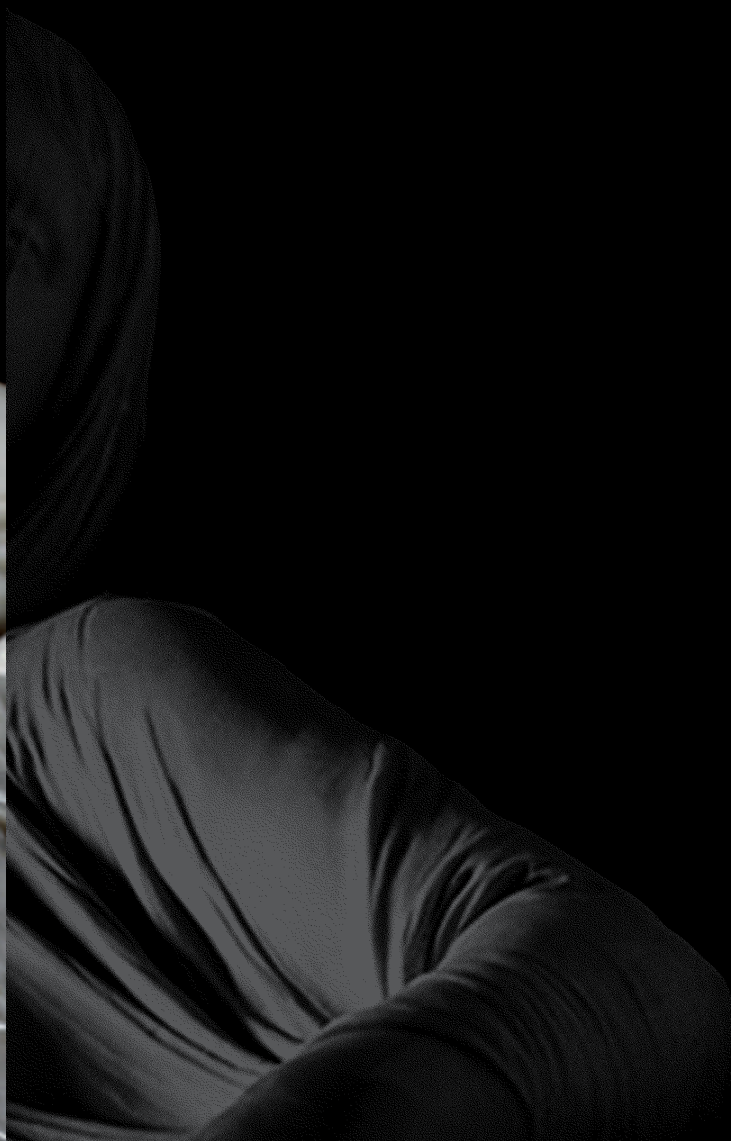


R o m a n K o n i k

ESTETYKA RZEŹBY

universitas



Kopia dla
Kopia dla

ESTETYKA RZEŹBY

R o m a n K o n i k

ESTETYKA RZEŹBY

universitas

Wydanie publikacji zostało dofinansowane przez Wydział Nauk
Społecznych Uniwersytetu Wrocławskiego

© Copyright by Roman Konik and Towarzystwo Autorów i Wydawców
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2026

ISBN 978-83-242-4277-1
e-ISBN 978-83-242-6959-4
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzenci
dr hab. Grzegorz Niemyjski

Opracowanie redakcyjne
Barbara Cabata

Projekt okładki
Paweł Sepielak

Na okładce
Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato*. Wikimedia Commons

Druk
Drukarnia Elpil
ul. Artyleryjska 11
08-110 Siedlce

www.universitas.com.pl

Spis treści

Wstęp	7
Rzeźba w nowej sytuacji estetycznej	9
Metodologia badań	12
Trudności badawcze	19
Kilka uwag na marginesie sporu o pierwszeństwo wśród sztuk plastycznych	20
Niechęć do rzeźby	25
Malarstwo <i>versus</i> rzeźba	42
Estetyka rzeźby. Próba uporządkowania zagadnienia	50
Zmysły w kontekście rzeźby	59
Rozdział I. Badania metafizyczne	61
Rzeźba w poszukiwaniu prawdy	65
<i>Prima idea</i>	87
Wyobrażenia twórcza	94
<i>Mimesis</i>	102
<i>Disegno</i>	107
Między wyobraźnią a realizacją. Casus Michała Anioła	127
Rozdział II. Badania epistemologiczne	143
Poznanie zmysłowe rzeźby	143
Teoria warstw Romana Ingardena	151
<i>Homo tangens</i> . Zmysł dotyku w recepcji rzeźby	164
Taktylność. Trudności definicyjne	167
Rehabilitacja taktylności	170
Reprezentacja w rzeźbie abstrakcyjnej	183

Rozdział III. Badania aksjologiczne	187
Techniki iluzyjne w rzeźbie. Zagadnienie ruchu	194
Przeżycie estetyczne i nadanie wartości estetycznych rzeźbie	198
Czym są wartości artystyczne i estetyczne?	203
Zakończenie	225
Bibliografia	227
Spis ilustracji	231
Spis nazwisk	235

Wstęp

Niezależnie od epoki, pragnieniem człowieka jest zachowanie w pamięci tego, co dostrzegł i przeżył. Z tej racji, że pamięć ludzka jest zawodna, najlepszym sposobem na utrwalenie wspomnień i przeżyć jest stworzenie pewnego rodzaju archiwum, w którym, niezależnie od pamięci, mogą być przechowywane wspomnienia. To archiwum może mieć różną formę: pisma, gromadzonych przedmiotów, które pomogą przywołać minione zdarzenia, bądź wytworzonych podobizn przedmiotów i zdarzeń, które również mogą wspomóc naszą pamięć. Z tego właśnie między innymi powodu od zarania cywilizacji tworzonego różnego rodzaju podobizny¹.

¹ Jest rzeczą oczywistą, że działania dokumentujące i tworzące określone podobizny w sztukach plastycznych nie wyczerpują tzw. działań artystycznych, bo istnieją idee wydobywane wprost z *imaginarium* artysty, z jego wyobraźni, której związek z tym, co dostrzeżone ma zupełnie inny charakter, dalece wykraczający poza referencję dokumentalną. Wybrana bibliografia opisująca relację sztuki i pamięci: F.A. Yates *The Art of Memory*, London 1966 (monografia o technikach mnemonicznych ze wskazaniem, jak obrazy wspierają pamiętanie); M. Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago 1992 (monografia poświęcona relacji pamięci kolektywnej i sztuce); A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge 2011 (zwięzły przegląd koncepcji i funkcji sztuki w podtrzymywaniu pamięci); J. Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge 2011 (analiza mechanizmów tworzenia trwałej pamięci kulturowej za pomocą sztuki); J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London 2007 (opis tego, jak współczesna sztuka operuje pamięcią); P. Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago 2004 (monografia poświęcona relacji między pamięcią, historią i zapamiętaniem); A. de Botton, J. Armstrong, *Art as Therapy*, London 2013 (badania nad funkcją sztuki w podtrzymywaniu i naprawianiu pamięci indywidualnej).

Z czasem, wydzielono wśród mnogości tworów czynionych przez człowieka różnego rodzaju typy, które przerodziły się w określone odmiany sztuki. Obok literatury, muzyki wydzielono także to, co ogólnie zwykło się określać mianem sztuk plastycznych. Jakkolwiek dzieje podziału sztuk przechodziły liczne zmiany i w zależności od epoki przydzielano im określoną ważność, rangę, podział i funkcje, to dziedzinę działalności twórczej związanej ze stroną wizualną określać się zwykło dziedziną sztuk plastycznych.

Warto zwrócić uwagę na to, że teoretyczne rozważania dotyczące sztuki oscyływały głównie wokół literatury, malarstwa, muzyki czy też architektury; zarówno historycy sztuki, jak też estetycy, zdecydowanie mniej uwagi poświęcali rzeźbie, która uchodziła za podporządkowaną architekturze, i tym samym nie wymagała osobnej refleksji. Innymi słowy, rzeźbę traktowano jako dziedzinę niezdolną do odrębnego doświadczenia estetycznego, które prowadziłyby do pytań o naturę sztuki jako takiej. Rzeźba, na gruncie filozofii sztuki, otrzymywała niewiele uwagi; jeżeli już ją zauważano, to skupiano się na opisie relacji rzeźby i architektury, na kwestiach materiałowych, na jej funkcjach pedagogicznych czy też propagandowych (rzeźba pomnikowa²). Podejmowane przez teoretyków zagadnienia w minimalnym stopniu odnosiły się do estetyki rzeźby jako samodzielnego artefaktu, niezależnego od architektury czy też sztuki dekoratorskiej. Wyjątkiem była tradycja helleńska, w której dostrzegano

² Funkcji propagandowej rzeźby pomnikowej poświęcono wiele prac: K. Savage, *Monument Wars: Washington, D.C., the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*, Berkeley 2009 (kluczowa monografia dla studiów nad polityką pamięci i funkcją propagandową pomników); E. Doss, *Memorial Mania: Public Feeling in America*, Chicago 2012 (estetyczna analiza współczesnych pomników i ich funkcji społeczno-politycznej); J.E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meanings*, New Haven 1993 (praca o pamięci zbiorowej i roli pomników umieszczanych w przestrzeni miejskiej); V. Komar, A. Melamid, *Monumental Propaganda*, New York 1994 (analiza funkcji propagandowej rzeźby monumentalnej); A. Tomaszewicz, *Sculpture in Socialist Realism – Soviet Patterns and the Polish Reality*, „Arts” 2021, vol. 11, nr 1 (artykuł przeglądowy przedstawiający źródła i praktyki rzeźby propagandowej); I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995 (syntetyczny opis polskiej rzeźby pomnikowej w okresie powojennym i jej funkcji ideologiczno-propagandowej).

silny związek rzeźby z wizją świata, analizowano rzeźbę w kontekście jej mimetyczności czy też idealizacji formy. W ostatniej dekadzie ukazało się sporo prac przeglądowych dotyczących rzeźby, brakuje w nich jednak całościowego spojrzenia na rzeźbę z punktu widzenia estetyki. Być może taki był cel publikacji monografii *Philosophy of Sculpture. Historical Problems, Contemporary Approaches*³, jednak zamieszczone tam eseje, choć mają niewątpliwie aspiracje analiz estetycznych prowadzonych zarówno w perspektywie historycznej, jak i systematycznej, charakteryzują się brakiem pewnej spójności, syntezy, uogólnień.

Rzeźba w nowej sytuacji estetycznej

Istnieje dość powszechne przekonanie, że współczesna rzeźba porzuciła ambicje poszukiwania piękna formy, przekształcając pracownie rzeźbiarskie w laboratoria, gdzie eksperymentuje się na żywym organizmie sztuki nie tylko z formą, ale także z materią – bez ambicji ukazania piękna. Istnieje zatem silna chęć łączenia rzeźby z naturą, w której obszarem działania jest przestrzeń ziemi (tzw. *land art*⁴), łączenia rzeźby z nowymi mediami (rzeźba interaktywna⁵), eksperymentowania z nietypową materią rzeźbiarską (resztki przemysłowe, beton, stal, odpady

³ *Philosophy of Sculpture. Historical Problems, Contemporary Approaches*, red. K. Gjesdal, F. Rush, I. Torsen, New York 2022.

⁴ Sztuka ziemi rezygnując z pracowni rzeźbiarskiej, wybiera plener, stając się miejscem pracy z naturalnym terenem, który zostaje przekształcony w artefakt. Tacy przedstawiciele, jak Robert Smithson (*Spiral Jetty*, czyli odpowiednio ułożone kamienie na dnie Jeziora Słonego w Utah w Stanach Zjednoczonych) czy Walter de Maria (*The Lightning Field*, czyli 400 wbitych w ziemię prętów, które przyciągają wyładowania atmosferyczne) pokazują, że materią rzeźby może być natura wraz z jej przestrzenią.

⁵ Łączenie rzeźby z nowymi mediami polega na wykorzystaniu nowych technologii, takich jak AI, mapping, zapisy filmowe, użycie laserów, efektów specjalnych do tego, by ukazać przestrzeń rzeźbiarską. Prace takich artystów, jak Pipilotti Rist (która wykorzystuje ekrany do tworzenia form rzeźbiarskich), Kris Verdonck (łącząc elementy rzeźbiarskie ze współczesną robotyką) czy też Marina Abramović (tworzącej hologramy w pustej przestrzeni) pokazują, że tworzywem rzeźby mogą

organiczne itd.⁶), z konstruowaniem instalacji rzeźbiarskich zależnych od miejsca ekspozycji (tzw. rzeźba *site-specific*⁷), aż po rzeźbę performatywną, w której artysta, tworzywo i odbiorca stają się całością formy⁸.

Jest rzeczą oczywistą, że w tak zakrojonej przestrzeni twórczej kategorii piękna i konstruowanych tradycyjnych wartości estetycznych wymagają zasadniczej rekonstrukcji. Rzeźba w kontekście tych paradygmatycznych zmian, które objęły całą sztukę XX wieku, musi zmierzyć się z tym, że tradycyjne formy opisu i wartościowania wypracowane w spekulatywnej estetyce do końca XIX wieku powinny podlegać zmianie. Dlatego też współczesne analizy rzeźby pod kątem estetyki stronią raczej od kwestii piękna czy też przeglądów podejmujących zagadnienie zdolności warsztatowych artysty. Rzeźbę postrzega się raczej w sferze osobistych upodobań, dalekich od normatywnych deklaracji, czy też spekulacji w ramach tradycyjnie uprawianej filozofii sztuki. Stronienie od normatywnych propozycji uważa się za zdroworozsądkowy sceptycyzm w kontekście wolności twórczej otwartej na najbardziej śmiało propozycje. Neguje się też estetyczny wymiar rzeźby w tym sensie, że współczesna rzeźba niekoniecznie musi być związana z tradycyjną funkcją wzbudzania przeżyć estetycznych; tym samym zauważa się jej inne funkcje, jak choćby walory ideologiczne, społeczne, krytyczne, wychowawcze, poznawcze itd. Jednak tak zakrojona perspektywa ma swoje ograniczenia. Pierwszym z nich jest to, że dziś bardzo trudno postawić linię

być generowane iluzje świetlne, projekcje związane z elektroniką o silnym znaczeniu interaktywnym.

- ⁶ Przykładem są tu tacy artyści, jak: Eduardo Paolozzi, który jako materii rzeźbiarskiej używa odlewów przemysłowych z odpadkami, Subodh Gupta wykorzystujący do tworzenia rzeźb stare sprzęty kuchenne, czy Joseph Beuys, który takie tworzywa, jak tłuszcz, krew czy filc traktował jako materię rzeźbiarską.
- ⁷ Rzeźby z kręgu *site-specific* są pracami kontekstualnymi, których forma i treść są związane z miejscem ich ekspozycji, poza nią tracą sens. Przykładem mogą tu być prace rzeźbiarskie Richarda Serry (*Tilted Arc* z 1981 r.) czy prace Mayi Lin (*Vietnam Veterans Memorial* z 1982 r.).
- ⁸ W tej konwencji rzeźbiarskiej artyści wykorzystują własne lub cudze ciało jako materię rzeźbiarską (Marina Abramović i jej rzeźba *Breathing Out* z 1977 r., Ana Mendieta i jej *Siluetta Series* z 1975 r., czy też prace Rebeci Horn, jak choćby *Pencil Mask* z 1972 r.).

demarkacyjną oddzielającą wartościowe realizacje rzeźbiarskie od tych, które są pseudosztuką bądź rekapitulacją wcześniej użytych rozwiązań. Po drugie, taki typ sceptycyzmu estetycznego ogranicza możliwość tego, co zwiemy krytyką artystyczną, czyli prawo do wyrażania wątpliwości i ocen. Po trzecie, zamyka estetykę na pewnego rodzaju oczekiwania społeczne, które wymagają od niej refleksji, wykraczającej poza deskryptywne opisy, kategoryzacje i klasyfikacje. Dlatego też, w niniejszej pracy, niejednokrotnie pojawią się jasne kryteria wartościujące, a także wskazania na normatywny charakter estetyki jako subdyscypliny filozoficznej. Jeżeli przyjmiemy założenia klasycznej sztuki oparte na funkcji piękna, to konsekwentnie winniśmy przyjąć teorię przeżycia estetycznego również w tym duchu. W tej optyce rzeźba będzie traktowana jako przedmiot generujący poczucie piękna, wzniosłości i satysfakcji estetycznej.

Przystępując do filozoficznego ujęcia fenomenu rzeźby, warto zwrócić uwagę na pewien wątek, który jest często pomijany w tego rodzaju analizach. Wydaje się rzeczą oczywistą, że malarstwo w pewien sposób zdominowało potoczne wyobrażenie o sztukach plastycznych. Jednak wszelkie przesłanki wskazują na to, że to rzeźba stanowi najstarszą ze sztuk. Potwierdzają to zarówno archeolodzy i antropolodzy, jak też historycy kultury materialnej. Zanim pojawiły się pierwsze malunki naścienne w jaskiniach w okresie paleolitu, znane już były kamienne figury, odpowiednio uformowane przez człowieka przedmioty, które często miały charakter kultowy. Być może jest to kwestia marginalna w rozważaniach na temat estetyki rzeźby, jednak wypada podkreślić, że pierwszy impuls wytwarzania sztuki, nieporadne jeszcze poszukiwanie idei piękna, kształtowania przedmiotów wedle upodobania twórcy, należą właśnie do rzeźby. Tak o tym pisze Herbert Read:

[...] na początku nie było ani architektury, ani rzeźby jako odrębnej sztuki. Zarówno architektura, jak i rzeźba mogą być postrzegane jako ewoluujące z pierwotnej jedności i nie jest w żaden sposób możliwe opisanie tej pierwotnej całości jako zasadniczo architektonicznej lub zasadniczo rzeźbiarskiej. Niezależnie, od początku istniała inna forma sztuki, która stopniowo łączyła się z rzeźbą, ale miała odrębne pochodzenie i zastosowanie. Był to amulet – mały,

przenośny amulet, noszony na osobie jako ochrona przed złem lub jako ubezpieczenie płodności⁹.

W podobnym duchu wypowiada się Carl Gustav Carus:

Rozwój zmysłów każdego organizmu zaczyna się od czucia, od dotyku. Subtelniejsze zmysły słuchu i wzroku dojdą do głosu dopiero wtedy, gdy organizm się udoskonali. Toteż człowiek zaczął od rzeźby. To, co kształtował, musiało być masywne, trójwymiarowe, uchwytnie. Dlatego malarstwo należy zawsze do fazy późniejszej¹⁰.

Metodologia badań

Rzeźba jako obiekt może być badana z różnych poziomów. I tak, historycy sztuki rozważać będą rzeźbę na tle epoki, stylu czy kierunku, który jest w dziele reprezentowany, będą też analizować obiekt w zależności od użytych technik, dzięki którym rzeźba powstała¹¹. Rzeźba w kontekście

⁹ H. Read, *The Art of Sculpture*, London 1956, s. 46. [Wszystkie cytaty z pozycji obcojęzycznych, jeżeli nie podano inaczej, we własnym tłumaczeniu autora – R.K.]

¹⁰ C.G. Carus, *Neun Briefe über die Landschaftsmalerei 1815–1834*, Leipzig 1835, list 5, s. 81.

¹¹ Wybrane prace: E. Gombrich, *O sztuce*, tłum. zbior., Warszawa 1997 (klasyczne wprowadzenie do historii sztuki, istotne dla rzeźby ze względu na klarowną analizę formy, stylu i funkcji dzieła w kontekście historycznym, ze szczególnym uwzględnieniem rzeźby jako procesu rozwiązywania problemów formalnych i ikonograficznych); E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955 (zbiór esejów ukazujących jak łączyć analizę formy z kontekstem kulturowym i ideowym); E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939 (praca metodologiczna rozwijająca trzyetapowy model analizy dzieła – opis formalny, ikonograficzny, ikonologiczny); H. Wölfflin, *Principles of Art History*, New York 1950 (analiza rzeźby pod kątem bryły, przestrzeni, dynamiki i relacji z otoczeniem); M. Schapiro, *Style*, Chicago 1953 (eseje teoretyczne łączące analizę stylu z kontekstem społecznym i ideologicznym ze szczególnym uwzględnieniem interpretacji rzeźby jako nośnika znaczeń kulturowych i historycznych); M. Hatt, Ch. Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester 2006 (praca prezentująca różne podejścia do analizy dzieła sztuki); J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London 1958 (monografia

teorii sztuki badana będzie przede wszystkim pod kątem zasady kompozycji, użytych technik modelunku, a także użytego budulca. Rzeźba może też być przedmiotem rozważań psychologii sztuki, badającej procesy psychiczne towarzyszące zarówno tworzeniu rzeźby, jak i jej recepcji¹². W tym przypadku w kręgu zainteresowań będą wszelkie procesy związane z psychologią percepcji wzrokowej i taktylnej, które to analizują kategorię wyobraźni jako narzędzia twórczości i odbioru sztuk plastycznych, a także badania samego aktu postrzegania z punktu widzenia psychiki odbiorcy. Wśród mnogości poziomów naukowych, w których znajduje

poświęcona rzeźbie historycznej, łącząca analizę formalną, ikonograficzną i kontekstową); H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, London 1959 (refleksja estetyczna nad sztuką nowoczesną, istotna dla interpretacji rzeźby XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem formy, ekspresji i relacji dzieła z doświadczeniem odbiorcy).

- ¹² Wybrane prace: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Łódź 2019 (analiza sposobu postrzegania formy, równowagi, napięć i relacji przestrzennych); R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2012 (analiza myślenia wizualnego jako równorzędnego wobec myślenia pojęciowego); D.E. Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology*, New York 1971 (analiza reakcji estetycznych, takich jak: napięcie, złożoność, nowość, niejednoznaczność, próba wykazania, dlaczego określone formy rzeźbiarskie wywołują zainteresowanie, niepokój lub przyjemność estetyczną); D. Brook, *Perception and the Appraisal of Sculpture*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1969, vol. 27 (3), s. 323–330 (opis cielesnego doświadczenia widza w ocenie dzieła rzeźbiarskiego); A. Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, Berkeley 1969 (psychologiczna analiza procesów nieświadomych w twórczości artystycznej); E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Żarański, Warszawa 1981 (rozważania o percepcji, schemacie i korekcie w analizie rzeźby figuralnej, ze szczególnym uwzględnieniem relacji między obserwacją natury a konstrukcją formy); M. Kemp, *The Science of Art*, New Haven 1990 (analiza relacji między sztuką a naukami o widzeniu [optyką, anatomią oka, neurologią]); S. Kosslyn, *Image and Brain*, Cambridge 1994 (monografia z zakresu psychologii poznawczej dotycząca wyobrażeń wzrokowych, analiza mentalnych reprezentacji form rzeźbiarskich oraz sposobu ich zapamiętywania i rekonstruowania przez odbiorcę); M. Livingstone, *Vision and Art: The Biology of Seeing*, New York 2002 (próba połączenia neurobiologii widzenia z interpretacją oddziaływania rzeźby na zmysł wzroku, zwłaszcza w kontekście światła, kontrastu i głębi); H. Read, *The Meaning of Art*, London 1956 (próba połączenia psychologii i filozofii sztuki, istotna dla interpretacji rzeźby nowoczesnej).

się fenomen rzeźby, można jeszcze wymienić: socjologię sztuki (badającą konwencje społeczne w odbiorze i rozumieniu rzeźby)¹³, działy filozofii, takie jak ontologia (zainteresowana podłożem bytowym rzeźby oraz jej relacją ze światem rzeczywistym)¹⁴, neuroestetykę (której celem jest

¹³ Zob. np.: P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005 (monografia o gustach, klasach społecznych i strukturach pola kulturowego, która jest fundamentalna dla socjologii sztuki i recepcji rzeźby w kontekście społecznych hierarchii); P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2007 (choć tytuł odnosi się do literatury, metodologia pola społecznego i mechanizmy autonomii w sztuce mają kluczowe zastosowanie w analizie socjologicznej rzeźby [instytucje, kapitał, habitus]); H. Becker, *Art Worlds*, Berkeley 1982 (socjologiczna analiza sztuki jako efektu współpracy twórcy, odbiorcy i instytucji wystawienniczej, czyli analiza rzeźby jako rezultatu pracy zespołowej); A. Hauser, *Social History of Art*, London 1951 (synteza ukazująca sztukę [w tym rzeźbę] jako produkt warunków społecznych i ekonomicznych); V. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge 1990 (praca z zakresu metodologii socjologii sztuki, przydatna w badaniach rzeźby jako praktyki społecznej i instytucjonalnej); C. Duncan, *Civilizing Rituals*, London 1995 (analiza muzeów i miejsc wystawienniczych jako rytuałów społecznych); M. Foucault, *Power/Knowledge*, New York 1980 (praca wykorzystywana przy analizach rzeźby jako narzędzia władzy, dyskursu i kontroli przestrzeni publicznej); K. Savage, *Monument Wars*, Berkeley 2009 (monografia poświęcona rzeźbie pomnikowej jako zjawisku społecznemu i politycznemu, zwięzła analiza konfliktów pamięci, ideologii i przestrzeni publicznej); E. Doss, *Memorial Mania*, Chicago 2010 (studium nad emocjami zbiorowymi, pamięcią i funkcją rzeźby memorialnej); M. Miles, *Art, Space and the City*, London 1997 (analiza rzeźby w przestrzeni miejskiej, badania nad społeczną funkcją rzeźby publicznej i urbanistycznej); N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 1998 (monografia stosowana w analizach rzeźby partycypacyjnej i interwencyjnej jako zjawiska społecznego); E. Hałas, *Interakcjonizm symboliczny. Społeczny kontekst znaczeń*, Warszawa 1994 (praca o znaczeniach społecznych i interakcjach w kontekście symboli kulturowych; przydatna w analizie sposobów oddziaływania rzeźby jako symbolu i komunikatu społecznego).

¹⁴ Wybrane prace, które badają bytowość dzieła sztuki, status przedmiotu rzeźbiarskiego, jego relację ze światem rzeczywistym oraz konsekwencje tych rozważań przydatnych do interpretacji rzeźby: M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, trans. A. Hofstadter, New York 1971 (analiza dzieła sztuki jako miejsca pojawiania się „prawdy”, ujawnienia bycia, czyli rzeźby jako „wydarzenia ontologiczne” w przestrzeni, opis tego, jak rzeźba konstituuje relacje między światem, językiem i przestrzenią); A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy*

wyjaśnienie, jak ludzki mózg i układ nerwowy reagują na trójwymiarowe obiekty artystyczne oraz jakie procesy neuronalne współtworzą doświadczenie estetyczne związane z formą przestrzenną¹⁵, semiologię

of Art, Cambridge 1981 (analiza tego, na jakich warunkach przedmiot staje się dziełem sztuki, rozważania te mają kluczowe znaczenie dla ontologii rzeźby); N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968 (analiza teorii symbolicznych systemów reprezentacji i kryteriów tożsamości dzieła, rozważania pomocne do ontologicznych rozstrzygnięć w rzeźbie – jak odróżnić zwykły obiekt od dzieła sztuki); R. Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge 1980 (analiza relacji między dziełem, jego właściwościami i intencjami twórcy; rozróżnia aspekty percepcyjne i reprezentacyjne, co pomaga rozpracować status ontologiczny rzeźby jako przedmiotu percepcji); G. Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, New York 1974 (analiza instytucjonalnej teorii sztuki, która przesuwając akcent ontologiczny z wewnętrznych cech przedmiotu rzeźbiarskiego na status nadawany przez „instytucje sztuki”); N. Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London 1999 (przegląd teorii estetycznych i ontologicznych; analiza reprezentacji i tożsamości rzeźby); G. Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago 2002 (zwięzła analiza rzeźby i jej „ukryte” bycie niezależne od percepcji, próba odpowiedzi na pytanie, czym rzeźba jest poza rolę znaczeniową, symboliczną lub instytucjonalną).

- ¹⁵ Badania skoncentrowana na neuroestetyce z punktu widzenia analizy rzeźby (wybrane prace): S. Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999 (praca łącząca neurobiologię widzenia z analizą dzieł wizualnych, zwięzłe omówienie modularności układu wzrokowego [kolor, ruch, forma] i konsekwencje tej organizacji dla tworzenia i odczytywania rzeźby); A. Chatterjee, *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*, Oxford 2013 (wprowadzenie do neuroestetyki, próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego dane cechy rzeźby [proporcja, symetria, balans] są postrzegane jako estetyczne); V. Ramachandran, W. Hirstein, *The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, „Journal of Consciousness Studies” 1999, 6 (6–7), s. 15–51 (artykuł omawiający neurobiologiczne mechanizmy estetyki, badania szczególnie ważne dla rzeźby, w których analizowane są konteksty dotyczące wykrywania krawędzi, konturu i modulacji percepcji trójwymiarowości); E. Vessel, G. Starr, N. Rubin, *The Brain on Art: Intense Aesthetic Experience Activates the Default Mode Network*, „Frontiers in Human Neuroscience” 1999, s. 6–66 (opis badań wskazujących, że intensywne przeżycie estetyczne angażuje sieć „default mode” [związaną z autorefleksją]); M. Livingstone, *Vision and Art: The Biology of Seeing*, New York 2002 (neurobiologiczne omówienie zasad widzenia [separacja przetwarzania barwy, formy, luminancji] i przykłady, jak te zasady wykorzystali artyści; tego typu badania są ważne dla rzeźby jako przydatne w analizie wpływu oświetlenia, faktury i kontrastu na percepcję formy przestrzennej);

(badającą rzeźbę pod kątem jej znakowej reprezentacji i znaczenia)¹⁶, wreszcie epistemologię analizującą rzeźbę pod względem podmiotowych warunków poznawczych oraz rozważającą zagadnienie odniesienia (co rzeźba reprezentuje, jakie łączy ją relacje z jej prawzorem, czy postrzeganie rzeźby jest bezpośrednie, czy wymaga oddziaływania przyczynowego, czy istnieją pewnego rodzaju wrodzone idee wizualne służące za punkt odniesienia w budowaniu znaczeń wizualnych)¹⁷.

M. Pearce, *The Cognitive Neuroscience of Aesthetics, Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, London 2016 (przegląd neurokognitywnych podstaw estetyki przydatnych jako teoretyczna mapa do badania rzeźby); *Neuroaesthetics*, red. O. Vartanian, M. Skov, Amsterdam 2014 (opis metod [fMRI, EEG, behawioralne], które można zastosować do badań eksperymentalnych nad rzeźbą); P. Cavanagh, *The Artist as Neuroscientist. Nature Neuroscience*, London 2005 (próba ukazania paraleli między eksperymentami percepcyjnymi a praktykami artystycznymi; pomaga przełożyć narzędzia neurobiologiczne na konkretne obserwacje rzeźbiarskie).

- ¹⁶ R. Barthes, *Podstawy semiotyki*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009 (obszerne wprowadzenie do zagadnień semiotyki; Barthes rozwija pojęcia denotacji i konotacji, które są kluczowe w analizie rzeźby jako systemu znaczeń kulturowych); U. Eco, *Teoria semiotyki*, tłum. M. Czerwiński, Kraków 2009 (rozważania na temat kodów, intencji autora i kompetencji interpretacyjnej odbiorcy, gdy rzeźba jest rozumiana jako „otwarte dzieło”, którego znaczenie powstaje w procesie interpretacji); F. Saint-Martin, *Semiotics of Visual Language*, Indiana 1990 (analiza skupiona na semiotyce przekazów wizualnych, uwzględniająca percepcję, przestrzeń i relacje formalne rzeźby); M. O'Toole, *The Language of Displayed Art*, London 1994 (analiza rzeźby na trzech poziomach: reprezentacyjnym, interakcyjnym i kompozycyjnym); D. Crow, *Visible Signs: An Introduction to Semiotics in the Visual Arts*, London 2022 (wprowadzenie do semiotyki sztuk wizualnych); S. Kruk, *The Mass: A Neglected Plastic Sign of Sculpture*, „Punctum. International Journal of Semiotics” 2019, vol. 5, nr 2, s. 91–118 (analiza rzeźby jako nośnika znaczeń kulturowych i percepcyjnych, artykuł proponuje *stricte* semiotyczne ujęcie materialności rzeźby).
- ¹⁷ Wybrane prace: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2001 (monografia stanowi podstawę epistemologicznej analizy rzeźby jako obiektu poznawanego poprzez ruch, dotyk wzrokowy i relację przestrzenną między ciałem widza a dziełem); A. Noë, *Action in Perception*, Cambridge 2004 (omówienie enaktywnej teorii percepcji, według której poznanie ma charakter czynny i zależny od możliwości działania podmiotu, zwłaszcza kiedy ten wymaga zmiany punktu widzenia i aktywnej eksploracji przestrzennej); S. Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford 2005 (analiza roli ciała w procesach poznawczych); D. Brook, *Perception and the appraisal of sculpture*, „Journal of Aesthetics

Nieco odmienną ambicję posiada w kwestii analizy rzeźby estetyka. Analiza estetyczna, stroniąc od dogmatycznych rozstrzygnięć z zakresu fizjologii widzenia czy ustaleń optyki dotyczących recepcji rzeźby, stara się przede wszystkim spojrzeć na zagadnienie istnienia rzeźby w sposób problemowy. Głównym zadaniem, jakie stawia przed sobą estetyka, jest próba zrozumienia natury rzeźby, jej specyfiki, funkcji i celów. Formuluje zatem pytania pierwsze: jaka jest geneza powstania rzeźby (po co w ogóle człowiek modelując materię, nadaje jej określoną formę), jak rzeźba wpływa na człowieka, dlaczego budzi w nim upodobanie, dlaczego w końcu człowiek nadaje jej określoną wartość. Przy tego rodzaju ewaluacjach warto pamiętać, że Aleksander Baumgarten, szukając nazwy dla subdyscypliny zajmującej się analizą sztuki, proponował estetykę, czyli naukę o poznaniu zmysłowym, stąd też w tego typu badaniach nie można pominąć ekspertyz traktujących o warunkach zmysłowej percepcji.

Przystępując do analizy rzeźby z punktu widzenia estetyki, zdecydowałem się przeprowadzić rozważania w obszarach badawczych, które koncentrują się wokół pytań natury ogólnej, a które pogrupować można w trzy segmenty: kwestie metafizyczne, epistemologiczne oraz aksjologiczne. Pytania natury ogólnej w segmencie metafizycznym dotyczyć będą rzeźby jako takiej, jej genezy i natury, zagadnień związanych z wyobraźnią twórczą, z mimetycznością czy poszukiwaniem idei prawdy w rzeźbie. Badania epistemologiczne dotyczyć będą recepcji rzeźby, jej specyfiki jako obiektu przestrzennego, a także relacji, w jakie wchodzi rzeźba z podmiotowymi warunkami poznawczymi. W badaniach dotyczących kwestii aksjologii przeanalizowałem specyfikę przeżycia estetycznego, na bazie którego dochodzi do wyposażenia rzeźby w treści walentne.

Wydaje się, że z tak obranej metodologii badań wyłoni się dopiero całościowa analiza estetyczna rzeźby. Jest zatem rzeczą oczywistą, że w tak zakrojonej perspektywie badawczej należy przyjąć model

and Art Criticism" 1969, 27 (3), s. 323–330 (artykuł poświęcony percepcji rzeźby, traktowanej jako proces poznawczy rozciągnięty w czasie, rzeźba nie jest dana jednorazowo, lecz konstryuuje się poprzez sekwencyjne doświadczenie percepcyjne widza); S. Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, New York 1999 (analiza łącząca neuronaukę z refleksją nad sztuką).

interdyscyplinarny. Rzeźbę należy zbadać z perspektywy świadomości twórczej artysty (tu rozważane będą zagadnienia jawienia się obiektu-rzeźby z uwzględnieniem stopnia jej podobieństwa z przedmiotem odniesienia, z wyobraźnią i jej relacją do pamięci). W części drugiej badania prowadzone będą zarówno z perspektywy teorii poznania, jak i socjologii sztuki, w części trzeciej zaś badane będą podstawy wydawanych sądów estetycznych, jak również zagadnienie obiektywności i hierarchii wartości sądów estetycznych. Tym samym, część zawartych tu szkiców ma dwojaki charakter: zarówno problemowy, jak też historyczny; z tego też powodu konstrukcja pracy może miejscami sprawiać wrażenie powtórzeń (np. koncepcja percepcji rzeźby i ponownego omówienia koncepcji przeżycia estetycznego stanowiącego bazę dla sądu wartościującego).

Niniejsza praca nie posiada aspiracji z zakresu historii rzeźby czy też wykładu mającego wyczerpująco przedstawić przegląd na temat każdej epoki, stylu bądź szkoły zajmującej się rzeźbą. Rozważania przybierają raczej charakter *stricte* estetyczno-opisowy. Dlatego też celem jej będzie: • uporządkowanie definicji rzeźby; • zbadanie natury rzeźby, tego, jak wyłania się w umyśle artysty *prima idea*; • badanie dotyczące relacji rzeźby do modelu oraz relacji pamięci artysty do jego wyobraźni; a także • wskazanie na sposoby istnienia i oddziaływania rzeźby poprzez jej funkcje i wartości estetyczne. Świadomie dokonuję w pracy selekcji materiału empirycznego, wskazując tylko te dokonania artystyczne, które korespondują z omawianym tematem.

Chcę też zaznaczyć, że zastosowanie metody interdyscyplinarnej w tej pracy wynika z pewnych osobistych uwarunkowań – autor uzyskał wykształcenie zarówno filozoficzne, jak i plastyczne, stąd próba łączenia spekulacji filozoficznej z praktycznym wymiarem tworzenia sztuki. Idea pracy zatem słusznie może być postrzegana jako pewna korespondencja między praktyką artystyczną a spekulacją filozoficzną.

Trudności badawcze

Rzeźba analizowana pod względem filozoficznym stanowi specyficzną, ale i kłopotliwą kategorię. Z jednej strony rzeźba jest czymś widocznym, namacalnym, może więc być badana empirycznie, z drugiej zaś strony obiekt rzeźby odsyła zawsze poza siebie, poza swą podstawę bytową. W tym sensie jest znakiem, symbolem czegoś zewnętrznego, jest nośnikiem intencjonalnych treści, jest kategorią, która odsyła podmiot poznający do osobliwego abstraktu, odsyła do czegoś, co jest mentalne i poznawane wyłącznie umysłowo i uczuciowo. Dlatego każda analiza estetyczna rzeźby powinna być rozpięta pomiędzy zmysłową materią obiektu a jego pojęciowym przedstawieniem, winna być traktowana jako pomost między poznaniem bezpośrednim i zapośredniczonym. Ponadto rzeźba nie da się uchwycić w jednym akcie percepcji, gdyż jej trójwymiarowość wymaga poznania temporalnego, każdy punkt oglądu rzeźby daje nowe doznania estetyczne. To z kolei rodzi problemy związane z cielesnym aspektem poznawczym: skala rzeźby, jej gabarytowość, faktura materiałowa wymagają w akcie poznawczym zaangażowania cielesnego, które w odróżnieniu od poznania obrazu wymaga nie tylko poznania wzrokowego, ale i haptycznego, a także kinestetycznego (zmienności punktu oglądu), nabierając tym samym charakteru poznania procesualnego. Ponadto rzeźba jest uwikłana w szereg relacji z otoczeniem. Ten sam obiekt wystawiony w małym pomieszczeniu i wielkiej sali ekspozycyjnej, bądź w przestrzeni miejskiej, potrafi dać inne doznania, co skutkuje szeroką rozpiętością opisu doświadczenia estetycznego. Kolejną kłopotliwą kwestią jest trudność w przekładzie doświadczenia wzrokowego, taktylnego i przestrzennego na język pojęciowy¹⁸.

¹⁸ W niniejszej pracy znalazły się nieliczne fragmenty tekstów, które były już wcześniej publikowane lub wygłaszane jako referaty i wykłady, jednak na użytek niniejszych analiz zostały dogłębnie przeredagowane, poprawione, uzupełnione i poszerzone o dodatkowe uwagi i najnowsze badania.

Kilka uwag na marginesie sporu o pierwszeństwo wśród sztuk plastycznych

Zanim przystąpimy do analiz związanych z estetyką rzeźby, warto spojrzeć na sztukę pod kątem jej hierarchizacji. Z perspektywy współczesnej krytyki artystycznej tego rodzaju przegląd wydaje się czymś archaicznym i zupełnie zbędnym, gdyż poszczególne dziedziny sztuki tak dalece wyemancypowały się z wzajemnych zależności, że próba ich zestawiania i hierarchizowania ze względu na wartości estetyczne, wydaje się zabiegiem zupełnie niepotrzebnym. Z tego też powodu teoria sztuki czasów minionych dzieląca sztuki na wyzwolone i pospolite, czy też teoretyczne spory poszukujące najszlachetniejszej ze sztuk ograniczone są raczej do kręgu historycznych opracowań.

Jednak wystarczy prześledzić dokonania sztuki współczesnej, by dostrzec, że jej teoria jest wysoce skomplikowana, a debaty nad jej charakterem aksjologicznym przypominają pokrzykiwania w wieży Babel. Nie dziwi zatem fakt, że w tej atmosferze zgiełku i chaosu, w której sztuka programowo odcina się od piękna czy przywiązania do strony warsztatowej, coraz częściej słyszy się głosy nie tylko o kryzysie sztuki, lecz nawet o śmierci sztuki jako takiej. W kontekście swego rodzaju kłinczu poznawczego i aksjologicznego warto spojrzeć na czasy, w których debaty teoretyczne (a nawet spory) towarzyszyły praktykom artystycznym, dopingowały je, a w niektórych przypadkach wytyczały granice twórczości artystycznej.

Najistotniejszy dla niniejszych rozważań jest fakt, że debaty wokół hierarchii sztuk dotyczyły głównie sztuk plastycznych i w dużej mierze odwoływały się właśnie do rzeźby i malarstwa. Poszczególne stanowiska odzwierciedlały upodobania estetyczne i przywoływały ścisłą, acz i skomplikowaną relację poszczególnych sztuk do świata natury. Z dzisiejszej perspektywy wypada je przypomnieć, gdyż problem ten jest niezwykle estetycznie zniuansowany i bogaty w konteksty nie tylko historyczne, ale też ideowe, które odsłaniają ścisły związek sztuk plastycznych z operacjami myślowymi, psychologią percepcji, teorią intencjonalności itd. W tej perspektywie wskazanie na wyższość rzeźby czy malarstwa pozwala przyjrzeć się specyfice tych dziedzin, ich miejscu w hierarchii

celów, określonych funkcji czy zwykłych trudności, które towarzyszą aktowi twórczemu.

Gdy zastanowimy się nad sztuką jako taką możemy stwierdzić, że istnieją dziedziny sztuki, co do których nie mamy wątpliwości, iż stanowią one jej rdzeń, istotę, centrum. Nie mamy zatem wątpliwości, by do dziedziny sztuki zaliczyć malarstwo czy muzykę klasyczną. W większości przypadków potrafimy rozpoznać po pierwszych taktach muzyki kompozycję Piotra Czajkowskiego, Wolfganga Amadeusza Mozarta czy Jana Sebastiana Bacha, umiemy też trafnie zidentyfikować obrazy Michelangela Merisi Caravaggia czy Vincenta van Gogha, potrafimy dopasować określone style malarskie do epok historycznych. Jednak, gdy stajemy przed rzeźbą, sprawa się nieco komplikuje. Wystarczy zapytać statystycznego Polaka o kilku największych rzeźbiarzy XX wieku w Polsce, by zauważyć, że często wiedza ta nie wykracza poza postać Xawerego Dunikowskiego czy Magdaleny Abakanowicz. Niektórzy zaś będą powątpiewać w słuszność samego pytania, niepewni, czy był jakikolwiek znany rzeźbiarz polski w XX wieku. Za taki stan wiedzy potocznej odpowiada wiele czynników, których niepodobna precyzyjnie wymienić i opisać, można natomiast wskazać pewnego rodzaju przesłanki i tropy.

Analizując historię rzeźby, jako jednej ze sztuk plastycznych, mamy nieodparte wrażenie, że jest ona często redukowana do kwestii dekoratywnej w kontekście architektury, natomiast jako samodzielna forma bywa często niezrozumiała, niechciana bądź wręcz lekceważona. Zwłaszcza w obliczu współczesnych poszukiwań na gruncie rzeźby, kiedy pracownia rzeźbiarska przeobraziła się w laboratorium eksperymentalne, w którym porzuca się tradycyjne tworzywo na rzecz efemerycznych i nietrwałych materiałów, eksperymentuje się z formą, a w niektórych przypadkach unicestwia się tradycyjny przedmiot na rzecz procesu, naruszając tym samym ugruntowaną tradycją triadę, na której bazowały wszystkie sztuki plastyczne, czyli: twórca – dzieło sztuki – odbiorca. Nie ma wątpliwości, że współczesna rzeźba wyemancypowała się z kontekstu czysto dekoratywnego i stanowi samodzielny, ważny głos w sztuce, kształtuje gusta odbiorców, podejmuje ważne zagadnienia, zмага się z tworzywem, szuka nowych rozwiązań formalnych. Nie ma też wątpliwości co do tego, że rzeźba, w odróżnieniu od innych rodzajów sztuk plastycznych, zmieniła

się w ciągu ostatnich dekad znacznie bardziej niż przez kilka tysięcy lat swej nieprzerwanej obecności w naszej cywilizacji (człowiek tworzy rzeźbę od niemal czterdziestu tysięcy lat)¹⁹. Choćby już z tego powodu warto zadać pytanie o miejsce rzeźby w sztuce współczesnej, o jej kondycję, specyfikę, cele i funkcje, innymi słowy – czy jest ona nam współcześnie potrzebna, czy może się podobać, czy ma swojego docelowego odbiorcę?

Przeglądając literaturę z zakresu sztuki, dochodzimy do wniosku, że o rzeźbie napisano zdecydowanie mniej niż na temat malarstwa, muzyki czy nawet tańca. Jeżeli podejmuje się temat rzeźby, to najczęściej w kontekście szeroko rozumianej ikonografii lub w kontekście architektury. Współczesny odbiór rzeźby jest wyjątkowo trudny, bo mimo jej emancypacji ciągle jeszcze traktuje się ją jako coś użytecznego względem architektury – ta zaś współcześnie jest wyjątkowo minimalistyczna i na dodatki takie jak rzeźba po prostu nie ma w niej miejsca. Co najwyżej w kontekście użytecznej funkcji rzeźby w architekturze występuje relief, który raczej nie istniał nigdy jako odrębna i samodzielna forma sztuki, był traktowany dekoratywnie, słuźebnie²⁰. Podobna sytuacja jest z rzeźbą pomnikową. Monument umieszczony w przestrzeni miejskiej spełnia funkcję uhonorowania postaci historycznej lub wydarzenia historycznego, zaś wtórnie zwraca się uwagę na jego kontekst artystyczny czy przesłanie estetyczne. Wystarczy spytać statystycznego mieszkańca wielkiego miasta, w którym znajdują się w przestrzeni miejskiej pomniki, kto jest ich

¹⁹ Źródła kultury materialnej wskazują jednoznacznie, że człowiek tworzy rzeźbę od czasów prehistorycznych. Najstarsze znane rzeźby wykonane przez człowieka pochodzą z górnego paleolitu, są to figurki z kości słoniowej. Najstarsze datowane źródła wskazują na rzeźby powstałe ok. 40 000 lat p.n.e. (np. figurka „Venus z Hohle Fels” – jedna z najstarszych znanych rzeźb przedstawiających postać ludzką); por. H. Honour, J. Fleming, *Historia sztuki świata*, tłum. K. Frankowska, Warszawa 2009; C. Renfrew, P. Bahn, *Archaeology: Theories, Methods and Practice*, Hudson 2016.

²⁰ Wybrane prace omawiające relief w kontekście architektury: J.R. Senseney, *The Architectural Origins of the Parthenon Frieze*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 2021, 80 (1), s. 12–35; M. Potenza, P.P. Lottici, A. Casoli, *The Polychromatic Inscriptions on the Relief Sculpture Deposition from the Cross by Benedetto Antelami in Parma Cathedral*, „Applied Sciences” 2024, 14 (11), s. 4508–4524; S. Marshall, *Relief in the round: terracotta classicism and the Homeric friezes of Ickworth House*, „Sculpture Journal” 2024, s. 22–45.

autorem, by przekonać się, że jest to rzecz zupełnie dla niego marginalna i nieistotna, rzeźba stanowi raczej punkt orientacyjny na mapie miasta. Potocznie postrzega się rzeźbę jako minioną sztukę rękodzieła, która przetrwała do czasów współczesnych wyłącznie w sztuce sporządzania nagrobków, a tym samym jest sztuką na wskroś użytkową, na dodatek w dziedzinie, która kojarzona jest bardziej z rękodzielnictwem niż sztuką. W potocznym obiegu współczesne spotkanie z rzeźbą ogranicza się do sztuki funeralnej bądź do upamiętnienia ważnych postaci i wydarzeń w pomnikach. Te zaś także niekoniecznie dobrze się kojarzą, ze względu na ściśle powiązanie stawianych pomników z ideologią, tą minioną bądź obecnie dominującą. Co prawda, współcześnie rzeźba znalazła w przestrzeni publicznej swoją enklawę w rzeźbie religijnej i sakralnej eksponowanej w kościołach. Jest ona często wiązana ze wspomnianą już sztuką nagrobkową i kojarzona z systemem znaków i kompozycji poświęconych zagadnieniu śmierci i przemijania.

Ale tego rodzaju traktowanie i marginalizowanie rzeźby jest w pewnym sensie czymś nowym, bo spory na temat hierarchii sztuk plastycznych czy statusu najbardziej szlachetnych ze sztuk sięgają już czasów antycznych. Polemiki na temat wartościowania sztuk plastycznych na nowo odżyły w czasach renesansu, kiedy – wzorem antyku – starano się przywrócić należną rangę rzeźbie. Pomponius Gauricus w traktacie *O godności sztuk wizualnych, a szczególności rzeźby* pisał:

I naprawdę wręcz odmawiam imienia człowieka temu, kto nie ma upodobania w sztuce rzeźbiarskiej. Skoro bowiem składamy się wszyscy z duszy i ciała, to jeśli istnieje jakaś nadzieja nieśmiertelności i jeśli częściowo żyć, częściowo zaś umrzeć, cóż lepiej zachować pamięć i ciała, i duszy niż ta właśnie sztuka? Cóż jest w ludzkim życiu szlachetniejszego? I ten czas, który inni młodzi ludzie tracą, grając w kości lub włócząc się po mieście, postanowiłem poświęcić na rzeźbienie, co wydaje mi się godniejsze od innych sztuk²¹.

²¹ P. Gauricus, *O godności sztuk wizualnych, a szczególności rzeźby* (*De sculptura*), [w:] *Teoretycy, krytycy i artyści o sztuce 1500–1600*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1974, s. 16, 17.

W podobnym duchu pisze Baldassare Castiglione w *Teorii i krytyce dojrzałego Renesansu*:

Myszę, że rzeźba wymaga więcej wysiłku i więcej umiejętności i ma od malarstwa większą godność. [...] ponadto uważam rzeźbę w marmurze za trudniejszą, ponieważ jeśli zdarzy się pomyłka, nie można jej poprawić, bo marmuru nie da się uzupełnić, lecz trzeba wykonać nową statwę; a to nie zdarza się w malarstwie, gdzie można dokonać tysiąca zmian, dodając i ujmując, i wciąż doskonaląc obraz²².

Benvenuto Cellini w traktacie z 1560 r. zatytułowanym *O wielu widokach rzeźby i jej wyższości nad malarstwem* przekonuje: „Rzeźba przewyższa więc dwadzieścia razy malarstwo i ma od niego o tyle większą godność”²³. Spór na temat pierwszeństwa wśród sztuk plastycznych był w renesansie na tyle żywy, że niejednokrotnie stanowił główny temat w rozważaniach akademików. Benedetto Varchi w 1546 r., otwierając nowy rok akademicki w Akademii Florenckiej, wygłosił wykład, w którym rozważał hierarchię sztuk plastycznych z uwzględnieniem malarstwa i rzeźby. Wśród mnogości stanowisk zdarzały się takie, które starały się łagodzić zatargi i ukazywać raczej to, co wspólne dla obu sztuk. Michał Anioł w liście do Benedetta Varchi z 1549 r. pisał: „Niechaj wystarczy, żeby – skoro obie, a więc rzeźba i malarstwo, pochodzą z tej samej władzy umysłowej – mogły one zawrzeć pokój i zarzucić spory, bo traci się na nie więcej czasu niż na wykonywanie posągów”²⁴. W podobnym duchu pisał Giorgio Vasari w przedmowie do *Żywotów najznakomitszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, poszukując wspólnej zasady dla wszystkich sztuk plastycznych: „Powiadam, że rysunek, który stanowi podstawę malarstwa i rzeźby, który jest wręcz duszą samą, poczynającą w sobie i żywiącą wszystko to, co rodzi intelekt, na początku wszystkich rzeczy

²² B. Castiglione, *Teoria i krytyka dojrzałego Renesansu*, [w:] *Teoretycy, krytycy i artyści o sztuce 1500–1600*, s. 32.

²³ B. Cellini, *O wielu widokach rzeźby i jej wyższości nad malarstwem*, [w:] *Teoretycy, krytycy i artyści o sztuce 1500–1600*, s. 189.

²⁴ M. Buonarroti, *List do Benedetta Varchi*, [w:] *Teoretycy, krytycy i artyści o sztuce 1500–1600*, s. 115.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

