



## **RZEŹBA I POMNIK W MIEJSKIM WNĘTRZU ARCHITEKTONICZNO-KRAJOBRAZOWYM<sup>1</sup>**

### **SCULPTURE AND MONUMENT IN URBAN ENCLOSURE**

**Miłosz Zieliński**

dr inż. arch.

Politechnika Krakowska  
Wydział Architektury  
Instytut Architektury Krajobrazu

#### **STRESZCZENIE**

Artykuł dotyczy zagadnień związanych z rzeźbą i pomnikiem w miejskich przestrzeniach publicznych. Problemy osadzono w teorii wnętrza architektoniczno-krajobrazowych, analizując relacje brył wolnostojących z wnętrzem. Założono, że współczesne tendencje w kształtowaniu wnętrza miejskich odbiegają od tradycyjnych, których podstawą były czynniki kompozycyjne. Wykazano, że współczesne sposoby prezentacji sztuki rzeźbiarskiej w przestrzeni miasta pomijają klasyczne zasady i są znakiem „ducha czasu”.

Słowa kluczowe: bryła wolnostojąca, rzeźba, pomnik, kompozycja, wnętrza architektoniczno-krajobrazowe.

#### **ABSTRACT**

The article addresses the issues related to sculptures and monuments in urban public spaces. The presented problems have been discussed in the context of the theory of architectural and landscape enclosures, and the relations between free-standing spatial forms and their surroundings have been analysed. It has been assumed that contemporary tendencies in shaping urban enclosures vary from the traditional ones, which were based on compositional elements. It has been demonstrated that contemporary ways of presenting the art of sculpture in the space of the city disregard the classic rules and express the “spirit of time.”

Key words: a free-standing spatial form, sculpture, monument, composition, architectural-landscape enclosure.

---

<sup>1</sup> Autor pracy składa wyrazy wdzięczności Panu Profesorowi Piotrowi Pateczce za zaszczerpienie zainteresowania tematem i konstruktywną dyskusję.

## WPROWADZENIE

Z punktu widzenia architektury krajobrazu – dziedziny wiedzy i twórczości badającej oraz kształtującej krajobraz rozumiany jako fizjonomia środowiska będącego syntezą elementów naturalnych i kulturowych<sup>2</sup> – podstawowym pojęciem jest wnętrze<sup>3</sup>.

Zgodnie z teorią wnętrza, za ich pomocą poznaje się krajobraz<sup>4</sup>, także miejski. Wnętrzem jest fizjonomiczne otoczenie miejsca z którego krajobraz jest oglądany. Podstawowymi elementami wnętrza są:

- płaszczyzna pozioma – w przypadku krajobrazu miejskiego może nią być posadzka rynku lub ulicy,
- ściany – wyodrębniające z szerszego otoczenia wnętrze od wnętrza pozostałych, wyodrębnienie to może mieć charakter całkowity (ściany konkretne), częściowy (ściany obiektywne) lub pozorny (ściany subiektywne) – w krajobrazie miejskim ścianami mogą być pierzeje rynku,
- bryły wolnostojące – nie tworzące ścian obiekty architektoniczne – w krajobrazie miejskim mogą nimi być rzeźby, pomniki lub samotne drzewa ustawione na placach,
- sklepienie – zamknięcie dosłowne lub symboliczne wnętrza od góry – w krajobrazie miejskim może nim być niebo, lub korony drzew<sup>5</sup>.

Wnętrze i jego elementy składowe będą podstawą niniejszych rozważań. Jako problem badawczy można sformułować przypuszczenie, że współcześnie rzeźba i pomnik tracą swoje zwyczajowe zastosowanie w miejskim wnętrzu architektoniczno-krajobrazowym, a tradycyjne czynniki kompozycji zastępowane są współczesnymi, odpowiadającymi specyfice czasów, oraz opartymi na nowych zasadach, które dopiero są definiowane.

Celem pracy jest określenie współczesnych zasad według których prezentowane są dzieła rzeźbiarskie w miejskich wnętrzach architektoniczno-krajobrazowych. Metodą pracy jest analiza komparatystyczna, w której zestawiono i porównano tradycyjnie oraz współcześnie formowane miejskie wnętrza architektoniczno-krajobrazowe, wyposażone w obiekty rzeźbiarskie.

## RZEŻBA I POMNIK

W tytule pracy celowo użyto obu określeń: rzeźba i pomnik. Rzeźba jest pojęciem szerszym, mieszczącym w sobie węższe zbiory – także pomniki, które są specyficznym typem rzeźby zawierającej w sobie nośnik społecznej pamięci<sup>6</sup>. Z punktu widzenia socjologii, aby stać się pomnikiem, rzeźba musi spełnić kilka wymagań i posiadać określone cechy, potwierdzone poprzez proces społecznej weryfikacji. Własności te i wymagania tworzą społeczny status pomnika wynikający m. in. z tożsamości społecznej i kręgu kulturowego<sup>7</sup>. Dlatego też nie wszystkie rzeźby (w intencjach pomnikowe) ustawione w przestrzeni miasta są postrzegane jako pomniki.

<sup>2</sup> Bogdanowski J., Łucznińska-Bruzda M., Novák Z., 1979, *Architektura Krajobrazu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków, s.241,

<sup>3</sup> Por. Böhm A., 2004, „Wnętrze” w kompozycji krajobrazu, *Wybrane elementy genezy analizy porównawczej i zastosowań pojęcia*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków, *Passim*, także: Patoczka P., 2000, „Ściany” i „bramy” w krajobrazie, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków, *Passim*,

<sup>4</sup> Bogdanowski J., 1976, *Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, s. 60,

<sup>5</sup> *Ibidem.*, s. 60, także: *Architektura Krajobrazu...Op. cit.*, s.52-53, także: Patoczka P., 2000, „Ściany” i „bramy” w krajobrazie, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków, *Passim*,

<sup>6</sup> Por. Wallis A., 1990, *Socjologia przestrzeni*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa, ss. 225-233,

<sup>7</sup> *Ibidem.*, s.229,

### Intencje tworzenia rzeźb i pomników

Istnieją różne motywacje ustawiania rzeźb w miejskich wnętrzach. Do najbardziej oczywistych należy zaliczyć potrzebę upamiętnienia przez społeczeństwo lub jego część: miejsca, osoby lub wydarzenia, w opinii inicjatorów upamiętnienia godnych, czyli budowa pomnika. Kolejną motywację można zaliczyć do działań kompozycyjno-estetycznych czyli wzbogacenie miejskiej przestrzeni w obiekt rzeźbiarski, który w założeniu swoją formą i usytuowaniem zaznacza, dopełnia i upiększa przestrzeń<sup>8</sup>. Niezależnie od intencji i motywacji rzeźba, czy to pomnikowa czy ozdobna, zajmuje w historii urbanistyki znaczące miejsce, będąc od wieków środkiem do uzyskania zamierzonych efektów kompozycyjnych. Twórca polskiej urbanistyki Tadeusz Tołwiński tak pisał: *Staje się ona (rzeźba pomnikowa) nie tylko ważnym punktem kompozycyjnym w wybitniejszych fragmentach urbanistycznych, ale z czasem będzie nawet punktem centralnym, koło którego i dla którego grupują się gmachy i tworzą wnętrza placów*<sup>9</sup>. Centro- lub miejscowo- twórcze cechy rzeźby pomnikowej omawiają m.in. Aleksander Wallis i Gordon Cullen. Pierwszy z nich, polski socjolog, przypomina o niezwykle istotnej roli rzeźb i pomników, jaką jest całościowe kształtowanie miejskiej przestrzeni, poprzez tworzenie zespołu punktów kulminacyjnych, wyznaczanie hierarchii poszczególnych wnętrz urbanistycznych i perspektyw ulicznych, oraz pomoc w orientacji topograficznej poprzez oznaczanie dzielnic<sup>10</sup>. Drugi, brytyjski architekt i urbanista pośród elementów miejskiego krajobrazu wyróżnia „punkt skupienia”, rozumiany jako *obiekt znaczący punkt zbiegu, który wraz z otaczającą go przestrzenią zamkniętą (pustym wnętrzem gotowym do napełnienia) wyraża przyswojenie przestrzeni, jest ogniskiem, wertykalnym symbolem wspólnoty*<sup>11</sup>. Znacznikiem takim, określającym tożsamość miejsca ale także miejsce tworzącym, w przestrzeni miast są obeliski, kolumny, krzyże i pomniki czyli wolnostojące bryły z nadanymi przez autorów lub społeczności znaczeniami. Przykładów jest wiele m.in. pomnik Adama Mickiewicza na krakowskim rynku (fot.1.) lub Kolumna Zygmunta na Placu Zamkowym w Warszawie (fot.2.).



Ryc. 1. Rynek w Krakowie, pomnik Adama Mickiewicza. Swoisty „kryształizator miejsca” Źródło: M. Zieliński

Fig. 1. The Market Square in Kraków, the monument of Adam Mickiewicz, a “place defining point” of a kind. Source: M. Zieliński (photo)



Ryc. 2. Plac Zamkowy w Warszawie, Kolumna Zygmunta pełni podobną funkcję jak pomnik A. Mickiewicza w Krakowie. Źródło: fot. M. Zieliński

Fig. 2. The Castle Square in Warsaw, the Sigismund's Column has a similar function to the monument of A. Mickiewicz in Kraków. Source: M. Zieliński (photo)

<sup>8</sup> Więcej na temat fenomenu pomnika w ujęciu socjologicznym można znaleźć w pracach: Wallis A., *Socjologia przestrzeni... Op. cit.*, ss. 225-233, także: Wallis A., 1971, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, ss.105-117, także: Jałowiecki B., 2012, *Czytanie przestrzeni*, Konsorcjum Akademickie Wydawnictwo WSE w Krakowie, WSiLz w Rzeszowie i WSiZa w Zamościu, Kraków – Rzeszów – Zamość, ss.247-267,

<sup>9</sup> Tołwiński T., 1948, *Urbanistyka*, Tom 1, *Budowa miasta w przeszłości*, Wydawnictwo Ministerstwa Odbudowy Nr 11, Warszawa, s. 168,

<sup>10</sup> Wallis A., *Socjologia i kształtowanie... Op. cit.*, s.105,

<sup>11</sup> Cullen G., 2011, *Obraz miasta*, Wyd. Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin, s.26, (tytuł oryg. *The Concise Townscape*)

Znaczącą cezurą były dla rzeźby czasy renesansu. Nastąpiło wówczas rzeczywiste jej odrodzenie. W średniowieczu stanowiła rzeźba fragment zespolony z bryłą architektoniczną, detal. W czasach odrodzenia zyskała wyraźną autonomię i odrywając się od architektury, stała się samodzielnym dziełem. Samodzielność ta dotyczyła wyodrębnienia rzeźby z otoczenia. Nie dotyczyła jednak jej oderwania od układu kompozycyjnego wnętrza, gdyż w relacji do wnętrza urbanistycznego stanowiła świadomie kształtowaną całość. Związane to było z czynnikiem kompozycji, który właśnie w dobie renesansu zyskał wyjątkową rolę. Dotyczyło to w szczególności rzeźb pomnikowych. *Dzieła plastyki monumentalnej*, jak je nazwał Tadeusz Tołwiński<sup>12</sup>, integralnie powiązane z wnętrzami placowymi stanowiły o jakości i pięknie przestrzeni. Należy przypomnieć w tym miejscu pomnik Gattamelaty w Padwie. Z pozoru bryła pomnika stanowi samodzielny byt. Dokładnie przemyślane i zaplanowane umieszczenie jej w przestrzeni placu *del Santo* pozwala na pełną ekspozycję rzeźby jako dzieła artystycznego. Walory dzieła artystycznego ma także samo usytuowanie rzeźby wraz z monumentalnym w charakterze cokołem, na placu. Bryła ta dzieli nieregularny w narysie plac o średniowiecznej tradycji na dwa fragmenty, i pozwalając na organizację przestrzeni staje się nierozzerwalnym składnikiem kompozycji wnętrza<sup>13</sup>. Analiza innych realizacji z tamtego okresu potwierdza rangę rzeźby pomnikowej i jej związaną z kompozycją wnętrza miejskich<sup>14</sup>.

### Rzeźba i pomnik a kompozycja wnętrza

Niezależnie od motywacji jakie przyświecały ustawianiu rzeźb we wnętrzach urbanistycznych czynnik kompozycji zawsze był istotny. Stawianie pomnika jako elementu tworzącego zbiorową pamięć i tożsamość, oraz symbolicznego uczczenia miejsca, osoby lub wydarzenia, z założenia wymaga godnej oprawy. Dlatego też wykształciła się zasada nie tworzenia konkurencji dla pomników: pozostawienia im przestrzeni, której staną się „opiekunami”, symbolami i organizatorami. Tradycyjnie lepsza ekspozycja pomnika zapewniana była poprzez stosowanie zasady bryły wolnostojącej we wnętrzu – na pustych placach, pozostawienie ich w samotności (ewentualnym uzupełnieniem było dodanie ozdobnego ogrodzenia z elementów kamiennych, kutego żelaza lub żeliwnych).

W przestrzeniach parkowych dla wyeksponowania brył pomnikowych starano się wytworzyć wnętrza, wydzielając je ścianami z materiału roślinnego. Równie niebagatelne było także odpowiednie tło oraz proporcje bryły do ścian wnętrza. Ta ostatnia zależność jest o tyle istotna, że bryły określają przestrzoność wnętrza<sup>15</sup>. W tradycyjnym komponowaniu przestrzeni parkowych, zabezpieczenie przedpola widokowego dla pomników uzyskiwano stosując zagospodarowane placyki lub partery ozdobne. Takie rozwiązania zauważymy spacerując krakowskimi Plantami. (ryc. 3,4.)

Stawianie rzeźb z potrzeby ozdobienia, lub oznaczenia jakiegoś miejsca lecz bez nacechowania pomnikowym charakterem, również w tradycji związane jest z czynnikiem kompozycyjnym. Ludyczny jak w przypadku rzeźb parkowych<sup>16</sup> czy estetyczno-utilitytarny, jak w przypadku fontann, charakter nie zwalniał ze stosowania zasad kompozycji i eksponowania bryły w danym wnętrzu.

<sup>12</sup> Tołwiński T., *Urbanistyka...Op. cit.*, s. 169,

<sup>13</sup> Szczegółową analizę tego i innych przykładów prowadził T. Tołwiński. Por. *Ibidem*, s.168-204,

<sup>14</sup> *Ibidem*,

<sup>15</sup> Piotr Patoczka określił trzy generalne możliwości relacji bryły – wnętrza: a. bryła „ginąca” we wnętrzu, kiedy jest niewspółmiernie mała w stosunku do ścian, b. bryła „wypełniająca” właściwie wnętrza, c. bryła „rozsadzająca” wnętrza, kiedy jest za duża w proporcji do ścian. Patoczka P., 2000, „Ściany” i „bramy” ...*Op. cit.* ss76-77,

<sup>16</sup> Najczęściej były to rzeźby alegoryczne

Zgodnie z teorią o budowie formy architektonicznej Juliusza Żórawskiego, rzeźba jest jednym z najmocniejszych układów architektonicznych i zawsze odczuwana jest jako forma na tle otaczających ją form zbudowanych lub przyrodniczych<sup>17</sup>.

Idąc dalej w ślad za powyższą teorią, silne formy dzięki swojej atrakcyjności i charakterystyczności mają tendencje do pełnienia roli punktu głównego<sup>18</sup>. Ten z kolei łączy się skojarzeniem z wcześniej przytoczonym „punktem skupienia” lub „miejscem” – podstawowym elementem przestrzeni egzystencjalnej<sup>19</sup> oraz pojęciem dominanty.



Ryc. 3. Pomnik Lilly Wenedy na krakowskich Plantach. Dla lepszej ekspozycji pomnika w przestrzeni parku utworzono wnętrze ograniczone ścianami z drzew. Płaszczyzna pozioma wnętrza to utwardzona nawierzchnia i parter ozdobny z ciętych bukszpanów. Źródło: fot. M. Zieliński

Fig. 3. The monument of Lilla Weneda in Planty Park in Kraków. An enclosure has been formed by walls made of trees for a better display of the monument in the space of the park. The horizontal plane of the enclosure has been formed by a hard surface area and a decorative parterre of clipped box shrubs. Source: M. Zieliński (photo).



Ryc. 4. Pomnik Bohdana Zaleskiego na krakowskich Plantach. Wnętrze ograniczone ścianami z drzew. Za płaszczyznę podstawy służy brukowany plac i parter różany. Źródło: M. Zieliński

Fig. 4. The monument of Bogdan Zaleski in Planty Park in Kraków. The enclosure lined with walls of trees. The base plane is a paved little square and a parterre made of roses. Source: M. Zieliński (photo).

Jednak aby sytuacja taka mogła zaistnieć, bryła wolnostojąca we wnętrzu musi być silna, tj. wyraźnie wyodrębniona i pozbawiona konkurencji. Powielenie elementu osłabia siłę jego oddziaływania. Możemy założyć sytuację w której na placu stoi rzeźba. Jeśli spojrzymy na ten plac w sposób syntetyczny, redukując szczegóły do prostych brył i ścian to zobaczymy wnętrze z umieszczoną wewnątrz bryłą wolnostojącą. (rys.5.) Jeśli teraz powielimy na placu rzeźbę, czyli dodamy podobne bryły wolnostojące we wnętrzu, otrzymamy co najmniej dwa efekty. Pierwszy z nich to osłabienie działania pierwszej rzeźby. Drugim może okazać się wykształcenie wnętrza nierzeczywistego określonego poprzez subiektywnie pojmowane ściany obu rzeźb. Efekt ten był i jest wykorzystywany w urbanistyce, np. dla podkreślenia wnętrza długiego, lub wytworzenia transparentnej ściany – przeźrocza.

Przykładem może być Most Karola w Pradze z rzędami rzeźb figuratywnych tworzących „aleję” przy obu balustradach.(il.6.) Jest to jednak szczególny przypadek, dotyczący ozdabiania mostów. Christian Norberg-Schulz przywołał go do pokazania przykładu swego miejsca ukształtowanego za pomocą subiektywnego wnętrza – mostu na którym „mieszkają” rzeźby czyniące z niego prawdziwe centrum miejskie<sup>20</sup>. Podoba sytuacja ma

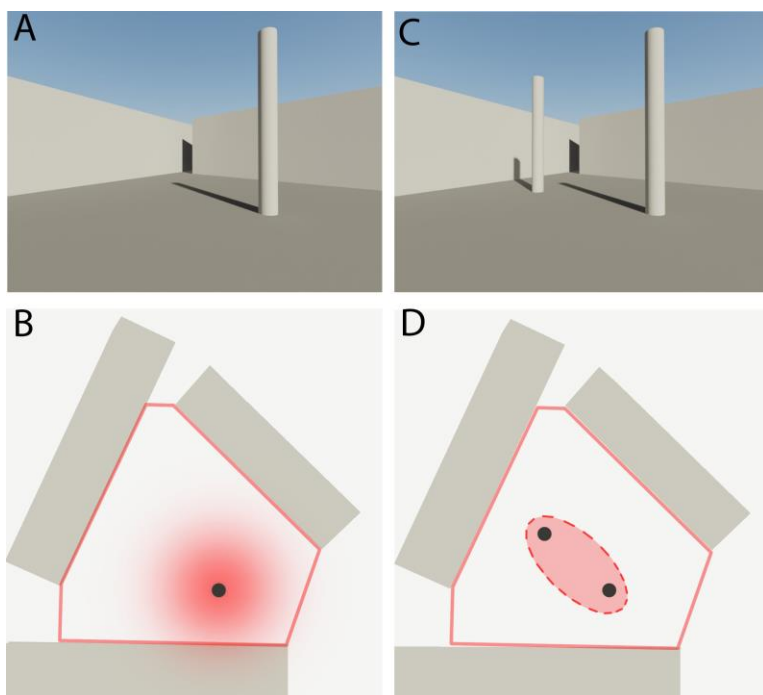
<sup>17</sup> Żórawski J., 1962, *O budowie formy architektonicznej*, wyd. Arkady, Warszawa, s.132,

<sup>18</sup> *Ibidem.*,

<sup>19</sup> Norberg-Schulz Ch., 2000, *Bycie, przestrzeń i architektura*, wyd. MURATOR, Warszawa, s.19,

<sup>20</sup> *Ibidem.*, s.54,

miejsce przy wejściu na Plac Kapitoński. Szereg figuratywnych rzeźb stanowi ażurową ścianę (wg teorii Bogdanowskiego, należy ją zaklasyfikować do ścian obiektywnych)<sup>21</sup>. Stanowi ona granicę placu, wprowadzając jednocześnie do wnętrza zapożyczony widok panoramy Rzymu. Podczas wchodzenia schodami uwaga obserwatora skupia się na rzeźbach, które w tym ujęciu stanowią główny efekt kompozycyjny. Dopiero mijając linię ściany, otwiera się obserwatorowi widok placu z punktem centralnym w postaci konnego pomnika Marka Aureliusza, umieszczonego na cokole, i dodatkowo podkreślonego układem nawierzchni.



Ryc. 5. Syntetyczne ujęcie zasady bryły wolnostojącej we wnętrzu. A. Widok wnętrza z silną bryłą wolnostojącą. B. Rzut wnętrza C. Widok wnętrza z powieloną bryłą wolnostojącą. D. Zaistniała relacja pomiędzy bryłami wytwarza wnętrze subiektywne. Źródło: grafika M. Zieliński

Fig. 5. A synthetic approach to the principle of a free-standing spatial form in an enclosure. A. A view of the enclosure with a powerful free-standing spatial form. B. A plan view. C. The view of the enclosure with the multiplied free-standing spatial form. D. The emerging relation between the forms creates a subjective enclosure. Source: M. Zieliński (graphic image).

Szeregowanie rzeźb w określonym rytmie jest znanym zabiegiem także w sztuce ogrodowej i parkowej, gdzie w ten sposób akcentowano ważne aleje i osie widokowe.

Zabieg zwielokrotnienia brył wolnostojących we wnętrzu, przy jednoczesnym zachowaniu regularności rytmu, sprzyja wytwarzaniu się ścian (w zależności od stopnia ich ażuru subiektywnych lub obiektywnych), jednak w takim wypadku nie można już mówić o dominującej roli którejś z brył.

### Rzeźba i pomnik a „akompozycja” wnętrza

Trudno wyobrazić sobie postawienie dodatkowych brył wolnostojących przy Pomniku Adama Mickiewicza na rynku Głównym w Krakowie, obok Kolumny Zygmunta, lub w pobliżu jakiegokolwiek innego pomnika. Jak łatwo indukować, wiązało by się to z zachwianiem równowagi kompozycyjnej, jako „miejsca formalnie ważnego” lub „punktu skupienia”, oraz zaburzeniem społecznego odbioru pomnika.

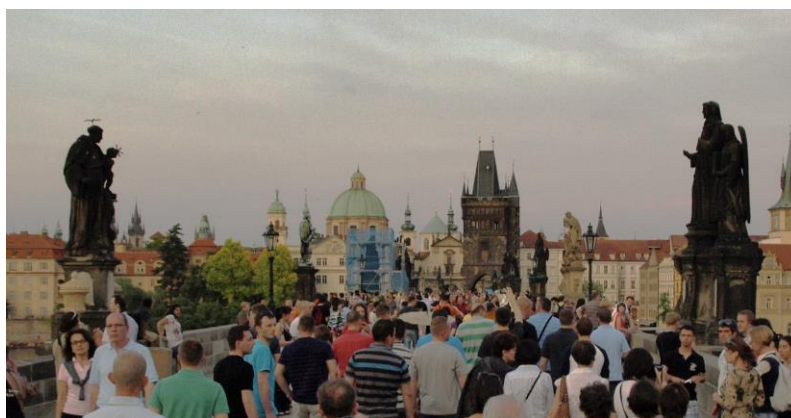
Podobnie trudna do wyobrażenia i akceptacji z punktu widzenia tradycyjnego kształtowania wnętrza miejskich byłaby sytuacja, w której do kompozycyjnie ukończonego wnętrza urbanistycznego chciano by dodać kolejny element. Sytuacja taka jest niełatwa do akceptacji jeśli zgodzimy się z tezą, że kompozycja urbanistyczna jest dziełem sztuki, podobnie

<sup>21</sup> Bogdanowski J., *Kompozycja i planowanie...Op. cit.*, s. 62,

jak kompozycja malarska. Nikt nie zgodzi się na domalowanie jakiegokolwiek elementu na płótnie Leonarda da Vinci. Podobnie trudno wyobrazić sobie postawienie nawet wybitnego dzieła rzeźbiarskiego na placu kapitolijnskim obok pomnika Marka Aureliusza. Działanie takie miało by negatywny wpływ na formę ukształtowanego dzieła. W pierwszym wypadku zniszczeniu uległyby kompozycja i autentyczność obrazu, w drugim kompozycja dzieła i odbiór przestrzeni jako świadomie zakomponowanego wnętrza urbanistycznego – miejsca o niebywałej sile wyrazu i charakterystycznym *genius loci*.

Ryc. 6. Most Karola w Pradze. Rzeźby stanowią „azurową” ścianę wnętrza subiektywnego  
Źródło: fot. M. Zieliński

Fig. 6. The Charles Bridge in Prague. The sculptures create an “openwork” wall of the subjective enclosure.  
Source: M. Zieliński (photo).



A jednak w historii kultury miały miejsce podobne sytuacje. Charakterystyczna dla początku dwudziestego wieku negacja tradycyjnie rozumianej sztuki, a więc i architektury niosła za sobą nowe idee estetyczne. Zdarzało się, że nie poszukiwały piękna, lecz jego przeciwieństwa. I tak Marcel Duchamp domalowując męski zarost *Giocondzie* wytyczył w 1919 roku drogę niestosowności, niewłaściwości i groteski w sztuce<sup>22</sup>. Tego typu „profanację” dzieła uznano za manifest twórczy i swego rodzaju „nowe otwarcie”. W akcie tym, dodanie elementu do ukończonej kompozycji nie miało zwiększyć jej walorów estetycznych lecz zburzyć ukształtowany wizerunek. I rzeczywiście *L.H.O.O.Q* (przetworzona Mona Lisa) znana jest nie z nowych wartości estetycznych ale z obrazoburczego charakteru.

Według Bogdanowskiego takie uformowanie wnętrza, w którym elementy są rozproszone i w którym gubi się dominacja i akcentowanie jest „akompozycją” i stanowi przeciwieństwo do klasycznie pojętej kompozycji<sup>23</sup>.

Jeśli więc poszukuje się miejsca dla wcześniej utworzonej rzeźby, z reguły poszukiwanie to powinno ograniczać się do wnętrza, w których z jakichś przyczyn kompozycja nie została ukończona. Po drugie, powinno odpowiadać proporcjom rzeźby, tak żeby ona sama nie „rozsadzała” wnętrza lub w nim nie „ginęła”.

Jadnak współczesne realizacje pokazują, że zasada ta przestaje obowiązywać. Popularne stało się tworzenie rzeźb i pomników w przestrzeni miejskiej w formie ławeczek ze znanymi postaciami lub zastygłych np. podczas spaceru sylwetek znanych i lubianych mieszkańców. Tego typu obiekty mają charakter kameralny. Nie są dziełami monumentalnymi, przez to stają się bliskie przechodniowi. Z drugiej strony, ich dodawanie do wnętrza ulic, placów czy skwerów w większości przypadków nie wydaje się mieć oparcia w tradycyjnych zasadach komponowania wnętrza miejskich. Trudno w takich przypadkach mówić także o właściwych dla prezentacji rzeźb relacjach bryły do wnętrza, bo te zazwyczaj nie są przedmiotem kompozycji ale raczej przypadkiem. Wydają się być po prostu stawiane a nie świadomie komponowane. Podobnie bywa z rzeźbami

<sup>22</sup> Eco U., 2007, *Historia brzydoty*, Wydawnictwo Rebis, Poznań, s.369

<sup>23</sup> *Ibidem.*, s.62-63

współczesnymi dodawanymi do przestrzeni miast jako elementy estetyzujące. W wielu przypadkach zdają się być postawione przypadkiem. Zupełnie jak gdyby autorom prac wystarczył już sam fakt umieszczenia dzieła w przestrzeni publicznej, nie troszczyli się, lub nie wierzyli w możliwość jego orpawy. Fenomen ten, który można określić mianem „zejścia rzeźb i pomników z postumentów” należy traktować jako swego rodzaju dewaluację idei rzeźby pomnikowej we wnętrzach miejskich.

Od 2006 roku na płycie krakowskiego rynku eksponowana jest rzeźba *Eros bendato* autorstwa Igora Mitoraja. Jest ona darem artysty dla miasta i przypomina o niecodziennym, acz niezwykle interesującym wydarzeniu artystyczno-kulturalnym mającym miejsce w centrum Krakowa, kilka lat wcześniej.



Ryc. 7. Eros bendato na krakowskim rynku. Rzeźbę Igora Mitoraja zlokalizowano w stóp Wieży Ratuszowej. Lokalizacja ta była dyskusyjna. Sprawia wrażenie przypadkowej. Źródło: fot. M. Zieliński

Fig. 7. Eros Bendato in the Kraków Market Square. The sculpture by Igor Mitoraj has been placed at the foot of the Town Hall Tower. The location was controversial, it gives an impression of being randomly chosen. Source: M. Zieliński (photo).



Ryc. 8. Eros bendato. Kompozycyjny chaos, dodatkowo spotęgowany kubłem na śmieci, paradoksalnie można uznać za walor. Wymaga to jednak szczególnej interpretacji. Źródło: fot. M. Zieliński

Fig. 8. Eros Bendato. The compositional chaos, additionally emphasised by the waste bin, may paradoxically be considered an asset. It requires a special interpretation, however. Source: M. Zieliński (photo).

## WNĘTRZE URBANISTYCZNE JAKO PRZESTRZEŃ EKSPZYCJI SZTUKI

*Warunki lokalizacji pomnika są dla rzeźbiarza punktem wyjścia i podstawowym założeniem jego projektu*<sup>24</sup>. W powyższym sformułowaniu dotknął Aleksander Wallis zagadnienia kontekstu miejsca. Sytuacja jest prosta, kiedy twórca zna lokalizację swojego dzieła i opracowuje swoją pracę do konkretnej sytuacji przestrzennej. Jak wcześniej zauważono są we współczesnej rzeczywistości sytuacje odwrotne. Poszukuje się miejsca dla wcześniej utworzonego dzieła. Okoliczność taka miała miejsce przy okazji niecodziennego wydarzenia kulturalno-artystycznego w trzech miastach: Krakowie, Paryżu i Rzymie.

W okresie od października 2003 do stycznia 2004 roku zorganizowano w Krakowie wystawę rzeźb Igora Mitoraja. Wydarzenie to było o tyle niezwykle, że wystawa miała charakter plenerowy i prezentowane dzieła stały się częścią miejskiego krajobrazu<sup>25</sup>.

Rzeźby ustawione we wnętrzu krakowskiego rynku stworzyły w nim niezwykle, wielowymiarowy spektakl. Za pierwszy (syntetyczny) wymiar należy uznać rekompozycję wnętrza na subiektywne lub nierzeczywiste subwnętrza. Namnożenie brył, ich rytm

<sup>24</sup> Wallis A., *Socjologia i kształtowanie... Op. cit.*, s.110,

<sup>25</sup> Organizatorem wystawy było Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie. W zamiarze organizatorów sztuka prezentowana w przestrzeni miasta miała być impulsem do poszukiwania recepty na harmonijne łączenie dziedzictwa i nowoczesności. Por. *Mitoraj Kraków, Paryż, Rzym*, 2006, (red.) Galusek Ł., Leśniak T., wyd. Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, ss.141,

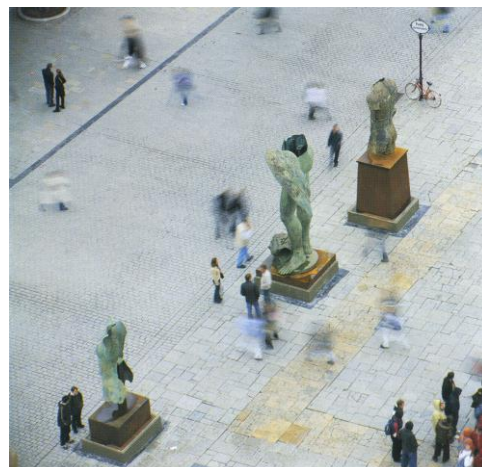


i wzajemne relacje stworzyły całkiem nową sytuację – wyznaczały nowy układ ścian. Drugi wymiar (można określić go mianem społecznego) odnosi się do wzajemnych relacji ludzie (publiczność) – rzeźby. Wymiar trzeci (artystyczny) dotyczy poziomu artystycznego prezentowanych dzieł sztuki, które co do proporcji i sposobu uformowania realizują ideę rzeźby antycznej, ale jednak poprzez deformację i interpretację hołdują zasadom postmodernistycznego nawiązania, znaczeniowości czy podwójnego kodowania. Czwartym wymiarem spektaktu można nazwać intelektualną rozgrywkę jaka się toczyła pomiędzy krajobrazem miasta a ustawionymi w nim rzeźbami. Potraktowanie rynku jako „hali ekspozycyjnej” w kontekście prezentowanych prac odegrało niebagatelną rolę. Pozwoliło bowiem na zestawienie wartości historycznych i współczesnych. Rynek jest dla Krakowian miejscem szczególnym. Nie jest tylko przestrzenią reprezentacyjną – salonem miasta – jak zwykło się mawiać. Jest także symbolem miasta i autentycznym świadkiem jego historii zapisanej w układzie urbanistycznym i formach architektonicznych. Zestawienie tego symbolu z rzeźbami, które w swych kształtach odwołują się do ponadczasowego piękna i proporcji przy jednoczesnym silnym zaakcentowaniu kruchości, przemijalności i słabości dało niebywałą okazję do zastanowienia się nad współczesną kulturą.



Ryc. 9. Rzeźby Igora Mitoraja na krakowskim Rynku. Bryły rozstawione w rytmie wytworzyły we wnętrzu miejskim nowe wnętrza subiektywne. Ze społecznego i kulturalnego punktu widzenia wystawa rozpalila dyskusje, a podczas jej trwania chyba nie było nikogo, kto przeszedłby obojętnie obok rzeźb. Źródło: fot. *Mitoraj Kraków...Op. cit.*,s.12

Fig. 9. Igor Mitoraj's sculptures in the Kraków Market Square. The spatial forms put in a certain rhythm created new subjective enclosures within the existing urban enclosure. The exhibition stirred up a heated discussion pertaining to its social and cultural aspect, and while it was on, there was no one who would have been left indifferent towards the sculptures. Source: *Mitoraj Kraków...*, op. cit., p.12 (photo).



Ryc. 10. Rzeźby Igora Mitoraja na krakowskim Rynku. Przestrzeń Rynku była tłem prezentującym sztukę na zasadzie kontrastu Źródło: fot. *Mitoraj Kraków...Op. cit.*,s.9

Fig. 10. Igor Mitoraj's sculptures in the Kraków Market Square. The space of the Square was the background against which the art was presented to create contrast. Source: *Mitoraj Kraków...*, op. cit., p.9 (photo).

Po krakowskiej ekspozycji odbyły się jeszcze dwie edycje: w przestrzeni paryskich Ogrodów *Tuileries* (październik – grudzień 2004), oraz rzymskich Targach Trajana (styczeń – wrzesień 2004). Elementem wspólnym dla trzech wystaw było wykorzystanie miejskiego krajobrazu – przestrzeni publicznych. W pierwszym przypadku był to miejski rynek, w drugim miejski park, w trzecim zabytek archeologiczny. Dla wszystkich wspólne było także poczucie „wyabstrahowania” rzeźb z otoczenia, pewnego oderwania ich od przestrzeni ekspozycji. Różna dla wszystkich trzech edycji była skala tego zjawiska. W Krakowie

poczucie to było najmocniejsze natomiast w Rzymie najszybciej, niemal zakamuflowane.

Efekt kontrastu był konieczny i pożądany dla wydarzenia jako fenomenu artystyczno-kulturalnego. Ten swoisty dysonans sprzyjał debatom, dyskusjom i jako element zabiegów artystycznych dał rezultat w postaci intelektualnego pobudzenia nie tylko specjalistów ale także zwykłych mieszkańców. Można więc określić także piąty wymiar wydarzenia – edukacyjny i stymulujący.



Ryc. 11. Rzeźby Igora Mitoraja w paryskich Ogrodach *Tuileries*. Jeden ze sposobów prezentacji, w którym rzeźby porzucane są chaotycznie. Sprzyja to zwróceniu uwagi i prowokuje do dyskusji. Źródło: fot. *Mitoraj Kraków...Op. cit.*, s.50,

Fig. 11. Igor Mitoraj's sculptures in the *Tuileries* Garden in Paris. One of the two methods of arrangement – the sculptures are placed randomly, which helps attract attention of the viewers and provokes discussion. Source: *Mitoraj Kraków...*, op. cit., p.50 (photo).



Ryc. 12. Rzeźby Igora Mitoraja w paryskich Ogrodach *Tuileries*. Drugi ze sposobów nawiązuje do tradycyjnych zasad komponowania wnętrza parkowych. Rzeźby Mitoraja kontynuują rytm rzeźb parkowych. Źródło: fot. *Mitoraj Kraków...Op. cit.*, s.62,

Fig. 12. Igor Mitoraj's sculptures in the *Tuileries* Garden in Paris. The other of the methods invokes the traditional principles of park enclosure composition. Mitoraj's sculptures continue the rhythm of the park sculptures. Source: *Mitoraj Kraków...*, op. cit., p.62 (photo).

Mimo cech wspólnych każda z ekspozycji miała swoje indywidualne rysy. W Krakowie miejscem wydarzenia była najważniejsza przestrzeń publiczna, serce i symbol miasta. Ten na wskroś kulturowy krajobraz, przez swoją stałość i stabilność w społecznej świadomości urastający do rangi monumentu, przyjmował rzeźby, które obrazują możliwość a być może nawet nieuchronność przeobrażeń tego co wydaje się stałe<sup>26</sup>.

W Ogrodach *Tuileries* rzeźby działały na dwa sposoby: w niektórych miejscach wydawały się być tam od zawsze, jako naturalne i integralne elementy kompozycji parkowej. Sytuacja ta miała miejsce, kiedy udało się uzupełnić rytm istniejących akcentów rzeźbiarskich dziełami Mitoraja. Ich współczesny charakter zdradzał materiał i charakterystyczna dla prac Mitoraja niekompletność. Drugi sposób był zgoła odmienny: rzeźby Mitoraja zdawały się być porzucone w przestrzeni parku niczym zabawki niesfornego dziecka. Pierwszy sposób sprzyjał tradycyjnej kompozycji parku, drugi (poprzez kontrast i prowokację) postrzeganiu rzeźb jako wydarzenia artystycznego, skłaniał do refleksji. Zauważalnym wyróżnikiem paryskiej wystawy było wykorzystanie parku – przestrzeni kulturowej ale jednak z wyraźnym przyrodniczym zabarwieniem (zielenią jako tłem).

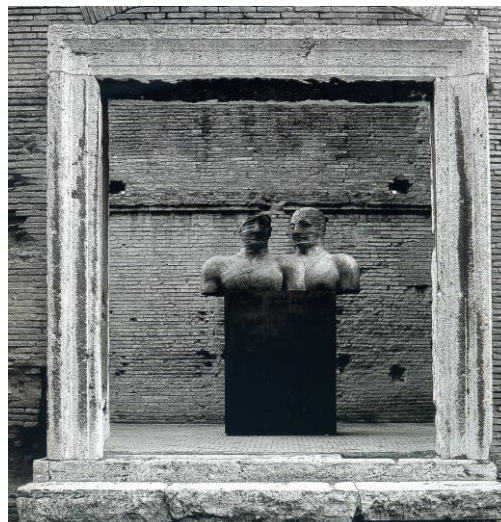
<sup>26</sup> Antyczny kanon piękna, leżący u podstaw kultury europejskiej mimo swojej siły symbolicznej poddawany jest ciągle próbom czasu, zarówno w sensie dosłownym (materialnym) jak i w przenośni (jest dyskutowany przez kolejne koncepcje i nurty estetyczne).

Rzymska ekspozycja podobnie jak paryska oparta została na dwóch zasadach: prowokującej przypadkowości i estetyzującej kompozycji. Jednak w przypadku przestrzeni prawdziwie antycznej rzeźby Igora Mitoraja nabrały kolejnego znaczenia. Ich fragmentaryczność i niedopowiedzenie, powtarzając spowodowaną upływem czasu niekompletność ruin, inspirowały do uzupełnienia tych obrazów własną wyobraźnią<sup>27</sup>. Przypadkowe rozmieszczenie rzeźb w ruinach budowało wrażenie pozornej jednorodności wnętrza z rzeźbami. Obalone torsy czy leżące swobodnie głowy antycznych rzeźb z ubytkami analogicznymi do braków w tworzywie ruin, uczyniło obraz starzejącej się przestrzeni – naturalnej erozji materii architektonicznej znanej z podobnych miejsc Rzymu czy innych zabytków antycznych. Dopiero po głębszym namyśle rzeźby okazywały się być nie antycznymi, ale formowanymi na antyczny wzór. Ubytki okazywały się być nie wynikiem erozji materii lecz świadomym zabiegiem twórcy. Podobny efekt ukrycia współczesnego pochodzenia rzeźb uzyskano wykorzystując warunki oferowane przez ruiny. Portale i otwory okienne dały doskonałą okazję do kadrowania i świadomego komponowania rzeźb w przestrzeni dawnego targu. Poniższe słowa Łukasza Galuska, redaktora albumu poświęconego trzem wystawom najlepiej obrazują estetyczno-symboliczny wyraz rzeźb w rzymskich ruinach: *Ustawione (rzeźby) w niecodziennym kontekście jednego z najcenniejszych zabytków archeologicznych, kadrowane ażurem architektury, wpisane w wielopoziomowe perspektywy, są nie tylko ucztą estetyczną, lecz nade wszystko fascynującą opowieścią o sekretnej koegzystencji trwania i kruchości materii, myśli, życia...*<sup>28</sup>



Ryc. 13. Rzeźby Igora Mitoraja w rzymskich Targach Trajana. Podobnie jak w Paryżu jednym ze sposobów prezentacji jest „przypadkowe” ustawienie rzeźb. W przypadku antycznych ruin daje to niebagatelny efekt. Źródło: fot. *Mitoraj Kraków...Op. cit.*, s.87,

Fig. 13. Igor Mitoraj's sculptures in Trajan's Market in Rome. Like in Paris, one of the methods of presentation is the "random" placement of sculptures. In the surroundings of ancient ruins the effect is considerable. Source: *Mitoraj Kraków...*, op. cit., p.87 (photo).



Ryc. 14. Rzeźby Igora Mitoraja w rzymskich Targach Trajana. Drugi sposób, wykorzystania warunków stworzonych przez wnętrza do świadomej kompozycji również sprzyja prezentacji sztuki. Źródło: *Mitoraj Kraków...Op. cit.*, s.107,

Fig. 14 Igor Mitoraj's sculptures in Trajan's Market in Rome. The other method – using the conditions created by the enclosure for a conscious composition – also promotes presentation of art. Source: *Mitoraj Kraków...*, op. cit., p.107 (photo).

Z uwagi na artystyczny, a w dodatku czasowy charakter wystaw, można było pozwolić sobie na odważny i nieszablonowy układ rzeźb we wnętrzach miejskich. Jednak *Po Mitoraju Kraków wydaje się nieco inny, zwłaszcza Rynek nie jest już ten sam – wszak*

<sup>27</sup> *Mitoraj Kraków...Op. cit.*, s.83,

<sup>28</sup> *Ibidem.*, s.83,

pozostał tu *Eros bendato*...<sup>29</sup> I rzeźbę tę, traktowaną jako stałe wyposażenie wnętrza Rynku, wraz z jej otoczeniem można poddać już głębszej analizie.

Jeśli przyjmiemy, że wnętrze krakowskiego Rynku jest kompozycją urbanistyczną skończoną i zamkniętą, musimy wyrazić pogląd, że eksponowanie tu kolejnej rzeźby jest niemożliwe. Jednak opinia ta jest trudna do obrony a zwłaszcza do egzekwowania.

Próbując poszukiwać kompozycyjnych relacji i powiązań znajdującego się u podnóża Wieży Ratuszowej *Erosa*, można dopatrywać się ich w ustawieniu rzeźby na osi narożnika Rynku (u wlotu ulic Św. Anny i Wiślniej) i ryzalitu Sukiennic. Uzasadnienie to wydaje się jednak mało przekonujące. Bardziej szczerze było by poszukiwanie uzasadnienia wynikającego ze współczesnych tendencji w sztuce, kulturze i sposobie życia współczesnego człowieka.

Żyjąc w czasach ponowoczesności przez innych nazywanej także „płynną”<sup>30</sup> nowoczesnością, zderzamy się z różnymi systemami wartości, doświadczamy relatywizacji zasad i subiektywizacji reguł. Szybkość z jaką pojawiają się nowe poglądy, idee i koncepcje często uniemożliwia głębszą refleksję. Wydaje nam się żyć w przekonaniu, że wszystko wolno. Stąd także w sztuce kształtowania przestrzeni znikają reguły i zasady zastępowane doraźnymi ideologiami często trafnymi, często nie. Niestety coraz łatwiej przyzwyczajamy się także do tymczasowości, prowizoryczności i ułomności rozwiązań.

Ustawienie *Erosa bendato* w Rynku można uznać za ilustrację współczesności. Rzeźba sprawia wrażenie jakby pozostawiono ją przypadkiem. Zapomniano o niej w pośpiechu demontując krakowską ekspozycję. Wystawa dawała sens egzystencji „*Erosa* spętanego” na płycie rynku – rzeźba ta była częścią większej całości. Wystawa dawała także alibi rzeźbie: „Rynek gości mnie wraz z innymi dziełami, bo jestem częścią artystycznego wydarzenia”. Po zakończeniu wystawy i posprzątaniu Rynku, z pewnością znikło alibi. Sensu jednak można poszukiwać. Za taki można uznać współczesny sposób bycia, szybki i bezrefleksyjny. Osamotniona, przypadkiem zostawiona rzeźba, ginąca w przestrzeni rynku, za mała w relacji do ścian, zdaje się konkurować z pobliską kamienną ławką, drzewem i koszem na śmieci. Sytuacja ta pobudza do rozmyślań. Przedstawiona w niniejszej pracy autorska interpretacja lokalizacji rzeźby jest owocem owego inspirującego działania.

Uzasadnienia dla lokalizacji rzeźby w tym miejscu należy poszukiwać nie w podstawach kompozycyjnych ale raczej kulturowych.

## PODSUMOWANIE

Bryły stawiane we wnętrzach takie jak rzeźby czy pomniki odpowiadają dwóm podstawowym motywacjom: upamiętnianiu i upiększaniu. Niejednokrotnie obie motywacje są ze sobą powiązane w jednym dziele. Jednak istnieją także przykłady stosowania rzeźb tylko w celach estetycznych, bez pomnikowego charakteru. Odkąd tylko rzeźba zyskała rangę dzieła sztuki godnego samodzielnej ekspozycji w przestrzeni miasta, pełni znaczące role w kształtowaniu krajobrazu miejskiego. Dzięki nadaniu jej symboliki i znaczeń staje się pomnikiem i jako taki powinna być godnie eksponowana. Może być elementem centralnym kompozycji placu lub częścią wydzielającą wnętrza. Samodzielność eksponowania rzeźby bądź pomnika wpływa podnosząco na jej rangę. Powielenie brył osłabia ich samodzielne działanie, nie jest więc wskazane dla funkcji pomnikowych. Daje za to możliwości kształtowania obiektywnych i subiektywnych wnętrz, wzbogacając wrażenia z odbioru miejskiego krajobrazu.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, s.13,

<sup>30</sup> Bauman Z., 2011, *44 listy z płynnej nowoczesności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, *Passim*,

W finale rozważań można podtrzymać przypuszczenie, że współcześnie zmieniło się podejście do zastosowania rzeźby i pomnika w miejskim wnętrzu architektoniczno-krajobrazowym. Nie zawsze poszukuje się relacji przestrzennych dla prezentowania rzeźby opartych na tradycyjnych zasadach komponowania utworu (np. symetria, akcentowanie, osiowość, zamknięcie perspektywiczne, proporcja bryły do tła). Tradycyjne komponowanie ustępuje miejsca „komponowaniu ponowoczesnemu”. Duch miejsca musi zmagać się z duchem czasu a kompozycja klasyczna z „akompozycją” współczesną. Z naszej perspektywy – współczesnych obserwatorów – trudno odpowiedzieć na pytanie czy jest to charakterystyczna dla „płynnej nowoczesności” chwilowa moda czy początek trwałego nurtu, który po latach da się zdefiniować i opisać przez przyszłe pokolenia.

W artykule tym poruszano zagadnienia związane z rzeźbą i pomnikiem jako bryłami we wnętrzach. Celowo pominięto inny współczesny, niezwykle interesujący sposób kształtowania pomnika w krajobrazie miejskim, za jaki należy uznać rzeźbę przestrzenno-obszarową, o charakterze instalacji, która nie spełniając definicji bryły wolnostojącej we wnętrzu powinna być poddana osobnej analizie. Przykładem takim jest Monument Ofiar Holokaustu w Berlinie, który jest także przykładem teraźniejszego interpretowania idei pomnika we współczesnej formie przestrzennej.

## SCULPTURE AND MONUMENT IN URBAN ENCLOSURE<sup>31</sup>

### INTRODUCTION

From the point of view of landscape architecture – a field of science and creative art exploring and shaping landscape understood as the physiognomy of the environment which is a synthesis of elements of nature and culture<sup>32</sup> – the fundamental concept is the one of enclosure.<sup>33</sup>

According to the theory of enclosures, they assist cognition of the landscape,<sup>34</sup> including the cityscape. An enclosure is the whole of physiognomic surroundings of the site from which the landscape is viewed. The basic elements of an enclosure are:

- a horizontal plane – in the case of cityscape it may be the paving of the market square or the street,
- walls – isolating the enclosure from its broader surroundings and from other enclosures, the isolation may be complete (solid walls), partial (objective walls) or apparent (subjective walls) – in cityscape the walls may be frontages of the market square,
- free-standing spatial forms – architectural objects which do not form walls – in cityscape they may be sculptures, monuments or solitary trees placed in squares,
- the ceiling – literal or symbolic closure from the top – in cityscape it may be the sky or the canopy of trees.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> The author of this paper would like to express his gratitude to Prof. Piotr Patoczka for getting him interested in the subject and for constructive discussion.

<sup>32</sup> Bogdanowski J., Łuczyńska-Bruzda M., Novák Z., 1979, *Architektura Krajobrazu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków, p. 241.

<sup>33</sup> See: Böhm A., 2004, „Wnętrze” w kompozycji krajobrazu, *Wybrane elementy genezy analizy porównawczej i zastosowań pojęcia*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków, *Passim*, also: Patoczka P., 2000, „Ściany” i „bramy” w krajobrazie, CUT Press, Kraków, *Passim*.

<sup>34</sup> Bogdanowski J., 1976, *Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, p. 60.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 60, also: *Architektura Krajobrazu... op. cit.*, pp.52-53, also: Patoczka P., 2000, „Ściany” i „bramy” w krajobrazie, CUT Press, Kraków, *Passim*.

The enclosure and its components are the basis for the considerations presented in this paper. The research problem could be formulated as a proposition that contemporary sculptures and monuments are losing their customary applications in urban architectural and landscape enclosures, and the traditional elements of composition are being replaced by contemporary ones, more in tune with the specific character of the time and based on new principles, which are now still in the process of being defined.

The aim of the study is to determine the contemporary principles of presentation sculptures in urban enclosures. Method of work is comparatistic analysis which summarizes and compares traditional and contemporary molded urban enclosures, featuring sculptural objects.

## SCULPTURE AND MONUMENT

The use of both terms – sculpture and monument – in the title of the paper was intentional. Sculpture is a broader concept, encompassing smaller sub-groups, such as e.g. monuments, which are sculptures of a specific character – including the one of the medium of collective memory.<sup>36</sup> From the point of view of sociology, in order to become a monument, a sculpture must fulfil a number of requirements and be characterised by certain properties, confirmed in the process of social verification. The said requirements and properties create the social status of the monument resulting *inter alia* from social identity and cultural circle.<sup>37</sup> Therefore not all sculptures, intended to be monuments, placed in the landscape of the city are perceived as such.

### Intentions of sculptures and monuments creation

There are diverse motivations for placing sculptures in urban enclosures. One of the most obvious ones is the need to commemorate by a given society or its part a place, person or event – worthy of commemoration, in the opinion of the initiators, by building a memorial. Another motivation may be seen as an activity of compositional and aestheticizing character, i.e. an effort to enrich the urban space with a piece of sculptural art, which – as is presumed – will accentuate, complete and embellish the space with its form and location within the said space.<sup>38</sup> Irrespective of the intention or motivation – be it to commemorate or to decorate – sculpture occupies a prominent position in the history of urbanism, as for centuries it has been a means for achieving the intended compositional effect. Tadeusz Tołwiński, the founder of Polish urbanism, wrote as follows: *It becomes [the monumental sculpture] not only an important compositional point in the more distinguished fragments of the urban tissue, but with time it will become the central point, for which and around which edifices are grouped and square enclosures are formed.*<sup>39</sup> The centre- and place-creating properties of monumental sculpture are discussed *inter alia* by Aleksander Wallis and Gordon Cullen. The first of them, a Polish sociologist, emphasises the extremely important role of sculptures and monuments, which is the comprehensive shaping of urban landscape by creating complexes of culmination points, establishing the hierarchy of individual urban enclosures and street perspectives and the assistance in topographic orientation by marking districts.<sup>40</sup> The other, a British architect and urban

<sup>36</sup> See: Wallis A., 1990, *Socjologia przestrzeni*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa, pp. 225-233.

<sup>37</sup> *Ibidem.*, p. 229.

<sup>38</sup> More on the phenomenon of the monument from the sociological point of view may be found in the following works: Wallis A., *Socjologia przestrzeni... op. cit.*, pp. 225-233, also: Wallis A., 1971, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, pp.105-117, also: Jałowiecki B., 2012, *Czytanie przestrzeni*, Konsorcjum Akademickie Wydawnictwo WSE w Krakowie, WSliZ w Rzeszowie i WSZiA w Zamościu, Kraków – Rzeszów – Zamość, pp.247-267.

<sup>39</sup> Tołwiński T., 1948, *Urbanistyka*, Volume 1, *Budowa miasta w przeszłości*, Wydawnictwo Ministerstwa Odbudowy No 11, Warszawa, p. 168. /If not indicated otherwise, all the citations have been rendered into English by the translator of this paper/

<sup>40</sup> Wallis A., *Socjologia i kształtowanie...*, op. cit., p.105.

planner, distinguishes – of all the elements of a cityscape – “the focal point” understood as a significant object, a point of convergence, which – together with the surrounding closed space (an empty enclosure ready to be filled) – expresses assimilation of the space, constitutes a focal point and a vertical symbol of the community.<sup>41</sup> Such landmarks, defining the identity of a place, but also creating the place itself, in the cityscape, are obelisks, columns, crosses and monuments, i.e. free-standing spatial forms with the meaning bestowed upon them by their authors or communities. Examples are plenty, inter alia the monument of Adam Mickiewicz in the Kraków Main Market Square (Fig. 1) or the Sigismund’s Column /Kolumna Zygmunta/ in Castle Square /Plac Zamkowy/ in Warsaw (Fig. 2).

A significant turning point for the art of sculpture was the time of the Renaissance. Sculpture was truly re-born at that epoch. In the Middle Ages it was just a part of a greater whole, which was the architectural form, no more than a detail. In the Renaissance it became distinctly autonomous, and by breaking away from architecture, became an independent discipline of art. The independence consisted in the spatial isolation of a sculpture from its surroundings. It did not entail, however, separation from the compositional layout of urban enclosures, as in each case sculptures and their surrounding enclosures were intentionally created, integral entities. The above was related to the factor of composition, which in the Renaissance acquired an exceptional role, and referred in particular to monumental sculptures. *The works of monumental plastic art*, as they were called by Tadeusz Tolwiński,<sup>42</sup> inseparably linked to square enclosures defined the quality and beauty of the spaces. It is worth noting at this point the monument of Gattamelata in Padua. The form of the monument is seemingly an independent entity. Locating it in the space of the Piazza del Santo – carefully considered and planned – allows a full display of the sculpture as a work of art. The location of the sculpture and its monumental in character pedestal within the square exhibits in itself the features of a work of art. The spatial form divides the irregularly shaped square going back to the Middle Ages into two parts and – thus organising the space – becomes an inseparable component of the enclosure composition.<sup>43</sup> An analysis of other urban enclosures of that time confirms the rank of monumental sculpture and its close relation to urban enclosure composition.<sup>44</sup>

### **Sculpture and statue and the composition of the enclosure**

Irrespective of the motivation that was the driving force for placing sculptures in urban enclosures, the compositional factor has always been important. Erecting a monument as an element creating collective memory and identity as well as honouring symbolically a place, person or event, by definition requires a proper setting. A principle has been therefore developed of not creating any competition for monuments – leaving them some space, of which they would become “custodians,” symbols and organising elements. A traditionally better display of a monument was achieved by applying the principle of putting a free-standing spatial form in an enclosure – e.g. in an empty square – and leaving it in solitude (an optional supplement was admissible in the form of a decorative fence made of stone, or wrought or cast iron).

For proper exhibition of monuments in parks enclosures were made by isolating certain spaces with walls of vegetation. An appropriate background and the proportions of the sculptural form in relation to the walls of the enclosure were equally important. The last relation is especially important as it is the spatial form that defines the degree to which an

<sup>41</sup> Cullen G., 2011, *Obraz miasta*, Wyd. Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin, p. 26, (the original title: *The Concise Townscape*).

<sup>42</sup> Tolwiński T., *Urbanistyka...*, op. cit., p. 169.

<sup>43</sup> A detailed analysis of this and other examples was done by T. Tolwiński. See: *Ibidem*, pp.168-204.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

enclosure feels spacious.<sup>45</sup> In the traditional composition of park spaces, the adequate vantage foreground of monuments was achieved by creating little developed squares or decorative parterres. Such solutions may be seen e.g. in *Planty Park* in Kraków (Fig. 3, 4).

Putting sculptures in places out of the need to decorate or mark a given spot, but without the monumental character, has also traditionally been related to the factor of composition. Whether the sculptures were placed for entertainment, as in the case of park figures,<sup>46</sup> or for aesthetic and utilitarian purposes, as in the case of fountains, their character did not release their makers from the obligation of applying the principles of composition and proper display in a given enclosure.

According to the theory on structure of an architectural form by Juliusz Żórawski, a sculpture is one of the most powerful architectural arrangements and it is always perceived as a form against the background of its surrounding built or natural forms.<sup>47</sup> Following the above theory we learn that powerful forms, due to their appeal and distinctive character, tend to play the role of central points.<sup>48</sup> These in turn are related by association with the aforementioned “focal point” or “site” – the fundamental component of an existential space,<sup>49</sup> and the concept of a dominant feature.

However, if such a situation is to occur, the free-standing spatial form must be made powerful, i.e. clearly isolated and without competitors. Multiplying the element weakens the power of its impact. Let us assume a situation in which there is a sculpture in a square. If we look at this square in a synthetic manner, reducing all the details to simple geometric forms and walls, we will see an enclosure with a free-standing spatial form within (Fig. 5). If now we multiply the sculpture in the square, i.e. we will add similar free-standing spatial forms to the enclosure, we will obtain at least two results. The first of them is weakening the impact power of the first sculpture. The other one may prove to be creating an unreal enclosure defined by the subjectively perceived walls of both sculptures. The effect has been and still continues to be used in urban design, e.g. for emphasising a long enclosure or creating a transparent wall – a screen.

An example of the above could be the Charles Bridge in Prague with two rows of figurative sculptures forming “an avenue” at the railing on both sides (Fig. 6). This is, however, a special case since it is related to decoration of bridges. Christian Norberg-Schulz invoked it in order to present an example of a specific place shaped by the use of a subjective enclosure – a bridge where “*dwelling*” sculptures turning it into a real urban centre.<sup>50</sup> A similar situation occurs at the entrance to the *Piazza del Campidoglio*. A row of figurative sculptures create an openwork wall (according to Bogdanowski’s theory, it should be classified as an objective wall).<sup>51</sup> It constitutes a borderline of the square, at the same time inviting a borrowed view over the panorama of Rome into the enclosure. Ascending the stairs, the stroller’s attention is focused on the sculptures, which from this perspective create the main compositional effect. Only after having crossed the line of the wall is the observed able to see the view of the square with its central point in the form of the equestrian statue of Marcus Aurelius, placed on a pedestal and additionally emphasised by the pattern of the pavement.

<sup>45</sup> Piotr Patoczka defined three general options of the spatial form – enclosure relations: a. the spatial form “lost” in the enclosure, when it is disproportionately small in relation to the walls, b. the spatial form “filling” the enclosure properly, c. the spatial form “bursting out” of the enclosure, when it is too big in relation to the walls. Patoczka P., 2000, „*Ściany*” i „*bramy*” ..., op. cit., pp. 76-77.

<sup>46</sup> Most frequently they were allegorical figures.

<sup>47</sup> Żórawski J., 1962, *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa, p.132.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Norberg-Schulz Ch., 2000, *Bycie, przestrzeń i architektura*, MURATOR, Warszawa, p.19.

<sup>50</sup> *Ibidem*., p.54,

<sup>51</sup> Bogdanowski J., *Kompozycja i planowanie...*, op. cit., p. 62.



Arranging sculptures in a row at certain intervals is a well-known trick also in the art of garden and park design, where important alleys and viewing axes were accentuated in this way.

The operation of multiplying free-standing spatial forms in an enclosure, with the simultaneous preservation of a regular rhythm, promotes creation of walls (objective or subjective – depending on how solid or openwork they are), yet it can no longer be claimed that any of those spatial forms have a dominant role.

### **Sculpture and monument and the “acomposition” of the enclosure**

It is hard to imagine that any additional free-standing spatial forms would be placed next to the Monument of Adam Mickiewicz in the Main Market Square in Kraków, next to the Sigismund's Column in Warsaw or in the vicinity of any other monument. As may easily be inferred, it would entail a distortion of the compositional equilibrium of the place as “a site important from the formal point of view” or as “a focal point,” as well as a disruption of the social reception of the monument.

A situation where a new element is to be added to a compositionally finished urban enclosure would be equally difficult to imagine and accept from the point of view of traditional urban enclosure design. Such situation is not easy to accept if we agree with the thesis that an urban composition is a work of art similarly to a painting composition. No one would agree to have any additional element painted on a picture by Leonardo da Vinci. Similarly, it is hard to imagine that another – even an outstanding work of sculptural art – would be placed next to the monument of Marcus Aurelius in the *Piazza del Campidoglio*. Such action would adversely affect the shape of the already formed work of art. In the first case the composition and authenticity of the painting would be destroyed, in the latter – the composition of the work of art and the reception of the space as an intentionally composed urban enclosure – a place of exceptional power of expression and characteristic *genius loci*.

Yet such situations have happened in the history of culture. Negation of traditionally understood art, including architecture, characteristic of the early 20<sup>th</sup> century, brought new aesthetic ideas. At times, they did not seek beauty, but its opposite. And thus Marcel Duchamp painted a moustache and a beard on *La Gioconda* in 1919 and paved the way for inappropriateness, unsuitability and grotesque in art.<sup>52</sup> Such “profanation” of a work of art was considered an artistic manifesto and a sort of a “new opening.” In this act, adding an element to an already finished composition was not to increase its aesthetic values, but to destroy its established image. And indeed, *L.H.O.O.Q.* (the transformed *Mona Lisa*) is famous not for its new aesthetic values but for its iconoclastic character.

According to Bogdanowski, forming an enclosure in a way in which elements are dispersed and there is not dominant feature or accentuation is an “acomposition” and constitutes the opposite of the classically understood composition.<sup>53</sup>

So if there is a need to find a place for a previously created sculpture, the search should as a rule be limited to enclosures for which the composition for some reason has not been completed. Secondly, it should be adequate for the proportions of the sculpture so that it would neither burst out the enclosure nor get lost in it.

Nevertheless, contemporary realisations show that this principle is no longer observed. Creating sculptures and monuments in cityscape in the form of benches with figures of famous persons or of well-known and liked citizens as if frozen e.g. in the middle of a stroll has become increasingly popular. Objects of such type are of a rather intimate character. They are not monumental works of art and thus passers-by find it easy to bond to them. On the other hand, placing them in streets, squares or green areas does not

<sup>52</sup> Eco U., 2007, *Historia brzydoty*, Wydawnictwo Rebis, Poznań, p.369.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp.62-63.

seem in most cases to be grounded in the traditional principles of urban enclosure composition. There is no question, either, of the relation between the spatial form and the enclosure that would be adequate for sculpture presentation as they are usually the result of chance rather than composition. They seem to be simply put in a random place rather than intentionally composed. The situation with contemporary sculptures added to the space of cities as aestheticizing elements is similar. In many cases they seem to be put where they are by accident. As if it was enough for the authors of those works to have them placed in a public space, and they did not care much about nor believed in the possibility of giving them proper settings. The phenomenon, which may be described as “sculptures and monuments stepping off the pedestals,” should be treated as a sort of devaluation of the very idea of the monumental sculpture in urban enclosures.

Since 2006, the plane of the Market Square in Kraków has been the place of display of the sculpture by Igor Mitoraj *Eros Bendato*. It is a gift from the artist for the city and a reminder of an unusual, yet extremely interesting artistic and cultural event which took place in the centre of Kraków a few years before.

#### URBAN ENCLOSURE AS AN EXHIBITION AREA FOR ART

*The location of a monument is for a sculptor a starting point and the basic presumption for his design.*<sup>54</sup> In the above statement Aleksander Wallis addressed the issue of the context of place. The situation is simple when the artist knows the location of his or her work and develops it for specific spatial conditions. As has been mentioned before, however, the opposite often happens in the contemporary reality. There is a previously created work of art, and a place for it needs to be found. Such situation emerged on the occasion of the exceptional cultural and artistic event which took place in three cities: Kraków, Paris and Rome.

An exhibition of Igor Mitoraj's sculptures was organised in Kraków in the period from October 2003 to January 2004. The event was extraordinary because the exhibition was of an outdoor character and the presented works became a part of the cityscape.<sup>55</sup>

The sculptures placed in the enclosure of the Kraków Market Square created an unusual, multifaceted spectacle. The first (synthetic) dimension must be considered the re-composition of the enclosure into subjective or unreal sub-enclosures. The multiplication of the spatial forms, their rhythm and mutual relations created a completely new situation – they marked out a completely different layout of walls. The second dimension (it could be defined as the social one) refers to the mutual relations between people (the viewers) and the sculptures. The third (artistic) dimension refers to the artistic level of the presented works of art, which, as regards proportion or form, embody the idea of ancient sculpture. Yet, through deformation and interpretation, they profess the postulates of post-modern reference, contextuality or double coding. The intellectual game between the urban landscape and the sculptures placed within could be called the fourth dimension of the spectacle. Using the Market Square as an “exhibition room” in the context of the present works played a significant role, since it allowed a confrontation of historic and contemporary values. The Market Square is a special place for Krakovians. It is not only a representational place – the city parlour, as it used to be called. It is also the symbol of the city and a real witness to its history written in its urban layout and architectural forms. Contrasting this symbol with sculptures which in their shapes invoke the timeless beauty and proportion while at the same time strongly emphasise fragility, perishability and weakness was an exceptional occasion for reflecting upon contemporary culture.

<sup>54</sup> Wallis A., *Socjologia i kształtowanie...* op. cit., p. 110.

<sup>55</sup> The organiser of the exhibition was the International Cultural Centre in Kraków. The intention of the organisers was that the art presented in the space of the city should become an impulse for seeking a recipe for a harmonious combination of heritage and modernity. See: *Mitoraj Kraków, Paryż, Rzym*, 2006, (ed.) Galusek Ł., Leśniak T., Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, pp.141.

After the exhibition in Kraków two more editions were organised: in the space of the *Tuileries* Garden in Paris (October – December 2004) and in Trajan's Market in Rome (January – September 2004). The common element for all the three exhibitions was using the cityscape – public spaces. In the first case it was a city market square, in the second one – a municipal park and in the third one – an archaeological monument. Another thing all the three had in common was the sense that the sculptures were “alienated” from their surroundings and to a certain degree separated from the exhibition space. What was different was the intensity of this phenomenon. In Kraków, it was the strongest and in Rome – the most subtle, almost disguised.

The effect of contrast was necessary and desirable for the event as an artistic phenomenon. This discord of a kind encouraged debates and discussion, and as an element or artistic actions produced a result in the form of intellectual excitement of not only experts but also ordinary residents. So it could be said that the event also had the fifth dimension – educational and stimulating.

In spite of some common features each exhibition had its individual characteristics. In Kraków, the venue of the event was the most important public space in the city, its heart and symbol. This landscape teeming with cultural significance, by its permanence and stability elevated to the status of a monument in social reception, accepted sculptures which express a possibility, or maybe even inevitability, of transformations of what seems permanent.<sup>56</sup>

In the *Tuileries* Garden the sculptures operated in two ways: in some places they seemed to have been there for ever as natural and integral components of the park composition. Such situation occurred when Mitoraj's works managed to tune into the rhythm of the existing sculptural accents. Their contemporary character was revealed by the used material and incompleteness – characteristic of all Mitoraj's works. The other way was completely different: Mitoraj's sculptures seemed to be as if abandoned in the space of the park like toys of an unruly child. The first way favoured the traditional composition of the park, the other (by contrast and provocation) – perception of the sculptures as an artistic event, and as such provided food for thought. A distinguishing element of the Paris exhibition was using the park – a space of culture, yet with a prominent component of nature (greenery as the background).

The Roman exhibition, similarly to the one in Paris, was based on two principles: provoking randomness and aestheticizing composition. However, in the truly ancient space Igor Mitoraj's sculptures acquired another aspect to their meaning. Their fragmentary character and understatement, reflecting the incompleteness of the ruins – the effect of the flow of time – inspired viewers to complete these pictures with the use of their own imagination.<sup>57</sup> The random placement of the sculptures in the ruins created the impression of apparent unity of the enclosure with the sculptures. Overturned ancient sculptures' torsos or heads lying in a casual manner with some parts missing, which corresponded to the incompleteness of the surrounding ruins, created an image of an aging space – natural erosion of architectural material, familiar from similar places in Rome or other ancient sites. Only upon more conscious and focused reception the sculptures revealed that they were not ancient, but formed to follow the ancient pattern. The missing parts turned out not to be the result of erosion but of an intentional act of the artist. A similar effect of hiding the contemporary origin of the sculptures was achieved by using the conditions offered by the ruins. Portals and window openings provided perfect environs for conscious framing and arranging the sculptures in the space of the ancient market place. The words of Łukasz Galusek – editor of the album devoted to the three exhibitions, cited below, describe best the aesthetic and symbolic expression of the sculptures in the Roman ru-

---

<sup>56</sup> The ancient canons of beauty, lying at the root of European culture, regardless of their symbolic power, are constantly subjected to the trials of time, both in the literal (material) sense and metaphorically (they are disputed by subsequent aesthetic concepts and trends).

<sup>57</sup> *Mitoraj Kraków...*, op. cit., p.83.

ins: *Placed [the sculptures] in an unusual context of one of the most precious archaeological monuments, framed within the openwork of the architecture of the site, inscribed into the multi-level perspectives, are not only an aesthetic feast, but above all a fascinating tale of secret co-existence of persistence and fragility of matter, thought, life ...*<sup>58</sup>

Since the exhibitions were of artistic and temporary character, it was possible to put the sculptures in a bold and unconventional arrangement in the urban space. However, *Kraków seems a little different after Mitoraj, the Market Square in particular is no longer the same – Eros Bendato has remained here after all ...*<sup>59</sup> And this sculpture, treated as a permanent component of the furnishings in the Market Square enclosure, together with its surroundings may be subject of a deeper analysis.

If we assume that the enclosure of the Market Square in Kraków is a complete and finished urban composition, we must express the view that displaying another sculpture here is impossible. Nevertheless, such view is difficult to defend and, above all, to enforce.

If we try to look for some compositional relations and associations of *Eros* placed at the foot of the Town Hall Tower, perhaps they could be found in locating the sculpture at the axis between the corner of the Market Square (at the entrance of Św. Anny and Wiślna streets) and the resault of the Cloth Hall */Sukiennice/*. The interpretation does not seem very convincing, though. It would be more honest to look for the justification in the contemporary tendencies in art, culture and the way of living of modern humanity.

Living in the postmodern times, also called “liquid” modernity<sup>60</sup> by some, we are confronted with different systems of values, experience relativisation of principles and subjectification of rules. New views, ideas and concepts appear so fast that it is often impossible to devote a deeper thought to them. We seem to be living in the conviction that everything is acceptable. Hence, also in the art of modelling space, rules and principles disappear, replaced by makeshift ideologies, which often make sense and equally often do not. Unfortunately, it is getting easier and easier for us to get used to temporary, provisory and faulty character of applied solutions.

Placing *Eros Bendato* in the Market Square could be considered an illustration of the spirit of contemporary times. The sculpture looks as if it was left here by accident, forgotten in the rush of dismantling the exhibition. The exhibition made the existence of “Eros Bound” on the plane of the Market Square meaningful – the sculpture was a part of a larger whole. The exhibition also gave the sculpture an alibi: “Together with other sculptures I am a guest here in the Market Square, because I am a part of an artistic event.” After the exhibition was closed and the other sculptures cleared from the Square, the alibi was certainly no longer valid. We may still, however, look for some sense. The contemporary manner of living – fast and devoid of deeper thought – could be considered as such. A lonely, randomly placed sculpture, lost in the space of the Market Square, too small in proportion to the Square frontages, seems to compete with the nearby stone bench, a tree and a waste bin. Such situation provides food for thought. And the author’s interpretation of the location of the sculpture, presented in this paper, is the fruit of this inspiring influence.

The justification for locating the sculpture in this place should be looked for not in the realm of compositional principles, but rather in its cultural context.

---

<sup>58</sup> *Ibidem*. p.83.

<sup>59</sup> *Ibidem*. p.13.

<sup>60</sup> Bauman Z., 2011, *44 listy z płynnej nowoczesności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, *Passim*.

## SUMMARY

Spatial forms, such as sculptures or monuments, are placed in enclosures because of two basic motivations: to commemorate and to embellish. Sometimes, both motivations may be at play in one work of art. There are also instances when a sculpture has been put in place solely for aesthetic reasons, without the memorial aspect. Since the sculpture acquired the rank of a work of art, worthy to be displayed independently in the space of the city, it has been playing significant roles in shaping cityscape. It has been given symbolic meaning as well as significance of other kind and thus it becomes a monument. As such it should be exhibited in a setting worthy of it. It may be a central component of a square composition or an enclosure-creating element. The fact that a sculpture or a monument is displayed as an independent form elevates its status. Multiplying spatial forms weakens their independent impact, so it is not advisable for memorial functions. On the other hand, it offers the possibility of creating objective and subjective enclosures, thus enriching the impressions in the perception of urban landscape.

In the summary, I would like to reaffirm the proposition that the contemporary approach to using a sculpture or a monument in an urban architectural and landscape enclosure has changed. The presentation of a sculpture is no longer obligatorily based on the traditional principles of composition (e.g. symmetry, accentuation, axial character, closing of perspectives, proportion of the spatial form to its background). Traditional composition is being replaced by "postmodernist composition." The spirit of place must grapple with the spirit of time, and the classic composition with the contemporary "acomposition." From our perspective – of contemporary observers – it is difficult to answer the question whether it is just a temporary fad – characteristic of "fluid modernity," or the beginning of a permanent trend, which, years from now, will be defined and described by future generations.

The paper addressed the issues related to sculptures and monuments understood as spatial forms in enclosures. The author intentionally refrained from discussing another contemporary and extremely interesting way of modelling a monument in cityscape, which is environmental sculpture of the installation character (spatial forms over a larger surface). The reason for this decision was that it did not meet the criteria of the definition for a free-standing spatial form and should be subject of a separate analysis. An example of such sculpture is the Holocaust Memorial in Berlin, which is also an example of a present interpretation of the idea of a monument in a contemporary spatial form.

## BIBLIOGRAFIA

- [1] Bauman Z., 2011, *44 listy z płynnej nowoczesności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, ss.296,
- [2] Bogdanowski J., 1976, *Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo. Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, ss. 269,
- [3] Bogdanowski J., Łuczyńska-Bruzda M., Novák Z., 1979, *Architektura Krajobrazu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków, ss.246,
- [4] Böhm A., 2004, „Wnętrze” w kompozycji krajobrazu, *Wybrane elementy genezy analizy porównawczej i zastosowań pojęcia*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków, ss.72
- [5] Cullen G., 2011, *Obraz miasta*, wyd. Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin, ss.205, (tytuł oryg. *The Concise Townscape*)
- [6] Eco U., 2007, *Historia brzydoty*, Wydawnictwo Rebis, Poznań, ss.455,
- [7] Jałowiecki B., 2012, *Czytanie przestrzeni*, Konsorcjum Akademickie Wydawnictwo WSE w Krakowie, WSiLZ w Rzeszowie i WSZiA w Zamościu, Kraków – Rzeszów – Zamość, ss.286,
- [8] *Mitoraj Kraków, Paryż, Rzym*, 2006, (red.) Galusek Ł., Leśniak T., wyd. Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, ss.141,
- [9] Norberg-Schulz Ch., 2000, *Bycie, przestrzeń i architektura*, wyd. MURATOR, Warszawa, ss.119,

- [10] Patoczka P., 2000, „*Ściany*” i „*bramy*” w krajobrazie, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków, ss. 192,
- [11] Patoczka P., 2012, *Mała architektura we wnętrzach krajobrazowych*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków, ss.180,
- [12] Tołwiński T.,1948, *Urbanistyka*, Tom 1, *Budowa miasta w przeszłości*, Wydawnictwo Ministerstwa Odbudowy Nr 11, Warszawa, s. 334,
- [13] Wallis A., 1971, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, ss.225,
- [14] Wallis A., 1990, *Socjologia przestrzeni*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa, ss. 261,
- [15] Żórawski J., 1962, *O budowie formy architektonicznej*, wyd. Arkady, Warszawa, s.182,

## O AUTORZE

Absolwent Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej na kierunkach: Architektura Krajobrazu oraz Architektura i Urbanistyka. Asystent w Pracowni Projektowania Architektury Krajobrazu PK. Członek Stowarzyszenia Polskich Architektów Krajobrazu. Laureat konkursów architektoniczno-krajobrazowych. Rozwija zainteresowania tematami szeroko rozumianej kreacji w przestrzeniach publicznych oraz architekturą krajobrazu miasta. Kontakt: mzielinski@pk.edu.pl

## AUTHOR'S NOTE

Graduate of the Faculty of Architecture at Cracow University of Technology majoring in Landscape Architecture as well as Architecture and Urban Design. Lecturer in the CUT Landscape Architecture Design Laboratory. Member of the Polish Landscape Architects Association. Laureate of architectural-landscape competitions. His main interests are the issues of broadly-understood creation in public spaces and cityscape architecture. Contact: mzielinski@pk.edu.pl