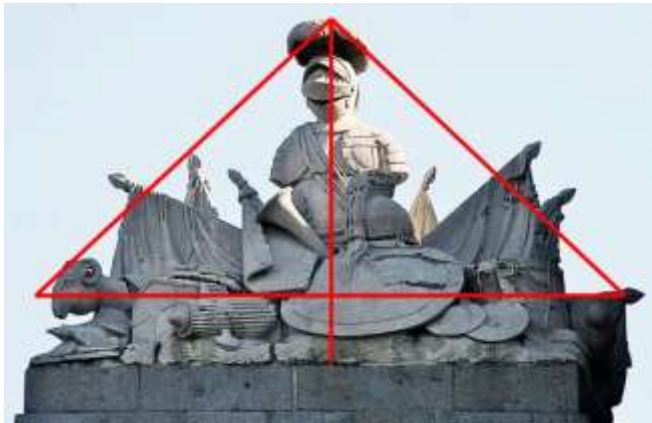
Ryc. 672. Zygmunt Waliszewski.
Martwa natura, 61x88cm, 1935,
Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 673. Jan Rylke. Martwa
natura, 60x72cm, 1987

W architekturze i rzeźbie architektonicznej, martwe natury, to przede wszystkim wazy i elementy dekoracyjne zdobiące kapitele kolumn. Spośród nich najbliższe klasycznej martwej naturze są panoplia, czyli łupy wojenne, którymi zdobiono antyczne łuki triumfalne. Zakomponowane były, podobnie jak inne martwe natury, na trójkącie z wachlarzowato rozłożonymi sztandarami i elementami uzbrojenia (ryc. 674, 675). W architekturze krajobrazu martwa natura stała się istotnym elementem ogrodnictwa w Chinach, gdzie tworzących ogrody na ławach i w Japonii, gdzie utworzono specjalny odłam florystyki, zwanej ikebana. Klasyczny podręcznik ikebany *Kaō irai no Kadensho* z licznymi ilustracjami został wydany w 1486 roku. Układanie ikebany było określone formalnie. Klasyczna aranżacja *shōka* z *Sōka Hyakki* była wykonywana na trzech poziomach. Najwyższy poziom reprezentował niebo, pośredni człowieka, a najniższy ziemię (ryc. 676). W Europie

ikebana ulegała modyfikacji. W Polsce benedyktyn tyniecki, ojciec Hironim Kreis, tworzył ikebany o wymowie chrześcijańskiej (ryc. 677).



Ryc. 674. Antonio Aguado. Panoplia na Bramie Toledo. 1827, Madryt



Ryc. 675. Carl August Richter, Zygmunt Vogel. Łuk Triumfalny, 1809



Ryc. 676. Mary Averill. Ikebana shōka z Sōka Hyakki, 1913



Ryc. 677. Hieronim St. Kreis OSB. Niedziela Wielkiego Postu, 2014, Tyniec (fot. Lech Wdowiak)

Pejzaż

W starożytności pejzaż był przedstawiany w sposób symboliczny. Polujący na lwy asyryjski władca nie był przedstawiany na tle pejzażu. W Egipcie i w Grecji występowały zwierzęta i kwiaty, ale wyłącznie jako oprawa ludzkich działań lub, jak na Krecie, jako dekoracja. Dopiero w Rzymie, z zachowanych pompejańskich fresków, możemy odtworzyć ogród idealny, ale również on stanowi wylistowanie kwiatów, drzew i zwierząt, a nie pejzaż (ryc. 678). Także podobny charakter mają średniowieczne wizerunki raju czy arki Noego. W renesansie pejzaż stanowi tło dla rozgrywanych scen, chociaż, jak w „Burzy” Giorgiona, czy w „Powrocie z polowania” Bruegla, staje się ważniejszy od wyobrażonych na obrazie postaci. Jest jednak pejzażem skonstruowanym, a nie zobrazowanym.

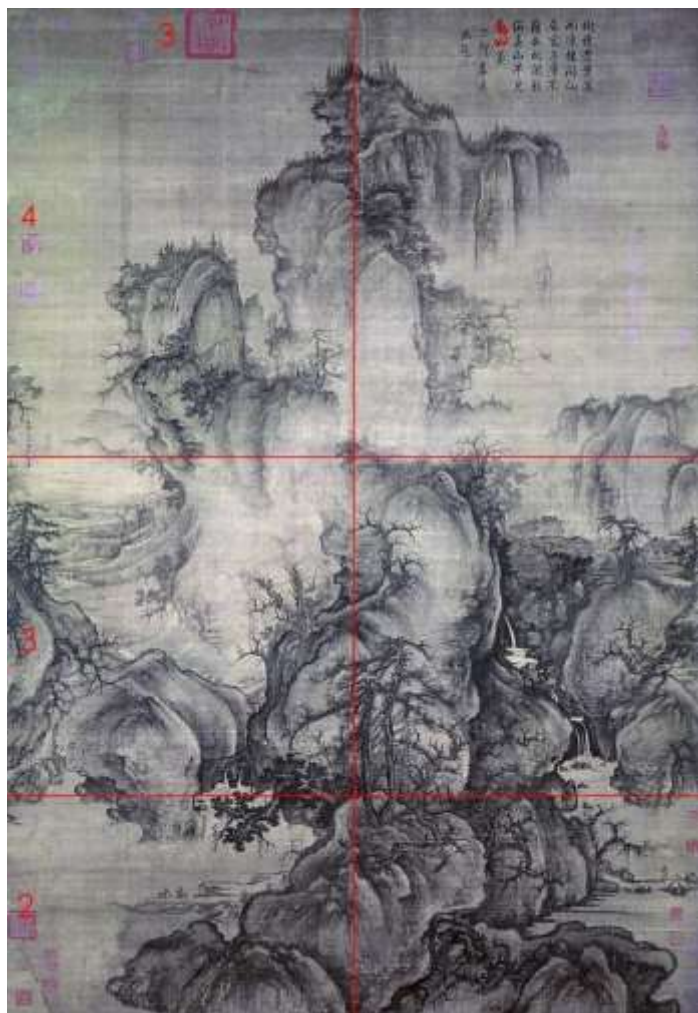


Ryc. 678. Fresk z willi Liwii, Rzym.

Dobrze taką formę pejzażu opisali twórcy chińscy: „Obraz to malowanie. To obserwowanie rzeczy i uchwycenie prawdy o nich. [Prawdę o] wyglądzie zewnętrznym rzeczy należy odczytywać z ich wyglądu zewnętrznego, a [prawdę o] wewnętrznej rzeczywistości rzeczy – wydobyc z ich wnętrza. Nie wolno wyglądu zewnętrznego brać za rzeczywistość wewnętrzną. Jeśli ktoś nie rozumie tej metody, jego obrazy mogą być tylko podobne do rzeczywistości, ale nigdy nie będą prawdziwe”²⁰². Obrazy pejzażowe były w Chinach malowane na zwojach pionowych, co z trudnością się przekładało na rzeczywisty pejzaż, który raczej występuje w układzie horyzontalnym. Stąd kompozycja takich pejzaży, została opracowana na geometrycznej siatce prostokątnej, w której pozioma odległość została przeniesiona na odległość

²⁰² Jing Hao. Zapiski o sztuce pędzla, w: Adina Zemanek (red.). Estetyka chińska, Universitas, Kraków 2007, s. 179-184, s. 180

pionową w proporcji 2 – 3 – 4 (ryc. 679). Artyści chińscy osiągnęli taką precyzję w przedstawianiu proporcji, że mogli pominąć większość artefaktów składających się na pejzaż, skupiając się na wybranych jego elementach (ryc. 680).



Ryc. 679. Guo Xi. Wczesna wiosna, 158,3x108,1cm, 1072, Muzeum Pałacowe, Tajpej



Ryc. 680. Zhu Da. Ryby i skały, 135,3x61cm, 1699, Muzeum Metropolitana, Nowy Jork

Podobnie jak martwa natura, także pejzaż stał się ważnym tematem w malarstwie holenderskim. W zwartej zabudowie miejskiej pejzaż był istotnym elementem wystroju mieszczańskiego wnętrza. Nie był to pejzaż malowany z natury, ale skomponowany z poszczególnych elementów. Na obrazie Jacoba van Ruisdaela widzimy dość prostą kompozycję złożoną z czterech trójkątów. Jeden zawiera niebo, drugi wodę, a pozostałe dwa skaliste krajobrazy, jeden cywilizowany, z chatą, pasterczem i owcami, oraz drugi, dziki (ryc. 681).

W Holandii, której potęga opierała się na handlu morskim, obrazy marynistyczne odgrywały dużą rolę. Wymagały od artysty dobrej orientacji w sztuknictwie, ponieważ błędy w tej materii dyskwalifikowały artystę. Także tu kompozycja jest dość prosta. Piramidy żaglowców skupiają wzrok na odległej morskiej perspektywie (ryc. 682). Nieco inaczej komponowano pejzaże we Włoszech. Spuścizna antyku, która fascynowała Anglików spowodowała, że artyści we Włoszech malowali dla nich pejzaże z antycznymi ruinami i mitologicznym sztafażem. Opracowali formę takiego pejzażu na wzór teatralnej sceny, bo przeważnie zarabiali na życie, malując teatralne dekoracje. Mamy więc po bokach kulisy, mamy scenę, na której rozgrywa się akcja zaczerpnięta z mitologii, a w tle widzimy „horyzont”, czyli pejzaż. Oczywiście jest to konwencjonalny pejzaż teatralny (ryc. 683). Podobnie malowali pejzaże francuscy twórcy scen parkowych, tacy jak Antoine Watteau. Dopiero romantycy zmienili formułę tworzenia pejzaży. Obowiązywała w nich romantyczna zasada współodczuwania. Pejzaż miał wyrażać rozterki duszy. Oglądający obraz miał przeżywać doznania, które kierowały artystą tworzącego ten pejzaż. Stąd akcent położony został na centrum obrazu, wokół niego wirowały elementy ziemi i nieba, oddające nastrój pejzażu. Takie obrazy tworzyli Caspar Dawid Friedrich i Wiliam Turner. W obrazie Friedricha księżyc jest umieszczony w centrum, określonego przez złote proporcje, obrazu. Gwiazda wyznacza mocny punkt złotego podziału (ryc. 684) Także u Turnera centrum obrazu określają linie złotego cięcia i tam można znaleźć fragmenty realistycznie oddanego statku, wokół niego szaleje śnieżna burza, uchwycona w abstrakcyjnym wirowaniu wiatru (ryc. 685). Podobny charakter miał późniejszy obraz Iwana Ajwazowskiego: „Dziewiąta fala” (ryc. 686).

Na początku XIX wieku wzrosła ranga pejzażu, z jednej strony przez rozwój na kontynencie parków krajobrazowych, z drugiej strony przez przyznawanie, od 1817 roku, w kategorii „krajobraz historyczny”, „Prix de Rome”, czyli Nagrody Rzymskiej. Powstała cała grupa pejzażystów czerpiących natchnienie z natury. Ich aktywność artystyczna i społeczna spowodowała, że ukształtował się jako styl realizm, czyli postawa, w której wzory czerpiemy z obserwacji rzeczywistości. Oczywiście wykonywano serie szkiców, ale sam obraz opracowywano w pracowni. Ważne było uchwycenie prawdy natury, a nie bezpośrednie jej odtwarzanie (ryc. 687, 688). Obrazy w plenerze malowali dopiero impresjoniści, którzy doprowadzili realizm do perfekcji, zwracając uwagę na światło, porę dnia i pogodę. Przykładem takiego malarza był Claude Monet, który specjalnie założył ogród, w którym mógł

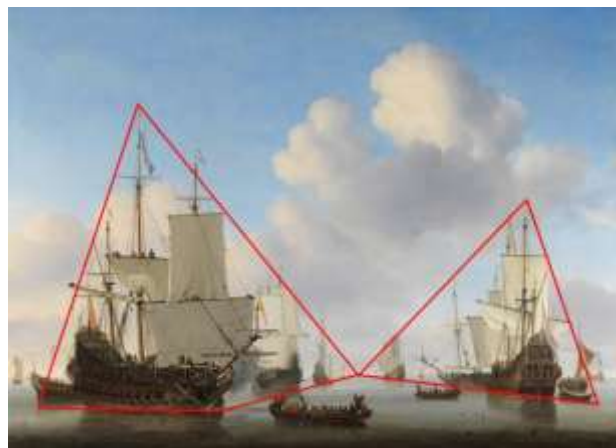
malować, zaprojektowane przez siebie, parkowe scenerie (ryc. 689). Monet, podobnie jak inni impresjoniści, był zafascynowany japońskimi drzeworytami typu: ukiyo-e (obrazy przepływającego świata). Te obrazy przepływającego świata, to także serie pejzaży skupionych na istotnej dominancie. Należały do gatunku meisho-e (malowanie słynnych widoków). Powstały w ten sposób serie drzeworytów, takich jak: Katsushiki Hokusai'a „36 widoków na górę Fudzi” (ryc. 690) i Hiroshige Andō „Sto widoków Edo”(ryc. 691).

Modernizm, po doświadczeniach futuryzmu i kubizmu, starał się uchwycić istotę pejzażu w abstrakcyjnym znaku. Tak Władysław Strzemiński namalował serię morskich pejzaży (ryc. 692). Na koniec jeden z moich plenerowych pejzaży. Co prawda nie komponowałem go w matematyczny sposób, ale po sprawdzeniu można powiedzieć, że podobnie jak przy innych pejzażach złote proporcje także w nim można dostrzec. Widocznie mamy te proporcje wpisane w naszą podświadomość (ryc. 693).

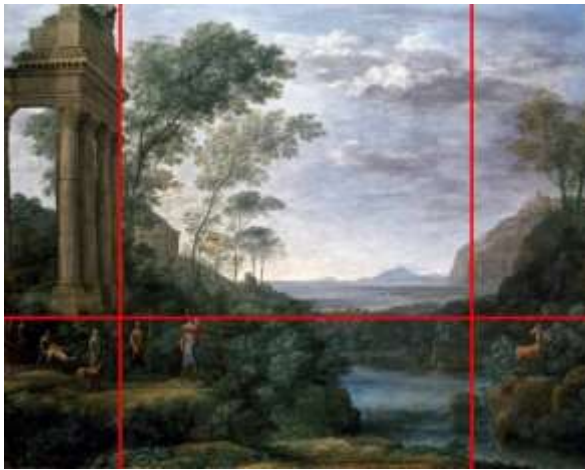
Pejzaż stał się istotnym elementem fotografii. William Talbot, twórca kalotypii, która powielala obraz z negatywu, zanotował w 1845 roku, jako jedną z pierwszych fotografii, pejzaż Szkocji (ryc. 694). Jeden z ważniejszych amerykańskich fotografów Ansel Adams specjalizował się w fotografowaniu górskich pejzaży (ryc. 695).



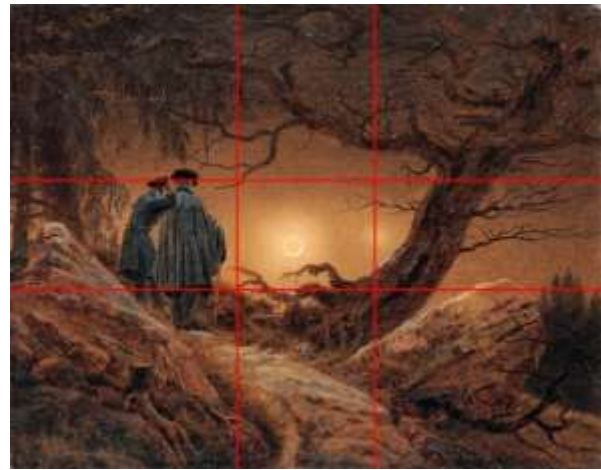
Ryc. 681. Jacob van Ruisdael. Wodospad, 108x142,5cm, 1699, Ermitaż, Sankt Petersburg



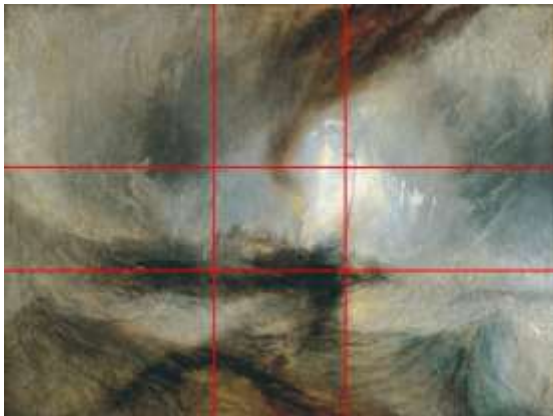
Ryc. 682. Willem van de Velde. Holenderskie statki, 86,8x120cm, 1665, Rijksmuseum, Amsterdam



Ryc. 683. Claude Lorrain.
Krajobraz z Askaniuszem,
120x150cm, 1682, Muzeum
Ashmolean, Oxford



Ryc. 684. Caspar David Friedrich.
Dwóch mężczyzn i księżyc,
33x44,5cm, 1819, Galeria, Drezno



Ryc. 685. William Turner. Burza
śnieżna, 91x122cm, 1842, Tate,
Londyn



Ryc. 686. Iwan Ajwazowski. Dzie-
wiąta fala, 221x332cm, 1850, Mu-
zeum Rosyjskie, Sankt Petersburg



Ryc. 687. Józef Chełmoński. Szkic do obrazu i obraz „kuropatwy”,
123x199cm, 1891, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 688. Leon Wyczółkowski.
Orka na Ukrainie, 73x121,5cm,
1892, Muzeum Narodowe, Kraków



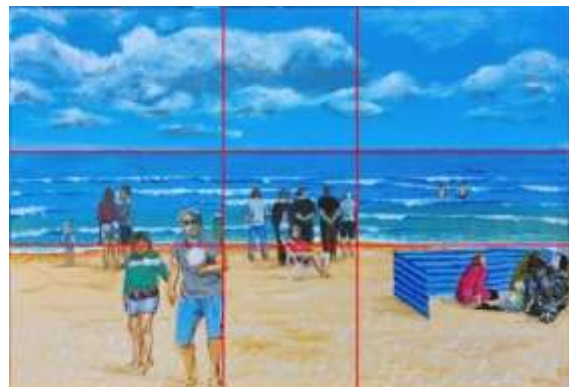
Ryc. 689. Claude Monet.
Ogród, 81,6x92,6cm, 1900,
Muzeum Orsay, Paryż

Ryc. 690. Hiroshige Andō. Sosna w kształcie księżyca na wzgórzu Ueno, 36x23cm, 1857, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 691. Hokusai Katsushika. Wielka fala w Kanagawie, 25,7x37,9cm, 1830

Ryc. 692. Władysław Strzemiński. Pejzaż morski, 20x26cm, 1933, Muzeum Sztuki, Łódź



Ryc. 693. Jan Rylke. Sianożęty, 50x75cm, 2022,



Ryc. 694. William Fox Talbot.
Loch Katrine, 19x22,5cm, 1845,
Muzeum Sztuki. Birmingham



Ryc. 695. Ansel Adams. Mount
Williamson — oczyszczanie burzy,
1944

Sztuka abstrakcyjna

Abstrakcja, myślenie abstrakcyjne, były obecne już u zarania sztuki. Abstrakcyjne znaki, symbole i piktogramy omawiałem wcześniej. Gigantyczne formy abstrakcyjne, takie jak piramidy i obeliski, charakteryzują właściwie każdą kulturę. Przez większość epok ornamenty wykorzystywały powtarzalne formy abstrakcyjne (ryc. 696). Nie tylko ornamenty architektoniczne, ale także te codzienne, realizowane w haftach, koronkach i wzorach na kilimach (ryc. 697). Jednak malarstwo abstrakcyjne, które powstało na przełomie XIX i XX wieku, nie korzystało z tej tradycji. Jak pisze Gombrich: „Sztuka abstrakcyjna XX wieku nie szuka swoich przodków wśród skromnego rzemiosła i projektowania dekoracji (...) Podkreślanie przez Ruskina ekspresyjnych, „grafologicznych” cech spontanicznej pracy rąk, porównanie przez Wornuma ornamentu do muzyki jako sztuki, a przede wszystkim zanikanie iluzjonizmu na rzecz czysto formalnego porządkowania elementów, nie mówiąc już o gorączkowym poszukiwaniu autentycznej, nowej sztuki będącej wyrazem nowych czasów – to wszystko składa się na narodziny i uznanie malarstwa abstrakcyjnego”²⁰³. Pierwsi abstrakcyjniści powoływali się na muzykę jako formalną inspirację do swoich obrazów. Szwedzka artystka Hilma af Klimt, była zafascynowana teozofią i antropozofią. Jak pisała w dzienniku: „Obraz został namalowany bezpośrednio „ode mnie”, bez żadnych wstępnych szkiców i z wielką siłą. Nie miałam pojęcia, co obraz miał przedstawiać, a mimo to pracowałam szybko i pewnie, nie zmieniając ani jednego pociągnięcia

²⁰³ Ernest H. Gombrich. Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej, Universitas, Kraków 2009, s. 61

pędzla”²⁰⁴ (ryc. 698). Z muzyką był związany Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, litewski malarz, który był również kompozytorem. W latach 1906-1907 namalował cykl, inspirowanych muzyką, obrazów: „Stworzenie świata” (ryc. 699). Po tych mistycznych doświadczeniach z abstrakcją nastąpiła kilkuletnia przerwa, spowodowana zmianą paradygmatu w sztuce, chociaż późniejsi artyści antydatowali swoje prace, żeby jako twórcy abstrakcjonizmu, utrzymać w tej dziedzinie palmę pierwszeństwa. Ci artyści, zafascynowani abstrakcją, nie wywodzili się już z nurtu secesji, z jej fascynacją przeżyć mistycznych, ale czerpali z doświadczeń kubizmu, futurizmu i konstruktywizmu. Była to sztuka w mniejszym stopniu spontaniczna, a w większym stopni zdyscyplinowana. Abstrakcję geometryczną najpełniej wyrażała holenderska grupa de Stijl, wywodząca się z jednej strony z teozofii, a z drugiej strony z kalwińskiego ikonoklazmu. Grupę tworzyli nie tylko malarze, ale też designerzy, rzeźbiarze i architekci. Operowali oni prostymi liniami, płaszczyznami i bryłami. Podczas, gdy kubizm i futurizm starał się maksymalnie uprościć i ustrukturalizować rzeczywistość zewnętrzną, oni budowali formy od podstaw (ryc. 700-703). Jak pisał w 1918 roku na łamach „De Stijlu” Theo van Doesburg: „Czysta myśl nie zawierająca wyobrażenia opartego na zjawiskach, w której ich miejsca zajmują cyfry, wymiary, relacje i linia abstrakcyjna, przejawia się jak racjonalność w filozofii chińskiej, greckiej i niemieckiej, oraz w postaci piękna w neoplastycyzmie naszych czasów”²⁰⁵. Geometryczna abstrakcja miała swoje korzenie także w fascynacjach świata mechanicznego owych czasów. Jak pisał w 1930 roku Ezra Pound: „Wydaje się możliwe, iż w naszych czasach człowieka uprawiającego sztuki plastyczne, odróżniającego doskonałość od przeciętności i miernoty, prędzej zainspirują części maszyny lub maszyna jako całość niż wędrówki po galeriach malarstwa i rzeźby ... nie dlatego, że wprowadzona w ruch prasa jest przyjemniejsza dla oka niż obraz Cosimo Tury, ale dlatego, że większość ludzi nie postrzega raczej niczego jako formy”²⁰⁶. Babcia mi opowiadała, jak jeszcze w carskiej Rosji, na wernisażach awangardowych wystaw, artyści malowali sobie kubiki na twarzach. Tam kubizm przeszedł w swoistą abstrakcję nazwaną konstruktywizmem. Objawił się nie tylko w malarstwie, ale też w

²⁰⁴ Hilma z Klint. Pionier abstrakcji, 16.2 2013 – 26.5 2013, Modornamuseet, Sztokholm (online) <https://www.modornamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/topics/> (pobrane 16.06.2025)

²⁰⁵ Paul Overly. De Stijl, WAiF, Warszawa 1979, s. 79

²⁰⁶ Ezra Pound. Sztuka maszyny i inne pisma, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 85-86

architekturze. Przykładem Wieża Tatlina, czyli pomnik III Międzynarodówki, który miał liczyć 400 metrów wysokości. Sam pomnik nie powstał, zachowały się tylko zdjęcia makiety tego pomnika (ryc. 704). W Polsce żyła i pracowała rosyjska konstruktywistka Katarzyna Kobro, która tworzyła konstruktywistyczne rzeźby. Ona oraz Henryk Stażewski, jako abstrakcyoniści, uczestniczyli w grupach artystycznych Blok i Pre-asens. Z doświadczeń De Stijlu zaczerpnięto w tych pracach zestaw podstawowych kolorów, a z konstruktywizmu operowanie płaszczyznami (ryc. 705, 706). Taka racjonalna, geometryczna abstrakcja trwała do połowy XX wieku, kiedy zastąpiła go abstrakcja gestu lub „taszyzm”, czyli plamistość. Podstawy racjonalne w myśleniu abstrakcyjnym, zastępowana w tych obrazach, spontaniczność i ekspresja. Korzenie tego ruchu tkwiły w chińskiej i japońskiej kaligrafii, w której znak przekazywał nie tylko znaczenie, ale również ekspresję znaku i emocję kaligrafa. Zang Yanyuan tak pisał o technice Gu Kaizhi: „Technika pędzla Gu Kaizhi pełna jest siły i wigoru oraz nieustannego ruchu. Jego kreski obracają się i sięgają bardzo daleko, ich melodia jest lekka i spokojna. Poruszają się jak szalejąca wichura i szybki piorun”²⁰⁷ (ryc. 707). Ten styl rozwinął się szybko znajdując wielu odbiorców. Popularność zyskała w połowie XX wieku nawet, malująca spontanicznie wiele abstrakcyjnych obrazów, małpa Congo (ryc. 708, 709). Ja także takie abstrakcyjne obrazy malowałem na dyplomie w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (ryc. 710). W malarstwie ten nurt trwał niedługo, ale mocno jako styl organiczny, odcisnął się na rzeźbie, architekturze i architekturze krajobrazu, (ryc. 711, 712). Zdominował design, w którym opływowe, aerodynamiczne formy, kojarzyły się nie tylko z szybkością, ale także z naturalnym wpisywaniem się w świat organiczny (ryc. 713). W architekturze zyskały na znaczeniu płynne formy (ryc. 714). Jako naturalna kontynuacja geometrycznej i ekspresjonistycznej abstrakcji powstał op-art, czyli abstrakcja operująca złudzeniami optycznymi (ryc. 715). Abstrakcja stała się doskonałym narzędziem w rękach kolorystów, służąc rozgrywce zestawień barwnych (ryc. 716). Jako gatunek, abstrakcjonizm stał się domeną sztuki XX wieku. Jego zakończenie dość wyraziście podsumował Anastazy Wiśniewski, tworząc „tape art”, czyli malując swobodnie czerwoną kratkę na białym tle, co łączyło abstrakcję geometryczną z kaligraficzną w banalny pop art. (ryc. 717). Bardziej pozytywnie zamknęła

²⁰⁷ Chang Chung-yuan. Spokój duszy odzwierciedlony w chińskim malarstwie, w: Adina Zemanek (red.). Estetyka chińska, Universitas, Kraków 2007, s. 242-265, s. 250

abstrakcjonizm Dorota Sak, wracając do sztuki ornamentalnej, czyli do korzeni sztuki abstrakcyjnej (ryc. 718).



Ryc. 696. Płytki Iznicka, 24,6x24cm, 1560, Muzeum Sztuki Islamskiej, Katar



Ryc. 697. Michał Chamuła. Kilim, 192x115cm, 1920



Ryc. 698. Hilma af Klint. Chaos nr 2, 1906



Ryc. 699. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Stworzenie świata I, 1906



Ryc. 700. Theo van Doesburg.
Podstawowe środki wyrazu malarstwa.
1924.



Ryc. 701. Theo van Doesburg.
Projekt wnętrza,
26x21cm, 1925, Rijksmu-
zeum, Amsterdam



Ryc. 702. Sonia Delaunay. Jednocze-
sne kontrasty, 46x55cm, 1913,
Muzeum Thyssen Bornemisza, Madryt



Ryc. 703. Georges Van-
tongerloo. Kompozycja,
12x12x18cm, 1919, Galeria
Malborough, Londyn



Ryc. 704. Władimir Tatlin. Pomnik III Międzynarodówki, 1919



Ryc. 705. Katarzyna Kobro. Kompozycja przestrzenna, 40x64x40cm, 1929, Muzeum Sztuki, Łódź



Ryc. 706. Henryk Stażewski. Kompozycja, 73x54cm, 1929, Muzeum Sztuki, Łódź



Ryc. 707. Gu Kaizhi. Kaligrafia ze Zwoju napomnień, 25x25cm, Vw., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 708. Pierre Soulages. Malowanie, 193,4x129,1cm, 1948-49, MoMA, Nowy Jork



Ryc. 709. Congo. 38 sesja, 36.5x52cm, 1958



Ryc. 710. Jan Rylke. Kompozycja abstrakcyjna, 130x99,5cm, 1967-68, Muzeum ASP, Warszawa



Ryc. 711. Barbara Hepworth, Matka i dziecko, 1934, Tate, Londyn



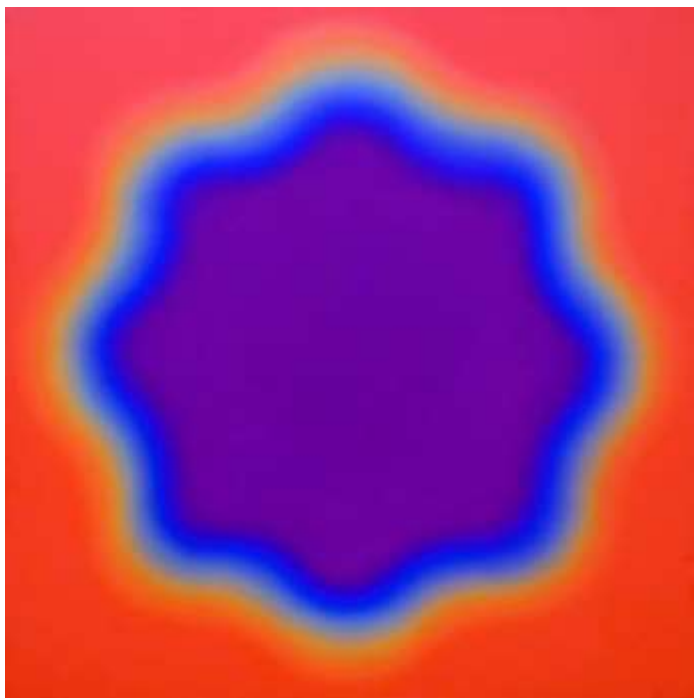
Ryc. 712. Roberto Burle Marx. Projekt ogrodu, 86x142cm, 1948, MoMA, Nowy Jork



Ryc. 713. Harley Earl. Cadillac Eldorado, 1959



Ryc. 714. Kenzō Tange. Stadion Narodowy Yoyogi, 1964, Tokio



Ryc. 715. Roman Opałka. M39, 203x203cm, 1969



Ryc. 716. Joanna Krzysztoń. 100x70, 2024



Ryc. 717. Anastazy B. Wiśniewski. Tapeart. Sztuka dla ludzi, 47, 46, 45, 169x76cm, 1988



Ryc. 718. Dorota Sak. Ogród niepamięci, 150x100cm, 2020

Rozdział 11 – Recenzje

Patrzymy uważnie
Jak autor wypadnie

Janusz Skalski. Recenzja książki profesora Jana Rylke „Formalizm w sztuce”

Książka zawiera 305 stron z ilustracjami, które są istotnym dopełnieniem zagadnień poruszanych w tekście. Materiały ilustracyjne stanowią około 50% objętości książki i są to reprodukcje dzieł sztuki, które autor pozyskał z różnych źródeł oraz samodzielnie wykonane analityczne wykresy i schematy. W tym obszernym zestawie materiału ilustracyjnego, są również reprodukcje dzieł samego autora książki a także wybranych artystów, z kręgu jego znajomych. Edytorski układ kompozycyjny książki jest podzielony na trzy części; abstrakt, wprowadzenie i 10 rozdziałów opatrzonych własnymi tytułami. Rozdziały są podzielone na podrozdziały, które też mają oddzielne tytuły. Wszystko to utwierdza nas w przekonaniu, że mamy do czynienia z dziełem naukowym. Czy na pewno dziełem naukowym, czy może obiektem lub artefaktem jakiejś współczesnej formy sztuki? Rodzi się pytanie, dlaczego mogło powstać w głowie recenzenta takie podejrzenie? Ano, dlatego, że w abstrakcie i we wprowadzeniu, autor deklaruje, że jest czynnym artystą malarzem. Tego rodzaju deklaracja mogłaby każdego skłonić do przypuszczenia, że prof. Jan Rylke, jako poszukujący i awangardowy artysta, mógłby stworzyć coś takiego, co niby miałoby formę książki a nie byłoby przeznaczone do czytania, tylko do kontestacji. Pozwolę sobie na trochę fantazji. Na przykład, autor mógłby w środku, między okładkami umieścić karteczkę z napisem, „całą treść książki możesz przeczytać na moich wytatuowanych plecach”. I co? Czytałibyśmy. Ale dzięki Bogu nic takiego nie zaistniało i mamy do czynienia z prawdziwym dziełem naukowym.

Autor recenzji jako były doktorant prof. Jana Rylke, dobrze zapamiętał jego wskazówki, które dotyczyły sprawnej metody oceny pisemnych prac naukowych. Mianowicie, w każdej pracy naukowej najważniejszą rzeczą, która pozwala ją zrozumieć i ocenić, jest wnikliwe przeanalizowanie wstępu (wprowadzenia) i spisu rozdziałów. Z czasem już jako recenzent prac magisterskich i licencjackich, zrozumiałem, jak doskonała jest ta metoda i ile czasu można dzięki niej zaoszczędzić, kiedy mamy do przeanalizowania dzieła liczące kilkaset stron tekstu. W redagowaniu poniższej recenzji posłużyłem się tą metodą. Zaczniemy od spisu rozdziałów, który sam w sobie jest niezwykle intrygujący. Nazwy i następstwo kolejnych rozdziałów po sobie, świadczą o

przemyślanym i konsekwentnym działaniu analitycznym autora. Poza tym, kiedy tak badawczo przyjrzeć się tej stronie z pozycji fenomenologii percepcji, to można dostrzec, samoistny układ kompozycyjny, o charakterze typograficznym. Nadmiar wielokrotnie użytych tam słów „forma” i „perspektywa”, zaczyna przypominać układ stron z przedwojennych manifestów twórczych formistów, futurystów, kubistów czy innych „...istów”. W takim skojarzeniu nie ma nic nadzwyczajnego. Autor dzieła musi się liczyć z taką reakcją, bo takie jest oddziaływanie dostrzeganych form (napisy) i zawartych w nich treści, kiedy są umieszczone na płaszczyźnie. Tak działa plakat.

W pierwszym rozdziale autor omawia pojęcie formy jako pojedynczego tworu rozpoznawanego w procesie percepcyjno - analitycznym. Według autora książki, forma jako dzieło przestrzenne jest składową materii i energii, w której znaczącą rolę odgrywa grawitacja. Ale już w rozdziale 10, autor wyjaśnia, że temat obrazu (portret, martwa natura czy pejzaż) też można interpretować, jako formę przedstawienia. Tam przestrzeń i grawitacja a tu płaszczyzna, trochę trudno się w tym połączyć. Nie dziwię się temu, pojęcie „ formy”, tak często używane w sztuce, jest trudne do zdefiniowania. W dalszych rozdziałach autor opisuje i klasyfikuje różne dostrzegane przez nas konfiguracje form w otaczającej nas ikonosferze²⁰⁸. Podział i nazwa tych konfiguracji oraz analityczna ocena ich wzajemnych relacji, wydają się być najistotniejszym odkryciem autora. Z tego spisu, niepokoi mnie tytuł i zawartość 8 rozdziału i jego tytuł. Tytuł 8 rozdziału „Didaskalia” wydaje się być zbyt nonszalancki w odniesieniu do treści całej książki. Rzeczywiście to, co tam jest, to trochę miszmasz. Umieszczona tam treść i ilustracje, daleko odbiegają od wiodącego tematu całej książki. Dlatego, moim zdaniem, ten rozdział powinien być umieszczony na końcu książki. Ale to moja opinia i autor może na to spokojnie machnąć ręką. Nie wiem, czy wypada zgłaszać autorowi pewne sugestie, ale wydaje się, że w tym właśnie rozdziale, w podtytule „Standaryzacja”, powinni być wymienieni tacy XIX wieczni naukowcy jak; J. N. Durand²⁰⁹ i G. Monge. Monumentalne dzieło J. N. Duranda o architekturze, wywarło ogromny wpływ na XIX - wieczną architekturę,

²⁰⁸ Zawsze wydawało mi się, że autorem pojęcia „ikonosfera” był Mieczysław Porębski. M. Porębski: Ikonosfera. PWN, Warszawa 1972.

²⁰⁹ Jean-Nicolas-Louis Durand (1760 – 1834). Architekt i badacz architektury, profesor Politechniki Paryskiej autor monumentalnego dzieła wydanego w 1801 roku; „Zbiór i zestawienie budynków wszelkiego rodzaju, starożytnych i współczesnych”. (*Receuil et parallele des edifices en tout genre, anciens et modernes*), Wszystkie obiekty przedstawione w tej samej skali.

ponieważ dzięki niemu, architekci uzyskali dostęp do ogromnej ilości klasycznych i średniowiecznych budowli, zinwentaryzowanych w jednej skali. W rezultacie narodził się w architekturze eklektyzm, a wraz z nim XIX - wieczne malarstwo i rzeźba. Narodziny nowoczesnego myślenia o sztuce, czyli to, co w uproszczeniu wynika z treści książki, to przede wszystkim artystyczny i ideowy spór z eklektyzmem. Drugi z wymienionych, to G. Monge²¹⁰ twórca geometrii wykreślnej, z której korzystamy do dziś, niezależnie czy projektujemy na papierze czy w komputerze.

Sam tytuł rozdziału 9, „Formalny podział sztuki” wydaje mi się, że może być różnie interpretowany. Raz może być rozumiany jako formalny, czyli oficjalny, administracyjny, urzędowy a drugi raz, jako formalny, czyli taki, w którym dostrzegane treści w dziełach sztuki takich jak: obrazy, rysunki, grafiki i rzeźby, są zbudowane z jakiś form. To chyba oczywiste, że może pojawić się taka dwoistość, kiedy cała strona ze spisem treści jest wypełniona słowami „forma, forma, forma, forma....” Opisane wyżej skojarzenia, były tylko nieistotnym wstępem do tego, co dokonał autor w zakresie przeanalizowania i usystematyzowania pojęcia formy, co mieści się w rozdziałach od 1 do 6. Muszę tu wspomnieć, że tytułom rozdziałów towarzyszą stosowne rymowanki, których zadaniem, jak podejrzewam, jest jakaś ukryta próba zmiękczenia naukowego patosu. Wzruszające to i skuteczne, bo byłem pod wrażeniem i mogłem częściej robić przerwy na kawę.

We wprowadzeniu, autor wspomina, że od pradziejów sztuka powstaje w umyśle twórcy, który może być wspierany doznaniem percepcyjnym o dwoistym charakterze. Z jednej strony umysł twórcy może podlegać duchowym natchnieniom, rozumianym jako „Palec Boży” a z drugiej, szuka wsparcia w wiedzy i dociekliwości badawczej. Ta dwoistość podejścia skłoniła autora do napisania dwu książek, w których, starał się przeanalizować te dwie postawy twórcze. Twórcze efekty wynikające z duchowego natchnienia, autor przedstawił w książce zatytułowanej „Mistycyzm w sztuce”. Natomiast obecnie recenzowana książka jest kontynuowaniem zamierzonego wcześniej pomysłu i dotyczy drugiego nurtu działalności twórczej, wynikającej z racjonalnego podejścia, które w postaci łacińskiej sentencji *Ars sine scientia nihil est*²¹¹ było już znane Rzymianom. Wobec niezliczonej ilości badawczych rozpraw, w których ich autorzy próbowali i próbują zdefiniować postawę twórczą artystów i sposoby badania ich dzieł, książka prof.

²¹⁰ Gaspard Monge (1746 – 1818) matematyk, profesor Politechniki Paryskiej, twórca geometrii wykreślnej (Monge'a rzuty).

²¹¹ Sztuka bez nauki jest niczym.

Jana Rylke wyróżnia się tym, że dotyczy nie tylko twórców zaliczanych do klasycznie rozumianego malarstwa, rzeźby i grafiki, ale także architektury i architektury krajobrazu. W książce są również wymieniane i analizowane dzieła artystów, które nie mieszczą się w żadnej, z wymienionych wyżej kategorii sztuki.

Formalizm jako umowne określenie ogromnego zakresu twórczej działalności, którą świadomie lub intuicyjnie rodziła się z analizy formalnej, jest pojęciem ściśle związanym z okresem modernizmu i jego zasadniczą postawą ideologiczną, jaką była psychologia postaci. Zarówno autor książki jak i recenzent studiowali w latach sześćdziesiątych na ASP w Warszawie, kiedy teoretycznie, psychologia postaci była w Europie wykładnią ideologiczną, pomocną do zrozumienia i wartościowania dzieła sztuki. Jak sięgam pamięcią, były to czasy dominacji sztuki abstrakcyjnej i modernizmu. Brak wiedzy o tym, czym była psychologia postaci i jak ją należy rozumieć, charakteryzowało wówczas zarówno nas studentów, jak i naszych wykładowców. Jak tego doświadczaliśmy? Ano tak. W trakcie dokonywania korekt naszych prac, wykładowcy często cmokali, unosili brwi, wzruszali ramionami lub wykonywali inne przeróżne miny i gesty, aby wyjaśnić, to, o co im chodzi. My nie rozumieliśmy ich, a oni nas. Istotą psychologii postaci nie była wówczas odpowiednio pojmowana i propagowana, mimo, że istniał już wówczas stosowny podręcznik²¹², który w przystępny sposób wszystko wyjaśniał. Z perspektywy czasu, uświadamiam sobie, że wówczas poruszaliśmy się w artystyczno – bezideowej mgłę, którą roztaczała ówczesna władza. Abstrakcja owszem, ale jako dekoracja w klubach kawiarniach, czyli tak zwane „pikasy”.

W czasach, po drugiej wojnie zdefiniowana przez M. Merleau-Ponty'ego fenomenologia percepcji, uznała proces widzenia, jako przeżycie zmysłowe dopełniając i rozszerzając proces widzenia, zdefiniowany w psychologii postaci. W książce Jana Rylke można znaleźć częste odwołania do fenomenologii percepcji, ale z pominięciem psychologii postaci. A przecież często używane przez autora książki pojęcie i słowo „forma”²¹³ jest w pewnym sensie pozostałością, po psychologii postaci. Te obie analityczne metody oceny twórczych

²¹²Włodzimierz Szewczuk: Teoria postaci i psychologia postaci. Analiza i krytyka. Departament Nauki Ministerstwa Szkół Wyższych i Nauki. Warszawa 1951. Kiedy studiowałem, podręcznik ten nie był zalecany a jak przypuszczam, był nawet ukrywany.

²¹³ Forma, jako wysublimowane pojęcie przestrzenne było istotą architektury i urbanistyki modernizmu. Według Sigfrieda Giediona – „Formy nie są ograniczone materialnymi granicami. Formy emanują i modelują przestrzeń”, w: Przestrzeń, czas i architektura s. 15.

zamierzeń, są ciągle obecne w działalności wielu współczesnych artystów²¹⁴, krytyków sztuki a przede wszystkim w dydaktyce²¹⁵. Książkę „Formalizm w sztuce”, można uznać za próbę przedstawienia i podsumowania wybranego zakresu badań, których punktem wyjściowym była i jest analiza formalna. Przy współczesnych możliwościach, jakie stwarza sztuczna inteligencja i Internet, napisanie i zredagowanie takiej książki może wydawać się mało znaczącym osiągnięciem. Tak się tylko może wydawać. Ktoś, kto trzyma w ręku tę książkę i wzrusza ramionami lub prychnie, to niech sam spróbuje coś napisać. Życzę mu powodzenia.

Z książki prof. Jana Rylke można wywnioskować, że mimo tak uniwersalnej metody oceny różnych dzieł sztuki, często pojawiały się i pojawiają takie działania twórcze, wobec których, analiza formalna czy bezpośrednio odwoływanie się do fenomenologii percepcji jest działaniem bezcelowym. Według autora książki, powodem tego może być to, że w działalności twórczej wielu współczesnych artystów trudno dostrzec oznaki świadomych postaw, które charakteryzowałby się ideową dwoistością (mistycyzm – racjonalizm) na rzecz całkowitej niezależności twórcy od jakichkolwiek zasad czy ograniczeń. No cóż, taki trend we współczesnej sztuce, staje się powszechnym zjawiskiem. Dziwne to, ale żyjemy w dwudziestym pierwszym wieku a już F. Schiller wybitny poeta niemiecki okresu romantyzmu, twierdził, że *Sztuka jest tym, co samo ustanawia regułę*²¹⁶. I głosił to romantyk, promieniujący idealizmem. W rozważaniach autora książki, również wyczuwa się też nutę romantyzmu i idealizmu, co mu nie przeszkadza być artystą awangardowym.

Zapewne autor książki, jako wybitny czynny artysta odczuwa to, że dziś sztuka jest w stanie wrzenia, które go parzy. Dlatego stara się szukać odpowiedzi na pytanie, jakie twórcze dzieła możemy uznać za dobrą sztukę? Według prof. Jana Rylke, za dobrą sztukę, można uznać takie dzieła, w których są obecne oba wątki; mistyczny (duch) i racjonalny (forma). Między innymi' jak sam przyznaje, ta dwoistość postaw była powodem napisania tych dwóch książek. Ale mimo deklarowanego zrównoważonego emocjonalnego stosunku autora do obu tych opracowań, to w recenzowanej książce można odnaleźć wewnętrzną tęsknotę za powrotem do analizy formalnej jako

²¹⁴ Nie wszyscy artyści stosują je świadomie. Podejrzewam, że robią to za nich krytycy sztuki.

²¹⁵ Przedmiot wykładany w szkołach artystycznych, jako kompozycja brył i płaszczyzn.

²¹⁶ Władysław Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. PWN, Warszawa 1988, s.33.

uniwersalnej metody, do oceny dzieł sztuki i w ogóle do twórczego działania. Uniwersalnej, bo w trakcie procesu analitycznego można doszukać się wzajemnego współdziałania obu wyżej wymienionych wątków, co wynika z samej natury człowieka. Dla potwierdzenia tej zasady autor odwołuje się do analizy graficznej dwojga amerykańskich uczonych Johna Kounios i Yvette Kounios²¹⁷ oraz teorii Ch. Darwina. Te dwa schematyczne rysunki, ilustrujące twórczo aktywne strefy ludzkiego mózgu, zajmują ważne miejsce w książce. Tak jak tytuł książki, otwiera w pewnym sensie cały tekst, tak te dwa graficzne schematy, są otwarciem całego zestawu zamieszczonych w niej materiałów ilustracyjnych. Ale ich uproszczona forma graficzna i merytoryczna treść obniżają ich rolę. Mózg jest organem niezwykle złożonym i nie do końca zbadanym, ale już na początku XX wieku, niemiecki architekt P. Schulze – Naumburg propagował percepcję wzrokową, jako „myślenie okiem”²¹⁸. Domyślam się, że teksty umieszczone na obu rysunkach są zredagowane przez autora książki. Zatem powstaje pytanie, czym się różni wgląd od analitycznego podejścia? Przecież wgląd, to chyba percepcja wzrokowa, która już sama w sobie jest procesem analitycznym. Dlatego merytoryczna treść tych ilustracji wymagałoby bardziej szczegółowego opisu. To tyle krytyki. Z uznaniem natomiast trzeba wyróżnić te ilustracje, w których autor sam osobiście przeanalizował i wykreślił formalne układy kompozycyjne. W sensie zachowania sznytu naukowości, czasami różnego rodzaju schematy i wykresy, są bardzo pomocne, ale bez przesady. Bywają tacy badacze, którzy bez tabel, statystyki i wykresów nie potrafią się obejść. W ich książkach czy wykładach nie czuje się ani emocji, ani dowcipu, tylko suchą, naukową sztywność. Tacy naukowcy są powszechnie postrzegani jako „tabelkowicze”. Broń Boże, nie uważam autora recenzowanej książki za typowego tabelkowicza. Ale po zapoznaniu się z innymi książkami, których prof. Jan Rylke jest autorem, można zauważyć, że bądź, co bądź artysta malarz i naukowiec, po prostu lubi takie naukowe pstryczki. Nie ma w tym nic złego. Przecież są różne sytuacje w życiu, w których czasami trzeba dokonać wyboru czy być artystą czy naukowcem. Z tym podkreślaniem naukowości jest tak, jak z obnoszeniem się z rodowym sygnecikiem na palcu, kiedy wokół nas sami plebejusze (artystyczne pospólstwo). Dyskretnie go

²¹⁷ John Kounis, Yvette Kounis: Aktywność poszczególnych partii mózgu przy rozwiązywaniu problemów. Formalizm w sztuce, s. 7

²¹⁸ Więcej na temat działalności P. Schulze - Naumburga w: Skalski Janusz A. Analiza percepcyjna krajobrazu, jako działalność twórcza inicjująca proces projektowania. Wydawnictwo SGGW, 2007, s. 142 – 143.

wówczas chowamy, ale czasami, niby przypadkiem, błyśnie nam złotem. Mimo w miarę umiarkowanych uwag, które dotyczyły merytorycznej i graficznej, jakości wspomnianych wyżej pierwszych analiz, autor recenzji zna wiele innych opracowań naukowych i dzieł malarских prof. Jana Rylke, w których tego rodzaju materiały ilustracyjne, rozumiane, jako wspomaganie naukowe, były doskonale opracowane graficznie i merytorycznie czytelne. Po za wyżej opisaną „naukową słabością” autora, rozumianą w dobrym znaczeniu, można dostrzec inną a mianowicie fascynację kulturą i sztuką Azji a szczególnie Chin i Japonii. Prawie w każdej znanej mi publikacji autora, można znaleźć coś z tego kręgu kultury. To dobrze, świadczy to o szerokich zainteresowaniach autora, różnymi źródłami sztuki. Ale może to być również, emocjonalną ucieczką, od dziwactw zachodniej sztuki, w której, czy chce czy nie chce, tkwi po uszy.

W ostatnim rozdziale książki autor jako czynny artysta stara się wyjaśnić swój stosunek do spraw związanych ze współczesną, polityką kulturalną i sposobem jej administrowania. Wyraża tam swój krytyczny stosunek do działalności kuratorów wystaw, muzeów czy różnego rodzaju, festiwali itp., którzy sami właściwie realizują tę politykę. Kuratorzy, będąc nominowanymi (minister czy różnego rodzaju gremia) pośrednikami pomiędzy społeczeństwem a artystami, stają się właściwymi twórcami sztuki, którzy narzucają jej treści. Posłużę się cytatem z 10 strony książki autora. „Treść, która miała być przez dzieło przekazywana, stała się ważniejsza od formy dzieła. Treść nie była już opracowywana przez artystę, ale przez kuratora o wykształceniu humanistycznym, a nie artystycznym”. Przypomina mi się tu, dawny dowcip opowiadany przez artystów o krytykach sztuki. Krytyk sztuki jest podobny do impotent. On wie, jak tworzyć sztukę, ale sam nie potrafi nic zrobić. W odniesieniu do kuratora jest podobnie. Nic tu dodać, nic ująć. Chciałoby się zawołać „Artysto wróć tam, gdzie twoje miejsce!”. Ale sami artyści, tworzący współczesną sztukę, nie mają chyba zamiaru wracać do tego, co było.

Po przeczytaniu obu książek autora, można z całą odpowiedzialnością powiedzieć, że zgromadzona w nich dokumentacja ilustracyjna i zredagowany tekst potwierdza to, co napisał we wprowadzeniu do recenzowanej pracy, że jest „zanurzony w kulturze”. W kulturze, rozumianej niezwykle szeroko, bo poczynawszy od prehistorycznych dokonania ludzkości a skończywszy na Internecie i sztucznej inteligencji. Nie lubię używać wzniosłych słów, co mogło być odczytane jako podlizywanie się, czy wręcz kadzenie. Ale z całą odpowiedzialnością mogę scharakteryzować autora jako polihistora. To archaiczne słowo,

praktycznie już nieużywane, ale doskonale pasujące do osobowości artysty i prof. Jana Rylke.

Na koniec, korzystając z zachęty autora, żeby sobie pofolgować i pisać recenzję bez zbytniego formalnego skrępowania a nawet móc dołączyć do niej rysunki. Wobec powyższego, dodałem coś, co może być potraktowane jako didaskalia do recenzji, przedstawione w formie rysunku satyrycznego z komentarzem. Otóż, dawno temu, kiedy byłem obecny na wydziałowej inauguracji roku akademickiego²¹⁹, byłem świadkiem następującego zdarzenia. Tuż po uroczystej inauguracji, w uczelnianej toalecie, przypadkowo spotkało się czterech członków Rady Wydziałowej z rektorem uczelni. Wszyscy uczestnicy zdarzenia, byli w stosownych togach, bo to uroczysty dzień. Muszę tu wymienić nazwiska członków rady, bo one mają tu znaczenie. I tak, byli to; S. Gawroński, K. Tomala, J. Rylke i S. Malepszy. Nazwisko rektora jest tu nieistotne. Członkowie rady byli tu pierwsi, dyskutując o rozpoczętym wówczas na uczelni, procesie merytorycznej oceny pracowników naukowych. Kiedy wszedł rektor, zapadło milczenie. Rektor czyniąc to, co należy robić przy pisuarze²²⁰, jakoś dziwnie zaczął ich lustrować. Na rysunku, przy głowie rektora widać chmurkę a w niej to, co zobaczył. *GAWROŃSKI TO MALA, ALE RYLKE MA LEPSZY*. Niby nic takiego, ale zamieszczony rysunek dotyczy przecież procesu percepcji oraz dostrzegania wybranych form z widocznego ogółu.



Podpis pod rysunkiem: „Jego Magnificencja wnikliwie ocenia kadrę kierowniczą Wydziału Ogrodniczego.”

²¹⁹ Inauguracja roku akademickiego na Wydziale Ogrodniczym SGGW. Opisana sytuacja, oczywiście bez satyrycznych podtekstów, wydarzyła się naprawdę.

²²⁰ Fotografie pisuarów, w formie dzieł sztuki, są pokazane w tekście książki na st. 27. Stąd moja odwaga.

Dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski - Recenzja wydawnicza książki Jana Rylke *Formalizm w Sztuce*

We wstępie do swojej nowej książki *Formalizm w sztuce* Jan Rylke wyraźnie sytuuje ją w kontekście stosunkowo niedawno wydanej historycznej rozprawy *Mistycyzm w sztuce* również własnego autorstwa. Formalizm przeciwstawia mistycyzmowi. Tak rozumiany przez autora kontrast uczytelnia rozumienie formalizmu a w istocie rozumienie przez niego obu pojęć. Recenzując także poprzednią pozycję profesora Rylke odwoływałem się do pewnych tropów rozumienia mistycyzmu w sztuce podsuwanych przez autora. Wydawały mi się one dość – by tak rzec – skrótowe. Dziś mając przed sobą coś w rodzaju antytezy lepiej odczytuję jego intencję. Oto *formalizm* kieruje nas ku elementom z którego zbudowane jest dzieło sztuki, ku jego „wewnętrznej” konstrukcji tak jak *mistycyzm* odsyła nas do tego co „zewnątrzne”. Zresztą autor wyjaśnia to własnymi słowami w zbliżony sposób: Co odróżnia moją poprzednią książkę: *Mistycyzm w sztuce*” od obecnej, czyli od: „*Formalizmu w sztuce*”. *Sztuka mistyczna, to taka, która spływa do artystów z Nieba, lub, jak sądzą klasycy, z Parnasu. Sztuka formalna, to taka, w której artyści posługują się zasadami zaczerpniętymi z ich wiedzy lub z tradycji.*

Przywołuje ten cytat, aby ugruntować moją tezę: Jan Rylke ufa przede wszystkim swoim poznawczym intuicjom i doświadczeniu nabytemu w toku własnej praktyki artystycznej. Nie jest skory – odróżnia go to od akademickich teoretyków – podążać tropem sformalizowanych nauk humanistycznych, takich, zwłaszcza jak historia sztuki, antropologia kulturowa czy estetyka. Nie znaczy to, że do niektórych wypowiedzi teoretycznych o sztuce nie nawiązuje. Są to jednak (z pewnymi tylko wyjątkami) klasycy. Jan Rylke ostentacyjnie nie trzyma się akademickiego dyskursu i nie jest to tylko sposób by ułatwić sobie pracę i aby szukać na to jakiegoś usprawiedliwienia. Tę „ostentację” (wzmocnioną jeszcze ironicznymi rymowanymi rozpoczynającymi rozdziały książki) odczytuję jako trop metodologiczny, jako deklarację perspektywy poznawczej ufundowanej na odrzuceniu wszelkich akademickich epistemologii naukowych (w równym stopniu humanistycznych co przyrodniczych) i na radykalnym zwrocie w kierunku intuicji praktyka sztuki malarskiej, dysponującego ogromną erudycją w dziedzinie sztuk wizualnych oraz pewnymi nawykami metodologicznymi z poza nauk społecznych i nauk o sztuce oraz kulturoznawstwa.

Traktuję to – powiem od razu – jako wyzwanie rzucone w moim kierunku. To znaczy w kierunku innego artysty, ale pełnego kompleksów wobec akademickich nauk humanistycznych i wobec tzw.

wiodącego dyskursu, który pełen jest meandrów, ale zwykle nie wychodzi poza horyzont kilku klasyków nowoczesności. Ale od razu dodam, ja też jestem aktualnym dyskursem akademickim rozczarowany, wręcz zniecierpliwiony. Ja też szukam sposobu by się z niego wydobyć. Osobiście wybieram trochę inne ścieżki, ale podzielam w pełni intencje profesora Rylke. Potrzebne są śmiałe kroki by się od tej akademickiej bańki odciąć. Przy tej okazji apeluję: artyści, niezależni krytycy, śmiali badacze sztuki przygniećeni prymatem dywagacji na temat ponowoczesności, dekonstrukcji, kolonializmu, przemocy, emancypacji, zmian klimatu i korzyściach z migracji, sztucznej inteligencji, nie bójcie się uruchomić swoje skrywane intuicje, zapomnijcie, choć na chwilę, o konieczności zdobywania punktów ewaluacyjnych.

Ale czy sam „refluks”, ogarnianych własną pamięcią, artefaktów zapamiętanych ze studiów procedur warsztatowych i „naturalistyczne” widzenie percepcji, ugruntowane w fizjologii postrzegania obrazu oraz innych procedurach widzenia formy, wystarczy, aby otworzyć nowy horyzont wiedzy o sztuce? Od razu powiem: nie wystarczy. Ale otwiera okienko, wpuszcza trochę świeżego powietrza, daje odechnąć, ożywia krąże. Krąże innych idei, pozwala na ożywczy wpływ koncepcji płynących z innego warsztatowego doświadczenia niż to, kultywowane przez całkowicie zinstytucjonalizowaną i skorumpowaną neoawangardę, która zdążyła opanować zarówno samą scenę praktyk wizualnych jak i krytykę, dyskurs metodologiczny oraz instytucje życia artystycznego. (Jan Rylke przytacza nie przypadkiem przykład działania komisji rozdzielającej pieniądze w MKiDN, wskazując na nieprzejrzysty charakter tych działań i co najmniej dyskusyjnych beneficjentów).

Szukajmy zatem przekonujących walorów poznawczych tego dokonanego przez Jana Rylke ostentacyjnego zwrotu epistemologicznego, nietypowego nawet jak na pełną dziwactw akademicką humanistykę. To naprawdę rzadkie połączenie doświadczenia własnego artysty (autoetnografia) z historyczną wiedzą o sztuce (wykładowcy historii sztuki) i naturalistycznej metodologii pozostającej w kompetencji belwederskiego profesora nauk rolnych, czyli nauk będących na styku kulturoznawstwa i przyrodoznawstwa. Przypomnijmy: uprawa roli, łacińskie *colere* uznane została przez H. Rickerta za źródło słowa kultura. Ale czy rzeczywiście to połączenie aż tak rzadkie? Odsyła ono nas to do starej i bardzo ciekawej wiedzy na temat wypowiedzi artystów o sztuce. Tyle, że byłiby to raczej artyści renesansowi a nie współcześni. Ci współcześni - tak jak ja - nasiąkli XX wieczną, antynaturalistyczną, tzw. „krytyczną”, humanistyką. Brakuje natomiast autorowi

recenzowanej książki kompetencji teologicznych, ale to pewna wada, którą mogłaby mieć znaczenie w przypadku poprzedniej jego książki na temat mistycyzmu. (Wada ta przykrywana jest osobistym, religijnym światopoglądem autora). W kontekście książki *Formalizm w sztuce* to już nie jest ważne. Ważniejszy jest bowiem właśnie ów warsztatowy „naturalizm” znawcy przyrody, nie przykryty jeszcze „antynaturalizmem” XX-wiecznej humanistyki. Jest w tej nowej książce emancypacyjny względem Kościoła, ale jeszcze nie masoński, klimat rozpraw renesansowych artystów i uczonych jednocześnie.

Zignorowanie antynaturalistycznego dyskursu, na którym ufundowana jest współczesna humanistyka ma swoje zalety, ale także i wady. Pojawiają się one, gdy czytam takie zdanie w rozdziale „Forma pierwotna”: *Forma pierwotna, którą możemy przypisać do sfery sztuki, a właściwie bardziej do kultury, to celowo pozostawiony na skale pierwotny ślad obecności człowieka*. Dla dyskursu kulturoznawczego takie niedopowiedzenie w kwestii przynależności sztuki byłoby źle widziane. Sztuka jest paradnym wytworem kultury choć w ramach kultury (jako formy uprawy natury przez człowieka) są różne jej dziedziny. Wytwory kultury, zasadniczo inne od wytworów natury, ulegają historycznym przemianom, stąd pewnie bierze się „pierwotność” form lub ich późniejsze (np. „modernistyczne” i „postmodernistyczne”) zaawansowanie. Tak rozumując przekraczamy horyzont epistemologii recenzowanej książki, u podstaw której leży pasja kategoryzacji widzialnego świata, pasja wyodrębniania widzialnych części formy plastycznej i jej „niewidzialnych” acz werbalnie uchwytnych składników. Niezwykła jest owa dociekliwość Jana Rylke w tropieniu tego procederu rozkładania przez artystów widzianego świata, po to by użyć tej analizy jako myślowego zasobu do jego „rozdysonowania” na płótnie obrazu lub w kompozycji rysunkowej, rzeźbiarskiej i wszelakich innych artystycznych zestawieniach. Niezastąpiona w rozhuśtaniu inwencji kategoryzowania widzialnego świata jest po prostu wrażliwość malarza, jakim jest u podstaw swojej zawodowej kondycji profesor Rylke. Żaden historyk sztuki ani kulturoznawca nie będzie w tym lepszy. Trzeba wieloletniej praktyki, aby móc tak wnikliwie postrzegać widzialny świat i jednocześnie postrzegać związki pomiędzy rzeczami a ich artystycznymi wizerunkami.

Świadectwo tej inwencji daje spis treści. Krytyczne pytanie jakie się nasuwa jest pytaniem o przekonywujące myślowe ramy, pytanie o to czy da się wyczerpać rysujące się zbiory. Oczywiście wadą takiego kategoryzowania jest to, iż może się ono plenić w różne strony i nieomal w nieskończoność. I zawsze będzie zasadne pytanie, dlaczego nie ma

takiej lub innej „szufladki” formalnej. Nie chodzi tu tylko o formalny podział jak malarstwo czy rysunek, grafika rzeźba, architektura. Choć i w tym zakresie nasuwa się pytanie do autora książki: dlaczego za formalny uważa podział tylko na tradycyjne dziedziny a nie uwzględnia nowszych dyscyplin, które swoją „formalność” biorą chociażby z faktu wejścia do kanonu wydziałów akademickich na uczelniach artystycznych?

Inne pytanie: jaki jest klucz do wyodrębniania „nadkategorii” z których zbudowany jest podział książki na rozdziały? Jako rzeźbiarz od dawna dysponuje formalnymi kategoriami, których nie uwzględnia autor książki. Na przykład rozróżnieniem na „bryłę lekką” i „bryłę ciężką”. Są one w słowniku tematów dydaktyki Oskara Hansena, ale zwracam do tego rozróżnienia z zupełnie innych powodów. Ciężar (pochodny grawitacji) jest jednym z wizualnych, ale także ważnych dla fundamentów wybieranej estetyki, aspektów rzeźby. Dałem zresztą temu wyraz w swoim performansie *Swobodna uciążliwość ciała* w Galerii Walki Młodych (25.01.2025), będącym *homage* dla Przemysław Kwieka, uruchamiając grawitację jako siłę kształtowania formy rzeźbiarskiej. Nie upominam się jednak o uwzględnienie tych akurat „kategorii”, chce tylko wskazać przepastną głębię kategorialną, rysującą się z chwilą wybrania swobodnego, intuicyjnego trybu dokonywania „rozdzielenia”. Zawsze pojawiać się będzie potrzeba arbitralnego wyboru „ścieżki kategoryzacji”, a to wiedzie nas ku bardziej ogólnym porządkom mentalnym. Tu pojawiają się pod adresem autora pytania a może nawet zarzuty. O ile większość użytych przez niego kategorii ciąży ku fizycznym i zmysłowym aspektom formy wizualnej (w czym widać umysł przyrodnika) o tyle w niektórych miejscach pojawiają się kategorie zaczerpnięte ze słownika antropologa. Przykład, proszę bardzo: formy kulturowe, forma awangardowa, forma postmodernistyczna, sztuka religijna. Źródło tych pojęć jest w rozpoznaniu - nazwijmy to w uproszczeniu - „stylistycznym” a to jest w domenie badań historycznych i „pleni się” w całe spectrum kategorii porządkującej wykład z historii sztuki. Nie odmawiam autorowi prawa (kompetencji) do posługiwania się tymi kategoriami, ale one są wyraźnie z innego słownika.

Waham się czy udzielić na koniec Janowi Rylke licencji na pełną anarchiczność podejścia do słownika analizy sztuki zwieńczonego tytułowym pojęciem *Formalizm*. Wpadłem w pułapkę przyjętego przeze mnie punktu widzenia, wyszedłem od rozpoznania aktualnego kontekstu dyscyplin naukowych, w którym publikowana jest książka.

Zachęcałem wcześniej do anarchii, po to by przełamać, wyczuwane przeze mnie, instytucjonalne skostnienie nauki w Polsce. Ale czy do anarchii tak daleko idącej? No cóż, może zakończy koncyliacyjnie. Intuicja i praktyczna wiedza mistrza malarskiego, uzupełniona warsztatem profesora nauk z pogranicza kulturoznawstwa i przyrodoznawstwa, to znakomita perspektywa badawcza i narzędzie do budowy nasyconego kompendium obrazów. Podejście takie – warto podkreślić – skutkuje przykuwającym uwagę kalejdoskopem przykładów artystycznych praktyk, fascynującym zestawem reprodukcji w książce. Pozwala na wiele bardzo ciekawych konstatacji i oryginalnych spostrzeżeń, do śledzenia których zachęcam podczas własnej, uważnej lektury książki. Ale czy zadawała mnie zaproponowany przez Jana Rylke porządek formalny w kwestii „formalizmu” sztuki? W tej kwestii będę jednak nie do końca usatysfakcjonowany. Każdy „anarchiczny” ruch – to także refleksja z mojego własnego podwórka artystyczno/badawczego – wymaga później intensywniejszego wysiłku konstrukcyjnego i ładotwórczego. Proponuję na koniec autorowi by dokonał co najmniej jeszcze jednego redakcyjnego namysłu nad całością i przejrzenia w użytych kategoriach.



Jan Stanisław Wojciechowski. Swobodna uciążliwość ciał, 2025

Literatura

- 2025 AO Kaspersky Lab. Czym jest rozpoznawanie twarzy – definicja i wyjaśnienie, Kaspersky (online) <https://www.kaspersky.com/resource-center/definitions/what-is-facial-recognition> (pobrane 07.07.2025)
- ArtFactsNet International guide for modern, contemporary and emerging art twitters about: exhibtions, news and ranking updates (online) http://www.artfacts.net/marketing_new/?Services,Artist_Ranking (dostęp 04.12.2011)
- Asterdamski Stefan. Postowie tłumacza: Tomas Kuhn: Fizyk-Historyk-Filozof, w: Thomas S. Kuhn. Przewrót kopernikański. Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 327-340
- Auboyer Jeannine. Sztuka Indii średniowiecznych, IX-XIV wiek, w: Izabela Kunińska (red.), Sztuka świata, t. 4, s. 273-306
- Ball Hugo. Dada manifesto by Hugo Ball 14th july 1916 (online) <https://www.ktufsd.org/cms/lib/NY19000262/Centricity/Domain/116/dada%20manifesto%201916.pdf> (pobrano 27.06.2025)
- Ballenstendt Janusz. Wstęp do architektury europejskiej, Arché 15, 1997, s. 35-39
- Banasiak Jakub. Kuratorska sztuka dla sztuki, Krytykant, 2008 (online) http://krytykant.com/archiwum/kuratorska_sztuka_dla_sztuki/ (pobrane 28.07.2025)
- Baraniewski Waldemar. Historyzm w architekturze XIX wieku, w: Anna Lewicka-Murawska (red.) Sztuka Świata, tom 8, Arkady, Warszawa 1994, s. 163-183
- Barrow John D. Wszechświat a sztuka, Amber, Warszawa 1998
- Bastek Grażyna. Ilustrownik, Przewodnik po sztuce malarskiej, PWN, Warszawa 2024
- Benevolo Leonardo. Miasto w dziejach Europy, Krąg i Volumen, Warszawa 1995
- Bionika. Encyklopedia PWN (online) <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/bionika;3877863.html> (pobrane 12.02.2025)
- Blanchflower Melissa. Christo and Jeanne-Claude. Barrels and the mastaba 1958 – 2018, Serpentine Gallery, Londyn 2018
- Bogucki Janusz. Gierymscy, Wiedza Powszechna, Warszawa 1959
- Carvalho de Magalhaes Roberto. Sztuka wielkich mistrzów, Arti Centrum, Warszawa 2005
- Chudzikowski Andrzej. Rembrandt van Rijn, Ruch, Warszawa 1972
- Chung-yuan Chang. Spokój duszy odzwierciedlony w chińskim malarstwie, w: Adina Zemanek (red.). Estetyka chińska, Universitas, Kraków 2007, s. 242-265
- Cook Roger. The tree of life. Image for the Cosmos, Thames and Hudson, London 1992
- Corbolàn Fernando. Złota proporcja. Matematyczny język piękna. RBA, BUKA Books, Warszawa 2012
- Diringer David. Alfabet, PIW, Warszawa 1972
- Dreszer Włodzimierz. Od bioniki do krajobrazu, Uniwersytet Artystyczny, Poznań 2017

Ducki Janusz, Józef Rokosza, Jan Rylke, Janusz Skalski. Rysunek odręczny dla architektów krajobrazu, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2003

Dyrzyński Jacek. Malarstwo, Wyd. ASP, Warszawa 2017

Dziamski Grzegorz. Kilka uwag o sztuce performance, *Sztuka i Dokumentacja* nr 21 (2019), s. 9-16

Ehrlich Carl S. Judaizm, w: Michael D. Coogan. Wielkie religie świata, Diogenes, Warszawa 1999

Elger Dietmar. Dadaizm, Taschen/TMC Art, Köln 2005

Eriksson Jessica, Anna H Jälmsson. Event Marketing as a Promotional Tool. A Case Study of four Companies. Tekniska Universitet, Lulea 2000

Facca Danilo. Arystotelesowskie pojęcie formy i jego zastosowanie we współczesnej filozofii, *Filozofia i nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne*, tom 4, 2016, s. 305-314

Fajans Andrzej. Portal, *Arché*, 6/1994, s. 7-12

Fine Ruth E., Gemini G. E. L. Art and Collaboration, Abbeville Press, Inc., New York 1985

Florenski Paweł. Ikonostas i inne szkice", IW PAX, Warszawa 1981

Gedliczka Adam. Atlas miar człowieka. Dane do projektowania i oceny ergonomicznej, CIOP, Warszawa 2001

Ghyka Matila C. The Geometry of art. And life, Dover Publications, Inc. New York 1976

Ghyka Matila C. Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej, Universitas, Kraków 2001

Giglok Marta. Przestrzeń celowo ograniczona - rola kanonu w sztuce ikony, w: Alina Świeściak, Sandra Trela (red.), *Strychy / piwnice : inne przestrzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego). Katowice 2015, s. 221-238

Gireń Urszula, Projektowanie XVI-wiecznej antyki, *Architecturae et Artibus* - 4/2018, s.14-25

Gladwin Hayward. Tajemnica i święta geometria Ostatniej Wieczerzy Leonarda da Vinci, 2017 (online) <https://mysteriouswritings.com/the-secret-and-sacred-geometry-of-leonardos-the-last-supper-by-hayward-gladwin/> (pobrano 16.01.2025)

Goethe Johann Wolfgang von. Podróż Włoska. PiW, Warszawa 1980

Goguł Anna (red.). Akt. Album fotograficzny, WAiF, Warszawa 1984

Gombrich Ernst H. Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej, Universitas, Kraków 2009

Gorzdek Ewa. Ryszard Winiarski. Culture.pl, 2006 (online) <https://culture.pl/pl/tworca/ryszard-winiarski> (pobrane 28.02.2025)

Gorzdek Ewa. Zbigniew Oksiuta, Culture.pl, 2016 (online) <https://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-oksiuta> (pobrane 17.09.2025)

Gothein Marie Luise. Geschichte der gartenkunst, Verl. Eugen Diederichs, Jena 1914

Gould Peter, Rodney White. Mental maps. Penguin, Harmondsworth 1974

Grygiel Magdalena. Podział fal elektromagnetycznych oraz ich zastosowanie, Zintegrowana Platforma Edukacyjna ministerstwa Edukacji Narodowej (online) <https://zpe.gov.pl/a/podzial-fal-elektromagnetycznych-oraz-ich-zastosowanie/DAUIY0CNW> (pobrano 28.03.2025)

Hall Edward T. Ukryty wymiar, PIW, Warszawa 1978

Hamann Richard. Geschichte der Kunst, Akademie-Verlag, Berlin 1955

Hansen Oskar. Towards open form / ku formie otwartej, Fundacja Galerii Foksal, Revolver, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 2005

Hao Jing. Zapiski o sztuce pędzla, w: Adina Zemanek (red.). Estetyka chińska, Universitas, Kraków 2007, s. 179-184

Harari Yuval Noah. Sapiens. Od zwierząt do bogów, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2014

Hockney Dawid i Martin Gayford. Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera, Rebis, Poznań 2022

Hunziker Hans-Werner. Im Auge des Lesers, Transmedia Verlag, Stäubli AG, Zurych 2006

Jach Aleksandra. Joanna Rajkowska. Pisklę drozd-śpiewak (online) <https://culture.pl/pl/dzielo/joanna-rajkowska-piskle-drozd-spiewak> (pobrane 18.03.2025)

Jekyll Gertruda. Colour in the Flower Garden, Country Life, Ltd. George Newnes, Ltd., London 2008.

Jung Carl Gustav. Mandala symbolika człowieka doskonałego, Wydawnictwo Brama, Poznań 1993

Kapusta Katarzyna. Sceny z życia stararchitektów, Rzut+27, (1) 2021, s. 24-43

Karoń Krzysztof. krótka historia mecenatu, Worldmuseum (online) <https://www.historiasztuki.com.pl/strony/023-00-00-MECENAT.html> (pobrane 2.03.2025)

Klejnowski-Różycki Dariusz. Kult obrazów według Reformatorów: Marcina Lutra i Jana Kalwina, Studia Oecumenica 17 (2017), s. 173-194,

Klint Hilma Z. Pionier abstrakcji, 16.2 2013 – 26.5 2013, Modernamuseet, Sztokholm (online) <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/topics/> (pobrane 16.06.2025)

Komarzyca Daniel. Analiza istotnych politycznie przemian taoizmu — od filozoficznej wolności do religijnego autorytetu, Cywilizacja i polityka, 2018 16 (16), s. 340-370

Kompas Sztuki – Sztuka polska XX i XXI wieku. Ranking 2010 (online) <http://kompas.sztuki.pl/> (dostęp 04.12.2011)

Konopacki Adam. Prerafaelici, Arkady, Warszawa 1989

Kostrzewska Małgorzata. Miasto europejskie na przestrzeni dziejów. Wybrane przykłady, Akapit-DTP, Gdańsk 2013

Kounios John, Yvette Kounis. Eureka! Scientific American (Świat Nauki), 4 (404) 2025, s. 26-33

Kozakiewicz Stefan (red.). Słownik terminologiczny sztuk pięknych, PWN, Warszawa 1969

Krassowski Czesław. Problemy genezy przemian krajobrazu osadniczego ziem polskich, Instytut Architektury i Planowania Wsi, PW, Warszawa 1977

Kuitert Wybe. Chinese style composition of scenery in Chishaku-in, Shakkei, tom. 23, nr 4., Wiosna 2017

Kwiek Przemysław, Facebook, Okładki, Kije, Kawy, Herbaty, Mąki, Ryże, Kasze, Cukry i Sole, Wydawnictwo Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2018.

Lazzaroni Michele – Antonio Munoz. Filarete. Scultore e architetto del secolo XV, W. Modes, Editore, Roma 1908

Lebiediew J. S.. Architektura i bionika, Arkady, Warszawa 1983

Lévêque Jean-Christophe. Salon Jesienny 2025 (online)
<https://www.salon-automne.com/en/actualites/le-salon-d-automne-2025> (pobrano 17.09.2025)

Lévi-Strauss Claude. Smutek tropików, PIW, Warszawa 1960

Ludwiński Jerzy. Epoka błękitu, Otwarta Pracownia, Kraków 2003

Lynch Kewin K. Obraz miasta, Archiwolta, Węgrzce 2011

Maciejczak Marek. Świat według ciała w Fenomenologu Percepcji M. Merleau-Ponty'ego. Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2001

Malowanie kropkami Aborygenów, 2025, ART ARK (online) <https://artark.com.au/pages/aboriginal-dot-painting-evolution-and-history> (pobrane 23.05.2025)

Marzec Sławomir. Otchłanie i labirynty. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2021 (online)
<https://www.mcswelektrownia.pl/index.php/id-2021/articles/slawomir-marzec-kopia.html> (pobrane 2.02.2025)

Marzyński Stanisław. Urbanistyka, PWN, Warszawa – Łódź 1966

Merleau-Ponty Maurice. Fenomenologia percepcji, Alatheia, Warszawa 2001

Michałkova Janina. Claude Lorrain, Arkady, Warszawa 1990

Milanesi Gaetano. Komentarze do „Żywotów Giorgia Vasarięgo”, PWN, Warszawa – Kraków 1988

Mink Janis. Marcel Duchamp, Taschen, Köln 2000

Mrozek Józef A. Wzornictwo przemysłowe na świecie, w: Wojciech Włodarczyk (red.), Sztuka Świata, t. 10, Arkady, Warszawa 1996, s. 243-278

Myśliwiec Karol. Starożytny Egipt. Architektura i rzeźba, w: Przemysław Trzeciak (red.), Sztuka świata, Arkady, Warszawa 1989, s. 55-134

Nietzsche Fryderyk. Narodziny tragedii, Vis-a-vis / Etiuda, Warszawa 2019

Overy Paul. De Stijl, WAiF, Warszawa 1979, s. 79

Pęksa Robert. Lenin w Poroninie albo rynek sztuki jako część rynku dóbr luksusowych, Walka Młodych 2024 (online) <http://www.walkamlodych.pl/peksa.pdf> (pobrane 3.03.2025)

Piaścik Franciszek. Krótki zarys historii architektury, PWRiL, Warszawa 1954

Pietkiewicz Aleksander. Street art – komunikacja masowego rażenia. Szkic o graffiti, stencilach i stickerach, *Ikonosfera*, nr 3, 2011 (online) https://www.ikonosfera.umk.pl/fileadmin/pliki/Ikonosfera_3_Aleksander_Pietkiewicz_Street_art.pdf (pobrane 27.08.2025)

Pijoan José. Sztuka starożytnych i klasycznych Indii, w: Natalia Świdzińska (red.). *Sztuka świata*, t. 4, Arkady, Warszawa 1990, s. 253-272

Poprzedzka Maria. Akademizm, w: Anna Lewicka-Murawska (red.) *Sztuka Świata*, tom 8, Arkady, Warszawa 1994, s. 133-146

Porębski Mieczysław. *Ikonosfera*. PWN, Warszawa 1972

Porębski Mieczysław. *Jana Matejki bitwa pod Grunwaldem*, Auriga, Warszawa 1960

Pound Ezra. *Sztuka maszyny i inne pisma*, Czytelnik, Warszawa 2003

Pronobis-Brzezińska Małgorzata, Elżbieta Pokorzyńska. Format papieru, *Leksykon oprowoznawczy*, 2022 (online) http://leksykon.oprowoznawczy.ukw.edu.pl/index.php?title=Format_papieru (pobrano 15.12.2024)

Ranking artystów. Najlepsi artyści na Artfacts, Artfacts (online) https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists (pobrane 24.02.2025)

Reichel-Dolmatoff Gerardo. Szamanizm i sztuka Indian Tukanoan, w: Katarzyna Zajda (red.). *Estetyka Indian Ameryki Południowej*, Universitas, Kraków 2007, s. 39-50

Rostański Krzysztof M.. *Konotacje w architekturze. Część 1. O sztuce wiązania znaczeń czerpanych z kultury*. Politechnika Śląska, Gliwice 2018

Ruskin John. *The Seven Lamps of Architecture*, Printed by Ballantyne, Hanson & Co., Edinburgh & London 1903

Russo Raffaello. *Friedrich*, Arkady, Warszawa 2002

Ryckowska Marta. *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.

Rylke Jan (red.). *Walka Młodych 2018-2023, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu*, Warszawa 2023

Rylke Jan, Beata J. Gawryszewska, Jeremi T. Królikowski, Jan Piekarczyk, Marta Wielochowska. *Galaktyka Warszawa*, w: Jan Rylke (red.), *Przyroda i miasto*, t. VII, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2005, s. 185-190

Rylke Jan. *Land Art i sztuki pokrewne 1973 - 1991/and related art 1973 - 1991*, *Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu*, 2/2014

Rylke Jan. *Wartość parku historycznego dla ochrony integralności funkcjonowania przestrzennego człowieka*, w: Longin Majdecki (red.). *Problemy architektury krajobrazu*, t. I, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 1986

Rylke Jan. *Współczesne oblicza sarmatyzmu*, w: Małgorzata Milecka (red.) *Sztuka jako inspiracja do działań*, WOIAK UP Lublin 2017, s. 61-78

Samosjuk K. F. *Go Si, Iskustwo*, Leningrad, 1978

Schapner Antoine. *David, Izobrazitielnoje iskusstwo*, Moskwa 1984

Schurian Walter. *Sztuka wyobraźni*, Taschen, Köln 2005

Sitarski Jacek. Percepcja i parametry światła, *Magazyn Live Sound & Installation*, 2015-05-29 (online) <https://livesound.pl/tutoriale/4824-percepcja-i-parametry-swiatla> (pobrane 16.04.2025)

Skalski Janusz A. Analiza percepcyjna krajobrazu, jako działalność twórcza inicjująca proces projektowania. Wydawnictwo SGGW, 2007

Stewart Ian. Liczby natury, Wydawnictwo CIS, Warszawa 1996

Strzebiński Władysław. Teoria widzenia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958

Sylwestrowicz Paulina. Formy chaotyczne, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2018, s. 30 (online) https://wpp.ujk.edu.pl/wp/doktor/prace/2018_121516.opis.pdf (pobrane 15.07.2025)

Szapir Maksim. Doświadczenie estetyczne XX wieku: awangarda i postmodernizm, *ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura* nr 2 (31) 2015, s. 107-114

Szczepański Stanisław. KP, Ruchoma Wystawa Sztuki, 1935, za: Jerzy Wolff. Zygmunt Waliszewski, RUCH, Warszawa 1969

Szczerski Andrzej. Awangarda: historia współczesna, *Biuletyn Historii Sztuki* 86, 3 (2024), s. 19-32

Szewczuk Włodzimierz. Teoria postaci i psychologia postaci. Analiza i krytyka. Departament Nauki Ministerstwa Szkół Wyższych i Nauki. Warszawa 1951

Szybalska Agnieszka. Wzory rosyjskiego malarstwa ikonowego w 2. połowie XIX i początku XX wieku. Uwagi wstępne na przykładzie obiektów z Podlasia i Lubelszczyzny. *Biuletyn Historii Sztuki* LXXXIV: 2022, nr 4, s. 879-946

Świdziński Jan. 12 Punktów sztuki kontekstualnej, w: *Kontekst / kontekstualizm Między teorią a praktyką*, Zeszyty Artystyczne, 1(32)2018, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, s. 18-20

Świdziński Jan. Sztuka i jej kontekst, MCSW Elektrownia, Ośrodek Działań Artystycznych, Radom, Piotrków Trybunalski 2009

Tajber Artur. Pytanie: „Czy istnieje język performance?”, *Sztuka i Dokumentacja* nr 21 (2019), s. 38-39

Tatarkiewicz Władysław. Dzieje sześciu pojęć, PWN, Warszawa 1975, *The art book*, Phaidon Press Limited, London 1994

Tischner Herbert. Australien, w: Hugo Bernasik. *Die Grosse Völkerkunde*, Band III, Bibliographisches Institut AG, Leipzig 1939, s. 1-17

Trzeciak Przemysław. Malarstwo włoskie XV wieku, w: Przemysław Trzeciak (red.). *Sztuka świata*, t. V, Arkady, Warszawa 1992, s. 165-216

Tuan Yu-Fu. Przestrzeń i miejsce, PIW, Warszawa 1987

Twarowski Mieczysław. Słońce w architekturze, Arkady, Warszawa 1960, s. 52

Uchwała nr 364 Rady Ministrów z 20 sierpnia 1959 r. w sprawie zatwierdzenia normatywów projektowania dla budownictwa mieszkaniowego, „*Monitor Polski*”, nr 81, poz. 422

Unesco. Konwencja światowego dziedzictwa (online) <https://whc.unesco.org/fr/list/344/> (pobrano 28.11.2024)

Ustawa z dnia 6 sierpnia 2010 r. o dowodach osobistych. Dz. U. 2010, Nr 167, poz. 1131, art. 29

Wątek Magdalena. Czy AI zaprojektuje miasta przyszłości? Sztuka Architektury 2024 (online) <https://sztuka-architektury.pl/article/17587/czy-ai-zaprojektuje-miasta-przyszlosci> (pobrano 21.05.2025)

Ważbiński Zygmunt. Nicolas Cordier: restaurator i rzeźbiarz rzymski z około 1600 r.: uwagi na marginesie książki Sylvii Pressouyre, *Acta Universitatis Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 16 (225), 1992, s. 129-142

Wejchert Kazimierz. Elementy kompozycji urbanistycznej, Arkady 1984

Welsch Wolfgang. Estetyka poza estetyką, Universitas, Kraków 2005,

Witruwiusz. O architekturze ksiąg dziesięć, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999

Włodarczyk Wojciech. Pod znakiem abstrakcji. Sztuka lat czterdziestych i pięćdziesiątych, w: Wojciech Włodarczyk (red.). Sztuka świata, tom 10, Arkady, Warszawa 1996, s. 21-69

Wołoszczuk Bartosz, Adam Nadolny. Linearny system ciągły Oskara Hansena w ujęciu współczesnym. Studium przypadku miasta Poznań, Sciendo, Politechnika Białostocka, Białystok 2022, s. 13-43

Wyniki naboru do programu Sztuki wizualne 2025, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (online) <https://www.gov.pl/web/kultura/wyniki-naboru-do-programu-sztuki-wizualne-2025> (pobrano 9.06.2025)

Yarbus Alfred L. Eye Movements and Vision, Plenum Press, New York 1967

Załącznik Nr 1, Warszawski Standard Mieszkaniowy 1.2 (Projekt do konsultacji), Warszawa, 1 października 2018 roku, s. 29-31 (online) https://konsultacje.um.warszawa.pl/uplads/decdim/attachement/file/3884/1_warsz_standard_mieszkaniowy_do_konsultacji.pdf (pobrano 26.04.2025)

Załoski Łukasz. Najdroższe obrazy na świecie. Dzieła sztuki, które osiągnęły astronomiczne ceny, National Geographic Polska (online) <https://www.national-geographic.pl/ludzie/najdrozsze-obrazy-na-swiecie/#najdrozsze-obrazy-na-swiecie-top-10> (pobrane 4.03.2025)

Zegardło Bartosz, Edyta Wołosowicz, Wojciech Golec. Budownictwo bioniczne – naśladowanie natury w architekturze (online) <https://repozytorium-api.akademiabialska.pl/server/api/core/bitstreams/38d2a3da-00aa-4d8a-beb2-414e770944aa/content> (pobrane 12.02.2025)

Zhongfeng Luo. Ukształtowanie się estetyzującego stylu życia, w: Alina Zemanek (red.). Estetyka chińska, Universitas, Kraków 2007, s. 3-32

Żurek Misia. Performatywne doświadczanie bytu w bionicznym designie Włodzimierza Dreszera, Wydawnictwo Dreszer, Poznań 2024

Indeks nazwisk

- A. Styl, 206
Abakanowicz Magdalena, 230
Adams Ansel, 312, 315
Aguado Antonio, 308
Aicher Otl, 40
Ajwazowski Iwan, 311, 313
Alberti Leon Battista, 58, 62
Alphand Adolphe, 285
Álvarez José-Manuel Benito, 26
Amenemhêt, 17
Amenhotep III, 83
Andō Hiroshige, 312, 314
Andre Carl, 219, 221
Andrzej, 95, 225, 342
Angerer Ludwik, 24
Antemiusz z Tralles, 44
Antoni, 71
Apelles, 240
Apollo, 58
Apollodoros, 44
Archiloch z Agryle, 126
Arp Hans, 195
Arystoteles, 6, 106, 143
Asterdamski Stefan, 73, 337
Athanadoros, 60
Auboyer Jeannine, 154
Averill Mary, 308
Bäckström Olof, 31
Bacon Francis, 203, 204
Badowski Zbigniew, 70, 175
Bakuła Stanisława, 19
Ball Hugo, 191, 193, 337
Ballenstendt Janusz, 42, 337
Bałka Mirosław, 248, 250
Banasiak Jakub, 11, 337
Banksy, 278
Baraniewski Waldemar, 174, 337
Barluzzi Antonio, 59
Barma, 119
Barrow John D., 224, 337
Basquiat Jean-Michel, 240
Bastek Grażyna, 142, 337
Bazzani Luigi, 139
Behem Baltazar, 243
Benevolo Leonardo, 58, 138, 337
Bentley Richard, 174
Berlinghiero Berlinghieri, 72
Bernasik Hugo, 48, 342
Bernini Gianlorenzo, 160
Beuys Joseph, 207
Biczitr, 264
Bieńkowski Andrzej, 175, 178
Bilińska Anna, 226
Bizański Jan Nepomucen, 86
Blanc Charles, 54, 56
Blanchflower Melissa, 197, 337
Bodmer Karl, 88
Bogucki Janusz, 214, 337
Bonnard Pierre, 183, 184, 304
Bosch Hieronim, 106, 133
Botticelli Sandro, 298
Boucher François, 169, 170
Bouguereau William-Adolphe, 299
Boyceau De La Barauderie
 Jacques, 62
Bramante Donato, 119
Braque Georges, 186, 187, 307
Brauner Victor, 108, 109, 258
Breughel Jan, 303, 305
Brodski Izaak, 237
Bruegel Jan, 309
Bruggen Coosje Van, 207
Brunelleschi Filippo, 104, 142, 146,
 149
Brzozowski Tadeusz, 203, 205
Budzyński Marek, 70, 175
Burke Ralph, 218
Burle Marx Roberto, 322
Burne -Jones Edward, 263
Buscot Nella, 267
Bustelli Franz Anton, 229
Cage John, 201
Calder Alexander, 42
Cambio Arnolfo di, 104
Cameron James, 131
Canaletto, 146, 148, 168
Candy, 69
Caracciolo Battistello, 163
Caravaggio, 163, 164
Carpeaux Jean-Baptiste, 301
Carter Rick, 131
Carvalho de Magalhaes Roberto,
 337
Caselli Giovanni, 264
Castillo i Saavedra Antonio del,
 72

Catlin George, 27, 294
 Cattelan Maurizio, 217, 218
 Caullery Louis de, 83
 Cesariano Cesare, 117, 118, 121, 123
 Cézanne Paul, 185, 186, 187
 Chambers William, 51
 Chamerernebti, 110
 Chamuła Michał, 318
 Chardin Jean-Baptiste-Siméon, 306
 Chełmoński Józef, 180, 313
 Cheng Li, 262
 Chikanobu Toyohara, 18
 Chirico Giorgio de, 143, 146
 Chodkiewicz Jan Karol, 75
 Chodźko Leonard, 171
 Christensen Mikael Hvidtfeldt, 53
 Christo, 197, 198, 337
 Chrystus, 57, 59, 65, 71, 83, 84, 142, 143, 161, 163, 173, 177, 270, 293, 297
 Chudzikowski Andrzej, 300, 337
 Chung-yuan Chang, 317, 337
 Čiurlionis Mikalojus Konstantinas, 316, 318
 Clément Gilles, 207
 Clottes J., 22
 Cluysenaar Jean-Pierre, 181
 Codrescu Daniel, 135
 Colbert Jean-Baptiste, 242
 Congo, 150, 317, 321
 Constable John, 81, 179, 180
 Coogan Michael D., 104, 338
 Cook Roger, 292, 337
 Corazzi Antonio, 171
 Corbolàn Fernando, 121, 122, 337
 Cordier Nicolas, 154, 343
 Cornelius Peter von, 176
 Corot Camille, 179, 180
 Courbet Gustave, 300
 Cybis Jan, 184
 Czapski Józef, 184
 Czełkowska Wanda, 219, 221
 Da Zhu, 310
 Daguerre Louis, 304, 306
 Dali Salvador, 238, 290, 302
 D'Alu Stéphan, 127
 Dante Alighieri, 105, 133
 Darwin Charles, 8, 329
 David Jacques-Louis, 61, 171, 172, 208, 210, 211
 Dawid, 112, 154, 297
 Dayes Edward, 175
 Delaunay Sonia, 319
 Delft Jan Vermeer van, 169, 170
 Derain André, 189
 Derrida Jacques, 204
 Dexileos, 93, 95
 Dieuzaide Jean, 291
 Diringer David, 65, 66, 337
 Doesburg Theo van, 77, 78, 79, 316, 319
 Doms Albert, 276
 Donatello, 146, 148, 154, 159, 298
 Doré Gustave, 276
 Dreis Karl, 38
 Dressen Bob, 218
 Dreszer Włodzimierz, 231, 232, 337
 Drózd Stanisław, 68
 Dubuffet Jean, 97, 98, 219, 220
 Duchamp Marcel, 28, 30, 191, 192, 194, 217, 268, 269, 340
 Ducki Janusz, 148, 338
 Dudek-Dürer Andrzej, 23, 25
 Durand Jean-Nicolas-Louis, 325
 Dürer Albrecht, 21, 67, 274, 275, 277, 289
 Dyrzyński Jacek, 77, 80, 338
 Dziamski Grzegorz, 201, 338
 Dziekoński Józef Pius, 181
 Džoser, 101
 Earl Harley, 322
 Echnaton, 286, 288
 Eesteren Cornelis van, 78
 Eforos, 240
 Egan Ted, 126
 Ehrlich Carl S., 104, 338
 Eishi Hosoda, 237
 Elger Dietmar, 191, 192, 338
 EM Juan, 47
 Epiktet, 38
 Eriksson Jessica, 200, 338
 Escher Maurits Cornelis, 53
 Escher Mauritius Cornelius, 50
 Evdokimov Paul, 57
 Exekias, 17
 Eyck Jan van, 139, 142
 Facca Danilo, 7, 338
 Fajans Andrzej, 45, 46, 338
 Falconet Etienne Maurice, 113
 Faustyna Kowalska, 71
 Fehr Gertruda, 280

Ferrara Giacomo Andrea de, 118
 Fibonacci, 120
 Fidiasz, 271
 Filarete, 149, 340
 Filareto, 147
 Filokles z Acharnai, 126
 Filoksenos, 149, 151
 Fine Ruth E., 218, 338
 Finelli Angelo, 105
 Firth Cecil Mallaby, 101
 Florenski Paweł, 292, 338
 Forest Jean-Claude, 95
 Fouquières Jacques, 63
 Fra Angelico, 295
 Franklin Dean, 290
 Friedrich Caspar David, 293, 295, 313
 Friedrich Caspar Dawid, 311
 Fruosino Bartolomeo Di, 138
 Fryne, 297
 Fuller Buckminster, 231
 Gallitelli Evan, 103
 Galsworthy Andy, 199
 Garnier Charles, 234
 Gaudi Antonio, 33, 35, 36, 229, 231, 256
 Gaudí Antonio, 283
 Gautherot Marcel, 189
 Gawroński S., 331
 Gawryszewska Beata J., 30, 121, 122, 221, 341
 Gayford Martin, 8, 142, 163, 287, 304, 339
 Gedliczka Adam, 111, 338
 Gehry Frank, 46, 47, 160
 Ghiberti Lorenzo, 146, 147, 270, 272
 Ghyka Matila C, 338
 Ghyka Matila C., 121, 122, 123
 Giambologna, 160
 Giedion Sigfried, 327
 Gielniak Józef, 276
 Gierowski Stefan, 222
 Gieryski Aleksander, 214, 236
 Gieryski Maksymilian, 215
 Giger Hans Ruedi, 108, 109
 Giglok Marta, 57, 58, 259, 338
 Giorgione, 161, 162, 309
 Giotto, 59, 139, 141, 255
 Gireń Urszula, 67, 338
 Gladwin Hayward, 145, 338
 Go Si, 73, 341
 Goethe Johann Wolfgang von, 19, 23, 338
 Gogh Vincent van, 188, 261
 Gogut Anna, 300, 338
 Goldoni Carlo, 95
 Golec Wojciech, 230, 343
 Gombrich Ernst H., 54, 65, 67, 315, 338
 Gorazdowski Edward, 175
 Gorczyca Łukasz, 10, 11
 Gorzdek Ewa, 77, 229, 338
 Gostawski Józef, 273
 Gothein Marie Luise, 62, 149, 338
 Gould Peter, 167, 338
 Goya Francisco, 277, 278
 Greuze, 61
 Grygiel Magdalena, 15, 339
 Grzywacz Zbysław, 205
 Guardi Francesco, 143, 146
 Gudea, 96, 97, 110
 Gujon Jean, 113
 Guo Si, 73, 74
 Guo Xi, 73, 136, 310
 Guy-Stéphan Marie, 236
 Hagesandros, 60
 Haggerty Mick, 249, 250
 Hall Edward T., 16, 87, 339
 Hamann Richard, 162, 339
 Hamilton Emma, 23, 24
 Hansen Oskar, 102, 104, 335, 339, 343
 Hansen Zofia, 102, 104
 Hao Jing, 309, 339
 Harari Yuval Noah, 106, 339
 Hasior Władysław, 272
 Hausmann Raoul, 191, 193, 194
 Heere Lucas de, 81
 Heidegger Martin, 204
 Hepworth Barbara, 322
 Herbert Zbigniew, 95, 96
 Hieronim, 60, 308
 Hieronim Bosch, 107, 136
 Hilliard Mikołaj, 264
 Hirst Damien, 216
 Hobrecht James, 149
 Höch Hannah, 195
 Hockney David, 8, 142, 163, 287, 303, 304, 339
 Hoefer Pete, 218
 Hoffman Adam, 300

Hokusai Katsushika, 275, 312, 314
 Horta Wiktor, 237
 Hudson Lucius, 218
 Hundrieser Emil, 268
 Hunziker Hans-Werner, 166, 339
 Hyła Adolf, 293, 296
 Iktinos, 51
 Ingres Jean-Auguste-Dominique, 108, 208, 211, 212, 213
 Izydor z Miletu, 44
 Jach Aleksandra, 248, 339
 Jahnke Jochen, 45
 Jakobi Walerij, 243
 Jakubowski Kasper, 75
 Jälmsson Anna H., 200, 338
 Janco Marcel, 191, 193
 Jasiński Leszek, 207
 Jeanne-Claude, 197, 198, 337
 Jefferson Thomas, 62
 Jekyll Gertrude, 183, 339
 Jenks Charles, 301
 Jiang Yuan, 136
 Joli Antonio, 116
 Jordaens Jacob, 170
 Jung Carl Gustav, 124, 125, 339
 Kaizhi Gu, 185, 262, 317, 321
 Kalamis, 297
 Kallikrates, 51
 Kallimach, 228
 Kalwin Jan, 293
 Kantor Tadeusz, 201, 240, 251
 Kapoor Anish, 223
 Kaprow Allan, 201
 Kapusta Katarzyna, 46, 339
 Karoń Krzysztof, 240, 241, 245, 339
 Karsh Yousuf, 291
 Kasprzycki Wincenty, 244
 Kepler Johannes, 120
 Kienholz Edward, 269
 Klein Yves, 23, 24, 25, 219, 220
 Klejnowski-Różycki Dariusz, 293, 339
 Klenze Leo von, 281
 Klint Hilma af, 315, 316, 318, 339
 Kobro Katarzyna, 317, 320
 Koguciuk Stanisław, 175, 178
 Komarzyca Daniel, 127, 339
 Konieczny Marek, 268, 269
 Konopacki Adam, 174, 339
 Kooning Willem de, 246
 Koons Jeff, 217, 248, 250
 Kornman Eugene, 249
 Kossakowski Eustachy, 201
 Kossuth Joseph, 198, 199
 Kostrzewska Małgorzata, 61, 89, 339
 Kounis John, 6, 7, 329, 339
 Kounis Yvette, 6, 7, 329, 339
 Kozakiewicz Stefan, 135, 339
 Kozyra Katarzyna, 161
 Krassowski Czesław, 58, 340
 Kreis Hironim, 308
 Kroloff Jack, 218
 Królikowski Jeremi T., 121, 122, 341
 Krzysztoń Joanna, 322
 Kuan Fan, 127
 Kuhn Thomas S., 73, 337
 Kuitert Wybe, 73, 340
 Kunińska Izabela, 154, 337
 Kunisada Utagawa, 141
 Kurzątkowski Jan, 52
 Kuźmienko Jerzy, 46
 Kwiec Przemysław, 68, 69, 202, 222, 335, 340
 Laokoon, 58, 60
 Latz Peter, 30, 285
 Lazzaroni Michele, 149, 340
 Le Brun Andrzej, 95
 Le Corbusier, 91, 118, 120
 Lebiediew J. S., 231, 340
 Legrain Pierre, 53
 Lepautre Pierre, 284
 Lerouge Georges-Louis, 179
 Leszczyńska Maria, 257
 Lévêque Jean-Christophe, 243, 340
 Lévi-Strauss Claude, 54, 55, 87, 88, 340
 Lewicka-Murawska Anna, 173, 174, 337, 341
 Lichtenstein Roy, 216, 248
 Lizyp, 112, 240, 265, 266
 Lorraine Claude, 208, 209, 210, 313, 340
 Lubiak Jarosław, 248
 Ludwiński Jerzy, 196, 340
 Ludwisiak Małgorzata, 248
 Luter Marcin, 292
 Lynch Kewin K., 167, 340
 Łempicka Tamara, 239
 Łubowski Andrzej Maciej, 226, 228
 Łukasz, 70

Maciejczak Marek, 22, 340
 Magahaes Roberto Carvalho de, 115
 Mahmud Nizapuri, 18
 Majdecki Longin, 89, 341
 Majewski Jerzy S., 52
 Malczewski Jacek, 41
 Malepszy Stefan, 331
 Malewicz Kazimierz, 77, 79
 Malnazar, 264
 Manet Édouard, 161, 162, 180
 Marconi Henryk, 174
 Martinez Carlos, 223
 Martini Pietro Antonio, 243
 Marzec Sławomir, 219, 220, 340
 Marzyński Stanisław, 91, 340
 Masaccio, 142, 143, 144
 Matejko Jan, 150, 151, 152, 341
 Matisse Henri, 188, 189, 227, 239
 Menekrates z Rodos, 268
 Merleau-Ponty Maurice, 16, 22, 33, 37, 132, 197, 198, 327, 340
 Michalak Antoni, 209
 Michał Anioł, 112
 Michałkowa Janina, 208, 340
 Milanesi Gaetano, 242, 340
 Milecka Małgorzata, 200, 341
 Millais John Everett, 174, 177
 Milunić Vlado, 160
 Mink Janis, 192, 340
 Miró Joan, 190
 Mitoraj Igor, 175, 177
 Miura Kōryō, 47
 Mondrian Piet, 79, 228
 Monet Claude, 180, 182, 183, 227, 311, 314
 Monge Gaspard, 325, 326
 Monroe Marilyn, 247, 249
 Montreuil Pierre de, 282
 Moorman Charlotte, 201
 Mrozek Józef A., 31, 340
 Mucha Alfons, 279
 Munch Edward, 188
 Munoz Antonio, 149, 340
 Mykerinos, 110
 Myszka Izabela, 199
 Myśliwiec Karol, 286, 340
 Nadimi Chamid, 65
 Nadolny Adam, 102, 343
 Napoleon, 61
 Neal Leon, 207
 Nellenburg Eberhard von, 231
 Niemeyer Oskar, 189
 Niemirski Władysław, 285
 Nietzsche Fryderyk, 188, 340
 Nitsch Herman, 201, 302
 Nolan Dinny, 126
 Nuarta Nyoman, 107
 Oba, 129, 246
 Oksiuta Zbigniew, 229, 338
 Oldenburg Claes, 207, 218, 248
 Omaha Big Elk, 27
 Opaliński Łukasz, 75
 Opałka Roman, 219, 220, 322
 Ostrowski Stanisław, 273
 Overbeck Friedrich, 176
 Overy Paul, 316, 340
 Pac Ludwik Michał, 174
 Pamfilios, 240
 Pandora, 13
 Pannemaker Adolphe, 276
 Panton Verner, 31
 Papaleo Thomas, 218
 Patecki Mirosław, 84
 Patel Sardar, 83, 84
 Pelli César, 106
 Perelle Gabriell, 149
 Perrault Claud, 229
 Petryk Waldemar, 184
 Pęksa Łukasz, 280
 Pęksa Robert, 245, 340
 Phillips Erica Edell, 110
 Piaścik Franciszek, 91, 340
 Picasso Pablo, 186, 187, 239, 302
 Piekarczyk Jan, 121, 122, 341
 Pietkiewicz Aleksander, 12, 341
 Pijoan José, 128, 341
 Pinck Franciszek, 95
 Piranesi Giovanni Battista, 137, 223
 Platon, 9, 143
 Pokorzyńska Elżbieta, 121, 341
 Poliklet, 154, 158
 Pollock Jackson, 150, 153
 Polydoros, 60
 Poprzedzka Maria, 172, 173, 341
 Porębski Mieczysław, 150, 325, 341
 Possum Johnny, 126
 Postnik, 119
 Pound Ezra, 39, 316, 341
 Poussin Nicolas, 132, 134, 304
 Praksyteles, 112, 297, 298

Pressouyre Sylvia, 154, 343
 Pronobis-Brzezińska Małgorzata, 121, 341
 Provost Alain, 207
 Ptolemeusz VI, 107
 Rafael Santi, 143, 145, 154, 156, 163
 Rajaraja I, 104
 Rajkowska Joanna, 248, 250, 339
 Ray Man, 190, 191, 194
 Rehberger Tobias, 207
 Reichel-Dolmatoff Gerardo, 23, 341
 Rembrandt, 165, 226, 277, 278, 300, 337
 Reni Guido, 60
 Richter Carl August, 308
 Rickert Heinrich, 333
 Riepin Ilja, 166
 Riley Bridget, 221
 Rist Pipilotti, 223
 Rivera Piotr, 234
 Robbie Jim, 218
 Rodin August, 8, 112
 Rogala Grzegorz, 18, 19, 222
 Rogiński Zbigniew, 257
 Rokosza Józef, 148, 338
 Rossetti Dante Gabriel, 174, 177
 Rosso Medardo, 182
 Rostański Krzysztof M., 204, 341
 Rowlandson Thomas, 24
 Rubens Peter Paul, 260, 303
 Rublow Andrzej, 57, 58, 60
 Rudniew Lew, 20, 101
 Ruisdael Jacob van, 310, 312
 Ruskin John, 29, 341, 315
 Russo Raffaello, 293, 341
 Rybowski Marek "Looney", 247
 Ryczkowska Marta, 248, 341
 Rylke Jan, 12, 13, 20, 25, 27, 30, 34, 35, 36, 37, 43, 51, 68, 69, 70, 75, 82, 88, 89, 90, 91, 96, 105, 109, 120, 121, 122, 126, 148, 175, 178, 180, 181, 183, 185, 190, 199, 200, 202, 206, 207, 216, 223, 226, 231, 237, 245, 247, 250, 252, 254, 255, 256, 257, 259, 263, 267, 269, 276, 277, 279, 282, 283, 284, 285, 289, 296, 301, 307, 314, 321, 324, 329, 331, 332, 333, 338, 341
 Sacconi Giuseppe, 268
 Sadahide Hasimoto, 233, 235
 Sak Dorota, 318, 323
 Salviati Francesco, 60
 Salzenberg Carl Wilhelm, 44
 Samosjuk K. F., 73, 341
 Sander August, 193
 Sanders Jeff, 218
 Sauvestre Charles Léon Stephen, 45
 Schapner Antoine, 208, 341
 Schlüter Andreas, 217
 Schmitz Bruno, 268
 Schröder Johannes Lothar, 201
 Schulze-Naumburg P., 329
 Schurian Walter, 143, 341
 Schwitters Kurt, 68, 192, 194
 Seight Jack, 218
 Senufer, 57, 59
 Serra Richard, 222, 223
 Seurat Georges, 121, 122
 Shanren Bada, 185
 Shinoyama Kishin, 302
 Siemiradzki Henryk, 173
 Sitarski Jacek, 15, 342
 Skalski Janusz A., 2, 81, 148, 324, 329, 338, 342
 Smith Adrian, 106
 Smithson Robert, 199
 Soami, 127
 Sobieski Jan III, 93, 95
 Sobocki Leszek, 206
 Soulages Pierre, 321
 Stażewski Henryk, 317, 320
 Steen Jan, 169
 Stelmach Bolesław, 223
 Stewart Ian, 54, 342
 Stomme Marten Boelema de, 305
 Stryjeńska Zofia, 52
 Strzeмиński Władysław, 9, 142, 164, 312, 314, 342
 Stwosz Wit, 272
 Sulejman Wspaniały, 67
 Suszko-Adamczewska Joanna, 202
 Sułtar Ram V., 84
 Swanevelt Herman van, 210
 Sylwestrowicz Paulina, 150, 151, 153, 342
 Szajna Józef, 272
 Szamborski Wiesław, 205
 Szapir Maksim, 202, 203, 342
 Szczepański Stanisław, 304, 342

Szczepkowski Jan, 272
 Szczerski Andrzej, 190, 191
 Szekspir, 95, 96
 Szewczuk Włodzimierz, 327, 342
 Szotyński Szczepan, 160
 Szpakowski Wacław, 193
 Szukalski Stanisław, 52
 Szybalska Agnieszka, 71, 342
 Świdzińska Natalia, 128, 341
 Świdziński Jan, 29, 248, 342
 Świeściak Alina, 58, 259, 338
 Taccola Mariano di Jacopo, 118
 Taeuber-Arp Sophie, 41
 Tajber Artur, 201, 202, 342
 Talbot William Fox, 312, 315
 Tange Kenzō, 322
 Tatarkiewicz Władysław, 6, 328, 342
 Tatlin Władimir, 320
 Tchorek Karol, 52
 Theorretos, 271
 Thorvaldsen Bertel, 112, 172
 Thyssen Malene, 43
 Tinguely Jean, 42
 Tischner Herbert, 48, 342
 Tołkin Wiktor, 82
 Tomala Kazimierz, 331
 Tomkins Herbert, 218
 Töpffer Rodolphe, 20
 Townsend Henry, 237
 Trela Sandra, 58, 259, 338
 Trzeciak Przemysław, 144, 286, 340, 342
 Tuan Yu-Fu, 87, 342
 Tura Cosimo, 316
 Turner William, 311, 313
 Tuwim Julian, 77
 Twarowski Mieczysław, 92
 Tycjan, 161, 162
 Tyler Kenneth, 218
 Tym Mikołaj, 202
 van Loo Charles, 11
 Vantongerloo Georges, 319
 Vasarely Wiktor, 219, 221
 Velde Willem van de, 312
 Vinci Leonardo da, 37, 38, 115, 117, 118, 143, 145, 242, 245, 246, 252, 253, 338
 Vogel Zygmunt, 308
 Vries Hans Vredeman de, 235
 Wagner Hans-Günter, 207
 Waliszewski Zygmunt, 304, 307, 342
 Walpole Horacy, 174
 Wałek Magdalena, 131, 343
 Warhol Andy, 216, 247, 249
 Wasserman Jeffrey, 218
 Watteau Antoine, 311
 Ważbiński Zygmunt, 154, 343
 Wejchert Kazimierz, 167, 168, 343
 Welsch Wolfgang, 8, 343
 Weyden Rogier van der, 162
 White Rodney, 167
 Wielochowska Marta, 121, 122, 341
 Willaert Rita, 49
 Winiarski Ryszard, 77, 80, 338
 Wiśniewski Anastazy B., 317, 323
 Withe Rodney, 167, 338
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy), 190, 193, 290, 291
 Witruwiusz, 117, 121, 217, 343
 Wittig Edward, 113, 265, 267
 Władysław IV Waza, 167
 Włodarczyk Wojciech, 31, 219, 340, 343
 Wojciechowski Jan Stanisław, 2, 110, 124, 126, 332, 336
 Wolff Jerzy, 304, 342
 Wolski Łukasz, 230
 Wołosowicz Edyta, 230, 343
 Wołoszczuk Bartosz, 102, 343
 Wornum, 315
 Wójcik Anna, 185
 Wren Christopher, 119
 Wright Frank Lloyd, 217, 218
 Wuczeticz Jewgienij, 290
 Wyczółkowski Leon, 253, 314
 Wyspiański Stanisław, 150, 152, 238
 Yanyuan Zang, 317
 Yarbus Alfred L., 16, 166, 343
 Yoshimichi Ichien, 47
 Zajda Katarzyna, 23, 341
 Zaleski Leszek, 160
 Załuski Łukasz, 246, 343
 Zegardło Bartosz, 230, 343
 Zemanek Adina, 127, 309, 317, 337, 339, 343
 Zhongfeng Luo, 127, 343
 Zug Szymon Bogumił, 282
 Zygmunt III Waza, 167
 Żurek Misia, 232, 343

