

Marta Smolińska

prof. UAP dr hab. Marta Smolińska:
historyczka i krytyczka sztuki; kuratorka
wielu wystaw (m.in. *A-geometria. Hans Arp i Polska* w Muzeum
Narodowym w Poznaniu, 2017);
laureatka licznych stypendiów polskich
i zagranicznych; członkini polskiej
sekcji AICA; autorka książek: *Młody
Mehoffer* (wyd. Universitas, Kraków
2004), *Puls sztuki. OKOło wybranych
zagadnień sztuki współczesnej* (wyd.
Galeria Miejska Arsenał, Poznań
2010), *Otwieranie obrazu. De(kon)
strukcja uniwersalnych mechanizmów
widzenia w nieprzedstawiającym
malarstwie sztalugowym II połowy
XX wieku* (Wydawnictwo Naukowe
UMK, Toruń 2012), *Julian Stańczak.
Op art i dynamika percepcji* (wyd.
Muza, Warszawa 2014), *Haptyczność
poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce
polskiej II połowy XX i początku XXI
wieku* (wyd. Universitas, Kraków
2020); redaktorka tomów zbiorowych:
*Re-Orientierung. Kontexte der
Gegenwartskunst in der Türkei
und unterwegs* (red. wraz z Burcu
Dogramaci, Kulturverlag Kadmos, Berlin
2017), *Sztuka dzisiaj. Art Today* (t. 1-4,
red. wraz z Eulalią Domanowską, wyd.
Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku,
Orońsko 2017-2020), *Ryzosfera:
grzyby i bakterie w sieci sztuki
i kultury* (wyd. UAP, Poznań 2020);
autorka wielu rozpraw z historii sztuki
i tekstów krytycznych. Zainteresowania
badawcze: haptyczność poszerzona,
transmedialność, współczesna
sztuka turecka, *border art studies*,
nieczytelność, impuls kartograficzny,
strategie kuratorskie, sztuka
współczesna, teorie sztuki nowoczesnej
i współczesnej.

Redefinicje postumentu **rzeźby a uwodzenie zmysłu** **dotyku: na wybranych** **przykładach twórczości** **Arpa, Brâncușiego** **i Giacomettiego**

Hans Arp deklarował, że ramy obrazów i piedestały rzeźb śmieszyły go już w czasie, gdy był dzieckiem¹. Lubił wówczas stawać na postumentach, z których zniknęły rzeźby, i naśladować mimikę nimf². Nic więc dziwnego, że w swojej twórczości, głównie tej powstającej w orbicie dadaizmu i surrealizmu, wielokrotnie próbował redefiniować tradycyjne funkcje piedestału. Moim celem w niniejszym tekście jest analiza dwóch wieloczęściowych rzeźb artysty z początku lat 30. – *Kopf mit lästigen Gegenständen* (*Głowa z irytującymi przedmiotami*, 1930-32) und *Im Walde auszusetzen* (*Do wystawienia/zgubienia w lesie*, 1932). Analizę tę poprowadzę w porównaniu do wybranych dzieł współczesnych mu twórców: Constantina Brâncușiego i Alberto Giacomettiego, którzy – zainspirowani prekursorską w tym kontekście postawą Auguste’a Rodina oraz tzw. sztuką prymitywną – również próbowali modyfikować piedestał jako wyraz retoryki utrwalonych od wieków sposobów prezentowania sztuki. Moja teza brzmi następująco: wszyscy ci trzej artyści kwestionowali tradycyjne formy postumentów w ścisłym związku z odchodzeniem od okularocentryzmu oraz odkrywaniem potencjału zmysłu dotyku w procesie percepcji rzeźby. Ze współczesnej perspektywy problematykę tę będą więc postrzegać w kontekście taktylności, sensomotoryki oraz doświad-

» 1 M. Andreotti, *The Early Sculpture of Jean Arp*, London 1989, s. 216.

» 2 H. Arp, *On my way. Poetry and essays 1912...1947*, The Documents of Modern Art, Director Robert Motherwell, New York 1948, s. 48.

czeń somaestetycznych w ujęciu Richarda Shustermana³. Somaestetyka jest „formą uprawiania estetyki i koncentruje się na ciele jako jądrze doświadczenia zmysłowego człowieka”⁴. Jak dodała Ewa Świątek, ma ona „na celu krytyczne, ulepszające badanie doświadczenia człowieka i użycia ciała jako miejsca sensoryczno-estetycznej percepcji (*aisthesis*) oraz uznanie poglądu, w myśl którego ciało i umysł są jednym, nie można ich rozdzielać”⁵. Spojrzę na zagadnienie redefiniowania statusu postumentu także w relacji do kwestii horyzontalności i fenomenologicznych właściwości formy biomorficznej. W ramach anachronicznego czytania – w sensie nadanym temu pojęciu przez Georgesa Didi-Hubermana – wybranych dzieł Arpa, Brâncușiego i Giacomettiego w orbicie moich zainteresowań znajdują się również następujące kwestie: de(kon)strukcja aury, sztuka partycypacyjna oraz zniesienie granicy estetycznej⁶, co z kolei niesie ze sobą przyrost autentyczności i rzeczywistości w obcowaniu z danym dziełem rzeźbiarskim. Można zatem powiedzieć, że ówczesne modyfikacje postumentów ustanowiły ciągłość między życiem a sztuką, kwestionując jej auratyczną autonomię. W ich konsekwencji nastąpiło potwierdzenie, że – zgodnie z tezą Arnolda Berleanta – sztuka nie wymaga sposobu doświadczania różnego od innych dziedzin życia, a tożsamość tego, co estetyczne, nie potrzebuje odseparowania go od innych rodzajów ludzkich doznań⁷. Chodzi zatem o estetyczne zaangażowanie (*Aesthetic Engagement*), które, wedle Berleanta, wiąże się z holistycznym, kontekstualnym, partycypacyjnym, procesualnym i kreatywnym doświadczaniem sztuki nie tylko poprzez zmysł wzroku⁸. Paradoksalnie to prekursorskie wytyczenie drogi ku współczesności przez Arpa, Brâncușiego i Giacomettiego zarysują na bazie analizy wzajemnych powiązań i napięć pomiędzy postumentem a (nie)dotykalskością, a więc pomiędzy czymś – zdawałoby się – marginalnym czy parergonalnym, a czymś deprecjonowanym w relacji do doświadczeń

» 3 Zobacz: R. Shusterman, *Introduction: Aesthetic Experience and Somaesthetics*, „Studies in Somaesthetic. Embodied Perspectives in Philosophy, the Arts and the Human Science” Vol. 1 (Aesthetic Experience and Somaesthetic), 2018, red. R. Shusterman, Leiden – Boston 2018. Porównaj również: R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa 2016; R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, tłum. S. Stankiewicz, Kraków 2006; R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.

» 4 A. Kosznicki, „Biegnę, więc jestem”. Interpretacja treści prywatnego pamiętnika Harukiego Murakami w świetle somaestetyki Richarda Shustermana, „Progress. Journal of Young Researchers” 2, 2017, s. 175.

» 5 E. Świątek, *Koncepcja estetyczna Richarda Shustermana i jej konsekwencje dla edukacji estetycznej*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” t. 17, nr 68 (4), 2014, s. 124.

» 6 B. Kerber, *Skulptur und Sockel. Probleme der Realitätsgrades*, „Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte”, Band VIII, 1990, s. 122.

» 7 A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. XII.

» 8 Zob. idem, *Art and Engagement*, Temple 2010.

estetycznych (choćby przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla), czyli zmysłem dotyku. W trakcie prowadzonych analiz będę stosować pojęcie *taktylności*. *Taktylność* rozumiem tutaj jako taki sposób percepcji dzieła sztuki, w ramach którego zakłada się rzeczywisty kontakt dotykowy – w przeciwieństwie do zdefiniowanej przez Aloisa Rieglę *haptyczności*, konotującej dotyk jako modalność widzenia⁹.

Tradycyjny postument pełni wielorakie funkcje ramowania, by wywołać pożądany efekt niedotykalności oraz auratycznego odizolowania dzieła od odbiorcy. Jak podkreśla Bernhard Kerber, piedestał nobilituje, lecz przede wszystkim – jako szczególna forma prezentacji sztuki – daje przesłanki do spełnienia jej roszczeń do bycia czymś wyjątkowym¹⁰; wywyższa ją zatem nie tylko w znaczeniu literalnym, lecz i w przenośnym. Jak pisał już w 1912 r. Wilhelm Waetzoldt: „Najważniejszym zadaniem postumentu jest oddzielenie formy plastycznej od realnego świata, wyraźne odgraniczenie jej od rzeczywistości oraz – w dosłownym sensie – wyniesienie jej z owej rzeczywistości w sferę wyższego bytu i bardziej dobitnego oddziaływania”¹¹. Natomiast zdaniem Hansa Holländera postumenty są przeniesionymi w sferę rzeźbiarską elementami perspektywicznymi¹². Kreują one jednoznaczną granicę między rzeźbą a jej otoczeniem, przyczyniając się przy tym do ewokowania wrażenia jej pozornej neutralności. „Analogicznie jak rama obrazu, postument definiuje odgraniczenie dzieła plastycznego, a także gwarantuje mu autonomię oraz potwierdza jego specjalny status, strukturalnie oraz kompozycyjnie, z uwzględnieniem przedstawionych na nim motywów, korespondując przy tym z jego formą”¹³.

Jak celnie podsumowuje Dieter Brunner: „Postumenty definiują punkty widzenia, przede wszystkim zaś relację odbiorcy z dziełem rzeźbiarskim. Piedestał służy jako pośrednik, powoduje faktyczne i idealne wywyższenie oraz dopełnia kompleksowej prezentacji dzieła. Utrzymuje widza na dystans, wynosząc dzieło we własną sferę. Postument jest więc plastycznym odpowiednikiem ramy, która ogranicza i odgranicza obraz

» 9 Zob. L. Barbisan, *Vom Gefühl zur Taktik. Der Tastsinn in den visuellen Künsten von Johann Gottfried Herder bis Walter Benjamin*, [w:] *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, Heidelberg 2013, s. 258–259.

» 10 B. Kerber, *Sockel und Sockelformen seit der Antike. Ein kunsthistorischer Exkurs*, [w:] *Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, red. D. Brunner, M. Gundel, A. Hartog, O. Kornhoff, Bönningheim 2009, s. 19. Porównaj także: N. Penny, *The Evolution of the Plinth, Pedestal and Sockle*, [w:] *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, red. N. Penny and E.D. Schmid, New Haven and London 2003, s. 461–481.

» 11 W. Waetzoldt, *Einführung in die Bildenden Künste*, Leipzig 1912, s. 113–114. Tłum. własne (jeśli nie zaznaczono inaczej, także w następnych cytatach tłum. własne).

» 12 H. Holländer, *Das Problem des Alberto Giacometti*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” Vol. 33, 1971, s. 273.

» 13 J. Heusinger von Waldegg, *Der Sockel als „Umsteigestation”. Von der Skulptur zur Architektur*, [w:] *Von Rodin bis Giacometti. Plastik der Moderne*, red. S. Holsten, Heidelberg 2009, s. 51.

na ścianie lub od ściany. Dzięki cokołowi rzeźba jest odizolowana od otaczającej ją przestrzeni; ów cokół jako baza przygotowuje zatem nie tylko stosowne »terytorium« dla rzeźby, lecz również oddziela ją od podłoża¹⁴. Badacz ten zwrócił również uwagę na fakt, że postument nie jest wynalazkiem rzeźbiarzy, ponieważ podpatrzyli go oni w naturze¹⁵.

Dystans i odstęp, które piedestał gwarantuje między dziełem a odbiorcami, prowadzą do kontemplacyjnego, a więc raczej pasywnego sposobu percepcji. Zdaniem Arie Hartoga, cokół „generuje aurę. O wiele silniej niż rama, która akcentuje wciąż obecny aspekt związku obrazu z oknem, piedestał służy do rzeczywistego i symbolicznego wywyższenia przedmiotu. Nieważne co, lecz jeśli tylko jest to prezentowane na postumencie, jest ważne¹⁶. Hartog dodaje również, że baza jest narzędziem inscenizacji oraz – w sensie, jaki nadał temu terminowi Michael Fried – teatralizacji¹⁷. Arp, Brâncuși oraz Giacometti często inscenizowali swoje rzeźby w odniesieniu do zmysłu dotyku, co – moim zdaniem – jeszcze dodatkowo ową teatralizację wzmagało, ponieważ odbiorcy zostali zaproszeni do postrzegania owych dzieł w sposób performatywny, fenomenologiczny, sensomotoryczny i taktylny.

Zaproponowane przez Frieda w 1967 r. w kontekście obiektów i dzieł minimal artu pojęcie teatralizacji odnosiło się do „poszerzonej sytuacji“, w ramach której razem znajdowali się obiekt, odbiorca oraz otoczenie. „Cielesny udział” odbiorcy był niezbywalny¹⁸. Gdy używam terminologii Frieda w relacji do twórczości Arpa, Brâncușiego oraz Giacomettiego, mogę więc powiedzieć, że transcendentna siła sztuki została przez tych twórców zniszczona przez dosłowną, dosadnie konkretną terażniejszość taktylnych rzeźb, bardzo często pozbawionych postumentów lub umieszczonych na piedestałach poddanych radykalnej redefinicji.

W jaki jednak dokładnie sposób tych trzech awangardowych artystów przeprowadziło atak na postument oraz „zrzuciło” z niego elitarną sztukę? Jaką rolę odegrały w ich własnych strategiach taktylność i labilność, które podawały w wątpliwość tradycyjny status piedestału jako czegoś statycznego, stabilnego, stacjonarnego, niemobilnego oraz stojącego mocno na podłożu? Dlaczego właściwie Arp, Brâncuși i Giacometti – prawie jednocześnie – tak intensywnie i programowo zajmowali się fenome-

» 14 D. Brunner, *Der Sockel des Bildhauers. Das Prinzip „Sockel“ in der Skulptur der Moderne*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 9.

» 15 Idem, *Der Angriff auf den Sockel. Die Auseinandersetzung mit Pathosformel und Denkmalkult*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 113.

» 16 A. Hartog, *Die Frage der Augenhöhe. Beobachtungen zu Sockeln in der Bildhauerei um 1900*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 37.

» 17 *Ibidem*.

» 18 Zob.: M. Lüthy, *Theatricality / Michael Fried*, <https://michaelluethy.de/scripts/michael-fried-theatricality-theatralitaet-minimal-art/> [dostęp: 28.05.2019].

nem tak marginalnym, parergonalnym jak postument? Do rozwoju jakich sposobów percepcji przyczyniły się ich strategie przekształcania cokołu w integralną część dzieła oraz radykalna, bo całkowita z niego rezygnacja? Pytania te nie były do tej pory stawiane przez badaczy, ani w kontekście samych wieloczęściowych rzeźb Arpa z lat 30. XX wieku, ani tym bardziej w odniesieniu do ich relacji z dziełami Brâncușiego oraz Giacomettiego z czasów międzywojennych.

Wszyscy ci trzej artyści tworzyli w orbicie dadaizmu i surrealizmu. „Postument może być postrzegany jako probierz artystycznego nastawienia wobec instytucjonalnych konwencji”¹⁹ – podkreśliła Nina Gülicher, badaczka roli postumentów w sztuce dadaistów. Szczególnie ważny był wówczas efekt ewokowania fizyczno-zmysłowej obecności dzieła, mający na celu możliwie najsilniejsze zbliżenie sztuki i życia²⁰. „Razem z plintą postument wyznacza newralgiczną strefę pomiędzy rzeźbą a jej otoczeniem, wskutek czego stawia on dzieło w specyficznej relacji do otaczającej je przestrzeni”²¹. Z pewnością wczesne gipsowe prace Arpa miały surrealistyczno-dadaistyczne tło, a artysta poddawał w nich refleksji także rolę postumentu, który już od dzieciństwa go śmieszył „jako medium, które ucieleśnia związane z przeszłością formuły patosu oraz zawsze jest postrzegane w asocjacji z wyniesieniem oraz wywyższeniem (...)”²². W centrum uwagi stało zniesienie dystansu pomiędzy dziełem a odbiorcą, jak również uruchomienie percepcji innej niż kontemplacyjne spojrzenie oraz redefinicja relacji rzeźby z otaczającą ją przestrzenią. W historii rzeźby miało coraz silniej dochodzić do głosu zjawisko niestabilności, którego tak obawiał się Hans Sedlmayr, pisząc w wydanej w 1948 r. książce *Verlust der Mitte* o rzeźbie bez bazy w kontekście coraz bardziej labilnego kształtowania form. Owe symptomy kwestionowania tektoniki teoretyk ten oceniał jako negatywne znaki czasu, prowadzące do nieuchronnej i – jego zdaniem – niepożądanego destrukcji aury dzieła sztuki.

Pod wpływem postulatów dadaizmu Arp skierował swoją uwagę również ku potencjałowi formy organicznej²³ i – analogicznie jak Giacometti – de(kon)struował status tradycyjnych „niedotykalnych” dzieł sztuki²⁴,

» 19 N. Gülicher, *Revolution von innen. Sockellösungen im Umfeld von Dada*, [w:] *Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts*, red. J. Myssok, G. Reuter, Köln-Weimar-Wien 2013, s. 84.

» 20 *Ibidem*, s. 83-86.

» 21 *Ibidem*, s. 84.

» 22 D. Brunner, *Der Angriff auf den Sockel...*, op. cit., s. 113.

» 23 Zobacz: J. Fitschen, *Die organische Form 1930-1960. Bildhauerkunst – Hans Arp, Henry Moore und die Erneuerung der modernen Plastik nach dem Zweiten Weltkrieg*, Bremen 2003, s. 33.

» 24 S. Poley, *Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk. Mit einem Anhang unveröffentlicher Plastiken*, Stuttgart 1978, s. 37. Interakcja z odbiorcami miała także w twórczości Arpa, Brâncușiego oraz Giacomettiego przyczynić się do uruchomienia potencjału

które były postrzegane zgodnie z warunkami narzucanymi przez formę danego postumentu.

W relacji do deprecjonowania aury dzieła sztuki, de(kon)struowania jego niezblizalności i niedotykalności, Arpa, Brâncușiego i Giacomettiego połączyła również strategia tworzenia dzieł, które sytuowały się na pograniczu rzeźby i obiektu użytkowego. Arp – wraz z Sophie Taeuber-Arp – zaproponował m.in.: *ohne Titel (Puderdose)* (1916); *Amphora* (1917); *und Chalice* (1918), które zapraszały do interakcji i aktywizowały zmysł dotyku. Natomiast w twórczości rumuńskiego artysty jako sztandarowy przykład tego rodzaju formy można wskazać *Coupe I* (1914-16) – kształt filiżanki uwodzi palce odbiorcy swoim uszkiem, które chciałoby być chwyczone. W dorobku Giacomettiego uwagę zwraca z kolei *Vide-Poche*, kilkunastociowy gipsowy obiekt mobilny datowany na lata 1930-31 i kojarzący się z przedmiotami użytkowymi²⁵. Żadna z tych prac nie jest więc klasyczną rzeźbą na tradycyjnym piedestale. Przeciwnie – Arp, Brâncuși oraz Giacometti, nawiązując do znanych z codzienności form użytkowych, programowo rezygnują z postumentów, często umieszczając obiekty bezpośrednio na meblach. Tak miała być eksponowana m.in. *Śpiąca muza 1909-1910* – jedno z najsłynniejszych dzieł rumuńskiego artysty²⁶. W trakcie paryskiego Salonu Dada w roku 1921 w taki właśnie sposób swoje prace wystawiał także Théodore Fraenkel²⁷, potwierdzając, że mamy do czynienia ze świadomie stosowaną przez dadaistów strategią rezygnacji z tradycyjnego postumentu i apelowania do zmysłu dotyku odbiorców.

Na ten aspekt dzieł surrealistów i dadaistów w tekście *Dzieło sztuki* z 1936 r. zwrócił uwagę Walter Benjamin, który pisał, że ich sztuka jest instrumentem balistycznym, który destruuje aurę i kontemplację, a czyni tak dzięki jakościom taktylnym²⁸. Z kolei André Breton bywa określany jako taktylny *flâneur* (*the tactile flâneur*), który chodził na pchli targ w poszukiwaniu interesujących obiektów²⁹. Rewolucyjność dadaizmu i surrealizmu polega zatem m.in. na zwrocie ku taktylności, warunkującej z kolei – mówiąc współczesnym językiem – partycypację oraz somaestetyczną

przypadku, co wykazuje paralelność z postulatami ruchu dada. Zobacz: A. Rist, *Der Zufall als zweite schöpferische Instanz*, [w:] *Purer Zufall. Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter, mit einem Vorwort von U. Krempel und Texten von A. Rist und I. Schwarz*, Hannover 2013, s. 9.

» 25 Zob. <https://www.fondation-giacometti.fr/en/article/4/4-objects> [dostęp: 15.04.2020].

» 26 D. J. Getsy, *Fallen Woman: The Gender of Horizontality and the Abandonment of the Pedestal by Giacometti and Epstein*, [w:] *Display and Displacement. Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern*, red. A. Gerstein, London 2007, s. 115.

» 27 N. Gülicher, *Revolution von innen...*, op. cit., s. 98-99. Gülicher opisuje tę strategię jako elastyczny system prezentacji (flexibles Präsentationssystem).

» 28 J. Mileaf, *Please Touch. Dada & Surrealist objects after the Readymade*, Hannover and London 2010, s. 12.

» 29 *Ibidem*, s. 85.

percepcję, bazującą na sensomotorycznym angażowaniu ciała odbiorcy w doświadczenie estetyczne. Tekst-instrukcja z wystawy obiektów surrealistycznych w 1936 r. w Paryżu głosił, że powiedziałyby one do nas więcej, jeśli dotykałybyśmy je w ciemnościach lub w półmroku³⁰. Tematyzowano zatem w tym kontekście przede wszystkim potencjał niewidzenia i niedowidzenia, wzmagających doznania dotykowe oraz przyczyniających się do aktywizacji surrealistycznej wyobraźni i eskalacji ukrytych pragnień. Brâncuși mawiał, że rzeźba powinna być przyjemna w dotyku oraz przyjazna do życia z nią, a nie tylko dobrze zrobiona³¹. Anegdota sugerują, że dzieło *Początek świata (Rzeźba dla ślepych)* z 1924 r. bardzo często leżało na łóżku artysty, gdzie często dotykał go z zamkniętymi oczami³². Zostało także przez artystę pokazane w zamkniętym worku z dwoma otworami przypominającymi rękawy, w które należało wsunąć dłonie – większość widzów uznała ten zabieg za żart, choć – jak sugeruje Sebastiano Barassi – być może idea takiej prezentacji pochodziła od Duchampa, który chciał wciągnąć Brâncușiego w orbitę dadaistów³³. Sam twórca, przyjmując gości w swoim paryskim atelier, zawsze dotykał swoich rzeźb i zwracał przy tym uwagę na taktylność ich powierzchni³⁴. Także *Nieprzyjemny przedmiot* oraz *Nieprzyjemny przedmiot do wyrzucenia* Giacomettiego (oba z 1931 r.) były przeznaczone do dotykania³⁵.

Chcę jednak w tym miejscu bardzo mocno podkreślić, że aby dłoń mogła funkcjonować jako witalny organ zmysłowej percepcji (*the vital organ of sensual perception*)³⁶, twórcy tacy jak Arp, Brâncuși oraz Giacometti musieli najpierw poddać redefinicjom rolę postumentu lub nawet całkowicie zanegować jego rację bytu. Tylko wówczas dobitnie mógł wybrzmieć apel do taktylności i sensomotoryki odbiorców; tylko wówczas można było uwieść ich zmysł dotyku. Nie przypadkiem Arp i Giacometti spotkali się zatem w ramach wystawy grupowej w roku 1934 w Zurichu, zatytułowanej *Obiekty bez postumentów*³⁷. Paradoksalnie ich strategie ar-

» 30 J. Švankmajer, *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*, tłum. S. Dalby, red. C. Vasseleu, London and New York 2014, s. 106.

» 31 A. Gallace and C. Spence, *The neglected power of touch: what the cognitive neurosciences can tell us about the importance of touch in artistic communication*, [w:] *Sculpture and Touch*, red. P. Dent, Dorchester 2014, s. 109.

» 32 *Ibidem*.

» 33 S. Barassi, *The sculptor is a blind man: Constantin Brâncuși's „Sculpture for the Blind”*, [w:] *Sculpture and Touch*, op. cit., s. 173.

» 34 A.C. Chave, *Public and Private Spaces: Monuments, Temples, and the Studio*, [w:] eadem, *Constantin Brâncuși. Shifting the Bases of Art*, New Haven and London 1993, s. 276.

» 35 A. Gallace and C. Spence, *The neglected power of touch...*, op. cit., s. 112.

» 36 A. Jolles, *The Tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France*, „Yale French Studies” 109, 2006 (*Surrealism and Its Others*), s. 17–38.

» 37 <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/163934/disagreeable-object-to-be-thrown-away> [dostęp: 06.06.2019]. *Giacometti wystawił Nieprzyjemny przedmiot do wyrzucenia*.

tystyczne jednocześnie unieważniły postument, jak i w szczególny sposób zwróciły na niego uwagę.

Arp deklarował pierwsze próby przekroczenia tradycji i konwencji artystycznych w swojej twórczości już w latach 1908-1910³⁸. Jako jedną z takich prób można postrzegać potraktowanie postumentu jako integralnej części całego dzieła lub nawet całkowitą rezygnację z niego. Według Ulrike Becks-Malorny: „Zanim [artysta ten – M.S.] sam rozpoczął pracę nad organicznymi rzeźbami, (...) w 1929 r. odwiedził Constantina Brâncușiego w jego paryskim atelier i jako podsumowanie tej wizyty napisał wiersz hommage dla Brâncușiego *Colonne sans fin*”³⁹. Jak wiadomo, Brâncuși podkreślał, że postument musi być integralną częścią rzeźby, w przeciwnym razie trzeba ostatecznie z niego zrezygnować⁴⁰. „Nie ulega wątpliwości, że Brâncuși już od wczesnych lat swojej twórczości nie robił różnicy między rzeźbą a cokołem”⁴¹ – komentuje Pontus Hulten. Wtórzuje mu Johannes Myssok, który pisze, że nie da się wobec tych dzieł jednoznacznie wskazać, gdzie kończy się rzeźba, a gdzie zaczyna się postument⁴². Anette Ludwig stawia tezę, że Arp udowodnił swoją fascynację twórczością Brâncușiego dopiero w późniejszej fazie własnej działalności artystycznej. Zdaniem tej badaczki wówczas faworyzował on uwolnione z cokołów ustawienia rzeźb, które umożliwiły mu optymalne wyeksponowanie organiczności ich form⁴³. Ludwig nie ma jednak racji. Zwróciłabym bowiem uwagę na fakt, że gry na pograniczu rzeźby i obiektu użytkowego oraz podobieństwa w podejściu do postumentu jako integralnej części dzieła są widoczne już także znacznie wcześniej, bo w latach 1916-18 oraz w początku lat 30. w pracach wieloczęściowych *Głowa z irytującymi przedmiotami* oraz *Do wystawienia/zgubienia w lesie*.

Jak pisze z kolei Stephanie Poley, Arp inaczej wystawiał rzeźby na oficjalnych wystawach, niż w prywatnej przestrzeni atelier: artysta „rozwiązywał problem prezentacji dzieł w dwojaki sposób. Po pierwsze, porównywalnie z praktyką Brâncușiego, używał części innej rzeźby jako po-

» 38 H. Arp, *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich 1955, s. 7.

» 39 U. Becks-Malorny, *Verschmelzung und Integration*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 85. Zob. także: J. Arp, *La Colonne sans Fine*, [w:] C. Zervos, *Constantin Brâncuși*, Paris 1957, s. 30.

» 40 H. Holländer, *Das Problem des Alberto Giacometti*, s. 146. Zob. także: F. Teja Bach, *Constantin Brâncuși. Metamorphosen plastischer Form*, Köln 1987, s. 66.

» 41 P. Hulten, *Brâncuși und die Idee der Plastik*, [w:] P. Hulten, N. Dumitrescu, A. Istrati, *Constantin Brâncuși*, Stuttgart 1986, s. 23.

» 42 J. Myssok, *Relationen: Abstossung und Affirmation des Sockels*, [w:] *Skulptur Pur. Kunsthalle Mannheim*, red. U. Lorenz, S. Patruno und C. Wagner, Heidelberg-Berlin 2014, s. 64. Zobacz także: J. Heusinger von Waldegg, *Der Sockel als „Umsteigestation“*. *Von der Skulptur zur Architektur*, [w:] *Von Rodin bis Giacometti...*, op. cit., s. 51-52.

» 43 A. Ludwig, *Wo endet die Skulptur und wo beginnt der Sockel? Über Emanzipation und Autonomie*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 65.

stumentu. Przy czym ta inna rzeźba nie musiała być konieczne zniszczona (...). Po drugie jako piedestały Arp stosował obce obiekty (...). Z zamiłowaniem przez długie lata piętrzył także swoje rzeźby jedną na drugiej na postumentach-assamblażach, jakby układał naturalne kamienie. Ten sposób prezentacji ograniczał się jednak do jego własnego prywatnego otoczenia (...). Arp zdecydował się (...) z rozmysłem na okrągłą formę postumentu, ponieważ uważał, że wielokątne cokoly zbyt łatwo pozwalają zapomnieć o tym, że rzeźbę należy obejść dookoła⁴⁴. Okrągły postument miał zatem, zdaniem twórcy, szczególny potencjał i formalne predyspozycje do uruchamiania sensomotorycznej aktywności odbiorcy.

Celem Arpa było również zacieranie granic między człowiekiem, naturą i rzeczą⁴⁵, a strategią, jaką artysta stosował, by ów efekt osiągnąć, było m.in. uwodzenie zmysłu dotyku i zapraszanie odbiorców do sensomotorycznej interakcji. Bardzo istotny jest w tym kontekście fakt, że wieloczęściowe rzeźby z gipsu nie były utrwalone, jak te wieloczęściowe drewniane, lecz odbiorca był zaproszony do rekonfiguracji i manipulowania ich ruchomymi częściami. „W odróżnieniu od [Henry’ego – M.S.] Moore’a, w twórczości którego prostokątna plinta mocno łączy formy, części rzeźby w dziele Arpa leżą luźno na większej formie organicznej; ich położenie nie jest przy tym formalnie niezmiennie czy wiążące. Arp wypuszcza z rąk ostateczną kontrolę nad sposobem zjawiania się własnego dzieła, przekazując ją odbiorcy oraz – całkiem jak w przypadku kamieni w naturze – przypadkowi”⁴⁶. Zabieg ten wprowadzał więc do kompozycji element przypadku, a także intymność i nieformalność w relacji odbiorcy z rzeźbą. *Głowa z irytującymi przedmiotami* oraz *Do wystawienia/zgubienia w lesie* składały się z form do rekonfiguracji, wyglądających podobnie do otoczek. Mniejsze elementy leżały na większych, organicznych kształtach, przypominających swego rodzaju misy. Powiedziałabym, że w przypadku obu tych rzeźb Arp zrezygnował z postumentu lub – jeśli wciąż nasze postrzeganie jest przywiązane do nierozłącznej, wydawałoby się, pary: rzeźba i postument – uczynił postument integralną składową wieloczęściowej kompozycji. Zarówno w wypadku *Głowy z irytującymi przedmiotami*, jak i *Do wystawienia/zgubienia w lesie*, owe największe formy, które stanowiły podstawę dla ruchomych mniejszych, były horyzontalne i organiczne. Ich obłe powierzchnie jawiły się jako bezpieczna przystań dla przystosowanych do wielkości dłoni pozostałych elementów, które można było – zgodnie z intencją Arpa – poddawać rekonfiguracji. Były więc postumentami-niepostumentami, które – zamiast gloryfikować rzeźbę, izolować ją,

» 44 S. Poley, *Hans Arp...*, op. cit., s. 107.

» 45 E. Trier, *Einleitung*, [w:] *Hans Arp. Skulpturen 1957-1966*, Stuttgart 1968, s. V.

» 46 S.-L. Schuster, *Creation. Henry Moore und Hans Arp*, [w:] *Henry Moore. Vision. Creation. Obsession*, red. O. Kornhoff, Remagen 2017, s. 124–125.

proklamować jej wyższość czy budować dystans między nią a odbiorcą – czyniły dokładnie odwrotnie: wołały o dotyk, zachęcały do wzięcia do rąk małych biomorficznych form, które można było z powrotem odłożyć w ich przytulne wgłębienia bez obawy, że się stoczą i rozbiją. Arp, kwestionując aurę niedotykalnego dzieła sztuki, aktywizował więc sensomotoryczną i somaestetyczną percepcję, której nie hamowała obecność tradycyjnie pojętego postumentu. Stosowany przez artystę rodzaj umieszczenia form na postumencie nie prowadził do auratycznej izolacji. Nad rzeźbą można się było bowiem całym ciałem pochylić i ją dotykać, a nie – jak w wypadku sztuki izolującej się wobec rzeczywistości – spoglądać na nią tylko z dystansu, kreowanego przez wywyższenie na postumencie. Dzieło to było jak zaproszenie do gry, co celnie podkreśliła Ulrike Becks-Malorny: „W trzyczęściowej pracy Hansa Arpa (1886-1966) *Do wystawienia/zgubienia w lesie* na organicznie ukształtowanej powierzchni, niczym kamienie, leżą swobodnie dwie nieregularnie zaokrąglone formy. W żadnym innym dziele tego artysty paralela pomiędzy dziełem sztuki i dziełem natury nie jest aż tak silnie odczuwalna (...). Edycja tej rzeźby, w której te dwa elementy nie były na stałe zamocowane, jawiła się dla Arpa jako bardzo ważna, ponieważ odwiedzający wystawę mógł, zgodnie z własnym wyczuciem, na nowo ułożyć jej ruchome części. Porównywalna z nierówną powierzchnią ziemi forma może być również postrzegana jako rodzaj »planszy«, która – bez wiążących założeń ze strony artysty – łączy rzeźbiarskie elementy, tak jak- by wszystko zachodziło także i na ziemi”⁴⁷.

Ponadto horyzontalność tych form dodatkowo przyczyniała się do redefinicji roli postumentu, który zazwyczaj piął się wertykalnie ku górze. Dzieła Arpa natomiast płóły się, zapraszając dłonie odbiorców do – nieco podszytego erotyzmem – podążania za ich kształtami i horyzontalnego gładzenia, a więc przyczyniały się do zniesienia estetycznej granicy. Form nie dało się spiętrzyć – można było układać je na misie obok siebie, celebrując teatralizację – w rozumieniu Michaela Frieda. Formy te pełniły zatem również, podobnie jak tradycyjne postumenty, rolę narzędzi inscenizacji, lecz dzięki swojej horyzontalności, labilności oraz wskutek pierwotnie zakładanej przez artystę taktylności uruchamiały percepcję somaestetyczną i angażującą ciało odbiorcy, a nie jedynie kontemplujące spojrzenie z dystansu.

Głowa z irytującymi przedmiotami oraz *Do wystawienia/zgubienia w lesie* – dzięki organicznemu kształtowi, równie intrygującemu z każdej perspektywy – nie mają jednego optymalnego punktu oglądu. Zdaniem drugiej żony Arpa lubił on okrągłe podstawy, bo uważał, że ośmielają one odbiorcę do obchodzenia rzeźby dookoła i oglądania jej ze wszystkich stron. Jak ujmuje to Margherita Andreotti, to upodobanie może mieć do

» 47 U. Becks-Malorny, *Verschmelzung und Integration...*, op. cit., s. 83.

czynienia z postulatem uwolnienia rzeźby od tyranii przodu i tyłu, dołu i góry oraz określonej orientacji w przestrzeni (freedom from a fixed orientation)⁴⁸. Badaczka uważa ten aspekt za jedną z największych innowacji, wprowadzonych przez Arpa w początku lat 30. XX wieku. Dodałabym, że innowacja ta nie byłaby możliwa bez fuzji dwóch strategii: redefiniowania funkcji postumentu oraz taktylności.

Obie omawiane rzeźby zapraszały swoimi opisanymi falującą linią, obłymi kształtami do poruszania się wokół nich oraz wejścia w rolę – parafrazując słowa Janine Mileaf o André Bretonie – taktylnego *flâneura*. Emanowały czymś, co nazwałabym organiczną aurą, kompletnie różną od tej opisaną przez Benjamina jako wyraz niezblizalności i pewnej dali, którą dadaiści i surrealiści z taką zaciekłością poddawali de(kon)strukcji. Organiczna aura, którą emanowały napęczniałe ciała rzeźb (schwellende Körper der Skulpturen⁴⁹), przyciągała odbiorców do owych obłych form, przypominających organizmy w fazie wzrostu, niczym do czegoś żywego i podlegającego nieustannym biomorficznym przemianom. Somaestetyczna percepcja, która angażuje pożądlivą cielesność odbiorcy „tu i teraz”, w owej organicznej aurze mogła pobudzać puls⁵⁰, wyznaczany chwytem i przekładaniem wybranych elementów na „misie”.

Zaproponowane przeze mnie pojęcie *organicznej aury* jest bliskie teorii atmosfery Gernota Böhmego, który w ramach redefiniowania estetyki jako aistetyki opisuje postrzeganie jako odczuwanie obecności, odczuwanie pewnej atmosfery⁵¹. Atmosfera nie leży jednak ani po stronie odbiorcy, ani po stronie dzieła sztuki, lecz jest ko-obecnością podziału na podmiot i przedmiot. Odbiorca odczuwa obecność dzieła sztuki cielesnie, uzmysławiając sobie przy tym własną cielesną obecność. Jak ujmuje to z kolei Richard Schiff, sztuka angażuje zmysł dotyku, by uzmysłowić nam nasze własne ciało w fizycznej przestrzeni i historycznym czasie, co ma działanie zarówno auratyczne, jak i ideologiczne⁵². Organiczne dzieła sztuki

» 48 M. Andreotti, *The Early Sculpture...*, s. 217–218. Andreotti ów pionierski fenomen ruchomych rzeźb Arpa i Giacomettiego za angielskim krytykiem Hugh Gordonem Porteus opisuje jako nową formę sztuki zwaną „dislocated sculpture” (*ibidem*, s. 210). Zwróciłabym uwagę również na fakt, że Arp i Giacometti sugerują tę możliwość dyslokacji już w samych tytułach swoich dzieł: *Do wystawienia/zgubienia w lesie* i *Nieprzyjemny przedmiot do wyrzucenia*.

» 49 Termin *schwellender Körper* za: J. Fitschen, *Die organische Form 1930–1960. Bildhauerkunst – Hans Arp, Henry Moore und die Erneuerung der modernen Plastik nach dem Zweiten Weltkrieg*, Bremen 2003, s. 10.

» 50 Pojęcie *pulsu* Georges’a Bataille’a w interpretacji Yves-Alain Bois oraz Rosalind E. Krauss: Y.-A. Bois, R.E. Krauss, *Formless. A User’s Guide*, New York 1997, s. 133–168.

» 51 Analiza estetyki atmosfery w relacji do taktylności zobacz: D. Mādälna, *Tasten – Riechen – Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg 2005, s. 45–46. Zobacz także: G. Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995.

» 52 R. Schiff, *Durch die Haut hindurch*, „31. Das Magazin des Instituts für Theorie” Nr. 12/13, Dezember 2008, Zürich, s. 24.

ki – ze względu na szczególnie bliskie pokrewieństwo z żyjącymi organizmami – wyjątkowo intesywnie kreują ową ko-obecność podziału na podmiot i przedmiot. Moim zdaniem nie wystarczy zatem w tym wypadku mówić o atmosferze, ale właśnie o aurze, organicznej aurze, by tym dobitniej podkreślić jej odmienny charakter od aury opisanej przez Benjamina.

Nieco inny, bo silnie fetyszystyczny, lecz z pewnością również taktylny i organiczny charakter ma *Nieprzyjemny przedmiot* (1931) Giacomettiego. Artysta intencjonalnie przeznaczył ten obiekt do dotykania, co doskonale uwidocznili fotografia zrobiona przez Man Raya. Modelka z obnażonymi piersiami przytula na niej ów falliczny obiekt z kolcami do swojego nagiego ciała. Sytuacja taka jest możliwa ze względu na brak postumentu oraz programowy brak jednej ustalonej pozycji, w której rzeźba miałaby być oglądana⁵³. „Rezygnacja z postumentu powinna być w tym wypadku rozumiana jako integralna część strategii, polegającej na przypisaniu plastycznemu obiektowi autonomicznej ważności”⁵⁴. Odbiorca funkcjonuje zaś w tych okolicznościach jako taktylny *voyeur*.

Arp, podobnie jak Brâncuși oraz Giacometti, poddając transformacji postument, postawił na bliskość i dotykarność w przeciwieństwie do dali, niezblizalności i niedotykalności. Rzeźba i postument funkcjonują w jego dziełach jako plastyczna i kompozycyjna jedność, co w efekcie pozwala na zbudowanie pomostu pomiędzy biomorficznym *ciałem* rzeźby a żywym ciałem odbiorcy. Jak opisuje Markus Stegmann: „Prace Arpa (...) operują uderzającymi wolumentami oraz sugestywnymi wypukłymi wybrzuszeniami i wklęsłymi wyobleniami, które nie pozwalają myśleć o suchej, stwardniałej powierzchni, lecz – przeciwnie – skłaniają do myślenia o materii płynnej i miękkiej. W przeciwieństwie do stanu faktycznego powstaje wrażenie, jakby te dynamicznie zaokrąglone formy powoli, lecz nieustannie się przekształcały, jakby były włączone w utajone, a jednak przecież intensywne procesy przemian”⁵⁵. Dynamiczna witalność i żywotność, zawarte w samej biomorficznej formie postumentu jako integralnej części całej rzeźby, udzielały się odbiorcy, inicjując zaangażowanie estetyczne, teatralizację, somaestetyczną i taktylną percepcję. Używając pojęcia zaproponowanego

» 53 „Giacometti's surrealist sculpture has a secondary pioneering importance in dispersing with the base or pedestal. (...) Disagreeable object [1931] may be placed in more than one position (...) it may be thrown down and allowed to assume its own position. These features of the work contribute to the surrealist process of disorientation, as well as supporting Duchamp's campaign for de-artifaction”. Zobacz: D. Hall, *Alberto Giacometti. Woman with her throat cut*, 1932, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 1980, s. 14.

» 54 J. Myssok, *Relationen: Abstossung und Affirmation...*, op. cit., s. 64.

» 55 M. Stegmann, *die schwarze Wolke im weißem Rock gebiert unter Freuden ein Vogelding. Eine Platzbefindlichkeit zu Beginn der dreißiger Jahre*, [w:] *Plätze und Platzzeichen. Der Platz – Ein Thema der Kleinplastik seit Giacometti*, red. A. Pfeiffer und C.S. Weber, Heilbronn 1996, s. 52.

przez Birgit Möckel, powiedziałabym zatem, że postument ukształtowany w ten właśnie sposób może być postrzegany jako przestrzeń akcji (*Aktionssraum*)⁵⁶.

W twórczości Arpa w tym okresie pojawiły się jednak również organiczne, gipsowe rzeźby całkowicie pozbawione postumentów, a mianowicie małe obiekty, które miały być z założenia traktowane jako elementy wyposażenia domu (*household objects*)⁵⁷, leżące bezpośrednio na powierzchni mebli (np. *Muszla i głowa*, 1933, 20 x 23 cm). W takiej formie nadawały się najlepiej do trzymania w dłoni, obracania i manipulowania nimi – tylko wówczas ich taktylne walory mogły być w pełni docenione. Arp ponownie połączył w swojej twórczości nawiązanie do obiektów użytkowych i taktylność, jak czynił to już wcześniej w dziełach kreowanych wspólnie z Sophii Taeuber-Arp. Obiekty takie powstawały zresztą także w następnych dekadach, czego przykładem jest *Misa chmur* z 1961 r. o wymiarach 10,5 x 14 cm.

Radykalna rezygnacja z postumentów koreluje w tym wypadku z intencją włączenia małych organicznych rzeźb w sam środek życia nie tylko nominalnie, lecz również cieleśnie, oraz idzie w parze z pragnieniem przezwyciężenia dystansu związanego od wieków z wystawianiem rzeźby⁵⁸. Współgra to ze strategiami dadaistów i surrealistów, którzy wystawiali obiekty bezpośrednio na meblach, by dokonać ich deurtatyżacji. Rezygnacja z postumentu wzmaga więc efekt taktylności, zaprasza odbiorców do interakcji i znosi granicę estetyczną. Wyjątek, który paradoksalnie potwierdza tę regułę, stanowi twórczość Medardo Rosso. „Dzieła Medardo Rosso nie posiadały bazy, były pierwotnie bez niej wykoncypowane i stworzone”⁵⁹ – twierdzi Johannes Myssok. Sam artysta podkreślił jednak: „Rzeźba nie jest tutaj po to, by być dotykana; służy z pewnością do tego, by, z pewnej odległości oraz zgodnie z zamierzonym przez artystę efektem, być postrzegana. Nasza dłoń nie jest bowiem w stanie uświadomić nam takich wartości jak tony i barwy, czyli – krótko mówiąc – życia rzeczy”⁶⁰. Arp, Brâncuși oraz Giacometti musieli być dokładnie odmiennego zdania – ich taktyka polegała na rezygnacji z postumentów w ścisłej relacji z aktywizacją dłoni odbiorców.

Brak postumentu lub traktowanie go jako integralnej części rzeźby prowadzą także do wyjątkowo intensywnej interakcji z przestrzenią ota-

» 56 B. Möckel, *Modell und Wirklichkeit. Der Sockel als Aktionsraum*, [w:] *Das Fundament der Kunst...*, op. cit., s. 129–145.

» 57 M. Andreotti, *The Early Sculpture...*, op. cit., s. 219.

» 58 Porównaj: P. Springer, *Rhetorik der Standhaftigkeit. Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” Vol. 48-49, 1987-1988, s. 383.

» 59 J. Myssok, *Medardos Ansichten*, [w:] *Der Sockel in der Skulptur...*, op. cit., s. 63.

» 60 *Ibidem*, s. 63–64.

czającą rzeźbę. O ile Arnold Berleant⁶¹ przeprowadził analizę tego zjawiska w kontekście twórczości Brâncuși, a Reinhold Hohl⁶² wzmiankował o tym w relacji do dzieł Giacomettiego, o tyle wieloelementowe rzeźby Arpa z początku lat 30. z takiej perspektywy nie były dotąd interpretowane. Berleant podkreśla, że dzięki redefinicjom postumentu dzieła rumuńskiego twórcy energetyzują i aktywują przestrzeń, emitując w nią linie sił, związane z optyczną niestabilnością obiektów. Ów efekt amerykański estetyk wiąże także z taktylnością: „Dzieła Brâncușiego: *Rzeźba dla ślepych* oraz marmurowa wersja *Początku świata* w założeniu autorskim powinny być dotykane (...) Poprzez fizyczne włączenie naszych ciał – poprzez bezpośredni lub imaginacyjny kontakt – rzeźba przekracza granicę samej bryły”⁶³. Analogiczne efekty można przypisać również zarówno pracy *Głowa z irytującymi przedmiotami* oraz *Do wystawienia/zgubienia w lesie*, jak i małym obiektom bez postumentów, które Arp w swoim pierwotnym założeniu chciał eksponować na meblach. Redefinicje prostumentu podają więc w wątpliwość granicę między sztuką a rzeczywistością, a tym samym szczególnie intensywnie zwracają uwagę na przestrzeń, w której odbiorca taktylnie i somaestetycznie doświadcza danej rzeźby. Proces ten działa jednak również w odwrotną stronę, a mianowicie zdaniem Markusa Stegmann: „Postument nie wyznacza jedynie miejsca dla rzeźby, lecz swoim kształtem i materialnością bierze udział w cichej metamorfozie jej form. A nawet więcej: można go porównać z pudłem rezonansowym, które – podobnie jak głośnik potęguje wolumen dźwięków – wzmacnia i modeluje wizualne i optyczne cechy form”⁶⁴. Z pewnością taką właśnie wzajemną, pełną napięcia interakcją pomiędzy rzeźbą a postumentem, zmodyfikowanym w relacji do tradycji lub wręcz nieobecny, świadomie uzyskiwał Arp. Ponadto we własnym atelier zapraszał gości do dotykania swoich dzieł, dodatkowo inicjując taktylną relację między organicznymi formami a odbiorcą i przestrzenią⁶⁵.

Kontekst pracowni lub własnego mieszkania przeważnie nie mógł jednak być przeniesiony do sal wystawienniczych. Z tego też względu rzeźby Arpa nie mogły zostać zawsze pozbawione postumentu, co podkreśla Poley: „Powód, dla którego Arp w ogóle używał postumentu, był

» 61 A. Berleant, *Brâncuși i fenomenologia przestrzeni rzeźbiarskiej*, [w:] idem, *Prze-myśleć estetykę...*, op. cit., s. 193–202.

» 62 R. Hohl, *Alberto Giacometti*, Stuttgart 1971, s. 135. Hohl daje nową definicję przestrzeni i dystansu w relacji do postumentu.

» 63 A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, op. cit., s. 200.

» 64 M. Stegmann, *die schwarze Wolke...*, op. cit., s. 54.

» 65 M. Smolińska, *Haptyczność organicznych form: Hans Arp a sztuka polska 2. połowy XX i początku XXI wieku / Hapticity of Organic Form: Hans Arp and the Polish Art of the second half of the 20th and early 21st centuries*, [w:] *A-geometria. Hans Arp i Polska / A-Geometry. Hans Arp and Poland*, red. M. Smolińska, M. Steinkamp, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2017, s. 170–172.

natury psychologicznej. Arp szedł za nim całkowicie nieświadomie. Rzeźby małych i średnich rozmiarów, wystawione bezpośrednio na podłodze przestrzeni wystawienniczych, w ogóle nie miały swojego oddziaływania. Oznaczało to, że duży dystans między obiektem a okiem odbiorcy zakłócał nie tylko jego zamierzoną formalną recepcję, lecz również fizyczny efekt »bycia dotkniętym«. Arp chciał zatem po prostu postawić rzeźbę na postumencie, by uzyskać podwyższenie oraz przybliżenie do oka i dłoni odbiorcy, co z kolei umożliwiało zaproszenie go do intymnej relacji z dziełem⁶⁶. Jeśli zatem postument ma być postrzegany jako probierz artystycznego nastawienia do konwencji instytucjonalnych, powiedziałabym, że – z dzisiejszej perspektywy – można mówić w tym kontekście o pewnego rodzaju porażce: pierwotnie założone przez artystę taktylne i somaestetyczne doświadczenie zostało wszak zastąpione przez doświadczenie haptyczne; dotyk jako modalność widzenia wszedł w miejsce dotyku realnego. Choć Arp, Brancuși oraz Giacometti programowo i odważnie zredefiniowali rolę postumentu w ścisłej relacji do zmysłu dotyku i taktylności, ich dzieła – poddane ponownej auratyzacji w instytucjach sztuki i muzeach – mogą być dziś dotykane jedynie wzrokiem. To jest jednak już całkiem inny temat.

Podsumowując, chciałabym podkreślić, że zastosowane przez Arpa, Brancușiego oraz Giacomettiego strategie redefiniowania roli postumentu oraz – w niektórych przypadkach – całkowita z niego rezygnacja niezbywalnie wiązały się z ówczesną fascynacją zmysłem dotyku. Tradycyjny cokolwiek kojarzy się z okularocentryzmem i niedotykalnością, a ci trzej artyści awangardowi niewątpliwie dążyli do tego, by sztuka nie musiała być już postrzegana jedynie kontemplacyjnie, z dystansu oraz z użyciem tylko i wyłącznie zmysłu wzroku. Ich dzieła otworzyły nowe możliwości, które ze współczesnej perspektywy wydają się szczególnie aktualne. Można je anachronicznie i preposteryjnie opisać następującymi pojęciami: taktylność; teatralizacja; somaestetyczne, sensomotoryczne i cielesne doświadczenie percepcyjne; partycypacja; zniesienie granicy estetycznej oraz estetyczne zaangażowanie. Wszelkie te pojęcia zyskały i wciąż zyskują na znaczeniu w polu sztuki współczesnej, w ramach której zmysł dotyku stopniowo zostaje dowartościowany. Arp, Brancuși oraz Giacometti, redefiniując postument rzeźby oraz pobudzając taktylne apetyty odbiorców, wpisali się zatem w ogólną tendencję do kwestionowania dominującej pozycji wzroku, a skutki tego procesu w pełni mogą być postrzegane dopiero dziś. ●

Marta Smolińska

✉ <https://orcid.org/0000-0002-1850-1941>