

ELŻBIETA BŁOTNICKA-MAZUR

Lublin, Instytut Historii Sztuki KUL

David Smitha *rzeźbiarska inskrypcja przestrzeni*

I know that sculpture is made from rough externals by rough characters.

David Smith, *Tradition and Identity* (1959)

Nawiązanie w tytule niniejszego artykułu do eseju Rosalind Krauss, poświęconego specyfice twórczości Julio Gonzáleza¹, nie jest przypadkowe. Ten hiszpański rzeźbiarz i malarz, którego historia sztuki zapamiętała przede wszystkim z uwagi na jego współpracę z Picassem, łączył umiejętność posługiwania się technikami kowalstwa artystycznego z bardziej współczesną metodą spawania acetylenowo-tlenowego. Odkrycie estetycznego potencjału tkwiącego w sposobach obróbki metalu dotąd wykorzystywanych tylko technicznie stało się objawieniem pod koniec lat 20. XX w. dla Gonzáleza, a kilka lat później dla Davida Smitha (il. 1). Wskazując pokrewieństwo obydwu artystów posługujących się mistrzowsko podobnymi technikami, Krauss zwróciła uwagę na jeszcze jeden jego aspekt: skupienie się na możliwościach wyrazowych nowego „rysunku” – rzeźbiarskiej inskrypcji przestrzeni². W tych rysunkowych rzeźbach Smitha Clement Greenberg dostrzegał kluczową – w jego pojęciu – właściwość umożliwiającą rzeźbie uzyskanie zupełnie nowego wyrazu: malarskie (czytaj: dwuwymiarowe) zakomponowanie³. Kluczem do odczytania metalowych struktur amerykańskiego rzeźbiarza jest zatem ich optyczność, zauważona przez Greenberga cecha, decydująca o nowatorskim charakterze, zarezerwowana dotąd dla dzieł malarskich.

Aby umiejscowić prace Davida Smitha w odpowiednim kontekście, zasadne wydaje się przywołanie kilku najważniejszych faktów z amerykańskiej historii sztuki nowoczesnej. Idee nowoczesności do Stanów Zjednoczonych, a właściwie do Nowego Jorku, przenikały początkowo z trudem i niespiesznie. Pierwszych jej przejawów w sztuce amerykańskiej badacze upatrują w postawie malarzy związanych z Ashcan School na początku XX w.,

¹ Rosalind KRAUSS, „This New Art. To Draw in Space”, [w:] ead., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA 1985, s. 119-130; tłumaczenie polskie: *Ta nowa sztuka – rysunek w przestrzeni*, [w:] ead., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba, Gdańsk 2011, s. 125-135.

² KRAUSS, *Ta nowa sztuka...*, s. 126.

³ Greenberg uważał malarstwo z samej swojej natury za bardziej „zaawansowane” i na temat rzeźby rzadko się wypowiadał. Najbardziej klarowne uwagi zawarł w swoim esej *The New Sculpture*, opublikowanym po raz pierwszy w 1948 r. i w przeredagowanej wersji w 1958; zob. Clement GREENBERG, „Nowa Rzeźba”, tłum. Iwona Chlewińska, *Kresy*, 2001, nr 3 (47), s. 210.

autorów naturalistyczno-realistycznych prac, uważających rejestrację życia codziennego i jego ułomności za powinność sztuki ważniejszą od piękna⁴. Istotnym miejscem propagowania europejskiej awangardy w tym czasie stała się Little Galleries of the Photo-Secession Alfreda Stieglitza, szybko przemianowana na galerię „291”, której aktywność stała się ważnym impulsem dla organizatorów tzw. Armory Show w 1913 r., zaprezentowanej w Nowym Jorku, Chicago i Bostonie⁵.

Z kolei powiew nowoczesności do amerykańskiej rzeźby dotarł dopiero za pośrednictwem emigrantów z Europy, przybyłych do Nowego Jorku w trakcie lub po pierwszej wojnie światowej, takich jak Elie Nadelmann, osiadły w USA po 1914 r., autor m.in. syntetycznych klasycyzujących głów, czy kubizujący twórca „skulptomalarmstwa” Alexandr Archipenko, w Stanach od 1923 r. Europejskie doświadczenia kubizmu i sztuki abstrakcyjnej mogły okazać się kluczowe dla rzeźbiarzy w nowym rozumieniu formy poprzez odejście od rzeźby pojmowanej jako zwarty monolit, czy wreszcie zastosowanie twórczego braku formy w postaci na przykład drążonych w bryle otworów (formy negatywowe, a następnie powietrzne Archipenki, czy formy powietrzne Moore’a). Nie stało się to jednak od razu i nawet Archipenko już wkrótce po osiedleniu się w Nowym Jorku podporządkował swoje dotychczasowe eksperymenty rzeźbiarskie gustom konserwatywnych amerykańskim odbiorców⁶.

Wskazując na korzenie rodzimej rzeźby nowoczesnej amerykański historyk sztuki Daniel Robbins zwraca uwagę na rzeźbę animalistyczną początku XX w. jako ważny etap w rozwoju modernizmu⁷. W tej grupie dzieł mógł być rozwijany indywidualizm i formalna swoboda bez obawy o utratę zamówień w trudnych warunkach podporządkowanego ekonomicznym prawom rynku sztuki⁸. Ów czynnik ekonomiczny był znacznie bardziej uciążliwy dla rzeźbiarzy niż dla twórców parających się innymi gatunkami sztuk plastycznych. Największym poważaniem niezmiennie cieszyły się pomniki wsparte powszechnie akceptowaną „tradycją posągów” (the tradition of the statue)⁹. Na tym tle twórczość Johna H. Storrsa jawi się jako eksperymentalna i awangardowa. Jego abstrakcyjne geometryczne figury ludzkie i seria wertykalnych form z lat 20. XX w. poprzez badanie relacji pomiędzy

⁴ Herschel B. CHIPP, Peter SELZ, Joshua C. TAYLOR, „Contemporary Art: The Autonomy of the Work of Art”, [w:] *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, red. Herschel B. CHIPP, Peter SELZ, Joshua C. TAYLOR, Berkeley-Los Angeles-London 1984, s. 502. Jakkolwiek daleko obrazy Roberta Henriego czy George’a Bellowsa odbiegały od ówczesnych dokonań ich rówieśników na paryskiej scenie, do niewątpliwych osiągnięć artystów z tego kręgu należy zaliczyć nowe podejście do tematu miasta, ukazania jego ciemnej natury poprzez pewną drapieżność i chropawość stylu. Stali się także symbolem początków niezależności malarstwa amerykańskiego, preferując organizację wystaw niezależnych od oceny instytucjonalnych gremiów. Zob. *The Eight and American Modernisms*, kat. wyst., New Britain Museum of American Art, red. Elizabeth KENNEDY, Chicago 2009; David Peters CORBETT, Katherine M. BOURGUIGNON, Christopher RIOPELLE, *An American Experiment. George Bellows and the Ashcan Painters*, kat. wyst., National Gallery, London 2011.

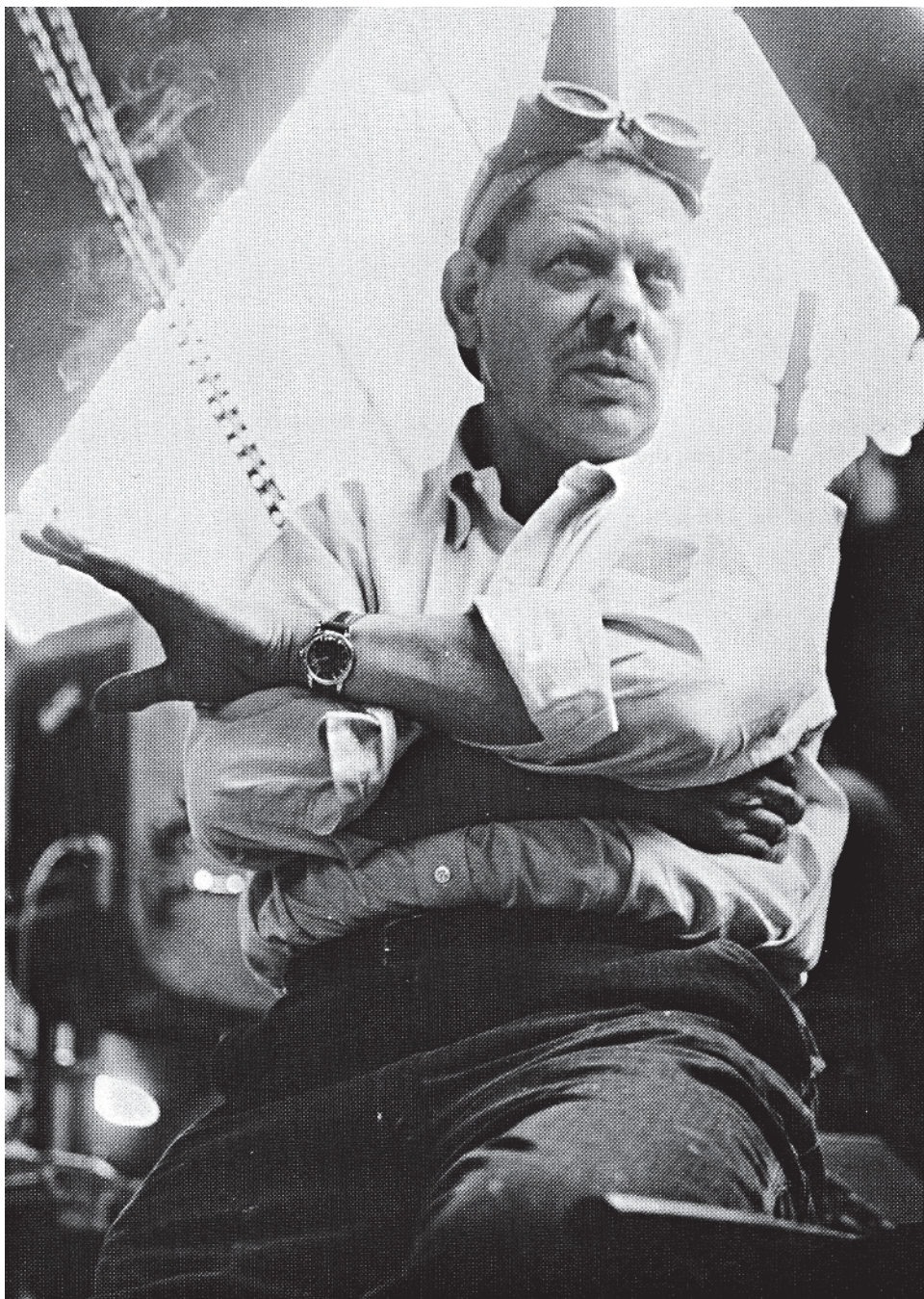
⁵ Zob. Laurette E. McCARTHY, *Walter Pach (1883-1958): The Armory Show and the Untold Story of Modern Art in America*, University Park, Pa 2012, s. 40-51; Gail STAVITSKY, Laurette E. McCARTHY, Charles H. DUNCAN, *The New Spirit. American Art in the Armory Show, 1913*, University Park, Pa 2013; *Archives on American Journal*, 51:2012, nr 3-4 (The Armory Show at 100).

⁶ Daniel ROBBINS, „Statues to Sculpture: from the Nineties to the Thirties”, [w:] *200 Years of American Sculpture*, kat. wyst., Whitney Museum of American Art, red. Tom ARMSTRONG, New York 1976, s. 146-147. Tłumaczenia tekstów angielskich, o ile nie podano inaczej – Elżbieta Błotnicka-Mazur.

⁷ *Ibid.*, s. 140, 142.

⁸ Chodzi o rzeźby takich twórców jak np. Albert Laessle (m. in. *Turning Turtle*, 1905) czy Anna Hyatt Huntington (m.in. *Reaching Jaguar*, 1906), którzy w wymienionych pracach wykazują nie tylko doskonały zmysł obserwacji dynamicznego ruchu zwierzęcia, ale także umiejętność pewnego uogólnienia formy.

⁹ ROBBINS, op. cit., s. 145.



1. David Smith.

Repr. wg Rosalind E. Krauss, Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith, Cambridge-London, 1971, s. VI

rzeźbą a architekturą nawiązującą do twórczości Jacquesa Lipchitza, którego amerykański rzeźbiarz poznał podczas swojego pobytu w Paryżu¹⁰.

Według Rosalind Krauss największe zmiany w nowoczesnej rzeźbie amerykańskiej nastąpiły w latach 30. i 40. XX w. w związku z wprowadzeniem techniki spawania do

¹⁰ Zob. Debra Bricker BALKEN, *John Storrs: Machine Age Modernist*, kat. wyst., Boston Athenaeum, Boston 2010. Storrs był częstym gościem we Francji, skąd pochodziła jego przyszła żona, powieściopisarka Marguerite Deville Chabrolle.

artystycznych praktyk¹¹. Wśród amerykańskich nowatorów rzeźby na jednym z czołowych miejsc plasuje się David Smith, bezpośrednio czerpiący z dokonań europejskiej awangardy¹². Zafascynowany pracami Picassa i – jak już wyżej sygnalizowano – przede wszystkim Gonzáleza na początku lat 30. XX w., do swojej twórczości z powodzeniem wprowadził żelazo i techniki kucia mechanicznego oraz spawania. Jego prace stały się rzeźbiarskim dopełnieniem kulminacji amerykańskiego modernizmu, jaką niewątpliwie był malarski ekspresjonizm abstrakcyjny. Nowy sposób rzeźbiarskiej wypowiedzi dotyczył nie tylko wprowadzenia na grunt amerykański języka form, materii i nowych technologii, lecz także połączenia liryczności wyrazu i przemysłowej stali, co w konsekwencji ostatecznie doprowadziło do zerwania z tradycją monumentalnego monolitu. Richard Mulholland wskazuje, iż zainteresowanie Smitha materiałami i technikami wywodzącymi się z przemysłu nie pozostawały bez związku z jego politycznymi sympatiami w latach 30. XX w., kiedy to był związany z lewicowym Związkiem Artystów. Był także zaangażowany w dziale rzeźby Federal Art Project of the Works Progress Administration, realizującego publiczne zamówienia finansowe przez państwo w ramach programu New Deal – projektu reform ekonomiczno-społecznych zainicjowanego przez prezydenta Roosevelta w dobie Wielkiego Kryzysu¹³.

Szczególnym admiratorem sztuki Smitha począwszy od drugiej połowy lat 40. stał się Clement Greenberg, u którego w tym czasie nastąpił jednocześnie wzrost zainteresowania rzeźbą. Dzieła Smitha jawiły mu się jako rzeźbiarski odpowiednik abstrakcyjnego ekspresjonizmu w malarstwie. Uważał, iż był on jedynym – obok Pollocka – współczesnym amerykańskim artystą, którego sztuka mogła z sukcesem poddać się międzynarodowej ocenie¹⁴. Za sprawą Clementa Greenberga w połowie lat 50. XX w. Smith i jego dzieła

¹¹ Rosalind KRAUSS, „Magician’s Game. Decades of Transformation 1930-1950”, [w:] *200 Years of American Sculpture...*, s. 161.

¹² Za Piotrem Piotrowskim przyjmuję subtelne rozróżnienie pomiędzy modernizmem i awangardą, której właściwie w Stanach Zjednoczonych w pierwszych dziesięcioleciach XX w. nie było, a związana „niemal wyłącznie z Duchampem [...] była skażona paradygmatem modernizmu, a więc pojęciem sztuki czystej, autonomicznej, niezaangażowanej, etc.” (Piotr PIOTROWSKI, „Awangarda i modernizm”, [w:] id., *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996, s. 27-48).

¹³ Richard MULHOLLAND, „From Dreams and Visions and Things Not Known”: *Technique and Process in David Smith’s Drawings*, niepublikowana rozprawa doktorska, promotorzy: Harriet Standeven, Narayan Khandekar, Royal College of Art, Londyn 2010, s. 17. New Deal opracowany przez Roosevelta w odpowiedzi na kryzys światowy obejmował między innymi działania mające na celu centralne wsparcie dla sztuki i artystów w formie masowych publicznych zamówień finansowanych przez państwo. Uczestnicy programu byli zachęceni do przedstawiania „American Scene” z jej rozpoznawalnymi tematami, począwszy od portretów, przez widoki miast i wsi, akcentujące tradycyjne wartości Ameryki: ciężką pracę, poczucie wspólnoty i optymizm.

¹⁴ Clement GREENBERG, „The Present Prospects of American Painting and Sculpture” (1947), [w:] *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism*, t. 2: *Arrogant Purpose. 1945-1949*, red. John O’BRIAN, Chicago 1986, s. 166-167; cyt. za: David J. GETSY, „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. 108. Wprawdzie niniejszy tekst poświęcony jest rzeźbie Davida Smitha i temu, jak była postrzegana przez opiniotwórczych amerykańskich krytyków (Greenberg i Krauss), warto jednak odnotować, że Smith w latach 40. i 50. XX w. nie był jedynym rzeźbiarzem kojarzonym z nurtem abstrakcyjnego ekspresjonizmu, któremu Greenberg poświęcał krytyczną uwagę. Natomiast wsparcie tego ostatniego dla sztuki twórców abstrakcyjnych prac rzeźbiarskich w metalu o konstruktywistyczno-surrealistycznej proweniencji, takich jak Theodore Roszak, Herbert Ferber, Ibram Lassaw, Seymour Lipton czy David Hare, dość szybko i nieoczekiwanie się skończyło. Na zjawisko swoistego przemilczania w narracjach amerykańskiej sztuki powojennej, począwszy od ok. połowy lat 50. XX w., tej grupy rzeźbiarzy ekspresjonistów abstrakcyjnych – za wyjątkiem Davida Smitha – a przede wszystkim na rolę, jaką odegrały w tym pisma Greenberga, a potem jego uczeń (Rosalind Krauss i Jane Harrison Cone), zwróciła

znalazły się w epicentrum teoretycznego sporu o wyższość wartości optycznych nad dotykowymi w rzeźbie nowoczesnej. Głównymi dyskutantami tej debaty byli Greenberg i Herbert Read. Dla tego ostatniego doskonałym *exemplum* „tactility” była twórczość Henry’ego Moore’a. W publikacji *The Art of Sculpture* (1956), która stała się zarzewiem trwającego przez następną dekadę sporu z autorem *Avant-Garde and Kitsch*, Read zaprezentował dzieła odpowiadające definicji, wedle której rzeźba to „sztuka dotyku [art of palpation] – sztuka, która daje przyjemność poprzez dotykanie i obejmowanie obiektów”¹⁵. Greenberg natomiast ucieleśnienie tego, czym powinna być nowoczesna rzeźba przepowiedziana przez kubistyczny kolaż, widział w pracach Davida Smitha. Według niego rzeźba rezygnująca z monolitu zwartej bryły miała zwrócić się w kierunku własności linearnych i swoistej dwuwymiarowości, kojarzonej dotąd wyłącznie z malarstwem. Dla Greenberga to wizualność stanowiła najważniejszy wyznacznik współczesnej sztuki w ogóle. Jego wizja historii rzeźby była dość prosta i kończyła się w punkcie kulminacyjnym, czyli na dziełach Smitha. Rzeźba – konstrukcja, złożona/zespawana z różnych elementów i wizualnie linearna, czyli taka, jaką tworzył Smith, a nieco później Anthony Caro, była dla Greenberga najdoskonalszym ucieleśnieniem nowatorskich tendencji¹⁶. Z tych pozycji dzieła Moore’a postrzegał jako niemal anachroniczne.

Clement Greenberg czuł się urażony do żywego krytyką Reada malarstwa Pollocka na łamach „Encounter” i pamiętał o niej przez długie lata. W recenzji książki Reada odpowiedział atakiem, który zapoczątkował regularną batalię, a swoją niechęć rozciągnął na brytyjskich artystów i sztukę w ogóle, a rzeźbę w szczególności¹⁷. *Roundness Isn’t All* – tak zatytułował ową recenzję *The Art of Sculpture*, konstatując w niej, iż owoidalne dzieła Brancusiego powstawały równoległe z nową tendencją zmierzającą do rozbicia monolitycznej struktury, obecną w kubistycznych kolażach oraz konstrukcjach Picassa. Takie otwarcie rzeźby na przestrzeń spowodowało, że stała się linearna, a tym samym optyczna. Spawane dzieła Davida Smitha miały być spuścizną tej nowej tradycji¹⁸. Rzec jasna sedno sporu Greenberga i Reada leżało znacznie głębiej niż koncepcja takiej lub innej estetyki rzeźby, sięgając szerszej debaty między dwiema zwycięskimi nacjami nad wizją powojennej sztuki nowoczesnej.

ostatnio uwagę Meghan Bissonnette; zob. Meghan BISSONNETTE, „From «The New Sculpture» to Garden Statuary: the suppression of Abstract Expressionist Sculpture”, *Journal of Art Historiography*, 2015, nr 13 [grudzień]. Ta sama autorka obroniła w 2014 r. dysertację doktorską, w której prześledziła teksty krytyczne Greenberga, Kraussa i Cone poświęcone Davidowi Smithowi, pokazując budowaną przez lata swoistą mitologię nie tylko twórczości Smitha, ale także współczesnego odbioru sztuki amerykańskiej lat 50. XX w.; zob. Meghan BISSONNETTE, *The Making of an American Sculptor: David Smith Criticism, 1938-1971*, niepublikowana rozprawa doktorska, promotor: Dan Adler, York University, Toronto 2014.

¹⁵ Herbert READ, *The Art of Sculpture*, New York 1956, s. 49; cyt. za: GETSY, op. cit., s. 107.

¹⁶ GETSY, op. cit., s. 108.

¹⁷ Inne rozumienie sztuki nowoczesnej przez Reada nie dotknęłoby zapewne Greenberga tak bardzo, gdyby nie owa krytyczna ocena dzieł Pollocka jako przedstawiciela ekspresjonizmu abstrakcyjnego, przedstawiona w 1955 r. w tekście o dwuznacznym tytule *A Blot on the Scutcheon*, opublikowanym na łamach „Encounter” (nr 1, s. 54-57) przy okazji wystawy zorganizowanej przez Congress for Cultural Freedom w Galleria Nazionale d’Arte Moderna w Rzymie. Zdaniem Reada „plamiarze” (blotchers), jak nazwał Pollocka i jego naśladowców, tworzyli malarstwo „całkowicie pozbawione wysiłku intelektualnego, myślenia [...]. Niektórzy widzą duchy lub otrzymują telepatycznie znaki, a inni nie. Tak samo niektórzy reagują na mętnie sugestywne masy farby. Można im zazdrościć, ale jednocześnie podejrzewać, że to doświadczenie nie ma nic wspólnego ze sztuką”; cyt. za: GETSY, op. cit., s. 107.

¹⁸ Clement GREENBERG, „Roundness Isn’t All. Review of «The Art of Sculpture» by Herbert Read”, *New York Times Book Review*, 1956, 25 XI; cyt. za: *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism*, t. 3: *Affirmations and Refusals. 1950-1956*, red. John O’BRIAN, Chicago 1995, s. 270-273.

Swoje spostrzeżenia na temat związków między rzeźbą modernistyczną i optycznością Greenberg podsumował w tekście z 1958 r. *Sculpture in Our Time*¹⁹: „Wskutek modernistycznej «redukcji» rzeźba okazała się niemal tak samo wizualna jak malarstwo. Została «wyzwolona» z monolitu zwartej bryły dzięki skojarzeniom dotykowym, jakie wzbudza ów monolit [...]. Jednak rzeźba ma nadal większą swobodę niż malarstwo w formułowaniu aluzji figuratywnych, bo wciąż jest przywiązana do trzeciego wymiaru, a co za tym idzie, jej cechą wrodzoną jest mniejsza zdolność do tworzenia iluzji. Dosłowność, która niegdyś była dla niej przeszkodą, stała się obecnie jej zaletą”²⁰. Jedynym geniuszem rzeźbiarskim, który mógł w pełni zrealizować te postulaty, pozostał dla Greenberga Smith. Dwa lata wcześniej na łamach „Art in America” (zima 1956/1957) krytyk nazwał go wręcz „najlepszym rzeźbiarzem pokolenia”²¹. Jednocześnie wyraził swoje ogólne rozczarowanie amerykańską rzeźbą modernistyczną, zarzucając jej zbytne poddanie się „biomorfizmowi”, co w konsekwencji doprowadziło do spopolitowania rzeźby nowoczesnej i sprowadzenia jej do przeskalowanego *objet d’art*²².

Poglądy na sztukę samego artysty można poznać z lektury jego dorobku pisarskiego, na który składają się liczne teksty, wystąpienia i notatki. Nie tworzą one jednak spójnej teorii²³. Smith doceniał improwizację, dzięki której to, co w dziele najważniejsze, mogło ujawnić się w procesie artystycznej kreacji. Dlatego rzadko widział gotową koncepcję przystępując do pracy; powstawała ona fragmentami, składającymi się na końcu w spójną kompozycję. Układ tej całości rzeźbiarz uświadamiał sobie stopniowo, ale go nie planował. Jego działaniem kierowała intuicja i impuls, a nie świadomość i gotowy scenariusz²⁴. Dlatego zaczynając pracę nad rzeźbą nie miał pewności, jaki będzie efekt końcowy, kolejne dzieło zachowywało jednak łączność z poprzednim, dając jednocześnie zapowiedź tego, które miało powstać w przyszłości²⁵. Z zaprezentowanych fragmentów wypowiedzi rysuje się obraz twórcy, dla którego najważniejsza była walka o znalezienie odpowiedniego rozwiązania plastycznego i zarejestrowanie niejako jej przebiegu, a nie ostateczny rezultat. To oczywiście wizja bardzo prosta, zaproponowana przez samego artystę, dość bezkrytycznie budującego wizerunek swojej kariery. Jednocześnie taka postawa nie pozostawia wątpliwości co do duchowego powinowactwa z artystami malarskiej szkoły nowojorskiej.

Pod koniec lat 50. XX w. przemyslenia Smitha wyraźnie kształtowały się pod wpływem Greenberga. Artysta widział rzeźbę w szerokiej perspektywie zjawisk, nie ograniczając swojej wizji do form linearnych, monolitycznych, zamkniętych lub otwartych²⁶. Sprzyjało temu uprawianie przezeń równolegle innych gatunków sztuki – malarstwa i rysunku. Rysunek stanowił dla Smitha niebagatelną wartość jako niemal błyskawiczny zapis pojawiającej się w umyśle pierwszej koncepcji, nabierającej kształtu w trakcie długotrwałych działań przy spawaniu stali. Richard Mulholland, badacz skupiony szczegó-

¹⁹ Była to przeredagowana wersja tekstu *The New Sculpture* z 1948 r., por. przyp. 3.

²⁰ GREENBERG, „Nowa Rzeźba”, s. 210.

²¹ Id., „David Smith”, [w:] *Clement Greenberg: Collected Essays...*, t. 3, s. 277.

²² *Ibid.*, s. 276.

²³ Większość tekstów Smitha została zebrana w trzech publikacjach: *David Smith by David Smith. Sculpture and Writings*, red. Cleve GRAY, New York-Chicago-San Francisco 1968; *David Smith*, red. Garnett McCOY, New York-Washington 1973; *Écrits et discours: David Smith*, oprac. Susan J. COOKE, tłum. Jeanne Bouniort, Simon Duran, Laurent Penisson, Delphine Perru, Christine Piot, Paris 2007.

²⁴ David SMITH, „Notes on my work”, [w:] *Theories of Modern Art...*, s. 577.

²⁵ Id., „Tradition and Identity”, [w:] *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles HARRISON, Paul WOOD, Oxford-Cambridge 1999, s. 749.

²⁶ *Ibid.*

nie na relacjach dzieł rysunkowych i rzeźbiarskich Smitha, a także na problemach konserwatorskich, podkreśla, iż trudno wręcz wyznaczyć pomiędzy nimi granicę, której zresztą nie wytyczał sam artysta²⁷. W latach 50., kiedy rzeźbiarski dorobek Smitha znacząco się powiększył zarówno pod względem skali, jak i liczby, rysunek artysty stopniowo się usamodzielił.

Wyraz nieustannej konfrontacji dyscyplin twórca dawał również w płaszczyznowym, dwuwymiarowym ujęciu rzeźby, budowanej podobnie jak obraz. Obecne w malarstwie tło ściany konieczne dla ekspozycji płótna, w rzeźbach Smitha zostało zastąpione naturalnym krajobrazem. Pod względem doboru materii jego dzieło wyewoluowało z konstrukcji z lat 30. zbudowanych z różnych materiałów: drewna, drutu i innych znalezionych przedmiotów (np. muszle, kości i fragmenty koralowca²⁸) oraz pierwszych spawanych elektrycznie kompozycji. Dalszym etapem były wojenne surrealizujące rzeźby o nasyceniu symbolicznym. Powojenny okres twórczości należał do lirycznych i abstrakcyjnych form o znacznie większej skali, które od połowy lat 50. rzeźbiarz umieszczał w otwartej przestrzeni wokół domu i pracowni w Bolton Landing²⁹.

Smith prawdopodobnie po raz pierwszy zobaczył metalowe konstrukcje Picassa i Gonzáleza – co jak wyżej wspomniano okazało się decydujące dla jego dalszej artystycznej kariery – na reprodukcjach w „Cahiers d’Art” z 1932 r. Zaledwie kilka lat wcześniej (ok. 1928) dojrzały, ponadpięćdziesięcioletni Julio González za sprawą współpracy z Picassem odkrył dla siebie na nowo technikę spawania (którą poznał przed laty podczas pracy w jednej z fabryk Renault we Francji) i jej estetyczny potencjał w kreowaniu dzieł rzeźbiarskich. Podobnego „objawienia” i „wyzwolenia”, jak pisze Rosalind Krauss³⁰, miał doznać także David Smith patrząc na żelazne konstrukcje Hiszpana. O przekroczeniu dotychczasowego doświadczenia z obróbką metalu nabytego w fabryce samochodów Studebaker na początku lat 20., Smith napisał: „[...] kiedy ktoś szkolił się w obróbce metalu i zajmował się tym zawodowo, za ideał sztuki uważając obraz olejny, bardzo trudno mu pojąć, że to, co stanowiło pracę i źródło utrzymania, jest tym samym, dzięki czemu może powstać sztuka”³¹. Krauss podkreśla szczególnie, że zasadniczym osiągnięciem obu rzeźbiarzy było odkrycie nowego rodzaju rysunku – rzeźbiarskiej inskrypcji przestrzeni³². O projektowaniu w przestrzeni za pomocą nowych metod mówił także González: „[...] wykorzystać tę przestrzeń i budować wraz z nią, to tak jakby działać z nowo pozyskanym materiałem – to wszystko do czego dążę”³³.

Pierwsze konstrukcje Smitha z początku lat 30. były wykonane z drewna lub łączyły w sobie drewno, drut i inne gotowe elementy. Od tego momentu rozpoczęła się jego

²⁷ MULHOLLAND, op. cit.

²⁸ Prace takie powstawały podczas pobytu Smitha na Wyspach Dziewiczych; Penelope CURTIS, *Sculpture 1900-1945: After Rodin*, Oxford-New York 1999, s. 98. Co ciekawe, organiczne przedmioty, z których Smith konstruował wtedy swoje dzieła, były także istotnym źródłem inspiracji dla Henry’ego Moore’a. W *Uwagach o rzeźbie* angielski artysta podkreślał formotwórczą rolę znajdujących muszli i kamieni; Zob. Henry MOORE, *Uwagi o rzeźbie*, tłum. Mariusz Tchorek, *Struktury*, 1959, nr 7, s. 7.

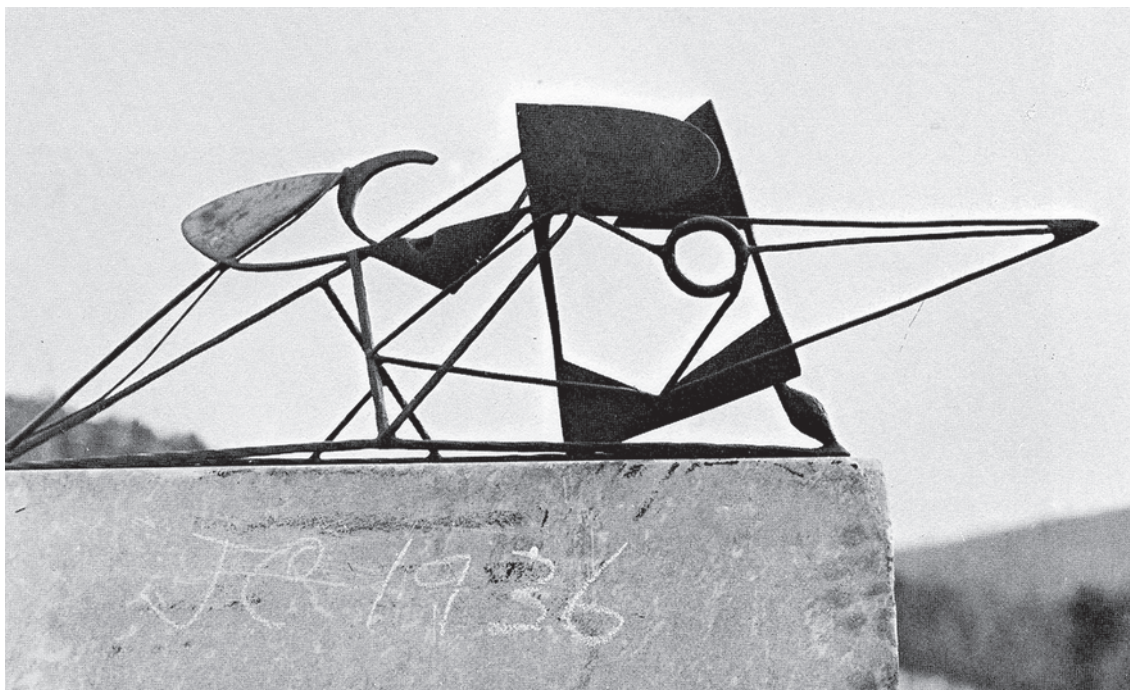
²⁹ Ziemię o powierzchni 86 akrów (ok. 35 ha) wraz z rozpadającym się domem i stodołą Smith kupił w 1929 r. Wraz z żoną spędzał tam każde lato i jesień, aż do 1940 r., kiedy to na stałe przeprowadzili się do Bolton Landing.

³⁰ KRAUSS, *Ta nowa sztuka...*, s. 126.

³¹ David SMITH, „First Master of the Torch”, *Art News*, 1956, nr 54, s. 36; cyt. za: KRAUSS, *This New Art...*, s. 120. Tekst Smitha poświęcony jest sztuce Gonzáleza, przywołana wypowiedź niewątpliwie jednak odnosi się także do jego własnego doświadczenia.

³² Ibid.

³³ Cyt. za: Rosalind KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge-Massachusetts-London 2001, s. 132.



2. David Smith, *Aerial Construction*, 1936, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Collection, Washington D.C. Repr. wg Rosalind E. Krauss, *Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith*, Cambridge-Massachusetts-London 1971, s. 16

interesująca przygoda z rzeźbą. Rosalind Krauss zwróciła uwagę, że on sam w kolejnych wspomnieniach i charakterystykach swej drogi do rzeźby w metalu, znacząco ją skracał i upraszczał, „prostował zakręty”, kreując swój artystyczny mit³⁴. W rzeczywistości spójny język rzeźbiarskich form całego *oeuvre* Smitha, przede wszystkim przejście od niewielkich struktur do wielkoformatowych metalowych kompozycji umieszczanych w otwartej przestrzeni, powstawał przez lata, aż do jego niespodziewanej śmierci w 1965 r. Spośród różnorodnej problematyki metalowych konstrukcji amerykańskiego „spawacza” warto zwrócić szczególną uwagę na kilka jej aspektów.

Istotną kwestią jest struktura prac. Już w pierwszych trójwymiarowych kompozycjach Smith odrzucił ideę konstruowania rzeźby wokół centralnego rdzenia, uwalniając tym samym swoje dzieła od formalnego konserwatyizmu³⁵. Porównując *Wire Construction* Picassa (1928-1929), wykonaną jako model pomnika Guillaume’a Apollinaire’a³⁶, i *Aerial Construction* Smitha z 1936 r. (il. 2)³⁷, oprócz oczywistych podobieństw obu ażurowych geometrycznych kompozycji, Krauss zauważa zasadniczą, strukturalną różnicę między nimi. Konstrukcja Picassa jest przejrzysta (il. 3). W układzie geometrycznej siatki można odczytać stojącą figurę ludzką³⁸, utworzoną przez ruch trójkątów w przestrzeni, co nawiązuje do teoretycznych rozważań braci Pevsnera i Gabo³⁹. U Smitha zaś taki porządek nie

³⁴ Ead., *Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith*, Cambridge-Massachusetts-London 1971, s. 10.

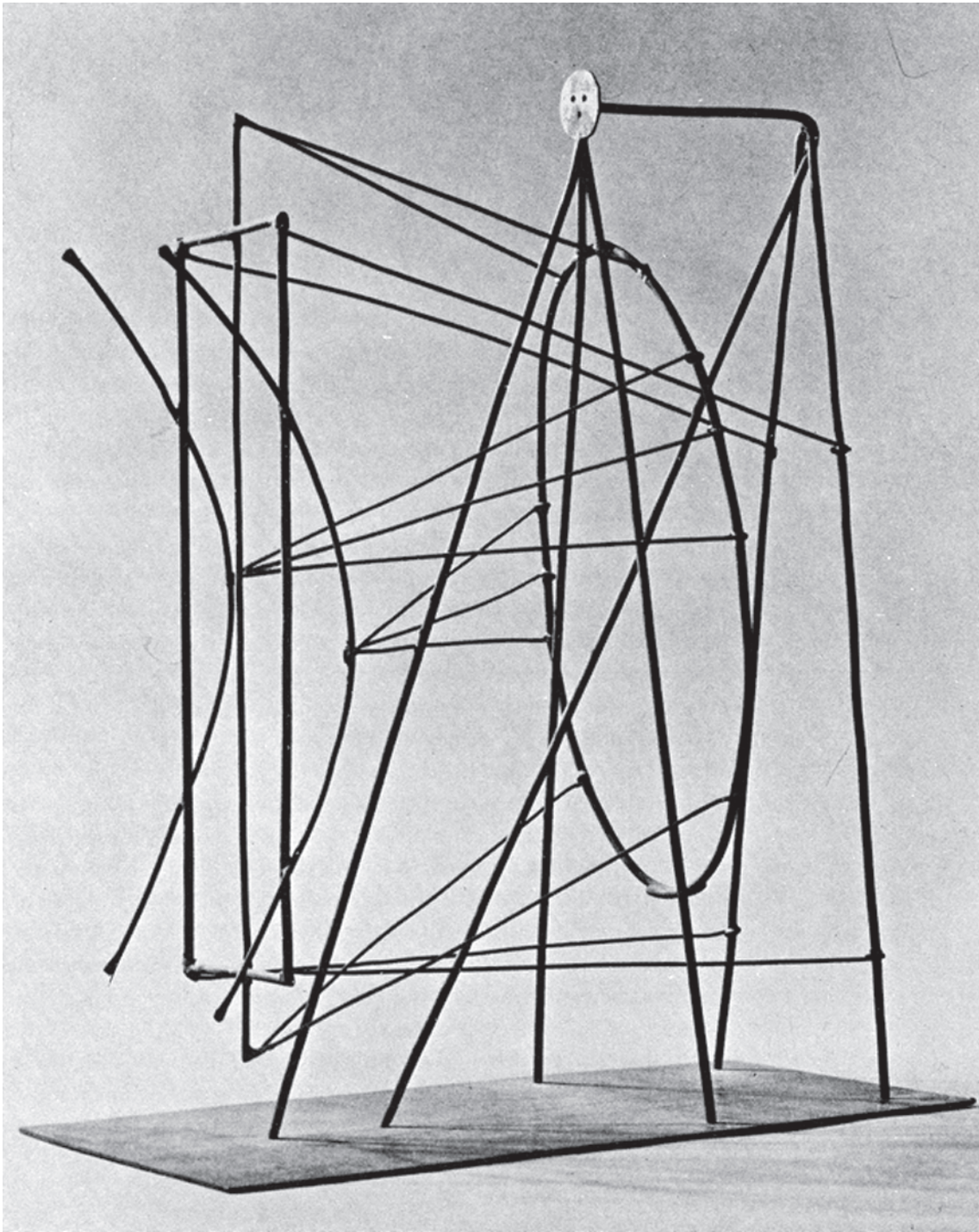
³⁵ Ibid., s. 16.

³⁶ Żelazo, 50×40,8×18,5 cm, Musée Picasso, Paryż.

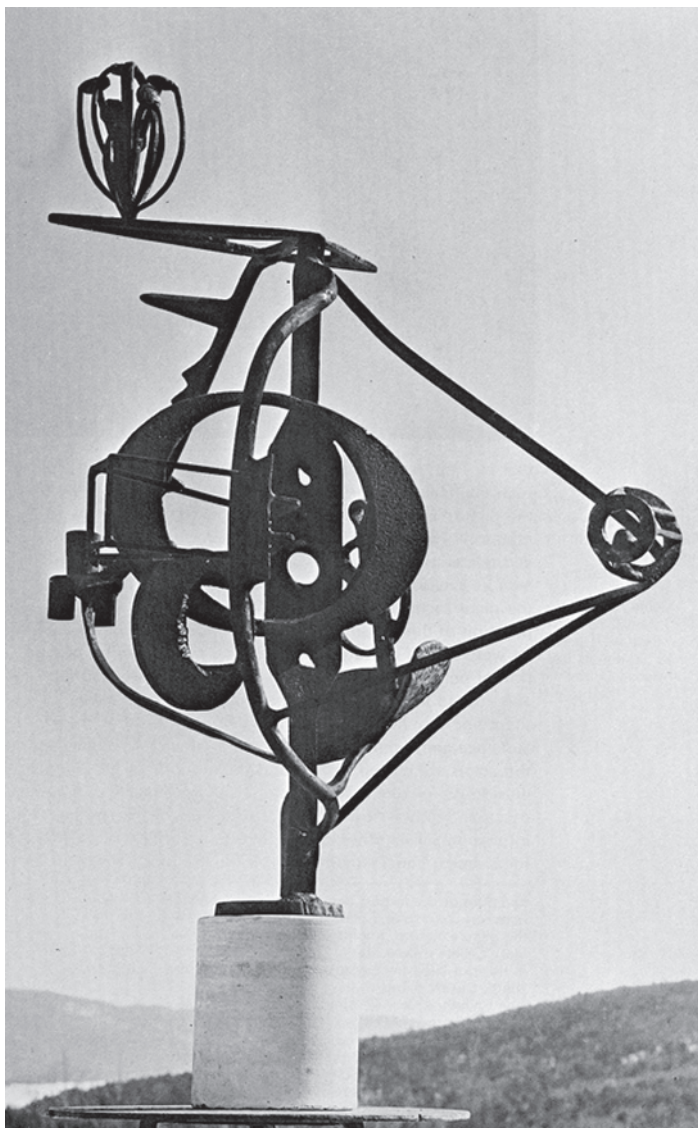
³⁷ Malowane żelazo, 23,5×78,4×29 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Collection, Washington D.C.

³⁸ Odczytywana jako postać woźnicy trzymającego lejce wyimaginowanego konia ma być według Krauss parodią antycznego *Woźnicy z Delf* w formie prostego ludzika (zob. KRAUSS, *Passages...*, s. 134).

³⁹ Por. Antoine PEVSNER, Nahum GABO, „Manifest realistyczny” (1920), tłum. Andrzej Jakimowicz, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. Elżbieta GRABSKA, Hanna MORAWSKA, Warszawa 1963, s. 370-371.



3. Pablo Picasso, Wire Construction, 1928-1929. Musée Picasso, Paryż. Repr. wg Rosalind E. Krauss, Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith, Cambridge-Massachusetts-London 1971, s. 17

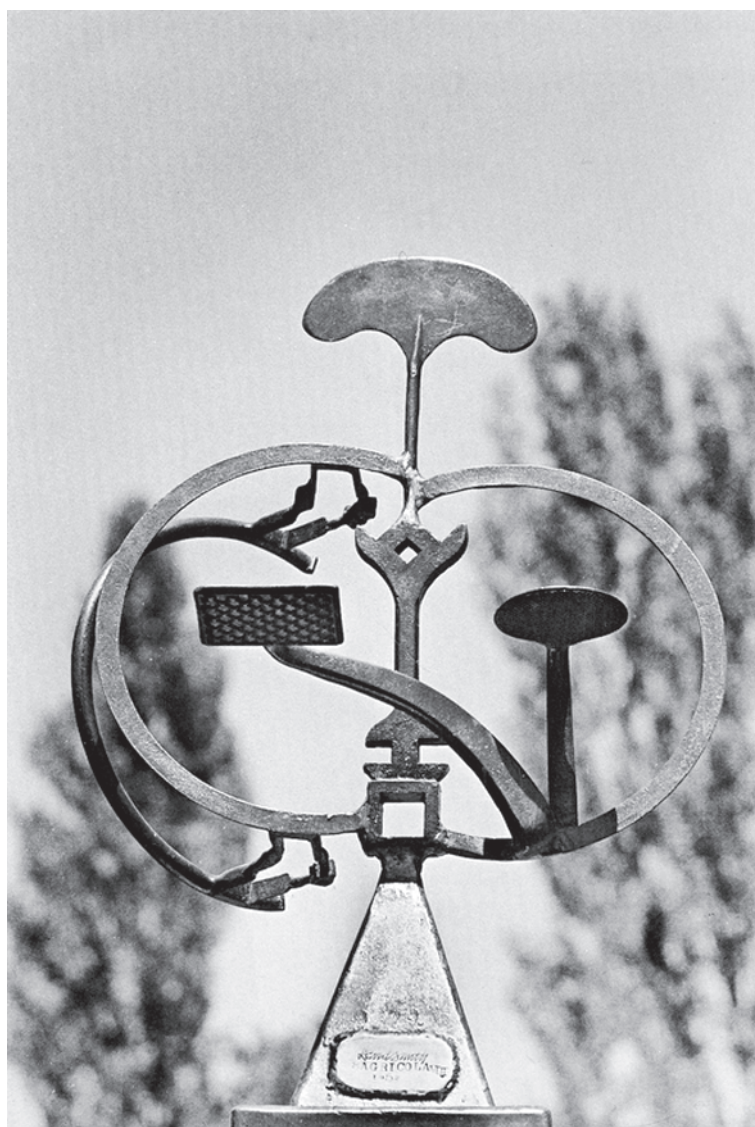


4. David Smith, Blackburn. *Song of an Irish Blacksmith*, 1949-1950, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg. Repr. wg Rosalind E. Krauss, *Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith*, Cambridge-Massachusetts-London 1971, s. 150

występuje, brak jest logicznych powiązań pomiędzy powtórzonymi wielokrotnie, także trójkątnymi, kształtami. Nie wynika to z faktu, że u Picassa możemy rozpoznać postać, podczas gdy kompozycja Smitha nic nie przedstawia. W *Aerial Construction* pojawia się motyw gitary, dodany jednak w taki sposób, że nie dominuje nad całą formą kompozycji, której odczytywanie z różnych punktów widzenia jest nieprzewidywalne⁴⁰. Odrzucając definitywność kształtu (w tym wypadku gitary) z jakiegokolwiek strony, Smith rezygnuje z rdzenia, który mógłby nadać większej logiki powtórzonym trójkątnym formom lub zorganizować je według osi symetrii. Przy takim potraktowaniu form trudno jest zatem określić kształt rzeźby jako całości. Składa się ona raczej z licznych, przecinających się niejako przypadkowo fragmentów płaszczyzn, wyodrębnionych metalowym konturem. Taki sposób działania i porzucenie doprecyzowania kształtu zdradza pewne pokrewieństwa z wywodzącą się z surrealizmu techniką automatyzmu, tak chętnie zaanektowaną później przez malarzy szkoły nowojorskiej.

Od końca lat 40. zaczęły powstawać serie prac, w których pojawiły się swoiste totemy. Dały one początek poszukiwaniom wokół ludzkiej figury, o formie najczęściej balansującej

⁴⁰ KRAUSS, *Terminal Iron Works...*, s. 19.

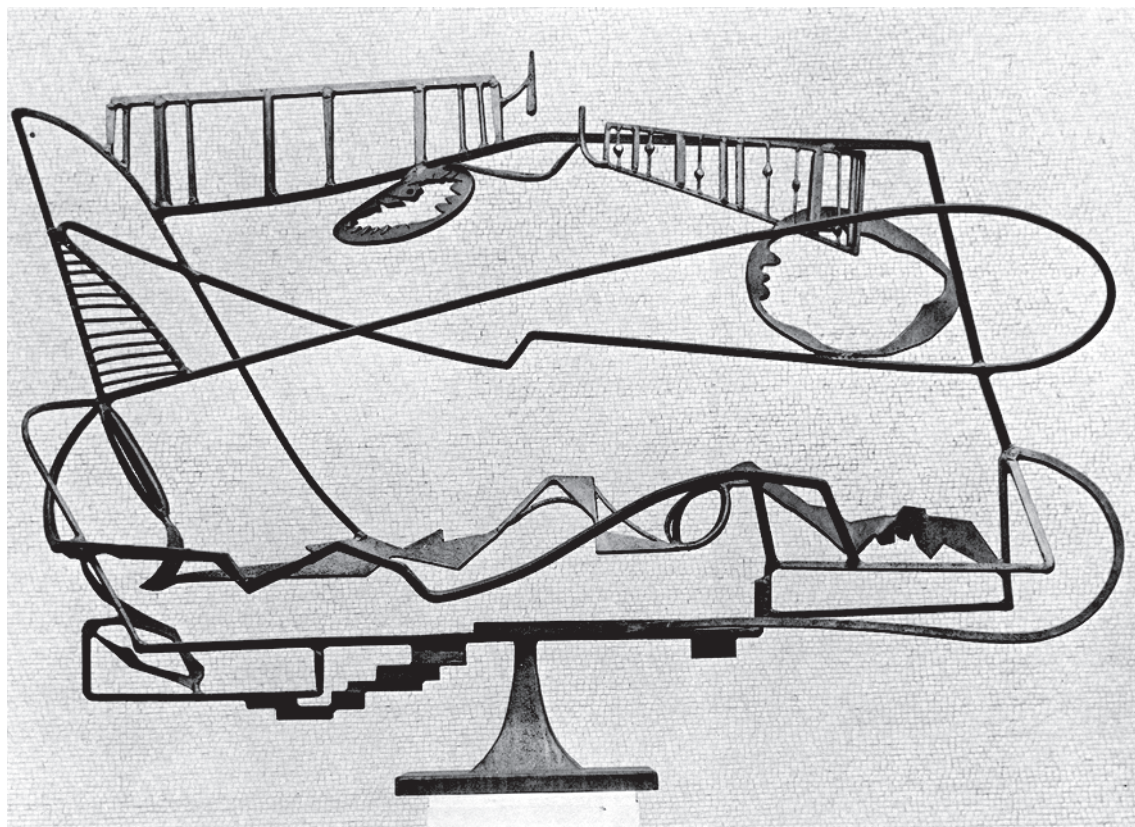


5. David Smith,
Agricola VIII, 1952,
Tate Gallery, Londyn,
depozyt Candidy i Rebeki
Smith. Repr. wg Rosalind E.
Krauss, Terminal Iron
Works. The Sculpture of
David Smith, Cambridge-
Massachusetts-London
1971, s. 160

na granicy abstrakcyjnego znaku, którego odbiór (podobnie jak w *Aerial Construction*) najczęściej jest niejednoznaczny. Znając zainteresowania Smitha pismami Sigmunda Freuda, Krauss stawia tezę, iż totem w ujęciu rzeźbiarza jest rozumiany nie jako obiekt związany z kultem, ale w sposób bliski spostrzeżeniom twórcy psychoanalizy poczynionym w dziele *Totem i tabu* – jako złożony wyraz uczuć i pragnień obecnych w nowoczesnym społeczeństwie⁴¹. Przełożone na język form tabu objęło tutaj specyficzną niemożność fizycznego zbliżenia do kreowanych obiektów, a tym samym objęcia ich we władanie poprzez dotyk. *Blackburn. Song of an Irish Blacksmith* (1949-1950⁴²) jest dojrzałym formalnie wyrazem takiego myślenia (il. 4). Jego wizualna niejednoznaczność powoduje, że kompozycja zaskakuje różnorodnością aspektów, zależną od kąta spojrzenia widza. W ujęciu frontalnym mamy do czynienia z pozbawioną materialności, ażurową ludzką sylwetką, zredukowaną do stalowej ramy, która w żaden sposób nie zapowiada tego, co zostaje odkryte przed widzami po obróceniu rzeźby na przykład o 90°. Spojrzenie

⁴¹ Ead., *Magician's Game...*, s. 179.

⁴² Stal i brąz na marmurowej podstawie, 117×103,5×58,1 cm, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg.



6. David Smith, Hudson River Landscape, 1951, Whitney Museum of American Art, Nowy Jork. Repr. wg Rosalind E. Krauss, Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith, Cambridge-Massachusetts-London 1971, s. 77

z boku odsłania bowiem skomplikowany układ kolistych i owalnych metalowych kształtów, a centralnie osadzona głowa postaci widoczna od przodu zniecka przesuwając się na jeden z krańców, balansując jak przeciwwaga dla kolistego elementu po stronie przeciwnej. Taka separacja i dysonans wydzielonych aspektów rzeźby, porównywane przez Krauss do praw rządzących totemizmem, są dla niej także przejawem zdystansowania się Smitha od logiki konstruktywizmu⁴³. Ciekawym kontrapunktem dla specyficznej wizualności omawianych prac rzeźbiarskich mogą być niektóre malarskie kompozycje artystów ze szkoły nowojorskiej. Ostro zarysowane organiczne abstrakcyjne formy pokryte gładką plamą bieli wyłaniają się z drapieżnej kreski węglem w *Fire Island* Willema de Kooninga (1946⁴⁴). Podobnie frontalne, odcięte konturem kształty wypełniają obrazy Roberta Motherwella, których autor emocjonalnymi uderzeniami pędzla organizuje dwuwymiarową powierzchnię, rytmizując abstrakcyjne formy na najczęściej neutralnych tłach⁴⁵.

Na początku lat 50. znacząco wzrosła skala rzeźb Smitha. Dzieła stały się bardziej liryczne i abstrakcyjne. Oprócz *Tanktotemów* z lat 1953-1960 powstały inne serie rzeźb, np. *Agricola* (1950-1957), anektujące elementy maszyn rolniczych (il. 5). Poprzez wykorzystanie bezużytecznych już, zdefragmentowanych narzędzi i nadanie im metaforycz-

⁴³ Ibid., s. 181, 184.

⁴⁴ Olej i węgiel na papierze, 47,6×67,3 cm, kolekcja Martina Z. Marguliesa. Uwaga ta nie odnosi się do nieco późniejszych prac Kooninga z lat 50. z serii *Woman*, wyraźnie figuralnych, choć poddanych silnej deformacji w duchu niemieckiego ekspresjonizmu.

⁴⁵ Np. w serii kompozycji *Elegy to the Spanish Republic*, powstającej od 1948 r.

nych odniesień artysta na nowo je dowartościowywał. Jak zauważył, „te formy niezbyt często bywają doceniane za coś więcej oprócz mechanicznego działania. Z biegiem czasu i przemijania [ich] użyteczności jej miejsce mogą zająć znaczenia metaforyczne uwalniające nową jedność, o ściśle wizualnym charakterze”⁴⁶. Te abstrakcyjne spawane asamblaże budzą skojarzenia figuralne. Sylweta ludzka staje się jednością z przedmiotem, tu ze swoim rolniczym „atrybutem”, podobnie jak w kompozycjach kubistów. Smith w serii *Agricole* wpisuje się w szerszą artystyczną tendencję do nobiletowania obiektów zdegradowanych i poszukiwania w nich nowych jakości estetycznych. Jednakże rozszerza on gest Duchampa i nie tylko podnosi do rangi sztuki zapomniane, zużyte przedmioty, ale przywołuje także porzucone wraz z nimi wspomnienia o życiu pulsującym zgodnie z rytmem natury.

Malarska linearność przyporządkowana dwuwymiarowym obrazom i cechujący prace Smitha brak centralnego rdzenia łączą się w abstrakcyjnych kompozycjach pejzażowych. W dziełach *The Banquet* (1951⁴⁷) czy *Hudson River Landscape* (1951⁴⁸) rzeźbiarz potwierdził swoje przywiązanie do atrybutów nieprzystających do rzeźby: dwuwymiarowości i horyzontalności kompozycji, będącej kontynuacją przestrzeni (il. 6). Z jednej strony kształt obiektów ogranicza wyraźna rama, a z drugiej ich łączność z przestrzenią podkreśla ażurowa struktura: umieszczone na tle realnego krajobrazu są jednocześnie jego nieodłączną częścią – czego efekt, *nota bene*, Smith wzmacniał na licznych fotografiach dokumentujących dzieła. Niekonwencjonalne ujęcia, oświetlenie, zręczne manipulowanie odległością, a tym samym skalą obiektów, budują swoistą dramaturgię zdjęcia i mają niebagatelny wpływ na odbiór rzeźby, najczęściej zapośredniczony wobec fizycznej niedostępności dzieła⁴⁹.

Interesującym problemem jest kwestia koloru w dziełach Smitha. Polichromia jako element wizualnej kreacji w jego rzeźbach pojawiała się okazjonalnie już w latach 30., 40. i 50., aby powrócić z nową mocą w serii malowanych prac na początku lat 60. XX w. Greenberg, mimo iż był wielkim admiratorem dzieł rzeźbiarza i uważał się za jego promotora, a nawet „odkrywcę” – o czym przypomniał Smithowi w liście z 1961 r. – bardzo krytycznie odnosił się do obecności koloru na powierzchni jego dzieł⁵⁰. Był zdecydowanym zwolennikiem czystości rzeźbiarskiego medium. W 1958 r. napisał: „[...] wydaje się być prawem modernizmu, że konwencje, które nie są podstawowe dla przetrwania danego środka wyrazu, będą odrzucone, jak tylko zostaną rozpoznane”⁵¹. Farba – jego zdaniem – wyjątkowo nie pasowała do spawanych ze stali struktur rzeźbiarskich. Swoją awersję do malowania ich powierzchni, wyrażaną w pismach krytycznych czy listach do artysty, Greenberg miał w przyszłości rozciągnąć na działania praktyczne. Jako jeden z wykonawców testamentu rzeźbiarza zdecydował o usunięciu warstwy farby (głównie białej lub żółtej) z kilku jego ostatnich, niedokończonych prac. Farby, która najprawdopodobniej była czymś więcej niż tylko zabezpieczającym podkładem i, jak sugeruje Richard Mulholland,

⁴⁶ Cyt. za: *David Smith, Agricola VIII, 1952*, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-agricola-viii-101609> (dostęp 25 V 2016).

⁴⁷ Stal, 135×205×34 cm, kolekcja prywatna.

⁴⁸ Malowana stal i stal nierdzewna, 125×190×41 cm, Whitney Museum of American Art, Nowy Jork.

⁴⁹ Obszerną dokumentację fotograficzną wykonywaną latami przez Smitha, ale przede wszystkim jej znaczenie dla odbioru i nowego rozumienia dzieł amerykańskiego rzeźbiarza, analizuje Sarah HAMIL, *David Smith in Two Dimensions. Photography and the Matter of Sculpture*, Oakland, Ca. 2015.

⁵⁰ Dotyczyło to nie tylko Smitha; zob. Sarah HAMIL, „Polychrome in the Sixties: David Smith and Anthony Caro”, [w:] *Anglo-American Exchange...*, s. 91-92.

⁵¹ Clement GREENBERG, „American-Type Painting”, [w:] id., *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1961, s. 208; cyt. za: *Anglo-American Exchange...*, s. 92.

mogła stanowić tło pod planowane pokrycie innymi kolorami⁵². Greenberg był przekonany o słuszności swoich działań. Zamieniając farbę na brązową lub pozwalając na rdzewienie dzieł chciał je zbliżyć do wcześniejszych skończonych prac Smitha, bo – jak stwierdził – „David powiedział, że te prace są nieskończone, a ja do diabła dobrze wiem, czego chciał”⁵³. Chodziło o kompozycje: *Rebecca Circle* (1962), *Primo Piano III* (1962), *Primo Piano IV* (1962), *Circle and Box* (1963) i *Bez tytułu* (1963).

W 1974 r. na łamach „Art in America” Rosalind Krauss publicznie oskarżyła Greenberga o umyślną ingerencję w wygląd rzeźb, mając do dyspozycji fotografie wykonane przez Dana Budnika jeszcze przed dokonanymi zmianami. Co ciekawe, ocena działań Greenberga przez środowisko artystyczne nie była jednoznaczna⁵⁴. On sam w tym czasie był zaangażowany w promowanie kompozycji Anthony’ego Caro i innych artystów, których prace formalnie zbliżone były do wcześniejszych dzieł Smitha (jak np. *Voltri*), które Greenberg darzył ogromnym uznaniem. W jakimś sensie tłumaczy to jego postawę, choć jej oczywiście nie usprawiedliwia, tym bardziej że jedną z prawdopodobnych motywacji był również czynnik finansowy: podniesienie wartości tych – w ocenie Greenberga – mało atrakcyjnych rynkowo dzieł⁵⁵.

Poza warstwą anegdotyczną tej historii pozostaje intrygujące pytanie o motywy, jakimi kierował się Smith podejmując eksperymenty z kolorem, przerwane jego nagłą śmiercią. Mało prawdopodobne, że była to odpowiedź artysty na rodzący się w sztuce amerykańskiej pop-art. Kolor mógł za to niewątpliwie pomóc w uwypukleniu wartości malarskich rzeźb, postrzeganych przecież przez Greenberga jako wizualne, obwiedzione ramą, płaszczyznowe struktury. Dla krytyka kolor był w pracach Smitha jednak nieznośnie materialny i podkreślał ich właściwości haptyczne (szczególnie widoczne w wykonywanych przez rzeźbiarza fotografiach własnych prac na tle krajobrazu), które Greenbergowi przesłaniały pożądaną przez niego „optyczność”. Pokrycie powierzchni rzeźby farbą mogło przynieść także inne konsekwencje: ukrycie indywidualnych cech wykorzystanego tworzywa (w tym wypadku stali), co stało się z kolei podstawą działania przedstawicieli młodszego pokolenia twórców brytyjskiej rzeźby skupionych wokół Anthony’ego Caro w londyńskiej St. Martin’s School of Art⁵⁶. Ale w pracach Smitha pojawia się także inne, niematerialne źródło barw. To świadome korzystanie z kolorów odbijających się w gładkich wypolerowanych powierzchniach jego dzieł. W notatkach z lat 1947-1952 zauważył, iż z tego powodu w realizacji rzeźb plenerowych najlepiej sprawdza się nierdzewna stal, która będzie „pochłaniać” kolory natury⁵⁷. Najpełniejszym wyrazem tych spostrzeżeń stały się *Cubis* z lat 1961-1965 (il. 7⁵⁸).

Chociaż formalnie prace Smitha dają się grupować w zróżnicowane cykle, są one wynikiem tej samej postawy, która nie zmieniała się w ciągu jego artystycznej kariery⁵⁹.

⁵² MULHOLLAND, op. cit., s. 224.

⁵³ Cyt. za: MULHOLLAND, op. cit., s. 224. Zarówno Sarah Hamill (op. cit.), jak i Richard Mulholland (op. cit., s. 218 i nn.) zwracają uwagę na mocno dyskusyjną postawę Greenberga i stawiają pod dużym znakiem zapytania trafność odczytania przez niego intencji artysty.

⁵⁴ Szczegółowo o tym pisze MULHOLLAND, op. cit.

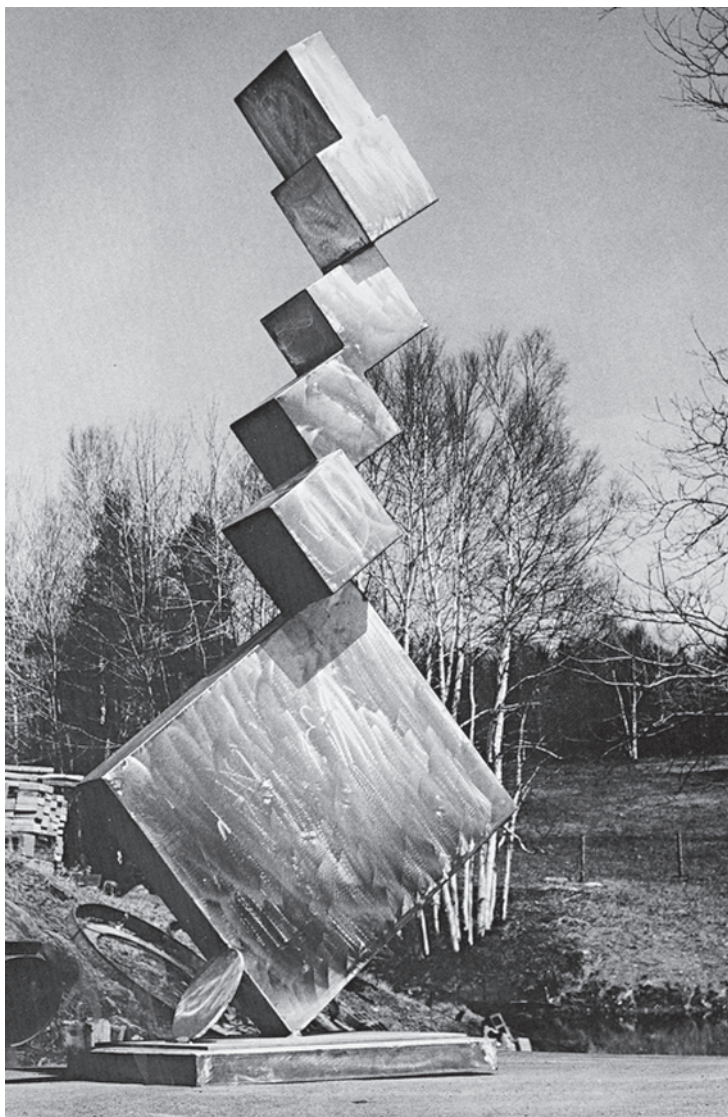
⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Por. Marcin GIŻYCKI, „Dwie generacje St. Martin’s School of Art. O rzeźbie brytyjskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych”, [w:] id., *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001, s. 80-90.

⁵⁷ David SMITH, „Statements, Writings” (1947-52), [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art. A Source Book of Artists’ Writings*, red. Kristine STILES, Berkeley-Los Angeles-London 2012, s. 38.

⁵⁸ Stal nierdzewna, 315×87,6×85,1 cm, Detroit Institute of Arts.

⁵⁹ KRAUSS, *Terminal Iron Works...*, s. 3.



7. David Smith, *Cubi I*, 1963, Detroit Institute of Arts. Repr. wg Rosalind E. Krauss, Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith, Cambridge-Massachusetts-London 1971, s. 183

Smith niechętnie komentował szczegółowo swoje dzieła, nie szukał gotowych rozwiązań i odpowiedzi. Błędy uważał za bardziej ludzkie niż perfekcję. Pytany o konkretne prace zazwyczaj odpowiadał: „[...] zrobiłem ją, ponieważ lepiej wyraża to, kim jestem, niż jakakolwiek inna forma mojej wypowiedzi [...] Podczas jej tworzenia nie miałem w głowie żadnych słów i jestem pewien, że słowa są niepotrzebne przy jej oglądaniu. A dlaczego oczekujesz zrozumienia, skoro ja go nie potrzebuję? To jest cudowne – pytać, ale nie rozumieć. Rozumieć należy słowa. Jeśli o mnie chodzi, po wykonaniu dzieła, powiedziałem wszystko, co miałem do powiedzenia”⁶⁰. Ta deklaracja mówi o nieustannej wewnętrznej potrzebie tworzenia, realizowanej w stalowych konstrukcjach, spawanych z gotowych przedmiotów (np. *Tanktotems*, *Agricolas*) albo z formowanej w proste geometryczne bryły stali (*Cubis*). Ich wspólną właściwością jest swoista frontalność, ustawiająca widza wobec konkretnego aspektu danej rzeźby – ze swojej natury trójwymiarowej – w odniesieniu do otaczającego ją krajobrazu. Przestrzeń dla Smitha staje się tłem, na którym kompozycja definiuje swój kształt, odcinając się od owego tła wyraźnie lub pochłaniając jego elementy, tworząc rzeźbiarską inskrypcję przestrzeni.

⁶⁰ SMITH, *Tradition and Identity...*, s. 750.

David Smith's Sculptural Space Inscriptions

According to Rosalind Krauss the greatest changes in modern American sculpture occurred in the 1930s and 1940s together with the introduction of the welding technique into artistic practice. David Smith, directly drawing from the accomplishments of the European Modernism, is one of the leaders among American innovators. Already at the turn of the 1920s and 1930s, fascinated by the works of Picasso and González, he introduced iron and mechanical forging as well as welding techniques into his own sculptural forms. His works became a sculptural completion to the climax of American Modernism that can undoubtedly be seen in painterly abstract Expressionism.

It was through Clement Greenberg that Smith found himself in the epicentre of the theoretical argument between the American critic and Herbert Read, related to the superiority of optical values over tactile ones in modern sculpture. The English scholar regarded the works of Henri Moore as the most exquisite example of tactility. Greenberg, in turn, saw the embodiment of what modern sculpture should be, spoken of in a Cubist collage, in the works of David Smith. It was to be sculpture giving up on the monolith of a compact solid, turned towards linear values and a peculiar two-dimensionality, up to then associated exclusively with painting.

Smith himself saw sculpture in a broad perspective of phenomena, not limiting his vision to linear or monolithic forms, or to closed or open ones. Throughout all his creative life he was simultaneously practising painting and drawing, while expressing this continuous discipline confrontation in a flat two-dimensional concept of sculpture constructed similarly as a painting, for which natural landscape served as the backdrop.

His oeuvre evolved from the structures from the 1930s, combining wood, wires, and other found objects, as well as the first electrically welded compositions, through war surrealistic sculptures imbued with symbolism, to lyrical and abstract forms on a much larger scale, from the mid-1950s onwards placed within the open space around his Bolton Landing house and studio.

It is Smith's metal structures, presented in the light of Clement Greenberg's, Rosalind Krauss's, and the sculptor's own views that are shown and analysed. Questions such as sculptures' structure, reference to human figure, application of ready-made objects, as well as the problems of colour and relation with space are tackled. All these aspects have a close reference to the issues of a peculiar two-dimensionality and optical qualities of the works of David Smith, the latter most frequently being openwork "sculptural space inscriptions".

Translated by Magdalena Iwińska