

PAŹDZIERNIK 2016
ISSN 2391-419X

GEMS & JEWELRY

MAGAZYN BRANŻY GEMMOLOGICZNEJ I JUBILERSKIEJ
ORGAN PRASOWY POLSKIEGO TOWARZYSTWA GEMMOLOGICZNEGO



ARTYKUŁY RECENZOWANE | ANGLOJĘZYCZNE STRESZCZENIA | NAUKOWE TREŚCI

RZEŻBA- -BIŻUTERIA

Forma biżuterii w świetle przemian rzeźby na przelocie XIX i XX wieku

tekst i zdjęcia: Norbert Kotwicki,
doktorant Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

The second half of 19th century and the beginning of 20th century are **fascinating for me** due to the periods' transformations in art and architecture. Neoclassical sculpture has expressive and Cubism – like traits. Painting defies academic art. New, functional architecture is born. The turn of the 20th century is a preview to a new era – **Bauhaus**, an example of integration of all arts and craft, as well as focusing on design. This is also when jewelry design was subject to significant changes. Elaborate and decorative elements with soft shapes turned into a molding with **geometric** – like aesthetics and simplified composition. **Goldsmithing, similar to sculpture**, changes its perception of form; chiaroscuro modeling, working on texture, re–interpreting phenomena and shaping the surroundings. There are also new technological capabilities to process plastics that started to be used for **modern projects**. The discussed period is a real **explosion of modernity**. Therefore, it is worth considering what was the influence and whether those changes went hand in hand with changes in other arts. **This article attempts to tie sculpture, architecture and jewelry together and to show the dynamics that led to new, often surprising art forms**. Those dynamics directly affect the artist's expression, and as a result – the artist's works. I have no doubts as to looking at jewelry in terms of sculpture. Similar, external factors that affect the evolution of jewelry are those same that decide how sculpture changes. And the point of reference for an **artist – designer**, then and now, is a search for new artistic language.

WSTĘP

Biżuteria, podobnie jak rzeźba, jest formą przestrzenną i rządzi się podobnymi prawami, a wytwory obu tych dziedzin twórczości artystycznej często różni jedynie rozmiar wykonanej pracy, precyzja i zastosowane tworzywo. Można zatem przyjąć, że sztuka, w szerokim tego słowa pojęciu, jest obecna w życiu wszystkich społeczeństwach i od zawsze, natomiast przełom XIX i XX wieku przyniósł znaczny rozwój sztuki projektowania. Odnajduję w tym

okresie wspólny mianownik między rzeźbą i formą biżuteryjną, pośrednio zaś związki między architekturą i wnętrzarstwem. W dziejach rozwoju sztuki druga połowa XIX i początek wieku XX były momentem, gdy wzornictwo biżuterii znacznie się zmieniło. Bardzo kunsztowne, dekoracyjne elementy o miękkiej linii przekształciły się w formy o powściągliwej, geometryzującej estetyce. Warto zatem zastanowić się, co miało na to wpływ i czy te zmiany szły w parze ze zmianami w innych dziedzinach sztuki. Zanim jednak dokonam właściwej interpretacji

transformacji zachodzącej w rzeźbie, architekturze i biżuterii prześledzę zmiany, jakie zaszły w rozwoju tych dziedzin z punktu widzenia formy i estetyki. Są one tym bardziej interesujące, iż miały miejsce w burzliwym okresie trwającej wówczas rewolucji przemysłowej. Był to okres wielu reform i nowych wyzwań i odegrał niebagatelną rolę w rozwoju każdej z rozpatrywanych dziedzin. Spróbuję te dyscypliny powiązać ze sobą i wskazać zależności, które doprowadziły do powstania nowych, często zaskakujących form.



RZEŹBA PRZESTRZENNA (PCV, WYM. 320X600X210) 2016R.
AUTOR: NORBERT KOTWICKI



BRANSOLETA (SREBRO, ALPAKA, FOLIA Z NADRUKIEM, WYM. 80X95X75) 2016R.
AUTOR: NORBERT KOTWICKI

CHARAKTERYSTYKA TENDENCJI W RZEźBIE I ARCHITEKTURZE PRZEŁOMU WIEKÓW

Pod koniec wieku XIX wszechobecna była, funkcjonująca od połowy wieku XVIII, rzeźba neoklasycyńska. Wywodziła się ona z wiary w przewagę rozumu. Charakteryzowały ją surowość i prostota wyrażające się w formach statycznych, spokojnych, harmonijnych. Artyści tego okresu ulegali powszechnym jeszcze wpływom późnego baroku i rokoka, nadal bowiem obowiązywał tak zwany nurt rzeźby neoklasycyńskiej. Dominowały idylliczne sceny miłosne oraz, malarskie wręcz, przedstawianie piękna młodzieńczego ciała. Zachodzące wówczas zmiany dowodzą odmiennego podejścia do istoty przedmiotu rzeźby. W świadomości artystów rodzi się bunt wyrażający się odejściem od tematyki mitologicznej. Artyści wyzbywają się wszelkich kanonów narzuconych przez neoklasycyzm, rezygnują z tematów zaczerpniętych z mitologii, a lansują orient, lokalny koloryt i efekty światłocieniowe podkreślające dramatyzm. Następuje całkowita akceptacja niezależności oraz pełnej swobody w doborze tematu, formy i stylu. Rzeźba przybiera cechy ekspresyjne i kubizujące. Niewątpliwym prekursorem w innowacyjnym kształtowaniu formy był francuski rzeźbiarz Auguste Rodin, którego nowatorstwo, a można tak określić efekty światłocieniowe wydobyte z powierzchni rzeźby, porównywane jest z malarskimi osiągnięciami impresjonistów. Rodin ożywił rzeźbę. „Poruszył” ją. Poprzez światło i cień nadał jej dynamikę. Postać męczyzny w rzeźbie *Mysliciel* pomimo statycznej pozycji wydaje się poruszać, można odnieść wrażenie, że chce się podnieść. *Mysliciel* jest następstwem niezwykle ekspresyjnego działania artysty. Miało to bez wątpienia wpływ na dalsze przemiany zachodzące w tej dyscyplinie. W tym przypadku działania rzeźbiarskie można porównywać do działań artysty złotnika. Przemawia za tym postrzeganie formy, operowanie światłocieniem, praca nad fakturą, próba nowej interpretacji zjawisk i kształtowania otoczenia. Czynniki te bezpośrednio łączą rozpatrywane dziedziny sztuki.

Podobne zmiany zachodzą w architekturze. Za sprawą wybitnego architekta Louisa Sullivana dziedzina ta rewolucyjnie

wkroczyła w XX wiek¹. Sullivan postulował, żeby dekoracja nie przesłaniała funkcji budowli i nie był on jedynym przeciwnikiem dekoracyjności. Swoje założenia, opublikowane w artykule *Ornament i zbrodnia* (1908), zrealizował austriacki architekt Adolf Loos. Oczyszczył on elewację budynku willi Steinera z wszelkich zdobień, bo uważał, że „brak ornamentu nieoczekiwanie wprowadza sztukę na wyższy poziom”². Dom Steinera stanowi przykład połączenia nowoczesności i klasycyzmu i jest ikoną architektury XX wieku. Śladem tych zmian podążyli inni moderniści, także artyści złotnicy. Prace ich stawały się bardziej geometryczne, lżejsze, syntetyczne; często przypominające konstrukcje architektoniczne. Przełom wieku XIX i XX można zatem nazwać czasem przemian w sztuce i architekturze, czasem, w którym rodzą się nowe kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej.

SECESYJNE FORMY BIŻUTERII W ŚWIETLE PRZEMIAN ZACHODZĄCYCH W RZEźBIE

Przełom XIX i XX wieku to, jak na tamte czasy, eksplozja nowoczesności nie tylko w przemyśle, ale również w kulturze i sztuce. Pojawia się Art Nouveau – kierunek artystyczny, który rozwinął się w końcu XIX wieku jednocześnie w wielu ośrodkach europejskiego życia artystycznego, przyjmując niejednolite nazwy np. Jugendstil, Style Moderne czy Sezession. U podłoża wprowadzenia tak różnych terminów leżały różne przyczyny, różne inicjatywy. W Niemczech było to silne pragnienie zaznaczenia tożsamości narodowej, w Wiedniu chęć wyrażenia nowego ducha czasu przez środowiska intelektualistów, artystów, architektów i filozofów, we Francji zaś dbałość o wizerunek i autorytet w kwestiach stylu i smaku. W Wielkiej Brytanii natomiast impulsem stało się dążenie do stworzenia bardziej znaczącego, mającego oddźwięk emocjonalny, języka designu opartego na ideach reformy głoszonej przez W. Morrisa. Bez względu jednak na różnorodne określenia forma jest taka sama, czyni zatem secesję stylem międzynarodowym. Cechą główną nowoczesności jest zerwanie z historyzmem i akademizmem. Schyłek Art Nouveau przypada na rok 1910. Największą wartością secesji była jej ornamentalność, pozwalająca stworzyć jednolicie

i harmonijnie uporządkowaną przestrzeń. Wzory zaczerpnięte ze świata roślinnego i zwierzęcego, dekoracyjność, płynność linii i zarazem silnie geometryzujące kształty zawładnęły każdą dziedziną sztuki i rzemiosła. Nowe spojrzenie na sposób tworzenia uwidoczniło się zwłaszcza w malarstwie, plakacie, szkłe i witrażu. Ponadto ujawnia się w tkaninach, ceramice, meblarstwie, kowalstwie artystycznym a także złotnictwie. Ten innowacyjny kierunek wpłynął również na architekturę, wzbogacając ją o charakterystyczny, silnie dynamizujący element dekoracyjny, który wielokrotnie mógł być kojarzony z samodzielną rzeźbą o dużej ekspresji – mowa o Porte de Dauphine w Paryżu, autorstwa Hectora Guimarda. Nowa sztuka, pomimo ciągłych ataków krytyki, w Europie szybko zyskiwała popularność. Celem młodych artystów była odnowa sztuki w duchu nowoczesności. Artyści z tego kręgu poszukiwali inspiracji również poza Europą. U malarzy impresjonistów widać było wpływy wschodnie. Nie tylko sięgano po formę, kolorystykę, ale i po nowe techniki oraz sposób wykonania. W secesji nietrudno doszukać się podobieństw pomiędzy rzeźbą, architekturą, a biżuterią. Narzucała jej spójność stylu. Widać je w projektach architektonicznych Hectora Guimarda i Antonia Gaudiego oraz biżuterii hiszpańskiego artysty, malarza i złotnika, Lluisa Masriera. Jubilerskie motywy, nasycone zmysłowością i kolorami, a zaczerpnięte ze świata fauny i flory, stanowiły elementy popularnych detali umieszczanych na elewacjach budynków, gzymsach, witrażach czy meblach. W projektach secesjonistów wręcz eksplodowała płatanina łądy, liści i kwiatów, a w biżuterii francuskiego jubilera Rene Lalique’a pojawił się także świat fantastyki. Lalique czerpał z różnych źródeł, począwszy od świata przyrody – polnych kwiatów i owadów, a skończywszy na stworach z mitologii. Jedność stylistyczna różnych dziedzin sztuki dowodzi przede wszystkim tego, że w tym czasie to sztuka dekoracyjna odgrywała najważniejszą rolę oraz tego, że artyści sięgali często po te same wzorce i do tych samych źródeł. Ideologicznie secesji chodziło o jedność sztuki i sztukę dla wszystkich. Wspomniane wcześniej secesyjne prądy związane z realizmem i z naturą kładły nacisk na przeżywanie piękna życia, piękna, jakie podsuwa człowiekowi natura. Estetyka secesji była niejako komentarzem

¹ Overy Paul, *De Stijl*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 23.

² Sarnitz August, *Loos*, Wyd. Taschen GmbH, Koln 2006, s. 89.

tego manifestu. Artyści próbują przywrócić, zakłóconą przez ekspansję przemysłu, jedność człowieka i przyrody. Idealnym, przeciwstawiającym się temu elementem, był motyw roślinny. Porównajmy tkaniny Williama Morrisa, ornament na elewacji Majolikahaus projektu Otto Wagnera oraz broszki z motywem kwiatu Rene Lalique'a. Podobieństwo motywu świadczy nie tylko o wspomnianej spójności stylu, w którym artyści tworzyli, ale także o umiejętności postrzegania i przetwarzania tych samych zjawisk, wykorzystywania otaczających detali i posługiwania się takim samym językiem plastycznym. W naturalny sposób, poprzez właściwą artystom kreację, miękka linia secesji zaczęła się przekształcać. Twórcy zaczynają odchodzić od piękna i symbolizmu przyrody w stronę syntezy i abstrakcji formy. Art Nouveau poza odwołaniem do historyzmu, nie wnosiło do modernizmu nic nowego. Historyk Nikolaus Pevsner stwierdził, że Art Nouveau okazał się *ślepą uliczką*³, ponieważ przede wszystkim był stylem zdobniczym, a nie podporządkowanym funkcjonalności kierunkiem w projektowaniu. Jednak styl ten uutorował kolejnemu pokoleniu projektantów drogę do autentycznej nowoczesności. Zaprezentowana przez szkocką grupę The Glasgow Four⁴ geometria okazała się tendencyjna, a pokaz na wystawie wiedeńskiej w 1900 roku zapoczątkował secesję geometryczną. Elementy wnętrza oraz meble projektu szkockiego architekta i malarza Charlesa Rennie'a Mackintosha stanowiły inspirację dla wielu projektantów. Ewolucja form secesji potwierdza otwarcie drogi ku nowoczesności rozumianej przez pryzmat funkcjonalności.

Wracając do rzeźby, kolejnym ważnym artystą, którego sztuka przyczyniła się do jej ewolucji (poza wspomnianym już Auguste Rodinem) był francuski malarz Paul Gauguin. Artysta ten łączył sztukę kultury europejskiej i pozaeuropejskiej, a abstrakcjonizowanie koloru wynika u niego z obcowania z kulturą polinezyjską. Dlaczego Gauguin? On sięga do wzorów sztuki „plemiennej”, a ta odegrała znaczącą rolę w powstaniu kubizmu. Warto bowiem zauważyć, że rzeźba afrykańska miała bezpośredni wpływ na późniejsze dzieła Picassa, natomiast egzotyka jest ściśle związana z estetyką lat 20. i 30. poprzedniego stulecia określaną jako Art Déco.

ART DÉCO – CHARAKTERYSTYKA KIERUNKU, PRZEDSTAWICIELE I OSIĄGNIĘCIA

Art Déco to styl, który charakteryzuje każdą wizualną dziedzinę życia człowieka lat międzywojennych XX wieku. Styl ten zaistniał w sztukach plastycznych, architekturze, wnętrzarstwie, modzie, filmie i fotografii a także w biżuterii. Rozwój techniki i komunikacji otwierał „okna na świat”. Łatwość podróżowania sprzyjała gromadzeniu wrażeń i chęci uczestniczenia w świecie komercyjnym. Pierwsze lata po I wojnie światowej to czas kontrastów politycznych i gospodarczych. To okres społecznych niepokojów, ale też czas wizji i wizjonerów. To okres powstających z kryzysu światowych gospodarek – nabierających tempa, śmiało wkraczających w epokę maszyn, sięgających po nowe techniki i materiały. Ciekawy jest fakt, iż Art Déco, początkowo nastawione na konsumpcję elitarną, znalazło oddźwięk w szerokich kręgach społeczeństwa. Było to możliwe dzięki różnorodności źródeł, z których ten styl czerpał i to począwszy od dalekich kultur, poprzez penetrację współczesnej sztuki awangardowej, a skończywszy na lokalnych tradycjach. Ta wielopłaszczyznowość obszarów poznawczych powodowała wielorakość interpretacyjną. Stosowano kubistyczne formy oraz płaską zgeometryzowaną i abstrakcyjną ornamentykę, fascynowano się egzotyką oraz stylizowaną dekoracją naturalistyczną. Pierwszy kronikarz Art Déco – Bevis Hillier oznajmił: „Zasadnie (...) można powiedzieć, że był to ostatni styl totalny”⁵. Styl ten rozwijał się do wybuchu II wojny światowej

W rzeźbie w stylu Art Déco wyraźnie widać wpływy sztuki prymitywnej. Termin ten służy określeniu sztuki afrykańskiej, plemienną, archaiczną. Wpływy sztuki archaicznej wiążą się przede wszystkim z formami dekoracyjnymi, linearnymi, ale również z nowym dla Europejczyka traktowaniem sztuki: w Egipcie architektura była „matką sztuk”, a rzeźba pełna, relief i malarstwo wiązały się ściśle ze sztuką budownictwa⁶. Chodziło o jedność z naturą, harmonię, nawiązanie do rytmu przesuwających się piasków i otaczającej przestrzeni. Sztuka Afryki przyczyniła się do scharakteryzowania estetyki Art Déco. Artyści inspirowali się tkaniną, ozdobami, rzeźbą i maską afrykańską. Dla Picassa

rzeźba afrykańska stanowiła przełomowy moment w jego sztuce. Inspirację tę można zauważyć na obrazie *Panny z Avinionu*. Twarze panien przypominają wyciosane w drewnie maski afrykańskie. Malarstwo kubistyczne niejednokrotnie odzwierciedlało wpływy stylistycznej konwencji sztuki afrykańskiej, ale to przede wszystkim zasady tej sztuki (idee wiążące się z przedmiotem, wartości emocjonalne, symbolika) warunkują przyszłą estetykę kubizmu. Picasso oprócz malarstwa realizował się również w rzeźbie i mikrorzeźbie, zaprojektował serię wisiorów z wizerunkiem głowy byka. Art Déco wprowadza zapożyczone ze sztuki prymitywnej wzory geometryczne oraz środki ekspresyjne. Artyści upraszczają modelunek figuratywny i rysunek, wzbogacają paletę barw. W zdobnictwie stylu Art Déco najczęściej wykorzystywano abstrakcyjne wzory geometryczne zaczerpnięte ze sztuki Gabonu, Konga Belgijskiego, Ghany i Wybrzeża Kości Słoniowej. Stosowano je na tkaninie, ceramice artystycznej, lakierowanych meblach, czy biżuterii. Ciekawym przykładem subtelnie wykorzystanej geometrii w afrykańskim duchu jest srebrna bransoleta projektu szwajcarskiego artysty Jeana Dunandy. Barwne kręgi ułożone na płaszczyźnie blachy srebrnej, będące wzorem bransolety są emaliowane. Co do rzeźby – rysunki archaicznych postaci, bohaterów płaskorzeźb zostają zmiękczone, poddane modelunkowi i stają się w ten sposób archaiczno-modernistyczną rzeźbą, znajdującą nie tylko zastosowanie jako relief architektoniczny, ale również jako pełnoplastyczna figurka akcentująca dekoracyjność. Tego typu rzeźby, dzięki stale udoskonalanym technologiom powielania, trafiają nie tylko do mieszkań np. paryskich elit, ale również ludzi mniej zamożnych, żyjących w duchu XX wieku. Przykładem małej rzeźby o archaicznej stylistyce jest *Les Girls* (1930) Demetre Chiparus. Figurki tancerek w dynamicznych pozach, wykonane w charakterystycznej dla mody déco stylizacji, idealnie wpisywały się w epokę jazzu. Znamienny jest fakt zdobienia tancerek. Geometryczne wzorki z imitujących koraliki złożonych kropeczek, zaczerpnięte zostały z techniki złotniczej zwanej *granulacją*. Technika granulacji została opracowana już VIII wieku p.n.e. przez Etrusków, a przetrwała do czasów współczesnych. Architektura także potrafiła wykorzystywać geometryczne formy i wzory uchodzące za

³ Fiell Charlotte i Peter, *Design, historia projektowania*, Wyd. Arkady, Warszawa 2015, s. 204.

⁴ Gutowski Bartłomiej, *Secesja*, SBM Sp. z o.o., Warszawa 2014, s. 201.

⁵ Benton Charlotte, Benton Tim, Wood Ghislaine, *Art Déco 1910-1939*, Zysy i S-ka Poznań 2010, s.14.

⁶ Theile Albert, *Sztuka Afryki*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 55.



WISIOR (SREBRO, SREBRO ZŁOCONE, WYM. 55X85X50) 2016R.
AUTOR: NORBERT KOTWICKI

dawne, np. kultura starożytnego Meksyku znalazła odbicie w elewacji frontowej Aztec Hotel w Kaliforni USA (1925) projektu Stacy Judd.

BAUHAUS ZAPOWIEDŹ NOWEJ ERY

W rozwoju sztuki swój udział miał Bauhaus – „nowa rzeczywistość” (*Fredrich Hartlaub*). Ta szkoła miała istotny wkład w kształtowanie formy, pośrednio biżuterii a bezpośrednio przedmiotu użytkowego i architektury. Bauhaus to szkoła rzemiosł artystycznych, która powstała w Weimerze 1906 roku z inicjatywy Henryego van de Velde. Bauhaus był drugim, równoległym torem zmian zachodzących w sztuce, lecz skoncentrowanym na wzornictwie dla przemysłu. Taka była idea połączenia w 1916 roku dwóch weimarskich szkół artystycznych – Kunstgewerbeschule i Hochschule für bildende Kunst – w jedną interdyscyplinarną szkołę rzemiosła i wzornictwa, której zadaniem było, jak to określił Walter Gropius w doktrynie Bauhausu: „zapewnienie usług doradztwa artystycznego dla przemysłu, handlu i rzemiosła”⁷. Placówka ta skupiała artystów z różnych kręgów o różnym zapatrywaniu na sztukę. Należeli do nich m.in. ekspresjoniści Lyonel Feininger, Gerhard Marcks – mistrzowie formy i warsztatu; Johannes Itten – malarz i nowatorski teoretyk koloru; Wassily Kandinsky – malarz i teoretyk budowy obrazu; Oskar Schlemmer – scenarzysta, ale to Theo van Doesburg – przedstawiciel De Stijl, El Lissitzky i Laszlo Moholy-Nagy – konstruktywiści uświadomili Gropiusowi właściwy kierunek reformacji designu. Zaowocowało to wieloma nowoczesnymi wzorami. Przykładem może być choćby krzesło z listew Marcela Breuera. Nieprzychylna polityka władz weimarskich doprowadziła do przeniesienia szkoły do Dessau. Krok ten okazał się korzystny dla jej rozwoju i kontynuacji obranego przez nią kierunku – bezwzględne funkcjonalizmu. Sprzyjał temu przemysłowy obszar Dessau. Szkoła istniała do 1932 roku.

Nie można wręcz mówić o nowoczesnym projektowaniu (nawet biżuterii), nie uwzględniając uprzednio roli Bauhausu, stanowiącego przykład integracji wszystkich sztuk i rzemiosła. Za sprawą tej szkoły możemy dzisiaj świadomie mówić o sztuce czystej i użytkowej, o artyzmie

i wzornictwie przemysłowym. To Bauhaus wprowadził schemat myślenia o funkcji i formie i nauczył rozróżniać te pojęcia. Wśród artystów Bauhausu zajmujących się rzeźbą najbardziej nowatorskim był Laszlo Moholy-Nagy interesujący się konstruktywizmem. Eksperymentował w zakresie rzeźby kinetycznej oraz prowadził próby wykorzystania światła jako elementu plastycznego. Jego konstrukcje stanowiły układy plastikowych i metalowych, przezroczystych płaszczyzn, tarcz, pionowych prętów, spiral i żarówek. Wszystko to oddziaływało względem siebie i powodowało grę światła i cieni. Moholy-Nagy wskazał innym rzeźbiarzom nowe środki wyrazu i nowe możliwości materiałów. Okres międzywojenny jest czasem, w którym rzeźba, za sprawą takich artystów jak: Antoine Pevsner, Georges Vantongerloo i Katarzyna Kobro wchodzi w nową erę – rzeźby przestrzennej. To Antoin Pevsner wniósł znaczący wkład w ewolucję rzeźby. Jego pierwsze rzeźby – wykonane z płyt metalowych i plastikowych – były figuratywne i całkowicie abstrakcyjne. Najbardziej interesujące są rzeźby powstałe po roku 1926, gdyż w kompozycjach tych twórca zaczął operować przestrzenią jako elementem plastycznym. W trakcie pracy nad instalacjami zbliżył się do takiego materiału jak brąz. Zaczął budować konstrukcje rzeźbiarskie z prętów odlanych w brązie i dzięki temu mógł wykorzystywać nie tylko kontrastowe materiały, ale operować fakturą i kolorem. Stworzył swój własny styl. Charakterystyczne dla Pevsnera (po 1936 roku) były tzw. powierzchni rozwijalne, które po raz pierwszy pojawiły się wraz z rzeźbą *Dwa stożki na jednym planie*. Takimi kompozycjami, przy pomocy formuł matematycznych, artysta dokonywał metamorfozy przestrzeni, czego nie mógłby osiągnąć tradycyjnymi narzędziami rzeźbiarskimi. Pevsner, podobnie jak Gabo, odrzucał podstawowy element kompozycyjny, jakim, jeszcze wtedy, w dyscyplinie rzeźby była zbita masa i zamknięta bryła. Osiągnięta przez Pevsnera organizacja przestrzeni, dynamizm napięć i zwielokrotnienie ruchu zapowiedziała dziesięć lat wcześniej wspomniana już polska artystka Katarzyna Kobro. Pevsnera warto przywołać z powodu wyjątkowości jego rzeźb. Odnależć w nich można typowe dla złotnika podejście do tworzenia, jakim jest metal. Wyróżnia go poszukiwanie struktur, kontrastu, przestrzeni, zabawa kształtem przy

jednoczesnym porządkowaniu formy. Gdy dziś oglądam rzeźby Pevsnera, dostrzegam w nich gotową biżuterię (tyle, że w większej skali) i analogicznie współczesna biżuteria eksperymentalna nawiązuje do kompozycji przedstawicieli abstrakcji geometrycznej.

BIŻUTERIA – RZEŻBA W MIKROSKALI

Pod wpływem zachodzących zmian w postrzeganiu sztuki dalszej transformacji podlega również forma biżuteryjna. Ulega ona kompozycyjnemu uproszczeniu i geometryzacji, łatwo więc poddaje się produkcji przemysłowej. Dzięki możliwościom technicznym obróbki tworzyw sztucznych wykorzystuje się je do realizacji nowoczesnych projektów. Auguste Bonaz wykonał naszyjnik z galalitu (Francja, lata 30. XX w.). Jak można zauważyć, wzornictwo nie tylko odzwierciedlało nowoczesne trendy, dostosowane do nowoczesnego modelu, ale także musiało być technicznie dostosowane do powielania wzorów w dużych ilościach. Dotyczyło to głównie galanterii – coraz bardziej popularnej i dostępnej dla każdego. Taka sytuacja nie zmienia jednak potrzeby produkowania pojedynczych egzemplarzy wykwintnej biżuterii z użyciem kosztownych kamieni szlachetnych. Jubilerstwo z tego okresu (początku XX wieku) rozwija się dwutorowo. Jednym torem podąża nowoczesne, awangardowe, silnie elektryzujące wzornictwo, coraz częściej barwne, o formach zgeometryzowanych (projekty Jeana Fouqueta), wykorzystujące nowoczesne technologie, obróbkę maszynową oraz materiały z tworzyw sztucznych (bakielit, galalit, plastik), aspirujące jednak raczej do taniej biżuterii. Drugim torem podąża rzemiosło złotniczo-jubilerskie, pielęgnujące sztukę wykonania z użyciem szlachetnych surowców (złota, platyny, diamentów i innych kamieni naturalnych oraz prawdziwej emalii). Niemniej warto podkreślić, że nadała ono za nowoczesnym wzornictwem, zapożyczając inspiracje z Orientu – czego przykładem jest broszka *Skarabeusz* projektu Cartiera, a także z geometryzujących form kubistycznych. Analiza wzornictwa Cartiera prowadzi do wniosku, że z wcześniejszych, naturalistycznych motywów wkracza on w lata 20. XX wieku ze zgeometryzowanymi wzorami broszek, bransolet czy pierścionków ozdobionych białą brylantów skontrastowaną z czernią

⁷ Fiell Charlotte i Peter, *Design, historia projektowania*, Wyd. Arkady, Warszawa 2015, s. 204.

onyksów. Pomimo ewoluowania wzornictwa, Cartier wierny jest drogocennym surowcom i kunsztowi wykonania. Bódcem dla tych zmian (pomijając tym razem sztukę i rewolucję przemysłową) była zmiana stylu życia związana z wyzwoleniem kobiet, z ewolucją modową dokonaną za sprawą Paula Poireta, który uwolnił kobiety z gorsetu. Styl ubioru stał się bardziej swobodny, sprzyjał aktywnemu życiu. Zmienił on całkowicie sylwetkę kobiecą, całkowicie zmieniając jej ideał. Zmiana sylwetki wymagała dostosowania biżuterii. Projektanci sprościli nowym wymogom, oferując biżuterię o formach zdynamizowanych, geometrycznych o skonstruowanej kolorystyce użytych kamieni lub emalii. Wzory te pasowały do smukłej, a zarazem wysportowanej sylwetki kobiecej. Najbardziej postępowi artyści jubilerzy omawianego okresu to: Rene Lalique (zasłynął, eksperymentując z biżuterią secesyjną, a następnie poświęcił się projektom w szkle), Jean Despres (fascynację mechaniką przeniósł na biżuterię, którą charakteryzowała precyzja i symetria), Gerard Sandoz (jego pierwszymi projektami były emaliowane papierońnice i puderniczki zdobione kryształem i onyksiem), Raymond Templier (jego projekty to czysta geometryzacja formy), Georges Fouquet oraz jego syn Jean (który zadebiutował na wystawie paryskiej w 1925 roku jako utalentowany modernista), a także firmy Boucheron, Cartier – których biżuteria była w ścisie „wysokim stylu”. Cartier uwielbiał kamienie szlachetne, kameryzowanie i przebogata ornamentyka. Wyróżnić muszą także firmę Van Cleef & Arpels – eksperymentującą z motywami egipskimi np.: skarabeusz, sfinks czy kwiat lotosu. Z czasem projektanci biżuterii coraz większą sympatią darzyli takie materiały jak: szylkret, szkło i tworzywa sztuczne. Coco Chanel jako pierwsza zaczęła lansować sztuczną biżuterię w formie szklanych koralików imitujących perły i łańcuszków w kolorze złota. We wzornictwie biżuterii opierało się na barwie oraz geometrii. Wzorcem były takie figury jak: koło, trójkąt, prostokąt. Wykorzystywano całą gamę kamieni szlachetnych i ozdobnych np.: diamenty, topazy, ametysty, akwamaryny, korale, turkusy, lapis lazuli, macię perłową, malachit, jadeit, onyks i kryształ górski. Modne były intarsje, emalierstwo i laka. Oczywiście staje się, że po takiej transformacji wzorniczej, technologicznej i materiałowej biżuteria

trafia do coraz większej liczby odbiorców. W końcu XIX wieku była towarem luksusowym, kierowanym do zamożnego klienta. Wówczas pokazywano ją na „salonach”, a zaledwie dwie dekady później stała się modnym dodatkiem, wszechobecną galanterią dobrze harmonizującą z duchem epoki, dostępnym dla mas „cackiem”. Coraz większa śmiałość w projektowaniu dekoracji skubizowanej secesji, z wykorzystaniem figur geometrycznych, łamanych linii oraz motywów o rodowodzie orientalnym – zwłaszcza francuskich artystów, projektantów i złotników – przynosi efekty. Znajduje uznanie u odbiorców nowego stylu, bardzo dekoracyjnego, ale wówczas jeszcze nie nazwanego, a pokazanego na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku.

PODSUMOWANIE – BIŻUTERIA TO TEŻ RZEŻBA

Przedmiotem niniejszego artykułu były związki zachodzące między rzeźbą a biżuterią w świetle przemian w sztuce na przełomie XIX i XX wieku. Historia designu dowodzi, że dopuszcza się zależności i powiązania między różnymi dziedzinami działalności artystycznej, i że na wzornictwo biżuterii w opisywanym okresie, oddziaływało wiele czynników. Można zatem postawić tezę, iż biżuteria to też rzeźba, zatem i ona również ulega ogólnym tendencjom, a tym samym do zmian w tej dziedzinie doprowadziło powstanie nowych, awangardowych kierunków takich jak abstrakcjonizm, kubizm, futurizm, konstruktywizm, neoplastycyzm. Związane z nimi nowe spojrzenie na obraz czy rzeźbę musiało też w znacznym stopniu wpłynąć na ekspresję artysty złotnika i jego twórczość. Widoczna jest, spowodowana ich wpływem, diametralna różnica w kształtowaniu formy precjozów. Jak już wykazałem wcześniej, płynna, secesyjna linia zaczęła geometryzować rysunek, a naturalistyczny motyw kwiatowy przyjął kubistyczną formę. Co prawda, sztuce złotniczej daleko było do spełniania roli, jaką jest dzisiaj obarczona, uważa się bowiem, że „powinna prowokować do interaktywnego, krytycznego dialogu i być impulsem do intelektualnych przemyśleń”⁸, gdyż wówczas była skoncentrowana na aspekcie wizualnym, czysto dekoracyjnym.

Po drugie, wielka rewolucja przemy-

słowa dostarczyła nowych rozwiązań technologicznych, nie tylko dla przemysłu, ale także rzemiosła i drobnej wytwórczości. Powszechniejsze stały się mechaniczne prasy do wykrawania i wytłaczania przeróżnych profili z blachy, rozwinęło się odlewnictwo w metalach kolorowych, emalierstwo, galvanotechnika, upowszechniły się tworzywa sztuczne, a także opracowano nowoczesne szlify kamieni jubilerskich.

Kolejny czynnik to moda i styl życia. Otwarcie na świat, podróże i dostęp do dorobku innych kultur zwłaszcza w branży jubilerskiej, dokonały najwięcej. Wcześniej wspominałem, że wyzwolone kobiety pragnęły emanować nowoczesnością. Kreatorzy modowi i projektanci biżuterii musieli temu sprostać (zasada popytu i podaży). Jednej i drugiej stronie sprzyjały możliwości podróżowania (słynne Transatlantyki, kolej Transsyberyjska, Zeppeliny), obserwacja obcych kultur, wymiana dóbr i poglądów, wpływy sztuki Afryki, Ameryki, Azji i Oceanii, moda na orient musiały inspirować. Czynniki takie pobudzały wyobraźnię kreatorów mody, artystów jubilerów, którą obnażały najpiękniejsze projekty nowoczesnej biżuterii, np. Cartiera.

Analiza podjętego przeze mnie zagadnienia wynika z subiektywnych spostrzeżeń dotyczących problematyki designu biżuterii. Jako złotnik, nie mogę przyjąć innej postawy. Dla mnie warsztat powiązany jest ze sztukami plastycznymi. Proces projektowy, choć podyktowany uwarunkowaniami modowymi i możliwościami technologicznymi, zawsze oparty jest o tendencje w sztuce, o doświadczenia zaczerpnięte z innych dziedzin sztuk projektowych oraz inspirowany zjawiskami kulturowymi. Jako twórca świadomie urzeczywistniam swoje poszukiwania nowego języka plastycznego. Choć żyję i tworzę w innej epoce, niż ta, rozpatrywana w niniejszych rozważaniach, otoczony inną rzeczywistością, to bodźce oddziałujące na moją ekspresję, pobudzające moją wyobraźnię, mają taką samą wartość i energię jak te, które oddziaływały na ówczesnych twórców. Nie mam wątpliwości, co do spojrzenia na biżuterię w kategoriach rzeźby. Adekwatnie, czynniki zewnętrzne wpływające na ewoluowanie biżuterii są tymi samymi, jakie kształtują przemianę rzeźby. Natomiast punktem odniesienia artysty projektanta, wtedy i dzisiaj, jest poszukiwanie nowego języka plastycznego.

⁸ Fijałkowski Sławomir, *Współczesna Sztuka Złotnicza w Polsce i w Europie – różnice i podobieństwa*, *Biżuteria w Polsce*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2001, str.177

LITERATURA

1. Benton Charlotte, Benton Tim, Wood Ghislaine, Art Déco 1910-1939, Zysk i S-ka Poznań 2010.
2. Bernard Edina, Sztuka nowoczesna, Wyd. Rzeczpospolita, Warszawa 2007.
3. Fiell Charlotte i Peter, Design, historia projektowania, Wyd. Arkady, Warszawa 2015.
4. Gutowski Bartłomiej, Secesja, SBM Sp. z o.o., Warszawa 2014.
5. Gutowska Magdalena, Gutowski Bartłomiej, Historia Sztuki, Rzeźba, Wydawnictwo SBM, Warszawa 2016.
6. Kotula Adam, Krakowski Piotr, Rzeźba współczesna, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
7. Kluczajd Katarzyna, Praca zbiorowa, Bizuteria w Polsce, Wyd. Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2001.
8. Sarnitz August, Loos, Wyd. Taschen GmbH, Koln 2006.
9. Theile Albert, Sztuka Afryki, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
10. Tuffelli Nicole, Sztuka XIX wieku, Wyd. Rzeczpospolita, Warszawa 2007.



BRANSOLETA
(SREBRO LAKIEROWANE, BURSZTYN),
WYM. 280X130X60,
AUTOR: NORBERT KOTWICKI
PRACA ZOSTAŁA WYRÓŻNIONA
PRZEZ JURY W KONKURSIE
„HOMMAGE A KOBRO 2016”

WWW.KOTWICKI-ART.PL