



— il. 1 J. Boroń, *Kompozycja z owalami*, ok. 1960

Inspiracje brytyjskie w rzeźbie wrocławskiej*

Andrzej Jarosz

Prezentowany temat jest tyleż złożony, ile specyficzny. Łączy się, po pierwsze, z kwestią nienapisanej do dnia dzisiejszego syntetycznej historii sztuki powojennego Wrocławia, a w jej ramach – wizji przemian nowoczesnej rzeźby. Po drugie, z faktem „umniejszania” roli tego ośrodka w opracowaniach dotyczących sztuki polskiej. Wrocław jest na ogół przemilczany w źródłach, choć – jak stwierdzał Andrzej Kostołowski – jego najnowsze dzieje obfitowały w „szereg zjawisk [...] na poziomie europejskim”, a ich cechą przewodnią był „uniwersalizm oraz charakterystyczne modernistyczne morale”¹.

Rzeźba tworzona w murach Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu ze względu na okoliczności historyczne wyrażała na „surowym korzeniu”. Dyktowane politycznie odcięcie się od przedwojennej tradycji Breslau wymusiło wypracowanie podwalin i wybór nowej poetyki. Zbigniew Makarewicz, komentator i znawca miejscowej rzeźby², podkreślał, że nowo powstały ośrodek uzyskał początkowo możliwość eksperymentu oraz wykreowania własnej, oryginalnej formy³. Autor ten wyróżnił trzy ścieżki rozwoju rzeźby wrocławskiej, związane z nazwiskami najważniejszych artystów – Antoniego Mehla, Xawerego Dunikowskiego i Borysa Michałowskiego. Tworzyli oni mozaikę tożsamości tego ośrodka po 1945 roku. W przypadku Mehla (absolwenta przedwojennej Szkoły Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu) było to uniwersalne łączenie tradycji antycznych, francuskich i włoskich⁴. Dunikowski (zatrudniony we wrocławskiej PWSSP w latach 1959–1964) kultywował zdobycze wczesnego polskiego modernizmu (postrzeganego *in situ* jako nurt „neo-secesyjny”, ścierający się z socrealistyczną stylistyką początku lat 50. XX wieku). Z kolei Michałowski firmował „nowoczesność”, silnie podkreślając walory konstrukcyjne rzeźby i linearną rytmikę kompozycji figuralnych.

Pod wpływem tych trzech artystów wykształciło się pierwsze pokolenie rzeźbiarzy wrocławskich. Cechował je eklektyzm, który należy traktować pozytywnie (jako definiowaną przez Herberta Reada w odniesieniu do całej powojennej rzeźby europejskiej możliwość swobodnego



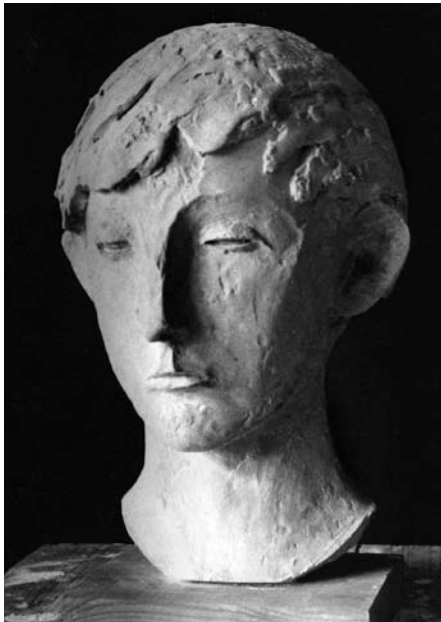
* Artykuł jest poszerzoną, preredagowaną i wzbogaconą o materiał ilustracyjny wersją wystąpienia na V Międzynarodowej Konferencji Sztuki Nowoczesnej w Toruniu „Sztuka Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii i Północnej Irlandii & Republiki Irlandii w XX–XXI wieku i Polsko–Brytyjskie & Irlandzkie kontakty artystyczne” (9–11 X 2013, Toruń, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata); tekst w wersji angielskiej, pt. *British inspirations behind Wrocław sculpture*, w druku (2014–2015).

¹ A. Kostołowski, *Dokumenty międzyepoki. O oryginalności sztuki Wrocławia po 1945 roku*, [w:] *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946–2006*, red. A. Saj, Wrocław 2006, s. 9.

² Z. Makarewicz, *Wrocławskie rzeźby i rzeźbiarze wrocławscy*, [w:] *Rzeźba polska*, Orońsko 1986; *idem*, *Od portretów Antoniego Mehla do antropoidów Christosa Mandziosa. Wrocławska rzeźba figuralna w latach 1945–1999*, „Rzeźba Polska” t. 8 (1996–1997); *idem*, *Regiony rzeźby. Cz. I: Białe plamy w historii polskiej rzeźby*, „Rzeźba Polska” 2002, nr 4; *idem*, *Rzeźba w tunelu. Cz. I*, „Rzeźba Polska” 2007, nr 2; *idem*, *Rzeźba w tunelu. Cz. II*, „Rzeźba Polska” 2007, nr 3/4.

³ Zob. *idem*, *Bez postumentów. O rzeźbie wrocławskiej*, [w:] *Wrocław sztuki...*, s. 70: „Jeżeli w powojennej Polsce zaistniała twórczość artystyczna, to przede wszystkim we Wrocławiu, znajdując tutaj własne źródła dla ujawnienia wszystkich najważniejszych nowych idei, we własnej oryginalnej formie. Tych idei, które wyznaczyły główny nurt przemian światowej sztuki w drugiej połowie dwudziestego stulecia”.

⁴ *idem*, *Od portretów...*, s. 71.



il. 2 A. Mehl, *Witek*, 1956

wyboru i kombinacji stylów różnych kultur i cywilizacji⁵), będący we Wrocławiu motorem rozwoju miejscowej rzeźby – gatunku niejako od początku walczącego o przetrwanie w szkole nastawionej od lat 50. XX w. na rzemiosło warsztatowe i użytkowe. Marginalizacja rzeźby miała po części powody ideologiczne i wynikała z PRL-owskiego prymatu malarstwa⁶, sankcjonowanego przez ustrój polityczny jako kategoria przewodnia. Dlatego też:

Jeszcze mniej nadziei niż w innych artystycznych gatunkach pokładano [we Wrocławiu] w rzeźbie. Nie dość, że tradycyjnie za właściwe pole kiełkowania nowego kształtu piękna uważano malarstwo, a grafice i rzeźbie pozwalano iść w ślady za malarskimi odkryciami, to ponadto sama proza zawodowego życia musiała spychać rzeźbiarzy na margines zdarzeń. Nie było bowiem we Wrocławiu, jak i w okolicach całego Dolnego Śląska, tych miejsc i postaci związanych z dziejami narodu, które by domagały się upamiętnienia i na to upamiętnienie miały ponadto przyzwolenie „władzy ludowej”. [...] Rzeźbiarze pojawili się jednakże we Wrocławiu po 1945 roku, a nawet wcześniej [...]⁷.

Inspiracje sztuką Zachodu stanowiły więc, po trzecie, kwestię pokoleniową. Dopiero ok. połowy lat 50. XX w. pojawili się twórcy uwzględniający, obok wpływu nauczycieli, nowe rozwiązania zastosowane w dziełach artystów brytyjskich. Była to generacja, której przypisano miano „nowoczesnej”⁸. Zaliczali się do niej: Jerzy Boroń, Mieczysław Zdanowicz, Władysław Tunkiewicz, Łucja i Jadwiga Skomorowskie, Feliks Kociankowski, Marian Kowalski, Leon Podsiadły oraz Krystyna Cybińska (artystka ceramik). Ich zainteresowanie rzeźbą brytyjską stanowiło też odbicie szerszego, na poły politycznego, procesu odchodzenia od doktryny socrealistycznej, co wiązało się m.in. z naśladowaniem konwencji wypracowanych przez Henry’ego Moore’a, Barbarę Hepworth czy Lynna Chadwicka. Zdaniem Makarewicza (wykształconego w pracowni Dunikowskiego), w ten sposób „odrabiano szkolne zaległości, dobudowywano w pośpiechu połączenia z tradycją europejską, w której rozwoju Polacy wcześniej mieli znaczący udział”⁹. Autor podkreślał zarazem, iż próby naśladowania czy adaptacji tych wzorów we Wrocławiu od początku przyjmowały charakter oryginalnych interpretacji¹⁰.

Przy tym kierunek wpływu inspiracji brytyjskich na rzeźbę wrocławską był, jak się wydaje, w dużej mierze zewnętrzny. Wojciech Skrodzki pisał, że rzeźba angielska stanowiła swoiste tło porównawcze wręcz dla całej sztuki polskiej¹¹. Zauważyć dało się zwłaszcza oddziaływanie indywidualności Moore’a, którego monumentalna wizja łączyła się z przemyślaną konstrukcją, integracją rzeźbiarskiej bryły i przestrzeni oraz zacieraniem granic między nimi za sprawą wprowadzania prześwitów i przenikania się organicznych form. Badacz wskazywał również na Chadwickowskie ekspresyjne kompozycje ze spawanego żeliwa oraz na twórczość Hepworth, operującej czystymi, płynnymi i naturalnymi kształtami¹².



⁵ H. Read, *The Vital Images*, [w:] *A Concise History of Modern Sculpture*, rozdz. 5, London 1986.

⁶ Zob. B. Stano, *Przedmioty zagubione w morzu obrazów. Ekspozycje rzeźby i form parareźbiarskich w okresie odwilży*, [w:] *Figury i figuracje. Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Lublin, 20-22 października 2005, red. M. Kitowska-Łysiak [et al.], Warszawa 2006: „W drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX w. [...] malarstwo zdominowało doroczne salony stołeczne, krakowskie i w mniejszych ośrodkach. Drobne, akademickie biusty, umieszczone nawet na wysokich postumentach, nie były w stanie rywalizować z rzędami płócien o wydatnej fakturze lub ostrych zestawieniach barwnych”.

⁷ Z. Makarewicz, *Od portretów...*, s. 70.

⁸ *Idem*, *Wrocławskie rzeźby...*, *passim*.

⁹ *Idem*, *Od portretów...*, s. 73.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ W. Skrodzki, *Dzieła i poszukiwania*, [w:] A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, Warszawa 1977, s. 21.

¹² *Ibidem*.



il. 3 X. Dunikowski, *Głowa robotnika*, 1948



il. 4 B. Michałowski, *Pomnik pomordowanych profesorów lwowskich*, 1964

Także Piotr Krakowski nasilenie się tendencji neoekspresjonistycznych i organicznych w sztuce polskiej po 1955 r. łączył z rzeźbą angielską, przywołując kolejno takich artystów jak Reginald Butler i Kenneth Armitage oraz europejskie sukcesy całej brytyjskiej szkoły w latach 60. XX wieku. Podkreślał również rolę ekspozycji Moore'a zorganizowanej pod koniec lat 50. ubiegłego stulecia w kilku miastach polskich. Jej skutkiem było to, że polscy rzeźbiarze zainteresowali się formami „nieraz bardzo dramatycznymi w swym wyrazie, zaczęli [także] odchodzić od tradycyjnych materiałów i sposobów modelowania formy w celu uzyskania nierównej, chropowatej, odpowiednio zmacerowanej powierzchni”¹³. Świadczyć o tym miały dzieła m.in. Aliny Szapocznikow, zwłaszcza *Ekshumowany* z lat 1955–1957 – rzeźba wykorzystująca formalne zdobycze Moore'a, lecz nawiązująca do aktualnych wtedy wydarzeń społeczno-politycznych¹⁴. Waldemar Baraniewski był zdania, że niemal cała „odwilżowa nowoczesność” opierała się na podobnych zabiegach. Przybierały one formę zapożyczeń angielskich modusów stylistycznych wybranych z szerokiego wachlarza propozycji, owocujących jednak – jak z przekąsem wyrażał się Andrzej Osęka – „stereotypową formą opływową, asymetryczną, przepartą nieregularnymi otworami”¹⁵. Do grona polskich artystów reinterpretujących wzory brytyjskie zaliczano m.in. Alinę Ślesińską, Magdalenę Więcek, Jerzego Jarnuszkiewicza, Barbarę Brożynę i Stanisława Lisowskiego¹⁶.

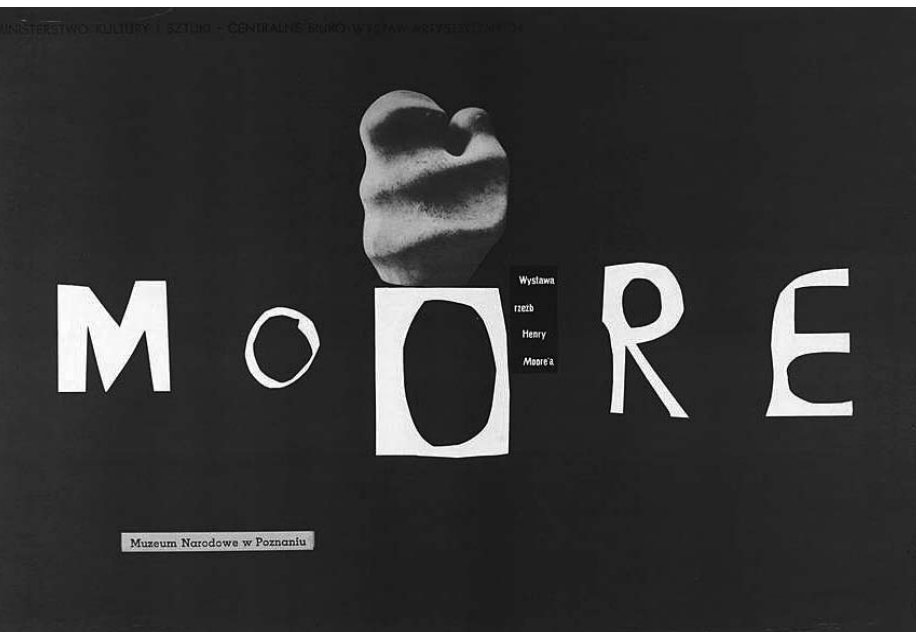


¹³ P. Krakowski, *Rzeźba polska po I wojnie światowej*, [w:] *Rzeźba polska 1944–1984* [kat. wystawy], Poznań 1984, s. 8.

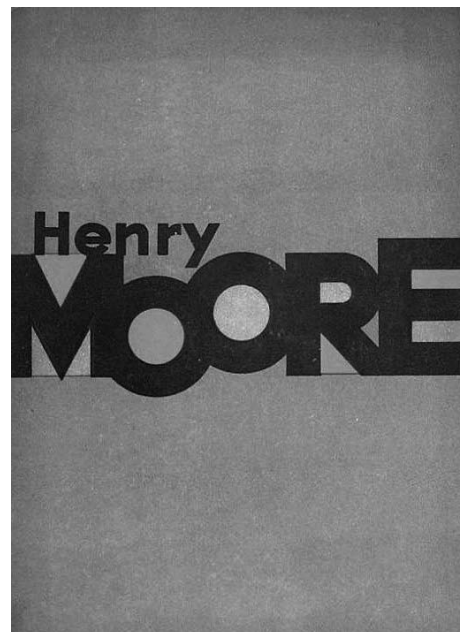
¹⁴ *Ibidem*. Artystka poprzez swoje dzieło komentowała wydarzenia w powojennych Węgrzech i rehabilitację straconego w 1949 r. Łászló Rajka.

¹⁵ W. Baraniewski, *Okolice Odwilży...*, s. 25; A. Osęka, W. Skrodzki, *op. cit.*, s. 9.

¹⁶ Zob. A. Kotuła, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1980, s. 318.



il. 5 H. Tomaszewski, plakat wystawy rzeźby Henry'ego Moore'a, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1959



il. 6 Henry Moore [kat. wystawy], 1959, okładka



¹⁷ Henry Moore [kat. wystawy], wstęp H. Read, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, MKiS, CBWA, Warszawa 1959.

¹⁸ Ł. Guzek, Henry Moore w Krakowie, „Dekada Literacka” 1995, nr 2; cyt. za: <http://www.dekadaliteracka.pl/index.php?id=2282> (data dostępu: 28 X 2013).

¹⁹ Zob. Anna Szpakowska-Kujawska. *Jest się*, red. E. Łubowicz, Wrocław 2005.

Moment kulminacyjny zainteresowania rzeźbą brytyjską w Polsce przypadł na przełom lat 50. i 60. XX w., co było związane z możliwością zobaczenia i przeżycia wspomnianej ekspozycji sztuki Moore'a. Wystawa, anonsowana przez plakat Henryka Tomaszewskiego, z katalogiem zawierającym wstęp Reada¹⁷, „odwiedziła” Warszawę („Zachętę”), Poznań (Muzeum Narodowe), Kraków (Pałac Sztuki) i Wrocław (Ratusz). Traktowano ją jako swoisty „przeciek przez żelazną kurtynę”, a jej odbiór porównywano do „łapczywego przyjęcia i wchłonięcia przez dużą część środowisk twórczych”, co np. w przypadku Krakowa – jak zauważył Łukasz Guzek – na długie lata określiło jego rozwój, prowadząc też ostatecznie do wypalenia i wyjałowienia konwencji¹⁸. Recepcja tej wystawy we Wrocławiu łączyła się ze specyficznym miejscem ekspozycji. Nowoczesna rzeźba umieszczona we wnętrzach średniowiecznego Ratusza straciła wiele cech i własności wynikających z filozofii Moore'a – przede wszystkim organiczny związek rzeźby z otuliną naturalnego krajobrazu. Niemniej jednak miała ona wymiar artystycznej rewelacji, a śladów jej oddziaływania poszukiwać można również w innych gatunkach, np. w figuralnym malarstwie Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, która, stosując czytelną, choć uproszczoną figurację, opierała kompozycje płócien – np. *Muzykanta* (1959) czy serii obrazów *Aleksandryjczycy* (1960) i *Dionizje* (1962) – na masywnych, ale płynnie modelowanych „wolumenach” figur zbliżonych do dzieł słynnego rzeźbiarza¹⁹.

Jacek Woźniakowski, komentując pokaz warszawski, akcentował zmysłowość czy wręcz poetyckość tej sztuki²⁰, a przede wszystkim Moore'owską „miłość do pięknej materii”, pieczołowite traktowanie tworzywa i wrażliwość gestu, modelującego zarówno formę, jak i przestrzeń. Łączyło się to z pogłębionym psychologicznie podejściem artysty do człowieka. Odbiorców intrygowało również, że Moore zwracał uwagę na archaiczne dostojeństwo figury ludzkiej, a poprzez kształty organiczne zapewniał możliwość badania kontrastów pomiędzy „bezwładem i napięciem, ciężeniem i lekkością, spoczynkiem i pogotowiem”²¹. Sprzyjało temu operowanie „negatywem przestrzennym” – stał się on w pracach Moore'a równie istotny jak monolit bryły. Chodziło też o uaktywnianie energii strukturalnej tkwiącej w obiektach naturalnych: kamieniach, muszlach czy kryształach. Fascynujące było ponadto przejście od tradycyjnego rzeźbienia w kierunku subtelnego modelowania dzieła, które, skłaniając się ku abstrakcji, nadal stanowiło przedstawienie figuralne z szerokim potencjałem humanistycznych znaczeń.

Niemal bezpośrednio po polskim *tournée* wystawy Moore'a, w 1961 r., ukazała się książka Adama Kotuli i Piotra Krakowskiego *O nowej rzeźbie*²², odzwierciedlająca ówczesne zainteresowanie rzeźbą angielską. Autorzy podkreślali inspirującą rolę, jaką odgrywała „szkoła brytyjska”, wywodząca się m.in. z formalnych i semantycznych poszukiwań Hansa Arpa. Za jej ważne cechy uznawali nowy sposób traktowania figury ludzkiej, łączący architekturę z organiką, co stało się wykładnią dla wielu polskich artystów, przedtem skłaniających się ku formułom ekspresyjno-romantycznym. Autorzy wyłożyli pryncypia sztuki Moore'a, wydobywając na pierwszy plan dążenie tego twórcy do aktywnego kontaktu rzeźby z przestrzenią, poszukiwanie w naturze praformy (potencjalnie gotowej na przekształcenia), otwartej i modulowanej przez „rzeźbienie w powietrzu” za sprawą przewiercień, oraz jej introspekcję za sprawą przezierów i aplikacji czy wewnętrznych ingerencji.

Pokrewne Moore'owi traktowanie masy i przestrzeni dostrzegane było u Hepworth, której styl wiązał się z „kultem materiału” i precyzją języka formalnego przy narzuconych ograniczeniach technicznych. Artystka, pionierka w stosowaniu „formy negatywowej”, otwartej przez wydrążenia, wzbogacała swoje twory azurem napiętych drutów i linek, a w rzeźbach interpretujących figurę ludzką podporządkowywała kształt całości architektonicznym pionom, przy zachowaniu jej organicznego pokroju. W monumentalnych pracach pomnikowych łączyła koncepcję „naturalistyczną” i archaiczną, dając prymat właściwemu usytuowaniu dzieła w krajobrazie.

Triadę czołowych rzeźbiarzy brytyjskich w książce Kotuli i Krakowskiego zamykał Chadwick – ze swoimi biomorficznymi, żeliwnymi i spawanymi tworam. Dla polskich artystów atrakcyjna była zarówno proponowana przez niego zgrafizowana, ekspresyjna postać, jak i aspekt technologiczny rzeźby konstruowanej z połączonych metalowych elementów.



²⁰ Zob. J. Woźniakowski, 29 listopada. Moore, [w:] *idem*, *Co się dzieje ze sztuką*, Warszawa 1974, s. 187: „Obła, masywna sztabka szlachetnego metalu wznosi się po obu stronach ruchem miękkim, niemal organicznym, otula przestrzeń, cienie w dalszym, dośrodkowym wygięciu coraz bardziej stanowczo i precyzyjnie, by na koniec zetknąć ostrza ramion gestem tak subtelnym, że niemal abstrakcyjnym”.

²¹ *Ibidem*, s. 188.

²² A. Kotula, P. Krakowski, *O nowej rzeźbie*, Kraków 1961.



— il. 7 J. Boroń, *Kompozycja*, 1957

Inspiracje rzeźbą brytyjską i dyskusje z nią występują zwłaszcza w sztuce dwóch artystów wrocławskich – Boronia²³ i Zdanowicza²⁴, należących do jednej z pierwszych we Wrocławiu awangardowych grup – „Poszukiwania Formy i Koloru”. W ramach zbiorowej wystawy (uznawanej w stolicy Dolnego Śląska za precedensową, inicjującą nowoczesne, zintegrowane sposoby ekspozycji malarstwa, grafiki, rzeźby oraz instalacji przestrzennych, „zapowiadającej *environment*, instalację i *assemblage*”²⁵) zaprezentowali oni w 1957 r. obiekty rzeźbiarskie tworzący nawiązujące do angielskiego genotypu.

Boroń pokazał wtedy antropomorficzną, zsyntetyzowaną *Kompozycję* (1957), w której widać echa dzieł Moore’a, zwłaszcza jego interpretacji aktu czy leżących postaci. *Spoczywające figury* Brytyjczyka z lat 20. i 30. XX w., idące od kubizującego ujęcia bryły, poprzez jej elegancką stylizację, do uabstrakcyjnięcia postaci ludzkiej, stanowią ważne punkty odniesienia dla pracy Boronia²⁶. Wrocławski artysta postawił zarówno na syntezę, jak i na taktynne opracowanie masy w solidnej, choć cechującej się płynnością, horyzontalnej kompozycji, będącej sugestią figury człowieka. Cechy te wskazują na zdecydowanie Moore’owskie źródło inspiracji, w przeciwieństwie do zrealizowanego przez wrocławianina rok wcześniej *Aktu* (1956). Tam Boroń zastosował uproszczenia – redukujące mimetyczne i antropomorficzne podobieństwo na rzecz opisaną i abstrahowania kształtu za pomocą rysunku płynnych łuków – lecz bazujące raczej na prymitywizującym, Picassowskim ujęciu postaci ludzkiej. Jednak zmiany wiążące się z odniesieniem do formuły angielskich zaowocowały w 1958 r. kolejną realizacją, w której sam konstrukcyjny rytm leżącego ciała stał się powodem uaktywnienia w rzeźbie ekspresji i wywołania ażurowego, organicznego efektu. Warto jednak zauważyć, że dzieło to wrocławski artysta stworzył w technice gipsu patynowane-



il. 8 J. Boroń, Akt, 1956



²³ Jerzy Boroń (1924–1986) od 1944 służył w II Armii Wojska Polskiego, a po wojnie – w 10 Dywizji Piechoty; zdemobilizowany w 1948 w stopniu porucznika. Absolwent PWSSP we Wrocławiu (1953), pedagog także uczelni w l. 1953–1986. Autor m.in. pomników (*Era kosmiczna* wraz z A. Grytem, Oleśnica 1969; Łąbędzie, Dolmed Wrocław 1977). Uczestnik prezentacji „Funkcja koloru i formy” (Wrocław 1961) oraz licznych wystaw regionalnych i ogólnopolskich.

²⁴ Mieczysław Zdanowicz (1928–2003), malarz, grafik, rzeźbiarz, ceramik, wydawca druków bibliofilskich, animator kultury, ekolog. Twórca m.in. rzeźb ceramicznych, pater dekoracyjnych i małych form rzeźbiarskich. Członek Grupy Wrocławskiej. Uczestnik ogólnopolskich i międzynarodowych wystaw, m.in. w Rawennie, Faenzie, Erfurcie, Pradze, Wiedniu, Dreźnie, Paryżu i Mediolanie. Inicjator zdarzenia przestrzennego „Wieża radości”, współorganizator Sympozjum Wrocław '70 oraz wrocławskiego Święta Kwiatów. Przedstawiciel sztuki integralnej, ruchu strukturalnego i konstruktywistycznego. Zob. K. Mrozek, *Mieczysław Zdanowicz*, Wrocław 2011.

²⁵ *Poszukiwania Formy i Koloru* [kat. wystawy], Wrocław 1957; zob. też Z. Makarewicz, *Wrocławskie rzeźby...*, s. 90. O innych mających miejsce w Polsce odwilżowych prezentacjach rzeźbiarskich – m.in. podczas Wystawy Młodej Plastyki Okręgu Krakowskiego (Kraków 1956/1957), X Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie (1977) czy Wystawy Rzeźby Krakowskiego Oddziału ZPAP (Zakopane 1959) – wspominała B. Stano (op. cit., s. 294–295) w kontekście stopniowej emancypacji tego gatunku.

²⁶ Zob. P. Szubert, *Rzeźba pierwszej połowy XX wieku*, [w:] *Sztuka świata*, t. 9, red. nauk. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 203: „*Figury spoczywające* realizowane [były] często w wielkiej skali w plenerze. W zależności od punktu widzenia dzieła te dają się odczytać jako uproszczone leżące postaci lub przybierające formę abstrakcyjnych układów spiętrzonych brył. Te dwa aspekty: współgranie rzeźby z naturą oraz wielość profili ażurowej bryły, zdają się najistotniejsze dla dojrzałej twórczości Moore’a”.



il. 9 J. Boroń, Akt, 1958

go, co różniło je (podobnie jak wcześniejsze rzeźby) od szlachetnej i pieczołowicie opracowywanej przez Moore'a materii kamienia czy brązu.

W sztuce Boronia konkretne analogie formalne były wszakże mniej istotne niż poszukiwania – również w zakresie prac abstrakcyjnych i ekspresyjnych – wyczuwalnego organicznego nerwu. W pochodzącej z początku lat 60. XX w. *Kompozycji z owalami* jego ujawnieniu służy Moore'owska koncepcja kontrastowania wypukłości i wklęsłości, a przy tym zbudowanie asymetrycznej, rozwijającej się konstrukcji, złożonej z materialnych „pozytywowych” elementów formy i dopełniającego ją, intensywnie kształtowanego, przestrzennego „negatywu”. Przeciwwstawieniem takiego ujmowania rzeźby są inne *Kompozycje* z tego czasu, w których ze zintegrowania bryły wyłaniały się aranżacje kubizujące, zwarte, lecz zarazem biomorficzne, będące swoistymi materialnymi i formalnie zintegrowanymi ideogramami, jak np. *Atom piece* Moore'a (1964–1965). Zastosowanie zaś i rozwinięcie przez wrocławskiego artystę techniki spawania w serii zatytułowanej *Ptaki* (1965–1968) (mającej



il. 10 H. Moore, Reclining figure, 1951



il. 11 J. Boroń, *Kompozycja*, lata 60. XX w.



il. 13 J. Boroń, *Ptak*, 1968



il. 12 J. Boroń, *Kompozycja*, 1965



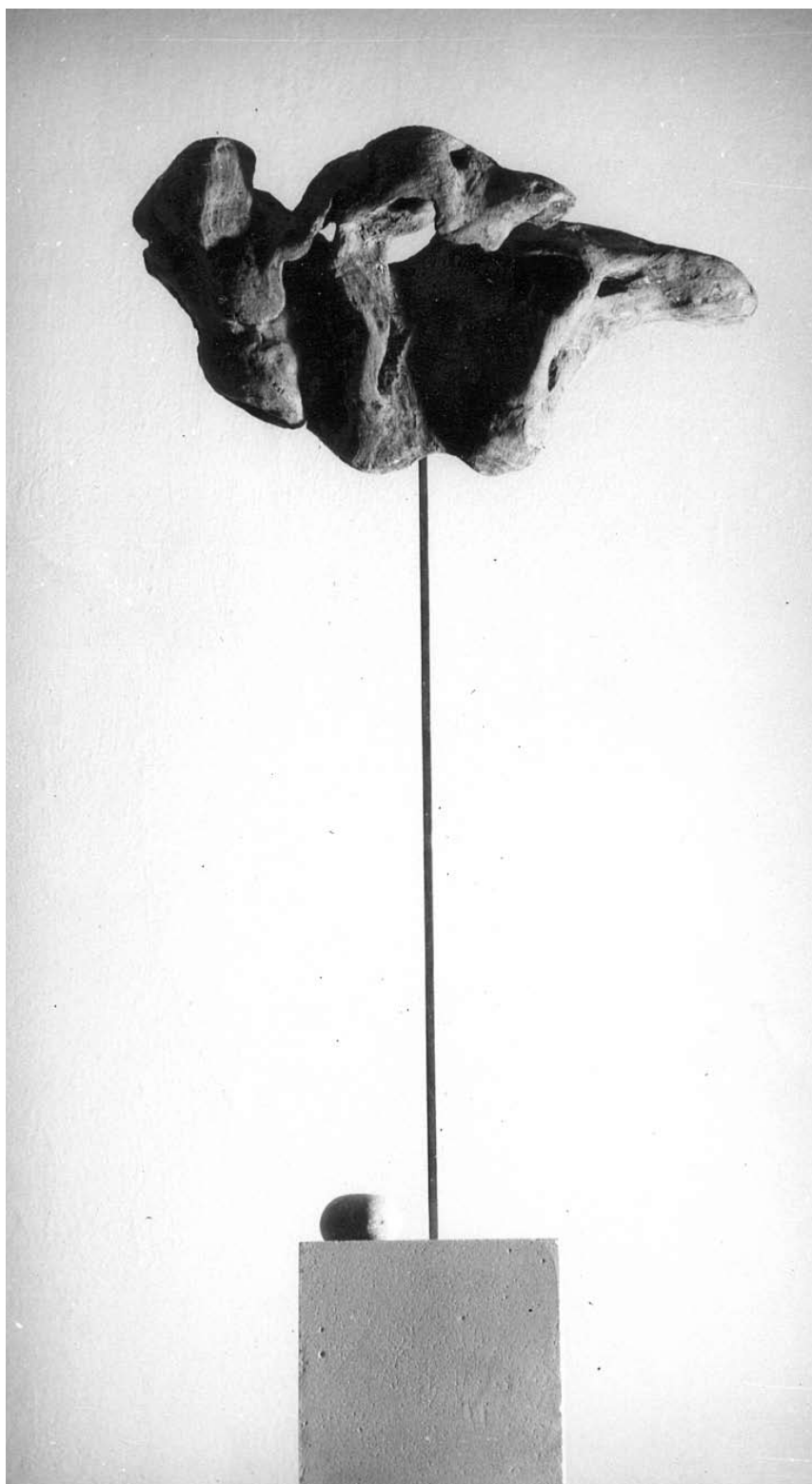
il. 14 J. Boroń, *Ptak II*, 1965



il. 15 L. Chadwick, *Bird III*, 1958

treściowe i technologiczne analogie w pracach Chadwicka, jak np. *Bird*, 1958) przyniosło dzieła podporządkowane postulatowi współgrania rzeźby z naturą. Ekspresyjne formy Borońa, wznoszące się po diagonalach w potencjalnym, ale zatrzymanym ruchu, mają charakter monumentalny, a zarazem cechuje je pierwotność ujęcia i znakomite wykorzystanie sił tkwiących zarówno w materiale, jak i w metaforyzującej się formie.

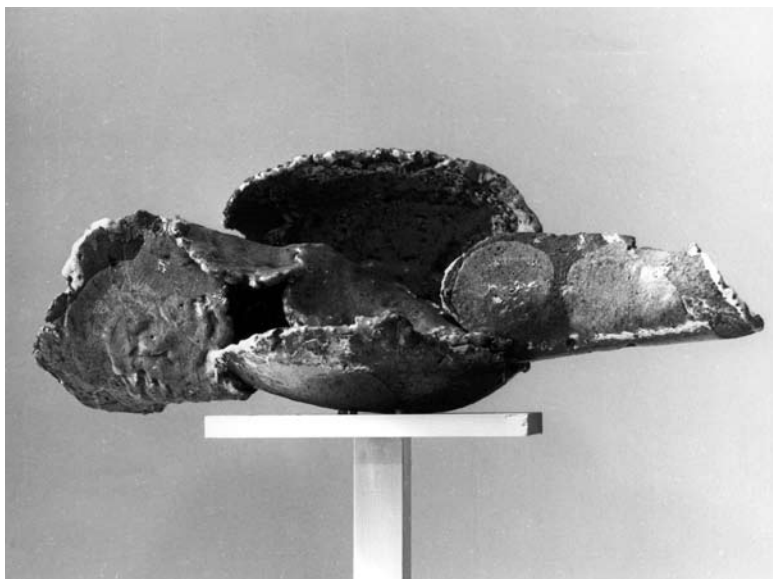
Podobną drogą twórczej reinterpretacji różnych wzorów europejskich podążał Zdanowicz. W trakcie wspomnianych „Poszukiwań...” wystawiał on kameralną i wyciszoną pracę pt. *Obłok (Oczekiwanie)* (1957). Składała się ona z elementów naturalnych: obłego kamienia, leżącego na podstawie, oraz miękko ukształtowanego fragmentu drewna, osadzonego na stalowym pręcie. Wykorzystanie sprzecznych sił kierunkowych, różnych potencjałów mas stanowiących tę trójelementową kompozycję oraz samorodnych własności użytych materii było przykładem wręcz konceptualnego podejścia do wskazań Moore’a, aranżującego kolekcje obiektów znalezionych i postulującego kontemplację ich tworzyw. U Brytyjczyka manifestowała się ona w odkrywaniu naturalnych struktur, np. poprzez wygładzenie drewna zaadaptowanego do przedstawień figuralnych i objawiającego w ten sposób swój piękny wewnętrzny rysunek. Zdanowicz rezygnował jednak ze stylizacji, ograniczając modelunek do minimum i kreując formy jakościowo odmienne także od dadaistycznego wymiaru *les objets trouvés*, stawiając na ich poetyckie niedopowiedzenie. Takie były jego kolejne rzeźby i kompozycje – efemeryczne instalacje, jak np. pochodzące z lat 60. XX w. *Korzenie*. Artysta łączył je z elementami ceramiki, a te, „odnalezione” w stanie czystym, integrował z pejzażem, dokumentując ich instalacyjny wymiar w autorskich foto-



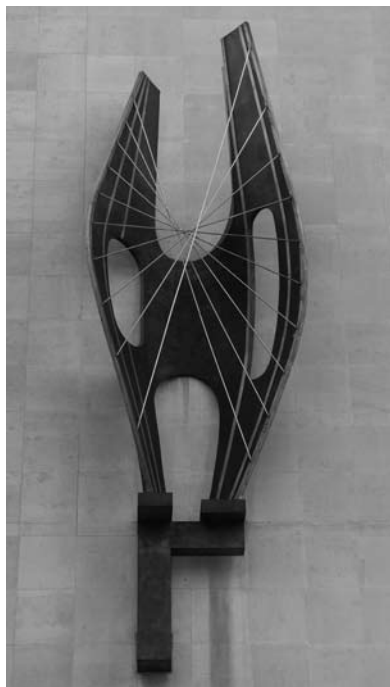
— il. 16 M. Zdanowicz, *Obłok (Oczekiwanie)*, 1957



il. 17 M. Zdanowicz, kompozycja, fot. autora, lata 70. XX w.



il. 18 M. Zdanowicz, *Kompozycja podłużna*, 1968



il. 19 B. Hepworth, *Winged Figure*, 1963



il. 20 M. Zdanowicz, kompozycja, lata 60.–70. XX w.



il. 21 M. Zdanowicz, kompozycja, wosk, lata 60. XX w.



il. 22 M. Zdanowicz, kompozycja, wosk, lata 60. XX w.

graflach. Ujawnienie przez Zdanowicza antropomorficznych cech obiektów naturalnych przypomina postulaty Moore'a, mówiącego:

Postać ludzka [...] jest tym, co mnie najbardziej interesuje, ale prawa form i rytm odnalazłem poprzez studia obiektów natury, wychodząc od kamieni, skał, drzew, roślin itd. [...]

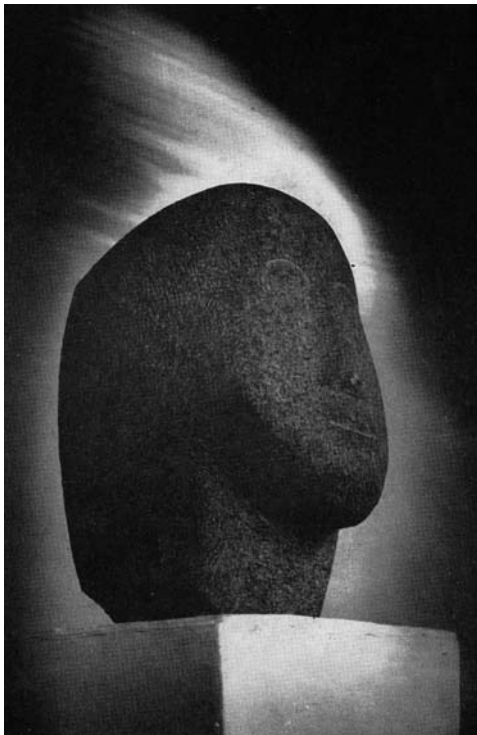
[obserwacja taka] jest częścią bytu każdego artysty, zwiększa jego wiedzę o formie, utrzymuje go w stanie świeżości, z dala od wszelkiej twórczości według martwych formuł, ożywia jego fantazję²⁷.

Zdanowicz pozostał rzecznikiem tych wskazań przez długi czas, nawet wtedy, gdy kształty organiczne zastąpił ceramicznymi fantomami struktur organicznych i gdy wyprowadzał je w przestrzenie ogrodów. Realizacjami niezwykle subtelными, pośrednio nawiązującymi do metod stosowanych przez Hepworth, były z kolei obiekty zawieszane w przestrzeni na cienkich żyłkach. Wrocławski artysta odwracał w ten sposób sytuację znaną z dzieł Brytyjki, rozpinającej we wnętrzach form linearne siatki. Zawarte w kształtach kinetyczne energie przeniósł Zdanowicz na zewnątrz, wizualizując wektory działającej na rzeźbę grawitacji. Kontrastowo, wewnętrzna struktura jego miękkich i efemerycznych tworów z wosku, których główną „narracją” było utrwalenie procesów krzepnięcia materii, zapisała zmienne linie rozkładu płynnej substancji przy niewielkim udziale artysty.

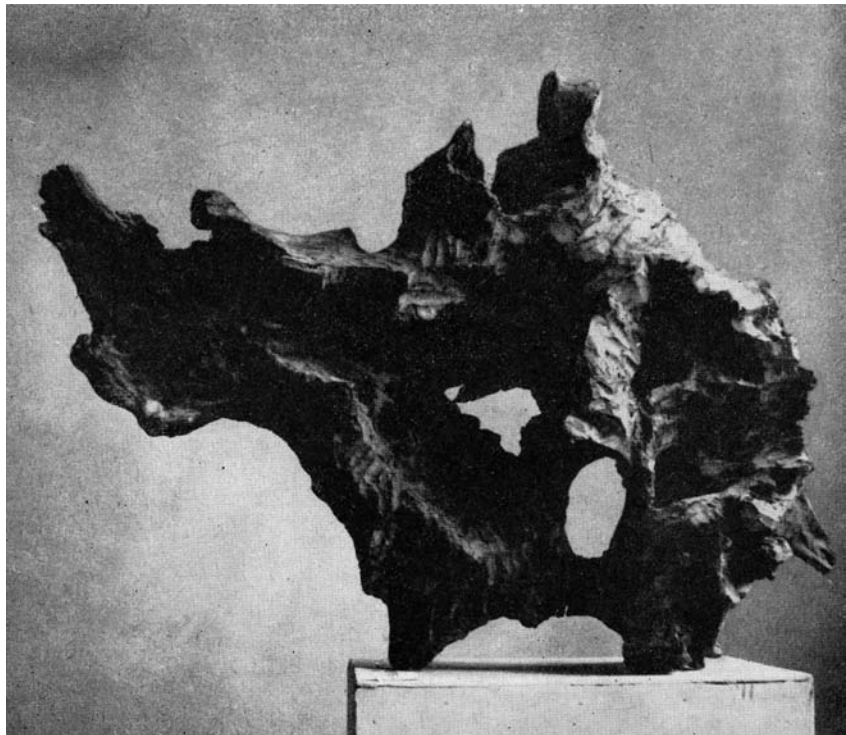
Ingerencjom rzeźbiarskim podlegały także obiekty naturalne Tumkiewicza²⁸. Artysta ten już w połowie lat 50. XX w. porzucił pracę w gip-



²⁷ Cyt. A. Kotula, P. Krakowski, *O nowej...*, s. 38, 91.



il. 23 W. Tumkiewicz, *Głowa*, koniec lat 60. XX w.



il. 24 Władysław Tumkiewicz, *Korzeń*, lata 60. XX w.



²⁸ Władysław Tumkiewicz (1922–1977) studiował w akademii wileńskiej u Bronisława Jamontta. W czasie wojny udał się na łotwę, w 1942 został wywieziony na roboty przymusowe do Niemiec – tam przeżył likwidację obozu w Russelsheim. Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (1948) i PWSSP we Wrocławiu (1953). Asystent Stanisława Dawskiego i Borysa Michałowskiego. Od 1953 wykładowca na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej. Członek Grupy Wrocławskiej. Autor m.in. pomnika Oskara Langego (Wrocław, Akademia Ekonomiczna 1974). Zob. M. Jeżewska, *Na pogranicze abstrakcji i realności... O Władysławie Tumkiewiczu*, „Odra” 1998, nr 3, s. 131.

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 132.

³⁰ J. Cieślowski, *Wstęp*, [w:] *Rzeźba Władysława Tumkiewicza* [kat. wystawy], BWA Wrocław, VI 1965, s. 1–2 nlb. Zob. też: *idem*, *Kamień i drzewo*, „Odra” 1965, nr 9.

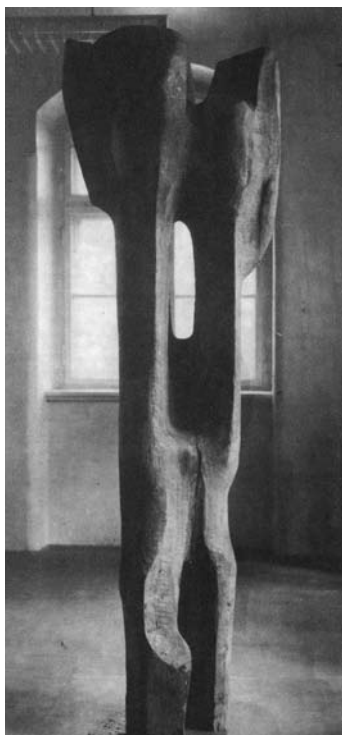
³¹ M. Korytowska, *Władysław Tumkiewicz*, „Odra” 1977, nr 7/8, s. 105–106.

³² Feliks Kociankowski (ur. 1926), rzeźbiarz i ceramik. Dyplom PWSSP we Wrocławiu uzyskał w r. 1953. Pedagog uczelni w l. 1967–1994. Autor m.in. *Postaci kobiety* (Legnica–Wrocław), współautor *Pomnika pielęgniarki* (Wrocław).

się, skłaniając się ku adaptacji materiałów wziętych z otoczenia. Ok. 1957 r. tworzył głowy z kamieni polnych, na które oddziaływał tylko nieznacznie, rytując na nich konstrukcję twarzy. Wykreowane w ten sposób surowe wizerunki epatowały ciężarem i prymitywizmem modelunku. Autor zbliżał się w tym momencie do postulatów Moore’a i Hepworth, by uaktywniając kształt, w pełni wykorzystać semantykę jego pierwotnej materii. Podobnie jak Zdanowicz, eksponował także korzenie drzew, traktowane jako samodzielne formy, „otwarte” za sprawą przepływających je naturalnych prześwitów.

Ok. 1965 r. Tumkiewicz zmienił tworzywo i zaczął rzeźbić w drewnie abstrakcyjne i metaforyczne *Impresje słowiańskie*. Te wysmukłe dzieła, oparte na osiach drewnianych pni, sugerujących obecność postaci, charakteryzowały się płynnym rytmem wygiętych płaszczyzn, obwiedzionych łagodną linią konturu. Artysta zachowywał w nich zarówno specyfikę wyjściowej formy drzewa, jak i właściwą dla niego urodę materiału. Przekształcał go zaś w nowe kompozycje, harmonijnie dysponując masami uaktywnionymi za sprawą przestrzennych ażurów²⁹. Jerzy Cieślowski określał prace Tumkiewicza jako samoistne, choć adaptujące modne formuły modernistycznych dzieł Hepworth, w których:

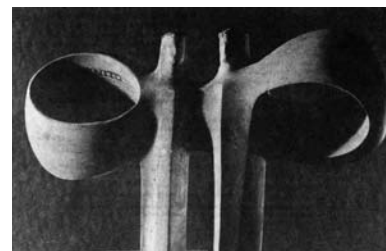
Urodę pnia trzeba zamienić na urodę rzeźby. [...] [Chodzi tu o] stworzenie z zakrzepłego, biologicznego węzła nowej jakości, jakości rzeźbiarskiej. Wklęsłości i ażury



il. 25 W. Tumkiewicz, *Impresje słowiańskie*, ok. 1965



il. 26 B. Hepworth, *Forms in echelon*, 1938



il. 27 W. Tumkiewicz, *Nieskończoność Dantego*, lata 60. XX w.



il. 28 F. Kociankowski, *Kwiat II*, 1966

stanowią nie tylko „dziury”, ale do kompozycji zaproszone zostaje i powietrze, zamknięte w wydrążeniach i wnękach rzeźby [...] ³⁰.

Z kolei Magdalena Korytowska akcentowała organiczność kreacji Tumkiewicza i ich zdolność do integracji z naturalnym otoczeniem ³¹. Odległym echem figuralnych kompozycji Hepworth miały też być na polu totemiczne (nawiązujące do „archetypu pionów”), uproszczone przez Tumkiewicza formy postaci z ażurowymi skrzydłami (jak *Nieskończoność Dantego*), przypominającymi bieg przestrzennych taśm w *Forms in movement* (1958–1959) Brytyjki. Do koncepcji drażonych, totemicznych, drewnianych dzieł Tumkiewicza zbliżały się z kolei prace ucznia Mehla, Feliksa Kociankowskiego ³². Jego *Kwiat II* (1966) to drewniana, głęboko cięta, zbrutalizowana forma organiczna z wewnętrznym prześwitem.

Ciekawa na tym tle jest twórczość Leona Podsiadłego ³³, deklarującego przywiązanie do neoromantycznej tradycji „malarzkiej” rzeźby francuskiej (zwłaszcza Antoine’a Bourdelle’a ³⁴), a w latach 60. w. XX eksplorującego w swoich dziełach również doświadczenia artystów włoskich, m.in. Marino Mariniego. Reinterpretował jednak też Podsiadły dzieła twórców brytyjskich, zarówno odwołując się do ich persyflażu, jak i zachwycając się czystością prac Hepworth. Uznając przesłanie powrotu do archaiki za sprawą *quasi*-naturalistycznej formy, wykorzystując różne techniki, m.in. sztuczny kamień lub ceramikę, kreował w dużej



³³ Leon Podsiadły (ur. 1932), rzeźbiarz, malarz i rysownik. W l. 1952–1956 studiował w PWSSP we Wrocławiu. Profesor uczelni artystycznych w Konakry (Gwinea), we Wrocławiu i w Opolu. Kierownik Katedry Rzeźby (w l. 1980–1986), dziekan Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w PWSSP we Wrocławiu (w l. 1980–1986). Członek oraz uczestnik wystaw Grupy Wrocławskiej. Autor szeregu pomników publicznych (m.in. Mikołaja Kopernika we Wrocławiu), rzeźb plenerowych oraz sepulkralnych w różnorodnych materiałach i technikach. Zob. C. Wąs, *Leon Podsiadły*, Wrocław 2012.

³⁴ Podsiadły, urodzony w Drocourt we Francji, długo trwał w „malarzskim” nurcie rzeźby powstającej po 1945 r., o którym J. Białostocki (*Znaczenie rzeźby w sztuce XX wieku*, [w:] *idem*, *Refleksje i syntety ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 92) pisał: „Potężna tradycja późnoromantycznej sztuki Rodina, kontynuowana w ekspresjonistyczno-dekoracyjnej rzeźbie Bourdelle’a i w klasycyzmie Maillola czy Despiau, determinowała specyficzną pozycję francuskiej twórczości plastycznej”.



— il. 29 L. Podsiadły, *Ktoś*, 1965



il. 30 L. Podsiadły, *Ubu-król*, 1965



il. 31 L. Podsiadły, *Pielgrzym*, 1965



il. 32 L. Chadwick, *Teddy Boy and Girl*, 1957

skali hieratyczne figury ludzkie, wchodzące w dialog z dziełami Brytyjczyków. Przykładem nawiązania do słynnej rzeźby Jacoba Epsteina *Rock Drill* (1912–1913) może być szamotowa kompozycja zatytułowana *Ktoś* (1965). Przedstawia ona uproszczoną półfigurę, przesłoniętą maską i przekształcającą się w rozbudowaną, wielocłonową formę. Ekspresja tej realizacji potęguje napięcie psychiczne i nieokreśloną groźbę, jaką wywoływał niegdyś biomechanoid Epsteina. Z kolei monumentalny ceramiczny wizerunek *Ubu-Króla* odsyła do powieści Alfreda Jarry'ego. Podsiadły zdawał się konfrontować w nim z ikonicznymi dla rzeźby współczesnej przedstawieniami *Króla i Królowej* Moore'a. Jednak w przeciwieństwie do jego figuracji, wystylizowanej graficznie, wrocławski artysta dla swojej siedzącej postaci zastosował integrację uproszczonych, trapezoidalnych kształtów o wyoblonych granicach. Ich wzbogacenie o metalowe aplikacje złożyło się na dzieło symboliczne – obraz władcy, a zarazem człowieka psychicznie skrępowanego, introwertycznie skierowanego ku sobie, zredukowanego do bloków form torsu i ściśniętych nóg. Nie jest to, jak u Brytyjczyka, monument, w którym czytelne są gesty wiecznotrwałej potęgi. Dominujące staje się tu fizyczne i psychiczne ograniczenie postaci.

Inne realizacje Podsiadłego z połowy lat 60. XX w., np. *Pielgrzym*, skonfrontować można z figurami Chadwicka (*Teddy Boy and Girl*, 1957). Nierezygnowanie z cech antropomorficznych u obu tych artystów szło w parze z syntezą i daleko posuniętą stylizacją. Chadwick, wielokrotnie



il. 33 H. Moore, *King and Queen*, 1952/1953

il. 34 L. Podsiadły, kompozycja, lata 70.-80. XX w.



il. 35 L. Podsiadły, *Odwołany lot*, 1981

„ukrywając” pod metalowymi płaszczyznami zdeformowane figury, sugerował ich obecność poprzez pozostawienie osiowych układów i osłonięcie cienkich rąk i nóg linearnymi odcinkami. Podobnie Podsiadły w *Pielgrzymie* schowaną pod szamotową szatą postać potraktował jak konstrukcyjny krzyż, w którym ponad osią ciała i belką ramion wyeksponował małą głowę, przypominającą zaciśniętą pięść, przeprutą parą otworów-oczu.

Analogicznie jak artyści brytyjscy, wrocławski rzeźbiarz tworzył też często prace z materiałów naturalnych lub elementów znalezionych. Do lat 80. XX w. konstruował z nich kolejne permutacje figury ludzkiej. Użył w nich np. czarnego dębu, który stał się nie tylko materiałem organicznej konstrukcji, ale także nośnikiem znaczeń – przykładem choćby *Odwołany lot* z grudnia 1981. Wiotka czarna postać, złożona z delikatnej materii prawie spetryfikowanego drewna, trzymająca w opuszczonej ręce czarną flagę, była komentarzem do wydarzeń politycznych – wprowadzenia stanu wojennego. Tym wszakże, co Podsiadłego zdecydowanie różni od artystów angielskich, jest skala jego prac – są to konstrukcje



il. 36 Ł. Skomorowska-Wilimowska, *Szachiści*, 1964



il. 37 J. Skomorowska, *Adwokaci*, lata 60. XX w.



³⁵ Łucja Skomorowska-Wilimowska (ur. 1926) dyplom PWSSP we Wrocławiu uzyskała w r. 1952. Pedagog uczelni w l. 1951-1994, profesor na Wydziale Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. Autorka m.in. pomników Żołnierzy Radzieckich, Armii Krajowej i Żołnierzy Polskich we Wrocławiu oraz ks. Jerzego Popiełuszki w Suchowoli. Uczestniczka wystawy w „Arsenale” (Warszawa 1955).

³⁶ Artystka, podtrzymując pamięć o pracy Dunikowskiego we Wrocławiu, była po latach zaangażowana w dedykowaną mu wystawę. Zob. *Wrocławski krąg Dunikowskiego* [kat. wystawy], wstęp Ł. Skomorowska-Wilimowska, BWA, Wrocław 1981.

³⁷ *Eadem*, *Studium aktu: podstawowe ćwiczenie w kształceniu artystów plastyków*, mps, Dział Dokumentacji ASP we Wrocławiu [s.a.], s. 2.

³⁸ Zob. *ibidem*: „Świat przestał być takim, jak go ujmował Pascal: Nieskończenie Mały i Nieskończenie Wielki, lecz stał się również Nieskończenie Złożony. Wszystko zatem jest godne studiowania, godnym jest [jednak] również człowiek jako część przyrody, przewyższający swój własny kryzys tożsamości”.

kameralne i nietrwałe, świadomie oddalające się od wielkości i funkcji dzieł modernistycznych.

Ambiwalentny z kolei stosunek do rzeźby Brytyjczyków, wynikający – jak się wydaje – z przywiązania do wzorców mistrzowskich, prezentowała natomiast Łucja Skomorowska-Wilimowska³⁵, absolwentka prof. Mehla, wrocławska asystentka Dunikowskiego³⁶. Zdaniem krytyków, przejmowała ona pewne sposoby kształtowania postaci, jakie odnalazła u Moore’a. Przykładowo, w *Szachistach* (1964) widać grę wewnętrznych napięć form antytetycznych, dążących ku sobie, z wyraźnie zaznaczonymi punktami oparcia i z licznymi określającymi przestrzeń profilami. Artystka preferowała jednak głównie naturalistyczne studium modelu. Swoje przekonania zaprezentowała w tzw. „Prawie Studiowania Człowieka”³⁷ – manifeście artystycznym będącym odpowiedzią na nowoczesną formę rzeźby (Pabla Picassa, Moore’a, Ossipa Zadkine’a), obrazującą świadomość ludzką w epoce postwojennej. Wyrażała tęsknotę za klasycznymi ideałami i za ich tradycyjnymi realizacjami rzeźbiarskimi, postulując powrót do dawnych praktyk³⁸. Warto jednak zauważyć, że nie była to postawa radykalna, lecz raczej propozycja do dyskusji w bliskim, otwartym na inspiracje uczelnianym kręgu. Siostra tej artystki, Jadwiga Skomorowska, również rzeźbiarka, w swojej *Aktorce* przywoływała przecież układ *Ekshumowanego Szapocznikow*, a w kompozycji *Adwokaci*, ukazującej trzy zespolone tłem postacie, nawiązywała do realizacji Moore’a *Three Motives against the Wall* (1950).

Ciekawym aspektem recepcji sztuki brytyjskiej we Wrocławiu są także ceramiczne prace Krystyny Cybińskiej³⁹. Artystka ta, zainspirowana wystawą Moore’a w Ratuszu⁴⁰, odrobiła niegdyś lekcję „poprawnego ustawienia dzieł w krajobrazie” i wykreowała kompozycję-instalację



— il. 38 J. Skomorowska, *Aktorka*, lata 60. XX w.



il. 39 K. Cybińska, *Mur*, 1976

pt. *Mur* (1976), która składała się z szamotowych brył-kamieni. Obiekt ten świetnie wpisywał się w naturalne otoczenie – zgodnie z postulatami Moore’a. Eksponowany przez cały rok, miał się przekształcać wraz z mijającymi sezonami, tworzącymi rozmaite sceny krajobrazowe, w których forma zaskakiwać miała swoją zmiennością, płynnością i ciągle odkrywaną nowością⁴¹. Cybińska zbliżyła się do wykreowania rzeźby żywej, traktowanej podmiotowo, przez Moore’a definiowanej słowami:

Mnie samego najbardziej porusza rzeźba pełnokrwista i samowystarczalna, pełno-przestrzenna, to znaczy taka, że składające się na nią formy są w pełni urzeczywistnione i opracowane jako masy przeciwstawne, że nie wyznacza ich jedynie strefowo cięta powierzchnia; rzeźba ta nie jest doskonale symetryczna ani statyczna, jest silna i witalna, emanująca jakby energią i siłą wielkich masywów górskich. Posiada własne życie, niezależnie od przedmiotu, który przedstawia⁴².

Ceramika plenerowa jako rzeźba monumentalna miała więc w redakcji Cybińskiej modernistyczną genezę, ale artystkę tę można skonfrontować również z późniejszymi o kilka lat *Embriologami* i z materia „miękkich kamieni” Magdaleny Abakanowicz czy z minimalistycznymi kompozycjami Zdanowicza, wprowadzanymi w pejzaż dyskretnie – w skali mikro. Pokłosiem inspiracji zachodnich były także tworzone przez Cybińską w latach 90. XX w. *Kamienie* – perfekcyjne warsztatowo ceramiczne formy przypominające otoczaki, pokryte lśniąco, szlachetnymi autorskimi szkliwami z rysunkiem krystalicznych struktur. Ich „naturalna”, choć udoskonalona przez artystkę materia przywodzi na myśl alabastrowe i marmurowe kompozycje Hepworth z lat 30., w których zestawiała ona owoidalne, wygładzone i polerowane fragmenty skał, ujawniające barwy i wewnętrzny rysunek materii w lustrze jednorodnej powierzchni.



³⁹ Krystyna Cybińska (ur. 1931), artystka ceramik. W latach 1949–1954 studiowała w PWSSP we Wrocławiu pod kierunkiem prof. Julii Kotarbińskiej. Od 1954 do 2003 r. związana z macierzystą uczelnią jako pedagog. Członkini ZPAP i Académie Internationale de la Céramique d’Art w Genewie (AIC). Zob. B. Banaś, *Krystyna Cybińska*, Wrocław 2008.

⁴⁰ Zob. K. Cybińska, K. Matuszewska, *Warsztat jest językiem sztuki* [rozmowa], <http://forumakademickie.pl/fa/2011/01/warsztat-jest-jezykiem-sztuki/> (data dostępu: 30 IX 2013).

⁴¹ Zob. *ibidem*.

⁴² H. Moore, *O pojmowaniu rzeźby*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 499.



il. 40 M. Zdanowicz, *Kostki ceramiczne*, 1976



— il. 41 K. Cybińska, Kamienie, 1990



il. 42–47 Prace studyjne z pracowni rzeźbiarskich PWSSP we Wrocławiu, poł. lat 60. XX w.

Warto też wspomnieć o wzorach brytyjskich w edukacji rzeźbiarskiej we wrocławskiej PWSSP, zwłaszcza w latach 60. XX wieku. Obejmowała ona sposób kształtowania postaci – modułowy jak u Michałowskiego, a zarazem nawiązujący do Moore’owskiej płynnej modulacji, z zastosowaniem mocnych przepruć i otwarcia kształtu, oraz do prymitywizującej czy archaizującej stylizacji, przy zmiękczeniu architektonicznych i hieratycznych tworów. Wszystko jednak w ramach niewielkich, pracownianych gipsów i szamotu – form efemerycznych, które w większości nie przetrwały do dnia dzisiejszego. Mimo tego „brytyjską konwencją” była typowa dla wrocławskiej rzeźby zmysłowość materiału oraz wykorzystywanie silnej zwartości dzieła przy zachowaniu aluzji do przedmiotu. Ponadto ówczesne kompozycje figuralne często odwoływały się do postulatu układów otwartych, aktywnych w przestrzeni, zintegrowanych z naturą.

Otwarte i partnerskie podejście do sztuki artystów brytyjskich, szczególnie szkockich (z kręgu Edinburgh College of Art), kontynuują



il. 48 R. Keler, *Kulminacja*, 2012



rzeźbiarze wrocławscy debiutujący w latach 90. XX w. – uczniowie i studenci Makarewicza czy Podsiadłego: Tomasz Domański, Ludwika Ogozolec, Maria Wrońska. Wymianę kulturową z tym kręgiem zainicjowali w 2000 r. Ian Patterson, Michael Docherty i Wojciech Stefanik, organizując wystawę „Dialog”⁴³. Była ona swoistym nawiązaniem do wymiany artystycznej z 1972 r., kiedy Galeria Richarda Demarco zaprosiła 40 polskich plastyków do akcji „Atelier ’72” (udział w niej wzięli m.in. Zdzisław Jurkiewicz i Makarewicz)⁴⁴. Współcześnie twórcy ze Szkocji – rzeźbiarze-instalatorzy – jak Anne Bevan, prezentująca instalacje z serii *Pipeline*⁴⁵, czy Gordon Brennan, autor syntetycznych rzeźb o substancji architektonicznych odłamków, pt. *Rock*, *Celling*, *Arc*, odnieśli się w swoich pracach do historii Wrocławia, m.in. do okresu Festung Breslau czy do pamiętnej powodzi z 1997 roku. Reedykcja wystawy, „Dialog 2” (2002 r.), umożliwiła z kolei instalację w Edynburgu np. dzieł Wrońskiej – efemerycznych i nietrwałych, jakże już odległych od konkretnych form z epoki „nowoczesności”. Ale wśród absolwentów wrocławskiej rzeźby można ciągle wskazać artystów, którzy nadal pielęgnują warsztatową, modernistyczną – i Moore’owską w duchu – dbałość o formę. Takie są np. kamienne rzeźby figuralne Radosława Kelera, twórczo sięgające do tradycji zarówno brytyjskiej (syntetyczna i metaforyczna wersja postaci ludzkiej), jak i francuskiej (malarstwo oraz Rodinowskie *non finito*). Oraz do tej wspólnej wszystkim artystom – archaicznej i nieznannej.

dr Andrzej Jarosz

Adiunkt w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Redaktor naczelny serii wydawniczej „Wrocławskie Środowisko Artystyczne”. Autor monografii Józef Hałas (2007), Jan Chwałczyk (2010), Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922-1975) (2011) i Zbigniew Karpiński (2012). Zainteresowania badawcze autora dotyczą sztuki współczesnej i malarstwa polskiego modernizmu.



⁴³ Zob. *Dialog* [kat. wystawy], wstęp G. Sutherland, BWA, Wrocław 2000.

⁴⁴ Zob. J. Chwałczyk, *Dokumentacja akcji współpracy pomiędzy szkockimi i polskimi artystami pod hasłem „W obronie sfery psychicznej”*, Galeria „Piwnica Świdnicka”, Wrocław 1973.

⁴⁵ Zob. Anne Bevan. *Pipelines* [kat. wystawy], The Fruitmarket Gallery, London 2000.

Źródła ilustracji:

- 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42-47 – © Dział Dokumentacji i Informacji Naukowej ASP we Wrocławiu
5, 6 – info.galerie.art.pl/ katalog wystawy
10 – Wikimedia Commons
15 – www.artnet.com
19 – Wikimedia Commons
26 – Wikimedia Commons
33 – Wikimedia Commons
41 – Fot. Cz. Chwiszczuk, archiwum ASP we Wrocławiu
48 – Fot. R. Keler, dzięki uprzejmości Autora

Summary

ANDRZEJ JAROSZ/ British inspirations in Wrocław sculpture

The inspiration coming from British sculpture at the turn of the 1950s was one of the ways followed by the artists from Wrocław who were creating their own identity at that time. This influence enriched the teaching of three key professors: Antoni Mehl, Xawery Dunikowski and Borys Michałowski who pointed directions of sculpture development. This British stream, next to French and Italian stimulations, was marked in the work of the local sculptors (Jerzy Boroń, Leon Podsiadły, Władysław Tumkiewicz, Feliks Kociankowski, Marian Kowalski), it was also present in works performed by leading ceramic artists (Krystyna Cybińska, Mieczysław Zdanowicz), and raised painters' interest as well (e.g. Anna Szpakowska-Kujawska). We are able, for instance, to trace echoes of Barbara Hepworth and Lynn Chadwick's art. Especially Henry Moore's sculpture was welcome with a strong reaction from by the Wrocław milieu who showed Modernist tendencies in 1959 when a travelling exhibition of Moore's work had its stop in the premises of the local Town Hall. The reaction was related to a more general phenomenon, namely Moore's impact on whole Polish art within freedom quota legitimised by the PRL [The People's Republic of Poland] which was "permitted" but strictly defined. The published texts by Adam Kotula and Piotr Krakowski (*O nowej rzeźbie* [On New Sculpture], 1961) put British sculpture on the map.

Reinterpretations of Western art could be traced in Wrocław since ca. 1957 in works of the first generation of sculptors educated here. They were references to formal patterns and also discussions or even occasionally contradictions with famous Britons (Łucja Skomorowska-Wilimowska). Archaism and the cult of material derived from Moore, Hepworth's pure and open form or Chadwick's steel and biomorphic compositions used to inspire the local sculptors to perform synthetic, aiming at abstraction or organic sculptures that took an advantage of natural qualities of substance. The contacts with British art were continued in the 1990s and at the beginning of the 21st century. At present the artists from the Academy of Art and Design in Wrocław confront themselves with the concept of ephemeral, contextual and site-specific sculpture.