

Agnieszka Bandura



**Przestrzeń
otwarta -
kształt, symetria
i dynamiczna
narracja**

**w rzeź-
bie abs-
trakcyj-
nej**

I think that nobody yet knows exactly what time and space are¹.

E. Chillida, *Writings*, 2009

*** Rzeźba abstrakcyjna stanowi wciąż niezbadany przez estetykę przedmiot percepcji i refleksji. Z jednej strony, sama rzeźba (zwłaszcza współczesna) – w przeciwieństwie do, przykładowo, malarstwa lub fotografii – nie cieszy się popularnością wśród historyków, teoretyków sztuki czy estetyków. Brakuje systemowych, historyczno-artystycznych, filozoficzno-estetycznych monografii na temat rzeźby. Podobnie rzadkim zjawiskiem są teksty teoretyczne (manifesty) artystów posługujących się tym medium (nieliczne wyjątki stanowią teksty Kobra, Morrisa i Chillidy, na które będę się powoływać). Po drugie, także termin „abstrakcja” wciąż nie doczekał się względnie jednolitego opracowania, analizującego i zestawiającego różne jego rozumienia i sposoby przejawiania się w ekspresji artystycznej.

Proponuję wstępnie wyszczególnić, podstawowe według mnie, cechy rzeźby abstrakcyjnej, i zastanowić się nad realizowanymi przez nie celami (pełnionymi przez nie funkcjami). Rzeźba abstrakcyjna wyrasta z rozważań nad kształtem (figurą, formą, bryłą), symetrią (ściśłą

bądź zniekształconą), przestrzenią (zgeometryzowaną czy „naukową”, percepcyjną czy naturalną, wreszcie alternatywną – kreowaną w dziele sztuki) oraz przedstawieniem (w sensie narracji, ewentualnie odniesienia-aluzji do nowej idei przestrzeni). Podane kryteria sugerują też, jaki rodzaj abstrakcji rzeźbiarskiej stanowi główny obiekt mojego zainteresowania: pod uwagę biorę wyłącznie abstrakcję rzeźbiarską, w której silna jest tendencja do geometryzowania, a przez to strukturyzowania (porządkowania i ukierunkowywania) przestrzeni. Pomijam rzeźbę, którą określamy mianem abstrakcji futurystyczno-kubistycznej (U. Boccioni, G. Braque, P. Picasso, A. Archipenko, J. Lipchitz, H. Laurens, J. Epstein i in.) oraz organicznej (H. Arp, C. Brancusi, H. Moore, B. Hepworth i in.).

Tytułowe otwarcie przestrzeni, stanowiące, moim zdaniem, właściwy cel abstrakcji rzeźbiarskiej, inauguruje twórczość Kobra, a „zamyka” działalność artystyczna i teoretyczna Morrisa. Twórczość Chillidy traktuję jako szczególny przypadek mediowania pomiędzy dwoma biegunami – rzeźby abstrakcyjnej (jej wizji oraz postulatów ideowych) pierwszej i drugiej połowy dwudziestego wieku. Artystyczny gest otwarcia przestrzeni charakteryzuje, według mnie, w pierwszym rzędzie ogólnie osiągnięcia tych rzeźbiarzy. Doprecyzowania wymagają natomiast założenia przyjęte przez każdego z nich (jak i dlaczego rzeźba abstrakcyjna otwiera przestrzeń?) i akcentowane przez nich techniki wykorzystywania kształtu i symetrii (co pozwala rzeźbie abstrakcyjnej wykreować bądź zasugerować inną przestrzeń?).

Abstrakcję w sztukach wizualnych w ogóle charakteryzują, moim zdaniem, dwa procesy: odśrodkowy – analizy i dośrodkowy – syntezy. W centrum działań abstrakcyjnych (jako punkt wyjścia oraz cel) stoi niezmiennie konkret: rzecz bądź jej własność (prosta – typu barwa, kształt itd., bądź złożona – w rodzaju głębi czy dynamiki; w przypadku nie omawianego tu abstrakcjonizmu ekspresyjnego – odczucie, afekt, emocja itp.). W proces obrazowania (w tym percepcji) abstrakcji zaangażowane są zatem zdolności dekonstruowania całości i jej rozkładu na elementy „atomowe” (najbardziej podstawowe) oraz rekonstruowania obrazu (malarskiego, rzeźbiarskiego), podporządkowanego zasadzie prostoty (w tym sensie abstrakcyjnego).

Prostota przedstawienia abstrakcyjnego stanowi jego zwieńczenie (rezultat procesu abstrahowania) oraz kryterium jego doskonałości. Nie należy utożsamiać jej z redukcją – parafrazując Morrisa:

prosta forma niekoniecznie dostępna jest w prostym przeżyciu². Prostota doświadczana za pośrednictwem obrazu abstrakcyjnego stoi w zupełnej opozycji do tak zwanego „prostego” doświadczenia (które, na marginesie, z punktu widzenia współczesnej humanistyki, jest niemożliwe). Obraz abstrakcyjny uchodzi za prosty (w pozytywnym sensie tego słowa), jeśli w sposób jednoznaczny i nieodwołalny eksponuje istotę przedmiotu lub uogólnia to, co dla niego najbardziej charakterystyczne, specyficzne, wyjątkowe. Sugeruję, że prostota abstrakcji (również, a może przede wszystkim, geometrycznej czy „ściślej”), może zarówno generować emocje, jak i dostarczać przyjemności natury tak zmysłowej, jak i intelektualnej. Jako „prosty” punkt (czy raczej linia) odniesienia dla doświadczenia, wiedzy i wyobraźni, oraz inspiracja do dalszych poszukiwań – może „porywać do czegoś” (*abstrahere ad aliquid* – w wyraźnej opozycji do *abstrahere ab re*). Z tych samych przyczyn niektórych zdaje się „odstręczać”.

Prócz wymienionej antynomicznej własności (analiza vs. synteza) abstrakcję definiuję sytuując ją wewnątrz opozycji „kształt geometryczny-kształt nie geometryczny” (jak w abstrakcji analitycznej i organicznej); związanego z tym kolejnego przeciwstawienia „figuracywność-niefiguracywność”; następnie „płaszczyzna-przestrzeń” (jak w abstrakcyjnym malarstwie, ale i rzeźbie, która płaszczyzny wykorzystuje do tworzenia struktur i porządkowania przestrzeni); wreszcie: „symetryczność-jej brak lub ubytek”.

W zrekonstruowanej w roku 1972 *Konstrukcji wiszącej* Kobra³ (w odróżnieniu od powstałych w drugiej połowie lat dwudziestych kompozycji i rzeźb) kształt odgrywa zasadniczą rolę. Unoszące się w przestrzeni (w rzeczywistości podwieszone na stalowej linie) przechylone białe „jajo”, wydaje się opierać wierzchołkiem na małym czarnym sześciacie oraz na metalowym pręcie, będącym przedłużeniem niewielkiego drewnianego, również czarnego prostopadłościanu. Równocześnie konsoliduje kompozycję, jak i wpisuje ją swobodnie w bezimienną przestrzeń (otaczające je powietrze). Owalny kształt przedmiotu nie pozwala określić go jednym słowem (stąd „jajo”, przedmiot kulisty, „wyciągnięty” czy wydłużony itd. – na jego opisanie). Nie można też powiedzieć, że stanowi centralny czy środkowy element kompozycji (najważniejszy w niej kształt, bryłę itp.). K. Kobra proponuje „zneutralizować” kształt geometryczny, podporządkować go idei nadrzędnej, tj. wyjściu odpowiednio („rytmicznie”) uporządkowanych kształtów (płaszczyzn) w przestrzeń poza rzeźbą.

Kompozycja rytmiczna, czyli rytmiczna (oparta na stosunku liczbowym) relacja kształtów, jest nadrzędna wobec kształtu jako takiego. Co podkreśla dodatkowo postulat „równomiernej budowy rzeźby”, tj. jednakowego traktowania jej elementów (z wyłączeniem kompozycji ośrodkowych). Z tego powodu kompozycje Kobro, mimo że geometryczne, operują kształtami (płaszczyznami) zarówno prostopadłymi, jak i kulistymi, zaokrąglonymi, wydłużonymi, wygiętymi w łuk lub „es”⁴. K. Kobro świadomie rezygnuje ze ścisłej geometryzacji tak kształtu, jak i kompozycji, w którą jest wpisany, na rzecz „systemu trzyosiowego” („pion statyki”, „poziom otoczenia” i „kierunek w głąb, przed siebie, ruchu naprzód”), którego dynamika bliższa jest naturalnej (inspirowana ludzką motoryką). W oryginalnej koncepcji rzeźby rytmicznej K. Kobro podkreśla wagę relacji pomiędzy kształtami oraz jedność, którą uzyskuje ona poprzez ich liczbowe zharmonizowanie⁵. W przypadku Kobro – pod postacią złotego podziału, ciągu Fibonacciego jako podstawy proporcji, wreszcie wybranej przez nią proporcji harmonicznej 5 : 8. Podporządkowanie kształtu relacji rytmicznej (rytmizacja kształtów), jako nadrzędny cel tworzenia, zdaje się negować jego samodzielność oraz znaczenie jako zasadniczego elementu kompozycji.

Z drugiej jednak strony w dość hermetycznych tekstach Kobro nt. rzeźby współczesnej pojawia się też idea kształtu jako autonomicznej i podstawowej własności plastycznej rzeźby. Plastyczna czystość kształtu – kształtu w jego *naturze bezpośredniej, bez jakichkolwiek nadbudówek i naddatków*⁶ – polegać miałyby na odarciu go z akcydentalnych jakości wizualnych, jak barwa, a nawet rozmiar czy wielkość, skoro w kompozycji, zgodnie z jej rytmem „otwartym”, tj. wiążącym kształty z przestrzenią, mogą się one „rozrastać” dowolnie w większe lub mniejsze, a także przechodzić w inne, nowe itd. Kryterium porządkującym i jednocześnie wyprowadzającym kształt w przestrzeń jest, ponownie, rytm, czyli *uregulowana kolejność następujących po sobie kształtów przestrzennych, a uregulowanie ich następstwa polega na sprowadzeniu do jednakowego wyrazu liczbowego stosunków wzajemnych następujących po sobie kształtów*⁷. Rytm (rytmiczne uporządkowanie czy ciągłość kształtów) zapewnia rzeźbie nie tylko jedność konstrukcyjną, lecz również dynamiczną („energiczną”), tj. faktycznie otwiera ją na zewnątrz i jednocześnie ukierunkowuje ruch otwarcia⁸. Sądzę, że K. Kobro pojmuje kształt jako ogólny (jakikolwiek), ale nie przypadkowy, gdyż konkretnie rytmicznie otwierający rzeźbę na przestrzeń czy ujednolicający ją z nią⁹.

Złagodzenie ścisłej reguły kompozycji horyzontalno-wertykalnej przez wprowadzenie linii czy planu zakrzywionego zbliża rzeźby Kobro do dzieł Chillidy. Podobnie – przyjęta przez niego technika „odkształcania” tego, co geometryczne. Problem kształtu – w przeciwieństwie do problemu symetrii, a przede wszystkim pytania o przestrzeń – nie stoi w centrum zainteresowań Chillidy. W tekstach poświęconych rzeźbie można jednak odnaleźć ogólne sugestie kompozycyjne odnośnie kształtu. Po pierwsze, stwierdzenie, iż rzeźba powinna kontrolować prawa geometrii (sztuka – prawa nauki). Jedną ze strategii jej oporu stanowi technika „małych błędów”, tj. odstępstw od praw geometrii i grawitacji oraz od stosowania kształtów operujących kątem prostym, od którego „bardziej tolerancyjny” jest kąt 89 lub 92 stopni czy „bardziej dialogiczny” kąt o rozwartości od 99 do 93 stopni¹⁰. Te minimalne – wymykające się potocznej percepcji – ale nie geometrycznej obserwacji – odchylenia są obecne w kilku monumentalnych realizacjach Chillidy w przestrzeni naturalnej¹¹, jak i galeryjnej¹².

Po drugie, E. Chillida, analogicznie do Kobro, świadomie odchodzi od kompozycji ośrodkowej ku, powiedzmy, „odśrodkowej” i „energicznej”. Kiedy zaczyna pracę „prawie nie wie, gdzie zacząć”: „Widzę tylko pewien element przestrzeni, z którego stopniowo wyłania się kilka linii/kierunków (*lines of strength*)¹³. Ten załączkowy kształt (kształt w zwinięciu, skondensowany itp.) E. Chillida porównuje często do ledwo wyczuwalnej linii zapachu (*aroma*), za którym musi podążyć, który musi podtrzymać i rozwinąć. Kształt ten nie jest oczywiście kształtem konkretnym – tym bardziej geometrycznym – raczej jego konkretną intuicją, gdy artysta doświadcza ekspansywnej mocy „pre-kształtu”, którego energia i ciśnienie od środka na zewnątrz nadaje porządek tworzeniu¹⁴. Nie jest to także kształt znany – w sensie: przypominający inny kształt (*Resemblance exists in geometry, but not in art*)¹⁵ albo „wiadomy” artyście, tj. przewidziany czy istniejący w zamyśle.

Energia i nieokreśloność kształtu, podobnie jak u Kobro, służą nadrzędnemu celowi rzeźby, mianowicie rozprzestrzenieniu. Olbrzymie stalowe formy operują kształtami wolnymi czy niedefiniowalnymi (zawierającymi półłuki, płaszczyzny zdefragmentowane, rozcięte, wygięte, rozchodzące się po łuku, swobodnie skręcone, skonfliktowane, o zagrożonej stabilności itd.), których głównym zadaniem jest otworzyć rzeźbę na przestrzeń czy wyjść w przestrzeń

(zainauguować przestrzeń). Są równocześnie pytaniami, jak i potwierdzeniami (*affirmations*) kształtu. Przy czym potwierdzić go można jedynie w bezpośredniej konfrontacji z jego wielkością i objętością. Podobnie jak u Morrisa, Chillidowskie rzeźby nie dają się ogarnąć spojrzeniem, wymagają od odbiorcy interakcji i dosłownie poruszenia – zbliżenia, obchodzenia, wejścia do środka itd. Ponownie, kształt staje się medium czy wskazówką orientacyjną w odkrywaniu przestrzeni konstruowanej przez rzeźbę. Objętość i płaszczyzna równoważą się w spojrzeniu odbiorcy, nie dzięki temu, że widzi, lecz *jak* widzi¹⁶.

Problematyka kształtu (jako zasadnicza w koncepcji rzeźby współczesnej) osiąga najwyższy stopień skomplikowania u Morrisa. Sztandarowy postulat powiększenia kształtu w rzeźbie („size matters”) stawia wyzwania nie tylko percepcji, ale i refleksji estetycznej¹⁷. Kwestia kształtu nieodłącznie związana jest z doświadczeniem, odkrywaniem i konstruowaniem przestrzeni: *Rzeczy charakteryzujące się monumentalną skalą nakładają na sposób ich uchwytywania więcej warunków niż przedmioty mniejsze od ciała, a mianowicie rzeczywistą przestrzeń – w której istnieją – i wymagania kinestetyczne dotyczące ciała*¹⁸.

Kolejne ważne założenie Morrisa o znaczeniu form, kształtów czy struktur „minimalnych” bądź „podstawowych” (*primary structures*) – przez Kotulę i Krakowskiego zwanych *pojedynczymi literami alfabetu*¹⁹ – aktualizuje i pogłębia analizy Kobro dotyczące ogólności czy idealności kształtu w rzeźbie. Uważam, że wykorzystywanie przez Morrisa prostokąta czy sześcianu²⁰ jako podstawowych kształtów rzeźbiarskich służy „neutralizacji” kształtu – podkreśla jego abstrakcyjność, nie umniejszając materialności. Rzeźba pozwala doświadczyć kształtu „jako takiego” – umożliwia doświadczenie jak najbardziej aktualne (zmysłowe) – jednocześnie abstrahując go z empirycznego (percepcyjnego, pamięciowego itd.) kontekstu. Rzeźba minimalistyczna, niczym współczesna odmiana Ockhamowskiej brzytwy, zbawia kształt od tego, co przypadkowe. Sublimuje go z rzeczywistości i kontekstu: *It is characteristic of a “shape” that any information about it as a shape is exhausted once it is actually standing there*²¹.

R. Morris także podkreśla znaczenie deformacji, „dystorsji” czy minimalnej asymetrii kształtu w rzeźbie²². Z konieczności, wydawałoby się, symetryczna konstrukcja lustrzanych sześcianów Morrisa zostaje złamana odbiciem i plamistą, skorodowaną fakturą lustrzanej powierzchni. W *Portalu w lustrami* asymetrię wprowadza nierów-

nomierny (jednostronny) rozkład luster w prostokątnej konstrukcji. Z kolei Morrisowskie większe rzeźby w przestrzeni naturalnej wprost odwołują się do zjawiska dystorsji optycznej, polegającego na nierównomiernym (nieproporcjonalnym) powiększeniu obrazu w zależności od jego odległości od patrzącego i jego ustawienia (charakterystyczne duże zniekształcenia obrazu na brzegu pola widzenia). Nieregularność stanowi, według Morrisa, własność uszczegółowiającą, która dodatkowo *nie poddaje się* [krytycznej – A.B.] analizie²³.

W jednolicie białej, metalowej *Kompozycji przestrzennej* z 1929 roku²⁴ K. Kobra świadomie ingeruje w symetrię dzieła, „wyrывая” falistym, niesymetrycznym ruchem fragment podstawy i kierując go ku górze, gdzie symetria na powrót ujarzmia konstrukcję. E. Chillida, programowo buntujący się przeciw symetrii, proponuje zastąpić ją „symetrią heterodoksyjną” (*heterodox symmetry*)²⁵, tj. prawdopodobnie taką, która sprzyja uzyskaniu większej dynamiki („życia”) w przedstawieniu, stosuje wymieniony już chwyt „kąta dialogicznego”, w trójwymiarze wykorzystuje raczej kompozycję diagonalną niż prostopadłą itd. Taką, która nie wyrasta z pewności wiedzy naukowej (geometrii), lecz ją kwestionuje: *Symmetry is certainty, and this is very close to death*²⁶.

Idea minimalnej czy zakwestionowanej asymetrii w abstrakcji znajduje poparcie także w kanonie abstrakcji malarskiej. Abstrakcja nie musi być symetryczna (ściśle geometryczna): żaden z kwadratów czy krzyży Malewicza nie jest symetryczny; W. Strzeмиński w pierwszym rzędzie rezygnuje z symetrii i geometrii (dążąc równocześnie do jednolitości i porządku w obrazie unistycznym); u Mondriana symetrię figur detronizuje asymetria kompozycji itd. Zaryzykowałabym wręcz twierdzenie, że dobra abstrakcja nigdy nie jest symetryczna – symetria stanowi raczej narzędzie prostej redukcji, a nie prostoty i abstrakcyjności obrazu. Deformacja, dystorsja, minimalna asymetria (czy, chciałoby się powiedzieć po kantowsku, „symetria względna”) wytwarza, przede wszystkim, nieredukowalne ogromne napięcie w kompozycji, przez co powoduje pytanie o przestrzeń (nową formułę przestrzeni). Symetria ponosi uszczerbek, lecz nie osłabia jedności, porządku ani siły oddziaływania przedstawienia.

Zasadnicze w rzeźbie abstrakcyjnej zagadnienie kształtu geometrycznego, podlegającego asymetryzacji, podporządkowane jest naczelnej idei przestrzeni. A ściśle – jej otwarciu. Rzeźba abstrakcyjna umożliwia przeformułowanie tradycyjnych (naukowych, ale

i artystycznych) definicji przestrzeni. Pojmuję rzeźbę abstrakcyjną jako sposób opowiadania (o) przestrzeni czy dynamiczną narrację (o) przestrzeni. Odsuwa to, w pierwszym rzędzie, zarzut o jej nie przedstawiający status, po drugie – rozjaśnia opozycję „figuratywność-niefiguratywność”. Figura (kształt, konstrukcja trójwymiarowa, nie antropomorficzna – postać w sensie formy, nie postaci ludzkiej) jest podstawowym medium rzeźby abstrakcyjnej – można więc powiedzieć, że jest ona figuratywna w dosłownym sensie. Jest środkiem przekazu, za pomocą którego ujawnia się czy artykułuje (w języku wizualnym, form plastycznych) przestrzeń.

Przestrzeń jako temat czy cel przedstawienia pozwala mi argumentować za tezę, że rzeźba abstrakcyjna pozostaje przedstawiająca, choć jest nie-przedstawieniowa w podwójnym sensie: nie naśladuje rzeczy (przedmiotów, rzeczywistości empirycznej itd.); nie wykorzystuje też kształtów geometrycznych, choć się do nich odnosi. Eksperymentując z ich geometrią, symetrią, trójwymiarowością, „bryłowością”, skończonością itp., rzeźba abstrakcyjna snuje opowieść o przestrzeni: innej, alternatywnej (względem naukowej, codziennej, iluzorycznej). Powiedziałabym „allocentrycznej”, tj. takiej, która zmusza podmiot (percepcji, kreacji) do porzucenia przyjętej perspektywy, do poszukiwania i do ustanowienia (ustawienia się poza centrum) nowej pozycji względem niej, czy, lepiej, wewnątrz niej. Pozycji, która nie jest *constans*, lecz podlega nieustannym przesunięciom.

Zgadzam się z teoretykami abstrakcji (N. Goodman, S.K. Langer i inni), że abstrakcja denotuje coś w bardzo konkretny sposób. Mimo, że nie jest obrazem czegoś (nie opisuje, nie obrazuje, nie przedstawia czegoś konkretnego), to odnosi się bezpośrednio i w najbardziej niepowtarzalny oraz wymykający się uogólnieniu sposób do przestrzeni (poprzez sublimację kształtu)²⁷. Co istotne, rezygnuje przy tym z nierealnej iluzji (iluzjonistycznych technik perspektywicznych), jako podstawowej i najbardziej efektywnej (silnie oddziałującej na odbiorcę) techniki obrazowania, na rzecz aluzji – przedmiotem odniesienia staje się tu percepcja (odczucie, poszerzenie czy otwarcie) przestrzeni, a celem konstrukcja (wizja, sugestia) przestrzeni innej od przestrzeni przedmiotu czy podmiotu. Ten fakt mieli na uwadze zarówno K. Kobro (pisząc o funkcjonalności nowej rzeźby)²⁸, jak i R. Morris (podkreślając wolność rzeźby współczesnej i wysuwając postulat „nieobrazowości” rzeźby, tj. uwolnienia jej od reprezentacji, jako „zasadniczej kondycji rzeźby”)²⁹. Przestrzeń konstruowana czy

otwierana przez rzeźbę abstrakcyjną jest nieskończona³⁰, ciągła³¹, „dosłowna”³², a sama rzeźba stanowi integralny jej element³³.

Kwestią do dopowiedzenia pozostaje sposób, w jaki rzeźba abstrakcyjna otwiera przestrzeń. Rzeźba abstrakcyjna powinna działać – na odbiorcę, jego percepcję (zmieniać jego doświadczenie przestrzeni), w przestrzeni, reagować z otoczeniem itd. Konkretnie wskazówki udzielane przez Kobra i Morrisa wydają się jednak diametralnie od siebie różnić. K. Kobra utrzymuje, że rzeźba abstrakcyjna ma powszechną i stałą moc oddziaływania³⁴. Czasoprzestrzenny rytm kompozycji „porusza” czy kieruje podobnie zawsze każdym odbiorcą, ponieważ jest optymalny (najbardziej ekonomiczny, najbardziej funkcjonalny, najprostszy). Skoro jednak kwestia działania przez rzeźbę abstrakcyjną rozgrywa się na pograniczu percepcji i sztuki, jej roszczenia do takiej obiektywności są przesadzone. Po raz kolejny naukowe pretensje teorii rzeźby (po wcześniejszych zabiegach „matematyzacji” kompozycji) skazują Kobra na niepowodzenie.

Rzeźby Morrisa i Chillidy nie tylko z powodu znaczniejszych rozmiarów odznaczają się wyższym współczynnikiem interakcji z odbiorcą. Częściej budzą też silniejsze estetyczne emocje. R. Morris, wywodząc malarstwo z tego, co płaskie, podkreśla jego podatność na racjonalizację, konceptualizację czy pojęciową „uogólnialność”. Ojczyzną rzeźby jest przestrzeń – synkretyczna, synestetyczna i symultanicznie różnokierunkowa, a w czasie zawsze rzeczywista³⁵. W tym sensie niemożliwa do ogarnięcia czy uporządkowania w (jednym) pojęciu. Podobnie do Kobra, artykułuje on pragnienie otwarcia przestrzeni rzeźby współczesnej, która, w przeciwieństwie do wcześniejszej, nie stanowi zamkniętej struktury czy autonomicznego przedmiotu (przestrzeń „rzeczownikowa”), lecz „operuje w otwartym polu sytuacji” (przestrzeń „czasownikowa”), zatem pełni funkcję performatywną³⁶.

Doświadczenie przestrzeni (otwartej) stanowi wypadkową „funkcji przestrzeni, światła i pola widzenia odbiorcy”³⁷. R. Morris stara się nie uniwersalizować idei przestrzeni, którą znamy przecież jedynie *poprzez przedmioty, które się w niej znajdują*³⁸. Nie dehumanizuje też doświadczenia przestrzeni – w odróżnieniu od Kobra, której celem jest przestrzeń uniwersalna i bezosobowo (powszechnie i jednakowo) przeżywana. Nie czyni podmiotu percepcji anonimowym czy powszechnym, lecz wyrywa go z codzienności (utartej percepcji przedmiotów i ich otoczenia, ich trójwymiarowości, detali, faktury

itp.), a ściślej, z jego własnej przestrzeni – osobnej, odgraniczonej od reszty przestrzeni i ograniczonej³⁹. W zamian oferuje przestrzeń także osobistą, lecz stanowiącą przedłużenie czy ekstensję tej pierwszej, bardziej publiczną (otwartą, wspólną), a równocześnie taką, która nie zatracą bezpośredniości doświadczenia wpisanego w samą naturę percepcji przestrzennej⁴⁰.

Teoretyczno-praktyczne zmagania Morrisa z przestrzenią i rzeźbą w przestrzeni odbiegają od metafizycznych uniesień Chillidy w tej materii, który swoją twórczość określa mianem „badawczej eskapady w przestrzeń”. E. Chillida nieustannie podkreśla, że tajemnica przestrzeni (w tym przestrzeni rzeźby) wymyka się zarówno geometrii, jak i prawom umysłu⁴¹. *Przestrzeń to bardzo szybki materiał. Jest tak witalna [żywa – A.B.], że wydaje się, że nic tam [w niej – A.B.] nie ma*⁴². Wobec rzeźby radzi przyjąć postawę niedoświadczonego „spostrzegacza” (*perceiver*). Percepcja – w odróżnieniu od „konserwatywnego” doświadczenia i wiedzy, które kotwiczą nas w przeszłości – jest bardziej „progresywna” i „ryzykowna”. Otwiera nas na to, co może nadejść – pyta o to, co może się wydarzyć, nierzadko pozostawiając to pytanie bez odpowiedzi. Rzeźba abstrakcyjna stopniowo odsłania tajemnicę przestrzeni czy innych przestrzeni, szukając kompromisu między przestrzenią wypukłą, pozytywną, powolną, ograniczoną, zróżnicowaną, ciężką, *now space* itd. a wklęsłą, negatywną, szybką, przepastną (*immense*), wolną, jedną, *always space* itp.⁴³.

Sztuka to *poezja i konstrukcja*⁴⁴, *umiera, gdy jest skończona*⁴⁵ – w przypadku rzeźby, gdy zamyka się (ustala) opowieść (naukowca, artysty czy odbiorcy) o przestrzeni. Szczęśliwie rzeźba abstrakcyjna nie tyle pozostaje *terra incognita* estetycznej i artystycznej percepcji i refleksji, co jej ziemią obiecaną: artystyczna aktywność analityczno-syntetyczna, konstrukcje myślowe o wysokim stopniu jasności, ale i skomplikowania, badanie tak zasadniczych elementów dzieła, jak kształt, przestrzeń i ruch, hipotezy dotyczące ludzkiej percepcji przestrzeni w ogóle itd., zarysowują obszar dalszych, intrygujących poszukiwań ■

- 1 E. Chillida, *Writings*, Richter Verlag, Düsseldorf 2009, s. 13.
- 2 Cyt. za D. Marzona, *Minimal Art*, Taschen, Köln 2004, s. 78: *simplicity of form is not necessarily simplicity of experience*.
- 3 K. Kobro, *Konstrukcja wisząca* (1), 1921 (rekonstrukcja 1972), Muzeum Sztuki, Łódź.
- 4 K. Kobro, *Rzeźba przestrzenna* (1), 1925 (rekonstrukcja częściowa 1967), Muzeum Sztuki, Łódź.
- 5 Por. K. Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898–1851, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1998, s. 156 (przedruk artykułu *Rzeźba i bryła z 1929 roku*): Łącząc się z przestrzenią, nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część tej przestrzeni. Osiąga to, ponieważ kształty jej przez swe uzależnienie wzajemne tworzą rytm wymiarów i podziałów. Jedność rytmu powstaje wskutek jedności jego skali obliczeniowej. Harmonia jedności jest zewnętrznym objawieniem liczby.
- 6 K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a.r.”, nr 2, Łódź 1931 (reprint Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993), s. 44: *Zjawiskiem czysto plastycznym, czysto przestrzennym w rzeźbie jest kształt. Rytm doskonały, rytm, który jest prawdziwą równowagą pierwiastków przestrzennych i pierwiastków czasu, taki rytm, który w trójwymiarowym dziele sztuki rzeźbiarskiej wiąże w całość nierozzerwalną i przestrzeń i czas – rytm ten powinien posiadać zarówno pierwiastki przestrzenne, jak też czasowe – w ich postaci najczystszej. Taką najczystsza postacią zjawisk przestrzennych jest kształt plastyczny w jego naturze bezpośredniej: w jego wymiarach i kształcie; kształt plastyczny bez jakichkolwiek nadbudówek i nadatków.*
- 7 K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, dz. cyt., s. 44.
- 8 Por. K. Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898–1851, s. 164 (przedruk artykułu *Rzeźba stanowi... z 1937 roku*): *Jednością konstrukcyjną jest rytm. Energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny. [...] Energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny. Źródłem harmonii rytmu jest miara wynikająca z liczby.*
- 9 K. Kobro, *Rzeźba i bryła*, „Europa”, 1929, nr 2, s. 60: *w rzeźbie nie powinny być kształty przypadkowe. Powinny być tylko te kształty, które ustosunkowują ją do przestrzeni, wiążąc się z nią.*
- 10 Por. E. Chillida, *Writings*, s. 13, 37.
- 11 E. Chillida, *Berlin*, 2000, Berlin, Niemcy; E. Chillida, *Eulogy to the Horizon*, 1989, Gijón, Hiszpania.
- 12 E. Chillida, *Advice to Space V*, 1993, Muzeum Guggenheim w Bilbao, Hiszpania.
- 13 E. Chillida, *Writings*, dz. cyt., s. 11.
- 14 Por. tamże, s. 12.
- 15 Tamże, s. 49.
- 16 Por. tamże, s. 31.
- 17 Por. R. Morris, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, tłum. różni, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 19: *Prostota kształtu niekoniecznie równa się prostocie doświadczenia. Formy całościowe nie ograniczają ilości relacji. One je porządkują. Jeśli dominująca, hieratyczna natura formy całościowej funkcjonuje jako stała, nie znaczy to, że wszystkie te uszczegóławiające relacje skali, proporcji itd., są unieważnione. Są one raczej związane ze sobą bardziej spójnie i niepodzielnie. Powiększenie kształtu, tej jedynej najważniejszej wartości rzeźbiarskiej, wraz z większą unifikacją i zintegrowaniem każdej z innych istotnych wartości rzeźbiarskich, z jednej strony sprawia, że wieloczęściowe i złożone formaty dawnej rzeźby stają się zewnętrzne, z drugiej zaś, ustanawia nową granicę i nową wolność dla rzeźby.*
- 18 R. Morris, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, dz. cyt., s. 21.
- 19 A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, WaiF, Warszawa 1985, s. 331. Na tejże i następnej stronie czytamy, że *Struktury pierwotne mają zastąpić metafizyczne wartości rzeźby;*

- konstruktywistyczne, wyolbrzymione, lapidarne formy działają niczym dziwne, wyizolowane monstra tkwiące w przestrzeni na miarę nowoczesnych grobów megalitycznych. Są świadomie chłodne i powściągliwe [...] Poprzez swój całkowicie odindywidualizowany charakter pozbawione zostały wszelkiej „tajemniczości” i treściowej wieloznaczności. Trudno zgodzić mi się z ostatnim zdaniem; uważam, że subiektywność przenosi się w minimalizm na inny poziom (odbioru, percepcji) i tam jest eskalowana, a wieloznaczność stanowi aspekt podstawowy doświadczenia przestrzeni w rzeźbie minimalistycznej.
- 20 R. Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)*, 1965, Tate Gallery, London, Wielka Brytania; R. Morris, *Untitled (Pine Portal with Mirrors)*, 1961 (rekonstrukcja 1978), w prywatnych zbiorach artysty.
- 21 Cyt. za D. Marzona, *Minimal Art*, dz. cyt., s. 76.
- 22 Por. tamże, s. 22: *You see a shape – this kind of shapes with the kind of symmetry they have – you see it, you believe you know it, but you never see what you know, because you always see the distortion and it seems that you know in the plan view.*
- 23 R. Morris, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, dz. cyt., s. 18.
- 24 K. Kobro, *Kompozycja przestrzenna* (5), 1929, Muzeum Sztuki, Łódź.
- 25 E. Chillida, *Writings*, dz. cyt., s. 32.
- 26 Tamże, s. 53.
- 27 Por. N. Goodman, „Abstrakcja” (hasło), w: *Groove Art Online*, pod red. N. Courtrighta, Oxford University Press 2007–2014, http://www.oxfordartonline.com/public/book/oao_gao.
- 28 Por. K. Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898–1851, s. 156 (przedruk artykułu *Rzeźba i bryła* z 1929 roku): Łącząc się z przestrzenią, nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część tej przestrzeni; czy s. 158 (przedruk artykułu *Dla ludzi niedolnych do myślenia...* z 1935 roku): *Zadaniem rzeźby nie jest lepienie takich lub innych figurek. Istotnym podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcji, harmonia formy, związanej z przestrzenią.*
- 29 R. Morris, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, dz. cyt., s. 15 i n.
- 30 K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, dz. cyt., s. 49: *Rzeźba nie posiada żadnych granic naturalnych i z tego wynika wymaganie jej łączności z całą przestrzenią nieskończoną; por. też R. Morris, Uwagi o rzeźbie. Teksty, dz. cyt., s. 65: Przestrzeń jest przede wszystkim nieogarnialną nieobecnością rzeczy, nicością, która zamazuje porządek.*
- 31 Tamże, s. 6–7: *Przestrzeń jest wszędzie jednolita i nierozdzielna. Nie mamy odpowiednich podstaw, ażeby część przestrzeni izolować od reszty przestrzeni, wyodrębnić i powiedzieć, że nie istnieje wszystko, co się znajduje poza tymi granicami. Podstawowym prawem plastyki trójwymiarowej jest brak granic naturalnych. Rzeźba rozwija się w przestrzeni nieograniczonej. Przestrzeń, w której się może rozwijać rzeźba, nie posiada żadnych granic z góry zakreślonych, gdyż zgodnie z prawem ciągłości przestrzeni każda jej część może być tak samo formą, jak każda inna.*
- 32 R. Morris, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, dz. cyt., s. 15.
- 33 K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, dz. cyt., s. 7: *Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią – stanowią prawo organiczne rzeźby.*
- 34 K. Kobro, *Rzeźba i bryła, „Europa”*, 1929, nr 2, s. 60: [...] *rzeźba nie jest ani literaturą, ani symboliką, ani indywidualną psychologiczną emocją. Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni. Rzeźba zwraca się do wszystkich ludzi i przemawia do nich w sposób jednakowy. Jej mową jest forma i przestrzeń. Stąd wynika obiektywizm najekonomiczniejszego wyrazu formy. Nie ma kilku rozwiązań; jest jedno – najkrótsze i najwłaściwsze.*

- 35** Por. R. Morris, *Uwagi o rzeźbie*.
Teksty, dz. cyt., s. 72: *W moim modelu
teraźniejszości chcę połączyć intymną
więź z doświadczeniem przestrzeni
fizycznej z doświadczeniem bezpośredniej
teraźniejszości. Rzeczywistej przestrzeni
doświadcza się jedynie w rzeczywistym
czasie.*
- 36** Por. tamże, s. 78.
- 37** Tamże, s. 22.
- 38** Tamże, s. 22.
- 39** Por. tamże, s. 73: *Postrzegając jakiś
przedmiot, zajmuje się osobną przestrzeń –
swoją własną przestrzeń. Kiedy postrzega
się przestrzeń architektoniczną, nasza
własna przestrzeń przestaje być osobna
i zaczyna współistnieć z tym, co
postrzegane. W pierwszym przypadku
człowiek otacza, w drugim jest otoczony.
Ta dwubiegunowość utrzymuje się między
doświadczeniem kontaktu z rzeźbą
a architekturą.*
- 40** Por. tamże, s. 70.
- 41** Por. E. Chillida, *Writings*, dz. cyt., s. 7, 13
i n.
- 42** Por. tamże, s. 11.
- 43** Tamże, s. 129.
- 44** Tamże, s. 18.
- 45** Tamże, s. 15.

Agnieszka Bandura

*The Open Space – Shape, Symmetry and Dynamic
Narration in Contemporary Abstract Sculpture*

E. Chillida once said that nobody knew what space exactly was. I try to describe a new idea of space that is emerging from theoretical texts on contemporary sculpture written by Kobro, Morris and Chillida. At the same time I want to establish more precise meaning of what the abstraction in sculpture might be.

Among the other factors that could help define abstract sculpture are the following factors: analysis of shape or form (geometric as well as non-geometric or so called „geometrized” forms), symmetry (or ‘relative symmetry’) of composition, and finally research on space and its perception (including not only a scientific notion of space but also a natural, perceptual or artistic one). Processes of geometrization and asymmetrization, evident in Kobro’s, Morris’ and Chillida’s works, let the artists articulate the most basic function of sculpture, that is to open space (to change our idea and perception of space). Abstract sculpture enters the space and, at the same time, makes on-lookers move into the space. It unifies inner (generally subjective) and outer (objective) images of space.

In my analysis of abstract sculpture I emphasize the role of shape (form, figure) in abstract pieces of art. Also, from the other side, I try to legitimize a relationship between abstraction and representation. I believe that we cannot consider non-representative and/or non-figurative sculpture as abstract sculpture because abstract sculpture includes its own object of perception, representation and reflection, I mean: space. For me, abstract sculpture (artworks by Kobro, Morris or Chillida) is a form of narration about space which is real and concrete in a more strict sense than any representation.