

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA

Warszawa, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Instytut Historii Sztuki
<https://orcid.org/0000-0001-6283-4682>

Macieja Szańkowskiego oblaskawianie przestrzeni

W ostatnich dniach października 2019 r. w orońskim Muzeum Rzeźby Współczesnej otwarta została wystawa *Wieloprzestrzenie*, podsumowująca ponad pięćdziesięcioletni dorobek twórczy Macieja Szańkowskiego – jednego z najwybitniejszych współczesnych polskich rzeźbiarzy¹. Towarzyszy jej dwujęzyczna publikacja pt. *Szańkowski. Wieloprzestrzenie/Multispaces*², znacząco wykraczająca poza merytoryczne ramy katalogu wystawy. Jej autorką jest kuratorka wystawy – Anna Maria Leśniewska, badaczka, która od lat konsekwentnie penetruje obszar krytyki i historii polskiej rzeźby współczesnej, a rezultaty własnych dociekań prezentuje w formie wystaw i towarzyszących im publikacji. W kręgu zainteresowań naukowych Leśniewskiej znajdują się przede wszystkim neoawangardowe eksperymenty lat 60. redefiniujące istotę rzeźbiarstwa i jego paradygmatu³. Traktując rzeźbę jako *par excellence* sztukę przestrzeni, Leśniewska postrzega i prezentuje jej konsekwentny rozwój, następujący pomiędzy źródłową dla polskiej rzeźby koncepcją „kompozycji czasoprzestrzennej” sformułowaną przez Kobra i Strzemińskiego, a neoawangardowymi działaniami opartymi na interaktywnym potencjale otwartej przestrzeni i przekazie multimedialnym, radykalnie poszerzającymi granice medium.

W dorobku Anny Marii Leśniewskiej znajdują się już monograficzne opracowania i przyczynki do twórczości kilkorga polskich rzeźbiarzy. Autorka



zebrała rozproszony dorobek Barbary Zbroźny (1923–1995)⁴, określiła znaczenie twórczości Henryka Morela (1937–1968)⁵, dostrzegła aktualność

¹ *Wieloprzestrzenie*, Muzeum Rzeźby Współczesnej, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 26 października 2019 – 5 stycznia 2020 r., kuratorzy: Anna Maria Leśniewska, współpracownik Jarosław Pajek.

² Anna Maria LEŚNIEWSKA, *Maciej Szańkowski. Wieloprzestrzenie/Multispaces* (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2019), ss. 476, il.

³ Podsumowaniem wieloletnich badań Anny M. Leśniewskiej nad statusem rzeźby polskiej lat 60. jest publikacja *Nowe miejsca rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce polskiej* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016).

⁴ Anna Maria LEŚNIEWSKA, *Barbara Zbroźna. Rzeźba*, (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej Orońsko 2006); EAD.,

poszukiwań Magdaleny Więcek (1924–2008)⁶. Na tym tle przypadek Szańkowskiego jest jednak odmienny – tym razem Leśniewska podjęła próbę podsumowania dorobku artysty wciąż aktywnego zawodowo. Opuściła neutralne pole historii sztuki, wkraczając w obszar krytyki rzeźby współczesnej, wymagający analizy procesów ciągłych i aktualnych. W tych działaniach partnerem Autorki był sam artysta – Maciej Szańkowski, wdzięczny rozmówca, umiejący (co ważne!) trafnie i inspirująco komentować własne dzieła, chętnie używający materiałów z obszernego prywatnego archiwum, ale mający przecież odrębne zdanie i skonkretyzowaną wizję własnego *opus vitae* oraz jego miejsca w topografii rodzimego rzeźbiarstwa. Autorka potrafiła nawiązać dialog z twórcą. Głos Szańkowskiego wyraźnie wybrzmiewa w tekście książki. Leśniewska wielokrotnie przywołuje jego wypowiedzi i cytaty z publikowanych tekstów, za każdym razem opatrując własną opinią i umieszczając w określonym, szerszym kontekście.

Wieloprzestrzenie mają wymiar o wiele szerszy niż katalog towarzyszący retrospektywnej wystawie artysty. Na 476 stronicach (formatu A4) publikacji znalazł miejsce m.in. obszerny katalog prac (s. 105–218) obejmujący realizacje od czasów szkolnych (1952) po współczesne (2018). Uwzględniono w nim (w konsekwentnie dokonanym podziale typologicznym)⁷ studia, rzeźby kameralne, instalacje i realizacje plenerowe oraz projekty; prace na papierze (cykl *Kalki*, 1978–2015); projekty i realizacje pomnikowe (1967–2014); wybrane szkice. Stanowią one przebogaty materiał, kompetentnie uzupełniony faktografią, opisem, bibliografią i historią wystawienniczą. Nie trzeba przekonywać, że jest to nieocenione źródło do pogłębionych krytycznych analiz i interpretacji. Kapitał ten bez wątpienia zaprocentuje w przyszłości, wpisując dzieło Szańkowskiego na trwałe w historię polskiej rzeźby współczesnej, a dwujęzyczna (polsko-angielska) wersja książki znacząco poszerza krąg odbiorców i zasięg wiedzy. W tym kontekście zastanawiające jest niefortunne ograniczenie tekstu angielskiego w części katalogowej książki wyłącznie do fragmentu dotyczącego pomników. Można domniemywać, że zostało to podyktowane tym, że rozdział ten mieści wy-

powiedzi zawierające opisy i istotne informacje ikonograficzne oraz tezy programowe. Mimo to taka decyzja rodzi wrażenie niekonsekwencji edytorskiej koncepcji książki.

Kolejne części opracowania prezentują: obszerny kalendarium życia i twórczości artysty (s. 219–329)⁸; spis wystaw indywidualnych i zbiorowych z udziałem rzeźbiarza (s. 383–447); wykaz prac znajdujących się w kolekcjach publicznych 26 instytucji w kraju i za granicą (s. 449–453). Publikację zamyka skrupulatnie przygotowany spis bibliografii wraz z zestawem użytych w tekście skrótów (s. 455–476). Na podkreślenie zasługuje bogaty materiał fotograficzny ilustrujący całość książki. Pozyskany został przez Autorkę głównie z prywatnego archiwum artysty, stanowi doskonałą dokumentację zrealizowanych obiektów oraz projektów, ale także kompendium wiedzy na temat relacji zawodowo-towarzyskich formujących się wewnątrz aktywnie działającego środowiska artystycznego.

Omówiony powyżej bogaty materiał źródłowy znajduje teoretyczne dopełnienie w tekście *Stężenie wieloprzestrzeni*, otwierającym publikację. Leśniewska prezentuje w nim własną interpretację twórczości Szańkowskiego, osnutą wokół kilku zasadniczych paradygmatów, spośród których kluczowymi dla konstrukcji wyводу są przestrzeń – jako podstawowe medium pracy rzeźbiarza oraz integralność – jako pojęcie charakteryzujące zarówno relację sztuki Szańkowskiego do otoczenia, jak i całość kształtu dorobku artysty. Leśniewska buduje teorię solidnie ugruntowaną w wynikach badań podstawowych. Stara się, by to dzieła Szańkowskiego i jego wypowiedzi stanowiły źródło wypracowanej metody i kryteriów interpretacyjnych. Konsekwentnie więc traktuje dorobek Szańkowskiego idiograficznie. Postrzega dzieło artysty nie tylko jako jedyne w swoim rodzaju, ale też osobne, logicznie realizujące wizję twórcy. Dostrzegając konteksty współczesnych artystów nurtów sztuki (minimalizmu, conceptualizmu, land artu) Leśniewska abstrahuje od nich i odczytuje twórczość Szańkowskiego jako bezkompromisowy projekt wynikający z wizji sztuki reprezentowanej i rozwijanej przez rzeźbiarza. W tej koncepcji jako kluczowe Leśniewska wskazuje

Barbara Zbrożyna. *Figury nasłonecznione* (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2008).

⁵ Henryk Morel (1937–1968) : *rysunek, rzeźba, kompozycja przestrzenna*, kat. wyst., 7 III – 4 IV 1997, Kraków, Rynek Główny 25, red. nauk. Anna Maria LEŚNIEWSKA (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1997).

⁶ Anna Maria LEŚNIEWSKA, *Magdalena Więcek. Przestrzeń jako narzędzie poznania* (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2013). Wystawa: *Magdalena Więcek (1924–2008). Retrospektywa*, Muzeum Rzeźby Współczesnej, Orońsko,

16 listopada 2013 – 5 stycznia 2014, kuratorzy: Anna Podsiadły, Daniel Wnuk.

⁷ Jako drobną niekonsekwencję wskazać można umieszczenie projektu pomnika Pamięci Żydów Węgierskich (2010) w części zawierającej realizacje rzeźbiarskie (kameralne i plenerowe) a nie w dziale mieszczącym projekty i realizacje pomnikowe.

⁸ Wraz ze spisem dyplomantów Szańkowskiego w poznańskiej ASP i UMK w Toruniu.



1. Maciej Szańkowski, *Wystawa form przestrzennych z cyklu Składaki na placu Kanonia, Warszawa 1975. Fot. Maciej Szańkowski*

pojęcie przestrzeni w całej złożoności jego definicji i możliwości realizacyjnych. Paradygmat przestrzeni był często przywoływany przez krytyków twórczości Szańkowskiego, jednak Leśniewska stosuje go w poszerzonym zakresie, uwzględniając m.in. doświadczenie zwrotu przestrzennego we współczesnej humanistyce. Zwraca więc uwagę na różnorodne problemy związane z zagadnieniem przestrzeni, na zmieniające się zasady jej percepcji, relację do życia społecznego, przypisywanie jej określonych krytycznych narracji.

Pojmowanie przestrzeni przez Szańkowskiego Leśniewska wyprowadza z zasad *Kompozycji przestrzeni* Kobro i Strzebińskiego, wskazując jednak, iż zdobycze awangardy posłużyły artyście jedynie jako ogólne założenia. Zdaniem autorki Szańkowski nie traktował przestrzeni homogenicznie, ale zawsze odnosił się do zastanego otoczenia, wybierał miejsce spójne z formą, tworzył sztukę *site-specific*. Próbował odczytywać i eksponować zapisane w przestrzeni znaczenia, jej własną logikę i prymarny porządek. I tak analiza struktury przestrzeni, którą przeprowadził w cyklu *Składaki* (1975) i kontynuował poprzez instalację *Obszar* (1981, 1983), znalazła

równoległe rozwinięcie w „kadroaniu krajobrazu” w mariborskim *Oknie* (1977) – skłaniającym widza do aktywnego doświadczania przestrzeni poprzez kontemplację natury. Ten aspekt twórczości Szańkowskiego Leśniewska silnie akcentuje: wskazuje, że artysta kreuje przestrzenie przeżyć i doświadczeń mistycznych, sakralnych – tworzy „miejsca kontemplacji”. Buduje je przy użyciu kształtów i materiałów najbardziej człowiekowi przyrodzonych – żywiołów i form archetypicznych. W dziełach tych widz, przestrzeń i forma tworzą wspólną siatkę wzajemnych zależności. Charakteryzując zarówno proces twórczy, jak i reguły percepcji dzieł Szańkowskiego, Leśniewska szczególnie akcentuje dwie ich immanentne cechy: intuicyjność i emocjonalność. Autorka traktuje więc rzeźby Szańkowskiego jako twory autonomiczne, poprzez które widz, bezpośredni ich uczestnik i współkreator, projektuje egzystencjalne, metafizyczne treści. Jak podsumowuje Leśniewska, tematy instalacji Szańkowskiego koncentrują się „wokół dyskursu wobec przestrzeni lub miejsca, rozumianego także w kategoriach *sacrum*, którego znaczenie [artysta] znacząco rozszerza, czyniąc je nowym miejscem dla sztuki”⁹.

⁹ LEŚNIEWSKA, *Maciej Szańkowski. Wieloprzestrzenie*, s. 27.

Leśniewska mocno wierzy w zdolność Szańkowskiego do „obłaskawiania przestrzeni”¹⁰. Przekonuje, że realizacje rzeźbiarskie w przestrzeni publicznej (jako ilustracje służą obiekty na warszawskiej Woli i Saskiej Kępie) bronią się jako dzieła mimo dewastacji pierwotnego ich „miejsca” (*Ad Astra*, 1974) lub zupełnej zmiany otoczenia (*Biennial*, 1968), w którym i dla którego powstawały. Należy zgodzić się z Autorką, że dzieła te wciąż wyróżniają się jako obiekty, ale teza, iż są nadal nośnikami „idei miejsca” jako fundamentu tożsamości, nie wydaje się jednoznacznie pewna i prowokuje do dyskusji. Szczególnie, że Leśniewska, łączy te realizacje z fascynacją Szańkowskiego sztuką ogrodów, historycznych założeń europejskich, a zwłaszcza ogrodów japońskich, w których każdy element jest koniecznym fragmentem logicznego układu mikrokosmicznego. W takim przypadku zaburzenie choćby części konfiguracji niweczy bezpowrotnie sens i mistyczny wymiar tak całości jak i poszczególnych jej fragmentów. W tym kontekście należy się więc zastanowić (co postuluje też Autorka) nad przyczynami współczesnego zainteresowania i motywacją podejmowanych działań rewitalizacyjnych i promujących formy przestrzenne z lat 60. i 70. – pozostałości sympozjów i plenerów rzeźbiarskich w polskich miastach. Czy – jak chce Leśniewska – decyduje o nich skupiona w tych dziełach „idea miejsca” i ostateczne zwycięstwo neoawangardowych utopii? Czy może jest to jedynie efekt typowych procesów historycznych, które obiektom – o różnej randze artystycznej – przypisują wartość dokumentu przeszłości i trwałego elementu palimpsestowej struktury miast?

Wielokrotnie w swoim eseju Leśniewska wskazuje, że Szańkowski dostosowuje własne działania do charakteru miejsca, z którym pracuje. Podkreśla, że artysta ten posiada niezwykłą wrażliwość na zastaną przestrzeń, a także na prostotę naturalnego piękna natury, które od zawsze wykorzystuje w swojej sztuce. To uwrażliwienie, choć pielęgnowane wraz z rozwojem kariery, wydaje się być cechą przyrodzoną bądź ukształtowaną u początków działalności rzeźbiarza. Uzasadnionym wydaje się w tym aspekcie wskazanie impulsu, jakim był pobyt Szańkowskiego w Zakopanem, gdzie jako nastoletni chłopiec uczył się rzeźbiarstwa w Państwowym Li-

ceum Technik Plastycznych (1951–1957). Piękno tatrzańskie przyrody na pewno nie pozostało obojętne dla kształtującej się wrażliwości estetycznej przyszłego rzeźbiarza. Przed ponad dwudziestoma laty, Bożena Kowalska w publikacji będącej szkicem monograficznym twórczości Szańkowskiego tak pisała o znaczeniu Zakopanego dla sztuki tego rzeźbiarza: „Zakopiańska szkoła przyczyniła się do rozwinięcia czy pogłębienia właściwego Szańkowskiemu, wyjątkowego i szczególnego [...] uwrażliwienia na naturę. Warto tu podkreślić, że nie ma ono nic wspólnego z sentymentalizmem, czy estetycznym zachwytem nad zachodami słońca czy łąkami pełnymi kwiatów. Polega ono na stosunku medytacji i uważnej, analitycznej obserwacji własności i tworów ziemi: roślin, kamieni, pejzażu, przestrzeni i światła. Łączy się to z inną jeszcze, równie jak tamte istotną cechą umysłowości artysty: dążeniem do uproszczeń, syntezy, do skoncentrowania na tym, co najbardziej istotne i charakterystyczne, co ogólne i powszechne”¹¹. To wyczulenie na naturę pielęgnował i stymulował też Antoni Kenar, niezwykły zakopiański pedagog, autor nowatorskiego programu nauki rzeźby, w którym zapisał m.in. wagę studiów z natury, które traktował „jako naukę obserwacji, pobudzenie chłonności na przejawy świata zewnętrznego i rzeźbiarskie reagowanie na zjawiska natury”¹². Wspierając się na tradycji Szkoły Przemysłu Drzewnego (której sam był absolwentem) Kenar uważał, że nauka zawodu nierozzerwalnie łączy się z rozwojem osobowości ucznia. Dbał o indywidualne podejście do tematu, rozumienie relacji formy do przestrzeni, emocjonalne i indywidualne przeżycie.

Leśniewska przyznaje, że osobowości Antoniego Kenara i Haliny Micińskiej-Kenarowej (długoletniej dyrektorki zakopiańskiej szkoły i nauczycielki historii sztuki) wywarły niezatarty wpływ na młodego Szańkowskiego (s. 224)¹³. Akcentuje niezwykłą atmosferę, jaką tworzyli nauczyciele oraz troskę, jaką otaczali podopiecznych, przyznaje że wykłady Haliny Kenarowej były teoretyczną bazą, na której w przyszłości Szańkowski ukształtował własne widzenie i rozumienie sztuki (s. 225). Kiedy w 1955 r., podczas praktyk szkolnych w Wytwórni Filmów Kukielkowych w Tuszynie k. Łodzi, Szańkowski zwiedzał łódzkie Muzeum Sztuki i poznał twórczość Katarzyny Kobro, awangardowe propozycje

¹⁰ Sformułowanie Szańkowskiego dotyczące jego sztuki; *ibid.*, s. 26.

¹¹ Bożena KOWALSKA, *Maciej Szańkowski* (Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta; Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1996), s. 11. Publikacja z serii „Monografie Rzeźbiarzy Polskich”, towarzyszyła indywidualnej wystawie prac Szańkowskiego w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta.

¹² *Antoni Kenar 1906–1959*, koncepcja i oprac. Urszula KENAR (Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2006), s. 349.

¹³ O znaczeniu i aktualności nauki Kenara pisze sam Szańkowski; zob. Maciej SZAŃKOWSKI, „Miałem szczęście być uczniem Kenara”, w: *Antoni Kenar*, s. 387–388.



2. Maciej Szańkowski, z cyklu Struny wiatru II, 2009, drewno, metal. Fot. Maciej Szańkowski

nie okazały się dla niego niezrozumiałe, wręcz przeciwnie – spotkanie to miało kapitalne znaczenie w procesie kształtowania się jego rozumienia wartości sztuki. Trzeba podkreślić i przypomnieć, że w 1. połowie lat 50., w okresie realizmu socjalistycznego, zakopiańskie Liceum Technik Plastycznych było placówką wyjątkową. W tych trudnych czasach Kenarowie wraz z gronem pedagogicznym, kształtowali uczniów otwartych, spragnionych intelektualnej i twórczej wolności. I choć wypada zgodzić się z Leśniewską, która formalny początek dojrzałej twórczości Szańkowskiego umiejscawia w okresie nauki w warszawskiej ASP, to dodać trzeba, że kierunek tych śmiałych poszukiwań uformowany został już w Zakopanem. Za sukces pedagogiczny Kenara uważać należy również to, że na studiach Szańkowski nie wybrał – jak mieli to w zwyczaju inni „kenarowcy” – pracowni Mariana Wnuka, ale po dwóch latach nauki (tak jak drugi absolwent liceum – Henryk Morel) zapisał się do pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza i Oskara Hansena. Nie był to przejaw młodzieńczego buntu, ale gotowości do podejmowania samodzielnych artystycznych wyborów. Przeciż zaraz po ukończeniu studiów, na zaproszenie dyrektorki Haliny Micińskiej-Kenarowej, Szańkowski wrócił pod Tatry i podjął pracę w zakopiańskim liceum (1963–1966). Wraz z nim grono pedagogiczne szkoły tworzyli wtedy m.in. Władysław Hasiór, Antoni Rząsa, Grzegorz Pecuch i Tadeusz Brzozowski¹⁴.

Warto przywołać zwłaszcza dorobek Władysława Hasióra – w kontekście medium fotograficznego, którego wagę w twórczości Szańkowskiego Leśniewska akcentuje, włączając działania tego twórcy w obszarze fotografii i filmu w jego rzeźbiarstwo – postrzegane integralnie i szeroko definiowane. Leśniewska zwraca uwagę na bardzo bogatą dokumentację fotograficzną zgromadzoną w prywatnym archiwum rzeźbiarza (s. 32), mieszczącą zdjęcia dzieł własnych, zapis wydarzeń prywatnego życia, wspomnień z podróży, a także zjawisk w szeroko pojętego „krajobrazu kulturowego”. Szańkowski-rzeźbiarz pracuje ze zdjęciami i na zdjęciach, tworzy kolaże fotograficzne, które można odczytywać zarówno jako dzieła skończone, szkice koncepcyjne jak i wstępne inspiracje. W tych działaniach wydaje się bliski Hasiórowi, dla którego fotografia stanowiła element semantyczny włączany w strukturę dzieła, ale także osobną kategorię twórczego kolekcjonowania wrażeń i opisu współczesnej artysty rzeczywistości (mowa o tworzonym latami słynnym *Notat-*

niku Fotograficznym). Dostrzegalne na tym polu pokrewieństwo między Hasiórem a Szańkowskim bynajmniej nie przesądza o kierunku przepływu twórczych inspiracji między tymi artystami. Hasiór był wprawdzie o dekadę starszy, ale poznali się z Szańkowskim jako uczniowie szkoły Kenara, którą Hasiór kończył z opóźnieniem wymuszonym wojną. Nie miejsce tu na rozwijanie zakopiańskich kontekstów twórczości Szańkowskiego. Chcę jedynie wskazać, że publikacja Leśniewskiej daje podstawy by takie pogłębione studia kontynuować, by stawiać kolejne pytania i tezy, dotyczące choćby kwestii pomników – rozumianych niezwykle nowoczesnie (choć też odmiennie) przez obu tych twórców (Hasióra i Szańkowskiego).

Ważkim wkładem Anny M. Leśniewskiej jest dopełnienie artystycznej biografii Szańkowskiego o epizod filmowy. W 1970 r. w łódzkim Studiu Małych Form Filmowych „Semafor”, Szańkowski zrealizował scenografię do filmu animowanego *Horyzont* (1970) w reżyserii Jerzego Kotowskiego przy współpracy m.in. Józefa Robakowskiego i Zygmunta Krauze¹⁵. Odkrycie tego dzieła po blisko pięćdziesięciu latach było ponoć zaskoczeniem również dla samego twórcy, który pracę tę traktował jako jednorazowy twórczy eksperyment. Bohater filmu, stworzony przez Szańkowskiego, jest człekokształtnym mechanizmem, rzeźbą-konstruktem, żyjącym w zdegradowanym świecie technologicznych odpadów, z których on sam został też uformowany. Po mozolnej tułaczce osiąga tytułowy „horyzont”, będący kresem, wybawieniem i spełnieniem. Trudno oprzeć się wrażeniu, że ta poetycka, egzystencjalna opowieść, pozostaje niepokojąco aktualna w dzisiejszych realiach zbliżającej się katastrofy ekologicznej. Nadal sugestywna pozostaje też plastyczna oprawa tej opowieści – kreacja nowego świata, która była dla artysty – jak dowodzi Leśniewska – istotnym krokiem w doświadczaniu i rozumieniu przestrzeni. To kolejne pole poszukiwań twórczych Leśniewska interpretuje – powołując się na słowa Andrieja Tarkowskiego – jako „rzeźbienie w czasie” (s. 44), podatne na różnorodne interpretacje poszczególnych widzów.

Oczywisty punkt odniesienia dla publikacji Anny Marii Leśniewskiej stanowi, przywołana już wcześniej, pierwsza próba monograficznego ujęcia twórczości Macieja Szańkowskiego, pióra Bożeny Kowalskiej (wyd. 1996). Obie prace dzieli nie tylko zakres materiału źródłowego (wzbogacony ponad dwudziestoletnim dorobkiem twórcy), ale przede

¹⁴ Halina KENAROWA, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce* (Kraków Wydawnictwo Literackie, 1978), s. 8, 246, il. 211.

¹⁵ *Horyzont* film w reż. Jerzego Kotowskiego, scen. Jan Czarny, zdjęcia Józef Robakowski, muzyka Zygmunt Krauze, animacja Stanisław Lenartowicz. Maciej Szańkowski był autorem scenografii.

wszystkim zastosowana przez badaczki optyka i przyjęte paradygmaty¹⁶. Zestawienie obu książek trafnie ilustruje zmiany metodologiczne, jakie nastąpiły w zakresie badań, definiowania i interpretowania współczesnego rzeźbiarstwa. Kowalska za punkt wyjścia przyjęła stosowany przez artystę materiał, według którego dokonała podziału treści książki¹⁷. Ukazała rzeźbę Szańkowskiego w jej relacji do modernizmu, do tradycji nowoczesności. To forma dzieła i jej relacje przestrzenne są punktem wyjścia narracji krytycznej autorki i podstawą formułowanych sądów. Anna Maria Leśniewska poszerza pole interpretacji, stosuje nowe kategorie: performatywności rzeźby, czasowości jej formy, relatywizmu jej odbioru. Akcentuje dyskurs miejsca. Odchodzi od materialnej formy artefaktu ku procesowi dziania się w przestrzeni i czasie. Wskazuje na różnorodność rzeźbiarstwa Szańkowskiego (m.in. włączając w obszar rzeźby działania fotograficzne i filmowe), dowodzi, że owa wielość mieści się w ramach integralności wizji sztuki tego artysty i w obrębie jego *opus vitae* łączącego pluralizm form, medium i sposobów oddziaływania.

W tym kontekście rzeźbiarstwo Szańkowskiego postrzegane być może jako zapis przemian zachodzących nie tylko w obrębie gatunku, ale także wewnątrz struktur współczesnego myślenia i percepcji rzeźby. Jako zapis procesu uwalniania się rzeźby z tradycji modernistycznego formalizmu i wkraczania w obszar „poszerzonego pola”, obejmującego nietradycyjne materiały i niestandardowe formy przekazu, wymagające odmiennej postawy i percepcji widza. Ten pluralizm medialny, zacieranie – a właściwie poszerzanie – granic gatunków, prowadzi ku rozmyciu i nieuchwytności definicji rzeźby, jednocześnie dowodząc jej emancypacyjnego potencjału. Maciej Szańkowski, nestor i mistrz polskiej rzeźby współczesnej, udowadnia, że potencjał ten – przepracowany przez artystę – niesie ze sobą ogromny ładunek emocji i mistycznych doświadczeń. Różnorodne sposoby „obłaskawiania przestrzeni” przez Szańkowskiego mogą być rzeźbieniem powietrza, czasu, kamienia... Ale zawsze jednakowo głęboko poruszają. Żeby się o tym przekonać, warto zajrzeć do *Wieloprzestrzeni*, monumentalnej monografii skrupulatnie spisanej przez Annę Marię Leśniewską.

¹⁶ Na temat paradygmatów dziejów najnowszej rzeźby (w kontekście Polski) pisał m.in.: Wojciech SZYMAŃSKI, „Rzeźba w (zbyt) poszerzonym polu? Emancypacja i formalizm dzisiaj”, w: *Rzeźba dzisiaj/ Sculpture today*, red. Marta SMOLIŃSKA, Eulalia DOMANOWSKA, (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2016), s. 83–97.

¹⁷ Podział ten nie do końca jest konsekwentny. Analizie twórczości poświęcone zostały cztery rozdziały publika-

cji, z których trzy osnute zostały wokół kategorii materiału. Najbardziej klarownie ma to miejsce w rozdziale zatytułowanym *Rzeźby w metalu*. Tytuły pozostałych części: *Miejsca – Kamienie*, *Miejsca – Sznury* a zwłaszcza *Składaki w przestrzeni*, świadczą o tym, że Kowalska w działaniach Szańkowskiego dostrzega wagę przestrzeni, w związku z czym uwzględnia ten kontekst przy typologii i interpretacji rzeźb artysty.

Bibliografia:

Antoni Kenar 1906–1959, oprac. Urszula Kenar. Warszawa; Biblioteka Narodowa, 2006.

Henryk Morel (1937–1968): rysunek, rzeźba, kompozycja przestrzenna. Katalog wystawy, 7 III – 4 IV 1997, Kraków, Rynek Główny 25, Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, redakcja Anna Maria Leśniewska. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1997.

Kenarowa, Halina. *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.

Kowalska, Bożena. *Maciej Szańkowski*. Warszawa; Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta; Warszawa. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1996.

Leśniewska, Anna Maria, *Maciej Szańkowski. Wieloprzestrzenie/Multispaces*. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2019.

Leśniewska, Anna Maria. *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce polskiej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.

Leśniewska, Anna Maria. *Barbara Zbrożyna. Rzeźba*. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2006.

Leśniewska, Anna Maria. *Barbara Zbrożyna. Figury nasłonecznione*. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2008.

Leśniewska, Anna Maria. *Magdalena Więcek. Przestrzeń jako narzędzie poznania*. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2013.

Szańkowski, Maciej. “Miałem szczęście być uczniem Kenara.” W *Antoni Kenar 1906–1959*, oprac. Urszula Kenar. Warszawa; Biblioteka Narodowa, 2006.

**Zgodnie z zasadami obowiązującymi Redakcję
„Biuletynu Historii Sztuki”
wyłącznie odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich
odnośnie materiału ilustracyjnego ponoszą autorzy.**

