

BIULETYN RZEŹBY

ROZWAŻANIA — ESEJE — FELIETONY



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



przód okładki: MAPA PLASTYCZNA MASYWU ŚLĘŻY PRZY DOMU TURYSTY PTTK „POD WIEŻYCĄ” w Sobótce, fot. Małgorzata Kosicka
tył okładki: HANNA ŻUŁAWSKA, AKT, I. 60. XX w. (?), ceramika szkliona, fot. Cardas True Art
wewnętrzna strona okładki: EWELINA SZCZECH-SIWICKA I HENRYK SIWICKI, PLOTKARKI, Inowrocław, fot. Jan Trojan

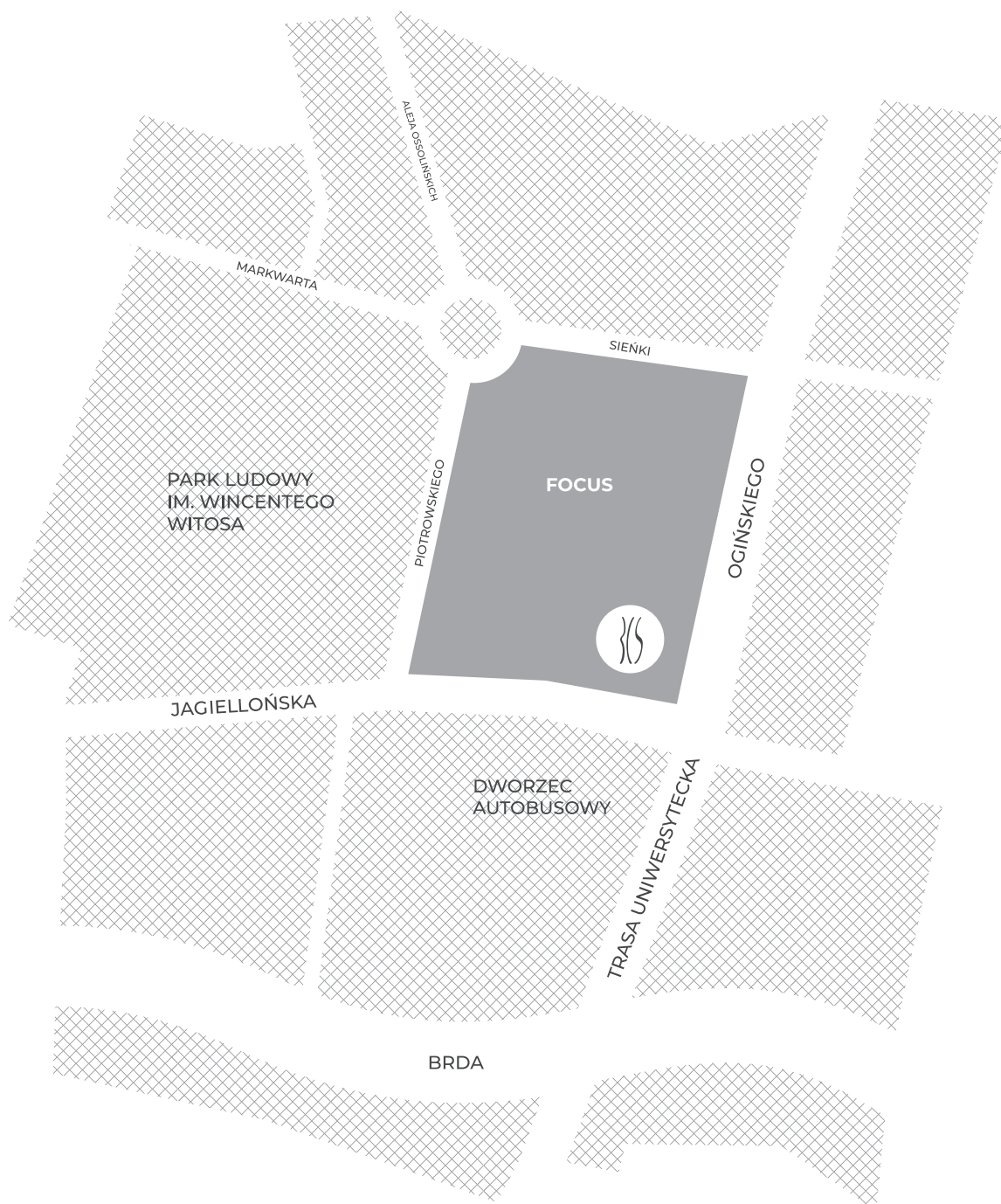
DROGIE CZYTELNICZKI, DRODZY CZYTELNICY!

Z tegorocznego numeru *Biuletynu Rzeźby* wyłania się obraz rzeźby jako dyscypliny, która nie lubi granic i ciasnych definicji – Martyna Wenda pisze o pracach łączących rzeźbę i fotografię, a Julia Sobierajska o sztuce kontrolowania przypadku. Jako że wydanie tego numeru zbiega się z początkiem lata, nie zabrakło artykułów o rzeźbie w plenerze – Agnieszka Wysocka oprowadza po Wilnie śladem *mówiących rzeźb*, Dominika Kiss-Orska relacjonuje swoje wycieczki rowerowe po Borach Tucholskich i okolicach, udowadniając, że jako przewodniczka z powołania nigdy nie przechodzi (i nie przejeżdża) obojętnie obok żadnego kamienia. Do ciągle żywego Inowrocławia lat 70. zabiera nas Jan Trojan, a wspólnie z Małgorzatą Kosicką podróżujemy po całej Polsce śladem rzeźbiarskich przedstawień zwierząt, które ilustrują często trudne losy pomnikowego dziedzictwa PRL-u. Nieco dalej w czasoprzestrzeni udajemy się razem z Pawłem Chmielewskim, który początki komiksowej narracji dostrzega już w mezopotasmskich mozaikach i zabiera nas w podróż śladami starożytnych i średniowiecznych kamiennych komiksów.

Dorota Grubba-Thiede pisze o prof. Janinie Stefanowicz-Schmidt, uczennicy Stanisława Horno-Popławskiego, pod którego patronatem działa Bydgoskie Centrum Sztuki. Okazja jest co najmniej potrójna, bo artystka obchodzi w tym roku 95. urodziny, 75. rocznicę twórczości i 45. rocznicę powołania przez nią pracowni rzeźby w metalu na gdańskiej ASP. Jakub Jankowiak opowiada o swojej wizycie w niezwyklej pracowni artysty i farmaceuty, Jana Harasimowicza. Wspólnie z Justyną Gongalą-Wyzujak możemy zagłębić się w sposób tworzenia rzeźb Joli Brejda, które w swoje istnienie mają wpisany koniec. Numer zamyka Inga Kopiciewicz, która pisze o *pikasiakach* Hanny Żuławskiej.

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

DOROTA GRUBBA-THIEDE _____ s. 16

Janina Stefanowicz-Schmidt – nie tylko szept w szczelinach istnienia

WOKÓŁ RZEŻBY

PAWEŁ CHMIELEWSKI _____ s. 24

Kamienne komiksy królów,
świętych i herosów

MARTYNA WENDA _____ s. 33

Przestrzenne interakcje:
współczesne praktyki łączenia fotografii z rzeźbą

JULIA SOBIERAJSKA _____ s. 38

O granicach kontrolowanego przypadku w rzeźbie

JAN TROJAN _____ s. 42

Inowrocławska eksplozja artystyczna lat 70.

JUSTYNA GONGAŁA-WYZUJAK _____ s. 48

Temperatura sztuki Joli Brejda

AGNIESZKA WYSOCKA _____ s. 51

Rzeźby, które mówią i rzeźby, które intrygują,
czyli spacer po Wilnie

MAŁGORZATA KOSICKA _____ s. 57

Witajcie w rzeźbiarskim zoo

DOMINIKA KISS-ORSKA _____ s. 66

Pięciolinia na mapie

ROZMOWY O RZEŻBIE

JAKUB JANKOWIAK _____ s. 71

Magister.
Z wizytą u Jana Harasimowicza

ZA DRZWIAMI PRACOWNI

INGA KOPCIEWICZ _____ s. 77

Pikasiaki Hanny Żuławskiej

ŻYCIE W ZAWIESZENIU

ROZALINA BUSEL

KURATORKA: J.O.

WYSTAWA W RAMACH REZYDENCJI PERSPAKTIV

26 / 06 – 25 / 07

2024

Tematem projektu są migracje, ograniczenia fizyczne i psychologiczne oraz trudności, z jakimi borykają się osoby w takiej sytuacji. Problem migracji występuje na całym świecie, w niektórych krajach jest bardzo dotkliwy. Proces emigracji jest trudny, nawet jeśli wybór zmiany kraju zamieszkania nastąpił świadomie. Gdy emigracja została wymuszona, jest znacznie trudniejsza. Etap zaakceptowania nowej kultury, życia codziennego, rzeczywistości innego kraju i uświadomienia sobie niemożliwości powrotu do ojczyzny, rozciąga się na wiele lat i zamienia się w stan *pomiędzy*. Autorka wystawy, artystka Rozalina Busel, od kilku lat eksploruje temat granic i migracji, i niestety sama została nim osobiście dotknięta. Podobnie jak wiele innych osób z Białorusi związanych z kulturą i sztuką została zmuszona do opuszczenia kraju ze względu na sytuację polityczną. Niezmiennie charakteryzują ją represje, cenzura, militaryzacja i agresywna polityka zewnętrzna.

W swoim projekcie *Życie w zawieszeniu* Rozalina Busel stara się uchwycić moment ruchu emigracyjnego, czyli stan niepewności – *zawieszenia*. Poprzez instalacje przestrzenne i wideo konstruuje stan przejścia z jednego miejsca do drugiego. Aby go przedstawić, artystka wybrała rytuał pogrzebowy oraz towarzyszące mu przedmioty rytualne jako metaforę przejścia człowieka z jednej rzeczywistości do drugiej. [J.O.]

Projekt rezydencji artystycznych PerspAKTIV jest realizowany przez RAZAM, Ambasadę Kultury i Galerię Miejską Arsenał w Poznaniu przy wsparciu finansowym Federalnego Ministerstwa Spraw Zagranicznych Niemiec.

KORZENIE SIĘGAJĄ GŁĘBIEJ

SYLWIA JAKUBOWSKA-SZYCIK

01 / 08 – 05 / 09

2024

Korzenie drzewa sięgają o wiele głębiej niż jego korona, przeplatają się z innymi, tworząc niewyobrażalnie skuteczną sieć połączeń, podziemny organizm czuwający nad wszystkim, co widoczne i niewidoczne. Drzewa porozumiewają się w ciszy, są cierpliwe, bez szmeru znoszą susze i zalania, przywdziewają płaszcz ochronny, drzemią przyczajone pod pokrywą ziemi, by w końcu się wychylić.

Wystawa to wielowymiarowa eksploracja tematu wspólnot, także ich związków z miejscem pochodzenia czy zamieszkania. Cała materia, z którą pracuje artystka – tkaniny towarzyszące domowym rytuałom, używane ubrania rodziny i przyjaciół, włóczki i nici jako główny nośnik treści instalacji i obiektów – symbolizuje zarówno biologiczne, jak i kulturowe połączenia z przeszłością i teraźniejszością. Metafora tożsamości zakorzenionej w przeszłości rozwija się w kontekście współczesnych doświadczeń i relacji.

Sylwia Jakubowska, poprzez metaforę ukazuje, jak jednostka *rozciąga się* i adaptuje do nowych warunków, zachowując jednocześnie swoją integralność. Szycie, splatanie, dzierganie na szydełku, klejenie... – ten monotony i długotrwały, niemal medytacyjny proces towarzyszący powstawaniu prac i wystawy, wymusza refleksję nad naszymi wyborami w kontekście relacji i miejsca we wspólnocie, tej większej – globalnej i w tych mniejszych – lokalnej czy rodzinie.

Zrealizowano ze środków Miasta Gdańska w ramach Gdańskiego Stypendium Kulturalnego Fundusz Twórczy.

WHO TALKS FOR MY COUNTRY NOW?

NGANALU MANTAKU KARTU WARRALU WATJANMA?

KTO DZIŚ MÓWI ZA MÓJ KRAJ?

AUSTRALIA, JAKIEJ MOŻESZ NIE ZNAĆ

19 / 09 – 11 / 10

2024

Who Talks for My Country Now? to multimedialna wystawa prezentująca spotkanie i interakcje gości Aborygenów Ngaanyatjarra z ich światem życia, który charakteryzuje się bogactwem i złożonością rzadko spotykanymi poza Australią. Wystawa podkreśla hojność Yarnangu z pustyni Australii Zachodniej wobec tych, którzy mieszkają i pracują z nimi na wybrzeżu Australii i Polski. Efekty tej międzykulturowej interakcji zostały ożywione w serii rozmów w Bydgoskim Centrum Sztuki i Centrum Sztuki Mózg między Albertiną Viegas, Jan i Izzy Turner oraz ich gospodarzami z Polski. Kulturowo znaczące dzieła, w tym prace artystów z Ngaanyatjarra, Pulpuru Davies i I. Warda, zostały zaprezentowane wraz z bogatą wystawą instalacji fotograficznych i audiowizualnych nagradzanego operatora Jasona Thomasa, wschodzącą twórczynią filmów Izzy Turner i wieloletniego lokalnego animatora kultury Sławka Janickiego.

Zrealizowano przy współpracy z Fundacją Mózg.

XVIII EUROPEJSKIE SPOTKANIA ARTYSTYCZNE**ANNA BOCHENEK × GRZEGORZ PLESZYŃSKI**

19 / 10 – 13 / 11

2024

Grzegorz Pleszyński – jako dyrektor International Artist's Museum był współorganizatorem *Construction in Process 2000 This Earth is a Flower*. Był też kuratorem pokazu artystów Fluxus podczas Mózg Festival 2015 (Warszawa, Bydgoszcz). Miał pokazy swojego malarstwa i performance w kraju i za granicą. Jest autorem 10 albumów muzycznych, do których zaprosił wielu artystów. Jest związany z Klubem Mózg.

Anna Bochenek – prof. dr hab, absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, uzyskała w 1990 r. dyplom z malarstwa w pracowni profesora Janusza Kaczmarek. Obecnie jest profesorem Politechniki Bydgoskiej, prowadzi pracownię Rysunku i Malarstwa na Wydziale Sztuk Projektowych. Prowadzi innowacyjną działalność edukacyjną na polu plastyki, inicjuje projekty łączące naukę i przemysł, przez wiele lat prowadziła działalność wystawienniczą jako kierownik uczelnianej Galerii Innowacji.

SZTUKA SAMURAJÓW

KURATORZY: MACIEJ PŁOTKOWIAK I MICHAŁ CZERNIAK (FUNDACJA NOZOMI)

21 / 11 – 17 / 01

2024/2025

Wystawa *Sztuka Samurajów* to przekrojowe spojrzenie na historię wojowników, którzy na ponad osiemset lat zdominowali archipelag Wysp Japońskich. Nie jest naszym celem ocena ich życia i dokonań z dzisiejszego punktu widzenia. Niełatwo jest odpowiedzieć na pytanie, kim byli. Z jednej strony to brutalni wojownicy, politycy dążący bezpardonowo do celu, ludzie skrywający emocje. Z drugiej strony – poeci wrażliwi na naturę, kochający sztukę, potrafiący dostrzec piękno w sposobie, w jaki starzeje się kamień w ogrodzie.

Sztuka Samurajów prezentuje to, co było im szczególnie bliskie – miecze, z których każdy ma w sobie duszę samuraja oraz unikatowe zbroje. Na wystawie zobaczyć można również przedmioty, które towarzyszyły samurajom w życiu codziennym, w tym przede wszystkim podczas uprawiania tak ważnych dla nich *trzech sztuk klasycznego wyrażania*, czyli ceremonii herbaty – Chanoyu, sztuki układania kwiatów – Ikebana oraz sztuki doceniania kadzidła – Kodo.

BATYSKAF ASTRONOMICZNY
PRZEMYSŁAW TYSZKIEWICZ

30 / 01 – 27 / 02

2025

Prof. Przemysław Tyszkiewicz (ur. 1964 we Wrocławiu) Grafik – miedziorytnik, tworzący swoje obrazy w takich technikach jak miedzioryt, akwaforta i akwatinta, a ostatnio również na wielkoformatowych metalowych płytach – *cordach* oraz monumentalnych taflach szkła w autorskiej technice *corsydianów*.

DYSKOMFORT
SEBASTIAN ROGOWSKI

06 / 03 – 29 / 03

KURATORKA: MAJA KASZKUR

2025

Wyobraź sobie, że nie ma powodu wychodzić z domu. Wyobraź sobie, że nie czujesz powodu, by w nim zostać. Ale utknąłeś z własnymi myślami, niepozwalającymi odpocząć, z nieustającym poczuciem niepokoju, którego przyczyny nie potrafisz nazwać. Świat wokół ciebie wydaje się kurczyć, zmieniać swój kształt, jakby symbolizował stan twojego umysłu. Sufit jest coraz niżej, wychodzisz z pokoju, uderzając ramieniem o framugę. Wyglądasz przez okno, nikogo tam nie ma, nikt na ciebie nie czeka, nikt cię nie słyszy. Świat na zewnątrz staje się efemeryczny i nieosiągalny. We własnej przestrzeni nie możesz znaleźć sobie miejsca, każdy moment w czasie jest niewygodny, każda próba kontaktu z kimś innym kończy się niezrozumieniem. Czas z doznania staje się substancją, godziny piętrzą się, wypełniając szuflady i półki. Sufit jest coraz niżej. Oglądasz wiadomości ze świata, z którym nie czujesz się związany, a twoja relacja z nim jest niejasna. Patrzysz na niego przez pryzmat cudzych obserwacji, przez co wydaje się jeszcze bardziej iluzoryczny niż wcześniej. Siadasz na podłodze i zastanawiasz się, czy to jest jedyna wersja ciebie.

TU BYŁY LALKI. 80 LAT TEATRU BAJ POMORSKI (1945-2025)

KURATOR: SZYMON SPICHAŁSKI

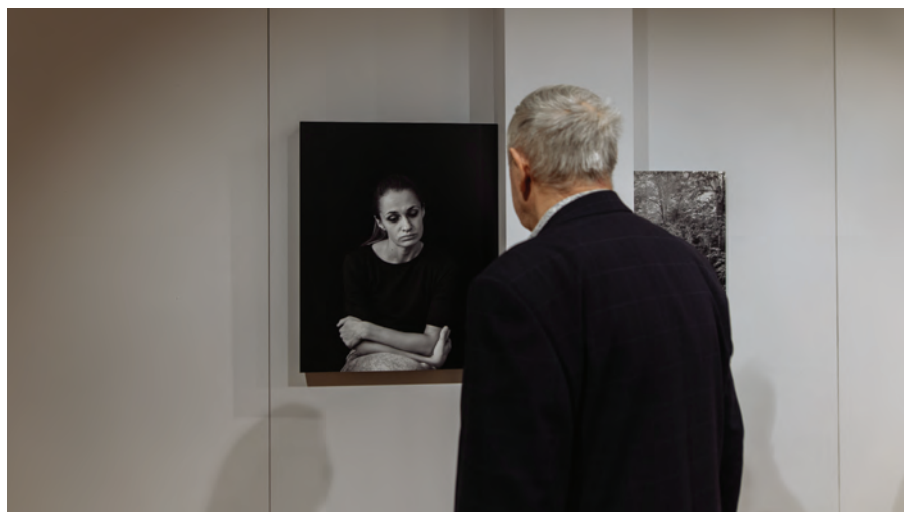
04 / 04 – 30 / 04

WYSTAWĘ ZREALIZOWANO DZIĘKI WSPARCIU GMINY MIASTA TORUŃ.

2025

Teatr w bydgoskiej Rzeźni Miejskiej...? Tak, to zdarzyło się 80 lat temu! 1 kwietnia 1945 roku do Bydgoszczy przybyła Irena Pikiel-Samorewiczowa z dokumentem z ówczesnego Ministerstwa Kultury i Sztuki upoważniającym ją do zorganizowania pierwszego na Pomorzu teatru lalek. Nowa instytucja miała być *młodszym bratem* warszawskiego Baja, stąd nazwa – Teatr Baj Pomorski. W budynkach przy ulicy Jagiellońskiej wystawiono dwie premiery, po czym placówkę przeniesiono do Torunia, gdzie pisze swoją piękną historię do dzisiaj... Z okazji jubileuszu Baj Pomorski podejmuje współpracę z Bydgoskim Centrum Sztuki i zaprasza Was w barwną podróż po świecie teatru lalek! Poznajcie fascynujące początki Teatru w grodzie nad Brdą, jego dzieje przez następne lata, spotkajcie bajkowych bohaterów i różnorodność lalek oraz kostiumów używanych na co dzień w przedstawieniach!

MAJ _____ Damian Leszczyński
CZERWIEC _____ Beata Sosnowska
LIPIEC _____ Marian Thiede
SIERPIEŃ _____ Rasa Justaitė Gecevičienė
WRZESIEŃ _____ 11. Vintage Photo Festival
PAŹDZIERNIK _____ Dorota Grynczel
LISTOPAD-GRUDZIEŃ _____ Kolekcja Centrum Rzeźby
Polskiej w Orońsku



- ↑ DYSKOMFORT
- ↑ BATYSKAF ASTRONOMICZNY
- ŻYCIE W ZAWIESZENIU





← DYSKOMFORT
↩ ŻYCIE W ZAWIESZENIU
➤ DYSKOMFORT



↑ > WHO TALKS FOR MY COUNTRY NOW?
→ SZTUKA SAMURAJÓW



Printimiy rita shotyoni

Printimiy rita shotyoni. Kokeshi - bu xalqning o'ziga xos xohishlari va ehtiyojlari bilan bog'liq. Ular odatda oila a'zolari, xususan, bolalar uchun tayyorlanadi. Kokeshi dollari odatda o'ziga xos xalqiy obrazlarni ifodalaydi. Ular odatda o'ziga xos xalqiy obrazlarni ifodalaydi. Ular odatda o'ziga xos xalqiy obrazlarni ifodalaydi.





← KORZENIE SIĘGAJĄ GŁĘBIEJ
➤ SZTUKA SAMURAJÓW





✎ KORZENIE SIĘGAJĄ GŁĘBIEJ
 ← XVIII EUROPEJSKIE SPOTKANIA ARTYSTYCZNE, ANNA BOCHENEK × GRZEGORZ PLESZYŃSKI
 ↑ BATYSKAF ASTRONOMICZNY
 ➤ TU BYŁY LALKI.

Autorem wszystkich zdjęć z kalendarium jest Łukasz Sowiński.





◀ Janina Stefanowicz-Schmidt przy rzeźbie *Pochylona*, 1960

† Janina Stefanowicz-Schmidt na I roku studiów, 1950

DOROTA GRUBBA-THIEDE

Janina Stefanowicz-Schmidt – nie tylko szept w „szczelinach istnienia”

Janina Stefanowicz-Schmidt, wybitna artystka, profesorka zwyczajna gdańskiej PWSSP (dzisiejszej Akademii Sztuk Pięknych), dyplomantka podziwianego przez nią profesora rzeźby – Stanisława Horno-Popławskiego (1902-1997), od 1956 roku do początku XXI wieku wykładowczyni w dziedzinie form przestrzennych, ma w sobie coś z kariatydy. Obdarzona talentem artystycznym, zjawiskową wyobraźnią, niezwykle urodą, wrodzoną elegancją, uważnością i troską o osoby, z którymi współpracuje, zwłaszcza o grono studenckie – ściśle wpleciona jest w czasoprzestrzeń sztuki, ustanawiając rodzaj podpory dla mikro i makrospołeczności¹.

Wzorce do takiej postawy wyniosła nie tylko z pracowni charyzmatycznego prof. Horno-Popławskiego, który zabiegał o rozwój podopiecznych, (np. kupując bilety wszystkim młodym ludziom z pracowni na zorganizowaną w 1959 roku w Zachęcie wystawę Henry’ego Moore’a², ale także z doświadczenia bezinteresownej pomocy, jaką skierowała do niej Anna Pietrowiec (1909-1989), wieloletnia asystentka profesora, autorka subtelnych, poetyckich kompozycji figuralnych. Janina Stefanowicz-Schmidt do dziś odnosi się do wra-

żenia, jakie pozostawiła w niej osobowość Horno-Popławskiego, jego uważność, mobilizująca pedagogika i wizjonerska sztuka, w której łączył zafascynowanie kobiecymi psychologiami (np. *Hadassa Górewicz-Grodzka*, *Placyda Siedlecka Bukowska*, *Ranna Łączniczka*, *Nausikai* etc. etc.), z pierwiastkiem taoistycznym, strategiami najdyskretniejszych aluzji, w których wyrażał podziw dla osiągnięć sztuki od prehistorii do współczesności (np. w cyklach *Sen o Grecji*, czy rozwijany przez dekadę – do końca życia *Sen kamienia*).

Gdy odszedł w 1997, Janina Stefanowicz-Schmidt opracowała koncepcję kolumny pamięci, która byłaby wertykalną strukturą, zbudowaną z kwadratowych modułów – płaskorzeźb autorstwa wielu osób zafascynowanych sztuką tego „poety rzeźby polskiej, który kamienie nauczył śpiewać”³.

Artystce towarzyszy od zawsze poczucie odrębności, niezależności i samostanowienia, co było zapewne przyczyną wyróżniania się w gronie studentkim i okolicznością z roku 1956, gdy przyjęła zaproszenie prof. Alfreda Wiśniewskiego (1916-2011), stając się jego asystentką w Pracowni Rzeźby. Od tego czasu zdarzało się, iż samodzielnie prowadziła poszczególne ćwiczenia dla grupy, gdyż, podobnie jak Anna Pietrowiec – wypełniała własną inwencją pedagogiczną dłuższe nieobecności profesorów. Założona przez nią w 1976 roku (oraz prowadzona) Pracownia Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich wykształciła wielu wybitnych i uznanych rzeźbiarzy.

Twórczość Janiny Stefanowicz-Schmidt oddziałuje charyzmą i mocami sublimacyjnymi, także w przestrzeniach otwartych. W 2022 roku jej subtelnie nadrealistyczna, kamienna kompozycja *Biała* z 1964 roku została wyeksponowana w parku nadmorskim w Sopocie. Rzeźba ta inspirowała do doświadczania haptycznego, jest jakby z innego świata, rezonuje dyskretnie z eksperymentalnymi fotografiami Man Raya, solaryzacjami, etc. Odważny kadr, zastosowany przez artystkę w rzeźbie, jest niemal operatorski, *Biała* ma coś z amuletu sensualności, wydaje się komunikować z *Pierwszą miłością* Aliny Szapocznikow z 1954, czy poezją Haliny Poświatowskiej. Jan Kott zauważał: „erotyczna wyobraźnia nie stwarza nigdy pełnej sytuacji albo pełnej osoby. (...) Są to oddzielne przedmioty: tors, ręce, nogi, głowa, brzuch. W ciemnościach ciało rozłożone jest na części. (...) Do istnienia dla mnie wydobywa je dotyk”⁴. Janina Stefanowicz-Schmidt interpretowała ikonosferę kobiecości już od czasów studiów, tworząc młodzieńcze figuracje, np. gimnastyczkę w potencjalnym ruchu, czy wysmukłe sylwetki, np. *Ewa* (1958, eksponowana w Zachęcie w 1960 na ważnej wystawie „Współczesna Rzeźba Polska 1945-1960”). Do charakterystycznych kompozycji figuratywnych, należą też warianty „braku głowy”, ale i one oddziałują osobiście psychologią, wyczuwalną podmiotowością, „mową ciała”. W latach 70. XX wieku Stefanowicz-Schmidt rozwijała cykle płaskorzeźb, np. kobiecych sylwetek odbijających się w lustrze z cyklu *Metamorfozy*, których poprzedniczkami pozostają ikonografie nowożytnej sztuki ujmujące np. trzy etapy w życiu kobiety Hansa Baldunga Griena (XVI w.). Korespondują z nimi autoportrety zatytułowane *Wiosna*, *Lato*, *Jesień* (1977), antycypujące przemijanie artystki, przywołują skojarzenia z rysunkami ogarniętej depresją Meret Oppenheim, która w wizyjnym rysunku z jej młodzieńczą twarzą, naniosła sieci zmarszczek.



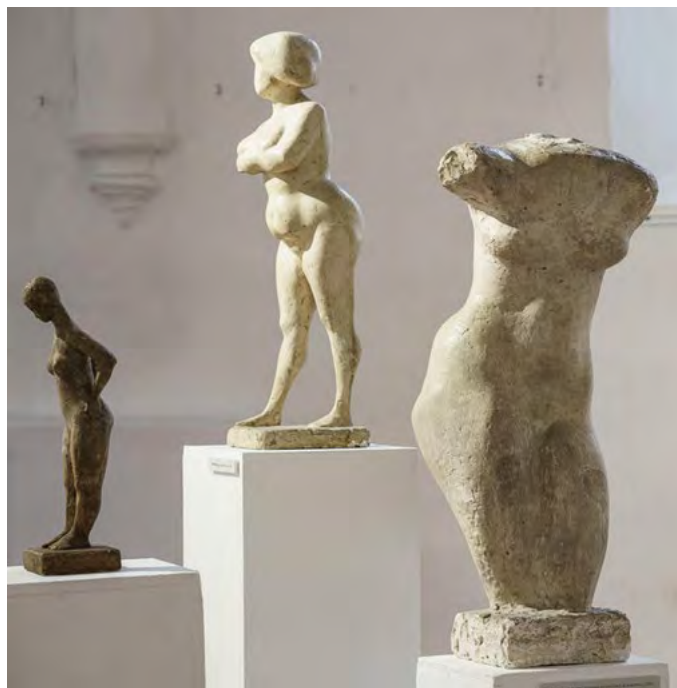
† Prof. Janina Stefanowicz-Schmidt i jej rzeźba „Biała”, park nadmorski w Sopocie, 8.11.2023, 8.11.2023, otwarcie projektu „Stanisław Horno-Popławski (1902-1997) i Hornianki: Janina Stefanowicz-Schmidt i Hanna Brzuszkiewicz” w ramach programu CRP w Orońsku, fot. Jerzy Bartkowski

‡ Anna Pietrowiec, Janina Stefanowicz-Schmidt, Elżbieta Szczodrowska, l. 50 XX w



Prace artystki, również te z lat 60., cechuje synteza, co możemy zaobserwować m.in. w kompozycji *Pochylona / Biała Wenus* (1960, wyeksponowanej w parku nadmorskim w Sopocie w 2023 jako upamiętnienie Krzysztofa Koczurowskiego – wykładowcy Uniwersytetu Gdańskiego, założyciela sopockiej Pracowni Badań Społecznych, autora inspirujących szkoleń, jednego z pierwszych członków Stowarzyszenia Monar, etc.)⁵. Kontemplacyjny szepc i jakby rozległe echo skarg emanuje z przejmującej figuracji *Frasobliwy* (1964, wapień kopulak, wysokość 200 cm), eksponowanej w Bazylice Mariackiej w Gdańsku – w kaplicy upamiętniającej kapłanów zgładzonych w czasie II wojny światowej, przestrzeni zakomponowanej przez męża artystki, cenionego architekta Zygmunta Schmidta (1925-1976). Odbiorców dotyka szczególnie wysmukła forma przeskalowanej postaci, (która jakby odnosiła się do emocjonalności i przerysowań sztuki ludowej), a zarazem matowość kamienia, jak i jego szaro-różano-cielisty koloryt, komunikujący wychłodzenie organizmu, fizyczne i duchowe cierpienie⁶. Grono profesorskie sugerowało artystce wprowadzenie bardziej Moore’owskich ażurów, ale nie uległa namowom, czując wyraźnie, iż to „modne” przekształcenie, mogłoby zbanalizować sens i wyraz jej rzeźby. Wraz ze Stefanem Schmidtem współtworzyła także inne projekty architektoniczno-rzeźbiarskie, w harmonii wychowywali także dwoje ich utalentowanych dzieci, do roku 1976 roku, czyli czasu nieoczekiwanej, przedwczesnej śmierci męża. Mimo tragedii pozostania z dwójką niepełnoletnich dzieci, dołożyła starań zapewniając wykształcenie wyższe i warunki dla samorozwoju dla syna Roberta, późniejszego architekta, i córki Magdaleny rzeźbiarki, dziś profesorki Wydziału Rzeźby i Intermediów gdańskiej ASP, Magdaleny Schmidt-Góry⁷.

Od lat 70. XX wieku w Parku poopackim w Gdańsku Oliwie – w krajobrazowej części Galerii Rzeźby Plenerowej (od lat 70. XX wieku) oddziałuje z nieślabnącą siłą horyzontalna skulona kobieca forma – pt. *Niobe*, o której w 2014 roku pisałam: „Skulona, zawołowana kobieca sylwetka dotyka irracjonalnego aspektu życia istot ziemskich, doświadczonych nieoczekiwanym żywiołem przypadku, krzywdy, rozdzielenia, niesprawiedliwego, szaleńczego gniewu i bezpowrotną utratą ukochanych. Sensy smukłej, jakby spazmami targanej horyzontalnie usytuowanej rzeźby Janiny Stefanowicz-Schmidt, nawet nocą – już z oddali rysują się spacerującym po Parku Oliwskim odbiorcom. Wywiedziony z mitów greckich dramat Niobe Rzeźbiarka wprowadziła w obszar uniwersalnych doświadczeń. To piękne w dynamice i autentyczności, dojmujące w skali wyobrażenie jakby pulsującej wewnętrzzną rozpaczą kobiety, mogłoby stać się pomnikiem antymilitarnym, zrozumiałym i bliskim mieszkańcom może każdego miejsca globu, szczególnie w powojennej Polsce.



† Janina Stefanowicz-Schmidt, pośrodku *Pływaczka*, po prawej *Pochylona*, widok wystawy w Galerii Refektarz w Kartuzach, kuratorka: Magdalena Schmidt-Góra, współpraca: Marcin Plichta

† Janina Stefanowicz-Schmidt, *Niobe*, l. 70. XX w., kolekcja Muzeum Narodowego w Gdańsku, stała Galeria Współczesnej Rzeźby w Parku Oliwskim





↑ Zajęcia w pracowni Stanisława Horno-Popławskiego, Janina Stefanowicz-Schmidt druga od lewej, ok. 1954

Odczuwalna w tej formie (z 1971) nadludzka kondensacja psychicznego bólu i samotności przypomina o innych wielkich tematach kultury i wyzwaniach dla artystów: jak *Dies Irae*, *Stabat Mater* czy *Ecce Homo*, *Maria Magdalena*, wreszcie też *Lamentacje*. Wiele z nich podejmuje artystka na co dzień, zasłuchana w wewnętrzną intuicję. Są wśród nich delikatne jak szept prace, uruchamiające pamięć o tak zwanych *Lekcjach ciemności* – przestrzeniach śpiewu przy ognikach światła w kościołach chrześcijańskich. To zarówno najnowsze, wielkoformatowe rysunki, niejednokrotnie rysowane światłem na ciemnym (czarnym) podłożu, także pastele, ascetyczne i symboliczne prace z wybranym motywem dołączonym, wśród nich fragment *Rysunku Mamy* czy ażurowy liść przywieziony przez córkę Magdalenę. Są to również rzeźby oraz płaskorzeźby i niemal graficzne reliefy, niejednokrotnie w ukochanym przez Janinę Stefanowicz-Schmidt metalu (w latach 1976-1978 i 1981–2001 prowadziła stworzoną przez siebie Pracownię Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich na dzisiejszej ASP w Gdańsku).

Ogromną siłę wyrazu znajdujemy we wszystkich pracach Janiny Stefanowicz-Schmidt, i w tych do przestrzeni publicznej, i w tych najbardziej osobistych, medytacyjnych: reliefach, rysunkach, zapi-

skach, notatkach, niewielkich obiektach, szkicownikach z podróży (...). Czystym źródłem kolejnych cykli wydaje się ocieplana przez artystkę reguła i teologia ikony oraz nie-ludzką ręką uczyniony wizerunek Chrystusa na *Całunie Turyńskim* i tym z *Manoppello*, ponadto rzeźba średniowieczna, malarstwo wczesnego renesansu, sztuka symbolistów bądź oparte na tantrycznej pulsacji obrazy neoimpresjonistów. W równym stopniu obok wielkiego talentu Artystki to też fenomen samej jej utalentowanej rodziny. (...) W latach 50. – zrealizowała płaskorzeźbę z motywem „Marii Magdaleny umywającej włosami stopy Chrystusa”, ujmującą pięknem równoległym do *Tańca Salome* Donatella (drugą płaskorzeźbę wykonała Anna Pietrowiec).

Dobra energia emanuje z ogromnej cielesno-bizantyjskiej figury Chrystusa oraz wszystkich zaprojektowanych przez Janinę Stefanowicz-Schmidt fascynujących elementów wystroju prezbiterium kościoła pod wezwaniem *Zmartwychwstania Pańskiego* w Gdańsku (1995–2001), wśród nich podtrzymujący mensę ołtarzową Anioł przypominający aurą obrazy *Fra Angelica*. Głębię duchowości sztuki romańskiej odnajdujemy w niezwykle zarazem współczesnej kompozycji drzwi brązowych, które Janina Stefanowicz-Schmidt zrealizowała dla kościoła ojców pallotynów w Gdańsku-Strzyży.

To jak szept delikatny relief, z motywem Drzewa, które dotykając rozległymi konarami przestrzeni, staje się świadkiem i osłoną kolejnych dni stworzenia roślin, zwierząt, miłości Adama i Ewy, wypędzenia z raju, narodzin Słowa. W poetyckiej aurze, na osi kosmologicznej kompozycji, z przejmującą delikatnością pojawia się (wchodząca w tę przestrzeń, afirmująca drzewo) postać człowieka”⁸.

W 1980 roku powstała swoiście antygrawitacyjna postać, kształtowana niejako z wiatru i rozfalowanej tkaniny, ceramiczna rzeźba pt. *Taniec Anitry* wskazująca na postać błyskawicznie działającą, obecną w dramacie Ibsena z 1860 pt. *Peer Gynt* – a zarazem na kompozycję do tego dzieła, którą Edvard Grieg nazwał właśnie *Taniec Anitry*. W lutym 2025 roku artystka w rozmowie z Małgorzatą Jankowską, Joanną Szymulą-Grygiel i autorką tekstu, na zapytania o tę właśnie pracę, wyznała iż twórczość Ibsena, jest jej niezwykle bliska.

Artystka całe życie stara się działać w dyskrecji i stanowczości, osiągać nowe cele mimo zimnego patriarchyta odczuwalnego na wyższych uczelniach, zwłaszcza w czasach jej wykładania (1956-2001). Bliska wydaje się jej filozofia Jolanty Brach-Czajny, autorki oddziałujących niezmiennie na coraz młodsze pokolenia esejów, jak tytułowa książka „Szczeliny istnienia”. Brach-Czajna podkreślał m.in. „Dla mnie feminizm to jest ruch, który dąży do indywidualizacji ludzkiego życia. Chodzi o to, by każda kobieta i każdy mężczyzna mogli ze swoim życiem robić to, co im odpowiada. Żeby nie byli zamknięci w kontenerze ze stemplem «kobiety» albo «mężczyźni»”⁹.

Początek 2023 roku przyniósł artystce i jej rodzinie doświadczenie graniczne, którym stał się pożar budynku przez nich zamieszkiwanego oraz będącego miejscem ich pracy twórczej. Obserwując nazajutrz zgłiszczą swą dawną przestrzeń życia, i jej rodziny, także Mamy, Magdalena Schmidt-Góra pochwyciła długie zwęglone dechy drewniane. Stały się one częścią jej sztuki. Echa ich wpływu słychać w wypowiedziach Schmidt-Góry: „Klimat domu – rodziny o kilku pokoleniach architektów i artystów, atmosfera pracy, tajniki warsztatu, a przede wszystkim tradycja, którą rozumiem, jako nawarstwienie wiedzy, myśli i doświadczeń, wszystko to stanowi stabilny fundament, punkt wyjścia, stały ląd, który nie krępuje, ale na który mogę wrócić z kolejnych etapów podróży [...] tak bardzo próbujemy uciec spod wpływów, staramy się dążyć do indywidualizmu stale się porównując, zasłużyć na miano wybitnego, nowatorskiego. Tymczasem dopiero świadomość korzeni, wzrastania i współtworzenia stanowi o dojrzałej niezależności”¹⁰.



↑ Janina Stefanowicz-Schmidt, *Taniec Anitry*, 1980



† Prof. Janina Stefanowicz-Schmidt otrzymująca nagrodę Sopockiej Muzy z rąk Jacka Karnowskiego (ówczesnego Prezydenta Sopotu) oraz Magdaleny Czarzyńskiej-Jachim (obecnej Prezydent Sopotu), w głębi prof. ASP Magdalena Schmidt-Góra, 16.10.2021, fot. dzięki uprzejmości UM Sopotu

- ¹ Janina Stefanowicz-Schmidt. Meta-morfozy. Twórczość i dydaktyka, red. nauk. Magdalena Schmidt-Góra, rec.
- ² Wspomnienia prof. Hanny Brzuszkiewicz, por. Hanna Brzuszkiewicz. Tworzywo i Tchnienie, red. D. Grubba-Thiede, A. Kroplewska-Gajewska, Muzeum Okręgowe, Toruń 2003. Alicja Majewska, Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, ASP Gdańsk 2019
- ³ m.in. Zofia Watrak, Stanisław Horno-Popławski, kat. wyst. Sulmin 1988
- ⁴ Por. też: Z. Watrak, Rodowody i kontynuacje rzeźby gdańskiej. Mistrzowie i uczniowie gdańskiej uczelni, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1985, nr 8, s. 117, 120–121.
- ⁵ Jan Kott, Pisma wybrane, t. I, wybór i oprac. Tadeusz Nyczek, Warszawa 1991, s. 374.
- ⁶ Dofinansowanie w ministerialnym konkursie Rzeźba w Przestrzeni Publicznej dla Niepodległej, por. m.in. TVP Gdańsk <https://gdansk.tvp.pl/64412045/hornopoplawski-i-hornianki?fbclid=IwAR3gHFzUgBWyw3jUaGT2-UONUoWFEBJuX2O13B75JfN4cGlfAUCFZN3nbo>; Wykład o projekcie w PGS w Sopocie: <https://www.facebook.com/dorota.grubba.9/videos/3261656070721515?diorvanity=549915393612213>; pomysłodawczyni Dorota Grubba-Thiede, wsparcie i skierowanie na konkurs CRP – Zbigniew Buski, ówczesny dyrektor PGS w Sopocie od 2001 roku, organizator pierwszej edycji wystawy oraz wydawnictwa Stanisław Horno-Popławski. Droga sztuki – sztuka drogi, oprac. Dorota Grubba, red. nauk. Jerzy Malinowski, PGS Sopot 2002). <https://www.gdansk.pl/odeszli/Krzysztof-Koczurowski,a,252719>; <https://www.sopot.pl/aktualnosc/10993/odsłonięcie-rzeźby-upamiętniającej-krzysztofa-koczurowskiego>
- ⁷ Dorota Grubba-Thiede, Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej, red. Jerzy Malinowski, Grażyna Raj, Toruń Warszawa 2016, s. 215–216.
- ⁸ Por. Dominka Kałabiun, Janina Stefanowicz-Schmidt „Gedanopedia”: https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=STEFANOWICZ%E2%80%93SCHMIDT_JANINA_MARIA,_profesor_Akademii_Sztuk_Pi%C4%99knych
- ¹⁰ Dorota Grubba-Thiede, W ciszy i świetle lamentacji, w Janina Stefanowicz-Schmidt. Meta- morfozy, dz. cyt., s.127-128.

DOROTA GRUBBA-THIEDE

Wykładowczyni ASP w Gdańsku, historyczka sztuki, krytyczka. Absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu: doktor historii sztuki (2009), magister sztuki (na Kierunku Rzeźba, 2005), magister Ochrony Dóbr Kultury – Konserwatorstwo (2000). Kuratorka licznych wystaw w PGS w Sopocie oraz m.in. MN w Warszawie, CRP w Orońsku. Prezentowała prace wybitnych twórców, byli to: Stanisław Horno-Popławski, Krzysztof Malec oraz m.in. Jerzy Beręś, Zbigniew Warpechowski, Wanda Czełkowska, Anna i Krystian Jarnuszkiewicz, Magdalena Abakanowicz, Alina Szapocznikow, Zula Strzelecka, Katarzyna Józefowicz, Piotr Józefowicz, Katarzyna Kobro. Członkini Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, AICA Int. + AICA Sekcja Polska. Zajmuje się interdyscyplinarnymi badaniami nad sztuką i jej upowszechnianiem: w książkach [m.in. D. Grubba-Thiede, Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej, 2016], katalogach, na łamach wydawnictw, jak m.in.: „EXIT”, „Magazyn Sztuki”, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, „Konteksty – Antropologia Kultury – Etnografia – Sztuka”, „Kwartalnik Rzeźby Orońsko”, „Sztuka i Dokumentacja”, „Rocznik Sopocki”, „Art&Business”, „ArtLUK”, „Artmix – sztuka, feminizm, kultura wizualna”, „SZUM”.

PAWEŁ CHMIELEWSKI

Kamienne komiksy królów, świętych i herosów

Ci Rzymianie są szaleni! wrzasnął Obelix – wielokrotnie – w kilku albumach duetu René Goscinny’ego (1926-1977) i Alberto Uderzo (1933-2021). Ta sama fraza otwiera esej Jeana-Michela Charbonniera w wakacyjnym numerze magazynu „Connaissance des arts” z ubiegłego roku, poświęcony wystawie rzeźb antycznych z kolekcji książąt Torlonia otwartej w paryskim Luwrze.

Szałość obrazkowych narracji, które nazywać możemy komiksami w kamieniu – marmurze, granicie, wypalanej glinie, lecz również kości słoniowej, brązie, terakocie, nietrwałej ceramice, tkaninach i rzecz oczywista freskach – opanowało wszystkie największe antyczne cywilizacje basenu Morza Śródziemnego: Rzym, Ateny i kulturowo im najbliższe miasta-państwa rozkochane w teatrze, filozofii i poezji homeryckiej, tajemnicze Mykeny, potężne imperium asyryjskich władców, czy wreszcie Egipt faraonów. Ta nieopohamowanie piękna skłonność do utrwalania historii w kamieniu przetrwała w wiekach średnich, podobnie jak umiejętność ich kucia i podziw dla antycznych bohaterów – Herkulesa, będącego zapowiedzią biblijnego Samsona, czy wielkich wodzów – Aleksandra Wielkiego, Scypiona, mitycznych podróżników-tułaczy w typie Odyseusza, heroicznym poetów – Homera i Wergiliusza. Przez niemal cztery tysiące lat opowieści o wodzach i herosach zamknięte w cyklu komiksowych scen, które dziś znamy z papierowych albumów o wielotysięcznych nakładach lub blockbustów z miliardowym dochodem, rządziły ludzką wyobraźnią dzięki kamiennym kadrom.

O szałości komiksowej Rzymian mógłby wykrzyknąć Obelix, zwiedzając wspomnianą wystawę ze zbiorów Torlonich. Zatrzymałby się zapewne przed dwiema ogromnymi rzeźbionymi wazami z I w. p.n.e. Za życia wielkich mistrzów włoskiego renesansu najpierw ten dwumetrowy „kamienny talerz” przewiercono, by uczynić go oprawą fontanny ogrodowej, a później „Wazon Torloni” otrzymał trzy kamienne nóżki w kształcie głów satyrów. Nas interesuje jednak najbardziej zewnętrzna część naczynia. To szereg scen odwzorowujących, wywodzących się z mitologicznego pojmowania roku obrzędowego i praw rządzących naturą, kamienny „reportaż” z obchodów saturna-

liów – rzymskiego karnawału trwającego tydzień w połowie grudnia.

Jeszcze większą, dwumetrową średnicę, ma „Waza Albani” (z tej samej książęcej kolekcji). Odnaleziona w 1762 r. nie podlegała już takim ingerencjom jak jej starsza o kilkadziesiąt lat kuzynka. Wykuta w okresie panowania Oktawiana Augusta w formie kolistego paska (gdyby go odrysować i rozłożyć) odtwarza opowieść o dwunastu pracach Heraklesa. Zaś na pytanie „Gdzie tu komiks (bo przecież nie ma dymków)?” odpowiem anegdotą z czasów georgiańskich.

↑ „Waza Torlonia”, Starożytny Rzym, I w. p.n.e., kolekcja książąt Torlonia, wypożyczenie Luwr.





↑ „Waza Albani”, fragment ukazujący dwanaście prac Herkulesa, Starożytny Rzym, I w. p.n.e. kolekcja ksiąg Torlonia, wypożyczenie Luwru.

Za panowania Jerzego III Hanowerskiego (zwanego czasem w popkulturze „Szalonym”) rozkwita brytyjska literatura i prasa, a wraz z prasą satyryczne i obyczajowe rysunki komentujące całe spektrum życia kulturalnego, politycznego, ekonomicznego społeczności Londynu. Te jednoplanszowe lub -kadowe ilustracje zawierają tekst (dialog, dopowiedzenie sytuacji przedstawionej, komentarz, czasem objaśnienie kontekstu), który przez wielu autorów i wydawców umieszczany zostaje w „dymkach” (zwanych przez Anglików „balonikami”). Po kilku sezonach coraz bogatsi, a co za tym idzie przekonani o własnym wykształceniu odbiorcy, zaczynają protestować. Dymki „wychodzące” z ust i przypisane konkretnej postaci na rysunku wydawać im się zaczynają zbyt trywialne i prostackie, uwłaczające wręcz inteligencji czytelnika. Na niemal wiek „dymki”, „balony”, „chmurki” znikają z form komiksowych.

Być może zapobiegliwy rzeźbiarz kamiennego komiksu przygód Heraklesa po prostu wcześniej z nich zrezygnował. Ten grecki heros, syn Zeusa i śmiertelniczki Alkmeny to jeden z ulubionych bohaterów nie tylko wielkiej rzeźby figuratywnej i narracyjnych reliefów, ale i sztuki średniowiecznej, drobnych, wyrafinowanych przedmiotów, nie-

omal z dziedziny haute couture. Nie powinno nas dziwić, że na niedawno otwartej ekspozycji „Louvre couture” zderzającej wizje największych projektantów mody ze zbiorami muzeum, obok kreacji Alexandra McQueena pojawia się drobny artefakt – XI-wieczna skrzynka z kręgu sztuki bizantyńskiej. Na każdej z czterech ścian (boczne służą za uchwyty) widnieją po trzy przygody-prace zamknięte w kwadratowych ramach. Ten kunsztowny przedmiot zaliczyć można do całego ciągu skrzynek, kuferków i olbrzymich kufrów średniowiecznych, których jedną z głównych cech są krótkie narracje zainspirowane źródłami mitologicznymi i biblijnymi.

O ile kufer z Luwru mógł służyć jako podręczna kaseta na biżuterię lub monety, to większy (wykonany z kości słoniowej) ze zbiorów Musée de Cluny w Paryżu – także pochodzący z Bizancjum, prawdopodobnie z ok. 1000 r. – jest raczej skrzynką na dokumenty i podróżne księgi. Zdobia go również zamknięte w kwadraty sceny mitologiczne (rozpoznamy Herkulesa i Bellerofonta) – tym razem po cztery na dłuższych i dwie na krótszych bokach – oraz na wieku rozbudowana scena bitewna, być może odwołująca się do mitów tebańskich.

W tym samym muzeum natrafiamy na kolejny kuferek podróżny (tym razem z rączką i pochodzący z czasów panowania Filipa IV Pięknego) z początku XIV w., czyli czasu rozkwitu ekonomicznego i kulturowego francuskiego państwa, które niebawem wejdzie w epokę „królów przeklętych”. Artefakt z kości słoniowej wywodzi się z kręgu literatury dworskiej, w formie wizualnej (podobnie kwadratowe kadry i syntetyczna narracja) streszcza romans tytułowany przez badaczy „Atakiem na zamek miłości”. Pomimo odcyfrowania wzorów wyrafinowanej kultury i literatury bizantyńskiej oraz wschodniej, znaczenie poszczególnych kadrów nadal pozostaje tajemnicą. Podobnie jak w przypadku innych zabytków z Luwru, Notre Dame i Cluny, możemy podziwiać artystyczny melanz mitologii, kultury bizantyńskiej i literatury dworskiej, które ukształtowały szereg narracji średniowiecznych przedmiotów i budowli o charakterze prestiżowym i designerskim. Wykorzystano tu podobne chwyt narracyjny: ciąg obrazów ujętych w ramach, jeden wyraźny bohater, punkt kulminacyjny. Pierwowzór oparty na dobrze znanej odbiorcom historii wykorzystany zostanie w parenetycznych opowieściach o świętych zamkniętych w komiksowej formie wieków średnich. Doskonałym przykładem takiej realizacji – dostępnym dla zwiedzających – są w Polsce Drzwi Gnieźnieńskie, o których narracyjno-komiksowej formie pisałem w „Biuletynie Rzeźby” nr 3 z 2022 r.

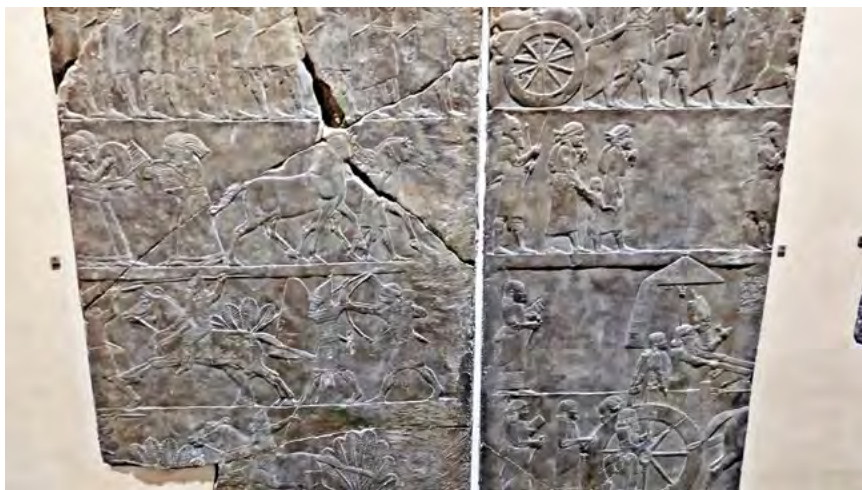


† Skrzynka, dwanaście prac Herkulesa, Bizancjum, ok. 1000 r., zbiory Muzeum w Luwrze

Wspomniałem już, że każda z tych komiksowych form posiada de facto układ... gazetowego paska – rozcięta i płasko ułożona na stole byłaby długa, obrazkową wstęgą, a gdyby ją porozcinać stanowiłaby kilka odcinków w weekendowym wydaniu. Jest to zatem układ paskowy. Można by powiedzieć, że wszystko zaczęło się od jednego z cesarzy, za którego rządów antyczny Rzym osiągnął największą potęgę terytorialną. Dziś przy Placu Weneckim w stolicy Włoch nadal możemy oglądać wzniesioną w roku 113 n.e. kolumnę upamiętniającą zwycięstwo cesarza Marka Ulpiusza Trajana (53-117 n.e.) nad Dakami (przodkami współczesnych Rumunów). Dla nas najbardziej interesujący jest relief w kształcie wstęgi, opasujący dwudziestoma trzema zwojami kolumnę. Na stu pięćdziesięciu pięciu scenach ukazano życie w Dacji, przygotowania do dwóch kampanii i wreszcie zwycięstwo rzymskiego władcy. Bardzo wyraźny charakter propagandowy – innego w przypadku podobnych przedstawień ówczesnie nie znano – i sekwencyjna opowieść, którą bez większego problemu możemy zaliczyć do najstarszych w Europie form komiksowych. Powstaje ciekawe pytanie, gdzie powinniśmy szukać początków komiksowych narracji w kamieniu.

‡ Kufer ślubny, sceny z historii Paryża, Północne Włochy, XV w., zbiory Muzeum w Luwrze





✦ Fragment dekoracji pałacu w Niniwie, Assurbanipal podbija królestwo Elam, Asyria, VII w. p.n.e., zbiory Muzeum w Luwrze.

Początek jak zwykle kryje się w przedmiotach niewielkich – to archeologiczne artefakty z czasów, gdy kształtowały się imperia. Niezwykle interesującym zabytkiem jest odnaleziony w ruinach sumeryjskiego miasta Ur tzw. „sztandar” (ok. 2600 p.n.e.), a w rzeczywistości fragment mozaiki na drewnianej płycie, która mogła być elementem pudła kryjącego instrument muzyczny. Jedna strona ukazuje zwycięski powrót władcy po wygranej wojnie (rydwany, oszczepników, korowód jeńców). Drugi fragment jest wizerunkiem uczty – na górnym panelu król świętuje wraz z dworzanami, na niższych służba prowadzi zdobyczne zwierzęta i wojenne łupy.

Jeszcze starsza obrazkowa reprezentacja pochodzi z Egiptu. To Paleta Narmera (ok. 3000 p.n.e.) ukazująca za pomocą kilku symbolicznych wizerunków triumf faraona. Ten zestaw kilku obrazków uzupełniony zostaje przez hieroglify. Mamy zatem reprezentację obrazu i pisma (wprawdzie również obrazkowego) w obrębie jednego obiektu. Właściwą (lub raczej właściwszą) nazwą dla tego zabytku byłaby „Paleta Menesa” – imię tego pierwszego z faraonów, którego istnienie potwierdza wiele źródeł, zaś jego osobę już „ojciec historii” Herodot (ok. 484 p.n.e.-ok. 426 p.n.e.) utożsamiał z Narmerem. Jej awers i rewers ukazują kilka symbolicznych scen związanych ze zjednoczeniem państwa, opatrzonych podpisami. Późniejsze narracje obrazowe to już potężny monumentalizm. Wkraczamy w obręb pałacowych bram, gdzie swe zwycięstwa rozkazują sławić Assurbanipal (669-627/?/ p.n.e.) i Ramzes III (panowanie 1183-1152 p.n.e.).

Monumentalne realizacje Asyrii i Babilonu to domena Luwru, kameralne przedmioty starożytnego Egiptu znajdziemy raczej w jednej z sal wiedeńskiego Muzeum Sztuki, a ich średniowieczne dziedzictwo w Cluny. Kilka – spośród być może dziesiątek tysięcy – wykutych w marmurze, granicie i kości

słoniowej zabytków pozwoli nam dostrzec początek tej drogi, którą przez kamienne obrazy aż do internetowych obrazków wędrował komiks.

Potężne narracje odnalezione w ruinach królestw dawnej Mezopotamii związane są z rządami przede wszystkim dwóch władców, już wspomnianego Assurbanipala i jednego z jego poprzedników na asyryjskim tronie – Sargona II (panowanie 722-705 p.n.e.) oraz z ich pałacami w Niniwie i Khorsabadzie. Najważniejsze komiksowe reliefy związane z postacią Assurbanipala dotyczą wojny, zwycięstwa nad królestwem Elam i konsekwencji całej kampanii. Trzy pierwsze, które ukazują przebieg bitwy nad rzeką Ulai i klęski elamickich wojsk, związanej ze śmiercią króla Insuszinaka (panowanie 664-653 p.n.e.), znajdują się w zbiorach British Museum. Następne etapy kampanii Assurbanipala, zakończone zniszczeniem Suzy i państwa Elam oraz kolejnych wojen możemy oglądać w paryskim Luwrze. Zestaw dwunastu kamiennych plansz, zdobiących niegdyś pałac w Niniwie został pozbawiony również trzech środkowych (ponownie odnajdujemy je w zbiorach British Museum), ukazujących ostatniego władcę Elamu Ummanaldasha III (pan. ok. 650-647) zmuszonego przez Asyryjczyków do pełnienia służby w trakcie uczt w Niniwie.

Tymczasem w Luwrze, zaznajamiając się z dwunastoma kamiennymi panelami możemy dostrzec, na czym polega nie tylko forma, ale i tematyka, a wreszcie propagandowe przesłanie asyryjskich opowieści komiksowych. Na pierwszym przedstawiono króla Assurbanipala walczącego z lwem (symboliczne zwycięstwo nie tylko nad królem zwierząt, ale ukazujące triumf człowieka nad przyrodą/ziemią, męstwo, siłę i prawo asyryjskiego monarchy do władania podbitym terytorium), na drugim pojęcie Ummanaldasha III, na trzecim – wygnanie mieszkańców zdobytych miast w Elamie.



† Kamienne dekoracje pałacu Sargona II, Khorsabad, Asyria, VIII w. p.n.e., zbiory Muzeum w Luwrze

Podobne panelowe reliefy zdobiły pałac Sargona II w Khorsabadzie. Tam jednak podkreślono raczej rolę władcy jako opiekuna i zarządcy państwa (kadry ze scenami zbierania podatków). W młodszych o stulecie od Assurbanipala pałacu Dariusza I (pan. 522-486) w Suzie ukazano liczne wizerunki urzędników w trakcie wykonywania obowiązków państwowych. Widzimy zatem, że kamienne narracje asyryjskie miały charakter kroniki życia władców – dokumentowały ich zwycięstwa, ukazywały

króla jako wojownika i opiekuna dbającego o dobrobyt poddanych (również ich zdrowie – na jednej z sześciobrazkowych mozaik król uczestniczy wraz z kapłanami w obrzędach mających zakończyć epidemię), podkreślały trwałość państwa, celowość jego struktury i hierarchiczność porządku (stąd istotna rola urzędników państwa pełniących określone role – poborców podatków, architektów, regulatorów przepływu rzek, nadzorców).



† Mozaiki z pałacu Dariusza I w Suzie, Asyria, VI w. p.n.e., zbiory Muzeum w Luwrze

Ten model propanistwowych (wychwalających władce) narracji obrazkowych dzielił z Asyrią sąsiedni Egipt, który w sposób niezwykle płynny łączył świat władców ze światem bóstw, nieustannie operując motywem sepulkralnym. Jednak o ile asyryjskie kamienne historie koncentrowały się wokół państwa i życia doczesnego, Egipcjanie podkreślając rolę władcy jako spoiwa kraju, kierowali się nieustannie ku bytom metafizycznym.

Tymczasem w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu trafiamy na niewielką stelę Kia (czasy XVIII dynastii pod rządami Amenofisa V, XV w.p.n.e.). W przeciwieństwie do zabytków asyryjskich jest bogato zdobiona kolorem, który w obrazkowych opowiadaniach Egipcjan (aż do ostatnich Ptolemeuszów, gdy ewidentne stają się wpływy rzymskie) odgrywa niezwykle istotną rolę. Ta krótka, zamknięta w czterech obrazkach historyjka ukazuje swego rodzaju „drabinkę” podległości i statusu, która organizuje życie i system władzy w kraju faraonów. Na pierwszym kadrze widzimy Ozyrysa na tronie, za jego plecami stoi Izyda, a nad nimi góruje dysk słoneczny, czyli Ra (stwórca wszechświata). Na sąsiednim widzimy fundatora steli – Kia składającego ofiary Ozyrysowi i Izydzie. Nad jego głową widoczne jest oko, symbol ochrony – wymienny „towar” w zamian za składane ofiary. Na dwóch rzeźbionych i malowanych paskach poniżej widzimy samego pana Kia, który siedząc przyjmuje prezenty od swoich dzieci, a następnie od zarządców swoich folwarków, urzędników i poddanych różnych zawodów.

Na jeszcze starszej, bo liczącej prawie 3800 lat steli, jej fundator Sesostris złożył kolejno hołd Anubisowi (bogowi zaświatów), później Ozyrysowi, a następnie sam odebrał hołd i podarunki od swoich dzierżawców. Różnicą między obydwoma artefaktami – poza ideą hierarchiczności i oddaniem istoty religijnego porządku w formie ciągu obrazów – jest przeznaczenie każdego z zabytków. Opowieść kamienna zamówiona przez Kia ma charakter ofiarny, natomiast ta Sesostrisa to typowa stela pogrzebowa. Zwraca uwagę również coraz bardziej wyrafinowany rysunek postaci i zastosowana kolorystyka. Ten bosko-hierarchiczny porządek utrzymał się w sztuce egipskiej nawet w czasach, gdy „dar Nilu” stał się prowincją rzymską. Na steli z I wieku pod znakiem słonecznego dysku ofiarę Izydzie i Minowi (patron rolnictwa i płodności) składa cesarz Neron (37-68 n.e.).

Zgoła odmienny system wartości kulturowych, a zatem i kamiennych opowieści wyznają mieszkańcy starożytnej Attyki. Artyści (a zatem i ich mecenas i odbiorcy) nie pomijają w swych przedstawieniach bogów i władców, lecz źródłem ich inspiracji pozostają mity oraz literatura, a przede wszystkim – mający nieomal boski status – Homer. Na reliefie z 380 r. p.n.e. opowiedziana zostaje historia powrotu Ody-

seusza do Itaki wraz z Telemachem i zamordowania zalotników pragnących zdobyć rękę Eurydyki. Niektórzy z nich leżą już martwi, inni błagają o życie, zaś Odyseusz kroczy przez pałacowe pokoje szując z łuku. Epizody i mity z homeryckich eposów niezwykle często wykorzystywano jako dekorację sarkofagów. W sąsiednich salach trafimy na kolejne sceny ukazujące porwanie Heleny Trojańskiej czy mit o wojnach Amazoнок.



† Stela Kia, Starożytny Egipt, XV w. p.n.e., zbiory Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.



† Relief „Odyszeusz zabija zalotników”, Starożytna Grecja, 380 r. p.n.e., zbiory Kunsthistorisches Museum w Wiedniu

Średniowieczni mistrzowie rzemiosła doskonale wykorzystali wiedzę – w zakresie formy i tematu – wywiedzioną z tradycji antycznej. Wspominałem już o mitycznym herosie Heraklesie i wizualizacjach niezwykle popularnych romansów rycerskich. Gotyckie i późnogotyckie realizacje (z mistrzowską absolutnie tkaniną narracyjną, o której jeszcze być może będzie okazja szerzej napisać) dopracowanym rysunkiem i symboliką nie odbiegają od najlepszych dokonań sztuki antycznej. Obok podziwu dla dość dobrze znanych zabytków starożytnych, spoilo się w owych kamiennych komiksach dziedzictwo renesansu karolińskiego (tu przede wszystkim opowieści biblijne), bizantyńskiej sztuki (doskonale obeznanej w historiach starogreckich) oraz herosów – nie tylko antycznych,

gdy ich legenda zostaje wyeksploatowana, lecz od wczesnego gotyku również herosów arturiańskich (Perceval, Lancelot, Gavain).

Mit i literatura, lecz również parenetyczne opowieści o życiu Chrystusa, świętych z „Legendy aurea” Jakuba de Voragine (ok. 1228/1230-1298) tworzyły tematyczną ośniew kolejnych zabytków. Jak na przełomie XIV i XV stulecia umiejętnie łączono antyczną mitologię z chrześcijańską symboliką, przekonać nas może włoska urna z Wenecji bądź Florencji. Pokrywą zdobią alegoryczne przedstawienia cnót kardynalnych i teologicznych, zaś na podstawie przedstawiono kolejne części mitu o wyprawie Jazona po złote runo.



† Tryptyk z kościoła Saint-Sulpice-la-Pointe, Tarn (Francja), ok. 1300 r., zbiory Musée de Cluny, Wikimedia Commons 3.0, praca niezmieniona, fot. Thesupermat



† Skrzynka – sceny mitologiczne i batalistyczne, Bizancjum, X-XI w., zbiory Musée de Cluny.

Wspomnijmy wreszcie o niekiedy dość humorystycznych zestawieniach gotyckich realizacji z fantazją romantycznych konserwatorów. W Muzeum Cluny wystawiono tzw. „Oratorium diuszesy burgundzkiej”, pierwotnie pochodzący z przełomu czternastego i piętnastego wieku tryptyk o tematyce pasyjnej. W szczytowym momencie fascynacji gotycką sztuką, szaleństwa napędzonego premierą „Katedry Marii Panny w Paryżu” Wiktora Hugo (1802-1885), ubytki w głównym skrzydle tryptyku uzupełniono kolejnymi obrazami ze zniszczonej średniowiecznej trumny z wizerunkiem historii o miłości i ostatnich chwilach Pryama i Tyzbe („babilońskich Romeo i Julii”) – ikonicznej dla antyku pary kochanków opisanych w „Metamorfozach” Owidiusza, a pełniących podobną literacką rolę do Lancelota i Ginewry, czy Heloizy i Abelarda w wiekach średnich. Tak oto niepoprawna realizacja francuskich speców od konserwacji stworzyła dzieło, swoisty melanz będący doskonałym podsumowaniem komiksowej kwarty (tematu, formy, mecenasu i swobody danej artyście) rzeźbiarskich narracji od egipskiej starożytności po późny gotyk.

PAWEŁ CHMIELEWSKI

Redaktor naczelny Magazynu Kulturalnego „Projektor”, autor m.in. monografii „Różne gatunki szarańczy. Cykle ilustracyjne w prasie polskiej XIX stulecia”, „Narracje graficzne, formy komiksowe w Europie i Polsce do roku 1918”, „Kolacja u Jedynaczka. Franciszek Kostrzewski – pionier polskiego komiksu prasowego”, „Słowacki w supermarkecie. Szkice o polskim dramacie”, „The Magnificent Seven – the first creators of Polish comics”. Trzykrotny stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

MARTYNA WENDA

Przestrzenne interakcje: współczesne praktyki łączenia fotografii z rzeźbą

Sztuka współczesna nieustannie poszukuje nowych środków wyrazu, przekraczając granice tradycyjnych mediów, a jej charakterystyczną cechą jest interdyscyplinarność, polegająca przede wszystkim na łączeniu różnych gatunków. W tym kontekście szczególnie interesujące są eksperymenty, zestawiające fotografię i rzeźbę, które pomimo pozornie odmiennych właściwości – dwuwymiarowej płaskości zdjęcia i trójwymiarowej przestrzenności formy – w niektórych pracach artystycznych wzajemnie się przenikają. Te eksperymentalne praktyki zmieniają nie tylko ich jakości wizualne, ale poprzez innowacyjne zestawienia tworzą dzieła, które niosą nieoczywiste konotacje, stanowiąc pole nowych interpretacji tych tradycyjnych technik.

Celem artykułu jest przybliżenie wybranych współczesnych dzieł, które redefiniują granice sztuki poprzez łączenie fotografii z rzeźbą. Analizie poddane zostaną zarówno społeczno-historyczne konteksty tej relacji, jak i przełomowe wydarzenia, takie jak organizacja wystawy *Photography into Sculpture*, która była nowatorskim i zupełnie odmiennym spojrzeniem na sztukę XX wieku. Przybliżona zostanie twórczość takich artystów jak Robert Heineken, Ellen Brooks, Myung Keun Koh, Susana Blasco, Marlo Pascual, Emily Erns Brzezinsky czy Lisa Kokin, których prace zmieniają relacje między obiektem, przestrzenią a odbiorcą, otwierając nowe perspektywy dla interakcji wizualnych i materialnych.

Relacje między rzeźbą a fotografią

Rzeźba jest klasyczną formą sztuki, którą od wieków definiowano w odniesieniu do formy, materii i przede wszystkim przestrzeni. Początkowo opisywano ją jako obiekt trójwymiarowy wykonany z odpornego materiału, takiego jak kamień, drewno, glina, kości, metal, gips, który najczęściej przedstawia postać ludzką¹. Wraz z rozwojem sztuki współczesnej definicja ta zaczęła domagać się uaktualnienia, biorąc pod uwagę nowe techniki, materiały oraz formę ekspresji, poszerzając swoje treści o instalacje i działania performatywne. Filozofowie, historycy sztuki i badacze przedmiotu podkreślają, że rzeźba nie jest już wyłącznie formą, lecz istotne stają się relacje zachodzące między

obiektem a otoczeniem. Jak słusznie podkreśla Maria Anna Potocka: „Rzeźba jest formą artystyczną organizującą przestrzeń za pomocą materii, w której znaczenie posiada zarówno kształt, jak i jego relacja do otoczenia”². Definicja podana przez autorkę jest więc najbardziej trafna i uniwersalna zarówno w kontekście minionych epok, jak i współczesności.

Z kolei fotografia jest formą sztuki, która umożliwia rejestrowanie obrazów poprzez światło, najczęściej przy użyciu aparatu fotograficznego. Słowo „fotografia” pochodzi z greckich terminów „phōs” (światło) i „graphē” (pisanie), co oznacza dosłownie „pisanie światłem”³. Przede wszystkim należy tutaj podkreślić, że reprezentuje ona rzeczywistość w sposób dwuwymiarowy, co zdecydowanie odróżnia ją od rzeźby. Zdjęcia wykonane w klasycznych technikach są zasadniczo płaskim medium sztuki, ograniczonym do powierzchni odbitki lub ekranu, na którym są prezentowane. Iluzja głębi uzyskiwana jest jedynie poprzez perspektywę, kontrasty, ekspozycję, oświetlenie, czy kompozycję. Wiele z nich wynika z możliwości ustawień technicznych kamery lub edycji dokonywanych w procesie wywoływania. Liczni artyści eksperymentowali z tą dziedziną, modyfikując jej technikę i ingerując w powierzchnię obrazu. Jednak efekty tych działań prowadziły jedynie do stworzenia iluzji przestrzeni, nie zaś do rzeczywistego uprzestrzennienia zdjęcia. Pomimo licznych prób ingerencji w fotografię, nadal zachowywała ona swoją płaską formę.

Podstawowa różnica między fotografią a rzeźbą polega więc na ich relacjach z przestrzenią. Pierwsza z nich jest dwuwymiarowa, a jej faktura związana jest z właściwością papieru użytego przez artystę. Druga natomiast posiada cechy trójwymiarowości, a co za tym idzie może być oglądana przez odbiorcę z różnych stron. Jej istotną cechą jest faktura będąca wynikiem użytej materii, narzędzia i woli artysty. Ze względu na fundamentalne różnice, stanowią one nie tylko odrębne dziedziny sztuki, ale wydaje się, że tworzą wręcz polaryzujące bieguny. Wynikają nie tylko z formy i określonego sposobu doświadczania dzieła, ale przede wszystkim z funkcji, jakie pełniły w społeczeństwie. Rzeźba, będąca medium materialnym i przestrzennym jest postrzegana najczęściej jako rodzaj reprezentacji mimetycznej. Mimo iż fotografia także ukazuje świat realny, przede wszystkim służy jako narzędzie dokumentowania rzeczywistości i rejestrowania zachodzących w niej wydarzeń. Dopiero w drugiej połowie XX wieku, wraz z rozwojem instalacji i obiektów artystycznych, asamblaży, ambalaży oraz innych form przestrzennych, zaczęto świadomie zestawiać fotografię z rzeźbą. Nowatorskie stało się nie tylko ich łączenie, ale także eksperymentowanie z ich wzajemnym przenikaniem, co pozwoliło na poszerzenie granic sztuki i stworzenie nowych jakości artystycznych. Współcześnie coraz więcej twórców praktykuje interakcję między przestrzennością rzeźby a płaskością fotografii, tworząc oryginalne dzieła, które przekraczają tradycyjne granice i pierwotne przeznaczenie obu tych dziedzin.

„Photography into Sculpture”

Doskonałym przykładem dynamicznego rozwoju w sztuce są lata 60. i 70. XX wieku w USA. Przyniosły one nowy, w dalszym ciągu niedefiniowany kierunek, w którym postanowiono skonfrontować tradycyjnie pojmowaną rzeźbę z fotografią. Były to ciekawe i niespotykane eksperymenty zestawiające trójwymiarowe obiekty z dwuwymiarowymi obrazami⁴. Prekursorami tych poszukiwań byli Peter Brunnell⁵ i Robert Heineken⁶, którzy głosili, że fotografia nie jest tylko płaskim obrazem, ale posiada potencjał do stawania się obiektem. Zaobserwowali, że wielu artystów i teoretyków sztuki jest zniechęconych do poszukiwań nowych rozwiązań formalnych i eksperymentowania z tym medium, ponieważ są przyzwyczajeni do prostoty i modernistycznych tradycji, które zapewniały pozytywny odbiór dzieł i ich integralność⁷. Stąd Brunnell, pełniąc funkcję kuratora w MoMA w latach 1965-1972, organizuje przełomową wystawę *Photography into Sculpture*, prezentującą prace 23 artystów z Kanady i USA, którzy wykonali łącznie 52 dzieła w nieznanej dotąd technice. Istotna była nie tylko forma, ale także przestrzeń i sposób eksponowania instalacji lub obiektów. Zamiast tradycyjnej prezentacji postanowiono umieścić „fotograficzne rzeźby” na podłodze, na piedestale, w gablotach, zachęcając

odbiorców do interakcji i ingerencji. Wskazane było dotykanie dzieł, przesuwanie elementów, czy nawet przekształcanie niektórych fragmentów.

Brunnell argumentował, że fizyczność prac pokazanych na wystawie *Photography into Sculpture* sprawiła, że medium to stało się widoczne i dostępne⁸. Zaproszeni artyści eksperymentowali z materialnością i przestrzenną formą zdjęć, przewartościowując granice między medium fotografii a pokrewnymi kierunkami, prowokując dyskusję na temat przywiązania do tradycji i potrzeby eksperymentowania w sztuce. Pomimo tego, że wystawa spotkała się z różnymi reakcjami, nie zawsze przychylnymi, jej znaczenie dostrzeżono w kolejnych dekadach⁹. W 2011 roku galeria Cherry and Martin w Los Angeles zorganizowała jej rekonstrukcję, co potwierdziło rosnące zainteresowanie tym nurtem w sztuce współczesnej. Przyczyniły się do tego również liczne publikacje, eseje i książki z lat 90. w których Robert Hirsch czy Charles Desmarais powoływali się na wystawę *Photography into Sculpture*. To między innymi dzięki temu nastąpił kolejny przełom w sztuce, rozszerzający granice ideologiczno-formalne, który wzbogacił uniwersum archiwalnych osiągnięć i zachęcił do prowadzenia kolejnych plastycznych poszukiwań.

Rzeźba, instalacja i fotografia – przenikanie mediów w wybranych dziełach

Poprzez nowe podejścia do percepcji obrazu i redefinicję granic sztuki medium fotograficzne stopniowo przekształcało się z płaskiej formy w obiekty przestrzenne, tracąc swoją autonomię. Było to możliwe dzięki skonfrontowaniu jego cech z właściwościami współczesnej rzeźby, takiej jak obiekt, instalacja czy performance. W efekcie zaczęto zwracać uwagę nie tylko na aspekt przestrzenności, ale także na zaangażowanie wszystkich zmysłów odbiorcy – nie tylko wzroku, lecz również słuchu, węchu i dotyku.

Ciekawym przykładem nowatorskiej sztuki interdyscyplinarnej, która łączy elementy rzeźby i fotografii, są prace takich artystów jak Robert Heineken, Ellen Brooks, Myung Keun Koh, Susana Blasco, Marlo Pascual, Emily Erns Brzezinsky oraz Lisy Kokin. Używali oni różnorodnych materiałów np.: szkło, plastik, pleksiglas, drewno czy tkaniny. Fotografie poddawano cięciom, laminowaniu, nadrukowywaniu ich na różne powierzchnie, wtapianiu, formowaniu trójwymiarowych obiektów, szyciu, multiplikacji i innym zabiegom. Dzieła wielu z tych twórców przywołują pojęcie afordancji, prowokując do działań zgodnych z możliwościami, jakie stwarza otoczenie. Stają się one nie tylko obiektami ingerującymi w przestrzeń, lecz także zdarzeniami, które wpływają na zachowanie odbiorców, angażując ich w interakcję z dziełem.

Zjawisko to dobrze ilustrują przykłady przedstawicieli *Photography into Sculpture*. *Fractured Figure Sections* stworzone przez Roberta Heineckę jest pracą interaktywną, angażującą w swoją strukturę odbiorców. Artysta ustawia drewniane klocki jednakowej wielkości na sobie. Połowa z nich posiada zdjęcia nagiej kobiety sportretowanej na czarnym tle, natomiast druga połowa ukazuje jej wizerunek na białym. Widzowie mogą dowolnie układać drewniane bloki, ingerując nie

tylko w formę pracy, ale i w jej znaczenie.. *Flats: One Through Five*, Ellen Brooks¹¹ ukazuje sylwetkę nadrukowaną na światłoczułe płótno zestawione z zielonym Astroturfem. Praca jest przytwierdzona jednym bokiem do ściany w taki sposób, jakby była „zawieszona w powietrzu”. Sztuczność zielonego materiału kontrastuje z wrażeniem niestabilności. Widz odczuwa wrażenie, jakby praca miała wkrótce upaść na ziemię.



← Robert Heinecken, *Fractured Figure Sections*, odbitki żelatynowo-srebrne na drewnianych blokach, 1967, zdjęcie wykonano w Rijksmuseum na wystawie *American Photography*, w celach dokumentacyjnych, w kontekście naukowym

↓ *Flats: One Through Five*, autorka Ellen Brooks, 1969 rok, dzięki uprzejmości artystki



Również koreański artysta Myung Keun Koh¹², niezwiązany bezpośrednio ze wspomnianą wystawą, poprzez eksperymentowanie z percepcją odbiorcy próbuje wywołać uczucie niepokoju w swoich instalacjach. Projekt *A blending space* ukazuje dwuwymiarowe fotografie przekształcone w trójwymiarowe dzieło. Wydrukowane na folii zdjęcia są laminowane przezroczystym plastikiem i ustawione w taki sposób jakby były ścianami budynków. Dzięki takiemu zabiegowi powstaje paradoksalna przestrzeń, w której wnętrzu wydaje się być efemeryczne i ulotne.

Susana Blasco¹³ eksperymentuje z fotografią wykorzystaną w technice kolażu. Niektóre z jej prac nabierają trójwymiarowości nie tylko poprzez formę, ale i zastosowany materiał. Jedną z nich jest *Se-acabó*, w której fragmenty fotografii twarzy kobiety umiejscowione są na kostkach lodu. W ten sposób stosunkowo płaskie zdjęcie uzyskuje swoją przestrzenność i staje się performancem, który poprzez topnienie porusza fragmentami obrazu.



→ *Taipei 10-3* (ed. 3), 2011, © Koh Myung Keun, dzięki uprzejmości Tokyo Gallery + BTAP
 ↗ *Se-acabó*, autorka Susana Blasco, dzięki uprzejmości artystki



Amerykańska artystka wizualna, Marlo Pascual¹⁴ znana jest z unikalnego zestawiania fotografii z przedmiotami codziennego użytku. W swojej twórczości wykorzystuje znalezione zdjęcia, którym nadaje nowe znaczenia i konteksty. Jej niezatytułowana praca przedstawiająca portret kobiety stanowi tło, bądź pewnego rodzaju podłoże, na którym niedbale ustawiona jest doniczka. Zdjęcie jest zagięte, jakby dopiero zerwało się ze ściany, a ktoś w pośpiechu ustawił na nim obiekt. To nie tylko dzieło balansujące między nostalgią a nowoczesnością, ale przede wszystkim instalacja zachęcająca do podjęcia dialogu na temat kondycji fotografii we współczesnym świecie.

Emily Benes Brzezinsky¹⁵ tworzy drewniane monumentalne rzeźby ukazujące naturalne piękno i surowość drewna. Jej prace mówią przede wszystkim o relacji zachodzącej między sztuką a naturą. Artystka w projekcie *Drzewa rodzinne* wykorzystła wielkoformatowe fotografie prezentujące członków jej rodziny. Instalacje odnoszą się przede wszystkim do korzeni, które w tym przypadku symbolizują deklarację tożsamości i w metaforyczny sposób utożsamiają się z drzewem genealogicznym.

Projekt *Sewn Found Photos*¹⁶ Lisy Kokin porusza problematykę pamięci, tożsamości, przemijania i przypadkowości. Wykorzystuje znalezione, porzucone i niechciane fotografie, które zszywa i przekształca w nowe, trójwymiarowe formy. Czasami mnogość nici i ich nawarstwienie tworzy przestrzeń, innym razem prace przypominają geometryczne obiekty na wzór blokowisk, czy przedmioty użytkowe. Poprzez proces zszywania i łączenia tych zdjęć, Kokin nadaje im nowe życie, tworząc dzieła będące komentarzem społecznym i ulotną tożsamością osób uwiecznionych na fotografiach.

Nowe kierunki w sztuce nie są wyłącznie wynikiem postępu technologicznego, ale przede wszystkim są odpowiedzią na współczesne potrzeby i zainteresowania artystyczne. Jak pisała Potocka „Instalacja jest otwartą formą sztuki. Nie ma żadnych ograniczeń materiałowych ani przestrzennych. Nie ma żadnych zasad ubóstwa czy bogactwa. Nie ma żadnych reguł kompozycyjnych.

W pierwszym momencie ludzi anarchistyczną wolnością. Jej pojawienie się wzbudziło sprzeciw wśród artystycznych konserwatystów. I nic dziwnego, ponieważ instalacja podważała odwieczną monolityczność dzieła”¹⁷. Tradycyjne dziedziny sztuki, jak i późniejsze konceptualne prace, udowadniają, że sztuka nie jest statyczna – nieustannie podlega redefinicjom wskutek poszukiwań nowych środków wyrazu. Dzięki coraz większej potrzebie eksperymentowania, fotografia miała możliwość połączenia się ze światem rzeźby, tworząc prace wzbogacone o nowe i jak dotąd niepowtarzalne wartości. To dynamiczne zjawisko udowadnia, że sztuka nie tylko odzwierciedla rzeczywistość, ale także aktywnie ją kształtuje, zapraszając widza do uczestnictwa w jej przemianie.

¹ Potocka (2020:81).

² Potocka (2015:143).

³ Encyklopedia PWN (n.d):<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/fotografia;3902212.html> [dostęp z dnia 21.02.2025]

⁴ Wystawa „Photography into Sculpture”, MoMA, 8 kwietnia- 5 lipca, 1970 roku, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2694?>

⁵ Peter Brunnell – amerykański autor, historyk, badacz i krytyk fotografii. Był profesorem i dyrektorem Princeton University. Ponadto pracował jako autor i kurator, mając znaczący wpływ na kolekcjonowanie, wystawianie i nauczanie tej dziedziny.

⁶ Robert Heineken – amerykański artysta, określany jako „parafotograf”, ponieważ jego prace nie wpisywały się w tradycyjne pojęcie medium fotografii. Zdjęcia łączył z litografią, kolażem, malarstwem i rzeźbą, które stawały się rodzajem instalacji artystycznych.

⁷ (Statzer 2015:6-7).

⁸ (Statzer 2015:12-13).

⁹ (Statzer 2015:16).

¹⁰ Whitney Museum of American Art (n.d): <https://whitney.org/collection/works/18268> [dostęp z dnia 21.02.2025]

¹¹ Philip Martin Gallery (n.d): <https://philipmartingallery.com/exhibitions/59/works/image695/> [dostęp z dnia 21.02.2025]

¹² Koh (2017): <https://www.tokyo-gallery.com/en/exhibitions/907.html> [dostęp z dnia 21.02.2025]

¹³ (2022): <https://www.mybubble.it/2022/04/30/susana-blasco-divide-et-multiplica/> [dostęp z dnia 21.02.2025]

¹⁴ Greenberger (2020): <https://www.artnews.com/art-news/news/marlopascual-dead-1202683118/> [dostęp z dnia 21.02.2025]

¹⁵ Ground for Sculpture (n.d): <https://www.groundforsculpture.org/artists/emilie-benes-brzezinski/> [dostęp z dnia 21.02.2025]

¹⁶ BTAP (n.d): <https://lisakokin.com/sewn-found-photos01.html> [dostęp z dnia 21.02.2025]

¹⁷ Potocka (2020:342).

MARTYNA WENDA

Absolwentka Liceum Plastycznego, Szkoły Filmowej Wajda School & Studio oraz kierunku Sztuka Mediów i Edukacja Wizualna na UMK w Toruniu. Obecnie doktorantka w dziedzinie nauk o sztuce. Specjalizuje się w fotografii i filmie dokumentalno-eksperymentalnym, łącząc teorię z praktyką artystyczną. Angażuje się w popularyzację sztuki poprzez prowadzenie licznych wykładów, warsztatów oraz wydarzeń artystycznych na poziomie krajowym i międzynarodowym. Autorka publikacji poświęconych teorii i praktyce sztuk wizualnych. Jej dorobek obejmuje wystawy indywidualne oraz zbiorowe.

JULIA SOBIERAJSKA

O granicach kontrolowanego przypadku w rzeźbie

Każde ręcznie wykonane dzieło sztuki zawiera element przypadku, ponieważ artysta nie jest w stanie stworzyć dwóch identycznych prac.

Sztuka rzeźbiarska od wieków dawała świadectwo kontroli nad formą i materiałem. Artyści przez stulecia dążyli do perfekcji, ujarzmiając materię, kształtując ją zgodnie z zaplanowanymi, doskonałymi wizjami. Wraz z rozwojem i zmianami w rozumieniu sztuki rzeźbiarskiej ważnym elementem procesu twórczego stał się przypadek, wynikający z charakteru materiału, popełnianych błędów czy też z braku wiedzy o zachodzących procesach podczas tworzenia rzeźby. Wielu rzeźbiarzy wykorzystuje przypadek w twórczości jako środek wyrazu, planując jego wystąpienie, jednocześnie wyznaczając mu sztywne ramy. Kontrola polega na ustaleniu granic i zarządzaniu czynnikami, na które mamy wpływ. Granice stanowią ramy, umożliwiające określenie obszaru, na który chcemy oddziaływać.

Czy przypadek może być kontrolowany?

Przypadek definiuje się jako zdarzenie nieplanowane i niekontrolowane, przeciwstawne do świadomej kontroli. Jego granice w rzeźbie określa szereg czynników, takich jak techniki artystyczne, rodzaj materiału, narzędzia oraz warunki atmosferyczne, a na efekt końcowy wpływają nieprzewidywalne interakcje z otoczeniem. Twórca może wpływać na przypadek, manipulując jego ramami. Im większa jest jego wiedza i doświadczenie, tym większa kontrola nad granicami. Każde wystąpienie przypadku w procesie twórczym wzbogaca warsztat, pozwalając lepiej poznawać i określać jego granice.

Czym są granice kontrolowanego przypadku?

Przypadek wynika z niewystarczającej znajomości przyczyn wystąpienia zjawisk typowych dla obszaru rzeźby takich jak technologia lub z braku możliwości zdefiniowania wszystkich czynników wpływających na dany proces. W rezultacie przypadek nie podlega ścisłej kontroli, ale można wpływać na jego granice. Granice te pozwalają przewidzieć możliwy przebieg zdarzeń i wpływać na przypadek

oraz jego jakość. Kontrolowanie granic ma miejsce wtedy, gdy artysta świadomie rezygnuje z pełnej kontroli nad materiałem i technologią, akceptując przypadek jako element twórczy. Im większe doświadczenie i wiedza artysty, tym szersze ramy przypadku, które mogą być przez niego kontrolowane. Z kolei twórca pozbawiony doświadczenia i wiedzy zawęży je, co sprawia, że przypadek staje się bardziej chaotyczny i nieprzewidywalny.

↑ Julia Sobierajska, *Exolvuntur*, 2024, archiwum prywatne





† Julia Sobierajska, *Kręgosłup*, 2024, archiwum prywatne

Techniki wykorzystywania przypadku

Artysta projektujący rzeźbę jest w stanie zaplanować wystąpienie elementu przypadkowego. Naturalne procesy, takie jak erozja, rdza czy spalanie, są jednym z wielu sposobów na uzyskanie unikatowych faktur i form wynikających z oddziaływania czynników zewnętrznych na materiał rzeźbiarski. Jedną z bardziej zaawansowanych technik wykorzystujących przypadek jest metoda *fukiwake*, stosowana w odlewnictwie metali. Polega ona na równoczesnym wlewaniu różnych stopów metali do jednej formy, co prowadzi do powstania losowych, niekontrolowanych wzorów i przejść tonalnych na powierzchni dzieła. Choć proces ten nie wpływa na kształt samej rzeźby, to sprawia, że forma nabiera niepowtarzalnego charakteru. Rzeźbiarz, świadomie rezygnując z pełnej kontroli nad układem kolorystycznym i strukturą powierzchni, pozwala, by przypadek kształtował ostateczny efekt wizualny dzieła.

Przykłady kontrolowanego przypadku w sztuce

Jednym z artystów, który planował przypadek w swojej twórczości, jest Matthew Barney. W serii „WaterCast” wykorzystał technikę polegającą na

wlewaniu roztopionego brązu do dołów wykopanych w mułowej i bentonitowej glinie. W momencie kontaktu metalu z wilgotnym podłożem zachodziła gwałtowna reakcja, w wyniku której metal wypierał wodę, a następnie wnikał w szczeliny między fragmentami gliny. Powstałe w ten sposób abstrakcyjne formy przestrzenne były nieprzewidywalne. Dzięki znajomości technologii odlewniczych artysta zaplanował przypadek jako centralny element swojego procesu twórczego. Jego kontrola polegała na zrozumieniu mechanizmów zachodzących podczas wlewania metalu do formy i przewidywaniu możliwego efektu końcowego. Choć Barney nie mógł dokładnie przewidzieć kształtów, jakie przybiorą powstałe formy, zdecydował się pozostawić je w ich pierwotnej postaci, bez dodatkowej ingerencji.

Kolejnym artystą wykorzystującym element przypadku w procesie tworzenia rzeźb, jest Tomasz Bielecki, który w swojej pracy doktorskiej „Formy (nie)doskonałe. Odlewnictwo metali w kreacji wypowiedzi artystycznej” porównuje wpływ dwóch przeciwstawnych wizji doskonałości na proces twórczy – matematyczne projektowanie obiektów oraz formy kształtowane w sposób spontaniczny pod wpływem sił natury.



Artysta w tworzeniu form odlewniczych posługuje się metodą *fukiwake*. Podkreśla, że nie każdy przypadek jest równie wartościowy. „Oczywiście nie każda wada, »nowa forma« powstała w sposób przypadkowy, nadaje się do wykorzystania w ostatecznym dziele artysty, nie każda jest tego warta. Granica pomiędzy twórczym otwarciem się na przypadek a brakiem umiejętności i jasno sprecyzowanej idei, jest bardzo cienka. W moim przeświadczeniu twórcze podejście do elementu przypadku opiera się na ciągłym weryfikowaniu zmieniającego się wyglądu dzieła z ideą, jaką twórca stara się urzeczywistnić. Idea również może ewoluować, niemniej twórczym nie jest jedynie przyjmowanie (nowego), lecz również odrzucanie tego, co zbędne i niepotrzebne”. W przypadku rzeźby wpływ na powstanie dzieła ma brak pełnej kontroli nad materiałem w procesie odlewania formy. Twórca podejmuje decyzję o uwzględnieniu przypadkowych elementów, które pojawiają się podczas procesu odlewania, dbając o to, by te nieplanowane elementy współgrały z zamierzeniami twórczymi i artystycznymi celami dzieła.

Przypadek w rzeźbie a nowe technologie

Wraz z rozwojem technologii cyfrowych i nowych metod twórczych, przypadkowość w rzeźbie nabiera nowego znaczenia. Druk 3D, algorytmy sztucznej inteligencji oraz robotyka otwierają przed artystami nowe możliwości, pozwalając na eksperymentowanie z przypadkiem na niespotykaną dotąd skalę. Możliwe jest na przykład programowanie maszyn do losowego generowania form, co wprowadza nowy wymiar do tradycyjnych metod rzeźbiarskich. Jednym z artystów, który wykorzystuje element przypadku i kontroluje jego granice, jest Paweł Dudko. „Elementem fizycznym projektu była

konstrukcja Machine Creative – obiektu opartego na technologii druku 3D, ale poddanego procesowi dekonstrukcji, aby ujawnić zmienność subtelnych, pomijalnych, nawet czynników. Przygotowałem obiekt maszyny o wymiarach ok. 30×30×150 cm, zdolny do tworzenia innych małych, wytłaczanych obiektów¹”. Artysta za pomocą mechanizmu opartego o druk 3D wykorzystał element przypadku do stworzenia niepowtarzalnego obiektu rzeźbiarskiego. Granicą przypadku była szklana pokrywa oraz matryca, na której zastygał wyciekający filament – materiał rzeźbiarski. Każde ponowne uruchomienie maszyny skutkowałoby stworzeniem niepowtarzalnego obiektu przestrzennego.

Podsumowanie

Jak się okazuje, przypadek nie jest zjawiskiem całkowicie losowym, lecz wynika z niewystarczającej wiedzy o przyczynach zachodzących zjawisk oraz niemożności uwzględnienia wszystkich czynników, które mogą wpłynąć na dany element. W związku z tym przypadek nie podlega pełnej kontroli, można jedynie wpływać na jego charakter, oddziałując na jego granice. Kontrola granic ma miejsce, gdy twórca świadomie rezygnuje z pełnej dominacji nad materiałem i technologią, traktując przypadek jako istotny, przewidywany element procesu twórczego. Z czasem, wraz z rosnącym doświadczeniem i wiedzą, artysta poszerza te granice, co pozwala mu na większy wpływ na przypadkowe elementy. Można więc stwierdzić, że artysta, który nie dysponuje odpowiednim doświadczeniem i wiedzą, ogranicza granice kontrolowanego przypadku, a tym samym potencjalnie zawęża swoje możliwości twórcze.

JULIA SOBIERAJSKA

Urodzona 1999 roku w Koszalinie. Absolwentka Liceum Sztuk Plastycznych im. Władysława Hasiora w Koszalinie. W czerwcu 2024 roku ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Rzeźby i Intermediów. Dyplom z wyróżnieniem obroniła w pracowni profesora Mariusza Białeckiego. Aneks ze specjalizacji Medalierstwo i Małe Formy Rzeźbiarskie zrealizowała pod opieką profesor Ludmiły Ostrogórskiej. Jest laureatką stypendiów artystycznych i naukowych. Brała udział w wielu wystawach zbiorowych, ogólnopolskich i międzynarodowych. Członkini Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Medalierskiej. Jest aktywną rzeźbiarką, uczestniczką licznych plenerów krajowych i zagranicznych. Jej pasją jest odlewnictwo artystyczne w metalu. Inspiruje ją przypadek i jego wpływ na proces twórczy.

¹ P. Dudko, Machine Creative, <https://pdudko.com/machine-creative-ministry-of-culture/> [dostęp: 24.02.2025].

JAN TROJAN

Inowrocławska eksplozja artystyczna lat 70.

Dwie mozaiki. Nie jedna, ale aż dwie – znajdujące się na klatce schodowej dworca kolejowego, który dla wielu osób był, jest i będzie początkiem ich znajomości z miastem. Taki widok mówi nam, że Inowrocław chce zrobić na nas jak najlepsze pierwsze wrażenie i nie pozostawia niczego przypadkowi.

To miasto na Kujawach może zaskoczyć niejedną miłośniczkę i miłośnika sztuki powojennej ilością oraz różnorodnością zachowanych i wyeksponowanych dóbr kultury, pochodzących z lat PRL. Inowrocław tamtych czasów to z jednej strony miasto przemysłowe (funkcjonowała tu choćby Huta Irena, której wyroby w postaci m.in. kryształów zdobią domy w całej Polsce i za granicą), a z drugiej strony jest to miejscowość uzdrowiskowa, której tradycje sięgają znacznie dalej niż PRL. Jednak to właśnie w ciągu kilku powojennych dekad możemy zaobserwować wszechstronny rozwój Inowrocławia, budowę wielu sanatoriów, hoteli i placówek kulturalnych. Nie tylko bogata oferta lecznic i Park Zdrojowy, obejmujący znaczną powierzchnię miasta, miały stanowić o atrakcyjności poszczególnych obiektów. W wielu z nich zastosowano także spektakularne rozwiązania plastyczne, stanowiące idealne dopełnienie zieleni i słońca towarzyszących kuracjusom.

Jednak to właśnie w ciągu kilku powojennych dekad możemy zaobserwować wszechstronny rozwój Inowrocławia, budowę wielu sanatoriów, hoteli i placówek kulturalnych. Nie tylko bogata oferta lecznic i Park Zdrojowy, obejmujący znaczną powierzchnię miasta, miały stanowić o atrakcyjności poszczególnych obiektów. W wielu z nich zastosowano także spektakularne rozwiązania plastyczne, stanowiące idealne dopełnienie zieleni i słońca towarzyszących kuracjusom.



† Chwytający Słońce, fot. Jan Trojan



↑ Wnętrze Oazy, fot. Jan Trojan

Mozaiki znajdziemy w Sali Konsumpcyjnej, Kawiarni oraz na korytarzach przy klatce schodowej na właściwie każdym piętrze. Każda jest inna. Jedna przedstawia w uproszczony sposób elementy parku, ławkę, fontannę oraz rower. Kolejna prezentuje motyle, bardzo podobne do tych zdobiących wnętrza Szpitala Uniwersyteckiego nr 1 w Bydgoszczy. Bardzo wiele się na nich dzieje, a co więcej każda posiada swój indywidualny motyw kolorystyczny. Całości dopełniają bardzo eleganckie poręcze schodów, dekorowane nieregularnymi metalowymi „falami”.

Z mozaik na ścianach Restauracji Nad Stawkim spoglądają średniowieczni wojowie, ich rumaki oraz dworzanie. Dzieła te w charakterystyczny dla mozaiki sposób łączą bardziej szczegółowe elementy, jak tarcze czy detale koni, z malarsko przedstawionymi tłami, prezentującymi średniowieczne

fortyfikacje. Dekoracje ceramiczne znajdują się także na klatce schodowej Sanatorium Kujawiak oraz wewnątrz Basenu Miejskiego Delfin. W Inowrocławiu spotkamy też połączenie mozaiki z zegarem słonecznym. Znajduje się ono na narożniku kamienicy przy inowrocławskim Rynku. Główna mozaika z 1969 roku (co sugeruje dolny napis *XXV ROK POLSKI LUDOWEJ*) przedstawia znaki zodiaku, natomiast obok niej znajdują się mniejsze kompozycje, eksponujące ewolucję herbu Inowrocławia.

Ogromny potencjał miasta stanowią rzeźby, śladem których można się wybrać na bardzo długi spacer. Najwięcej jest ich w Parku Zdrojowym, a znaczna ich część to twórczość małżeństwa Eweliny Szczech-Siwickiej i Henryka Siwickiego, którzy w pierwszej połowie lat 70. stworzyli dla miasta wiele różnorodnych rzeźb.



† Ewelina Szczech-Siwicka, Henryk Siwicki, *Paw*, trichromia w podczerwieni, fot. Jan Trojan

» Marek Gućzalski, *Wstąćka*, fot. Jan Trojan

» Ewelina Szczech-Siwicka, Henryk Siwicki, *Ziemowit*, fot. Jan Trojan

Największą i najslynniejszą z nich jest *Zegar Słoneczny Paw*, ulokowany na skwerze u wylotu ulicy Solankowej. Jego smukła postać inspirowana ptakami, które towarzyszyły rzeźbiarzom w inowrocławskim parku¹, stała się jedną z ikon miasta i wraz z późnomodernistycznym wieżowcem Szpitala Energetyk są od czasu powstania częstym tematem pocztówek i zdjęć pamiątkowych. Najsilniejszym akcentem wizualnym Energetyka jest ekspresyjne ażurowe zacienienie tarasu znajdującego się na uskoku w najwyższej kondygnacji. W bezpośrednim sąsiedztwie *Pawia* znajduje się także sgraffito na narożniku piętra Sanatorium Kujawianka.

Inną ikoniczną realizacją stworzoną przez Państwa Siwickich są *Plotkarki* – trzy żeńskie postacie zwrócone do siebie twarzami w geście wyjawiania

sobie znanych tylko im tajemnic – zlokalizowane od strony Sanatorium Kujawiak. Pośród realizacji wspomnianych twórców znajduje się także *Ziemowit*, czyli postać mitycznego władcy Polan, stojącego na kole nawiązującym do jego ojca, Piasta Kołodzieja oraz *Dziewczyzna Siedząca/Czesząca*, która pierwotnie znajdowała się w innej lokalizacji. W Parku Zdrojowym są również rzeźby innych artystów, np. Marka Gućzalskiego², którego dziełem jest pomnik w formie białej wstąćki upamiętniający doktora Zygmunta Wilkońskiego. W pobliżu stawu znajduje się rzeźba klęczącej kobiety, której autorstwa niestety nie udało mi się ustalić.

» Ewelina Szczech Siwicka, Henryk Siwicki, *Plotkarki*, fot. Jan Trojan





✦ Autor nieznany, *Tancerze*, fot. Jan Trojan

✧ Ewelina Szczech-Siwicka, Henryk Siwicki, *Smok*, fot. Jan Trojan

Oczywiście sztuki nie mogło zabraknąć w innych rejonach miasta. Dwie rzeźby w pobliżu kościoła pw. św. Mikołaja to *Smok*, czyli betonowa fontanna autorstwa małżeństwa Siwickich oraz nieco dalej – wykonani z metalu *Tancerze* (autor nieznany), przypominający papierową wycinankę. Rzeźba wzbogacała także budowane w okresie PRL-u osiedla mieszkaniowe. Osiedle przy ulicy Mikołaja Kopernika do dzisiaj zdobi instalacja Henryka Siwickiego, przedstawiająca artystyczną interpretację modelu heliocentrycznego, z którego ów astronom zasłynął. Ciekawie połączono w niej metal z kamienną kostką. Trzy inne rzeźby stoją przy blokach wokół ulicy gen. Franciszka Kleeberga. Owe rzeźby mogą pochodzić z jednego z plenerów rzeźbiarskich organizowanych w Inowrocławiu.

Temat inowrocławskiej sztuki powojennej jest niezwykle rozległy. O skali zjawiska może świadczyć fakt, iż rzeźby znalazły się nawet w okolicach Miejskiego Basenu, a inowrocławskie dzieci mogą bawić się na placu zabaw w towarzystwie betonowej *Żyrify*, o której więcej pisała w poprzednim „Biuletynie Rzeźby” Małgorzata Kosicka. Takiej ilości sztuki w mieście inne miejscowości mogą Inowrocławowi tylko pozazdrościć.

¹ Jan Trojan, Radość pracy we dwoje. Rozmowa Jana Trojana z Ewelina Szczech-Siwicką, Natalia Pichłacz (red.), „Biuletyn Rzeźby” (5), 2024, s. 89-94

² Według wspomnień Pani Eweliny Szczech-Siwickiej.



↑ Rzeźba przy ulicy Kleeberga, autor nieznany, fot. Jan Trojan

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

JUSTYNA GONGAŁA-WYZUJAK

Temperatura sztuki Joli Brejda

*Więc Pająk oburzony jął sarkać na ludzi:
„Głupiec, kto się dla nich trudzi!
Nie znają się na niczym. Bo gdzież są tkaniny
cieńsze od mej pajęczyny?”
„Masz rację – bzyknie Pszczółka – nie ma cieńszych nitek.
Ale jaki z nich pożytek?
By kto chciał mieć twą siatkę – daremne nadzieje.
Nikt się nią nie okryje ani nie ogrzeje.”*

(fragment bajki I. Kuryłowa *Pająk*)

Tkanina artystyczna, podobnie jak ta misternie utkana sieć pajaka z bajki Kuryłowa, to autonomiczne dzieło, którego nie sposób rozliczać z pierwotnej funkcji – ochrony i ogrzewania naszego ciała i wnętrza. Tym bardziej, że dziś to ogrzewanie poszło już za daleko. Wyprodukowaliśmy już tyle ubrań i wyrobów włókienniczych, że wystarczy ich na kilka pokoleń – eksploatując przy tym naturę, zanieczyszczając wodę, przegrzewając świat. To niemy w tekstylnych śmieciach.

Nie mogąc ignorować tej sytuacji, artyści tkacze poszukują odpowiedzi na kryzys nadprodukcji tekstyliów. Przekształcają swoje pracownie w laboratoria eksperymentu i społecznego aktywizmu. Stawiają na upcykling i recykling. Na przekór zalewowi syntetyków hodują „płótna” z roślin, czy z żywej grzybni, farbują je z wykorzystaniem naturalnych minerałów i ekologicznych pigmentów. Niejeden twórca pochyla się nad warsztatem tkackim swojej prababci, odtwarzając zapomniane wzory i techniki, każdym ruchem dłoni wyraża sprzeciw wobec przyspieszonego, przemysłowego tempa.

Mimo świadomości ogromnej tekstylnej nadprodukcji, nie tak łatwo jest przestać pleść, wyszywać, szydełkować, sztrykować czy tkać. To zajęcie, które wymaga skupienia na geście, dotyku materiału i rytmu. Wprowadza w stan niemal medytacyjny. Miarowe przeplatanie przypomina oddech lub bicie serca. Powolne narastanie struktury niesie satysfakcję. Poza tym to coś więcej niż rzemiosło – tkanina staje się zapisem czasu i emocji, zarówno tych dobrych, jak i tych trudnych. Twórcze działanie pozwala je oswajać i rozwiewać.

Wyobraźmy sobie wczesny poranek w Morzeczyźnie, w okolicach Stargardu. Jola Brejda wyrusza na jeden ze swoich codziennych spacerów, tak jak lubi najbardziej, czyli na hulajnodze. Zatrzymuje się od czasu do czasu, by podnieść z ziemi to, co większość z nas (może wyłączając dzieci) mija obojętnie – gałązkę o intrygującym kształcie, żdźbło trawy, liść, jaworowe noski. W jej dłoniach te niepozorne skarby wkrótce staną się czymś więcej niż tylko martwą materią. A sam spacer jest już zasadniczą częścią procesu twórczego.

Jola Brejda pochodzi ze Śląska, a droga edukacyjna zaprowadziła ją do Poznania. To właśnie tam, w pracowni legendarnej Magdaleny Abakanowicz na poznańskiej uczelni artystycznej, odkryła dla siebie tkaninę i nauczyła się z nią pracować, uzyskując artystyczny dyplom z wyróżnieniem. Od tego czasu rozwija własny język twórczy, balansując na granicy tkaniny artystycznej, rzeźby i instalacji. Często uczestniczy w plenerach rzeźbiarskich, dzieli się swoją wiedzą i praktyką z młodymi adeptami sztuki, a jej prace były prezentowane na licznych wystawach w Polsce i na świecie.

Na co dzień niektóre z nich można znaleźć w jej własnym domu. Przywodzą na myśl popularne niegdyś dekoracje z wrotyczu, lawendy czy innych suszonych kwiatów i ziół, którymi nasze babcie i ciotki ozdabiały wnętrza – jako wonne wspomnienie o kolejnym minionym lecie.



↑ Praca pt. *Marzyc o wolności* z wystawy *Labyrinth der Wende*, kościół Mariacki, Frankfurt nad Odrą, 2009, wł. Joli Brejda

Nostalgia to uczucie, które ogarnia nas w obliczu prac Joli Brejda. Artystka często podkreśla, że interesuje ją tworzenie z materiałów efemerycznych, kruchych, łamliwych i odrzuconych, pozbawionych jakiegokolwiek wartości materialnej, a jednocześnie silnie oddziałujących na zmysły i wyobraźnię. To pozwala jej na ich artystyczne ożywienie.

Inaczej niż w domu, na wystawach prace Joli Brejda stają się scenografią, w której subtelne, roślinne struktury układają się w sieć przestrzennych napięć. Obok płaskorzeźb pojawiają się obiekty trójwymiarowe – smukłe słupy, kolumny, rogi, księżyce, kule, a czasem nawet formy przywodzące na myśl zwierzęta. Jednak zdecydowana większość jej prac gatunkowo najbliższa jest tkaninom. Roślinne gobeliny i pasy prezentowane są niczym obrazy na ścianach, czasem zwisają swobodnie, płószą się po podłodze lub stoją zwinięte w rulony. Wiszące instalacje poruszają się w przeciągu, wydając ciche, hipnotyzujące dźwięki – szumy, chrobotania,

trzaski, skrzypienia i szelesty. Pod stopami chrzęstczą rozsypałą, opadłą z prac liśćmi, a w powietrzu unosi się łagodny zapach suszonych traw. Te dzieła doskonale współgrają ze światłem, które przenika przez ażurowe sploty. Oświetlenie dodaje im lekkości, a na ścianach pojawia się migotliwa gra cieni. Na jednej z wystaw we frankfurckim kościele Mariackim artystka prezentowała pracę *Marzyc o wolności* w kształcie gigantycznego dmuchawca. W świetle przesączającym się przez strzeliste gotyckie okna forma nabierała nadrealnego charakteru, jakby subtelnie unosiła się ponad ziemią. Prace Brejda angażują wiele zmysłów, oferując widzowi immersyjne, wielowymiarowe doświadczenie.

Sztuka Joli Brejda ma ambiwalentny wyraz – naturalne tworzywo kojarzy się z życiem i ciepłem, ale łamliwe i suche nie pozwala zapomnieć o przemijaniu i śmierci. Delikatne, technicznie dopracowane obiekty dostarczają przyjemnych, kojących wrażeń estetycznych, a jednocześnie mogą budzić niepokój.

Niektóre formy wydają się najeżone, kolczaste, ostre – co przywodzi na myśl ból i cierpienie. Jak wyznała sama artystka – przy pracy czasem towarzyszyły jej niepokój i bezradność wynikająca z codziennych trosk, a także wewnętrzne wątpliwości dotyczące samej sztuki zasiewane przez głosy z zewnątrz czy także przez własne autokrytyczne myślenie.

W zdecydowanej większości jednak prace Brejda odbierane są z dużym uznaniem i entuzjazmem. Szczególnie fascynujące jest to, jak jej dzieła zmieniają się w czasie. Mimo swojej kruchości niektóre z nich trwają już cztery dekady, inne rozpadają się, osypują i wymagają regularnego odnawiania. To nie jest wada – to część ich istoty. Na przekór powszechnemu dążeniu do trwałości i niezniszczalności sztuka Brejda przypomina nam o naturalnych cyklach: życia i śmierci, przemijania i odrodzenia.

Twórczość Joli Brejda można z łatwością wpisać w kilka istotnych, aktualnych nurtów sztuki współczesnej. Można ją rozpatrywać w kontekście land artu, gdzie artyści pracują z naturalnymi materiałami w harmonii z otoczeniem. Związki z arte povera widoczne są w wykorzystaniu tego, co nietrwałe i surowe. Jednocześnie jej prace rezonują z japońską filozofią wabi-sabi, celebrującą niedoskonałość i ulotność. W szerszym kontekście jej działanie łączy się po prostu z nurtem ekostyki i twórczości zero waste, podkreślając wartość materiałów organicznego pochodzenia.

Jednak siła Joli Brejda tkwi w jej spontaniczności i autentyczności. Brejda nie tworzy z myślą o wpisaniu się w modne nurty czy spełnieniu oczekiwań artystycznego świata. Spacerując wśród jej prac, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że obcujemy z czymś więcej niż z artystycznym obiektem. To świadectwo innego sposobu bycia — wrażliwości i uważności, intuicyjnych, prostych gestów, a także poczucia humoru, dzięki któremu twórczość wyrasta z codziennych obserwacji, z prozaicznego doświadczenia. Artystka nie manifestuje ekologicznych haseł, nie teoretyzuje także własnej sztuki. Udowadnia w najprostszy sposób, że to, co porusza, często powstaje z tego, co łatwo przeoczyć.

A w czasach, gdy coraz głośniej mówi się o wpływie nadprodukcji tekstyliów na ocieplenie klimatu, jej rzeźby i „tkaniny” dają inny, bezpieczny rodzaj ciepła.

JUSTYNA GONGAŁA-WYZUJAK

Absolwentka historii sztuki na UMK w Toruniu, związana z Galerią Wspólną Miejskiego Centrum Kultury w Bydgoszczy, autorka tekstów do katalogów wystaw i artykułów o sztuce publikowanych w Bydgoskim Informatorze Kulturalnym.

AGNIESZKA WYSOCKA

Rzeźby, które „mówią” i rzeźby, które intrygują, czyli spacer po Wilnie

Zwiedzając stolicę Litwy, nie należy się spieszyć. Warto zaglądać w zaułki, podnosić głowę, albo wręcz przeciwnie, patrzeć pod nogi. Uwaga została nagrodzona. Nie przegapimy murali, wlepek, szablonów i rzeźb.

Litwa, dzięki realizacjom takim jak Park „Vilnoja” (*Akmens skulptūrų parkas „Vilnoja”*) nad brzegiem jeziora Vilnoja, w którym ustawionych jest 60 kamiennych rzeźb miejscowych twórców i artystów z całego świata czy Park Europy (*Europos Parkas*) we wsi Joneikiškės (w symbolicznym „Centrum Europy”), gdzie można zobaczyć m.in. dzieła Magdaleny Abakanowicz, Sola LeWitta i Dennisa Oppenheima, jest rozpoznawalna jako kraj, w którym rzeźbę się dostrzega, ceni, uważa za ważny element ekspresji artystycznej. Wilno też ma w tym temacie wiele do powiedzenia – jak się okazuje, dzięki „mówiącym pomnikom” całkiem dosłownie.

To, co współcześnie dzieje się w litewskiej rzeźbie, jest osadzone w tradycji drewnianej rzeźby ludowej podchodzącej z szacunkiem do materiału, jego struktury i treści symbolicznych oraz oparte na edukacji artystycznej prowadzonej w Kownie,

gdzie od 1922 roku działała Szkoła Artystyczna (z Wydziałem Rzeźby otwartym w 1926 roku). Swoją kartę do historii litewskiej rzeźby dopisał również Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, otwarty w 1919 roku. Obecnie to przede wszystkim absolwentki i absolwenci Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie (*Vilniaus dailės Akademija*) i jej filii zamiejscowych w Kownie i w Telszach silnie zaznaczają swoją obecność w sztuce krajowej i międzynarodowej.

W miejscu, gdzie wileńskie Stare Miasto przechodzi w śródmieście, przy ulicy Pylimo 19, pojawia się w układzie urbanistycznym biała prostopadłościenna bryła MO Muzeum (*MO Muzejus/Modern Art Museum*) zaprojektowana przez Daniela Libeskinda. Otwarty dla publiczności w 2018 roku budynek, to nie tylko nowoczesne i świetnie oświetlone przestrzenie ekspozycyjne, ale również ogólnodostępne tarasy i plenerowa galeria rzeźb. Wysokiej, metalowej ściany, tuż przy wejściu do MO Muzeum, chwytają się dwie ogromne dłonie. Jedna z nich, mimo widocznego wysiłku, podnosi w rozpoznawalnym dla wszystkich geście dwa palce w górę (*Viktoras arba Viktorija [Viktor lub Viktorija]*, autor Donatas Jankauskas-Duonis, 2004, metal).

↓ Donatas Jankauskas-Duonis, *Viktoras arba Viktorija [Viktor lub Viktorija]*, 2004, metal, fot. A. Wysocka





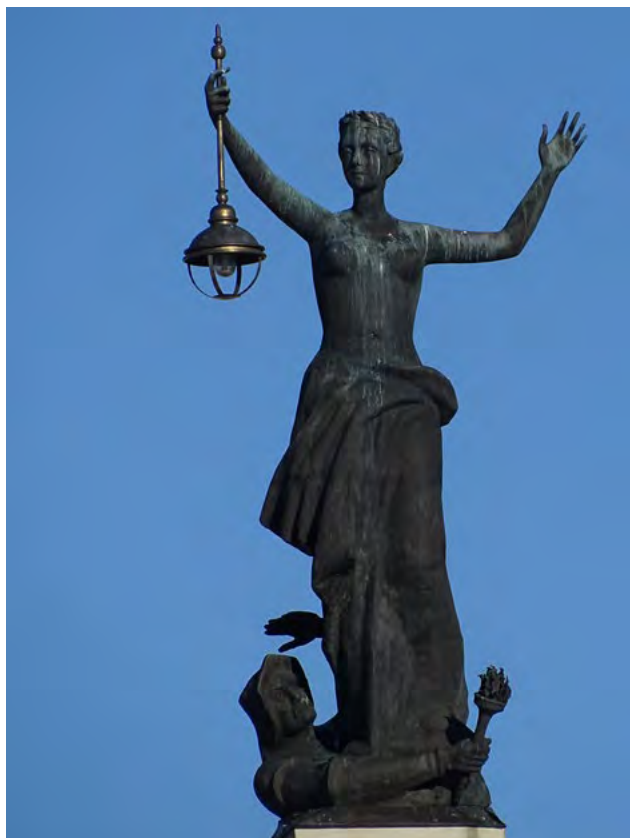


- † Mykolas Sauka, *Vingrių unguriai* [Węgorze z Vingriai], 2021, beton, metal, fot. A. Wysocka
- ← Ksenija Jaroševaitė, *Sėdinti* [Posiedzenie], 2018, granit, fot. A. Wysocka
- ↓ Mindaugas Navakas, *Keturios didžiosios nesavarankiškos* [Cztery duże rzeźby], 1993-2003, metal, fot. A. Wysocka

Z chodnikowych płyt „wypływają” i wyciągają do góry głowy ryby – tyleż niepokojące, co dekoracyjne (*Vingrių unguriai* [Węgorze z Vingriai], autor Mykolas Sauka, 2021, beton, metal). Z mocno osadzonymi w przestrzeni rzeźbami kontrastują formy kameralne, takie jak *Sėdinti* [Posiedzenie] (autorka Ksenija Jaroševaitė, 2018, granit) i *Stebėtojas* [Obserwator] (autor Jonas Aničas, 2019, stal). Monumentalna realizacja rzeźbiarska, której autorem jest Mindaugas Navakas¹, *Keturios didžiosios nesavarankiškos* [Cztery duże rzeźby] z 1993-2003, bezkompromisowo dialoguje i świetnie pointuje od strony terenu zielonego projekt D. Libeskinda.

Z inicjatywy kuratorów MO Muzeum w 2015 roku Wilno dołączyło do międzynarodowego projektu *Talking Statues* [Mówiące Rzeźby]², wytyczając własną trasę *Vilnius Talking Statues*. Rzeźby – XX i XXI-wieczne, będące do tej pory elementem krajobrazu miejskiego, zamykając osie widokowe, dopełniając przestrzeń, stały się dzięki tej inicjatywie elementem narracyjnym. Monologi czytane przez znane osoby, w oryginalny sposób przekazują wątki historyczne, legendarne, kulturowe. Obecnie jest ich dwadzieścia cztery.





Najstarszym pomnikiem na trasie *Vilnius Talking Statues* jest ustawiona na dachu budynku pierwszej wileńskiej elektrowni (ob. Muzeum Energetyki i Techniki, ul. Rinktinės 2) smukła *Elektra* trzymająca w uniesionej ręce lampę. U jej stóp mężczyzna z dogasającą pochodnią odchodzi oślepiiony blaskiem elektryczności. Statua powstała w 1922 roku, jej autorem jest Bolesław Bażukiewicz (Boleslovas Balzukevičius), w latach międzywojennych profesor Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie.

Nad brzegiem Wilejki, tuż przy Moście Zarzecznym prowadzącym do artystycznej dzielnicy Zarzecze (Užupis) przysiadła w niszy zamyślona *Syrenka* (2002, brąz). Jej autor Romas Vilčiauskas, absolwent Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie jest też twórcą jednego z symboli miasta – *Anioła z Zarzecza* (2002, brąz), ustawionego na 8,5-metrowej kolumnie. Góruje nad dzielnicą artystów, dmąc w róg, głosi jej wolność.

Vilnius Talking Statues to też postaci historyczne: Wielki Książę Gedymis na placu Katedralnym (autorzy: Mindaugas Šnipas i Vytautas Kašuba, 1996), Barbara Radziwiłłówna, której pomnik o dynamicznej, zwielokrotnionej formie zamyka i otwiera zielony pasaż dzielący elegancką ulicę Vokiečių (autor Vladas Vildžiūnas, 1982, brąz). Ustawiona na terenie dawnego getta (zbieg ulic Mėsinių i Dynas) grupa rzeźbiarska przypomina Cemacha Szabada (autor Romualdas Kvintas, 2007, brąz). Lekarzowi i działaczowi społecznemu towarzyszy dziewczynka trzymająca na rękach kota. To przypomnienie, że doktor, nieodmawiający nikomu potrzebującemu pomocy, to pierwowzór powieściowego doktora Aiskauda z książki „Doktor Ojbolis” Kornieja Czukowskiego. Romualdas Kvintas (1953-2018), absolwent Litewskiego Instytutu Sztuki (od 1990 roku Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie), a następnie wykładowca i profesor wileńskiej ASP i członek Nowojorskiej Gildii Rzeźbiarzy, był autorem wielu pomników i tablic pamiątkowych (wpiętych w *Vilnius Talking Statues* i poza nim). Stworzył stołeczne wizerunki urodzonych w Wilnie lub mających litewskie pochodzenie postaci, takich jak pisarz i dyplomata Romain Gary czy poeta i bard Leonard Cohen. Dwa lata po śmierci rzeźbiarza odsłonięto w dawnej dzielnicy żydowskiej na skrzyżowaniu ulic Kėdanių i Lydos stworzoną przez niego postać „Nosiwody”.



« Bolesław Bażukiewicz (Boleslovas Balzukevičius), *Elektra*, rzeźba w zwieńczeniu ob. Muzeum Energetyki i Techniki, 1922, metal, fot. A. Wysocka

« Romas Vilčiauskas, *Užupio Angelas* [Anioł z Zarzecza], 2002, brąz, fot. A. Wysocka



← Romualdas Kvintas, Cemach Szabada, 2007, brąz, fot. A. Wysocka

↓ Vladas Vildžiūnas, Barbara Radziwiłłówna, 1982, brąz, fot. A. Wysocka

Na własny głos zasłużył też monumentalny „Kot” ustawiony na niewielkim skwerze przy ulicy Agonų (autorka Ksenija Jaroševaitė, 2009, kamień), dedykowany pamięci Jurgi Ivanauskaitė, pisarki, malarki i podróżniczki. Koty są chyba ulubionymi zwierzętami mieszkańców Wilna. Ich pomniki pojawiają się w nieoczywistych miejscach – warto więc pilnie się rozglądać podczas spacerów.

Różni twórcy, różne historie zamknięte w kamiennych i metalowych bryłach, mocnych i delikatnych. W wielu z nich dopatrzyć się można specyficznego humoru, smutnej ironii i oryginalności. Upamiętnienie – postaci, sytuacji, miejsc – jest często niejednoznaczne i aluzyjne. To bardziej intuicja niż dosłowność towarzyszy formom rzeźbiarskiej ekspresji.



Trudno uchwytny *esprit* wileńskich dzieł można spróbować zrozumieć oglądając płaskorzeźbę *Vivulskio Milinė* [Szyneł Wiwulskiego], upamiętniającą rzeźbiarza i architekta Antoniego Wiwulskiego. Na ścianie budynku przy ulicy Užupio 5 zawieszony w 2019 roku metalowy płaszcz autorstwa Vitautasa Nalivaika, a napis na tablicy głosi w językach litewskim, polskim i angielskim: *Zimna noc na 3 stycznia 1919 roku. W obliczu nadciągającej od wschodu na Wilno Armii Czerwonej przy tym domu stoi na warcie Antoni Wiwulski, ochotnik broniący Wilna lokalnych sił samoobrony. Niczym św. Marcin oddał innemu zmarzniętemu żołnierzowi swój szynel, wskutek czego sam mocno się przeziębził i po kilku dniach zmarł na ostre zapalenie płuc.*

Wileńskie pomniki to też zachęta do próby definiowania miejskiej przestrzeni na nowo. Obok form tradycyjnych pojawiają się odważne albo tylko dowcipne, nieoczywiste formy, a ich różnorodność to nie tylko atrakcja dla turystów odwiedzających miasto, ale też akceptacja społeczna dla dopisywania przez dzieła rzeźbiarzy kolejnych rozdziałów do tożsamości i historii sztuki Wilna i Litwy.

Autorka korzystała z: MO Muzeum Vilno <https://www.mo.lt>, tam również zakładka – e-przewodnik Vilnius Talking Sculptures <https://gidas.mo.lt>



↑ Vitautas Nalivaik, *Szyneł Wiwulskiego*, 2019, metal, fot. A. Wysocka

¹ Mindaugas Navakas (ur. 1952), jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych artystów litewskich na świecie, to rzeźbiarz, rysownik, fotograf, autor scenografii, obecnie profesor wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jest zaliczany do pokolenia artystów, którzy w latach 70. XX wieku rozpoczęli rewolucję w litewskiej rzeźbie, monumentalizując ją, eksperymentując z materiałami takimi jak metal, zwracając szczególną uwagę na obróbkę powierzchni, pozwalając jej korodować, zmieniać się pod wpływem czynników atmosferycznych. Reprezentował Litwę na międzynarodowych wystawach, jego dzieła znajdują się w zbiorach i kolekcjach litewskich oraz Łotwy, Estonii, w Stanach Zjednoczonych, Norwegii i w Niemczech.

² Więcej na stronie: <https://talkingstatues.com/> [dostęp: 2.03.2025]. Pierwszy szlak „Mówiących Rzeźb” pojawił się w Kopenhadze w 2013 r. Dzięki kodom QR umieszczonym przy pomnikach można usłyszeć ich historię czytaną przez znane osoby, m.in. aktorki i aktorów. Pierwszy „przemówił” głosem J.J. Tychsen’a Hans Christian Andersen (rzeźba autorstwa Augusta Saaby z 1880 r.) ustawiony w ogrodach zamku Rosenborg w Kopenhadze.

³ Oryginalną rzeźbę „Elektry” zniszczono w 1957 r. Obecna to rekonstrukcja z 1994 r. Wykonał ją rzeźbiarz Petras Mazūras.

AGNIESZKA WYSOCKA

dr historii sztuki, wykładowczyni na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Bada architekturę i zjawiska kulturowe XIX i XX wieku.



MAŁGORZATA KOSICKA

Witajcie w rzeźbiarskim zoo

Niech zwierzęta przemówią dziś rzeźbiarskim głosem!

Motywy zwierząt pojawia się w sztuce już od prehistorii. Początkowo wizerunki zwierząt miały prawdopodobnie charakter religijny i symboliczny. Na przestrzeni wieków motyw zwierzęcy ewoluował, przybierając różne formy. W naszym kraju znajdziemy wiele dzieł sztuki przedstawiających w różnym stopniu dosłowności wizerunki zwierząt. Chciałabym Was zaprosić na zwiedzanie Polski pod kątem animalistycznych obiektów artystycznych, które najbardziej zwróciły moją uwagę w ostatnim czasie, i choć zwykle skupiam się na obiektach z czasów PRL-u, w tym zestawieniu znajdzie się kilka odstępstw. Zapraszam na wyprawę do rzeźbiarskiego zoo!

Stary niedźwiedź mocno śpi

Wycieczkę chciałabym zacząć od najstarszej w moim zestawieniu rzeźby. Wycieczkę, a nawet wspinaczkę, ponieważ niezbędny będzie plecak, górskie buty, termos z herbatką i siły, aby wdrapać się na wysokość 718 m n.p.m. na górę Ślężę. To najwyższy szczyt Masywu Ślęży i całego Przedgórze Sudeckiego. Najprościej dostać się do jej podnóża od strony miejscowości Sobótka, w której dostrzeżemy różne podpowiedzi, dotyczące tego, jaka rzeźbiarska niespodzianka czeka nas na górze.

Podejście zaczynamy przy granitowej rzeźbie „Mnich”, która wygląda z daleka jak figura szachowa. Geneza wpisanej do rejestru zabytków w 1969 roku figury nie jest do końca znana. Jednak czas nas goni, chodźmy do kolejnego punktu wycieczki,

czyli kolorowej mozaiki przy Domu Turysty PTTK „Pod Wieżycą”. To mapa plastyczna masywu Ślęży, wraz z zaznaczonymi za pomocą odmiennych płytek atrakcjami. Najstarsze zdjęcie tego obiektu, jakie udało mi się znaleźć, pochodzi najprawdopodobniej z lat 50. ubiegłego wieku. Pierwotnie nie była pokryta mozaiką, stało się to dopiero w 2014 roku. Na szczycie mozaikowej Ślęży widnieje ceramiczny element z sylwetką zwierzęcia z krzyżykiem. Kolorowa mozaika swoją przystępną formą przykuwa szczególnie uwagę dzieci, które radośnie odgadują poszczególne szczyty masywu.

Ostatni łyk herbatki i w drogę do kolejnego przystanku, czyli szczytu góry. Ślęza nazywana jest słowiańską górą mocy lub wygasłym wulkanem, według legend kryje w sobie wrota do piekieł, a jeszcze inne opowieści mówią o ukrytym złocie



† Mapa plastyczna Masywu Ślęży przy Domu Turysty PTTK „Pod Wieżycą” w Sobótce, fot. Małgorzata Kosicka

Jeszcze parę kroków i... udało się! Jesteśmy na szczycie, który okazał się niesamowicie wielkim i płaskim placem, na którym znajduje się kolejny Dom Turysty, kościół, najróżniejsze wiaty do odpoczynku oraz nasz cel – starożytna rzeźba kultowa „Niedźwiedź”. Wykonana z granitu strzeblowskiego, została odkryta w okolicy wsi Strzegomiany,

jednak nie była to jej pierwotna lokalizacja. Przez wieki losy rzeźby bywały różne – czasem leżała na boku, następnie znowu w formie pionowego posągu. Finalnie w 1903 roku „Niedźwiedź” trafił na szczyt Ślęży, gdzie po jeszcze jednej przeprowadzce znalazł się na miejscu, w którym możemy go podziwiać do dziś.

‡ Starożytna rzeźba kultowa na szczycie Ślęży przypominająca niedźwiedzia, fot. Małgorzata Kosicka





† Mozaika przed stadionem miejskim w Sobótce, fot. Małgorzata Kosicka

Rzeźba ma prostą, charakterystyczną bryłę, może właśnie dlatego stała się symbolem Sobótki. Uproszczony, graficzny wizerunek ślezańskiego „Niedźwiedzia” znajdował się przez ponad 40 lat na dwudzielnym herbie Sobótki.

Po zejściu ze Ślęży pozostaniemy jeszcze na chwilę w Sobótce i przyjrzymy się obiektom inspirowanym ślezańskim niedźwiedziem – moim ulubionym jest mozaika z czasów PRL-u znajdująca się przed stadionem miejskim. „Niedźwiedź” przedstawiony jest tu na tle góry, a wokół niego połyskuje ceramiczne, baśniowo-niebieskie szkliwo. Idąc dalej przez Sobótkę, możemy zauważyć, że siedziska ławek miejskich oparte są na niedźwiedziokształtnych „nogach”.

Trzy niedźwiedzie

Aby spotkać kolejne rzeźbiarskie niedźwiadki, nie musimy już pokonywać śliskich gładów i wystających konarów. Poruszając się ulicą Edukacji w Tychach, pomiędzy drzewami zauważymy rodzinę wielkich misiów. I choć będąc w Tatrach, bądź Bieszczadach, powinniśmy wystrzegać się takich spotkań, to na dzisiejszej wycieczce możemy poznać je bliżej. Autorem rzeźb jest Augustyn Dyrda, który otrzymał początkowo zlecenie na projekt jednego niedźwiadka. Artysta przygotował trzy różne wersje do wyboru. Finalnie wszystkie rzeźby zostały wybrane do ekspozycji w plenerze. Niedźwiadki stanęły w wyznaczonym miejscu w 1962 roku i zawładnęły nim do tego stopnia, że oficjalną nazwą tej lokalizacji stał się „Park Niedźwiadków”. W 2018 roku maluchy przestały być anonimowe – możemy kulturalnie przywitać się z Gutkiem, Misią oraz Tysiem i napić się w ich towarzystwie herbaty z termosu – koniecznie z miodem!



← Augustyn Dyrda, Gutek, Misia i Tysio – Zespół rzeźb w „Parku Niedźwiadków” w Tychach, fot. Małgorzata Kosicka



† *Bociany* na zbiegu ulic Waszyngtona i Waltera-Janke,
 fot. Małgorzata Kosicka

Ptasie Radio

– *Psyt! Słyszycie to? – ktoś nas obgaduje!*
Słysząc jakieś szmery, niczym ptasie radio.
 – *Ale przecież tutaj nikogo nie ma.*
 – *Jak to, zobacz – to one – bociany!*

Łódzkie „Bociany” to prawdziwe plotkary. Stoją na zbiegu ulic Waszyngtona i Waltera-Janke i obgadują przechodniów. A to buty źle dobrane do torebki, a to Malinowska spod czwórki znowu za głośno słucha muzyki. Stoją w kółku, dziobami w swoją stronę, aby lepiej się słyszeć, tworząc przy tym kompozycję przypominającą kielich. Wiedzą wszystko o swoich sąsiadach, bacznie obserwują nowe twarze. W ich bryle możemy zauważyć dumę i pewność swojej pozycji. Nic w tym dziwnego – rzeźba autorstwa Michała Gałkiewicza z lat 70. powstała głównie jako punkt orientacyjny dla powstałego wówczas osiedla Retkinia. Bocianie gniazdo przy-

nosi szczęście domownikom, więc taka rzeźba zapewne przynosi szczęście nie tylko dla blokowi, ale i całemu osiedlu.. Będąc obok „Bocianów”, warto również zobaczyć „Morelę Retkińską” – abstrakcyjną rzeźbę Ryszarda Popowa przedstawiającą strukturę geometryczną inspirowaną dziełem „Kula-ra-ster” François Morelleta.

– *Wiecie co – chyba czuję się tutaj za bardzo obserwowany*
 – *W takim razie spływajmy z Łodzi do kolejnego miejsca na mapie naszej wycieczki.*

Księżę bądź księżniczka z bajki

Nieodłącznym skojarzeniem z bocianem jest żaba. Z żabą kojarzy mi się natomiast jezioro, a z jeziorem miasto jezior, czyli Olsztyn. Wszystko składa się w doskonałą całość, gdyż w Olsztynie w Parku Podzamcze odnajdziemy rzeźbę przedstawiającą żabę, autorstwa Ryszarda Wachowskiego, która powstała w 1957 roku. „Żaba” przez lata stroiła się dla odwiedzających park – z szarej rzeźby, stawiała się groszkowozieloną damą z pomalowanymi na czerwono ustami, jakby właśnie szykowała się na prawdziwy żabi bal, pełen kolorowego konfetti i przystawek z much w galarecie. Niestety zmiany kolorów „Żaby” były aktami wandalizmu, rzeźba wyglądała groteskowo i wybijała się kolorystycznie w krajobrazie parku. Na powierzchni rzeźby widać jeszcze pozostałości po farbie.

✦ Ryszard Wachowski, *Żaba* w Parku Podzamcze, Olsztyn fot. Małgorzata Kosicka





Żyrafy wchodzą do szafy

- Aby uzyskać dostęp do kolejnej rzeźby proszę podać hasło.
- Ale jakie?
- Już podaję : „Żyrafy wchodzą do szafy”.
- „Pawiany wchodzą na ściany”.

Ten kultowy tekst z filmu „Rozmowy kontrolowane” w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego jest kluczem do poznania krótkich historii rzeźbiarskich bohaterów o nie tak krótkich szyjach.

Czy żyrafy lubią tętnie solankowe? Raczej preferują życie na sawannie, jednak jest jeden przypadek żyrafy, która zakochała się w Inowrocławiu i zamieszkała w PRL-u na inowrocławskim „Jordanku”. Aktualnie możemy ją spotkać niewiele dalej. Internauci w mediach społecznościowych wspominają rzeźbę „Żyrafy” jako symbol bez troskiego dzieciństwa – w pierwotnej lokalizacji w pobliżu rzeźby był basenik ze zjeżdżalnią i górką do zimowej zabawy na sankach. Jak opisują – zaraz obok rzeźby znajdował się również budynek pełniący funkcję klubu dla dzieci, gdzie można było malować, rysować, grać na flipperach i w ping-ponga. Po remoncie w 2022 roku uzyskała odświeżony żyrafowy brązowo-żółty wzór.

Kolejna żyrafa po ucieczce z sawanny zdecydowała się na szum wielkiego miasta, szklane domy i dwie linie metra – wybrała życie w Warszawie, a dokładniej w Parku Praskim. Od 1981 roku dumnie wyciąga swoją szyję, spoglądając na nas z wysokości trzynastu metrów. W jej metalowej konstrukcji można zauważyć otwory, w których przesiadują ptaki, a nawet mają w nich swoje gniazdko. Rzeźba została wykonana przez Władysława Frycza i jest darem dla dzieci od warszawskiego Ogrodu Zoologicznego.



◀ Żyrafa na inowrocławskim „Jordanku” fot. Małgorzata Kosicka

← Żyrafa w Parku Praskim w Warszawie, fot. Małgorzata Kosicka



† Żyrafa w Parku Śląskim w Chorzowie według projektu Leszka Dutki i Leopolda Pędziałka, fot. Małgorzata Kosicka

Aby odwiedzić ostatnią żyrafę, przenieśmy się ponownie na Górny Śląsk. Dla mnie jako mieszkanki Bydgoszczy, fascynująca jest koncepcja aglomeracji takiej jak konurbacja górnośląska. Tak szybkie przenoszenie się z miasta do miasta jest dla mnie czymś w rodzaju wehikułu czasu. Podczas mojego pobytu w Katowicach, po dokładnej obserwacji budynku Spodka zdecydowałam się pojechać do innego miasta – Chorzowa, aby zobaczyć rzeźby animalistyczne w Parku Śląskim. Okazało się, że do celu mam niecałe pięć kilometrów spacerkiem. Żyrafa

stoi na trzech nogach, niczym bydgoski Pomnik Tysiąclecia. Powstała w 1959 roku według projektu Leszka Dutki i Leopolda Pędziałka. Moim pierwszym skojarzeniem z tą rzeźbą była lekcja chemii, na której składaliśmy modele kulkowe cząsteczek – widzę oczami wyobraźni tułów jako atom krzemu, kopytka i głowę jako atomy tlenu. W połowie 2023 roku żyrafa straciła głowę – dekapitacja odbyła się ze względów bezpieczeństwa. Niestety wpłynęło to na czytelność rzeźby. Nawet w mapach google widnieje już jako „Żyrafa bez głowy”.



↑ Foki akrobatki w Parku Śląskim w Chorzowie według projektu Tadeusza Sadowskiego, fot. Małgorzata Kosicka

Foki akrobatki

Pozostając w Parku Śląskim w Chorzowie, podążmy Aleją Żyrafy, gdzie spotkamy najbardziej wysportowane rzeźby w tym zestawieniu. Sport to zdrowie i foki o tym wiedzą, trenują figury akrobacyjne w każdej wolnej chwili. Specjalną sztuczką, którą mają w zanadrzu dla swoich fanów jest balansowanie piłką na nosie. Rzeźba powstała w latach 70-tych ubiegłego wieku według projektu Tadeusza Sadowskiego. Jest już po przejściach – została w znacznym stopniu odrestaurowana, oryginalna pozostała tylko tablica, na której widnieje informacja: „DAR PRACOWNIKÓW KOPALNI WESOŁA”.

Choć Park Śląski kryje w sobie jeszcze więcej rzeźbiarskich niespodzianek, czas zakończyć naszą wycieczkę. Podobno na świecie obecnie żyje około 1,5 miliona nazwanych i opisanych gatunków zwierząt, co może nam dać nieskończoną ilość zwierzęcych rzeźb do odkrycia. W rzeźbiarskim zoo nie ma klatek, za to jest wolność interpretacji i możliwość obserwacji piękna natury zatrzymanego za pomocą rąk człowieka. Zachęcam do odnajdywania swoich ulubionych zwierzęcych rzeźb!

MAŁGORZATA KOSICKA

Bydgoszczanka od zawsze zakochana w Bydgoszczy. Absolwentka wzornictwa na Politechnice Bydgoskiej, projektantka 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

Pięciolinia na mapie

Praca przewodniczki podobna jest do pracy kompozytora. Siadasz nad mapą i łączysz miejsca jedną linią, po której będziesz wędrować z grupą.

Nutami są miejsca, które chcesz odwiedzić. Najczęściej jest tak, że tych miejsc jest bardzo dużo. Każdy przewodnik może wybrać inny punkt do zwiedzenia. Utknąć na innej linii melodii, według swojej wrażliwości, swoich zainteresowań – tak jak kompozytor układa nuty według swojego słuchu. Przewodnik powinien mieć słuch. Słucha, co ludzie mówią, co opowiadają, dokąd jechać po ciekawe miejsca. I wzrok, by widzieć nowe drogi, szlaki, zakręty, w które będzie można skręcić następnym razem.

Jestem czuła na jeziora, punkty widokowe, góry na nizinach, pomniki i rzeźby. Często daję się zaskoczyć miejscom pamięci, grobom schowanym w leśnej gęstwinie. Raz czytałam o kamieniu ukrytym w Borach Tucholskich, który stoi w miejscu zamordowania leśniczego przez miejscowego kłusownika. Przez lata z kamienia zniknęły litery. Obelisk stał się zwykłym głazem, którego znaczenie rozumieją tylko starsi mieszkańcy okolicznych wsi. Ile jest takich kamieni ukrytych w lasach? Obok czego przechodzimy? Co się działo w miejscach, przez które wędrujemy, pędzimy rowerem? Czy plaże, na których wypoczywamy, które dla nas są miejscem przyjemności i relaksu, innym kojarzą się mniej przyjaźnie? Jeśli nie tragicznie.

Do tego kamienia nie udało mi się dotrzeć, ale do innych i owszem. Na przykład do kamienia ku pamięci leśniczego (1882-1892) Hollwega w Myśliczynie.

Jako przewodniczka, ale i miłośniczka przyrody, bardzo lubię Bory Tucholskie. To obszar wdzięczny pod każdym względem. I kamieni tam od groma, bo i Diabelski Kamień zwany *Kamieniem świętego Wojciecha* i kamienny zwałony most blisko Starej Rzeki. W ostatnim biuletynie pisałam o rzeźbie, ale terenu. I teraz sobie tak myślę, kiedy dana rzecz staje się dziełem sztuki? To my nadajemy jej znaczenie. Czy koncert ptasich treli staje się wydarzeniem kulturalnym w chwili, gdy ustawimy pod drzewami krzesła i ładnie się ubierzemy? Gdy ktoś zapowie to zdarzenie przez mikrofon? Ptaki nie

muszą być świadome, czego stają się głównym bohaterem. To my w tej chwili nazywamy ich rutynę koncertem. Albo instalacją z 2021 roku *Rhizopolis*, scenografia do nieistniejącego filmu science fiction autorstwa Joanny Rajkowskiej. Pamiętam, jak pojechałam do Zachęty zobaczyć to dzieło. Weszłam do ciemnej sali, gdzie nisko nad głowami rozwieszone były korzenie drzew. Czułam się, jakbym była pod ziemią i żyła życiem podziemnych stworów. Wzruszyło mnie to bardzo. Dotknęło najczulszych stron, głęboko ukrytych w sercu i głowie. Podobnie ziemia usypuje warstwy, chowając przez wieki pozostałości różnych zdarzeń, świadków historii wszelakich. Mówi się "jak krew w piach", ile krwi wchłonęła ziemia?

Dobra, zostawiam ten wampiryczny wątek, choć w sumie wrócę tu jeszcze do rozlewu krwi, bo do bitwy pod Krojantami.

Korzenie z wystawy *Rhizopolis* są składowane w Centrum Kultury Fordon. W kwietniu 2025 roku stały się elementem scenografii festiwalu Animacje (Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych, organizowany w Miejskim Centrum Kultury w Bydgoszczy). Rozczłonkowane, pozbawione kontekstu zespoły korzeniowe, zrzucone w kąt, nie niosą już żadnego przesłania artystycznego. Nie robią wrażenia. Są pozostałością po życiu drzew i to może jeszcze wzruszać, że kiedyś żyły, rosły, dawały podstawę częściom nadziemnym. Przystają być dziełem sztuki.

Wracając do Krojant. Jak to się stało, że ja, kompletnie niezainteresowana, ba, wręcz z lekką pogardą patrząca na rekonstrukcje bitew i walk, w sierpniu 2024 roku trafiłam pod Krojanty?

Otóż szeregiem łutów szczęścia, wielkiego marzenia, dobrych ludzi wokół i reagowania na nadarżającą się okazję, wiosną 2024 stałam się posiadaczką białego domku nad jeziorem Charzykowskim. Nie będę się tu rozpisywać, jakie to szczęście i radość, można się tego domyślić.



↑ Witacz Jażdżewskiego przy wjeździe do Chojnic w Nieżychowicach

Cudny totem-witacz

Był kiedyś zwyczaj stawiania ŁADNYCH witaczy przy wjeździe do miasta.

Sześć witaczy autorstwa Norberta Jażdżewskiego witało przybyszów na ziemię chojnicką. Pięć odnowionych wita nadal, jeden się zgubił. Pierwszy raz zobaczyłam witacz Jażdżewskiego przy wjeździe do Chojnic w Nieżychowicach, gdy jechałam z przyjaciółką z wyposażeniem białego domku. Od razu się zakochałam i postanowiłam zrobić sobie taki tatuaż. Symbole Borów Tucholskich i krainy jezior: grzyby, ryby, żaglówki, czarne słońce zamieszkały na moim przedramieniu. Była to miłość trochę na kredyt, ale się nie zawiodłam. Pokochałam chojnicką ziemię, już wcześniej fascynowałam się Borami, zaczęłam Chojnicami, w których Norbert Jażdżewski mieszkał i działał, rzeźbiąc więcej modernistycznych artefaktów. Znalazłam wszystkie pięć witaczy.



➦ Pomnik szarży ułanów pod Krojantami, autor monumentu: Antoni Łangowski, cmentarz parafialny przy ul. Kościerskiej



A potem, wreszcie, pojechałam do Krojant.

Najpierw w poszukiwaniu pomników. Tych ku chwale bohaterów bitwy znalazłam trzy. Pierwszy był na cmentarzu parafialnym przy ul. Kościerskiej. Pomnik ułanów, którzy polegli podczas pamiętnej szarży 1 września 1939 roku pod Krojantami. Autorem monumentu jest Antoni Łangowski z Czerska. Na zdjęciach widać przestrzenne litery, i sztandary, które powiewały na wietrze, gdy ułani szli na wroga.

Kolejny pomnik poświęcony poległym żołnierzom 18 Pułku Ułanów Pomorskich znajduje się przy drodze krajowej nr 22 (na odcinku Chojnice-Czersk) przy tzw. "berlince". Prowadzi do niego betonowa droga, w której zatopione są podkowy. Nad kamiennym postumentem również znajdują się sztandary.



† Pomnik poświęcony poległym żołnierzom 18 Pułku Ułanów Pomorskich przy drodze krajowej nr 22
 ✦ Obelisk upamiętniający Bitwę pod Krojantami w miejscu pola bitwy

Obelisk upamiętniający Bitwę pod Krojantami znajduje się przy samym polu bitwy bohaterskiej szarży i jest to kamień z tablicą, a nad nim również sztandary. W pobliżu znajdują się też krzyże stojące w miejscach pierwszego pochówku kilku ułanów. Mamy tu też tablicę z planem rozstawienia tych krzyży. Na wycieczkę poszukiwawczą tych miejsc pamięci wybrałam się w lipcu 2024 roku. Nie mogło mnie więc zabraknąć na rekonstrukcji bohaterskiej szarży 1 września.

Polski żołnierz

Cztery razy jechałam z Gdańska do Bydgoszczy rowerem. Za każdym razem inną trasą (trzeci i czwarty tą samą, raz sama, raz z grupą w ramach mojej przewodnickiej pracy), ale początek zawsze był przy Neptunie, a koniec przy bydgoskiej Łuczniczce (Lepckiego). Za pierwszym razem jechałam

przez Bory Tucholskie, za drugim przez Gniew i Nowe, za trzecim (i czwartym) przez Grudziądz. Za każdym razem była to ogromna przygoda, robienie rekordów przejechanych kilometrów (nie dla rekordów te trasy) i odkrycia. Nie za wiele po drodze artefaktów rzeźbiarsko-pomnikowych, ale się trafił. W Nebrowie Wielkim nad Wisłą, na wysokości miejscowości Nowe. Akurat przy skrócie na punkt widokowy stoi przy drodze pomnik żołnierza polskiego odsłonięty w 1947 roku, który miał symbolizować polskość tych ziem. Stoi na cokole pomnika pamięci ofiar I wojny światowej z 1920 roku.

Zachęcam do tworzenia swoich szlaków, do komponowania swoich dróg, na których nutami będą wasze ulubione miejsca. Doskonały czas do eskapad jest przez cały rok, ruszaj więc w drogę.



↑ Pomnik żołnierza polskiego (na cokole pomnika pamięci ofiar I wojny światowej z 1920 roku), 1947, Nebrowo Wielkie nad Wisłą

→ Pomnik wojenny pamięci ofiar I wojny światowej z 1920 roku, Nebrowo Wielkie nad Wisłą



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 win-kłem, po schódkach”. Jako „Skrzynka na bajki” pisze bajki personalizowane na zamówienie. Mama ukochanych bliźniaczków.



ROZMOWY O RZEźBIE

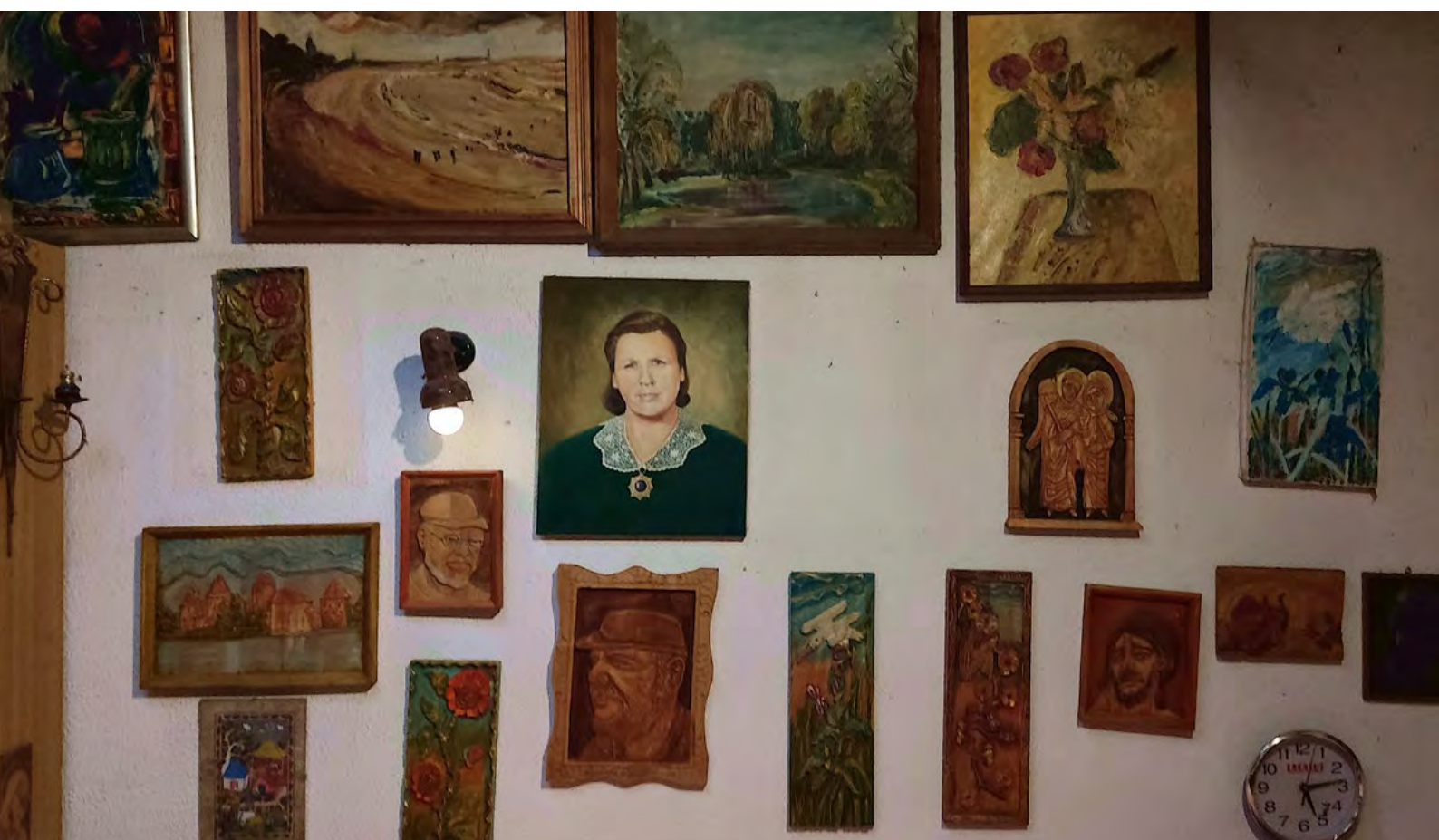
Magister. Z wizytą u Jana Harasimowicza

JAKUB JANKOWIAK

Strzelno to miejscowość kojarząca się bezsprzecznie ze sztuką romańską. To miejsce, w którym znajdziemy jedno z najcenniejszych zabytków tego stylu w Polsce: kościół św. Prokopa oraz rzeźbione kolumny kościoła Świętej Trójcy, prawdziwy unikat na skalę europejską. Są to chyba pozycje obowiązkowe wszystkich wycieczek szkolnych w województwie, a także dzieła należące do ścisłego kanonu każdego studenta poznającego sztukę średniowiecza w Polsce. Nic więc dziwnego, że miejsce to stało się domem dla niezwykle człowieka, który właśnie rzeźbę uczynił swoim ukochanym środkiem wyrazu, tak jak robili to romańscy mistrzowie niemal tysiąc lat wcześniej.

Aby opowiedzieć jego historię, musiałem skierować swoje kroki do... apteki. Nie było to jednak spowodowane zawrotami głowy po podziwianiu romańskich sklepień. Należy bowiem wiedzieć, że Jan Harasimowicz jest przede wszystkim farmaceutą – prawdziwym pasjonatem swojej dziedziny. Zdaję sobie sprawę, iż fakt ten to jeszcze za mało, aby opisywać jego sylwetkę w „Biuletynie Rzeźby”, natomiast to właśnie farmacja popchnęła go w metaforyczne ramiona twórczości artystycznej i to ona jest kluczem całej opowieści.

Wszedłem na umówione spotkanie od zaplecza, przywitał mnie serdeczny uśmiech człowieka niezwykle aktywnego i zapracowanego, w kraciastej flaneli z podwiniętymi rękawami, w porównaniu z którą moje uroczyste poło zapięte pod szyją wyglądało jak z innej planety. Chwilę później znalazłem się w samym centrum miejsca, w którym splatają się dom, apteka oraz pracownia. Kierując się w lewo, trafia się wprost za aptekarską ladę, po prawej stronie otwiera się korytarz z kuchnią, a za nami znajdują się drzwi, które kryją ciąg schodów. Usiłując przywołać ten układ z pamięci, jawił mi się on niczym z grafik Eschera. Na każdym kroku witała mnie kompletnie nowa przestrzeń pełna rzeźb i obrazów. Były to autorskie kompozycje bądź znajome motywy, np. z malowideł Wyczółkowskiego czy Van Gogha, przeobrażone w płaskorzeźby. Nie mogło zabraknąć też kwater ze strzeleńskich kolumn i wielu innych lokalnych akcentów. W piwnicy znalazła się pokaźna biblioteka, pełna podręczników, opracowań i albumów o sztuce. Górne piętro zaś, kryło miejsce dla mnie najistotniejsze – pracownię. Moim oczom ukazało się niewielkie pomieszczenie ze świetlikiem w suficie osnute bladym, zimowym światłem. Określeniem (którego używam tutaj z całą czułością) najlepiej opisującym to wnętrze jest tzw. artystyczny nieład. Z każdej strony spoglądały na mnie portrety członków rodziny i autoportrety mistrza, pomiędzy nimi rozwieszone zostały niezliczone pejzaże, fotografie oraz pamiątki i odznaczenia. Co ciekawe, wszystkie te elementy wydawały mi się kompletnie równoważne względem siebie. Nawet medal Gloria Artis został wtłoczony w morze innych obiektów i narzędzi, które tak samo jak on są namacalnymi śladami artystycznej drogi Jana Harasimowicza.



Zapis naszej rozmowy, mierzony myślnikami i akapitami, nie odda w pełni jej charakteru oraz bardzo otwartego przebiegu. Zebrałem więc wypowiedzi artysty i postaram się je wpleść w swoją opowieść, nawet kosztem zachwianej chronologii. Wypada jednak zacząć od początku, czyli momentu, w którym ujawnił się artystyczny zmysł. Zapytany o to Pan Jan odpowiada następująco:

Zauważyłem to już od dzieciństwa, rzeźbiłem, rysowałem po różnych rzeczach. Jako dzieciak popsulem kilka albumów, bo gdzie dało się rysować, to wszędzie ołówkiem mazałem i nieraz dostałem od ojca reprimendę. Miałem to w sobie ciągle.

Następnie wyciągnął w moim kierunku dłoń. Na jednym z palców widoczna była głęboka bruzda.

A tu jeszcze, taki palec rozwalony. Rzeźbiłem coś, a potem bałem się w domu pokazać. Nie było wtedy szycia, tylko jakąś szmatkę to zawiązałem.

Artystyczna droga rodziła się więc w bólach. Sztuka na poważnie zaczęła się jednak trochę później, w okresie studiów.

Będąc w Gdańsku na studiach, miałem kolegę, który był na Wydziale Sztuk Pięknych, mieszkaliśmy prawie w jednym pokoju i widziałem jego ćwiczenia. On był na pierwszym roku, ja byłem już wtedy na trzecim roku farmacji. Oni wciąż musieli rysować, całymi godzinami. Jak przynosił kartony, to nieraz mówił: «słuchaj, ty masz dryg do rysowania, ty musisz rysować», i tak zacząłem ikony malować.

Najpierw więc twórczość przyjęła formę pomocy zapracowanym kolegom, później jednak sama farmacja upomniała się o swojego utalentowanego adepta.

Początkowo robiłem to dla kolegów i własnej satysfakcji. Jak już byłem po ukończeniu studiów, zacząłem bardziej interesować się historią farmacji i medycyny. Interesowało mnie, żeby pokazać to ludziom, bo wtedy farmacja nie była eksponowana, była to dziedzina należąca bardziej do handlu. Wiedziałem, że są to ciekawe historie: laboratoria, pierwsze apteki, pierwsze ogródki ziołowe w klasztorach, naczynia, destylacja z ziół, alchemicy poszukujący kamienia filozoficznego. Zacząłem tworzyć, żeby ludzie zobaczyli jak taka apteka w XVI, XVII wieku wyglądała.

Po przyjeździe Jana Harasimowicza do Strzelna w 1973 r. jego droga artystyczna spłotła się z farmaceutyczną już na dobre. Pierwsze prace powstawały wówczas podczas nocnych dyżurów w aptece, było wtedy dużo czasu na zadumę nad kawałkiem drewna. Rzeźby powstawały jeszcze w dłoniach, na większe formaty miała dopiero przyjść pora. Tymczasem misja promowania farmacji poprzez sztukę trafiła na podatny grunt. Okazało się, że na artystę-aptekarza może być poważne zapotrzebowanie.

Odwiedziłem kiedyś Muzeum Farmacji w Krakowie. Dyrektor tego muzeum powiedział mi wtedy: «Proszę pana, niech Pan jak najwięcej rzeźbi tych scenek z historii farmacji, bo nie mamy w ogóle ilustracji na ten temat. Doktoranci robią prace i bardzo czegoś takiego potrzebują». Każda książka, która jest ilustrowana, zawsze wzbudza większą ciekawość. Zawsze obraz bardziej przemawia do ludzi.

Zdecydowanie było o czym przemawiać. Wszyscy mamy w głowie jakiś obraz dawnej medycyny czy alchemii i możemy się chyba zgodzić, że są to tematy bardzo pobudzające wyobraźnię. Z jakich inspiracji korzystał więc artysta, tworząc swoje przedstawienia?

Podglądałem drzeworyty, ale tych drzeworytów, scenek rodzajowych z historii farmacji było mało. Trochę więcej wydawali autorzy z Europy. Dzięki tym drzeworytom wiedziałem, jak wyglądały naczynia, jaka już wtedy w farmacji była komercja i reklama. Na przykład w aptece, w izbie, do której przychodził pacjent, często wywieszany był krokodyl na sznurkach. Taka apteka wyglądała bardzo tajemniczo – wisiał krokodyl, żółw albo wąż czy głowa jakiegoś bydlaka. Wszystko po to, żeby pokazać, z czego były robione lekarstwa, a robione były ze wszystkiego, nawet z kości ludzkich – pomysły były nieskończone. Aptekarz musiał być bardzo zaradnym człowiekiem, żeby nie powiedzieć cwaniakiem.



Musiał wiedzieć, jak wytwarzać świece, produkować nalewki czy wypiekać pierniki. (...) Poza tym jest też wiele bardzo ciekawych zabiegów z historii medycyny. Były takie okresy kiedy leczono upuszczeniem krwi albo pijawkami. Do tego dochodzą też bardzo plastyczne tematy chirurgiczne.

Podczas rozmowy moją uwagę zwróciły płaskorzeźby nieco inne od reszty, znacznie bardziej kolorowe. Poza polichromią zdobiły je drobne koraliki czy barwne kamienie zatopione w drewnie, a także roślinne obramowania przedstawionych scen. W kontraście ze stylem rodem z dawnych miniatur zdawały się być wtrętem na miarę wałki z *Dziwnego ogrodu* Mehoffera.

Pewnego razu właściciel apteki z Gdańska chciał zamówić u mnie wielkoformatową rzeźbę z motywami zielarskimi. Ostatecznie nic z tego nie wyszło, bo już zdrowie mi na to nie pozwalało, natomiast podpowiedział mi, żeby włączyć zioła do moich rzeźb. Zasugerował, że jeśli dodam po bokach rośliny, to mogą wyjść z tego bardzo ciekawe tematy.

Szybko zostałem też przeszkolony ze znajomości przedstawionych kwiatów.

Tam po prawej stronie jest naparstnica, a tu konwalia i mak. To są podstawowe zioła lecznicze. To jest dekoracja, ale też lekcja zielarstwa. Zioła są bardzo fotogeniczne i malarskie.

Następnie nasza rozmowa zeszła na temat popularności i rozgłosu. Chciałem wiedzieć, jak twórca odbiera duże zainteresowanie swoją osobą. Lokalnie Magister, bo tak nazywany jest przez mieszkańców, to osoba powszechnie znana. Jeśli ktoś czegoś w Strzelnie potrzebuje, to zawsze może przyjść do Magistra i poza poradą czy pomocą, może otrzymać także jedną z jego prac.

Ostatnio nowy ksiądz chodził po kołędzie i mówi: «We wszystkich domach, w których byłem widziałem Pańskie rzeźby». Ja odpowiedziałem: «Tak, bo to jest moja pasja». Dużo tworzę i zawsze na imieniny czy urodziny można taką rzeźbę komuś podarować.

Popularność jednak rosła, a razem z nią przyszło uznanie. W 2008 roku Jan Harasimowicz został odznaczony wspomnianym już przeze mnie Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Reakcją na takie osiągnięcie było przede wszystkim zaskoczenie.

Miałem wówczas wystawę w Bydgoszczy i być może to z Bydgoszczy, z władz województwa ktoś mnie zgłosił. Wicewojewoda przyjechał później tutaj do Strzelna i uroczyście mi to odznaczenie wręczono. Byłem zaskoczony. Pisała o tym wówczas prasa, pani Urszula Guźlecka nakręciła o mnie i o moich pracach bardzo ładny film. Mam gdzieś jeszcze to nagranie. Wydaje mi się właśnie, że może ktoś z Wydziału Kultury mnie wyznaczył, przestudiował moje prace, no i zostałem odznaczony.

O wydarzeniu tym Pan Jan opowiedział bez przechwałek i nadęcia, traktując je niemal jak zwykłą ciekawostkę. Już wtedy wyczułem, że to nie rozgłos jest dla niego esencją działalności artystycznej.

Nagrodą jest dla mnie praca i tworzenie. Ja z tego nic właściwie nie mam, dokładam nawet do tego, żeby stolarza opłacić. Owszem raz na miesiąc coś ktoś kupi, ale to tyle, poza tym żadnych materialnych korzyści nie mam. Mam tylko wielką satysfakcję i to mnie trzyma przy mojej kondycji i przy zdrowej psychice. Pamiętam słowa tego już nieżyjącego dyrektora z Krakowa: «Błagam Pana, jak tylko Pan zrobi jakąś rzeźbę, niech od razu dokumentację Pan robi, bo to jest bardzo ważne, doktoranci nie mają obrazków do swoich prac, bo tego nigdzie nie ma», ale gdzie ja tam mam głowę do dokumentacji.

Zahaczyliśmy także o temat, który mnie jako historyka sztuki interesuje niezmiernie – definicję sztuki. Oczywiście wiązało się to ze stosowną anegdotą.

Miałem propozycję od naszego proboszcza, który organizował taki katolicki uniwersytet ludowy, gdzie młodzież przyjeżdżała na wykłady – miałem prowadzić zajęcia na temat sztuki. Pamiętam, dałem im wtedy zadanie, żeby zrozumieli, co to jest sztuka, a co rzemiosło. Przykładowo w Japonii drzeworyt tworzył artysta, który następnie przekazywał projekt do wykonania. Rzemieślnik, który wycinał drewno, nie miał prawa się pod pracę podpisać. Jako autora uznawano artystę, który wymyślał kompozycję. Zadanie brzmiało więc następująco: wyobraźcie sobie panowie, że przyjeżdżacie do parafii biskup. Macie stworzyć dla niego prezent. Proszę stworzyć projekt i narysować na kartce jakiś podarek. Prawie nikt nie miał żadnego pomysłu.



«Widzicie więc, co to znaczy. Pomysł jest znacznie trudniejszy niż naśladownictwo». Jak ktoś był w Zakopanem, to zapewne widział Chrystusiki. Do znudzenia, jeden trzyma głowę na rączce w tę stronę, a drugi w tamtą. Prawie wszyscy tworzą jednakowe Chrystusiki. Koło Zakopanego organizowano zresztą takie szkoły rzeźbiarskie po dwadzieścia, piętnaście osób i oni rzeźbili wszyscy Chrystusiki. Wtedy to już jest produkcja seryjna, a nie sztuka.

Jeżeli celem i istotą sztuki ma być pomysł i autorska koncepcja, to kompozycje rzeźbiarskie Jana Harasimowicza spełniają tę definicję doskonale. Mieszanka historii medycyny i farmacji z lokalnym kolorytem strzeleńskiego romanizmu, wzbogacona o inspiracje malarstwem impresjonistów czy młodopolskich mistrzów, w wykonaniu aptekarza-artysty jest czymś bardzo autentycznym. Nie powinien dziwić więc fakt, że takie owoce wydała praca zrodzona z czystej pasji tworzenia, silnie zakorzeniona w osobistych doświadczeniach i wiedzona poczuciem misji. Zgadza się, misja to słowo bardzo górnotłone, ale jak inaczej nazwać tak silną potrzebę rozpowszechniania wiedzy i otaczającego piękna? Potrzeba ta zresztą do dziś daje siłę do działania i nieskończoną satysfakcję.

Co dzień coś rzeźbię i przed snem zawsze – może dlatego bezsenność mnie dręczy – myślę, komponuję, co jutro wyrzeźbię. Łapię się na tym, że nawet jak z kimś rozmawiam, to wciąż myślę i szukam tematu.

To jest misja. To mnie trzyma przy życiu, bo ja wciąż myślę, co by tu jeszcze stworzyć. Ja wciąż komponuję, wciąż myślę o tych płaskorzeźbach. To na mnie działa bardzo uspokajająco.

Te słowa są najlepszym zwieńczeniem naszego spotkania. W tych kilku zdaniach kryje się tajemnica tak wielkiego entuzjazmu Jana Harasimowicza, zarówno w stosunku do ludzi, jak i sztuki. Świadectwem tej serdeczności niech będzie fakt, iż Strzelno opuszczałem zasypany prezentami. Pisząc ten tekst, spoglądałem na podarowany mi stosik podręczników i pożółkłą okładkę *Historii sztuki w zarysie* Karola Estreichera, korzystam też z albumu prac Pana Jana z przemiłą dedykacją na okładce. Na pamiątkę naszego spotkania zostanie mi także płaskorzeźba jednej z kwater z romańskiej kolumny cnót – przedstawienie personifikacji sprawiedliwości. W opowieści tej podjąłem temat artysty, którego znałem od dawna. Jako osoba zajmująca się sztuką nie wybaczyłbym sobie nieskorzystania z takiej okazji. Przypomniałem sobie do tego tekstu oraz naszej rozmowy już od jakiegoś czasu i może powinienem był zabrać się za to wcześniej, ale wreszcie udało mi się opisać choć cząstkę tego niezwykle człowieka. Wydawać by się mogło, że świat dzieł Jana Harasimowicza to zamierzchłe czasy początków medycyny, cudownych specyfików i szarlatanów, ale czy dzisiejszy świat pandemii, szczepionek i uzdrowicieli jest bardziej spokojny i racjonalny? To pytanie pozostawiam bez odpowiedzi, wiem natomiast, że moja wizyta w Strzelnie pozostanie jeszcze ze mną na długo.

Autorem fotografii jest Jakub Jankowiak.

JAN HARASIMOWICZ

(ur. 13 stycznia 1940 r. we wsi Strajki – obecnie Litwa). W 1959 roku wraz z rodzicami zamieszkał w Bydgoszczy, gdzie rozpoczął naukę w technikum farmaceutycznym. W 1962 roku podjął studia na Akademii Medycznej w Gdańsku, które ukończył w 1971 roku, uzyskując tytuł magistra farmacji. W 1973 roku zamieszkał w Strzelnie, gdzie prowadził aptekę. Jego dorobek stanowią głównie drewniane płaskorzeźby przedstawiające sceny z historii farmacji i medycyny. Twórczość artysty w znacznym stopniu zainspirowały romańskie zabytki Strzelna oraz drzeworyty i średniowieczne miniatury. W jego pracach znajdziemy także eksperymenty formalne, takie jak fantastyczne elementy roślinne czy inkrustacje kamieniami. Dzieła Jana Harasimowicza znajdują się w wielu kolekcjach w Polsce oraz za granicą, m.in. w Japonii, RPA czy Watykanie. Wielokrotnie nagradzany za działalność artystyczną, w tym Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” czy Honorowym Obywatelstwem Miasta Strzelna.

JAKUB JANKOWIAK

(ur. 1999) Bydgoszczanin, historyk sztuki. Z dziedziną związany od czasów szkoły średniej, absolwent Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od kilku lat zainteresowany lokalną kulturą i historią oraz popularyzacją Bydgoszczy. Członek Stowarzyszenia Bydgoszcz G10. Miłośnik staroci w każdej postaci.

INGA KOPCIEWICZ

„PIKASIAKI” HANNY ŻUŁAWSKIEJ

„Pikasiakami” lub „pikasami” przyjęło się nieco kolokwialnie określać ceramikę, głównie użytkową, o asymetrycznej formie, zdobioną abstrakcyjnymi, geometrycznymi figurami w czystych kolorach. Nazwa nawiązuje do nazwiska jednego z najwybitniejszych i najbardziej rozpoznawalnych twórców XX w. – Pabla Picassa. Sugeruje ogólnie pojętą nowoczesność, która dzięki odwilży II połowy lat 50. ponownie zaczęła przenikać do Polski z Zachodu. Szczególną formę przyjęły wówczas wyroby wzornictwa artystycznego. Ówczesni projektanci tworzyli z myślą o pokoleniu wkraczającym właśnie w dorosłe życie, a nietuzinkowe projekty, którymi miano się otaczać, zrywały z mieszczańską tradycją i upodobaniami oraz stały się odskocznią od szarej, powojennej rzeczywistości. Wyroby ceramiczne produkowane w fabrykach Katowic, Pruszkowa, Włocławka, Bogucic, Tułowic, Ćmielowa i Chodzieży są obecnie niezwykle doceniane i poszukiwane przez kolekcjonerów. Picasso jako klasyk modernizmu oraz emblematyczny przykład wolności artystycznej i nieskrępowanej swobody twórczej przeniknął do kultury masowej w parafrazowanych, adaptowanych na nowo, wzorach i motywach.

Część twórców pojmowała inspirację nowoczesnością bardziej dosłownie. Nie było to tylko wybiórcze wykorzystywanie motywów dekoracyjnych, lecz przede wszystkim pogłębione studium nad formą przestrzenną.

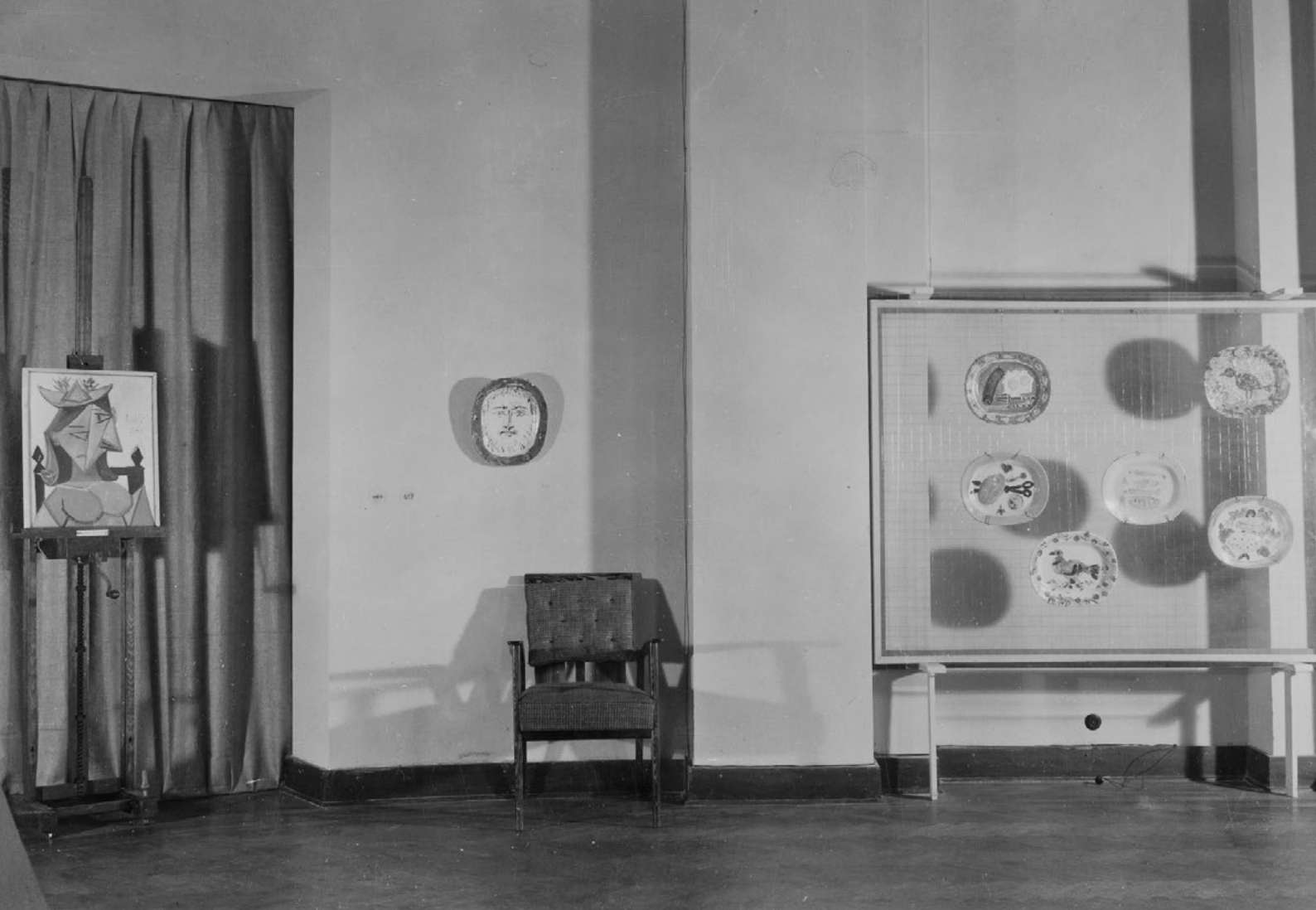
Malarka Hanna Żuławska (1908–1988), absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, późniejszy dydaktyk Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, gdzie kierowała Pracownią Ceramiki i była dziekanem Wydziału Rzeźby, podczas swej długiej drogi twórczej niejednokrotnie ulegała różnorodnym fascynacjom artystycznym i transponowała je na swój grunt. Za szczególnie „eksperymentalną” dziedzinę jej aktywności artystycznej, otwierającą szerokie możliwości twórcze, można uznać ceramikę. Pierwsze doświadczenia zdobywała w ramach powołanej przez siebie Grupy Kadyńskiej, działającej w latach 1956–1957 w podelbąskich warsztatach dawnej niemieckiej Królewskiej Fabryki Przemysłowej Kadyny i skupiającej absolwentów oraz studentów gdańskiej uczelni. Możliwości twórcze gliny zafa-

scynowały artystkę. Pozwalały jej nie tylko na produkcję ceramiki architektonicznej, szeroko stosowanej podczas odbudowy oraz renowacji Gdańska, ale i tworzenie ceramiki unikatowej o organicznych, niekiedy antropomorficznych kształtach.

I tu należy przenieść się na grunt francuski – na południe kraju, do Vallauris. Od niemal dekady działał w tamtejszej pracowni Madoura Pablo Picasso –ceramik. Wcześniej ceramikę mogliśmy spotkać jedynie pozującą do jego malarskich martwych natur. Tego uznanego już wówczas malarza zaintrygowała myśl, że niewielkim nakładem czasu i kosztów może tworzyć dzieła ceramiczne dla ludzi, którzy w powojennej rzeczywistości nie mogli sobie pozwolić na jego obrazy.



† Hanna Żuławska, *Bez tytułu*, pocz. I. 60. XX w., ceramika szkliona, 15,5 × 10,0 × 8,0 cm, fot. z archiwum Pracowni Cardas True Art



† Muzeum Narodowe w Warszawie. Wystawa „Współcześni malarze francuscy oraz ceramika Pabla Picassa ofiarowana przez autora Muzeum Narodowemu w Warszawie” (18 XI-23 XII 1948). Fragment ekspozycji dzieł Picassa (proj. Stanisław Zamecznik), fot. Janina Mierzecka, 1948, odbitka fotograficzna na papierze, 11,8 × 16,8 cm, nr inw.: DI 122455 MNW, własność: Muzeum Narodowe w Warszawie, domena publiczna

Ceramika Picassa łączyła walory estetyczne z funkcją użytkową. Dla autora stała się nowym wyzwaniem, któremu sprostał. Ceramikę traktował jako nowy, kolejny (po malarstwie, rysunku, grafice, rzeźbie, poezji, scenografii i sztuce teatralnej) środek wyrazu. Wartości plastyczne tego medium górowały nad poprawnością technologiczną i warsztatową, ukazując nieograniczoną pomysłowość autora. Picasso w jednej formie łączył aspekty malarzkie i rzeźbiarskie (wyciski, relief). Początkowo wykorzystywał tradycyjne formy (np. talerze), na które farbami nanosił wzory zaczerpnięte ze świata fauny i flory; z czasem tworzył własne kształty, nawiązujące do ceramiki prymitywnej i ludowej, zdobiąc je barwnymi glinkami. W udzielonym podczas pobytu w Polsce wywiadzie powiedział: „Sztuka garncarska, oparta o jedną z najstarszych technik ludzkich, zbliża do ludu, do pierwotnych i odżywczych źródeł inspiracji artystycznej. Zamieszkałem w wiosce garncarzy i pragnę odnowić tę starą sztukę, której zadaniem jest zdobienie przedmiotów codziennego użytku. Pragnę udostępnić w ten sposób piękno najszerszym rzeszom¹”. Paradoksalnie – w popularyzowany powrót do tradycji tchnął ducha nowoczesności.

Okazją do odwiedzenia przez Picassa naszego kraju był Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju zorganizowany we Wrocławiu w sierpniu 1948 r. Cztery lata wcześniej artysta wstąpił bowiem do Francuskiej Partii Komunistycznej i od tam aktywnie uczestniczył w działalności ruchów lewicowych i pokojowych jako prominentny, zaangażowany intelektualista. Odwiedził też wówczas stolicę, gdzie spotkał się m.in. z przedstawicielami Muzeum Narodowego w Warszawie, którym przekazał unikatowy zbiór własnej ceramiki; już trzy miesiące później instytucja przygotowała pokaz tego wyjątkowego daru.

Hanna Żuławska z pewnością знаła dzieła ceramiczne Pabla Picassa. Jako aktywna artystka-ceramiczka i pedagog z zainteresowaniem musiała obserwować zarówno aktualne wystawy, jak i śledzić artystyczne nowinki w specjalistycznej prasie oraz najnowszych publikacjach, nierzadko z trudem sprowadzanych zza żelaznej kurtyny. Wiele miejsca poświęcano twórczości i aktualnym wystawom Pabla Picassa na łamach „Przeglądu Artystycznego”, „Przekroju”, „Głosu Plastyków” czy „Projektu”.

Analizując ceramiczne dzieła Żuławskiej, odnajdziemy w nich wiele myśli wspólnych z ideami przyświecającymi Hiszpanowi. Jako przykład niech posłuży kilka prac wybranych z bydgoskiej prywatnej kolekcji dzieł Hanny i Jacka Żuławskich. Dzieła są znane odbiorcom, gdyż były w ostatnich latach eksponowane na wystawach przygotowanych przez Bydgoskie Centrum Sztuki im. Stanisława Horno-Popławskiego w 2020 r. oraz NCP.Art (obecnie Cardas True Art) wraz z Galerią Miejską bwa w Bydgoszczy w 2024 r.

Ceramiczne prace Hanny Żuławskiej przyjmowały na ogół zdeformowane formy o dalekich, ale jednak, analogiach do realizmu; zwykle stanowiły samodzielne, nowatorskie dzieła sztuki, czasami miały nawiązywać do funkcji użytkowych. Autorka nierzadko zdobiła je rysunkiem podkreślającym formę lub uproszczonym przedstawieniem np. twa-

rzy. Wyróżnić można dwa stosowane przez artystkę sposoby wykończenia powierzchni wyrobów ceramicznych. Kompozycje z lat 60. XX w. cechują się zwartą formą i monochromatyczną kolorystyką; matowy efekt ich powierzchni uzyskano metodą angobowania, czyli nakładania warstwy gliny uszlachetniającej i uszczelniającej gorszej jakości glinę. Nadawało to wyrobom efektu większej naturalności i surowości, nasuwając na myśl ceramikę historyczną. Z kolei w latach siedemdziesiątych artystka chętniej stosowała niejako bardziej estetyczne wykończenie ceramiki szkliwem: przez wielokrotne powlekanie i nawarstwianie szkliwa oraz staranny dobór kolorystyki przemawiała tu Żuławska-malarka osiągająca złożone, efektowne walory malarskie, dbająca o kolor i materię; niekiedy, przy bardziej rozbudowanym przedstawieniu, szkliwo nie pełniło roli zdobienia, a jedynie podkreślało, wydobywało rysunek.

✦ Hanna Żuławska, *Forma z szalem*, l. 60. XX w., ceramika angobowana, 37,5 × 51,0 × 28,0 cm





← Hanna Żuławska, *Akt*, l. 60. XX w., ceramika szklwiona, 42,0 × 49,0 × 16,0 cm, fot. z archiwum Pracowni

↓ Hanna Żuławska, *Wazon*, l. 60. XX w., ceramika angobowana, 49,0 × 16,0 × 12,0 cm





† Wystawa *Picasso ceramics*, MMCA, Gwacheon (Korea Płd.), 1.09.2023-7.1.2024, dom. publ.

Wpływ Pabla Picassa na twórców mu współczesnych jest bezsprzeczny, a jego skala szeroka i doniosła. Wbrew obiegowym opiniom artysta zawsze pozostawał realistą, stosowane przez niego deformacje były jedynie nową formą ekspresji. Niekiedy brak rozróżnienia poddanej przekształceniom figuracji od abstrakcji prowadził do uogólnienia pojęć, jak w przypadku „pikasiaków”. Przytoczone przykłady zaczerpnięte z oeuvre Hanny Żuławskiej wskazują, że – wbrew nieco przewrotnemu tytułowi niniejszego artykułu – jej inspiracje twórczością ceramiczną Picassa dotyczyły nie tylko dekoracyjnych zdobień o charakterze uproszczonej figuracji, lecz były głębsze: począwszy od formy, przez osiągnięte walory estetyczne, aż do idei użyteczności.

INGA KOPCIEWICZ

Historyk sztuki, przez ponad ćwierć wieku również muzealnik, bydgoszczanka. Kustosz w Pracowni Analiz i Konserwacji Dzieł Sztuki Cardas True Art Sp. z o.o. w Bydgoszczy. Kuratorka i współkuratorka ponad 60 wystaw z zakresu sztuki przełomu XIX i XX w. oraz współczesnej, prezentowanych w muzeach i galeriach w Polsce oraz za granicą. Autorka i współautorka niemal 40 publikacji poświęconych sztuce: opracowań popularnonaukowych, katalogów i informatorów wystaw oraz artykułów. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nagrodzona odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej oraz Medalem Prezydenta Miasta za pracę na rzecz Bydgoszczy.

¹ Pablo Picasso o swoim pobycie w Polsce. Wywiad z wielkim malarzem hiszpańskim, „Głos Ludu”, nr 238, 29 VIII 1948, s. 8.



† Hanna Żuławska, *Maska*, l. 70. XX w., ceramika szkliwiona, 23,0 × 28,0 × 14,0 cm, fot. z archiwum Pracowni

Pracownia Analiz i Konserwacji Dzieł
Sztuki
Cardas True Art Sp. z o.o.
Bydgoszcz
www.cardastrueart.com
office@cardastrueart.com
+48 727 670 721

CARDAS

TRUE ART



Misją firmy Cardas True Art jest umożliwienie prawdziwej sztuce przezwyciężenia czasu.

Jesteśmy zespołem konserwatorów i historyków sztuki, nie tylko z ogromną wiedzą i doświadczeniem, ale również dysponującym pracownią konserwatorsko-badawczą wyposażoną w najnowocześniejsze sprzęty. Wydajemy ekspertyzy, przygotowujemy wyceny, przywracamy obrazom i rzeźbom ich dawny blask.

Naszym autorskim projektem jest Dossier Utworu. Uwzględniamy w nim opracowanie zagadnień dotyczących konkretnego dzieła, tj.: analizę w zakresie historii sztuki zawierającą informacje o autorze, charakterystykę samego utworu, jego proveniencję, historię udziału dzieła w wystawach, literaturę przedmiotu oraz opis stanu zachowania, dokumentację konserwatorską i ekspertyzę. Dossier Utworu jest certyfikatem, który dajemy prawdziwej sztuce.

Cardas True Art propaguje i pielęgnuje prawdziwą sztukę. Odkrywa oraz promuje artystów, których dzieła są efektem oryginalnego talentu i indywidualnej potrzeby.



Oferujemy

- wykonanie analiz nieniszczących dzieł sztuki z wykorzystaniem spektrometrii fluorescencyjnej (XRF) oraz analiz makro i mikroskopowych wykonywanych w świetle widzialnym (VIS), ultrafioletowym (UV), podczerwonym (IR) i radiografii cyfrowej (RTG), zarówno w naszej pracowni jak i u klienta,
- konserwację dzieł malarstwa i rzeźby wraz z dokumentacją konserwatorską,
- opracowanie Dossier Utworu,
- katalogowanie kolekcji,
- przygotowywanie wystaw wraz z publikacjami,
- promowanie twórczości wybranych artystów.

Fordońska 246
85-766 Bydgoszcz

+48 727 670 721
office@cardastrueart.com
www.cardastrueart.com

PRZYKŁAD
DOSSIER UTWORU



CARDAS
TRUE ART



11. Vintage Photo Festival

Bydgoszcz / Toruń / Kujawy i Pomorze

19.09 ____ 19.10.2025



