

VII STRZEGOMSKIE BIENNALE RZEŹBY W GRANICIE
VII STRZEGOMSKÉ BIENÁLE SOCHAŘSTVÍ V ŽULE



VII STRZEGOMSKIE
BIENNALE RZEŹBY
W GRANICIE

VII. STRZEGOMSKÉ
BIENÁLE SOCHAŘSTVÍ
V ŽULE

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŚCI

SPIS TREŠCI / OBSAH

O BIENNALE / O BIENÁLE

6. Grzegorz Niemyjski. VII STRZEGOMSKIE BIENNALE RZEŹBY W GRANICIE

7. Grzegorz Niemyjski. VII STRZEGOMSKÉ BIENÁLE SOCHAŘSTVÍ V ŽULE

10. Tomasz Mikołajczak. (Po)budzenie granitu

11. Tomasz Mikołajczak. (Pro/vz)buzení žuly

18. Dorota Grubba-Thiede. „... efemeryczność Kamienia”. Parafrazy przedmiotu i podmiotu

19. Dorota Grubba-Thiede. „... pomíjivost kamene”. Parafráze předmětu a subjektu

UCZESTNICY PLENERU / ÚČASTNÍCI PLENÉRU

30. Marcin Nosko

34. Robert Kaja

38. Robert Buček

42. Ewa Solima

46. Patryk Nieczarowski – „Nieczar”

50. Norbert Sarnecki

54. Mateusz Wójcik

58. Grzegorz Niemyjski

KONFERENCJA „RZEŹBA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ” / KONFERENCE „SOCHA VE VEŘEJNÉM PROSTORU”

64. Antoni Janusz Pastwa. Rzeźba w przestrzeni publicznej

65. Antoni Janusz Pastwa. Socha ve veřejném prostoru

74. Robert Kaja. Pamięć miejsca

75. Robert Kaja. Paměť místa

80. Zbigniew Władysław Solski. Spatynowany kamień w przestrzeni publicznej

81. Zbigniew Władysław Solski. Patinovaný kámen ve veřejném prostoru

92. Roman Konik. OBECNOŚĆ RZEŹBY W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

93. Roman Konik. PŘÍTOMNOST SOCHY VE VEŘEJNÉM PROSTORU

98. Libor Novotný. KUKAČKA w Ostrawie

99. Libor Novotný. KUKAČKA v Ostravě





GRZEGORZ NIEMYJSKI

KURATOR BIENNALE

VII STRZEGOMSKIE BIENNALE RZEŻBY W GRANICIE

Granit jest częścią świata materialnego i jak wszystko, co materialne, ma swój początek i koniec. Człowiek, choć jest także poddany temu losowi, ma dar tworzenia – sprawia, że materia staje się tworzywem, czymś więcej niż tylko surowcem. Granit dzięki ingerencji człowieka staje się „ciałem”. Tak powstaje rzeźba – zjawisko jak najbardziej fizyczne, ale w swej istocie wykraczające poza fizyczną materialność. Właśnie słowo „materialność” nabiera wyjątkowego znaczenia w Strzegomiu, gdzie rzeźbiarz mierzy się z monumentalnym blokiem granitowej skały. Tutaj wrażliwość i zróżnicowane inspiracje autorów dopełniają się w dużej mierze dzięki cechom tego surowca.

W tegorocznej edycji Biennale, odbywającego się od 1 lipca do 5 sierpnia 2018, wzięło udział ośmioro rzeźbiarzy. Pięciu z nich reprezentowało polskie uczelnie artystyczne:

Robert Kaja – Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Marcin Nosko – Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

Mateusz Wójcik – Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Norbert Sarnecki – Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Grzegorz Niemyjski – Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

Dwoje rzeźbiarzy, absolwentów Katedry Rzeźby i Działań Przestrzennych we wrocławskiej ASP, reprezentowało region strzegomski:

Ewa Solima – Strzegom

Patryk Nieczarowski – Rogoźnica.

Ósmy uczestnik pleneru pochodził z Czech:

Robert Buček – Uniwersytet Artystyczny w Ołomuńcu.

W trakcie Biennale odbyły się w Centrum Aktywności Społecznej „Karmel” dwa teoretyczne spotkania. Podczas pierwszego, w dniu 14 lipca 2018, przedstawiono historię i dorobek kulturalny regionu, zaprezentowano krótką historię „narodzin” granitu oraz twórczość miejscowych rzeźbiarzy. Prelegentami byli:

Bogdan Solima – *Skąd się wziął granit?*

GRZEGORZ NIEMYJSKI

KOMISAŘ BIENÁLE

VII. STRZEGOMSKÉ BIENÁLE SOCHAŘSTVÍ V ŽULE

Žula je částí hmotného světa a jako vše, co materiální, má svůj počátek a konec. Člověk, i když je podroben tomu osudu, má schopnost tvoření - díky němu hmota se stává materiálem, čili něčím více než surovinou. Žula se díky lidskému zákroku stává „tělesem”. Takto vzniká socha - fyzický jev, který ve své podstatě vychází mimo fyzickou hmotnost. Právě slovo „hmotnost” získává výjimečný význam ve Strzegomi, kde sochař se potýká s blokem žulové skály. Tady citlivost a rozmanité inspirace autorů jsou do velké míry doplněné vlastnostmi této suroviny.

Letošní Bienále, které se konalo od 1. července do 5. srpna 2018 se zúčastnilo osm sochařů. Pět z nich zastupovalo polské umělecké vysoké školy:

Robert Kaja – Akademii výtvarných umění v Gdaňsku

Marcin Nosko – Akademii výtvarných umění jména Jana Matejky v Krakově

Mateusz Wójcik – Akademii výtvarných umění ve Varšavě

Norbert Sarnecki – Uměleckou univerzitu v Poznani

Grzegorz Niemyjski – Akademii výtvarných umění jména Eugeniusza Gepperta ve Vratislavi

Dvojice sochařů, absolventů Katedry sochařství a práce s prostorem v Bratislavské AVU, reprezentovala strzegomský region:

Ewa Solima – Strzegom

Patryk Nieczarowski – Rogoźnica.

Osmý účastník pleneru pocházel z ČR:

Robert Buček – Umělecká univerzita v Olomouci.

V rámci Bienále se konaly dvě teoretická setkání v Centru společenské aktivity „Karmel”. Během prvního dne 14. července 2018 představeno historii a umělecké dědictví regionu, prezentováno krátký příběh o „zrození” žuly a tvorbu místních sochařů. Přednášeli:

Bogdan Solima – Odkud se vzala žula?

Edmund Szczepański – *Historia i zabytki Strzegomia*

Krzysztof Skolak – *Działalność Fundacji Bazalt*

Krzysztof Kalinowski – *Prezentacja projektu Alei Rzeźb*

Grzegorz Niemyjski – *Jacek Zajac, Jerzy Zysk, Zbigniew Zych – strzegomscy rzeźbiarze.*

Podczas drugiego spotkania w dniu 28 lipca 2018 uczestnicy pleneru prezentowali własny dorobek artystyczny. W międzyczasie rzeźbiarze odwiedzili zakład kamieniarski Piramida, gdzie byli świadkami niecodziennego wydarzenia – odstrzału z wyrobiska granitowego bloku.

Na zakończenie Biennale, w dniu wernisażu 5 sierpnia 2018, w siedzibie Strzegomskiego Centrum Kultury przy ul. Paderewskiego, miała miejsce konferencja poświęcona rzeźbie w przestrzeni publicznej. Prelegenci omówili wiele aspektów związanych z rzeźbą monumentalną, parkową, ogrodową i pomnikową. Poruszono także kwestię zjawiska, które staje się współcześnie wizualnym problemem: umieszczania w istotnych miejscach przestrzeni publicznej obiektów, które prezentują wątpliwą wartość pod względem formalnym.

Podczas konferencji wystąpili:

prof. Antoni Janusz Pastwa – *Rzeźba w przestrzeni publicznej*

prof. Robert Kaja – *Pamięć miejsca*

prof. Zbigniew Solski – *Spatynowany kamień w przestrzeni publicznej*

dr hab. Roman Konik – *Obecność rzeźby w przestrzeni publicznej. Kilka uwag na przykładzie twórczości Stanisława Horno-Popławskiego*

dr Libor Novotny – *Kukačka – sztuka w przestrzeni publicznej*

dr Grzegorz Niemyjski – *Historia plenerów strzegomskich.*

Następnie na Rynku strzegomskim odbył się wernisaż rzeźb powstałych podczas pleneru. Zróżnicowane stylistycznie prace prezentują różnorodne rozumienie formy oraz pokazują wieloaspektowość rzeźby jako dyscypliny nadal bardzo mocno związanej z tym naturalnym tworzywem. Część prac powstałych podczas poprzednich plenerów można zobaczyć w Strzegomiu – wyeksponowane zostały w niedawno otwartej Alei Rzeźb.

Biennale zostało zorganizowane przez Gminę Strzegom i Strzegomskie Centrum Kultury, a dofinansowane ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego. Mogło odbyć się także dzięki dużemu wsparciu miejscowych firm, w szczególności zakładów kamieniarskich. Rzeźby w większości zostały wykonane z granitu strzegomskiego, ale częściowo także z materiałów importowanych. Patronat honorowy nad Biennale objął prof. Piotr Kielan, rektor Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

Strzegomskie Biennale było świętem rzeźby i granitu, wydarzeniem wyjątkowym nie tylko dla mieszkańców regionu, ale także dla środowiska rzeźbiarskiego. Strzegom stał się ważnym miejscem na artystycznej mapie Polski, a miejscowy granit, wykorzystywany w architekturze i budownictwie, stał się także inspirującym tworzywem rzeźbiarskim.

Edmund Szczepański – *Historie a památky Strzegomě*

Krzysztof Skolak – *Působení nadace Bazalt*

Krzysztof Kalinowski – *Prezentace projektu Sochařská alej*

Grzegorz Niemyjski – *Jacek Zajac, Jerzy Zysk, Zbigniew Zych – strzegomští sochaři.*

Během druhého setkání, dne 28. června 2018, účastníci pleněru prezentovali svá umělecká díla. V té době sochaře navštívili kamenický závod Piramida, kde byli svědky nevšední události - těžby žulového bloku pomocí exploze.

Nakonec Bienále, v dnu vernisáže - 5. srpna 2018, v sídle Strzegomského kulturního střediska v ulici Paderewskiego, se uskutečnila konference věnovaná sochařství ve veřejném prostranství. Přednášející projednali mnohé aspekty monumentálních, parkových, zahradních a pomníkových soch. Podotknuto i problematický současný vizuální jev, kterým se stává umísťování na významných místech ve veřejném prostoru objektů o pohybné formální hodnotě.

Na konferenci vystoupili:

prof. Antoni Janusz Pastwa – *Socha ve veřejném prostoru*

prof. Robert Kaja – *Paměť místa*

prof. Zbigniew Solski – *Patinovaný kamen ve veřejném prostoru*

dr hab. Roman Konik – *Přítomnost sochařství ve veřejném prostoru. Několik poznámek na příkladu tvorby Stanisława Horno-Popławskiego*

dr Libor Novotny – *Kukačka - umění ve veřejném prostoru*

dr Grzegorz Niemyjski – *Historie strzegomských plenérů.*

Následně na Hlavním náměstí ve Strzegomi se konala vernisáž soch vzniklých na pleněru. Stylisticky rozmanitá díla představují různorodé chápání formy a ukazují početnost aspektů sochařství jako umělecké disciplíny pořád úzce spjaté s tímto přirozeným materiálem. Část děl vzniklých v rámci předchozích plenérů lze uvidět ve Strzegomi - jsou exponované v nedávno otevřené Aleji Soch.

Bienále pořádala Obec Strzegom a Strzegomské kulturní centrum, bylo dofinancované z prostředků evropského Fondu pro místní rozvoj. Mohlo se uskutečnit díky podpoře místních firem, zvláště kamenických závodů. Sochy ve většině vznikly z lokálního materiálu – strzegomské žuly, ale částečně i dovezených surovin. Bienále se konalo pod záštitou prof. Piotra Kielana, rektora Akademie výtvarných umění jména Eugeniusza Gepperta ve Vratislavi.

Strzegomské bienále bylo svátkem sochařství a žuly, výjimečnou událostí nejen pro obyvatele regionu, ale i pro sochařské prostředí. Město Strzegom se stalo důležitým bodem na umělecké mapě Polska, a místní žula, využívaná v architektuře a stavebnictví, se stala inspirujícím sochařským materiálem.

(PO)BUDZENIE GRANITU

Efektem burzliwych przemian w teorii i praktyce artystycznej minionego stulecia było wprowadzenie niczym nieograniczonego zasobu nowych możliwości twórczych, znoszących dawne skostniałe hierarchie i kanony. Wśród zestawu nowych możliwości znalazły się m.in. nowe rozwiązania materiałowe oraz nowe traktowanie tworzywa, poszerzające na niespotykaną dotąd skalę pole doświadczeń artystycznych. Przyjmowane postawy wiązały się najczęściej z kwestionowaniem dotychczasowych tradycji i nawyków stosowania określonych technik, a także z próbami reinterpretacji utrwalonego kulturowo znaczenia i sensu tworzenia.

Niewątpliwie efektem dwudziestowiecznych eksperymentów twórczych było oswobodzenie rzeźby z jałowego akademizmu, sielankowej trywialności kultury mieszczańskiej oraz pompacyjnego monumentalizmu wykorzystywanego przez „wielkie narracje” politycznych doktryn. Dało to początek artystycznym, w tym rzeźbiarskim, eksperymentom i znacznie rozszerzyło twórczy widnokrąg. Obok tendencji nowatorskich istnieje jednak wiara w niezmienną istotę człowieczeństwa i jej transcendentny charakter, która realizuje się w tworzonej przez stulecia kulturze. Trwałość humanistycznych wartości starano się zawrzeć w formach surowych i uproszczonych, wynikających z doświadczeń prehistorycznych i archaicznych cywilizacji. Oszczędność formalna odnosząca się do rudymenarnych właściwości ludzkiej natury występowała przeciwko złudnemu urokowi

realizmu, stała w opozycji wobec codzienności, doczesności i ulotności, starając się uchwycić to, co wieczne, ogólne i uniwersalne.

Podczas aktu rzeźbienia, którego psychologiczne aspekty nabrały szczególnego znaczenia, następowało uwolnienie formy niejako preegzystującej w bloku kamienia. Ta droga, balansująca pomiędzy figuratywizmem a abstrakcją, wyznaczyła ważny kierunek historii światowej rzeźby, w którym dzieło stawalo się medium łączącym człowieka z jego pierwotną naturą. Dzięki wcześniejszemu odwołaniu się Auguste’a Rodina do twórczości Michała Anioła, rzeźbiarze zyskali także przywilej możliwości zatrzymania się w pół kroku, na etapie szkicu, *bozzetta*, niedopowiedzenia. Dało to okazję do wnikięcia w etapowość procesu twórczego i przyjrzenia się stadium kształtowania materii, otworzyło pole do interpretacji, przeniosło przekaz artystyczny na wyższy poziom uogólnienia, prowadzący do syntezy, znaku i abstrakcji.

Powyższe rzeźbiarskie nurty i tendencje swą egemplifikację lub kontynuację znalazły w ośmiu pracach zaprezentowanych na VII Strzegomskim Biennale Rzeźby w Granicie, dla których tłem, zgodnie z kultywowaną od ponad dekady tradycją, stała się przestrzeń dolnośląskiego miasteczka, zawdzięczającego swą sławę m.in. bogactwu naturalnych złóż granitu. Wspólnym mianownikiem prac jest próba podkreślenia naturalnych właściwości owej jawnokrystalicznej skały, wyrastająca z fascynacji jej właściwościami – strukturą, barwą i ciężarem. Forma rzeźb w przeważającej

(PRO/VZ)BUZENÍ ŽULY

Výsledkem bouřlivých proměn umělecké teorie a praxe minulého století bylo zavedení ničím nespoutaného množství nových tvůrčích možností, které odstranily dávné, zastaralé hierarchie a kánony. Mezi novými možnostmi ocitly se mj. nová materiálová řešení a nový přístup ke hmotě, které rozšiřují rozsah uměleckých pokusů na dosud neznámou škálu. Zaujímané postoje se nejčastěji pojily se zpochybňováním dosavadních tradic a zvyklostí u užívání jistých technik, a s pokusy o reinterpretaci kultury upevněného významu a smyslu tvorby.

Bezpochybně výsledkem experimentů 20. století bylo osvobození sochařství od neplodného akademismu, idylické banality měšťanské kultury a pompézního monumentalismu využívaného přes „velké narace” politických doktrín. Toto započalo umělecké, v tom i sochařské, pokusy a významně rozšířilo tvůrčí horizont. Vedle inovačních trendů existuje ale i víra v neměnnou podstatu lidstva a její transcendentní charakter, která se uskutečňuje v staletí vytvářené kultuře. Usilováno uzavřít trvanlivost humanitních hodnot do hrubých a zjednodušených forem, založených na zkušenostech předhistorických a archaických civilizací. Formální šetrnost vztahující se na rudimentální vlastnosti lidské povahy vystupovala proti klamnému kouzlu realismu, byla v opozici vůči všednosti, smrtelné existenci a prchavosti,

pokoušela se zachytit to, co věčné, obecné a universální.

Během sochařského procesu, psychologická stránka kterého získala zvláštní význam, nasledovalo osvobození formy jakoby dříve existující v kamenném bloku. Ta cesta, balancující mezi figurativním tvarováním a abstrakcí, určila důležitý směr v dějinách světového sochařství, ve kterém dílo se stávalo mediem spojujícím člověka s jeho původní povahou. Díky dřívějšímu odvolání se Augusta Rodina na tvorbu Michelangela, sochaře získali i privilegium zastavit se v polovině cesty, na etapě skice, *bozzetto*, *nedořečení*. Toto stvořilo příležitost proniknout do rozděleného do etap tvůrčího procesu a uvidět stadia formování materie, uvolnilo místo pro interpretaci, vyneslo umělecké sdělení na vyšší úroveň zobecnění, které vede k syntéze, znaku a abstrakci.

Shora uvedené sochařské proudy a tendence, svou ukázkou nebo pokračování našly v osmi dílech předvedených na VII Strzegomském bienále sochařství v žule. Jejich pozadím, dle skoro dekádu přetrvávající tradice, byl prostor dolnoslezského městečka, které proslulo mj. bohatými, přírodními ložisky žuly. Společným jmenovatelem děl je pokus o zdůraznění přírodních vlastností té zjevně krystalické horniny, který vyrůstá z fascinace jejími vlastnostmi - strukturou, barvou a tíhou. Forma soch převážně vyplývá z „cítění“

mierze wynika z „odczucia” materiału, jest traktowana jako pochodna jego naturalnych cech: pierwotnego kształtu czy tekstury bloku, sposobu, w jaki reaguje on na narzędzie rzeźbiarskie. Widoczne w większości prac tendencje eksperymentatorskie zdają się natomiast zmierzać w kierunku oderwania owego specyficznego materiału od naznaczonego przeszłością kontekstu jego kulturowego funkcjonowania jako surowca budowlanego i architektonicznego lub materiału wprzęganego w mechanizmy politycznych ideologii.

Warto przypomnieć, że początki eksploatacji strzegomskiego granitu wiązały się z wykorzystywaniem tego surowca do produkcji kostki brukowej i tłuczni. W XIX wieku kamiennym brukiem pokrywano ulice i place wielu miast śląskich, służył on także jako podsypka pod tory rozwijającego się transportu kolejowego. W tym czasie granit pojawił się także w architekturze jako element dekoracyjny reprezentacyjnych budowli, posługiwano się nim również przy konstruowaniu schodów, masywnych cokołów i oblicowywano architektoniczne części mostów. Ów surowiec swoje zastosowanie znalazł m.in. przy budowie berlińskiego Reichstagu oraz gmachów Amsterdamu. Inne możliwości zastosowania strzegomskiego kamienia symbolizuje niejako znajdująca się na strzegomskim cmentarzu masywna graniowa tumba oraz nagrobki upamiętniające żołnierzy poległych podczas I wojny światowej.

Artystyczny potencjał twardej, krystalicznej skały zyskał niebawem nowe ideologiczne możliwości eksploatacyjne. Ponowne odkrycie właściwości granitu nastąpiło w okresie III Rzeszy, kiedy ożywienie gospodarcze i przemysłowe sprzyjało wykorzystywaniu kamienia na szerszą skalę w licznych realizacjach budowlanych. Swoje zastosowanie znalazł on we wznoszonych okazałych gmachach publicznych Berlina, Norymbergii i Monachium, a także na ulicach rozbudowywanych miast oraz w obiektach sportowych (m.in. przy budowie tworzonego z wielkim rozmachem berlińskiego Stadionu Olimpijskiego).

W sukurs odkrywanych nowym właściwościom strzegomskiego kamienia przysła także te-

oria artystyczna lansowana przez nazistowskich ideologów, łącząca naturalne cechy granitu, takie jak: niewzruszoność, wytrzymałość, surowość – z cechami narodu niemieckiego. Wpłynęło to w latach 30. i 40. XX wieku na wykorzystywanie granitu do aranżacji wszelkiego rodzaju monumentów, mauzoleów, pomników i posągów o ideologiczno-propagandowych funkcjach. Działania współczesnych artystów zmierzają w kierunku zneutralizowania historycznych asocjacji symboliki granitu. Obecny w niektórych pracach żart i ironia oddalają ponury kontekst naznaczonego ideologicznie materiału i niejako „rozmiękczają” jego kulturowy ciężar.

Ciekawą w kontekście funkcjonowania rzeźby w przestrzeni miejskiej i wpisanych w nią obciążeń historycznych jest propozycja Norberta Sarneckiego. Potraktowana realistycznie rzeźba niedźwiedzia polarnego dryfującego na piękniejszej krze, napotykającego nieoczekiwanie na swej drodze egzotycznego motyla, odnosząca się do problemów ekologicznych, poprzez swoje umiejscowienie wpisała się w kontekst oddziaływania przebrzmiałych ideologii. Wykorzystując zastany na miejscu cokół – stanowiący pierwotnie podstawę posągu niemieckiego cesarza Fryderyka III, a w okresie powojennym obelisku polsko-radzieckiego braterstwa broni przywołującego pamięć bitwy pod Lenino – rzeźba niespodziewanie została włączona w ciąg historycznych asocjacji przynależnych sferze politycznych narracji. „Nie-pomnik” Sarneckiego umiejętnie i skutecznie „rozbroił” ideologiczny ładunek miejsca, które od przeszło stulecia funkcjonowało jako obszar promieniujący różnorodnymi fantasmagoriami wprzęganymi na użytek ideologii władzy.

Do problematyki pamięci odnosi się także rzeźba-znak Roberta Kai. Jej nieoczywista i zaskakująca kompozycja, wynikająca bezpośrednio z wyobrażenia w formie przestrzennej połączonych ze sobą dwóch płaskich figur, stanowi przełożenie warstwy symbolicznej na zdynamizowaną strukturę kamiennej, abstrakcyjnej bryły. Pełnoplastyczna rzeźba wykuta w monolitycznym bloku kamienia prowokuje widza do jej obejrzenia i przyjrzenia się z każdej strony. Obranie jedne-

materiału, uważa się za odwozienie do jego przyrodzonych właściwości: pierwotnego kształtu i tekstury bloku, sposobu, w jaki reaguje on na narzędzie rzeźbiarskie. Zřejmě u většiny děl experimentální tendence se pak zdají mířit ve směru odtrhnutí tohoto specifického materiálu od jeho, naznačeného minulostí, kontextu fungování v kultuře jako stavitelského a architektonického materiálu nebo suroviny zapojuvané do mechanismu politických ideologií.

Stojí za připomínku, že počátky exploatace strzegomské žuly byly spjaté s využitím tohoto materiálu k výrobě dlažebních hranolů a štěrku. V 19. století kamenem dlážděno ulice a náměstí mnohých slezských měst, také se ho sypalo pod kolejnice rozvíjející se tehdy železniční dopravy. V té době se žula objevila i v architektuře jako dekorativní prvek důležitých budov, byla využívána pro stavbu schodů, masivních soklů a pro obklad částí mostů. Tato surovina našla uplatnění mj. na stavbě berlínského Reichstagu a významných budov v Amsterdamu. Jiné možnosti využití strzegomského kamene jistým způsobem symbolizuje nacházející se na hřbitovu ve Strzegomi masivní žulová tumba a náhrobky ku paměti vojáků padlých v I. světové válce.

Umělecký potenciál tvrdé, krystalické horniny brzy získal nové ideologické možnosti exploatace. Opakovaně vlastností žuly byly objevené v období Třetí říše, kdy hospodářské a průmyslové oživení přálo využití kamene ve velkém v početných stavebních realizacích. Své uplatnění našel ve vznikajících okázaných veřejných budovách Berlína, Norimberku a Mnichova, a také na ulicích rozšiřujících se měst a v sportovních objektech (mj. na stavbě směle vznášeného berlínského Olympijského stadionu).

Objevování nových vlastností strzegomského kamene nahrávala i umělecká teorie popularizovaná nacistickými ideology. Pojili oni přirozené vlastnosti žuly, jako

nehybnost, odolnost, hrubost - s vlastnostmi německého národa. Toto v 30. a 40. letech 20. století způsobilo využívání žuly pro aranžování všeho druhu monumentů, mauzoleí, pomníků a soch o ideologicky propagačních funkcích. Aktivita současných umělců jdou směrem ke neutralizaci historických symbolických konotací žuly. Přítomný v některých dělech vtip a ironie oddalují chmurný kontext ideologicky stigmatizovaného materiálu a jistým způsobem odlehčují jeho kulturní zátěž.

Zajímavý v kontextu fungování sochy v městském prostoru a zapsané v ni historické zátěže je návrh Norberta Sarneckého. Realistická socha bílého medvěda unášeného na popraskané kře, který náhle na své cestě potýká exotického motýla, dotýká se na ekologických problémech, a díky svému umístění, wpisuje se do kontextu odeznělých ideologií. Využitím existujícího v tom místě podstavce - původního soklu sochy německého císaře Fridricha III., a v poválečné době obelisku polsko-sovětského bratrství ve zbrani s odkazem na bitvu o Lenino - socha překvapivě se dostala do řady historických asociací ze sféry politických narrací. „Ne-pomník” Sarneckého umně a účinně odzbrojil ideologický náboj místa, které přes století fungovalo jako území zařící různorodými fantasmagoriemi zahnanými do služeb vládnoucích ideologií.

K otázkám paměti zapadá i socha-znak Roberta Kai. Její nezřejmá a překvapující kompozice, vyplývající přímo z uvidění v prostorné formě spjatých ze sebou dvou plochých figur. Je to přeložení symbolické vrstvy do dynamizované struktury kamenného, abstraktního tělesa. Plnoplastická socha vytesaná v monolitu kamenného bloku vybízí diváka k obejití jí a k pozorování jí ze všech stran. Volba jednoho úhlu pohledu omezuje a znemožňuje získání plného, kompletního spektra jak kompozice, tak i ideového sdělení sochy. Jinou její vlastností je odlišnost textury jejích

go punktu widzenia ogranicza i uniemożliwia uzyskanie pełnego, komplementarnego spektrum, zarówno kompozycji, jak i ideowego przesłania rzeźby. Inną jej cechą jest zróżnicowanie fakturowe poszczególnych części. Surowe, chropowate płaszczyzny dłuższej osi przy jednoczesnym ich skřęcie przywołują na mysl dynamikę procesu, ujęcia fazy *in statu nascendi*, natomiast dwa gładkie, wypolerowane symbole krzyża i gwiazdy Dawida, ograniczające z dwóch stron brylę, działając hamujaco, neutralizują dramaturgię ruchu centralnej części. W warstwie ikonograficznej ową ekspresję odczytać można jako odwołanie się do trudnych relacji obu wyznań, historycznego ścierania się poglądów, lecz można także interpretować jako symbol dynamiki przekształcania i przenikania się obu religii. Ciekawym zabiegiem kompozycyjnym rzeźby *12 = 12* jest także wprowadzenie drugiej osi umożliwiającej traktowanie pracy jako fragmentu pionowego elementu architektonicznego. Jego wyraziste pasowe podziały przywołują na mysl gotycki filar wiązkowy z lekko skręconym trzonem, pogłębiając religijną warstwę symboliczną rzeźby.

Podobną do rzeźby Norberta Sarneckiego formułą antypomnika odznacza się praca Patryka Nieczarowskiego *...do Szakala po kolejną*, będąca „nieoficjalnym pomnikiem Jana Himilsbacha”, przywołująca młodzieńczy strzegomski epizod życia znanego aktora. Obie rzeźby łączy także podobne pomysłowe wykorzystanie jasnego zimnickiego granitu, który w obu przypadkach został skojarzony z kolorystyką i właściwościami haptycznymi futra niedźwiedzia polarnego. Nieczarowski wyolbrzymił jednak brylę sylwetki, akcentując przy tym zarówno groteskowość filmowego kostiumu bohatera, jak i odtwarzanej przez aktora postaci. Artysta przy okazji skorzystał z prawa do rzeźbiarskiego, postrodinowskiego *non finito*, dzięki czemu zręcznie uwypuklił właściwości kamienia, jego masę oraz fakturę.

Innym zabiegiem formalnym przywołującym tradycję historii rzeźby europejskiej jest kontrastowe zestawienie jaśniejszego korpusu z ciemniejszą głową postaci i takimi samymi elementami głowy niedźwiedzia, wykonanymi

z granitu skandynawskiego. Co ciekawe, podobne efekty odnaleźć możemy w twórczości Gianlorenzo Berniniego i jego uczniów, a w XIX wieku w rzeźbach francuskiego artysty Charlesa Cordiera. W przeciwieństwie jednak do wirtuozowskich przykładów z przeszłości, odnoszących się do majestatycznych przedstawień władców, nabożnych ekstaz świętych męczennic lub popisowych akademickich popiersi przedstawicieli egzotycznych nacji, owa szlachetna formuła w strzegomskim dziele została wykorzystana do wykonania podobizny bohatera popkultury naznaczonego wieloma słabościami i nałogami. Dzięki podobnym zabiegom formalnym ten antypomnik doskonale neutralizuje wszelkie skojarzenia z pompatyczną przeszłością i wyznacza jego antybohaterowi odpowiednią, współczesną formułę plastyczną – ironiczną, a zarazem niepozbawioną wdzięku.

Figuralny charakter posiada także rzeźba Grzegorza Niemyjskiego *Adam*. Postać pierwszego człowieka, odnosząca się do archetypicznych konotacji kulturowych wywodzących się z tradycji judeochrześcijańskiej, w strzegomskiej pracy traci swój niewzruszony, kanoniczny charakter. Wykonany z czarnego granitu posąg zdaje się odwoływać do destrukcyjnych przejawów interpretacji tradycji klasyczej, obecnych m.in. w przykładach rzeźby ekspresjonistycznej. Jego rozedrgana, dynamiczna bryła, syntetyczna, a zarazem rozbita na czytelne elementy, daleka od ideałów renesansu, wyraża beznamietną prawdę o istocie ludzkiej egzystencji, której nie jest w stanie zmienić żadna optymistyczna perspektywa eschatologiczna. Artysta ludzką sylwetkę sprowadza do roli sugestywnego znaku. Pozbawiona osobowych cech, naznaczona rozpaczą i cierpieniem, twarz praotca staje się ostatecznie niepokojącym obliczem porzuconego przez Stwórcę i pozostawionego samemu sobie człowieka, potrafiącego w każdej chwili swój rozum i siłę zamienić w destrukcyjne szaleństwo.

Rzeźba *Młodość* Mateusza Wójcika jest formalnym eksperymentem odwołującym się do twórczości spod znaku organicznej abstrakcji. Specyficzne doświadczenie pracy w strzegomskim granicie stało się punktem wyjścia dla

jednotlivých částí. Hrubé, drsné plochy delší osy se současným jejích ohnutím přivolávají dynamismus procesu, pojetí fáze *in statu nascendi*, pak dvě hladké, leštěné symboly kříže a Davidovy hvězdy, které ze dvou stran omezují kompozici, působí jako zklidňující, neutralizují dramaturgii pochybu centrální části. V ikonografické vrstvě tuto expresi lze číst jako odvolání na nejednoduché vztahy obou náboženství, historické potírání se dvou názorů, ale i interpretovat ji jako symbol dynamismu změny a pronikání se obou vyznání. Zajímavým kompozičním krokem v případě sochy *12 = 12* je také užití druhé osy umožňující přístup k dílu jako ke fragmentu svislého architektonického elementu. Výrazné pásové členění přivolává gotický svazkový pilíř s lehce otočenou osou, které prohlubuje symbolickou náboženskou vrstvu sochy.

Podobnou formu antipomníku jako socha Norberta Sarneckiego má dílo Patryka Nieczarowskiego *.....za Szakalem na další...*, které je „neoficiálním pomníkem Jana Himilsbacha”, a přivolává strzegomskou epizodu z mládí známého herce. Obě sochy pojí i podobný nápad s využitím světlé žuly Zimnik, která v obou případech navazuje na barevnost a haptické vlastnosti srsti bílého medvěda. Nieczarowski zvětšil formu siluety, čím akcentoval jak grotesknost jak filmového kostýmu, tak i ztvárněného hercem hrdiny. Umělec přitom uplatnil sochařské postrodinovské *non finito*, díky kterému zručně zdůraznil vlastnosti kamene, jeho hmotu a texturu.

Jiným formálním tahem přivolávajícím tradici dějin evropského sochařství je kontrastující složení světlejšího trupu s tmavší hlavou postavy a takovými prvky jako hlava medvěde z skandinávské žuly. Je zajímavé, že podobná řešení lze nalézt ve tvorbě Gianlorenza Berniniho a jeho žáků, a v 19. století v sochách francouzského umělce Charlesa Cordiera. Jinak ale než u příkladů virtuosů z minulosti, které byly

vznešenými představami vladařů, zbožných extází mučednic nebo skvostnými akademickými busty zástupců exotických národů, tato ušlechtilá formule byla ve Strzegomi použita ke vzniku napodobeniny hrdiny populární kultury s početnými nedostatky a závislostmi. Díky podobným formálním tahům ten antipomník dokonale neutralizuje veškeré konotace s pompézní minulostí a dává svému antihrdinovi příslušnou, moderní plastickou formu – ironickou, ale nezbavenou svého kouzla.

Figuralní charakter má i socha Grzegorza Niemyjskiego *Adam*. Postava prvního člověka, vztahující se na archetypické kulturní konotace vyvozené z židovsko-křesťanské tradice, v strzegomském díle postrádá svůj nechybný, kanonický charakter. Socha s černé žuly zdá se odvolávat na destrukční jevy v interpretaci klasické tradice, přítomné třeba v příkladech expresionistického sochařství. Jeho rozhoupaná, dynamická forma, syntetická, ale současně i rozdělená na čitelné elementy, vzdálená renesančním idealům, vyjadřuje lhostejnou pravdu o podstatě lidské existence, které nezmění žádné pozitivní eschatologické hledisko. Autor lidskou siluetu omezuje na úlohu sugestivního znaku. Zbavená individuálních vlastností, označená zoufalstvím a utrpením, tvář praotce se stává posledním zneklidňujícím obličejem opuštěného Tvůrcem a ponechaného samému sobě člověka, který svůj rozum a sílu může každou chvíli proměnit v destrukční šílenství.

Socha *Mládí* Mateusza Wójcika je formálním experimentem vytahujícím se na tvorbu z okruhu organické abstrakce. Specifická zkušenost práce v strzegomské žule se stala východiskem pro nesa-mozřejmou, proudnicovou formu díla, kterého hlazené, zaokrouhlené povrchy vytvářejí jemnou, lahodnou kompozici. Paradoxně pro umělce, práce v tvrdém, nepříznivém, chladném pro lidskou ruku materiálu se stala zdrojem konotací s

nieoczywistej opływowej formy dzieła, którego wygładzone, zaokrąglone powierzchnie budują kompozycję łagodną i delikatną. Paradoksalnie, dla artysty praca w twardym, nieprzychylnym, zimnym w kontakcie z ludzką ręką materiale stała się źródłem skojarzeń z młodością i zainspirowała temat dzieła. Stała się ona także próbą przełamania wpisanego w historię granitu dziedzictwa obciążonego architektoniczno-budowlaną przeszłością. Zaskakujący wybór motywu podjęty w niewdzięcznym materiale ostatecznie przełożył się na subtelność i lekkość formy rzeźby Wójcika. Artysta osiągnął naturalny efekt. Miętko wygięta główna część kompozycji zdaje się przywodzić na myśl wystającą ponad taflę wody płetwę morskiego zwierzęcia. Skojarzenia z wodnym organizmem dodatkowo potęgują gładko oszlifowane powierzchnie kamienia oraz umiejętnie, łagodnie opracowane fragmenty dolnych partii rzeźby sugerujące napięcia mięśni.

W rzeźbie Marcina Nosko inspiracja do pracy w granicie uzyskała inny kierunek. Praca *Kamieniem nie bądź mi* przybrała charakter bezkompromisowy, świadomie wykorzystując naturalne właściwości kamienia. Potężny, masywny blok skalny oddala wszelkie skojarzenia ze światem form realnych. Z premedytacją wdziera się w przestrzeń miejskiego placu i bezpardonowo go dekomponuje, przytłacza i wywołuje sprzeciw. Stereotypowe oczekiwania widzów wobec rzeźby obecnej w przestrzeni miejskiej, która miałyby być miłym tłem ich spokojnej egzystencji, zostają w tym przypadku wystawione na poważną próbę. Diagonalne oparcie bryły o ciemny cokół potęguje wrażenie niebezpieczeństwa i zagrożenia. Przy bliższym kontakcie z rzeźbą okazuje się jednak, że jej surowość została złagodzona poprzez plastyczne opracowanie jej płaszczyzn. Nieregularna bryła uzyskała wyoblenia, krzywizny i wypukłości. Pulsujące w niej przejawy „życia” oddalają początkowy efekt nieufności i lęku. Wrażenie dramatyczności wewnętrznych przemian i procesów, skupionego w ocieźlałej materii ruchu i skumulowanej energii nadającej kompozycji siłę wyrazu, ostatecznie wpływają na jej pozytywny odbiór wywołany sugestią organiczności i witalności zimnej skały.

Podobnie dramatyczną, choć bardziej dosłowną formą odznacza się praca Roberta Bučka *Dom w górach*. Kompozycja została zestawiona z dwóch elementów: niewielkiej bryły domu z dwuspadowym dachem wykonanej z czerwonego kamienia oraz górującej nad nim jasnej, stromej ściany granitu. Precyzyjnie opracowana forma domostwa, będąca symbolem ładu, spokoju i bezpieczeństwa kontrastuje tu z wysoką, złowrogo nachyloną, w tylnej partii surową ścianą skalną, odnoszącą się do nieskończoności i nieokiełznanych sił natury dominujących nad egzystencją człowieka. Ekspresję artystycznego wyrazu potęguje niestabilne usytuowanie domu na krawędzi skalnej półki. Również w tym dziele artysta zrezygnował z precyzyjnego opracowania wszystkich partii jaśniejszego granitu, pozostawiając ślady ingerencji narzędzi rzeźbiarskich. Uzyskał w ten sposób efekt surowości, pierwotności oraz żywiołowości, potęgujący symboliczne przesłanie kompozycji rzeźbiarskiej.

Swoistym żartem artystycznym, pozbawionym egzystencjalnych odniesień obecnych w pozostałych pracach, jest propozycja Ewy Solimy *Budzik*. Precyzyjnie wykonana rzeźba przy pomocy nowoczesnych technik obróbki kamienia ukazuje bogactwo kompozycyjne i kolorystyczne różnych gatunków kamieni, reprezentujących odległe kierunki geograficzne. Swobodnie „porozrzucane” na tarczy cyferblatu elementy zegara zdają się zaprzeczać prawom fizyki – przytwierdzone do jaśniejszego granitowego rdzenia, udatnie rozpraszają i dematerializują bryłę rzeźby, dzięki czemu dziesięcotonowy kolos nabiera znamion lekkiej zabawki, przypadkowo porzuconej przez niesforne dziecko na trawniku przed siedzibą władz miasta.

W ten oto sposób na strzegomskim Rynku i sąsiadujących z nim ulicach po raz kolejny spotkały się efekty różnych twórczych temperamentów, wrażliwości i doświadczeń. Ich cechą wspólną stał się szacunek dla tworzywa naznaczonego długą lokalną tradycją, jednak różnorakie kierunki artystycznych pomysłów i rozwiązań pozwoliły przełamać myślowe stereotypy i ożywić trudną materię granitu nowymi, często zaskakującymi koncepcjami.

mlądí a tak inspirovala téma děla. Práce ta se také stala pokusem o prolámání vepsaného do příběhu žuly zatěžujícího ji dědictví architektonicky stavební minulosti. Překvapující volba motivu pro nevdechný materiál nakonec způsobila něžnost a lehkost sochařské formy Wójcika. Autor dosáhl přirozeného výsledku. Měkce ohnutá hlavní část kompozice se zdá evokovat myšlenku o vystávající nad vodní hladinu ploutvi mořského zvířete. Konotace s vodním organismem dodatečně posiluje hladce broušené povrchy kamene a umně, jemně zpracované fragmenty spodních partií sochy naznačující napětí svalstva.

V soše Marcina Nosko inspirace pro práci v žule získala jiný směr. Dílo *Nebud' pro mne kamen* má nekompromisní charakter, který vědomě pracuje s přirozenými vlastnostmi kamene. Obrovský, masivní blok horniny oddaluje veškeré konotace se světem reálních forem. Záměrně proniká do městského prostoru náměstí a bezohledně ho dekomponuje, potlačuje, vyvolává odpor. Stereotypické očekávání diváků vůči soše v městském prostoru, aby byla ona příjemným pozadím pro jejich klidnou existenci, je v tomto případě vystavenou těžké zkoušce. Diagonální opření tvaru o tmavý podstavec násobí dojem nebezpečí a ohrožení. V blízkém kontaktu se sochou se ale ukazuje, že její drsnost byla zklidněná plastickým zpracováním jejích povrchů. Nepravidelný tvar získal vyklenutí, křivky a vydutosti. Pulzující v něm projevy „života” oddalují počáteční efekt nedůvěry a strachu. Dojem dramatickosti vnitřních proměn a procesů, pochybu soustředěného na pomalé materii a kumulované energii, která dává kompozici sílu exprese, nakonec ovlivňují její pozitivní vnímání díky sugesci organičnosti a vitality chladné horniny.

Podobně dramatickou, ale vice doslovnou formu má dílo Roberta Bučka, *Dům na horách*. Kompozice byla složená se dvou

prvků: malého tvaru domu s sedlovou střechou z červeného kamene a nad ní se vznášející světlé, strmé žulové stěny. Precizní zpracovaná forma domácnosti, která je symbolem míru, klidu a bezpečí kontrastuje tu s vysokou, hrozně nakloněnou, a v zadní partii drsnou, skalní stěnou, tady odsylající do nekonečna a nespoutaných sil přírody, které dominují existenci člověka. Expresi uměleckého výrazu násobí nestabilní umístění domu na hraně skalního převisu. I v této práci autor rezignoval z precizního zpracování všech partií světlé žuly, nechal stopy ingerence sochařských nářadí. Získal tak efekt drsnosti, původnosti a živelnosti, posilující symbolické sdělení sochařské kompozice.

Svérazným uměleckým vtípem, zbaveným existenciálních narážek, které jsou přítomné v ostatních dělech, je navrch Ewy Solimy *Budík*. Precizní provedená, pomocí moderních technik zpracování kamene, socha ukazuje bohatství kompozice a barev různých druhů kamene, které zastupují odlehle geograficky místa. Volně „rozhozené” na terči hodin prvky jakoby odporovaly právům fyziky - upevněné ke světlejšímu žulovému jádru, zdatně rozptylují a dematerializují tvar sochy, díky čemu desetitonový kolos získává znaky lehké hračky, která byla náhodou ponechaná hravým dítětem na trávě u sídla městské správy.

Tímto způsobem na strzegomském hlavním náměstí a v sousedních ulicích opakovaně se potkaly výsledky různých tvůrčích temperamentů, citlivostí a zkušebností. Jejich společnou vlastností je úcta k surovině naznačené dlouhou lokální tradicí, ale různé umělecké směry jejich nápadů a řešení umožnily prolámat myšlenkové stereotypy a oživit obtížnou žulovou hmotu novými, překvapujícími koncepty.

DOROTA GRUBBA-THIEDE

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA, 2019

„... efemeryczność Kamienia”. Parafrazy przedmiotu i podmiotu¹

Robert Buček / Robert Kaja / Patryk Nieczarowski / Marcin Nosko

Norbert Sarnecki / Ewa Solima / Mateusz Wójcik / Grzegorz Niemyjski

Hermeneutyczne traktowanie kamiennego medium, synonimicznie naznaczającego miejscowość, w której kurator Grzegorz Niemyjski zorganizował VII Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicie, zostało przez zaproszonych artystów intrygująco rozproszone. Świetny warsztat pozwolił im na nietuzinkowe, wręcz brawurowe przekroczenie wsłuchującej się w kamień techniki *taille directe* Michała Anioła czy poety rzeźby polskiej, który „kamienie nauczył śpiewać” – Stanisława Horno-Popławskiego. Tutaj jesteście wyraźnie w refleksji nad aktualnym czasem i wobec inteligentnej gry artystów z narracjami i wartościami, które istnieją w całkiem już zaawansowanym XXI wieku. Istniejemy i oddychamy wobec m.in. wysokich technologii wszechobecnego, uwodzącego wzrok (prowokującego do dotyku i zakupu) designu – o czym przypomina w tak bezprecedensowy sposób Ewa Solima – czy technik projektowania rzeźb w środowisku komputerowo-wirtualnym, a następnie drukowania technologiami „3D”. Żyjemy w dobie drukowanych ceramik... i drukowanego „kamienia”... Co cenne, zaproszone indywidualności nie podejmują fundamentalizującej krytyki tego stanu, ale pozwalają oglądającym na swobodne, nieoznaczone katalizowanie refleksji o migotliwym, efemerycznym obrazie świata, nazywanym przez geologów i ekologów *antropocenem*.

¹ Nawiązanie na poetyki tytułu antologii tekstów Jerzego Beresia, wybitnego współczesnego rzeźbiarza działającego na rzecz ochrony natury i stymulowania refleksji nad koniecznością uważnego jej traktowania, w tym wyhamowywania agresywnej cywilizacji. Trzeba przywołać tu jego rzeźbę i manifestację z 1966 roku, *Zwid wielki*, którą wykonał z odnalezionego w lesie wielkiego dębu, wykorzystanego wcześniej przez budowniczych zakładów Azotowych w Puławach. Manifestację wykonał w ramach Sympozjum Artystów i Teoretyków w Puławach w 1966 roku, zatytułowanego „Sztuka w zmieniającym się świecie” – którego kuratorem był Jerzy Ludwiński. Por. J. Beres, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem. Antologia tekstów*, red. J. Hanusek, Kraków 2002.

DOROTA GRUBBA-THIEDE

POLSKÝ INSTITUT STUDIÍ SVĚTOVÉHO UMĚNÍ, 2019

„... pomíjivost kamene”. Parafráze předmětu a subjektu¹

Robert Buček / Robert Kaja / Patryk Nieczarowski / Marcin Nosko

Norbert Sarnecki / Ewa Solima / Mateusz Wójcik / Grzegorz Niemyjski

Hermeneutický přístup ke kamennému médiu, synonymicky označujícího město, ve které kurátor Grzegorz Niemyjski uspořádal VII. Strzegomské bienále sochařství v žule, byl pozvanými umělci intrikujícím způsobem rozptýlený. Výborné dovednosti jim dovolily nevšední, skoro bravurní přesažení naslouchající kamenu techniky *taille directe* Michelangela nebo básníka polského sochařství, který „kameny naučil zpívat” – Stanisława Horno-Popławskiego. Tady se výrazně ocitáme v reflexi nad aktuální dobou a naproti inteligentní hry umělců s naracemi a hodnotami, které existují v docela už pokročilém 21. století. Existujeme a dýcháme vedle mj. vysokých technologií všudypřítomného, svádějícího zrak (vybízejícího k sáhnutí po něm a k nákupu) designu – na co připomíná bezprecedentním způsobem Ewa Solima, nebo technik projektování soch v počítačově virtuálním prostředí, a následného tisku technologiemi „3D”. Žijeme v době tištěné keramiky ... a tištěného kamene... Co má svou váhu, pozvané osobnosti nepodnikají fundamentální kritiky tohoto stavu, ale umožňují divákům volné, nenaznačené katalyzování reflexe o blikajícím, pomíjejícím obrazu světa, jmenovaným geology a ekology *antropocenem*.

Umělci, pozvaní Grzegorzem Niemyjským ke projektu, svými prací dotýkají se pravdy o aktuální aře světa, současně soustředěným a překvapujícím způsobem zacházejí s

¹ Návaznost na poetiku titulu antologie textů Jerzego Beresia, předního současného sochaře, který působí pro ochranu přírody a stimulaci reflexe o nutnosti vážného k ní přístupu, v tom i brzdění agresivní civilizace. Je třeba tady jmenovat jeho sochu a manifestaci z 1966 *Zwid wielki* [překlad *Velký přízrak*], kterou provedl z nalezeného v lese velkého dubu, dříve vykopaného stavebními dělníky závodů na výrobu dusíku v Puławach. Manifestaci udělal v rámci Sympozia umělců a teoretiků v Puławach v 1966 s názvem „Umění v měnícím se světě” – kurátorem kterého byl Jerzy Ludwiński. Por. J. Beres, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem. Antologia tekstów*, red. J. Hanusek, Kraków 2002.

Artyści zaproszeni przez Grzegorza Niemyjskiego do projektu swoimi realizacjami dotykają prawdy o aktualnej aurze współczesności, zarazem w skupiony i zaskakujący sposób rozprawiają się z innym monstrum przestrzeni otwartych: anachronicznym *pathosem*. Gdyż patos nie spotkał się nigdy z pokojowymi teoriami wskazującymi na konieczność przesunięcia uwagi z „realizacji woli posiadania” ku wartościom ochrony i wspomagania metagatunkowego życia na ziemi, z działaniami, które postulował od lat 40. XX wieku Oskar Hansen w teorii formy otwartej². Patos nie odnosi się do sublimujących świat od lat 60. XX w. teorii witalnego kampu Susan Sontag i barwnych, terapeutycznych rzeźb Niki de Saint Phalle, wreszcie do idei Marii Janion, dekonstruującej militarne „gorączki romantyczne” czy Krzysztofa Wodiczki pragnącego powołać w Paryżu na łuku triumfalnym edukacyjny [„prószący” tekstowo-wizualnymi danymi] Instytut Obalenia Wojen³.

Przy realizacjach współtwórców Strzegomskiego Biennale można spokojnie oddychać, są bezinteresowne, inspirujące formalnie, wydają się też odnosić do ważnego, a niejako znikającego *horyzontu świata współczesnej sztuki*, który nieustannie się dynamizuje i (powinien się) zmienia(ć). Określiłabym je jako zaangażowane w różnorodne i ważne aspekty, ale „pozapropagandowe”, dodając, że „na szczęście”.

Najbardziej wielobarwną realizacją, która wydaje się też zapewniać odbiorcom silne, frapujące, energetyzujące i pozytywne bodźce, jest rzeźba, którą zrealizowała **Ewa Solima**. Poetycko parafrazując design przeogromnego budzika, artystka sięga po postmodernistyczną strategię „niedopasowania”, jakby rozbrajała też mroki traumatycznego surrealizmu, choć przywołuje jego przekraczające logikę sposoby obrazowania. Egzemplifikacje cyfr rozrzucone bezładnie po „tarczy” zegara (quasi-zabawki), przeradzają się w graficzny obraz nuty, serca, kręgu, etc. Artystka, jak kiedyś Chagall, powołuje pełną fantazji, pogodną ikonosferę. Przy jej „totemii”, można odpocząć, „przewietrzyć głowę”. Ewa Solima wypracowała sobie już rozpoznawalny warsztat, który jakby polegał na traktowaniu kamienia w taki sposób,

w jaki – zdaniem dawnych mistrzów – „nie wolno go traktować”. W swojej statuetce dla Wrocławia z 2004 roku *Integracja* – dwa elementy kamiennego bloku przeszła agraftą, guzikami i haftkami, nakładając na patriarchalny archetyp „naprawcze techniki kobiece”⁴. Solima jakby przypominała o równoległej wierze w terapeutyczną moc sztuki Helli Jongerius, holenderskiej artystki i animatorki afirmatywnych projektów, dedykowanych społecznościom kobiecym w Indiach i w innych niedoinwestowanych miejscach świata.

Do pomnika jako ważnego „zdarzenia” w otwartej społecznej przestrzeni odwołał się w mądry sposób **Norbert Sarnecki**, adaptując piętrzącą się „schodkową piramidę” po wcześniejszym monumencie na własną poetycką rzeźbę, zarazem zaangażowaną ekologicznie. W delikatnej narracji obrazowej konfrontujemy się z ikonografią obserwującego niebo niedźwiedzia polarnego, uwięzionego jakby na dryfującym skrawku kry. Abstrahując od nostalgii wewnętrznych ludzkich dramatów, tak ponadczasowo wyrażonych przez Caspara Davida Friedricha, Sarnecki upomina się o los zwierząt w dobie *Szóstego wymierania* z przyczyn destrukcyjnej działalności człowieka, przypomina o procesach ich drastycznego znikania z przyczyn globalnego ocieplenia, będącego konsekwencją wyciszanych przez media ostrzeżeń naukowców, alarmujących o konieczności zmiany pędu cywilizacyjnego z powodu prognoz nieuniknionych zagrożeń już od początku lat 70. XX wieku.

Marta A. Trzeciak w sierpniu 2018 pisała o konsolidacji sił, którą sprowokował wideodokument umierania z głodu właśnie polarnego niedźwiedzia (grudzień 2017), i mimo to o aktualnym negatywnym rozproszeniu energii dobroczynnej dla naszych „Braci Mniejszych” – rewolucji, by uczynić ze zmian klimatycznych najważniejszy temat kuli ziemskiej. Zauważa, że doszło znów do swoiście przegranej walki z korporacjami sektorów finansowych, ignorującymi badania naukowe. *Umierający niedźwiedź* oglądany przez ogromne rzesze ludzi w internecie, stał się – jak kiedyś *Umierający wojownik* Wilhelma Lehmbrucka – symbolem nieprzejednanych sił niszczących indywidualne istnienia, generowanych przez garstkę zachłannych, nieposkromionych, posiadających władzę

jinym monstrem otworenych prostranství: ana-chronickým *patosem*. Protože patos nikdy nesetkal s mírovými teoriemi ukazujícími nutnost posunutí pozornosti z „uskutečnění vůle vlastnit něco” ke hodnotám ochrany a podpory metadruhového života na Zemi aktivitami, o kterých psal od 40. let 20. století Oskar Hansen v teorii otevřené formy². Patos se netýká sublimujících svět od 60. let 20. století teorií vitálního *camp* Susan Sontag a barevných, terapeutických soch Niki de Saint Phalle, ani ideje Marie Janion, dekonstruuující militární „romantické horečky” nebo Krzysztofa Wodiczku, který chtěl ustanovit v Paříži na triumfálním oblouku vzdělávací [„sněžící” textově vizuálními údaji] Ústav svrhnutí válek³.

U realizací účastníků Strzegomského bienále lze klidně dýchat. Jsou nezištné, inspirující po formální stránce, zdají se také korespondovat s důležitým, poněkud mizejícím *obzorem světa současného umění*, který se neustále dynamizuje a (měl by) se měnit(it). Popsala bych je jak angažované do různorodých a důležitých aspektů, ale „mimo propagandu”, což je štěstí.

Nejbarevnější realizací, která zdá se zajišťovat pozorovatelům silné, fascinující, energetické a pozitivní vjemy, je socha od **Ewy Solimy**. Poetická parafráze obrovského budíku, u které autorka sahá po postmodernistické strategii „nesouladu”, jakoby odzbrojovala i temno traumatického surrealismu, i když používá jeho, přesahující logiku způsoby ztvárnění. Jednotlivé cifry rozhozené nepravidelně po hodinovém terči (quasi-hračky), proměňují se v grafickou představu nóty, srdce, okruhu, atp. Umělkyně, jako kdysi Chagall, vytváří fantastický svět plný pohody. U jejího „totemu” lze si odpočinout, zklidnit se, možná i nakonec probudit. Ewa Solima vypracovala pro sebe už poznatelný přístup, které spočívá jakoby v takovém zaházení s kamenem, jak s ním – podle starých mistrů – „se nesmí”. Ve své sošce pro Vratislav z roku 2004 pojmenované *Integrace* – dva prvky kamenného

bloku prošla sponou, knoflíky a svorkami, čím na patriarchální archetyp naložila „opravné ženské techniky”⁴. Solima jakoby připomíná o současné víře v terapeutickou sílu umění dle Helly Jongerius, nizozemské umělkyně a animátorky afirmativního projektů, pro skupiny žen v Indii a jiných nedoinvestovaných zákoutích světa.

K pomníku jako důležité „události” v otevřeném společenském prostoru se moudře odvolal **Norbert Sarnecki** tak, že adaptoval „vrstvenou pyramidu” po dřívějším monumentu pro vlastní poetickou sochu, která současně je angažovaná ekologicky. V jemné obrazové naraci konfrontujeme se s ikonografií bílého medvěda, který se dívá na nebe, uvězněný na plujícím kusu ledové kry. S opomenutím nostalgie vnitřních lidských dramat, které univerzálně vyjádřil Caspar David Friedrich, Sarnecki poukazuje na osud zvířat v časech *Šestého hromadného vymírání* zapříčiněného destruktivními aktivitami člověka, připomíná o procesech jejich drastického mizení z důvodu globálního oteplování v následku umlčování v médiích varování ekologů, upozorňujících na nutnost změny civilizační honitby vzhledem k nevyhnutelným ohrožením sahajícím do počátků 70. let 20. století.

Marta A. Trzeciak v srpnu 2018 psala o konsolidaci moci, kterou vyprovokoval video dokument právě o umírání bílého medvěda z hladu (prosinec 2017), a také o aktuálním negativním rozptýlení dobré pro naše „menší bratry” energie – revoluci, aby klimatické změny se stály důležitějším pro Zeměkouli tématem. Podotýká, že už zas došlo ke svého druhu prohranému boji s korporacemi finančního sektoru, které ignorují dramatické výsledky vědeckého průzkumu. *Umírající medvěd*, prohlížen velkým množstvím lidí na internetu, se stál, jako kdysi *Umírající vojín* od Wilhelma Lehmbrucka – symbolem bezohledných moci ničících individuální existence, moci, které jsou generovaný hrstkou chamtivých, nezkrotitelných zástupců *homo sapiens*, kteří se chopili vlády⁵.

2 O. Hansen, *Zobaczyć świat. Struktury wizualne o wizualnej semantyce. Forma zamknięta czy forma otwarta?* red. J. Gola, Warszawa 2005, s. 31.

3 K. Wodiczko, *Obalenie wojen*, tłum. P. Łopatka, Kraków 2013; *Krzysztof Wodiczko – Pomnikoterapia*, red. nauk. A. Turowski, [kat. wyst. – Zachęta Narodowa Galeria Sztuki], Warszawa 2005.

4 A. Szymkiewicz, *Ludzie z pasją: Ewa Solima*, Magazyn „Świdnica 24.pl”, 17 marca 2012, <https://swidnica24.pl/2012/03/ludzie-z-pasja-ewa-solima/> [dostęp: 29.12.2018]

2 O. Hansen, *Zobaczyć świat. Struktury wizualne o wizualnej semantyce. Forma zamknięta czy forma otwarta?* red. J. Gola, Warszawa 2005, s. 31.

3 K. Wodiczko, *Obalenie wojen*, překlad P. Łopatka, Kraków 2013; *Krzysztof Wodiczko – Pomnikoterapia*, red. A. Turowski, [katalog výstavy – galerie Zachęta Narodowa Galeria Sztuki], Warszawa 2005.

4 A. Szymkiewicz, *Ludzie z pasją: Ewa Solima*, Magazyn „Świdnica 24.pl”, 17. března 2012, <https://swidnica24.pl/2012/03/ludzie-z-pasja-ewa-solima/> [přístup: 29.12.2018]

5 M.A. Trzeciak, *Twórcy filmu o niedźwiedziu przyznają, że chyba popelnili błąd*, 2.08.2018, <https://www.crazynauka.pl/tworcy-filmu-o-niedzwiedziu-przyznaja-ze-chyba-popelnili-blad/> [přístup: 08.03.2019].

reprezentantów *homo sapiens*⁵. W tym kontekście XX i XXI wiek jest przez teoretyków i badaczy postrzegany jako najbardziej okrutny zarówno względem ludzi, jak i zwierząt, owadów, całej natury: ożywionej i nieożywionej. Od wielu już lat alarmują o tym aktywiści, artyści (por. *Baraka* Rona Fricke z 1992, *Lewiatan* Andrieja Zwiagincewa z 2014), ekolodzy, także odważniejsi politycy.

Monika Żółkoś w swoich badaniach w polu humanistyki nieantropocentrycznej, nawiązując też do publikacji Ewy Bińczyk, przywołuje współcześnie wyodrębnione w geologii pojęcia antropocenu (destrukcyjnej dominacji człowieka) i kapitalocenu⁶. Ten głos wzmocnił Norbert Sarnecki, prefigurując akty masowej migracji wygłodzonych zwierząt ku miastom, śmietniskom, m.in. na terenach Syberii. Ważnym komentarzem do czasów aktualnych pozostaje oparta o wieloletnie badania książka *Głód* argentyńskiego pisarza Martína Caparrósa, który podkreśla: „Głód to – w moich najdawniejszych wspomnieniach – dziecko ze wzdętym brzuchem i cienkimi wychudzonymi nogami, sfotografowane w nieznanym mi bliżej miejscu, które wtedy nazywało się Biafra. W tamtym czasie, pod koniec lat 60., po raz pierwszy usłyszałem tę brutalną odmianę wyrażenia «być głodnym»: umierać z głodu”. Analizując statystyki, Michał Nogaś konstatował, że w drugiej dekadzie XXI wieku blisko 800 milionów ludzi cierpi głód: – prawie co dziesiąta osoba na świecie nie ma co jeść – co pięć sekund ktoś umiera z powodu głodu⁷.

Robert Buček skonstrastował skalę, barwy i faktury kamienne, tworząc uniwersalizujący symbol zagrożenia *habitatu*. Wobec wyniosłej skały (przypominającej nastrój chińskiej akwareli z całym jej *amor vacui*) usytuował niewielką, zgeometryzowaną, minimalizującą bryłę domu. Barwa kamienia ewokuje symbolikę porfiry – zwanego też „czerwonym złotem”, medium wykorzystywanego w kulturze bizantyjskiej, także w sali narodzin cesarzy – Porfirogenetów. Kompozycja Roberta **Bučka** jest otwarta na interpretacje. Wydaje się komunikować m.in. z relacjami filmowymi z kataklizmów, jakie nawiedzają świat ludzki i „nie-ludzki” również współcześnie: powodzi, huraganów,

trzęsień ziemi, agresywnie wybuchających bądź tłących się nieustannie wojen, prowokujących do konieczności porzucenia domostw, własnego „miejsca na Ziemi”, migrowania. Daleką analogią do poetycko zinterpretowanej przez Roberta **Bučka** problematyki wydaje się projekt *Final Home* z 1996 roku japońskiego artysty Kosuke Tsumury. Zrealizował on w monochromatycznych szarościach rodzaj płaszcza o czterdziestu kieszeniach, które umożliwiają zabranie ze sobą wielu rzeczy niezbędnych do przetrwania. Płaszcz staje się więc równocześnie domem. *Final Home* służy ofiarom kataklizmów i wojen, uchodźcom i innym ludziom, którzy stracili swoje fizyczne przestrzenie życia. Aby sprawdzić użyteczność płaszcza, Tsumura kilka nocy spędził w nim pod gołym niebem⁸.

Intrygującą intelektualnie formę powołał również **Marcin Nosko**, artysta o dużym dorobku w zakresie rzeźby w kamieniu, metalu i m.in. małej formy rzeźbiarskiej, w tym medalierstwa. W Strzegomiu udało mu się osiągnąć swoistą „anamorficzność ikonografii”. Jego monumentalna kamienna kompozycja wydaje się być na naszych oczach w ciągłym procesie nieprzewidywalnego deformowania przez wewnętrzną „implozję”. Kamień „przeistacza się” niejako w domyślną bryłę metalu, pustą w środku, poddawaną implozyjnym siłom. Marcin Nosko przekroczył priorytet zagadnień estetyki na rzecz optycznej „performatyki”. Dynamiczną dramaturgiczność łągodzi jasna i delikatna kolorystyka skały, natomiast ekspresję całości podbija ponownie kamienny, precyzyjnie zgeometryzowany statyczny postument w grafitowo-czarnej tonacji.

Teoretyk Agostino De Rosa przypomina, iż w manierystycznym pragnieniu przekształcenia mieści się też pragnienie podważenia. „Anamorfozy stanowią skrajny przykład subiektywizacji procesu widzenia. Obserwator ma zrazu wrażenie kontaktu z trudno czytelnym obrazem”⁹. Struktury przestrzenne anamorficzne mają „kinematyczny charakter, jaki zakłada projekcyjny odbiór ich struktury, zarówno ezoterycznej, jak i egzoterycznej. [...] burzą nieruchomość odbiorczą [...] są wciągające ciało obserwatora i kryjące metafizyczny niepokój: ukryta

V tom kontekstu 20. a 21. stulecia jsou teoretiky a výzkumníky vnímaná jako nejukrutnější doba jak pro lidi, tak i pro zvířata, hmyz, celou přírodu: živou a mrtvou. Dlouho už na to upozorňují aktivisté, umělci (por. *Baraka* Rona Fricke z 1992, *Leviatan* Andrieja Zvjaginceva z 2014), ekologové, dokonce statečnější politici.

Monika Żółkoś ve svém výzkumu v oboru neantropocentrických humanitních věd připomíná neoficiální ještě geologické pojmy „antropocen“ (destruktivní dominance člověka) i „kapitálocen“⁶. Ten názor posiluje Norbert Sarnecki, v představě aktů hromadné migrace hladových zvířat do měst, sýpek odpadků, mj. na Sibiři. Důležitým komentářem k moderní době pozůstává, podepřená dlouhým studiem problému, kniha *Hlad* od spisovatele Martína Caparrósa, který zdůrazňoval: „Hlad to – v mých nejvzdálenějších vzpomínkách – dítě s vzdutým břichem a tenkými, vyzáblymi nohama, vyfocené v mi málo známém místě, které se tehdy jmenovalo Biafra. V té době, na konci 60. let, poprvé jsem slyšel brutální verzi sdělení «mít hlad»: umírat z hladu”. Po analyzování statistických údajů, Michał Nogaś konstatoval, že v druhém desetiletí 21. století skoro 800 milionů lidí je hladověje: – skoro každá desátá osoba na světě nemá dostatek jídla – každých 5 vteřin někdo umírá z hladu⁷.

Robert Buček kontrastoval škálu, barvu a texturu kamene, a tím stvořil univerzální symbol ohrožení pro *habitat*. Vzhledem ke vznešené skále (která připomíná náladu z čínské akvarely s jejím *amor vacui*) umístil nevelkou, geometrickou, minimalizující formu domu. Barva kamene evokuje symboliku porfiry – zvaného i „červeným zlatem”, prostředku využívaného v byzantské kultuře, včetně sálu narození císaře – Porfyrogennetovské dynastie. Kompozice Roberta **Bučka** je otevřená na interpretaci. Zdá se komunikovat mj. s filmovými relacemi o kalamitách, které dotýkají jak světa lidí,

tak i „ne-lidí” i v současné době: povodních, hurikánech, zemětřeseních, agresivně propukajících nebo tlejících se neustále valkách, které nutí k zanechání domácnosti, svého „místa na Zemi”, migraci. Vzdálenou analogií k poeticky interpretované Robertem **Bučkem** problematice se zdá být projekt *Final Home* z 1996 japonského umělce Kosuke Tsumury. Realizoval on v monochromatické šedí druh pláště se čtyřiceti kapsami, díky kterým lze vzít s sebou hodně věcí nutných pro přežití. Tak plášť se stává domem. *Final Home* slouží obětem neštěstí a válek, uprchlíkům a jiným, kteří přišli o své fyzické prostory pro život. Tsumura, aby vyzkoušel užitečnost svého pláště, strávil v něm několik nocí pod širým nebem⁸.

Intrikující intelektuálně formu vytvořil i **Marcin Nosko**, umělec o dlouhé umělecké kariéře obsahující tesaň do kamene, kovu a mj. malou sochařskou formu, v tom medailérství. V Strzegomi dosáhl svého druhu „anamorficity ikonografie”. Jeho monumentální kamenná kompozice se zdá být před našimi očima v trvajícím procesu nepředvídatelné deformace způsobené vnitřní „implozí”. Kamen „se přetváří” do jakoby implicitní kovového tělesa, prázdného uvnitř, podrobeného silům imploze. Marcin Nosko překročil prioritu estetických otázek pro optické „performérství”. Dynamickou dramaturgii klidní světla a jemná barevnost horniny, potom expresi celku posiluje kamenný, precizně geometrický podstavec s grafitově šedými tóny.

Teoretik Agostino De Rosa připomíná, že v manýristické touze po přetvoření je zahrnutá i touha zpochybňování. „Anamorfozy jsou krajním příkladem postupujícího subjektivismu v procesu pozorování. Pozorovatel na ze začátku dojem kontaktu s těžce čitelným obrazem”⁹. Prostorové anamorfické struktury mají „kinematický charakter, s jakým počítá projekční vnímání jejích struktury, jak ezoterické, tak i exotické[...] vzbuzují pozorovací

5 M.A. Trzeciak, *Twórcy filmu o niedźwiedziu przyznają, że chyba popełnili błąd*, 2.08.2018, <https://www.crazynauka.pl/tworcy-filmu-o-niedzwiedziu-przyznaja-ze-chyba-popełnili-bład/> [dostęp: 08.03.2019].
6 M. Żółkoś, *Matka Ziemia ma już dość. Wprowadzenie do ekofeminizmu*, wykład 20.11.2018 w Świątlicy Krytyki Politycznej w Gdańsku.
7 Rozmowa Martína Caparrósa z Michałem Nogasiem w „Klubie Trójki”, 23.03.2016, PR Pr3, <http://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/1598724,-Glod-zapis-porazki-naszycz-czasow>, [dostęp 07.10.2017]; por. M. Caparrós, *Głód*, tłum. M. Szafrńska-Brandt, Warszawa 2017.

8 D. Grubba-Thiede, *Emanacja utajionych marzeń ludzkości o świecie niepodlegającym naciskom przemocy*, w: *Różne oblicza kultury materialnej*, praca zbiorowa, red. B. Łakomska, Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce ASP w Gdańsku 2018, s. 31-32.
9 F. Leechman, *Hidden Images. Games of Perception, Antropomorphic Art, Ilusionism*, New York 1976, s. 9, za: A. De Rosa, *Ezoteryczna podróż anamorficznego obserwatora*, „Autoportret”. Pismo o Dobrej Przestrzeni, 2014/2(45), s. 61.

6 M. Żółkoś, *Matka Ziemia ma już dość. Wprowadzenie do ekofeminizmu*, přednáška 20.11.2018 v místnosti časopisu „Krytyka Polityczna” v Gdańsku.
7 Rozhovor Martína Caparrósa z Michałem Nogasiem v rozhlasovém pořadu „Klub Trójki”, 23.03.2016, PR Pr3, <http://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/1598724,-Glod-zapis-porazki-naszycz-czasow>, [přístup: 07.10.2017]; por. M. Caparrós, *Głód*, tłum. M. Szafrńska-Brandt, Warszawa 2017.

8 D. Grubba-Thiede, *Emanacja utajionych marzeń ludzkości o świecie niepodlegającym naciskom przemocy*, in: *Różne oblicza kultury materialnej*, kolektivní publikace, red. B. Łakomska, Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce ASP w Gdańsku 2018, s. 31-32.
9 F. Leechman, *Hidden Images. Games of Perception, Antropomorphic Art, Ilusionism*, New York 1976, s. 9, za: A. De Rosa, *Ezoteryczna podróż anamorficznego obserwatora*, „Autoportret”. Pismo o Dobrej Przestrzeni, 2014/2(45), s. 61.

dialektyka między zniekształconym a wyprostowanym wywołuje nieustanne procesy skojarzeniowe”¹⁰.

Pokrewny wizualistyczno-optyczny wątek wydaje się wyczuwalny w kompozycji *Młodość*, którą wykonał młody artysta **Mateusz Wójcik**. Znalazł w niej niepokojący balans między formą pozytywową a negatywową, awangardową i archetypową, ascetyczną geometrycznością oraz jednak wyczuwalną organicznością. Rzeźba intryguje wybranym medium kamiennym – i możliwą jednak do wyobrażenia wersją z barwnych żywic epoksydowych – a wreszcie swoistą racjonalnością i równoległą surreálnością wizji i formy wpuszczającej w swój obręb powietrze, zarazem niezmiernie tektoniczną. Mateusz Wójcik podkreśla, iż w poszukiwaniach twórczych stara się nie tracić z oczu trzech aspektów: ćwiczenia wyobraźni i doskonalenia warsztatu, kontrastu materii i formy, studium napięcia. Dodaje: „Praca nad [...] rzeźbą była bardzo wymagająca, począwszy od fazy projektowej, poprzez organizację materiału, a skończywszy na trudnej technicznie obróbce”¹¹.

...zakrzywiony Wszechświat Einsteina

(Oskar Niemeyer)¹²

Najbardziej minimalistyczny obiekt zrealizował na VII Strzegomskim Biennale uznany postmodernistyczny artysta i pedagog **Robert Kaja**, od lat 90. XX wieku przemycający studentom progresywne, niekiedy wręcz alternatywne metody kształtowania form do otwartych przestrzeni, w tym zagadnienia *antypomnika*. Robert Kaja długo kojarzony był z rzeźbą polimateriałową, wielobarwną, dźwiękową, instalacyjno-intermedialną i z nurtem sztuki krytycznej. Przyjmując zaproszenie kuratora Biennale Grzegorza Niemyskiego, w pełni wykorzystał oporne medium kamienne, tworząc niejako „wycinek” z serpentyny przestrzennej o przekroju sześcioramiennej gwiazdy, która dokonuje delikatnego, geometryczno-organicznego skreślu względem skrajnych jej części. Z jednej strony Robert Kaja wydaje się odnosić do słynnych medytacyjnych, lśniących (medium to polerowany metal) i optycznie „nieskończonych” rzeźb Maxa Billa, mistrza abstrakcji konkretnej. Z drugiej – jakby przypominał swojego nieodżałowanego Mistrza: Franciszka Duszeńkę, który zasłynął kongenialnym rozwiązaniem

pomnika Ofiar Zagłady w Treblince, ukończonego w 1964 roku, którego koncepcję współtworzył z Adamem Hauptem, a także Franciszkiem Strynkiewiczem (szaniec).

Duszeńko do końca życia medytował nad materiałami samymi w sobie, unikał kolorów, splendoru, wystaw, tworzył w ciszy swojej pracowni przy ul. Chlebnickiej w Gdańsku, którą to przestrzeń następnie powierzył właśnie swojemu wychowankowi: Robertowi Kai. Jak wspomina Witosław Czerwonka, Kaja jeszcze jako student Duszeńki, w latach 80., skonstruował w zaskakujący sposób medytacyjne (granitowe) „menhiry”, łącząc sugestie „neolitycznych” słupów z żarnikami – mieniącymi się quasi-sakralnym światłem. Duszeńko, który przyszedł do pracowni Kai na terenie Wyspy Spichrzów, przyznał: „czuje pan kamień”¹³. Danuta Ćwirko-Godycka pisała: „W tym, co robi Robert Kaja, zawierają się fascynacje grammi przeciwieństw. [...] Naznaczona syndromem relatywizmu współczesność, pełna lyotardowskich wątpliwości o możliwość prawdziwego wypowiedzenia bytu, poczucia odrealnienia, utraty rzeczywistości, gubi się w odkrywaniu realności postulowanych, nadmiarze nieprzerwanie i chaotycznie transmitowanych ze zbyt licznych źródeł, często sprzecznych ze sobą informacji. [...] Artysta zdaje się tworzyć coś na podobieństwo współczesnej summy, rozmyślnie jednak nieodmknętej, otwartej na kolejne rozdziały, potencjalne nowe impulsy i interpretacje”¹⁴.

Imponującą strategię „antropologii miejsca” podjął w Strzegomiu **Patryk Nieczarowski**, tworząc niezwykle w wyrazie pomnik kultowego aktora Jana Himilsbacha¹⁵. Charakterystyczne jest kontrastowe, wręcz ekstraordynaryjne potraktowanie dwóch kamiennych materii, jakby dziecięco-sztubacka technologia połączona z wirtuozerskim mimetyzmem. Głowa Himilsbacha jest werystyczna, przypomina portrety psychologiczne z czasów starożytnego Rzymu czy przejmujące kamienne interpretacje twarzy poetów Sławoja Ostrowskiego. Pomnik wzbudził żywe reakcje mediów. Dziennikarka Magda Piekarska pisała: „Lokalizacja

nechybność [...] zatahują tělo pozorovatele a kryjí metafyzický nekľid: ukrytá dialektika mezi znetvořeným a narovnaným vyvolává neustále asociální procesy”¹⁰.

Příbuzný vizuálně-optický prvek zdá se být cítit z kompozice *Mládí*, kterou udělal mladý autor **Mateusz Wójcik**. Našel v ní zneklidňující vyvaženost mezi pozitivní a negativní formou, avantgardní a archetypickou, asketickou geometrií, ale i pocitovanou organičností. Socha intrikuje volbou kamenného média - když lze si představit verzi z barevných epoxidových pryskyřic – a konečně svou racionální a současnou surrealistickou vizí a formou, která pustí k sobě vzduch, a přitom je nezměrně tektonická. Mateusz Wójcik zdůrazňuje, že u tvůrčího hledání se snaží nezapomenout na tři aspekty: cvičení představitosti a zdokonalování techniky, kontrast materie a formy, studium napětí. Přidává: „Práce nad [...] sochou byla velmi náročná, začíná projektovou fází, pak organizace materiálů, a konečně obtížné technické zpracování suroviny”¹¹.

...ohnutý Einsteinův vesmír

(Oskar Niemeyer)¹²

Nejvíce minimalistický objekt vznikl na VII. Strzegomském bienále realizoval známý postmodernistický umělec a pedagog **Robert Kaja**, od 90. let 20. století zasvěcující studenty do progresivních, občas i alternativních metod tvarování forem pro otevřená prostranství, včetně otázky *antypomníku*. Robert Kaja dlouho spojován s polimateriálovým, barevným, zvukným, instalačně intermedialním sochařstvím a s proudem kritického umění. Když přijal pozvánku kurátora bienále Grzegorza Niemyskiego, plně využil odolný kamenný prostředek, aby vytvořil jistý „úsek” z prostorové serpentiny o průřezu ve formě šesticípé hvězdy, která jemně, geometricky organicky se otáčí kolem svých krajních částí. Na jedné straně Robert Kaja zdá se navazovat na proslulé meditační, lesklé (médium je leštěný kov) a opticky „neskončené” sochy Mak-

se Billa, mistra konkrétní abstrakce. Na druhou stranu, zdá se připomínat svého zesnulého mistra Franciszka Duszeńku, který proslul kongenialním řešením pomníku Oběti pohromy v Treblince, ukončeným v roce 1964, koncepci kterého tvořil společně s Adamem Hauptem, a také Franciszkem Strynkiewiczem (násyp).

Duszeńko ke konci života meditoval nad materiály jako takovými, vyhýbal se barvám, lesku, výstavám, tvořil v tichu svého ateliéru na adrese ul. Chlebnicka v Gdańsku, kterou pak přenechal svému uční, právě Robertu Kai. Dle vzpomínek Witosława Czerwonky, Kaja ještě jako Duszeńkův student v 80. letech překvapujícím způsobem konstruoval meditační (žulové) „menhiry” tak, že spojoval sugesci „neolitických” sloupů s vláknem – měnícím se quasi-sakrálním světlem. Duszeńko, který přišel do Kajova ateliéru na gdańském Ostrově Sýpek, stvrdil: „cítíte kamen”¹³. Danuta Ćwirko-Godycka psala: „V tom, co dělá Robert Kaja, je zavřené nadšení z her protikladů. [...] Naznačená syndromem relativismu současnost, za Lyotardem plná pohybností vůči možnostem skutečného vyjádření existence, pocitu neúčelnosti, ztráty reality, se ztrácí v objevování postulovaných realit, přebytku informací, nepřetržitě a chaoticky vysílaných s příliš početných zdrojů. [...] Umělec zdá se vytvářet něco ve smyslu současné náboženské summy, úmyslně nedověřené, otevřené pro další kapitoly, potenciální nové impulzy a interpretace”¹⁴.

Imponující strategií „antropologie místa” využil v Strzegomiu **Patryk Nieczarowski**, který tvořil nevšední pomník kultovního herce Jana Himilsbacha¹⁵. Příznačné je kontrastové, doslova mimořádné zpracování dvou kamenných materiálů, jakoby dětsky žákovská technologie spjatá s virtuózním mimetismem. Himilsbachova hlava je veristická, připomíná psychologické portréty

10 A. De Rosa, dz. cyt., s. 67.

11 M. Wójcik, za: <http://comingout2014.asp.waw.pl/?p=42#prettyPhoto> [dostup: 29.12.2018].

12 *Die Kraft der Formen: Zum 100. Geburtstag des Architekten Oscar Niemeyer*, 2007.

13 D. Grubba-Thiede, *Linie papilarne rzeźby*, w: *Franciszek Duszeńko 1925–2008*, red. A. Zelmańska-Lipnicka, R. Kaja, M. Schmidt-Góra, M. Targoński, wstęp: A. Zelmańska-Lipnicka, Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk 2014, s. 62, 87.

14 D. Ćwirko-Godycka, *Zły znak – dobry znak. O orońskiej wystawie Roberta Kaji*, „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2004, z. 1-2, s. 10-11.

15 Patryk Nieczarowski, <http://www.artinfo.pl/artysta/patryk-nieczarowski> [dostup: 19.01.2019].

10 A. De Rosa, dz. cyt., s. 67.

11 M. Wójcik, za: <http://comingout2014.asp.waw.pl/?p=42#prettyPhoto> [přístup: 29.12.2018].

12 *Die Kraft der Formen: Zum 100. Geburtstag des Architekten Oscar Niemeyer*, 2007.

13 D. Grubba-Thiede, *Linie papilarne rzeźby*, w: *Franciszek Duszeńko 1925–2008*, red. A. Zelmańska-Lipnicka, R. Kaja, M. Schmidt-Góra, M. Targoński, úvod: A. Zelmańska-Lipnicka, Akademia výtvarných umění, Gdańsk 2014, s. 62, 87.

14 D. Ćwirko-Godycka, *Zły znak – dobry znak. O orońskiej wystawie Roberta Kaji*, „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2004, sešit 1-2, s. 10-11.

15 Patryk Nieczarowski, <http://www.artinfo.pl/artysta/patryk-nieczarowski> [přístup: 19.01.2019].

jest nieprzypadkowa – w okolicznych kamieniołomach późniejszy aktor i pisarz pracował za młodu. Trafił w te okolice w 1947 roku jako szesnastolatek, kiedy wyszedł za dobre sprawowanie z poprawczaka i w nagrodę został skierowany do pracy w kamieniołomach w Rogoźnicy. To właśnie tu miał nauczyć się czytać, więc można powiedzieć, że Strzegom ma swój udział w jego późniejszej literackiej karierze”¹⁶. Wskazano także źródło ikonosfery: „Kto nie pamięta sceny w *Przepraszam, czy tu biją*, filmie Marka Piwowskiego z 1976 roku? Miejsce akcji: zoo. Postać w stroju niedźwiedzia z butelką wódki w łapie wygląda zza murku. – Chodź no tu, który – charakterystycznym zachrypniętym głosem woła do kompanów, którzy przysiedli za ogrodzeniem – Zdejmij mi łeb”¹⁷. I dodaje: „Dziś na rynku w Strzegomiu postać Himilsbacha wyłania się z bloku jasnego zimnickiego granitu, który występuje tu w charakterze misiowego futra [...] W zestawieniu z realistycznie oddaną twarzą aktora wykonaną z ciemniejszego granitu skandynawskiego, kostium wydaje się niedokończoną, otwartą formą”¹⁸.

Do horyzontu zdarzeń w obszarze współczesnej sztuki, w tym (pokubistycznej) rzeźby, odniósł się w przemysłany i oryginalny sposób **Grzegorz Niemyjski** – kurator spotkania ośmiu wzmiankowanych osobowości oraz towarzyszącego mu wydarzenia – konferencji „Sztuka w przestrzeni publicznej”, podejmującej zagadnienia wywołujące w ostatnim czasie szczególnie rozbudowane dyskursy. Wismukła, jakby nostalgiczna figura, poprzez naznaczenie imieniem *Adam* (biblijny pierwszy człowiek), wydaje się swoistym *hommage* dla kilku wybitnych osobowości sztuki.

Stanisław Horno-Popławski pod koniec lat 50. XX wieku rozpoczął piękny cykl kamiennych rzeźb z kamieni znalezionych, zatytułowany *Sen o Grecji* (m.in. *Wspomnienie z Agrigento*), w którym zawarł poetyckie odniesienia zarówno do harmonii Polikleta czy Lizypa, jak i do medytacyjnych, taoistycznych wartości sztuki

Dalekiego Wschodu. Grzegorz Niemyjski jakby stworzył oparty o głębokie przeżycie „sen o rzeźbie współczesnej”, w której sugeruje, by pamiętać tak niezwykle progresywne, wybitne postaci jak Umberto Boccioni, Maria Jarema, Henryk Wiciński, Henry Gaudier-Brzeska, które przedwcześnie odeszły w wyniku wojen bądź głodu i wyniszczających chorób. Istotną, choć odległą analogią katalizowaną przez rzeźbę *Adam* wrocławskiego artysty jest także sztuka Ossipa Zadkine’a, twórcy przejmujących metafor życia ludzi wobec traum zewnętrznych (by przypomnieć stojący dziś w Rotterdamie pomnik *Spalonemu miastu* – 1953), i m.in. genialnych, ażurowych, poetyckich wyobrażeń Orfeusza.

Grzegorz Niemyjski wydaje się analizować aktualność dawnych technik wobec współczesności i przylapywać moment „wywoływania” czy „ustanawiania się” rzeźby. Warto przypomnieć, iż dyplom wrocławskiej uczelni artystycznej otrzymał w pracowni charyzmatycznych twórców: prof. Alfredy Poznańskiej i adiunkta Christosa Mandziosa, w których materialność koegzystowała z ulotną czasoprzestrzennością. Wiesław Koronowski – uznany postmodernistyczny rzeźbiarz – w recenzji rozprawy doktorskiej Grzegorza Niemyjskiego odniósł się też do wcześniejszych, efemerycznych poszukiwań, pisząc, iż przeszedł „od działań o charakterze performance’u [...] jak *Umywanie rąk*, *Czysta przestrzeń*, *Łapanie wiatru*, *Edyta Stein — kamień i papier* [...] do prac, w których artysta [wykorzystał] bryłę. Ta droga, wiodąca w przeciwnym kierunku do ewolucji większości artystów, [...] świadczy o autentycznej, nieskrępowanej konwencjami stylistycznymi wrażliwości rzeźbiarskiej”¹⁹.

Sam Grzegorz Niemyjski objaśniał: „W kompozycji *Deski i patyki* analizuję wartości plastyczne zachodzące w relacjach między obiektem rzeźbiarskim a geometrią wnętrza pomieszczenia – pomiędzy płaszczyzną deski a pionem ściany i poziomem podłogi”²⁰.

z doby starého Říma nebo dojímající interpretace obličejů basníků od Sławoja Ostrowskiego. Pomník vzbudil čilou reakci médií. Novinářka Magda Piekarska psala: „Lokalizace není náhodná – v zdejších lomech pozdější herec a spisovatel v mládí pracoval. Trefil zde v 1947 v šestnácti, kdy byl propuštěn z polepšovny a za odměnu vyslaný do práce v lomech v Rogoźnici. Právě tady měl se naučit číst, lze tak říci, že Strzegom se podílí na jeho pozdější literární kariéře”¹⁶. Odkázáno i na zdroj ikonografické inspirace: „Kdo si nevzpomíná scénu z filmu *Przepraszam, czy tu biją*, režiséra Marka Piwowskiego z roku 1976? Místo akce: zoologická zahrada. Postava převlečena za medvěda s láhví vodky v tlapě se dívá přes zeď – Pojd’ sem, někdo – charakteristickým, ochraptělým hlasem volá na kamarády, kteří si sedlí za plot.– Sundej mi hlavu”¹⁷. A dodává „Dnes na hlavním náměstí v Strzegomi postava Himilsbacha se vyjeví z bloku světlé žuly z Zimníku, která tady představuje medvědi kožích[...] Ve složení s realisticky udělaným obličejem herce provedeným z tmavší skandinávské žuly, kostým zdá se být nedokončenou, otevřenou formou”¹⁸.

K obzoru událostí rozšiřujícího se pojmu „umění“, v tom (postkubistického) současného sochařství, se promyšleným a originálním způsobem vypověděl **Grzegorz Niemyjski** – kurátor setkání osmi zmiňovaných osobností a doprovodné akce – konference „Umění ve veřejném prostoru“, o otázkách, které v poslední době vzbuzují zvlášť dlouhé diskuse. Štíhlá, jakoby nostalgická figura, naznačená jménem Adam (biblický první člověk), zdá se být svého druhu *hommage* pro několik vynikajících uměleckých osobností.

Stanisław Horno-Popławski na konci 50. let 20. století začal krásný cyklus kamenných soch z nalezených kamenů, s názvem *Sen o Řecku* (mj. *Vzpomínka z Agrigento*), ve kterém poeticky uzavřel jak Polykleitovu nebo Lysippovu harmonii, tak i meditační, taoistické hodnoty umění Dalného Východu. Grzegorz Niemyjski jakoby vytvořil založený na hlubokém prožití „sen o současném sochařství“, ve kterém sugeruje, abychom si pamatovali velmi silné, a předčasně zesnulé vynikající osobnosti jako Umberto Boccioni, Maria Jarema, Henryk Wiciński, Henry Gaudier-Brzeska. Důležitou reflexí vyprovokovanou kontemplací sochy *Adam* se zdá i neobvyklá osobnost Ossipa Zadkina, tvůrci dojímajících metafor lidského života vystavených vnějším traumatům (zmíním stojící dnes v Rotterdamu pomník *Spálenému městu* – 1953), ale i kongeniálních, průhledných, poetických představ Orfea.

Grzegorz Niemyjski se zdá zkoumat aktuálnost dávných technik v současnosti a uchopit moment „vyvolávání” nebo „stanovení se” sochařství. Diplom vratislavské vysoké školy obdržel v ateliéru silných osobností: profesorky Alfredy Poznańskiej a odborného asistenta Christosa Mandziosa. Wiesław Koronowski – ceněný postmodernistický sochař – v recenzi doktorské disertace zmínil i současné, pomíjející pokusy Grzegorze Niemyjského, který prošel „od aktivit o charakteru performance [...] třeba Umývání ruk, Čistý prostor, Chytání větru, *Edyta Stein — kamen a papír* [...] ke práci, ve kterých umělec využívá formu. Cesta ta, vedoucí opačným směrem než evoluce většiny umělců, [...] svědčí o autentickém, nespoutaném stylistickou konvencí, sochařském cítění”¹⁹. Autor sám vysvětloval: „V případě kompozice Prkna a větvičky analyzuji plastické hodnoty vznikající v relacích mezi sochařským objektem a geometrií prostoru – mezi plochou prkna, vertikálou stěny a horizontálou podlahy”²⁰.

16 M. Piekarska, 30. rocznica śmierci Jana Himilsbacha. „Tego wieczora każdy może być wniebowzięty”, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,24151383,30-rocznica-smierci-jana-himilsbacha-tego-wieczora-kazdy.html> [přístup: 06.02.2019].

17 M. Piekarska, *Przed Himilsbachem granit nie pęka. W stroju niedźwiedzia stoi w Strzegomiu*, „Gazeta Wyborcza” ed. wrocławska, 28.08.2018, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,23832059,przed-himilsbachem-granit-nie-peka-w-stroju-niedzwiedzia.html> [přístup: 06.02.2019].

18 Ibidem. Por. też: *Rzeźbią w granicie. Trwa VII Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicie. Ośmioro artystów przez cały miesiąc będzie wykonywać swoje rzeźby w granicie*, text od redakce portálu „Doba.pl Świdnicki”, 25.07.2018, <https://doba.pl/dsw/artykul/-rzezbaw-granicie-/21464/17> [přístup: 06.02.2019].

16 M. Piekarska, 30. rocznica śmierci Jana Himilsbacha. „Tego wieczora każdy może być wniebowzięty”, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,24151383,30-rocznica-smierci-jana-himilsbacha-tego-wieczora-kazdy.html> [dostęp: 06.02.2019].

17 M. Piekarska, *Przed Himilsbachem granit nie pęka. W stroju niedźwiedzia stoi w Strzegomiu*, „Gazeta Wyborcza” ed. wrocławska, 28.08.2018, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,23832059,przed-himilsbachem-granit-nie-peka-w-stroju-niedzwiedzia.html> [dostęp: 06.02.2019].

18 Tamże. Por. też: *Rzeźbią w granicie. Trwa VII Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicie. Ośmioro artystów przez cały miesiąc będzie wykonywać swoje rzeźby w granicie*, tekst redakcyjny portálu „Doba.pl Świdnicki”, 25.07.2018, <https://doba.pl/dsw/artykul/-rzezbaw-granicie-/21464/17> [dostęp: 06.02.2019].

19 Dr hab. W. Koronowski, prof. UAP w Poznaniu, *Recenzja pracy doktorskiej mgr. Grzegorza Niemyjskiego*, ASP we Wrocławiu 2012.

20 G. Niemyjski, cyt. za: https://www.asp.wroc.pl/?module=StaticContent&controller=Main&id=1046&_seoName=Grzegorz+Niemyjski [dostęp: 17.01.2019]. Artysta obok wielkoformatowej rzeźby, szczególnie figuratywnej, uprawia także medalierstwo, instalację, malarstwo, rysunek oraz m.in. projektowanie wnętrz.



MARCIN NOSKO



„Kamieniem nie bądź mi”

Kamień, przeciwstawny życiu – życie mocą swoich zalet podtrzymuje. Kamień przynosił śmierć i chronił życie. Ambiwalencja znaczeń przypisywanych skale stwarza sposobność do budowania metafizycznego przekazu.

Kultura, jeśli znalazła kamień na swej drodze, nie omieszkła wcisnąć weń mocy znaczeń symbolicznych. Pamięć znajduje w nim wiernego depozytariusza.

Bryła granitu, ze wszystkimi przyrodzonymi sobie właściwościami, stała się ilustracją pieśni *Modlitwa* autorstwa Bogdana Loebła, zamieszczonej na płycie *Kamienie* zespołu Breakout. Stąd także zaczerpnięty został tytuł mojej pracy.

Oto kamień, bryła „zmięta” w sposób, w jaki nigdy ta materia pracować nie może. Rzucona w przestrzeń, przez „niemożliwe” podkreśla swój ciężar.

„Nebud’ pro mne kamen”

Kamen, protiklad života - život podržuje silou svých výhod. Kamen přinášel smrt a chránil život. Ambivalence významu připsaných hornině vytváří možnost vytváření metafyzického sdělení.

Kultura, našla-li na své cestě kamen, nezapomněla mu vtlačit silu symbolických významů. Paměť v něm nachází věrného opatrovníka.

Žulové těleso, se všemi svými přirozenými vlastnostmi, se stalo ilustrací písně *Modlitba* - díla Bogdana Loebla, umístěného na desce *Kameny* skupiny Breakout. Odsud byl vzatý i titul mé práce.

Toto je kamen, těleso „zmačkané” způsobem, kterým tato materie nikdy nemůže pracovat. Hozená do prostoru, „nemožností” zdůrazňuje svou tíhu.

KAMIENIEM NIE BĄDŹ MI, granit Strzegom, 150 × 150 cm,
podstawa: granit Impala / *NEBUĎ PRO MNE KÁMEN*,
žula Strzegom 150 × 150 cm, podstavec žula Impala





KAMIENIEM NIE BĄDŹ MI, granit Strzegom, 150 × 150 cm, podstawa: granit Impala
NEBUŤ PRO MNE KÁMEN, žula Strzegom 150 × 150 cm, podstavec žula Impala



ROBERT KAJA



1 2 = 12 to praca powstała w wyniku zaskakującego dla mnie spostrzeżenia, że symbole religijne – gwiazda Dawida i krzyż grecki – składają się z tej samej ilości boków jednej długości (6×2 i 4×3). To skłoniło mnie do próby połączenia tych figur-symboli poprzez bryłę geometryczną będącą przekształceniem gwiazdy w krzyż. Powstała kolumna o napiętej formie, która niesie pewne treści symboliczne dotyczące rozwoju historii, przenikania się religii, wynikania jednych idei z drugich – chrześcijańskich z judaistycznych.

Jest też druga warstwa znaczeniowa: takie uproszczone symbole stosuje się na nagrobkach dla oznaczenia dnia narodzin (gwiazdka) i dnia śmierci (krzyżyk). Tutaj kolumna może odnosić się do strumienia czasu indywidualnej ludzkiej egzystencji czy początku i końca w ogóle.

Ostatni kontekst znaczeniowy – dla mnie równie istotny – spostrzegła znajoma, która oglądając powstałą pracę skojarzyła ją z życiorysem Edyty Stein (która żyła w pobliskim Wrocławiu) – jej przejściem z wyznania mojżeszowego na chrześcijaństwo, gdzie spełniła się w klasztorze karmelitanek bosych (napisała tam między innymi *Wiedzę Krzyża*). Dlatego tytuł powstałej na Strzegomskim Biennale rzeźby ostatecznie brzmi *12 = 12 – Edycie Stein*.

Rzeźba zrealizowana w granicie Zimnik, podstawa: granit Impala, wymiary (z podstawą) wys. 1,8 m, szer. 1 m, dł. 1,6 m.

1 2 = 12 je dílo vzniklé následkem překvapujícího mne zjištění, že náboženské symboly – Davidova hvězda a řecký kříž – se skládají ze stejného počtu stěn o stejné délce (6×2 i 4×3). To mne přivedlo k pokusu spojení těchto figur - symbolů geometrickým tělesem, které je přetvořením hvězdy v kříž. Vznikl sloup o napínavé formě, která nese jistý symbolický obsah o rozvoji dějin, pronikání se různých náboženství, toho jak jedny ideje vyplývají z jiných - křesťanské z judaistických.

Je i druhá významová vrstva: takové zjednodušené symboly používá se na hrobních deskách pro označení dne narození (hvězdička) a dne úmrtí (křížek). Tady sloup může být odkazem na proud času jednotlivé lidské existence obecně od začátku ke konci.

Poslední významový kontext - pro mne stejně důležitý - objevila známá, ve které prohlížené dílo vzbudilo konotaci s životem Edyty Stein (která žila v neodlehlejší Vratislavi) – její konverze z mojžíšského náboženství na křesťanství a seberealizaci v klášteře bosých karmelitek (tam mimo jiné napsala *Vědu kříže*). Proto titul sochy vzniklé pro Strzegomské bienále nakonec zní *12 = 12 – Edytě Stein*.

Socha vytvořena v žule Zimnik, podstavec: žula Impala, rozměry (z podstavcem) výška 1,8 m, šířka 1 m, délka 1,6 m.

12 = 12, granit Zimnik, podstawa: granit Impala, wymiary z podstawą: wys. 180 cm, szer. 100 cm, dł. 160 cm

12 = 12, žula Zimnik, podstavec: žula Impala, rozměry s podstavcem: výška 180 cm, šířka 100 cm, délka 160 cm





12 = 12, granit Zimnik, podstawa: granit Impala, wymiary z podstawą: wys. 180 cm, szer. 100 cm, dł. 160 cm

12 = 12, žula Zimnik, podstavec: žula Impala, rozměry s podstavcem: výška 180 cm, šířka 100 cm, délka 160 cm



ROBERT BUČEK



Autor, którego realizacje w przestrzeni publicznej możemy oglądać zarówno w Czechach, jak i za granicą (np. w Polsce, Holandii, Turcji), zajmuje się przede wszystkim swobodną twórczością oraz portretem rzeźbiarskim. Uczy rysunku i ceramiki w Katedrze Wychowania Plastycznego Uniwersytetu im. Františka Palackiego w Ołomuńcu.

Robert Buček pracuje przeważnie z tradycyjnymi materiałami rzeźbiarskimi – takimi jak drewno, metal, kamień i ceramika. W osobliwych wariacjach na temat domu, wieży widokowej czy arki, Buček wypełnia formę intymną zawartością, a jakoś tę udaje mu się przenieść z drobnych szkiców także do realizacji w końcowym materiale i skali.

Szerokie spektrum jego twórczości, od abstrakcyjnie symbolicznych obiektów i instalacji po figuralnie ujęte konkretne narracje, łączy wspólny mianownik duchowej treści.

„Na Biennale Rzeźby w Granicie powstała rzeźba o tytule *Dom w górach*. To reakcja na morfologię kamieniołomów granitu w pobliżu Strzegomia, w którym odbywało się biennale. Kontrast pomiędzy dokładną formą domu z ciepłego kolorystycznie materiału a szorstko opracowaną chłodną ścianą intensyfikuje dzieląca je wąska przerwa. Dochodzi do napięcia form, które jest typowe dla okolicznego krajobrazu naznaczonego intensywnym wydobywaniem granitu”.

Autor, jehož realizace ve veřejném prostoru můžeme zhlédnout jak v Čechách, tak v zahraničí (např. Polsko, Holandsko, Turecko), se zabývá především volnou tvorbou a sochařským portrétem. Vyučuje kresbu a keramiku na Katedře výtvarné výchovy Univerzity Palackého v Olomouci.

Robert Buček pracuje převážně s tradičními sochařskými materiály, jako jsou dřevo, kov a kámen a keramika. V osobitých variacích na téma domu, rozhledny či archy Buček naplňuje formu intímním obsahem a tuto kvalitu se mu daří přenést z drobných skic také do realizací v konečných materiálu a a měřítku.

Široké rozpětí jeho tvorby od abstrahované symbolistních objektů a instalací až k figurálně pojatým konkrétním příběhům sjednocuje společný jmenovatel duchovního obsahu.

Na Bienále sochařství v žule vznikla socha s názvem *Dům na horách*. Je to reakce na tvarosloví granitových lomů v okolí Strzegomi, kde bienále probíhalo. Kontrast mezi přesným tvarem domu z barevně teplého materiálu a hrubě opracovanou chladnou stěnou umocňuje úzká mezera mezi nimi. Dochází k napětí forem které je pro okolní krajinu poznamenanou rozsáhlou těžbou granitu typické.

DOM W GÓRACH, granit Strzegom, wys. 320 cm, granit czerwony Tołkowski, 80 × 50 × 35 cm
DŮM NA HORÁCH, žula Strzegom, výška 320 cm, červená žula Tołkowski, 80 × 50 × 35 cm



DOM W GÓRACH, granit
Strzegom, wys. 320 cm,
granit czerwony Tołkow-
ski, 80 × 50 × 35 cm
DŮM NA HORÁCH, žula
Strzegom, výška 320 cm,
červená žula Tołkowski,
80 × 50 × 35 cm



EWA SOLIMA

Granitowy budzik

Są ludzie, którzy przez całe życie spoglądają na zegarek, a mimo to zawsze się spóźniają.

Antoni Czechow

Czas jest wpisany silnie w ludzką egzystencję, nieustannej gonitwie towarzyszy lęk przed szybkością upływu czasu. Budziki dzwonią w różnych zakątkach naszego globu i codziennie rano budzą nas do pracy, szkoły, witają nas z nowym dniem. Chciałabym choć na chwilę zatrzymać czas siłą mojego kamiennego budzika, by móc popatrzeć na świat kolorowo, bez pędu i pośpiechu. Porozrzuć cyfry, nieprzyporządkowane swoim miejscem, wywołują w nas chęć zastanowienia i cofnięcia czasu.

Na drugiej stronie tarczy cyfry przeobrażają się w symbole – takie jak „nuta” oznaczająca dźwięk, który wypływa z budzika, „serce” nawiązujące do granitowego Strzegomskiego Serca Polski – miejsca, z którego wydobyto kamień do tej rzeźby – oraz liczba 60 określająca minutę.

Wszystkie cyfry powstały z kamieni z różnych krain geograficznych: żółty Tropical Sun z Namibii, African Red z RPA, Bahia Blue z Brazylii, Galaxy Star z Indii oraz strzegomski szary granit, który jest bazowym materiałem mojej rzeźby. Przełamanie szarości granitu fantazyjnie kolorowymi kamieniami sprawia, że rzeźba jest radosna, tak jak cała moja twórczość.

W procesie realizacji rzeźby wykorzystałam nowoczesne technologie obróbki kamienia, poczynawszy od komputerowego projektu po wycinanie profilową linką diamentową w komorze 2D. Następnie 10-tonowa szara baza została obrobiona i ozdobiona kolorowymi wypolerowanymi kamieniami. Ten mierzący ponad dwa metry budzik, pomimo swojej kamiennej stabilności, potrafi czasem zadzwonić i dać o sobie znać.

GRANITOWY BUDZIK, granit Strzegom, wys. bez podstawy 250 cm, granit kolorowy: Tropical Sun z Namibii, African Red z RPA, Bahia Blue z Brazylii, Galaxy Star z Indii / ŻULOVÝ BUDÍK, žula Strzegom, výška bez podstavce 250 cm, barevná žula: Tropical Sun z Namibii, African Red z RPA, Bahia Blue z Brazylii, Galaxy Star z Indii

Žulový budík

Jsou lidé, kteří celý život se dívají na hodinky, a přesto všude jsou pozdě.

Antoni Czechow

Čas je silně vepsaný do lidské existence. Nepřetržitou honitbu doprovází strach z rychlosti ubíhání času. Budíky zvoní v různých zákoutích glóbu a denně nás ráno budí do práce, školy, vítají s námi nový den. Chtěla bych aspoň na chvíli zastavit čas sílou mého kamenného budíku, abychom mohli se podívat na svět s radostí, bez shonu a spěchu. Rozhozené cifry, nezařazené na svá místa, vyvolávají v nás chuť k přemýšlení a vrácení času zpět.

Na druhé straně terče, cifry se proměňují v symboly – jako nota označující zvuk, který se dostává z budíku, srdce navazuje na žulové Strzegomské srdce Polska – místo, ze kterého dobytý kámen na tuto sochu a číslo 60 určující minutu.

Všechny cifry vznikly z kamenů z různých světadílů: žlutý Tropical Sun z Namibie, African Red z JAR, Bahia Blue z Brazílie, Galaxy Star z Indie a šedá strzegomská žula, která je bazovým materiálem pro moji sochu. Díky prolámání šedí žuly fantasticky barevnými kameny, socha působí radostně, jako celá moje tvorba.

V procesu vytváření sochy jsem využila moderní technologie zpracování kamene, začínaje počítačovým projektem až po řezání profilovým diamentovým lánkem v 2D komoře. Následně šedá, vážící 10 tůn, báze byla zpracovaná a dekorovaná leštěnými kameny. Tento přes dvoumetrový budík, přes svou kamennou stabilitu, umí občas zazvonit, aby na sebe upozornil.





GRANITOWY BUDZIK, granit Strzegom, wys. bez podstawy 250 cm, granit kolorowy: Tropical Sun z Namibii, African Red z RPA, Bahia Blue z Brazylii, Galaxy Star z Indii / *ŽULOVÝ BUDÍK*, žula Strzegom, výška bez podstavce 250 cm, barevná žula: Tropical Sun z Namibii, African Red z RPA, Bahia Blue z Brazylii, Galaxy Star z Indii



PATRYK NIECZAROWSKI

„NIECZAR”



...do Szakala po kolejną... czyli nieoficjalny pomnik Jana Himilsbacha

Dlaczego tak? A dlaczego by nie?

Jan Himilsbach – ikona polskiej popkultury, aktor, pisarz, kamieniarz... postać nietuzinkowa. W 1947 roku Himilsbach za swoje młodzieńcze błędy trafia do zakładu poprawczego, skąd za dobre sprawowanie (czyli w nagrodę) skierowany zostaje do Strzegomia. Tam poznaje trudy pracy kamieniarza. Tam też uczy się czytać książki, budząc do życia swojego literackiego ducha. Ma to wpływ na jego przyszłe życie: pisarza, scenarzysty i aktora.

Himilsbach „garował” za młodu w Strzegomiu – to fakt. Wpłynął on na jego osobowość i twórczość – to też fakt. Jako strzegomianin, a jednocześnie artysta rzeźbiarz postanowiłem upamiętnić ten podwójny fakt w możliwie przystępny i właściwy dla mnie sposób, korzystając ze sposobności, jaką dało mi uczestnictwo w VII Strzegomskim Biennale Rzeźby w Granicie.

Inspiracją dla koncepcji rzeźby stała się kultowa scena w ogrodzie zoologicznym z filmu *Przepraszam, czy tu biją?* Marka Piwowskiego z 1976 roku. Himilsbach wciela się tam w rolę pijaczka pozującego do zdjęć w stroju niedźwiedzia polarnego. Gra tam tylko epizod, ale dzięki swojej naturalności i dowcipnym dialogom cała scena zdaje się być kompletną etiudą w oderwaniu od fabuły... Notabene, stając się bardziej rozpoznawalna od samego filmu.

Swojego „misia” postanowiłem wykonać jako kilkuelementową armaturę, wykorzystując ciemny granit skandynawski oraz jasny granit z kopalni Zimnik, dobrze korespondujący z bielą filmowego kostiumu niedźwiedzia. Początkowa koncepcja zakładała pełnoplastyczną postać. Potem, z różnych względów, postanowiłem wykonać rzeźbę w stylu *non finito*, rozszerzając jednocześnie koncepcję o elementy nawiązujące do kamieniarskiej przeszłości Himilsbacha. Młotek i szpicak, umiejscowione z tyłu podstawy, wydają się przed chwilą odłożone w oczekiwaniu na kontynuację pracy... Jak gdyby ktoś nadal pracował nad ukończeniem pomnika. Trochę tak, jak z mitem Himilsbacha wykuwanym wspólnie w polskiej popkulturze. Ciągłe żywym i niedokończonym.

...za Szakalem na další... čili neoficiální pomník Jana Himilsbacha

Proč takhle? A proč ne?

Jan Himilsbach – ikona polské populární kultury, herec, spisovatel, kameník... nevšední osobnost. Himilsbach v roce 1947 za své chyby z mládí dostal se do polepšovny, odkud za dobré chování (jako cenu) byl odeslán do Strzegomi. Tak se seznámil s těžkou prací kameníka. Tam také učil se číst a objevuje svého literárního ducha. To ovlivní jeho budoucí život: spisovatele, scenáristy a herce.

Himilsbach v mládí „odpykával trest” v Strzegomi – o tom není pochybnosti. Ovlivnilo to jeho osobnost a tvorbu – další skutečnost. Jako obyvatel Strzegomě a současně akademický sochař, jsem se rozhodl připomenout oba fakta způsobem co možná jednoduchým a pro mne typickým, s využitím šanci, kterou byla pro mne účast na VII. Strzegomském bienále sochařství v žule.

Inspirací pro koncepci sochy byla kultovní scéna v zoologické zahradě z filmu „Przepraszam, czy tu biją?” Marka Piwowskiego z roku 1976. Himilsbach v něm ztvárňuje opilce pózujícího k fotkám převlečen za bílého medvěda. Ve filmu účinkuje jen v epizodu, ale díky jeho přirozenosti a vtipným dialogům tato scéna působí nezávisle na příběhu jako úplná etuda... Notabene, je lépe známá než samotný film.

Sého „medvídka” jsem se rozhodl udělat na několikačlenné armatuře, s využitím tmavé skandinávské žuly a světlé žuly z dolu Zimnik, který dobře souzní s bílou filmového kostýmu medvěda. Původní koncepcí počítala s volnou trojrozměrnou sochou. Potom, z různých důvodů, jsem se rozhodl provést sochu ve stylu *non finito*, čím se současně rozšířila koncepcí o prvky navazující na Himilsbachovou kamenickou minulost. Kladivo a dláto, umístěné zezadu na podstavci, se zdají být odložené před chvílí v očekávání na další práci... Jakoby někdo nadále pracoval na ukončení pomníku. Je to tak trochu jako s mýtem o Himilsbachu, který současně se mění v polské populární kultuře. Je pořád živý a nedokončený.



DO SZAKALA PO KOLEJNĄ..., granit Strzegom, wys. 180 cm, głowa: granit Impala / ZA ŠAKALEM NA DALŠÍ..., žula Strzegom, výška 180 cm, hlava žula Impala



DO SZAKALA PO KOLEJNĄ..., granit Strzegom, wys. 180 cm, głowa: granit Impala / *ZA ŠAKALEM NA DALŠÍ...*,
žula Strzegom, výška 180 cm, hlava žula Impala



NORBERT SARNECKI



Ocieplenie

Zrealizowany podczas VII Biennale Rzeźby w Granicie projekt rzeźby *Ocieplenie* powstał ze skojarzenia barwy i ciężaru strzegomskiego granitu z niedźwiedziem polarnym – największym drapieżnikiem Arktyki. Jego rozmiary domagały się kontrastu i tak pojawił się kolorowy motyl odlany z brązu, owad kojarzony z gorącą strefą klimatyczną. To zestawienie dwóch form, oprócz charakteru anegdotycznego, niesie ze sobą także poważniejsze przesłanie: w chwili, gdy w wyniku ocieplenia klimatu dojdzie do spotkania tych dwóch gatunków, ludzkość znajdzie się w wielkich tarapatkach.

Zupełnie nowy i nieprzewidywany kontekst tej kompozycji pojawił się poprzez jej lokalizację.

Rzeźba ustawiona jest w miejscu, gdzie ponad sto lat wcześniej stał pomnik cesarza Fryderyka III, a od lat powojennych do tego roku – pomnik Braterstwa Broni (Bitwy pod Lenino). Ekspozycja *Ocieplenia* na pomnikowym cokole w miejscu tak nacechowanym historycznie i emocjonalnie, miejscu ważnym dla wspólnoty mieszkańców, stała się naturalną kontynuacją moich poszukiwań dotyczących obecności pomników w miastach. Na użytek moich działań rzeźby w przestrzeni miejskiej stwarzające dodatkowe konteksty i podejmujące specyficzną grę z przestrzenią i widzem nazwałem „nie-pomnikami”.

„*Nie-pomniki* to pojęcie spreparowane na potrzeby prezentacji moich rzeźb w miejscach publicznych. Nazwa ta nie ma na celu zaprzeczenia idei pomnika, lecz raczej zmianę postrzegania i rozumienia tradycyjnej formy przedstawiającej oraz sprowokowanie dyskusji na temat obecności rzeźby sugerującej jakiś związek z pomnikami. [...]

Nie-pomniki w przestrzeni miejskiej to kilka działań zwracających uwagę na problem formy i miejsca rzeźby

Oteplování

Zrealizovaný během VII. Bienále sochařství v žule projekt sochy *Oteplování* vznikl z konotace barvy a tíhy strzegomské žuly s bílým medvědem - největší šelmou Arktidy. Jeho rozměry vyžadovaly kontrastu, a proto vznikl barevný motýl odlitý z bronzu, hmyz který je ztotožňován z horkým podnebím. To složení dvou forem, kromě anekdotického charakteru, nese i vážnější myšlenku: ve chvíli, kdy následkem oteplování klimatu dojde na setkání těchto dvou druhů, lidstvo se ocitne v úzkých.

Úplně nový a nepředvídatelný kontext této kompozice vznikl díky jejímu umístění.

Socha stojí na místě, kde před přes sty lety stal pomník císaře Fridricha III., a od války do letošního roku - pomník Bratrství ve zbrani (Bitvy o Lenino). Expozice *Oteplování* na pomníkovém podstavci v tak historicky a emotivně příznačném místě, důležitým pro komunitu obyvatel, byla přirozeným pokračováním mého bádání přítomnosti pomníků ve městech. Pro účel mé aktivity, sochy v městském prostoru, které vytvářejí dodatečné kontexty a zahajují jistou hru s prostorem a divákem, jsem pojmenoval „*ne-pomníky*”.

„*Ne-pomníky* je pojem preparovaný pro potřeby prezentování mých soch na veřejném prostranství. Název, který nemá za účel zapírání ideji pomníku, ale spíše změnu vnímání a chápání tradiční vizuální formy a vyprovokování k diskuzi na téma přítomnosti sochařství, naznačující nějaký vztah k pomníkům. [...]

Ne-pomníky v městském prostoru je několik aktivit upozorňujících na problém formy a místa sochy ve městě. Využívá tradiční figurativní přístup, občas až pomníkový kanón, ukazuje, jak lze škálou, materiálem, umístěním měnit kontext místa a sochy“*.



w mieście. Posługując się tradycyjną figuracją, momentami wręcz kanonem pomnikowym, pokazując, jak można skalą, materiałem, usytuowaniem zmienić kontekst miejsca i rzeźby”*.

Po wielu latach obecności na cokole wizerunku pruskiego monarchy, a potem obelisku ku czci braterstwa broni, pojawiła się na nim forma, która nie jest politycznym znakiem, symbolicznym manifestem posiadania przestrzeni fizycznej i społecznej. Pojawiła się rzeźba, która może być odbierana jako żart, dekoracja lub memento; może przypominać o procesach klimatycznych, które powinny niepokoić wszystkich, bez względu na afiliacje polityczne czy narodowe.

*N. Sarnecki, *Nie-pomniki w przestrzeni miejskiej*, ASP w Poznaniu, 2010.
<https://polska-org.pl/867226,foto.html?idEntity=523993> [dostęp: 24.08.2020].
<https://polska-org.pl/829258,foto.html?idEntity=523993> [dostęp: 24.08.2020].
<https://polska-org.pl/4030509,foto.html?idEntity=523993> [dostęp: 24.08.2020].
<https://polska-org.pl/4030510,foto.html> [dostęp: 24.08.2020].

Po dlouhých letech přítomnosti na podstavci představ vy pruského vládce, a pak obelisku na počest bratrství ve zbraní, se na něm objevila forma, která není politickým znakem, symbolickým manifestem vlastnění fyzického a společenského prostoru. Objevila se socha, kterou lze chápat jako žert, dekoraci nebo memento, může připomínat o klimatických procesech, které by měly zneklidňovat všech lidí, bez ohledu na politické nebo národnostní příslušnost.

*Norbert Sarnecki, *Ne-pomníky v městském prostoru*, AVÚ v Poznani, 2010.
<https://polska-org.pl/867226,foto.html?idEntity=523993> [přístup: 24.08.2020].
<https://polska-org.pl/829258,foto.html?idEntity=523993> [přístup: 24.08.2020].
<https://polska-org.pl/4030509,foto.html?idEntity=523993> [přístup: 24.08.2020].
<https://polska-org.pl/4030510,foto.html> [přístup: 24.08.2020].

OCIEPLENIE, granit Strzegom, wys. z podstawą 250 cm / OTEPLOVÁNÍ, žula Strzegom, výška s podstavcem 250 cm



MATEUSZ WÓJCIK



Młodość

Praca nad rzeźbą była dla mnie sporym, lecz przyjemnym wyzwaniem. Była również próbą wytrzymałości dla mnie i materiału, w którym została wykonana. Strzegomski granit, bo o nim mowa, to materiał w swej prostocie i powszechności bardzo wdzięczny. Wymaga on niezwyklej determinacji od rzeźbiarza, ale i dużej delikatności. Postawiłem sobie za cel zaprzeczenie stereotypowemu myśleniu o tym właśnie materiale jako o surowcu *stricte* architektoniczno-budowlanym, kojarzącym się ze statyką, ciężarem i trwałością.

Mládí

Práce na soše byla pro mne docela velkou, i když příjemnou výzvou. Byla i zkouškou odolnosti pro mne a pro materiál, ze kterého byla udělaná, čili strzegomskou žulu. Je to materiál velmi působivý ve své jednoduchosti a všednosti. Vyžaduje po sochaři velkou odhodlanost, ale i velkou jemnost. Za cíl jsem si uložil odporování stereotypickému náhledu na tuto surovinu jako na *stricte* architektonický a stavební materiál, který vyvolává konotace se statikou, tíhou a trvanlivostí.

MŁODOŚĆ, granit Strzegom, wys. bez podstawy 200 cm

MLÁDÍ, žula Strzegom, výška bez podstavce 200 cm





MŁODOŚĆ, granit Strzegom, wys. bez podstawy 200 cm / *MLÁDÍ*, žula Strzegom, výška bez podstavce 200 cm



GRZEGORZ NIEMYJSKI



ADAM to męskie imię pochodzenia semickiego (adamah); jego znaczenie odnosi się do koloru ziemi, z której powstał człowiek. W językach altajskich słowo *adam* oznacza dosłownie „człowiek”, natomiast tłumaczenia z języka sumeryjskiego wskazują na zwrot (*od adamu*), który ma oznaczać „mój ojciec”¹.

Przytaczam te wyjaśnienia, aby odnieść się do myśli, jaka kierowała mną podczas pracy w Strzegomiu. Na poprzednich plenerach wykonałem dwie rzeźby z granitu: *Matka* oraz *Trzeci miesiąc*; obie nawiązują do kształtu sylwetki kobiecej, odnosząc się do macierzyństwa. Są kamienną opowieścią o delikatnych i miękkich kobiecych uczuciach. Tym razem zrealizowałem sylwetkę stojącą – postać mężczyzny z czarnego granitu, której nadałem imię *Adam*. Dopełnia ona w pewnym sensie dwie poprzednie rzeźby, ale odnosi się także do kondycji człowieka – pewnego siebie i pozornie samowystarczalnego, mocno stojącego na ziemi, do której kiedyś powróci.

Pragnę podziękować Panom Józefowi i Tomaszowi Gromcom z zakładu kamieniarskiego w Rogoźnicy za umożliwienie mi po raz kolejny pracy na terenie firmy, za wszelką opiekę oraz rodzinną atmosferę.

Panu Jackowi Kiszkielowi dziękuję za ofiarowanie bloku czarnego granitu Impala, a Państwu Alicji i Krzysztofowi Skolakom z firmy Granex – za wstępne przycięcie bryły oraz pełne serdeczności zaangażowanie w organizację VII Strzegomskiego Biennale Rzeźby w Granicie.

¹ Tłumaczenie z Wikipedii.

ADAM je mužské jméno semického původu (adamah); jeho význam se vztahuje na barvu půdy, ze které vznikl člověk. V altajských jazycích slovo *adam* znamená doslova „člověk”, pak překlady ze sumerského jazyka ukazují slovní spojení (*od adamu*), které má znamenat „můj otec”¹.

Citují ty objasnění, abych odkázal na myšlenku, která mne vedla u práce ve Strzegomi. Na předchozích plenerech jsem udělal dvě sochy z žuly: *Matka* a *Třetí měsíc*; obě navazují na ženskou siluetu, dotýkají se tématu mateřství. Jsou kamenným vyprávěním o jemných a měkkých ženských citech. Tentokrát jsem realizoval stojící siluetu – postavu muže z černé žuly, kterou jsem pojmenoval *Adam*. Doplňuje ona v jistém smyslu dvě předchozí sochy, ale i vztahuje se na kondici člověka – sebejistého a na oko samostatného, silně stoupajícího po půdě, do které se jednou vrátí.

Chtěl bych poděkovat pánům Józefu a Tomaszii Gromcovým z kamenického závodu v Rogoźnici, kteří zas mi umožnili práci v areálu firmy, za veškerou péči a rodinnou atmosféru.

Panu Jacku Kiszkielowi děkuji za darování bloku černé žuly Impala, a paní Alicji a panu Krzysztofu Skolakovým z firmy Granex – za úvodní dořežání tělesa a srdečnou angažovanost v pořádání VII. Strzegomského bienále sochařství v žule.

¹ Překlad z Wikipedie.

ADAM, granit Impala, wys. bez podstawy 200 cm

ADAM, žula Impala, výška bez podstavce 200 cm





ADAM, granit Impala, wys. bez podstawy 200 cm / ADAM, žula Impala, výška bez podstavce 200 cm





Konferencja "Rzeźba w przestrzeni publicznej" realizowana
w ramach projektu "Świat Kamiona"
cz.pj



RZEŻBA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Rzeźba w przestrzeni publicznej to temat bardzo rozległy, wielowątkowy, więc nie sposób tego zagadnienia kompleksowo tutaj omówić. Moje wystąpienie to raczej zbiór refleksji, odczuć, przeżyć emocjonalnych i intelektualnych, wynikających z naocznego kontaktu z jej realizacjami. Można potraktować je jako autorski wybór przykładów historycznych i współczesnych. W niektórych przypadkach uległem pokusie, by obie te epoki zestawić ze sobą. Uważam bowiem, że zawsze coś z czegoś wynika i nic nie rodzi się w zupełnym oderwaniu od dokonań poprzedników. Jesteśmy w łańcuchu sztuki, tworząc coraz to nowe jej ogniwa.

Rzeźba w przestrzeni publicznej istnieje od tysiącleci, a z wielu współistniejących cywilizacji najbliższy jest mi Egipt, ponieważ wiele razy miałem szczęście być tam i uczestniczyć w tym niezwykłym misterium duchowym, jakie emanuje ze ścisłego związku rzeźby z architekturą. Co jest uderzające w tej architekturze i rzeźbie, w tym niezwykłym związku? Otóż przede wszystkim – przenikająca przestrzeń metafizyczna atmosfera, która zawsze mnie opanowuje, gdy jestem wewnątrz zatrzymanego w czasie spektaklu toczącego się między głównymi aktorami: rzeźbą i architekturą. To głębokie rozumienie światła (przejeli to z wielką klasą Grecy), które buduje i zmienia relacje pomiędzy elementami poddanymi grze coraz to zmieniającego się światła. Układ jest tak logiczny, kompleksowo zaprojektowany, że nie ma tu miejsca na choćby najmniejszy dysonans. Strefy zewnętrzne i wewnętrzne nasyczone rzeźbą i architekturą wzajemnie się przenikają. Mury

pokryte reliefami w dialogu z rzeźbą i przestrzenią tworzą kuszące zaproszenie, by to chłonąć i odkrywać, poddając nowym doznaniom.

Nie wszystkie świątynie się zachowały, pozostały jedynie fragmenty i z takim fragmentem w postaci dwu kolosalnych rzeźb – zresztą zwa się kolosami Memnona – zetknąłem się tam. Stoją samotnie, dając dobitne świadectwo, czym może być rzeźba w przestrzeni i jak może na nią działać. Te gigantyczne rzeźby ze swoją dramatyczną historią, którą czytamy na ich okaleczonych bryłach, przynoszą doznanie zapadające na długo. Trwają w czasie jak dwa zamknięte „sezamy sztuki”.

Podobne refleksje budzi grecka wyspa Delos. Niezamieszkała, będąc kiedyś sanktuarium Apollina, zachowała jedynie fragmenty tego ważnego miejsca kultu. Niekompletna aleja lwów ryczących z jakąś nostalgią do morza. Są białe, uwięzione w niezwykłej formie. Z kolei nieoczekiwane spotkanie z aleją fallusów, ich witalnością i piękną formą, wywołuje w widzu osobliwy rodzaj emocji.

Na Egipt natknąłem się także nieoczekiwanie będąc w Madrycie jako uczestnik specyficznego świata turystów, ruchliwego i głośnego jak to miasto. W jego centrum stoi w parku świątynia Demod. Zdumiała i zaskoczyła mnie specyficzna cisza wokół tej pięknej świątyni. Ten niezwykły przestrzenny zespół, składający się z trzech brył-obiektów, emanuje spokojem, zaś widz poddaje się tej atmosferze i refleksji nad czasem. Przemyślana kompozycja o idealnych proporcjach i wspianych wzajemnych relacjach.

SOCHA VE VEŘEJNÉM PROSTORU

Socha ve veřejném prostoru je velmi rozlehlé, komplikované téma, takže ji nelze tady probrat do hloubky. Mé vystoupení je spíše sbírkou reflexí, pocitů, emotivních a intelektuálních zážitků, vyplývajících z přímého kontaktu s sochařskými realizacemi. Lze je považovat za autorský výběr historických a současných příkladů. V některých případech jsem podlehl pokoušení, abych obě ty kategorie srovnal. Protože jsem názoru, že vždy něco vyplývá z něčeho a nic se nerodí v úplné izolaci od výsledků dosažených předchůdci. Jsme v řetězci umění, tvoříme jeho další nové články.

Socha ve veřejném prostoru existuje tisíce let, a z početných koexistujících civilizací mi nejbližší je Egypt, protože mnohokrát jsem měl to štěstí se tam nacházet a účastnit se toho neobvyklého duchového mystéria, které vyzařuje z úzkého vztahu sochařství a architektury. Co zarazí v tom neobvyklém spojení architektury a sochařství? Hlavně, metafyzická atmosféra, která proniká prostor a která vždy mnou zavládne, kdy jsem uvnitř zadrženého v času představení, které se odehrává ve vztahu hlavních účinkujících: sochařství a architektury. To hluboké porozumění světlu (co Řekové převzali se skvělým výsledkem), které tvoří a mění relace mezi prvky podrobenými hře měnícího se světla. Kompozice je tak logická, komplexně navržená, že schází místo pro nejmenší disonanci. Vnitřní a vnější sféry jsou prosycené sochařstvím a architekturou, vzájemně se pronikají. Pokryté reliéfem zdi v dialogu s sochařstvím a prostorem lákavě pobízejí k vnímání a objevování, podrobují nás novým dojmy.

Ne všechny svatostánky se dochovaly, zůstaly se jen fragmenty a právě na takové fragmenty v podobě dvou kolosálních soch, zvaných Menmonovými kolosy, jsem tam narazil. Stojí samé a doslova potvrzují to, čím může být socha v prostoru a jak lze na ni působit. Ty gigantické sochy se svým dramatickým příběhem, který čteme v jejich zmrzačených formách, přinášejí dlouho přetrvávající pocit. Trvají v času jako dva uzamčené „Sezamy s uměním”.

Podobné reflexe vzbuzuje řecký ostrov Delos. Neobydlený, který byl kdysi svatyní Apollóna, uchoval jen fragmenty toho důležitého místa kultu. Neúplná alej lvů řvoucích s jakousi nostalgií směrem k moři. Jsou bílé, uvězněné v neobvyklé formě. Potom nečekané setkání s alejí falusů, jejich vitalitou a krásnou formou, vyvolává v diváku zvláštní druh emocí.

Na Egypt jsem narazil stejně nečekaně, když jsem byl v Madridu jako účastník svérázného světa turistů, rušného a hlasitého jak i to město. V jeho centru v parku stojí svatyně Demod. Ohromilo a překvapilo mne specifické ticho kolem té krásné svatyně. Ten neobvyklý prostorný komplex, který tvoří tři formy-objekty, vyzařuje klid, a divák poddává se té atmosféře a reflexi nad časem. Promyšlená kompozice s ideálními proporcemi a vynikajícími vzájemnými vztahy.

Když jsem navštěvoval násobně jistá známá místa – zbyla ještě nějaká neznámá? – potkával jsem se s architekturou, která díky bujné formě a s tím spjaté různorodostí působí jako socha. V případě dávné indické architektury nebo kambodžského Angkor Wat přesycení



Zwiedzając nieraz pewne znane miejsca wielokrotnie – bo czyż są jeszcze jakieś nieznanne? – spotykałem się z architekturą, która poprzez bogatą formę i wynikającą z niej różnorodność działa tak, jakby to była rzeźba. W przypadku starej architektury hinduskiej czy też kambodżańskiego Angkor Wat nasycenie architektury rzeźbą, ilość detali, wielość profili powoduje, że najpierw widzę ogromną rzeźbę, a potem czytam i odkrywam detale i pojedyncze rzeźby. Czapki z głów przed tymi anonimowymi twórcami.

Cytaty rzeźbiarskie – czytelne przynajmniej dla mnie – odnajduję we współczesnej architekturze, chociażby tej z Brasílii. Pamiętam rodzaj szoku, jaki przeżyłem idąc przez Reims, które nie jest specjalnie wielkim miastem, kiedy nagle wychodząc z jakiejś uliczki zobaczyłem ogromną formę katedry – zadziałała na mnie jak totalna

rzeźba poprzez swoją skalę i masę; czułem się wciągnięty w świat fascynujących doznań estetycznych i dopiero potem mogłem czytać detale. Odczucie podobne jak w przytoczonych wcześniej przykładach. To również efekt pracy bezimiennych twórców.

W podobnej „temperaturze” odbieram kościół Sagrada Família Gaudiego – to też ogromna, ciągle w budowie bryła, jak rzeźba, do której dostawiane są coraz nowe i wyższe fragmenty. Ta swoista mozaika krztałtów nadaje jej charakterystyczne dla hiszpańskiej sztuki bogactwo formy. Z bliska odkrywam całą masę rzeźb odzwierciedlających religijne misteria; nie jestem ich fanem, większość nie budzi mojego zachwyty. Jednak w swojej masie i ściśle przynależne bryle architektonicznej – działają. Zaskoczeniem dla mnie jest wnętrze. Gaudi uzyskał, mimo ogromnej skali, jakąś ujmującą



Po lewej: *Sagrada Família* **Antoni Gaudíego** w Barcelonie, fot. Małgorzata Kruzel / Zlewa: Kościół Sagrada Família A. Gaudiego, Fotografie Małgorzata Kruzel

Powyżej: **Henry Moore**, *Oval with points*, fot. Jerzy Dudzik, Archiwum „Gazety Senior” / Nahoře: *Oval with points*, Fotografie Jerzy Dudzik, z archiwu „Gazety Senior”

architektury sochařstvím, množstvím detailů, četností profilů způsobuje, že nejprve vidím velkou sochu, a potom čtu a objevuji detaily a jednotlivé sochy. Klobouk dolů před těmi anonymními autory.

Sochařské citace – aspoň pro mne čitelné – nacházím v současné architektuře, třeba z Brazílie. Vzpomínám si svého druhu šok, který jsem prožil jdouc přes Reims, které není nijak velké město, když jsem náhle u konce nějaké uličky uviděl obrovskou formu katedrály – působila na mne svou škálou a hmotností jako totální socha; cítil jsem se zatažen do světa fascinujících estetických dojmů a teprve potom byl jsem schopen číst detaily. Pocit obdobný těm u dříve vyjmenovaných příkladů. I to je výsledek práce bezejmenných tvůrců.

S podobnou „teplotou” vnímám kostel Sagrada Família Gaudiego – i to je obrovská, stále stavěná forma, jako socha, ke které jsou pořád přikládány nové a vyšší fragmenty. Ta svérázná mozaika tvarů nadává mu pro španělské umění příznačné bohatství forem. Zblízka objevuji celou řadu soch představujících náboženské mystéria; nejsem

jim nakloněn, většina z nich nevzbuzuje mé nadšení. Ale v tom množství a jim připisované architektonické hmotě – působí. Překvapením je pro mne interiér. Gaudi získal, přes obrovskou škálu, jakousi příjemnou lehkost a – asi se tady to slovo hodí – nebeskou atmosféru. Sloupy, detaily, vitráže dokládají záměr uskutečnění se díla v nebesích. Jsem ochromen.

Na řadu přichází otázka, zda dnes – protože vyjmenované příklady vztahují se buď k odlehle době nebo, v Gaudiově případě, století vzdálené – architektura nabízí podobná řešení podporovaná jinou technikou. Podle mně, ano a napadá mne konotace s tvorbou Franka Gehryho, zvláště jeho Muzeum moderního umění v Bilbao. Ale právě tento architekt pracuje podobně jako sochař. Nejprve hledá tvar pomocí tradičních materiálů, jako jsou kartón a papír, ohýbá je, mačká, lepí – pak elektronické možnosti nechá na další fázi práce. Ten rafinovaný a odvážný umělec stvořil budovu o fascinující formě: podobá se soše, stála se už ikonická a neznámé město proměnila v cestovní cíl lidí z celého světa.

lekkość i – chyba dobre tutaj to słowo – niebiańskość. Kolumny, detale, witraże wskazują zámíar zrealizowania się w nieboskłonie. Jestem pod wrażením.

Nasuwa się pytanie, czy dzisiaj – bo przytoczone tu przykłądy odnoszą się albo do odleglých czasów, albo do času sprzed wieku, jak w przypadku Gaudiego – czy dzisiaj architektura proponuje podobne rozwiązania wsparte inną techniką? Moím zdaniem tak i nasuwa mi się skojarzenie z twórczością Franka Gehry’ego, szczególnie z jego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Bilbao. Ale właśnie ten architekt pracuje podobnie jak rzeźbiarz. Najpierw szuka kształtu poprzez tradycyjní materiály, takíe jak tektura, papier, wygina je, gníecie, klei – zaś elektroniczne možnosti zostawia na drugą fázę pracy. Ten wyrafinowany i odważný artysta stworzył gmach o fascynující formie: podobny rzeźbie, stał się już ikoną i z nieznanego miasta uczynił cel podróży dla lidí z wielu stron świata.

Dotychczas pisałem o rzeźbie zwiázanej z architekturą czy też architektúrze przypominájící rzeźbę, ale rzeźba potrafi znakomicie wpisać się w pejzaž parku. Doskonałym przykłądem rzeźby, która świetnie się czuje we wszystkich aspektach przestrzeni, a w parkowej szczególnie, jest rzeźba, którą uprawíal wielkí jej predstavíciel Henry Moore. Míálem to szczęście, že zaproszono mnie na plenerową wystawę jeho rzeźb do Yorkshire w Anglii. Było to ponad 10 lat temu, ale dobrze ją pamiétam. Duže, ponad czterometrowe rzeźby rozstawione na wielkiej przestrzeni łák, w odległosci ponad 500 metrów jedna od drugiej, utworzyły niezwyklą scenerię. Ta jeho największa z wystaw dokumentuje wážną cechę sztuki Moore’a: jeho rzeźby cudownie się w tych przestrzeniach czują. Jest on wielkím mistrzem nawiązywania dialogu z przestrzenią i naturą. Właśnie trwa jeho piękna wystawa w Orońsku. Kilka dužých rzeźb wystawionych w parku natychmiast nawiązało kontakt z otoczeniem. Robią wrażenie trwania tam od zawsze. Trudno nie poddać się smutnej refleksji, že zostaną z tego miejsca zabrane.

Przypomina mi się w tym miejscu pewne zdarzenie. Dawno temu, kiedy byłem w Londynie po raz pierwszy, meandrując, aby dostać się na Trafalgar Square, natknąłem się na niewielkí placyk. Nic specjálneho – jakíś fragment klasycystycznej architektury, drzewa, krzewy... Ale coś mnie zatrzymało: zobaczyłem rzeźbę. To była rzeźba Moore’a, piękna w formie. Coś z niej wážnego emanowało, powodując, že stałem tam i stałem, kon-

templując zarówno rzeźbę, jak i atmosferę wokół niej. Po paru latach, jadąc na wspomnianą wcześniej wystawę, znowu znalazłem to miejsce. Ledwo je poznałem, bo placyk jak placyk – niczym się nie wyróżniál. Nie było rzeźby! Miejsce stało się anonimowe. To uświadomilo mi wagę rzeźby w przestrzeni publicznej. Dobra rzeźba to wážny, nieraz decydujący akcent w przestrzeni. Kapitol rzymski to przeciež znakomita architektura, bo w końcu projektował ją sam Michał Anioł, ale bez genialnego pomnika Marka Aureliusza sama architektura nie miałyby tego ducha. Podobnie jak *Gattamelata* Donatella w Padwie czy kondotier Verocchia w Wenecji.

A u nas? Mamy świetne rzeźby, zarówno w przestrzeni parkowej, jak i zwiázane z architekturą, ale jest ich o wiele za málo. Szczególnie na ulicach, które im tak dobrze czynią. Wzbogacają je o estetyczne emocje i intelektualne przeżycia, dając przechodniowi szansę na codzienny kontakt ze sztuką. Odniosę się w tym miejscu do okresu międzywojennego, kiedy państwo dopiero co scalone i biedne jednak umožliwiło realizację wielu interesujących, niejednokrotnie wybitnych projektów. Nie miało to nic wspólnego z dzisiejszym „pospolitym ruszeniem”. Realizowali te obiekty znani rzeźbiarze, na trwałe już dziś obecni w historii sztuki. Młodzi mieli szansę zaistnieć poprzez konkursy i wielu rzeczywiście zaistniało. Szanowano przestrzeń publiczną, makietowano projekty, by mieć pewnośc, že są dobrze skomponowane z otoczeniem. Nie wszyskie się zachowały, ale te, które przetrwały lub zostały odtworzone, dają dobre świadectwo poziomú artystycznego. Często przejeżdżam do pracy obok pomnika Lotnika autorstwa Edwarda Wittiga w Warszawie i mam satysfakcję z tych spotkań. To świetna rzeźba, o syntetycznej, znakomitej formie. Doskonale skomponowana z wysokim cokołem, który wynosi ją w przestrzeń nieba. Podobne odczucie wywołuje pomnik Dietla w Krakowie autorstwa Xawerego Dunikowskiego. Mocna prosta bryła emanująca siłą, świetnie wyrzeźbiona i dobrze wkomponowana w przestrzeń zabytkowego placu. Warto wspomnieć inną jego realizację, a mianowicie pomnik Czynu Powstańczego na Górze Świętej Anny. Powstał w nieciekawym czasie schyłkowego już na szczęście socrealizmu. Prosta w założeniu forma mauzoleum o czystych profilach, bardzo dobrze dskomponowana do istniejącej poniemieckiej przestrzeni amfiteatru. Równiež w okresie międzywojennym powstał projekt parku Skaryszewskiego w Warszawie, gdzie już w fazie

Dosud jsem psal o soše spjaté s architekturou nebo o architektúře připomínající sochu, ale socha umí také se dokonale zapsat do parkového prostoru. Skvělým příkladem sochy, která výborně se cítí ve všech aspektech prostoru, zvlášť v parku, je tvorba velikána sochařství Henryho Moore. Měl jsem to štěstí, že byl jsem pozván na plenérovou výstavu jeho děl v Yorkshire v Anglii. Bylo to před více než 10 lety, ale vzpomínám ji dobře. Velké, přes čtyřmetrové sochy ustavené na značné ploše luk ve vzdálenosti přes 500 m od sebe, utvořily neobvyklou scenerii. Ta největší z jeho výstav dokládá významnou vlastnost Mooreova umění: jeho sochy zázračně souzní s takovými prostory. Je to mistr navazování dialogu s prostorem a přírodou. Právě probíhá krásná výstava jeho prací v Orońsku. Několik velkých soch postavených v parku hned navázalo kontakt s okolím. Dělají dojem, jako by tam byly vždycky. Nelze odolat smutné reflexe, že budou z toho místa odstraněné.

Tady se mi připomíná jistá událost. Kdysi dávno, kdy jsem byl poprvé v Londýnu a kličkoval jsem, abych našel Trafalgar Square, a ocitl jsem se na malém náměstíčku. Nic zvláštního – nějaký fragment klasicistické architektury, stromy, keře... Ale něco mne zastavilo: uviděl jsem sochu. Byla to socha od Moorea, o krásné formě. Něco důležitého z ní vyzařovalo a způsobilo, že stal jsem tam, a stal, díval se jak na sochu, tak i na obklopující ji atmosféru. Po několika letech, když jsem jel na zmiňovanou výstavu, zas jsem našel to místo. Málem bych ho nepoznal, obyčejné náměstíčko ničím nevynikalo. Socha nebyla! Místo se stálo anonymní. to mi uvědomilo váhu sochy ve veřejném prostoru. Dobrá socha je důležitý, občas rozhodný, akcent v prostoru. Římská hlavičice je přece skvělá architektura, protože ji přece projektoval sám Michelangelo, ale bez geniálního pomníku Marka Aureliusa neměla by svého ducha. Podobně jak i *Gattamelata* od Donatella v Padově nebo Kondotiér od Verocchia v Benátkách.

A co je u nás? Máme skvělé sochy, jak v parkovém prostoru, tak i spjaté s architekturou, ale je jich rozhodně nedostatek. Zvláště na ulicích, na kterých jim tak sluší. Obohacují je estetickými emocemi a intelektuálními prožitky, dávají chodci šanci na každodenní kontakt s uměním. Tady zmíním meziválečné období, kdy teprve sjednocený a chudý stát umožnil přece vznik mnoha zajímavých, nejednou i vynikajících projektů. Nebyla to dnešní „masová produkce”. Objekty ty realizovali známí sochaři, dnes stále přítomní v dějinách umění. Mládí

tvůrci měli příležitost prosadit se díky soutěžím, a mnozí to dokázali. Veřejnému prostoru byla projevovaná úcta, dělaly se makety projektů, aby bylo zřejmé, že dobře zapadají do svého okolí. Ne všechny se dochovaly, ale ty, které vydržely nebo byly rekonstruované, jsou svědectvím o jejich umělecké úrovni. Často jedu do práce kolem pomníku Letce od Edwarda Wittiga ve Varšavě a jsou to příjemná setkání. Je to výborná socha, o výtečné, syntetické formě. Dokonalá kompozice na vysokém soklu, který ji vynáší do nebeského prostoru. Podobný pocit vyvolává pomník Dietla v Krakově od Xawereho Dunikowského. Silná jednoduchá forma vyzařuje mocí, skvělé otesaná a dobře zakomponovaná do prostoru historického náměstí. Stojí za zmínku i jiná realizace, čili pomník Povstaleckého činu na Hoře sv. Anny. Vznikl v těžké době už na štěstí tehdy odcházejícího socialismu. Jednoduchá forma mauzolea s čistými profily, velmi dobře ladí s existujícím prostorem amfiteatru postaveného za Němců. Stejně v meziválečném období vznikl návrh parku Skaryszewského ve Varšavě, kde v projektové fázi zohledněno sochařskou skupinu. Projekt, který získal stříbrnou medaili na světové výstavě, je dnes krásným parkem s sochami, které prezentují velmi dobrou uměleckou úroveň. Jsou to obecně známé sochy: *Rytmus* od Henryka Kuny, *Koupající se* Olgy Niewské, *Tanečnice* Stanisława Jackowského.

Po válce, sochařství konfrontované s dotěrnou ideologií muselo se měnit. Vznikl velký počet nejčastěji průměrných pomníků, které často byly propagační ilustrací, ale už 60. léta přinášejí změnu a skvostné realizace - myslím hlavně na Treblinku Duszeńky a Haupta. Přes 50 let existující neobvyklá, dramatická, kamenná instalace pořád silně působí jako moderní dílo. Právý příklad toho, jak vynikající dílo se ubránilo času, jak připomíná v umělecké formě o strašném dramatu, který se tam odehrál.

Velmi zdařenou realizací tématu dramatu holokaustu je docela nová práce Andrzeje Sołtygy s kolektivem, čili pomník v Bełzci. Umělci využili existující reliéf terénu ve formě svahu, který byl pokrytý tlustou ocelářskou struskou. Jeho střed prolíná úzká cesta, která začíná se na úrovni 0 a s optickým udržením této úrovně, zužuje se s růstem hran svahu. V tom jistém dušení vede diváka ku uzavírající ji stěny s informacemi. Je to velmi zajímavé řešení s velkým emotivním nábojem.

Za povedenou považuji i realizaci osvětimského pomníku, protože je dobře zakomponovaný do svého okolí,

projektowej uwzględniono grupę rzeźb. Projekt, nagrodzony srebrnym medalem na wystawie światowej, stał się dziś pięknym parkiem z rzezbami, które reprezentują bardzo dobry poziom artystyczny. Są to powszechnie znane rzeźby: *Rytm* Henryka Kuny, *Kąpiąca się* Olgi Niewskiej, *Tancerka Stanisława* Jackowskiego.

Po wojnie rzeźba zderzona z nachalną ideologią musiała się zmienić. Powstała duża liczba najczęściej przeciętnych pomníků, będących niejednokrotnie ilustracją propagandową, ale już lata sześćdziesiąte przynoszą zmianę, owocującą wybitnymi realizacjami – myślę tu przede wszystkim o Treblince Duszeńki i Haupta. Przez ponad 50 lat istnienia ta niezwykła, dramatyczna kamienna instalacja ciągle robi wrażenie mocno współczesne. Czysty przykład, jak znakomite dzieło oparło się czasowi, przywołując w artystycznej formie straszny dramat, jaki tutaj się rozegrał.

Bardzo udaną realizację odnoszącą się do dramatu Holokaustu jest stosunkowo świeża praca Andrzeja Sołtygi z zespołem, czyli pomnik w Bełżcu. Artyści wykorzystali istniejące ukształtowanie terenu w formie zbocza, które zostało pokryte grubym żużlem hutniczym. Przecięte jest przez środek wąską drogą, która zaczyna się od poziomu 0 i utrzymując ten poziom optycznie, coraz bardziej się zwyża, bo narastają ściany zbocza. W tym swoistym zduszeniu prowadzi ona widza do zamykającej ją ściany z informacjami. Bardzo ciekawy zabieg o dużym ładunku emocjonalnym.

Za udaną uważam też realizację pomnika oświęcimskiego, bo dobrze skomponowany z otoczeniem, ogniskuje grozę, a składa się z bardzo prostych abstrakcyjnych brył. Wspomnę, że również Oscar Hansen projektował pomnik oświęcimski, ale niestety ta ciekawa propozycja angażująca przestrzeń obozu nie mogła być zrealizowana, bo naruszała miejsce, które jest uświęcone.

Wymienione tu realizacje, choć tak różne, mają cechę wspólną – wieloelementowość, a w przypadku Treblinky – multiplikację form. Rozwinęła ten typ instalacji Magdalena Abakanowicz, której instalacja *Negev* to ustawione w ciągu kamienne koła. Praca, mocno identyfikująca się z klimatem miejsca, nawiązuje kontakt z odległymi czasami. Z Abakanowicz mam kłopot, bo to wybitna artystka, a jej rewolucyjne w formie „abakany” to mistrzostwo samo w sobie; również poszczególne rzeźby uważam za bardzo dobre. Nie mogę, niestety, przekonać się do jej realizacji składających się z dużej liczby zmultiplikowanych postaci, które jako całość są

intrygujące, ale pojedynczo – bardzo schematyczne. Wolę je oglądać z daleka, z bliska tracą.

Multiplikowanie to zabieg o bardzo starym rodowdzie, bo przecież terakotowa armia chińska, uderzająca swą masą i liczbą, jeszcze nie do końca odkopana, intryguje jako całość i zarazem budzi uznanie opracowaniem detalu. Poszczególne postacie, powozy to często wyrafinowane w formie fragmenty i pomimo takiej liczby detal jest dopracowany.

We wspomnianym wcześniej kręgu artystów znajduje się Antony Gormley – ten angielski rzeźbiarz jest wybitnym artystą, którego instalacje skłaniają do głębokiej refleksji nad kondycją ludzką, samotnością jednostki uwikłanej w pajęczynę współczesnej cywilizacji. Bardzo mi się podoba jego znakomita instalacja sytuowana nad morzem czy korowód powstających postaci. Bardzo to wieloznaczne. Gormley dostrzega wagę i znaczenie przestrzeni pomiędzy rzezbami, czyniąc ją aktywnym elementem całości. Coś łączy tego rzeźbiarza z Brancusim, którego kolumna *Nieskończoność* jako element oryginalnej instalacji w rumuńskim Targu Jiu również nawiązuje aktywny dialog z przestrzenią.

A jak wygląda nasza przestrzeń publiczna dzisiaj? Przede wszystkim jesteśmy świadkami postępującej w szybkim tempie dewastacji tejże przestrzeni. W większości przypadków traktowana jest ona nie jako publiczna, ale staje się miejscem zawłaszczania przez organizujące się komitety grupujące ludzi, którzy nie mają zielonego pojęcia o rzeźbie, a co za tym idzie – jej znaczeniu. Stąd zalew amatorskich pomników odnoszących się do postaci Jana Pawła II, które można już liczyć w tysiącach. Teraz zaś zaczynają szybko powstawać pomniki upamiętniające zmarłego tragicznie prezydenta Lecha Kaczyńskiego – może to już nie są takie potworki, jak część powstałych pomników Papieża, ale niestety są również amatorskie.

Nawet w PRL-u istniała instytucja o nazwie Pracownia Sztuk Plastycznych, która usiłowała zapanować nad poziomem artystycznym. Były to komisje złożone z rzeźbiarzy, którzy projekty pomników opiniowali. Oczywiście, powstawały obok świetnych również marne dzieła, ale nie powstawały kicze. Niestety, obecnie nikt nad tym nie panuje, nie istnieje żadna instytucja, która by ten chaos opanowała. Oznacza to, że problem ten wciąż będzie narastał. Jedyną zorganizowaną grupą, która coś ma do powiedzenia, mogą być wyższe szkoły artystyczne jako całość, ale i tak może to być długi proces. Zawsze

soustředuje hrůzu, skládá se s velmi jednoduchých abstraktních těles. Zmíním se, že i Oscar Hansen projektoval pomník v Osvětimi, ale bohužel ten zajímavý návrh aranžování táborového prostoru nemohl být proveden, protože byl by to zásah do místa, které je posvátné.

Zde vyjmenované realizace, i když tak rozmanité, mají společnou vlastnost - početnost tvořících je prvků, a v případě Treblinky – multiplikaci forem. Tento typ instalace vyvinula Magdalena Abakanowicz, dílo které s názvem *Negev* tvoří stojící v řadě kamenné kruhy. Kompozice, která silně se ztotožňuje s klimatem místa, navazuje kontakt s odlehlou minulostí. Abakanowicz mi dělá problém, protože je to vynikající umělkyně, a její „abakany” jsou prostě mistrovství, i jednotlivé sochy považuji za velmi dobré. Neumím ale, bohužel, ocenit její realizace složené s velkého počtu znásobených postav, které jako celek intrikují, ale každá zvlášť jsou velmi schematické. Raději se na ně dívám z dálky, zblízka působí slaběji.

Znásobení je krok o velmi starém původu, protože terakotová čínská armáda ohromuje svou hmotností a počtem prvků, i když není celá odcloněná, intrikuje jako celek, ale i budí obdiv zpracováním detailů. Jednotlivé figuríny, vozy a detaily o často rafinované formě. Přes takové množství, detail je přesně zpracovaný.

V dříve zmiňovaném uměleckém okruhu se nachází Gormley – anglický sochař je výtečným umělcem, kterého instalace nutí k hluboké reflexi nad lidskou kondicí, samotou jedince zapleteného do pavučiny současné civilizace. Velmi se mi líbí jeho skvělá instalace umístěná u moře nebo pochod vstávajících postav. Má to hodně významů. Gormley vidí váhu a význam prostoru mezi sochami, prostor je aktivní součástí celku. Něco pojí toho umělce s Brancusim, kterého sloup *Nekonečno* jako element originální instalace na rumunské tržnici Jiu také navazuje aktivní dialog s prostorem.

A jak dnes vypadá náš veřejný prostor? Hlavně jsme svědky rychle postupující devastace toho prostoru. Ve většině případů není on považovaný za veřejný, ale stává se místem, kterého se zmocňují organizované výbory, které shromažďují lidi, kteří nic neví o sochařství, takže ani nic neví o jeho významu. Tak lze vysvětlit bezpočet amatérských pomníků, nejčastěji na památku Jana Pavla II., kterých jsou už tisíce. Teď zase rychle vznikají pomníky tragický zemřelého prezidenta Lecha Kaczyńskiego – možná už ne takové příšerky, jako ty na počest papeže, ale bohužel stejně amatérské.

I v Lidovém Polsku existovala instituce s názvem Dílny výtvarného umění, která usilovala ovládat úroveň umělecké produkce. Byly to komise složené s sochaři, kteří vydávali posudky na pomníky. Samozřejmě, vedle skvělých, vznikaly i podprůměrné práce, ale ne kýčovitě. Bohužel, současně nikdo toho neřídí, neexistuje žádná instituce, která by ovládala ten chaos. To znamená, že problém bude nadále růst. Jedinou organizovanou skupinou, která by měla co k tomu říct, mohou být vespolek vysoké umělecké školy, ale i to možná bude dlouhý proces. Vždy se rychleji ničí než staví. Jsem vzdálený názoru, že jen ty trapné pomníky rozhodují o našem veřejném prostoru, protože jsou tam, menšinově, přítomné i ty dobré. Velmi pozitivním příkladem jsou díla Jana Kuczy, které svědčí o jeho sochařském talentu. Kucz je mistr realistické formy, mistr detailu a vyjádření postavy. Jeho práce jsou vidět. Těžko jen lze si nevšimnout jejich pozitivního ovlivňování prostoru a toho, kolik takový prostor přítomností jeho děl získává. Ne vždy ale to sochař má rozhodné slovo o kompozici a zvláště o místě jejího ustavení. V poslední době hodně bylo slyšet o formě a umístění pomníku katastrofy ve Smoleńsku od Jerzeho Kaliny. Navržený pro komorní prostor, následkem politických rozhodnutí, byl ustavený úplně jinde, a tak pomník se stal malým prvkem náhodou stojícím na náměstí. Potíže mi dělá pochopení ideje, protože na tom místě se ona stála málo čitelná, dotěrně vnucuje se forma tribuny, nějakého provizoria. Kalina je dobrý umělec, autor velmi zdařeného hrobu kněze Jerzeho Popiełuszky ve Varšavě nebo intrikující a originální sochařské instalace *Přechod*, která v stádiu projektování vznikala ve Varšavě, a po několika letech se realizovala ve Vratislavi.

Mým vystoupením jsem se snažil subjektivně popsat mé dojmy se setkání s sochařstvím ve veřejném prostoru. Je to jen hrst reflexe. Myslím si, že měly by se objevit vážná vědecká studia, protože veřejný, čili náš společný, prostor je příliš důležitý na to, aby byl ignorován. Je to přece významná lekce estetiky, prožívání krásy a dojetí, která nás zdokonaluje. Technika, její rychlý vývoj, ovlivní formu budoucího sochařství, objektu nebo instalace. Pořád větší význam v tom procesu získává světlo. Ale nahradí technika úplně tradiční materiál? To se mi nezdá. V době bláznivého pohybu, kdy útočí na nás mění se forma obrazů, zvuků nebo světél, nepohnutá forma zakomponovaná talentovaným umělcem nadále bude významným faktorem ovlivňujícím veřejný prostor a bude pozitivně působit na chodce. Přijdou další sochaři, možná že geniální, a nově určí smysl sochařství v prostoru.

szybciej się niszczy niż buduje. Daleki jestem jednak od stwierdzenia, że jedynie te fatalne pomniki decydują o naszej przestrzeni publicznej, bo są również dobre, a nawet bardzo dobre, chociaż to mniejszość. Bardzo pozytywnym przykładem są realizacje pomnikowe Jana Kucza, jako świadectwo jego klasy rzeźbiarskiej. Kucz jest mistrzem realistycznej formy, mistrzem detalu i wyrazu postaci. Jest rozpoznawalny. Oglądając jego realizacje trudno nie zauważyć pozytywnego ich oddziaływania na przestrzeń oraz tego, ile ta przestrzeń na obecności jego dzieł zyskała.

Nie zawsze jednak rzeźbiarz ma decydujące zdanie w kwestii kompozycji, a szczególnie miejsca usytuowania. Ostatnio głośnym echem odbiła się realizacja, a szczególnie posadowienie pomnika smoleńskiego Jerzego Kaliny. Projektowany do kameralnego miejsca, na skutek decyzji politycznych postawiony został w zupełnie innej przestrzeni, ta zaś sprowadziła pomnik do małego elementu przypadkiem stojącego na placu. Mam problem z odebraniem idei, bo w tym miejscu stała się mało czytelna, natrętnie narzucając formę trybuny, czegoś tymczasowego. Kalina to dobry artysta, autor bardzo udanego grobu ks. Jerzego Popiełuszki w Warszawie czy też intrygującej i oryginalnej instalacji rzeźbiarskiej *Przejście* – początkowo powstałej jako projekt w Warszawie, od paru zaś lat zrealizowanej we Wrocławiu.

W moim wystąpieniu starałem się oczywiście w sposób subiektywny opisać swoje wrażenia ze spotkań z rzeźbą w przestrzeni publicznej. To jedynie garść refleksji. Myślę, że winny się pojawić poważne rozprawy naukowe, ponieważ przestrzeń publiczna, czyli nasza wspólna, jest zbyt ważna, aby ją lekceważyć. To przecież wielki nauczyciel estetyki, przeżywania piękna, a nawet wzruszeń – a to nas buduje. Technika, jej szybki rozwój, będzie miała wpływ na kształt przyszłej rzeźby, obiektu czy instalacji. Coraz większego znaczenia w tym procesie nabiera światło. Czy jednak technika na pewno zastąpi do końca tradycyjny materiał? Nie sądzę. W dobie szalonego ruchu, kiedy jesteśmy atakowani zmienną formą obrazów, dźwiękiem czy światłem, nieruchoma forma zakomponowana przez zdolnego artystę w dalszym ciągu będzie istotnym czynnikiem mającym wpływ na przestrzeń publiczną i będzie pozytywnie oddziaływać na przechodnia. Pojawiają się następni rzeźbiarze, może nawet genialni, i na nowo określają sens rzeźby w przestrzeni.

Jan Kucz, *Pomnik św. Jana Pawła II* w Kaliszu, 1999, fot. ks. Rafała Kowalskiego 2012, za zgodą: Instytut Gość Media, dział fotograficzny „Gościa Niedzielnego”, www.gosc.pl / *Pomník Jana Pavla II* v Kaliszu, 1999, zdroj: Fotografie kněze Rafała Kowalského 2012, se souhlasem Institutu Gość Media, oddělení fotografie časopisu „Gość Niedzielný”



PAMIĘĆ MIEJSCA

Chciałbym omawiając kwestie związane z funkcjonowaniem rzeźby w przestrzeni publicznej przywołać postać Profesora Franciszka Duszeñki, a jest ku temu kilka powodów. Profesor był postacią wybitną. Jako autor (wraz z architektem prof. Adamem Hauptem) pomników w Treblince i na Westerplatte odegrał ogromną rolę w środowisku artystycznym Pomorza i całej Polski. Skala oraz rozmach, ale przede wszystkim oryginalność założenia z Treblinki stały się punktem odniesienia dla kilku pokoleń rzeźbiarzy i architektów na świecie.

Nadrzędnym celem całego rozwiązania było naznaczenie miejsca, wydobywanie (wyciąganie na powierzchnię) jego tragicznej tożsamości, wprowadzenie odwiedzającego w poziomą narrację wędrówki poprzez (horyzont zdarzeń) gęstość chropowatych kamiennych form do kulminacji – granitowych ścian centralnego sarkofagu. Sarkofag, przeszyty czernią pionowej szczeliny, zwieńczony został kamienną „pokrywą”, opatrzoną motywem gwałtownie rozrzeźbionych głów i rąk. Forma głównego elementu rzeźbiarskiego sprawia wrażenie obłoku spowijającego górę – ołtarz ofiarny. (Skojarzenie z biblijną Kainową zbrodnią nasuwa się podprogowo). Chmura przykrywająca kostkę ociosanej granitowej bryły, zapis uchodzącego z tego miejsca w niewyobrażalnie tragicznym ciągu zdarzeń strumienia istnień ludzkich daje namiastkę bezmiaru katastrofy kultury i humanizmu w ogóle, która dotknęła i przesączyła to miejsce.

Z kolei Westerplatte – monumentalny pion złożony z dwóch odrębnych narracyjnie form, jednej zgniatanej i zapadającej się w podłożu wzgórze, a drugiej – dominującej, postawionej na tej pierwszej i przytłaczającej ją bezwzględny ciężarem nowego porządku. Choć monument sprawia wrażenie jednorodnej formy rzeźbiarskiej,

to jednak stylistycznie odróżnia się dwie wspomniane części: dolna – estetyką krystalicznie pociętych form oddaje klimat rzeźby przedwojennej Polski zakłócony dramatycznymi formami głów, położonych jedna na drugiej, poddanych presji górnego elementu. Ten z kolei epatuje zwycięskim topornym socrealizmem, zwieńczony dwoma żołnierskimi torsami o twarzach zdradzających wschodnie rysy. Sens porządku umieszczonych na obelisku napisów miejsc walki jest analogiczny – dół to obrona Polski w 1939 roku, góra – bitwy z udziałem Polaków na różnych frontach po klęsce wrześniowej, w tym u boku Armii Radzieckiej. W moim odczuciu jest

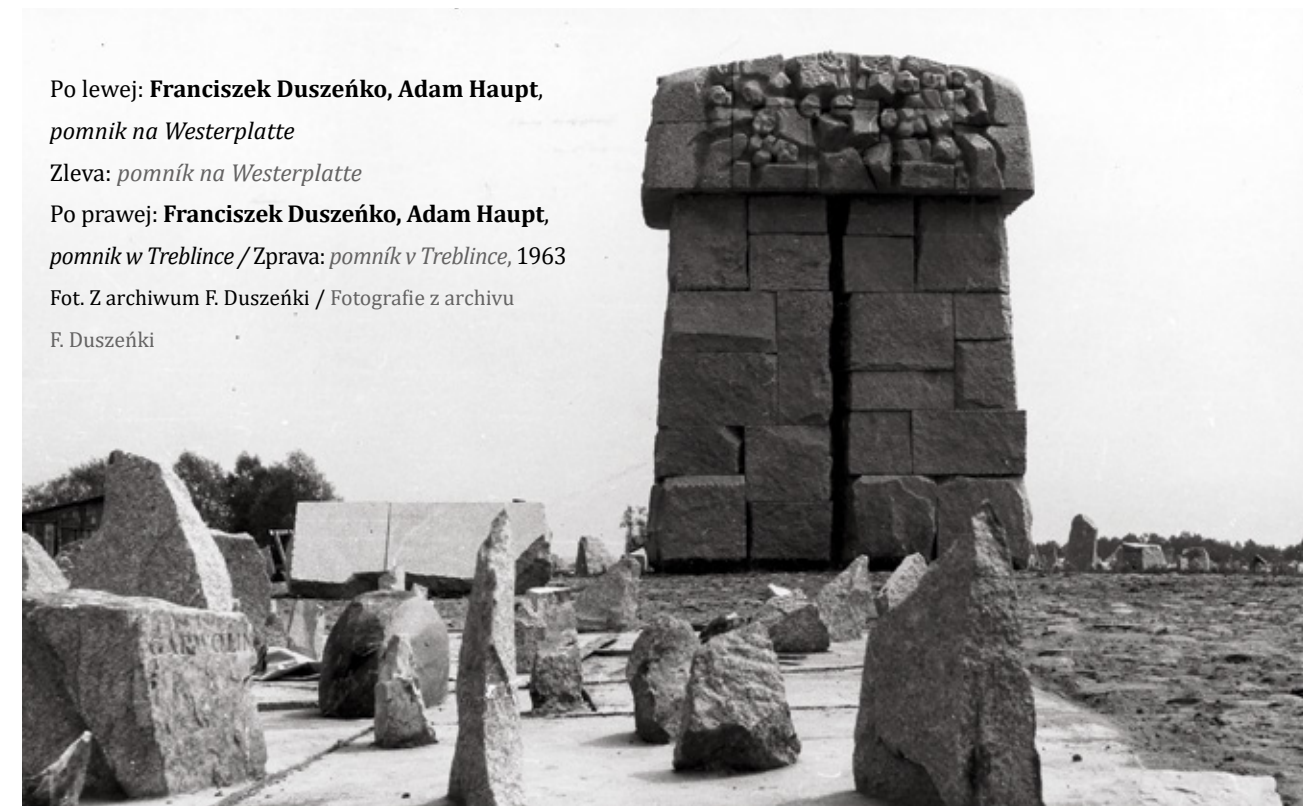


PAMĚŤ MÍSTA

Chtěl bych u projednání otázek spjatých s fungováním sochy ve veřejném prostoru připomenout jméno profesora Franciszka Duszeñki, a to z několika důvodů. Profesor byl vynikající postava. Jako autor (spolu s architektem prof. Adamem Hauptem) pietních soch v Treblince a na Westerplatte odehrál velkou roli v uměleckém prostředí Pomoří a celého Polska. Škála a ráznost, ale hlavně originalita kompozice v Treblince se stály vztažným bodem pro několik generací sochařů a architektů na světě.

Nadřazeným cílem celého řešení byla označení místa, vydobytí (dostání a povrch) jeho tragické identity, uve-

dení návštěvníka do vodorovné narace putování (horizont událostí) kolem tloušťky drsných kamenných forem až ke kulminačnímu bodu - žulových stěn centrálního sarkofágů. Sarkofág, prořezaný černou svislé šterbiny, věncí kamenná „poklice“, s motivem rázně řezaných hlav a ruk. Forma hlavního sochařského prvku působí jako oblouk zahalující horu - obětní oltář. (Podprahově se nabízí konotace s biblickým Kainovým zločinem). Mrak kryjící hranol otesaného žulového tělesa, zápis o vycházejícím z tohoto místa nepředstavitelně tragickým průběhu událostí - proudu lidských životů - tvoří pouhou náhražku nekonečné katastrofy pro kulturu a humanismus obecně, která naznačila to místo, a nim prosákla.



Po lewej: **Franciszek Duszeñko, Adam Haupt,**
pomnik na Westerplatte

Zleva: pomnik na Westerplatte

Po prawej: **Franciszek Duszeñko, Adam Haupt,**
pomnik w Treblince / Zprava: pomnik v Treblince, 1963

Fot. Z archiwum F. Duszeñki / Fotografie z archivu

F. Duszeñki



Zdzisław Pidek, Andrzej Sołyga z zespołem, *pomnik-cmentarz w Katyniu*, 1999–2000, fot. z archiwum Z. Pidka
Zdzisław Pidek, Andrzej Sołyga s kolektivem, *pomník-hřbitov v Katyni*, 1999–2000, Fotografie z archivu Z. Pidka

to bardzo głęboki komunikat i przemyślane (świadome) zastosowanie różnych estetyk dla uzyskania przesłania, które niekoniecznie było w zgodzie z obowiązującą ówczesnie doktryną polityczną.

Na uwagę zasługuje także cmentarz obrońców Westerplatte – prosta kompozycja zbudowana z powtarzającego się lapidarnego elementu krzyża opatrzonego motywem wojskowego „nieśmiertelnika”, którego częściowo poszarpana forma nawiązuje do kształtu głowy w wojskowym hełmie, co nadaje chłodnej, zwielokrotnionej, geometrycznej strukturze żołnierskiego cmentarza aspekt jednostkowego ludzkiego dramatu.

Obydwa pomniki realizowane były ze strzegomskiego granitu, co w szczególny sposób wiąże się z osobistymi doświadczeniami Duszeńki z czasów II wojny światowej, kiedy jako dziewiętnastoletni chłopak, żołnierz AK, po aresztowaniu trafił do znajdującego się obok Strzegomia obozu Gross-Rosen, gdzie w nieludzkich warunkach pracował w pobliskim kamieniołomie.

Niezwykłym odkryciem stała się pracownia prof. Franciszka Duszeńki, gdy po jego śmierci żona profesora, Urszula Ruhnke-Duszeńko, umożliwiła obejrzenie zasobów kryjących się w jej murach. Dopiero osobiste

doświadczenie tej przestrzeni pozwoliło na stworzenie pełnego obrazu nieprzeciętnej osobowości znakomitego rzeźbiarza. Klimat pozostawionego wnętrza, przesyconego indywidualnością artysty i pedagoga, nagromadzenie szkiców, modeli – eksperymentów rzeźbiarskich, zdjęć, publikacji i niejako zatrzymanych w czasie różnych przygodnych artefaktów tworzyło sumę wartości, form i idei oniemiającą swoim nasyceniem. Unaoczniało to powagę, z jaką traktował swoją profesję.

Gęstość i intymność charakterystyczna dla przestrzeni gromadzących osobiste doświadczenia pozwalała dostrzec i rozumieć minioną rzeczywistość niejako od środka, z pozycji artysty-narratora historii, którą obserwował, odbierał i przetwarzał w sobie właściwy sposób. Strategia tego opisywania, gramatyka, składnia budowanych fraz formy rzeźbiarskiej zapisana na półkach okalających pracownię była jak szczególna partytura, którą można odczytać tak w realizacjach pomnikowych Duszeńki, jak i doszukać się jej echa w twórczości liczного grona uczniów, którzy (jak sobie będąc tam zdałem sprawę) w jakiś tajemniczy poawerbalny sposób przesiąkali wrażliwością i pomysłami profesora.



Zdzisław Pidek, Andrzej Sołyga z zespołem, *pomnik-cmentarz w Miednoje*, 1999–2000, fot. z archiwum Z. Pidka
Zdzisław Pidek, Andrzej Sołyga s kolektivem, *pomník-hřbitov v Miednoje*, 1999–2000, Fotografie z archivu Z. Pidka

Pak Westerplatte – monumentální vertikála složená ze dvou forem o samostatné narraci, jedné - zhmožděné a sesouvající se do podloží vrchu, a druhé - dominantní, stojící na té první a zatěžující ji bezohlednou tíhou nového řádu. I když památník působí jako homogenní sochařská forma, stylisticky se rozlišuje dvě zmiňované části: spodní s estetikou krystalický rozřezaných forem odráží atmosféru předválečného polského sochařství, které porušují dramatické formy hlav, ležících jedna na druhé pod nátlakem horního prvku. Ten poslední, korunovaný dvěma busty vojáků s obličejí o východních rysech, je emanací vítězného, hrubého socrealismu. Analogický je smysl pořadí umístěných na obelisku napsaných názvů míst bojování - dole je obrana Polska v roce 1939, nahoře – bitvy s účasti Poláků na různých frontách po zářijovém fiasku, v tom i po boku Rudé armády. Mám pocit, že je to hluboký komunikát a promyšlené (vědomé) použití různých esteticky prvků pro vytvoření obsahu, který nebyl úplně v souladu s platnou tehdy politickou doktrínou.

Pozornost si zaslouží i hřbitov obránců Westerplatte – jednoduchá kompozice vytvořená z opakujícího se lapidárního elementu -kříže- s motivem vojenského známky, které roztrhaná forma koresponduje s tvarem

hlavy v vojenské helmě, která do chladné, znásobené, geometrické formy vojenského hřbitova přidává aspekt osobního lidského dramatu.

Oba památníky vznikly z žuly ze Strzegomě, co svérázným způsobem navazuje na osobní zkušenosti Duszeńki z druhé světové války, kdy jako devatenáctiletý člen Polské armády byl chycen, umístěn do tábora Gross-Rosen u Strzegomie a v nelidských podmínkách pracoval v lomě.

Nevšedním zážitkem byla návštěva dílny prof. Franciszka Duszeńky, kdy po profesorově smrti, jeho manželka Urszula Ruhnke-Duszeńko, souhlasila se shlédnutím uložených v ní věcí. Teprve osobní zkušenost s tím prostorem umožnilo vznik úplně představy o vynikající osobnosti toho skvělého sochaře. Klima zanechaného interiéru, prosyceného individualitou umělce a učitele, shromáždění skic, modelů - sochařských pokusů, fotografií, publikací a zdánlivě v časoprostoru zastavených, různých artefaktů tvořilo součet hodnot, forem a idejí ohromujících svým množstvím. Toto znázorňovalo váhu, kterou mělo pro něj jeho povolání.

Hustota a intymnost, příznačná pro prostor shromažďující osobní zkušenosti, umožňovala uvidět minulou realitu jakoby zevnitř, a porozumět ji z hlediska umělce-vyprávěče

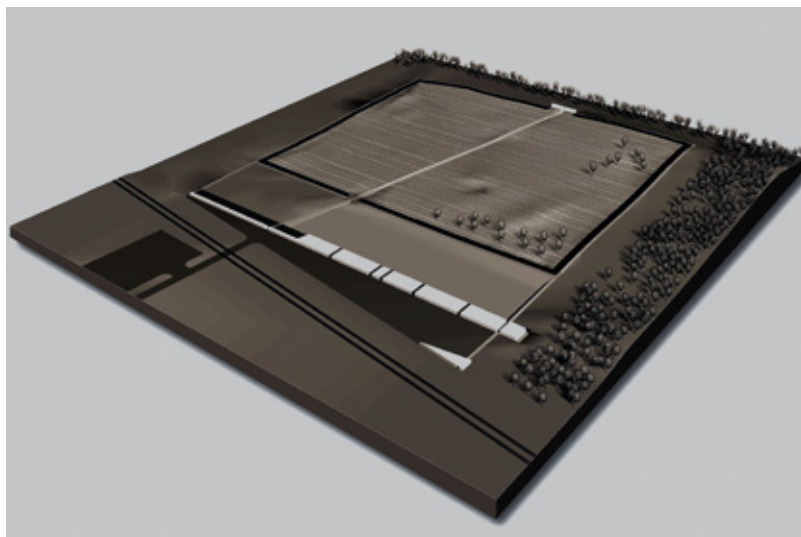


Jednym z najwybitniejszych uczniów, który stał się kontynuatorem idei pomnikowej Duszeńki, był prof. Zdzisław Pidek. Jego realizacje cmentarno-pomnikowe z Katynia, Charkowa i Miednoje wyznaczyły nową jakość w upamiętnianiu ludobójstwa na terenach byłego Związku Radzieckiego. Cmentarze tworzone przez zespół pod kierunkiem Zdzisława Pidka z udziałem Andrzeja Sołygi charakteryzują się doskonałym wpisaniem w zastany pejzaż i ogromnym szacunkiem dla miejsca, gdzie rozegrał się dramat długo ukrywanej i fałszowanej masowej śmierci polskich oficerów i urzędników państwowych. Zaznaczenie zbiorowych mogił w naturalnym kształcie żeliwnymi płytami (jako „żywych plam w pejzażu”), czy wpisanie ogromnych pionowych żeliwnych krzyży w sosnowy las okalający mogiły pomordowanych – to rozwiązania, które wytyczyły pewien kierunek współczesnego upamiętniania tamtych tragicznych wydarzeń.

Szczególnym rozwiązaniem pomnikowym realizowanym przez Pidka i Sołygę z zespołem był Bełzec. Miejsce śmierci setek tysięcy Żydów zostało przez autorów pokryte wielkopieczowym żużlem, co nadaje temu fragmentowi pejzażu jakąś upiorną nierealność pola śmierci. Lekko wznoszący się teren został przecięty szczeliną, która wyznacza poziomą, coraz bardziej zagłębiającą się w gruncie

ścieżkę zakończoną jasną kamienną ścianą zbudowaną z ogromnych płyt strzegomskiego granitu (nawiązującą symbolicznie do Ściany Płaczu z Jerozolimy). Narracja drogi, którą pokonuje odwiedzający, najpierw widząc z daleka „pole popiołów”, potem zagłębiając się w ziemię skrywającą prochy ofiar, jest tak sugestywna, że zbędny jest tutaj jakikolwiek komentarz.

We wszystkich wspomnianych przykładach, zarówno Duszeńki i Haupta, jak Pidka i Sołygi, ważna jest artystyczna siła oddziaływania i czytelność miejsca, jego pamięć, niepozwalająca rozmyć się doświadczeniu grozy wydarzeń, których historia obecnie staje się coraz bardziej odległa i dla wielu nierzeczywista.



Po lewej: **Zdzisław Pidek, Andrzej Sołyga** z zespołem, *pomnik-cmentarz w Bełczu*, 1997 (realiz. 2003–2004), fot. z archiwum Z. Pidka / Zlewa: **Zdzisław Pidek, Andrzej Sołyga** s kolektivem, *pomník-hřbitov v Bełczu*, 1997 (realizace 2003–2004), Fotografie z archivu Z. Pidka

Po lewej u dołu: **Zdzisław Pidek, Andrzej Sołyga** z zespołem, *pomnik-cmentarz w Bełczu* (makieta), 1997 (realiz. 2003–2004), fot. z archiwum Z. Pidka / Zlewa ve spodní části: **Zdzisław Pidek, Andrzej Sołyga** s kolektivem, *pomník-hřbitov v Bełczu* (maketa), 1997 (realizace 2003–2004), Fotografie z archivu Z. Pidka

Powyżej: wnętrze pracowni prof. Franciszka Duszeńki / Nahoře: Interiér dílny prof. Franciszka Duszeńki, Fotografie Wojciech Zamiara

příběhů, které pozoroval, přijímal a přetvářel způsobem pro sebe typickým. Strategie toho popisu, pravidla, sled skládaných frází tvořících sochařské formy, zapsané na policích obklopujících dílnu byly zvláštní partituroou, kterou lze číst jak v realizovaných profesorem Duszeňkou sochách, tak i hledat její ozvěnu v tvorbě početných studentů, kteří (čeho jsem si na tamtom místě všiml) nějakým zázračným, neverbálním způsobem prosákli profesorovými citlivostí a nápady.

Jedním z nejvíce vynikajících studentů, který se stal pokračovatelem vztahujících se na monumentální tvorbu idejí Duszeńki, byl prof. Zdzisław Pidek. Jeho realizace hřbitovu a památníku z Katyně, Charkowa a Miednoje stanoví novou kvalitu ve tvarování památek genocidy na území bývalého Sovětského svazu. Hřbitovy tvořené kolektivem vedeným Zdzisławem Pidkem za účasti Andrzeja Sołygy se charakterizují dokonalým zapadáním do krajiny a velkou úctou pro místo, na kterém se odehrálo drama dlouho skrývané a zkřiveně podávané masové smrti polských důstojníků a úředníků. Označení hromadných hrobů o přirozeném tvaru litinovými deskami (aby byly „živými skvrnami v krajině“) nebo

vepsaní obrovských vertikálních litinových křížů do borovicového lesa obklopujícího hroby zavražděných jsou řešení, která určila jistý směr, jak současně připomínat tehdejší tragické události.

Zvláštním řešením památníku realizovaným Pidkem a Sołygou s kolektivem byl Bełzec. Místo zahynutí stovek tisíc Židů bylo autory pokryté vysokopeční struskou, která dává tomu úseku v krajině nějakou hroznou nezkutečnost pole smrti. Lehce stoupající terén byl rozdělený šterbinou, která určuje vodorovnou, postupně sestupující do půdy stezku, kterou věnčí světlá, kamenná zed' postavená z velkých, žulových desek ze Strzegomě (návaznost na symbolickou Zed' nářků v Jeruzalému). Vyprávění cesty, kterou zdolává návštěvník, který nejprve vidí z dálky „pole popelů“, pak sestoupí do půdy kryjící ostatky obětí, je tak sugestivní, že nějaký komentář byl by zbytečný.

U všech zmiňovaných příkladů, jak Duszeńky a Haupta, tak i Pidka a Sołygy, důležitá je umělecká síla působení a čitelnost místa, jeho paměť, která znemožňuje zeslábnout zkušenostem hrůzy z událostí, historie kterých se současně stává pořád více vzdálená a pořád častěji nereálná.

SPATYNOWANY KAMIEŃ W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Zeevowi Baranowi

Nie byłoby tego wykładu, gdyby nie nasze spotkanie ze strzegomskim przedsiębiorcą kamieniarskim, Bogusławem Skolakiem, który opowiedział mi o nietuzinkowym kliencie. Ów klient domagał się, aby spatynowano dla niego granitową rzeźbę. Mój rozmówca skupił się na problemach technicznych i pytaniu „jak to zrobić?”. Mnie bardziej zainteresował tajemniczy gość kamieniarza i jego intencje.

[Patyna]

Przypomnijmy, słowem „patyna” pierwotnie nazywano wyłącznie niebiesko-zieloną warstwę na wyrobach

z miedzi i jej stopów, która pojawia się podczas utleniania metalu. Starzejąca się powierzchnia zabezpiecza miedź przed dalszą korozją. Wystarczy jednak, aby wśród cząsteczek węglanu hydroksomiedzi (czyli grynspanu szlachetnego) pojawiły się nawet nieliczne atomy siarki, a warstwa utraci swoje ochronne cechy. Prawdziwa patyna oznacza zatem postarzenie materiału z równoczesnym utrwaleniem jego dotychczasowych użytkowych właściwości; w ten sposób oznaki przemijania okazują się paradoksalnie zapowiedzią długowieczności.

O „patynie” kamienia można mówić już tylko metaforycznie i to w dwóch znaczeniach. Pierwsze z nich jest bardzo zbliżone do pierwotnego i odnosi się do tzw. „patyny naturalnej”. Kamień tuż po wydobyciu jest

bardzo miękki i łatwo podaje się obróbce. Pod wpływem tlenu zawartego w powietrzu kamień twardnieje, a na jego powierzchni (podobnie jak w procesie pasywacji metalu) tworzy się ochronna warstwa.

Jako ilustrację „naturalnej patyny” kamienia wykorzystałem zdjęcia dwóch Madonn z Dzieciątkiem z ul. Szewskiej we Wrocławiu. Madonnę z narożnika kamienicy na rogu Szewskiej i Kurzego Targu wykonał średniowieczny mistrz. Wykorzystał bryłę piaskowca tuż po wydobyciu, gdy kamień jeszcze nie stwardniał. Dzięki temu udało mu się znakomicie opracować fałdy szat, które przekazują energię przebóstwionej postaci. Choć współczesne narzędzia dia-



PATINOVANÝ KAMEN VE VEŘEJNÉM PROSTORU

Zeevu Baranovi

Ta přednáška by nabyla vznikla, nebýt naše setkání se strzegomským podnikatelem v kamenictví, Bogusławem Skolakiem, který mi řekl o nevědném zákazníkovi. Tento klient po něm požadoval, aby byla pro něj patinovaná žulová socha. Vypravěč tehdy se soustředil na technické problémy a otázku: „jak to lze udělat?”. Mne více zaujal záhadný kameníkův host a jeho důvody.

[Patina]

Pro připomenutí, slovem „patina” se původně pojmenovávala jen modře zelená vrstva na výrobcích měděných nebo se slitin s mědí, která vznikala následkem oxidace kovu. Stárnoucí povrch zabezpečuje měď proti další korozi. Stačí ale, že mezi částicemi uhličitanu hydroxyměďnatého (čili měďěnky) se objeví i malé množství atomů síry, a vrstva přichází o své své ochranné vlastnosti. Opravdová patina znamená pak stárnutí materiálu se současným upevněním jeho dosavadních užitkových vlastností. Tím

Dvě *Madonny*: z kostela św. Marii Magdaleny (po pravé) i narožníka ul. Szewskiej oraz Kurzego Targu (po lewej) we Wrocławiu, fot. Władysław Solski / *Dvě Madony* z kostela Maří Magdalény (zprava) a z rohu ulic Szewska a Kurzy Targ (zleva) ve Vratislavi, Fotografie Władysław Solski

způsobem znamení promíjení jsou paradoxně předpovědí dlouhého trvání.

O „patině” kamene lze říci jen metaforicky a to ve dvou významech. První je velmi blízké tomu původnímu a týká se tzv. „přirozené patiny”. Kamen hned po jeho dobytí je velmi měkký a snadně se zpracovává. Vlivem kyslíku ve vzduchu kamen tvrdne, a na jeho povrchu (podobně jak v procesu pasivace kovu) se vytváří ochranná vrstva.

Pro ilustraci „přirozené patiny” kamene jsem použil fotografie dvou Madon s Děťátkem z ulici Szewské ve Vratislavi. Madonu s naroží městského domu na rohu ulic Szewska a Kurzy Targ provedl středověký mistr. Využil pískovcovou hmotu hned po jejím vytěžení, než kamen stihl ztuhnout. Díky tomu povedlo se mu dokonale zpracovat vlnění šatů,





Gzyms w kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, fot. Władysław Solski / Římsa kostela Maří Magdalény ve Vratislavi, Fotografie Władysław Solski

mentowe pozwalają na swobodne kształtowanie najtwardszego nawet materiału, to efekty uzyskane przez dawnych mistrzów wydają się nie do podrobienia. Zwraca też uwagę precyzyjne wkomponowanie dzieła w architektoniczny kontekst; nawet na fotografii widać, że Madonna zwraca się z matczyną czułością do przechodniów i to nawet – czego już zdjęcie nie oddaje – z obu stron ulicy.

Druga rzeźba (*vis-à-vis* pierwszej) powstała niedawno i jest rekonstrukcją figury zniszczonej podczas drugiej wojny światowej. Współczesny rzemieślnik posłużył się piaskowcem wydobytym przemysłowo, więc draperie, ledwie naszkicowane w twardszym materiale, wypadły schematycznie. Najwyraźniej nie zadbał też o to, aby wcześniej poznać miejsce, w którym ma stanąć rzeźba. Jego Madonna okazała się tylko kamiennym detailem, omijanym nawet przez gołębie.

Czy gość Bogusława Skolaka, upominając się o spatynowanie granitu, miał na myśli „naturalną patynę” kamienia?

[Erozja]

Musimy chyba jednak dalej drążyć temat... Drugie znaczenie „patyny”, bardziej ogólne, exponuje już tylko nieubłagane skutki destrukcji, przed którą – jak też przed upływem czasu – nic nie jest w stanie osłonić. Ostateczne zniszczenie przychodzi z nieuchronną pewnością. Kamień, jak żaden inny materiał, zachowuje ślady swojej walki z czasem i niekorzystnymi czynniki: wiatrem, wodą,

mrozem, słońcem i rozwijającymi się na nim roślinami. To od właściwości kamienia, od jego oporu, zależy, czy procesy erozyjne będą przebiegać szybko, czy wolniej. Dziś zwykło się sądzić, że granit jest znacznie trwalszy od innych kamieni, szczególnie od skał osadowych.

Mój fotograficzny przykład pokazuje coś zgoła odmiennego. Jest to gzyms z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Bloczek z piaskowca, ściemniały od sadzy z kominów okolicznych kamienic, zachował się znakomicie; widzimy jego dobrze utrwaloną fakturę ze śladami dłuta średniowiecznego kamieniarza. Sąsiednie elementy granitowe, mimo iż umocowano je w gzymsie w tym samym czasie, uległy silnej erozji, łuszcząc się pod wpływem glonów i grzybów. Wyjaśnienie okazuje się dość proste: w średniowiecznej Europie granit pozyskiwano z powierzchni gruntu, były to zatem bryły raczej zwietrzliny niż litej skały. Z takich zwietrzałych kamieni zbudowano też strzegomską bazylikę.

Gdy w Europie dość długo granit uważano za materiał budowlany pośledniej wartości, to w starożytnym Egipcie – gdzie dostęp do litej skały był łatwiejszy – ceniono sobie go do tego stopnia, że nawet wapienne sarkofagi pokrywano malaturą imitującą czerwony granit. Wynikało to z solarnej symboliki czerwieni w egipskich wierzeniach (odnotowane przypadki pochodzą z okresu Średniego Państwa).

które przekazują energię bożskiej podoby. I když současná diamantová nářadí umožňují libovolné tvarování i nejtvrdšího materiálu, výsledky získané starými mistry se zdají být ne-napodobitelné. Pozornost poutá i precizní zakomponování díla do architektonického kontextu; i na fotografii je vidět, že Madona se otáčí s matčinou citlivostí na chodce a navíc - co už snímek neukazuje - přicházející z obou stran.

Druhá socha (naproti první) vznikla nedávno a je rekonstrukcí figury zničené za druhé světové války. Současný řemeslník využil průmyslově dobytého pískovce, takže draperie, letmo nakreslené v tvrdším materiálu, vypadají schematicky. Je zřejmé i to, že nedbal na to, aby se dříve seznámil s místem, pro které je socha určená. Jeho Madona se stála jen kamenným detailem, opomíjeným i holuby.

Zda host Bogusława Skolaka, když po něm chtěl patinování žuly, myslel na „přirozenou patinu” kamene?

[Eroze]

Asi musíme nadále zabývat se tím problémem... Druhý význam „patiny”, obecnější, exponuje už jen neúprosné následky destrukce, které - stejně jako plynutí času - nelze se ubránit. Finální zničení přichází jistě. Kamen, jako žádný jiný materiál, uchovává stopy svého boje s časem a nevládnými faktory: větrem, vodou, mrazem, sluncem a rostoucími rostlinami. Od vlastností kamene, jeho odolání, záleží, zda erozní procesy budou probíhat rychle nebo pomaleji. Dnes jsme názoru, že žula je významně tvrdší než ostatní horniny, zvláště než sedimentální horniny.

Můj fotografický příklad ukazuje něco naprosto opačného. Je to římsa z kostele Maří Magdalény ve Vratislavi. Blok pískovce, potměný od sazí z komínů okolních domů, dochoval se dokonale. Vidíme jeho dobře dochovanou fakturu se stopy dláta středověkého kameníka. Sousední žulové elementy, přesto že umístěné v římsě ve stejné době, podlehly silné erozi, loupají se pod vlivem řas a hub. Vysvětlení je jednoduché: ve středověké Evropě žulu získávalo z povrchu půdy, byly to spíše zvětralé než pevné horniny. Právě z takových zvětralých kamenů stavěno i strzegomskou basiliku.

Když v Evropě docela dlouho považováno žulu za méně hodnotný stavební materiál, v starém Egyptu – kde byl snadnější přístup k pevné hornině – byla ceněná do toho stupně, že i pískovcové sarkofagy líceno do červené, aby napodobovat barvu žuly. Vyplývalo to ze solární symboliky červené v egyptském náboženství (zaznamenané případy pocházejí z doby Střední říše).

Žulu z hlouběji ležících ložisek a dobré kvality se v Evropě naučeno těžit až v 19. století, kdy vápence a pískovce dobývalo úspěšně už od starověku. Dobré kvality kus pískovcový s křemenným pojivem z římsy kostele Maří Magdalény vyhrál v soutěži se zvětralou žulou.

Hledal klient strzegomské kamenické dílny kusu žulové zvětraliny?

[Dva renovační přístupy]

Vztah k patině podléhá měnícím se módám. Ještě před několika desetiletí usilováno o dochování černé patiny na kamenných elevacích historických památek, kterou způsobovala sedající na nich saze, dnes se kamen pískuje, myje, čistí, doplňuje drahými špachtlemi. A to vše proto, aby staré město lesklo se jako nové a připomínalo divadelní nebo filmovou scénografii. Dříve byl jiný přístup k podléhajícím zničením objektům, čili kdy se částečně opotřebovaly, poničené díly se vyměnily za nové. Díky tomu, vždy se vedle nových prvků nacházelo i části staré očekávající výměnu. Taková praxe, která připomíná měnící se rytmus přírody, je nadále populární na Dálném Východě. Tak se zrodil spor s evropskými renovátory památek, pro které buddhistická svatyně, ve které během staletí užívání byly vyměněné všechny dřevěné trámy, není už autentická. Ještě v 19. století takové kulturní rozdíly neexistovaly, třeba Kaple krále Zigmunta Starého na Wawelu je z velké části kopií z devatenáctého století, protože tehdy všechny prvky z míšenského mramoru vyměněno na nové (dokonce některé detaily provedeno v dřevě, protože nešlo se vypořádat se statikou kupole a bylo třeba snížit její tíhu) Paradox Théseovy lodě (čili otázka: je-li loď, ve které byly vyměněné všechny prkna, pořád stejnou lodí?) byl známý už starověkým filozofům, ale ti ho nebrali moc vážně. Teprve v naší postmoderní realitě je žert považován za jistotu, hlášení krizi identity.

Když se dívám na kamenné epitafy ze strzegomské basiliky, neumím se ubránit dojmu, že dřívější zvyk nechání přirozeného procesu rozkladu až k úplnému zničení objektu (nebo jeho části) a až pak nahrazení ho věrnou kopií by v tomto případě dal lepší výsledek. Pokryté zelenou patinou pískovcové sochy (už teď rozvrstvené) působením vody a řas jistě podlehnou zničení, ale ještě po několik let by uchovaly svou čitelnost a expresi, zmizely by, ale důstojně. A tak podobné epitafy - už podrobené renovaci - nenávratně přišly o svůj charakter, protože nejsou ani staré, ani nové.

Granit ze złóż głębszych i dobrej jakości nauczono się eksploatować w Europie dopiero w wieku XIX, gdy wapienie i piaskowce wydobywano z powodzeniem już od starożytności. Dobrej jakości bloczek piaskowca ze spoiwem kwarcowym z gzymsu kościoła Marii Magdaleny wygrał konkurencję ze zwietrzałym granitem.

Czyżby klient ze strzegomskiego zakładu kamieniarzskiego poszukiwał bryły granitowej zwietrzliny?

[Dwa style renowacji]

Stosunek do patyny podlega zmiennym modom. Gdy jeszcze kilka dekad temu starano się zachować czarną patynę kamiennych elewacji zabytkowych budynków, którą wywoływała osadzająca się na nich sadza, dziś kamień się piaskuje, myje, czyści, uzupełnia ubytki drogimi szpachlami. I to wszystko po to, aby stare miasto zalsniło jak nowe i wyglądało niczym dekoracja z teatru lub filmowego planu. Dawniej miano inny stosunek do ulegających zniszczeniu obiektów, bo gdy uległy częściowemu zużyciu, wyeksploatowane części zamieniano na nowe. W ten sposób zawsze w polu widzenia odnajdywało się, obok nowych elementów, części stare i oczekujące dopiero na wymianę. Taka praktyka, nasuwająca myśl o rytmach zmieniającej się natury, nadal

jest powszechna na Dalekim Wschodzie. Zrodziło to spór z europejskimi konserwatorami, dla których np. buddyjska świątynia, w której podczas wielowiekowego użytkowania wymieniono wszystkie drewniane belki, nie jest już autentyczna. Jeszcze w XIX wieku nie było takich kulturowych różnic, np. Kaplica Zygmuntowska na Wawelu jest w dużej części dziewiętnastowieczną repliką, bo wszystkie elementy z myślenickiego piaskowca podmieniono wówczas na nowe (niektóre detale wykonano nawet z drewna, bo nie potrafiono sobie poradzić ze statyką kopuły i trzeba było obniżyć jej ciężar). Paradoks statku Tezeusza (sprowadzający się do pytania: czy łódź, w której wymieniono wszystkie deski, nadal jest tą samą łodzią?) znany był starożytnym filozofom, ale traktowali go z przymrużeniem oka. Dopiero w naszej ponowoczesności żart przyjęto za pewnik, ogłaszając kryzys tożsamości.

Przyglądając się kamiennym epitafiom ze strzegomskiej bazyliki, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że wcześniejszy zwyczaj nieingerowania w naturalny proces rozpadu aż do chwili, gdy nastąpi pełne zużycie obiektu (czy jego części) i dopiero wówczas zastąpienie go wierną kopią przyniosłoby w tym wypadku efekt korzystniejszy. Pokryte zieloną patyną rzeźby z piaskowca (już teraz rozwarstwione) pod wpływem wody i glonów na pewno ulegną zniszczeniu, ale jeszcze przez kilka lat zachowałyby czytelność i siłę ekspresji; zniknęłyby, ale z godnością. Tymczasem podobne epitafia – poddane już konserwacji – bezpowrotnie utraciły swój charakter, bo nie są ani stare, ani nowe.

[Antyk w kolorze]

Przez cały czas mówimy o patynie świadczącej o postępującej erozji kamienia, a przecież staranie, aby zachować obiekt w stanie nienaruszonym, jest działaniem racjonalnym. Jednym z najbardziej radykalnych sposobów utrwalenia kamienia jest zastosowanie polichromii.

Zewnętrzne zdobienia na kamiennej fasadzie bazyliki strzegomskiej mogły w średniowieczu wyglądać równie barwnie jak ostatnio zrekonstruowany portal południowy dawnej fary jeleniogórskiej. Nie tylko w średniowieczu, ale też w starożytnej Grecji i jeszcze wcześniej, w Egipcie,



Powyżej i po lewej: Bazylika w Strzegomiu, epitafia przed i po konserwacji, fot. Władysław Solski / Nahoře a doleva: Basilika v Strzegomi, epitafy před a po renovaci, Fotografie Władysław Solski

[Barevná starožitnost]

Po celou dobu se bavíme o patině dosvědčující postupující erozi kamene, a přece péče, aby se objekt dochoval v neporušeném stavu, je racionální činnost. Jedním z nejvíce radikálních způsobů fixace kamene je použití polychromie.

Vnější ozdoby na kamenné průčelí strzegomské basiliky ve středověku mohly vypadat stejně barevně jako v poslední době renovovaný jižní portál jelenohorské fary. Nejen ve středověku líčeno kamen do živých barev, ale i v starém Řecku a ještě dříve, v Egyptu, dáváno kamenu živé barvy. Představa (dnes víme, že chybná), že starožitné město bylo „aristokraticky“ monochromatické, v barvě přirozeného kamene, vznikla až v renesanci a byla spjatá s nekalou archeologií amatérů starožitnictví. Patina – do dnes zohledňovaná u hodnocení autentičnosti památek – dávala záruku vysoké ceny sochy, jak nalezené, tak i padělané. Od té doby, padělatele vypracovali hodně technik umělého přidávání kamenu na staří.

Zvláště u monumentálních budov historických slohů 19. století navazováno na zešedivělý obraz antiky. Týkalo se to nejen nově vznášených budov, protože ochotně se vylepšovalo starší objekty. Obětí té praxe se stala strzegomská basilika, interiér které „očistěno“ ze středověkých fresek, aby získala „starožitní“ vzhled.

Možná záhadný host patří do okruhu amatérů starožitnictví?

[Utopie krále Midasa]

Svět bez patiny se zdá neexistovat, ale takovou utopii představuje mýtus o králi Midasovi, který díky Dionýsiu získal schopnost proměnit všechno, na co sáhl, ve zlato. Zlato odolá korozi, je neměnné a nedochovává stopy používání. Lidské aktivity v takovém lesklém, zlatém prostoru vytrácí vztah k minulosti. Midas nevydržel dlouho ten stav zavěšení v bezčasovém prázdnu a rychle rezignoval na božské privilegium.



malowano kamień w żywych barwach. Wyobrażenie (dziś wiemy, że mylne), iż miasto w antyku było „szlachetnie” monochromatyczne i utrzymane w barwie naturalnego kamienia, ukształtowało się dopiero w renesansie i było związane z rabunkową archeologią miłośników starożytności. Patyna – do dziś brana pod uwagę przy potwierdzaniu autentyczności zabytków – dawała gwarancję wysokiej ceny znalezionej lub podrobionej rzeźby. Od tamtego czasu fałszerze wypracowali wiele technik sztucznego postarzania kamienia.

Szczególnie w monumentalnych budowlach historycznych stylów XIX wieku nawiązywano do zszarzałego wizerunku antyku. Dotyczyło to nie tylko nowo wznoszonych budynków, bo chętnie „poprawiano” wcześniejsze obiekty. Ofiarą takich praktyk stała się strzegomska bazylika, której wnętrza „oczyszczono” ze średniowiecznych fresków, aby nadać jej „starożytny” wygląd.

A może nasz zagadkowy gość zalicza się do kręgu miłośników starożytności?

[Utopia króla Midasa]

Świat bez patyny zdaje się nie istnieć, ale o takiej utopii opowiada mit o królu Midasie, który dzięki Dionizosowi uzyskał umiejętność zamieniania wszystkiego – czego tylko się tknął – w złoto. Złoto nie poddaje się korozji, jest niezmiennie i nie zachowuje śladów jego użycia. Ludzkie

działania w takiej migoczącej, złotej przestrzeni tracą odniesienie do przeszłości. Midas takiego stanu zawieszenia w pozaczasowej próżni długo nie wytrzymał i szybko zrezygnował z boskiego przywileju.

O ile dla starożytnych Greków Midas był uosobieniem głupoty, nosząc na głowie turban osłaniający ośle uszy, to w naszych czasach ten król najwyraźniej cieszy się szcunkiem. Tak można by sądzić z dużej liczby firm noszących jego imię. Nawet wizytówką Państwowego Instytutu Geologicznego jest portal internetowy „Midas”. Nie chodzi tu chyba tylko o zwykłą ignorancję, lecz o fakt znacznie bardziej niepokojący: niewyobrażalna w starożytności utopia Midasa stała się dziś rzeczywistością. W naszym świecie otoczeni jesteśmy przedmiotami z tworzyw – jak złoto – niezniszczalnych. Do tych trwałych materiałów zalicza się też współcześnie pozyskiwany granit.

Zmęczenie doskonałością i niezniszczalnością wytwarzanych przez przemysł standardowych produktów wywołało reakcję: zapotrzebowanie wśród wielu ludzi na przedmioty „nadgryzione zębem czasu”. O ile jeszcze w latach siedemdziesiątych XX wieku Christopher Alexander w znanym podręczniku architektury *Język wzorców* radził, aby podłogi w domach wykładać płytami z miękkiego i łatwo ścierającego się kamienia, tak by posadzka szybko nabrała patyny jak ze starego domu, to dziś takie potrzeby zaspokajane są specjalnie postarzonymi płytkami ceramicznymi lub



Dwa średniowieczne portale: w Strzegomiu (powyżej) i Jeleniej Górze (po lewej), fot. Władysław Solski / Dva středověké portály: v Strzegomi (na hoře) a Jelení Hoře (zleva), Fotografie Władysław Solski

Pokud pro starožitní Řeky byl Midas ztvárněním blbce, v naši době se tento král zřejmě těší úctě. Lze tak soudit dle počtu firem nesoucích jeho jméno. Dokonce vizitkou Státního geologického ústavu je internetový portál „Midas”. Není to jen otázka obyčejné ignorance, ale mnohém více zneklidňující skutečnost: nepředstavitelná ve starověku Midasova utopie se dnes stála realitou. V našem světě jsme obklopení předměty z surovin, které jsou jako zlato nezníitelné. K těm trvanlivým materiálům patří i současně dobývaná žula.

Únava z ideálních a nezníitelných standardně, průmyslově vyráběných produktů vyvolává reakci: poptávka po předmětech „okousaných zubem času”. Pokud ještě v 70. letech 20. století Christopher Alexander ve známé učebnici pro architekty „A Pattern Language” doporučoval,

aby podlahy v domácnostech byly obkládané měkkým, snadno se opotřebujícím kamenem, aby podlaha rychle získala patinu jako ve starém domě, dnes taková potřeba je uspokojovaná uměle zestárlými keramickými kachlíky a panely. Takové výrobky, které dodržují mají vysoké parametry odolnosti, současně - pomocí vhodných potisků s rustikálními textury - mají přivolávat atmosféru zmizelého světa.

Nevytvořil si záhadný klient kamenické dílny svých očekávání ve stavebních supermarketech, plných starých podlah padělaných v laminátu?

[Pod tlakem brutalistické exprese betonu]

V posledních staletích povrch patinovaného kamene byl totožný s monumentální reprezentační budovou, bo-



Wnętrze Hali Targowej nr 1 we Wrocławiu, proj. betonowej konstrukcji: **Heinrich Küster** / Interiér Hali Targowej č. 1 ve Vratislavi, projekt betonové kontrukce: **Heinrich Küster**

Na archiwalnej fotografii wnętrza wrocławskiej Hali Targowej z betonowymi konstrukcjami Heinricha Küstera widać (obecnie niezachowane) malarskie zdobienia, którymi pokryto nieotynkowany beton. Przypominają one po-

lichromie z neogotyckich kościołów, które wykonywano wprost na cegle. Podczas niedawnej renowacji wrocławskiej Hali Maksa Berga – stosując się do pierwotnych założeń projektanta – pomalowano budynek od zewnątrz; brudny beton uzyskał świeżą barwę promienistej żółci.

Wraz z rozprzestrzenianiem się w architekturze brutalizmu (od lat czterdziestych XX wieku) zaprzestano malowania betonu, zaczęto natomiast eksponować niedoskonałości wykonania, czego najwyraźniejszą oznaką stały się ślady deskowań. I choć wszystkie te brutalistyczne „perły” wyglądają dziś okropnie, to mają swoich zagorzałych wielbicieli. Obecnie w ponowoczesnych reminiscencjach brutalizmu wykorzystuje się estetycznie inne efekty: przypadkowe zacieki czy odciski metalowych form, które powstają podczas odlewania żelbetowych elementów. Dziś niewykończony beton często wykorzystuje się nie tylko w gmachach użyteczności publicznej, ale też nierzadko w budynkach mieszkalnych. Przykładem jest nagrodzony przez magazyn „Wallpaper” w 2017 roku dom własny architekta Roberta Koniecznego. Zauważmy, że część budynku wykonano z drewna pokrytego imitacją betonu, o czym zdecydowały ograniczenia technologiczne.

Realizację Koniecznego przyjąłem nie tylko z uznaniem jego architektonicznego kunsztu, ale też i z odrobiną ironii. Czy jego Arka w sielskim krajobrazie Brennej k. Cieszyina nie jest kropką nad „i” w socjalistycznym eksperymencie Edwarda Gierka, który zastał Polskę murowaną, a zostawił betonową?

[Materiał ponowoczesności]

Zmiany w poszczególnych warstwach kultury nie przebiegają równocześnie, dlatego niektóre idee właściwą formę wyrazu odnajdują dopiero po latach. Tak też stało się z betonem, który, wypierając kamień z przestrzeni

panelami. Takie produkty, zachowując parametry dobrej ścieralności, równocześnie – dzięki odpowiednim nadrukom z rustykalnymi fakturami – mają przywoływać klimat minionego świata.

Czy tajemniczy klient kamieniarskiego zakładu nie ukształtował swoich oczekiwań w budowlanych supermarketach, przedstawiających szeroką ofertę podróbek starych podłóg z laminatu?

[Pod presją brutalistycznej ekspresji betonu]

Przez ostatnie wieki powierzchnia spatynowanego kamienia była utożsamiana z monumentalnością reprezentacyjnych budowli, bogactwem i szlachetną elegancją. Dziś w przestrzeni publicznej króluje beton i to jego „brutalistyczna estetyka” nadaje ton największym współczesnym realizacjom.

Obecnie wykorzystywany beton ma niewiele wspólnego z materiałem stosowanym przez Rzymian. „Cement romański” umożliwia odlewanie architektonicznych elementów z subtelnymi ornamentami, które znakomicie imitują kamienne detale. Podobieństwo tego betonu do kamienia jest tym większe, że pokrywa się on wspianą patyną; rozróżnienie prawdziwego i sztucznego kamienia przychodzi niekiedy z trudem. O antycznym wynalazku zapomniano w europejskim budownictwie na długo.

Beton odkryto ponownie dopiero w XIX wieku wraz z umiejętnością wytwarzania cementu portlandzkiego. Ten nowy rodzaj betonu, którego stosowanie upowszechniło się w XX wieku, źle się jednak starzeje. Szybko odkryto, że modernistyczne budynki wytwarzane z tego materiału dobrze wyglądają tylko na planach i w trakcie budowy, a fatalnie po wykończeniu. Początkowo starano się temu przeciwdziałać, pokrywając beton polichromią.

Robert Konieczny, *Arka*, „Dom-arka”, kadr z filmu, autor: Tomasz Baron / **Robert Konieczny**, *Archa*, „Dům-archa”, záběr z filmu, autor: Tomasz Baron

hatstvím a ušlechtilou elegancí. Dnes ve veřejném prostoru vládne beton a jeho „brutalistická estetika” ukazuje směr největším současným realizacím.

Současně používaný beton nemá hodně co do činění s materiálem užívaným Římany „Římský cement” umožňuje odlít architektonických dílů se subtilními ornamenty, které dokonale napodobují kamenné detaily. Podobenství toho betonu do kamene je tím větší, že pokrývá se on krásnou patinou; občas není snadno odlišit opravdový a umělý kamen. Na starožitný vynález evropské stavebnictví zapomnělo na dlouhou dobu.

Beton znovuobjeveno teprve v 19. století spolu se schopností vytvářet portlandský cement. Ten nový druh betonu, užití kterého se popularizovalo ve 20. století, ale špatně stárne. Rychle zjištěno, že modernistické budovy z tohoto materiálu vypadají dobře jen na plánech a během stavby, a hrozně po ukončení. Počátečně bráněno se tomu pokrýváním betonu polychromií.

Na archivní fotografii interiéru vratislavské tržnice Hala Targowa s betonovými konstrukcemi od Heinricha Küstera je vidět (současně nedochovaná) malířská zdobení, kterými pokryto beton bez omítky. Zdobení ta připomínají polychromie neogotických kostelů, které byly kladené rovnou na cihlu. Během nedávné renovace vratislavské Haly od Maxe Berga – dle původních předpokladů projektanta – budova byla pomalovaná zvenku a špinavý beton získal čerstvou barvu zařící žlutě.

Spolu s šířením se v architektuře brutalismu (od 40. let 20. století) vzdáno líčení betonu, ale začato exponovat nedokonalost provedení, čeho nejvýraznějším znakem jsou stopy otištěných prken. I když ty brutalistické „perličky” vypadají dnes příšerně, mají své věrné stoupence. Současně v postmoderních reminiscencích brutalismu se esteticky využívá jiné efekty: náhodné fleky nebo otisky kovových forem, které vznikají během odlívání železobetonových elementů. Dnes neobložený beton často se používá nejen na veřejné stavby, ale nezřídka i pro obytné domy. Příkladem toho je oceněný



časopisem „Wallpaper” v 2017 vlastní dům architekta Roberta Konieczneho. Lze podotknout, že část budovy je provedená z dříví pokrytého imitací betonu, co bylo zapříčiněno technologickými omezeními.

Realizaci Konieczneho jsem přijal nejen s uznáním pro jeho architektonický kumšt, ale i z kapkou ironie. Není jeho Arka v venkovní krajině obce Brenna u Cieszyina poslední tečkou za socialistickým experimentem Edwarda Gierka, který zastihl Polsko zděné, a zanechal betonové?

[Materiál postmoderny]

Změny v jednotlivých kulturních vrstvách neprobíhají souběžně, proto některé ideje nacházejí správnou formu až po letech. Tak tomu bylo s betonem, který vytlačil kamen z veřejného prostoru, a o hodně let později zobrazil dřívější změnu smýšlení. První takovým znakem praskliny v optimistickém projektu moderny našel dánský filozof Søren Kierkegaard: evropská civilizace do té doby zakládající svou existenci na minulosti, zatočila voltu a opřela se o utopistickou budoucnost. Minulost dává podrobné vědomosti o přesných a ověřených skutečnostech, zas budoucnost - zobecněné a zamlžené fráze. O století později, kdy výsledky té revoluční politiky se stály více zjevné, Witold Gombrowicz vytvořil posměšnou vizi „synčiny”, v návaznosti a opozici do „otčiny”. Ta vyjadřovala duševní stav Evropanů, kteří jsou nuceni žít ne v zděděné od předků „otčině”, ale v imaginaci „synčině”. Jestli v „otčině” se požaduje obětování pro budoucí generace, tak v „synčině” stačí soustředit se na sebe sama. Ne zralost splněného otce, ale absence zralosti a rebelie syna určuje myšlenkový obzor moderních

publicznej, wiele lat później dał wyraz wcześniejszej zmiany w sposobie myślenia. Pierwszą taką oznaką pęknięcia w optymistycznym projekcie nowoczesności dostrzegł duński filozof Søren Kierkegaard: europejska cywilizacja ugruntowująca do tej pory swoje istnienie w przeszłości, dokonała wolty i swój fundament oparła na utopijnej przyszłości. Przeszłość daje szczegółową wiedzę o konkretnych i sprawdzonych doświadczeniach, a przyszłość – ogólnikowe i mgliste frazesy. Wiek później, gdy efekty tej rewolucyjnej polityki stały się bardziej widoczne, Witold Gombrowicz stworzył prześmiewczą wizję „syncyzny”, w nawiązaniu i w opozycji do „ojczyzny”. Oddawała ona trafnie stan ducha Europejczyków, którym przyszło żyć nie w odziedziczonej po przodkach „ojczyźnie”, lecz w imaginacyjnej „syncyznie”. Gdy w „ojczyźnie” wymaga się ofiar dla przyszłych pokoleń, to w „syncyznie” wystarczy skupić się na samym sobie. Nie dojrzałość spełnionego ojca, a przeciwnie, brak dojrzałości zbuntowanego syna stał się wyznacznikiem horyzontów myślowych nowoczesnych Europejczyków. Beton, który nie potrafi się zestarzeć i dlatego jego bezduszną powierzchnię trzeba łagodzić śladami po niedoróbkach i niezakończonych działaniach, stał się tworzywem oddającym kult wiecznej młodości, zawsze niedomkniętej i nienasyconej.

[Dwie natury granitu strzegomskiego]

Słowa „kamień”, „skała” i „góra” we wszystkich językach europejskich występują w tych samych związkach frazeologicznych, kojarzonych z trwałością i tradycją. Znalazło to odbicie w polskiej myśli teatrologicznej. Dobrochna Ratajczakowa w błyskotliwym eseju *Drogocenny mit tragedii* (z 2006 roku) scharakteryzowała gatunki dramatu – z różnych epok i odmiennie odnoszących się do tradycji tragedii greckiej – bogatą gamą różnobarwnych kamieni szlachetnych i półszlachetnych. Wśród nich wspomniała też o topazie, który przypisała teoretycznej egzystencji tragedii. Topazy w strzegomskich kamieniołomach nie występują, ale można się w nich natknąć na gniazda dymnego kwarcu górskiego, zwanego popularnie (choć niesłusznie) topazem dymnym. Nie jest to obecnie jedyny jubilerski ślad bogactw miasta trzech gór, bo Fundacja „Bazalt” od niedawna propaguje strzegomski granit jako materiał lepszy do wyrobu biżuterii niż nieskazitelne rubiny i diamenty syntetyczne. Czy gdyby Ratajczakowa wcześniej знаła tę inicjatywę, to z jakim rodzajem dramatu związałaby strzegomski granit? Zawsze można liczyć na erratę.

Granit strzegomski – jako tworzywo dla jubilerów – odśłania tylko jedno swoje oblicze: kamienia, który swoim

nienaruszonym trwaniem mógłby dać świadectwo zachowania tych samych wartości przez przemijające pokolenia. Tajemniczy gość zakładu kamieniarskiego upomniał się o – pozostające w cieniu patyny – drugie oblicze granitu, które świadczyłyby o przemijaniu i zmienności, chroniąc jednocześnie przed śmiesznością i upodobnieniem się do króla Midasa. Oba te aspekty doskonałości i niedoskonałości zwykle się dopełniają w komediowo-tragicznym, ludzkim losie. Czy jest to jednak możliwe w wypadku (praktycznie) niezniszczalnego granitu?

Nie jestem kamieniarzem, ale wytworzenie czarnej „dziewiętnastowiecznej” patyny z sadzy nie wydaje mi się specjalnie trudne. Sugerowałbym jednak inne rozwiązanie: patynę zieloną.

Na dowód przedstawiam fotografię z rezerwatu Kręgi Kamienne w Odrach, który utworzono w latach pięćdziesiątych XX wieku nie dla znajdujących się tam cennych zabytków archeologicznych, lecz dla porastających kamienne kręgi unikalnych gatunków porostów. Mimo, że Goci granitowe bloki z polodowcowych głazów ustawili w II wieku n.e., kamienie – pokryte obecnie zwartą warstwą porostów i mchów – nie uległy zniszczeniu. Dobrej jakości granit (nie zwietrzelina) wytrzyma nawet tysiącletnią inwazję roślinności, która stworzy atrakcyjną, zieloną patynę.

Przeszkód w praktycznym wykorzystaniu zielonej patyny nie upatrywałbym w kwestiach technicznych, lecz raczej mentalnych. Nawet w ogrodach europejskich utrzymanych w naturalistycznym stylu nie toleruje się obecności mchów i porostów, zwalczając je przy użyciu wszelkich dostępnych metod. Tymczasem w Japonii mchy stanowią nieodłączny składnik minimalistycznych ogrodów z kręgu filozofii Zen. Czy dziwny gość strzegomskiego warsztatu kamieniarskiego nie jest zwiastunem fascynacji japońską estetyką *wabi-sabi*?

Bibliografia

Alexander Christopher, *Język wzorców. Miasta – budynki – konstrukcje*, przeł. A. Kaczanowska, K. Miliczewska, M. Trzebiatowska, K. Lenartowicz, Gdańsk 2008
 Juniper Andrew, *Wabi sabi: the Japanese art of impermanence*, Tokyo 2010
 Gombrowicz Witold, *Trans-Atlantyk*, Warszawa 1998
 Kierkegaard Søren, *Powtórzenie*, przeł. B. Świderski, Warszawa 2000
 Lorenc Marek W., Mazurek S., *Wykorzystać kamień. Geneza – przygotowanie – stosowanie*, Wrocław 2007
 Płuska Ireneusz, Mamóń Agata, *Konserwacja kaplicy Zygmuntowskiej przy katedrze wawelskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2004, nr 15
 Rasmussen Steen Eiler, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Kraków 2015
 Ratajczak Dobrochna, *Drogocenny mit tragedii*, [w:] taż, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, wyb. i oprac. B. Koncewicz, t. 1, Wrocław 2006
 Szeląg Henryk, Garbaciak Albin, Pichniarczyk Paweł, Baran Tomasz, *Współczesny cement romański i jego właściwości*, „Budownictwo” 2009, z. 9
 www.bazalt.org.pl/sztuka.html [dostęp: 11.08.2018]
 www.bryla.pl/bryla/7,85298,21249861,arka-koniecznego-z-nagroda-wallpaper-design-awards.html [dostęp: 11.08.2018]
 www.chojnicemuzeum.pl/?ekspozycja-archeologiczno-przyrodnicza-kregi-kamienne-w-odrach.html [dostęp: 11.08.2018]
 www.geoportal.pgi.gov.pl/midas-web [dostęp: 11.08.2018].



Kręgi kamienne w Odrach. Omszałe głazy, fot. z archiwum Muzeum Chojnice / Kamenné kruhy v Odrach. Balvany porostlé mechem, Fotografie z archivu Muzeum Chojnice

Evropanů. Beton, který neumí stárnout a proto jeho duši zbavený povrch je třeba ladit stopami po nedokončených aktivitách, se stál surovinou vyznívajícím kult věčného mládí, vždycky neuzavřeného a nenasytého.

[Dva rázy strzegomské žuly]

Slova „kamen”, „hornina” a „hora” ve všech evropských jazycích tvoří stejná frazeologická spojení, konotace s odolností a tradicí. To našlo i projev v polské divadelní teorii. Dobrochna Ratajczakowa v inteligentní eseji *Drogocenny mit tragedii [Cenný mýtus tragedie]* (z 2006) charakterizovala dramatické žánry - z různých epoch a s různým přístupem k řecké tragedii - bohatou škálou různorodých kamenů - draho- a polodrahokamů. Mezi nimi zmínila i topas, který připsala teoretické existenci tragedie. Topasy v strzegomských lomech se nevyskytují, ale lze tam nalézt horskou záhnědu, často pojmenovávanou (i když nesprávně) kouřovým topasem. Není to dnes jediná taková stopa po bohatství města tři hor, protože Nadace „Bazalt” od nedávná propaguje strzegomskou žulu jako materiál lepší pro výrobu šperků než dokonalé, syntetické rubíny a diamenty. Pokud by Ratajczakowa dříve znala tu iniciativu, s jakým druhem dramatu spojila by strzegomskou žulu? Vždy můžeme počítat s erratem ke knize.

Strzegomská žula – jako materiál pro klenotníky – ukazuje jen jednu svou tvář: kamene, který svým neporušením trváním by mohl dosvědčit uchování stejných hodnot promíjejícími generacemi. Záhadný host kamenické dílny zažádal o, zastíněnou patinou, druhou tvář žuly, která svědčí o promíjení a změně, čím chrání před

směšností a napodobováním krále Midase. Obě stránky: dokonalost a nedokonalost, se obvykle doplňují v komicky tragickém osudu člověka. Je to ale možné i v případě (prakticky) nezníitelné žuly?

Nejsem kameník, ale stvoření černé patiny „z 19. století” od saze nezdá se mi být příliš obtížné. Doporučoval bych ale jiné řešení: zelenou patinu.

Na důkaz představuji fotografii z přírodní rezervace Kamenné kruhy v Odrach, která vznikla v 50. letech 20. století ne pro cenné archeologické nálezy, ale pro rostoucí na kamenných kruzích

unikátní druhy lišejníků. Přesto, že Gótové žulové glaciální kusy kamene postavili ve II. století n. l., kameny - současně pokryté vrstvou lišejníků a mechů - odolaly zničení. Kvalitní žula (ne zvětřalina) vydrží i tisíce let trvající invazi rostlinného porostu, který stvořil atraktivní, zelenou patinu.

Překážek pro praktické využití zelené patiny nehledal bych v technických otázkách, ale v mentalitě. I v evropských zahradách udržovaných v naturalistickém stylu se netoleruje přítomnost mechů a lišejníků, a potlačí se je všemi dostupnými prostředky. Současně v Japonsku mechy jsou nepostradatelnou složkou minimalistických zahrad dle filozofie Zen. Není podivný host strzegomské kamenické dílny předpovědi o blížící se fascinaci japonskou estetikou *wabi-sabi*?

Bibliografie

Alexander Christopher, *Język wzorców. Miasta – budynki – konstrukcje*, překlad A. Kaczanowska, K. Miliczewska, M. Trzebiatowska, K. Lenartowicz, Gdańsk 2008
 Juniper Andrew, *Wabi sabi: the Japanese art of impermanence*, Tokyo 2010
 Gombrowicz Witold, *Trans-Atlantyk*, Warszawa 1998
 Kierkegaard Søren, *Powtórzenie*, překlad Bronisław Świderski, Warszawa 2000
 Lorenc Marek W., Mazurek S., *Wykorzystać kamień. Geneza – przygotowanie – stosowanie*, Wrocław 2007
 Płuska Ireneusz, Mamóń Agata, *Konserwacja kaplicy Zygmuntowskiej przy katedrze wawelskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2004, nr 15
 Rasmussen Steen Eiler, *Odczuwanie architektury*, překlad B. Gadomska, Kraków 2015
 Ratajczak Dobrochna, *Drogocenny mit tragedii*, [w:] taž, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, výběr a zpracování B. Koncewicz, t. 1, Wrocław 2006
 Szeląg Henryk, Garbaciak Albin, Pichniarczyk Paweł, Baran Tomasz, *Współczesny cement romański i jego właściwości*, „Budownictwo” 2009, sešit 9
 www.bazalt.org.pl/sztuka.html [přístup: 11.08.2018]
 www.bryla.pl/bryla/7,85298,21249861,arka-koniecznego-z-nagroda-wallpaper-design-awards.html [přístup: 11.08.2018]
 www.chojnicemuzeum.pl/?ekspozycja-archeologiczno-przyrodnicza-kregi-kamienne-w-odrach.html [přístup: 11.08.2018]
 www.geoportal.pgi.gov.pl/midas-web [přístup: 11.08.2018].

OBECNOŚĆ RZEŻBY W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Kilka uwag na przykładzie twórczości Stanisława Horno-Popławskiego

Rzeźba w przestrzeni publicznej przez wieki kształtowała gusta społeczeństw, była nośnikiem treści religijnych, ideologicznych, obyczajowych i społecznych. Współcześnie, gdy istnieją skuteczniejsze sposoby i środki oddziaływania, często rezygnuje się z niej, sprowadzając do funkcji dekoratywnej architektury. Paradoksalnie, dzięki temu zaniechaniu, rzeźba w ostatniej dekadzie wyemancypowała się i dziś samodzielnie uczestniczy w kształtowaniu kompozycji przestrzeni społecznej, nie jest li tylko czystym elementem dekoracyjnym, dodatkiem czy uzupełnieniem.

Rzeźba w przestrzeni publicznej funkcjonowała od pokoleń w formie pomników, monumentów, części architektury czy dekoracji, ukazywała momenty zwycięstw, obrazowała systemy ideologiczne czy gusta epoki. W pewnym sensie rzeźba może być niezwykle pomocna w opisanu epoki, w której powstała; w niej jak w soczewce skupia się to wszystko, co filozofowie określają mianem *episteme* epoki.

Przyjrzenie się, czym jest obecnie rzeźba i jaka jest jej rola w przestrzeni publicznej jest tematem niezwykle intrygującym. Refleksja tego rodzaju dotyczy bowiem samej definicji rzeźby, jej celów, funkcji, ale także odsłania ważną kwestię dotyczącą zapotrzebowań społecznych na rzeźbę. W kontekście tej refleksji pojawia się cały katalog pytań dotyczących natury gustu społecznego, potrzeby sztuki w przestrzeni publicznej, ale także tematów niezwykle wrażliwych, jak choćby dotyczących mechanizmów wyłaniania projektów przeznaczonych do realizacji, składu jury w konkursach czy tego, jacy artyści

są zapraszani do udziału w konkursach. O ile system totalitarny ideologizował przestrzeń, to demokracja i wolny rynek wywołują procesy prywatyzacji i komercjalizacji. Zachodzi też pytanie o odpowiedzialność samorządu, nie tylko jako gospodarza przestrzeni publicznej, ale i mecenasu wspierającego sztukę.

Współczesna rzeźba jak w zwierciadle ukazuje, jak zmienia się sama sztuka; w konfrontacji kolejnych pokoleń rzeźbiarzy widać dialog twórców z rzeczywistością, często dramatyczny i przybierający formę protestu czy manifestu: obserwujemy rozpad formy, eksperymentowanie z tworzywem, unicestwienie przedmiotu, bagatelizowanie silnej triady: artysta-dzieło-widz na rzecz wykreślenia lub minimalizowania samego dzieła bądź odbiorcy. Pracownie rzeźby niejednokrotnie przypominają pracownie alchemików, w których na żywym organizmie sztuki prowadzone są różnorakie eksperymenty, poszukiwania i konsekwentne odrzucanie tego, co stanowiło przez wieki istotę rzeźby. Często w wyniku tych zabiegów sama rzeźba ulega anihilacji na rzecz pomysłu, sytuacji artystycznej, efemerycznej formy przestrzennej, rezygnacji z tradycyjnego tworzywa. Dlatego też efemeryczność rzeźby skutkuje jej rozmyciem, brakiem wiążącej definicji, a tym samym odrzuceniem społecznym.

W pewnym sensie rzeźba umieszczana w przestrzeni publicznej jest najmniej podatna na tego rodzaju zmiany. Wynika to przede wszystkim z kwestii materiałowych (niepodobna zrobić rzeźby pomnikowej z waty cukrowej czy papieru). Rzeźba pomnikowa jest i będzie istotnym elementem przestrzeni miejskiej, będąc widowym

PŘÍTOMNOST SOCHY VE VEŘEJNÉM PROSTORU

Několik poznámek na příkladě tvorby Stanisława Horno-Popławskiego

Socha ve veřejném prostoru staletí tvarovala vkus společenství, nesla náboženský, ideologický, mravní a společenský obsah. Současně, když existují účinnější způsoby a prostředky působení, často se na ni rezignuje, omezuje na funkci architektonické dekorace. Paradoxně, z důvodu toho zavržení, socha v posledním desetiletí se emancipovala a dnes samostatně se podílí na tvarování kompozice společenského prostoru, není jen čistě dekorativním prvkem, dodatkem nebo doplněním.

Socha ve veřejném prostoru fungovala dlouhé generace v podobě pomníku, monumentů, architektonických děl a dekorací. Ukazovala okamžiky vítězství, představovala ideologické systémy a vkus doby. V jistém smyslu, socha může velmi pomoci popsat epochu, ve které vznikla, jako v čočce se v ní soustředí všechno, co filozofové pojmenují *episteme* doby.

Pohled na to, čím je současně sochařství a jaká je jeho úloha ve veřejném prostoru, je intrikujícím tématem. Tohoto druhu reflexe týká se však samotné definice sochy, jejích cílů, funkcí, a také odhaluje důležitou otázku společenské poptávky na sochařství. V kontextu této reflexe se jeví celá řada dotazů týkajících se charakteru společenského vkusu, potřeby umění ve veřejném prostoru, a také velmi citlivých témat, jako třeba mechanismy volby projektů určených k realizaci, složení poroty soutěží nebo kteří umělci jsou zvaní k účasti v soutěži. Pokud totalitní režim ideologizoval prostor, pak demokracie a volný trh vyvolávají procesy privatizace a komercializace. Vzniká také otázka o zodpovědnost samosprávy nejen

jako hospodáře veřejného prostoru, ale i jako mecenáše podporujícího umění.

Současné sochařství jako ve zrcadle ukazuje, jak se mění samotné umění. Konfrontace dalších generací sochařů ukazuje dialog tvůrců s realitou, často dramatický a ve formě protestu nebo manifestu: pozorujeme rozklad formy, experimentování s materiálem, zničení předmětu, bagatelizace mocné trojice: umělec-dílo-divák pro vymazání nebo minimalizování samotného díla nebo příjemce komunikátu. Sochařské dílny nezdědka připomínají dílny alchymistů, ve kterých se na živém organismu provádí různé pokusy, hledání a důsledné odmítání toho, co staletí tvořilo podstatu sochařství. Často následkem těchto činů samotná socha podléhá anihilaci, čím získává nápad, umělecká situace, pomíjející prostorová forma, rezignace na tradiční suroviny. Proto i pomíjenost sochy působí její rozmytí, absenci závazné definice, a tím i odmítnutí společenstvím.

V jistém smyslu socha umísťovaná do veřejného prostoru je nejméně náchylná tohoto druhu změnám. Vyplyvá to hlavně z materiálů (nelze udělat pomníkovou sochu z cukrové vaty nebo z papíru). Pomníková socha je a bude významným elementem městského prostoru, zjevným znakem ideje, události nebo postavy, která stojí za připomínku. Pomníková socha bude určitě trvalým exploatačním prostorem pro další generace sochařů. U této příležitosti stojí za zmínku, že umění ve veřejném prostoru bývá vnímané různorodě a ne nutně v kontextu estetických hodnot: může být vnímané jako propagační značka města, místo setkání (je-li snadno identifikovatelným bodem na mapě města). Postupně socha se může stát ikonou města,



Xawerego Dunikowskiego, pomnik Powstańców Śląskich Gustawa Zemły w Katowicach, pomnik Poległych Stoczniovców Bogdana Pietruszki czy pomnik Chopina w Łazienkach Wacława Szymanowskiego. Tego rodzaju realizacje pomnikowe wrosły trwale w tkankę miasta, stając się niejednokrotnie jego ikoną, totemem, łatwo rozpoznawalnym znakiem.

W kontekście ogólnych uwag warto wspomnieć twórczość Stanisława Horno-Popławskiego. Powodów, by przywołać dzisiaj nieco zapomnianego, a tak znakomitego rzeźbiarza, jest kilka. Za jego czasów rynek rzeźby pomnikowej został zmonopolizowany przez komunistyczne państwo, co narzuciło na długie dziesiątki lat nie tylko patetyczną i realistyczną formę większości pomników, ale także ich treść. Alternatywą był mecenat Kościoła, z natury konserwatywnego w swoich wyborach artystycznych.

znakiem idei, wydarzeń czy postaci, które warto utrwalić. Rzeźba pomnikowa będzie niewątpliwie ciągłym terenem eksploracji kolejnych pokoleń rzeźbiarzy. Przy tej okazji warto wspomnieć, że sztuka w przestrzeni publicznej bywa odbierana różnorodnie i niekoniecznie w kontekście wartości estetycznych: może być odbierana jako znak promocji miasta, miejsce spotkań (jest na mapie miasta łatwo identyfikowalnym punktem). Z czasem rzeźba może stać się ikoną miasta, jak choćby nowojorska Statua Wolności, Mannekenpis w Brukseli, fontanna Strawińskiego przy Centre Pompidou w Paryżu czy potocznie tak zwana „fasolka” Anisha Kapoora w Chicago.

Tylko rzeźbiarze o specyficznie ukształtowanej wyobraźni i nienagannym warsztacie pracy są w stanie zaproponować coś ożywczego, nowego i uniwersalnego w tym sensie, że propozycje rzeźb monumentalno-pomnikowych potrafią przetrwać mody, gusta przypisane do konkretnej epoki; innymi słowy, istnieją artyści, których rzeźby nie muszą być przez kolejne pokolenia demontowane, niszczone czy być przedmiotem drwin i szyderstwa. Wśród tego rodzaju rzeźb warto na przykład wskazać pomnik Obrońców Westerplatte Franciszka Duszeńki i Franciszka Strynkowskiego, pomnik Czynu Powstańczego

Temu jednemu z ostatnich rzeźbiarzy pracujących w technice *taille directe* (kucie w kamieniu bez wstępnego modelunku, szkicu) udało się na tle trudnych czasów socrealizmu stworzyć rzeźby, które przetrwały czasy ideologii, mody, krytyki. W swej wyobraźni twórczej potrafił znaleźć wąską szczelinę dla realizacji nieskrępowanej i wolnej.

Przykładem tego rodzaju realizacji jest pomnik Adama Mickiewicza przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie. W skrajnych częściach frontowych portyku znajdują się dwa pomniki: od strony południowej rzeźba Adama Mickiewicza dłuta Stanisława Horno-Popławskiego, a od strony północnej – rzeźba Mikołaja Kopernika dłuta Ludwika Nitschowej. Pomnik autorstwa Horno-Popławskiego mocno wyróżnia się na tle pozostałych realizacji. Wykonany z granitu, zajmuje dominującą pozycję w całym rzeźbiarskim sztafażu pałacu, nawiązując raczej do przedwojennego nurtu *art déco*, ze względu na swoje zgeometryzowanie przy zachowaniu pełnej plastyczności i dynamiki bryły. Rzeźbiarz, przystępując do realizacji zamówienia, zdawał sobie sprawę, że tego rodzaju monument musi spełnić szereg warunków. Po pierwsze: ukazać wielkość, dostojeństwo, romantyzm wielkiego

Po lewej: **Stanisław Horno-Popławski**, pomnik Adama Mickiewicza, Pałac Kultury w Warszawie, lata 50. / Od lewej: pomnik Adama Mickiewicza, Pałac Kultury ve Varšavě, 50. léta

Po prawej: Praca nad pomnikiem Adama Mickiewicza **Stanisława Horno-Popławskiego**, lata 50. Od lewej: autor, Tadeusz Godziszewski, Inga Popławska (żona rzeźbiarza), syn Andrzej (na drabinie). Zdjęcia z archiwum rodzinnego pp. Ronczewskich (rodziny córki Stanisława Horno-Popławskiego) / Zprava: Práce **Stanisława Horno-Popławskiego** na pomníku Adama Mickiewicze, 50. léta. Od lewej: autor, Tadeusz Godziszewski, Inga Popławska (manželka sochaře), syn Andrzej (na žebříku) Fotografie z rodinného alba rodiny Ronczewských (rodiny dcery Stanisława Horno-Popławskiho)

jako Socha Svobody v New Yorku, Mannekenpis v Bruselu, Stravinského fontána u Centre Pompidou v Paříži nebo tzv. „hrášek” Anisha Kapoora v Chicago.

Jen sochaři o specificky vytvořené představivosti a bezchybných dovednostech jsou schopni nabídnout něco občerstvující, nové a univerzální v tom smyslu, že návrhy monumentálních pomníkových soch umí přetrvat módy, vkusy připisované určitým epochám. Jinými slovy, existují umělci, sochy kterých nemusí být dalšími generacemi demontované, ničené nebo jim k posměchu. Mezi takovými sochami za vyjmenování stojí památník Obhájců Westerplatte Franciszka Duszenko a Franciszka Strynkowskiego, pomník Povstaleckého činu Xawerego Dunikowskiego, pomník Slezských povstalců Gustawa Zemły v Katowicích, pomník Padlých loďářských dělníků Bogdana Pietruszky nebo pomník Chopina ve varšavském palácovém parku Łazienki Wacława Szymanowskiego. Toho druhu pomníkové realizace trvalé zapadly do městské tkáně, jednou staly se městskou ikonou, totemem, snadno identifikovatelným znakem.

V kontextu obecných poznámek, stojí za zmínění tvorba Stanisława Horno-Popławskiego. Důvodů k přivolání dnes trochu zapomenutého, i když vynikajícího sochaře, je několik. V jeho době trh s monumentálním sochařstvím byl monopolizován komunistickým státem, co na dlouhé desítky let vnutilo autorům patetickou a realistickou formu většiny realizovaných pomníků, a také jejich ideologický obsah. Alternativou byla tvorba pro katolickou církev, která projevovala konservatismus ve volbě uměleckých řešení. Tomu, jednomu s posledních sochařů pracujících v technice *taille directe* (tesání do kamene bez úvodního modelování, skici), se podařilo v té obtížné době socrea-



lismu stvořit sochy, které vydržely dobu ideologie, módy a kritiku. V své tvůrčí představivosti uměl nalézt úzkou cestu pro nevázané a svobodné realizace.

Příkladem tohoto druhu děl je pomník Adama Mickiewicze před Pałacem kultury a vědy ve Varšavě. V krajních předních částech portiku se nacházejí dva pomníky: od jihu socha Adama Mickiewicze autorství Stanisława Horno-Popławskiego, a od severu - socha Mikuláše Koperníka od Ludwika Nitschowé. Pomník Horno-Popławskiego se silně odlišuje od ostatních děl. Je udělaný v žule, zaujímá dominantní pozici v rámci celé sochařské výzdoby paláce, svým geometrickým zpracováním volné plastiky a dynamikou formy navazuje spíše na předválečný proud *art déco*. Sochař u zahájení práce nad objednávkou byl si vědom, že monument tohoto druhu musí splňovat řadu podmínek. Za prvé, ukázat velikánství, důstojnost, romantismus věště polského básnictví, i s vědomím, že tento básník nebyl vysoký (Mickiewicz byl vysoký jen 164 cm, jako mládenec ve školním divadélku jak z tohoto důvodů, tak i vzhledem ke zženštilému vzhledu, hrával ženské role). Socha měla také se vyhnout patosu. Proto umělec ho představil melancholicky, více jako autora *Krymských sonetů* než *Pana Tadeáše*. Ve zkrácené formě sedícího básníka autorovi se podařilo zavřít hodnost, důstojnost a vážnost.

Monument Mickiewicze ukazuje nevšední uměleckou osobnost Horno-Popławskiego. Ten umělec ze Sopotu,

wieszczka polskiej poezji, mając jednocześnie świadomość, że poeta był mikrej postury (Mickiewicz miał zaledwie 164 cm wzrostu, jako młodzieniec w teatrzyku szkolnym ze względu na wzrost i niewieścią urodę odgrywał role kobiece). Rzeźba miała też stronić od patosu. Dlatego artysta przedstawił go w melancholijny sposób, w realizacji widać bardziej autora *Sonetów Krymskich* niż *Pana Tadeusza*. W skrótovej bryle siedzącego poety artyście udało się przedstawić godność, dostojęństwo i powagę.

Monument Mickiewicza pokazuje niepospolitą osobowość artystyczną Horno-Popławskiego. Ten sopocki artysta, pracując na uboczu głównych nurtów rzeźby, stroniąc od dotacji i wsparcia mecenasów sztuki, przez wiele lat kuł konsekwentnie w pospolitym kamieniu polnym, rozwijając i doskonaląc indywidualny styl (zlecenie na wykonanie pomnika Mickiewicza było jednym z niewielu, które przyjął artysta). W tym czasie jego rówieśnicy rzeźbiarze porzucili materię kamienia, poszukując nowych tworzyw sztuki, otwarli się na krzykliwy dialog z otaczającą ich rzeczywistością, eksperymentując na żywym organizmie rzeźby. Zdobyli lokalne uznanie, zainteresowanie mediów, udzielali wywiadów.

Horno-Popławski stronił od tego, nie raził gadulstwem, nie epatował teoretycznymi zawiłościami na temat procesu powstawania rzeźby i źródeł inspiracji. Gdy inni pisali, drukowali manifesty, przemawiali ze znawstwem o nowej formie rzeźby, on spokojnie, konsekwentnie i z oddaniem kuł w kamieniu. Po latach okazało się, że jego rzeźby przetrwały próbę czasu, dziś zachwycają i mówią o rzeczach istotnych. Jak sam wspominał, rzeźba nie wymaga żadnych komentarzy, jedynym komentarzem jest sama rzeźba.

Artysta miał odwagę pójścia własną drogą w rzeźbie, nie ulegał klimatowi i urokowi awangardy. W jednej z nielicznych wypowiedzi na temat rzeźby wspomina: „Permanentne rewolucje w sztuce wyczerpały swoje hasła, doprowadziły do chaosu i absurdu. Wystawy upodabniają się i nużą monotonią. Poszukiwania formalne, tak potrzebne dla plastyka, stały się zabawą i celem samym w sobie”¹. Horno-Popławski nie idzie więc drogą współczesnych mu rzeźbiarzy: nie ma w jego pracach dramatycznego dynamizmu, napięcia, protestu – jest cisza, oniryczna nastrojowość, szept, nastrojowa epickość.

Warszawski pomnik Adama Mickiewicza wskazuje jeszcze na jedną kwestię: w tej realizacji widać doskonały balans między zakorzenieniem w artystycznej tradycji

rzeźby (klasycyzm) a próbami poszukiwań nowych środków wypowiedzi i rozwiązań formalnych. Jest świetnym przykładem, że w tradycyjnie rozumianej rzeźbie można powiedzieć coś nowego, zadając tym samym kłam jednej z podstawowych tez postmodernizmu, że wyobraźnia artystyczna jest zbiorem zamkniętym, a tym samym wyeksplorowanym i skazującym działania twórcze na rekapitulację bądź eklektyzm. Każdy rzeźbiarz wie, jak trudną rzeczą jest w mnogości wypowiedzi artystycznych chwytać i utrwaląć to, co jest tak ulotne, co się wymyka utrwaleniu, co jest niemożliwe do zwerbalizowania, opowiedzenia słowami. W pomniku Adama Mickiewicza jego autor pokazuje, że w rzeźbie monumentalnej istnieje możliwość nazwania i zobrazowania psychicznego wnętrza. Pomnik Mickiewicza obrazuje przede wszystkim to, czego nie widać w sferze wizualnej: romantyczną melancholię poety, jego umiłowanie ojczyzny, głęboko skrywaną naturę, dostojęństwo i dystans do tego, co go otacza. Pomnik nie tylko w sferze estetycznej różni się od pozostałych realizacji w tym miejscu. Zarówno rzeźba Mikołaja Kopernika dłuta Ludwika Nitschowej, jak i cykl alegorycznych personifikacji filozofii, muzyki i literatury, umieszczonych w niszach Pałacu Kultury i Nauki, osadzone są mocno w manierze formalnej socrealizmu, natomiast rzeźba Horno-Popławskiego wyrasta ponad epokę, staje się czymś uniwersalnym.

Podsumowanie

Stanisław Horno-Popławski rzeźbił, by zaznaczyć w szeregu mijających dni własną refleksję, zatrzymać i lepiej zrozumieć otaczającą go rzeczywistość. Dziś patrząc na jego prace możemy uczestniczyć w tym swoistym dialogu, zajrzeć za kurtynę wyobraźni artysty, gdzie roztacza się kamienny ogród jego fantasmagorii. W jego rzeźbach zawarta jest ogromna dawka metafizyki – artyście udało się utrzymać idealny balans między konkretyzacją, wskazaniem i niedookreśleniem. Takie realizacje jak warszawski pomnik Adama Mickiewicza uzmysławiają nam, jak dalece rzeźba potrafiła wpisać się w pejzaż miejsca. Warszawski ponadhektarowy plac pomiędzy ul. Marszałkowską a planowanym Muzeum Sztuki Nowoczesnej niepodobna wyobrazić sobie bez pomnika Adama Mickiewicza.

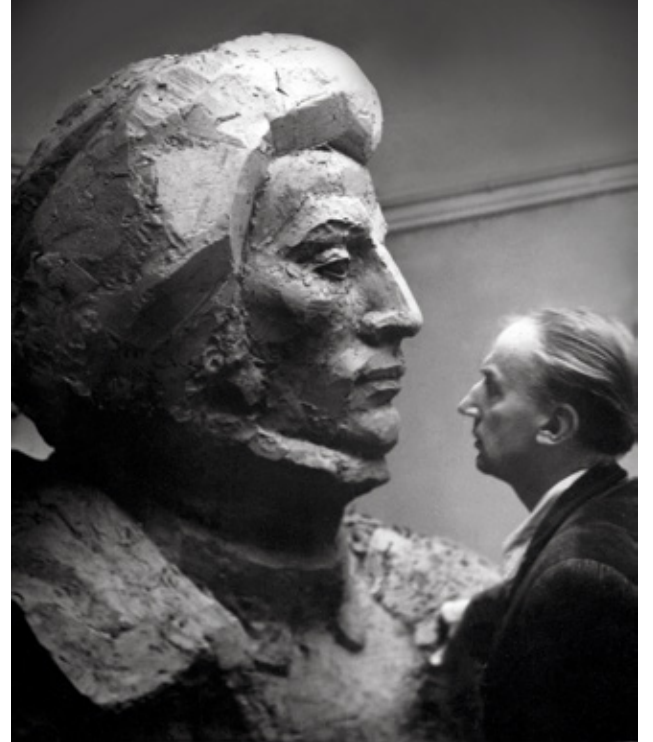
Po prawej: **Stanisław Horno-Popławski** przy pracy nad *pomnikiem Adama Mickiewicza*, lata 50. Zdjęcie pochodzi z archiwum rodzinnego pp. Ronczewskich (rodziny córki Stanisława Horno-Popławskiego) / Zprava: **Stanisław Horno-Popławski** dělající na *pomníku Adama Mickiewicze*, 50. léta. Fotografie z rodinného alba rodiny Ronczewských (rodiny dcery Stanisława Horno-Popławského)

který pracoval mimo hlavní sochařské proudy, unikal dotacím a podpoře mecenášů umění, dlouhá léta důsledně otesával polní kamen a vyvinul a zdokonalil individuální styl (zakázka na pomník Mickiewicze byla jednou z mála, které umělec přijal). V té době jeho vrstevníci zanechali materii kamene, hledali nové média pro umění, otevřeli hlasitý dialog s obklopující je realitou, experimentovali s proměňující se sochou. Získali lokálně uznání, zájem médií, poskytovali rozhovory.

Horno-Popławski se tomu vyhýbal, nebyl ukecaný, nevyprávěl o složitosti vzniku soch ani o zdrojích inspirace. Kdy jiní psali, tiskli manifesty, přednášeli učeně o nové formě sochařství, on klidně, důsledně a z odhodláním tesal do kamene. Po letech se zjistilo, že jeho sochy prošly zkoušku času, dnes vzbuzují obdiv a vypovídají o důležitých věcech. Jak sám vzpomínal, sochařství nevyžaduje žádné komentáře, jediným komentářem je samotná socha.

Umělec měl odvahu jít vlastní sochařskou cestou, nepodleh atmosféře nebo kouzlu avantgardy. V jedné z nepočetných výpovědi o sochařství vzpomíná: „Neustálé revoluce umění vyčerpaly svá hesla, přivedly chaos a absurd. Výstavy jsou pořád více sobě podobné a nudí. Formální hledání, tak potřebné výtvarníkovi, se staly hračkou a samoúčelným cílem”¹. Horno-Popławski pak nejde cestou mu současných sochařů: v jeho pracích nejsou dramatický dynamismus, napětí, protest - je ticho, snová nálada, šeptání, náladové vypravení.

Varšavský pomník Adama Mickiewicze ukazuje ještě jeden aspekt: je tady vidět dokonalou vyváženost mezi zakotvením v umělecké sochařské tradici (klasicismus) a pokusy hledání nových forem sdělení a formálních řešení. Je dokonalým příkladem toho, že tradičně pojímané sochařství může říct něco nového, čím odporuje jedné se základních tézí postmodernismu, že umělecká představitost je skončená, čili vytěžená a odsuzuje tvůrčí aktivity na rekapitulaci nebo eklektismus. Každý sochař ví, jak obtížnou věcí je v bezpočtu uměleckých výpovědí



uchopit a fixovat to, co pomíjivé, co se ztvárnění brání, co nelze verbalizovat, popsat slovy. V pomníku Adama Mickiewicze autor ukazuje, že v monumentálním sochařství existuje možnost pojmenování a zobrazení psychického vnitřka. Mickiewiczův pomník hlavně představuje to, co se neprojevuje ve vizuální sféře: romantickou melancholií básníka, jeho lásku k vlasti, hluboce skrytou povahu, důstojnost a vzdálenost toho, co ho obklopuje. Pomník nejen po estetické stránce se liší od ostatních nacházejících se na tom místě děl. Jak socha Mikuláše Koperníka od Ludwika Nitschové, tak i cyklus alegorických personifikací filozofie, hudby a literatury, umístěných v niších Paláce kultury a vědy, zapadají silně do formální manýry socrealismu, zato socha Horno-Popławského vyrůstá nad epochu, stává se něčím universálním.

Shrnutí

Stanisław Horno-Popławski dělal sochy, aby poznamenal do míjejících dnů vlastní reflexi, zastavil obklopující ho realitu a lépe jí porozuměl. Dnes u pohledu na jeho díla můžeme se zúčastnit toho dialogu, podívat se za oponu umělcovy představitosti, kde se rozprostírá kamenná zahrada jeho fantasmagorií. Do jeho soch je uzavřeno hodně metafyziky – umělci se zdařilo udržet ideální vyváženost mezi konkretizací, pojmenováním a nedořečeným. Taková díla, jako varšavský pomník Adama Mickiewicze, nás upozorňují na to, jak silně umí socha se vepsat do městské krajiny. Varšavské větší než hektarové náměstí mezi ulicí Marszałkowskou a plánovaným Muzeem moderního umění si nelze představit bez pomníku Adama Mickiewicze.

1 H. Kotkowska-Bareja, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974, s. 54.

1 H. Kotkowska-Bareja, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974, s. 54.

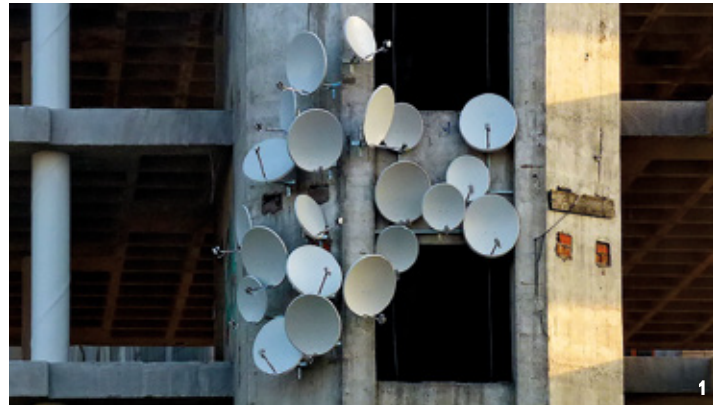
KUKAČKA W OSTRAWIE

Festiwal Kukačka w Ostrawie zajmuje się krótkotrwałą prezentacją sztuki w przestrzeni publicznej. Podtytułem festiwalu jest „Interwencja – Instalacja – Infiltracja”, co wskazuje strategie wykorzystywane do umieszczenia dzieła sztuki w przestrzeni miejskiej. Sama nazwa *Kukačka* [pl. kukulka] odsyła do pasożytnictwa kukulki pospolitej. W podobny sposób pojawiają się często w mieście artefakty usiłujące interweniować w zastaną sytuację, nierzadko bez jednoznacznej możliwości odgadnięcia, że chodzi o dzieło artystyczne. W niektórych przypadkach prace są monumentalne i dominujące, a czasem na granicy dostrzegania lub całkiem niezauważalne; dźwiękowe, konceptualnie zdematerializowane itp.

Festiwal posługuje się dziełami rzeźbiarskimi jedynie marginalnie; podczas wykorzystywania „klasycznej” rzeźby z reguły dochodziło do zmiany kontekstu poprzez sposób instalacji lub wybór miejsca, które dzięki artefaktowi zostało udostępnione widzowi, stało się widoczne, zostało naruszony jego prywatny charakter itp.

Czas trwania festiwalu to jeden miesiąc, co z rzeźbiarskiego punktu widzenia jest bardzo krótkim zdarzeniem, jednak dzięki temu strategie infiltracyjne nie stają się nieprzyjemne lub aroganckie wobec swego otoczenia.

Uważamy, że tak krótkotrwała prezentacja może być dla miasta pozytywna w kilku aspektach. Na najbardziej elementarnym poziomie dojdzie do kontaktu widza ze współczesną formą sztuki – kontakt ten może też mieć



pewne działanie oświatowo-edukacyjne. Poszczególne dzieła mogą kultywować lub komentować swoje otoczenie, dzięki krótkiemu wymiarowi czasowemu można reagować i na aktualne konteksty, co zapewne nie miałyby sensu w przypadku trwałej realizacji.

Krótkotrwałe umieszczenie dzieła może być swego rodzaju symulatorem do wypróbowania relacji dzieła i miejsca w przypadku stałej realizacji, choć jest to mocno zależne od rodzaju pracy. Można jednak zaobserwować przynajmniej ogólną relację pomiędzy dziełem a lokalizacją i mieszkańcami. Nie jest bowiem, moim zdaniem, korzystne umieszczanie dzieła (choćby i wartościowego) w dowolnej przestrzeni; zarazem ilość prac powinna mieć pewną logikę, aby nie doszło do zdominowania lokalizacji, a przez to także dewaluacji przestrzeni publicznej oraz samego dzieła.

Co nie mniej ważne, samo krótkotrwałe instalowane dzieło może nieść ideę, która jest nośna dla trwale zainstalowanej realizacji.

1. **Jakub Geltner, *Gniazdo 03***. Na opuszczonym betonowym szkielecie z końca lat osiemdziesiątych, który miał służyć komitetowi Partii Komunistycznej i który od 1989 roku pozostał niedokończony i w zasadzie niezmieniony w popularnej części miasta naprzeciwko Domu Kultury z końca lat pięćdziesiątych, Geltner stworzył „gniazdo” z anten satelitarnych, które mają przyciągać uwagę do samego budynku i umożliwiać powstawanie licznych

spekulacji na temat ich pochodzenia i funkcji / ***Hnízdo 03***, 2011. Na opuštěném betonovém skeletu z konce 80 let, který měl sloužit krajskému výboru Komunistické strany a který od roku 89 zůstal nedostavěný a v podstatě beze změn ve frekventované části města přímo naproti Domu Kultury ze sklonku 50. let, vytvořil Geltner hnízdo ze satelitů, které měly přitáhnout pozornost k samotné stavbě a daly vzniknout mnoha spekulacím o původu a funkci satelitů

KUKAČKA V OSTRAVĚ

Festiwal Kukačka v Ostravě se zaměřuje na krátkodobou prezentaci umění ve veřejném prostoru. Podtitulem festivalu je Intervence – instalace - infiltrace, což naznačuje strategie využívané pro umístění uměleckého díla do prostoru města. Samotný název Kukačka odkazuje k parazitismu Kukačky obecné. Podobným způsobem se často díla objevují ve městě, kde se snaží intervenovat do panující situace, mnohdy bez jednoznačné možnosti dešifrovat, zda se jedná o umělecký artefakt. V některých případech jsou díla monumentální a dominantní, někdy ovšem na hraně viditelnosti, nebo zcela neviditelné, zvukové, konceptuálně dematerializované apod.

Sochařskou produkci využívá festival jen okrajově, zpravidla při využití „klasické” sochy došlo ke změně kontextu způsobem instalace, nebo výběrem místa, které se díky artefaktu divákovi zpřístupnilo, zviditelnilo se, byl narušen jeho privátní charakter apod.

Doba trvání festivalu je jeden měsíc, což je ze sochařského pohledu velmi krátkodobá záležitost, která ovšem umožňuje, aby se tyto infiltrační strategie nestaly nepřijemnými, nebo arogantními vůči svému okolí.

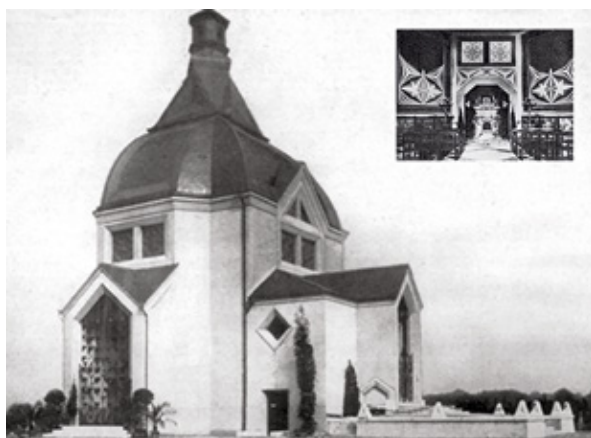
Máme za to, že takto krátkodobá prezentace může mít pro město pozitivní přínos v několika aspektech. V nejelementárnější rovině dojde ke kontaktu diváka se současnou podobou umění, takže tento kontakt může

2. **Martin Kubica, *Ostravské cmentarze úplně ne splňují předpisů hygienických, glebę tvoří tlusté íly, procesy gnilné sá więc znacznie utrudnione***, 2014, temat roku: Nie-miejsca i puste przestrzenie. W Ostrawie od 1925 roku stało kubistyczne krematorium w miejscu cmentarza, który był częściowo chrześcijański, a częściowo żydowski. Krematorium zostało zburzone w 1979 roku, a cmentarz został w całości przeniesiony. Dziś znajduje się tam park, historię którego zna niewielu Ostrawian. Kubica wykorzystał fragmenty wizualne z dostępnych fotografii z epoki i stworzył drewniany kontener z wnętrzem inspirowanym wnętrzem oryginalnego krematorium. Zająrzeć można było jedynie przez deski, które okrywały wyjątkową kubistyczną elewację przeciwstawioną nieopracowanej surowości powierzchni

drewnianego boku / ***Ostravské hřbitovy naprosto nevyhovují hygienickým předpisům, půda sestává se z mastného jílů, takže je proces tlení v značné míře ztížen***, 2014, téma ročníku: Nemísta a prázdné prostory. V Ostravě stálo od roku 1925 kubistické krematorium v místě hřbitova, který byl z půlky křesťanský a z půlky židovský. Krematorium bylo zbořeno v roce 79 a hřbitov byl zcela přestěhován. Jen málo Ostravanů zná historii tohoto místa - dnes parku. Kubica použil vizuální fragmenty z dostupných dobových fotografií a vytvořil dřevěný kontejner s interiérem inspirovaným interiérem původního krematoria. Nahlížet bylo umožněno pouze skrze prkna, která odkrývala jedinečné kultivované kubistické tvarosloví v protikladu k neupravené hrubému povrchu dřevěného boxu



Fot. 1-2 Tomáš Knoflíček



Festiwal Kukačka wykorzystuje przestrzeń urbanistyczną Ostrawy. Miasto jest industrialną aglomeracją powstałą z wielu części, które dzięki przemysłowemu rozkwitowi i XIX-wiecznemu wydobywaniu węgla połączyły się w jedno miasto. Tak powstała współczesna sytuacja z brakiem jednego dominującego centrum, z licznymi wyrwami, terenami poprzemysłowymi, itp. Przestrzeń publiczna Ostrawy nie należy do najlepiej utrzymanych, także próby jej kultury i rozwoju ze strony miasta często zdają się być niesystematyczne i pozbawione jakiegś historycznej ciągłości. Do postindustrialnej sytuacji przyczyniają się też obecna fala deweloperska oraz budowa zunifikowanych centrów handlowych, które dokładają się do dziwacznej decentralizacji i urbanistycznej fragmentaryzacji miasta. Sytuacja ta wszakże wytwarza dobrą pożywkę dla twórczości artystycznej, tak dzięki kontekstom, jak i miejscom.

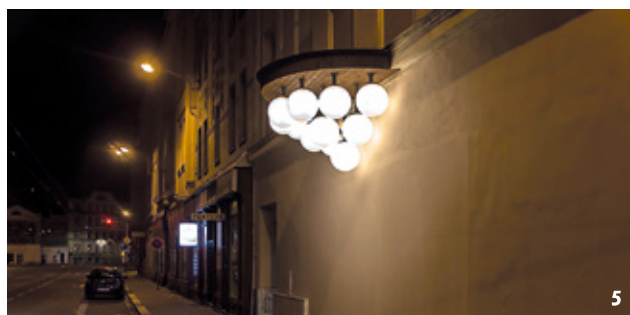
Festiwal Kukačka powstał w 2009 roku. Od 2014 edycje są ograniczone tematycznie, a od 2017 festiwal odbywa się w formie biennale. Za każdym razem uczestniczy w nim z reguły 15-20 autorów.

Na koniec należy doprecyzować, że zasady, na których opiera się Festiwal Kukačka, obejmują jedynie wąski wycinek twórczości artystycznej, ponieważ dotyczą one miejsca, jakie we współczesnym pluralizmie postaw artystycznych zajmuje sztuka w przestrzeni publicznej. A w tym podgatunku znów Kukačka korzysta jedynie z części realizacji, opartych na interwencjach, projektach *site-specific*, itp.

Vlastislav Hofman, ostrawskie krematorium, 1919–1925

Ostravské krematorium, 1919–1925

3. **Jan Zdvoraček, Graň**, temat roku: Nie-miejsca i puste przestrzenie. Instalacja przestrzenna, oparta o typografię, zajmowała znaczną część budynku dworca Vítkovice. Budynek dworca z lat sześćdziesiątych, przeznaczony do codziennego podróżowania kilku tysięcy robotników, przy dzisiejszych potrzebach jest przekształcany, wykorzystywany w minimalnym stopniu i w złym stanie technicznym, ponieważ Czeskie Koleje nie mają środków na jego utrzymanie / *Hraň*, téma ročníku: Nemísta a prázdné prostory. Rozměrná instalace jejíž základ je v typografii zabírala velkou část budovy nádraží Vítkovice. Budova nádraží ze 60. let koncipovaná pro každodenní cestování několika tisíc dělníků je na dnešní potřeby předimenzovaná, využívaná jen minimálně a v havarijním stavu, protože České dráhy nemají prostředky na její údržbu



Fot. 3-5 Tomáš Knoflíček

Fot. 6-7 Libor Novotný

mít určitý osvětově – edukativní účinek. Jednotlivá díla mohou kultivovat, nebo komentovat svoje okolí, díky krátkému časovému úseku se dá reagovat i na aktuální kontexty, které by patrně neměly smysl u trvalé realizace.

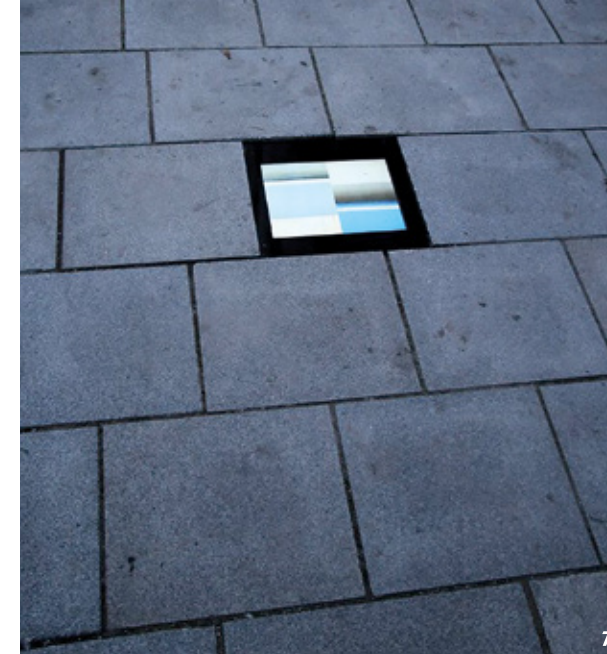
Krátkodobé umístění díla může být jakýmsi trenažérem pro vyzkoušení vztahu díla a místa pro případnou trvalou realizaci v lokalitě, i když to hodně závisí na typu díla. Dá se ale vypořádat jakýsi obecný vztah mezi dílem a lokalitou/obyvateli. Není totiž podle mého názoru žádoucí umísťovat díla (byť kvalitní) do jakéhokoli prostoru a stejně tak počet děl by měl mít určitou logiku, aby nedošlo k zahlcení lokality a tím k možné devalvaci jak veřejného prostoru, tak samotného díla.

V neposlední řadě může samotné krátkodobě instalované dílo přinést ideu, která je nosná pro trvale instalovanou realizaci.

Festiwal Kukačka využívá urbanismu Ostravy. Ta je industriální aglomerací propojenou z více částí, které se díky průmyslovému rozkvětu a těžbě v 19. stol. spojily v jedno město. To vytvořilo současnou situaci s absencí jednoho dominantního centra, s množstvím proluk, brownfieldů apod. Veřejný prostor Ostravy nepatří k neudržovanějším a rovněž snahy o jeho kultivaci a rozvoj se často ze strany města jeví jako nesystematické a bez jakési historické kontinuity. K postindustriální situaci se tak ještě připojuje současná developerská vlna a stavba unifikovaných obchodních center, které dále přispívají k podivné decentralizaci a urbanistickému fragmentování města. Tato situace ovšem nabízí dobrou živnou půdu pro uměleckou tvorbu jak kontextem, tak místy.

Kukačka vznikla v roce 2009, od roku 2014 jsou ročníky tematicky vymezeny a od roku 2017 probíhá jako bienále. Každého ročníku se zpravidla účastní 15-20 autorů.

Nutno na závěr upřesnit, že principy na kterých Kukačka stojí, jsou jen úzkou výsečí umělecké tvorby, když uvažíme jaké místo v současné pluralitě uměleckých přístupů zaujímá umění ve veřejném prostoru. A v tomto subžánru využívá Kukačka opět jen část založenou na intervencích, *site-specific* projektech atd.



4. **Helmut Smits, Pocięte w linii**, 2014, temat roku: Nie-miejsca i puste przestrzenie / *Prořezané v linii*, 2014, téma ročníku: Nemísta a prázdné prostory

5. **Deana Kolenčíková, Magicznej nocy nastał czas...**, 2015, temat roku: między banałem a cudem. Budynek dziś niedziałającego już kina ma szeroki portal wejściowy, który autorka kazała zakryć, aby nad nim powstała masywna latarnia / *Magické noci nastał čas...*, 2015, téma ročníku: mezi banalitou a zázrakem. Budova dnes již nefungujícího kina má široký vstupní portál, který nechala autorka zakrýt, aby vyniklo pouze masivní svítidlo nad ním

6. **Tomáš Arnošt, Ambona**, temat roku: Zasady gry *Posed*, téma ročníku: Pravidla hry, 2017

7. **Jana Zhořová, 30 minut**, 2013

Autorka umístila rámeček video v плитách chodnikových. Zapětla se na něj video o délce 30 min. obsahovalo statické snímky všechny dostupné viditelné horizontální linie okolní architektury. Video bylo děleno na levou a pravou stranu a frekvence pohybu jednotlivých snímků kopírovala průměrnou rychlost lidských kroků

8. **Libor Novotný, Nie-miejsce pielgrzymkowe**, 2014, temat roku: Nie-miejsca i puste przestrzenie. Krajobraz z kościołem pielgrzymkowym umieszczony na latarni przy centrum handlowym / *Poutní nemísto*, téma ročníku: Nemísta a prázdné prostory. Krajina s poutním kostelem umístěná na lampě vedle obchodního centra.



PUBLIKACJA POKONFERENCYJNA „RZEŻBA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ”
POKONFERENČNÍ PUBLIKACE „SOCHA VE VEŘEJNÉM PROSTORU”

Wydawca / Nakladatel:
Strzegomskie Centrum Kultury,
ul. I.J. Paderewskiego 36, 58-150 Strzegom

Redakcja / Redakce:
Grzegorz Niemyjski

Redakcja tekstu / Redakce textu:
Elżbieta Łubowicz

Projekt graficzny, skład / Grafická úprava a sazba:
Artpunkt

Tłumaczenie / Překlad:
Ewa Małachowicz

Fotografia na okładce oraz na s. 2-5
Fotografie na obálce a na stránkách 2-5:
Grzegorz Niemyjski

Fotografia na s. 28-29, 62-63
Fotografie na stránkách 28-29, 62-63:
Krzysztof Kalinowski

Fotografia na s. 30-57
Fotografie na stránkách 30-57:
Tomasz Kruszelnicki

Fotografia na s. 58
Fotografie na stránkách 58:
Dariusz Kulpiński

Fotografia na s. 59-61
Fotografie na stránkách 59-61:
Małgorzata Kruzel

Druk / Tisk:
PROGRAPHIC Jarosław Wiśniewski
ul. Pszeniczna 13, 59-220 Legnica

Nakład / Výtisk: 300 szt.

VII Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicie,
w ramach projektu „Świat Kamienia” („Svet Kamene”) realizowane jest ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego oraz budżetu państwa w ramach programu Interreg V-A Republika Czeska – Polska 2014-2020
VII. Strzegomské bienále sochařství v žule je realizováno v rámci projektu „Świat Kamienia” („Svět kamene”) realizovaného z prostředků Evropského fondu pro regionální rozvoj a státního rozpočtu v rámci Programu Interreg V-A Česká republika -Polsko 2014-2020

Współpraca / Spolupráce:
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

ISBN: 978-83-939786-0-1

Strzegom 2021



Projekt "Świat Kamienia" ("Svet Kamene") realizowany ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego oraz budżetu państwa w ramach Programu Interreg V-A Republika Czeska-Polska 2014-2020.

Partnerzy projektu / Partneri projektu



Współpraca / Spolupráce





PŘEKRAČUJEME HRANICE
PRZEKRACZAMY GRANICE
2014—2020



EVROPSKÁ UNIE / UNIA EUROPEJSKA
EVROPSKÝ FOND PRO REGIONÁLNÍ ROZVOJ
EUROPEJSKI FUNDUSZ ROZWOJU REGIONALNEGO

Projekt "Świat Kamienia" ("Svet Kamene") realizowany ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego oraz budżetu państwa w ramach Programu Interreg V-A Republika Czeska-Polska 2014-2020.

