

KAROLINA TOMCZAK

ZNISZCZENIE, ROZPAD I RUINY W POWOJENNEJ RZEŹBIE WROCŁAWSKIEJ JERZEGO BORONIA

WSTĘP

Zniszczenie, rozpad, ruiny i resztki stanowią trwały ślad w powojennej rzeźbie wrocławskiej związanej ze środowiskiem artystów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (dalej PWSSP), późniejszej Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu¹. Rozumiane są metaforycznie jako naruszenie stabilności emocjonalnej wyrażone w przedstawieniu niekompletnego ciała lub dosłownie jako wspomnienie wojennego pogromu i miejskich gruzów. Tekst ten dotyczy więc problematyki ruin we współczesnej rzeźbie rodzimej, ukazanej w figuracji egzystencjalnej wyróżniającej się kompozycją szczątkową i organiczną oraz w nieprzedstawieniowych konstrukcjach z antyestetycznego tworzywa². Ta tematyka i stylistyka zostaną omówione na przykładzie powojennych rzeźb wrocławskiego twórcy Jerzego Boronia. Celem studium jest zatem

Dr KAROLINA TOMCZAK – Uniwersytet Śląski w Katowicach; adres do korespondencji: ul. Bankowa 12, 40-007 Katowice; e-mail: karolina.tomczak@us.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6836-4941>.

¹ Temat ruin i zniszczenia w rzeźbie wrocławskiej nie został dotąd ujęty w odrębnej publikacji. Nieliczne informacje na ten temat pojawiają się m.in. w artykułach Zbigniewa Makarewicza (np. „Bez postumentów. O rzeźbie wrocławskiej”, w: *Wrocław Sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu. 1946–2006*, red. Andrzej Saj [Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2006], 84–90) oraz tekstach źródłowych (m.in. *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. Andrzej Saj [Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 1996]).

² Niniejszy tekst jest kontynuacją autorskich rozważań na temat afektu i problematyki zniszczenia w rodzimej rzeźbie współczesnej, zawartych w artykule „Afektywna rzeźba zniszczenia Marii Bor”, *Artium Quaestiones* 36 (2025): 279–302.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

wskazanie artystycznego wyobrażenia destrukcji i gruzów w jego zróżnicowanych formalnie dziełach przestrzennych z lat 50. i 60. ubiegłego stulecia, czyli w aktach i wybranych kompozycjach. Sięgając głównie po interdyscyplinarną teorię afektu i pamięci afektywnej, a także psychoanalityczną kompensację, pozwoli to udowodnić, że wojenne zniszczenie jest w sztuce Boronia (a tym samym w powojennej rzeźbie wrocławskiej) stale przepracowywane i stylistycznie reinterpretowane. Figuracja egzystencjalna i sugestywne kompozycje nieprzedstawieniowe – jako plastyczny ekwiwalent entropii³ – zostaną ujęte dzięki zastosowaniu wspomnianych kategorii badawczych, a także poszerzonej i ukierunkowanej analizie formalno-stylistycznej⁴ oraz częściowo kontekstualnej.

1. METODOLOGIA

Powojenna rzeźba wrocławska autorstwa pokolenia współczesnych artystów ze środowiska PWSSP, które przeżyło wojnę, często wyraża afekt. Jest to stan emocjonalny zapoczątkowany w fizjologii człowieka, występujący tu jako odpowiedź na wojenne zniszczenie, ruiny i resztki. W perspektywie współczesnej psychologii afekt to „chwilowa, pozytywna lub negatywna reakcja organizmu (wegetatywna, mięśniowa, doznaniowa) na jakąś zmianę w otoczeniu lub w samym podmiocie”⁵. Stanowi krótkotrwały stan uczuciowy o małej intensywności, bezrefleksyjny, automatyczny i nieświadomy⁶. Według neurobiologów „emocje są przedkognitywnym systemem cielesnych reakcji na bodźce”⁷, które sterują procesami wartościowania, konstytuując podstawę

³ Termin „entropia” użyto tu w znaczeniu potocznym, bez odniesienia do nauk ścisłych.

⁴ Przy czym przyjęto, że analiza formalna pozwala skupić się głównie na studium reprezentacji wizualnej (formie rzeźby), która samoistnie znaczy poprzez użyte środki wyrazu. Poświadcza m.in. procesy afektywne i kompensacyjne rzeźby Boronia. Zwalnia to z konieczności uzupełnienia opisu wypracowanej przez artystę stylistyki ewokującej zniszczenie o poszerzony komentarz jego czy też świadków potwierdzający adekwatność zastosowanej metody analizy. Metodologia przyjęta w tekście jest uwarunkowana zwłaszcza formą badanej rzeźby, poddanej percepcji.

⁵ Alina KOLAŃCZYK, „Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu”, w: Alina Kolańczyk, Aleksandra Fila-Jankowska, Monika Pawłowska-Fusiara i Radosław Sterczyński, *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu* (Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2004), 16.

⁶ KOLAŃCZYK, „Procesy afektywne”, 15–36.

⁷ Luiza NADER, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne «Pamięci przyjaciół Żydów»* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018), 46.

świadomości⁸. Inni badacze skupiają się na różnorodności afektu, oprócz afektu pozytywnego i negatywnego wymieniają także strach, gniew, wstręt, radość. W naukach humanistycznych zagadnienia afektu nadal do końca nie sprecyzowano. W świetle definicji biologii, neurobiologii lub psychologii pojęcie to rozumiane jest jako: stan afektywny (emocja) osadzony w ciele i aktywizujący funkcje poznawcze, schematy społeczne i kulturowe lub uwarunkowaną cielesnie i fizjologicznie intensywność, czyli nieświadome „genesis podmiotu”⁹ (jego fundament lub rdzeń). Według filozofa Gillesa Deleuze’a afekt jest procesem wyjścia poza siebie i wrażenia zmysłowe oraz oscylowaniem podmiotowości i nierozróżnialności, to koherentne współlistnienie człowieka, rzeczy i zwierzęcia, ludzkiego i pozaludzkiego¹⁰. Na taką „niekontrolowaną transmisję afektu” zwróciła uwagę Teresa Brennan, zaznaczając zatarcie granicy między podmiotem a jego otoczeniem oraz zniesienie funkcji ochronnej bariery skóry, czyli cielesną przepuszczalność i chłonność tego, co zewnętrzne, lub cudzego afektu¹¹. Umocowany w ciele afekt okazuje się więc ambiwalentny i transgresywny: stanowi trzon podmiotowości i jednocześnie jest otwarty na różne wpływy (ludzkie i pozaludzkie)¹² oraz konteksty (historyczne, społeczne i polityczne). Taki jego optymalny potencjał potwierdzają liczne aspekty osadzonej w badaniach kulturowych, antropologicznych, historycznych i literaturoznawczych problematyki afektu, tj. transmisja, zmiana, odczucie, ciało jako proces, relacyjność, otoczenie, indywiduacja, ucieleśnienie i pamięć¹³. Luiza Nader, zgłębiając ten temat w badaniach nad wojenną twórczością Władysława Strzemińskiego, wysunęła koncepcję afektywnej historii sztuki, która sprowadza się do określonej afektywnie triadycznej relacji między podmiotem – dziełem – widzem, tj. do „podmiotowej pozycji artysty, materialnych, fakturalnych i formalnych poziomów dzieła oraz odbioru, który staje się miejscem transmisji i re-transmisji afektu”¹⁴. Rozpatrywana afektywność sztuki skupia się zatem na badaniu: problematyzowania i konceptualizowania afektu (co dotyczy podmiotu), śladów jego transmisji w materialnym

⁸ Constantina PAPOULIAS i Felicity CALLARD, „Biology’s Gift: Interrogating the Turn to Affect”, *Body and Society* 16, nr 1 (2010): 39–41.

⁹ NADER, „Afekt Strzemińskiego”, 47.

¹⁰ Gilles DELEUZE i Félix GUATTARI, *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000); NADER, „Afekt Strzemińskiego”, 47.

¹¹ Teresa BRENNAN, wstęp do *The Transmission of Affect* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2014), 1–23.

¹² Brian MASSUMI, „Autonomia afektu”, przeł. Adam Lipszyc, *Teksty Drugie* 6 (2013): 112–135.

¹³ Lisa BLACKMANN i Couze VENN, „Affect”, *Body and Society* 16, nr 1 (2010): 7–28.

¹⁴ NADER, „Afekt Strzemińskiego”, 54.

medium (co dotyczy dzieła) i różnie zachodzącej percepcji (co dotyczy odbiorcy)¹⁵.

Aleida Assmann wyróżniła trzy odmiany pamięci: komunikacyjną, zbiorową i kulturową¹⁶. Pamięć komunikacyjna – szczególnie wyraźnie obecna w omawianej twórczości – jest efemeryczna i epizodyczna, przyporządkowana jednostkom, doświadczeniom pokoleniowym i praktykom upamiętniającym. Choć jest najbardziej indywidualna i związana z prywatną biografią, dotyczy jednocześnie interakcji z innymi. Pamięć zbiorowa pojawia się, gdy pamięć komunikacyjna zanika wraz ze śmiercią jej przekazicieli, z konieczności zachowania przynależności do historycznej wspólnoty¹⁷. Natomiast pamięć kulturowa jest długoterminowa i nieograniczona historycznym doświadczeniem jednostek i pokoleń, wytwarza transhistoryczną perspektywę tożsamości utrwalaną w materialnych nośnikach pamięci¹⁸. Najsilniejszym stabilizatorem pamięci – spośród dwóch pozostałych, symbolu i traumy – według Assmann jest afekt¹⁹, nazywany „trzonem wspomnień”²⁰ i fundamentem ludzkiej podmiotowości²¹. Afektywne osadzenie wspomnienia zatrzymuje jego wyrazistość mimo niekoherencji i fragmentaryczności artystycznej reprezentacji wizualnej. Pozwala zachować świadectwa destrukcji tego, co cenne, a zarazem potwierdzić właśnie swoją podmiotowość.

Wykorzystane w tekście pojęcie kompensacji – popularyzowanej w psychologii indywidualnej Alfreda Adlera²² – oznacza umożliwiający rozwój osobowości proces psychologiczny, który polega na rekompensowaniu odczuwanych braków w celu uzyskania poczucia całości. Kompensacja w swojej dynamice równoważy, motywuje i uaktywnia, działa konstruktywnie i sprawczo, warunkuje samoorganizację opartą na wykorzystaniu osobniczych zdolności²³.

¹⁵ NADER, „Afekt Strzemińskiego”, 54.

¹⁶ Aleida ASSMANN, „1998 – między historią a pamięcią”, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska (Kraków: Universitas, 2009), 143–173.

¹⁷ Zob. Kazimierz WÓYCICKI, „Kategoria pamięci i historiografia dziejów najnowszych”, *Orbis Linguarum* 35 (2009: Ein Gedenkband zum 10. Todestag von Professor Konrad Gajek): 481–483.

¹⁸ ASSMANN, „1998 – między historią a pamięcią”, 158.

¹⁹ Aleida ASSMANN, „Three Stabilizers of Memory. Affect – Symbol – Trauma”, w: *Sites of Memory i American Literatures and Cultures*, red. Udo J. Hebel (Heidelberg: Universitätsverlag, 2003), 15–30.

²⁰ NADER, „Afekt Strzemińskiego”, 259.

²¹ NADER, „Afekt Strzemińskiego”, 60.

²² Adler w swojej koncepcji częściowo krytycznie ustosunkowywał się do psychoanalizy Sigmunda Freuda.

²³ Zob. Oliver P. JOHN i Lawrence A. PERVIN, *Osobowość. Teoria i badania* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2002), 145; Gisela EIFE, *Die Entwicklung der Individualpsychologie Alfred Adlers:*

W odniesieniu do wrocławskiej rzeźby ruin kompensacja dotyczy zniwelowania lub uzupełnienia deficytu (emocjonalnego, światopoglądowego i rozwojowego, a w dalszej perspektywie twórczego), nabytego w wyniku okoliczności historycznych i doświadczenia negatywnego związanego z wojennym rozpadem i zniszczeniem. Prowadzi do adaptacyjnego i obronnego zrównoważenia dezorganizującego osobowościowo braku w formie zastępczej – materialnym obiekcie artystycznym, powstałym w trakcie procesu twórczego (etapu procesu kompensacyjnego). Jako wyraz „twórczego samozaprojektowania” (w teorii Adlera potencjału pozytywnego kształtowania swojego życia) dzieło sztuki – jego zhierarchizowana struktura – umożliwia procesualne odzyskiwanie fundamentalnego poczucia aдекватności i osadzenia w konstytuującym tożsamościowo i skalającym porządku²⁴.

Figuracja egzystencjalna w rzeźbie, szerzej opisana przez Dorotę Grubbę-Thiede, łączy się z istotą życia i ją symbolizuje. Odnosi się do emocjonalności podmiotu i dramatycznej problematyki jego przeżyć, w tym doświadczeń osobistych, a także wspólnych (tj. traum wojennych), lęku, cierpienia, bólu i upokorzenia. Jako forma przestrzenna wyobraża entropijno-sensualne rozczłonkowanie ciała²⁵, które wyjęte z uporządkowanej całości występuje w formie szczątkowej. To figura w rozpadzie działająca na zmysły fragmentarycznością oraz zróżnicowaną fakturą, która jest często nieestetyczna i haptyczna. Zachęca odbiorcę do dotknięcia i współodczuwania, ale też dotyczy sensualnego doświadczania potencjału tworzywa w trakcie emotywnego procesu twórczego wyrażającego osobisty afekt artysty. Deformacja figuracji egzystencjalnej sprowadza się do form zredukowanych, a w tym silnie ekspresywnych (i stylistycznie ekspresjonistycznych), tj. uszkodzonych, groteskowo niepełnych lub zniszczonych, przypominających resztki (relikty) lub zwęglone ludzkie ciało, lecz wciąż żyjących, czyli ożywionych wewnętrznym niepokojem. Jest to kształt dwuznaczny, tzn. odnosi się do człowieka w stanie dezorganizacji anatomicznej²⁶, a więc nie wyobraża w pełni figury ludzkiej, jednak nadal konotuje życie, co szczególnie mocno działa surrealistycznie. Dodatkowo zostaje wzmocniony typową dla dadaistycznej i surrealistycznej rzeźby sensualną

Persönlichkeitstheorie, Psychopathologie, Psychotherapie (1912–1937) (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019).

²⁴ Jakkolwiek sama kreacja działa kompensacyjnie, nie każde działanie twórcze uzupełnia deficyt. Jednak równoważenie tego braku może być symbolizowane przez scaloną strukturę artystyczną.

²⁵ Dorota GRUBBA-THIEDE, *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej* (Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2016), 76.

²⁶ GRUBBA-THIEDE, *Nurt figuracji*, 61.

fakturą aktywizującą zmysły swoją kontrastową jakością, by sprowokować podświadomość i ją uaktywnić. Surrealistyczny charakter tej figuracji uwarunkowany jest psychoanalitycznie, bo dotyczy docierania w medium plastycznym do przejawów podświadomości i jej w nim znakowania. Przywołuje nowoczesną francuską rzeźbę ekspresjonistyczno-nadrealistyczną, m.in. rozdrżane kompozycje Germaine Richier, zainspirowane nowatorstwem Auguste’a Rodina i Antoine’a Bourdelle’a²⁷.

Warto zaznaczyć – w odniesieniu do zaproponowanej dalej analizy – że także psychoanalitycznie określoną kompensacją kompozycji szczątkowej jest bryła kompletna materiałowo, optymalnie wypełniona zbitą materią. Skupiona na uporządkowanej całości przestrzennej zbliża się ona do klarownego konstruktywizmu, odmiennie niż ekspresjonizm i surrealizm figuracji egzystencjalnej. To też potwierdza znamienne oscylowanie w omawianych tu pracach Boronia wskazanych konwencji awangardowych – m.in. ekspresjonizmu, surrealizmu i konstruktywizmu – skupionych na eksperymencie głównie formalnym.

Przepracowywane latami przeżycia wojennego zniszczenia wrocławscy artyści – w tym Jerzy Boroń – wyrazili w dojrzałej rzeźbie. Afektywne pamiętanie oparte na reinterpretowaniu wspomnień, wciąż powtarzanych i zarazem zniekształczanych, poświadczyły ich dzieła. Zostały one formalnie naznaczone destrukcją podkreśloną stylistycznie w wyborze tworzywa nieestetycznego i naruszonego oraz potraktowaniu faktury i struktury. Określona psychoanalitycznie figuracja egzystencjalna tych prac, będąca ekwiwalentem rozumianego podmiotowo wojennego spustoszenia i rozpadu – występuje tu w podziale na: szczątkową (wyrażającą przeżycie tożsamościowej degradacji, o jeszcze rozpoznawalnej figurze podmiotu) i organiczną (wyrażającą stłamszone życie w nieregularnej fakturze i wyoblonych biologicznych kształtach). Stylistyczny kontrapunkt stanowi forma o zbitej masie, która artykułuje potrzebę tożsamościowego scalenia i kompensacji doświadczenia destrukcji (czy uwarunkowanego destrukcją afektu) w kompozycji głównie nieprzedstawieniowej, przez co akcentuje racjonalną całość – spoistą i szczelną. Drugim – obok figuracji egzystencjalnej – wariantem formalnego wyrazu ruin i zniszczenia jest nieprzedstawieniowa struktura wieloelementowa. Wykonana najczęściej z materiałów przemysłowych może oznaczać aktywnie przeformułowane wspomnienie miejskiej entropii. To kompozycja z kształtów ostrzejszych lub o łagodniej zaznaczonych podziałach angażujących przestrzeń powietrzną.

²⁷ GRUBBA-THIEDE, *Nurt figuracji*, 73. W powojennej rzeźbie rodzimej tego typu formy szczątkowe występują w rzeźbach np. Aliny Szapocznikow, Zofii Woźnej, Jerzego Jarnuszkiewicza czy Tadeusza Siekluckiego.

Przywołując wyobrażenie wojennych gruzów zabudowy, jednocześnie pozwala na przepracowanie syndromu destrukcji i rozbicia również dzięki kompensacyjnemu kultowi konstrukcji, który opiera się na zasadzie strukturyzowania i wydobycia relacji między elementami abstrakcyjnej całości.

2. AFEKTYWNA RZEŻBA RUIN JERZEGO BORONIA: FIGURACJA EGZYSTENCJALNA, STRUKTURA NIEPRZEDSTAWIENIOWA I FORMA KOMPENSACYJNA

Jerzy Boroń (1924–1986)²⁸ zajmował się głównie rzeźbą i rzeźbą architektoniczną²⁹. Był wychowankiem Borysa Michałowskiego³⁰ – kontynuatora

²⁸ Do niedawna informacje o twórczości Jerzego Boronia pochodziły głównie z tekstów źródłowych przechowywanych w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta (dalej ODS ASP) i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta (dalej AASP) we Wrocławiu, tj. materiałów dydaktycznych, akt osobowych i szczególnie cennej dokumentacji fotograficznej rzeźb artysty. Dopiero w 2025 roku ukazała się pierwsza monografia dorobku artysty z obszerną częścią katalogową autorstwa Tomasza Mikołajczaka pt. *Jerzy Boroń* (Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2025). Istotne omówienia sztuki Boronia to również artykuły Zbigniewa Makarewicza zbiorczo opisujące problematykę rzeźby wrocławskiej PWSSP (m.in. „Bez postumentów”, 84–90; „Przestrzenie nowej wyobraźni”, *Format* 3/4, nr 28/29 [1998]: 52) i tekst Andrzeja Jarosza „Inspiracje brytyjskie w rzeźbie wrocławskiej” (*Quart*, nr 1 (31) [2014]: m.in. 85–88). Inne publikacje: tekst wspomnieniowy Makarewicza („Nigdy nie byliśmy bliskimi przyjaciółmi”, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. Andrzej Saj [Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 1996], 57–59), noty w dziennikach regionalnych dotyczące m.in. pomników Boronia w przestrzeni miejskiej. Ponadto katalogi zbiorowe wrocławskiego środowiska artystycznego (np. *Grupa Wrocławska: Wrocław* [katalog wystawy], maj–czerwiec 1976 [Wrocław: Biuro Wystaw Artystycznych, Ośrodek Sztuki, 1976]; *Wystawa „Funkcja koloru i formy”* [katalog wystawy], maj 1961, Salon CBWA, ul. Świdnicka [Wrocław: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Związek Polskich Artystów Plastyków, 1961]). Zob. także artykuł Tomasza Mikołajczaka – „Początki kształcenia w zakresie rzeźby we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych”, 6–31 – i Elżbiety Łubowicz – „Gry z konwencją. Rzeźba we wrocławskiej PWSSP od lat 70. do końca lat 90. XX wieku”, 146–165 – z publikacji zbiorowej poświęconej kształceniu rzeźby we wrocławskiej uczelni artystycznej, zob. *Wrocławska rzeźba I / Wrocław Sculpture I*, red. Anna Bujak i Grzegorz Niemyjski, przeł. Małgorzata Niemyjska-Kruzel (Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2023).

²⁹ Jerzy BORŃ, „Życiorys”, mps, 5 (Wrocław: ODS ASP,teczka Jerzego Boronia). W mniejszym zakresie jego twórczość dotyczy także fotografii i projektowania form przemysłowych – Jerzy Boroń, *Przebieg pracy artystycznej*, 2 (5) [odręczna numeracja stron dokumentu archiwalnego] (Wrocław: ODS ASP,teczka Jerzego Boronia).

³⁰ „Szkoła rzeźby Borysa Michałowskiego”, w: *Wrocławskie Środowisko Akademickie. Twórcy i ich uczniowie 1945–2005*, red. Adam Chmielewski (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2007), 626–627.

reprezentowanej przez Tadeusza Breyera warszawskiej szkoły rzeźby wdrażanej na wrocławskiej PWSSP i głównego oponenta reprezentantów krakowskiej szkoły rzeźby w tym miejscu (czyli Xawerego Dunikowskiego, Antoniego Mehla i Apolinarego Czepelewskiego)³¹. Boroń redefiniująco rozwijał więc inicjalny model szkoły warszawskiej w indywidualnych poszukiwaniach twórczych. Gdy wybuchła wojna, przyszły rzeźbiarz miał 15 lat, gdy się skończyła – 21. W 1947 roku został zdemobilizowany w stopniu podporucznika rezerwy³². I już rok później w wieku 25 lat rozpoczął studia w zagruzowanym Wrocławiu na wydziale Ceramiki i Szkła w PWSSP we Wrocławiu, wybierając specjalizację rzeźbiarską pod kierunkiem Michałowskiego (ukończył je w roku 1953). Po studiach zatrudniony tu w PWSSP asystował w katedrze rzeźby pod patronatem Michałowskiego, gdzie następnie samodzielnie prowadził dydaktykę rzeźby architektonicznej³³. Nazywany „rzeźbiarzem-żołnierzem”³⁴ był artystą szczególnie doświadczonym w bezpośredniej walce i wojennych trudach. Charakterologiczne opanowanie, dyskrecja i stanowczość Boronia³⁵ naznaczyły jakość afektywnego i kompensacyjnego wyrażania wojennych przeżyć w jego nowoczesnych wyborach rzeźbiarskich, które układają się w uporządkowany procesualny ciąg neoawangardowych³⁶ eksploracji.

³¹ Łucja SKOMOROWSKA-WILIMOWSKA, „Metodyka kształcenia rzeźbiarzy w Szkole Wrocławskiej w oparciu o założenia Xawerego Dunikowskiego”, *Rzeźba Polska* 8 (1996/1997): 153–165.

³² „Życiorys”, rps, 1 (Wrocław: AASP, akta osobowe Jerzego Boronia: 1947–1953, nr alb. 112, nr dypl. 63, 5 [2] [odręczna numeracja stron dokumentu archiwalnego]). Od 1944 r. walczył w szeregach 10. Dywizji Piechoty II Armii Wojska Polskiego. Zob. także: MIKOŁAJCZAK, *Jerzy Boroń*, 118–121 (kalendarium twórczości).

³³ „Przebieg pracy naukowo-dydaktycznej ob. magistra Jerzego Boronia na Wydziale Ceramiki i Szkła PWSSP we Wrocławiu”, z dn. 3.07.1967 (Wrocław: AASP, akta osobowe Boronia Jerzego, syna Stanisława..., 54).

³⁴ MAKAREWICZ, „Nigdy nie byliśmy”, 59.

³⁵ MAKAREWICZ, „Nigdy nie byliśmy”, 58–59.

³⁶ Termin „neoawangarda” występuje w tekście w znaczeniu uogólnionym do „powtórzenia w sztuce powojennej” (Hal FOSTER, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera [Kraków: Universitas, 2012], 23) i kontynuacji tendencji awangardy historycznej, czyli międzywojennej (FOSTER, *Powrót realnego*, 26). Do tej problematyki odnosi się zagadnienie wielowymiarowej czasowej relacji awangardy i neoawangardy, sprowadzonej do antycypacji (zapowiedzi) i rekonstrukcji (nawiązania) (FOSTER, *Powrót realnego*, 37). Neoawangarda oznacza sztukę eksperymentalną wyróżniającą się bogactwem historycznych aluzji i artystycznych powrotów, która dotyczyła twórców amerykańskich i europejskich w latach 50. i 60. XX wieku (FOSTER, *Powrót realnego*, 27). Skupiała się np. na rozwiązaniach artystycznych tj. „kolaż i asamblaż, przedmiot gotowy i raster, malarstwo monochromatyczne i rzeźba konstruktywistyczna” (FOSTER, *Powrót realnego*, 23). Zwłaszcza przywołanie tej ostatniej, rzeźby konstruktywistycznej, jest zauważalne w rzeźbie Boronia, m.in. w analizowanej tu *Kompozycji* z 1962 roku [il. 4], a także cyklu *Ptaki* i innych metalowych konstrukcjach rzeźbiarskich artysty z lat 60., niekiedy formalnie symulujących poruszenie bryły, czyli rzeźbę kinetyczną (np. *Puszystość ruchu*, 1968, il. MIKOŁAJCZAK, *Jerzy Boroń*,

Boroń od wystawy *Poszukiwania formy i koloru*³⁷ w 1957 roku konsekwentnie eksperymentował, porzucając socrealistyczny model oficjalnej sztuki państwowej. Widać to już w dwumetrowej rzeźbie z gipsu *Święty Krzysztof* (1955), która odrzuca realistyczną poprawność na rzecz zniekształcenia i dysproporcji. Neoawangardowe poszukiwania w różnym stopniu charakteryzują nieliczne prace pomnikowe artysty, oscylujące między poprawną prezentacją (np. upamiętniające popiersie Stanisława Moniuszki³⁸) a nowoczesną abstrakcją (np. pomnik Ery Kosmicznej z 1969 roku, wykonany z Alojzym Grytem). Geometrycznie uproszczona figuracja to jego ceramiczne *Łabędzie* z 1977 roku nazywane „rzeźbą plenerową”³⁹. Awangardowe wpływy dostrzegalne są w autorskich kompozycjach rzeźbiarsko-architektoniczno-urbanistycznych, wprowadzających rzeźbę w organizację przestrzeni miejskiej (np. architekturo-rzeźba *Letnie kino-teatr* pokazana w 1961 roku na wystawie *Funkcja koloru i formy*). Najbardziej zróżnicowane stylistycznie są jego małe formy rzeźbiarskie, do których należą prace przedstawieniowe (np. gipsowa *Głowa Anki*) oraz kompozycje abstrakcyjne, zachowane w konwencji abstrakcji organicznej (np. *Wibracje [tworzyw]* z 1971 roku) i geometrycznej (np. kubizujące kompozycje metalowe z ok. 1960 roku). Boroń w swojej rzeźbie prezentował więc przekraczanie konwencji realizmu i stylistycznie wszechstronne doświadczanie abstrakcji, zestawiając tradycyjne i nowatorskie media oraz reinterpretując międzywojenną awangardę i nowoczesną rzeźbę brytyjską (m.in.

s. nlb. [78]; *Kompozycja I*, ok. 1970, blacha niklowana, spawana, polichromia, il. MIKOŁAJCZAK, *Jerzy Boroń*, s. nlb. [79]). Ten zwrot w kierunku awangardowych struktur rosyjskich konstruktywistów pozwalał Borońowi wykraczać poza autonomię i obiektywność dzieła ku przedmiotowi konkretnemu (FOSTER, *Powrót realnego*, 27) i materiałom przemysłowym. Boroń odznaczał się jednak od wskazanego przez Stanisława Morawskiego wyróżnika neoawangardy, czyli uprawiania antysztuki, która odrzucała nadal priorytetowe dla wrocławskiego twórcy dotychczasowe kategorie estetyczne tj. forma, wirtuozeria, ekspresja, talent i geniusz (zob. Stefan MORAWSKI, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* [Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985], 266). Niezmiennie z pozycji modernisty i na swój sposób artysta włączał się w zaakcentowaną przez Fostera wielotorową relację awangardy i neoawangardy (FOSTER, *Powrót realnego*, 31).

³⁷ Wystawę tę przygotowała grupa artystyczna Kwadryga współtworzona przez młodych absolwentów wrocławskiej PWSSP, czyli Jerzego Boronia, a także malarza, rzeźbiarza i ceramika Mieczysława Zdanowicza, malarzkę Wandę Gołkowską i grafika Jerzego Chwalczyka. Wyróżniające grupę cechy to m.in.: nowatorska analiza samej formy i medium tworzonego dzieła, synkretyzm artystyczny: korelacja malarstwa, rysunku, rzeźby, ceramiki i architektury (tzw. „plastyka integralna”, zob. MAKAREWICZ, „Nigdy nie byliśmy”, 58) oraz uaktualniona koncepcja ekspozycyjna, sięgająca po ideę współlistnienia plastyki i codzienności autorstwa Le Corbusiera (MIKOŁAJCZAK, *Jerzy Boroń*, 29, 32).

³⁸ Brak daty powstania w materiałach archiwalnych.

³⁹ „Jak można ożywić łabędzie zamordowane przez lud”, *Gazeta Wyborcza*, 21.03.2012.

Henry'ego Moore'a i Barbary Hepworth). Jednocześnie sprawdzał koncepcję włączenia prac przestrzennych w zespół urbanistyczno-architektoniczny.



Il. 1. Jerzy Boroń, *Akt*, 1956, gips, fot. nieznany,
repr. z: Ośrodek Dokumentacji Sztuki ASP Wrocław

Na potrzeby zaproponowanego tu dyskursu szczególnie istotną rzeźbę ruin Boronia można podzielić na 1) figurację egzystencjalną dekonstruującą konwencjonalny akt, a także 2) nieprzedstawieniowe zgeometryzowane i wieloelementowe konstrukcje żelazne, afektywnie reinterpretujące wspomnienie miejskich gruzów, oraz 3) mocno kompensacyjne masywne kompozycje. Figurację egzystencjalną szczątkową reprezentują jego akty z drugiej połowy lat 50. Oba omawiane przedstawienia są fragmentaryczne (bez części rąk i nóg) i w sposób uogólniony (bez realistycznego detalu) ujmują ludzką sylwetkę w pozycji leżącej. Schematyczne przywołanie kobiecej figury z 1956 roku [il. 1] przypomina zwęglone ciało, wybrakowane i poddane redukcji. Nieestetyczna faktura sugerująca materię uszkodzoną i resztkową działa haptycznie. Prowokuje do dotknięcia pokrytej nieregularnymi i jakby wydrapanymi wgłębieniami turpistycznej powierzchni, która ukazuje zniszczenie ciała okaleczonego lub martwego, w procesie rozkładu. Wanitatywną konotację faktury i fragmentarycznego ujęcia figury zaburza niby poruszona poza sylwetki, niejako w podniesieniu (zwłaszcza w partii korpusu). Jej ułożenie powtarza kształt kolebki, który przywołuje ruch zorientowany w górę i w dół, czyli w kierunkach dychotomicznych znaczeniowo: wzwyż – ku życiu, w dół – ku

śmierci. Graniczność przedstawieniowego kształtu uruchamia więc ambiwalentne stylistycznie wyobrażenie: żyjącego ciała kobiety – fragmentarycznie zachowanych zwłok; całości – resztki; nowoczesnego aktu w neoawangardowej⁴⁰ konwencji jako wyrazu formotwórczych poszukiwań – znaku destrukcji uwarunkowanego psychoanalitycznie jako wyrazu afektu i afektywnego pamiętania wojennego kataklizmu.



Il. 2. Jerzy Boroń, *Akt*, 1958, gips, fot. Zdzisław Holuka,
repr. z: Ośrodek Dokumentacji Sztuki ASP Wrocław

Dwa lata późniejszy gipsowy *Akt* (1958) [il. 2] to wzmocniona reprezentacja wybrakowania figuralnego kształtu. Leżąca sylwetka nieokreślona płciowo, wsparta na zredukowanych dłoniach i z nogami bez stóp, złożona jest z nienaturalnie wydłużonych i niemal animalistycznych członów, które zwieńczono niewielkim organicznym kształtem w miejscu głowy. Celowo niedbale i nieestetycznie potraktowana faktura to jakby ludzkie tkanki drgające wewnętrznym niepokojem i nadal tłącym się życiem, jednak niepełnym. Formalnie akt wydaje się szczególnie ekspresjonistyczny, z surrealistycznym ambiwalentnym udziwnieniem przedstawionej postaci (żyjącej – szczątkowej – martwej) i równie nadrealistycznym potraktowaniem faktury (zmysłowo aktywnej, z wyraźnymi kontrastowo opracowanymi wypukłościami i wgłębieniami, które pobudzają percepcję, prowokując podświadomość). Można więc także tu stwierdzić, że dzieło jest przykładem neoawangardowej reinterpretacji

⁴⁰ Redefiniującej tendencji przyporządkowane do awangardy historycznej (ekspresjonistyczne i częściowo surrealistyczne, a także formy organiczne rzeźby brytyjskiej).

tych konwencji w powojennej rzeźbie wrocławskiego twórcy, która wyraża afektywne pamiętanie o wojennych gruzach.

Wbrew wskazanym ekspresjonistyczno-surrealistycznym inklinacjom zaburzenie proporcji i dysharmonia kształtów prowadzą mimo wszystko do prostego układu posuwistych brył z większymi przelotami w partii zgiętych rąk i nóg. Przypomina to potencjał konstrukcji w brytyjskiej rzeźbie Henry'ego Moore'a, który formalnie mistrzowsko syntetyzował umowną figurację z abstrakcją organiczną na wzór kształtów w naturze. Boroń pozostał jednak przy niedbale zbruzdzonej fakturze, co pozornie mogłoby wyrażać dememoryzację, czyli oduczenie się akademickiego i doskonałego warsztatowo opracowania rzeźbionej powierzchni. Ale u niego faktura świadczy głównie o afektywnym pamiętaniu wojennych zniszczeń i oddaje okaleczenie afektywnie umocowanego podmiotu oraz jego otoczenia zapisane w osobistej pamięci komunikacyjnej, która potwierdza podmiotowość ocalałego indywiduum. W tym późniejszym akcie wyraźniej zaznaczona konstrukcja działa już formalistycznie, podkreślając stopniowo postępującą potrzebę struktury w odpowiedzi na doświadczenie destrukcji. Widać więc, że akty Boronia – mimo ich zbliżenia do patyczkowatych kształtów ekspresjonistyczno-nadrealistycznej rzeźby francuskiej i brytyjskich struktur organicznych inspirowanych naturą⁴¹, czy zwęglonych brył w rzeźbie polskiej po 1945 roku (np. Aliny Szapocznikow *Ekshumowanego* z 1955 roku, czy Juliana Boss-Gosławskiego *Rehabilitacji* z 1955 roku) – ukazują zindywidualizowaną formalnie twórczość uwarunkowaną wojennym afektem artysty, która rekonstruuje konwencje rzeźby międzywojennej, a jednocześnie antycypuje późniejsze figuratywne doświadczenia wrocławskiej rzeźby.

⁴¹ Więcej o inspiracjach rzeźbą brytyjską w omawianych aktach w: JAROSZ, „Inspiracje brytyjskie”, 85.



Il. 3. Jerzy Boroń, *Kompozycja*, 1957, gips, fot. Zdzisław Holuka,
repr. z: Ośrodek Dokumentacji Sztuki ASP Wrocław

Inna przestrzenna realizacja Boronia – tematycznie i formalnie związana z aktami – to *Kompozycja* z 1957 roku⁴² [il. 3]. Reprezentuje figurację egzystencjalną organiczną, z dwóch kształtów nieprzedstawieniowych sugerujących relikty istnień żyjących. Mimo całkowitego zatarcia figury, nadal wywołuje skojarzenie z pozostałościami po ludzkiej egzystencji. Przypominające kostne szczątki tworzące ją bryły są fakturalnie gładziej od poprzednich rzeźb. Uruchamia to odbicie światła od powierzchni i jej lśnienie, które działa jednak nie – estetycznie, ale na zasadzie wyodrębnienia obślizgłej materii, kojarzącej się z tym, co biologiczne. Miejscami występują głębsze załamania i zarazem wgłębienia modelujące kadłubowy człon, jakby materialny ślad po zgłodzonym człowieku. Nieprzedstawieniowa kompozycja budzi zatem skojarzenia pozostające w polu znaczeniowym dotyczącym zniszczenia, ruin i resztek.

Cieleśnie umocowany afekt artysty w *Kompozycji* i omówionych aktach wyraża się szczególnie mocno w także cielesnym ekwiwalencie entropii, czyli sugestywnej figuracji artykułującej ciało zdekonstruowane, nieestetyczne i niepełne w swojej szczątkowej potencji. Afektywne pamiętanie osobistego doświadczenia zniszczenia, jego przejawów w tym, co ludzkie i przedmiotowe,

⁴² Pokazana podczas wystawy *Poszukiwania formy i koloru* w tym samym roku.

zaznaczone jest w rzeźbie, która otwiera się na odbiorcę głównie poprzez stymulujące percepcyjnie redukcję kształtu i nieregularność faktury. Te właściwości stylistyczne działają afektywnie, prowokując do reinterpretacji sugerowanych rozpadu i zgliszczy w uaktualniającym i fizjologicznie nacechowanym odbiorze.



Il. 4. Jerzy Boron, *Kompozycja*, 1962, metal, fot. Zdzisław Holuka,
repr. z: Ośrodek Dokumentacji Sztuki ASP Wrocław

Konsekwentnym wejściem Boronia w nieprzedstawieniowość są wieloelementowe konstrukcje żelazne, m.in. metalowa *Kompozycja* z 1962 roku [il. 4] (o wysokości 100 cm), którą można odczytać jako ekwiwalent wojennych ruin. Kompensuje ona nietrwałość i rozpad w wyjątkowo trwałej żelaznej strukturze. Jednocześnie wyraża, typową dla tego artysty oraz innych rzeźbiarzy wrocławskich i rodzimych w latach 60. XX wieku, fascynację tworzywem

przemysłowym wpisaną w nurt działań artystycznych dotyczących ówczesnych biennale organizowanych w kooperacji z przemysłem. Przywołana rzeźba to dwukierunkowo (w pionie i poziomie) namnożone ostre stożki połączone w kilkuelementową ażurową całość, wspartą na ich szpiczastych wierzchołkach i nimi zwieńczoną. Jej konstrukcja jest osadzona w radzieckim konstrukttywizmie międzywojennym, m.in. nasuwa się zbieżność z reliefami narożnymi Władimira Tatlina. Prezentowały one tzw. „kulturę materiałów”⁴³, która zainicjowała współczesną apropiację medium industrialnego zaburzającego tradycyjną estetykę, zniszczonego i nietrwałego. Osiągając efekt konstrukcyjno-złomu dzięki indywidualnemu przywłaszczeniu materiału fabrycznego i codziennego, Boroń rzeźbiarsko zreinterpretował miejskie gruzy będące śladem wojennego afektu.

Ta skomplikowana i wielowarstwowa struktura mimo końcowego efektu scalenia zdradza także formalne symptomy rozbicia i niepełności. Widać je w nieregularnej chropowatości złącz spawanej blachy w narożach (jakby niedolnych sklejeń i łat w miejscu pękniętych płaszczyzn) oraz licznych przelotach dziurawiących całość chaotycznym ażurem światłocieniowym. Wpływa to na silną ekspresywność rzeźby, a także na jej surrealistyczny nastrój. O nadrealizmie kompozycji, oprócz dwuznacznego oscylowania jej formalnych właściwości oddających scalenie i rozbicie, świadczy dodatkowo zbliżenie do fantastycznej wielomodułowej konstrukcji architektonicznej, która przypomina uduziwnione labiryntowe układy zniszczonej zabudowy powojennego Wrocławia⁴⁴. Boroń swoje afektywne doświadczenie wojennych ruin wyraził więc w osobistej artystycznej redefinicji wcześniejszych konwencji stylizacyjnych, które różnie eksperymentowały z konstrukcją i tworzywem rzeźby. Podkreślił w autorskich obiektach abstrakcyjnych z lat 60. ambiwalencję uwydatnionej struktury i uszkodzonej materii.

⁴³ Adam KOTULA i Piotr KRAKOWSKI, *Rzeźba współczesna* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985), m.in. 266–267.

⁴⁴ Zdeastrowana przestrzeń niedawnego Breslau była nazywana „chorobą ruin”, „hekatombą” i „miastem widmem” (Jędrzej CHUMIŃSKI, „Czynniki destabilizujące proces osadnictwa we Wrocławiu (1945–1949)”, w: Jędrzej Chumiński, *Studia nad procesami integracji i dezintegracji społeczności Śląska* [Wrocław: Wydawnictwo UWr, 1993], 55). Otwierała na „surrealistyczny obraz wojny” (Łucja SKOMOROWSKA-WILIMOWSKA, „Moje wspomnienia o Antonim Mehlu (wybrane fragmenty)”, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. Andrzej Saj [Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 1996], 97), który latami towarzyszył naruszonej psychice przyjezdnych na tzw. ziemię odzyskane. Afektywnie zapisywała się w ciele jej percypującego świadka, które transgresywnie chłonęło ten wolno zanikający, destrukcyjny kontekst zewnętrzny.



Il. 5. Jerzy Boron, *Kompozycja*, 1962, beton, fot. nieznan, repr. z: Ośrodek Dokumentacji Sztuki ASP Wrocław

Natomiast masywne kompozycje nieprzedstawieniowe Boronia to betonowe formy monolityczne, które formalnie sugerują kompensację wojennych ruin i artystyczny substytut tożsamościowego deficytu. *Kompozycja* betonowa z 1962 roku [il. 5] (o wysokości 160 cm) łączy zbite, lecz różnie wycięte bloki – przypominające *spolium*, czyli element wcześniejszej konstrukcji poddanej zniszczeniu i ponownie wykorzystany. Układają się one w pionową całość, która wyraża potrzebę uporządkowanej formy mimo szczątkowości tworzywa. Symboliczność *spolium* (materiału resztkowego i na powrót konstruującego – zaadaptowanego) oraz regularność pionowego następstwa scalonych modułów – pnących się wzwyż, znakując wzrost – są tu istotne. Mogą wyobrażać adaptacyjne wyrównywanie emocjonalnych braków oraz postępujące ukonstytuowanie podmiotu zgodnie z naprawczym i sprawczym kreatywnym samozaprojektowaniem. Innym przykładem kompensacji autorstwa Boronia jest betonowa *Kompozycja II* z początku lat 60⁴⁵. Jej bryła ukazuje ukierunkowany

⁴⁵ Zob. dokumentacja ikonograficzna twórczości rzeźbiarskiej Jerzego Boronia (Wrocław: ODS ASP). A także: JAROSZ, „Inspiracje brytyjskie”, il. 11 (87).

poziomo wieloelementowy blok, niby wyłamany z większej całości zabudowy i przypominający w punkcie wyjścia gruz. Nieestetyczna faktura jest celowo niechlujnie wyrobiona nieregularnymi maźnięciami gęstego betonu. Całość została już nieznacznie ustrukturyzowana zauważalnymi cięciami i powtarzającymi się, lekko dekoracyjnymi głębokimi żłobieniami, jakby sugerując odzyskiwanie poczucia osobowościowej koherencji i kompletności.

W późniejszych pracach Boronia z lat 60. widać stopniowe estetyzowanie form przestrzennych żelaznych i betonowych poprzez dokładniejsze opracowanie materiału i wyraźniejszą precyzję układu wieloczęłonowych brył. Świadczy o tym na przykład rytmicznie uporządkowana w poziomie *Zmienność II* z 1965 roku (blacha kuta), ułożona w pionie *Kompozycja X* z 1968 roku (blacha niklowana) oraz inne lśniące, np. *Kompozycja* z 1965 roku (z metalu kutego), i figuralnie sugestywne rzeźby, np. cykl blaszanych *Ptaków* (1965–1968)⁴⁶. Można je traktować jako wyraz sprawniejszego przepracowywania wspomnień. A zatem w kolejnych pracach Boroń wyraził pamięć komunikacyjną, odchodząc od figuracji egzystencjalnej i eksperymentowania z tradycyjnym schematem aktu. Wówczas sprawdzał głównie nieprzedstawieniowe konwencje rzeźby skupionej na awangardowym kulcie formy-konstrukcji, mimo że jest ona w jego rzeźbach indywidualnie nadszarpnięta afektywnym pamiętaniem wojennego zniszczenia i adaptacyjnie kompensacyjna.

Oprócz afektywnego zapisu powojennych ruin w przywołanych rzeźbach Boronia podobne odniesienia, często mocno stylistycznie przeformułowane, widać w twórczości innych rzeźbiarzy związanych z wrocławską uczelnią. Występują one w pracach Mariana Kowalskiego (1921–1996) – jego *Żurawiach* sprzed 1966 roku, formalnie abstrakcji organicznej przypominającej zbiór resztek i reliktyw. Sugestia wojennej traumy i entropii pojawia się w rzeźbie Władysława Tumkiewicza (1922–1977) – choćby w działających kompensacyjnie monolitycznych głowach z końca lat 60., które przywracają spoistość indywidualum negującą jego tożsamościowy rozpad. Zaś cykl *Zniszczenie* z 1979 roku autorstwa Feliksa Kociankowskiego (1926–2015) prezentuje biomorficzne formy sugestywnie uszkodzone (pęknięte, trawione czerwienią, w procesie rozpadu). Wyraz afektu zniszczenia dotyczy także jakby poszarpanych rzeźb Marii Bor-Myślińskiej (1932–2020), poświadczających zindywidualizowaną figurację szczątkową i organiczną. Twórczyni przedstawiła ażurowe sylwetki ludzkie z konwulsyjnie rozwartą dłonią, które pozostają w stanie anatomicznego rozkładu na skutek spalenia (cykl *Człowiecze Pochodnie*, 1970).

⁴⁶ Zob. dokumentacja ikonograficzna twórczości rzeźbiarskiej Jerzego Boronia (Wrocław: ODS ASP).

3. ZRÓŻNICOWANY RZEŹBIARSKO AFEKTYWNY ZAPIS ZNISZCZENIA

Afektywność rzeźby Jerzego Boronia może być rozumiana jako reakcja na destrukcję otoczenia, czyli percypowane gruzy powojennego Wrocławia (oraz ogólnie wojenne zniszczenie doświadczane przez ocalałego twórcę), a także na wynikające stąd zmiany w samym indywiduum⁴⁷. Odwołując się do wymienionych w tekście badaczy i triadycznej zasady afektywnej historii sztuki autorstwa Nader – obecne w rzeźbie Boronia ruiny i inne przejawy zniszczenia potraktowano w zaproponowanym tu dyskursie jako materię afektywnie doświadczoną podczas wojny i w pierwszych latach powojennych (zapisywaną w ciele i pamięci poprzez fizjologiczne jej doznanie). Następnie afektywnie odkodowywaną (ponownie rozpoznawaną i przeżywaną) w medium plastycznym podczas kreacji i jednocześnie w nim zakodowywaną z przeznaczeniem do afektywnego odbioru widza. Takie ujęcie rzeźby wrocławskiej pozwoliło dostrzec odrzucenie traumy uwarunkowanego historią doświadczenia zniszczenia na rzecz uświadomienia i przeformułowania afektu w artystycznym przekazie.

Afektywność figuracji egzystencjalnej stylistycznie określającej analizowaną rzeźbę objawiła się w jej metaforze cielesności – naruszonej i zdeformowanej (ale nadal figury). Wyraziła indywiduację⁴⁸ na powrót konstytuującego swoją tożsamość świadka destrukcji, jego reakcję na rozpad otoczenia (ruiny) oraz cielesne osadzenie intensywnego i negatywnego doznania transmitowanego w materialnym medium. Poświadczyło to głównie pamięć komunikacyjną, najsilniej nacechowaną afektywnie. Zaś w przedstawieniach, które obrazują nie tylko indywidualne doświadczenia, lecz także uogólnione znaczenia odwołujące się do ruin i zgliszczy (w tym szczątków człowieczych), zawiera się również pamięć zbiorowa i kulturowa.

Zróżnicowane formalnie rzeźbiarskie ekwiwalenty destrukcji autorstwa Boronia powstały jako wyraz osobistych i twórczo natężonych poszukiwań w chaotycznym repertuarze powojennych konwencji rzeźbiarskich. Bezpośredniość przeżycia wojennej entropii przejawiała się w konsekwentnym przeformułowywaniu realistycznego studium ludzkiej sylwetki poprzez jej poranienie,

⁴⁷ KOLAŃCZYK, „Procesy afektywne”, 16.

⁴⁸ Indywiduacja – według psychologii analitycznej Carla Gustava Junga to „proces formowania i odróżniania indywiduum” (od ogółu i zewnętrznych realiów), prowadzący do integralności osobowości indywidualnej. Carl Gustav JUNG, *Typy psychologiczne*, przeł. Robert Reszka (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), par. 743. Pojęcie to występuje także w koncepcji afektywnej historii sztuki, zob. tu, 105.

tj. w odniesieniu do opracowania formy dzięki stylistycznie redefiniującym zaburzeniu i zmianie kształtu (jego deformacji, głównie ekspresjonistycznej) oraz zróżnicowaniu nieestetycznej faktury. Dopiero w pracach twórcy z lat 60. można odczytać dominację struktury oraz większą umowność i elastyczność w rzeźbiarskim znakowaniu afektywnego pamiętania, co zostało poświadczone w eksperymentowaniu z abstrakcją, uniwersalizującą mimo symbolizowania. Intensywność umocowanego w ciele afektu podmiotu tworzącego w sztuce Boronia wyraziła się formalnie – w autentyczności wciąż poszukującego stylu artystycznego, który ewokuje wojenne doświadczenia świadka. Uwidoczniała się w osobistej wielokierunkowej reinterpretacji licznych konwencji rzeźby modernistycznej, wyjściowo nacechowanej patriarchalnie (męskiej), oscylującej między indywidualizowaniem i uogólnianiem. Omówione w niniejszym tekście prace autorstwa Boronia potwierdzają stałą repetycję rzeźbiarskiego ekwiwalentu zniszczenia (rozpadu, ruin, gruzów), indywidualnie stylistycznie konceptualizowanego. Stanowią zarazem ważne świadectwo podmiotowego afektywnego pamiętania.

ZAKOŃCZENIE

Obecność zniszczenia i ruin w powojennej rzeźbie reprezentantów wrocławskiej uczelni artystycznej, opisana na przykładzie wybranych prac Jerzego Boronia, dotyczyła więc metaforycznego wyrazu kondycji człowieka ocalałego i plastycznego odpowiednika wojennych zgłiszczy. Ta tematyka – rozumiana głównie w optyce afektu i kategorii pamięci afektywnej, a także dzięki obronnej kompensacji – wyraziła się w jego rzeźbie formotwórczej, różnie w niej zreinterpretowana poprzez także reinterpretujące neoawangardowe zastosowanie wcześniejszych stylistyk. Zaistniało to na zasadzie przekraczania konwencjonalnej figuracji w formie fragmentarycznej i wybrakowanej, znakującej jednostkowe okaleczenie, oraz poprzez indywidualne rzeźbiarskie strukturyzowanie, będące substytutem odzyskiwanych podmiotowości i porządku zewnętrznego świata (jak również wyrazem konstytuującego się idiomu artystycznego). Egzystencjalny ciężar problematyki ruin i wojennego rozpadu, afektywnie ujęty w zanalizowanej rzeźbie, transgresywnie przekroczył doświadczenie tworzącego podmiotu w stale powtarzanym artystycznym świadectwie afektywnego pamiętania i uaktualniającym go odbiorze⁴⁹.

⁴⁹ Przykład uaktualniającej percepcji rzeźby Boronia został utrwalony także w tym tekście, ukierunkowanym metodologicznie studium badawczym.

BIBLIOGRAFIA

STOSOWANE SKRÓTY

- AASP – Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.
ODS ASP – Ośrodek Dokumentacji Sztuki. Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- BOROŃ, Jerzy. „Przebieg pracy artystycznej”, 2 (5). Wrocław: ODS ASP,teczka Jerzego Boronia.
BOROŃ, Jerzy. „Życiorys”, mps, 5. Wrocław: ODS ASP,teczka Jerzego Boronia.
„Przebieg pracy naukowo-dydaktycznej ob. magistra Jerzego Boronia na Wydziale Ceramiki i Szkła PWSSP we Wrocławiu”, z dn. 3.07.1967. Wrocław: AASP, akta osobowe Boronia Jerzego, syna Stanisława..., 54.
„Życiorys”, rps, 1. Wrocław: AASP, akta osobowe Jerzego Boronia: 1947–1953, nr alb. 112, nr dypl. 63, 5 (2).

OPRACOWANIA

- ASSMANN, Aleida. „1998 – między historią a pamięcią”. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, 143–173. Kraków: Universitas, 2009.
ASSMANN, Aleida. „Three Stabilizers of Memory. Affect – Symbol – Trauma”. W: *Sites of Memory i American Literatures and Cultures*, red. Udo J. Hebel, 15–30. Heidelberg: Universitätsverlag, 2003.
BLACKMANN, Lisa i Venn COUZE. „Affect”. *Body and Society* 16, nr 1 (2010): 7–28.
BRENNAN, Teresa. Wstęp do *The Transmission of Affect*, 1–23. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2014.
CHUMIŃSKI, Jędrzej. „Czynniki destabilizujące proces osadnictwa we Wrocławiu (1945–1949)”. W: Jędrzej Chumiński. *Studia nad procesami integracji i dezintegracji społeczności Śląska*, 55–78. Wrocław: Wydawnictwo UWr, 1993.
DELEUZE, Gilles i Félix GUATTARI. *Co to jest filozofia?*. Przeł. Paweł Pieniążek. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
DELEUZE, Gilles. „Malarstwo i wrażenie”. Przeł. Leszek Brogowski. *Obieg* 1–2 (45–46) (1993): 11–19.
EIFE, Gisela. *Die Entwicklung der Individualpsychologie Alfred Adlers: Persönlichkeitstheorie, Psychopathologie, Psychotherapie (1912–1937)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019.
FOSTER, Hal. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2012.
GRUBBA-THIEDE, Dorota. *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej*. Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2016.
Grupa Wrocławska: Wrocław [katalog wystawy], maj–czerwiec 1976. Wrocław: Biuro Wystaw Artystycznych, Ośrodek Sztuki, 1976.
„Jak można ożywić łabędzie zamordowane przez lud”. *Gazeta Wyborcza*, 21.03.2012.

- JAROSZ, Andrzej. „Inspiracje brytyjskie w rzeźbie wrocławskiej”. *Quart*, nr 1 (31) (2014): 78–104. <https://doi.org/10.19195/quart.2014.1.65326>.
- JOHN P., Oliver i Lawrence A. PERVIN. *Osobowość. Teoria i badania*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *Typy psychologiczne*. Przeł. Robert Reszka. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- KOLAŃCZYK, Alina. „Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu”. W: Alina Kolańczyk, Aleksandra Fila-Jankowska, Monika Pawłowska-Fusiara i Radosław Sterczyński. *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, 13–47. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2004.
- KOTULA, Adam i Piotr KRAKOWSKI. *Rzeźba współczesna*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985.
- ŁUBOWICZ, Elżbieta. „Gry z konwencją. Rzeźba we wrocławskiej PWSSP od lat 70. do końca lat 90. XX wieku”. W: *Wrocławska rzeźba I / Wrocław Sculpture I*, red. Anna Bujak i Grzegorz Niemyjski. Przeł. Małgorzata Niemyjska-Kruzel, 146–165. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2023.
- MAKAREWICZ, Zbigniew. „Bez postumentów. O rzeźbie wrocławskiej”. W: *Wrocław Sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu. 1946–2006*, red. Andrzej Saj, 84–90. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2006.
- MAKAREWICZ, Zbigniew. „Nigdy nie byliśmy bliskimi przyjaciółmi”. W: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. Andrzej Saj, 57–59. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 1996.
- MAKAREWICZ, Zbigniew. „Przestrzenie nowej wyobraźni”. *Format* 3/4, nr 28/29 (1998): 50–55.
- MASSUMI, Brian. „Autonomia afektu”. Przeł. Adam Lipszyc. *Teksty Drugie* 6 (2013): 112–135.
- MIKOŁAJCZAK, Tomasz. *Jerzy Boroń*. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2025.
- MIKOŁAJCZAK, Tomasz. „Początki kształcenia w zakresie rzeźby we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych”. W: *Wrocławska rzeźba I / Wrocław Sculpture I*, red. Anna Bujak i Grzegorz Niemyjski, przeł. Małgorzata Niemyjska-Kruzel, 6–31. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2023.
- MORAWSKI, Stefan. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985.
- NADER, Luzia. *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne «Pamięci przyjaciół Żydów»*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- PAPOULIAS, Constantina i Felicity CALLARD. „Biology’s Gift: Interrogating the Turn to Affect”. *Body and Society* 16, nr 1 (2010): 29–56.
- SKOMOROWSKA-WILIMOWSKA, Łucja. „Metodyka kształcenia rzeźbiarzy w Szkole Wrocławskiej w oparciu o założenia Xawerego Dunikowskiego”. *Rzeźba Polska* 8 (1996/1997): 153–165.
- SKOMOROWSKA-WILIMOWSKA, Łucja. „Moje wspomnienia o Antonim Mehlu (wybrane fragmenty)”. W: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. Andrzej Saj, 97–102. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 1996.

„Szkola rzeźby Borysa Michałowskiego”. W: *Wrocławskie Środowisko Akademickie. Twórcy i ich uczniowie 1945–2005*, red. Adam Chmielewski, 626–627. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2007.

TOMCZAK, Karolina. „Afektywna rzeźba zniszczenia Marii Bor”. *Artium Quaestiones* 36 (2025): 279–302. <https://doi.org/10.14746/aq.2025.36.12>.

WÓYCICKI, Kazimierz. „Kategoria pamięci i historiografia dziejów najnowszych”. *Orbis Linguarum* 35 (2009): Ein Gedenkband zum 10. Todestag von Profesor Konrad Gajek): 477–522.

Wystawa „Funkcja koloru i formy” [katalog wystawy], maj 1961, Salon CBWA, ul. Świdnicka. Wrocław: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Związek Polskich Artystów Plastyków, 1961.

ZNISZCZENIE, ROZPAD I RUINY W POWOJENNEJ RZEźBIE WROCŁAWSKIEJ JERZEGO BORONIA

STRESZCZENIE

Tekst dotyczy problematyki ruin i rozpadu towarzyszących wojennemu zniszczeniu, która została artystycznie wyrażona w powojennej rzeźbie wrocławskiej, związanej z ówczesną tamtejszą Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych. Na przykładzie wybranych rzeźb Jerzego Boronia – świadka miejskich ruin rozumianych metaforycznie (jako degradacja człowieka ocalałego) i dosłownie (jako destrukcja miejskiej zabudowy) – omówiono figurację egzystencjalną (szczątkową i organiczną) oraz nieprzedstawieniowe konstrukcje przestrzenne będące kompensacyjnym przywołaniem przyporządkowanego wojennemu kataklizmowi rozpadu. Na podstawie interdyscyplinarnej teorii afektu i pamięci afektywnej, a także psychoanalitycznej kompensacji dowiedziono, że rzeźbiarskie wyobrażenie ruin i entropii w sztuce Boronia i wrocławskiej rzeźbie jest stale obecne i stylistycznie reinterpretowane.

Słowa kluczowe: Jerzy Boroń; rzeźba; afekt; pamięć afektywna; zniszczenie; ruiny

DAMAGE, DISINTEGRATION AND RUINS IN WROCLAW POST-WAR SCULPTURE BY JERZY BORON

SUMMARY

The article deals with the problem of ruins and disintegration, accompanying war damage, artistically depicted in Wrocław post-war sculpture, associated with the local State Higher School of Fine Arts, later the Academy of Fine Arts. Selected sculptures by Jerzy Boroń – a witness to urban ruin, understood both metaphorically (as degradation of the survivors) and literally (as destruction of urban areas) – were used to discuss the existential figuration (residual and organic) and non-representational spatial constructions, which are a compensatory evocation of disintegration caused by the war cataclysm. Based on the interdisciplinary theory of affect and affective memory as well as psychoanalytic compensation, it has been proved that the sculptural image of ruins and entropy is constantly present and stylistically reinterpreted in the art of Boroń and Wrocław sculpture.

Keywords: Jerzy Boroń; sculpture; affect; affective memory; damage; ruins