

BIULETYN RZEŹBY

ROZWAŻANIA — ESEJE — FELIETONY



Z WIZYTĄ U HORNO-POPŁAWSKIEGO / WOKÓŁ RZEŹBY / ZA DRZWIAMI PRACOWNI / ROZMOWY O RZEŹBIE





przód okładki: PLENEROWA GALERIA RZEŻB STANISŁAWA HORNO-POPLAWSKIEGO, Bydgoszcz, 1979, zbiory rodzinne
tył okładki: YOSHIN HAMURO, CERAMIKA, NABÓJ KARABINOWY, Symbiosis International Medallic Project 2022
wewnętrzna strona okładki: MICHAŁ BUDNY, LATAJĄCY DYWAN, fot. Romuald K. Bochyński

DROGIE CZYTELNICZKI, DRODZY CZYTELNICY!

Tegoroczny *Biuletyn Rzeźby* wydajemy tuż przed wakacjami i świetnie się składa, bo tematem numeru jest rzeźba plenerowa. Sięgamy do czasów jej świetności w Polsce – Piotr Siemaszko pisze o drewnianych i kamiennych realizacjach Aleksandra Dętkosia z lat 60. i 70., a Roman Konik wspomina przełom lat 70. i 80., gdy Stanisław Horno-Popławski i Inga Popławska mieli pracownię w ówczesnym Miejskim Ogrodzie Botanicznym w Bydgoszczy. Na okładce pokazujemy plenerową galerię rzeźb podarowanych miastu przez Horno w 1979 roku. Wszystkie zaginęły w niejasnych okolicznościach i do tej pory nie udało się ich odnaleźć. Może dlatego zdjęcie, które ktoś najpierw podarł, bo prawdopodobnie uznał je za nieudane, zostało później sklezione i trafiło do archiwum rodzinnego jako cenne świadectwo przeszłości.

Rzeźby w przestrzeni publicznej narażone są na celowe zniszczenie, czy kradzież, ale zwykle to zaniedbanie lokalnych władz sprawia, że powoli odchodzą w niepamięć. Jan Trojan rozmawia z Ewelina Szczęch-Siwicką, która zwraca uwagę na nieprawidłową konserwację niektórych jej prac, szczególnie tych betonowych. Betonowi przecież też należy się konserwatorska troska. Należy ją poświęcić pomnikom bydgoskim, w tym po raz kolejny kontrowersyjnemu (żelbetonowemu) *Trójnogowi*, czyli *Pomnikowi Tysiąclecia Państwa Polskiego*. Jakub Jankowiak w swoich rozważaniach o pochodzeniu jego formy trafia aż do stolicy betonowych arcydzieł modernizmu, czyli Brasílii.

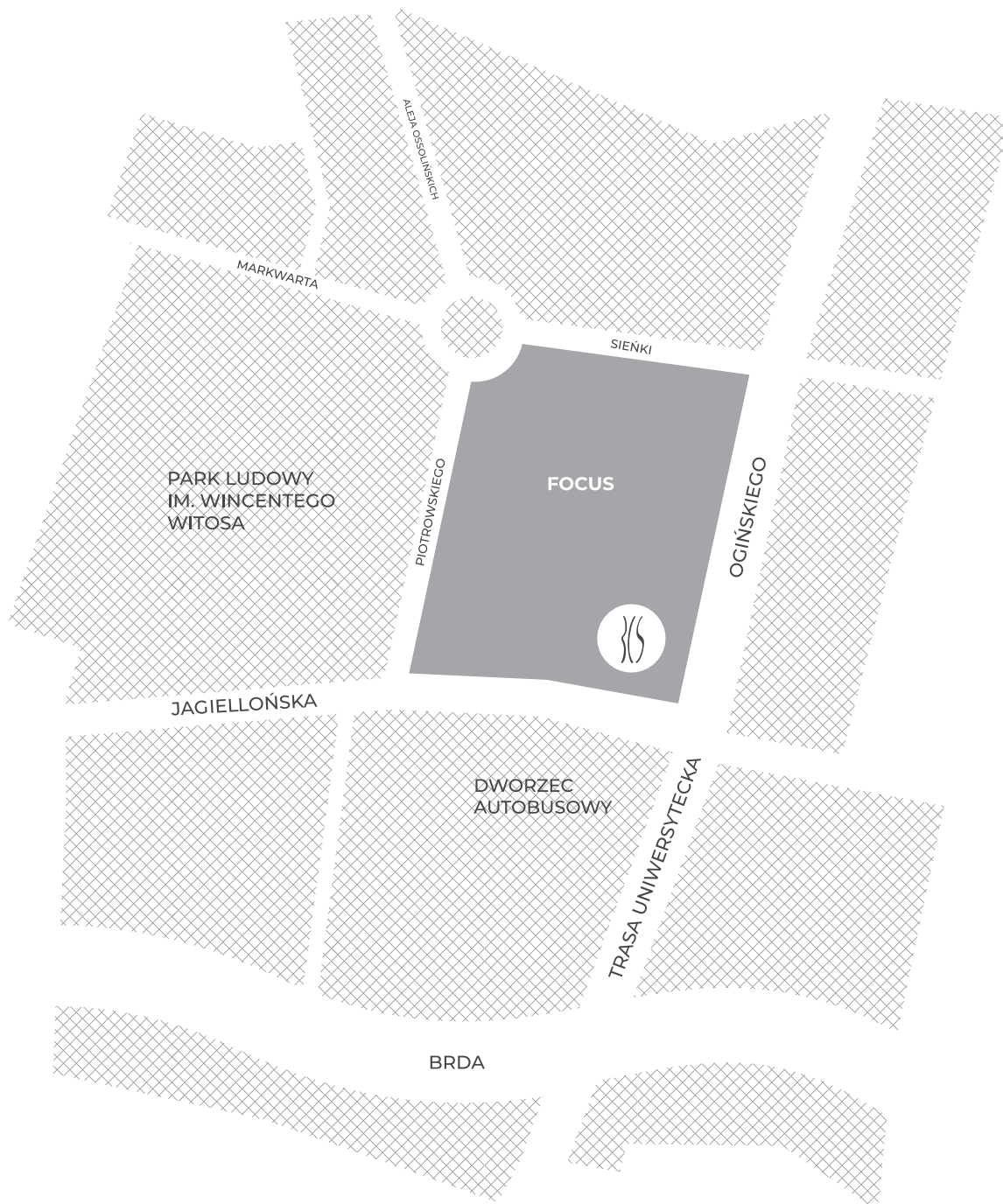
Tworzenie w plenerze to otwartość na spotkanie z innymi ludźmi, ale też spotkanie z przestrzenią i ukorzenie się w niej, bo rzeźby często pozostają tam, gdzie powstają. Julia Stachowska opowiada o plenerach na Wietrzni w Kielcach i ich roli w tworzeniu lokalnej społeczności artystycznej. Krzysztof Bochyński pisze natomiast o rzeźbie gdzieś pomiędzy zamkniętym a otwartym, wychodzącej do widzów, czego doskonałym przykładem jest działalność Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej Elekrownia w Radomiu.

Codzienne korzystanie z przestrzeni publicznej może budować poczucie przynależności. Czasem wystarczy ominąć chodnik i pójść wydeptaną przez ludzkie stado ścieżką, żeby poczuć się częścią pozasystemowej wspólnoty – również z tymi, którzy już odeszli. Dominika Kiss-Orska wędruje po Borach Tucholskich i Wysoczyźnie Elbląskiej, odnajdując po drodze dowody istnienia mieszkańców nieistniejących już miejsc, cegły ich domów, zasadzone przez nich drzewa owocowe, czy kamienie pamiątkowe pozbawione tablic z inskrypcją. Szlakiem rzeźb, które jeszcze można przeczytać, podróżuje wielbicielka typografii Małgorzata Kosicka.

Poza tym w numerze: Dorota Grubba-Thiede rysuje portret oddolnych inicjatyw rzeźbiarskich w Trójmieście, Anna Mochalska podejmuje próbę rozpoznania obszarów wspólnych poezji i rzeźby kobiet, Ala Majewska pisze o medalu autorskim i jego miejscu w sztuce współczesnej – w tym o trudnościach ze znalezieniem miejsca dla niego w galeriach. Na koniec Agnieszka Markowska zaprasza do nowej, bydgoskiej pracowni konserwatorskiej.

Przyjemnej lektury!

REDAKTORKA NUMERU – NATALIA PICHŁACZ



BYDGOSKIE CENTRUM SZTUKI
IM. STANISŁAWA HORNO-POPŁAWSKIEGO

UL. JAGIELLOŃSKA 47
85-097 BYDGOSZCZ

T: 668 892 896

📍 BYDGOSKIECENTRUMSZTUKI
🌐 FB.COM/BCS.HORNO

WWW.BCS.BYDGOSZCZ.PL

Z WIZYTĄ U HORNO-POPŁAWSKIEGO

KALENDARIUM BYDGOSKIEGO CENTRUM SZTUKI _____ s. 4

ROMAN KONIK _____ s. 16

Kucie wśród piasków i kwiatów.

Stanisław Horno-Popławski w Bydgoszczy

WOKÓŁ RZEŻBY

DOROTA GRUBBA-THIEDE _____ s. 27

Tkając wątki rzeźby współczesnej.

Osmotyczny portret trójmiejskich oddolnych inicjatyw
na rzecz rzeźby

ALA MAJEWSKA _____ s. 34

Trzy strony medalu

ANNA MOCHALSKA _____ s. 39

Rzeźba i poezja kobiet.

Obszary wspólne, obszary nierozpoznane

PIOTR SIEMASZKO _____ s. 44

Pamięć źródeł. Okres *drewniany* i *kamienny*
w twórczości Aleksandra Dętkosia

JAKUB JANKOWIAK _____ s. 55

Zagadki Trójnoga

MAŁGORZATA KOSICKA _____ s. 61

Rzeźbiarskie abecadło

DOMINIKA KISS-ORSKA _____ s. 68

Dowody istnienia, relikty przeszłości.

Szlakiem rzeźb przez Bory Tucholskie
do Elbląga

JULIA STACHOWSKA _____ s. 75

Odrodzenie plenerów na Wietrzni

ROMUALD K. BOCHYŃSKI _____ s. 79

(Nie)Widzialność rzeźby

współczesnej w przestrzeni
instytucji artystycznej

ROZMOWY O RZEŻBIE

EWELINA SZCZECH-SIWICKA _____ s. 89

Radość pracy we dwoje

– rozmowa Jana Trojana

ZA DRZWIAMI PRACOWNI

AGNIESZKA MARKOWSKA _____ s. 95

Warsztat i wiedza

24 / 08 – 9 / 09 **CERAMIKA ALTERNATYWNIE**
KURATORKA: ADRIANA MAJDIŃSKA

2023 WYSTAWA MIĘDZYNARODOWEGO SYMPOZJUM CERAMICZNEGO

Na wystawie znalazły się prace powstałe podczas międzynarodowego pleneru organizowanego przez Wydział Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, który poprowadzili Alicja i Dmitrij Buławka-Fankidejcy. W wystawie udział wzięli twórcy związani z uczelniami artystycznymi w Estonii, Łotwie, Czechach, Litwie i Polsce.

9. VINTAGE PHOTO FESTIVAL

WYWOŁYWANIE

EDWARD HARTWIG.

16 – 24 / 09 ZESPÓŁ KURATORSKI: MARIKA KUŹMICZ, DARIUSZ MIKOŁAJCZAK,
FUNDACJA IM. EDWARDA HARTWIGA

2023 *Najwybitniejsza osobowość fotografii w Polsce na przestrzeni kilkudziesięciu lat, ojciec polskiej fotografii, najważniejszy polski fotograf, jeden z najciekawszych fotografów XX wieku.*

Tak i wiele więcej, badacze i kuratorzy pisali o Edwardzie Hartwigu (1909-2003) w poświęconych mu artykułach i tekstach w licznych katalogach towarzyszących jego wystawom. Jednak za tymi stwierdzeniami bardzo rzadko pojawiały się argumenty na ich poparcie, choć jednocześnie piszący o nim często konstatowali, że *Edward Hartwig wymaga wnikliwych komentarzy i analiz* lub też, że *dorobek tego fotografa wymaga wielu jeszcze badań krytycznych*. Ale badania ani analizy właściwie nie nastąpiły, choć były ku temu liczne okazje: zarówno za życia, jak i niedługo po śmierci Hartwiga odbyło się wiele jego większych i mniejszych wystaw.

Hartwig, najbardziej znany jako autor własnej koncepcji fotografii artystycznej, czyli fotografiki, pracował z fotografią praktycznie przez blisko 80 lat. Znał doskonale jej specyfikę, a poznając ją, przeszedł w praktyce historię tego medium: przez fotografie portretowe wykonywane w atelier jego ojca, poprzez pierwsze zdjęcia pejzażowe, aż po śmiałe plastyczne eksperymenty porównywane niekiedy do działań fotografów skupionych wokół Otto Steinerta, które uwidoczniły się właśnie w ramach słynnej wystawy *Fotografika* w warszawskiej Zachęcie (1959).

To właśnie ta ekspozycja, wraz z wydanym rok później albumem o tym samym tytule, była punktem zwrotnym w twórczości Hartwiga. Ukazywała przemianę języka wizualnego, jakim się posługiwał. *Fotografika* manifestowała odejście od piktorializmu na rzecz tworzenia obrazów za pomocą środków czysto fotograficznych. Bez wprowadzania dodatkowych mediów, pracując tylko z aparatem i z odbitkami w ciemni, Hartwig budował kadry zakorzenione w rzeczywistości, ale jednocześnie od niej różne. Decydował się na śmiałe skróty perspektywiczne, nietypowe sytuowanie punktu obserwacji kamery wobec fotografowanych obiektów, wydobywał kontrastowe czernie i biele, wykorzystywał do granic możliwości, jakie oferowały aparaty fotograficzne, a w efekcie powstawały obrazy autonomiczne. Hartwig pracujący z aparatem, pracujący w ciemni, odkrywał nową rzeczywistość i nowe sposoby widzenia świata, osiągając niezwykle ciekawe efekty, jakimi były atrakcyjne wizualnie odbitki. Ale być może jeszcze ciekawszy był jego sposób pracy.

Dlatego, w ramach wystawy organizowanej w ramach Vintage Photo Festival, przyglądamy się uważnie metodom pracy artysty, narzędziom, po które sięgał, analizujemy tworzone przez niego fotografie. Pragniemy udowodnić, że spojrzenie na fotografię przez pryzmat jej warsztatowej specyfiki i materialności, umożliwia jej głębsze zrozumienie. Staramy się analizować rezultaty, jakimi są jego odbitki, z perspektywy ich powstawania. Ta swoista *morfologia* fotografii może stać się punktem wyjścia, dla lepszego pojmowania twórczości Hartwiga, jego i jej wpływu na polskie środowisko fotograficzne

oraz jego związków z międzynarodową sceną fotograficzną, a także szerzej, na współczesną wizualność. Patrząc bowiem dziś na wiele ze zdjęć Hartwiga, można stwierdzić, że nie tylko nadal odbieramy je jako współczesne i aktualne pod względem ich formy, ale co więcej, jako te, które w pewnym sensie kształtowały język wizualności, którym się posługujemy, w którym funkcjonujemy.

PROSTA ROZMOWA

29 / 09 – 10 / 11

ANNA SZPRYNGER I MACIEJ MARSCHALL

2023

Wystawa jest rozmową między formami przestrzennymi Macieja Marschalla a obrazami Anny Szprynger. Choć posługują się bardzo odmiennymi mediami, w ich pracach można odnaleźć wspólny mianownik – struktury z drobnych kresek pojawiają się zarówno na płótnie, jak i w zespalanych z metalu rzeźbach.

MALARSTWO

16 / 11 – 19 / 01

DOROTA GRYNCEL

WSPÓŁPRACA: APOLONIUSZ I STEFAN WĘGŁOWSCY

2023 / 2024

I pojawił się błękit, eliminując inne barwy. W jakiś sposób go potrzebowałam. Kiedy robiłam różne projekty i używałam innych kolorów, zawsze w pewnym momencie wchodziłam w błękity. Uznałam więc, że mi sprzyjają - mając większe kłopoty zdrowotne, musiałam się pewnie ochładzać, dopóki lekarze nie opanowali mojej dolegliwości związanej z ciśnieniem. Wiele osób stwierdziło, że z błękitem niewiele można zrobić; bardzo mało ma przejść; albo wchodzi w biel, albo kiedy doda się do niego czerni, szybko idzie w nicość, w jakąś otchłań. A ja ciągle nad nim pracuję.

(za: Dorota Grynczel. *Twórczość*, Warszawa 2017)

NIE POWINNAM PORUSZAĆ TEGO TEMATU

01 / 02 – 09 / 03

EDYTA BYSTRON

2024

Nie powinnam poruszać tego tematu to wystawa o rodzinie, w której relacje przedstawione są jako forma gry. Obowiązują w niej niewypowiedziane zasady, a dynamika zmieniających się ról wymaga zachowania nieustannej czujności.

Prace, które zobaczymy na wystawie, na pierwszy rzut oka wydają się niepozorne. Niewielkie formaty zarysowanych ołówkiem kartek, wśród nich odręczne, jakby spisane przez pilną uczennicę, staranne notatki. Na jednym z rysunków – drzwi. Zwyczajne drzwi do mieszkania w bloku na typowym osiedlu w dużym polskim mieście. Zamontowany w nich wizjer umożliwia dyskretne spojrzenie na zewnątrz. Co dzieje się w środku, wiedzą tylko ci, którzy przynależą do mieszkającej tam wspólnoty.

Edyta Bystron przełamuje tabu tajemnicy rodzinnego gniazda. Oprowadza nas po świecie, w którym dorastała. To opowieść subiektywna, snuta przy pełnym emocji zanurzeniu się w odtwarzane z pamięci zdarzenia. Nie ma znaczenia, jak prawdziwe są narysowane przez nią sceny. Jej opowieść będzie prawdziwa, jeśli Ty odnajdziesz w niej siebie.

– Elwira Sztetner

**POMIĘDZY GEOMETRIĄ A LINIĄ
BOLESŁAW BIEGAS.**

22 / 03 – 30 / 04

ZESPÓŁ KURATORSKI: ANNA SZARY, JAROSŁAW PAJEK

2024

Twórczość Bolesława Biegasa (1877 Koziczyn – 1954 Paryż), pełna dynamiki, ekspresji, niespodziewanych zwrotów, odzwierciedla burzliwy charakter i życie artysty rozpięte pomiędzy słowiańskimi korzeniami a inspiracjami płynącymi ze sztuki światowej. Dwie tendencje: geometryzacja i linearyzm przeplatały się niemal przez całą twórczość artysty. Z rozmachem, odwagą i indywidualnym podejściem czerpał z nurtów, które dopiero co zaczynały się ugruntowywać.

**MALARSTWO
APOLONIUSZ WĘGŁOWSKI**

09 / 05 – 21 / 06

2024

To, co maluje Apoloniusz, jest dla mnie ważne, bo znajduje się w kręgu podstawowych problemów sztuki abstrakcyjnej, zawierającej tyle możliwości, co i niebezpieczeństw. Apoloniusz nie boi się ponosić wszelkich konsekwencji tak wybranej drogi, dając świadectwo swojej osobowości. Gdy oglądam obrazy Apoloniusza, znajduję w nich coraz to nowe wątki do dalszej rozmowy, która jest przecież tylko refleksją obok właściwego wydarzenia, jakim jest malowanie. Największa radość, gdy spotykam obraz, który rozszerza zasięg przygody intelektualnej o trudne do przyjęcia w słowach odczucia, wtedy znowu nabieram pewności, że malarstwa nie da się niczym zastąpić...

– prof. Stefan Gierowski, fragment tekstu z folderu do wystawy *Apoloniusz Węgłowski. Malarstwo i rysunek*, Muzeum Stanisława Staszica w Pile, 2017

NADCHODZĄCE WYDARZENIA _____ 2024

LIPIEC _____

ROZALINA BUSEL

SIERPIEŃ _____

SYLWIA JAKUBOWSKA-SZYCIK

WRZESIEŃ _____

10. VINTAGE PHOTO FESTIVAL

PAŹDZIERNIK _____

EUROPEJSKIE SPOTKANIA ARTYSTYCZNE
/ ANNA BOCHENEK I GRZEGORZ PLESZYŃSKI

LISTOPAD – GRUDZIEŃ _____

JAPONIA / WYSTAWA KOLEKCJONERA

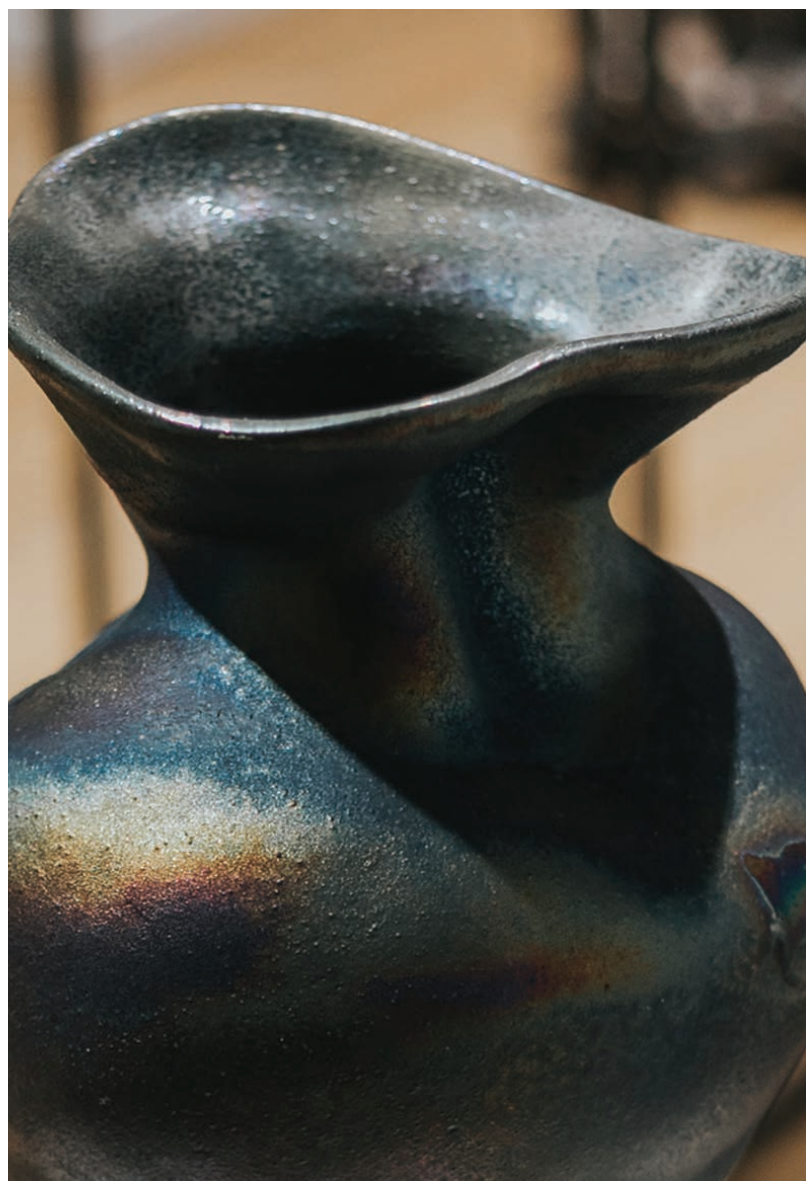


↑ NIE POWINNAM PORUSZAĆ TEGO TEMATU. EDYTA BYSTROŃ, fot. Łukasz Sowiński

↑ BOLESŁAW BIEGAS. POMIĘDZY GEOMETRIĄ A LINIĄ, fot. Łukasz Sowiński

↗ CERAMIKA ALTERNATYWNIE, fot. Tomek Barczykowski





- ← BOLESŁAW BIEGAS. POMIĘDZY GEOMETRIĄ A LINIĄ, fot. Łukasz Sowiński
- ↪ PROSTA ROZMOWA. ANNA SZPRYNGER I MACIEJ MARSCHALL, fot. Łukasz Sowiński
- ↗ CERAMIKA ALTERNATYWNIE, fot. Łukasz Sowiński







Композиция 2
2014, акрил на картоне



- ← DOROTA GRYNCEL. MALARSTWO, fot. Łukasz Sowiński
- ↵ WYWOŁYWANIE. EDWARD HARTWIG, fot. Łukasz Sowiński
- ↗ NIE POWINNAM PORUSZAĆ TEGO TEMATU. EDYTA BYSTROŃ, fot. Łukasz Sowiński





- ↖ BOLESŁAW BIEGAS. POMIĘDZY GEOMETRIĄ A LINIĄ, fot. Łukasz Sowiński
- ← CERAMIKA ALTERNATYWNIE, fot. Łukasz Sowiński
- ↑ WYWOŁYWANIE. EDWARD HARTWIG, fot. Łukasz Sowiński
- ↗ PROSTA ROZMOWA. ANNA SZPRYNGER I MACIEJ MARSCHALL, fot. Łukasz Sowiński





ROMAN KONIK

Kucie wśród piasków i kwiatów

Stanisław Horno-Popławski w Bydgoszczy

W 1978 roku Stanisław Horno-Popławski, przekazując projekt pomnika Grobu Nieznanego Powstańca Wielkopolskiego władzom miejskim w Bydgoszczy, przyjmowany jest z wielką atencją. Podczas uroczystości pada w stronę mistrza pytanie o to, co Bydgoszcz mogłaby zrobić dla tak wielkiego artysty w dowód wdzięczności. Horno-Popławski bez zastanowienia odpowiada, że brakuje mu pracowni. Urzędnicy po krótkiej naradzie stwierdzają, że chcą zatrzymać w mieście Horno-Popławskiego za wszelką cenę i oferują mu na pracownię domek w Ogrodzie Botanicznym przy ulicy Niemcewicza

(oddano mu do dyspozycji budynek po pomieszczeniach dyrekcji Ogródu Botanicznego). Co prawda budynek jest niewielkich rozmiarów, ale za to w dużo lepszej kondycji niż jego pracownia na Kaszubach. Atelier w Ogrodzie Botanicznym w Bydgoszczy będzie przez kolejnych pięć lat miejscem pracy rzeźbiarza. Bydgoszcz jako miejsce pracy i zamieszkania odpowiada Horno-Popławskiemu z wielu powodów. Budynek w Ogrodzie Botanicznym jest doskonałym miejscem do tworzenia, zaś okolice dają mu nieograniczony dostęp do materiałów rzeźbiarskich.

† Stanisław Horno-Popławski w pracowni plenerowej w Ogrodzie Botanicznym przy ul. Niemcewicza, Bydgoszcz, 1978

† Bydgoska pracownia Stanisława Horno-Popławskiego i Ingi Popławskiej

‡ Stanisław Horno-Popławski, Pomnik Nieznanego Powstańca Wielkopolskiego w Bydgoszczy





† Taras Domu Ogrodnika w Ogrodzie Botanicznym przy ul. Niemcewicza w Bydgoszczy, pracownia Stanisława Horno-Popławskiego i Ingi Popławskiej

Okoliczne piaski obfitują w przeróżne kamienie polne, które z pieczołowitością są wypatrywane i gromadzone przez rzeźbiarza. Bezpośrednio po przeprowadzce do Bydgoszczy Horno-Popławski odbywa liczne wycieczki na pobliskie pola i piaski, szuka interesujących go kamieni, znaczy je farbą, rysując na nich wielką literę H, zapisuje miejsca, gdzie leżą. Gdy wraca z tego rodzaju wypraw prosi swego zięcia Ryszarda Ronczewskiego, by ten przywoził mu wybrane kamienie do jego pracowni samochodem marki Syrena, który posiadał. W swych prośbach o pomoc Horno był niezwykle apodyktyczny, denerwował się gdy jego polecenia nie wykonywano natychmiast. Jeżeli poprosił o to, by przywieźć odpowiednio zaznaczony kamień z pola, należało po ten kamień jechać natychmiast, gdyż artysta bał się, że ktoś może go odkryć prędzej i zabrać, ukraść mu pomysł i materiał do jego realizacji.

Osobliwe było to, że nikt poza rzeźbiarzem nie widział tego, co skryte w kamieniu, dopiero po odpowiednim ustawieniu, oświetleniu objaśniał, co widzi w kamiennej bryle. W okresie bydgoskim gdy tylko aura na to pozwalała, Horno pracuje w ogrodzie, stara się unikać pracowni, twierdząc,

że rzeźbiąc w plenerze, czuje lepiej naturę kamienia, na zewnątrz jest też lepsze światło, mniej kurzu. W tak pospolitym materiale, jakim jest kamień polny, potrafi dostrzec coś lirycznego. Ten łatwy w dostępie surowiec (pospolity, ledwo zaokrąglony i zaoblony gład toczony przez lodowiec przez wiele kilometrów) staje się pomostem między wyobraźnią artysty a światem natury. Horno za pomocą dłuta prowadzi z naturą intymną rozmowę.

Żadna z rzeźb powstałych w Ogrodzie Botanicznym nie zmienia charakteru polnego kamienia, nie przeistacza się całkowicie w posąg kobiety czy piersie literata, nadal pozostaje kamieniem polnym, któremu za pomocą lekkiego retuszu nadano dodatkowy walor i znaczenie. Horno, jakby delikatnie zdzierając naskórek z kamienia, daje odbiorcom klucz do nowego odczytania kamiennej bryły; odbiorca, widząc obły kształt, otrzymuje jednocześnie podpowiedź co do kształtu przedmiotu, który jest skryty w kamiennej formie, nie tracąc nic ze swej pierwotnej natury. Jest to o tyle trudna sztuka, że balansuje często na granicy niezrozumienia, gdyż poszukuje wspólnego systemu skojarzeń, łączenia kształtów itd.

† fragment artykułu Mariana Turwida, źródło nieznane, archiwum Jolanty Ronczewskiej

KAMIENIE

I

KWIATY

(DOKOŃCZENIE ZE STR. 10)

nagród i sukcesów artystycznych, — właśnie Bydgoszcz wybrał sobie na swą stałą siedzibę?

Horno-Popławski. odpowiedział mi tak samo jak przed laty Adam Grzymała-Siedlecki, gdym mu zadał podobne pytanie:

— Wybrałem miasto, którego charakter gwarantuje mi możliwość spokojnej pracy twórczej, i którego atmosfera pozbawiona jest nerwowego zgiełku tak absorbującego i przeszkadzającego skupionym działaniom.

Temu skupieniu niezmiernie przysłużą się warunki, jakie stworzyła mu tu życzliwość władz wojewódzkich i miejskich.

Granitowe rzeźby Horno-Popławskiego rozstawione wśród kwiatów Botaniku — stworzą Bydgoszczy niezwykłą galerię rzeźb. Po-

dobną do tej, jaką w Sztokholmie jest Millesgarden; ogród z dziełami rzeźbiarskimi głośnego artysty szwedzkiego Karla Millesa.

W pracowni Horno na zapleczu Botaniku jeszcze jedna uderza mnie kompozycja rzeźbiarska. Objasnia artysta:

— To projekt sarkofagu Nieznanego Powstańca Wielkopolskiego. Jego grób przy placu Kościeleckich zbyt jest niepozorny, zbyt skromny jak na jedyną w Polsce mogiłę nieznanego bohatera tego zwycięskiego powstania. Myślę, że należy się jego mogile powaga sarkofagu.

Na prostej, kamiennej tumbie spoczywa postać poległego żołnierza, jeszcze w pruskim mundurze, ale już z charakterystyczną powstańczą rogatywką. Przed sarkofagiem umieszczona by była dotychczasowa, pamiątkowa tablica. Jest coś niezwykle wzruszającego w układzie postaci nieznanego bohatera. Projekt jest już nieomal gotowy.

— Mam nadzieję, mówi artysta, że sarkofag, jeśli zostanie zrealizowany będzie widomym znakiem poległych bohaterów Powstania Wielkopolskiego i wszystkich polskich powstań.

Jestem przekonany — dodaję — iż widomym będzie nie tylko w Bydgoszczy.

— Zamierzam — oświadcza prof. Horno-Popławski — projekt sarkofagu, rozpracowany w skali 1:1 przy rzeźbiarskiej pomocy Ingi Popławskiej, ofiarować miastu nad Brdą.

MARIAN TURWID

otwarcie
stałej GALERII
PLENEROWEJ rzeźby
prof. S. Horno-Popławskiego

PARK
OTWARTY

OD GODZ 7⁰⁰ - 20⁰⁰

URZĄD MIĘSKI





↑ Wejście do Ogrodu Botanicznego w Bydgoszczy, lipiec 1979

← Stanisław Horno-Popławski na tarasie bydgoskiej pracowni, 1978

Od swego przyjaciela Tadeusza Godziszewskiego dostaje list tej treści: *Oscylujemy między Wschodem a Zachodem, wpadamy ze skrajności w skrajność, szczujemy się nawzajem, jakbyśmy byli zabawką w rękach międzynarodowych graczy. Kultury na oczekaniu nie tworzy się. Może ktoś zdobędzie się na samotność i zacznie tworzyć intymną sztukę. Wydaje mi się, że Dunikowski i Ty otworzyliście taką drogę.*

Podczas pobytu rzeźbiarza w Bydgoszczy powstało wiele prac, był to bardzo pracowity okres w jego życiu i twórczości. Za wyjątkową gościnę okazaną mu w mieście nad Brdą Horno pozostawił na terenie Ogrodu Botanicznego czternaście rzeźb, które zostały ustawione przy głównych alejkach w parku. Niestety pewnego dnia rzeźby zaginęły i po dzień dzisiejszy nie zostały odnalezione. Zarządzający Zielonią Miejską nie potrafią wskazać obecnego miejsca przechowywania rzeźb. Pomimo że sprawę zgłoszono na policję, do dnia dzisiejszego nie wyjaśniono przyczyny ich zaginięcia, tłumaczono, że rzeźby zaginęły w momencie prywatyzacji ogrodu. Jest to o tyle zagadkowe, że rzeźby Horno są dziś unikatowe na aukcjach kolekcjonerskich, osiągają niebagatelne kwoty, jest więc rzeczą oczywistą, że padły łupem złodziei dzieł sztuki.

W Bydgoszczy Horno-Popławski tworzy też tak ważny dla jego twórczości cykl rzeźb zatytułowany *Kamienny potok*. Po uzgodnieniu z władzami miasta Horno otwiera plenerową wystawę swych prac w Ogrodzie Botanicznym, w którym wśród drzew i kwiatów ustawia kamienne instalacje. Horno-Popławski, pomimo zaawansowanego wieku, ciągle tworzy, wysyła kolejne prace na międzynarodowe wystawy (między innymi do Włoch, Niemiec i Hiszpanii). Władze miejskie, zdając sobie sprawę z rangi mieszkańca Ogrodu Botanicznego, dokładają wszelkich starań, by należycie docenić gościa

i jednocześnie zatrzymać go na dłużej w Bydgoszczy. Dowodem uznania może być fakt, że otwarcie Wystawy Plenerowej zorganizowano w niemal bizantyjskim stylu — przy udziale władz miejskich, występach artystów i artystek bydgoskiej opery i operetki. Specjalnie na tę uroczystość przywieziono fortepian, na którym grał Jerzy Godziszewski, syn przyjaciela artysty Tadeusza Godziszewskiego. W tym okresie Horno rzeźbi słynną *Ranną Łączniczkę*, rzeźbę wyjątkowo poruszającą. Spod „kamiennych” bandaży wyłania się dyskretnie twarz cierpiącej młodej kobiety, udręczonej wojną, zmęczonej, ale ciągle pięknej. Kontynuując wątek martyrologiczny, Horno kuje następne rzeźby utrzymane w tej tematyce: *Partyzant* i *Katyń*. Po grudniu 1970 roku rzeźbiarz zgłasza projekt pomnika *Stocznia, o roku ów, kto ciebie widział w naszym kraju*, w którym hełmy stoczniovców miały imitować bruk. W projekcie Pomnika Ofiar Grudnia 70 w geście wzniesionych skrzyżowanych rąk widać dramaturgię kompozycji, rozpostarte dłonie jakby bronią się przed światem zewnętrznym, chcą zatrzymać okrucieństwo i pogardę. Rzeźba powstała w Bydgoszczy i była przeznaczona na wystawę, która miała być eksponowana na Skwerze Kościuszki w Gdyni, tam też miano zdecydować, która z konkursowych rzeźb zostanie wybrana na pomnik poświęcony poległym stoczniovcóm. Niestety w przeddzień wystawy do baraku, w którym przechowywano wszystkie rzeźby wdarli się „nieznani sprawcy” i metalowymi prętami rozbili przygotowane prace. Reżimowe media skomentowały ten akt wandalizmu jako akt sprzeciwu obywatelskiego przeciwko zagrożeniu ładowi społecznemu przez nieodpowiedzialnych i nieświadomych społecznie pseudoartystów. Wśród „nieodpowiedzialnych pseudoartystów” znalazł się i Horno-Popławski.



† Projekt pomnika Ofiar Grudnia 1970, zniszczony

BYDGOSKI SEN Z KAMIENIA. NOWA KONCEPCJA RZEŻBY

W latach siedemdziesiątych rzeźbiarz powoli i cierpliwie buduje indywidualną i spójną wizję artystyczną. Zmiana koncepcji powstawania rzeźby dojrzeła powoli i systematycznie w umyśle artysty. Horno-Popławski poprzez delikatną ingerencję w blok kamienia raczej przywołuje skojarzenia, niż wskazuje na własne interpretacje twórcze. Znajduje w kamieniu miejsce, w którym ingerencja jest konieczna, w innych miejscach pozostawia granit w jego naturalnym kształcie, czasem lekko tylko poleruje materiałami ściernymi. Spacerując po okolicach Bydgoszczy, Horno-Popławski ogląda polne kamienie, wybiera tylko te, które odpowiadają jego zainteresowaniom formalnym, bada je, ogląda, podnosi i konfrontuje z tym, co zgromadził w swej pamięci ikonicznej. W poszczególnych kamieniach rozpoznaje formy, odczytuje w nich zawarte znaczenia. Późniejsza praca, po przewiezieniu kamienia do pracowni, polega na oszczędnym opracowaniu materiału, tak krucho, a jednocześnie tak twardego. Horno-Popławski, wybierając taki model pracy twórczej, żywi wielki szacunek

dla tworzywa, pracuje raczej w granicach wyznaczonych przez materiał, nie chce osłabić jego struktury i naturalnych kształtów, wydobywa formę, współdziałając z materiałem. Rzeźbiarz jest też skazany na kolor kamienia, operuje więc ograniczoną paletą barw. Kamień polny nie jest efektywnym materiałem, ogranicza chromatykę, sprowadzając ją do odcieni szarości i sepii, zdarzają się wprawdzie, wewnętrzne przebarwienia o odcieniu ochry, nigdy jednak nie wiadomo, w jakim miejscu po odkuciu wierzchniej warstwy pokaże się intensywny kolor. Z tego też powodu praca w polnym kamieniu jest pełna niespodzianek. Zmiana formalna w akcie tworzenia u Horno wiąże się też ze zmianą sposobu pracy i konstruowania kompozycji. Rzeźbiarz porzuca wykonywanie modeli, bez których nie wyobrażał sobie dotychczasowej pracy, nie wykonuje też szkiców i rysunków, gdyż do końca nie wie, co wyłoni się z naturalnego kształtu kamienia, niepodobna zatem zaplanować rysunku kompozycyjnego.



1970

ՀԱՅԿԱՅԻՆ
ԲՆԱՆՈՒՄԻ
ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ
ԿՈՄԻՏԵ
ԲՆԱՆՈՒՄԻ
ԿՈՄԻՏԵ





← Projekt Pomnika Poległych Stoczniovców, 1981, glina, zniszczony

← Skulona, granit, lata 80. XX w.

Wszystkie tego rodzaju zabiegi przygotowawcze do wykonania rzeźby przestają mieć większe znaczenie i przeszkadzają mu w radości tworzenia. Nowy model pracy jest od teraz spleciony z niewiadomą, która skryta jest w kamieniu. Horno nad niektórymi rzeźbami pracuje bardzo długo, jak gdyby dojrzewając do ostatecznej formy, którą chce nadać bryle granitu. Bywało, że nad paroma rzeźbami pracował do końca życia, wprowadzał ciągłe korekty, ustawiał je w inny sposób, zmieniał koncepcję ułożenia i modelunku (z tego też powodu, nikt nie chciał mu wypożyczać jego rzeźb, gdyż graniczyło to z pewnością, że dokona w nich korekt).

Niewielu było rzeźbiarzy, którzy w tak organiczny sposób staraliby się zachować symbiozę z naturą. Kamień był dla Horno nie tylko materią, był czymś donioślejszym, był częścią natury, z którą tak chciał wejść w artystyczny alians, niewyczerpanym źródłem form, zależnym jedynie od zmysłu obserwacji. Umiejętność dostrzegania ukrytych kształtów w kamieniu stała się niemal obsesją artysty. Chodząc po polach nieopodal Bydgoszczy, obserwował bacznym okiem kamienie, poddawał je wstępnej selekcji, przy niektórych miał przekonanie graniczące z pewnością, że kamień po niewielkiej ingerencji zamieni się w głowę lub popiersie. Każdy z przyniesionych do pracowni kamieni ma wedle niego ukryty kształt, należy go tylko wydobyć delikatną interwencją dłuta. Często poprzez wnikliwą obserwację kamieni układa z nich kompozycję, w której każdy kamień ma swoje miejsce.

W tak zarysowanej teorii sztuki Horno-Popławski jest pionierem, nikt wcześniej w rzeźbie polskiej nie pielęgnował takiego związku pomiędzy tym, co naturalnie stworzone i tym, co dopowiedziane przez artystę. Nikt dotychczas nie pozostawiał tak wielkich partii nieobrobionych fragmentów w bryle kamienia. Wyjątkowo dosłownie, a nie tylko w sensie przenośnym, brzmi sformułowanie Horno-Popławskiego o tym, że współpracuje z materiałem, słucha go, odnajduje to, co ukryte, wydobywa naturalne kształty. Jakby przykładł ucho do kamienia i słuchał podpowiedzi płynących z jego wnętrza. Nie będzie przesadne stwierdzenie, że starał się usłyszeć mowę kamienia. Homo-Popławski, od początku lat sześćdziesiątych, przestał traktować kamień wyłącznie w kontekście tworzywa, materiału, lub czegoś, co można w dowolny sposób zagospodarować.

Tego rodzaju podejście do tworzywa sztuki nie ma analogii w rzeźbie polskiej, artysta stworzył dość endemiczną relację pomiędzy wyobraźnią a materiałem zastanym. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że w twórczości Horno kamień uzyskuje nieco inne znaczenie niż dotychczas w rzeźbie. Kamień zwyczajowo symbolizujący stałość, twardość, niedostępność nabiera pod dłutem rzeźbiarza uległości, staje się materią, w której można ukazać czułość i emocje tak dalekie od tego, co sugeruje charakter tego materiału. Pierwsze reakcje na nową formułę, tak oszczędną i wymagającą zdecydowanie większego użycia wyobraźni podczas odbioru dzieła, były bardzo ostrożne.



† Rozłożyska, granit, 1978

Z początkiem lat sześćdziesiątych, kiedy Horno rozpoczął eksperymentowanie z nową formułą, postrzegano go jako kogoś, kto uległ kolejnej modzie, która po pierwszych próbach po prostu minie. Wielu miłośnikom rzeźby trudno było pogodzić się z faktem, że tak doskonale wykształcony, perfekcyjny warsztatowo rzeźbiarz odchodzi od dotychczas wypracowanego stylu. Rzeźba, którą wykonał po powrocie z Włoch, była czymś zupełnie innym niż dotychczasowe monumentalne figury, rzeźby anatomiczne, pełne dynamizmu i poszanowania dla tradycyjnej sztuki. Krytykom wydawało się, że Horno-Popławski po prostu się marnuje, wystawia rzeźby, które posiadają śladowy charakter dłuta, są tak oszczędne w formie, że trudno w nich dopatrzeć się perfekcji warsztatowej. Jednak po wnikliwej analizie tego, co proponował Horno-Popławski retoryka tego typu z każdym rokiem cichła, zaś do głosu dochodziły sformułowania o odkrywczej drodze twórczej, baśniowym klimacie zaklętym w kamieniu, o odczarowaniu kamienia. Jego rzeźby, mimo nowatorskiej formy, tematycznie ukazywały dawne fascynacje. Cykl prac *Sen kamienia* (zwłaszcza realizacja kompozycji głów) pokazuje fascynację archaicznymi cywilizacjami, sztuką Etrusków, sztuką Starożytnego Egiptu, a nawet rzeźbą Dalekiego Wschodu. Jednak prace te, pomimo widocznych inspiracji sztuką dawną, posiadają nowatorską kompozycję, skrótowość, oszczędność, innymi słowy: były nowym zjawiskiem w sztuce.

Tekst pochodzi z książki Romana Konika,
Myślenie kamieniem, s.110-122



DOROTA GRUBBA-THIEDE

Tkając wątki rzeźby współczesnej

Osmotyczny portret trójmiejskich oddolnych inicjatyw na rzecz rzeźby

Sztuka ciągle się odradza
Stanisław Radwański

Przestrzeń - „Tysiąc Najjaśniejszych Słońc”

Zafascynowanie aktywnością na rzecz form przestrzennych rozwija się „między genami a memami” – sięgając po metaforę Marka Rogulskiego, założyciela Fundacji Tysiąc Najjaśniejszych Słońc (1992), Galerii Spiz 7 i m.in. w 2016 Instytutu Cybernetyki Sztuki w Gdańsku – oddolnych „antyinstytucji” wspierających nowe zjawiska w sztuce¹.

Marek Rogulski zaprasza do ICS Rogulus osobowości sztuki intermedialnej różnych pokoleń, w tym młode sylwetki proponujące unikatowe rozwiązania także w dziedzinie rzeźby. Cykle prac eksponowali w ostatnim czasie m.in. **Hubert Szmuc**, autor osobliwych rzeźb spawanych przepracowujących strategię origami, czy **Wiktor Tomaszewski** – nadający rozległym bądź kameralnym kompozycjom wrażenie antygravitacji (pokłosie jego studiów nad lotnymi właściwościami materiałów). **Ivona Haurash** tworzy zaskakujące formalnie i intelektualnie rzeźby cyborgiczne, wielkoformatowe, czy kameralne, spełniające rolę biżuterii. Wyodrębniła także w programach 3D tajemniczą twarz Indianki, mimo poorania bruzdami, zachwycająco piękną. Haurash niejako „zderza” narzędzia naukowe pozwalające na rozwój wirtualności z wyobrażeniem zapoznanej, zdominowanej „pramatki świata”. Kontekstem wydaje się film z 1982 G. Reggio pt. *Koyaanisqatsi*, co w języku Hopi oznacza życie rozpedzone, które schodzi z własnej osi, traci równowagę. **Katarzyna Podpora**, (współtwórczyni duetu muzyki eksperymentalnej Podpota/Kohyt [z Maxem Kohytem]), w medytacyjnych, transhumanistycznych pracach łączy formy przez nią kształtowane, oraz ziemię, czaszki nietoperzy, czy saren, które znajduje w wędrownkach po lesie. **Julia Tzymańska** z brawurą wprowadza grę wyszukanych barw i jakby pop-artowych strategii, w zachwycających przeskalowanych rzeźbach, np. bryłę *Donata* czy motywu obgryzionego jabłka – niejako parafrazy *Fotorzeźb* (z gum do żucia) Aliny Szapocznikow. **Sebol Bejsbol** [Sebastian Choromański] tworzy obiekty, w których może się ukryć, by następnie rozerwać je jak „tkaninę performace” i deklamować autorską poezję zainspirowaną hip-hopem. **Karolina Tu-**

rek realizuje environments z mappingiem – manifestem antykolonizacyjnym.

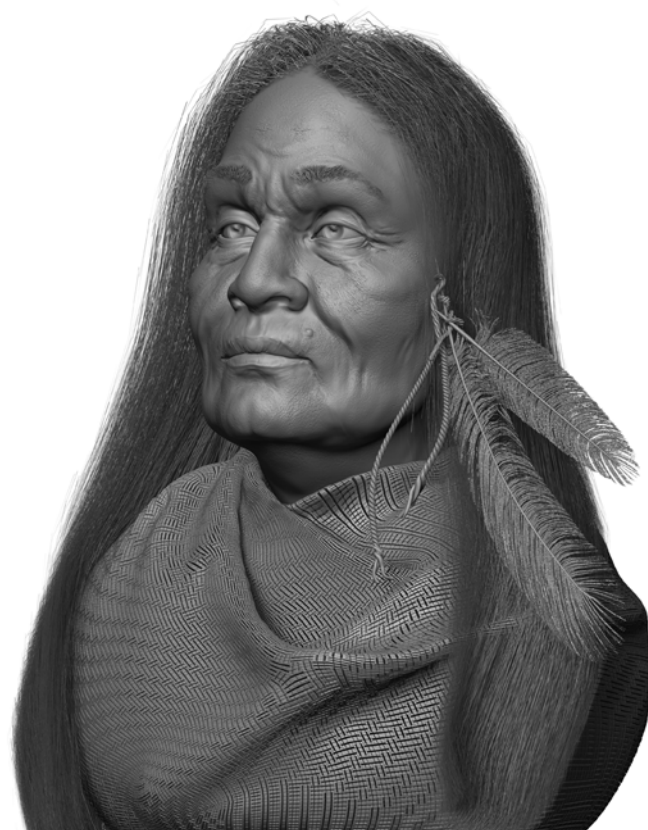
Problemowe projekty w Instytucie Cybernetyki Sztuki w Gdańsku Marka Rogulskiego zasilają też osobowości pedagogiki rzeźby. Są wśród nich progresywni artyści: **Marek Targoński** – osobowość rzeźby elektronicznej, instalacji intermedialnej, prac oddziałujących aporycznym pięknem i melancholią, (dyplom w pracowni prof. Franciszka Duszeńki); **Marta Branicka** – „architektka amuletów”, autorka rzeźb w przestrzeniach otwartych, jak i bardziej kameralnych, wielomateriałowych prac, m.in. cyklu *Convert to Object*, uwrażliwiająca na wartości kulturowe w cyklu warsztatów *Oddech regresywny – oddech progresywny*; **Sylwia Jakubowska** – hermeneutyczna artystka, współtworząca m.in. w Wenecji feminizującą wystawę *Niech szyją!* w 2022, otwierająca adeptów na aktywne korelowanie w świecie i „rysunek rzeźbiarski”; **Tomasz Skórka** – także wybitny artysta, „galernik wrażliwości”, obrońca praw zwierząt i istot słabszych, prowadzący pracownię rzeźb cyfrowych; czy **Mariusz Białecki** – autor fascynujących, poetyckich polimedialnych rzeźb, emanujących jakby duchową energią świata, m.in. instalacji *Lizawki* z brył soli organicznie przekształconych przez języki zwierząt, którą ujawnił wrażliwość metahumanistyczną, perspektywę continuum wszystkich istot. Mariusz Białecki jest profesorem dyplomującej Pracowni Rzeźby gdańskiej ASP, kuratorem wielu wydarzeń artystycznych, organizatorem corocznych Międzynarodowych Plenerów rzeźby kamiennej w Rodowie, w których integruje środowiska rzeźbiarskie².

◀ Wiktor Tomaszewski, Prawo niespodzianki, instalacja, stal gięta hydraulicznie, 2021, fot. arch. artysty



† Sylwia Jakubowska, Portret zbiorowy, praca eksponowana w Wenecji na wystawie *Niech szują! Let them weave!*, 2022, kuratorzy: Leszek Golec, Stanisław Małecki, organizator: CRP w Orońsku

› Ivona Haurash, Wildwest, środowisko technologii cyfrowych, Zbrush, eksponowana na wystawie *Zmyslny Przedmiot Myśli* w ICS, 2023, kurator gł. Marek Rogulski





→ Katarzyna Podpora, *Miejsca nie-pamięci*, 2018, eksponowana na wystawie *MEDYTACJE FIBONACCIEGO + sztruksowy zajęc | wobec Katarzyny Kobro*, PGS w Sopocie i Muzeum Współczesne we Wrocławiu, 2018-2019

→ Marta Branicka, rzeźby z cyklu *Convert to object*, 2012, aluminium, ekspozycja w Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku, fot. M. Branicka - Architektura Przestrzeni Kulturowych ASP w Gdańsku



Wielobarwność Powietrza: Stanisław Horno-Popławski – Stanisław Radwański – Ryszard Surajewski

Marta Branicka, Sylwia Jakubowska, Tomasz Skórka, Mariusz Białecki – dziś profesorowie ASP w Gdańsku, dyplomy przygotowali pod opieką prof. Stanisława Radwańskiego – wybitnego ucznia prof. Stanisława Horno-Popławskiego, zakochanego jak Horno w problematyce malarskiej. Radwański wspomina, iż to prof. Włodzimierz Łajming, namówił go, by został przy rzeźbie, tak jak wcześniej prof. Tadeusz Breyer zatrzymał przy niej Horno.

Z inicjatywy Mariusza Białeckiego w grudniu 2023 ukazała się imponująca monografia prof. Stanisława Radwańskiego pt. *Obecny nieusprawiedliwiony*, będąca echem dwóch ekspozycji pod tym tytułem zorganizowanych w gdańskiej ASP (Zbrojowni Sztuki) w 2021] oraz w Bydgoskim Centrum Sztuki w 2022. W książce znalazł się m.in. problemowy tekst Mariusza Białeckiego, ponadto eseje: *Jesteś podobny do ojca* Rafała Radwańskiego, *Romantyczna poświata* prof. Jacka Jagielskiego, *Z perspektywy antresoli w pracowni na Mariackiej – o profesorze Stanisławie Radwańskim* prof. Jana Tutaja, oraz mój esej pt. *Stanisław Radwański – oddech, cisza, dźwięki, metafiguracje*, osnuty na kanwie spotkania z artystą w jego słynnym już atelier. Przestrzeni tej niejako „przygląda się” Horno – portretowa płaskorzeźba autorstwa Tadeusza Godziszewskiego – z czasów, gdy Horno nadzorował

oraz współtworzył odbudowę gdańskiej Starówki w pierwszej połowie lat 50. XX w. Silnie oddziałują wszystkie przestrzenne i malarskie prace samego Stanisława Radwańskiego – w tym błękitna *Głowa Majakowskiego* (1969), przez barwę i poetykę swoiście nadrealistyczna. Profesor Radwański jest autorem ponad stu recenzji naukowych, wspierających awanse ludzi sztuki różnych pokoleń: by wzmiankować choćby Jadwigę Sawicką, Mariusza Białeckiego, Tomasza Skórkę, Dąbrowską Tyślewicz, Marcina Plichtę. Poetyckimi walorami oddziałują także teksty laudacji autorstwa Radwańskiego, m.in. te, związane z nadaniem tytułów doctora honoris causa, m.in.: Stanisławowi Horno-Popławskiemu (1997 ASP w Gdańsku), Magdalenie Abakanowicz (1998 ASP w Łodzi); Igorowi Mitorajowi (2003 ASP w Krakowie), czy recenzje profesorskie – m.in. dla Adolfa Ryszki (1994)³.

W czasie promocji monografii pojawił się blisko stuletni wybitny artysta Ryszard Surajewski, dawny nauczyciel rzeźby Radwańskiego, by pogratulować nowej publikacji, otrzymując dedykację *Ryszardowi Surajewskiemu – legendzie ceramiki współczesnej*. Nestor przyszedł w malarskim stroju – różowej marynarce i pomarańczowych sztruksach, trzymany pod rękę przez jego córkę – Dobrochnę Surajewską, uznaną rzeźbiarkę, medalierkę, (dyplomantkę prof. Radwańskiego). Wyglądali nieco jak Ravi Shankar z córką Anoushką Shankar, których niezapomniane koncerty muzyki hindustańskiej na sitarach elektryzowały cały świat.



† Adriana Majdzińska, *Nuntius*, rzeźba eksponowana na wystawie Adriana Majdzińska „con/TEMPORARY”, GGM w Gdańsku 2021, Kuratorka: Grażyna Tomaszewska-Sobko, fot. Wojtek Korsak

Przestrzenie sublimacji i polemiki – Adriana Majdzińska, Czesław Podleśny, WL4 Mleczny Piotr

Bogactwo działań na rzecz rzeźby współczesnej można obserwować w **WL4 Mleczny Piotr** – oddolnym ośrodku usytuowanym w ceglany kilkupiętrowym gmachu na terenach dawnej Stoczni Gdańskiej, w którym kuratorsko działają uznani artyści: Adriana Majdzińska (profesorka i prodziekan WriI ASP w Gdańsku, dyplomantka prof. Radwańskiego) oraz Czesław Podleśny – osobowość współczesnej rzeźby asamblażowej. W surowych, rozległych wnętrzach organizują imponującą ilość świetnie zaaranżowanych wystaw, bardzo często rzeźbiarskich i performatywnych, wspierają także debiuty najmłodszego pokolenia (by wzmiankować otwartą w kwietniu 2024 zbiorową, interdyscyplinarną wystawę *For Real* – zrealizowaną z kołem naukowym „Galerię Start”; czy kontrkulturową ekspozycję międzynarodowej społeczności *GARAŻ* w 2023).

Prawdziwym świętem sztuki przestrzennej były ubiegłoroczne ekspozycje pokonkursowe oraz konferencje naukowe pod hasłem *Ogólnopolski Przegląd Rzeźby Ceramicznej STYK | Wyjź do Sztuki 6 (VI-VII 2023)*, z otwartym na przybyszów „Piknikiem Ceramicznym”, pokazem gdańskiej grupy Nie/ Wypaleni, indywidualną wystawą wyrazistej rzeźbiarki Danki Jarzyńskiej (w konfrontacji z Elą Olszewską liczne inne projekty włączające rzeźbę współczesną). Warto wzmiankować poruszającą indywidualną wystawę *ARDENS RUBUS* prof. Magdaleny Schmidt-Góry (2023), zachwycające popiersia prof. Katarzyny Jóźwiak-Moskał (kuratorki najnowszej wystawy Henryka Luli w Zachęcie), w jej projekcie *Rozmowy o ceramice* (2023), czy prof. Małgorzaty Kręckiej-Rozenkranz – polimedialnej rzeźbiarki, nadrealistki.

Izabela Borkowska, Rafał Borkowski, Adriana Majdzińska ze wsparciem innych osób zaangażowanych, tworzą kolejne odsłony międzynarodowych projektów *Sztuka Numeryczna*, realizując działania wystawiennicze, konferencyjne i warsztatowe. Mieszkający na co dzień we Francji Izabela oraz Rafał Borkowscy tworzą m.in. cykl wspólnotowych wystaw pt. *ONa* (m.in. *ONa – transcendencje*). Adriana Majdzińska i Czesław Podleśny tworzą WL4 jako przestrzeń oddolną, intermedialną i otwartą, łączącą odległe środowiska i „natychmiast” reagującą. Otwarty w styczniu 2024 projekt *CYWILIZACJA* współtworzony przez **Kamile Czosnyk** i **Krystiana Zoszczuka** był rodzajem papierka lakmusowego „poszukującego” mikroświatał pacyfizmu w globalnej rzeczywistości, coraz bardziej ogarniętej „polityką wrogości” (A. Mbembe), strategiami militarnymi, rozdzielającymi⁴.



† Marek Malottki, z cyklu *Niezależne –zaobserwowane*, ceramika, wystawa w Galerii Warzywniak w Gdańsku Oliwie, 2023, kurator Andrzej Stelmasewicz, fot. arch. artysty.



† Malwina Kowalewska, *Pusto stany*, z cyklu *Wartość w wybrakowaniu*, ceramika, metal, 2022, fot. arch.artystki



† Andrzej Stelmasiewicz, inicjator Plenerów Rzeźby w Piasku, Gdańsk, 2007, arch. A.Stelmasiewicza

„Między horyzontem a antropologią miejsca”. Galerie kuratorskie Andrzeja Stelmasiewicza

Istotność rzeźby w świecie od dwóch dekad podkreśla Andrzej Stelmasiewicz – przyjaciel ludzi sztuki, animator wielu projektów, integrujący środowiska twórcze. Z jego inicjatywy realizowano na plażach Trójmiasta cykliczne, międzynarodowe plenery rzeźby w piasku. W 2009 pisano: *Gdański Festiwal Rzeźby z Piasku Duch Gdańskiej Architektury to największa wystawa rzeźb z piasku w Polsce. 16 monumentalnych dzieł wykona [...] na plaży w Gdańsku Jelitkowie 27 rzeźbiarzy z całego świata*. Stelmasiewicz był też animatorem wspólnotowych pracowni Elbląska 66, w których działała m.in. osobowość rzeźby w kamieniu i zarazem „Hornianka” – Ewa Beyer-Formela. Dzięki współpracy z licznymi oryginalnymi twórcami i działaniami organizacyjnym na łąkach, terenach między lasem a miastem, a także przy skwerach i stawach, pojawiły się liczne formy przestrzenne, niektóre awangardyzujące, m.in. uznanej artystki, wykładowczyni ASP prof. Anny Bem-Boruckiej, czy prof. Krzysztofa Mazura. Od kilku lat nową przestrzenią życia kulturalnego, jest tzw. Oliwski Ratusz Kultury, założony z inicjatywy Stelmasiewicza prezesa Wspólnoty Gdańskiej – usytuowany na przeciwko zabytkowego poopackiego parku im. Adama Mickiewicza w Gdańsku-Oliwie. Istotną

częścią jest działająca w ratuszu galeria Warzywniak – prowadzona kuratorsko przez Andrzeja Stelmasiewicza, nazwą przypominającą wcześniejszą funkcję tego miejsca, jak i aurę średniowiecznego miasteczka pamiętającego rytuały Celtów i otulonego Lasami Oliwskimi – morenami polodowcowymi. Wiele projektów w Galerii „Warzywniak” ujmuje zagadnienia sztuki przestrzennej. Fascynujące wystawy prezentowali prof. Wojciech Sęczawa – poeta figuratywnej rzeźby w drewnie i rysunku, czy dr Marek Elsner – twórca oryginalnych rzeźb hybrydowych i intertekstualnych, także wykładowca rzeźby gdańskiej ASP. Wśród najmłodszych pasjonatów pojawili się zakochani w możliwościach rzeźby oraz ceramiki współczesnej dyplomanci także prof. Mariusza Białeckiego, zarazem uczniowie Alicji i Dmitrija Buławki-Fankidejskich. Byli to m.in.: Marek Malootki (cykle figuracji metamorficznych przypominających o obrzędach przejścia A. van Gennepa); Katarzyna Gliwa (paraarchitektoniczne, bezinteresowne i zachwycające esencjonalnością formy przestrzenne), Malwina Kowalewska – zafascynowana anarchitekturą, Gordonem Matta-Clarkiem, odważna, subtelna rzeźbiarka i myślicielka, mimo młodego wieku wyjątkowo dojrzałe „tkająca” wątki na rzecz ujawniania archetypalno-progresywnych możliwości rzeźby współczesnej.

DOROTA GRUBBA-THIEDE

Jest adiunktem w Zakładzie Historii i Teorii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, członkinią Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, oraz AICA Int. i AICA Sekcja Polska. Autorka wielu publikacji i wystaw.

¹ *Rozwój. Między genami a memami. Technologia myślenia*, międzynarodowa wystawa, kuratorzy Marek Rogulski, Antoni Karwowski, Galeria Spiż 7 Gdańsk 2013

² Prof. Mariusz Białeckie, Wydział Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku, www.asp.gda.pl; Rodowo : Międzynarodowy Plener Rzeźbiarsko Malarski, teksty Mariusz Białeckie, Tomasz Skórka, Tomasz Woźniak, ASP Gdańsk 2002.

³ [por. <https://youtu.be/MNQXp12Wuxk>]

⁴ Archiwum wydarzeń w WL4 Mleczny Piotr na terenie Stoczni Gdańskiej: https://www.facebook.com/wl4artspace/past_hosted_events



† Sebastian Mikołajczak, Szeherazada (Wolność dla kobiet w Arabii Saudyjskiej)
z cyklu baśnie, 2023, 155 mm, stal, tekstylia, kryształy, szpilki.

ALA MAJEWSKA

TRZY STRONY MEDALU

Ten rok rozpoczął się dla mnie udziałem w wystawie Cosmos XV INTERNATIONAL MEDALLIC PROJECT 2023 prezentowanej w Toruniu w Muzeum Okręgowym i trwającej do połowy marca 2024 roku. Kurator wystawy Sebastian Mikołajczak – wybitny medalier i projektant monet prezentując wydarzenie, mówił: „Celem przedsięwzięcia jest prezentacja współczesnej sztuki medalierstwa i tendencji jej rozwoju [...]. W projekcie uczestniczyło czternaście uczelni z dziewięciu krajów: Bułgarii, Chorwacji, Meksyku, Japonii, Hiszpanii, Litwy, Łotwy, Portugalii i Polski oraz grupa artystów z Medialia Rack and Hamper Gallery w Stanach Zjednoczonych. Łącznie 168 osób wymieniło się swoimi artystycznymi doświadczeniami i przemyśleniami w interpretacji tematu *Kosmos*. Tradycja imprezy oraz tak duża prezentacja dzieł mogłyby posłużyć podsumowaniom, ale to zadanie zostawie kuratorowi i odbiorcom. Jako że jestem jedną z uczestniczek wydarzenia, mój tekst nie jest recenzją, chcę jednak podzielić się refleksjami przywołanymi wystawą.



† Ala Majewska, Dysk 1 | 2, 2023, 120 mm, mosiądz grawerowany, żywica, termometr, w ramach projektu Cosmos XV INTERNATIONAL MEDALLIC PROJECT 2023

Rzadko w galeriach sztuki zobaczymy współczesny medal, tradycyjnie umieszcza się go w godnych salach muzeów, często zamykając w ciężkich gablotach, chroniąc przed bezpośrednim kontaktem. Odizolowany od odbiorcy w konwencjonal-

nych „pojemnikach na sztukę” chroniony jest jakby w obawie o naruszenie nietykalności, nabierając przy tym, chcąc nie chcąc, patyny eksponatu quasi-muzealnego. Prawdą jest, że małe gabaryty mogą kusić nie tylko zwiedzających.

Obiekty muszą być zabezpieczone, ale są też inne sposoby prezentacji współczesnych dzieł pełnych formalnych i materiałowych zaskoczeń widocznych tak naprawdę jedynie w bezpośrednim kontakcie. Wymagania instytucji muzealnych narzucają sposoby ekspozycji, a wieczny brak funduszy na kulturę powoduje, że marzeniem są nowoczesnie projektowane ekspozytory, dyskusyjne jest też przygotowanie merytoryczne części muzealnych kuratorów w aspekcie aranżacji wystaw spełniającej współczesne standardy. Determinacja Sebastiana Mikołajczaka i jego duże doświadczenie w zakresie prezentacji sztuki medalierskiej przłożyło się na niestandardową aranżację. To prawda – gabloty pozostały, jednak projektowane przez kuratora pod kątem tej wystawy, lekkie w konstrukcji, odpowiednio podświetlone, pozwoliły na dobrą i wielostronną prezentację obiektów. Wyobrażam sobie idealną przyszłość, w której świadomy potrzeb ekspozycyjnych polski artysta we współpracy z wybraną instytucją realizuje wystawę spełniającą jego wymagania, na którą przeznaczono adekwatny budżet...

Większą wolność wystawienniczą można byłoby zapewne uzyskać w galeriach, jednak te miejsca, a raczej osoby zarządzające tymi instytucjami, wyraźnie promują określone wizje twórczości, w których medal, także ten autorski, postrzegany jest jako historyczna, żeby nie powiedzieć archaiczna forma, nieprzystająca do aktualnej opowieści o świecie. Niewątpliwie potrzebujemy merytorycznej oceny, krytyki lokującej polskie medalierstwo w aktualnym kontekście kultury. Brakuje kompetentnych znawców tematu, teoretyków rozumiejących specyfikę tej formy oraz jej ewolucję na różnych polach. Jeżeli nie ma opisu, dyskusji i artystycznego sporu, temat przestaje istnieć, staje się NIEWAŻNY – to oczywiste. I wrzucając kamyczek do własnego „medalierskiego ogródka” – od prawie dwóch dekad środowisko twórców nie dość skutecznie zabiegało o promowanie pozainstytucjonalnej formy medalu – tej, która rzeczywiście stała się wolną kreacją.

W świadomości społecznej kojarzony jest z konkretnymi tematami, konwencją obrazowania, czasami niestety z niską wartością artystyczną i wykonawczą. Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu inicjujące kiedyś ważne wydarzenia, czasy świetności ma już dawno za sobą. Obecnie jako oddział Muzeum Miejskiego jest instytucją dla twórców „umarłą”, skoncentrowaną na biernej dbałości o zbiory. Oczywiście jest, że przemiany w postrzeganiu dzieła sztuki, roli artysty oraz ogólna sytuacja nieostrości „definicji i pojęć” spo-

wodowała mniejsze zainteresowanie twórców formami wypowiedzi, które w swojej istocie zawierają regułę. Takie inicjatywy jak wieloletni projekt Sebastiana Mikołajczaka są wiarygodne, bo ukonstytuowane przez tradycję oraz udział uznanych twórców, są także nadzieją ze względu na uczestnictwo studentów. Jednak podkreślę, że koncentracja powinna iść w stronę rozumienia specyfiki medalu i jego potencjału w tworzeniu przekonujących narracji kumulujących znaczenia istotne i aktualne dla współczesności.



† Yoshin Hamuro, 2022, ceramika, nabój karabinowy, Art & Design, University of Tsukuba, Japan, w ramach projektu Symbiosis INTERNATIONAL MEDALLIC PROJECT 2022



← Romualdas Inčirauskas, Vilnius Art Academy Telsiai Faculty, Litwa, w ramach projektu Symbiosis INTERNATIONAL MEDALLIC PROJECT 2022
brąz, łuski pocisków, radziecka moneta

Wracając do meritum, medal w rozumieniu popularnym to obiekt konkretny, naznaczony funkcją, określony semantycznymi i formalnymi powiązaniem awersu i rewersu, także możliwością powielania i materialnością metalu. Ostatnio kojarzony też z cyfrowo projektowanym małym płaskim obiektem grawerowanym lub ciętym laserowo, będącym uhonorowaniem zwycięstwa czy innej szczególnej sytuacji.

Przez wieki medal był cenną (także za sprawą kruszcu, z którego był wykonany) reprezentacją epoki, powstawał za sprawą mecenatu będącego jednocześnie inspiratorem informacji. Był nośnikiem treści, przekazywał zrozumiałe obrazy i symbole, które lokowały się w umysłach poddanych, wzmacniając przy tym siłę władzy. Stał się materialnym dowodem nie tylko historii, ale też zależności społecznych, wydarzeń/ekspansji, prestiżu władzy czy formowania się klas społecznych.

Medal był zawsze bardziej lub mniej uświadomionym świadectwem czasu, co dla mnie jest wyróżnikiem tej formy wypowiedzi i cenną wartością, którą odnajduję w twórczości wielu artystów przekraczających dawne granice konwencji, budujących metafory wykorzystujące potencjał kulturowych kodów. Ich sztuka w sposób bezpośredni odnosi się do problemów współczesności, podejmują tematy społeczne, polityczne. Zdecydowanie zabierają głos w dyskusjach dotyczących globalnych problemów klimatycznych i zagrożeń wojennych.

Podobnie jak wieki temu, pojawiają się teraz tematy aneksji, ale opowiedziane są z perspektywy świadomych narratorów, którym zależności historyczne i polityczne nie są obce. Ich artystycz-

ny komentarz ma potencjał komunikatu, czasami poetyckiego, a czasami dosadnego głosu w sprawach istotnych dla społeczeństwa. Medalierstwo otworzyło się na nowe, bywa, że jest to „po prostu” lub „aż” polemika z tradycją i kanonem. Czasami to zaprzeczenie tychże, i rozumiem, że to pewien opór przed standardowym i konwencjonalnym postrzeganiem tej sztuki. Zauważalne jest, że podejście łamiące standardowe myślenie, wchodzące w obszary eksperymentu, podejmują artyści dojrzały, o znaczącym dorobku w zakresie tej sztuki – skoncentrowani i świadomi penetrują możliwości w rozszerzaniu pojmowania istoty medalu. Na drugim biegunie są ci, dla których eksperyment jest często wartością samą w sobie, a efekty tych właśnie doświadczeń czasami wydają się ledwie dotknięciem zagadnienia i skromną próbą przełożenia sztuki medalierskiej na język współczesny. To, co wyróżnia eksperymentującą grupę twórców, to wyraźne zaznaczenie rozumienia tej formy jako dzieła „całkowitego” a czasami wręcz „totalnego”, w którym każdy etap procesu twórczego oraz każdy użyty element składowy kameralnego dzieła pracuje na rzecz przekazu. Skutkowało to i skutkuje włączeniem nowych środków wyrazu artystycznego, nowych materiałów, technik i technologii, a nawet stworzeniem strategii artystycznych. W takim rozumieniu sztuki medalierskiej dominują rzeźbiarze, artyści wyjątkowo wrażliwi i „czuli” nie tylko na eksperyment będący zarysem każdej nowej idei, a także – a może przede wszystkim – na wartości znaczeniowe użytego w dziele materiału. To właśnie ich rzeźbiarska aktywność, sposób działania i instynktowne odczuwanie przestrzeni wprowadzają medal autorski w nowe rejony kreacji.



† Sebastian Mikołajczak, Deportacja, 2024, wys. 150 mm, stal, blacha,

ALA MAJEWSKA

Rzeźbiarka i nauczycielka akademicka. Studia i kariera zawodowa związana z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu. Tytuł profesora sztuki otrzymała w 2020 roku. Tworzy w zakresie medalierstwa oraz obiektu rzeźbiarskiego, w swojej sztuce odnosi się do zagadnienia fenomenu pamięci i związanego z nim procesu wspomnienia. Szczególnie zainteresowana jest perspektywą indywidualnego doświadczenia rozpoznanego w kontekście współczesności i kultury. Materiał w jej twórczości stał się nośnikiem znaczeń, to budulec wizualnej metafory. W sztuce wykorzystuje między innymi: metal, beton, porcelanę, woski, żywice, tkaniny i ostatnio rośliny – mchy. Autorka 12 wystaw indywidualnych i ponad 150 wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. Liczne nagrody i wyróżnienia w konkursach i przeglądach artystycznych, wielokrotna stypendystka w zakresie sztuki. Nagrodzona medalem honorowym „Thorunium” (który sama zaprojektowała w 2001 r.) za zasługi dla m. Torunia. Prace w licznych kolekcjach prywatnych i muzealnych, między innymi w Muzeum Medalierstwa we Wrocławiu, w Muzeach Okręgowych w Toruniu i Bydgoszczy. Członkini Międzynarodowej Federacji Sztuki Medalierskiej FIDEM, Stowarzyszenia Artystycznego Otwarte.



ANNA MOCHALSKA

Rzeźba i poezja kobiet. Obszary wspólne, obszary nierozpoznane

Co zwiastuje tytuł tego artykułu? Tekst dotyczący znanych ekfraz i analizę środków stylistycznych wykorzystywanych przy opisach rzeźb oraz innych artystycznych obiektów przestrzennych? Ekfraz – czyli opis dzieła sztuki w literaturze pięknej – jako taka jest oczywiście punktem styku dla literatury i sztuk wizualnych, ale nie ona będzie tu przedmiotem zainteresowania. Związki poezji i rzeźby nie ograniczają się jedynie do opisu figury czy pomnika wierszem. Spotkanie tych dwóch, zdawałoby się, zupełnie różnych dziedzin odbywa się na wielu płaszczyznach. Spróbujemy wyśledzić chociaż kilka tropów pozwalających na tworzenie analogii, szukanie podobieństw, przestrzeni wspólnych lub współdzielonych. Nie roszczę sobie prawa do kompleksowego ujęcia tematu. Jest to raczej przyczynek do dalszej dyskusji, miejmy nadzieję – pogłębionej i kompleksowej.

1. Arachne i jej dziedzictwo

Postacią w oczywisty sposób zdającą się łączyć wszelakie przejawy twórczości kobiet jest mityczna Arachne.¹ W teorii i krytyce literackiej, zwłaszcza feministycznej, od lat postać Arachne ujmowana jest nie tylko jako symbol pisarstwa kobiet, ale również niezmiennie żywy i inspirujący archetyp somatopoetyki oraz buntu (w tym fizycznej transgresji). Arachne ujawniająca nadużycia władzy, oddająca głos skrzywdzonym, w ramach kary traci swoją ludzką postać, a mimo to nie zostaje pozbawiona możliwości twórczych. Jako pajęczycza, przędąc nić już nie na krośnie, sama jest zmuszona stać się częścią aktu tworzenia. Tym samym bariera między stwórcą a stworzeniem zaciera się; rozdzielenie ciała od wykonywanej przez nie pracy jest niemożliwe. Powtarzając za Moniką Świerkosz: *Trudno powiedzieć dziś cokolwiek o poetyce twórczości kobiecej bez odniesienia do doskonale znanej i obecnej nie tylko w tradycji feministycznej metafory tekstu jako tkaniny oraz do figury tkaczki, stanowiącej prawie emblematyczne wyobrażenie kobiety-artystki.*²

Za jedne z najbardziej rozpoznawalnych figur pajęczyczych w sztuce wizualnej z pewnością należy uznać gigantyczne rzeźby Louise Bourgeois. Jednak mityczna postać tkaczki nie jest u niej jedynie portretowana. Przędzenie, osnowa, nić – to samo centrum filozofii artystki, wpisane w jej twórczość nie tylko figuralnie, ale też (a może przede wszystkim) konceptualnie. Bourgeois niejednokrotnie podkreślała znaczenie igły i nici jako symboli naprawy

czy spajania. Dość powiedzieć, że wystawa jej prac w Muzeum Gropius Bau miała tytuł *The Woven Child* (czyli *Utkane dziecko*).³ Postać pajęczycy w jej ujęciu była nieco podobna do Syzyfa. Wartościami przypisywanymi tkaniu były pracowitość, cierpliwość i wytrwałość, choć towarzyszył temu niedający się przezwyciężyć tragizm: kruchość, ulotność, podatność na cierpienie.

W poezji kobiet Arachne jako figura twórcza (czy nawet stwórcza) pojawia się niejednokrotnie, choćby u Anny Piwkowskiej czy zmarłej przed kilkoma laty Bogusławy Latawiec. Oczywiście natkniemy się na nią również w wierszach mężczyzn (choćby *Arachne w pająka przeistoczona* Stanisława Grochowiaka), ale zdaje się, że perspektywa kobieca jest bliższa spojrzeniu „z wewnątrz”. Bohaterka obserwowana jest z mniejszego dystansu, a niejednokrotnie nawet utożsamiana z podmiotem dzięki wykorzystaniu liryki roli. Arachne w tych ujęciach jest z jednej strony buntowniczką w walce o wolność, niezależność i prawo do samostanowienia, a z drugiej rzemieślniczką zdolną do przejrzenia tkaniny na wylot, znającą tajniki warsztatu, potrafiącą dostrzec niedociągnięcia, przy czym tkaniną mogą być tu relacje międzyludzkie lub – szerzej – świat i rządzące nim prawa (zwłaszcza sfera społeczno-polityczna). Joanna Dembińska-Pawelec pisała w kontekście twórczości Latawiec: *Proces poetycki – tkanie tekstu – zestawiony jest z czynnością szycia, dziergania, plecenia петельki z nici. W poetyckiej kontaminacji nakładają się obie te sfery jako aktualne doznanie, skupienie wewnętrzne, nasłuchiwanie minionego i nagłego zdarzenia [...].*⁴



◀ Louise Bourgeois, Maman, stal i brąz, Muzeum Guggenheima w Bilbao, fot. Kamahela, 2011, CC BY-SA 3.0 DE, Wikimedia

† Louise Bourgeois, Maman, Muzeum Guggenheima w Bilbao, fot. Andreas Praefcke, 2008, CC BY 3.0, Wikimedia Commons

Ta diagnoza z powodzeniem mogłaby się odnosić do wielu współcześnie tworzących poetek, z których kilka pojawi się w tym tekście. Arachne staje się nie tylko postacią wspólną dla różnych aktywności twórczych kobiet, ale też prowadzi nas – po nici do kłębka – do kolejnego punktu styku poezji i rzeźby. Jest nim splot.

2. Niejednolita całość

Splot w oczywisty sposób odnosi nas do podjętego już wątku tkaniny, ale nie tylko do tego się sprowadza. Splot w tym kontekście jest istotny ze względu na odrębność, a zarazem relacyjność. Odrębność – bo splot oznacza spotkanie przynajmniej dwóch zupełnie różnych od siebie elementów. Relacyjność – bo dopiero wzajemne zależności, budowanie napięć, krzyżowanie wątków (albo wątku i osnowy) przekładają się na zaistnienie splotu. Jak to się ma do rzeźby i poezji?

Dla rzeźby współczesnej charakterystyczne jest łączenie różnych technik i środków wyrazu, eksperymentowanie, przekraczanie granic. Narzędzia dostarczone przez feminizm i krytykę literacką okazują się – bez zaskoczenia – doskonale odnosić do twórczości kobiet jako takiej, a zwłaszcza tej, która dotyczy tkanin, przędzenia, szycia i sztuk pokrewnych. To właśnie kobiety częściej sięgają po tkaninę jako artystyczny środek wyrazu. Znajdują w niej ignorowany dotąd potencjał, inspirują się jej możliwościami, wykorzystują ją jako pomost między poszczególnymi dziedzinami sztuk wizualnych (tu choćby wyrazisty przykład Magdaleny Abakanowicz i jej abakanów). Coraz bardziej znacząca obecność tkanin w galeriach i muzeach powinna nie tylko zostać odnotowana, ale też zinterpretowana oraz rozpatrzona w szerszym kontekście. Ponadto wobec wszelkich przeobrażeń sztuki w XX i XXI wieku trudno już patrzeć na tkaninę jako byt odrębny, niepozostający w relacji z malarstwem, performensem i – przede wszystkim – rzeźbą.



† Widok wystawy Magdaleny Abakanowicz „Every Tangle of Thread and Rope”, Tate Modern, 17.11.2022-21.05.2023, fot. Madeleine Buddo, Tate Photography, mat. pras.

W poezji oczywiście odrębność i relacyjność to cechy, które potencjalnie można przypisać każdej publikacji. Książka poetycka to przecież rzadko poemat, a częściej zbiór wierszy. Takie myślenie jest jednak nie tylko naiwne, lecz po prostu zupełnie błędne. Autorkom często zależy na spójnej opowieści, tworzeniu konceptu wykraczającego poza pojedynczy tekst. Kiedy zatem mówię o odrębności i relacyjności poezji, mam na myśli coś zupełnie innego. Świetnym przykładem będzie tu twórczość Natalii Malek, która zresztą w rozmowie z Jakubem Skurtysem zwróciła uwagę na podobieństwo poezji i rzeźby: *Wiersz stoi chyba najbliższej rzeźby, ze swoją przemyślaną strukturą, kształtem, widzialnością. Do jego powstania potrzeba podobnej pracy – wykrawania materiału, kompilowania, cięcia, polerowania.*⁵

Jedna z jej książek nosi tytuł *Kord* i korelacja tytułu między innymi z włóknem i tkaniną jest tu z całą pewnością znacząca. W cytowanym wyżej wywiadzie autorka, bardzo świadoma własnego warsztatu i założeń twórczych, powiedziała: „*Kord*” *konstruowany jest jak rzeźba.*⁶ Co to oznacza w praktyce? Między innymi – choć nie tylko – strategię łączenia ze sobą różnych elementów, operowania z jednej strony fragmentami, a z drugiej splatanie z nich całości. Granie napięciem w punkcie styku; postrzeganie szwów jako śladów odrębności, przy równoczesnej akceptacji ich funkcji spajania i scalaniania.

Często pojawiające się w wierszach fragmenty ciała – *dłonie, twarze, ścięgna, mięśnie* – nie muszą tu odsyłać do całości cielesnego organizmu, do podmiotowej teleologii, umożliwiają raczej uwolnienie części, gestu spod dyktatu spetryfikowanego sensu na rzecz zainicjowania innych po-

*łączeń, będących zwornikami innych opowieści. Na przykład historii o związkach, w które wchodzi z sobą ludzie, na które da się spojrzeć tak, jak studiuje się włókno – pojedynczo, nie znając do końca budowy i celu studiowanego obiektu.*⁷

Innym ciekawym przykładem świadomego operowania relacją część-całość jest debiut Marty Ewy Romaneczko *Ślizg po banale*. Poetka przeciwstawia się spójności jako wartości nie tylko nieaktualnej, ale też nieautentycznej. Świat jawi się jako rozproszone obrazy, a my sami – przyjmując różne obowiązki i wcielając się w różne społeczne role – niepotrzebnie dążymy do ciągłości. Różnorodność to też wielozadaniowość, większy potencjał, rozwój. Poezja i rzeźba zdają się lepiej odpowiadać na potrzeby współczesnego człowieka, a także lepiej przystawać do otaczającego go świata, dzięki możliwości tworzenia całości z nieprzystawalnych, niekiedy nawet niewspółgrających ze sobą części.

3. Przestrzeń

O tym, że rzeźba to obiekt przestrzenny i istniejący w przestrzeni, chyba nikogo nie trzeba przekonywać. To właśnie eksperymentalne podejście do kategorii przestrzeni, podjęte w minionym wieku, przyczyniło się do rozwoju tej dziedziny sztuki i do całkowitej zmiany jej paradygmatu. *Prawdziwą rewolucję w rzeźbie przyniosły (...) eksperymenty z przestrzenią: przekroczenie granic tradycyjnego pojmowania rzeźby jako spójnej i zwartej, powierzchniowo ukształtowanej bryły, i otwarcie kompozycji rzeźbiarskiej na otaczającą ją przestrzeń.*⁸ Przestrzeń decydowała o dynamice, ruchu, pozwalając na nawiązanie relacji z odbiorcą. Rzeźba przestała być pojmowana jako obiekt poddający się jedynie oglądowi.

Jej obecność, namacalność i funkcjonowanie w otoczeniu stały się ważnymi kategoriami twórczymi. Dodajmy do tego fakt, że w tę przestrzeń – co może zaskakiwać – z łatwością wkroczyła tkanina, niemal w tym samym czasie stając się nie tylko obiektem rzeźbiarskim, ale też właśnie przestrzennym. *W obrębie „polskiej szkoły tkaniny”, niejednorodnej, naznaczonej różnymi stylizacjami, rozpoczął się wyraźny marsz ku trzeciemu wymiarowi. [i dalej] Po tej rewolucji sztuka tkaniny wchłaniała kolejne materie i często znajdowała dla nich zastosowanie w trójwymiarowych kompozycjach. (...) Naturalnie, granice pomiędzy dyscyplinami sztuki od dawna uległy zatarciu, a zasób tkaninowych mediów był (i jest) atrakcyjny, zarówno ze względów formalnych, jak i ideowych. (...) I wydaje się, iż w dzisiejszych niestabilnych, migracyjnych czasach owo „szycie” coraz mocniej będzie dochodzić do głosu.”¹⁰ Wydaje się, że przestrzeń jest poezji dosyć odległa, o ile nie myślimy o książce jako trójwymiarowym byciu. A przecież powinniśmy. Jednak przestrzeń dotyczy nie tylko publikacji jako całości, ale może też przenosić się na pojedyncze wiersze. Oczywiście myślę tu o poezji konkretnej, w której układ typograficzny jest równie istotny jak inne elementy znaczące i stylistyczne. Nie jest to jednak jedyny przykład włączenia przestrzeni w obszar zainteresowania poezji. „Magazyn Materiałów Literackich Cegła” to wydawnictwo od lat łączące literaturę i design. Poszczególne numery traktować należy właściwie jako akty performatywne, każdorazowo odrębne. W archiwum wydań znajdziemy m.in. paszporty z poezją, poetyckie banknoty, origami z haiku czy *Kamasutry*. Do tej pory ukazało się kilkadziesiąt numerów i pismo wciąż jest publikowane. Jest to zjawisko nieporównywalne właściwie z żadnym innym, tak w literaturze, jak i w sztukach wizualnych. Rzeźba być może w tym kontekście nie jest prymarnym punktem styku, ale mimo to wyraźnie istnieje.*

Zmagania z przestrzenią w poezji poetki podejmują nie tylko w ramach kolektywnych działań twórczych, ale też pojedynczych, odrębnych publikacji. Marlena Prażmowska w debiucie *Mikroświaty i inne ciała* wykorzystwała możliwości zmiany wielkości liter, przestrzeń kartki, pauzę jako widzialny znak oddechu, przerwy. Tego typu działania mają podobny potencjał rewolucyjny dla poezji, jak miały dla rzeźby.⁹ Wobec wszelkich zmian, jakie dotknęły ten obszar działalności twórczej, to właśnie przestrzeń może być tym, co lada chwila rozsądzi poezję od środka. Co mówię z pewnym przymrużeniem oka. Ale i z ekscytacją.

4. Co dalej?

Jak zaznaczyłam na początku, chciałabym myśleć o tym tekście jako o punkcie wyjścia, możliwym wstępie do dalszych poszukiwań istniejących powiązań między poezją a rzeźbą. Poetki i rzeź-

biarki wyzwalają się z ograniczeń jednej sztuki; być może na podobny akt twórczy powinny zdecydować się krytyczki, próbując łączyć pisarstwo i rzeźbę, przestrzeń i linearność. Nić tego tekstu zaczęła pleść Arachne, więc wróćmy na koniec do mitycznej postaci patronującej działalności kobiet. *Historia Arachne to obrazowa metafora twórczości kobiecej – cokolwiek tworzysz, tworzysz siebie. Cokolwiek odślaniasz, odślaniasz siebie. Kobiety piszące (tworzące) tkwią wewnątrz konstruowanego dyskursu, niezdolne do dystansu, zerwania łączących je z tekstem więzi, niezdolne do samoskrycia, przysłonięcia i ucieczki.*¹¹

Nie odcinając się od dziedzictwa Arachne, siebie również stawiam wewnątrz tej opowieści, gdziekolwiek ona nas – mnie i siebie, czytelniczko/czytelniku – poprowadzi. Bo ten koniec to przecież dopiero początek.

¹ Wspominał o tym Dawid Lewandowski w poprzednim „Biuletynie Rzeźby”. Zob.: D. Lewandowski, *Szyte ciała Performatywny wymiar rzeźby kobiet*. W: „Biuletyn Rzeźby”, Bydgoszcz 2023, s. 24-27.

² M. Świerkosz, *Arachne i Atena: w stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*. W: „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, Warszawa 2015, s. 70-90.

³ Zob.: M. Majchrowska, *Fotorelacja z wystawy Louise Bourgeois w Gropius Bau*, dostęp 06.02.2024. [https://rynekiszstuka.pl/2022/09/21/wystawa-louise-bourgeois-gropius-bau/]

⁴ J. Dembińska-Pawelec, *Arachne z ulotną nicią. Sygnatura kobieca w późnej poezji*, Bogusławy Łatawiec. W: „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, Poznań 2018, s. 267-283.

⁵ J. Skurtys, *N. Malek, Powiązania*, dostęp 06.02.2024. [http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=330&artykul=6314]

⁶ Tamże.

⁷ K. Trzeciak, *Wiersz, czyli sytuacja rzeźbiarska. O materialności „Kordu” Natalii Malek*. W: „Śląskie Studia Polonistyczne”, Katowice 2018, s. 191-200.

⁸ J. Jeleńska-Papp, *Przestrzeń jako środek wyrazu w rzeźbie XX wieku*. W: *Repozytorium UP*, dostęp 06.02.2024.

⁹ Ciekawym przykładem – choć już pozostającym poza działalnością kobiet – jest książka Piotra Przybyły wspólne, będąca właściwie zbiorem liter, z których czytelnik sam musi sobie poskładać wiersz. Pisałam już o niej w kilku innych miejscach, nie będę więc powtarzać diagnoz, ale w tym miejscu stwierdzić należy, że krytyka literacka właściwie nie dysponowała narzędziami analizy i interpretacji tej publikacji. Być może bardziej pomocne okazałyby się właśnie dokonania sztuk wizualnych, przestrzennych i performatywnych.

¹⁰ M. Wróblewska-Markiewicz, *Trzeci wymiar*. W: *Niech szyci!* Współczesna polska rzeźba uszyta, Orońsko 2022, s. 17, 23-24.

¹¹ G. Borkowska, *Cudzoziemki*. Studia o polskiej prozie kobiecej, Warszawa 1996, s. 13.

ANNA MOCHALSKA

poetka i krytyczka literacka, autorka m.in. *samych głosów* (nominacja do Nagrody Poetyckiej im. K. I. Gałczyńskiego) i *nie mam pytań* (nominacja do Bydgoskiej Literackiej Nagrody Roku „Strzała Łuczniczki”). Wiersze i/lub recenzje publikowała w takich czasopiśmie jak „Wakat”, „Arterie”, „Twórczość”, „Stoner Polski”, „biBLioteka”. Pracuje w oddziale Sopockiego Domu Aukcyjnego w Bydgoszczy.



PIOTR SIEMASZKO

PAMIĘĆ ŹRÓDEŁ.**Okres drewniany i kamienny w twórczości Aleksandra Dętkosia**

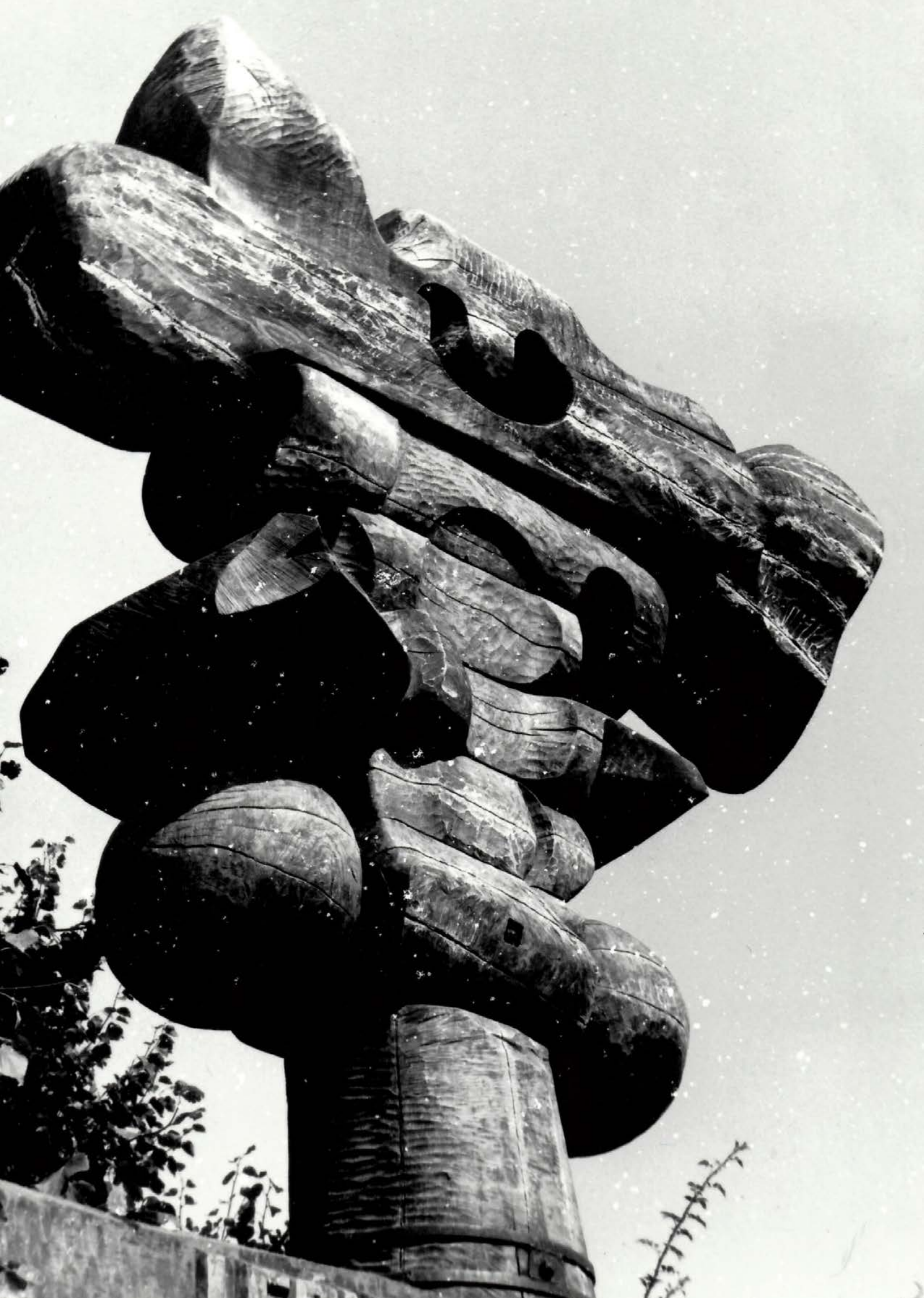
W tym roku Aleksander Dętkoś będzie obchodził jubileusz 85. urodzin, co jest, wydaje się, dobrą i uzasadnioną okolicznością, by przypomnieć te najwcześniejsze, a dziś nieco już zapomniane dokonania bydgoskiego rzeźbiarza, tzn. prace realizowane w drewnie i kamieniu.

Lata 60. i 70., czyli czas, na który przypada okres „drewniany” i „kamienny” twórczości Dętkosia, były dla rzeźby polskiej niezwykle korzystne, obfitujące wielością inspiracji, intensywnością poszukiwań, różnorodnością koncepcji, różnorodnością tendencji i dokonań. Środowisko rzeźbiarskie z niezwykle entuzjazmem przyswajało w tym okresie zarówno doświadczenia europejskiego modernizmu od Rodina po Moore’a, jak i dokonania radzieckiego konstruktywizmu, ale silne były też wpływy rodzimej tradycji ludowej, reminiscencje klasycyzmu, czy polskiego romantyzmu. W kraju ukształtowały się indywidualności artystyczne europejskiego formatu: Xawery Dunikowski, Alfons Karny, Alina Szapocznikow, Gustaw Zemła. Żywa była obecność nieżyjącej już wówczas Katarzyny Kobro. Czynnymi byli natomiast artyści i mistrzowie, z którymi Aleksander Dętkoś zetknął się osobiście – albo jako absolwent zakopiańskiego Państwowego Liceum Technik Plastycznych, w którym uczył się w latach 1955-1960, albo jako student gdańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (1960-1966): Władysław Hasior, Franciszek Duszeńko, Adam Smolana, Antoni Rząsa, Alfred Wiśniewski czy Stanisław Horno-Popławski, z którym bydgoski artysta będzie miał okazję współpracować jeszcze w latach 70.

Wpływy tych dwóch ośrodków: zakopiańskiego i gdańskiego ujmował Dętkoś z perspektywy lat jako wyjątkowo ważne i niejako niezbędne dla swojego dalszego rozwoju: *Gdańsk nauczył nas proporcji, kształtów, ciężarów i kierunków, zależności światła, bryły i linii oraz ich współzależności w przestrzeni. Z kolei te zakopiańskie nauki to materia – drewno, które powinno zostać ukształtowane, a które wyraża rytm myśli człowieka, wyraża ludzkie marzenia [...] wyraża stosunek człowieka do świata.*

Pierwsze prace Aleksandra Dętkosia miały – co oczywiste – charakter poszukiwań formalnych, były próbą wypracowania własnej poetyki. Już w tym pierwszym okresie twórca – nieco pod wpływem przemian, jakie zachodziły w sztuce polskiej tego czasu – rezygnuje i z tradycji naturalistycznej, i z akademickiego klasycyzmu, dystansuje się też od wpływów modnej w tym okresie sztuki industrialnej. Zmierza raczej ku abstrakcji biologicznej, dokonuje syntezy sztuki ludowej i konstruktywizmu, tworzy w drewnie formy abstrakcyjne i figuratywne, jednak nawet te „abstrakcyjne” zwykle przechowują pewien ślad przedmiotu, zaś te, w których uobecnia się pamięć natury, wyzbyte są naśladowczego stosunku do rzeczy. Inspiruje go w tym okresie przyroda regionu, folklor, przekazy literackie, czasem decydują sytuacje okolicznościowe, np. tematyczna formuła pleneru albo zamówienia instytucji. Zależnie od możliwości i celu, rzeźbi w drewnie lipowym, jesionowym, dębowym. Pracuje jak cieśla: piłą, siekierą, dłutem, niekiedy wygładza powierzchnię szlifierką, częściej jednak pozostawia w drewnie niezamaskowany ślad ostrza. W pracach w drewnie artysta sprowadza przedmiot do kształtów elementarnych, uproszczonych, raczej opływowych, owalnych, o łagodnej linii, tworzy formy pozbawione czysto geometrycznej regularności, ostrych krawędzi, symetrii, czy rygoru kąta prostego (np. *Forma przestrzenna* z 1976, *Sztanga* z 1977, czy *Polyhymnia* z 1978). Czasem tworzy rzeźby kompozycyjnie jednorodne, wewnątrznie spójne, monolityczne, czasem skłania się ku konstrukcjom złożonym, polimorficznym, atekticznym, ku piętrowym „pracom montażowym”, zbudowanym przy użyciu dźwigu z masywnych brył spojonych wkrętami, są to bowiem formy dużych rozmiarów, przeznaczone do życia w naturalnym środowisku, współistniejące z otoczeniem i jednocześnie – poprzez kształt, świadomą organizację tworzywa, konstrukcyjną logikę – wyraźnie akcentujące swoją odmienną.





† Aleksander Dętkoś podczas pracy nad pomnikiem GOPR - Ratownikom górskim (realizacja płaskorzeźby)

† Aleksander Dętkoś, Plener Rzeźbiarski w Ciechocinku, 1975, archiwum artysty

† Aleksander Dętkoś, Forma witalna, drewno, wys. 6 m, Leśny Park Kultury i Wypoczynku, Myślicinek, 1976, archiwum artysty

Niektóre z tych prac podporządkowane są układom horyzontalnym, inne – organizacji wertykalnej, zawsze jednak – z uwagi na organiczny charakter tworzywa – realizacje te przechowują pamięć swych źródeł, swego pierwotnego związku z naturą; artysta zachowuje naturalny kolor drewna, w ciętych segmentach eksponuje linearną dekorację słoju, w gładko ściętych powierzchniach pozwala odczuć fakturę materiału.

Oprócz jakości estetycznych prace w drewnie komunikują również określone doznania pozawizualne. *Pradzieje-dinozaur* to praca utrwalająca nie tylko gabaryty prehistorycznego zwierzęcia, ale też – poprzez rozłożone w poziomie obłe walcowate elementy – sugestię jego ciężaru i spowolnionej dynamiki; *Kuba* – pionowa konstrukcja sugerująca kształt wyrzutni raketowej – to i forma plastyczna, i kondensacja emocji zrodzonych z niepokoju politycznych lat 60. i realnej groźby kolejnego militarnego konfliktu. Polityczno-społeczny kontekst towarzyszy też realizacji, zatytułowanej *Żarna*. Praca ta eksponuje zarówno złożoność i precyzję mechanizmu, jak i jego logikę motywowaną użytecznością, ale jest to też ukryta refleksja dotycząca sytuacji człowieka/społeczeństwa, poddanego ideologicznemu dyktatowi PRL. Konstrukcja powstała w znaczącym politycznie 1976 roku, kiedy to po raz pierwszy w dekadzie gierkowskiej społeczeństwo tak wyraźnie zmanifestowało swój opór wobec postanowień PZPR, w roku strajków, politycznych prześladowań i powstania KOR-u. Jest to praca złożona z wielu elementów, odsłaniających skomplikowany mechanizm: połączone, ruchome wały, ramy, przewody – całość zdaje się niezwykle dynamiczna, funkcjonalna, celowa; z bocznego ujęcia ścieka olbrzymia kropla. Poniżej mechanizmu usytuowane zostało zbiorowisko niewielkich ponumerowanych postaci, o identycznym, uproszczonym, kubicznym modelunku. *Żarna* to jedna z niewielu prac w drewnie, w których artysta pró-

bował przedstawić swój krytyczny stosunek do rzeczywistości, odczuwanej jako opresyjna, zniewalająca, dyktatorska, wtłaczająca społeczeństwo w siermiężny uniform jedynie słusznych zachowań i poglądów. W taki też sposób *Żarna* zostały zinterpretowane przez organizatorów jednej z wystaw; na wernisażu wystawiono pracę, ale bez postaci ludzkich, przez co polityczna wymowa dzieła została zneutralizowana, a publiczności pokazano jedynie „bezpieczną”, abstrakcyjną konstrukcję z drewna.

W tym rejestrze prac z okresu drewna warto odnotować też kompozycję zatytułowaną *Kosmos*, rzeźbę upamiętniającą start pierwszej rakiety, a także monumentalne realizacje, powstałe podczas pleneru pałuckiego, nawiązujące do prehistorii tych ziem. Są to m.in. *Kompozycja archeologiczna*, *Legenda o diable weneckim* i *Znalezisko* – olbrzymia, sześciometrowa konstrukcja, zmontowana z paru krągłych pionów i jednego pnia spajającego układ w poziomie. W podobny sposób zorganizowany jest *Drogowska*; to układ czterech potężnych słupów połączonych poziomem z przymocowanymi na różnych wysokościach kulistymi elementami; można tę kompozycję interpretować jako formę abstrakcyjną, ale można też dostrzec tu reminiscencje natury: przetworzone formy roślinne, np. łodygi porośnięte kwiatem, kaktusy z obłymi odrostami, czy drzewa zdobne kulami jemioli. Z tego okresu pochodzą też *Muzyka*, *Konwalia*, *Ptak mityczny* oraz potężna, misternie rzeźbiona symetryczna konstrukcja przywodząca na myśl indiański totem, którą usytuowano u wejścia do Leśnego Parku Kultury i Wypoczynku w Myślicinku. Plenerowe rzeźby w drewnie to zwykle zespoły solidnych, masywnych, grubo ciosanych pni i bloków, kształty uproszczone, o archaicznym wyrazie, świadomie zaburzonych proporcjach i „toporności” właściwej sztuce prymitywnej.

† Aleksander Dętkoś, *Znalezisko I*, wys. ok. 6 m, drewno, Wenecja k. Żnina, 1976





† Aleksander Dętko, Pradziej - dinozaur, wys. ok. 5 m, drewno i kamień, Biskupin, 1980, archiwum artysty

Już w tym najwcześniejszym okresie uzmysłowił sobie artysta, że poszukiwania formalne nie mogą stanowić jedyne go celu pracy twórczej, że życie rzeźby to nie tylko jej istnienie fizyczne, ale też obecność potencjału ideowego, ekspresja znaczeń, wartość myślowa, funkcja społeczna; krystalizuje się zatem koncepcja rzeźby jako – jak to ujmował autor – syntezy zjawisk, idei i myśli – rzeźby rozumianej jako przekaz formuł światopoglądowych, jako „formy refleksyjnej”, będącej stroną dialogu, medium pomiędzy twórcą i odbiorcą, próbą odpowiedzi na pytania i problemy swego czasu, reakcją na zdarzenia i plastycznym wyrazem własnych przemyśleń. Z uwagi na te ideowe aspiracje nastąpi u Dętkosia przejście od rzeźby pojmowanej wyłącznie jako rzecz estetyczna – przestrzenna forma plastyczna – do rzeźby, która stanie się tekstem – *Rzeźba nie opowiada, ona stwierdza* – pisał Andrzej Osęka – *jest przedmiotem spinającym mit, pogląd na świat*¹. Ten sens rzeźby, zaznaczony już w okresie drewnianym, najwyraźniej ujawni się u Dętkosia w jego późniejszych i najlepiej chyba znanych pracach z brązu. Pomiędzy drewnem a brązem będzie jednak jeszcze niezmiernie interesujący i ważny „okres kamienny”. W kamieniu dostrzegali bydgoski twórca przede wszystkim zaletę trwałości. Drewno – zwłaszcza drewno wy-

stawione na warunki atmosferyczne – ulegało dość szybko procesom degradacji, natomiast kamień był niezniszczalny, „nieśmiertelny”, miał poza tym pewien archaiczny, kultowy, pierwotny urok. *Kamień ma w sobie coś doskonałego* – mówił twórca w jednym z wywiadów – *myśląc o kamieniu zawsze myślę o przemijaniu [...], o niebywałej twardości kamienia w porównaniu z kruchością człowieka*. Dętko wybrał kamień pińczowski, jasny, stosunkowo plastyczny, a więc z dostępnych, najlepszy do zamierzonych prac.

Rzeźby kamienne są to – podobnie jak prace w drewnie – zazwyczaj formy dużych rozmiarów, monumentalne, stabilne, masywne. Podobnie jak konstrukcje drewniane, tak i te wymagały przestrzeni otwartej. Artysta sytuował je w parkach, na skwerach, na trawnikach osiedli mieszkaniowych. O ile kompozycje drewniane przetrwały do naszych dni zaledwie w postaci szczątkowej, o tyle rzeźby w kamieniu można oglądać jeszcze dziś i w Bydgoszczy, i miastach regionu: w Janikowie pozostał *Płomień*, w Ciechocinku przy tężniach *Solanka*, w głębi Parku im. Wincentego Witosa przy bydgoskim Pałacu Młodzieży stoi ciągle, wykonana w piaskowcu już w latach 90. *Lokomotywa*.



† Aleksander Dętkoś, Kwiaty, kamień, wys. od 2,5 do 3 m, kamień, 1992, Osiedle Błonie w Bydgoszczy, fot. Zdzisław Krakowiak, archiwum artysty

† Aleksander Dętkoś, Forma witalna, wys. 6 m, drewno, Leśny Park Kultury i Wypoczynku, Myślicinek, Bydgoszcz, 1976





◀ Aleksander Dętko, Róża, piaskowiec, wys. ok. 4 m, 1980, fot. Marian Litwin

† Aleksander Dętko, Legenda o Diabie Weneckim, drewno, wys. 2,5 m, Biskupin, 1972, fot. L. Bolski

Najbardziej reprezentatywne dla tego okresu prace zostały zlokalizowane na bydgoskim osiedlu Błonie. Są to zarówno obiekty nieprzedstawieniowe, jak i formy figuratywne, przywołujące kształty biologiczne. Prace te, podobnie jak rzeźby w drewnie, zorganizowane są wokół form kubiastycznych i podobnie jak drewniane, nie powielają ich geometrycznego rygoru w sposób ścisły – bryła geometryczna użyta jest tu wyłącznie jako punkt odniesienia i zarazem stabilna podstawa całościowej organizacji. Natomiast, w przeciwieństwie do realizacji drewnianych, prace w kamieniu są bardziej zwarte, zrównoważone, symetryczne, tectoniczne, wyraźniej określają swój punkt centralny, są też bardziej dekoratywne, urozmaicone wcięciami, żłobieniami, spiralą, ornamentem biologicznym, przywołującym muszlę, kwiat, owoc, czasem urozmaicone lub po prostu zamknięte finezyjnie zaokrągloną linią. W podobny w sensie formalnym sposób realizował artysta niektóre monumenty okolicznościowe, np. wspomniany wyżej *Płomień*, czyli pomnik olimpijski w Janikowie, choć z uwagi na jego przeznaczenie i sens, centralną część kom-

pozycji wyposażył w powszechnie rozpoznawalne symbole: olimpijski znicz i pięć olimpijskich kół. Inaczej posłużył się natomiast artysta kamieniem, budując pracę stojącą na dziedzińcu bydgoskiego Biura Wystaw Artystycznych (*Trzy formy*, 1976). Zauważalna jest tu lekcja Stanisława Horno-Popławskiego: budując wspomnianą kompozycję, Dętko wykorzystał surowe polne kamienie i złożył z nich, bez pomocy narzędzi, trzy pionowe figury na podobieństwo dzieł kultury archaicznej; przywodzą na myśl prehistoryczne formy kultowe, dolmeny czy celtyckie megality, są pierwotne, a zarazem – z uwagi na swą niedosłowność, oszczędność, formalny minimalizm – niezwykle nowoczesne. Na przełomie lat 70/80 obecność Stanisława Horno-Popławskiego zaznaczył się w dokonaniach Aleksandra Dętkosia w sposób bardziej jeszcze konkretny, bowiem w 1978 roku profesor Horno-Popławski przeprowadził się do Bydgoszczy. Władze miasta, zainteresowane pozyskaniem dla Bydgoszczy wybitnego artysty, oddały mu w użytkowanie domek z pracownią w Ogrodzie Botanicznym u zbiegu ulic Niemcewicza i Powstańców Wielkopolskich.

Władze miasta, zainteresowane pozyskaniem dla Bydgoszczy wybitnego artysty, oddały mu w użytkowanie domek z pracownią w Ogrodzie Botanicznym u zbiegu ulic Niemcewicza i Powstańców Wielkopolskich. W lipcu 1979 gdański rzeźbiarz otworzył w ogrodowym plenerze małą galerię, która prezentowała czternaście prac w kamieniu². Dętkoś będzie miał wyjątkową okazję jeszcze przez parę lat współpracować ze swym dawnym nauczycielem. Na podstawie wykonanego przez Horno-Popławskiego w gipsie, niewielkiego trzydziestopięciocentymetrowego projektu, obrazującego sylwetkę rannego żołnierza, odleje w brązie dobrze znany bydgoszczanom Pomnik Nieznanego Powstańca Wielkopolskiego, którego odsłonięcie nastąpi w grudniu 1986 na skwerze przy ulicy Bernardyńskiej. Związek twórczości Aleksandra Dętkosia z wydarzeniami historycznymi miasta zaznaczy się również sporządzeniem w brązie płaskorzeźbionej tablicy utrwalającej święto powrotu Bydgoszczy do Polski 20 stycznia 1920 roku, która ozdabia frontową ścianę Pomnika Wolności oraz wykonaniem płyt, upamiętniających mieszkańców Bydgoszczy, pomordowanych podczas okupacji hitlerowskiej.

Powracając do prac w kamieniu, warto wspomnieć, że jeszcze w 1981 roku, a więc w okresie coraz intensywniejszej fascynacji brązem, artysta wykona niewielkie, nieprzekraczające czterdziestu centymetrów wysokości rzeźby w granicie, m.in. *Gniazdko, Na fali, Rzut, Trening, Kompozycja* – formy uproszczone, opływowe, działające wyłącznie wartościami estetycznymi: kształtem, masą, ornamentem, kolorem, prace niewielkie, a jednocześnie pełne wdzięku, o niezwyklej dekoracyjnym uroku.

Mimo że – jak wyżej wspomniałem – Aleksander Dętkoś od lat 80. wiąże swoją twórczość przede wszystkim z metalem: brązem, mosiądzem (incydentalnie z gipsem czy tworzywami sztucznymi), a w najnowszych pracach korzysta z aluminium, to jednak te pierwsze doświadczenia z drewnem i kamieniem wydają się wyjątkowo cenne, odzwierciedlają bowiem aspiracje młodego twórcy, są świadectwem jego oryginalnej twórczej koncepcji, zaś te zachowane do naszych dni, zdobią przestrzeń miejską, pomnażając jej estetyczną wartość.



† Aleksander Dętkoś, Trzy formy, I nagroda w konkursie ZPAP, Galeria Miejska bwa w Bydgoszczy, rok powstania rzeźby, 1976

PIOTR SIEMASZKO

Dr hab. prof. uczelni (UKW): literaturoznawca, publicysta, krytyk sztuki. Zajmuje się literaturą polskiego modernizmu z uwzględnieniem związków literatury i sztuk plastycznych oraz problemami kultury XIX i XX wieku. Od lat 90. publikuje na łamach prasy bydgoskiej i ogólnopolskiej omówienia dokonań twórców regionu bydgoskiego. Publikował m.in. w czasopismach: „Exit”, „Kwartalnik Artystyczny”, „Promocje Pomorskie”, „Topos”, „Metafora”; współpracował z „Gazetą Regionalną” i „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym”. Jest też autorem opracowań i wstępów do katalogów, prezentujących indywidualny dorobek twórców bydgoskich.

¹ A. Osęka, *Przemiany formy*, [w:] A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, Warszawa 1977, s. 8.

² Okres bydgoski twórczości Stanisława Horno-Popławskiego omawia R. Konik, *Myślenie kamieniem. Stanisław Horno-Popławski*, przedruk [w tym numerze od str. 17.] Wrocław 2016.

JAKUB JANKOWIAK

ZAGADKA TRÓJNOGA

Pomnik Tysiąclecia Państwa Polskiego to jeden z najbardziej kontrowersyjnych obiektów bydgoskiej przestrzeni publicznej. Przez lata narosło wokół niego wiele wątpliwości, które pomimo wielu dyskusji i sporów, przez długi czas nie doczekały się zbadania i weryfikacji. Są to kwestie, które w zasadniczy sposób wpływają na odbiór tego monumentu oraz wiążą się z jego zapomnianą i nieznaną szerzej historią.

Obecna forma Pomnika Tysiąclecia nie odzwierciedla pierwotnego projektu Stanisława Lejkowskiego. Oryginalnie obiekt miał być wpisany w szersze założenie wykorzystujące zaaranżowaną przestrzeń obecnego Skweru im. por. Leszka Białego. Trójnóg miało poprzedzać zagłębienie ze schodami po obu stronach, wizji tej jednak nie zrealizowano. Projektant nie uzyskał pozwolenia na prowadzenie prac ziemnych, a przyczyna tej decyzji do dziś pozostaje niejasna. Ponoć pod skwerem znajdują się kanały lub schrony, przez co nie mogą stanąć na nim złożone i ciężkie konstrukcje¹. Sam autor powołuje się w tej sprawie na plan miasta z XIX wieku, nie udało się jednak potwierdzić tej informacji². Jedynymi historycznymi planami sugerującymi istnienie jakichkolwiek zabudowań na skwerze są te sporządzone dla Związku Popierania Turystyki w 1937 roku oraz niemieckiego Naczelnego Dowództwa Sił Lądowych (OKH) 1 lipca 1939 roku^{3,4}. Zaznaczono na nich prostokątny budynek znajdujący się w północno-zachodnim narożniku placu. W polskim planie podpisany został jako „Ratusz Nowy (projektowany)”. W niemieckim planie zaś „Neue Rathaus” (niem. Nowy Ratusz) oznaczony jest błędnie jako istniejący budynek. Jest to spowodowane faktem, iż przed wojną władze miasta planowały wybudowanie w tamtej okolicy nowej siedziby. W 1938 roku rozpisano konkurs na projekt nowego ratusza, który jednak finalnie miał znaleźć się przy ul. Juliusza Słowackiego⁵. Dziś w tym miejscu znajduje się Filharmonia Pomorska, a przylegający do niej park sąsiaduje z obecnym skwerem Leszka Białego. Ciekawie, na przełomie 2023 i 2024 roku na obrzeżach skweru prowadzone były prace wodociągowe i nie napotkały one na żadne trudności. Niezależnie jednak od tego, czy w teorii o podziemnych konstrukcjach jest ziarno prawdy, artysta nie mógł wówczas w pełni zrealizować swojej wizji.



Dość zagadkowa jest także geneza kształtu pomnika. Podstawowym założeniem było stworzenie monumentalnego gniazda dla orła będącego symbolem Polski, jako zwieńczenia narracji o milenium państwowości. Zastanawiające jest jednak źródło tak awangardowej formy. Przez wiele lat Stanisław Lejkowski twierdził, że nie miał żadnej konkretnej inspiracji. Formę tę tłumaczył na kilka różnych sposobów. W rozmowie z Janem Trojanem wspominał, że forma schodzących się ramion symbolizuje punkt kumulowania się energii – gniazdo z orłem ma być centrum energii włożonej w rozwój Państwa Polskiego. Podkreślać to miało także zainstalowane na konstrukcji oświetlenie. Trójnożna forma miała mieć także swoje źródło w doświadczeniu Lejkowskiego w projektowaniu mebli. Tak wypowiedział się on na ten temat: „W pewnym sensie najbardziej stabilny element stojący jest trójkątem. Krzesło na czterech nogach się kiwa. Na trzech nigdy”⁶. Kształt ten miał ewokować stabilność państwa. Trzy podpory miały też mieć podtekst polityczny. Autor stwierdził, że symbolizować miały trzy partie Polski Ludowej: Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą, Zjednoczone Stronnictwo Ludowe i Stronnictwo Demokratyczne⁷.

W 2003 roku Katarzyna Staszak, dziennikarka „Gazety Wyborczej”, w rozmowie ze Stanisławem Lejkowskim wspominała o zarzutach ze strony innych artystów jakoby Lejkowski dopuścił się plagiatu Katedry Najświętszej Marii Panny z Aparecidy w Brasílii, autorstwa Oscara Niemeyera. Artysta nazwał te opinie daleko idącymi skojarzeniami i fantazją⁸. To potwierdzałoby wersję, według której jest to oryginalna wizja autora. Po latach jednak, podczas spotkania z okazji 55 rocznicy odsłonięcia Pomnika Tysiąclecia w lipcu 2022 roku, przyznał, że twórczość Niemeyera i architektura Brasílii wywarły na niego wpływ i były pewną inspiracją. Kwestię tę poruszył także w wywiadzie we wrześniu 2023 roku. Tak wypowiedział się na temat pomnika: „Przybliżyłem projekt do współczesnej formy architektonicznej. Byłem zafascynowany modernistyczną budową miasta Brasílii. Pomnik był moją własną pracą, w którą nikt nie miał się wtrącać”⁹. Nie wiadomo, w jakim stopniu wzorował się on na rozwiązaniach z brazylijskiej stolicy, ale nawet pomimo podobieństwa pomnika do szkieletu katedry Niemeyera, oskarżenie o plagiat wymaga uzasadnienia. Kwestię tę można spróbować rozwiązać, poszukując zbliżonych form w innych pracach Lejkowskiego oraz precyzyjniej ustalając chronologię, oba obiekty powstawały bowiem w podobnym czasie.

Szukając śladów podobnych rozwiązań we wcześniejszej twórczości chełmianina, natrafić można na projekt stolika wykonanego na potrzeby biblioteki Powiatowego Domu Kultury w Świeciu¹⁰. Nie jest to co prawda konstrukcja trójnożna, jednak posiada zbiór cech obecnych także w Pomniku Tysiąclecia. Nogi stolika również rozszerzają się ku górze i zbiegają się ku sobie, natrafiają na charakterystycznie ukształtowaną ażurową półkę. Składa się ona z pięciu koncentrycznych kwadratowych ram z niewielkim kwadratem w środku. Pod półką nogi łączą się z ramionami, na których jest ona wsparta. Wychodząc spod półki w górę, ramiona oddalają się od siebie, jednocześnie zmniejszając średnicę. Na ich szczycie posadowiony został szklany blat. Proporcje i kąt nachylenia ramion przywodzą na myśl rozwiązanie użyte lata później w projekcie bydgoskiego pomnika. Użycie szklanego blatu pozwoliło optycznie otworzyć konstrukcję, skupiając uwagę użytkownika na ażurowym szkielecie mebla oraz na kontrastującej kolorystycznie półce.

⁴ Stanisław Lejkowski, projekt stolika dla biblioteki Powiatowego Domu Kultury w Świeciu, fot. Jan Kiepuszewski, źródło: *Wszystko ma swój czas. Wystawa retrospektywna Stanisława Lejkowskiego* [katalog wystawy w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy, 2007]



Może ona być dalekim echem koncepcji gniazda u zbiegu podpór, w którym finalnie miał znaleźć się orzeł. Według katalogu retrospektywy Lejkowskiego stolik ten powstał w 1958 roku, zaś w tekście Jamesa M. Richardsa dla „The Architectural Review” z lutego 1959 r. można znaleźć informację, że katedra Niemeyera wciąż znajdowała się w fazie projektu, a data rozpoczęcia budowy nie była jeszcze ustalona^{11,12}.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy projekty Brasílii mogły być znane polskiemu twórcy już w roku 1958, jednak fakt wykształcenia zbliżonych do Pomnika Tysiąclecia form ponad rok przed rozpoczęciem budowy brazylijskiej świątyni może wskazywać na niezależną inwencję artysty. Uwagę zwracają także jego komentarze co do wpływu doświadczenia w zakresie projektowania mebli na jego praktykę rzeźbiarską. Nie wyklucza to oczywiście całkowicie południowoamerykańskich wpływów. Wymyślone w 1958 roku rozwiązania mógł później wzbogacić o te dostrzeżone u Niemeyera, gdyż nadziemny szkielet katedry był fotografowany już we wczesnych latach sześćdziesiątych. Największe podobieństwo z konstrukcją Brazylijczyka wykazuje sposób formowania trzech podstaw bydgoskiego pomnika. Ich wyeksponowanie oraz charakterystyczny przekrój rzeczywiście przypomina te wykorzystane w Brasílii. Mimo iż na podstawie tych informacji nie można jednoznacznie przesądzić o całkowitej oryginalności formy Pomnika Tysiąclecia, nazywanie bydgoskiej realizacji plagiatem wydaje się być w świetle tych ustaleń nadużyciem. Prawdopodobny może być scenariusz, w którym inspiracją Stanisława Lejkowskiego były jego osobiste poszukiwania z przeszłości wzbogacone przez obserwację trendów zza oceanu.

Fundamentalnym tematem, co do którego wciąż narastają wątpliwości, jest również nazewnictwo pomnika. W użyciu funkcjonują bowiem dwie nazwy, Pomnik Czynu Społecznego i Pomnik Tysiąclecia Państwa Polskiego. Aby rozstrzygnąć tę kwestię, należy sięgnąć do źródeł z czasów powstania monumentu. Najwcześniejszymi dostępnymi źródłami pisanymi są artykuły prasowe z 21 i 22 lipca 1967 roku. W pierwszym z nich autor informuje o planowanym odsłonięciu „Pomnika Czynu Społecznego” w związku z obchodami tysiąclecia¹³. Tekst napisany dzień później informuje jednak o „Pomniku Czynu Społecznego 1000-lecia”. Nazwa ta pojawia się w artykule dwukrotnie, natomiast w podpisie pod zdjęciem widnieje „Pomnik Czynu Społecznego”¹⁴. 24 kwietnia 1970 roku, uchwałą Miejskiej Rady Narodowej, skwer, na którym stoi *trójnóg*, przyjął nazwę Czynu Społeczne-

go¹⁵. W połowie tego samego roku ukazał się trzeci tom *Kroniki Bydgoskiej*. W artykule poświęconym wydarzeniom z roku 1967, Jerzy Makowski wspominał odsłonięcie „Pomnika Czynu Społecznego Mieszkańców Ziemi Bydgoskiej”¹⁶. W kolejnych latach odnotowuje się wyłącznie użycie nazwy „Pomnik Czynu Społecznego”. Janusz Umiński w przewodnikach z lat 1972, 1976 i 1985, pisał o „Skwerze Czynu Społecznego z Pomnikiem Czynu Społecznego”¹⁷. W *Kalendarzu Bydgoskim na Rok 1989* pojawiła się fotografia przedstawiająca monument i jego otoczenie. Została podpisana jako „Pomnik Czynu Społecznego, opodal stacji pogotowia ratunkowego”¹⁸. W roku 1991 nazwę skweru oficjalnie zmieniono na Skwer im. por. Leszka Białego¹⁹. Źródła pochodzące z lat dziewięćdziesiątych wymieniają pomnik jeszcze pod nazwą „Czynu Społecznego”. Są to: książka *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995* i broszura Biura Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy, obie z 1995 roku, oraz druga część artykułu o bydgoskich pomnikach z *Kalendarza Bydgoskiego na rok 1998*²⁰. Zmianę stosowanej nazwy można już jednak zauważyć w publikacji *Piękna stara Bydgoszcz* wydanej w roku 2006. Fotografia *trójnoga* została w niej podpisana w następujący sposób: „Pomnik z okazji 1000-lecia państwa polskiego nazywany pomnikiem Czynu Społecznego (...)”²¹. Także Danuta Pałys we wstępie do katalogu retrospektywy Stanisława Lejkowskiego używa nazwy: „pomnik dla uczczenia 1000-lecia Państwa Polskiego w Bydgoszczy”²². Większość artykułów dotyczących projektu *Urban Vision Project* z 2010 roku również zawiera nazwę „Pomnik Tysiąclecia Państwa Polskiego”. W jednym przypadku użyto jednak nazwy „a monument of 1000th anniversary of the baptism of Poland” (z ang. pomnik tysięcznej rocznicy Chrztu Polski)²³. Podobnie kwestia ta wygląda w zdecydowanej większości publikacji w prasie i portalach internetowych w latach 2009- 2020. Wciąż jednak można było spotkać się z nazwą „Pomnik Czynu Społecznego”. Pojawiła się ona np. w *Gminnym programie opieki nad zabytkami Miasta Bydgoszczy na lata 2017-2020*²⁴. W medialnej debacie wokół pomnika rozpoczętej w 2021 roku używana była w zasadzie wyłącznie nazwa „Pomnik Tysiąclecia Państwa Polskiego”. Korzystały z niej w swojej korespondencji także organy Urzędu Miasta Bydgoszczy. Pod taką nazwą został on też wpisany do rejestru zabytków. Powiązania z czynem społecznym w publikowanych wówczas artykułach występowały rzadko. Używano ich m.in. w tekstach nieprzychylnych idei ochrony pomnika w celu zdyskredytowania jego wartości.



† Katedra Matki Bożej z Aparecidy – rzymskokatolicka katedra w Brasílii, 1970, domena publiczna, zbiory Arquivo Nacional

Kluczowe w dyskusji o obowiązującej nazwie pomnika są wypowiedzi Stanisława Lejkowskiego. Wielokrotnie podkreślał on, że pierwotnie pomnik miał upamiętniać ideę tysiąclecia. Projekt zakładał wykonanie płaskorzeźb przedstawiających historię Polski, a centralny *trójnóg* miał stanowić gniazdo orła²⁵. Nie było tam przewidzianej żadnej ikonografii związanej z czynami społecznymi.

Co więcej, nawet w okrojonym projekcie znalazły się godła z trzech okresów państwa polskiego, co stanowi ikonografię bezpośrednio związaną z obchodami milenijnymi, obecną też w innych ówczesnych realizacjach. Symbolika ta przetrwała zresztą do dziś jako jedyny akcent treściowy betonowej konstrukcji. Wymowa upamiętnienia miała być zmieniona przed samą jego realizacją w 1967 roku

i było to podyktowane naciskami ze strony władz²⁶. Biorąc pod uwagę skomplikowaną historię powstania pomnika oraz fakt, że inskrypcje opisujące wymiar czynów społecznych w czasie obchodów milenijnych nie przetrwały do dnia dzisiejszego, używanie nazwy „Pomnik Tysiąclecia Państwa Polskiego” w stosunku do jego współczesnej formy wydaje się uzasadnione. Ponadto wypowiedzi autora wskazują, że była to pierwotna nazwa całego założenia i jest ona dziś powszechnie przyjęta jako oficjalna.

Z rozbieżności w nazewnictwie występującej we wczesnych źródłach (trzy różne nazwy zastosowane w ciągu trzech lat od powstania pomnika) można wnioskować, że żadna konkretna nazwa nie została wówczas ustanowiona jako obowiązująca.

Powszechne określanie monumentu jako Pomnik Czynu Społecznego występuje w czasie gdy skwer, na którym się znalazł, także przyjął taką nazwę. W przypadku tego miejsca nie ulega wątpliwości, że była to nazwa oficjalna. Nieokreślona jednoznacznie nazwa rzeźby mogła utrwalić się poprzez utożsamianie jej z miejscem, gdzie została wzniesiona. Co prawda jeszcze kilka lat po nadaniu skwerowi imienia Leszka Białego w roku 1991, monument wciąż występował w publikacjach jako upamiętnienie związane z czynem społecznym, jednak wówczas nazywały go tak wszystkie ogólnodostępne źródła z lat PRL.

Z odnalezionych przykładów wynika, że powrót do symboliki tysiąclecia nastąpił pod koniec lat dziewięćdziesiątych lub na początku lat dwudziestych, nie wiadomo jednak, co go spowodowało. Mogły to być bezpośrednie kontakty autorów wspomnianych publikacji ze Stanisławem Lejkowskim, który wówczas mógł już bez przeszkód wypowiadać się o okolicznościach powstania dzieła. Niezależnie jednak od przyczyny, nazwa Pomnik Tysiąclecia Państwa Polskiego jest dzisiaj najbardziej rozpowszechniona.

Jest to oczywiście jedynie część kontrowersyjnych kwestii związanych z najmłodszym zabytkiem Bydgoszczy. Ze względu na niewielką ilość źródeł historycznych rozwianie wszelkich wątpliwości i dotarcie do wszystkich szczegółów jest trudne. Bardziej szczegółowe badania Pomnika Tysiąclecia miały jednak swój początek zaledwie kilka lat temu i kto wie, może w przyszłości znajdą się materiały rzucające nowe światło na ten niezwykle obiekt. Na razie jednak czekajmy na rozpoczęcie procesu renowacji *trójnoga*, i cieszymy się z uratowania w Bydgoszczy cząstki modernizmu powojennego, tak często pomijanego i marginalizowanego.



† Pomnik Tysiąclecia w Bydgoszczy, fot. autor tekstu

JAKUB JANKOWIAK

(ur. 1999), bydgoszczanin, historyk sztuki. Z dziedziną związany od czasów szkoły średniej, laureat XLII Olimpiady Artystycznej, absolwent Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od kilku lat zainteresowany lokalną kulturą i historią oraz popularyzacją Bydgoszczy. Zdobywca Nagrody im. prof. Gwidona Chmarzyńskiego za pracę magisterską nt. Pomnika Tysiąclecia Państwa Polskiego. Miłośnik staroci w każdej postaci.



† Pomnik Tysiąclecia w Bydgoszczy, fot. autor tekstu

- 1 R. Laudański, *Stanisław Lejkowski – twórca naszych wnętrz i znanych miejsc: od Savoya po pomnik Tysiąclecia*, „Bydgoszcz Informuje”, <https://bydgoszczinformuje.pl/stanislaw-lejkowski-tworca-naszynwnetrz-i-znanych-miejsc-od-savoya-po-pomnik-tysiaclecia/#alejka-%E2%80%99Alejka%E2%80%99D,-czyli-od-dancingu-po-kawiarnie> [dostęp: 27.02.2024].
- 2 J. Trojan, *Zapomniany skarb w sercu Bydgoszczy*, „Dezaprobata. Blog o architekturze”, <https://dezaprobata.blogspot.com/2019/08/zapomniany-skarb-w-sercu-bydgoszczy.html> [dostęp: 27.02.2024].
- 3 H. Biechowiak, *Plan Miasta Bydgoszczy*, 1:25000, Bydgoszcz, Związek Popierania Turystyki w Bydgoszczy, 1937.
- 4 *Verkehrsplan Bromberg (Bydgoszcz)*, 1:20000, Berlin, Generalstab des Heeres 9. Abteilung, 1939.
- 5 A. Licznarski, *Historia wędrówki bydgoskiego ratusza*, „Kalendarz bydgoski”, R. 8, 1974, s. 142.
- 6 J. Trojan, dz. cyt.
- 7 J. Zielazna, *Stanisław Lejkowski, czyli Alejka „Lejka”: grafik, projektant mebli i wnętrz, rysownik*, „Gazeta Pomorska” 2019, R. LXXI, nr 266, s. 16.
- 8 J. Derenda, *Prawda i mity o Pomniku Czynu Społecznego*, „Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy”, <http://www.tmbb.pl/5632-prawda-i-mity-o-pomniku-czynu-spolecznego> [dostęp: 27.02.2024].
- 9 R. Laudański, dz. cyt.
- 10 *Wszystko ma swój czas. Wystawa retrospektywna Stanisława Lejkowskiego* [katalog wystawy w Galerii Miejskiej bwa w Bydgoszczy], wstęp: D. Pałys, Bydgoszcz, marzec 2007, Bydgoszcz 2007, s. 36.
- 11 Tamże.
- 12 J. M. Richards, *Brasilia*, „The Architectural Review”, nr 125, 1959, s. 96.
- 13 J. Derenda, dz. cyt.
- 14 *Pomnik Czynu Społecznego 1000-lecia*, „Express Pomorski”, 22 lipca 1967, nr 173.
- 15 Uchwała Miejskiej Rady Narodowej w Bydgoszczy z dnia 24 kwietnia 1970 r., VI/22/70. [cytat z: *Kronika Bydgoska*, t. 4, 1974, s. 251-252.]
- 16 J. Makowski, *Kronika życia społecznego i kulturalnego Bydgoszczy za rok 1967*, (Ważniejsze wydarzenia), „Kronika Bydgoska”, t. 3, 1970, s. 179.
- 17 J. Derenda, dz. cyt.
- 18 *Kalendarz Bydgoski*, R. 22, 1988, s. 107.
- 19 K. Osiński, *Patroni naszych ulic. Leszek Biały „Jakub” (1919-1945)*, Warszawa 2017, s. 23.
- 20 I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Warszawa 1995, s. 20; Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy, *Stanisław Lejkowski. Grafika, architektura wnętrz, medalierstwo*, Bydgoszcz 1995; E. Gliwiński, *Bydgoskie pomniki naszych czasów, Część II*, „Kalendarz Bydgoski”, R. 31, 1997, s. 97.
- 21 *Piękna stara Bydgoszcz*, red. J. Derenda, Bydgoszcz 2006, s. 477.
- 22 *Wszystko...*, s. 3.
- 23 *Installation*, „Julia Curylo. Artist”, <http://www.juliacud.com/paintings/5q133n37mc9c5k8qxmt91bd68r8yj> [dostęp: 27.02.2024].
- 24 *Gminny program opieki nad zabytkami Miasta Bydgoszczy na lata 2017-2020*, Bydgoszcz 2017, s. 242.
- 25 J. Zielazna, dz. cyt., s. 16.
- 26 R. Laudański, dz. cyt.; Stanisław Lejkowski mówił o tym także podczas spotkania z okazji 55 rocznicy odsłonięcia pomnika w 2022 roku.



↑ Typograficzny mural ceramiczny, Wrocław

MAŁGORZATA KOSICKA

Rzeźbiarskie abecadło

*Abecadło z pieca spadło,
O ziemię się hukło,
Rozsypało się po kątach,
Strasznie się potłukło*

...i znalazło swoje miejsce na rzeźbach. Już od czasów prehistorycznych ludzie uwieczniali w kamieniu symbole, piktogramy, a po wynalezieniu pisma – litery. Początkowo litera służyła głównie celom informacyjnym, jednak z biegiem czasu stała się również elementem sztuki. Litery są znakami graficznymi, których zestaw tworzy alfabet, czyli system zapisywania mowy. Wkrótce zaczęto zwracać coraz większą uwagę na strukturę, budowę, a nawet emocje, które może przekazywać sam znak graficzny i coraz większą rolę zaczęła grać typografia. Można stwierdzić, że stała się nieodzowną częścią rzeźbiarstwa.

Ż JAK ŻNIN

Jako projektantka niezwykle często zwracam uwagę na litery w otaczających mnie przedmiotach. Nie obyłabym się bez szukania wizerunków tych pięknych znaków graficznych w rzeźbach, pomnikach, instalacjach – szczególnie z czasów PRL-u. Z różnorodności obiektów rzeźbiarskich z tamtego czasu, chciałabym przybliżyć kilka i połączyć je wspólnym mianownikiem, jakim są właśnie litery. Rzeźbiarską wędrówkę wypadałoby zacząć od litery „A”, natomiast rozpoczniemy trochę przewrotnie, ponieważ od litery „Ż”. „Ż” jak Żnin, a także jak pierwsza litera kluczowego dla omawianego obiektu słowa „Życie”. To właśnie w Żninie znajduje się pierwszy cel naszej wycieczki – z daleka wygląda jak sporych rozmiarów medal z otworem w kształcie serduszka. Jest to Pomnik Honorowego Dawcy Krwi, który ustawiono początkowo w żnińskim parku w 1974 roku. Odsłonięcie pomnika nastąpiło 30 maja 1974 roku. Zaprojektował go bydgoski artysta rzeźbiarz Rudolf Rogatty, a odlew w czynie społecznym wykonano w nieistniejącej już Odlewni Żeliwa „Żefam” w Żninie. Podchodząc bliżej, zobaczymy, że połyskujące w słońcu

elementy to wyrzeźbione litery. W górnej części otworu w kształcie serca znajduje się symboliczna kropla krwi. Kompozycję, która jest poniekąd ramą dla kropli, wypełnia wyrzeźbione zapętlone słowo „Życie” w różnych językach. Po drugiej stronie pomnika widnieje „linia życia”, czyli zapis bicia serca. W 95 rocznicę powstania Polskiego Czerwonego Krzyża w Żninie odsłonięto nowy odlew pomnika, którego autorem jest Zbigniew Dolski. Pomnik przypomina nieco medal – Rudolf Rogatty oprócz rzeźbiarstwa, zajmował się również medalierstwem. Był także nauczycielem liternictwa w Technikum Ceramicznym w Bydgoszczy. Ciekawostką jest to, że w nie tak dawnej przeszłości, bo w 2014 roku ukazał się krój pisma o nazwie „Rudolf”. Jego autorką jest Zuzanna Rogatty – wnuczka Rudolfa Rogatty, a także projektantka graficzna, specjalizująca się m.in. w typografii. Zestaw znaków powstał na podstawie medali projektu dziadka autorki, ma także cechy typowe dla liternictwa z okresu PRL-u, które tworzone według ściśle określonych zasad. Teraz każdy może zapisać swoje myśli w stylu liter z medali i rzeźb z PRL-u – dzięki fontowi „Rudolf” jest to możliwe.



† Rudolf Rogatty, Pomnik Honorowego Dawcy Krwi, autorka zdjęcia: Małgorzata Kosicka

**ŻYCIE • LEBEN • ELET • LIFE • LA VIE • ŽIVOT
 LEBEN • ELET • LIFE • LA VIE • ŽIVOT • ŽYCIE
 ELET • LIFE • LA VIE • ŽIVOT • ŽYCIE • LEBEN
 LIFE • LA VIE • ŽIVOT • ŽYCIE • LEBEN • ELET
 LA VIE • ŽIVOT • ŽYCIE • LEBEN • ELET • LIFE**

† Zbigniew Dolski, Nowy Pomnik Honorowego Dawcy Krwi, autorka zdjęcia: Małgorzata Kosicka,
 Grafika typograficzna na podstawie Pomnika Honorowego Dawcy Krwi w Żninie, złożone z fontu „Rudolf”
 projektu Zuzanny Rogatty, autorka grafiki: Małgorzata Kosicka

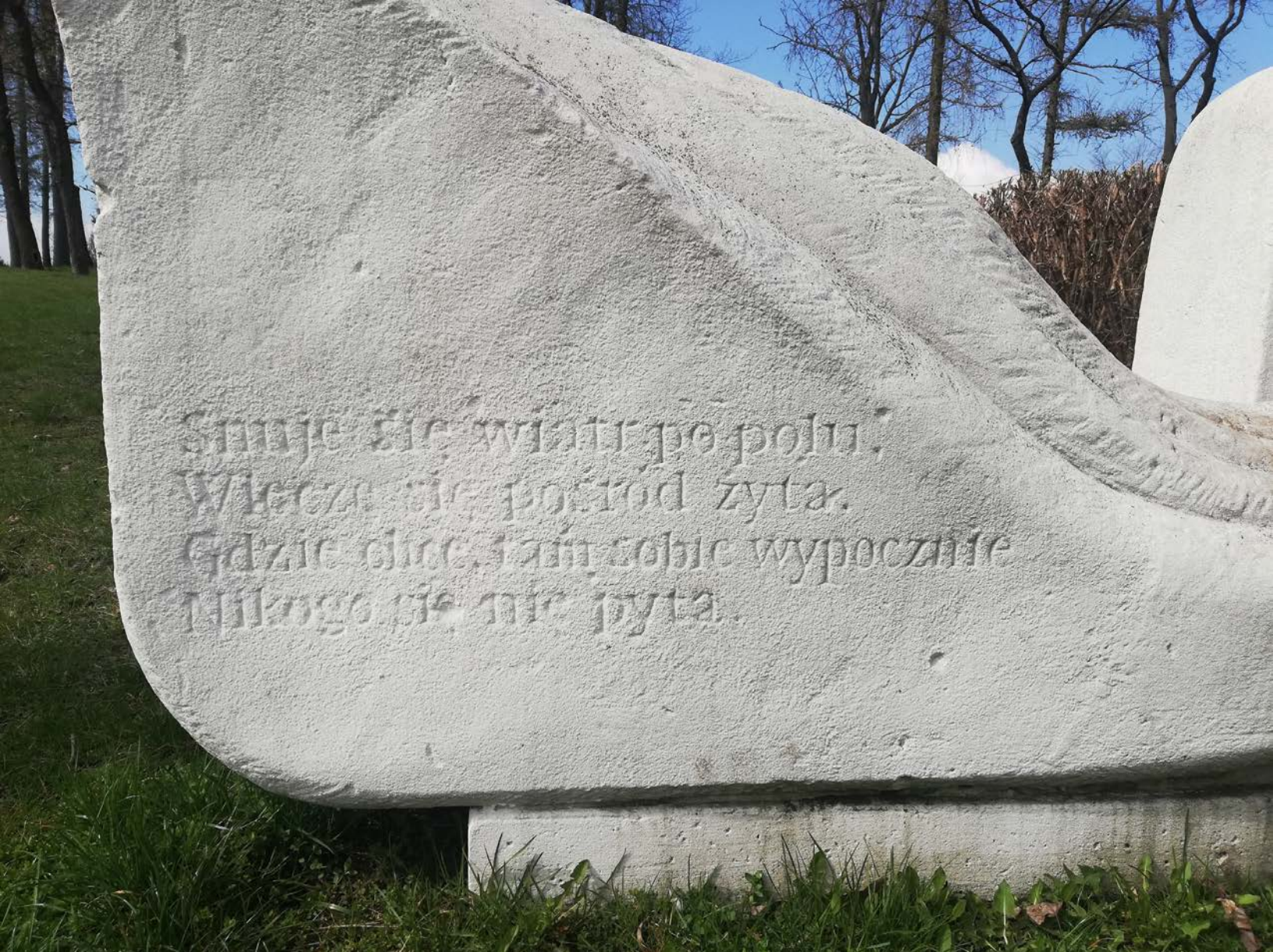
I JAK INOWROCŁAW

Kolejną literą, a także celem podróży w naszym rzeźbiarskim alfabecie, jest litera „I” jak Inowrocław. Warto wybrać się do tej miejscowości w celach uzdrowiskowych, zaczerpnąć nasyconego solą powietrza w parku przy tężniach solankowych. Odchodząc trochę dalej od Parku Solankowego, możemy natrafić na bardzo ciekawy zbiór obiektów rzeźbiarskich o abstrakcyjnych formach, które kontrastują z krajobrazem skweru Leona Wyczółkowskiego. Rzeźby powstawały prawdopodobnie od lat 70. XX wieku. W ich kształtach widzę podobieństwo do morskich żyłatek, muszli, ślimaków, dostrzegłam też w jednej rzeźbie różę. Na pierwszej rzeźbie widnieje inskrypcja w czterech wersach, wygląda, jakby była ułożona z odcisniętych czcionek, a jego treść jest następująca: *Snuje się wiatr po*

polu/ Wlecze się pośród żyta / Gdzie chce tam sobie wypocznie,/ Nikogo się nie pyta. Jest to fragment wiersza Jana Kasprowicza *Snuje się wiatr po polu*. Być może każdy obiekt rzeźbiarski odpowiada kolejnemu wersowi fragmentu wiersza? Nagle muszle i ślimaki zamieniły się w hulający po polu wiatr, który zapragnął odpocząć na oglądanej przeze mnie rzeźbie. Wyrzeźbione linie to porywy wiatru, bądź linie pochylonych pod jego siłą zbożowych pól. Praca zachęca do szukania metafor, odnajdywania własnych znaczeń. Warto wspomnieć, że kojarzony zwykle z Zakopanem Jan Kasprowicz pochodził z Inowrocławia, a jego zachwyt nad przyrodą ziem kujawskich zajmował ważne miejsce w jego twórczości. Aby nie rzucać słów na wiatr, podążajmy dalej śladami liter.

↓ Zespół rzeźb na skwerze L.Wyczółkowskiego w Inowrocławiu, autorka zdjęcia: Małgorzata Kosicka





† Zbliżenie na fragment wiersza Jana Kasprowicza, autorka zdjęcia: Małgorzata Kosicka

W JAK WROCLAW

Skracając nazwę „miasta na soli” o trzy litery, otrzymamy kolejny punkt na naszej typograficzno-rzeźbiarskiej mapie, czyli „miasto stu mostów”. Przenieśmy się teraz do Wrocławia. Może nam się wydawać, że w elewacji budynku na rogu ulic Świdnickiej i Kazimierza Wielkiego, zostały zatopione duże czcionki drukarskie. Tak jakby jakieś wielkie istoty zaczęły układać czcionki do wydruku wielkiej gazety, aby mogły czytać ją kolejnego dnia, popijając wielką kawę z wielkiej filiżanki. Nic bardziej mylnego – to typograficzny mural ceramiczny autorstwa artystki Anny Malickiej-Zamorskiej, obiekt plastyczny łączący ze sobą rzeźbiarstwo i ceramikę, zrealizowany w latach 70. XX wieku. Literki rozciągają się wzdłuż chodnika – idąc równoległe, można odnieść wrażenie, że falują, opowiadając nam jakąś historię. Zrobiło to na mnie ogromne wrażenie.



↑ Anna Malicka-Zamorska, Typograficzny mural ceramiczny, pamiątka autorki z wycieczki do Wrocławia

↓ Józef Makowski, Pomnik „Złamana róża”, autorka zdjęcia: Małgorzata Kosicka

B JAK BYDGOSZCZ

Trochę innym przykładem roli typografii w rzeźbie jest wykorzystanie memoratywne. Powiedzenie mówi, że każda róża ma kolce, natomiast pomnik *Złamanej róży* w Parku Jana Kochanowskiego w Bydgoszczy posiada kamienny cokół z wyrzeźbionymi, typowymi dla czasów PRL-u literami. Cokół podpira „zranioną” metaloplastyczną różę, chroni przed bolesnymi wspomnieniami, których jest symbolem. *Złamana róża* to pomnik autorstwa Józefa Makowskiego, jego odsłonięcie odbyło się 24 stycznia 1970 roku. Inskrypcja na pomniku głosi: *Tu we wrześniu 1939 roku hitlerowcy rozstrzelali 50 bohaterskich bydgoszczan.* Masywny krój pisma daje stabilność, jest idealnym dopełnieniem kompozycji.





† Tablica pamiątkowa na Cmentarzu Bohaterów Bydgoszczy, autorka zdjęcia: Małgorzata Kosicka

Innym interesującym bydgoskim przykładem sztuki memoratywnej jest tablica pamiątkowa na Cmentarzu Bohaterów Bydgoszczy. Do nekropolii prowadzi brama z kutymi detalami, przechodząc przez nią od razu zobaczymy odlaną z brązu tablicę o dość geometrycznym układzie – inskrypcja wpisana jest w kształt umieszczonego na środku kompozycji prostokąta. Inskrypcja brzmi: *Z licznych miejsc umęczonej w czasie okupacji Ziemi Bydgoskiej, zwieziono tutaj uroczyscie, na ten podniesiony do godności Cmentarza Bohaterów, szczątki pomordowanych przez hitlerowców obywa-*

teli-patriotów by poprzez zbiorowe mogiły świadczyć mogli na żywym – o miłości do ojczyzny, w imię której ginęli. Niech ten wydzielony dla nich skrawek Ziemi Bydgoskiej będzie miejscem stałej pamięci narodowej wymagającym od nas obywatelskiego uszanowania, skupionej uwagi i ciszy. Miejski Obywatelski Komitet Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa w Bydgoszczy. Napis okala rama z płaskorzeźbami przedstawiająca „śpiących” męczenników. Tablicę umieszczono w miejscu pamięci na przełomie lat 60 i 70 ubiegłego wieku.



† Drogowskaz/witacz Kombinat Cementowo-Wapienniczego „Kujawy” w Bielawach, autorka zdjęcia: Małgorzata Kosicka

Ostatnim przystankiem naszej wycieczki jest obiekt, który mnie, jako bydgoszczankę i mieszkankę ziem kujawskich, niezwykle zainteresował. Jadąc drogą wojewódzką z Barcina do Piehcina, na prawym zboczach widzimy kujawski napis „Hollywood”, który przeniesie nas na chwilę do gorącej Kalifornii... Troszkę poniosła mnie wyobraźnia – w rzeczywistości zobaczymy wielkie, białe litery składające się na słowo „Kujawy”, które są drogowym i witaczem Cementowni „Kujawy”. Można powiedzieć, że obiekt pełni funkcję podobną do początkowego przeznaczenia kalifornijskiego odpowiednika – jest formą reklamy. Prawdopodobnie powstał na początku lat 70., kiedy to Kujawskie Zakłady Przemysłu Wapienniczego zmieniły nazwę na Kombinat Cementowo-Wapienniczy „Kujawy” w Bielawach.

Napis „Kujawy” kończy naszą dzisiejszą wycieczkę, lecz nie kończy dalszych eksploracji, a im dalej w las ...tym więcej liter i rzeźb. Zachęcam do odwiedzenia wszystkich wymienionych miejsc, szukania własnych interpretacji z nimi związanych. A przecież jest jeszcze tyle interesujących obiektów rzeźbiarskich przed nami!

MAŁGORZATA KOSICKA

Bydgoszczanka od zawsze zakochana w Bydgoszczy. Absolwentka wzornictwa na Politechnice Bydgoskiej, przeżywająca resentymenty do PRL-u. Prowadzi profil na Instagramie o nazwie @inne_obiekty, na którym można znaleźć architekturę i ciekawostki o Bydgoszczy oraz innych polskich miastach. Chciałaby ocalić od zapomnienia, a także nadać nowe wartości turystyczne oraz artystyczne reliktom PRL-u.

DOMINIKA KISS-ORSKA

Dowody istnienia, relikty przeszłości

Szlakiem rzeźb przez Bory Tucholskie do Elbląga

Rzeźbić można ciało, swoją rzeźbę ma również ziemia, teren, koryto rzeki, góra, podwórko. Wszystko jest w jakiś sposób wyrzeźbione. Sposoby i narzędzia mogą być użyte celowo, ale rzeźba może też być wypadkową działań niezamierzonych. Bywa, że nie mamy na nią wpływu. Rzęsisty deszcz rzeźbi w pagórku wąwóz. Zaczyna się od delikatnego rowku, który drażony kroplą staje się pęknięciem w ziemi, doliną nie do pokonania.

Gdy dojeżdża się do mostu po wąskotorówce nad Brdą przed Koronowem to, zamiast na niego wjeżdżać, sugeruję pojechać prosto i wąziutką dróżką wjechać w chaszczę. Jedzie się wzdłuż rzeki, krawędzią zbocza i trzeba być bardzo uważnym, bo wnet zbocze urywa się i przed nami pojawia się urwisko prowadzące do szerokiego i głębokiego wąwozu. Kiedyś był on małym rowkiem, ale kropla spektakularnie wydrążyła skałę.

Czasami jest to kropla, innym razem na rzeźbę terenu ma wpływ to, co na niej kiedyś stało, czy rosło. Stare drzewa rosnące blisko rzek, rośliny zasiane, jakby otulające jakąś niewidoczną bryłę. Pewnie kiedyś stał tu dom, stodoła lub kurnik. Czasem stoi jeszcze krzyż informujący nas, że tu jest pochowany człowiek – lub ludzie, jeśli krzyży jest więcej. Najbliżej Bydgoszczy, w Puszczy Bydgoskiej, jest nieistniejąca wieś Łążyn. Nikt już tam nie mieszka, nie ma żadnych zabudowań, są natomiast jasne dowody istnienia, relikty przeszłości i każdy w zależności od swojej spostrzegawczości, może je odnaleźć. Do Łążyna prowadzi drzwi. Wejść przez nie, nie obawiaj się. Nad tym terenem czuwa duch Czesława Józwiaka, męczennika II wojny światowej, a więcej o nim przeczytasz na pamiątkowych tablicach. Podpowiem, że dojedziesz tam żółtym szlakiem. Wszystko ma tu sens. Miało. Po zabudowaniach nie ma śladu. Można już tylko wnioskować po rzeźbie. Jest dowodem na to, że tu było sobie życie...

Artystka Karolina Grzywanowicz w 2015 roku pokazała w warszawskiej Zachęcie (dokładnie w Miejscu Projektów Zachęty) instalację „Chwasty”. Wycięła fragment łąki porastający miejsce po nieistniejącym gospodarstwie w nieistniejącej już wsi. Pokazała rośliny, które przetrwały, z okolic Biskidu Niskiego i Bieszczad. Wycinkowi ziemi poro-

śniętej chwastami towarzyszyła mapa z miejscami dotkniętymi akcją przesiedleńczą. Widziałam tę instalację na żywo. Jako miłośniczce odwiedzania nieistniejących wsi zrobiła na mnie wrażenie. Podczas moich podróży wypatruję oczy za starymi odmianami drzew owocowych, i regularnie posadzonymi krzewami. Czasem zaskoczy mnie między nimi zagubiona cegła, stara podmurówka. Co ciekawe, jakiś czas później praca Grzywanowicz eksponowana była w niemieckim mieście na zewnątrz budynku. Jeden z pracowników technicznych skosił łąkę, nie rozpoznając w niej dzieła sztuki. Autorka uznała to zdarzenie za bardzo ciekawą interakcję między artefaktem a człowiekiem. Też tak uważam.

Rzeźba Borów

Między Wierzhucinem a Okoninami, między czerwcem (lipcem) 1944 a styczniem 1945, funkcjonował poligon „Heidekraut” (niem. wrzos). Był prawdopodobnie najważniejszym poligonem rakietowym pocisków V-2 podczas II wojny światowej. Nie wszystkie z około trzystu prób wystrzelonych pocisków były udane, czego dowodem są co najmniej dwa leje po wybuchu rakiet oznaczone na mapach i drogowskazami. Naturalna rzeźba Borów jest tu poorana schronami, ziemiankami i właśnie lejami. Dwie podstawowe zalety tego terenu to małe zaludnienie i rozwinięta w czasie wojny sieć kolejowa (umożliwiająca transport elementów rakiet i paliwa). Dla mnie to właśnie najwspanialsze zalety miejsc, które odwiedzam – mało ludzi i to, że można dojechać pociągiem. Jak wiadomo, linie kolejowe ustępują miejsca autostradom, a zamiast transportu publicznego większość wybiera własne auto.

Dla mnie transport publiczny to zaraz obok roweru i nóg mój ulubiony transport, bo mój życiowy challenge to jak najmniejszy ślad węglowy, jaki po sobie zostawię. Dlatego też bardzo lubię jeszcze jeden element wdzierający się nienaturalnie w naturę lasów, czyli nasypy kolejowe po niedziałających już trakcjach. W okolicy Bydgoszczy jest kilka po wąskotorówkach, często te drogi adaptuje się na ścieżki rowerowe (wspomniana wyżej droga do Koronowa). Jadąc nimi, można sobie wyobrazić, jak pięknie mijane widoki podziwiałoby się z niespiesznie sunącej po szynach kolejki.

Elbląg rzeźbą stoi

Miejscem, które niedawno odwiedziłam (oczywiście pociągiem), które oprócz naprawdę bardzo zróżnicowanego terenu, wręcz bieszczadzkiego (a na północy) był Elbląg. Skusiła mnie nazwa – Wysoczyzna Elbląska. Wysoczyzna, czyli gdzie trzeba wejść, czyli góry. Cztery hektary lasu porastającego góry, między którymi płynie Srebr-

ny Potok. Bażantarnia, bo tak nazywa się ów park, to skarb Elbląga, skarb północy kraju, skarb Polski. Nieodkryty, bo wędrując niebieskim „okrężnym” szlakiem górskim, spotkaliśmy jednego turystę. Rzeźba terenu była naprawdę zaskakująca w tej części Polski, a moja zazdrość o Bażantarnię w mieście rosła z każdym krokiem. Ograniczyliśmy się do tego terenu, choć to dopiero początek Wysoczyzny, która ciągnie się prawie do Zatoki Wiślanej. Jest po co wracać. Następnego dnia wycieczki nie szliśmy już w góry, a zostaliśmy w mieście. W tej ucywilizowanej części. Naszym celem było Centrum Sztuki Galeria El, które mieści się w budynku dawnego kościoła pw. Najświętszej Marii Panny, będącym pozostałością klasztoru dominikanów. Trafiliśmy na wspólną wystawę Zuzy Golińskiej i Izy Tarasewicz. Dużo mieliśmy skojarzeń z prezentowanymi pracami – wielkie zęby koparki kontra delikatne insekty, szable kontra patyczaki, zęby glebogryzarki – wszystkie kręciły się wokół rolnictwa, i nasza intuicja była trafna.

↓ Kamień upamiętniający obóz podziemny zgrupowania AK Jedliny-102 por. Jasia-Dęba w 1944, fundator: gmina Cerkyn i Śliwice, 1995



Tytuł wystawy Golińskiej to „Insekty”, Tarasewicz – „Objawienie mocy/Revelation of Powers”, i obie rzeźbiarki w swoich pracach, najbardziej ogólnie, zajmują się globalnymi problemami w lokalnym kontekście. Jako że był to mój pierwszy raz w Galerii El, prace eksponowane w strzelistych kościelnych przestrzeniach i połączenie sakralnej ornamentyki z surową formą prac artystek, zrobiły na mnie ogromne wrażenie. W salce – krużganku natknęliśmy się na wystawę Grażyny Rigall „niewidzialne, nieobecne”. Wśród prac znajdowały się drobne rzeźby „Cząstki elementarne”, totemy nawiązujące do wierzeń, obrządków związanych z odchodzeniem, magią. Małe artefakty, jak na przykład „Czarcie Kopytko”. Gdy we wsi wybuchł pożar i w zgliszczach znaleziono czarcie kopytko, znaczyło to, że pożar nie był przypadkiem, lecz działały tu złe moce. Nasycony pracami zdolnych kobiet i tym mistycznym wnętrzem, wyszliśmy przed budynek kościoła, by obejrzeć okalające go rzeźby – zapowiedź szlaku „Otwartej Galerii Form Przestrzennych”. Większość wielkogabarytowych, metalowych rzeźb stojących w Elblągu powstała w 1965 roku podczas pierwszej edycji „Biennale Form Przestrzennych” we współpracy Galerii El z Zakładami Mechanicznymi Zamech.

Kilkudziesięciu międzynarodowych artystów współpracowało z pracownikami Zamechu, czego efektem było czterdzieści rzeźb stworzonych dla konkretnych lokalizacji. Puste śródmiejskie tereny, efekt wojennych zniszczeń, zostały wypełnione formami i dało to początek „Otwartej Galerii”. Kolejne prace powstawały w latach 1967, 1969, 1986, 2011-2015 i „poszły w miasto” nie ograniczając się do Śródmieścia.

Idąc szlakiem Form Przestrzennych, dochodzimy do parku Kajki. To miejsce relaksu elblązan, w okolicy leżą takie ulice jak Cicha, Urocza. Najmiej. W parku Kajki mamy wiele rzeźb przestrzennych, które stanowią punkt wspomnień, spotkań, zabaw i mają swoje nowe nazwy, jak praca Zbigniewa Lengiewicza z 1965 roku zwana przez localsów „anteną wrogiego nasłuchu”, czy Bohdana Załaskiego przypominająca cmentarzysko słoni z bajki „Król Lew”. Niedaleko parku jest rzeźba Ikarra, którą elblążanie nazywają „Batman”, a stworzył ją Zbigniew Książkiewicz w 1969. Spektakularna.



↑ Grażyna Rigall, Czarcie Kopytko, Galeria El, Elbląg

↓ Iza Tarasewicz i Zuza Golińska, Galeria El
↓ Iza Tarasewicz i Zuza Golińska, Galeria El







† Zbigniew Lengiewicz, 1965, „Antena wrogiego nasłuchu”

Fajnie mają elblązanie, że wszystkie te rzeźby są skatalogowane, nazwane, zebrane w jeden szlak. Ile razy przechodzimy w Bydgoszczy obok pomników, mijamy codziennie rzeźby, jak te przy placu Teatralnym, na rondzie Grunwaldzkim, czy metalowy pomarańczowy obiekt z napisem 69 przy Powstańców Wielkopolskich, nie wiedząc, jaka jest ich historia? Kto jest ich autorem, kiedy powstały i z jakiej okazji? Może ktoś coś wie i da nam znać. Zróbmy nasz szlak.

Ale my mamy Brdę i mnóstwo lasów wkoło. W jednym z tych lasów stoi kamień, z którego skradziono tabliczkę wyjaśniającą, dlaczego tam stoi. Wieść niesie, że myśliwy zabił w tym miejscu leśniczego, obrońcę zwierząt.

Szukajcie swoich kamieni, dociekajcie ich historii, twórcze swoje własne szlaki. Każdy z Was jest już rzeźbą. Dajcie dłużyć czasowi w swoich twarzach. Życzę Wam, by to radość je drążyła, a nie smutek czy złość.

DOMINIKA KISS-ORSKA

Przewodniczka piesza i rowerowa, miłośniczka wycieczek i turystyki i jezior. Pracowniczka Miejskiego Centrum Kultury w Bydgoszczy prowadząca tam cykl podróżniczy Kultura na świeżym, dyrektorka Ethniesów, Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Tradycyjnej i Ludowej. Stypendystka Prezydenta Miasta Bydgoszczy Rafała Bruskiego, autorka trzech tomów przewodnika subiektywnego „Za winklem, po schódkach”. Jako „Skrzynka na bajki” pisze bajki personalizowane na zamówienie. Mama ukochanych bliźniaczków.



† Lej po wybuchu rakiety

† Bohdan Załęski, 1965, „Cmentarzysko słoni z Króla Lwa”

JULIA STACHOWSKA

Odrodzenie plenerów na Wietrzni

Region świętokrzyski znany z obfitości licznych kamieniołomów ma długą historię związaną z obróbką surowca, jakim jest kamień. Już wiele lat przed organizacją pierwszych plenerów rzeźbiarskich Kielce słynęły ze wspaniałych rzeźbiarzy i kamieniarzy. Kielecczyzna to region bogaty w różnego rodzaju kamienie, takie jak słynny Pińczak czy marmur Bolechowice, zapewne stąd obecność w regionie tak wielu uzdolnionych twórców.

Historia plenerów rzeźbiarskich organizowanych w Kielcach zaczęła się w roku 1974, kiedy w dzisiejszym rezerwacie geologicznym Wietrznia zaprzestano produkcji wapna oraz wydobycia kamienia budowlanego. Teren przekształcono w bazę transportową, gdzie na betonowym głównym placu parkowały ciężarówki, a w miejscu, gdzie obecnie mieści się odlewnia, naprawiano pojazdy. Miejsce to zdawało się być idealne do realizacji rzeźb wielkoskalowych w kamieniu, mających znaleźć się na stałe w przestrzeni miasta, co wykorzystali ówczesni rzeźbiarze: Stefan Maj oraz Stefan Dulny wraz z głową wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta w Kielcach, Ryszardem Miernikiem.

W 1978 roku zaczęła formować się osada rzeźbiarska. Powołany przez miasto Ośrodek Pracy Twórczej Wietrznia miał stać się ważnym punktem na artystycznej mapie Polski. Budynki znajdujące się na terenie zakładu zaadaptowano na kuźnię, stolarnię i odlewnię, z których mogli korzystać lokalni oraz przyjezdni artyści. W sierpniu 1979 roku odbył się pierwszy plener, na który zaproszono studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, jego owoce nadal znajdują się w tkance miejskiej Kielc. Wietrznia stała się wówczas drugim po Orońsku najważniejszym ośrodkiem rzeźbiarskim w Polsce. Regularnie zapraszano tu studentów ASP, rzeźbiarzy profesjonalnych oraz ludowych. Do końca 1981 roku wykonano dwanaście wielkoskalowych rzeźb dla miasta. Od 1994 do 2003 roku Ośrodek Pracy Twórczej był zarządzany przez Kieleckie Centrum Kultury. Organizowano wtedy plenery małych form rzeźbiarskich, które były później wystawiane w BWA w Kielcach oraz innych galeriach w kraju. Z czasem jednak nastąpiła przerwa w organizacji wydarzeń.

W latach 2010-2011 kielecki rzeźbiarz Wojciech Nowak podjął się reaktywacji pleneru, pozyskania sponsorów oraz przekonania ówczesnych władarzy Kielc do zakupu powstałych prac i umieszczenia ich w przestrzeni miasta. Przedsięwzięcie zakończyło się sukcesem, z tego okresu pochodzą m.in. rzeźby poplenerowe takie jak *Twardziel świętokrzyski* autorstwa Wojciecha Nowaka czy *Cztery pory roku* autorstwa Sławomira Micka, które nadal możemy podziwiać. Kolejny plener zorganizowano dopiero w 2022 roku z inicjatywy rzeźbiarza Waldemara Musika. Chciał pokazać, że w Kielcach nadal są dobrzy rzeźbiarze potrafiący rzeźbić w kamieniu.

Plener miał być motorem do działań artystycznych lokalnych rzeźbiarzy oraz okazją do spotkań różnych środowisk rzeźbiarskich z innymi miast. Po plenerach w 2022 i 2023 roku zorganizowano wystawy zbiorowe oraz wydano katalogi, ośrodek utracił jednak sponsorów oraz gwarancję zakupów dzieł sztuki z ramienia miasta. Mimo to plenery na Wietrzni stają się coraz popularniejszą częścią kulturalnego krajobrazu Kielc. To nie tylko okazja do podziwiania niezwykłych dzieł sztuki prezentujących najwyższy poziom rzeźbiarski, ale także możliwość spotkania się i dyskusji z artystami oraz odkrycia nowych talentów. Odrodzenie tych plenerów to prawdziwy sukces społeczności artystycznej Kielc i krok w stronę jeszcze bardziej dynamicznego i różnorodnego życia kulturalnego miasta.

Na Wietrzni istnieją dobre warunki do organizowania wydarzeń związanych z rzeźbą w kamieniu. Miejsce byłego wydobycia wapienia, dziś rezerwat przyrody, w obrębie którego znaleźć można wiele poplenerowych rzeźb z minionych dziesięcioleci, nieustannie inspiruje pokolenia młodych artystów.



↑ Dzień otwarty na Wietrzni, rzeźby poplenerowe 2022 r.

Ożywienie tradycji plenerów rzeźbiarskich na Wietrzni w Kielcach jest ważne nie tylko dla lokalnej społeczności artystycznej, ale także dla popularyzacji rzeźby w Polsce. Wydarzenia te promują kulturalne dziedzictwo regionu i tworzą przestrzeń do spotkań, wymiany doświadczeń, odkrywania nowych talentów. Dzięki determinacji i zaangażowaniu rzeźbiarzy posiadających swoje pracownie na Wietrzni plenery stają się ważnym wydarzeniem także dla miłośników i kolekcjonerów sztuki. Odrodzenie tych wydarzeń jest nie tylko świadectwem potencjału artystycznego miasta, ale również krokiem w kierunku jeszcze bardziej dynamicznego i zróżnicowanego życia kulturalnego.

Jak podkreśla prezes ZAR Kielce – Anna Dulny-Perlińska: *W 2024 roku plener rzeźby w kamieniu będzie jeszcze wspanialszy. Z każdą kolejną edycją przyjeżdża do nas coraz więcej artystów rzeźbiarzy chcących wziąć udział w wydarzeniu. Zawieramy nowe znajomości, tworzymy nowe dzieła sztuki. Chcemy nadać kieleckim plenerom rzeźby w kamieniu znaczenie w skali całego kraju i z każdą kolejną edycją jesteśmy coraz bliżej tego celu.*

JULIA STACHOWSKA

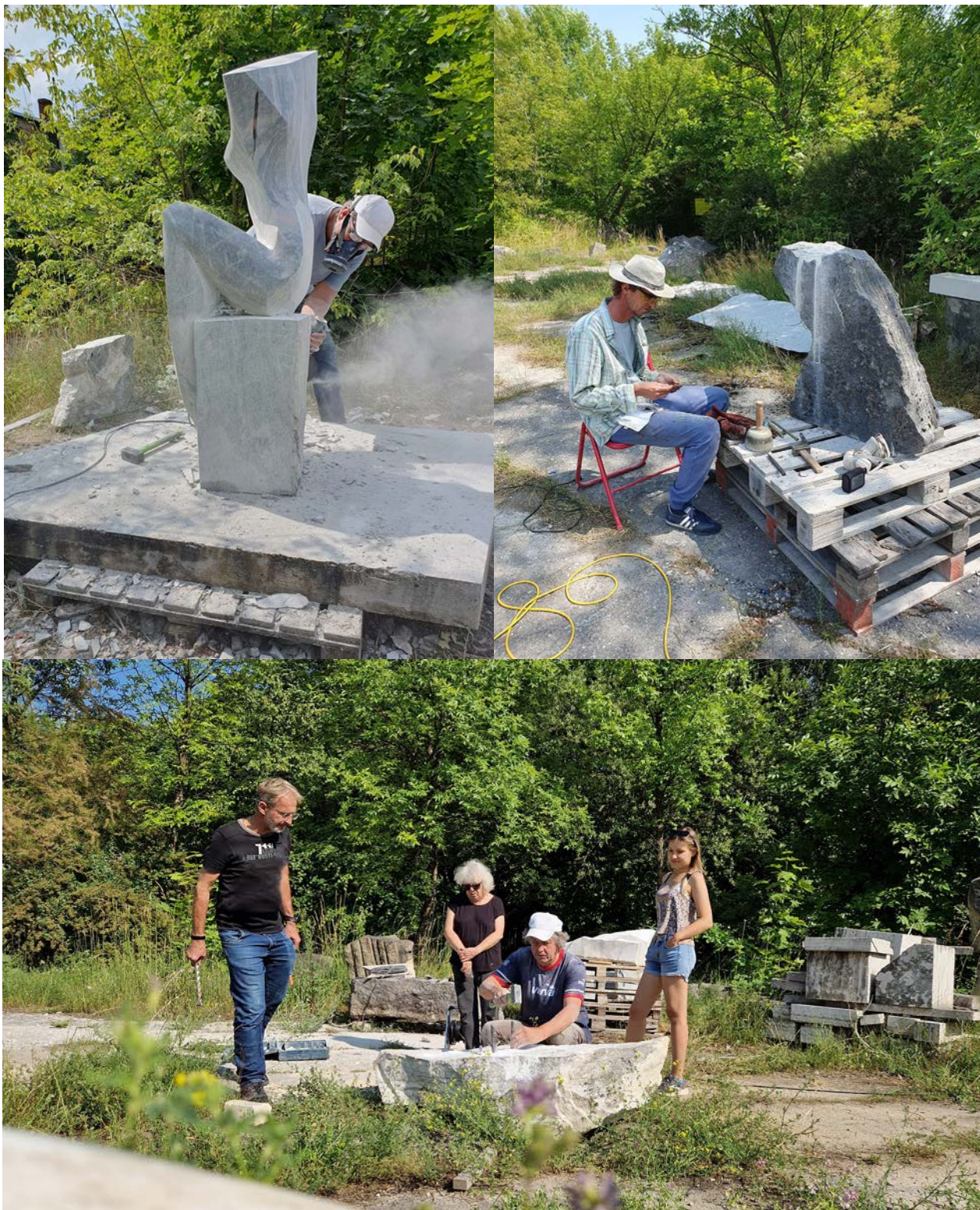
Ukończyła rzeźbę na ASP w Łodzi im. Władysława Strzemińskiego oraz historię sztuki na Uniwersytecie Łódzkim. Autorka teoretycznych prac z zakresu historii sztuki na temat socrealistycznej architektury w Polsce oraz globalnego ruchu eko-art. Specjalistka ds. ekspozycji w państwowej Galerii Sztuki Reczna w Rybniku. Członkini kieleckiego Związku Artystów Rzeźbiarzy. Jako artystka specjalizuje się głównie w abstrakcyjnej rzeźbie kamiennej, grafice warsztatowej oraz fotografii. Regularnie uczestniczy w sympozjach rzeźbiarskich i wystawach swoich prac. Jej prywatna pracownia artystyczna mieści się na Śląsku.

Bibliografia:

P. Suliga, *Kielce miastem współczesnej rzeźby polskiej*, Studia Muzealno-Historyczne t. 6, 2016, s. 217-240.

Plener rzeźbiarski – *Ośrodek Pracy Twórczej Wietrznia 2022* – Związek Artystów Rzeźbiarzy, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, Kielce 2023.

Plener rzeźbiarski – *Wszystko Płynie* – Ośrodek Pracy Twórczej Wietrznia 2023 – Związek Artystów Rzeźbiarzy, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, Kielce 2023.



† Waldemar Musik, plener 2023.

× Mateusz Kędziora, plener 2023

↓ Rozklinowywanie kamienia.

Od lewej: Kornel Arciszewski, prezes ZAR Anna Dulny-Perlińska, Waldemar Musik, Julia Stachowska



† Główny plac Wietrzni przed burzą

ROMUALD K. BOCHYŃSKI

(Nie)Widzialność rzeźby współczesnej w przestrzeni instytucji artystycznej

Wystawy czasowe na tarasie radomskiej Elektrowni

W polskich instytucjach kultury wizualnej – muzeach, centrach czy galeriach sztuki współczesnej – rzeźba pokazywana jest głównie na ekspozycjach stałych i czasowych. Pomijam tutaj wielowątkową działalność wystawienniczą Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku – jednej z niewielu w Europie i jedynej w Polsce placówki poświęconej wyłącznie tej dyscyplinie sztuki. Pokazy rzeźby prezentowane są w znakomitej większości w pomieszczeniach zamkniętych w typie *white cube*, chociaż ostatnio coraz częściej rzeźba wkracza na teren przy instytucjach.

Ciekawą praktyką ekspozycyjną jest tworzenie ogrodów rzeźby przy galeriach prywatnych, takich jak np. Raster czy Le Guern, także w Warszawie. Powstawanie takich ekspozycji w otwartej przestrzeni uwarunkowane jest wieloma ograniczeniami, które wykluczają z pokazów, co oczywiste, prace wykonane w tworzywach nietrwałych, narażone na destrukcyjne działanie warunków atmosferycznych. Stałe lub czasowe ekspozycje na otwartym powietrzu mają też wiele zalet, zarówno dla samej instytucji, jak i przede wszystkim dla zwiedzających. W ten sposób mogą zostać udostępnione dzieła np. wielkogabarytowe, czy też o dużym ciężarze, które poszerzają spektrum dostępnych dla publiczności zbiorów. Oczywiście ten typ prezentacji jest także bardzo atrakcyjny dla widza, pozwalając mu na ogląd prac w naturalnym świetle słonecznym oraz, co nie zawsze jest możliwe w przypadku ekspozycji w pomieszczeniach zamkniętych, na zmniejszenie fizycznego dystansu między nim a eksponowanym dziełem.

W Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu od początków jej działalności, czyli od 2005 roku, podejmowano próby wyeksponowania rzeźby w przestrzeni zamkniętej (wewnętrznej) samej instytucji, poza wystawami, jak też w jej najbliższym (zewnątrznym) otoczeniu. Możemy wyodrębnić trzy obszary prezentacji – pierwszy to czasowe i stałe rozmieszczenie wybranych dzieł w przestrzeni zamkniętej, np. *Free Energy* Tomasza Sikorskiego, drugi natomiast to wykorzystanie architektury zabytkowego budynku do prezentacji niektórych prac z kolekcji w formie stałej ekspozycji. Na zewnętrznych stronach ścian zabytkowego budynku umieszczono prace Ryszarda Z. Ługowskiego, *Pacyfka*; Codemanipulatora,

blue, blau, bleu, niebieski, a na dachu (sic!) świecący na żółto wieczorem i w nocy neon autorstwa Thorstena Goldberga – *Cumulus radomski*. Ostatnim obszarem jest dziedziniec Elektrowni, na którym stoi praca Krzysztofa M. Bednarskiego – *Oedipus Rex*. Trzeba też podkreślić, że dzieła Goldberga i Codemanipulatora wykorzystują neony (tak naprawdę widać je dopiero po zmierzchu), natomiast rzeźba Bednarskiego ma zamontowany układ wielu żarówek. To oczywiste i nieco żartobliwe nawiązanie do tradycji dawnej miejskiej elektrowni, w której mieści się centrum. Ostatnia strefa będzie w przyszłości wzbogacona o nowe rzeźby.

W nowej części rozbudowanej Elektrowni, na tarasie na wysokości pierwszego piętra, były organizowane sporadycznie pokazy, z reguły pojedynczych prac lub instalacji. I tak w 2016 roku Antoni Grabowski wystawił instalację pt. *SALIGIA*, a z kolei w 2021 roku odbyły się dwa pokazy – pierwszy rzeźby *Tańcz* Marii Koras, drugi natomiast instalacji *Granica* autorstwa Marioli Wawrzusiak-Borc.

W tymże roku przygotowałem wieloletni program kuratorski wystaw „tarasowych” współczesnej rzeźby polskiej, który w założeniu miał odzwierciedlać różnorodność postaw i, co ważne, praktyk artystycznych w obrębie tej dyscypliny. Do udziału w programie zaprosiłem artystów, głównie średniego pokolenia, ale już z ciekawym i uznanym dorobkiem. Zaplanowałem dwie wystawy rocznie, późną wiosną i wczesną jesienią, co podyktowane było względami praktycznymi, gdyż otwarta przestrzeń tarasu w tych porach roku jest najbardziej przyjazna dla zwiedzających – jest stosunkowo ciepło, a dni są jeszcze długie.



↑ Iwona Roźbiewska, *Płynność, widok ogólny ekspozycji*, Fot. Marcin Kucewicz, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu

Zależało mi na tym, aby nie były to jak do tej pory pokazy pojedynczych dzieł, ale ekspozycje wielodziełowe z wyraźnie nakreśloną linią narracyjną i, co ważne, zaaranżowane w nowy, czasami zaskakujący sposób, zrywający z tradycyjnymi formami prezentacji rzeźby.

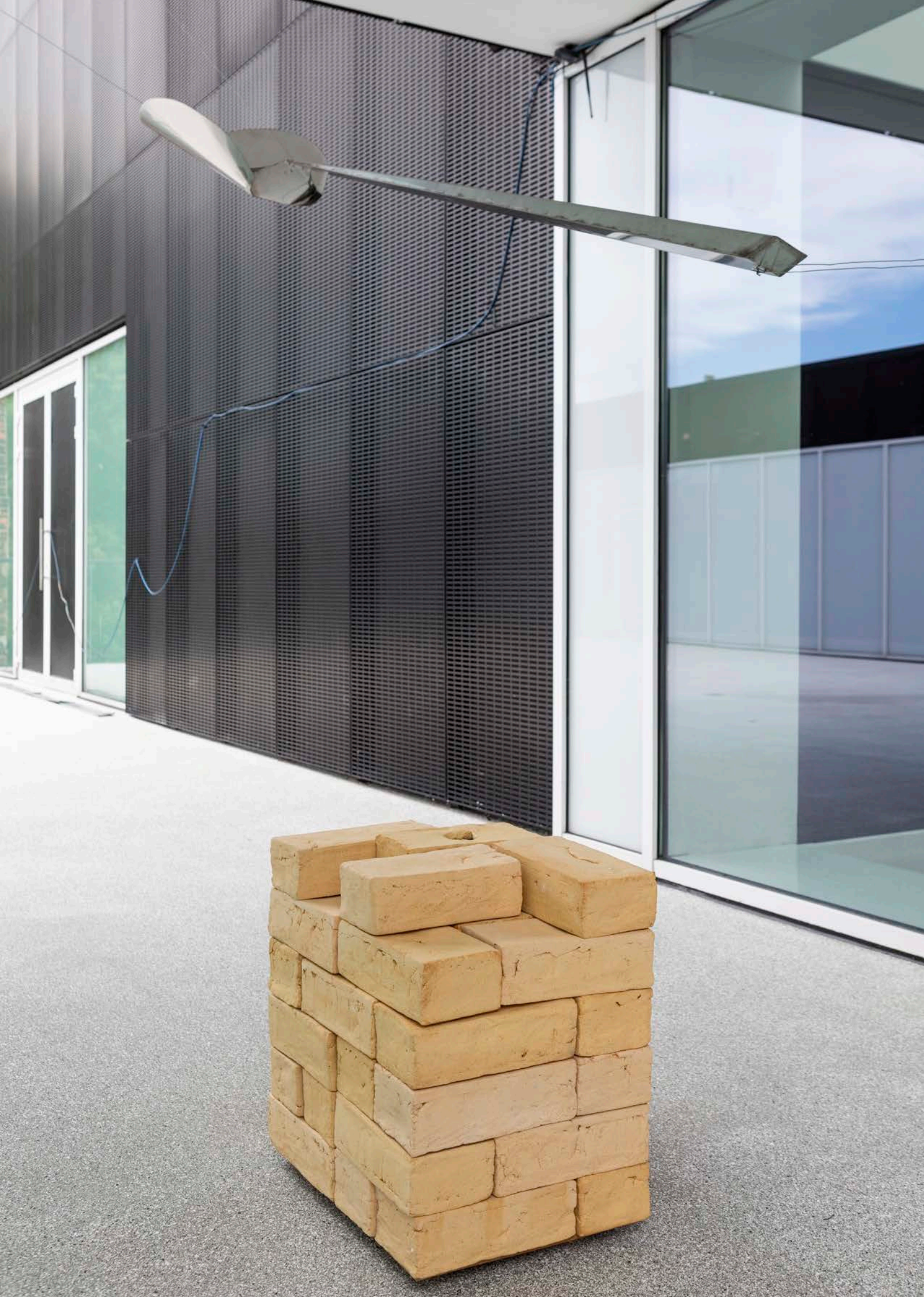
Sama aranżacja była też każdorazowo sporym wyzwaniem, gdyż plan tarasu przypomina trapez, którego dwa boki wyznaczają ściany pokryte czarnymi, ażurowymi panelami, a pozostałe wyznacza szklana balustrada. Przyjąłem i stosowałem zasadę, aby każdą wystawę poprzedzała wizyta studyjna artysty lub kuratora, która pozwalała na zapoznanie się (obok dokumentacji technicznej i fotograficznej) z dość trudną ekspozycyjnie przestrzenią utrzymaną w charakterze surowego postindustrialnego high-techu. Dość ambitnym celem była też próba włączenia architektury tarasu w obręb wizualności wystawy na zasadzie specyficznej formy symbiozy.

Pierwszą wystawą z programowego cyklu była *Płynność* Iwony Roźbiewskiej. Ekspozycja traktowała o postrzeganiu płynnego (nieostrego), dynamicznego obrazu współczesnego świata, ukazując jednocześnie wpływ designu (antydesignu) na praktykę rzeźbiarską autorki, która specjalnie na tę wystawę wykonała dodatkowo kilka prac. Przy aranżacji ekspozycji zrezygnowano z jakichkolwiek postumentów. Prace wyeksponowano na posadzce i na ścianach, a nawet część jednej z nich zawieszono nad głowami zwiedzających w pasażu.

Drugą wystawą w 2022 roku był pokaz Marzenny Anny Olszewskiej, zatytułowany *Jest... czasem*. To była skromna pod względem ilości eksponatów wystawa, traktująca o czasie, jego upływie, sposobie dokumentowania i liczenia (wyraźne odniesienie do kalendarza), a także do pamięci/niepamięci. Aranżacja została zbudowana na zasadzie kontrastu między elementami geometrycznymi, ustawionymi na postumentach, a figuratywną, wczesną pracą, która została zawieszona na ścianie.

↓ Iwona Roźbiewska, *Płynność, widok ogólny ekspozycji*, fot. Marcin Kucewicz, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu





† Iwona Rozbiewska, *Płynność*, fragment ekspozycji: praca w pasażu.
fot. Marcin Kucewicz, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu



† Agata Agatowska, *Power & Fashion*, ustawianie postumentów przed montażem.
fot. Romuald K. Bochyński

Pierwszą wystawą w 2023 roku był pokaz rzeźb Agaty Agatowskiej, zatytułowany *Power & Fashion*. Autorka ukazywała fenomen kulturowy, jakim jest moda i jej wpływ na sztukę. Figuratywne prace wykonała z tworzywa sztucznego (mastyku) oraz brązu. Ze względu na znaczny ciężar tych ostatnich, przy montażu, który wymagał zegarmistrzowskiej precyzji, korzystano ze specjalistycznego dźwigu. Wszystkie prace zostały umieszczone na postumentach krawędziowych wykonanych z kątownika. Tego typu postumenty są praktycznie niewidoczne, a rzeźby wydają się lewitować w powietrzu.



- † Marzenna Anna Olszewska, *Jest czasem*, montaż wystawy.
fot. autor tekstu
- Marzenna Anna Olszewska, *Jest... czasem*, fragment ekspozycji.
fot. autor tekstu
- Agata Agatowska, *Power & Fashion*, montaż wystawy.
fot. autor tekstu





↵ ↗ Agata Agatowska, *Power & Fashion*, fragment ekspozycji.
fot. Marcin Kucewicz, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu

↗ ↗ *Trzy kroki w obłoki*, Olaf Brzeski, *Wędrowiec*.
fot. autor tekstu



Ostatnią ubiegłoroczną wystawą był pokaz zbiorowy, zatytułowany *Trzy kroki w obłoki*, na którą złożyły się prace Olafa Brzeskiego, Michała Budnego i Dominiki Olszowy, kuratorowany przez Łukasza Gorczycę z galerii Raster. Był to klasyczny zabieg w postaci displacement, polegający na przeniesieniu trzech rzeźb z przygaleryjnego ogrodu (Edenu) Rastra do surowego postindustrialnego, agresywnego otoczenia Elektrowni. Wystawa traktowała o podróżach w czasie i przestrzeni (Brzeski, Budny), jak również o podróżach w pamięci (Olszowy). Dość zaskakująco przedstawiał się sposób wyeksponowania pracy Michała Budnego – jego czarny, ażurowy metalowy, geometryczny *Latający dywan*, został zamontowany na ścianie pokrytej czarnymi ażurowymi panelami. Praca jednak była doskonale widoczna, gdyż została zamontowana w pewnej odległości od podłoża, ponadto różniła się od niego odcieniem koloru, a światłocien dodatkowo uwypuklał różnicę między figurą a tłem.

Wszystkie wystawy mają wykonaną profesjonalną dokumentację fotograficzną i filmową, oraz katalogi. Projekt będzie kontynuowany i poszerzony w następnych latach.

Dotychczas odbyły się wystawy:

26.05-27.06.2022
Iwona Rozbiewska, *Płynność*

22.09 – 30.10.2022
Marzenna A. Olszewska, *Jest... czasem*

27.04 – 25.06.2024
Agata Agatowska, *Power & Fashion*

14.09 – 29.10.2023
Olaf Brzeski, Michał Budny, Dominika Olszowy, *Trzy kroki w obłoki*,
kurator – Łukasz Gorczyca

ROMUALD K. BOCHYŃSKI

Historyk i krytyk sztuki, członek AICA. Pracuje jako kurator w radomskiej Elektrowni, jest m.in. autorem strategii rozbudowy kolekcji tej instytucji.



↑ *Trzy kroki w obłoki*, Dominika Olszowy, grzyb miłości.
fot. autor tekstu



ROZMOWY O RZEźBIE

Radość pracy we dwoje

ROZMOWA JANA TROJANA
Z EWELINĄ SZCZECH-SIWICKĄ

Jan Trojan: Pani nazwisko pojawia się wielokrotnie przy najróżniejszych realizacjach plastycznych. Zajmowała się Pani m.in. medalionami, kartuszkami, liternictwem, grafiką i rzeźbą. Gdy bada się zjawisko rzeźby Bydgoszczy, Torunia czy Inowrocławia, to trudno nie trafić na realizację sygnowaną Pani nazwiskiem. Zazwyczaj jest tam Pani wymieniana razem z mężem, Panem Henrykiem. Jak wyglądała Państwa współpraca, czy przy tworzeniu mieliście Państwo określony podział ról?

Ewelina Szczech-Siwicka: Przede wszystkim główną postacią w naszym duecie był naturalnie mąż, bo mąż był z wykształcenia rzeźbiarzem. I był siłaczem w porównaniu ze mną. Natomiast ja miałam bardzo dużo koncepcji, bardzo często sugerowałam jak powinien wyglądać temat, który będziemy opracowywać. Oczywiście w trakcie realizacji pracowaliśmy razem, ale jeśli chodzi o stronę rzeźbiarską, to mąż był na pierwszym miejscu. Dołączyłam jako osoba z wykształceniem graficznym, ale potem zainteresowałam się małymi formami rzeźbiarskimi.

† Grażyna Bacewicz w Bydgoszczy, fot. Jan Trojan

Bardzo słynną Państwa realizacją jest toruński zegar słoneczny, forma bardzo efektowna i wizualnie interesująca. Czy może Pani opowiedzieć, jak powstał i jak można było odczytywać czas z tego zegara?

Jeśli chodzi o zegar słoneczny w Toruniu, to powstał on przed rocznicą kopernikańską w 1973 roku. Ogłoszono nie tyle konkurs, co sympozjum dla rzeźbiarzy z całego kraju. Zostały wybrane prace dwóch artystów, w tym mojego męża. To było szaleństwo, bo w tym czasie, w latach 1970-73, pracowaliśmy w Inowrocławiu nad rzeźbami parkowymi. Mieliśmy tam pracownię, taką izbę, w której robiliśmy rzeźby do parku, natomiast późniejsza realizacja toruńskiego zegara słonecznego to już była inna historia. Udostępniono nam starą szklarnię, ponieważ pracowaliśmy nad nim w ciągu paru miesięcy letnich. Moją rolą było zaprojektowanie i wyrzeźbienie poszczególnych tarcz zegara. Każda z nich o konkretnej godzinie miała cień, który wędruje w ciągu roku, co zostało uwzględnione na tarczach w formie takich ósemek. Do naszej pracy włączyliśmy astronoma Pana Profesora Strobla, po to, aby wszystko było funkcjonalne i pokazywało właściwy czas. On dokonał obliczeń astronomicznych, ustawił zegar w stosunku do stron świata i kierunków padania światła. Tarcze, które były rozmieszczone wokół tej „kuli ziemskiej” miały kształt obły, wklęsły, dlatego profesor obliczył dla każdej tarczy indywidualną drogę cienia, bo każda z nich miała własny, osobny gnomon. Niestety wszystkie gnomony były regularnie kradzione. Zegar obecnie nie funkcjonuje, ponieważ nie ma żadnego wskaźnika. Każda godzina ma inną drogę w ciągu roku, co widać w formie rzeźbiarskiej.

↳ Zegar Słoneczny w Toruniu, fot. Jan Trojan



Innym zegarem słonecznym jest spektakularny Paw w Inowrocławiu. Jaki był Pani wkład w to dzieło i jakie były kulisy jego powstania?

Taka sama współpraca z Panem Stroblem jak w Toruniu, była i przy tym zegarze. Pomógł nam właściwie ulokować Pawia, który jest w tym wypadku gnomonem, i umiejscowić poszczególne godziny. Zrobienie tego zegara wymagało bardzo dużo pracy, poza takimi czynnościami jak lanie betonu, wszystko robiliśmy własnymi rękami – całą obróbkę, rzeźbienie faktury, kształtu. Pamiętam, jak mąż pod koniec roku na rusztowaniu to wszystko obkuwał. To była bardzo ciężka praca. Nie było odpowiednich materiałów. Być może gdyby zegar powstawał obecnie, użylibyśmy szlachetniejszego tworzywa, wtedy trzeba było mieszać piasek i cement, zbroić wszystko.

A dlaczego akurat jest to paw, a nie coś innego?

Kiedyś w Inowrocławiu w tym parku było bardzo dużo paw – chodziły, krzyczały i były ozdobą tego parku. Dlatego wpadłam na pomysł, że można by wykorzystać pawia jako gnomon. Potem trzeba było wymyślić, jaką formę rzeźbiarską nadać zegarowi, aby przypominał tego ptaka. Realizacja zegara w takiej formie była naszym autorskim pomysłem.

Czy przy realizacji np. pomników i rzeźb do Inowrocławia zlecił Państwo ograniczenia? W jakim stopniu mogliście Państwo pozwolić sobie na swobo-

Te wszystkie rzeźby w Inowrocławiu to były nasze pomysły. Mieliśmy wolną rękę, musieliśmy tylko zrealizować określoną ilość rzeźb. Poświęciliśmy im prawie trzy lata. Zakład zieleni miejskiej udostępnił nam lokum na pracownię. Warunki były naprawdę siermiężne, ale nam to nie przeszkadzało. Przy każdej rzeźbie trzeba było zrobić model w skali 1:1 w glinie, potem zrobić formę, złożyć ją, zainstalować zbrojenie, odlać, obkuć... Mąż sam stworzył formę kopernikańską u wejścia na Osiedle Kopernika. Wykorzystał bardzo dużo kostki granitowej, która akurat była dostępna. Zegar toruński też jest obłożony kostką – bazaltową, ciemną, żeby skonstrastować kulę

Pani rzeźby mogą już świętować półwiecze. Czy uważa Pani, że udało się Państwu zbudować ważny element dziedzictwa kulturowego naszego województwa?

Niewątpliwie jest jakiś ślad naszej wieloletniej pracy. W Toruniu jest moich dzieł dość dużo, szczególnie małych form. W Bydgoszczy napis „Filharmonia Pomorska” oraz „Musica Spiritus Movens” na szkole muzycznej to moje liternictwo. Przy rzeźbach w galerii kompozytorów mój udział był dość duży, szczególnie przy pomnikach Karola Kurpińskiego i Grażyny Bacewicz.

Niedawno odmalowano Pani rzeźby w Inowrocławiu, m.in. Dziewczynę siedzącą w Parku Solankowym oraz Zegar Słoneczny.

Te rzeźby w zasadzie nie powinny być malowane, tylko wypiaszkowane. One są zrobione z betonu na bazie białego cementu, z białego kruszywa. Można by je oczyścić, piaskując pod ciśnieniem, ponieważ malowanie niestety sprawia, że z każdą warstwą zatracają się detale i faktura. Rzeźba dziewczyny powinna być przeniesiona bliżej stawu, bo w lokalizacji, w której aktualnie się znajduje, jest bardzo podatna na działanie wandalów. Pierwotnie stała zupełnie gdzie indziej, na skwerze w pobliżu zabudowań, ale została przeniesiona. Żal, że to wszystko niszczy.

↓ Paw, Innowrocław, fot. Jan Trojan





Czy jakichś projektów, których nie udało się zrealizować, szczególnie Pani żałuje?

Chyba nie. W pewnym momencie naszej działalności byliśmy rozchwytywani. Gdy termin realizacji był krótki, to Pracownie Sztuk Plastycznych [pośrednik między zleceniodawcą a artystami] powierzały zlecenia nam, bo potrafiliśmy siedzieć nad rzeźbą po nocach, aby zdążyć z nią na czas. Kolegium rzeczoznawców nigdy nie miało najmniejszych zastrzeżeń do naszych prac, a odbiorcy byli zadowoleni. Dostaliśmy podziękowania od Pana Szwalbego, z którym współpracowaliśmy przez wiele lat. Rodzeństwo Grażyny Bacewicz, z którymi nawiązaliśmy kontakt przy okazji wznoszenia jej pomnika, przyjechało do Bydgoszczy zobaczyć skończoną rzeźbę. Po wizycie trafił do nas piękny list od Pani Wandy Bacewicz z podziękowaniami. Bardzo pozytywny odbiór dawał nam motywację do dalszej pracy, a nasza renomata gwarantowała stały napływ zleceń. Udało się nam stworzyć bardzo dużo. W latach 90. współpracowałam z Fundacją Friedricha Eberta, czego owocem były płaskorzeźby i pomniki, upamiętniające postacie, które odważyły się przeciwstawić hitleryzmowi i przez to umierały w strasznych warunkach. W Gierłozie w ruinie wkomponowałam pomnik z brązu w formie księgi rozdartej wybuchem, upamiętniający zamachowców w Wilczym Szańcu. Na murach przedwojennej konspiracyjnej drukarni ruchu oporu w Gdańsku zrealizowałam tablicę pamięci Hansa Wichmanna. W Muzeum Martyrologii w Słońsku znajduje się moja płaskorzeźba ku pamięci Carla von Ossietzky'ego, w Chełmnie – Kurta Schumachera, a w Gdańsku i Elblągu tablice upamiętniające Ericha Brosta.

JAN TROJAN

Urodzony w Bydgoszczy, Przewodniczący Stowarzyszenia Ochrony Architektury Powojennej. Inicjator akcji ocalenia Pomnika Tysiąclecia w Bydgoszczy, prowadzący jego fanpage na Facebooku. Od 2017 zajmuje się popularyzacją architektury i plastyki z czasów PRL oraz działaniami na rzecz ich zachowania i remontu. Student Zarządzania Dziedzictwem Kulturowym i Ochrony Zabytków na bydgoskim UKW. Pasjonuje się fotografią architektury i rzeźby, szczególnie ceniąc zdjęcia w bliskiej podczerwieni.

EWELINA SZCZECZ-SIWICKA

Artystka urodzona w Toruniu w roku 1932. W 1955 roku uzyskała dyplom na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Na jej dorobek artystyczny składają się m.in. się grafiki, rysunki, rzeźby, pomniki, medaliony, liternictwo, kartusze, tablice pamiątkowe i sgrafitta. Najwięcej dzieł artystki znajduje się na terenie ziemi pomorskiej i kujawskiej, ale jej realizacje odnajdziemy również w reszcie kraju, a nawet za granicą (m.in. w Getyndze w Niemczech). Większość swojego Życia pracowała i tworzyła z mężem, Henrykiem Siwickim, wspólnie stworzyli m.in. inowrocławskie rzeźby: Plotkarki, Ziemowita, Zegar Słoneczny Paw, Dziewczynę siedzącą, niektóre bydgoskie pomniki kompozytorów wokół Filharmonii Pomorskiej, sgrafitto na szkole muzycznej w Stalowej Woli, rekonstrukcję Pomnika Żołnierza Polskiego w Grudziądzu oraz Pomnik Walki i Męczeństwa w Chełmnie (we współpracy ze Stanisławem Lejkowskim). Sama najlepiej odnajdywała się w mniejszych formach rzeźbiarskich, stąd ogromną część jej dorobku stanowią tablice pamiątkowe, m.in. ta na toruńskim ratuszu upamiętniająca 70 rocznicę powrotu Pomorza do Polski, tablica Pamięci Ericha Brosta na elewacji Muzeum w Elblągu, kartusze z wnętrza Filharmonii Pomorskiej, a także medale („60 lat Sceny Polskiej w Toruniu”, „750-lecie miasta Chełmna”). Jej prace znajdują się w zbiorach muzeów Torunia, Grudziądza, Gdańska, Wrocławia, Ibsenhuset w Norwegii, a także Muzeum Watykanu.



† Badanie spektrometrem obrazu Wacława Szymanowskiego Przekupka

Warsztat i wiedza

AGNIESZKA MARKOWSKA

Tekst powstał we współpracy z NCP Art: Pracownią Analiz i Konserwacji Dzieł Sztuki.

Czy zastanawialiście się Państwo, jak wygląda praca konserwatora? To nie tylko omiatanie kurzu z obiektów zabytkowych i mebli. Konserwatora charakteryzuje ciekawość świata, musi znać się na technikach i technologii obiektów sztuki dawnej i współczesnej, posiadać wiedzę z zakresu chemii, fizyki, historii sztuki, historii. Cała ta wiedza jest mu potrzebna do kompleksowej opieki nad obiektami zabytkowymi. Na początek wyjaśnić należy, co mamy na myśli, mówiąc: zabytek? Za encyklopedią PWN definicja brzmi: *obiekt ruchomy lub nieruchomy, a także zespół obiektów lub miejsc, które stanowią świadectwo epoki albo zdarzenia i mają wartość historyczną, naukową, kulturalną, artystyczną i z tej racji podlegają ochronie prawnej.*

‡ Autorka artykułu podczas renowacji obrazu W.Tetmajera *Mędrak*





† Autorka podczas opracowywania uzupełnień warstwy zaprawy w obrazie Wacława Szymanowskiego *Przekupka*

‡ Badanie spektrometrem obrazu Leona Wyczółkowskiego *Lirnik*

Dbamy o nasze dobra kultury, chcemy je zachować dla potomnych, chcemy, żeby w naszych domach znalazły się dzieła, które oprócz wartości sentymentalnych, miały też wartość estetyczną. Otaczamy również opieką obiekty sztuki współczesnej, które często z braku wiedzy, lub też z powodu słabego przygotowania technologicznego, ulegają przyspieszonym procesom starzenia i degradacji.

W ostatnich latach zyskało na popularności inwestowanie w sztukę, chcemy poznać wartość przedmiotów, które posiadamy. Szukamy odpowiedzi, czy to, co znajduje się w domu na ścianie, leżało przez lata na strychu, czy też zostało przywiezione wraz z całym majątkiem jako pamiątka rodzinna, jest coś warte? Czy jest to tylko druk, czy może wybitne dzieło artysty, którego nie rozpoznajemy, a według legend rodzinnych był naszą własnością od pokoleń? W takiej sytuacji zalecamy poszukać specjalisty, kogoś, kto będzie potrafił nas pokierować, odpowie na pytanie: co to za dzieło, czy jest coś warte, czy można je skleić, wyczyścić, uratować. Jeszcze większy problem może się pojawić, gdy dziedziczymy całą kolekcję sztuki. Jak ją zinwentaryzować, przechowywać, jak się tymi dziełami opiekować?

Do takiej pomocy najlepszy jest dyplomowany konserwator dzieł sztuki. I tu właśnie przydają się te wszystkie umiejętności, które wzmacnione posiadaniem odpowiedniego warsztatu i wiedzy na temat współczesnej technologii dają możliwość działania i pomogą w odpowiedzi na prawie każde pytanie.

Od kilku lat w Bydgoszczy działa prywatna pracownia badawczo-konserwatorska (NCP ART). Skupia ona grupę pasjonatów, konserwatorów i historyków sztuki. Pracownia zajmuje się kompleksowym badaniem dzieł sztuki dawnej i współczesnej, świeckiej i sakralnej: od oceny autentyczności, przez konserwację, wycenę niezbędnych prac konserwatorskich, magazynowanie, doradztwo eksperckie i oszacowanie wartości dzieł sztuki. Oferuje też pełną opiekę nad prywatnymi kolekcjami dzieł sztuki. Praca zespołu konserwatorów wsparta jest wiedzą historyków sztuki, co gwarantuje to, że specjaliści znajdą odpowiedź na każde zadane pytanie: o proveniencję, technikę, autorstwo i wartość obiektu.



↑ Wincenty Wodzinowski, *Procesja*, olej na płótnie

↑ Fragment odwrocia obrazu W. Wodzinowskiego, *Procesja* (wł. prywatna) podczas zabiegu rozdblonywania, widoczna sygnatura obrazu, który został wykorzystany jako płótno wzmacniające

W ręce naszych ekspertów trafiają obrazy i rzeźby sztuki dawnej i współczesnej, najwybitniejsze nazwiska sztuki polskiej i europejskiej, tacy jak: Leon Wyczółkowski, Jan Matejko, Jacek Malczewski, Stanisław Witkiewicz, Wincenty Wodzinowski, Maurycy Gottlieb, Wojciech Fangor, Zbigniew Beksiński, Hanna Żuławska, Stanisław Horno-Popławski, Waclaw Bębnowski. Specjaliści multidyscyplinarnie badają obiekty. Przygotowują na życzenie właścicieli pełną dokumentację badawczą nazwaną Dossier Utworu. Obejmuje ona pełny opis dzieła sztuki, jego proveniencję, porównanie z innymi obrazami, biogram autora, opis stanu zachowania obiektu i budowy technologicznej dzieła, opartej na pełnych nieniszczących badaniach zabytków: analiza pigmentów metodą XRF, obserwacja w świetle ViS, UV, IR, promieniowaniu RTG. Na życzenie właściciela konserwatorzy robią pełną konserwację zakończoną przygotowaniem kompleksowej dokumentacji

konserwatorskiej – sprawozdania z wszystkich wykonanych zabiegów. Podczas naszych badań często dochodzimy do zaskakujących wniosków i odkryć. Praca konserwatora przypomina bowiem żmudną pracę detektywa i dociekliwego poszukiwacza.

Pod sielskim portretem chłopca Włodzimierza Tetmajera pt. *Mędrek*, (wł. prywat.) pierwotnie namalowany był pejzaż z chatami, który najprawdopodobniej nie podobał się artyście. Czasami przypadek decyduje o innych ciekawych odkryciach. Obraz Wincentego Wodzinowskiego pt. *Procesja* (wł. prywat) mimo bardzo dobrego stanu zachowania z niewiadomych przyczyn został zdublowany (podklejony innym płótnem). Dużą niespodzianką było dla nas to, że w tym przypadku wykorzystano do tego zabiegu inny obraz działającego w XX wieku niemieckiego artysty Adolfa Hackera.

↓ Ludwik Stasiak, *Zabawy dziecięce*, ok. 1910, olej na płótnie, porównanie stanu przed i po konserwacji



Efekt prac konserwatorskich dla właścicieli to często zaskoczenie. Nasza pracownia może się pochwalić wieloma spektakularnymi konserwacjami, które pomogły przywrócić obiektom, nawet tym w najgorszym stanie, pierwotne walory estetyczne z zachowaniem wszystkich standardów technologii i materiałów. Przykładem może być konserwacja obrazu religijnego *Matka Boża* pochodzącego z wybitnej prywatnej kolekcji szwajcarskiej Zbigniewa Mikulskiego, czy też obraz Ludwika Stasiaka *Zabawy dziecięce* (wł. pryw.) który trafił do Pracowni NCP w katastrofalnym stanie. Konserwatorzy przywróciły mu pierwotny wygląd.

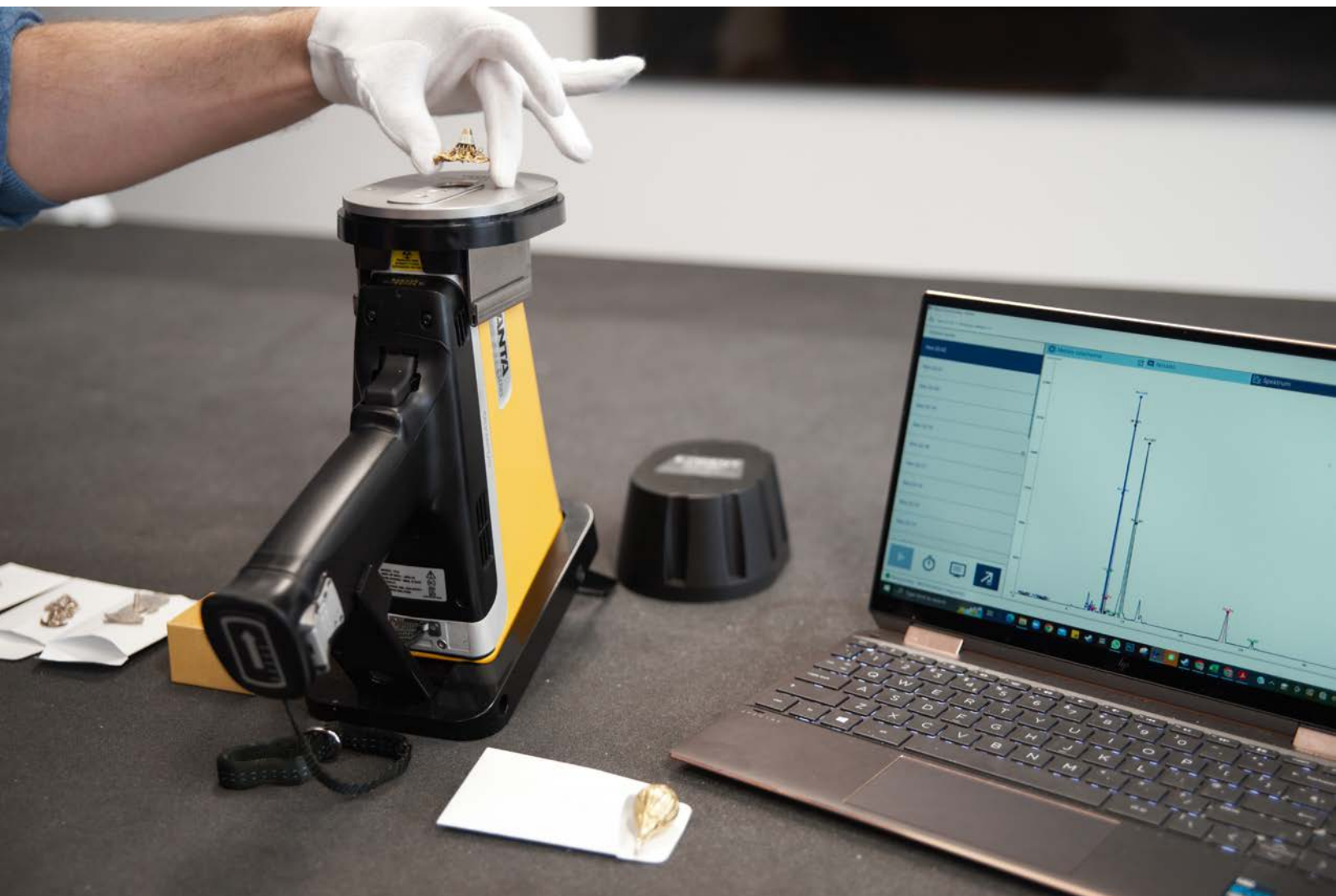
Pracownia NCP kompleksowo opiekuje się prywatnymi kolekcjami: obrazami, rzeźbami, rysunkami i grafikami Hanny i Jacka Żuławskich oraz kolekcją zwaną szwajcarską (pokazana po raz pierwszy na wystawie *Powroty* w Bydgoskim Centrum Sztuki). Opieka ta obejmuje magazynowanie, monitorowanie stanu zachowania, pełną opiekę konserwatorską, pełen opis z zakresu historii sztuki poszczególnych obiektów oraz oprawę.

Zespół Pracowni NCP buduje bazy danych dotyczących warsztatów malarskich, a w szczególności pigmentów stosowanych przez mistrzów malarstwa polskiego, m.in. Leona Wyczółkowskiego. Nowoczesna aparatura XRF (spektrometr rentgenowski) umożliwia nieniszczące precyzyjne badania składu pierwiastkowego pigmentów. Zbieramy informacje, jakie materiały malarskie stosował mistrz, jakich pigmentów używał do malowania swoich dzieł. Dzięki takiej bazie danych jesteśmy w stanie z całą pewnością określić autentyczność przekazanych nam do oceny i badań obrazów.

Jednym z najnowszych projektów Pracowni NCP jest współpraca z Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy przy badaniu artefaktów wchodzących w skład Skarbu Bydgoskiego. W 2018 roku podczas badań archeologicznych we wnętrzu katedry św. Marcina i Mikołaja w Bydgoszczy odkryto około 700 obiektów: złote monety i wyroby złotnicze pochodzące z II połowy XVII w.



† Autor nieznany, *Cudowne objawienie N. Maryi Panny w Dzikowie w Polsce u dominikanów r. 1675, XIX w.*, olej na płótnie, porównanie stanu przed i po konserwacji



† Badanie składu pierwiastkowego elementów złotniczych wchodzących w skład Skarbu Bydgoskiego przy pomocy spektroskopu rentgenowskiego

Przy pomocy nowoczesnej aparatury XRF, specjaliści badają skład pierwiastkowy złotych i srebrnych monet i elementów biżuterii, dzięki skanerowi 3D zapisujemy geometrię obiektu oraz jego teksturę, przy użyciu odpowiedniego oprogramowania dokonujemy obróbki końcowej, co umożliwia przygotowanie danych do druku w 3D.

Ta metoda służy do projektowania brakujących elementów oraz do drukowania kopii w celach edukacyjnych. Nowoczesne urządzenia pozwalają odpowiedzieć na nurtujące nas pytania m.in. o dawne metody i techniki złotnicze oraz skład stopów metali szlachetnych użytych do wyrobu XVII wiecznych ozdób i monet.

Zapraszamy do kontaktu z naszą Pracownią. Zapewniamy pełne profesjonalne wsparcie przy kompleksowej opiece nad dziełami sztuki znajdującymi się w Państwa posiadaniu.

Agnieszka Markowska,
konserwator dzieł sztuki

NCP Poland Sp. z o.o.
Bydgoszcz | Polska
+48 727 670 721

Dostępny w dni powszednie 09:00 – 16:00
kontakt mail: office@ncp.art
strona internetowa: www.NCP.ART

SOPOCKI
DOM AUKCYJNY
1990
BYDGOSZCZ

CHCESZ SPRAWDZIĆ, ILE WART JEST OBRAZ/RZEŹBA, KTÓRĄ POSIADASZ?

NAPISZ E-MAIL LUB PRZYNIĘŚ OBIEKT OSOBIŚCIE

W TREŚCI WIADOMOŚCI UMIEŚĆ:

- ▷ ZDJĘCIA | przód, odwrocie, elementy charakterystyczne, sygnatury
- ▷ WYMIARY | bez ramy
- ▷ DODATKOWE INFORMACJE | np. technika, podłoże

✉ BYDGOSZCZ@SDA.PL



UL. JAGIELLOŃSKA 47 | BYDGOSZCZ

POCZEKAJ NA WIADOMOŚĆ ZWROTNĄ





NCP.ART

PRACOWNIA ANALIZ I KONSERWACJI DZIEŁ SZTUKI NCP ART

SWOIM KLIENTOM OFERUJEMY:

- ▷ Wykonywanie analiz nieniszczących dzieł sztuki z wykorzystaniem spektrometrii fluoroscencyjnej, analiz makro i mikroskopowych dokonywanych w świetle widzialnym, ultrafioletowym i podczerwonym, radiografii cyfrowej
- ▷ Konserwację dzieł malarstwa sztalugowego i ściennego oraz rzeźby polichromowanej
- ▷ Wykonywanie dokumentacji konserwatorskiej zgodnie z obowiązującymi normami
- ▷ Wykonywanie analiz dzieł w zakresie historii sztuki (badanie proveniencji, analiza formalna, analiza treściowa, interpretacja, porównanie z innymi dziełami artysty, charakterystyka dzieła na tle epoki, stylu itp.)
- ▷ Przygotowanie Dossier Utworu
- ▷ Możliwość wykonywania analiz na miejscu u klienta



DOSSIER
UTWORU



bydgoski MARSZ równości



SIERPIEŃ 2024



99 %



Międzynarodowy Festiwal
Miłośników Fotografii Analogowej

10. Vintage Photo Festival



12.09—13.10.2024

Bydgoszcz
Kujawy i Pomorze
Poland



