

Jan Rylke

Warszawska szkoła sztuki wysokiej

Bagienko i szkoła

Powszechnie uważa się, że w Warszawie rządzi *Warszawka*, czyli bagienko wzajemnych powiązań i układów, w które trudno wdepnąć z zewnątrz. Rzeczywiście przez ostatnie dwieście lat w Warszawie rządili obcy, lub ich namiestnicy, a tak zwana grupa audytoryjna [Misztal 1980], czyli opiniotwórcza, związana z narodem elita, działała z ukrycia opierając się na nieformalnych układach. Po odzyskaniu niepodległości ta grupa stała się konkurencją dla polityków i w wyniku ich destrukcyjnych działań rozpadła się na mniejsze układy. Część z tej grupy wypracowała układy półoficjalne, szarą strefę oddziaływań, tworząc wspomniane bagienko.

Termin szkoła wywodzi się z łacińskiego *schola* – czas wolny, odpoczynek, beczynność [Satkiewicz 1990]. Jeżeli ten termin odniesiemy do współczesnej szkoły przeznaczonej do kształcenia młodzieży, to oprócz tego oficjalnego zadania, funkcjonują dwa ukryte programy szkolne. Pozyskiwanie wiedzy, czyli główne zadanie szkoły, to oficjalny, wymagający aktywności program. Skąd więc ta beczynność w terminie *schola*? Ważniejsze od oficjalnego programu szkolnego, są właśnie jego programy ukryte, oparte na beczynności ucznia. Pierwszy ukryty program polega na posadzeniu młodych ludzi na kilkanaście lat w rzędach ławek, co uczyni z nich posłusznych wykonawców poleceń. Drugi ukryty program polega na podziale młodzieży według wieku, na separacji pokoleń, żeby wykluczyć możliwość porozumienia pokolenia wchodzącego w życie społeczne z innymi grupami pokoleniowymi. Oba ukryte programy szkolne powodują kastrację współczesnych populacji i siłą inercji funkcjonują dalej, po opuszczeniu szkół przez uczniów. Taka kastracja dotyka także artystów, z których większość, przez wyuczony konformizm, dopasowuje się do zmiennych mód panujących w sztuce i powtarza bieżące wzory formalne. Inne są postawy artystów, którzy tworzą w sztuce lokalne szkoły, ponieważ wytwarzają oni odmienne wzory od globalnych. Wzory, które funkcjonują w lokalnej przestrzeni międzypokoleniowej. Szkoła artystyczna, to nie tylko wyższa uczelnia kształcąca artystów, ale również: *krąg artystyczny związany z klasztorem, miastem, dzielnicą itp., wyróżniający się odrębnymi i sobie właściwymi cechami przez krótszy lub dłuższy okres* [Kozakiewicz 1969]. Chciałbym się w tym tekście zająć właśnie takimi kręgami artystycznymi, który funkcjonują w Warszawie i wyróżniają się odrębnymi cechami, a przede wszystkim nie zostały dotknięte przejawiającą się w spolegliwości kastracją,.

Jak się ma wspomniane warszawskie bagienko do szkoły warszawskiej? Tworzy poza oficjalną, centralną, bo Warszawa jest stolicą, wykastrowaną sztuką, szarą strefę, w której może egzystować sztuka z jajami. Lokalną jej odmianą będzie tytułowa: *Warszawska szkoła sztuki wysokiej*.

Kilka słów o szkołach

Pewnego styczniowego dnia 2005 roku, w trakcie performance wykonywanego w ramach *Klubu Performance*¹ w Kordegardzie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Przemysław Kwiek sformułował pojęcie szkoły warszawskiej zarysowującej się w warszawskiej sztuce i wylistował artystów, których według niego można w tym pojęciu zawrzeć². Minęło od tego czasu kilka lat i napisałem w *Gazecie Polskiej Codziennie* o szkołach w polskiej sztuce [Rylke 2015]. Podjąłem ten temat nie tylko w odniesieniu do artystów tworzących sztukę, ale także w odniesieniu do szkół istniejących w polskiej historii sztuki, pisząc: *W nauce i w sztuce funkcjonuje pojęcie szkoły. Taka szkoła różni się od normalnej szkoły. Jest jak kamień rzucony do wody, który tworzy rozprzestrzeniające się w wodzie kręgi. Wagę szkoły określa siła idei, która ją zrodziła. Czy pojęcie szkół artystycznych lub szkół naukowych jest w Polsce nadal aktualne? Dzisiaj o nich nie mówimy, chociaż wcześniej ten termin był powszechnie używany. W okresie międzywojennym istniała jedna licząca się w polskiej historii sztuki szkoła utworzona przez Władysława Podlachę w Katedrze Historii Sztuki Polskiej i Wschodnioeuropejskiej na Uniwersytecie Jan Kazimierza we Lwowie. Szkoła ta zajmowała się formą dzieła i w przeciwieństwie do innych polskich szkół z historii sztuki,*

¹ Działalność Klubu Performance została opisana w książce o tym samym tytule [Kwiek P., Piekarczyk J., Rylke J., 2011]

² App. 107; „Z punktu widzenia pomnika: co to jest Szkoła Warszawska – performance w instalacji. Co to jest Appearance i czym się różni od Performance – »wystawa chwilowa«. Andzia [Rottenberg]: Anegdota z dn. 18.11.2004. Dokument filmowy video J. Rylkego z Appearance 39: PK »performuje« z udziałem J. Piekarczyka podczas »Realizacji« »Nasze Kobiety« w Muzeum Narodowym w W-wie, jako przykład bezbłędnej (wzorcowej) dokumentacji performance, dokonywanej »na żywo«. »Sztuka jako relacyjna baza danych« — anons. »Lipton Tea Ice« — performance” /min: pokaz gotowego obrazu 100x140 cm „Niedopasy” z dodatkiem tekstu: „Co to jest Appearance i czym się różni od Performance? Zapytaj Kwieka or Piekarczyka”, patrz p. 304; pokaz „naprawionej” ekspozycji „Dyplomu PK”, patrz p. 300; pokaz obrazu olejnego kwiatów malowanych z natury w klatce złożonej z 6. krat stalowych Kwieka, patrz App. 31/; Klub Performance; Gal. Kordegarda, Warszawa 18.01.2005. [Kwiek 2011, s. 241]

także sztuką współczesną. Po II Wojnie Światowej osiągnięcia tej szkoły rozpowszechnili uczniowie Podlachy: Ksawery Piwocki w Warszawie i Poznaniu, Maria Rzepińska w Krakowie i w Łodzi, Zbigniew Hornung we Wrocławiu i Toruniu. Dzisiaj, kiedy uczniowie Władysława Podlachy już nie żyją, trudno mówić o jakiejś szkole w obrębie polskiej historii sztuki, chociaż, jako uczeń Ksawerego Piwockiego, odwołuję się w swoich badaniach do metod przez tę szkołę wypracowanych. Dzisiaj przyjęta metodologia historii sztuki rozplynęła się w nurtach tak zwanej *ponowoczesności*, twierdzącej o zaniku wzorów w sztuce. Mógłbym dodać, że Ksawery Piwocki nie znalazł zatrudnienia w obszarze uniwersyteckiej historii sztuki, ale nauczył historii sztuki wielu artystów, wykładając ją w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych³. Dlatego dzisiaj temat warszawskiej szkoły sztuki podjęli przede wszystkim artyści, a nie historycy sztuki. Po inicjatywie Przemysława Kwieka temat warszawskiej szkoły sztuki podjął Jan Stanisław Wojciechowski proponując 15 grudnia 2018 roku⁴ podjęcie cyklu spotkań w Galerii *Walka Młodych*, na temat *Szkoły warszawskiej*. Ten tekst jest związany z jego inicjatywą. Jak widzimy, każdy z nas, inicjujących powstanie galerii *Walka Młodych* (Kwiek, Rylke, Wojciechowski), uznał ten temat za ważny.

Artyści wyklęci sztuki wysokiej

Przemysław Kwiek mówi o artystach wyklętych sztuki wysokiej. Mozart twierdził, że pisze muzykę zrozumiałą, ale nie pisze muzyki dla stangretów. Dzisiaj trwa zamazywanie podziału pomiędzy sztuką wysoką i niską. Pomija się artystów otwierających nowe, dopiero pojawiające się perspektywy sztuki. Nie ogarniają ich dzieł liczone przez manipulatorów społecznych parametrycznie trendy rozwojowe, które są określane przez urzędników sztuki. Parametryzacja określa wartości ilościowe myśli i rzeczy już istniejących i nie może dotknąć tego, co dopiero się rodzi. Myśli i rzeczy, które jeszcze nie istnieją, mogą pojawić się tylko w sztuce i reprezentują w niej wartości, które dopiero są w trakcie kształtowania, wartości stanowiące jakościową istotę sztuki wysokiej. Przez to, że te wartości dopiero się rodzą, to w sposób naturalny stanowią zagrożenie dla myśli i rzeczy, które już istnieją. Dlatego są prześladowane i funkcjonują w polu istnienia artystów wyklinanych przez *establiszment* artystyczny. Artystów wyklętych sztuki wysokiej. Dlatego Ksawery Piwocki nie mógł uczyć

³ Był do swojej śmierci moim promotorem, kiedy na pisałem pracę z historii sztuki ogrodowej na Wydziale Ogrodniczym Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie.

⁴ Miało to miejsce na spotkaniu w galerii *Walka Młodych* przy okazji prezentacji performance i wystawy Michała Banaszka: *Info na pasku telewizora*

historii sztuki na warszawskim uniwersytecie, a Jerzy Sołtan i Oskar Hansen architektury na warszawskiej politechnice. Także Henryk Stażewski, Wojciech Fangor czy Magdalena Abakanowicz nie mogli uczyć na warszawskiej akademii sztuk pięknych. Podobnie nie wspomina się Tadeusza Breyera, twórcy warszawskiej szkoły rzeźbiarskiej, czy Stanisława Szymańskiego twórcy warszawskiej szkoły współczesnego gobelinu. Artystów wyklętych nie tylko przez urzędników sztuki wysokiej, ale wymazywanych w potocznym życiu. Jeżeli będziemy liczyć demokratycznie rozumiane wartości parametrycznie, to Zenon Martyniuk, nazywany *Królem Disco Polo*, zawsze zgromadzi w Zakopanym większe tłumy niż Wojciech Blecharz, który żeby komponować współczesną muzykę musiał wyjechać do Kalifornii.

Szkoły w sztukach pięknych



Ryc. 1. Artyści na pierwszej wystawie Szkoły Warszawskiej w warszawskiej Zachęcie, 1930r., Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Jak pisałem w *Gazecie Polskiej Codziennie* [Rylke 2015], wcześniej powstały w Polsce szkoły artystyczne od szkoły naukowej z zakresu historii sztuki. Ukształtowały się jeszcze w okresie zaborów. Pierwsza taka szkoła powstała w Krakowie, rozpoczęta historycznym malarstwem Jana Matejki i odwoływała się, tak jak jego sztuka, do świata idei. W okresie między-

wojennym i powojennym rozwijała się i przybrała oficjalną nazwę *Grupy Krakowskiej*. Największe znaczenie posiadała w połowie XX wieku, a jej najbardziej znani przedstawiciele, to nieżyjący już: Tadeusz Brzozowski i Jerzy Nowosielski. W obszarze sztuki performance kontynuuje ją Zbigniew Warpechowski. Nieco później powstała druga ze szkół, warszawska. Zapoczątkowało ją rodzajowe malarstwo Aleksandra Gierymskiego. Ta szkoła odwoływała się do świata rzeczywistego i cechowało ją zaangażowanie społeczne. W 1929 roku uczniowie Tadeusza Pruszkowskiego powołali *Szkołę Warszawską* (ryc. 1), której przedstawiciele, to m.in.: Włodzimierz Bartoszewicz, Efraim i Menasze Seidenbeutel, Eugeniusz Arct, Michał Bylina i Antoni Łyżwański. Ta szkoła po wojnie nie funkcjonowała już oficjalnie, chociaż trzej ostatni, wymienieni przeze mnie artyści, uczyli po wojnie w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych [Encyklopedia 1976].

W okresie międzywojennym, kiedy Paryż stał się artystyczną stolicą świata, próbowano stworzyć szkołę opierając się na wypracowanych tam wzorach. W latach 20. Józef Pankiewicz zorganizował, dla stworzenia polskiego ruchu artystycznego opartego na wzorach francuskiego koloryzmu, tak zwany *Komitet Paryski*. Jako *Kapiści* (KP – skrót od nazwy Komitetu Paryskiego), zdominowali oni po wojnie szkolnictwo artystyczne, ale ostatni i najwybitniejszy ich przedstawiciel, Józef Czapski, w tym czasie nadal mieszkał i zmarł w Paryżu. W okresie międzywojennym powstały idące ze Wschodu i z Zachodu dwie odmienne szkoły artystyczne oparte na wzorach totalnych. Małżeństwo Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro próbowali zaszczepić wschodni, sowiecki konstruktywizm, organizując w Polsce grupę: *Blok Kubitów, Suprematystów i Konstruktywistów*. Stanisław Szukalski przyjechał do Polski z zachodu, z Chicago i odwołując się do ówczesnych, amerykańskich koncepcji rasistowskich, stworzył w Polsce grupę artystyczną: *Szczep Rogate Serce*. Obie szkoły po II Wojnie Światowej znikły wraz z kompromitacją, charakterystycznych pojęć dla tych nurtów w sztuce: walki klas i walki ras. Po ostatniej wojnie Włodzimierz Sokorski, jako minister kultury i sztuki, a później przewodniczący Komitetu ds. Radia i Telewizji, rozpowszechniał w trybie administracyjnym polską wersję sztuki sowieckiej, zwaną: *socrealizmem*. Socrealizm nie przetrwał długo, chociaż zapłodnił w tych latach tak wybitnych artystów, jak Andrzej Wróblewski czy Andrzej Wajda. Dzisiaj w polskiej sztuce, przynajmniej w sztuce oficjalnej, dominuje przywieziona z zachodu tak zwana *postsztuka*, odpowiednik *ponowoczesności* w naukach o sztuce, która neguje rolę wzorców kulturowych, także wzorców określającego naszą przyszłość. W efekcie ten tekst jest trochę napisem nagrobnym, epitafium, nie tylko odniesionym do szkół w polskiej sztuce, ale również odniesionym do polskiej sztuki wysokiej. Jak pisałem na począt-

ku, jedyna oficjalnie lansowana dzisiaj sztuka, to sztuka wtórna, oparta na dekoracyjnych wzorach wypracowanych w sztuce ubiegłego wieku.

Szkoły w sztuce pozwalały artyście ugruntować się w określonym nurcie intelektualnym i formalnym, który był osadzony w kontekście społecznym. W sytuacji zaniku szkół zanika sztuka, jako wzorzec kultury, do którego możemy się lokalnie odwołać. Stajemy się bezbronni wobec obcych, często wrogich Polsce, wzorców kultury serwowanej nam przez mass media. Dla artystów sztuki wysokiej, która nie odwołuje się do lansowanych z zewnątrz wzorów, pozostaje postawa artysty wyklętego.

Warszawska szkoła sztuk pięknych

Mimo zniszczenia Warszawy *szkoła warszawska*, chociaż niesformalizowana po wojnie, jak *grupa krakowska*, największego znaczenia nabrała w drugiej połowie XX wieku. Wówczas, podobnie jak dzisiaj, w sztuce głównego nurtu dominowała sztuka abstrakcyjna. W reakcji na skostnienie wzorów formalnych tej sztuki, wprowadzonych do Polski z opóźnieniem wynikającym z okresu dominacji socrealizmu, rozwinęły się w Warszawie dwa nowe, opozycyjne do abstrakcjonizmu, ruchy artystyczne. Pierwszy, nazwany później *nową figuracją*, powracał do sztuki przedstawiającej. Drugi, nazywany *drugą awangardą*, opierał się na konceptualizmie, sztuki procesualnej i środowiskowej. Zarówno pierwszy, jak drugi ruch, mimo negatywnego nastawienia do establishmentu artystycznego, także do siebie były nastawione konfrontacyjnie, chociaż obie grupy miały, moim zdaniem, charakterystyczne dla *szkoły warszawskiej* nastawienie prospołeczne. Do porozumienia dążyli nieliczni artyści, między innymi nasza trójka (Kwiek, Rylke, Wojciechowski), czego przykładem była wystawa i sympozjum w Galerii Studio pod nazwą: *Obrazy, grafiki, rzeźby, nieobrazy, niegrafiki, nierzeźby*, w której wspólnie uczestniczyliśmy. Jak pisał w katalogu tej wystawy i sympozjum, jej komisarz, Roman Różycki: *Wystawa jest próbą zerwania z partykularyzmem panującym w galeriach i ukazania na wspólnej płaszczyźnie wielu rzeczywistości w sztuce* [Obrazy... 1973].

Organizacyjnie pierwsze świadectwo reaktywacji szkoły warszawskiej uzewnętrzniało się na początku lat 70tych, kiedy na obrzeżu oficjalnego życia powstał ruch artystyczny: *O poprawę* [„Geno” Małkowski 2015]. W pierwszej wystawie tego ruchu uczestniczyło 14 artystów (ryc. 2.) W drugiej wystawie tego ruchu uczestników było już znacznie więcej (ryc. 3). Potem ruch rozwinął się nawet poza granice Polski, ale w końcu został zablokowany przez decydentów polskiej sztuki. Był jeszcze później kontynuowany w latach 80tych, ale z mniejszą intensywnością, przez Akcję Świat, która była ugrupowaniem łączącym artystów z ludźmi pióra.



GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
WARSZAWA, RYNEK STAREGO MIASTA 2
ZAPRASZA W DN. 4. 1972. GODZ. 18.
NA WERNISAZ WYSTAWY

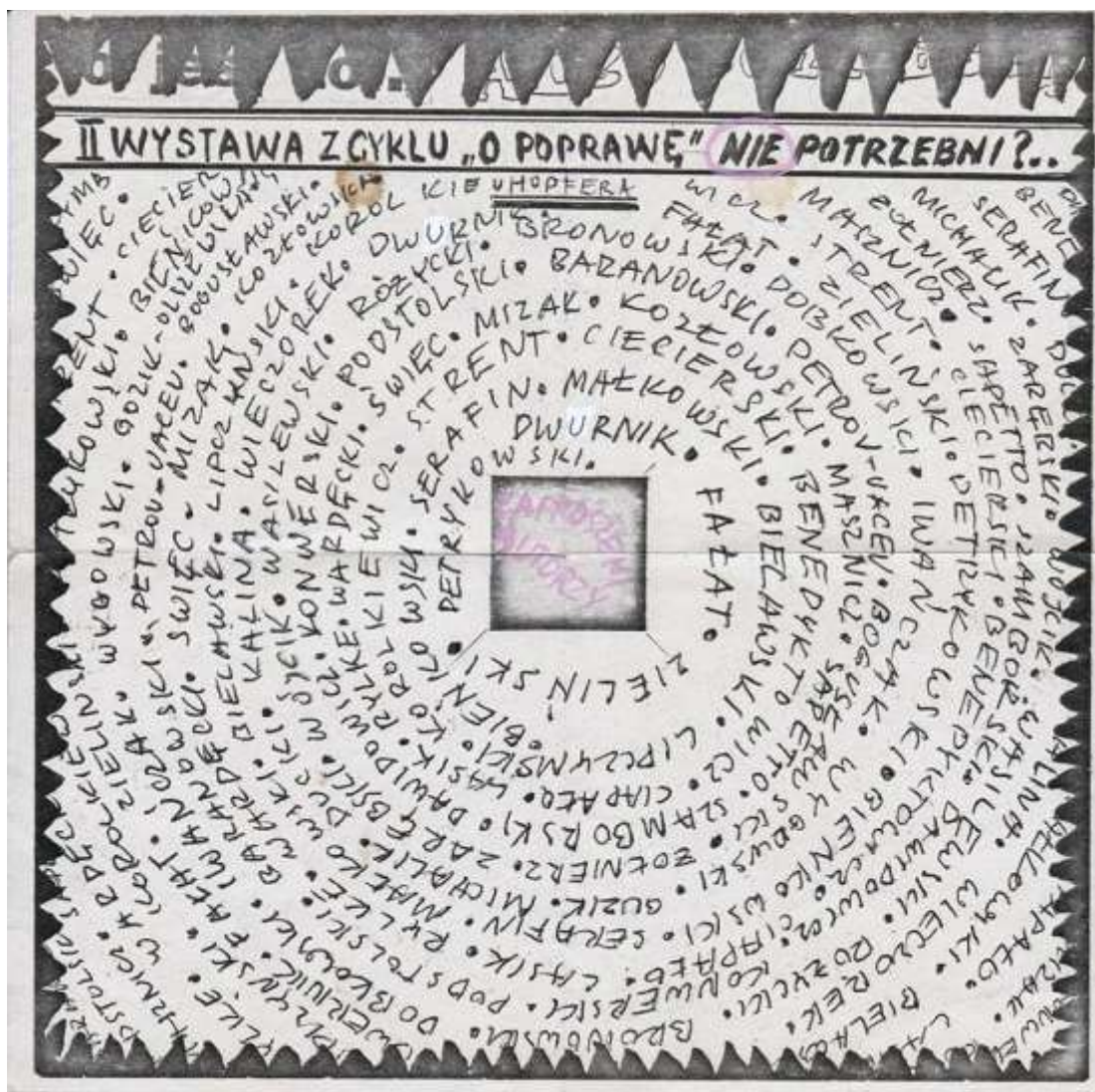
Wystawa malarstwa

I z cyklu "O poprawę"

PZDiet. Sztuka. T. 65. N. 30.000. U-41.

ANDRZEJ BIELALSKI
ANDRZEJ BIENIACZYNSKI
CZESŁAW PLUS CIAPAK
EDYARD DWURNIK
KATEM FALAT
ADAM MARCIA LIPCZYŃSKI
EUGENIUSZ MAŁKOWSKI (GENC)
WITOLD MASZNICZ
MITKO PETROV VACEV
JANUSZ PETRYKOWSKI
LIDIA SERAFIN
ZYGHUNT RAFAEL STREET
JAN MARIA RYKKE
JURRY ZIELIŃSKI

Ryc. 2. Zaproszenie na I wystawę z cyklu „O poprawę” (archiwum autora)



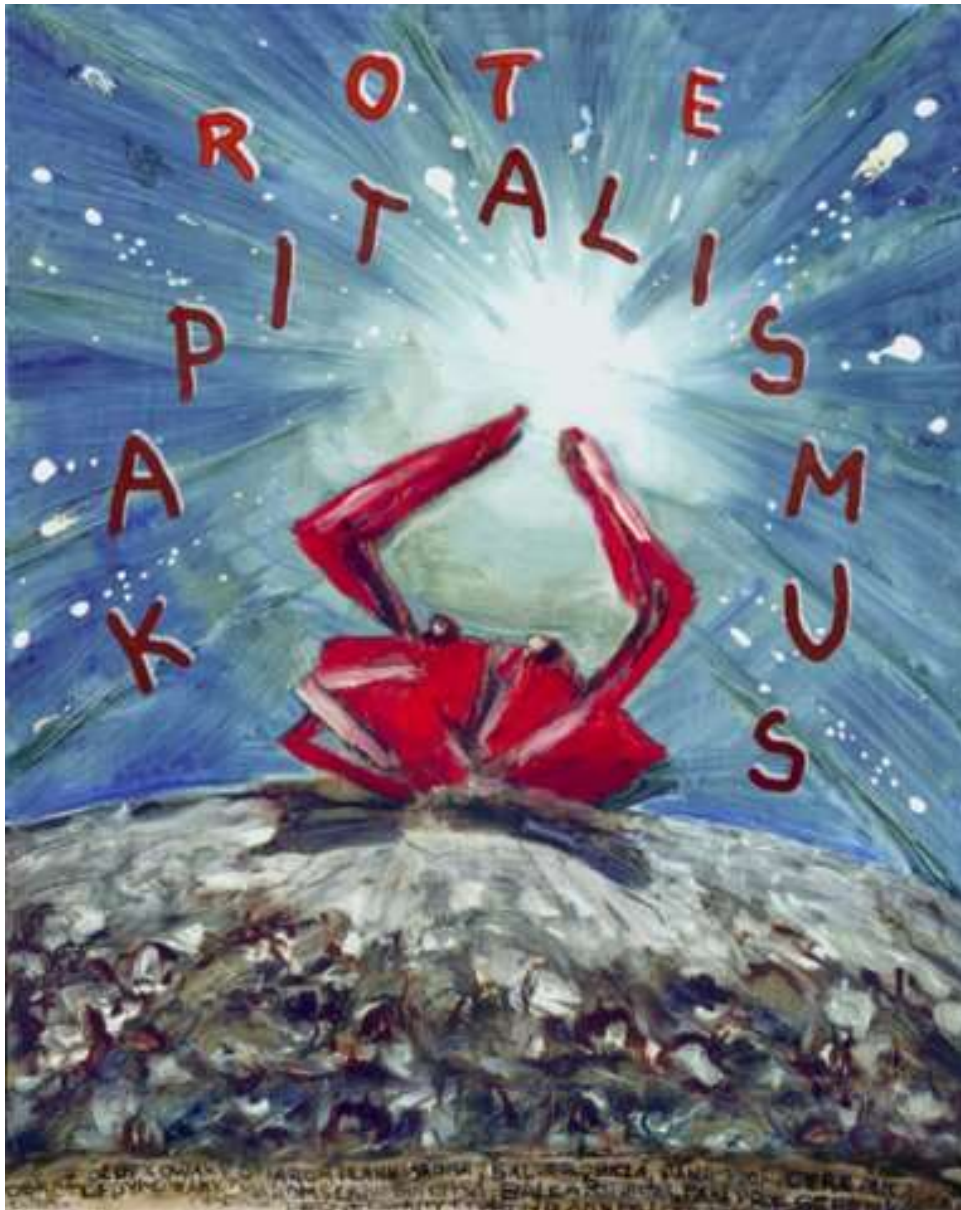
Ryc. 3. Witold Masznicz. Zaproszenie na II wystawę z cyklu „O poprawę” (archiwum autora)

Kształtująca się w latach 70tych awangarda także miała swoje miejsca i ruchy alternatywne do oficjalnej sztuki, takie jak spotkania w Nowej Rawie, czy prywatne działania w prowadzonej przez Zofię Kulik i Przemysława Kwieka w ich mieszkaniu *Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania* (PDDiU) lub w *Biurze Poezji* Andrzeja Partuma. Te ruchy, chociaż nie dążyły bezpośrednio do tworzenia szkół artystycznych, integrowały artystów *wyklętych*, którzy nie mieścili się w ramach kosmopolitycznej sztuki globalnej rodem z Berlina i Nowego Jorku, lansowanej przez krytyków i oficjalną politykę kulturalną. Kryzys polityczny i gospodarczy w Polsce doprowadził do tego, że w latach 80tych polityka kulturalna państwa i jego krytyków utraciła swoją rolę oficjalnego wyznaczania trendów w sztuce, a rozwinął się szeroko w Warszawie nurt kultury niezależnej. Jej zasięg i formuły artystyczne były ogromne i niezwykle zróżnicowane. Można to pokazać na przykładzie dorobku jednej z wielu działających wówczas galerii w prywatnych warszawskich pracowniach [Rylke 2010]. W tym okresie dominował pierwszy nurt wywodzący się ze sztuk przedstawiających. Po odzyskaniu niepodległości, w odniesieniu do sztuk awangardowych podobną rolę pełniło, założone w 1990 roku *Stowarzyszenie Artystów Sztuk Innych (SASI)*, grupujące artystów nowych kierunków sztuki współczesnej.

Pisząc w *Gazecie Polskiej Codziennie* o szkołach w sztuce przywołałem i reprodukowałem obrazy dwóch przedstawicieli warszawskiej szkoły sztuki, których cechowało społeczne zaangażowanie: Przemysława Kwieka (ryc. 4) i Jacka Lilpopa (ryc. 5), którzy wywodzili się zarówno ze sztuk przedstawiających, jak awangardowych. Wybrałem ich właśnie ze względu na zaangażowanie społeczne, będące istotnym wyróżnikiem ich sztuki; co jest, moim zdaniem, także istotnym wyróżnikiem warszawskiej szkoły sztuki.



Ryc. 4. Przemysław Kwieka, Prawdziwy demokrata + cytaty z dzieł Stalina, 2006



Ryc. 5. Jacek Lilpop, Rotekapitalismus, 2003

Warszawska szkoła architektury

Po upadku Powstania, Warszawa została pod koniec 1944 roku spalona przez Niemców i odbudowana dopiero po zakończeniu wojny. Odbudowa była prowadzona w specyficznych warunkach wypędzenia mieszkańców miasta i odebrania im praw do własności gruntu [Dz.U. 1945 nr 50 poz. 279]. Powstała w wyniku tego unikalna sytuacja, w której los miasta i jego kształt został powierzony w ręce jednego pokolenia architektów. Przy odbudowie Warszawy spierały się dwie grupy działających wówczas architektów. Jedna grupa starała się odbudować co cenniejsze z dawnych budowli, przez co zyskała miano *Zabytkowiczów*. Druga grupa chciała na gruzach dawnego miasta zbudować nowe, nowoczesne miasto, przez co zyskała

miano *Modernistów*. Oba podejścia cechowała duża swoboda w traktowaniu zachowanych resztek wypalanej zabudowy miejskiej. *Zabytkowicze* odbudowywali pierzeje ulic starej części miasta, ozdabiając elewacje stawianych przy ulicach budynków palimpsestem dawnych i współczesnych dekoracji, wzorowanych na XVIII wiecznych obrazach Canaletta, bo elewacje XIX wieku uznawano za niegustowne. Moderniści wznoszone budowle ozdabiali socrealistycznymi dekoracjami stanowiącymi mieszaną międzywojennego formizmu z socrealistycznym eklektyzmem. Tworzyło to zabawną mieszaninę kompromisów stylowych właściwych dla komunistycznej dyktatury w jej pierwszej, stalinowskiej fazie. W taką stylową mieszaninę najlepiej utrafił radziecki architekt, Lew Rudniew, który w 1955 roku, na zakończenie tego okresu w centrum miasta postawił wieżowiec zwieńczony formistyczną iglicą z gwiazdą, a szczyty brył wieżowca ozdobił attykami zaczerpniętymi z manierystycznych ścian ognio- wych polskich miast I Rzeczypospolitej. Ta wizja była dla mieszkańców Warszawy tak przekonująca, że za główny symbol Warszawy uważa ten *Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina* dzisiaj 23,4% jej mieszkańców, 25% mieszkańców strefy podmiejskiej Warszawy, 20% turystów i 25,9% przedsiębiorców [Dudek-Mańkowska 2011].

Architekci sztuki wysokiej, którzy byli wtedy wierni trendom tzw. *architektury organicznej*, podobnie jak wspomniani wcześniej historycy sztuki, znaleźli azyl na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zezwolono im tylko na tworzenie współczesnej formy architektonicznej, jako polskiego towaru eksportowego przy projektowaniu wystaw zagranicznych. Tworzyli w myśl architektury organicznej i formy otwartej, rozwijając koncepcje le Corbusiera. Jednak ich szkoła zaznaczyła się nie w architekturze, ale w designie i rzeźbie, bo takich studentów kształcili. Wydział Architektury warszawskiej politechniki odciął się od budowy nowoczesnej formy poprzestając w projektowaniu architektonicznym na technicznych aspektach budownictwa i urbanistyki. Przez następne lata Warszawę odbudowywano w formie uproszczonej zabudowy blokowej; w późniejszych latach także wielkoprzemysłowej zabudowy pochodzącej z fabryki domów na Służewcu. W wyniku tych działań warszawska szkoła architektury kojarzy się dzisiaj z masowym budownictwem osiedlowych bloków. Drugą specyficzną cechą zabudowy Warszawy są wieżowce. Po odzyskaniu niepodległości zrealizowano ponad 50 budynków liczących powyżej 65 metrów, a drugie tyle jest w budowie, chociaż żaden z nich nie dorównuje wysokością i oryginalnością formy Pałacowi Kultury i Nauki, symbolowi współczesnej Warszawy (ryc. 6). Budownictwo wysokościowe było również wcześniej cechą charakterystyczną Warszawy. Przed I Wojną budynek Pasty był najwyższym budynkiem w Europie. W okresie międzywojennym budynek Prudentialu był

drugim co do wysokości w Europie budynkiem, a po II Wojnie Pałac Kultury i Nauki był w latach 50tych też najwyższym, poza Moskwą, budynkiem w Europie.



Ryc. 6. Pamiątki sprzedawane na Rynku Starego Miasta w Warszawie (fot. J. Rylke)

Budowa Pałacu Kultury była w Warszawie ostatnią świadomą próbą kreacji urbanistycznej. Ograniczenie urbanistyki do rozwiązywania problemów technicznych dało w wyniku bezplanowy rozwój miasta. W wyniku tego, w następnych latach miasto kształtowało się poza kontrolą urbanistyczną spontanicznie, podobnie jak organizmy żywe. Oprócz wzrostu wznwyż, wokół punktu centralnego, w którym wzniesiono PKiN, położonego w najwyższym punkcie guza warszawskiego⁵, rozwijało się w miarę rozwoju demograficznego w organiczną formę spiralnego rozrostu dzielnic mieszkaniowych [Rylke i inni 2005]. Podobnie, jak w wypadku urbanistyki, projektowanie architektoniczne, które na świecie jest uznawane za dziedzinę sztuki [Annex 1 2006], również zostało uznane za działania dotyczące rozwiązań technicznych. Nie dopuszczono do zawodu architektów – artystów, gdyż środowisko architektoniczne zabiło sztukę architektoniczną, także poprzez działania administracyjne, tworząc *Izby architektoniczne* nadające uprawnienia budowlane, które w statucie tych izb ograniczają rolę archi-

⁵ Najwyższy punkt leżał nieco dalej, koło filtrów, przy kościele św. Barbary, ale w miejscu odleglejszym od tradycyjnego centrum miasta.

tekta do funkcji budowlano-technicznych⁶. Trudno w takiej sytuacji mówić o szkole warszawskiej w architekturze a nawet o artystach wyklętych sztuki architektonicznej, bo nie zostali oni wyklęci, ale po prostu zostali usunięci. Przy budowie niemal od podstaw dużej, europejskiej stolicy, najważniejszą postacią stał się sowiecki architekt, a miasto rozrastało się w sposób podobny do narastania muszli ślimaka.

Warszawska szkoła architektury krajobrazu



Ryc. 7. Franciszek Krzywda-Polkowski. Park w Żelazowej Woli, (fot J. Rylke)

W okresie międzywojennym architektura krajobrazu opierała się na ogrodnikach planistach (Franciszek Szanior, Stanisław Rutkowski, Leon Danielewicz), którzy kontynuowali naturalistyczny styl w sztuce ogrodowej, oczywiście dostosowany do współczesnych modernistycznych trendów. Już nie ozdobne ogrodnictwo, ale architektura krajobrazu została zapoczątkowana w latach 30tych XX wieku przez Franciszka Krzywdę-Polkowskiego, który

⁶ Celem nadrzędnym Izby jest ochrona przestrzeni i architektury jako dobra publicznego. Cel ten Izba realizuje poprzez zapewnienie właściwego wykonywania samodzielnych funkcji technicznych w budownictwie przez swoich członków oraz sprawowanie pieczy nad wykonywaniem rzeczoznawstwa budowlanego w zakresie architektury [Statut... 2002]

ukończył przed I Wojną Światową Wyższą Szkołę Malarstwa, Rzeźby i Budownictwa im. Strogonowa w Moskwie. Nowa, modernistyczna forma, bardzo jednolita stylowo i operująca doskonale zastosowanym detalem parkowym została przez niego i jego asystentów (Alina Scholtzówna, Władysław Niemirski (Niemiec)) wypracowana w latach 1942-45 przy budowie parku w Żelazowej Woli. Opierała się ona na komponowaniu wnętrz parkowych na wzór wnętrz architektonicznych ale z naciskiem położonym na malarskość detalu budowlanego i wiązaniu kształtowanych form z ich zawartością semantyczną odniesioną do muzyki Fryderyka Chopina (ryc. 7).

Po śmierci Polkowskiego zlikwidowano w Polsce architekturę krajobrazu, bo zdaniem komunistów, otoczenie człowieka nie powinno być piękne, ale funkcjonalne. Staraniem Alfonsa Zielonko zezwolono częściowo na kontynuację *ozielenienia*, okrojona do kształtowania terenów zieleni. Ponieważ Sekcja Kształtowania Terenów Zieleni w warszawskiej Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, była jedyną placówką w Polsce kształcąca w tym zakresie, nabrała charakteru szkoły ogólnopolskiej. Opierała się ona na primacie funkcji, z ograniczonymi odniesieniami do sztuki współczesnej. Sytuacja uległa dopiero zmianie po 1990 roku, kiedy utworzono kierunki studiów architektury krajobrazu w różnych miastach i powstały lokalne szkoły architektury krajobrazu. Studia były jednak powoływane nie na uczelniach artystycznych i nie traktowano w nich architektury krajobrazu jako jednej z dziedzin sztuki. Dlatego dopiero w końcu XX wieku rozpocząłem, wraz z podobnie myślącymi współpracownikami, proces powrotu architektury krajobrazu w obręb współczesnej sztuki. Powołaliśmy początkowo Pracownię Sztuki, która przekształciła się w Samodzielny Zakład Sztuki Krajobrazu, wreszcie w Katedrę Sztuki Krajobrazu. Ta katedra istnieje (choć bez mnie) do dzisiaj w Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie. Jej odrębność (wykształciłem 19 doktorów tej sztuki) jest wyraźnie zauważalna, ponieważ została poparta także działalnością wydawniczą (10 tomów *Przyrody i miasta* i 37 tomów *Sztuki ogrodu. Sztuki krajobrazu*, dostępnych także w internecie na stronie www.sztukakrajobrazu.pl). Dorobek formalny sztuki krajobrazu został przedstawiony przez Katedrę Sztuki Krajobrazu na Festiwalu Ogrodowym w Bolestraszcach, który współorganizowaliśmy w 2011 roku i na którym zrealizowaliśmy 4 z 10 przedstawionych ogrodów [Rylke 2011]. Ogrody festiwalowe są dziełami o charakterze czysto artystycznym (nie pełnią żadnych innych funkcji), stąd w pełni mieszczą się w obszarze sztuki (ryc. 8). Kilka lat temu napisałem tekst o warszawskiej szkole architektury krajobrazu [Rylke 2016], gdzie można więcej dowiedzieć się o jej historii.



Ryc. 8. Beata J. Gawryszewska, Jan Rylke, Janusz Skalski. Od powietrza, głodu...Festiwal Ogrodowy Bolestraszcze 2011 (fot. J. Rylke)

Architekci krajobrazu realizujący się w obszarze sztuki wysokiej są z założenia artystami wyklętymi, ponieważ przy realizacjach przetargowych oceniany jest obok ceny, tylko oferowany przez architekta krajobrazu układ programowo przestrzenny a nie założona wartość artystyczna dzieła, a przy realizacjach prywatnych przeważnie decyduje gust inwestora i wykonawcy. Kim są artyści wyklęci z takich obszarów sztuki, jak architektura i architektura krajobrazu? W przeglądzie dyscyplin według OECD projektowanie architektoniczne mieści się w dziedzinie *sztuka*, ale nie jest tak w Polsce. W Polsce mieści się w dziedzinie nauki techniczne. Świat raczej nie przyjmie naszych regulacji i rozwiązań. Jako kraj rozwinięty, będziemy musieli się do powszechnych zasad dostosować. Zanim to nastąpi, ci z architektów i architektów krajobrazu, którzy traktują swoje działania jako sztukę, są wyklętymi artystami tych dziedzin.

Literatura:

Annex 1. The revised field of science and technology classification, 2006, w: Unclassified DSTI/EAS/STP/NESTI(2006)19/FINAL, Directorate For Science, Technology And Industry, online, <http://www.oecd.org/science/inno/38235147.pdf>, pt 6.4 (pobrane 10.02.2019)

Dekret z dnia 26 października 1945 r. o własności i użytkowaniu gruntów na obszarze m. st. Warszawy. Dz. U. 1945 nr 50 poz. 279

Dudek-Mańkowska S., 2011, Wizerunek Warszawy w działaniach promocyjnych władz lokalnych i świadomości społecznej. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, tab. 23, 25-27

Encyklopedia Powszechna PWN, 1976, PWN, Warszawa, t. 4, s. 355

„Geno” Mańkowski E., 2015, Plastyka zapomniana historia Ruch „O Poprawę” – przywracanie pamięci, Gazeta Polska Codziennie, Publicystyka, nr 1027 - 30.01.2015

Kozakiewicz S. (red.), 1969, Słownik terminologiczny sztuk pięknych, PWN, Warszawa, s. 338

Kwiek P., Piekarczyk J., Rylke J., 2011, Klub Performance, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu. Warszawa

Kwiek P., 2011, Udziały w „Klubie Performance”, w: Kwiek P., Piekarczyk J., Rylke J., Klub Performance, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu. Warszawa, s. 241-242

Misztal M., 1980, Problematyka wartości w socjologii, PWN, Warszawa

Obrazy, grafiki, rzeźby, nieobrazy, niegrafiki, nierzeźby, 1973, Galeria Teatru Studio PKiN Warszawa, wrzesień-październik 1973

Rylke J., Gawryszewska B. J., Królikowski J. T., Piekarczyk J., Wielochowska M., 2005, Galaktyka Warszawa, w: Rylke J., (red.), Przyroda i Miasto, t. VII, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 185-190

Rylke J. (red.), 2010, Kultura niezależna, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu. Warszawa

Rylke J., 2011, Festiwal Ogrodowy Boleszyszyce 2011, w: Rylke J. (red.), Krajobraz XXI wieku, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa, s. 282-312

Rylke J., 2015, Szkoły w polskiej sztuce, Gazeta Polska Codziennie, Publicystyka, nr 1092 - 17.04.2015

Rylke J., 2016, Warszawska szkoła architektury krajobrazu, w: Rylke J. (red.), Warszawska szkoła architektury krajobrazu, Monografia. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu 1/2016, s. 11-46

Satkiewicz H., 1990, Język i my, WSiP, Warszawa, s. 35

Statut Izby Architektów Rzeczypospolitej Polskiej przyjęty uchwałą nr 2 I Krajowego Zjazdu Izby Architektów w sprawie Statutu Izby Architektów w dniu 19 stycznia 2002r. z późniejszymi zmianami