



Leon Podsiadły i wrocławska rzeźba schyłku XX i początku XXI wieku

Leon Podsiadły and Wrocław sculpture of the late 20th and early 21st centuries

Cezary Wąs

Uniwersytet Wrocławski

University of Wrocław

Początki dziejów rzeźby w środowisku wrocławskim okresu po II wojnie światowej związane były z pracownikami Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych kierowanymi przez Borysa Michałowskiego (później zaś Jerzego Boronia), architekta Apolinarego Czepelewskiego (współdziałającego z rzeźbiarzem Rajmundem Gruszczyńskim) oraz Xawerego Dunikowskiego. Leon Podsiadły (1932–2020) rozpoczął studia na PWSSP w r. 1952, jeszcze w czasach stalinizmu, natomiast zakończył – w r. 1958, zatem w okresie złagodzenia reżimu komunistycznego. Po studiach Podsiadły przebywał na półrocznym stypendium we Francji, a w latach 1965–1970 był wykładowcą w szkole artystycznej w Konakry – stolicy Gwinei. Wpływy pierwszych nauczycieli, francuskiego *esprit* i sztuki afrykańskiej pozostały długo widoczne w działalności Podsiadłego, jednak przetworzył je on w sztukę o wyrazistych właściwościach,

The beginnings of the history of sculpture in the Wrocław milieu after World War II were connected with the studios of the State Higher School of Fine Arts (PWSSP) headed by Borys Michałowski (later by Jerzy Boroń), of Apolinary Czepelewski, an architect (who cooperated with Rajmund Gruszczyński, a sculptor), and of Xawery Dunikowski. Leon Podsiadły (1932–2020) began his education at the PWSSP in 1952, still during the Stalinist period, and completed it in 1958, thus in the period of the softening of the Communist regime. After his studies, Podsiadły spent six months on scholarship in France and from 1965 to 1970 he was a lecturer at the art school in Conakry, the capital of Guinea. The influences of his first teachers, French *esprit* and African art remained visible in Podsiadły's work for a long time, however, they were transformed into art of distinctive qualities and he himself became

1.
Tomasz Domański, *Topnienie*, 1993, Wrocław. Fot. T. Domański
Tomasz Domański, *Topnienie* (Melting), 1993, Wrocław. Photo: T. Domański

a sam stał się wpływowym wychowawcą kilku pokoleń wrocławskich rzeźbiarzy.

Rzeźby Podsiadłego cechowało kontrastowe zestawianie naturalnych materiałów, głównie starego drewna, z geometrycznie opracowanymi elementami metalowymi. Prowadząc dydaktykę, artysta zapewniał swym uczniom dużą przestrzeń wolności i możliwości własnego rozwoju, co u najzdolniejszych wywołało poczucie wdzięczności i silnego związku z mistrzem. Spośród licznych jego studentów krytycy wymieniają pewną grupę, której twórczość stała się szerzej znana i rozwinęła się w ramach kierunków nadających charakter rzeźbie europejskiej w drugiej połowie XX w. i w pierwszych dekadach w. XXI. Współbrzmienie prac Podsiadłego z najważniejszymi nurtami rzeźby europejskiej okresu powojennego uzyskało przedłużenie we współkreowaniu głównych tendencji rzeźby światowej przełomu XX i XXI wieku. Liczba następców artysty, którzy osiągnęli sukcesy w swej dziedzinie, jest bardzo długa; najczęściej wymienia się wśród nich Grażynę Jaskierską (później Jaskierską-Albrzykowską), Christosa Mandziosa, Monikę Kamińską, Ludwikę Ogorzelec, Tomasza Opanię, Tomasza Domańskiego, Rolanda Schefferskiego, Marka Sienkiewicza, Laureę Pawełę, Macieja Albrzykowskiego, Ryszarda Gluzę, Aleksandra Zyśkę, Piotra Butkiewicza, Marka Ranisa, Marię Wrońską, Małgorzatę Śliwę-Skarbek, Sebastiana Pańczyka, Bartłomieja Gawła, Katarzynę Harasym, Pawła Żołyńskiego, Daniela Bogutyna, Agnieszkę Lasek, Zbigniewa Majchrzaka, Karolinę Freino, Karolinę Grzegorzczak-Auteri, Agatę Gwizd, Jolantę Lazar, Barbarę Fus, Bognę Kozere, Justynę Przondo, Irenę Srokę, a spośród młodszych uczniów: Agnieszkę Sadowską, Agnieszkę Mazur, Jarosława Smolaka, Agatę Długosz oraz Natalię Sekuła. Lista może nie zawierać wszystkich nazwisk godnych wymienienia, jest jednak wystarczająca do prezentacji szerokiego zakresu zjawisk włączanych obecnie w granice rzeźby. Będzie także pomocna w zobrazowaniu paradoksalnej sytuacji, w której silne indywidualności nie tracą związku z twórczością czy aurą swego osobliwego nauczyciela.

an influential educator of several generations of Wrocław sculptors.

Podsiadły's sculptures were characterised by contrasting natural materials, mainly old wood, with geometrically elaborated metal elements. In his educational work, he allowed his students a great deal of freedom and the possibility of their own development, which in the most talented ones resulted in a sense of gratitude and a strong connection with their master. Among his numerous students, critics point to a certain group whose work has become more widely known and has developed within the framework of trends that gave character to European sculpture in the second half of the 20th and the first decades of the 21st century. The consonance of Podsiadły's work with the most significant trends in European sculpture of the post-war period was extended in co-creation of the main trends in world sculpture of the turn of the 20th and 21st centuries. The list of the artist's successors who have achieved recognition in their field is very large and the most frequently mentioned are: Grażyna Jaskierska, Christos Mandzios, Monika Kamińska, Ludwika Ogorzelec, Tomasz Opania, Tomasz Domański, Roland Schefferski, Marek Sienkiewicz, Laura Paweła, Maciej Albrzykowski, Ryszard Gluza, Aleksander Zyśko, Piotr Butkiewicz, Marek Ranis, Maria Wrońska, Małgorzata Śliwa-Skarbek, Sebastian Pańczyk, Bartłomiej Gaweł, Katarzyna Harasym, Paweł Żołyński, Daniel Bogutyn, Agnieszka Lasek, Zbigniew Majchrzak, Karolina Frejno, Karolina Grzegorzczak-Auteri, Agata Gwizd, Jolanta Lazar, Barbara Fus, Bogna Kozera, Justyna Przondo, Irena Sroka, and from among the younger students Agnieszka Sadowska, Agnieszka Mazur, Jarosław Smolak, Agata Długosz and Natalia Sekuła. The list may not include all the names worth mentioning, but it is sufficient to present a wide range of phenomena currently included within the boundaries of sculpture. It will also be helpful in illustrating the paradoxical situation in which strong individualities do not lose connection with the work or aura of their distinctive teacher.

Starannie opracowane materiały naturalne w zestawieniu z elementami geometrycznymi

Podsiadły był twórcą kameralnych, subtelnych kompozycji niekiedy nieprzekraczających łokcia wysokości, lecz też wyniosłych pomników publicznych. Jedne i drugie zawierały rys doskonałej harmonii, nadający im cechy monumentalne. Nie było możliwe powtórzenie specyfiki układów Podsiadłego, w których zawierało się pewne wycofanie czy brak ekspansywności, lecz w dziełach następców powiodło się nadanie im większej wyrazistości bez zatory ich źródłowej wartości. Jedną z kompozycji Albrzykowskiego, obecnie profesora rzeźby we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, oparta została na wprawionej w dawny otwór wejściowy w ceglanej ścianie dużej kłodzie z poczerńałego drewna, której jakby w tle towarzyszą wykonane w metalu obręcze [fig. 2]. Dzieło przywołuje na myśl pirogę, wykonaną przez Podsiadłego z poziomo umiejscowionej belki (wykorzystywanej wcześniej w pracach kamieniarskich i zawierającej liczne nacięcia od piły) złączonej z elementem pionowym (opiętym metalową obręczą) przypominającym postać ludzką pchającą łódź bądź żagiel [fig. 3]. W przypadku Podsiadłego praca była reminiscencją jego afrykańskich doznań i zamianą ich w dzieło niemal abstrakcyjne, podczas gdy zestawienie dokonane przez Albrzykowskiego uderza podkreśleniem kontrastu między naturalnością i jej przemijaniem (dostrzegalnym także w ceglany obramieniu) a składnikiem geometrycznym, symbolizującym wieczność, kosmiczną zasadę. Przepływanie dostrzegalne w zestawie poczynionym przez starszego artystę zostało dopełnione przez wydobycie przemijania przez młodszego. Dzieła różnią się decydująco, ale też są ze sobą połączone jako wariacje na temat podobnej idei i świadectwa użycia podobnych materiałów. Są w pełni odrębne, a jednocześnie komplementarne.

Walory fakturowe starego drewna wykorzystywał w początkach swojej twórczości także Domański. Fragmenty drewnianych pni spajał w spirale, do złudzenia przypominające niekompletnie zachowane szczątki przedpotopo-

Carefully elaborated natural materials juxtaposed with geometric elements

Podsiadły was a creator of intimate, subtle compositions sometimes not exceeding an elbow in height, but also of grandiose public monuments. Both contained a feature of perfect harmony, which gave them monumental qualities. It was not possible to repeat the specificity of Podsiadły's arrangements, which contained a certain withdrawal or lack of expansiveness, but his successors were able to make them more expressive without losing their source value. One of the compositions by Maciej Albrzykowski, currently a professor of sculpture at the Academy of Art and Design in Wrocław, was based on setting a large log of blackened wood into an old entrance hole in a brick wall, which, as if in the background, is accompanied by metal hoops [Fig. 2]. The work resembles a pirogue made by Podsiadły from a horizontally placed beam (used earlier in stonework and having numerous saw cuts) joined to a vertical element (tied with a metal hoop) resembling a human figure pushing a boat or a sail [Fig. 3]. In the case of Podsiadły, the work was a reminiscence of his African experiences and their transformation into an almost abstract work, while the juxtaposition made by Albrzykowski is striking by emphasising the contrast between naturalness and its transitoriness (perceptible also in the brick frame) with the geometric component symbolising the eternal, cosmic principle. The transience discernible in the set made by the older artist is complemented by the exposition of transience in the younger one. The works differ decisively, but are also connected with each other as variations on a similar idea and with the use of similar materials. They are completely separate and at the same time complement each other.

Textural advantages of old wood were also used by Tomasz Domański at the beginning of his artistic activity. He combined fragments of wooden trunks into spirals which resembled incompletely preserved remains of prehistoric amphibians or reptiles from palaeontological museums [Fig. 6]. Sometimes the trunks were

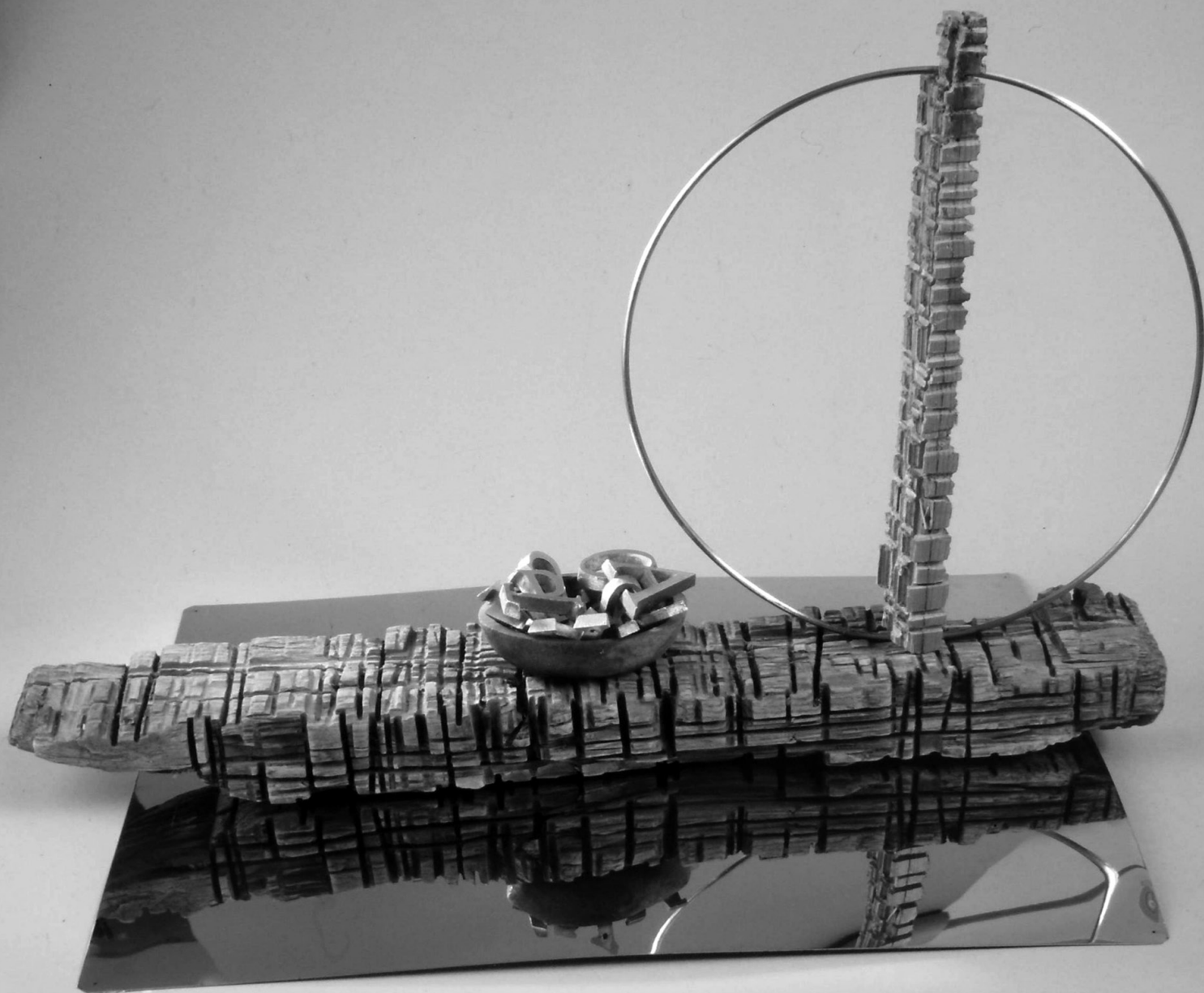


2.
Maciej Albrzykowski, *Strzelnica*, 2010, festiwal „Podwodny Wrocław”, Browar Mieszczański, Wrocław. Fot. zbiory własne autora
Maciej Albrzykowski, *Strzelnica* (A Shooting range), “Podwodny Wrocław” (Underwater Wrocław) Festival, Browar Mieszczański, 2010. Photo: author’s own collection

wych płazów czy gadów z muzeów paleontologicznych [fig. 6]. Niekiedy pnie obrobione były do kształtów sześciątów, a wówczas przywodziły na myśl rozkawałkowane pozostałości robotów z bajek Stanisława Lema, ilustrowanych przez Daniela Mroza [fig. 4]. W obu przypadkach stare drewno ewokowało rozmyślanie o odległej przeszłości i zapowiadało późniejsze zainteresowanie Domańskiego zagadnieniem obrazowania czy uzmysławiania czasu w sztuce. Różnica wobec *oeuvre* mistrza Leona ujawniała się i skrywała zarazem. Pamięć i czas w rzeźbach starszego artysty to zamarły w terażniejszości zachwyty nad gorącą Afryką, jeden czas rozciągnięty na nieskończoną liczbę chwil bieżących, projekcja przeszłości przesłaniającej swym światłem całą terażniejszość. W kompozycjach Domańskiego przeszłość stanowi martwy relik, który wzbudza zainteresowanie, ale już nie jest żywy, jak wydarza się to w dziełach preceptora.

worked into the shapes of cubes and then they resembled dismembered remains of robots from Stanisław Lem’s fairy tales illustrated by Daniel Mróz [Fig. 4]. In both cases, the old wood evoked reflections on the distant past and signalled Domański’s later interest in the issue of depicting time in art or making it perceptible. The difference with Master Leon’s *oeuvre* revealed and concealed itself at the same time. Memory and time in the sculptures of the older artist is a fascination in hot Africa, frozen in the present, a single time stretched into an infinite number of current moments, a projection of the past that obscures the entire present with its light. In Domański’s compositions the past is a dead relic that arouses interest but is no longer alive, as it happens in the works of his preceptor.

Gluza’s sculptures also exhibit his interest in old wood, sometimes lighter, sometimes darker.



3.

Leon Podsiadły, *Druga piroga*, 2012, Wrocław. Fot. S. Sielicki

Leon Podsiadły, *Druga piroga* (The Second pirogue), 2012, Wrocław. Photo: S. Sielicki





4.
Tomasz Domański, *Kwadratowa luneta*, 1992, BWA Wrocław. Fot. T. Domański
Tomasz Domański, *Kwadratowa luneta* (A Square telescope), 1992, BWA Wrocław. Photo: T. Domański

Rzeźby Gluzy także ukazują zainteresowanie starym drewnem, niekiedy jaśniejszym, niekiedy zaś bardziej pociemniałym. Czarny dąb czy heban, typowe dla mistrza, powracają tu pod postacią zbrązowiałych materiałów drewnianych wraz z niektórymi motywami Podsiadłego, jak chociażby umowny wizerunek człowieka stojącego na łodzi. Gluza wygładza użyte drewno, tak iż przypomina sposób jego stosowania w meblarstwie, i wprowadza motywy zydła, krzesła i tronu, które rozważają zasiedziałość czy stwarzając punkty odniesienia tradycję [fig. 5]. Autor opowiada się za zachowaniem wartości historii i przenoszeniem jej we



5.
Ryszard Gluza, *Trony* z cyklu *Motyw wenecki*, 2007. Fot. S. Sielicki, za: https://www.asp.wroc.pl/?module=StaticContent&controller=Main&id=375&__seoName=Gluza+Ryszard+&lang=en (data dostępu: 1.11.2021)
Ryszard Gluza, *Trony* (Thrones) from the cycle *Motyw wenecki* (The Venetian motif), 2007. Photo: S. Sielicki, https://www.asp.wroc.pl/?module=StaticContent&controller=-Main&id=375&__seoName=Gluza+Ryszard+&lang=en (access date: 1.11.2021).

Black oak or ebony, typical of the Master, return here in the form of browned wooden materials along with some of Podsiadły's motifs, such as the conventional image of a man standing on a boat. Gluza polishes the wood he uses, so that it resembles the way it is applied in furniture making, and introduces the motif of a stool, a chair and a throne, which contemplate sedentariness or tradition creating points of reference [Fig. 5]. He advocates preserving the value of history, and translating it into the present day; he declares his conservatism, also in the political dimension. Such an attitude implies a discrepancy with Podsiadły's spirituality, who was

6.
Tomasz Domański, *Spiralna luneta*, 1992, BWA Wrocław. Fot. T. Domański
Tomasz Domański, *Spiralna luneta* (A Spiral telescope), 1992, BWA Wrocław. Photo: T. Domański



7.

Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, *Spotkanie*, 1995. Fot. G. Jaskierska-Albrzykowska, za: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spotkanie.jpg> (data dostępu: 1.11.2021)

Grażyna Jaskierska-Albrzykowska, *Spotkanie* (Encounter), 1995. Photo: G. Jaskierska-Albrzykowska, after: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spotkanie.jpg> (access date: 1.11.2021)

własne czasy, deklaruje swój konserwatyzm, również w wymiarze politycznym. Takie stanowisko implikuje rozżew wobec duchowości Podsiadłego, zanurzonego w zmysłowo przeżywanym przemijaniu. Porównanie tych dwóch postaw uświadamia różnicę, która wyłania się dopiero w pogłębionej analizie. Spór nie wyklucza jednak pojedynującego obu artystów kultu pamięci.

Archaiczna pamięć, pamięć czegoś pierwotnego była tematem kompozycji Jaskierskiej-Albrzykowskiej przedstawiającej wielki głaz o kształtach zbliżonych do jaja (jednego z głównych motywów prac Podsiadłego), podtrzymanego przez cztery nogi wykonane z niestannie opracowanych drewnianych kłód [fig. 7]. Całość, nosząca tytuł *Spotkanie*, przypomina zrekonstruowanego pająka. Przywodzi ponadto na myśl pająki Louise Bourgeois, rzeźbiarki wyjątkowo cenionej przez starego mistrza, dla

immersed in sensually experienced transience. The juxtaposition of these two standpoints reveals a difference that only emerges in a deeper analysis. The dispute between the two perspectives does not, however, rule out a cult of memory reconciling the two artists.

Archaic memory, the remembrance of something primordial, was the theme of Jaskierska-Albrzykowska's composition presenting a huge boulder of egg-like shape (one of the main motifs of Podsiadły's works) supported by four legs made of carelessly processed wooden logs [Fig. 7]. The whole, bearing the title *Spotkanie* (Encounter), resembles a reconstructed spider. Moreover, it brings to mind the spiders of Louise Bourgeois – a sculptress exceptionally valued by the old Master – for whom they were a symbol of oppressive, maternal love. The entanglement by the past time in the works of Bourgeois or reconstructing it as a laboratory

8.

Leon Podsiadły, *Odwołany lot*, 1982. Fot. S. Sielicki
Leon Podsiadły, *Odwołany lot* (Cancelled flight), 1982. Photo: S. Sielicki



której były symbolem opresyjnej matczynej miłości. Oplatanie przez miniony czas w dziełach Bourgeois czy odtwarzanie go jako laboratoryjnego preparatu w formalinie, ożywającego i wkraczającego w nie swój czas, co ujawniało się w dziele wrocławskiej rzeźbiarki, łączy się z obsesją jaja u Podsiadłego, dla którego było ono magazynem przeszłości i przyszłości. Jaskierska-Albrzykowska także używała starego drewna, budując z niego konstrukcje przypominające odtworzone na sali wystawowej pozostałości dawnego domostwa¹.

Pamięć i przeszłość tematyzowane są we wszystkich dotąd opisywanych pracach, czyniąc z nich główny problem dręczący omawianą grupę artystów. Skłania to do wyodrębnienia zagadnienia czasu w rzeźbie środowiska kontynuatorów niektórych wątków arcy mistrza. On sam starannie unikał podobnych kwalifikacji czy pogłębiania jego prac o wątki filozoficzne, ale przecież dzieła te nie były całkowicie autonomiczne wobec czynników zewnętrznych. Niewiele z nich daje się odnieść do zagadnień ogólnych, chociażby natury politycznej, lecz takie źródło można wskazać przynajmniej w przypadku rzeźby *Odwołany lot*, która nierozzerwalnie już została powiązana z klęską ruchu „Solidarności” i z wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego [fig. 8]. Autonomia sztuki modernistycznej była w dużej mierze jedynie postulowana, gdy w rzeczywistości twórczość artystyczna tego okresu miała duże wartości symboliczne i zakorzenienie w ideach charakterystycznych dla okresu swego rozwoju. Aktualny stan badań na sztuką modernistyczną pozwala zatem na wskazanie chociażby problematyki czasu jako wyróżniającej w działalności „dzieci Leona”.

Problematyka czasu we wrocławskim środowisku rzeźbiarskim kręgu Leona Podsiadłego

Ukryte wątki treściowe twórczości następców Podsiadłego ujawnia chociażby okoliczność, iż regularnie odbywane w Pałacu Morawa koło Strzelina plenery rzeźbiarskie zainicjowa-

preparation in formalin, which comes back to life and enters into not its own time, as revealed in the work of Jaskierska-Albrzykowska, combines with Podsiadły's obsession with the egg, for whom it was a storehouse of the past and future. Jaskierska-Albrzykowska also used old wood, building from it constructions reminiscent of the remains of an old homestead, reconstructed in the exhibition hall¹.

Memory and the past are differentiated in all the works described so far, making them the main problem tormenting this group of artists. This prompts us to distinguish the issue of time in the sculpture of the circle of continuators of some of the Master's themes. He himself carefully avoided similar qualifications or adding philosophical motifs to his works, but after all, they were not completely autonomous from external factors. Only a few of them can be related to general issues, if only of a political nature, nevertheless such a source can be indicated at least in the case of the sculpture *Odwołany lot* (Cancelled flight), which has already been inextricably linked with the defeat of the “Solidarity” movement and the introduction of martial law in Poland [Fig. 8]. The autonomy of modernist art was to a large extent only postulated, while in reality the artistic creation of this period had great symbolic values and was rooted in ideas characteristic of the times of its development. The current state of research on modernist art therefore makes it possible to identify at least the issue of time as a distinctive feature in the activity of “Leon's children”.

The issue of time in the Wrocław milieu of Leon Podsiadły's sculptural circle

The underlying content threads of the work of Podsiadły's successors are revealed, for example, by the fact that the sculptural open-air workshops regularly held at the Palace in Morawa near Strzelin, initiated by Sienkiewicz, Podsiadły's official successor at the Wrocław Academy of Art and Design, are always focused on the issue of time². The theme of these meetings of artists in the palace of the von Wieters-

ne przez Sienkiewicza, urzędowego następcy Podsiadłego we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, zogniskowane są zawsze wokół zagadnienia czasu². Tematykę tych spotkań artystów w pałacu rodziny von Wietersheim-Kramsta doskonale odzwierciedlił wystawiony w r. 2018 przed siedzibą rodu, a wykonany przez Jaskierską-Albrzykowską sarkofag, w którym symbolicznie złożono wszelkie czasy – minione, obecne i przyszłe.

Najbardziej zaawansowane strategie obrazowania czasu w rzeźbie rozwinął Domański, zwłaszcza w serii dzieł, których tematem było topnienie olbrzymiej bryły lodowej przyciśniętej wielkim kamieniem [fig. 1]³. Upływ czasu stawał się widoczny, inaczej mówiąc: czas bywał uzmysławiany, lecz mimo powolności procesu topnienia mogło się wydawać, że przez ucisk lodowego sześcianu przez podobnej wielkości kamienny przycisk – był on przyspieszany. Topnienie lodu obrazowało spowolniony bieg czasu, natomiast narzędzie wymuszające szybsze rozpuszczanie pokazywało jego przyspieszony bieg. Czas objawiał swoją wielość i zależność od świata ludzkich zmysłów i wrażeń. Liczne podobne dzieła Domański nazwał *Pomnikami czasu*, co odzwierciedlało monumentalizację czasu, jego pomnikowe utrwalenie i dokonanie zapisu w pamięci zbiorowej, lecz zarazem prace te budziły refleksję dotyczącą zależności czasu także od pojedynczej pamięci. Mnożyło to sposoby przejawiania się czasu od wymiaru ściśle prywatnego, przeżywanego jako ciągłość chwil, do zbiorowego, bardziej obiektywnego, artykułowanego w regularnych segmentach. Kiedy zainteresowanie Domańskiego przeniosło się na budowanie wielkich struktur rzeźbiarskich spawanych ze stalowych blach, czas zapisywał jeszcze inny swój przebieg na korodującej stali⁴.

Bardziej dramatyczny wymiar czasu i jego uhistorycznienie zachodziło podczas akcji, w których Mandzios nocą wycinał palnikiem acetylenowym sylwetki ludzkie w grubych arkuszach blachy lub wypalał ich cienie na murze⁵. Skojarzenia z czasem wojny pojawiały się wówczas nieuchronnie, samo zaś określenie „czas wojny” ukazywało jeszcze inne oblicze czasu. Czas historyczny zostawiał po sobie róż-

heim-Kramsta family was excellently reflected by the sarcophagus exhibited in 2018 in front of the family seat, made by Jaskierska-Albrzykowska, in which all times, past, present and future, were symbolically buried.

The most sophisticated strategies of depicting time in sculpture were developed by Tomasz Domański, especially in a series of works whose subject was the melting of a huge ice cube pressed down by a huge stone [Fig. 1]³. The melting of the ice illustrated the slowed course of time, while the tool forcing it to dissolve faster showed its accelerated course. Time revealed its manifold nature and dependence on the world of human senses and impressions. Domański called many similar works *Pomniki czasu* (Monuments of time), which reflected, on the one hand, the monumentalisation of time, its monumental preservation and recording in collective memory, but at the same time these works evoked reflection concerning the dependence of time also on individual memory. This multiplied the ways in which time manifested itself, from strictly private time experienced as a continuum of moments to collective, more objective time articulated in regular segments. When Domański's interest shifted to the construction of large sculptural structures welded from steel sheets, time recorded yet another of its courses on corroding steel⁴.

A more dramatic dimension of time and its historicisation took place during the actions in which Christos Mandzios, at night, cut out human silhouettes in thick sheets of metal with an acetylene burner or burned their shadows on a wall⁵. Associations with wartime inevitably arose here, and the term “wartime” showed yet another face of time. Historical times left behind various monuments, not always accepted in new times. Karolina Freino illustrated it clearly by recalling the fate of the five monuments which were erected and replaced on Plac Wolności (Freedom Square) in Katowice. Once there was a double memorial to emperors Wilhelm I and Friedrich III, then a monument-grave to the Unknown Silesian Insurgent, and after 1945 two successive monuments to Red Army soldiers. After the dismantling of the



9.

Karolina Freino, *Katarakta*, współpraca: Janusz Orliński, 2016, Katowice. Fot. za: <http://www.karolinafreino.com/cataract.html> (data dostępu: 1.11.2021)

Karolina Freino, *Katarakta* (Cataract), collaboration: Janusz Orliński, 2016, Katowice, <http://www.karolinafreino.com/cataract.html> (access date: 1.11.2021)

ne pomniki, nie zawsze akceptowane w nowych czasach. Freino pokazała to dobitnie, przypominając o losie pięciu pomników, które wznoszono i zmieniano na pl. Wolności w Katowicach. Niegdyś stał tam podwójny pomnik ku czci cesarzy Wilhelma I i Fryderyka III, później pomnik-grób Nieznanego Powstańca Śląskiego, a po r. 1945 dwa kolejne pomniki – żołnierzy Armii Czerwonej. Po zdemontowaniu części figuralnych w r. 2014 pozostał olbrzymi cokół, który w r. 2016 Freino spowiała chmurą dymu, jakby kurtyną z mgły; zatarła ona widoczność dzieła, a tym samym zakryła pamięć o nim i symbolicznie unicestwiła jego czas [fig. 9]⁶.

Schefferski relikty umykającej w niebyt codzienności umieszczał jak preparaty w szklanych słojach czy demonstracyjnych szafach ze szklaną witryną niczym ze starego muzeum. W takich instalacjach materializowało się wspomnienie w postaci śladu słabo jeszcze zorganizowanej pamięci. Zużyte ubrania czy stare gazety były fotografowane, następnie ich fotograficzne zapisy przenoszono na porcelanę i wystawiano w serwantce – meblu z mieszkalnego

figural parts in 2014, what remained was a huge pedestal, which in 2016 Freino shrouded with a cloud of smoke, as if a curtain of fog, which obliterated the visibility of the piece and thus covered up the memory of it and symbolically annihilated its time [Fig. 9]⁶.

Schefferski sealed the relics of everyday life, fading into oblivion, like fluid-preserved specimens in glass jars or display cabinets with glass windows, as if they were from an old museum. In such installations, a memory materialized in the form of a trace of a still poorly organized memory. Used clothes or old newspapers were photographed, then their photographic records were transferred onto porcelain and exhibited in a cupboard – a piece of furniture from a residential interior transferred to the exhibition hall (1993). Similar artistic manipulations were performed by him many times in subsequent years, when he reached into the past of former Gdańsk women (1999), or when he arranged an exhibition of memorabilia from the times of Hitlerism and Communism in an antique shop (1997)⁷. Schafferski's actions are rooted in nos-

wnętrza przeniesionym na salę ekspozycyjną (1993). Podobne zabiegi artystyczne podejmował autor wielokrotnie w kolejnych latach, sięgając do przeszłości dawnych gdańskich kobiet (1999) czy aranżując w antykwariacie ekspozycję pamiątek z czasów hitleryzmu i komunizmu (1997)⁷. Działania Schafferskiego korzeniami tkwią w ukrytych w rzeźbach Podsiadłego nostalgicznych wspomnieniach z dzieciństwa czy lat spędzonych w Afryce. Poszukiwania straconego czasu to stała część indywidualnej i zbiorowej tożsamości, jednak łatwiejsza do zapisania w dziele literackim niż rzeźbiarskim. Podsiadły był chodzącą nostalgią i inspiracją do przywracania czasu przejawiającego się jako szczątki także w rzeźbie.

Rzeźba w przestrzeni publicznej

Stary artysta wśród swych dokonań miał również pomniki publiczne, jak chociażby wyrazisty monument upamiętniający Mikołaja Kopernika we Wrocławiu. Uczniom Podsiadłego podobnie nie zabrakło skłonności do ingerowania w obszary społeczne. Tworzyli zarówno wielkie pomniki publiczne, jak wrocławski wizerunek Bolesława Chrobrego na koniu (w r. 2015, z udziałem Jaskierskiej-Albrzykowskiej i Albrzykowskiego) czy statuę św. Jana Kantego przed budynkiem Politechniki Opolskiej (dzieło Gluzy z r. 2011), lecz także realizacje publiczne skrajnie dyskretne. W przypadku Freino wydarzało się to w sposób szczególnie trudny do zauważenia – np. gdy w starym murze kamienicy w Bystrzycy Kłodzkiej umieściła ona pozytywkę z niewielką korbką, która umożliwiała uruchomienie instrumentu przy parkowym przechodniowi (2010). Inne dzieła tej autorki bywały bardziej wymowne, co miało miejsce wówczas, kiedy na ulicach Nairobi ustawiała ona niewielkie piramidy z kartofli, przypominające o drugorzędności kobiet w życiu publicznym⁸. Najbardziej dyskretną z akcji Freino było umieszczanie w rozpadlinach żywych drzew małych organizmów roślinnych, czyniących wrażenie, jakby same się tam zasiały. Z całą pewnością nikt z osób spacerujących

talgic memories of childhood or years spent in Africa, implicit in Podsiadły's sculptures. The search of lost time is a permanent part of individual and collective identity, but easier to record in a literary work than in a sculptural one. Podsiadły was a walking nostalgia and an inspiration to bring back time manifesting itself as remains also in sculpture.

Sculpture in public space

The old artist also had public monuments among his accomplishments, such as the expressive monument commemorating Nicolaus Copernicus in Wrocław. His disciples similarly did not lack the inclination to interfere in social areas. They created both large public monuments, such as the Wrocław statue of Bolesław Chrobry on horseback (in 2015, with the participation of Jaskierska-Albrzykowska and Albrzykowski) or the statue of St. John Kante in front of the Opole University of Technology building (the work of Gluza, 2011), but also public projects that were extremely discreet. In the case of Freino this happened in a way that was particularly difficult to notice, when she placed a music box with a small crank in an old tenement wall in Bystrzyca Kłodzka, making it possible for an accidental passer-by to activate the instrument (2010). Her other works were sometimes more meaningful, as was the case when she placed small pyramids of potatoes in the streets of Nairobi as a reminder of the secondary role of women in public life⁸. The most discreet of Freino's actions was to place small plant organisms in the clefts of living trees, giving the impression that they had sown themselves there. Certainly, none of the people walking around the park in Toruń could even suspect that small plants, though carefully selected by botanists cooperating with the artist, had been artificially planted in the cracks of old trees. The action made a change in the surroundings, but the ability to admire it required some effort. One may suspect that, also in this case, the cult of old trees nourished by Podsiadły and demonstrated during plein-air workshops with students was at the root of the idea.

po parku w Toruniu nawet nie podejrzewał, że niewielkie, chociaż przez współpracujących z artystką botaników starannie dobrane rośliny zostały w szparach starych drzew sztucznie zasadzone. Działanie czyniło zmianę w otoczeniu, lecz zdolność zachwytu nad nią wymagała pewnego wysiłku. Można podejrzewać, że także w tym przypadku u źródeł pomysłu był kult starych drzew żywiony przez Podsiadłego i wyrażany podczas plenerów ze studentami.

Prywatne kultury nie są tak opresyjne jak tradycyjne religie, których ciężki charakter artysty, dbający o wysoki próg wolności, przeżywają szczególnie mocno. Polska słusznie uchodzi za kraj pod względem religijności konkurujący tylko z dyktaturami Bliskiego Wschodu, Iranem czy Emirataми Arabskimi. Sprzeciw wobec owego stanu wzbudza jednak negatywne reakcje o absurdalnym charakterze. Przykładem takiej sytuacji była próba ustawienia na ulicy w Lublinie rzeźby Opani będącej powyginaną rurą. Problem tkwił w tym, że rurę wygięto w podobiznę gestu ręki wykonującej tzw. znak krzyża rozpoczynający katolickie obrządki religijne [fig. 10]. Wystawieniu rzeźby noszącej tytuł *Trener osobisty* (2012) na lubelskim skwerze czy ulicy sprzeciwił się Hubert Mącik, katolicki radykał sprawujący w Lublinie funkcję miejskiego konserwatora zabytków. W urzędowej opinii Mącik szeroko opisał cele wykonywania tzw. kreślenia krzyża i uzupełnił to cytataми z ksiąg religijnych⁹. Moralno-religijny wywód był wsparciem dla innych urzędników, którzy wymyślali kolejne przeszkody dla ustawienia rzeźby, mnożąc przy tym coraz niezwyklejsze argumenty.

Sztukę bardziej neutralną i chętnie przez urzędników akceptowaną w przestrzeni publicznej uprawia Ogorzelec, rozpinająca olbrzymich rozmiarów pajęczyny z celofanu [fig. 11]¹⁰. Takiej właśnie sztuki oczekuje też publiczność, ponieważ zdobi ona miejsca nadto oswojone, nadaje im nowe wartości i ma imponujący rozmach. Powiązania instalacji Ogorzelec z biologią czy strukturą kryształu wywołują w widzu poczucie wglądu w tajemnice świata mikroskopowego. Od Bangladeszu do Japonii i Szwajcarii prezentacje artystki przyciągały uwagę

Private cults are not as oppressive as traditional religions, whose harshness is experienced particularly strongly by artists who care about a high degree of freedom. Poland is rightly regarded as a country which, in terms of religiosity, rivals only the dictatorships of the Middle East, Iran or the Arab Emirates. Opposition to this state of affairs, however, provokes negative reactions of an absurd nature. An example of this was the attempt to erect in a street in Lublin a sculpture by Opania being a bent pipe. The problem was that the pipe was bent in the form of a recording of the gesture of a hand making the so-called sign of the cross which starts Catholic religious rites [Fig. 10]. The exhibition of the sculpture called *Trener osobisty* (Personal trainer, 2012) in a Lublin square or street was opposed by Hubert Mącik, a Catholic radical who holds the position of the Municipal Conservator of Monuments in Lublin. In his official opinion Mącik described extensively the purposes of making the so-called sign of the cross and supplemented it with quotations from religious books⁹. The moral and religious argument was a support for other officials, who invented further obstacles to the installation of the sculpture by multiplying more and more incredible arguments.

Art which is more neutral and readily accepted by officials in the public space is practised by Ludwika Ogorzelec, who stretches a huge web of cellophane [Fig. 11]¹⁰. Such art is also expected by the public, because it decorates places which are too tamed, gives them new values and has an impressive scale. Associations of Ogorzelec's installations with biology or the structure of crystals make the viewer feel as if they are gaining insight into the mysteries of the microscopic world. From Bangladesh to Japan and Switzerland, the artist's presentations have attracted the attention of the public and provided her with a success that is difficult to achieve in art. The tendency, typical of modernist art, to develop its autonomy in relation to social phenomena is thus an advantageous possibility for contemporary art, while addressing political issues becomes dangerous, especially in countries possessed by the insidious charm of dictatorship.



10.

Tomasz Opania, *Trener osobisty*, 2015. Fot. za: <https://ownetic.com/news/2018/04/25/tomasz-opania-salon-wzornictwa-bwa-wroclaw> (data dostępu: 1.11.2021)

Tomasz Opania, *Trener osobisty* (The personal trainer), 2015, <https://ownetic.com/news/2018/04/25/tomasz-opania-salon-wzornictwa-bwa-wroclaw> (access date: 1.11.2021)



11.

Ludwika Ogorzelec, *Krystalizacja przestrzeni*, 2013, Biblioteka Uniwersytecka, Warszawa. Fot. za: <https://ownetic.com/news/2013/10/17/ludwika-ogorzelec-napiecia-intelektualne-buw-warszawa/ludwika-ogorzelec-napiecia-intelektualne-buw-wizualizacja-2013-10-16> (data dostępu: 1.11.2021)

Ludwika Ogorzelec, *Krystalizacja przestrzeni* (Crystallisation of space), 2013, Biblioteka Uniwersytecka, Warszawa, <https://ownetic.com/news/2013/10/17/ludwika-ogorzelec-napiecia-intelektualne-buw-warszawa/ludwika-ogorzelec-napiecia-intelektualne-buw-wizualizacja-2013-10-16> (access date: 1.11.2021)

odbiorców i zapewniły jej trudno w sztuce osiągalny sukces. Typowa dla modernizmu dążność do rozwinięcia jej autonomii wobec zjawisk społecznych jest zatem korzystną możliwością sztuki współczesnej, podczas gdy poruszanie zagadnień politycznych staje się niebezpieczne, zwłaszcza w państwach opanowywanych przez zdradliwy urok dyktatury.

W latach 90. XX w. tzw. sztuka krytyczna w Polsce była świadectwem szczytowego rozwoju demokracji, która w trzy dekady później znalazła się w stanie upadku. Główne wątki tego nurtu, jakimi było drażnienie się z anachronicznymi przyzwyczajeniami religijnymi czy narodowymi, obecnie nie ujawniają się publicznie poza wnętrzami galerii sztuki. Ważny kierunek zszedł z ulic niemal do podziemi. Dzieła Sienkiewicza, z delikatnym humorem eksploatujące patriotyczne polskie symbole, obecnie mogą być zinterpretowane jako formy znieważenia prawnie chronionych znaków narodowych czy zdrady narodu. W katalogach wybitnych osiągnięć pozostaną jednak instalacje Sienkiewicza, któ-

In the 1990s, so-called critical art in Poland was a proof of the peak development of democracy, which three decades later found itself in a state of collapse. The main threads of this trend, which were teasing anachronistic religious or national habits, are nowadays not revealed to the public beyond the interiors of art galleries. An important vein of art has descended from the streets almost to the underground. The works of Marek Sienkiewicz, who exploited patriotic Polish symbols with gentle humour, can now be interpreted as forms of offending legally protected national symbols or betraying the nation. However, in any catalogues of outstanding accomplishments will be always included the installations of Sienkiewicz, who in the interiors of the BWA in Wrocław juxtaposed a board with the colours of the Polish flag with an old wheel from a ladder wagon and a bunch of wicker branches above it [Fig. 12]. The whole was enclosed with barriers fastened with a chain. Outdated forms of national identity chained together expressed a critical reflec-



12.

Marek Sienkiewicz, *Orle, wróć*, 2006, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. M. Sienkiewicz

Marek Sienkiewicz, *Orle, wróć*, (Come back, eagle), 2006, National Museum in Wrocław. Photo: M. Sienkiewicz

ry we wnętrzach wrocławskiego Biura Wystaw Artystycznych łączył tablicę z kolorami polskiej flagi ze starym kołem od drabiniastego wozu i pękiem wiklinowych gałęzi powyżej [fig. 12]. Całość zamknięta była barierkami spiętymi łańcuchem. Spętane w ten sposób przestarzałe formy tożsamości narodowej wyrażały krytyczny namysł nad polskimi tradycjami, które niespodziewanie zostały w kilka dekad później odświeżone jako podstawa polityki państwowej. „Jest ONR-u spadkobiercą partia” – głosiły słowa Czesława Miłosza z *Traktatu poetyckiego*, przejawiające się obecnie jako powtarzalny motyw historii Polski. Sztuka wewnątrz literackich czy salonów artystycznych miewa przejściowo swoje szanse, więc może też powrócić kiedyś z nowymi pracami sceptycznych twórców i udokumentuje kolejny krótkotrwały renesans wolności?

Krytykę polskich gustów zawierały również prace Żołyńskiego, który w twardych materiałach utrwał ulubione polskie potrawy: ruskie pierogi, salceson, białą kiełbasę i kaszanke. Butelki autorskiej wody stołowej „Odra” dopełniały to specyficzne menu, a ceramiczny defekujący pies wyrażał inną stronę idei wierności.

Rzeźba jako poszerzenie własnego wnętrza

Na antypodach rzeźby włączającej się w dyskusje polityczne i stojącej po określonej stronie prowadzonych w Polsce wojen kulturowych i ideologicznych znajdują się działania Wrońskiej, które sama autorka określa jako „przebywanie”. Artystka przekształca przestrzenie przekazane jej przez galerie na czas wystawy w miejsca medytacji nad samą sobą. Do rozwiązań, w których odnalazła swój własny przekaz, dochodziła na długiej drodze twórczej, cechującej się dążeniem do coraz większego ograniczania środków wyrazu. W ostatecznej postaci materiałem kreacji stało się wnętrze galerii, w którym zminimalizowana ingerencja twórcy kieruje uwagę widza poza sferę widoczności, na pustkę i milczenie jako formuły zwrócenia się do własnej głębi. Galeria nasycy się przebywaniem w niej osoby pogrążającej się w kontemplacji; aktywność tej osoby skupia się na

tion on Polish traditions, which were unexpectedly refreshed a few decades later as the basis for state policy. “The Party is the ONR’s* heir”, proclaimed Czesław Miłosz’s words from his *Treatise on Poetry*, now manifesting themselves as a recurring motif in Polish history. The art of the interiors of literary or artistic salons has its chances in a temporary way, so perhaps it too will return one day with new works by sceptical artists and document another short-lived renaissance of freedom?

A critique of Polish tastes was also contained in the works by Paweł Żołyński, who preserved favourite Polish dishes in hard materials: Russian dumplings, brawn, white sausage and black pudding. Bottles of “Odra” table water, his own production, complemented this specific menu, and a ceramic defecating dog expressed another side of the idea of fidelity.

Sculpture as an extension of one’s inner self

At the opposite extreme in relation to sculpture which engages in political discussions and takes sides in Poland’s cultural and ideological wars, there are Wrońska’s actions, which the artist herself describes as “being there”. The artist transforms the spaces given to her by the galleries for the duration of the exhibition into places for meditating on herself. She reached the solutions in which she found her own message after a long creative path characterised by a tendency to limit more and more the means of expression. In the final form, the material of her work became the interior of the gallery, where the minimal interference of the artist directs the viewer’s attention beyond the sphere of visibility to emptiness and silence as a formula for turning to one’s own inner depths. The gallery becomes saturated with the presence of the artist, whose activity is focused on the identification of the real interior with the spirituality of a person immersed in contemplation. Can the viewer unify with the sensations of the creator

* Obóz Narodowo-Radykalny (The National Radical Camp), an ultranationalist, patriotic, and antisemitic political movement which existed in Poland in the 1930s.



13.

Maria Wrońska, *a szepty wznoszą się coraz ciszej, ciszej i ciszej*, 2009, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Ustce. Fot. za: https://bgsw.pl/archiwum/wronska/images/img_5144.jpg (data dostępu: 1.11.2021)

Maria Wrońska, *a szepty wznoszą się coraz ciszej, ciszej i ciszej* (and whispers are rising quieter and quieter, quieter and quieter), 2009, Baltic Gallery of Contemporary Art in Ustka. Photo after: https://bgsw.pl/archiwum/wronska/images/img_5144.jpg (access date: 1.11.2021)

utożsamieniu realnego wnętrza z jej własną duchowością. Czy widz może zjednoczyć się z doznaniem twórczyni prezentacji? Niewykluczone – jeżeli pozna jej intencje. Metaforyka pustki i milczenia jest dobrze znana także w kulturze europejskiej, podobnie jak stany zawieszenia potocznej świadomości, które w omawianej pracy artystki zyskały wymiar wizualny.

Zaawansowanym przykładem działań Wrońskiej była instalacja w starym spichlerzu, będącym aktualnie przestrzenią galerii sztuki współczesnej w Ustce (2009). Rzeźbiarka wykorzystowała w nim światło, które przez wąski prześwit uwidaczniało się jako smuga na ciemnej podłodze [fig. 13]¹¹. Białe ściany galerii, drewniane podpory i także belki sufitu symbolizowały architekturę wnętrza umysłu. Poetycki tytuł głoszący, że „szept wznoszą się coraz ciszej, ciszej i ciszej”, był wystarczającym ukierunkowaniem wrażeń widzów. Na końcowym etapie pracy nad wystawą autorka przebywała w jej przestrzeni przez szereg dni i nocy, wsłuchując się trzaski, przyglądając się ruchom światła i skupiając na własnym oddechu¹².

of the presentation? It is possible, if one learns her intentions. The metaphor of emptiness and silence is also well known in European culture, as are the states of suspension of common consciousness, which have gained their visual dimension in the artist's work in question.

An advanced example of Wrońska's work was her installation in an old granary, currently the space of a contemporary art gallery in Ustka (2009). The sculptor made use of light, which through a narrow gap was visible as a streak on the dark floor [Fig. 13]¹¹. The white walls of the gallery, the wooden supports and the similar beams of the ceiling symbolised the architecture of the interior of the mind. The poetic title proclaiming that “*szept wznoszą się coraz ciszej, ciszej i ciszej* [whispers are rising quieter and quieter, quieter and quieter]” was enough to direct the viewers' impressions. At the final stage of her work on the exhibition, the author stayed in its space for a number of days and nights, listening to the crackling, watching the movements of light and focusing on her own breathing¹².

Dodatkowego objaśnienia dzieła Wrońskiej może dostarczyć opis pracy dyplomowej Podsiadłego z r. 1958. Autor zaproponował wówczas usypanie sztucznego wzgórza, do którego dolnej części prowadziłyby wewnętrzna, spiralna ścieżka. Na dnie miała być umieszczona rzeźba centaury grającego na flecie miłosną pieśń do swojej muzy¹³. Widzowie schodzący w dół wiążą się rampą także zbliżaliby się emocjonalnie do erotycznego klimatu dziejącego się tam wydarzenia. W schematycznym opisie dzieła zawarte są metafory odnoszące się do zjawiska autorefleksji: wzgórze z wnętrzem to człowiek, spiralna ścieżka to droga kontemplacji, wydarzenie to obraz miłości jako podstawowej energii człowieka. Dyplomowy zamysł Podsiadłego zatem tworzy kłamrę spinającą „dawne i młodsze lata”.

Zamiast zakończenia

Dopytywany swego czasu o program edukacyjny swojej pracowni rzeźbiarskiej w ramach wrocławskiej ASP Leon Podsiadły odrzekł: „Taki mamy program, jakich mamy studentów”. W odpowiedzi zawarło się zważenie w sens przekazywania innym doświadczeń, które mogą ograniczać ich własny rozwój. Poddawanie się rygorom szkoły jest przede wszystkim przyzwyczajaniem ucznia do ulegania skonwencjonalizowanym idealom ogółu. Rzadko się zdarza, by szkoła była przestrzenią wolności, w której mogą się rozwijać talenty uczęszczających do niej osób. Kiedy taka sytuacja zachodzi, jak stało się to w przypadku działalności nauczycielskiej Podsiadłego, efekty okazują się zadziwiająco pozytywne. Powstrzymanie się od kierowania i nadzoru wymaga jednak wyjątkowego patrona, któremu później bywa się długo wdzięcznym. Związki między „nauczycielem” a jego „uczniemi” wynikają zatem niekiedy z unikatowych cech dydaktyka, głównie jednak przechodzą w obszar projekcji własnych skłonności. Zdecydowana większość opisanych studentów starego mistrza ma już status profesorów rzeźby w macierzystej uczelni, ci zaś, którzy podążyli drogą jej kontestacji, osiągnęli sukces

An additional explanation of Wrońska's work may be found in the description of Leon Podsiadły's degree piece from 1958. The author proposed to create an artificial hill, to the lower part of which an internal spiral path would lead. At the bottom was to be placed a sculpture of a centaur playing a love song on a flute to his muse¹³. The viewers going down the winding ramp would also emotionally get closer to the erotic atmosphere of the event happening there. The schematic description of the work contains metaphors referring to the phenomenon of self-reflection: the hill with the interior is a human being, the spiral path is a path of contemplation, the event is an image of love as the basic human energy. Podsiadły's diploma project thus creates a buckle linking the “older and younger years”.

Instead of a conclusion

Once asked about the educational programme of his sculpture studio at the Academy of Art and Design in Wrocław, Leon Podsiadły replied: “We have that kind of programme every time, the kind of students we have”. In his response there was his doubt in the sense of transmitting to others experiences that might limit their own development. Subjecting oneself to the rigours of school is first and foremost making a student accustomed to submitting to the conventionalized ideals of the general public. It is rare for a school to be a space of freedom in which the talents of those who attend it can flourish. When this happens, as it did in the case of Podsiadły's teaching activities, the results are surprisingly positive. However, refraining from directing and supervising requires an exceptional patron, to whom one is grateful for a long time. The relationship between the “teacher” and his “students” therefore sometimes touches upon the unique qualities of the master, but mainly passes into the area of the projection of the master's own inclinations. The vast majority of the described students of the old master have already achieved the status of being professors of sculpture at their alma mater, while those who



14.

Sebastian Pańczyk, Renia, postać z reklamy firmy telekomunikacyjnej Orange, 2020. Fot. za: <https://www.youtube.com/watch?v=cILz1lAn8ac> (data dostępu: 1.11.2021)

Sebastian Pańczyk, Renia, character from a commercial for the telecommunications company Orange, 2020. Photo after: <https://www.youtube.com/watch?v=cILz1lAn8ac> (access date: 1.11.2021)

także poza Polską. Dopelnieniem tego zestawu może być uznanie zdobyte w sercach zwykłych ludzi, które zaistniało dzięki licznym filmom reklamowym Pańczyka¹⁴. Jego niecodzienne etiudy z udziałem przedziwnych kukielkowych postaci [fig. 14] wzbudzających w odbiorcach delikatny, uwewnętrzniony uśmiech, charakterystyczny dla jego dawnego mentora, także wolno traktować jako kontynuację ekstrasensoryjnej koncepcji rzeźby kręgu Podsiadłego.

Przeglądając obszary działań artystów wywodzących się z tego środowiska, spostrzec można niezwykle rozszerzenie pojęcia rzeźby¹⁵. Fakt, że mogą być jej częścią realistyczne przedstawienia, jak chociażby figura Pańczyka ukazująca postać młodej dziewczyny z licznymi szczegółami fryzury czy ubioru, nie budziłby zdziwienia, gdyby nie okoliczność, że naturalizm statui wyraża także sceptycyzm wobec skrajnego eksperymentatorstwa współczesnej rzeźby. Nie jest więc wypowiedzią bezpośrednią, lecz zawiera przejaw refleksji nad aktualnym charakterem tej dziedziny sztuki. W dziele odzwierciedliła się zatem charakterystyczna dla postmodernizmu ironia, motywująca efemeryczny powrót do przebrzmiałej kon-

followed the path of its contestation achieved success also outside Poland. This set may be complemented by the recognition gained in the hearts of ordinary people through Pańczyk's numerous commercials¹⁴. His unusual études with the participation of bizarre puppet characters [Fig. 14] which evoke in the viewers a delicate, internalised smile, characteristic of his former mentor, may also be considered a continuation of the extraordinary concept of sculpture in Leon Podsiadły's circle.

Analysing the areas of activity of artists originating from this milieu, one can notice an unusual broadening of the notion of sculpture¹⁵. The fact that it can include realistic representations, such as Sebastian Pańczyk's figure of a young girl with numerous details of her hairstyle or clothing, might not be surprising if it were not for the fact that the naturalism of the statue also expresses scepticism towards the extreme experimentalism of contemporary sculpture. Therefore, it is not a direct statement, but contains an expression of reflection on the current character of this branch of art. The work thus reflects an irony characteristic of postmodernism, that motivates an ephem-

wencji realistycznej. Głęboko różni się od tego działalność Ranisa, który wykorzystując tradycje włączania w sztukę całych połaci krajobrazu, podjął współpracę z badaczami globalnych zmian klimatycznych¹⁶. Traktowanie sztuki jako formy interwencji społecznej można odnaleźć także w happeningu Paweli polegającym na próbie ubezpieczenia własnego talentu w firmie asekuracyjnej. Przekorny eksperyment powiązania twórczości artystycznej z kolejną instytucją, poza akademią sztuki, systemem wystaw i muzeów czy siecią galerii, był wskazówką dotyczącą zatracania – przez sztukę – zdolności kontestacji racjonalistycznych tendencji cywilizacji zachodniej. Nasycona gorzkim humorem akcja skłaniała do zastanowienia nad przesadnym uzależnieniem działań artysty od sfery procedur i organizacji społecznych.

Przechodząc od zdolności naśladowania świata rzeczywistego przez długi szereg innych możliwości, w tym podejmowanie refleksji filozoficznych nad czasem i przestrzenią czy wchodzenie w związku z polityką lub nauką, rzeźba współczesna zdawała się wchłaniać także inne dziedziny sztuki, w tym malarstwo i architekturę, nie zaprzestając przy tym podkreślania własnej odrębności. Zaistniała kondycja rzeźby nasycona jest licznymi paradoksami, tym jednak, co zwraca szczególną uwagę, okazuje się różnorodność jej przejawów, w których „dzieci Leona” biorą czynny udział.

eral return to an outmoded realist convention. This is profoundly different from the work of Mark Ranis, who, drawing on the tradition of incorporating whole stretches of landscape into art, has collaborated with researchers concerned with global climate change¹⁶. Treating art as a form of social intervention can also be found in Laura Pawela's happening and in her attempt to secure her talent with an insurance company. The perverse experiment of linking artistic creation with another institution, apart from the art academy, the system of exhibitions and museums, or a network of galleries, was a suggestion that art was losing its ability to contest the rationalistic tendencies of Western civilisation. Saturated with bitter humour, the artist's action made one reflect on the exaggerated dependence of the artist's actions on the world of procedures and social organisations.

Progressing from its ability to imitate the real world through a long series of other possibilities, including undertaking philosophical reflections on time and space, or entering into relationships with politics or science, contemporary sculpture seemed to have absorbed other fields of art as well, including painting and architecture, without ceasing to emphasise its own distinctiveness. The current condition of sculpture is imbued with numerous paradoxes, but what draws particular attention is the variety of its manifestations, in which “Leon's children” take an active part.

¹ G. Jaskierska-Albrzykowska [et al.], *Grażyna Jaskierska-Albrzykowska: rzeźba*, Wrocław 2015.

² C. Wąs, *Czas w rzeźbie współczesnej. Międzynarodowe sympozjum sztuki i wystawa w Pałacu w Morawie, 5 września – 20 października 2018*, „Format” 2019, nr 81, s. 148.

³ Tomasz Domański. *Pomniki czasu. 1992–2018*, red. T. Domański, S. Świsłocka-Karwot, Wrocław 2018.

⁴ T. Domański, B. Lubicka, *Wieżogród. Towertopia. Grande capriccio 2015–2020*, Wrocław 2021.

⁵ Działania artysty świadomie wykraczały poza tradycje rzeźby, co uzasadniał także w wypowiedziach teoretycznych – zob. Ch. Mandzios, *Koniec rzeźby???*, „Zeszyt Rzeźbiarski” 2017, nr 9.

⁶ K. Freino, *Cataract / Katarakta 2016*, <http://www.karolinafreino.com/cataract.html> (data dostępu: 31.10.2021).

⁷ Zob. A. Feuß, *Roland Schefferski – artystyczne strategie pamięci kulturowej*, <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/roland-schefferski-artystyczne-strategie-pamieci-kulturowej> (data dostępu: 31.10.2021).

⁸ Zob. A. Sural, *Karolina Freino*, <https://culture.pl/pl/tworca/karolina-freino> (data dostępu: 31.10.2021).

¹ G. Jaskierska-Albrzykowska [et al.], *Grażyna Jaskierska-Albrzykowska: rzeźba*, Wrocław 2015.

² C. Wąs, *Czas w rzeźbie współczesnej. Międzynarodowe sympozjum sztuki i wystawa w Pałacu w Morawie, 5 września – 20 października 2018*, „Format” 2019, No. 81, p. 148.

³ Tomasz Domański. *Pomniki czasu. 1992–2018*, Ed. T. Domański, S. Świsłocka-Karwot, Wrocław 2018.

⁴ T. Domański, B. Lubicka, *Wieżogród. Towertopia. Grande capriccio 2015–2020*, Wrocław 2021.

⁵ The artist's actions consciously went beyond the traditions of sculpture, which he also justified in his theoretical statements – see Ch. Mandzios, *Koniec rzeźby???*, „Zeszyt Rzeźbiarski” 2017, No. 9.

⁶ K. Freino, *Cataract / Katarakta 2016*, <http://www.karolinafreino.com/cataract.html> (access date: 31.10.2021).

⁷ See A. Feuß, *Roland Schefferski – artystyczne strategie pamięci kulturowej*, <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/roland-schefferski-artystyczne-strategie-pamieci-kulturowej> (access date: 31.10.2021).

⁹ Zob. **M. Domagała**, *Poprosił urzędników o zgodę, dostał odpowiedź z ewangelii*, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,16374284,poprosil-urzednikow-o-zgode-dostal-odpowiedz-z-ewangelii.html> (data dostępu: 1.11.2021).

¹⁰ Zob. **Ludwika Ogorzelec**, „*Krystalizacja przestrzeni*”. *Akcja twórcza od 1981 roku: rzeźba*, red. **E. Łubowicz, L. Ogorzelec**, Wrocław 2019; **P. Policht**, *Ludwika Ogorzelec*, <https://culture.pl/pl/tworca/ludwika-ogorzelec> (data dostępu: 1.11.2021).

¹¹ **M. Wrońska**, *...a szeptu wznoszą się coraz ciszej, ciszej...*, <https://bgsw.pl/archiwum/wronska/index.html> (data dostępu: 1.11.2021).

¹² **Eadem**, *Autoreferat*, postępowanie habilitacyjne w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuk pięknych, Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta, Wydział Malarstwa i Rzeźby, Wrocław 2019, s. 16–17.

¹³ Zob. **C. Wąs**, *Leon Podsiadły*, Wrocław 2012, s. 26.

¹⁴ Zob. **Sebastian Pańczyk**, *Bio*, <https://platige.com/pl/talents/sebastian-panczyk> (data dostępu: 1.11.2021).

¹⁵ Zob. **R. E. Krauss**, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [w:] **eadem**, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.

¹⁶ Zob. **Marek Ranis**, *Art and Art History*, Charlotte College of Arts + Architecture, <https://coa.charlotte.edu/people/marek-ranis> (data dostępu: 1.10.2021).

⁸ See **A. Sural**, *Karolina Freino*, <https://culture.pl/pl/tworca/karolina-freino> (access date: 31.10.2021).

⁹ See **M. Domagała**, *Poprosił urzędników o zgodę, dostał odpowiedź z ewangelii*, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,16374284,poprosil-urzednikow-o-zgode-dostal-odpowiedz-z-ewangelii.html> (access date: 1.11.2021).

¹⁰ See **Ludwika Ogorzelec**, „*Krystalizacja przestrzeni*”. *Akcja twórcza od 1981 roku: rzeźba*, Ed. **E. Łubowicz, L. Ogorzelec**, Wrocław 2019; **P. Policht**, *Ludwika Ogorzelec*, <https://culture.pl/pl/tworca/ludwika-ogorzelec> (access date: 1.11.2021).

¹¹ **M. Wrońska**, *...a szeptu wznoszą się coraz ciszej, ciszej...*, <https://bgsw.pl/archiwum/wronska/index.html> (access date: 1.11.2021).

¹² **Eadem**, *Autoreferat*, habilitation proceedings in the field of visual arts in the fine arts discipline, E. Geppert Academy of Art and Design, Faculty of Painting and Sculpture, Wrocław 2019, pp. 16–17.

¹³ **C. Wąs**, *Leon Podsiadły*, Wrocław 2012, p. 26.

¹⁴ **Sebastian Pańczyk**, *Bio*, <https://platige.com/pl/talents/sebastian-panczyk> (access date: 1.11.2021).

¹⁵ See **R. E. Krauss**, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [in:] **eadem**, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, Transl. M. Szuba, Gdańsk 2011.

¹⁶ See **Marek Ranis**, *Art and Art History*, Charlotte College of Arts + Architecture, <https://coa.charlotte.edu/people/marek-ranis> (access date: 1.10.2021).

Słowa kluczowe

Leon Podsiadły, rzeźba współczesna, pomniki publiczne, nowe koncepcje rzeźby

Keywords

Leon Podsiadły contemporary sculpture, public monuments, new concepts of sculpture

References

1. **Jaskierska-Albrzykowska Grażyna [et al.]**, *Grażyna Jaskierska-Albrzykowska: rzeźba*, teksty: G. Wrocław 2015.
 2. **Krauss Rosalind E.**, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [w:] **eadem**, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
 3. **Ludwika Ogorzelec**, „*Krystalizacja przestrzeni*”. *Akcja twórcza od 1981 roku: rzeźba*, red. **E. Łubowicz, L. Ogorzelec**, Wrocław 2019.
 4. **Mandzios Christos**, *Koniec rzeźby???*, „Zeszyt Rzeźbiarski” 2017, ASP Wrocław, nr 9.
 5. **Tomasz Opania**: „*Salon wzornictwa*” [kat. wystawy], 11 maja – 1 lipca 2018, Awangarda BWA Wrocław, red. **A. Markowska [et al.]**, Wrocław 2018.
 6. **Tomasz Domański**, *Pomniki czasu. 1992–2018*, red. **T. Domański, S. Świsłocka-Karwot**, Wrocław 2018.
 7. **Wąs Cezary**, *Leon Podsiadły*, ASP, Wrocław 2012.
-

Dr. habil. Cezary Was, waseczar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5163-9248

Assistant Professor at the Institute of Art History, University of Wrocław. Curator of the Museum of Architecture. Author of the books: *Antynomie współczesnej architektury sakralnej* (Antinomies of the Contemporary Sacred Architecture, 2008), *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego* (Architecture and Deconstruction. The Case of Peter Eisenman and Bernard Tschumi, 2015), *Cień Boga w ogrodzie filozofa. Parc de La Villette w Paryżu w kontekście filozofii chóry* (The Shadow of God in the Philosopher's Garden. The Parc de La Villette in Paris in the Context of the Philosophy of Chôra, 2021) and dozens of articles on phenomena of the ancient and modern culture.

Summary

CEZARY WAS (University of Wrocław) / Leon Podsiadły and Wrocław sculpture of the late 20th and early 21st centuries

Leon Podsiadły, while teaching sculpture at the Academy of Art and Design in Wrocław, educated many students, a large number of whom achieved considerable artistic success. The creation of an atmosphere enabling the development of individual talents proved to be an exceptionally apt choice of educational path. The artists of the master's circle both created great public monuments and expanded the concept of sculpture in unexpected directions.