

SZTUKA POGRANICZY

Studia z historii sztuki

Pod redakcją

Lechosława Lameńskiego
Elżbiety Błotnickiej-Mazur
Marcina Pastwy

LUBLIN-WARSZAWA
STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI
WYDAWNICTWO KUL
2018

Recenzenci

KS. BP PROF. DR HAB. MICHAŁ JANOCHA, DR HAB. GRAŻYNA JURKOWLANIEC,
PROF. DR HAB. RYSZARD KASPEROWICZ, DR HAB. BOŻENA KUKLIŃSKA,
DR DANIEL PRÓCHNIAK, DR HAB. ANNA SIERADZKA, DR HAB. Cezary WĄS

Opracowanie redakcyjne

ZUZANNA GUTY

Korekta tekstów angielskich

DAVID SCOTT

Opracowanie komputerowe

KRZYSZTOF ABRAMOWSKI

Projekt okładki i stron tytułowych

MARCIN PASTWA

Indeks zestawili

GRAŻYNA BURDA

ZUZANNA GUTY

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

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich do reprodukcji ponoszą Autorzy.



STOWARZYSZENIE
HISTORYKÓW
SZTUKI



ISBN 978-83-946646-3-3

ISBN 978-83-8061-603-5

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 1H, 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

Table of contents

*

MARCIN PASTWA

Pogranicza w Lublinie (zamiast wstępu) / <i>Borderlands in Lublin</i> (instead of introduction)	9
--	---

KRZYSZTOF CICHON

Pogranicze zamglone i bezładne. Sztuka jako graniczna forma myślenia	19
<i>Hazy borderland of art. Art as a liminal form of thinking</i>	37

Lublin i okolice / Lublin and surrounding region

MAŁGORZATA SMORAĞ RÓŻYCKA

Bizantyńskie malowidła w Polsce Jagiellonów: nowe perspektywy badawcze	41
<i>Byzantine wall paintings in Poland during the Jagiellonian period:</i> <i>new research perspectives</i>	64

HUBERT MAĆIK

Układy urbanistyczne miast w XVI wieku na pograniczu Małopolski i Rusi Koronnej – zarys problemu	65
<i>Urban layouts of towns in the 16th century on the border of Lesser Poland</i> <i>and Ruthenia – outline of the subject</i>	82

ADAM SOĆKO

Lublin – ośrodek budowlany polsko-litewskiego pogranicza w I połowie XVI wieku	85
<i>Lublin – the architecture centre at the Polish-Lithuanian borderland</i> <i>in the 1st half of the 16th century</i>	103

PAWEŁ SYGOWSKI

Drewniana, dwuwieżowa cerkiew unicka w Kodeńcu na Lubelszczyźnie – ostatnia taka świątynia w Polsce	105
<i>Wooden, two-tower Uniate church in Kodeniec in the Lublin region</i> <i>– the last such temple in Poland</i>	124

AGNIESZKA SZYKUŁA-ŻYGAWSKA

Benevenuto Losy de Losennau – architekt (inżynier i kartograf) cyrkułu zamojskiego końca XVIII wieku	125
<i>Benevenuto Losy de Losennau – the architect (engineer and cartographer)</i> <i>of Zamość district from the end of the 18th century</i>	137

PAULINA KORNELUK	
Koncepcje repolonizacji Zamościa w dwudziestoleciu międzywojennym	139
<i>Concepts of the repolonisation of Zamość in the interwar period</i>	155

Ikonografia na pograniczach / Iconography on the borderlands

ZOLTAN GYALÓKAY

Malarstwo tablicowe około połowy XV wieku na pograniczu Królestwa Polskiego i Węgierskiego. Stan i perspektywy badań	159
<i>Gothic Painting on the borderland of the Kingdom of Poland and Hungary around the middle of the 15th century. State of research and new perspectives</i>	176

KS. SZYMON TRACZ

Nowo odkryte gotyckie malowidła ścienne w kościele św. Jerzego w Cieszynie	179
<i>Newly discovered Gothic wall paintings in the Church of St. George in Cieszyn</i>	198

MARIA KAZIMIERA STANISZEWSKA

Znaki na pograniczu. Kolumny maryjne na nowożytnym Spiszu – formy, ikonografia, funkcja	201
<i>The Signs in the borderland. Marian columns in Early Modern Scepusium – form, iconography, function</i>	216

AGNIESZKA GRONEK

Jeszcze o ikonach monogramisty C. Z. Przyczynek do studiów nad malarstwem cerkiewnym polsko-słowackiego pogranicza	217
<i>A new perspective on the icons of the C. Z. monogrammist. A contribution to the research on Orthodox painting on the Russian-Ukrainian borderlands</i>	235

ALEKSANDER JANKOWSKI

Malarskie dekoracje ścienne dwudziestolecia międzywojennego w wielkopolskich kościołach drewnianych – między tradycją a nowoczesnością	237
<i>Wall painting decorations of wooden churches in Greater Poland (Wielkopolska) in the interwar period – between tradition and modernity</i>	259

Ludzie i miasta / People and Cities

RAFAŁ EYSYMONTT

Flandria, Walonia i Śląsk. Miasta i ludzie	263
<i>Flanders, Wallonia and Silesia. Cities and people</i>	282

AGNIESZKA PIÓRECKA

Wybrane zagadnienia na temat średniowiecznych technik budowlanych na terenach Serbii, Rusi Suzdalsko-Włodzimierskiej, Bizancjum i Armenii – przyczynek do rozważań na temat zapożyczeń	283
<i>Selected issues in medieval building techniques in Serbia, Vladimir-Suzdal, Byzantium and Armenia – contribution to the consideration of architectural borrowings</i>	295

ANDRZEJ KOZIEŁ

Czy granice państwowe mogą zatrzymać artystów?	
Wojny śląskie (1740-1763), nowe granice Śląska i artyści	297
<i>Can state borders stop artists? Silesian wars (1740-1763),</i>	
<i>the new borders of Silesia and their effect on artists.....</i>	312

ALEKSANDER ŁUPIENKO

Tożsamość polskiego Lwowa w XIX wieku	315
<i>The identity of Polish Lviv in the 19th century</i>	329

AGNIESZKA ŚWIĘTOSŁAWSKA

W orbicie Wiednia. Antoniego Langego i Jana Nepomucena Głowackiego	
widoki Galicji	331
<i>Under the influence of Vienna. Views of Galicia by Antoni Lange</i>	
<i>and Jan Nepomucen Głowacki</i>	348

Polsko-niemieckie pogranicza artystyczne / Polish-German artistic borderlands

PIOTR FIUK

Architektura wielokulturowego miasta. Kamienica czynszowa w Szczecinie –	
inspiracja zabudową stołecznego Berlina na przełomie XIX/XX wieku	353
<i>The architecture of the multicultural city. The tenement house in Szczecin –</i>	
<i>inspired by the housing of the capital city of Berlin at the turn</i>	
<i>of the 20th century</i>	375

JAROSŁAW MULCZYŃSKI

Polskie i niemieckie życie artystyczne w Poznaniu w XIX i I połowie	
XX wieku (do 1945 roku) – dwie drogi rozwoju	377
<i>Polish and German artistic life in Poznań in the 19th</i>	
<i>and the 1st half of the 20th century (until 1945)</i>	
<i>– two paths of development</i>	394

ALEKSANDRA KRYPCZYK-DE BARRA

„Tam twa ojczyzna, synu, gdzie się z komina kopci”.	
Sztuka górnośląskiego pogranicza w latach 1929-1940.	
Historia Katowickiej Grupy Artystycznej	397
<i>“There is your homeland, son, where the smoke goes out from the chimney”.</i>	
<i>The art of the Upper Silesian borderland 1929-1940.</i>	
<i>The History of the Katowice Artistic Group</i>	416

Współcześni artyści i krytycy wobec pograniczy / Contemporary artists and critics towards borderlands

AGNIESZKA KUCZYŃSKA

Socrealizm vs surrealizm. Ofensywa realizmu socjalistycznego wobec	
André Bretona i francuskiego surrealizmu	421
<i>Socialist Realism vs Surrealism. The offensive of Socialist Realism against</i>	
<i>André Breton and French Surrealism</i>	432

BERNADETA STANO

- Inwazja malarzy i rzeźbiarzy na Białostoczczyznę. Wątki regionalne w centralnie planowanej akcji plenerowej okresu PRL-u i ich współczesne kontynuacje 433
Invasion of painters and sculptors to the Białystok region. Regional themes in the centrally planned plein-air campaign during the communist era and their continuation 455

GRAŻYNA STOJAK

- Walka Olgerda Łotoczki o zachowanie dziedzictwa kulturowego pogranicza w dolinie Łopiennika 457
The battle of Olgerd Łotoczko to preserve the cultural heritage of the borderlands of the Łopiennik valley 479

MAGDALENA HOWORUS-CZAJKA

- Jan Berdyszak – transgresja przestrzeni a graniczność ściany 481
Jan Berdyszak – transgression of space and the limits of the wall 498

ELŻBIETA BŁOTNICKA-MAZUR

- Na granicy optyczności i haptyczności widzenia. Dynamika w czasie i przestrzeni dzieł Adama Marczyńskiego 499
Between optic and haptic seeing. The dynamics of Adam Marczyński's works in space and time 513

WERONIKA KOBYLŃSKA-BUNSCH

- Symboliczny potencjał pogranicza – polska powojenna „fotografia miejsca” a włoski neorealizm 515
The symbolic potential of the borderland – Polish post-war “photography of the place” and Italian neorealism 532

ADAM MAZUR

- Pogranicza fotografii. Stan badań i perspektywy rozwoju historii fotografii środkowoeuropejskiej 535
The borderlands of photography. The state of research and development perspectives of the history of Central European photography 547

Pogranicza dalekie / Distant borderlands

ŁUKASZ MIKOŁAJ SADOWSKI

- „Alexandria ad Aegyptum”. Architektura europejska egipskiej metropolii od połowy XIX wieku do 1952 roku 551
“Alexandria ad Aegyptum”. European architecture of the Egyptian metropolis from the middle of the 19th century to 1952 569

ARTUR BADACH

- Fenomen obecności malarstwa manierystycznego w kilku wczesnorenesansowych kościołach we Florencji 571
The phenomenon of the presence of Mannerist painting in a few Early Renaissance churches in Florence 586

- Indeks osób (Index of names) 589

Na granicy optyczności i haptyczności widzenia.
Dynamika w czasie i przestrzeni dzieł
Adama Marczyńskiego

*

ELŻBIETA BŁOTNICKA-MAZUR
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ABSTRAKT

Celem artykułu jest prezentacja wybranych dzieł Adama Marczyńskiego z okresu od końca lat 50. do lat 70. XX wieku, prowokujących odbiorcę do zdynamizowania ich oglądu. Ten aspekt wydaje się szczególnie interesujący z perspektywy badań nad optycznością i haptycznością widzenia. Marczyński przekraczał granice ściśle zdefiniowanych gatunków sztuki początkowo poprzez wykorzystanie gotowych fragmentów rzeczywistości, a następnie przez wprowadzenie ruchomych elementów do swoich dzieł w formie geometrycznych kasetonów o ruchomych klapkach, które w ten sposób nabrały cech trójwymiarowej rzeźby.

Spostrzeżenia dziewiętnastowiecznego rzeźbiarza Adolfa von Hildebranda, ukierunkowane przede wszystkim na pewne bardzo określone pojmowanie rzeźby, dotyczą dwoistości jej widzenia: nieruchomo, frontalnie, z dystansu jako całości, ale także dynamicznie, z bliska, poprzez „obmacywanie” wzrokiem poszczególnych detali. Te dwa zgoła odmienne sposoby patrzenia: optycznego i dotykowego, na które zwracano uwagę już w XVIII stuleciu, posłużyły do rozważań nad dynamiką oglądu prac krakowskiego artysty.

Słowa kluczowe: Adam Marczyński, haptyczność i optyczność widzenia, sztuka haptyczna

Dzieła Adama Marczyńskiego, członka przedwojennej, a także powojennej (Drugiej) Grupy Krakowskiej, to prace przekraczające granice ściśle określonych gatunków. Wielowątkowa twórczość krakowskiego twórcy ulegała różnorodnym przemianom. Po ekspresyjnych rysunkach, czerpiących wzorce bezpośrednio z natury¹, powstających równoległe z bliskimi abstrakcjami, kubizującymi martwymi naturami², artysta zwrócił się w stronę kompozycji lirycznych, operujących konturem

¹ Np. *Na wsi*, 1935, akwarela, własność prywatna lub *Wieś*, 1935, akwarela, własność prywatna.

² Np. *Kompozycja abstrakcyjna*, 1938, olej na płótnie, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy lub *Martwa natura z butelką (Owoce na stole)*, 1937, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie.

wytyczającym organiczne kształty, często aluzyjnych wobec otaczającego go świata przyrody³. Na początku lat 60. XX wieku twórca wprowadził mobilne elementy do swoich dzieł, budując je z geometrycznych kasetonów o ruchomych klapkach. Formalne zmiany spowodowały także przeformułowanie genologiczne, uwypuklające podwójną interakcję dzieła: z widzem i przestrzenią. Obraz, który stał się trójwymiarowym obiektem pararezeźbiarskim⁴, prowokuje do badania relacji między optycznością i haptycznością widzenia.

Pojęcie „haptycznego odbioru sztuki” czy też „sztuki haptycznej” – pozornie oczywiste – w rzeczywistości generuje немало problemów z ustaleniem precyzyjnej definicji. Aktualnie pojawia się coraz częstszy namysł nad tym frapującym badawczo zagadnieniem, jak choćby w rozważaniach autorów niedawno wydanej publikacji *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*⁵. W kontekście niniejszych rozważań szczególnie interesujące dla moich badań są eseje Piotra Schollenbergera⁶ i Marty Smolińskiej⁷, przypominające o dynamicznej relacji między wzrokiem i dotykiem, ich chiazm, akcentowany w fenomenologii Merleau-Ponty’ego⁸. Widzenie, które łączy się z dotykiem, dotyk zależny od widzenia.

Atrakcyjność tego „równouprawnienia” obu zmysłów, spinająca koncepcję francuskiego fenomenologa w obszarze percepcji dzieła sztuki, rozbudza świadomość odwoływania się przez artystów do zmysłu dotyku, odsuniętego na dalszy plan we wzrokocentrycznym świecie sztuki intelektualnej. Dowodzi tego także zwrócenie uwagi na te kwestie przez grono kuratorów: wystawa „Dotyk”, opracowana przez Eulalię Domąnowską, dyrektora Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, prezentowana w kilku odsłonach w Berlinie, Kielcach i Bydgoszczy od lutego 2015 do stycznia 2017 roku⁹, czy wystawa „(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty

³ Wśród tego typu prac Marczyńskiego z drugiej połowy lat 50. XX wieku warto wymienić choćby: *Nad jeziorem (Nad jeziorami)*, 1957, tempera na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie lub *Kompozycję*, 1957, olej na płótnie, własność prywatna.

⁴ O „poszerzaniu pola”, jakiego dokonał Adam Marczyński w swojej sztuce malarskiej poprzez wkroczenie w obszar rzeźby, grę z widzem i przestrzenią, traktuje tekst: M. Howorus-Czajka, *Adam Marczyński – artysta „poszerzający pole”*, „Quart” t. XLII (2016), nr 4, s. 10-25.

⁵ Stanowiącej plon ogólnopolskiej interdyscyplinarnej konferencji naukowej pod tym samym tytułem „W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury”, zorganizowanej przez Katedrę Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 28-29 września 2015. Publikację wydał Zakład Wydawniczy „NOMOS”: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016.

⁶ P. Schollenberger, *Strefy kontaktu – Merleau-Ponty i Duchamp o związkach widzenia i dotyku*, [w:] ibidem, s. 50-62.

⁷ M. Smolińska, „(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku” – uwagi kuratorki wystawy, [w:] ibidem, s. 63-73.

⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.

⁹ Berlin: „The Touch”, Up Gallery, 6 luty – 5 marca 2015, współpraca: Leszek Golec; Kielce: „Dotyk. O sztuce haptycznej”, Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, 16 wrze-

sztuki polskiej po 1945 roku”, przygotowana przez Martę Smolińską w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu (kwiecień–maj 2015)¹⁰. Obie kuratorki dotyczą – *nomen omen* – problematyki haptyczności poprzez wybór prac, przeznaczonych – w zamyśle ich autorów – m.in. do ściskania, siadania, do bezpośredniego kontaktu z ich materią lub co najmniej prowokujących, jak napisała Smolińska, „silnie uwodzących zmysł dotyku”, choć – w imię dobrego stanu zachowania dzieła – najczęściej odseparowanych od bezpośredniego kontaktu z widzem¹¹.

Na dwa zgoła odmienne sposoby postrzegania: optyczny i dotykowy, zwracano uwagę już na początku XVIII stulecia, tu warto przywołać nowatorską teorię widzenia George’a Berkeleya, odwołując się do psychologii widzenia¹². Johann Gottfried Herder dowartościował zmysł dotyku dla postrzegania piękna dzieła sztuki, przeciwstawiając zdystansowaną percepcję wzrokową starożytnych dzieł rzeźbiarskich w świetle dnia Winckelmanna, nocnemu ich dotykaniu¹³. Kapitalne wreszcie znaczenie kategorii optyczności i haptyczności miały w spostrzeżeniach Adolfa von Hildebranda, dziewiętnastowiecznego rzeźbiarza-klasycysty, ukierunkowane przede wszystkim na pewne bardzo określone pojmowanie rzeźby, dotyczące dwoistości jej widzenia: nieruchomo, frontalnie, z pewnej odległości jako całości, ale także dynamicznie, z bliska, poprzez „obmacywanie” wzrokiem poszczególnych detali¹⁴. Taki ogląd ma z natury charakter zmienny: w pierwszym przypadku wiąże się z zachowaniem dystansu do postrzeganej

śnia – 14 października 2016, współpraca: Henryk Gac; Bydgoszcz: „Dotyk III. O sztuce haptycznej”, Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy, 15 grudnia 2016 – 29 stycznia 2017, współpraca: Henryk Gac.

¹⁰ „(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku”, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki czasu” w Toruniu, 11 kwietnia – 17 maja 2015.

¹¹ Interesującym, choć pobocznym dla niniejszych rozważań, wątkiem jest kwestia interakcji widzów i dostępnych im dzieł, zachowanie w większej grupie na wernisażu, odmienne od postaw indywidualnych zwiedzających, opisane przez: M. Smolińską, op. cit., s. 63-73.

¹² Berkeley odrzucił optykę geometryczną dla objaśniania postrzegania wielkości i oddalenia przedmiotów, traktując ją jako matematyczną hipotezę, odległą od rzeczywistości. Dokonał rozgraniczenia na „ideę wzroku” (*visible idea*) i „ideę dotyku” (*tangible idea*). Jego podstawowy tekst o tej problematyce to: *An Essay towards a New Theory of Vision* z 1709 roku, ale to rozróżnienie obecne jest także w innych jego pracach. Więcej na temat teorii widzenia Berkeleya vide m.in.: P. Spryszak, *Filozofia percepcji George’a Berkeleya*, Kraków 2004; S. Zabieglik, *Berkeleya teoria widzenia*, „Principia” t. XXVII-XXVIII (2000), s. 171-184; M. Szymańska-Lewoszewska, *Miejsce teorii widzenia w filozofii George’a Berkeleya*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” t. XXVI (2014), s. 59-76. Z uwagi na problematykę niniejszego artykułu pomijam tu kluczową dla Berkeleya – anglikańskiego duchownego i biskupa Cloyne – kwestię roli Boga w jego teorii widzenia.

¹³ K. Tkaczyk, *Johann Gottfried Herder. Sensualistyczny bunt wobec klasycznej estetyki*, [w:] *W kulturze dotyku?*, s. 25-35.

¹⁴ A. von Hildebrand, *Problem formy w sztukach plastycznych*, tłum. T. Zatorski, wstęp i oprac. W. Bałus, Warszawa 2012. Jak zauważył we wstępie do polskiego tłumaczenia Wojciech Bałus, traktat niemieckiego rzeźbiarza zainteresował przede wszystkim teoretyków, nie artystów. Vide: ibidem, s. 13.



1. Adam Marczyński, *Rdza (Konkret)*, 1959, technika mieszana, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Pracownia Fotograficzna MN w Krakowie, za zgodą Piotra Marczyńskiego

rzeczywistości, podczas gdy w drugim – wymaga czasu i ruchu¹⁵. Ten wątek w rozważaniach nad dynamiką oglądu prac Adama Marczyńskiego będzie jeszcze przydatny.

Do klarownej konstrukcji swoich geometrycznych *Układów zmiennych* z lat 60. XX wieku Adam Marczyński dochodził niespiesznie, lecz konsekwentnie. Po serii temperowych i olejnych, poetyckich i aluzyjnych w stosunku do natury obrazów, powstających w latach 1953-1958, artysta zaanektował fragmenty „gotowej” rzeczywistości, sięgając po zdegradowaną często materię: poszarpane, połamane sklejki, zardzewiałe kawałki blachy. Zestawione przez niego na płaszczyźnie podobrazia elementy zwracały uwagę swoją strukturą i bogactwem fakturalnym. Nie imitowały rzeczywistości, były nią po prostu, co autor podkreślał neutralnym tytułem serii *Konkrety* lub tytułami odnoszącymi się bezpośrednio do użytej materii, np. *Rdza* z 1959 roku (il. 1). Wykorzystywał ekspresję materiałów znalezionych w naturze, nie zmieniając ich charakterystyki czy barwy. Starannie zakomponowane miały przyciągać uwagę i oko widza chropowatością, migotliwością czy naturalnymi delikatnymi niuansami kolorystycznymi użytych fragmentów. Oprócz walorów wizualnych *Konkre-*

ty zbudowane z przedmiotów obdarzonych drugim, „artystycznym życiem”¹⁶, ewokują refleksję nad upływającym czasem. Zdestruowane ułamki rzeczywistości mówią o niej jako całości w sposób zintensyfikowany. „Gotowe materie, ich barwy i faktury, reprezentowały klimat otoczenia. Fragment świata zewnętrznego – włączany i zamykany w jakimś niewielkim wycinku jako owego świata «materialny dowód»” – napisał Piotr Majewski o pracach artystów z Grupy Nowohuckiej z tego samego okresu¹⁷. To także trafna charakterystyka *Konkretów* Marczyńskiego¹⁸. Odbiór tej realności bez wątpienia wymaga „widzenia bliskiego”, jak ująłby to Alois Riegl, dla którego podstawowym zmysłem stał się dotyk, gwarantujący klarowność w uzyskaniu przekonania o materialnej indywidualności dzieła¹⁹.

Marczyński stopniowo przekraczał formułę malarstwa materii²⁰, porządkując strukturalną fakturę *Konkretów* przy pomocy drewnianych listewek, wprowadzających geometryczne, początkowo nieregularne podziały płaszczyzny obrazu, np. *Konkret 5 (Struktura)* z 1960 roku²¹ (il. 2). Wkrótce – od 1962 roku – ekspresję materii zastąpił geometryczny porządek *Kompozycji układów zmiennych*. Prace zyskały charakter plastyczny: w płaszczyźnie podobrazia artysta wmontowywał kasetony z ruchomymi klapkami, które widz mógł otwierać lub zamykać. Ich malowane wnętrza, dzięki klapkom, ukrywały bądź ujawniały przed widzem swoją kolorystyczną i światłocieniową różnorodność. Pierwsze kasetony, dość rzadko rozmieszczane na płaszczyźnie tła, przybierały postać prostokątnych okienek,

¹⁶ Odwołuję się w tym wypadku do „zwrotu ku rzeczom”, obserwowanego w badaniach humanistycznych od lat 90. XX wieku. Ten wątek w kontekście przedmiotu w wybranych polskich asamblażach rozwijam w tekście: *Rethinking Polish Assemblages of the 1960s. The (Re)turn to Things*, [w druku].

¹⁷ P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności*, Lublin 2006, s. 183-184.

¹⁸ Adam Brincken, jeden z licznych uczniów Adama Marczyńskiego w krakowskiej ASP, wspominał ogromny stos przeróżnych przedmiotów, pochodzących ze śmietników lub złomowisk, wyspanych na środku pracowni, który wzbudził ogromne zaskoczenie, a zarazem zainteresowanie wśród studentów. „To jest życie!” – miał powiedzieć profesor Marczyński i wyszedł. A. Brincken, *Adam Brincken o Adamie Marczyńskim*, [w:] *Profesor Adam Marczyński i Pracownia*, red. R. Oramus, Kraków [2015], s. 37.

¹⁹ Uwagi Riegla, który m.in. za Robertem Fischerem i von Hildebrandem, przyjmował zantagonizowane widzenie bliskie i dalekie, powiązane z odpowiadającymi im zmysłami dotyku i wzroku, dotyczyły postrzegania rzeźby starożytnej. A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901. Vide: K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 54-55.

²⁰ Wieloaspektowość tego nurtu na gruncie sztuki polskiej pokazał w swoim wnikliwym, cytowanym wyżej opracowaniu, Piotr Majewski. Autor umieszcza *Konkrety* Marczyńskiego obok prac innych artystów, którzy także posługiwali się przedmiotami zdegradowanymi, wziętymi bezpośrednio z rzeczywistości, przekraczając formułę malarstwa (Tadeusz Kantor) lub wychodząc od form rzeźbiarskich (Władysław Hasior). P. Majewski, op. cit., s. 199-207.

²¹ *Konkret 5 (Struktura)*, 1960, technika mieszana, 104 x 75 cm, Muzeum Okręgowe w Tarnowie.



2. Adam Marczyński, *Konkret 5 (Struktura)*, 1960, technika mieszana, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Tarnowie, za zgodą Piotra Marczyńskiego



3. Adam Marczyński, *Refleksy zmienne w przestrzeni*, 1968, drewno, tektura, masonit, Muzeum Sztuki w Łodzi, za zgodą Piotra Marczyńskiego

wydzielanych drewnianymi listwami, a zamykanych metalowymi klapkami na zawiasach, umożliwiającymi całkowite otwarcie lub zamknięcie tych niby „drzwiczek”. Artysta stopniowo zagęszczał geometryczny rytm, a kasetony w formie drewnianych skrzyneczek w większym stopniu kryły swoje wnętrza przed widzem, ich zamknięcia miały bowiem ograniczoną ruchomość: osadzenie kłapek na środkowej osi umożliwiało jedynie ich uchylanie w dwóch, przeciwnych kierunkach. Malowane wnętrza kasetonów zaledwie przebłyskiwały kolorem, odkrywając przed odbiorcą tylko część doznań wizualnych. Stały się „refleksami zmiennymi” (il. 3).

Tytułowe „zmienne” według matematycznej definicji to pewne wielkości, które mogą przyjmować różne wartości i są przeciwieństwem „stałej”. W kompozycjach Marczyńskiego w miejsce niewiadomej „X” to widz podstawia określoną przez siebie „wartość”, wybierając ją ze „zbioru” przygotowanego przez artystę. Prekursorstwo tego zamysłu w odniesieniu do pojęcia sztuki interaktywnej, dostrzeżone przez krytyków i badaczy, dotyczyło przede wszystkim aktywnej roli odbiorcy w akcie twórczym²², możliwości czynnego włączenia się widza w kreowanie dzieła, którego ostateczny kształt nigdy nie jest zamknięty. Z przyjętej tu perspektywy istotne jest podkreślenie dwoistego sposobu percepcji tych prac: zarówno wzrokowego, jak i dotykowego.

Genezę sztuki interaktywnej, definiowanej nierozłącznie ze sztuką multimedialną, Ryszard Kluszczyński wywodzi z różnorodnych, ale powiązanych ze sobą, obszarów praktyk artystycznych²³. W kontekście kompozycji Marczyńskiego, wśród analizowanych przez łódzkiego badacza zjawisk, uwagę zwracają dzieła zgrupowane w zbiorze partycypacyjnej sztuki kinetycznej. Jako jeden z przykładów Kluszczyński wymienia *Change paintings* Roya Ascotta z początku lat 60. XX wieku, konstruowane z malowanych przez niego pleksiglasowych przezroczystych płytek, które brytyjski artysta umieszczał jedna za drugą, mocując je w równoległych prowadnicach, wyżłobionych w drewnianej pudełkowej konstrukcji. Tak, jak operowanie klapkami w *Układach zmiennych* Marczyńskiego, tak przesuwanie płytek przez odbiorcę prowadziło do każdorazowej zmiany wizualnej kompozycji. „Akt dokonywania zmiany staje się żywotną częścią całościowego doświadczenia estetycznego uczestnika” – zaznaczył Ascott²⁴, przenosząc punkt ciężkości z samego dzieła na proces jego

²² M. Hermansdorfer, *Adam Marczyński*, [w:] *Profesor Adam Marczyński i Pracownia*, s. 22; M. Hussakowska, *Adam Marczyński*, [w:] *ibidem*, s. 16.

²³ Kluszczyński wymienia pięć takich tendencji: sztukę kinetyczną, sztukę działania (happening, performance), sztukę instalacji, sztukę mediów elektronicznych i sztukę konceptualną. Vide: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 65.

²⁴ [Cyt. za:] *Ibidem*, s. 70.

powstawania, zdynamizowany i rozciągnięty w czasie. Proces, którego nieodłącznym sprawcą stał się także widz.

Oglądający obraz może dokonać wyboru realizacji plastycznej – jest ona wynikiem poszukiwań w stworzonym przez artystę świecie. Dokonujące się w nim spotkanie między twórcą a oglądającym. Kluczowym wymiarem tego spotkania jest możliwość poszukiwania i dokonywania wyboru realizacji plastycznej, co stanowi istotę przeżycia estetycznego [...]²⁵

– dopowiada z kolei o swoim zamyśle Marczyński.

Grzegorz Kowalski, wówczas młodziutki absolwent warszawskiej ASP, dyplomant Jerzego Jarnuszkiewicza, podczas I Sympozjum Plastyków i Naukowców w Puławach w 1966 roku zaprezentował *Kompozycję manipulacyjną*. Odpowiednio dobrana skala siedmiu prostokątnych tarcz, dwustronnie pomalowanych w kontrastujące białe i czarne ukośne pasy o zróżnicowanych szerokościach oraz sposób ich osadzenia na metalowych prętach umożliwiały widzom ich przekraczanie i przemieszczanie. Istotą tak skonstruowanej kompozycji było wytworzenie „aktywnego stosunku odbiorcy do dzieła”²⁶. Kowalski – uczeń w pracowni Oskara Hansena, autora bazującego na intermedialnych eksperymentach dydaktycznych m.in. w formie gier plenerowych – w większym jeszcze stopniu niż Marczyński akcentował znaczenie pobudzania odbiorcy do działania, które wydaje się dla niego ważniejsze niż jego estetyczne doznania.

Taka integracja widza i dzieła, we wszystkich przywołanych wyżej pracach, jest bliska Hansenowskiej idei Formy Otwartej: przeciętny człowiek, odbiorca, staje się współkreátorem zdarzeń, a praca artysty, która nie jest układem zamkniętym, kontekstem, tłem dla aktywności widza²⁷. Dzieło wraz ze swoim twórcą i odbiorcą tworzą pewną społeczną „sieć”, jak nazwałby ją Bruno Latour, a jej „aktanci” – znowu Latour – funkcjonują w niej na równych prawach²⁸. Podejście do sztuki, akcentujące jej istotę jako system czynności czło-

²⁵ [Cyt. za:] A.M. Knapik, *Portret artysty z klapką w tle*, „Dekada Literacka” 2000, nr 4-5 (162-163), s. 19.

²⁶ G. Kowalski, *O przestrzeni wielozmysłowej*, [1967], mps, [za:] A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015, s. 191.

²⁷ Vide: O. Hansen, *Towards Open Form / Ku Formie Otwartej*, red. J. Gola, tłum. M. Wawrzyńczak, W. Niesłuchowski, Warszawa 2005.

²⁸ Latour i inni badacze teorii socjologii traktują przedmioty jako istotny element społecznej sieci. Teoria aktora-sieci – oczywiście z dużo późniejszej perspektywy badań prowadzonych od lat 80. – próbuje wyjaśnić, jak istotne są sieci materialno-semiotyczne i jakie jest ich znaczenie w tworzeniu jednorodnej całości. Wszystko rozgrywa się w obrębie sieci relacji, w której nie wartościuje się odrębnie ludzi (*humans*) i nie-ludzi (*non-humans*). Vide: B. Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*,



4. Wernisaż IX wystawy Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach, 30.10.1968, fot. Jacek Maria Stokłosa

wieka, a więc bardziej antropologiczne niż semiotyczne, w którym przedmioty – dzieła – pełnią funkcję pośrednika, przedłużenia osoby artysty, proponował także Alfred Gell w swoich badaniach nad antropologiczną teorią sztuki²⁹. Odrzucił zatem podejście estetyczne w zachodnim rozumieniu, zastępując badanie przedmiotu sztuki jako nośnika symbolicznych znaczeń badaniem dzieła jako po prostu przedmiotu w sieci relacji³⁰.

W *Kompozycje układów zmiennych* wpisana jest pewna ambiwalencja percepcji: prace są skonstruowane z myślą o ich fizycznym dotykaniu, tylko poprzez dotyk widz może dokonać bowiem transformacji kompozycji, „zmienić układ” zastany w danym momencie (il. 4). Takie obcowanie z dziełem odbywa się tylko w bezpośredniej z nim bliskości. Ten haptyczny związek należałoby prześledzić od momentu powstania dzieła. Znaczenie bezpośredniego cielesnego zaangażowania w pracę twórczą podkreśla Juhani Pallasmaa. Przy pracy twórczej, zdaniem fińskiego architekta, zachodzi silna identyfikacja i projekcja, zarówno mentalna, jak i cielesna konstytucja twórcy staje

New York 2005 [wyd. pol. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. K. Abriszewski, A. Derra, Kraków 2010].

²⁹ A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998. Za zwrócenie uwagi na koncepcję antropologiczną Alfreda Gella w kontekście partycypacyjnych kompozycji Adama Marczyńskiego dziękuję prof. Wojciechowi Włodarczykowi.

³⁰ Całościową analizę teorii Gella na gruncie polskim przeprowadziła: A. Kawalec, *Osoba i Nexus. Alfreda Gella antropologiczna teoria sztuki*, Lublin 2016. Vide szczególnie: s. 167-178.

się miejscem powstania dzieła³¹. W przypadku kompozycji Marczyńskiego na tym jednak nie koniec. Tu dzieło jest miejscem taktylnego spotkania artysty i widza: ten ostatni wieńczy pracę twórczą poprzez swój dotyk.

Działanie odbiorcy – przewidziane, zaprojektowane przez artystę – ma ostatecznie swój cel czysto optyczny: stworzenie możliwie największej liczby „ujęć” kompozycji, która dzięki temu może być w ciągłym, dynamicznym wizualnym ruchu. To spostrzeżenie otwiera kolejną ścieżkę interpretacyjną, kierującą uwagę badacza w stronę równoległych czasowo poszukiwań zachodnich artystów z kręgu optical artu. Ich głównym celem było angażowanie widza w grę złudzeń, niepewność i niejednoznaczność percepcji dzieła. Skupienie uwagi odbiorcy w centrum kompozycji, budowanej przeważnie symetrycznie, ze zmultiplikowanych wzorów w takich sposób, aby wyeliminować widoczny ślad pędzla³², to cechy odróżniające *Kompozycje układów zmiennych* Marczyńskiego od założeń op-artowskich. Magdalena Moskalewicz, zestawiając wybrane prace polskich artystów z różnych środowisk: Zbigniewa Gostomskiego, Jana Ziemskiego, Jana Chwałczyka oraz Marczyńskiego z zachodnim op-artem³³, przywołała spostrzeżenia Kazimierza Rainczaka dotyczące ściśle materialnej strony prac twórców polskiego wizualizmu³⁴, w porównaniu z osiągnięciami ich zachodnich kolegów. Na tle tej konfrontacji – skoncentrowanej na aspektach materiałowych i technologicznych – dzieła Polaków tracą, nad czym utyskiwał wrocławski krytyk, jako że występuje w nich zgrzytliwy dysonans pomiędzy efektami optycznymi a materialnością kompozycji wykonywanych ze sklejk lub blachy, o gorszej – niż na zachodzie – jakości wykończenia³⁵. Jednak czy dla Adama Marczyńskiego op-artowskie uwodzenie zmysłu wzroku odbiorcy mogło stanowić wiodącą ideę omawianych prac? Wydaje się, że nie. Malowane kasetony Marczyńskiego – dodajmy wykonane bardzo precy-

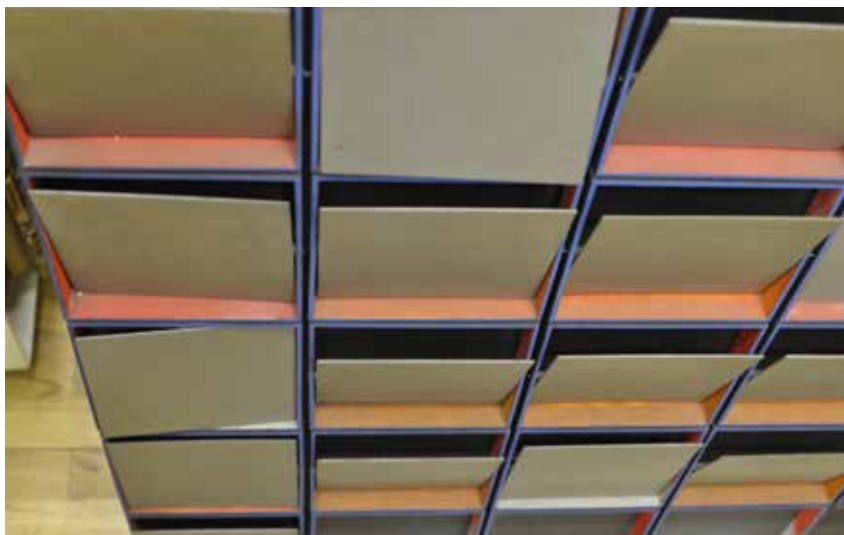
³¹ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 16-17.

³² Vide: R. Parola, *Optical Art. Theory and Practice*, New York 1996 [I wyd. 1969], s. 10.

³³ M. Moskalewicz, *An Exercise in Participation. Op and Kinetic Art in Poland Circa 1966*, [w:] *The Other Trans-Atlantic. Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America*, red. M. Dziewańska, D. Roelstraete, A. Winograd, Warsaw 2017, s. 241-260.

³⁴ Tę nazwę zaproponował Rainczak dla podkreślenia pewnej odrębności polskich poszukiwań. K. Rainczak, *Światło – ruch – przestrzeń*, „Odra” 1968, nr 4, s. 78-79. Tekst był recenzją wystawy pod niemal tym samym tytułem, zorganizowanej w Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu, grudzień 1967 – styczeń 1968, kurator: Mariusz Hermansdorfer.

³⁵ „Wszyscy, którzy zetknęli się z wizualizmem w wydaniu zachodnim, podkreślają zaściankowość polskich poczynąń w tej dziedzinie, już choćby ze względów materiałowych. Nie ma przebogatej kolekcji materiałów plastycznych, motorki się psują, oświetlenie «wysiada». Skazani jesteśmy na niewielki wachlarz złej jakościowo aparatury elektronicznej (w sprzedaży rynkowej), bardzo drogiej i trudno dostępnej. Musimy wlec się w ogonie, nie nadążać”. Ibidem.

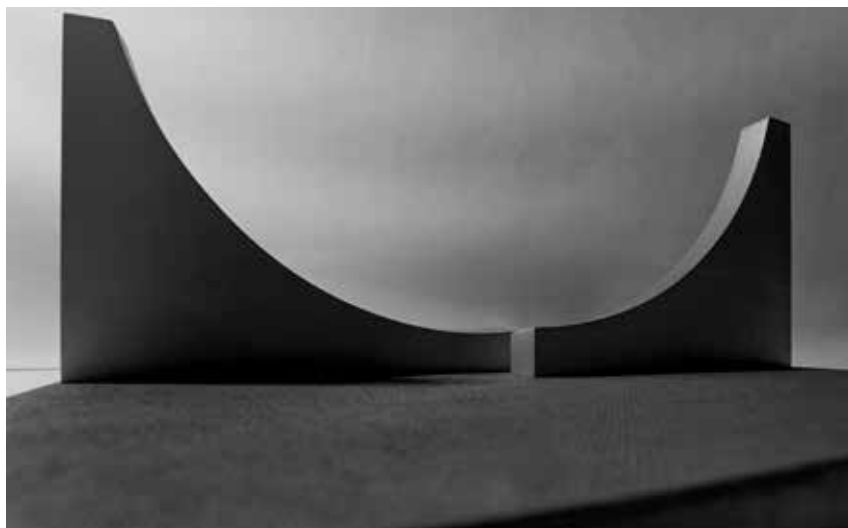


5. Adam Marczyński, *Kompozycja – assamblage*, 1970-1971 (fragment), technika mieszana, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Elżbieta Błotnicka-Mazur, za zgodą Piotra Marczyńskiego

zyjnie i starannie – przykuwają uwagę również swoją materialnością, której nie jest w stanie przysłonić gra barw i zmieniających się układów. Dzieje się tak, pomimo że doznania wzrokowe zaprojektowane przez Marczyńskiego dotyczą nie tylko stopnia odkrywania koloru wewnątrz kasetonu, lecz również wzajemnego oddziaływania barw na siebie, czemu sprzyjały metalicznie połyskujące farby wieczek (il. 5).

W kontekście percepcji interesującym dziełem, a rzadko przywoływanym dotąd w literaturze, jest projekt *Kuli*, przygotowany przez Marczyńskiego na chełmski plener „Przestrzeń miasta” w 1978 roku, zorganizowany przez Bożenę Kowalską, ówczesnego kuratora Galerii 72, zaledwie dwa lata po Lubelskich Spotkaniach Plastycznych³⁶. Spośród kilkunastu propozycji, zgłoszonych przez zaproszonych przez Kowalską, uznanych już na arenie sztuki polskiej artystów współczesnych, żadna nie została zrealizowana, jednak plon imprezy w postaci projektów i makiet pozwala na przeprowadzenie dalszych analiz. Koncepcja Marczyńskiego, podobnie jak pozostałych uczestników pleneru, miała być podstawą do realizacji rzeźbiarskiej, umieszczonej następnie w przestrzeni miasta Chełma. Pełny pogląd na wizję krakowskiego artysty daje wykonana przez niego makieta, dopowiedziana fotografią Jacka Marii Stokłosy (il. 6). Monumental-

³⁶ Więcej na temat projektów powstałych podczas pleneru piszę w artykule: *Plener „Przestrzeń miasta” – Chełm 1978*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI wieku” t. III (2017), s. 233-265.



6. Adam Marczyński, makieta formy przestrzennej *Kula*, plener „Przestrzeń Miasta”, Chełm 1978, fot. Jacek Maria Stokłosa



7. Adam Marczyński, *Konkret XVII*, 1964 (fragment), collage, technika olejna, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Elżbieta Błotnicka-Mazur, za zgodą Piotra Marczyńskiego

na, ponad trzymetrowej wysokości, forma przestrzenna miała być zbudowana z dwóch prostopadłościennych metalowych kształtów, o ćwierćkolistych wycięciach, ustawionych równolegle, a zarazem antytetycznie względem siebie w taki sposób, aby w oglądzie frontalnym wycięcia tworzyły kształt połowy „powietrznej” kuli, której drugą część odbiorca miał sobie wyobrazić. Zarysowany przez formę kontur pełni tu rolę Wölfflinowskiej koleiny, która posuwa się wzdłuż granic bryły, aby obserwator mógł spokojnie poddać się jej biegowi³⁷. Gdy jednak owa „koleina” nagle się urywa, widz jest zmuszony do takiej koncentracji zmysłów, która umożliwi mu samodzielne dopowiedzenie kształtu, naszkicowanego ledwie połowicznie jako forma negatywowa. Tytułowa forma kuli ma zatem wymiar conceptualny. Nie jest możliwe jej materialne postrzeżenie, ani optyczne, ani haptyczne. Podobnie jak w projekcie rzeźbiarskim Ryszarda Winiarskiego, opartym o „regulę lodowej góry”: zaledwie jedna siódma objętości wybranych przez artystę brył o matematycznie obliczonych wielkościach miała być widoczna na powierzchni ziemi. Pozostałą część – rzekomo „ukrytą” – odbiorca musiał sobie wykreować sam. Po odrzuceniu zmysłów, ułomnych w obliczu braku pełnego bodźca wzrokowego, jakim mogłaby być pełna forma brył, pozostaje mu odwołanie się do wyobraźni³⁸.

Przywołane przykłady prac Adama Marczyńskiego nie wyczerpują podjętego tytułowego wątku haptyczności i optyczności ich widzenia, pozostawiając pewne kwestie wciąż otwarte na interpretacje. Jednakże czyż nie jest tak, trawestując słowa Maurice’a Merleau-Ponty’ego, że sztuka „zawsze celebrowała jedną tylko zagadkę: zagadkę widzialności”³⁹ (il. 7)?

Bibliografia

- Berkeley George, *An Essay towards a New Theory of Vision*, Dublin 1709.
Błotnicka-Mazur Elżbieta, *Plener „Przestrzeń miasta” – Chełm 1978*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI Wieku” t. III (2017), s. 233-265.
Brincken Adam, *Adam Brincken o Adamie Marczyńskim*, [w:] *Profesor Adam Marczyński i Pracownia*, red. Romuald Oramus, Kraków [2015], s. 36-39.
Gell Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
Hansen Oskar, *Towards Open Form / Ku Formie Otwartej*, red. Jola Gola, tłum. Marcin Wawrzyńczak, Warren Niesłuchowski, Warszawa 2005.
Hermansdorfer Mariusz, *Adam Marczyński*, [w:] *Profesor Adam Marczyński i Pracownia*, red. Romuald Oramus, Kraków [2015], s. 20-23.

³⁷ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, tłum. D. Hanulanka, Gdańsk 2006, s. 26.

³⁸ Vide: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007.

³⁹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, tłum. S. Cichowicz, [w:] idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 27.

- Hildebrand Adolf von, *Problem formy w sztukach plastycznych*, tłum. Tadeusz Zatorski, wstęp i oprac. Wojciech Bałus, Warszawa 2012.
- Howorus-Czajka Magdalena, *Adam Marczyński – artysta „poszerzający pole”*, „Quart” t. XLII (2016), nr 4, s. 10-25.
- Hussakowska Maria, *Adam Marczyński*, [w:] *Profesor Adam Marczyński i Pracownia*, red. Romuald Oramus, Kraków [2015], s. 16-19.
- Kawalec Anna, *Osoba i Nexus. Alfreda Gella antropologiczna teoria sztuki*, Lublin 2016.
- Knapik Andrzej Maria, *Portret artysty z klapką w tle*, „Dekada Literacka” 2000, nr 4-5 (162-163), s. 18-19.
- Kowska Bożena, *W dziesięciolecie pleneru „Przestrzeń miasta”*, „Rzeźba Polska” 1987, s. 202-209.
- Kowalski Grzegorz, *O przestrzeni wielozmysłowej*, [1967], maszynopis w zbiorach autora.
- Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
- Latour Bruno, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York 2005; wyd. pol. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Krzysztof Abriszewski, Aleksandra Derra, Kraków 2010.
- Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.
- Majewski Piotr, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności*, Lublin 2006.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty Maurice, *Oko i umysł*, tłum. Stanisław Cichowicz, [w:] idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 15-67.
- Moskalewicz Magdalena, *An Exercise in Participation. Op and Kinetic Art in Poland Circa 1966*, [w:] *The Other Trans-Atlantic. Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America*, red. Marta Dziewańska, Dieter Roelstraete, Abigail Winograd, Warsaw 2017, s. 241-260.
- Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. Piotr Francuz, Warszawa 2007.
- Pallasmaa Juhani, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Kraków 2012.
- Parola Rene, *Optical Art. Theory and Practice*, New York 1996 [I wyd. 1969].
- Piwocki Ksawery, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970.
- Rainczak Kazimierz, *Światło – ruch – przestrzeń*, „Odra” 1968, nr 4, s. 76-80.
- Riegl Alois, *Die spätrömische Kunstindustrie*, Wien 1901.
- Schollenberger Piotr, *Strefy kontaktu – Merleau-Ponty i Duchamp o związkach widzenia i dotyku*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski, Patrycja Badysiak, Kraków 2016, s. 50-62.
- Smolińska Marta, *„(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku” – uwagi kuratorki wystawy*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski, Patrycja Badysiak, Kraków 2016, s. 63-73.

- Spryszak Przemysław, *Filozofia percepcji George'a Berkeleya*, Kraków 2004.
- Szymańska-Lewoszewska Marta, *Miejsce teorii widzenia w filozofii George'a Berkeleya*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” t. XXVI (2014), s. 59-76.
- Tkaczyk Krzysztof, *Johann Gottfried Herder. Sensualistyczny bunt wobec klasycznej estetyki*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski, Patrycja Badysiak, Kraków 2016, s. 25-35.
- Wölfflin Heinrich, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, tłum. Danuta Hanulanka, Gdańsk 2006.
- Zabieglik Stefan, *Berkeleya teoria widzenia*, „Principia” t. XXVII-XXVIII (2000), s. 171-184.

Between optic and haptic seeing.
The dynamics of Adam Marczyński's works
in space and time

ABSTRACT

The aim of the article is to present selected works by Adam Marczyński from the 1950s up to the 1970s, provoking the reader to stimulate their perception. This aspect seems to be especially interesting from the perspective of research on the relationship between optic and haptic seeing. Marczyński, a member of the Kraków Group of Artists (First, prewar as well as the Second Kraków Group), experimented with form from the very beginning. He trespassed from the defined genres of art, first by using fragments of reality and then by introducing movable elements to his compositions, such as: wooden cases with movable flaps. His works gained the characteristics of three-dimensional sculpture.

The observations of the 19th century sculptor, Adolf von Hildebrand refer to the duality of sculpture perception: still, frontally, globally from a distance and dynamically, at close range, by “groping” with the eyes all of the details, one by one. These two, quite different ways of seeing: optic and haptic, were recognised not later than in the 18th century, will be a starting point to analyse the dynamics of perception in works by Adam Marczyński.

Keywords: Adam Marczyński, haptic and optic seeing, haptic art