

Q

Architecture
and town planning
Quarterly

Kwartalnik architektury
i urbanistyki

Q Architecture
and town planning
Quarterly
Kwartalnik architektury
i urbanistyki

4/2025
ISSN LXX
ISSN 2543-0451
ISSN 0033-9745

Weronika Stasińska, *Rzeźbiąc szalunkami – béton brut w architekturze Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. LXX, 2025, z. 4, s. 86–100

Weronika Stasińska, *Sculpting with formwork – béton brut in the architecture of the Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery in Kraków*, "Architecture and Town Planning Quarterly", vol. LXX, 2025, no. 4, pp. 86–109 [English version pp. 101–109]

DOI: 10.17388/WUT.2025.0069.ARCH

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0

This article is available under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 license



Rzeźbiąc szalunkami – *béton brut* w architekturze Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie¹

Weronika Stasińska, mgr
Szkoła Doktorska
przy Wydziale Historycznym
Uniwersytet Gdański

Weronika Stasińska, MSc
Doctoral School at the Faculty of History
University of Gdańsk

Streszczenie

Nowatorskie użycie surowego betonu przez Le Corbusiera otworzyło nową drogę w wyobraźni wielu architektów. Béton brut odmieniany przez wszelkie przypadki i uzyskiwany na różnorakie sposoby na dobre wpisał się w krajobraz architektoniczny wielu krajów świata. Również w Krakowie odnaleźć można przykład zastosowania tej formuły – budynek Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki. Klasyczna w swojej nowoczesności, modernistyczna, kubiczna bryła wzniesiona według projektu Krystyny Tołłoczko-Różyskiej, zyskała elewacje opracowane przez rzeźbiarzy Stanisława Borzęckiego i Antoniego Hajdeckiego. Dzięki niezwyklej formie i rzeźbiarskim walorom, ściany zewnętrzne Bunkra Sztuki tworzą specyficzną, wielozmysłową relację między budynkiem a odbiorcą. Pozwalają one również na zakwalifikowanie tego obiektu do szeregu realizacji powstałych w duchu architektury brutalistycznej. Innowacyjne rozwiązanie wynikało z doświadczenia artystów w pracy z drewnem, wyniesionego z Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem (wcześniej: Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego). W połączeniu z plastycznością betonu, dało efekt w postaci jednego z najodważniejszych i najbardziej wyrazistych budynków w Krakowie, który umiejętnie meandruje między tradycją a nowoczesnością.

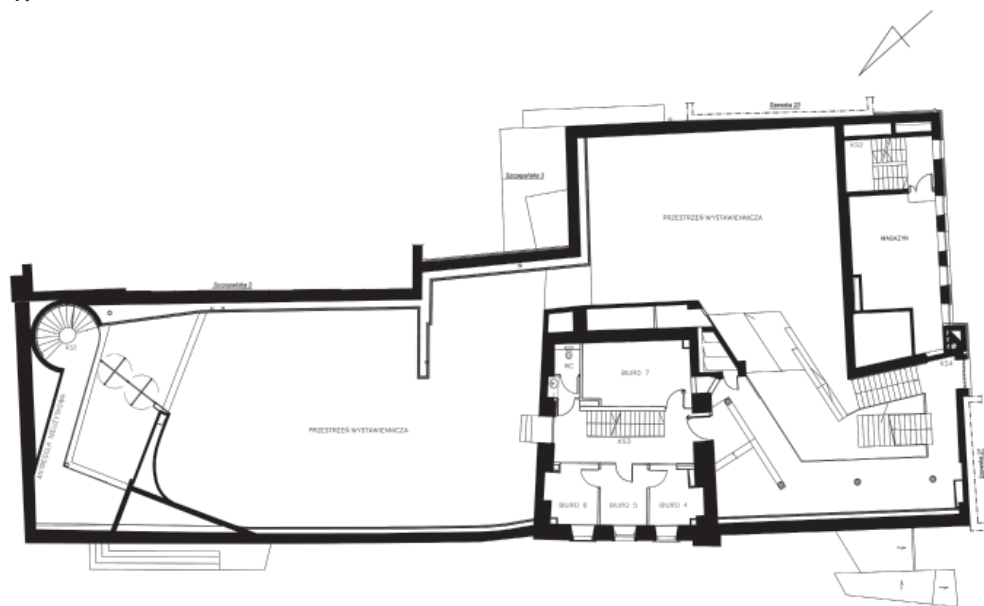
Słowa kluczowe

brutalizm | architektura modernistyczna | architektura
Krakowa | surowy beton | *béton brut* | architektura
rzeźbiarska

Niejednokrotnie relacje stanowią klucz do interpretacji architektury. Można mówić zarówno o wzajemnych stosunkach poszczególnych części budynku, kształtujących jego ostateczny obraz, jak i związkach międzyludzkich, których istnienie prowadzi do zmaterializowania się określonej wizji artystycznej. Architektura staje się wówczas świadectwem nie tylko wyborów estetycznych, lecz także sieci zależności społecznych. Analiza relacji pozwala dostrzec ukryte konteksty i głębiej zrozumieć procesy, które

¹ Artykuł stanowi fragment mojej pracy magisterskiej, napisanej i obronionej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2023 r. Promotorowi, prof. dr. hab. Wojciechowi Bałusowi, serdecznie dziękuję za opiekę. Egzemplarz pracy w formie cyfrowej dostępny jest w Repozytorium Uniwersytetu Jagiellońskiego.

1.



1. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, rzut pierwszego piętra budynku, 2026 r. Ilustracja ze zbiorów Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki 1. Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, floor plan of the first floor of the building, 2026. Illustration from the collection of the Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery

wpłynęły na powstanie dzieła. W krakowskiej Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki (il. 1–3) szczególnie wyraźnie ujawniają się wzajemne powiązania. Podczas pracy nad elementem kluczowym dla artystycznego wyrazu budynku – elewacjami, doszło do ponownego spotkania dawnych nauczycieli i uczniów. Czy niegdysiejsi wychowankowie, korzystając z wiedzy zdobytej u swoich mentorów, stworzyli formę pozwalającą na stałe zapisać się w zbiorowej pamięci? Jak edukacja wpłynęła na sposób myślenia artystów? Jak część budynku może zmienić odbiór całości? Dokonując analizy elewacji pawilonu, m.in. poprzez osadzenie jej w kontekście metody *béton brut* oraz szerzej – architektury brutalistycznej, odpowiem na te pytania.

Mimo, że Bunkier Sztuki jest jedną z ważniejszych w Krakowie realizacji architektonicznych z okresu PRL-u, literatura podejmująca jego tematykę jest skromna. Za najważniejszy należy uznać tekst Pauliny Hyły *Architektura Miejskiego Pawilonu Wystawowego w Krakowie*², który powstał jako materiał towarzyszący wystawie *Z mojego okna widać wszystkie kopce*³. Autorka eksploruje w nim historię powstania budynku oraz analizuje jego formę. Ważnym opracowaniem jest również artykuł tej samej badaczki pt. *Społeczny kontekst powstania Miejskiego Pawilonu Wystawowego w Krakowie*⁴. Budynek Galerii wielokrotnie pojawiał się

² P. Hyła, *Architektura Miejskiego Pawilonu Wystawowego w Krakowie*, <https://bunkier.art.pl/architektura/> (dostęp: 13.10.2024).

³ Wystawę dotyczącą historii budynku oraz instytucji można było oglądać w Bunkrze Sztuki dniami 5.03–8.05.2016 r. Zespół kuratorski: Anna Bargiel, Paulina Hyła, Magdalena Kownacka, Lidia Krawczyk, Anna Lebensztejn, Kinga Olesiejuk, Aneta Rostkowska, Krzysztof Siatka, Karolina Vyšata, Magdalena Ziółkowska. Więcej: K. Sienkiewicz, *Odślonięte Okna*, „Dwutygodnik”, 2016, nr 181, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6446-odsloniete-okna.html> (dostęp: 20.01.2026).

⁴ P. Hyła, *Społeczny kontekst powstania Miejskiego Pawilonu Wystawowego w Krakowie*, <https://bunkier.art.pl/misja/> (dostęp: 19.01.2026).

2. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, fot. Amadeusz Ferduła, 2025 r.

2. Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, photo by Amadeusz Ferduła, 2025



w publikacjach dotyczących architektury Krakowa, takich jak *Architektura lat 60-tych w Krakowie* Małgorzaty Włodarczyk⁵ czy *Modernizm, socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Przewodnik po architekturze Krakowa XX wieku* pod redakcją Doroty Leśniak-Rychlak, Michała Wiśniewskiego i Marty Karpińskiej⁶. W tekstach tego rodzaju autorzy nie podejmowali się jednak dokonania pogłębionej analizy formalnej, a jedynie wzmiankowali podstawowe informacje. Na temat elewacji Bunkra Sztuki w kontekście architektury brutalistycznej pisał głównie Wojciech Niebrzydowski w pracy *Brutalism in Poland on the Example of the Architecture of Krakow* czy *Architektura Brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu*⁷. Badacz skupiał się jednak głównie na technologii i wyrazie estetycznym w kontekście całego ruchu, bez indywidualnej interpretacji. Pogłębioną analizę formalną i znaczeniową przeprowadził Piotr Winskowski w dwóch tekstach: *Obronny charakter ściany. Bunkier Sztuki w Krakowie* oraz *Bunkier Sztuki (dawniej Pawilon Wystawowy BWA) w Krakowie w nurcie architektury rzeźbiarskiego modernizmu drugiej połowy XX wieku* (wraz z Mikołajem Przewłockim)⁸. Teza autora łączy charakter elewacji Bunkra

⁵ M. Włodarczyk, *Architektura lat 60-tych w Krakowie*, Kraków 2006.

⁶ *Modernizm, socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Przewodnik po architekturze Krakowa XX wieku*, red. D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, M. Karpińska, Kraków 2022.

⁷ W. Niebrzydowski, *Brutalism in Poland on the Example of the Architecture of Krakow*, „Journal of Sustainable Architecture and Civil Engineering”, t. 1, 2015, nr 10, s. 40–49; W. Niebrzydowski, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu*, Białystok 2018.

⁸ P. Winskowski, *Obronny charakter ściany. Bunkier Sztuki w Krakowie*, „Autoportret”, 2016, nr 2 (53), s. 80–85; P. Winskowski, M. Przewłocki, *Bunkier Sztuki (dawniej Pawilon Wystawowy BWA) w Krakowie w nurcie architektury rzeźbiarskiego modernizmu drugiej połowy XX wieku*, w: *Bunkier – architektura i sztuka*, red. M.A. Potocka, Kraków 2024, s. 21–55.

3.



3. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, fragment spichlerza, fot. Amadeusz Ferduła, 2025 r.
3. Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, part of a granary, photo by Amadeusz Ferduła, 2025

Sztuki z potrzebą odniesienia się do historycznych zabudowań oraz murów miejskich Krakowa, co ma mieć związek z powojennym ruchem powrotu do tradycji, widocznym w niektórych przykładach modernizmu lat 50. XX wieku. Podkreśla również konotacje z ideą architektury obronnej. W swoim tekście chciałabym zaproponować nieco odmienną interpretację.

Galeria Sztuki Współczesnej znajduje się na działce mającej początek przy Placu Szczepańskim i biegnącej wzdłuż Plant w kierunku południowo-zachodnim. Budynek nie tylko sąsiaduje z historyczną zabudową Krakowa, ale również wchłania tkankę zabytkową w postaci budynku spichlerza z XVII w., który stanowi integralną część obiektu⁹. Bunkier Sztuki powstał w latach 1962–1965 jako Miejski Pawilon Wystawowy¹⁰. Za projekt budynku stworzony w okresie 1959–1960 r. odpowiedzialna była Krystyna Tołłoczko-Różyska, zaś fasadę (oraz elewację boczną, znajdującą się przy Placu Szczepańskim) zaprojektowali w latach 1963–1964 rzeźbiarze Stefan Borzęcki i Antoni Hajdecki¹¹.

Zasadniczym budulcem Bunkra Sztuki jest cegła. Pawilon, wzniesiony na planie prostokąta ma prostą, kubicką formę przekrytą płaskim dachem uniesionym nad bryłę w celu uzyskania pasmowego otworu doświetlającego. Płaszczyzna fasady i elewacji jest w większości jednorodna. Jedyne pas wstęgowych okien został wyraźnie odcięty gzymsem z czerwonej, ceramicznej dachówki (il. 2, 4–5).

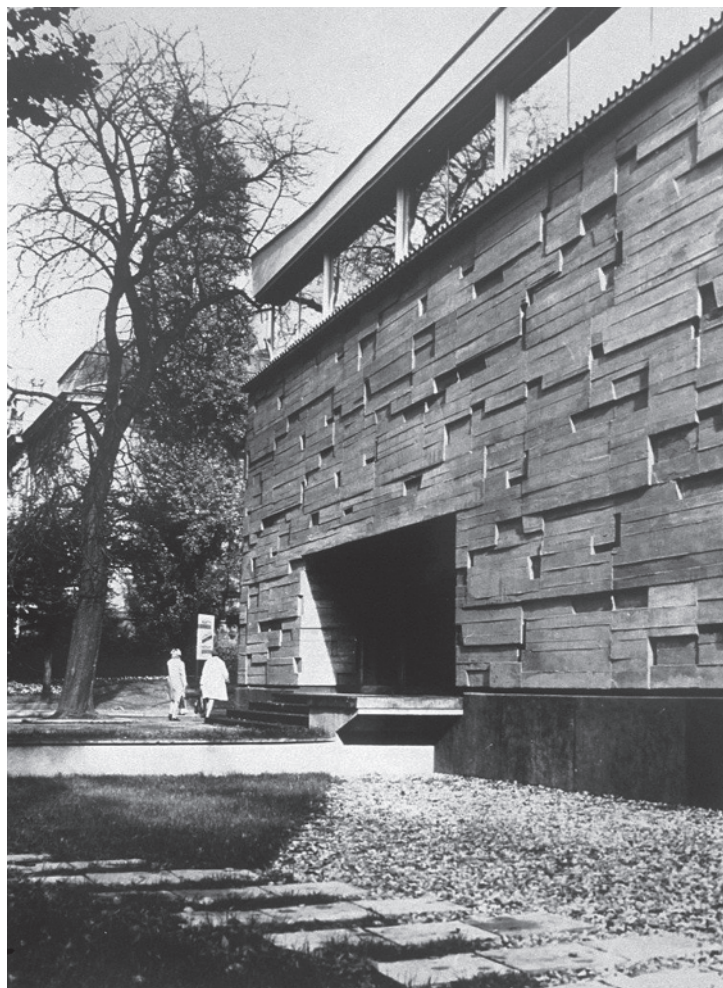
⁹ P. Hyla, *Architektura miejskiego pawilonu...*, op. cit., s. 1.

¹⁰ M. Włodarczyk, *Architektura krakowska lat 1956–2000. Wybrane przykłady. Lista obiektów architektonicznych SARP oddział Kraków*, Kraków 2013, s. 26.

¹¹ P. Hyla, *Architektura miejskiego pawilonu...*, op. cit., s. 5–6, 9.

4. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, zdjęcie archiwalne, autor nieznany, lata 60. XX w. Źródło: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,32252394,trzy-nowe-wystawy-w-galerii-bunkier-sztuki-zobaczmy-kolekcje.html>

4. Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, archive photo, author unknown, 1960s. Source: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,32252394,trzy-nowe-wystawy-w-galerii-bunkier-sztuki-zobaczmy-kolekcje.html>



Betonowe elewacje Pawilonu Wystawowego wykonano za pomocą deskowania (il. 4) w technice *béton brut*. Kawalki drewna różniły się długością i szerokością. W płaszczyźnie wyraźnie odcisnęła się struktura organicznego materiału. Widoczne są także miejsca łączenia poszczególnych desek. Oprócz faktury betonu wpływającego pomiędzy drewnianych elementów, elewacje zostały nieregularnie pobrużdżone trapezoidalnymi i prostokątnymi zagłębieniami różnej wielkości. Niektóre z nich są głębsze, a inne płytsze w stosunku do lica budynku. Efekt ten uzyskano dzięki ukształtowaniu formy szalunku, polegającemu na nabijaniu desek jedna na drugą, dzięki czemu otrzymano reliefową strukturę.

W literaturze Bunkier Sztuki uznaje się za przykład architektury brutalistycznej¹². Czy faktycznie istnieją podstawy do takiej kwalifikacji? Nurt ten wywodził się bezpośrednio z idei Nowego Brutalizmu – ruchu zainicjowanego w latach 50. XX w. przez brytyjskich architektów Alison i Petera Smithsonów¹³. Ich działalność stanowić miała odpowiedź na niesatysfakcjonujące tendencje odbudowy Wielkiej

¹² Zob. W. Niebrzydowski, *Brutalism in Poland on the Example of the Architecture of Krakow...*, op. cit. s. 44; F. Springer, *Municipal Exhibition Pavilion*, w: *SOS Brutalism. A Global Survey*, Zürich 2017, s. 376–377.

¹³ W. Niebrzydowski, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu...*, op. cit., s. 60.

5.



5. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, elewacja boczna, fot. Amadeusz Ferduła, 2025 r.
5. Bunker Sztuki Contemporary Art Gallery, side elevation, photo by Amadeusz Ferduła, 2025

Brytanii po II wojnie światowej, skupiające się na tracącym aktualność funkcjonalistycznym modernizmie oraz historyzujących rozwiązaniach Nowego Humanizmu¹⁴. Smithsonianie nie chcieli, aby Nowy Brutalizm stał się kolejnym stylem architektonicznym opartym na powtarzalnych założeniach estetycznych. Woleli określać go mianem etyki, za którą stały rozwiązania funkcjonalne i formalne, ale także zaplecze naukowe pozwalające na dostosowanie realizacji do potrzeb człowieka, kreujące nowe (lepiej) społeczeństwa. Pragnęli stworzyć architekturę odpowiadającą nowym realiom, która miała być w stanie wydobyć ludzi z powojennej traumy, a jednocześnie pozwolić odwzorować surowość codzienności. Ważne było korzystanie z lokalnych, tanich i łatwo dostępnych materiałów oraz ukazywanie ich w stanie surowym, prawdziwym. To jednak nie brytyjskie małżeństwo przyczyniło się do znacznego zainteresowania Nowym Brutalizmem. Rozgłos idei zapewniła działalność Reynera Banhama – teoretyka i historyka architektury. Po sukcesie wstępnego artykułu przedstawiającego trzy główne założenia Nowego Brutalizmu (zapadający w pamięć wizerunek, klarowne eksponowanie struktury, stosowanie materiałów „As Found”), Bahnam wydał książkę, która z założenia miała za zadanie przedstawić pełną podstawę teoretyczną ruchu¹⁵. Publikacja nie spełniła jednak oczekiwań – nieznaczna ilość ogólnikowych tekstów zniknęła wśród materiału fotograficznego.

¹⁴ B. Calder, *Raw Concrete: The Beauty of Brutalism*, London 2016, s. 6–16. Więcej na temat sytuacji architektonicznej w powojennej Wielkiej Brytanii zobacz: K. Frampton, *Notes on British Architectural Culture 1945–1965*, w: *Brutalism. Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, red. D. Seschermeier, Zürich 2017, s. 8–17. O rozwoju idei humanizmu w architekturze po drugiej wojnie światowej: Á. Moravánszky, *Re-Humanizing Architecture: The Search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950–1970*, w: *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950–1970*, t. 1, red. Á. Moravánszky, J. Hopfengärtner, Basel 2017, s. 23–43.

¹⁵ R. Banham, *The New Brutalism*, „Architectural Review”, 9.12.1955, s. 354–361; R. Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, New York 1966.

Estetyka zdominowała etykę. Książka Bahnama stanowiła symptom przemiany wewnętrznej – Nowy Brutalizm, rozumiany jako etyka, wyczerpał się¹⁶. Pozostały jednak wypracowane przez jego zwolenników rozwiązania formalne używane w architekturze brutalistycznej (określanej także jako brutalizm). Podstawowe idee, na których oparli swój ruch architektoniczny Alison i Peter Smithsonowie, pozwoliły na ukształtowanie się szeregu cech, dzięki którym obecnie, mimo niejednorodności nurtu, jesteśmy w stanie klasyfikować budynki jako brutalistyczne. Poprzez analizę literatury i ewolucji samego brutalizmu, wyodrębniłam jego następujące wyróżniki: wyrazistość, złożoność formy, ekspresja; eksponowanie w formie wewnętrznych cech budynku; podkreślenie znaczenia ruchu, elementów komunikacyjnych; zagadkowość, obecność czynnika zaskoczenia stymulującego ciekawość odbiorcy; eksponowanie tworzyw; nadwieszanie brył; tworzenie na fasadach rytmów uzyskiwane poprzez powtarzalność elementów strukturalnych; przeskalowanie i uplastycznienie elementów konstrukcyjnych; wprowadzenie dziedzińca lub kładek jako przestrzeni kontaktów społecznych¹⁷. Większość z wymienionych cech nie ma odzwierciedlenia w budynku Bunkra Sztuki. Jego forma wskazuje na nawiązania do tzw. stylu międzynarodowego. Dokładne spojrzenie na elewację weryfikuje jednak te wnioski. To jej wyrazistość, złożoność formy, ekspresja i zagadkowość pozwalają uznać siedzibę Galerii za brutalistyczną.

Znajomość kontekstu powstania budynku umożliwia lepsze zrozumienie dla wyborów formalnych architektki. Prostopadłościenna, pudełkowa bryła ze wstęgowym oknem, przekryta płaskim dachem jasno wskazuje na przywiązanie do modernistycznych paradygmatów projektantki budynku. Wykształcona w latach 1933–1938 na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej Tołłoczko-Różyska sprawnie posługiwała się zdobytą wiedzą¹⁸. Charakter edukacji odebranej przez architektkę nie był jednak jedyną przyczyną powstania dość zachowawczego projektu Galerii. Nowa zabudowa miała pełnić funkcję plomby, a co za tym idzie, musiała spełniać konkretne, niepodlegające negocjacji wymagania odnośnie do kubatury¹⁹. Należało również wziąć pod uwagę ogólny, zabytkowy kontekst przestrzenny. Działka w przestrzeni Plant, powstałych po rozebraniu pierścienia murów miejskich, miała charakter prestiżowy. Na realizacjach znajdujących się w obrębie dawnych fortyfikacji ciążyła odpowiedzialność wobec zabudowy Starego Miasta, więc budynek nie mógł zdominować otoczenia. Tyczyło się to również elewacji, której dwa pierwsze projekty nie zostały

¹⁶ Zobacz: J. Joedicke, *New Brutalism — Brutalismus in der Architektur*, „Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home: internationale Zeitschrift”, t. 18, 1964, nr 11, s. 421–423; D. van den Heuvel, *Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life*, „The Journal Architecture”, t. 20, 2015, nr 2, s. 293–308.

¹⁷ Cechy brutalizmu zostały przeze mnie wyszczególnione na podstawie literatury, głównie opracowań Wojciecha Niebrzydowskiego. Zobacz: W. Niebrzydowski, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu...*, op. cit.

¹⁸ P. Hyla, *Zarys życia i twórczości Krystyny Tołłoczko-Różyskiej*, https://issuu.com/bunkier_sztuki/docs/teksty_paulina_hyla_tolloczko_final, s. 2, (dostęp: 10.05.2023).

¹⁹ List Związku Polskich Artystów Plastyków do Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa z dnia 6 listopada 1958, Archiwum Narodowe w Krakowie (ANK), 29/701/1715, s. 26. Za: P. Hyla, *Architektura miejskiego pawilonu...*, op. cit., s. 2.

przyjęte²⁰. Poszukiwania wyrazu, który odpowiadałby żądaniom o „nowoczesność nieagresywną i konsekwentną”²¹ trwały do roku 1964, kiedy to ostatecznie zaakceptowano projekt wykonany przez Borzęckiego i Hajdeckiego.

Ekspresja elewacji Bunkra Sztuki sprawia, że stanowi on jeden z bardziej intrygujących obiektów w przestrzeni krakowskich Plant. Elewacje są wyraziste i dominujące wobec prostej bryły budynku (il. 6–7). Dzięki swojej formie pozwalają na zbudowanie wielozmysłowej relacji między architekturą i jej adresatem²². Surowy beton znacznie wzmaga walory haptyczne projektu, efekt ten jest dodatkowo podkreślony poprzez wielopłaszczyznowe wymodelowanie elewacji. Promienie słoneczne ślizgają się po powierzchni lub zapadają w ciemne, trapezoidalne uskoki. Gra światła i cienia jest ostra i wyrazista. Bogata faktura zatrzymuje wzrok odbiorcy. Budynek może wręcz przyciągnąć do siebie uważnego widza. W momencie patrzenia na chropowatą strukturę budzą się wrażenia dotykowe. Walory poznawcze, takie jak ziarnistość muru, chłód lub ciepło mogą być odczuwane nawet bez fizycznego kontaktu z obiektem. Prowokują jednak do dotknięcia elewacji, poczucia struktury pod palcami, zachęcają tym samym do interakcji z budynkiem. Zbliżenie się do niego odblokowuje w odbiorcy kolejne poziomy wrażeń haptycznych, gdyż dostrzega on odciski desek. Poszczególne słoje i sęki ponownie uaktywniają zmysł dotyku.

Dzięki zastosowaniu *béton brut* Borzęcki i Hajdecki nadali Pawilonowi niecodzienny charakter. Ekspresyjne operowanie betonem nie tylko jako budulcem, ale również substancją plastyczną pozwalającą na uzyskanie różnorodnych walorów estetycznych było w latach 60. XX w. popularne, zarówno w krajach szeroko rozumianego Zachodu, jak i państwach demokracji ludowej. Rozpropagowana przez Le Corbusiera forma surowego betonu, zastosowana przez niego po raz pierwszy na szeroką skalę w Jednostce Marsylskiej, zaczęła być poddawana przekształceniom zarówno przez samego Szwajcara, jak i innych twórców²³. Eksperymenty z użyciem szalunków nie koncentrowały się jedynie na próbach wprowadzania różnych materiałów, z których wykonywano formy, ale także sposobach układania ich w trakcie

²⁰ Pierwszy pomysł na fasadę polegał na użyciu cegły i wapienia. Bezpośrednio odwoływał się więc do wyglądu średniowiecznych murów miejskich, na których miejscu miał stanąć obiekt. Projekt ten spotkał się z krytyką gremium zleciodawczego, ponieważ za mało oddawał ducha nowoczesności, którego pożądanego w realizacji mającej prezentować sztukę współczesną. Również druga opcja projektowa – kolorowa dekoracja w technice piropiktury – nie spotkała się z aprobatą. Zobacz: Protokół z posiedzenia Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznego Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa – Wydział Architektury i Nadzoru Budowlanego w dniu 16 stycznia 1959, archiwum Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, za: P. Hyla, *Architektura miejskiego pawilonu...*, op. cit., s. 8.

²¹ Ibidem. Cytat ze Stanisława Murczyńskiego. Członkowie Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej chcieli, aby formy elewacji budynku kontrastowały z historyczną zabudową centrum Krakowa.

²² Więcej o sensualizmie w architekturze zobacz: J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Kraków 2012; idem, *Mysłaca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Kraków 2015; S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Kraków 2015

²³ Architekt nie tylko eksperymentował z szalunkami z różnych materiałów i o różnych formach, tak aby uzyskać efekt jak największej fakturowości, ale również nakazywał robotnikom opracowywać postawione, choć jeszcze nie do końca zastygnięte mury (np. poprzez rzeźbienie w świeżym betonie za pomocą kielni) by były one jeszcze mniej doskonałe. Zobacz: C. Maniaque Benton, *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*, New York 2009, s. 38. Inni twórcy formowali stężony beton poprzez m.in. młotkowanie, piaskowanie czy ryflowanie. Zobacz: W. Niebrzydowski, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu...*, op. cit., s. 80–81.

6. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, zbliżenie na fasadę, fot. autorka, 2023 r.

6. Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, close-up of the façade, photo by the author, 2023

7. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, zbliżenie na fasadę, fot. autorka, 2023 r.

7. Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, close-up of the façade, photo by the author, 2023



6.



7.

wylewania betonu. Mimo to nie jest łatwo odnaleźć obiekty o podobnym do Bunkra Sztuki wyrazie estetycznym. Warto jednak wskazać realizacje takie jak pomnik-muzeum znajdujący się na terenie byłego niemieckiego obozu koncentracyjnego w miejscowości Salaspils w Łotwie (zakończenie budowy w 1967 r.)²⁴, Aulę im. Wilhelma

²⁴ W przypadku tej realizacji również zaobserwować można współpracę architektów z rzeźbiarzami. Proj. architektoniczny: Gunārs Asaris, Olģerts Ostenbergs, Ivars Strautmanis, Oļegs Zakamennijs, proj. rzeźbiarski: Ļevs Bukovskis, Oļegs Skarainis, Jānis Zariņš. Za oficjalną stroną internetową muzeum: <https://salaspilsmemorials.lv/en/about-the-memorial/> (dostęp: 15.05.2023). Zob. też: T. Otocky, *Przestroga przed nienawiścią. Na Łotwie otwarto nową ekspozycję w obozie Salaspils*, <https://przegladbaltycki.pl/6964,przestroga-nienawiscia-lotwie-otwarto-nowa-ekspozycja-obozie-salaspils.html> (dostęp: 15.05.2023).

Nusselta należąca do Karlsruher Institut für Technologie (zakończenie budowy w 1961 r.)²⁵ czy tzw. Labyrinth House znajdujący się w Southport, Connecticut w USA (zakończenie budowy w 1966 r.)²⁶. Ze względu na daty powstania nie należy jednak uznawać ich za inspirację dla polskich twórców. Z pewnością nie można mówić tu także o transponowaniu form. Dostrzec trzeba indywidualną inwencję twórczą Borzęckiego i Hajdeckiego. Ta, wspierana przez ogólny klimat architektoniczny w Polsce, wynikający z dynamicznego rozwoju budowlanego w okresie odwilży oraz kreatywnych i nowatorskich pomysłów środowiska, dodatkowo uzupełnianych płynącymi z zachodu za sprawą Jerzego Sołtana ideami Le Corbusiera, dała niespotykany efekt estetyczny. Tym samym na krakowskich Plantach stanęła realizacja na wskroś nowoczesna. Artyści przełamali charakterystyczny dla Krakowa zachowawczy charakter architektury.

Zazwyczaj kluczem do interpretacji wyglądu elewacji Galerii, pojawiającym się w literaturze przedmiotu, jest historyczny kontekst miejsca. Zwraca się uwagę na fakturę elewacji, przypominającą w odczuciach powierzchnie średnio-wiecznych murów miejskich²⁷. Chropowate ściany konotują pewną niedostępność, która kojarzyć może się również z charakterem obronnym. Taki sposób odczytania sensu projektu zdaje się jednak być zbyt uproszczony i niewystarczający. Przy próbie interpretacji wyglądu zewnętrznych ścian Bunkra Sztuki warto wziąć pod uwagę pochodzenie artystyczne Borzęckiego i Hajdeckiego, a także relacje łączące ich z Tołłoczko-Różyską. Obaj rzeźbiarze byli absolwentami Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, do 1948 r. funkcjonującego pod nazwą Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego²⁸. Placówka ta, korzeniami sięgająca roku 1876, kiedy założona została przez Towarzystwo Tatrzańskie, by kształcić okoliczną młodzież na wykwalifikowanych snycerzy, w 1922 r. zyskała status jednej z najważniejszych szkół rzeźbiarskich w Polsce²⁹. W trakcie edukacji w Zakopanem Borzęcki i Hajdecki spotkali się z Tołłoczko-Różyską. Architektka przeniosła się na Podhale pod koniec II wojny światowej i wraz z nastaniem pokoju została zatrudniona w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego jako nauczycielka³⁰. Również jej mąż – Józef Różyski rozpoczął pracę w tej samej placówce³¹. Architekt i były wykładowca Politechniki Lwowskiej prowadził zajęcia z zakresu ćwiczeń plastycznych, modelowania i rzeźby, w których uczestniczyli Borzęcki i Hajdecki³². Wiadomo, że

²⁵ Proj.: Klaus Arnold. Za internetowym atlasem architektury brutalistycznej: <https://www.sosbrutalism.org/cms/17264098> (dostęp: 15.05.2023).

²⁶ Proj.: John M. Johansen. Strona internetowa poświęcona twórczości architekta: <https://johnmjohansen.com/Labyrinth-House.html> (dostęp: 15.05.2023). Za: W. Niebrzydowski, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu...*, op. cit., s. 78.

²⁷ P. Hyla, *Architektura miejskiego pawilonu...*, op. cit., s. 10.

²⁸ Katalog Główny, Gimnazjum rzeźby, klasa III, 1947–1948, ANK 31/805/0/1/207, s. 105, 105.

²⁹ Historia szkoły na jej oficjalnej stronie internetowej: <https://www.gov.pl/web/plastykzakopane/historia-szkoly> (dostęp: 18.05.2023).

³⁰ Teczka osobowa Józefa Różyskiego, ANK 31/805/0/5/384, s. 1, 11.

³¹ Teczka osobowa Józefa Różyskiego, ANK 31/805/0/5/384, s. 17–18, 21.

³² Ibidem.

odpowiadał także za warsztat uczniowski poświęcony wyrabianiu galanterii z drewna³³. Ze względu na ścisłą współpracę artystyczną Różyskich, należy przyjąć, że również Krystyna Tołłoczko-Różyska udzielała się w pracy warsztatu, do którego przynależeli m.in. Borzęcki i Hajdecki³⁴. Warto zwrócić uwagę na fakt zamieszkania młodych mężczyzn w szkolnej bursie³⁵. Pozbawieni pomocy z domu, musieli odnaleźć się w trudnej rzeczywistości samodzielnego życia w nowym miejscu. Nauczyciele stanowili zapewne jedyną grupę dorosłych, na której mogli polegać i którą mogli prosić o pomoc. Można przypuszczać, że w artystycznej społeczności szkolnej, której członkowie wciąż mieli w pamięci okrutności wojny, zawiązywały się ścisłe więzi.

Obaj rzeźbiarze, po ukończeniu Liceum, przenieśli się do Krakowa w celu dalszego kształcenia na Akademii Sztuk Pięknych. Do Krakowa przeprowadziło się również małżeństwo – Józef Różyski objął stanowisko nauczyciela akademickiego na Akademii Sztuk Pięknych, a Tołłoczko-Różyska rozpoczęła pracę w Miastoprojekcie³⁶. Najprawdopodobniej cała czwórka utrzymywała kontakt, nie dziwi więc propozycja Tołłoczko-Różyskiej, by Borzęcki i Hajdecki zajęli się opracowaniem plastycznym elewacji Bunkra Sztuki. Architektka była świadoma edukacji odebranej przez rzeźbiarzy oraz skali ich talentu. Wykształcenie dało artystom wybitne umiejętności techniczne, ale i łatwość łączenia elementów tradycyjnych ze światowymi tendencjami w zakresie tworzenia nowoczesnej rzeźby. Nie bez znaczenia były lekcje prowadzone w zakopiańskim liceum przez Romana Olszowskiego, absolwenta Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, ucznia Karola Stryjeńskiego i kontynuatora misji kształcenia wybitnych snycerzy³⁷. Olszowski, kładący nacisk na aspekty kompozycji oraz kształtowanie własnego stylu przez uczniów, z pewnością zadbał o rozwój umiejętności Borzęckiego i Hajdeckiego³⁸. Wpływ na wychowanków miał również Różyski, który podczas zajęć podejmował tematykę zależności formy rzeźbiarskiej od materii i narzędzia oraz aspekt łączenia różnych materiałów jako zagadnienie techniczne i artystyczne³⁹.

Warto zauważyć dwoistość podejścia do pracy z drewnem, prezentowaną przez rzeźbiarzy. Charakterystyczny sposób traktowania tworzywa mogli wynieść oni jeszcze ze szkoły średniej. Materiał ten uznawany był tam zarówno jako czysto użytkowy surowiec umożliwiający ziszczenie się idei artystycznej, ale i substancja zdolna do samostanowienia, niejako dyktująca swoją materialnością ostateczny wygląd dzieła sztuki. Wpływ na kształtowanie umiejętności dostrzegania rzeźbiarstwa w szerokim kontekście z pewnością miała relacja Borzęckiego i Hajdeckiego z Antonim Kenarem. Ten doświadczony pedagog o niebagatelnej osobowości był

³³ P. Hyła, *Zarys życia i twórczości...*, op. cit., s. 4.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Katalog okresowy, Gimnazjum rzeźby, klasa III, 1947–1948, ANK 31/805/0/1/217, s. 106, 109.

³⁶ P. Hyła, *Zarys życia i twórczości...*, op. cit., s. 5.

³⁷ M. Olszowska, *Roman Olszowski – artysta rzeźbiarz 1890–1957*, Żywiec 1995, s. 176–181.

³⁸ Dziennik lekcyjny, oddział rzeźby, klasa IV, 1947–1948, ANK 31/805/0/3/296, s. 321–323.

³⁹ Dziennik lekcyjny, Gimnazjum rzeźby, klasa III, 1947–1948, ANK 31/805/0/3/290, s. 17.

nie tylko jednym z nauczycieli rzeźby, ale i wychowawcą klasowym obu mężczyzn⁴⁰. W czasach, gdy uczyli się u niego Borzęcki i Hajdecki, artysta prowadził Studium z natury⁴¹. Były to innowacyjne zajęcia skoncentrowane na czerpaniu inspiracji i umiejętności z przyrody. Za pomocą wnikliwych studiów oraz praktyk określonych jako eksperymenty, uczył młodych rzeźbiarzy obserwowania natury oraz korzystania z niej jako materiału rzeźbiarskiego.

Wiedza i inspiracja zdobyte podczas lat spędzonych przez rzeźbiarzy w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego mają odzwierciedlenie w elewacjach Pawilonu Wystawienniczego. Głębokie poszanowanie dla drewna, z którego uformowany został szalunek, zostało niejako negatywowo odbite w nowoczesnym materiale jakim jest beton. Substancja ta daje twórcom możliwość swoistego wymyślenia materiału, nadania mu pożądanej formy⁴². Frank Lloyd Wright w swoich studiach nad materiałami określał beton jako tworzywo pozbawione własnej natury, niebędące istotą żadnej rzeczy, nieposiadające w sobie niczego. Aby zaistnieć musi zostać stworzony przez człowieka – to dzięki niemu przyjmuje kolor, fakturę. Tym samym jest materiałem niejednoznacznym, może być wszystkim, ma możliwość imitowania innych substancji. Dzięki swojej istocie (lub jej brakowi) pozwala na dokładne przełożenie idei i formy z umysłu twórcy na rzeczywistość, umożliwia materialne odcisnięcie pomysłu⁴³. Na tym może polegać jego największa zaleta. Z kolei deska, będąca przez wieki podstawowym budulcem, konotująca wartości tradycyjne, została odcisnięta w kompozycie, stanowiącym synonim najnowszych zdobyczy technologicznych. To właśnie dzięki śladom po szalunkach, elewacje Bunkra Sztuki nawiązują dialog z przeszłością i wpisują się w kontekst przestrzenny. Jednocześnie rzeźbiarska forma, którą elewacja zawdzięcza artystycznej wyobraźni jej twórców (ze względu na doświadczenia edukacyjne świadomie i z łatwością operujących reliefem), jest strukturą na wskroś nowoczesną, zgodnie z oczekiwaniami zleceniodawców.

Auguste Perret twierdził, że drewno uszlachetnia beton⁴⁴. Twórca ten podzielał znany od czasów Witruwiusza pogląd o domniemanym pochodzeniu architektury starożytnej Grecji, będącej dla Perreta i całej jego generacji wzorem, począwszy od pierwotnych drewnianych konstrukcji, które w miarę rozwoju technologicznego transponowano w kamienne formy. Rozumiał drewniane szalunki używane do wznoszenia budynków żelbetowych jako swoisty negatyw nie tylko formy, ale i idei architektury. Pisał: „Nic więc dziwnego, że istnieje analogia pomiędzy formami żelbetowymi i antycznymi, ponieważ wszystkie pochodzą z tego samego materia-

⁴⁰ Katalog Główny, Gimnazjum rzeźbiarskie, klasa III, 1947–1948, ANK 31/805/0/1/207. Więcej o Antonim Kenarze: U. Kenar, *Antoni Kenar: 1906–1959*, Warszawa 2006.

⁴¹ Dziennik lekcyjny, Gimnazjum rzeźby, klasa III, 1947–1948, ANK 31/805/0/3/290, s. 35.

⁴² M. Charciarek, *Trzy idee nowoczesności. Trzy materie architektury z betonu*, „Czasopismo Techniczne. Architektura”, 2015, nr 2A, s. 64.

⁴³ F.L. Wright, *In the Cause of Architecture. VII. The Meaning of Materials – Concrete*, „Architectural Record”, 1928, nr 8, s. 102. Zob. też: M. Charciarek, *Formy, detale i współczesne znaczenia polskiej architektury betonowej*, „Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura”, 2018, nr 1, s. 73.

⁴⁴ Za: G. Malacarne, *Konstrukcja i charakter. Architektura Auguste'a Perreta*, „Pretekst: Zeszyty Zakładu Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej”, 2018, nr 8, s. 22.

8. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki,
fot. Amadeusz Ferduła, 2025 r.

8. Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery,
photo by Amadeusz Ferduła, 2025



łu bazowego: drewna⁴⁵. Tym samym drewno ukazuje plastyczność, różnorodność możliwości kreatywnych betonu. Materiał ten nabiera cech pozytywnych i może być odbierany jako substancja godna użycia w dziele sztuki, a nie tylko tani materiał budowlany coraz powszechniej zalewający krajobraz.

Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki (il. 8) to interesujący przypadek, w którym jeden z elementów dominuje nad pozostałymi. Prosta, acz solidna konstrukcja bryły, za którą odpowiedzialna była Tołłoczko-Różyska, stanowi doskonale zaprojektowaną podstawę dla ekspresyjnych elewacji Borzęckiego i Hajdeckiego. Pozwala ona także na spełnianie podstawowej funkcji obiektu – tworzy przestrzeń wystawienniczą utrzymaną w duchu *white cube*. Tołłoczko-Różyska, zatrudniając swoich niegdysiejszych wychowanków, świadomie pozwoliła im na estetyczną przewagę. Sama natomiast skupiła uwagę na wnętrzu, pozornie neutralnym, a w rzeczywistości posiadającym zdolności transformacyjne, wchodzące w relację z prezentowanymi w nim dziełami⁴⁶. Choć zewnętrzna powłoka pozostaje w formalnej kontrze do środka, funkcjonuje według takiego samego schematu – tworzy relację, w której zamiast obrazów i ścian, główną rolę

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ B. O'Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, Gdańsk 2015, s. 55, 62, 90, 103.

odgrywają beton i człowiek. Gdyby nie elewacje, charakter Bunkra Sztuki mógłby być zgoła inny. To one sprawiają, że budynek intryguje i przyciąga wzrok. Dzięki innowacyjności Borzęckiego i Hajdeckiego, na krakowskich Plantach znajduje się jeden z najważniejszych przykładów polskiej architektury brutalistycznej, operujący wielozmysłowymi walorami, które śmiało można określić mianem rzeźbiarskich. Czerpiąc z wiedzy zdobytej przez lata edukacji w podhalańskiej szkole artystycznej duet stworzył wysokiej klasy, nowatorskie dzieło sztuki. Dzięki temu Pawilon Wystawienniczy bez wątpienia wpisuje się w szereg światowych projektów doskonale posługujących się językiem architektonicznym *béton brut*.

Bibliografia

- Banham R., *The New Brutalism*, „Architectural Review”, 9.12.1955
- Banham R., *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, New York 1966
- Calder B., *Raw Concrete: The Beauty of Brutalism*, London 2016
- Charciarek M., *Formy, detale i współczesne znaczenia polskiej architektury betonowej*, „Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura”, 2018, nr 1
- Charciarek M., *Trzy idee nowoczesności. Trzy materie architektury z betonu*, „Czasopismo Techniczne. Architektura”, 2015, nr 2A
- Cymer A., *Architektura w Polsce 1945–1989*, Warszawa 2023
- Frampton K., *Notes on British Architectural Culture 1945–1965*, w: *Brutalism. Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, red. D. Seschermeier, Zürich 2017
- Hyła P., *Architektura miejskiego pawilonu wystawowego w Krakowie*, <https://bunkier.art.pl/architektura/>
- Hyła P., *Społeczny kontekst powstania Miejskiego Pawilonu Wystawowego w Krakowie*, <https://bunkier.art.pl/misja/>
- Hyła P., *Zarys życia i twórczości Krystyny Tołłoczko-Różyskiej*, https://issuu.com/bunkier_sztuki/docs/teksty_paulina_hyla_tolloczko_final
- Joedicke J., *New Brutalism — Brutalismus in der Architektur*, „Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home: internationale Zeitschrift”, t. 18, 1964, nr 11
- Kenar U., *Antoni Kenar: 1906–1959*, Warszawa 2006
- Malacarne G., *Konstrukcja i charakter. Architektura Auguste’a Perreta*, „Pretekst: Zeszyty Zakładu Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej”, 2018, nr 8
- Maniaque-Benton C., *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*, New York 2009
- Modernizm, socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Przewodnik po architekturze Krakowa XX wieku*, red. D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, M. Karpińska, Kraków 2022
- Moravánszky Á., *Re-Humanizing Architecture: The Search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950–1970*, w: *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950–1970*, t. 1, red. Á. Moravánszky, J. Hopfengärtner, Basel 2017
- Niebrzydowski W., *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu*, Białystok 2018
- Niebrzydowski W., *Brutalism in Poland on the Example of the Architecture of Krakow*, „Journal of Sustainable Architecture and Civil Engineering”, 2015, t. 1, nr 10

- O'Doherty B., *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, Gdańsk 2015
- Olszowska M., *Roman Olszowski – artysta rzeźbiarz 1890–1957*, Żywiec 1995
- Pallasmaa J., *Mysłca dłoi. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Kraków 2015
- Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Kraków 2012
- Rasmussen S.E., *Odczuwanie architektury*, Kraków 2015
- Schmidt H., *Architekturoberflächen der Moderne. Zur Ästhetik unbehauelter Sichtbetonfassaden*, w: *Historische Architekturoberflächen. Kalk-Putz-Farbe*, red. J. Pursche, „ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees”, 2003, nr 39
- Sienkiewicz K., *Odślonięte Okna*, „Dwutygodnik”, 2016, nr 181, <https://www.dwutygodnik.com/artyku-1/6446-odsloniete-okna.html>
- Springer F., *Municipal Exhibition Pavilion*, w: *SOS Brutalism. A Global Survey*, Zürich 2017
- Van den Heuvel D., *Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithsonian Way of Life*, „The Journal Architecture”, t. 20, 2015, nr 2
- Winskowski P., *Obronny charakter ściany. Bunkier Sztuki w Krakowie*, „Autoportret”, 2016, nr 2 (53), 2016
- Winskowski P., Przewłocki M., *Bunkier Sztuki (dawniej Pawilon Wystawowy BWA) w Krakowie w nurcie architektury rzeźbiarskiego modernizmu drugiej połowy XX wieku*, w: *Bunkier – architektura i sztuka*, red. M.A. Potocka, Kraków 2024
- Włodarczyk M., *Architektura krakowska lat 1956–2000. Wybrane przykłady. Lista obiektów architektonicznych SARP oddział Kraków*, Kraków 2013
- Włodarczyk M., *Architektura lat 60-tych w Krakowie*, Kraków 2006
- Wright F.L., *In the Cause of Architecture. VII. The Meaning of Materials – Concrete*, „Architectural Record”, 1928, nr 8

Sculpting with formwork – béton brut in the architecture of the Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery in Kraków¹

Abstract

Le Corbusier's innovative use of raw concrete opened a new path in the imagination of many architects. 'Béton brut', a term used in many different ways and material obtained in many different ways, has become part of the architectural landscape in many countries around the world. An example of its application can also be found in Kraków – the building of the Bunkier Sztuki [Bunker of Art] Contemporary Art Gallery. Classical in its modern character, the modernist, cubic structure, built according to a design by Krystyna Tołłoczko-Różyska, has facades designed by sculptors Stanisław Borzęcki and Antoni Hajdecki. Thanks to their unusual form and sculptural qualities, the exterior walls of the Bunkier Sztuki create a specific, multisensory relationship between the building and the viewer. They also make it possible to classify the building as one of the works created in the spirit of Brutalist architecture. The innovative solution stemmed from the artists' experience in working with wood, gained at Państwowe Liceum Technik Plastycznych [the State Secondary School of Visual Art Techniques] in Zakopane (previously Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego – the State School of Wood Industry). Combined with the plasticity of concrete, the result was one of the boldest and most expressive buildings in Krakow, which skilfully meanders between tradition and modernity.

Keywords Brutalism | modernist architecture, architecture of Kraków | raw concrete | béton brut | sculptural architecture

Relationships are often the key to interpreting architecture. We can speak both of the interrelationship of the individual parts of the building, which shape its final image, and of the interpersonal relationships whose existence leads to the materialisation of a particular artistic vision. Architecture then becomes a testimony not only to aesthetic choices, but also to networks of social relationships. An analysis of the relationships allows us to see hidden contexts and gain a deeper understanding of the processes that influenced the creation of the work. At Kraków's Bunkier Sztuki [Bunker of Art] Contemporary Art Gallery (Fig. 1–3) the interrelationships are particularly evident. During the work on a key element of the building's artistic expression – the facades – a reunion of former teachers and students took place. Did the former alumni, using the knowledge gained from their mentors, create a form that allowed them to become permanently inscribed in the collective memory? How has education influenced the way the artists think? How can a part of a building change the perception of the whole? By analysing the pavilion's external walls, including by setting it in the context of the *béton brut* method and Brutalist architecture more broadly, I will answer these questions.

Despite the fact that the Bunkier Sztuki is one of the most important architectural projects of the communist period in Krakow, the literature

¹ This article is an excerpt from my master's degree thesis, written and defended at the Institute of Art History of the Jagiellonian University in 2023. I would like to express my sincere gratitude to Prof. Wojciech Bałus, my supervisor, for his care. A digital copy of the article is available in the Repository Uniwersytetu Jagiellońskiego.

dealing with its subject is scarce. The text by Paulina Hyła entitled *Architektura Miejskiego Pawilonu Wystawowego w Krakowie*,² which was written for the exhibition entitled *Z mojego okna widać wszystkie kopce*,³ should be considered the most important. In this text, the author explores the history of the building's origins and analyses its form. Another important text is the article by the same researcher entitled *Spółeczny kontekst powstania Miejskiego Pawilonu Wystawowego w Krakowie*.⁴ The Gallery's building has appeared many times in publications on the architecture of Kraków, such as Małgorzata Włodarczyk's *Architektura lat 60-tych w Krakowie*⁵ and *Modernizm, socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Przewodnik po architekturze Krakowa XX wieku* edited by Dorota Leśniak-Rychlak, Michał Wiśniewski and Marta Karpińska.⁶ In texts of this kind, however, their authors did not undertake an in-depth formal analysis, but merely provided basic information. The facades of the Bunkier Sztuki in the context of Brutalist architecture were mainly discussed by Wojciech Niebrzydowski in his works *Brutalism in Poland on the Example of the Architecture of Krakow* and *Architektura Brutalistyczna a idee Nowe-*

go Brutalizmu.⁷ However, the researcher focused mainly on the technology and aesthetic expression in the context of the movement as a whole, without individual interpretation. An in-depth formal and semantic analysis was carried out by Piotr Winskowski in his two texts: *Obronny charakter ściany. Bunkier Sztuki w Krakowie* and *Bunkier Sztuki (dawniej Pawilon Wystawowy BWA) w Krakowie w nurcie architektury rzeźbiarskiego modernizmu drugiej połowy XX wieku* (together with Mikołaj Przewłocki).⁸ The author's thesis links the character of the Bunkier Sztuki elevations to the need to refer to historical buildings and Kraków's city walls, which is supposed to be related to the post-war movement aimed to return to tradition, evident in some examples of 1950s modernism. It also highlights the connotations with the idea of defensive architecture. In my text, I would like to propose a slightly different interpretation.

The Contemporary Art Gallery is located on a plot of land beginning at Szczepański Square and running along the Planty Park in a south-westerly direction. The building is not only adjacent to Kraków's historic buildings, but also absorbs the historic fabric in the form of the 17th century granary building, which forms an integral part of the structure.⁹ The Bunkier Sztuki was built between 1962 and 1965 as the Municipal Exhibition Pavilion.¹⁰ Krystyna Tołłoczko-Różyska was

² P. Hyła, *Architektura Miejskiego Pawilonu Wystawowego w Krakowie*, <https://bunkier.art.pl/architektura/> (accessed: 13.08.2024).

³ An exhibition on the history of the building and the institution was presented at the Bunker of Art on 5 March – 8 May 2016. Curatorial team: Anna Bargiel, Paulina Hyła, Magdalena Kownacka, Lidia Krawczyk, Anna Lebensztejn, Kinga Olesiejuk, Aneta Rostkowska, Krzysztof Siatka, Karolina Vyšata, Magdalena Ziółkowska. For more information, see: K. Sienkiewicz, *Odsłonięte Okna*, "Dwutygodnik", 2016, no. 181, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6446-odslo-niete-okna.html> (accessed on 20 January 2026).

⁴ P. Hyła, *Spółeczny kontekst powstania Miejskiego Pawilonu Wystawowego w Krakowie*, <https://bunkier.art.pl/misja/> (accessed on 19 January 2026).

⁵ M. Włodarczyk, *Architektura lat 60-tych w Krakowie*, Kraków 2006.

⁶ *Modernizm, socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Przewodnik po architekturze Krakowa XX wieku*, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, M. Karpińska, eds., Kraków 2022.

⁷ W. Niebrzydowski, *Brutalism in Poland on the Example of the Architecture of Krakow*, "Journal of Sustainable Architecture and Civil Engineering", vol. 1, 2015, no. 10, pp. 40–49; W. Niebrzydowski, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu*, Białystok 2018.

⁸ P. Winskowski, *Obronny charakter ściany. Bunkier Sztuki w Krakowie*, „Autoportret”, 2016, no. 2 (53), pp. 80–85; P. Winskowski, M. Przewłocki, *Bunkier Sztuki (dawniej Pawilon Wystawowy BWA) w Krakowie w nurcie architektury rzeźbiarskiego modernizmu drugiej połowy XX wieku*, in: *Bunkier – architektura i sztuka*, M.A. Potocka, ed., Kraków 2024, pp. 21–55.

⁹ P. Hyła, *Architektura miejskiego pawilonu...*, op. cit., p. 1.

¹⁰ M. Włodarczyk, *Architektura krakowska lat 1956–2000. Wybrane przykłady. Lista obiektów architektonicznych SARP oddział Kraków*, Kraków 2013, p. 26.

responsible for the design of the building created between 1959 and 1960, and the main façade (as well the side façade, located at Szczepański Square) was designed between 1963 and 1964 by sculptors Stefan Borzęcki and Antoni Hajdecki.¹¹

The essential building material of the Bunkier Sztuki is brick. The pavilion, built on a rectangular plan, has a simple, cubic form covered by a flat roof raised above the block to provide a longitudinal opening for light. The plane of the main and side façades is mostly homogeneous. Only the band of ribbon windows was clearly cut off by a cornice made of red ceramic tile (Fig. 2, 4–5).

The concrete elevations of the Exhibition Pavilion were made using formwork (Fig. 4) using the *béton brut* technique. The pieces of wood varied in length and width. The structure of the organic material was clearly imprinted in the surface. The joints of the individual boards are also visible. In addition to the texture of the concrete flowing out between the wooden elements, the facades were irregularly grooved with trapezoidal and rectangular depressions of various sizes. Some are deeper and some are shallower in relation to the face of the building. This effect was achieved by shaping the formwork by nailing the boards on top of each other, resulting in a relief façade structure.

The literature considers the Bunkier Sztuki to be an example of Brutalist architecture.¹² Are there actually any grounds for such a classification? This trend was directly derived from the idea of New Brutalism, a movement initiated in the 1950s by British architects Alison and Peter Smithson.¹³ Their work was intended as a response to the non-satisfactory trends of post-World War

II British reconstruction, focusing on the functionalist modernism, which was losing relevance, and the historicist solutions of New Humanism.¹⁴ The Smithsons did not want New Brutalism to become another architectural style based on repetitive aesthetic assumptions. They preferred to refer to it as ethics with functional and formal solutions behind it, but also a scientific background that allowed the adaptation of implementation to human needs, creating new (better) societies. They wanted to create architecture that was in keeping with the new realities, which was to be able to lift people out of the post-war trauma and at the same time allow the austerity of everyday life to be replicated. It was important to use local, cheap and readily available materials and to show them in their raw, real state. It was not, however, the British couple that contributed to the considerable interest in New Brutalism. The work of Reyner Bahnam, an theorist and historian of architecture, made this idea popular. Following the success of his initial article outlining the three main tenets of New Brutalism (memorable image, clear exposition of structure, use of 'As Found' materials), Bahnam published a book that was intended to present the full theoretical basis of the movement.¹⁵ However, the publication did not live up to expectations – a small amount of vague text disappeared among the photographic material. Aesthetics dominated ethics. Bahnam's book was a symptom of an internal

¹¹ P. Hyla, *Architektura miejskiego pawilonu...*, op. cit., pp. 5–6, 9.

¹² See: W. Niebrzydowski, *Brutalism in Poland on the Example of the Architecture of Krakow...*, op. cit., p. 44; F. Springer, *Municipal Exhibition Pavilion*, in: *SOS Brutalism. A Global Survey*, Zürich 2017, pp. 376–377.

¹³ W. Niebrzydowski, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu...*, op. cit., p. 60.

¹⁴ B. Calder, *Raw Concrete: The Beauty of Brutalism*, London 2016, pp. 6–16. For more on the architectural situation in post-war Britain, see: K. Frampton, *Notes on British Architectural Culture 1945–1965*, in: *Brutalism. Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, D. Seschermeier, ed., Zürich 2017, pp. 8–17. For information on the development of the idea of humanism in architecture after the World War II: Á. Moravánszky, *Re-Humanizing Architecture: The Search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950–1970*, in: *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950–1970*, vol. 1, Á. Moravánszky, J. Hopfengärtner, eds., Basel 2017, pp. 23–43.

¹⁵ R. Banham, *The New Brutalism*, "Architectural Review", 9 December 1955, pp. 354–361; R. Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, New York 1966.

transformation – the New Brutalism, understood as an ethic, had become exhausted.¹⁶ However, the formal solutions developed by its proponents and used in Brutalist architecture (also referred to as Brutalism) remained. The basic ideas on which Alison and Peter Smithson based their architectural movement allowed the shaping of a number of features, so that today, despite the heterogeneity of the trend, we are able to classify buildings as Brutalist. Through an analysis of the literature and the evolution of Brutalism itself, I distinguished its following characteristics: expressiveness, complexity of form, expression; exposing in the form of the internal features of the building; emphasising the importance of movement and communicative elements; enigmatic character, presence of a surprise factor stimulating the curiosity of the viewer; exposing materials; overhanging volumes; creation of rhythms on façades through the repetition of structural elements; over-scaling and plasticisation of structural elements; introduction of a courtyard or footbridges as a space for social interaction.¹⁷ Most of the features mentioned above are not reflected in the Bunkier Sztuki building. Its form indicates references to the so-called International Style. A close look at the elevations, however, verifies these conclusions. It is its expressiveness, complexity of form, expressiveness and enigmatic character that allow the Gallery's building to be considered Brutalist.

Knowing the context of the building's creation enables a better understanding of the architect's formal choices. The cuboidal, boxy body with a ribbon window, covered by a flat roof, clearly

indicates the building's designer's commitment to the modernist paradigms. Educated between 1933 and 1938 at the Faculty of Architecture of the Lviv University of Technology, Tołłoczko-Różyska was proficient in the use of the knowledge she acquired.¹⁸ However, the nature of the education received by the architect was not the only reason for the rather conservative design of the Gallery. The new building was to act as an infill, and therefore had to meet specific, non-negotiable volume requirements.¹⁹ The overall historic spatial context also had to be taken into account. The plot in the space of the Planty Park, created after the demolition of the ring of city walls, was prestigious. Projects located within the former fortifications had a responsibility to the buildings of the Old Town, so the building could not dominate its surroundings. This also applied to the facades, the first two designs of which were not accepted.²⁰ The search for an expression that would meet the demands for a 'non-aggressive and consistent mo-

¹⁶ See: J. Joedicke, *New Brutalism – Brutalismus in der Architektur*, *Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home: internationale Zeitschrift*, vol. 18, 1964, no. 11, pp. 421–423; D. van den Heuvel, *Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life*, "The Journal Architecture", vol. 20, 2015, no. 2, pp. 293–308.

¹⁷ I have listed the features of Brutalism based on the literature, mainly publications by Wojciech Niebrzydowski. See: W. Niebrzydowski, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu...*, op. cit.

¹⁸ P. Hyla, *Zarys życia i twórczości Krystyny Tołłoczko-Różyskiej*, https://issuu.com/bunkier_sztuki/docs/teksty_paulina_hyla_tolloczko_final, p. 2, (accessed:10.05.2023).

¹⁹ Letter from Związek Polskich Artystów Plastyków [the Association of Polish Visual Artists] to Wydział Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa [the Department of Culture of the Praesidium of the National Council of the City of Kraków] of 6 November 1958, Archiwum Narodowe w Krakowie (NAK), 29/701/1715, p. 26. Quoted in: P. Hyla, *Architektura miejskiego pawilonu...*, op. cit., p. 2.

²⁰ The first idea for the façade involved the use of brick and limestone. It therefore directly referred to the appearance of the medieval town walls, on whose site the building was to be erected. The design was criticised by the commissioning body because it did not reflect enough of the modern spirit desired in a design intended to present contemporary art. The second design option – a colourful decoration in piropicture – also failed to meet with approval. See: Protokół z posiedzenia Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznego Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa – Wydział Architektury i Nadzoru Budowlanego w dniu 16 stycznia 1959 [Minutes of the meeting of the Municipal Urban Planning and Architectural Commission of the Praesidium of the National Council of the City of Kraków – Department of Architecture and Building Supervision on 16 January 1959], archives of the 'Bunkier Sztuki' Contemporary Art Gallery, quoted in: P. Hyla, *Architektura miejskiego pawilonu...*, op. cit., p. 8.

density²¹ continued until 1964, when the design by Borzęcki and Hajdecki was finally accepted.

The expressiveness of the Bunkier Sztuki external walls makes it one of the more intriguing structures in the space of Kraków's Planty Park. The elevations are expressive and dominant in contrast to the simple body of the building (Fig. 6–7). Thanks to their form, it allows building a multi-sensory relationship between the architecture and its viewer.²² The raw concrete greatly enhances the haptic qualities of the design, an effect that is further emphasised by the multi-faceted modelling of the façade. Sunlight glides on the surface or sinks into dark, trapezoidal faults. The play of light and shadow is sharp and expressive. The rich texture stops the viewer's gaze. The building can even draw the attentive viewer towards it. When looking at the rough texture, tactile sensations are awakened. Cognitive qualities such as the graininess of the walls, coolness or warmth can be experienced even without physical contact with the building. However, they provoke people to touch the wall and feel the structure under their fingers, and thus encourage interaction with the building. Getting closer to it unlocks further levels of haptic experience in the viewer, as he or she perceives the imprints of the boards. Individual grains and knots again activate the sense of touch.

By using *béton brut*, Borzęcki and Hajdecki gave the Pavilion an unusual character. The expressive use of concrete not only as a building material, but also as a plastic substance allowing for a variety of aesthetic qualities, was popular in the 1960s, both in the countries of the broadly defined West and in the communist countries. Popularised

by Le Corbusier, the form of raw concrete, first used by him on a large scale in the Marseilles Unit, began to undergo transformations by both the Swiss himself and other creators.²³ The experiments with formwork did not just focus on trying to introduce different materials for the formwork, but also on the ways in which they were arranged during the pouring of the concrete. Nevertheless, it is not easy to find buildings with a similar aesthetic expression to that of the Bunkier Sztuki. It is worth mentioning, however, designs such as the memorial-museum located on the site of the former German concentration camp in Salaspils, Latvia (completed in 1967),²⁴ the Wilhelm Nusselt Hall at the Karlsruher Institut für Technologie (completed in 1961)²⁵ and the so-called Labyrinth House located in Southport, Connecticut, USA (completed in 1966).²⁶ Due to the dates of their creation, however, they should not be considered as an inspiration for the Polish artists. There has certainly been no transposing of forms here either. The individual creative inventiveness

²³ Not only did the architect experiment with formwork made of different materials and with different forms in order to achieve the greatest possible textural effect, but he also directed the workmen to work on the erected, but not yet fully solidified walls (e.g. by carving into the fresh concrete with a trowel) to make them even less perfect. See: C. Maniaque Benton, *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*, New York 2009, p. 38. Other artists formed solidified concrete by, for example, hammering, sandblasting or fluting. See: W. Niebrzydowski, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu...*, op. cit., pp. 80–81.

²⁴ The collaboration between architects and sculptors can also be observed in this building. Architectural design: Gunārs Asaris, Oļģerts Ostenbergs, Ivars Strautmanis, Oļģis Zakamennijs, sculptural design: Ļevs Bukovskis, Oļģis Skarainis, Jānis Zariņš. According to the museum's official website: <https://salaspilsmemorials.lv/en/about-the-memorial/> (accessed: 15.05.2023). See also: T. Otocky, *Przestroga przed nienawiścią. Na Łotwie otwarto nową ekspozycję w obozie Salaspils*, <https://przegladbaltycki.pl/6964.przestroga-nienawiscia-lotwie-otwarto-nowa-ekspozycje-obozie-salaspils.html> (accessed: 15.05.2023).

²⁵ Design: Klaus Arnold. According to the online atlas of Brutalist architecture: <https://www.sosbrutalism.org/cms/17264098> (accessed: 15.05.2023).

²⁶ Design: John M. Johansen. Website dedicated to the architect's work: <https://johnmjohansen.com/Labyrinth-House.html> (accessed on 15 May 2023). Quoted in: W. Niebrzydowski, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu...*, op. cit., p. 78.

²¹ Ibidem. Quote from Stanisław Murczyński. The members of Miejska Komisja Urbanistyczno-Architektoniczna [the Municipal Urban Planning and Architectural Commission] wanted the forms of the building's façade to contrast with the historic buildings of Kraków's city centre.

²² For more information on sensualism in architecture, see: J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Kraków 2012; idem, *Mysłąca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Kraków 2015; S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Kraków 2015.

of Borzęcki and Hajdecki must be recognised. Supported by the general architectural climate in Poland that resulted from the dynamic development of the construction sector during the political thaw and the creative and innovative ideas of the community, additionally supplemented by the ideas of Le Corbusier coming from the West through Jerzy Sołtan, this inventiveness produced an unprecedented aesthetic effect. A thoroughly modern building has thus been erected in Kraków's Planty Park. The artists broke the conservative character of the architecture, typical of Kraków.

The key to the interpretation of the appearance of the Gallery's elevations that appears in the literature is usually the historical context of the place. Attention is drawn to the texture of the facades, reminiscent in feeling of the surfaces of medieval town walls.²⁷ The rough walls connote a certain inaccessibility that can also be associated with a defensive character. However, this way of interpretation of the meaning of the design seems to be too simplistic and insufficient. When attempting to interpret the appearance of the Bunkier Sztuki façades, it is worth considering Borzęcki's and Hajdecki's artistic backgrounds, as well as their relationship with Tołłoczko-Różyska. Both sculptors were graduates of Państwowe Liceum Technik Plastycznych [the State Secondary School of Visual Art Techniques] in Zakopane, until 1948 operating under the name Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego [State School of Wood Industry].²⁸ With its roots dating back to 1876, when it was founded by the Towarzystwo Tatrzańskie [Tatra Society] to train local young people to become skilled woodcarvers, in 1922 the institution gained the status of one of the most important woodcarving schools in Poland.²⁹ During their education in Zakopane, Borzęcki

and Hajdecki met Tołłoczko-Różyska. The architect moved to the Podhale region at the end of World War II and, after the war, was employed at the Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego as a teacher.³⁰ Her husband, Józef Różyski, also began working at the same school³¹. The architect and former lecturer at the Lviv University of Technology conducted practical classes in visual art, modelling and sculpture, which were attended by Borzęcki and Hajdecki.³² It is also known that he was in charge of a student workshop designated for making woodwork accessories.³³ In view of the close artistic cooperation of the Różyscy couple, it must be assumed that Krystyna Tołłoczko-Różyska was also involved in the operation of the workshop, with the participation of Borzęcki and Hajdecki.³⁴ It is worth noting that the young men lived in the school dormitory.³⁵ Deprived of help from home, they had to find their way through the harsh reality of living independently in a new place. Their teachers were probably the only group of adults they could rely on and ask for help. It can be assumed that close bonds were formed within the artistic community of the school, whose members still remembered the horrors of the war.

After graduating from the School, both sculptors moved to Kraków for further training at the Academy of Fine Arts. The couple also moved to Kraków, with Józef Różyski taking up an academic post at the Academy of Fine Arts and Tołłoczko-Różyska starting work at Miastoprojekt.³⁶ In all likelihood, all four kept in touch, so it is not surprising that Tołłoczko-Różyska proposed that Borzęcki and Hajdecki prepared the artistic design of the external walls of the Bunkier

²⁷ P. Hyla, *Architektura miejskiego pawilonu...*, op. cit., p. 10.

²⁸ Katalog Główny, Gimnazjum rzeźby, klasa III, 1947–1948, ANK 31/805/0/1/207, pp. 105, 105.

²⁹ The history of the school on its official website: <https://www.gov.pl/web/plastykzakopane/historia-szkoly> (accessed: 18.05.2023).

³⁰ Personal file of Józef Różyski, ANK 31/805/0/5/384, pp. 1, 11.

³¹ Personal file of Józef Różyski, ANK 31/805/0/5/384, pp. 17-18, 21.

³² Ibidem.

³³ P. Hyla, *Zarys życia i twórczości...*, op. cit., p. 4.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Katalog okresowy, Gimnazjum rzeźby, klasa III, 1947–1948, ANK 31/805/0/1/217, pp. 106, 109

³⁶ P. Hyla, *Zarys życia i twórczości...*, op. cit., p. 5.

Sztuki. The architect was aware of the education received by the sculptors and the scale of their talent. The education gave the artists outstanding technical skills, but also an ease in combining traditional elements with global trends in the creation of modern sculpture. Not insignificant were the classes taught at the School in Zakopane by Roman Olszowski, a graduate of the Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego, a student of Karol Stryjeński and a continuator of the mission to educate outstanding woodcarvers.³⁷ Olszowski's emphasis on aspects of composition and his students' formation of their own style certainly nurtured the development of Borzęcki's and Hajdecki's skills.³⁸ The students were also influenced by Różyński, who in his classes addressed the dependence of sculptural form on matter and tools, and the aspect of combining different materials as a technical and artistic issue.³⁹

Worth noting is the duality of the approach to working with wood presented by the sculptors. Their distinctive way in which they treated the material may still have come from secondary school. This material was recognised there both as a purely utilitarian raw material enabling an artistic idea to come to fruition, but also as a substance capable of self-determination, dictating, as it were, by its materiality, the final appearance of a work of art. Borzęcki and Hajdecki's relationship with Antoni Kenar was certainly influential in shaping their ability to see sculpture in a broad context. This experienced educator with a unique personality was not only one of the sculpture teachers, but also the class tutor of both men.⁴⁰ At the time when Borzęcki and Hajdecki

were his students, the artist was conducting a Nature Study.⁴¹ These were innovative classes focused on drawing inspiration and skills from nature. Through in-depth studies and practices described as experiments, he taught young sculptors to observe nature and to use it as sculptural material.

The knowledge and inspiration gained during the years the sculptors spent at the Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego is reflected in the façades of the Exhibition Pavilion. The deep respect for wood, from which the formwork was made, was somehow negatively reflected in the modern material – concrete. This substance gives the artist the opportunity to invent the material in a specific way, to give it the desired form.⁴² In his studies of materials, Frank Lloyd Wright described concrete as a material devoid of its own nature, not being the essence of any thing, having nothing in itself. In order to exist, it must be created by man – it is through him or her that it takes on colour and texture. Thus, it is an ambiguous material, it can be anything, and it has the ability to mimic other substances. Thanks to its essence (or lack thereof), it allows the idea and form to be accurately translated from the mind of the creator into reality, enabling the idea to be materially imprinted.⁴³ That may be its greatest advantage. In contrast, boards, which have been the basic building material for centuries and connote traditional values, have been imprinted in the composite synonymous with the latest technological advances. It is through the traces of formwork that the façades of the Bunkier Sztuki establish a dialogue with the past and fit into the spatial context. At the same time, the sculptural form that the facades owe to

³⁷ M. Olszowski, *Roman Olszowski – artysta rzeźbiarz 1890–1957*, Żywiec 1995, pp. 176–181.

³⁸ Dziennik lekcyjny, oddział rzeźby, klasa IV, 1947–1948, ANK 31/805/0/3/296, pp. 321–323.

³⁹ Dziennik lekcyjny, Gimnazjum rzeźby, klasa III, 1947–1948, ANK 31/805/0/3/290, p. 17.

⁴⁰ Katalog Główny, Gimnazjum rzeźbiarskie, klasa III, 1947–1948, ANK 31/805/0/1/207. More information about Antoni Kenar: U. Kenar, *Antoni Kenar: 1906–1959*, Warszawa 2006.

⁴¹ Dziennik lekcyjny, Gimnazjum rzeźby, klasa III, 1947–1948, ANK 31/805/0/3/290, p. 35.

⁴² M. Charciarek, *Trzy idee nowoczesności. Trzy materie architektury z betonu*, "Czasopismo Techniczne. Architektura, 2015", no. 2A, p. 64.

⁴³ F.L. Wright, *In the Cause of Architecture. VII. The Meaning of Materials – Concrete*, "Architectural Record", 1928, no. 8, p. 102. See also: M. Charciarek, *Formy, detale i współczesne znaczenia polskiej architektury betonowej*, "Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura", 2018, no. 1, p. 73.

the artistic imagination of its creators (who, due to their educational experience, consciously and easily use relief) is a thoroughly modern structure, in line with the expectations of the principals.

Auguste Perret claimed that wood refines concrete.⁴⁴ This artist shared the view, known since Vitruvius, of the presumed origin of ancient Greek architecture, which was a model for Perret and his entire generation, starting with the original wooden structures, which were transposed into stone forms as technology developed. He understood the wooden formwork used to erect reinforced concrete buildings as a kind of negative not only of the form, but also of the idea of architecture. He wrote: 'Not surprisingly, there is an analogy between reinforced concrete and antique forms, as they all come from the same base material: wood.'⁴⁵ Thus, the wood demonstrates the plasticity, the diversity of the creative possibilities of concrete. The material takes on positive qualities and can be perceived as a substance worthy of use in a work of art, rather than just a cheap building material increasingly flooding the landscape. The Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery (Fig. 8) is an interesting case where one element dominates over the others. The simple, yet solid structure of the block, for which Tołłoczko-Różyska

was responsible, provides a perfectly designed basis for the expressive facades designed by Borzęcki and Hajdecki. It also allows the building to fulfil its primary function – creating an exhibition space preserving the spirit of a *white cube*. By employing her former students, Tołłoczko-Różyska consciously gave them an aesthetic advantage. In contrast, she herself focused her attention on the interior, seemingly neutral but in fact possessing transformative powers, entering into a relationship with the works presented within.⁴⁶ Although the outer shell remains in formal contrast to the interior, it functions according to the same pattern – it creates a relationship in which concrete and man play a central role instead of paintings and walls. Were it not for the façades, the character of the Bunkier Sztuki could be quite different. It is the façades that make the building intriguing and eye-catching. Thanks to the innovative work of Borzęcki and Hajdecki, Kraków's Planty Park is home to one of the most important examples of Polish Brutalist architecture, using with multisensory qualities that can boldly be described as sculptural. Drawing on the knowledge gained during the years of education at the school in the Podhale region, the artistic duo created a high-class, innovative work of art. As a result, the Exhibition Pavilion undoubtedly fits in with a number of global designs that make excellent use of the architectural language of *béton brut*.

⁴⁴ Quoted in: G. Malacarne, *Konstrukcja i charakter. Architektura Auguste'a Perreta*, "Pretekst: Zeszyty Zakładu Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej", 2018, no. 8, p. 22.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ B. O'Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, Gdańsk 2015, pp. 55, 62, 90, 103.

Bibliography

- Banham R., *The New Brutalism*, "Architectural Review", 9 December 1955
 Banham R., *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, New York 1966
 Calder B., *Raw Concrete: The Beauty of Brutalism*, London 2016
 Charciarek M., *Formy, detale i współczesne znaczenia polskiej architektury betonowej*, "Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura", 2018, no. 1

- Charciarek M., *Trzy idee nowoczesności. Trzy materie architektury z betonu*, "Czasopismo Techniczne. Architektura", 2015, no. 2A
- Cymer A., *Architektura w Polsce 1945–1989*, Warszawa 2023
- Frampton K., *Notes on British Architectural Culture 1945–1965*, in: *Brutalism. Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, D. Seschermeier, ed., Zürich 2017
- Hyła P., *Architektura miejskiego pawilonu wystawowego w Krakowie*, <https://bunkier.art.pl/architektura/>
- Hyła P., *Spółeczny kontekst powstania Miejskiego Pawilonu Wystawowego w Krakowie*, <https://bunkier.art.pl/misja/>
- Hyła P., *Zarys życia i twórczości Krystyny Tołłoczko-Różyskiej*, https://issuu.com/bunkier_sztuki/docs/teksty_paulina_hyla_tolloczko_final
- Joedicke J., *New Brutalism — Brutalismus in der Architektur*, "Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home: internationale Zeitschrift", vol. 18, 1964, no. 11
- Kenar U., *Antoni Kenar: 1906–1959*, Warszawa 2006
- Malacarne G., *Konstrukcja i charakter. Architektura Auguste'a Perreta*, "Pretekst: Zeszyty Zakładu Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej", 2018, no. 8
- Maniaque-Benton C., *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*, New York 2009
- Modernizm, socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Przewodnik po architekturze Krakowa XX wieku*, D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, M. Karpińska, eds., Kraków 2022
- Moravánszky Á., *Re-Humanizing Architecture: The Search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950–1970*, in: *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950–1970*, vol. 1, Á. Moravánszky, J. Hopfengärtner, eds., Basel 2017
- Niebrzydowski W., *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu*, Białystok 2018
- Niebrzydowski W., *Brutalism in Poland on the Example of the Architecture of Krakow*, "Journal of Sustainable Architecture and Civil Engineering", 2015, vol. 1, no. 10
- O'Doherty B., *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, Gdańsk 2015
- Olszowska M., *Roman Olszowski – artysta rzeźbiarz 1890–1957*, Żywiec 1995
- Pallasmaa J., *Mysłaca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Kraków 2015
- Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Kraków 2012
- Rasmussen S.E., *Odczuwanie architektury*, Kraków 2015
- Schmidt H., *Architekturoberflächen der Moderne. Zur Ästhetik unbehauelter Sichtbetonfassaden*, in: *Historische Architekturoberflächen. Kalk-Putz-Farbe*, J. Pursche, ed., "ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees", 2003, no. 39
- Sienkiewicz K., *Odsłonięte Okna*, "Dwutygodnik", 2016, no. 181, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6446-odsloniete-okna.html>
- Springer F., *Municipal Exhibition Pavilion*, in: *SOS Brutalism. A Global Survey*, Zürich 2017
- Van den Heuvel D., *Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life*, "The Journal Architecture", vol. 20, 2015, no. 2
- Winskowski P., *Obronny charakter ściany. Bunkier Sztuki w Krakowie*, "Autoportret", 2016, no. 2 (53), 2016
- Winskowski P., Przewłocki M., *Bunkier Sztuki (dawniej Pawilon Wystawowy BWA) w Krakowie w nurcie architektury rzeźbiarskiego modernizmu drugiej połowy XX wieku*, in: *Bunkier – architektura i sztuka*, M.A. Potocka, ed., Kraków 2024
- Włodarczyk M., *Architektura krakowska lat 1956–2000. Wybrane przykłady. Lista obiektów architektonicznych SARP oddział Kraków*, Kraków 2013
- Włodarczyk M., *Architektura lat 60-tych w Krakowie*, Kraków 2006
- Wright F.L., *In the Cause of Architecture. VII. The Meaning of Materials – Concrete*, "Architectural Record", 1928, no. 8