

Monika Siwińska

Muzeum Warszawy

ORCID 0009-0008-1917-4373

Srebro to też kolor. Znaczenie tworzywa w projektach Julii Keilowej

Silver is also a colour. The significance of material in Julia Keilova's designs

Abstract

Julia Keilowa (1902–1942 or 1943), a sculptor and metalworker, is nowadays considered an icon of Polish design. While studying at the Warsaw School of Fine Arts, Keilowa attended metalwork classes taught by Karol Stryjeński. During this time, she learned how to work with metal, and became familiar with its properties, both its possibilities and limitations. When forging utilitarian objects and supplying designs to factories, she placed great emphasis on the harmony between their form and the material from which they were made. Keilowa knew how to use the play of reflections and tones that were created on the metallic surface of the plate with great sensitivity. Characteristic of her approach to metal is the nuanced effect created by the light reflecting on the softly curved or expressively refracted elements of the designed vessels. Gloss, matt, and the contrast between light and shadow co-create the form of the objects. Keilowa's works are part of the art deco style. They reflect the spirit of the 1920s and 1930s, a period when creators of utilitarian objects conveyed their fascination with modernity through light, movement, dynamic clashing of forms and geometrisation.

Keywords

art déco, design, metalwork, School of Fine Arts in Warsaw

Abstrakt

Julia Keilowa (1902–1942 lub 1943) rzeźbiarka i metaloplastyczka uznawana jest współcześnie za ikonę polskiego designu. Keilowa studiując w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych uczęszczała na zajęcia z metaloplastyki, które prowadził Karol Stryjeński. W tym czasie nauczyła się pracować z metalem, poznała jego właściwości: zarówno możliwości jak i ograniczenia. Wykuwając przedmioty użytkowe oraz dostarczając projekty do fabryk bardzo duży nacisk kładła na współgranie formy z tworzywem. Była świadoma, że srebrzysta powierzchnia platerów wpływała na odbiór kształtu. Keilowa z ogromnym wyczuciem umiała wykorzystać grę refleksów i tonów, które powstawały na metalicznej powierzchni blachy. Charakterystyczne w jej podejściu do metalu jest niuansowanie efektów powstających dzięki światłu odbijającemu się na miętko wyoblonych, czy ekspresyjnie załamanych elementach projektowanych naczyń. Połysk, mat, kontrast między światłem a cieniem współtworzą formę przedmiotów. Prace Keilowej wpisują się w stylistykę art deco. Oddają ducha lat 20 i 30. XX wieku, okresu, w którym twórcy przedmiotów użytkowych poprzez światło, ruch, dynamiczne zderzenie form, geometризację przekazywali fascynację nowoczesnością.

Słowa kluczowe

art déco, projektowanie, metaloplastyka, Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie

Wstęp

Julia Keilowa, rzeźbiarka i metaloplastyczka, uznawana jest współcześnie za ikonę polskiego designu. Zaprojektowane przez nią w latach 30. XX wieku dla warszawskich firm platernicznych patery, cukiernice czy puchary są dziś poszukiwane na rynku kolekcjonerskim zarówno przez osoby prywatne, jak i muzea. Jej prace doceniane są za wyrafinowaną, utrzymaną w duchu minimalizmu dekoracyjność oraz za projektową precyzję.

Aż trudno uwierzyć, że jeszcze trzy dekady temu nazwisko artystki znane było jedynie wąskiemu gronu specjalistów, a jej prace pozostawały w większości anonimowe. Powojenny okres zapomnienia wybrzmiewa tym mocniej, że w latach trzydziestych kariera Keilowej rozwijała się bardzo dynamicznie, a jej projekty zyskały uznanie oraz rozpoznawalność szerszej publiczności.

W okresie PRL-u niechętnie odwoływano się do osiągnięć II Rzeczypospolitej. W upaństwowionych fabrykach platernicznych zerwano z przedwojennymi tradycjami. Minęła również moda na wyroby art déco. Te czynniki sprawiły, że na przeszło pół wieku twórczość Keilowej trafiła do artystycznego lamusa. Ponownie odkryto ją dopiero wraz z powrotem zainteresowania stylem art déco oraz na skutek podjęcia prac badawczych nad rozwojem polskiego designu.

Odkrycie Keilowej nie byłoby jednak możliwe, gdyby nie materiał dokumentacyjny, o którego powstanie zadbała sama artystka. Keilowa świadomie dążyła do stworzenia rozpoznawalnej marki, łącząc osiągnięcia rzeźbiarskie z działalnością projektową dla warszawskich fabryk platernicznych. Współpracę z przemysłem traktowała poważnie i uznawała ją za część pracy twórczej. Starła się, by jej nazwisko łączono z konkretnymi wyrobami, by realizacje te zostały sfotografowane, a ich wizerunki upublicznione. Bez kompleksów wdrażała w życie ideę zniwelowania podziałów między sztuką czystą a użytkową.

Edukacja i początki artystyczne

Gdy Julia Keilowa rozpoczęła swoją działalność artystyczną w latach trzydziestych XX wieku, wielu artystów pracę w obszarze metaloplastycznej produkcji przemysłowej traktowało jako działania poboczne, mniej istotne. W latach 30. XX wieku nie tylko Keilowa tworzyła dla zakładów platernicznych – można wymienić też Franciszka Habdasa (Podoski, 1938, s.11), Leona Szacznajdera („Reklama fabryki Norblin, B-cia Buch i T, Werner S.A”, 1933/1934, s. 221) czy Lecha Niemojewskiego („Reklama J. Fraget”, 1937, s. 6). Z powodu braku materiałów archiwalnych niewiele jesteśmy w stanie powiedzieć o charakterze i zasięgu tej współpracy. Tylko nieliczne platery można ze stuprocentową pewnością przypisać tym twórcom. Żaden z nich nie koncentrował się jednak na projektowaniu dla firm, tak jak robiła to Keilowa, w szczególności nie budował wokół tej działalności swojej kariery. Artystka w metalu tworzyła dużo – były to zarówno prace indywidualne, wykuwane we własnym

warsztacie, jak i prototypy powielane w fabrykach. Według wpisu zamieszczonego w leksykonie *Czy wiesz kto to jest?* z 1939 roku (Łoza, 1939) wiemy, że była autorką ok. 400 przedmiotów użytkowych⁵. W 1938 roku część z nich pokazała na indywidualnej wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki (*Wystawa Anieli Cukierówny, Julii Keilowej, Antoniego Kudły, Czesława Rzepińskiego, Wacława Taranczewskiego marzec-kwiecień 1938, 1938*). Tego typu prezentacja – i to w ważnej placówce wystawienniczej Warszawy – to rezultat konsekwentnie i efektywnie realizowanej strategii artystycznej. Pokaz potwierdza również narastające zmiany zachodzące w postrzeganiu projektowania przemysłowego i coraz większą otwartość odbiorców i animatorów życia artystycznego na hasło włączenia przedmiotów użytkowych w obręb sztuki.

Keilowa nie bez powodu została okrzyknięta ikoną polskiego art déco. Proponowała odbiorcom przedmioty odwołujące się do modnej w latach międzywojennych geometryzującej stylistyki. Jej projekty są eleganckie, wyróżnia je bardzo przemysłana kompozycja – wyważona, harmonijna i rytmiczna. Zaprojektowane przez nią cukiernice, świeczniki i inne utensylia domowe to dzieła skończone, w których każdy element współgra z innymi współtworząc spójną całość. Bryłę dookreślają ażury oraz jej metaliczny koloryt. I choć wyroby Keilowej, są zazwyczaj monochromatyczne, artystka z niezwykłym wyczuciem potrafiła dzięki refleksom światła nuansować srebrzyste tony platerowanej powierzchni. Aby w pełni oddać charakter projektów Keilowej, nie można w ich opisie pominąć znaczenia połyskliwej powierzchni, która ma ogromny wpływ na recepcję formy. Srebrny materiał pozwalał włączyć w proces projektowania światło, które odbijając się od powierzchni, wzmacniało lub wyciszało poszczególne partie przedmiotu. Kolor metalu oraz jego lustrzane właściwości były dla Keilowej integralnym elementem kompozycji. Artystka opracowując kształt metalowych naczyń bardzo świadomie wykorzystywała grę refleksów, półcieni i cieni. Precyzja kompozycji, znakomite wyczucie bryły, materiału oraz jego możliwości barwnych wynikała z talentu i doświadczenia twórczego projektantki.

Dzięki zachowanym zdjęciom, spisowi z wystawy w IPS-ie oraz artykułom prasowym jesteśmy w stanie połączyć z Keilową ponad 160 wyrobów, z czego ponad 80 zachowało się w naturze (Dąbrowska & Siwińska, 2024). Tak liczny zestaw pozwala na przeprowadzenie analizy stylu Julii Keilowej, na określenie jego zasadniczych cech, wskazanie pola zainteresowań i inspiracji twórczych. Można również przeanalizować czynniki, które wpłynęły na ukształtowanie Keilowej jako artystki. Spójny charakter jej prac wskazuje, że konsekwentnie realizowała m.in. ideę połączenia formy z funkcją oraz skupiała się na właściwościach tworzywa, które postrzegała jako nośnik formy. To, że artystka zainteresowała się metaloplastyką, zgłębiła jej

⁵ Liczba ta obejmuje zarówno projekty przemysłowe, jak i prace indywidualne. Autorką notatki jest najprawdopodobniej Julia Keilowa.

tajniki, a także poznała zasady tworzenia przedmiotów użytkowych – i co ważne, nadała im rangę dzieł sztuki – było wynikiem edukacji odebranej w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. To ta placówka ukształtowała jej postawę twórczą, wyczuła na znaczenie tworzywa i to tam nauczyła się wykuwać naczynia ze srebrzystej blachy. Julia Keilowa zapisała się do Szkoły Sztuk Pięknych w roku akademickim 1925/1926 (*Album Studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1922–1926*). Należała więc do trzeciego rocznika studentów warszawskiej uczelni, którą reaktywowano w 1923 roku. W tym czasie w placówce wprowadzano nowoczesny program nauczania, którego celem było przygotowanie adeptów do pełnienia różnorodnych funkcji zawodowych i artystycznych w odrodzonym państwie polskim.

Zgodnie z przyjętym modelem edukacji mury uczelni mieli opuszczać nie tyle malarze czy rzeźbiarze, co raczej wszechstronnie wykształceni specjaliści potrafiący zmieniać i kreować otoczenie. Studenci, oprócz nauki w pracowniach o tradycyjnej proveniencji (malarstwo czy rzeźba), uczestniczyli również w zajęciach, na których poznawali podstawy projektowania różnorodnych przedmiotów użytkowych. W pierwszych latach funkcjonowania szkoły uruchamiano i doposażano warsztaty, remontowano siedzibę, testowano teoretyczne założenia nowatorskich zajęć, tj. Kompozycji Brył i Płaszczyzn czy Brył Architektonicznych. Julia Keilowa, rozpoczynając naukę w warszawskiej SSP, trafiła w sam środek tego twórczego fermentu. Jej wykładowcami byli artyści, którzy kształtowali oblicze polskiego międzywojennego wzornictwa. Nasiąkała ideami głoszonymi przez takich propagatorów i praktyków sztuki stosowanej, jak Józef Czajkowski, Karol Stryjeński czy Mieczysław Kotarbiński. Wymienieni twórcy, jak również Władysław Skoczylas, na którego zajęcia *Aktu wieczornego* Keilowa uczęszczała w trzecim semestrze (*Album Studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1922–1926*), brali udział w paryskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa z 1925 roku. Polska ekspozycja została wówczas bardzo wysoko oceniona pod względem artystycznym, a wypromowany na niej styl zyskał miano narodowej wersji art déco. Zaprezentowane na Wystawie Światowej rozwiązania plastyczne oparte na rytmicznym i dekoracyjnym rozłożeniu brył geometrycznych stały się więc jednym z ważniejszych wyznaczników nauki kompozycji w stołecznej uczelni.

Keilowa zgłosiła się do warszawskiej szkoły, ponieważ chciała kontynuować naukę rzeźbiarstwa. Zanim przyjechała wraz z mężem i małym synkiem do stolicy, uczęszczała na zajęcia z rzeźby kamiennej i snycerki w Państwowej Szkole Przemysłowej (Keilowa, 1925) we Lwowie, czyli w swoim rodzinnym mieście. W stołecznej Szkole Sztuk Pięknych pracownię rzeźby prowadził Tadeusz Breyer, ceniony i doświadczony pedagog. W latach 1925–1931 Keilowa pod jego kierunkiem ukończyła osiem semestrów (*Album Studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1922–1926*), czyli cały przewidziany kurs nauczania. Breyer duży nacisk kładł na tektoniczną budowę formy, zrównoważoną kompozycję, siłę wyrazu. Te rzeźbiarskie

„korzenie” bardzo mocno wpłynęły na sposób myślenia artystki o konstrukcji przedmiotów użytkowych. Dla niej punktem wyjścia przy opracowywaniu ich kształtu była bryła oraz jej postrzeganie z różnych perspektyw. Projektowała naczynia stołowe ze znakomitą wyczuciem trójwymiarowej materii oraz przestrzeni, czyli tych elementów, które w pracowni Breyera były podstawą pracy nad formą. Jej cukiernice czy imbryki można w zasadzie oglądać jak małe rzeźby, harmonijne układy kształtów wywiedzionych z figur geometrycznych, dopełnionych przez ażury.

Keilowa trafiając na warszawską uczelnię znalazła się w środowisku artystycznym, w którym na równi z rzeźbą i malarstwem promowano sztukę stosowaną. Jej edukacja artystyczna nie mogła więc obejmować tylko zagadnień związanych z tzw. sztuką czystą. Jerzy Warchałowski, m.in. komisarz polskiego pawilonu na paryskiej wystawie z 1925 roku, tak scharakteryzował część programu SSP:

Kurs ogólny ma na celu przygotowanie ucznia w zakresie władania formą i kolorem, komponowania brył i płaszczyzny i danie mu ponadto wiadomości pomocniczych, jak: kreślenie, perspektywa, anatomia, przegląd historii sztuki ogólnej i sztuki ludowej w Polsce.[...] Z programu i dążeń szkoły wynika myśl przewodnia, że sztuka powinna być pojęta jak najszerzej i służyć potrzebom kraju (Warchałowski, 1926).

W cytowanym fragmencie znalazł się opis kursu ogólnego obejmującego cztery pierwsze semestry edukacji. Po jego ukończeniu studenci trafiali na kursy specjalistyczne prowadzone od piątego do ósmego semestru. Zgodnie z przyjętymi założeniami Keilowa wraz z zajęciami w pracowni Breyera rozpoczęła naukę w pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn. Kurs ten trwał dwa lata i był obowiązkowy dla wszystkich studentów, również malarstwa.

Wojciech Jastrzębowski, który był autorem programu, określił, że „Głównym celem przedmiotu jest wprowadzenie studiującego [...] w podstawowe zagadnienia kompozycji, rozumianej jako celowa i konsekwentna budowa całości” (Rudzka, 2021). W czasie zajęć przyszli artyści w sposób praktyczny, wykonując sekwencję ćwiczeń, uczyli się świadomego stosowania technik i materiałów, rytmu, akcentu, kontrastu, oraz uwzględnienia w kompozycji wpływu światła i koloru (Kania, 2012). Julia Keilowa kurs ten zaliczyła pod kierunkiem Mieczysława Kotarbińskiego, który zgodnie z założeniami programu wdrażał ćwiczenia polegające na „elementarnem projektowaniu mającym za cel wpojenie w uczniów podstawowych pojęć płaszczyzny i bryły, przenikania się brył oraz zależności form od materiału” (*Sprawozdanie Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie za rok akad. 1923/24, 1923–1924*). Zagadnienia wprowadzane były w taki sposób, aby studenci doświadczyli, jak duży wpływ na odbiór dzieła plastycznego ma każdy element kompozycji. Uczniowie wykonując zadania, np.: projektując godło-wywieszkę, kratę, karty do gry, kiosk reklamowy, świeczniki czy znaki zodiaku (Kurzątkowski, 1965), mogli się przekonać, że nieuwzględnienie

w czasie tworzenia np. cech tworzywa czy jego barwy może zaburzyć odbiór całości. Na zachowanych zdjęciach prac wykonanych na kursie Kompozycji Brył i Płaszczyzn widać, jak duży wpływ na rozwiązania formalne miała stylistyka, którą stosowali ich profesorowie. Odwoływano się do podstawowych brył geometrycznych, często różnicowanych za pomocą zaciosowych cięć, diagonalnych lub łukowato biegnących linii; kształty upraszczano i niuansowano ażurami. Układy form rytmizowano i multiplikowano. Kolory kontrastowano i ujmowano w wyraziste kontury. Echa tej stylistyki wyraźnie wybrzmiewają w późniejszej twórczości Keilowej. Doświadczenia, które zdobyła na studiach – zarówno dotyczące zasad kompozycji, jak i estetyki – niewątpliwie ukształtowały jej sposób podejścia do pracy projektowej i stały się podstawą do dalszych poszukiwań twórczych.

Warsztat i formowanie stylu

Keilowa na warszawskiej uczelni, w szczególności na zajęciach z Kompozycji Brył i Płaszczyzn, zaznajomiła się z papieroplastyką. Ta technika była dla niej kolejnym ważnym źródłem inspiracji. Nie tylko ona uległa czarowi tej dyscypliny; wpływy metod stosowanych przy opracowywaniu uproszczonych modeli z kartonu widoczne są w pracach wielu twórców okresu międzywojennego. Mistrzem papieroplastyki był Jan Kurzątkowski, który z kartonu tworzył m.in. dekoracje na bal Szkoły Sztuk Pięknych i zabawki choinkowe (Gizka, 2013). Środki stylistyczne, które stosował w efemerycznych dekoracjach, były dla niego inspirujące również wtedy, gdy konstruował meble; np. w jego ikonicznym krześle „Piórka” rozszczępienie desek zaplecka nasuwa skojarzenia z paskami porozcinanego papieru. Także w projektach Keilowej można wskazać motywy, których źródłem była bezpośrednio lub pośrednio papieroplastyka. Zaliczają się do nich: harmonijkowe łamanie oraz falowanie i zawijanie. Te proste środki wyrazu – pasujące do papieru, ale także do arkusza metalu – znakomicie sprawdzały się przy modelowaniu form otwartych, np. płaskich paterek, talerzy czy tac.

Jednym z wyrazistszych przykładów przetransponowania papieroplastyki w metal jest zaprojektowana w 1933 roku taca z zestawu do herbaty. Keilowa nadała jej kształt prostokąta z bokami zawiniętymi w dwa stożki. Ten, zdawałoby się błahy zabieg przyniósł znakomite efekty wizualne. Powstał przedmiot oryginalny, zaskakujący niewymuszoną, prostą formą, która wynika z logiki użytego tworzywa. Warto zwrócić uwagę, jak rolowanie blachy zostało wykorzystane do wprowadzenia efektów światłocieniowych, uplastyczniających ten z założenia płaski przedmiot. Tunele luźno zawiniętych krawędzi wypełnia kolor ciemnej szarości, który przez kontrast z srebrzystą taflą tacy nadają im większą wyrazistość. Wpływ papieroplastyki na twórczość Keilowej ujawnia się w jej podejściu do blachy. Często traktowała ją tak, jakby to był arkusz tektury, z którego po odpowiednim wyprofilowaniu uzyskuje się pożądaną formę. Dążyła do tego, by w miarę możliwości zachować go w całości

i jedynie nacięła czy uwypuklała jego części, np. unikała spawania przy konstruowaniu wylewów dzbanków i imbryków. Kielichy wielu wazonów czy kubków wyglądają jakby powstały w wyniku niewymuszonego zwinięcia tworzywa w rulon lub stożek. Keilowa chętnie stosowała również podłużne paski blachy, które rytmicznie rozfalowywała np. wzdłuż korpusów naczyń. Uproszczenia i zgeometryzowanie to kolejny element papieroplastyki inspirujący projektantkę. Artystka na studiach obejrzała wiele prac wykonanych z tektury, liczne przykłady prezentowane były m.in. na dorocznych wystawach studentów SSP. Łącząc tę technikę z metalem, mogła m.in. efektywnie wykorzystać walory kolorystyczne mieniającego się materiału. Rozległe, gładkie partie różnicowane zagięciami, fałdkami, wywinięciami pozwalały na skuteczne operowanie światłem, dzięki nim tafla blachy ożywała rozświetlona lub zaciemniona różnorodnymi tonami srebrzystej szarości.

Studenci rzeźbiarstwa Szkoły Sztuk Pięknych w ramach programu edukacyjnego uczelni zapoznawali się również z metodami obróbki metalu. Zgodnie z ideą integracji sztuki czystej i stosowanej w pracowni Technik Metalowych wykorzystywali ten materiał nie tylko w pracach rzeźbiarskich, ale również do tworzenia przedmiotów użytkowych. To tutaj Keilowa zgłębiała tajniki wykuwania kształtów z blachy, poznała możliwości i ograniczenia tego tworzywa. Mogła poprzez ćwiczenia zrozumieć, że metal jest bezpośrednim nośnikiem koloru – migotliwego i kapryśnego, zależnego od czynników zewnętrznych. Artystka dążąc do stworzenia harmonijnego i wyrazistego projektu musiała przy jego konstrukcji dobrać odpowiednie metody obróbki metalu. Musiała zdecydować, czy blachę polerować i tym samym nadać jej lustrzanego połysku, czy też wyciszyć ją poprzez zmatowienie. To w tej pracowni mogła doświadczyć, że określając np. głębokość i profil wygięć wpływa również na szerokość gamy srebrzystych tonów rozpraszających się lub skupiających na wyodrębnionej powierzchni. Zajęcia w pracowni trwały cztery semestry i prowadzone były w ramach kursów specjalistycznych. Początki pracowni były skromne, pierwsze próby podjęto w semestrze 1925/26 – zajęcia odbywały się w warsztacie na mieście i brały w nich udział tylko dwie osoby (*Sprawozdanie Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie za rok akademicki 1925/26*^{1925–1926}). Kurs w tym roku oraz następnym prowadził Mieczysław Kotarbiński. To pod jego nadzorem w 1927 roku ukończył go z wynikiem bardzo dobrym Henryk Grunwald (Jastrzębowski, 1925), który już w następnym semestrze został instruktorem w pracowni. W tym okresie metaloplastyka była na uczelni bardzo świeżą dyscypliną, rozwijającą się wraz z kadrą. W trzecim roku jej funkcjonowania opiekę nad nią objął Karol Stryjeński („Księga przedwojennych pracowników ASP”, 1923–1940). To pod jego skrzydłami Keilowa uczyła się obrabiać metal i tworzyła pierwsze repusowane prace rzeźbiarskie oraz przedmioty użytkowe. Na zajęcia uczęszczała w latach 1929–1930 i 1930–1931. W letnim i zimowym semestrze 1929/30 instruktorem metalu w SSP był Henryk Grunwald (*Księga przedwojennych pracowników ASP*, 1923–1940), a w semestrze 1930/31

funkcję tę pełnił Jan Kurzątkowski. Grunwald był dwa lata młodszy, a Kurzątkowski trzy lata starszy od Keilowej. W pracowni działali więc młodzi, utalentowani twórcy, o otwartych umysłach i ciekawym podejściu do formy, tworzywa oraz sztuki użytkowej. Jak wyglądały prace Grunwalda w metalu w tym okresie można prześledzić dzięki jego wystawie, która odbyła się w maju 1930 roku w Salonie Garlińskiego (Husarski, 1930, s. 407) oraz na podstawie zdjęć prac studenckich. Artysta tworzył wówczas przedmioty użytkowe oraz tzw. kompozycje, czyli niewielkie figury stylizowanych ptaków i motyli. Przypominały one uproszczone modele wykonywane z rozfalowanego i postrzępionego papieru ciętego z jednego arkusza. Inspiracją dla artysty była wycinanka ludowa, którą Grunwald uprzestrzenił. Zarówno te prace, jak i publikowane w latach 30. XX wieku zdjęcia tac czy kubków Grunwalda, po zestawieniu z dziełami Keilowej ukazują jak odmienne podejście do metaloplastyki mieli ci twórcy.

Między rzemiosłem a przemysłem

Mimo pewnych podobieństw stylistycznych wynikających z doświadczeń studenckich oraz operowania stylistyką art déco różnił ich punkt wyjścia przy opracowywaniu formy. Keilowa była rzeźbiarką – w związku z tym odwoływała się do bryły, a Grunwald jako rysownik operował przede wszystkim kreską. Jego naczynia są mniej zwarte, ich płaszczyzny rozdzielają liczne repusowane lub grawerowane przedstawienia, a także pozawijane metalowe „loczki”, które skupiają na sobie uwagę i współtworzą charakter dzieła. U Keilowej dekoracją jest bryła lśniąca srebrzystymi tonami i półtonami. To odmienne podejście powoduje, że w pracach artystki kolor odgrywa o wiele większą rolę – metaliczna materia nie jest tylko tłem do graficznych rozwiązań, sama w sobie jest środkiem wyrazu. Artystka zdawała sobie sprawę, że każde zagięcie czy uwypuklenie, a także ażur, różnicują nie tylko kształt, ale i barwę naczyń. Ich monochromatyczną powierzchnię dookreśla zaś światło, które poprzez wzmocnienie lub wyciszenie brzmienia poszczególnych elementów współtworzy wizualny efekt. Kiedy np. chciała wywołać wrażenie ruchu wprowadzała sierpowate lub biegnące po skosie linie, a także łamanie, które pod różnym kątem rozpraszały odbijające się od powierzchni promienie światła. Srebrzyste tony na powierzchni jej naczyń są zniuansowane i ściśle powiązane z kształtem bryły: wzmacniają jej wymowę, wydobywają monumentalny wyraz, podkreślają rytmiczność i przestrzenność. Ponadto gra światła na powierzchni naczyń nadaje im lekkości – co było bardzo istotnym zabiegiem ze względu na zwartość zgeometryzowanych kształtów, które bez tego równoważącego elementu mogłyby zbyt dominować kompozycję i odebrać jej tak pożądaną przez Keilową gustowny wydźwięk. Srebrny kolor blachy kojarzony powszechnie z luksusem i cennymi dobrami Keilowa wykorzystywała również jako środek do wzmocnienia ekskluzywnej wymowy jej projektów. Elegancka barwa srebra dookreślana krzywiznami, zagięciami, harmonijkowymi

zakładkami, łagodnymi łukowatymi wgłębieniami lub wyobleniami współtworzyła ich wizerunek wyrafinowanych akcesoriów wykwintnej jadalni czy salonu. Syntetyczna forma i wynikająca z niej barwa są jednocześnie ściśle połączone z funkcją naczyń. Artystka z ogromnym wyczuciem potrafiła posługiwać się tymi elementami zespalać je w jedną całość.

Nie zachowały się prace w metalu Kurzątkowskiego. Analizując jednak jego meblarstwo można stwierdzić, że o kształcie myślał podobnie jak Keilowa. Prostota, czystość konstrukcji, zanurzenie w tworzywie i chęć oddania jego piękna to cechy, które charakteryzują prace obydwójga artystów. Bliższe mu niż Grunwaldowi było również podejście do projektowania przemysłowego. Grunwald nigdy nie wszedł na tę ścieżkę, jego metaloplastyka miała charakter rękodziela artystycznego. Keilowa również wykonywała tego typu prace. Tuż po zakończeniu studiów, w 1933 roku, założyła własną pracownię, w której kuła unikaty (Bednarz, 2006, s. 30). Tego typu przedmioty sprzedawała następnie za pośrednictwem sklepów, które kojarzyły się z luksusem i nowoczesnością, czyli w „Ładzie” i u Golińskiej (Samotychowa, 1936, s. 51). Z ich pomocą artystka świadomie pozycjonowała ten wycinek swej twórczości w kręgach rzemiosła artystycznego. Spod jej ręki wychodziły przedmioty, na które stać było zamożną klientelę, doceniającą wyrafinowane piękno i indywidualny projekt wykonany ręcznie przez twórcę. Tego typu wyroby miały trafiać do odbiorców opiniotwórczych i w miejsca, gdzie mogły być dostrzeżone przez krytyków i prasę. Z ich pomocą Keilowa chciała zdobyć rozpoznawalność, włączyć się w krąg życia artystycznego stolicy. Ta taktyka przyniosła oczekiwane rezultaty, np. właścicielką kutego serwisu do deseru została Zofia Urlych (Keilowa, 1938), żona ministra komunikacji, a w 1936 roku w ekskluzywnym czasopiśmie „Arkady” pojawił się szerszy artykuł Neli Samotychowej pod znamienym tytułem „Wskrzeszone rękodzieło. Metaloplastyka Julii Keilowej” (Samotychowa, 1936). Indywidualne wyroby artystki pod względem formy nie różnią się od tych, które projektowała dla przemysłu. Część z nich stawiała się prototypami dla fabryk. Odmienny jest jednak sposób opracowania ich powierzchni. Na tych, które powstały w pracowni, zazwyczaj widać ślady młotkowania układające się w nieregularną siatkę drobnych wgnieceń. Maniera ta była powszechnie stosowana w międzywojniu. Miała potwierdzać rękodzielniczy rodowód obiektu, była śladem artystycznych zmagania z materią, a na gruncie polskim, w sferze ideowej, łączyła go również z kowalstwem ludowym. Ponadto pozostawiając delikatne wgłębienia łatwiej było ukryć drobne niedoróbki w obróbce metalu. Keilowa, mimo, że na uczelni opanowała techniki pracy w tym tworzywie, nie była jednak zawodowym złotnikiem. Na zachowanych zdjęciach można zobaczyć wyroby wykonane w pracowni, w których artystka łączyła partie polerowane z młotkowanymi. Te pierwsze nie są idealnie opracowane i widać, że były dla projektantki wyzwaniem. Rozdrobniona faktura powierzchni wpływała na koloryt ręcznych wyrobów. Rozwibrowywała światło, które drobnymi plamkami układało się na

ich powierzchni oraz zmniejszała kontrasty pomiędzy poszczególnymi częściami kompozycji. Działała więc wyciszająco, niwelując głębsze cienie i wyraziste bliki. Z drugiej strony drobne jasne plamki zanurzone w szarej, nieregularnej siateczce powodowały, że cała bryła mieniła się i migotała światłem kojarząc się z drogocennym klejnotem. Keilowa pracowała w miedzianej lub mosiężnej blasze, pokrywając ją następnie elektrolicznym srebrzeniem. Srebro było podstawą kolorystycznego opracowania modeli. Ono ją inspirowało i współtworzyło wyraz jej dzieł. Dzięki współpracy z przemysłem platerniczym Keilowa uzyskała duże możliwości w poszerzeniu skali efektów kolorystycznych, które dawał ten metal.

Pierwsze wyroby opracowane dla fabryk weszły do oferty sprzedażowej w 1932 roku (Siwińska, 2024), czyli niedługo po ukończeniu przez artystkę uczelni i praktyk w Pracowni Technik Metalowych. Keilowa była wyróżniającą się studentką, w 1929 i 1930 roku zdobyła nagrody za pracę w metalu (*Album Studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1922–1926*). Na jednym ze zdjęć z dorocznej wystawy SSP widoczna jest jej paterka *Powój*, której zdjęcie odnajdujemy następnie w reklamie z 1932 roku platerniczej firmy Bracia Henneberg („Reklama B-cia Henneberg, Paterka proj. J. Keilowa”, 1932, s. 9). Ten model potwierdza, że artystka prosto z sal szkolnych, jeszcze przed założeniem własnej pracowni, trafiła na rynek przemysłowy. Decyzją tą potwierdziła swą otwartość na tego typu działalność. Nie obawiała się tworzyć dla dużych zakładów, czego dowodem jest promowanie własnego nazwiska w kontekście reklam firm platerniczych. Zgodnie z ideami wyniesionymi z uczelni przemysł uznała za jedną z dróg realizacji artystycznej. Nie przejmowała się opiniami, które odbierały wyrobom fabrycznym znaczenie artystyczne. W artykule z 1935 roku w „Arkadach”, w którym autor wyrażał opinię, że maszyna fabryczna zniszczyła sztukę kowalską można było m.in. przeczytać, że: „Werk fabryczny nie zdobył zaufania, gdyż okazał się martwym kawałkiem blachy, którego jedyną i to względną zaletą jest precyzyjność śrubki mikrometrycznej. Czy w tej dziedzinie jest to potrzebne?” (K. P., 1935, s. 106). Keilowa uznawała, że w metaloplastyce fabryka ze swoimi śrubkami mikrometrycznymi może wnieść wiele dobrego. Zakładała, że gdy projekt jest stworzony przez artystę, wykonanie jest precyzyjne, dystrybucja dość szeroka to do licznych odbiorców dociera produkt wysokiej jakości. W ten sposób Keilowa realizowała postulaty stołecznej uczelni – wychodziła ze sztuką „na ulice” i starała się przekształcać zastaną rzeczywistość. Warszawskie zakłady platernicze, z którymi współpracowała projektantka, czyli Fraget, Norblin i Br. Henneberg, dysponowały odpowiednimi parkami maszynowymi i siłą fachową zapewniającą wysoką jakość techniczną. Keilowa dostarczała do nich prototypy, które następnie starannie opracowywano i powielano. Dzięki precyzyjności hali produkcyjnej powierzchnia przedmiotów mogła być odpowiednio wypolerowana lub zmatowiona, krzywizny właściwie docięte i wygięte, a srebrzenie było dostatecznie grube, by jego powłoka nie ścierała się zbyt szybko. Projekty Keilowej – operujące

uproszczoną bryłą, matematycznymi proporcjami i wysmakowaną srebrzystą kolorystyką – mogły tylko zyskać na urodzie poprzez drobiazgowy i finezyjny wykończenie. Fabryczne opracowanie sprzyjało lepszemu niuansowaniu efektów powstających dzięki światłu odbijającemu się miękko od wyoblonych, czy ekspresyjnie od załamanych elementów. Lśniące, starannie srebrzone tafle idealnie kontrastowały z równymi zagłębieniami, zawinięciami, łamaniami. Do tej srebrzystej palety rozciągającej się od bieli po ciemną szarość można było również dodać partie matowione lub oksydowane i w końcu szlachetne złocenia. Ten arsenał środków urozmaicał kolorystykę powierzchni wciąż utrzymując ją w jednolitej tonacji. Tylko złocenia wprowadzały odmienną barwę, która oddziaływała zazwyczaj na zasadzie kontrastu. Kolor złoty nie był jednak zbyt często używany przez projektantkę, jeśli już go stosowała to pokrywała nim całą powierzchnię przedmiotów lub ich wewnętrzne części. W wielu wyrobach niestety nie zachowały się pierwotne powłoki, zwłaszcza ich części matowione i przyciemniane.

Światło, kolor i nowoczesność

Srebrną barwę plateru, zgodnie z projektami artystki dopełniają niekiedy elementy z czernionego drewna. Uwagę zwracają zwłaszcza uchwyty: ciemne, bardzo często przeskalowane lub traktowane niczym biżuteryjne ogniwa czy kule koralu. Czasem wprowadzają one do rozświetlonych brył pewien element graficzności, tak jak np. w garniturze do palenia *Pionowy*, w którym linie stelażu – w kształcie odwróconej litery T – porządkują naprzemienny układ srebrnych pojemników i ażurów. Rozmiary drewnianych, czernionych elementów, zazwyczaj multiplikujących wybraną formę, np. łuk lub kulę powodują, że odgrywają one ważną rolę w układzie całej kompozycji. Wprowadzają również tak lubiany przez art déco kontrastowe zestawienie kolorów.

Grę srebrnych tonów na powierzchni przedmiotów zaprojektowanych przez Keilową doskonale oddają zdjęcia Benedykta Jerzego Dorysa wykonywane na zamówienie artystki w latach 30. XX wieku. Fotografie, dzięki mocnemu, punktowemu oświetleniu, doskonale ilustrują znaczenie koloru w uplastycznianiu przedmiotów. W ekspresyjnych, operujących kontrastami ujęciach w pełni uwidocznia się współbrzmienie metalicznej, połyskliwej powierzchni z formą obiektu. Prace Keilową na zdjęciach Dorysa lśnią srebrzysto-szarymi odcieniami, niekiedy satynowo miękkimi, w innych partiach ostrymi i silnie przełamującymi powierzchnię. Światło jest jednym z elementów, dzięki którym odkodujemy ich kształt. Idealnie dobrane i ustawione przez fotografa współtworzy urodę przedstawionych przedmiotów.

Zakończenie

Prace Keilowej wpisują się w stylistykę art déco. Oddają ducha lat 20. i 30. XX wieku, okresu, w którym twórcy przedmiotów użytkowych – poprzez światło, ruch,

dynamiczne zderzenie form, geometryzację – przekazywali fascynację nowoczesnością. Julia Keilowa dzięki artystycznemu wykształceniu, doświadczeniu pracy z metalem oraz talentowi potrafiła po mistrzowsku wykorzystać właściwości kolorystyczne tego tworzywa oraz efekty, które tworzy światło odbijające się na powierzchni wypolerowanego lub zmatowionego srebra. Za jego pomocą artystka dookreślała kształt przedmiotu, co – w zależności od użytych środków – bądź monumentalizowało i uspokajało formę, bądź przeciwnie: wprowadzało ją w wibracje. Srebrzysty kolor oraz jego metaliczne właściwości traktowała jak monochromatyczną paletę barwną, dzięki której mogła wzmacniać dekoracyjny wydźwięk przedmiotu. Była to gra wyrafinowana i pełna niuansów.

Dzięki tej syntezie rzeźby, rzemiosła i projektowania przemysłowego, Keilowa zajmuje wyjątkowe miejsce w historii polskiego wzornictwa międzywojennego. Artystka swoje prace zakorzeniała w tradycji warsztatowej, a jednocześnie, idąc z duchem czasu, wdrażała ideę rozdzielenia procesu twórczego od wykonawczego. Jej działalność metaloplastyczna unaocznia proces dojrzewania nowego modelu sztuki użytkowej – świadomej swej funkcji i estetyki. Twórczość Keilowej dowodzi, że sztuka użytkowa może być równocześnie przestrzenią artystycznej ekspresji i nośnikiem pojęcia nowoczesności.

Bibliografia

- Album Studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*. (1922–1926). (nr inw. 81 I, poz. 180), Zbiory Specjalne Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Bednarz, E. (2006). Sztuka Julii Keilowej, wciąż zachwyca. *Antyki*, 2, 28–31.
- Dąbrowska, A., & Siwińska, M. (2024). Katalog modeli metaloplastycznych Julii Keilowej. W A. Dąbrowska, & M. Siwińska (Red.), *Julia Keilowa. Projektantka art déco* (s. 138–283). Muzeum Warszawy.
- Gizka, S. (2013). Jan Kurzątkowski, Papieroplastyka i meblarstwo. W C. Frejlich (Red.), *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku* (s. 128–130). 2+3D.
- Husarski, W. (1930). Z wystaw. *Tygodnik Ilustrowany*, 21, 407.
- Jastrzębowski, W. (1925, 20 czerwca). [Zaświadczenie dla Henryka Grunwalda zaliczenia I i II semestru z projektowania brył i płaszczyzn]. Teczka Akt Studenckich Grunwald Henryk, (K RP 116, poz. 13), Archiwum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa.
- Julia Keilowa. *Prace w Metalu* (1938). W *Wystawa Anieli Cukierówny, Julii Keilowej, Antoniego Kudły, Czesława Rzepińskiego, Wacława Taranczewskiego marzec-kwiecień 1938* (s. 12–19). Instytut Propagandy Sztuki.
- Kania, J. (2012). Dziedzictwo Świętego Projektusa. Program Kompozycji Brył i Płaszczyzn
- Keilowa, J. (1925, 17 września). [Życiorys]. Teczka Akt Studenckich (nr 453, poz. 2) Archiwum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa.
- Keilowa, J. (1938, 16 marca). [Zgłoszenie Julii Keilowej na wystawę w IPS]. Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, (nr inw. 70, teczka 69, karta 450 II), Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa.
- Wojciecha Jastrzębowskiego. W J. Gola, M. Sitkowska, & A. Szewczyk (Red.), *Sztuka Wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944* (s. 179–184). Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- K.P. (1935). Metale Grunwalda. *Arkady*, 2, 106–107.
- [Księga przedwojennych pracowników ASP]. (1923–1939). (poz. 56), Archiwum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa.

- Kurzątkowski, J. (1965). Wspomnienia o Wojciechu Jastrzębowski. *Plastyk – pedagog – społecznik. Przegląd Artystyczny*, 5, 3–4.
- Łoza, S. (Red.). (1939). *Czy wiesz kto to jest? Uzupełnienia i sprostowania*. Wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej.
- Podolski, W. (1938). Platerie współczesny. *Arkady*, 4, 210–213.
- Reklama B-cia Henneberg, Paterka proj. J.Keilowa. (1932). *Świat*, 46, 9.
- Reklama J. Fraget. (1937). *Wiadomości Literackie*, 27, 6.
- Reklama fabryki Norblin, B-cia Buch i T, Werner S.A, proj. art. rzeźb.: Leon Szacznajder (1933/1934). *Wnętrze*, 12, 221.
- Rudzka, M.A. (2021). *Zadanie: forma*. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Samotychowa, N. (1936). Wskrzeszone rękodzieło. Metaloplastyka Julii Keilowej. *Arkady* 1, 50–51.
- Sprawozdanie Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie za rok akad. 1923/24. (1923–1924).* (s. 41), Archiwum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa.
- Sprawozdanie Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie za rok akademicki 1925/26. (1925–1926).* (poz. VIII), Archiwum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa.
- Warchałowski, J. (1926). Piękny dorobek polskiej pedagogiki. *Ster*, 8, 10–11.

Monika Siwińska – historyczka sztuki, kustoszka Muzeum Warszawy, zajmuje się rzemiosłem artystycznym, w zakresie jej zainteresowań znajdują się szczególnie srebro i platerie. Kuratorka wystaw z zakresu rzemiosła i projektowania, m.in. „Spółdzielnia Orno. Biżuteria”, „Julia Keilowa. Projektantka”. Autorka publikacji poświęconych rzemiosłu artystycznemu. E-mail: monika.siwinska@muzeumwarszawy.pl