

# Paragone •

## rzeźba wobec awangardy

Redakcja tomu

Elżbieta Błotnicka-Mazur

Lechosław Lameński

Marcin Pastwa

Stowarzyszenie Historyków Sztuki

Wydawnictwo KUL

Recenzenci tomu

prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz, UW  
prof. dr hab. Waldemar Okoń, UW

Opracowanie redakcyjne

Zuzanna Guty

Korekta tekstów angielskich

David Scott

Opracowanie komputerowe

Jarosław Bielecki

Projekt okładki i stron tytułowych

Marcin Pastwa

Indeks zestawiła

Zuzanna Guty

Na okładce wykorzystano fotografię pracy Anny Szklińskiej *Formy puste*

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich do reprodukcji  
ponoszą Autorzy.

© copyright by Stowarzyszenie Historyków Sztuki  
& Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 2018



STOWARZYSZENIE  
HISTORYKÓW  
SZTUKI



ISBN 978-83-946646-2-6

ISBN 978-83-8061-570-0

Stowarzyszenie Historyków Sztuki  
Zarząd Główny  
Rynek St. Miasta 27, 00-272 Warszawa  
tel. 22 635-87-01, fax 22 635-90-74  
e-mail: shs@shs.pl

Wydawnictwo KUL  
ul. Konstantynów 1 H, 20-708 Lublin  
tel. 81 740-93-40, fax 81 740-93-50  
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl  
<http://wydawnictwo.kul.lublin.pl>

# Spis treści

Od redakcji .....	7
<b>KRZYSZTOF CICHON</b>	
Awangarda i pomniki. Teoretyczne konsekwencje ujęcia kulturoznawczego .....	13
<b>MAŁGORZATA DĄBROWSKA</b>	
Sztuka prymitywna, <i>direct carving</i> i brytyjskie środowisko rzeźbiarskie lat pierwszej dekady XX wieku .....	41
<b>AGNIESZKA KUCZYŃSKA</b>	
Surrealiści wobec pomników .....	65
<b>AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA</b>	
Cieleśność rzeźby/haptyczność obrazu. Rola mediacji fotograficznej w <i>Moderne Plastik</i> Caroli Giedion-Welcker .....	79
<b>SEBASTIAN STANKIEWICZ</b>	
Ruch jako atrybut sceny wizualnej. Badania nad kinetyzmem w rzeźbie Wielkiej Awangardy z perspektywy neuroestetyki .....	99
<b>IWONA MIKOŁAJCZYK</b>	
Rzeźba formistyczna a poezja Tytusa Czyżewskiego. Paradygmat awangardowości sztuki polskiej .....	117
<b>DOROTA SEWERYN-PUCHALSKA</b>	
August Zamoyski. Absolutyzacja formy .....	137
<b>MAGDALENA KASA</b>	
Przewidzieć koniec utopii. O rzeźbiarce Hannie Nałkowskiej .....	151
<b>DIANA WASILEWSKA</b>	
Skandalista Stanisław Szukalski i jego twórczość rzeźbiarska w opinii polskiej krytyki artystycznej lat 30. XX wieku .....	171

ELEONORA JEDLIŃSKA	
Rzeźbiarze awangardy wobec „wielkiej tragedii”: Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz, Marek Szwarc .....	189
MICHAŁ HAAKE	
Twórczość Cy Twombly’ego wobec zagadnienia postumentu w rzeźbie awangardowej .....	209
ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI	
Frank Stella wobec awangardy .....	221
MARCIN LACHOWSKI	
Antyformy jako formy .....	239
WALDEMAR BARANIEWSKI	
„Sculpture From Twenty Nations” i dwóch rzeźbiarzy z Polski .....	255
ELŻBIETA BŁOTNICKA-MAZUR	
Rzeźba – linia w przestrzeni .....	273
DOROTA GRUBBA-THIEDE	
Czy w awangardzie istnieje archetyp? Wokół otwartych struktur geometrycznych i złożań szablonowych w twórczości Anny Jarnuszkiewicz, Krystiana Jarnuszkiewicza, Jerzego Mizery, Marka Sarełło oraz Andrzeja Wojciechowskiego .....	293
MAGDALENA HOWORUS-CZAJKA	
Zdrada awangardy? – powtórzenie jako nowość .....	321
KRYSTYNA RYBICKA	
<i>Krzeseł Trony</i> Tadeusza Mysłowskiego. <i>Homage</i> dla dzieła Pieta Mondriana, Kazimierza Malewicza, Wacława Szpakowskiego ...	337
ANNA ZELMAŃSKA-LIPNICKA	
Na granicy awangardy. <i>Stoły</i> – ostatnie prace Franciszka Duszeńki ...	365
LECHOSŁAW LAMEŃSKI	
Robert Kuśmirowski – totalny artysta przyszłości? .....	387
ANNA SZKLIŃSKA	
Czwarty wymiar w rzeźbie .....	413
Indeks .....	423

## Rzeźba – linia w przestrzeni

### Abstrakt

Jak zauważył Mieczysław Goldberg, uproszczenie nowoczesnego widzenia spowodowało, że linia stała się najlepszym środkiem wyrazu sztuki nowoczesnego artysty. Linia nie tylko zdominowała dwuwymiarowe ze swojej natury malarstwo, ale także śmiało wkroczyła w świat rzeźby, powodując z czasem zatarcie ostrych granic poszczególnych dyscyplin sztuk plastycznych. W tekście, oprócz ogólnych rozważań na temat tego zagadnienia i początków zjawiska, zostaną przedstawione wybrane przykłady polskich dzieł rzeźbiarskich z lat 60. XX wieku, realizujących postulat rzeźby jako „rysunku w przestrzeni”, autorstwa Edwarda Krasińskiego (m.in. *Dzidy*) i Aliny Ślesińskiej („propozycje dla architektury”).

**Słowa kluczowe:** rzeźba linearna, linia w rzeźbie nowoczesnej, „rzeźby rysowane” Edwarda Krasińskiego, „propozycje dla architektury” Aliny Ślesińskiej

Linia jest pierwotnym środkiem percepcji i przedstawiania świata, niezależnym od wiedzy i doświadczenia. Nadaje kształt, wytycza granice płaszczyzn, chociaż nie jest rzeczywistym bytem natury, tylko figurą, kreacją człowieka, konceptualnym środkiem wyrażania przez niego rzeczywistości. Powiązanie rysunku, a tym samym jego podstawowego medium – linii, z rzeźbą ma swoją wielowiekową historię. Ta relacja bardzo długo miała prosty charakter binarny: jako studium gotowych odlewów rzeźbiarskich, doskonalące umiejętność rysowania z natury oraz w formie antycypującego dzieło szkicu koncepcyjnego wykonywanego przez rzeźbiarza. Zespolenie rysunku i rzeźby w obrębie jednego

---

<sup>1</sup> DR ELŻBIETA BŁOTNICKA-MAZUR – adiunkt Katedry Historii Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej KUL, pracownik Instytutu Historii Sztuki KUL; e-mail: elamazur@kul.pl.

działa odbywało się z kolei w postaci rytowania motywu bezpośrednio na jego powierzchni, z pominięciem typowych dla tej techniki narzędzi i podobrazia<sup>2</sup>.

„Linia jest najistotniejszą zasadą, namacalnym warunkiem istnienia materii”, skostatował Mieczysław Goldberg na początku XX wieku<sup>3</sup>. Zainspirowany prostotą rysunków swojego przyjaciela, Andrégo Rouveyre’a, Goldberg sformułował traktat estetyczny, interpretowany przez Elżbietę Grabską jako „dwie koncepcje modernizmu”<sup>4</sup>, osnuty wokół linii nie tylko jako formalnego środka wypowiedzi, ale – co w przywołanym artykule akcentuje Grabska – także „ekspresjonistycznego” odpowiednika poglądów filozoficznych samego autora<sup>5</sup>. Nie wdając się w różne zawiłości *Moralności linii*, nie można zaprzeczyć prekursorskiej roli jej autora w dostrzeżeniu – w sposób w dużej mierze intuicyjny – zależności pomiędzy naturalnym uproszczeniem widzenia świata, dla którego najdoskonalszym środkiem wyrazu jest linia, „nowoczesny rysunek nowoczesnej duszy”<sup>6</sup>, a intensywnością i dynamiką współczesnego życia. Refleksje będące podsumowującym *credo* estetycznym śmiertelnie już wówczas chorego pisarza, poczynione w obliczu świadomości współczesnych dokonań Paula Cézanne’a, a przede wszystkim ewoluującej sztuki Henriego Matisse’a, otwierają różnorodne możliwości interpretacyjne, także w odniesieniu do nowego języka rzeźby.

Z perspektywy rozwoju rzeźby nowoczesnej „oderwanie” linii od płaskiej powierzchni obrazu, w poszukiwaniu ruchu i przestrzeni, miało szczególne konsekwencje. Ruth Markus podjęła namysł nad fenomenem stosunkowo późnego – czyli dopiero w XX wieku – pojawienia się rzeźby linearnej<sup>7</sup>. Wprawdzie

<sup>2</sup> A. Lovatt, *Drawing Across and Between Media*, [w:] *Drawing. Sculpture* [katalog wystawy], red. S. Brown, K. MacFarlane, S. Raikes, Leeds 2012, s. 5.

<sup>3</sup> M. Goldberg, *Moralność linii*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, [w:] *Moderniści o sztuce*, wybrała, oprac. i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971, s. 432. Oryg. M. Goldberg, *La Morale des Lignes*, Paris 1908. Goldberg dość późno zainteresował się estetyką, co nastąpiło po zakazie angażowania się w działalność polityczną, jaki otrzymał od władz francuskich w zamian za pozwolenie na pobyt we Francji (z której go wcześniej dwukrotnie deportowano); zob.: H. Spurling, *The Unknown Matisse. A Life of Henry Matisse: The Early Years, 1869-1908*, New York 1998, s. 219-220. Za zwrócenie uwagi na spostrzeżenia Mieczysława Goldberga na temat linii dziękuję p. prof. Waldemarowi Baraniewskiemu.

<sup>4</sup> E. Grabska, *Mieczysława Golberga wykład o linii. Dwie koncepcje modernizmu?*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6 (29/30), s. 225-238.

<sup>5</sup> Tamże, s. 234.

<sup>6</sup> M. Goldberg, dz. cyt., s. 429.

<sup>7</sup> Sformułowanie „rzeźba linearna” brzmi jak oksymoron, ponieważ rozumienie obu tych pojęć z osobna zdaje się wzajemnie wykluczać. Przymiotnik „linearny” to według popularnego słownika: „określony linią, wyrażony przy pomocy linii” (zob.: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/linearny;2566105.html> [dostęp: 12.06.2017]),

izraelska badaczka przywołuje przykłady rzeźb dawnych o linearnych formach: np. *Grający na lirze*<sup>8</sup> czy *Herakles i Nessos*<sup>9</sup>, ale wśród nich nie odnajduje ani jednego przypadku wykorzystania formy negatywowej, wklęsłej czy też powietrznej, której kształt nadają wydrążone otwory. W przywołanych dziełach rzeźby starożytnej prześwity i brak materii zawsze oznaczają pustkę<sup>10</sup>. Można zadać sobie pytanie, dlaczego tak się dzieje, skoro linia jest prymarnym środkiem obrazowania rzeczywistości. W odniesieniu do malarstwa i rysunku zachodzi wyraźna konieczność odwzorowywania trójwymiarowej rzeczywistości na dwuwymiarowej powierzchni za pomocą technik dających iluzję tej pierwszej, czyli właśnie linii i koloru. Z kolei w przypadku dzieła rzeźbiarskiego bardziej naturalna wydaje się artystyczna transpozycja trójwymiarowej rzeczywistości na formę trójwymiarową, o wyczuwalnej masie i objętości. Rzeźbienie „pustką”, świadomie eksploatowane przez artystów dopiero w XX wieku, wymagało od twórców zaprzeczenia materialności obiektu i przeniesienia uwagi z przedmiotu na jego ideę<sup>11</sup>.

Znaczący wkład w to zagadnienie wniosły zarówno kubistyczne kolaże Picassa i Braque’a, jak i poszukiwania rosyjskich konstruktywistów. W swojej *Gitarze* z 1912 roku<sup>12</sup>, oprócz przełamania konwencji bryły i materiału<sup>13</sup>, Picasso wprowadza jeszcze jedną innowację do rzeźbiarskiego świata: trójwymia-

---

a więc z natury pozbawiony trzech wymiarów, w przeciwieństwie do rzeźby, definiowanej ogólnie jako „kompozycja trójwymiarowa” (zob.: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rzezba;3970725.html> [dostęp: 12.06.2017]). Trafnie cechy rzeźby linearnej określił Herbert Read, jako kompozycji „o linearnych konturach, które określają przestrzeń, ale jej nie wypełniają”; por.: H. Read, *The Art of Sculpture*, New York 1956, s. 114. *Nota bene* ten brytyjski propagator – przede wszystkim – dzieł swojego rodaka Henry’ego Moore’a absolutnie nie był jej admiratorem. Więcej na temat zapatrywań Read’a na rzeźbę nowoczesną w kontekście rywalizacji pomiędzy jej „optycznością” a „haptycznością” zob.: D.J. G e t s y, *Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith. Herbert Read and Clement Greenberg on „The Art of Sculpture”*, [w:] *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, red. R. Peabody, Los Angeles 2011, s. 105-121.

<sup>8</sup> Ok. 2800-2200 przed Chr., marmur, Cyklady, Muzeum Narodowe w Atenach.

<sup>9</sup> Ok. 750-730 przed Chr., rzeźba geometryczna, brąz, Olimpia, Grecja, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.

<sup>10</sup> R. Markus, *Line and Space as a New Artistic Language in Modern Sculpture*, [w:] *Pictorial Languages and Their Meaning*, red. C.B. Verzar, G. Fishhof, Tel-Aviv 2006, s. 308. Tamże, s. 311-312.

<sup>11</sup> P. Picasso, *Gitarra*, 1912, karton, drut, Museum of Modern Art, Nowy Jork.

<sup>13</sup> Szeroko analizowane znaczenie trójwymiarowych wyobrażeń gitar Picassa, w których artysta eksperymentował z przestrzenią, strukturą i materią przypominała wystawa w nowojorskim MoMA, 13.02 – 6.06.2011, kurator: Anne Umland. Towarzystwo jej publikacja z esejem kuratorki wystawy: A. Umland, *The Process of Imagining a Guitar*, [w:] *Picasso. Guitars 1912-1914*, red. taż, New York 2010, s. 16-40.

rowy przedmiot ukazuje przy pomocy dwuwymiarowych, płaskich kawałków kartonu, które linearnie ograniczają pewną część przestrzeni, zagarniając ją w obszar przynależny do reprezentowanego instrumentu. W takim ujęciu płaska powierzchnia widziana z boku również może być postrzegana jako linia<sup>14</sup>. W pracach braci Antoine'a Pevsnera i Nahuma Gabo krawędzie płaszczyzny wykonane z materiałów przezroczystych (szkło, plastik) jawią się w postaci linii również we frontalnym oglądzie, oddzielając je optycznie od otaczającej przestrzeni<sup>15</sup>. W swoim *Manifeście realistycznym* z 1920 roku rosyjscy twórcy odrzucili jednak wartość opisową linii na rzecz jej mocy sprawczej w wyznaczaniu kierunku<sup>16</sup>. Do tego wątku jeszcze powrócę.

Konstruktywistyczny artysta-inżynier nie kreśli swoich linii odręcznie. Rękę zastąpiła linijka i cyrkiel, a pozostawione linie budują konstrukcję, a nie rejestrują indywidualny dukt ręki autora. *Konstrukcja przestrzenna nr 12* Aleksandra Rodcenki (il. 1)<sup>17</sup> składa się z koncentrycznych pierścieni wyciętych z jednego arkusza sklejk, które zostały wprowadzone w rotacyjny ruch względem osi, tworząc trójwymiarową, ażurową strukturę. Koliste linie *Konstrukcji* można odczytywać jako rozwinięcie abstrakcyjnych obrazów Rodcenki z lat 1917-1918, w których linie wyobrażały cięcia na powierzchni płaszczyzny, tu realizując postulat materializowania form dwuwymiarowych w trzeci wymiar, rzeczywisty, istniejący nie tylko w wyobraźni odbiorcy<sup>18</sup>.

Inną poetykę reprezentowały rzeźby określane jako „rysunki w przestrzeni”<sup>19</sup>. Pojawiły się w latach 20. wraz z kompozycjami z drutu Alexandra Caldera

<sup>14</sup> Tak można odczytywać np. *Tilted Arc* Richarda Serry z 1981 roku eksponowany na Federal Plaza w Nowym Jorku do 1989 roku.

<sup>15</sup> R. Markus, dz. cyt., s. 306.

<sup>16</sup> Por.: A. Pevsner, N. Gabo, *Manifest realistyczny (1920)*, tłum. A. Jakimowicz, [w:] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963, s. 370-371.

<sup>17</sup> A. Rodcenko, *Konstrukcja przestrzenna nr 12*, ok. 1920, sklejka malowana częściowo aluminiową farbą, drut, Museum of Modern Art, Nowy Jork.

<sup>18</sup> C. de Zegher, *A Century under the Sign of Line. Drawing and its Extension (1910-2010)*, [w:] *On Line. Drawing Through the Twentieth Century*, red. C. de Zegher i C.H. Butler, New York 2010, s. 42.

<sup>19</sup> Sformułowanie spopularyzowane przez Rosalind E. Krauss amerykańska krytyczka sztuki zaczerpnięta z tekstu Gonzáleza *Picasso sculpteur et les cathédrales* z 1932 r., który w angielskim tłumaczeniu opublikowała jedna z ważniejszych badaczek jego twórczości, Josephine Withers, w swojej książce *Julio González. Sculptures in Iron*, New York 1978. Jednak po raz pierwszy określenie „rysunek w przestrzeni” (*dessin dans l'espace*) zostało użyte w 1929 roku w odniesieniu do prac z drutu Alexandra Caldera, w recenzji wystawy opublikowanej na łamach „Paris-Midi” z 2 lutego; por.: J. Elderfield, *Boundary Crossings. Sculptural – Pictorial*, 23 maja 2016, <https://www.gagosian.com/now/boundarycrossings--sculpturalpictorial> [dostęp: 15.08.2017]. Sam Calder w manifestcie



oraz lutowanymi i spawanymi pracami Pabla Picassa (il. 2) i Julio Gonzáleza, wyznaczającymi kształty w przestrzeni o określonej objętości, pozbawione jednak masy. W 1928 roku – w czasie pierwszego etapu współpracy tych dwóch wielkich hiszpańskich twórców, której znaczenie utrwaliło się w historii rzeźby XX wieku szeregiem opracowań naukowych<sup>20</sup> – zasadniczo González dokonał na prośbę Picassa wyłącznie uważnego przeniesienia rysunkowych szkiców mistrza z Malagi na trójwymiarowe modele ze spawanego drutu<sup>21</sup>. Po 1930 roku – na co zwróciła uwagę Rosalind E. Krauss – Picassa interesowała już głównie technika montażu metalowych odpadów, „przedmiotów znalezionych”, przy pomocy wyuczonych od Gonzáleza nowych sposobów obróbki żelaza i stali. Sam González natomiast uwolnił artystyczny potencjał tkwiący w znanych mu wcześniej wyłącznie zawodowo technikach spawania i kontynuował swoje „rysunki w przestrzeni”, łączące materię i przestrzeń w oparciu o „ustalone punkty”<sup>22</sup>.

Uproszczone, choć figuratywne przestrzenne rysunki Caldera w latach 30. ewoluowały w kierunku abstrakcyjnych mobilnych konstrukcji z cienkich drutów, na końcach których artysta przymocowywał płaskie kawałki metalu, pomalowane czystymi kolorami. Odpowiednia długość i ciężar metalowych dysków, przymocowanych do cienkich ramion rzeźby, zapewniały chybocliwy balans elementów wprowadzanych w naturalny ruch pod wpływem wiatru lub ingerencji widza, budząc asocjacje z motoryką ludzkiego ciała (il. 3)<sup>23</sup>.

---

z tego samego roku określa swoje najnowsze dzieła z drutu jako *three-dimensional line drawing*. Zob.: A. Calder, *Statement on Wire Sculpture (1929)*, manuscript, Calder Foundation archives, [http://www.calder.org/system/downloads/1929\\_Jan-Feb.pdf](http://www.calder.org/system/downloads/1929_Jan-Feb.pdf) [dostęp: 15.08.2017]. Autorzy nowszych opracowań także posługują się takim określeniem, np. M. Reid, *Anthony Caro. Drawing in Space*, London 2009. Por.: S. Cooke, *David Smith. Drawing in Space*, Los Angeles 2011.

<sup>20</sup> Pisała o tym m.in. cytowana wyżej J. Withers, *The Artistic Collaboration of Pablo Picasso and Julio González*, „Art Journal” 36 (1975-1976), (Winter), nr 2, s. 107-114. Tej kwestii poświęcona była także wystawa w Centre Georges Pompidou, która odbyła się w dniach 1.06 – 30.09.1999. Towarzyszył jej katalog: *González / Picasso – dialogue*, red. M. Tabart, Paris 1999.

<sup>21</sup> W tym samym roku w efekcie tej współpracy powstała także spawana *Głowa (Tête)*, Musée Picasso w Paryżu, ale w interesującym nas tu kontekście jest ona nieco mniej istotna.

<sup>22</sup> Wątek metaforycznego rozumienia konstelacji przez Gonzáleza, o których ów artysta pisał w cytowanym wyżej tekście poświęconym Picassowi, rozwija Rosalind E. Krauss w swoim eseju *Ta nowa sztuka – rysunek w przestrzeni*, [w:] tejsze, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 125-126, 132-133.

<sup>23</sup> Na ten aspekt zwróciła uwagę Rosalind E. Krauss, która w wirującym ruchu takich kompozycji Caldera, jak *Hanging mobile* z 1936 r. (Calder Foundation New York), widzi nowy potencjał kreowania wirtualnej masy rzeźbiarskiej, przekraczający *Kinetyczną*

Na gruncie sztuki polskiej w artystyczne i teoretyczne rozważania o rzeźbie otwierającej się na przestrzeń, niebędącej zamkniętą bryłą, włączają się dokonania Katarzyny Kobro i jej koncepcja rzeźby unistycznej. Łódzka rzeźbiarka operowała wprawdzie w swoich pracach głównie płaszczyznami, jednak „łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią”<sup>24</sup> to postulaty zbieżne z dokonaniami innych przywołanych tu twórców.

Stając się niezależnym bytem w przestrzeni, linia została także zwolniona z obowiązku odwzorowywania rzeczywistości. Eksperymenty poszerzające artystyczne pole rzeźby, podejmowane przez twórców pierwszej awangardy, znalazły swoją kontynuację w neoawangardowych praktykach wielu artystów po II wojnie światowej<sup>25</sup>.

Genezę tej „nowej rzeźby”, jak określił ją Clement Greenberg, wywodzącej się z kubistycznego kolażu, amerykański krytyk zarysował w swoim eseju pod tym samym tytułem, opublikowanym po raz pierwszy w 1948 roku i po raz kolejny w nieco przeredagowanej wersji w 1958<sup>26</sup>. Za główne zalety rzeźby nowoczesnej uznał jej swoisty piktorializm i dwuwymiarowość, zbliżające ją do malarstwa. Nowa rzeźba nie jest już po prostu rzeźbiona, ale konstruowana przy użyciu nowych materiałów w taki sposób, aby przestrzeń „ukształtować, podzielić, zamknąć, ale nie wypełnić”<sup>27</sup>, a „rzeźbiarz – konstruktor może do słownie rysować w powietrzu przy użyciu jednego kawałka drutu, który wspiera

---

*konstrukcję* Nahuma Gabo z 1920 r. w stronę antropomorficznej niemiarowej aktywności ludzkiego ciała. Por. R.E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge–Massachusetts–London 1977, s. 216.

<sup>24</sup> K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931.

<sup>25</sup> Kontrowersje, jakie wciąż budzi precyzyjne zdefiniowane obu tych pojęć: awangardy i neoawangardy, pozostają poza polem badawczym, nakreślonym tematyką tego artykułu. Takie próby podejmuje od lat wielu badaczy i teoretyków awangardy, m.in. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006; tenże, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. An Attempt to Answer Certain Critics of „Theory of the Avant-Garde”*, tłum. B. Brandt, D. Purdy, „New Literary History” 41 (2010), nr 4, s. 695-715; S. Morawski, *Awangarda i neoawangarda (o dwu formacjach XX wieku)*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007, s. 194-223; R.W. Kluszczyński, *Awangarda – rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, T. Szkołut, *Awangarda. Neoawangarda. Postawangarda*, Lublin 1999, czy seria awangarda/rewizje wydawana przez Uniwersytet Jagielloński, i wielu, wielu innych.

<sup>26</sup> Zob.: C. Greenberg, *The New Sculpture*, [w:] *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961, s. 139-145. Por. pol. tłum.: C. Greenberg, *Nowa Rzeźba*, tłum. I. Chlewińska, „Kresy” 2001, nr 3 (47), s. 208-211.

<sup>27</sup> Tamże, s. 210.

tylko siebie”<sup>28</sup>. Greenberg widział szczególny potencjał w specyficie medium rzeźby, niezależnej, istniejącej wyłącznie dla siebie samej – w przeciwieństwie do np. architektury – a więc idealnie nadającej się do reprezentowania sztuki modernizmu<sup>29</sup>.

Za doskonałe ucieleśnienie tak pojmowanej rzeźby krytyk uważał spawane dzieła swojego rodaka Davida Smitha, zafascynowanego już w latach 30. XX wieku metalowymi konstrukcjami Picassa, a zwłaszcza Gonzáleza<sup>30</sup>. Już wtedy zaczęły powstawać jego ażurowe płaszczyznowe kompozycje, których poetykę w nieco większej skali kontynuował od połowy lat 50. w realizacjach umieszczanych w otwartej przestrzeni wokół domu i pracowni w Bolton Landing<sup>31</sup>. W podobnym duchu tworzył Brytyjczyk Anthony Caro, początkowo uczeń, a następnie asystent Henry’ego Moore’a. Jego kontakt z Greenbergiem, a zwłaszcza ze Smithem i pracami amerykańskiego rzeźbiarza, spowodowały, iż zrezygnował z figuratywności swoich rzeźb na rzecz kompozycji abstrakcyjnych, spawanych lub skręcanych ze stalowych odpadów<sup>32</sup>. Caro w swoich płaszczyznowych, a zarazem linearnych konstrukcjach wykorzystywał oddziaływanie koloru, wiążące poszczególne elementy<sup>33</sup>. Podobnie jak Smith sprawnie operował układami elementów wchodzących w określone relacje przy oglądzie frontalnym, a zmieniających się całkowicie przy spojrzeniu na kompozycję np. z boku<sup>34</sup>.

Podobna problematyka poszerzania możliwości wyrazowych linii w stronę trójwymiarowej przestrzeni nurtowała neoawangardowe środowiska artystów w różnych częściach świata, co przed kilkoma laty pokazała wystawa „On Line.

<sup>28</sup> Tamże, s. 211.

<sup>29</sup> Tak deklarował w cytowanym wyżej eseju, choć – jak wiadomo – w swoich tekstach krytycznych niewiele miejsca poświęcał rzeźbie, oddając głównie hołd malarstwu.

<sup>30</sup> Temu ostatniemu Smith poświęcił entuzjastyczny artykuł opublikowany na łamach „Art News”: González. *First Master of the Torch*, „Art News” 54 (1956), no. 10, s. 34-37.

<sup>31</sup> O problematyce linearności prac Smitha i ich swoistej wizualności piszę w tekście: *David Smitha rzeźbiarska inskrypcja przestrzeni*, „Biuletyn Historii Sztuki” 83 (2016), nr 4, s. 755-770.

<sup>32</sup> R.E. Krauss, *Passages...*, s. 182.

<sup>33</sup> Clement Greenberg, który jako krytyk wspierał w tym czasie działania twórcze zarówno Smitha, jak i Caro niechętnie odnosił się do pokrywania przez tych artystów swoich rzeźb kolorem. Był raczej zwolennikiem czystości rzeźbiarskiego medium. Tej problematyce przyjrzała się: S. Hamill, *Polychrome in the Sixties. David Smith and Anthony Caro*, [w:] *Anglo-American...*, s. 91-104. Z kolei wizualne odniesienia prac Caro i innych Brytyjczyków do *Kompozycji przestrzennych* Katarzyny Kobro zauważyła: A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015, s. 21. Autorka przypomniała, że Gerald Gassiot-Talabot już w 1966 roku dostrzegł prekursorski charakter prac polskiej rzeźbiarki wobec angielskiej rzeźby lat 60.

<sup>34</sup> R.E. Krauss, *Passages...*, s. 183.

Drawing Through the Twentieth Century”, w Museum of Modern Art<sup>35</sup>, prezentująca dokonania twórców na przestrzeni blisko stu lat, którzy krytycznie analizowali tradycyjne koncepcje linii i rysunku. Kuratorki nowojorskiej ekspozycji zdecydowały się na zestawienie blisko trzystu prac wykonanych przez setkę artystów z ponad 20 krajów, wśród których znalazły się nazwiska twórców „od lat obecnych w angloamerykańskim dyskursie o sztuce”<sup>36</sup>, jak również mniej znanych artystów z Europy Wschodniej<sup>37</sup> czy Ameryki Łacińskiej<sup>38</sup>.

W sztuce polskiej dekady lat 60. wśród twórców form rzeźbiarskich również było obecne zainteresowanie linią, czy myśleniem linearnym, integralnie związane ze sztuką eksponowaną w przestrzeni. Na plenerze w Osiekach w 1965 roku Edward Krasiński zaprezentował *Dzidę*, przestrzenną linearną kompozycję, zawieszoną na cienkich, niemal niewidzialnych drutach rozpiętych pomiędzy drzewami (il. 4). Komentujący osiecki plener Julian Przyboś nazwał ją „rzeźbą napowietrzną”. Czy w określeniu „rzeźba aeryczna” wielkiego poety i znawcy sztuki zawarta jest doza żartu, czy raczej świadomość oryginalności poszukiwań

---

<sup>35</sup> *On Line. Drawing Through the Twentieth Century*, 21.11.2010 – 7.02.2011, kuratorki: C.H. Butler, C. de Zegher, Museum of Modern Art, Nowy Jork.

<sup>36</sup> Co ciekawe, na wystawie pominięto rzeźby Gonzáleza, natomiast Picasso jest reprezentowany przez kartonową *Gitarę* z 1912 oraz kolaż z gitarą z 1913. Na ekspozycji nie uwzględniono żadnej z jego konstrukcji z drutu z lat 20.

<sup>37</sup> Wśród prezentowanych prac pokazano rekonstrukcję instalacji Edwarda Krasińskiego, przygotowanej na Biennale w Tokio w 1970 roku. Interesujące jest, że pracę oryginalnie eksponowano zaledwie przez kilka dni tokijskiej wystawy, ponieważ jej transport znacząco się opóźnił. W tej sytuacji Krasiński wysłał do stolicy Japonii telex z powtórzonym 5000 razy słowem „blue”, który został pokazany na ekspozycji w formie taśmy o dł. ok. 80 m zamiast prac artysty, a gest Krasińskiego w podręcznikach historii polskiej sztuki współczesnej zapisał się jako jedno z pierwszych działań konceptualnych. Z kolei zrekonstruowana, aktualnie muzealna, wersja oryginalnej instalacji pokazywana była już kilkakrotnie: oprócz nowojorskiej wystawy także w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, 11 kwietnia – 22 maja 2008, w Tate Liverpool, 21 października 2016 – 5 marca 2017, czy w Stedelijk Museum Amsterdam, 24 czerwca – 15 października 2017. Na nowojorskiej wystawie zaprezentowano także pracę *Energie 1* z 1974 autorstwa Karela Malicha. Kompozycje z malowanego stalowego drutu z początku lat 70. tego czeskiego artysty morfologicznie są bliskie rzeźbom rysowanym Krasińskiego. Tworzą one układy bardzo dynamicznych niespokojnych rysunków przestrzennych, uwalniających energię, która „niszczy, buduje napięcie, odsuwa uwagę od formy”. [Cyt. za:] B. Reifenscheid, *Karel Malich – Cosmic Coitus* [komentarz do wystawy w Ludwig Museum, 30.03 – 1.06.2014], [www.karelmalich.cz/en/exhibition](http://www.karelmalich.cz/en/exhibition) [dostęp: 11.05.2017].

<sup>38</sup> ‘*On Line*’ *Explores the Transformation of Drawing Throughout the Twentieth and Twenty First Centuries* [press release], s. 3, [https://www.moma.org/d/c/press\\_releases/W1si-ZiIsIjM4NzlyMCIJdXQ.pdf?sha=3e1ecc166eb8d233](https://www.moma.org/d/c/press_releases/W1si-ZiIsIjM4NzlyMCIJdXQ.pdf?sha=3e1ecc166eb8d233) [dostęp: 10.05.2017].

twórczych jej autora – trudno jest jednoznacznie rozstrzygnąć<sup>39</sup>. W interpretacji tej kompozycji kluczowy wydaje się jej ruch, czy może raczej złudzenie ruchu w niczym nieograniczonej przestrzeni. Od formy sprowadzonej do wyostrojonej linii odrywają się jakby drobne czerwone odpryski o bezładnej trajektorii<sup>40</sup>. Alexander Alberro interpretuje „rysowane rzeźby” Krasińskiego z lat 60. z perspektywy ich związku ze sztuką kinetyczną tego okresu. Ich dynamiki autor słusznie upatruje nie w faktycznym ruchu obiektów, lecz w dynamicznych zależnościach pomiędzy materią a przestrzenią, a także w napięciu i poczuciu niestabilności widza wobec trójwymiarowego dzieła<sup>41</sup>. Dynamika *Dzidy* tkwi zatem głównie w owym napięciu, ruchu zatrzymanym demiurgicznym gestem twórcy. Możemy sobie wyobrazić, że dostępny percepcji patrzącego widok *Dzidy* „wprawionej w ruch” przez artystę to efekt jej chwilowego „zatrzymania” w tym konkretnym punkcie. Podobnie jak paradoks strzały Zenona z Elei, która nie może jednocześnie, zdaniem greckiego filozofa, poruszać się i znajdować się w spoczynku, pozorny ruch *Dzidy* staje w sprzeczności z jej faktycznym bezruchem, a pozorne unoszenie się z biernym zawisem nad ziemią.

Elementem destabilizującym relację dzieło – przestrzeń – widz jest zawieszenie poszczególnych detali kompozycji na cienkich linkach lub drutach. Istnieje formalne podobieństwo tego zabiegu do *Mobili* Alexandra Caldera z lat 30. XX wieku, w których artysta, równoważąc ciężar dysków przymocowanych do podatnych na ugięcia linearnych ramion, uzyskiwał realny naturalny ruch, oparty na kruchym balansie. Krasiński jednak wyraźnie buduje kinetyczny potencjał swoich zawieszonych w przestrzeni elementów w oparciu o wewnętrzną energię form, które poruszają się w oku i umyśle widza, choć pozostają w spoczynku. Poszukiwanie jednostronnego rozstrzygnięcia tej sprzeczności może zaprowadzić w ślepią uliczkę, tak jak niezliczone próby rozwikłania złożonego problemu czasu, przestrzeni i ruchu, postawionego przez eleackiego filozofa.

<sup>39</sup> J. Przyboś, *Rzeźba napowietrzna*, „Poezja” 1966, nr 1, s. 75-80.

<sup>40</sup> Krasiński wykonał kilka wersji *Dzidy*. Oprócz kompozycji prezentowanych w Osiekach jedną z bardziej znanych – za sprawą serii fotografii Eustachego Kossakowskiego z 1964 roku – jest praca prezentowana w otwartej przestrzeni w Zalesiu, gdzie artysta wówczas mieszkał i miał pracownię. Próbę interpretacji tego dzieła i innych z cyklu *Dzidy* z perspektywy m.in. zaangażowania percepcyjnego widza, czy znaczenia koloru podjęłam w tekście *Trajektoria myśli w przestrzeni*. „Rzeźba napowietrzna” Edwarda Krasińskiego, który ukaże się w katalogu Kolekcji Osieckiej: *Osieki 1963-1981*, red. M. Adamczak, Koszalin.

<sup>41</sup> A. Alberro, *Dynamiczna linia Edwarda Krasińskiego*, [w:] *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc*, red. G. Świtek, Warszawa 2009, s. 361.

Kształt *Dzida* Krasińskiego, „rzeźba sprowadzona do linii” – co w cytowanym już tekście zauważył Przyboś<sup>42</sup>, zostaje określony nie poprzez ich masę, którą artysta znacząco zredukował, lecz przez dopowiedzenie ich ruchu przez wyobraźnię widza. Kształt jest zatem zmienny, każdorazowo uzależniony od kolejnych spojrzeń odbiorcy, podążającego wzrokiem za rozbitą na wiele fragmentów kompozycją. *Dzida* sfotografowana przez Kossakowskiego w Zalesiu wytycza poziomą trajektorię lotu, drobne krążki tworzą „śląd” znajdujący kontynuację w postaci „cieniejącej na końcu jakby w ostrze, w szpic”<sup>43</sup> formy (il. 5).

Prostym rysunkiem linii w przestrzeni jest także kompozycja wykonana przez artystę podczas Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Forma Krasińskiego zbliża się kształtem do koła, które autor pozostawił jednak otwarte (il. 6). Uwaga Wiesława Borowskiego, szerzej odnosząca się do „przedmiotów” Krasińskiego, na temat układów otwartych, w których artysta „tworzy zmienne koncentracje energii, np. w miejscach rozerwania, oddzielenia, sąsiedztwa, zbliżenia”<sup>44</sup> znajduje tu pełne wytłumaczenie. Wysokość struktury – blisko 6 m – determinuje jej odbiór w przestrzeni, eksponując przerwane koło na tle nieba. Akcenty bieli wzmagają w miejscu rozerwania dynamikę ostro zakończonych elementów, które niejako uwalniają skumulowaną w okręgu energię.

Kilka lat wcześniej, zanim Edward Krasiński zaczął konstruować przestrzenne rysowane przedmioty, w lutym 1961 roku Alina Ślesińska otworzyła wystawę swoich prac w Galerii Krzywe Koło w Warszawie, na której zaprezentowała „propozycje dla architektury” – kilka rzeźb wykonanych z gipsu, których tytuły jednoznacznie wskazywały na ich architektoniczne konotacje. Ich interesującą analizę przeprowadziła Gabriela Świtek<sup>45</sup>, poszukując źródeł tych pomysłów w oparciu o teksty krytyczne i wypowiedzi artystki w publikowanych wywiadach. Autorka przyjmuje słuszne założenie, że budzące wśród współczesnych tak wiele zarówno pochlebnych, jak i negatywnych opinii prace należy interpretować jako obdarzone szczególną poetyką architektoniczne modele – makiety. Zainteresowanie tego rodzaju zbliżeniem rzeźby i architektury poprzez model, element wspólny zarówno dla architektonicznych, jak i artystycznych praktyk, potwierdzają znane z historii sztuki wizje miasta utopijnego, które nie wygasły po dzień dzisiejszy. O aktualności zjawiska świadczyć mogą chociaż-

<sup>42</sup> J. Przyboś, dz. cyt., s. 79.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> W. Borowski, *Krasiński nie komponuje...*, [w:] *Edward Krasiński* [katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, listopad 1965].

<sup>45</sup> G. Świtek, *Idea jako model*, [w:] *Alina Ślesińska 1922-1994* [katalog wystawy Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 8.12.2007 – 24.02.2008], Warszawa 2007, s. 21-29.

by wystawy: „Międzynarodowa Wystawa Architektury w Wenecji” (1996) czy „Future City. Experiment and Utopia in Architecture 1956-2006”.

Ze względu na cel rozważań przyjęty w niniejszym artykule należy rozpatrzyć propozycje Aliny Ślesieńskiej z perspektywy ich linearności. Zaproponowane przez rzeźbiarkę formy można interpretować jako egzemplifikację postulatu „rysunku w przestrzeni”, niebędącego jednak ani próbą dokładnej transkrypcji architektonicznych rysunków projektowych, ani koncepcyjnym modelem, który jako szybki trójwymiarowy szkic mógłby posłużyć do dalszych architektonicznych rozważań czy nawet obliczeń. Rzeźbiarka kilkakrotnie wyrażała swoje zafascynowanie budową nowych miast, wykorzystaniem nowych technologii i perspektywą rozwoju podróży międzyplanetarnych, z egzaltacją mówiła o „społeczeństwie przyszłości” i futurystycznych wizjach miast, które mogłyby sama zaprojektować<sup>46</sup>. O podobnych narastających tęsknotach artystycznych w dobie „ery kosmicznej” wspominał cytowany wyżej Przyboś<sup>47</sup>. Utopijność wypowiedzi Ślesieńskiej idzie w parze z abstrakcyjnością wykonanych przez nią konstrukcji, pełnych ambiwalentnych znaczeń. Jej *Mosty* to organiczno-geometryczne układy rozwijających się horyzontalnie w przestrzeni linii. Przeplatające się formy dwóch wstęg sinusoidalnych *Mostu I* (1961), szczególnie sugestywnie przemawiającego do widza w fotomontażu Eustachego Kossakowskiego – przypomnijmy, że twórca ten wykonał całą serię zdjęć i fotomontaży prac Ślesieńskiej, które często eksponowano na wystawach razem z rzeźbami – dają wrażenie nieskończoności. Ten, zdawałoby się, wycinek projektu dłuższej konstrukcji prezentuje matematyczny pełny okres sinusów ujętych w gipsowej konstrukcji, sugerując dopowiedzenie ich kontynuacji w wyobraźni (il. 7)<sup>48</sup>. Z kolei *Miasto na wodzie* o formach potrójnej spirali odsyła do zasygnalizowanej już wyżej koncepcji rzeźby braci Pevsnerów (il. 8). Zamknięta bryła ustępuje tu rytmowi planów i linii, chociaż kruchość, chropawość i ciężar gipsu nieco zacierają klarowność kierunków wytyczających płaszczyzny tej kompozycji, tak czytelnych

<sup>46</sup> *Rzeźbione miasta Aliny Ślesieńskiej* [Rozmawiała Barbara Henkel], „Sztandar Młodych” 1965, nr 187, s. 4.

<sup>47</sup> J. Przyboś, dz. cyt., s. 78. Trudno nie ulec wrażeniu, że te śmiałe wizje zostały po latach zrealizowane w twórczości architektonicznej Zahy Hadid. Realizacje tej niedawno zmarłej brytyjskiej architekt o korzeniach irackich wydają się łączyć ideowo z koncepcjami przestrzennymi polskiej rzeźbiarki (np. projekty jachtów o opływowych ażurowych kształtach czy mostów wykreślanych sinusoidalnymi abstrakcyjnymi liniami).

<sup>48</sup> Być może ten właśnie projekt niesie echa zainteresowania Ślesieńskiej geometrią nieeuklidesową i topologią – przecięcia sinusoidalnych wstęg mogły być inspirowane pionierskim w dziedzinie topologii zadaniem Eulera z 1736 dotyczącym siedmiu mostów w Królewcu, por.: J. Mióduszewski, *Wykłady z topologii. Topologia przestrzeni euklidesowych*, Katowice 1994, s. 11-12.

w pracach z transparentnych tworzyw sztucznych czy metalu twórców *Manifestu realistycznego*<sup>49</sup>. Specyfika zastosowanego materiału nie pozwalała artystce na precyzję dopracowania powierzchni<sup>50</sup>. Paweł Banaś, recenzując w 1967 roku wystawę Ślesińskiej w Muzeum Architektury we Wrocławiu, słusznie zauważa niedbałość i kruchość niewykończonych prac, widząc w nich przede wszystkim dzieła rzeźbiarskie<sup>51</sup>, wpisujące się w ówczesne trendy rzeźby nowoczesnej, pozbawione ambicji projektowych. Forma *Miasta na wodzie* łączy w sobie elementy racjonalnego konstruktywizmu z przeciwstawiającym się mu wyraźnie odbitym śladem samej artystki, jakby odręcznie kreślącej kształt potrójnej spirali, budującej mroczną – szczególnie widoczną na kontrastowo podświetlonym przez Kossakowskiego ujęciu – wizję futurystycznego miasta<sup>52</sup>.

Przestrzeń i materia to zagadnienia, które interesowały już Paula Cézanne’a, a następnie podjęli je również kubiści. Jako pierwsi zawarli w swoich pracach element czasu oraz problem bryły i pustki, które zaczęli wymiennie stosować w trójwymiarowych dziełach. Wejście w przestrzeń linii jako „budulca” rzeźbiarskiego to jeden z wielu przejawów awangardowego zacierania granic oddzielających od siebie poszczególne dyscypliny, w tym wypadku rysunek – którego integralnym medium jest właśnie linia – od rzeźby. Zapoczątkowany w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku proces redefinicji obu gatunków artystycznych zaowocował powstaniem różnorodnych koncepcji rzeźbiarskich odrzucających w rzeźbie masę i bryłę<sup>53</sup>. Neoawangardowe praktyki poszerzyły pole rzeźbiarskich poszukiwań artystów. Ich wyjście w realną przestrzeń spowodowało zbliżenie rzeźby i architektury, określając jeden z podstawowych nurtów współczesnego dialogu, a może współzawodnictwa sztuk. Różnicowała się także skala nowych rzeźb. Wprawdzie w tej prezentacji pominięte zostały prace o dużej skali, ale w kontekście linii i percepcji formy warto tu przynajmniej zasygnalizować spostrzeżenia Rudolfa Arnheima dotyczące tego problemu. Ten niemiecki psycholog percepcji zauważył, że wpływ konturu – rozumianego przez niego jako linia, która poprzez zamknięcie

<sup>49</sup> Por. kompozycje *Rozwijalna kolumna (Developable Column)* Antoine’a Pevsnera, 1942, wym. 52,7 x 49,2 cm, brąz oksydowany i mosiądz, Museum of Modern Art, Nowy Jork lub *Skręt (Torsion)* Nahuma Gabo, 1928-1936, wym. 35,2 x 41 x 40, pleksiglas, Tate Museum, Londyn.

<sup>50</sup> W pracy *Miasto na wodzie* artystka prawdopodobnie owijała metalowy szkielet bandażami, pasami tkaniny lub sznurkami nasączonymi w gipsie, które następnie zastygały na konstrukcji, dając efekt nieregularnych prześwitów o nierównej powierzchni.

<sup>51</sup> P. B a n a ś, *Improwizacje Aliny Ślesińskiej*, „Odra” 1967, nr 2, s. 67.

<sup>52</sup> Trudno oprzeć się skojarzeniu formy tej kompozycji ze starożytnym tryskelionem, o bogatej, wielowarstwowej symbolice, dodatkowo wprowadzającym wątek irracjonalny.

<sup>53</sup> Np. przywoływany kilkakrotnie *Manifest realistyczny* A. Pevsnera i N. Gabo czy koncepcja rzeźby unistycznej Katarzyny Kobro.



danego obszaru tworzy przedmiot widziany dwuwymiarowo na określonym tle – na indukowaną powierzchnię wewnętrzną zmienia się wraz z odległością. Im większy jest obszar obwiedziony konturem, tym słabiej on oddziałuje i traci swoją zdolność modulowania przestrzeni<sup>54</sup>.

Pod koniec lat 60. XX wieku w „wyzwolonej” już w poprzednich dziesięcioleciach rzeźbie pojawiły się nowe postminimalistyczne praktyki zwiastujące kolejny etap jej dematerializacji<sup>55</sup>. Twarda stal powtórnie ustąpiła miejsca wiotkiej materii: sznurom, taśmom czy żyłce. Rozważania Lucy Lippard nad tym, czy pikturalny impet rzeźby modernistycznej, sprowadzający ją czasem dosłownie do rysunku na ścianie lub na ziemi, jest wobec gatunku rzeźby czymś złym i nieuczciwym, a przede wszystkim bardzo odległym od wcześniejszych utopijnych rozważań o „rysunku w przestrzeni”<sup>56</sup>, zamykają symbolicznie jak klamrą etap korzystania przez rzeźbę z nowych możliwości wyrazu, zwiastując jednocześnie nowe zagrożenia.

## Bibliografia

- Alberro Alexander, *Dynamiczna linia Edwarda Krasińskiego*, [w:] *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc*, red. Gabriela Świtek, Warszawa 2009, s. 358-369.
- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. Jolanta Mach, Warszawa 1978.
- Banaś Paweł, *Improwizacje Aliny Ślesińskiej*, „Odra” 1967, nr 2, s. 65-67.
- Błotnicka-Mazur Elżbieta, *David Smitha rzeźbiarska inskrypcja przestrzeni*, „Biuletyn Historii Sztuki” 83 (2016), nr 4, s. 755-770.
- Błotnicka-Mazur Elżbieta, *Trajektoria myśli w przestrzeni. „Rzeźba napowietrzna” Edwarda Krasińskiego*, [w:] *Osieki 1963-1981*, red. Marta Adamczak, Koszalin [w druku].
- Bürger Peter, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Huber, Kraków 2006.
- Bürger Peter, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. An Attempt to Answer Certain Critics of „Theory of the Avant-Garde”*, tłum. Bettina Brandt, Daniel Purdy, „New Literary History” 41 (2010), no. 4, s. 695-715.
- Calder Alexander, *Statement on Wire Sculpture (1929)*, manuscript, Calder Foundation archives, [http://www.calder.org/system/downloads/1929\\_Jan-Feb.pdf](http://www.calder.org/system/downloads/1929_Jan-Feb.pdf) [dostęp: 15.08.2017].

<sup>54</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 225-227.

<sup>55</sup> A. Lovatt, dz. cyt.

<sup>56</sup> L. Lippard, *Eva Hesse. The Circle*, „Art in America” 59 (1971), no. 3, s. 68-73.

- Cooke Susan, *David Smith. Drawing in Space*, Los Angeles 2011.
- Elderfield John, *Boundary Crossings. Sculptural – Pictorial*, 23 maja 2016, <https://www.gagosian.com/now/boundarycrossings--sculpturalpictorial> [dostęp: 15.08.2017].
- Getsy David J., *Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith. Herbert Read and Clement Greenberg on „The Art of Sculpture”, 1956*, [w:] *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, red. Rebecca Peabody, Los Angeles 2011, s. 105-121.
- Goldberg Mieczysław, *Moralność linii*, tłum. Halina Ostrowska-Grabska, [w:] *Moderniści o sztuce*, wybrała, oprac. i wstępem opatrzyła Elżbieta Grabska, Warszawa 1971, s. 428-434.
- González / Picasso – *dialogue*, red. Marielle Tabart, Paris 1999.
- Grabska Elżbieta, *Mieczysława Golberga wykład o linii. Dwie koncepcje modernizmu?*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6 (29/30), s. 225-238.
- Greenberg Clement, *The New Sculpture*, [w:] *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961, s. 139-145; pol. tłum.: Clement Greenberg, *Nowa Rzeźba*, tłum. Iwona Chlewińska, „Kresy” 2001, nr 3 (47), s. 208-211.
- Hamill Sarah, *Polychrome in the Sixties. David Smith and Anthony Caro*, [w:] *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, red. Rebecca Peabody, Los Angeles 2011, s. 91-104.
- Kluszczyński Ryszard W., *Awangarda – rozważania teoretyczne*, Łódź 1997.
- Kobro Katarzyna, Strzeмиński Władysław, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931.
- Krauss Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge–Massachusetts–London 1977.
- Krauss Rosalind E., *Ta nowa sztuka – rysunek w przestrzeni*, [w:] *też*, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba, Gdańsk 2011, s. 125-135.
- Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.
- Lippard Lucy, *Eva Hesse. The Circle*, „Art in America” 59 (1971), no. 3, s. 63-73.
- Lovatt Anna, *Drawing Across and Between Media*, [w:] *Drawing. Sculpture*, red. Sarah Brown Kate MacFarlane, Sophie Raikes, Leeds 2012, s. 5-17.
- Markus Ruth, *Line and Space as a New Artistic Language in Modern Sculpture*, [w:] *Pictorial Languages and Their Meaning*, red. Christine B. Verzar, Gill Fishhof, Tel-Aviv 2006, s. 305-320.
- Mioduszewski Jerzy, *Wykłady z topologii. Topologia przestrzeni euklidesowych*, Katowice 1994.
- Morawski Stefan, *Awangarda i neoawangarda (o dwu formacjach XX wieku)*, [w:] *też*, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Piotr J. Przybysz, Anna Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007.
- ‘On Line’ *Explores the Transformation of Drawing Throughout the Twentieth and Twenty First Centuries* [press release], s. 3, [https://www.moma.org/d/c/press\\_](https://www.moma.org/d/c/press_)

- releases/W1siZiIsIjM4NzlyMCJdXQ.pdf?sha=3e1ecc166eb8d233 [dostęp: 10.05.2017].
- On Line. Drawing Through the Twentieth Century*, red. Catherine de Zegher i Cornelia H. Butler, New York 2010.
- Pevsner Antoine, Gabo Nahum, *Manifest realistyczny (1920)*, tłum. Andrzej Jakimowicz, [w:] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa 1963, s. 364-372.
- Przyboś Julian, *Rzeźba napowietrzna*, „Poezja” 1966, nr 1, s. 75-80.
- Read Herbert, *The Art of Sculpture*, New York 1956.
- Reifenscheid Beate, *Karel Malich – Cosmic coitus* [komentarz do wystawy w Ludwig Museum, 30.03 – 1.06.2014], [www.karelmalich.cz/en/exhibition](http://www.karelmalich.cz/en/exhibition) [dostęp: 11.05.2017].
- Reid Mary, *Anthony Caro. Drawing in Space*, London 2009.
- Rzeźbione miasta Aliny Ślesieńskiej*. [Rozmawiała Barbara Henkel], „Sztandar Młodych” 1965, nr 187, s. 4.
- Smith David, *González. First Master of the Torch*, „Art News” 54 (1956), no. 10 s. 34-37.
- Spurling Hilary, *The Unknown Matisse. A Life of Henry Matisse. The Early Years, 1869-1908*, New York 1998.
- Szkołut Tadeusz, *Awangarda. Neoawangarda. Postawangarda*, Lublin 1999.
- Świtek Gabriela, *Idea jako model*, [w:] *Alina Ślesieńska 1922-1994* [katalog wystawy Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 8 grudnia 2007 – 24 lutego 2008], Warszawa 2007, s. 21-29.
- Umland Anne, *The Process of Imagining a Guitar*, [w:] *Picasso. Guitars 1912-1914*, red. taż, New York 2010, s. 16-40.
- Withers Josephine, *Julio González. Sculptures in Iron*, New York 1978.
- Withers Josephine, *The Artistic Collaboration of Pablo Picasso and Julio González*, „Art Journal” 35 (1975-1976), no. 2, s. 107-114.

## Sculpture – Line in Space

### Abstract

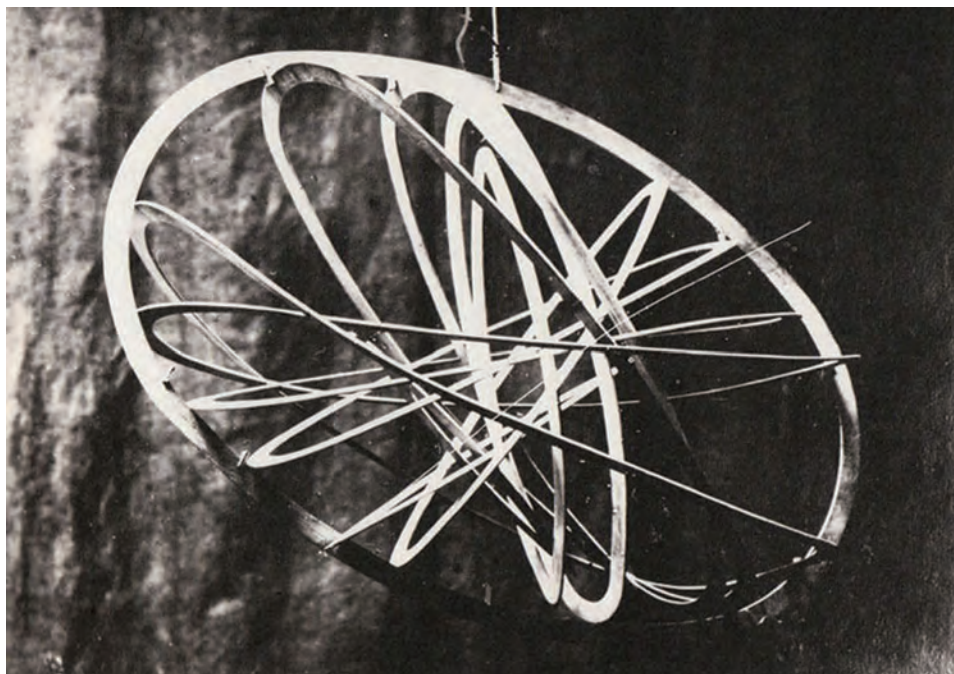
Mieczysław Goldberg in his essay *La Morale des Lignes* (Paris 1908), noticed that the modern simplification of the way that the world is perceived contributed to treating the line as the best mode of expression of modern artist. Lines not only dominated two-dimensional painting by their very nature but they also entered the world of sculpture, gradually erasing the sharp borders between the two artistic disciplines.

The aim of this article is to juxtapose the most characteristic phenomena concerning the issue of sculpture which may be understood as a line in space, it begins with the experiments of cubists (using paper-thin spaces defined by flattened overlapping planes) and constructivist artists (treating lines as the directions static forces – Antoine Pevsner, Nahum Gabo, or as a building and construct-

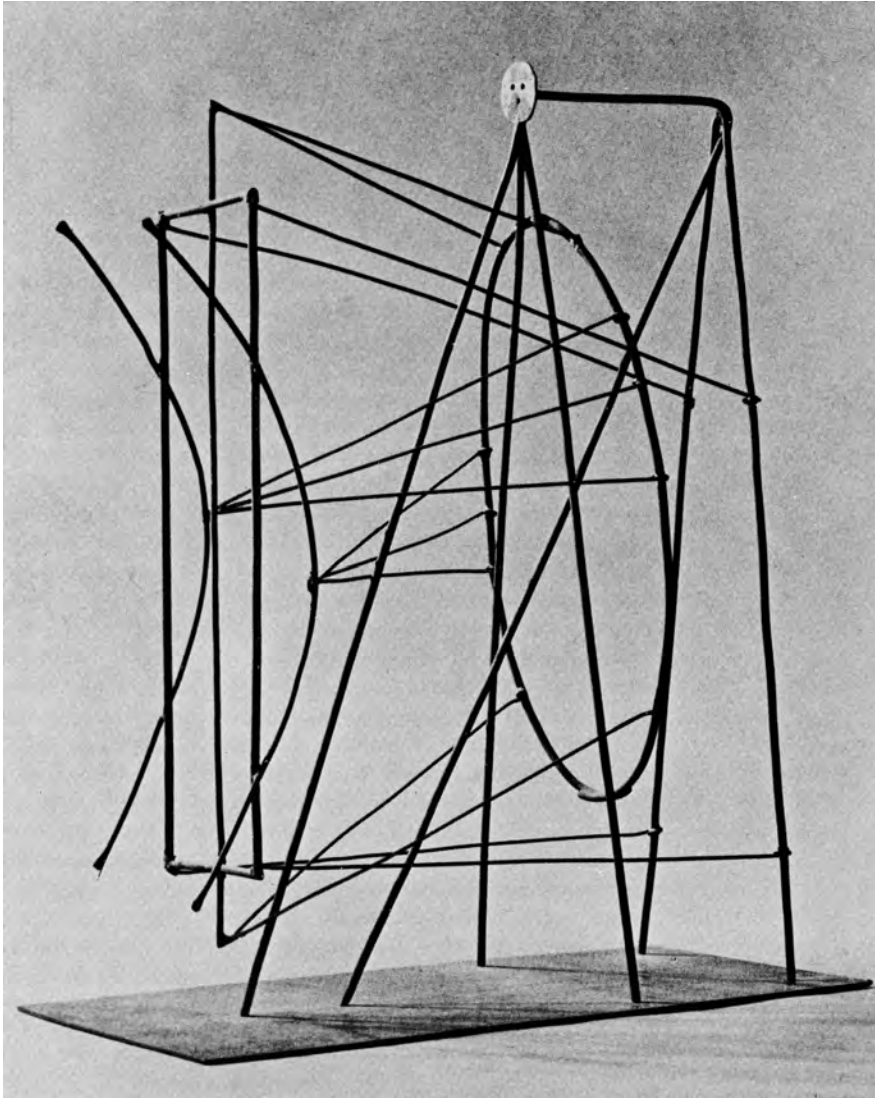
ing agent in a broad social dynamic – Rodchenko), through to the “drawing in space” attributed to Alexander Calder, and then to Pablo Picasso and Julio González with their metal works from the end of the 1920s and 1930s, up to the postwar neo-avantgarde practices in the 1950s and 1960s of David Smith and Anthony Caro.

Apart from general reflections about the topic there are also a couple of selected examples of Polish sculptures from the 1960s explained: the works of Edward Krasiński (*Dzidy* – eng. *Spears*) and Alina Ślesińska (“propositions for architecture”, like *Mosty* – eng. *Bridges*, and *Miasto na wodzie* – eng. *City on the Water*).

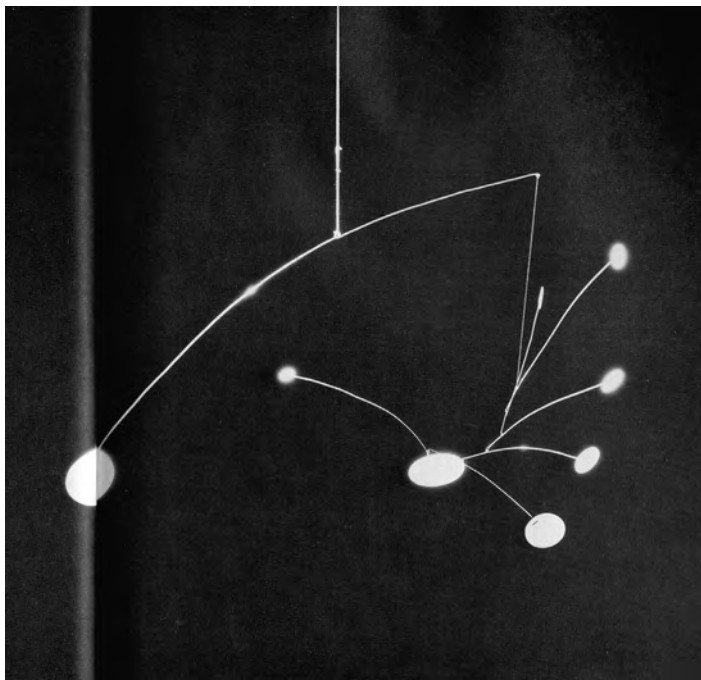
**Keywords:** linear sculpture, line in modern sculpture, “drawn sculptures” by Edward Krasiński, “propositions for architecture” by Alina Ślesińska



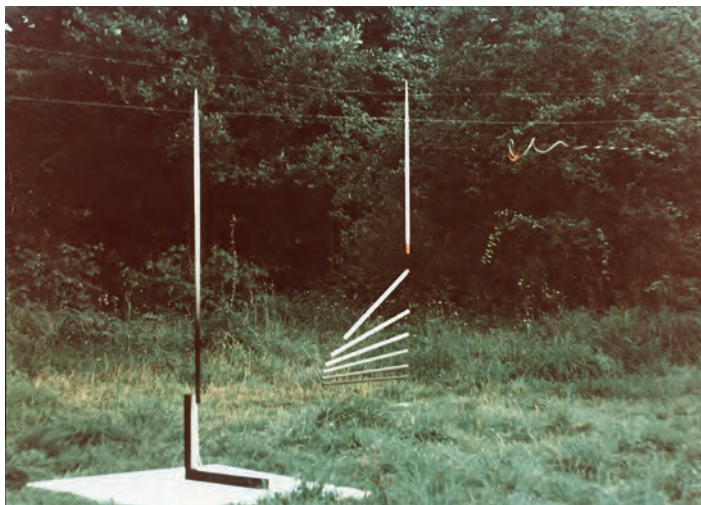
1. Aleksandr Rodczenko, *Konstrukcja przestrzenna nr 12*, ok. 1920,  
źródło: <http://www.museomagazine.com/THE-CERTAINTY-OF-UNCERTAINTY>



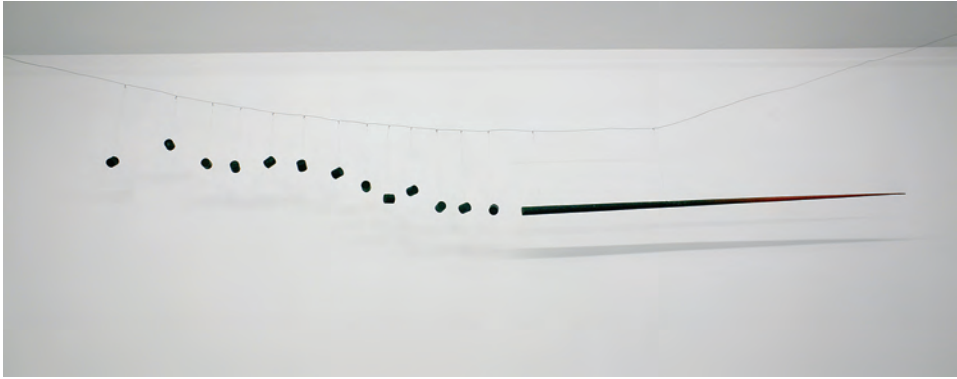
2. Pablo Picasso, *Wire construction*, 1928-1929, repr. za: Rosalind E. Krauss, *Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith*, Cambridge–Massachusetts–London 1971, s. 17



3. Alexander Calder, *Hanging mobile*, 1936, repr. za:  
Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*,  
Cambridge–Massachusetts–London 1977, s. 216-217



4. Edward Krasinski, *Dzida*, Osieki 1965, fot. dzięki  
uprzejmości Muzeum w Koszalinie



5. Edward Krasiński, *Dzida*, 1963/1964, fot. dzięki uprzejmości Pauliny Krasińskiej oraz Fundacji Galerii Foksal



6. Edward Krasiński, *Forma* z I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, 1965, repr. za: *I Biennale Form Przestrzennych, Elbląg 23 VII – 22 VIII 1965*, [katalog wystawy], s. [nlb.]



7. Alina Ślesińska, *Most I*, 1961, fot. z wystawy „Propozycje dla architektury. Wystawa rzeźby Aliny Ślesińskiej”, Muzeum Architektury we Wrocławiu, grudzień 1966 – styczeń 1967, fot. Andrzej Osiński, skan negatywu dzięki uprzejmości Muzeum Architektury we Wrocławiu



8. Alina Ślesińska, *Miasto na wodzie*, 1961, fragment fotografii z wystawy „Propozycje dla architektury. Wystawa rzeźby Aliny Ślesińskiej”, Muzeum Architektury we Wrocławiu, grudzień 1966 – styczeń 1967, fot. Andrzej Osiński, skan negatywu dzięki uprzejmości Muzeum Architektury we Wrocławiu