

— il.1 *Konkrety zniszczone*, kolaż, 1959, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. A. Podstawka

Adam Marczyński – artysta „poszerzający pole”*

Magdalena Howorus-Czajka

Uniwersytet Gdański

Od wielu lat swoje badania naukowe koncentruję na powojennej sztuce polskiej, a szczególnie na rzeźbie. Badając obszary graniczne rzeźby, dotarłam do fenomenu twórczości Adama Marczyńskiego. Zatem droga, która mnie naprowadziła na jego działania, była odmienna od tej, którą przebył sam artysta. Najpierw przekroczył on bowiem granice malarstwa, by wejść w obszar rzeźby. Z mojego, badawczego punktu widzenia kluczowe dla tego procesu są prace powstałe w latach 1959–1975. Dlatego też swoje refleksje chciałabym tym obiektom poświęcić i odczytać je jako dzieła, które – wykorzystując idee konstruktów modularnych, permutacji i repetycji – uwidaczniają grę z przestrzenią.

Adam Marczyński, podobnie jak Maria Jarema i Jonasz Stern, był członkiem Grupy Krakowskiej zarówno w okresie przed-, jak i powojennym. Był też wybitnym pedagogiem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uprawiał malarstwo (również monumentalne), grafikę i rysunek, a także był ilustratorem książek oraz scenografem¹. Ten sumaryczny opis jego sylwetki twórczej sprawia, że powinnam wytłumaczyć się z dokonania przeniesienia działalności malarza na pole rzeźby. Jak już wspomniałam, ku temu artyście przywiodła mnie fascynacja obszarami granicznymi rzeźby. Dzieła Marczyńskiego z lat 60. ilustrują ogólną tendencję istniejącą w sztuce polskiej tamtego czasu, którą można nazwać „odchodzeniem od malarstwa”². Powstają obrazy przestrzenne zwane również reliefami, obrazami-obiektami czy obrazami-przedmiotami, często wykraczające poza tradycyjne rozumienie obrazu³. Czy jednak uprawnia to do uznania tej grupy dzieł za rzeźbę? Za głos w tej dyskusji może być uznany artykuł Rosalind Krauss z 1979 r. pt. *Rzeźba w poszerzonym polu*⁴, który stał się dla mnie inspiracją i punktem odniesienia dla zaprezentowania twórczości Marczyńskiego. Amerykańska autorka omawia nowatorskie zjawiska w rzeźbie, opierając się na pracach powstałych w USA w latach 60. i 70. XX wieku. Krauss zawarła w tytule stwierdzenie dokonania



* Niniejszy artykuł jest rozbudowaną formą odczytu wygłoszonego na konferencji artystyczno-naukowej „Prof. Adam Marczyński i jego pracownia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1948–1980. Artystyczne wpływy i kontynuacje” zorganizowanej przez Akademię Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie i Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie w dniach 21–22 X 2016.

¹ M. Kitowska-Łysiak, *Adam Marczyński*, [w:] *Słownik malarzy polskich*, t. 2, s. 213.

² Do grona artystów przełamujących granicę malarstwa w latach 60. należą m.in.: Jan Ziemiński, Jan Chwałczyk, Władysław Hasior, Zbigniew Gostomski, Jerzy Rosołowicz, Włodzimierz Borowski, Andrzej Matuszewski. W tym też czasie Edward Krasieński „malarz do niedawna zajmujący się dwuwymiarową płaszczyzną płótna w 1965 na Plenerze w Osiekach zaprezentował kompozycję przestrzenną, która choć przestrzenna – nie była rzeźbą, i choć operowała czerwienią, czernią i bielą – daleko odeszła od malarstwa” (B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975, s. 129). Można zatem spojrzeć na proces „przekraczania malarstwa” ogólnie i wyróżnić kilka strategii artystycznych, np. przekroczenie poprzez zakorzenienie w rzeczywistości (obraz–przedmiot) czy permanentną niestabilność obrazu (np. happening Kantora z 10 XII 1965 w kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie), jak to wskazał M. Lachowski (*Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006). Temat strategii przy „przekraczaniu malarstwa” w polskiej sztuce lat 60. jest tak szeroki i interesujący, że wykracza poza ramy tematyczne tego artykułu.



³ **M. Bogusz** pisał: „Problematyka współczesnych poszukiwań plastycznych koncentrująca się wokół zagadnień przestrzeni, ruchu i czasu coraz częściej wymaga nowych form ekspozycji. Tradycyjne pojęcie obrazu i rzeźby zostało zdewaluowane nie tylko tą nową problematyką, ale i nowymi materiałami, których na równi używa malarz, jak i rzeźbiarz” (*I Biennale Form Przestrzennych*, „Kultura” 1965, nr 32, s. 10). Szerzej o tym zagadnieniu pisali: **P. Piotrowski** *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań 2005; **M. Lachowski**, *op. cit.*, s. 53. Zagadnienie charakterystyczne dla lat 60. w Polsce stało się również inspiracją dla badań **M. Moskalewicz**, która tę problematykę uczyniła tematem swojej rozprawy doktorskiej (*Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych*, Poznań 2012 [niepublikowana praca doktorska]).

⁴ **R. Krauss**, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979, No. 8.

⁵ Sformułowania „poszerzenie pola”, zaczerpniętego również od Krauss w odniesieniu do przełamania przez Marczyńskiego geometrycznej struktury dzieła za pomocą przypadku, użyła po raz pierwszy **M. Hussakowska** (*Adam Marczyński, [w:] Profesor Adam Marczyński i Pracownia*, red. **R. Oramus**, Kraków 2015, s. 17).

⁶ Od ok. 1962 r. pojawiają się prostokątne klapki na zawiasach (**B. Kowalska**, [Wstęp], [w:] *Adam Marczyński 1908-1985. Wystawa monograficzna*, red. **J. Chrobak**, Kraków 1985).

⁷ **A. Marczyński**, *Kompozycja elementów zmiennych*, stal, 1965, południowa część parku im. Michała Kajki, Elbląg [il. 2].

⁸ Oczywiście nobilitacja przypadku w sztuce jest znana od działań Duchampa, dadaistów i surrealistów. Chcę jednak zwrócić uwagę na innowacyjne działania Marczyńskiego przesuwające akcent z działań artysty na działanie odbiorcy.

⁹ Uaktywnienie widza jest naturalną konsekwencją pojawienia się happeningu. Jednak propozycja Marczyńskiego skierowana do odbiorcy ma inną jakość. Widz pozostaje z dziełem w tradycyjnej, kontemplacyjnej, intymnej relacji w odróżnieniu od zbiorowego, czy może raczej indywidualnego w zbiorowości, przeżywania happeningu i uczestnictwa widza w strukturze dzieła.

¹⁰ VIII Spotkanie Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, Osieki, 10-30 VIII 1970. **B. Kowalska** tak opisuje eksperyment osiecki Marczyńskiego: „W gronie zaproszonych tu artystów polskiej awangardy przedmiotem najwyższej dyskusji stała się sztuka niemożliwa. [...] Marczyński zrealizował swobodną aranżację swoich odbla-

się w rzeźbie procesu „poszerzenia pola”. W sformułowaniu tym jest zawarte przeświadczenie, że proces dokonał się lub trwa nadal, jednak z całą pewnością został rozpoczęty. Możemy zatem uznać, że nastąpiło (bądź następuje) dalsze przesunięcie granic rzeźby. Dokąd? To pytanie pozostanie bez odpowiedzi, dopóki tworzą artyści. Sztuka jest w ciągłym procesie modyfikacji, a przemiana stanowi jedną z jej kluczowych cech. Marczyński dokonał własnego „poszerzenia pola”⁵ rozumianego nie tylko jako konsekwentny rozwój drogi artystycznej, lecz także ewoluowanie formy, a nawet gatunku.

W niniejszych rozważaniach będę się poruszać wokół kilku zasadniczych zagadnień, które odnajduję w – uznajmy rzeźbiarskich – poszukiwaniach Marczyńskiego. Pierwszym jest wspomniane przez Krauss „poszerzenie pola”. U Marczyńskiego egzemplifikuje się ono w kilku wymiarach: po pierwsze w przekroczeniu granic malarstwa i wkroczeniu na obszar rzeźby, czego dowodem są *Układy zmienne*⁶ i *Kompozycja elementów zmiennych* powstała na I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku⁷. Drugim działaniem „poszerzającym pole” była nobilitacja przypadku⁸ poprzez uaktywnienie widza⁹, co obserwujemy we wspomnianych wcześniej relief-obrazach z serii *Układy zmienne*, ale i w geście powierzenia odbiorcom fragmentów dzieła czy obdarowania ich nimi – w tym przypadku uczestników pleneru w Osiekach w 1970 roku [il. 5]¹⁰. Kolejną osią organizującą mój wywód, a jednocześnie wynikającą z poprzedniej, jest refleksja nad samą zmianą jako procesem. Wspomniane prace Marczyńskiego prowokują także do rozważań o przestrzeniach – zewnętrznej i wewnętrznej – oraz o ich zmiennych relacjach.

Opisane przez Krauss zagadnienie „poszerzenia pola” Marczyński zrealizował na swój indywidualny sposób wielotorowo. Po pierwsze jako dążenie do przekroczenia granic malarstwa. Pod koniec lat 50. konkretyzował tę potrzebę w malarstwie materii, a następnie w swoich kolażach¹¹. Jak określiła ten proces Małgorzata Kitowska-Łysiak, artysta „zrezygnował definitywnie z tworzenia obrazu-iluzji na rzecz konstruowania obrazu-przedmiotu”¹². Nadpalone, połamane listewki, sklejki, tektury, blachy i inne materiały zastąpiły płótno i farbę. Te obrazy-przedmioty były tytułowane przez samego ich twórcę jako *Konkrety* [il. 1]. Stały się zatem manifestem odejścia od iluzji i świadectwem tkwiącego w artyście imperatywu poszukiwania realności¹³. W pracach tych, poza eksponowaniem fizyczności struktury wykorzystanego materiału, Marczyński wykazywał dbałość o geometryczność układów form, czym się odróżniał od innych twórców z kręgu malarstwa materii¹⁴. *Kompozycja elementów zmiennych* [il. 2], powstała na I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 r., była zwieńczeniem wcześniejszych działań rozgrywających się w obszarze granicznym pomiędzy malarstwem a rzeźbą, które stanowią cykl *Układów zmiennych* [il. 3]. Intelktualny namysł i rozważa są u Marczyńskiego widoczne nawet w tytułach prac, np. padające tu słowo „zmienne”. Chciałabym je podkreślić, ponieważ wydaje mi się,



il.2 *Kompozycja elementów zmiennych*, 1965, I Biennale Form Przestrzennych, Elbląg. Fot. A. Dzierżyc-Horniak

że bardzo odpowiada istocie eksperymentów, które prowadził również i wcześniej. Gdyby artysta użył słowa „zmiennych”, to sugerowałoby ono aktywność przedmiotu zmienianego. U Marczyńskiego obiekt/dzieło i jego relacja z przestrzenią zostają poddane zmianie przez interwencję z zewnątrz. Interweniujący podmiot to widz¹⁵, którego działanie jest dla artysty/twórcy nieprzewidywalne, a więc wprowadzające nielogiczną, lecz pożądaną zmianę, czyli zmienną¹⁶. Mam tu na myśli reliefy z uchylanymi wiekami kasetonów. Jak słusznie zauważyła Bożena Kowalska, reliefy, jako forma wypowiedzi artystycznej, były eksplorowane od początku lat 20. XX wieku¹⁷. Marczyński ominął jednak pułapki powtórzeń, proponując oryginalną i niewykorzystywaną dotąd formę reliefu z uchylanymi kasetonami. Dopuszczona w tej formule dzieła zmienność stanowi o jego oryginalności i pionierskim charakterze poszukiwań polskiego twórcy. Kowalska tak charakteryzuje tę grupę prac:

Wkrótce, około 1964 roku, z surowych form geometrycznych podziałów wyłoniły się prostokątne, wydzielone listwami pola, nakrywane blaszanymi płytkami na zawiasach. Wprowadzały one do statycznej kompozycji element zmienności i jednocześnie symbolizowały moment ukrycia czegoś,



skowych, czerwono-srebrnych kasetonów z ruchomymi nakrywkami w naturalnej scenierii lasu wieszając je na gałązkach lub umieszczając na korze drzew. Doświadczenie to okazało się brzemienne w konsekwencji dla dalszej drogi artysty, który niebawem odszedł od dotychczas stosowanych reliefowych układów zamkniętych do zdynamizowanych, pełnych rozmachu i lekkości układów otwartych. Część elementów dzieła, wyzwolona tu od macierzystej formy centralnej tworzyła związany z nią określoną odległością, choć dowolnie zmienny układ” (*Polska awangarda malarstwa...*, s. 130).

¹¹ A. M. Knapik, *Portret Artysty z klapką w tle*, „Dekada Literacka” 2000, nr 4/5, <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=3374> (data dostępu: 3 X 2016).

¹² M. Kitowska-Łysiak, *Adam Marczyński*, [www.http://culture.pl/pl/tworca/adam-marczyński](http://culture.pl/pl/tworca/adam-marczyński) (data dostępu: 29 IX 2016).

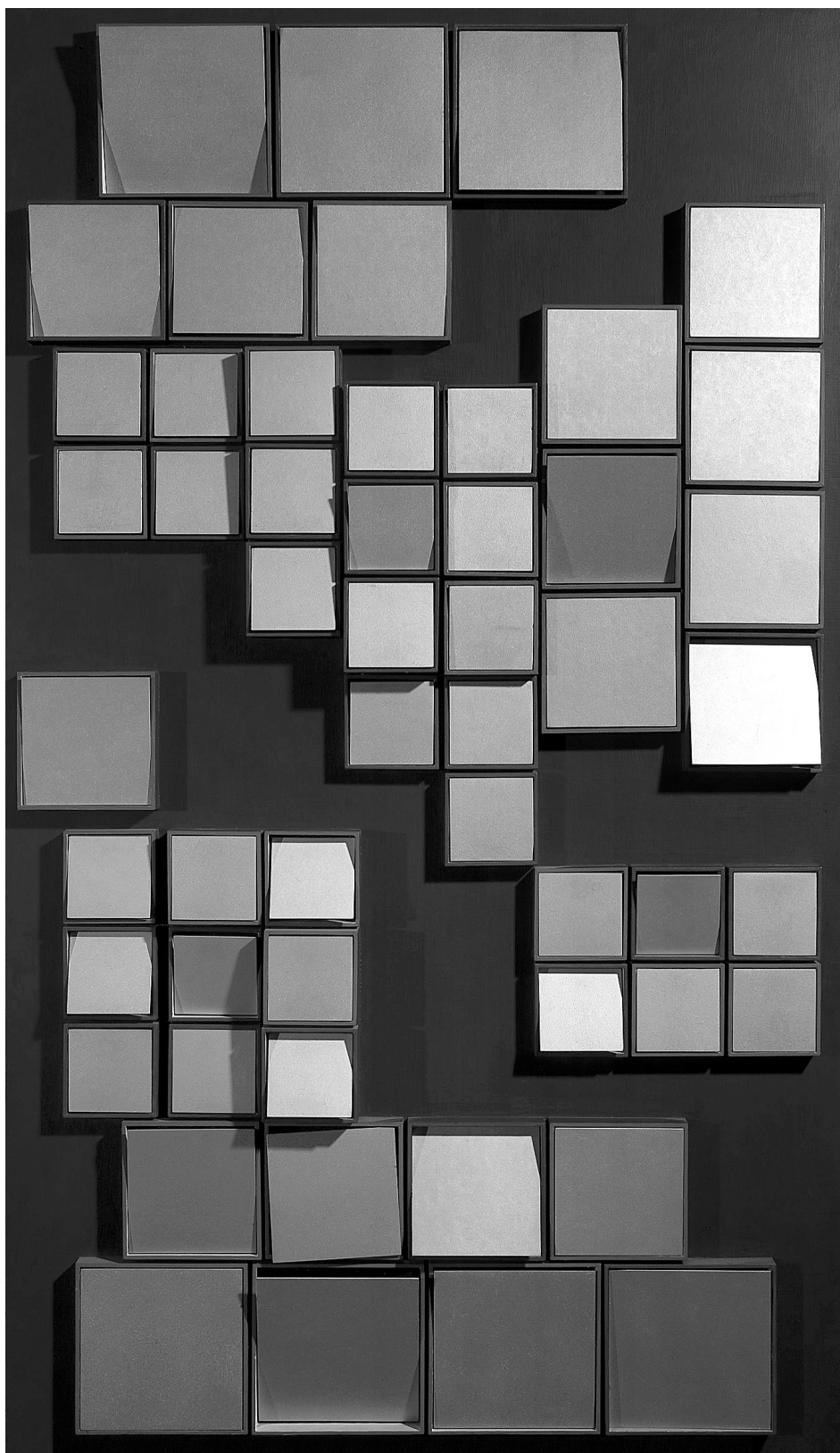
¹³ Realności, a nie realizmu – zamiast dalszego definiowania pojęcia realności u Marczyńskiego pragnę się powołać na wypowiedź jednego z jego uczniów, która ilustruje ten problem: A. Brincken wspomina, jak podczas ćwiczeń zobaczyli sterzę złomu leżącą na środku pracowni. Profesor, by przełamać zaskoczenie studentów, powiedział: „To jest życie” (*Im mniej tym lepiej*. Adam Marczyński artysta-pedagog, Kraków 2016 [odczyt na konferencji]).

¹⁴ B. Kowalska, *Przemijanie piękna, piękno przemijania*, „Dekada Literacka” 2006, nr 1/2, <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4131> (data dostępu: 29 IX 2016).

¹⁵ Hermansdorfer postrzega *Układy zmienne* jako jedną z pierwszych w sztuce polskiej prób nawiązania „z odbiorcą nowej formy kontaktu, polegającej na obaleniu bariery istniejącej między widzem a dziełem” (M. Hermansdorfer, *Adam Marczyński*, [w:] *Profesor Adam Marczyński i Pracownia...*, s. 22); Podobny pogląd wyraża Hussakowska (M. Hussakowska, *op. cit.*, s. 16).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ „Różne w układach reliefy, jedno- i wielomateriałowe istniały wprawdzie w sztuce europejskiej już od początku lat 20. ubiegłego wieku, od eksperymentów El Lisieckiego i innych twórców z kręgu Pierwszej Awangardy. W następnych dziesięcioleciach ten rodzaj działań podejmowało wielu kontynuatorów konstruktywizmu jak Jean Gorin, Jiří Kolař, Jan Kubiček, Gerhard von Gravenitz, Attila Kovacs, Gottfried Honnegger, Julio Le Parc czy Henryk Stażewski. Jednak Marczyński ze swoją koncepcją reliefów z uchylanymi kasetonami pozostaje do nikogo niepodobny, jedyny” (B. Kowalska, *Przemijanie piękna...*).



— il.3 *Refleksy zmienne 53*, akryl na drewnie, tektura, blacha, 1972, Muzeum Narodowe w Warszawie.
Fot. K. Wilczyński

tajemnicy. Na wpeł lub całkowicie otwarte ujawniały one utajony pod nimi, nierzadko intensywny kolor, którego nie było w obrazie, gdy pozostawały zamknięte. Były one dla widza zaproszeniem do ingerencji w kompozycję. Mógł je dowolnie zamykać, otwierać czy też zostawiać uchylone. Artysta nadał tym reliefom tytuł „Układy zmienne”¹⁸.

Do powyższego opisu można jeszcze dodać uwagę Andrzeja Marii Knapika o wariacie, który prócz uchylonych kłapek kasetonów wykorzystywał ruchomość dowolnie zestawianych kasetonów¹⁹.

I tu uwidacznia się druga, bardzo ważna cecha dzieł Marczyńskiego traktującego zmianę jako proces. Miłośnicy sztuki przywykli już do zmienności i uznają ją za wartość samą w sobie, z której się rodzi kolejna pożądana cecha – oryginalność. W związku z tym zmian w sztuce jest wiele. Świadczy o tym współczesna różnorodność form rzeźbiarskich, oczywiście stanowiąca konsekwencję zmian w sztuce, jakie przyniosły awangardy początku XX wieku. Marczyński odnosi się jednak do innej kategorii znaczeniowej zmian, która polega na dopuszczeniu widza/odbiorcy do roli współkreatora (a może trafniej jest określić tę rolę jako modyfikatora?). Widz zostaje zaktywizowany [il. 4, 6]. Ta cecha *Układów zmiennych* zaskakuje oryginalnością i wręcz profetyczną wizją. Twórca uaktywnił widza świadomie i celowo, o czym mogą świadczyć jego słowa:

Obraz składając się z ruchomych elementów jest obszarem potencjalnie istniejących realizacji plastycznych. Jakkolwiek ich liczba może być wyznaczona w oparciu o metody kombinatoryczne, to z punktu widzenia człowieka obcującego z obrazem wszystkie te możliwości stanowią nieskończony obszar. Rola artysty polega na jego zbudowaniu. 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 estetycznego²⁰.

Zaprezentowane tu zainteresowanie kinetyczną formą²¹ należy postrzegać nie tylko jako fascynację artysty niestałością formy i egzemplifikację idei zmienności. Z dystansu półwiecza patrzymy na te eksperymenty jako na zapowiedź sztuki interaktywnej²². Utwierdza ją mnie w tym przeświadczeniu cykle prac: *Układy zmienne*, *Dekompozycje*, *Refleksy zmienne*²³ zakładające ingerencję widza/odbiorcy w dzieło poprzez zmienianie położenia jego ruchomych elementów. Podążając za podziałem Erica Zimmermana, który wyróżnia cztery formy interaktywności: poznawczą, funkcjonalną, eksplicytną i meta-interaktywną²⁴, widzimy w wymienionych tu pracach Marczyńskiego realizację dwóch pierwszych kategorii dzieła interaktywnego, co jest kolejnym przykładem „poszerzania pola” sztuki.



¹⁸ *Ibidem*. Pojawienie się *Układów zmiennych* i ich nowatorską rolę podkreślił również Maciej Gutowski w recenzji z V Wystawy Grupy Krakowskiej w Galerii Krzysztofory w Krakowie (maj 1964): „Z roku na rok coraz większym zaskoczeniem są obrazy Marczyńskiego. Artysta odkrywa tutaj – bez szumnych zapowiedzi, po prostu tworząc obraz – coraz to nowe, zaskakujące możliwości i koncepcje. Już jego prace podzielone cienkimi listwami na szereg płaszczyzn, niezmiernie subtelnych w walorze i kolorze, były czymś odkrywczym. Teraz wprowadził nowy element możliwości zmiany (także przez oglądającego) tych prostokątów. Każdy obraz posiada więc szereg (do 360, a może jeszcze więcej) zmiennych układów. Bez sztuk, bardzo prosto rozwiązana została dość dawna już tęsknota do tworzenia obrazów ruchomych. Przy czym każda z tych możliwości jest zarazem dowolna i przewidziana, z góry eksponowana. Ale przy tym – co jest najważniejsze – jakżeż działają te obrazy subtelnością koloru i precyzją kompozycji. Dojrzałością nastrojów i emocji” (za: J. Chrobak, *Kalendarium*, [w:] *Adam Marczyński 1908–1985. Wystawa monograficzna...*).

¹⁹ A. M. Knapik, *op. cit.*

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Za prekursora sztuki kinetycznej w Polsce jest uznawany Andrzej Pawłowski, który w 1956 r. stworzył konstrukcję przestrzenną wytwarzającą światłem iluzyjne obrazy, tzw. *Kineformy*. Indywidualna wystawa Pawłowskiego w Klubie Prasy i Książki w Warszawie w 1957 r. – wg A. M. Leśniewskiej opierającej się na stwierdzeniach Kantora – zainicjowała formę „kinetycznej plastyki”, która przechodziła w rzeźbę przestrzenną (*Nowe miejsce rzeźby w sztuce lat 60. XX w. jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015, s. 48).

²² Zwracają na to uwagę również inni badacze, m.in. A. M. Knapik (*op. cit.*).

²³ Z. Baran, komentując zaistniałą w *Refleksach zmiennych* ideę korespondencji sztuk, przywołał wypowiedź Marka Rostworowskiego recenzującego wystawę Grupy Krakowskiej (Krzysztofory 1967): „Odosobnionym zjawiskiem na tej wystawie jest twórczość Marczyńskiego, który oczyszczając swoją koncepcję z pozostałości strukturalizmu doszedł do układów prostych, bezosobowych i do rozwiązań technicznych, redukując rolę artysty do zaprojektowania układu-instrumentu, który oddaje widzowi do estetycznej zabawy. Emitowany kolor wywołany jest przez naciśnięcie klawisza, podobnie jak ton muzyczny”. Cytat ten ustawił dzieła Marczyńskiego w nowym kontekście interpretacyjnym poprzez powiązanie plastyki i muzyki; *Adam Marczyński – pytania o awangardę*, „Podkowińska Magazyn Kulturalny” 2005, nr 47, <http://www.podkowińskimagazyn.pl/nr47/awangarda.htm> (data dostępu: 3 X 2016).

²⁴ E. Zimmerman, *Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline*, [w:] *First Person. New Media as Story, Performance, and Game*, ed. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, Cambridge 2004, s. 158.



il.4 Wernisaż IX Wystawy Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach, 30 X 1968. Fot. J. Stokłosa



²⁵ Opis działania Marczyńskiego pióra B. Kowalskiej - por. przyp. 10. Na znaczenie wprowadzonego w tej akcji rozbicia dzieła zwraca również uwagę M. Hussakowska, op. cit.

²⁶ Eksperyment lanckoroński Marczyńskiego nosi znamiona powtórzenia *Interwencji* z pleneru w Osiekach.

²⁷ Z. Baran, op. cit.

²⁸ Jak zauważa B. Kowalska: „podobnej próby adaptacji dzieła sztuki przez naturę, czy też odwrotnie - natury w strukturę geometryczną swojej pracy: sześciątów rozpiętych wśród krzewów i drzew - dokonała Wanda Gołkowska” (*Polska awangarda malarska...*, s. 131).

Z tej perspektywy za konsekwentny rozwój i kolejny etap należy uznać działanie artysty, jakim jest relokacja. Realizację tej postępowej idei widzę w *Interwencjach* [il. 5] zaprezentowanych w 1970 r. w Osiekach²⁵, a rok później na samodzielnie zorganizowanej sesji fotograficznej w Lanckoronie²⁶. Po pierwsze, a co już podnoszono w literaturze przedmiotu, najpierw nastąpiło rozbicie wcześniejszej formuły *Układów zmiennych* i ich metamorfoza w *Układy otwarte* poprzez pozawieszanie kasetonów na drzewach. Była to jednocześnie ingerencja w przyrodę²⁷, a zatem w krajobraz²⁸. Działania takie są jednocześnie subiektywnym dialogiem z naturą i racjonalnymi rozważaniami o relacjach dzieła z przestrzenią. Dalsze rozproszenie - relokowanie - kasetonów budujących wcześniej konkretną akcję artystyczną poprzez rozdanie ich uczestnikom pleneru jest działaniem, należy rozpatrzyć wielowymiarowo.

Analizując ten interesujący mnie wątek, chciałabym jednocześnie zbliżyć się do momentu przeformowania rzeźby, która mogła się



il. 5 *Interwencje*. Fot. Muzeum w Koszalinie

stać konstrukcją złożoną z części o nietrwałych i zmiennych względem siebie relacjach, czyli ulegającej relokacji. Eksperyment osiecki i lanckoroński skłania mnie do wniosku, że Marczyński prowadził rozważania o przestrzeni dwuwątkowo: pierwszym była przestrzeń w samym dziele, a drugi to zmieniająca się relacja dzieła względem zewnętrznej przestrzeni, a konkretyzując – otoczenia²⁹. To rozróżnienie pomiędzy przestrzenią a otoczeniem wprowadzam ze względu na przekazane przez artystę intencje:

Piętnaście elementów jest obecnie w posiadaniu niektórych uczestników pleneru w Osiekach 1970 – dla nich każdy element jest odrębną całością, a jego aktualny sposób istnienia zależy od ich decyzji. Równocześnie tych piętnaście elementów istnieje jako całość funkcjonująca i zmieniająca swoje relacje w przestrzeni, przy czym struktura ta ulega naturalnym zmianom zachodzącym w czasie³⁰.

²⁹ By nie komplikować wątków poruszonych w artykule, ograniczam się do najprostszych definicji przestrzeni i otoczenia, które jednak dostatecznie pokazują interesującą mnie różnicę znaczeniową. Według definicji słownikowej przestrzeń to nieograniczony obszar trójwymiarowy, w którym zachodzą wszystkie zjawiska fizyczne. Można ją również rozumieć jako część takiego obszaru, która jest objęta jakimiś granicami, lub też miejsce zajmowane przez jakiś przedmiot. Otoczenie zaś jest czymś, co się znajduje dookoła czegoś, lub też są to ludzie pozostający z kimś w jakiejś relacji. W tym ostatnim kontekście słowo „otoczenie” lepiej wyraża intencje Marczyńskiego; za: <http://sjp.pwn.pl/slowniki/otoczenie.html> (data dostępu: 5 X 2016).

³⁰ A. Marczyński, *Układy otwarte*, [w:] *Katalog XI Wystawy Grupy Krakowskiej, Galeria Krzysztofory, Kraków 1971*; cyt. za: J. Chrobak, *op. cit.*



³¹ Z. Baran, *op. cit.*

³² R. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 281. Matthew Austin w swoim szkicu z 2012 r. pt. *Sculptural Axioms* ustosunkowuje się do diagramu Krauss, uznając, że główna dyskusja dotyczy użyteczności i nieużyteczności sztuki. A skoro uznać jej nieużyteczność za zasadniczą cechę, to z grupy sztuk odejdzie architektura i design. Zarówno Kraussowskie struktury aksjomatyczne, jak i miejsca znaczone i wreszcie sama teoria sztuki są liniami, które służą do przeciągania racji w dyskursie o użyteczności, czy też nie, sztuki jako takiej. M. Austin, *Sculptural Axioms*, <http://endofline.info/Writing/SculpturalAxiomsAustin2012.pdf> (data dostępu: 2 X 2015).

³³ R. Smithson, *Spiral Jetty* (Spiralna grobla), 1970; M. Heizer, *Double Negative* (Podwójna negacja), 1969–1970; R. Krauss, *Sculpture...*, s. 41.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Fort Kent, Maine and Clair, New Brunswick.

By precyzyjniej przedstawić mój punkt widzenia zagadnienia przestrzeni/otoczenia, którego podjął się Marczyński, pragnę przywołać ustalenia Krauss dotyczące relacji przestrzeni i rzeźby. Wyodróżniona przez tę autorkę bezmiejskowość rzeźby współczesnej oraz kombinacja wykluczeń (*not-landscape* i *not-architecture*) minimalizmu³¹ zwracają moje rozważania w stronę strategii rzeźby oraz jej relacji z otoczeniem rozumianym wielorako: jako przestrzeń krajobrazu i jako przestrzeń galerii. Pojęcia przestrzeni i relacji komplikują się, gdy weźmiemy pod uwagę przemianę rzeźby, jakiej dokonał postmodernizm, posługując się terminem Krauss, w jej „poszerzonym polu”. Próbę mapowania zjawisk w rzeźbie końca lat 70. zakreśliła ona na słynnym diagramie grupy Piageta³². Dychotomiczne i sprzeczne (lecz nie wykluczające się) związki krajobrazu i nie-krajobrazu stworzyły obszar dla funkcjonowania miejsc znaczonych (*marked sites*) w sposób trwały lub nietrwały, a polegający – jak to określiła Krauss – na rzeczywistym, fizycznym manipulowaniu miejscami. I tu właśnie widzę ulokowanie na diagramie osieckiego eksperymentu. Marczyński, instalując kasetony bezpośrednio na drzewach, wpisał się w tę grupę działań określonych przez Krauss jako *marked sites*. Amerykańska autorka dzieli tę grupę na dwie odmiany: trwale ingerujące³³ lub znakowane w sposób nietrwały, a zatem bliski wspomnianemu działaniu Marczyńskiego, i podaje następujące przykłady: Roberta Smithsona *Mirror Displacements in the Yucatan* (*Przesunięcia luster na Jukatanie*, 1969) i Dennisa Oppenheima *Annual Rings* (*Jednoroczne pierścienie*, 1968)³⁴.

W tym miejscu chciałabym zestawić poglądy Krauss na działania amerykańskich twórców z prawie rówieśniczymi pracami Marczyńskiego. Bliskie szczególnie akcji w Osiekach wydają się być wspomniane prace Smithsona oraz Oppenheima. Umieszczone na piaskach Jukatana lustra budują dychotomiczną relację z naturalnym krajobrazem opanowanym przez przyrodę. Z jednej strony są obcą ingerencją. Jako twór nienaturalny kontrastują z otaczającą je przyrodą. Z drugiej jednak strony ta właśnie obca im natura przegląda się w nich, powielając fragment swojego wizerunku. Podniesiono tu zatem problem realności i mimesis, trwałości i ulotności, a także demiurgicznej roli przyrody skontrastowanej z przypadkową, chwilową, lecz również kreatywną rolą artysty. Pierścienie na śniegu Oppenheima można rozpatrywać co najmniej w dwóch kontekstach. Pierwszy ogranicza się do czysto artystycznego aspektu – manifestacji ulotności (kręgi na śniegu) oraz kontestacji koncepcji dzieła sztuki jako trwałego obiektu. Drugi kontekst jest poszerzony o polityczno-społeczne interpretacje, gdy weźmiemy pod uwagę geograficzne miejsce ich wykonania, mianowicie granicę kanadyjsko-amerykańską na rzece St. John³⁵. Eksperymenty Marczyńskiego z umieszczaniem swych dzieł w plenerze nie są ściśle związane z żadnym z przywołanych tu przykładów amerykańskich twórców. Widzę natomiast dialog podjęty przez te trzy niezależne działania artystyczne.



il.6 Wernisaż IX Wystawy Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach, 30 X 1968. Fot. J. Stokłosa



³⁶ Ta cecha stanowi permanentny wyznacznik drogi rozwoju Marczyńskiego i jest charakterystyczna dla całej jego twórczości. Należy podkreślić, że umiał pogodzić – wydawałoby się – przeciwne sobie tendencje, np. postimpresjonizm i kubizm, postimpresjonizm i unizm, malarstwo materii z logiką konstrukcji, formalistyczne reguły konstrukcji dzieła skończonego w abstrakcji geometrycznej z przypadkiem wprowadzającym zmiany w układzie dzieła. Nie popadał przy tym w eklektyczność i chaos, ale znajdował wspólne mianowniki dla dyskursu prowadzonego przez odmienne trendy.

³⁷ Np. M. Hermansdorfer, *Adam Marczyński*, [w:] *Profesor Adam Marczyński i Pracownia...*, s. 23.

³⁸ Z. Baran, *op. cit.*

³⁹ M. Hermansdorfer, *Adam Marczyński*, [w:] *idem, Emocja i ład*, Wrocław 2004, s. 20.

⁴⁰ L. Nader, *W stronę krytyki wizualności. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach*, [w:] *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, Koszalin 2008.

⁴¹ P. Polit, *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty* [rozm. z J. Ludwińskim], [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965–1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000, s. 54–56.

⁴² Np. *An Imaginary Pieces* (1962), dwa lata później przemianowane na *Paintings to be conducted in your head* (1964), czy *Painting to exist only when it's copied or photographed*.

⁴³ Np. *Telepathic Piece* (1969), *Something that is taking shape in my mind and will sometimes come to consciousness*, *Leverkusen Pieces* (1969).

Każdy z nich „poszerza” swoje pole w indywidualny sposób, akcentując różne wątki. Wspólnym mianownikiem tych różnych działań są problemy pozycji i relacji dzieła w przestrzeni krajobrazu, podważenie autorytetu trwałości dzieła sztuki oraz eksperymentatorstwo jako wartość artystyczna.

Marczyński sięgnął jednak jeszcze dalej niż w wymienionych tu dziełach amerykańskich twórców. Otóż ponownie dokonał specyficznej fuzji trendów w sztuce³⁶, po raz kolejny zresztą „poszerzając pole” swoich eksperymentów. Mam tu na myśli gest rozdania kasetonów uczestnikom pleneru w Osiekach. Trafiły one do rąk innych artystów i w ten sposób „rozjechały” się po świecie. Ten gest nie da się sprowadzić do czystej kurtuazji, był bowiem celowym działaniem noszącym znamiona konceptualnych aktów twórczych. Opinię tę podzielają inni badacze³⁷. Zbigniew Baran tak skomentował to zdarzenie:

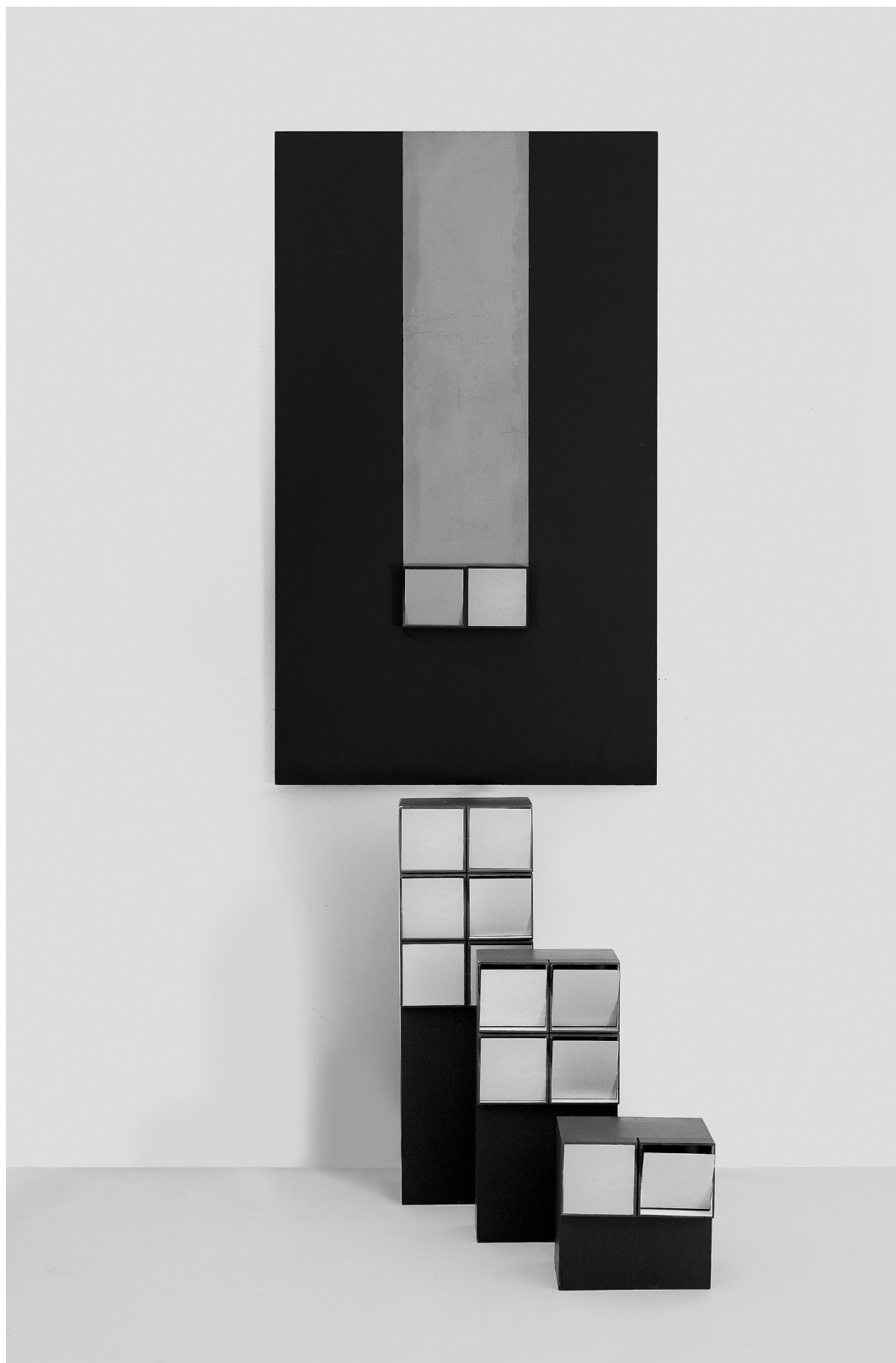
Po akcji w Osiekach Adam Marczyński piętnaście „kasetonowych” elementów rozdał wśród uczestników pleneru. Tym samym dokonał świadomego aktu ich rozdzielania, by jednocześnie się przyznać, że stanowią one nadal – w jego wyobraźni – magiczną jedność, która zaczyna teraz funkcjonować w innych relacjach przestrzenno-czasowych³⁸.

Zaś Mariusz Hermansdorfer podsumował: „konkretyzuje się w czasie i przestrzeni, w umyśle i wyobraźni twórcy, w umyśle i wyobraźni odbiorcy”³⁹.

Na podstawie cytowanej wcześniej wypowiedzi Marczyńskiego oraz komentarza Barana można uznać, że twórca świadomie nadał temu gestowi charakter konceptualnego działania artystycznego. Być może działanie to odbyło się pod wpływem toczących się w Osiekach dyskusji na temat funkcji przedmiotu i idei w procesie twórczym oraz krytycznej refleksji nad wizualną sferą działań artystycznych⁴⁰. Wypełnił wszak jedno z podstawowych założeń konceptualizmu, czyli zaatakował samą tradycyjnie pojętą ideę dzieła sztuki. Jerzy Ludwiński tak scharakteryzował sedno tego rodzaju działań:

W latach 60. w pewnym momencie znika samo dzieło sztuki, staje się ono, w pewien sposób, nieobecne, nie daje się zlokalizować, a do jego zrozumienia pozostają nam dwa elementy: albo koncepcja dzieła sztuki, to znaczy coś, co było jakby przedtem, albo dokumentacja, wszelkie ślady, relikty pozostające po jakimś działaniu, fotografie, filmy itd. Jest coś „przed” i coś „po”, nie ma natomiast środka⁴¹.

Dla zilustrowania słów Ludwińskiego chciałabym przywołać eksperymenty ze sztuki konceptualnej. Na początku lat 60. Yoko Ono przeprowadzała już swoje eksperymenty ze sztuką wyobrażoną⁴², a Robert Barry zwracał uwagę publiczności na elementy dzieła, których nie da się wyrazić językiem ani obrazem⁴³. Na tym tle *Interwencje* Marczyńskiego zyskują dalsze możliwości interpretacyjne.



il.7 *Refleksy zstępujące*, akryl na drewnie, 1972, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej - oddział Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. Fot. M. Kucewicz



⁴⁴ M. Lachowski pisze: „W deklaracjach dotyczących formuły imprezy Bogusz i Kwiatkowski silnie akcentowali nowe zadania artysty, wynikające z ewolucji formy plastycznej. Biennale miało kodyfikować wyczerpane, ich zdaniem, możliwości tradycyjnych gatunków artystycznych, a jednocześnie rozwijać ekspozycję tradycyjnie ograniczoną do wnętrza galerii” (op. cit., s. 49).

⁴⁵ Szeroko na ten temat piszą M. Lachowski (op. cit.) i L. Nader (*Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009).

⁴⁶ Jako przykład podam wypowiedź W. Borowskiego, który postulował tworzenie „niewielkich kolektywów ludzi zdolnych do porozumienia się w sprawach sztuki, które potrafią bez wątpienia określić charakter i rangę galerii, która stanowi główny teren ich działania, jak również nawoływał do tworzenia ośrodków do nawiązywania celowych artystycznych kontaktów jako miejsca odczytów, spotkań, dyskusji, demonstracji artystycznych, polemiki i imprez o nienazwanym charakterze” (*Galerie*, „Biuletyn ZPAP” 1966, nr 28–29, s. 7–8).

⁴⁷ Zagadnienie funkcji i funkcjonowania galerii tzw. „niezależnych” w latach 60. i 70. doczekało się krytycznej refleksji w literaturze fachowej: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska...*, s. 123–140; G. Dziamski, *Przestrzeń artystyczna – galerie autorskie*, [w:] *idem*, *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984; B. Stoktosa, *Wybrane galerie autorskie i grupy artystyczne młodych twórców w relacji do ruchu artystycznego i przemian sztuki w latach 1970–1976*, „Biuletyn ZPAP” 1978, nr 3; *eadem*, *Galerie autorskie. Przegląd Konceptcji*, „Studia Artystyczne” 1980, nr 2; P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991; M. Lachowski, op. cit.

⁴⁸ M. Hussakowska zwraca uwagę, że w tej serii prace są zbudowane z elementów samodzielnie egzystujących w sensie fizycznym, wytwarzając nową grę wizualno-pojęciową. Podkreśla też, że *Dekompozycje* były również pokazywane w otoczeniu przyrody, która uaktywniała nowe konteksty. Wywołane takie działaniami interwencyjnymi spięcia łągodził artysta poprzez kolor biologiczny – srebrno-odblaskowa barwa nawiązująca do chitynowych pancerzy owadzi (op. cit., s. 16–17).

⁴⁹ *Ibidem*, s. 17–18.

⁵⁰ J. Olkiewicz, *Pomnik – przestrzeń architektonicznie zorganizowana*, „Architektura” 1967, nr 10, s. 398.

⁵¹ Mam tu na myśli monumentalne pomniki historyczne, np. Pomnik Zwycięstwa w Grunwaldzie, czy pomniki martyrologiczne związane z upamiętnieniem ofiar II wojny światowej (Treblinka, Majdanek, Sztutthof) i inne – szerzej na ten temat: I. Grzesiuk–Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995. Pomniki te ze względu na rozmach przestrzenny wchodzą w zakres działań architektonicznych. Stanowiły również instrument polityki historycznej PRL, a zatem

Innym ważnym aspektem osieckiego eksperymentu jest wyprowadzenie dzieła z galerii jako przestrzeni wystawienniczej, żeby potem i to przełamać, ponownie wyprowadzając dzieło tym razem z pleneru, który nabył charakter usankcjonowanego miejsca akcji artystycznych, by finalnie włączyć go do obiegu nieformalnego, pozainstytucjonalnego. Gest ten jest jednocześnie świadectwem indywidualnych rozważań Marczyńskiego na temat relacji dzieło–galeria i wiążącym się z tym zagadnieniem funkcji przestrzeni galeryjnej. W związku z tym wspomniany gest może być potraktowany jako komentarz do prowadzonej wówczas przez twórców wieloaspektowej dyskusji na ten temat. Tę złożoność problematyki około galeryjnej chciałabym jedynie zasygnalizować następującymi przykładami: poszukiwanie nowej formuły działań artystycznych i funkcji galerii widoczne przy projektowaniu I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu⁴⁴, badanie statusu dzieła sztuki i roli galerii (environment Andrzeja Matuszewskiego pt. *21 przedmiotów* w poznańskiej galerii „odNOWA” w 1968 r.) czy poszukiwanie nowej formuły dla galerii (np. galeria „Pod Moną Lizą”, galeria „Foksal”)⁴⁵, jak również dyskusja publiczna⁴⁶ na temat celów i form funkcjonowania galerii⁴⁷.

W kontekście relacji dzieła z galeryjną przestrzenią warto poruszyć jeszcze jeden aspekt. Otóż niektóre późniejsze prace Marczyńskiego z cyklu *Dekompozycje*⁴⁸ schodzą ze ściany, anektując również podłogę. Przykładem niech będzie praca *Dekompozycja zstępująca 14* z 1973 r. lub *Refleksy zstępujące* z 1972 r. [il. 7]. Według mnie jest to również egzemplifikacja podjętej przez twórcę gry z przestrzenią ilustrującą przełamanie stereotypowego podejścia do miejsca dzieła w przestrzeni galeryjnej – uwolnienie dzieła od lokalizacji. Oczywiście w tego typu rozważaniach dalej pójdzie sztuka instalacji, jednak należy podkreślić dialog, który podjął artysta „poszerzający” to pole.

Kończąc już temat relacji pomiędzy dziełem a przestrzenią, chciałabym zauważyć istnienie jeszcze innego wariantu rozważań nad przestrzenią u Marczyńskiego, choć zązębiającego się z poprzednio omówionym. Jest to postawa artystyczna, która polega na programowym i świadomym umieszczaniu dzieł w dwóch przestrzeniach: w galeryjnym *white cube* i w krajobrazie, jak to czynił w serii *Dekompozycje*⁴⁹. Galeria to naturalne środowisko dla prezentacji malarstwa, ale i rzeźby studyjnej, zaś o ekspozycji w krajobrazie mówimy raczej w odniesieniu do monumentalnej rzeźby i wówczas zaczyna dominować (a może pokutować) stereotyp pomnika jako „przestrzeni architektonicznie zorganizowanej”⁵⁰, silnie reprezentowanej w sztuce oficjalnej lat 60.⁵¹ Marczyński, jak i inni artyści uczestniczący w plenerze w Osiekach, zaproponował kontrę dla tych dwóch tradycji wystawiania. Naturalnie trzeba pamiętać, że idea wyjścia rzeźby z galerii nie była obca polskiej sztuce. Należy tu wspomnieć doniosły pokaz pt. „Rzeźba w ogrodzie” (1957), którego kuratorką była Jadwiga Jarnuskiewiczowa⁵², plenery osieckie organizowane od 1963 r., czy ponownie przywołać I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965).

W nawiązaniu do wcześniejszych refleksji nad znaczeniem przestrzeni galeryjnej i prób jej przełamania przez Marczyńskiego chciałabym jeszcze dodać, że twórca ten oscyluje pomiędzy wyznacznikami galeryjnej *white cube* a plenerem, czyli zastanym krajobrazem, który ukształtowały czynniki nieartystyczne. W obu tych przestrzeniach, choć tak odmiennych, dokonuje się interakcja i wymiana jakości malarskich i rzeźbiarskich.

Powracając do dociekań Krauss na temat rzeźby i konfrontując je z rozważaniami Marczyńskiego o przestrzeni wypowiedzianymi za pośrednictwem jego sztuki, należy zauważyć, że nie idą one drogami opisanych przez Krauss amerykańskich twórców. Są i muszą być odmienne od zaatlantyckich poszukiwań, ponieważ wyrosły z innej tradycji intelektualnej. Tradycję rozumiem tu co najmniej na dwa sposoby: jako spuściznę intelektualną i światopoglądową oraz jako dziedzinę sztuki – czyli malarstwo, które zaznaczyło się wprowadzeniem innej optyki do rozważań Marczyńskiego na terenie rzeźby. Interesujące mnie działania twórcy prowadził w realiach Polski podwilżowej, nadrabiając konsekwencje ograniczeń związanych z socrealizmem i jednocześnie siłując się z ograniczeniami stawianymi przez mechanizm polityki kulturalnej PRL-u⁵³. Te czynniki hamujące w pewnym stopniu kontrowała spuścizna polskiej przedwojennej awangardy i bieżące odważne działania twórcze. Nie odchodząc zbyt daleko od tematu w stronę historyczno-społecznego tła tego typu zjawisk w PRL, należy jednak podkreślić, że na mapie wydarzeń artystycznych tzw. demoludów działania i inicjatywy Polaków były wyjątkowe⁵⁴. Powojenna awangardowa sztuka polska miała ideowe oparcie i w dużym stopniu czerpała z osiągnięć Władysława Strzemińskiego⁵⁵ i Katarzyny Kobro. W twórczości Kobro widać realizację idei rzeźby unistycznej w sposobie traktowania relacji przestrzeni i rzeźby. Znałe sformułowanie, że w unizmie „rzeźba rzeźbi przestrzeń”⁵⁶, jest werbalizacją postulatu „kształtowania formy w przestrzeni” i „wyzwolenia jej z ciężaru bryły”⁵⁷. Paralele istniejące pomiędzy przestrzenią a rzeźbą są przedstawione w znaczącej pracy teoretycznej tych dwojga artystów z 1931 r. pt. *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. W kontekście moich badań szczególnie istotny wydaje się w fragment:

Cechą najistotniejszą przestrzeni jest jej ciągłość i równomierność. Każdy punkt przestrzeni posiada takie samo znaczenie, jak wszystkie inne. [...] W rzeźbie należy równomiernie traktować jej wszystkie części, nie nadając jakiegokolwiek z nich znaczenia wyłącznego, gdyż istotą przestrzeni jest równowartościowość jej wszystkich części. [...] Rzeźba nie powinna być zbiorowiskiem kształtów, wzajemnie sobie obcych, nie powinna się składać z szeregu form przestrzennych, przypadkowo ułożonych jedna przy drugiej. Kształty przestrzenne należy ukształtować tak, by wspólnie tworzyły jednolitą przestrzeń całej strefy rzeźbiarskiej. [...]



w jakimś stopniu były uwikłane (choć nie twierdzą, że nie istniały również czyste intencje ich powstania).

⁵² Ekspozycja odbyła się w parku przy ul. Foksal. O tym wydarzeniu artystycznym pisała m.in. A. M. Leśniewska (op. cit., s. 51).

⁵³ B. Kowalska, *Przemijanie piękna...*; M. Lachowski, op. cit.; A. M. Knapik, op. cit. Wiele też o charakterze Marczyńskiego i jego postawie wobec indoktrynacji środowisk artystycznych w okresie „władzy ludowej” mówiono na wspomnianej już krakowskiej konferencji pt. *Adam Marczyński i Pracownia...*, op. cit. Marczyński miał jednoznaczny stosunek do władz i unikał jakichkolwiek kontaktów czy zależności. Ze względu na pobyt w Lwowie okupowanym przez Armię Czerwoną (1939-1941) zdawał sobie sprawę z represyjności sowieckiego systemu. Owdowiawszy, po wojnie powtórnie ożenił się z warszawianką z wyboru, Włoszką z pochodzenia, żołnierką Armii Krajowej i powstańcem warszawskim – Jolantą Boni, która była, ze względu na swoją wojenną przeszłość, wciąż pod obserwacją UB (szczęśliwie nie udało się aparatowi bezpieczeństwa ustalić funkcji pełnionej przez Boni w strukturach AK); w latach 1943-1944 służyła w Kedywie – na podstawie rozmowy z synem Piotrem Marczyńskim oraz informacji ze strony Muzeum Powstania Warszawskiego: <http://www.1944.pl/powstancze-biogramy/jolanta-boni,3913.html> (data dostępu: 10 XI 2016). O determinacji, z jaką Marczyński uchylał się od jakichkolwiek związków z kręgiem establichmentu PRL-owskiego, może świadczyć opowieść syna Piotra, który wspomina, że kiedy jeden z przyjaciół artysty namawiał go, by poszedł poprosić „kogo trzeba” o lepsze mieszkanie (Marczyńscy mieli lokum bez kuchni), ten stanowczo odrzekł: „ja ich poproszę, a później oni mnie poproszą”. Artysta z trudem tolerował relacje panujące na ASP i płacił wysoką cenę za swoje opamiętanie – do tego stopnia, że często brał leki na uspokojenie (na podstawie wspomnienia syna). O jego nieprzystawianiu do sytemu świadczy także prośba ówczesnego rektora ASP w Krakowie, by w dniu wizyty na uczelni minister kultury ZSRR Jekatieriny Furcewej (1963), Adam Marczyński i Jonasz Stern nie przychodzili do pracy i pozostali w domu. Jaki był powód takiej decyzji władz uczelni, skoro Marczyński był człowiekiem małomównym, wręcz milczkiem? Zapewne odpowiedzią jest sama osobowość artysty, który nie był skłonny do „dyplomatycznej grzeczności”, oraz jego sztuka – awangardowa, nieprzystająca do radzieckich wzorców i urzędniczych oczekiwań. Marczyński był słynny w Związku Radzieckim po Międzynarodowej Wystawie Sztuki Krajów Socjalistycznych w 1958 r., kiedy to jego abstrakcyjne dzieła wzbudziły sensację. (P. Piotrowski, *Znaczenia polskiego modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 43). Trudno jest jednoznacznie stwierdzić, na ile ta słynna małomówność artysty była wynikiem wrodzonego charakteru, na ile traumatycznych przeżyć wojennych, a na ile lekkim przed donosicielstwem. Można by również postawić pytanie, na ile okoliczności artystyczne wytworzone przez PRL wpłynęły na obraną przez malarza drogę porzucenia sztuki



realistycznej (przed wojną fascynował się woleryzmem i kubizmem) i schronienie się w kolorym od ideologii świecie abstrakcji.

⁵⁴ P. Piotrowski, *Znaczenia...*, s. 41–42.

⁵⁵ Pogląd ten potwierdzają inni badacze, np. M. Moskalewicz, *op. cit.*, s. 5–6. Sam Marczyński tak pisał o Strzemińskim: „Osobnym zjawiskiem w ówczesnym [tj. dwudziestolecia] środowisku artystycznym była osobowość Władysława Strzemińskiego. Działalność tego malarza, rozwijająca się w kierunku własnej twórczości malarzkiej i publicystyki teoretyczno-naukowej, odegrała niemałą rolę w kształtowaniu się polskiego malarstwa awangardowego. [...] Twórczość Strzemińskiego znalazła ostateczne rozwiązanie w przeciwstawieniu kubizmowi własnej, oryginalnej koncepcji sztuki, nazwanej unizmem” (cyt. za: A. M. Knapik, *op. cit.*). O szacunku dla teorii Strzemińskiego, choć niebezpiecznej, opowiadają uczniowie Marczyńskiego (Adam Marczyński i Pracownia..., *op. cit.* oraz wystąpienia uczestników II edycji wspomianej konferencji (Adam Marczyński i jego pracownia...)).

⁵⁶ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego (fragmenty)*, „Sztuka i Filozofia” 1997, t. 13, s. 92, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1997-t13/Sztuka_i_Filozofia-r1997-t13-s88-99/Sztuka_i_Filozofia-r1997-t13-s88-99.pdf (data dostępu: 18 XII 2015).

⁵⁷ K. Kobro, *Rzeźba i bryła*, „Europa” 1929, nr 2, s. 60; cyt. za: N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa 1999, s. 43–44.

⁵⁸ K. Kobro, W. Strzemiński, *op. cit.*, s. 91–92, 95.

⁵⁹ A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 109.

Rzeźba unistyczna ma na celu jedność rzeźby z przestrzenią, jedność przestrzenną. [...] Rzeźba nie posiada żadnych granic naturalnych, i z tego wynika wymaganie jej łączności z całą przestrzenią nieskończoną. Jedność tego, co powstało, z tym, co było przed powstaniem dzieła sztuki; z tego głównego postulatu unizmu wynika charakter jedności przestrzennej w rzeźbie. Rzeźba, powstając w przestrzeni nieograniczonej przez żadne granice, powinna tworzyć jedność z nieskończonością przestrzeni⁵⁸.

Przytoczone powyżej fragmenty posłużą mi do podkreślenia zawichości, ale i jakości relacji rzeźby i przestrzeni w twórczości Marczyńskiego. Patrząc na jego kasetonowe *Układy zmienne* widzimy oryginalną, choć niepozbawioną zastrzeżeń realizację postulatów rzeźby unistycznej, szczególnie gdy mowa o równomiernym traktowaniu wszystkich części rzeźby ze względu na ich równowartościowość. Uporządkowane geometrycznie kasetony nie posiadają akcentu czy innej dominanty, sprawiedliwie rozdzielając uwagę widza. Układy te są również wyjątkowym w swej formie wypełnieniem postulatu jedności rzeźby z przestrzenią. Uchylne klapki otwierają się na przestrzeń, niwelując granice zewnątrz i wewnątrz rzeźby. Zjednoczona przestrzeń przenika swobodnie formę, tak jak powietrze przez nie przepływające. Należy jednak podkreślić, że Marczyński miał jednocześnie odwagę sprzeciwić się modernistycznemu dyktatowi nowości (którą tak podkreślał Strzemiński) i w nowatorski sposób zmierzyć się z problemami medium⁵⁹.

Marczyński jest dla mnie artystą „poszerzającym pole”. Pogląd ten ma swoje uzasadnienie w jego spuściźnie, a także w jego postawie twórczej. Był niestrudzonym eksperymentatorem, artystą rozstrzygającym swoje intelektualne rozważania poprzez świadomy akt twórczy. Był naukowcem i filozofem w jednej osobie prowadzącym swoje badania na żywej tkance sztuki.

Słowa kluczowe / Keywords

sztuka polska po II wojnie światowej, Adam Marczyński, obszary graniczne rzeźby, środowisko artystów krakowskich / Polish art after World War 2, Adam Marczyński, border areas of sculpture, Krakow's artistic milieu

Bibliografia / References

1. Adam Marczyński 1908–1985. *Wystawa monograficzna*, red. J. Chrobak, Kraków 1985.
2. Baran Zbigniew, *Adam Marczyński – pytania o awangardę*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2005, nr 47, <http://www.podkowińskimagazyn.pl/nr47/awangarda.htm> (data dostępu: 3 X 2016)
3. Hermansdorfer Mariusz, *Emocja i ład*, Wrocław 2004.
4. Knapik Andrzej Maria, *Portret Artysty z klapką w tle*, „Dekada Literacka” 2000, nr 4/5, <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=3374> (data dostępu: 3 X 2016)

5. **Kowalska Bożena**, *Przemijanie piękna, piękno przemijania*, „Dekada Literacka” 2006, nr 1/2, <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4131> (data dostępu: 3 X 2016)
6. **Krauss Rosalind**, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979, No. 8.
7. **Lachowski Marcin**, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.
8. **Leśniewska Anna Maria**, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce lat 60. XX w. jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.
9. **Markowska Anna**, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.
10. **Nader Luiza**, *W stronę krytyki wizualności. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach*, [w:] *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, Koszalin 2008.
11. **Piotrowski Piotr**, *Znaczenia polskiego modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
12. *Profesor Adam Marczyński i Pracownia*, red. **R. Oramus**, Kraków 2015.

dr Magdalena Howorus-Czajka

Pracuje w Instytucie Badań nad Kulturą w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na zagadnieniach rzeźby polskiej lat 1945–1980, życia artystycznego Pomorza Gdańskiego oraz krytyki artystycznej lat 1940–1956. Opublikowała książki: *Wiktor Tołkin – rzeźbiarz* (2012), *Przenikanie Idei informelu a prasa polska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w.* (2013) i artykuły, m.in. w „Rocznikach Humanistycznych”, „Quarcie”, „Roczniku Historii Prasy Polskiej”, a także w pracach zbiorowych. Członkini Association for Cultural Studies oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

Summary

MAGDALENA HOWORUS-CZAJKA (Faculty of Philology, Institute of Culture Studies, University of Gdańsk) / Adam Marczyński – the Artist “Expanding the Field”

The title of this article refers to Rosalind Krauss’ famous essay entitled *The Sculpture in Expanded Field* (“October” 1979, No. 8), which has been an inspiration to present the Polish avant-garde artist, Adam Marczyński. He belongs to a special group of artists who “expanded the field” of sculpture. However, Marczyński exceeded the frames of painting first. The cycle of artworks called the image-objects illustrates this process (after 1960). Five years later, during the I Biennale of Spatial Forms in Elbląg (1965) he prepared the sculpture entitled *Composition of the Variable Elements*. In this work he pioneered his later artistic research. First of all he revealed his interest in a kinetic form. The artist was fascinated by instability of form as an exemplification of the idea of change. Today we can read those experiments as the forecast of the interactive art. Two cycles of Marczyński’s works: *Decompositions* and *Open Systems* confirm this opinion: the artist introduced interaction and spectators’ interference with an artwork – the recipient was not the passive observer but he could interfere by moving rearrangeable elements. During examining the “traces” of multiplicity of Polish sculpture I’m especially interested in Marczyński’s works as an example of use of modular constructs, permutations and repetitions. During the 8th Meeting of Artists and Theoreticians of Art in Osieki (1970) the artist installed coffers directly in nature (on the trees): *Shifting Reflexes*. This work is comparatively analysed in relation to the works of other artists, e.g. Robert Smithson’s *Mirror Displacements in the Yucatan* (1969), cited by Krauss. The Krauss’ essay, therefore, staples together these considerations, announced by the title of this paper.