Jan Rylke

Historia sztuki dla artystów

Warszawa 2020

Spis treści

Dlaczego historia sztuki dla artystów? ... 3
Nasza zmysłowość a historia sztuki ... 10
Piękno, prawda i dobro a ich percepcja w historii sztuki ... 16
Czy historia sztuki, to nauka? A jeżeli tak, to jaka? ... 20
Co bada historia sztuki? ... 36
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki najdawniejszych kamieni? ... 51
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowego kamienia? ... 65
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki starożytnej? ... 75
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki antycznej? ... 88
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki średniowiecznej? ... 96
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Odrodzenie ... 109
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Przestrzeń i emocje ... 123
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Klasycy i romantycy ... 135
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Realizm i naturalizm ... 146
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Impresjonizm i symbolizm ... 164
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Awangardy ... 178
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Sztuka pomiędzy wojnami ... 188
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Okres powojenny ... 213
Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Druga awangarda ... 222
Indeks ... 240
Literatura ... 247

Wydawnictwo Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu.

ISBN 978-83-947762-8-2

Druk: Fabryka Druku, ul. Zgrupowania AK "Kampinos" 6, 01-943 Warszawa

Dlaczego historia sztuki dla artystów?

Wieprz pereł nie ruszy
One są przeznaczone
Dla wrażliwszej duszy

Dlaczego historia sztuki dla artystów? Bo jestem artystą. Historię sztuki poznawałem nie jako historyk sztuki, ale towarzyszyła mi przez całe życie. Najpierw w warszawskim liceum plastycznym uczył nas jej Maciej Piekarski, który skupiał się na walce klasyków z romantykami i mieszkał w Małej Kordegardzie, nad pracownią rzeźby w warszawskich Łazienkach, gdzie w Podchorążówce mieściła się nasza szkoła. Później towarzyszyła mi na studiach malarskich, gdzie wykładali najlepsi wówczas historycy sztuki: Ksawery Piwocki i Tadeusz Porębski. Oni też mieszkali nad salą, w której wykładali. Wreszcie przez pozostałe lata sam jej uczyłem, ale nie historyków sztuki, lecz architektów krajobrazu w warszawskiej Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, a potem w lubelskim Uniwersytecie Przyrodniczym. Ksawery Piwocki, który mnie uczył historii sztuki w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i później prowadził mój doktorat mówił o swoim zdumiewającym doświadczeniu, że studenci nie traktują dawnych dzieł sztuki jako spuścizny przeszłości. Posiadają ahistoryczne spojrzenie na sztukę, czyli traktują poznane dzieła sztuki jak obiekty współczesne, z których można bezpośrednio korzystać. Ponieważ obok wiedzy o sztuce czynnie ją uprawiam, uznałem, że warto spróbować powiedzieć o dawnej sztuce z perspektywy jej znaczenia dla artystów. Przytaczane przykłady, to często współcześni artyści, których znam lub moje prace, traktowane obok grafomańskich wierszyków jako autorski, wizualny komentarz do omawianych treści. Robię tak, ponieważ inne podręczniki są w sposób wystarczający ilustrowane przykładami sztuki z Europy zachodniej i północnej Ameryki. Współczesny malarz, David Hockney, którego książka mnie zainspirowała do napisania tej, przytacza słowa hollywoodzkiego filmowca, skierowane do pracownicy: *Nie rezygnuj z odwiedzania muzeów i oglądania obrazów. Nie ruszają się i nie mówią, ale żyją dłużej* [Hockney, Gayford 2016, s. 158]. Takie, jakie tutaj chcę pokazać spojrzenie na historię sztuki nie jest nowością, było też obecne dawniej. Z perspektywy bezpośredniej jej przydatności patrzono na sztukę dawnych już na początku epoki nowożytnej. Podwaliny pod historię sztuki jako naukę i klasycyzm, jako styl w sztuce, dał Johann Joachim Winckelmann stawiając dzieła antyczne, jako wzór do naśladowania przez artystów mu współczesnych. W pierwszym okresie sztuki nowożytnej w ten sposób patrzono na obiekty antyczne, a później w epoce romantycznej, tak patrzono na gotyk. Na rycinie 1 widzimy klasyczny grecki posąg włócznika, który stanowił ilustrację antycznego kanonu piękna, a obok na rycinie 2 najsłynniejszą renesansową rzeźbę Dawida, na tym kanonie wzorowaną. Stoją w podobnym kontrapoście i podobnie mają ułożone ramiona, ale nikt nie powie, że to plagiat. Jeżeli coś działa, to dlaczego tego nie wykorzystać. Uczona nas w liceum walka klasyków z romantykami, toczyła się o to, czy należy czerpać wzory ze spuścizny antyku (co mówili klasycy) czy ze spuścizny średniowiecza (na co wskazywali romantycy). Jako wynik tej walki, w XIX wieku artyści próbowali stworzyć sztukę opartą na kompromisie, który wypracowano na progu epoki nowożytnej, czyli na sztuce włoskiego quattrocenta (XV wiek), w któ-

rej twórczo ścierały się prądy średniowiecza, czyli gotyk z renesansem. Pierwszymi, którzy to zrobili, byli niemieckojęzyczni artyści. Nazwali się, w nawiązaniu do miejsca urodzenia Jezusa, Nazareńczykami. W 1810 roku przenieśli się do Rzymu, tworząc sztukę o charakterze religijnym, która mocno wpłynęła na sztukę sakralną XIX wieku w całej katolickiej Europie.

Ryc. 1. Poliklet. Doryferos, marmur, wysokość 212 cm., 450-440r. p.n.e. Muzeum Narodowe, Neapol

Ryc. 2. Michał Anioł. Dawid, marmur, wysokość 517cm., 1501-1504r., Galleria dell'Accademia, Florencja

Jako przykład dzieła idealnego, na którym należy się wzorować, przyjęli *Zaślubiny Marii* (ryc. 4) Rafaela Santi z 1504 roku. To dzieło stało się wzorem dla obrazu o tym samym tytule Nazareńczyka Johanna Friedricha Overbecka (ryc. 6). Obraz Rafaela był zresztą, jak mówiono: *w typie Perugina* [Melli 2007, s. 56] i sam był repliką namalowanego w tym samym czasie obrazu Pietra Perugina (ryc. 3). Nieco później, bo w

połowie XIX wieku podobny do Nazareńczyków ruch zainicjowali angielscy Prerafaelici odwołujący się także do quattrocenta, czyli wieku poprzedzającego okres działalności Rafaela Santi, którego imię Prerafaelici przyjęli do swojej nazwy. Oprócz sięgnięcia do czasu kształtowania się epoki nowożytnej, wprowadzili też do swojej koncepcji myśl ich ideologa Johna Ruskina, który w tomach poświęconych *malarzom nowoczesnym* pisał: *Zwróćcie się ku Naturze, niczego nie odrzucajcie, niczego nie wybierajcie, niczego nie lekceważcie* [Konopacki 1989, s. 6]. Widoczny na ryc. 5 obraz Edwarda Coley Burne-Jonesa: *Król Kofetua I żebraczka* odwołuje się nie tylko formą, ale też treścią do staroangielskiej ballady o spotkaniu króla z żebraczką. Zwrócenie się do natury i średniowiecznego rzemiosła w działalności wzorniczej Wiliama Morrisa spowodowało w wyniku tego powstanie nowego stylu nazwanego w Anglii Arts & Craft, a w Polsce Secesją - stylu, który pod różnymi nazwami na przełomie XIX i XX wieku ogarnął całą Europę. Podobny cel, powrotu do dawnych wzorów malarskich postulowało polskie Bractwo św. Łukasza, założone później, bo w 1925 roku w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych przez uczniów Tadeusza Pruszkowskiego. To bractwo nawiązywało do solidnej pracy rzemieślniczych cechów średniowiecznych, ale szukało też wzorów w późniejszych niż czasy Rafaela obrazów holenderskiego malarstwa z XVI i XVII wieku. Jednym z artystów należących do tego bractwa był Antoni Michalak, którego obraz, oparty na *Bajce o człowieku szczęśliwym* Jerzego Żuławskiego, możemy zobaczyć na ryc. 7.

Ryc. 3. Pietro Perugino. Zaślubiny Marii, olej, deska, 234x185cm., 1503-1504r., Musée des Beaux-Arts, Caen

Ryc. 4. Rafael Santi. Zaślubiny Marii z Józefem, olej, deska, 170x118cm., 1504r., Pinakoteka Brera, Mediolan

Ryc. 5. Edward Coley Burne-Jones. Król Kofetua I żebraczka, 290x136cm., 1884r., Tate Gallery, Londyn

Ryc. 6. Johann Friedrich Overbeck. Zaślubiny Marii Panny, olej, płótno, 116x95cm., 1834-1836r., Muzeum Narodowe, Poznań

Ryc. 7. Antoni Michalak. Bajka o szczęśliwym człowieku, olej, płótno, 270x246cm., 1925r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Podałem tutaj tylko kilka przykładów formalnego odwołania się do zaczerpniętych z przeszłości wzorów, ale proces inspiracji dziełami, które powstały wcześniej, trwał zawsze i trwa też teraz. W 2018 roku namalowałem obraz, w którym umieściłem przykłady, w których twórcy nowożytni odwoływali się do funkcjonujących w obszarze kultury wzorów etycznych i estetycznych, modyfikując je zgodnie z moralnością i poczuciem estetycznym swojej epoki i swojego indywidualnego odczucia (ryc. 8) [Rylke 2018, s. 151-161]. Na tym obrazie, złożonym z dwudziestu pięciu mniejszych wizerun-

ków, pierwsze dwa wzory odnosiły się do mitycznych początków świata. Michelangelo Buonarroti, czyli Michał Anioł odniósł się do wielokrotnie w poprzednich wiekach ukazywanego wyobrażenia raju, pozwoliło mu to na eksponowanie męskiego i damskiego aktu na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej w Rzymie. Dwudziestowieczny artysta Stanisław Szukalski sięgnął w 1940 roku do antycznego mitu przedstawiając zamiast antycznego Atlasa Atlantę, kobietę dźwigającą świat targany wojną. Kolejne dwa wzory odwołują się nie do mitycznych, ale do materialnych korzeni naszej kultury. Czech Zdeněk Burian wskrzesza świat pierwotnych artystów malujących ściany morawskich jaskiń, a Anglik Samuel Spode umieszcza sceny rodzajowe w angielskim krajobrazie megalitycznych kręgów kamiennych. David Roberts, który w XIX wieku podróżował po Egipcie przywołuje starożytny świat Sfinksa i piramid, a Meksykanin Diego Rivera w XX wieku pokazuje piramidy Nowego Świata. Niezwykle popularna, nie tylko w Renesansie, była w sztuce tradycja antyczna. Jean Auguste Dominique Ingres maluje Triumf Homera, pokazując obok niego 46 jego spadkobierców artystycznych. Do podobnych wzorów sięgają kolejni artyści. James Ensor eksponuje maski teatru greckiego, a Lawrence Alma-Tadema - Fidiasza zapraszającego przyjaciół na inaugurację fryzu Partenonu. Tak, jak Ingres zgromadził na swoim obrazie poetów, tak Rafael Santi zgromadził na fresku Szkoła Ateńska wszystkich sukcesorów greckiej nauki i filozofii, portretując obok Platona Arystotelesa i ich kontynuatorów aż do czasów współczesnych Rafaelowi. Kilkanaście lat wcześniej Sandro Botticelli odtworzył najbardziej znany antyczny obraz Greka Apellesa przedstawiający personifikację oszczerstwa. We Francji Nicolas Poussin przywołuje bukoliczną Arkadię z jej tajemnicą śmierci. Oprócz tradycji antycznej, wykorzystywano też tradycję chrześcijańską. Rogier van der Weyden ukazuje na swoim obrazie św. Łukasza portretującego Madonnę, a Mel Gibson w filmie Pasja przedstawia ostatnie dwanaście godzin z życia Chrystusa. Po renesansie romantyzm odwołuje się do średniowiecza. Reprezentują go ruiny gotyckiego opactwa na obrazie Caspara Davida Friedricha, ale także bawarski zamek Neuschwannstein z końca XIX wieku naśladujący średniowieczne zamki rycerskie. W tym samym czasie Jan Matejko maluje Mikołaja Kopernika w jego obserwatorium na tle nieba i gotyckiej katedry. Kolejne przykłady sięgają do wzorów bardziej zróżnicowanych. W XVIII wieku Antoine Watteau, malując włoskich komediantów, sięga do średniowiecznej tradycji artystów *Commedia dell'arte*, a François Boucher, zgodnie z romantyczną modą umieszcza w naturalnym pejzażu scenę rodzajową z Dianą. W końcu XIX wieku artyści sięgają do bardziej odległych inspiracji. Paul Gauguin swoje obrazy zanurza w egzotycznym klimacie wyspy Tahiti. Jego przyjaciel Vincent van Gogh odwołuje się do estetyki sztuki japońskiej, a Pablo Picasso do rzeźby czarnej Afryki. Kolejny etap, to nawiązywanie do czasów współczesnych. Francis Bacon namalował papieża Innocentego X według obrazu Diego Velázqueza, ale nadaje mu wyraz współczesnej ekspresji. Niemiecki malarz August Macke w swoim obrazie nawiązuje do estetyki Baletów Rosyjskich Siergieja Pawłowicza Diagilewa, podobnie jak Salvador Dali przekształca filmowy wizerunek aktorki Mae West.

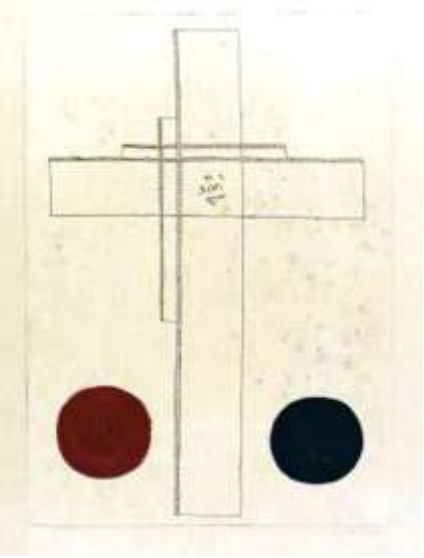
Ryc. 8. Jan Rylke, Estetyka normatywna według artystów europejskich, akryl, płótno, 210x250cm., 2018r.

W XX wieku ateistyczne, totalitarne państwa uznały, że korzystanie z rozpowszechnionych wzorów sztuki społecznie akceptowanej jest polityczne przydatne do realizacji zadań agitacyjnych. Stylami, które nawiązywały do XIX wiecznego realizmu, była niemiecka sztuka faszystowska i sowiecki socrealizm, wprowadzony przez polityków w Polsce po 1948 roku. Widać to na wzorowanym na dziełach francuskiego realisty Jean-François Milleta (ryc. 9), obrazie Andrzeja Strumiłły z lat 1953-54 (ryc. 10). Po

kilku latach, kiedy państwo zrezygnowało z lansowania socrealizmu, ten malarz tworzył już inne pod względem formy i treści obrazy (ryc. 11).

Ryc. 9. Jean-François Millet. Anioł Pański, olej, płótno, 55,5x66cm., 1857-1859r., Musée d'Orsay, Paryż.

Ryc. 10. Andrzej Strumiłło. Nasza Ziemia, 200x250cm., 1953-1954r., Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra



Ryc. 11. Andrzej Strumiłło, Statki i słońce, monotypia, 48,5x65cm., 1963r., Muzeum Sztuki, Łódź

Nasza zmysłowość a historia sztuki

Słodycz piękna
Wartość dobra
Ma w gruczołach
Stara kobra

Jak pisał na przełomie XIX i XX wieku Stanisław Przybyszewski: *Na początku była chuć. Nic prócz niej, a wszystko w niej* [Przybyszewski 2002]. Zygmunt Freud propagował w tym czasie *panseksualizm* twierdząc, że odczucie przyjemności (w tym wypadku seksualnej) dzielimy ze zwierzętami. Zwierzęta odczuwają nie tylko pożądanie seksualne. Wyprzedzają i wzmagają w nich te i inne przyjemności bodźce estetyczne. Na łączenie poczucia estetycznego ze światem bytów niższych wskazywał już Karol Darwin. O estetyce świata zwierzęcego pisze w rozdziale: *Estetyka zwierząt*, Wolfgang Welsch [Welsch 2005, s. 171-206]. To, co zachwyca owady zapylające kwiaty, zachwyca także nas, a uroda kwiatów wzbogaca wiele z tworzonych przez nas dzieł sztuki (ryc. 12, 13). Ogon pawia wzbudza zachwyt u pawicy i mimo krótszego życia obdarzonego takim balastem ptaka, osiąga on, widoczny w wielkości i blasku ogona, reprodukcyjny sukces. Estetyczna forma pawiego ogona zachwyca także nas, że wspomnę obraz Kazimierza Stabrowskiego: Paw (ryc. 15). Więcej, przykład altanników, które dla zwabienia partnerki dekorują miejsce ich spotkania, świadczy o ich umiejętności wykorzystania zmysłu estetycznego do tworzenia pięknych artefaktów, a nawet łączenia ich w całościową kompozycję (ryc. 14). Ludzie naturalnie nie różnią się w tym specjalnie od zwierząt, wystarczy spojrzeć na dekorację alkowy królewskich małżonek w XVIII wiecznym Wersalu (ryc. 16). Jak twierdził Arystoteles posiadamy trzy dusze: roślinną, która rządzi naszym układem wegetatywnym, zwierzęcą, panującą nad naszymi zmysłami i rozumną, kierującą naszym umysłem. Dusza zmysłowa, którą dzielimy ze zwierzętami, określa nasze preferencje estetyczne w stosunku do budowy ciała u płci przeciwnej: ciało powinno być symetryczne i posiadać stosowne wypukłości – piersi u pań i pośladki u panów (ryc. 17, 18). Proporcje ciała, które zaspokajają to poczucie estetyczne, to u mężczyzn środek ciężkości ciała położony w okolicach pępka, co decyduje o jego sprawności fizycznej, natomiast u kobiet jest to stosunek talii do bioder w relacji 0,7/1, co decyduje o braku komplikacji przy porodach. Oczywiście, żeby się płci przeciwnej podobać, te proporcje wyolbrzymialiśmy, u panów przez watowanie ramion i podkreślanie talii, co widzimy u ekstrawagantów na ryc. 19, natomiast u pań przez podkreślanie bioder, nawet u małych dziewczynek, co widzimy na portrecie Infantki namalowanym przez Diego Velázqueza (ryc. 20). Takie wyróżnienie estetyczne cech płciowych, jakie w skrajnej postaci widzimy u pawia, stoi w sprzeczności z drugą cechą świata zwierzęcego, czyli z kamuflażem, w którym nasz wygląd staramy się stopić z otoczeniem. W takim wypadku w wyglądzie zwierzęcia nie występują elementy wyróżniające je z otoczenia. Nie widzimy też regularności w jego umaszczeniu, ale występuje w nim przypadkowość i chaotyczność. Także te cechy zwierzęcego wyglądu przeniknęły do naszej estetyki i znalazły swoje odbicie w dziełach takich artystów, jak Władysław Strzemiński, który w

latach 1923-34 stworzył koncepcję *Unizmu* i namalował kilkanaście obrazów dążąc do wyeliminowania z nich kontrastów i elementów wyróżniających. Inny z artystów, Ryszard Winiarski eksploatował przypadek w swoich obrazach opartych na rzucaniu kostką do gry (ryc. 21). Bardziej emocjonalne podejście, angażujące przypadek w działaniach twórczych reprezentował Jackson Pollock, stosując dripping, czyli kapanie farbą na płótno (ryc. 22).

Jeżeli mówiliśmy wcześniej o owadach wrażliwych na piękno zapylanych przez nie kwiatów, to widzimy, że wrażliwość estetyczna zwierząt nie ogranicza się do instynktu prokreacyjnego, ale dotyczy także ich relacji w stosunku do środowiska. Zwierzęta, na przykład żyjące w ściółce, żuki - biegaczowate, mają wyszukane preferencje środowiskowe nie tylko, co do miejsca, w którym żyją, ale także do dojrzałości, czyli jakości swojego środowiska życia [Szyszko 2002]. Nie mogą żyć w środowisku, które im nie odpowiada. Podobnie jest z człowiekiem. Funkcjonując przez większość swojego rozwoju w warunkach afrykańskiej sawanny, człowiek preferuje takie środowisko, co widać w jego umiłowaniu przyrody i w kształtowanych przez niego na wzór sawanny pięknych parków krajobrazowych (ryc. 23). Także malarstwo pejzażowe wskazuje na estetycznie akceptowane przez nas formy przyrody tworzące właściwe dla człowieka środowisko. Środowisko, które obfituje w bogactwo zasobów umożliwiających mu przeżycie we wspomnianej sawannie i reprezentowane przez wodę, rośliny i zwierzęta (ryc. 24). Jeżeli takiego środowiska nie mamy w komplecie, to tworzymy przynajmniej jego symboliczną reprezentację, umieszczając na obrazach rośliny w wazonie i domowe zwierzęta (ryc. 25, 26).

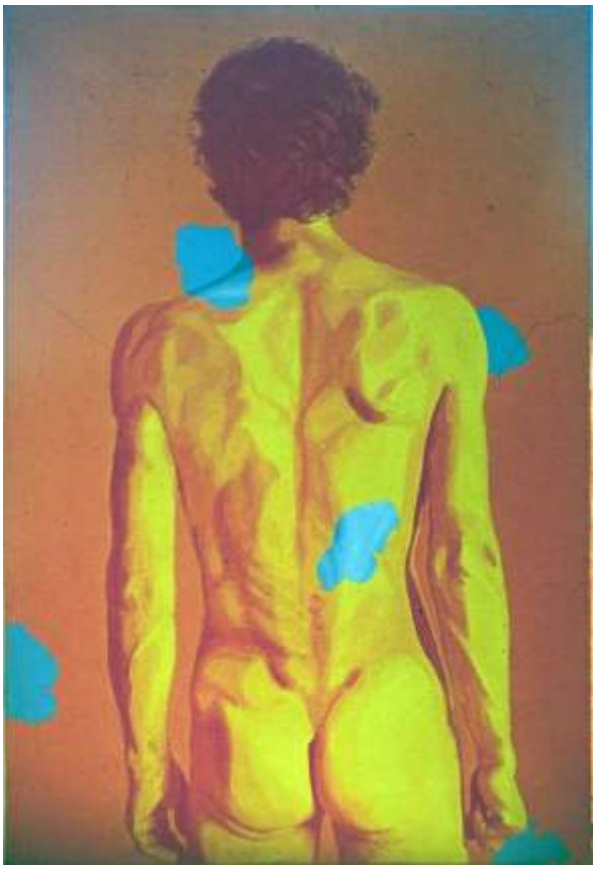
Ryc. 12. Anne Zaragoza, Jasper Springeling, Berno Strootman i Matthijs Willemsen, Dla Billie Holiday, Festiwal ogrodowy w Chaumont-sur-Loire, 2010r., fot. J. Rylke

Ryc. 13. Jan van Huysum, Martwa natura, olej, deska, 79x61cm., 1715r., National Gallery of Art, Waszyngton

Ryc. 14. Kazimierz Stabrowski, Paw – portret Zofii z Jakimowiczów Borucińskiej, olej, płótno, 229x115cm., 1908r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 15. Charles Roring (fot.), Altannik, 2017r.

Ryc. 16. Wersal, pokój królowej,



Ryc. 17. Jan Rylke. Autoportret z tatuażem, akryl, płótno, 100x70cm., 1973r.

Ryc. 18. Jan Rylke. Tatuowana dziewczyna z szablą, akryl, płótno, 100x70cm., 1973r.

Ryc. 19. Henry-Bonaventure Monnier. Ekstrawaganci, litografia

Ryc. 20. Diego Velázquez, Portret infantki Małgorzaty w wieku ośmiu lat, 127x107cm., 1659r., Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Ryc. 21. Ryszard Winiarski, Sto zdarzeń 10x10, akryl, płótno, 100x100cm., 1977r., Zachęta, Warszawa

Ryc. 22. Jackson Pollock, Numer jeden (lawendowa mgła), olej, emalia i aluminium, płótno, 221x300cm., 1950r., National Gallery of Art, Waszyngton

Ryc. 23. Hermann Ludwig Heinrich von Pückler-Muskau. Park Mużakowski, 1815-1845r., fot. J. Rylke

Ryc. 24. Józef Chełmoński. Kaczeńce, olej, płótno, 79x150cm., 1908r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 25. Leonardo da Vinci, Dama z łasiczką, olej i tempera, deska, 55x40cm., 1489r., Muzeum Narodowe, Kraków

Ryc. 26. Henri Matisse. Czerwony pokój, olej, płótno, 180×246cm, 1908-09r., Ermitaż, Petersburg

Piękno, prawda i dobro a ich percepcja w historii sztuki

Nie to ładne, co ładne
Ale co się nam podoba
Niechaj tylko odgadnę?
Czy to ładna osoba?

Podczas, gdy zwierzęta odczuwają przyjemność przebywając we właściwym środowisku i do niego prowadzą go jego odczucia zmysłowe, to człowiek posiada bardziej ofensywną osobowość, która pozwoliła mu opanować środowiska pierwotnie mu obce. Jego odczucie przyjemności, jak wskazuje na to krzywa przyjemności Wundta i badania Juliana Hochberga [1970 s. 163] nie odnosi się tylko do poziomu adaptacji, który traktujemy, jako normę dość obojętnie. Jako przyjemne traktujemy odchylenie od normy adaptacji, jednak odchylenie powinno być niewielkie, bo w miarę nasilającej się zmiany, przyjemność z tej zmiany maleje. Ta zasada odnosi się do wszystkiego, a więc także do percepcji dzieł sztuki. Abraham Moles [1980 s. 494] wskazuje, że dla właściwej oceny dzieła sztuki przyjmowana jest cezura czasu, czyli dzieła szczególnie wartościowe nie są cenione bezpośrednio po ich powstaniu. Dopiero, kiedy z upływem czasu ich stopień złożoności ulegnie spłaszczeniu, bo wielu wątków już nie odczytujemy, wtedy takie dzieła stają się powszechnie zrozumiałe i docenione. Jak przebiega ten proces akceptacji i społecznego wchłaniania dzieła? Artysta sięgając do istniejącego zasobu dzieł opracowanych w historii sztuki i przeglądając go, wartościuje ten zasób. Robią to oczywiście nie tylko artyści i znawcy, ale przeciętny bywalec muzeów wartościując oglądane przez siebie dzieła opiera się, oprócz własnego wrażenia, na cenach oferowanych za takie dzieła na aukcjach i na ocenach ferowanych przez środki masowego przekazu. Jeżeli sięgniemy do internetowych rankingów najwybitniejszych dzieł sztuki, takich, jak prezentowane w:[1]*GaleriaFineArtExpress 2015, Anders Norén 2019, 20 of the World's Most Famous Art Pieces 2012-2019, Mike Colagross2018*, to zauważamy w tych zestawieniach pewne prawidłowości. Absolutna czołówka przedstawianych w tych rankingach dzieł, to dzieła z przełomu XV i XVI wieku -Leonarda do Vinci z Moną Lizą na czele oraz dwóch innych włoskich artystów: Sandra Botticellego i Michała Anioła; potem mija półtora wieku, do czasu, kiedy pojawia się następny z lansowanych artystów Vermeer van Delft z połowy XVII wieku i ponownie mija ponad dwieście lat, żeby na przełomie XIX i XX wieku doceniono dzieła Claude Moneta, Augusta Rodina, Vincenta van Gogha, Edvarda Muncha i Gustava Klimta. Wreszcie z lat 30 XX wieku zauważamy w rankingach dzieła Pabla Picassa i Salvadora Dali. Im starsze z tych dzieł, tym wyżej są cenione. Jak widzimy koncepcja Molesa o wzroście z czasem popularności dzieł o znacznym stopniu złożoności wydaje się słuszna. Czyli, żeby dzieło zostało docenione, musi, jak pisał Adam Mickiewicz, trochę *poleżeć i się ucukrować*. Czy ocenianie dzieł poprzez ran-

[1] Analizując dwa polskie i dwa angielskojęzyczne rankingi pominąłem artystów, których dzieła pojawiły się w nich tylko jeden raz w jednym z rankingów. Tych, którzy w rankingach występują, umieściłem w kolejności, w jakich się w nich znalazły. Oprócz Picassa, który występuje wyżej niż artyści przełomu XIX i XX wieku, ta kolejność jest zgodna z chronologią, co pokrywa się obserwacją Molesa o akceptacji dzieł już upowszechnionych.

kingi jest w pełni wiarygodne? Czy jako artyści nie potrafimy sami lepiej zanalizować wartości dzieł i odczytawszy je w sposób obiektywny wykorzystywać w wytwarzanych przez siebie dziełach. Spójrzmy, jak badacze - fenomenolodzy określili, jak kształtują się wartości zawarte w dziełach sztuki. Jeden z nich, Władysław Stróżewski [1986], powołując się w swoim eseju na czołowe, przytoczone w omówionym wyżej rankingu dzieła, Leonarda i Vermeera, opisał trzy warstwy wartości zawarte w dziełach sztuki: warstwę estetyczną, warstwę artystyczną i warstwę nadestetyczną. Stróżewski, powołując się na innego z fenomenologów, Stanisława Ossowskiego [1958 s. 285-6] wyróżnia spośród nich dwie obiektywne wartości: piękno zawarte w warstwie estetycznej, które jest wartością demokratyczną i każdy może o nim wyrokować oraz artyzm cechujący warstwę artystyczną, który jest wartością arystokratyczną i wymaga oceny specjalistycznej. Czyli piękno jest tym, co się ludziom podoba. Im większej ich liczbie, tym lepiej. Artyzm, to cecha warsztatowa, którą możemy określić, jako prawdę wpisaną w dzieło. O tej wartości mogą wyrokować znawcy. Internet jest instytucją raczej demokratyczną, stąd przytoczone wyżej rankingi możemy odnieść przede wszystkim do piękna, które wymienione dzieła charakteryzuje. W XX wieku opracowano wiele wystandaryzowanych technik socjologicznych do badania preferencji estetycznych, które dość wiernie pozwalają na uszeregowanie artefaktów pod względem recepcji ich urody. Jako architekt krajobrazu wielokrotnie korzystałem z wystandaryzowanej *oceny piękna scenerii i krajobrazu* [Daniel i Booster 1976] z dobrymi rezultatami. Mamy więc piękno jako pierwszą z badanych przez nas kategorii i w niej niekwestionowanym zwycięzcą jest Mona Lisa Leonarda da Vinci (ryc. 27). Co prawda Ossowski uważał, że artyzm trudno oddzielić od piękna, ale Stróżewski mówi, że podczas gdy wartości estetyczne określamy poprzez przeciwności piękne – brzydkie, to wartości artystyczne oceniamy w parach: dobre – złe lub trafne – nietrafne. W tych ostatnich zestawieniach przeciwności należy, moim zdaniem, odnieść się do pojęcia awangardy, która poprzez sztukę trafnie odczytuje wkraczające trendy dążeń społecznych. Jako przykład dobra i trafności, czyli przeciwieństwa zła i nietrafności, możemy wskazać Marcela Duchampa, który poszukując właściwie ukształtowanych form odwołał się do gotowych przedmiotów (po angielsku określanych jako ready-made, a po francusku objet trouvé). Spośród tych przedmiotów największe emocje wywołała *Fontanna*, czyli pisuar wysłany przez Duchampa[2] w 1917 roku do eksponowania jako dzieło sztuki (ryc. 28). Ta *Fontanna* została wybrana w 2004 roku jako *najbardziej wpływowe dzieło sztuki XX wieku* przez 500 znanych artystów i historyków sztuki, została więc oceniona kompetentnie jego najwyższa wartość arystokratyczna. Nieco inaczej spojrzał na przedmioty znalezione Przemysław Kwiek, starając się odnaleźć nie artefakty kulturowe, ale przedmioty doskonałe, występujące w naturze. Za takie uznał dębowe kije, które wyciął i określił jako przedmioty kulturowe poprzez dołączone do nich barwne wstążki (ryc. 29). Trzecią, wyróżnioną przez Stróżewskiego wartością, jest warstwa nazwana przez niego wartością nadestetyczną. Odwołuje się tu Stróżewski do wartości istnienia, nazywane przez Romana Ingardena jakościami metafizycznymi (wartościami moralnymi, prawdy i prawdziwości). Stróżew-

[2]Podobno *Fontanna* została wysłana przez niemiecką artystkę i poetkę Elsę von Freytag-Loringhoven [PK 2018]

ski, dodał do nich wartość sacrum i określił je, jako wartości transcendentalne, czyli przekraczające, nadbudowane nad wartościami estetycznymi i artystycznymi. Dzieło staje się wybranym miejscem realizacji tych wartości. Przykładem reprezentowania takich wartości może być w Polsce wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej (ryc. 30).

W ten sposób w dziele idealnym stapiają się trzy, reprezentowane przez wartości estetyczne, artystyczne i nadestetyczne, klasyczne wartości: piękno, prawda i dobro. Dzieła pozbawione wartości którejkolwiek z tych warstw stają się ułomne. Pozbawione piękna odpychają, pozbawione wartości artystycznej są kiczami, a nie dziełami sztuki a bez zawartej w nich siły oddziaływania są bezsilne. Jak mówił David Hockney [2016 s. 30]: *Istnieją zatem obrazy pozostające w pamięci, ale w istocie nie wiemy co sprawia, że są takie. Gdybyśmy to wiedzieli, byłoby ich o wiele, wiele więcej.*

Ryc. 27. Leonardo da Vinci. Mona Lisa, olej, deska, 77x53cm., 1503-1507r., Luwr, Paryż.

Ryc. 28. Marcel Duchamp. Fontanna, ceramika, 61x36x48cm., 1917r., jedna z replik w Muzeum Maillol, Paryż

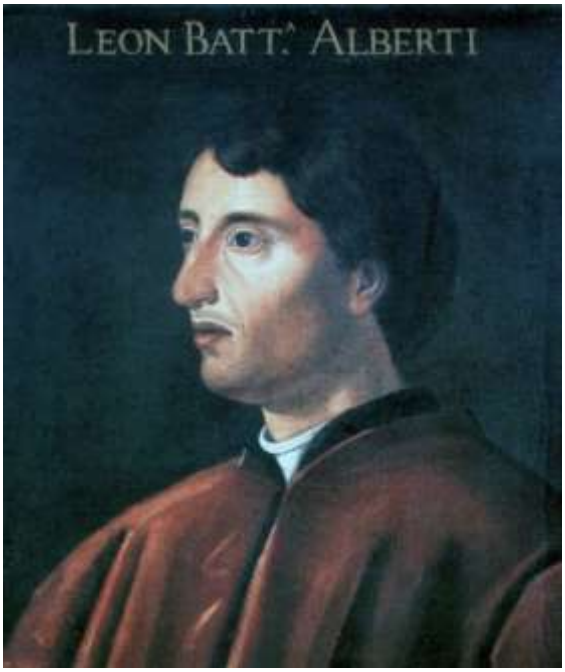
Ryc. 29, Przemysław Kwiek, kije, wysokość 120cm., 2018r., fot. J. Rylke

Ryc.30. Matka Boska Częstochowska, tempera, deska, 122,2×82,2×3,5cm., Jasna Góra, Częstochowa

Czy historia sztuki, to nauka? A jeżeli tak, to jaka?

Hen w antyku
Był wiek złoty
To, co po nim,
To miernoty

Historia sztuki jako nauka zrodziła się we Włoszech w początku epoki nowożytnej w okresie panowania renesansu. Potraktowanie sztuki jako działalności nie rzemieślniczej, a intelektualnej zawdzięczamy żyjącemu w XV wieku Leonowi Battiście Albertiemu (ryc. 31). Wydał on trzy dzieła z obszaru teorii sztuki, nakreślające nowe spojrzenie na sztukę. W 1435 roku napisał traktat o malarstwie, w którym zawarł informacje o konstruowaniu perspektywy, niewątpliwie najważniejszego z odkryć nowożytnej sztuki. W latach 1443-1457 napisał: *Dziesięć ksiąg o sztuce budowania* (ryc. 32), bezpośrednio nawiązując do rzymskiego dzieła Witruwiusza sprzed 1500 lat, w którym określił on architekturę, jako wiedzę o harmonii i proporcjach, które powinny opierać się na znajomości matematyki i wzorach zaczerpniętych z antyku. W 1462 roku napisał kolejny traktat o rzeźbie, gdzie stawia przed nią zadania naśladowania natury i zaleca, związane z tym wykonywanie pomiarów przedstawianych w rzeźbie obiektów. Wiek później, także we Włoszech, nie teorię, a już właściwą historię sztuki, zapoczątkował Giorgio Vasari (ryc. 33) napisanymi w 1550 roku: *Żywotami najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (ryc. 34). W tym dziele stworzył, opartą na ewolucji sztuki antycznej, koncepcję ewolucyjnego rozwoju sztuki i zastosował ją do włoskiego renesansu, dzieląc ten okres na trzy etapy powiązane z kolejnymi stuleciami. Rozwój następował od, odległego jeszcze od realizmu, stylu XIII wieku, do dojrzałego realizmu w wieku XVI.



Ryc. 31. Leon Battista Alberti. Wizerunek na podstawie autoportretu Albertiego, Galeria Uffizi, Florencja

Ryc. 32. Leon Battista Alberti. Dziesięć ksiąg o sztuce budowania. Wydanie z 1541 roku.

Wiek XIV (trecento), to okres dziecięcy, który reprezentuje sztuka Giotta (ryc. 35), wiek XV (quattrocento), to okres młodzieńczy, który reprezentują dzieła: Masaccia, Donatella (ryc. 36) i Filippo Brunelleschiego, wreszcie wiek XVI (cinquecento), to okres dojrzały z dziełami doskonałymi Leonarda, Rafaela i Michała Anioła (ryc. 37).

Ryc. 33. Giorgio Vasari. Autoportret, olej, płótno, 101x80cm, 1566-1568r.

Ryc. 34. Giorgio Vasari. Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów. Wydanie z 1568 r.

Ryc. 35. Giotto di Bondone. Boże narodzenie, fresk, 1310r., Bazylika św. Franciszka, Asyż

Ryc. 36. Donatello. Św. Jerzy, marmur, wysokość 209cm., 1415-1418r., Muzeum Bargello, Florencja.

Ryc. 37. Michał Anioł Buonarroti. Zwycięstwo, marmur, wysokość 261cm., 1534r., Palazzo Vecchio, Florencja

Tak, jak Vasari, sięgając do czasów antycznych, uzasadnił naukową podstawę ewolucji włoskiego odrodzenia, tak następny z historyków sztuki, żyjący w XVIII wieku Johann Joachim Winckelmann (ryc. 38), zainicjował kolejny, oparty na antyku styl, czyli klasycyzm. Opisał to w swoim, wydanym w 1764 roku dziele: *Historia sztuki starożytnych* (ryc. 39), przetłumaczonym w 1815 roku przez Stanisława Kostkę Potockiego pod nazwą: *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*. W przeciwieństwie do Vasariego, Winckelmann uznawał za wzór piękna nie weryzm, czyli naśladowanie rzeczywistości, ale wyrażenie piękna idealnego. Sztukę antyczną podzielił on na cztery

okresy: antyczny – do Fidiasza; wzniosły – współczesny Fidiaszowi; piękny od Praksytelesa do Lizypa; wreszcie naśladujący, trwający do końca starożytności. Jako idealne dzieło Winckelmann przywoływał odnalezioną w 1506 roku rzeźbę przedstawiającą tragiczny los kapłana Apolla Laokoona i jego synów (ryc. 40). Kolejni naukowcy, rozwijający historię sztuki, jako dyscyplinę naukową, to przede wszystkim historycy sztuki działający w Szwajcarii. Szwajcaria, leżąca pomiędzy Europą południową, zachodnią i środkową, miała dobry wgląd w istotne cechy europejskiej kultury. Pierwszym z tych naukowców był Jacob Burckhardt (ryc. 41). W 1867 roku opublikował on: *Historię renesansu we Włoszech* (ryc. 42). Opisał w tym dziele wybrany okres jako zjawisko obejmujące politykę, sposób życia i sztukę, która przeciwstawia się zepsuciu epoki. W ten sposób usytuował historię sztuki w kontekście nauk historycznych. Jego uczniem był Heinrich Wölfflin (ryc. 43), który rozwinął koncepcję Burchardta o badania nad formą dzieła sztuki. W książce: *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej* (ryc. 44), zastosował analizę formalną porównując dzieła renesansu z dziełami okresu baroku. Jak pisał: *każdy artysta zastaje określone „optyczne" możliwości, od których jest w pełni uzależniony. Nie wszystko jest możliwe w każdym czasie. Sposób widzenia ma własną historię, a odkrycie owych „optycznych warstw" należy do najelementarniejszych zadań historii sztuki* [Wölfflin2017, s. 16]. Badając te możliwości opracował typologię stylu, która opierała się na pięciu przeciwstawnych parach: linearyzm - malarskość, kompozycja płaszczyznowa - kompozycja głębi, forma zamknięta - forma otwarta, jasność - niejasność, wielość - jedność.

Ryc. 38. Angelica Kauffman. Johann Joachim Winckelmann, olej, płótno, 97x71cm., 1764r., Kunsthaus, Zürich

Johann Winckelmanns,
Präsidentens der Alterthümer zu Rom, und Scriptore der Vaticanischen Bibliothek,
Mitgliedes der Königl. Englischen Societät der Alterthümer zu London, der Malerakademie
von St. Luca zu Rom, und der Hetrurischen zu Cortona,

Geschichte der Kunst
des Alterthums.

Erster Theil.

Mit Königl. Polnisch- und Churfürstl. Sächs. allergnädigsten Privilegio.

Dresden, 1764.
In der Walthersischen Hof-Buchhandlung.

Ryc. 39. Johann Joachim Winckelmann. Historia sztuki starożytnych, wydanie z 1764roku.

Ryc. 40. Agesander, Polidor i Atenador. Laokoon z synami, marmur, wysokość 240cm., IIw.p.n.Chr., Muzeum Watykańskie

Od czasów Wölfflina jakość cech formalnych, a nie weryzm, stała się podstawą do oceny dzieł sztuki. W ten sposób Wölfflin stworzył narzędzie do porównania poszczególnych okresów w rozwoju sztuki. Wyodrębnił w ten sposób i określił cechy charakteryzujące poszczególne okresy stylowe w rozwoju sztuki. Na tej podstawie także dzisiaj rozpatrujemy sztukę analizując jej cykliczne rozwinięcia stylowe. Uczniem Wölfflina był Siegfrid Giedion (ryc. 45), który w wydanej w 1941 roku książce: *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji* (ryc. 46), spojrzał na historię sztuki z dwudziestowiecznej perspektywy postępu. Podstawą dla jego rozważań nie było malarstwo, jak u Wölfflina, ale ewolucja architektury i urbanistyki, w której odbijał się rozwój społeczny, a przede wszystkim efekty rewolucji przemysłowej i postępujący wraz z nim rozwój cywilizacyjny miast, czyli zagadnienia związane z ewolucją społeczną, gospodarczą i polityczną.

Ryc. 41. Jakub Burckhardt.

Die Cultur der Renaissance

in Italien.

Ein Versuch

von

Jacob Burckhardt.

Basel,

1860.

Ryc. 42. Jakub Burckhardt. Kultura renesansu we Włoszech, wydanie z 1860roku.

Ryc. 43. P. Hahn. Heinrich Wölfflin. Państwowe Zbiory Graficzne, Monachium.

KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE

DAS PROBLEM DER STIL-ENTWICKELUNG IN DER NEUEREN KUNST

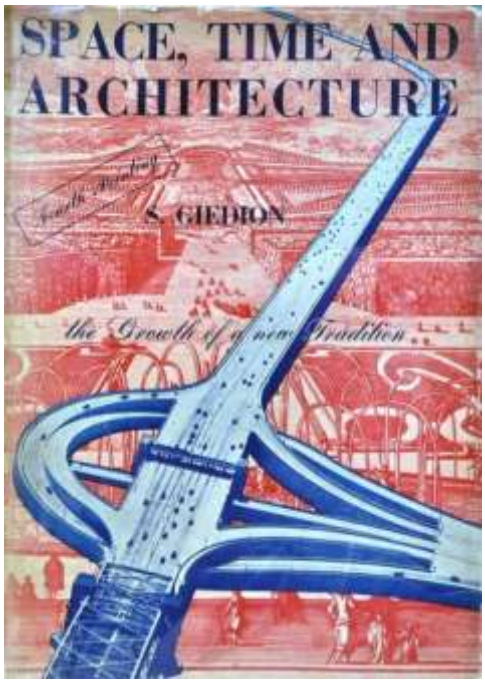
VON

HEINRICH WÖLFFLIN

F. BRUCKMANN A.-G. ✦ MÜNCHEN 1915

Ryc. 44. Heinrich Wölfflin. Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej. Wydanie z 1915 roku.

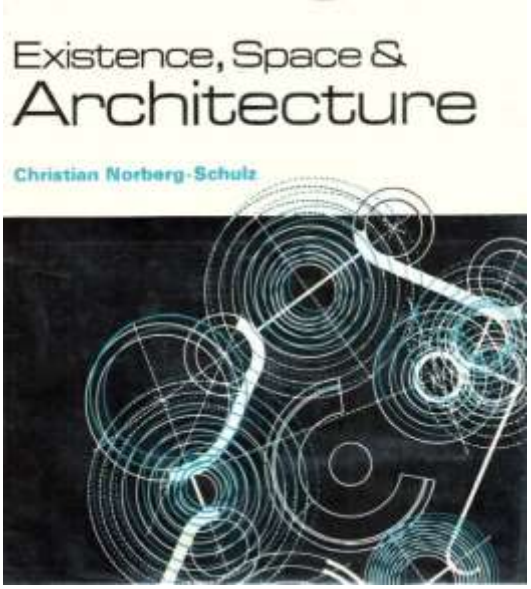
Ryc. 45. Siegfrid Giedion



Ryc. 46. Siegfrid Giedion. Przestrzeń, czas i architektura, Wydanie z 1941 roku

Z kolei uczniem Giediona był Christian Norberg-Schulz (ryc. 47). W przeciwieństwie do swojego poprzednika Giediona, który był zaangażowany w pomijający uwarunkowania lokalne, a propagowany przez Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej *Styl Międzynarodowy*, Norberg-Schulz uważał, że sztuka nawiązuje do lokalnych warunków, a konkretnie do krajobrazu, w którym ludzie żyją. Jak pisał w książce: *Bycie, przestrzeń i architektura* (ryc. 48): *Możemy ogólnie powiedzieć, że człowiek, poprzez swe dzieła, wyraża możliwości krajobrazu. Jest to naturalne, ponieważ jego życie toczy się w interakcji z krajobrazem* [Norberg-Schulz 2000, s. 71-72].

Ryc. 47. Christian Norberg-Schulz



Ryc, 48. Christian Norberg-Schulz. Bycie, przestrzeń i architektura. Wydanie z 1971r.

Norberg-Schulz w swoich rozważaniach opierał się na dziełach architektury, które są z krajobrazem najsilniej związane. Wyróżnił trzy typy krajobrazu wpływające na oblicze tworzonej w jego obszarze sztuki: krajobraz kosmiczny odniesiony do terenu Sudanu (Chartum, ryc. 49); romantyczny krajobraz północny, ucieleśniony w czeskiej Pradze (ryc. 50), wreszcie leżący w obrębie śródziemnomorskim klasyczny krajobraz rzymski (ryc. 51) [Królikowski 1999].

Ryc. 49. Hassan Abdel-Rahman. Burj al-Fateh hotel, 2007r., Chartum

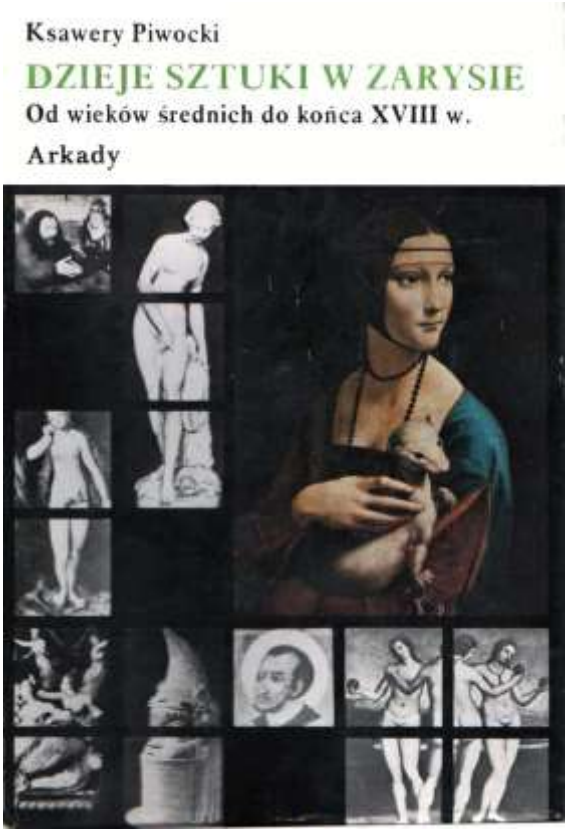
Ryc. 50. Vlado Milunić i Franc Gehry. Tańczący dom, 1994r., Praga

Ryc. 51. Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula oraz Mario Romano. Pałac Kultury Włoskiej, 1937-1940r., Rzym

Z pobieżnego przeglądu ewolucji historii sztuki jako nauki widzimy, że historycy sztuki operując poznanym zasobem dzieł sztuki próbują dokonywać jego strukturalizacji i robią to w sposób związany z czasami, w których żyli. Pierwszy z omawianych historyków, czyli Vasari dokonał prostego, chronologicznego podziału, operując pojęciem stulecia. Za podstawę analizy przyjął indywidualne cechy opisywanych artystów i ich stosunek do głównego zadania postawionego przez epokę, czyli dążenia do realistycznego, opartego na prawach perspektywy rzutowej przedstawienia w dziełach rzeczywistości. Kolejny z historyków, Winckelmann nie ograniczał się do badań nad zamkniętą epoką, w której żył, ale objął swoimi badaniami całą, odległą w czasie i przestrzeni, cywilizację starożytną. Chociaż starał się datować odkryte dzieła poprzez znalezione wraz z nimi monety, to wielość starożytnych kultur i anonimowość większości z dzieł, nie pozwalały na zastosowanie opartej na charakterystyce poszczególnych artystów metody strukturalizacji materiału użytej przez Vasariego. Przyjęte przez Vasariego realistyczne przedstawienie rzeczywistości stało się w epoce Winckelmanna opanowaną przez akademickie studia rzemieślniczą sprawnością i nie budziło już takich emocji. Dlatego sięgnął on do platońskiej definicji piękna jako pewnego transcendentalnego wzoru doskonałości i wprowadził nowy miernik wartości w postaci określenia w analizowanych dziełach odległości konkretnego przejawu piękna od jego idealnego bytu-wzorca [Tuszyńska-Maciejewska 1999]. Przyjęte przez niego określenia faz rozwojowych relacji stylu epoki do przyjętego ideału i sformułowane do tych relacji pojęcia: antyczny, wzniosły, piękny i naśladujący, określało, nie jak u Vasariego wznoszący cykl rozwojowy, ale cykl zamknięty, z fazą najpierw wznoszącą, a następnie opadającą. W podobny sposób, w jaki Winckelmann opisał starożytność, Burckhardt opisał okres renesansu. Ujął w opisie wszystkie czynniki określające ten okres, wykorzystując do opisu dzieł sztuki panujące wówczas pojęcie ducha czasu. Pojęcie, które pojawia się, następnie osiąga samoświadomość i po odegraniu swojej roli, zanika. W ten sposób powiązał historię sztuki z współczesnymi nurtami panującymi w nauce i filozofii. Uczeń Burckhardta, Wölfflin, porównując dwie kolejne epoki: renesans i barok odkrył, że tak opisane zmiany się powtarzają i w ten sposób stworzył pojęcie cykliczności w historii sztuki. Do analiz nie przyjął, jak poprzednicy, arbitralnie przyjętego wzorca, ale relacje przeciwstawnych wyznaczników, stawiając podwaliny pod analizę formalną dzieł sztuki. Pozwoliło to na rozszerzenie pojęcia stylu nie tylko na określoną epokę, ale na całość dziejów. Zapatrzenie się sztuki nowożytnej na spuściznę antyku spowodowało konflikt z powszechną w XIX i XX wieku ideologią postępu, rozpoczętą przez encyklopedystów, a później kontynuowaną przez pozytywistów i marksistów. Stąd uczeń Wölfflina – Giedion oparł swoje spojrzenie na historię sztuki z perspektywy urbanistyki powiązanej z rozwojem w XX wieku cywilizacji miejskiej. Jednak myślenie o historii w kategoriach postępu historycznego jest dzisiaj traktowane jako nieuprawniony antropomorfizm [Niemczuk 2014]. Dlatego uczeń Giediona - Norberg-Schulz odszedł zarówno od koncepcji cykliczności, jak postępu. Dominujące wcześniej pojęcie ducha czasu, zastąpił pojęciem ducha miejsca, rozpatrując historię sztuki, co prawda ograniczoną do historii architektury, w kategoriach przestrzeni egzystencjalnej i przestrzeni architektonicznej. W ten sposób zastąpił historię globalną pojęciem lokalności. Pozwoliło to włączyć do historii sztuki także kultury pozaeuropejskie. Jak widzimy strukturalizacja zasobów historii sztuki ule-

gała w swoim rozwoju historycznym ciągłym zmianom. Dlatego w akademickim podręczniku historii sztuki Ksawery Piwocki (ryc. 52) przyjął kompromisową, stosowaną w naukach historycznych, formułę podziału historii na: starożytność, średniowiecze i czasy nowożytne. W dalszych podziałach stosował przyjęty przez Vasariego podział na stulecia (ryc. 53). Rozszerzył też obszar sztuki o artystów funkcjonujących poza strukturami oficjalnej sztuki, nazywanych artystami prymitywnymi (ryc. 54, 55). Oprócz przyjętego w szkolnej historii sztuki podstawowego podziału na style, funkcjonują też inne, wywodzące się z innych źródeł podziały. W chronologii kultur pozaeuropejskich dominują podziały dynastyczne, funkcjonujące także śladowo w Europie, że wspomnę tradycyjny podział na okresy panowania Ludwika XIV (barok); Ludwika XV (rokoko) i Ludwika XVI (klasycyzm). W sztuce ogrodowej występują też podziały wynikające z miejsca, gdzie nowe idee się zrodziły – przykładem podział na: *ogrody włoskie* (renesans, ryc. 54), *ogrody francuskie* (barok, ryc. 55) i *ogrody angielskie* (romantyzm, ryc. 56). Wszystkie wymienione podziały opierały się na analizie dzieł sztuki oraz w różnym stopniu na ich kontekście historycznym. Zmiany w sztuce, które są tak radykalne, jak zmiany paradygmatów w nauce, nie są wywołane tylko procesami zachodzącymi w sztuce, wynikają z reakcji na wydarzenia o charakterze zewnętrznym, które dopiero wywołują odpowiednią reakcję w świecie sztuki.

Ryc. 52. Ksawery Piwocki



Ryc. 53. Ksawery Piwocki. Dzieje sztuki w zarysie. Wydanie z 1987roku

Ryc. 54. Niko Pirosmani. Port w Batumi, olej, tektura, 92x117cm, 1900r., Muzeum Sztuki Gruzji, Tbilisi

Ryc. 55. Nikifor (Epifaniusz Drowniak), Urząd Gminy w Krynicy, akwarela/gwasz, papier, 30x20cm., 1949r., Muzeum Nikifora Krynica-Zdrój

Ryc. 54. Ogród włoski – Ogrody Boboli, Florencja, fot. J. Rylke

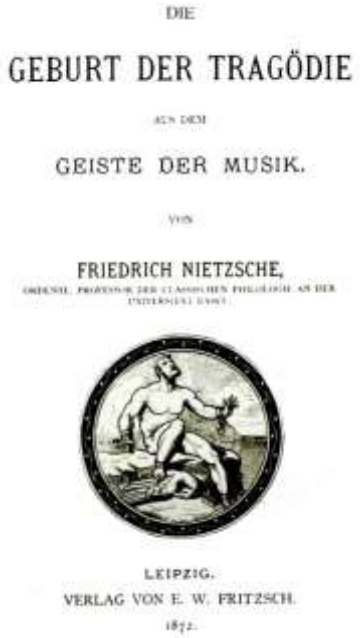
Ryc. 55. Ogród francuski – Wersal, fot. J. Rylke

Ryc. 56. Ogród angielski – Hyde Park, Londyn, fot. J. Rylke

Warto zwrócić uwagę na inne, nie formalne i historyczne, ale psychologiczne podziały zasobu dzieł sztuki. Funkcjonowały one już u Vasariego, który podniósł rolę indywidualności inicjujących nowe trendy w sztuce. Jednak dopiero Fryderyk Nietzsche (ryc. 57), opierając się, jak poprzednicy, także na sztuce antycznej, wprowadził w 1872 roku w książce: Narodziny *tragedii, czyli hellenizm i pesymizm* (ryc. 58) podział na dwie, kreujące dzieła sztuki, postawy psychologiczne– śpiącą i śniącą postawę apollińską z wspierającymi go muzami i upojoną postawę dionizyjską z towarzyszącymi mu menadami. Pisał on: *Zyskamy wiele dla wiedzy estetycznej, doszedłszy nie tylko do logicznego wniosku, lecz do bezpośredniej pewności zapatrywania, że postępowy rozwój sztuki wiąże się z dwoistością żywiołów apollińskiego i dyonizyjskiego: podobnie, jak pokolenie od dwoistości płci zależy, przy ustawicznej walce i w pewnych odstępach czasu tylko zjawiającem się pojednaniu* [Nietzsche 1907, s. 21]. Nietzsche odwołuje się w swojej koncepcji przede wszystkim do muzyki i teatru, ale przywołuje też stosowne wizerunki. Apolliński jest według niego wizerunek *Przemienienia* w obrazie Rafaela (ryc. 59), a dionizyjski wyraz ma drzeworyt Dürera przedstawiający jeźdźców Apokalipsy (ryc. 60). Bachus, czyli rzymski odpowiednik Dionizosa, był ulubionym motywem w sztuce przełomu renesansu i baroku (ryc. 61). Także w połowie XX wieku te relacje stały się ponownie aktualne. Dobrze oddał w rysunku te dwie postawy jeden z najważniejszych architektów XX wieku, Le Corbusier (ryc. 62). Na nieco inne źródła postaw psychologicznych zwrócił uwagę pod koniec XX wieku amerykański architekt Donald Schön [1983], który wyróżnił dwie postawy charakteryzujące stosunek artysty do rzeczywistości. Jedną z nich jest postawa *refleksyjnego*

praktyka (The Reflective Practitioner), czyli człowieka o kreatywnej konstrukcji psychicznej, dominującego w okresach intensywnych zmian w życiu środowiskowym i społecznym. Schön uważał, że w innych okresach wystarcza postawa druga, charakteryzująca sprawnego rzemieślnika.

Ryc. 57. Edvard Munch, Fryderyk Nietzsche, olej, płótno, 201x160cm, 1906r., Galerie Thiel, Sztokholm



DIE

GEBURT DER TRAGÖDIE

AUS DEM

GEISTE DER MUSIK.

VON

FRIEDRICH NIETZSCHE,

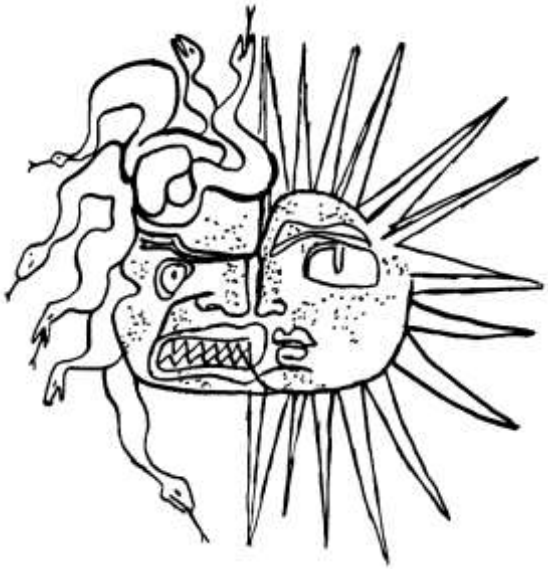
LEIPZIG.
VERLAG VON E. W. FRITZSCH.
1872.

Ryc. 58. Fryderyk Nietzsche. Narodziny tragedii, wydanie z 1872roku

Ryc. 59. Rafael Santi, Przemienienie Pańskie, olej, deska, 405x278cm, 1518-1520r., Muzeum Watykańskie

Ryc. 60. Albrecht Dürer, Czterej jeźdźcy Apokalipsy, drzeworyt, 39x28cm., 1497-1498r., Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Ryc. 61. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Bachus, olej, płótno, 95x85cm., 1596r., Galeria Uffizi, Florencja



Ryc. 62. Le Corbusier. Meduza/Apollo, rysunek, 1945r.

Jak widzimy z powyższego zestawienia strukturalizacja materiału składającego się na historię sztuki może być bardzo różna i wynikać z wielu, dość arbitralnie przyjętych czynników. Można sprawdzić, jak to wygląda w odniesieniu do okresu, w którym żyjemy, czyli w obrębie świadomości jednego pokolenia. Taka świadomość pokolenia trwa około 130 lat [Porębski 1970]. Jest to okres, w którym staremu, ale jeszcze żyjącemu człowiekowi, przekazała bezpośrednio jego babcia czy dziadek, informacje osobiście przeżyte przez nich w dzieciństwie. Dla takiego okresu, liczonego od 1890 roku, przeanalizowałem przemiany formy, które zachodziły w modernizmie zarówno w sztuce wysokiej, jak i w sztuce stosowanej [Rylke 2018]. Z przeprowadzonej analizy wynikało, że chociaż proces budowy formy przebiega w czasie, to ten proces ma podłoże nie tylko formalne, ale również społeczne. Od znaczeń ukrytych, wydobywanych z formy linią, poprzez geometryczną racjonalizację form, a następnie nasycenie ich wątkiem emocjonalnym, możemy poprzez te fazy, uzyskane formy przekształcić w dzieła ekspresyjne i wreszcie stworzyć z nich miejsce środowiskowe. Wynika z tego znaczna złożoność i ewolucja procesu kształtowania formy. Zróżnicowane podejście historyków sztuki do materiału badawczego zależy od położenia akcentu na niektórych aspektach tego złożonego procesu i wydobycie elementów istotnych dla refleksji dominującej w danym okresie. Stąd w tej książce nie wpiszę się w określony, zbudowany w przeszłości, nurt badań nad sztuką, ale położę akcent na elementy przydatne współczesnym artystom.

Polska historia sztuki, pomijając zainteresowania takich arystokratycznych dyletantów, jak Stanisław Kostka Potocki, który przetłumaczył i wydał w 1815 roku dzieło Winckelmanna, rozpoczęła się powołaniem w 1882 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie Katedry Historii Sztuki [Kalinowski 1996]. Aktywność tej katedry skupiała się przede wszystkim na inwentaryzacji polskich zabytków i doprowadziła do wydania w 1962 roku *Historii sztuki polskiej w zarysie* [Dobrowolski, Tatarkiewicz 1962].

Podobne, inwentaryzacyjne zadania stawiał przed historykami sztuki na Uniwersytecie Warszawskim Zygmunt Batowski, który przyjechał do Warszawy ze Lwowa w 1917 roku. Warszawska Katedra Historii Sztuki, podobnie jak w Krakowie, ograniczała swoją działalność do inwentaryzacji dzieł sztuki i badań archiwalnych [Poprzędzka 1996]. Podobnie było na Uniwersytecie Poznańskim w Zakładzie Historii Sztuki, prowadzonym przez Szczęsnego Dettloffa [Labuda 1996]. Podczas, gdy wymienione ośrodki skupiały się na dokumentowaniu zasobów sztuki w podzielonej przez zaborców Polsce, dwa ośrodki wykraczały poza te konwencjonalne ramy. Pierwszym z nich był ośrodek lwowski kierowany od 1893 roku przez Jana Bołoza Antoniewicza. Według niego historia sztuki prowadzi do poznania, poprzez formę, ludzkich myśli i uczuć. Jak wyraził to jego następca, który w 1919 roku objął Katedrę Historii Sztuki Polskiej i Wschodnioeuropejskiej, Władysław Podlacha (ryc. 63): *dzieło sztuki, choćby z odległej epoki pochodzące, winno być uznane za czyn duchowy, a nie za zabytek archeologiczny* [Malkiewicz 1996, s. 65]. Lwowski ośrodek, zajmujący się, oprócz zadań dokumentacyjnych, metodologią historii sztuki, formą dzieła, sztuką nowoczesną i jej kontekstem humanistycznym, jako jedyny w Polsce uprawiał historię sztuki zgodnie z międzynarodowymi standardami obowiązującymi w nauce światowej [Malkiewicz 1996]. Drugim ważnym ośrodkiem badań nad historią sztuki w okresie międzywojennym, w tym wypadku badań nad historią architektury, był Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, prowadzony od 1922 roku przez Oskara Sosnowskiego (ryc. 64). Wychował on wielu wybitnych specjalistów, takich jak badacz urbanistyki Czesław Krassowski działający po wojnie na Politechnice Warszawskiej, specjalista od ogrodów Gerard Ciołek, który później działał na Politechnice Krakowskiej, Bogdan Guerquin pracujący na Politechnice Wrocławskiej, Jan Zachwatowicz, generalny konserwator zabytków w okresie odbudowy Warszawy, Juliusz Starzyński, twórca Instytutu Sztuki PAN [Miłobędzki 1996]. Sam Oskar Sosnowski działał też jako czynny architekt, dość swobodnie traktując spuściznę przeszłości. Czasem historyzował, jak w wypadku neoromańskiego Kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Warszawie (ryc. 65), ale też zaprojektował nowoczesny, nawiązujący do modnego formizmu, kościół św. Rocha w Białymstoku (ryc. 66). Wojna zmiotła oba te ośrodki. Oskar Sosnowski zginął we wrześniu 1939 roku, a Lwów Władysława Podlachy znalazł się poza granicami Polski. Po wojnie Władysław Podlacha przeniósł się ze Lwowa do Wrocławia, gdzie kierował Katedrą Historii Sztuki do 1951 roku. Kiedy zmarł, zlikwidowano we Wrocławiu studia z historii sztuki [Zlat 1996]. Zbiegło się to z czasem, kiedy w nauce polskiej zaczęła obowiązywać metoda marksistowska. Stawiała ona przed sztuką zadania agitacyjne, wprowadzała obowiązujący podział zasobu dzieł sztuki na dzieła postępowe i wsteczne oraz negowała wartość sztuki, która nastąpiła po okresie dominacji realizmu. Wymagało to eliminacji z badań i nauczania sztuki całego dorobku sztuki od końca XIX i przez cały XX wiek oraz selektywnego podejścia do obiektów sztuki wcześniejszej. Ponieważ w sztuce obowiązywała forma zdefiniowana przez socrealizm, a metodologia badań nad sztuką została określona przez koncepcję walki klas, to dotychczas przyjęta w nauce europejskiej historia sztuki nie mogła w Polsce funkcjonować. Mimo zerwania z niektórymi dogmatami, marksistowska historia sztuki obowiązywała w Polsce aż do końca XX wieku [Morawski 2000]. W wyniku tego uczniowie Władysława Podlachy znaleźli przystań nie w uniwersyteckich kate-

drach historii, ale na uczelniach artystycznych: Ksawery Piwocki w warszawskiej, a Maria Rzepińska w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Ryc. 63. Maria Dolińskia-Stachiewicz. Władysław Podlacha, 1930r., Muzeum Baworowskich, Lwów

Ryc. 64. Oskar Sosnowski

Ryc. 65. Oskar Sosnowski. Kościół Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Warszawie 1908-1939r., fot. J. Rylke

Ryc. 66. Oskar Sosnowski. Kościół św. Rocha w Białymstoku, 1926-1946r.,

Co bada historia sztuki?

Jeśli sztukę chcesz poznawać
Przez poznawcze operacje
To nie musisz nic oglądać
Czytaj mądre dysertacje

Historia sztuki jest częścią historii, która jest dyscypliną naukową zajmującą się badaniem przeszłości. Dlatego przyjęła ona ogólny, stosowany w historii podział, który obejmuje: prehistorię, czyli czasy, kiedy ludzie nie znali jeszcze pisma (mogą to być dla niektórych kultur czasy niemal współczesne); starożytność, umownie liczoną do upadku pod naporem *barbarzyńców* zachodniej części Cesarstwa Rzymskiego w końcu V wieku; średniowiecze trwające do końca XV wieku, kiedy upadek Konstantynopola i odkrycie Ameryki zmieniło historię Europy; wreszcie okres nowożytny, trwający od tego czasu do dzisiaj. Okres nowożytny jest w historii sztuki dzielony z grubsza na cztery okresy: renesans – XV i XVI wiek, barok – XVII do połowy XVIII wieku, romantyzm – do połowy XIX wieku i modernizm, który teoretycznie trwa do dzisiaj. To jest trochę podział szkolny. Specjaliści się spierają, tworząc różne style pośrednie, jak manieryzm, rococo, secesję, postmodernizm; style dzielą na różne odłamy i kierunki, ale mielibyśmy z tego mnóstwo podrozdziałów mących jasno określone szkolne podziały.
Co bada historia sztuki? Jak czytamy w podstawowym podręczniku do historii sztuki [Skubiszewski 1973], historia sztuki bada zachowane dzieła sztuki (wytwory artystyczne) poprzez dwa zakresy operacji poznawczych: badania dzieła, jako przedmiotu materialnego i badania przejawów sztuki w dziele. Czyli badamy ciało i duszę dzieła. Co prawda czytając opracowania z historii sztuki więcej jest w nich odniesień do dokumentów i opisów niż do samych dzieł sztuki, ale należy przyjąć, że taka eseistyka, to nie historia sztuki, tylko badanie jej kontekstu. Jeżeli przejdziemy do wymienionych operacji poznawczych, to badając dzieło jako przedmiot materialny, zajmujemy się:

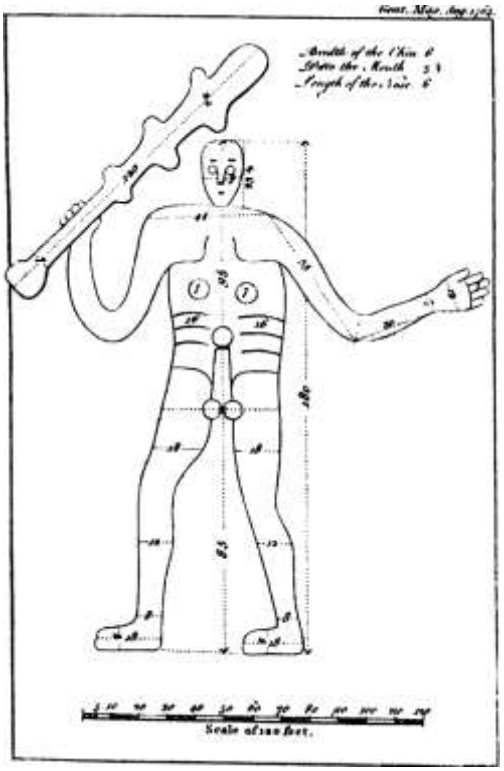
1. **Technologią wykonania**, czyli tworzywem materialnym dzieła i zastosowaną przy jego wykonaniu techniką. Badamy, jak powstało dzieło. Na przykład kolumny Partenonu (ryc. 67) były składane z bębnów łączonych drewnianymi czopami i obrabianych dopiero po postawieniu takich słupów. Stąd ich rzeźbiarska i indywidualna forma i mimo prostego, klockowego zestawienia, odporność na sejsmiczne wstrząsy. Architektura i rzeźba w antyku były pokryte barwną polichromią, która nie dotrwała do czasów nowożytnych stąd, w przeciwieństwie do średniowiecza, naśladujący antyczne wzory renesans i klasycyzm czasów nowożytnych nie polichromował rzeźb i ścian budowli.
2. **Tym, co pozostało** z pierwotnego dzieła, a więc zmianami w substancji dzieła, które zaszły od czasu jego powstania, (czyli czym dzieło jest dzisiaj). Te zmiany, to nie tylko ubytki, ale również naprawy, nawarstwienia, czyli uzupełnienia, przebudowy i modernizacje. Jest to szczególnie istotne w wypadku dzieł sztuki ogrodowej, które są narażone nie tylko na zniszczenie, ale też na naturalny rozwój tkanki przyrodniczej, z której te dzieła są przede wszystkim zbudowane (ryc. 68).

Ryc. 67. Iktinos i Kallikrates, Partenon, 438r.p.n.Chr., Ateny, fot. J. Rylke

Ryc. 68. Karl Friedrich Schinkel i Peter Joseph Lenné, Pałac i park w Kamieńcu Ząbkowickim, 1858r., fot. J. Rylke

3. **Odtworzeniem czasu** powstania dzieła (kiedy dzieło sztuki powstało). Stosuje się w tym celu różne metody, także o charakterze technicznym (dendrochronologia, datowanie radiowęglowe, termoluminescencyjne). Datowanie jest czasem trudne, nawet z dobrze rozpoznanych obszarów Europy. Gigant z Cerne Abbas w Dorset w Anglii mimo swojej wielkości jest różnie datowany. Niektórzy uważają, że pochodzi z epoki brązu i przedstawia celtyckiego boga Dagdę, inni, że przedstawia Herkulesa i pochodzi z roku 180, jeszcze inni, że jest to dzieło Denzila Hollesa, z połowy XVII wieku, wreszcie inni datują je na 1748 rok. Pierwsze udokumentowanie tego dzieła pochodzi dopiero z 1764 roku (ryc. 69, 70).

Ryc. 69. Denzil Holles? Gigant z Cerne Abbas w Dorset, relief, kreda, darń, 55m., 180, 1641, 1748r.,



Ryc. 70. Rysunek giganta z 1764 roku. The Gentleman's magazine, t. 34, s. 336

4. **Odtworzeniem miejsca** powstania dzieła (gdzie dzieło powstało). Chociaż dyslokacje dotyczą przede wszystkim zabytków ruchomych, to znamy także przenoszenie zabytków nieruchomych. W Karpaczu możemy zobaczyć najstarszą w Polsce budowlę drewnianą, norweską świątynię z miejscowości Vang, przeniesioną do Karpacza w XIX wieku. Przykładem problemów z określeniem miejsca powstania służą drzwi z katedry w Gnieźnie przedstawiające historię misji i męczeństwa św. Wojciecha. Odtworzono datę ich powstania, nawet przypuszczalne imię ich autora, ale spór się toczy o miejsce powstania drzwi. Wysuwano, powołując się na podobne wzory: Mozę, Magdeburg, Kijów, Hildesheim, Czechy, a nawet odczytując niewyraźny ryt na brzegu drzwi: Liege, Lille i Lucino. Zamiast drzwi, jak przypuszczano, mógł też przyjechać do Gniezna sam artysta, który drzwi wykonał na miejscu (ryc. 71, 72).

5. **Atrybucją**, czyli identyfikacją artysty (kto dzieło wykonał). Założenie, uwzględniane przez prawo autorskie przyjmuje, że koncepcja dzieła sztuki powstaje w jednym umyśle, co odróżnia je od wytworu fabrycznego czy rzemieślniczego, który jest wyko-

nywany w sposób powtarzalny lub zgodny z przyjętym wzorem. Nie zawsze atrybucja jest możliwa, bo wiele dzieł pozostało anonimowych, ale często tworzy się abstrakcyjnego artystę, któremu możemy przypisać zespół dzieł – na przykład w pierwszej połowie XVI działał w Antwerpii anonimowy portrecista, określany dzisiaj jako *Mistrz Półfigur Kobiecych*. Przy dziełach zbiorowych wyróżnia się osobę, której wpływ na kształt dzieła był decydujący. W wypadku ogrodów, które ulegały zmianom ze względu na występujący w nim materiał roślinny, także za autora przyjmuje się osobę, mającą na ich kształt decydujący wpływ. Na przykład w angielskiej książce o sztuce ogrodowej [Richardson 2003], jako twórca warszawskiego Parku Łazienkowskiego występuje król Stanisław August Poniatowski, a jako twórcy Raju, Allach i Bóg Judeochrześcijański. Na początku XX wieku, wraz z rozwojem fotografii i poligrafii do sztuki wszedł fotomontaż, w którym często wykorzystywano wycinki prasowe, teksty i ilustracje nieokreślonego autorstwa. Jednak zostały uznane jako dzieła oryginalne (ryc. 73). Dzisiaj dochodzi jeszcze jeden problem. Dzieła sztuki zaczynają tworzyć komputery, a właściwie wykorzystywana w tym celu sztuczna inteligencja. Na razie jeszcze te dzieła są współtworzone przez człowieka, ale jego autorstwo staje się coraz bardziej rozciągnięte od stworzenia algorytmu działania sztucznej inteligencji do jej zastosowania (ryc. 74, 75).

Ryc. 71. Piotr? Życie św. Wojciecha, drzwi gnieźnieńskie, brąz, 167x328cm., 1175r., Katedra, Gniezno

Ryc. 72. Drzwi katedry gnieźnieńskiej, rysunek Joachima Lelewela z 1857 roku

Ryc. 73. Hannah Höch. Da Dandys, fotomontaż, 30x23cm. 1919r.

Ryc. 74. Grzegorz Rogala. Owady, stylegam, 70x50cm., 2020r.

Ryc. 75. Grzegorz Rogala. Włóczykij, stylegam, 50x70cm., 2020r.

6. **Przebiegiem procesu** wykonania dzieła, a więc odtworzeniem warsztatu artystycznego, który dzieło wytworzył (jak je wykonano). Ten punkt wiąże się z punktem poprzednim i dotyczy przede wszystkim poznania technologii i kolejnych faz powstawania dzieła. Wcześniej dzieła najczęściej powstawały jako wytwory warsztatu prowadzonego pod kierunkiem mistrza i on je sygnował, określając jakość wytwarzanego w takim warsztacie produktu. Nawiązali do tego Amerykanie prowadząc *zimną wojnę* z komunizmem i lansując, jako odpowiedź na socrealizm pop-art, czyli sztukę opartą na konsumpcyjnym, amerykańskim stylu życia. Zaangażowani w tym celu specjaliści od reklamy, przy pomocy profesjonalistów, wytwarzali w firmie Gemini G. E. L. [Fine 1985] dzieła o wysokim standardzie wykonania. Dzisiaj szczególnie istotny jest proces wykonania dzieła w wypadku dzieł procesualnych. Te dzieła, powstając w konkretnym miejscu i czasie, istnieją później w przestrzeni sztuki wyłącznie w formie dokumentacji filmowej i fotograficznej, którą tworzą inni artyści. Można tu przytoczyć, funkcjonujące jako odrębne dzieło, wykonane w 1967 roku w Łazach przez Eustachego Kossakowskiego zdjęcie. To zdjęcie przedstawia *Koncert morski*, który obok *Tratwy Meduzy, Barbujażu erotycznego, Kultury agrarnej na piasku i Zatopienia*, współtworzył *Panoramiczny happening morski* reżyserowany przez Tadeusza Kantora i wykonany w ramach pleneru artystycznego w Osiekach przez jego uczestników i plażowiczów (ryc. 76).

Ryc. 76. Eustachy Kossakowski. *Koncert morski*, dokumentacja *Panoramicznego happeningu morskiego Tadeusza Kantora*, 1967r., Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa

7. **Przyczynami i okolicznościami** powstania dzieła, to znaczy identyfikacją dzieła i twórcy w historii, (dlaczego dzieło powstało). W ten sposób, obok sztuki o charakterze dewocyjnym, powstała w XVII wieku sztuka religijna. Reformacja wycofała z

kościołów wizerunki świętych, ale nie wprowadziła pełnego ikonoklazmu, obrazy religijne znalazły swoje miejsce w mieszczańskich domach. Jako przykład może służyć obraz Rembrandta *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* (ryc. 77). Podobnie wprowadzenie w 1982 roku stanu wojennego w Polsce spowodowało bunt artystów, odwrócenie się od oficjalnego życia artystycznego i podjęcie tematu opresyjności władzy (ryc. 78).

8. **Późniejszymi dziejami** obiektu - jego losami od chwili powstania do dzisiaj, (co się z dziełem działo). Z obiektami sztuki różnie postępowano, ale dopiero w połowie XIX wieku francuski architekt Eugène Viollet-le-Duc uznał, że dzieła gotyku powinny odzyskać swoją pierwotną formę - więcej powinny posiadać formę idealną, nawet taką, jakiej nigdy nie posiadały. Wiele francuskich zabytków, zamków, ratuszy i kościołów, tak znanych, jak paryska katedra Notre Dame, zostało zgodnie z jego planami odbudowane, względnie uzupełnione. Największą jego realizacją była rekonstrukcja kościołów i murów miejskich w Carcassone, które zostały współcześnie wpisane do światowego dziedzictwa UNESCO (ryc. 79). Przeciwstawiał się takiemu podejściu do zabytków ze względów estetycznych Anglik John Ruskin, a ze względów naukowych Austriak Alois Riegl, ale odbudowa zabytków znalazła gorących zwolenników i trwa w najlepsze. Po ostatniej wojnie odbudowano warszawskie Krakowskie Przedmieście, wykorzystując jako wzory przy odtwarzaniu elewacji budynków, obrazy Canaletta z XVIII wieku. Widać to na przykładzie dekoracji elewacji Kamienicy Johna zwróconej w stronę placu Zamkowego (ryc. 80, 81, 82).

Ryc. 77. Rembrandt van Rijn, Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem, olej, deska, 46x65cm, 1638r., Muzeum Książąt Czartoryskich, Kraków

Ryc. 78. Jan Rylke, Mouseion Polski, akryl, płótno, 38x55cm, 1982r.

Ryc. 79. Bazylika St-Nazaire-St-Celse w Carcassone, XIIwiek, rekonstrukcja Eugène Viollet-le-Duc, XIX wiek, fot. J. Rylke

Ryc. 80. Canaletto (Bernardo Bellotto). Krakowskie Przedmieście od strony Bramy Krakowskiej, olej, płótno,112x170cm,1768r.

Ryc. 81. Krakowskie Przedmieście od strony Bramy Krakowskiej na pocztówce z początku XX wieku

Ryc. 82. Obecny wygląd kamienicy Johna, fot. J. Rylke

Z jednej strony podział na badanie dzieła jako przedmiotu materialnego niewiele się różni od badania zawartych w nim przejawów sztuki. Artyści nie wprowadzają takiego rozróżnienia. Z drugiej strony, jak stwierdziliśmy w poprzednim rozdziale, przy takich analizach najważniejszy jest dominujący w danym czasie paradygmat naukowy i metodologiczna postawa badającego dzieła sztuki naukowca. Historia sztuki przenika się dzisiaj z innymi naukami humanistycznymi, tracąc w niej pozycję dominującą. Jak pisze Marta Leśniakowska [2013, s.259]: *Dziś pozycję tę zajmują inne dyscypliny, którym historia sztuki systematycznie ulega potwierdzając ostatecznie znaną diagnozę Hansa Beltinga o „końcu historii sztuki", jako kresu pewnej metody jej uprawiania, końcu tradycyjnej jej formuły, w której dzieje sztuki są prezentowane jako linearny ciąg następujących po sobie epok stylistycznych podporządkowujących proces*

twórczy, artystę i odbiorcę. My jednak przyjmujemy postawę tradycyjnego badacza analizującego w sposób odrębny przejawy sztuki zawarte w dziele (duszy dzieła). W tym celu musimy przeprowadzić rekonstrukcję struktury artystycznej dzieła poprzez:

1. Znajomość **materiałoznawstwa i technologii**, w której dzieło wykonano, a więc poznanie cywilizacji, która dzieło wytworzyła. Nie sięgając do odległej historii, przytoczę przykłady dzieł sztuki, tworzonych przez artystów funkcjonujących warunkach okupacji. W czasie okupacji ruch oporu przeniósł sztukę w przestrzeń ulicy, a w tworzeniu dzieł posługiwał się prostymi i komunikatywnymi drukami ulotnymi (ryc. 83, 84) [Jaworska 1985]. Inaczej funkcjonowali po przegranej wojnie artyści – okupanci, którzy przepracowywali traumy II Wojny Światowej. W latach 60tych XX wieku na polu nowych form aktywności działali *Akcjoniści Wiedeńscy* wprowadzający do sztuki procesualnej brutalne rytuały, w których materiałem dzieła było także ich własne ciało (ryc. 85). W inny sposób motyw traumy wojennej zestrzelonego pilota, uratowanego przez natarcie tłuszczem i owinięcie filcem po zestrzeleniu, wykorzystywał niemiecki artysta Joseph Beuys, który jako materiał w swoich dziełach stosował tłuszcz i filc (ryc. 86).

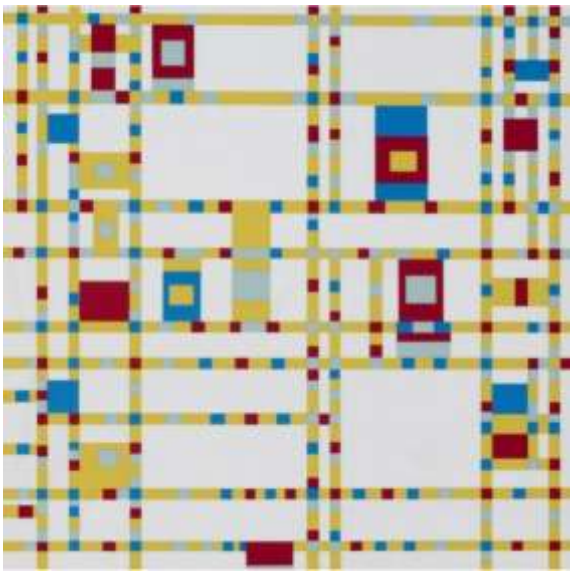
Ryc. 83. Stanisław *Miedza* Tomaszewski. Hycler 1942, Biuletyn Informacyjny nr 38

Ryc. 84. Stanisław *Miedza* Tomaszewski. Deutschland kaput!, ulotka, 1943r?

Ryc. 85. Rudolf Schwarzkogler i Hermann Nitsch podczas Akcji II, 1965r.

Ryc. 86. Joseph Beuys. Krzesło z tłuszczem, 1964r., Heskie Muzeum Prus, Darmstadt

2. Zastosowanie **analizy formalnej**, pozwalającej poznać formę dzieła. Modernizm był okresem intensywnego poszukiwania formy. Formą idealną była dla tego okresu nie forma odtwórcza, ale forma abstrakcyjna. Piet Mondrian z grupą artystów holenderskich o orientacji kalwińskiej, odnosząc się do pierwszego przykazania, przekształcili zakaz religijny w zakaz estetyczny tworzenia wizerunków i dla jego realizacji zawiązali grupę De Stijl. Tworzyli oni dzieła w konwencji abstrakcji geometrycznej, operując podstawowymi kolorami oraz wyłącznie liniami pionowymi i poziomymi. Ułatwiło ten proces holenderskie słowo *schoon* o znaczeniu jednocześnie: czyste i piękne [Overy1978, s. 40-41] (ryc. 87). W połowie XX wieku ukonstytuowała się kolejna grupa twórców dzieł abstrakcyjnych, którzy w przeciwieństwie do wcześniejszych twórców abstrakcji geometrycznej, pod wpływem między innymi japońskiej kaligrafii, tworzyli ekspresyjne formy abstrakcyjne mające wyrazić ich emocje (ryc. 88). Modernizm starał się tworzyć nowe, nieznane wcześniej formy. Była to zmiana radykalna. Wcześniej, w renesansie, baroku, klasycyzmie i eklektyzmie korzystano ze stałego repertuaru form, często sięgających czasów antycznych, adaptując je do nowych potrzeb. Tak Andrea Palladio z dwóch nałożonych na siebie elewacji świątyń greckich stworzył dla kontrreformacji nowy model świątyni barokowej (ryc. 89).



Ryc. 87. Piet Mondrian. Broadway Boogie Woogie, olej, płótno, 127x127cm., 1942-1943r. Museum of Modern Art, Nowy Jork

Ryc. 88. Tadeusz Kantor. Obraz A, olej, płótno, 68x72cm., 1958r.

Ryc. 89. Andrea Palladio. Kościół San Giorgio Maggiore w Wenecji, 1566-1610r.

3. Zastosowanie **analizy ikonograficznej**, pozwalającej poznać założoną treść dzieła. Dzięki niej możemy rozpoznać, co na obrazie możemy zobaczyć. Często przedstawiono tam budowle, pejzaże czy osoby, które możemy rozpoznać i dzięki temu odczytać zamierzoną treść dzieła. Na przykład na obrazie Gustave Courbeta *Pracownia* (Atelier) (ryc. 90), który był też przez autora zatytułowany jako: *Alegoria realna określająca siedmioletnią fazę mojego życia artystycznego*, malarz sportreto-

wał obok siebie, siedzącego przed sztalugą w środku obrazu dwie grupy ludzi. Po swojej lewej stronie umieścił postacie charakteryzujące współczesne społeczeństwo francuskie, a po prawej stronie swoich znajomych i przyjaciół. W tej grupie zostali przedstawieni: Alfred Bruyas, Pierre-Joseph Proudhon, Champfleury, Charles Baudelaire, Lucien Simon, Jeanne Simon, François Aman-Jean, Lucienne Boyer, Maurice Brianchon, Raymond Legueult, Promayet, Apollonie Sabatier.

Ryc. 90. Gustave Courbet. Pracownia malarza, olej, płótno, 361x598cm., 1855r., Muzeum d'Orsay, Paryż.

Podobnie było w Polsce. Jan Matejko, który tworzył ilustracyjne obrazy przedstawiający ważne wydarzenia naszej historii, namalował w1882 roku obraz: *Hołd Pruski* (ryc. 91).

Ryc. 91. Jan Matejko. Hołd Pruski, olej, płótno, 388x875cm., 1882r., Muzeum Narodowe, Kraków

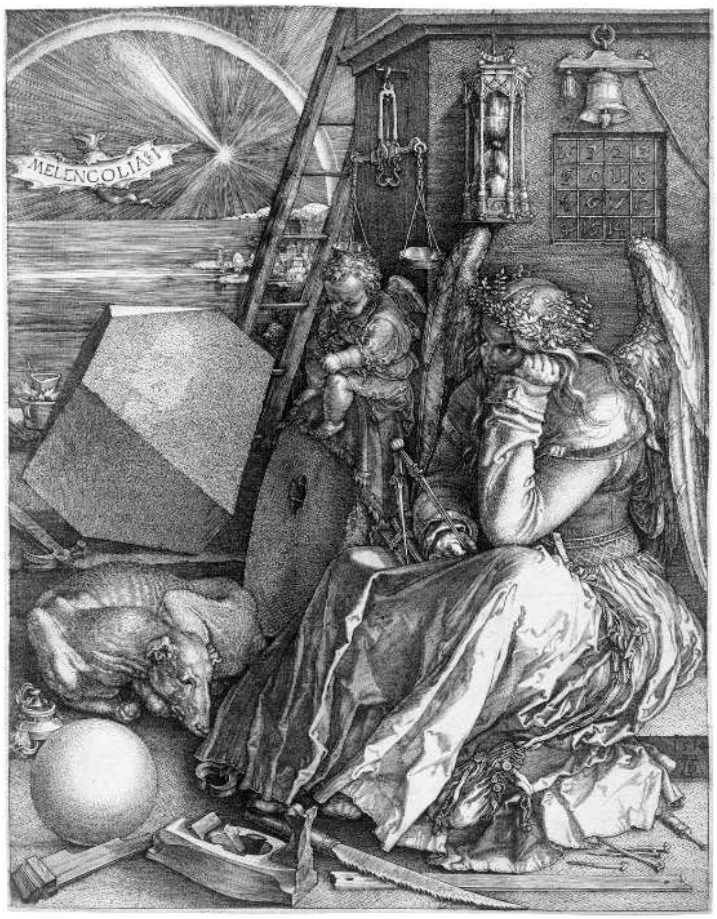
Na tym obrazie możemy zobaczyć Zygmunta Starego (pozował do tej postaci ksiądz Wincenty Smoczyński – proboszcz z Tęczynka), któremu hołd lenny składa Albrecht Hohenzollern (pozował do jego postaci Feliks Szukiewicz – kupiec krakowski). Na obrazie widnieje oprócz nich jeszcze 29 postaci historycznych. Kilku ważnych w epoce postaci w czasie tego wydarzenia już nie żyło, ale malarz uznał, że należy ich tam umieścić. Analizując dzieło pod względem ikonograficznym możemy więc odczytać, jeśli dysponujemy wystarczającą wiedzą, co artysta chciał w treści obrazu zapisać.

4. Zastosowanie **analizy ikonologicznej**. W 1593 r. Cesare Ripa [2013] napisał, opartą na antycznych źródłach, książkę *Iconologia*, w której formuły literackie były ilustrowane odpowiadającymi im figurami alegorycznymi. Ten słownik upowszechnił wiedzę pozwalającą na odczytanie, poprzez odcyfrowanie symboli, treści zapisanych w dziele sztuki. Wcześniej wymagało to wielkiej erudycji. Taką erudycją popisał się wiek wcześniej renesansowy malarz Botticelli rekonstruując na podstawie opisu Lukiana słynne, przedstawiające: *Oszczerstwo* i nasycone symboliką dzieło Apellesa z IVw.p.n.Chr. (ryc. 92).

Ryc. 92. Sandro Botticelli. Oszczerstwo, tempera, deska, 62x91cm., 1494r., Galeria Uffizi, Florencja

Ikonologię, która stanowiła dotąd słownik pozwalający odczytać symbolikę dzieła, w połowie ubiegłego wieku Erwin Panofsky [1971] zmienił na metodę, która pozwoliła odsłonić cechy kultury stojącej u podłoża dzieła. Ta metoda pozwoliła także na odczytanie cech psychicznych artysty, nawet wtedy, kiedy nie wpisuje on tych cech świadomie w tworzone przez siebie dzieło. Dzięki metodzie ikonograficznej odczytujemy znaczenia i treści zawarte w dziele, natomiast dzięki analizie ikonologicznej także te treści, których twórca nie zawarł w swoim dziele świadomie. Erwin Panofsky,

jako jeden z przykładów postawy psychologicznej, wpisanej w charakter artysty, wykorzystał miedzioryt Albrechta Dürera przedstawiający *Melancholię* (ryc. 93). Drugim przykładem, charakteryzującym współczesną Erwinowi Panofskiemu epokę, był luksusowy samochód Phantom firmy Rolls-Royce (ryc. 94).



Ryc. 93. Albrecht Dürer. Melancholia, miedzioryt, 24x19cm., 1514r.

Ryc. 94. Rolls-Royce Phantom III 1936-1939r.

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki najdawniejszych kamieni?

Biegnąc z mamutami
Z gołymi piętami
Artysta dawniejszy
Był od nas silniejszy

Duch miejsca. Jeżeli zwierzęta cechuje poczucie estetyczne, to nie może ono być obce także naszym przodkom. Nawet w najodleglejszych latach. Tych przodków z odległych czasów już nie spotkamy, ale do naszych czasów dotrwały społeczności żyjące w podobny do nich sposób. Najbardziej z nich znani, rodowici Australijczycy, żyją z tego, co zbiorą lub upolują w australijskim buszu. Żyli w ciągłej wędrówce, nie mieli smartfonów z GPSem, więc jakoś w tych wędrówkach musieli zachowywać orientację. Wędrując w małych grupach nie mogli inwestować w trwałe znaki orientacyjne, ale mogli zapamiętać wyraziste formy krajobrazowe i nie tylko same formy. Jak wiemy [Schaffer, Schiller 2020] w naszym mózgu, podobnie, jak w mózgu zwierząt, istnieje sieć neuronów rejestrujących zmiany zachodzące w przestrzeni i w czasie, które są zapamiętywane i tworzą w naszym umyśle mentalne mapy. Te mapy pozwalają nam orientować się w przestrzeni. Co więcej, taka mapa odpowiada także za przestrzenie naszych relacji z innymi ludźmi. W Australii łączyły się relacje przestrzenne i społeczne w ścieżki pieśni lub ścieżki snów. Wyraziste formy krajobrazowe stanowiły istotny składnik takich map. Najbardziej znaną taką formą jest skalny masyw Uluru, wysoki na 348 metrów i położony w centrum australijskiego kontynentu (ryc. 93). Posiada on status świętej góry i od niedawna stał się niedostępny dla turystów. Góra Uluru stanowi świętość i miejsce pielgrzymek wszystkich pierwotnych mieszkańców Australii. Wokół tej góry splatają się *trasy marzeń* i *linie pieśni* w jeden wspólny mit, ale oprócz góry Uluru, każdy z ludów kontynentu miał własne święte miejsca, szczególnie takie, którym towarzyszyła woda [Mudrooroo 1997]. U podnóża góry Uluru można zobaczyć wiele naskalnych rysunków, wyniesienie służyło więc nie tylko dla orientacji, ale również do niewerbalnej komunikacji (ryc. 94). Nie wszędzie występują tak czytelne znaki krajobrazu. Takie wypiętrzenie jako naturalna forma ukazująca tajemniczą siłę ziemi, była znakiem bardzo wyrazistym i atrakcyjnym. Podobne formy wykorzystywano nie tylko w omawianych, zamierzchłych czasach, ale też później. Jeśli ich nie było, to usypywano sztuczne ich odpowiedniki takie, jak kurhany nad grobami wybitnych przywódców. W czasach współczesnych takie wyniesienia stawały się zwornikami nie tylko przestrzennymi i religijnymi, ale również narodowymi. Jako przykład mogą posłużyć zbiorowym wysiłkiem usypane kopce Kościuszki i Piłsudskiego w Krakowie. W tym ostatnim rolę przekazu materialnego pełniła, dosypana do kopca, ziemia zebrana z pobojowisk (ryc. 95). Takie wyniesienia stanowiły na stepach naturalne punkty orientacyjne, posiadając siłę i związaną z nią pamięć, pochodzącą od pochowanych pod nimi wojowników. Kiedy się upowszechniły, stosowano ich symboliczne zamienniki, tworząc sztuczne wypiętrzenia ziemi, których świętość miały zapewnić ukryte pod nimi relikwie, czyli nacechowane świętością artefakty. Przykładem mogą służyć stupy, czyli pagórki z ukrytymi pod nimi relikwiami Buddy. Najbardziej znana z nich, to zbudowana za panowania Aśoki, in-

dyjskiego władcy z dynastii Maurjów, Wielka Stupa w Sanczi (ryc. 96). W momencie, kiedy buddyzm przeniknął do Chin, zdobiący stupę parasol – oznaka dostojeństwa z kilkoma piętrami, przekształcił się w umieszczoną nad relikwiami pagodę, której kolejne piętra określały rangę budowli (ryc. 97). Później pagody upowszechniły się i stawiano je zgodnie z regułami chińskiej geomancji (feng-shuei) nad mocnymi punktami ziemi. Takie wyniesienia, wzmocnione oddziaływaniem pochowanego pod nimi przywódcy zostało przeniesione na inne budowle świątynne. Podobna była rola egipskich i paleoamerykańskich piramid a nawet chrześcijańskich kościołów, z ich relikwiami umieszczonymi pod głównym ołtarzem. Przykładem może służyć bazylika św. Piotra w Rzymie, wzniesiona nad grobem tego świętego (ryc. 99). Dostojeństwo wynikające z wyniesienia stało się motorem budowania wieżowców we współczesnych wschodnich państwach. Najwyższa obecnie taka budowla, to licząca 828 metrów Burdż Chalifa w Dubaju (ryc. 98). W Dubaju wznosi się kolejną, wyższą jeszcze o sto metrów budowlę.
Kształt ukrywającego tajemnicę wyniesienia uznano ze istotną formę również współcześnie, a forma okrywająca tajemniczą zawartość zaczęła obejmować także przedmioty codzienne. Możemy w podobny sposób spojrzeć na jedno z bardziej tajemniczych przedmiotów nazwanych przez Marcela Duchampa ready-made (przedmiotów odkrytych, gotowych, znalezionych), przedstawiający zwykły pokrowiec na maszynę do pisania [Mink 2000, s. 67]. Duchamp, podobnie, jak mieszkańcy Australii uważał, że zamiast tworzyć wyraziste formy, możemy je odnaleźć w swoim otoczeniu i poprzez pozbawienie pełnionych przez nie funkcji użytkowych, ukazać je jako formy estetycznie doskonałe (ryc. 100). Świętość góry i formę pokrowca ukrywającego tajemnicę ziemi połączyli w 1969 roku małżeństwo Christo i Jeanne-Claude przyjeżdżając do Australii by opakować plastikową folią australijskie wybrzeże Little Bay (ryc. 101).

Ryc. 93. Uluru, Australia, wysokość 348m.

Ryc. 94. Rysunki na skale Uluru

Ryc. 95. Franciszek Mączyński. Kopiec Piłsudskiego, wysokość 35m., 1937r., Kraków

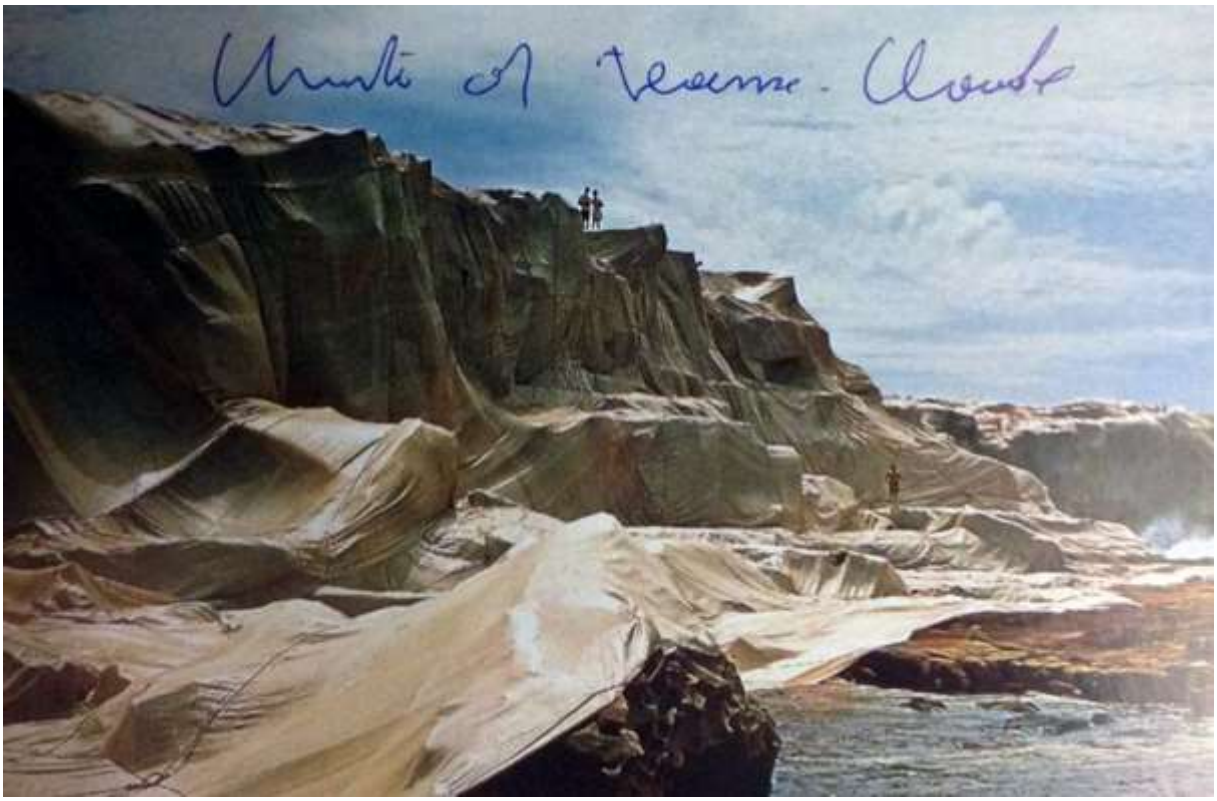
Ryc. 96. Wielka Stupa w Sanchi, wysokość 16,4m., IIIw.p.n.Chr.,

Ryc. 97. Xuanzang. Wielka Pagoda Dzikiej Gęsi, wysokość 64m., 652r., Chiny

Ryc. 98. Adrian Smith. Wieżowiec Burdż Chalifa, wysokość 828m., 2009r., Dubaj

Ryc. 99. Michał Anioł. Bazylika św. Piotra na Watykanie, wysokość 133m., 324-1590r., fot. J. Rylke

Ryc. 100. Marcel Duchamp. Składany przedmiot podróżnika (pokrowiec maszyny do pisania), obiekt gotowy, wysokość 23cm., 1916r., kolekcja Mary Sisler, Nowy Jork



Ryc. 101. Christo (Vladimirov Javacheff) and Jeanne-Claude. Owinięte wybrzeże Little Bay, plastik, długość 2,5km., 1969r., Australia

Zdobienie ciała. Jeżeli nasz artystyczny przodek ciągle maszerował, to poza dziełami sztuki pozostawianymi na mijanych skałach, jeżeli chciał mieć stały kontakt ze sztuką, to musiał jej wytwory nosić na sobie lub przy sobie. Obecność służących do ozdoby muszelek stwierdzono na stanowisku archeologicznym Blombos w południowej Afry-

ce. Określono ich wiek na 80 tysięcy lat. W dwóch, pochodzących sprzed 30 tysięcy lat, grobach w Sungir nad Klaźmą, znaleziono bransoletki z muszelek i 13 tysięcy koralików z kości mamuta zdobiących ubrania pochowanych tam trzech osób. Także społeczeństwa, jeszcze niedawno żyjące w stanie porównywalnej dzikości, nosiły ozdoby, malowały ciało i zdobiły je tatuażem. Należy przypuszczać, że ta praktyka jest równie stara jak te ozdoby. Dzisiaj malowanie ciała (ryc. 102) i zdobienie go tatuażem jest w dalszym ciągu bardzo popularne (ryc. 103).

Ryc. 102. Jan Rylke, tatuaż, fotografia, 1972r.

Ryc. 103, Kadrin Sirti, tatuaż

Rzeźba. Oprócz opisanych ozdób, od zachodniej Europy do Syberii, znajdywane są niewielkie, wykonane w trwałym materiale, figurki kobiece z wyolbrzymionymi cechami kobiecości. Ich kształt pozwalał na wygodne trzymanie w dłoni. Za najstarszą, z wczesnego paleolitu, uważa się kościaną figurkę z Hohle Fels liczącą około 40 tysięcy lat (ryc. 104). Także blisko nas, w Dolních Věstonicach na Morawach znaleziono podobną figurkę z wypalonej gliny (ryc. 105). Takie małe figurki, przeważnie o charakterze religijnym, są wykonywane nieprzerwanie od paleolitu do dzisiaj. W starożytności były przeważnie wkładane do grobów, żeby służyły zmarłym w zaświatach, zastępując wcześniejsze, składane w tym celu, ofiary z ludzi. Odkryte w XIX wieku tzw. Idole Cykladzkie (ryc. 106), które także znajdowano w grobach, są reprezentowane przez przedstawienia ludzkie o silnie zredukowanych formach. Mogły one stanowić wzór dla rzeźb współczesnych. Rzeczywiście, takie przedstawienia silnie oddziałały na modernistyczną rzeźbę. Jako przykład dla takiej inspiracji może służyć rzeźba Constantina Brâncuşiego (ryc. 107). Wcześniej podobnie oddziałały, również znajdywane w grobach, bardziej realistyczne, chińskie figurki z porcelany (ryc. 108). Wpłynęły one na wykonywaną w XVIII wieku porcelanę miśnieńską z jej figurkami ustawianymi pomiędzy nakryciami na stołach (ryc. 109). Tego typu reprezentujące ludzi figurki, przewijają się przez całą historię sztuki niosąc silny ładunek emocjonalny. Wykorzystują to także artyści współcześni, jak Witold Masznicz, który stworzył figurkę *Uwię-*

zionego. Ten wizerunek powstał bezpośrednio po ogłoszeniu w Polsce *stanu wojennego* (ryc. 110).

Ryc. 104. Wenus z Hohle Fels, kość mamuta, 6x3,4cm., 40000 lat, Muzeum Archeologiczne, Wirtembergia

Ryc. 105. Wenus z Dolních Věstonic, ceramika, 11x4,3cm., 30000 lat, Muzeum Narodowe, Praga

Ryc. 106. Idol z Krety, marmur, 2500r.p. n.Chr., Muzeum Archeologiczne, Chania

Ryc. 107. Constantin Brâncuşi. Muza, marmur, 46x23cm., 1912r., Muzeum Guggenheima, Nowy Jork.

Ryc. 108. Muzykantki – figurki grobowe, ceramika, wysokość 15cm., VII wiek, MET Muzeum, Nowy Jork

Ryc. 109. Johann Joachim Kändler. Polak, porcelana, wysokość 12cm., Zamek Królewski, Wawel.

Ryc. 110. Witold Masznicz. Więziennik, drewno, sznurek, wysokość 16cm., 1982r.

Malarstwo. Europa, w której żyli paleolityczni myśliwi była w tym czasie pokryta śniegiem, a jej część północną od południowej dzieliły pasma gór, od zachodu Pireneje, francuski Masyw Centralny, Alpy i Karpaty. Dwa razy do roku, na wiosnę i na jesieni, przez przełęcze w tych górach wędrowały stada wielkich zwierząt z mamutami na czele. Wtedy dla społeczności ludzkiej, która się wówczas przy tych przełęczach spotykała, nastawały dni obfitości i spokoju. W jaskiniach górskich odbywały się tajemnicze obrzędy, po których pozostały monumentalne malowidła i ryty skalne. Na ścianach tych jaskiń widnieją fizyczne wizerunki zwierząt, ale ich usytuowanie i skomponowanie świadczy o tym, że te wizerunki posiadały także w sanktuarium jaskini metafizyczne znaczenie [Porębski 1970]. Razem z wnętrzem jaskini tworzyły, równoległy do świata materialnego, świat duchowy. Jednak ten świat stanowił odwrotność alegorii jaskini platońskiej, w której cienie świata idealnego określały na ścianach groty świat materialny. Tutaj świat materialny został w jaskini odwzorowany i on miał posiadać wpływ na świat idealny. Znaczenie jaskini, jako sanktuarium, tak określa religioznawca Mircea Eliade: *Grota zaś wyobraża tamten świat, ale również cały Wszechświat. /.../ Grota rytualna naśladuje niekiedy nocne niebo. Innymi słowy jest ona imago*

mundi. Wszechświatem w miniaturze [Eliade M., 2002, s. 33]. Najwcześniej odkryto taką jaskinię o nazwie Altamira, położoną obok hiszpańskiego miasteczka Santillana del Mar. Dominujący wówczas w europejskim malarstwie realizm zwrócił uwagę na niezwykle realistyczne odwzorowanie zwierząt na ścianach tej jaskini. Spowodowało to pod koniec XIX wieku niezwykłą popularność takich wizerunków. Część z tych malowideł, takich jak zwierzęta z odkrytej w II połowie XIX wieku Altamiry czy lwy z jaskini Chauveta na południu Francji, tworzy palimpsest nakładających się zwierzęcych wizerunków (ryc. 111). Była to zupełnie nowa formuła dla realistycznych przedstawień i ona ośmieliła awangardę początku XX wieku. Taką formułę nakładania wizerunków wykorzystali dadaiści na tworzonych wówczas kolażach. Powstawał w ten sposób zagęszczony wizerunek, który dobrze charakteryzował gęstość przemysłowego świata panującego po I wojnie światowej w Europie. Jak pisał w 1919 roku Max Ernst: *Technika kolażu polega na systematycznym wykorzystaniu roli przypadku lub na sztucznie sprowokowanej konfrontacji dwóch lub więcej rzeczywistości na niecodziennym dla nich obu gruncie. Kolaż wykorzystuje poetycką iskrę, jaka wytwarza się w momencie spotkania tych światów* [Elger 2005, s. 74]. Jeden z ówczesnych dadaistów, Kurt Schwitters opublikował jako *collage trouvés* kartki z drukarni w Hanowerze [Elger 2005, s. 66-67]. Na tych kartkach, w sposób przypadkowy nałożono wielokrotnie druk, tworząc dzieło tajemnicze, sekretne, celnie obrazujące panującą w tych latach wielowątkową rzeczywistość (ryc. 112). Sztuka paleolitu ponownie stała się powszechnie znana i podziwiana, kiedy w 1940 roku odkryto we Francji grotę w Lasceaux. W tej grocie znajdowało się 150 malowideł i 15 000 rytów skalnych (ryc. 113). To odkrycie, przez bezpośredniość obrazowania pierwotnych twórców, bardzo mocno oddziałało na sztukę europejską w okresie panowania egzystencjalizmu, czyli w połowie XX wieku. Egzystencjalizm określił samotność człowieka wobec zagrożeń zewnętrznego świata, co dobrze symbolizowała sytuacja paleolitycznego łowcy. Przykładem sztuki egzystencjalnej, nawiązującej do pierwotnego warsztatu malarskiego zaobserwowanego w Lasceaux, może być malarstwo Tadeusza Brzozowskiego (ryc. 114). Nieco później wpływ pop artu zwrócił uwagę na siłę przekazu tkwiącą w posługiwaniu się, jak w paleolitycznych malowidłach, prostymi środkami wyrazu: konturem i płaszczyzną. Taki sposób obrazowania można dostrzec także w obrazach polskiej nowej figuracji (ryc. 115).

W tym rozdziale mówiliśmy o wpływie sztuki paleolitycznej na twórczość późniejszych artystów. Ale możemy też mówić o kontynuacji tej sztuki w specyficznych warunkach Australii. Archaiczną technikę malarstwa na korze przejęli i rozpowszechniają współcześni australijscy artyści – Aborygeni. Ich sposób obrazowania stał się w końcu XX wieku znany na całym świecie, a kropkowane, wibrujące, niosące tajemnicze emocje, obrazy (ryc. 116, 117) wpłynęły na współczesne malarstwo abstrakcyjne. Pod koniec paleolitu, w okresie zwanym mezolitem, pojawiają się już rysunki naskalne, w których występują także ludzie, a same rysunki prezentują możliwą do odcyfrowania fabułę. Tak wyglądają ryty sprzed 9 tysięcy lat odkryte w Arabii Saudyjskiej i przedstawiające scenę polowania (ryc. 118). Od tego czasu sceny polowania stały się ulubionym motywem malarstwa niemal do czasów współczesnych, co widzimy na scenach rodzajowych malowanych w XIX i XX wieku. Ale nie tylko temat jest w tym wypadku kontynuowany. Także forma prehistorycznych petroglifów stała się w XX

wieku, dla artystów poszukujących nowych środków wyrazu atrakcyjna. Widać to z rysunków XX wiecznego artysty Paula Klee (ryc. 119). Dla kultury łowców z tego okresu specyficzny był też szamanizm, znany zarówno u ludów myśliwskich z Azji jak i Ameryki. Szamanizm w niektórych społecznościach prymitywnych funkcjonuje aż do czasów współczesnych. Wierzenia szamańskie łączy motyw mistycznego drzewa, po którym można wędrować, przenikając jako ptak po gałęziach do świata niebios lub jako wąż przez korzenie do świata podziemnego. Szaman bębniąc w rytmie 3-5 uderzeń na sekundę wprowadzał siebie i towarzyszących mu ludzi w pozwalający na takie wędrówki trans (ryc. 120). Dzisiaj z doświadczeń szamanizmu, który pozwala na takie przenoszenie świadomości zbiorowej, korzystają niektórzy performerzy. Tutaj zamieszczam zdjęcie z tak realizowanego performance w galerii QQ prowadzonej przez Łukasza Guzka w piwnicy krakowskiej kamienicy (ryc. 121). Zachowania charakterystyczne dla okresu paleolitu są obecne i dzisiaj. Janusz Skalski [1998] porównał narzędzia noszone przez pierwotnego łowcę z współczesną kieszenią niedzielnego rybaka łowiącego w Wiśle ryby. Stwierdził, że pełnią one analogiczne funkcje. Jeżeli przyjmiemy, że dochody zbieraczy grzybów czterokrotnie przewyższają dochody lasów z pozyskiwania drewna, to możemy powiedzieć, że świat paleolitycznych łowców i zbieraczy nie zaginął bezpowrotnie. Żyje w nas, a część z nas żyje w nim pełnią życia. Związany z tymi aktywnościami krajobraz pierwotny stał się w końcu XIX wieku popularny jako synonim naturalności i model pejzażu idealnego. Związane z takim krajobrazem aktywności widzimy na obrazach Leona Wyczółkowskiego (ryc. 122), a krajobraz pierwotny występuje na obrazach twórcy stylu zakopiańskiego, Stanisława Witkiewicza (ryc. 123).

Ryc. 111. Lwy w Jaskini Chauveta, 30000lat

Ryc. 112. Kurt Schwitters. I=rysunek, offset, papier, 11x9cm., 1920r., Muzeum Sprengela, Hanower.

Ryc. 113. Koń z jaskini w Lasceaux, 17 000lat

Ryc. 114. Tadeusz Brzozowski. Prorok, olej, płótno, 150x75cm., 1950r., Muzeum Narodowe, Warszawa.

Ryc. 115. Jerzy (Jurry) Zieliński, Ironia, 1970r.

Ryc. 116. Barney Daniels Tjungurrayi. Bush Fire Dreaming, akryl, płótno, 93x67cm, 1997r., Aboriginal Dreamings Gallery, Canberra

Ryc. 117. Gloria Tamerre Petyarre. Leaves, akryl, płótno, 90x60cm., 2005r., Aboriginal Dreamings Gallery, Canberra

Ryc. 118. Rysunki naskalne w Shuwaymis, 7000r.p.n.Chr., fot. Sciencemag

Ryc. 119. Paul Klee. Zwierzęta na wybiegu, 1938r., F. C. Schang Collection, Nowy Jork

Ryc. 120. Współczesny szaman syberyjski.

Ryc. 121. Jan Rylke. Taniec z obrazami. 1992r., Galeria QQ, Kraków,

Ryc. 122. Leon Wyczółkowski. Rybak, olej, płótno, 101x75cm., 1911r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 123. Stanisław Witkiewicz. Czarny Staw – kurniawa, olej, płótno, 1892r., Muzeum Narodowe, Kraków

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowego kamienia?

Epoka kamienia
Dobrze gładzonego
To czasy jedzenia
Niemal surowego

Megality. Według wszystkich historyków neolit, to zupełna zmiana organizacji życia ludzi. Zakończyło się przez naszych przodków przemierzanie świata, a zaczęło się jego mozolne kształtowanie. Już u zarania neolitu, czyli 13 tysięcy lat temu, natrafiamy w południowej Turcji na Göbekli Tepe, zespół zbudowanych na planie koła sanktuariów z obrobionego kamienia, w których ustawiono stele pokryte płaskorzeźbami zwierząt (ryc. 124). Znamy takie kamienne zespoły kręgów również z Europy, ale tworzące je głazy nie są już tak precyzyjnie obrobione. Cały okres neolitu, to wznoszenie megalitycznych instalacji lub ziemnych rzeźb. Wszystkie konstrukcje z tego okresu były odkryte, ponieważ ich sens polegał na powiązaniu tego, co ziemskie, z kosmosem. Najbardziej tajemnicze są rysunki wykonywane przez odsuwanie kamieni leżących na amerykańskiej pustyni Nazca (ryc. 125). Chociaż były to różne obiekty, to typowymi neolitycznymi konstrukcjami są kamienne kręgi. Przeważnie kręgi były zorientowane w stosunku do przebiegu słońca, co pozwalało na określenie pór roku. Było to konieczne przy pracach polowych, ale uważano również, że takie kręgi kumulowały energię księżyca w cyklach miesięcznych i przekazywały je w celu zwiększenia płodności ludzi, zwierząt i roślin na terenie oddziaływania takich kręgów [Michell 1977]. Pozostałości kamiennych kręgów budowały w okresie romantyzmu związek z ziemią i tożsamość narodową, stąd stały się w XIX wieku jednym z często występujących motywów, zarówno w sztuce ogrodowej, jak i w malarstwie. Do ogrodu wprowadził kamienny krąg Hermann von Pückler-Muskau zakładając park w Mużakowie (ryc. 126), a w malarstwie zaszczepił ten motyw Caspar Dawid Friedrich, nazywając namalowany przez siebie dolmen megalitycznym grobem (ryc. 127). Janusz Ballenstedt [1997] uważa, że megality i dolmeny służyły pierwotnie jako trzony domostw utrzymujące ciepło płynące z rozpalonego przy nich ogniska, a dopiero wtórnie zostały wykorzystane jako obiekty nasycone transcendencją. Niedawno w Warszawie też ułożono takie kręgi: przed Biblioteką Narodową i przed Centrum Nauki Kopernik. Na niemieckiej wystawie ogrodniczej (Internationale Gartenschau 2013) w Hamburgu pokazano taki krąg, jako element charakteryzujący całą Europę Środkową. W II połowie XX wieku wielu artystów nawiązało do tych neolitycznych konstrukcji tworząc nową gałąź sztuki, nazywaną sztuką ziemi (land art) [Rylke 2014]. Jednym z nich jest Anglik Richard Long. Początkowo dokumentował swoje akcje, później tworzył również podobne instalacje w parkach. Tutaj pokazujemy jego realizację w Villi Pisani pod Wenecją (ryc. 128). Ze sztuki ziemi instalacje megalityczne przeniknęły do współczesnej sztuki ogrodowej. W Polsce tworzy je Marek Sak (ryc. 129). Równolegle do świętych okręgów powstały pierwsze neolityczne miasta. Takie miasta, jak Çatalhöyük w Anatolii sprzed 9500 lat, czy Jerycho sprzed 11 tysięcy lat, mają jeszcze charakter budowli kontynuujących tradycje paleolitycznych ziemianek, bo wejścia do pomieszczeń mieszkalnych prowadziły z dachów domów. Starsze domostwa Je-

rycha miały jeszcze okrągłe kształty, ale w Çatalhöyük domy są już prostokątne i stykają się ścianami. Podobne miasta zachowały się jeszcze w północnej Ameryce, gdzie społeczności Indian Pueblo żyły w neolicie aż do przybycia Hiszpanów. Także w tym, wciśniętym pod skalny nawis, mieście wchodzono do domów od góry, a pod posadzką, jak w miastach anatolijskich, grzebano zmarłych, utrzymując więzy rodzinne także po śmierci (ryc. 130).

Ryc. 124. Okręg świątynny i jeden z kamieni w Göbekli Tepe, 11000r.p.n.Chr.

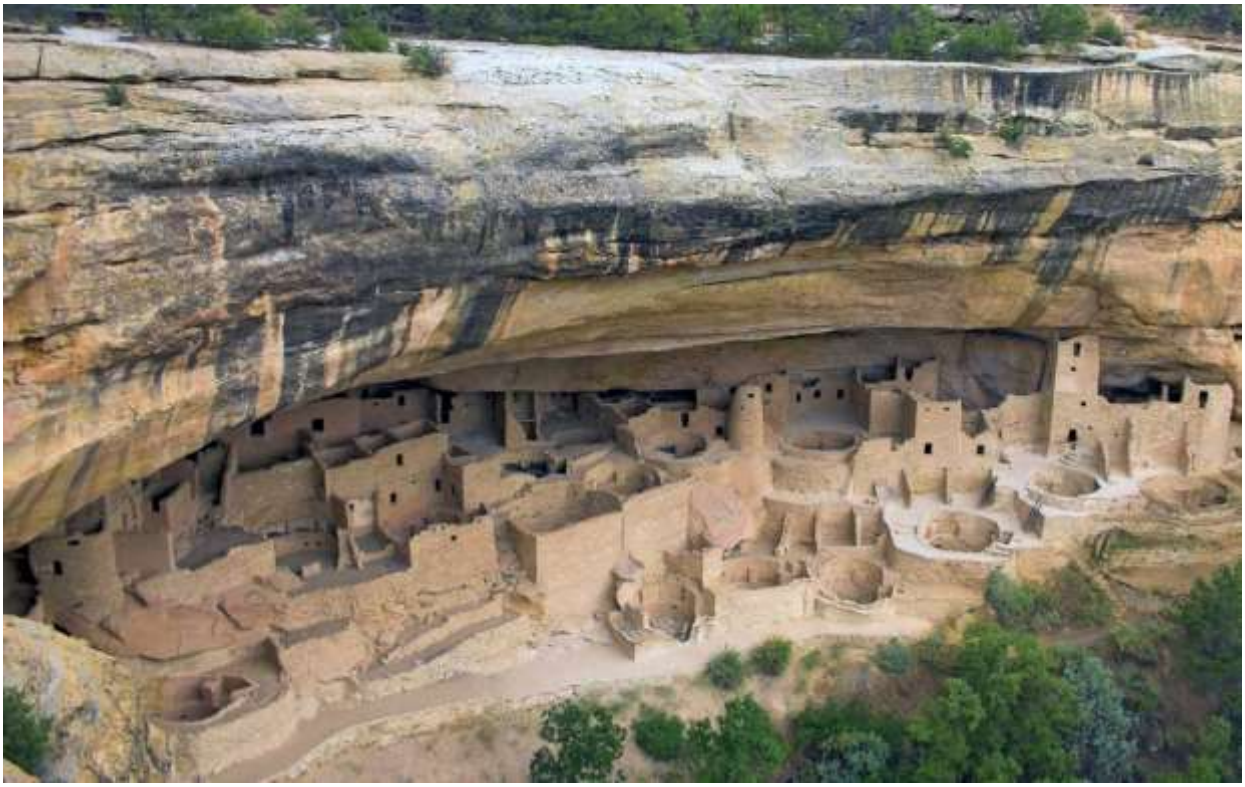
Ryc. 125. Rysunki na pustyni Nazca, V w., fot. J. Rylke

Ryc. 126. Hermann von Pückler-Muskau. Kamienny krąg w parku w Mużakowie, 1815-1845r

Ryc. 127. Caspar David Friedrich. Grób megalityczny (*hünnengrab*) w śniegu, olej, płótno, 61x80cm., 1807r.

Ryc. 128. Richard Long. Kamienne znaki do refleksji nad porządkiem ziemi. 2009r., Villa Pisani, Włochy, fot. J. Rylke

Ryc. 129. Marek Sak. Ogród I., 2012r., Festiwal ogrodowy, Bolestraszyce, fot. J. Rylke



Ryc. 130. Indianie Anasazi. Mesa Verde, 1100-1300r.

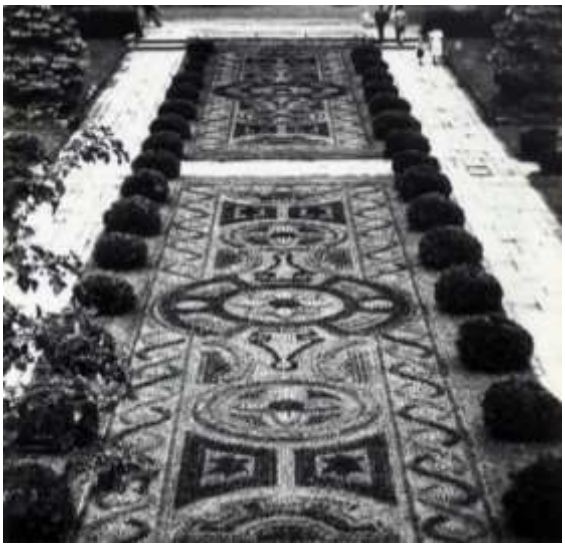
Horror vacui i rytm. Dotąd łowcy i zbieracze przemierzając plemienne tereny spotykali się z nowymi niespodziankami życia, szukając z wysiłkiem porządku w codziennym życiu. Rolnictwo i hodowla, które tak zmieniły życie ludzi w okresie neolitu, spo-

wodowały bardziej osiadły tryb życia, co pozwoliło zastąpić skóry i kości tkaninami i ceramiką. Teraz ludzie żyli w czasie powtarzalnym, wyznaczonym przez rytm prac rolniczych i potrzeby hodowanych zwierząt. Taka powtarzalność stawała się bezpieczną normą, a niespodziewane wydarzenia, które kiedyś spotykano na każdym kroku, stanowiły teraz dla ludzi niespodziewane zagrożenie. Powtarzalność, to w sztuce przede wszystkim deseń, ornament oparty na powtarzalnym rytmie i on wyróżniał sztukę tego okresu; był zupełnie odmienny niż realizm, odniesiony do niecodzienności bytowania łowcy. Stosowany w neolicie ornament nie miał tylko charakteru dekoracyjnego. Przypisywano mu wiele, tak religijnych, jak magicznych znaczeń. Jeżeli nastąpiło niespodziewane wydarzenie jak choroba, do uzdrowienia miał prowadzić nakładany na chorego właściwy wzór ornamentu. Wzór miał uporządkować zakłócenia w stanie chorego, miał przywrócić normalność. Neolityczne ornamenty nie były tylko dekoracyjną ozdobą, one stanowiły wizualny odpowiednik rytmu życia i każdy z takich wzorów posiadał właściwą mu wartość semantyczną [Gebhart-Sayer 2007]. Żeby zachować porządek należało pokryć bezpiecznym ornamentem swoje ciało, ubranie, przedmioty codziennego użytku i domostwo. Niektóre typy ornamentu, takie jak mandala, stały się archetypem, czyli wspólnym obrazem formalnym dla wszystkich społeczności neolitycznych (ryc. 131). Motyw mandali, według psychologa Carla Junga, jest kształtowanym przez naszą wewnętrzną jaźń, obrazem tworzącym zamkniętą zrównoważoną kompozycję. Taka kompozycja, już w czasach nowożytnych, była często wykorzystywana przy projektowaniu geometrycznych parterów ogrodowych (ryc. 132). Występuje też u współczesnych początkujących projektantów jako forma kompozycyjnie dla nich oczywista [Gawryszewska 2013, s. 35-36]. Okres nowożytny, kiedy najpierw dżuma spustoszyła Europę, a później nastąpiła ekspansja Europejczyków na inne kontynenty, przywróciła w sztuce ponownie sens realistycznych przedstawień w nieprzewidywalnym świecie. Powrót rytmu do sztuki nastąpił dopiero w XX wieku. Rytm porządkujący życie neolitycznych rolników i hodowców stał się ponownie istotną cechą porządkującą świat epoki przemysłowej z jego powtarzalną produkcją przemysłową i ustabilizowanym życiem urzędów. Dlatego oparcie kompozycji na powtarzalnym rytmie odrodziło się w dekoracyjnym stylu art deco – tutaj pokazanym na przykładzie kwietników w Ciechocinku (ryc. 133, 134). Obok dekoracyjnego ornamentu widoczna jest druga, charakterystyczna dla okresu neolitu cecha, lęk przed przestrzenią pozbawioną dekoracji. Dekoracja musiała być kompletna i pokrywać całą formę. Tutaj widzimy współczesne drzwi prowadzące do wnętrza domu w Taszkiencie z kamiennym progiem i gęstą nieprzenikliwą dla zła dekoracją (ryc. 135). Także ta druga cecha: ornament i wypełnienie płaszczyzny są dla okresu panowania art deco cechą wyrazistą. Tak wyglądało wnętrze polskiego pawilonu na wystawie, która ten styl zapoczątkowała (ryc. 136). W wyniku tego lęku neolitycznej kultury dekoracja musiała pokrywać w całości nie tylko artefakty, ale też nasze ciało, nie dopuszczając luk, w które mogły wniknąć złe duchy. Ornament pokrywał tak charakterystyczne dla neolitu wyroby ceramiczne (ryc. 137-138) i tkaniny (ryc. 139). Wypełnione ornamentem płaszczyzny stały się stałym elementem takich wyrobów wypełniających nasze środowisko życia, jak tkaniny dekoracyjne i dywany. Ich wzory są także w czasach nowożytnych i dzisiaj atrakcyjne wizualnie. Azja środkowa stała się miejscem masowego wyrobu dywanów o konwencjonalnych, powtarzalnych wzorach (ryc. 140), które ozdabiają do dzisiaj nasze mieszkania. Dekorowanie ornamentem zewnętrznych ścian przybytków religijnych stanowiło ich osłonę przed wniknięciem zła do wnętrza świątyni (ryc. 141). Także współcześnie istnieją artyści, którzy odpowiadają na nasz lęk przed pustymi przestrzeniami i kontynuują wypełnianie zdobionych powierzchni szczelną ornamentyką, tak przy zdobieniu ciała (ryc. 142), jak i w malarstwie (ryc. 143). Czasem ten lęk staje się głównym motorem

twórczości. Roman Opałka rozwinął w swoich, kompulsywnie tworzonych obrazach liczonych lęk nie tylko przed pustką przestrzeni, ale również przed pustką czasu (ryc. 144).

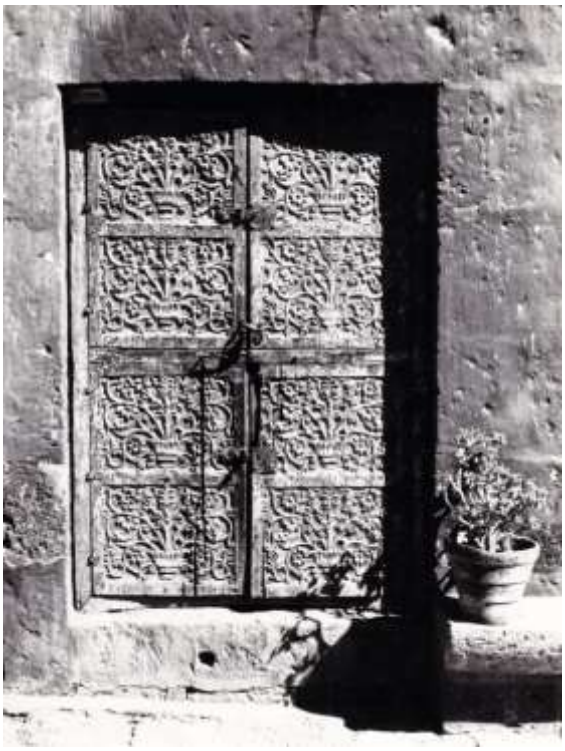
Ryc. 131. Mandala bóstwa buddyjskiego Mahakalas, tempera, płótno, Tybet, XVIII-XIXwiek

Rys. 132. Wzory oparte na mandali. Ogród botaniczny, 2018r., Madera, fot. J. Rylke

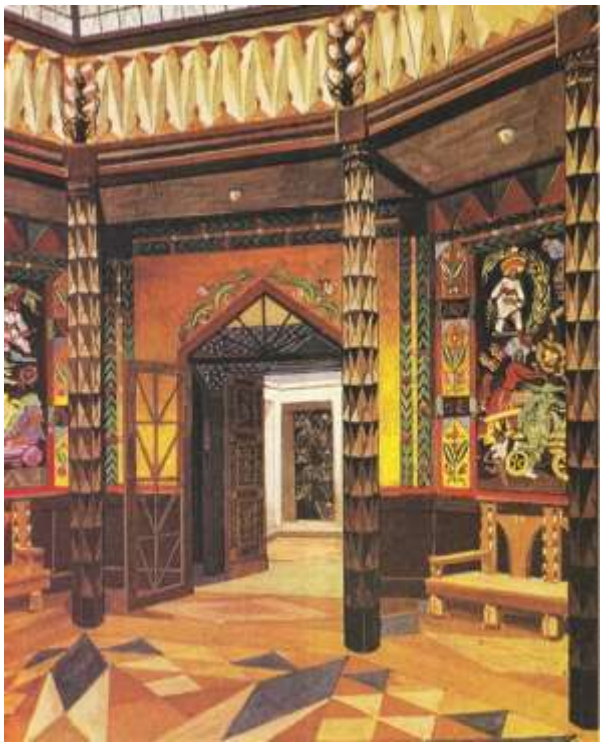


Ryc. 133. Zygmunt Hellwig, partery w Parku Zdrojowym 1934r., Ciechocinek, 1962r., fot. K. Jarochowski

Ryc. 134. Zygmunt Hellwig, partery w Parku Zdrojowym 1934r., Ciechocinek, 1975r., fot Z. Siemaszko



Ryc. 135. Jan Rylke, fot. Drzwi do domu w Taszkiencie, odbitka srebrowa, 1975r., Uzbekistan



Ryc. 136. Wnętrze polskiego pawilonu na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłowej, 1925r., Paryż

Ryc. 137. Kultura złocka, naczynie gliniane, wysokość 20,6cm, 2800-2300 lat p.n.Chr., Muzeum Narodowe, Kielce

Ryc. 138. Nazca, gliniane naczynie, 400-700r., American Museum of Natural History, Nowy Jork

Ryc. 139. Wari, fragment tuniki, Peru, VII-IX w.

Ryc. 140. Maqsud. Dywan Ardabil, wełna, jedwab, 534x1152cm., XVI w., Kaszan, Iran, Muzeum Wiktorii i Alberta, Londyn

Ryc. 141. Emilio de Fabris. Katedra Santa Maria del Fiore, 1871-87r., Florencja, fot. J. Rylke

Ryc. 142. Gakkin (KenjiNishigaki), tatuaż

Ryc. 143. Dorota Sak. Rytmy czasu, akryl, płótno, 150x110cm., 2006r.,

Ryc. 144. Roman Opałka, Detal 1-35327, 1965r., (fragment), Muzeum Sztuki, Łódź

Wiara i krajobraz. Jak wyglądały wierzenia neolityczne? Możemy się tylko domyśleć, że było to klasyczne pogaństwo, czyli wielobóstwo. Wszyscy Indoeuropejczycy, którzy obecnie zajmują Europę i południową Azję, mieli podobne wierzenia, u nas powszechnie znane z greckich mitów. Do pierwotnych neolitycznych wierzeń nawiązywali w XX wieku artyści, którzy poszukiwali w pogańskiej przeszłości rasowych i narodowych korzeni (ryc. 145). Krajobraz neolitu był już znacznie, w porównaniu do poprzedniego okresu przekształcony. Ludzie nie wędrowali, tak jak w paleolicie bezustannie. Ich wędrówki ograniczały się do obszaru plemiennego, w którym wypalano fragmenty lasu pod uprawy, następnie je porzucano i w następnym roku wypalano kolejny obszar. Mieszkańcy byli jednak powiązani z siedliskami zimowymi, do których powracano po zebraniu plonów. Znamy takie siedlisko z naszego terenu, czyli z Biskupina (ryc. 146). Było ono stosunkowo niewielkie, bo liczyło 103 domostwa, czyli około 500 mieszkańców. Domy reprezentowały podobną powierzchnię i wyposażenie, należy więc sądzić, że tamte społeczności nie były specjalnie rozwarstwione. Jeżeli możemy porównać ówczesny styl życia, to analogią będą, reprezentujące dzisiaj zbliżony do siebie standard, ogródki rodzinne, czy domy letnie, w których mieszkamy okresowo, powracając zimą do stałego miejsca zamieszkania.

Ryc. 145. Stanisław Szukalski. Projekt Duchtynii na dnie Smoczej Jamy w Krakowie – posąg Światowida, rysunek, 1936r.

Ryc. 146. Brama prowadząca do osady neolitycznej w Biskupinie, rekonstrukcja

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki starożytnej?

Od piramid czasu
Wieki przeminęły
I z pamięci naszej
Ich bogi zginęły

Każda z pierwotnych cywilizacji wynalazek pisma przypisywała swoim bogom. Była to zmiana, której ludziom nie można było przypisać. Od momentu wynalezienia pisma kończy się prehistoria i zaczyna historia. Ta granica jest dla poszczególnych obszarów płynna, bo w Polsce zaczyna się od jej chrztu. Nie są pismem wcześniejsze, znane nawet z paleolitu piktogramy, które mają charakter odniesienia do magii sympatycznej (podobne rodzi podobne). Stąd starożytność zaczyna się w każdej z kultur w innym momencie. Pierwszymi z piszących byli 5000 lat temu Sumerowie z Mezopotamii, przekazując możliwość takiej komunikacji sąsiednim ludom. Nieco tylko później tę umiejętność opanowali Egipcjanie, a od 4500 lat używają pisma kultury z doliny Indusu i Chińczycy. Pismo Majów z Ameryki Środkowej jest późniejsze, liczy około 2300 lat [Diringer 1972]. Wielkie cywilizacje starożytne rozwinęły się w specyficznym krajobrazie, który Christian Norberg-Schulz nazwał krajobrazem kosmicznym. Ludy, które te cywilizacje stworzyły, gdy odkryły możliwość uprawy zbóż, zeszły z gór w doliny wielkich rzek, leżących wzdłuż 30 równoleżnika na półkuli północnej naszego globu. Tam, w groźnym otoczeniu pustyń lub dżungli tworzyli zbiorowym wysiłkiem oazy cywilizacji. Stąd w ich religiach, najbardziej znanych z Egiptu, wierni wahali się w oddawaniu czci bohaterom pozytywnym, jakim był *Ozyrys* lub bohaterom negatywnym, jakim był *Set* oraz tyrańskim rządów ich ziemskich wcieleń. Sam krajobraz był w pełni przez człowieka ukształtowanym krajobrazem życia, skontrastowanym z krajobrazem naturalnym – krajobrazem śmierci. Tak, jak dla neolitu charakterystyczne były megality, tak dla najstarszego okresu starożytności charakterystycznymi budowlami były piramidy, czyli ostrosłupy foremne na kwadratowej podstawie. W Mezopotamii były to budowle sztucznie uformowane z kilkoma lub kilkunastoma tarasami, na ich szczycie znajdowała się świątynia, do której czasem zstępował Bóg. Żadna z tych budowli nie doczekała w całości do naszych czasów, ale przez to, że jej opis zamieściła Biblia, tworzono liczne jej wizerunki. Wieżę Babel widać na jednym z wawelskich arrasów i na licznych, także współczesnych, jej wizerunkach (ryc. 147, 148). Zachowały się też podobne, choć znacznie późniejsze piramidy z Ameryki Środkowej, na których do czasu przybycia Hiszpanów dokonywały się krwawe obrzędy (ryc. 149). Majowie mieli podobną nazwę dla piramidy, jak dla góry, a dla poprzedzającego ją placu, nazwę analogiczną jak dla jeziora. Stąd towarzyszące piramidom obszerne place. Przykładem Aleja Zmarłych w Teotihuacán (ryc. 150). Także dzisiaj takie starożytne budowle Ameryki inspirują twórczość, czy to artystów sztuki krajobrazu (ryc. 151), czy architektów, takich, jak Frank Lloyd Wright, który nawiązywał w swoich budowlach do dawnych azteckich budowli (ryc. 152). Niedawno w Warszawie Marek Budzyński proponował budowę wilanowskiej Świątyni Opatrzności w formie świętej góry z towarzyszącym jej jeziorem (ryc. 153). Nieco inny charakter miały najbardziej znane i największe piramidy wzniesione w czasach starożytnego Egiptu. Pierwsza z

nich powstała jako grobowiec faraona Dżesera i została zaprojektowana i wykonana w latach 2630-2611 p.n. Chr. przez jego architekta i wezyra Imhotepa. Wzorował się on na schodkowych zigguratach z terenu Mezopotamii, stąd ma ona jeszcze kształt piramidy schodkowej, ale nie jest już platformą pod świątynię Boga, ale kamiennym nagrobkiem faraona. Prostokątny obszar sacrum tego świątynnego zespołu jest wydzielony z pustyni murem. Przejście przez mur na wewnętrzny dziedziniec prowadzi przez ciemny korytarz, który pełnił rolę *śluzy psychologicznej* wiodącej z pustyni do obszaru sacrum, na jasną przestrzeń placu, z którego widoczna jest w pełnej okazałości cała piramida. Za piramidą umieszczono pomniejszone, charakterystyczne dla Egiptu obiekty, a obok dziedzińca kaplice dla bogów z poszczególnych egipskich nomów. Później powstały kolejne, jeszcze większe piramidy, już w formie regularnego ostrosłupa. Przeżyły one Egipt, stając się pomnikami grobowymi leżącego na południu Kusz, wreszcie stając się w XIX wieku artefaktami w romantycznych ogrodach i wyróżniającymi się nagrobkami na cmentarzach (ryc. 154, 155).

Ryc. 147. Athanasius Kircher. Wieża Babel, miedzioryt, 1679r., Biblioteka Uniwersytecka, Heidelberg

Ryc. 148. Wiesław Kruczkowski. Wieża Babel, akryl, olej, 100x100cm, 2004r.

Ryc. 149. Piramida Majów. Kukulkán zstępujący jako wąż podczas równonocy, wysokość 30m., X wiek, ChichenItzá

Ryc. 150. Aleja Zmarłych, 300-450r., Teotihuacán

Ryc. 151. Michael Heizer. Miasto na pustyni Newada, 1970r., fot. Tom Vinetz.

Ryc. 152. Frank Lloyd Wright. Hollyhock, 1919-1921r., Los Angeles

Ryc. 153. Marek Budzyński. Świątynia Opatrzności (projekt),2000r.

Ryc. 154. Grobowiec Leopolda Friedricha Dittmera, w Brodnicy, wysokość 250cm., fot. A. Wieczorek

Ryc. 155. Herman von Pückler-Muskau. Branitz - piramida – tumulus w parku, 1860-1863r., fot. B. Maliszewska

Ponieważ egipska piramida nie niosła na sobie świątyni, a w piramidzie Sumerów hierarchia bytów wznosiła się wraz ze stopniami do sanktuarium na szczycie wieży, Egipcjanie musieli stworzyć poziomy odpowiednik piramidy świątynnej. Zamienili stopnie piramidy na kolejne dziedzińce prowadzące do leżącego na końcu tak ukształtowanej osi sanktuarium Boga. Taka struktura została przeniesiona przez Izraelitów ze Świątyni Jerozolimskiej do kościołów chrześcijańskich, w których sanktuarium Boga jest umieszczone na końcu osi przebiegającej przez kościół. Wyraźnie można takie układy zobaczyć w kościołach prawosławnych. W nich sanktuarium od nawy oddziela ikonostas z namalowaną na nim piramidalną, hierarchiczną strukturę boskich bytów (ryc. 156).

Ryc. 156. Jerzy Nowosielski. Ikonostas, 1989r., Wyższe Seminarium Duchowne, Lublin

Ryc. 157. Jan Rylke, fot.. Machu Picchu, odbitka srebrowa, 1988r.

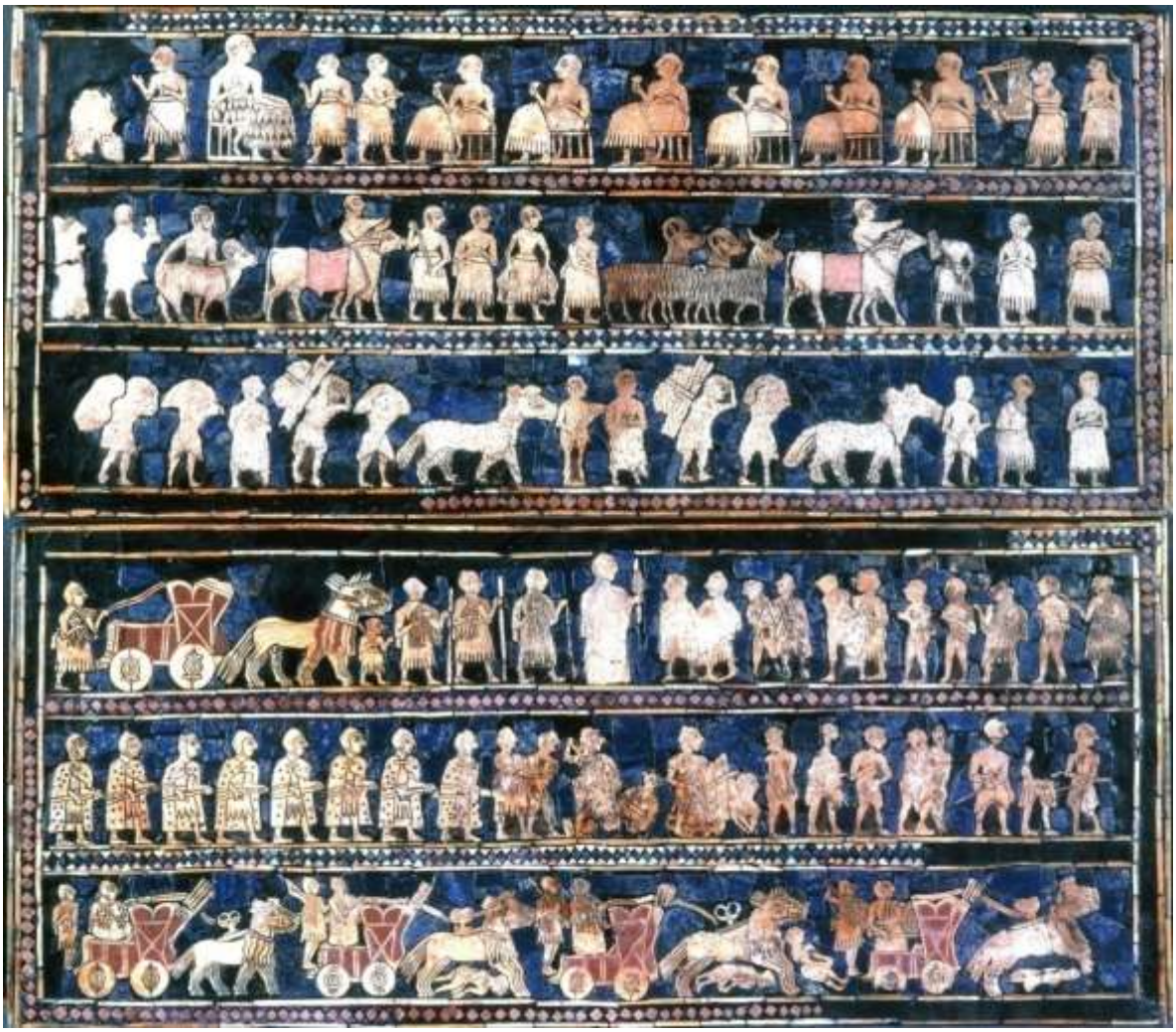
Ryc. 158. Ieoh Ming Pei. Piramida Luwru, 1989r., Paryż

W Ameryce Południowej starożytnym miastom towarzyszyły góry, stąd nie trzeba było tam wznosić piramid (ryc. 157), podobnie było w Azji, w której góry towarzyszyły starożytnym cywilizacjom. Piramidy stanowiły wraz z towarzyszącymi im placami centralne punkty starożytnych miast. Tę ich cechę czasem wykorzystują współcześni urbaniści, żeby zaznaczyć środek miasta. W ten sposób prezydent Francji François Mitterrand w 1989 roku zainicjował umieszczenie na dziedzińcu Luwru szklanej piramidy na wzór egipskiej piramidy Cheopsa (ryc. 158). Obok piramidy jeszcze jeden artefakt z tego okresu starożytności przeniknął do nowożytnej urbanistyki. Był to egipski słup falliczny, czyli obelisk, w którym mieszkał bóg Ra. Już w czasach antycznych wywieziono z Egiptu obeliski do Rzymu i Konstantynopola, teraz obok Watykanu takie obeliski stoją w Paryżu, Londynie, Stambule i w Nowym Jorku. Wznosi się również, na wzór starożytnych współczesne obeliski. Najwyższy, liczący 169 metrów, postawiono w Waszyngtonie (ryc. 159). Z polskich najbardziej znany jest obelisk lubelski, postawiony jako pomnik Unii Lubelskiej, która połączyła Litwę z Polską (ryc. 160).

Ryc. 159. Robert Mills. Pomnik Waszyngtona, marmur, piaskowiec, granit, wysokość 169,3m., 1848-84r., Waszyngton

Ryc. 160. Feliks Bentkowski i Paweł Maliński. Pomnik Unii Lubelskiej, żeliwo, mosiądz, wysokość 13m., 1826r., Lublin

Rzeźba i malarstwo. Ponieważ pismo wyparło informacje zawarte wcześniej w geometrycznych ornamentach, w tym okresie starożytności ornamentykę ograniczono do prostej dekoracji towarzyszącej realistycznym, czyli nie abstrakcyjnym, ale widocznym w rzeczywistości przedstawieniom. Te przedstawienia przybierały kształt schematycznej ilustracji treści fabularnych. Przy pozorach realizmu podlegały ścisłym, rzemieślniczym kanonom przedstawiania. Hieratyczne postacie, polichromowane płyty przedstawień, fabularne ciągi akcji z towarzyszącymi tekstami przez stulecia nie ulegały ewolucji i właściwie wystarczy po jednym przykładzie z Mezopotamii, Egiptu czy Mezoameryki do rozpoznania stylu obrazowania z tych obszarów. Widzimy to już na tzw. *Sztandarze z Ur*, który był prawdopodobnie pudłem rezonansowym harfy (ryc. 161).



Ryc. 161. Pudło harfy (sztandar) z Ur, lapis lazuli, masa perłowa, 100x70cm., 2600r.p.n.Chr. Muzeum Brytyjskie, Londyn

Wszystko w takich przedstawieniach było podporządkowane przekazywanym treściom. Wizerunki z towarzyszącymi tekstami opowiadały pewną historię, a kanon przedstawień ją uczytelniał i czynił zrozumiałą (ryc. 162-164). Możemy to porównać z kroniką Feliksa Topolskiego tworzoną przez ponad 30 lat i prezentowaną w jego pracowni pod londyńskim mostem (ryc. 165) lub z współczesnym obrazowaniem komiksowym (ryc. 166). Podobne łączenie hieroglificznego tekstu z ilustrującym go obra-

zem widzimy też we współczesnym graffiti (ryc. 167). Nie zawsze możemy współczesne realizacje traktować jako przykład analogicznego czy ahistorycznego myślenia. Niektórzy artyści byli zafascynowani współczesnymi tyraniami, jak Jose Ribera komunizmem, czy Stanisław Szukalski faszyzmem i bezpośrednio nawiązywali do tradycyjnej sztuki starożytnego Meksyku, w której mogli dostrzec siłę władzy opartej na terrorze i masowych mordach (ryc. 168-171).

Ryc. 162. Suza, fryz nieśmiertelnych, cegła reliefowa, glazurowana, VIw.p.n.Chr., Muzeum Pergamońskie, Berlin

Ryc. 163. Głowa Olmeków z La Venta, bazalt, wysokość 240cm., 900r.p.n.Chr., Parque-Museo La Venta, Villahermosa

Ryc. 164. Nebamun nadzorujący prace w swojej posiadłości, 1400-1352r.p.n.Chr., Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

Ryc. 165. Feliks Topolski. Pamiętnik XX wieku, labirynt 6x200m., 1953-1989r., arkady pod Hungerford Bridge, Londyn.

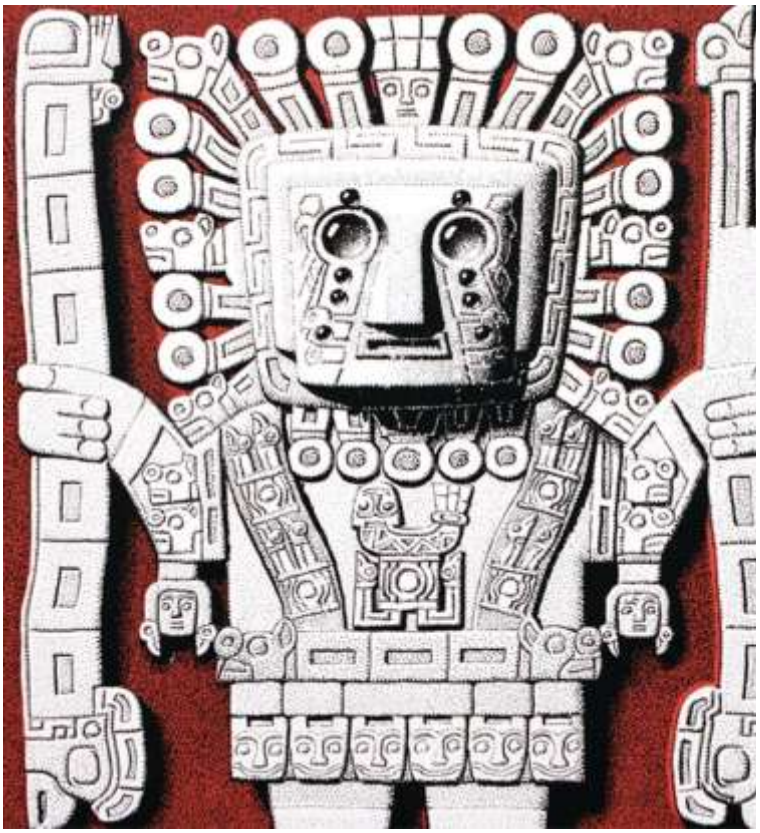
Ryc. 166. Jan Rylke, Wycieczka do Malborka, akryl, płótno, 60x82cm., 2002r.

Ryc. 167. Graffiti na murze wyścigów konnych w Warszawie, beton, spraj, 2003r., fot. J. Rylke

Ryc. 168. Bitwa. Malowidło ścienne, 790-791r., Bonampak, Meksyk

Ryc. 169. Diego Rivera. Historia Meksyku. Mural w Pałacu Narodowym, 1929-1935r., Meksyk

Ryc. 170. Coatlicue, andezyt, wysokość 252cm., 1487-1520r., Narodowe muzeum Antropologii, Meksyk



Ryc. 171. Stanisław Szukalski. Rysunek.

Ostatnią ze starożytnych tyranii były Chiny za pierwszego chińskiego cesarza Qin Shi. W jego grobowcu odkryto w 1974 roku ponad 8000 naturalnej wielkości żołnierzy, którzy mieli służyć cesarzowi w zaświatach (ryc. 172). To odkrycie stało się inspiracją dla multiplikowanych postaci tworzonych między innymi przez Magdalenę Abakanowicz (ryc. 173). W starożytności, kiedy rządziły wielkie cywilizacje, zdarzały się wyjątki od stosowania ścisłych kanonów, na przykład związane z religijną rewolucją faraona Echnatona, kiedy wizerunki zyskiwały indywidualny wyraz i można je odnosić do konkretnych postaci, takich jak jego żona Neferetiti (ryc. 174). Odkrycie jedynego zachowanego z tej epoki grobowca faraona Tutenchamona w 1922 roku, gdzie zobaczono egipski kanon modyfikowany indywidualną interpretacją, wpłynęło na rozwój międzywojennego stylu art deco. Najbardziej znana przedstawicielka tego stylu, Tamara Łempicka namalowała w 1929 roku swój autoportret na okładkę niemieckiego pisma dla kobiet *Die Dame,* nawiązując do tego popiersia żony faraona (ryc. 175).

Ryc. 172. Terakotowa Armia, glina, 210r.p.n.Chr.,

Ryc. 173. Magdalena Abakanowicz. Tłum i indywidualność, 2015r.,

Ryc. 174. Totmes. Neferetiti, wapień i stiuk polichromowany, wysokość 50cm., 1345 r.p.n.Chr., Muzeum Egipskie, Berlin

Ryc. 175. Tamara Łempicka, Autoportret w zielonym Bugatti, olej, deska, 35x27cm., 1929r.

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki antycznej?

Iliada Homera
Lody na patyku
Naguśka Wenera
Wszystko to z Antyku

Kultura Antyku, tym się różniła od wcześniejszych starożytnych kultur, że od renesansu, aż do połowy XIX wieku stanowiła wyłączną inspirację dla kultury europejskiej. Była to inspiracja nie jako pewien model postępowania, ale wzór bardzo konkretny, bezpośrednio kopiowany. Ten wzór stanowiła przede wszystkim kultura i sztuka grecka, której Rzym był kontynuacją. Źródłem uporządkowania tej kultury był system demokratycznej władzy, określony przez Solona na przełomie VII i VI wieku p.n.Chr, oraz pierwotna nauka z jej filozofią, którą zapoczątkował Tales z Miletu i z matematyką, którą rozwinął Pitagoras, obaj żyjący w VI wieku p.n.Chr. W pełni ukształtowały się obie te dziedziny wiek później, w okresie klasycznym. Kontynuację tego okresu przedstawił na początku czasów nowożytnych Rafael Santi pod postacią *Szkoły Ateńskiej* z Arystotelesem i Platonem w centrum, jako tej szkoły nauczycielami (ryc. 176). Na wschodzie w tym samym czasie, kiedy w Europie rozwijała się kultura antyczna, rozgrywały się ważne religijne rewolucje: buddyzm, dżinizm, konfucjanizm i taoizm, które zmieniły oblicze Azji i funkcjonują w niej do dzisiaj. W przeciwieństwie do wcześniejszych teokratycznych, starożytnych despotii, Grecy wprowadzili w swoich miastach ustrój demokratyczny. W greckich polis, rozsianych u wybrzeży mórz, Śródziemnego i Czarnego, centrum miasta nie mieściło świątyni, ale stanowiło pusty plac, gdzie mogli spotykać się mieszkańcy miasta. Ta grecka agora przekształciła się w rzymskie forum, średniowieczny rynek i jako centralny plac miejski dotrwała do dzisiaj. Także do dzisiaj w naszych miastach stoi wiele budowli, których formę i funkcję opracowano w czasach antycznych. Są to takie budowle, jak: bazyliki, amfiteatry, łuki triumfalne. Znaczniejsze budynki zdobią do dzisiaj, wzorowane na antycznych, kolumnady. Rzymskie forum za czasów cesarstwa wzbogacono oprócz tradycyjnych pomników z posągami ustawionymi na cokołach, o dwa typy nowych pomników: konny pomnik cesarza Marka Aureliusza (ryc. 177) i kolumnowy pomnik cesarza Trajana (ryc. 179) określających stolicę imperium rzymskiego. Te pomniki stanowiły wzór dla rozpowszechnionych na całym świecie pomników, które widzimy także w dzisiejszej Warszawie. Na placu Zamkowym postawiono w XVII wieku kolumnę Zygmunta (ryc. 180), a na placu Piłsudskiego w XIX wieku konny, w rzymskim kostiumie, pomnik księcia Józefa Poniatowskiego (ryc. 178). Oprócz placów, Grecy wymyślili własny typ świątyni. Nie była to już świątynia umieszczona na szczycie piramidy ani ciąg dziedzińców prowadzących do końcowego sanktuarium. Było to otoczone kolumnami sanktuarium położone w świętym gaju. Dla takiej świątyni Grecy wyróżnili trzy warianty/porządki, które różniły się proporcjami i dekoracją kapiteli otaczających budowlę kolumn. Najsurowszy z nich był porządek dorycki o proporcjach nazywanych męskimi i prostych kapitelach. Smuklejsze były kolumny jońskie o kobiecych proporcjach i kolumnach ze zwijanymi w kapitelach wolutami (ryc. 181). Najlżejszy był porządek koryncki, którego kolumny miały dziewczęce proporcje i kapitele oprócz wolut ozdo-

bione były liśćmi akantu. Inne też wprowadzono w Grecji zasady umieszczania świątyń i ich zespołów w krajobrazie. Poprzednio, w Egipcie czy Babilonie, budowle sytuowano arbitralnie na płaskim terenie biorąc tylko pod uwagę kierunek biegu słońca lub rzeki. Kompozycja tych starożytnych kompleksów świątynnych uwzględniała geometryczne podporządkowanie poszczególnych budowli hierarchicznemu układowi całości zespołu. Grecy, tworząc zespoły świątynne na górzystych półwyspach i wyspach, każdą ze świątyń komponowali osobno, bo była poświęcona innemu Bogu. Nie tworzono hierarchicznie uporządkowanej kompozycji, ale swobodny zespół wypełniający świątynny okręg. Od tego czasu funkcjonują dwa sposoby komponowania przestrzeni. Jeden, jak w Egipcie, jest formalny, opracowany w sposób odrębny od krajobrazu, w którym jest umieszczony. Drugi, jak w Grecji, jest malowniczy; w nim krajobraz jest przy komponowaniu przestrzeni jej istotnym komponentem. Świątynie greckie, chociaż niepowiązane ze sobą, były w sposób malowniczy wkomponowywane w krajobraz greckich wzgórz. Model greckiej świątyni był w Europie mniej lub bardziej dokładnie powtarzany aż do połowy XIX wieku. Były to przede wszystkim budowle świeckie, ale zdarzały się w klasycyzmie wzorowane na pogańskich świątyniach także budowle sakralne. Przykładem wileńska katedra przebudowana w stylu klasycznym na przełomie XVIII i XIX wieku (ryc. 182). Współcześnie grecka świątynia nie jest już takim wzorem, stała się symbolem kultury, jak o tym świadczy instalacja Partenonu wypełnionego książkami na przeglądzie sztuki współczesnej w Kassel (ryc. 183). Oprócz świątyń także pałace i budowle ogrodowe wzorowano na antyku. W renesansie i baroku były to swobodne transpozycje antycznego wzoru, ale w klasycyzmie były to już dość dokładne kopie, tak budowli, jak rzeźb. Takie przykłady możemy znaleźć w warszawskich Łazienkach, czy łowickiej Arkadii (ryc. 184).

Ryc. 176. Rafael Santi. Szkoła Ateńska, fresk, 500×770 cm., 1509–1511r., Muzeum Stanze Watykańskie

Ryc. 177. Marek Aureliusz, brąz, wysokość 3,4m., 175r., Muzeum Kapitolińskie, Rzym

Ryc. 178. Bertel Thorvaldsen, Józef Poniatowski, brąz, wysokość 2,8m., 1828r., Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 179. Apollodoros. Kolumna Trajana, wysokość 40m., 113r., Rzym

Ryc. 180. Augustyn Locci i Constantino Tencalla. Kolumna Zygmunta, wysokość 22m., 1644r., Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 181. Mnesikles. Erechtejon. 421-406r.p.n.Chr., Akropol, Ateny, fot. J. Rylke

Ryc. 182. Wawrzyniec Gucewicz. Bazylika archikatedralna św. Stanisława i św. Władysława, 1801r., Wilno

Ryc. 183. Marta Minujin. Partenon ksiąg, Documenta 14, 2017r., Kassel, fot. J. Rylke

Do dekoracji ogrodów wprowadzano nie tylko budowle i rzeźby wzorowane na antyku, ale wykorzystywano także pozostałości rzeźb antycznych lub ich kopie czy odlewy (ryc. 185). W XX wieku występują już nie kopie, czy transpozycje antyczne, ale odwołania do występujących w antyku klasycznych toposów, czyli mitycznych opowieści. Ta zasada powtarzania antycznych motywów utrzymała się aż do czasów współczesnych, o czym świadczy jeden z moich obrazów (ryc. 186, 187).

Ryc. 184. Szymon Bogumił Zug. Świątynia Diany, 1983r., Arkadia, fot. J. Rylke

Ryc. 185. Niobe z dziećmi. Villa Medici, 320-280r.p. n.Chr., Rzym, fot. J. Rylke

Ryc. 186. Tron Lodovisi (narodziny Afrodyty), marmur, 1.04x1.44m., 460r.p. n.Chr., Palazzo Altemps, Rzym

Ryc. 187. Jan Rylke. Tron Lodovisi, akryl, płótno, 76x100cm., 1986r.

Rzeźba antyczna oddziaływała nie tylko na sztukę Europy. Wojska Aleksandra Macedońskiego dotarły aż do Indii, gdzie utworzono w 250 r. p.n.Chr. Królestwo grecko-baktryjskie, które później, jako państwo Kuszanów przyjęło Buddyzm i na wzór greckich posągów rzeźbiło wizerunki Buddy (ryc. 188). Te wizerunki, często kolosalnych rozmiarów, dotarły wraz z buddyzmem aż do Chin i Japonii. Tam ta tradycja istnieje do dzisiaj. W 2008 roku, koło chińskiego Lushan, postawiono Wielkiego Buddę, mierzącego wraz z cokołem ponad 200 metrów wysokości (ryc. 189). Dodatkowym impulsem, który wpłynął na rozwój, wzorowanego na antyku, klasycyzmu było odkrycie od połowy XVIII wieku zniszczonych przez wybuch Wezuwiusza Pompei i Herkulanum.

Bracia Adams rozpowszechnili po okryciu Pompei opracowany przez nich styl urządzania wnętrz w stylu antycznym. W tym okresie nawet domowe drobiazgi wzorowano na antyku. Josiah Wedgwood po wykonaniu kopii słynnej wazy z Portland (ryc. 190), na jej wzór rozpoczął produkcję warstwowego cienkiego fajansu (ryc. 191). We Francji rewolucja, po zgilotynowaniu Ludwika XVI, przyjęła model republiki wzorowanej na Republice Rzymskiej, z której, po wprowadzeniu przez Napoleona cesarstwa, stworzono bogaty, wzorowany na Cesarstwie Rzymskim, styl *empire*. Kobiety ubierały się w starorzymskie tuniki (ryc. 192). W Polsce ten styl był nazywany stylem księstwa warszawskiego. Najbardziej spopularyzowano wówczas srebrną zastawę stołową oraz mosiężne kinkiety. Napoleon, który warszawskie księstwo utworzył, podtrzymywał na duchu Polaków w czasach zaborów. Jego wielbicielem był malarz Piotr Michałowski, autor konnego portretu Cesarza (ryc. 193).

Ryc. 188, Gandhara Buddha, kamień, wysokość 1m., I-II w. Muzeum Narodowe, Tokio

Ryc. 189. Budda z Lushan, miedź, 128m. (z cokołem 208m.,) 2008r., Chiny

Ryc. 190. Waza portlandzka, szkło warstwowe, wysokość 24,5cm., 1-25r., Muzeum Brytyjskie, Londyn

Ryc. 191. Josiah Wedgwood i Thomas Bentley (według Georga Stubbsa), Koń i lew, fajans, 25x41cm., 1780r., Center for British Art, Yale

Ryc. 192. Jean-Auguste-Dominique Ingres. Panna Rivière, olej, płótno, 100x70cm., 1806r., Luwr, Paryż

Ryc. 193. Piotr Michałowski. Napoleon na koniu, olej, płótno, 259x205cm., 1846r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki średniowiecznej?

Lutnia i róża
Miecz i zaraza
Ci średniowieczni
Są niebezpieczni

Skąd się wzięło pojęcie średniowiecza? Po średniowieczu nastąpił, nawiązujący do kultury antycznej Renesans, ale początek średniowiecza wiąże się z upadkiem rzymskiego cesarstwa w 476 roku. Tak to przyjęto w kulturze Zachodu, chociaż wschodnia część cesarstwa funkcjonowała jeszcze przez niemal tysiąc lat. Upadek cesarstwa, to również koniec pogaństwa i rozwój chrześcijaństwa, które od 380 roku stało się oficjalną religią cesarstwa. W Azji w tym czasie rozpowszechniał się buddyzm, stając się w połowie VI wieku religią państwową w Chinach, chociaż a Indiach od VIII wieku nastąpił powrót do tradycyjnego hinduizmu. Upadek Cesarstwa Rzymskiego, to także powiązany z ociepleniem klimatu najazd na Europę ludów koczowniczych z Azji, którym rozbudowany przez jednoczącą Chiny dynastię *Sui* Wielki Mur zagrodził drogę do Chin. Oświecenie uznało średniowiecze, z jego religijnością, za wieki ciemne, chociaż wówczas wynaleziono większość urządzeń ułatwiających nam życie. Były to miasta i wsie, które zastąpiły uprzednio stosowaną gospodarkę wypaleniskową z jej grodami i tymczasowymi, letnimi szałasami. Były to również młyny i wiatraki, strzemiona i siodła pod konie wierzchowe, wozy i uprzęże dla koni pociągowych. Niewolnictwo zastąpił feudalizm ze swoją skomplikowaną drabiną zależności. W związku z rozwojem średniowiecznej religijności, nowe budowle we wszystkich tych krajach, to przede wszystkim świątynie. To już nie sanktuaria, do którego mogli wejść tylko kapłani, to domy Boga, do których mogli wejść wszyscy wierni. Pierwsza taka budowla powstała jeszcze w antycznym Rzymie, był to Panteon, czyli świątynia poświęcona wszystkim bogom (ryc. 194). To już nie było sanktuarium przeznaczone do podziwiania z zewnątrz, jak świątynie antyczne. Tutaj najważniejsze było wnętrze, łączące przestrzeń walca z przestrzenią kuli. Te dwie przestrzenie zostały umocnione przez oś pionową przechodzącą przez otwór w sklepieniu i przez oś poziomą poprowadzoną od wejścia do niszy w końcu świątyni. Cała budowla stanowi jeszcze formę przejściową, ponieważ pozostawiono elewację charakterystyczną dla świątyni pogańskiej, jednak nie usytuowaną w obrębie przestrzeni sacrum, ale poprzedzoną przez plac miejski. Panteon był wielokrotnie kopiowany w dziewiętnastowiecznym klasycyzmie. W Warszawie według niego zbudowano kościół św. Aleksandra na placu Trzech Krzyży (ryc. 195), a wnętrze Panteonu skopiowano w dawnej sali giełdy (obecnie Muzeum Porczyńskich) przy Placu Bankowym (ryc. 196). Teologiczne rozwinięcie pogańskiego Panteonu stanowił kościół Świętej Zofii w Konstantynopolu. Zamiast pojedynczej kopuły mamy tutaj sklepienie łączące trzy kopuły w jedną całość wyrażającą jedność Świętej Trójcy. Oś pionowa wnętrza została wykorzystana do hierarchicznego umocowania bytów duchowych w dekoracji ścian kościoła (ryc. 197). Ten model centralnej świątyni (ryc. 199) stał się aż do czasów współczesnych obowiązującym wzorcem ortodoksyjnych świątyń nawiązujących do tradycji Bizancjum, takich, jak wznoszona obecnie w Warszawie cerkiew przy ulicy Puławskiej (ryc.

200). Teologicznym uzasadnieniem takiego rozplanowania świątyni był model antyczny *homo quadratusa,* czyli człowieka kwadratowego, którego ciało w formie krzyża zostało wpisane w kwadrat symbolizujący ziemię i w koło symbolizujące niebo. Dlatego prawosławna świątynia ma kwadratowy rzut, ale kulistą, często złoconą, kopułę na szczycie, bo przecież w niebie - niebo jest złote, a nie, niebieskie. Jeżeli wnętrze świątyni stało się miejscem liturgii i modlitwy, to należało je odrealnić, żeby wprowadzić wiernych w inny, sprzyjający uduchowieniu, stan świadomości. W tym celu bizantyńskie kościoły wypełniono mozaikami, których barwne kamyki, odbijając światło wypełniały wnętrze wibracją barw z królującą ikoną Chrystusa (ryc. 198).

Ryc. 194. Apollodoros. Panteon, wysokość 43,6m., 125r., Rzym, fot. J. Rylke

Ryc. 195. Piotr Aigner. Kościół św. Aleksandra, 1818-1826r., Warszawa

Ryc. 196. Antonio Corazzi. Giełda kupiecka, 1825-1828r., Warszawa

Ryc. 197. Antemiusz z Tralles i Izydor z Miletu. Hagia Sophia - wnętrze, wysokość 56m., 537r., Stambuł

Ryc. 198. Chrystus błogosławiący, mozaika, 1200r., Hagia Sophia, Stambuł

Ryc. 199. Antemiusz z Tralles i Izydor z Miletu. Hagia Sophia, 537r., Stambuł

Ryc. 200. Andrzej Markowski. Cerkiew św. Sofii, 2020r., Warszawa, fot. J. Rylke

Obrazy w kościele wschodnim, zwane ikonami, także zostały podporządkowane schematom teologicznym i utrzymywały specyficzną formę i barwę niemal do czasów współczesnych. Ruscy malarze ikon działali też w Polsce. Pod kierunkiem mistrza Andrzeja trzej z nich ozdobili wnętrze lubelskiej kaplicy św. Trójcy (ryc. 201). Niektórzy z artystów współczesnych wykorzystują ten schemat obrazowania także do obrazów świeckich. Widać to w sztuce krajów prawosławnych (ryc. 202), ale także w Polsce obok obrazów religijnych, w konwencji ikon, w drugiej połowie XX wieku malował świeckie obrazy Jerzy Nowosielski (ryc. 203).

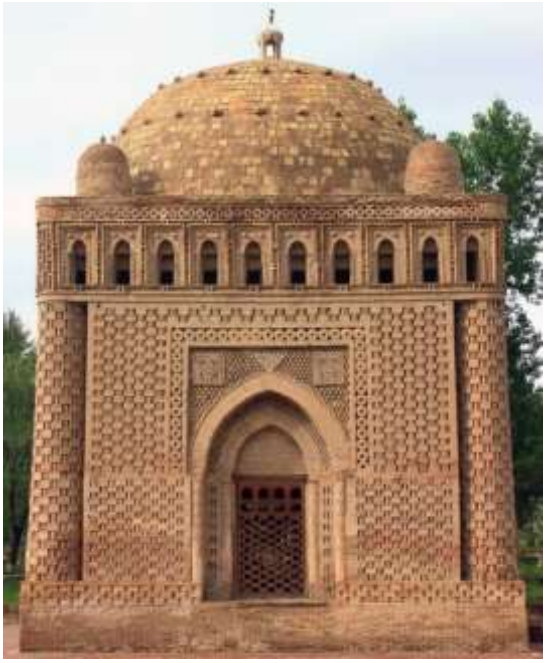
Ryc. 201. Andrzej. Wystrój malarski kaplicy Trójcy Świętej, 1418r., Lublin

Ryc. 202. Stelios Faitakis. W niebezpieczeństwie pożądania, akryl, płyta, 300x530cm., 2014r., Documenta, Kassel

Ryc. 203. Jerzy Nowosielski. Akt z lustrem, akryl, płótno, 100x80cm., 1987r.

Jeżeli skierujemy nasz wzrok dalej, ku wschodowi, to całą Azję Środkową, ale także północną Afrykę objął w VII i VIII wieku Islam ze swoją sztuką. Budowle muzułmańskie, po opanowaniu chrześcijańskich obszarów Azji zachodniej i północnej Afryki, powtarzały model kościoła prawosławnego z kwadratowym rzutem i okrągłą kopułą, natomiast dekoracja ścian przy arabskim ikonoklazmie miała charakter dekoracji abstrakcyjnej (ryc. 204). Wraz z powrotem, opartej na rytmie, sztuki abstrakcyjnej w pierwszej połowie XX wieku, powrócono do takiego zdobienia ścian zewnętrznych w okresie międzywojennym, kiedy królował styl art déco. Stanowił wiodący motyw w budowlach polskiego architekta Romualda Gutta (ryc. 205). Pałace muzułmańskie, chociaż wznoszone w ciepłym, śródziemnomorskim klimacie, utrzymywały charakter

tradycyjnych oaz pustynnych. Posiadały obszerne ogrody z bieżącą wodą i kwiatami (ryc. 206). Wypracowany wówczas wzór ogrodu, bez specjalnych modyfikacji, stanowi do dzisiaj idealny model ogrodu wypoczynkowego (ryc. 207). W VII wieku Arabowie stworzyli kalifat obejmujący tereny sięgające aż do Indii. Także tam uległa zmianie dominująca religia. Od VIII wieku drążone w skałach świątynie Buddy były zastępowane przez świątynie hinduistyczne. Powracano w nich do starożytnego, pogańskiego modelu świątyni z kolejnymi, prowadzącymi do sanktuarium przestrzeniami. Taka świątynia składała się z położonych wzdłuż osi trzech pomieszczeń: sanktuarium, przedsionka i prowadzonej od wejścia sali kolumnowej, która była dostępna dla wszystkich wiernych. Nad sanktuarium wznosiła się piramidalna wieża, której ściany były w całości pokryte płaskorzeźbami (ryc. 208). Zarówno płaskorzeźby na murach świątyń, jak rzeźby występowały powszechnie i były dość schematycznymi wizerunkami bogów i ludzi (ryc. 209). W budowlach sakralnych zachodniej Europy nie wzorowano się na świątyniach pogańskich, ale za wzór przyjęto rzymską budowlę publiczną, bazylikę, czyli halę targową przykrytą płaskim stropem z poprzedzającą ją atrium, czyli dziedzińcem, na którym gromadzili się pielgrzymi. Ważniejszą rolę pełniła tu oś pozioma, prowadząca od atrium, przez wejście i nawę do ołtarza. Oś pionową umieszczono obok świątyni. Wyznaczała ją wieża z zawieszonymi w niej dzwonami. Wszystkie średniowieczne świątynie, coraz obszerniejsze i bogatsze, opierały się na murach, które stawały się w wyniku tego coraz solidniejsze. Grube mury kościołów wchłaniały stopniowo dzwonnice, stając się coraz wyższe i dominując w krajobrazie zachodniej Europy. We wczesnym średniowieczu, kiedy ekonomiczną przewagę osiągnęła północna Europa i gdzie dominowała gospodarka wypaleniskowa, ludność była bardziej mobilna, a sieć świątyń opierała się na klasztorach. Z klasztorami związane były kościoły pielgrzymkowe. Najwcześniejsze, benedyktyńskie klasztory były położone na wzgórzach (ryc. 210), późniejsze, cysterskie lokowano w nadrzecznych dolinach. Oba typy klasztorów były wydzielone z krajobrazu i często otoczone murami. Murami otaczano też miasta i twierdze. Do dzisiaj zachowały się mury otaczające wiele miast. Najbardziej z nich znane są mury otaczające Carcassone we Francji (ryc. 211) i polski dzisiaj Malbork (ryc. 212). Dopiero wynalezienie w drugiej fazie średniowiecza, nazwanej gotykiem, sklepienia krzyżowo-żebrowego pozwoliło przenieść ciężar sklepień na przypory i otworzyć ściany świątyń. Kościoły przestały być zwartymi bryłami, ale angażowały przestrzeń wokół siebie, tworząc na zewnątrz bryły kościoła abstrakcyjne struktury konstrukcyjne (ryc. 213). Takie struktury zachwyciły romantyków w XIX wieku, którzy tworzyli na wzór nich nie tylko kościoły, ale także budowle użyteczności publicznej. Przykładem neogotyckiej świątyni jest katedra diecezji warszawsko – praskiej (ryc. 214) Teraz w kościele zachodnim odrealnienie i uduchowienie wnętrza świątyni opierało się nie na mozaikach i złoceniach, ale liniach wertykalnych i na wielobarwnym świetle wpadającym przez szklane witraże, co pół wieku temu zachwyciło mnie w katedrze w Rouen (ryc. 215). Od tego czasu witrażownictwo stało się odrębną dziedziną sztuki, której poświęcili się na przełomie XIX i XX wieku najwybitniejsi artyści (ryc. 216).



Ryc. 204. Mauzoleum Samanidy Isma'ila, cegła, wysokość 14m., 907r., Buchara

Ryc. 205. Willa Romualda Gutta, cegła cementowa, 1928r., Warszawa

Ryc. 206. Alhambra, 1232–1273r., Hiszpania

Ryc. 207. Kamel Louafi. Ogród orientalny, 2005r., Ogrody Świata, Berlin, fot. J. Rylke

Ryc. 208. Świątynia Bryhadiśwary w Tańdźawurze, wysokość 72m., 1000r., Indie

Ryc. 209. Lalita, bazalt, 111x65cm., 11w., British Museum, Londyn

Ryc. 210. Klasztor benedyktynów w Tyńcu pod Krakowem, fot. J. Rylke.

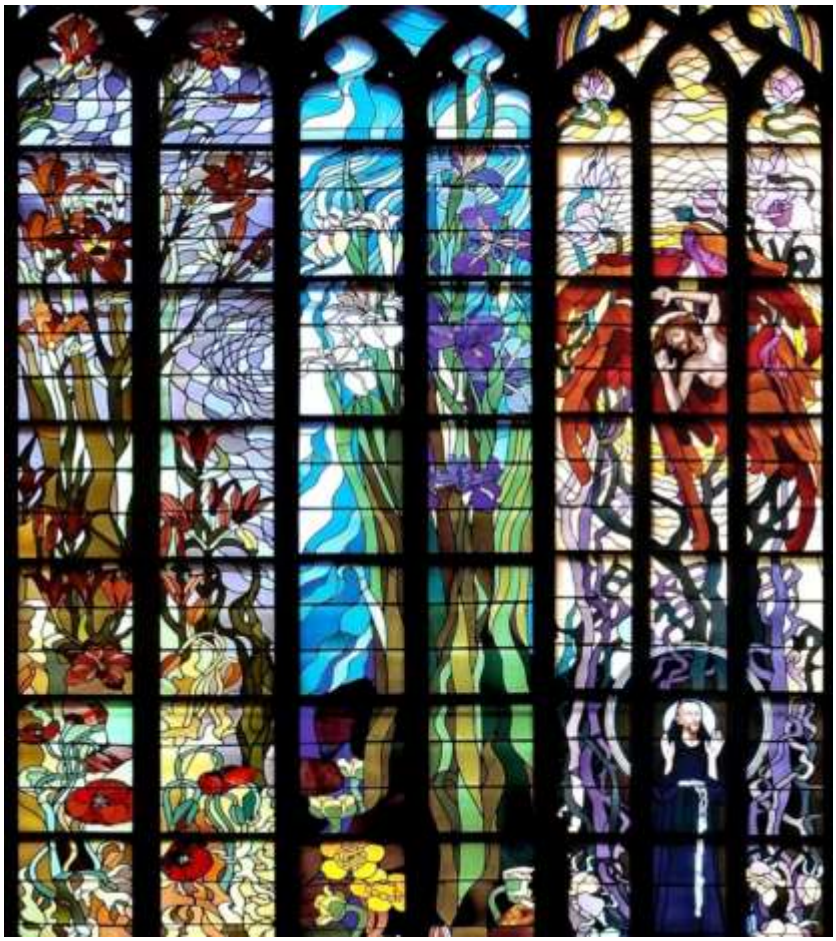
Ryc. 211. Mury Carcassone, kamień, XIII wiek, Francja, fot. J. Rylke

Ryc. 212. Zamek w Malborku, cegła, XIV wiek, Polska

Ryc. 213. Michał Enkinger. Kościół św. Anny, 1500r., Wilno

Ryc. 214. Józef Pius Dziekoński. Katedra św. Michała i św. Floriana, 1901r., Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 215. Katedra w Rouen, Witraż 1525r.



Ryc. 216. Stanisław Wyspiański. Witraże z kościoła św. Franciszka w Krakowie, 1899r.,

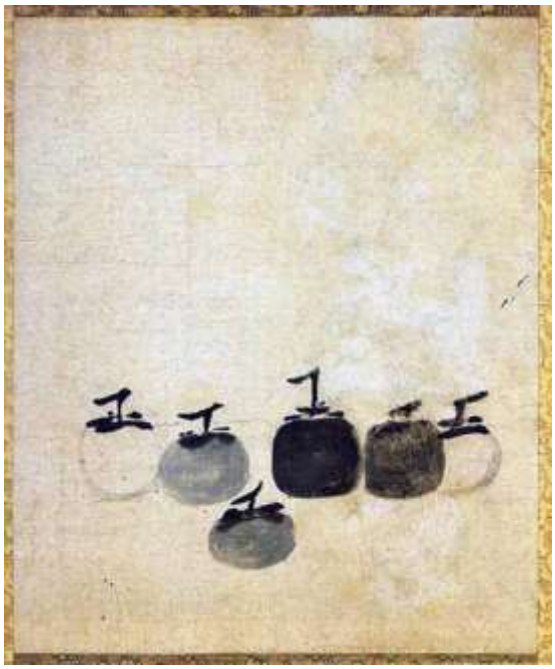
Rzeźba średniowieczna przypominała w początkowym okresie zbarbaryzowaną rzeźbę antyczną, ale pod koniec średniowiecza stała się bardziej wyrafinowana niż rzeźba antyczna operując, oprócz formy, także barwą i złoceniami, zgodnie z estetyką św. Tomasza z Akwinu, który w dziele sztuki wyróżniał: harmonię, wdzięk i blask. Stąd obok tablic ołtarzowych ze skomplikowaną kombinacją rzeźby, płaskorzeźby i malarstwa (ryc. 217), występują pełne wdzięku posągi (ryc. 218) i kosztowne relikwiarze (ryc. 219). Podobnie wyglądała rzeźba średniowieczna na Dalekim Wschodzie, czyli była także rzeźbą religijną, realistyczną i polichromowaną (ryc. 220). Malarstwo na Dalekim Wschodzie, odwołujące się do buddyzmu cz'an było inne niż na zachodzie, bardzo impresyjne, wprowadzając do sztuki element olśnienia, który towarzyszył tej twórczości (ryc. 221). W tym samym okresie, w zachodniej Afryce, oddzielonej od Europy przez wrogie realistycznym rzeźbom kraje muzułmańskie, rozwijała się realistyczna rzeźba o długiej tradycji wywodzącej się od ludu Nok. Powstały tam państwa Ife i Benin z realistyczną rzeźbą portretową z mosiądzu i terrakoty (ryc. 222, 223). W Nigerii powstają także współczesne rzeźby nawiązujące do tradycji tych realistycznych przedstawień. Jedną z nich przywiozła z Nigerii moja babcia (ryc.224). Do tych rzeźb nawiązał a 2017 roku angielski rzeźbiarz Damien Hirst, który w swojej twórczości nawiązuje do stylistyki najbardziej znanych dawnych dzieł sztuki (ryc. 225).

Ryc. 217. Wit Stwosz. Ołtarz Mariacki, tempera I złocenia na drewnie, 11x13m., 1477–1489, Kraków

Ryc. 218. Piękna Madonna z Wrocławia, tempera i złocenie na drewnie, 113x47x32cm., 1390r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 219. Herma relikwiarzowa św. Doroty, Srebro częściowo złocone, emalia, kameryzacja, 46x33x17cm., 1425r., Muzeum Narodowe, Wrocław

Ryc. 220. Ciogen. Portret Chōgena, tempera, drewno, laka, wysokość 82cm., 1206r., klasztor Tōdai-ji, Nara



Ryc. 221. Mu Qi. Sześć persymon, tusz na papierze, 36x38cm., XIII wiek, Daitokuji, Kyoto

Ryc. 222. Głowa wodza, miedź, XII-XIV w., Joruba, Nigeria

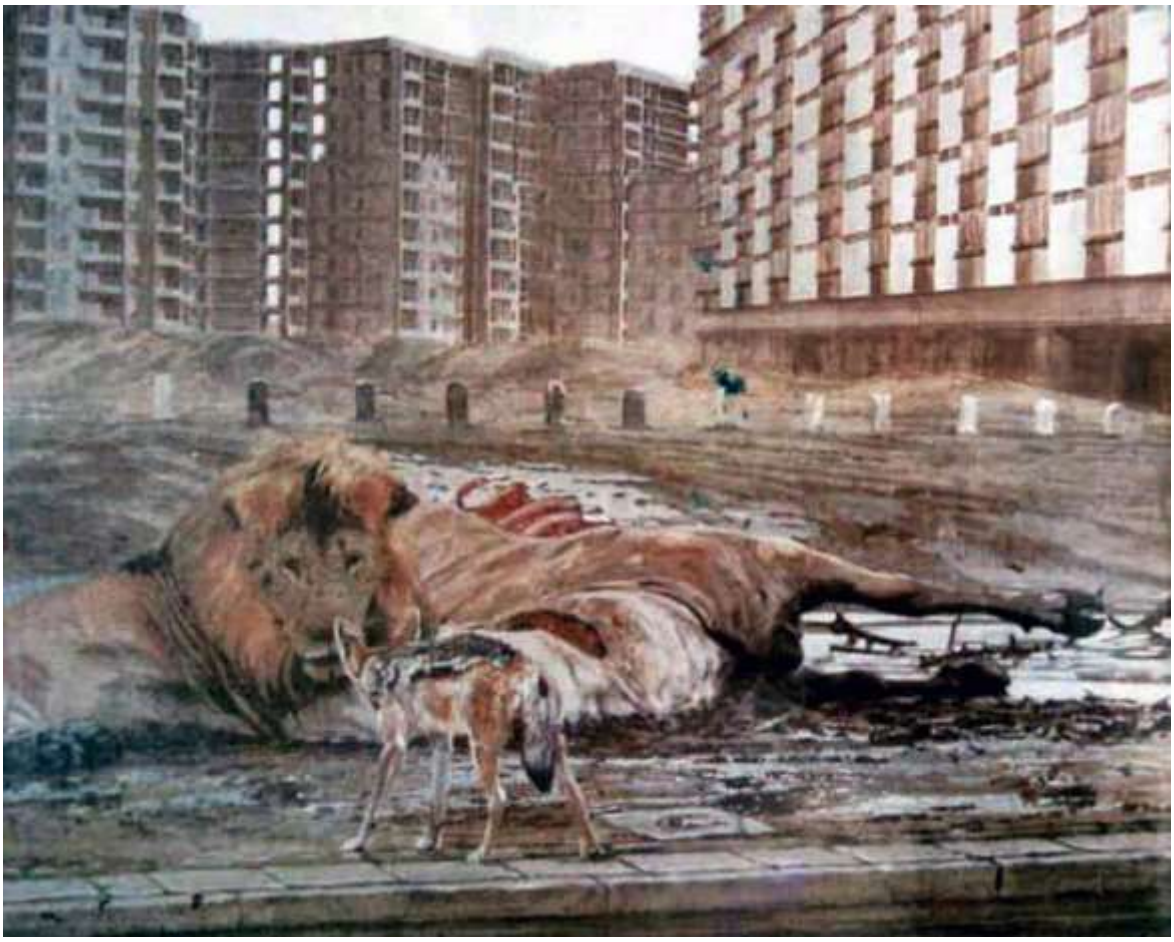
Ryc. 223. Głowa, miedź, 1300r., Ife, Nigeria, Muzeum Brytyjskie, Londyn

Ryc. 224. Głowa kobiety, heban, wysokość 24cm., 1960r., Nigeria

Ryc. 225. Damien Hirst, Złota głowa, 2017r.,

Na zachodzie Europy we wczesnym średniowieczu największą rolę odgrywało malarstwo miniaturowe na pergaminie. Jego związek z ilustrowanym tekstem powodował, że było ono ściśle powiązane z treścią religijną. Ten związek obrazu z kształtującą go ideą skutkował tym, że kompozycja tych obrazów miała charakter mistyczny, oparty jeszcze na antycznej geometrii, bogatej symbolice, a nawet astrologii. Czesław Krassowski [1995, s. 40], analizując *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga (ryc. 226) odkrył, że w jego kompozycji odwzorowującej kosmiczne sfery można określić datę i miejsce tego sądu. Malarstwo tablicowe północnej Europy, które z miniatorstwa wyrosło, było niezwykle precyzyjne, przypominając hiperrealizm sztuki II połowy XX wieku (ryc. 227).

Ryc. 226. Hans Memling. Sąd Ostateczny, tempera I olej, deska, 240x360cm., 1467-1471r., Muzeum Narodowe, Gdańsk



Ryc. 227. Jan Rylke. Osiedle, akryl, płótno, 100x120cm., 1982r.

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Odrodzenie

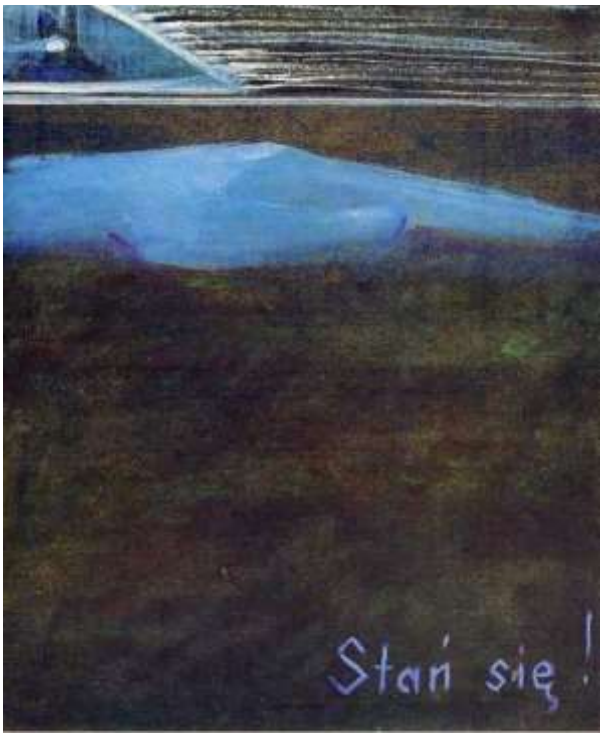
Odrodzenie
To ciemnota
Kiedy rządzić
Chce hołota

Sztuka nowożytna zaczęła się wcześniej od samej epoki nowożytnej. Początek epoki nowożytnej liczymy albo od momentu upadku Konstantynopola (1456), albo od odkrycia Ameryki (1492). Sztuka nowożytna wyprzedza tę epokę nawet o dwa stulecia. Chociaż rolą sztuki jest wyprzedzanie rzeczywistości, ale w tym wypadku to wyprzedzenie było znaczne. Dlatego przyjęto w sztuce włoskiej dla tego, zawieszonego pomiędzy średniowieczem i nowożytnością okresu, za Vasarim, osobne określenia: trecento, quattrocento, cinquecento, czyli lata trzy setne, cztery setne i pięćsetne. Dlaczego ten proces nastąpił we Włoszech wcześniej niż w innych krajach Europy? Współcześni początkom renesansu artyści, tacy jak Michał Anioł uważali, że poza Włochami nie ma sztuki, bo tylko na terenie Italii opiera się ona na wzorach antycznych. Uważano wtedy wytwory krajów zaalpejskich, podobnie jak do niedawna w Europie uważano wytwory sztuki pozaeuropejskiej jako obiekty etnograficzne, które można umieścić w Muzeum Etnograficznym, ale nie w przybytkach sztuki. Stąd *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga umieściłem jeszcze w Średniowieczu, chociaż jest współczesny dziełom Andrei Mantegni, uważanego we Włoszech za artystę w pełni renesansowego. Za artystę, który rozpoczął Renesans i jak wtedy mówiono: *przełamał grecką manierę*, czyli skończył z wpływami bizantyńskimi we włoskiej sztuce, został uznany Giotto di Bondone, którego freski w katedrze św. Franciszka w Asyżu pochodzą jeszcze z końca wieku XIII. Był to wyjątkowy artysta, który już zdołał przekroczyć schematy wcześniejszego płaskiego malarstwa ikonowego, ale jeszcze nie zanurzył się w kolejnym schemacie, czyli wypracowanym w Renesansie rysunku perspektywicznym. W tym schemacie, który dominował w europejskiej sztuce przez następne siedemset lat. Oglądając freski Giotta w Asyżu przeżyłem zachwyt widząc, jak każda scena z jego fresków jest komponowana w odrębny, indywidualny sposób. Obrazy są przez niego budowane jako wnętrza teatralnej sceny, w której perspektywa architektoniczna jest traktowana jako możliwość aranżowania przestrzeni, pozwalająca w sposób optymalny odczytać treści dzieła (ryc. 228). Ten sposób traktowania przestrzeni przypomina rzymskie freski antyczne. Giotto ich nie znał, bo nie odkopano jeszcze Pompei, a te z Boscoreale odkryto dopiero niedawno, bo na początku XX wieku (ryc. 229), ale w sposób kongenialny jego freski kontynuują najlepszą tradycję antyczną. Ten okres przełamania stylowego, przypomina stosunkowo niedawny czas, kiedy kompozycja perspektywiczna przestała w dobie fotografii stanowić najwłaściwszą formę zapisu rzeczywistości, a abstrakcja nie stała się jeszcze wyrazem stylu następnej epoki. Ten ostatni przełom sprzed stulecia, kiedy nastąpiło przejście od odwzorowania rzeczywistości do sztuki abstrakcyjnej, ale jeszcze bez jej schematów formalnych, wydaje mi się jeszcze bardziej dramatyczny. Podkreśliło to zamknięcie tego okresu wybuchem I Wojny Światowej. Widać takie napięcie na inspirowanych

muzyką abstrakcyjnych rysunkach Mikalojusa Čiurlionisa (ryc. 230) i na ekspresyjnych obrazach Edvarda Muncha (ryc. 231).

Ryc. 228. Giotto di Bondone. Legenda św. Franciszka, fresk, 270x230cm., 1299r., Górny kościół św. Franciszka, Asyż

Ryc. 229. Fresk z willi Publiusa Fanniusa Synistora w Boscoreale, 40r.p.n.Chr.



Ryc. 230. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Karta z cyklu kreacja świata III, 1907r.

Ryc. 231. Edvard Munch. Krzyk, olej, tempera i pastel na kartonie, 91x73cm., 1893r., Galeria Narodowa, Oslo.

Jeżeli Giotto stanowił cezurę dzielącą średniowiecze od epoki nowożytnej, to okres nowożytny jest w sztuce ściśle związany z wynalezieniem perspektywy. Zaczął się na początku XV wieku i objął wszystkie dziedziny sztuki. Koncepcję oparcia kompozycji na zasadzie perspektywy stworzono w gronie architektów (Filippo Bruneleschi), rzeźbiarzy (Donatello) i malarzy (Masaccio). Zasady perspektywy opublikował w 1430 roku Alberti, a upowszechnił ją w wykonanych w latach 1425-52 płaskorzeźbach na drzwiach do baptysterium Lorenzo Ghilberti (ryc. 232, 233). Przedtem, w średniowieczu, kompozycja zarówno na wschodzie, jak i na zachodzie Europy opierała się na wątku mistycznym, lub przynajmniej symbolicznym, co tworzyło zwartą kompozycję

opartą na jednej, czytelnej idei. Jej recepcję ułatwiał schematyczny wzór dzieł religijnych mających sankcję teologiczną. Kompozycje charakterystyczne dla późnego gotyku realizowano przeważnie w skali przekraczającej percepcję pojedynczego człowieka, co wyrażały ogromne, budowane przez pokolenia, gotyckie katedry. Teraz sam człowiek stawał się podmiotem kompozycji, która dzięki zastosowaniu perspektywy, została podporządkowana jego oglądowi i ocenie. W architekturze stworzyło to zasadę ogarniania wzrokiem całej budowli, traciła ona wymiar pionowy, dlatego ważniejszy stał się jej wymiar poziomy o rozległości możliwej do ogarnięcia wzrokiem. Możemy to zobaczyć na przykładzie pałacu Medyceuszów we Florencji (ryc. 234). W widoku perspektywicznym o kompozycji decydować zaczęła relacja płaszczyzn pionowych, które oglądamy, do płaszczyzn poziomych, na których stoimy, bo widok zależał od odległości rzeczy oglądanej od oglądającego, W efekcie budowle, wcześniej, w gotyku pnąc się w górę i tworząc zwartą jednolitą formę, teraz stały się niskie, charakteryzujące się kompozycją addatywną, w której poszczególne elementy sumowały się, wręcz multiplikowały i gdzie harmonia wynikała z proporcjonalności poszczególnych elementów kompozycji. Taka kompozycja addatywna, racjonalna, oparta na modułach lub siatce kwadratów zaczęła być ponownie stosowana w modernizmie i w proponowanym przez niego, po podpisaniu w 1933 roku przez architektów, Karty Ateńskiej *Stylu Międzynarodowym*. Przykładem budowli publicznej w tym stylu może być warszawski bar *Wenecja* (ryc. 235). Kompozycja perspektywiczna najpełniejszy wyraz znalazła w sztuce ogrodowej. Tutaj cała kompozycja płaszczyzny poziomej musiała być oparta na układzie ortogonalnym (prostokątnym), bo tylko w takim wypadku linie prostopadłe do oglądającego kompozycję zbiegały się w jednym punkcie, tworząc dla przebywających w nim układ perspektywiczny harmonijnym (ryc. 236). Jak pisał w XVI wieku Francuz Olivier de Serres [Szafrańska 1998, s. 213]: *Dla urządzenia ogrodu ważne jest, żeby ze względu na oglądanie Kwater z daleka, dalsze umieścić obok siebie i – odwrotnie – bliższe do siebie przysunąć dla utrzymania doskonalszego widoku: należy stopniowo zmniejszać elementu zależne od ich odległości, stosownie do zasad Perspektywy.*

Ryc. 232. Lorenzo Ghilberti. Drzwi Raju, Ezaw i Jakub, brąz pozłacany, 80x80cm., 1425-1450r., Baptysterium San Giovanni, Florencja

Ryc. 233. Lorenzo Ghilberti. Drzwi Raju, Salomon i królowa Saby, brąz pozłacany, 80x80cm., 1425-1450r.

Ryc. 234. Michelozzo di Bartolommeo. Pałac Medyceuszy 1444–1462r., Florencja, fot. J. Rylke

Ryc. 235. Jerzy Sołtan, Zbigniew Ihnatowicz. Bar Wenecja, 1959-1961r., Warszawa.

Ryc. 236. Edith Stoke. Ogród, gobelin, XVII w., Victoria & Albert Museum, Londyn

Epoka nowożytna nie był okresem wielkich zmian charakterystycznym tylko dla Włoch. Także na wschodzie, po upadku państwa Mongołów i panowania tatarskiego nad wschodnią Europą, tworzy się wokół ośrodka moskiewskiego Rosja. W tym czasie upadek Konstantynopola zmusił rosyjskich artystów do samodzielnego tworzenia wzorów ikonograficznych. W Rosji renesans najpierw zaznaczył się w malarstwie, w którym działał najwybitniejszy, uznany niedawno za świętego malarz, Andrzej Rublow. Jego ikony, mimo utrzymania tradycyjnego schematu obrazowania, wprowadziły do wizerunków indywidualny wyraz i elementy prawdy psychologicznej (ryc. 237). Do tradycji malarstwa ikonowego nawiązywali artyści rosyjscy po wprowadzeniu komunizmu, co zakończyła dopiero oficjalna doktryna socrealizmu, wprowadzona w 1932 roku [Zielukina 2004, s. 62] (ryc. 238, 239).

Ryc. 237. Andrzej Rublow. Wniebowstąpienie Pana, tempera, deska, 125x92cm., 1408r., Galeria Tretiakowska, Moskwa

Ryc. 238. Konstantin Wiałow. Milicjant, olej, płótno, 107x89cm., 1923r., Galeria Trietiakowska, Moskwa

Rosja w tym czasie, po zdobyciu przez Turków Konstantynopola, stawała się największym ośrodkiem prawosławia. Do budowy nowego typu świątyni Iwan Kalita sprowadził włoskiego architekta Aristotelego Fioravantiego, który na podstawie wcześniejszych świątyń z obszaru Rusi opracował typ prawosławnej świątyni ze złoconymi kopułami. Stanowił on wzór dla następnych rosyjskich cerkwi (ryc. 240). Tak charakterystyczna dla nich, płynąca z chmurami złota kopuła na tle niebieskiego nieba była tak atrakcyjna, że została powtórzona pod koniec XIX wieku w wiedeńskim pawilonie Secesji (ryc. 241).

Ryc. 239. Aleksandr Dejneka. Na balkonie, olej, płótno, 100x105cm., 1931r.

Ryc. 240. Aristotele Fioravanti. Sobor Uspieński, 1479r., Kreml, Moskwa.

Ryc. 241. Joseph Maria Olbrich. Pawilon Secesji, 1899r., Wiedeń, fot. J. Rylke

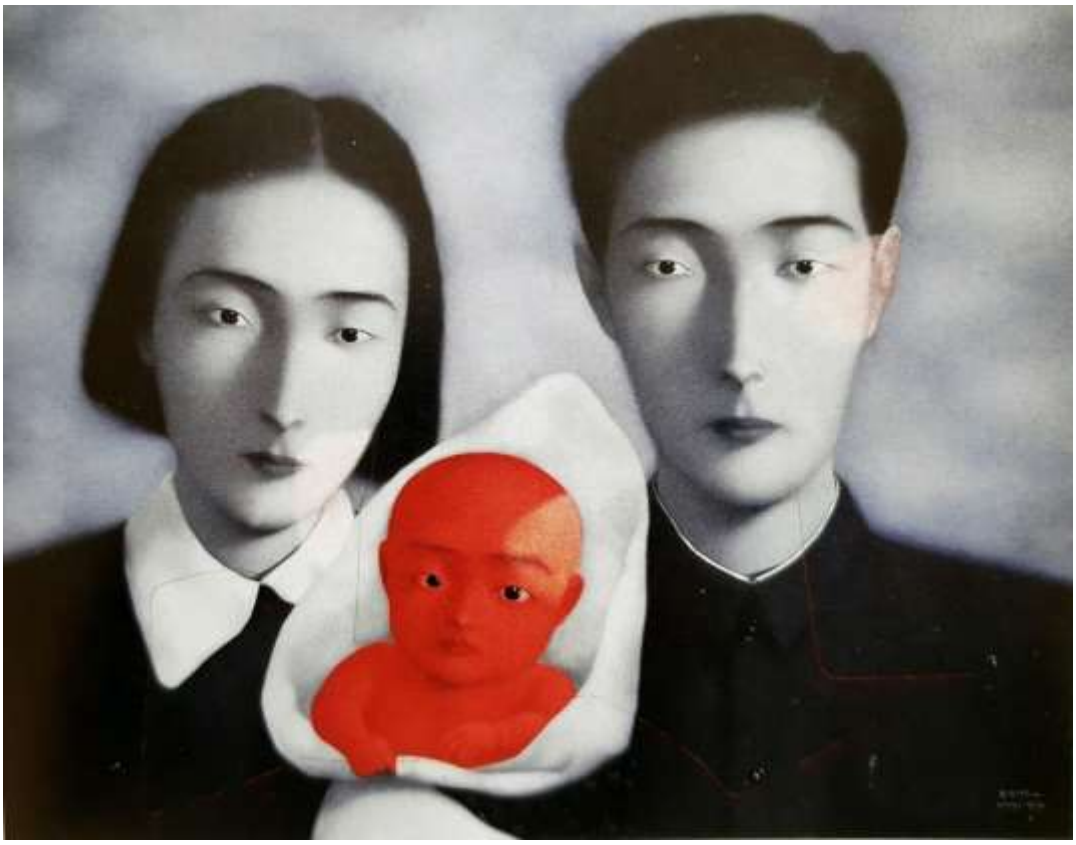
Jeszcze dalej na wschodzie, w Chinach, mongolską dynastię Yuan zastąpiła w tym czasie chińska dynastia Ming, która powróciła do kultywowania tradycji chińskiej sztuki (ryc. 242). Rozbudowano Chiński Mur, a w różnych miejscach Chin stawiano, dla wzmocnienia sił ziemi pagody. Były one sytuowane zgodnie z obowiązującymi zasadami Feng-shuei. W latach 1406-1420 zbudowano nową stolicę cesarstwa - Pekin. Jego centrum stanowiło *Zakazane Miasto* z obszernymi ogrodami (ryc. 243). W środku *Zakazanego Miasta* stanęła świątynia Nieba, symbolizująca środek chińskiego świata (ryc. 244). Chińczycy też opracowali i stosowali perspektywę, ale opierała się na innych, znanych już w starożytności, zasadach. Była to perspektywa rzędowa. W pionowych, malowanych pejzażach najbliższe rzeczy umieszczono na dole, a następne plany kolejno nad nimi. Zawartą pomiędzy poszczególnymi planami przestrzeń wyobrażała mgła. Możemy to zobaczyć na obrazie przedstawiającym *Zakazane Miasto* (ryc. 243). W sztuce zaczęła dominować tzw. *sucha kreska* [Chang Chung-Yuan 2007, s. 251], czyli minimalizm, w którym estetyka polega na maksymalnym uproszczeniu środków wyrazu (ryc. 245). Ten minimalizm, chociaż w nieco innej postaci, powrócił do współczesnej chińskiej sztuki (ryc. 246). Ogród chiński stał się w czasie panowania dynastii Ming, barwnym zestawem pawilonów, z wnętrza tych pawilonów, przez otwory w ścianach, można było oglądać komponowane na wzór obrazów sceny roślinne. Przez strumienie wiodły wygięte mostki, a ich brzegi ozdabiały kamienie, które są tych ogrodów głównym komponentem. Taki chiński ogród możemy zobaczyć w Berlinie, gdzie w parku Garden der Welt, mieszczącym ogrody z różnych stron świata, pokazano także taki ogród (ryc. 247). Niedawno wykonany mniejszy ogród chiński możemy też zobaczyć w warszawskich Łazienkach (ryc. 248).

Ryc. 242. Dai Jin. Pejzaż, farba I tusz na jedwabiu, 184.5x109.4cm, 1połowa XV wieku. Narodowe Muzeum Pałacowe, Tajpej.

Ryc. 243. Zakazane miasto. Zwój przedstawiający głównych architektów Zakazanego Miasta. Połowa XV wieku. Chińskie Muzeum Narodowe, Pekinie.

Ryc. 244. Świątynia Nieba, 1406-1420r., Pekin

Ryc. 245. Xu Wei. Dwanaście roślin i kaligrafia, tusz na papierze, 1570r., Museum of Art., Honolulu



Ryc. 246. Zhang Xiaogang. Duży portret rodzinny nr 1, olej, płótno, 200x300cm, 2001r.

Ryc. 247. Ogród Chiński. 1994r., Ogrody Świata, Berlin, fot. J. Rylke

Ryc. 248. Edward Bartman. Ogród Chiński, Park Łazienkowski, Warszawa, fot. J. Rylke

Jeżeli wybierzemy się jeszcze dalej, do Japonii, bo Korea w tym czasie znalazła się pod panowaniem Chin, to renesans japoński wiąże się z buddyzmem zen i związanym z tym odłamem buddyzmu minimalizmem, który za pośrednictwem ceremonii picia herbaty, wprowadził do japońskiej kultury pojęcie *wabi*, oparte na czterech zasadach: harmonii, szacunku, czystości i spokoju [Shoshitsu 2008]. Ten minimalizm wyraził się również w sztuce ogrodowej. Najbardziej znany z tego okresu, jest *Złoty Pawilon*, czyli świątynia zen z ogrodu w Kioto (ryc. 249). Ta świątynia została w zmniejszeniu pokazana na początku XX wieku na światowej wystawie ogrodniczej we Wrocławiu (ryc. 250). Teraz już ten pawilon nie istnieje, ale ja go jeszcze widziałem. Inny, znany ogród, to ograniczony do piasku i kamieni medytacyjny ogród przy buddyjskim klasztorze Ryoanji (ryc. 251). Ten typ ogrodu rozpowszechnił się w XX wieku po całym świecie pod nazwą *Ogrodu japońskiego* albo *Ogrodu Zen*. Z współczesnych architektów krajobrazu zakładających tego typu ogrody najbardziej znany jest Japończyk Shodo Suzuki. Tu widzimy jego ogród zen w parku zamkowym w Chaumont-sur-Loire (ryc. 252). Jest to bardzo znany park, bo odbywają się w nim festiwale ogrodowe.
W Polsce renesans zaistniał stosunkowo późno, ołtarz mariacki Wita Stwosza z końca XV wieku umieściłem jeszcze w sztuce średniowiecznej. Sztuka nowożytna rozpoczęła się w Polsce wraz z przyjazdem z Włoch królowej Bony, której koronacja nastąpiła w 1518 roku. Z jej dworem przyjechało do Polski wielu włoskich artystów. Dla polskiego renesansu charakterystyczne były attyki, czyli wprowadzone w XVI wieku ozdobne ściany ogniowe, tutaj widoczne w dekoracji zamku w Krasiczynie (ryc. 253). Była to dekoracja tak charakterystyczna, że kiedy w połowie XX wieku, postawiono, jako

wyraz dominacji Rosji sowieckiej w centrum Warszawy *Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina* attyki stanowiły jego główną ozdobę. Architekt Lew Rudniew, wznosząc ten wieżowiec, wzorował się na awangardowej formie *architektonu* zaprojektowanego jako forma wywołująca emocje przez Kazimierza Malewicza (ryc. 254). Dla nadania tej formie polskiego charakteru wykorzystał w zwieńczeniach *Pałacu Kultury* dekoracyjne kształty polskiej attyki renesansowej (ryc. 255). W ten sposób awangarda i tradycja splotły się w tej socrealistycznej budowli.

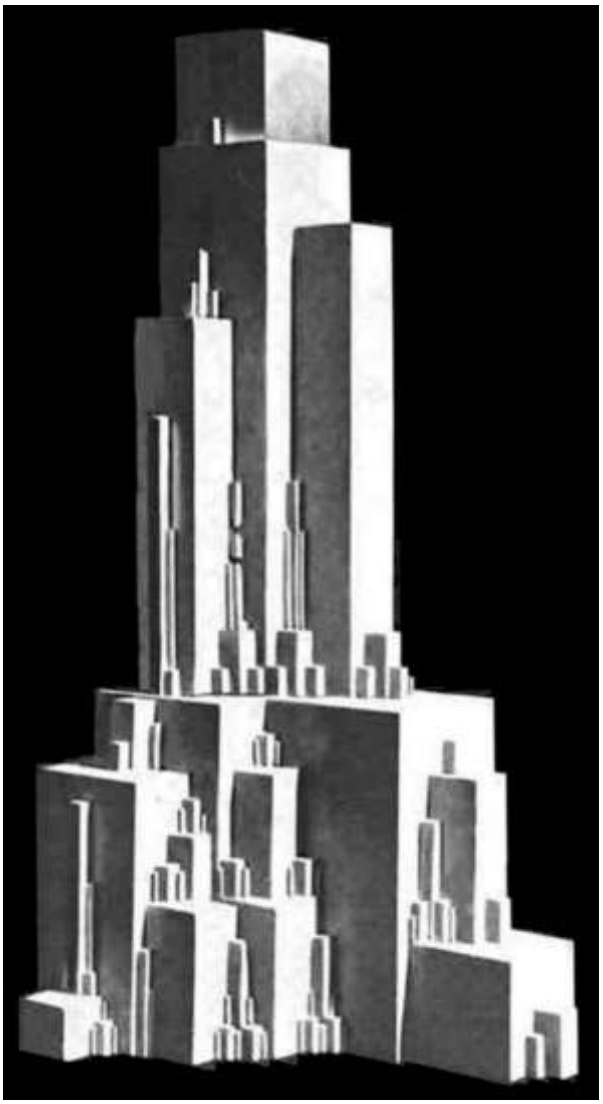
Ryc. 249. Świątynia zen - Złoty Pawilon, 1397r. Kioto

Ryc. 250. Arai Mankichi. Złoty Pawilon, ogród japoński, 1913r., Wrocław, fot. Richard Peter

Ryc. 251. Ogród Ryoanji, 1480r., Kioto

Ryc. 252. Shodo Suzuki. Ogród zen. Chaumont-sur-Loire, 2012r., fot. J. Rylke

Ryc. 253. Galeazzo Appiani. Pałac w Krasiczynie, 1580r., fot. J. Rylke



Ryc. 254. Kazimierz Malewicz. Architekton pionowy, 1925r.

Ryc. 255. Lew Rudniew. Pałac Kultury i Nauki, 1955 r., Warszawa, fot. J. Rylke

W XVI wieku północne malarstwo gotyckie i idące z Włoch wzory malarstwa renesansowego, wytworzyły w Polsce technikę obrazowania pozwalającą na dość wierne odtworzenie wydarzeń współczesnych. Można to zobaczyć na obrazie przedstawiającym bitwę pod Orszą. Ten obraz przedstawia realną bitwę, a tworzący ten obraz malarz, mimo że nieznany z nazwiska, sportretował się jako jej uczestnik (ryc. 256). Mniej udany, ale charakterystyczny dla tego typu przedstawień jest obraz bitwy pod Issos, który w tym samym czasie namalował bawarski malarz Albrecht Altdorfer (ryc. 257). Mimo antycznego tematu, ten obraz, jest jeszcze średniowieczny, jeżeli porównamy go z wcześniejszym, renesansowym obrazem Ucella, na którym bitwa jest już ukształtowana zgodnie z zasadami perspektywy (ryc. 258). Potem malowano wiele bitew, ale dopiero po upływie 350 lat, przedstawiający bitwę pod Grunwaldem, obraz Jana Matejki, zagęszczeniem wydarzeń przypomina obraz bitwy pod Orszą (ryc. 259).

Ryc. 256. Bitwa pod Orszą, olej, drewno, 165x260cm., 1520–1534r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 257. Albrecht Altdorfer. Bitwa pod Issos, olej, drewno, 158x120cm., 1529r., Stara Pinakoteka, Monachium

Ryc. 258. Paolo Uccello. Bitwa, tempera, drewno, 182x320cm., 1438-1440r., Galeria Narodowa, Londyn.

Ryc. 259. Jan Matejko. Bitwa pod Grunwaldem, olej, płótno, 426x987cm.,1872–1878r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Przestrzeń i emocje

Woda i obłoki
Ciała i widoki
Sarmackie pamiątki
I rycerskie wątki

Omówiona poprzednio część epoki nowożytnej, nazywanej renesansem, to powrót do tradycji antycznej, racjonalizmu, ale także do spuścizny pogańskiej. Spotkało się to z religijną reakcją skupioną tak w reformacji, jak i w kontrreformacji. Architektoniczną twarz kontrreformacji stworzyli, poprzez model nowego typu świątyni, Jezuici. Stanowił go kościół Il Gesù, czyli Najświętszego Imienia Jezus w Rzymie. W tej świątyni rozwinięto koncepcję zespolenia dwóch fasad greckich świątyń, którą widzieliśmy w elewacji kościoła San Giorgio Maggiore, zaprojektowanego wcześniej w Wenecji przez Palladia. Teraz przy pomocy wolut spływających z górnej na dolną świątynię połączono je w jednolitą formę (ryc. 260). Ten model powtórzyły inne jezuickie świątynie, między innymi ta w Krakowie (ryc. 261).

Ryc. 260. Giacomo della Porta. Fasada kościoła Il Gesù, 1584r., Rzym

Ryc. 261. Giovanni Trevano. Fasada kościoła św. św. Piotra i Pawła, 1610-1619r., Kraków

W drugiej połowie XVI wieku, po Soborze Trydenckim, zmieniono liturgię, wcześniej uczyniły to kościoły protestanckie. Dlatego istotniejsze zmiany nastąpiły we wnętrzu kościoła. Reformacja usunęła dekorację z kościołów, wyprowadzając sztukę religijną do domów. Kontrreformacja, wręcz przeciwnie, wypełniła zmysłową sztuką wnętrza kościołów. Oba ryty nastawiły się na liturgię słowa, podporządkowując wnętrza wymogom akustyki, głównie przez rozbudowę kopuły nad transeptem kościoła. Tak został zaprojektowany największy z kościołów reformowanych, anglikańska katedra św. Pawła w Londynie (ryc. 262). Warszawski, luterański kościół św. Trójcy, to już niemal sama kopuła (ryc. 263). Ta świątynia osiami symetrii nawiązuje do budowli świec-

kiej, do willi Rotondy, którą zaprojektował w połowie XVI wieku Włoch Andrea Palladio. Ten niewielki budynek samą nazwą willi nawiązuje do antyku. Cechowała go pełna symetria, symbolizujący ziemię kwadrat i koło symbolizujący niebo oraz rozległy widok na cztery strony świata, łączący architekturę z przestrzenią i miejscem (ryc. 264). Willa Rotonda stała się wzorem nie tylko dla wspomnianej warszawskiej świątyni, ale też dla wielu powiązanych z przestrzenią pałaców, takich, jak warszawska Królikarnia, która ze względu na swoje położenie na krawędzi skarpy wiślanej, została zredukowana do jednej osi symetrii (ryc. 265).

Ryc. 262. Christopher Wren. Katedra św. Pawła, 1675r., Londyn

Ryc. 263. Szymon Bogumił Zug. Kościół Świętej Trójcy, 1777r., Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 264. Andrea Palladio. Willa Rotonda, 1550r., Vincenza

Ryc. 265. Dominik Merlini. Królikarnia, 1782r., Warszawa, fot. J. Rylke

We Włoszech rozległa przestrzeń była widoczna z każdego wzgórza, ale we Francji, która w XVII wieku stała się najważniejszym europejskim państwem, taką przestrzeń dopiero należało stworzyć. Dokonał tego ogrodnik André Le Nôtre budując w wersalskim, towarzyszącym rezydencji Ludwika XIV parku, wielki kanał (ryc. 266). Wielkie parki tworzone wzdłuż osi symetrii z obszernymi kanałami zakładano w tym czasie w całej Europie. Jeden z nich założył w Warszawie, przy Zamku Ujazdowskim, król August II Mocny (ryc. 267).

Ryc. 266. André Le Nôtre. Oś główna ogrodu w Wersalu, 1677r., fot. J. Rylke

Ryc. 267. August II Mocny. Kanał Piaseczyński, 1717-1726r., Warszawa, fot. J. Rylke

Dotąd rozważaliśmy nowe podejście do wykorzystania przestrzeni, tak we wnętrzu, jak w krajobrazie. Drugi element, który odróżnia ten okres od poprzedniego, to emocje wywołane przez reakcję religijną. Łatwiej ją można wyrazić w rzeźbie niż w architekturze. Jeżeli porównamy jeszcze renesansowy posąg kobiety z kaplicy Medyceuszy, wyrzeźbiony przez Michała Anioła i przedstawiający *Świt* (ryc. 268), to ten akt wywołuje znacznie mniej emocji, od późniejszej o półtora wieku, chociaż ubranej, wyrzeźbionej przez Gian Lorenzo Berniniego Beaty Albertoni, (ryc. 269). Te dwa typy emocji wyrażanej przez rzeźbę zostały przeniesione w wiek XX. Ewa (ryc. 270) Edwarda Wittiga bardziej przypomina *Świt* Michała Anioła, podczas, gdy późniejszy *Pomnik Peowiaka* (ryc. 271) tego samego rzeźbiarza, odwołuje się raczej do emocji ukazanych w rzeźbie Berniniego. Jeszcze inne, bardziej dekadenckie uczucia wywołuje kobieta z kotem na obrazie Balthusa (ryc. 272). Podobny dekadencki charakter miały obrazy manierystyczne dzielące barok od renesansu. Możemy to dostrzec w *Zwycięstwie Czasu nad Miłością* Agnola Bronzina (ryc. 273), a jeszcze wyraźniej zaznacza się ten rys w twórczości Arcimbolda (ryc. 274). Malarstwo stało się w tym czasie znacznie swobodniejsze niż to było wcześniej. El Greco, który zaczynał karierę artystyczną jeszcze terminując w warsztacie malowania ikon, nie traktował perspektywy, jako rzeczy w malarstwie niezbędnej. Bardziej dbał o zachowanie płaszczyzny obrazu, co w tradycyjnych ikonach było rzeczą podstawową. Stąd jego obraz stał się inspiracją dla malarzy początku XX wieku, którzy dla uzyskania jednolitej płaszczyzny obrazu rezygnowali z perspektywy. Stworzona przez El Greca wizja *apokalipsy św. Jana* (ryc. 275), stała się wzorem dla późniejszych o pięć wieków, namalowanych przez Pabla Picassa *Panien z Awinionu* (ryc. 276). Nie tylko El Greco wprowadził w tym czasie nowe wątki do malarstwa inspirując XX wiecznych artystów. Na północy Europy, Hieronim Bosch jeszcze wiek wcześniej pokazywał ekstatyczne wizje światów równoległych, takie jak znajdujący się w hiszpańskim Prado *Ogród rozkoszy ziemskich* (ryc. 277). Do wizji Boscha odwoływali się w XX wieku liczni surrealiści, tacy jak Victor

Brauner (ryc. 278) lub później Maria Anto (ryc. 279). W tym okresie nie tylko zrodził się z wizyjnego malarstwa nadrealizm. Widoczna już u Boscha cielesność stała się wątkiem samodzielnym. Dotychczas chętnie oglądano nagości, ale przeważnie stanowiły one ilustrację religijnych opowieści w stylu mitycznym (Apollo, Wenus), czy biblijnym (Dawid, Adam i Ewa). Dopiero bezpruderyjność francuskiego dworu w Fontainebleau pokazała kobiece ciało jako samoistną atrakcyjność (ryc. 280). W brutalnym XX wieku zmysłowa nagość została upowszechniona, a ciało zostało uprzedmiotowione, co widać z instalacji Hansa Bellmera (ryc. 281). Natomiast pod koniec tego wieku, ciało stało się narzędziem walki o samoidentyfikację kobiety w ruchach feministycznych (ryc. 282).

Ryc. 268. Michał Anioł. Świt, 1524-35r., Kaplica Medyceuszy, Florencja

Ryc. 269. Gian Lorenzo Bernini. Beata Ludovica Albertoni, marmur, 1674r., Rzym

Ryc. 270. Edward Wittig. Pomnik Peowiaka, brąz 1933r., Plac Małachowskiego, Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 271. Edward Wittig. Ewa, brąz, 1911r., Park Ujazdowski, Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 272. Balthasar Klossowski de Rola. Akt z kotem, olej, płótno, 63x78cm, 1949r., Galeria Narodowa Wiktorii, Melbourne

Ryc. 273. Agnolo Bronzino. Zwycięstwo Czasu nad Miłością, olej, deska, 146x117cm., 1545r., National Gallery, Londyn

Ryc. 274. Giuseppe Arcimboldo. Woda, olej, płótno, 67x52 cm., 1566r., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruksela

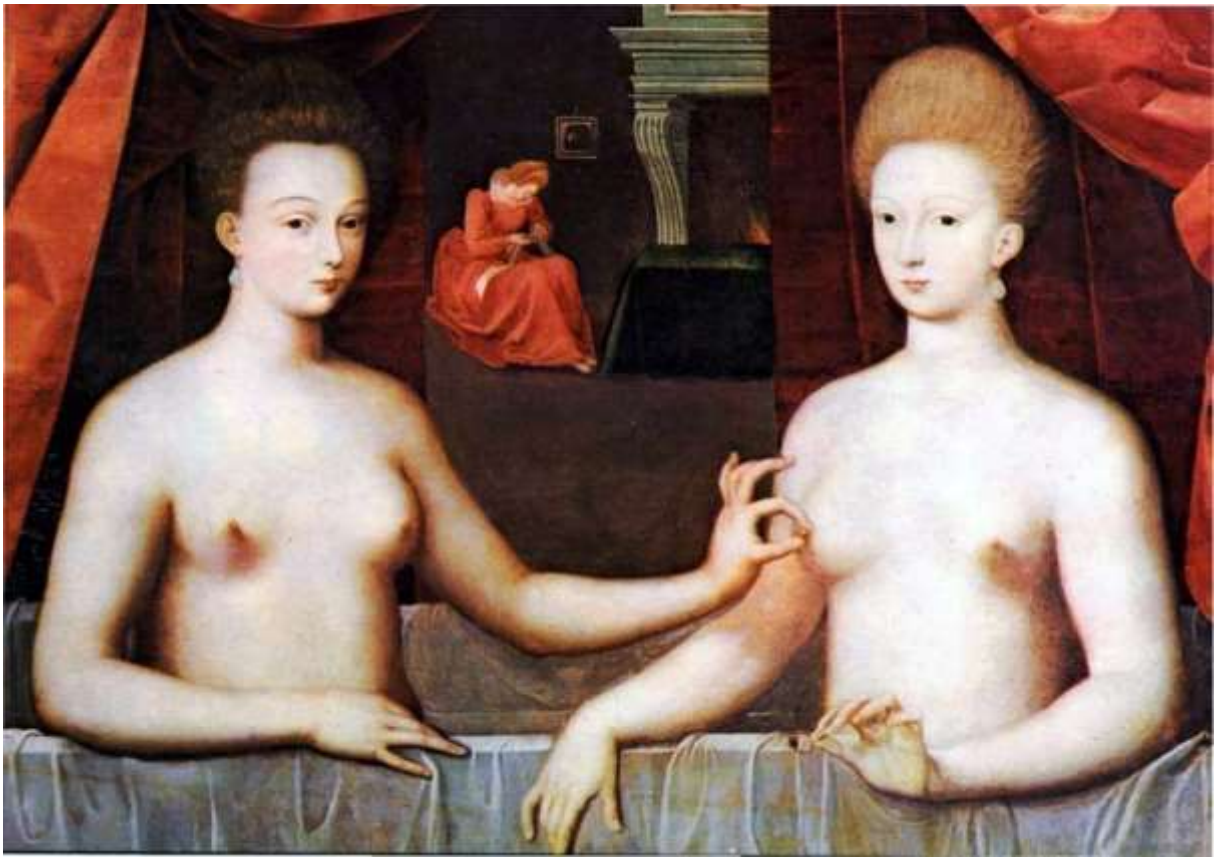
Ryc. 275. El Greco. Wizja św. Jana, olej, płótno, 225x200cm., 1608–1614r., Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

Ryc. 276. Pablo Picasso. Panny z Awinionu, olej, płótno, 244x234cm., 1907r., Museum of Modern Art., Nowy Jork.

Ryc. 277. Hieronim Bosch. Ogród rozkoszy ziemskich, olej, deska, 220x195cm., 1500r., Prado, Madryt.

Ryc. 278. Victor Brauner. Stół-wilk, futro, drewno, 54x57x29cm., 1947r., Muzeum Pompidou, Paryż.

Ryc. 279. Maria Anto. Z aniołami, 1986r.



Ryc. 280. Gabrielle d' Estrées z siostrą La Duchesse de Villars, olej, płótno, 96x125cm., 1594r., Luwr, Paryż.

Ryc. 281. Hans Bellmer, Lalka, 1934r.

Ryc. 282. Ewa Partum. Z cyklu *Samoidentyfikacja*, 1980r., fot. Ewa Partum

Malarstwo w baroku przeżyło prawdziwą rewolucję. Zamiast renesansowej kompozycji perspektywicznej, która prowadziła wzrok wzdłuż linii perspektywy, włoski malarz Caravaggio zawiązywał w obrazie akcję fabularną, prowadząc wzrok po plamach światła zawieszonych wśród ciemnego tła obrazu. Widać to na obrazie *Pojmanie Chrystusa*, gdzie akcja rozwija się od prawej krawędzi obrazu (ryc. 283). Władysław Strzemiński [1958] nazwał tę zasadę metodą kluczy kompozycyjnych i na przykładzie *Powrotu syna marnotrawnego* Rembrandta [ryc. 284] pokazał proces prowadzenia akcji poprzez kierowanie wzroku na kolejne, wydobywane światłem, partie obrazu. Ta metoda zmieniła rolę perspektywy, teraz nie stanowi ona podstawy kompozycji, ale jest ukryta w tle obrazu. Pozwoliło to na równomierny rozkład na płaszczyźnie obrazu wszystkich elementów kompozycji. Można to zobaczyć na współczesnym do obrazu Rembrandta portrecie króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego (ryc. 285). W Polsce w tym czasie oprócz sztuki portretowej panowała *Kultura Sarmacka* z kultem śmierci, przejawiającym się w budowie twierdz boleści – *Castrum doloris*, z których patrzyła na żałobników z trumiennego obrazu twarz zmarłego (ryc. 286). Podobne wizerunki znaleziono w Egipcie, w oazie Fajum. Pochodziły one z pierwszych wieków naszej ery (ryc. 287). W latach 70tych cykl portretów trumiennych namalował krakowski malarz Leszek Sobocki (ryc. 288). Podczas, gdy w początkach epoki nowożytnej rozwinął się handel morski, to w następnych latach rozwój artylerii zburzył mury miast i otworzył je na otaczający krajobraz. Miasta teraz otaczały, zgodnie z kunsztownymi koncepcjami Sebastiana Vaubana, wyrzeźbione bryły ziemi. Teraz już nie wysokość murów i budowli świadczyła o potędze ich właściciela, ale rozległość zajmowanego obszaru. Dwory otworzyły się na krajobraz, sięgając głęboko w niego osiami widokowymi i obejmując kompozycją także lasy, łąki i pola. W tym czasie, w związku z budową statków, tak wzrósł popyt na drewno, potaż, smołę i węgiel drzewny, że praktycznie w całej Europie wycięto lasy, co zmieniło jej krajobraz. W Anglii, żeby posiadać przynajmniej minimalne ilości drewna na bieżące potrzeby za-

częto zakładać parki krajobrazowe z enklawami sadzonych drzew. Te parki, to zwiastun nowej epoki, której poświęcimy następny rozdział.

Ryc. 283. Caravaggio (Michelangelo Merisi). Pojmanie Chrystusa, olej, płótno, 133x170cm., 1602r., Galeria Narodowa, Irlandia

Ryc. 284. Rembrandt van Rijn. Powrót syna marnotrawnego, olej, płótno, 262x205cm., 1668r., Ermitaż, Petersburg

Ryc. 285. Daniel Schultz: Portret króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego, olej, płótno, 195x120cm., 1669r., Wawel, Kraków

Ryc. 286. Portret trumienny Anny Mielęckiej, olej, miedź, 52x52cm., 1694r., Muzeum Ziemi Wschowskiej

Ryc. 287. Portret trumienny, wosk, drewno,117-138r., Muzeum Sztuki, Wiedeń

Ryc. 288. Leszek Sobocki. Portret Trumienny IX, akryl, blaszany znak drogowy, 52x59cm.,1976r., Muzeum Narodowe, Kraków

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Klasycy i romantycy

Od Woltera i Wertera
Przez Norwida i Wagnera
Byli obcy i rodacy
Romantyczni jak Polacy

Sztuka nowożytna opierała się od czasu renesansu na kilku podstawach. Pierwszą z takich podstaw była, traktowana jako nauka o proporcjach, geometria. Według niej oceniano artystyczną poprawność wytwarzanych dzieł. Drugą podstawą była perspektywa zbieżna z jej ortogonalnością, czyli siatką prostokątną, o liniach kompozycji przecinających się pod kątem prostym. Trzecią podstawą była hierarchia tematów, według której najwyżej ceniono reprezentacyjne budowle oraz dzieła o tematyce mitologicznej, historycznej i religijnej. Dla nich rezerwowano realizacje o większej skali. Na straży poprawności tak rozumianego kanonu artystycznego stała Akademia, nie tylko kształcąca artystów, ale wysyłająca najlepiej rokujących na dalsze studia do Rzymu (prix de Rome). Akademia tworzyła jury salonów, które miały w tym czasie monopol na ekspozycję dzieł, czyli na kontakt z odbiorcami sztuki. Ten kanon pierwsi rozbili Holendrzy swoim malarstwem rodzajowym wywołanym przez protestancką religijność z jej dydaktycznym obowiązkiem szerzenia moralności. Stąd dzieła odsłaniające grzeszne przywary były nie tylko serwowane przez tzw. *małych twórców*, ale też najlepszych ówczesnych holenderskich artystów, takich, jak Vermeer van Delft (ryc. 289). Kolejną zmianę, tym razem do architektury, wprowadził Włoch Francesco Borromini z miękkimi liniami opracowanej przez niego falującej ściany. Była to konsekwencja ewolucji linii perspektywicznej baroku, który odrzucił stosowane w budowlach renesansowych sztywne płaszczyzny (ryc. 290). Jednak główne uderzenie w stary, trwający już dwa wieki styl, dali Anglicy. Mieszkali na izolowanej wyspie i będąc protestantami nie mogli uprawiać pielgrzymek do katolickich miejsc kultu. Dlatego z zapałem uprawiali Grand Tour, czyli obowiązującą w wyższych sferach Europy podróż na południe Europy, przede wszystkim po ziemiach Italii. Włochy były wtedy ubogim krajem, w którym piękne, choć często zrujnowane zabytki otaczała swobodnie rosnąca, zaniedbana roślinność. Jednym słowem pełna malowniczość, które nie było na wyjedzonej przez owce wyspie. Jako pamiątki z podróży do Włoch przywożono obrazki rodzajowe, które włoscy malarze masowo dla bogatych podróżników wykonywali (ryc. 291). W 1719 roku z takiej Grand Tour po Włoszech wrócili do Anglii dwaj miłośnicy ogrodów: Wiliam Kent i lord Charles Burlington. Znali oni również tekę rysunków Mattea Ripy (ryc. 292), przedstawiającą ogrody Chin [Hobhouse 2005, s. 209-210]. Zarówno widoki z Włoch, jak i widoki pochodzące z Chin zwróciły ich uwagę na cechujący te wizerunki lokalny duch miejsca. Było to coś innego, nowego, od reguł i geometrycznych linii wyznaczających dotychczas kształty regularnych ogrodów. Istniały co prawda w tradycji geometrycznych ogrodów towarzyszące im zwierzyńce, projektowane bardziej z myślą o zwierzętach niż o ludziach, ale były to tylko leżące w pobliżu ogrodów naturalne zagajniki przecięte gwiaździstymi duktami. Jak angielscy projektanci wykorzystali te nowe wzory? Bogaci Chińczycy nie spacerowali po swoich ogrodach, noszono ich w lektykach do pawilonów, w których spędzali czas, podziwiając otaczające pawilon widoki. Stąd każda, tak wyodrębniona, położona wokół pawilonu, część ogrodu była komponowana osobno, a cały park nie tworzył, jak w Europie, jednolitej, zwartej kompozycji. Tak skomponowany przez

chińczyków park był luźnym zespołem wnętrz krajobrazowych, co w Europie nie było akceptowane. W dążeniu do utrzymania jedności kompozycji wykorzystano w Europie nową, wypracowaną wiek wcześniej w malarstwie, zasadę kluczy kompozycyjnych. Zgodnie z tą zasadą, zastąpiono prowadzenie wzroku wzdłuż linii perspektywy prowadzeniem wzroku poprzez kolejne rozświetlone partie obrazu – w sytuacji parku krajobrazowego prowadzono go przez rozświetlone partie krajobrazu. W tak skomponowanych parkach wzrok jest prowadzony przez kolejne wnętrza krajobrazowe i w tej drodze nasza uwaga jest kierowana na wyróżnione elementy kompozycji. Starano się prowadzić wzrok, nie jak wcześniej, po linii łamanej, którą jako typowy przykład piękna przytacza Wiliam Hogarth [1753] w tekście *Analysis of beauty* z 1753 roku. Powtarza za nim tę zasadę niemiecki romantyk Fryderyk Schiller w liście do Körnera z 1793 roku, zestawiając dotychczas stosowaną w regularnych ogrodach linię prostą, którą dyktuje rozum z linią łamaną Hogartha, jako doskonałą zmysłowo, wreszcie z linią falistą, którą można nazwać piękną, bo różni się od poprzedniej wolnością [Schiller 2006, s. 64-65]. Ponieważ Anglicy byli ruchliwsi od Chińczyków, to część obowiązujących w chińskich ogrodach pawilonów zastępowali innymi atrakcyjnymi formami architektonicznymi lub rzeźbiarskimi. W takich kompozycjach sięgali do poznanych w trakcie *Grand Tour* włoskich widoków z ich klasyczną architekturą i swobodnie prowadzoną roślinnością. Kształt i pokrój roślin, szczególnie drzew, stawał się w tym wypadku nową wartością estetyczną, która była oceniana, klasyfikowana i publikowana we wzornikach. Taki wzornik, czyli zestawienie form roślinnych, został opracowany przez Izabelę Czartoryską [1806], autorkę wielu romantycznych polskich parków. Przykład takiego wzoru możemy zobaczyć na ryc. 293. W tych nowego typu ogrodach, elementem zaczerpniętym z barokowych zwierzyńców były osie, przecinające swobodne układy roślinne. Wcześniej wyznaczały one linie strzału, teraz były alejami prowadzącymi do kolejnych wnętrz krajobrazowych. To, co teraz łączyło kompozycję ogrodu, to nie był, jak w ogrodach barokowych, repertuar symboli religijnych lub mitycznych, ale realizowany w parku skomplikowany wątek fabularny. W warszawskich Łazienkach, była to na przykład prezentacja króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, jako wojownika, gospodarza i artysty (ryc. 294). W Arkadii Heleny Radziwiłłowej treścią ogrodu był zobrazowany smutek matki, która utraciła swoje córki (ryc. 295). Sama nazwa Arkadia nie była przypadkowa, bo oprócz tego: *że śmierć także mieszka w Arkadii*, ten nurt ogrodowego romantyzmu, przypominając bukoliczne wątki mitu arkadyjskiego, łączył klasyków z ich klasyczną architekturą oraz romantyków z ich umiłowaniem przyrody i sentymentalnych opowieści. W jednym z takich sentymentalnych ogrodów, we francuskim Ermenoville, dla filozofa Jana Jakuba Rousseau przygotowano w niepoświęcanej ziemi pogański grobowiec na wyspie topolowej (ryc. 296). Miał ten filozof, jak pierwotny szaman trafić, po kolumnach smukłych topoli, bezpośrednio do nieba. Ta wyspa topolowa stała się w Europie toposem pogańskich zaświatów. Po stu latach, namalowana pod koniec romantyzmu przez Arnolda Böcklina, była jako *Wyspa Umarłych*, sztandarowym dziełem symbolizmu (ryc. 297). W pierwszym okresie funkcjonowania, czyli w XVIII wieku, klasycyzm oparty na antycznej architekturze i romantyzm, reprezentowany przez swobodnie skomponowany krajobraz, zgodnie współistniały, ale w architekturze, poza ogrodami, od początku XIX wieku, zaczął się rysować podział pomiędzy klasykami i romantykami. Klasycy odwołali się do spuścizny antyku, a po odkryciu Pompei i upowszechnieniu na północy informacji o kulturze antycznej, rozszerzyli jego wpływ również na modę, meble i wystrój wnętrz. Tymczasem romantycy zwrócili uwagę na bogatą przeszłość

rodzimego krajobrazu i malowniczość gotyckich zamków, które w XVIII wieku masowo porzucano, jako nie nadające się już do zamieszkiwania. Budowali też, co widzieliśmy w Arkadii, na wzór przywożonych z Włoch wizerunków, sztuczne ruiny. Autor romantycznych arkadyjskich budowli, Szymon Bogumił Zug, swobodnie poruszał się pomiędzy stylistyką budowli romantycznych i klasycznych. Dzieło klasyczne reprezentował projektowany przez niego warszawski kościół ewangelicki. Podobnie, nadworny architekt króla pruskiego, Karl Friedrich Schinkel, tworzył zarówno budowle wzorowane na gotyku, takie jak kościół w Krzeszowicach, ale projektował też budynki klasycystyczne, takie jak *Stare Muzeum* w Berlinie. Swoje romantyczne koncepcje architektoniczne przedstawiał on także jako wzory estetyczne romantyzmu, na malowanych przez siebie pejzażach (ryc. 298). Generalnie jednak w XVIII wieku dominował jeszcze w architekturze klasycyzm, szczególnie chętnie stosowany w budownictwie monumentalnym – wówczas przecież wybudowano cały Petersburg z jego klasyczną, imperialną architekturą. Architektura romantyczna odwoływała się w tym wczesnym okresie do budownictwa drobnego, rustykalnego, traktowanego jako zwrot do naturalności, rozumiany też jako zwrot do natury. Czołowym przykładem takiego stylu jest romantyczna wioska królowej Francji Marii Antoniny zaprojektowana w 1783 roku przez Richarda Mique i Huberta Roberta na obrzeżach wielkiego, barokowego parku w Wersalu (ryc. 299).

Ryc. 289. Johannes Vermeer van Delft, *U stręczycielki,* olej, płótno, 143x130cm, 1656r., Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno

Ryc. 290. Francesco Borromini. Kościół San Carlo alle Quattro Fontane, 1667r., Rzym

Ryc. 291. Claude Lorrain. Dzień dobry, olej, płótno, 113x157cm. 1666r., Ermitaż, Petersburg

Ryc. 292. Matteo Ripa. Widok Cesarskiego Letniego Pałacu w Jehol, miedzioryt, 32x35cm., 1713r., British Museum, Londyn

Ryc. 293. Izabela Czartoryska. Dąb, który sam powinien być zostawiony, miedzioryt, 1808r.

Ryc. 294. Tylman z Gameren, Stanisław August Poniatowski, Dominik Merlini. Południowa elewacja Pałacu Łazienkowskiego, 1681-1793r., Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 295. Helena Radziwiłłowa, Szymon Bogumił Zug. Dom murgrabiego i łuk rzymski, 1795r., Arkadia

Ryc. 296. Jacques-Philippe Le Sueur Hubert Robert. Wyspa topolowa, Ermenoville, fot. Ambroise Tézenas

Ryc. 297. Arnold Böcklin. Wyspa umarłych, olej, płótno, 111x156cm., 1880r., Kunstmuseum, Bazylea

Ryc. 298. Karl Friedrich Schinkel. Gotycki kościół na nadmorskiej skale, olej, płótno, 72x98cm., 1815r., Alte Nationalgalerie, Berlin

Ryc. 299. Richard Mique i Hubert Robert. Wioska Marii Antoniny, 1783r., Wersal, fot. J. Rylke

Oprócz architektury klasycyzm był też szeroko reprezentowany przez rzeźbę. Wzory antycznych rzeźb były najbardziej rozpowszechnione, toteż w klasycznej rzeźbie tego okresu dominował idealizm, czyli postacie z zasady wyglądały lepiej niż rzeczywiści ludzie. Wyglądali raczej jak antyczni bogowie i boginki. Możemy takie rzeźby zobaczyć w Warszawie, gdzie stoją na Krakowskim Przedmieściu dwa pomniki czołowego rzeźbiarza z tego okresu Duńczyka Bertela Thorvaldsena: konny pomnik księcia Józefa Poniatowskiego i pomnik Mikołaja Kopernika. Tu chciałbym pokazać dwie, niewiele się od siebie różniące, klasyczne rzeźby marmurowe, jedna jest dziełem znanego nam z Warszawy Thorvaldsena (ryc. 300), a druga Włocha Antonio Canovy (ryc. 301). Podobnie do tych rzeźb wyglądają klasycystyczne obrazy. Najwybitniejszym przedstawicielem tego nurtu był Francuz Jean Dominique Ingres, który przedstawioną tu *Wielką odaliskę*, najpierw malował, jak rzeźbę w szarościach, *en grisaille*, a dopiero potem nakładał na nią kolory (ryc. 302). Jeżeli klasycyzm zdominował w tym czasie rzeźbę, to romantyzm poezję i malarstwo. Podobnie jak w architekturze, sięgnięto tu do wzorów średniowiecza. Tak, jak architekci tworzyli w tym okresie mistyfikacje gotyckich budowli i sztuczne ruiny, tak James Macpherson opublikował w 1760 roku pieśni Osjana, falsyfikat poezji średniowiecznych bardów. Anne-Louis Girodet-Trioson i François Pascal Simon Gérard stworzyli malowane wersje tych pieśni (ryc. 303, 304). Podczas, gdy klasycy opowiadali historie mityczne lub biblijne, romantycy sięgnęli nie tylko do prawdziwych lub fałszywych opowieści średniowiecznych bardów, ale także do aktualnych gorących, a nawet sensacyjnych tematów. Jednym z takich wydarzeń była katastrofa statku *Meduza*, z którego załoga uciekła w szalupach, a porzuceni pasażerowie ratowali się na tratwie. Théodore Géricault namalował to wydarzenie, gdy temat był jeszcze gorący (ryc. 305). Obraz Géricaulta cieszył się taką popularnością, że umieszczono płaskorzeźbę z wizerunkiem *Tratwy Meduzy* na jego nagrobku. Pamiętam, że wykonując działanie *After art* na paryskim cmentarzu Père-Lachaise, dokumentowałem obok nagrobków klasyków, także ten romantyczny nagrobek (ryc. 306). Motyw *Tratwy Meduzy*, jest zresztą do dzisiaj nośny. W 1989 roku z pewnymi zmianami namalowałem trochę przewrotną *Tratwę Meduzy*

(ryc. 307). W tym samym roku awangardowa grupa artystyczna *Łódź Kaliska* wykonała, pod tym samym tytułem, żywy obraz (ryc. 308).

Ryc. 300. Bertel Thorvaldsen. Jazon ze złotym runem, marmur, wysokość 242cm., 1803r., Thorvaldsen Museum, Kopenhaga

Ryc. 301. Antonio Canova. Trzy gracje, marmur, wysokość 180cm., 1813r., Ermitaż, Petersburg

Ryc. 302. Jean Dominique Ingres. Wielka odaliska, olej, płótno, 91x162cm., 1814r., Luwr, Paryż

Rys. 303. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson. Apoteoza bohaterów francuskich poległych za ojczyznę, olej, płótno, 192x182cm., 1801r., Château de Malmaison, Paryż

Ryc. 304. François Gérard. Osjan na brzegu Lory, olej, płótno, 180x198cm., 1801r., Château de Malmaison, Paryż

Ryc. 305. Théodore Géricault. Tratwa Meduzy, olej, płótno, 461x716cm., 1819r., Luwr, Paryż

Ryc. 306. Jan Rylke. After art., serigrafia, akwarela, 42x60cm., 1989r.

Ryc. 307. Jan Rylke. Tratwa meduzy, akryl, płótno, 198x154cm., 1989r.

Ryc. 308. Łódź Kaliska. Tratwa Meduzy, 1989r.

Romantyzm wprowadził nie tylko nowe treści do fabuły obrazów, ale opracował też dla nich nowe środki formalne. Romantyczni malarze zrezygnowali z akademickiego *fini*, czyli gładkiego wykończenia powierzchni obrazu, stosując w obrazach formę szkicową, bardziej dramatyczną w wyrazie, stosowaną w malarstwie akademickim jako etap prowadzący do skończonego dzieła. Można to zauważyć nie tylko w serii czarnych obrazów Francisco Goi, namalowanych na ścianach jego domu i przeniesionych później na płótno (ryc. 309), ale także na jego wcześniejszym obrazie *Kolosa* (ryc. 310). Zarzucenie konwencji klasycznego malarstwa jest też widoczne w obrazach naszego romantyka Piotra Michałowskiego (ryc. 311). U Anglika Wiliama Turnera ta szkicowa forma została tak rozwinięta, że tworzyła obraz o formalnym wyrazie dzieła niemal abstrakcyjnego (ryc. 312). Romantyzm, który nie sięgał do wzorów antycznych, pasjonował się, poza tematami aktualnymi, także współczesną mu egzotyką. Dla Francuzów były to wybrzeża i wyspy Morza Śródziemnego, gdzie Grecy toczyli wojnę z Imperium Otomańskim. Dla Polaków były nimi wschodnie kresy Europy, gdzie trwały wyzwoleńcze walki z Imperium Rosyjskim. Można to zobaczyć na obrazach Aleksandra Orłowskiego (ryc. 313). Ta kresowa egzotyka trwała przez cały XIX wiek, kiedy panował duch romantyzmu, co widać w twórczości późniejszych polskich malarzy: Józefa Brandta i Juliusza Kossaka.

Ryc. 309. Francisco Goya Lucientes. Atropos, olej, płótno,123x266cm., 1824r., Museo Nacional del Prado, Madryt

Ryc. 310. Francisco Goya Lucientes. Kolos, olej płótno, 116x105cm., 1812r., Museo Nacional del Prado, Madryt

Ryc. 311. Piotr Michałowski. Szarża w wąwozie Somosierra, olej, płótno, 81×66cm., 1837r., Muzeum Narodowe, Kraków

Ryc. 312. Joseph Mallord William Turner. Burza śnieżna, olej, płótno, 91x122cm., 1842r., Tate Galery, Londyn

Ryc. 313. Aleksander Orłowski. Kirgiz na koniu, olej, papier, płótno, 65x44cm., 1807r., Muzeum Narodowe, Kraków

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Realizm i naturalizm

To, co jest realne
Jest też naturalne,
Jak leśne sarenki
I gotyckie wnęki

XIX wiek był okresem kształtowania się państw narodowych, które jako nowe i słabo w przeszłości zakorzenione, szukały swojej tożsamości w historii. Te poszukiwania nie sięgały już do starożytności antycznej, jak w poprzednich okresach, ale sięgnęły do własnej przeszłości, umocowanej przede wszystkim w średniowieczu, który nastąpił już po upadku rzymskiego imperium. Często ta przeszłość była bardziej skomplikowana, jak w wypadku Imperium Brytyjskiego, sukcesora wielu państw zamorskich. W Indiach Imperium starało się łączyć tradycję angielską z indyjską, tworząc takie hybrydy, jak architektura kolonialna (ryc. 314). Sami Anglicy budując Pałac Westminsterski, siedzibę swojego parlamentu, sięgnęli do własnego, wypracowanego pod koniec średniowiecza, wzoru *perpendicular style*, czyli do okresu późnego gotyku z początku XVI wieku (ryc. 315). Podobnie swój parlament wznieśli w Budapeszcie Węgrzy (ryc. 316). Nie opierali się na abstrakcyjnym wzorze stylowym, ale na niedawno zrealizowanej, neogotyckiej rekonstrukcji kościoła św. Macieja. Rekonstrukcji, która została swobodnie zinterpretowana przez Frigyesa Schulka. Podobnie postąpiono we wschodniej Europie. Podczas, gdy stolica Rosji, Petersburg, zachowała klasycystyczny kostium, Moskwa jako kolebka średniowiecznej Rosji przyjęła pochodzący z tego okresu historyczny kostium bizantyjsko ruski (317). Ten kostium starała się też narzucić narodom przez Rosję podbitym. Tutaj, przykładem może służyć przebudowa Pałacu Staszica w Warszawie. Utracił on w latach 1892-1895 na rzecz bizantyjsko ruskiej swoją pierwotną, klasycystyczną elewację (ryc. 318, 319).

Ryc. 314. Henry Irwin. Madras High Court, 1862r., Chennai

Ryc. 315. Charles Barry, Augustus Pugin. Pałac Westminsterski, 1840–1870r., Londyn

Ryc. 316. Imre Steindl. Budynek parlamentu w Budapeszcie, 1896r.

Ryc. 317. Vladimir Sherwood, Anatolij Aleksandrowicz. Muzeum Historyczne w Moskwie, 1875-1881r.

Ryc. 318. Antonio Corazzi. Pałac Staszica, 1820r., Warszawa

Ryc. 319. Władimir Pokrowski. Przebudowa elewacji Pałacu Staszica, 1892-1895r., Warszawa

Budowle klasycystyczne, opierając się na rzymskiej kompozycji addatywnej nie wymagały jednolitej, podporządkowanej głównemu wnętrzu kompozycji, która była charakterystyczna dla średniowiecznych budowli gotyckich. Kompozycja addatywna, stosowana w budowlach wzorowanych na antycznych, opierała się na proporcjonalnej zgodności dodawanych elementów. Inaczej wyglądała kompozycja gotycka, oparta na jednolitej, wspieranej tylko przez dodawane elementy dominancie kompozycyjnej. W takiej kompozycji podstawową rolę odgrywała konstrukcja, która te elementy wiązała. W XIX wieku, kiedy wznoszono nowe, wzorowane na gotyckich, konstrukcje, nie były to już katedry, ale budowle przemysłowe, handlowe i komunikacyjne. Jedną z wczesnych tego typu konstrukcji były zbudowane w latach 20. XIX wieku dwie tężnie w Ciechocinku, które razem liczyły niemal półtora kilometra długości (ryc. 320). W XIX wieku osiągnięto też techniczne możliwości tworzenia żeliwnych, spajanych nitami konstrukcji o dużych rozpiętościach. Takie konstrukcje, początkowo ubierane w historyzujący kostium wykorzystywano do budowy pasaży, hal fabrycznych i targowych, takich jak warszawska Hala Mirowska (ryc. 321). Rozwój komunikacji szynowej powodował konieczność budowy nowoczesnych, wysoko położonych mostów. W Polsce obok pierwszego na świecie mostu spawanego, znajduje się też, w Lisewie pod Tczewem, najdłuższy wówczas w Europie i pierwszy nitowany most kolejowy (ryc. 322). Stopniowo konstrukcje uwalniały się z widocznych jeszcze w lisewskim moście dekoracji. Zaczęto tworzyć czyste, pozbawione dekoracji konstrukcje, takie jak mosty kolei transandyjskiej w Peru [Rawicki 2000] (ryc. 323). W realizacjach najbardziej znanego w XIX wieku konstruktora, Gustava Eiffla obok jego konstrukcji mostowych (ryc. 324), powstawały takie konstrukcje, jak paryska wieża jego imienia, która stała się abstrakcyjnym, czysto konstrukcyjnym dziełem sztuki (ryc. 325).

Ryc. 320. Jakub Graff. Tężnia, drewno, długość 719m., 1824-28r., Ciechocinek

Ryc. 321. Bolesław Milkowski i Ludwik Panczakiewicz. Hala Mirowska, 1899–1902r., Warszawa

Ryc. 322. Carl Lentze Friedrich August Stüler. Most kolejowy w Tczewie, 1847–1857r.,

Ryc. 323. Ernest Malinowski. Wiadukt Verrugas, 1872r., kolej Transandyjska,.

Ryc. 324. Gustave Eiffel, Wiadukt nad Vecchio, 1890r., Haute-Corse

Ryc. 325. Gustave Eiffel, Wieża Eiffla, wysokość 324m, 1889r., Paryż, fot. Gustafson Porter + Bowman

Sztuka ogrodowa, w której okres zmagań i współpracy klasycyzmu i romantyzmu trwał w XVIII wieku, już na początku XIX wieku przeszła do kolejnego etapu, w którym zamiast parków pałacowych tworzono parki miejskie. Ten etap wymagał dostosowania się do warunków pierwszego przejścia demograficznego i związanego z tym rozrostu miast. Wymagał stworzenia w obszarze zabudowanym miejsc wypoczynku, w tym wypadku opracowania formy i wyposażenia miejskiego parku, który stał się formą charakterystyczną dla miast epoki przemysłowej. Proces ten rozpoczął się w najbardziej uprzemysłowionej wówczas Anglii. W XVIII wieku, w Londynie, mieszkańcy mieli przy swoich domach niewielkie ogródki. Mieszkańcy większych domostw posiadali tzw. *garden square*, czyli położone w pobliżu tych budynków ogródki użytkowane wspólnie przez ich mieszkańców. W1811 roku John Nash zaprojektował wielki, liczący niemal 200 hektarów *Regents park* dla mieszkańców planowanej wokół niego zabudowy rezydencjalnej. Jego pomysł podchwycił Anglik James Savage, który w podobny sposób planował przebudować warszawski Ogród Saski. Ten spekulacyjny pomysł w Warszawie nie wypalił, ale Ogród Saski został w 1816 roku przebudowany w park krajobrazowy, stając się w ten sposób pierwszym krajobrazowym miejskim parkiem publicznym na świecie (ryc. 326). Regents park został udostępniony publicznie dopiero częściowo w 1833 roku i jest do dzisiaj intensywnie użytkowany jako park miejski (ryc. 327). Ogród Saski tak się w Polsce spodobał, że w 1837 roku został na jego wzór ukształtowany od podstaw jako park miejski, lubelski Ogród Saski (ryc. 328). Jednak właściwe parki miejskie ukształtowały się dopiero po 1848 roku, kiedy Wiosna Ludów zburzyła dawny porządek w Europie. Miasta, a szczególnie ich dzielnice ro-

botnicze, w których toczyły się walki, stały się zagrożeniem dla rządzących. Nową koncepcję społecznego rozplanowania miasta wprowadził w połowie XIX wieku prefekt Paryża, Georges Haussmann. Zlikwidował dzielnice biedoty. Przemieszał mieszkańców miasta w budynkach nowego typu, czyli w kamienicach. Najbogatsi lokatorzy takiej kamienicy mieszkali z przodu i na niższych piętrach, a najubożsi wyżej i w oficynach. Za oficynami mieściły się stajnie dla koni. Mieszkańcy otrzymali miasto nowego typu, bezpieczniejsze i bardziej przyjazne. Jego strukturę przestrzenną określały szerokie bulwary i rozległe place. Jednak właściwą przestrzeń publiczną tworzył w takim mieście system zieleni. Niektóre place przekształcono w skwery, które były parkami w miniaturze (ryc. 329). Paryż podzielono na dzielnice, a w każdej dzielnicy znalazł się obszerny park dzielnicowy (ryc. 330,331). Na krańcach Paryża stworzono dla jego mieszkańców obszerne tereny wypoczynkowe: na zachodzie Lasek Buloński, dla bogatszych, a na wschodzie Lasek Vincennes dla uboższych mieszkańców miasta. Podobny system przyjęła Warszawa z analogiczną strukturą parków i zieleńców oraz z Laskiem Bielańskim dla bogatszych i Saską Kępą dla mieszkańców uboższych. Podobnie, jak Ogród Saski wyprzedzał rozwiązania angielskie, tak krakowskie Planty wyprzedzały rozwiązania wiedeńskie. W 1820 roku stworzono w Krakowie, w miejsce wyburzonych murów miejskich, publiczny ogród miejski, czyli Planty - istniejące do dzisiaj pasmo zieleni otaczające krakowskie stare miasto. Tą koncepcję wprowadził po *Wiośnie Ludów* także Wiedeń. Wyburzono mury miejskie, tworząc w ich miejsce Ring, czyli obszerny, otaczający centrum miasta bulwar. W tym czasie, zarówno w architekturze, jak i w architekturze krajobrazu panował eklektyzm, który łączył różne wcześniejsze i czasem bardzo odległe wzory estetyczne. W parkach umieszczano fragmenty krajobrazów zebranych z całego świata. Aby można było je oglądać ze wszystkich stron na niewielkich miejskich działkach tworzono wokół tak skomponowanych parkowych widoków otaczające je pętle ze ścieżek. Skwer posiadał jedną taką pętlę, w parkach było ich kilka lub kilkanaście. Wzory eklektycznej dekoracji architektonicznej pokrywającej budowle ściągano nie tylko z różnych czasów, ale także z różnych, często odległych, przestrzeni. W tym czasie niezwykle szybko rozwijała się Łódź, zaopatrująca w tkaniny całe rosyjskie imperium. Stała się ona europejskim poligonem dla eklektyzmu w architekturze. Możemy w Łodzi zobaczyć elewację ogrodową pałacu Karola Poznańskiego z szklaną oranżerią wyniesioną na wyższych piętrach budynku (ryc. 333) lub grotę – altanę z łódzkiego parku Helenów (ryc. 332).

Ryc. 326. James Savage. Ogród Saski, 1816r., Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 327. John Nash. Regents Park, 1818r., Londyn, fot. J. Rylke

Ryc. 328. Feliks Bieczyński. Ogród Saski, 1837r., Lublin, fot. J. Rylke

Ryc. 329. Adolphe Alphand, Jean-Pierre Barillet-Deschamps. Park Butte Chaumont, 1867r., Paryż, fot. J. Rylke

Ryc. 330. Adolphe Alphand, Jean-Pierre Barillet-Deschamps. Park Butte Chaumont, 1867r., Paryż, fot. J. Rylke

Ryc. 331. Adolphe Alphand, Jean-Pierre Barillet-Deschamps. Skwer Batignolles, 1862r., Paryż, fot. J. Rylke

Ryc. 332. Adolf Zeligson. Pałac Karola Poznańskiego, 1904r., Łódź, fot. J. Rylke

Ryc. 333. Firma Ludwig Spaeth. Altana/grota, cement, trawertyn, 1885r., Park Helenów, Łódź, fot. J. Rylke

Podczas, gdy architektura i architektura krajobrazu wprowadzała do sztuki nowe idee i formy, to w XIX wieku realistyczna rzeźba przeżywała kryzys. Romantyczny model rzeźby nie potrafił się przebić przez klasyczną tradycję kultywowaną nadal w rzeźbie portretowej i pomnikowej. Podobnie jak architektura, tak i rzeźba próbuje pokonać tradycyjne formy rzeźbiarskie przez nowatorskie rozwiązanie konstrukcyjne. Takim rozwiązaniem była amerykańska *Statua Wolności*. Gustave Eiffel stworzył w jej wnętrzu konstrukcję dla gigantycznej rzeźby witającej imigrantów przybywających

do Nowego Jorku (ryc. 333). Jednak nawet ten gigantyczny posąg odwoływał się do antycznego wzoru. Dopiero impresjoniści ze swoją wrażliwością na ruch i ulotność pozwolili przełamać tradycję rzeźby klasycznej. We Francji zrobił to malarz Edgar Degas (ryc. 334). W Polsce podobnie uczynił malarz Leon Wyczółkowski (ryc. 335). Podchwycili to rzeźbiarze, Belg Constantin Meunier (ryc. 336) i Francuz August Rodin (ryc. 337). Dopiero oni tworzą postacie rzeczywistych, uchwyconych w naturalnym ruchu, ludzi. Rzeźba realistyczna, która w XIX wieku praktycznie nie zaistniała, swoją właściwą formę uzyskała dopiero w połowie XX wieku, w okresie panowania socrealizmu w krajach podległych Rosji. Zdobyta przez awangardę umiejętność budowy formy pozwoliła zaistnieć realizmowi w rzeźbie. Jej modelowy przykład, to robotnik i kołchoźnica eksponowany jako zwieńczenie sowieckiego pawilonu na wystawie światowej w Paryżu w 1937 roku (ryc. 338). W Polsce przykładem rzeźby socrealistycznej może być portret Stalina (ryc. 339) z IV Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki [Vetulani 1954]. Podobnie, jak realizm, także naturalizm nie odnalazł się jeszcze w rzeźbie XIX wieku. Dopiero sto lat później konceptualizm odnalazł dla niego właściwą formułę. Zestawienie odlewów głowy z odlewami konkretnych, rzeczywistych przedmiotów stworzyło w rzeźbie naturalizm z jego brutalną prawdą (ryc. 340). Tak, jak romantyzm, przełamując skostniałe już schematy formalne wypracowane w renesansie odwołał się do natury, tak realizm, dla przełamania zasad obowiązujących w akademizmie, też się odwołał do natury, a konkretnie do pejzażu jako malarskiego motywu. Także w tym wypadku pionierem był Anglik John Constable, malujący holenderskie w typie pejzaże ze sztafażem wiejskiego życia na pierwszym planie i monumentalnymi drzewami w tle (ryc. 341). Różnica w stosunku do wcześniejszych holenderskich pejzaży polegała na tym, że nie były to konwencjonalne widoki, ale pejzaże rzeczywiste, malowane w plenerze. Plener malarski ułatwiło wprowadzenie farb olejnych w tubach, które można było wynieść poza pracownię. We Francji od lat 30. XIX wieku zorganizowała się cała grupa malarzy pejzażystów pracujących we wsi Barbizon nad wiejskimi pejzażami. Jak widzimy realizm rozpoczął się od oddania rzeczywistej przyrody. Jednak realizm jako szersze podejście, związane z rzeczywistym życiem, zaistniał dopiero po *Wiośnie Ludów* wraz z socjalistycznym ruchem społecznym. We Francji rozpoczął go Gustave Courbet malując sceny wcześniej uznawane za niestosowne. Przykładem może być obraz *Sen* (ryc. 342). Instalację związaną z tym obrazem pokazała w 1995 roku Monika Plucińska [1993] (ryc. 343). W Polsce, podobnie jak w innych krajach Europy, realizm rozpoczął się od malarstwa pejzażowego, ale szybko przekształcił się w malarstwo społeczne, dotykające tak życia miejskiego (ryc. 344), jak wiejskiego (ryc. 345). Połączenie bukolicznego wiejskiego pejzażu z jego problemami społecznymi stało się w obrazie Józefa Chełmońskiego (ryc. 346) tak nośne, że znalazło odbicie tak w obrazie Andrew Wyetha, przedstawiającego kaleką dziewczynę na łące (ryc. 347), jak w obrazie Andrzeja Bieńkowskiego z okresu stanu wojennego, kiedy czas uległ w Polsce spowolnieniu (ryc. 348). Kolejny, społeczny, ale równocześnie pejzażowy nurt w sztuce, to obrazy ukazujące polskie Powstanie Styczniowe, namalowane przez jego uczestnika Maksymiliana Gierymskiego (ryc. 349). Realizm pozwolił także oddać wiernie historyczne wydarzenia z przeszłości. Wzorem dla naszych mistrzów, Jana Matejki i Henryka Siemiradzkiego, był Austriak Hans Makart, który doskonale połączył akademizm z realizmem (ryc. 350). Obok realizmu i naturalizmu w XIX wieku zaczęła funkcjonować jego zabójcza konkurencja, czyli fotografia. Pierwsze fotografie były wykonywane na metalowych płytkach i od nazwiska swojego wynalazcy nazywano je dagerotypami (ryc. 351). Oprócz rejestracji rzeczywistości i fotografii

portretowej, fotografia starała się zastąpić obraz. Tworzono żywe obrazy, czyli układy złożone z rekwizytów i żywych modeli, naśladujące sceny historyczne lub mitologiczne a następnie je fotografowano. Niektórzy aktorzy, jak urodzona w Olsztynie Olga Desmond, zaczęli się specjalizować w takich żywych obrazach i wydawać je w formie fotograficznych pocztówek (ryc. 352). W momencie, kiedy opracowano negatywową wersję fotografii, starała się ona stworzyć do obrazów rzeczywistą konkurencję. Tutaj widzimy wykonaną przez Oscara Rejlandera odbitkę złożoną z trzydziestu negatywów, która naśladuje tradycyjny obraz akademicki (ryc. 353). W reakcji na wynalazek fotografii, kiedy jeszcze nie była kina, zaczęto malować ogromne panoramiczne, otaczające widza obrazy z naturalistyczną dekoracją tworzącą ich pierwszy plan. Jeden z takich obrazów, Panorama Racławicka jest pokazywana we Wrocławiu, w specjalnie dla niej wzniesionym budynku (ryc. 354). Obok panoram tworzono też gigantyczne obrazy. W ten sposób powstał największy obraz religijny na świecie, który został namalowany przez Jana Stykę. Można go teraz zobaczyć w Ameryce (ryc. 355).

Ryc. 334. Frederic Auguste Bartholdi. Statua Wolności, stal, miedź, wysokość 93m., 1886r., Liberty Island, Nowy Jork

Ryc. 335. Edgar Degas, Czternastoletnia tancerka, brąz, tiul, wysokość 98cm., 1881r., National Gallery of Art., Waszyngton

Ryc. 336. Leon Wyczółkowski. Natałka, brąz, wysokość 35cm., 1893r., Muzeum Narodowe, Kraków

Ryc. 337. Constantin Meunier. Doker, brąz, wysokość 48cm., 1893r., Royal Museums of Fine Arts, Bruksela

Ryc. 338. August Rodin. Mieszczanie z Calais, brąz, 210x190x140cm., 1995r., Calais

Ryc. 339. Wiera Muchina. Robotnik i kołchoźnica, stal, wysokość 24,5m., 1936r., Moskwa

Ryc. 340. Alina Szapocznikow. Stalin, gips, wysokość 170cm., 1953r.

Ryc. 341. Jan Stanisław Wojciechowski. Głowy II, glina, wielkość naturalna, 1972-1978r.

Ryc. 342. John Constable. Wivenhoe Park, olej, płótno, 56x101cm., 1816r., National Gallery of Art, Waszyngton

Ryc. 343. Gustaw Courbet. Śpiące, olej, płótno, 135x200cm., 1866r., Musée du Petit Palais, Paryż

Ryc. 344. Monika Plucińska. Pokój, wielkość naturalna, 1993r.

Ryc. 345. Aleksander Gierymski. Piaskarze, olej, płótno, 50x66cm., 1887r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 346. Aleksander Gierymski. Trumna chłopska, olej, płótno, 141x195cm., 1895r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 347. Józef Chełmoński. Babie lato, olej, płótno, 120×156cm, 1875r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 348. Andrew Wyeth. Świat Krystyny, tempera, płyta gipsowa, 82x121cm., 1948r., Museum of Modern Art, Nowy Jork

Ryc. 349. Andrzej Bieńkowski. Dom na wzgórzu, olej, płótno, 100x130cm., 1983r.

Ryc. 350. Maksymilian Gierymski. Patrol powstańczy, olej, płótno, 60x108cm., 1873r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 351. Hans Makart. Wejście Cesarza Karola V do Antwerpii w 1520 roku, olej, płótno, 520x952cm, 1878r., Kunsthalle, Hamburg

Ryc. 352. Louis-Jacques-Mande Daguerre. Martwa natura w pracowni, dagerotyp, 1837r.

Ryc. 353. Olga Desmond. Wieczorna piękność, pocztówka, 1908r.

Ryc. 354. Oscar Gustave Rejlander. Dwie drogi życia, fotomontaż, 40x80cm., 1857r., National Portrait Gallery, Londyn

Ryc. 355. Jan Styka, Wojciech Kossak i inni. Panorama Racławicka (fragment), olej, płótno, instalacja, całość 15x114m., 1894r., Muzeum Narodowe, Wrocław

Ryc. 356. Jan Styka Jan Stanisławski, Tadeusz Popiel, Zygmunt Rozwadowski. Golgota, olej, płótno, 15x60m., Forest Lawn Memorial Park, Glendale

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Impresjonizm i symbolizm

Wrażliwości oka
I wrażliwość duszy
Każdego tłumoka
Do żywego ruszy

W XIX wieku nie tylko sposób życia, ale także krajobraz uległ zmianie. Wypracowany w średniowieczu system uprawy roli, który pozwolił na zakładanie stałych miast i wsi, powoli odchodził w cień. Teraz poza wsiami powstają kolonie pojedynczych siedlisk i zabudowań. Gorsze gleby zalesiono monokulturami sosnowymi, a lepsze gleby oddano pod uprawy roślin przemysłowych. Część miast upada, ale część z nich intensywnie rozwija się w duże ośrodki przemysłowe. Problem szybko rozwijających się miast przemysłowych, w których warsztat pracy nie łączył się z mieszkaniem powoduje, że powstają nowe koncepcje ich rozplanowania. W 1882 roku Hiszpan Arturo Soria y Mata projektuje budowę osiedli mieszkaniowych w układzie liniowym. Takie osiedla, położone wzdłuż tras komunikacyjnych miały powstawać pomiędzy ośrodkami przemysłowymi tworząc przestrzenną strukturę miejską. Tę koncepcję próbuje w Polsce wdrożyć w latach 60. XX wieku architekt Oskar Hansen pod nazwą Linearnego Systemu Ciągłego. Zgodnie z tym systemem miały powstać spójne układy osadnicze rozpoczynające się od bloku mieszkalnego po zurbanizowaną strukturę obejmującą cały kraj. Anglik Ebenezer Howard proponuje w 1898 roku budowę zespołów liczących po siedem miast – ogrodów. Według jego pomysłu powstają w I połowie XX wieku, także w Polsce, liczne mieszkaniowe podmiejskie osiedla. Wreszcie w 1901 roku, kiedy robotnicy przyjęli postulat ośmiogodzinnego dnia pracy, francuski architekt Tony Garnier tworzy plany budowy miasta przemysłowego. Zgodnie z podziałem doby na trzy okresy: ośmiu godzin pracy, ośmiu godzin snu i ośmiu godzin wypoczynku, proponuje podział przestrzeni miasta na trzy strefy: strefę produkcji, strefę mieszkań oraz strefę wypoczynku i sportu. Według tych zasad, w połowie XX wieku, wybudowano w Polsce Nową Hutę. Te nowe idee urbanistyczne nie powstały spontanicznie, poprzedził je ferment intelektualny, a zrodziły przewartościowania, które dotykały także sztuki. Nowe koncepcje estetyczne zostały w tym czasie wywołane przez impresjonizm i symbolizm. Dzisiaj ta rewolucja jest mniej czytelna, bo została zatarta przez późniejsze ruchy awangardowe. Impresjonizm w XX wieku stał się sztuką popularną a symbolizm został symbolem szmiry przyćmionej przez nowoczesność. Ale późniejsze zmiany w sztuce, podobnie jak inne ruchy awangardowe też się zestarzały i odsłoniły dla nas znaczenie tego, pomijanego wcześniej, okresu. Impresjonizm i symbolizm na przełomie XIX i XX wieku były ruchami nowoczesnymi i takie też nosiły nazwy: Młoda Polska, Jugendstil, art nouvaux i podobne określenia w różnych językach. Nosił też nazwę modernizmu, który dopiero w końcu XX wieku odniesiono do okresu późniejszego.

Pod koniec XIX wieku eklektyzm i naturalizm już się opatrzyły i poszukiwano nowych, mniej zużytych form wyrazu. Impresjonizm nie przeciwstawiał się realizmowi. Wręcz przeciwnie, stanowił jego kontynuację, czasem sięgającą daleko wstecz. Obrazy uważanego za ojca impresjonizmu Eduarda Maneta, takie jak: *Śniadanie na trawie* (ryc. 357), stanowiły współczesną interpretację obrazu Giorgiona sprzed 350 lat (ryc. 358), a tego samego malarza: *Olimpia* (ryc. 360), nawiązywała do równie wczesnej, namalowanej przez Tycjana: *Wenus z Urbino* (ryc. 359). Te motywy okazały się trwal-

sze od samego impresjonizmu. Do *Olimpii* Maneta niedawno nawiązała w swojej pracy Katarzyna Kozyra w centralnym obrazie związanego z jej chorobą, tryptyku. Przedstawia na nim siebie w pozie z obrazu Maneta (ryc. 361).

Ryc. 357. Édouard Manet. Śniadanie na trawie, olej, płótno, 208x264cm., 1863r., Musée d'Orsay, Paryż

Ryc. 358. Giorgione. Koncert wiejski, olej, deska, 110x138cm., 1509r., Luwr, Paryż

Ryc. 359. Tycjan. Wenus z Urbino, olej, płótno, 119x165cm., 1534r., Galeria Uffizi, Florencja

Ryc. 360. Édouard Manet. Olimpia, olej, płótno, 130x190cm., 1863r., Musée d'Orsay, Paryż

Ryc. 361. Katarzyna Kozyra. Olimpia, fotografia barwna naklejona na płytę, 180,5x230cm., 1996r., Własność prywatna - depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

Prace impresjonistów, mimo odwoływania się do tradycji artystycznej, szły krok dalej, niż wcześniejsi buntownicy tacy, jak: francuscy artyści z grupy des Barbus, niemieccy Nazareńczycy, czy angielscy Prerafaelici. Nie odnosili się oni, jak ich poprzednicy, do

średniowiecznej poprawności i rzemieślniczej rzetelności w pracy artystycznej, w której każdy centymetr obrazu jest równie ważny i wymaga rzetelnego wykonania. Impresjonistów interesowała swoboda i wrażliwość na przemijającą teraźniejszość, pokazana w formie całościowej, widocznej od jednego rzutu oka. Zajmuje ich światło, kolor, sposób położenia farby, czyli zagadnienia warsztatowe i problemy formalne, które w panującym akademizmie zostały po wiekach akademickiego nauczania szczegółowo opracowane i uważane za umiejętności rzemieślnicze, nie podlegające dyskusji. Od połowy XVIII wieku, na dorocznych paryskich salonach wystawowych (*Salon de Paris*) pokazywano obrazy i rzeźby wykonane zgodnie z akademickimi zasadami, a oceniający i dopuszczający do wystawy jurorzy kierowali się oceną rzemieślniczej sprawności wykonanych prac i atrakcyjnością podjętego tematu. Przy tak postawionym kryterium poprawności artystycznej ideałem byłoby, gdyby pokazywane obrazy wyglądały tak, jakby wyszły spod pędzla jednego malarza, a różnił je tylko podjęty temat i format obrazu. Do połowy XIX wieku wydawało się, że sztuka nie jest owocem stanu ducha, ale wyuczoną sprawnością obrazowania. Mimo nawiązywania do klasycznego malarstwa, obrazy Maneta nie mieściły się w tej konwencji i zostały pokazane na stworzonym wówczas przez Napoleona III *Salonie Odrzuconych*. Impresjonizm, który oparł się ugruntowanym zasadom i postawił na indywidualną manierę stał się w wyniku tego kierunkiem rewolucyjnym, rozpoczynającym w sztuce nowoczesne myślenie. W poprzednim rozdziale pokazaliśmy, jak impresjonistyczni malarze odnowili rzeźbę. Podobnie była w sztuce ogrodowej. Francuski malarz Claude Monet założył ogród w Giverny (ryc. 362) i żył tam od 1883 roku przez 43 lata, malując w nim kwiaty, które sam posadził (ryc. 363). Wcześniej ogrody zakładali według przyjętych zasad ogrodnicy planiści. Teraz ich autorem został malarz. Także kwiaty, a właściwie kwitnące byliny, stały się głównym materiałem, z którego tworzyła swoje ogrodowe kompozycje Angielka Gertrude Jekyll. W wyniku jej aktywności na przełomie XIX i XX wieku powstała tradycja angielskich ogrodów kwiatowych (ryc. 364). Ta tradycja jest żywa do dzisiaj i na spuściznę Gertrudy Jekyll, powołują się takie współczesne projektantki ogrodów, jak Sarah Price (ryc. 365). Trzecim z ówczesnych przełomowych projektantów ogrodów, ale także budowli był Hiszpan Antonio Gaudi. U niego nie kwiaty, ale barwny, mozaikowy ornament był ozdobą tworzonych przez niego zarówno ogrodów, jak rzeźb i architektury (ryc. 366). W najuboższej dzielnicy Barcelony stworzył kończoną jeszcze dzisiaj katedrę, której wnętrze w swoim organicznym charakterze naśladowało wnętrze lasu (ryc. 367). W ten twórczy sposób okres, który nastąpił po eklektyzmie i realizmie, wprowadził do architektury i architektury krajobrazu jako istotne komponenty wrażliwość i kolor, a nie naśladownictwo istniejących form natury i kultury. Z tego myślenia zrodziła się, charakterystyczna dla XX wieku kompozycja abstrakcyjna. Podczas, gdy impresjonizm odnowił warsztat artystyczny, to symbolizm zwrócił uwagę na drugi z istotnych wyznaczników sztuki akademickiej, na treść dzieł, która w akademizmie również miała charakter konwencjonalny. W tym czasie Europejczycy znudzeni swoją sztuką szukali nowych podniet artystycznych poza Europą. Trudno było je tam znaleźć, bo kraje skolonizowane były traktowane z pogardą. Można było, jak robił to Paul Gauguin, zachwycać się w nich najwyżej egzotyką swobodnie rozebranych kobiet (ryc. 368). Jedynym, poza Europą i Ameryką krajem częściowo niezależnym, była Japonia, która w 1868 roku otworzyła dla Europejczyków swoje granice. Europejczycy zetknęli się tam z japońskimi ogrodami, których kompozycja nie naśladowała natury, ale była oparta na buddyjskiej tradycji braku rozdziału rzeczy materialnych pomiędzy ich istnieniem i

nieistnieniem. Ta tradycja pozwoliła japońskim twórcom ogrodów na przeniesienie do ich ogrodów w sposób symboliczny pomniejszonych form rzeczywistych. Równocześnie nadawano im własną, równoległą do rzeczywistej, formę. W ten sposób pagórek stawał się górą Fuji, a piasek oceanem. Taką górę możemy zobaczyć w starym japońskim ogrodzie Suizen-ji Jōju-en (ryc. 369). Ten nurt transformacji form naturalnych w ich ogrodowe odpowiedniki przyjął się w symbolizmie. W Polsce Franciszek Szanior w tworzonych przez siebie miejskich parkach przedstawiał rozdarty przez zaborców polski krajobraz prowadzony od źródeł tryskających z Baraniej Góry, poprzez meandrującą na nizinach Wisłę po jeziora Pomorza jako zespoloną w ogrodzie kompozycyjną całość (ryc. 370).

W XIX wieku najpopularniejsza była w Japonii sztuka drzeworytu, która rozwijała się tam od 1765 roku z wcześniejszego rzemiosła i osiągnęła w połowie XIX wieku szczyt rozwoju i popularności. Japończycy nie stosowali w swojej sztuce światłocienia, co jest podstawą sztuki europejskiej, ale posługiwali się wyrazistą miękką organiczną linią i charakterystycznymi dla drzeworytu płaszczyznami świetlistych barw (ryc. 371, 372). Podczas, gdy impresjoniści główny nacisk w swoich obrazach położyli na zestawienia barw, ówcześni moderniści zwrócili uwagę na widoczną w japońskich drzeworytach linię. Prowadząc wzrok wzdłuż takich płynnych linii można było łatwiej zawiązywać w obrazach akcję i angażować w nią emocje. Możemy to dostrzec w ilustracjach Anglika Aubreya Beardsleya (ryc. 373) i w zmysłowych obrazach Gustawa Klimta (ryc. 374), a nawet w prostych scenach rodzajowych Władysława Ślewińskiego (ryc. 375). Także rzeźba, która w impresjonizmie zyskała wrażliwą powierzchnię, ale nie utrzymała wyrazistej formy, wiele skorzystała z tradycyjnej rzeźby japońskiej, która mimo niewielkich rozmiarów była zwarta i konkretna. Takimi były miniaturowe zwierzęta wykonane przez Kaigyokusaia Masatsugu (ryc. 376). Podobnie zwarta forma jest obecna u norweskiego rzeźbiarza Vigelanda, który tworzył w Oslo wielofigurowe kompozycje (ryc. 377). Odzyskana jędrność rzeźby stopniowo odzyskuje miękkie linie cechujące *Niewolnicę* Laszczki (ryc. 378), czy *Opuszczoną* Ivana Meštrovića (ryc. 379), oraz płynne faktury charakterystyczne dla Medarda Rossa (ryc. 380) lub twardsze linie Xawerego Dunikowskiego (ryc. 381). Miękka, secesyjna linia charakteryzuje też dekorację architektoniczną i wystrój wnętrz (ryc. 382). Jednak ten okres zawieszenia pomiędzy romantyzmem i modernizmem szybko ewoluował i w meblach Karola Tichego widać już konstrukcyjne myślenie następnej epoki (ryc. 383). W malarstwie symbolizm często określał swoje zadania estetyczne poprzez podejmowane w obrazach tematy. One bardziej ewoluowały niż zagadnienia formalne, bo często w symbolicznych obrazach można było dostrzec akademickie wykształcenie ich twórców. W czasach, kiedy wszyscy epatowali się teorią psychoanalizy Zygmunta Freuda i jego teorią wszechobejmującego popędu płciowego, malarze tworzyli obrazy podejmujące temat tak rozumianego *Grzechu* (ryc. 384) lub *Szału uniesień* (ryc. 385). Były to obrazy poruszające wielu twórców. Obraz *Grzechu* tak opisał nasz poeta Jan Kasprowicz: *Wężowe jego kręgi opasują biodra rozlubieżnionej Boleści, a ona, wyprężywszy swe rozpustne ciało, nienasyconym oddycha pragnieniem.* Ten tekst jako reprezentatywny przykład towarzyszy biogramowi Kasprowicza w *Wikipedii* (Dembowski 2005). W symbolicznych obrazach kobiety przyjmowały formę pereł (ryc. 386) lub ptaków (387), a na nabrzeżnych skałach leżały upadłe demony (ryc. 388). Końcowy

okres symbolizmu, to już powiew nowej epoki, czyli próba powiązania przestrzeni w proste, geometryczne płaszczyzny, co widać na symbolicznym, religijnym obrazie Jacka Malczewskiego (ryc. 389).

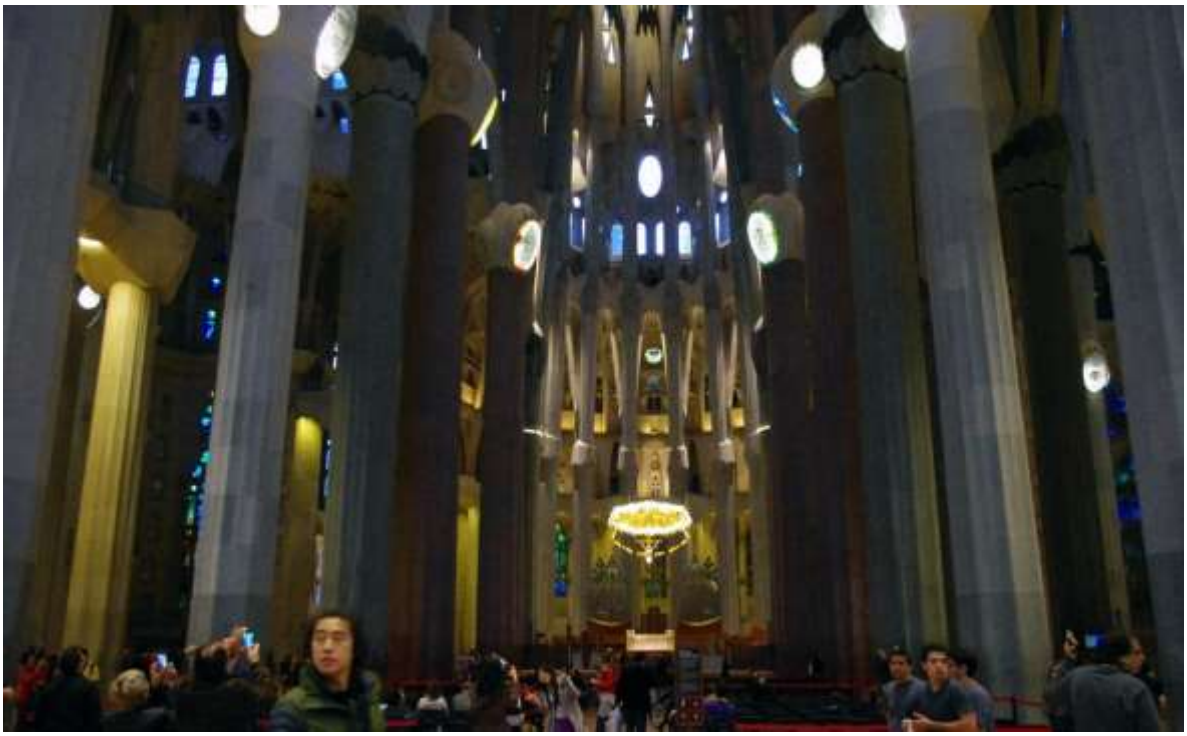
Ryc. 362. Ogród Moneta w Giverny

Ryc,. 363. Claude Monet, Nenufary, olej, płótno, 88x93cm., 1906r., Art Institute, Chicago

Ryc. 364. Gertrude Jekyll, Ogród w Manor Hause, 1908r., Upton Grey, fot. J. Rylke

Ryc. 365. Sarah Price. The Telegraph Garden. RHS Chelsea Flower Show, 2012r., Londyn, fot. J. Rylke

Ryc. 366. Antonio Gaudi. Smok przed wejściem do Parku Guel, 1903r., Barcelona, fot. J. Rylke



Ryc. 367. Antonio Gaudi. Sagrada Familia, wnętrze, 1883-1923r., Barcelona, fot. J. Rylke

Ryc. 368. Paul Gauguin. Nigdy więcej, olej, płótno, 50x116cm., 1897r., Courtauld Institute of Art, Londyn

Ryc. 369. Hosogawa Tadayoshi. Suizen-ji Jōju-en, 1632r., Kamamoto

Ryc. 370. Franciszek Szanior. Park Ujazdowski, 1893r., Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 371. Katsushika Hokusai. Widok góry Fudżi, drzeworyt, 1830r.

Ryc. 372. Utagawa Hiroshige. Idący w deszczu, drzeworyt, 25x37cm., 1833r.

Ryc. 373. Aubrey Beardsley. Ilustracja do *damy kameliowej* Aleksandra Dumas, 1894r.

Ryc. 374. Gustav Klimt. Judyta II, olej, deska, 178x46cm., 1909r., Galería Internacional de Arte Moderno, Wenecja

Ryc. 375. Władysław Ślewiński. Czesząca włosy, olej, płótno, 64x91cm., 1897., Muzeum Narodowe, Kraków

Ryc. 376. Kaigyokusai Masatsugu. Śpiący kot, kość słoniowa, 4x3cm., County Museum of Art., Los Angeles

Ryc. 377. Gustav Vigeland. Park Vigelanda, granit, 1906r., Oslo

378. Konstanty Laszczka. Niewolnica, marmur, wysokość 41cm., 1900r.

Ryc. 379. Medardo Rosso. Dziecko, wosk na gipsie, wysokość 46cm., 1892r.

380. Ivan Meštrović. Opuszczona, marmur, wysokość 58cm., 1907r.,

Ryc. 381. Xawery Dunikowski. Tchnienie, blacha miedziana, wysokość 127cm., 1903r., Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa

Ryc. 382. Victor Horta. Dom Tasselów, 1892r., Bruksela

Ryc. 383. Karol Tichy. Krzesło, 1909r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 384. Franz Stuck. Grzech, olej, płótno, 95x60cm, 1893r., Neue Pinakothek, Monachium

Ryc. 385. Władysław Podkowiński. Szał uniesień, olej, płótno, 310x275cm., 1894r., Muzeum Narodowe, Kraków

Ryc. 386. Kazimierz Stabrowski. Opowieść fal, 198x132cm., 1910r., Muzeum Narodowe w Warszawie

Ryc. 387. Mikhail Vrubel. Księżniczka łabędź, olej, płótno, 143cmx94cm., 1900r., Galeria Trietakowska, Moskwa

Ryc. 388. Mikhail Vrubel. Upadły demon, olej, płótno, 139x387cm., 1902r., Galeria Trietakowska, Moskwa

Ryc. 389. Jacek Malczewski. Pejzaż z Tobiaszem, olej, płótno, 76x97cm., 1904r., Muzeum Narodowe, Poznań

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Awangardy

W czasach awangardy
Nikt nie jest normalny
Możesz być faszystą
Albo komunistą

Mimo awangardowego charakteru awangardy, myślenie awangardowe było obecne już w modernizmie, rozumianym jako okres panowania secesji. Jednak wówczas w postawach awangardowych nie tworzono wprost nowej sztuki, odwoływano się do pretekstów. Mikalojus Čiurlionis, tworząc dzieła abstrakcyjne odwoływał się do muzyki, Antonio Gaudi do form występujących w przyrodzie. Rewolucja przemysłowa w XX wieku zrodziła nie tylko nowe społeczeństwo, ale także nowy typ kultury, typ kultury awangardowej. *Avant garde*, to pierwsza linia wojska, która dla umykającej ariergardy nie ma litości i jak *Raid* – silny środek owadobójczy – zabija na śmierć. XX wieczna awangarda, to nie tylko jej skrajna forma, czyli abstrakcja, ale również ekspresjonizm, który widzieliśmy wcześniej w obrazach Edvarda Muncha. Futuryzm poprzedzały społeczne w wyrazie rzeźby Medardo Rosso, a kubizm powoływał się na syntezy Paula Cezanna. Mimo takich zjawisk, zwiastujących jej pojawienie, awangardę cechowało radykalne zerwanie z tradycją i myślenie w nowy sposób. Najlepiej była do tego predestynowana architektura, ponieważ rewolucja przemysłowa wymagała zastosowania form właściwych dla nowych, wykorzystywanych już w budownictwie materiałów i technologii. Dlatego nowe, awangardowe formy architektoniczne przyjęto przede wszystkim przy budowie fabryk. Walter Gropius i Adolf Meyer w ten sposób zaprojektowali fabrykę obuwia. Posiadała ona ściany, które nie były już elementem konstrukcji, ale zostały na konstrukcji hali fabrycznej zawieszone, co pozwoliło doświetlić jej wnętrze (ryc. 390). Podobnie była wykonana szkieletowa konstrukcja nowego typu budowli, biurowców i galerii handlowych, takich jak budynek handlowo-biurowy Hansa Poelziga we Wrocławiu (ryc. 391). Także we Wrocławiu Max Berg zastosował żelbetową konstrukcję do wykonania wielkiej *Hali Stulecia* (ryc. 392). Co prawda pierwsze drapacze chmur powstały wcześniej w Chicago, ale Warszawa stała się miejscem budowy najwyższego, również konstrukcji żelbetowej, budynku w Europie i w całym rosyjskim imperium, czyli *Pasty* (ryc.393). Prawdziwa rewolucja nastąpiła jednak przy wznoszeniu nowoczesnych budynków mieszkalnych – miejskich willi, ponieważ tutaj czynnik estetyczny odgrywał podstawową rolę. Zgodnie z hasłem Adolfa Loosa – *ornament to zbrodnia* – zaprojektowana przez niego wiedeńska willa Rudolfa Steinera, ojca antropozofii i jednej z najważniejszych postaci tego okresu, była tych ozdób pozbawiona (ryc. 394). Kolejna z willi, zaprojektowana w Ameryce przez Franka Lloyda Wrighta (ryc. 395) była też zakomponowana w nowym stylu, mniej technicznym, ale opartym na kompozycji brył i płaszczyzn. Zaprojektowany przez niego w tym czasie biurowiec jest budynkiem bardziej zwartym i ma wyraz monumentalny (396). Podobny do willi Wrighta charakter ma willa zaprojektowana przez Roberta van 't Hoffa w Holandii, co świadczy o globalnym już zasięgu ruchów awangardowych (ryc. 397). Dążenie do geometryzacji przestrzeni nie ominęło też ogrodów, do których powróciły formy topiarne i symetria (ryc. 398).

Ryc. 390. Walter Gropius i Adolf Meyer. Fabryka obuwia Fagus, 1911r., Alfeld

Ryc. 391. Hans Poelzig. Budynek handlowo-biurowy, 1912r., Wrocław

Ryc. 392. Max Berg. Hala Stulecia, 1911r., Wrocław

Ryc. 393. Bronisław Brochwicz-Rogoyski, PASTa, wysokość 51m., 1906r., Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 394. Adolf Loos. Dom Rudolfa Steinera, 1910r., Wiedeń

Ryc. 395. Frank Lloyd Wright. Biurowiec Larkina, 1906r., Nowy Jork

Ryc. 396. Frank Lloyd Wright. Willa Allenów, 1915r., Wichita

Ryc. 397. Robert van't Hoff. Willa Henny, 1914r., Huis ter Heide, Utrecht

Ryc. 398. Cecil Ross Pinsent. Villa I Tatti, 1909r., Florencja

Właściwa rewolucja awangardowa rozegrała się w obszarze rzeźby i malarstwa, które były traktowane jako właściwa przestrzeń do eksperymentów formalnych. Oprócz architektury, która przez swoje uwarunkowania techniczne skupiła się na rozwiązaniach prostych i pozbawionych dekoracji, tworząc czytelny obraz myślenia awangardowego; pozostałe dyscypliny przestały przestrzegać swoich odrębności, bardziej skupiając się na tożsamości poszczególnych, reprezentowanych w awangardzie kierunków. Najpopularniejszy z nich był kubizm, który odszedł od przedstawienia rzeczywistości w tradycyjnym układzie perspektywicznym, w kierunku odwzorowania jej w geometrycznej stylizacji i artystycznej wersji rzutów Monge'a. Łatwiej niż w malarstwie można było tego dokonać w rzeźbie, która posiada trzy wymiary. Stąd popularność całującej się pary zamkniętej w formie sześciennej rzeźby Constantina Brâncușiego (ryc. 399). Później sam Brâncuși odszedł od kubizmu w kierunku abstrakcji. Forma określona przez akustyczne wymogi gitary wydała się w tym czasie szczególnie atrakcyjna. Dlatego oddawana była często w obrazach kubistycznych gitara. Starano się wydobyć z jej akustycznego kształtu formę czysto przestrzenną. Tak traktowana forma gitary najpierw była przez Pabla Picassa konstruowana z kartonu, wreszcie wykonana z blachy (ryc. 400). Kubizm był kierunkiem zainicjowanym we Francji, chociaż jego czołowi przedstawiciele, Pablo Picasso i Juan Gris byli Hiszpanami. Nieco innym, równoległym do kubizmu kierunkiem awangardy był włoski futuryzm. Podczas, gdy kubiści zgłębiali tajemnice przestrzeni, futurystów interesował ruch lub inaczej przestrzeń zmieniająca się w czasie. Można to zobaczyć w rzeźbie przedstawiającej idącego człowieka (ryc. 401). Widzimy, co zafascynowało w jego ruchu Umberta Boccioniego. Nieco inaczej, mniej brutalnie, ten ruch jest zaobserwowany u innego awangardowego artysty Marcela Duchampa (ryc. 402). Jeszcze inaczej, subtelniej i delikatniej widzi to ponad pół wieku później, nawiązujący do obrazu Duchampa, Gerhard Richter (ryc. 403). Zarówno kubizm, jak futuryzm, mocno oddziałały na innych współczesnych rzeźbiarzy, co można dostrzec w rzeźbie – au-

toportrecie Xawerego Dunikowskiego z 1916 roku (ryc. 404). Trzecim obok kubizmu i futuryzmu, awangardowym kierunkiem był w tym okresie ekspresjonizm. Rozpoczął go jeszcze w XIX wieku Norweg Edvard Munch. W ekspresjonizmie starano się wydobywać z rzeczywistości te formy i barwy, które ze zdarzeń pozwalają osiągnąć maksimum oddziaływania, pełnię ekspresji. Najbardziej odcisnął się ekspresjonizm na sztuce niemieckiej (ryc. 405), w której tradycja silnego wyrazu istniała już od pięciuset lat, od czasów Matthiasa Grünewalda (ryc. 406). Ekspresjonizm występował także poza Niemcami, w krajach podlegających równie silnym zmianom. Można je odnaleźć zarówno w Polsce (ryc. 407), jak u artysty ormiańskiego Martirosa Saryana (ryc. 408). Radykalna awangarda poszła jeszcze dalej, zrezygnowała z przedstawiania rzeczywistości tworząc sztukę abstrakcyjną. Grunt był już przygotowany przez malującego muzykę Čiurlionisa, ale Wasyl Kandinsky wykonał swoją akwarelę w formie abstrakcji celowo, nadając swoim emocjom formę nie nawiązującą do świata zewnętrznego (ryc. 409). Dopiero w kolejnych obrazach porządkuje swoje odczucia w bardziej geometryczne kształty, które nadał w tym czasie abstrakcji František Kupka , tworząc formy abstrakcyjne w porządku rytmicznym, nie tylko płaskie (ryc. 410), ale równolegle także geometryczne formy przestrzenne. W tym czasie z pierwszych technicznych prób, obok fotografii, rozwinęły się nowe techniki obrazowania, takie jak film. Pierwszą gwiazdą filmową była Polka, Pola Negri, chociaż stylistycznie w *Niewolnicy zmysłów* bliższa była jeszcze poprzedniej epoce (ryc. 411). Starsza z nowoczesnych technik odwzorowania rzeczywistości, fotografia, sięgnęła już, podobnie jak malarstwo i rzeźba, po motywy o charakterze abstrakcyjnym (ryc. 412).

Ryc. 399. Constantin Brâncuși . Pocałunek, kamień, 28x26x22cm., 1907r., Muzeum Sztuki, Krajowa

Ryc. 400. Pablo Picasso. Gitara, blacha, 78x35cm., 1912r., Museum of Modern Art., Nowy Jork

Ryc. 401. Umberto Boccioni. Jedyna forma ciągłości w przestrzeni, brąz, 126x89x41cm, 1913r., kolekcja G. Mattioli, Mediolan

Ryc. 402. Marcel Duchamp. Akt schodzący po schodach nr 2, olej, płótno, 147x89cm., 1912r., Museum of Art., Filadelfia

Ryc. 403. Gerhard Richter. Ema, olej, płótno, 200x130cm., 1966r., Ludwig Museum, Kolonia

Ryc. 404. Xawery Dunikowski. Autoportret (Idę ku słońcu), drewno polichromowane, 243x170x80cm, 1916-1917r., Muzeum Rzeźby im. Dunikowskiego, Warszawa

Ryc. 405. Erich Heckel. Stojące dziecko, drzeworyt, 43x32cm., 1910r.,

Ryc. 406. Matthias Grünewald. Ukrzyżowanie, olej, deska, 196x152cm., 1526r., Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe.

Ryc. 407. Wojciech Weiss. Promienny zachód słońca, tempera, płótno, 61x81cm, 1900r., Muzeum Narodowe, Poznań

Ryc. 408. Martiros Saryan. Biegnący pies, tempera, tektura, 56x68cm., 1909r., Martiros Saryan Museum, Erewań

Ryc. 409. Wasyl Kandinsky. Bez tytułu, akwarela, 50x65cm., 1910r., Centre Georges Pompidou, Paryż

Ryc. 410. František Kupka. Pionowe płaszczyzny I, olej, płótno, 150x94cm., 1912r., Centre Georges Pompidou, Paryż

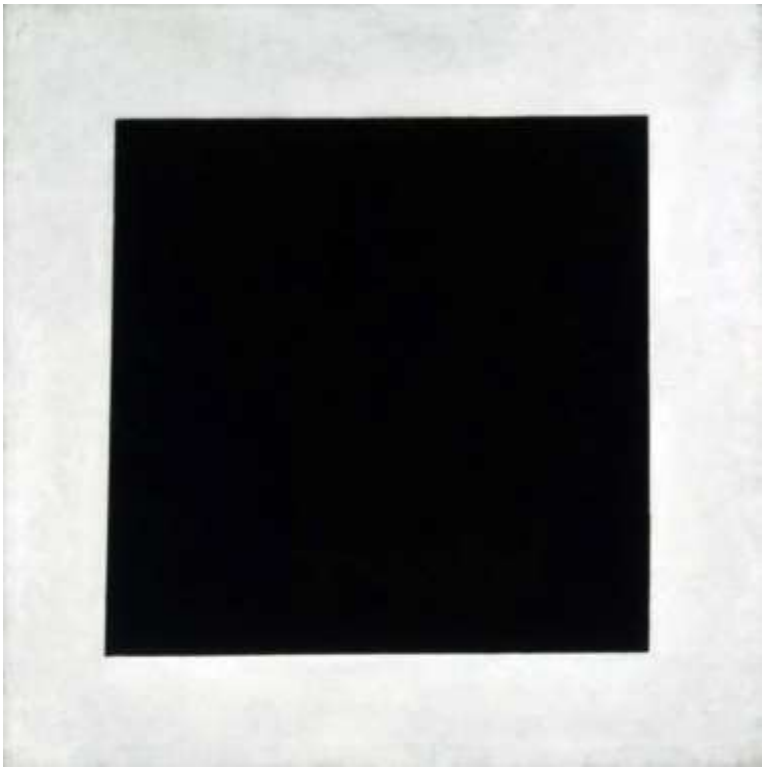
Ryc. 411. Pola Negri (Apolonia Chałupiec) w filmie Niewolnica zmysłów, 1914r.

Rys. 412. Paul Strand. Cienie ganku, odbitka srebrowa, 33x24cm., 1915r.

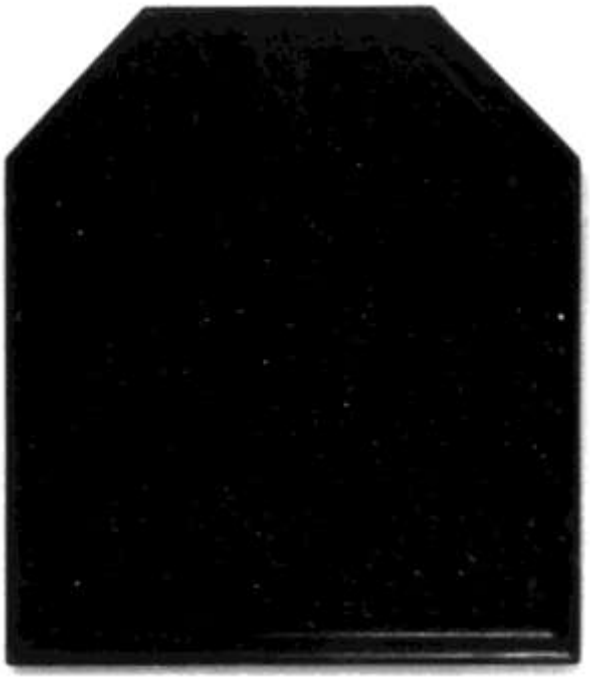
Myślenie abstrakcyjne, po tym pierwszym, pionierskim okresie, stało się głównym punktem odniesienia awangardy. Jednym z twórców awangardy, który oddziałał na sztukę całego XX wieku był Marcel Duchamp. Jego *Schodząca ze schodów* nawiązywała do kubizmu i futuryzmu, ale zupełnie nowym, konceptualnym dziełem był przedmiot znaleziony, czyli koło rowerowe (ryc. 413), przedmiot codzienny, przez twórcę przeniesiony w obszar sztuki. Drugim artystą, który zdecydowanie zamknął ten pionierski okres był Kazimierz Malewicz. Jak opowiadała mi babcia, na początku XX

wieku w Rosji kubizm był tak mocno zakorzeniony, że na wernisaże przychodzili artyści z namalowanymi na twarzach geometrycznymi wzorami. Malewicz zamknął fazę kubizmu swoim suprematyzmem, którego znakiem był czarny kwadrat na białym tle. Jak oglądałem ten obraz w paryskim Centrum Pompidou, był to najlepiej z całej prezentowanej kolekcji namalowany obraz (ryc. 414). Kazimierz Malewicz oddziałał na kolejne fale awangardy, które doceniły siłę czarnej barwy. Marek Konieczny, przez nawiązanie do kształtu polskich portretów trumiennych, nadał mu, w trudnych latach stanu wojennego wyraz epitafium (ryc. 415). Joanna Krzysztoń z tej czerni uczyniła podstawową materię swoich obrazów, wydobywając z niej całą paletę barw (ryc. 416). Nowe kierunki, zgodnie z umieszczonym na początku rozdziału wierszykiem, poparły zmiany zachodzące nie tylko w kulturze, ale także w polityce. Futuryści ochotniczo wzięli udział w pierwszej światowej wojnie. Boccioni zginął w trakcie przygotowań do niej. Jeden z futurystów stworzył obraz *Pułapki wojenne* (ryc. 417), a później przyłączył się do ruchu faszystowskiego. Podobnie w Rosji wyznający suprematyzm El Lissitzky zaangażował się w komunizm. Tutaj jego agitacyjny plakat (ryc. 418). Jak wiemy, po krótkim okresie fascynacji, komunistyczni i faszystowscy politycy, zrezygnowali z współpracy ze sztuką zdegenerowaną, stawiając na sprawdzone, tradycyjne wzory dla propagandy i agitacji. Wspierali tylko awangardę, czyli sztukę według nich zdegenerowaną w krajach nie dotkniętych czerwoną i brązową zarazą. Ten okres, mimo jego wpływu na sztukę następnego półwiecza, pozostawił niewiele dzieł, a te które istnieją, to przeważnie później wykonane repliki, kiedy te wczesne poszukiwania formalne zyskały również na wartości materialnej

Ryc. 413. Marcel Duchamp. Koło rowerowe, 1913r.



Ryc. 414. Kazimierz Malewicz, Czarny kwadrat na białym tle, olej, płótno, 80x80cm., 1913r., Galeria Trietiakowska, Moskwa



Ryc. 415. Marek Konieczny. Epitafium, olej, płyta, 76x64cm., 1985r.

Ryc. 416. Joanna Krzysztoń. Bez tytułu, akryl, płótno, 150x200cm, 2015r.

Ryc. 417. Giacomo Balla, Pułapki wojenne, olej, płótno, 115x175cm., 1915r., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rzym

Ryc. 418. El Lissitzky, Plakat propagandowy, litografia, 1919r., Museum of Fine Arts, Boston

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Sztuka pomiędzy wojnami

Wojna się skończyła
Więc umoczmy ryła
Choć zbrodnie wokoło
Bawmy się wesoło

Już pisząc o awangardzie musiałem zrezygnować z całościowego ujęcia okresu jej narodzin. Już impresjonizm postawił na indywidualizm, który stał się charakterystyczną cechą dla kolejnych okresów. Artyści, żeby mieć większą siłę przebicia przez opór strażników tradycyjnej estetyki, już w okresie awangardy zaczęli tworzyć grupy artystyczne i pisać stosowne manifesty. Wojna, mimo, że ze sztuką ma niewiele wspólnego, stała się wyraźną granicę nie tylko dla społecznej świadomości, ale także w sztuce, bo młodzi artyści przeszli w okopach surową szkołę życia. Obok awangardy, w okresie międzywojennym zaistniał oficjalny nurt w sztuce dekoracyjnej, nazwany od przełomowej wystawy sztuki dekoracyjnej w Paryżu (l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes), stylem *art déco*. Łączył on różne tendencje sztuki awangardowej, ale jako owoc kompromisu miał niewielki wpływ na rozwój wielu rodzących się kierunków awangardowych. Czołowa reprezentantka stylu *art déco* Tamara Łempicka, chociaż jest najwyżej z polskich twórców, także w wymiarze finansowym cenioną w świecie artystką, jest w naszej krytyce artystycznej pomijana. Na jej obrazach można zobaczyć, jak zmieniła się w stosunku do początków XX wieku moda i pozycja społeczna kobiet (ryc. 419). Poza tym oficjalnym nurtem w sztuce, istniało wiele awangardowych odrębnych, często wrogo się do siebie odnoszących nurtów. Ważniejsze z nich, to po pierwsze, kontynuujące tendencje zachodniego kubizmu i futuryzmu: formizm i rytm; po drugie pochodne wschodniego konstruktywizmu grupy: praesens, blok i unizm. Oprócz tego istniało wiele, luźno związanych z awan Gardą stowarzyszeń: bractwo św. Łukasza, loża wolnomularska, szczep rogate serce, kapiści, wreszcie poznańscy ekspresjoniści, szkoła warszawska i grupa krakowska. Te grupy były cenione przede wszystkim w Polsce. Oprócz nich funkcjonowali w Polsce artyści, którzy byli członkami grup międzynarodowych oraz cenieni przez establishment tradycyjni realiści, tacy, jak Kossakowie. W innych krajach ten obraz był jeszcze bogatszy. Stąd konieczność skupienia się na kierunkach o charakterze bardziej uniwersalnym, międzynarodowym. Wyróżniłem tu: sztukę narodową, sztukę poszerzonej świadomości, sztukę ekspresyjną, sztukę abstrakcyjną, sztukę funkcjonalną, wreszcie sztukę w stylu art déco.

Ryc. 419. Tamara de Lempicka. Dziewczyna w zieleni, olej, płótno, 62x45cm., 1927r., Centre Pompidou, Paryż

Sztuka narodowa. W większości krajów sztuka narodowa kształtowała się wcześniej, ale w Polsce mogła w pełni zaistnieć dopiero po odzyskaniu przez nią niepodległości. Co prawda, już pod koniec XIX wieku Stanisław Witkiewicz postulował wprowadzenie w Polsce jako stylu narodowego, stylu zakopiańskiego. Jednak początkowo ten styl nie wyszedł poza Zakopane. Dopiero w 1923 roku Kazimierz Skórewicz wybudował w tym stylu, obok przebudowanej dla polskiego prezydenta w stylu dworkowym rezydencji carskiej, kaplicę prezydencką w Spale (ryc. 420). Jednak styl zakopiański, oparty na konstrukcji drewnianej, nie nadawał się do upowszechnienia w dużym, dążącym do nowoczesności, kraju. Stąd pałac prezydencki w Wiśle był już nowoczesną rezydencją nawiązującą do tradycji polskiego renesansu (ryc. 421). Właściwy styl narodowy, łączący ludowość z nowoczesnością, opracował dopiero bratanek Stanisława Witkiewicza, Jan Witkiewicz Koszyc, twórca budynku Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie (ryc. 422). Sztuka narodowa w tym okresie koncentrowała się na zagospodarowaniu miejsc pamięci, rozumianej jako miejsca koncentracji pamięci przez podzielone przez zaborców środowiska. Architekt Romuald Gutt i architekta krajobrazu Alina Szolzówna zaprojektowali w wyniku konkursów miejsca pamięci Józefa Piłsudskiego w Zułowie, gdzie się urodził i w Krakowie, gdzie poświęcono mu usypany wcześniej kopiec. Jednak największe znaczenie miało dla stylu narodowego w architekturze krajobrazu założenie parku w miejscu urodzin Fryderyka Chopina, w Żelazowej Woli. Chociaż ten ogród został zaprojektowany w relacji do muzyki kompozytora, to został zrealizowany już w nowym, architektonicznym, opartym na sekwencji wnętrz, stylu (ryc. 423). W rzeźbie i w malarstwie styl narodowy stanowił połączenie kubizmu i futuryzmu w jeden, oparty na rytmie styl, powszechnie nazywany formizmem. W rzeźbie głównym przedstawicielem tego stylu był Jan Szczepkowski, który na wspomnianej wystawie paryskiej otrzymał za swoją płaskorzeźbę grand prix, czyli główną nagrodę (ryc. 424). Później ozdabiał płaskorzeźbami gmach polskiego sejmu. Przed pawilonem polskim na tej samej wystawie stała rzeźba Henryka Kuny o nazwie *Rytm* (ryc. 425), nawiązująca do ugrupowania artystycznego o tej samej nazwie. Wcześniej ta rzeźba była wykonana z hebanu, w Paryżu postawiono jej wersję z marmuru, późniejsza, z mosiądzu, jest do dzisiaj do obejrzenia w warszawskim parku Paderewskiego. W malarstwie styl narodowy prezentowała Zofia Stryjeńska, laureatka czterech grand prix na paryskiej wystawie: za malarstwo, plakat, tkaniny i ilustracje (ryc. 426). Obowiązkowym elementem wystroju polskiego wnętrza była też w tym czasie makata, której ludowy wzór doskonale harmonizował z postkubistycznym rytmem wystroju nowoczesnych wnętrz mieszkalnych (ryc. 427). Podobnie wyglądał, charakterystyczny dla tego stylu, mocno cięty, ekspresyjny polski drzeworyt. Przykładem może tu służyć drzeworyt Władysława Skoczylasa, przedstawiający zakopiańskich zbójników (ryc. 428). Formizm został przyjęty jako reprezentacyjny styl narodowy, ponieważ a sposób celowy wiązał naszą kulturę z zachodem i przeciwstawiał się wpływom kulturowym państw zaborczych, reprezentowanych przez: niemiecki ekspresjonizm, rosyjski konstruktywizm i austriackie wpływy symbolizmu i secesji. Trzeba było scalić państwo z trzech zupełnie różnych krajobrazów: równin zaboru rosyjskiego, wyżyn zaboru austriackiego oraz jezior i morza z zaboru pruskiego. W latach dwudziestych, jadąc z południa na północ Polski trzeba było prze-

jeżdżać z lewej strony drogi na prawą, bo w Galicji obowiązywał jeszcze austriacki ruch lewostronny.

Ryc. 420. Kazimierz Skórewicz. Kościół MB Królowej Korony Polskiej, 1923r., Spała

Ryc. 421. Adolf Szyszko-Bohusz. Pałac prezydenta, 1929r., Wisła

Ryc. 422. Jan Witkiewicz Koszyc. Szkoła Główna Handlowa, budynek A, 1925r., Warszawa

Ryc. 423. Franciszek Krzywda-Polkowski. Park muzeum Chopina, 1938r., Żelazowa Wola, fot. J. Rylke

Ryc. 424. Jan Szczepkowski. Boże Narodzenie, drewno, 116x114cm., 1925r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 425. Henryk Kuna. Rytm. 1922-1925r., marmur, fot. Auguste Léon

Ryc. 426. Zofia Stryjeńska – Pory Roku, Korowód Miesięcy – Światowa Wystawa w Paryżu 1925r. (fragment)

Ryc. 427. Zofia Stryjeńska. Kilim, 1926r., Gliniany.

Ryc. 428. Władysław Skoczylas, Taniec zbójników, 1919r., Muzeum ASP, Warszawa

Sztuka poszerzonej świadomości. Symbolizm, który dominował na przełomie wieków, rozwinął wiele gnostycznych koncepcji rozwoju duchowego, między innymi teozofię. Jak wiele ruchów nowoczesnych w 1913 roku powstało z teozofii *Towarzystwo Antropozoficzne*, założone przez Rudolfa Steinera i odwołujące się do rzeczywistości alternatywnej. Wypracowało w toku rozwoju własne szkolnictwo, sztukę, w tym architekturę, rolnictwo, medycynę a nawet gimnastykę. Ten kierunek dziś stał się kierunkiem bardziej konserwatywnym niż awangardowym, ale w sztuce utrzymał znaczne wpły-

wy. W architekturze preferował płynne linie, wobec przyrody bliskość ziemi (ryc. 429), w sztukach pięknych symbolizm przeplatał się z abstrakcją, w fotografii i filmie reprezentuje synkretyzm. W 2011 roku widziałem w Pradze wystawę związanych z antropozofią artystów, w tym wyszczególnionych na plakacie wielką czcionką znanych współczesnych artystów, takich jak: Joseph Beuys, Tony Cragg, Olafur Eliasson, Anish Kapoor, Mario Merz, Giuseppe Penoni i Karel Malich. Tutaj jedna z realizacji Josepha Beuysa (ryc. 430).

Ryc. 429. Beata J. Gawryszewska, Goła ziemia, działanie, 2009r., Kolibki

Ryc. 430. Joseph Beuys. Paczka, instalacja, 2x4x10m., 1969r.

Innym, już ściśle związanym ze sztuką, kierunkiem był anarchizujący, założony w Zurychu w 1916 roku i prowadzony przez Hugo Balla (ryc. 431) oraz Emmę Hennings, *Cabaret Voltaire*. Działalność tego kabaretu była oparta na spontaniczności i empatyczności. Dzisiaj zaliczylibyśmy ją do sztuki procesualnej (ryc. 432). W tym kabarecie zrodził się ruch *dada*, który istniał jeszcze po I wojnie światowej, stopniowo przekształcając się w surrealizm. Ruch *dada* bardziej skupiał się na przypadkowości i spontaniczności, czyli na strumieniu świadomości, do którego odwoływali się później artyści *Fluxusu*. Surrealizm bardziej systematycznie penetrował strumień płynący z pokładów podświadomości. Artystą, który był jednym z założycieli *Cabaretu Voltaire*, kontynuował działalność w ruchu *dada*, a następnie zajmował ważną pozycję w grupie surrealistów, był Hans Arp (ryc. 433). Pisał on później: *pozwoliłem na to, by fortece sztuki zostały zalane marzeniami. Marzenia są potężniejsze od bomb atomowych. Czym są loty samolotów ponaddźwiękowych w porównaniu z lotami świętych, marzycieli i poetów?* [Elger 2008, s. 32]. Tworzone przez niego organiczne formy wpłynęły na moje prace, przy wykonywaniu których, w latach 70. XX wieku również

uruchamiałem za pomocą medytacji swoją podświadomość (ryc. 434). Kolejnym z artystów, który funkcjonował tak w kabarecie *Voltaire*, jak w ruchu *dada* i wśród surrealistów był Max Ernst, bardziej literacki niż Arp. W pierwszym okresie tym ruchom kibicował także Giorgio de Chirico, uważany w swoich post katastroficznych pejzażach za prekursora surrealizmu (ryc. 435). Surrealizm funkcjonował też później. W Polsce realizował jego idee pod koniec XX wieku Zdzisław Beksiński (ryc. 436). Bardzo mocno surrealizm zaznaczył także swoją obecność w katastroficznych opowieściach snutych w obrębie fotografii (ryc. 437), filmu i w grafice wykorzystywanej przy tworzeniu gier komputerowych (ryc. 438).

Ryc. 431. Hugo Ball podczas występu w Cabaret Voltaire, fot. 71x40cm., 1916r.

Ryc. 432. August Sander. Dadaista Raoul Hausmann, fot. 25x18cm., 1928r.

Ryc. 433 Hans Arp. Samorozpuszczalna powłoka, wapień, 26x41x22cm., 1936r.

Ryc. 434. Jan Rylke. Tsie-Ju, gips, skóra, akryl, 1973r.

Ryc. 435. Giorgio de Chirico. The Red Tower. Olej, płótno, 74x100cm., 1913r., Guggenheim Museum, Nowy Jork

Ryc. 436. Zdzisław Beksiński. Bez tytułu, olej, płyta, 73x87cm., 1975r.

Ryc. 437. Philippe Halsman. Dali Atomicus, odbitka srebrowa, 27x33cm., 1948r., Museum Ludwig, Kolonia

Ryc. 438. Adam Adamowicz, Natalia Smirnova. Fallout 3, grafika do gier, 2008r.

Sztuka ekspresyjna. Ekspresjonizm, chociaż jak wspomniałem swoje korzenie ma wczesne, sięgające twórczości Vincenta van Gogha, Edvarda Muncha i Egona Schiele, to przede wszystkim ruch związany z niemiecką Republiką Weimarską i niemieckim komunizmem. W mniejszym stopniu odnajdywał się w malarstwie (ryc. 439), bardziej funkcjonował w drukach propagandowych (ryc. 440) i gwałtownie po dojściu do władzy Hitlera zakończył w Niemczech swoją działalność. W Poznaniu zawiązała się w tym czasie grupa ekspresjonistów Bunt, do której należał malarz Jerzy Hulewicz (ryc. 441) i rzeźbiarz August Zamoyski (ryc. 442). Niezależnie od nich, jednym z aktywnych i popularnych artystów - ekspresjonistów był Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy. Prowadził on firmę portretową, w której wykonywał niektóre z ekspresyjnych portretów pod wpływem używek i narkotyków (ryc. 443). W latach 60. na bazie abstrakcji gestu, która rozpowszechniła się po wojnie w malarstwie i penetrowała emocje towarzyszące procesowi twórczemu, ekspresjonizm pojawił się również w rzeźbie. W Polsce reprezentowali go Henryk Morel (ryc. 444) i Władysław Hasior (ryc. 445). Za-

chodnie Niemcy w ramach wewnątrzniemieckiego kulturkampfu rozpropagowali nowy ruch, określany jako nowy ekspresjonizm lat 60tych (ryc. 446). Znalazł on odzew także w Polsce pod nazwą nowej figuracji (ryc. 447). Po dwudziestu latach Niemcy ponownie uruchomili ekspresjonizm jako tzw. ruch Neue Wilde. Jednym z jego przedstawicieli był Georg Baselitz, tworzący odwrócone obrazy (ryc. 448). Ekspresjonizm przeniósł się także poza Europę. Najbardziej znanymi jego przedstawicielami w Ameryce stali się meksykańscy komuniści: Diego Rivera, David Alvaro Siqueiros i José Clemente Orozco. Równie ekspresyjny, chociaż mniej polityczny był meksykański malarz Rufino Tamayo, odwołujący się do indiańskiej tradycji (ryc. 449). Meksykańscy artyści tworzący monumentalne murale zainspirowali artystów graffiti. Dzisiaj najpopularniejszym twórcą graffiti jest Banksy (ryc. 450). Ekspresjonizm, to także grafika i fotografia. Czerń i biel tych mediów wzmaga ekspresję. Widać ją w drzeworytach Käthe Kollwitz (ryc. 451) i reporterskich wojennych fotografiach Roberta Capy (ryc. 452).

Ryc. 439. Jeanne Mammen, Showgirls, olej, tektura, 1928r.,

Ryc. 440. John Heartfield. Wojna i zwłoki - ostatnia nadzieja bogatych, wklęsłodruk na papierze gazetowym, 38x55cm., 1932r., SFMOMA, Nowy Jork

Ryc. 441. Jerzy Hulewicz. Leda z łabędziem, olej, płótno, 90x100cm., 1928r., Muzeum Narodowe, Warszawa

Ryc. 442. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Portret Heleny Białynickiej-Birula, pastel, 65x50cm., 1927r. Muzeum Sztuki, Łódź

Ryc. 443. August Zamoyski. Portret Louisa Marcoussisa, brąz, wysokość 29cm, 1923r.

Ryc. 444. Henryk Morel. Domy IV, żelazo, guma, 1966r., Muzeum Sztuki, Łódź

Ryc. 445. Władysław Hasior. Płonące ptaki - tym, którzy walczyli o wolność tych ziem, żelazo, ogień, 1977-1980r., Koszalin

Ryc. 446. Rainer Fetting. Kolejne morderstwo na Anvil II, akryl, płótno, 270x380cm, 1979r., National Gallery of Victoria, Melbourn

Ryc. 447. Marek Sapetto. Chór męski. Wersja II, olej, płótno, 1973r.

Ryc. 448. Georg Baselitz. Siedem razy Paula, 195x172cm., olej, płótno, 1987r., Museum Frieder Burda, Baden-Baden

Ryc. 449. Rufino Tamayo. Zwierzęta, olej, płótno, 76x102cm., 1941r., MoMA, Nowy Jork

Ryc. 450. Banksy. 2018r., Port Talbot

Ryc. 451. Käthe Kollwitz, Autoportret, drzeworyt, 15x16cm., 1922r.

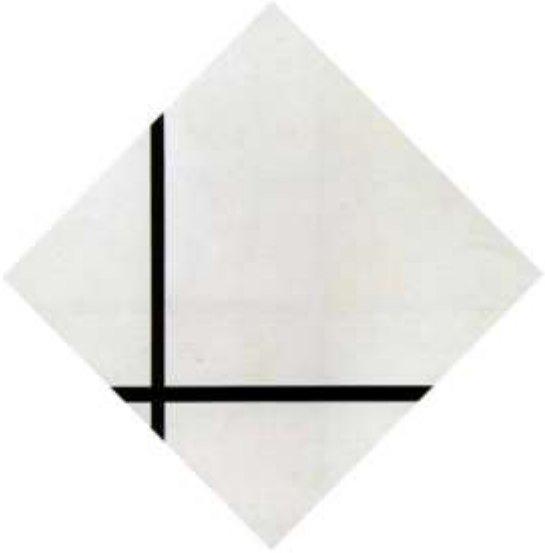
Ryc. 452. Robert Capa. Śmierć republikańskiego żołnierza, odbitka srebrowa, 25x34cm., 1936r,

Sztuka abstrakcyjna. Po okresie prób awangardowych, obok stylu art déco, do którego można zaliczyć też nasz styl narodowy, ukształtował się w okresie międzywojennym styl oparty na formule czysto abstrakcyjnej. Z art déco łączyło go wykorzystanie rytmu jako istotnego elementu przy tworzeniu kompozycji, chociaż niektóre z nurtów abstrakcji budowały zamiast rytmicznej, zrównoważoną kompozycję klasyczną. W pierwszym okresie można wyróżnić w sztuce, opartej na myśleniu abstrakcyjnym, dwie formacje: zachodnią, zdominowaną przez holenderską grupę De Stijl i wschodnią, powiązaną z rosyjskim konstruktywizmem. Grupa zachodnia opierała się na inspiracji religijnej lub wręcz metafizycznej, dążąc do czystej formy, która miała odpowiadać jasności abstrakcyjnego myślenia. Grupa wschodnia dążyła do przebudowy świadomości. Do tego celu miały prowadzić, wraz z postulowaną przez komunizm i faszyzm rewolucją społeczną, nowe formy obrazowania. Przewodzili tej grupie rosyjscy konstruktywiści. Abstrakcjoniści zachodni starali się ograniczyć elementy kompozycji do linii prostych i prostokątnych płaszczyzn zestawionych w układach ortogonalnych. Także paleta kolorów oprócz czerni i bieli miała być ograniczona go podstawowej triady barw. Jednym z pierwszych przykładów artefaktów w ten sposób uformowanych był fotel Gerrita Thomasa Rietvelda z 1918 roku (ryc. 453). Także on jest autorem willi zbudowanej zgodnie z tymi zasadami (ryc. 454). Za czołowego przedstawiciela grupy De Stijl uważa się jednak malarza Pieta Mondriana, który puryzm tego ruchu doprowadził do form modelowych (ryc. 455). Abstrakcjoniści wschodni opierali się na myśli Wasyla Kandinskiego, że każda forma jest uzewnętrznieniem treści wewnętrznych [Kowalska 1989, s. 58]. Podobnie, jak Mikalojus Čiurlionis Kandinski w swoich poszukiwaniach abstrakcyjnych odwoływał się do muzyki, stąd ich dzieła posiadały płynną, nastrojową formę. Krok dalej poszedł Malewicz, wprowadzający w treść obrazu element uczucia. Sztuka miała wywoływać emocje prowadzące do budowy nowej, rewolucyjnej rzeczywistości. Rewolucyjna rzeczywistość spowodowała w efekcie, że rosyjscy konstruktywiści wynieśli się na zachód, a ich dzieła uległy zniszczeniu. Pozostało kilka konstruktywistycznych budynków Konstantina Mielnikowa, a z nich najciekawszy jest jego własny dom (ryc. 456). Konstruktywizm oddziałał także poza granice Rosji. Na Węgrzech działał László Moholy-Nagy, tworząc konstruktywistyczną fotografię i ruchome rzeźby (ryc. 457) a w Polsce Katarzyna Kobro konstruktywistyczne formy przestrzenne (ryc. 458). Pod względem formy konstruktywizm nie był tak purystyczny, jak artyści z grupy de stijl i dopuszczał wzorem Malewicza do repertuaru stosowanych form także okręgi i płynne linie.

Po pierwszej wojnie światowej w Niemczech architekt Walter Gropius założył techniczną szkołę architektoniczną o nazwie Bauhaus, która miała uczyć modernistycznej architektury. Program jej nauczania był nowatorski i różnił się diametralnie od ówczesnego nauczania architektów na uczelniach artystycznych. Możemy ten program zobaczyć na ryc. 459. Ponieważ Gropius był komunistą, znaleźli u niego miejsce uciekinierzy z sowieckiej Rosji, ale też Theo van Doesburg z grupy de stijl. Działalność Bauhausu nie trwała długo. Grupa de stijl rozpadła się po śmierci Theo van Doesburga, a Bauhaus, kierowany przez Miesa van der Rohe został po dojściu Hitlera do władzy zlikwidowany. Po upadku Bauhausu Mies van der Rohe kontynuował w latach 30. XX wieku doświadczenia sztuki abstrakcyjnej w swojej

działalności artystycznej. Oprócz traktowania architektury w kategoriach abstrakcyjnej gry brył i płaszczyzn, projektowane przez siebie budowle wzbogacał płaszczyznami kamienia o atrakcyjnej, dekoracyjnej strukturze usłojenia. W willi Tugendhat w Brnie (ryc. 461) była to ściana z onyksu o złocistej barwie miodu. W 2019 roku, należący do drugiej awangardy Przemysław Kwiek, ucząc w Brnie wykorzystał strukturę tej ściany do nauki empatyczności w performance (ryc. 460). Geometryzacja przestrzeni nie ominęła też sztuki ogrodowej. Trudno operować płaszczyznami w sytuacji zupełnie innego, rozproszonego pokroju drzew, dlatego Robert Mallet-Stevens zaprojektował na paryskiej wystawie z 1925 roku, betonowe drzewa (ryc. 462). Ten sam architekt zaprojektował Willę Noailles, ale tym razem ogród zaprojektował w stylu odpowiadającym tej modernistycznej willi, nie stosując w nim drzew, Gabriel Guevrekian (ryc. 463).

Ryc. 453. Gerrit Thomas Rietveld. Fotel, drewno, 1918r., Vitra Design Museum, Weil am Rhein



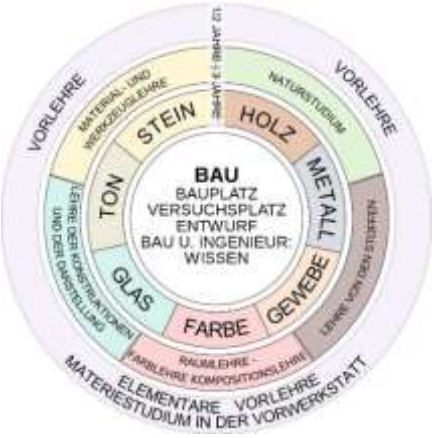
Ryc. 454. Piet Mondrian. Kompozycja z dwoma liniami, olej, płótno, 112x112cm., 1931r., Stedelijk Museum, Amsterdam

Ryc. 455. Gerrit Thomas Rietveld. Willa pani Schröder-Schräder, 1924r., Utrecht

Ryc. 456. Konstantin Mielnikow. Dom własny, 1926r., Moskwa,

Ryc. 457. László Moholy-Nagy. Modulator światła, 1922r.

Ryc. 458. Katarzyna Kobro, Kompozycja przestrzenna (9), 1933r.



Ryc. 459. Schemat systemu nauczania w Bauhauzie.

Ryc. 460. Przemysław Kwiek. Hana Mahonowa lejąca miód na tle onyksowej ściany. Ćwiczenia w willi Tugendhatów, 2019r., Brno

Ryc. 461. Mies van der Rohe. Willa Tugendhatów, 1926r., Brno, fot. J. Rylke

Ryc. 462. Robert Mallet-Stevens. Drzewo konkretne, 1925r., Paryż

Ryc. 463. Gabriel Guevrekian. Ogród willi Noailles, 1927r., Hyeres

Sztuka funkcjonalna. Koniec XIX wieku postawił przed państwami, w których dokonało się pierwsze przejście demograficzne, poważny problem stworzenia środowiska dla znacznie zwiększonej liczby ludności miejskiej. Dla tych ludzi, podobnie jak dla ludności w koloniach, należało stworzyć minimalne warunki, które pozwoliłyby w ekonomiczny sposób wykorzystać ich siłę roboczą. Możliwość wykorzystywania skoszarowanej ludności cywilnej i określenie granic jej przeżywalności sprawdzono już w XIX wieku w wojnie dziesięcioletniej na Kubie i wykorzystywano w następnych wojnach zaborczych. Pierwsze obozy koncentracyjne zostały utworzone przez Stany Zjednoczone podczas wojny z Filipinami na przełomie XIX i XX wieku. Na szerszą skalę takie obozy utworzyli w tym samym czasie Brytyjczycy w Południowej Afryce dla Burów (ryc. 464). W XX wieku system takich obozów, pozwalający na wykorzystanie niewolniczej pracy własnych obywateli wprowadził sowiecki ustrój komunistyczny. Zbudował on, pomiędzy 1918 i 1991 rokiem 30 000 obozów, w których przebywał co dziesiąty obywatel tego kraju, czyli około dwadzieścia milionów ludzi (ryc. 465). Podobny system nazistowski był skromniejszy i trwał krócej. Liczył tylko 15 000 obozów, w których przebywało około miliona ludzi (ryc. 466). Oprócz obozów koncentracyjnych, Niemcy utworzyli w trakcie wojny, sześć obozów zagłady dla zabicia kilku milionów ludzi w komorach gazowych. Dla określenia, jaki był standard zamieszkiwania i pracy w takich obozach, Josif Brodski [1987, s. 89], przytacza odpowiedź swojego ojca na zadane mu pytanie: *jakie obozy koncentracyjne uważał za gorsze: hitlerowskie czy nasze*. „*Wolę być raczej spalony od razu na stosie niż umierać powolną śmiercią i znajdywać w tym jakiś sens*". W obozach koncentracyjnych i obozach pracy testowano warunki egzystencji pozwalające na wykorzystanie fizycznej pracy przy minimalnych nakładach finansowych. Architekturę tych obozów stanowiły baraki, noszące tę samą nazwę we wszystkich państwach europejskich. Jeszcze długo po wojnie stanowiły podstawę szybkiego i taniego budownictwa. W latach 80. XX wieku baraki typu Lipsk i Berlin, produkowane ze stali i azbestu były w krajach socjalistycznych powszechnie stosowane jako biurowce. W krajach zachodniej Europy funkcjonalizm opierał się na podobnych, chociaż znacznie łagodniejszych niż w socjalizmie, zasadach. Traktowano w nim człowieka jako obiekt fizyczny, któremu należy stworzyć zgodnie z ergonomią odpowiednie warunki do mieszkania, pracy i regeneracji sił. W przeludnionych miastach panowała wówczas gruźlica, która dotykała także bogate warstwy społeczne, a po pierwszej światowej wojnie grypa hiszpanka dobiła tych, którzy nie zginęli w okopach. Na te plagi należało znaleźć środki zaradcze. Wiedza, że promieniowanie słoneczne, docierające zgodnie z linijką słońca w głąb mieszkania zabija prątki gruźlicy, zmieniła podejście do architektury i urbanistyki. Zamiast kamienic powstają w miastach osiedla nasłonecznionych, wolno stojących bloków. Pierwowzór takiego bloku stworzył Alvar Aalto wznosząc w Paimio sanatorium przeciwgruźlicze (ryc. 467). Osiedla złożone z podobnych bloków o minimalnym wyposażeniu powstały we wszystkich krajach socjalistycznych i w podmiejskich dzielnicach dla imigrantów w krajach zachodnich.

Miejsca regeneracji sił powstały wcześniej niż osiedla mieszkaniowe. Dla regeneracji sił po pracy wzniesiono w pierwszym okresie Parki Kultury i Wypoczynku a w następnym okresie WOWRy, czyli Wielofunkcyjne Ośrodki Wypoczynku i Rekreacji. Cechą charakterystyczną tych parków, był ich podział na przestrzenie przeznaczone do

zrealizowania wyodrębnionych i zaplanowanych funkcji. Forma każdej z tych przestrzeni była dostosowana do pełnionej przez nią funkcji, a elementem łączącym rozdzielone przestrzenie był udekorowany kwiatami korytarz w formie alei (ryc. 468). Funkcjonalizm takich ogrodów przypominał rozplanowanie wnętrza baraku. Środkowy korytarz, w wypadku parku centralna aleja, prowadził do położonych po obu stronach tego korytarza wnętrz ogrodowych. Pod względem społecznym funkcjonalizm wiąże się z wprowadzonym wówczas podziałem ludzi na dwie podstawowe klasy: wyższą, której przysługuje dostęp do przeżyć estetycznych. Potrzeby tej klasy miał zaspokoić styl art deco. Potrzeby klasy niższej miały zastąpić produkty o charakterze czysto funkcjonalnym. Wcześniej istniał jeden obowiązujący styl, a rozróżnienie polegało na wyższej lub niższej jakości oferowanego produktu, w sytuacji sztuki była to jakość produktu artystycznego. W odniesieniu do sztuki o charakterze funkcjonalnym nie miała ona służyć przeżyciu estetycznemu. Jej zadaniem była propaganda lub agitacja w systemach totalitarnych lub promocja konsumpcjonizmu w systemach demokratycznych. W tym celu stworzono w sposób administracyjny, opartą na realizmie, sztukę socrealistyczną w wypadku systemów totalitarnych (ryc. 469) oraz w systemach demokratycznych, pop art, czyli sztukę konsumpcyjną, opartą na mechanizmach reklamy. Pop art, czyli sztuka popularna, przekształcała w obiekty sztuki fotosy filmowe (Andy Warchol), rysunki komiksowe (Roy Lichtenstein – ryc. 470) lub spopularyzowane wizerunki dawnej sztuki (ryc. 471), które wykorzystywał Robert Rauschenberg (ryc. 472). Oprócz tego, w systemach totalitarnych rozwinięto jako odrębną gałąź propagandy, sztukę plakatu (ryc. 473). Najwyższa była ranga plakatu filmowego, bo film był w tym czasie głównym narzędziem propagandy (ryc. 474). W rezultacie, w okresie komunistycznym, sztuka plakatu była uważana w Polsce za wiodącą gałąź sztuki. Po ostatniej wojnie, w sytuacji awansu społecznego części niższej klasy społecznej, produkty funkcjonalne zyskały prosty, masowy design wynikający z masowej produkcji, prostego montażu i taniego transportu. Przykładem może tu służyć szwedzki, założony jeszcze w 1943 roku, globalny koncern meblowy, wyposażenia wnętrz i sprzedaży IKEA.

Ryc. 464. Brytyjski obóz koncentracyjny dla Burów.

Ryc. 465. Sowiecki Gułag

Ryc. 466. Jan Rylke. 47 beatyfikowanych męczenników z Dachau, akryl, olej, 100x130cm., 2019r.

Ryc. 467. Alvar Aalto. Sanatorium przeciwgruźlicze, 1929r., Paimio

Ryc. 468. Teodor Chrząński. Park im. Poniatowskiego w Łodzi, 1910r., fot. J. Rylke

Ryc. 469. Jewgienij Wuczeticz. Żołnierz wyzwoliciel, metal, wysokość 12m., 1948r., Treptow, Berlin

Ryc. 470. Roy Lichtenstein. Tonąca dziewczyna, akryl, olej, płótno, 172x170cm., 1963r., Museum of Modern Art, Nowy Jork

Ryc. 471.Wiliam Hunt. Kozioł ofiarny, olej, płótno, 86x138cm., 1854r., National Museum, Liverpool

Ryc. 472. Robert Rauschenberg. Monogram, 1959r.

Ryc. 473. Jan Tarasin. Bumelant to dezerter z frontu walki o pokój i silną Polskę, plakat, 1951r.

Ryc. 474. Zbigniew Cybulski w filmie Andrzeja Wajdy Popiół i diament, 1958r.

Sztuka w stylu art déco. Ruchy awangardowe mocno zmieniły świadomość sztuki po I Wojnie Światowej, ale jako ruchy skrajne zostały zaakceptowane w mocno okrojonej formie. Podczas, gdy sztuka oparta na zasadach funkcjonalizmu była skierowana do mas, sztuka w stylu art déco miała zaspakajać potrzeby klas wyższych. Stała się też oficjalną sztuką administracji państwowej. Zakończył ją wybuch II światowej wojny. Krótki okres panowania tej sztuki objął przede wszystkim obszary stanowiące bezpośrednie otoczenie człowieka, czyli: modę, przedmioty codziennego użytku i wystrój wnętrz, ale także przestrzeń miasta. W sztuce artyści odeszli od abstrakcji w kierunku realizmu, ale realizmu, który zaadaptował zdobycze formalne awangardy. Przede wszystkim zachowano płaszczyznę obrazu, rozjaśniono i uproszczono planetę barw oraz uporządkowano kompozycję wykorzystując do tego porządek narzucony przez rytm. We wzornictwie stosowano szlachetne materiały: jedwab, marmur, porcelanę,

szkło kryształowe, srebro i skórę. Dla podniesienia wyglądu mebli wykorzystywano okleiny z egzotycznych gatunków drewna a przede wszystkim czeczotę, która dawała bogaty, abstrakcyjny rysunek usłojenia. W architekturze postęp w konstrukcji dźwigów pozwolił na budowę wysokich budynków. Postawiono wówczas Nowojorski Empire State Building, który przez następne dziesięciolecia był najwyższym na świecie budynkiem (ryc. 475). Rosły wzwyż także budynki mieszkalne, takie, jak katowicki drapacz chmur (ryc. 476).

Ryc. 475. Shreve, Lamb and Harmon. Empire State Building, wysokość 443m., 1929r., Nowy Jork

Ryc. 476. Stefan Bryła i Tadeusz Kozłowski. Drapacz chmur, wysokość 62m., 1929r., Katowice

Okres międzywojenny, to także monumentalne cmentarze stawiane w całej Europie (ryc. 477). Dla budynków reprezentacyjnych opracowano formę klasyczną, ale poddaną rygorom geometrii i rytmu. Model takiego budynku stworzył przy budowie warszawskiego Muzeum Narodowego Tadeusz Tołwiński (ryc. 478), a upowszechnił go, projektując Kancelarię Rzeszy, niemiecki architekt Albert Speer (ryc. 479). Rozbudowa wysokich budynków spowodowała także zakładanie ogrodów na powierzchniach architektonicznych, z których rozciągały się dalekie widoki (ryc. 480). Parki miejskie, podobnie jak mieszkania, otworzyły się na światło słoneczne i podobnie jak architektura, poddały się rygorom geometrii (ryc. 481). Art déco stał się też stylem międzynarodowym, który zawędrował nawet do Japonii, która wcześniej nie pasjonowała się kompozycjami rytmicznymi (ryc. 482). Rzeźba i malarstwo odeszły w tym okresie od koncepcji awangardowych, skupiając się na portretowaniu człowieka (ryc. 483, 484, 485). Szybko rozwijająca się fotografia rozwijała nowe możliwości techniczne (ryc. 486). W tym okresie głównym medium, kreującym nowy styl życia, stał się film. Skala obrazu ekranowego pozwoliła na przepych, kiedyś dostępny tylko w paryskich kabaretach (ryc. 487). Film stał się też medium propagandowym stosując, podobnie ja rytm marszowy, rytm ruchomych obrazów, służący do mobilizacji mas (ryc. 488). Styl art déco, podobnie jak wcześniej secesja, nie przetrwał wojennej zawieruchy; stał się dzisiaj stylem zamkniętym, historycznym, chociaż w dalszym ciągu atrakcyjnym dla bogatszych warstw społecznych.

Ryc. 477. Rudolf Indruch. Cmentarz orląt lwowskich, 1924r., Lwów

Ryc. 478. Tadeusz Tołwiński. Dziedziniec Muzeum Narodowego, 1927r., Warszawa

Ryc. 479. Albert Speer. Dziedziniec honorowy w Kancelarii Rzeszy, 1939r., Berlin

Ryc. 480. Dawid Hosack, Ogród na dachu Centrum Rockefellera, 1933r., Nowy Jork

Ryc. 481. Mirei Shigemori. Ogród Tofuku-ji, 1940r., Kyoto

Ryc. 482. Edward Ciszkiewicz i Zygmunt Hellwig. Park im. Jana Matejki w Łodzi, 1924r., fot. J. Rylke

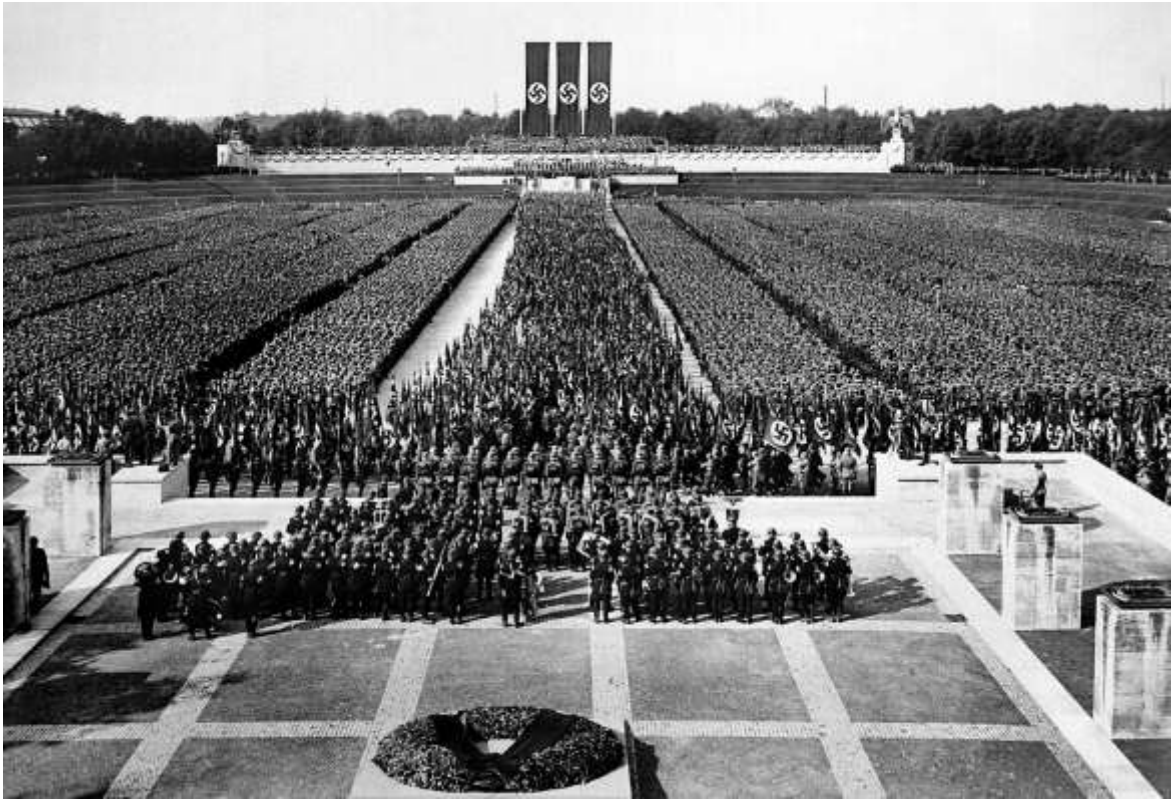
Ryc. 483. Marino Marini. Jeździec, brąz, wysokość 156cm., 1937r.

Ryc. 484. Ludomir Sleńdziński. Dziewczyna z pudełkiem, 1927r., National Gallery of Art. Wilno

Ryc. 485. Artur Nacht-Samborski, Akt z twarzą w cieniu, olej, płótno, 49x63cm., 1923r., Muzeum Narodowe, Poznań

Ryc. 486. Harold Eugene Edgerton. Akrobaci, odbitka srebrowa, 51x41cm., 1942r.

Ryc. 487. Lloyd Bacon, William Keighley, Busby Berkeley. Parada świateł, kadr z filmu,1935r.



Ryc. 488. Leni Riefenstahl, Triumf woli, 1934r., kadr z filmu

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Okres powojenny

Już jest po wojnie
Więc śpij spokojnie
Żyjąc w pokoju
Jak mucha w gnoju

Druga wojna, która była nawet bardziej światowa niż pierwsza, jeszcze mocniej zmieniła świat. Dlatego okresem sztuki funkcjonującym bezpośrednio po wojnie zajmę się w tym rozdziale oddzielnie. Podobnie jak pierwsza wojna, też stanowiła ona zamknięcie starego i początek nowego okresu w sztuce. Niedawno zrobiłem badania nad okresem modernizmu [Rylke 2018]. W tych badaniach, obejmujących ostatnie 130 lat, oprócz różnych dyscyplin sztuki uwzględniłem nasz wygląd (modę) i wygląd naszych samochodów (design). Wynikało z tych badań, że proces budowy formy, który był głównym wątkiem modernizmu zakończył się niedługo po wojnie, w latach 50. XX wieku. Po latach opracowywania modernistycznej formy nastąpił w następnych latach, czyli w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku okres jej aplikacji, czyli upowszechnienia. Odbyło to się kosztem spłycenia, uproszczenia i brutalizacji tych, wypracowanych wcześniej, form. Jak wspomniałem, okres powojenny był ostatnim okresem budowy formy abstrakcyjnej. Starano się stworzyć algorytmy tej formy, ale zajmowano się również wypełnieniem treścią zrealizowanych wcześniej założeń formalnych. Jeżeli wcześniej architektów interesowały relacje brył i płaszczyzn, to teraz konstruują oni jednolitą, pełną wyrazu formę. W XIX wieku stworzono podstawy dla architektonicznej, niezależnej od ścian konstrukcji. W I połowie XX wieku wykorzystano te podstawy do zawieszania na konstrukcjach płaszczyzn ścian i dachów. Teraz konstrukcja i związane z nią powłoki tworzą jednolitą formę. Szybko ten algorytm się unowocześnia. Obok pojedynczych budowli, takich, jak hala wystawowa w Raleigh (ryc. 489) lub opera w Sydney (ryc. 490), w połowie XX wieku Brazylijczycy zbudowali z użyciem takich form zupełnie nową stolicę i nazwali ją Brasilia (ryc. 491). Plan tego miasta opracował Lucio Costa. Ten plan był też nowatorski, ponieważ nie opierał się na układzie terenu, lub na siatce ortogonalnej czy gwiaździstej, jak to robiono dotychczas. Plan był oparty na zewnętrznej, abstrakcyjnej formie, był odwzorowaniem rzutu nowoczesnego samolotu. Główne budowle w centrum Brasilii tworzyły zróżnicowane skorupy abstrakcyjnych brył geometrycznych. Płynne abstrakcyjne konstrukcje, tworzące całość budowli były realizowane, mimo technicznego zapóźnienia również w Polsce. Mimo, że wykonane w połowie ubiegłego wieku, także dzisiaj sprawiają wrażenie świeżości. Jedną z takich budowli jest hala widowiskowa *Spodek* w Katowicach (ryc. 492), drugą kościół w Kaliszu (ryc. 493) [Fajans 1994]. Koncepcja wykorzystania, zdobytych w procesie budowy kompozycji abstrakcyjnych doświadczeń, została również przeniesiona na powierzchnię miasta. Roberto Burle Marx, architekt krajobrazu, który współpracował z Oskarem Niemeyerem przy wznoszeniu reprezentacyjnych budowli Brasilii, zaprojektował również otwartą przestrzeń w centrum tego miasta (ryc. 494). Zaczynał swoje doświadczenia artystyczne od tworzenia abstrakcyjnych murali i korzystając z doświadczeń abstrakcyjnego malarstwa przenosił abstrakcyjny rysunek form także na płaszczyzny poziome projekto-

wanych przez siebie ogrodów. Tworzone przez niego formy kształtujące abstrakcyjny rysunek rzutu mogły być użytkowymi liniami komunikacyjnymi, mogły być barwnymi formami roślinnymi, ale mogły też być położonym na ziemi barwnym obrazem ułożonym z nawierzchni, jak przy plaży w Copacabanie, nadmorskiej dzielnicy Rio de Janeiro (ryc. 495). Także w tym wypadku opracowana forma była nadrzędna w stosunku do elementów funkcjonalnych czy konstrukcyjnych. Była to zupełnie nowa koncepcja w projektowaniu krajobrazu. Znalazła kontynuację w wypracowanej wcześniej w Europie koncepcji traktowania ogrodu przy rezydencji jako podporządkowany architekturze domu, zamknięty ścianami, zewnętrzny pokój. Została ona bezpośrednio przed wojną przekształcona przez Alvara Aalto w strefę leżącą pomiędzy domem a krajobrazem i miała za zadanie połączyć te miejsca. Dom otworzył się na ogród, a ogród na krajobraz. Taka kompozycja nie była już oparta na rytmie, ale na płynnych energetycznych liniach prowadzonych z domu przez ogród i kończących swój bieg w krajobrazie. Płynność linii łączy tę koncepcję z abstrakcyjnymi kompozycjami Roberto Burle Marxa. W zaprojektowanej przez Alvara Aalto willi Mairera (ryc. 496), te linie prowadziły w przestrzeń lasu, ale w willach szkoły kalifornijskiej, która kontynuowała zasady opracowane przez Aalto, był to odległy krajobraz, a właściwie odległy widok (ryc. 497). W basenie przy willi el Novillero, reprezentatywnej dla szkoły kalifornijskiej, widzimy płynne linie abstrakcyjnej, charakterystycznej dla tego okresu, rzeźby ogrodowej. Jak pamiętamy, w poprzednich latach rzeźba, jeżeli nie odwoływała się do rzeczywistości, to była konstruowana z dużym wysiłkiem. Teraz rzeźba uwolniła się zarówno od wzorów abstrakcyjnej geometrii, jak i podobieństwa do form zewnętrznego świata. Anglik Henry Moore, tworzył organiczne rzeźby w przestrzeni otwartej z otworami przez które przenikała przestrzeń. Można było w nich odgadywać nawiązania do rzeczywistości, mogły być formami abstrakcyjnymi, ale ich organiczne kształty odwoływały się do świata żywych organizmów (ryc. 498). Podobne deformacje tworzyli w tym czasie także inni rzeźbiarze. Były one jednak znacznie bardziej dramatyczne niż w wypadku rzeźb ogrodowych (ryc. 499, 500). Nowoczesność w Polsce, to był w latach 50. XX wieku wyłącznie Picasso, tolerowany przez władze jako zachodni komunista. Nawet ściany malowało się w pikasy, czyli abstrakcje, chociaż Picasso nie był abstrakcjonistą, ale deformował postacie w postkubistyczny, dekoracyjny sposób (ryc. 501). Sposób deformacji bliższy ekspresjonizmowi prezentował w tym czasie Francis Bacon (503) trawestując portret papieża namalowany przez Diego Velázqueza (ryc. 502). Dalej w tym czasie funkcjonował realizm – w komunistycznych krajach pod postacią socrealizmu, na zachodzie w nowej, naturalistycznej formie (ryc. 504). Nowością była miękka, niegeometryczna abstrakcja. Zapoczątkował ją pod wpływem japońskiej kaligrafii Mark Tobey (ryc. 505), później rozpowszechniła się jako przenosząca emocje *abstrakcja gestu*. W Polsce nazywana była *taszyzmem* i jak pamiętam, w drugiej połowie lat 50. XX wieku, we wszystkich galeriach Warszawy wisiały takie plamiaste obrazy. W podobnie formalny sposób artyści traktowali fotografię. Fotografia dokumentacyjna przestała być uważana za dziedzinę sztuki. Fotografów zaczęła interesować gradacja szarości i struktura zdjęcia – mniej fotografowany przedmiot. Przedmiot fotografowany był pretekstem dla stworzenia działa leżącego tak, jak ówczesne rzeźby czy obrazy na granicy realności i abstrakcji, czyli, jak się to wówczas nazywało w sferze *półabstrakcji*. Dla Ansela Ad-

amsa takim pretekstem był górski pejzaż (ryc. 506), dla Hiroshi Hamaya, ludzka praca (ryc. 507).

Ryc. 489. Maciej Nowicki. Hala wystawowa, 1952r., Raleigh

Ryc. 490. Jørn Utzon i Ove Arup. Opera, 1959r., Sydney

Ryc. 491. Oscar Niemeyer. Budynki parlamentu, 1956r., Brasilia

Ryc. 492. Maciej Gintowt i Maciej Krasiński. Spodek, 1964r., Katowice

Ryc. 493. Andrzej Fajans i Jerzy Kuźmienko. Kościół Miłosierdzia Bożego, 1957r., Kalisz

Ryc. 494. Roberto Burle Marx. Główna oś miasta, 1961r., Brasilia,

Ryc. 495. Roberto Burle Marx. Copacabana 1971r., Rio de Janeiro

Ryc. 496. Alvar Aalto. Willa Mairea, 1940r., Noormarkku

Ryc. 497. Thomas Church. Willa el Novillero, 1949r., Sonoma

Ryc. 498. Henry Moore. Leżąca figura, 1951r., Fitzwilliam Museum, Cambridge

Ryc. 499. Alberto Giacometti. Las, 61x45cm., 1950r., Fond Maeght, Saint-Paul

Ryc. 500. Jerzy Jarnuszkiewicz. Suka, brąz, 1957r.

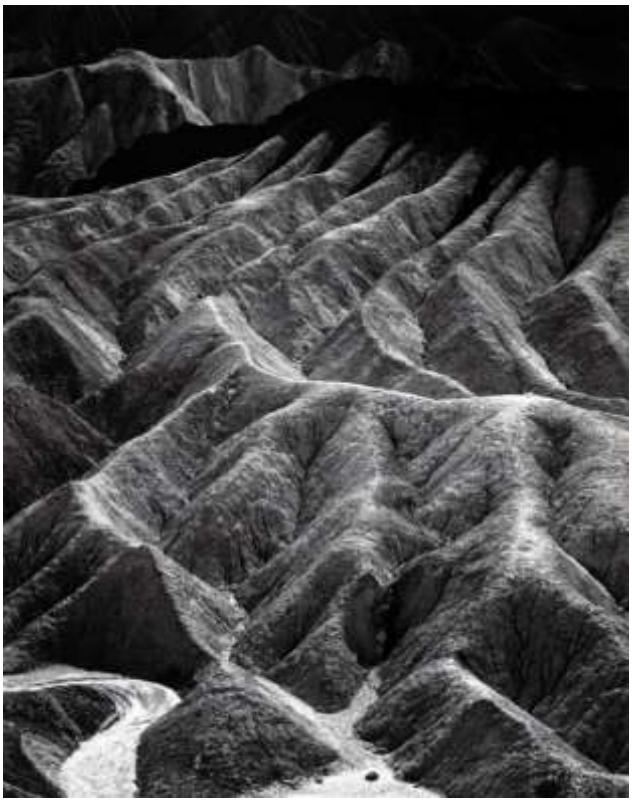
Ryc. 501. Pablo Picasso. Masakra w Korei, olej, płótno, 110x210cm., 1951r., Picasso Museum, Paryż

Ryc. 502. Diego Velázquez. Papież Innocenty X, olej, deska, 140x120cm., 1650r., Galeria Doria Pamphil, Rzym

Ryc. 503. Francis Bacon Papież Innocenty X według Velázqueza, olej, płótno, 153x118cm., 1953r., Kolekcja Carter Burden, Nowy Jork

Ryc. 504. Lucian Freud. Dziewczyna z białym psem, olej, płótno, 76x102cm., 1951r., J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Ryc. 505. Mark Tobey, Koniec sierpnia, kazeina, płótno, 122x71cm., 1953r., Moma, Nowy Jork



Ryc. 506. Ansel Adams. Dolina śmierci, odbitka srebrowa, 24x19cm., 1948r., Ludwig Museum, Kolonia

Ryc. 507. Hiroshi Hamaya. Kobieta sadząca ryż, odbitka srebrowa 30x20cm., 1955r., Ludwig Museum, Kolonia

Budowa formy była tylko jednym z nurtów ówczesnej sztuki. Komunizm, który wyszedł zwycięsko z II światowej wojny, toczył ją dalej na innych frontach. W arsenale komunistycznej polityki sztuka funkcjonowała jako narzędzie agitacji, ale teraz zmieniła nieco swoje oblicze. Zaszczepiona w Korei, Chinach i Indochinach, w Indiach, Afryce oraz Ameryce środkowej, z powodzeniem służyła społecznej indoktrynacji poprzez monumentalne formy socrealizmu. W najbardziej ortodoksyjnym dzisiaj państwie komunistycznym, pałac przywódcy Korei Północnej został zamieniony, wzorem Moskwy, na mauzoleum jego i syna (ryc. 508) i prezentuje nadal obowiązującą w tym kraju stylistykę. Socrealizm pokonał realizm na wszystkich, poza Ameryką, kontynentach. Typowa dla realizmu Statua Wolności, stojąca przy wpłynięciu do Nowego Jorku, chociaż liczy 46,5 metra i jest najwyższa w Ameryce, wyższa niż liczący 30 metrów Chrystus z Rio de Janeiro, to nie dorównuje posągom postawionym zgodnie z nowym socrealistycznym monumentalizmem. Najwyższym jest posąg azjatycki z Indii. Jest od Statui Wolności cztery razy wyższy i mierzy 182 metry (ryc. 509). Nawet posąg Czingis Chana ze stosunkowo niewielkiej Mongolii (ryc. 510) niemal dorównuje temu z Nowego Jorku, a pomnik afrykański z także niedużego Senegalu przewyższa amerykańską statuę o kilka metrów (ryc. 511). Najwyższy w Europie, ponad dwa razy wyższy od amerykańskiego i do tego wykonany z tytanu, jest Pomnik Zdobywców Kosmosu liczący 107 metrów. Także z tytanu jest pomnik Gagarina w Moskwie, ale jest wysoki zaledwie na 42,5m. Najwyższym w Europie był pomnik w Kijowie, bo liczył 108 metrów, ale ponieważ przewyższał pomnik zdobywców kosmosu, skrócono go o 6 metrów. Teraz liczy tylko 102 metry (ryc. 512). Wzorem dla wszystkich tych monumental-

nych pomników jest najstarsza, z 1959 roku, 85 metrowa rzeźba z Wołgogradu (wcześniej Stalingradu) (ryc. 513). Dla tej rzeźby wzorem była także w swojej epoce monumentalna, wysokości 18 metrów płaskorzeźba na paryskim łuku triumfalnym (ryc. 514). Socrealizm w tym wypadku, dla wywołania większych emocji, sięgnął do wcześniejszej od realizmu epoki, do romantyzmu.

Ryc. 508. Mauzoleum Kim Ir Sena i Kim Dzong Ila. Gmach główny, 1976r., Phenian

Ryc. 509. Ram V. Sutar. Pomnik Sardara Vallabhbhai Patela, brąz, wysokość 182m., 2018r., Gujarat

Ryc. 510. D. Erdembileg. Pomnik Czyngis Chana, stal, wysokość 40m., 2008r., Ułan Bator

Ryc. 511. Pierre Goudiaby. Pomnik Afrykańskiego Odrodzenia, brąz, wysokość 52m., 2006r., Dakar

Ryc. 512. Jewgienij Wuczeticz. Matka Ojczyzna, stal, wysokość 102m., 1979-1981r., Kijów

Ryc. 513. Jewgienij Wuczeticz. Matka Ojczyzna Wzywa! cement, stal, wysokość 85m., 1959–1967r., Wołgograd

Ryc. 514. François Rude, Wymarsz ochotników w 1792 roku, kamień, 11,6x6m., 1833-1836r., Paryż

Co możemy zaczerpnąć ze sztuki nowożytnej? Druga awangarda

Druga awangarda
Z natury jest marna
Brak jej już świeżości
Bardzo ją to złości

Jak wspomniałem w poprzednim rozdziale, problemy założone przez pierwszą awangardę, czyli budowa formy, która nie jest odzwierciedleniem form istniejących wcześniej, zakończyła się w połowie XX wieku. Druga awangarda, która nastąpiła od połowy XX wieku przeniosła oddziaływanie sztuki z przestrzeni artystycznych eksperymentów do przestrzeni społecznej. Z jednej strony weszła w nowe obszary dokonań artystycznych, ale z drugiej strony uruchomiła mechanizmy polityczne dążące do wykorzystania sztuki w celu prowadzenia polityki kulturalnej, co wcześniej z powodzeniem robiły ustroje niedemokratyczne. W 1967 roku byłem w Paryżu na *Biennale młodych* (jako widz a nie jako uczestnik tego zdarzenia). Sale były wypełnione environmentami – tak to się wtedy nazywało, teraz to słowo raczej odnosimy do środowiska. Najbardziej zachwycające były oddychające rzeźby i piłeczka pingpongowa wisząca w powietrzu. Od tego czasu wiele się zmieniło, environmenty zaczęły być nazywane instalacjami, ale takie przedmioty i zestawy przedmiotów zaczęły funkcjonować jako stały wystrój oficjalnych galerii. Już nie obrazy czy rzeźby, ale obiekty przestrzenne tworzyły podstawę dla oficjalnej sztuki, finansowanej przez państwowych, korporacyjnych czy zbiorowych inwestorów. Demontowane po zakończeniu ekspozycji obiekty artystyczne trwają w świadomości społecznej tylko poprzez informację zawartą w dokumentacjach i katalogach nie wzbogacając materialnych zasobów historii sztuki. Podobnie jest w wypadku innych dokonań drugiej awangardy, takich, jak: sztuka konceptualna, sztuka poczty, sztuka ulicy, sztuka kontekstualna, wreszcie działania o charakterze procesualnym i środowiskowym. Wszystkie te aktywności są nakierowane na odbiór w formie zapisów medialnych. Wyjątkiem był tylko hiperrealizm, który rezygnował z budowy formy dla zimnego oddawania mechanicznej rejestracji współczesności, ale pozostawiał po sobie tradycyjne rzeźby i obrazy. Jako aktywny uczestnik tych wydarzeń muszę niestety w wielu wypadkach ograniczyć się do ich opisu, ponieważ dokumentacja nie oddaje istoty aktualności i jakości tych działań. Tracą one na czytelności i aktualności. Pierwszy impuls dla zaistnienia sztuki ulotnej dał amerykański kompozytor John Cage komponując w 1952 roku utwór 4'33", w którym przez te cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy wykonawca David Tudor powstrzymał się od gry na fortepianie. Ten przykład pokazał, że utwór artystyczny nie musi posiadać materialnej (też w formie dźwięku) formy, może funkcjonować w świadomości zbiorowej jako sam zamysł twórczy. Architektura też przeżyła kryzys spowodowany przez sztukę ulotną, skupiając się na koncepcjach teoretycznych, które nie miały szans na realizację. Realizowała się w praktycznych, technicznych i utylitarnych budowlach, typu budynki mieszkalne, biurowce/wieżowce i galerie handlowe. Dopiero pod koniec XX wieku stworzono dzieła architektury bardziej atrakcyjne formalnie. W dalszym ciągu dominowały zagadnienia inżynierskie, takie jak kopuły Buckminstera Fullera. W Warszawie możemy je zobaczyć jako pokrycie galerii *Złote tarasy* (ryc. 515). Podobnie, jak w poprzednim okresie odchodzono od budowli opartych na kątach prostych, preferując płynne linie. Niektórzy architekci, jak Imre Makowecz nawiązywali w tym do secesji (ryc. 516) inni, jak Zaha Hadid

do tradycji orientalnej (ryc. 517). Kontynuowano też, charakterystycz-ne dla tego okresu, nurty bioniki architektonicznej. W kładce dla pieszych w Singapurze nawiązano do rysunku helisy (ryc. 518). Pozostali architekci tworzyli formy wariantowe, rozproszone jak to robił Frank Gehry (ryc. 519) lub zwarte jak Kenzo Tange (ryc. 520). Były to pozostałości architektury organicznej z pierwszych lat powojennych. Wszystkie te koncepcje kontynuowały ideę zapoczątkowaną przez Macieja Nowickiego, który zerwał z wcześniejszą zasadą wieszania ścian na konstrukcji i traktował ją wraz z powłokami jako jednolitą skorupę. Większość architektów, korzystając z tej formuły, skupiała się na osiąganiu rzeźbiarskich efektów bryły architektonicznej, w minimalnym stopniu zajmując się dekoracją ich powierzchni. W wieżowcach uważano, że odbijające się w szybach niebo stanowi dla tych powierzchni wystarczającą dekorację. Niewielu z architektów doceniało wagę dekoracji, mimo że ascetyczny modernizm dawno się zakończył. Ci, którzy rozumieli rolę ornamentu, wprowadzali na powierzchnie architektoniczne ogrody wertykalne. W Polsce tak działa przede wszystkim Marek Budzyński (ryc. 521). Czasem, na mniejszych bryłach architektonicznych, taką rolę pełnią dekoracyjne ażurowe ściany, jak w wypadku polskiego pawilonu na światową wystawę w Szanghaju (ryc. 522). Jak widzimy wszystkie te realizacje, kosztowne i konstrukcyjnie skomplikowane, kontynuują linię zainicjowaną po wojnie. Są w tej kontynuacji podobne do gigantycznych pomników zaprezentowanych w poprzednim rozdziale. Także drobniejsza, willowa zabudowa, poza nowinkami technicznymi, typu dom inteligentny, nie wprowadziła nowych rozwiązań formalnych. Architektura przestała stanowić, jak to było w pierwszej połowie XX wieku, równoległego z innymi dziedzinami, nurtu sztuki awangardowej. Nowe, rodzące się idee pozostawały w sferze konceptualnej i przestały być wchłaniane przez rozbudowujący się po wojnie korpus urzędniczy. Byli to już nie tylko urzędnicy państwowi, ale również korporacyjni oraz muzealni. Wcześniejszych decydentów zastąpiono kuratorami o ograniczonych kompetencjach w podejmowaniu decyzji. Zbiurokratyzowanie procesu inwestowania w sztukę spowodowało, że nowe idee nie przeniosły się, jak to zachodziło wcześniej, z ruchów awangardowych do polityki kulturalnej. Polityka kulturalna wykorzystywała osiągnięcia pierwszej awangardy, które uznano za sprawdzone i bezpieczne. Budowa formy i związanych z nią znaczeń zniknęła z oficjalnej sztuki, w której na plan pierwszy wysunęły się zagadnienia konstrukcyjne, technologiczne i polityczne. Nie rozwiązały one ani problemów architektonicznych, ani znacznie poważniejszych problemów urbanizacyjnych, które od połowy XX wieku szybko narastały na całym świecie. Wręcz przeciwnie okazało się, że nie architekci i urbaniści, ale: *ubodzy ludzie w krajach rozwijających się, budując dach nad głową, stali się … najważniejszymi organizatorami, budowniczymi i planistami* [O'Meara Sheehan 2004]. Sztuka awangardowa pozostała w obszarach działania amatorskiego czy, jak mówi Przemysław Kwiek, obracała się w sferze *artystów wyklętych*. Naturalnie powstawały koncepcje teoretyczne, takie jak domy drzewa Magdaleny Abakanowicz, czy moje domowce o skalistych elewacjach, ale raczej mieściły się one bardziej w obrębie konceptualizmu niż sztuki architektonicznej. Ta ma w tym czasie bardzo niewiele wspólnego z ruchami wywołanymi aktywnością drugiej awangardy. Widać w ruchach hippisowskich powrót do bardziej naturalnych form zamieszkiwania, renesans indiańskich namiotów i powroty na wieś, gdzie w amatorski sposób adaptowano wiejskie chaty. W takiej chacie, a właściwie stodole funkcjonuje jeden z ciekawszych, wywodzących się od Grotowskiego, teatr Węgajty Mute i Wacława Sobaszków (ryc. 523). Także wznoszone są tymczasowe, najprostsze siedziby. Na weneckim biennale

w 2006 roku jako przykład nowego myślenia o sztuce architektonicznej, rosyjski architekt Aleksander Brodski obudował pawilon wystawowy prowizorycznymi przybudówkami ze sklejki i drewna, a we wnętrzu umieścił zdjęcie postawionej wcześniej w Klaźmie altany do picia wódki (ryc. 524). Dziesięć lat później, Jarosław Koziara zorganizował w Bublu Starym nad Bugiem kolejny *Landart Festiwal* pod hasłem *dom*. Na tym festiwalu tylko Jerzy *Słoma* Słomiński zbudował, opartą na siatce Fullera, konstrukcję zamykającą przestrzeń (ryc. 525), natomiast ja wykopałem dom ostateczny, czyli grób (ryc. 526). Pozostali uczestniczący w festiwalu artyści potraktowali zadany temat jako pretekst dla wykonania instalacji plenerowych. W świetle takiej pozycji architektury wygląda, że zgodnie z ideą Bauhausu, stała się ona odległą od sztuki dziedziną nauk technicznych. Jako sztuka zaczyna swoje działania od podstaw, od budowy najbardziej prymitywnych, ale bliskich człowiekowi miejsc. Podobnie architektura krajobrazu, realizując różne, zadane jej funkcje użytkowe, zagubiła swoją funkcję podstawową, czyli funkcję dzieła sztuki. Uznano, że tę funkcję może odzyskać, jeżeli ogród zostanie wypełniony dziełami sztuki. W ten sposób powstały ogrody rzeźb. Początkowo takie ogrody, a właściwie miejsca na otwartej przestrzeni dla pomieszczenia swoich rzeźb stworzyli, jeszcze przed wojną, rzeźbiarze; w 1938 roku Constantin Brâncuşi, a podczas wojny, Henry Moore w 1940 i Barbara Hepworth w 1939 roku. Kolejny ogród, bardziej już zaprojektowany jako całość kompozycyjna z rzeźbami powiązanymi z otoczeniem, to *Labirynt* z formami przeniesionymi do ogrodu z obrazów Joana Miro (ryc. 527). W Polsce podobny ogród założyli po wojnie w Mogielnicy Franciszek Strynkiewicz z żoną (ryc. 528). W pełni zaprojektowanym jako kompozycyjna całość a nie tylko wystawa rzeźb, był *Ogród Tarota* Niki de Saint Phalle (ryc. 529). W tych ogrodach podmiot stanowiły rzeźby. Rzeźbiarze mogą swoje prace umieszczać w ogrodach, ale równie dobrze mogą je eksponować w otwartej przestrzeni publicznej. Niki de Saint Phalle i jej mąż, Jean Tinguely, stworzyli przed paryskim Centrum Pompidou *Fontannę Strawińskiego* z mobilami tryskającymi wodą (ryc. 530). Te mobile były często wytwarzane z odzyskanego złomu, który utracił już swoje cechy użytkowe, zyskując nowe wartości – wartości estetyczne. Od tego czasu, zamiast rzeźb, zaczęto również wykorzystywać jako parkowe artefakty już nie dzieła sztuki, ale obiekty poprzemysłowe, tworząc w miejscu dawnych obiektów przemysłowych wielkie parkowe założenia, typu niemieckiego IBA (Internationale Bauausstellung) Emscher Parku założonego pod koniec lat 80. XX wieku. W tym samym czasie, w Paryżu, w wyniku międzynarodowego konkursu, założono przy muzeum techniki park, w którym główną rolę odgrywały *folies*, czyli pomalowane na czerwono punkty widokowe – już nie rzeźby, ale abstrakcyjne konstrukcje, które wpisywały się w modny w tym czasie nurt tworzenia Instalacji (ryc. 531). Park la Villette przestał być kompozycją o charakterze przyrodniczym, w którym rośliny stanowią istotny komponent, ale wprowadził też inną nowość. W tym parku, zamiast stosowanego dotąd podziału funkcjonalnego, spotykamy inny podział; co chwila spotykamy w nim pojedyncze ogrody, czyli niewielkie odrębne kompozycje. To stanowi w tym parku większą nowość niż wspomniane *folies*. W kolejnym, założonym pięć lat później parku André Citroëna ogrody seryjne, bo tak we Francji takie ogrody nazwano, znalazły już stałe miejsce, chociaż najbardziej popularnym fragmentem tego parku jest pluskadło, czyli sterowana komputerem fontanna, którą można dziś spotkać w każdym polskim powiatowym mieście. Także w Berlinie, na terenie dawnego parku miejskiego założono kilkanaście ogrodów tematycznych, tworząc z nich zespół nazwany Ogrodem Świata. Współczesny park miejski, na wzór galerii sztuki, stał się w wyniku takich decy-

zji miejscem prezentacji, zamiast obrazów lub rzeźb, niewielkich, wyodrębnionych z kompozycji ogrodów. W tym okresie architektura krajobrazu, wcześniej eliminowana ze świata sztuki, nie posiadając, jak inne dyscypliny sztuki, obudowy kuratorskiej i urzędniczej, mogła wykorzystywać w sposób swobodny doświadczenia drugiej awangardy dla tworzenia obiektów sztuki nowego typu. Awangarda współtworząca sztukę ogrodową, to przede wszystkim dzieła sztuki środowiskowej, czyli działania w krajobrazie, które, jak inne ruchy drugiej awangardy rozwinęły się od lat 60, XX wieku. Początkowo te działania były zapisywane tylko w dokumentacji fotograficznej (ryc. 532), ale w niedługim czasie, jako istotny nurt współczesnej sztuki, znalazły swoje miejsce w ogrodach tworzonych przy muzeach. Niedaleko Wilna założono Park Europy, w którym umieszczono kilkadziesiąt obiektów związanych ze sztuką środowiskową. Tutaj jako przykład takiego obiektu, piramida Sola LeWitta (ryc. 533). Pamiętam, jak ten artysta przyjechał w latach 80. XX wieku w kapeluszu z samymi pędzlami do warszawskiej Galerii Studio i w ciągu jednego dnia namalował na ścianach galerii wystawę. Doświadczenia sztuki środowiskowej zostały wykorzystane w rozwiniętej później sztuce krajobrazu, ale przede wszystkich znalazły zastosowanie w sztuce ogrodowej. Począwszy od lat 80. XX wieku rozwijała się ona intensywnie w ramach organizowanych wówczas festiwali ogrodowych. Najbardziej z nich znane, to londyński Chelsea Flower Show, francuski festiwal w Chaumont-sur-Loire (ryc. 534) oraz niemieckie, związane z cyklicznymi pokazami BUGA (bundesgartenschau) i IGA (Intern. Gartenschau) (ryc. 535), realizowanymi w różnych regionach Niemiec. Także w Polsce, w Bolestraszycach koło Przemyśla są organizowane takie festiwale. Można na takie niewielkie ogrody natknąć się na różnych, nie tylko ogrodniczych, wystawach. Tutaj pokażę ogród, który zrealizowaliśmy w 2010 roku w Radomiu - na ławce siedzi organizator wystawy *Powstanie sztuki* śp. Andrzej Mitan (ryc. 536). W efekcie architektura krajobrazu stworzyła ramy, w których znalazły się dzieła zarówno nawiązujące do tradycji, jak do działań awangardowych. Mogły, także w ramach drugiej awangardy, zaistnieć w ogrodach tak dzieła przyrody, jak i sztuki. Jednak te ogrody, mimo, że formalnie atrakcyjne, nie weszły do głównego nurtu architektury krajobrazu opartego na sztukach środowiskowych. Skierował się on w stronę minimalizmu, a właściwie w kierunku akceptacji naturalnych, miejskich środowisk przyrodniczych. Tak wyglądają najważniejsze inwestycje architektury krajobrazu realizowane na świecie, takie jak zrealizowany w 2009 roku nowojorski park linearny ciągnący się na długości niemal 2,5 km wzdłuż szyn zamkniętej linii napowietrznej kolei miejskiej. Podobny, także oparty na naturalnych zespołach roślinnych jest berliński, założony w 1999 roku na stacji Tempelhof Schöneberger Südgelände *Park natury*. Także naturalny charakter ma warszawska ścieżka nadwiślańska licząca na prawym brzegu ponad osiem kilometrów (ryc. 537). Wcześniej mówiliśmy o rzeźbach ogrodowych, ale współczesna rzeźba ma także dwa oblicza. Jednym obliczem jest minimalizm, często prezentowany w przestrzeni publicznej lub w przestrzeni muzealnej, bo większość muzeów rzeźby ma dzisiaj swoje plenerowe przedłużenia (ryc. 538). Popularnym rzeźbiarzem - minimalistą jest Richard Serra, tworzący z żelaznej blachy w przestrzeni publicznej pionowe ściany oraz Carl Andre operujący, głównie w galeriach, bloczkami z różnych materiałów. W Polsce rzeźby nurtu minimalistycznego były realizowane w przestrzeni publicznej wcześniej, jeszcze w latach 60. XX wieku. Były realizowane w ramach *sojuszu artystów ze światem pracy*, w Warszawie przy ulicy Kasprzaka oraz w Elblągu w ramach współpracy Galerii El z elbląskimi Zakładami Mechanicznymi *Zamech* (ryc. 539). Te rzeźby były jednak charakterystyczne dla okresu poprzedzającego drugą

awangardę, która zakończyła okres rozwoju rzeźby abstrakcyjnej. W galeriach zamiast rzeźb królują teraz realizowane współcześnie, ale nie związane z drugą awangardą instalacje, czyli obiekty przestrzenne wznoszone na konkretną wystawę o zadanym przez kuratora temacie. Przeważnie takie instalacje są wykonywane według projektu artysty przez zatrudnionych w galerii rzemieślników i likwidowane po zakończeniu wystawy. Ich jakość jest wystarczająca dla celów dokumentacji mechanicznej, ale z oczywistych powodów nie dorównuje wartościom tradycyjnej rzeźby. Z podobnych przyczyn w przestrzeni publicznej brak dzieł wywodzących się z drugiej awangardy. Realizowane są liczne pomniki, których kształt jest określony nie tyle przez artystę, co przez decydentów instytucjonalnych, pomijających nie tylko wartości formalne dzieł, ale też czas i miejsce ich usytuowania. Zawarto w tym obszarze pewne kompromisy. Formę akceptowalną, zarówno przez publiczność, jak decydentów, opracował Igor Mitoraj nawiązując do powiększonych fragmentów rzeźb antycznych. Alojzy Gryt swoje doświadczenia ze szkłem przetworzył w fontannę na zabytkowym wrocławskim rynku (ryc. 540). Joanna Rajkowska zaproponowała symulakry, czyli sztuczne odpowiedniki form naturalnych, stawiając plastikową palmę na warszawskim skrzyżowaniu Nowego Światu z Alejami Jerozolimskimi. Symulakry nawiązywały do hiperrealizmu, który był jednym z kierunków drugiej awangardy, który pozostawił trwała dzieła sztuki (ryc. 541, 542). Oficjalne pomniki w mniejszym stopniu korzystały z doświadczeń awangardy niż socrealizmu. Jednym z niewielu pomników, które konsumowały doświadczenia drugiej awangardy jest rzeźba przedstawiająca kardynała Stefana Wyszyńskiego na błoniach klasztoru Paulinów w Częstochowie, chociaż jako pomnik została ta rzeźba obudowana w sposób konwencjonalny i otoczona obiektami o znacznie niższej wartości artystycznej (ryc. 543). Rzeźby, które powstały w wyniku doświadczeń drugiej awangardy, to przede wszystkim obiekty sztuki środowiskowej, w sposób delikatny wpisywane w krajobraz, takie, jak interwencje poety Andrzeja Sulimy Suryna (ryc. 544) lub realizacje z obszaru sztuki krajobrazu Andy Goldsworthy'ego (ryc. 545). W malarstwie, po okresie dominacji malarstwa abstrakcyjnego, od połowy XX wieku nastąpił powrót do sztuki przedstawiającej. Część artystów, nazywanych w Polsce, w latach 60. *Nową figuracją*, a w latach 80. *Nowymi dzikimi*, nawiązywała do doświadczeń ekspresjonizmu pierwszej awangardy. Pozostali kierowali się w stronę hiperrealizmu pokazującego nie, jak w realizmie, ubrane w kostium rzeczywistości idee, ale rzeczywistość oddaną w sposób fotograficzny (ryc. 546, 547, 548). Ostatnią ze sztuk środowiskowych, chociaż istniejącą zawsze w przestrzeni publicznej, była początkowo anonimowa, także teraz trudna w ustaleniu autorstwa, bo prześladowana, sztuka ulicy. Rozwinęła się pod koniec XX wieku i objęła graffiti, czyli malarstwo monumentalne wykonywane na pozbawionych dekoracji ścianach modernistycznych budowli lub na murach ogrodzeń. Takim miejscem, gdzie ta sztuka była obecna, był mur oddzielający Berlin Zachodni od Berlina Wschodniego. W Polsce takim miejscem jest warszawski mur otaczający teren wyścigów konnych. Wykonywane na betonie farbami w sprayu obrazy łączyły doświadczenia pierwszej awangardy i abstrakcji do konstruowania rozbudowanych, dekoracyjnych napisów i hiperrealizmu użytego do połączonych z nimi przedstawień (ryc. 549, 550, 551, 552). Mniejszą formą w tej sztuce były szablony, stanowiąc specyficzne formy graficzne wykonywane sprayem z negatywów wyciętych w tekturze (ryc. 553, 554). Najdrobniejszą formę reprezentowały wlepki – powielane dzieła poezji konkretnej, umieszczane przede wszystkim na przystankach i w środkach komunikacji publicznej (ryc. 555, 556). Wszystkie te formy obrazowania stosowały proste, czytelne i

komunikatywne formy, możliwe do przekazania w ulotnych kontaktach przestrzeni ruchu ulicznego. Pod wpływem sztuki ulicy malarstwo o charakterze abstrakcyjnym także, od początku XXI wieku, nabrało komunikatywności. Często zawiera słowa, ale nie są to dadaistyczne kolaże, w których słowa mają charakter gry formalnej, tutaj stają się wraz z abstrakcyjną formą malarską czytelnym źródłem przekazu (ryc. 557).
Oprócz sztuki środowiskowej, na współczesną sztukę mocno oddziałały dwa pozostałe kierunki w sztuce, które zostały zapoczątkowane przez drugą awangardę. Pierwsza z nich, sztuka konceptualna, wpłynęła na zmianę nastawienia artystów w relacji do tradycyjnego warsztatu artystycznego. Wcześniej zainteresowania artystów były nastawione na kształtowanie formy dzieła. Teraz akcent został położony na ich oddziaływanie, czyli na znaczenie i miejsce dzieła sztuki w przestrzeni publicznej. Powstały grupy artystyczne - międzynarodowe, takie jak Fluxus lub lokalne, jak Łódź Kaliska, czy biuro poezji Andrzeja Partuma lub działania Anastazego Wiśniewskiego. Dla tych twórców istotniejsza od ich dzieł była samoświadomość artystyczna i życie zgodne z artystycznym powołaniem. Sztuka i postawa artystyczna takich grup konceptualnych, jak Art & Language, mniej oddziałała na sztukę, ale bardzo silnie rozszerzyła pole nauki. Obowiązujące wcześniej w nauce nominalizm i marksizm negowały możliwość penetrowania przez naukę pól wcześniej stanowiących istotne dziedziny filozofii. Pod wpływem konceptualizmu nauka nie tylko wkroczyła na pola wcześniej uznawane za nienaukowe, ale wręcz zaczęła postulować wykorzystanie narzędzi i metod stosowanych w sztuce do prowadzenia badań naukowych [Borgdorff 2009]. Jak o tych relacjach pisał Andrzej Dłużniewski [1987]: *Raz jeden, po wykładzie bardzo wybitnego profesora fizyki na temat początków, czy nawet prapoczątków wszystkiego, owego prawybuchu kiedy to i materia i przestrzeń pojawiły się po raz pierwszy, cicho spytałem „Gdzie? Gdzie to było?" … Tak oto, z moim pytaniem, zostałem grzecznie wysadzony na zewnątrz ścisłej nauki, podobnie jak wysadzeni jesteśmy z tego obszaru pojęciem „Teraz"*. Ale artyści nie dali się tak łatwo *wysadzić*. Nasz kolega Jan Piekarczyk wydawał nawet pismo artystyczno-matematyczne *Galois*. Trzecim, obok sztuki konceptualnej i środowiskowej, istotnym nurtem drugiej awangardy jest sztuka procesualna. Rozpoczął ją w Polsce w latach 60. XX wieku Tadeusz Kantor, inicjując happeningi. W bardziej osobisty, performatywny sposób kontynuował je w latach 70. Jerzy Bereś. Równolegle do tych akcji bujnie rozwijały się w latach 70. XX wieku wschodnie sztuki walki i medytacji. Stopniowo z tych aktywności wyłonił się ruch performance, który osiągnął status uznanej formy sztuki. Specjalizowały się w akcjach tej sztuki poszczególne galerie. W Piotrkowie Trybunalskim odbyło się nawet XXI Międzynarodowych Festiwali Sztuki *Interakcje*. Nauczano performance a uczelniach artystycznych. Także my [Kwiek, Piekarczyk, Rylke 2011] organizowaliśmy na początku XX wieku Klub Performance. Ta dziedzina, początkowo traktowana jako nowa forma sztuki, stopniowo wypełniała się, jak inne nurty awangardy, znaczeniami (ryc. 558, 559, 560, 561). XX i XXI wiek, to okres rewolucji medialnej. Telewizja, wideo, Internet i media społecznościowe dały techniczne możliwości nowym formom komunikacji i nowe narzędzia do tworzenia sztuki, jednak trudno je w naszym przeglądzie udokumentować. Bardziej tradycyjne medium, czyli fotografia srebrowa, w mniejszym stopniu niż poprzednio, skupiała się na zagadnieniach formalnych, a podobnie jak inne dyscypliny współczesnej sztuki, bardziej zbliżyła się do człowieka (ryc. 562). Wraz z przesunięciem akcentów z formy na znaczenie, fotografia reportażowa stała się głównym nurtem fotografii artystycznej i tacy reporterzy, jak Erazm Ciołek poruszali swoimi zdjęciami społeczne nastroje (ryc. 563). Z kolei

film, w sytuacji rozwoju innych form społecznego przekazu zrezygnował ze swojej dotychczasowej roli politycznej i artystycznej, opowiadając *bajki o żelaznym wilku* w seriach filmów kosmicznych (*Gwiezdne wojny* – ryc. 564), katastroficznych czy opowiadających zwykłe bajki (*Władca pierścieni* – ryc. 565).

Ryc. 515. Jerde Partnership. Złote Tarasy, 2002r., Warszawa

Ryc. 516. Imre Makovecz. Kościół Świętego Ducha, 1987r., Paksu

Ryc. 517. Zaha Hadid. Centrum kultury, wysokość 314m., 2012r., Nanjing

Ryc. 518. Cox Rayner Architects. Kładka dla pieszych, 2010r., Singapur

Ryc. 519. Franc Gehry. Hala koncertowa Walta Disneya, 2003r., Los Angeles

Ryc. 520. Kenzo Tange. Wieża Cocoon, wysokość 204m., 2006r., Tokio

Ryc. 521. Marek Budzyński. Opera i Filharmonia Podlaska, 2007r., Białystok

Ryc. 522. Wojciech Kakowski, Marcin Mostafa, Natalia Paszkowska. Pawilon Polski, 2010r., Szanghaj

Ryc. 523. Teatr Węgajty, Węgajty

Ryc. 524. Aleksander Brodski. Pawilon do ceremonialnego picia wódki, 2006r., Wenecja

Ryc. 520. Jerzy *Słoma* Słomiński. Żółw, drewno, 2016r., Bubel Stary, fot. J. Rylke

Ryc. 521. Jan Rylke. Grób. 2016r., Bubel Stary, fot. B. J. Gawryszewska

Ryc. 522. Joan Miro. Labirynt, 1963r., Fundacja Maeght, St. Paul

Ryc. 523. Franciszek Strynkiewicz. Ogród w Mogielnicy, 1960r., fot. J. Rylke

Ryc. 524. Niki de Saint Phalle. Ogród tarota, 1960r., Capalbio

Ryc. 525. Jean Tinguely i Niki de Saint Phalle. Fontanna Strawińskiego, żywica, stal, 1983r., Paryż

Ryc. 526. Bernard Tschumi. Park de la Villette, 1987r., Paryż, fot. J. Rylke

Ryc. 527. Jan Rylke. Tatuaż samarkandzki, 1976r., Samarkanda

Ryc. 528. Sol LeWitt. Piramida podwójnego negatywu, 1999r., fot. J. Rylke

Ryc. 529. Arno Denis, Pauline Robiliard, Ksawery Coquelet. Ogród Pana Viliana, 2010r., Chaumont-sur-Loire, fot. J. Rylke

Ryc. 530. Ogród tematyczny, Intern. Gartenschau, 2017r., Berlin, fot. J. Rylke

Ryc. 531. Beata J. Gawryszewska, Jan Rylke. Środek świata, Radom, 2008r.

Ryc. 532. Marek Piwowarski. Szlak Słoneczny, długość 8,5km, 2016r., Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 533. Mgdalena Więcek. Blisko ziemi, cement, 137x247x201cm., 1961r., Kröller-Müller Museum, Otterlo

Ryc. 534. Zbigniew Dłubak. Forma, żelazo, wysokość 7m., 1965r., Elbląg

Ryc. 535. Alojzy Gryt. Fontanna Zdrój na wrocławskim Rynku, 1996r.

Ryc. 536. Leszek Jasiński. Hitler, 2019r.

Ryc. 537. Jan Rylke. Ogrodniczka, gips, 2011r.

Ryc. 538. Jan Kucz. Kardynał Stefan Wyszyński, brąz, wysokość 3,5m., 1997r., Częstochowa

Ryc. 539. Andrzej Sulima Suryn. Kamień, 1992r., Pupki

Ryc. 540. Andy Goldsworthy. Boczek, drewno, 1985r.

Ryc. 541. David Hockney. Większy plusk, akryl, płótno, 242x244cm., 1967r.

Ryc. 542. Andrzej Maciej Łubowski. Ślady, olej, płótno, 100x120cm., 1979r., Muzeum Sztuki, Łódź

Ryc. 543. Gottfried Helnwein. Dziecko I i II, olej, akryl, płótno, dyptyk 210x280cm., 1991r., Sammlung Esl, Klosterneuburg

Ryc. 544. Graffiti na murze wyścigów konnych, akryl, beton, 2,5x7,5m., 2003r., Warszawa

Ryc. 545. Graffiti na murze wyścigów konnych, akryl, beton, 2,5x7,5m., 2003r., Warszawa

Ryc. 546. Graffiti na murze wyścigów konnych, akryl, beton, 2,5x7,5m., 2003r., Warszawa

Ryc. 547. Graffiti w przejściu na pl. Na Rozdrożu, akryl, kamień, 2,5x3m., 2005r., Warszawa

Ryc. 548. Sam sex, szablon na murze ASP, 30x20cm., 2005r., Warszawa

Ryc. 549. Szablon na murze wyścigów konnych, 2003r., 20x23cm., Warszawa

Ryc. 550. Pandora. W nieokreślonym miejscu, wlepka, 8x12cm., 2003r.,

Ryc. 551. Zdrada, wlepka, 9x9cm. 2003r.

Ryc. 552. Waldemar Petryk. Tatry patrzą na Alpy, akryl, drewno, 27x53cm., 2019r.

Ryc. 553. Jan Piekarczyk. Powstanie sztuki, 2008r., Radom, fot. J. Rylke

Ryc. 554. Zygmunt Piotrowski. V Perfidia performance, 2016r., Galeria XXI, Warszawa, fot. J. Rylke

Ryc. 555. Ryszard Ługowski. Czy można zważyć martwego motyla, 2017r., Galeria El, Elbląg, fot. J. Rylke

Ryc. 556. Jacek Lilpop. Błaganie. 2015r., Warszawa

Ryc. 557. Jan Saudek, Maria nr 1, odbitka srebrowa, 17x11cm., 1986r., Museum Ludwig, Kolonia

Ryc. 558. Erazm Ciołek. Ksiądz Jerzy Popiełuszko, odbitka srebrowa,

Ryc. 559. Darth Vader – bohater negatywny, Gwiezdne wojny, 1977r.

Ryc. 560. Gandalf Szary (Ian McKellen) – bohater pozytywny, Władca pierścieni, 2001r.

Indeks

Aalto Alwar 203, 205, 214, 216
Abakanowicz Magdalena 85, 86, 223
Abdel-Rahman Hassan 27
Adamowicz Adam 195
Adams Ansel 214, 219
Agesander 24
Aigner Piotr 97
Alberti Leon Battista 20
Albertoni Beata 126
Aleksandrowicz Anatolij 147
Alma-Tadema Lawrence 7
Alphand Adolphe 152, 153
Altdorfer Albrecht 121, 122
Aman-Jean François 48
Andre Carl 225
Andrzej 99
Antemiusz z Tralles 98
Anto Maria 127, 131
Apelles 7, 49
Apollodoros 90, 97
Appiani Galeazzo 120
Arcimboldo Giuseppe 126, 129
Arp Hans 193, 194
Arup Ove 215
Arystoteles 10, 88
Aśoka 51
Atenador 24
August II Mocny 125, 126
Bacon Francis 7, 214, 218
Bacon Lloyd 212
Ball Hugo 193, 194
Balla Giacomo 187
Ballenstedt Janusz 65
Banksy 196, 198
Barry Charles 147
Bartholdi Frederic Auguste 155
Bartman Edward 118
Baselitz Georg 196, 198
Batowski Zygmunt 34
Barillet-Deschamps Jean-Pierre 152, 153
Baudelaire Charles 48
Beardsley Aubrey 168, 173
Beksiński Zdzisław 194, 195
Bellmer Hans 127, 132
Belting Hans 44
Bentkowski Feliks 80
Bentley Thomas 95
Bereś Jerzy 227
Berg Max 178, 180
Berkeley Busby 212
Bernini Gian Lorenzo 126, 128
Beuys Joseph 45, 46, 193
Białynicka-Birula Helena 196
Bieczyński Feliks 152
Bieńkowski Andrzej 154, 161
Boccioni 186
Böcklin Arnold 136, 140
Bołoz Antoniewicz Jan 34
Borromini Francesco 135, 137
Borucińska Zofia z Jakimowiczów 12
Bosch Hieronim 126, 127, 130
Botticelli Sandro 7, 16
Boucher François 7
Boyer Lucienne 48
Brâncuşi Constantin 56, 58, 181,182, 224
Brandt Józef 144
Brauner Victor 127, 131
Brianchon Maurice 48
Brochwicz-Rogoyski Bronisław 180
Brodski Aleksander 223, 230
Brodski Josif 203
Bronzino Agnolo 126, 129
Bruneleschi Filippo 21, 111
Bruyas Alfred 48
Bryła Stefan 208
Brzozowski Tadeusz 60, 62
Budda 93, 94, 100
Budzyński Marek 75, 78, 223, 230
Buonarroti Michelangelo 4, 7, 16, 21, 22, 54, 109, 126, 127
Burckhardt Jacob 23, 25, 28
Burian Zdeněk 7
Burlington Charles 135
Burne-Jones Edward Coley 5, 6
Cage John 222
Canaletto (Bernardo Bellotto) 42, 44
Canova Antonio 141, 142
Capa Robert 196, 198
Caravaggio (Michelangelo Merisi), 132, 133
Cezann Paul 178
Champfleury 48
Chełmoński Józef 15, 154, 160

Chōgen 106
Chopin Fryderyk 189
Christian Norberg-Schulz, 26, 75
Christo (VladimirovJavacheff) 52, 55
Chrząński Teodor 206
Church Thomas 216
Ciogen 106
Ciołek Erazm 227, 238
Ciołek Gerard 34
Ciszkiewicz Edward 210
Citroën André 224
Čiurlionis Mikalojus Konstantinas 109, 111, 182
Constable John 154, 158
Coquelet Ksawery 233
Corazzi Antonio 97, 148
Costa Lucio 213
Courbet Gustave 47, 48, 154, 158
Cragg Tony 193
Curlonis Konstanty 199
Cybulski Zbigniew 207
Czartoryska Izabela 136, 138
d' Estrées Gabrielle 131
da Caravaggio Michelangelo Merisi 33
da Vinci Leonardo 15, 17, 18, 21
Daguerre Louis-Jacques-Mande 162
Dai Jin 116
Dali Salvador 7, 16
Darth Vader 239
Darwin Karol 10
de Chirico Giorgio, 195
de Fabris Emilio 72
de Lempicka Tamara 85, 87, 188
de Saint Phalle Niki 224, 232
de Serres Olivier 112
Degas Edgar 154, 155
Dejneka Aleksandr 115
della Porta Giacomo 123
Denis Arno 233
Desmond Olga 154, 162
Dettloff Szczęsny 34
di Bartolommeo Michelozzo 113
Diagilew Siergiej Pawłowicz 7
Disney Walt 229
Dittmer Leopold Friedrich 78
Dłubak Zbigniew 234
Dłużniewski Andrzej 227
Donatello 21, 22, 111
Duchamp Marcel 17, 18, 52, 55, 181, 183, 185, 186, 250
Dunikowski Xawery 168, 175, 182, 183
Dürer Albrecht 31, 32, 50
Dziekoński Józef Pius 103
Dżeser 75
Edgerton Harold Eugene 212
Eiffel Gustave 148, 150, 153
El Greco 126, 130
El Lissitzky 186, 187
Eliade Mircea 59
Eliasson Olafur 193
Enkinger Michał 103
Ensor James 7
Erdembileg D. 220
Ernst Max 60, 194
Faitakis Stelios 99
Fajans Andrzej 216
Fetting Rainer 197
Fidiasz 7, 23
Fioravanti Aristoteles 115
Freud Lucian 218
Freud Zygmunt 10, 168
Friedrich Caspar David 7, 65, 67
Fuller Buckminster 222
Gakkin (KenjiNishigaki) 73
Gandalf Szary, 239
Garnier Tony 164
Gaudi Antonio 167, 170, 171, 178
Gauguin Paul 7, 167, 171
Gawryszewska Beata J. 193, 233
Gehry Franc 27, 223, 229
Gérard François 143
Géricault Théodore 141, 143
Ghilberti Lorenzo 111, 112
Giacometti Alberto 217
Giedion Siegfrid 24, 26, 28
Gierymski Aleksander 159, 160
Gierymski Maksymilian 154, 162
Gintowt Maciej 216
Giorgione 164, 165
Giotto di Bondone, 21, 109, 110, 111
Girodet de Roussy-Trioson Anne-Louis 141, 143
Goldsworthy Andy 226, 235
Goudiaby Pierre 221
Goya Lucientes Francisco 144, 145
Graff Jakub 149
Gris Juan 181
Gropius Walter 178, 179, 199
Grotowski Jerzy 223
Grünewald Matthias 182, 184
Gryt Alojzy 226, 234
Gucewicz Wawrzyniec 91

Guerquin Bogdan 34
Guerrini Giovanni 27
Guevrekian Gabriel 200, 202
Gutt Romuald 99, 101, 189
Guzek Łukasz 61
Hadid Zaha 222, 228
Hahn P. 25
Halsman Philippe,195
Hansen Oskar 164
Hasior Władysław 195, 197
Hausmann Raoul 194
Haussmann Georges 151
Heartfield John 196
Heckel Erich 184
Heizer Michael 77
Hellwig Zygmunt 70, 210
Helnwein Gottfried 235
Hennings Emma 193
Hepworth Barbara 224
Hiroshi Hamaya 215, 219
Hiroshige Utagawa 173
Hirst Damien 104, 107
Hitler Adolf 195, 199, 234
Höch Hannah 40
Hochberg Julian 16
Hockney David 3, 18, 235
Hogarth Wiliam 136
Hohenzollern Albrecht 49
Hokusai Katsushika 172
Holiday Billie 11
Holles Denzil 38
Horta Victor 175
Hosack Dawid 210
Howard Ebenezer 164
Hulewicz Jerzy 195, 196
Hunt Wiliam 207
Ihnatowicz Zbigniew 113
Iktinos 37
Imhotep 76
Indruch Rudolf 209
Ingarden Roman 17
Ingres Jean Auguste Dominique 7, 95, 141, 142
Innocenty X 7, 218
Irwin Henry 146
Izydor z Miletu 98
Jarnuszkiewicz Jerzy 217
Jasiński Leszek 234
Jeanne-Claude, 52, 55
Jekyll Gertrude 167, 169
Jung Carl 69
Kändler Johann Joachim 59
Kaigyokusai Masatsugu 168, 174
Kakowski Wojciech 230
Kalita Iwan 115
Kallikrates 37
Kandinsky Wasyl 182, 185, 199
Kantor Tadeusz 41, 47, 227
Kapoor Anish 193
Kasprowicz Jan 168
Kauffman Angelica 23
Skórewicz Kazimierz 189, 190
Keighley William 212
Kent Wiliam 135
Kim Dzong Il 220
Kim Ir Sen 220
Kircher Athanasius 76
Klee Paul 60, 63
Klimt Gustav 16, 168, 173
Klossowski de Rola Balthasar 126, 129
Kobro Katarzyna 199, 201
Kollwitz Käthe 196, 198
Konieczny Marek 186, 187
Kopernik Mikołaj 7, 141
Korybut Wiśniowiecki Michał 132, 133
Kossak Juliusz 144
Kossak Wojciech 163
Kossakowski Eustachy 41
Koziara Jarosław 224
Kozłowski Tadeusz 208
Kozyra Katarzyna 165, 166
Krasiński Maciej 216
Krassowski Czesław Witold 34, 107
Królikowski Jeremi T. 27
Kruczkowski Wiesław 76
Krzysztoń Joanna 186, 187
Krzywda-Polkowski Franciszek 191
Kucz Jan 234
Kuna Henryk 189, 191
Kupka František 182, 185
Kuźmienko Jerzy 216
Kwiek Przemysław 17, 18, 200, 202, 223
La Duchesse de Villars 131
La Padula Ernesto Bruno 27
Laokoon 23, 24
Laszczka Konstanty 174
Le Corbusier 31, 33
Le Nôtre André 125
Le Sueur Jacques-Philippe 140
Legueult Raymond 48
Lelewel Joachim 39
Lenné Peter Joseph 37

Lentze Carl 149
Leśniakowska Marta 44
LeWitt Sol 225, 232
Lichtenstein Roy 204, 206
Lilpop Jacek 238
Lizyp 23
Locci Augustyn 90
Long Richard 65, 68
Loos Adolf 178, 180
Lorrain Claude 138
Louafi Kamel 101
Ludwik XIV 29
Ludwik XV 29
Ludwik XVI 29, 94
Łubowski Andrzej Maciej 235
Ługowski Ryszard 238
Macedoński Aleksander 93
Macke August 7
Mae West 7
Mahonowa Hana 202
Makart Hans 154, 162
Makovecz Imre 222, 228
Malczewski Jacek 169, 177
Malewicz Kazimierz 121, 186, 199
Malich Karel 193
Malinowski Ernest 149
Maliński Paweł 80
Mallet-Stevens Robert 200, 202
Mammen Jeanne 196
Manet Édouard 164, 165, 166, 167
Mankichi Arai 119
Maqsud 72
Marek Aureliusz 88, 90
Maria Antonina 137
Marini Marino 211
Markowski Andrzej 98
Masaccio 21, 111
Masznicz Witold 56, 59
Matejko Jan 7, 48, 121, 122, 154
Matisse Henri 15
Mączyński Franciszek 53
McKellen Ian 240
Medardo Rosso 168, 174
Mel Gibson 7
Memling Hans 107, 108
Merlini Dominik 125, 139
Merz Mario 193
Meštrović Ivan 168, 175
Meunier Constantin, 154, 156
Meyer Adolf 178, 179
Michalak Antoni 5, 6
Michałowski Piotr 94, 95, 144, 145
Mickiewicz Adam 16
Mielęcka Anna 134
Mielnikow Konstantin 199, 201
Milkowski Bolesław 149
Millet Jean-François 8, 9
Mills Robert 80
Milunić Vlado 27
Ming Pei Ieoh 79
Minujin Marta 92
Mique Richard 137, 141
Miro Joan 224, 231
Mitan Andrzej 225
Mitoraj Igor 226
Mnesikles 91
Moholy-Nagy László 199, 201
Moles Abraham 16
Mondrian Piet 46, 47, 199, 200
Monet Claude 16, 167, 169
Monnier Henry-Bonaventure 13
Moore Henry 214, 217, 224
Morel Henryk 195, 197
Morris Wiliam 5
Mostafa Marcin 230
Mu Qi 106
Muchina Wiera 157
Munch Edvard 16, 109, 111, 178, 182, 195
Nacht-Samborski Artur 211
Napoleon 94
Napoleon III 167
Nash John 150, 152
Nebamun 82
Neferetiti 85, 87
Negri Pola (Apolonia Chałupiec) 182, 185
Niemczuk 28
Niemeyer Oscar 215
Nietzsche Fryderyk 31, 32
Nikifor (Epifaniusz Drowniak) 30
Niobe 92
Nitsch Hermann 46
Norberg-Schulz Christian 26, 27, 28
Nowicki Maciej 215, 223
Nowosielski Jerzy 79, 98, 99
Olbrich Joseph Maria 115
Opałka Roman 70, 73
Orłowski Aleksander 144, 145
Orozco José Clemente 196
Ossowski Stanisław 17
Overbeck Johann Friedrich 4, 6

Palladio Andrea 46, 47, 123, 124
Panczakiewicz Ludwik 149
Pandora 237
Panofsky Erwin 49, 50
Partum Andrzej 227
Partum Ewa 132
Pascal Simon Gérard François 141
Paszkowska Natalia 230
Penoni Giuseppe 193
Perugino Pietro 4, 5
Petryk Waldemar 237
Petyarre Gloria Tamerre 63
Picasso Pablo 7, 16, 126, 130, 181, 182, 214, 217
Piekarczyk Jan 227, 237
Piekarski Maciej 3
Piłsudski Józef 189
Pinsent Cecil Ross 181
Piotr 39
Piotrowski Zygmunt 237
Pirosmani Niko 30
Pitagoras 88
Piwocki Ksawery 3, 29, 35
Piwowarski Marek 233
Platon 88
Plucińska Monika 154, 159
Podkowiński Władysław 176
Podlacha Władysław 34, 35
Poelzig Hans 178, 179
Pokrowski Władimir 148
Polidor 24
Poliklet 4
Pollock Jackson 11, 14
Poniatowski Józef 88, 90, 141
Poniatowski Stanisław August 39, 136, 139
Popiel Tadeusz 163
Porębski Tadeusz 3, 33
Potocki Stanisław Kostka 22, 33
Poussin Nicolas 7
Poznański Karol 151, 153
Praksyteles 23
Price Sarah 167, 170
Promayet 48
Proudhon Pierre-Joseph 48
Pruszkowski Tadeusz 5
Przybyszewski Stanisław 10
Pugin Augustus 147
Qin Shi 85
Radziwiłłowa Helena 136, 139
Rajkowska Joanna 226
Rauschenberg Robert 204, 207
Rejlander Oscar Gustave 155, 163
Ribera Jose 82
Richter Gerhard 181, 183
Riefenstahl Leni 212
Riegl Alois 42
Rietveld Gerrit Thomas 199, 200
Ripa Cesare 49
Ripa Matteo 138
Rivera Diego 7, 84, 196
Rivière 95
Robert Hubert 137, 140, 141
Roberto Burle Marx, 213, 214, 216
Roberts David 7
Robiliard Pauline 233
Rodin August 16, 154, 156
Rogala Grzegorz 40
Romano Mario 27
Roring Charles 12
Rousseau Jan Jakub 136
Rozwadowski Zygmunt 163
Rublow Andrzej 114
Rude François 221
Rudniew Lew 119, 121
Ruskin John 5, 42
Rylke Jan 1, 8, 13, 43, 56, 64, 71, 79, 83, 93, 108, 143, 194, 205, 231, 232, 233, 234
Rzepińska Maria 35
Sabatier Apollonie 48
Sak Dorota 73
Sak Marek 65, 68
Sander August 194
Santi Rafael 4, 5, 7, 21, 31, 32, 89
Sapetto Marek 198
Saryan Martiros 182, 184
Saudek Jan 238
Savage James 150, 151
Schiele Egon 195
Schiller Fryderyk 136
Schinkel Karl Friedrich 37, 137, 140
Schön Donald 31, 32
Schulk Frigyes 146
Schultz Daniel 133
Schwarzkogler Rudolf 46
Schwitters Kurt 60, 61
Serra Richard 225
Sherwood Vladimir 147
Shigemori Mirei 210
Siemiradzki Henryk 154
Simon Jeanne 48

Simon Lucien Joseph 48
Siqueiros David Alvaro 196
Sirti Kadrin 56
Sisler Mary 55
Skalski Janusz 61
Skoczylas Władysław 189, 192
Sleńdziński Ludomir 211
Słomiński Jerzy *Słoma* 224, 231
Smirnova Natalia 195
Smith Adrian 54
Smoczyński Wincenty 49
Sobaszek Mute 223
Sobaszek Wacław 223
Sobocki Leszek 132, 134
Sołtan Jerzy 113
Soria y Mata Arturo 164
Sosnowski Oskar 34, 35
Speer Albert 209, 210
Spode Samuel 7
Springeling Jasper 11
Stabrowski Kazimierz 10, 12, 176
Stanisławski Jan 163
Starzyński Juliusz 34
Steindl Imre 147
Steiner Rudolf 178, 192
Stoke Edith 114
Strand Paul 185
Strootman Berno 11
Stróżewski Władysław 17
Strumiłło Andrzej 8, 9
Stryjeńska Zofia 189, 192
Strynkiewicz Franciszek 224, 231
Strzemiński Władysław 10, 132
Stubbs Georg 95
Stuck Franz 176
Stüler Friedrich August 149
Stwosz Wit 105, 118
Styka Jan 155, 163
Sulima Suryn Andrzej 226, 235
Sutar Ram V. 220
Suzuki Shodo 118, 120
Szanior Franciszek 168, 172
Szapocznikow Alina 157
Szczepkowski Jan 191
Szolzówna Alina 189
Szukalski Stanisław 7, 74, 82, 85
Szukiewicz Feliks 49
Szyszko Jan 11
Szyszko-Bohusz Adolf 190
Ślewiński Władysław 168, 174
Tadayoshi Hosogawa 172
Tales z Miletu 88
Tamayo Rufino 196, 198
Tange Kenzo 223, 230
Tarasin Jan 207
Tencalla Constantino 90
Thorvaldsen Bertel 90, 141, 142
Tichy Karol 168, 175
Tinguely Jean 224, 232
Tjungurrayi Barney Daniels 63
Tobey Mark 214, 218
Tołwiński Tadeusz 209, 210
Tomasz z Akwinu 104
Tomaszewski Stanisław *Miedza* 45
Topolski Feliks 81, 83
Totmes 87
Trajan 88
Trevano Giovanni 123
Tschumi Bernard 232
Tudor David 222
Turner Joseph Mallord William 144, 145
Tuszyńska-Maciejewska Krystyna 28
Tutenchamon 85
Tycjan 165
Tylman z Gameren 139
Uccello Paolo 121, 122
Boccioni Umberto 181, 183
Utzon Jørn 215
van Delft Vermeer 16, 17, 135, 137
van der Rohe Mies 199, 202
van der Weyden Rogier 7
van Doesburg Theo 199
van Gogh Vincent 7, 16, 195
van Huysum Jan 12
van Rijn Rembrandt 42, 132, 133
van't Hoff Robert 178, 180
Vasari Giorgio 20, 21, 22, 28, 29, 31
Vauban Sebastian 132
Velázquez Diego 7, 10, 13, 214, 218
Vigeland Gustav 168, 174
Viollet-le-Duc Eugène 42, 43
von Freytag-Loringhoven Elsa 17
von Pückler-Muskau Hermann Ludwig Heinrich 14, 65, 67, 78
Vrubel Mikhail 176, 177
Wajda Andrzej 207
Warchol Andy 204
Watteau Antoine 7
Wedgwood Josiah 94, 95
Weiss Wojciech 184
Welsch Wolfgang 10
Wiałow Konstantin 114

Więcek Magdalena 234
Willemsen Matthijs 11
Winckelmann Johann Joachim 3, 22, 23, 28, 33
Winiarski Ryszard 11, 14
Wiśniewski Anastazy 227
Witkiewicz Koszyc Jan 189, 190
Witkiewicz Stanisław 61, 64, 189
Witkiewicz Stanisław Ignacy – Witkacy, 195, 196
Witruwiusz 20
Wittig Edward 126, 128
Wojciechowski Jan Stanisław 157
Wölfflin Heinrich 23, 24, 25, 28
Wren Christopher 124
Wright Frank Lloyd 75, 77, 178, 180
Wuczeticz Jewgienij 206, 221
Wundt 16
Wyczółkowski Leon 64, 156
Wyeth Andre 154, 161
Wyspiański Stanisław 104
Wyszyński Stefan 226, 234
Xiaogang Zhang 117
Xu Wei, 117
Zachwatowicz Jan 34
Zamoyski August 195, 197
Zaragoza Anne 11
Zeligson Adolf 153
Zieliński Jerzy (Jurry) 62
Zug Szymon Bogumił 92, 124, 137, 139
Zygmunt Stary 49
Żuławski Jerzy 5

Literatura

20 of the World's Most Famous Art Pieces 2012-2019, historylists.org, https://historylists.org/art/20-of-the-world%E2%80%99s-most-famous-art-pieces.html / (pobrane 28.12.2019)

Ballenstedt J., 1997, Wstęp do architektury europejskiej, Arché, nr 15, s. 35-39

Borgdorff H., 2009, Artistic research within the fields of science (online) https://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322679_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf (pobrano 2.05.2019)

Brodski J., 1987, Cztery eseje, nowa, Warszawa

Chang Chung-yuan, 2007, Spokój duszy odzwierciedlony w chińskim malarstwie, w: Wilkoszewska K. (red.), Estetyka chińska, Universitas, Kraków, s. 241-263

Colagrossi Mike, 2018 The 10 greatest works of art in the world... and the stories behind them (online) https://bigthink.com/mike-colagrossi/the-10-greatest-works-of-art-in-the-world-and-the-stories-behind-them / (pobrane 28.12.2019)

Czartoryska I., 1808, Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów, W. B. Korn, Wrocław

Daniel T. C., Boster R. S., 1976, Measuring Landscape Esthetics: The Scenic Beauty Estimation Method, USDA Forest Service Research Paper RM-167, Fort Collins

Dembowski P., 2005, Jan Kasprowicz, Wikipedia (online) https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Kasprowicz (pobrano 12.04.2020)

Diringer D., a972, Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości, PIW, Warszawa,

Dłużniewski A., 1987, Andrzej Dłużniewski, w: Folga-Januszewska D. (red), Artyści o przestrzeni, Muzeum Narodowa, Warszawa, s. 37-40

Dobrowolski T., Tatarkiewicz W. (red.), 1962, Historia sztuki polskiej w zarysie, T. 1: Sztuka średniowiecza. T. 2: Sztuka nowożytna. T.3: Sztuka nowoczesna, Wydaw. Literackie, Kraków

Elger D., 2008, Dadaizm, Taschen, Köln

Eliade M., 2002, Od Zalmoksisa do Czyngis-chana. PWN. Warszawa

Fajans A., 1994, Portal, Archė, nr 6/94, s. 7-12

Fine R. E., 1985, Gemini G. E. L. Art. And Collaboration, National Gallery of Art. Abbeville Presss, New York

Galeria FineArtExpress 2015, Blog firmowy Malarstwo - obrazy wielkich mistrzów malarstwa 10 najsłynniejszych obrazów świata http://fineartexpress.pl/malarstwo/33-slynne-obrazy/116-10-najslynniejszych-obrazow-swiata (pobrane 28.12.2019)

Gawryszewska B. J., 2013, Ogród jako miejsce w krajobrazie zamieszkiwanym, Wieś jutra, Warszawa

Gebhart-Sayer A., 2007, Geometryczne desenie Shipibo-Conibo w kontekście rytualnym, w: Zajda K. (red.), Estetyka Indian Ameryki Południowej, Universitas, Kraków, s.163-184

Hobhouse P., 2005, Historia ogrodów, Arkady

Hochberg J. E., 1970, Percepcja, PWN, Warszawa

Hockney D., Gayford M., 2016, Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera, DW Rebis, Poznań

Hogarth W., 1753, Analysis of beauty, Printed by J. Reeves, London

Kalinowski L., 1996, Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873-1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882, w: Labuda A. S. (red.), Dzieje historii sztuki w Polsce, PTPN, Poznań, s. 22-57

Kłudkiewicz K., 2020, Drzwi Gnieźnieńskie i Płockie (Nowogrodzkie), Dziedzictwo wizualne Europy Środkowej i Wschodniej, (online) http://visualheritage.eu/portfolio/drzwi-gnieznienskie/ (pobrano 05.01.2020)

Konopacki A., 1989, Prerafaelici, Arkady, Warszawa

Kowalska B., 1989, Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki, Arkady, Warszawa

Krassowski W., 1995, Arché nr 8/1995

Królikowski J. T., 1999, Genius Loci Christiana Norberga-Schulza, w: Rylke J. (red.) Przyroda i miasta, t. II, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 7-34

Kumsusan Palace of the Sun, 2016, Foreign Languages Publishing House, Pyongyang

Kwiek P., Piekarczyk J., Rylke J., 2011, Klub Performance, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa

Labuda A. S., 1996, Horyzont wielkopolski, horyzont europejski. Seminarium historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego 1918-1939, w: Labuda A. S. (red.), Dzieje historii sztuki w Polsce, PTPN, Poznań, s. 168-192

Leśniakowska M., Bezmiar i nadmiar. Neurotyczna osobowość historii sztuki, czyli historia sztuki jako źródło cierpienia, Teksty Drugie 2013, 1-2, s. 256-268, (PDF) https://rcin.org.pl/Content/62045/WA248_79091_P-I-2524_lesniakow-bezmiar_o.pdf (pobrano 14.01.2020)

Malkiewicz A., 1996, Historia sztuki na Uniwersytecie Lwowskim 1893-1939, w: Labuda A. S. (red.), Dzieje historii sztuki w Polsce, PTPN, Poznań, s. 58-73

Michell J., 1977, A Little History of Astro-archaeology, Thames and Hudson, Londyn

Miłobędzki A., 1996, Humaniści i inżynierowie-architekci w studiach nad historią sztuki i kultury: Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej 1922/3-1939, w: Labuda A. S. (red.), Dzieje historii sztuki w Polsce, PTPN, Poznań, s. 193-202

Mink J., 2000, Marcel Duchamp, Taschen, Köln

Morawski S., 2000, O marksistowskiej myśli estetycznej, w: Wilkoszewska K. (red.), Estetyki filozoficzne XX wieku, Wydawnictwo Universitas, Kraków, s. 133-158

Mudrooroo, 1997, Mitologia Aborygenów, D W Rebis, Poznań

Niemczuk A., 2014, Analiza krytyczna idei postępu historycznego, Kultura i Wartości, nr 2(10) /2014, s. 7–20

Nietzsche F., 1907, Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa

Norberg-Schulz Ch., 2000, Bycie, przestrzeń i architektura, Murator, Warszawa

Norén Anders, 2019, Reprodukcje dzieł sławnych malarzy, Obrazy na ścianę & Fototapety (online) https://www.smaczneobrazy.pl/reprodukcje-dziel-slawnych-malarzy/ (pobrane 28.12.2019)

O'Meara Sheehan, 2004, Przezwyciężanie podziału miast, w: Starke L. (red.), Raport o stanie świata, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 145-166

Ossowski S., 1958, U podstaw estetyki, PWN, Warszawa

Overy P., 1978, De Stijl, WAiF, Warszawa

Panofsky E., 1971, Studia z historii sztuki, PIW, Warszawa

Pely I., 2008, The art of Fallout 3, Bethesda Game Studios,

Piwocki K., 1977, Dzieje sztuki w zarysie. Od wieków średnich do końca XVIIIw., Arkady, Warszawa

PK, 2018, "Fontanna" nie jest dziełem Duchampa, tylko kobiety? Historię sztuki współczesnej trzeba napisać od nowa, K-MAG MAGAZYN / Art &Dizajn / (online) https://k-mag.pl/article/fontanna-duchamp-wow?t=facebook_share (pobrane 8.03.2020)

Plucińska M., 1993, Ona fascynuje mnie…, w: Rylke J. (red.), Impreza, OW ZPAP, Warszawa, s. 4-5

Poprzędzka M., 1996, Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, w: Labuda A. S. (red.), Dzieje historii sztuki w Polsce, PTPN, Poznań, s. 156-167

Porębski M., 1975, Rytmy historii, Rocznik ASP, Warszawa

Przybyszewski S. 2002, Requiem aeternam, Universitas, Kraków

Rawicki Z., 2000, Transandyjska Kolej Centralna w Peru, XII Konferencja Naukowa – Metody Komputerowe w Projektowaniu i Analizie Konstrukcji Hydrotechnicznych, Korbielów

Richardson T., 2003, The Garden Book, Phaidon Press, London

Ripa C., 2013, Ikonologia, Universitas, Kraków

Rylke J., 2014, Land Art i sztuki pokrewne 1973-1991; Land Art and related art 1973-1991, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu nr 4/2014

Rylke J., 2018, Przemiany formy w modernizmie, w: Milecka M. (red.), Regiony w Europie, WOiAK, UP w Lublinie, Lublin, s. 77-98

Schater M., Schiller D., 2020, Społeczne mapy drogowe w mózgu, Świat Nauki, nr 3/343, 2020, s. 19-23

Schiller F., 2007, Kallias, czyli o pięknie, Wyd. Marek Drewnowski, Kęty

Schön D. A., 1983, The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action. Basic Books, Inc

Shoshitsu Sen XV, 2008, Sztuka herbaty, w: Wilkoszewska K. (red.), Estetyka japońska, Universitas, Kraków, s. 151-175.

Skalski J., 1998, Krajobrazy łęgów wierzbowo-topolowych (Salicetum-populetum) w dolinie Wisły na obszarze Warszawy, Arché nr 17/18/1998

Skubiszewski P. (red.), 1973, Wstęp do historii sztuki. Przedmiot, metodologia, zawód, PWN, Warszawa 1973

Slawson D. A., 2008, Sztuka ogrodów, w: Wilkoszewska K. (red.), Estetyka japońska, Universitas, Kraków, s. 234- 246

Stróżewski W., 1986, Wartości estetyczne i nadestetyczne, w: Poprzędzka M. (red.), Sztuka i wartość, ZW Sztuka Polska, Nieborów, s. 57-77

Strzemiński W., 1958, Teoria widzenia, Wydawnictwo Literackie, Kraków

Sztuka świata, 1989-1996, Arkady, Warszawa

Szyszko J., 2002, Biegaczowate, w: Szyszko J., Rylke J., Jeżowski P. (red.), Ocena i wycena zasobów przyrodniczych, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 117-140

Tuszyńska-Maciejewska K., 1999, Platona pytanie o piękno, Collectanea Philologica 3/1999, s. 123-130

Vetulani A. (komisarz), 1954, IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki, CBWA, Warszawa

Welsch W., 2005, Estetyka poza estetyką, Universitas, Kraków

Wikipedia online

Wölfflin H., 2017, Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk

Zielukina T., 2004, Artysta i władza. (Paradoksy historii. Krótkie komentarze do sztuki lat 20. i 30. XX wieku), w: Poprzędzka M., Jawlewa L. (red.), Warszawa-Moskwa 1900-2000, Zachęta, Warszawa, s. 58-63

Zlat M., 1996, Pierwsze lata historii sztuki na Uniwersytecie i Politechnice we Wrocławiu, w: Labuda A. S. (red.), Dzieje historii sztuki w Polsce, PTPN, Poznań, s. 224-236