

Rzeźba

Sculpture
against
function

wobec
funkcji



Rzeźba Sculpture
against
function
wobec
funkcji

Wrocław 2022



Jankowi / to Janek

**PUBLIKACJA POŚWIĘCONA
PLENEROM RZEŹBIARSKIM,
KTÓRE ODBYWAŁY SIĘ W LATACH 2014–2022
W DOBRODZIENIU ORAZ KRAKOWIE**

**A PUBLICATION DEDICATED
TO THE PLEIN-AIR SCULPTURE WORKSHOPS
THAT TOOK PLACE BETWEEN 2014 AND 2022
IN DOBRODZIENŃ AND CRACOW**



Jan Cegiłka

Dyrektor kreatywny Dobroteki / Dobroteka's Creative Director

Drewno od pradziejów wykorzystywane było jako opał oraz materiał budowlany, a także do konstruowania różnych produktów. Obecnie, aby podnieść jego walory użytkowe, poddawane jest obróbce mechanicznej, termicznej, chemicznej itp. W branży meblarskiej produkuje się z niego klejonki, sklejki, okleiny, płyty wiórowe, płyty MDF itp. — ale można także wykorzystać kłodę drewna, aby z szacunkiem dla jej urody i struktury wykonać mebel — tak dzieje się na plenerze dla artystów.

Najszlachetniejsza Forma Przetworzenia Drewna od 2014 roku próbuje znaleźć w branży meblarskiej w Polsce przestrzeń dla autorskich wypowiedzi rzeźbiarzy. Jest to jedyny taki plener, podczas którego artyści osobiście realizują w drewnie formy o funkcjach meblowych. Najszlachetniejsza Forma Przetworzenia Drewna to zajęcia warsztatowe w ramach grupy roboczej — miejsce przenikania się pracy rzeźbiarzy i meblarzy.

Odwiedzając targi ISALONI w Mediolanie śledziłem rozwój firmy RIVA 1920, która z sukcesem wdrażała do oferty projekty takich twórców jak Renzo & Matteo Piano, Karim Rahid, Alessandro Mendini, Patrycja Urquiola i wielu innych. W 2012 roku odwiedziłem tę rodzinną firmę, bardzo gościnnie przyjęty przez właścicieli Maurizio i Davide Riva. W zaprojektowanym przez Renzo Piano Muzeum Drewna zjedliśmy obfite jak na Włochy śniadanie — wino, sery i szynka — oraz poznałem

oferę firmy i jej historię. Obejmuje ona meble klasyczne: stoły, szafy, sofy, zabudowy kuchenne, ale i autorskie obiekty meblarskie realizowane w limitowanych seriach. Do swoich produktów wykorzystuje wyłącznie lite drewno i to egzotyczne — cedr libański, kauri z Nowej Zelandii i dębowe pale z Wenecji (briccole). Poznałem złożony proces produkcji — poczynając od frezarek wielowrzecionowych, a kończąc na obróbce ręcznej.

Taka produkcja, przy drobnym dosprzętowieniu, byłaby możliwa w naszym dobrodzieńskim zagłębiu meblowym — postanowiłem więc działać. Miałem doświadczenie w pracy z młodymi projektantami podczas realizacji warsztatów meblarskich, jednak ta grupa twórców bardziej jest skupiona na funkcjonalności produktu, na jego wielofunkcyjności — wręcz na politechnizacji mebla. Zdecydowałem, by zaprosić rzeźbiarzy, i to w większości takich, którzy potrafią zrealizować swoje pomysły własnoręcznie. Priorytetem miała być oryginalność formy, jednak bez utraty funkcjonalności mebla.

Sam miałem przyjemność studiować (dyplom w 1978 roku) u profesora Władysława Winczego, który zaszczylił studentom szacunek do drewna i rzemiosła. Ta idea przyświecała mi, kiedy pracując dla firmy KLER S.A. zorganizowałem w 2014 roku pierwszy plener rzeźbiarskiej formy użytkowej.

Prace powstałe na plenerach zorganizowanych w Dobrodzieniu oraz w Krakowie, prezentowane były na Arena Design w Poznaniu, na Noc z Designem we Wrocławiu, na targach „bois & habitat” w Namur, a także w holu ambasady polskiej w Brukseli. Powstała pokaźna kolekcja, którą pokazywaliśmy w przestrzeni plenerowej Tetmajera 83 w ramach

festiwalu rzeźbiarskich form użytkowych w Krakowie. Podczas siedmiu edycji plenerów gościliśmy rzeźbiarzy z całej Polski, jednak trzon zespołów stanowili artyści związani z Akademią Sztuk Pięknych we Wrocławiu — toteż dzięki współpracy z tą uczelnią w tegorocznej edycji uczestniczą wyłącznie pracownicy tej uczelni: Roland Grabkowski, Andrzej Kosowski, Grzegorz Niemyjski, Dariusz Nowak i Marek Ruszkiewicz.

Przekazujemy tegoroczne produkty do oglądania, głaskania, testowania, wachania, wsłuchiwania się, pobierania energii... Bo takie jest szlachetnie przetworzone drewno.

Since ancient times, wood has been used as fuel and building material, as well as for the construction of various products. Currently, in order to increase its usefulness, it is processed mechanically, thermally, chemically, etc. In the furniture industry, it is used to make plywood, veneers, chipboards, MDF boards, etc. — however, it is also possible to use a log of wood to make a piece of furniture with respect for its beauty and structure — this is what happens in the plein-air for artists.

The Noblest Form of Wood Processing has been trying to find a space for sculptors' own expressions in the furniture industry in Poland since 2014. It is the only plein-air workshop of its kind during which artists themselves create forms that have furniture functions in wood. The Noblest Form of Wood Processing is a workshop within a workgroup — a place where the work of sculptors and furniture makers blends.

While visiting the ISALONI fair in Milan, I followed the growth of RIVA 1920, a company that has successfully incorporated designs by artists such as Renzo & Matteo Piano, Karim Rahid, Alessandro Mendini, Patricia Urquiola and many others. In 2012 I visited this family business and I was made very welcome by the owners Maurizio and Davide Riva. In the Wood Museum, designed by Renzo Piano, we had a hearty breakfast as for Italy — wine, cheeses and ham — and I learned about the company's offer and its history. It includes traditional furniture: tables, wardrobes, sofas, kitchen cabinets, but also original pieces of furniture made in limited series. They only use exotic solid wood for their products — Lebanese cedar, kauri from New Zealand and oak piles from Venice (briccole). I became familiar with the complex production process — starting with multi-spindle milling machines and ending with manual machining.

12 A production like this would be possible in our Dobrodzień furniture region with some additional equipment — so I decided to take action. I have had experience in working with young designers during furniture workshops, however this group of artists is more focused on the functionality of the product, its versatility — even the polytechnology of the furniture. Therefore, I decided to invite sculptors, mostly those who can execute their ideas with their own hands. Originality of form was to be a priority, but without sacrificing the functionality of the furniture.

I personally had the pleasure of studying (diploma in 1978) under Professor Władysław Winczy, who instilled in his students a respect for wood and craftsmanship. This idea inspired me, when I was working for KLER S.A., to organise the first sculpture plein-air workshop in 2014.

Works created during plein-air exhibitions organised in Dobrodzień and Cracow were presented at the Arena Design in Poznań, at the Night with Design in Wrocław, at the “bois & habitat” fair in Namur, as well as in the lobby of the Polish embassy in Brussels. A substantial collection was created and displayed in the plein-air space of Tetmajera 83 as part of the festival



13 of sculptural functional forms in Krakow. During the seven editions of the plein-air exhibitions, we welcomed sculptors from all over Poland; however, the core of the groups were artists affiliated with the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. Therefore, thanks to the cooperation with the Academy, this year's edition features exclusively employees of the Academy: Roland Grabkowski, Andrzej Kosowski, Grzegorz Niemyski, Dariusz Nowak and Marek Ruszkiewicz.

We are offering this year's products to be looked at, stroked, tested, smelled, listened to and to absorb energy from... because that is what nobly processed wood is.

Andrzej Kosowski

Kurator pleneru / Curator of the plein-air workshop

Miałem przyjemność uczestniczenia w kilku edycjach pleneru Najszlachetniejsza Forma Przetworzenia Drewna, podczas których przed uczestnikami stawiano niełatwe zadanie połączenia formy rzeźbiarskiej z użytkową. Mam wrażenie, że temat ten nie był traktowany przez rzeźbiarzy jako ograniczenie, lecz jako wyzwanie.

Pomysłodawcy pleneru zakładali początkowo współpracę z lokalną branżą meblarską, której celem było opracowanie prototypów dających się powielać. Organizatorzy zrezygnowali jednak z tej formuły po dostrzeżeniu, że największą wartością rzeźbiarskich propozycji jest ich niepowtarzalność wynikająca z formy oraz użytego materiału, a także z faktu, iż każda realizacja to konkretny twórca, to praca i trud, które towarzyszyły urzeczywistnianiu tych dzieł.

Analizując obiekty powstałe podczas wszystkich edycji można dostrzec pewne prawidłowości i konsekwencję ich autorów w realizacjach. Artyści, pracując w charakterystycznych dla siebie stylizacjach, stworzyli rozpoznawalne cykle prac. Efektem wieloletniej imprezy jest kolekcja oryginalnych form użytkowych, które prezentowane były na licznych wystawach w kraju i za granicą. Cieszyć może również fakt, iż wiele z nich zostało sprzedanych, co może potwierdzić celowość takiej inicjatywy.

Myszę, że ważnymi elementami pleneru Najszlachetniejsza Forma Przetworzenia Drewna, obok unikalnego podejścia do wzornictwa obiektu użytkowego, jest również popularyzacja drewna i ukazanie potencjału tego szlachetnego materiału.

Od początku w plenerze udział brali rzeźbiarze związani z wrocławską Akademią Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta. Uczelniany problem badawczy dotyczący zagadnienia łączenia koncepcji rzeźby i wzornictwa sprawił, że w dwóch ostatnich edycjach pleneru uczestniczyli wyłącznie reprezentanci wrocławskiej Akademii.

Prowadząc zajęcia w Pracowni Technik Rzeźbiarskich — Drewno we wrocławskiej ASP wielokrotnie miałem okazję obserwowania, jak studenci realizują formy, które wpisują się w konwencję obiektów użytkowych. Nie były to odpowiedzi na zadany temat, lecz propozycje samych autorów, wynikające z chęci stworzenia obiektów, w których użytkowość była wartością towarzyszącą/dodaną formie rzeźbiarskiej. Może jest to wyraz potrzeby dodatkowego uzasadnienia wysiłku związanego z powstawaniem rzeźby? Może, ale z pewnością nie deprecjonuje to ich wartości artystycznej.

I had the pleasure of participating in several editions of the plein-air workshop The Noblest Form of Wood, during which the participants were faced with the difficult task of integrating a sculptural form with a functional one. I have an impression that the sculptors did not approach this issue as a limitation but as a challenge.

The initiators of the plein-air workshop had originally intended to work with the local furniture industry to develop prototypes that could be reproduced. However, the organisers rejected this formula after noticing that the greatest value of sculptural ideas is their uniqueness resulting from the form and the used material. As well as the fact that each project is a particular artist, the work and the effort that went into making it a reality.

When analysing the objects created during each edition, one can notice certain patterns and the consistency of the authors in their projects. The artists working in their distinctive styles have created recognisable series of works. The result of the many years of the event is a collection of original functional forms, which have been presented at numerous exhibitions both in Poland and abroad. It is also gratifying that many of them have been sold, which may confirm the purpose of such an initiative.

I believe that an essential element of the plein-air workshop The Noblest Form of Wood Processing is the popularisation of wood and showing the potential of this noble material, alongside the unique approach to the design of a functional object.

From the very beginning, the plein-air has been attended by sculptors associated with the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. Due to the academic research problem concerning the matter of combining the concepts of sculpture and design, only the representatives of the Wrocław Academy participated in the last two editions of the plein-air.

As a lecturer at the Studio of Sculpting Techniques — Wood at the Academy of Fine Arts in Wrocław, I often had the opportunity to observe how students created forms which fit into the convention of functional objects. These were not answers to the given topic but propositions of the authors themselves resulting from the desire to create objects in which functionality was an accompanying/added value to the sculptural form. Perhaps this is an indication of the need for additional justification of the effort accompanying the creation of the sculpture? Maybe, but it certainly does not depreciate their artistic value.



ARTYSTA JAKO RZEMIEŚLNIK ARTIST AS A CRAFTSMAN

Tomasz Mikołajczak



Plener Rzeźby Użytkowej w Dobrodzieniu oraz Festiwal Rzeźbiarskich Form Użytkowych w Krakowie wyrastają z przekonania, że obiekt artystyczny może być zarazem dziełem sztuki i przedmiotem użytkowym, a jego twórca jest nie tylko autorem koncepcji projektowej, lecz także bezpośrednim wykonawcą posługującym się zestawem profesjonalnych narzędzi. Tego typu założenia pokrewne są postulatowi dawnych ruchów reformatorskich głoszących ideę integracji sztuki i rzemiosła artystycznego oraz powstawania obiektu artystycznego w bezpośredniej zależności od użytego tworzywa i narzędzi wykorzystywanych podczas obróbki ręcznej. Wspólnym mianownikiem tego typu podstaw jest także wyraźny dystans wobec produkcji masowej i jej efektów w postaci mechanicznej powtarzalności wyrobów przemysłowych.

Jedną z podstawowych cech obiektów powstających w ramach trwającego od 2014 roku dobrodzińskiego projektu jest forma zdeterminowana charakterem surowca, jakim jest w przeważającej mierze drewno. Jego opracowanie zmierza do wydobycia i zaakcentowania naturalnych właściwości morfologicznych i estetycznych, co w warstwie symbolicznej manifestuje odwoływanie się do trwałości i rudymen tarnej wartości

sfery świata naturalnego — przeciwstawianej, jak można przypuszczać, tymczasowości i banalności wytworów stechnicyzowanej cywilizacji. Jak pisze Czesława Frejlich, „projektanci, wobec rosnącej liczby produktów przemysłowych odgradzających człowieka od przyrody, proponują powrót do naturalnych technologii i materiałów. Podobne postulaty wysuwali już pod koniec XIX wieku przedstawiciele ruchu Arts & Crafts [...] upatrujący w produkcji przemysłowej przyczynę upadku gustu i moralności”¹.

Od czasów kultur starożytnych sfera kreowania obiektów kultury materialnej była domeną rzemieślników. Od stopnia ich kwalifikacji i biegłości manualnej zależał poziom wykonawczy wytwarzanych przedmiotów. Posługując się wyłącznie rękami lub wykorzystując drobne narzędzia nadawali oni najczęściej naturalnym materiałom, elementom świata przyrodniczego, status wyrobów codziennego użytku.

W okresie przedindustrialnym biegłość techniczna rzemieślników niejednokrotnie funkcjonowała na równym poziomie z wysokimi kwalifikacjami artystycznymi, co powodowało zacieranie granic pomiędzy rolą rękodzielnika i artysty. W obu przypadkach zbliżony charakter pracy twórczej i zaangażowanie w podobne projekty powodowały krzyżowanie się kompetencji, a jedyną różnicę mogły stanowić poziom wykształcenia i umiejętność posługiwania się narzędziami. Stopniowe oddzielenie obu sfer pracy twórczej przyspieszyło pojawianie się w okresie nowożytnym drukowanych wzorników wpływających na popularyzację określonych przedmiotów — mebli, naczyń — czy motywów dekoracyjnych. Założenia projektowe prezentowane przez artystów w formie rycin w dostępnych publikacjach były następnie naśladowane i powielane przez rzemieślników, przyczyniając się do upowszechniania kopiowanego wzoru, często w odległych częściach Europy. Tego typu książka autorstwa Thomasa Chippenale’a, zatytułowana *The Gentleman and Cabinet Maker’s Director*, będąca nie tylko wzornikiem mebli, lecz także narzędziem autopromocji, bardzo szybko rozslawiła projektanta i rozszerzyła krąg jego klientów². Nieco młodszy od Chippenale’a Thomas Sheraton, choć zdobył wykształcenie pozwalające na wykonywanie mebli, nie praktykował tej umiejętności, a swą wiedzę wykorzystał do

1 C. Frejlich, *Od wzornictwa do dizajnu, [w:] Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989*, [kat. wystawy, 6.04–19.08.2018, Muzeum Narodowe w Krakowie], red. C. Frejlich, Kraków 2018, s. 51.

2 T. Chippendale, *The gentleman and cabinet-maker’s director: being a large collection of designs of household furniture in the Gothic, Chinese and modern taste: to which is prefixed, a short explanation of the five orders of architecture and rules of perspective, with proper directions for executing the most difficult pieces, the mouldings being exhibited at large, and the dimensions of each design specified*, London 1754.

napisania *Wzornika meblarza i tapicera*, wywierając ogromny wpływ na wykształcenie się określonej mody na klasycyzujące meble czasów georgiańskich w Anglii³. W ten sposób dokonywało się rozdzielenie projektowej pracy koncepcyjnej od czynności wykonawczych, co w dużej mierze podniosło rangę projektanta, który zyskał status wykwalifikowanego artysty (w przypadku twórcy mebli określanego mianem „ebenisty”). Do połowy XVIII wieku nie rozróżniano jednak sztuk pięknych i rękodzielniczych, obie bowiem pozostawały domeną rzemiosła.

Rewolucja przemysłowa wpłynęła radykalnie na zmianę metod produkcyjnych i przyczyniła się do oddzielenia koncepcji i planowania projektu od jego realizacji. Doprowadziło to do wykształcenia profesjonalizowanej funkcji projektanta form przemysłowych. Jak pisał Paul Mantoux, „[...] celem całego przemysłu jest produkcja dóbr, czy mówiąc wprost artykułów konsumpcyjnych, które nie są dostarczane przez naturę”⁴. Przedmioty wytwarzane seryjnie, przy znaczącej redukcji czasu i kosztów, zaczęły stopniowo wypierać obiekty unikatowe wykonywane ręcznie — kosztowne i dostępne wąskiej grupie odbiorców. Symbolem racjonalnego myślenia obecnego w systemie produkcji fabrycznej było opatentowanie przez Michaela Thoneta metody wytwarzania mebli z giętego drewna, odznaczających się logiczną, uproszczoną konstrukcją, niskimi kosztami wykonania i łatwością transportu. Wprowadzenie nowoczesnych technologii z jednej strony wpłynęło na upowszechnienie dostępności luksusowych niegdyś sprzętów, z drugiej jednak przyczyniło się w wielu przypadkach do obniżenia ich jakości materiałowej, wykonawczej i artystycznej.

W efekcie tych przemian na słynnej Wielkiej Wystawie Przemysłu Wszystkich Narodów, zorganizowanej w 1851 roku w Londynie, znalazły się w znacznej mierze wyroby obarczone niedostosowaniem formy do funkcji, nadmiernie dekorowane i wtórnie powielające historyczne stylistyki. Jak pisał Nikolaus Pevsner: „[...] podczas gdy średniowieczny typ rzemiosła skazany był na zagładę, formę i wygląd wyrobów pozostawiono teraz do decyzji nieposiadającego wykształcenia fabrykanta. Projektanci reprezentujący jakiś poziom nie znaleźli jeszcze drogi do przemysłu, artyści zachowywali się z rezerwą, a robotnik w sprawach

3 T. Sheraton, *The Cabinet-Maker and Upholsterer’s Drawing Book*, Vol. 1–3, London 1793–1802.

4 P. Mantoux, *The Industrial Revolution in the Eighteenth Century. An Outline of the Beginnings of the Modern Factory System in England*, London 1928, cyt. za: C. i P. Fiell, *Design. Historia projektowania*, Warszawa 2013, s. 85.



artystycznych nic nie miał do powiedzenia”⁵. Projektowanie przedmiotów stało się w tym czasie domeną zaznajomionych z metodami produkcji techników, zaś w najmniejszym stopniu kwestie koncepcyjne powierzano profesjonalnym projektantom lub artystom. Jednak już w połowie XIX wieku w Anglii zaczęły pojawiać się koncepcje głoszące konieczność poprawy jakości estetycznej wyrobów przemysłowych, czemu sprzyjało zakładanie pierwszych manufaktur i zatrudnianie malarzy i rzeźbiarzy czuwających nad powstawaniem projektów, m.in. ceramiki użytkowej odznaczającej się uproszoną, funkcjonalną formą.

Ważną zmianą postawy twórczej, zmierzającą do reaktywowania tradycji rzemieślniczych, była działalność Williama Morrisa i początki angielskiego ruchu Arts & Crafts. Według Morrisa, żywiącego głęboką niechęć do produkcji maszynowej, artysta jest zarazem projektantem i rzemieślnikiem, przez co wzornictwo stanowiące domenę jego twórczych poczynań powinno wzbogacać poziom estetyczny wykorzystywaniem dawnych tradycji rękodzielniczych. Założyciel spółki Morris, Marshall, Faulkner & Co. — cytując Pevsnera: „[...] eksperymentował rzeźbiąc w kamieniu i drewnie, modelując w glinie i iluminując rękopisy. Pomogło mu to rozbudzić w samym sobie szacunek dla specyfiki tworzywa i dla procesu

5 N. Pevsner, *Pionierzy współczesności*, Warszawa 1978, s. 37.

twórczego”⁶. W ten sposób następował silniejszy związek twórcy i jego dzieła, a projektant poprzez zapoznanie się z właściwościami materiału miał bardziej świadomy i bezpośredni wpływ na kształt wytwarzanych przedmiotów. Zdaniem angielskich reformatorów sztuki i rzemiosła najbardziej pożądane we wzornictwie winny być formy naturalne, ponieważ one odznaczały się niejako przyrodzoną właściwością i słuszością. Reformy Morrisa skierowane były także przeciwko produkcji bezużytecznych, pozbawionych wartości estetycznej i artystycznej towarów luksusowych, zyskujących zainteresowanie i popyt wśród przedstawicieli wielkomięjskiej burżuazji. Ważną cechą nowego podejścia do projektowania była możliwie jak najszersza rezygnacja z powtarzalności i standaryzacji na rzecz unikatowości i indywidualizmu przedmiotów wytwarzanych przy znaczącej redukcji metod przemysłowych.

U progu XX wieku coraz większą popularność zaczęła zyskiwać sztuka stosowana, powoli osiągając nowy status dziedziny równorzędnej uznanym dyscyplinom sztuk pięknych, takich jak malarstwo czy rzeźba. Hermann Muthesius, *attaché* pruskiego ministerstwa handlu, przebywający przez kilka lat w Anglii, postulował celowość formy i zgodność z charakterem materiału. W efekcie popularyzacji owych idei starano się przekierować produkcję przemysłową w stronę nowej jakości i nowej estetyki, nie odrzucając zarazem rzemiosła, jako narzędzia kształtującego ekspresję artystyczną. Idea reform rzemiosła wpłynęła także na pojawienie się nowego typu szkół artystycznych, realizujących program kształcenia łączącego nauczanie technik rzemieślniczych z poznawaniem możliwości produkcji przemysłowej i wykorzystywaniem ich w projektowaniu nowoczesnych przedmiotów codziennego użytku. Muthesius postulował wykorzystanie zintegrowanej edukacji artystycznej i rzemieślniczej w charakterze doradczym dla przemysłu. Według jego założeń ostatecznym celem edukacji artystycznej miało być projektowanie z myślą o produkcji przemysłowej, prowadzące poprzez typizację i standaryzację do wysokiego poziomu wytwarzanych wyrobów.

Podobne idee w późniejszych latach będzie starał się rozwinąć i wdrożyć program Bauhausu, co zaowocuje stworzeniem racjonalnych kryteriów projektowych spod znaku funkcjonalizmu. Tej drodze sprzeciwiali

6 *Ibidem*, s. 40.

się jednak w Niemczech m.in. tacy artyści jak Henry van de Velde, August Endell, Peter Behrens, Hermann Obrist, a także Hans Poelzig, którzy bronili swobody twórczej i indywidualności artystycznej.

Efektom toczonych dyskusji, a także wypracowywania nowych systemów edukacji artystycznej (Bauhaus), była ostateczna akceptacja produkcji przemysłowej jako niezbędnego sposobu zaspokajania ludzkich potrzeb, przy jednoczesnym zrozumieniu zależności rękodziela i produkcji masowej. W wyniku tego procesu rozwinęła się praktyka wytwarzania produktów przystosowanych swą formą do potrzeb użytkowych. Jak pisze Maciej Kasperski: „[...] takie podejście do projektowania umożliwiło trwałe przełamanie bariery między formą, funkcją a techniką i stało się obowiązującym modelem (kanonem) projektowania przemysłowego w dwudziestym wieku. Stanowi ono podstawę, na której rozwinęło się nowoczesne wzornictwo przemysłowe — dizajn”⁷.

Jedną z reakcji na konsekwencje uprzemysłowienia cyklu produkcyjnego było odrodzenie rzemiosła, które nastąpiło na przełomie lat 60. i 70. XX wieku w Europie i w Stanach Zjednoczonych. Tego typu zjawisko wpłynęło na potrzebę indywidualizacji wyrobów masowych, a także zainicjowało ruch nazwany przez Andreę Branzięgo „nowym rzemiosłem”. Wpłynęło to po części na upowszechnienie się naturalnych materiałów, uchodzących do tej pory za surowce „ubogie”, takie jak słoma, trzcina, wiklina czy terakota, wykorzystywanych m.in. w projektach Gio Pontiego⁸.

Znaczącą reinterpretacją racjonalnego i dogmatycznego funkcjonalizmu był powojenny skandynawski powrót do tradycjonalizmu, zarówno w doborze materiałów, jak i technik wykonawczych. Charakterystyczną cechą tego typu podejścia do projektowania sprzętów codziennego użytku było wykorzystywanie naturalnych surowców, w szczególności drewna, gliny i skóry. I choć nadal poddawano je mechanicznej obróbce, a projektowane sprzęty stanowiły przykład wzornictwa przemysłowego, to ich wytwórstwo bazowało na metodach rękodzielniczych, wiedzy o materiałach i znajomości technik konstrukcyjnych. Nie wystrzegano się także wykorzystywania sprawdzonych historycznie rozwiązań tradycji stolarskich. W tego typu podejściu dominowało przekonanie, że rynek powinien

7 M. Kasperski, *Między rękodzielnictwem a produkcją przemysłową*, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artyistyczne ASP we Wrocławiu” 2008/2009, nr 8, s. 34.

8 A. Antonowicz-Tamm, *Design między rzemiosłem a przemysłem*, <https://fragile.net.pl/design-miedzy-rzemioslem-a-przemyslem> (data dostępu: 1.01.2022).

oferować klientom dobrze zaprojektowane, rzetelnie wykonane i trwałe produkty o ponadczasowym kształcie, nie podlegającym zmiennym modom i trendom. Dzięki inspiracji naturą, lecz także wykorzystywaniu naukowych narzędzi opartych o socjologiczne i antropologiczne metody badawcze, uwzględniające m.in. antropometrię i ergonomię, fundamentem skandynawskiego dizajnu stało się głęboko humanistyczne pragnienie wypracowania rozwiązań idealnych.

Zarysowana wyżej krótka historia postaw twórczych pozwala lepiej zrozumieć intencje artystów i artystek występujących w kolejnych edycjach plenerów w Dobrodzieniu. Wspólnym mianownikiem ich pracy jest działalność nieskrępowana wymogami masowej produkcji przemysłowej, opierająca się na indywidualnej, niepowtarzalnej koncepcji projektowej, za którą stoi w przeważającej mierze grupa rzeźbiarzy, a także projektantów i projektantek mebli, wykorzystująca różnorodne materiały pochodzenia naturalnego. Jest to pewien paradoks, ponieważ organizatorem cyklicznych wydarzeń jest przedsiębiorstwo specjalizujące się w masowej produkcji mebli — tym cenniejsza wydaje się być zatem inicjatywa, która stwarza warunki powrotu niejako do korzeni dizajnu, czyli wytwórstwa ręcznego.

Nasuwa się jednak pytanie, czy tego typu sytuacja w XXI wieku jest w ogóle możliwa? Według wspomnianego wyżej Branzięgo, „[...] rzemieślnikiem nie jest dziś osoba, która nie używa środków mechanicznych, ale właśnie ta, która używa wszystkich środków mechanicznych w swoim warsztacie i która kontroluje i nadzoruje każdy etap pracy. Taka osoba przechodzi od maszyny do maszyny zależnie od tego, na jakim etapie praca aktualnie się znajduje. I jest to zupełnie inna sytuacja, kiedy pracownik linii produkcyjnej nadzoruje tylko jeden i ten sam etap cały czas”⁹. Dlatego też współczesne rzemiosło traktować można bardziej jako technologiczny eksperyment niż sięganie po dawne metody wytwórstwa odrzucające zdobycze cywilizacyjne nowoczesnego świata (stąd np. wykorzystanie szerokiego spektrum narzędzi mechanicznych).

Umożliwienie artystom i artystkom samodzielnej realizacji własnego projektu przy użyciu dowolnych metod produkcyjnych wpłynęło na



nadanie obiektom unikatowej tożsamości. W niektórych przypadkach obserwować można próbę uchwycenia wyabstrahowanej esencji cech naturalnych w przedmiotach użytkowych, zachowujących jednak właściwości rzeźbiarskie (np.: *Cukierek, U biurko, 2=1, S* Andrzeja Kosowskiego; *Macierz, Sinusoida* Macieja Tabora; *Ława, Jubka, Pasmó, Siedziba* Marka Ruszkiewicza; *Pejzaż imaginacyjny* Anny Siekierskiej; *Dzień piąty, SC-18, Porcupine* Dariusza J. Nowaka; *Leżysko, Comfy* Karoliny Gajdy; *2,5 (m)* Darii Alicji Kowalewskiej; *Taboret i Wieszak* Grzegorza Niemyjskiego). W innych obiektach dostrzec można eklektyczną mieszankę kulturowych odniesień i skojarzeń, przywołującą na myśl postmodernistyczne, często prowokacyjne i ironiczne reinterpretacje (np.: *Tańczący zestaw, Barbara* Tomasa Tomaszewskiego; *Zaśmienie* Moniki Jaszczak; *Leżak* Marka Ruszkiewicza; *Hunt* Anny Raczyńskiej; *Pegaz, Bookownik* Wita Pichurskiego; *Simple Weaving* Olgi Micińskiej; *Na bolące krzyże* Mateusza Wójcika; *Let It Bee* Anny Siekierskiej).

Pierwsza grupa obiektów charakteryzuje się większą swobodą formalną, plastycznym modelunkiem, monumentalizacją i przestrzennością wolumenu, a także surowością wyrazu artystycznego zmierzającą do podkreślenia cech organicznych surowca; druga natomiast bazuje na akcentowaniu konstrukcji, precyzyjnej obróbce powierzchni i funkcjonalnej dyspozycji poszczególnych elementów (niejednokrotnie jednak przełamywanej i poddawanej zaskakującym modyfikacjom) — a zatem podkreśla cechy odnoszące się do przedmiotów użytkowych.

Niejako na pograniczu obu zespołów można umieścić prace m.in. Ady Bireckiej (*Populina & Dot*), Patryka Wojdy (*Pniaki*) i Dariusza Nowaka (*Springbok*), w których dominuje wyraz bezpretensjonalnej prostoty przywodzącej na myśl wyroby sztuki ludowej. Nadrzędnym, wspólnym motywem powstania wszystkich obiektów zdaje się być jednak idea harmonii z naturą, wynikająca z refleksji na temat negatywnych skutków oddziaływania współczesnej cywilizacji na środowisko. Egzemplifikacją podobnej postawy jest zwrot w stronę naturalnych materiałów i tradycyjnych technologii, a także powrót do szczerego i rzetelnego rzemiosła. Jak pisze Frejlich, tego typu idee „[...] przeniknęły do wzornictwa w wielu krajach i choć nie przystawały do masowego społeczeństwa, to mocno oddziaływały na projektantów”¹⁰.

Działalność grupy artystów i artystek w ramach plenerów w Dobrodzieniu można uznać za próbę stworzenia eksperymentalnego, alternatywnego modelu projektowania i wykonywania form użytkowych, niezależnego od produkcji masowej, pozostającego w bliskim związku z materia naturalnego surowca. Wykorzystywanie w wielu przypadkach warsztatu rzeźbiarskiego i doświadczeń działalności twórczej owocuje oryginalnymi rozwiązaniami plastycznymi, zacierając granicę między sztuką użytkową a obiektami artystycznymi. Niepowtarzalność, unikatowość i pracochłonność wytwarzanych przedmiotów, a co za tym idzie — ograniczona dostępność, a często także mniej lub bardziej zamierzona redukcja walorów funkcjonalnych — z pewnością jednak predestynują efekty poplenerowych działań twórczych bardziej do prezentowania w przestrzeniach galeryjnych lub w kolekcjach artystycznych, niżli do wykorzystywania w sferze codziennego środowiska mieszkalnego.

¹⁰ C. Frejlich, *op. cit.*, s. 51.

The Plein-air of Applied Sculpture in Dobrodzień and the Festival of Sculptural Applied Forms in Cracow originate from the belief that an artistic object can be both a work of art and a functional object, and its creator is not only the author of the design project but also a direct craftsman using a set of professional tools. Assumptions of this kind are related to the claims of the former reform movements which promoted the idea of integration of art and artistic craftsmanship and the creation of an artistic object in direct relation to the material used and the tools applied during manual processing. The common factor of this type of basis is also a clear distance towards mass production and its effects in the form of mechanical repetitiveness of industrial products.

One of the fundamental features of the objects created as part of the Dobrodzień project, which has been ongoing since 2014, is a form that is determined by the nature of the raw material, which is mostly wood. Its development aims to extract and accentuate natural morphological and aesthetic qualities, which in the symbolic layer manifests a reference to durability and the rudimentary value of the sphere of the natural world — opposed, as one may assume, to the temporariness and triviality of the products of a technicised civilisation. As Czesława Frejlich writes, “in the face of the increasing number of industrial products separating man from nature, designers propose a return to natural technologies and materials. Similar postulates were already voiced at the end of the 19th century by the representatives of the Arts & Crafts movement [...] who saw industrial production as the cause of the collapse of taste and morality”¹.

Since the times of the ancient cultures, the field of creating objects of material culture was the domain of craftsmen. The level of craftsmanship of the manufactured objects depended on their qualifications and manual proficiency. The craftsmen, using only their hands or small tools, usually transformed natural materials and elements of the natural world into objects of everyday use.

1 C. Frejlich, *Od wzornictwa do dizajnu*, [w:] *Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989*, [exhibition cat., 6.04–19.08.2018, National Museum in Cracow], ed. C. Frejlich, Kraków 2018, p. 51.

In the pre-industrial period, the technical proficiency of craftsmen was often on the same level as high artistic qualifications, which resulted in blurring the boundaries between the roles of craftsman and artist. In both cases the similar nature of creative work and commitment to related projects resulted in an overlapping of competences. The only difference could be the level of training and the ability to use tools. The gradual separation of the two spheres of creative work was accelerated by the appearance of printed patterns in the modern age which influenced the popularisation of certain objects such as furniture, dishes or decorative motifs. Design ideas presented by artists in the form of drawings in available publications were then imitated and replicated by craftsmen contributing to the popularisation of the copied design, often in distant parts of Europe. A book of this type written by Thomas Chippendale titled *The Gentleman and Cabinet Maker's Director*, which was not only a furniture pattern book but also a tool of self-promotion, very quickly made the designer famous and widened his circle of clients². Somewhat younger than Chippendale, Thomas Sheraton, despite the fact that he received education allowing him to make furniture he did not practice this skill. He used his knowledge to write *The Furniture and Cabinet Maker's Pattern Book*, which had a great influence on the formation of a particular fashion for classicising furniture of the Georgian times in England³. The separation of conceptual design work from execution work was thus achieved which largely elevated the status of the designer, who acquired the status of a skilled artist (in the case of a furniture maker referred to as an ‘ébéniste’). However, until the mid-18th century no distinction was made between fine arts and handicrafts as both remained the domain of the craftsmen.

The industrial revolution radically changed the manufacturing methods and contributed to the separation of the concepts and planning of a project from its execution. This led to the creation of a professionalised function of the designer of industrial forms. As Paul Mantoux wrote, “[...] the aim of the industry as a whole is to produce goods, or

2 T. Chippendale, *The gentleman and cabinet-maker's director: being a large collection of designs of household furniture in the Gothic, Chinese and modern taste: to which is prefixed, a short explanation of the five orders of architecture and rules of perspective, with proper directions for executing the most difficult pieces, the mouldings being exhibited at large, and the dimensions of each design specified*, London 1754.

3 T. Sheraton, *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Drawing Book*, Vol. 1–3, London 1793–1802.

to put it simply, consumer articles, which are not supplied by nature”⁴. Mass-produced objects, with a significant reduction of time and costs, gradually began to replace unique hand-made objects — expensive and available to a limited group of recipients. The symbol of rational thinking present in the factory production system was Michael Thonet’s patent for the method of manufacturing furniture from bent wood, characterised by logical, simplified construction, low manufacturing costs and simple transport. On the one hand, the introduction of modern technologies made the once luxurious furniture more widely available, but on the other hand it contributed in many instances to a decline in their quality in terms of materials, workmanship and artistry.

The result of these transformations was that the famous Great Exhibition of the Industry of All Nations, held in London in 1851, which included, to a large extent, products burdened with a mismatch between their form and function, over-decorated and replicating historical styles. As Nikolaus Pevsner wrote: “[...] while the medieval type of craft was doomed to perish, the form and appearance of products was now left to the decision of the uneducated manufacturer. Designers of a certain standard had not yet found their way into the industry, artists behaved with reservation and the worker had nothing to say in the artistic matters”⁵. The designing of objects at that time became the domain of technicians familiar with the production methods, and the conceptual issues were entrusted, to the smallest extent, to professional designers or artists. Nevertheless, as early as the mid-19th century in England, ideas began to emerge concerning the need to improve the aesthetic quality of industrial products, which was facilitated by the establishment of the first manufactories and the employment of painters and sculptors to supervise the development of designs, including functional pottery characterised by a simplified, functional form.

An important shift in creative attitudes aiming at the reactivation of craft traditions was the activity of William Morris and

4 P. Mantoux, *The Industrial Revolution in the Eighteenth Century. An Outline of the Beginnings of the Modern Factory System in England*, London 1928, as cited in: C. i P. Fiell, *Design. Historia projektowania*, Warszawa 2013, p. 85.

5 N. Pevsner, *Pionierzy współczesności*, Warszawa 1978, p. 37.

the beginnings of the English Arts & Crafts movement. According to Morris, who had a profound aversion to machine production, an artist is both a designer and a craftsman, which means that design being the domain of his creative pursuits should enrich the aesthetic level with the use of past handicraft traditions. The founder of Morris, Marshall, Faulkner & Co. — quoting Pevsner: “[...] he experimented by carving in stone and wood, modelling in clay and illuminating manuscripts. All this helped him to awaken within himself a respect for the specific nature of the material and the creative process”⁶. Therefore, there occurred a stronger connection between the creator and his work and the designer, by becoming acquainted with the properties of the material, had a more conscious and direct influence on the shape of the objects produced. In the view of the English reformers of arts and crafts, natural forms should be the most desirable in design, as they were characterised by a sort of innate quality and rightness. Morris’s reforms were also aimed against the production of useless luxury goods, lacking aesthetic and artistic value, which gained interest and demand among the representatives of the metropolitan bourgeoisie. A significant aspect of the new approach to design was the broadest possible departure from repetition and standardisation to the benefit of the uniqueness and individuality of objects produced with a significant reduction of industrial methods.

At the dawn of the 20th century, applied art began to gain popularity, slowly acquiring a new status as an equal to renowned disciplines of the fine arts, such as painting or sculpture. Hermann Muthesius, attaché to the Prussian Ministry of Trade, who spent several years in England, postulated that form was to be purposeful and consistent with the nature of the material. Due to the popularity of these ideas, an attempt was made to redirect industrial production towards new quality and new aesthetics without, at the same time, rejecting craftsmanship as a tool for shaping artistic expression. Furthermore, the idea of craftsmanship reforms contributed to the emergence

6 *Ibidem*, p. 40.



of a new type of art schools with an educational programme combining the teaching of craftsmanship techniques with learning about the possibilities of industrial production and applying them to the design of modern objects of everyday use. Muthesius advocated the use of this integrated art and crafts education in an advisory role for the industry. In his view, the ultimate goal of artistic education was to design for industrial production, through typification and standardisation leading to a high level of manufactured products.

The Bauhaus programme would try to expand and introduce similar ideas in later years, resulting in the creation of rational design criteria under the label of functionalism. However, this path was opposed in Germany by such artists as Henry van de Velde, August Endell, Peter Behrens, Hermann Obrist, and Hans Poelzig who defended creative freedom and artistic individuality.

The outcome of these discussions, as well as the development of new systems of artistic education (Bauhaus), was the final acceptance of industrial production as a necessary tool for satisfying human needs, while at the same time understanding the correlation between handicraft and mass production. As a result of this process, the practice of producing products adjusted by their form to functional needs has developed. As Maciej Kasperski writes: “[...] this approach to design made it possible to permanently break down the barrier between form, function and technology and became the obligatory model (canon) of industrial design in the twentieth century. It has become the basis on which modern industrial design has developed — dizajn”⁸.

One of the reactions to the repercussions of the industrialisation of the production cycle was the revival of craftsmanship that occurred in the late 1960s and early 1970s in Europe and the United States. Such a phenomenon affected the need to personalise mass-produced products and it initiated a movement named ‘new craft’ by Andrea Branzi. This partly contributed to the popularisation of natural materials, previously considered to be “poor”, such as straw, cane, wicker or terracotta, used for example in Gio Ponti’s designs⁹.

A significant reinterpretation of rational and dogmatic functionalism was the post-war Scandinavian comeback to traditionalism, both in the choice of the materials as well as the manufacturing techniques. A distinctive feature of this approach to the design of the daily use objects was the use of natural raw materials, in particular wood, clay and leather. Although they were still being mechanically processed and the designed objects were still considered to be examples of industrial design, their production was based on handicraft methods, knowledge of materials and construction techniques. The use of historically tested solutions of carpentry traditions was also not avoided.

⁷ Translator’s note: Polish phonetic notation of the word „design”.

⁸ M. Kasperski, *Między rękodziłem a produkcją przemysłową*, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2008/2009, nr 8, p. 34.

⁹ A. Antonowicz-Tamm, *Design między rzemiosłem a przemysłem*, <https://fragile.net.pl/design-miedzy-rzemioslem-a-przemyslem> (ED: 1.01.2022).

This approach was dominated by the belief that the market should offer customers well-designed, well-made and durable products with a timeless shape, unaffected by changing fashions and trends. Inspired by nature, but also using scientific tools based on sociological and anthropological research methods which included anthropometry and ergonomics, the foundation of Scandinavian design became a deeply humanistic desire to develop perfect solutions.

The brief history of creative approaches outlined above allows us to have a better understanding of the intentions of the artists participating in the consecutive editions of the plein-air workshops in Dobrodzień. The common denominator of the artists' work is an activity unrestrained by the requirements of mass industrial production based on an individual and unrepeatable design concept, which is mostly carried out by a group of sculptors and furniture designers using a variety of materials of natural origin. This is somewhat of a paradox, as the organiser of the cyclical events is a company specialising in mass production of furniture — which only makes the initiative all the more valuable, as it creates the conditions for a return to the roots of design, that is, hand-made production.

However, the question arises whether this type of situation is even possible in the 21st century? According to Branzi, “[...] the craftsman today is not the person who does not use mechanical means, but the one who uses all mechanical means in his workshop and who controls and supervises each phase of the work. Such a person moves from a machine to another depending on the stage of work they are at. And it is a completely different situation when the worker on the production line supervises solely one and the same stage all the time”¹⁰. Thus, contemporary craft can be treated more as a technological experiment rather than as reaching for old methods of manufacturing which reject the achievements of the modern world (hence, for example, the use of a wide variety of mechanical tools).

¹⁰ *Ibidem*.

Enabling artists to carry out their own projects using any production methods has had the positive effect of giving the objects a unique identity. In some cases we can observe an attempt to capture the abstracted essence of natural features in functional objects, which nevertheless retain their sculptural properties (e.g. For example: *Candy, U desk, 2=1, S* by Andrzej Kosowski, *Matrix, Sinusoid* by Maciej Tabor, *Bench, Jubka, Band, Seat* by Marek Ruszkiewicz, *Imaginary Landscape* by Anna Siekierska, *Fifth Day, SC-18, Porcupine* by Dariusz J. Nowak, *Deck, Comfy* by Karolina Gajda, *2,5 (m)* by Daria Alicja Kowalewska, *Stool and Hanger* by Grzegorz Niemyjski.) In other objects one can see an eclectic mix of cultural references and associations, evoking post-modern, often provocative and ironic reinterpretations (e.g. *Dancing Set, Barbara* by Tomasz Tomaszewski, *Eclipse* by Monika Jaszczak, *Sunbed* by Marek Ruszkiewicz, *Hunt* by Anna Raczyńska, *Pegasus, Bookownik* by Wit Pichurski, *Simple Weaving* by Olga Micińska, *For Aching Crosses* by Mateusz Wójcik, *Let It Bee* by Anna Siekierska).

The first group of objects is characterised by greater formal freedom, plastic modelling, monumentalisation and spatialisation of the volume, as well as a severity of artistic expression aimed at emphasising the organic features of the raw material. Whereas the second group of objects is based on the emphasis on construction, precise processing of the surface and the functional disposition of individual elements (often, however, broken and subjected to surprising modifications) — in other words on the features relating to functional objects.

In a way, the works of Ada Birecka (*Populina & Dot*), Patryk Wojda (*Stumps*) and Dariusz Nowak (*Springbok*), which express unpretentious simplicity reminiscent of the folk art products, can be placed on the border of the two groups. The overriding, common motif of all the objects seems to be the idea of harmony with nature, resulting from the reflection on the negative effects of modern civilisation on the environment. A similar attitude is illustrated by a turn towards

natural materials and traditional technologies, as well as a return to sincere and reliable handicraft. As Frejlich writes, such ideas “[...] permeated design in many countries, and although they did not suit mass society, they strongly influenced designers”¹¹.

The activity of the group of artists during the plein-air workshop in Dobrodzień can be regarded as an attempt to create an experimental, alternative model of designing and producing functional forms, not dependent on mass production, remaining in close relationship with the matter of natural raw material. The use of the craft of sculpting and experience of creative activity in many cases results in original artistic solutions, blurring the distinction between applied art and artistic objects. The unrepeatability, uniqueness and time-consumption of the produced objects, resulting in limited availability, and often also a more or less intentional reduction of their functional qualities, certainly make the effects of the post-workshop creative activities more likely to be presented in gallery spaces or in artistic collections, rather than to be used in the sphere of everyday life environment.

¹¹ C. Frejlich, *op. cit.*, p. 51.



**UCZESTNICY PLENERÓW
W LATACH 2014–2022
DOBRODZIĘŃ, KRAKÓW, KOLEJKA**

**PARTICIPANTS OF THE PLEIN-AIRS
IN THE YEARS 2014–2022
DOBRODZIĘŃ, KRAKÓW, KOLEJKA**

Ada
BIRECKA

Karolina
GAJDA

Roland Sylwester
GRABKOWSKI

Monika
JASZCZAK

Andrzej
KOSOWSKI

Daria Alicja
KOWALEWSKA

Olga
MICIŃSKA

Ignacy
NOWODWORSKI

Grzegorz
NIEMYJSKI

Jerzy Dariusz
NOWAK

Wit
PICHURSKI

Anna
RACZYŃSKA

Marek
RUSZKIEWICZ

Anna
SIEKERSKA

Marianna
(LISIECKA) SYSKA

Maciej
TABOR

Tomasz
TOMASZEWSKI

Jan
TOMZA-OSIECKI

Patryk
WOJDA

Mateusz
WÓJCIK



ADA BIRECKA

40

Urodzona w 1992 roku w Opolu. Ukończyła studia licencjackie na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Opolskiego (2014) oraz magisterskie w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi (2016). Obecnie pracuje głównie w zakresie tatuażu, malarstwa, rysunku, ilustracji i haftu. Najczęściej tworzy alternatywne światy, w których kreuje swoisty taniec pomiędzy żyjącymi tam istotami. W swej twórczości kładzie nacisk na wartości takie jak wolność, swoboda ekspresji, wspólne dobro, szacunek do wszystkich istot, miłość, empatia, tolerancja. Lubi działać poprzez intuicję i improwizację — zarówno w życiu, jak i w sztuce. Fascynuje ją piękno natury, mądrość kosmosu i rdzennych ludów Ziemi. Inspiracje czerpie najczęściej z wędrówek, odkrywania i podróżowania.

Born in 1992 in Opole. She graduated with a bachelor's degree in artistic education in fine arts from the Art Institute of the University of Opole (2014) and a master's degree from the Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź (2016). Currently she is working mainly in tattooing, painting, drawing, illustration and embroidery. Most often she creates alternative worlds in which she forms a particular dance between the creatures living there. In her work, the artist emphasises such qualities as freedom, freedom of expression, shared good, respect for all beings, love, empathy and tolerance. She likes to operate through intuition and improvisation — both in life and in art. She is fascinated by the beauty of nature, the wisdom of the cosmos and the indigenous people of the Earth. Her inspiration comes most often from wandering, discovering and traveling.



41



Balbo i Lili / Balbo and Lili, 2017
lipa, buk / lime, beech,
68 × 38 × 44 cm



KAROLINA GAJDA

Urodzona w 1993 roku w Legnicy. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu na Wydziale Malarstwa i Rzeźby. Tworzy w drewnie i metalu. W swoich pracach próbuje oddać relacje twardego z miękkim lub statycznego z giętkim — pozwala to na potraktowanie kawałka blachy jak karki papieru czy wydobyć z kłody drewna elastycznej gąbczastej formy. Brała m.in. udział w wystawach:

- „XXVII Wystawa Plastyki Zagłębia Miedziowego”, Galeria Sztuki w Legnicy (2015)
- „Żeliwne opowieści”, wystawa zbiorowa, Galeria MDS we Wrocławiu (2017)
- „Spotkanie”, wystawa zbiorowa, Galeria MOL w Łodzi (2017)
- „40... a nawet 47 Jubileuszowa niezależność”, Galeria Sztuki w Legnicy (2019)
- „SzZzUuMm”, wystawa zbiorowa, Legnicki Park (2019).

Born in 1993 in Legnica. She has graduated from the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław at the Faculty of Sculpture and Painting. She creates in wood and metal. In her works, she tries to express the relations between the hard and the soft, or the static and the flexible — this enables her to approach a piece of metal plate like a sheet of paper, or to obtain a flexible, foam-like form from a log of wood. She took part, among others, in exhibitions:

- “XXVII Copper Basin Art Exhibition”, Art Gallery in Legnica (2015)
- “Cast iron stories”, group exhibition, MDS Gallery, Wrocław (2017)
- “Meeting”, group exhibition, MOL Gallery in Lodz (2017)
- “40... even 47 Jubilee independence”, Art Gallery in Legnica (2019)
- “SzZzUuMm” (eng. Hum), group exhibition, Legnica Park (2019).



Leżysko, 2018
topola / poplar,
112 × 83 × 46 cm





ROLAND SYLWESTER GRABKOWSKI

44 Urodzony w 1985 roku we Wrocławiu. Absolwent Wydziału Malarstwa i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. W 2014 roku obronił dyplom magisterski z zakresu rzeźby, który zrealizował w pracowni dyplomującej prowadzonej przez prof. Janusza Kucharskiego. Obecnie pracuje na macierzystej uczelni jako asystent w I Pracowni Rzeźby prowadzonej przez dr. hab. Grzegorza Niemyjskiego. W 2021 roku uzyskał stopień doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki. Mieszka i tworzy we Wrocławiu. Uczestniczył w rezydencjach artystycznych The Maple Terrace Residency, Brooklyn, Nowy Jork, USA (2019) oraz Chitrashaala, Rajasthan, Indie (2019). Jest autorem 7 wystaw indywidualnych oraz ponad 30 wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. W 2012 roku otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za osiągnięcia artystyczne.

Born in 1985 in Wrocław. Graduate of the Faculty of Painting and Sculpture of the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. In 2014 he completed his master's degree in sculpture, which he realised in the diploma studio run by Prof. Janusz Kucharski. He currently works at his alma mater as an assistant in the 1st Sculpture Studio led by habilitated doctor Grzegorz Niemyjski. In 2021, he earned his doctoral degree in art, in the discipline of fine arts and conservation of works of art. He lives and works in Wrocław. The artist was involved in artist residencies The Maple Terrace Residency, Brooklyn, New York, USA (2019) and Chitrashaala, Rajasthan, India (2019). He has had 7 individual exhibitions and over 30 group exhibitions nationally and internationally. In 2012, he received the Ministry of Culture and National Heritage Award for artistic accomplishments.



Imago, 2021
dąb / oak, 165 × 32,5 × 26 cm



Entrée, 2022
topola / poplar,
82 × 45 × 43 cm,
58 × 60 × 43 cm





ANDRZEJ KOSOWSKI

Urodzony w 1974 roku w Rudnej. W 2001 roku otrzymał dyplom z wyróżnieniem w pracowni rzeźby prof. Alojzego Gryta w Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Od 2012 pracuje na stanowisku adiunkta na macierzystej uczelni w Katedrze Technik Rzeźbiarskich. Prowadzi Pracownię Technik Rzeźbiarskich — Drewno. Uprawiane dyscypliny to rzeźba, rysunek i fotografia.

Born in 1974 in Rudna. In 2001, he received a diploma with honours in the Sculpture Studio of Professor Alojzy Gryta at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. Since 2012, he has worked as an assistant professor at his alma mater in the Faculty of Sculpture Techniques. Kosowski runs the Wood Sculpting Techniques Studio. His disciplines include sculpture, drawing and photography.



Fit, 2017
dąb / oak, 95 × 75 × 75 cm





2 ≈ 1, 2018
topola / poplar,
180 × 75 × 73 cm





S, 2019
topola / poplar,
220 × 130 × 110 cm



Cukierek / Candy, 2014
dąb / oak, 205 × 55 × 48 cm



Fit II, 2022
topola / poplar,
110 × 110 × 90 cm





DARIA ALICJA KOWALEWSKA

Rzeźbiarz, ceramik. W 2021 roku ukończyła kierunek sztuka i wzornictwo ceramiki w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Obecnie studiuje rzeźbę na tej samej uczelni. Zajmuje się manualnymi eksperymentami z różnymi materiałami, toteż w jej praktyce artystycznej i projektowej kluczowe są umiejętności rzemieślnicze. Jej odpowiedzią na coraz większy chaos konsumpcyjny jest zaangażowanie w tworzenie produktu i sztuki. Uczestniczy w plenerach i sympozjach rzeźbiarskich, jak *Luci Ed Ombre del Legno* we Włoszech (2019) i wystawach, jak „Kolekcja czyli wybór” w Muzeum Narodowym w Gdańsku (2022).

Sculptor, ceramist. In 2021 she graduated in art and ceramics design at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. Currently, she studies sculpture at the same academy. She is involved in manual experiments with different materials, so in her artistic and design practice, craft skills are crucial. Her approach to the growing consumer chaos is to be involved in product and art creation. She participates in plein-air and sculpture symposia, such as *Luci Ed Ombre del Legno* in Italy (2019) and exhibitions, such as “Collection so a choice” at the National Museum in Gdansk (2022).

1, 2, 3 2,5 (m), 2019
topola / poplar,
250 × 95 × 50 cm





GRZEGORZ NIEMYJSKI

Urodzony w 1970 roku w Legnicy. W 1999 uzyskał dyplom z zakresu rzeźby we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta w pracowni prowadzonej przez prof. Alfredę Poznańską i ad. Christosa Mandziosa. Obecnie pracuje na macierzystej uczelni, kierując I Pracownią Rzeźby dla studentów I roku. Zajmuje się rzeźbą w różnych materiałach oraz rysunkiem.

Born in 1970 in Legnica. In 1999, he received a diploma in sculpture at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław, in the studio run by Prof. Alfreda Poznańska and assistant professor Christos Mandzios. Currently, he works at his alma mater as the head of the 1st Sculpture Studio for first-year students. He specialises in sculpture in various materials and drawing.



Wieszak / Hanger, 2021
topola / poplar,
230 × 75 × 65 cm



Taboret i Wieszak
Stool and Hanger, 2019
topola / poplar,
100 × 48 × 47 cm,
225 × 75 × 58 cm





64

JERZY DARIUSZ NOWAK

Urodzony w 1953 roku. Absolwent Technikum Leśnego w Rzepinie oraz Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (obecnie Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta). Uzyskał dyplom w pracowni rzeźby prof. Leona Podsiadłego. Od 1990 do 2010 roku mieszkał i pracował w RPA. Obecnie zatrudniony jest w Katedrze Technik Rzeźbiarskich na macierzystej uczelni. Ważniejsze realizacje: rzeźbione drzwi w sali obrad Parlamentu Mpumalanga (Nelspruit, RPA), prace rzeźbiarskie dla Ambasady Wielkiej Brytanii w Mozambiku (Maputo). Współpracuje z wiodącymi projektantami wnętrz przy projektowaniu i wykonaniu mebli — obiektów rzeźbiarskich dla ekskluzywnych hoteli typu „safari”.

Born in 1953. A graduate of the Forest Technical School in Rzepin and the College of Fine Arts in Wrocław (now the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts). He obtained his diploma in the sculpture studio of Prof. Leon Podsiadły. From 1990 to 2010, he lived and worked in South Africa. Currently, he is employed in the Faculty of Sculpture Techniques at his alma mater. Notable projects: carved doors for the Mpumalanga Parliament Hall (Nelspruit, South Africa), sculptural works for the British Embassy in Mozambique (Maputo). He collaborates with leading interior designers in designing and creating furniture — sculptural pieces for luxury “safari” hotels.



65

Biblioteczka na myśli
Bookcase for thoughts, 2018
topola / poplar,
200 × 54 × 38 cm



Kawa we dwoje / Coffee for two, 2016
klon, skóra, szkło / maple, leather, glass,
50 × 43 × 36 cm



Interception, 2017
topola / poplar,
150 × 60 × 50 cm





70



71

Porcupine, 2019
topola / poplar,
180 × 170 × 60 cm



The Tree, 2022
 klon / maple,
 220 × 130 × 40 cm



WIT PICHURSKI

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom z wyróżnieniem w 2000 roku); w 2009 roku obronił doktorat na tej uczelni. Obecnie wykłada na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Opolskiego. Zajmuje się rzeźbą, malarstwem, rysunkiem i obiektami przestrzennymi. Jego twórczość mieści w sobie bogactwo technik, form i inspiracji. Tworzy w różnych materiałach. Są to prace figuratywne — stylizowane, bliskie symbolizmowi, jak również alegoryczne czy też o formie syntetycznej, aluzyjnej. Odwołuje się do sfery zmysłowej oraz filozoficznej, duchowej, ukazując złożoność natury ludzkiej. Bierze aktywny udział w życiu artystycznym, uczestnicząc w plenerach, sympozjach, warsztatach, konkursach, wystawach krajowych i zagranicznych. Jest twórcą kilku pomników usytuowanych w Opolu: Karola Musioła („Papy”), poety i piosenkarza Marka Grechuty, księcia Kazimierza I Opolskiego oraz galerii książąt opolskich na zwieńczeniu Studni św. Wojciecha, a także rzeźby *Gwiazda* wykonanej z marmuru z Carrary, stojącej na Rynku.

Graduate of the Academy of Fine Arts in Krakow (diploma with honours in 2000), in 2009 he earned his doctoral degree at the Academy of Fine Arts in Krakow. Currently gives lectures at the Faculty of Art of the University of Opole. He deals with sculpture, painting, drawing, and spatial objects. His work incorporates a rich variety of techniques, forms, and inspirations. He creates in various materials. These are figurative works — stylized, close to symbolism, as well as allegorical or of synthetic, allusive form. He refers to the sensual realm as well as the philosophical and spiritual, portraying the complexity of human nature. Pichurski takes an active part in the artistic life, participating in plein-air, symposia, workshops, competitions, national and international exhibitions. He is the author of several monuments located in Opole: These include Karol Musiol (“Papa”), poet and singer Marek Grechuta, Prince Casimir I of Opole, and the gallery of Opole’s princes on the top of St. Adalbert’s Well, as well as the sculpture *Star* made out of the Carrara marble, standing in the Market Square.



Pegaz / Pegasus, 2018
jesion / ash,
218 × 185 × 68 cm



MAREK RUSZKIEWICZ

Urodzony w 1987 roku we Wrocławiu. W latach 2008–2013 studiował we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta; dyplom uzyskał w pracowni prof. Christosa Mandziosa (2013). W latach 2016–2019 odbył studia doktoranckie na macierzystej uczelni (doktorat w 2021 roku, promotor dr hab. Mateusz Dworski). Obecnie pracuje na tejże uczelni w I Pracowni Rzeźby prowadzonej przez dra hab. Grzegorza Niemyjskiego (od 2020). Zajmuje się rzeźbą, designem oraz malarstwem. Wytrwale poszukuje zależności pomiędzy konstruowaniem, dekonstruowaniem a destruowaniem. Autor dziesięciu wystaw indywidualnych oraz uczestnik kilkudziesięciu wystaw zbiorowych.

Born in 1987 in Wrocław. In 2008–2013 he studied at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław, he earned his diploma in the studio of Professor Christos Mandzios (2013). In 2016–2019 he completed his doctoral studies at his alma mater (doctoral degree in 2021, supervisor: habilitated doctor Mateusz Dworski). Currently, he works at the the same academy in the 1st Sculpture Studio led by habilitated doctor Grzegorz Niemyjski (from 2020). Ruszkiewicz is active in the fields of sculpture, design and painting. He persistently explores the relations between constructing, deconstructing and destructing. He is the author of ten individual exhibitions and a participant in several dozen collective exhibitions.

Pasmo / Range, 2018
buk, stal / beech, steel,
200 × 85 × 75 cm





78



79

Siedziba / Headquarters, 2019
topola / poplar,
200 × 70 × 70 cm



Jubka, 2016
topola / poplar,
150 × 100 × 90 cm





Leżajsk, 2017
 dąb, sosna / oak, pine,
 155 × 75 × 45 cm





ANNA SIEKIERSKA

86

Rzeźbiarka, rowerzystka, pracownica akademicka. Jest członkinią Inicjatywy Dzikie Karpaty, która dąży do objęcia ochroną Puszczy Karpackiej — górskiego lasu o charakterze naturalnym. W swoich pracach przygląda się relacjom między człowiekiem a przyrodą, podkreślając potrzeby innych gatunków, które współzamieszkują z nami świat. Prowadzi warsztaty uwrażliwiające na życie innych istot, tworzy instalacje w przestrzeni publicznej oraz interdyscyplinarne projekty zaangażowane, m.in.: *Fikus*, instalacja sąsiedzka w podwórku kamienicy w Warszawie, 2017; *Kto tam?*, platforma do obserwacji życia w koronach drzew w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2018; *Sanatorium*, działanie performatywne i aktywistyczne dążące do zachowania stadionu im. E. Szycy w Poznaniu jako przestrzeni dla dzikiej przyrody, 2019–2022.

Sculptor, cyclist, academic. She is a member of the Inicjatywa Wild Carpathians Initiative, which aims to protect the Carpathian Primeval Forest — a natural mountain forest. In her works, she examines the relationship between man and nature, emphasising the needs of other species that co-exist with us in the world. She conducts workshops to raise sensitivity to the lives of other creatures, she creates installations in public spaces and interdisciplinary engaged projects, including: *Ficus*, a neighbourhood installation in the backyard of a tenement house in Warsaw, 2017; *Who's there?*, a platform for the observation of life in the treetops at the CCA Ujazdowski Castle in Warsaw, 2018; *Sanatorium*, a performative and activist action striving to preserve the E. Szyc Stadium in Poznan as a wildlife space, 2019–2022.

Let It Bee, 2016
buk / beech,
173 × 131 × 25 cm





MARIANNA (LISIECKA) SYSKA

Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Od 2018 roku jest pracownikiem akademickim na macierzystej uczelni, na stanowisku asystenta prof. Urszuli Smazy-Gralak w Pracowni Projektowania Ubioru Kreatywnego (Wydział Architektury Wnętrz, Wzornictwa i Scenografii, kierunku scenografia). Jej dorobek artystyczny jest wynikiem łączenia wielu dyscyplin: teatru, muzyki, literatury, sztuk wizualnych, również w wymiarze performatywnym oraz praktyki w zawodzie scenografa i projektanta kostiumu. Wraz z Nataszą Sołtanowicz, Joanną Kowalską i Grzegorzem Bieńko tworzą artystyczny kolektyw [in between] działający w obszarze pomiędzy obrazem, słowem a muzyką. Działalność artystyczna i projektowa obejmuje liczne projekty scenografii i kostiumów oraz nadzór artystyczny nad spektaklami teatralnymi, a także realizacje rzeźb i masek do spektakli, inscenizacje, scenografie interaktywne i aranżacje plastyczne do czytania performatywnego, opracowania streamingów oraz projekty plakatów i opracowania graficzne publikacji.

Graduate of the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. Since 2018, she has been an academic staff member at her alma mater, as an assistant of Prof. Urszula Smaza-Gralak in the Creative Clothing Design Studio (Faculty of Interior Design, Design and Scenography, major: scenography). Her artistic achievements result from combining many disciplines: theatre, music, literature, visual arts, also in the performative dimension, as well as her professional practice as a stage and costume designer. Together with Natasza Sołtanowicz, Joanna Kowalska and Grzegorz Bieńko, they form an artistic collective [in between] functioning in the area between image, word and music. The artistic and design activity includes multiple stage and costume designs and artistic supervision over theatre performances. They also include the creation of sculptures and masks for performances, staging, interactive stage designs and artistic arrangements for performative readings, development of streaming videos as well as poster designs and graphic design for publications.



R, 2018
topola / poplar,
200 × 90 × 45 cm





90

MACIEJ TABOR

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Od 2018 roku prowadzi własną działalność gospodarczą pod szyldem MONOCOCK, w ramach której wykonuje jedyne w swoim rodzaju obiekty użytkowe do wnętrz domów i mieszkań. W ten sposób łączy swoje zamiłowanie do rzeźby i designu z codzienną pracą, starając się przy tym, aby każdy obiekt był w miarę możliwości funkcjonalny i praktyczny. Wykonuje rzeźby przeważnie ze stali, ale też przetwarza obiekty lub pracuje w oparciu o rzeczy, które znajdzie gdzieś przypadkiem na swojej drodze — porzucone przez innych, niechciane i niepotrzebne. W ten sposób dostają drugą szansę i nowe życie.

A graduate of the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. Since 2018, he has been running his own business under the MONOCOCK label, where he makes one-of-a-kind functional objects for the interiors of houses and flats. By doing so, he merges his love of sculpture and design with his everyday work, while striving to make each object as functional and practical as possible. He mostly creates sculptures out of steel, but he also transforms objects or works with things he comes across by accident — abandoned by others, unwanted and unnecessary. This is how they get a second chance and a new life.



Grawitacja / Gravity, 2017
topola, stal / poplar, steel,
150 × 95 × 70 cm

91





TOMASZ TOMASZEWSKI

Urodzony w 1966 roku. Studiował w latach 1991–1997 rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. W 2007 obronił doktorat na macierzystej uczelni. Od 2009 pracuje jako adiunkt w Pracowni Projektowania Rzeźby w Architekturze i Urbanistyce na tejże uczelni.

Ważniejsze projekty:

- Projekt fontanny dla Rynku we Wrocławiu, 1996, I nagroda (równorzędna);
- Cmentarz Nieistniejących Cmentarzy, 2000, Gdańsk, II nagroda;
- pomnik w Smoleńsku upamiętniający ofiary katastrofy lotniczej 10 kwietnia 2010 roku, 2012, Orońsko, III nagroda.

Realizacje:

- Izba Pamięci Kręgu w Krzyżowej, 1997, I nagroda, realizacja w 1998;
- Pomnik Wspólnej Pamięci, 2005, Wrocław, I nagroda dla zespołu pod jego kierownictwem, realizacja w 2008;
- Projekt dzieła sztuki na 75-lecie wyzwolenia Bredy w Holandii przez I Dywizję Pancerną gen. Stanisława Maczka w 1944 roku. 2018, konkurs na pracę w Bredzie, Wrocław, I nagroda, realizacja w 2019.

Born in 1966. Between 1991 and 1997 he studied sculpture at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. In 2007 he completed his doctoral studies at his alma mater. Since 2009, he has been working as an assistant professor at the Studio of Sculpture Design in Architecture and Urban Planning at the same university.

Major projects:

- Project of a fountain for the Market Square in Wrocław, 1996, 1st Prize (equivalent);
- Cemetery of Non-Existent Cemeteries, 2000, Gdańsk, 2nd Prize;
- Monument in Smoleńsk commemorating the victims of the air crash on April 10, 2010, 2012, Orońsko, 3rd Prize.

Completed projects:

- Circle Memorial Chamber in Krzyżowa, 1997, 1st Prize, realised in 1998;
- Joint Memorial Monument, 2005, Wrocław, 1st Prize for the team under his direction, realised in 2008;
- design of an artwork for the 75th anniversary of the liberation of Breda in the Netherlands by General Stanislaw Maczek's 1st Armoured Division in 1944. 2018, competition for a work in Breda, Wrocław, 1st Prize, realisation in 2019.

Na pierwszym planie: *Barbara*, 2015
 klon, 100 × 55 × 50 cm
 Foreground: *Barbara*, 2015
 maple, 100 × 55 × 50 cm

Plan dalszy: *Tańczący zestaw*
 (stół, krzesło), 2014
 dąb lity, miejscowo polichromowany,
 140 × 75 × 75 cm, 90 × 45 × 40 cm
 Background: *Dancing set* (table, chair), 2014
 solid oak, partly polychrome,
 140 × 75 × 75 cm, 90 × 45 × 40 cm





96

Tańczący zestaw (stół, krzesło) 2014
dąb lity, miejscowo polichromowany,
140 × 75 × 75 cm, 90 × 45 × 40 cm
Dancing set (table, chair) 2014
solid oak, partly polychrome,
140 × 75 × 75 cm, 90 × 45 × 40 cm



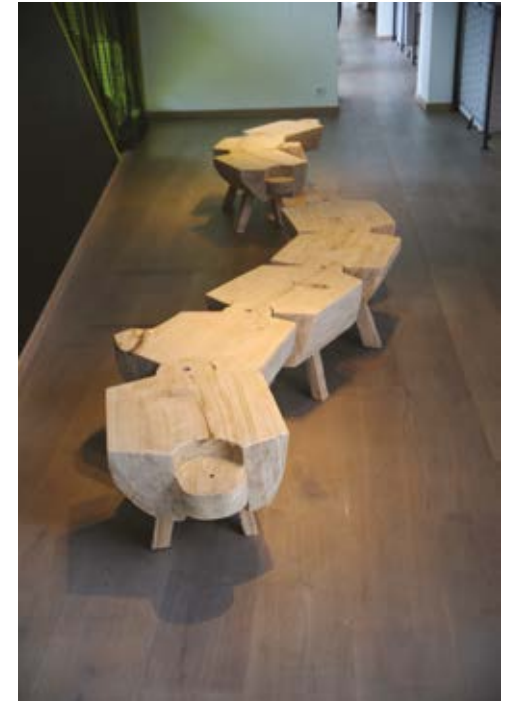
97



IGNACY NOWODWORSKI

Urodzony w 1980 roku w Gdańsku. Absolwent Instytutu Sztuki Uniwersytetu Opolskiego; dyplom z wyróżnieniem w 2005 roku. Stopień doktora uzyskał w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu w 2018. Obecnie adiunkt w Pracowni Rzeźby Wydziału Sztuki UO. W pracach wykorzystuje różnorodne materiały: marmur, granit, twarde gatunki drewna, metal oraz przedmioty znalezione; kontrasty tworzyw i ich struktur istotne są w tych multimateriałowych rzeźbach. Aktualnie zajmuje się jednostkowymi żeliwnymi odlewami metodą „lostfoam” i spawanymi ażurowymi strukturami. Tematem jego dzieł jest człowiek oraz zwierzęta, a także ich wzajemna międzygatunkowa relacja. Prace znajdują się w kolekcji Opolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz w kolekcjach prywatnych w Polsce, Niemczech, Holandii i USA. Autor statuetki Mecenasa Galerii Sztuki Współczesnej, statuetki „Opolskie Lamy” Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Niezależnych i „Mosty Dialogu”.

Born in 1980 in Gdańsk. Graduate of the Art Institute of the University of Opole; graduated with honours in 2005. He received his doctoral degree at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław in 2018. Currently the artist is an assistant professor at the Sculpture Studio of the Faculty of Art at the UO. In his works, he uses a variety of materials: marble, granite, hardwood, metal and found objects; the contrasts of the materials and their structures are crucial in these multi-material sculptures. Currently, he is working with single cast iron “lostfoam” castings and welded openwork structures. The theme of his works is both human and animals and their mutual interspecies relationship. His works can be found in the collection of the Opole Society for the Encouragement of Fine Arts and in private collections in Poland, Germany, the Netherlands and the USA. Author of the Patron of the Contemporary Art Gallery statuette, the “Opole Llamas” statuette of the Polish Independent Film Festival and the “Bridges of Dialogue” statuette.



Ława modułowa 2022
dąb, 65 × 45 × 42 cm,
(× 8 modułów)
Modular bench 2022
oak, 65 × 45 × 42 cm
(× 8 modules)

STUDENCI / STUDENTS



MARLENA SZELIGA
Romansjera, 2019
dąb / oak,
198 × 78 × 69 cm



DARIA ALICJA KOWALEWSKA

Linia / Line, 2018

dąb / oak,

320 × 110 × 80 cm



BARTOSZ SKRZYPIEC
bez tytułu / no title, 2019
dąb / oak,
100 × 75 × 55 cm





ANDŻELIKA TAMKUN

Ławka / Bench, 2019

dąb / oak,

220 × 75 × 82 cm



RZEŻBA WOBEC FUNKCJI

SCULPTURE AGAINST FUNCTION

AUTORZY TEKSTÓW

AUTHORS OF THE TEXTS

Jan Cegiełka

Andrzej Kosowski

Tomasz Mikołajczak

REDAKCJA / EDITING

Marek Ruszkiewicz

WYDAWCA / PUBLISHER

Akademia Sztuk Pięknych

im. Eugeniusza Gepperta

we Wrocławiu / The Eugeniusz

Geppert Academy of Art and Design

pl. Polski 3/4, 50-156 Wrocław

tel. +48 71 343 80 31, 32, 33, 34

www.asp.wroc.pl



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Publikacja finansowana z funduszy Akademii

Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta

we Wrocławiu / Funded publication

The Eugeniusz Geppert Academy

of Art and Design in Wrocław

Wydanie pierwsze / First edition

Wrocław 2022

TŁUMACZENIE / TRANSLATION

Małgorzata Kruzel-Niemyjska

REDAKCJA TEKSTÓW I KOREKTA

PROOF-READING

Elżbieta Łubowicz (teksty polskie / Polish texts)

Małgorzata Kruzel-Niemyjska (teksty angielskie / English texts)

ZDJĘCIA / PHOTO CREDITS, S. / P.

Jan Cegiełka: 4, 75, 87, 95; Andrzej Kosowski:

8, 13, 17, 18, 22, 27, 32, 37, 41, 43, 45, 46, 47, 49,

50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 65,

66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 81,

82, 83, 84, 85, 89, 91, 96, 97, 99, 102, 103, 104,

105, 106, 107, 108, 109.

ZDJĘCIA PORTRETOWE / PORTRAIT PHOTOS

nadesłane przez artystów / sent by artists

NAKLAD / CIRCULATION

300 egz. / copies

© Copyright by Akademia Sztuk Pięknych

im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu,

Wrocław 2022

Wszystkie prawa zastrzeżone

All rights reserved

ISBN: 978-83-66321-97-7

DRUK I OPRAWA / PRINT & BINDING

Drukarnia ZAPOL Sobczyk sp. k.,

al. Piastów 42, 71-062 Szczecin

tel. 91 435 19 00,

mail: biuro@zapol.com.pl



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU