

— il. 1 A. Marczyński, *Interwencje*, Lanckorona 1971. Fot. A. Marczyński; dzięki uprzejmości Piotra Marczyńskiego

Adama Marczyńskiego optyczność w przestrzeni*

Elżbieta Błotnicka-Mazur

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Twórczość i osoba Adama Marczyńskiego (1908–1985), członka zarówno przedwojennej Grupy Krakowskiej, jak i reaktywowanej w 1957 r. II Grupy Krakowskiej, została ostatnio przypomniana przez liczne grono jego uczniów, absolwentów dwóch co najmniej pokoleń krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych¹. Inicjatywa ta jest godna najwyższej pochwały, bo Marczyński, jeden z bardziej oryginalnych twórców powojennych w krakowskim środowisku, został nieco badawczo zaniedbany, a jego wielowymiarowa, niepoddająca się sztywnemu zaszufadkowaniu twórczość niewątpliwie zasługuje na drobiazgowo opracowanie, uzupełniające znakomite skądinąd, choć bardzo syntetyczne teksty Bożeny Kowalskiej² czy Mariusza Hermansdorfera³.

Jego twórczość z lat 60. i 70. XX w. jest zazwyczaj interpretowana z perspektywy konstruktywistycznego obrazu – przedmiotu, który w formule asamblażu lub form przestrzennych, budowanych z geometrycznych kasetonów o ruchomych kłapkach, jednocześnie wprowadzał element podwójnej interakcji dzieła: z widzem i przestrzenią. W tym artykule chciałabym skonfrontować te dzieła z teorią Clementa Greenberga. Trójwymiarowe, otwarte kompozycje Marczyńskiego wydają się wpisywać w spostrzeżenia amerykańskiego krytyka, który począwszy od lat 40. wielokrotnie konstatował, że otwarcie rzeźby na przestrzeń spowodowało, iż stała się ona linearna, a tym samym optyczna. Ale nie chodzi tu bynajmniej o optyczność kojarzoną z op-artem, w którego dziełach nadrzędną funkcję pełni angażowanie widza w grę złudzeń.

Greenberg źródeł nowoczesnej rzeźby upatrywał w pracach kubitów, przede wszystkim w ich kolażach, w których twórcy – Pablo Picasso i Georges Braque – naklejając kawałki papieru i innych materiałów z codziennego otoczenia człowieka, mieli potraktować fak-



* Tezy przedstawione w niniejszym tekście zostały zaprezentowane na ogólnopolskiej konferencji naukowo-artystycznej „Adam Marczyński i jego pracownia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1948–1980. Artystyczne wpływy i kontynuacje”, Kraków 21–22 X 2016, zorganizowanej przez Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie i Wydział Malarstwa oraz Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

¹ W 2015 r. odbyła się wystawa zorganizowana przez Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie pt. „Profesor Adam Marczyński i pracownia”, Kraków 9–29 IV 2015, której towarzyszyła publikacja pod tym samym tytułem wydana przez organizatora wystawy, (red. R. Oramus, G. Borowik, Kraków 2015), w znakomitym opracowaniu graficznym Władysława Pluty. W kolejnym roku odbyła się konferencja artystyczno-naukowa (wspomniana w poprzednim przypisie).

² B. Kowalska, *Przemijanie piękna – piękno przemijania*, „Dekada Literacka” 2006, nr 1–2 (215–216), <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4131> (data dostępu: 10 IX 2015); eadem, *Wstęp*, [w:] *Adam Marczyński 1908–1985*, oprac. J. Chrobak, Kraków 1985 [kat. wystawy w BWA w Krakowie, III–IV 1985].

³ M. Hermansdorfer, *Adam Marczyński*, [w:] *Adam Marczyński 1908–1985...*; idem, *Adam Marczyński*, [w:] idem, *Emocja i ład*, Wrocław 2004 [kat. wystawy].



⁴ C. Greenberg, *Nowa Rzeźba*, przeł. I. Chlewińska, „Kresy” 2001, nr 3 (47), s. 210.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Za sprawą Clementa Greenberga w połowie lat 50. XX w. Smith i jego dzieła znalazły się w epicentrum teoretycznego sporu o wyższość wartości optycznych nad dotykowymi w rzeźbie nowoczesnej. Głównymi dyskutantami tej debaty byli Greenberg i Herbert Read. Greenberg, jak już wspomniano, realizacje nowatorskich tendencji widział w pracach Smitha, natomiast dla Reada rzeźba była sztuką dotyku, najlepiej wyrażoną w dziełach Henry’ego Moore’a. Rzecz jasna dno sporu Greenberga i Reada leżało znacznie głębiej niż koncepcja takiej lub innej estetyki rzeźby, sięgając szerszej debaty między dwoma zwycięskimi nacjami nad wizją powojennej sztuki nowoczesnej. Zob.: D. 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*, ed. R. Peabody, Los Angeles 2011.

⁷ W podrozdziale swojej dysertacji doktorskiej pt. *Nowatorstwo. Marian Bogusz i Adam Marczyński* Magdalena Moskalewicz dla poparcia swojej tezy opisuje kulisy organizacji wystawy prac Marczyńskiego przez Janusza Boguckiego w Galerii Współczesnej w Warszawie w styczniu i lutym 1967 r. na podstawie listu artysty do Maryli Boguckiej z 6 XII 1966. Zob.: M. Moskalewicz, *Na kręwdzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych*, Poznań 2012 [rozprawa doktorska, Instytut Historii Sztuki UAM, mps].

⁸ *Kompozycja kubistyczna z głową*, olej na płótnie, 1937, 64 × 48, Muzeum Sztuki w Łodzi.

ture dzieła w sposób dosłowny. Tym samym powierzchnia kompozycji straciła swoją płaskość, zbliżając się do płaskorzeźby, która w końcu stała się samodzielną „konstrukcją”⁴. Tym tropem podążyli – zdaniem amerykańskiego krytyka – konstruktywisci, sam Picasso w późniejszych pracach rzeźbiarskich, Jacques Lipchitz, Julio González i wczesny Alberto Giacometti. Na pochodzenie nowej rzeźby od malarstwa kubistycznego miały wskazywać takie jej cechy, jak:

linearyzm i linearne zawiłości, otwartość, ażurowość i lekkość, zainteresowanie się powierzchnią jedynie jako naskórkiem i wyrażanie jej w formach przypominających ostrze lub arkusz⁵.

Według Greenberga rzeźba rezygnująca z monolitu zwartej bryły miała się zatem zwrócić w kierunku własności linearnych i swoistej dwuwymiarowości, kojarzonej dotąd wyłącznie z malarstwem. Dla Greenberga to wizualność stanowiła najważniejszy wyznacznik współczesnej sztuki w ogóle.

Ucieleśnienie tego, czym powinna być nowoczesna rzeźba, wypowiedziana przez kubistyczny kolaż, Greenberg widział w spawanych z metalu pracach swego rodaka, Davida Smitha: poprzez wykorzystanie przemysłowych materiałów i typowych dla nich sposobów obróbki, „konstruowanie”, „budowanie”, a nie klasyczne rzeźbienie. Jego wizja historii rzeźby była dość prosta i kończyła się w punkcie kulminacyjnym, czyli na dziełach Smitha – rzeźbiarskim odpowiedniku abstrakcyjnego ekspresjonizmu w malarstwie⁶. Jakkolwiek odmienna jest trójwymiarowa twórczość Marczyńskiego od wizji Greenberga, w jednym wydaje się być bliska jego spostrzeżeniom: w swoistej wizualności czy optyczności (choć termin ten może budzić różnorodne konotacje) właściwej pracom malarskim.

Nie ulega wątpliwości, że Marczyński był przede wszystkim malarzem i wszystkie jego późniejsze działania artystyczne – w tym konstruowanie trójwymiarowych obiektów – podporządkował swojej zmieniającej się wizji malarskiej, przełamującej sztywne granice gatunków. Magdalena Moskalewicz, analizując pomalarskie dzieła Marczyńskiego, wpisuje wielokrotną zmianę poetyki prac artysty w „imperatyw nowatorstwa”. To innowacyjność, rozumiana przez wielu twórców w latach 60. XX w. jako wyznacznik artystycznej wartości dzieł, miała być – zdaniem autorki – wartością samą w sobie⁷. Ale nawet jeśli sam autor bardziej cenił swoje najnowsze osiągnięcia artystyczne w tym czasie, nie można ich odseparować od bagażu twórczych doświadczeń sięgających okresu przedwojennego. Warto podkreślić, że już wtedy ścierały się w nim dwie pozornie przeciwstawne tendencje. Jedna chłodna, intelektualna, wywodziła się z zainteresowania artysty kubizmem, np. *Kompozycja kubistyczna z głową* z 1937 r.⁸, ale także konstruktywizmem i twórczością Władysława Strzemińskiego, którego Marczyński miał okazję poznać w 1933 roku. Druga tendencja to bardziej emocjonalny koloryzm



il. 2 A. Marczyński, *Martwa natura z butelką*, olej na płótnie, 1937, 49,5 × 65, Muzeum Narodowe w Poznaniu, repr. dzięki uprzejmości Piotra Marczyńskiego



il. 3 A. Marczyński, *Wiosna*, tempera na płótnie, 1956, 73 × 100, Muzeum Podlaskie w Białymstoku. Fot. M. Węclaw

z charakterystycznymi dla niego tematami: pejzażami i martwymi naturami. Ten pozornie wykluczający się dualizm, zauważony przez Mariusza Hermansdorfera, funkcjonuje w pracach artysty w sposób symbiotyczny⁹.

Powyższe uwagi wstępne pojawiają się nieprzypadkowo w kontekście „optyczności” czy może lepiej „wizualności” późniejszych trójwymiarowych prac Marczyńskiego. Za punkt wyjścia do dalszych rozważań niech posłuży *Martwa natura z butelką* z 1937 roku [il. 2]¹⁰. W centralnej części tej kompozycji znajdują się naczynia zarysowane wyraźnymi ciemnymi konturami, nachodzącymi na siebie w sposób sugerujący ich transparentność. Swoista „przezroczystość” form dotyczy także innych elementów obrazu, budowanych podobnym konturem i płaskimi zgeometryzowanymi plamami, czasem z owym konturem się mijającymi. Z dekompozycją przestrzeni bliską kubizmowi łączy obraz Marczyńskiego równoważne potraktowanie wszystkich jego elementów. Z kolei relacja plamy i konturu zdradza lekcję Strzebińskiego i jego widoków Łodzi i pejzaży „wypoczynkowych”, które poprzedziły *Teorię widzenia* twórcy unizmu. W *Martwej naturze z butelką* Marczyńskiego została zatem zaakcentowana płaskość powierzchni zorganizowanej jako ograniczona ramami kompozycja. I chociaż omawiane dzieło i prace artysty z lat 60. i 70. (w tym te przestrzenne) dzieli dystans trzech dekad i więcej, wypełniony różnorodnymi poszukiwaniami formalnymi



⁹ M. Hermansdorfer, *Adam Marczyński*, [w:] *Adam Marczyński 1908–1985...*

¹⁰ *Martwa natura z butelką*, olej na płótnie, 1937, 49,5 × 65, Muzeum Narodowe w Poznaniu.



il. 4 Rysunek z radzieckiego czasopisma satyrycznego „Krokodil” (ros. „Крокодил”), 1959, nr 8, rys. Naum Moiseevič Lisogorskij



¹¹ Oczywiście nie można w sposób kompletny analizować powojennej twórczości Marczyńskiego, pomijając kontekst polityczny, w którym wówczas funkcjonował artysta. Jego wewnętrzny sprzeciw wobec otaczającej go opresyjnej rzeczywistości komunistycznej, której wystarczających „dobrodziejstw” doświadczył podczas sowieckiej okupacji we Lwowie (od września 1939 do lata 1941, por.: J. Chrobak, *Kalendarium*, [w:] *Adam Marczyński 1908–1985...*) był powodem towarzyskiego wycofania i zdystansowanego stosunku do władz. A zatem zastosowany w artykule skrót interpretacyjny, obejmujący pozornie proste paralele pomiędzy przed- i powojenną twórczością artysty, nie jest wynikiem uproszczenia, a jedynie próbą wpisania się w pewne ograniczone objętością ramy klarownego przedstawienia głównego wątku niniejszego tekstu. O złożonych warunkach bytowania Marczyńskiego w okresie PRL-u nieco szerzej pisze M. Howorus-Czajka, *Adam Marczyński – artysta „poszerzający pole”*, „Quart” 2016, nr 4 (42). Problem „autonomii” sztuki polskiej w PRL-u po odwilżowym przełomie trafnie zdiagnozował P. Piotrowski (*Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011). Prace Marczyńskiego przywołuje m.in. przy okazji obecności sztuki polskiej na moskiewskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Plastycznych Krajów Socjalistycznych w 1958 roku. Cytowana przez Piotrowskiego rozmowa z projektantem polskiej ekspozycji, Andrzejem Pawłowskim, który wspominał nadzwyczajną frekwencję publiczności w dziale polskim skutkującą rozciągnięciem lin ochronnych m.in. przy obrazach Marczyńskiego (*ibidem*, s. 43), znalazła swoje żartobliwe i symptomatyczne zarazem pendant na łamach radzieckiego czasopisma „Крокодил” („Krokodyl”), które warto tu przywołać. W numerze ósmym z 1959 r. zamieszczono rysunek [il. 4] przedstawiający telewizor z widocznym na ekranie obrazem Marczyńskiego *Wiosna* (tempera na płótnie, 1956, 73 x 100, Muzeum Podlaskie w Białymstoku – Galeria Sztuki Współczesnej [il. 3]). Uśmiechnięty serwisant ze śrubokrętem w dłoni uspokaja zafrasowanych właścicieli: „Telewizor jest w porządku. Emitują reportaż z wystawy sztuki”. Adnotacja redakcji nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o dzieło Marczyńskiego, niedawno prezentowane w Moskwie na wystawie. Ilustrację z „Krokodyla” zaprezentował Piotr Marczyński na konferencji „Adam Marczyński i jego pracownia...”.

¹² M.in.: *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik. Open Gallery. Spatial Forms in Elbląg. Guide-book*, red. J. Denisiuk, Elbląg 2006; „Formy przestrzenne” jako centrum wszystkiego. „Spatial Forms” as the Centre

krakowskiego malarza, została w nich zawarta pewna ideowa łączność: zapis intelektualnego procesu artystycznego, zmierzającego do stworzenia autonomicznie funkcjonującego dzieła w malarski, linearny sposób odcinającego się na konkretnym tle ściany galerii (*Martwa natura*) czy też zewnętrznej przestrzeni¹¹.

Po wprowadzeniu do kompozycji materialnych, choć zdestruowanych elementów realnego świata natury ok. 1960 r. (seria *Konkrety*) Marczyński był już o krok od geometrycznych *Układów zmiennych* (powstających od ok. 1963). Dały one początek całej serii prac angażujących widza w akt twórczy, zarezerwowany dotąd wyłącznie dla artysty, i jednocześnie świadomie zakładających nieuchronne zmiany w wyglądzie dzieła za sprawą odbiorcy.

Bezpośrednim impulsem do wyjścia w przestrzeń, podobnie jak dla wielu innych artystów malarzy, stał się dla Marczyńskiego udział w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku. Ten słynny plener-symposium – w ostatnich latach dość solidnie przebadany¹² – oficjalnie wpisywał się w propagandę artystycznego aktywizowania Ziemi Odzyskanych w 20. rocznicę ich „powrotu do Macierzy”. Dużej grupie twórców praktycznie stwarzał bezprecedensową okazję do zrealizowania w przestrzeni miejskiej wielkoformatowych obiektów, właściwie niemożliwych do wykonania bez odpowiedniego zaplecza finansowego, akceptacji władzy w ówczesnych realiach ustrojowych i specjalnej pracowni. Tą ostatnią stały się gościnne progi lokalnych Zakładów Mechanicznych ZAMECH¹³, które nie tylko udostępniły maszyny i materiały (metal), lecz także realną pomoc własnych inżynierów i robotników.

Blisko ośmiometrowa *Kompozycja elementów zmiennych* [il. 5], ustawiona w południowej części parku im. Michała Kajki, swoim tytułem i rozwiązaniem formalnym nawiązuje do serii *Układów zmiennych*. Jej zasadniczą część stanowi płaski, wydłużony, pionowy prostopadłocien wsparty na trzech długich wąskich podporach z metalowych profili. Po obu jego stronach artysta dodał na wysięgnikach w kształcie litery L prostokątne ażurowe „okienka”. Wertykalność formy podkreśla podział głównej płaszczyzny na dwie nierówne części, z wyciętymi w układzie asymetrycznym kilkoma prostokątnymi kasetonami, w które wprawiono ruchome klapki, podobnie jak w okienka na wysięgnikach. Daje to oczywistą możliwość uzyskania zmieniającego się wyglądu dzieła. W tym jednak przypadku sprawcą modyfikacji nie może być już widz, jak w *Układach zmiennych* – o ile nie zostanie wyposażony np. w wysoką drabinę – ale sama natura. W zależności od siły i kierunku wiejącego wiatru klapki mogą otwierać bądź zamykać prześwity, które stają się naturalną ramą dla pojawiającego się w ich tle krajobrazu¹⁴.

Marczyński swoją formę zaprojektował do oglądu frontalnego – na podobieństwo dwuwymiarowego obrazu – co podkreśla nie tylko płaszczyznowość głównego korpusu, lecz także sposób rozmieszczenia „skrzydeł” w płaszczyznach do niego równoległych, a nie pro-

stopadłych bądź ukośnych. Instalacja wpisuje się w otaczającą przestrzeń na dwóch poziomach: z jednej strony krajobraz parku stanowi dla niej naturalne tło, z drugiej natomiast sama staje się multiplikowaną ramą, przez którą widz ma możliwość obejrzenia pojedynczych prostokątnych kadrów pejzażu.

Marek Maksymczak w swojej analizie elbląskiej formy Marczyńskiego stawia jego kompozycję w wyraźnej opozycji do znajdującej się wokół niej przestrzeni. Ma o tym świadczyć jej geometryczna budowa z materiałów przemysłowych, tworząca poetykę „nie szukającą kontaktu z przyrodą”, a „wchodząca z nią w polemikę”¹⁵. Jakkolwiek autor w swoich niektórych spostrzeżeniach zdaje się sam sobie zaprzeczać, ostatecznie dochodzi do wniosku, że istotne jest „doświadczenie przestrzeni jako takiej”. Ale w odniesieniu do elbląskich „binoli”, w tym do realizacji krakowskiego malarza, nie można mówić o hipotetycznej przestrzeni będącej zaledwie opozycją dla wnętrza galerii, jak chce Maksymczak. Dowodem na to jest właśnie podjęta z nią polemika, wejście w relacje dzieło – tło – zmienność, zaprojektowane przez artystę.

Potwierdzeniem zainteresowania Marczyńskiego stworzeniem wyraźnego układu realnej przestrzeni i pokazanego w jej ramach dzieła, realnego bytu niebędącego jej naturalną składową, są zanotowane przez artystę uwagi:

Ponieważ elementy emitują kolor strukturalny istnieje możliwość znaczenia własnej egzystencji w przestrzeni, osobistego jej opanowania bez brutalnej interwencji i zakłócenia praw biologicznych naturalnego otoczenia¹⁶.

To szukanie kontaktu dzieła z konkretem przestrzeni zaprowadzi twórcę do podejmowania *Interwencji*, zapowiadających konstrukcyjne otwarcie późniejszych prac¹⁷. Takim tytułem Marczyński opatrzył wieloelementową kompozycję składającą się z pojedynczych, czerwono-srebrnych, kwadratowych kasetonów niewielkich rozmiarów, ze znajomymi już mobilnymi klapkami, zaprezentowaną w czasie VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach w 1970 roku. Pojedyncze kasetony autor rozwiesił w plenerze, bezpośrednio na pniach drzew lub gałęziach¹⁸. W Osiekach natura (tu: fragment lasu) stała się niezbędnym dopełnieniem rozproszonej w przestrzeni instalacji. Już nie tylko tłem, które – jak w Elblągu – artysta mógł włączyć w obszar percypowany przez widza jako całość, ale koniecznym elementem, integralną częścią prezentacji podczas osieckiego pleneru. Z uwagi na charakter VIII Spotkania, które przebiegło w atmosferze krytyki wizualnej sfery działań artystycznych i dyskusji na temat funkcji przedmiotu i idei w procesie twórczym, badacze przede wszystkim zwracają uwagę na jego konceptualny potencjał¹⁹. Ale *Interwencje* Marczyńskiego zyskały wymiar pojęciowy dopiero po zakończeniu pleneru. Zgodnie z zamysłem autora



of Everything, red. K. Breguła, Warszawa 2013; A. M. Leśniwska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.

¹³ Zakłady Mechaniczne „Zamech” im. Gen. Karola Świerczewskiego w Elblągu.

¹⁴ Na zawarty w możliwości współkreowania dzieła element wolności – sygnalizowany w wypowiedziach artysty – zwraca uwagę Katarzyna Podnieśńska, odczytując go jako „dyskretny sprzeciw” twórcy wobec represyjnej władzy komunistycznej (*Między metaforą a konkretem*, [w:] Adam Marczyński, Kraków 2008, s. 5–10 [kat. wystawy w MN w Krakowie]. Marczyński podkreślał, że „prawo i wolność w doborze układu wyzwała poczucie swobody, daje możliwość przezwyciężenia stanów niezmiennych i dąży do zrealizowania idei wolności w sztuce” (A. Marczyński, *Układy zmiennne w przestrzeni*, [w:] Adam Marczyński 1908–1985. *Malarstwo*, red. J. Orbitowski, Kraków 1998 [kat. wystawy]; za: M. Maksymczak, *Kompozycja elementów zmiennych. O elbląskiej realizacji Adama Marczyńskiego*, „Orońsko” 2012, nr 3, s. 66.

¹⁵ *Ibidem*, s. 65–67.

¹⁶ A. Marczyński, *Notatki. Układy otwarte*, [w:] Adam Marczyński 1908–1985, Kraków 2005, s. 67 [kat. wystawy]; cyt. za: B. Kowalska, *Przemijanie piękna...*

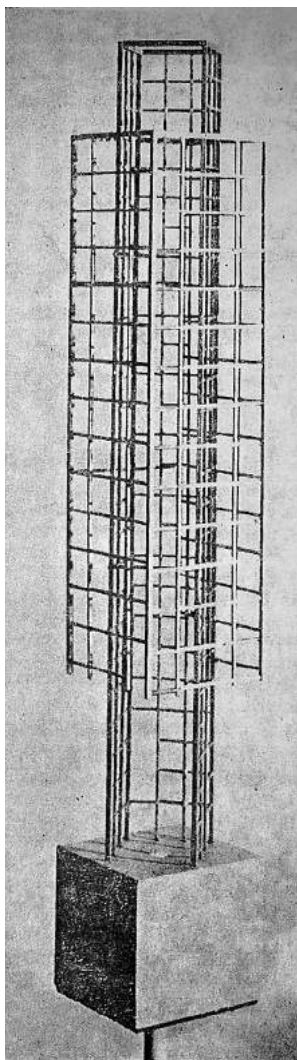
¹⁷ Ich dalszą konsekwencją będą prace z lat 70. z cyklu *Dekompozycje i Układy otwarte*, w których część elementów kompozycji uniezależni się od zakreślonego ramą prostokąta, anektując tło ściany w galerii.

¹⁸ B. Kowalska, *Polska awangarda malarstwa 1945–1970*, Warszawa 1975, s. 130.

¹⁹ L. Nader, *W stronę krytyki wizualności. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach*, [w:] *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, red. J. Kalicki et al., Koszalin 2008. Wcześniej zwracała na to uwagę B. Kowalska, *Polska awangarda...*



— il. 5 A. Marczyński, *Kompozycja elementów zmiennych* (współtwórcy: M. Klaus, J. Rakowski), I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, żelazo, 1965, wys. 800 cm. Fot. A. Dzierżyc-Horniak



il. 6 A. Marczyński, J. Orbitowski, *Wieża światła*, projekt na Sympozjum Wrocław '70, repr. za: *Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 113

część uczestników Spotkań otrzymała na własność zdjęte z drzew kasetony. Fizycznie kompozycja przestała istnieć jako całość, zachowała natomiast integralność zmienną, bowiem – cytując za Hermansdorferem – „konkretyzuje się w czasie i przestrzeni, w umyśle i wyobraźni twórcy, w umyśle i wyobraźni odbiorcy”²⁰. Marczyński zakładał, że „tych piętnaście elementów istnieje jako całość funkcjonująca i zmieniająca swoje relacje w przestrzeni, przy czym struktura ulega naturalnym zmianom zachodzącym w czasie”²¹. Artysta jeszcze kilkakrotnie „interweniował” w realnej przestrzeni krajobrazu, posługując się językiem geometrii, np. w trakcie indywidualnie przeprowadzonej przez siebie akcji w Lanckoronie – *Interwencje* z 1971 roku [il. 1]²².

Wizualne, optyczne wartości definiują niezrealizowany projekt Marczyńskiego opracowany we współpracy z Januszem Orbitowskim w czasie Sympozjum Wrocław '70, pt. *Wieża światła*, który jest dość bliski myśleniu architektonicznemu. Zaprezentowana na wystawie towarzyszącej Sympozjum makieta i rysunki przedstawiają pionową konstrukcję przestrzenną, o zakładanej wysokości 14–16 m, zbudowaną z metalowych prętów tworzących geometryczną siatkę, która miała się opierać na betonowej podstawie o wysokości 3 m. Formę – zgodnie z projektem – tworzą dwa wydłużone ażurowe prostopadłości o podstawach kwadratowych –

mniejszej i większej – o wspólnej osi, względem której mniejszy wpisany w większy jest obrócony o 45 stopni, a jego podstawa dotyka wierzchołkami boków zarówno większego kwadratu prostopadłości, jak i betonowej podstawy. Wewnętrzny prostopadłość miał przewyższać opisujący go prostopadłość zewnętrzny, a jego narożne pionowe pręty wtopione w betonowy cokół miały wspierać całą konstrukcję. Istotnym elementem koncepcji było umieszczenie na podstawie wewnątrz konstrukcji pięciu reflektorów, z których środkowy miał być ruchomy. Skierowane w górę strumienie światła oświetlałyby wieżę, nie przekraczając jej szerokości.



²⁰ M. Hermansdorfer, *Adam Marczyński*, [w:] *idem, Emocja i ład...*, s. 20.

²¹ A. Marczyński, *Układy otwarte*, [w:] *XI Wystawa Grupy Krakowskiej*, Kraków 1971 [kat. wystawy]; za: J. Chrobak, *op. cit.*

²² *Adam Marczyński 1908–1985, op. cit.*, fot. 42. Jak wspominał Piotr Marczyński, był to prywatny wyjazd rodzinny do Lanckorony, gdzie Marczyński ustawił swoje kasetony w perspektywie krajobrazu w różnych konfiguracjach, a następnie je fotografował (na podstawie rozmowy z P. Marczyńskim w trakcie konferencji „Adam Marczyński i jego pracownia”).



²³ Przypomnijmy, że pomnik III Międzynarodówki miał być rzeźbą-budowlą o wysokości ok. 400 metrów.

²⁴ Budowlą Tatlina o formie ukośnej, szkieletowej, spiralnie zwięzającej się ku górze wieży ze stali i szkła, postawiona na chwałę nowej rewolucyjnej władzy, miała być siedzibą międzynarodowych organizacji komunistycznych z salami zebrań i pomieszczeniami biurowymi. Zob.: A. Kotuła, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1980, s. 267.

²⁵ Cyt. za: *ibidem*.

²⁶ Projekt pomnika III Międzynarodówki Tatlina może być jednym z wielu, choć na pewno nie jedynym punktem odniesienia dla omawianej *Wieży światła*. Projekt o podobnym tytule wykonał Johannes Itten wkrótce po tym, jak został jednym z nauczycieli w Bauhausie (1919), prowadząc kurs wstępny. Dwunastoczęściowa *Wieża światła/ognia* Ittena (zaginiona) o głębokiej symbolice była wykonana z kolorowych szklanych wachlarzy i miała konstrukcję opartą na konkretnych, matematycznie obliczonych proporcjach. Zob.: Ch. Wagner, *Wieża ognia*, przeł. E. Ranocchi, „Autoportret” 2008-2009, t. 25-26, s. 16-21.

²⁷ *Symposium Plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 90-91.

²⁸ *Ibidem*, s. 143-145.

²⁹ Cyt. za: *ibidem*, s. 176.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ J. Bogucki, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław '70”*, [w:] *Symposium Plastyczne...*, s. 21.

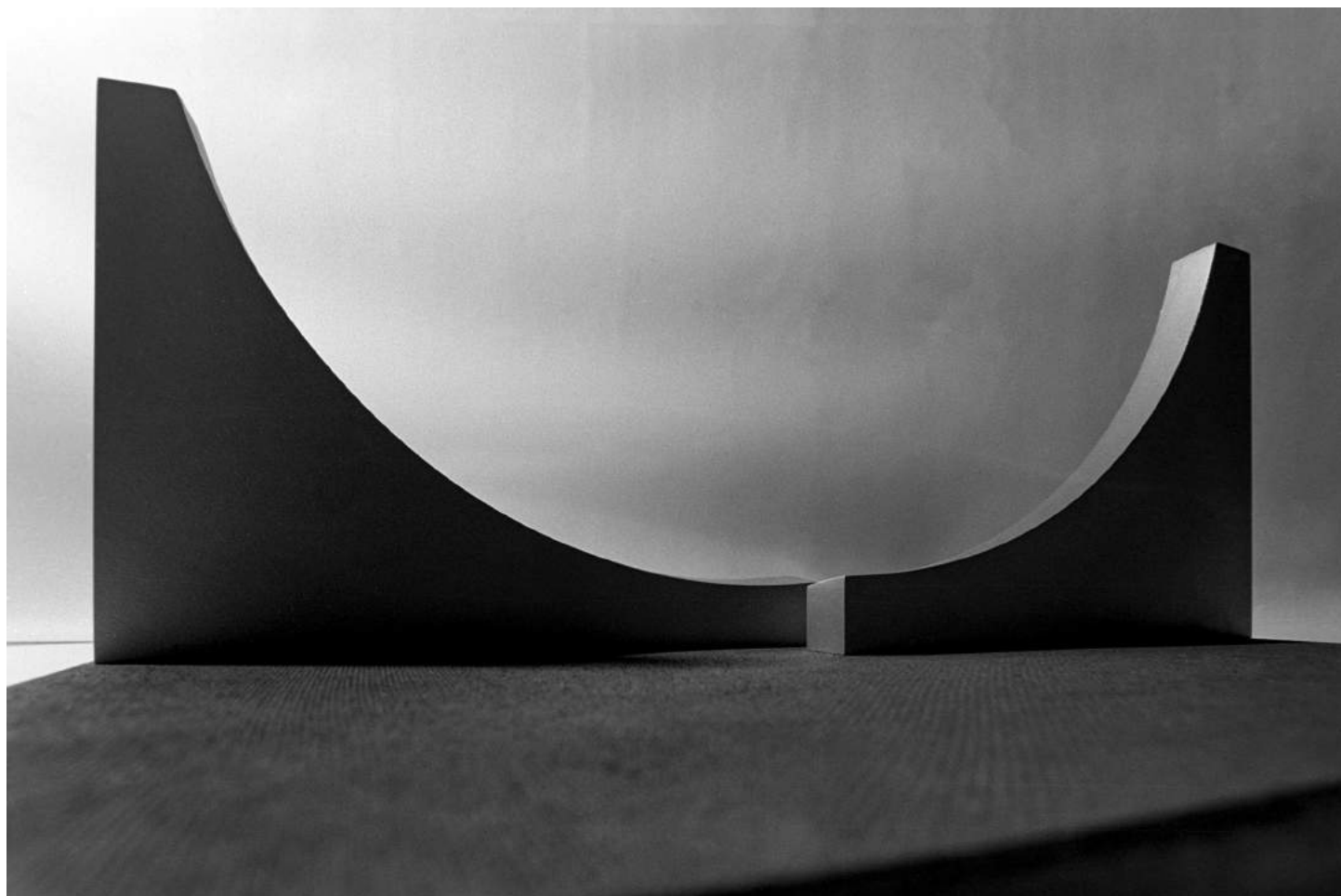
Można się pokusić o zestawienie pomysłu Marczyńskiego i Orbitowskiego z o pół wieku wcześniejszym projektem pomnika-budowli III Międzynarodówki Władimira Tatlina. Pomimo oczywistych różnic, takich jak skala²³ i funkcja²⁴, w obu występują pewne podobieństwa formalne i ideowe. Wspólne jest operowanie stalową ażurową konstrukcją pozwalającą na transparentne wpisywanie brył (u Tatlina spirala, we wrocławskim projekcie prostopadłościąny prawidłowe) i wykorzystanie świetlnej projekcji, która miała zatrzymać uwagę widza – przechodnia. Autorzy obu niezrealizowanych koncepcji, zdaje się, przejawiali także podobne zafascynowanie wykorzystaniem rzeczywistych materiałów w rzeczywistej przestrzeni. Rosyjski konstruktywista widział swój projekt jako „połączenie form czysto artystycznych [...] z celem użytkowym”²⁵, wyrażając tym samym chęć integracji sztuki i wiedzy technicznej. Projektowana *Wieża światła* również na sposób wywodzący się z konstruktywizmu operowała konkretem materiału – betonu i stali, której ażurowy szkielet miał jednakże zostać wypełniony niematerialnym światłem²⁶.

Projekt ten nie został zrealizowany, podobnie jak większość innych propozycji sympozjalnych, wśród których pojawiły się zbliżone koncepcje form przestrzennych – wież, np. *Wieża świetlna* i *Krzywa wieża* Konrada Jarodzkiego, obie w założeniu podświetlane²⁷, czy *Cokół samowystarczalny* Andrzeja Wojciechowskiego, złożony z betonowych, proporcjonalnie zmniejszających się ku górze form, ustawionych jedna na drugiej²⁸. Warto przypomnieć, że głównym celem Symposium wrocławskiego – oficjalnie zorganizowanego w ramach obchodów 25. rocznicy „powrotu” Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy – zgodnie z zamierzeniami organizatorów była:

próba konfrontacji różnych sposobów współczesnego myślenia plastycznego, mająca doprowadzić w efekcie do powstania w organizmie miejskim Wrocławia wybitnych dzieł sztuki²⁹.

Zaproponowane rozwiązania miały zaś stworzyć nową strukturę przestrzenno-urbanistyczną miasta³⁰. Rzeczywiście przedstawione koncepcje w większości planowano zrealizować w trwałych materiałach, w miejscach uzgodnionych z wrocławskimi architektami. Mechanizm miał tu zadziałać podobnie jak w 1965 r. podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu: w przestrzeni publicznej Wrocławia spodziewano się form plastycznych, wykonanych przez wrocławskie zakłady produkcyjne według zgłoszonych i zaakceptowanych projektów³¹. Ostatecznie tak się jednak nie stało i pomysł Marczyńskiego i Orbitowskiego podzielił los większości pozostałych propozycji przedstawionych podczas Symposium.

Twórczość Marczyńskiego wymyka się wszelkim sztywnym klasyfikacjom. Widoczne w niej różnorodne wątki i odniesienia pozornie zdają się wręcz wykluczać. Dlatego zaproponowana próba odczytania jego trójwymiarowych prac z podwójnej perspektywy: ich



— il. 7 A. Marczyński, makieta formy przestrzennej, plener *Przestrzeń miasta*, Chełm 1978. Fot. J. M. Stokłosa



³² R. E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979, vol. 8, s. 30–44.

malarskiej linearności i optyczności oraz dualistycznej mobilności i zmienności w interakcji z przestrzenią i relacji z widzem, to tylko jedna z wielu rysujących się możliwości. Pewne jest, że *Interwencje*, elbląska forma czy wrocławski projekt znajdują ugruntowane miejsce w linii rozwojowej jego sztuki, świadomie bardzo wczesnie wykraczającej poza malarskie medium. Sztuki, której pełny sens artysta widział w przestrzeni pozagaleryjnej, otwartej na interpretację, nie tylko za sprawą możliwości dokonywania zmian w materialnych fragmentach jego prac, lecz także dzięki potencjałowi przyrody, w której kompozycje Marczyńskiego jawiły się – używając określenia Rosalind Krauss z jej słynnego eseju – jako konstrukcje „poszerzające pole” tradycyjnie pojmowanej rzeźby³².

Keywords

Adam Marczyński, symposia and outdoor art meetings in the 1960s and 1970s, opacity of sculpture, Krakow artists

Bibliografia / References

1. **Bogucki Janusz**, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław ’70”*, [w:] *Symposium Plastyczne Wrocław ’70*, red. **D. Dziedzic, Z. Makarewicz**, Wrocław 1983.
2. **Chrobak Józef**, *Kalendarium*, [w:] *Adam Marczyński 1908–1985*, oprac. J. Chrobak, Kraków 1985 [kat. wystawy w BWA w Krakowie, III–IV 1985].
3. *„Formy przestrzenne” jako centrum wszystkiego. „Spatial Forms” as the Centre of Everything*, red. **K. Breguła**, Warszawa 2013.
4. **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*, ed. **R. Peabody**, Los Angeles 2011.
5. **Greenberg Clement**, *Nowa Rzeźba*, przeł. I. Chlewińska, „Kresy” 2001, nr 3 (47).
6. **Hermansdorfer Mariusz**, *Adam Marczyński*, [w:] *Adam Marczyński 1908–1985*, oprac. J. Chrobak, Kraków 1985 [kat. wystawy w BWA w Krakowie, marzec–kwiecień 1985].
7. **Hermansdorfer Mariusz**, *Adam Marczyński*, [w:] *idem, Emocja i ład*, Wrocław 2004 [kat. wystawy].
8. **Howorus-Czajka Magdalena**, *Adam Marczyński – artysta „poszerzający pole”*, „Quart” 2016, nr 4 (42).
9. **Kotula Adam, Krakowski Piotr**, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1980.
10. **Kowalska Bożena**, *Przemijanie piękna – piękno przemijania*, „Dekada Literacka” 2006, nr 1–2 (215–216), <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4131> (data dostępu: 10 IX 2015).
11. **Krauss Rosalind E.**, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979, vol. 8.
12. **Leśniewska Anna Maria**, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.

13. **Maksymczak Marek**, *Kompozycja elementów zmiennych. O elbląskiej re-alizacji Adama Marczyńskiego*, „Orońsko” 2012, nr 3.
14. **Marczyński Adam**, *Notatki. Układy otwarte*, [w:] *Adam Marczyński 1908–1985*, Kraków 2005 [kat. wystawy].
15. **Marczyński Adam**, *Układy zmienne w przestrzeni*, [w:] *Adam Marczyński 1908–1985. Malarstwo*, red. **J. Orbitowski**, Kraków 1998 [kat. wystawy].
16. **Nader Luiza**, *W stronę krytyki wizualności. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach*, [w:] *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, red. **J. Kalicki et al.**, Koszalin 2008.
17. *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik. Open Gallery. Spatial Forms in Elbląg. Guidebook*, red. **J. Denisiuk**, Elbląg 2006.
18. **Piotrowski Piotr**, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011.
19. **Podnieśńska Katarzyna**, *Między metaforą a konkretem*, [w:] *Adam Marczyński*, Kraków 2008.
20. *Profesor Adam Marczyński i Pracownia*, red. **R. Oramus**, Kraków 2015.
21. *Symposium Plastyczne Wrocław '70*, red. **D. Dziedzic, Z. Makarewicz**, Wrocław 1983.
22. **Wagner Christoph**, *Wieża ognia*, przeł. **E. Ranocchi**, „Autoportret” 2008-2009, t. 25–26.

Dr Elżbieta Błotnicka-Mazur (elamazur@kul.lublin.pl)

An adjunct lecturer at the Department of Modern and Contemporary Art History of the John Paul II Catholic University of Lublin. She has published two books on a Lublin architect and painter Bohdan Kelles-Krauze (2010, 2012). He specializes in architecture and art of the twentieth century, in particular in sculpture and phenomena on the borders of disciplines of the 1960s and 70s. Together with her co-workers she organizes a periodical sessions “Paragone” devoted to this subject and co-edits a publication series under the same title. She is a member of the Association of Art Historians (Fr. Lublin) and the Association for Art Historians from Great Britain.

Summary

ELŻBIETA BLOTNICKA-MAZUR (The John Paul II Catholic University of Lublin) / Opticality in Space – Adam Marczyński's Works

The article aims at comparing selected works by Adam Marczyński considering the issue of opticality or visuality of sculpture. These terms refer to Clement Greenberg's notes on modern sculpture and his statement that new sculpture under the modernist “reduction” has turned out to be almost as visual as painting. The works by Marczyński from 1960s and 1970s are usually discussed in relation to constructivist painting-object. At the beginning of the 1960s the artist gave up traditional painting and turned to half-spatial collages made of pieces of wood, cardboard or rusty metal. He also started to create sculptural forms during artistic outdoor meetings, like *Composition of Variable Elements* (1st Biennale of Spatial Forms in Elbląg, 1965) or *Light Tower* (together with Janusz Orbitowski, Symposium Wrocław '70, 1970, unrealized project). The above-mentioned forms are discussed here together with Marczyński's *Interventions* presented at the 8th Meeting of Artists and Theoreticians in Osieki (1970). The last one consisted of wooden cases – the form which he has already used to create rhythmic compositions: series *Open Arrangements* and *Decompositions* – this time placed directly on the trees, in the natural environment. Beside the perspective of the opticality, it also touches upon the question of dualistic mobility: its interaction with space and relation to the spectator.