

O C H

R O N

A nr 2 Z A

B 2024 Y T

K Ö W

2 (285) LXXVII

O C H
R O N
A Z A
B Y T
K Ó W

RADA NAUKOWA

dr inż. Waldemar Affelt
dr Łukasz Banaszek
dr hab. Zbigniew Bania, prof. UKSW
dr hab. inż. arch. Mykola Bevz, prof. Pol. Lub.
prof. dr hab. Łukasz T. Bratasz
prof. dr hab. Krzysztof Chmielewski
prof. dr hab. Waldemar Deluga
prof. dr hab. Piotr S. Dobosz
prof. Miloš Drdacky
prof. Vladek Fuchs
dr Alicja M. Jagielska-Burduk
Alfredas Jomantas
dr Paulina Legutko-Kobus
prof. dr hab. Jadwiga Łukaszewicz – przewodnicząca
prof. dr hab. Jacek K. Martusewicz
dr Jolanta E. Polanowska
prof. dr Stefan Simon
Iva Raič Stojanović
dr hab. Wojciech Szafrński, prof. UAM
prof. dr hab. Andrzej M. Szczerski
prof. dr hab. Bogusław Szmygin
prof. dr hab. Maciej Trzeciński
prof. dr hab. inż. arch. Bartosz M. Walczak
dr Eleni Vassilika
prof. dr hab. inż. arch. Agata A. Zachariasz

WYDAWCA



Narodowy
Instytut
Dziedzictwa

ul. M. Kopernika 36/40, 00-924 Warszawa
tel. 22 826 02 39, 22 826 93 52
e-mail: nid@nid.pl
nid.pl

ISSN 2956-6606

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

prof. dr hab. Bogumiła J. Rouba | redaktor naczelna
dr Anna Czerwińska-Walczak | zastępca redaktor naczelnej
Maria Wierzchoś | redaktor prowadząca
Beata Wojda | sekretarz redakcji
Paulina Piądtłowska | redaktorka językowa i korektorka
Piotr Berezowski | redaktor graficzny

Janusz Górski | projekt graficzny
Anne-Marie Fabianowska | tłumaczenia i korekta tekstów
w języku angielskim

Dokładamy wszelkich starań, aby publikowane materiały były jak najbardziej dostępne dla wszystkich użytkowników, jednak ze względu na specyfikę czasopisma i dostosowanie numeru do możliwości druku plik nie jest w pełni zgodny z wymaganiami standardu WCAG 2.1 (Web Content Accessibility Guidelines) dotyczącymi dostępności treści cyfrowych.

Sfinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

RECENZENCI ARTYKUŁÓW ZGŁOSZONYCH DO TEGO NUMERU

prof. dr hab. Stanisław Baj, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
dr hab. Władysław Duczko, Akademia im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku
dr hab. Dorota Folga-Januszewska, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
dr Dorota Grubba-Thiede, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
dr Bartłomiej Gutowski, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
prof. dr hab. Piotr Juszkiewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz, Uniwersytet Warszawski
dr hab. Grzegorz Kiarszys, prof. Uniwersytetu Szczecińskiego
prof. dr hab. inż. arch. Danuta Kłosek-Kozłowska, Politechnika Warszawska
dr hab. Paweł Leszkowicz, prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
dr hab. Marta Leśniakowska, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk
dr Anna M. Leśniewska-Zagrodzka, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi
prof. dr hab. Jakub Lewicki, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
dr Dorota Mackenzie, Akademia Leona Koźmińskiego w Warszawie
prof. dr hab. Dariusz Markowski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
dr hab. Jacek Nowak, Uniwersytet Jagielloński
dr Anna Nowicka, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska-Kiljańczyk, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk; Uniwersytet Gdański
prof. dr hab. Jarosław Perszko, Politechnika Białostocka
prof. dr hab. Joanna M. Sosnowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
Agnieszka Tarasiuk-Sutryk, Dział Zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
dr Jarosław Trybuś, Zamek Królewski w Warszawie
dr Katarzyna Urbańska, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
dr inż. arch. Krzysztof Wielgus, Politechnika Krakowska
dr Michał Wiśniewski, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie
dr hab. Rafał Wiśniewski, prof. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
dr hab. Marcin Wołoszyn, prof. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Instytut Historii i Kultury Europy Środkowej i Wschodniej im. Leibniza w Lipsku (GWZO)
dr inż. arch. kraj. Kinga Zinowiec-Cieplik, Politechnika Warszawska

O C H
R O N
A Z A
B Y T
K Ō W

nr 2 2024

2 (285) LXXVII

ISSN 2956-6606

7 Słowo wstępne

Foreword

DZIEŁA SZTUKI | WORKS OF ART

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

11 Trudne dziedzictwo – strategie i perspektywy. Przypadek Władysława Hasiora

Difficult legacies – strategies and perspectives. The case of Władysław Hasiór

Sebastian Wicher

27 „Białostockie przyspieszenie” – próby tworzenia wizerunku nowoczesnego miasta na przykładzie białostockich rzeźb plenerowych oraz form przestrzennych z lat 70. XX wieku

‘Białostok Acceleration’ – attempts to create the image of a modern city based on the example of Białostok’s outdoor sculptures and spatial forms from the 1970s

Bernadeta Stano

45 Temporalność rzeźbiarskiego dziedzictwa plenerów przemysłowych w PRL

The temporality of the sculptural legacy of industrial open-air workshops in the People’s Republic of Poland

Marcin Laberschek

63 Przemysłowa rzeźba plenerowa. Okoliczności stawiania artystycznych obiektów przestrzennych na terenie przedsiębiorstw w Polsce Ludowej w latach 60. i 70. XX wieku

Industrial outdoor sculpture. A study of the circumstances surrounding the installation of artistic spatial objects on the premises of enterprises in The Polish People’s Republic in the 1960s and 1970s

Monika Koziół-Sumera

- 85** Sojusz państwa, społeczeństwa i sztuki. Geneza powstania wybranych rzeźb plenerowych w Nowej Hucie w latach 60. i 70. XX wieku

Alliance of the State, Society and Art. The genesis of selected outdoor sculptures in Nowa Huta created in the 1960s and 1970s

Joanna Szymula-Grygiel

- 101** Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w parku Oliwskim i jej funkcjonowanie w plenerze

The Gallery of Contemporary Gdańsk Sculpture and its functioning in an open-air setting

Xawery Stańczyk

- 119** Porażka wpisana w tożsamość. Od historii i krytyki I Biennale Rzeźby w Metalu do współczesnych funkcji dziedzictwa biennale i towarzyszących mu emocji

A project doomed to failure. From the history and criticism of the First Biennale of Metal Sculpture to the present-day functions of the Biennale's legacy and associated emotions

Zofia Ozaist-Zgodzińska, Anna Ozaist-Przybyła

- 145** Drewniane przedmioty performatywne Jerzego Beresia. Zamierzenia ekspozycyjne artysty i idea dzieła a współczesne możliwości ekspozycyjne

The wooden performative objects created by Jerzy Beres. The artist's intentions with regard to the display of his work and the idea underlying it, compared with the possibilities for displaying contemporary works

Andrzej Siwek

- 161** Rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku w systemach ochrony – spostrzeżenia z perspektywy Małopolski

Outdoor sculpture of the 1960s and 1970s in protection systems – insights from the Małopolska region's perspective

Maria Dankowska, Marta Liszewska

- 181** Rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku w zurbanizowanym krajobrazie polskim. Przyczynek do dyskusji o stanie zachowania oraz do rozważań o ochronie konserwatorskiej

Outdoor sculpture of the 1960s and 1970s in an urbanized Polish landscape. A contribution to the discussion on the state of preservation and conservation issues

BADANIA | RESEARCH

- 211** **Anna Litwin, Anna Sękowska, Maria Goryl, Michał Płotek, Łucja Rodzik-Czałka**

Warsztat malarski Włodzimierza Tetmajera na podstawie badań wybranych obrazów artysty

Włodzimierz Tetmajer's painting techniques based on scientific research of selected paintings by the artist

ARCHEOLOGIA | ARCHAEOLOGY

Mikalai Plavinski, Viktoryia Tarasevich, Viktoryia Makouskaya

- 233** The study of burial sites of the second half of the 1st – early 2nd millennium in the Upper Viliya region in 2012–2021: goals, results, perspectives

Badania cmentarzysk z drugiej połowy I – początku II tysiąclecia w regionie górnej Wilii w latach 2012–2021 – cele, wyniki, perspektywy

ARCHITEKTURA | ARCHITECTURE

Ben de Vries

- 259** Top Secret! The Cold War – Hidden and Forbidden Places in the Netherlands

Ścisłe tajne! Ukryte i zakazane miejsca w Holandii z okresu zimnej wojny

RECENZJE | REVIEWS

Jacek Brudnicki

- 275** Recenzja książki Piotra Ślęzaka *Utwór konserwatorski w polskim prawie autorskim*

Review of Piotr Ślęzak's book *Utwór konserwatorski w polskim prawie autorskim*

Słowo wstępne

Rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku była istotnym elementem kultury wizualnej okresu PRL. Realizacje umieszczane w przestrzeni publicznej miały nie tylko zdobić krajobraz, lecz także wspierać edukację artystyczną społeczeństwa, propagować nowoczesne idee estetyczne, budować tożsamość miast. Nie mniej ważnym aspektem tego zjawiska było po prostu stworzenie możliwości pracy artystom. Z czasem wiele z tych dzieł uległo zniszczeniu lub popadło w zapomnienie, a ich ochrona stała się wyzwaniem z punktu widzenia zarówno konserwatorskiego, jak i społecznego.

Niniejszy numer czasopisma „Ochrona Zabytków” poświęcony jest niemal w całości temu wyjątkowemu zjawisku. Inspiracją do skupienia się właśnie na tym zagadnieniu była konferencja naukowa „**Rzeźba plenerowa w Polsce – zjawisko artystyczne lat 60. i 70. XX wieku oraz problematyka ochrony**”, która odbyła się w 15 listopada 2023 roku. Zorganizował ją Narodowy Instytut Dziedzictwa, przy udziale Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Narodowego Instytutu Architektury i Urbanistyki. Wydarzenie to zgromadziło badaczy, historyków sztuki, konserwatorów oraz pasjonatów, którzy podjęli próbę wszechstronnej analizy tego fenomenu pod kątem historycznym, społecznym i konserwatorskim. Na podstawie części wystąpień powstały artykuły, które prezentujemy w numerze.

Otwiera go tekst **Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery**, która analizuje dwie realizacje pomnikowe Władysława Hasióra w kontekście ich wartości niematerialnej. Autorka omawia problematyczną historię i perspektywy ochrony tej twórczości, uwypuklając zarówno jej artystyczną wartość, jak i kontrowersje, które wokół niej narastały. **Sebastian Wicher** z kolei podjął temat rzeźb plenerowych w Białymstoku i próby budowania za ich sprawą wizerunku nowoczesnego miasta w latach 70. XX wieku. Autor bada proces „białostockiego przyspieszenia” – jak określano gwałtowny rozwój Białegostoku – na przykładzie wybranych realizacji artystycznych. Wskazuje przy tym, jak władze wykorzystywały sztukę do kształtowania nowoczesnej tożsamości miasta.

Tematem kolejnego artykułu jest specyfika i przemijający charakter rzeźbiarskiego dziedzictwa powstałego podczas akcji plenerowych w Polsce w okresie PRL. **Bernadeta Stano** pochyla się nad trwałością tych obiektów, a w swojej analizie uwzględnia ideologiczne, artystyczne i społeczne uwarunkowania. Natomiast **Marcin Laberschek** na podstawie zebranego podczas kwerend materiału wyróżnił teoretyczne i praktyczne okoliczności stawiania rzeźb na terenie i w najbliższym otoczeniu fabryk. Związek rzeźb z zakładami przemysłowymi to również temat tekstu **Moniki Koziół-Sumery**, która omawia rezultaty mecenatu państwa oraz współpracy środowisk artystycznych i przemysłowych na przykładzie rzeźb powstałych w Nowej Hucie w latach 60. i 70. XX wieku. Autorka bada procesy społeczne i polityczne, które towarzyszyły tym realizacjom.

Z kolei **Joanna Szymula-Grygiel** opisuje historię Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w parku Oliwskim oraz współczesne wyzwania z nią związane. Omawia też działania służące ochronie i promowaniu tej plenerowej ekspozycji rzeźb. Tekst **Xawerego Stańczyka** koncentruje się natomiast na I Biennale Rzeźby w Metalu, które odbyło się na warszawskiej Woli w 1968 roku. Autor szczegółowo analizuje historię i krytykę tego wydarzenia, opisuje proces rozproszenia i degradacji rzeźb, by na koniec przybliżyć założenia i efekty projektu artystycznego Skwer Rzeźby na

Woli z 2023 roku. Współczesny projekt prezentacji rzeźb powstałych w okresie PRL przedstawiają też **Zofia Ozaist-Zgodzińska** i **Anna Ozaist-Przybyła**. Autorki proponują alternatywne sposoby prezentacji performatywnych rzeźb Jerzego Beresia, które w przestrzeni muzealnej – unieruchomione i pozbawione interakcji z odbiorcą – tracą pełnię znaczenia.

Problematyka ochrony konserwatorskiej stanowi główny wątek tekstów także **Andrzeja Siwka**, który przedstawia to zagadnienie z perspektywy Małopolski, oraz **Marii Dankowskiej** i **Marty Liszewskiej**, które analizują stan zachowania rzeźb w zurbanizowanym krajobrazie. Oba artykuły podejmują zarówno kwestie techniczne, jak i problem wyzwań organizacyjnych związanych z ochroną obiektów tego typu. Tekst Marii Dankowskiej i Marty Liszewskiej dodatkowo wieńczy grupę artykułów dotyczących rzeźby plenerowej i niejako stanowi podsumowanie konferencji, której materiały te były pokłosiem.

Obok tekstów poświęconych rzeźbie plenerowej numer zawiera również artykuły dotyczące innych obszarów ochrony dziedzictwa. W dziale „Badania” publikujemy pracę **Anny Litwin z gronem współautorów**, którzy analizują wyniki wszechstronnych badań warsztatu malarskiego Włodzimierza Tetmajera oraz omawiają techniki i materiały stosowane przez artystę. **Mikalai Plavinski**, **Viktoryia Tarasevich** i **Viktoryia Makouskaya** przedstawiają z kolei wyniki badań archeologicznych prowadzonych na cmentarzyskach w regionie górnej Wilii (północny zachód Białorusi) z drugiej połowy I tysiąclecia. Pracę z zakresu architektury prezentuje zaś **Ben de Vries**. Jego tekst jest próbą przybliżenia specyficznego dziedzictwa, które przez długi czas było utajnione – budowli wojskowych okresu zimnej wojny.

Numer zamyka napisana przez **Jacka Brudnickiego** recenzja książki autorstwa prof. Piotra Ślęzaka zatytułowanej *Utwór konserwatorski w polskim prawie autorskim* – kolejnej z serii „Biblioteka Prawa Ochrony Zabytków”.

Zapraszamy do lektury!

Zespół redakcyjny

Foreword

The visual culture of the communist period was characterized by the presence of outdoor sculpture, a prominent element of the artistic landscape of the 1960s and 1970s. The realizations installed in public spaces were intended to serve multiple purposes, including the decoration of the landscape, the promotion of modern aesthetic ideas, and the development of urban identity. A further, equally significant facet of this phenomenon was the creation of opportunities for artists to work; however, over time, many of these works were destroyed or fell into oblivion, and their preservation became challenging from both a conservation and a social point of view.

This edition of *Ochrona Zabytków* is dedicated almost exclusively to this distinctive phenomenon, drawing inspiration from the academic conference entitled **Rzeźba plenerowa w Polsce – zjawisko artystyczne lat 60. i 70. XX wieku oraz problematyka ochrony** (Outdoor Sculpture in Poland – an artistic phenomenon of the 1960s and 1970s and conservation issues), which was held on 15 November 2023. It was organized by the National Institute of Cultural Heritage, in collaboration with the Centre of Polish Sculpture in Orońsko, the Faculty of Fine Arts – Nicolaus Copernicus University in Toruń and the National Institute of Architecture and Urban Planning. The event brought together researchers, art historians, conservators and enthusiasts who collectively undertook a comprehensive analysis of this phenomenon from a historical, social and conservation perspective. The present edition is based on the conference proceedings, specifically some of the talks delivered by the attendees.

It opens with an article by **Katarzyna Chrudzimska-Uhera**, who analyses two monumental realizations by Władysław Hasiór in the context of their intangible value, discussing the problematic history of this work and perspectives of its protection, highlighting both its artistic value and the controversies that have grown around it. **Sebastian Wicher** explores the subject of outdoor sculptures in Białystok aiming to build an image of a modern city in the 1970s. The author examines the process known as the ‘Białystok Acceleration’, a term denoting the rapid development of the city, using selected artistic creations as illustrative examples. Wicher also demonstrates how the authorities used art to shape the modern identity of the city.

The next article delves into the specificity and transient nature of the sculptural heritage created during open-air actions in Poland during the communist period. **Bernadeta Stano** looks at the permanence of these objects, contextualizing them within ideological, artistic and social frameworks. **Marcin Laberschek** examines the theoretical and practical considerations involved in the erection of sculptures in the immediate vicinity of factories. This analysis is based on the materials he collected during his research. **Monika Koziół-Sumera’s** article discusses the relationship between sculptures and industrial plants, focusing on the outcomes of state patronage and collaboration between the artistic and industrial spheres, using Nowa Huta as a case study for the 1960s and 1970s. Koziół examines the social and political processes that accompanied these creations.

In addressing the subject, **Joanna Szymula-Grygiel** describes the history of the Gallery of Contemporary Gdańsk Sculpture in Oliwa Park and the contemporary challenges it faces. In addition, the text discusses activities aimed at the protection and promotion of this open-air exhibition

of sculptures. **Xawery Stańczyk's** text concentrates on the First Biennial of Sculpture in Metal, which took place in Warsaw's Wola district in 1968. The author analyses in detail the history and criticism of this event, describes the process of dispersal and degradation of the sculptures, and concludes with an account of the assumptions and effects of the 2023 artistic project Skwer Rzeźby na Woli. **Zofia Ozaist-Zgodzińska** and **Anna Ozaist-Przybyła** also present a contemporary project for the presentation of sculptures created during the communist period. The authors propose alternative ways of presenting Jerzy Bereś's performative sculptures, which, when immobilized in the museum space and deprived of interaction with the audience, lose their full meaning.

Preservation is the main theme of the texts by **Andrzej Siwek**, who presents this issue from the perspective of the Małopolska region, while **Maria Dankowska** and **Marta Liszewska** analyse the state of preservation of sculptures in an urban landscape. Both articles address technical issues as well as the organizational challenges related to the preservation of objects of this type. The text by Maria Dankowska and Marta Liszewska may be regarded as a conclusion to the series of articles on outdoor sculpture, and in a sense, may be considered a summary of the conference whose materials were the outcome.

In addition to texts on outdoor sculpture, the issue also contains a variety of articles related to heritage conservation. In the 'Research' section, we present the work of **Anna Litwin** and **her co-authors**, who analyse the results of a comprehensive study of Włodzimierz Tetmajer's craft, discussing the techniques and materials used by the artist. **Mikalai Plavinski, Viktoriya Tarasevich and Viktoriya Makouskaya**, in turn, present the results of archaeological research carried out on cemeteries in the upper Neris region (north-western Belarus) from the second half of the 1st millennium. **Ben de Vries** presents a work on architecture. The text constitutes an endeavour to illuminate a specific heritage that has long been shrouded in secrecy: the military buildings of the Cold War period.

The issue concludes with a review by **Jacek Brudnicki**, of a book written by Prof. Piotr Ślęzak entitled *Utwór konserwatorski w polskim prawie autorskim* (Conservation Work in Polish Copyright Law) from the series *Biblioteka Prawa Ochrony Zabytków*.

We hope you find this edition of interest.

Editorial team

Katarzyna Chrudzimska-Uhera*

Trudne dziedzictwo – strategie i perspektywy. Przypadek Władysława Hasióra

Difficult legacies – strategies and perspectives. The case of Władysław Hasior

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Trudne dziedzictwo – strategie i perspektywy. Przypadek Władysława Hasióra*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 11–25.

Abstrakt

Artykuł skupia się na dwóch wybranych realizacjach pomnikowych Władysława Hasióra: Żelaznych Organach na przełęczy Snozka i Płonących Ptakach w Koszalinie, jako części współczesnego dziedzictwa kulturowego, szeroko definiowanego – w sposób nie ograniczony do artefaktu, ale podkreślający potrzebę spojrzenia na materialne dziedzictwo jako przedmiot nieodłącznych odeń niematerialnych praktyk, doświadczeń i relacji społecznych.

Zmienne losy pomników Hasióra i ich odbioru publicznego posłużyły jako przyczynek do dyskusji nad celowością utożsamiania dziedzictwa z procesem kulturowym. Taki model zapewne nieprędko znajdzie praktyczne zastosowanie w strategiach ochrony zabytków i opieki nad nimi, może jednak stać się inspirującym dopełnieniem procedur wartościowania artefaktów przeszłości. Może też wzbudzić refleksję przy podejmowaniu decyzji dotyczących szczególnie trudnych, bo niechcianych upamiętnień – pomników czasów Polski Ludowej.

Słowa kluczowe

Władysław Hasior, pomniki, sztuka w przestrzeni publicznej, sztuka publiczna

Abstract

The article focuses on two selected monumental installations created by Władysław Hasior: the *Iron Organ* on the Snozka Pass and the *Burning Birds* in Koszalin, as part of contemporary cultural heritage in a broad sense – in a way that is not limited to the artefact, but emphasizes the need to consider material heritage as an object of the intangible practices, experiences and social relationships that are inseparable from it.

The changing fate of Hasior’s monuments and their public reception has served as a contribution to the discussion on the usefulness of identifying heritage with the cultural

* Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID: 0000-0001-6283-4682
e-mail: k.uhera@uksw.edu.pl

process. Such a model is unlikely to find practical application in strategies for the protection and care of monuments anytime soon, but it may become an inspiring supplement to procedures for evaluating artefacts of the past. It may also provoke reflection when making decisions about particularly difficult, because unwanted, commemorations – the monuments of the People's Republic of Poland (Communist Poland).

Keywords

Władysław Hasiór, monuments, art in public space, public art

WŁADYSŁAW HASIÓR (1928–1999) JEST JEDNYM Z NAJWYŻEJ CENIONYCH POLSKICH TWÓRCÓW XX WIEKU. Mimo to wciąż bywa postrzegany niejednoznacznie, wręcz jako artysta kontrowersyjny, a jego dzieła wywołują powracające fale polemik i sporów. Dzieje się tak, mimo że od śmierci Hasióra właśnie mija ćwierć wieku, a jego dorobek, poddany procesowi muzeifikacji, został już uznany za część polskiego dziedzictwa kulturowego. O ile w przypadku dzieł prezentowanych we wnętrzach muzealnych i galeryjnych¹ możemy mówić o pewnym wyciszeniu emocji i dystansie publiczności, o tyle realizacje plenerowe nadal polaryzują postawy i wywołują spory.

W artykule skupię się na przypadkach monumentalnych dzieł Hasióra z Polski² i postaram się zdiagnozować naturę skomplikowanych relacji z otoczeniem oraz zaproponować możliwe strategie postępowania w przyszłości. Przywołane obiekty będę traktować jako część współczesnego dziedzictwa kulturowego, definiowanego w szeroki i otwarty sposób, który nie ogranicza do artefaktu, lecz podkreśla potrzebę spojrzenia na materialne dziedzictwo jako przedmiot nieodłącznych odeń niematerialnych praktyk³. Jest to postawa szczególnie uzasadniona przy analizie dzieł Hasióra, ich wartość materialna (między innymi artystyczna) stanowi bowiem zaledwie jeden z aspektów, nie zawsze decydujący o zmiennym trwaniu tychże dzieł, kształtowanym na przykład działaniami i relacjami o charakterze społecznym i politycznym. W tym kontekście trzeba przypomnieć (szczególnie ważące) uwikłanie kariery zawodowej Hasióra w realia Polski Ludowej, przez co podejmowane przezeń działania znaczna część środowiska oceniała jako koniunkturalne. Przyjęty w artykule punkt widzenia uwzględni także charakter przestrzenno-środowiskowych relacji obiektów plenerowych (mam tu na myśli relację do środowiska naturalnego), które przez Hasióra były traktowane jako kluczowy element procesu kreacji i percepcji.

Twórczość plenerowa Władysława Hasióra

Twórczość plenerowa Hasióra zamyka się pomiędzy 1959 (kiedy w Zakopanem powstał monument Ratownikom Górskim) a 1980 rokiem (kiedy odsłonięto pomnik Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza w Koszalinie)⁴. Każdą ze swoich realizacji w przestrzeni publicznej Hasiór

¹ Największy dostępny publicznie zbiór dzieł artysty zgromadziła Galeria Władysława Hasióra, filia Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Ekspozycji stałej towarzyszy oferta edukacyjna, obejmująca możliwość zwiedzania galerii z przewodnikiem oraz wystawy czasowe budujące relacje do miejsca – dawnej pracowni Hasióra. Jest to przykład wartościowego i odpowiedzialnego stosunku muzealników do powierzonego im dziedzictwa, które chronią i popularyzują, umiejętnie objaśniając odbiorcom wartość i znaczenie spuścizny Hasióra dla współczesności.

² Trzeba tu zaznaczyć, że w odbiorze społecznym realizacji zagranicznych Hasióra również nie brakowało trudnych i kontrowersyjnych momentów, jednak te przypadki – ze względu na odmienny kontekst (kulturowy, społeczny i polityczny) ich powstania i funkcjonowania – wymagają omówienia w osobnym opracowaniu.

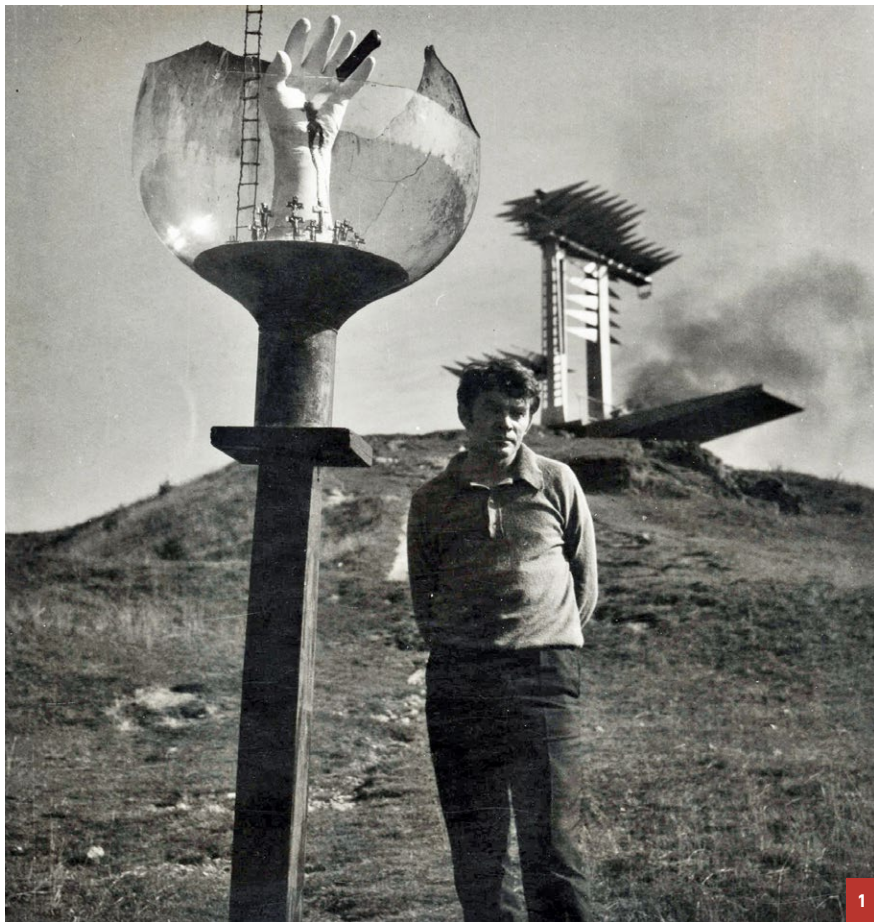
³ Przyjmuję postawę postulowaną przez zwolenników krytycznych studiów nad dziedzictwem (*critical heritage studies*). Zob. M. Stobiecka, *Wprowadzenie. Krytyczne studia nad dziedzictwem – między teorią a praktyką* [w:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*, red. eadem, Warszawa 2023, s. 11–34.

⁴ Twórczość Władysława Hasióra (również plenerowa i pomnikowa) doczekała się bogatej literatury przedmiotu. Obszerny stan badań opracował Jacek Gernat w: idem, *Artysta prowokator? Artysta uwikłany? Geniusz zapomniany? Artysta – antropolog? Władysław Hasiór – wizerunek twórcy w świetle dyskursu krytyków i najnowszych badań*, „Sensus Historiae” 2005, vol. 19, no. 2, s. 155–173.

1

Władysław Hasior obok swojej pracy *Golgota II* na przełęczy Snozka, w tle Pomnik Ofiar Walk Wewnętrznych po II Wojnie Światowej jego projektu. Fot. nieznaną, 1971. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Władysław Hasior next to his work *Golgotha II* on the Snozka Pass; in the background *In Memory of the Fallen in the Struggle to Consolidate the People's Power* of his design. Photo: unknown author, 1971. From the collection of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopanem



1

w krytyczny i odkrywczy sposób interpretował tradycję rzeźby pomnikowej⁵. Nie był jednak obrazoburczy. W znacznym stopniu zachował rzeźbiarską formę i wertykalny charakter monumetu⁶. Pomniki realizował jako materialne artefakty wpisane w otoczenie, ale niemal od samego początku środowisko naturalne traktował nie jak bierne tło, lecz jako materiał będący aktywnym uczestnikiem procesu tworzenia, istnienia i odbioru dzieła. Hasior rewidował tym samym klasyczny model sztuki monumentalnej. Pierwszy raz tę metodę zastosował w upamiętnieniu Rozstrzelanym Partyzantom w Kuźnicach (1964). Na tradycyjnej ścianie pomnikowej umieścił ekspresyjną, na poły abstrakcyjną metalową formę – przybity strzałami bezgłowy i pusty korpus przypominający ukrzyżowanego człowieka. Integralnymi elementami kompozycji uczynił przepływające przez pomnik źródło i ogień, rozpalany przez artystę w specjalnie do tego przeznaczonej wnęce.

Dwa lata później na przełęczy Snozka, nieopodal wsi Kluszkowce na Spiszu, został odsłonięty pomnik Ofiar Walk Wewnętrznych po II Wojnie Światowej, od 2009 roku funkcjonujący jako Żelazne Organy. To bezsprzecznie jedno z wybitniejszych dzieł Hasiora już w momencie powstania wzbudziło protesty i kontrowersje, które nie ucichły właściwie do dziś. Pomnik powstał z inicjatywy Komendy Powiatowej Milicji Obywatelskiej w Nowym Targu jako upamiętnienie poległych w walce po stronie komunistycznej władzy. Stał na przełęczy łączącej pasma Gorców i Pienin, w malowniczej, atrakcyjnej turystycznie okolicy, obciążonej jednak trudną historią, w tym regionie

⁵ Zob. K. Chrudzimska-Uhera, *Obiekt w przestrzeni. Pomniki i rzeźbiarskie realizacje plenerowe Władysława Hasiora* [w:] *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasiora. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Małopolskie Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu 9–11 grudnia 2010*, Nowy Sącz 2011, s. 29–32.

⁶ Hasior odszedł od tej koncepcji dopiero w późniejszych realizacjach, między innymi koszalińskich Płonących Ptakach (1980).



2 Pomnik *Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza* w Koszalinie. Fot. P. Kojta Kowalski, 2024

Monument To Those who Struggled for Freedom and Polishness of the Lands of Pomorze in Koszalin. Photo: P. Kojta Kowalski, 2024

toczono bowiem bratobójcze boje. Powojenny czas „wielkiej trwogi”⁷, do dziś niewystarczająco przepracowany, stanowi dla dzieła Hasiora dojmujący kontekst, do którego odwołam się w dalszej części artykułu. Forma pomnika została przez autora udanie wkomponowana w krajobraz. Geometryczna konstrukcja wpisuje się w linie panoram górskich, a jednocześnie stanowczym gestem przecina horyzont i kontrastuje z organicznością przyrody. Natura (pejzaż, fauna i flora) oraz jej siły – wiatr i ogień – zostały włączone w strukturę dzieła, które w zamierzeniu autora miało być pierwszym w Polsce grającym pomnikiem.

Kolejnym przykładem trudnej spuścizny w dorobku Władysława Hasiora jest pomnik *Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza* w Koszalinie (1980), znany jako *Płonące Ptaki*⁸. Jest to rozbudowana instalacja długości około 80 m, usytuowana w mieście na specjalnie w tym celu usypanym wzgórzu. Składa się z kilkunastu żeliwnych figur przypominających mechaniczne formy zbliżone do ptaków (identyfikowane jako orły) trzymających w szponach karabiny. Zamontowane zostały na dwukołowych rydwanach ciągnących lemieszce. Żeliwną materię pomnika dopełnia ogień, rozpalany okresowo na metalowej konstrukcji mechanicznych pojazdów.

⁷ Terminem „Wielka Trwoga” historyk Marcin Zaremba nazwał okres 1944–1947 w historii Polski. W przedmowie na polskim gruncie pracy naukowej Zaremba przywraca świadomość tego trudnego czasu dramatycznej wojny domowej, strachu, biedy i niepewności, które prowadziły do wstrząsających przejawów przemocy i zbrodni. Zob. M. Zaremba, *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków–Warszawa 2012.

⁸ W dokumentach urzędowych funkcjonował też wariant nazwy *Płomienne Ptaki*, chociażby w decyzji w sprawie wpisania rzeźby do rejestru zabytków.

Żelazne Organy i Płonące Ptaki jako przykłady trudnego dziedzictwa

Żelazne Organy na Snozce i Płonące Ptaki w Koszalinie należą do trudnego dziedzictwa⁹, wywołującego dyskomfort swoim związkiem z politycznymi ideami i historią powojennej Polski. Po zmianie ustrojowej w 1989 roku tego rodzaju upamiętnienia były i spontanicznie, i systemowo usuwane jako niechlubne relikty PRL-u. Obalanie pomników rozpoczęło od tych, które jednoznacznie odnosiły się do wdzięczności Armii Radzieckiej i do przywódców totalitarnego reżimu. Działania te są kontynuowane w ramach „dekomunizacji przestrzeni publicznej”. Regulująca je ustawa o zakazie propagowania komunizmu lub innego ustroju totalitarnego (uchwalona 1 kwietnia 2016 roku) nakazuje między innymi usuwanie z przestrzeni publicznej pomników propagujących komunizm lub inny ustrój totalitarny i ma zastosowanie również do obiektów wpisanych do rejestru zabytków¹⁰. Jej efektem jest między innymi emocjonujący spór dotyczący rozbiórki pomnika Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie. Monumentalna skala obiektu, jego długotrwały związek z przestrzenią miasta, a zwłaszcza wybitny twórca – Xawery Dunikowski – dostarczają obrońcom pomnika (samorządowcom i części mieszkańców) ważkich argumentów¹¹. Racje strony nakazującej usunięcie obiektu (ministra i wojewody) opierają się natomiast na ugruntowanym przekonaniu o przedstawieniowej i symbolicznej wartości dziedzictwa kulturowego w procesie kształtowania tożsamości narodowej. W praktyce właśnie obiekty wyjątkowe pod względem skali, poziomu artystycznego i siły oddziaływania (jak olsztyńskie dzieło Dunikowskiego) są uznawane za szczególnie doskonałą formę, „kwintesencję tożsamości narodowej i jej najlepszą reprezentację”¹². Wskazany aspekt legitymizacji (i delegitymizacji) określonych form tożsamości jest kluczowy dla zrozumienia losów sztuki w przestrzeni publicznej – wszelkich jej przejawów, nie tylko omawianych tu przez mnie pomników, choć w ich przypadku proces ten odgrywa wyjątkowo ważną rolę, nader często decyduje bowiem o ich materialnym (nie)istnieniu.

Oba pomniki Hasióra powstały w szczególnych momentach dziejów Polski. Jako pierwszy wzniesiony został w 1966 roku monument na Snozce. W tym roku przypadała tysięczna rocznica chrztu Polski, do której Kościół katolicki przygotowywał się obchodami Wielkiej Nowenny (1957–1966). Władze państwowe postanowiły przyćmić religijne uroczystości i w tym celu już w 1958 roku ogłosiły konkurencyjne obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego. Istotnym elementem tej rywalizacji była „wojna obrazowa”, wykorzystująca kulturę wizualną jako oręż propagandowy i ideologiczny. Jej częścią stało się zlecenie zrealizowane przez Hasióra – posadowiona na przełęczu Snozka monumentalna konstrukcja Żelaznych Organów. Pracując nad projektem, artysta musiał być świadomy wspomnianego kontekstu. Zdawał sobie też sprawę z rozdźwięku pomiędzy dopuszczaną przez cenzurę wersją historii a jej obrazem zapisanym w pamięci miejsca. Tereny

⁹ Temat niniejszego artykułu, w którym skoncentrowano się na obiektach istniejących w przestrzeni publicznej, wymusza pominięcie niezrealizowanych koncepcji Hasióra. Warto jednak o nich wspomnieć w odniesieniu do świadomego wpisywania przez artystę rzeźb w zmienność i płynność otoczenia – które uwzględniał jako artystyczny i twórczy kontekst nie tylko na etapie projektowania i realizacji, lecz także w późniejszym istnieniu obiektu już poza kontrolą twórcy, ale w ciągłym dialogu ze środowiskiem. Taką niezwykle interesującą grupę dzieł stanowią rzeźby wykonywane w technice zbrojonego betonowego odlewu ziemnego. Przykładem ich zastosowania w sztuce monumentalnej jest projekt niezrealizowanego pomnika Rozstrzelanym Zakładnikom w Nowym Sączu (1966–1968). W tym przypadku swoim sprzymierzeńcem i współpracownikiem artysta uczynił materię ziemi, w której drażył formy odlewnicze. Zainspirował się kształtem ziemnych mogił, które oglądał podczas podróży do Francji. W tych człekopodobnych grobowcach ujrzał symbol zmartwychwstania. W „wyrrywanych ziemi” cementowych kadłubach znajdowały się specjalne zagłębienia, w których miał płonąć ogień. Wśród nigdy niezrealizowanych projektów Hasióra znajduje się też utopijny koncept szklanych pomników. Ten nieoczywisty (w kontekście monumentów) materiał odsonił przed artystą zarówno estetyczne, jak i ideowe wartości. Tym razem do dopełnienia zamierzonego efektu posłużyły rzeźbiarzowi światło, woda i ogień.

¹⁰ Instytut Pamięci Narodowej, *Dekomunizacja pomników*, tinyurl.com/5dk7ee2b, dostęp: 28.01.2024.

¹¹ J. Krzemiński, *Spór o rozbiórkę pomnika wdzięczności dla armii radzieckiej*, tinyurl.com/ysxdaa56, dostęp: 28.01.2024.

¹² Temu aspektowi dziedzictwa jako tożsamości wiele uwagi i krytycznego namysłu poświęca Laurajane Smith: eadem, *Dziedzictwo jako proces kulturowy* [w:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem...*, op. cit., s. 78–148 (szczególnie s. 84–95).



3

Pomnik Ofiar Walk Wewnętrznych po II Wojnie Światowej na przełęczy Snozka. Fot. nieznaną, ok. 1970. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

In Memory of the Fallen in the Struggle to Consolidate the People's Power on the Snozka Pass.
Photo: unknown author, c. 1970.
From the collection of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane

Gorców i Beskidów w latach 1944–1949 były miejscem walk oddziałów partyzanckich, początkowo wymierzonych w niemieckiego okupanta, a następnie wspierających akcje sowieckiej partyzantki i Armii Czerwonej lub im przeciwdziałających. W tamtych czasach w okolicach Czorsztyna najaktywniejszy był oddział dowodzony przez Józefa Kurasia, pseudonim „Ogień”. Zarówno postać dowódcy, jak i działalność jego żołnierzy do dziś pozostają niejednoznaczne i kontrowersyjne, a pamięć o nich i ich historyczna ocena są wypadkową aktualnej sytuacji politycznej. Hasior tłumaczył, że swoją rzeźbą na Snozce chciał oddać cześć wszystkim poległym – bez względu na przynależność państwową i ideologiczną. Dlatego, jak mówił, w kompozycji zawarł żywy płomień – ogień mający przywoływać pamięć o żołnierzach Kurasia. Modelując leżące figury poległych¹³, umundurowanie pozbawił cech umożliwiających identyfikację armii. Potwierdza to, że Hasior próbował znaleźć konsensus pomiędzy własną wizją a oczekiwaniami fundatorów. Ci w warunkach konkursu zapisali bardzo precyzyjne wytyczne, między innymi żądanie, by twórca uwzględnił „przynależność partyjną poległych oraz organy władzy, którą sobą reprezentowali”. Dzieło miało mieć jednoznaczny charakter – potępiać „działalność band reakcyjnych” (jak nazywano oddziały partyzanckie) oraz podkreślać krzywdę moralną, „jaka spotkała miejscowe społeczeństwo ze względu na działalność bandy”¹⁴.

¹³ Są to jedyne figuralne elementy tego pomnika. Zostały umieszczone na betonowej platformie, daleko wysuniętej w przestrzeń górskiego krajobrazu.

¹⁴ List do Władysława Hasiora z 20 marca 1965 roku [cyt. za:] E. Tatar, *Władysław Hasior, Żelazne Organy albo Poległym w walce o utrwalanie władzy ludowej przełęcz Snozka, Kluszkowce pod Czorsztynem, 1966*, tinyurl.com/2patm7md, dostęp: 28.08.2023.



4

Fragment pomnika Ofiar Walk Wewnętrznych po II Wojnie Światowej na przełęczy Snozka – platforma z postaciami poległych i płonącym zniczem. Fot. nieznany, ok. 1970. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Fragment of *In Memory of the Fallen in the Struggle to Consolidate the People's Power* on the Snozka Pass – platform with figures of the fallen and a burning flame. Photo: unknown author, c. 1970. From the collection of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane

Na wiele lat pomnik na Snoczce stał się dojmującym znakiem opresji władzy. U jego stóp odbywały się uroczystości świąt i rocznic państwowych. Był on też potwierdzeniem braku respektu dla doświadczeń i pamięci miejscowej ludności, co dosadnie wyrażał napis na (nieistniejącej już) tablicy: WIERNYM SYNOM OJCZYZNY / POLEGŁYM NA PODHALU W WALCE / O UTRWALENIE WŁADZY LUDOWEJ / SPOŁECZEŃSTWO ZIEMI KRAKOWSKIEJ / W 1000-LECIE PAŃSTWA POLSKIEGO 1966. Od samego początku monument wywoływał społeczne niezadowolenie jako nośnik wartości i znaczeń sprzecznych z treściami kolektywnej pamięci. Do 1990 roku pozostawał pod opieką Milicji Obywatelskiej, później, wobec malejącego zainteresowania władz, zaczął niszczyć. Był dewastowany i pokrywany napisami wyrażającymi polemikę z zapisaną w nim historią. Po raz kolejny stał się przyczyną dyskusji w 2008 roku, kiedy z lokalnych środowisk prawicowych wyszła inicjatywa jego demontażu. obrońcy pomnika doprowadzili do usunięcia tablicy z kontrowersyjną inskrypcją, podnosili argument wysokiej jakości artystycznej dzieła i uznanej pozycji jego wybitnego twórcy. Wreszcie uchwałą rady gminy Czorsztyn z 2009 roku obiekt oficjalnie przestał być pomnikiem Ofiar Walk Wewnętrznych po II Wojnie Światowej i otrzymał powszechnie dziś uznawaną nazwę Żelazne Organy¹⁵.

¹⁵ Historię sporu obszernie relacjonowała prasa lokalna i ogólnopolska. Zob. m.in. F. Springer, *Organy na Podhalu, kontrowersyjny pomnik Hasióra*, „Polityka”, 1.12.2011, tinyurl.com/2tb39yhq, dostęp: 28.01.2023.



5

5

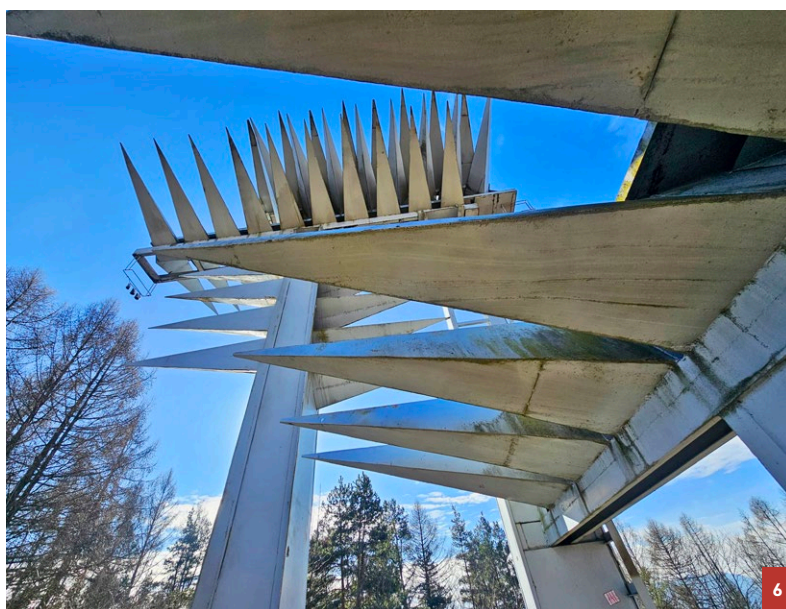
Żelazne Organy na przełęczy Snozka. Fot. K. Chrudzimska-Uhera, 2024

The *Iron Organ* on the Snozka Pass. Photo: K. Chrudzimska-Uhera, 2024

6

Relacja form rzeźbiarskich z otoczeniem – Żelazne Organy na przełęczy Snozka. Fot. K. Chrudzimska-Uhera, 2024

Relationship of sculptural forms to their surroundings – *Iron Organ* on the Snozka Pass. Photo: K. Chrudzimska-Uhera, 2024



6

Stając się zarzewiem dyskusji i prowokując działania (również akty wandalizmu), pomnik na Snozce ujawnił potencjał dzieła *site-specific*, którego istotą jest związek działań twórczych – także wizualny, ale przede wszystkim ideowy – z otoczeniem. Hasior świadomie pracował z przestrzenią, cenił właściwości materii, celowo włączał elementy świata w konstruowane obiekty, wykorzystywał ich ekspresję i siłę sprawczą. Bazował na „mocy miejsca”, którą – w odniesieniu do dziedzictwa

7

Władysław Hasior podczas montażu pomnika Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza w Koszalinie w 1980 roku. Fot. J. Rajewska. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Władysław Hasior during the installation of the monument *To Those who Struggled for Freedom and Polishness of the Lands of Pomorze* in Koszalin in 1980. Photo: J. Rajewska. From the collection of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane



7

kulturowego – Dolores Hayden rozumie jako potencjał przestrzeni publicznej będącej katalizatorem zbiorowej pamięci, poczucia przynależności i tożsamości¹⁶.

Drugi z analizowanych pomników, *Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza* w Koszalinie, ukończony w ostatnich dniach sierpnia 1980 roku, również został uwikłany w szczególnie ważny moment historyczny. Realizacja pomnika w postaci rozbudowanej, wieloelementowej instalacji z żeliwa, była możliwa dzięki współpracy artysty z wykonawcami – załogami zakładów przemysłowych. Jak wspominał sam Hasior, pod wpływem wydarzeń na Wybrzeżu robotnicy „wycofali się za bramę i rozpoczęli strajk. Czas był tak rozżarzony, że nie doszło do odsłonięcia pomnika, a sam fakt jego budowy stał się przedmiotem dyskusji”¹⁷. W jednej chwili obiekt utracił legitymizację władzy, zabrakło mu też zaplecza społecznego. Pojawiły się głosy krytyki, między innymi typowe w takich okolicznościach zarzuty nieuzasadnionych, zbyt wysokich kosztów inwestycji¹⁸. Doszło do zbliżonej sytuacji jak w przypadku *Żelaznych Organów*, mimo że społeczno-historyczny kontekst tych dwóch pomników był bardzo odmienny. Dla mieszkańców Kluszkowic i Czorsztyna Snózka przynależała do ojcowizny, była częścią środowiska, które ich przodkowie zasiedlali od wieków. Tymczasem dla koszalinian ich związek z miastem rozpoczął się po II wojnie światowej, wraz z historią tak zwanych Ziemi Odzyskanych. Natomiast wspólny i decydujący w obu przypadkach okazał się resentyment do władzy ludowej i autorytarnej systemu, którego ucieleśnieniem były dzieła Hasiora.

Podobnie jak w przypadku pomnika na przełęczy Snózka również w historii koszalińskich *Płonących Ptaków* nastąpił długi okres odrzucenia, skutkujący powolną destrukcją metalowych konstrukcji. Tym razem upływający czas działał jednak na korzyść. Jak się wydaje, decydujący był charakter dedykacji – odnoszący się do uniwersalnych idei antywojennych i toposu chwały

¹⁶ D. Hayden, *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History*, Cambridge, MA 1997 [za:] L. Smith, *Dziedzictwo jako proces kulturowy*, op. cit., s. 100–101.

¹⁷ W. Hasior, *Krajobraz materii*, rozmawiał Paweł Kwiatkowski, „Literatura” 1983, nr 9, s. 36.

¹⁸ Z. Michta, *Zamiast kwiatów*, „Sztuka” 1981, t. 8, nr 1, s. 16.



8 Obiekt w relacji do przestrzeni publicznej – pomnik *Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza* w Koszalinie. Fot. P. Kojta Kowalski, 2014

An object in relation to public space – the monument *To Those who Struggled for Freedom and Polishness of the Lands of Pomorze* in Koszalin. Photo: P. Kojta Kowalski, 2014

bohaterów. Kiedy zapomnieniu uległo ideologiczne zaangażowanie w propagandę Polski Ludowej, obiekt zaczął odzyskiwać widzialność. Przy okazji podjętych prac renowacyjnych konstrukcję pokryto barwną malaturą. Złagodzona została drapieżna forma surowego, rdzewiejącego stopu, która – w zamierzeniu Hasióra – miała budzić emocje kojarzone z traumą wojenną. Tak oswojony monument zbliżył się charakterem do neutralnej ideologicznie rzeźby plenerowej. Od kilku lat jest włączany w oficjalne obchody rocznic państwowych: odzyskania niepodległości (11 listopada) i zakończenia II wojny światowej (8 maja). Przy tych okazjach ptaki – tak jak chciał ich twórca – płoną, a ten niezwykle spektakl przyciąga tłumy koszalinian. Co ważne, wspomniane wydarzenia są organizowane przez lokalne społeczności¹⁹. Charakter tych obchodów daleko wykracza poza oficjalne uroczystości rocznicowe i nabiera cech rodzinnego festynu oraz spotkania mieszkańców²⁰. Obecnie obiekt jest uważany za jeden z wartościowszych w Koszalinie, w 2007 roku został wpisany do rejestru zabytków. Władze miasta i jego mieszkańcy uznali go za ważną część swojego dziedzictwa i jedną z atrakcji turystycznych, polecaną między innymi na oficjalnej stronie marszałka województwa i przez popularny portal podróżniczy²¹. W uznaniu dla twórcy pomnika Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Koszalinie nosi jego imię.

¹⁹ Bałtyckie Stowarzyszenie Miłośników Historii „Perun” i Hufiec Ziemi Koszalińskiej ZHP przy wsparciu Politechniki Koszalińskiej, z której terenem sąsiaduje pomnik.

²⁰ Przykładowo zanim następuje podpalenie figur ptaków, odbywają się *fireshow* – pokazy teatru ognia. D. Jurszewicz, *Płonące ptaki Hasióra zakończyły świętowanie Dnia Niepodległości w Koszalinie*, „Gazeta Wyborcza. Koszalin”, 12.11.2023, online: tinyurl.com/5n76tp99, dostęp: 28.01.2024.

²¹ Zob. *Rzeźba Płonące Ptaki (Koszalin)*, tinyurl.com/ys3zz974, dostęp: 28.01.2024; *Pomnik „Tym, którzy walczyli o polskość i wolność Pomorza”*, tinyurl.com/bdc48u2n, dostęp: 28.01.2024; *Płomienne ptaki Hasióra*, tinyurl.com/3sb7s82k, dostęp: 28.01.2024.



9

Żelazne Organy jako landmark – rozpoznawalny element lokalnego krajobrazu.
Fot. K. Chrudzimska-Uhera, 2024

The *Iron Organ* as a landmark – a recognizable element of the local landscape.
Photo: K. Chrudzimska-Uhera, 2024

Żelazne Organy na Snozce również zostały uznane za landmark – unikatowy, łatwo rozpoznawalny element lokalnego krajobrazu kulturowego. Jednak społeczna recepcja obiektu jest znacznie słabsza niż w Koszalinie. Co jakiś czas (w sprzyjającej politycznie atmosferze) odzywają pomysły demontażu pomnika. Obiektu nie zdołano oczyścić z kontrowersyjnej wymowy. Być może przeszkodę stanowią figuralne elementy, nasuwające łatwe i oczywiste interpretacje. Decydujący jest jednak brak aktywnej roli, jaką Żelazne Organy mogłyby odgrywać dla lokalnych społeczności, jednocząc je wokół wspólnych wartości. Kluczowe jest to, by owe społeczności chciały wykorzystać dziedzictwo jako narzędzie w konstruowaniu i podtrzymywaniu ich związku z miejscem i ze sobą nawzajem. Antropolog Arjun Appadurai nazywa ten proces „tworzeniem lokalności” (*production of locality*)²². Tymczasem do tej pory działania chroniące i promujące Żelazne Organy podejmowane były przede wszystkim na poziomie instytucji i struktur władzy²³, co pozwoliło na odrestaurowanie obiektu i jego promowanie. Pewną szansę stanowi rosnące z biegiem lat zainteresowanie twórcą instalacji i jego dziełami widoczne wśród badaczy

²² A. Appadurai, *The globalisation of archeology and heritage. A discussion with Arjun Appadurai* [w:] *The Heritage Reader*, ed. G. Fairclough et al., New York 2008, s. 209–218 [za:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem...*, op. cit., s. 75.

²³ Trzeba wspomnieć też o zaangażowaniu części środowiska twórców, a szczególnie prof. Andrzeja Szarka, artysty rzeźbiarza, ucznia Hasióra, który wielokrotnie występował w obronie pomnika.



10

Montaż pomnika Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza w Koszalinie w 1980 roku. Fot. J. Rajewska. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Installation of the monument *To Those who Struggled for Freedom and Polishness of the Lands of Pomorze* in Koszalin in 1980. Photo: J. Rajewska. From the collection of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane

10

i artystów młodego pokolenia. Ten potencjał dostrzega Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, którego filia – Galeria Władysława Hasióra – jest miejscem cyklicznych wystaw, konferencji i wydarzeń organizowanych również lokalnie, między innymi w Kluszkowcach i na Snoczce. Podejmowane działania powoli, ale chyba już nieodwołalnie wpisują spuściznę Hasióra w obszar dziedzictwa, co stwarza możliwość wykształcenia oddolnych, społecznych procesów.

Podsumowanie

Przywołując zmienne losy pomników Władysława Hasióra, chciałam zwrócić uwagę na szerszy problem relacji do dziedzictwa upamiętnień, które stają się nieaktualne, kontrowersyjne, podatne na ich ponowne ideologiczne wykorzystanie. Pragnęłam skłonić do spojrzenia na dziedzictwo kulturowe przez pryzmat dzieł, które bynajmniej nie są statycznymi artefaktami, ale podlegają dynamicznym przeobrażeniom; nie funkcjonują w izolacji, ale są silnie relacyjne, chłonne, otwarte na środowisko i mają wybitnie performatywny charakter. Tak jak cała twórczość Hasióra pozostają w ścisłym związku ze środowiskiem – społecznym i przyrodniczym. Nie ograniczają się do sfery materialnej, ale funkcjonują w całej złożoności emocji i praktyk wymaganych od widza – aktywnego odbiorcy. Jeśli przypominają naturę, to nie za sprawą mimetyzmu, ale w związku z silnym, wielozmysłowym odczuwaniem i doświadczaniem. Hasiór doceniał materię świata jako kluczową kategorię, a zarazem traktował ją jako medium swojej sztuki. Respektował podmiotowość przyrody, poddając jej działaniu wznoszone w plenerze konstrukcje, ale jednocześnie deklarował tęsknotę za sztuką, „która swym fizycznym istnieniem prześcignie dumę biologicznej architektury dębu, a swym blaskiem przyćmi tęczę”²⁴.

²⁴ W. Hasiór, *Mysli o sztuce*, wybór i oprac. Z. Zegadłówna, Nowy Sącz 1986, s. 30.



11
a
b
Fragment pomnika Tym, Którzy
Walczyli o Polskość i Wol-
ność Pomorza w Koszalinie.
Fot. P. Kojta Kowalski, 2024

11
a
b
Fragment of the monument
*To Those who Struggled for
Freedom and Polishness of the
Lands of Pomorze in Koszalin.*
Photo: P. Kojta Kowalski, 2024

W kontekście współdziałania z naturą i środowiskiem postawa Hasióra kojarzyć się może z posthumanistycznym nowym materializmem, negującym koncepcję materii jako pozbawionej podmiotowości, wymagającej porządkujących ją kategorii i interwencji człowieka. Bliska wydaje się też tezom antropologa Tima Ingolda, zastępującego hylemorficzny model świata wizją ciągłego ruchu zmiennej materii (jej przepływów). Taki świat nie podporządkowuje się biernie projektom człowieka, ale tworzy wzajemną i równorzędną relację²⁵. Hasiór był – w pewnym stopniu – artystą twórczo zaangażowanym w świat, tak jak rozumiał to Ingold: percepcja rzeczywistości oznaczała dla niego jednocześnie jej wytwarzanie, a potencjał twórczy zawsze przejawiał się w relacji ze środowiskiem, będącym strukturą przepływu materialności. Ale Hasiór pozostał

²⁵ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. E. Klekot, przeł. E. Klekot, D. Wąsik, Kraków 2018, s. 129.

daleki od posthumanistycznej idei eliminacji człowieka. Czuł się artystą w modernistycznym sensie – demiurkiem kodującym emocjonalny przekaz dzieł i nadzorującym proces ich odbioru²⁶. Jego sztuka była performatywna, ale nie efemeryczna. Wpisując ją w Ingoldowskie „pola sił i prądy materiału”, Hasiór był jednocześnie świadomy jej działania jako obiektu, znaku i idei. Szczególnie w przypadku pomników (dzieł w przestrzeni publicznej) chciał pozostawić trwałe i widoczne ślady swojego talentu i geniuszu. W odpowiedzi na pytanie dziennikarza Hasiór przyznał, że „przyjąłby zlecenie od samego diabła, gdyby ów diabeł umożliwił mu realizację eksperymentalnego pomnika”²⁷. Możliwość urzeczywistnienia wizji artystycznej, ale też uwiecznienia samego siebie jako twórcy monumentalnego dzieła (spełnienie nieodłącznego marzenia każdego rzeźbiarza!) stanowiła dla Hasióra argument decydujący. Tak było również w przypadku pracy nad pomnikami na Snoczce i w Koszalinie.

Spuścizna Władysława Hasióra zdaje się – jak mało które rzeźby w przestrzeni publicznej – uzasadniać możliwość zmiany tradycyjnego spojrzenia na materialne dziedzictwo kulturowe. Potwierdza trafność koncepcji Laurajane Smith, postulującej odejście od skupiania uwagi na zabytkowych obiektach na rzecz dostrzegania potencjału miejsc, które są przestrzeniami doświadczeń, przechowują emocje, pamięć, „stają się przestrzeniami rzeźbionymi przez znaczenia”²⁸. Jak podkreśla Smith, kluczowe jest zrozumienie, że „miejsca uznawane za dziedzictwo” (*heritage places*) są nie tylko reprezentacjami minionych ludzkich doświadczeń, lecz także aktywnymi źródłami reakcji emocjonalnych – afektu wywoływanego zarówno przez to, co wizualne, jak i przez doznania zmysłowe²⁹. To właśnie doświadczenie pobytu w miejscu może ułatwić zwiedzającym „konstruowanie znaczeń i idei – nie tylko w kategoriach przeszłości, której reprezentację w tym miejscu odnajduje, lecz także sensów, które ma ono dla terażniejszości w postaci społecznych i kulturowych konstruktów »miejsca« oraz tożsamości, które jednostka z pobytu wynosi”³⁰. Tę „moc miejsca” od dawna wykorzystuje sztuka publiczna, oparta na szczególnej relacji między dziełem a odbiorcą (przechodniem). Z perspektywy socjologicznej Marek Krajewski podnosi, że sztuka publiczna zawsze rodzi spory i konflikty, bo jej odbiorcami są przypadkowi, różniący się między sobą użytkownicy przestrzeni. Tym samym, niezależnie od tego, jakie formy przybiera, sztuka publiczna „jest zawsze aktualizacją tej demokratycznej zbiorowości i pozwala jej doświadczyć”³¹.

Zarysowana powyżej koncepcja utożsamiająca dziedzictwo z procesem kulturowym, podkreślająca znaczenie niematerialnych – aktywnych i zmiennych w czasie – relacji społecznych zapewne nieprędko znajdzie praktyczne zastosowanie w strategiach ochrony zabytków i opieki nad nimi. Może jednak stać się inspirującym dopełnieniem modeli i procedur wartościowania artefaktów przeszłości. Powinna znaleźć zastosowanie, a przynajmniej wzbudzić refleksję przy podejmowaniu decyzji dotyczących bytu pomników czasów Polski Ludowej – tych szczególnie trudnych, bo niechcianych w społeczeństwie upamiętnień.

²⁶ Ulubionym zajęciem Hasióra było obserwowanie z ukrycia widzów odwiedzających jego galerię-pracownię w Zakopanem. Chętnie oprowadzał też gości po ekspozycji, a do historii przeszły legendarne wykłady ilustrowane pokazem przezroczy, tak zwane Kino Hasióra.

²⁷ Za: S. Szablowski, *Dialog ze zjawą*, Dwutygodnik.com, tinyurl.com/pbxube5z, dostęp: 28.01.2024.

²⁸ Określenie Yi-Fu Tuana, przywołane przez Laurajane Smith w: eadem, *Dziedzictwo jako proces kulturowy*, op. cit., s. 35.

²⁹ Ibidem, s. 136–137.

³⁰ Ibidem, s. 137.

³¹ M. Krajewski, *Meandrujące linie* [w:] *Sztuka. Aktualizacja. Co widać w przestrzeni publicznej Warszawy?*, red. A. Litorowicz, M. Wróbel, Warszawa 2023, s. 9.

dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, prof. UKSW

Historyczka sztuki, kieruje Katedrą Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Instytucie Historii Sztuki UKSW w Warszawie. Specjalizuje się w sztuce XX i XXI wieku. Autorka monografii i artykułów koncentrujących się wokół takich zagadnień, jak: sztuka sakralna XX wieku, ewolucja istoty oraz miejsca rzeźby w przestrzeni publicznej, wystawienniczej i prywatnej, rzeźba plenerowa i pomnikowa, sztuka w przestrzeni publicznej, a także narodowotwórcza i państwowotwórcza rola sztuki oraz stylu narodowego w architekturze, plastyce i sztuce wnętrza. Uczestniczka projektów dokumentacji polskiego dziedzictwa w kraju i za granicą. Ekspertka w Zespole do spraw Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych.

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, UKSW Professor

Art historian, Head of the Department of Modern and Contemporary Art at the Institute of Art History at Cardinal Stefan Wyszyński University (UKSW) in Warsaw. She specializes in twentieth and twenty-first century art. Author of monographs and articles on topics such as twentieth-century sacred art, the evolution of the nature and place of sculpture in public, exhibition and private spaces, outdoor and monumental sculpture, art in public spaces, as well as the nation- and state-forming role of art and national style in architecture, the fine arts and interior design. Participant in projects documenting Polish cultural heritage in Poland and abroad. Expert in the team of the Warsaw Historic Art Studios.

Bibliografia

Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Obiekt w przestrzeni. Pomniki i rzeźbiarskie realizacje plenerowe Władysława Hasióra* [w:] *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasióra. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Małopolskie Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu 9–11 grudnia 2010*, Nowy Sącz 2011, s. 29–32.

Gernat Jacek, *Artysta prowokator? Artysta uwikłany? Geniusz zapomniany? Artysta – antropolog? Władysław Hasiór – wizerunek twórcy w świetle dyskursu krytyków i najnowszych badań*, „Sensus Historiae” 2015, vol. 19, no. 2, s. 155–173.

Hasiór Władysław, *Krajobraz materii*, rozmawiał Paweł Kwiatkowski, „Literatura” 1983, nr 9, s. 36.

Hasiór Władysław, *Mysli o sztuce*, wybór i oprac. Zdzisława Zegadłówna, Nowy Sącz 1986.

Ingold Tim, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. Ewa Klekot, przeł. Ewa Klekot, Dorota Wąsik, Kraków 2018.

Krajewski Marek, *Meandrujące linie* [w:] *Sztuka. Aktualizacja. Co widać w przestrzeni publicznej Warszawy?*, red. Aleksandra Litorowicz, Monika Wróbel, Warszawa 2023, s. 8–17.

Michta Zbigniew, *Zamiast kwiatów*, „Sztuka” 1981, t. 8, nr 1, s. 16.

Smith Laurajane, *Dziedzictwo jako proces kulturowy* [w:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*, red. Monika Stobiecka, Warszawa 2023, s. 78–148.

Stobiecka Monika, *Wprowadzenie. Krytyczne studia nad dziedzictwem – między teorią a praktyką* [w:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*, red. eadem, Warszawa 2023, s. 11–34.

Zaremba Marcin, *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków–Warszawa 2012.

Źródła internetowe

Instytut Pamięci Narodowej, *Dekomunizacja pomników*, tinyurl.com/5dk7ee2b, dostęp: 28.01.2024.

Jurszewicz Dana, *Płonące ptaki Hasióra zakończyły świętowanie Dnia Niepodległości w Koszalinie*, „Gazeta Wyborcza. Koszalin”, 12.11.2023, tinyurl.com/5n76tp99, dostęp: 28.01.2024.

Krzemiński Jacek, *Spór o rozbiórkę pomnika wdzięczności dla armii radzieckiej*, tinyurl.com/ysxdaa56, dostęp: 28.01.2024.

Springer Filip, *Organy na Podhalu, kontrowersyjny pomnik Hasióra*, „Polityka”, 1.12.2011, tinyurl.com/2tb39yhc, dostęp: 28.01.2023.

Szablowski Stach, *Dialog ze zjawą*, Dwutygodnik.com, tinyurl.com/pbxube5z, dostęp: 28.01.2024.

Tatar Ewa, *Władysław Hasiór, Żelazne Organy albo Poległym w walce o utrwalanie władzy ludowej przełęcz Snozka, Kluszkowce pod Czorsztynem*, 1966, tinyurl.com/2patm7md, dostęp: 28.08.2023.

Sebastian Wicher*

„Białostockie przyspieszenie” – próby tworzenia wizerunku nowoczesnego miasta na przykładzie białostockich rzeźb plenerowych oraz form przestrzennych z lat 70. XX wieku[†]

‘Białystok Acceleration’ – attempts to create the image of a modern city based on the example of Białystok’s outdoor sculptures and spatial forms from the 1970s[‡]

Sebastian Wicher, „Białostockie przyspieszenie” – próby tworzenia wizerunku nowoczesnego miasta na przykładzie białostockich rzeźb plenerowych oraz form przestrzennych z lat 70. XX wieku, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 27–44.

Abstrakt

Organizacja Centralnych Dożynek w Białymstoku we wrześniu 1973 roku stała się przyczynkiem do gwałtownego rozwoju miasta, który zyskał miano „białostockiego przyspieszenia”. Zrealizowano wówczas wiele inwestycji komunalnych i poprawiono estetykę przestrzeni publicznej, a materialnym świadectwem tych działań są zachowane w znacznym stopniu do dziś przykłady awangardowych rzeźb plenerowych i form przestrzennych zrealizowane przez białostockich twórców: Jerzego Grygorczuka, Albina Sokołowskiego i Mariana Giemułę. Część z przedstawionych obiektów poddawana była na przestrzeni lat różnym działaniom, od zmiany wyglądu czy lokalizacji aż po zabiegi ich usunięcia z przestrzeni publicznej. Oprócz omówienia tych zagadnień autor skupił

* Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku
e-mail: s.wicher@galeriaslendzinskih.pl

† Artykuł stanowi rozszerzoną wersję komunikatu zaprezentowanego przez autora wspólnie z Martą Pietruszko, (oboje są pracownikami Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku) podczas konferencji naukowej *Rzeźba plenerowa w Polsce. Zjawisko artystyczne lat 60. i 70. XX wieku oraz problematyka ochrony*, zorganizowanej 15 listopada 2023 roku przez Narodowy Instytut Dziedzictwa.

‡ This article is an extended version of a paper presented by the author together with Marta Pietruszko (both employees of the Sleńdziński Gallery in Białystok) at the academic conference *Rzeźba plenerowa w Polsce. Zjawisko artystyczne lat 60. i 70. XX wieku oraz problematyka ochrony* (Outdoor Sculpture in Poland. An Artistic Phenomenon of the 1960s and 1970s and Problems of Conservation), organized by the National Institute of Cultural Heritage on 15 November 2023.

się także na przybliżeniu prób związanych z dokumentacją, popularyzacją i ochroną wspomnianych realizacji, a podejmowanych zarówno przez instytucje publiczne, jak i z inicjatywy lokalnych stowarzyszeń społeczno-kulturalnych.

Słowa kluczowe

rzeźba plenerowa, formy przestrzenne, dobra kultury współczesnej, Centralne Dożynki w Białymstoku, rzeźbiarze białostoccy

Abstract

The organization of the Central Harvest Festival in Białystok in September 1973 triggered the rapid development of the city, which became known as the 'Białystok Acceleration'. At that time, many municipal investments were implemented and the aesthetics of public space were improved. The material evidence of these activities are the examples of avant-garde outdoor sculptures and spatial forms created by artists based in Białystok: Jerzy Grygorczuk, Albin Sokołowski and Marian Giemuła, which have been largely preserved to this day. Some of the objects presented have been subjected to various actions over the years, from changing their appearance or location to their removal from public space. In addition to discussing these issues, the author also focuses on attempts to document, popularize and protect the aforementioned projects, undertaken both by public institutions and on the initiative of local socio-cultural associations.

Keywords

outdoor sculpture, spatial forms, contemporary cultural assets, Białystok Central Harvest Festival, Białystok sculptors

W 1948 ROKU W PARKU BATTERSEA W LONDYNIE ODBYŁA SIĘ BEZPRECEDENSOWA WYSTAWA RZEŻBY plenerowej¹, zorganizowana z inicjatywy Patricii Strauss, działaczki socjaldemokratycznej Partii Pracy². Celem wystawy było zapewnienie przeciętnemu odbiorcy, w szczególności wywodzącemu się z klasy robotniczej, możliwości obcowania ze sztuką na co dzień. Sukces tej ekspozycji stał się przyczynkiem do podejmowania podobnych inicjatyw przede wszystkim w krajach obozu socjalistycznego, w tym w Polsce. W czerwcu 1962 roku Centralna Rada Związków Zawodowych i Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków zawarły porozumienie na rzecz upowszechniania sztuki wśród ludzi pracy i zrównania klasowego społeczeństwa, co było zgodne z ówczesną polityką kulturalną państwa³. W ramach porozumienia w całej Polsce organizowano cykliczne plenerowe spotkania artystów, często przy zakładach przemysłowych, łączące działania plastyczne z dyskusjami czy wystawami. Do najgłośniejszych należały: I Plener Koszaliński w Osiekach (1963), Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze (1965), I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965), Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (1966), Biennale Rzeźby w Metalu w Warszawie (1968) czy Sympozjum Plastyczne „Wrocław ’70”. W wielu mniejszych ośrodkach urządzano plenery lokalne, między innymi w Białowieży, Bolesławcu, Hajnówce, Katowicach, Legnicy, Mielcu, Orońsku, Suchedniowie i Wągrowcu⁴. Ważnym elementem tych

¹ Wystawa trwała od 13 maja do 19 września 1948 roku. Zob. *Open Air Exhibition of Sculpture at Battersea Park, May–September 1948* [katalog wystawy], ed. P. Strauss, E. Newton, London 1948. Szerzej o wystawie w: M. Veasey, *The Open Air Exhibition of Sculpture at Battersea Park, 1948. A Prelude to Sculpture Parks*, „Garden History” 2016, vol. 44, no. 1, s. 135–146.

² Patricia Strauss (1909–1987) – działaczka polityczna, feministka i mecenaska sztuki. Od 1946 roku była członkinią Rady Hrabstwa Londynu, a w latach 1947–1949 – przewodniczącą Komisji ds. Parków.

³ B. Stano, *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 217–218.

⁴ Szerzej na temat tych działań w: I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 100–150; K. Chrudzimska-Uhera, *Rzeźba w mieście. Pomiędzy polityką a estetyką – wybrane zagadnienia z historii polskiej rzeźby pomnikowej i plenerowej w l. 1945–1980* [w:] *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. P. Knap, Szczecin 2013, s. 277–287.

działań było zbliżenie środowisk artystycznych do klasy robotniczej za sprawą realizacji projektów we współpracy z załogami zakładów przemysłowych. W wyniku owej współpracy powstawały obiekty przestrzenne, utrzymane przeważnie w stylistyce neokonstrukttywizmu, tworzone zespołowym wysiłkiem inżynierów, techników, robotników i artystów⁵. Miejszem ekspozycji takich obiektów był już nie tylko park, lecz także szeroko pojęta przestrzeń publiczna, a tymczasowe wystawy zastąpiono trwałymi rozwiązaniami. Ponadto zaczęto tworzyć galerie rzeźb plenerowych i parkowych, takie jak Galeria Rzeźby Śląskiej w Chorzowie (1963), galerie w Nowej Hucie, Krakowie czy na poznańskiej Cytadeli (1970)⁶. W trosce o poprawę wyglądu estetycznego miast organizowano też liczne konkursy rzeźbiarskie⁷. Choć forma samych dzieł była często pozbawiona wymiaru ideologicznego, to objęcie tych przedsięwzięć mecenatem publicznym sprawiło, że sztuka stawała się narzędziem socjotechnicznym w rękach władzy⁸. W ten kontekst doskonale wpisywały się działania związane z przygotowaniem oprawy plastycznej Centralnych Dożynek, zorganizowanych w Białymstoku w 1973 roku.

Przygotowania do Centralnych Dożynek

Wydarzenia z grudnia 1970 roku w Polsce i objęcie w ich wyniku władzy przez ekipę Edwarda Gierka zapoczątkowały przemiany polityczne mające zjednać zniechęcone rządami Władysława Gomułki społeczeństwo. Jednym z głównych celów nowej władzy było nadgonienie cywilizacyjne przez zaniedbane dotąd regiony kraju. Dzięki temu w latach 1971–1975 województwo białostockie przeżyło spektakularny rozwój społeczno-gospodarczy, określany mianem „białostockiego przyspieszenia”⁹. W grudniu 1971 roku na stanowisko I sekretarza Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Białymstoku powołano Zdzisława Kurowskiego – młodego, energicznego ekonomistę i działacza ludowego z Warszawy. Wyrazem uznania dla jego wysiłków i ostatecznym sprawdzianem umiejętności organizacyjnych było powierzenie mu przygotowania Centralnych Dożynek w Białymstoku we wrześniu 1973 roku. Na zorganizowanie największej socjalistycznej imprezy rolniczej w Polsce Kurowski otrzymał do dyspozycji znaczący budżet w wysokości 100 mln zł i dostał niespełna dziewięć miesięcy na przeobrażenie zacofanego dotąd Białegostoku w nowoczesną stolicę regionu¹⁰.

W tym krótkim okresie w przestrzeni miasta zaszły gruntowne zmiany. Zmodernizowano szosę z Warszawy do Białegostoku, co połączono z realizacją nowego węzła komunikacyjnego u zbiegu ulic Hetmańskiej i Zwycięstwa. Wybudowano kilometry nowych ulic, chodników i sieci komunalnych, parkingi, hotele, placówki medyczne, zajezdnię autobusową, przystanek kolejowy Białystok-Stadion, krytą pływalnię, stadion sportowy w Starosielcach czy schronisko dla zwierząt. Przeprowadzono prace przy regulacji rzeki Białej i parku na Antoniuku. Wyremontowano szereg budynków, w tym najważniejsze zabytki. Rozpoczęto też budowę osiedla Centrum, amfiteatru i rozgłośni radiowej oraz przygotowano do realizacji największy w regionie dom handlowy Central.

⁵ K. Chrudzimska-Uhera, *Rzeźba w mieście...*, op. cit., s. 284–285.

⁶ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie...*, op. cit., s. 132; K. Tarasek, *Rzeźby plenerowe z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku na terenie dawnej dzielnicy Nowa Huta, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”* 2021, nr 39, s. 123–134.

⁷ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie...*, op. cit., s. 133.

⁸ K. Chrudzimska-Uhera, *Rzeźba w mieście...*, op. cit., s. 285.

⁹ To określenie wykorzystano także w tytule publikacji o charakterze statystyczno-sprawozdawczym za lata 1971–1975, wydanej nakładem Ośrodka Badań Naukowych w Białymstoku – zob. Z. Kurowski, *Białostockie przyspieszenie. Rozwój regionu w latach 1971–1975*, Białystok 1975.

¹⁰ A. Pasko, *Dożynki u nas? I to centralne*, „Kurier Poranny” 2017, nr 11 (z 17.01), s. 4. Materiały źródłowe dotyczące organizacji i przebiegu Centralnych Dożynek w Białymstoku znajdują się w Archiwum Państwowym w Białymstoku (dalej: APB) w zespole: Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Białymstoku (dalej: KW PZPR), 1948–1990, Materiały dotyczące przebiegu i przygotowań Centralnych Dożynek w Białymstoku, 1972–1973, sygn. 1322, 1323.



1 Wystawa plenerowa rzeźby z VII Międzynarodowego Pleneru Rzeźbiarskiego „Hajnówka '73” obok pawilonów wystawowych przy ul. Dąbrowskiego. Fot. Z. Zaremba, 1973. Źródło: Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Exhibition of sculpture from the 7th International Sculpture Plein Air 'Hajnówka '73' next to the exhibition pavilions on Dąbrowskiego Street. Photo: Z. Zaremba, 1973. Source: Podlaskie Museum in Białystok

Główne uroczystości dożynkowe odbyły się 2 września 1973 roku na zmodernizowanym na tę okoliczność stadionie białostockiej Gwardii przy ul. Kawaleryjskiej, obok którego na powierzchni 8 ha zorganizowano towarzyszącą imprezie ekspozycję¹¹. Z przeznaczeniem na cele wystawiennicze i gastronomiczne wzniesiono też w centrum miasta kilka futurystycznych pawilonów w konstrukcji stalowej wypełnionej szkłem i aluminium¹², które białostoczanie okrzyknęli mianem „latających talerzy”¹³. Wśród licznych imprez dożynkowych Biuro Wystaw Artystycznych przygotowało wystawę czasową rzeźby plenerowej w sąsiedztwie pawilonów przy ul. Dąbrowskiego, będącą pokłosiem VII Międzynarodowego Pleneru Rzeźbiarskiego „Hajnówka '73”¹⁴ (il. 1).

Nowe obiekty w przestrzeni miasta

W ramach przyozdabiania miasta i poprawy jego estetyki białostoccy artyści wykonali wiele tymczasowych wolno stojących dekoracji, a także kilka trwałych rzeźb plenerowych¹⁵, formy

¹¹ Z. Kurowski, *Białostockie przyspieszenie...*, op. cit., passim.

¹² Budynki zostały zrealizowane według indywidualnych projektów Biura Projektowo-Badawczego Budownictwa Ogólnego „Miastoprojekt” w Białymstoku, kierowanego przez architekta Henryka Toczydłowskiego. Zob. (aje), *Pawilon wystawowy w Białymstoku*, „Architektura” 1976, nr 6, s. 6.

¹³ *Konkurs na nazwy nowych kawiarni białostockich*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 230 (z 22.08), s. 3.

¹⁴ (ŻEN), *Białostoccy plastycy otrzymali piękne salony wystawowe*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 245 (z 6.09), s. 1.

¹⁵ Na przestrzeni trzech powojennych dekad Białystok doczekał się zaledwie trzech rzeźb plenerowych. Są to: *Pracznik* na Plantach, *Chrystus Dobry Pasterz* przy kościele św. Rocha (obie z drugiej połowy lat 40. XX wieku autorstwa Stanisława Horno-Popławskiego) i monumentalna socrealistyczna rzeźba radzieckiego żołdaka jako główny akcent pomnika Wdzięczności Armii Czerwonej autorstwa Jana Ślusarczyka, również na Plantach. Osobny temat stanowią pseudohistoryczne rzeźby utrzymane w późnobarokowej konwencji, realizowane

przestrzenne oraz zdobienia elewacji budynków w formie polichromii, mozaik, sgraffitów¹⁶ i neonów. Opracowania scenariusza dożynkowej dekoracji miasta podjęli się etnograf Zygmunt Ciesielski i artysta plastyk Jerzy Zinkow. W zakres prac wchodziło wykonanie tak zwanych witaczy, konstrukcji wieńcowych, równianek, wiech i plansz. Prace te były realizowane przez Zrzeszenie Wytwórców Ludowych, Białostocką Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego, spółdzielnię Usługa, a także grupę czterdziestu plastyków z Białegostoku i piętnastu z Warszawy oraz pięciu studentów tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Koordynacją prac zajęli się Jan Litwin, Zygmunt Ciesielski i Mieczysław Janicki¹⁷.

Wykonanie stałych rzeźb plenerowych powierzono z kolei dwóm młodym białostockim artystom – Jerzemu Grygorczukowi¹⁸ i Albinowi Sokołowskiemu¹⁹. Obaj byli absolwentami Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku i wspólnie prowadzili pracownię w centrum miasta. Od 1972 roku przez kolejne trzy lata Grygorczuk piastował również stanowisko plastyka miejskiego w białostockim magistracie. Była to jedna z pierwszych w kraju instytucji

w latach 60. XX wieku w zespole pałacowo-ogrodowym Branickich. Kilkanaście rzeźb, usytuowanych na attyce pałacu oraz w alejach ogrodowych, odkuli warszawscy rzeźbiarze: Józef Filarski, Józef Szczypka, Edmund Matuszek, Kazimierz Danilewicz, Henryk Wróblewski, Metody Sowa i Mirosław Włodarczyk, według gipsowych modeli opracowanych w 1955 roku przez Pracownię Konserwacji Zabytków w Warszawie. Zob. J. Siedlecki, *Białostockie rzeźby*, rozmawiała H. Wilk, „Gazeta Białostocka” 1969, nr 12 (z 15.01), s. 4.

¹⁶ M. Pietruszko, *Artystyczne drapanie – szlakiem białostockich sgraffit*, „Ananke” 2018, nr 1–4, s. 64–77.

¹⁷ (ŻEN), *Barwne dekoracje ozdobiły ulice, place i skwery*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 239 (z 31.08), s. 4.

¹⁸ Jerzy Grygorczuk (1943–2022) – artysta rzeźbiarz, pedagog, dr hab. sztuki, prof. Politechniki Białostockiej. W latach 1964–1970 studiował na Wydziale Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku w pracowni prof. Franciszka Duszeńki oraz w Pracowni Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego u prof. Adama Smolany. Studia ukończył z wyróżnieniem. Pracował w Białymstoku jako plastyk miejski (1972–1975), projektant w Biurze Projektowym Przedsiębiorstwa Usług Turystycznych (1976–1978), doradca artystyczny w Pracowni Sztuk Plastycznych (1979–1989), wykładowca na Wydziale Architektury oraz Wydziale Budownictwa i Inżynierii Środowiska Politechniki Białostockiej (2000–2016). Uprawiał zawodowo rzeźbę monumentalną, pomnikową i plenerową, ponadto tworzył małe formy rzeźbiarskie, zajmował się też medalierstwem i rysunkiem. Był twórcą między innymi pomnika Orła Białego w Tykocinie (1982), płaskorzeźby na gmachu Filharmonii Białostockiej (1983), pomnika kpt. W. Wysockiego w Bielsku Podlaskim (1983), pomnika 600-lecia Diecezji Wileńskiej w Białymstoku (1988), pomnika Marii Konopnickiej przy Zespole Szkół Ogólnokształcących Mistrzostwa Sportowego im. M. Konopnickiej w Białymstoku (1989), pomnika Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie (1991), pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego w Sokółce (1995), Krzyża Katyńskiego w Białymstoku (2017) oraz wystroju wnętrz kilku świątyń w Białymstoku i okolicach. Jego twórczość była prezentowana w kraju i za granicą w ramach 45 wystaw indywidualnych oraz ponad 100 zbiorowych. Grygorczuk uczestniczył w plenerach rzeźbiarskich, między innymi w Hajnówce. Zdobył wiele nagród i wyróżnień. Szerzej o działalności i twórczości artysty w: archiwum Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku, Teczka personalna Jerzego Grygorczuka, sygn. GSL/AB/754; *Słownik biograficzny. Kto jest kim na Białostocczyźnie?*, Białystok 1997, s. 56–57; *30 lat Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej 1975–2005*, red. B. Czarnecki, Białystok 2006, s. 43; *Jerzy Grygorczuk. 40 lat twórczości* [katalog wystawy], Białystok 2010; M. Pietruszko, *Poczet białostockich rzeźbiarzy 1945–2016*, „Ananke” 2015, nr 3–4, s. 31–32; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944–1983*, Białystok 2017, passim; *Jerzy Grygorczuk. Rzeźba*, oprac. B. Masicka-Grygorczuk, J. Hermanowicz, Białystok 2023.

¹⁹ Albin Sokołowski (1940–1998) – artysta rzeźbiarz, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, dyplom zrobił u prof. Stanisława Horno-Popławskiego w 1969 roku. Pracował indywidualnie, ale współpracował też ze Związkiem Spółdzielni Rękodzieła Ludowego i Artystycznego Cepelia w zakresie zatwierdzania projektów. Tworzył w obszarze rzeźby kameralnej i plenerowej, złotnictwa, sztuki użytkowej oraz biżuterii. Brał udział w kilku konkursach pomnikowych. W latach 1971–1981 był stałym uczestnikiem plenerów rzeźbiarskich w Hajnówce. Obok wspomnianej rzeźby i witaczy do jego dzieł w przestrzeni publicznej Białegostoku należą: dekoracja sgraffitowa na elewacjach banku PKO przy Rynku Kościuszki (1974), kompozycja rzeźbiarska na osiedlu Piasta (1979) i pomnik Henryka Sienkiewicza przy ul. Ciepłej (1987), a poza Białymstokiem – pomnik Adama Chętnika w Nowogrodzie (1978) i kompozycja rzeźbiarska w Zamościu (1979). Swoje prace prezentował na wystawach w kraju i za granicą, część z nich znajduje się w zbiorach muzealnych w Białymstoku, Fromborku, Orońsku i Radomiu, w instytucjach państwowych, obiektach użyteczności publicznej oraz w kolekcjach prywatnych w Polsce i poza jej granicami. Sokołowski był zdobywcą kilku nagród i wielu wyróżnień. Szerzej o twórczości i działalności artysty w: *Słownik biograficzny...*, op. cit., s. 168–169; E. Kozłowska-Świątkowska et al., *Artyści Białegostoku XVIII–XX wiek*, Białystok 2005, s. 94; M. Pietruszko, *Poczet białostockich rzeźbiarzy...*, op. cit., s. 28, 31; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku...*, op. cit., passim.



2

Montaż rzeźby *Pełnia* autorstwa Albina Sokołowskiego i Jerzego Grygorczuka przed Teatrem Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki przez pracowników Kombinatu Przyrządów i Uchwytów „Ponar-Biał” 31 sierpnia 1974 roku. Źródło: Białostocki Ośrodek Kultury / Centrum im. Ludwika Zamenhofa w Białymstoku

Installation of the sculpture *Pełnia* by Albin Sokołowski and Jerzy Grygorczuk in front of the Aleksander Węgierko Drama Theatre by employees of Kombinat Przyrządów i Uchwytów 'Ponar-Biał' on 31 August 1974. Source: Białystok Cultural Centre / Ludwik Zamenhof Centre in Białystok

2

tego typu²⁰. Wspólnym dziełem Grygorczuka i Sokołowskiego jest rzeźba nazywana *Kompozycją* bądź *Pełnią*²¹, złożona z wysokiego cokołu w formie odwróconej litery U i wieńczącej go ślimacznicy²², która przywodzi na myśl amonit, wykonana z żeliwa i pokryta brązem w technice natrysku, odlana i zamontowana przez miejscowy Kombinat Przyrządów i Uchwytów „Ponar-Biał”. Zdradza ona wyraźne inspiracje brytyjską szkołą rzeźby, w szczególności twórczością Barbary Hepworth. Abstrakcyjna rzeźba o nowoczesnej formie pozbawionej jakichkolwiek skojarzeń ideowych była w Białymstoku zupełną nowością. Ustawiono ją na dwa dni przed uroczystościami dożynkowymi²³ na placu przed Teatrem Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki²⁴ (il. 2). Lokalizacja w tak eksponowanym miejscu – w bezpośrednim sąsiedztwie chętnie uczęszczanych przez białostoczian plant, a także nieopodal pałacu Branickich, czyli najważniejszego zabytku miasta, mieszczącego Akademię Medyczną, oraz przy ówczesnym gmachu magistratu przy ul. Lenina (obecnie Branickiego) – miała istotne znaczenie dla odbioru rzeźby. W latach 90. XX wieku zdemontowano

²⁰ W. Dąbrowski, *Plastyk w mieście*, „Kontrasty” (Białystok) 1974, nr 1, s. 15.

²¹ Przez białostoczian rzeźba nazywana jest potocznie „obwarzankiem”, „rogalikiem”, „okiem”, „pierścieniem”, „kółkiem”, „ślimakiem” czy też „uchem ormowca”.

²² Wymiary rzeźby (bez kamiennego cokołu): ok. 300 × 92 × ok. 110 cm. Wymiary cokołu: 35 × 126 × 126 cm.

²³ (p), *Pojutrze Centralne Dożynki. Białystok przygotowuje się na przyjęcie dożynkowych gości*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 239 (z 31.08), s. 1; W. Wróbel, *Uchwyty 1948–2014*, Białystok 2014, s. 30, 90.

²⁴ We wrześniu 1973 roku w foyer Teatru Dramatycznego w Białymstoku Związek Polskich Artystów Plastyków i Biuro Wystaw Artystycznych zorganizowały wystawę rzeźb Albina Sokołowskiego, na której zaprezentowano 11 dzieł wykonanych w drewnie. Za: *Kronika kulturalna. Rzeźby Sokołowskiego*, „Kontrasty” 1973, nr 10, s. 40.

3

Rzeźba *Petnia* na pl. Romana Dmowskiego w Białymstoku. Fot. Urząd Miejski w Białymstoku, 2007

The sculpture *Petnia* on Roman Dmowski Square in Białystok. Photo: Municipal Office in Białystok, 2007



4

Rzeźba *Petnia* ustawiona w pierwotnym miejscu. Fot. S. Wicher, 2024

The sculpture *Petnia* in its original location. Photo: S. Wicher, 2024



ją w ramach modernizacji placu przed teatrem, kiedy to zmieniono jego nawierzchnię i zlikwidowano sadzawkę położoną między gmachem teatru a *Petnią*. Samą *Petnię* zaś zmagazynowano w ogrodzie pałacowym Branickich²⁵. W 2007 roku staraniem Radosława Dudenki, ucznia Albina Sokołowskiego, dzieło zostało poddane renowacji (wówczas zmieniono jego kolor na jasnoszary), po czym ustawione na pasie zieleni rozdzielającej jezdnie al. Piłsudskiego nieopodal kościoła św. Rocha²⁶. Takie usytuowanie rzeźby, z uwagi na liczne elementy infrastruktury drogowej, nie zapewniało odpowiedniego jej odbioru ani nie pozwalało uwydatnić wszystkich walorów artystycznych (il. 3). Kilka lat później w związku z przebudową węzła komunikacyjnego w tej części miasta, z inicjatywy Stanisława Ostaszewskiego, ówczesnego plastyka miejskiego²⁷, zaplanowano

²⁵ M. Żmijewska, *Ślimak gdzieś pod płotem. Gdzie jest rzeźba spod „Węgierki”*, „Gazeta Wyborcza” (wydanie Białystok) 2003, nr 59 (z 11.03), s. 3.

²⁶ A. Kłopotowski, *Wróciła „Kompozycja” Sokołowskiego*, „Gazeta Wyborcza” (wydanie Białystok) 2007, nr 202 (z 30.08), s. 4.

²⁷ S. Ostaszewski, informacja ustna z 5.07.2024.

kolejną relokację rzeźby. Po ponownej renowacji, przeprowadzonej przez Jerzego Grygorczuka, przy okazji której powierzchnię rzeźby pokryto miedzią metodą natryskową, we wrześniu 2014 roku *Pełnię* ustawiono w pierwotnej lokalizacji²⁸ (il. 4).

Nieco inną funkcję miały pełnić witacze, rzeźby i formy przestrzenne ozdobione miejskim herbem, które ustawiono na rogatkach Białegostoku. Najbardziej monumentalną z nich jest ekspresyjna rzeźba *Ptaki*, zlokalizowana w zachodniej części miasta, pierwotnie na wzgórzu przy skrzyżowaniu tras wylotowych do Warszawy i Ełku (il. 5). Obiekt złożony z dwóch bliźniaczych elementów o syntetycznej formie przypominającej ptaki, wspartych na cokołach w kształcie odwróconej litery V²⁹, został wykonany ze stali kwasoodpornej i aluminium przez białostockie zakłady Spomasz według projektu Albina Sokołowskiego. Pierwotnie był poprzedzony wolno stojącym metalowym herbem i napisem WITAMY³⁰, które w kolejnych latach skradziono³¹. W 2018 roku w związku z przebudową pobliskiego węzła komunikacyjnego rzeźba została zdemontowana i poddana renowacji, a w 2019 roku – z inicjatywy Stanisława Ostaszewskiego, plastyka miejskiego, i według wytycznych Zarządu Dróg Urzędu Miejskiego w Białymstoku³² – przeniesiona ze skarpy na położony nieopodal pas zieleni rozdzielający jezdnie obecnej al. Jana Pawła II³³ (il. 6). Według Agnieszki i Macieja Kłopotowskich, badaczy architektury z Politechniki Białostockiej: „Całość stalowej kompozycji utrzymana w srebrnej kolorystyce stanowiła zapowiedź nowoczesnej dożynekowej przestrzeni miasta. Współczesność realizowana była w tym obiekcie również poprzez kształt zastosowanego literactwa i nietypowe umieszczenie napisu – wyrastającego ze zbocza”³⁴.

Kolejną formę przestrzenną, zwaną *Herbem* (il. 7a), zaprojektował Albin Sokołowski wspólnie z Marianem Giemułą³⁵. Ustawiono ją 31 sierpnia 1973 roku w południowej części miasta przy ul. Kawaleryjskiej, nieopodal stadionu, na którym odbywały się uroczystości dożynekowe. Do wykonania witacza białostockie Zjednoczenie Przemysłu Precyzyjnego „Predom” użyło stali kwasoodpornej, aluminium i odlewanego szkła, dostarczonego z lokalnej huty³⁶. Według zamysłu autorów instalację wspartą na dwóch prostopadłościennych słupach połączonych półkolistymi i kolistymi elementami zwieńczono takąż formą wypełnioną w centralnej części ażurowym herbem miasta, otoczonym dekoracją złożoną na przemian ze szklanych gomółek w kolorze białym, niebieskim i żółtym oraz negatywowych form budzących skojarzenia z ludową wycinanką czy

²⁸ A. Kłopotowski, „Ucho ormowca” wróci na stare miejsce, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 215 (z 16.09), dodatek „Gazeta Białystok”, s. 25.

²⁹ Wymiary pojedynczego obiektu (bez żelbetowych podpór): ok. 650 × 550 × 300 cm.

³⁰ (p), *To się nam podoba*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 238 (z 30.08), s. 4; (p), *Pojutrze Centralne Dożynki...*, op. cit., s. 1; K. Próchniewicz, *Piękny plon*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 240 (z 1.09), s. 2.

³¹ *Ładniej? PRL w przestrzeni miasta. Białostocka architektura lat 1945–1989*, red. K. Niziołek, R. Poczykowski, Białystok 2009, s. 6.

³² S. Ostaszewski, informacja ustna z 5.07.2024.

³³ A. Kłopotowski, *Ptaki już przyleciały*, „Gazeta Wyborcza” 2019, nr 269 (z 19.11), dodatek „Białystok”, s. 4.

³⁴ A. Kłopotowska, M. Kłopotowski, *Prześcignąć czas – modernizm kosmicznych fascynacji*, „Architektura i Urbanistyka. Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej” 2008, z. 15, red. P. Marciniak, G. Klause, s. 179.

³⁵ Marian Giemuła, właśc. Horst Giemulla (1927–1983) – artysta rzeźbiarz. Studiował rzeźbę na uczelniach w Anglii i w Wyższej Szkole Sztuk Stosowanych w Hanowerze. Dyplom otrzymał w 1949 roku. Na początku lat 50. XX wieku przyjechał z wizytą do Polski w sprawach osobistych, jednak został aresztowany i skazany na roboty przymusowe w kopalni. Po pobycie w Gdańsku, Warszawie i Łomży osiadł w Białymstoku. W 1983 roku powrócił do Niemiec. Specjalizował się w rzeźbie i biżuterii artystycznej. Brał udział w wystawach indywidualnych i zbiorowych w Białymstoku, Hajnówce, Warszawie, Zakopanem i Wiedniu. Jego prace znajdują się w zbiorach muzeów sztuki współczesnej we Florencji i Paryżu oraz w Galerii Arsenal w Białymstoku. Giemuła był członkiem Zarządu ZPAP w Białymstoku. Został laureatem pierwszego etapu konkursu na pomnik polskich kombatanów w Paryżu (1976), zdobył też wyróżnienia w konkursach sztuki użytkowej w Warszawie (1966, 1968) i drugą nagrodę w konkursie na pomnik kombatanów polsko-francuskich w Białymstoku (1968). Za: archiwum Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku, Teczka personalna Mariana Giemuły, sygn. GSL/AB/756; E. Kozłowska-Świątkowska et al., *Artyści Białegostoku...*, op. cit., s. 78; M. Pietruszko, *Poczet białostockich rzeźbiarzy...*, op. cit., s. 27–28; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku...*, op. cit., passim.

³⁶ (p), *To się nam podoba*, op. cit., s. 4; (p), *Pojutrze Centralne Dożynki...*, op. cit., s. 1.



5

5

Witacz *Ptaki* autorstwa Albina Sokołowskiego przy trasie E12 (obecnie al. Jana Pawła II). Fot. R. Sieńko, 1973. Źródło: Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Welcome sign *Birds* by Albin Sokołowski on route E12 (now Jana Pawła II Avenue). Photo R. Sieńko, 1973 Source: Podlaskie Museum in Białystok

6

Witacz *Ptaki* ustawiony w nowym miejscu przy al. Jana Pawła II. Fot. S. Wicher, 2023

Welcome sign *Birds* installed in their new location on Jana Pawła II Avenue. Photo: S. Wicher, 2023



6

też biżuterią³⁷. Projektowanie tej ostatniej stanowiło zresztą istotną część działalności twórczej obu plastyków. W 2009 roku rzeźba została oczyszczona i poddana renowacji, łącznie z wymianą elementów kolistych z blachy aluminiowej na kwasoodporną, przy czym zrezygnowano z odtwarzania ich w dolnej części instalacji z uwagi na groźbę kradzieży (il. 7b).

Zdecydowanie inną formę przybrał witacz *Światowid*, usytuowany w południowo-wschodniej części Białegostoku, przy szosie prowadzącej w kierunku Bielska Podlaskiego (obecnie ks. S. Suchowolca), rozdzielającej las komunalny od cmentarza parafialnego. Zaprojektowany

³⁷ Wymiary obiektu (bez kamiennego cokołu): ok. 750 × 250 × 50 cm. Wymiary cokołu: 22 × 253 × 253 cm.

7



a



b

- 7 Forma przestrzenna *Herb* autorstwa Mariana Giemuły i Albina Sokołowskiego przy ul. Kawalerskiej
 a) Fot. T. Olszewski, 1974. Źródło: Archiwum Państwowe w Białymstoku
 b) Fot. S. Wicher, 2023

Spatial form Coat of Arms by Marian Giemuła and Albin Sokołowski on Kawalerska Street

- a) Photo: T. Olszewski, 1974. Source: State Archives in Białystok
 b) Photo: S. Wicher, 2023

przez Jerzego Grygorczuka³⁸ obelisk, złożony z graniastych, sześciennych i walcowatych brył zdobionych geometrycznymi rozetami i herbem miasta, zrealizowano w żelbecie i pokryto lastrykiem³⁹ (il. 8a). Syntetyczna, surowa forma witacza z tańszego i łatwiej dostępnego materiału niż kamień nawiązuje do wczesnośredniowiecznego posągu Światowida, którym ponowne zainteresowanie wśród historyków i archeologów przypadło na przełom lat 60. i 70. XX wieku. Obiekt od czasów powstania nie był poddawany renowacji i obecnie wymaga oczyszczenia i uzupełnienia ubytków (il. 8b).

Wspomniane obiekty, obok funkcji dekoracyjnych i informacyjnych, odgrywały także rolę propagandową. Za ich pomocą promowano możliwości techniczne lokalnych zakładów przemysłowych, ich kooperację ze środowiskiem artystycznym oraz poprawę estetyki miasta. W Ocenie polityczno-propagandowego przygotowania i przebiegu Dożynek Centralnych w Białymstoku, sporządzonej 10 września 1973 roku, pracownicy Wydziału Propagandy KW PZPR w Białymstoku podsumowali te działania następująco:

Zrozumienie społecznej wagi porządku i estetyki stanowi jedno z ważnych osiągnięć dożynkowej kampanii. [...] Wiele uwagi poświęcono właściwemu przygotowaniu wystroju propagandowego miast i osiedli ze szczególnym uwzględnieniem tras dojazdowych do Białegostoku.

³⁸ (p), *To się nam podoba*, op. cit., s. 4; (p), *Pojutrze Centralne Dożynki...*, op. cit., s. 1.

³⁹ Wymiary obiektu: ok. 650 × 100 × 100 cm.



8

Forma przestrzenna *Herb* autorstwa Mariana Giemuły i Albina Sokołowskiego przy ul. Kawalerskiej

a) Fot. T. Olszewski, 1974. Źródło: Archiwum Państwowe w Białymstoku

b) Fot. S. Wicher, 2023

Spatial form Coat of Arms by Marian Giemuła and Albin Sokołowski on Kawalerska Street

a) Photo: T. Olszewski, 1974. Source: State Archives in Białystok

b) Photo: S. Wicher, 2023

W propagandzie wizualnej akcentowano przede wszystkim olbrzymi dorobek województwa, osiągnięty dzięki zaangażowaniu ludzi pracy Białostoczczyzny. [...] Na podkreślenie zasługuje fakt, że wystrój propagandowy przygotowano na wysokim poziomie artystycznym. Wiele elementów ma charakter trwały, gwarantujący oddziaływanie propagandowe i dekoracyjne w dłuższym okresie czasu⁴⁰.

Według projektów Grygorczuka w latach 70. XX wieku zrealizowano w Białymstoku jeszcze dwie formy przestrzenne, wykonane na zlecenie Wojewódzkiego Przedsiębiorstwa Handlu i Usług. Przy nowo powstałym rondzie (obecnie rondo Reagana) w rozwidleniu ulic Zwycięstwa i Gagarina (obecnie al. Solidarności), u wlotu arterii warszawskiej do centrum miasta, w 1973 roku ustawiono instalację *Koła* (il. 9). Monumentalna konstrukcja z metalowych kolistych obręczy,

⁴⁰ APB, KW PZPR, sygn. 1322, *Ocena polityczno-propagandowego przygotowania i przebiegu Dożynek Centralnych w Białymstoku*, oprac. Wydział Propagandy KW PZPR w Białymstoku, 10.09.1973, k. 76, 80.



9

Instalacja *Kółka* Jerzego Grygorczuka przy al. Solidarności.
Fot. S. Wicher, 2023

Installation of Jerzy Grygorczuk's *Circles* on Solidarności Avenue.
Photo: S. Wicher, 2023

wspartych na trzech wysokich słupach ustawionych pod kątem⁴¹, pierwotnie stanowiła stelaż do zawieszania plasz reklamowych sklepów wspomnianego przedsiębiorstwa. Dodatkowym elementem ożywiającym przestrzeń tego miejsca miały być neonowe tęczę według pomysłu Ewy Stankiewicz z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, zamontowane na pobliskich wieżowcach z początku lat 70., jednak do realizacji nie doszło. W kolejnych latach wykonane z azbestu wypełnienia konstrukcji zostały usunięte z uwagi na ich degradację⁴². W 2010 roku na zamówienie magistratu Jerzy Grygorczuk wraz z Krzysztofem Nowakowskim opracowali projekt nowej aranżacji konstrukcji, polegający na jej iluminacji połączonej z animacją świetlną. Pomysł ten nie został jednak wcielony w życie z braku środków finansowych⁴³.

Drugą instalację przestrzenną na zlecenie Wojewódzkiego Przedsiębiorstwa Handlu i Usług w Białymstoku zamontowano na skwerze przy jednej z głównych arterii miasta – al. 1 Maja (obecnie al. Piłsudskiego), nieopodal dożynkowego pawilonu baru Ruczaj i nowo wzniesionej pływalni. Wsparta na dwóch słupach geometryczna konstrukcja składała się z ażurowych sześciennych elementów, których wypełnienie miały stanowić plasz reklamowe i propagandowe (il. 10). Nieremontowana przetrwała zaledwie dwie dekady, po czym została zdemontowana, a jej elementy ześlomowano⁴⁴.

⁴¹ Wymiary obiektu: ok. 1000 × 1200 × 600 cm. Wysokość słupów: ok. 750 cm, średnica słupów: 30 cm, średnice obręczy: 150 i 450 cm.

⁴² Ładniej? PRL w przestrzeni miasta. Białostocka architektura..., op. cit., s. 7.

⁴³ A. Boruch, *Okręgi u zbiegu alei Solidarności i ulicy Zwycięstwa. Projekt iluminacji*, „Kurier Poranny” 2012, nr 25 (z 1.02), s. 2.

⁴⁴ Ładniej? PRL w przestrzeni miasta. Białostocka architektura..., op. cit., s. 7. Instalacja została uwieczniona między innymi na fotografii znanego białostockiego fotografa Wiktora Wołkowa, zamieszczonej w jubileuszowej publikacji

10

Instalacja (dziś już nieistniejąca) autorstwa Jerzego Grygorczuka przy al. 1 Maja. Fot. W. Wołkow, około 1975 roku. Źródło: Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Installation (now defunct) by Jerzy Grygorczuk at 1 Maja Av. Photo: W. Wołkow, c. 1975. Source: Podlaskie Museum in Białystok



10

Galerię białostockich rzeźb plenerowych z lat 70. XX wieku zamykają *Tancerze*. Dzieło autorstwa Jerzego Grygorczuka ustawiono około 1978 roku przed Domem Młodzieży przy ul. Wierzbowej 6⁴⁵ (późniejszy Klub Rozrywki „Krağ”). Pełna ekspresji rzeźba z żywicy poliestrowej przedstawia tańczącą parę, pierwotnie wzniesioną na wysokim rurowym wsporniku⁴⁶ na tle brutalistycznej drewnianej fasady budynku (il. 11). Jej nowoczesna bryłowata forma stanowi swoistą fantazję na temat socrealistycznej moskiewskiej rzeźby *Robotnik i kołchoźnica* Wiery Muchiny z lat 30. XX wieku. Po rozbiórce Klubu Rozrywki „Krağ” w kwietniu 2022 roku rzeźbę zdemontowano i za zgodą autora ustawiono na prywatnej posesji w Cieliczance pod Białymstokiem jako rzeźbę ogrodową. Przywrócono jednocześnie jej pierwotną polichromię⁴⁷ (il. 12).

Miejskiej Pracowni Urbanistycznej w Białymstoku. Zob. L. Bielas, *Białystok. Dwudziestolecie MPU 1958–1978*, Białystok 1977, [bez paginacji]. Nie są znane wymiary tej instalacji.

⁴⁵ Budowę Domu Młodzieży, według projektu architektów Henryka Toczydłowskiego i Jana Kabaca, zrealizowano w latach 1975–1977, natomiast rzeźba figuruje w katalogu wystawy z 1978 roku. Zob. (zj), *Młodzieżowy dom tańca na 600 par*, „Gazeta Białostocka” 1975, nr 97 (z 29.04), s. 6; (aje), *Dom Młodzieży w Białymstoku*, „Architektura” 1976, nr 6, s. 6; Jerzy Grygorczuk [w:] *I Wystawa Środowiskowa Białostockiego Okręgu ZPAP, listopad 1978* [katalog wystawy], Białystok 1978, [bez paginacji].

⁴⁶ Wymiary rzeźby bez wspornika: 290 × 350 cm.

⁴⁷ B. Masicka-Grygorczuk (wdowa po J. Grygorczuku), informacja ustna z 1.02.2024 E. Trochimowicz, informacja ustna z 5.02.2024. Panu Eugeniuszowi Trochimowiczowi składam serdeczne podziękowania za użyzione fotografie rzeźby.



11 Rzeźba *Tancerze* przed Domem Młodzieży przy ul. Wierzbowej 6 (późniejszy Klub Rozrywki „Krag”, dziś już nieistniejący). Fot. J. Kalinowski, koniec lat 70. XX wieku, z kolekcji A. Trzczińskiego. Źródło: Białostocki Ośrodek Kultury / Centrum im. Ludwika Zamenhafa w Białymstoku

The sculpture *Dancers* in front of the Youth Club at 6 Wierzbowa Street (later the 'Krag' Entertainment Club, now defunct). Photo: J. Kalinowski, late 1970s, from the collection of A. Trzcziński. Source: Białystok Cultural Centre / Ludwik Zamenhof Centre in Białystok

Dokumentacja, popularyzacja i formy ochrony białostockich rzeźb

Omawiane obiekty swoją nowoczesną formą od początku budziły zainteresowanie mediów, środowisk twórczych i turystów, a w ostatnich kilkunastu latach – także historyków, historyków sztuki, architektów czy socjologów. Obok przybliżania dziejów i wartości kulturowych tych dzieł badacze zajmowali się również zagadnieniami związanymi z ich recepcją społeczną⁴⁸. W 2009 roku z inicjatywy doktorantów i studentów Uniwersytetu w Białymstoku, wolontariuszy Fundacji Uniwersytetu w Białymstoku oraz białostockiego Klubu Krytyki Politycznej przy wsparciu finansowym miasta zrealizowano projekt społeczno-artystyczny *Ładniej? PRL w przestrzeni miasta*, zorientowany na wywołanie debaty publicznej nad przemianami, które zaszły w przestrzeni miejskiej Białegostoku po zmianach ustrojowych w 1989 roku. Projekt był skierowany do białostockiej młodzieży szkolnej i akademickiej, mieszkańców miasta oraz turystów. W jego ramach przygotowano portal internetowy, przewodnik oraz wystawę⁴⁹. Osobami szczególnie zaangażowanymi w te działania byli dr Katarzyna Niziołek i dr Radosław Poczykowski, socjologowie

⁴⁸ A. Kłopotowska, M. Kłopotowski, *Prześcignąć czas...*, op. cit., s. 178–180; K. Niziołek, *Odzyskać epokę. Społeczne i artystyczne przetwarzanie pamięci czasów PRL-u* [w:] M. Białous et al., *Wywołać PRL – od fotografii do opisu epoki*, Białystok 2011, s. 7–29; K. Niziołek, *Przestrzeń miasta – przestrzeń sztuki. Sztuka publiczna w Białymstoku*, „Rocznik Białostocki” 2014, t. 19, s. 207–247.

⁴⁹ *Ładniej? PRL w przestrzeni miasta*, ladniej.uwb.edu.pl, dostęp: 22.01.2024; *Ładniej? PRL w przestrzeni miasta. Białostocka architektura...*, op. cit.; *35 lat później* [katalog wystawy], red. K. Niziołek, Białystok 2010.

12

Rzeźba *Tancerze* w Cieliczance po przywróceniu jej pierwotnej kolorystyki. Fot. E. Trochimowicz, 2022

The sculpture *Dancers* in Cieliczanka after the restoration of the original colours. Photo: E. Trochimowicz, 2022



z Uniwersytetu w Białymstoku. Pod opieką merytoryczną Katarzyny Niziołek studenci socjologii opracowali w kolejnych latach stronę internetową poświęconą sztuce publicznej w Białymstoku. W ramach tego projektu przygotowano opisy kilku obiektów z czasów PRL⁵⁰. Potencjał części tych dzieł jako atrakcji turystycznej był od początku dostrzegany także przez lokalnych krajoznawców, którzy wspominali je w kolejnych przewodnikach po Białymstoku⁵¹, a w ostatnich latach wokół tych obiektów stworzono tematyczne szlaki turystyczne i strony internetowe.

W 2008 roku, pięć lat po wejściu w życie przepisów ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym wprowadzających ochronę dóbr kultury współczesnej, na zlecenie Urzędu Miejskiego w Białymstoku członkowie lokalnych oddziałów Stowarzyszenia Architektów Polskich i Towarzystwa Urbanistów Polskich oraz pracownicy naukowcy Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej przygotowali wykazy dóbr kultury współczesnej na terenie Białegostoku⁵². W ostatnim z opracowań uwzględniono witacze *Herb* i *Ptaki*, jednak ich ochrona jest w istocie możliwa tylko na podstawie ustaleń miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego – tak jak w przypadku witacza *Światowid*⁵³. Rzeźba *Pełnia* znajduje się dodatkowo na obszarze miasta

⁵⁰ W ramach projektu opisano rzeźbę *Pełnia*, witacz *Ptaki* i instalację *Koła*. Projekt studencki *Sztuka publiczna w Białymstoku* był realizowany w 2013 roku pod opieką Katarzyny Niziołek. Koordynacja: Małgorzata Steckiewicz, zdjęcia: Joanna Wasilewska, mapa: Katarzyna Rynkiewicz, administracja: Adam Zyskowski. Zob. *Sztuka publiczna w Białymstoku*, sztukapubliczna.wordpress.com, dostęp: 22.01.2024.

⁵¹ W. Monkiewicz, E. Duc, *Szlakiem osiągnięć Polski Ludowej po Białymstoku*, Białystok 1975; W. Monkiewicz, *Białystok i okolice. Przewodnik*, Białystok 1979, idem, *Białystok i okolice*, Białystok 1986.

⁵² Listy sporządzone przez SARP i TUP ograniczają się w zasadzie do wykazu wartościowych zespołów urbanistycznych, obiektów architektonicznych i małej architektury. Szersze opracowanie wraz z waloryzacją obiektów przygotowali pracownicy naukowcy z Politechniki Białostockiej. Zob. *Wykaz obiektów architektonicznych, założeń urbanistycznych oraz elementów przestrzeni miejskiej uznanych za dobra kultury współczesnej miasta Białegostoku*, oprac. A. Kłopotowska, M. Kłopotowski, W. Niebrzydowski, Białystok 2008, komputeropis w zbiorach Departamentu Urbanistyki Urzędu Miejskiego w Białymstoku.

⁵³ Witacz *Światowid* jest objęty ochroną jako dobro kultury współczesnej, z dopuszczeniem wymiany technicznie zużytych elementów pomnika – pod warunkiem zachowania kształtu, bryły i jego pierwotnej formy. Za: Uchwała nr XXII/324/16 Rady Miasta Białystok z dnia 25 kwietnia 2016 r. w sprawie miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego części osiedla Dojlidy Górne w Białymstoku (w rejonie ulic: Ks. S. Suchowolca i Zalesie), *Dziennik Urzędowy Województwa Podlaskiego* (dalej: Dz. Urz. Woj. Podl.) 2016, poz. 2240.

wpisanym do rejestru zabytków, więc wszelkie działania przy niej wymagają uzgodnień z miejskim konserwatorem zabytków. Z kolei instalacja *Koła*, choć uwzględniona w planie miejscowym, nie została objęta ustaleniami ochronnymi⁵⁴. Ze względu na wartości historyczne i artystyczne rzeźbę *Pełnia* oraz instalację *Koła* włączono w 2015 roku do *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* w tomie poświęconym Białemustokowi, ale nie uwzględniono ich w wojewódzkiej ewidencji zabytków⁵⁵.

Podsumowanie

Rzeźby plenerowe i formy przestrzenne powstałe w Białymstoku w latach 70. XX wieku na fali dożynkowego entuzjazmu i sprzyjającej koniunktury gospodarczej pozytywnie wpłynęły na postrzeganie miasta jako prężnie rozwijającego się ośrodka. Nowoczesne formy ustawione w prestiżowych lokalizacjach oraz materiały użyte do ich realizacji ożywiły przestrzeń publiczną i poprawiły jej estetykę, co zyskało uznanie w skali nie tylko regionu, lecz także kraju. Przez półwiecze obecności w mieście wspomniane obiekty stały się symbolami Białegostoku z czasów jego gwałtownego rozwoju. Choć jedne z nich wymagają obecnie naprawy, a inne – przywrócenia do pierwotnego stanu zgodnego z zamysłem ich twórców, to w znacznym stopniu zachowały wartości artystyczne, które obok wartości historycznych i naukowych mają istotne znaczenie dla pejzażu kulturowego Białegostoku. Nadal stanowią przedmiot badań specjalistów różnych dziedzin, są też tematem i inspiracją dla lokalnych artystów⁵⁶. Bez wątplenia zasługują na objęcie ochroną konserwatorską przez wpis do rejestru zabytków.

mgr Sebastian Wicher

Absolwent konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Pracował w Muzeum Podlaskim, Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Białymstoku oraz w tamtejszym urzędzie miejskim, gdzie zajmował się dokumentacją i ochroną zabytków, dóbr kultury współczesnej oraz pomników i miejsc pamięci. Od 2016 roku jest zatrudniony w miejskiej instytucji kultury – Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku. Współpracuje z lokalnymi instytucjami kultury, stowarzyszeniami i organizacjami pozarządowymi w zakresie popularyzacji lokalnego dziedzictwa kulturowego. Autor kilku monografii, między innymi *Życ architektura. Życie i twórczość Stanisława Bukowskiego* (2009) oraz *Rudolf Macura (1886–1940). Portret architekta niestrudzonego* (2020), a także przewodnika *Białostocka architektura modernizmu* (2013). Współautor *Katalogu białostockich pomników, tablic pamiątkowych i miejsc pamięci narodowej* (2017) oraz wielu artykułów popularnonaukowych publikowanych między innymi w „Biuletynie Konserwatorskim Województwa Podlaskiego”, a także w serii opracowań monograficznych „Białostockie Studia Historyczno-Kościelne”.

Sebastian Wicher, MA

He studied conservation at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń. He worked in the Podlaskie Museum, the Provincial Office for the Protection of Monuments in Białystok and at the local municipal office, where he was responsible for the documentation and protection of monuments, modern cultural assets and monuments and memorials. Since 2016, he has been employed by the city's cultural institution, the Sleńdziński Gallery in Białystok. He cooperates with local cultural institutions, associations and NGOs in popularizing local cultural heritage. Author of several monographs, including *Życ architektura. Życie i twórczość Stanisława Bukowskiego* (2009) and *Rudolf Macura (1886–1940). Portret architekta niestrudzonego* (2020), and the guide *Białostocka architektura modernizmu* (2013). He is co-author of *Katalog białostockich pomników, tablic pamiątkowych i miejsc pamięci narodowej* (2017) and many popular science articles published, among others, in *Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego*, as well as in the series of monographic studies *Białostockie Studia Historyczno-Kościelne*.

⁵⁴ Instalacja *Koła* została oznaczona w planie jako akcent plastyczny, ale nie opracowano dla niej zaleceń ochronnych. Zob. Uchwała nr LXXII/993/23 Rady Miasta Białystok z dnia 19 czerwca 2023 r. w sprawie miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego części osiedla Antoniuk w Białymstoku w rejonie ulic Alei Solidarności i Zwycięstwa, Dz. Urz. Woj. Podl. 2023, poz. 3395. Rzeźba *Ptaki* nie jest uwzględniona w planie. Zob. Uchwała nr LXI/751/06 Rady Miejskiej Białegostoku z dnia 25 września 2006 r. w sprawie miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego części osiedla Bacieczki w Białymstoku (rejon ulic Komisji Edukacji Narodowej i H. Kołłątaja), Dz. Urz. Woj. Podl. 2006, nr 259, poz. 2572.

⁵⁵ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, seria nowa, t. 12: *Województwo podlaskie (białostockie)*, z. 2: *Miasto Białystok*, red. M. Zgliński, A. Oleńska, Warszawa 2015, s. 258–259, 261, il. 943–944.

⁵⁶ Instalacja *Koła* była przywołana w hip-hopowym utworze *Dla białostoczan* autorstwa białostockich raperów Ciry i Nikona. Za: K. Niziołek, *Przestrzeń miasta...*, op. cit., s. 215–216.

Bibliografia

Publikacje książkowe

- I Wystawa Środowiskowa Białostockiego Okręgu ZPAP, listopad 1978* [katalog wystawy], Białystok 1978.
- 30 lat Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej*, red. Bartosz Czarnecki, Białystok 2006.
- 35 lat później* [katalog wystawy], red. Katarzyna Niziołek, Białystok 2010.
- Białous Maciej et al., *Wywołać PRL – od fotografii do opisu epoki*, Białystok 2011.
- Bielas Leopold, *Białystok. Dwudziestolecie MPU 1958–1978*, Białystok 1977.
- Jerzy Grygorczuk, *40 lat twórczości* [katalog wystawy], Białystok 2010.
- Jerzy Grygorczuk, *Rzeźba*, oprac. Bogumiła Masicka-Grygorczuk, Jerzy Hermanowicz, Białystok 2023.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, seria nowa, t. 12: Województwo podlaskie (białostockie), z. 2: Miasto Białystok*, red. Marcin Zgliński, Anna Oleńska, Warszawa 2015.
- Kozłowska-Świątkowska Elżbieta et al., *Artyści Białegostoku XVIII–XX wiek*, Białystok 2005.
- Kurowski Zdzisław, *Białostockie przyspieszenie. Rozwój regionu w latach 1971–1975*, Białystok 1975.
- Ładniej? PRL w przestrzeni miasta. Białostocka architektura lat 1945–1989*, red. Katarzyna Niziołek, Radosław Poczykowski, Białystok 2009.
- Monkiewicz Waldemar, *Białystok i okolice*, Białystok 1986.
- Monkiewicz Waldemar, *Białystok i okolice. Przewodnik*, Warszawa 1979.
- Monkiewicz Waldemar, Duc Elwira, *Szlakiem osiągnięć Polski Ludowej po Białymstoku*, Białystok 1975.
- Open Air Exhibition of Sculpture at Battersea Park, May–September 1948* [katalog wystawy], ed. Patricia Strauss, Eric Newton, London 1948.
- Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. Paweł Knap, Szczecin 2013.
- PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, Gdańsk 2017.
- Puchalski Arkadiusz, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944–1983*, Białystok 2017.
- Słownik biograficzny. Kto jest kim na Białostocczyźnie?*, Białystok 1997.
- Wróbel Wiesław, *Uchwyty 1948–2014*, Białystok 2014.

Prasa i periodyki

- (aje), *Pawilon wystawowy w Białymstoku*, „Architektura” 1976, nr 6.
- Boruch Aneta, *Okręgi u zbiegu alei Solidarności i ulicy Zwycięstwa. Projekt iluminacji*, „Kurier Poranny” (Białystok) 2012, nr 25 (z 1.02).
- Dąbrowski Wiesław, *Plastyk w mieście*, „Kontrasty” 1974, nr 1.
- Grzesiuk-Olszewska Irena, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2.
- Kłopotowska Agnieszka, Kłopotowski Maciej, *Prześcignąć czas – modernizm kosmicznych fascynacji*, „Architektura i Urbanistyka. Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej” 2008, z. 15, red. Piotr Marciniak, Gabriela Klause.
- Kłopotowski Andrzej, *Ptaki już przyleciały*, „Gazeta Wyborcza” 2019, nr 269 (z 19.11).
- Kłopotowski Andrzej, *„Ucho ormowca” wróci na stare miejsce*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 215 (z 16.09).
- Kłopotowski Andrzej, *Wróciła „Kompozycja” Sokołowskiego*, „Gazeta Wyborcza” (wydanie Białystok) 2007, nr 202 (z 30.08).
- Konkurs na nazwy nowych kawiarni białostockich*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 230 (z 22.08).
- Kronika kulturalna. Rzeźby Sokołowskiego*, „Kontrasty” 1973, nr 10.
- Niziołek Katarzyna, *Przestrzeń miasta – przestrzeń sztuki. Sztuka publiczna w Białymstoku*, „Rocznik Białostocki” 2014, t. 19.
- (p), *Pojutrze Centralne Dożynki. Białystok przygotowuje się na przyjęcie dożynkowych gości*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 239 (z 31.08).
- (p), *To się nam podoba*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 238 (z 30.08).
- Pasko Artur, *Dożynki u nas? I to centralne*, „Kurier Poranny” 2017, nr 11 (z 17.01).

- Pietruszko Marta, *Artystyczne drapanie – szlakiem białostockich sgraffit*, „Ananke” 2018, nr 1–4, s. 64–77.
- Pietruszko Marta, *Poczet białostockich rzeźbiarzy 1945–2016*, „Ananke” 2015, nr 3–4.
- Veasey Melanie, *The Open Air Exhibition of Sculpture at Battersea Park, 1948. A Prelude to Sculpture Parks*, „Garden History” 2016, vol. 44, no. 1.
- Próchniewicz Krzysztof, *Piękny plon*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 240 (z 1.09).
- Siedlecki Jan, *Białostockie rzeźby*, rozmawiała Halina Wilk, „Gazeta Białostocka” 1969, nr 12 (z 15.01).
- Tarasek Kinga, *Rzeźby plenerowe z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku na terenie dawnej dzielnicy Nowa Huta*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2021, nr 39.
- (zj), *Młodzieżowy dom tańca na 600 par*, „Gazeta Białostocka” 1975, nr 97 (z 29.04).
- (ŻEN), *Barwne dekoracje ozdobiły ulice, place i skwery*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 239 (z 31.08).
- (ŻEN), *Białostoccy plastycy otrzymali piękne salony wystawowe*, „Gazeta Białostocka” 1973, nr 245 (z 6.09).
- Żmijewska Monika, *Ślimak gdzieś pod płotem. Gdzie jest rzeźba spod „Węgierki”*, „Gazeta Wyborcza” (wydanie Białystok) 2003, nr 59 (z 11.03).

Akty prawne

- Uchwała nr LXI/751/06 Rady Miejskiej Białegostoku z dnia 25 września 2006 r. w sprawie miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego części osiedla Bacieczki w Białymstoku (rejon ulic Komisji Edukacji Narodowej i H. Kołłątaja), Dz. Urz. Woj. Podl. 2006, nr 259, poz. 2572.
- Uchwała nr XXII/324/16 Rady Miasta Białystok z dnia 25 kwietnia 2016 r. w sprawie miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego części osiedla Dojlidy Górne w Białymstoku (w rejonie ulic: Ks. S. Suchowolca i Zalesie), Dz. Urz. Woj. Podl. 2016, poz. 2240.
- Uchwała nr LXXII/993/23 Rady Miasta Białystok z dnia 19 czerwca 2023 r. w sprawie miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego części osiedla Antoniuk w Białymstoku w rejonie ulic Alei Solidarności i Zwycięstwa, Dz. Urz. Woj. Podl. 2023, poz. 3395.

Strony internetowe

- Ladniej? PRL w przestrzeni miasta*, ladniej.uwb.edu.pl, dostęp: 22.01.2024.
- Sztuka publiczna w Białymstoku*, sztukapubliczna.wordpress.com, dostęp: 22.01.2024.

Archiwalia

Archiwum Państwowe w Białymstoku

- Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Białymstoku, 1948–1990, Materiały dotyczące przebiegu i przygotowań Centralnych Dożynek w Białymstoku, 1972–1973, sygn. 1322, 1323.
- Materiał ikonograficzny z Miejskiego Biura Urbanistycznego Urzędu Miejskiego w Białymstoku (w opracowaniu).

Białostocki Ośrodek Kultury / Centrum im. Ludwika Zamenhofs w Białymstoku

- Kronika białostockiego zakładu Uchwyty.
- Materiał ikonograficzny, sygn. PL_2004_1_3_49_304.

Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku

- Teczki personalne artystów: Mariana Giemuły, sygn. GSL/AB/756; Jerzego Grygorczuka, sygn. GSL/AB/754.

Muzeum Podlaskie w Białymstoku

- Materiał ikonograficzny, sygn. MBHI 2526, 2533, 13035, 30123.

Urząd Miejski w Białymstoku

- Wykaz obiektów architektonicznych, założeń urbanistycznych oraz elementów przestrzeni miejskiej uznanych za dobra kultury współczesnej miasta Białegostoku*, oprac. Agnieszka Kłopotowska, Maciej Kłopotowski, Wojciech Niebrzydowski, Białystok 2008 [komputeropis].

Bernadeta Stano*

Temporalność rzeźbiarskiego dziedzictwa plenerów przemysłowych w PRL

The temporality of the sculptural legacy of industrial open-air workshops in the People's Republic of Poland

Bernadeta Stano, *Temporalność rzeźbiarskiego dziedzictwa plenerów przemysłowych w PRL*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 45–62.

Abstrakt

Akcje plenerowe to specyficzna forma organizacji życia artystycznego epoki PRL i nowy typ kontaktów między twórcami oraz między nimi a społeczeństwem. Największe natężenie ruchu plenerowego w Polsce przypadało na tereny i ośrodki oddalone od centrów sztuki i – co stanowi rys charakterystyczny dla tamtych czasów – skupiał się on wokół zakładów różnych gałęzi przemysłu. Pod mecenatem przemysłowym odbyły się ogólnopolskie plenery i akcje lokalne. Ich pokłosiem były między innymi galerie rzeźb plenerowych. Poza Orońskiem, Elblągiem czy Chorzowem, gdzie zachowały się całe zestawy poplenerowych obiektów, w innych ośrodkach o tych wydarzeniach świadczą rozproszone i często nigdy niepoddawane konserwacji rzeźby. Celem artykułu jest przedstawienie kategorii trwałości w kontekście tego dziedzictwa na podstawie analizy wybranych obiektów i towarzyszących im dyskusji.

Słowa kluczowe

plenery, mecenat przemysłowy, Związek Polskich Artystów Plastyków, Hajnówka, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu

Abstract

Open-air events were a specific form of organizing artistic life in the communist era and a new type of contact between artists and also between them and the general public. The open-air movement in Poland was most prevalent in areas and facilities far removed from artistic centres and – which is a characteristic feature of the time – was focused around the factories of various branches of industry. Nationwide open air and local events took place under the patronage of industry. In consequence open-air sculpture galleries were

* Instytut Malarstwa i Edukacji Artystycznej
Uniwersytet KEN w Krakowie
ORCID: 0000-0002-3920-7944
e-mail: bernadeta.stano@op.pl

set up. Apart from Orońsko, Elbląg and Chorzów, where complete sets of post-open-air event artefacts have been preserved, other such events are documented by scattered sculptures which often never underwent conservation work. The aim of this article is to present permanence in the context of this heritage, based on an analysis of selected objects and the discussions related to them.

Keywords

open-air events, industrial patronage, Union of Polish Artists, Hajnówka, Biennale of Spatial Forms in Elbląg

SPECYFICZNĄ FORMĄ ORGANIZACJI ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO EPOKI PRL BYŁY AKCJE PLENEROWE, mające swoje korzenie w tradycyjnym pleneryzmie, ale obwarowane zasadami wynikającymi z biurokracji socjalistycznego państwa. Z tymi akcjami wiązał się nowy typ kontaktów pomiędzy samymi twórcami oraz między twórcami a społeczeństwem, nieco przypominający funkcjonowanie kolonii artystycznej. Można nakreślić geograficznie i chronologicznie ruch plenerowy w Polsce tego okresu¹. Największe natężenie przypadało na tereny i ośrodki oddalone od centrów sztuki. Co charakterystyczne dla tamtych czasów, skupiał się on wokół zakładów różnych gałęzi przemysłu. Dla rzeźbiarzy posługujących się drewnem atrakcyjna była bliskość tartaku lub zakładu przemysłu drzewnego, dla tych, którzy chcieli skorzystać z metalu – kombinatu metalurgicznego czy fabryki maszyn, dla rzeźbiących w kamieniu – kamieniołomu. Pod mecenatem przemysłowym odbyły się między innymi Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach oraz akcje lokalne – plenery w Orońsku, Hajnówce, Suchedniowie, Legnicy, Biskupinie, Bolesławcu i wielu innych miejscach w Polsce. O skali zjawiska mogą świadczyć dane za 1977 rok zestawione przez Irenę Grzesiuk-Olszewską: odbyło się wówczas 125 plenerów, w tym 45 dla malarzy, 17 dla rzeźbiarzy, 7 dla grafików i 9 dla projektantów². Efektem pracy rzeźbiarzy były galerie rzeźb plenerowych oraz rozproszone pojedyncze obiekty. Lokowano je nie tylko – jak w całej Europie – w centrach dzielnic (na przykład w Elblągu i Koszycach), lecz także na ich obrzeżach, w naturalnym krajobrazie (na przykład w parku w Orońsku, w Dunaújváros koło Budapesztu, gdzie w latach 1974–2001 odbywało się International Steel Sculpture Workshop and Symposium, czy w Drużbakach Wyżnych na Słowacji, gdzie w latach 1964–2003 odbywało się International Sculpture Symposium) albo w miejscach pamięci (na przykład podczas Symposium Urbanum w Norymberdze w 1971 roku).

Tekst ten ma na celu przedstawienie stosunku decydentów i uczestników akcji plenerowej prowadzonej w Polsce od 1965 roku do schyłku PRL do kategorii trwałości obiektów rzeźbiarskich oraz wskazanie przyczyn jej programowego i interwencyjnego zanegowania. Przedmiotem analizy będą wybrane teksty organizatorów wystaw publikowane w katalogach, dokumenty sporządzane na potrzeby akcji, recenzje prasowe i same dzieła realizowane w różnych ośrodkach pod mecenatem zakładów przemysłowych, stanowiące materializację wspomnianych poglądów. Zawarta w tytule temporalność odnosi się również do problemów z zachowaniem dziedzictwa poplenerowego, czyli materialnych skutków akcji plenerowej w terenie. Plenery trwały krótko³ i stanowiły epizody w karierach artystów – ze względu na podłoże ideologiczne akcji często też przez nich marginalizowane. Efemeryczny charakter miały również gesty krytyczne artystów czynione na fali poszerzania się pojęcia rzeźby i konceptualizacji obiektów rzeźbiarskich. Niniejszy artykuł będzie zatem stanowił egemplifikację procesu stopniowego odchodzenia środowiska rzeźbiarzy

¹ B. Stano, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019, s. 67–167.

² I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 124.

³ Te przywoływane w tekście: I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu – miesiąc, II Biennale Form Przestrzennych – dwa miesiące, IV Biennale Form Przestrzennych – 9 dni, IX Ogólnopolski Plener Rzeźby w Hajnówce – 5 tygodni, przy czym często realizacja obiektów na terenie zakładów trwała o wiele dłużej.

i sympatyzujących z nimi przedstawiciele innych dyscyplin od programowego budowania trwałych obiektów przeznaczonych do estetyzowania i humanizowania przestrzeni publicznej polskich miast. W podsumowaniu wskażę również działania, które sprzyjają temu, by zjawisko temporalności współcześnie nie decydowało o losie rzeźbiarskiego dziedzictwa poplenerowego.

Plenery realizacyjne jako narzędzie estetyzacji, humanizacji i utrwalenia władzy

Lokalni działacze (dzisiaj nazwalibyśmy ich animatorami kultury) niejednokrotnie deklarowali, że ich celem jest stworzenie jakiejś trwałej jakości w wyniku inicjowanej przez nich akcji terenowej. Do takiej postawy nawoływały też władze Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP): „Organizatorzy plenerów winni we władzach terenowych szukać nie tylko poparcia finansowego, ale również współdziałania w celu stworzenia skutecznych form wprowadzenia sztuki w otoczenie tak, by efekt pracy plenerów trwale uwidaczniał się w danym terenie, by sztuka istniała nie tylko w galeriach i muzeach”⁴. Plenery, które prowadziły do takich trwałych skutków – lub przynajmniej takie zakładały – zwano „plenerami realizacyjnymi”⁵. Poza rzeźbami projektowano na nich również mozaiki, polichromie budynków, infrastrukturę placów zabaw, identyfikację wizualną dzielnic i zielenią miejską. Zadanie zlecane lub tylko zalecane w całej Polsce polegało na zagospodarowaniu otoczenia człowieka, miejsca, gdzie pracuje i odpoczywa. W to praktyczne działanie włączano też wątek humanizacji przestrzeni miejskiej oraz przemysłowej, oznaczający dostosowanie jej pod względem skali i funkcji do potrzeb i możliwości człowieka, a co za tym idzie – budowanie pozytywnych relacji między mieszkańcami a ich otoczeniem⁶. We wzmożonej aktywności artystów w wybranych miastach i w sąsiedztwie ośrodków przemysłowych widziano szansę na wzbogacenie i uatrakcyjnienie zniszczonej działaniami wojennymi przestrzeni publicznej o sztukę nowoczesną, głównie rzeźbę plenerową, malarstwo monumentalne i małą architekturę⁷. Nie należy też zapominać, że takie działania miały inny, nie do końca jawny cel – gloryfikację komunistycznych rządów, stąd łączenie punktów kulminacyjnych akcji terenowych ze świętami państwowymi⁸. W prasie podkreślano również takie kwestie jak niewielki koszt realizacji (artyści i współpracujący z nimi robotnicy robili to w czynie społecznym, a materiały pochodziły z odpadów).

Ważną rolę w rozwoju zjawiska plenerów realizacyjnych odgrywały sympozja o charakterze artystyczno-projektowym, w których brali udział zarówno przedstawiciele sztuki czystej, jak i absolwenci kierunków sztuki użytkowej, architektki, władze lokalne i specjaliści z zakresu planowania przestrzennego. Spotkania takie jak te w położonym obok Orońska Szydłowcu (w 1965 i 1968 roku), w Opolu (Symposium Rzeźby dla Przestrzeni Otwartej w 1966 roku) czy w Chełmie (plener Przestrzeń Miasta w 1978 roku) miały zachęcić rzeźbiarzy do pracy w trwałych materiałach przy wsparciu organizacyjnym samorządów lokalnych, finansowym państwa, materiałowo-technologicznym zakładów przemysłowych. Wyrazem dążenia do ponadczasowości i niezniszczalności obiektów było użycie odpowiedniego materiału. Za idealne uważano stal, brąz, granit, egzotyczne gatunki drewna, ewentualnie tańszy ich zamiennik – zbrojony beton. O trwałości na przykład zespołu rzeźbiarskiego decydowało także zarezerwowanie dla niego dobrze widocznego miejsca, w centrum miasta czy przy ciągach komunikacyjnych.

⁴ L. Okołów, *Plenery malarskie 1972*, „Biuletyn ZPAP” 1972, nr 107–108 i 109–110, s. 31.

⁵ *Plenery realizacyjne 1968* [w:] *Orońsko. Katalog 1970–72*, Kielce [1972], bez paginacji.

⁶ Por. B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 126–134; K. Chrudzimska-Uhera, *Humanizacja przestrzeni miejskiej. Rzeźba plenerowa w Warszawie w latach 70. XX w.* [w:] *Rzeźba w architekturze*, red. eadem, B. Gutowski, Warszawa 2008, s. 144–146.

⁷ B. Kostuch, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015, s. 15–23.

⁸ Przykładowo I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu rozpoczynało się 22 lipca, w rocznicę ogłoszenia Manifestu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, a I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach połączono z obchodami Tysiąclecia Państwa Polskiego.



1 Maciej Szańkowski, *Ławeczka (Forma sferyczna VI)* po renowacji.
Fot. Sandpress – Artur Czarnecki, 2022

Maciej Szańkowski, *Bench (Spherical Form VI)* after restoration.
Photo: Sandpress – Artur Czarnecki, 2022

Największa miejska galeria rzeźby powstaje od 1965 roku w Elblągu. Świadomie używam tu czasu teraźniejszego i aspektu niedokonanego, by pokazać, że nie jest to projekt zamknięty, podobnie jak w Orońsku. Nadal nie tylko czyni się tam starania o zachowanie dziedzictwa z okresu PRL, lecz także projektuje się nowe obiekty, a w niektórych ośrodkach wraca się dziś do tradycji akcji plenerowej⁹.

Rzeźby Macieja Szańkowskiego i Józefa Marka (studium przypadku)

Dla zobrazowania badanego zjawiska przedstawię tu dwie rzeźby plenerowe: *Ławeczkę (Formę sferyczną VI)* Macieja Szańkowskiego, przygotowywaną w ramach II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, na którym mecenasem były Zakłady Mechaniczne „Zamech”, i zespół *Nieźłomnym* Józefa Marka, stworzony na Spotkaniach Rzeźbiarskich w Hajnówce, wspomaganym przez Hajnowskie Zakłady Przemysłu Drzewnego. Obaj twórcy należeli do stałych bywalców plenerów różnego typu¹⁰.

Ławeczka Macieja Szańkowskiego łączy cechy rzeźby plenerowej z funkcją użytkową (il. 1). Od początku istnienia, czyli od 1967 roku, znajduje się obok muszli koncertowej w zabytkowym parku leśnym Bażantarnia w Elblągu. W 2022 roku w ramach programu Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej” Centrum Sztuki Galeria EL otrzymało dofinansowanie na konserwację *Ławeczki* ze środków ministra kultury i dziedzictwa

⁹ B. Stano, *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 215–236.

¹⁰ Marek jeździł głównie do Hajnówki i do Raby Niżnej, Szańkowski był w Puławach, Elblągu, Chełmie, Chocianowie, kilkakrotnie w Suchedniowie i Zielonej Górze, a od 1970 roku wyjeżdżał na zagraniczne sympozja rzeźbiarskie.

narodowego¹¹. Film dokumentujący renowację obiektu uwypuklił dwie kluczowe jego cechy: organiczność uzyskaną w metalu oraz monumentalność. Jednak gdyby zestawić *Ławeczkę* z innymi rzeźbami z pierwszych dwóch edycji biennale, okazałyby się ona bardziej kameralna od obiektów ustawionych w mieście. Decydują tu nie tylko jej wymiary (3 × 4 m), lecz także otoczenie – w tym wypadku jest to teren zadrzewiony z widokiem na otwartą polanę. Kształt formy i zastosowanie metalu nie były przypadkowe i nie wynikały wyłącznie z oferty mecenasa. Szańkowski po studiach w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza, zakończonych uzyskaniem dyplomu w 1963 roku, intensywnie pracował w technice odlewu w brązie. W 1966 roku w ramach I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach zespawał pierwsze trójwymiarowe *Formy sferyczne*¹². Elbląską *Ławeczkę* również przypisał do tego cyklu (jako *Formę sferyczną VI*)¹³. Wiesław Borowski w ten sposób tłumaczył zamysł twórcy: „[rzeźba powstała] z masywnych metalowych bloków geometrycznych, które – zbliżone do siebie niezwykle trafnie – wchodzą we wzajemny kontakt nie na zasadzie wyłącznie rytmu czy wyszukanych proporcji, ale niejako przez »dodatkowe« wsparcie tego kontrastu wysuniętymi z bloków kostkami – klawiszami skierowanymi ku sobie”¹⁴. Jako pierwszy okiem historyka sztuki spojrział na *Ławeczkę* Mieczysław Porębski. Wskazał on na jej industrialną proveniencję i kontekst, a następnie powiązał to z jej funkcją: „Ukryta w leśnej kotlinie, stwarza sytuację nie dominacji, ale spotkania. Jest liryczna i łagodna, mimo że wykorzystuje elementy świata technicznego: czopy, zaczepy, regularne, obrotowe krzywizny. W naturalno-parkowym otoczeniu stwarza szczególny mikroklimat poetyckiej refleksji”¹⁵. Anna Maria Leśniewska sugeruje, że owa kontemplacja miała dotyczyć nie tylko parkowego otoczenia, lecz także samego dzieła¹⁶. Do niematerialnych wartości instalacji należałoby dodać wszystko to, co wiązało się z okolicznościami jej wykonania i ustawienia w parku: „W piątkowy poranek 28 VII halę fabryczną Zamechu opuścił niecodzienny konwój. Pilotowany przez archaicznego »Peugeota« samochód ciężarowy wiozł pierwszą formę przestrzenną – plon pracy artysty-plastyka Macieja Szańkowskiego i zamechowskich robotników”¹⁷ (il. 2). Warto tu zwrócić uwagę na trwałość mitów o bezinteresownej współpracy robotników i artystów przy powstawaniu form czy o złomie jako podstawowej ofercie mecenasa, które to mity dopiero w ostatnich latach zostały poddane pod dyskusję¹⁸.

Wróćmy jednak do prób zmierzenia się z temporalnością obiektu rzeźbiarskiego na etapie fazy realizacyjnej. *Ławeczka* została od strony technologicznej przygotowana starannie, z wysokogatunkowej polichromowanej stali, zgodnie z założeniami pleneru. Podstawowym celem artystów zaproszonych do pierwszej edycji imprezy, w której Szańkowski jeszcze nie uczestniczył, było zaprojektowanie i ustawienie w dowolnie wybranych punktach miasta form przestrzennych o wymiarach nie mniejszych niż 2 × 2 × 2 m. Zastrzeżenie, że obiekty te mają być duże i umieszczone na zewnątrz, wynikało z rozpoznania przez Gerarda Kwiatkowskiego oferty mecenasa. Zakłady Mechaniczne im. gen. K. Świerczewskiego – największy producent turbin i podzespołów dla przemysłu stoczniowego i energetycznego w Polsce – chlubiły się wówczas kluczową dla rozwoju krajowej gospodarki produkcją. Owe formy przestrzenne służyły im za reklamę – stąd

¹¹ Do konserwacji w 2022 roku wybrano pięć form z kategorii form parkowych, umiejscowionych w parkach miejskich i na zielonych skwerach Elbląga. Powstały one podczas I i II Biennale Form Przestrzennych. Tytuł projektu: *Formy „parkowe” – konserwacja zbioru Otwartej Galerii Form Przestrzennych*. Zob. Galeria EL, Maciej Szańkowski – *Forma przestrzenna – Ławeczka, 1967 r. – Przed i po renowacji*, tinyurl.com/2nce5tp5, dostęp: 20.02.2024.

¹² Zob. A.M. Leśniewska, *Szańkowski. Wieloprzestrzenie*, Orońsko 2019, s. 113.

¹³ Projekt *Formy sferycznej VI* wykonany w żelazie jest własnością Muzeum Architektury we Wrocławiu. Szkic realizacyjny z 1966 roku można znaleźć w: A.M. Leśniewska, *Szańkowski...*, op. cit., s. 33.

¹⁴ W. Borowski, *Rzeźby i formy przestrzenne*, „Poezja” 1968, nr 7, s. 104.

¹⁵ *Formy przestrzenne w krajobrazie miasta*, „Projekt” 1968, nr 4, s. 42.

¹⁶ A.M. Leśniewska, *Szańkowski...*, op. cit., s. 34. Do pomysłu patrzenia poprzez dzieło na krajobraz rzeźbiarz będzie jeszcze wracał – por. *Okno*, Maribor 1977, reprodukcja: ibidem, s. 19.

¹⁷ ac, *Początek został zrobiony*, „Głos Zamechu” 1967, nr 77, s. 5.

¹⁸ Zob. P. Juskiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013, s. 137–138.



2

Instalowanie formy Macieja Szańkowskiego podczas II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1967 roku. Fot. Z. Grabowiecki. Źródło: Archiwum Galerii EL

Installation of a form by Maciej Szańkowski during the 2nd Biennale of Spatial Forms in Elbląg in 1967. Photo: Z. Grabowiecki. Source: Archiwum Galerii EL

ważne były ich skala i jakość – co widać choćby w materiale fotograficznym w katalogu I edycji biennale. Władze miasta wyznaczyły dla rzeźb efektowną i w pewnym sensie symboliczną lokalizację – tereny sąsiadujące z ruinami, postapokaliptyczną pustynią w miejscu Starego Miasta i w dzielnicach nowej socjalistycznej zabudowy, a w ramach II edycji – miejsca rekreacji. Ten rys propagandowy całego przedsięwzięcia, który rezonował w mediach, miał kluczowy wpływ na zapewnienie projektowi długowieczności¹⁹. W tym kontekście całkowicie odrębnymi gestami było wystąpienie Henryka Morela na II Biennale z obiektem *Zniszczenie*, przeznaczonym programowo do samouniemożliwienia²⁰, oraz zaproszenie do Elbląga artystów takich jak Grzegorz Kowalski, który przygotowywali projekty niemożliwe do realizacji.

Dyskusja po zamknięciu I Biennale i zamontowaniu form w mieście²¹ oraz to, że część projektów z drugiej edycji nie została zrealizowana mimo wydłużenia terminu, potwierdzają, że właśnie wtedy dostrzeżono rysy na paradygmacie trwałości obiektów rzeźbiarskich. W tym kontekście należy podkreślić dbałość Szańkowskiego, młodego twórcy będącego u początku budowy swojej kariery, by w pełni skorzystać z oferty materiałowej mecenas.

¹⁹ *Regulamin uczestnictwa [w:] I Biennale Form Przestrzennych [katalog]*, red. M. Bogusz, Elbląg 1965, bez paginacji.

²⁰ Z założenia niekonserwowana forma uległa destrukcji w 1999 roku. Por. A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015, s. 244–246; J. Denisiuk, *Mogłoby zacząć się gdziekolwiek...* [w:] *Elbląg konceptualny*, red. idem, Elbląg 2010, s. 9–11.

²¹ Zob. J. Denisiuk, *Otwarta galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, Elbląg 2015, s. 14.

Przenieśmy się teraz na inny obszar akcji plenerowej – w okolice Białegostoku, gdzie plenery odbywały się w kilku lokalizacjach: w Białowieży głównie dla malarzy i w Hajnówce dla rzeźbiarzy pracujących w drewnie²². Ten ostatni, znany też pod nazwą Spotkania Rzeźbiarskie, powstał z inicjatywy działaczy Zarządu Okręgowego ZPAP w Białymstoku przy Hajnowskich Zakładach Przemysłu Drzewnego²³. Można zadać sobie pytanie, czy mógł on mieć charakter realizacyjny, zważywszy na cechy tworzywa rzeźbiarskiego. Niektóre jego edycje z pewnością tak – te, które realizowały choć jedno z zadań wymienionych wcześniej, czyli estetyzację lub humanizację przestrzeni człowieka. Jednak obiekty z drewna, nawet twardego, z eksportu, początkowo oferowanego przez mecenasa, były niezbyt odporne na warunki atmosferyczne, dlatego tylko czasowo ekspozowano je na miejskich skwerach czy na terenie danego zakładu. Do przestrzeni publicznej trafiały natomiast inne zbiorowe realizacje, na przykład w 1976 roku uczestnicy X Spotkań Rzeźbiarskich w czynie społecznym zaprojektowali ławorzeźby do parku. Można ten gest uznać za realizację postulatów zgłaszanych już dwa lata wcześniej, by plener uczynić bardziej użytecznym, a więc nakłonić rzeźbiarzy, by tworzyli obiekty do wybranych lokalizacji, inwestorów zaś – by złożyli na nie konkretne zamówienia²⁴. Ustalono nawet wielkość 100–150 cm dla obiektów ekspozowanych na terenach otwartych i nakazano rzeźbiarzom większą dbałość o szlachetne opracowanie formy²⁵. Swoją rolę w nagłośnieniu idei użyteczności miała również organizacja przez ten sam oddział ZPAP od 1973 roku Pleneru Architektury Wnętrz. Jednak ostatecznie tylko niewielki procent, nazwijmy to, produkcji plenerowej stawał się rzeźbami plenerowymi w pełnym tego słowa znaczeniu.

Podczas Spotkań Rzeźbiarskich w Hajnówce w 1976 roku w Parku XXX-lecia, zwanym też Parkiem Miejskim, w miejscu byłej fabryki terpentyny stanął zespół rzeźbiarski Józefa Marka, obecnie funkcjonujący w literaturze pod nazwą *Niezlomnym* (il. 3). Miał on jednak upamiętniać wydarzenie utrwalone w nazwie parku dwa lata wcześniej. To w ramach VIII Międzynarodowego Pleneru Rzeźby w Hajnówce w 1974 roku zaczęto promować ideę powiązania realizacji monumentalnej rzeźby plenerowej ze świętem państwowym. Powstający z inicjatywy lokalnego środowiska obiekt miał – oprócz estetyzacji wnętrza parkowego – spełniać funkcję pomnika, początkowo upamiętniającego walki i poległych w obronie Puszczy Białowieskiej²⁶. Jego pierwotną wersją była rzeźba w brązie datowana na 1973 rok. Autorem koncepcji pięciu figur z drewna sosnowego o wysokości około 12 m był 51-letni malarz i rzeźbiarz Józef Marek (wówczas docent na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Krakowie), który od 1972 roku bywał na plenerach w Hajnówce. Surowe w wyrazie, ustawione w kręgu figury z zaznaczonymi jedynie proporcjami ciała, ze schematycznym modelunkiem głowy, z przykręconymi z boków kłodami rąk, często takiego samego przekroju co tułów, miały ostatecznie odwoływać się do etosu pracy robotników leśnych okresu międzywojennego. Równocześnie rzeźbiarz, jak sam tłumaczył, chciał dać wyraz uniwersalnej myśli, że istnienie ludzkie jest kruche, pełne troski i trwogi, a jednak człowiek potrafi heroicznie walczyć o swoją godność²⁷. Kadry z filmu Franciszka Kuduka *Ballada o drewnie, kamieniu i brązie* z 1985 roku z udziałem Marka – artysty-drwała – jeszcze dosadniej tłumaczą tę ideę: „Sosny jak

²² Zarząd Okręgu Białystok zorganizował: Ogólnopolski Plener Rzeźbiarski w Hajnówce (1966–1987, 17 edycji), Ogólnopolski Plener Architektury Wnętrz (Meblarski) w Hajnówce (1971–1983, 8 edycji), Ogólnopolski Plener Białowieski w Białowieży (1965–1983, 13 edycji), Plener Augustowski w Borkach koło Augustowa (1969–1975, 7 edycji), Plener Malarski w Nowogrodzie (1973), plener w Łomży (1976), plener w Szepietowie (1978–1979, 2 edycje) oraz Plener Wiejski w Ciechanowcu (1973–1979, 6 edycji).

²³ Zob. B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 198–219. Por. A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944–1983*, Białystok 2017, s. 191–291.

²⁴ T. Bołoz, *Założenia ideowe i informacje VIII Międzynarodowego Pleneru Rzeźby „Hajnówka’74”*, 11.06.1974, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 324.

²⁵ *Regulamin Pleneru Hajnówka 1975*, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 324.

²⁶ T. Bołoz, *Sprawozdanie z VIII Pleneru Rzeźby w 1973 r. w Hajnówce*, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 323.

²⁷ Zob. *Grupa potężnych 12-metrowych figur „Niezlomnym” w Parku Miejskim*, tinyurl.com/4hmn9bzw, dostęp: 20.02.2024.



3

Józef Marek, *Niezlomnym* z cyklu *Człowiek*, 1973–1976, sosna, Park XXX-lecia PRL w Hajnówce. Fot. W. Wołkow. Źródło: Józef Marek. *Monograficzna wystawa prac 1952–1997*, red. R.K. Bochyński, Orońsko 1998, il. 18

Józef Marek, *Indomitable* from the cycle *Man*, 1973–1976, pine wood, Park to celebrate 30 years of the Polish People's Republic in Hajnówka. Photo: W. Wołkow. Source: Józef Marek. *Monograficzna wystawa prac 1952–1997*, ed. R.K. Bochyński, Orońsko 1998, fig. 18

maszty okrętowe, a wśród nich milczący, spoglądający w niebo Józef Marek, potem zgrzyt piły i upadek tych gigantów, następnie wielkie cmentarzysko powalonych pni i Artysta, jak mrówka w tym morzu drewna poszukujący najlepszego materiału. Kolejne słupy z milczącymi twarzami i zaciśniętymi pięściami”²⁸.

Już w latach 60. XX wieku Marek nadawał postaciom kształt drewnianego słupa, zwykle jednak jeden słup obejmował całą grupę²⁹. Tym razem słupowa forma zespołu nawiązywała do drewnianych krzyży z klasztoru na Grabarce. Dla wybranej formy figur lokalizacja Hajnówki w bliskości sanktuarium była zatem kluczowa – poza bliskością inspirującej i obfitującej w materiał Puszczy Białowieskiej. Warto pamiętać, że skala drewnianych krzyży pokutnych odpowiadała poczuciu winy pielgrzyma³⁰. U Marka również formy niejako rosną. Ta monumentalna skala to zapewne skutek wzrostu zaufania do artysty, co wyrażało się w powierzeniu mu zadania spektakularnej estetyzacji przestrzeni odpoczynku i rozrywki, z której mieszkańcy byli bardzo dumni³¹.

²⁸ J. Muszyński, *Wstęp* [w:] J. Marek, *Wiersze i rzeźby. Rzeźby i wiersze* [katalog], Zielona Góra 1994.

²⁹ Dobrze uwidacznia to *Leda z łabędziem* z 1962 roku czy *Kolumna na temat rodziny* wystawiona w 1964 roku na trawiastym wówczas placu Wita Stwosza przy ul. Grodzkiej w Krakowie na wysokości kościoła św. Piotra i Pawła. Zob. Józef Marek. *Wystawa rzeźby, Kraków marzec 1973* [katalog], Kraków 1973.

³⁰ Zob. J. Madeyski, *O twórczości Józefa Marka* [w:] Józef Marek. *Monograficzna wystawa prac 1952–1997*, red. R.K. Bochyński, Orońsko 1998, s. 12.

³¹ K. Leszczyński, *Mieszkańcy Hajnówki swojemu miastu*, „Gazeta Współczesna”, 13.10.1976 (nr 233), s. 6.



4 Wiktor Kabac i Stanisław Żywalewski, *Niezlomnym*, rzeźby na podstawie zespołu Józefa Marka, Park Miejski w Hajnówce. Fot. J. Perszko, 2024
 Wiktor Kabac and Stanisław Żywalewski, *Indomitable*, sculptures based on Józef Marek's ensemble, City Park in Hajnówka. Photo: J. Perszko, 2024

Ze współczesnej perspektywy zespół rzeźbiarski w hajnowskim parku można by interpretować jako wyraz chęci wykazania humanistycznego oblicza pracy w przemyśle drzewnym przez przypomnienie martyrologicznych wątków z historii regionu³². Jednak oczywiście w okresie, kiedy ten zespół powstał, spojrzenie na pracę fizyczną bywało nacechowane socjalistyczną ideologią. Przyjęcie konwencji rzeźby upamiętniającej historię i okraszającej obchody XXX-lecia PRL pociągało za sobą konieczność zapewnienia choćby kilkuletniej jej żywotności w miejscu publicznym – parku. Drewno sosnowe poddano więc impregnacji i osadzono w metalowych czopach, by nie stykało się z gruntem. Projektowi nie zagrażał również punkt regulaminu pleneru w 1975 roku, autorstwa między innymi jego komisarza Albina Sokołowskiego, mówiący, że rzeźby niezakwalifikowane w plebiscycie na wystawę należy odebrać w ciągu dwóch tygodni, a po tym terminie podlegają one utylizacji. Zespół powstawał bowiem między plenerami i nie był uwzględniany w kosztach ani sprawozdaniach³³. Lokalna prasa podkreślała bezinteresowność i heroizm gestu Marka, ale równocześnie krytycznie odnosiła się do charakteru samego daru, a szczególnie jego lokalizacji³⁴. Zdaniem Andrzeja Koziary, wiernego komentatora plenerów na Białostocczyźnie, pomnik nie powinien stać w Parku Miejskim. Dziennikarz uznał go za obcy w tym pejzażu, a same figury – za „sztywne i martwe jak krzyże o opuszczonych ramionach”, pełne „egzystencjalnej

³² Por. M. Laberschek, *Monumentalne wizerunki. Pomniki jako obrazy przedsiębiorstw*, „Zarządzanie w Kulturze” 2019, nr 20, z. 2, s. 204.

³³ A. Sokołowski, *Regulamin Pleneru Rzeźby – „Hajnówka’75”*, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 324.

³⁴ K. Leszczyński, *Mieszkańcy Hajnówki swojemu miastu*, op. cit.

ekspresji, intelektualnego chłodu”³⁵. Swoją krytyczną wypowiedź zakończył stwierdzeniem, które niejako odbiera zespołowi funkcję upamiętniania: „To drzewa zdeprawowane doświadczeniem zbyt okrutnym, zbyt mechanicznym i zbiurokratyzowanym, żeby mogły zachować tragiczną, ale dumną postać symbolu walki lub szukać ukojenia w klasycyzującym ładzie”³⁶. Ta opinia, stanowiąca echo uwag innych hajnowian, wynikała zapewne z tego, że rzeźba jeszcze nie zdążyła się opatrzeć, a czyniący uwagi nie dostrzegali związku między lokalnym przedsiębiorstwem a beziemiennym wówczas pomnikiem³⁷.

Niezależnie od takich osądów zespół przetrwał do 2016 roku. Wtedy ze względu na zły stan i zagrożenie dla osób korzystających z głównej alei parku w Urzędzie Miasta Hajnówka podjęto decyzję o usunięciu rzeźb, a równocześnie zlecono wykonanie repliki miejscowym twórcom: Wiktorowi Kabacowi i Stanisławowi Żywalewskiemu. Jednak wykonanych przez nich rzeźb, z uwagi na brak zachowanej dokumentacji fotograficznej oryginałów, nie należałoby nazywać kopiami, gdyż nie powtarzają wszystkich szczegółów i są niższe od pierwotnych (il. 4)³⁸. Nie oznacza to jednak, że zupełnie zatracił się pomysł Marka na organizację wnętrza parkowego – nowe rzeźby również estetyzują, za sprawą swojej skali i surowości urealnają i nadają miejscu dramatyzmu, a dzięki rozpowszechnieniu tytułu *Niezlomnym* w mediach i publikacjach o Hajnówce zaczęły budzić pozytywne skojarzenia z dwudziestowieczną historią Polski w miejsce upolitycznionego dyskursu o heroizmie pracy³⁹.

Zrywanie z tradycją wykonywania form i krytyka kategorii trwałości w ramach akcji plenerowej

W związku z kłopotami z przechowywaniem dorobku Spotkań Rzeźbiarskich w Hajnówce Lidia Śniatycka-Olszewska z Sekcji Architektury Wnętrz okręgu ZPAP w Białymstoku proponowała utworzenie „cmentarzyska prób rzeźbiarskich”⁴⁰. Władze ZPAP negatywnie ustosunkowały się do tego pomysłu, choć ta swoista entropia – przywrócenie rzeźb z drewna lokalnemu krajobrazowi – wydaje się propozycją równie użyteczną, co śmiałą, wpisującą się w nurt sztuki konceptualnej, który także znalazł sobie miejsce na plenerach z założenia realizacyjnych, szczególnie tam, gdzie obok spotkania roboczego artystów proponowano sympozjum. Na przykład w 1970 roku Maciej Gutowski pisał w kontekście regulaminu sympozjum wrocławskiego: „Jedną przyjętą zasadą nieco niepokoi: obowiązek realizacji w technikach trwałych. Warunek ten, który chyba nie będzie rygorystycznie przestrzegany, narzuca z góry pomnikowość, koturnowość koncepcji”⁴¹. Po tym jak do tej opinii dołączyły się inne, ostatecznie w latach 70. na części plenerów już się z tych założeń wycofano i zaczęto pozyskiwać konkretne obiekty do przestrzeni publicznej na drodze konkursu lub zamówień u danego twórcy.

Od wiązania uczestników z zadaniem prospołecznym z dużym powodzeniem odchodziły plenery o rysie ekologicznym, na przykład w Osetnicy, Teofilowie czy Osiekach. Kwestie te poruszono również w ramach Pleneru Ziemia Zgorzelecka w Opolnie-Zdroju w 1971 roku, który

³⁵ A. Koziara, *Pomniki i drzewa*, „Gazeta Współczesna” 11–12.12.1976 (nr 282).

³⁶ Ibidem.

³⁷ Por. M. Laberschek, *Monumentalne wizerunki...*, op. cit., s. 199–220.

³⁸ E. Kopeć-Gromotowicz, *Rzeźby „Niezlomnym” powróciły do Parku Miejskiego*, tinyurl.com/me8szb4u, dostęp: 20.02.2024. Podczas przygotowywania tego artykułu odbyłam kilka rozmów z pracownikami Urzędu Miasta Hajnówka i Starostwa Powiatowego w Hajnówce oraz z Wiktorem Kabacem, aby wyjaśnić okoliczności powstania w parku nowej rzeźby. Z tych rozmów wynika, że choć takie były plany, to żaden z rozmówców nie skontaktował się z Józefem Markiem.

³⁹ Por. Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 223. Taki tytuł zespołu z pewnością był już używany w 1996 roku, ponieważ pojawia się w katalogu wystawy retrospektywnej Józefa Marka: *Józef Marek. Monograficzna wystawa prac...*, op. cit., s. 37.

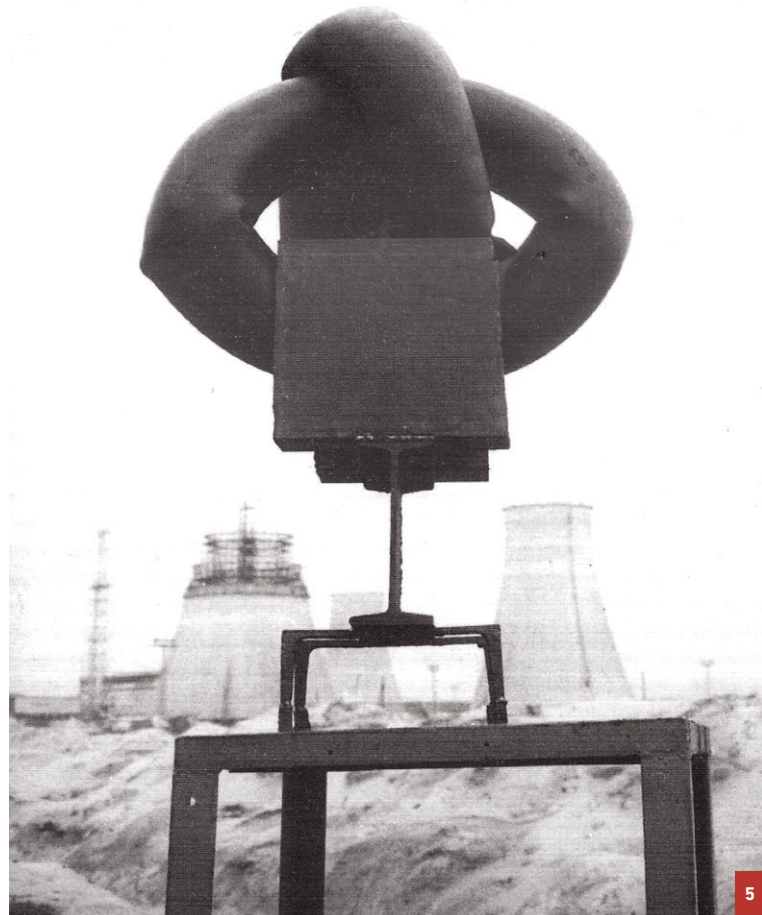
⁴⁰ Zob. A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku...*, op. cit., s. 251; *Protokół nr 16 Sekcji A i Zbiorczej ZPAP w Białymstoku*, 18.10.1973, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 37.

⁴¹ M. Gutowski, *Wrocławskie Sympozjum*, „Współczesność” 1970, nr 7, s. 12.

5

Henryk Morel, *Domy III*, obiekt na tle Zakładów Azotowych w Puławach podczas I Sympozjum Artystów i Naukowców w 1966 roku; obecnie w Muzeum Sztuki w Łodzi. Fot. S. Papciak. Źródło: *Henryk Morel (1937–1968). Rysunek, rzeźba, kompozycja przestrzenna*, red. A.M. Leśniewska, Kraków 1997, s. 48

Henryk Morel, *Houses III*, object against the background of the Zakłady Azotowe (Nitrogen Works) in Puławy during the First Symposium of Artists and Scientists in 1966; now in the Museum of Art in Łódź. Photo: S. Papciak. Source: *Henryk Morel (1937–1968). Rysunek, rzeźba, kompozycja przestrzenna*, ed. A.M. Leśniewska, Kraków 1997, p. 48



odbył się u podnóża Gór Izerskich, w odległości kilku kilometrów od kopalń odkrywkowych węgla brunatnego, czyli w miejscu, gdzie natura w stanie zbliżonym do pierwotnego styka się z naturą wykształconą w wyniku przemysłowej działalności człowieka. To jedno z tych spotkań, które dopuszczało do głosu artystów wypowiadających się w formach nietradycyjnych, bo efemerycznych, a kategoria trwałości była na nim programowo zanegowana. W katalogu organizatorzy pisali: „Nie jest naszym zamiarem doprowadzenie do powstania na tym plenerze trwałych realizacji plastycznych w terenie. Od uczestników oczekujemy przede wszystkim różnych, szeroko pojętych propozycji artystycznych. Plener ten jest bowiem pewnego rodzaju rekonesansem”⁴². Artyści mieli za zadanie odnieść się do zmian cywilizacyjnych, a ich prace – stać się „ramą dla sytuacji badawczej”⁴³. Zatem wkład w naukę zamiast produkcji przedmiotów i wykonywania usług.

Gesty Jerzego Beresia, Zofii Kulik i Przemysława Kwieka (studium przypadku)

Właściwie na każdym spotkaniu plenerowym zdarzały się incydenty mające charakter mniej lub bardziej jawnego bojkotu zasad przewidzianych przez organizatorów. Na plenerach rzeźby wydłużano czas realizacji albo rezygnowano z wykańczania dzieł, zmieniano koncepcje i eksperymentowano z materiałem, co nierzadko doprowadzało do zniszczenia obiektu, zanim został publicznie pokazany. Dobrym przykładem jest tu wspomniane już I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach⁴⁴. Zgodnie z założeniami organizatorów, by do doświadczeń artystycznych

⁴² J. Ludwiński, A. Dzieduszycki, J. Chwałczyk, *Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka* [w:] *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971* [katalog], [Wrocław] 1972, bez paginacji.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Zob. A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby...*, op. cit., s. 166–213.



6

Jerzy Beres, *Zwid wielki*, obiekt stworzony na I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 roku; obecnie w Muzeum Sztuki w Łodzi. Fot. M. Gardulski. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Marii Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia

Jerzy Beres, *Great Illusion*, created for the First Symposium of Artists and Scientists in Puławy in 1966; now in the Museum of Art in Łódź. Photo: M. Gardulski. Courtesy of the Maria Pinińska-Beres Foundation and Jerzy Beres

6

włączać wyspecjalizowane technologie, w ramach pleneru eksperymentowano między innymi z tworzywami sztucznymi, gumą, materiałami oświetleniowymi czy silnikami elektrycznymi, a więc z tym, co mogły zaoferować budowane wówczas Zakłady Azotowe „Puławy”. Tworzone tam obiekty, na przykład *Mały rocznik statystyczny* Jana Tarasina czy *Zapach sztucznych tworzyw. Próby mechanika i malarza. Zagadki Azotów* Alfreda Lenicy, miały wyraźnie temporalny charakter⁴⁵.

Innym prawom podlegały obiekty rzeźbiarskie wyprowadzane na zewnątrz, na teren budowy Azotów. Rzeźby twórcy biennale w Elblągu Gerarda Kwiatkowskiego, Macieja Szańkowskiego, Andrzeja Pawłowskiego i Henryka Morela (il. 5) wykonane zostały z solidnych materiałów. Zyskiwały one nowe znaczenia w otoczeniu przemysłowym. Morel tłumaczył, że prowadzi badania relacji między charakterem zorganizowanych struktur a doznaniem odbiorców⁴⁶. Jednak kiedy obiekty opuściły tę przestrzeń, przestały realizować wspomniany cel, podobnie jak cel humanizacji przestrzeni pracy. Szczególnie opozycyjne wobec jednego z założeń sympozjum – propagowania technicyzacji sztuki – były cztery, już niejednokrotnie przywoływane przez badaczy tego wydarzenia, akcje performatywne. Zawierały one elementy krytyki destrukcyjnej dla środowiska roli przemysłu. Mowa tu o *Ofiarowaniu pieca* Włodzimierza Borowskiego, akcji Liliany Lewickiej, instalacji audiowizualnej *Labirynt* Feliksa Falka i *Zwidzie wielkim* Jerzego Beresia (il. 6). Zatrzymajmy się przy tym ostatnim, bo jego materialny dokument nadal funkcjonuje w obiegu sztuki,

⁴⁵ Ibidem, s. 193–194.

⁴⁶ *Karta sympozjum*, „Echo Puławskie” 1966, nr 15–16, s. 7.

choć artysta twierdził, że obiekt nie pasował do koncepcji poplenerowej wystawy i nie został pozytywnie przyjęty w kontekście sztuki konceptualnej⁴⁷.

Bereś poza terenem Azotów natknął się na porzucony dąb, wyrwany z korzeniami przez maszyny karczujące las pod kombinat. Uznał, że drzewo powinno znaleźć się z powrotem na terenie fabryki. Poddany nieznacznej ingerencji artystycznej pień został przetransportowany na teren zakładu, gdzie stanął na reprezentacyjnym placu. Autor na początku lat 90. tak interpretował swój gest: „Mój Zwid Wielki, który pośrednio był jedną z pierwszych proekologicznych manifestacji w Polsce, spowodował ogólną konsternację. Olbrzymie drzewo, wyrwane z korzeniami i odrzucone przez budowniczych fabryki na wysypisko odpadów, powróciło jako dzieło sztuki z powrotem na jej teren, by zaprotestować przeciw swojemu losowi”⁴⁸. Dopelnieniem realizacji była utrwalona przez fotoreporterów akcja przewiezienia (trudny zabieg logistyczny) i wyeksponowania obiektu⁴⁹. W przeciwieństwie do innych autorów biorących udział w symposium Bereś, również w geście sprzeciwu, nie przekazał swojej pracy fundatorom. Zapewne nie wierzył, że pozostawiony w tym wymuszonym kontekście przemysłowym obiekt będzie mógł zachować status dzieła sztuki. Po latach artysta tłumaczył: „W trakcie symposium stało się wyraźne, że jest to jeden z tych – nielicznych zresztą – pozornych gestów wspaniałomyślności PRL-owskiego mecenatu wobec awangardy. W swojej istocie gest ten był bardzo podszyty obłudą. Artyści i sztuka zostali wykorzystani jako oprawa w propagandowej kampanii przedstawiającej sukcesy socjalistycznego państwa w dziedzinie przemysłu”⁵⁰.

Wszystkie przywołane powyżej gesty – czasową ekspozycję obiektu w plenerze, użycie materiałów uniemożliwiających przechowywanie obiektu czy ustanowienie go narzędziem akcji – wskazać można również w Elblągu, gdzie od 1969 roku eksperymenty i akcyjność uchodzą za pożądane, również poza plenerami, we wszelkich działaniach wokół Galerii EL. Przed uczestnikami studyjnego III Biennale Form Przestrzennych postawiono jedno konkretne zadanie: zerwać z „rzeźbą statyczną”, a zamiast tego zwrócić się ku „sztuce aktywnej”, czyli zaprojektować zdarzenie artystyczne dla mieszkańców miasta. Z regulaminu zniknął zapis o konieczności wykonania formy o konkretnych wymiarach. „Zamiarem naszym – tłumaczył dziennikarzowi Gerard Kwiatkowski – jest przekształcenie galerii z tradycyjnego salonu wystawowego w studio synkretyczne, łączące wszystkie elementy współczesnej sztuki, a więc np. plastykę, teatr, dźwięk, światło – bez tradycyjnego podziału na dyscypliny”⁵¹. Wprowadzanie w życie tych założeń i powołanie Laboratorium Sztuki sprawiło, że większość uczestników tamtej edycji biennale zerwała z praktyką tworzenia rzeźb plenerowych⁵². Grzegorz Kowalski wprawdzie zaprojektował taką, ale już z jego komentarza wynikało, że samo jej wykonanie stanowiło dla niego kwestię drugorzędną. Zdecydowanie ważniejsze było symboliczne zaplanowanie jej umiejscowienia przy Kanale Elbląskim, „na krawędzi dwóch światów: przyrody (perspektywa na pola żuławskie) i przemysłu (Zamech)”, oraz pokazanie ich wzajemnego przenikania się, z uwzględnieniem przemian otoczenia – wody, wiatru i pór roku⁵³. Niektóre prace rozpoczęte w marcu 1969 roku były w fazie realizacji jeszcze we wrześniu 1970 roku.

⁴⁷ J. Bereś. *Rzeźby* [katalog], red. A. Gieromska, M. Panek, Częstochowa 1993. Początkowo *Zwidy* trafiły do pracowni Beresia w Krakowie. *Zwid wielki* (od 1977 roku) i *Zwid puławski II* (od 1979 roku) znajdują się w kolekcji sztuki XX i XXI wieku Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁴⁸ J. Bereś, *O awangardzie w Polsce i w Krakowie* [w:] *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. 7, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 9–10.

⁴⁹ Dokumentacja tej akcji: Archiwum Eustachego Kossakowskiego, tinyurl.com/5n8sk678, dostęp: 20.02.2024.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ G. Kwiatkowski, *Koniec z obrazami dla bogatych wdów...*, rozmawiał A. Kiszki, „Dziennik Bałtycki”, 23–24.11.1969 (nr 279), s. 3, 6.

⁵² Do wyjątków należała kompozycja grafiki w przestrzeni Zbigniewa Książkiewicza. W ramach Laboratorium Sztuki, czyli utworzonego warsztatu pracy twórczej, realizowano projekty, które wymagały dłuższego czasu i specjalistów, między innymi plenery studenckie.

⁵³ R. Tomczyk, *Uczestnicy III Biennale: Grzegorz Kowalski*, „Głos Elbląga” 1969, nr 226, s. 4.



7 Przemysław Kwiek, Zofia Kulik, *Sztuka pasożytnicza*, wykorzystano prace: Włodzimierza Borowskiego, Pawła Freislera, Jarosława Kozłowskiego, Tomasza Kawiaka, Gerarda Kwiatkowskiego, Henryka Morela, Leszka Przyjemskiego, Roksany Sokołowskiej, Kazimierzy Szymańskiej i Anastazego Wiśniewskiego, IV Biennale Form Przestrzennych „Zjazd Marzycieli” w Elblągu w 1971 roku. Dzięki uprzejmości Fundacji Kulik-KwieKulik

Przemysław Kwiek, Zofia Kulik, *Parasitic Art*, works used: Włodzimierz Borowski, Paweł Freisler, Jarosław Kozłowski, Tomasz Kawiak, Gerard Kwiatkowski, Henryk Morel, Leszek Przyjemski, Roksana Sokołowska, Kazimiera Szymańska and Anastazy Wiśniewski, 4th Biennale of Spatial Forms 'Dreamers' Convention' in Elbląg in 1971. Courtesy of the Kulik-KwieKulik Foundation

Niepowodzenia realizacyjne – tak bowiem środowisko i obserwatorzy zewnętrzni oceniali przeciąganie się i niemożność wcielenia w życie projektów – wpłynęły na zmianę koncepcji spotkań w Elblągu i zwrócenie się w kierunku sztuki pojęciowej. W ramach IV Biennale Form Przestrzennych, nazwanego „Zjazdem Marzycieli”, trwającego dziewięć wrześniowych dni w 1971 roku, organizatorzy zaoferowali uczestnikom (27 artystom) minimalne wsparcie socjalne⁵⁴. Podtrzymano sugestię, by nie planować trwałych form, a cały czas poświęcić na fazę projektowania, prezentowania swoich pomysłów i dyskusowania. Program IV Biennale w ten sposób tłumaczył obrany kierunek: „Pora zwrócić się ku ulotnej, koncepcyjnej sferze działania twórczego, nim stężeje i znieruchomieje w materialnym kształcie przedmiotu artystycznego. Dorobkiem zjazdu będą więc koncepcje twórcze, pomysły rzutowane w przyszłość, już to z nadzieją na realizację w przyszłości, już to jako autonomiczne sprawy myśli i przedmioty wyobraźni...”⁵⁵. Do realizacji tych założeń mecenas przemysłowy przestał być potrzebny, choć część odczytów, manifestów, akcji, ekspozycji fotografii czy projekcji filmowych odnosiła się do tego środowiska.

⁵⁴ Założenia ideowe IV Biennale Form Przestrzennych Elbląg 1971, „Biuletyn ZPAP” 1970, nr 87–88, s. 30.

⁵⁵ Ibidem, s. 29–30.

8

Zofia Kulik, *Działania na hałdzie fabrycznych odpadów* (fragment serii), Zakłady Mechaniczne „Legmet”, Legnica 1971. Dzięki uprzejmości Fundacji Kulik-KwieKulik

Zofia Kulik, *Activities on a factory waste heap* (fragment of the series), „Legmet” Zakłady Mechaniczne (mechanical works), Legnica 1971. Courtesy of the Kulik-KwieKulik Foundation



9

Zofia Kulik, *Ze złości* z serii chaotycznych zdjęć wykonanych bez patrzenia w wizjer aparatu, Legnica 1971. Dzięki uprzejmości Fundacji Kulik-KwieKulik

Zofia Kulik, *Out of Anger* from a series of chaotic photographs taken without looking into the camera's viewfinder, Legnica 1971. Courtesy of the Kulik-KwieKulik Foundation



Idea zapożyczania już raz wykorzystanych akcesoriów z przemysłowego otoczenia, podobna do gestu Beresia i Borowskiego w Puławach, została podtrzymana również przez debiutantów na biennale – Przemysława Kwieka i Zofię Kulik. Utwierdzając publiczność w przekonaniu, że nie należy mnożyć przedmiotów w sztuce, z obiektów innych artystów budowali coś na kształt dekoracji okolicznościowej (il. 7)⁵⁶. Dodajmy, że Zofia Kulik podjęła ten wątek równolegle w Legnicy na II Ogólnopolskim Plenerze Młodej Rzeźby wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych przy Zakładach Mechanicznych „Legmet”. Uczestnikom postawiono podobne zadanie jak na pierwszych dwóch biennale w Elblągu – wykonanie trwałych form do umieszczenia w przestrzeni miasta⁵⁷. Zofia Kulik, wówczas młoda absolwentka ASP z pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza, nie podjęła się tego, podobno dlatego, że zaobserwowała „absurdy administracyjne” wokół wydarzenia. Starając się wykorzystać pobyt do własnych celów, wykonała kilka efemerycznych działań artystycznych. Powstał wtedy cykl poetycko-katastroficzných zdjęć złomowisk i rozlewisk zakładowych (il. 8)⁵⁸. Forma przestrzenna z fabrycznego złomu, którą

⁵⁶ Kwiekulik. *Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ł. Ronduda, G. Schöllhammer, Wiedeń 2012, s. 85.

⁵⁷ Takie rzeźby rzeczywiście powstały. Obecnie trwają prace nad ich atrybucją i restauracją. Zob. *Czterdziestoletnia rzeźba odrestaurowana*, tinyurl.com/5chen4jm, dostęp: 20.02.2024.

⁵⁸ Zob. Kwiekulik..., op. cit., s. 82–83. Jeden z cykli czarno-białych fotografii Kulik zatytułowała: *Studium form powstałych w rozlewisku smoły*. Przemysłowy kontekst Legnicy artystka wykorzystała również do wykonania

ostatecznie Kulik zrealizowała, zwana przez nią „domem”, nie miała znamion trwałości (il. 9). Oceniona przez autorkę negatywnie, pozostała w formie równie nacechowanych ironią przypadkowych kadrów fotograficznych. Gest ten, podobny do gestu Beresia, Kulik po latach uznała za kontestacyjny wobec idei pleneru realizacyjnego i swojego, jak to określiła, „bezsensownego” w nim udziału⁵⁹.

Podsumowanie

Moim celem było zegzemplifikowanie procesu odchodzenia od budowania trwałych form przeznaczonych do przestrzeni publicznej, a tym samym podważania statusu dzieła jako obiektu „solidnego, niewzruszonego, zdolnego oprzeć się niszczącej sile czasu”⁶⁰, budowanego w symbiozie z przemysłem i ideologicznie użytecznego w ramach akcji plenerowej. Można wskazać kilka przyczyn tych zmian w myśleniu o rzeźbie, zarówno artystycznych – w tym bardzo istotne szukanie dla niej szerszej formuły niż pomnik, statuetka czy medal, narażone na manipulacje ideologiczne – jak i pozaartystycznych, takich jak oszczędności oraz potrzeba występowania przeciw propagandowym nakazom i ograniczeniom (cenzurze), za którymi stała ówczesna władza.

Wykonane przez Kulik fotografie metalowych spirali ze złomu z Legnicy zostały przez nią zaanektowane w 1989 roku do kompozycji *Autoportret z flagą*, zatem zaistniały powtórnie w postaci industrialnego ornamentu, by uzyskać inny wymiar niezniszczalności. Zespół wykonany rękami Józefa Marka i ekipy leśników w sensie materialnym nie istnieje, ale w Hajnówce podtrzymuje się idee aneksji przestrzeni rekreacyjnej do celów upamiętniania, choć przedmiot upamiętnienia uległ zmianie, a sposób wykonania nowego obiektu budzi kontrowersje. Nowa rzeźba przypomina też o kilku dekadach plenerów rzeźbiarskich w tym miejscu, szczególnie że tradycja ta w ostatnich latach została odnowiona. Z kolei renowacja *Ławeczki Szańkowskiego* to najprostszy z możliwych, choć i najkosztowniejszy sposób sprzeciwu wobec temporalności dziedzictwa poplenerowego.

dr Bernadeta Stano

Historyczka sztuki. Stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce uzyskała w 2004 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie na podstawie rozprawy *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży*. Od 1998 roku jest związana zawodowo z Uniwersytetem KEN w Krakowie. Publikuje recenzje z wystaw na łamach periodyków o sztuce, artykuły i książki naukowe, redaguje też wybrane tomy rocznika „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*” oraz prace zbiorowe z obszaru swoich zainteresowań badawczych. Dotychczas ukazały się trzy publikacje jej autorstwa: książka napisana na kanwie dysertacji doktorskiej (2007), *Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–1960* (2009) oraz *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL* (2019).

Bernadeta Stano, PhD

Art historian. She obtained her doctoral degree in art history in 2004 from the Jagiellonian University in Kraków based on the dissertation *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży*. Since 1998, she has been professionally associated with the KEN University in Kraków. She publishes exhibition reviews in art periodicals, articles and academic books, and edits selected volumes of *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione* as well as collective works in the field of her research interests. She has published three works so far: a book based on her doctoral thesis (2007), *Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–1960* (2009) and *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL* (2019).

bardzo osobistego cyklu fotografii, w których kontrastowo łączyła motywy krajobrazu przemysłowego z kolorową bibułą.

⁵⁹ *Kwiekulik...*, op. cit., s. 85–86.

⁶⁰ R. Socha, *Przemysłowe rzeźby*, „Wybrzeże” 1985, nr 31, s. 26.

Bibliografia

- I Biennale Form Przestrzennych* [katalog], red. Marian Bogusz, Elbląg 1965, bez paginacji.
- ac, *Początek został zrobiony*, „Głos Zamechu” 1967, nr 77, s. 5.
- Bereś Jerzy, *O awangardzie w Polsce i w Krakowie* [w:] *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. 7, red. Józef Chrobak, Kraków 1992, s. 9–10.
- Bołoz Tadeusz, *Sprawozdanie z VIII Pleneru Rzeźby w 1973 r. w Hajnówce*, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 323.
- Bołoz Tadeusz, *Założenia ideowe i informacje VIII Międzynarodowego Pleneru Rzeźby „Hajnówka’74”*, 11.06.1974, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 324.
- Borowski Wiesław, *Rzeźby i formy przestrzenne*, „Poezja” 1968, nr 7, s. 104.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Humanizacja przestrzeni miejskiej. Rzeźba plenerowa w Warszawie w latach 70. XX w.* [w:] *Rzeźba w architekturze*, red. eadem, Bartłomiej Gutowski, Warszawa 2008, s. 144–146.
- Czterdziestoletnia rzeźba odrestaurowana*, tinyurl.com/5chen4jm, dostęp: 20.02.2024.
- Denisiuk Jarosław, *Mogłoby zacząć się gdziekolwiek...* [w:] *Elbląg konceptualny*, red. idem, Elbląg 2010, s. 9–11.
- Denisiuk Jarosław, *Otwarta galeria. Formy przestrzenne w Elblągu*. Przewodnik, Elbląg 2015.
- Formy przestrzenne w krajobrazie miasta*, „Projekt” 1968, nr 4, s. 42.
- Galeria EL, *Maciej Szańkowski – Forma przestrzenna – Ławeczka, 1967 r. – Przed i po renowacji*, tinyurl.com/znce5tp5, dostęp: 20.02.2024.
- Grupa potężnych 12-metrowych figur „Niezlomnym” w Parku Miejskim*, tinyurl.com/4hmn9bzw, dostęp: 20.02.2024.
- Grzesiuk-Olszewska Irena, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 100–139.
- Gutowski Maciej, *Wrocławskie Sympozjum*, „Współczesność” 1970, nr 7, s. 12.
- Karta sympozjum*, „Echo Puławskie” 1966, nr 15–16, s. 7.
- Koziara Andrzej, *Pomniki i drzewa*, „Gazeta Współczesna”, 11–12.12.1976 (nr 282).
- Kwiekulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer, Wiedeń 2012.
- J. Bereś. Rzeźby* [katalog], red. Aleksandra Gierymska, Marian Panek, Częstochowa 1993.
- Józef Marek. Monograficzna wystawa prac 1952–1997*, red. Romuald K. Bochyński, Orońsko 1998.
- Juszkiewicz Piotr, *Cień modernizmu*, Poznań 2013.
- Kopeć-Gromotowicz Ewa, *Rzeźby „Niezlomnym” powróciły do Parku Miejskiego*, tinyurl.com/me8szb4u, dostęp: 20.02.2024.
- Kostuch Bożena, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015.
- Kwiatkowski Gerard, *Koniec z obrazami dla bogatych wdów...*, rozmawiał Andrzej Kiszki, „Dziennik Bałtycki”, 23–24.11.1969 (nr 279), s. 3, 6.
- Laberschek Marcin, *Monumentalne wizerunki. Pomniki jako obrazy przedsiębiorstw*, „Zarządzanie w Kulturze” 2019, nr 20, z. 2, s. 199–220.
- Leszczyński Konstanty, *Mieszkańcy Hajnówki swojemu miastu*, „Gazeta Współczesna”, 13.10.1976 (nr 233).
- Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.
- Leśniewska Anna Maria, *Szańkowski. Wieloprzestrzenie*, Orońsko 2019.
- Okółów Lech, *Plenery malarskie 1972*, „Biuletyn ZPAP” 1972, nr 107–108 i 109–110.
- Marek Józef, *Wiersze i rzeźby. Rzeźby i wiersze* [katalog], Zielona Góra 1994.
- Plenery realizacyjne 1968* [w:] *Orońsko. Katalog 1970–72*, Kielce [1972], bez paginacji.
- Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971* [katalog], [Wrocław] 1972.
- Protokół nr 16 Sekcji A i Zbiorczej ZPAP w Białymstoku*, 18.10.1973, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 37.
- Puchalski Arkadiusz, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944–1983*, Białystok 2017.
- Regulamin Pleneru Hajnówka 1975*, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 324.
- Socha Ryszard, *Przemysłowe rzeźby*, „Wybrzeże” 1985, nr 31, s. 26.

Sokołowski Albin, *Regulamin Pleneru Rzeźby – „Hajnowka’75”*, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 324.

Stano Bernadeta, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019.

Stano Bernadeta, *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 215–236.

Tomczyk Ryszard, *Uczestnicy III Biennale: Grzegorz Kowalski*, „Głos Elbląga” 1969, nr 226, s. 4.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1987.

Założenia ideowe IV Biennale Form Przestrzennych Elbląg 1971, „Biuletyn ZPAP” 1970, nr 87–88, s. 30.

Marcin Laberschek*

Przemysłowa rzeźba plenerowa. Okoliczności stawiania artystycznych obiektów przestrzennych na terenie przedsiębiorstw w Polsce Ludowej w latach 60. i 70. XX wieku

Industrial outdoor sculpture. A study of the circumstances surrounding the installation of artistic spatial objects on the premises of enterprises in The Polish People's Republic in the 1960s and 1970s

Marcin Laberschek, *Przemysłowa rzeźba plenerowa. Okoliczności stawiania artystycznych obiektów przestrzennych na terenie przedsiębiorstw w Polsce Ludowej w latach 60. i 70. XX wieku*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 63–83.

Abstrakt

Lata 60. i 70. XX wieku to okres szczególny, jeśli chodzi o polską rzeźbę plenerową. To wówczas w polskich miejscowościach pojawiło się wyjątkowo dużo prac rzeźbiarskich, również takich, które powstawały w ścisłej współpracy z zakładami produkcyjnymi. Artykuł porusza temat przemysłowych rzeźb plenerowych, które eksponowano w otoczeniu polskich przedsiębiorstw działających w tamtym czasie. Celem jest wyszczególnienie i omówienie przesłanek, które stały za eksponowaniem prac rzeźbiarskich w przemysłowych przestrzeniach. By zrealizować ów cel, zostały przeprowadzone badania, które polegały na zgromadzeniu stosownego materiału i jego późniejszej analizie. W rezultacie wyszczególniono teoretyczne i praktyczne okoliczności pojawiania się rzeźb plenerowych na terenie i w najbliższej okolicy fabryk. Do teoretycznych przesłanek autor zaliczył ideę społecznego zaangażowania przedsiębiorstw i humanizację miejsca pracy. Natomiast w grupie przesłanek praktycznych znalazły się: wydarzenia artystyczne, działalność artystyka zakładowego, współpraca przedsiębiorstwa z wybranymi artystami, uruchomienie zakładu pracy oraz pozyskanie dzieła przez przedsiębiorstwo. Jednym z ważniejszych wniosków jest ten, że przesłanki nierzadko występowały wspólnie, a każda praktyczna okoliczność miała umocowanie w szerszych założeniach teoretycznych i z nich wynikała.

* Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego
ORCID: 0000-0002-1081-5073
e-mail: marcin.laberschek@uj.edu.pl

Słowa kluczowe

rzeźba plenerowa, przemysłowa rzeźba plenerowa, sztuka przemysłowa, dziedzictwo przemysłowe, historia przemysłu

Abstract

The 1960s and 1970s witnessed a notable surge in the presence of outdoor sculpture in Poland. At that time a significant number of sculptural works appeared in Polish localities, including those created in close collaboration with factories. This article addresses the subject of industrial outdoor sculptures that were displayed in the vicinity of Polish companies operating at the time. The objective is to provide a detailed and comprehensive discussion of the rationale behind the display of sculptural works in industrial spaces. To this end, research was carried out, which consisted of the collection of pertinent materials and their subsequent analysis. As a result, the theoretical and practical considerations for the appearance of outdoor sculptures on the premises of factories and in their immediate vicinity were outlined. The theoretical premises included the idea of corporate social commitment and the humanization of the workplace, while the practical rationales encompassed artistic events, the activities of the enterprise's artist, the enterprise's cooperation with selected artists, the launch of the workplace and the acquisition of the work by the enterprise. One of the more important findings is that the aforementioned premises frequently occurred together, and that each practical circumstance was grounded in and derived from broader theoretical assumptions.

Keywords

outdoor sculpture, industrial outdoor sculpture, industrial art, industrial heritage, history of industry

ISTNIEJE WIELE PRAC NAUKOWYCH POŚWIĘCONYCH POLSKIM RZEźBOM PLENEROWYM Z LAT 60. i 70. XX wieku, zwłaszcza dotyczących inicjatyw artystycznych (w tym plenerów, sympozjów, bienale), w ramach których te rzeźby powstawały – między innymi w Osiekach¹, Elblągu², Orońsku i Kielcach³, Puławach⁴, Zielonej Górze⁵, Lublinie⁶ czy Chełmie⁷. Są też inne opracowania, które wykraczają poza lokalność określonych wydarzeń i obiektów artystycznych i podejmują próbę uchwycenia zjawiska w szerszym kontekście, choćby zmian w sztuce w podejściu do przestrzeni⁸ czy też udziału przemysłu w realizacji przedsięwzięć twórczych⁹. Ta ostatnia perspektywa – powiązania sztuki i działalności produkcyjnej – stanowi tło również niniejszego opracowania. Jeśli

¹ Zob. *Awangarda w plenerze – Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, Koszalin 2008; M. Lachowski, *Plenery w Osiekach i granice nowoczesnego obrazu*, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 18, s. 29–35.

² Zob. *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, red. K. Breguła, Warszawa 2013; *W obliczu jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, red. K. Dzieweczyńska, Elbląg 2015.

³ Zob. P. Suliga, *Kielce miastem współczesnej rzeźby polskiej*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2014, t. 6, s. 217–240.

⁴ Zob. A.M. Leśniewska, *Puławy 66*, Lublin–Puławy 2006.

⁵ Zob. K. Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Warszawa 2015; *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. Piotr Słodkowski, Zielona Góra 2014.

⁶ Zob. E. Błotnicka-Mazur, *Kreowanie przyjaznej przestrzeni – Lubelskie Spotkania Plastyczne '76* [w:] *Paragone. Rzeźba na granicy*, red. eadem, L. Lameński, M. Pastwa, Warszawa–Lublin 2016.

⁷ Zob. E. Błotnicka-Mazur, *Plener Przestrzeni miasta – Chełm 1978*, „Miejsce” 2017, nr 3, s. 233–265.

⁸ A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.

⁹ B. Stano, *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 215–235; eadem, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019.

1 Rzeźba Magdaleny Więcek z 1962 roku przedstawiająca symbol siarki, zlokalizowana na terenie Kopalń i Zakładów Przetwórczych Siarki „Machów”. Fot. MichalinaSablík11/Wikimedia Commons (CC-BY-SA-4.0)

Sculpture by Magdalena Więcek from 1962 depicting the symbol of sulphur, located on the site of the Machów Sulphur Mines and Processing Plant (Kopalnie i Zakłady Przetwórcze Siarki 'Machów'). Photo: MichalinaSablík11/Wikimedia Commons (CC-BY-SA-4.0)



jednak dla Bernadety Stano przemysł jest kontekstem potrzebnym do zrozumienia działań artystycznych w okresie Polski Ludowej, to dla mnie stanowi on punkt wyjścia. Celem tego artykułu jest przedstawienie okoliczności i zrozumienie tego, dlaczego na terenie zakładów pracy w okresie PRL-u pojawiały się rzeźby plenerowe, a także jakie znaczenie dla funkcjonowania przedsiębiorstw miały tego typu inicjatywy. Podkreślenie tej przemysłowej perspektywy powoduje, że ów tekst wpisuje się w większym stopniu w sferę nauk o zarządzaniu niż nauk o sztuce (choć nierozdzielnie łączy się z oboma polami). Mowa tutaj o szczególnym nurcie zarządzania, a właściwie o dwóch: zarządzaniu humanistycznym (*humanistic management*)¹⁰ i historii przedsiębiorstw (*business history*)¹¹. Zgodne z tym ujęciem były też wcześniejsze moje opracowania¹².

¹⁰ Zob. *Zarządzanie humanistyczne*, red. B. Nierenberg, R. Batko, Ł. Sułkowski, Kraków 2015.

¹¹ Zob. P. Górski, *Perspektywa historyczna w badaniach organizacji i zarządzania. Zagadnienie strategii badawczych*, „Prakseologia” 2020, nr 162, s. 115–130.

¹² Np. M. Laberschek, *W cieniu fabryki. Wizja katastrofy Zakładów Azotowych w Mościcach w pomniku Wilhelma Sasnala*, „Zarządzanie w Kulturze” 2020, t. 21, nr 4, s. 325–346; idem, *Organizacje idealne. Tworzenie mitów przedsiębiorstw Polski Ludowej z wykorzystaniem pomników*, „Zarządzanie w Kulturze” 2022, t. 23, nr 2, s. 187–216; idem, *Abstrakcja i rzeczywistość. Przedsiębiorstwa PRL-u jako fabryki sztuki*, „Zarządzanie w Kulturze” 2022, t. 23, nr 4, s. 357–379.

Niniejszy artykuł koncentruje się na szczególnej kategorii rzeźb plenerowych, a mianowicie przemysłowych rzeźbach plenerowych. Przemysłowa rzeźba plenerowa to taka rzeźba, która stanowi rezultat ścisłej współpracy środowisk sztuki i przemysłu oraz/lub jest powiązana (na przykład tematycznie, lokalizacyjnie) z funkcjonowaniem określonego przedsiębiorstwa. Przykładem może być praca Magdaleny Więcek z 1962 roku przedstawiająca literę S – chemiczny symbol siarki – postawiona na terenie Kopalni i Zakładów Przetwórczych Siarki „Machów” (fot. 1). Żeby zrealizować założony cel, a więc znaleźć przesłanki i zrozumieć, dlaczego na terenie i w okolicach zakładów pracy w okresie PRL-u pojawiały się rzeźby plenerowe, zebrałem i przeanalizowałem materiały źródłowe oraz publikacje specjalistyczne i naukowe, a także przeprowadziłem badania terenowe oraz wywiady z artystami, osobami powiązanymi z określonymi przedsiębiorstwami i pasjonatami lokalnej historii. Na podstawie przeprowadzonych badań zidentyfikowałem 28 przedsiębiorstw, na których terenie lub w których bliskim otoczeniu w latach 60. i 70. XX wieku eksponowano przemysłowe rzeźby plenerowe – zatem tylko o tych zakładach pracy i obiektach przestrzennych jest tutaj mowa. Ponadto w niniejszym artykule skoncentrowałem się wyłącznie na rzeźbach stworzonych przez samych artystów lub przez artystów we współpracy z robotnikami. Oczywiście pojawiały się również rzeźby tworzone tylko przez pracowników, jednak ten temat wymaga odrębnego omówienia i nie będzie on przedmiotem tego opracowania.

W wyniku przeprowadzonej analizy wyróżniłem dwie teoretyczne (społeczne zaangażowanie przedsiębiorstw i humanizacja miejsca pracy) oraz pięć praktycznych (wydarzenia artystyczne, działalność plastyka zakładowego, współpraca przedsiębiorstwa z wybranymi artystami, uruchomienie zakładu pracy, pozyskanie dzieła przez przedsiębiorstwo) okoliczności tworzenia i eksponowania przemysłowych rzeźb plenerowych.

Okoliczności teoretyczne stawiania przemysłowych rzeźb plenerowych

Społeczne zaangażowanie przedsiębiorstw

Ponieważ w czasach Polski Ludowej przedsiębiorstwa funkcjonowały jako jednostki państwowe, były one zobowiązane do realizacji zadań opracowywanych i zleczanych przez organy władzy. Oczywiście chodziło przede wszystkim o to, aby zakłady produkcyjne realizowały cele określone w planach gospodarczych, które ustalano i wdrażano w życie w latach 1947–1990¹³. Jednak przedsiębiorstwom socjalistycznym, w których masowo zatrudniano ludzi z różnych środowisk, władze państwowe przypisywały również innego rodzaju zadania, w tym misję ideologiczną – wychowywania w duchu komunistycznym – oraz społeczną, polegającą na integrowaniu robotników, edukowaniu i podnoszeniu ich kompetencji, także kulturalnych. Ta idea społecznego zaangażowania przedsiębiorstw była wdrażana w praktyce w różny sposób, w tym za sprawą podejmowania rozmaitych inicjatyw kulturalnych z zakresu literatury, sztuki, teatru, kina czy muzyki. W tym celu na terenie wielu przedsiębiorstw powoływano kluby, biblioteki, galerie, domy kultury i szereg innych przedsięwzięć. Realizacja tej idei polegała również na zapraszaniu do zakładów produkcyjnych przedstawicieli świata kultury, w tym sztuki. Poza innymi artystami pojawiali się także rzeźbiarze, którzy dawali pracownikom możliwość oderwania się od monotonii produkcji przez udział w tworzeniu prac artystycznych.

Misją państwa polskiego czasów PRL-u było jednak sprawowanie „opieki” nad każdą grupą społeczną, a nie tylko robotnikami. W polu zainteresowania znaleźli się również sami artyści, którym należało zapewnić odpowiednie warunki rozwoju. Także w tym zakresie szczególną rolę odgrywały przedsiębiorstwa państwowe. Ich społeczne zaangażowanie polegało na podejmowaniu współpracy ze środowiskami twórczymi. Nie było to jednak dobrowolne działanie zakładów produkcyjnych, pełniły one bowiem funkcję mecenasa przemysłowego, która wynikała z podpisanego w 1962 roku porozumienia pomiędzy Centralną Radą Związków Zawodowych a Zarządem

¹³ M. Laberschek, *Abstrakcja i rzeczywistość...*, op. cit.

Głównym Związku Polskich Artystów Plastyków¹⁴. Zgodnie z ustaleniami przedsiębiorstwa miały między innymi zapewnić twórcom miejsce, pomoc i środki na organizację wystaw. Były też zobowiązane do nabywania dzieł sztuki i prezentowania ich w przykładowych galeriach oraz innych przestrzeniach i budynkach, którymi dysponowały¹⁵. Porozumienie przełożyło się na rzeczywiste działania. Po jego podpisaniu zakłady pracy nie tylko organizowały wystawy i nabywały prace artystyczne, lecz także nierzadko stawały się swoistymi pracowniami dla twórców. Wiele dzieł, w tym rzeźb plenerowych, pozostawało później na terenie zakładów, a tym samym stanowiło swego rodzaju pamiątkę owej współpracy.

Zaangażowanie społeczne przedsiębiorstw zostało wzmocnione w latach 70. XX wieku, w tak zwanej dekadzie gierkowskiej. Było ono efektem programu Sojusz Świata Pracy z Kulturą i Sztuką¹⁶, zainicjowanego w 1974 roku przez Wydział Kultury KC PZPR¹⁷ i rozszerzonego na wszystkie duże zakłady przemysłowe na VII Zjeździe PZPR w 1975 roku¹⁸. Postawa zaangażowania społecznego stanowiła więc istotną okoliczność umieszczania obiektów rzeźbiarskich w przestrzeni fabryk.

Humanizacja miejsca pracy

Drugą przesłanką ideową pojawiania się rzeźb plenerowych wokół zakładów produkcyjnych w Polsce Ludowej jest koncepcja humanizacji miejsca pracy. Składają się na nią dwa nurty: humanizacji pracy (związany z teorią zarządzania) i humanizacji przestrzeni lub otoczenia (wpisujący się w pole teorii sztuki). Koncepcja humanizacji pracy dotyczy podejmowania wszelkich działań zmierzających do tego, by stworzyć jak najlepsze warunki dla osób pracujących. Koncentruje się ona na czterech aspektach: przebiegu pracy, materialnym środowisku pracy, społecznym środowisku pracy i możliwościach człowieka¹⁹. Umieszczanie prac artystycznych w przestrzeni przedsiębiorstw jest związane z drugim ze wskazanych zagadnień – odpowiednim aranżowaniem materialnego środowiska pracy. Idea humanizacji pracy pojawiła się w Polsce Ludowej w latach sześćdziesiątych²⁰. W 1966 roku Kazimierz Doktór wyróżnił dwie perspektywy: „wielką” i „małą” humanizację pracy²¹. O ile wielka dotyczyła przede wszystkim tworzenia odpowiednich relacji międzyludzkich w przedsiębiorstwach i wymagała zmian strukturalnych wprowadzanych z poziomu państwa, o tyle mała koncentrowała się na poprawie warunków pracy w konkretnym zakładzie. W założenia małej humanizacji wpisywały się także kwestie podnoszenia estetyki miejsca pracy²², co realizowano w różny sposób, w tym chociażby przez umieszczanie rzeźb i innych prac artystycznych na terenie fabryk czy też dzięki odpowiednio zaprojektowanym budynkom przemysłowym²³.

Drugim ze wskazanych nurtów jest humanizacja przestrzeni lub otoczenia. Polegała ona na estetyzacji przestrzeni społecznej przez eksponowanie dzieł artystycznych w różnych miejscach

¹⁴ Porozumienie zawarte pomiędzy Centralną Radą Związków Zawodowych a Zarządem Głównym ZPAP w sprawie udostępniania i upowszechniania sztuk plastycznych, AAN Warszawa, zespół ZPAP, nr 1/104.

¹⁵ B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 45.

¹⁶ *Informacja o Programie Sojusz Świata Pracy z Kulturą i Sztuką*, WAP Białystok, zespół ZPAP, nr 246.

¹⁷ B. Stano, Artur Żmijewski – Plener rzeźbiarski. Świecie 2009. *Artysta na polu nauk społecznych wobec zjawisk w przestrzeni industrialnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2016, t. 11, s. 50.

¹⁸ VII Zjazd Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej 8–12 grudnia 1975. *Podstawowe materiały i dokumenty*, Warszawa 1975; J. Kossak, *Społeczna rola kultury*, „Nowe Drogi” 1977, nr 8, s. 165.

¹⁹ M. Skiba, *Idea humanizmu we współczesnym zarządzaniu [w:] Społeczne, psychologiczne i prawne uwarunkowania zarządzania współczesną organizacją. Wybrane zagadnienia*, cz. 2, red. A. Bazan-Bulanda, A. Kwiatek, M. Skiba, Częstochowa 2020, s. 10.

²⁰ J. Sztumski, *Jaka humanizacja pracy jest możliwa przy dużym bezrobociu?*, „Humanizacja Pracy” 2013, nr 3, s. 49.

²¹ K. Doktór, *Kierunki działania [w:] Z problemów humanizacji pracy*, Warszawa 1966, s. 13–16.

²² J. Sztumski, *Jaka humanizacja pracy...*, op. cit., s. 53.

²³ I. Kałuża, *Nowa tożsamość. Przyczynek do badań na przykładzie architektury Państwowej Fabryki Wagonów „Pafawag” we Wrocławiu*, „Quart” 2022, nr 3, s. 60–61.



2 Rzeźba przedstawiająca cewki przędzalnicze, stojąca przed dawnymi Łódzkimi Zakładami Cewek Przędzalniczych „Cetech” w Łodzi przy ul. Pabianickiej 119–131. Fot. M. Laberschek

Sculpture depicting spinning bobbins, standing in front of the former ‘Cetech’ Works in Łódź at ul. Pabianickiej 119–131. Photo: M. Laberschek

życia ludzi, ale przede wszystkim za sprawą integralnego połączenia tych dwóch sfer: sztuki i otoczenia. W tym podejściu chodziło z jednej strony o upodmiotowienie zwykłego człowieka, by mógł stać się odbiorcą sztuki; by przestrzeń, w której przebywa stała się dla niego bardziej interesująca i przyjemniejsza. Z drugiej strony zaś – o zmianę funkcji, jakie ma pełnić sztuka. Otóż w myśl tego podejścia sztuka ma być egalitarna, dostępna każdemu, ma zatem wyjść z zamknięcia (galerii i muzeów) i włączyć się w dyskurs codzienności, stać się stałym elementem życia ludzi. Działania artystyczne w przestrzeni publicznej miały swój początek w połowie XX wieku²⁴. Istotną rolę w tym zakresie odegrał Oskar Hansen. W 1959 roku stworzył on ideę formy otwartej, czyli filozofię dotyczącą architektury i sztuki, w której położył nacisk na przestrzeń, a nie na obiekty. One miały stanowić tylko kontekst dla zwykłych wydarzeń dziejących się w otoczeniu, miały czynić widocznymi właśnie je, a nie siebie. Podkreślona miała być także rola zwykłych ludzi, a nie artystów. W myśl owych założeń humanizacji przestrzeni w latach 60. i 70. XX wieku w wielu miejscowościach w Polsce zaczęły się pojawiać rzeźby plenerowe i inne akcenty z obszaru sztuk wizualnych. Umieszczano je w miejscach, gdzie często przebywali ludzie. Nie dziwi więc, że zaczęto je również stawiać w przestrzeni zakładów produkcyjnych, gdyż czas spędzany w pracy stanowił bardzo istotny element życia człowieka. W ten sposób starano się uczynić pracę mniej uciążliwą. Zwraca na to uwagę Bartosz Stępień, który wskazuje, że procesy humanizacyjne „w efekcie miały przynieść polepszenie warunków pracy”²⁵.

²⁴ E. Domanowska, *Z głową w chmurach. Projekty artystyczne Thorstena Goldberga na tle niektórych aspektów sztuki w przestrzeni publicznej*, „Architecturae et Artibus” 2013, nr 2, s. 6.

²⁵ B. Stępień, *Łódzkie mozaiki i inne monumentalne akcenty plastyczne czasów PRL-u*, Łódź 2021, s. 37.

Maria Nowakowska prowadząca badania nad łódzkimi obiektami rzeźbiarskimi podaje kilka przykładów przemysłowych rzeźb plenerowych wyeksponowanych przed przedsiębiorstwami działającymi w Łodzi jej zdaniem wpisujących się w ideę humanizacji. Dotyczy to między innymi rzeźby nieznanego autorstwa stojącej przed dawnymi Łódzkimi Zakładami Cewek Przędzalniczych „Cetech” (fot. 2).

Okoliczności praktyczne stawiania przemysłowych rzeźb plenerowych

Wydarzenia artystyczne

Na mocy wspomnianego porozumienia między Centralną Radą Związków Zawodowych a Zarządem Głównym Związku Polskich Artystów Plastyków oraz późniejszego programu Sojusz Świata Pracy z Kulturą i Sztuką przedsiębiorstwa w czasach Polski Ludowej nawiązywały współpracę z twórcami, która nierzadko przyjmowała bardziej rozbudowaną formę plenerów czy sympozjów. Część z nich miała charakter wydarzeń rzeźbiarskich. Niektóre z powstałych w ich ramach rzeźb stawiano na terenie lub w najbliższej okolicy zakładów pracy zaangażowanych w proces twórczy. Takie działania podejmowano w Bydgoszczy, Elblągu, Lesznie, Ostrowcu Świętokrzyskim oraz Warszawie.

W 1973 roku odbył się I Bydgoski Ogólnopolski Plener Rzeźbiarski. Wzięło w nim udział 15 artystów, którzy podjęli współpracę z lokalnymi przedsiębiorstwami²⁶ – mecenasami wydarzenia. Ich zadaniem była pomoc artystom w przygotowaniu prac i w późniejszej ich instalacji w plenerze. Jednym z mecenasów były Bydgoskie Zakłady Sprzętu Okrętowego „Famor”, w których powstała prawie sześciometrowa aluminiowa rzeźba *Skrzydła morza* (fot. 3) Anny Szalast, warszawskiej artystki i absolwentki stołecznej Akademii Sztuk Pięknych, autorki wielu innych rzeźb i pomników wyeksponowanych w przestrzeni publicznej. Nazwa *Skrzydła morza*, znajdująca swoje odzwierciedlenie również w formie rzeźby w postaci dwóch skrzydeł, w symboliczny sposób odwoływała się do działalności przedsiębiorstwa, które między innymi zajmowało się produkcją sprzętu dla stoczni. Tę przemysłową rzeźbę plenerową wyeksponowano jesienią 1973 roku nieopodal Famaru na placu Tadeusza Kościuszki w Bydgoszczy, gdzie stoi do dziś. Jest zarazem przestrzennym obiektem artystycznym i industrialną pamiątką.

Z kolei w Elblągu między 1965 a 1986 rokiem, w ramach pięciu edycji Biennale Form Przestrzennych i późniejszych mniejszych przedsięwzięć, którym patronowały miejscowe Zakłady Mechaniczne „Zamech”²⁷, stanęło 51 abstrakcyjnych rzeźb plenerowych²⁸. Największym wydarzeniem było I Biennale Form Przestrzennych. Wzięło w nim udział 40 twórców i powstało wówczas 40 obiektów²⁹. Rzeźby umieszczano w różnych częściach Elbląga, w tym w pobliżu Zamechu, tak jak te, które wyeksponowano na otwartym terenie Galerii EL sąsiadującej z zakładem produkcyjnym. O przemysłowym charakterze rzeźb z Elbląga świadczy jednak przede wszystkim to, gdzie i w jaki sposób powstawały. Artyści tworzyli je mianowicie na terenie elbląskich Zakładów Mechanicznych „Zamech” przy czynnym udziale pracowników fabryki. Ta „forma włączania sztuki w codzienne życie”³⁰ zakładu pracy była jednym z najważniejszych założeń Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, o czym można przeczytać w katalogu wystawy z 1965 roku:

²⁶ Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy, *Pomnik Mikołaja Kopernika*, tinyurl.com/ycewcdn2, dostęp: 4.02.2024.

²⁷ W. Baraniewski, *The Biennale of Spatial Forms in Elbląg – between Form and Structure* [w:] *The other Transatlantic. Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America*, ed. M. Dziewańska, D. Roelstraete, A. Winograd, Warsaw 2017, s. 199–222; E. Błotnicka-Mazur, *The Image of Art between Ideology and Modernity. Elbląg Biennales of Spatial Forms in 1960s Poland*, „ARTis ON” 2019, no. 9, s. 97–106; K. Dzieweczyńska, *Mechanizmy partycypacji w działalności Gerarda Kwiatkowskiego*, „Powidoki” 2020, nr 3, s. 76–87.

²⁸ K. Breguła, *Wstęp* [w:] *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, op. cit., s. 7.

²⁹ *I Biennale Form Przestrzennych. Elbląg 23 VII – 22 VIII 1965* [katalog wystawy], Elbląg 1965.

³⁰ Ibidem.



3 Przemysłowa rzeźba plenerowa Anny Szalast *Skrzydła morza* z 1973 roku, wykonana w Bydgoskich Zakładach Sprzętu Okrętowego „Famor”. Fot. Pit1233/Wikimedia Commons (CCo 1.0 Universal Public Domain Dedication)

Industrial outdoor sculpture by Anna Szalast *Wings of the Sea* from 1973, made at the 'Famor' Sailing Equipment Works in Bydgoszcz (Bydgoskie Zakłady Sprzętu Okrętowego 'Famor'). Photo: Pit1233/Wikimedia Commons (CCo 1.0 Universal Public Domain Dedication)

W fazie projektowania, a przede wszystkim w fazie realizacji już w zakładzie pracy, odbywały się stałe konsultacje z inżynierami, Technikami, robotnikami, którzy dotychczas traktowani jako odbiorcy, teraz stali się współtwórcami formy przestrzennej, uczestniczącymi we wszystkich problemach nurtujących plastyka. [...] Wyprowadzenie plastyka z pracowni i wprowadzenie go w centrum produkcji zakładu przemysłowego oraz włączenie go w pracę całej załogi ukształtowało nie tylko nowe kryteria, ale i nowe pojęcia sztuki współczesnej. Był to nowatorski eksperyment, kształtujący nowoczesną formę mecenatu socjalistycznego i formę włączania sztuki w codzienne życie³¹.

Z kolei w Lesznie, przed Leszczyńską Fabryką Pomp stoi abstrakcyjna rzeźba plenerowa *Prze-stworza* Adama Graczyka. Wykonana jest z betonu osadzonego na stalowym szkielecie. Można w niej dostrzec inspirację brytyjską abstrakcją organiczną, w tym pracami Henry'ego Moore'a czy Barbary Hepworth. Nie udało mi się uzyskać informacji, z jakim przedsiębiorstwem artysta nawiązał współpracę, by stworzyć swoją rzeźbę, wiadomo natomiast, że powstała ona w 1976 roku

³¹ Ibidem.

podczas pleneru, w którym wzięło udział 17 artystów, organizowanego przez lokalne biuro wystaw artystycznych, wojewódzki dom kultury oraz władze Leszna. W 1979 roku dziewięć rzeźb wykonanych podczas tego wydarzenia, w tym obiekt Graczyka, rozmieszczono na terenie miasta. *Przestworza* trafiły przed budynek Leszczyńskiej Fabryki Pomp i do dziś nie zmieniły lokalizacji, a w 2016 roku przeszły renowację³². Adam Graczyk, rzeźbiarz związany z Poznaniem, znany jest z wielu innych prac obecnych w przestrzeni publicznej. Jedną z najśłynniejszych jest Pomnik Poznańskiego Czerwca 1956 stojący na placu Adama Mickiewicza w stolicy Wielkopolski.

Również z 1976 roku pochodzi ceramiczna rzeźba Józefa Opali *Robotnik*, będąca abstrakcyjnym przedstawieniem torsu człowieka pracy. Powstała wraz z pracami innych artystów podczas pleneru w Ostrowcu Świętokrzyskim organizowanego przez tamtejszy wydział kultury i sztuki urzędu miasta. Prezentowane w ramach wydarzenia rzeźby wypalano w piecu Ostrowieckich Zakładów Materiałów Ogniotrwałych. Po zakończeniu pleneru *Robotnik* Opali trafił przed bramę wejściową tegoż przedsiębiorstwa, gdzie stał do 2015 roku, do czasu likwidacji budynków zakładu. Obecnie znajduje się poza ogólnodostępną przestrzenią³³. Interesujące jest to, że praca Józefa Opali nawiązująca do popularnego w Polsce komunistycznej motywu pracy odcinała się od realistycznych założeń socrealizmu. *Robotnik* Opali był zniekształcony, zdeformowany. Był to wizerunek nie herosa, tytana pracy, ale raczej człowieka wycieńczonego pracą. Józef Opala jest absolwentem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (dyplom uzyskał w 1976 roku), ale związany był przede wszystkim z regionem świętokrzyskim, gdzie (między innymi w Kielcach czy Sandomierzu) stoi wiele jego rzeźb plenerowych.

W 1977 roku plener artystyczny i wystawę zorganizowała dawna Huta Warszawa (obecnie ArcelorMittal Warszawa), we współpracy z Zarządem Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków. W wydarzeniu wzięło udział 26 artystów, którzy wykonali ponad 200 prac różnego rodzaju. Część z nich pozostała na terenie przedsiębiorstwa. Rzeźbę wykonaną przez Teresę Brzósiewicz z nierdzewnej blachy stalowej, przedstawiającą młodą dziewczynę w tanecznym ruchu i z rózgą w dłoni, wyeksponowano w 1978 roku przed siedzibą przedsiębiorstwa, gdzie znajduje się do dziś. Praca nosi tytuł *Hymn Warszawianka*, choć przez pracowników zwyczajowo nazywana jest „Hutniczą Nike”³⁴. Rzeźba stała się ikoną, symbolem zakładowym. W przestrzeni miejskiej Warszawy znajduje się też wiele innych rzeźb pochodzącej z Siedlec Teresy Brzósiewicz, choćby *Wiosna* czy *Wisła i Wołga*. W 1968 roku artystka uczestniczyła w I Biennale Rzeźby w Metalu w Warszawie, w ramach którego stworzyła dwie rzeźby plenerowe: *Motyła* i *Jutrzenkę*. Ta druga istnieje do dziś.

Wspomniane warszawskie biennale rozpoczęło się 28 września 1968 roku. Wzięło w nim udział 35 artystów, którzy stworzyli 60 prac. Ich wykonanie stało się możliwe dzięki współpracy z prawie 20 zakładami produkcyjnymi mającymi swoje siedziby w różnych częściach Warszawy. 40 spośród wszystkich dzieł przygotowanych podczas wydarzenia przybrało postać abstrakcyjnych rzeźb o rozmaitych kształtach i dużych gabarytach³⁵. Metalowe obiekty wyeksponowano razem w plenerze wzdłuż ul. Kasprzaka, na odcinku 3 kilometrów od skrzyżowania z ul. Towarową do miejsca połączenia z ul. Wolską. Całość nazwano Ekspozycją Dużych Rzeźb³⁶. W ten sposób niektóre z tych form przestrzennych znalazły się w bezpośrednim otoczeniu mecenasa I Biennale Rzeźby w Metalu, czyli Zakładów Radiowych im. Marcina Kasprzaka w Warszawie, których siedziba mieściła się przy ul. Kasprzaka 18/20. Podkreśliło to przemysłowy charakter rzeźb. Do dzisiaj zachowało się 17 z nich. Żadna z nich nie stoi w pierwotnej lokalizacji, wszystkie je zgromadzono i wyeksponowano na pobliskim skwerze im. płk. Zdzisława Kuźmirskiego-Pacaka na warszawskiej Woli. Są artystyczną i przemysłową pamiątką tego miejsca.

³² Urząd Miasta Leszna, *Rzeźby odzyskują blask*, tinyurl.com/yu5ntrf5, dostęp: 4.02.2024.

³³ W. Mazan, *Wystawa rzeźby*, tinyurl.com/2s9vwx34, dostęp: 4.02.2024.

³⁴ E. Karpińska, *Trzydziestolecie Warszawianka*, „ArcelorMittal Warszawa” 2009, nr 1, s. 7.

³⁵ B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit.

³⁶ Pojawia się również określenie „galeria samochodowa”, które miało związek z tym, że rzeźby można było swobodnie obserwować z okien pojazdów.

Działalność plastyka zakładowego

Drugą praktyczną okolicznością pojawiania się przemysłowych rzeźb plenerowych w otoczeniu przedsiębiorstw była aktywność pracujących w nich plastyków (lub projektantów), czyli ludzi z wykształceniem artystycznym zatrudnionych w przedsiębiorstwach do wykonywania działań wpisujących się w zakres ich umiejętności. Spektrum przydzielonych im zadań było bardzo szerokie. Obejmowały one na przykład wprowadzanie wizualnych zmian w danym miejscu czy organizację wydarzeń artystycznych zgodnych z ideą łączenia świata pracy z kulturą i sztuką. Praca na stanowisku plastyka zakładowego była nierzadko konsekwencją przydziału pracy, jaki otrzymywali absolwenci szkół artystycznych. Na pewno dawała artyście stabilność finansową, jednakże często wiązała się z wykonywaniem czynności, które nie zaspokajały ambicji artystów i które często „uznawano w środowisku profesjonalistów za zajęcia uwłaczające absolwentowi ASP”³⁷. Tymczasem dla przedsiębiorstw obecność plastyka zakładowego odgrywała istotną rolę z punktu widzenia nie tylko produkcji jako takiej, lecz także realizacji ważnej w okresie PRL-u misji społecznej, jaką była humanizacja miejsca pracy. Jak wskazuje Bernadeta Stano:

Obecność artystów na terenie samego zakładu miała zawsze pewien posmak egzotyki i eksperymentu. [...] Zakładano, że przysłużą się [oni] nadrzędnemu celowi – wzrostowi wydajności pracy, rozwojowi gospodarki i zahamowaniu niepokojów społecznych. Ich praktyki miały inspirować uzdolnionych pracowników do podejmowania samodzielnych prób w zakresie plastyki³⁸.

Śladem działalności niektórych plastyków zakładowych w czasach PRL-u są również stojące w otoczeniu przedsiębiorstw przemysłowe rzeźby plenerowe. W ramach niniejszej pracy zidentyfikowano cztery takie przypadki: w Chocianowie, Elblągu, Jeziórku i Zielonej Górze.

W Chocianowie na Dolnym Śląsku, w tamtejszej Fabryce Urządzeń Mechanicznych „Chofum”, od lat 70. XX wieku działał rzeźbiarz Zbigniew Frączkiewicz. Był zatrudniony na stanowisku projektanta zakładowego³⁹, a za jego pracownię służyła oranżeria mieszcząca się w parku przy pałacu w Chocianowie. Wykonywał dla przedsiębiorstwa wiele prac twórczych. Jednym z większych jego projektów jest stworzenie malatury (lub muralu, zgodnie z bardziej współczesnym nazewnictwem) na murze okalającym przedsiębiorstwo, która tematycznie nawiązywała do profilu jego działalności. Frączkiewicz zapraszał także artystów, którzy tworzyli rzeźby, korzystając z pomocy fabryki. Niektóre z nich zakład pracy nabywał i eksponował na swoim terenie. Obecnie znajdują się tam dwie prace Krzysztofa Bednarskiego. Pierwsza, kamienna, przedstawia pięć ściskającą wykonany z metalu bilet kolejowy z dziurką (charakterystyczny dla czasów PRL-u). Druga nie zachowała się w całości, pozostała tylko kamienna głowa, która pierwotnie była wkomponowana w postawiony pionowo żeliwny cylinder. Tego typu cylindry wytwarzano w Fabryce Urządzeń Mechanicznych „Chofum”⁴⁰. Można więc powiedzieć, że rzeźba tematycznie łączyła się z działalnością przedsiębiorstwa.

Organizacja Biennale Form Przestrzennych w Elblągu przez Zakłady Mechaniczne „Zamech” nie byłaby możliwa, gdyby nie postać zatrudnionego w przedsiębiorstwie plastyka zakładowego, Gerarda Kwiatkowskiego. Na początku lat 60. XX wieku Kwiatkowski zwrócił się do przedstawicieli władz miasta z wnioskiem o możliwość wykorzystania graniczącego z Zamechem nieczynnego gotyckiego budynku kościelnego, dawnego kościoła Mariackiego, na potrzeby galerii sztuki. Galerię otwarto w marcu 1962 roku. Jej działalność pozwoliła Kwiatkowskiemu nawiązać liczne kontakty z artystami, których później zapraszał na kolejne odsłony biennale⁴¹. W ich efekcie powstały plenerowe rzeźby przemysłowe, również te wyeksponowane w okolicach zakładu przemysłowego, o czym wspominałem już wcześniej.

³⁷ B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 337.

³⁸ Ibidem, s. 336.

³⁹ Wywiad ze Zbigniewem Frączkiewiczem przeprowadzony przez autora w styczniu 2024 roku.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ M. Laberschek, *Abstrakcja i rzeczywistość...*, op. cit.

4 Obiekt przestrzenny przedstawiający sople siarki, stojący na terenie byłej Kopalni Siarki „Jeziórko”. Fot. Wojtek-Rajpold/Wikimedia Commons (CC-BY-3.0)

Spatial object depicting a sulphur 'icicle', standing on the site of the former 'Jeziórko' Sulphur Mine (Kopalnia Siarki 'Jeziórko'). Photo: Wojtek-Rajpold/Wikimedia Commons (CC-BY-3.0)



W Jeziórku niedaleko Tarnobrzega funkcjonowała Kopalnia Siarki „Jeziórko”, w której w okresie PRL-u na stanowisku plastyka zakładowego pracowała Zofia Maślak. W 1972 roku otrzymała zlecenie stworzenia obiektu przestrzennego, który nawiązywałby do działalności zakładu. Kierownictwo nad projektem objął trzyosobowy zespół, również sama Maślak. Mierzącą 6,5 metra formę przestrzenną wykonano przede wszystkim z krótkich odcinków rur wiertniczych, które po połączeniu pokryto żółtą farbą (fot. 4). Całość miała przypominać sople siarki, podobny do tych, które tworzyły się naturalnie na końcówkach rurociągu służącego do pozyskiwania tego surowca. Formę można postrzegać jako abstrakcyjną, rzeźba w sposób symboliczny nawiązuje jednak do charakteru działalności zakładu. Konstrukcję pierwotnie postawiono nieopodal kopalni, w pobliżu wsi Stale⁴². W 2009 roku zmieniono jej lokalizację i zainstalowano w Jeziórku na terenie nieczynnej od 2001 roku kopalni. Od tamtego czasu stoi w tym miejscu.

Z kolei w Zielonej Górze w okresie Polski Ludowej działały Zaodrzańskie Zakłady Przemysłu Metalowego „Zastal”, w których jako plastyk zakładowy zatrudniony był Stefan Słocki. Ten poza obowiązkami zawodowymi angażował się w wiele inicjatyw artystycznych w mieście⁴³. Jak wskazuje Marta Kłaczowska, na terenie Zastalu istniały dwie rzeźby plenerowe⁴⁴. Wiadomo, że autorem

⁴² Informacje uzyskanych przez autora od ks. Adama Kamińskiego – wikariusza parafii Chrystusa Króla w Tarnobrzegu.

⁴³ I. Myszkiwicz, *Signum temporis. Zielonogórskie pomniki i rzeźby plenerowe*, Zielona Góra 2015, s. 30.

⁴⁴ M. Kłaczowska, „Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką”. *Zachowane realizacje rzeźbiarskie dla zakładu „Novita” w Zielonej Górze*, „Lubuskie Materiały Konserwatorskie” 2017, t. 14, s. 154.

przynajmniej jednej z nich – wykonanej z metalu, abstrakcyjnej, składającej się z czterech długich ramion pokrytych trójkątnymi zębami – był Stefan Słocki⁴⁵. Poza terenem Zastalu, w pobliżu placu Kolejarza, stała też inna rzeźba plenerowa artysty⁴⁶. We wspomnianych rzeźbach odnaleźć można inspiracje konstruktywistyczne⁴⁷, jak bowiem wskazuje Leszek Kania, Słocki „[p]róbował przekładać swoje wrażenia i uczucia na język syntetycznych form geometrycznych”⁴⁸.

Współpraca przedsiębiorstwa z wybranymi artystami

Kolejną sposobnością do stawiania przemysłowych rzeźb plenerowych przy przedsiębiorstwach było nawiązanie współpracy przez dane przedsiębiorstwo z określonym artystą (lub grupą twórców). W niektórych przypadkach owa współpraca polegała na złożeniu u twórcy zamówienia na przygotowanie i wyeksponowanie konkretnej rzeźby w przestrzeni zakładu pracy; w innych chodziło o stworzenie określonemu rzeźbiarzowi odpowiednich warunków do pracy twórczej, w efekcie której artysta pozostawiał część swoich prac na terenie zakładu. Przykłady takiej współpracy można wskazać w Jelczu-Laskowicach, Koninie, Łodzi, Mielcu, Radomiu, Rzeszowie, Suchedniowie, Świdnicy, Machowie, Wrocławiu i Zielonej Górze.

Przypadek z Jelcza-Laskowic z Dolnego Śląska jest szczególny, gdyż warunki współpracy pomiędzy Jelczańskimi Zakładami Samochodowymi a rzeźbiarzem Zbigniewem Frączkiewiczem zostały ustalone, ale ostatecznie nie doszło do stworzenia rzeźby. W wyniku owego uzgodnienia artysta zdążył tylko przygotować model rzeźby. Przyczyną odstąpienia od porozumienia mogły być problemy finansowe zakładu – jest to jednak wyłącznie przypuszczenie. Zgodnie z koncepcją artysty obiekt miał nawiązywać do profilu działalności fabryki i przedstawiać dwie postaci „geonau-tów” podróżujących rydwanem osadzonym na oryginalnych kołach pojazdów produkowanych w przedsiębiorstwie. To metaforyczne ujęcie podróży służyło zbudowaniu wokół zakładu i tego, czym on się zajmuje, specyficznego mitu o ponadczasowym znaczeniu, nadaniu głębszego sensu temu, co przemysłowe i użyteczne. Dzieło miało być wyeksponowane przed budynkiem administracyjnym przedsiębiorstwa⁴⁹. Związany z Dolnym Śląskiem Zbigniew Frączkiewicz wykonał wiele prac rzeźbiarskich, które są wyeksponowane w przestrzeni publicznej. Do ważniejszych jego dzieł można zaliczyć pomnik Pamięci Ofiar Lubina '82 z 1992 roku czy też stworzony w 2013 roku pomnik upamiętniający ofiary obozu koncentracyjnego Gross Rosen w Jelczu-Laskowicach. Jedną z najbardziej znanych prac artysty jest cykl *Ludzie z żelaza*, przedstawiający humanoidalne posągowe postaci pół ludzi, pół robotów.

W Koninie w czasach PRL-u działała Fabryka Urządzeń Górniczo-Odkrywkowego „Fugo” (obecnie Fugo sp. z o.o.), która nawiązała współpracę z Włodzimierzem Hablem, absolwentem ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, artystą zajmującym się przede wszystkim fotografią. Do współpracy doszło najprawdopodobniej w latach 1974–1978, ponieważ to właśnie w tym czasie Habel mieszkał w Koninie i współpracował z lokalnym Domem Kultury „Oskard”. Do pomocy w stworzeniu rzeźb plenerowych przedsiębiorstwo wytypowało odpowiednich pracowników wydziału konstrukcji stalowych, a także plastyka zakładowego Józefa Szyka, który pomagał w malowaniu powierzchni rzeźb⁵⁰. Fabryka prawdopodobnie dostarczyła również materiał do ich wykonania. W rezultacie powstała grupa kilku kolorowych obiektów nawiązujących do idei konstruktywizmu. Konińskie rzeźby są wyraźnie inspirowane formami przestrzennymi powstałymi w ramach plenerów w Elblągu (w 1965 roku i później) oraz w Warszawie

⁴⁵ I. Myszkiwicz, *Signum temporis...*, op. cit., s. 32.

⁴⁶ I. Myszkiwicz, *Stefan Słocki – artysta i pionier lubuskiego środowiska plastycznego*, „Ziemia Lubuska” 2016, nr 2, s. 219.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ L. Kania, *Plastyka lubuska w dekadzie lat 70. [w:] 100 lat Związku Polskich Artystów Plastyków. Monografia Okręgu Zielonogórskiego*, Zielona Góra 2011, s. 35.

⁴⁹ Wywiad ze Zbigniewem Frączkiewiczem przeprowadzony przez autora w styczniu 2024 roku.

⁵⁰ Wywiad z Moniką Marciniak-Krzesińską z Muzeum Okręgowego w Koninie przeprowadzony przez autora w listopadzie 2023 roku.



5 Zniszczone przemysłowe rzeźby plenerowe na terenie przedsiębiorstwa Fugo w Koninie. Fot. M. Szafrąński, 2021. Źródło: tinyurl.com/2r4crdb2

Destroyed industrial outdoor sculptures on the site of the Fugo company in Konin. Photo: M. Szafrąński, 2021. Source: tinyurl.com/2r4crdb2

(w 1968 roku). Wraz z upływem czasu rzeźby niszczały. W 2023 roku Muzeum Okręgowe w Koninie pozyskało od przedsiębiorstwa pięć rzeźb plenerowych, odnowiło je i wyeksponowało na swoim terenie (fot. 5 i 6).

Przykład łódzki dotyczy Fabryki Transformatorów i Aparatury Trakcyjnej „Elta”, dla której w latach 1977–1978 Jan Grodek i Kazimierz Karpiński niezależnie od siebie stworzyli dwie rzeźby plenerowe z metalu. Oba obiekty zlokalizowano przed siedzibą zakładu. Praca Grodka została zatytułowana *Elton*, co stanowiło nawiązanie do nazwy zakładu. Jej forma była inspirowana jednym z elektronicznych elementów wykorzystywanych w procesie produkcyjnym w fabryce. Żadna z tych rzeźb się nie zachowała. Jan Grodek i Kazimierz Karpiński to rzeźbiarze związani z Łodzią. Do najważniejszych prac tego ostatniego, które do dziś znajdują się w przestrzeni publicznej Łodzi, można zaliczyć wykonany w 1975 roku i stojący w parku im. Marszałka Józefa Piłsudskiego pomnik Czynu Rewolucyjnego czy też projekt frontonu oddziału Muzeum Tradycji Niepodległościowych na Radogoszczu z 1976 roku.

Dziesięciometrowa żelbetowa przemysłowa rzeźba plenerowa *Lot* sprzed Państwowych Zakładów Lotniczych w Mielcu powstała w latach 1964–1966 wraz z pięcioma innymi, umiejscowionymi w różnych częściach miasta. Autorem wszystkich tych prac jest Henryk Burzec. *Lot* był z założenia wykonany dla Państwowych Zakładów Lotniczych, o czym świadczą i forma, i nazwa pracy. W tym miejscu należy podkreślić, że co prawda zakwalifikowano ją do kategorii owoców współpracy przedsiębiorstwa z wybranymi artystami, jednak nie jest do końca jasne, czy Burzec współpracował bezpośrednio z zakładami czy też z innym podmiotem zlecającym artyście wykonanie wszystkich pięciu mieleckich rzeźb. *Lot* istnieje do dziś i wciąż stoi w pobliżu przedsiębiorstwa. W twórczości Burzeca⁵¹, nie tylko w *Locie*, da się zauważyć nawiązania do twórczości Henry’ego Moore’a. Widoczne są także inspiracje surrealizmem.

⁵¹ Artysta sugerował, aby jego nazwisko odmieniać w ten sposób.



6 Odrestaurowane przemysłowe rzeźby plenerowe wykonane dla przedsiębiorstwa Fugo w Koninie, od 2023 roku stojące na terenie Muzeum Okręgowego w Koninie. Fot. M. Jurgielewicz. Źródło: tinyurl.com/4pvxnz6a

Restored industrial outdoor sculptures made for the Fugo company in Konin, installed on the grounds of the Regional Museum in Konin in 2023. Photo: M. Jurgielewicz. Source: tinyurl.com/4pvxnz6a

Podobny tematycznie obiekt o takiej samej nazwie powstał w kolejnej dekadzie, a dokładnie w 1973 roku. Stał w pobliżu ówczesnej Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego w Rzeszowie (obecnie Pratt & Whitney Rzeszów SA). Rzeźba powstała na zlecenie ówczesnego kierownictwa zakładu, a wykonali ją studenci Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod opieką prof. Stefana Borzęckiego. Betonowy obiekt w sposób niedosłowny, symboliczny przedstawia dwie postacie na pokładzie pojazdu latającego, co jest nawiązaniem do profilu działalności przedsiębiorstwa, które w czasach PRL-u produkowało podzespoły do samolotów. W 2015 roku działający w tym samym miejscu zakład Pratt & Whitney Rzeszów odrestaurował rzeźbę, jak bowiem podkreślano, stanowi ona ważny element jego historii. Zmieniono również jej lokalizację – obecnie stoi na bulwarach przy Wisłoku, w niewielkiej odległości od rzeszowskiego przedsiębiorstwa.

Również w latach 70. XX wieku w Radomiu powstała rzeźba przedstawiająca łucznika, którą dla Zakładów Metalowych „Łucznik” wykonało dwóch twórców – Aleksander Śliwa i Wiesław Jelonek, absolwenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Rzeźba, która w sposób bezpośredni nawiązywała do nazwy i znaku firmowego przedsiębiorstwa, pierwotnie stała na jego terenie, później przeniesiono ją na pobliski skwer, około 100 metrów od zakładu. Tam też stoi do dziś. Obaj artyści są autorami również innych rzeźb plenerowych wyeksponowanych w przestrzeni publicznej. Jedną z bardziej znanych realizacji Aleksandra Śliwy jest także odtworzenie w latach 1978–1980 zniszczonych detali architektoniczno-rzeźbiarskich w sali Senatorskiej Zamku Królewskiego w Warszawie.

Praca rzeźbiarska z Radomia nie jest wyjątkowa. Podobnego rodzaju rzeźba – jeśli chodzi o związek pomiędzy nią a zakładem pracy – powstała w 1977 roku w Świdnicy przed tamtejszymi

Dolnośląskimi Zakładami Białokórnicznymi-Rękawicznymi „Renifer”, które – jak sama nazwa wskazuje – specjalizowały się między innymi w produkcji skórzanych rękawiczek, zwłaszcza damskich. Praca Marii Bor również została zatytułowana *Renifer*. Choć przedstawienie zwierzęcia nie było dosłowne, to tematyka żelbetowej rzeźby w czytelny sposób nawiązuje do przedsiębiorstwa. Mimo że fabrykę zlikwidowano, rzeźba wciąż stoi. Wymaga jednak gruntownej renowacji. Maria Bor ukończyła Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Gdańsku, ale jej życie i twórczość były związane z Dolnym Śląskiem. Z jej inicjatywy w latach 70. XX wieku powstała Wałbrzyska Galeria Rzeźby Plenerowej, która początkowo składała się z 52 rzeźb wyeksponowanych w różnych miejscach Wałbrzycha i 10 – w pobliskim Szczawnie-Zdroju. Wiele z tych prac stoi do dziś.

Z kolei kielecki rzeźbiarz Stefan Maj w okresie PRL-u przez wiele lat współpracował z już nieistniejącymi Zakładami Wyrobów Kamionkowych „Marywil” w Suchedniowie. Przed wjazdem na teren przedsiębiorstwa były wyeksponowane dwie jego kamionkowe abstrakcyjne prace o futurystyczno-organicznym kształcie, powstałe w suchedniowskiej fabryce. Nie ma pewności, czy te obiekty pochodzą z lat 70., czy może już z kolejnego dziesięciolecia, wiadomo natomiast, że usunięto je pod koniec drugiej dekady XXI wieku. Przyczyną była likwidacja przedsiębiorstwa. Właścicielem rzeźb stało się miasto, które po renowacji planuje wyeksponować je w odnowionym parku miejskim nad zalewem w Suchedniowie.

Interesującym przykładem współpracy artystów z zakładem pracy jest przypadek wrocławskiego przedsiębiorstwa, które w PRL-u nosiło nazwę Zakłady Hutniczo-Przetwórcze Metali Nieżelaznych „Hutmen”. Z jednej strony dlatego, że wpisywało się ono w realizowaną od połowy lat 70. XX wieku politykę humanizacji miejsca pracy, z drugiej dlatego, że do dzisiaj na jego terenie stoi pięć plenerowych obiektów rzeźbiarskich, które powstały w ramach współpracy fabryki z rzeźbiarzami. Nie ma, niestety, precyzyjnych informacji na temat tych rzeźb. Najbardziej znaną jest miedziana rzeźba-fontanna *Jagusia Mobile* z 1974 roku autorstwa Tadeusza Tellera, w której stworzenie zostali zaangażowani pracownicy zakładu⁵². Z lat 70. pochodzi również obiekt z widoczną nazwą przedsiębiorstwa (to prawdopodobnie ten obiekt Agata Gabiś nazywa totemem⁵³) oraz kompozycja z rur (być może to jej autorem jest Alojzy Gryt⁵⁴). Pod koniec lat 70. lub na początku następczej dekady powstały natomiast *Skrzydła* (abstrakcyjny obiekt z charakterystycznymi zębami) Władysława Trojana oraz wysoka miedziana rzeźba inspirowana greckimi kolumnami.

Ostatni przykład współpracy zakładu pracy z artystą rzeźbiarzem pochodzi z Zielonej Góry. Mowa o Fabryce Dywanów „Novita”, dla której w latach 1977–1978 Marek Przeclawski – wraz z towarzyszącym mu Tadeuszem Doboszem – stworzył pięć plenerowych obiektów rzeźbiarskich. Najbardziej charakterystyczną i powiązaną tematycznie z profilem działalności przedsiębiorstwa jest ceramiczna rzeźba *Włókniarka* (nazwa zwyczajowa), przedstawiająca 2,5-metrową abstrakcyjną postać kobiety w towarzystwie dwóch wrzecion tej samej co ona wysokości. *Włókniarka*, podobnie jak wspomniany wcześniej *Robotnik* Józefa Opali, zrywa z realistycznym przedstawieniem człowieka pracy charakterystycznym dla rzeźby pierwszej połowy lat 50. XX wieku. Postać kobiety stworzona przez Przeclawskiego nie ma jednak wymiaru propagandowo-ideologicznego, ma natomiast w subtelny, ikoniczny sposób podkreślać znaczenie branży włókienniczej i samego zakładu oraz – zgodnie z ideą humanizacji miejsca pracy – przemienić środowisko przemysłowe w bardziej ludzkie. *Włókniarka* wciąż stoi przed Novitą. W złym stanie jest natomiast jedna z fontann Przeclawskiego, którą artysta wyeksponował przed hotelem robotniczym. Z kolei pozostałe trzy fontanny jego autorstwa, które zainstalowano na otwartych przestrzeniach na terenie fabryki⁵⁵, już nie istnieją.

⁵² A. Gabiś, *Pytania i konkrety. Dolnośląska architektura przemysłowa po 1945 roku*, „Quart” 2022, nr 3, s. 23.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Małgorzata Osiak w swojej pracy magisterskiej wskazuje, że w 1977 roku przed Hutmenem stała rzeźba Alojzego Gryta, nie jest jednak jasne, która z rzeźb (eadem, *Rzeźbiarze i ich rysunki na podstawie wybranych twórców środowiska wrocławskiego* [praca magisterska], ASP we Wrocławiu, Wrocław 1997, s. 26).

⁵⁵ M. Kłaczowska, „Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką”..., op. cit.



7

Rzeźba plenerowa *Kłębek* Michała Gałkiewicza, wyeksponowana w 1973 roku przed Przędzalnią Czesankową Anilany „Polanil” w Łodzi. Fot. M. Laberschek

Outdoor sculpture *Ball of Yarn* by Michał Gałkiewicz, on display in 1973 in front of the 'Polanil' Acrylic Spinning Mill in Łódź (Przędzalnia Czesankowa Anilany 'Polanil'). Photo: M. Laberschek

Uruchomienie zakładu pracy

Kolejną przesłanką do stawiania rzeźb plenerowych w okolicach polskich zakładów pracy było rozpoczęcie działalności przedsiębiorstwa. Rzeźby, które stawiano przy tego typu okazjach, z jednej strony miały podkreślać rangę tego wydarzenia, czynić je bardziej doniosłym, a z drugiej strony podnosić wartość estetyczną nowego miejsca, prezentować je jako nowoczesne, zwłaszcza gdy obiekty artystyczne przyjmowały abstrakcyjne, futurystyczne formy. Udało mi się stwierdzić dwa przypadki stawiania rzeźb przy tego rodzaju okazjach – w Jastrzębiu-Zdroju oraz w Łodzi.

Kopalnia Węgla Kamiennego „Moszczenica” w Jastrzębiu-Zdroju rozpoczęła działalność w Barbórkę, 4 grudnia 1965 roku. Otwarcie zakładu miało mieć uroczysty charakter. Teren kopalni należało więc odpowiednio przygotować. Zaangażowano przedstawicieli świata sztuki, których zadaniem było stworzenie prac artystycznych: płaskorzeźby, naściennej malatury, a także rzeźby plenerowej o tematyce górniczej. Tę ostatnią wykonał Stanisław Słodowy. Rzeźba, której autor nadał nazwę *Duet*, przedstawiała tańczących w parze górnika i kobietę. Abstrakcyjna, niefiguralna forma ponad 6-metrowej żelbetowej rzeźby nie została zrozumiana przez załogę kopalni – wzbudziła kontrowersje i decyzją dyrekcji zrezygnowano z jej ekspozycji podczas uroczystości. Ostatecznie przeniesiono ją z terenu kopalni do parku Zdrojowego w Jastrzębiu-Zdroju, gdzie wciąż stoi. W 2015 roku przeszła gruntowną renowację. *Duet* był powiązany z określonym zakładem pracy, ale nie jest jedyną plenerową pracą Stanisława Słodowego, związanego z Górnym Śląskiem absolwenta krakowskiej ASP. Należy tu wspomnieć choćby o *Macierzyństwie*, rzeźbie z 1977 roku stojącej na skwerze Doncaster w Gliwicach, czy też o pomniku Nieujarzmionych z 1978 roku zlokalizowanym w dzielnicy Jaworzna Wilkoszyn, stworzonym przez Słodowego według projektu Adama Styrylskiego.



8

Rzeźba *Słowianka* Mariana Kuriaty z 1957 roku, postawiona w 1975 roku przed Fabryką Dywanów „Dywilan” w Łodzi. Fot. M. Laberschek

Sculpture *Slavic Girl* by Marian Kuriata from 1957, installed in 1975 in front of the 'Dywilan' Carpet Factory (Fabryka Dywanów 'Dywilan') in Łódź. Photo: M. Laberschek

Drugim przypadkiem powstania przemysłowej rzeźby plenerowej przy okazji uruchomienia nowego zakładu pracy jest dzieło Michała Gałkiewicza z 1973 roku (fot. 7) wyeksponowane przed nieistniejącą już Przędzalnią Czesankową Anilany „Polanil” w Łodzi. Zakład powstał w okresie uruchamiania w mieście nowych przedsiębiorstw, zwłaszcza przemysłu lekkiego. Polanil miał być symbolem nowoczesności. Wytwarzano w nim syntetyczne, wełnopodobne włókno – anilanę. Betonowa rzeźba Gałkiewicza nawiązywała do profilu działalności przedsiębiorstwa: przedstawiała kłębek anilany. Nosila zresztą nazwę *Kłębek*. Organiczna forma rzeźby kontrastuje z modernistyczną architekturą budynku przedsiębiorstwa, wchodzi z nią w specyficzną dyskusję. Podobnie jak inne prace artysty – ceramiczne płaskorzeźby wewnątrz zakładu i donice stojące przed budynkiem (wykonane wspólnie z Janem Martyką) – ta również miała podkreślać innowacyjność produkcji i oryginalność nowo powstałego zakładu Polanil jako miejsca pracy. Michał Gałkiewicz jest jednym z najważniejszych łódzkich rzeźbiarzy. Poza *Kłębkiem* w przestrzeni miasta znajdują się chociażby jego *Macierzyństwo* i *Bociany* powstałe w latach 70. XX wieku.

Pozyskanie dzieła przez przedsiębiorstwo

Ostatnią okolicznością pojawiania się rzeźb w otoczeniu zakładów produkcyjnych w Polsce Ludowej było pozyskanie dzieła przez określone przedsiębiorstwo, czyli mówiąc w dużym skrócie, wejście w ich posiadanie (na przykład w drodze zakupu) bez podejmowania bezpośredniej współpracy z artystami. Socjalistyczne zakłady produkcyjne najczęściej nabywały prace artystyczne w wyniku nawiązania określonej relacji z artystą, na przykład objęcia mecenatu nad wydarzeniem artystycznym, w którym twórca brał udział, czy też zlecenia mu wykonania określonego dzieła (nierazko przy współdziałaniu danego oddziału ZPAP). Jednak zdarzały się też inne przypadki pozyskiwania

przez przedsiębiorstwo prac bez bezpośredniego kontaktowania się z artystą bądź wchodzenia z nim określoną kooperację. Mowa tu choćby o nabywaniu prac rzeźbiarskich od instytucji reprezentujących artystów, na przykład galerii sztuki. W wyniku przeprowadzonych badań udało się stwierdzić dwa takie przypadki. Oba związane są z Łodzią i przemysłem lekkim.

Pierwszy z nich dotyczy Fabryki Dywanów „Dywilan” w Łodzi, której powstanie również datuje się na koniec XIX wieku. W czasach koniunktury przemysłowej w Łodzi przedsiębiorstwo zmieniło siedzibę i w 1974 roku rozpoczęło produkcję w nowo powstałych budynkach. To właśnie przed nową siedzibą Dywilanu pojawiła się rzeźba Mariana Kuriaty *Słowianka*, przedstawiająca leżącą nagą kobietę (fot. 8). Tematyka rzeźby nie ma nic wspólnego z profilem działalności przedsiębiorstwa, najprawdopodobniej została wyekspozowana w zgodzie z ideą humanizowania miejsc pracy. Na cokole posągu widnieją dwie daty: 1957 i 1972. Maria Nowakowska przedstawia dwa możliwe sposoby ich odczytania. Nie ma tutaj miejsca na głębszą dyskusję na ten temat, niemniej sam skłaniam się ku wersji, zgodnie z którą rzeźba powstała w 1957 roku i przeszła modyfikację w 1972 roku. Natomiast Dywilan nabył ją i postawił przed swoją siedzibą w 1975 roku po jej wcześniejszej plenerowej prezentacji przez Łódzką Galerię Rzeźby⁵⁶. Pozyskanie dzieła Kuriaty odbyło się więc nie za sprawą bezpośredniej współpracy z twórcą, ale dzięki działalności Łódzkiej Galerii Rzeźby i wskutek organizowanej przez nią wystawy. Prace artystyczne ekspozowane przez tę instytucję były kupowane przez różnych odbiorców (nie tylko zakłady pracy), a następnie stawiane w całej Łodzi⁵⁷.

Całkiem możliwe, że w podobny sposób w posiadanie rzeźby plenerowej weszło również inne przedsiębiorstwo, a mianowicie Zakłady Przemysłu Dziewiarskiego „Olimpia”, których historia sięga końca XIX wieku. W czasach PRL-u przedsiębiorstwo zanotowało dynamiczny rozwój i podobnie jak Dywilan zmieniło swoją siedzibę. Rzeźba Haliny Wincior-Ożerskiej pojawiła się już w tym nowym miejscu i w 1978 roku stanęła przed budynkiem administracyjnym przedsiębiorstwa⁵⁸. Stworzona była w klasycyzującym stylu i przedstawiała postacie dwóch kobiet. Interesujące jest to, że praca Wincior-Ożerskiej również nosiła nazwę *Olimpia*, tak samo jak fabryka, chociaż nie powstała na skutek bezpośredniego zamówienia złożonego artystce przez Zakłady Przemysłu Dziewiarskiego, tylko istniała wcześniej i stała w innym miejscu. Przedsiębiorstwo weszło więc w posiadanie już istniejącej rzeźby plenerowej. Obiekt wciąż znajduje się przed budynkiem Olimpi, jednak jest teraz zupełnie niewidoczny – zarósł gałęziami krzewów, które dawniej posadzono w celach ozdobnych.

Podsumowanie

W Polsce Ludowej państwowe zakłady pracy były traktowane przez władze i działały nie tylko jako miejsca produkcji i realizacji planów gospodarczych, lecz także jako ośrodki odgrywające rolę społeczno-kulturową: dbające o byt ludzi i kształtujące ich postawy i kompetencje. Realizując tę misję przedsiębiorstwa nawiązywały współpracę z artystami, w tym rzeźbiarzami, którzy nierzadko tworzyli swoje prace w ramach kooperacji z robotnikami. Odbywało się to w myśl idei sojuszu sztuki i przemysłu. W ten sposób pracownicy z jednej strony nabierali przekonania, że pracują w wyjątkowym miejscu, z drugiej zaś nabywali szczególnego rodzaju manualne i mentalne umiejętności. Owa misja społecznej odpowiedzialności przedsiębiorstw działających w czasach komunistycznych była realizowana nie tylko względem własnych pracowników, lecz także względem środowisk zewnętrznych, w tym artystów. Zakłady produkcyjne pełniące funkcję mecenasów sztuki stawały się tymczasowymi miejscami pracy dla twórców, zapewniały im narzędzia, maszyny czy pomoc załogi. Nierzadko stawały się także organizatorami wydarzeń artystycznych (plenerów, biennale), w ramach których powstawały różnego rodzaju prace artystyczne, w tym rzeźbiarskie.

⁵⁶ M. Nowakowska, *Tyle piękna. O łódzkiej rzeźbie w przestrzeni miejskiej 2*, Łódź 2020, s. 116.

⁵⁷ Ibidem, s. 73.

⁵⁸ C. Jaworska-Mačkowiak, T. Mačkowiak, *Pomniki łódzkie. Historia w brązie i kamieniu*, Łódź 2008.

Przedsiębiorstwa czasów PRL-u zapraszały artystów i stawiały na swoim terenie rzeźby plenerowe, odwołując się również do koncepcji humanizacji miejsca pracy. Zgodnie z tym podejściem rzeźby (ale też inne prace artystyczne), które pełnią funkcję dekoracyjną⁵⁹ i kreacyjną⁶⁰, miały tworzyć oryginalny i atrakcyjny mikroklimat przemysłowy i w ten sposób przyczyniać się do budowania wewnętrznego poczucia zadowolenia wśród pracowników, do tworzenia lepszej atmosfery pracy, a w konsekwencji pozytywnie wpływać na motywację i nastawienie do pracy.

Wznoszenie przemysłowych rzeźb plenerowych pełniło dla przedsiębiorstw również inne funkcje. Po pierwsze, tożsamościowe. Zarządzanie tożsamością w kontekście przedsiębiorstwa to podejmowanie działań polegających na wysuwaniu na pierwszy plan tych elementów, które są dla niego charakterystyczne i kluczowe, które komunikują i utrwalają to, czym ono jest. Opisane w niniejszym tekście rzeźby przemysłowe nierzadko odwoływały się do symboliki danego zakładu lub były powiązane z profilem jego działalności. Po drugie, stawianie rzeźb przy zakładach pełniło funkcje narracyjne. Niektóre rzeźby służyły budowaniu wokół przedsiębiorstw swoistych opowieści, tworzyły bowiem mitologie organizacyjne, choćby o zakładach otwartych na sztukę i kierujących się głębszymi wartościami niż tylko produkcja, o dyrektorach, którzy pragną tworzyć wyjątkowe miejsca pracy, czy też o samych pracownikach zaangażowanych w twórcze inicjatywy. Po trzecie wreszcie, z takimi rzeźbami wiązały się funkcje wizerunkowe. Stawianie przy zakładach produkcyjnych rzeźb plenerowych podnosiło bowiem ich status społeczny.

Należy tu podkreślić, że potrzeba eksponowania obiektów rzeźbiarskich w miejscach pracy była istotna nie tylko dla przedsiębiorstw, lecz także dla samych twórców oraz choćby dla przedstawicieli władz. Zagadnienia te wykraczają jednak poza cel i tematykę niniejszego artykułu, ale mogą stać się punktem wyjścia do napisania kolejnego.

Jest jeszcze inne zagadnienie, które można by było zgłębić w ramach odrębnego opracowania – mianowicie stawianie omawianych tutaj rzeźb przemysłowych rozpatrywane w szerszym, gospodarczo-politycznym kontekście czasów PRL-u. Pojawia się tutaj kilka wątków, które zasługują na uwagę. Przede wszystkim zmiana formy rzeźb stawianych przy zakładach pracy. Otóż w pierwszej połowie lat 50. XX wieku na terenie przedsiębiorstw pojawiały się socrealistyczne rzeźby ludzi pracy, co było związane z szerzeniem propagandy postępu przemysłowego i współzawodnictwa pracy. Po zakończeniu planu sześcioletniego w 1955 roku i okresie odwilży (1953–1957) zmieniła się polityka rozwoju gospodarczego i równocześnie zmniejszyła presja ideologiczna państwa⁶¹. W ślad za tym pojawił się też inny typ rzeźb stawianych przy zakładach produkcyjnych. Te socrealistyczne straciły na znaczeniu, pojawiły się natomiast inne, choćby rzeźby abstrakcyjne, których wcześniej nie było.

Wiąże się to z drugim wątkiem, o którym można tutaj wspomnieć. Mianowicie ta abstrakcyjno-modernistyczna forma rzeźb (i innych rozwiązań architektoniczno-rzeźbiarskich) wytwarzała wokół polskich zakładów produkcyjnych tamtych czasów aurę nowoczesności i innowacyjności. Było to istotne przede wszystkim w sytuacji, gdy wznoszono nowe zakłady pracy. Otwierane fabryki miały bowiem wpisywać się w lansowaną przez władze linię propagandową mówiącą o rozwoju innowacyjnego przemysłu. Wiele takich rozwiązań pojawiło się w czasach gierkowskich, choćby w Łodzi, gdzie budowano nowe przedsiębiorstwa, a przy okazji wdrażano modernistyczne rozwiązania rzeźbiarskie (o czym wcześniej wspomniałem). Ta nowoczesność polskiego przemysłu w rzeczywistości była fikcją. Polskie produkty czasów PRL-u ustępowały tym wytwarzanym w krajach zachodnich, a zakłady pracy mierzyły się z wieloma problemami. Ich kondycja była daleka od oczekiwanej.

⁵⁹ B. Kucharczyk-Brus, *Rzeźba plenerowa-dekoracyjna w urbanistyce wybranych miast Śląska*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Architektura” 1996, z. 34, s. 79–117.

⁶⁰ K. Izdebska, *Sztuka publiczna. Od obiektów do praktyk postartystycznych. Brikolaż socjologiczny*, Warszawa 2021, s. 206.

⁶¹ H. Wilk, *Kto wyrąbie więcej ode mnie? Współzawodnictwo pracy robotników w Polsce w latach 1947–1955*, Warszawa 2011, s. 13.

Z tą złą kondycją wiąże się trzeci wątek, na który warto zwrócić uwagę, a który wiąże się z rzeźbami przemysłowymi. Chodzi o to, że wiele inicjatyw artystycznych tamtych czasów (plenerów, biennale), w ramach których rzeźby powstawały, było przede wszystkim wynikiem odgórnie narzuconego mecenatu, a nie rzeczywistych możliwości przedsiębiorstw. Te były zazwyczaj znacznie mniejsze niż oczekiwania artystów i przedstawicieli władz. Ograniczenia kolejnych edycji elbląskiego biennale (od 1967 roku) i brak kontynuacji warszawskiego (doszła do skutku tylko jedna edycja, w 1968 roku) są tego dobrą ilustracją.

dr Marcin Laberschek

Doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o zarządzaniu. Pracownik Zakładu Badań Filozoficznych nad Kulturą w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor monografii *Symboliczne stanowienie władzy w organizacjach*. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na różnych obszarach zarządzania w kulturze, symbolicznych wymiarach zarządzania organizacjami, dziedzictwie kulturowym przedsiębiorstw, sztuce przemysłowej i poprzemysłowej, pomnikach i ich znaczeniu społecznym, metodologii badań w zarządzaniu humanistycznym, postmarketingu i współczesnych markach oraz zarządzaniu na ponowoczesnym rynku.

Marcin Laberschek, PhD

Doctorate in management sciences. Employee of the Department of Philosophical Research on Culture at the Institute of Culture of the Jagiellonian University. Author of the monograph *Symboliczne stanowienie władzy w organizacjach*. His research interests focus on various areas of cultural management, the symbolic dimensions of organizational management, the cultural heritage of enterprises, industrial and post-industrial art, monuments and their social significance, research methodology in humanistic management, postmarketing and contemporary brands and management in the post-modern market.

Bibliografia

- I Biennale Form Przestrzennych. Elbląg 23 VII – 22 VIII 1965* [katalog wystawy], Elbląg 1965.
- VII Zjazd Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej 8–12 grudnia 1975. Podstawowe materiały i dokumenty*, Warszawa 1975.
- Awangarda w plenerze – Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, Koszalin 2008.
- Baraniewski Waldemar, *The Biennale of Spatial Forms in Elbląg – between Form and Structure [w:] The other Transatlantic. Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America*, ed. Marta Dziewańska, Dieter Roelstraete, Abigail Winograd, Warsaw 2017, s. 199–222.
- Błotnicka-Mazur Elżbieta, *The Image of Art between Ideology and Modernity. Elbląg Biennales of Spatial Forms in 1960's Poland*, „ARTis ON” 2019, no. 9, s. 97–106.
- Błotnicka-Mazur Elżbieta, *Kreowanie przyjaznej przestrzeni – Lubelskie Spotkania Plastyczne '76 [w:] Paragone. Rzeźba na granicy*, red. eadem, Lechosław Lameński, Marcin Pastwa, Warszawa–Lublin 2016, s. 171–190.
- Błotnicka-Mazur Elżbieta, *Plener Przestrzeni miasta – Chełm 1978*, „Miejsce” 2017, nr 3, s. 233–265.
- Doktor Kazimierz, *Kierunki działania [w:] Z problemów humanizacji pracy*, Warszawa 1966, s. 13–16.
- Domanowska Eulalia, *Z głową w chmurach. Projekty artystyczne Thorstena Goldberga na tle niektórych aspektów sztuki w przestrzeni publicznej*, „Architecturae et Artibus” 2013, nr 2, s. 5–12.
- Dzieweczyńska Karina, *Mechanizmy partycypacji w działalności Gerarda Kwiatkowskiego*, „Powidoki” 2020, nr 3, s. 76–87.
- Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, red. Karolina Breguła, Warszawa 2013.
- Gabiś Agata, *Pytania i konkrety. Dolnośląska architektura przemysłowa po 1945 roku*, „Quart” 2022, nr 3, s. 3–33.
- Górski Piotr, *Perspektywa historyczna w badaniach organizacji i zarządzania. Zagadnienie strategii badawczych*, „Prakseologia” 2020, nr 162, s. 115–130.
- Informacja o Programie Sojusz Świata Pracy z Kulturą i Sztuką*, WAP Białystok, zespół ZPAP, nr 246.
- Izdebska Karolina, *Sztuka publiczna. Od obiektów do praktyk postartystycznych. Brikolaż socjologiczny*, Warszawa 2021.
- Jaworska-Maćkowiak Celina, Maćkowiak Tadeusz, *Pomniki łódzkie. Historia w brązie i kamieniu*, Łódź 2008.
- Kałuża Iwona, *Nowa tożsamość. Przyczynek do badań na przykładzie architektury Państwowej Fabryki Wagonów „Pafawag” we Wrocławiu*, „Quart” 2022, nr 3, s. 54–73.
- Kania Leszek, *Plastyka lubuska w dekadzie lat 70. [w:] 100 lat Związku Polskich Artystów Plastyków. Monografia Okręgu Zielonogórskiego*, Zielona Góra 2011, s. 29–53.

- Karpińska Ewa, *Trzydziestoletnia Warszawianka*, „ArcelorMittal Warszawa” 2009, nr 1, s. 7.
- Kłaczowska Marta, „Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką”. *Zachowane realizacje rzeźbiarskie dla zakładu „Novita” w Zielonej Górze*, „Lubuskie Materiały Konserwatorskie” 2017, t. 14, s. 149–155.
- Kossak Jerzy, *Spółeczna rola kultury*, „Nowe Drogi” 1977, nr 8, s. 161–170.
- Kucharczyk-Brus Beata, *Rzeźba plenerowa-dekoracyjna w urbanistyce wybranych miast Śląska*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Architektura” 1996, z. 34, s. 79–117.
- Laberschek Marcin, *Abstrakcja i rzeczywistość. Przedsiębiorstwa PRL-u jako fabryki sztuki*, „Zarządzanie w Kulturze” 2022, t. 23, nr 4, s. 357–379.
- Laberschek Marcin, *Organizacje idealne. Tworzenie mitów przedsiębiorstw Polski Ludowej z wykorzystaniem pomników*, „Zarządzanie w Kulturze” 2022, t. 23, nr 2, s. 187–216.
- Laberschek Marcin, *W cieniu fabryki. Wizja katastrofy Zakładów Azotowych w Mościcach w pomniku Wilhelma Sasnala*, „Zarządzanie w Kulturze” 2020, t. 21, nr 4, s. 325–346.
- Lachowski Marcin, *Plenery w Osiekach i granice nowoczesnego obrazu*, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 18, s. 29–35.
- Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.
- Leśniewska Anna Maria, *Puławy 66*, Lublin–Puławy 2006.
- Mazan Wojtek, *Wystawa rzeźby*, tinyurl.com/2s9vwx34, dostęp: 4.02.2024.
- Myszkiewicz Igor, *Signum temporis. Zielonogórskie pomniki i rzeźby plenerowe*, Zielona Góra 2015.
- Myszkiewicz Igor, *Stefan Słocki – artysta i pionier lubuskiego środowiska plastycznego*, „Ziemia Lubuska” 2016, nr 2, s. 215–223.
- Nowakowska Maria, *Tyle piękna. O łódzkiej rzeźbie w przestrzeni miejskiej 2*, Łódź 2020.
- Osiak Małgorzata, *Rzeźbiarze i ich rysunki na podstawie wybranych twórców środowiska wrocławskiego* [praca magisterska], ASP we Wrocławiu, Wrocław 1997.
- Porozumienie zawarte pomiędzy Centralną Radą Związków Zawodowych a Zarządem Głównym ZPAP w sprawie udostępniania i upowszechniania sztuk plastycznych*, AAN Warszawa, zespół ZPAP, nr 1/104.
- Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. Piotr Słodkowski, Zielona Góra 2014.
- Schiller Konrad, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Warszawa 2015.
- Skiba Maja, *Idea humanizmu we współczesnym zarządzaniu* [w:] *Społeczne, psychologiczne i prawne uwarunkowania zarządzania współczesną organizacją. Wybrane zagadnienia*, cz. 2, red. Anna Bazan-Bulanda, Agnieszka Kwiatek, Maja Skiba, Częstochowa 2021, s. 7–13.
- Stano Bernadeta, *Artur Żmijewski – Plener rzeźbiarski. Świecie 2009. Artysta na polu nauk społecznych wobec zjawisk w przestrzeni industrialnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2016, t. 11, s. 47–60.
- Stano Bernadeta, *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 215–235.
- Stano Bernadeta, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019.
- Stępień Bartosz, *Łódzkie mozaiki i inne monumentalne akcenty plastyczne czasów PRL-u*, Łódź 2021.
- Suliga Piotr, *Kielce miastem współczesnej rzeźby polskiej*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2014, t. 6, s. 217–240.
- Sztumski Janusz, *Jaka humanizacja pracy jest możliwa przy dużym bezrobociu?*, „Humanizacja Pracy” 2013, nr 3, s. 49–56.
- Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy, *Pomnik Mikołaja Kopernika*, tinyurl.com/ycewcdn2, dostęp: 4.02.2024.
- Urząd Miasta Leszna, *Rzeźby odzyskują blask*, tinyurl.com/yu5ntrf5, dostęp: 4.02.2024.
- W obliczu jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, red. Karina Dzieweczyńska, Elbląg 2015.
- Wilk Hubert, *Kto wyrąbie więcej ode mnie? Współzawodnictwo pracy robotników w Polsce w latach 1947–1955*, Warszawa 2011.
- Zarządzanie humanistyczne*, red. Bogusław Nierenberg, Roman Batko, Łukasz Sułkowski, Kraków 2015.

Monika Koziół-Sumera*

Sojusz państwa, społeczeństwa i sztuki. Geneza powstania wybranych rzeźb plenerowych w Nowej Hucie w latach 60. i 70. XX wieku

Alliance of the State, Society and Art.
The genesis of selected outdoor sculptures
in Nowa Huta created in the 1960s and 1970s

Monika Koziół-Sumera, *Sojusz państwa, społeczeństwa i sztuki. Geneza powstania wybranych rzeźb plenerowych w Nowej Hucie w latach 60. i 70. XX wieku*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 85–100.

Abstrakt

Celem artykułu jest prezentacja genezy powstania wybranych rzeźb plenerowych w Nowej Hucie. Obecnie w tej dzielnicy Krakowa znajduje się ponad 20 takich rzeźb. W większości zostały one zrealizowane w latach 60. i 70. XX wieku. Ich powstanie łączy się z planem estetyzacji nowo powstających osiedli oraz szeroko zakrojoną akcją zaprzyjaźniania mieszkańców Nowej Huty ze sztuką współczesną. Na tle Polski Nowa Huta nie jest wyjątkowa, rzeźby plenerowe montowano chociażby w Tychach czy Lublinie. Na przykładzie tej dzielnicy można jednak omówić trzy interesujące zjawiska, jak w soczewce skupia ona bowiem pewne ogólnopolskie tendencje. Pierwsze z tych zjawisk to mecenat państwowy i bardzo konsekwentna działalność Spółdzielni Mieszkaniowej „Hutnik”, która we współpracy z innymi podmiotami (między innymi Związkiem Polskich Artystów Plastyków) przyczyniła się do wprowadzenia rzeźb w przestrzeń Nowej Huty w latach 70. XX wieku. Wymiar edukacyjny tego działania łączył się z realnym wsparciem krakowskich twórców. Drugie zjawisko to współpraca środowisk artystycznych z przemysłowymi. Także w latach 70. na Nowej Hucie zamontowano trzy rzeźby autorstwa Stanisława Małka i Lucjana Orzecha, które zostały zrealizowane przy wsparciu Huty im. Lenina (ta zapewniła materiały oraz pomoc wykwalifikowanych pracowników). Trzecie zjawisko to czyn społeczny, omówiony na przykładzie rzeźby *Delfin* (funkcjonującej pierwotnie jako fontanna), która jest dowodem na aktywny udział mieszkańców w kształtowaniu swojego najbliższego otoczenia.

* Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
ORCID: 0009-0002-7926-924X
e-mail: koziol.monika@doktorant.uken.krakow.pl

Słowa kluczowe

Nowa Huta, rzeźba plenerowa, Spółdzielnia Mieszkaniowa „Hutnik”, mecenat artystyczny

Abstract

The objective of this article is to present a detailed account of the genesis of the creation of selected outdoor sculptures in Nowa Huta. There are currently more than 20 such sculptures in this district of Kraków. The majority of these were made during the 1960s and 1970s. Their creation was connected with a plan to enhance the aesthetic appeal of the newly emerging housing estates and a wide-ranging initiative to make Nowa Huta's residents aware of contemporary art. It should be noted that the installation of outdoor sculptures in Nowa Huta was not a unique phenomenon in Poland; similar initiatives were undertaken in Tychy, Lublin and other cities. However, based on the example of this district we can examine three interesting phenomena, as it serves as a microcosm for certain nationwide trends. The first of these phenomena is the state's patronage and the consistent activities of the 'Hutnik' Housing Cooperative, which, in collaboration with other entities (including the Association of Polish Artists), contributed to the introduction of sculptures in Nowa Huta during the 1970s. Moreover, the educational dimension of this initiative was combined with tangible assistance for Kraków-based artists. The second phenomenon is the collaboration between the artistic and industrial communities. Three sculptures made by Stanisław Małek and Lucjan Orzech were installed in Nowa Huta during the 1970s with the assistance of the Lenin Steelworks which provided the necessary materials and the expertise of skilled workers. The third phenomenon is communal work, as evidenced by the sculpture *Delfin* (Dolphin) – which originally functioned as a fountain – which demonstrates the active participation of residents in shaping their immediate surroundings.

Keywords

Nowa Huta, outdoor sculpture, 'Hutnik' Housing Cooperative, artistic patronage

NA PRZESTRZENI OSTATNICH 20 LAT JEST ZAUWAŻALNY WZROST ZAINTERESOWANIA NOWĄ HUTĄ zarówno w debacie publicznej, jak i w dyskursie akademickim. Tendencję tę można łączyć z kilkoma znaczącymi dla tej dzielnicy wydarzeniami, takimi jak wpisanie układu urbanistycznego Nowej Huty do rejestru zabytków (2004), obchodami siedemdziesięciolecia powstania dzielnicy (2019) oraz nadaniem jej statusu pomnika historii (2023). W literaturze przedmiotu można wyróżnić kilka najczęściej podejmowanych przez badaczy tematów. Są to między innymi kwestia kłopotliwego dziedzictwa kulturowego i jego ochrona, a także architektura oraz układ urbanistyczny dzielnicy. Temat rzeźb plenerowych znajdujących się w nowohuckiej przestrzeni publicznej nie doczekał się do tej pory opracowania monograficznego. Był on jedynie wzmiankowany w tekstach dotyczących życia kulturalnego dzielnicy¹ lub monografiach autorów rzeźb². Sytuacja ta uległa zmianie w 2018 roku, kiedy Ośrodek Kultury Norwida wraz z Towarzystwem Ratowania Kultury w Nowej Hucie zainicjował powstanie szlaku plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich³. Projekt ten był o tyle istotny, że do tamtego momentu wiele realizacji funkcjonowało jedynie pod nadanymi przez mieszkańców nazwami, a ich oryginalne tytuły, podobnie jak autorzy, zostały wyparte z oficjalnego obiegu. Kwerenda przeprowadzona przeze mnie w ramach tego projektu została podsumowana w artykule *Rzeźby plenerowe w Nowej Hucie*, zamieszczonym w tomie *Nowa Huta w kulturze – kultura w Nowej Hucie*⁴. Ponadto w 2021 roku na łamach zeszytów naukowych

¹ Zob. A. Siatkowska, *Życie kulturalne Nowej Huty w latach 1949–1980*, Kraków 1997; *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty w rozwoju obszaru strategicznego Kraków-Wschód. Materiały konferencyjne, 13–15 marca 1997*, Kraków 1997.

² Zob. S. Papp, *Marian Kruczek*, Kraków 1978.

³ *Szlak plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich*, tinyurl.com/5ur2nxch, dostęp: 5.10.2024.

⁴ M. Kozioł, *Rzeźby plenerowe w Nowej Hucie* [w:] *Nowa Huta w kulturze – kultura w Nowej Hucie*, red. J. Kłaś, M. Wąchała-Skindzier, Kraków 2019, s. 186–198.

„Krzysztoforzy” ukazał się tekst Kingi Tarasek zatytułowany *Rzeźby plenerowe z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku na terenie dawnej dzielnicy Nowa Huta*⁵, koncentrujący się między innymi na umieszczeniu nowohuckich realizacji w szerszym kontekście historii rozwoju dzielnicy oraz sztuki polskiej. Natomiast głównym problemem badawczym, który został nakreślony w niniejszym artykule, jest geneza powstania 10 wybranych nowohuckich rzeźb plenerowych z lat 60. i 70. XX wieku. Ich początki zostały omówione z podziałem na trzy odrębne tematy, powiązane z ogólnopolskimi tendencjami widocznymi w życiu kulturalnym tamtego okresu. Pośrednim problemem badawczym jest wskazanie czynników wspierających rozwój sztuki w przestrzeni publicznej dzielnicy.

Artykuł powstał przede wszystkim na podstawie kwerendy przeprowadzonej w prasie codziennej (głównie tygodnik „Głos Nowej Huty”) oraz Archiwum Narodowym w Krakowie, jak również na podstawie wywiadów przeprowadzonych z twórcami związanymi z Nową Hutą oraz publikacji ukazujących działalność środowiska artystycznego tej części Krakowa. Zebranie oraz analiza rozproszonych materiałów źródłowych pozwoliły przybliżyć historię powstania części z większego zespołu rzeźb plenerowych, które przez wiele dekad funkcjonowały pod zmienionymi tytułami, bez właściwej atrybucji.

Na szlaku rzeźb plenerowych w Nowej Hucie znajduje się obecnie ponad 20 obiektów. W przeszłości było ich więcej⁶. Zdecydowana większość nowohuckich realizacji została wykonana w latach 60. i 70. XX wieku (wśród nich znajdziemy jednak także takie, które powstały w XXI wieku). Ich pojawienie się w przestrzeni miejskiej łączyło się z akcją estetyzacji osiedli oraz szeroko zakrojoną misją zaprzyjaźniania mieszkańców Nowej Huty ze sztuką współczesną, co potwierdzają słowa Lecha Kmietowicza – prezesa Spółdzielni Mieszkaniowej „Hutnik”: „Wychodząc naprzeciwko społecznym potrzebom krzewienia kultury w Nowej Hucie, spróbowano stworzyć system stałego oddziaływania twórców na swoje środowisko. [...] Jest to przede wszystkim stały kontakt mieszkańca ze współczesną sztuką bezpośrednio na osiedlu”⁷. Co istotne, na tle Polski Nowa Huta nie jest wyjątkowa, rzeźby plenerowe montowano też w innych miastach. Na jej przykładzie można jednak omówić trzy interesujące zjawiska, ta dzielnica bowiem jak w soczewce skupia pewne ogólnopolskie tendencje. Pierwsze z tych zjawisk to mecenat państwowy i bardzo konsekwentna działalność Spółdzielni Mieszkaniowej „Hutnik”, która we współpracy z innymi podmiotami (między innymi Związkiem Polskich Artystów Plastyków) przyczyniła się do wprowadzenia rzeźb w przestrzeń Nowej Huty w latach 70. XX wieku. Drugie zjawisko to współpraca środowisk artystycznych z przemysłowymi, w tym przypadku dwójki artystów z Hutą im. Lenina. Trzecie zaś to czyn społeczny, który jest dowodem na aktywny udział mieszkańców w kształtowaniu swojego najbliższego otoczenia.

Mecenas Spółdzielni Mieszkaniowej „Hutnik”

Spółdzielnia Mieszkaniowa „Hutnik” powstała w 1958 roku (dokładnie 14 maja 1958 roku odbyło się pierwsze walne zebranie członków założycieli⁸) w odpowiedzi na potrzeby mieszkaniowe nowej dzielnicy Krakowa:

W obrębie stale rozwijającego się Kombinatu metalurgicznego – Huty im. Lenina – rosło nowe miasto. Dla setek, tysięcy młodych przybyłych tu z całego kraju początkowo wystarczał wspólny pokój w hotelu robotniczym. Później sprowadzali najbliższych, zakładali własne rodziny. Wówczas, w miarę postępującej stabilizacji nowo formującej się klasy robotniczej Krakowa i rozrostu Huty o potężne wydziały, potrzeby mieszkaniowe wysunęły się na czoło

⁵ K. Tarasek, *Rzeźby plenerowe z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku na terenie dawnej dzielnicy Nowa Huta*, „Krzysztoforzy. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2021, t. 39, s. 123–134.

⁶ Zob. ibidem oraz M. Kozioł, *Rzeźby plenerowe w Nowej Hucie*, op. cit.

⁷ L. Kmietowicz, [wstęp w:] *Wystawa malarstwa Ireny Dembowskiej. Grudzień 1974 rok*, przedm. A. Pollo, Kraków 1974, [bez paginacji].

⁸ H. Rosiek, L. Mikrut, *Spółdzielnia mieszkaniowa „Hutnik” 1958–1978*, Kraków [1979], [bez paginacji].

spraw socjalno-bytowych hutniczych i budowlanych załóg. Konieczne stało się powołanie do życia prężnego koordynatora w dziedzinie budownictwa mieszkaniowego i towarzyszącego⁹.

Jednak aktywność tej jednostki wykraczała poza standardowe działania spółdzielni mieszkaniowej. „Hutnik”, z wieloletnim prezesem Lechem Kmietowiczem na czele, bardzo aktywnie włączył się we wspieranie środowiska artystycznego Nowej Huty i edukację kulturalną mieszkańców. Tę decyzję Lech Kmietowicz argumentował tak:

SM „HUTNIK” działa w środowisku szczególnie potrzebującym każdej inicjatywy kulturalno-twórczej, w środowisku szczególnie chłonnym, składającym się z ludzi, którzy najczęściej niedawno trafili do miasta, niedawno przyszedli ze swoich wsi i miasteczek, tworząc nową społeczność miejską. Mieszkańcy Nowej Huty, zyskując awans zawodowy i społeczny, na pewno potrzebują szerokiej, popularyzatorskiej działalności w zakresie upowszechniania dorobku naszej kultury. Przez ostatnie 15 lat spółdzielczość mieszkaniowa w Nowej Hucie obok faktu wybudowania osiedli i stworzenia warunków do wypoczynku po pracy potrafiła jednocześnie prowadzić szeroką działalność społeczno-wychowawczą¹⁰.

Do współpracy w zakresie edukacji mieszkańców Nowej Huty spółdzielnia zaprosiła między innymi Stowarzyszenie Twórcze „Nowa Huta” (założycielem i wieloletnim prezesem tej grupy był Janusz Trzebiatowski – artysta, ale także aktywista nowohucki). Skutkami tej współpracy były: organizacja wystaw, wydawanie albumów z pracami nowohuckich twórców, wieszanie reprodukcji prac lokalnego środowiska artystycznego na klatkach schodowych bloków czy też przekazywanie tych reprodukcji, wraz z kluczami do mieszkania, nowym członkom spółdzielni¹¹. Wymienione działania nie zamykają katalogu zasług spółdzielni dla lokalnej społeczności, także tej artystycznej. Jednak w kontekście niniejszego artykułu najważniejsze są inicjatywy podejmowane na rzecz wprowadzania rzeźb plenerowych w przestrzeń Nowej Huty¹², które Lech Kmietowicz wyjaśniał następująco:

Czy ja to wszystko muszę robić? Oczywiście, że nie. Nie mam obowiązku zamawiać rzeźby przestrzennej, projektów plastycznych, bawić się w tworzenie punktów informacyjnych, malowanie plansz i planów osiedli, wydawanie broszur. Nie musiałem wybudować dwudziestu kilku pracowni dla artystów plastyków. Ale dlaczego nie mam tego robić? Nie kształtuję świadomości moich mieszkańców repertuarem kin ani teatrem. Nie dostarczam stawy duchowej. Ja tylko stwarzam warunki i to, wydaje mi się, jest moim obowiązkiem¹³.

Proces fundowania rzeźb plenerowych przez spółdzielnię rozpoczął się w pierwszej połowie lat 70. XX wieku. Jedną z pierwszych realizacji była *Zdobyta przestrzeń* Mariana Kruczka, która kształtem przypomina żagiel, a została wykonana z poprzemysłowych odpadów¹⁴ (il. 1). Pełny opis jej pierwotnej wersji znajdujemy w tekście prasowym Stefana Ciepłego:

⁹ Ibidem.

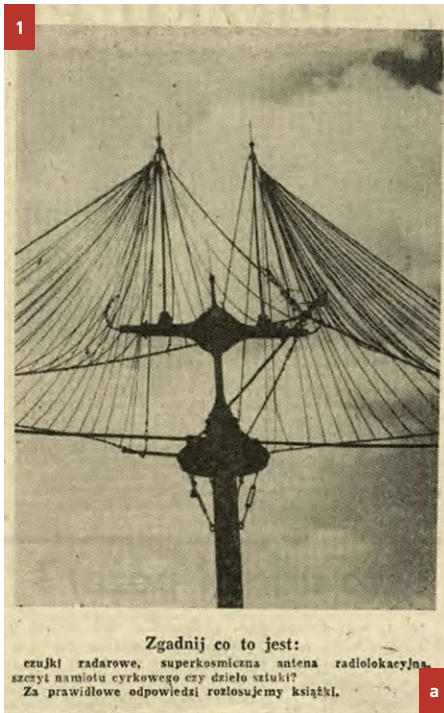
¹⁰ L. Kmietowicz, [wstęp w:] *Wystawa malarstwa Janusza Trzebiatowskiego. Grudzień 1973 rok*, przedm. A. Pollo, Kraków 1973, [bez paginacji].

¹¹ L. Kmietowicz, [wstęp w:] *Wystawa malarstwa Ireny Dembowskiej...*, op. cit., oraz wywiad z Januszem Trzebiatowskim, Kraków, 25.08.2018, materiały własne autorki.

¹² Działalność nowohuckiej spółdzielni mieszkaniowej nie jest odosobnionym w Polsce przypadkiem, podobne inicjatywy odnajdujemy między innymi w Tychach (podejmowane przez Spółdzielnię Mieszkaniową „Oskard” – zob. P. Oczko, *Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta*, Tychy 2015) czy też w Warszawie (podejmowane przez Spółdzielnię Mieszkaniową „Osiedle Młodych” – zob. *Warszawa mniej znana. Rzeźby na osiedlu Ostrobramska*, 20.08.2021, tinyurl.com/yhhx3trz, dostęp: 6.10.2024).

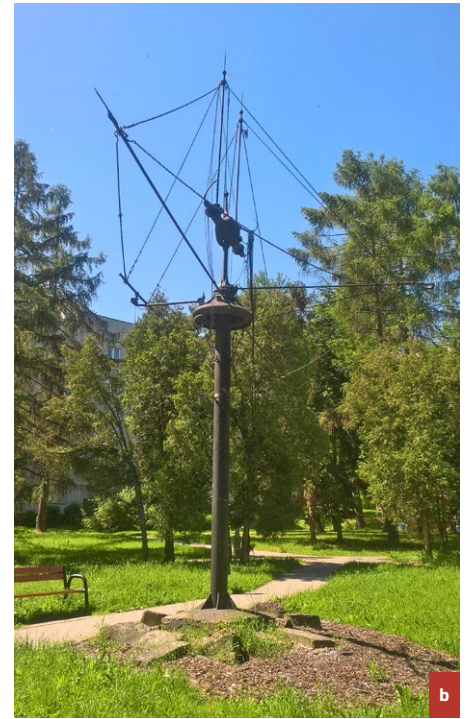
¹³ K. Banachowska, A. Ogorzałek, *Czy jesteś normalny dyrektorze?*, „Myśli Tygodnia” (dodatek do „Gazety Krakowskiej”) 1974, nr 16, [bez paginacji].

¹⁴ Materiał, z jakiego rzeźba została wykonana, niestety sprawił, że była ona atrakcyjna dla zbieraczy złomu. Gdy się porównuje zdjęcia aktualne z archiwalnymi, widać liczne ubytki. Zob. S. Papp, *Marian Kruczek*, Kraków 1978, s. 72–73; *Marian Kruczek. Malarstwo, grafika, rzeźba*, oprac. J. Gościej-Lewińska, P. Sieprawski, Kraków 2009, s. 15.



1 Marian Kruczek, *Zdobycia przestrzeń*. Źródło: „Głos Nowej Huty” 1977, nr 33, s. 6 (a). Fot. M. Kozioł, 2018 (b–c)

Marian Kruczek, *Conquered Space*. Source: Głos Nowej Huty 1977, no. 33, p. 6 (a). Photo: M. Kozioł, 2018 (b–c)



„Zdobycia przestrzeń” – taką nazwę nadał artysta swemu dziełu. Usytuowana na kilkumetrowym postumencie kompozycja łańcuchowa kojarzy się jakby z powietrznym żaglowcem, dumnie przecinającym powietrze. Trudno zresztą opisać tę pracę, tak jak i wszystkie inne rzeźby Mariana Kruczka wykonane ze starych żelastw, łańcuchów, rupieci, zda się na nic niepotrzebnych, a ożywających pod ręką artysty w oryginalny, zawsze komunikatywny kształt. Bo Kruczek to zwolennik form związanych z naszym życiem, a jedynie tworzywo jest u niego nietradycyjne¹⁵.

Rzeźba swoją premierę miała w ramach indywidualnej wystawy artysty w Pałacu Sztuki w Krakowie. Odsłonięcie pracy przybrało formę performancje, którego opis zamieszczono na łamach „Gazety Krakowskiej”: „A potem zagrała cygańska kapela, młodzi chwycili się za ręce

¹⁵ S. Ciepły, *Sława i chwała Marianowi Kruczki*, „Gazeta Krakowska” 1973, nr 302, s. 4.



Na os. Ty-
siąclecia zosta-
ły ustawione
rzeźby Mariana
Kruczka pn.
„Zdobyta prze-
strzeń” i Anto-
niego Hajdec-
kiego pn. „Spi-
rala kosmicz-
na”. Inicjaty-
wie tej patro-
nowała Spół-
dzielnia Miesz-
kaniowa „Hut-
nik”.

Fot. J. Brożek

2 Antoni Hajdecki, *Spirala kosmiczna*.
Fot. J. Brożek, „Głos Nowej Huty”
1974, nr 19, s. 8 (a); M. Kozioł, 2018 (b);
M. Kozioł, 2024 (c)

Antoni Hajdecki, *Space Spiral*.
Photo: J. Brożek, Głos Nowej Huty
1974, no. 19, p. 8 (a); M. Kozioł, 2018 (b);
M. Kozioł, 2024 (c)



i odprawili wokół rzeźby świętojańskie tańce, a kiedy w puchary nalano wina – a puchary były jak z czasów Zagłoby – prysnęły również wszystkie mrozy[...]”¹⁶. Uzupełnieniem tej relacji są słowa Stefana Pappa, który pisał:

[...] Kruczek odsłania Przestrzeń. Przemówienie (Kruczek lubi mówić). Formuje się korowód. Taniec dookoła Przestrzeni. [...] Krąży wielki kielich z winem. Prawie wiadro. Dostrzegam ożywienie w grupie Kruczkowych studentów (okrutnie miłują „swoje Kruczątko”). Artysta jest przejęty. Przypomina mi kowboja, który z narażeniem życia przeprowadził stado przez Czerwoną Rzekę i teraz odbywa uroczysty miting na swoją cześć¹⁷.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ S. Papp, *Marian Kruczek*, op. cit., s. 69.

3

Wiesław Bielak, *Kształt przestrzeni*.
Fot. M. Kozioł, 2018

Wiesław Bielak, *The Shape of Space*.
Photo: M. Kozioł, 2018



Rzeźba została zainstalowana na osiedlu Tysiąclecia 29 kwietnia 1974¹⁸. Jednak jak dowodził Stefan Papp, ażurowa forma pracy nie sprawdziła się w zderzeniu z otoczeniem: „Zbyt koronkową i filigranową kompozycję zmiażdżyła przestrzeń wielkich bloków mieszkalnych. Kruczek jest w dalszym ciągu kameralny”¹⁹.

Tego samego dnia w innej części osiedla Tysiąclecia zainstalowano także drugą rzeźbę – *Spiralę kosmiczną* Antoniego Hajdeckiego²⁰ (il. 2). Jest ona wykonana z metalu i składa się z pierścieni tworzących formę spirali. Pierwotnie rzeźba miała kolor brązowy, co jest widoczne na zdjęciach archiwalnych²¹. Obecnie jednak, po przeprowadzonej w 2023 roku konserwacji, powierzchnia rzeźby ma kolor ciemnoszary²². Tytuł pracy wpisuje się w widoczną w latach 70. XX wieku tendencję do nawiązywania do popularnego tematu podboju kosmosu. Antoni Hajdecki był na przykład zaangażowany we współpracę, jaka zawiązała się między Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie a Spółdzielnią Mieszkaniową „Oskard” w Tychach, która zaowocowała takimi tyskimi realizacjami rzeźb plenerowych, jak *Kosmonada* i *Kosmolot II* Stefana Borzęckiego czy *Doznania kosmiczne* Jerzego Nowakowskiego²³.

W 1974 roku przestrzeń Nowej Huty została wzbogacona o kolejne dwie rzeźby plenerowe – autorstwa Wiesława Bielaka, które zostały wybrane w ramach konkursu środowiskowego²⁴. Pierwsza, zatytułowana *Kształt przestrzeni*, znajduje się na osiedlu Bohaterów Września (il. 3). Wykonana w wapieniu pińczowskim, została osadzona na betonowym postumencie. Praca wpisuje się w nurt abstrakcji organicznej, a jej forma jest charakterystyczna dla rzeźb artysty powstających w latach 70. XX wieku²⁵. Na powierzchni realizacji widoczne są liczne wgłębienia i zniszczenia powstałe na skutek warunków atmosferycznych. Wiedzy o tym, jaka była jej oryginalna forma, dostarcza model odlany w brązie, który jeszcze w 2018 roku znajdował się w pracowni artysty. Pierwotnie integralną częścią struktury były drobne elementy, ale uległy one zniszczeniu.

¹⁸ (j.r.), *Rzeźba wkracza triumfalnie do Nowej Huty*, „Echo Krakowa” 1974, nr 101, s. 1.

¹⁹ S. Papp, *Marian Kruczek*, op. cit., s. 69.

²⁰ (j.r.), *Rzeźba wkracza triumfalnie do Nowej Huty*, op. cit.

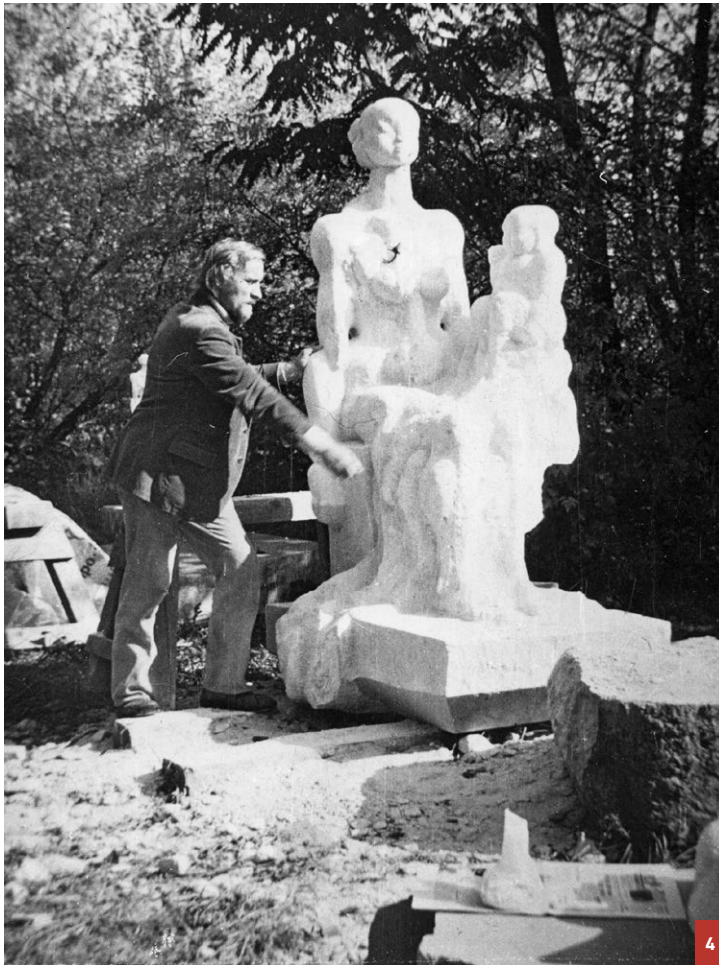
²¹ Zob. „Krakowski Informator Kulturalny” 1979, nr 12.

²² W 2023 roku praca została poddana gruntownej konserwacji, dofinansowanej ze środków programu własnego Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej”, pochodzących z budżetu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

²³ P. Oczko, *Tychy...*, op. cit.

²⁴ Wywiad z Wiesławem Bielakiem, Kraków, 13.08.2018, materiały własne autorki.

²⁵ Ibidem. Zob. też: *Wiesław Bielak. Rzeźba*, Kraków 1998.



4

Wiesław Bielak w czasie pracy nad rzeźbą *Macierzyństwo*, 1974. Fot. z archiwum W. Bielaka

Wiesław Bielak while working on the sculpture *Motherhood*, 1974. Photo: from the archives of W. Bielak

Druga nowohucka rzeźba plenerowa Wiesława Bielaka, zatytułowana *Macierzyństwo*, znajduje się na osiedlu Piastów (il. 4). Tym razem artysta zwrócił się w stronę przedstawiania figuratywnego i w wapieniu pińczowskim wyrzeźbił matkę z dzieckiem. Kobieta o masywnej sylwetce została ukazana w pozycji siedzącej. Lewą ręką podtrzymuje dziecko. Forma rzeźby jest oszczędna i schematyczna. Dzieło to, ze względu na bardzo zły stan, poddano pracom konserwacyjnym, które w znacznej mierze miały charakter rekonstrukcyjny²⁶.

W 1974 roku wszystkie wcześniej podjęte działania mające na celu sfinansowanie rzeźb plenerowych zostały usankcjonowane porozumieniem zawartym pomiędzy przedstawicielami Spółdzielni Mieszkaniowej „Hutnik” a reprezentantami krakowskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. W podpisanym 14 września 1974 roku dokumencie znajdujemy następujący zapis: „Zarząd Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków zobowiązuje się do: udzielania pomocy fachowej w realizacji konkursu na rzeźby plenerowe w osiedlach spółdzielczych”²⁷. Konkurs został ogłoszony jeszcze w tym samym miesiącu i był skierowany do członków krakowskiego okręgu ZPAP. Projekty rzeźb mogły być składane w dowolnej formie i materiale w skali 1 : 10. Termin zgłoszeń upływał 30 listopada 1974 roku²⁸, jednak na prośbę artystów został on przesunięty na 10 stycznia 1975 roku²⁹. Finalnie zgłoszono 29 projektów, z których jury wybrało do

²⁶ Nowohuckie instalacje odzyskały dawny blask, 14.02.2018, tinyurl.com/3vmh5zy4, dostęp: 15.01.2024.

²⁷ Archiwum Narodowe w Krakowie, Wojewódzki Związek Spółdzielni Mieszkaniowych w Krakowie, sygn. 29/1334/275.

²⁸ (R), *Konkurs na rzeźbę w plenerze*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 38, s. 2.

²⁹ *Przedłużono termin konkursu na rzeźbę*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 48, s. 6.



5



6

5 Wincenty Kućma, *Dojrzewanie II*. Fot. M. Kozioł, 2018
Wincenty Kućma, *Maturation II*. Photo: M. Kozioł, 2018

6 Józef Sękowski, *Rozkwitająca*. Fot. M. Kozioł, 2018
Józef Sękowski, *Blossoming*. Photo: M. Kozioł, 2018

realizacji siedem³⁰. Wśród nich znalazły się między innymi koncepcje Wincentego Kućmy, Józefa Sękowskiego oraz Jerzego Nowakowskiego. Jedynie rzeźby pierwszych dwóch autorów doczekały się realizacji³¹. Reszta, prawdopodobnie z przyczyn finansowych³², nie miała takiego szczęścia. Wspomniany konkurs służył wyłonieniu rzeźb, które w założeniu powinny być zamontowane w dzielnicy Mistrzejowice³³, jednak prace Wincentego Kućmy i Józefa Sękowskiego zostały za-instalowane na Plantach Bieńczyckich³⁴. Brak informacji, skąd taka zmiana.

Rzeźba Wincentego Kućmy *Dojrzewanie II* powstała w 1975 roku (il. 5). Została wykonana w sztucznym kamieniu. Jej kształt inspirowany jest formami biologicznymi i przywołuje skojarzenie ze strączkiem groszku (stąd obiegowa nazwa tej rzeźby – *Groszek* – nadana przez mieszkańców

³⁰ *Plon konkursu SM „Hutnik”, „Głos Nowej Huty” 1975, nr 5, s. 2.*

³¹ Archiwum Narodowe w Krakowie, Wojewódzki Związek Spółdzielni Mieszkaniowych w Krakowie, sygn. 29/1560/10, *Sprawozdanie Spółdzielni Mieszkaniowej „Hutnik” z 1975 roku.*

³² Korespondencja elektroniczna z Jerzym Nowakowskim z 9.09.2019 oraz wywiad z nim z 7.09.2019, materiały własne autorki.

³³ Do 1991 roku Mistrzejowice wchodziły w skład dzielnicy administracyjnej Nowa Huta.

³⁴ Teren Bieńczyk, które podobnie jak Mistrzejowice do 1991 roku wchodziły w skład dzielnicy administracyjnej Nowa Huta.

Nowej Huty). Wygląd rośliny został jednak zmodyfikowany – boki są mocno spłaszczone, a górna część – ostro zakończona. Oś centralną rzeźby wyznacza pęknięcie, które odkrywa umieszczone we wnętrzu okrągłe formy przypominające owoce. Rzeźba wymaga konserwacji, w wielu miejscach widoczne są ubytki materiału odsłaniające wewnętrzny szkielet. W pracowni artysty znajduje się model *Dojrzewania II* odlany w brązie, mający wysokość 39 cm, datowany na 1969 rok. Różnicę między nim a pełnowymiarową rzeźbą widać przede wszystkim w kształtowaniu zewnętrznej powłoki (w modelu jest falista) oraz w górnej partii (praca w brązie zakończona jest rozwidleniem, które w pełnowymiarowej rzeźbie prawdopodobnie zostało zniszczone)³⁵.

Nowohucka realizacja to część większego cyklu. Pierwsza – *Dojrzewanie I* (1974) – znajduje się w parku Krakowskim. Artysta zamknął jej kształt w prostokącie, w którego środku umieścił kule nadające powierzchni falistą strukturę. Trzecia natomiast – *Dojrzewanie III* (1975) – znajduje się w ogrodzie przylegającym do pracowni Wincentego Kućmy. Ten wariant pracy poruszającej temat dojrzewania ma obły kształt, przypominający jajko. Faktura jest chropowata i poszarpana. Ujawnia wnętrze, w którym widać ślady po okrągłych formach – owocach. To swoiste zakończenie cyklu dojrzewania.

Praca *Rozkwitająca* autorstwa Józefa Sękowskiego, pochodząca z 1975 roku, także została wykonana w sztuczным kamieniu, ale z dodatkiem metalowych elementów (il. 6). Usytuowana jest na niskim postumencie. Jest to kompozycja abstrakcyjna, mocno zgeometryzowana, której kształt może przywołać na myśl gitarę stojącą na gryfie (stąd też potoczna nazwa „Gitarą” nadana przez nowohucian). Historię jej powstania artysta opisuje tymi słowami:

Spółdzielnia mieszkaniowa w Nowej Hucie zamówiła u mnie rzeźbę dużą na 3 metry, to miała być rzeźba w trwałym materiale. Pieniądze były nieduże, więc wymyśliłem sobie, że wykopię w ziemi negatyw, zbrojenia zespawałem (już umiałem spawać), zalałem to betonem [...]. W ten sposób powstał polski eksperyment tak zwanego land artu, czyli sztuki ziemi [...], wtedy jeszcze po prostu jak ten literat nie wiedziałem, że prozą mówię. [...] Notabene ona [rzeźba] nie miała tej podstawy, ta podstawa została już później zrobiona, [wcześniej] ona tak naturalnie wyrastała z ziemi³⁶.

Współpraca środowisk artystycznych i przemysłowych

W latach 60. XX wieku Ministerstwo Kultury i Sztuki zdecydowało o zintensyfikowaniu działań, które miały na celu wychowanie nowych odbiorców kultury w warstwie robotniczej. Jednym z narzędzi w tym procesie był mecenat zakładów przemysłowych, które wspólnie z artystami miały upowszechniać sztukę współczesną przez organizację wydarzeń (sympozjów, biennale) czy zakup dzieł sztuki do zakładów pracy³⁷. Jednymi z bardziej spektakularnych wydarzeń były Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965–1973) czy też Biennale Rzeźby w Metalu w Warszawie (1968). Także w Nowej Hucie odnajdujemy ślady po tego typu działaniach. Co ciekawe, wszystkie trzy przypadki były oddolnymi inicjatywami samych artystów.

Pierwszym z takich obiektów jest praca Stanisława Małka *Wzlot* z 1977 roku (il. 7). Znajduje się ona przy ulicy Bulwarowej, w sąsiedztwie Zalewu Nowohuckiego. Wykonana jest z metalowych rur pomalowanych na czerwono. Kompozycja przypomina dwie połówki wachlarza wygięte na końcach. Przez wiele lat praca ta funkcjonowała pod dwoma, wymiennie używanymi przez mieszkańców Nowej Huty, tytułami: *Piszczalki* i *Organy*. Jednak wraz z ożywieniem medialnym wokół nowohuckich rzeźb twórca *Wzlotu* udzielił wywiadu jednemu z krakowskich dzienników, w którym przytoczył historię powstania rzeźby, tym samym przywracając jej pierwotny tytuł

³⁵ Zob. *Wincenty Kućma*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2010, s. 95.

³⁶ Wywiad z Józefem Sękowskim w filmie do wystawy *Tychy – Nowa Huta. Przestrzeń dla sztuki*, realizacja: B. Solecka, K. Ridan, Ośrodek Kultury Norwida w Krakowie, 2023.

³⁷ A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015, s. 153–154.

7 Stanisław Małek, *Wzlot*.
Fot. M. Kozioł, 2018

Stanisław Małek, *Rising*.
Photo: M. Kozioł, 2018



i autorstwo³⁸. W 2017 roku praca została poddana konserwacji. Jej powstanie łączy się z przydzieleniem Stanisławowi Małkowi pracowni na osiedlu Jagiellońskim w 1977 roku. W dowód wdzięczności artysta postanowił wykonać rzeźbę plenerową. Za pośrednictwem Spółdzielni Mieszkaniowej „Hutnik” skontaktował się z Wydziałem Kultury Urzędu Dzielnicy w Nowej Hucie, który zwrócił się o pomoc do rady zakładowej kombinatu³⁹. Ze względu na wymiary pracy oraz technikę (spawanie) konieczna była pomoc pracowników huty z wydziału walcowni drobnej i drutu⁴⁰. Prace trwały ponad miesiąc. Do powstania *Wzlotu* użyto 72 rurek, które ze względów bezpieczeństwa umieszczono na czterech zespalanych ze sobą rurach. Dodatkowo wzmocniono fundamenty. Ze względu na zaangażowanie huty ukazały się liczne artykuły, w których podkreślano znaczenie współpracy między artystą a zakładem przemysłowym⁴¹. Nie zabrakło także argumentu

³⁸ Zob. M. Rogozik, *Nie dłutem, a rękami hutników stworzył kultowe dziś „Piszczalki”*, „Dziennik Polski”, 15.07.2017, tinyurl.com/3cyfcw5v, dostęp: 5.08.2018.

³⁹ Wywiad ze Stanisławem Małkiem, Kraków, 13.08.2018, materiały własne autorki.

⁴⁰ m-gi, *Huta wykonała... rzeźbę!*, „Gazeta Południowa” 1977, nr 124, s.4.

⁴¹ M. Gil, *Stal w ręku rzeźbiarza*, „Głos Nowej Huty” 1977, nr 22, s. 1–2.



8 Lucjan Orzech, *Małe organy*. Fot. M. Kozioł, 2018 (a) i 2023 (b)

Lucjan Orzech, *Small organ*. Photo: M. Kozioł, 2018 (a) and 2023 (b)

finansowego – wartość tego czynu społecznego wyceniono bowiem na 195 tysięcy złotych. Lokalizację *Wzlotu* Stanisław Małek wybrał sam. Uznał, że skoro w realizacji rzeźby pomogą hutnicy, to powinna ona znajdować się niedaleko kombinatu, tak aby jego pracownicy mogli ją oglądać w drodze do pracy oraz w czasie wypoczynku nad Zalewem Nowohuckim⁴².

Kolejne dwie realizacje zostały zaproponowane przez Lucjana Orzecha jako rekompensata dla administracji osiedla Wandy za użytkowanie przez artystę poddasza. Początkowo miał to być pomnik mitycznej Wandy. Jednak w rezultacie poszukiwań artystycznych powstały dwie kompozycje: *Małe organy* oraz *Ptaki* (1978). Ich wykonanie zostało poprzedzone stworzeniem dwóch modeli w skali 1 : 10, które zostały przedstawione do akceptacji specjalnej komisji. W jej skład weszli między innymi ówczesny plastyk miejski oraz profesor Stefan Borzęcki. Materiał, z którego wykonano rzeźby, został pozyskany z kombinatu. W spawaniu poszczególnych elementów pomagał artyście pracownik Huty im. Lenina⁴³. Rzeźba *Małe organy* znajduje się na osiedlu Wandy (il. 8). Do jej realizacji użyto metalowych elementów. Praca składa się z dwóch pionowych profili w kształcie litery H, między które wbijają się wierzchołki 12 płasko ułożonych trójkątów. Kolejne cztery zostały przyspawane do jednego z profili. Wśród mieszkańców rzeźba znana jest pod tytułem *Choinka* lub *Organy*. Pierwotnie była pokryta rudawą farbą antykorozyjną. Zdaniem artysty ta barwa najlepiej podkreślała charakter pracy⁴⁴. Następnie została pomalowana na zielono. Obecnie,

⁴² Wywiad ze Stanisławem Małkiem, op. cit.

⁴³ Korespondencja elektroniczna z Lucjanem Orzechem, 18.01.2019.

⁴⁴ Ibidem.



9 Lucjan Orzech, *Ptaki*. Fot. M. Kozioł, 2018 (a) i 2023 (b)
 Lucjan Orzech, *Birds*. Photo: M. Kozioł, 2018 (a) and 2023 (b)

po przeprowadzonej w 2023 roku konserwacji⁴⁵, jest pokryta farbą w kolorze ciemnoszarym. Taki sam los, jeśli chodzi o kolor polichromii, spotkał też drugą rzeźbę Lucjana Orzecha – *Ptaki* (il. 9). Ta praca także została wykonana w metalu. Składa się z postumentu w kształcie wygiętego ostrosłupa oraz z osadzonych na nim trójkątów, które ułożone pod różnymi kątami przypominają drzewko. Mieszkańcy okolicznych osiedli nazywają tę kompozycję *Choinką* lub *Żaglami*.

Oddolne inicjatywy mieszkańców

W przestrzeni Nowej Huty można wydzielić jeszcze jedną grupę rzeźb – powstałych jako oddolna inicjatywa mieszkańców. Są one dowodem na to, że także samym mieszkańcom zależało na estetyzacji ich najbliższej okolicy⁴⁶. Do takich prac zalicza się fontanna (1969/1970), która powstała z inicjatywy mieszkańców osiedla Górali w Nowej Hucie (jej autorami byli Ryszard Wójcik i Edward Rybicki). Obecnie funkcjonuje jako rzeźba *Delfin* (il. 10). Została wykonana ze zbrojonego betonu pokrytego tłuczonym szkłem. Znajduje się na niej tabliczka z następującą informacją:

⁴⁵ W 2023 roku praca została poddana gruntownej konserwacji, dofinansowanej ze środków programu własnego Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej”, pochodzących z budżetu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

⁴⁶ W Nowej Hucie znajduje się jeszcze jedna realizacja, która powstała w ramach czynu społecznego – jest to pomnik Jana Kochanowskiego na osiedlu Złotego Wieku (zob. U. Ciszek, *Jeszcze jeden pomnik w Nowej Hucie*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 28, s. 7).



10

Ryszard Wójcik, Edward Rybicki,
Delfin. Fot. M. Kozioł, 2018

Ryszard Wójcik, Edward Rybicki,
Dolphin. Photo: M. Kozioł, 2018

FONTANNA została wybudowana dla uczczenia 20-lecia NOWEJ HUTY oraz 25-lecia PRL przy wydatnej pomocy mieszkańców bloków nr 24, 22, 21 ADM. Nr 9 wg projektu RYSZARDA WÓJCIKA przez głównego inicjatora EDWARDA RYBICKIEGO oraz RYSZARDA WÓJCIKA. Ujęcie i odprowadzenie wody wykonał ZIĘBACZ ELIGIUSZ. Rok budowy fontanny 1969/70. Oddane do publicznego użytku 1.06.1970.

Pomysł, aby w tym miejscu powstała fontanna, pojawił się w 1967 roku. Impulsem była informacja o planach likwidacji piaskownicy, która dwa lata później została przekształcona w zbiornik fontanny. Projekt fontanny w kształcie delfina poprzedziły dwa inne – przedstawienie dzieci pod parasolami, a następnie górala. Inicjatorzy uznali jednak, że nie są one wystarczająco oryginalne. W rezultacie Ryszard Wójcik zdecydował się na wizerunek delfina. Zgodę na budowę fontanny wydał wydział architektury urzędu miasta. Nie pociągnęło to jednak za sobą żadnego wsparcia finansowego. Koszt całej realizacji spoczął na inicjatorach i entuzjastach pomysłu, między innymi mieszkańcach okolicznych bloków nr 20, 21, 22 i 24. Prace rozpoczęto w 1969 roku. Materiały potrzebne do realizacji fontanny były dostarczane przez różnych darczyńców i pochodziły z rozmaitych źródeł: kamienie do obłożenia cokołu przywoził Ryszard Wójcik z Zarabia, tkaniny (zasłony i firany), które posłużyły do wzmocnienia zbrojenia, podarowali mieszkańcy, szkło zostało pozyskane z tłuczonych butelek. *Delfin* zmienił oblicze tej części osiedla Górali. W jego otoczeniu zamontowano ławki, stoliki do gry i kosze na śmieci. Nowohucianie chętnie odpoczywali w pobliżu fontanny⁴⁷. To miejsce odwiedzali także aktorzy Teatru Ludowego, który znajduje się w niedalekim sąsiedztwie⁴⁸. Sytuacja zmieniła się wraz z zabudową przejścia między blokami nr 23 i 24, co w znacznej mierze utrudniło dojście do skweru, na którym znajduje się *Delfin*. Nie pomogło także zaniechanie planów budowy obiegu zamkniętego dla fontanny (woda

⁴⁷ (jd), *Fontanna na Oś. Górali*, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 35, s. 7.

⁴⁸ Wywiad z Ryszardem Wójcikiem, Kraków, 13.06.2018, materiały własne autorki.

była czerpana z bloku nr 22, którego mieszkańcy ponosili koszty eksploatacji). Zwłaszcza ten ostatni czynnik okazał się decydujący⁴⁹. Ostatecznie odcięto dopływ wody, a kilka lat później misę fontanny zasypano ziemią i zasadzono tam rośliny⁵⁰.

Podsumowanie

Wymienione w artykule przykłady rzeźb plenerowych w Nowej Hucie to jedynie wycinek większego zbioru. Analiza wybranych przykładów skupiła się przede wszystkim na genezie ich powstania, w ramach której zostały wskazane trzy główne czynniki odpowiedzialne za pojawienie się rzeźb plenerowych w przestrzeni publicznej dzielnicy – mecenat spółdzielni mieszkaniowej, współpraca środowisk twórczych z przemysłowymi oraz oddolna inicjatywa mieszkańców (ale również artystów użytkujących pracownie zlokalizowane w tej dzielnicy). Podział ten unaocznia, jak duży wpływ na kształtowanie sztuki w Nowej Hucie miała Spółdzielnia Mieszkaniowa „Hutnik”, której działalność można rozpatrywać szerzej w kontekście mecenatu państwowego PRL-u. Dodatkowo możemy zaobserwować również zaangażowanie części społeczności dzielnicy, która podjęła inicjatywę dążącą do estetyzacji otoczenia poprzez wprowadzanie realizacji plastycznych. O tym, jak istotne było dbanie o swoje miejsce zamieszkania, świadczy fragment artykułu zamieszczonego w „Głosie Nowej Huty” w 1974 roku: „A nam, mieszkańcom spółdzielczych osiedli będzie się żyło przyjemniej i spokojniej. Osiedle zagospodarowane i wzbogacone kompozycjami plastycznymi będzie nie tylko wielkim »ośrodkiem hotelowym« (jak jeszcze kilka lat temu bywało w oszczędnościowych, kamiennych osadach), ale również miejscem wypoczynku i kulturalnej rozrywki”⁵¹.

mgr Monika Koziół-Sumera

Historyczka sztuki, kuratorka wystaw oraz projektów pozawystawiennicznych z zakresu sztuki współczesnej, autorka tekstów na temat sztuki po 1945 roku. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz laureatka Stypendium Twórczego Miasta Kraków. Pracuje w Ośrodku Kultury Norwida w Krakowie, gdzie kieruje Nowohuckim Laboratorium Dziedzictwa.

Monika Koziół-Sumera, MA

Art historian, curator of exhibitions and non-exhibition projects in the field of contemporary art, author of texts on art produced after 1945. Currently a doctoral student at the Postgraduate School of the University of the National Education Commission in Kraków. Scholarship holder of the Ministry of Culture and National Heritage and winner of the Creative Scholarship of the City of Kraków. She works at the Norwid Cultural Centre in Kraków, where she runs the Nowa Huta Cultural Heritage Laboratory.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Narodowe w Krakowie, Wojewódzki Związek Spółdzielni Mieszkaniowych w Krakowie, sygn. 29/1334/275.

Archiwum Narodowe w Krakowie, Wojewódzki Związek Spółdzielni Mieszkaniowych w Krakowie, sygn. 29/1560/10, *Sprawozdanie Spółdzielni Mieszkaniowej „Hutnik” z 1975 roku*.

Źródła własne autorki

Korespondencja elektroniczna z Jerzym Nowakowskim, 9.09.2019.

Korespondencja elektroniczna z Lucjanem Orzechem, 18.01.2019.

Wywiad z Januszem Trzebiatowskim, Kraków, 25.08.2018.

Wywiad z Jerzym Nowakowskim, Kraków, 7.09.2019.

Wywiad z Ryszardem Wójcikiem, Kraków, 13.06.2018.

⁴⁹ M. Mrowiec, *Nowa Huta. Zamiast fontanny mają delfina w paprociach*, „Dziennik Polski”, 2.05.2018, tinyurl.com/2p9ru37e, dostęp: 29.06.2018.

⁵⁰ Wywiad z Ryszardem Wójcikiem, op. cit.

⁵¹ H. Rosiek, *Porozumienie pomiędzy SM „Hutnik” a plastykami*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 38, s. 7.

Wywiad ze Stanisławem Małkiem, Kraków, 13.08.2018.

Wywiad z Wiesławem Bielakiem, Kraków, 13.08.2018.

Źródła książkowe

Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty w rozwoju obszaru strategicznego Kraków-Wschód. Materiały konferencyjne, 13–15 marca 1997, Kraków 1997.

Kmietowicz Lech, [wstęp w:] *Wystawa malarstwa Janusza Trzebiatowskiego. Grudzień 1973 rok*, przedm. Andrzej Pollo, Kraków 1973, [bez paginacji].

Kmietowicz Lech, [wstęp w:] *Wystawa malarstwa Ireny Dembowskiej. Grudzień 1974 rok*, przedm. Andrzej Pollo, Kraków 1974, [bez paginacji].

Marian Kruczek. Malarstwo, grafika, rzeźba, oprac. Joanna Gościej-Lewińska, Piotr Sieprawski, Kraków 2009.

Kozioł Monika, *Rzeźby plenerowe w Nowej Hucie* [w:] *Nowa Huta w kulturze – kultura w Nowej Hucie*, red. Jarosław Kłás, Maria Wąchała-Skindzier, Kraków 2019, s. 186–198.

Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.

Oczko Patryk, *Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta*, Tychy 2015.

Papp Stefan, *Marian Kruczek*, Kraków 1978.

Siatkowska Anna, *Życie kulturalne Nowej Huty w latach 1949–1980*, Kraków 1997.

Wiesław Bielak, *Rzeźba*, Kraków 1998.

Wincenty Kućma, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Kraków 2010.

Źródła prasowe

Banachowska Katarzyna, Ogorzałek Adam, *Czy jesteś normalny dyrektorze?*, „Myśli Tygodnia” (dodatek do „Gazety Krakowskiej”) 1974, nr 16, [bez paginacji].

Cieply Stefan, *Sława i chwała Marianowi Kruczkowi*, „Gazeta Krakowska” 1973, nr 302, s. 4.

Gil Mieczysław, *Stal w rękę rzeźbiarza*, „Głos Nowej Huty” 1977, nr 22, s. 1–2.

(jd), *Fontanna na Oś. Górali*, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 35, s. 7.

(j.r.), *Rzeźba wkracza triumfalnie do Nowej Huty*, „Echo Krakowa” 1974, nr 101, s. 1.

m-gi, *Huta wykonała... rzeźbę!*, „Gazeta Południowa” 1977, nr 124, s. 4.

Plon konkursu SM „Hutnik”, „Głos Nowej Huty” 1975, nr 5, s. 2.

Przedłużono termin konkursu na rzeźbę, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 48, s. 6.

(R), *Konkurs na rzeźbę w plenerze*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 38, s. 2.

Rosiek Henryka, *Porozumienie pomiędzy SM „Hutnik” a artystami*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 38, s. 7.

Rosiek Henryka, Mikrut Ludwik, *Spółdzielnia mieszkaniowa „Hutnik” 1958–1978*, Kraków [1979], [bez paginacji].

Tarasek Kinga, *Rzeźby plenerowe z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku na terenie dawnej dzielnicy Nowa Huta*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2021, t. 39, s. 123–134.

Źródła internetowe

Rogozik Marzena, *Nie dłutem, a rękami hutników stworzył kultowe dziś „Piszczalki”*, „Dziennik Polski”, 15.07.2017, tinyurl.com/3cyfcw5v, dostęp: 5.08.2018.

Nowohuckie instalacje odzyskały dawny blask, 14.02.2018, tinyurl.com/3vmh5zy4, dostęp: 15.01.2024.

Mrowiec Małgorzata, *Nowa Huta. Zamiast fontanny mają delfina w paprociach*, „Dziennik Polski”, 2.05.2018, tinyurl.com/2p9ru37e, dostęp: 29.06.2018.

Szlak plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich, tinyurl.com/5ur2nxch, dostęp: 5.10.2024.

Warszawa mniej znana. Rzeźby na osiedlu Ostrobramska, 20.08.2021, tinyurl.com/yhhx3trz, dostęp: 6.10.2024.

Źródła filmowe

Wywiad z Józefem Sękowskim w filmie do wystawy *Tychy – Nowa Huta. Przestrzeń dla sztuki*, realizacja: Barbara Soleccka, Krzysztof Ridan, Ośrodek Kultury Norwida w Krakowie, 2023.

Joanna Szymula-Grygiel*

Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w parku Oliwskim i jej funkcjonowanie w plenerze

The Gallery of Contemporary Gdańsk Sculpture and its functioning in an open-air setting

Joanna Szymula-Grygiel, *Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w parku Oliwskim i jej funkcjonowanie w plenerze*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 101–117.

Abstrakt

Niniejszy artykuł prezentuje szczególny zespół rzeźb umiejscowiony w przestrzeni historycznego parku Oliwskiego, nazwany Galerią Współczesnej Rzeźby Gdańskiej. W tekście zostały też poruszone zagadnienia związane z zapewnieniem ochrony galerii, jej renowacji i promocji.

Utworzenie plenerowej galerii rzeźb w Oliwie w 1976 roku można wiązać z rozpowszechniającym się w tamtym okresie w Polsce trendem sytuowania grup rzeźbiarskich w przestrzeni zewnętrznej. Artykuł przybliży historię powstania tej plenerowej galerii rzeźb jako czytelnego znaku ówczesnych panujących tendencji zarówno artystycznych, jak i społecznych. Obiekty składające się na jedną ze stałych ekspozycji Muzeum Narodowego w Gdańsku, nowoczesne pod względem formy i użytych materiałów, zostały wykonane przez twórców związanych z gdańską uczelnią plastyczną, a jednocześnie aktywnych reprezentantów lokalnego środowiska artystycznego. Galeria powstała jako wspólna inicjatywa muzeum, zarządu gdańskiego okręgu ZPAP i Urzędu Miejskiego w Gdańsku, przy wsparciu finansowym Ministerstwa Kultury i Sztuki. Warto podkreślić społeczny charakter działań przy tworzeniu tej ekspozycji. Duże zaangażowanie przejawiali sami artyści, instytucje i stowarzyszenia, a także zakłady pracy.

Ekspozowanie rzeźb w plenerze przy zmiennych uwarunkowaniach atmosferycznych spowodowało, że rzeźby z czasem wymagały konserwacji, a w kilku przypadkach – również zmiany usytuowania. Po dwóch latach prac konserwatorsko-rewitalizacyjnych, przeprowadzonych w okresie 2021–2022, obiekty odzyskały blask i zostały na nowo oznakowane. Obecnym wyzwaniem dla Muzeum Narodowego w Gdańsku jako instytucji nadzorującej Galerię Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w parku Oliwskim jest nie tylko jej ochrona, lecz także umiejętne zbudowanie marki ekspozycji jako znakomitego przejawu sztuki swoich czasów.

* Muzeum Narodowe w Gdańsku
e-mail: j.szymula@mng.gda.pl

Słowa kluczowe

Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej, park Oliwski, galeria plenerowa, Muzeum Narodowe w Gdańsku

Abstract

This article presents a particular set of sculptures located in the historic Oliwa Park, in a space known as the Gallery of Contemporary Gdańsk Sculpture. The text also addresses the issues of ensuring the protection of the gallery, its renovation and promotion.

The establishment of an open-air sculpture gallery in Oliwa in 1976 can be linked to the trend, which was spreading in Poland at the time, of situating sculptural groups in outdoor spaces. This article examines the historical context of the establishment of this open-air sculpture gallery, which can be seen as a reflection of both artistic and social trends of the time. The objects that constitute one of the permanent exhibitions of the National Museum in Gdańsk are characterized by a modern form and the use of innovative materials. They were made by artists associated with the Gdańsk Academy of Fine Arts and, at the same time, active members of the local artistic community. The gallery was established as a collaborative endeavour of the museum, the management of the Gdańsk branch of the Association of Polish Artists and Designers (ZPAP) and the Gdańsk City Hall, with financial assistance from the Ministry of Culture and Art. The social aspect of the activities undertaken in creating this exhibition is worth highlighting. The artists themselves, along with institutions and associations, as well as their employers, were heavily involved.

The decision to display the sculptures in an outdoor setting, where they are subject to changing atmospheric conditions, has resulted in the need for conservation work over time, and in some cases, a change of location. Following a two-year period of conservation and revitalization work, carried out between 2021 and 2022, the objects have been restored to their former condition and have been re-labelled. The current challenge for the National Museum in Gdańsk, as the institution responsible for the Gallery of Contemporary Gdańsk Sculpture in Oliwa Park, is not only to ensure the protection of the gallery but also to effectively brand the exhibition as an exemplary manifestation of contemporary sculpture.

Keywords

Gallery of Contemporary Gdańsk Sculpture, Oliwa Park, outdoor gallery, National Museum in Gdańsk

MUZEUM NARODOWE W GDAŃSKU MA W SWOJEJ KOLEKCJI NIEZWYKŁY ZBIÓR OBIEKTÓW – RZEŻBY składające się na Galerię Współczesnej Rzeźby Gdańskiej, usytuowane w parku Oliwskim imienia Adama Mickiewicza (fot. 1). Obecnie prezentowanych jest tam 16 z 18 dzieł pierwotnie umiejscowionych w przestrzeni oliwskiego parku. Ich autorami byli artyści znani i aktywni w środowisku artystycznym Wybrzeża, profesorowie i absolwenci gdańskiej uczelni plastycznej (Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku), a także członkowie i reprezentanci władz gdańskiego koła Związku Polskich Artystów Plastyków.

Popularność galerii plenerowych w latach 60. i 70. XX wieku

Utworzenie galerii rzeźb w parku w Oliwie można wiązać z rozpowszechniającym się wówczas w Polsce trendem sytuowania grup rzeźbiarskich w przestrzeni zewnętrznej. Tendencja ta była obecna na świecie w sztuce powojennej. W Polsce jej największa popularność przypadła na lata 60. i 70. XX wieku¹. Wielu badaczy zajmujących się polską rzeźbą współczesną zauważa w sztuce

¹ Dogłębną analizę zjawisk zachodzących w sztuce przestrzeni w Polsce w latach 60. XX wieku przeprowadziła w dysertacji doktorskiej Anna Maria Leśniewska (*Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015). Badaczka ukazała szeroki obraz zmian w postrzeganiu rzeźby i jej rozszerzonego pola oddziaływania.



1 Plenerowa galeria w przestrzeni parku Oliwskiego. Z lewej *Torso* Stanisława Horno-Popławskiego (1956 – gips, 1976 – granit). W głębi *Patriarcha* Romualda Frejera (1974, granit). Stan obecny. Fot. J. Szymula-Grygiel

Open-air gallery in Oliwa Park. On the left, Stanisław Horno-Popławski's *Torso* (1956 – plaster, 1976 – granite). In the background, Romuald Frejer's *Patriarch* (1974 – granite). Present condition. Photo: J. Szymula-Grygiel

tamtego okresu szczególne uwarunkowania do pojawienia się tak licznych ekspozycji w przestrzeni publicznej. Jak stwierdził Wojciech Skrodzki:

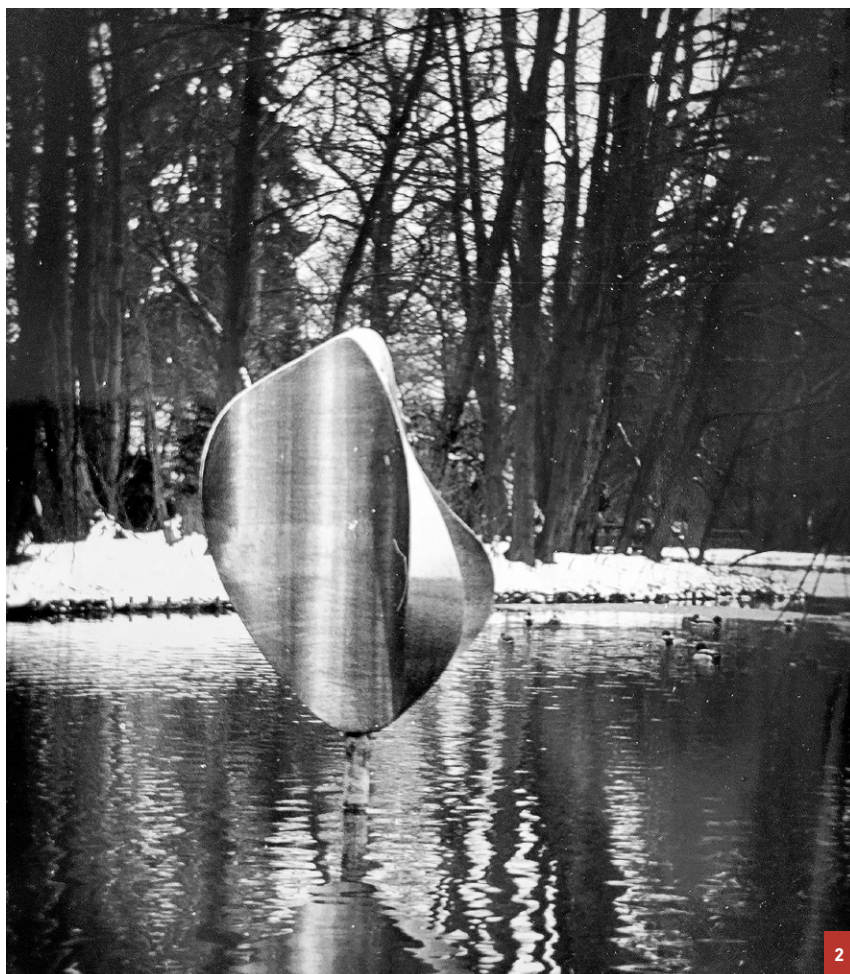
Rzeźba definitywnie i konsekwentnie zrywa z zamkniętym obszarem galerii i pomieszczeń wystawowych, wychodzi w otwartą przestrzeń. Nowe zjawiska pojawiają się na plenerach [...]. W Polsce pojawia się nowatorska w sensie formy organizacji mecenatu społecznego inicjatywa wielu artystów [...]: elbląskie Biennale form przestrzennych zorganizowane i finansowane przez elbląskie zakłady „Zamech” w latach 1965 i 1968².

Andrzej K. Olszewski wymienia szereg nowych elementów charakterystycznych dla rzeźby tych lat, takich jak integracja sztuk, rozszerzanie granic i wkroczenie rzeźby w dziedzinę eksperymentów nie tylko przestrzennych, lecz także environment czy sztuki pojęciowej³. Zwraca też uwagę na powstałe wówczas istotne realizacje pomnikowe, które nie ograniczają się jedynie do postawienia monumentu, lecz organizują otaczającą go przestrzeń⁴. Píše:

² W. Skrodzki, *Dzieła i poszukiwania* [w:] A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, Warszawa 1977, s. 33.

³ A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988, s. 133.

⁴ Ibidem, s.134–135.



2

Adam Smolana, *Żagle* (1974, blacha stalowa). Fot. R. Petrajtis. Źródło: Archiwum MNG

Adam Smolana, *Sails* (1974, steel plate). Photo: R. Petrajtis. Source: MNG Archives

Rzeźba pomnikowa wiąże się bezpośrednio z rzeźbą plenerową. Dziedzina ta również zaczęła się bujnie rozwijać w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Wspólne plenery rzeźbiarzy polskich i zagranicznych wzbogaciły krajobraz polskich miast i miasteczek licznymi rzeźbami, a nawet całymi galeriami rzeźb w parkach, alejach spacerowych itp.⁵.

Wśród przywołanych przez autora licznych galerii plenerowych powstałych w tamtych latach wspomniana jest także galeria w Oliwie (z wcześniejszą o rok od faktycznej datą powstania – 1975)⁶.

Wnikliwej charakterystyki fenomenu plenerów rzeźbiarskich oraz dekoracji miast dokonała Irena Grzesiuk-Olszewska. Przy okazji wzmiankuje ona ekspozycję w parku w Oliwie jako jedną z wielu tego typu galerii pod gołym niebem⁷. Autorka wymienia też gdańskie osiedle Żabianka z rzeźbami i ceramicznymi reliefami Swietłany Zerling wśród innych realizacji plastycznych, które zmieniły oblicze polskiej przestrzeni publicznej⁸. Sztuka wnikała w obszary urbanistyczne, w tkanekę miast spełniała postulat estetyzacji i humanizacji przestrzeni do życia: osiedli, terenów rekreacyjnych czy budynków użyteczności publicznej.

W tamtym czasie rzeźba zaczyna coraz częściej występować na otwartej przestrzeni. Zmianom ulegają też jej funkcja i forma. Warte odnotowania jest pojawienie się wielu nowych zjawisk i trendów w rzeźbie, a także silnych indywidualności i osobowości artystycznych wśród rzeźbiarzy, takich jak Jerzy Bereś czy Władysław Hasior.

⁵ Ibidem, s. 140.

⁶ Ibidem.

⁷ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 134, 137.

⁸ Ibidem, s. 136.

Dla twórców galerii w Oliwie owe przemiany zachodzące w polskiej sztuce były niezwykle inspirujące, panował bowiem wówczas klimat szczególnie sprzyjający podobnym inicjatywom. Nie bez znaczenia jest zwłaszcza kontekst lokalny z bogactwem wydarzeń artystycznych w regionie, takich jak elbląskie biennale, awangardowe plenery w Osiekach i Łazach, międzynarodowe triennale ceramiczne w Sopocie i Gdańsku, plenery w Kadynach czy Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie. Podobnie fakt, że kilka z najważniejszych monumentów w historii polskiej współczesnej rzeźby pomnikowej zostało zaprojektowanych przez twórców z Wybrzeża, aktywizował miejscowe środowisko artystyczne⁹. Reprezentowali je również artyści, których prace rzeźbiarskie stały w parku Oliwskim (fot. 2).

Galeria plenerowa w parku w Oliwie

Koncepcja stworzenia galerii rzeźby w parku w Oliwie narodziła się w 1972 roku w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Inicjatywę podjął gdański okręg ZPAP, który wytypował kilkunastu rzeźbiarzy. Zarówno lista twórców, jak i data udostępnienia ekspozycji publiczności ulegały zmianom¹⁰.

O założeniu galerii wspomina w sprawozdaniu z działalności Muzeum Narodowego w Gdańsku za 1976 rok jego ówczesna dyrektorka Danuta Milewska:

„Galeria współczesnej rzeźby plenerowej” – w parku Adama Mickiewicza w Oliwie, składająca się z 15 rzeźb wykonanych w brązie, granicie, metalu, ceramice i tworzywach sztucznych. Wystawa ta została pomyślana jako zaczątek stałej ekspozycji plenerowej. Współorganizatorami powyższej wystawy był Zarząd Okręgu ZPAP w Gdańsku i Urząd Miejski. Komisarzami byli: mgr Jerzy Bradtke – asystent Działu Sztuki Współczesnej MNG, i Wiesław Pietrón – przedstawiciel ZPAP. Galerię udostępniono w dniu 30 kwietnia 1976 roku¹¹.

Sprawozdanie opublikowano w „Gdańskich Studiach Muzealnych” w 1978 roku, kiedy ukazało się również pierwsze wydawnictwo poświęcone Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej – przewodnik opatrzony wstępem komisarza ekspozycji, z fotografiami rzeźb i biogramami artystów (wznowiony w 1989 roku, uzupełniony o angielskie tłumaczenia tekstów)¹².

Z kolei wmurowana w północną ścianę Pałacu Opatów w Oliwie kamienna tablica pamiątkowa (fot. 3) przypomina o organizatorach i wymienia źródła finansowania przedsięwzięcia¹³. Znaczącego wsparcia udzielił wówczas Urząd Miejski w Gdańsku, a finansowania – Ministerstwo Kultury i Sztuki ze środków Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej. Współpraca wielu podmiotów (urzędów, instytucji kultury, zakładów pracy, stowarzyszeń i indywidualnych osób) na wielu poziomach i różnych etapach realizacji wskazuje na wyraźnie społeczny charakter działań przy zakładaniu galerii w oliwskim parku. Ponadto jedno z dzieł – *Ptak* Ireny Zabrockiej (fot. 4) – zostało wykonane w drewnie podczas pleneru rzeźbiarskiego, który odbył się w 1974 roku

⁹ Wśród wielu istotnych w Polsce realizacji pomnikowych są stworzone przez twórców z Wybrzeża Pomnik Obrońców Wybrzeża na Westerplatte (1966, autorzy: Franciszek Duszeńko, Adam Haupt), Pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Treblince (1964, tych samych autorów) czy Pomnik Walki i Męczeństwa na Majdanku (1969, autorzy: Wiktor Tołkin i Janusz Dembek).

¹⁰ Dokumenty archiwalne Pracowni Rzeźby Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku z lat 1972–1978.

¹¹ D. Milewska, *Działalność Muzeum Narodowego w Gdańsku w 1976 roku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1978, t. 2, s. 199–200.

¹² J.W. Bradtke, *Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim*, wyd. 1, Gdańsk 1978; wyd. 2, Gdańsk 1989. W tej publikacji pojawiła się błędna data otwarcia ekspozycji – 30 marca 1976 roku (s. 3) – która była później wielokrotnie powielana.

¹³ Tablica pamiątkowa została wmurowana w północną ścianę Pałacu Opatów w Oliwie w 1977 roku. Treść inskrypcji: GALERIA / WSPÓŁCZESNEJ RZEŻBY GDAŃSKIEJ / W PARKU OLIWSKIM / ZORGANIZOWANA STARANIEM / MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU / PRZY POMOCY FINANSOWEJ / FUNDUSZU ROZWOJU / TWÓRCZOŚCI PLASTYCZNEJ / I URZĘDU MIEJSKIEGO W GDAŃSKU.



3

Tablica pamiątkowa Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej. Fot. J. Szymula-Grygiel

Commemorative plaque of the Gallery of Contemporary Gdańsk Sculpture. Photo: J. Szymula-Grygiel



4

Irena Zabrocka, *Ptak* (1976, tworzywo sztuczne). Fot. R. Petrajtis. Źródło: Archiwum MNG

Irena Zabrocka, *Bird* (1976, synthetic material). Photo: R. Petrajtis. Source: MNG Archives

w oliwskim zoo¹⁴. Dzieło stało się późnej formą do wykonania autorskiej repliki w innym materiale: zdobywającym w tamtym czasie wielką popularność tworzywie sztucznym. Tę i jeszcze kilka innych rzeźb utrwalone w Zakładach Artystycznych ART w Gdańsku-Wrzeszczu, natomiast pomoc przy odlewach z brązu organizatorzy plenerowej ekspozycji uzyskali w Stoczni Marynarki Wojennej w Gdyni¹⁵. Zdecydowano, że zakupione dzieła staną się własnością Muzeum Narodowego w Gdańsku, zostaną wpisane do inwentarza muzealnego i będą objęte opieką oraz nadzorem

¹⁴ T. Rafałowski, *Artyści wśród zwierząt. Plener animalistyczny w oliwskim ZOO*, „Głos Wybrzeża”, 27–29.09.1974.

¹⁵ Dokumenty w archiwum Pracowni Rzeźby Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku z lat 1972–1978.



5 Fragment mapy sytuacyjno-wysokościowej parku Oliwskiego (1969, adnotacje z 1972). Źródło: Archiwum MNG

Detail of the site plan and elevation map of Oliwa Park (1969, annotations 1972). Source: MNG Archives

muzealnej instytucji¹⁶. Prześledzenie wszystkich wątków dotyczących powstawania parkowej galerii rzeźby pozwala stwierdzić, że większość tych działań odbyła się w ramach mecenatu państwa.

Oliwski zbiór rzeźb jest niejednorodny, cechuje go różnorodność stylistyk i form. Twórcy zastosowali różne materiały i skorzystali z różnych technik wykonania, w swoich dziełach poruszyli też całkowicie odmienne tematy¹⁷. Mimo to odnosi się wrażenie dobrego zestrojenia wszystkich form rzeźbiarskich w harmonijną kompozycję przestrzenną, na co niewątpliwie wpływ miało przemysłane wtopienie dzieł w pejzaż parku Oliwskiego. O lokalizacjach decydowali sami twórcy, którzy konsultowali swoje wybory z organizatorami ekspozycji, a także z decydentami (wyjątek stanowi praca Mariana Wnuka, już nieżyjącego w momencie konstituowania się galerii)¹⁸. Zachowała się mapa sytuacyjno-wysokościowa parku w skali 1 : 500, sporządzona w 1969 roku przez geodetów ze Spółdzielni Pracy Inżynierów Geodetów w Gdańsku, z naniesionymi przewidywanymi miejscami usytuowania rzeźb (fot. 5). Dokument opatrzony ręcznymi adnotacjami oraz pieczęciami potwierdzającymi uzyskanie ówczesnie wymaganych zgód poświadcza, że większość z zakładanych pierwotnie lokalizacji została później uwzględniona. Na mapie widnieją pieczęć wojewódzkiego

¹⁶ Spis muzealiów: *Księga inwentarzowa muzealiów artystycznych. Muzeum Narodowe Gdańsk*. DSW [Dział Sztuki Współczesnej] *Pracownia Rzeźby*, wpisy z lat 1973–1977, poz. 31–35, 38, 40–47, 62–65, 70. Karty katalogu naukowego muzealiów artystycznych i artystyczno-historycznych – karta dzieła Mariana Wnuka z 1976 roku oraz wpisy z 1977 roku.

¹⁷ J. Szymula-Grygiel, *Rzeźba twórców gdańskiej ASP w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku [w:] 75 lat Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. A. Polańska, M. Scharmach, M. Wrona, Gdańsk 2020, s. 104–107.

¹⁸ *Marian Wnuk 1906–1967*, red. A. Wrońska, Warszawa 1996, s. 116, 166.



6
7

Zabytkowy park Oliwski.
Stan obecny.
Fot. J. Szymula-Grygiel

Historic Oliwa Park.
Present condition.
Photo: J. Szymula-Grygiel



7

8

Otwarcie ekspozycji plenerowej w parku Oliwskim 30 kwietnia 1976 roku. Fot. R. Petrajtis. Źródło: Archiwum MNG

a) Na pierwszym planie *Kosynierom Gdyni* Zbigniewa Zabrockiego (1973, brąz)

b) Anna Pietrowiec, *Przedwiośnie* (1973, brąz)

c) Zygfryd Korpalski, *Kształtowanie – Narodziny Wenus* (1974, tworzywo sztuczne)

Opening of the open-air exhibition in Oliwa Park on 30 April 1976.

Photo: R. Petrajtis. Source: MNG Archives

a) In the foreground, Zbigniew Zabrocki's *In honour of Gdynia's Scythemen* (1973, bronze)

b) Anna Pietrowiec, *Early Spring* (1973, bronze)

c) Zygfryd Korpalski, *Formation – Birth of Venus* (1974, synthetic materials)



konserwatora zabytków oraz notatka: „Uzgodniono ze stanowiska konserwatorskiego. 8 XII 72”. Uzyskanie formalnej akceptacji było konieczne ze względu na zabytkowy, historyczny charakter parku, który stanowi część kompleksu pocysterskiego. Kształtowany na przestrzeni wieków park zachował unikatowy układ przestrzenny z częścią o regularnie uformowanej roślinności, z kanałami i stawami, wobec czego współczesne rzeźby postanowiono umiejscowić w krajobrazowej części założenia, utworzonej w XIX wieku w stylu angielskim (fot. 6 i 7). Nowy szlak rzeźb stał się dostępny także dla okazjonalnych spacerowiczów, ale przede wszystkim dla mieszkańców dzielnicy Oliwa, codziennie przemierzających główne ścieżki parku. Odpowiadało to ideom przyświecającym w ówczesnych latach inicjatorom podobnych galerii, by sztuka stawała się bardziej dostępna, była na wyciągnięcie ręki. Ofertę kierowano do każdego odbiorcy, który znajdzie się w pobliżu dzieła sztuki. Budziła różne reakcje, ale za sprawą pojawienia się w powszechnie uczęszczanej przestrzeni prowokowała widza do własnych odczuć i refleksji. Chodziło ponadto o oswojenie go ze sztuką współczesną, niełatwą w odbiorze, lecz najwyższej próby – twórcami rzeźb byli uznani artyści, znakomici rzeźbiarze, aktywnie uczestniczący w ogólnopolskich i międzynarodowych wystawach, plenerach i sympozjach, nazwiska znane z istotnych realizacji, obecne w wielu publikacjach dotyczących rzeźby współczesnej.



9

Czesław Ciesielski, *Ekstremum* (1974, blacha i pręty stalowe). Fot. R. Petrajtis. Źródło: Archiwum MNG

Czesław Ciesielski, *Ekstremum* (1974, sheet metal and steel rods). Photo: R. Petrajtis. Source: MNG Archives

9

Data otwarcia galerii 30 kwietnia w 1976 roku jest nieprzypadkowa – stanowi kolejny element peerelowskiej rzeczywistości, uznano bowiem, że ekspozycja musi zostać udostępniona publiczności przed świętem ludzi pracy, czyli przed 1 maja. Archiwalne zdjęcia ujawniają, że tego dnia w parku Oliwskim znalazło się wiele osób (fot. 8). Odbiorców mogła zaskoczyć w większości nowoczesna forma dzieł, a w kilku wypadkach – także materiały, które posłużyły do utrwalenia rzeźb. Użycie przez artystów tworzyw dotychczas niestosowanych w rzeźbie plenerowej, takich jak blacha stalowa, drut czy tworzywo sztuczne, stanowiło wyraz nowoczesnego spojrzenia na rzeźbę (fot. 9). Andrzej Osęka pisał: „W połowie lat sześćdziesiątych, na wystawach, potem na ulicach i placach miejskich pojawiły się rzeźby z metalowych blach, belek, prętów”¹⁹. Autor wskazał na rolę I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu jako źródła późniejszej ogólnopolskiej tendencji organizowania sympozjów, plenerów i tym podobnych inicjatyw oraz współpracy przemysłu z artystami, czego efektem było aranżowanie przestrzeni publicznej zgodnie z duchem nowoczesnej myśli technicznej. Działania te można postrzegać jako wcielenie w życie idei i postulatów awangardy konstruktywistycznej²⁰.

W oliwskiej galerii plenerowej niewątpliwie zaskakujące było ulokowanie jednego z dzieł w stawie. W tak niecodzienny sposób eksponowano rzeźbę *Kształtowanie – Narodziny Wenus* Zygryda Korpalskiego, która na dodatek obracała się poruszana przez wiatr. Dzięki zastosowaniu przez artystę tworzywa sztucznego forma była lekka, więc mogła swobodnie pływać i wirować na stawie (fot. 8c). W późniejszym czasie w wodzie umieszczono jeszcze jedną rzeźbę, z tym że w sposób trwały – *Żagle* Adama Smolany wykonane z blachy stalowej²¹.

¹⁹ A. Osęka, *Przemiany formy* [w:] A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, op. cit., s. 11.

²⁰ Ibidem.

²¹ *Adam Smolana 1921–1987* [katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, 6.10–3.12.2017], Sopot 2017, s. 102. Wcześniej artysta stworzył już podobną rzeźbę pod takim samym tytułem. W 1968 roku wykonał ją podczas I Biennale Rzeźby w Metalu w Warszawie na Woli.



10
a
b
Janina Stefanowicz-Schmidt, *Niobe* (1973–1974, brąz) (a) oraz tabliczka z informacją o obiekcie (b). Stan obecny. Fot. J. Szymula-Grygiel

Janina Stefanowicz-Schmidt, *Niobe* (1973–1974, brąz) (a) and plaque with information about the object (b). Present condition. Photo: J. Szymula-Grygiel



Nie sposób przybliżyć sylwetki wszystkich twórców rzeźb w oliwskiej galerii. Warto jednak nadmienić, że są wśród nich dwa nazwiska szczególnie zasłużonych rzeźbiarzy i profesorów (zarówno dla rozwoju rzeźby jako dyscypliny nauczanej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, jak i dla rzeźby polskiej w ogóle) – Mariana Wnuka i Stanisława Horno-Popławskiego. Ich dzieła powstały wcześniej niż pozostałe rzeźby z galerii, bo w połowie lat 50. XX wieku²². Oprócz wcześniej wymienionych autorami rzeźb umieszczonych w parku w Oliwie byli: Alfred Wiśniewski, Adam Smolana, Albert Zalewski, Anna Pietrowiec, Janina Stefanowicz-Schmidt, Romuald Frejer, Sławoj Ostrowski, Czesław Ciesielski, Zygmunt Kępski, Zygfryd Korpalski, Irena Lorocho, Wiesław Pietroń, Irena Zabrocka i Zbigniew Zabrocki. Prace przeznaczone do parku wykonali także Swietłana Zerling i Henryk Lula, jednak ostatecznie nie zostały one włączone do ekspozycji plenerowej.

Dewastacja i konserwacja rzeźb

Lata ekspozycji w plenerze odcisnęły na rzeźbach swoje piętno. Wystawione na działanie warunków atmosferycznych, a co gorsza – niestety – niszczone przez wandalów dzieła coraz bardziej domagały się renowacji. Zgromadzenie środków na działania naprawcze nie było łatwym zadaniem, jednak w 2021 roku, dzięki dotacji z Urzędu Miejskiego w Gdańsku, udało się dokonać konserwacji 9 z 16 plenerowych rzeźb (prace trwały od czerwca do listopada). Pozostałych 7 obiektów zostało odrestaurowanych w 2022 roku²³. Konserwacji i restauracji 12 dzieł podjęła się pracownia Andrzeja Karolewicz, natomiast 4 obiekty zostały odrestaurowane przez konserwatorki Marię Próchniewską

²² Rzeźba Mariana Wnuka jest wzmiankowana w: *Marian Wnuk 1906–1967*, op. cit., s. 116, 166. *Tors* Stanisława Horno-Popławskiego został zakupiony do Muzeum Narodowego w Gdańsku w 1973 roku i przekuty w granicie w 1976 roku. Fotografie rzeźby z 1956 roku opublikowano w: D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga sztuki – sztuka drogi* [katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, 2–30.07.2002], Sopot 2002, s. 79.

²³ Muzeum Narodowe w Gdańsku, *Konserwacja rzeźb w Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim*, tinyurl.com/ykhsrhtu, dostęp: 11.02.2024.



11 Powalone podczas burzy drzewa w parku Oliwskim, lipiec 2016. Fot. J. Szymula-Grygiel

Trees uprooted during a storm in Oliwa Park, July 2016. Photo: J. Szymula-Grygiel



12 Akcja wyciągania z potoku *Żagli* Adama Smolana, sierpień 2016. Fot. J. Szymula-Grygiel

Pulling Adam Smolana's *Sails* out of the stream, August 2016. Photo: J. Szymula-Grygiel

i Katarzynę Daniel²⁴. Tabliczki z inskrypcjami w formie niewielkich wolno stojących postumentów z betonu, zgodnie z zaleceniem gdańskiego wojewódzkiego konserwatora zabytków, zostały umieszczone przy alejkach i ścieżkach, niekiedy w pewnym oddaleniu od samych rzeźb (fot. 10). Miało to zapobiec gremialnemu wchodzeniu widzów na trawniki i niszczeniu roślinności, wśród której znajdują się obiekty rzeźbiarskie, co niestety często się zdarzało.

Warto przytoczyć niektóre historie rzeźb z czasu istnienia galerii. Kilka prac zmieniło pierwotną lokalizację, między innymi obie rzeźby początkowo usytuowane w wodzie. Pływająca *Wenus* została definitywnie wyciągnięta ze stawu w listopadzie 2013 roku, po tym jak zaczęła się przechylać i tonąć z powodu nieuszczelności formy z tworzywa. Natomiast metalowe *Żagle*, umocowane dość prowizorycznie na stojaku do flag, przetrwały w ten sposób bez mała 40 lat, aż do momentu, gdy podczas silnej burzy dwa drzewa spadły na nie i wbiły je w muł. Rzeźba utknęła w dnie potoku, konieczna była interwencja straży pożarnej. Do wyciągnięcia dzieła z wody użyto napędzanej mechanicznie wyciągarki, niezbędna okazała się także pomoc nurków (fot. 11 i 12).

Prace wykonane z metalu były dewastowane na różne sposoby. Rzeźba *Przedwiośnie* utraciła element wyobrażający gałązkę w formie wianka, wyginano i odrywano pręty kompozycji

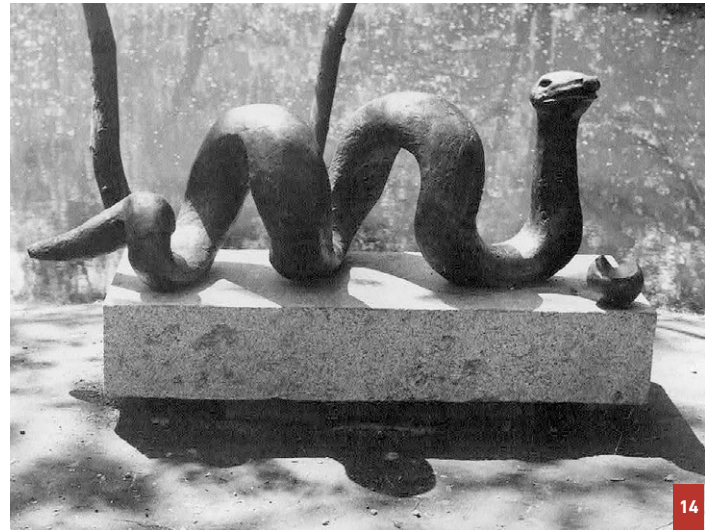
²⁴ Dokumentacja konserwatorska projektu konserwacji i rewitalizacji rzeźb Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim z lat 2021–2022, w archiwum Działu Konserwacji Muzeum Narodowego w Gdańsku.



13

Alfred Wiśniewski, *Bogini trawy* (1977, brąz). Rzeźba została skradziona w latach 90. XX wieku. Fot. R. Petrajtis. Źródło: Archiwum MNG

Alfred Wiśniewski, *Goddess of Grass* (1977, bronze). The sculpture was stolen in the 1990s. Photo: R. Petrajtis. Source: MNG Archives



14

Albert Zalewski, *Pokusa* (1974, brąz). Rzeźbę spotkał podobny los co *Boginię trawy*. Fot. R. Petrajtis. Źródło: Archiwum MNG

Albert Zalewski, *Temptation* (1974, bronze). The sculpture suffered a similar fate to *Goddess of Grass*. Photo: R. Petrajtis. Source: MNG Archives

konstruktywistycznej *Ekstremum*, a rzeźba upamiętniająca gdyńskich kosynierów została nadpiłowana. Najdrastycznie potraktowano dwa dzieła umieszczone przy brzegach stawu – *Boginię trawy* (il. 13) oraz *Pokusę* (il. 14) w latach 90. XX wieku skradli poszukiwacze złomu. Wielokrotnie ucierpiała też *Ławica*, której metalowe elementy sukcesywnie wrywano. Na szczęście je porzucano, dzięki czemu konserwacja rzeźby, połączona z konieczną rekonstrukcją kilku elementów, była łatwiejsza²⁵.

Na informacje o kradzieżach i dewastacjach specyficznie zareagowała Irena Loroch, która swoją rzeźbę z brązu *Odpoczynek* pokryła warstwą farby zwanej srebrzanką. Podczas niedawnych działań konserwatorskich przeprowadzono konsultacje, czy zostawić tę autorską ingerencję w dzieło. Zdecydowano, że na razie malarska patyna pozostanie na powierzchni figur.

Większość interwencji konserwatorskich polegała na oczyszczaniu obiektów z zabrudzeń biologicznych i innych powierzchniowych. W przypadku form z tworzywa sztucznego uzupełniono i wzmocniono laminat. Dwie rzeźby przeniesiono w nieco inne miejsce – niemal całkowicie zasłoniętą przez gałęzie rzeźbę *Ptak* oraz *Niobe*, która oprócz tego, że została przysłonięta przez drzewo, zaczęła osiadać w gruncie. Obie prace zdecydowanie zyskały na przenosinach i teraz

²⁵ A. Karolewicz, *Prace konserwatorskie rzeźb wchodzących w skład plenerowej Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim im. Adama Mickiewicza*, Gdańsk 2021 [komputeropis], w archiwum Działu Konserwacji Muzeum Narodowego w Gdańsku.



15



16



17

15 Zdzisław Koseda, *Ławica* (1974, blacha stalowa). Stan obecny. Fot. J. Szymula-Grygiel

Zdzisław Koseda, Shoal (1974, steel sheet). Present condition. Photo: J. Szymula-Grygiel

16 *Ławica* była sukcesywnie niszczona przez wandalów. Fot. A. Karolewicz

Shoal was gradually destroyed by vandals. Photo: A. Karolewicz

17 *Ławica* w trakcie konserwacji. Fot. A. Karolewicz

Shoal undergoing conservation. Photo: A. Karolewicz

bardziej intrygują spacerujących. Przechodnie często się przy nich zatrzymują i chętnie robią im zdjęcia.

W trakcie przeprowadzanej konserwacji zdecydowano o objęciu prac z Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej stałą opieką konserwatorską. Został już wdrożony program prewencyjny. W jego ramach jest monitorowany stan obiektów, ustalono też harmonogram prac interwencyjnych (fot. 15–17).

Badania nad galerią plenerową

Od kilku lat Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w parku w Oliwie jest objęta badaniami w ramach specjalnego projektu. Istotny aspekt tych badań to spojrzenie na tę plenerową galerię rzeźby z różnych punktów widzenia. Zaczęto od scharakteryzowania samego zbioru obiektów, kolejnym krokiem jest przygotowanie monografii, która przybliży historię powstania ekspozycji w parku w Oliwie na tle podobnych założeń swoich czasów, czyli jako zjawiska artystycznego lat 70. XX wieku w Polsce.

18

Muzealne przewodniki po Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w parku Oliwskim z lat 1978, 1989 i 2022.
Fot. J. Szymula-Grygiel

Museum guidebooks to the Gallery of Contemporary Gdańsk Sculpture in Oliwa Park from 1978, 1989 and 2022.
Photo: J. Szymula-Grygiel

19

Ptaka Ireny Zabrockiej po niedawnej renowacji.
Fot. J. Szymula-Grygiel

Irena Zabrocki's *Bird* after recent restoration work.
Photo: J. Szymula-Grygiel



Wkrótce po ukończeniu konserwacji dzieł z galerii plenerowej Muzeum Narodowe w Gdańsku rozpoczęło działania promocyjne i edukacyjne²⁶. Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej ma swoją zakładkę na stronie internetowej muzeum, a w 2022 roku został wydany *Spacerownik po Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim* (który doczekał się już drugiego wydania), proponujący trasę zwiedzania galerii rzeźb²⁷ (fot. 18). Szlakiem rzeźb w parku organizowane są spacer, które cieszą się sporym zainteresowaniem. Ponadto ukazało się kilka artykułów zapowiadających i polecających takie spacer. Publikacja jednego z takich tekstów wzbudziła nawet ożywioną dyskusję czytelników na temat tego, czy parkowe rzeźby powinny wrócić w pierwotne lokalizacje²⁸.

²⁶ Muzeum Narodowe w Gdańsku, *Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim*, tinyurl.com/mt6yy867, dostęp: 11.02.2024.

²⁷ K. Glazer, A. Zagrobelny, *Spacerownik po Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim*, wyd. 1, Gdańsk 2022; wyd. 2, Gdańsk 2023.

²⁸ M. Raczek, *Wybierz się na spacer po parku Oliwskim szlakiem rzeźb współczesnych*, tinyurl.com/yfkk277s, dostęp: 11.02.2024; G. Pewińska-Jaśniewicz, *Dramatyczna historia rzeźb w Parku Oliwskim*, tinyurl.com/3dw3ucrs, dostęp: 11.02.2024.

Namacalnym dowodem na poparcie tezy, że zainteresowanie sztuką w otaczającej nas przestrzeni znacząco wzrosło w ostatnich latach, jest cenna inicjatywa Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku. Tam powołano projekt GAPS (Gdańsk, Artyści, Przestrzeń, Sztuka), do którego zostali zaproszeni badacze zagadnień związanych ze sztuką w lokalnej przestrzeni zewnętrznej. Jak napisano na stronie projektu, „GAPS zajmuje się inwentaryzacją, dokumentacją, opisem i prezentacją obiektów o znamionach sztuki, które można znaleźć w przestrzeni publicznej Miasta Gdańska”²⁹. W ramach tego projektu zostały również opisane obiekty znajdujące się w plenerowej galerii rzeźby w parku Oliwskim, wraz z usytuowaniem ich na mapie Gdańska³⁰. Na stronie GAPS są zamieszczone fotografie rzeźb obrazujące ich stan sprzed dokonanej ostatnio renowacji³¹ (fot. 19).

Podsumowanie

Dla instytucji muzealnej opiekującej się rzeźbami w plenerze sprawowanie właściwego nadzoru nad zgromadzonymi obiektami stanowi z pewnością wyzwanie. Zarówno dokonana w ostatnich latach konserwacja dzieł, jak i podjęte działania promocyjne i edukacyjne spowodowały istotny wzrost zainteresowania galerią rzeźb w parku w Oliwie. Zbliżający się jubileusz pięćdziesięciolecia istnienia tej galerii plenerowej skłania do pewnych podsumowań. Jednocześnie może stanowić dobry impuls do dalszego budowania marki Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej jako znakomitego przykładu sztuki plenerowej swoich czasów.

mgr Joanna Szymula-Grygiel

Historyczka sztuki. Studiowała na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Ukończyła też studia podyplomowe italinistyczne na Uniwersytecie Gdańskim. Od 2001 roku pracuje w Muzeum Narodowym w Gdańsku, w Oddziale Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Opatów w Oliwie. Opiekuje się muzealną kolekcją współczesnej ceramiki i rzeźby, w tym Galerią Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w parku Oliwskim. Zajmuje się problematyką rzeźby (przede wszystkim współczesnej, ale też średniowiecznej). Jest kuratorką wystaw promujących ceramikę unikatową. Pisze teksty poświęcone zagadnieniom współczesnej ceramiki oraz rzeźby. Obecnie przygotowuje monografię plenerowej galerii rzeźby w parku Oliwskim. Została redaktorką merytoryczną projektu GAPS, który bada sztukę w przestrzeni publicznej Gdańska. Interesuje się street artem i wszelkimi przejawami sztuki w przestrzeni zewnętrznej. Jest miłośniczką kultury Italii.

Joanna Szymula-Grygiel, MA

Art historian. She studied at the Catholic University of Lublin. She also completed postgraduate studies in Italian at the University of Gdańsk. Since 2001, she has been employed at the National Museum in Gdańsk, in the Department of Modern Art located in the Abbots' Palace in Oliwa. Her responsibilities include curating the museum's collection of contemporary ceramics and sculpture, which includes the Gallery of Contemporary Gdańsk Sculpture in Oliwa Park. Her research encompasses sculpture, with a particular focus on contemporary works, but also on medieval art. She is a curator of exhibitions promoting unique ceramics. She also writes on contemporary ceramics and sculpture. She is currently preparing a monograph on the open-air sculpture gallery in Oliwa Park. Furthermore, she is the content editor of the GAPS project, which investigates art in the public space of Gdańsk. She is interested in street art and all manifestations of art in outdoor spaces. She is also a fervent admirer of Italian culture.

Bibliografia

Źródła niepublikowane

Dokumentacja konserwatorska projektu konserwacji i rewitalizacji rzeźb Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim z lat 2021–2022, w archiwum Działu Konserwacji Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Dokumenty w archiwum Pracowni Rzeźby Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku z lat 1972–1978.

Karolewicz Andrzej, *Prace konserwatorskie rzeźb wchodzących w skład plenerowej Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim im. Adama Mickiewicza*, Gdańsk 2021 [komputeropis], w archiwum Działu Konserwacji Muzeum Narodowego w Gdańsku.

²⁹ GAPS, *Czym jest GAPS?*, tinyurl.com/42vcjz2y, dostęp: 11.02.2024.

³⁰ A. Zagrobelny, *Szlakiem Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej*, tinyurl.com/442ujpmt, dostęp: 11.02.2024.

³¹ Ibidem.

Karty katalogu naukowego muzealiów artystycznych i artystyczno-historycznych (inwentarza muzealnego) – karta dzieła Mariana Wnuka z 1976 roku oraz wpisy z 1977 roku.

Mapa sytuacyjno-wysokościowa parku, 1 : 500, Spółdzielnia Pracy Inżynierów Geodetów w Gdańsku, Gdańsk 1969.

Spis muzealiów: *Księga inwentarzowa muzealiów artystycznych. Muzeum Narodowe Gdańsk. DSW [Dział Sztuki Współczesnej] Pracownia Rzeźby*, wpisy z lat 1973–1977, poz. 31–35, 38, 40–47, 62–65, 70.

Źródła internetowe

GAPS, *Czym jest GAPS?*, tinyurl.com/4zvcjzzy, dostęp: 11.02.2024.

Muzeum Narodowe w Gdańsku, *Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim*, tinyurl.com/mt6yy867, dostęp: 11.02.2024.

Muzeum Narodowe w Gdańsku, *Konserwacja rzeźb w Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim*, tinyurl.com/ykhsrhtu, dostęp: 11.02.2024.

Pewińska-Jaśniewicz Gabriela, *Dramatyczna historia rzeźb w Parku Oliwskim*, tinyurl.com/3dw3ucrs, dostęp: 11.02.2024.

Raczek Magdalena, *Wybierz się na spacer po parku Oliwskim szlakiem rzeźb współczesnych*, tinyurl.com/yfkk277s, dostęp: 11.02.2024.

Zagrobelny Andrzej, *Szlakiem Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej*, tinyurl.com/442ujpmt, dostęp: 11.02.2024.

Opracowania, artykuły, katalogi

Adam Smolana 1921–1987 [katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, 6.10–03.12.2017], Sopot 2017.

Bradtke Jerzy W., *Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim*, wyd. 1, Gdańsk 1978; wyd. 2, Gdańsk 1989.

Glazer Kamila, Zagrobelny Andrzej, *Spacerownik po Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim*, wyd. 1, Gdańsk 2022; wyd. 2, Gdańsk 2023.

Górecka-Petrajtis Krystyna, *Działalność Muzeum Narodowego w Gdańsku w roku 1977*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, t. 3.

Grubba Dorota, Stanisław Horno-Popławski. *Droga sztuki – sztuka drogi* [katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, 2–30.07.2002], Sopot 2002.

Grzesiuk-Olszewska Irena, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2.

Kotula Adam, Krakowski Piotr, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985.

Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.

Marian Wnuk 1906–1967, red. Anna Wrońska, Warszawa 1996.

Milewska Danuta, *Działalność Muzeum Narodowego w Gdańsku w 1976 roku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1978, t. 2.

Muszyńska Ewa, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Gdańsku w roku 1978*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, t. 3.

Olszewski Andrzej K., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988.

Oseka Andrzej, Skrodzki Wojciech, *Współczesna rzeźba polska*, Warszawa 1977.

Przała Jan, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Gdańsku w r. 1975*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1976, t. 1.

Rafałowski Tadeusz, *Artyści wśród zwierząt. Plener animalistyczny w oliwskim ZOO*, „Głos Wybrzeża”, 27–29.09.1974.

Szymula-Grygiel Joanna, *Rzeźba twórców gdańskiej ASP w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku [w:] 75 lat Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. Anna Polańska, Monika Scharmach, Mariusz Wrona, Gdańsk 2020.

Xawery Stańczyk*

Porażka wpisana w tożsamość. Od historii i krytyki I Biennale Rzeźby w Metalu do współczesnych funkcji dziedzictwa biennale i towarzyszących mu emocji

A project doomed to failure. From the history and criticism of the First Biennale of Metal Sculpture to the present-day functions of the Biennale's legacy and associated emotions

Xawery Stańczyk, *Porażka wpisana w tożsamość. Od historii i krytyki I Biennale Rzeźby w Metalu do współczesnych funkcji dziedzictwa biennale i towarzyszących mu emocji*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 119–144.

Abstrakt

W 1968 roku odbyło się w Warszawie I Biennale Rzeźby w Metalu. W ramach imprezy we współpracy z warszawskimi zakładami powstało kilkadziesiąt dużych obiektów, następnie rozmieszczonych wzdłuż ul. Kasprzaka na Woli. W kolejnych dekadach większość rzeźb zaginęła, a te, które przetrwały do dziś, znajdują się obecnie na niewielkim i zaniedbanym skwerze im. płk. Kuźmirskiego-Pacaka między ulicami Wolską a Kasprzaka.

W 2023 roku, z okazji 55. rocznicy I Biennale Rzeźby w Metalu, dziedzictwo wydarzenia oraz skwer, na którym obecnie znajdują się prace, stały się przedmiotem projektu artystyczno-badawczego Skwer Rzeźby na Woli. W ramach projektu zespół artystek i artystów oraz badaczek i badaczy we współpracy z lokalną społecznością podjął interdyscyplinarne działania na przecięciu między innymi sztuki, architektury, ekologii i studiów miejskich. Rzuciło to nowe światło na historię rzeźb, ich otoczenie przyrodnicze oraz architektoniczno-urbanistyczne, społeczne użycia oraz obraz w pamięci społecznej.

Artykuł przedstawia historię I Biennale Rzeźby w Metalu, przybliża krytykę tego wydarzenia wraz z jej przyczynami i kontekstami, omawia procesy rozproszenia, degradacji, przemieszczeń i renowacji rzeźb, a na koniec prezentuje koncepcję, cele i rezultaty projektu Skwer Rzeźby na Woli w kontekście historii rzeźb, ich topografii i otaczającej przestrzeni oraz zagadnień ekologicznych.

* Katedra Socjologii Sztuki Instytutu Socjologii
Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0003-0042-0016
e-mail: xawery.stanczyk@uni.lodz.pl

Słowa kluczowe

rzeźba, dziedzictwo, Żyrafa, Wola, Biennale Rzeźby w Metalu, Skwer Rzeźby

Abstract

In 1968, the 1st Biennale of Metal Sculpture took place in Warsaw. As part of the event, dozens of large compositions were created in collaboration with factories in Warsaw and then installed along Kasprzaka Street in the Wola district. In the decades that followed, most of the sculptures disappeared, and those that survived are now located in the small and neglected Colonel Kuźmirski-Pacak Square between Wolska and Kasprzaka streets.

In 2023, on the 55th anniversary of the First Biennale of Metal Sculpture, the legacy of the event and the square where the works are now located became the subject of an artistic and research project – Skwer Rzeźby na Woli (Sculpture Square in the Wola district). As part of the project, a team of artists and researchers, in collaboration with the local community, undertook various interdisciplinary activities at the point of convergence between art, architecture, ecology, urban studies and other disciplines. This has shed new light on the history of the sculptures, their natural, as well as architectural and urban environment, their social uses and their image in the memory of the general public.

The article presents the history of the First Biennale of Metal Sculpture, takes a closer look at the criticism of this event and the reasons and contexts of its organization, discusses the processes of dispersal, degradation, relocation and renovation of the sculptures, and finally presents the concept, aims and results of the Skwer Rzeźby na Woli project in the context of the history of the sculptures, their relationship with the surrounding space, and ecological issues.

Keywords

Sculpture, legacy, Giraffe, Wola, Biennale of Metal Sculpture, Skwer Rzeźby (Sculpture Square)

I Biennale Rzeźby w Metalu – (niezbyt) „trwały akcent plastyczny”

W 1968 roku odbyło się I Biennale Rzeźby w Metalu w Warszawie, pierwsze i – jak się okazało – jedyne. W historii zorganizowanej z rozmachem imprezy do dziś jest wiele luk i nieścisłości: trudno ustalić liczbę wykonanych rzeźb, nie wiadomo, co się stało z tymi, które nie przetrwały do czasów obecnych, nieznana pozostaje pełna lista zakładów użyczających materiału, przestrzeni, narzędzi i fachowej wiedzy do wykonania rzeźb, nie wiadomo, dlaczego mimo planów kontynuacji biennale okazało się jednorazowym wydarzeniem, wreszcie nie ma pewności co do szczegółów koncepcji rozlokowania dużych rzeźb wzdłuż ul. Kasprzaka na Woli. W dodatku niemal od początku impreza nie miała dobrej prasy, a wręcz służyła za negatywny przykład zjawisk określanых mianem pleneromanii i epidemii plenerowej, a także powierzchownej estetyzacji przestrzeni miasta i wątpliwej dekoracyjności sztuki publicznej w PRL. Trudno nie odnieść wrażenia, że zachowane do dziś rzeźby z biennale są traktowane po macoszemu przez władze miejskie. Zarazem przez 55 lat od wydarzenia wpisały się w krajobraz i tożsamość Woli, a najbardziej znana *Żyrafa* autorstwa Władysława Dariusza Frycza (wraz ze swoją młodszą siostrą stojącą przed praskim zoo) – także w tożsamość Warszawy¹.

W gronie organizatorów imprezy znalazły się Dzielnicowa Rada Narodowa Warszawa-Wola, Wojewódzka Komisja Związków Zawodowych w Warszawie i Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków, a „Express Wieczorny” objął wydarzenie patronatem. Najważniejsze w tym zestawieniu były, oczywiście, okręg ZPAP i komisja związkowa – ten pierwszy wyszedł

¹ Nie przypadkiem w filmie *Warszawa* Dariusza Gajewskiego z 2003 roku po zaspanych śniegiem stołecznych ulicach majestatycznie przechadza się żyrafa – niemal oniryczna figura w chłodnym i ponurym pejzażu. Reżyser wyjaśniał: „Żyrafa w Warszawie, miejscu bardzo specjalnym dla naszego kraju i kultury – ten obraz pojawił się w mojej głowie wiele lat temu. I właśnie dlatego, by wytłumaczyć jego pojawianie się, zrobiłem ten film”. Cyt. za: K. Kozakiewicz, *Pozbawieni złudzeń*, tinyurl.com/ynprjf8, dostęp: 19.01.2024.

z inicjatywą organizacji biennale i zajął się kwestiami artystycznymi, podczas gdy związki zawodowe zaangażowały w przedsięwzięcie zakłady pracy. Komisarzem generalnym I Biennale Rzeźby w Metalu został nie kto inny, tylko Frycz, rozpoznawalny już wtedy rzeźbiarz, który od 1967 roku był wiceprzewodniczącym Zarządu Sekcji Rzeźby Zarządu Głównego ZPAP i przewodniczącym Sekcji Rzeźby Okręgu Warszawskiego ZPAP (odpowiadał między innymi za organizację plenerów rzeźbiarskich w całym kraju). W jury zasiadli również uznani i nagradzani rzeźbiarze: Józef Kandefer, Stanisław Kulon, Franciszek Masiak, Stanisław Słonina, Karol Tchorek i Gustaw Zemła. Zgodnie z typowym schematem pleneru przemysłowego wybrano też komisarzy w poszczególnych fabrykach. Zostali nimi: Edmund Matuszek, Józef Markiewicz, Ewelina Michalska, Mirosław Smorczewski, Antoni Ślęzak, Maciej Szańkowski i Barbara Zbrożyna (brak informacji, którymi zakładami zajmowali się poszczególni komisarze). Wydawać by się mogło, że tak silne składy organizatorów, jurorów i komisarzy gwarantowały sukces, jednak w opinii krytyczek i krytyków impreza skończyła się niepowodzeniem.

W biennale wzięło udział 35 artystek i artystów z kraju i zagranicy (w przypadku dużych rzeźb – Ludmiła Stehnova z Czechosłowacji i Vasco Prado z Brazylii). Ich dzieła zostały pokazane w trzech miejscach. Najważniejsza była Galeria Rzeźby, odsłonięta 28 września 1968 roku na ul. Kasprzaka, obejmująca 38 form przestrzennych wielkości od 2 do 10 metrów. W pobliskim parku Sowińskiego na wystawie czasowej pokazano 40 eksponatów niewielkich rozmiarów. Natomiast w Galerii Rzeźby ZPAP przy ul. Marchlewskiego 36 (obecnie Jana Pawła II) otwarto Międzynarodową Wystawę Rzeźby w Metalu w Fotografii. Zaprezentowano na niej 80 fotografii autorstwa 38 osób, w tym reprodukcje dzieł Césara Baldacciniego i innych współczesnych twórców. Choć pierwsza ekspozycja miała przybrać charakter stały, a pozostałe dwie – czasowy, to zdaniem Frycza trzy wystawy stanowiły „jedną całość”².

Już na etapie odnotowywania tych podstawowych faktów pojawiają się rozbieżności. Według Frycza album biennale „zawiera zdjęcia wszystkich prac wystawianych na ul. Kasprzaka (galeria)”³. Jednak zdjęć prac oznaczonych w ten sposób jest tylko 35. Zatem albo trzy duże rzeźby zostały nieodpowiednio oznaczone, albo w ogóle pominięto je w albumie – co stało się udziałem istniejącej do dziś *Kompozycji* Tadeusza Siekluckiego – albo... rzeźb wcale nie było 38. Irena Grzesiuk-Olszewska wymieniała wśród dużych rzeźb XXX Jerzego Jarnuszkiewicza, *Narodziny Zbrożyny* i *Motyła* Teresy Brzósiewicz⁴ – trudno powiedzieć, czy to pomyłka autorki, czy te prace rzeczywiście powstały w kilkumetrowych wersjach. Co więcej, w niektórych późniejszych źródłach pojawia się zaskakująca informacja o 60 dużych rzeźbach⁵. Źródłem tej pomyłki był prawdopodobnie „Express Wieczorny”, czyli patron biennale, który 27 września 1968 roku – w przeddzień otwarcia wystaw – donosił wielkim drukiem na pierwszej stronie: „60 monumentalnych kompozycji na ulicy Kasprzaka i w parku Sowińskiego”⁶. Być może dziennikarzowi „Expressu” zły się „monumentalne kompozycje” z Kasprzaka (według albumu – 38) z mniejszymi obiektami z parku (według albumu – 40), ale to dalej nie wyjaśnia liczby 60. Wskazówki można szukać w wypowiedzi Lecha Grabowskiego w albumie biennale. Według tego socjologa i historyka sztuki oprócz głównych dzieł zamontowanych na osi Kasprzaka w parku Sowińskiego „stanęły wokół wchodzącego w obręb parku stadionu i na jego skarpie liczne projekty i w mniejszej skali zrealizowane prace,

² *I Biennale Rzeźby w Metalu*, Warszawa 1969, [bez paginacji]. Stamtąd pochodzą również informacje o liczbie prac na poszczególnych wystawach.

³ *Ibidem*.

⁴ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 106.

⁵ Ta niewiarygodna liczba powtarza się chociażby w portalu sztuka.net (P. Giergoń, *Warszawa – I Biennale Rzeźby w Metalu*, tinyurl.com/47k4c6yb, dostęp: 19.01.2024), na Wikipedii (*Metalowe rzeźby uliczne na Woli w Warszawie*, Wikipedia, tinyurl.com/cp2wukwd, dostęp: 19.01.2024) czy w katalogu *Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, red. E. Bartosik et al., Warszawa 2012, s. 80.

⁶ *Jutro spotykamy się na Wolskim Biennale Rzeźby w Metalu*, „Express Wieczorny”, 27.09.1968, s. 1.

często główną realizację poprzedzające”⁷. Jeżeli na czasowej (trwającej do 5 listopada 1968 roku) Wystawie Małych Form pokazano zarówno niewielkich rozmiarów rzeźby, jak i „projekty główną realizację poprzedzające”, to możliwe, że finalnych obiektów – dużych i małych – było około 60. Skądinąd wiadomo, że w ramach trwającego od lipca do września biennale powstały rzeźby, które nie znalazły się na żadnej z trzech wystaw, tak jak *Odlewnik* Mieczysława Naruszewicza, stworzony w prezencie dla odlewni Huty Warszawa⁸. Nasuwa się pytanie, jak wiele dzieł powstało w trakcie biennale dla partycypujących w imprezie zakładów pracy, a nie na wystawę. W przypadku małych rzeźb od początku zakładano, że po zakończeniu wystawy w parku Sowińskiego zostaną przeniesione na teren zakładów pracy i osiedli mieszkaniowych „jako elementy dekoracyjne”⁹, ale te plany nie dotyczyły dużych obiektów.

Niektóre rzeźby powstały z myślą o wybranych fabrykach, jednak ostatecznie znalazły się w Galerii Rzeźby (to oryginalne określenie z albumu biennale) na ul. Kasprzaka, zwanej też Ekspozycją Dużych Rzeźb (tę nazwę można znaleźć chociażby u Grzesiuk-Olszewskiej). „Express Wieczorny” donosił, że *Melodia* Elżbiety Rolke-Misztal nie przypadkiem przypomina maszty, z których rozchodzą się kręgi fal radiowych, ponieważ forma została „poświęcona przez autorkę Zakładom Radiowym im. Kasprzaka”¹⁰. Wiąże się z tym jeszcze inne pytanie: gdzie miały zostać rozmieszczone formy przestrzenne, które były wykonane we współpracy z licznymi przedsiębiorstwami z Woli i spoza dzielnicy, a w niektórych przypadkach im poświęcone? Czy artystki i artyści tworzyli je z myślą o otoczeniu wybranego zakładu czy o konkretnym miejscu w ciągu ul. Kasprzaka?

Niektóre współczesne źródła, choćby katalog *Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, odnośnie do Ekspozycji Dużych Rzeźb stosują termin „galeria samochodowa”¹¹, którego jednak próżno szukać w starszych artykułach i opracowaniach. Określenie prac ustawionych na pasie zieleni między jezdniami mianem „galerii samochodowej” sugeruje, że chodziło tu o celowy zabieg dostosowania ekspozycji dzieł sztuki do dynamicznej percepcji kierowczyń i kierowców przejeżdżających aut; artystki i artyści mieli zostać poinstruowani, że ich twórczość będzie nie kontemplowana z jednego punktu, jak w tradycyjnym odbiorze, lecz oglądana z okien sunących szybko samochodów. Jeśli istotnie tak było, to galeria wpisywałaby się w nurt sztuki site-specific. Z całą pewnością duże rzeźby od początku miały trafić na ul. Kasprzaka na odcinku od ul. Towarowej do wysokości parku Sowińskiego. „Express Wieczorny” informował o tym założeniu już w maju 1968 roku. Gazeta donosiła, że rzeźbiarze mieli za zadanie „wkomponować elementy rzeźbiarskie w teren”, dzięki czemu dzieła stanowiłyby „trwały akcent plastyczny tej arterii komunikacyjnej”¹². Potwierdzał to komisarz Frycz – celem były dzieła „przede wszystkim ciekawe, pasujące do otoczenia, w miarę kolorowe i trwałe”¹³. Nie wiadomo, jak precyzyjnie określono to otoczenie w wytycznych dla artystek i artystów. W albumie biennale Grabowski wypowiedział się w równie ogólnikowy sposób o wkomponowaniu się nowych dzieł „w uzyskującą obecnie ostateczny kształt część dzielnicy”¹⁴.

W praktyce rzeźby zostały rozstawione na odcinku blisko 3 km w taki sposób, że te z nich, które jak *Don Kichot* Mariana Nowaka miały charakter figuratywny, zwracały się w kierunku aut wjeżdżających do stolicy od strony Poznania. Część form faktycznie podejmuje grę z przesuwanym się spojrzeniem i zyskuje na atrakcyjności oglądana w ruchu; to przypadek chociażby *Bazy* Józefa Markiewicza, *Struktury* i *Kompozycji* Tadeusza Siekluckiego czy *Żagli* Adama Smolany. Trudno

⁷ *I Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit.

⁸ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 107.

⁹ EJW, *Aby Warszawa była piękniejsza... Biennale rzeźby w metalu*, „Express Wieczorny”, 14.05.1968, s. 3.

¹⁰ *Jutro spotykamy się na Wolskim Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit., s. 2.

¹¹ *Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, loc. cit.

¹² EJW, *Aby Warszawa była piękniejsza...*, op. cit., s. 1.

¹³ *Ibidem*, s. 3.

¹⁴ *I Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit.

jednak uznać to za dowód założenia całego biennale. Tym bardziej że zdaniem Grzesiuk-Olszewskiej pierwotne zamierzenia były inne. Badaczka potwierdzała wprawdzie, że rzeźby „stanowiąc miały trwały akcent plastyczny tej arterii komunikacyjnej”, lecz dodawała: „Kilka rzeźb miało pozostać na stałe na terenie niektórych zakładów pracy, stanowiąc znak fabryczny i reklamę zakładu, inne zaś w dowolnie wybranych przez artystów punktach dzielnicy lub miasta. Na wniosek komisarza wystawy zostały jednak ustawione wzdłuż ul. Kasprzaka”¹⁵. W świetle tej wypowiedzi opowieść o galerii samochodowej brzmi jak stworzona retrospektywnie legenda, podczas gdy część rzeźb powstała z myślą o innych lokalizacjach i – co się z tym wiąże – sposobach percepcji. Tak czy owak, układ galerii samochodowej nie przetrwał nawet dwóch lat, bo na przełomie dekad rozpoczęto przebudowę ul. Nowo-Bema w celu połączenia Woli z Ochotą – już 5 marca 1973 roku oddano do użytku al. Rewolucji Październikowej (od 1990 roku Prymasa Tysiąclecia), która rozciągała się od Alej Jerozolimskich przez tunel pod torami kolejowymi po ul. Górczewską. W związku z budową al. Rewolucji Październikowej ciąg Ekspozycji Dużych Rzeźb został przerwany, a część obiektów przeniesiono w okolice skrzyżowania Rewolucji Październikowej i Górczewskiej. Tak się stało między innymi z *Żyrąfą*, która początkowo znajdowała się na wysokości Instytutu Chemii Organicznej PAN przy Kasprzaka, a następnie stanęła przy Górczewskiej, w okolicy parku Moczydło – w miejscu, gdzie niedługo później (w 1975 roku) zaczął rozgrywać swoje mecze WRKS Olimpia – a po pewnym czasie przesunięto ją bliżej jezdni Górczewskiej. W świadomości mieszkańców i mieszkańców Woli *Żyrąfa* znacznie częściej kojarzy się właśnie z sąsiedztwem stadionu Olimpii (zimną klub otwierał w pobliżu rzeźby ślizgawkę) niż z pierwotną lokalizacją. W tamtym okresie *Żyrąfa* zmieniła też barwę – z grafitowej na piaskową, z czarnymi cętkami¹⁶.

Biennale zakładało współpracę robotniczo-artystyczną, w ramach której rzeźbiarki i rzeźbiarze mogli skorzystać z zaplecza technicznego i fachowej pomocy osób zatrudnionych w stołecznych fabrykach. A przede wszystkim – z metalowego złomu, co współcześnie nazwalibyśmy upcyklingiem. Różne źródła wymieniają różne listy przedsiębiorstw zaangażowanych w organizację imprezy, co utrudnia rozpoznanie, gdzie mogła powstać dana rzeźba i gdzie początkowo miała zostać umieszczona. Album biennale wymieniał 10 zakładów: FSO, Hutę Warszawa, Instal, Mennicę Państwową, Przedsiębiorstwo Budownictwa Uprzemysłowionego, Rejonową Zbiornicę Złomu, Przedsiębiorstwo Produkcji Elementów Budowlanych, Warszawską Fabrykę Pomp, Warszawskie Zakłady Budowy Urządzeń Przemysłowych im. Ludwika Waryńskiego oraz Warszawskie Zakłady Mechanizacji Budownictwa „Zremb”¹⁷. Wiadomo jednak, że przedsiębiorstw wspierających biennale było więcej. Jeszcze przed rozpoczęciem pracy przez artystki i artystów Frycz twierdził w „Expressie Wieczornym”, że zgłosiło się 10 zakładów, ale oprócz podanych w albumie FSO, Huty Warszawa, Warszawskiej Fabryki Pomp i zakładów im. Waryńskiego wymienił Zakłady Mechaniczne im. Marcelego Nowotki, Zakłady Wytwórcze Lamp Elektrycznych im. Róży Luksemburg, Centralną Składnicę Złomu oraz Walcownię Metali Kolorowych¹⁸. Te przedsiębiorstwa miały pomagać twórcom i twórcom w wykonaniu ich prac (ich pomoc obejmowała różne działania, od udostępnienia metalowego złomu, przez spawanie i niklowanie, po pokrycie gotowych form plastikiem lub lakierem), „a ponadto 27 innych zakładów zobowiązało się w czynie społecznym zmontować je w plenerze”¹⁹. Cztery miesiące później „Express Wieczorny” podawał jeszcze inną listę mecenasów biennale: zakłady im. Waryńskiego, Odlewnię Warszawskiej Fabryki Pomp, Zremb, Rejonową Zbiornicę Złomu, a spoza Woli – Hutę Warszawa i FSO²⁰. Różnice mogą wynikać z różnego stopnia zaangażowania, na przykład wiadomo, że Mennica Państwowa

¹⁵ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 106.

¹⁶ J. Osowski, *Przenieśli wolską żyrafę. Aż zmieniła kolor*, „Gazeta Wyborcza”, 10.01.2011, tinyurl.com/ydshratp, dostęp: 30.01.2024.

¹⁷ *I Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit.

¹⁸ EJW, *Aby Warszawa była piękniejsza...*, op. cit., s. 1.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *Jutro spotykamy się na Wolskim Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit., s. 1.

wybiła okolicznościowy medal autorstwa Markiewicza. Co ciekawe, żadne ze źródeł nie wymienia Fabryki Wyrobów Precyzyjnych im. gen. Karola Świerczewskiego, która znajdowała się przy Kasprzaka 29/31, a więc w bezpośrednim sąsiedztwie Galerii Rzeźby. Można tylko zgadywać, czy popiersie Świerczewskiego, które w 1968 roku wykonał dla tego zakładu Zemła – jeden z jurorów biennale – powstało w ramach imprezy czy niezależnie od niej (nie ma o nim śladu w albumie).

Jakkolwiek wyglądała dokładna lista mecenasów I Biennale Rzeźb w Metalu, znalazło się na niej kilkadziesiąt wielkich przedsiębiorstw przemysłowych. Takim wsparciem organizacyjnym, technicznym, materiałowym i finansowym mogła się poszczycić mało która impreza, co wymownie świadczy o randze, jaką nadano wydarzeniu. Tym bardziej dziwi, że nie przyciągnęło ono zbyt wielu znanych nazwisk, a powstałe prace w większości spotkały się z niskimi ocenami krytyczek i krytyków. W biennale wzięła udział grupa znanych rzeźbiarek i rzeźbiarzy, między innymi: Teresa Brzósiewicz, Bronisław Chromy, Krystian Jarnuszkiewicz, Andrzej Kasten, Tadeusz Sieklucki i Adam Smolana; obok nich znalazły się osoby mniej znane, a do tego niejednokrotnie niezwiązane wcześniej z rzeźbą. Nie było w tym nic dziwnego – podczas I Biennale From Przestrzennych w Elblągu większość uczestniczek i uczestników również nie specjalizowała się w rzeźbie²¹. Jednak w Warszawie poszukiwania poza wyuczoną dyscypliną artystyczną nie przyniosły tak imponujących efektów.

„Sztuka czy złom?” – krytyka o biennale

Właściwie tylko patronujący imprezie „Express Wieczorny” wypowiadał się o rzeźbach entuzjastycznie. Na dzień przed otwarciem ulicznej Galerii Rzeźby niemal piał z zachwytem: „Wola pierwsza w Warszawie ma swój salon rzeźby na otwartym powietrzu!”²². Dziennikarz gazety przedstawiał kolejne dzieła stawiane wzdłuż Kasprzaka:

Właśnie montuje się na podwyższeniu *Koguta* Marii Furowicz. Jego wygięta szyja i pierś, wspaniały ogon – ze strużyn złomu, połyskują pawią urzekającą barwą. *Jutrzenka* Teresy Brzósiewicz wygląda jak metaliczny kwiat. Rozwiera swój kielich i porusza się za najbliższym powiewem wiatru. *Rakieta* Henryka Wilińskiego wykonuje obroty, a gdy wsłuchać się, dźwięczy wysokimi tonami. *Żonglerka* Mirosława Smorczewskiego, to kompozycja z obręczy, jakby rzuconych w górę i spiętrzonych ręką prestidigitatora²³.

Osobno odnotowano martyrologiczno-patriotyczną tematykę kilku rzeźb, w tym *Obrony Woli* Smorczewskiego, *Bohaterom Woli* Janiny Mireckiej, *Walki* Wiktorii Iljin i *Dzieciom poległym za Warszawę* Michalskiej²⁴. Powstanie tych komemoratywnych, patetycznych dzieł miało charakter rocznicowy. Frycz zapewniał, że organizatorzy nie nakładali ograniczeń tematycznych, choć stwierdził, że „z pewnością takie rocznice, jak 25-lecie WP, czy zbliżająca się rocznica 25-lecia Polski Ludowej będą szczególnie inspirowały rzeźbiarzy”²⁵. Sam komisarz biennale zasłynął figuratywną, wdzięczną i lekką *Żyrąfą*, która jawi się na tym tle jako bezpretensjonalny żart, mrugnięcie okiem do publiczności. Było to zgodne z jego zapowiedzią: „chodzi nam o to, aby przełamać dysproporcje istniejące pomiędzy sztuką eksperymentalną, a sztuką potrzebną człowiekowi na co dzień”²⁶. Efektem był zbiór form mniej lub bardziej abstrakcyjnych i figuratywnych, podniosłych i anegdotalnych.

²¹ Na I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w rzeźbie specjalizowało się tylko pięć osób, podczas gdy 36 reprezentowało malarstwo. Zob. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975, s. 132.

²² *Jutro spotykamy się na Wolskim Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit., s. 1.

²³ Ibidem, s. 2.

²⁴ Ibidem.

²⁵ EJW, *Aby Warszawa była piękniejsza...*, op. cit., s. 3.

²⁶ Ibidem.



1

Rzeźba *Dzieciom poległym za Warszawę* Eweliny Michalskiej z I Biennale Rzeźby w Metalu. Fot. E. Hartwig, 1968. W zbiorach Muzeum Warszawy

Ewelina Michalska's sculpture *To the Children Who Fell for Warsaw* from the First Biennale of Metal Sculpture. Photo: E. Hartwig, 1968. In the collection of the Museum of Warsaw

Nie spotkało się to jednak z życzliwym przyjęciem krytyki. Tygodnik „Stolica” informował o rzeźbach dopiero w numerze grudniowym. „Nie wdając się w ocenę”, ale z wyczuwalnym tonem lekceważenia, autor zdawkowej notki donosił o „salonie”, jaki otrzymała Warszawa „w oryginalnej scenerii ulicznego ruchu”²⁷. Kiedy dziewięć lat później „Stolica” poświęciła obszerny artykuł problemom społecznym i kulturalnym warszawskiej Woli, nie znalazła się w nim żadna wzmianka o biennale, choć tekst ilustrowało zdjęcie rzeźby *Awangarda* Bronisława Kubicy²⁸. Rozbudowaną krytykę imprezy sformułowała Bożena Kowalska na łamach „Projektu”. Autorka przedstawiła założenia biennale, które „polegało na umożliwieniu artystom działania formami związanymi z określoną sytuacją przestrzeni krajobrazowej i na przełamaniu schematu eksponowania rzeźb w salonach wystawowych”, ale ubolewała, że dla wielu artystek i artystów „była to pierwsza, niestety, próba sił w operowaniu tak dużymi wymiarami prac i w takich warunkach ich lokalizacji”²⁹. Wprawdzie poszczególne obiekty, wśród których Kowalska wyróżniała *Biennal* Szańkowskiego i *Totem* Krystiana Jarnuszkiewicza, były udane, ale nawet one się gubiły w źle zorganizowanej przestrzeni. Jedynie *Bohaterom Woli* Mireckiej i *Koncert* Tadeusza Wencla wchodziły w dialog z otoczeniem. Ta druga rzeźba

[o]glądana z jednej strony przeciwstawia się swoją zawiłą konstrukcją prostocie rytmów poziomych i pionowych nowoczesnego budynku, z drugiej – koresponduje z faliście zarysowaną

²⁷ K.K., *Rzeźby plenerowe na Woli*, „Stolica”, 1.12.1968, s. 4.

²⁸ S. Majewski, *Legenda o Woli*, „Stolica”, 27.11.1977, s. 4.

²⁹ B. Kowalska, *Rzeźby w metalu na warszawskiej ulicy*, „Projekt” 1968, nr 6, s. 8.

sylwetą cerkiewnych kopuł. Podobnie forma Mireckiej, trafiona w skali, lekka w konstrukcji, ale drapieżna w wyrazie – wchodzi w relacje z blokami niedalekich zabudowań na zasadzie kontrastu³⁰.

Kowalska przekonywała, że rozpatrywanie każdej rzeźby osobno, bez uwzględnienia krajobrazu, w którym się znajduje, byłoby zakwestionowaniem sensu usytuowania prac na osi ulicy. Kompleksowe spojrzenie na rzeźby wraz z otoczeniem urbanistycznym ujawnia jednak „słabą stronę całej imprezy”³¹. Krytyczka pisała:

Galeria Kasprzaka jest luźnym zbiorem dobrych i słabych rzeźb, nie dostosowanych skalą do rozległej arterii miejskiej, na której je ustawiono, a zatem w znakomitej większości nie nawiązujących dialogu z otaczającymi elementami miejskiego krajobrazu. Natrętnie nasuwa się przeświadczenie, że nikt z prezentowanych tu twórców nie myślał kategoriami współorganizatora określonej przestrzeni, ani nie zatroszczył się o wyszukanie dla swojego projektu stosownego miejsca. Rzeźby rozmieszczone zostały na trasie mechanicznie, przypadkowo. Przycupnęły w pobliżu wyniosłych zabudowań, na tle latarń, słupów trakcji energetycznej i wiaduktu, jak grzyby w kosodrzewinie. Gdy dobrze poszukasz – znajdziesz³².

W rezultacie mimo ogólnej sensowności organizacji biennale przypadkowe rozstawienie mniej lub bardziej udanych rzeźb w przestrzeni miejskiej nie mogło spełnić funkcji popularyzacji sztuki, jaką przypisywano tego rodzaju wydarzeniom.

Późniejsze opinie były jeszcze bardziej krytyczne. Janusz Bogucki w przeglądzie doświadczeń plenerów i sympozjów lat 60. XX wieku kąśliwie pisał o „galanteryjno-dekoracyjnych obiektach, którymi [...] Sekcja Rzeźbiarzy Związku Plastyków w Warszawie obsadziła ulicę Wolską”³³. Grzesiuk-Olszewska oprócz wskazania rozległego spektrum znaczeń i symboliki rzeźb – przykładowo *Koncert* Wencla miał być inspirowany muzyką Jana Sebastiana Bacha (znalazło to wyraz w formach przypominających organy i trąby), z kolei prace Brzósiewicz nawiązywały do poezji – wytknęła *Kogutowi* Furowicz oraz paru innym rzeźbom, że „mogłyby pełnić rolę dekoracji placyków, ogrodów i skwerów osiedlowych”³⁴. Roman Gutkowski w artykule pod znamienym tytułem *Sztuka czy złom?* w „Kurierze Warszawskim” z 1988 roku skoncentrował się na dziewięciu obiektach, które przetrwały do tego czasu na Kasprzaka i – jak to ujął – „udają rzeźby. Mają tak abstrakcyjne kształty, że nie sposób domyślić się, jaki był zamysł estetyczny ich twórców”. Dzieła określone mianem „pseudosztuki” dodatkowo drażniły ponoć pasażerów autobusów³⁵. Kropkę nad i postawił w 2006 roku Michał Woliński, którego zdaniem wskutek biennale:

awangardowe idee zostały spłaszczone i powykrzywiane, i obok kilku formalnie ciekawych realizacji, np. Macieja Szańkowskiego, Krystyna Jarnuszkiewicza³⁶, Tadeusza Siekluckiego i innych, powstało mnóstwo kuriozalnych i naiwnych obiektów z poskręcanych drutów i pospawanych blach i rurek, z których wyłaniały się czasem kształty przypominające koguty, kwiatki, słoneczka, a także radary i karabin maszynowy. Był nawet jeden Don Kichot. Stworzono również impresje na temat muzyki, przyjaźni, pokoju i wojny w Wietnamie³⁷.

³⁰ Ibidem, s. 9.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ J. Bogucki, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław 70”* [w:] *Symposium Plastyczne Wrocław’70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 18.

³⁴ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 107.

³⁵ [R. Gutkowski] *rg*, *Sztuka czy złom?*, „Kurier Warszawski”, 20.04.1988.

³⁶ W literaturze dotyczącej Jarnuszkiewicza obok formy imienia Krystian funkcjonuje też Krystyn.

³⁷ M. Woliński, *Zardzewiała utopia. Biennale Rzeźby w Metalu, Warszawa 1968*, „Piktogram” 2006, nr 3, s. 76.

2

Rzeźba *Planetoida* Henryka Wróblewskiego z I Biennale Rzeźby w Metalu. Fot. E. Hartwig, po 1968. W zbiorach Muzeum Warszawy

Sculpture *Planetoid* by Henryk Wróblewski from the First Biennale of Metal Sculpture. Photo: E. Hartwig, after 1968. In the collection of the Museum of Warsaw



„Szaleństwo plenerów” – przyczyny i konteksty porażki

Za tak krytyczną recepcją stało kilka przyczyn. Przede wszystkim Biennale Rzeźby w Metalu oceniano w odniesieniu do wcześniejszego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Biennale takie jak w Elblągu, a później w Warszawie były możliwe dzięki rozwijanemu w PRL od połowy lat 60. XX wieku mecenatowi społecznemu, sprawowanemu przez poszczególne przedsiębiorstwa i zjednoczenia – zgodnie z celami i założeniami państwowej polityki kulturalnej. Jej sednem była decentralizacja finansowania sztuki w związku z niewydolnością poprzedniego, scentralizowanego modelu. W 1962 roku zawarto porozumienie między Centralną Radą Związków Zawodowych a Zarządem Głównym ZPAP, które regulowało zasady mecenatu społecznego³⁸. Jak pisała Bernadeta Stano, na podstawie tego porozumienia „wielkie zakłady pracy – kopalnie, huty, elektrownie – zaczęły stopniowo przejmować rolę opiekunów dużych wystaw i sympozjów poświęconych sztuce, a także spotkań roboczych – plenerów”³⁹. Artystki i artyści odpłacali się zakładom darami w postaci prac stworzonych podczas plenerów, ale zdaniem Stano w praktyce dominował transfer (z jednej strony do drugiej), nie transakcja (coś za coś), a do podarowanych mecenasom dzieł nie przywiązywano specjalnej wagi. „Dowodem na to były niszczące obiekty materialne: rzeźby plenerowe i ginące w niewyjaśnionych okolicznościach obrazy nabyte z funduszy zakładowych”⁴⁰.

³⁸ B. Stano, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019, s. 45.

³⁹ Ibidem, s. 56.

⁴⁰ Ibidem, s. 59.

Kiedy Grabowski w albumie *I Biennale Rzeźby w Metalu* odnotowywał wykształcenie się „nowej formy mecenatu”, sprawowanej przez „zakłady przemysłowe w wielkich imprezach artystycznych”⁴¹, zjawisko to było już powszechne. Według Stano „w ciągu jednego sezonu wiosna-jesień bywało nawet po kilkadziesiąt propozycji o zasięgu lokalnym, ogólnopolskim lub nawet międzynarodowym”⁴². Przy tym „najliczniejsze i najbardziej modne stały się plenery rzeźbiarskie”, a metal był „szczególnie pożądanym materiałem dla plenerów realizacyjnych”⁴³, czyli nakierowanych na realizację nowych dzieł. Wraz z doskonaleniem technik obróbki i wkroczeniem artystów do fabryk metal stał się atrakcyjnym tworzywem rzeźbiarskim. Nie inaczej działo się w Polsce od drugiej połowy lat 50. XX wieku, a rozpowszechnienie się plenerów przemysłowych znacznie to ułatwiło⁴⁴. Aby zapewnić sprawną organizację tego rodzaju imprez, ZPAP powołał specjalne komisje, z których „[n]ajbardziej aktywna w tym okresie była Komisja Plenerowa Sekcji Rzeźby przy ZG ZPAP”⁴⁵ – tej samej Sekcji Rzeźby, której od 1967 roku wiceprzewodniczył Frycz, komisarz *I Biennale Rzeźby w Metalu*. Konsekwencją była popularyzacja rzeźby plenerowej, definiowanej jako „forma przestrzenna adresowana do konkretnej przestrzeni zewnętrznej”⁴⁶ i skomponowana z krajobrazem, w którym ma się znaleźć.

„Prekursorską, wzorcową i od razu na dużą skalę zakrojoną imprezą, otwierającą szybko potem narastający ciąg analogicznych zdarzeń – był plener zorganizowany w r. 1963 w Osiekach” – mówiła Bożena Kowalska w rozmowie z Wiesławą Wierzchowską⁴⁷. I dodawała, że przyczyną tego wydarzenia, „podobnie jak *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu* w r. 1965, czy *Symposium w Puławach* w r. 1966, lub we Wrocławiu w r. 1970 – szukać należy w potrzebach, wynikających z procesów socjologiczno-artystycznych”⁴⁸. Jej rozmówczynie zauważała, że liczba plenerów zaczęła wzrastać w momencie, „gdy żywe dotąd grupy twórcze rozpadają się lub zmieniają swój charakter na towarzysko-organizacyjny, galerie zaś zaczynają się instytucjonalizować”, przy jednoczesnym postępowaniu procesów różnicowania się sztuki i dezaktualizacji dawnych kryteriów⁴⁹. *Sympozja, biennale i plenery* zaczęły pełnić funkcję miejsca konfrontacji artystycznych i wymiany doświadczeń. Nie inaczej pisała o Osiekach Kowalska, która uważała *I Międzynarodowe Studium Pleneru Koszalińskiego* za „konfrontację różnych kierunków i tendencji w sztuce polskiej”⁵⁰. Ta sama autorka parę lat później ukuła termin „imprezy-laboratoria” odnoszący się do spotkań, które w latach 1963–1970 „wiązały się z maksymalną mobilizacją sił wyobraźni i wysiłku działań ich uczestników”⁵¹. Prowadziło to do „wyzwolenia utajonych sił potencjalnych wyobraźni twórczej i wybuchu zaskakujących, nowatorskich propozycji”. *Imprezy-laboratoria* zmieniały trajektorie artystek i artystów, popychały ich do nowych wyzwań, dzięki czemu stanowiły „widome punkty zwrotne twórczych przeobrażeń sztuki i odkrywania nowych jej rejonów”⁵². I tym razem Kowalska wskazywała na prekursorską rolę plenerów w Osiekach, choć opisywała także *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, *Symposium Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach*, *Symposium Złotego Grona w Zielonej Górze* i *Symposium Plastyczne Wrocław ’70*.

Elbląg odgrywał w tym korowodzie plenerów i sympozycji rolę szczególną. Przybliżył ją, zresztą niebezskrytycznie, Janusz Bogucki. W odniesieniu do nurtów artystycznych lat wcześniejszych

⁴¹ *I Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit.

⁴² B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 92.

⁴³ *Ibidem*, s. 95.

⁴⁴ A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, s. 322.

⁴⁵ B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 104.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 71.

⁴⁷ B. Kowalska, W. Wierzchowska, *Dialog o plenerach*, „Projekt” 1971, t. 16, nr 3, s. 37.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 39.

⁵⁰ B. Kowalska, *Plenery, plenery...*, „Współczesność” 1969, nr 1, s. 8.

⁵¹ *Eadem*, *Polska awangarda malarska...*, op. cit., s. 128.

⁵² *Ibidem*.

pisał on o „inflacji artystycznej nowoczesności”, postępującej wskutek „kultu nowoczesności estetycznej”, który „szerzył się nieumiarkowanie w klimacie bojowej egzaltacji” w reakcji na wcześniejsze odgórne narzucenie twórczyniom i twórcom obowiązujących poetyk⁵³. Na tym tle Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, zainicjowane na styku awangardy artystycznej i awangardy aktywistycznej (lokalnych działaczy i urzędników), przyniosło niezwykle efekt w postaci zaangażowania załogi fabrycznej i całej miejskiej społeczności

do czynnego lub biernego uczestnictwa w przedsięwzięciu niepraktycznym, irracjonalnym, które zyskało stopniowo w odczuciu tutejszych ludzi sens i znaczenie dlatego, że abstrakcyjne obiekty, o których mówiono wtedy w całym kraju, powstawały w znanych mieszkańcom pracowniach i halach produkcyjnych, że włożyli w nie robotę tamtejsi fachowcy, że przedmioty te, przewożone dźwigami i ciężarówkami, pojawiły się na mieście, że montowano je i betonowano wśród gromadzących się przechodniów w tutejszych alejach, na skwerach i placach⁵⁴.

Bogucki twierdził, że wykonane na elbląskim biennale formy „z całym ładunkiem swej dziwności i niefunkcjonalności” stały się częścią przeżywanej codzienności, obiektem sympatii mieszkanki i mieszkańców, a wręcz „powszechnym tematem konwersacji jak mecz piłki nożnej lub latające talerze”.

Okazało się, nie po raz pierwszy w dziejach kultury, że to co zagadkowe, fantastyczne, abstrakcyjne, jeśli wniknie właściwą drogą w życie pewnej społeczności, to stać się może sygnałem pewnych postaw i aspiracji, znakiem przeczuć i wyobrażeń, których pobudzenie i koncentracja odmieniać może losy ludzi i miast⁵⁵.

To przez kontrast ze społecznym fenomenem Biennale Form Przestrzennych w 1963 roku Bogucki wspominał o „galanteryjno-dekoracyjnych obiektach” ustawionych na Woli. W dyskusji podczas Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 mówił wprost o „karykaturze” Elbląga w Warszawie („Tam między przystankami, między budkami z piwem stoją jakieś takie dziwotwory z metalu i z innych rzeczy, nie bardzo wiadomo, czy to służy do wodociągów, czy do elektryczności, czy do estetyki...”)⁵⁶. Nie inaczej uważała Kowalska, która twierdziła, że elbląskie biennale „okazało się inicjatywą zapładniającą, ale z tamtej lekcji nie wyciągnięto żadnych wniosków” w Warszawie⁵⁷, choć autorka koncentrowała się mniej na społecznym życiu rzeźb, a bardziej na ich związkach z przestrzenią miejską: w Elblągu przemysłanych, w stolicy – przypadkowych. Także Grzesiuk-Olszewska zaznaczała, że w Warszawie inspirowano się elbląskim biennale⁵⁸, a Anna Maria Leśniewska dostrzegła tu przykład „chybionej próby nawiązania do elbląskiej idei”⁵⁹.

Społeczny, artystyczny i urbanistyczno-krajobrazowy sukces Elbląga przekładał się na wyższe oczekiwania stawiane biennale warszawskiemu, a kiedy te nie zostały spełnione – ostrzejszą krytykę niesatysfakcjonujących rezultatów w stolicy. Można podejrzewać, że ocena I Biennale Rzeźby w Metalu byłaby łagodniejsza, gdyby podstawowym punktem odniesienia były choćby Spotkania Rzeźbiarskie w Kielcach czy inne plenery skutkujące powstaniem galerii rzeźb plenerowych (takie jak w Chorzowie, Sosnowcu, Dąbrowie Górniczej, Poznaniu, Kaliszu i Nowym Sączu)⁶⁰. Zresztą elbląskie formy przestrzenne wcale nie spotkały się z jednoznacznie przychylnymi opiniami.

⁵³ J. Bogucki, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław 70”*, op. cit., s. 10.

⁵⁴ Ibidem, s. 17.

⁵⁵ Ibidem, s. 18.

⁵⁶ Stenogram z obrad Sympozjum Plastyczne Wrocław '70, dzięki uprzejmości Konrada Trzeszczkowskiego.

⁵⁷ B. Kowalska, *Rzeźby w metalu na warszawskiej ulicy*, op. cit., s. 9.

⁵⁸ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 106.

⁵⁹ A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015, s. 252.

⁶⁰ Por. B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 145.

Według Kowalskiej tylko 10 z 40 obiektów z I Biennale Form Przestrzennych było udanych⁶¹. Oskar Hansen we Wrocławiu przestrzegał przed znanymi z Elbląga i Warszawy przypadkami „naturalistycznego” przenoszenia obiektów z sal wystawowych w otwartą przestrzeń, a Kajetan Sosnowski grzmiał: „nie należy robić tego straszliwego żelastwa, jakie było na Kasprzaka, i tych strasznych rzeczy, które istnieją w Elblągu”⁶². Andrzej Pieńkos zwracał uwagę na różnorodność stylistyczną obiektów i stojące za nią idee estetyczne:

Nie był bowiem polski nurt „form przestrzennych” jednolity: patetyczne żelastwo Morela, poetyckie działania Szańkowskiego i Więcek, projekty Ślesińskiej w niewielkim stopniu poddawały się kuszeniu gomułkowskiej „nowoczesności”. Ich stosunek do przestrzeni publicznej bywa zawarty co najwyżej w niedopowiedzeniach i sugestiach. Zaś Bogusza po-konstruktywistyczne rzucanie idei w miasto to już co innego. Dla jednych liczył się zwyczajnie wizualny aspekt formy, której parkowe otoczenie albo kontekst miejski dodawały uroku; innym chodziło o „zagospodarowanie” przestrzeni miejskiej⁶³.

Kowalska oceniała, że elbląskie formy przestrzenne miały charakter „ściśle konstruktywistyczny” bądź „ekspresyjno-skojarzeniowy”⁶⁴. Z kolei zdaniem Adama Kotuli i Piotra Krakowskiego w Elblągu dominowały „dzieła mieszczące się zasadniczo w kategoriach abstrakcji geometrycznej”, tymczasem w Warszawie wyraźniej zaznaczyły się tendencje ekspresjonistyczne⁶⁵. Mimo wszystko znaczny rozstrzał poetyk prac w pierwszym przypadku nie prowadził do takiego miszmaszu co w drugim, w którym dzieła stylistycznie pokrewne elbląskim sąsiadowały z bardziej konwencjonalnymi modernistycznymi rzeźbami.

Z zatrzymaniem się warszawskiej imprezy w pół drogi w kwestii formy współgrało zachowawcze podejście do jej relacji z przestrzenią. Owocem elbląskiego biennale były formy stworzone z myślą o konkretnych lokalizacjach i wyznaczające nową topografię miasta odbudowywanego i rozbudowywanego po wojennych zniszczeniach. Eulalia Domanowska podkreślała konstruktywistyczne podstawy porządkowania za pomocą sztuki przestrzeni miasta: „Przestrzeń miejska miała być zorganizowana za pomocą abstrakcyjnych rzeźb”⁶⁶ wykonanych w trakcie pierwszych dwóch odsłon Biennale Form Przestrzennych, w 1965 i 1967 roku. Kowalska zwracała uwagę na sprzęgnięcie się ze sobą w Elblągu „tęsknoty do zmierzenia się z przestrzenią i czasem oraz pragnienia pozyskania dla sztuki miejsca we współczesnym uprzemysłowionym społeczeństwie”⁶⁷. W Warszawie decyzją komisarzy biennale ustawiono rzeźby na osi jednej ulicy, bez widocznego przemyślenia stosunków poszczególnych prac z okoliczną architekturą, przyrodą, trasami ruchu i tak dalej. Rolą rzeźb było raczej wpasować się w istniejący krajobraz, niż organizować społeczne funkcjonowanie przestrzeni. Leśniewska komentowała, że cytowana w albumie biennale „maksyma Herberta Read: »Przekształcanie naszego otoczenia w miasta ładu, światła i porządku jest problemem humanistycznym i racjonalnym« nie znalazła w pełni potwierdzenia”⁶⁸.

Do wtórności I Biennale Rzeźby w Metalu niewątpliwie przyczynił się jego skład osobowy. Wśród twórczyni i twórców przeważały osoby z niewielkim doświadczeniem rzeźbiarskim, zwłaszcza w rzeźbie monumentalnej – bez zbytnej przesady można powiedzieć, że był to drugi garnitur ówczesnej polskiej sztuki⁶⁹. Na taki stan rzeczy mógł wpłynąć kontekst polityczny: wydarzenie

⁶¹ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska...*, op. cit., s. 132.

⁶² Stenogram z obrad Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, dzięki uprzejmości Konrada Trzeszczkowskiego.

⁶³ A. Pieńkos, *Forma przestrzenna – rzeźba publiczna?*, „Art & Business” 1998, nr 4, s. 39.

⁶⁴ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska...*, op. cit., s. 132.

⁶⁵ A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, loc. cit.

⁶⁶ E. Domanowska, *Z głową w chmurach. Projekty artystyczne Thorstena Goldberga na tle niektórych aspektów sztuki w przestrzeni publicznej*, „Architecturae et Artibus” 2013, nr 2, s. 7.

⁶⁷ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska...*, op. cit., s. 132.

⁶⁸ A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby...*, op. cit., s. 253.

⁶⁹ Jest prawdopodobne, że przy tak wysokim statusie biennale i jego instytucjonalnym umocowaniu artystki i artyści zostali raczej odgórnie zaproszeni (podobnie jak na Sympozjum Plastyczne Wrocław '70 czy I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach), niż sami zgłaszali się do udziału.

zostało zorganizowane tuż po antysemickich czystkach i stłumieniu protestów studenckich z marca 1968 roku, w cieniu inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, co kompromitowało jego humanistyczne i pokojowe przesłanie. Wiele artystek i artystów mogło w takich okolicznościach zdystansować się od dużego przedsięwzięcia zorganizowanego przez oficjalne organy władzy. Sam moment otwarcia ekspozycji w ramach biennale – 28 września 1968 roku – poprzedzał V Zjazd PZPR, który odbył się 11–16 listopada tego samego roku, a pożądane były dzieła komemoratywne na rocznice Polski Ludowej i Ludowego Wojska Polskiego. Można przy tym założyć, że w Warszawie ze względu na stołeczny charakter kontrola nad sztuką w przestrzeni publicznej była bardziej rygorystyczna niż w peryferyjnych ośrodkach, takich jak Elbląg czy Koszalin.

Silnego ciężenia bieguna produkcji masowej (wynikającego nie tyle z popytu rynkowego, ile z formułowanych w polu władzy postulatów upowszechniania sztuki i zwiększenia uczestnictwa w kulturze) nie równoważyło przy tym oddziaływanie bieguna produkcji czystej (czyli tak zwanej sztuki czystej, kierującej się własnymi, autonomicznymi wartościami i przeznaczanej głównie dla innych artystek i artystów, występujących czy to jako sojusznicy, czy to jako konkurencja). Wiązało się to z brakiem postaci zajmujących silne pozycje w polu produkcji czystej, dysponujących specyficznym kapitałem symbolicznym i zdolnych równoważyć wpływy – choćby dyskretne i subtelne, takie jak sugestie rocznicowe – mające swoje źródło na zewnątrz pola sztuki⁷⁰. Podwójny status⁷¹ Frycza jako artysty i działacza pozwalał mu, podobnie jak Blumowi-Kwiatkowskiemu, skutecznie mediować między przedstawicielami władzy a środowiskiem artystycznym, choć Frycz siłą rzeczy nie mógł być w takiej zażyłości z robotnikami ani mieć takiego autorytetu w lokalnej społeczności co założyciel Galerii EL jako pracownik Zamechu⁷². Frycz nie należał też do wizjonerów na miarę Bluma-Kwiatkowskiego i Mariana Bogusza – współtwórcy Biennale Form Przestrzennych i pomysłodawcy wielu innych ważnych inicjatyw artystycznych – czy Jerzego Ludwińskiego, teoretyka i krytyka, którego koncepcje wspierały sympozja i plenery między innymi w Puławach, Wrocławiu i Opolnie-Zdroju. Bezpośrednią konsekwencją nieobecności teoretyków i innowatorów było ograniczenie I Biennale Rzeźby w Metalu do pleneru realizacyjnego – projektowania, wykonania i montowania rzeźb – bez komponentu teoretycznego (wykładów, dyskusji i wystaw problemowych, typowych na przykład dla Sympozjów Złotego Grona w Zielonej Górze)⁷³.

Nieobecność postaci wyznaczających nowe kierunki i idee w sztuce współczesnej nie zachęcała artystek i artystów do uczestnictwa w imprezie. Innymi słowy, dla osób pragnących zająć pozycję awangardy w polu sztuki potencjalny udział w biennale wiązałby się z ryzykiem uwikłania się w dominujące wartości, od których awangarda starała się dystansować, podkreślając swoją autonomię⁷⁴. Piotr Piotrowski twierdził, że „fuzja z jednej strony *par excellence* politycznych i ideologicznych przesłanek, z ambicjami twórców kreowania na wskroś nowoczesnych, jednocześnie autonomicznych działań i dyskusji o sztuce”, która uwidoczniła się w Elblągu, Puławach czy Wrocławiu, „[w]skazywała na polityczną naiwność i koniunkturalizm tego środowiska, z drugiej zaś na pragmatyzm, pomysłowość i zaangażowanie na rzecz sztuki nowoczesnej”⁷⁵. Efekty w postaci rocznicowych frazesów i aktów rytualizacji dyskursu autorytatywnego przy

⁷⁰ O procesie dyferencjacji prowadzącym do powstania dwóch biegunów pola sztuki – produkcji czystej i produkcji masowej – pisał Pierre Bourdieu: idem, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007, s. 189.

⁷¹ Por. ibidem, s. 83.

⁷² O Blumie-Kwiatkowskim jako artyście i robotniku pisały: B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 163–168; D. Michalska, *Gerard Kwiatkowski: Embodying Historical Complexities in Postwar Polish "Recovered Territories"*, „ARTMargins”, tinyurl.com/3x9hff75, dostęp: 30.01.2024.

⁷³ B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 117.

⁷⁴ Stąd między innymi krytyka Elbląga ze strony Hanny Ptaszkowskiej, czołowej reprezentantki bieguna produkcji ograniczonej, która zarzuciła biennale „charakter użytkowy i okolicznościowy” realizacji, wynikający z przypadkowych warunków terenowych i takiego, a nie innego profilu działalności mecenasa, a także prowincjonalne „ograniczanie możliwości artystycznego wyboru”. Eadem, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „itd” 1965, nr 45, s. 12.

⁷⁵ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011, s. 124.

jednoczesnej dowolności praktyki artystycznej na imprezach z niemałym budżetem zadowalały zarówno władze, jak i artyści i artystki. Piotrowski określał to ironicznie mianem „swego rodzaju umowy społecznej”, która miała chronić język artystyczny „przez kreowanie rzekomo neutralnej i niezależnej sytuacji”⁷⁶. Na ogólne niebezpieczeństwo „ideologicznych uwarunkowań” sztuki publicznej zwracał również uwagę Pieńkos – jego zdaniem dążenie do „pozyskania masowego odbiorcy” było „zmistyfikowane tyleż za sprawą wiary w awangardową utopię oświecenia umysłami społeczeństwa przez sztukę, co przez peerelowski miraż nowoczesności”⁷⁷. Reakcją na te czynniki okazała się „swoista artystyczna nowomowa”, której czołową stylistyką były metalowe formy przestrzenne⁷⁸. W przypadku imprezy w stolicy kraju, odbywającej się pod okiem władz, gdzie zabrakło chociażby awangardowej utopii (w Elblągu jej uosobieniem był Bogusz) relatywizującej cele państwowej polityki kulturalnej, dla wielu osób ryzyko mogło przewyższać korzyści z rzadkiej okazji wykonania monumentalnej metalowej konstrukcji. „Pragmatyczny oportunizm”, który według Piotrowskiego sprawdził się w Elblągu⁷⁹, nie wystarczył w Warszawie.

W rezultacie mimo deklarowanego braku ograniczeń tematycznych wydarzenie od początku ciążyło w bardziej zachowawczą stronę i nie mogły tego zmienić ani dziesiątki potężnych przemysłowych mecenasów, ani międzynarodowa ranga imprezy. Ostatecznie I Biennale Rzeźby w Metalu stało się niechcianym dzieckiem i dla świata sztuki, i dla władz partyjnych, o czym świadczy to, że poza „Expressem Wieczornym” prawie nie było promowane w prasie i nie doczekało się nigdy drugiej odsłony. Jednocześnie stanowiło pierwszą tego rodzaju imprezę w Warszawie i wprowadziło w jej przestrzeń mniej lub bardziej abstrakcyjne obiekty wielkiej skali. Pod tym względem dobrze pasuje do niego zaproponowana przez Tomasza Sikorskiego definicja ulicznej sztuki publicznej, tworzonej na odgórne zamówienie i mającej „charakter dekoracyjny, informacyjny, upamiętniający, propagandowy, reklamowy, edukacyjny. Zawsze legalna, choć niekoniecznie chciana”⁸⁰. Także przez mieszkańców.

Uprzemysłowiona Wola miała w latach 60. i 70. XX wieku dokonać skoku społecznego i kulturalnego, ale trudno znaleźć świadectwa udziału biennale w tym osiągnięciu⁸¹. To istotna różnica w porównaniu z Elblągiem, gdzie stawianiem nowych konstrukcji żyło całe miasto. Organizatorzy warszawskiej imprezy wzorowali się na I Biennale Form Przestrzennych – liczniejszym i bardziej festiwalowym niż następne dwie odsłony, w których liczbę uczestniczek i uczestników ograniczono z 40 do kilku. Praca 35 artystek i artystów w warszawskich fabrykach musiała przebiegać w pośpiechu. Czy mogło jej towarzyszyć podobne zaangażowanie załóg fabryk co w 1965 roku wśród pracowników Zamechu? Można przypuszczać, że tak jak w Elblągu robotnice i robotnicy musieli wykonywać rzeźby po godzinach pracy. Regulamin I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu szczegółowo określał formy i zakres współpracy artystyczno-robotniczej, od wyboru materiałów, przez wykonanie rysunków technicznych i konsultacje artystów z pracownikami Zamechu oraz wykłady i pokazy spawania, po specjalistyczne przeszkolenie i proces produkcji⁸². Nie wiadomo, czy współpraca w Warszawie była równie ścisła i kompleksowa, ale pewne wyobrażenie może dać przywołana w „Stolicy” anegdota o pracowni Gustawa Zemły zorganizowanej w jednej z hal Zakładów Mechanicznych im. Marcelego Nowotki:

⁷⁶ Ibidem, s. 125.

⁷⁷ A. Pieńkos, *Forma przestrzenna – rzeźba publiczna?*, op. cit., s. 38.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, op. cit., s. 125.

⁸⁰ T. Sikorski, *Sztuka na ulicach w Polsce. Samowolne formy graficzne 1967–2017* [w:] *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. M. Warda, Warszawa 2017, s. 77.

⁸¹ Stanisław Majewski pisał: „Wola, równoległe z dynamicznym, systematycznym rozwojem i modernizacją przemysłu, staje się również znaczącym w stolicy ośrodkiem życia kulturalnego”, a tę „ofensywę kulturalną na Woli” określał wręcz „nową legendą” dzielnicy. Tworzyć ją miały muzeum, teatr robotniczy, domy kultury, biblioteki, Wolski Festyn Kulturalny, a nawet Robotnicze Studio Poetyckie. W tekście Majewskiego nie pojawiła się jednak choćby wzmianka o rzeźbach. Idem, *Legenda o Woli*, op. cit., s. 4.

⁸² B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 156.

Obecność artysty, a zwłaszcza sam proces twórczy, frapowały robotników, którzy zaczęli podglądać robotę rzeźbiarza. Pewnego dnia między artystą a robotnikami wywiązał się taki dialog:

– Ja wykonałem formę, a wy zróbcie teraz odlew [...].

– Jakże to, my nigdy czegoś takiego nie robiliśmy. Sknocimy i będziemy się później wstydzić.

– Nie sknocicie. Wierzę, że poradzicie sobie.

Naradzili się, przemyśleli i zabrali się do roboty. Wykonali pomnik jak starzy fachowcy. Był to pomnik Marcelego Nowotki, ich patrona. Po nim wykonali dalsze: Waryńskiego, Kasprzaka⁸³, „Polegli – Niepokonani”, płaskorzeźbę „Chwała Saperom”. Rozkochali się w tej robocie⁸⁴.

Być może robotnicy wolskich przedsiębiorstw faktycznie „rozkochali się w tej robocie”, ale w praktyce musieli odlewać i spawać rzeźby bez dodatkowego wynagrodzenia. Materialnym śladem tej współpracy jest utrwalone na rzeźbie *Bohaterom Woli* imię i nazwisko robotnika, który wykonał dzieło – Włodzimierza Baranowicza. W Elblągu spawacze i ślusarze również utrwalali swoje nazwiska na montowanych obiektach⁸⁵, ale byli też oficjalnie wymieniani w artykułach prasowych i katalogach tamtejszego biennale jako współtwórcy, na równi z artystami i inżynierami⁸⁶. Ponadto mimo nierównych pozycji doradzali artystom, dyskutowali czy wręcz kłócili się z nimi⁸⁷. Album I Biennale Rzeźby w Metalu w ogóle o robotnikach nie wspomina.

O ile na tle I i II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu plener w Warszawie wypada po prostu zachowawczo i niekonsekwentnie, o tyle w porównaniu z innymi „impresjami-laboratoriami” okazałby się wręcz zapóźniony. Na sympozjach w Puławach, Zielonej Górze i Wrocławiu dochodziła do głosu sztuka strukturalna i conceptualna, a obok rzeźb powstawały instalacje, asamblaże, prace z nurtu environmental art i projekty, których realizacja była od początku niemożliwa. Rozwijano refleksję nad związkami sztuki, architektury i urbanistyki oraz poddawano krytyce niszczycielską wobec środowiska przyrodniczego działalność przemysłu (ten ostatni temat wybrzmiał szczególnie mocno podczas pleneru Ziemia Zgorzelecka w Opolnie-Zdroju w 1971 roku, ale podejmowany był już w latach 60., chociażby przez Jerzego Beresia w Puławach). W 1971 roku nurt metalowych rzeźb w przestrzeni publicznej był już tak wyeksploatowany i nieaktualny, że na II Ogólnopolskim Plenerze Młodej Rzeźby Legnica '71, gdzie we współpracy z hutą miedzi Legmet i wrocławską Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych młodzi artyści mieli stworzyć nowe rzeźby, Zofia Kulik otwarcie kontestowała ideę wydarzenia. Dla Kulik tworzenie kolejnych wielkich rzeźb oznaczało marnowanie deficytowego metalu. Zamiast tego postanowiła fotografować hałdy odpadów – metalowych wiórów i smoły – a z fabrycznego złomu skonstruowała w miejskim parku „dom”: „duży ażurowy kubik z żelaznych prętów, wypełniony odpadami przemysłowymi z fabryki”. Dopełnieniem tego była „seria chaotycznych zdjęć”, które Kulik wykonała, „nie patrząc w wizjer aparatu”, co miało służyć odreagowaniu złości na cały plener⁸⁸.

Biennale Rzeźby w Metalu nie tylko nie wyróżniało się pod względem nowatorstwa czy poziomu artystycznego, lecz także ginęło w fali „epidemii plenerowej”. Kowalska określała tym terminem „mechaniczne i bezmyślne naśladownictwo, w którym nie zostaje śladu z pierwowzoru, tak dalece zagubiona została jego idea i zdeformowana realizacja”. W rezultacie dewaluacji ulegają też te plenery, które przynosiły dobre owoce⁸⁹. „Rozpętanie” akcji plenerowej miało spowodować

⁸³ Rzeźba Marcina Kasprzaka, stworzona w 1969 roku, również stała przy ul. Kasprzaka, przed zakładami jego imienia. Choć zakłady już nie istnieją, to w styczniu 2024 roku rzeźba wróciła na to miejsce po renowacji zleconej przez dewelopera, który przejął nieruchomość. T. Urzykowski, *Marcin Kasprzak powrócił na Wolę. Rewolucjonistę uratował deweloper*, „Gazeta Wyborcza”, 12.01.2024, tinyurl.com/mrmbcuhu, dostęp: 30.01.2024.

⁸⁴ S. Majewski, *Legenda o Woli*, op. cit., s. 4–5.

⁸⁵ B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 173.

⁸⁶ Ibidem, s. 162.

⁸⁷ Ibidem, s. 172.

⁸⁸ *KwieKulik*, red. Ł. Ronduda, G. Schöllhammer, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012, s. 82.

⁸⁹ B. Kowalska, *Plenery, plenery...*, loc. cit.

„sprawozdawczą litanię kilkudziesięciu miejscowości z całego kraju, gdzie po kilku lub kilkunastu malarzy, rzeźbiarzy czy grafików zetkniętych tu przypadkowo, w rozmaitych warunkach i bez konkretnego uzasadnienia zajmowało się pokrywaniem przydzielonego płótna przydzielonymi farbami lub obtłukiwaniem, ciosaniem i cięciem innych plenerowych materiałów”⁹⁰. W dialogu z Wierzchowską Kowalska podawała konkretne statystyki „szaleństwa plenerów”: „Według niepełnych danych ZPAP odbyło się ich wówczas 17, w 1967 – 26, w 1968 – 41 i tyleż mniej więcej w latach następnych”⁹¹. Plenery, które zdaniem Kowalskiej zaistniały jako „formy ruchu artystycznego”⁹², szybko przerodziły się w „pleneromanię” (określenie Grzesiuk-Olszewskiej⁹³). Mania, epidemia, szaleństwo – impreza firmowana przez Frycza musiałaby przyjąć naprawdę oryginalną formę, żeby uniknąć klasyfikacji jako jeszcze jeden z wielu niezbyt udanych plenerów.

„Wreszcie nasze zwierzątko jest piękne” – destrukcja i renowacja

Niemal od razu po otwarciu Galerii Rzeźby na Kasprzaka ujawnił się jeszcze jeden jej mankament: fatalna jakość tworzywa, z którego wykonane zostały prace. Wzorem Biennale Form Przestrzennych w Elblągu postanowiono sięgnąć po złom fabryczny. Jednak zdaniem Stano wykorzystanie złomu w Elblągu stanowiło „mit, stworzony na potrzeby propagandy socjalistycznej”⁹⁴, podczas gdy tylko do wykonania form w 1965 roku przeznaczono „kilkaset ton metali, które mogły być równie dobrze wykorzystane do budowania pełnowartościowych konstrukcji stalowych”, w tym „najlepsze gatunki stali” i fragmenty „chromowanej wypolerowanej blachy”⁹⁵. Użycie metalowych odpadów, na przykład gąsienic, kół zębatach, blaszanych ścinków i starych rur, stanowiło raczej wybór pojedynczych twórców. W Warszawie posłużono się odpadami na szeroką skalę, co poskutkowało szybkim niszczeniem rzeźb. Kowalska już w 1968 roku (!) ostrzegała:

Materiał spawanego, często rdzewnego metalu, z którego powstały formy, a także sposób jego obróbki w większości wypadków nie rokuje rzeźbom trwałości. Niektóre z nich już zaczynają się rozpadać, tracić barwę i połysk, stanowiące niekiedy istotny czynnik ich artystycznego założenia. Nie bez podstaw można przypuszczać, że w krótkim czasie powrócą do stanu pierwotnego, z którego się narodziły: złomu i odpadów⁹⁶.

Przewidywania się sprawdziły i już w 1970 roku Hansen widział na Woli nie rzeźby, lecz „rumowisko” i „śmietnik”⁹⁷. W 1987 roku Grzesiuk-Olszewska stwierdziła, że rzeźby „w większości uległy zniszczeniu wskutek warunków atmosferycznych oraz przy pomocy miejscowych chuliganów. [...] Z kilkudziesięciu po niespełna dwudziestu latach pozostało ich zaledwie kilkanaście”⁹⁸. Pogarszający się stan oraz rozproszenie rzeźb przekładały się na niechęć do ich obecności w przestrzeni publicznej. W 1988 roku Gutkowski zżymał się, że niektóre z nich „zwyczajnie zżera rdza, z innych płatami odpada farba”⁹⁹.

Wkrótce wraz z przemianami ustrojowymi i gospodarczymi rzeźby zyskały funkcje komercyjne. *Żyrafa* ze względu na jej ikoniczny charakter była w latach 90. zawłaszczana do celów handlowych. Jacek Wierzbicki, właściciel pobliskiej myjni samochodowej, samowolnie przemaalował ją na jaskrawożółto w niebieskie łaty (w takich samych kolorach był budynek firmy), a na jej różkach

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ B. Kowalska, W. Wierzchowska, *Dialog o plenerach*, op. cit., s. 37.

⁹² Ibidem, s. 39.

⁹³ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 124.

⁹⁴ B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 176.

⁹⁵ Ibidem, s. 177.

⁹⁶ B. Kowalska, *Rzeźby w metalu na warszawskiej ulicy*, op. cit., s. 9.

⁹⁷ Stenogram z obrad Sympozjum Plastikane Wrocław '70, dzięki uprzejmości Konrada Trzeszczkowskiego.

⁹⁸ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 107.

⁹⁹ [R. Gutkowski] rg, *Sztuka czy złom?*, op. cit.

zamocował pomarańczowe lampki. *Żyrafa* stała się reklamą myjni. „Żyrafa była w bardzo złym stanie. Teraz jest widoczna z daleka i mruga do przechodniów [...]. Wreszcie nasze zwierzątko jest piękne” – wyjaśniał w „Gazecie Stołecznej”¹⁰⁰. Kiedy wraz z rozrastaniem się bazaru na Kole jego część przeniosła się na stadion Olimpii i jego obrzeża, *Żyrafa* zaczęła służyć kupcom jako wieszak na ubrania i punkt, wokół którego gromadzili się sprzedawcy zwierząt – pod *Żyrafą* można było na przykład kupić psa. Komerccjalizacja rzeźby doprowadziła do jej zniekształcenia – oprócz zmiany koloru i dodania lampek doszło do wygięcia jej szyi – ale uchroniła ją przed poważniejszymi zniszczeniami (jedynie ogonek parokrotnie ginął). Inne, niekomercyjne użycia *Żyrafy* okazały się mniej szkodliwe. Jej charakterystyczne metalowe tuby służyły jako skrytki na małe pudełka z alkoholem albo pudełka z dziennikiem odwiedzin uczestniczek i uczestników zabawy w *geocaching*¹⁰¹. Dzieci i młodzież oczywiście wspinały się na grzbiet zwierzęcia.

Przez wiele lat władze miejskie nie brały odpowiedzialności za stan rzeźb ani ich zabezpieczenie ze względu na niejasną kwestię własności prawnej i niechętny stosunek do dziedzictwa polityki kulturalnej PRL. Pogarszający się z roku na rok stan obiektów z I Biennale Rzeźby w Metalu wpisywał się w ogólny upadek przestrzeni publicznej. Pieńkos zauważał zgryźliwie, że rzeźby na ulicy Kasprzaka niszczej „tak samo, jak wegetuje zdegenerowana cała tkanka społeczna, cała publiczna przestrzeń”¹⁰². Obiekty przeszły renowację w 1998 roku, ale jak pisał Tomasz Żuradzki, niektóre z nich były „w tak fatalnym stanie, że trzeba było je usunąć”. Renowacja też nie starczyła na długo, bo w 2002 roku dziennikarz zwracał uwagę, że prace znowu „rdzewieją i zarastają krzakami”¹⁰³.

W 2006 roku Woliński stwierdził, że z powodu błędów technologicznych rzeźby „przerdzewiały i rozsypały się”, a te, które przetrwały, określił mianem „zardzewiałej utopii”¹⁰⁴. Sytuacja poprawiła się dopiero u progu kolejnej dekady. Najpierw w 2009 roku Zarząd Oczyszczania Miasta z inicjatywy Dominiki Gayer-Bartosik, urzędniczki z tamtejszego działu zieleni, za łączny koszt 180 tysięcy złotych wyremontował prace przy Kasprzaku, zlokalizowane na odcinku od Prymasa Tysiąclecia do Ordonu: *Awangardę* Kubicy, *Bazę* Markiewicza, *Biennal* Szańkowskiego, *Drogowskazy* Kastena, *Kompozycję* Siekluckiego, *Melodię* Rolke-Misztal, *Stalową etiudę* Jana Jaworskiego, *Totem* Krystiana Jarnuszkiwicza oraz *Żagle* Smolany. Rok później ZOM przeprowadził renowację rzeźb ustawionych w okolicach ul. Górczewskiej: *Żyrafy* Frycza, *Bohaterom Woli* Mireckiej, *Dzieciom poległym za Warszawę* Michalskiej, *Globu* Mieczysława Kałużnego, *Jutrzenki* Brzósiewicz, *Koncertu* Wencla, *Planetoidy* Henryka Wróblewskiego i *Walki* Iljin, co miało kosztować 127 tysięcy złotych. Po wykonaniu prac renowacyjnych ZOM przeniósł wszystkie obiekty z Górczewskiej na skwer im. płk. Kuźmirskiego-Pacaka u zbiegu ulic Kasprzaka i Wolskiej¹⁰⁵.

Renowacja nie obyła się bez kontrowersji. Mieszkanki i mieszkańcy Woli protestowali przeciwko przemalowaniu *Żyrafy* na szaro i jej przeniesieniu. W ich pamięci *Żyrafa* zapisała się jako żółta i związana z przestrzenią przed stadionem Olimpii. Sam Frycz z rozbawieniem stwierdził, że rzeźba może być żółta, skoro ludzie tak wolą, a przy okazji zwrócił uwagę, że jej szara barwa po renowacji i tak odbiega od oryginalnej grafitowej¹⁰⁶. „Dziurawa jak szwajcarski ser, żółto-niebieska (tak jak ta myjnia w tle), podobno kiedyś nawet ze świecącymi różkami” – wspominała *Żyrafę* sprzed stadionu Olimpii dziennikarka „Gazety Wyborczej” Agnieszka Kowalska. Autorka domagała się przywrócenia rzeźbie żółtego koloru i przeniesienia jej do parku Moczydło,

¹⁰⁰ D. Dziobkowska, *Kicz mruga różkami*, „Gazeta Stołeczna”, 24.10.2004, tinyurl.com/34z36d5t, dostęp: 30.01.2024.

¹⁰¹ Zob. wątek *filips125: Z żyrafą na Ty!* – OP0968, tinyurl.com/bvuyttert, dostęp: 30.01.2024.

¹⁰² A. Pieńkos, *Forma przestrzenna – rzeźba publiczna?*, op. cit., s. 40.

¹⁰³ T. Żuradzki, *Rzeźby w rozsypce*, „Gazeta Wyborcza”, 13.12.2002, tinyurl.com/5n8zewj3, dostęp: 30.01.2024.

¹⁰⁴ M. Woliński, *Zardzewiała utopia...*, loc. cit.

¹⁰⁵ mk, *Wyremontują metalowe rzeźby*, „Życie Warszawy”, 8.11.2010, tinyurl.com/5bpztwxe, dostęp: 30.01.2024.

¹⁰⁶ J. Osowski, *Debata o żyrafie na Woli. Niech będzie żółta*, „Gazeta Wyborcza”, 11.01.2011, tinyurl.com/3p5krfes, dostęp: 30.01.2024.

gdzie byłaby dobrze widoczna¹⁰⁷. Decyzję o umieszczeniu wszystkich rzeźb na wąskim skwerze skrytykował także historyk sztuki Waldemar Baraniewski, który zebranie ich w jednym miejscu określił jako „zabieg skansenowy, który ratuje obiekt, ale po drodze gubi jego sens”¹⁰⁸. *Żyrafa* została jednak w nowej lokalizacji, a w 2017 roku w związku z budową linii tramwajowej na skwer im. płk. Kuźmierskiego-Pacaka trafiły również prace z Kasprzaka, przy okazji poddane ponownej konserwacji (tym razem za mniej więcej 20 tysięcy złotych). Przedstawiciel Zarządu Zieleni m.st. Warszawy Mariusz Burkacki zapowiadał ambitnie stworzenie tam „miejsca działań artystycznych”¹⁰⁹. W ten sposób 49 lat po I Biennale Rzeźby w Metalu zniknął ostatni fragment Ekspozycji Dużych Rzeźb. Dzieła znalazły się na zielonej wyspie między wielopasmowymi jezdniami, z dala od ludzi, którzy przez kilkadziesiąt lat wykorzystywali je w swoich codziennych praktykach, co odbiło się szczególnie na *Żyrafie* ze względu na jej funkcję tożsamościową. W 2023 roku sytuacja ponownie uległa pogorszeniu. Przebudowa tras tramwajowych na Wolskiej i Kasprzaka jeszcze bardziej odcięła możliwości dojścia na skwer, ale obecnie, po zakończeniu prac budowlanych, skwer jest lepiej skomunikowany pod względem zarówno transportu publicznego, jak i przejść dla pieszych i przejazdów rowerowych. Same rzeźby znów wymagają renowacji – farba jest wyblakła, odchodzi od powierzchni, niektóre prace pokrywa graffiti, a w zakamarkach konstrukcji dalej ukrywane są małpki.

„Kapsuła czasu” – symposium Skwer Rzeźby na Woli. Historie – Topografie – Ekologie

W 2023 roku, z okazji 55. rocznicy I Biennale Rzeźby w Metalu, dziedzictwo wydarzenia oraz skwer, na którym obecnie znajdują się prace, stały się przedmiotem projektu artystyczno-badawczego Skwer Rzeźby na Woli. W ramach projektu zespół artystek i artystów oraz badaczek i badaczy we współpracy z lokalną społecznością podjął interdyscyplinarne działania na przecięciu między innymi sztuki, architektury, ekologii i studiów miejskich. Rzuciło to nowe światło na historię rzeźb, ich otoczenie przyrodnicze i architektoniczno-urbanistyczne, społeczne użycia oraz obraz w pamięci społecznej. Projekt nie był pierwszym tego rodzaju – w 2010 roku historię rzeźb przypomniął festiwal Wola Art tworzony przez Sarmena Beglariana i Sylwię Szymaniak, który odbył się pod hasłem „2. Biennale Rzeźby w Warszawie”. W ramach imprezy pod wiaduktem al. Prymasa Tysiąclecia stanęła metalowa instalacja kinetyczna *Krewne Kasi Fudakowski*¹¹⁰. Przypomniano również awangardowe propozycje organizacji przestrzeni, od makiet projektów Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego po studium *Droga do Żelazowej Woli* Krystiana Burdy z 1961 roku – wizję pokrewną „galerii samochodowej”. Inspiracją dla projektu Skwer Rzeźby na Woli były także podobne przedsięwzięcia z innych miast, między innymi z Elbląga, przedstawione w publikacji *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego* pod redakcją Karoliny Breguły¹¹¹. Projekt czerpał również z metodologii *art-based research*, chociażby w podejściu Patricii Leavy prezentowanym w książce *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*¹¹². Jednocześnie wieńczące projekt Symposium Artystyczno-Badawcze „Skwer Rzeźby na Woli. Historie – Topografie – Eko-

¹⁰⁷ A. Kowalska, *Niech ją zobacz!*, „Gazeta Wyborcza”, 5.03.2013, tinyurl.com/mr2rtmav, dostęp: 30.01.2024. Co ciekawe, w odpowiedzi na apel Kowalskiej rzeczniczka Zarządu Oczyszczania Miasta w Warszawie Iwona Fryczyńska argumentowała, że o ustawieniu rzeźby na trudno dostępnym skwerze „decydowały przede wszystkim względy estetyczne poprawiające wizualny odbiór instalacji”, a także powrót do pierwotnej koncepcji ekspozycji prac z I Biennale Rzeźby w Metalu. Zob. red, *Ta rzeźba jest dla kierowców. Żyrafa zostaje tam gdzie stoi?*, „Gazeta Wyborcza”, 6.03.2013, tinyurl.com/5n75zvkh, dostęp: 30.01.2024.

¹⁰⁸ M. Śmigiel, *Rzeźby z ulicy Kasprzaka do przeprowadzki. „Dzieło powstaje dla określonego miejsca”*, „Gazeta Wyborcza”, 25.07.2016, tinyurl.com/44kwpepc, dostęp: 30.01.2024.

¹⁰⁹ T. Urzykowski, *Żelazne rzeźby zniknęły z Kasprzaka. Przeniesiono je na pobliski skwer*, „Gazeta Wyborcza”, 11.09.2017, tinyurl.com/bdznw2me, dostęp: 30.01.2024.

¹¹⁰ A. Kowalska, *Odkryj rzeźby na Woli*, „Co Jest Grane”, 21.10.2010, tinyurl.com/yjc3j6kd, dostęp: 30.01.2024.

¹¹¹ *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, red. K. Breguła, Warszawa 2013.

¹¹² P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, przeł. K. Stanisław, J. Kucharska, Warszawa 2018.



3

Wykład Konrada Schillera na otwarciu Skweru Rzeźby na Woli.
Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

Konrad Schiller's lecture at the opening of the Skwer Rzeźby (Sculpture Square) in the Wola district. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

logie” celowo odwoływało się nie tylko do potocznego rozumienia sympozjum jako spotkania i pogłębionej rozmowy na wybrany temat, lecz także do znanych z historii sztuki sympozjów z lat 60. i 70. XX wieku. Na bardziej teoretycznym poziomie nazwa wydarzenia miała konotować pojęcia sympojezy oraz naukowo-artystycznej światotwórczości w rozumieniu zaproponowanym przez Donnę J. Haraway w książce *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*¹¹³. Pierwsze z tych pojęć zwracało uwagę na fakt, że nic nie dzieje się samo przez się i nie wynika wyłącznie z siebie samego, lecz przeciwnie – wszystkie istoty i zdarzenia połączone są rozległymi, dynamicznymi, zwrotnymi i historycznie usytuowanymi systemami, w ramach których jest się bardziej z innymi organizmami niż osobno¹¹⁴. Z kolei naukowo-artystyczne tworzenie światów stanowi według Haraway przykład praktyk sympojetycznych, zaangażowanych w zawiązywanie i podtrzymywanie relacji w poprzek podziałów gatunkowych czy dyscyplinarnych¹¹⁵. Zgodnie z tą ideą projekt Skwer Rzeźby na Woli stanowił próbę zatarcia granic między tym, co twórcze, a tym, co naukowe, oraz otwarcia na nowe spotkania i punkty widzenia. Inaczej więc niż w przypadku zorientowanego na autonomię sztuki 2. Biennale Rzeźby w Warszawie poszukiwano powiązań, relacji i współzależności na przecięciu obszarów historii sztuki i architektury, socjologii, urbanistyki i studiów miejskich oraz nauk przyrodniczych. Instytucjonalnym organizatorem projektu było Wolskie Centrum Kultury, którego pracownice i pracownicy stanowili część zespołu¹¹⁶.

¹¹³ D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.

¹¹⁴ Ibidem, s. 58.

¹¹⁵ Ibidem, s. 71.

¹¹⁶ Koncepcja i dokumentacja projektu oraz pełna lista wydarzeń znajdują się na stronie Wolskiego Centrum Kultury: *Skwer Rzeźby na Woli*, tinyurl.com/yc5bfxnn, dostęp: 30.01.2024.



4

Międzygatunkowe warsztaty artystyczne *Nie tylko żyrafy* prowadzone przez Agatę Pyzowską. Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

Interspecies art workshop *Not Only Giraffes*, conducted by Agata Pyzowska. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

Projekt Skwer Rzeźby na Woli był przedsięwzięciem interdyscyplinarnym, procesualnym i relacyjnym. Jego interdyscyplinarny charakter wynikał wprost z udziału przedstawicielek i przedstawicieli różnych dyscyplin artystycznych i naukowych, a także osób niezwiązanych ze sferami sztuki i nauki. Również na poziomie metodologii działania artystyczne służyły jako narzędzia poznania, a prace badawcze korzystały z technik typowych dla sztuki. Procesualność przejawiała się w rozłożeniu pracy zespołowej na kilka miesięcy (od maja do października) spotkań i poszukiwań, które zaowocowały dalszymi planami. Dzięki temu przedsięwzięcie było cały czas otwarte na zmiany – i te przychodzące z zewnątrz (na przykład nowe okoliczności przestrzenne), i te zachodzące od środka (takie jak nieoczekiwane efekty badań). Kolejne osoby inspirowały się działaniami poprzednich i korzystały ze stopniowo gromadzonej wiedzy¹¹⁷. Relacyjność polegała zarówno na wspólnej pracy zespołu (w skład którego wchodziłi też regularni uczestniczki i uczestnicy wydarzeń), jak i na sieciowaniu instytucji, lokalnych społeczności oraz poszczególnych osób. Rozumiana jako nastawienie na budowanie nowych form wspólności relacyjność wzmacnia spójność i odporność społeczną. Cele projektu można postrzegać trójstopniowo: od sieciowania osób, instytucji, społeczności i tak dalej, przez rozpoznawanie topografii istniejących i dopiero wyłaniających się ekosystemów (fragmentów większego systemu sympojetycznego o zróżnicowanej budowie i płynnych granicach), po laboratorium wyobraźni, w którym kształtowały się nowe sposoby kolektywnego myślenia o przestrzeni i jej doświadczania.

Zgodnie z hasłem „Skwer Rzeźby na Woli. Historie – Topografie – Ekologie” większość działań odbywała się na skwerze im. płk. Kuźmierskiego-Pacaka, gdzie znajduje się 17 rzeźb

¹¹⁷ Ta kwestia wydaje się ważna zwłaszcza w kontekście krótkiej pamięci instytucji publicznych w Polsce – pamięci, która często nie jest zachowywana przez mechanizmy instytucjonalne, lecz przemija wraz ze zmianami personalnymi lub strukturalnymi. W przypadku działań zorientowanych na jedną przestrzeń gromadzenie wiedzy i czerpanie z niej w kolejnych projektach jest szczególnie potrzebne, żeby zbytecznie nie podejmować wysiłku włożonego już przez inną osobę.



5



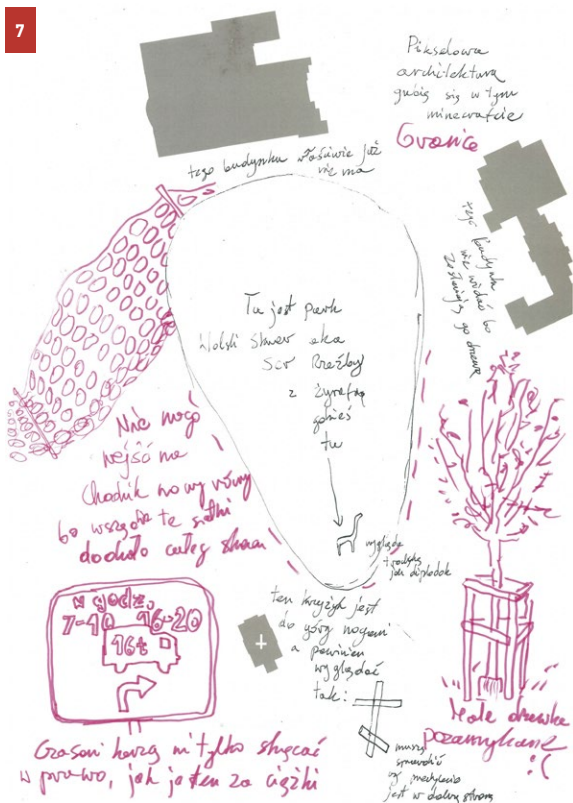
6

5
6

Warsztaty rzeźbiarskie dla dzieci i dorosłych *Black metal, heavy metal* prowadzone przez Karolinę Pawelczyk. Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

Black metal, heavy metal sculpture workshops for children and adults, conducted by Karolina Pawelczyk. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

pozostałych do dziś po I Biennale Rzeźby w Metalu. Problemy, z jakimi się mierzono, dotyczyły historii rzeźb i ich obrazu w pamięci społecznej, przemian topografii i krajobrazu, a także lokalnych i ponadlokalnych ekosystemów, w które wpisuje się skwer, oraz funkcjonowania różnego rodzaju organizmów w jego przestrzeni. Tym samym projekt dotykał społecznej historii Woli i kształtowania się jej tożsamości kulturowej w szerokim kontekście dezindustrializacji, kryzysu klimatycznego i zmian społecznych. Przykładowo historia dzieł sztuki stworzonych ze złomu skłoniła zespół do postawienia pytań o kwestie upcyklingu i recyklingu w sferze nie tylko sztuki, lecz także idei dizajnu regeneratywnego i postwzrostu. Projekt był zatem jednocześnie zakotwiczony historycznie i wychylony w przyszłość. W praktyce oprócz spotkań, dyskusji i wykładów odbyły się warsztaty (między innymi rzeźbiarskie, kartograficzne, literackie, statystyczne i przyrodnicze), animacje sąsiedzkie, zajęcia ruchowe oraz spacerowe i wycieczki tramwajowe. Mieszkanke i mieszkańcy przy wsparciu Wolskiego Centrum Kultury zrealizowali własne pomysły zgłoszone w ramach open call, a procesowi artystyczno-badawczemu towarzyszyły zbieranie wspomnień, prowadzenie wywiadów i inne formy poszukiwania nowej wiedzy o historii I Biennale Rzeźby w Metalu. Efekty tych prac zostały pokazane na wystawie *Z odzysku. Biennale Rzeźby w Metalu 55 lat później* równoległe z dokumentacją z wydarzeń i efektów warsztatów (były to między innymi fotografie, mapy, rysunki, teksty, rzeźby wykonane podczas warsztatów metodą upcyklingu z metalowych odpadów, instalacja AR oraz archiwum fotograficzne). Część zebranych materiałów została opublikowana w zinie artystycznym dostępnym w dwóch wersjach językowych. W debatach podczas sympozjum wzięły udział niemal wszystkie osoby zaangażowane w projekt.



7
8

Mapy niekartograficzne stworzone podczas spaceru badawczego *Draw the square* prowadzonego przez Martę Baranowską i Agnieszkę Zalotyńską. Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

Non-cartographic maps created during the *Draw the square* research walk led by Marta Baranowska and Agnieszka Zalotyńska. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

Na pierwszy rzut oka instrumentalne posłużenie się rzeźbami do badania relacji ludzkich z pozaludzkimi, subiektywnego mapowania terenu czy ćwiczeń choreograficznych w istocie dało im drugie życie – pokazało ich wartościowość dla społeczności i otoczenia. Dzięki nowatorskiemu podejściu udało się zgromadzić nową wiedzę zarówno o rzeźbach, jak i o skwerze im. płk. Kuźmirskiego-Pacaka, który okazał się zadziwiająco różnorodnym biologicznie, zielonym klinem (zauważono między innymi gruszę, której obwód kwalifikuje ją do zostania pomnikiem przyrody). Szczególnie cenne w kontekście zdecydowanej krytyki, z jaką spotkało się I Biennale Rzeźby w Metalu, były wypowiedzi zebrane w ramach wywiadów i badań terenowych. Okazało się, że mieszkanki i mieszkańcy, z którymi rozmawiał zespół badawczy¹¹⁸, darzą rzeźby sympatią i oczekują opatrzenia ich przynajmniej podstawowymi podpisami. Rzeźby zrosły się z lokalnym krajobrazem i wpisały we wspomnienia z dzieciństwa, dzięki czemu kojarzą się z domem: „Widok Żyrafy zawsze przypominał mi, że już prawie jestem w domu. Szczególnie kiedy wracałam z wakacji i jechaliśmy z daleka i długo. Natomiast rzeźby wzdłuż Kasprzaka oznaczały przygodę. Jak je mijałam, znaczyło, że jadę »gdzieś dalej«”; „Mieszkam tu od 40 lat, w bloku obok. Te rzeźby kojarzą mi się emocjonalnie. Ze spacerami we wczesnym dzieciństwie – z tatą (nie żyje od 30 lat). Ja w dwóch kucykach, sztruksowych ogrodnikach w kwiatki, na Żyrafie”; „Żyrafa przy Olimpii kojarzy mi się z dzieciństwem. Było to ikoniczne miejsce, które fascynowało mnie jako młodą osobę. Miłe wspomnienie”. Sentyment do dzieła Frycza bywa przy tym silniejszy niż niechęć do minionego ustroju: „Kiedy Żyrafa stała przy Olimpii, to mój pies ją regularnie obsikiwał. Dla mnie to był taki dziwny wykwit ustroju, dekoracja. Jak zniknęła, to było żal – szkoda”.

Także abstrakcyjne formy nie budzą współcześnie niechęci – raczej ciekawość, a nawet fascynację, co znajduje potwierdzenie w słowach innych użytkowników przestrzeni: „Jak przejeżdżałam

¹¹⁸ Wypowiedzi mieszanek i mieszkańców zbierali: Adam Kadenaci, Klara Lewandowska i Weronika Siemińska.



9

Dokumentacja działań ruchowych *Rzeźbienie ciałem* Adama Kadenci i Natalii Sędek. Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

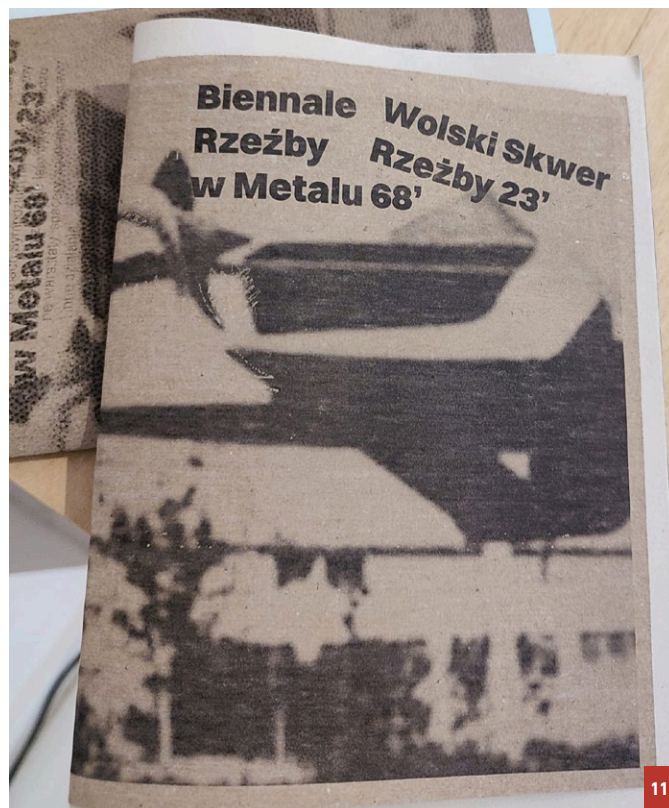
Documentation of movements *Sculpting with the body* by Adam Kadenci and Natalia Sędek. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

z mężem wzdłuż Kasprzaka do biurowca na Skierniewickiej, to zobaczyłam rzeźby i pomyślałam: jakie to fajne, to ciekawe. Zaczęłam szukać, po co, na co to i czemu tu stoi”; „Jako dziecko lubiłam *Żyrafę* stojącą przy Olimpijce (żółtą). Fascynowały mnie też kształty rzeźb przy ulicy Kasprzaka – nigdy nie wiedziałam, co przedstawiają”; „Ciekawe są takie rzeźby, nad którymi trzeba się zastanowić, co znaczą. Wolę abstrakcyjne rzeźby niż takie przedstawiające konkretne sytuacje, postaci. One robią na mnie większe wrażenie”. Doceniane są ze względu zarówno na ich wartość artystyczną, jak i na potencjał wyobrazeniowy: „Cenię wszystkie etapy sztuki (tę socjalistyczną też) – takie rzeźby powinny być w przestrzeni. To tak samo jak z elementami przyrody w mieście, które relaksują. A elementy sztuki dają wejście w inny tok myślenia w przestrzeni miejskiej”. Rzeźby urozmaicają krajobraz i są przyjemne dla oka, o czym mówiła inna mieszkanka: „Nigdy nie miałam bezpośredniego kontaktu z tymi rzeźbami; tylko migały gdzieś z okien tramwaju. To zawsze miło, jak coś takiego stoi w okolicy”. Niektórym osobom rzeźby służą jako swoisty wehikuł czasu: „Te rzeźby są swoistą kapsułą czasu – przypominają mieszkańcom o historii Woli, o dawnych czasach. Upamiętniają robotniczą historię Woli – swoim wyglądem i genezą powstania. W dzielnicy niewiele mamy elementów upamiętniających robotniczą historię Woli. Rzeźby przypominają o fabrykach, które działały na tym terenie”. Choć zdarzały się też wypowiedzi nieprzychylnie: „Nie podobały mi się osobiście – dziwaczne, a jak niepogoda, to rdzewiały”. Rzeźby do dziś wywołują emocje i refleksje nieograniczające się do nich samych¹¹⁹.

¹¹⁹ Potwierdzeniem tego jest projekt „Przyszłość, która się zdarzyła. Wolski przemysł i sztuka”, realizowany jako cykl wystaw w Muzeum Woli od maja do października 2024 roku. W ramach wystaw studentki i studenci



10



11

10

11

Symposium Artystyczno-Badawcze „Skwer Rzeźby na Woli. Historie – Topografie – Ekologie” w przestrzeni wystawy towarzyszącej projektowi oraz wydany z tej okazji zin autorstwa Konrada Trzeszczkowskiego. Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

Artistic and research symposium *Sculpture Square in the Wola district. Histories – Topographies – Ecologies* in the exhibition space accompanying the project, and the zine published on the occasion by Konrad Trzeszczkowski. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

Podsumowanie

I Biennale Rzeźby w Metalu nie miało szczęścia. Przypadło na sam środek fali „pleneromanii”, w której niczym się nie wyróżniało spośród dziesiątek innych imprez tego typu. Mimo deklarowanej swobody bliskość władz centralnych i brak postaci, które równoważyłyby ten wpływ, nie zachęcały poszukujących artystek i artystów do udziału w imprezie. Do tego brak solidnych podstaw teoretycznych sprawił, że kilkadziesiąt bardzo różnych prac zostało umieszczonych na jednej osi bez specjalnego związku z otoczeniem architektoniczno-przyrodniczym. Zresztą wkrótce przebudowa stołecznych ulic spowodowała przerwanie i tego ciągu, a rzeźby trafiły w nowe lokalizacje, wyznaczone bez konsultacji z ich twórczyniami i twórcami. Krytyka artystyczna obeszła się z pracami surowo, a widocznych oznak entuzjazmu nie było również po stronie lokalnej społeczności. Na domiar złego obiekty wykonane z kiepskiej jakości metalowych odpadów błyskawicznie zaczęły korodować, a w ich stopniowym rozpadzie pomogli złomiarze. Po zmianie ustrojowej władze miejskie długo nie chciały wziąć odpowiedzialności za kłopotliwe dziedzictwo czasów przemysłowego mecenatu nad sztuką, za to część obiektów zaczęła służyć za reklamy i wieszaki. Dopiero ostatnie 20 lat przyniosło kolejne akcje czyszczenia i renowacji rzeźb oraz gromadzenia w jednym miejscu tych, które w ogóle przetrwały.

Katedry Przestrzeni Wirtualnej Mediów Wydziału Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie odnoszą się do industrialnego dziedzictwa Woli, a w przypadku wystawy *Rzeźba jako tekst* – również do dziedzictwa I Biennale Rzeźby w Metalu, które zainspirowało kolejne prace tekstowe i audiowizualne.

W międzyczasie jednak rzeźby, mimo destrukcji i peregrynacji, która stała się ich udziałem, wpisały się w lokalny krajobraz – i ten geograficzny, i ten symboliczny, związany z pamięcią społeczną i tożsamością dzielnicy. Choć do dziś powracają postulaty przemalowania lub przeniesienia poszczególnych prac – dotyczy to głównie *Żyrafy* – to sentyment i ciekawość dominują nad niechęcią i uwagami krytycznymi. Niezależnie od tego, gdzie stoją i jaki mają kolor, rzeźby z biennale zyskały funkcję tożsamościową i budzą żywe emocje mieszkanki i mieszkańców Woli. A niezależnie od ich poziomu artystycznego, ocenianego na tle innych dzieł, wydarzeń i nurtów epoki, stały się kapsułą czasu w przestrzeni, w której dezindustrializacja, masowa zabudowa deweloperska i miejskie projekty infrastrukturalne nie pozostawiły wielu świadectw stosunkowo niedawnej, ale już odległej historii. W tym sensie porażka I Biennale Rzeźby w Metalu rozumiana jako niespełnienie oczekiwań krytyczek i krytyków z zakresu nowoczesnej formy, powiązania z przestrzenią, uczestnictwa społeczeństwa czy trwałości materiałów bynajmniej nie przeszkodziła włączeniu ich w lokalną tożsamość dzielnicy. Przeciwnie – porażkowość rzeźb po latach stała się ich siłą. Dzieła, które nie weszły do kanonu, nie zostały zamknięte w ramach normatywnej historii sztuki, cechują się znaczną otwartością semiotyczną i łatwo zyskują drugie życie – użyte w nowych celach stają się przedmiotem namysłu i poszukiwań odpowiedzi na pytania współczesności. Właśnie dlatego, że nie sprostały wymogom krytyki i w konsekwencji nie zyskały jednej kanonicznej interpretacji, można nadawać im wciąż nowe funkcje i znaczenia.

dr Xawery Stańczyk

Badacz, poeta, społecznik. Adiunkt w Katedrze Socjologii Sztuki Instytutu Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Autor książki *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996* (2018), nominowanej do Nagrody Giedroycia; współautor książek *Sztuka współpracy. Studium grup artystycznych w czasach PRL* (2023) i *Pięć lat ustawy krajobrazowej. Raport z monitoringu* (2020). Współredagował monografie *Awangarda/underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej* (2018) oraz *Miasto na żądanie. Aktywizm, polityki miejskie, doświadczenia* (2014). Autor trzech tomów poetyckich: *Skarb piratów* (2013), *Handluj z tym* (2015) i *Mowa nienawiści / Hate Speech* (2021), nominowany do Nagrody Literackiej Nike. Interesuje się kulturą młodzieżową, muzyką popularną, tożsamościami społecznymi oraz przestrzenią publiczną w socjalistycznej i postsocjalistycznej Europie Wschodniej, a także zagadnieniami społecznej wyobraźni i kreatywności.

Xawery Stańczyk, PhD

Researcher, poet, social activist. Assistant Professor in the Department of Sociology of Art at the Institute of Sociology of the University of Łódź. Author of *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996* (2018), nominated for the Giedroyc Prize; co-author of *Sztuka współpracy. Studium grup artystycznych w czasach PRL* (2023) and *Pięć lat ustawy krajobrazowej. Raport z monitoringu* (2020). He co-edited the monographs *Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej* (2018) and *Miasto na żądanie. Aktywizm, polityki miejskie, doświadczenia* (2014). He is also the author of three volumes of poetry: *Skarb piratów* (2013), *Handluj z tym* (2015) and *Mowa nienawiści / Hate Speech* (2021), nominated for the Nike Literary Award. He is interested in youth culture, popular music, social identities and public space in socialist and post-socialist Eastern Europe, as well as social imagination and creativity.

Bibliografia

I Biennale Rzeźby w Metalu, Warszawa 1969.

Bogucki Janusz, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław 70”* [w:] *Symposium Plastyczne Wrocław’70*, red. Danuta Dziedzic, Zbigniew Makarewicz, Wrocław 1983.

Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Kraków 2007.

Domanowska Eulalia, *Z głową w chmurach. Projekty artystyczne Thorstena Goldberga na tle niektórych aspektów sztuki w przestrzeni publicznej*, „Architecturae et Artibus” 2013, nr 2.

Dziobkowska Dominika, *Kicz mruga różkami*, „Gazeta Stołeczna”, 24.10.2004, tinyurl.com/34z36d5t, dostęp: 30.01.2024.

EJW, *Aby Warszawa była piękniejsza... Biennale rzeźby w metalu*, „Express Wieczorny”, 14.05.1968.

filips125: Z żyrafą na Ty! – OP0968, tinyurl.com/bvuytert, dostęp: 30.01.2024.

Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego, red. Karolina Breguła, Warszawa 2013.

Giergoń Paweł, *Warszawa – I Biennale Rzeźby w Metalu*, tinyurl.com/47k4c6yb, dostęp: 19.01.2024.

- Grzesiuk-Olszewska Irena, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2.
- Haraway Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.
- Jutro spotykamy się na Wolskim Biennale Rzeźby w Metalu*, „Express Wieczorny”, 27.09.1968.
- K.K., *Rzeźby plenerowe na Woli*, „Stolica”, 1.12.1968.
- Kotula Adam, Krakowski Piotr, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985.
- Kowalska Agnieszka, *Niech ją zobaczą!*, „Gazeta Wyborcza”, 5.03.2013, tinyurl.com/mr2rtmav, dostęp: 30.01.2024.
- Kowalska Agnieszka, *Odkryj rzeźby na Woli*, „Co Jest Grane”, 21.10.2010, tinyurl.com/yjc3j6kd, dostęp: 30.01.2024.
- Kowalska Bożena, *Plenery, plenery...*, „Współczesność” 1969, nr 1.
- Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975.
- Kowalska Bożena, *Rzeźby w metalu na warszawskiej ulicy*, „Projekt” 1968, nr 6.
- Kowalska Bożena, Wierzchowska Wiesława, *Dialog o plenerach*, „Projekt” 1971, t. 16, nr 3.
- Kozakiewicz Kinga, *Pozbawieni złudzeń*, tinyurl.com/ynprfj8, dostęp: 19.01.2024.
- KwieKulik*, red. Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012.
- Leavy Patricia, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, przeł. Katarzyna Stanisiz, Justyna Kucharska, Warszawa 2018.
- Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.
- Majewski Stanisław, *Legenda o Woli*, „Stolica”, 27.11.1977.
- Metalowe rzeźby uliczne na Woli w Warszawie*, Wikipedia, tinyurl.com/cp2wukwd, dostęp: 19.01.2024.
- Michalska Dorota, *Gerard Kwiatkowski: Embodying Historical Complexities in Postwar Polish “Recovered Territories”*, „ARTMargins”, tinyurl.com/3x9hff75, dostęp: 30.01.2024.
- mk, *Wyremontują metalowe rzeźby*, „Życie Warszawy”, 8.11.2010, tinyurl.com/5bpztxwe, dostęp: 30.01.2024.
- Osowski Jarosław, *Debata o żyrafie na Woli. Niech będzie żółta*, „Gazeta Wyborcza”, 11.01.2011, tinyurl.com/3p5krfes, dostęp: 30.01.2024.
- Osowski Jarosław, *Przenieśli wolską żyrafę. Aż zmieniła kolor*, „Gazeta Wyborcza”, 10.01.2011, tinyurl.com/ydshratp, dostęp: 30.01.2024.
- Pieńkos Andrzej, *Forma przestrzenna – rzeźba publiczna?*, „Art & Business” 1998, nr 4.
- Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011.
- Ptaszkowska Hanna, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „itd” 1965, nr 45.
- Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, red. Ewelina Bartosik et al., Warszawa 2012.
- red., *Ta rzeźba jest dla kierowców. Żyrafa zostaje tam gdzie stoi?*, „Gazeta Wyborcza”, 6.03.2013, tinyurl.com/5n75zvbk, dostęp: 30.01.2024.
- [Roman Gutkowski] rg, *Sztuka czy złom?*, „Kurier Warszawski”, 20.04.1988.
- Sikorski Tomasz, *Sztuka na ulicach w Polsce. Samowolne formy graficzne 1967–2017 [w:] Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda, Warszawa 2017.
- Skwer Rzeźby na Woli*, tinyurl.com/yc5bfxnn, dostęp: 30.01.2024.
- Stano Bernadeta, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019.
- Stenogram z obrad Sympozjum Plastycznego Wrocław ’70, dzięki uprzejmości Konrada Trzeszczyńskiego.
- Śmigiel Martyna, *Rzeźby z ulicy Kasprzaka do przeprowadzki. „Dzieło powstaje dla określonego miejsca”*, „Gazeta Wyborcza”, 25.07.2016, tinyurl.com/44kwpepc, dostęp: 30.01.2024.
- Urzykowski Tomasz, *Marcin Kasprzak powrócił na Wole. Rewolucjonistę uratował deweloper*, „Gazeta Wyborcza”, 12.01.2024, tinyurl.com/mrmbcuhu, dostęp: 30.01.2024.
- Urzykowski Tomasz, *Żelazne rzeźby zniknęły z Kasprzaka. Przeniesiono je na pobliski skwer*, „Gazeta Wyborcza”, 11.09.2017, tinyurl.com/bdznw2me, dostęp: 30.01.2024.
- Woliński Michał, *Zardzewiała utopia. Biennale Rzeźby w Metalu*, Warszawa 1968, „Piktogram” 2006, nr 3.
- Żuradzki Tomasz, *Rzeźby w rozsypane*, „Gazeta Wyborcza”, 13.12.2002, tinyurl.com/5n8zewj3, dostęp: 30.01.2024.

Zofia Ozaist-Zgodzińska*
Anna Ozaist-Przybyła**

Drewniane przedmioty performatywne Jerzego Beresia. Zamierzenia ekspozycyjne artysty i idea dzieła a współczesne możliwości ekspozycyjne

The wooden performative objects created by Jerzy Bereś. The artist's intentions with regard to the display of his work and the idea underlying it, compared with the possibilities for displaying contemporary works

Zofia Ozaist-Zgodzińska, Anna Ozaist-Przybyła, *Drewniane przedmioty performatywne Jerzego Beresia. Zamierzenia ekspozycyjne artysty i idea dzieła a współczesne możliwości ekspozycyjne*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 145–160.

Abstrakt

Rzeźbiarz Jerzy Bereś (1930–2012) tworzył swoje prace, gdy mieszkał w krakowskiej dzielnicy Prądnik, a wiele z jego dzieł to przedmioty performatywne. Były one często prezentowane przez artystę w plenerze i w ruchu, a pełnia ich znaczenia ujawniała się w interakcji z uruchamiającym je odbiorcą. Gdy rzeźby te trafiły jako dzieła sztuki do kolekcji muzealnych i prywatnych, zostały unieruchomione, co przeważnie zubożyło ich odbiór. Do przywrócenia zaplanowanego przez twórcę sposobu ich oddziaływania mogłaby posłużyć ekspozycja w przestrzeni publicznej, wiązałoby się to jednak ze zgodą na ich stopniową destrukcję i utratę, a wszelkie próby przeciwdziałania temu (daszki, impregnacja) również oznaczałyby zmianę zamysłu autorskiego. Rozwiązaniem mogłoby być wykonanie i ekspozycja repliki, w niektórych przypadkach połączone z odtwarzaniem czynności podejmowanych przy obiekcie przez artystę (*reenactment*). Proponowane w ramach Ekomuzeum Prądnika działania w pobliżu pracowni artysty wprowadziłyby dodatkowe istotne konteksty. Charakter rzeźb Beresia – wykorzystywanie

* Towarzystwo Prądnickie
ORCID: 0000-0003-3295-3618
e-mail: zofia.zgodzinska@gmail.com

** Wydział Technologii Drewna SGGW w Warszawie
ORCID: 0000-0003-2644-5289
e-mail: anna_ozaist-przybyla@sggw.edu.pl

zastanych kształtów pni, zgrubna obróbka, praktycyzm – pozwala na pewną swobodę, choć jej granice należy dokładnie określić. Również wykonana replika będzie podlegała procesowi naturalnego niszczenia, co rodzi kolejne pytania o potrzebę i częstotliwość ewentualnych napraw lub wymian. Taki odważny sposób prezentacji wydaje się realizacją zamiaru artysty – wywołania refleksji szerokiego grona odbiorców dzięki przywróceniu możliwości manipulowania elementami rzeźb, niedostępnej w przestrzeni muzealnej, a naturalnej w przestrzeni publicznej.

Słowa kluczowe

drewno, rzeźby, zabezpieczanie rzeźb, Jerzy Beres, partycypacja, ekspozycja, Ekomuzeum Prądnika

Abstract

The sculptor Jerzy Beres (1930–2012) created his works when he lived in the Prądnik district of Kraków. Many of his pieces are performative objects. They were often exhibited in outdoor settings and in motion, thereby allowing the viewers to fully perceive their meaning as it was their interaction with the objects that set them in motion. When they ended up as works of art in museums and private collections, these sculptures were immobilized, which resulted in a significant reduction in their perceived value. Exposure in public space could be used to restore the manner in which the creator had intended that the viewers interact with them, but this would entail accepting their gradual destruction and loss, and any attempt to counteract this (canopies, waterproofing) would also mean a change in the author's intention. One potential solution would be to make and exhibit a replica, in some cases combined with reenactment of the actions undertaken with the object by the artist. The activities proposed by Ekomuzeum Prądnika in the vicinity of the artist's studio would introduce additional important contexts. The nature of Beres's sculptures – the use of tree stump shapes, their rough processing, and practicality – allows for a certain amount of freedom, although its boundaries should be carefully defined. The completed replica would also be subject to a process of natural deterioration, which raises further questions about the need and frequency of possible repairs or replacements. This bold approach to presentation appears to align with the artist's intention – to provoke reflection from a wide audience by restoring the possibility of interacting with elements of the sculptures, which is absent in the museum setting but natural in public space.

Keywords

wood, sculptures, preservation of sculptures, Jerzy Beres, participation, exhibition, Ekomuzeum Prądnika

JERZY BERES – KRAKOWSKI RZEZBIARZ I PERFORMER ŻYJĄCY W LATACH 1930–2012 – ROZWIJAŁ koncepcję rzeźby jako elementu szerszego, dynamicznego oddziaływania na odbiorcę. Rzeźba rozumiana jako obiekt jest częścią większego dzieła. Dziełem jest nie przedmiot, lecz jego przekaz. Prezentacja samych obiektów, unieruchomionych w przestrzeniach muzealnych, nie w pełni odpowiada intencji twórcy. Uświadomienie sobie tego rodzi potrzebę niezbędnego naszym zdaniem przewartościowania istoty dziedzictwa Jerzego Beresia. W związku z tym przedstawiamy propozycję prezentacji jego dzieł, która pozwoli na ich odbiór zgodny z intencją artysty, a mianowicie utworzenie w przestrzeni krakowskiej dzielnicy Prądnik muzeum rozproszonego pod nazwą Ekomuzeum Prądnika. Jest to autorski projekt Zofii Ozaist-Zgodzińskiej, którego symboliczną inauguracją stanowiło odtworzenie performance'u Marii Pnińskiej-Beres *Żywy Róż* przez jej córkę, również artystkę, Bettinę Beres¹.

Omówione poniżej założenia projektu wynikają z jednej strony z analizy wypowiedzi Jerzego Beresia oraz rozmów ze spadkobiercami artysty – przedstawicielami Fundacji im. Marii

¹ *Żywy Róż – odtworzenie performansu Marii Pnińskiej-Beres*, 28.10.2024, tinyurl.com/34mkye56, dostęp: 6.12.2024.



1 Jerzy Beres, *Poklepywacz*, lata 70. XX wieku, okolice ul. Siemaszki w Krakowie. Fot. z archiwum rodziny Beresów

Jerzy Beres, *Back Patter*, 1970s, near ul. Siemaszki in Kraków. Photo: Beres family archive

Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia (a także analizy zachowanych fotografii dokumentacyjnych), a z drugiej strony z omówionego w artykule szerszego kontekstu możliwości postępowania z obiektami drewnianymi prezentowanymi na zewnątrz, w przestrzeni publicznej. W artykule zwrócono też uwagę na sposób traktowania przez Jerzego Beresia drewna jako materiału ekspresji twórczej.

Opisana w artykule koncepcja prezentacji prac Jerzego Beresia na wystawach organizowanych w ostatnich latach pokazuje dynamikę zmian podejścia do jego dziedzictwa. Na podstawie doświadczeń autorów wystaw i opiekunów kolekcji zarysowano również problemy, jakie mogą się pojawić już w trakcie realizacji omawianego projektu.

Rodzaje dzieł Jerzego Beresia planowane do uwzględnienia w projekcie, ze szczególnym uwzględnieniem przedmiotów performatywnych

Jerzy Beres poruszał problemy obecne w polskiej sztuce od lat, odwołując się do romantycznej koncepcji sztuki zaangażowanej, a w jego manifestacjach² twórca i performer stawał się osobą z duchowym posłannictwem – i sprawującą duchowe przewodnictwo. Jednym z elementów dorobku Beresia, którym dziś dysponujemy, są obiekty pozostałe po owych manifestacjach, takie jak wózek z *Manifestacji romantycznej* z 1981 roku³. Drugą grupą dzieł artysty są typowe rzeźby plenerowe, na przykład *Żywy pomnik Arena*. Był to projekt wykonany w ramach Sympozjum Wrocław '70, jako jeden z nielicznych zrealizowany w 1972 roku, następnie zniszczony i w 2010 roku w całości odtworzony⁴. Do tej grupy można zaliczyć też *Świątynię dumania* w Rogalinie, zrealizowaną jednak niezgodnie z zamierzeniem artysty⁵.

² K. Kemp-Welch, *Zrozumieć manifestacje Beresia* [w:] *Jerzy Beres. Sztuka zgina życie*, Kraków 2007, s. 23.

³ O. Hanusek, K. Świerad, *Kiedy kwadrat znaczy okrąg. Problematyka ekspozycji rzeźb Marii Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 17, s. 147.

⁴ *Jerzy Beres, Żywy pomnik Arena*, tinyurl.com/yc4s4mb8, dostęp: 11.06.2024.

⁵ B. Beres, *Awangarda między kuchnią a łazienką. Maria Pinińska-Beres i Jerzy Beres*, Kraków 2024, s. 62.

Trzecim wreszcie rodzajem dzieł Beresia są przedmioty performatywne. Choć wydają się one zamkniętymi obiektami, to ich znaczenie można poznać dopiero wtedy, gdy widzi się je na tle całej twórczości artysty – wraz z towarzyszącymi im dziełami, realizacjami wpisanymi w przestrzeń publiczną, docierającymi wprost do odbiorcy oraz niosącymi uniwersalną treść, często związaną z patriotyzmem, polityką lub kwestiami wzbudzającymi patos. Przykładowo przedmiot *Poklepywacz* (1971) rozbraja humorem tradycję rycerską. Na zdjęciach dokumentacyjnych widzimy artystę wraz z mieszkańcami północnej części Krakowa⁶. Sąsiedzi i przechodnie wzięli udział w akcji fotografowania dzieła i ustawiali się w kolejce do poklepania ich po plecach *Poklepywaczem* w sposób przypominający żartobliwie pasowanie na rycerza (il. 1). Te przypadkowe osoby też chciały być zauważone, docenione podczas publicznego wydarzenia w przestrzeni miejskiej, niczym giermek podczas uroczystego awansu i jak osoba z uznaniem poklepana po plecach. Zarazem *Poklepywacz* wpisuje się w ciąg rzeźb Beresia o znaczeniu politycznym, takich jak *Lizak* i *Klaskacz*, wyrażających kpinę z publicznych, nic nieznaczących pochwał, którymi politycy obdarzali się wzajemnie⁷.

Czym są przedmioty performatywne według Jerzego Beresia? To obiekty, które charakteryzują się czterema cechami: mogą być uruchamiane przez publiczność; zarówno samo dzieło, jak i jego warstwa znaczeniowa ujawniają się w pełni dopiero po uruchomieniu; dźwięk jest nieodłączną częścią prac i nośnikiem przekazu; odbiorca jest konieczny do zaistnienia dzieła⁸. W tych przedmiotach ujawnia się gra Jerzego Beresia z paradoksem. Choć obiekty te nie były przewidziane do ekspozycji w plenerze, to były przeznaczone do interakcji, która ze względu na restrykcyjne przepisy muzealne wydaje się możliwa jedynie poza instytucją tego typu.

Znaczenie fotografii dokumentujących dzieła Jerzego Beresia

Świadectwem tego, jaką wagę dla Jerzego Beresia miała interakcja z odbiorcą, są fotografie dokumentacyjne, które w pobliżu jego pracowni wykonywali Wojciech Plewiński, Marek Gardulski, Jacek Szmuc oraz inni uznani krakowscy fotograficy. Sytuacje zaistniałe przy fotografowaniu stanowią część dokumentacji. Chociaż praktycznymi powodami fotografowania na zewnątrz były odpowiednie światło oraz większe możliwości ekspozycyjne, to kontakt z odbiorcą był ważną wartością dodaną. Zdjęcia ukazują bowiem, jak istotny dla Jerzego Beresia był ów kontakt, zwłaszcza z odbiorcą nieprofesjonalnym. Artysta podkreślał to również w warstwie językowej, konsekwentnie używając słowa „odbiorca” zamiast „widz”. Uważał, że ten ruch, kontakt i udział drugiej osoby – odbiorcy właśnie – to warunki *sine qua non* zaistnienia dzieła⁹. W sankcjonującej wszystko obecności artysty jego sąsiedzi czy też przypadkowi przechodnie byli zachęceni do używania przedmiotów performatywnych – dotykania i uruchamiania ich i w ten sposób głębszego eksplorowania ich znaczeń. Fotografie dokumentujące te sytuacje, wraz z uwagami twórcy zapisanymi oraz przekazywanymi między innymi przez spadkobierców Jerzego Beresia, stanowią ważny argument potwierdzający potrzebę nowego podejścia do dziedzictwa tego artysty.

Wspomniane zdjęcia są jednocześnie ciekawym, choć niedocenianym dokumentem historii społecznej Krakowa. Pojawiają się na nich psy, wózki dziecięce, wiadra na śmieci i inne przedmioty codziennego użytku, które odbiegają od tych stosowanych współcześnie. Warto zwrócić też uwagę choćby na sąsiadowanie wozów drabiniastych z prywatnymi samochodami (il. 2) czy na bloki zestawione z polem uprawnym i prywatnymi ogrodami warzywnymi.

⁶ Z. Ozaist-Zgodzińska, *Znaczenie Marii Pinińskiej-Beresi i Jerzego Beresia dla lokalnego dziedzictwa kulturowego. Głos w dyskusji na koncepcję Muzeum Prądnika*, „Muzealnictwo” 2022, nr 63, s. 42.

⁷ A. Kostołowski, *Uwagi o profetyzmie Jerzego Beresia* [tekst wystąpienia na sympozjum dotyczącym życia i twórczości Jerzego Beresia, które odbyło się 7.05.2014 r. na Wydziale Mediacji Sztuki ASP we Wrocławiu], tinyurl.com/5xrv8ezy, dostęp: 30.05.2023.

⁸ O. Hanusek, K. Świerad, *Kiedy kwadrat znaczy okrąg...*, dz. cyt., s. 146.

⁹ *Krótką biografią* [Jerzego Beresia], tinyurl.com/mvmycays, dostęp: 30.01.2024.

2

Jerzy Beres, *Kasownik gazetowy*, lata 70. XX wieku, ul. Siemaszki w Krakowie. Fot. z archiwum rodziny Beresiów

Jerzy Beres, *Newspaper Destroyer*, 1970s, ul. Siemaszki in Kraków. Photo: Beres family archive



2

Udostępnianie czy ochrona? Ewolucja podejścia do dzieł Jerzego Beresia

Ruch i wywoływany przez ten ruch dźwięk są nieodłączną częścią dzieła wykraczającego poza obiekt. Stąd pytanie, czy przedmiot performatywny można eksponować inaczej niż z możliwością wprawienia w ruch. Na zachowanych zdjęciach na przykład *Kasownika gazetowego* (1968) widzimy, że Jerzy Beres także w galeriach eksponował rzeźby w ruchu. Nawet sprzedanie dzieł do muzeum przez artystę – duchowego przywódcę – nie oznacza, że nie chciał, aby ich dotykano. Wręcz przeciwnie – chciał, aby dzięki umieszczeniu w miejscu publicznym więcej osób miało do nich dostęp, bo uważał, że przekaz dzieła jest tak ważny. Podczas rozważań o relacji Jerzego Beresia z opieką instytucjonalną warto pamiętać, że rzeźbiarz w swoim podejściu do muzeum był idealistą – uważał, że muzeum nadaje rangę i selekcjonuje¹⁰. Twierdził też, że dzieło sztuki ma swoją wartość i może kosztować tyle co „porządny samochód”¹¹. Jednocześnie jednak ekspozycja w muzeum (muzeologizacja) zmienia przekaz, co w tym konkretnym przypadku może diametralnie utrudnić odbiór. Dzieło sztuki zostaje poddane restrykcyjnym muzealnym zasadom ochrony, jego efemeryczność stałaby bowiem w sprzeczności z potrzebami posiadaczy, dla których trwałość dzieła sztuki jest wartością.

Koncepcje sztuki współczesnej sankcjonujące używanie przez artystów materiałów nietrwałych czy też już wstępnie uszkodzonych, zużytych, takich jak zardzewiałe rury, spróchniałe drewno, kawałki mydła czy zetłale tkaniny (obecne choćby w asamblażach Władysława Hasiora) stawiają

¹⁰ Czasem też muzeum odsyła prace do magazynu, co nieraz się zdarza w przypadku dużych gabarytowo rzeźb Beresia (takich jak *Zwid wielki* w Muzeum Sztuki w Łodzi). Wieloletnie przechowywanie w formie złożonej i brak precyzyjnych instrukcji złożenia powodują kolejne problemy, szczególnie dla młodego pokolenia kuratorów, z odpowiednim złożeniem tych obiektów.

¹¹ B. Beres, *Awangarda między kuchnią a łazienką...*, op. cit., s. 231.

przed kuratorami i konserwatorami nowe wyzwania¹². Ponieważ twórcy różnie podchodzą do destrukcji swoich dzieł, która następuje pod wpływem czynników środowiskowych nawet w muzeach, preferowanym podejściem w momencie pozyskiwania prac żyjących autorów jest obecnie przeprowadzenie wywiadu, tak by artysta wskazał, co w danej pracy ma dla niego znaczenie. Czasem istotny jest nawet kurz na jej powierzchni (tak jak w instalacji Konrada Smoleńskiego *Boga nie ma*¹³).

Zwracanie uwagi na intencję artysty upowszechnia od lat prof. Iwona Szmelter, która podkreśla: „Miarą udanej konserwacji jest poznanie intencji artysty, kontekstu społecznego i historycznego prac, a następnie skrajnie ostrożne i indywidualne traktowanie problemów w każdym dziele”¹⁴. Szczególnie istotne jest przytoczone przez badaczkę wyróżnienie „sztuki allograficznej z elementami performansu, którą odtwarza się na podobieństwo muzyki odczytywanej z nut”¹⁵. Dalej pojawia się kluczowe stwierdzenie: „Wydaje się, że niepotrzebnie broniono dogmatu o prymacie materii w zachowaniu instalacji o różnych składowych elementach, które w części lub całości są efemeryczne [...]”¹⁶. Relatywizacja prymatu roli materii oryginalnej w wartości i przekazie dzieła ma swoje umocowanie w ewolucji refleksji konserwatorskiej, której wyrazem jest Dokument z Nara o autentyczności. Akt ten, nie negując znaczenia oryginalnego materiału, podkreśla, że na autentyczność dzieła można i należy spojrzeć z szerszej perspektywy¹⁷. W przypadku prac takich jak obiekty, a szczególnie przedmioty performatywne Jerzego Beresia dopełnienie ich odbioru przez możliwość, a nawet konieczność uruchomienia staje się problematyczne, gdy obiekty te trafiają do kolekcji muzealnych i prywatnych. Wyzwaniem dla kuratorów jest wówczas kwestia tego, jak pokazywać te prace, biorąc pod uwagę wolę i intencję artysty. Dobrym przykładem są tu *Taczki polskie* (1966) – w plenerze, w sąsiedztwie pracowni Beresia (il. 3) oraz na fotografii dokumentacyjnej z Muzeum Sztuki w Łodzi¹⁸ wyglądają jak dwa różne obiekty.

Odpowiedź dotyczącą obiektów Beresia znajdujemy w jego tekstach teoretycznych: priorytetowy był dla niego kontakt z odbiorcą¹⁹. W tym kontekście również w odniesieniu do dzieł Beresia rodzi się pytanie, co kuratorki i kuratorzy, konserwatorzy i konserwatorzy mogą dziś zrobić, jak dziś wykorzystać możliwości, którymi dysponujemy, a których artysta nie miał.

W ostatnich czasach widać pewne otwarcie na to, że dzieła Beresia, w których ważną częścią składową jest ruch i dźwięk, mogłyby w pełni wybrzmieć podczas wystaw czasowych w muzeach czy galeriach. Po śmierci artysty jego obiekty były uruchamiane na przykład w Galerii Dawid Radziszewski oraz na targach Art Basel w 2022 roku²⁰. W przeciwieństwie na przykład do prac Jeana Tinguely’ego, w których również niezwykle istotnym komponentem był ruch, wywoływany jednak w większości przypadków przez uruchomienie silniczków²¹, w obiektach Beresia kluczową rolę

¹² Po pierwsze nie szkodzić. Rozmowa z Iwoną Szmelter, Anną Cecylią Brzostowicz i Cezarym Michno, rozmawiała Anna Pajęcka, „Szum” 2024, nr 36, tinyurl.com/3m9835rr, dostęp: 10.09.2024.

¹³ W zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/R/577.

¹⁴ I. Szmelter, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji – teraz a dawniej* [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LII Sesji Naukowej SHS, Kraków 20–22 XI 2003*, red. D. Nowacki, J. Żmudziński, Kraków 2004, s. 47–48.

¹⁵ I. Szmelter, *Blisko do optimum – projektowanie konserwatorskie w trans-dyscyplinarnej współpracy w zachowaniu sztuk wizualnych* [w:] *O współpracy konserwatorów i historyków sztuki. Studia z historii sztuki i konserwacji*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, J. Adamowicz, Warszawa–Kraków 2023, s. 32.

¹⁶ Ibidem, s. 34

¹⁷ *Vademecum konserwatora zabytków. Międzynarodowe normy ochrony dziedzictwa kultury*, wybór i oprac. B. Szmygin, Warszawa 2015, s. 111–113.

¹⁸ Por. zdjęcie dokumentacyjne ze strony Muzeum Sztuki w Łodzi: tinyurl.com/2p8bt9ns, dostęp: 30.01.2024.

¹⁹ J. Hanusek, *O polityczności sztuki Jerzego Beresia na tle politycznym* [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 16, s. 69.

²⁰ Opis wystawy Jerzego Beresia *Rzeźby z drewna*, która odbyła się 10.06–11.07.2022 w Galerii Dawid Radziszewski, tinyurl.com/4cpv6cjd, dostęp: 11.06.2024.

²¹ E. Meijer, S. Meijer, S. Weerdenburg, *The Examination and Conservation of Thirteen Artworks by Jean Tinguely in the Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam*, tinyurl.com/ynrw5dmf, dostęp: 30.08.2024.



3 Jerzy Beres, *Taczki polskie*, lata 60. XX wieku, Kraków (Prądnik).
Fot. z archiwum rodziny Beresiów

Jerzy Beres, *Polish wheelbarrows*, 1960s, Kraków (Prądnik).
Photo: Beres family archive

odgrywała możliwość uruchomienia ich przez odbiorcę. Rodzi to pytanie: jeśli nie ów odbiorca (widz, przechodzień), to kto i dlaczego może je poruszać? Ciekawym przyczynkiem do dyskusji o dochowaniu wierności zamysłowi artysty było uroczyste zapowiadane uruchomienie przez pracownika Muzeum Sztuki w Łodzi eksponowanego tam *Klaskacza*. Odbędzie się to w styczniu 2019 roku, na zakończenie wystawy *Awangarda i państwo*, przygotowanej przez kuratorkę Dorotę Monkiewicz²². Zapewne w zamierzeniu organizatorów było to subtelne podsumowanie założeń wystawy, która wśród wielu innych refleksji budziła i tę, że głos *Klaskacza* jest nadal potrzebny. Przez część odbiorców uruchomienie *Klaskacza* zostało jednak odebrane po prostu jako wyraz wdzięczności, tradycyjne oklaski dla twórców...

Warto tu zauważyć dalszą zmianę w ostatnich czasach – w trakcie wystawy *Beres* w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, przygotowanej przez kuratorów Jerzego Hanuska, Kamila Kuitkowskiego oraz Natalię Zarzecką, publiczność mogła dotykać niektórych przedmiotów performatywnych i nimi poruszać, co zostało odebrane jako ewenement, duże wydarzenie i wyjście poza utarte schematy²³.

Powyższe działania stają się punktem wyjścia do kolejnego kroku – powrotu przedmiotów performatywnych Jerzego Beresia w plener w postaci replik.

²² Zob. film udostępniony na profilu Muzeum Sztuki w Łodzi na Facebooku: „*Klaskacz*” Beresia klaszcze na zamknięcie „*Awangardy i państwa*”, tinyurl.com/4fudb4ej, dostęp: 30.01.2024.

²³ *Beres* – wystawa czasowa, Cricoteka, tinyurl.com/2bbf3ur9, dostęp: 11.06.2024 (opis wystawy Jerzy Beres, która odbyła się 21.03–8.12.2024 w Cricotece).

Projekt Ekomuzeum Prądnika

Podjęciu wyzwania przywrócenia dzieł Beresia w plener służy projekt Ekomuzeum Prądnika²⁴. Prądnik to północna część Krakowa nad rzeką o takiej samej nazwie, obejmująca dwie krakowskie dzielnice i wiele dawnych wsi. Mieściła się tam pracownia artysty, w której mieszkał i tworzył od 1960 roku do końca życia.

Projekt Ekomuzeum Prądnika zakłada pokazanie lokalnego dziedzictwa przez przybliżenie twórczości Jerzego Beresia i Marii Pinińskiej-Beres z uwzględnieniem analogii między tym, co fundamentalne w tej części Krakowa (pogranicze, polityczność, rola rzeki i żywołów), a twórczością najwybitniejszych artystów związanych z tym fragmentem miasta. Na Ekomuzeum Prądnika złożą się trzy elementy: realizacje plenerowe, wyeksponowanie istniejących miejsc dziedzictwa (w tym piekarni wypiekającej historyczny chleb prądnicki czy dworu konsula) oraz trasa łącząca te dwa typy miejsc, oznaczona w sposób odwołujący się do twórczości Jerzego Beresia i Marii Pinińskiej-Beres.

Jednym z elementów Ekomuzeum Prądnika byłaby plenerowa realizacja wybranych przedmiotów performatywnych Jerzego Beresia. Lokalizacja w pobliżu jego pracowni wprowadza dodatkowe istotne konteksty, takie jak odwołanie do wspomnianych działań samego artysty. W pierwszej kolejności do wykonania replik zaproponowano: *Ping-pong dyplomatyczny*, który miałby być zlokalizowany w pobliżu dworu Konstantego Buszczyńskiego (założyciela polskiego konsulatu w USA), *Klaskacz*, który stanąłby w proponowanym parku przy ulicach Siewnej i Jabłonnej, oraz *Świątynię dumania*, która znalazłaby się w parku przy Krowodrzy Górze.

Miejsc dziedzictwa na Prądniku jest około 100 na obszarze zamieszkanym przez 120 tysięcy osób – potomków dawnych właścicieli pól oraz osoby napływające tam od lat 50. XX wieku do czasów obecnych. Są to mieszkańcy historycznej zabudowy dawnych przedmieść Krakowa, osoby, które zdobyły przydziałowe mieszkanie w PRL, oraz ci, którzy nabyli domy i mieszkania po 1990 roku. Tak zróżnicowane grupy mieszkańców może połączyć twórczość Jerzego Beresia, który nazywał kontakt z człowiekiem podstawą swojej twórczości: „Bezpośredni kontakt z ludźmi-odbiorcami stał się obok niezależności drugą stałą cechą mojej drogi twórczej”²⁵. To pozwala podjąć próbę odtworzenia jego dzieł w proponowanej w projekcie formie. Czy wykonanie replik dzieł Beresia jest całkowicie nowym pomysłem? Nie. Jak mówi Bettina Beres, córka artysty oraz dysponentka jego prac:

Planując *Manifestację romantyczną* Jerzy Beres założył, że będzie odtwarzana. Sam artysta trzy razy powtórzył ten performance, w latach 2000, 2006 i 2011. Podczas ostatniego wykonania wyniknęła sprawa z konserwatorem muzealnym z instytucji, w której zbiorach znajduje się wózek używany do manifestacji. W efekcie wózek pojechał na zastępczych kołach. Po śmierci Jerzego Beresia Oskar Hanusek wykonał kopię wózka oraz objął nadzorem konserwatorskim odtworzenia manifestacji w roku 2014, 2017 oraz zaplanowane na rok 2024, przy okazji wystawy retrospektywnej artysty w Cricotece²⁶.

Zarówno dla Beresia (co widać choćby po decyzji o wykonaniu repliki kół), jak i dla jego spadkobierców ważniejsze od obiektu było dzieło. Dlatego również w ramach Ekomuzeum Prądnika, bez naruszania stanu oryginalnych obiektów, które pozostaną bezpieczne w chroniących je instytucjach, postanowiono stworzyć warunki do interakcji repliki obiektu z odbiorcą, a więc ponownie umożliwić zaistnienie dzieła. Przy zachowaniu maksymalnej wierności z oryginałem istotą odtworzonego obiektu będzie to, co powstanie w bezpośredniej fizycznej konfrontacji odbiorcy z wszystkimi aspektami dzieła: jego ciężarem, dźwiękiem, jaki wydaje, strukturą powierzchni, a przede wszystkim ze skutkami wprowadzenia go w ruch. Ekomuzeum Prądnika pozwoli odpowiednio pokazać obiekty (ich repliki) zgodnie ze współczesną refleksją socjologiczną i muzealniczą.

²⁴ Projekt ten został szerzej omówiony w: Z. Ozaist-Zgodzińska, *Maria Pinińska-Beres i Jerzy Beres na Prądniku w Krakowie. Projekt muzeum rozproszonego „Muzeum Prądnika”* [praca magisterska], Wydział Historyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023.

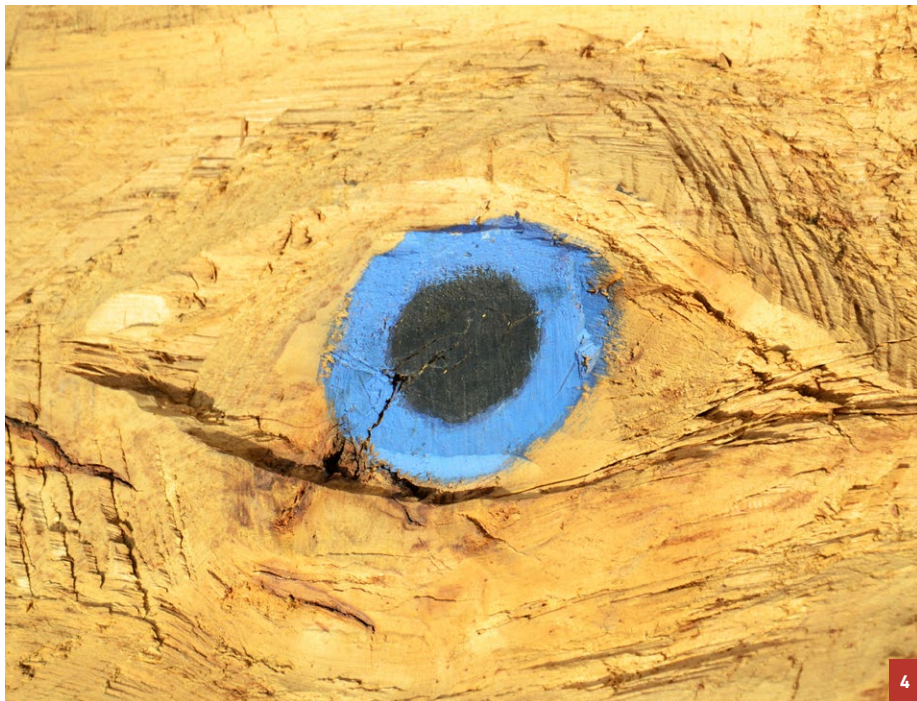
²⁵ J. Beres, *Zwidy, wyrocznie, ołtarze. Szkic autobiograficzny*, Kraków 1991, s. 5.

²⁶ Rozmowa z Bettiną Beres, 11.06.2024.

4

Jerzy Beres, detal rzeźby
Rytuał propagandowy, 1973.
Fot. O. Hanusek

Jerzy Beres, detail of the sculpture
Propaganda Ritual, 1973.
Photo: O. Hanusek



Drewno w dziełach Jerzego Beresia

Projekt Ekomuzeum Prądnika prowokuje też do postawienia ważnych pytań formalnych i konserwatorskich. Pytania te są szczególnie istotne w kontekście preferowanego przez artystę materiału – drewna. Jerzy Beres traktował materiał drewniany w specyficzny sposób i konsekwentnie stosował pewne założenia. Przede wszystkim unikał jego nadmiernej obróbki, wykorzystywał raczej naturalne formy gałęzi czy pni. Wykonywał też proste połączenia czopowe i stabilizował je sznurkami, co sprawia, że jego rzeźby mają ekologiczny charakter – choć jest to cecha odczytywana zapewne bardziej przez obecnych aniżeli przez pierwszych odbiorców. Niewątpliwie natomiast okres powstawania tych rzeźb to czas, w którym drewno jest traktowane jako materiał sam w sobie niepostępowy, tradycyjny, a nawet pierwotny, więc jego wybór już był deklaracją twórcy.

Beres przy wykonywaniu swoich dzieł, korzystał z narzędzi ręcznych, jak najprostszych, choć nie chodziło tu o zamierzoną archaizację obróbki. Odrzucał cyzelowanie formy, minimalizując ingerencję w zastany kształt²⁷. W 2002 roku podkreślał, że nie korzysta z piły łańcuchowej²⁸. Nie należy też zapominać, że prostota bywa tu kostiumem, bo w rzeczywistości odbiorca nie może określić jednoznacznie, z czym ma do czynienia. Niektóre części prac Beresia tylko udają, że są mocno połączone czy że mają jakąś funkcję użytkową. W ten sposób twórca, łamiąc konwencję, zmusza do refleksji. Odbiorca ma do czynienia z dziełem, nie z maszyną. Żadne z tych działań nie jest przypadkowe²⁹. Wiele wyjaśniają słowa artysty:

Umieszczenie czystej, czyli nieukształtowanej bryły, w przestrzeni otwiera możliwości dalszego rozwoju rzeźby. Taką właśnie czystą bryłę da się wyczuć w kawałku przyrody, jakim jest np. nieukształtowany przez człowieka pień drzewa czy nieukształtowany przez człowieka kamień. Wymaga to jednak długiego obcowania z tymże kawałkiem przyrody, aby w pewnym momencie umieścić go w przestrzeni dla osiągnięcia konkretnego przesłania³⁰.

²⁷ Por. J. Hanusek, *O polityczności sztuki Jerzego Beresia...*, op. cit., s. 64.

²⁸ J. Beres, *Konkretność rzeźby* [w:] Jerzy Beres. *Rzeźba. Katalog wystawy – Miejska Galeria Sztuki Zakopane, maj–czerwiec 2002*, Zakopane 2002, s. 2.

²⁹ O. Hanusek, K. Świerad, *Kiedy kwadrat znaczy okrąg...*, op. cit., s. 139.

³⁰ J. Beres, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, 2002, s. 216–217.



5 Jerzy Bereś, *Cud*, 1991, sesja na Rynku Głównym w Krakowie. Fot. M. Gardulski
 Jerzy Bereś, *Miracle*, 1991, exhibition on the Main Market Square in Kraków.
 Photo: M. Gardulski

A więc Bereś rozumiał proces tworzenia jako wyszukiwanie istoty rzeczy w napotkanych, już istniejących kształtach i jako słuchanie przekazu materiału. Stąd minimalizowanie obróbki, aby zachować „nieukształtowanie” i w ten sposób oddać głos „czystej bryły”. To ona przemawia, jednak bez decyzji artysty o umieszczeniu w przestrzeni akurat tej bryły w akurat takiej formie jej przekaz nie miałby szansy dotrzeć do innych.

We wskazanych do realizacji w projekcie Ekomuzeum Prądnika przedmiotach performatywnych ich elementy nie są „nieukształtowane przez człowieka”, lecz zostały poddane pewnej obróbce, co sankcjonuje wykonanie repliki. Zastosowana obróbka zgrubna, ze śladami piły ręcznej, z niewygładzoną czy z tylko częściowo ociosaną powierzchnią pozostałą po rozłupaniu, brak warstwy wykończeniowej poza obszarami pokrytymi prostymi napisami i znakami – te cechy charakterystyczne prac Beresia powodują, że trudno jest powstrzymać procesy destrukcyjne wpływające na ich wygląd (il. 4). Powierzchnie pokrywają się kurzem, drewno pod wpływem światła i powietrza zmienia odcień i stopniowo zacierają się różnice kolorystyczne między drewnem obrobionym a nieobrobionym. Z kolei liczne rozczłonkowania narażają dzieło na uszkodzenia (il. 5). Zgrubna forma czasem rodziła też niespodziewane problemy. Rzeźba *Zabawka* (1973; il. 6) jest uznana za zaginioną – została sprzedana do galerii w Mediolanie i zapewne rozmontowana. Po latach najprawdopodobniej w rozczłonkowanych blokach drewna nie rozpoznano dzieła Beresia i tym samym rzeźba została utracona³¹.

³¹ Rozmowa z Jerzym Hanuskim, 5.06.2023.

6 Jerzy Beres, *Zabawka*,
1972–1973, ul. Siemaszki
w Krakowie. Fot. J. Szmuc

Jerzy Beres, *Toy*, 1972–1973,
ul. Siemaszki in Kraków.
Photo: J. Szmuc



Jednocześnie użycie drewna umożliwiło Beresowi stosunkowo łatwe ożywienie swoich prac – od końca lat 60. XX wieku coraz częściej wzbogaca je o elementy ruchome. Dopiero ich uruchomienie daje możliwość pełnego odczytania przekazu (na przykład *Kolaska*, 1968). Ta ruchomość była łatwa do osiągnięcia właśnie dzięki właściwościom drewna, które jest między innymi stosunkowo lekkie, ale wytrzymałe, a ponadto, co nieraz odgrywa tu rolę, ma dobre właściwości akustyczne. Drewno daje się również obrabiać w sposób z jednej strony wyglądający na przypadkowy czy też wycytany z unikatowego kształtu danego kawałka, a z drugiej strony bardzo dokładnie wypełniający przewidzianą dla niego funkcję w całym dziele – na przykład utrzymania stabilności, tak jak w pracy *Wstań* (1988; il. 7).

Tradycyjne przejawy troski o trwałość rzeźb plenerowych w kontekście dzieł Jerzego Beresia

Przy rozważaniu kwestii stałej ekspozycji wspomnianych obiektów (replik) Jerzego Beresia w plenerze, zważywszy na ich formę i sposób opracowania powierzchni, należy się zastanowić nad ich trwałością. Dawni twórcy, fundatorzy czy użytkownicy drewnianych rzeźb plenerowych (którymi były niemal wyłącznie kapliczki i znane od końca XVII wieku ule figuralne) starali się je zabezpieczyć przed oddziaływaniem warunków atmosferycznych. Służyło temu na przykład wykonywanie



7

Jerzy Bereś, *Wstań*, 1991, sesja na Rynku Głównym w Krakowie. Fot. M. Gardulski

Jerzy Bereś, *Rise*, 1991, exhibition on the Main Market Square in Kraków. Photo: M. Gardulski

rzeźb z jednego pnia, dzięki czemu ograniczano liczbę łączeń, w których miejscu łatwo mogłyby się tworzyć szczeliny, oraz pozostawianie wytrzymałszych nieopracowanych powierzchni pnia, głównie z tyłu rzeźby. Stąd popularna stała się forma kapliczki słupowej z wydrążoną w górnej części wnęką, gdzie umieszczano rzeźbę wykonaną osobno bądź z tego samego pnia. Twórcy kapliczek nakrywali je również różnymi daszkami, które właściwie zrosły się z popularnym wyobrażeniem kapliczki. Daszki te były pokrywane dranicami lub gontem, a czasem obijane blachą (przykładem zachowana w Muzeum Narodowym w Lublinie kapliczka słupowa pochodząca z powiatu lubartowskiego, wykonana przez Jana Olińskiego w 1933 roku – choć tu obicie może być wtórne³²). Owe zabezpieczenia dają pole do rozważań nad współczesnymi realizacjami tradycyjnych tematów, takich jak rzeźba Antoniego Toborowicza w Koszarawie Bystrej, w której zabezpieczenie w formie blaszanych włosów Chrystusa i skrzydeł ptaków staje się integralną częścią zamysłu artysty, a jednocześnie sygnałem, że pragnął on nadać rzeźbie trwałość³³ (il. 8).

Trwałym sposobem zabezpieczenia powierzchni rzeźb było pokrycie ich farbami na bazie naturalnego oleju lnianego. Ma on właściwości hydrofobowe, a jednocześnie pozwala drewnu oddychać – choć gdy zostanie użyty bez pigmentu, może powodować przyciemnianie powierzchni. Kapliczki z drewna, ale bez warstwy wykończeniowej były czymś wyjątkowym. Za przykład może tu posłużyć kapliczka z Krakowa-Podgórze, która według tradycji przyplłynęła Wisłą w 1723 roku³⁴.

³² Numer inwentarzowy E/8062/1/ML. Zob. *Kapliczka*, tinyurl.com/mvspy5tr, dostęp: 30.01.2024.

³³ Dekoracje rzeźbiarskie w pobliskim kościele pokryła polichromią córka artysty. Zob. opis na stronie internetowej artysty: tinyurl.com/p3yymfpc, dostęp: 25.01.2024.

³⁴ L. Dawdziuk, *Kapliczka, która przyplłynęła Wisłą*, 30.11.2006, tinyurl.com/57rvwwnz, dostęp: 25.01.2024.

8

Antoni Toborowicz, kapliczka
w Koszarawie Bystrej, 2024.
Fot. A. Ozaist-Przybyła

Antoni Toborowicz, Roadside
Shrine in Koszarawa Bystra, 2024.
Photo: A. Ozaist-Przybyła



Wieszanie kapliczek na pniach, pod osłoną korony drzew, otaczanie ich różnego rodzaju płótkami, sadzenie obok nowej roślinności – to również były działania ukierunkowane z jednej strony na zapewnienie większej trwałości, a z drugiej na wydzielenie kapliczek z otoczenia, oddalenie ich od mającego je nabożnie kontemplować odbiorcy.

Również ule figuralne starano się zabezpieczać, wykonując – podobnie jak w przypadku kapliczek – osobne daszki lub dodając figurom nakrycia głowy. Drewno dobrze konserwował również sam kit pszczeli, którym ul przesycał się w miarę użytkowania³⁵. Wyjątkowe były wyróżniające się polichromiami³⁶ ule figuralne w Dworku, z których część pochodziła z XVIII wieku i były to prawdopodobnie wcześniejsze rzeźby kościelne. Zostały one atrakcją turystyczną już w początkach XX wieku. Ustawiono je wówczas na specjalnej platformie i zabezpieczono zadaniem, co stworzyło dla nich rodzaj galerii. W drugiej połowie XIX wieku ule bywały również coraz częściej malowane gotowymi farbami o intensywnych barwach, łatwiej dostępnymi już także dla wiejskiego nabywcy.

Warto zwrócić uwagę, że w przeciwieństwie do wcześniejszych przykładów powojenne rzeźby plenerowe, powstające (obok innych tworzyw) także z drewna, w czasie rozpowszechnionych w latach 60. XX wieku plenerów rzeźbiarskich, nie były planowane jako obiekty trwałe, o czym można wnioskować po braku jakichkolwiek celowych zabezpieczeń. Ich autorzy, będący

³⁵ I. Tłoczek, *Polskie snycerstwo*, Wrocław 1984, s. 112.

³⁶ Część zachowanych uli pod farbą olejną ma warstwę gruntu kredowo-klejowego, zasadniczo niestosowanego w przypadku rzeźb narażonych na działanie zmiennych warunków atmosferycznych. Może to być dowodem, że pierwotnie były to rzeźby znajdujące się wewnątrz pomieszczeń, zapewne kościelne. Por. opis obiektu na stronie Muzeum Narodowego we Wrocławiu: tinyurl.com/376s3yuf, dostęp: 25.01.2024.

zazwyczaj wykształconymi artystami plastykami, niejednokrotnie sami traktowali je jako obiekty tymczasowe, nie uznawali więc za konieczne poświęcać uwagi ich zabezpieczeniu. Takie rzeźby były pozostawiane jako dekoracja parków czy skwerów, a po jakimś czasie stawały się dziedzictwem szczególnie problematycznym, gdyż – w porównaniu z dziełami wykonanymi z innych materiałów – najszybciej niszczącym. Przykładem może tu być rzeźba Stanisława Kulona, od 1972 roku znajdująca się na skwerze na osiedlu KSM w Kielcach, która po 45 latach od stworzenia wymagała pilnej interwencji konserwatorskiej. Po wykonaniu prac uznano, że nie będzie już eksponowana na wolnym powietrzu³⁷.

W przypadku obiektów, które ze względu na wiek i wykonanie zostają uznane za cenne, współcześnie niejednokrotnie podejmuje się decyzję o przeniesieniu ich do przestrzeni zamkniętych bądź częściowo osłoniętych. W ten sposób zabezpieczono na przykład po konserwacji w 2018 roku ciekawy ul figuralny, przedstawiający prawdopodobnie Świętego Ambrożego, ze zbiorów Muzeum Wsi Radomskiej. Został on wykonany w 1971 roku przez Józefa Kuchcika w Dąbrowie Kozłowskiej i już po kilku latach przekazany muzeum. Przez blisko 30 lat stał na wolnym powietrzu. Obecnie znajduje się on, wraz z innymi drewnianymi figurami, w specjalnych szklanych boksach (każda figura osobno) pod okapem dachu. Umiejscowiony na granicy między plenerem a pomieszczeniem, niedostępny i pozbawiony pierwotnej funkcji zyskał trwałość, ale utracił swoje znaczenie³⁸.

Przy próbie ochrony przez translokację szczególnie w przypadku rzeźb sakralnych pojawia się też pytanie o ich znaczenie dla lokalnej społeczności. Jednym z rozwiązań, nie zawsze akceptowanym (także pod względem jakości estetycznej), jest wykonanie i pozostawienie na miejscu repliki. Tak postąpiono między innymi z kapliczką z Anielowa z 1650 roku³⁹ czy z kapliczką z Krajkowa z 1847 roku, подарowaną Muzeum Narodowemu w Poznaniu, której dotychczasowi właściciele otrzymali replikę z figurą wykonaną przez Romana Czeskiego⁴⁰. Również wspomniane ule figuralne z Dworka, zabezpieczone w trudnych, zwłaszcza dla zabytków Dolnego Śląska, latach powojennych przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu i obecnie tam prezentowane, doczekały się upamiętnienia w miejscu ich pierwotnego przechowywania, to jest w Dworku. Wykonana tam galeria figur mających być kopiami oryginalnych uli nie jest jednak dziełem artystycznie udanym, choć zapewne odgrywa jakąś rolę popularyzatorską.

Jak widać, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z repliką czy z oryginałem, pozostawienie rzeźby z drewna w plenerze zawsze wiąże się z koniecznością bieżącej troski i regularnych zabiegów zabezpieczających, nieraz drobnych wymian, uzupełnień, a czasem wymiany całej substancji. Alternatywą jest zgoda na jej stopniowe unicestwienie.

Problemy ekspozycyjne

Pomysł prezentacji twórczości Jerzego Beresia w warunkach plenerowych rodzi liczne pytania, które pojawiły się już między innymi przy działaniach związanych z *Żywym pomnikiem Areną* we Wrocławiu, gdzie napotkano problemy formalne i prawne. Kto powinien animować, promować i finansować akcję dorocznego malowania korzeni? Kto odpowiada za bezpieczeństwo użytkownika i przebywania w pobliżu dzieła oraz za jego utrzymanie? Kto decyduje, czy obiekt jest już na tyle zużyty, że należy go wymienić? Jak zaznacza córka Jerzego Beresia, Bettina Bereś, wykluczał on eksponowanie uszkodzonej rzeźby, każde uszkodzenie zmienia bowiem precyzyjnie zaplanowane oddziaływanie na odbiorcę⁴¹.

³⁷ lid, *Wiekowa rzeźba znanego artysty opuściła kieleckie osiedle*, 18.11.2016, tinyurl.com/5d37w284, dostęp: 25.01.2024.

³⁸ K. Jendrzejczyk, *Konserwacja ula figuralnego*, tinyurl.com/3c56nhkz, dostęp: 25.01.2024.

³⁹ Zob. opis obiektu na stronie Wirtualne Muzea Małopolski: *Kapliczka słupowa – Chrystus Frasobliwy*, tinyurl.com/57saa8yp, dostęp: 25.01.2024.

⁴⁰ *Nowa kapliczka w Krajkowie*, „Gazeta Mosińsko-Puszczykowska”, 24.11.2023, tinyurl.com/47f8455k, dostęp: 30.01.2024.

⁴¹ O. Hanusek, K. Świerad, *Kiedy kwadrat znaczy okrąg...*, op. cit., s. 145.

Kolejna kwestia to własność ewentualnych replik powstałych jako obiekty fundowane w ramach grantów. Kto zostanie właścicielem obiektu po upływie pięciu lat od zrealizowania projektu – beneficjent grantu, właściciel terenu czy właściciel praw autorskich? Czy należy to precyzować na etapie starania się o grant czy dopiero po upływie czasu wskazanego przez podmiot przyznający dotację? Obecnie są dyskutowane różne rozwiązania tych kwestii. Przede wszystkim jednak należy sobie odpowiedzieć na pytanie, czy charakter dzieł Beresia – wykorzystywanie zastanych kształtów pni, zgrubna obróbka, praktycyzm – pozwala na pewną swobodę w ich ewentualnym powtarzaniu, a jeśli tak, to jak określić granice tej swobody. Czy powinno się za wszelką cenę chronić wykonane repliki czy zawczasu gromadzić, nazwijmy to, części zamiennie i stopniowo dokonywać wymiany? Czy drobny ukłon w stronę przedłużenia funkcjonowania replik i na przykład zabezpieczenie powierzchni drewna naturalnym, ekologicznym i archaicznym woskiem pszczelim byłoby dopuszczalne zdaniem artysty? Na ile i w którą pracę zużycie zostało wpisane przez twórcę? A może warto ustalić czas funkcjonowania repliki, tak by po jego upływie została ona usunięta? Nie postawimy już tych pytań artyście, lecz dysponentami praw do jego dzieł pozostają jego spadkobiercy i to ich nadzór i decyzje są tu kluczowe.

Podsumowanie

Zasygnalizowane w artykule metody postępowania z dawnymi rzeźbami plenerowymi, stosowanie nowych, nieprzewidzianych przez twórców sposobów zabezpieczania czy wykonywanie replik dla obiektów przenoszonych do muzeów oraz dysonans odczuwany w związku z zamknięciem uli czy kapliczek wewnątrz lub na granicy budynków pozwalają spojrzeć szerzej na kwestię współczesnego eksponowania przedmiotów performatywnych Jerzego Beresia. Jak zaznaczono, unieruchomienie przedmiotów performatywnych w muzeum jest ingerencją w przekaz artysty. Sens przedmiotów performatywnych ujawniał się w kontakcie z odbiorcą. Czy nie należałoby więc podążać za ideą, która przyświecała artyście, i zapewnić odbiorcy bezpośredni dostęp do nich? Nie ma już twórcy, który najczęściej osobiście uruchamiał dzieła bądź nadzorował kontakt z nimi. Czy z tego powodu mają one zamilknąć i poddać się muzealnej petryfikacji, w znacznej mierze pozbawione głębi swoich znaczeń? Oznaczałoby to śmierć ważnego aspektu tej sztuki wraz z artystą.

Przy świadomości, że na większość powyższych pytań nie ma jednoznacznej odpowiedzi, tak odważny sposób prezentacji przedmiotów performatywnych Jerzego Beresia, jaki jest planowany w ramach Ekomuzeum Prądnika, wydaje się realizacją zamierzeń artysty – służy wywołaniu refleksji szerokiego grona odbiorców dzięki umożliwieniu im nieskrępowanego muzealnym otoczeniem, szerszego i łatwiejszego (również dla przypadkowych osób) kontaktu ze sztuką za pośrednictwem repliki dzieł. Dotyczy to także kontaktu bezpośredniego po przywróceniu możliwości manipulowania elementami rzeźb, nadal rzadkiej i kontrowersyjnej w przestrzeni muzealnej, naturalnej zaś w przestrzeni publicznej. Zakładając, że Jerzy Beres znał i rozumiał specyfikę drewna jako materiału twórczego, a zarazem próbując na nowo zrozumieć założenia twórcze artysty, uważamy, że należy podjąć próbę wypełnienia misji artysty przez oddanie replik jego obiektów w ręce odbiorców.

Podziękowania

Autorki dziękują Fundacji im. Marii Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia.

mgr Zofia Ozaist-Zgodzińska

Historyczka sztuki i literaturoznawczyni. Zajmuje się edukacją muzealną i popularyzacją nauki. Bada, jak sposób przekazywanie informacji wpływa na odbiorcę kultury w muzeach, w literaturze oraz pamięci zbiorowej. Interesuje się głównie recepcją twórczości kobiet przez kolejne pokolenia. Społeczniczka, autorka projektu Ekomuzeum Prądnika..

Zofia Ozaist-Zgodzińska, MA

Art historian and specialist in the study of literature. She is involved in museum education and the popularization of learning. She researches how the reception of culture in museums, in literature and in collective memory is affected by the way information is communicated. Her main interest in the reception of women's work by subsequent generations. Social activist and author of the Ekomuzeum Prądnik project..

dr Anna Ozaist-Przybyła

Historyk sztuki zajmująca się historią i konserwacją dawnych mebli oraz architektury drewnianej. Jest związana zawodowo z Wydziałem Technologii Drewna SGGW w Warszawie oraz Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego.

Anna Ozaist-Przybyła, PhD

Art historian specializing in the history and conservation of antique furniture and wooden architecture. She is professionally affiliated with the Faculty of Wood Technology at the Warsaw University of Life Sciences and the Institute of History of Art at the University of Łódź.

Bibliografia

- Bereś Bettina, *Awangarda między kuchnią a łazienką. Maria Pinińska-Bereś i Jerzy Bereś*, Kraków 2024.
- Bereś Jerzy, *Konkretność rzeźby* [w:] Jerzy Bereś. *Rzeźba. Katalog wystawy – Miejska Galeria Sztuki Zakopane, maj–czerwiec 2002*, Zakopane 2002.
- Bereś Jerzy, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Kraków 2002.
- Bereś Jerzy, *Zwidy, wyrocznie, ołtarze. Szkic autobiograficzny*, Kraków 1991.
- Bereś – wystawa czasowa, Cricoteka, tinyurl.com/2bbf3ur9, dostęp: 11.06.2024.
- Dawidziuk Lila, *Kapliczka, która przyplłynęła Wisłą*, 30.11.2006, tinyurl.com/57rvwwnz, dostęp: 25.01.2024.
- Galeria Dawid Radziszewski, opis wystawy Jerzego Beresia *Rzeźby z drewna*, która odbyła się 10.06–11.07.2022, tinyurl.com/4cpv6cjd, dostęp: 11.06.2024.
- Hanusek Jerzy, *O polityczności sztuki Jerzego Beresia na tle politycznym*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 16, s. 63–79.
- Hanusek Oskar, Świerad Katarzyna, *Kiedy kwadrat oznacza okrąg. Problematyka ekspozycji rzeźb Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 17, s. 137–151.
- Jerzy Bereś, *Żywy pomnik Arena*, tinyurl.com/yc4s4mb8, dostęp: 11.06.2024.
- Kemp-Welch Klara, *Zrozumieć manifestacje Beresia* [w:] Jerzy Bereś. *Sztuka zgina życie*, Kraków 2007, s. 23–31.
- Konserwacja ula figuralnego*, tinyurl.com/3c56nhkz, dostęp: 25.01.2024.
- Kostołowski Andrzej, *Uwagi o profetyzmie Jerzego Beresia* [tekst wystąpienia na sympozjum dotyczącym życia i twórczości Jerzego Beresia, które odbyło się 7.05.2014 r. na Wydziale Mediacji Sztuki ASP we Wrocławiu], tinyurl.com/5xrv8ezy, dostęp: 30.05.2024.
- lid, *Wiekowa rzeźba znanego artysty opuściła kieleckie osiedle*, 18.11.2016, tinyurl.com/5d37w284, dostęp: 25.01.2024.
- Meijer Esther, Meijer Susanne, Weerdenburg Sandra, *The Examination and Conservation of Thirteen Artworks by Jean Tinguely in the Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam*, tinyurl.com/ynrw5dmf, dostęp: 30.08.2024.
- Nowa kapliczka w Krajkwie*, „Gazeta Mosińsko-Puszczykowska”, 24.11.2023, tinyurl.com/47f8455k, dostęp: 30.01.2024.
- Ozaist-Zgodzińska Zofia, *Maria Pinińska-Bereś i Jerzy Bereś na Prądniku w Krakowie. Projekt muzeum rozproszonego „Muzeum Prądnika”* [praca magisterska], Wydział Historyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023.
- Ozaist-Zgodzińska Zofia, *Znaczenie Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia dla lokalnego dziedzictwa kulturowego. Głos w dyskusji na koncepcję Muzeum Prądnika*, „Muzealnictwo” 2022, nr 63.
- Po pierwsze nie szkodzić. Rozmowa z Iwoną Szmelter, Anną Cecylią Brzóstowicz i Cezarym Michno*, rozmawiała Anna Pajęcka, „Szum” 2024, nr 36, tinyurl.com/3m9835rr, dostęp: 10.09.2024.
- Szmelter Iwona, *Blisko do optimum – projektowanie konserwatorskie w trans-dyscyplinarnej współpracy w zachowaniu sztuk wizualnych* [w:] *O współpracy konserwatorów i historyków sztuki. Studia z historii sztuki i konserwacji*, red. Joanna Daranowska-Łukaszevska, Jarosław Adamowicz, Warszawa–Kraków 2023, s. 23–40.
- Szmelter Iwona, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji – teraz a dawniej* [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LII Sesji Naukowej SHS, Kraków 20–22 XI 2003*, red. Dariusz Nowacki, Jerzy Żmudziński, Kraków 2004, s. 23–52.
- Tłoczek Ignacy, *Polskie snycerstwo*, Wrocław 1984.
- Vademecum konserwatora zabytków. Międzynarodowe normy ochrony dziedzictwa kultury*, wybór i oprac. Bogusław Szmygin, Warszawa 2015, s. 111–113.
- Żywy Róż – odtworzenie performansu Marii Pinińskiej-Bereś*, 28.10.2024, tinyurl.com/34mkye56, dostęp: 6.12.2024.

Andrzej Siwek*

Rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku w systemach ochrony – spostrzeżenia z perspektywy Małopolski

Outdoor sculpture of the 1960s and 1970s in protection systems – insights from the Małopolska region's perspective

Andrzej Siwek, *Rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku w systemach ochrony – spostrzeżenia z perspektywy Małopolski*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 161–180.

Abstrakt

W kontekście dziedzictwa artystycznego okresu powojennego w Polsce lata 60. i 70. XX wieku wyróżniają się zarówno dominującymi formami dzieł, jak i uwarunkowaniami historyczno-organizacyjnymi twórczości plastycznej. Wśród różnorodnej twórczości tej epoki rzeźby plenerowe zajmują szczególne miejsce. Łączą one społeczno-polityczne zaangażowanie państwa i poszukiwanie nowych środków ekspresji środowiska artystycznego. Obiekty te wyróżnia wartość artystyczna, historyczna i naukowa. Upływ czasu sprawia, że te realizacje można lokować w sferze potencjalnego zainteresowania systemu ochrony zabytków. Pod względem zarówno stylowo-formalnym, jak i genezy powstania omawiane dzieła są bez wątpienia świadectwami minionej epoki.

Celem artykułu jest zasygnalizowanie różnorodności i bogactwa rzeźby plenerowej w Małopolsce, rozważenie stanu rozpoznania zasobu, a także określenie relacji tej kategorii dzieł z systemami ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce. Źródłem analiz są dokumenty konserwatorskie oraz przegląd literatury i przekazów medialnych. Wycinkowy problem rzeźby plenerowej staje się jednocześnie inspiracją do namysłu nad istotą obiektów zabytkowych i procesów zachodzących obecnie w polskim systemie ochrony zabytków.

Słowa kluczowe

sztuka drugiej połowy XX wieku, rzeźba plenerowa, ochrona zabytków, Małopolska, dobra kultury współczesnej, park kulturowy

* Oddział terenowy NID w Krakowie;
Instytut Historii Sztuki UJ
ORCID: 0000-0002-3255-8768
e-mail: asiwek@nid.pl

Abstract

With regard to the artistic heritage of the post-war period in Poland, the 1960s and 1970s are characterized by both the prevailing forms of artistic production and the historical and organizational conditions of the visual arts, with outdoor sculptures occupying a special place. Such works combine the socio-political involvement of the state with the search for new means of expression by the artistic community. These objects are distinguished by their artistic, historical and academic value. With the passage of time, they have come within the sphere of the potential interests of the heritage protection system. In terms of both style and form, as well as the context of their creation, the works in question are undoubtedly testimonies of a bygone era.

The objective of this article is to highlight the diversity and richness of outdoor sculpture in the Małopolska region, to examine the extent to which this resource is recognized, and to define the relationship between this category of works of art and the regulatory framework for cultural heritage protection in Poland. The sources for the analyses are conservation documents and a review of literature and media coverage. At the same time, the specific problem of outdoor sculpture provides an opportunity for reflection on the significance of monumental objects and the processes currently taking place in the Polish system of monument protection.

Keywords

art of the second half of the twentieth century, outdoor sculpture, protection of monuments, Małopolska, modern cultural heritage, cultural park

RZEŻBA PLENEROWA, ROZUMIANA JAKO PRZESTRZENNE DZIEŁO SZTUKI PRZEZNACZONE DO EKSPOZYCJI w krajobrazie, ma długą tradycję. Można ją wywodzić od starożytności, choć to w XX wieku zyskała autonomię i szczególne znaczenie kulturowe. Od sytuowanej w przestrzeniach publicznych rzeźby sakralnej czy pomnikowej różni się zazwyczaj rozmiarem, formą, przekazem, a przede wszystkim intencją fundatorów i twórców. Z zasady dominującą cechą rzeźby plenerowej jest wartość artystyczna, dążenie do uatrakcyjnienia przestrzeni, a nie upamiętnienie, przesłanie treściowe czy ideowe. Choć – jak zazwyczaj w sztuce i humanistyce – granice są nieostre i niekiedy przenikają się bądź zacierają. Wszak często nie można oddzielić rzeźby plenerowej od jej treści i przesłania. Bywa też, że pomnik traci swój kontekst upamiętnienia, a pozostaje w przestrzeni jako utrwalona forma plastyczna. Zdarzają się intencjonalne redefinicje danego obiektu, co samo w sobie jest fascynującym zjawiskiem kulturowym, wartym odrębnych badań¹. Z perspektywy historycznej rzeźba plenerowa, niekiedy spotykana jako akcent w układach urbanistycznych, najczęściej towarzyszyła parkom i ogrodom oraz rezydencjom i dopełniała ich program kompozycyjny.

Rzeźba plenerowa drugiej połowy XX wieku

Po II wojnie światowej, w realiach państwa socjalistycznego rzeźba plenerowa przeżywała okres wzrostu popularności. Wiązało się to zarówno ze specyficznym flirtem twórców i zideologizowanego państwa, jak i z systemem mecenatu sprawowanego przez rozmaite struktury scentralizowanej i upartyjnionej administracji publicznej². Rzeźba plenerowa doskonale nadawała się do realizacji koncepcji umasowienia, uczynienia bardziej przystępnym kontaktu ze sztuką, podniesienia jakości przestrzeni publicznych czy propagowania państwowej troski o sztukę, wyrażanej mecenatem instytucji publicznych. Co ciekawe, podobnie jak w przypadku równie popularnych w tym okresie

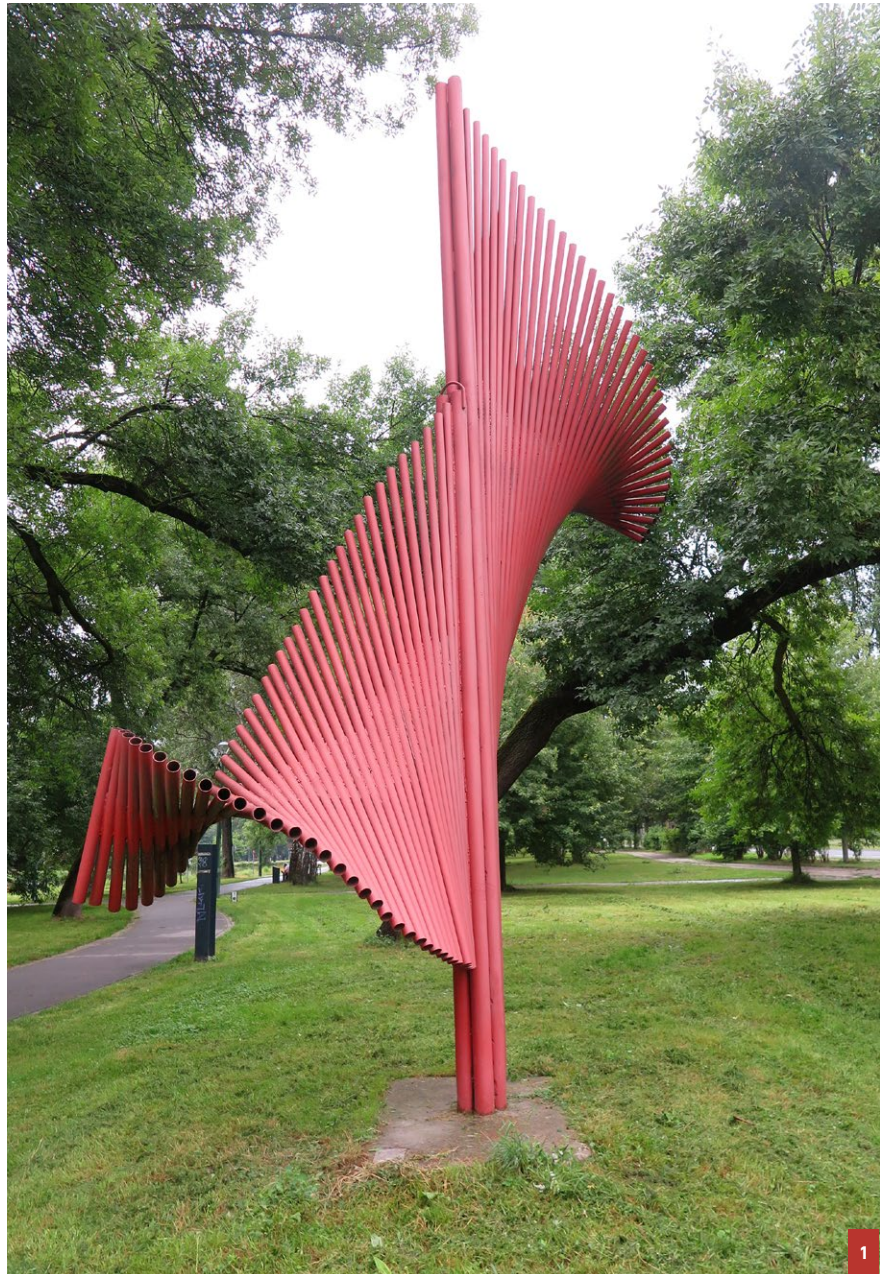
¹ Ten aspekt redefinicji obiektu dostrzegał już Alois Riegl w rozważaniach o istocie i wartości zabytku. Trafnie puentuje ten problem Ryszard Kasperowicz, który stwierdził: „W chwili, gdy wartość upamiętniająca traci swoją siłę oddziaływania, swoje społeczne zakorzenienie, obowiązek ochrony zabytku musi szukać usprawiedliwienia w innych wartościach” (idem, *Dehio i Riegl, czyli spór o przeszłość i przyszłość zabytków* [w:] A. Riegl, G. Dehio, *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, przeł. R. Kasperowicz, Warszawa 2006, s. 11.

² J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 165–176.

1

Stanisław Małek, *Wzlot* (1977), Nowa Huta w Krakowie. Przykład współpracy artysty z hutnikami. Rzeźba została odnowiona przez gminę Kraków w 2018 roku. Fot. A. Siwek

Stanisław Małek, *Wzlot* (Soaring) (1977), Nowa Huta in Kraków. An example of the artist's collaboration with steelworkers. The sculpture was restored by the Kraków City Council in 2018. Photo: A. Siwek



architektonicznych dekoracji ceramicznych w rozpoznanym zasobie rzeźb plenerowych jest zauważalnie niski odsetek kompozycji dosłownie związanych z ideologiczną propagandą partyjną³. Dominują formy neutralne ideowo bądź abstrakcyjne (fot. 1). W znacznej mierze odróżnia to polski zasób dzieł sztuki plenerowej od zasobów w innych krajach dawnego obozu socjalistycznego.

W kontekście dziedzictwa artystycznego okresu powojennego w Polsce lata 60. i 70. XX wieku wyróżniają się zarówno dominującymi formami dzieł, jak i uwarunkowaniami historyczno-organizacyjnymi twórczości plastycznej⁴. Jednocześnie wartość artystyczna, historyczna i naukowa oraz wpływ czasu plasują te realizacje w sferze potencjalnego zainteresowania systemu ochrony zabytków⁵. Pod względem zarówno stylowo-formalnym, jak i genezy powstania dzieła te są już bez wątplenia świadectwami minionej epoki. Stanowią dowód różnorodnych

³ Co do mozaiki architektonicznej zob. B. Kostuch, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015.

⁴ A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988, s. 107–149.

⁵ A. Siwek, *Między zabytkiem a dobrem kultury współczesnej*, „Kurier Konserwatorski” 2011, nr 10, s. 5–11.

poszukiwań artystycznych, charakterystycznych dla czasu swego powstania, w kategorii zarówno rzeźby figuralnej, jak i abstrakcji, do której sięgano, wykorzystując wąski margines przyzwolenie dla artystów. Celem artykułu jest ukazanie różnorodności i bogactwa rzeźby plenerowej w Małopolsce, rozważenie stanu rozpoznania zasobu, a także określenie relacji tej kategorii dzieł z systemami ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce. Przedmiotem analizy były dokumenty konserwatorskie oraz przegląd literatury i przekazów medialnych. Przedstawiony wycinkowy problem rzeźby plenerowej staje się jednocześnie inspiracją do namysłu nad istotą obiektów zabytkowych i procesów zachodzących obecnie w systemie ochrony zabytków w naszym kraju.

Obszar badań

Badania, które dały podstawę do sformułowania tez i wniosków w niniejszym artykule, były prowadzone w obecnych granicach województwa małopolskiego. Są to ramy uwarunkowane krajowym systemem ochrony zabytków, w którym stanowienie form ochrony ściśle wiąże się z właściwością terytorialną i przynależy w pierwszej kolejności wojewódzkim konserwatorom zabytków, a w dalszej – jednostkom administracji samorządowej szczebla gminnego. Zważywszy na kontekst historyczny powstania rzeźb plenerowych, które są tu głównym przedmiotem zainteresowania, trzeba opatrzyć wywód uwagą o zmianach administracyjnych w obszarze kulturowo rozumianej i wyodrębnianej ziemi krakowskiej⁶.

Dwudziestowieczne województwo krakowskie zostało uformowane w wyniku reform administracyjnych lat 20. po odzyskaniu przez Polskę niepodległości⁷. Po II wojnie światowej początkowo powrócono do granic województw z czasów przedwojennych⁸. Granice te oraz status samego Krakowa kilkakrotnie modyfikowano⁹, jednak zasadnicza zmiana nastąpiła dopiero w 1975 roku, gdy kraj podzielono na 49 mniejszych województw. Obszary historycznego województwa krakowskiego znalazły się wtedy w województwach: miejskim krakowskim, nowosądeckim, tarnowskim oraz częściowo w bielskim, katowickim, krośnieńskim i kieleckim¹⁰. Zmiany ustrojowe w państwie oraz reforma samorządowa wraz z powrotem do kilkunastu dużych województw usankcjonowały obecną sytuację, czyli funkcjonowanie województwa małopolskiego¹¹.

Są to istotne informacje, ponieważ w latach 70. XX wieku wiele akcji społeczno-artystycznych miało oparcie w finansach i inicjatywach lokalnych struktur wojewódzkich. Ówczesne formy mecenatu oraz aktywności wojewódzkich organizacji zrzeszających twórców zaważyły w znacznym stopniu na geografii artystycznej epoki, co ma swoje odzwierciedlenie również w zasobie rzeźb plenerowych w dzisiejszych granicach województwa (fot. 2).

Charakterystyka zasobu

Ograniczone ramy artykułu sprawiają, że nie ma w nim miejsca na budowanie katalogu rzeźb plenerowych czy nawet dokładniejsze scharakteryzowanie zasobu. To zadanie wymagałoby kontynuacji badań i systemowej ewidencji. W tym miejscu sygnalizuję jedynie brak takiej ewidencji dla

⁶ Kulturowo-historyczne rozumienie ziemi krakowskiej omówili Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki w: eadem, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982.

⁷ Ustawa z dnia 3 grudnia 1920 r. o tymczasowej organizacji władz administracyjnych II instancji (województw) na obszarze b. Królestwa Galicji i Lodomerji z W. Ks. Krakowskim oraz na wchodzących w skład Rzeczypospolitej Polskiej obszarach Spisza i Orawy (Dz.U. 1920, nr 117, poz. 768).

⁸ Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 21 sierpnia 1944 r. o trybie powołania władz administracji ogólnej I-ej i II-ej instancji (Dz.U. 1944, nr 2, poz. 8).

⁹ Dekret z dnia 31 grudnia 1956 r. o wyłączeniu z województw miast: Krakowa, Poznania i Wrocławia oraz nadaniu miejskim radom narodowym tych miast uprawnień wojewódzkich rad narodowych (Dz.U. 1957, nr 1, poz. 1).

¹⁰ Ustawa z dnia 28 maja 1975 r. o dwustopniowym podziale administracyjnym Państwa oraz o zmianie ustawy o radach narodowych (Dz.U. 1975, nr 16, poz. 91).

¹¹ Ustawa z dnia 24 lipca 1998 r. o wprowadzeniu zasadniczego trójstopniowego podziału terytorialnego państwa (Dz.U. 1998, nr 96, poz. 603).



2 Henryk Burzec, *Orbity* (1973), sąsiedztwo Urzędu Miasta Zakopane. Rzeźba została odnowiona przez gminę miasto Zakopane z dotacji programu „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej – 2021”, realizowanego przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Fot. A. Siwek

Henryk Burzec, *Orbity* (Orbits) (1973), near the Town Hall in Zakopane. The sculpture was renovated by the Municipality of Zakopane with funding from the programme 'Sculpture in Public Space for Independent Poland - 2021', by the Centre for Polish Sculpture in Orońsko. Photo: A. Siwek

ruchomych obiektów artystycznych drugiej połowy XX wieku. Jednocześnie należy tu odnotować wybrane zjawiska, które wpływają na charakter i obszary występowania realizacji plenerowych z omawianego okresu. W skali województwa rzeźby są bowiem rozmieszczone bardzo nierównomiernie. Pewna liczba obiektów występuje pojedynczo w przestrzeniach publicznych lub na terenach prywatnych. Taki charakter mają rzeźby dopełniające galerię dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych dzieł na Plantach¹², formy przestrzenne przed siedzibą uczelni rolniczej przy al. Mickiewicza¹³ czy najslynniejsza z krakowskich rzeźb plenerowych – smok pod Wawelem¹⁴. Można tu dodać, że figura smoka autorstwa Bronisława Chromego to przykład rzeźby plenerowej, która nabrała cech pomnikowych i jest postrzegana jako forma upamiętnienia smoka wawelskiego. Choć została stworzona przez artystę na kanwie legend, to u odbiorców zyskuje rolę symbolu miejsca i konkretyzacji wyobrażeń (fot. 3).

¹² Sowy Bronisława Chromego (1963); J. Torowska, *Planty Krakowskie i ich przestrzeń kulturowa*, Kraków 2012, s. 50. Strona internetowa Galerii Chromego podaje jako datę powstania rzeźb rok 1959. Rozbieżność ma źródło w różnym czasie powstania i usytuowania rzeźb na Plantach.

¹³ *Owieczki* Bronisława Chromego (1968) oraz *Układ heliocentryczny* Jarosława Sowińskiego (1973); Z. Grząślewicz, *Ruszyć rzeźbę – o układzie heliocentrycznym stojącym przed Uniwersytem Rolniczym w Krakowie*, „Architektura & Biznes”, 1.12.2023, tinyurl.com/3amh6mbb, dostęp: 22.07.2024.

¹⁴ E.M. Firlet, *Smocza Jama na Wawelu. Historia, legenda, smoki*, Kraków 1996.



3

Bronisław Chromy, *Smok wawelski* (1969), bulwary wiślańskie pod Wawelem (od 1972 roku). Fot. A. Siwek

Bronisław Chromy, *Smok Wawelski* (The Wawel Dragon) (1969), Vistula boulevards at the foot of the Wawel Castle (since 1972). Photo: A. Siwek

3

W szerszej perspektywie jednak najbardziej interesujące są tworzone intencjonalnie zespoły rzeźb plenerowych poza wartością jednostkowych dzieł przedstawiające również wartość kompozycji przestrzennej lub idei, w związku z którą powstawały. Jako przypadek modelowy można tu wskazać plenerową galerię rzeźb w Nowej Hucie (z dziełami takich twórców, jak: Antoni Hajdecki, Marian Kruczek, Stanisław Małek, Lucjan Orzech, Magdalena Jaroszyńska, Wiesław Bielak, Wincenty Kućma, Edward Rybicki i Ryszard Wójcik). Co istotne, są to obiekty, które już się doczekały zarówno naukowego opracowania, jak i docenienia jako dzieła istotne dla tożsamości kulturowej nowohuckich osiedli¹⁵. Zespół ponad 20 rzeźb rozsianych wśród zieleni między zabudowaniami Nowej Huty reprezentuje licniejszą grupę dzieł, w części niezachowaną, która miała realizować koncept „walki o estetyzację osiedli”. Metaforyka walki pojawiała się zresztą często w wypowiedziach o sztuce. Na przykład w charakterystyce Mariana Kruczka zamieszczonej w „Głosie Nowej Huty” jest mowa o tym, że artysta: „Walczy z szarością nowych osiedli (rzeźba dla osiedla w Mistrzejowicach »Zdobytą przestrzeń«), w miejscu pracy (wernisaż u Szadkowskiego w 1975 r.). Wychodzi ze swoją sztuką do mieszkańców nowo powstałego miasta, do odbiorcy sztuki, która stanowi dla nich niepojętą nowość”¹⁶.

¹⁵ M. Koziół, *Rzeźby plenerowe w Nowej Hucie* [w:] *Nowa Huta w kulturze – kultura w Nowej Hucie*, red. J. Kłaś, M. Wąchała-Skindzier, Kraków 2019, s. 186–198; K. Tarasek, *Rzeźby plenerowe z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku na terenie dawnej dzielnicy Nowa Huta*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2021, t. 39, s. 123–134.

¹⁶ J. Moroń, *Dziwostwory Mariana Kruczka*, „Głos Nowej Huty”, 29.06–5.07.1979, nr 26, s. 6.



4 Paweł Szczerba, *Narciarz* (druga połowa XX wieku), ul. Tetmajera w Zakopanem, przy wejściu do domu i pracowni Pawła i Krzysztofa Szczerbów. Fot. A. Siwek

Paweł Szczerba, *Narciarz* (Skier) (2nd half of the 20th century), ul. Tetmajera in Zakopane, at the entrance to the house and studio of Paweł and Krzysztof Szczerba. Photo: A. Siwek

Podobnie intencjonalny charakter, choć w mniejszej skali, ma galeria rzeźb plenerowych w parku Krakowskim (z rzeźbami między innymi Romana Tarkowskiego, Wincentego Kućmy, Tadeusza Szpunara, Stanisława Płęskowskiego, Bogusława Gabrysia, Tadeusza Mazurka, Józefa Sękowskiego i Krzysztofa Kędzierskiego)¹⁷ czy plenerowa kolekcja Autorskiej Galerii Bronisława Chromego na Woli Justowskiej¹⁸. Również w Zakopanem znajdziemy zarówno pojedyncze rzeźby wśród pensjonatów czy gmachów użyteczności publicznej, jak i plenerowe galerie, na przykład przy pracowni Henryka Burzca¹⁹ (fot. 4). W innych miastach w Małopolsce galerie rzeźb plenerowych znajdują się przy szkołach artystycznych (choćby w Nowym Sączu czy Nowym Wiśniczu). Kolejne galerie plenerowe powstawały też w parkach zdrojowych, wśród których najbogatszy zestaw rzeźb zgromadzono w Szczawnicy (między innymi rzeźby Marii Chudoby-Wiśniewskiej)²⁰ (fot. 5).

Mimo wielkiej różnorodności lokalizacji i intencji fundowania rzeźb plenerowych w latach 60. i 70. XX wieku główną rolę odgrywały dwa czynniki – chęć estetyzacji przestrzeni w połączeniu z potrzebą tworzenia relacji między sztuką a masowym odbiorcą oraz państwowy, instytucjonalny mecenat. Oba te założenia skutkowały umieszczaniem rzeźb w przestrzeniach dostępnych, a więc w granicach terenów i gmachów użyteczności publicznej. Owa uwarunkowana ideowo dostępność okazała się też istotnym czynnikiem ryzyka dla trwałości zasobu.

¹⁷ Przedmiot badań Agaty Małodobry. Por. K. Bik, *Ratujmy rzeźby w Parku Krakowskim!*, tinyurl.com/5t4n722v, dostęp: 30.07.2024.

¹⁸ *Autorska Galeria Bronisława Chromego*, tinyurl.com/bdh8am3z, dostęp: 10.08.2024.

¹⁹ Henryk Burzec – Internetowa Galeria Rzeźby, Malarstwa, Rysunku i Grafiki, tinyurl.com/3rjvc4p, dostęp: 10.08.2024.

²⁰ Rzeźby Marii Chudoby-Wiśniewskiej pochodzą z lat 60. XX wieku. Zob. B. Węglarz, *Spacerkiem po starej Szczawnicy i Rusi Szlachtowskiej*, Pruszków 2011, s. 185–204.



5

Maria Chudoba-Wiśniewska,
Flecista (lata 60. XX wieku), park
zdrojowy Górny w Szczawnicy.
Fot. A. Siwek

Maria Chudoba-Wiśniewska,
Flecista (Flautist) (1960s), Górny
Zdrojowy Park in Szczawnica.
Photo: A. Siwek

5

Zagrożenia

Po przeanalizowaniu losów i stanu zasobu rzeźby plenerowej z drugiej połowy XX wieku w Małopolsce można zidentyfikować kilka kategorii zagrożeń dla tego rodzaju dzieł. Są to zagrożenia materialne i mentalne. Te drugie wydają się groźniejsze. Do zagrożeń mentalnych zaliczam: zapomnienie i zaniedbanie, odrzucenie estetyczne lub ideowe (jako pamiątek epoki PRL), brak zrozumienia wartości, dostrzeganie kolizji z oczekiwanym w danym miejscu ładem przestrzennym lub konflikt interesów w zakresie wykorzystania atrakcyjnej inwestycyjnie przestrzeni. Zagrożenia materialne wynikają ze specyfiki konstrukcyjno-materiałowej rzeźb (nie trwałość konstrukcji, nietrwałość formy, degradacja materiału, korozja, zabrudzenie, defragmentacja w wyniku ingerencji zewnętrznej, akty wandalizmu, na przykład graffiti). Do zagrożeń materialnych można też zaliczyć deformację lub degradację funkcjonalną terenu wokół rzeźby, co wpływa na jej ekspozycję i odbiór, oraz kradzież²¹, która skutkuje usunięciem obiektu z przestrzeni publicznej (fot. 6).

Po części katalog zagrożeń jest wspólny dla wszystkich kategorii zabytków. Szczególnie narażona jest jednak rzeźba plenerowa – ze względu na rozmiar, łatwy dostęp do niej oraz mody wykonawcze skutkujące doбором konkretnych materiałów w epoce największego rozkwitu tej twórczości. Skalę zagrożeń doskonale widać na przykładzie podhalańskich rzeźb Henryka Burzca.

²¹ Przykładowo z grupy rzeźbiarskiej Sowy na Plantach pod Wawelem ukradziono dwie małe rzeźby sówek, które w 2016 roku zostały odtworzone (przez Wojciecha Kurdziela, ucznia Bronisława Chromego) i postawione w pierwotnej lokalizacji.

6 Bronisław Chromy, *Sowy* (1963), Planty w Krakowie. Dwie małe sowy po kradzieży zostały w 2016 roku odtworzone i ustawione na nowo w pierwotnym miejscu dzięki staraniom gminy Kraków. Fot. A. Siwek

Bronisław Chromy, *Sowy* (Owls) (1963), Planty park in Kraków. Two small owls, which had been stolen, were reconstructed and returned to their original place in 2016, thanks to the efforts of the Kraków City Council. Photo: A. Siwek



7 Henryk Burzec (?), *Akt* (trzecia ćwierć XX wieku), przy dawnym sanatorium wojskowym w Kościelisku. Przykład degradacji materiałowej. Fot. A. Siwek

Henryk Burzec (?), *Akt* (Nude) (3rd quarter of the 20th century), at the former military sanatorium in Kościelisko. An example of material decay. Photo: A. Siwek



W Kościelisku przy dawnym sanatorium wojskowym mamy do czynienia z brakiem akceptacji dla estetyki rzeźby zdobiącej klomb ogrodowy, a zarazem widzimy potrzebę interwencji, gdyż konstrukcja i materiał, z którego wykonano obiekt, ulegają destrukcji (fot. 7). W centrum Zakopanego, przy dawnym hotelu Gromady „Gazda” od 1974 roku stoi rzeźba *Baca*, którą ostatnio przesłonięto przybudówką restauracyjną tak, że zupełnie straciła czytelność i kontekst kompozycyjny (fot. 8). Wreszcie galeria rzeźb przy dawnej pracowni artysty jest wprawdzie pod nadzorem, ale widać podatność obiektów na wpływ warunków atmosferycznych, naturalne zabrudzenia czy inwazyjne porastanie biologiczne (fot. 9)²². Sytuacji nie poprawia to, że mimo niewątpliwych wartości historycznych, artystycznych i naukowych obiekty te pozostają poza systemami ochrony.

²² Już po złożeniu artykułu do publikacji pojawiły się informacje o relokacji galerii rzeźby Henryka Burzca i dewastacji tej wyjątkowej plenerowej galerii autorskiej. To kolejny dowód na poziom zagrożeń i wrażliwość na zmiany kompozycji tego typu.



8



9

8 Henryk Burzec, *Baca* (1974), przy hotelu Gromady w Zakopanem. Przykład degradacji przestrzennej i ekspozycyjnej rzeźby plenerowej. Fot. A. Siwek

Henryk Burzec, *Baca* (Head Shepherd) (1974), near the Gromady Hotel in Zakopane. An example of the degradation of the spatial and exhibitional space of an outdoor sculpture. Photo: A. Siwek

9 Galeria plenerowa przy dawnej pracowni Henryka Burzca na ul. Piaseckiego w Zakopanem. Czynniki klimatyczne są wymagające dla dzieł na wolnym powietrzu. Fot. A. Siwek

The open-air gallery at Henryk Burzec's former studio on ul. Piaseckiego in Zakopane. Climatic conditions are demanding for outdoor works. Photo: A. Siwek

Formy ochrony zabytków

Upływ czasu sprawia, że dzieła tworzone w latach 60. i 70. XX wieku, czyli co najmniej ponad 40 lat temu, coraz trudniej zaliczać do „uznanego dorobku współczesnie żyjących pokoleń” zgodnie z ustawową definicją dobra kultury współczesnej²³. Właściwie z kronikarskiego obowiązku można wspomnieć, że w 2009 roku, gdy redagowano *Atlas dóbr kultury współczesnej województwa*

²³ Art. 2 pkt 10 Ustawy z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz.U. 2003, nr 80, poz. 717).

małopolskiego²⁴, pomieszczono w nim również propozycje dóbr z kategorii rzeźby plenerowej. Odnotowano: figurę żaka z fontanny na placu Mariackim w Krakowie (Jan Budziłło – fontanna, Franciszek Kalfas – rzeźba, 1958), kompozycję *Trzej grajkowie* z placu Wolnica (Bronisław Chromy, 1970), *Krzesło* z Huciska (Tadeusz Kantor, 1995) oraz *Smoka wawelskiego* (Bronisław Chromy, 1969; pod Wawelem rzeźbę usytuowano w 1972 roku). Tę ostatnią z rzeźb określono zresztą jako pomnik. W zestawieniu znalazło się ponadto wiele faktycznych kompozycji pomnikowych (na przykład *Organy* Władysława Hasiora na przełęczy Snozka). Pomniki w *Atlasie* zdecydowanie dominują liczebnie nad zbiorem rzeźb plenerowych.

Wspomniany *Atlas* nie był dyrektywą ochronną w sensie prawnym – stanowił jedynie propozycję tego, co autorzy miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego powinni uwzględniać w kategorii dóbr kultury współczesnej. W praktyce w przypadku rzeźby plenerowej nie przyniosło to większej dostrzegalności problemu. Wymiary dzieł oraz specyfika potrzeb w zakresie ochrony wymykały się standardowym zapisom planistycznym, co sprawiło, że kategoria dóbr kultury współczesnej nie umocniła pozycji rzeźb plenerowych pod kątem ich zachowania i utrzymania. O ile w zapisach planistycznych znajdują się konkretne zalecenia ochronne dotyczące monumentalnych dzieł, o tyle w odniesieniu do realizacji kameralnych takie zalecenia nie spełniają oczekiwań. Przykładem mogą być fragmenty miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego dotyczące uznanego za dobro kultury współczesnej *Krzesła* Tadeusza Kantora w Hucisku. W planie tym w zakresie ochrony dóbr kultury współczesnej zapisano:

- 1) obejmuje się ochroną występujące w terenie miejsca oraz pomniki upamiętniające wydarzenia historyczne, kulturalne lub świadczące o kultywowaniu miejscowych tradycji i kultu religijnego, w tym oznaczone graficznie na rysunku planu:
 - a) „krzesło Kantora” – 10-metrową rzeźbę plenerową ustawioną obok domu pracy twórczej Tadeusza Kantora,
 - 2) obiekty i miejsca utworzone współcześnie, wymienione w pkt 1 należy wyodrębnić poprzez:
 - a) zastosowanie utwardzonej nawierzchni różnej od asfaltu (kostka granitowa lub betonowa i inne podobne),
 - b) uzupełnienie, o ile to konieczne, o elementy małej architektury typu ławki, kosze na odpadki, lampy itp.,
 - c) wprowadzenie sąsiedztwa zieleni urządzonej lub punktów widokowych chroniących ich przedpole – w przypadku „krzesła Kantora”,
 - 3) spełnienie wymagań parkingowych w pobliżu miejsc i obiektów wymienionych w pkt 1²⁵.

Skupiono się więc na otoczeniu i infrastrukturze, a nie zapisano nic, poza ogólnym stwierdzeniem o ochronie, co by mogło wpływać na działania konserwatorskie przy obiekcie.

Podobnie wielkość i specyfika rzeźb plenerowych odgrywają rolę w systemie ochrony zabytków. W większości przypadków dzieła te mają charakter kwalifikujący je do kategorii zabytków ruchomych. Zatem nie trzeba uwzględniać ich w gminnych ewidencjach zabytków, które z zasady są przeznaczone do ujmowania zabytków nieruchomych²⁶. Oczywiście pozostają wojewódzka i krajowa ewidencja zabytków ruchomych, ale obecność w niej nie przekłada się na realizowanie ochrony w praktyce²⁷. Wpis do rejestru zabytków obiektu ruchomego odbywa się z zasady na wniosek właściciela, a inicjatywa po stronie wojewódzkiego konserwatora zabytków pozostaje

²⁴ A. Rozenau-Rybowicz, D. Szlenk-Dziubek, P. Białoskórski, *Atlas dóbr kultury współczesnej województwa małopolskiego*, Kraków 2009.

²⁵ § 7 ust. 6 Uchwały nr XVI/87/2007 Rady Gminy Gdów z dnia 5 października 2007 r. w sprawie miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego sołectwa Hucisko w jego granicach administracyjnych.

²⁶ „Wójt (burmistrz, prezydent miasta) prowadzi gminną ewidencję zabytków w formie zbioru kart adresowych zabytków nieruchomych z terenu gminy” (art. 22 ust. 4 Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami [Dz.U. 2003, nr 162, poz. 1568]).

²⁷ A. Jagielska-Burduk, *Zabytek ruchomy*, Warszawa 2011.

tylko w przypadku zagrożenia zniszczeniem lub obawy nielegalnego wywozu²⁸. Wówczas na ratowanie obiektu jest już zwykle za późno.

Zatem ze względu na rozmiar i specyfikę formalną oraz postawę właścicieli rzeźby plenerowe pozostają właściwie poza systemem ochrony zabytków. Dzieje się tak niezależnie od ograniczeń mentalnych powstrzymujących przed uznawaniem za zabytek dzieł z drugiej połowy XX wieku²⁹. Jak bardzo niewidoczne dla systemu ochrony zabytków są rzeźby plenerowe, mogą ilustrować dwa przykłady. Jedynym śladem dostrzeżenia rzeźb w gminnej ewidencji zabytków dla Krakowa jest informacja o Plantach: „park miejski – Planty Miejskie (wraz z 10 pomnikami i Rzeźbami, kawiarnią »Zakopianka«, altaną »dla muzyki« i 5 kioskami)”³⁰. Z kolei usytuowana pod Wawelem rzeźba *Smok wawelski* nie jest ujęta indywidualnie w rejestrze zabytków, ale znajduje się w terenie w znacznym stopniu objętym wpisami do rejestru zabytków nieruchomości. Są to bulwary wiślane (rejestr A-1260/M, decyzja z 13 czerwca 2011 roku) oraz Wzgórze Wawelskie (rejestr A-7, decyzja z 20 lutego 1933 roku, zmieniona 8 września 2008 roku). Granice uznania za zabytek w przypadku obu decyzji omijają obszar, na którym usytuowany jest *Smok wawelski*. Rzeźba nie została w nich wyszczególniona. Pozostaje tylko ochrona obszarowa wynikająca z wpisu historycznego układu urbanistycznego miasta decyzją z 22 maja 1933 roku (rejestr A-1 –układ urbanistyczny miasta Krakowa w granicach Plant). Zauważmy, że ochronę obszaru ustanowiono w momencie, gdy rzeźby smoka jeszcze tam nie było, zatem czy jej też dotyczy? Podobnie w przypadku parku Krakowskiego. Został on wpisany do rejestru zabytków w 1976 roku (rejestr A-985, decyzja z 14 lipca 1976 roku). W decyzji jest podana dziewiętnastowieczna metryka parku oraz przywołana kapliczka z XIX wieku. O rzeźbach plenerowych nie ma wzmianki, choć w momencie wpisu te już się w parku znajdowały (stały w nim w 1974 roku) – oczywiście niepostrzegane w kategorii zabytku (fot. 10).

Kolejna forma ochrony pozostawiona w gestii gminy to park kulturowy. W przypadku Krakowa w zapisach dla parków kulturowych Stare Miasto i Kazimierz ze Stradomiem rzeźby plenerowe traktowane są domyślnie jako drugoplanowe elementy wystroju wnętrza architektoniczno-krajobrazowych³¹. Natomiast w przypadku Parku Kulturowego Nowej Huty, gdzie rzeźby plenerowe w planie ochrony uznano za charakterystyczny i cenny element lokalnego krajobrazu oraz tożsamości miejsca, poświęcono im więcej uwagi. W dokumencie zawarto zalecenia ochronne:

- Powrót do festiwalu rzeźb plenerowych; rozszerzenie miejskiego programu konserwacji istniejącej rzeźby plenerowej. [...]
- Odświeżenie, odnowienie i właściwe wyeksponowanie rzeźb plenerowych (zinwentaryzowanych przez Miejskiego Konserwatora Zabytków, m.in. os. Spółdzielcze, os. Kolorowe, park Ratuszowy, Zalew).
- Wytypowanie miejsca pod nowe rzeźby i instalacje (np. plon konkursu organizowanego wspólnie przez ASP, ZPAP i Arcelor Mital), stworzenie szlaku nowohuckiej rzeźby³².

Zatem w tym przypadku forma ochrony w postaci parku kulturowego uwzględniła wprost wartość rzeźb plenerowych i potrzebę objęcia ich – jako cennych składników krajobrazu kulturowego – działaniami konserwatorskimi. Co istotne, otrzymałem też sygnał o funkcjonowaniu miejskiej ewidencji rzeźb plenerowych opracowanej przez zespół miejskiego konserwatora zabytków, niezależnej od systemowych ewidencji zabytków.

²⁸ Art. 10 ust. 1 i 2 Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami.

²⁹ A. Siwek, *Pozadoktrynalne czynniki wartościowania architektury modernistycznej w praktyce ochrony zabytków*, „Krakowska Teka Konserwatorska”, t. 9: *Modernistyczna architektura Krakowa – problemy konserwatorskie*, Kraków 2017, s. 113–128.

³⁰ *Kraków – gminna ewidencja zabytków*, poz. 4047, tinyurl.com/yxcamca6, dostęp: 30.07.2024.

³¹ Parki Kulturowe w Krakowie, tinyurl.com/5xxf87z8, dostęp: 3.08.2024.

³² *Plan ochrony Parku Kulturowego Nowa Huta*, oprac. Zbigniew Myczkowski et al., Kraków 2016, tinyurl.com/yucrky99, dostęp: 14.08.2024.



10

Roman Tarkowski, *Ewa kolorowa* (1958), park Krakowski w Krakowie. Rzeźba poza systemem ochrony zabytków. W tle widoczna kapliczka z XIX wieku, w 1976 roku wpisana wraz z parkiem do rejestru zabytków nieruchomych. Fot. A. Siwek

Roman Tarkowski, *Ewa kolorowa* (Eve in colours) (1958), Kraków Park, Kraków. Sculpture outside the conservation protection framework. In the background is a 19th-century chapel, which was entered to the Register of Immovable Monuments along with the park in 1976. Photo: A. Siwek

Tak więc paradoksalnie w systemie ochrony ładu przestrzennego rzeźba plenerowa się gubi ze względu na rozmiar, natomiast w systemie ochrony zabytków jest łatwiej dostrzegalna w formach ochrony pozostających w gestii samorządu niż tych w gestii administracji państwowej (rejestr zabytków). Zdolność dopasowania się do specyfiki zasobu wykazuje park kulturowy, w którym rzeźba plenerowa może funkcjonować jako istotny składnik lokalnego historycznego krajobrazu kulturowego (przykładem Nowa Huta).

Ochrona rzeźb plenerowych w praktyce

W praktyce o stosunku do rzeźb plenerowych z drugiej połowy XX wieku i o szansach ich przetrwania decyduje wiele czynników. Najważniejszym z nich jest dostrzeżenie i docenienie. Pół do uznania wartości rzeźb plenerowych jest wiele – można je postrzegać jako dzieła sztuki, jako element kształtujący lokalną tożsamość i lokalny krajobraz czy jako element o wartości sentymentalnej dla lokalnej społeczności. W każdym z tych przypadków znaczenie mają rozpoznanie badawcze, dokumentacja i promocja medialna. To zadania odpowiednio dla środowisk naukowych, regionalistów, organizacji pozarządowych i mediów. Oczywiście stanowione formy ochrony mogą odegrać pozytywną rolę wzmacniającą mechanizmy ochrony i prestiż danego obiektu, jednak jak dowodzi praktyka, są raczej skutkiem niż przyczyną realnych działań ochronnych.

Kolejnym czynnikiem decydującym o zachowaniu rzeźb plenerowych jest ich bieżąca oraz interwencyjna konserwacja. Nie wystarczy stanowiona ochrona prawna oparta na zakazach i ograniczeniach. Konieczna jest interwencja, czy to w zakresie zadbania o ekspozycję i otoczenie, ich oczyszczenia, czy to w większym zakresie, obejmującym wzmocnienie ekspozycji



11 Władysław Hasior, *Organy* (1966), przełęcz Snozka. Pomnik obstawiony rusztowaniami w czasie prac konserwatorskich w 2010 roku, które realizowano dzięki zbiórce pieniędzy i działaniom gminy Czorsztyn wraz z Fundacją Rozwoju Regionu Jeziora Czorsztyńskiego. Fot. A. Siwek

Władysław Hasior, *Organy* (The Organ) (1966), Snozka Pass. The monument was surrounded by scaffolding during the conservation work in 2010, which was carried out thanks to fundraising and the efforts of the Municipality of Czorsztyn together with the Foundation for the Development of the Czorsztyn Lake Region. Photo: A. Siwek

i uzupełnienia formalne. Są to każdorazowo, niezależnie od stopnia komplikacji działań, zadania konserwatorskie. Jakość ich realizacji decyduje nie tylko o samym przetrwaniu obiektu, lecz także o zachowaniu jego wartości estetycznych i autentyzmu. Przy braku wymogów formalnych co do opracowania programu prac, uzgodnienia i uzyskania pozwolenia wszystko zależy od właściciela rzeźby plenerowej (to on decyduje, komu pozwala na ingerencję) oraz od wykonawcy prac (jego profesjonalizmu, umiejętności technicznych i wrażliwości estetycznej).

Okazuje się, że wszystkie odnotowane pozytywne przykłady dbałości o rzeźby plenerowe z drugiej połowy XX wieku w Małopolsce były inicjowane przez właścicieli/opiekunów i realizowane przez agendy samorządu (na przykład w Krakowie czy Zakopanem) lub były to inicjatywy indywidualnych osób i fundacji (na przykład Autorska Galeria Bronisława Chromego i rzeźby w otoczeniu szkół artystycznych). Znaczącym przykładem lokalnego zaangażowania jest społeczna akcja renowacji *Organów* Władysława Hasiora na przełęczy Snozka – pomnika z 1966 roku powiązanego z utrwalaniem władzy ludowej na Podhalu, który został zredefiniowany i doceniony jako dzieło sztuki i znak w krajobrazie. Dziś przedstawia się ten obiekt jako apolityczną rzeźbę plenerową wybitnego artysty. Prace konserwatorskie zrealizowano w 2010 roku we współpracy



12

Bronisław Chromy, *Owieczki* (1969), teren przed Uniwersytetem Rolniczym na al. Mickiewicza w Krakowie. Rzeźby były konserwowane z funduszy Uniwersytetu Rolniczego przez Grażynę Chromy w 2016 i 2020 roku. Fot. A. Siwek

Bronisław Chromy, *Owieczki* (Sheep) (1969), located in front of the Agricultural University on al. Mickiewicza in Kraków. The sculptures underwent conservation by Grażyna Chromy in 2016 and 2020 with funding from the Agricultural University. Photo: A. Siwek

gminy Czorsztyn z Fundacją Rozwoju Regionu Jeziora Czorsztyńskiego³³ (fot. 11). Przykładem ochrony spuścizny artystycznej konkretnego twórcy jest historia Autorskiej Galerii Bronisława Chromego i zaangażowanie powołanej w 2020 roku Fundacji im. Bronisława Chromego. Fundacja postawiła sobie za cel opiekę konserwatorską nad kolekcją dzieł artysty, w tym realizacjami plenerowymi. Na swoje działania fundacja pozyskuje środki między innymi od gminy Kraków i małopolskiego urzędu marszałkowskiego³⁴ (fot. 12). Jako nietypowa inicjatywa jawi się konserwacja rzeźb z parku Krakowskiego zainicjowana przez pracowników Muzeum Narodowego w Krakowie w 2016 roku³⁵. Warto podkreślić, że ówczesne zwrócenie uwagi na wartość i rolę rzeźb plenerowych z drugiej połowy XX wieku dla kompozycji parku poskutkowało ujęciem ich konserwacji w planach generalnej rewaloryzacji parku, zakończonej w ramach inwestycji gminy Kraków w 2018 roku³⁶. Z kolei działania lokalnych społeczników, dokumentacja miejskiego konserwatora zabytków oraz zapisy w planie ochrony Parku Kulturowego Nowej Huty doprowadziły do wytyczenia szlaku rzeźby nowohuckiej oraz działaniami konserwatorskimi (do 2023 roku)³⁷

³³ K.S. Ożóg, *Zapomniane Organy, Ptaki i takie tam... Recepcja dzieł Hasióra po 1989 roku* [w:] *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasióra*, red. M. Raińska, Nowy Sącz 2011, s. 34–39.

³⁴ Fundacja im. Bronisława Chromego, tinyurl.com/n2xm6wbn, dostęp: 23.07.2024; G. Chromy-Rościszewska, *Smoczy ogród. Bronisław Chromy na Wawelu*, Kraków 2022.

³⁵ K. Bik, *Ratujmy rzeźby w Parku Krakowskim!*, op. cit.

³⁶ A. Zachariasz, *Park Krakowski im. Marka Grechuty*, Kraków 2018.

³⁷ *Nowohuckie rzeźby już po renowacji*, Kraków.pl, 12.12.2023, tinyurl.com/4r2zsp53, dostęp: 14.08.2024.



13

Autor nieustalony, *Dziewczynka* (lata 60. XX wieku), osiedle Na Skarpie na Nowej Hucie w Krakowie. Rzeźba została odnowiona w 2023 roku z inicjatywy gminy Kraków z dotacji programu „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej – 2023”, realizowanego przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Fot. A. Siwek

Author unknown, *Dziewczynka* (Little Girl) (1960s), on the Na Skarpie housing estate in Nowa Huta, Kraków. The sculpture was restored in 2023 on the initiative of the Municipality of Kraków with funding from the programme ‘Sculpture in Public Space for Independent Poland – 2023’, by the Centre of Polish Sculpture in Orońsko. Photo: A. Siwek

(fot. 13). Jest to przykład o tyle istotny, że obok zaangażowania samorządu ilustruje udział państwa, gdyż zadanie dofinansowano ze środków programu własnego Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej – 2023”, pochodzących z budżetu ministra kultury i dziedzictwa narodowego³⁸. Jednocześnie jest to inicjatywa niezależna od systemu ochrony zabytków, gdyż w regulaminie programu jako finansowane działanie dopuszcza się „konserwację rzeźb i instalacji artystycznych bądź integralnych zespołów istniejących rzeźb funkcjonujących w przestrzeni publicznej (powstałych nie wcześniej niż w II połowie XX w. i współczesnych)”³⁹. W regulaminie nie ma jednak jakiegokolwiek wymogu, by przedmiot konserwacji był objęty formami ochrony zabytków bądź uznany za dobro kultury współczesnej.

Podsumowanie

Nawet tak wrywkowy przegląd zasobu rzeźb plenerowych z drugiej połowy XX wieku w Małopolsce i omówienie charakterystycznych przypadków działań konserwatorskich ukazują istotę problemu. W artykule zostały zasygnalizowane procesy zagrażające i sprzyjające istnieniu rzeźb plenerowych w przestrzeni publicznej. Niekwestionowanym faktem pozostaje bogactwo ilościowe i jakościowe dzieł tej kategorii występujących w regionie. Co istotne, te dzieła pozostają poza systemem ochrony prawnej w kategorii czy to dóbr kultury współczesnej, czy to form ochrony zabytków. W dodatku rozmiar i specyfika dzieł czynią nierealnym zabezpieczenie prawne ich

³⁸ Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, *Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej*, tinyurl.com/mwpa7bjw, dostęp: 3.08.2024.

³⁹ § 6 ust. 1 pkt 5 Regulaminu Programu Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku pn.: „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej – 2022”, tinyurl.com/576rhm3d, dostęp: 3.08.2024.



14 *Układ heliocentryczny* (1973), al. Mickiewicza w Krakowie. Projekt Jarosława Sowińskiego zrealizowany (w czynie społecznym) przez pracowników Zakładu Produkcji Pomocniczej przedsiębiorstwa Mostostal oraz Zakładu Doświadczalnego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obiekt koresponduje z sąsiadującym gmachem Uniwersytetu Rolniczego (projekt Stanisława Juszczyka i Marty Bińkowskiej, 1955–1960, realizacja 1961–1964), który również może być postrzegany jako obiekt potencjalnie zabytkowy. Fot. A. Siwek

Układ heliocentryczny (Heliocentric System) (1973), al. Mickiewicza in Kraków. Jarosław Sowiński's project, made (as part of a social action) by the employees of Mostostal's Zakład Produkcji Pomocniczej (auxiliary production department) and the Experimental Department of the Jagiellonian University. The building corresponds to the neighbouring building of the Agricultural University (designed by Stanisław Juszczyk and Marta Bińkowska, 1955–1960, built 1961–1964), which can also be considered a potential monument. Photo: A. Siwek

integralności w zapisach planistycznych. Z form ochrony zabytków właściwe wydaje się wpisywanie do rejestru zabytków, gdyż łączy się to z późniejszym wymogiem opracowywania programu prac konserwatorskich i uzyskiwania pozwolenia na ich prowadzenie, po weryfikacji merytorycznej przyjętych założeń. Specyfika wpisów do rejestru zabytków ruchomych stanowi jednak w tym względzie istotną barierę. W praktyce sprawdziły się ogólne zapisy związane z utworzeniem Parku Kulturowego Nowa Huta, co wynika z elastyczności i możliwości dostosowania tej szczególnej formy ochrony zabytków do realiów danego miejsca. Ale, jak w przypadku wszystkich zapisów dotyczących parków kulturowych, skuteczność zależy tu od gotowości danego samorządu do angażowania się w czynne sprawowanie ochrony, a więc konkretne akcje i działania.

Przeгляд formalnych możliwości ochrony w połączeniu z odnotowaniem realizowanych w praktyce pozytywnych działań konserwatorskich prowadzi do następujących konstatacji. Przede wszystkim los rzeźb plenerowych najbardziej zależy od świadomości, chęci oraz umiejętności działania ich właścicieli i gospodarzy terenu, na którym są usytuowane. Rola właściciela, jeśli chodzi o inicjatywę i moc sprawczą, jawi się jako fundamentalna dla ochrony. Tym samym brak uregulowanej sytuacji własnościowej staje się kardynalnym zagrożeniem dla poszczególnych obiektów.

Specyfika dzieł powstałych w latach 60. i 70. XX wieku oraz ich niekwestionowana wartość historyczna, artystyczna i naukowa pozwalają postrzegać je jako potencjalne obiekty zabytkowe,

będące świadectwem minionej epoki (tak historycznej, jak i artystycznej) (fot. 14). Ustawowe narzędzia ochrony zabytków – szczególnie wpis do rejestru zabytków ruchomych, jako że z wpisu wynika wymóg opracowywania programów prac konserwatorskich i uzyskiwania pozwoleń konserwatorskich na prowadzenie prac przy obiekcie – mają potencjał do realnego wzmocnienia ochrony poszczególnych dzieł. Często dzieła te mimo pozornie prostej formy wymagają wysoce specjalistycznych zabiegów konserwatorskich, by zostały zachowane ich integralność techniczna i formalna oraz autentyczność i zgodna z wolą twórcy ekspresja artystyczna. Obecnie brakuje jednak organizacyjnych ułatwień i zachęt do tego, by omawiane dzieła włączać w system ochrony zabytków. Przykłady skutecznej ochrony i finansowania prac konserwatorskich niezależnie od tego systemu też nie mobilizują do formalizowania ochrony.

Dotychczasowe dobre praktyki wiążą się z aktywnością samorządu, społeczników i organizacji pozarządowych oraz finansowaniem działań ze środków publicznych (w tym państwowych – przykładem Centrum Rzeźby Współczesnej w Orońsku). Są to działania realizowane poza systemem ochrony zabytków i bez związku z ustawowym pojęciem dobra kultury współczesnej. Wynikają z docenienia wartości dzieła sztuki bądź z sentymentu do obiektów artystycznych utrwalonych w przestrzeni publicznej i pamięci społecznej.

Trzeba tu odnotować słabość ochronnych narzędzi systemowych, w sytuacji gdy właściciel z jakichkolwiek powodów nie przejawia zainteresowania losem danych obiektów. Jako istotną wskazuje się kwestię zmian ustawowych, które ułatwiłyby służbie konserwatorskiej podejmowanie działań z urzędu w zakresie wpisu do rejestru zabytków ruchomych obiektów eksponowanych w przestrzeniach publicznych i w krajobrazie (obok rzeźby plenerowej zapis ten może dotyczyć na przykład ceramicznych i plastycznych dekoracji architektonicznych).

Aby uwiarygodnić postulaty ochronne, trzeba dbać o dalsze rozpoznanie zasobu, ewidencjonowanie i dokumentowanie dzieł plenerowych z drugiej połowy XX wieku. Można to realizować w ramach istniejących ewidencji konserwatorskich gminnych, wojewódzkich i krajowych. Należy pamiętać, że dokumentacja to już po części działanie ochronne. Dopiero gdy się jak najpełniej rozpozna zasób w skali województwa, można dyskutować o wartościowaniu dzieł i hierarchizowaniu systemowych potrzeb ochrony. W ramach owej hierarchizacji można wyodrębnić grupę obiektów o najwyższej wartości, w przypadku których inicjatywa ochrony powinna być powiązana z działaniem konserwatorskich agend państwa i samorządów terytorialnych.

Przeгляд zagrożeń rzeźb plenerowych w województwie małopolskim i ochrony tych rzeźb wskazuje, że dotychczas inicjatywy samorządowe i społeczne znacząco wyprzedzają aktywność w ramach formalnego systemu ochrony zabytków. Można dostrzec w tym sygnał potrzeby aktualizacji założeń i mechanizmów owego systemu w skali całego kraju. Jest to o tyle istotne, że dotyczy to znacznie szerszej grupy potencjalnych przedmiotów ochrony. Rzeźba plenerowa z drugiej połowy XX wieku jest bowiem cennym i atrakcyjnym artystycznie, ale tylko wycinkiem dziedzictwa epoki, która z każdym rokiem staje się bardziej oczywistą przeszłością. Zakotwiczone są w niej jednak podstawy współczesności i naszej tożsamości kulturowej.

dr Andrzej Siwek

Absolwent historii i historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktor nauk technicznych w zakresie urbanistyki i architektury, specjalność architektura krajobrazu. Od września 2024 roku zastępca dyrektora Narodowego Instytutu Dziedzictwa. Adiunkt w Zakładzie Teorii Sztuki i Ochrony Dóbr Kultury Instytutu Historii Sztuki UJ. W latach 1992–2006 pracownik Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Krakowie. Jednocześnie w latach 1993–2003 związany z Regionalnym Ośrodkiem Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Krakowie. W latach 2006–2022 kierował Regionalnym Ośrodkiem Badań i Dokumentacji Zabytków w Krakowie (w 2011 roku przekształconym w oddział terenowy Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Krakowie). Specjalizuje się w zagadnieniach teorii i doktryny konserwatorskiej oraz zarządzania dziedzictwem, a także w problematyce światowego dziedzictwa UNESCO.

Andrzej Siwek, PhD

Graduate of History and History of Art at the Jagiellonian University, Doctor of Technical Sciences in Urban Planning and Architecture, specializing in Landscape Architecture. Deputy Director of the National Institute of Cultural Heritage since September 2024. Assistant Professor at the Department of Theory of Art and the Protection of Cultural Heritage at the Institute of Art History of the Jagiellonian University. In the years 1992 to 2006, he worked

for the National Heritage Protection Services in Kraków. From 1993 to 2003 he also worked for the Regional Centre for the Study and Protection of Cultural Property in Kraków. From 2006 to 2022 he headed the Regional Centre for Research and Documentation of Monuments in Kraków (transformed into a branch of the Cultural Institute of National Heritage in Kraków in 2011). He specializes in the theory and practice of conservation, heritage management and UNESCO World Heritage issues.

Bibliografia

Źródła książkowe i prasowe

- Bogucki Janusz, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.
- Chromy-Rościszewska Grażyna, *Smoczy ogród. Bronisław Chromy na Wawelu*, Kraków 2022.
- Chrzanowski Tadeusz, Kornecki Marian, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982.
- Firlet Elżbieta Maria, *Smocza Jama na Wawelu. Historia, legenda, smoki*, Kraków 1996.
- Grzesiuk-Olszewska Irena, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995.
- Jagielska-Burduk Alicja, *Zabytek ruchomy*, Warszawa 2011.
- Kasperowicz Ryszard, *Dehio i Riegl, czyli spór o przeszłość i przyszłość zabytków* [w:] Alois Riegl, Georg Dehio, *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, przeł. Ryszard Kasperowicz, Warszawa 2006.
- Kostuch Bożena, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015.
- Kozioł Monika, *Rzeźby plenerowe w Nowej Hucie* [w:] *Nowa Huta w kulturze – kultura w Nowej Hucie*, red. Jarosław Kłaś, Maria Wąchała-Skindzier, Kraków 2019, s. 186–198.
- Małodobry Agata, Kłosowska Anna, *XX + XXI. Rzeźba – wystawa jako pole dialogu kuratorsko-konserwatorskiego. Dylematy, odkrycia, inspiracje* [w:] *O współpracy konserwatorów i historyków sztuki – studia z historii sztuki i konserwacji*, red. Joanna Daranowska-Lukaszewska, Jarosław Adamowicz, Kraków 2023, s. 105–114.
- Moroń Jadwiga, *Dziwostwory Mariana Kruczka*, „Głos Nowej Huty”, 29.06–5.07.1979, nr 26, s. 6.
- Olszewski Andrzej K., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988.
- Ożóg Kazimierz S., *Zapomniane Organy, Ptaki i takie tam... Recepcja dzieł Hasióra po 1989 roku* [w:] *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasióra*, red. Marzanna Raińska, Nowy Sącz 2011, s. 34–39.
- Rozenau-Rybowicz Agnieszka, Szlenk-Dziubek Dorota, Białoskórski Piotr, *Atlas dóbr kultury współczesnej województwa małopolskiego*, Kraków 2009.
- Siwek Andrzej, *Między zabytkiem a dobrem kultury współczesnej*, „Kurier Konserwatorski” 2011, nr 10, s. 5–11.
- Siwek Andrzej, *Pozadoktrynalne czynniki wartościowania architektury modernistycznej w praktyce ochrony zabytków*, „Krakowska Teka Konserwatorska”, t. 9: *Modernistyczna architektura Krakowa – problemy konserwatorskie*, Kraków 2017, s. 113–128.
- Tarasek Kinga, *Rzeźby plenerowe z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku na terenie dawnej dzielnicy Nowa Huta*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2021, t. 39, s. 123–134.
- Torowska Joanna, *Planty Krakowskie i ich przestrzeń kulturowa*, Kraków 2012.
- Węglarz Barbara Alina, *Spacerkiem po starej Szczawnicy i Rusi Szlachtowskiej*, Pruszków 2011, s. 185–204.
- Zachariasz Agata, *Park Krakowski im. Marka Grechuty*, Kraków 2018.

Źródła internetowe

- Autorska Galeria Bronisława Chromego*, tinyurl.com/bdh8am3z, dostęp: 10.08.2024.
- Bik Katarzyna, *Ratujmy rzeźby w Parku Krakowskim!*, tinyurl.com/5t4n722v, dostęp: 30.07.2024.
- Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, *Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej*, tinyurl.com/mwpa7bjw, dostęp: 3.08.2024.
- Fundacja im. Bronisława Chromego*, tinyurl.com/n2xm6wbn, dostęp: 23.07.2024.
- Henryk Burzec – Internetowa Galeria Rzeźby, Malarstwa, Rysunku i Grafiki, tinyurl.com/3rjvcb4p, dostęp: 10.08.2024.
- Grząślewicz Zofia, *Ruszyć rzeźbę – o układzie heliocentrycznym stojącym przed Uniwersytetem Rolniczym w Krakowie*, „Architektura & Biznes”, 1.12.2023; tinyurl.com/3amh6mbb, dostęp: 22.07.2024.
- Nowohuckie rzeźby już po renowacji*, Kraków.pl, 12.12.2023, tinyurl.com/4r2zsp53, dostęp: 14.08.2024.
- Parki Kulturowe w Krakowie, tinyurl.com/5xxf87z8, dostęp: 3.08.2024.

Źródła prawne

Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 21 sierpnia 1944 r. o trybie powołania władz administracji ogólnej I-ej i II-ej instancji (Dz.U. 1944, nr 2, poz. 8).

Dekret z dnia 31 grudnia 1956 r. o wyłączeniu z województw miast: Krakowa, Poznania i Wrocławia oraz nadaniu miejskim radom narodowym tych miast uprawnień wojewódzkich rad narodowych (Dz.U. 1957, nr 1, poz. 1).

Kraków – gminna ewidencja zabytków, poz. 4047, tinyurl.com/yxamca6, dostęp: 30.07.2024.

Plan ochrony Parku Kulturowego Nowa Huta, oprac. Zbigniew Myczkowski et al., Kraków 2016, tinyurl.com/yucrkyp9, dostęp: 3.08.2024.

Regulamin Programu Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku pn.: „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej – 2022”, tinyurl.com/576rhm3d, dostęp: 3.08.2024.

Uchwała nr XVI/87/2007 Rady Gminy Gdów z dnia 5 października 2007 r. w sprawie miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego sołectwa Hucisko w jego granicach administracyjnych.

Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. 2003, nr 162, poz. 1568).

Ustawa z dnia 24 lipca 1998 r. o wprowadzeniu zasadniczego trójstopniowego podziału terytorialnego państwa (Dz.U. 1998, nr 96, poz. 603).

Ustawa z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz.U. 2003, nr 80, poz. 717).

Ustawa z dnia 28 maja 1975 r. o dwustopniowym podziale administracyjnym Państwa oraz o zmianie ustawy o radach narodowych (Dz.U. 1975, nr 16, poz. 91).

Ustawa z dnia 3 grudnia 1920 r. o tymczasowej organizacji władz administracyjnych II instancji (województw) na obszarze b. Królestwa Galicji i Lodomerji z W. Ks. Krakowskiem oraz na wchodzących w skład Rzeczypospolitej Polskiej obszarach Spisza i Orawy (Dz.U. 1920, nr 117, poz. 768).

Maria Dankowska*
Marta Liszewska**

Rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku w zurbanizowanym krajobrazie polskim. Przyczynek do dyskusji o stanie zachowania oraz do rozważań o ochronie konserwatorskiej

Outdoor sculpture of the 1960s and 1970s
in an urbanized Polish landscape. A contribution
to the discussion on the state of preservation
and conservation issues

Maria Dankowska, Marta Liszewska, *Rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku w zurbanizowanym krajobrazie polskim. Przyczynek do dyskusji o stanie zachowania oraz do rozważań o ochronie konserwatorskiej*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 181–209.

Abstrakt

Tekst jest próbą podsumowania rozważań na temat polskiej rzeźby plenerowej drugiej połowy XX wieku, które wybrzmiały podczas organizowanej przez Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID) konferencji naukowej „Rzeźba plenerowa w Polsce – zjawisko artystyczne lat 60. i 70. XX wieku oraz problematyka ochrony”. Potrzeba debaty dotyczącej rzeźby tego okresu wyłoniła się z szerszych dyskusji o powojennym dziedzictwie, którym zajmuje się w pracach studialnych zespół roboczy NID do spraw dóbr kultury współczesnej.

Rzeźba plenerowa w Polsce powstawała w ograniczonych ramach czasowych jako odpowiedź artystyczna na konkretne zapotrzebowania publiczne. Zjawisko to obejmowało jednak rozległy obszar kraju, gdyż rzeźby plenerowe były realizowane w większości polskich miast i miasteczek.

Specyfika rzeźb plenerowych jest związana z ich tworzeniem w określonych warunkach politycznych i społeczno-gospodarczych, mających bezpośredni wpływ na działalność artystyczną. W drugiej połowie XX wieku powstawały w Polsce dzieła

* Narodowy Instytut Dziedzictwa
ORCID: 0000-0003-3366-0091
e-mail: mdankowska@nid.pl

* Narodowy Instytut Dziedzictwa
ORCID: 0009-0005-9037-0439
e-mail: mliszewska@nid.pl

rzeźbiarskie z jednej strony w pewnym stopniu zunifikowane, z drugiej – bardzo różnorodne pod względem formy i materiałów, a także sposobu interpretacji narzuconych tematów. Konsekwencją są współczesne dyskusje dotyczące ochrony i zachowania tych dzieł. Wykonane kilkadziesiąt lat temu rzeźby przetrwały w krajobrazie kulturowym wymagają obecnie inwentaryzacji oraz krytycznego wartościowania. Jest to zagadnienie istotne dla lokalnych społeczności, które na co dzień stykają się z rzeźbami znajdującymi się w przestrzeniach publicznych.

Artykuł stanowi próbę zarysowania wybranych kwestii związanych z bardzo różnorodnym i ciekawym pod względem artystycznym zjawiskiem, jakim jest rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku. W zamierzeniu niniejszy tekst ma służyć jako impuls do opracowania wytycznych kierunkowych dotyczących sposobu postępowania z tym szczególnym zasobem dziedzictwa, a może nawet stać się przyczynkiem do rozpoczęcia szerszej dyskusji o ochronie dóbr kultury współczesnej oraz kształtowaniu krajobrazu kulturowego.

Słowa kluczowe

rzeźba plenerowa, dobra kultury współczesnej, krajobraz kulturowy, humanizacja przestrzeni, ochrona dziedzictwa kulturowego

Abstract

This text is an attempt to summarize reflections on Polish outdoor sculpture from the latter half of the twentieth century that were presented at an academic conference organized by the National Institute of Cultural Heritage (NID). The conference, entitled 'Outdoor sculpture in Poland – artistic phenomenon of the 1960s and 1970s and conservation issues', provided a forum for a discussion of these reflections. The need for discourse on the sculpture of this period arose from broader deliberations on post-war heritage, which are addressed in the research conducted by the NID working group on contemporary cultural assets.

Outdoor sculpture was created in Poland over a relatively short period, driven by a need to respond to specific public demands. However, this phenomenon was not limited to a specific region; rather, it spanned the entire country, with outdoor sculptures being created in the majority of Polish cities and towns.

The distinctive nature of outdoor sculptures is related to their creation in specific political and socio-economic conditions, which had a direct influence on artistic activity. In the second half of the twentieth century, sculptural works were created in Poland that exhibited a certain degree of stylistic unity, while simultaneously displaying considerable diversity in terms of form, materials, and the manner in which the prescribed themes were interpreted. This has led to contemporary discussions on the protection and preservation of these works. Given that the sculptures were made decades ago, it is now necessary to undertake a comprehensive inventory and critical evaluation of those that have survived in the cultural landscape. This is a matter of significant concern to the local communities who encounter the sculptures on a daily basis.

This article attempts to outline a number of selected issues pertaining to the very diverse and artistically intriguing phenomenon of outdoor sculpture that emerged during the 1960s and 1970s. Hopefully, this text will provide a starting point for the development of directional guidelines on how to deal with this particular heritage, and may even contribute to the initiation of a broader discussion on the protection of contemporary cultural assets and the shaping of the cultural landscape.

Keywords

outdoor sculpture, contemporary cultural assets, cultural landscape, humanization of space, protection of cultural heritage

RZEŻBA PLENEROWA POWSTAJĄCA W POLSCE W LATACH 60. I 70. XX WIEKU BYŁA SZCZEGÓLNYM zjawiskiem artystycznym. Temu istotnemu zagadnieniu została poświęcona ogólnopolska konferencja naukowa, która odbyła się 15 listopada 2023 roku. Organizatorem spotkania był Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID) wraz z partnerami: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Wydziałem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Narodowym Instytutem Architektury i Urbanistyki. Konferencja stanowiła okazję do wymiany poglądów oraz podjęcia dyskusji o dziedzictwie kulturowym drugiej połowy XX wieku w Polsce. Tematyka związana z rzeźbą plenerową, choć istotna sama w sobie, stała się punktem wyjścia do szerszego spojrzenia również na inne zagadnienia, w tym na problematykę konserwatorską, a także kwestie formalno-prawnej ochrony rzeźb i pomników, kształtowania oraz ochrony krajobrazu kulturowego i otoczenia wyjątkowych elementów dziedzictwa kulturowego, znaczenia, symboliki czy przekazu wartości niematerialnych niesionych przez obiekty dziedzictwa materialnego. Spotkanie było okazją do przyjrzenia się zjawisku rzeźby plenerowej drugiej połowy XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem aktywności artystycznej w latach 60. i 70. XX wieku. Podczas konferencji poruszono także zagadnienia dotyczące zachowania i ekspozycji rzeźb plenerowych, między innymi zasad sprawowania bieżącej opieki (instytucjonalnej i społecznej), możliwości finansowania prac konserwatorskich czy tworzenia szlaków tematycznych, przewodników i galerii wirtualnych. Zaprezentowane przykłady konkretnych działań pozwoliły poznać dobre praktyki w zakresie ochrony rzeźb plenerowych, opieki nad nimi i ich promocji. Uzupełnieniem programu konferencji były studia przypadków – analizy wybranych realizacji rzeźbiarskich przybliżające sylwetki twórców oraz patronów form przestrzennych. Poruszono również istotne kwestie roli rzeźby plenerowej dawniej oraz obecnie, a także konserwacji i zachowania obiektów we współczesnych realiach funkcjonalnych, społecznych, ekonomicznych i własnościowych.

Niezależnie od konferencji temat rzeźb plenerowych i ich roli w kształtowaniu krajobrazu kulturowego omawiano podczas spotkań zespołu roboczego NID do spraw dóbr kultury współczesnej. Podjęcie tematu rzeźby plenerowej w Polsce jako zjawiska artystycznego lat 60. i 70. XX wieku jest związane z rozpoczęciem prac nad przygotowaniem przez NID repozytorium dóbr kultury współczesnej, w ramach którego postanowiono wyodrębnić rzeźby plenerowe jako oddzielną grupę. Rozpoczęta w 2023 roku inwentaryzacja fotograficzna rzeźb plenerowych z różnych regionów Polski unaoczniała kilka problemów związanych z identyfikacją obiektów, między innymi trudności z precyzyjnym określeniem lokalizacji rzeźb (wynikające z braku danych adresowych), problemy z nazewnictwem (brak tytułów, potoczne nazwy) oraz ustaleniem autorstwa. Oprócz rozpoczętej pracy dokumentacyjnej (fotograficznej) konieczne są także pogłębione badania literaturowe, analizy materiałów źródłowych, analizy porównawcze i tak dalej. Ważne w procesie poznawczym były też dyskusje toczące się w trakcie przygotowań do konferencji na forum zespołu roboczego NID oraz w gronie ekspertów komitetu naukowego.

Temat podjęty podczas konferencji: „Rzeźba plenerowa w Polsce – zjawisko artystyczne lat 60. i 70. XX wieku oraz problematyka ochrony” jest obszerny i wielowątkowy. Przy okazji wydania zrodziły się kolejne pytania i dylematy dotyczące rzeźb plenerowych. Zamiast formułować tezy, stawiamy poniżej kilka pytań, które mogą być podsumowaniem konferencji, a jednocześnie stanowić przyczynek do dalszych, pogłębionych badań.

- Czy rzeźba plenerowa może definiować przestrzeń, w której się znajduje?
- Czy znaczenie symboliczne, użytkowe oraz kompozycyjne rzeźby plenerowej dawniej i obecnie są takie same?
- Jak zmienia się w czasie odbiór społeczny rzeźby plenerowej i czy jest to związane z jej stanem technicznym i estetyką?
- Czy zasadne są zachowanie i ochrona rzeźb plenerowych w przestrzeniach zurbanizowanych *in situ*?
- Jakie metody są najwłaściwsze w przypadku napraw i konserwacji rzeźb plenerowych?
- Czy rzeźby plenerowe z lat 60. i 70. XX wieku w Polsce możemy traktować jako zabytki czy powinniśmy raczej jako obiekty współczesne?

Artykuł nie daje pełnej odpowiedzi na te pytania, lecz jest kontynuacją dyskusji eksperckich i próbą syntetycznego podsumowania wybranych tematów. To także forma zwrócenia uwagi na zagadnienie ochrony i zachowania dzieł rzeźbiarskich we współczesnym krajobrazie Polski.

Rzeźba plenerowa jako zjawisko twórcze i propagandowe

Realia twórcze, w jakich powstawały rzeźby polskie w drugiej połowie XX wieku, były związane z sytuacją polityczną, gospodarczą i społeczną, w której przestrzenie publiczne uznawano za dobro wspólne. Obowiązywały jednolite, w pewien sposób zunifikowane zasady kształtowania osiedli mieszkaniowych i przestrzeni wokół zakładów przemysłowych. Na obszarach już zurbanizowanych, z istniejącą zabudową osadzoną w układzie urbanistycznym, próbowano redefiniować przestrzeń wspólną za pomocą elementów wyposażenia, zieleni, a także rzeźby. Ta ostatnia, sytuowana w eksponowanych miejscach (na przykład w centrum placu czy w strefie głównego wejścia do fabryki), nie tylko stała się elementem artystycznym, estetyzującym przestrzeń, lecz także dodatkowo nadawała jej wymiar znaczeniowy. Pojawiły się hasła sugerujące sposób kreacji artystycznej, na przykład „socjalistyczne w treści, narodowe w formie”, nakazujące pewnego rodzaju uniformizację, upolitycznienie i ideologizację sztuki¹. Również powojenna rzeźba musiała wpisywać się w nowy PRL-owski dyskurs i mieć wymiar symboliczny. Większość ówczesnych aktywności artystycznych była zatem realizowana w narzuconej konwencji ideologicznej: „temat wybiera sam artysta w sposób wolny, zgodnie ze swym upodobaniem i odczuciem, ale naród ma prawo stawiać swoje wymagania twórcom, a jednym z podstawowych wymagań jest, aby głębszy nurt utworu, jego cel, jego zamierzenie odpowiadały potrzebom ogółu, aby nie rodziły wątplenia, gdy potrzeba zapału i wiary w zwycięstwo, aby nie apoteozowały depresji, gdy naród chce żyć i działać”². Socrealistyczne realizacje rzeźbiarskie towarzyszące architekturze miały podkreślać rangę i znaczenie konkretnych grup społecznych. Prezentowano głównie ludzi pracy, a przykładami są choćby murarka z kielnią autorstwa Stanisława Marcinowa z lat 50. XX wieku³ czy wizerunki robotników – hutnika i górnika – autorstwa Jerzego Kwiatkowskiego z 1955 roku, umiejscowione na skrzydłach domu kultury na osiedlu A w Tychach⁴. Jak pisała Hanna Kotkowska-Bareja: „Realizm lat pięćdziesiątych określał precyzyjnie zapotrzebowanie społeczne na obiekty artystyczne, i to zarówno w zakresie formy, jak i treści. Kiedy ten program okazał się mitem i kiedy te założenia straciły moc obowiązującą, artyści mogli od nowa kształtować swe wypowiedzi według własnych programów [...]”⁵.

W latach 60. i 70. XX wieku w polskiej sztuce pojawiają się nowe nurty i zjawiska, inspirowane działalnością artystów z krajów zachodnich⁶. Wśród nich znalazła się sztuka konceptualna, odbierająca znaczenie dzieła jako wartości i będąca formą sprzeciwu wobec narzuconej konwencji. Konceptualiści postrzegali dzieło „jako wytwór kulturowy, obiekt uwikłany w artystyczny system, w instytucje, a więc również w dyskurs władzy. Jako narzędzie nacisku, propagandy, czy po prostu towar”⁷. W latach 70. nasiliło się zjawisko negacji formy (aż do jej dematerializacji) w polskiej twórczości rzeźbiarskiej, również plenerowej (między innymi w ramach plenerów i sympozjów rzeźbiarskich). Jest to rodzaj poszukiwania wolności w sztuce oraz ucieczki od ideologizacji i upolitycznienia aktu twórczego. Ten czas to przełomowy, ale jeszcze ciągle słabo rozpoznany

¹ Więcej na ten temat: A. Sumorok i T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu* [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. eidem, Łódź 2017, s. 7–45.

² Fragment przemówienia Bolesława Bieruta wygłoszonego 16 listopada 1947 roku z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu. Cyt. za: J. Poklewski, *Sztuka w służbie propagandy stalinowskiej*, „Czasy Nowożytnie” 1999, t. 6, s. 249–258.

³ P. Oczko, *Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta*, Tychy 2020, s. 30.

⁴ Ibidem, s. 40–41.

⁵ H. Kotkowska-Bareja, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974, s. 7.

⁶ Między innymi minimal art, object art, conceptual art, environment art, land art czy body art/performance.

⁷ L. Nader, *Sztuka konceptualna w Polsce*, tinyurl.com/3hrzeuhs, dostęp: 28.02.2024.

okres twórczości rzeźbiarskiej w Polsce⁸. Równolegle „poszukiwano »trzeciej drogi«, która godziłaby wymogi doktryny z różnymi wariantami modernizmu”⁹. Poszukiwania te przejawiały się w indywidualnych kreacjach i interpretacjach formy, nowatorskim wykorzystaniu materiału i technologii oraz osadzeniu dzieła w określonym kontekście.

Istotną rolę dla zjawiska rzeźb plenerowych odegrały uwarunkowania gospodarcze, społeczne i polityczne oraz ściśle z tym związany sposób finansowania twórczości rzeźbiarskiej. W okresie PRL-u monopol na mecenat artystyczny miało państwo, które jako zleceniodawca określało i dyktowało warunki realizacji „zamówienia”, czyli dzieła artystycznego¹⁰. Rzeźba pojawiała się w krajobrazie codziennym miast i miasteczek jako realizacja haseł typu: „humanizacja przestrzeni zamieszkania”, „sojusz świata pracy z kulturą i sztuką” czy też „wyjście sztuki do ludu”. U podstaw takiego podejścia leżała idea upowszechniania kultury wśród szerokich rzesz społeczeństwa przez zapewnienie bezpośredniego kontaktu z kulturą wizualną w środowisku życia i pracy. Był to świadomie i konsekwentnie realizowany program wspierania przemian społecznych i gospodarczych w powojennej Polsce. Ten odgórnie i centralnie zaplanowany proces zakładał udział finansowy państwa – inicjatora programu, w którym uczestnikami byli artyści jako wykonawcy dzieł, a funkcję mecenasów pełniły państwowe instytucje, organy i organizacje. Scentralizowany i silnie zinstytucjonalizowany mecenat państwowy realizowano zatem w formie mecenatu rozdrobnionego – redystrybucji środków publicznych, kierowanych lokalnie do poszczególnych miast, miasteczek, ich dzielnic, a nawet poszczególnych zespołów zabudowy między innymi za pośrednictwem spółdzielni mieszkaniowych, zakładów przemysłowych oraz spółdzielni artystycznych. Ostatecznie wszelkie te formy mecenatu w PRL-u: mecenat publiczny, instytucjonalny czy społeczny, wpasowywały się w politykę kulturalną państwa, realizowały jej cele i założenia ideologiczne¹¹.

Rzeźba plenerowa, mimo że podobnie jak inne dzieła sztuki, architektury i urbanistyki okresu PRL-u była zjawiskiem planowanym i kierowanym centralnie, dawała pewną autonomię artystyczną. Część rzeźb powstawała w ramach działalności uczelni artystycznych. Odbywały się też plenery rzeźbiarskie organizowane pod mecenatem konkretnych zakładów przemysłowych, związane ze specyfiką produkcji danego przedsiębiorstwa, na przykład w Hajnówce¹², Suchedniowie czy Bolesławcu¹³. Niektóre z nich przybierały formy sympozjów, tak jak Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965–1973), sympozja Złote Grono w Zielonej Górze (1965–1981) czy Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (1966). Plenery, podczas których zaczęto udostępniać artystom „nowe nietradycyjne materiały hale fabryczne, maszyny i rady fachowców”¹⁴, umożliwiły zmianę formy przedstawień rzeźbiarskich. Rezygnowano z form tradycyjnych na rzecz „kompozycji przestrzennych”¹⁵. Mecenat wielkich zakładów przemysłowych sprawił, że „rzeźba

⁸ Praca Wandy Czelkowskiej pod wymownym tytułem *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu* stała się inspiracją do ponownego podjęcia tego tematu. W 2024 roku twórczości rzeźbiarskiej z tego okresu poświęcono odrębną wystawę w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, zatytułowaną *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby. Polska rzeźba pierwszej połowy lat 70.*, kuratorzy: Tamara Książek, Waldemar Baraniewski, Jan Stanisław Wojciechowski – zob. *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby*, tinyurl.com/3x6t5zx5, dostęp: 29.10.2024, oraz P. Kosiewski, *Rzeźba wychodząca poza swe granice* *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby. Polska rzeźba pierwszej połowy lat 70.*, tinyurl.com/3yuzp89m, dostęp: 29.10.2024. Zorganizowano też wystawę *Wanda Czelkowska. Retrospekcja*, tinyurl.com/3jnx455, dostęp: 29.10.2024.

⁹ A. Sumorok, T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje...*, op. cit., s. 32.

¹⁰ Szerzej o mecenacie nad sztuką rzeźbiarską pisze Bernadeta Stano w rozdziale *Społeczny mecenat przemysłowy* swojej książki *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL* (Kraków 2019, s. 27–66).

¹¹ Z. Jaroński, *Mecenat nad literaturą w PRL* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999, s. 340.

¹² Zob. A. Kisielewski, *Plenerowe „kształty wyobraźni” w Hajnówce*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 158–165.

¹³ B. Stano, *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 215–235.

¹⁴ I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 100.

¹⁵ Ibidem.

stawała się dziedziną naczelną wśród innych form działalności plastycznej. Jako forma trójwymiarowa była elementem wiążącym architekturę z jej otoczeniem, narzucającym przestrzeni skalę człowieka. Powstawanie nowych i rozbudowa starych miast dostarczyły jej nowych lokalizacji¹⁶.

Rzeźba plenerowa w krajobrazie zurbanizowanym

Rzeźba plenerowa była często składową większych zespołów urbanistycznych (na przykład mieszkaniowych czy przemysłowych) lub elementem kompozycyjnym w przestrzeni publicznej. Stanowiła integralną część krajobrazu kulturowego, wpisaną w otoczenie składające się z elementów zarówno przyrodniczych, jak i antropogenicznych. Rzeźbę plenerową jako dzieło artystyczne odrębne, wolno stojące lokalizowano zwykle w określonym otoczeniu i kontekście, a jej forma i treść wpisywały się w program większego założenia. Rzeźbiarskie formy przestrzenne powstawały na nowych osiedlach mieszkaniowych oraz na terenach historycznych śródmiejskich zespołów zabudowy mieszkaniowej. Zgodnie z zasadami kształtowania ośrodków osadniczych obowiązującymi po drugiej wojnie światowej szczególnym miejscem miało być centrum usługowe, w którym równie istotna co zabudowa była przestrzeń wspólna. Jak pisał Władysław Czerny: „Ośrodkiem spotkań i współżycia organizacyjnego jednostki sąsiedzkiej powinien być jej główny ośrodek usługowy. [...] Kompozycja ośrodka powinna mieć charakter mieszkalny, zachęcający do pobytu w nim, aby mógł się stać ogniskiem współżycia całej jednostki¹⁷. Takie miejsce, najlepiej w formie małego placu otoczonego niewielkimi sklepami oraz lokalami usługowymi, miało być urządzone w szczególny sposób. Oprócz starannego zagospodarowania zielenią i małą architekturą należało także znaleźć tam miejsce na akcent szczególny, którym mogły być na przykład: „grupa drzew, studnia dekoracyjna, rzeźba, kąt z ławeczką do siedzenia, obok mała piaskownica dla dzieci czekających na starszych, zajętych zakupami. [...] Kameralne ukształtowanie ośrodka ma bardzo duże znaczenie dla wytworzenia nastroju wspólnoty osiedla i przynależności mieszkańców do niego¹⁸”.

Wytyczne dotyczące urządzenia centrum ośrodka osadniczego tylko pośrednio nawiązywały do historycznych zasad kształtowania kompozycji urbanistycznej. Wykorzystywano przy tym rolę przestrzeni publicznej jako miejsca spotkań mieszkańców oraz integracji społecznej. Podobnie jak w przeszłości również w lokalnym centrum miały się pojawiać niewielkie obiekty architektoniczne oraz artystyczne. We wcześniejszych epokach rolę szczególnego akcentu w przestrzeni publicznej odgrywały obiekty o określonych funkcjach, na przykład studnie, pręgierze, wagi, a w późniejszych okresach – także obeliski, fontanny czy pomniki, lokalizowane w miejscach wybranych ze względów kompozycyjnych, krajobrazowych i widokowych. Jednak zasadniczo urbanistykę powojenną prawie całkowicie pozbawiono zasad spójnej kompozycji, a pojęcia takie jak „plac”, „podwórzec” czy „pierzaja” pozostały nimi tylko z nazwy. „Place” w socrealistycznych zespołach zabudowy mieszkaniowej lub produkcyjnej nie miały ścian urbanistycznych, a tym samym nie wykształciły wnętrza urbanistycznego. Osiedla zabudowy złożonej z prostopadłościennych brył (często w układach liniowych), odsunięte od krawędzi ulic, nie formowały pierzei, ale jedynie wyznaczały nieciągłe linie zabudowy. Deklarowane zapewnienie w ramach osiedla „właściwej kompozycji krajobrazu” oraz „socjalnego klimatu” pozostawało w znacznej mierze wyłącznie hasłem ideowym, które realizowano tylko w niewielkim zakresie, między innymi za pomocą mebli urbanistycznych oraz rzeźb plenerowych.

W okresie powojennym nowością było upowszechnienie rzeźby i uznanie jej za obiekt w codziennym krajobrazie – czynnik humanizujący, stanowiący element tożsamości i integracji, nadający symboliczne znaczenie przestrzeni, w której rzeźbę umieszczono. W rejonach o zunifikowanej zabudowie w postaci blokowisk (wznoszonych zazwyczaj z prefabrykatów) lub w zespołach zabudowy przemysłowej, realizowanej często według typowych rozwiązań konstrukcyjnych

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ W. Czerny, *Architektura zespołów osiedleńczych*, Warszawa 1972, s. 188.

¹⁸ Ibidem.

1

Rzeźby Andrzeja Jocz
nawiązujące do specyfiki Łodzi
jako miasta przemysłowego –
Dzianina na osiedlu Widzew (a)
i *Czółtenka* przed dworcem
Łódź Kaliska (b), a także
rzeźby metaforyczne z terenu
Politechniki Łódzkiej – dzieło bez
nazwy przed gmachem biblioteki,
kojarzące się z płomieniem
wiedzy (c), oraz *Przeptywooki*
(wykonane przez zespół
rzeźby Instytutu Architektury
i Urbanistyki pod kierownictwem
Jocza) (d). Fot. M. Dankowska

Sculptures by Andrzej Jocz
referring to the specific
character of Łódź as an industrial
city – *Knitted Fabrics* in the
Widzew housing estate (a) and
Shuttles in front of Łódź Kaliska
railway station (b), as well as
metaphorical sculptures from the
premises of the Łódź University
of Technology – an unnamed work
in front of the library building,
associated with the flame of
knowledge (c), and *Przeptywooki*
(made by the sculpture team
of the Institute of Architecture
and Urban Planning under the
direction of Andrzej Jocz) (d).
Photo: M. Dankowska



i materiałowych, rzeźby stawały się jednym z elementów wyróżniających i identyfikujących całe założenie¹⁹. Sposób umieszczenia rzeźb w ogólnodostępnej przestrzeni oraz ich niewielkie rozmiary, dopasowane do ludzkiej skali (gabaryty mieszczące się w polu widzenia człowieka), pozwalały na bezpośredni kontakt z tymi dziełami artystycznymi, co czyniło je tym bardziej oswojonymi²⁰. Rzeźby przyczyniały się też do procesów integracji lokalnej społeczności z miejscem zamieszkania. Sytuowano je na przykład obok placów zabaw, na skwerach, przy lokalnych centrach usługowych. Ich tematyka była neutralna (*Taniec* w Łodzi), często związana z człowiekiem lub rodziną (*Macierzyństwo* w Łodzi, *Para* w Legnicy). Czasem były to abstrakcyjne formy organiczne (*Kosmosonda* w Tychach) lub zgeometryzowane (*Kompozycja elementów zmiennych* w Elblągu, *Forma przestrzenna* w Elblągu). Pojawiały się też tematy zoomorficzne (*Ryba* w Tychach, *Sowy* w Krakowie) lub roślinne (*Drzewo* w Łodzi). Rzeźby stawiano również jako ozdobę i urozmaicenie przestrzeni publicznych, na przykład przed urzędami, w parkach oraz na innych terenach zieleni urządzonej i rekreacyjnych (*Wakacje* w Łodzi, *Wzrastanie I i II* w Zielonej Górze). Lokalizowano je także w pobliżu miejsc pracy albo w szczególnych przestrzeniach miast, na przykład przy wjazdach jako witacze (choćby w Chojnicach). Czasem rzeźby nawiązywały do charakteru miasta (*Czółenka* w Łodzi, *Górnik* w Rudzie Śląskiej)²¹. Dozwolona tematyka obiektów była zatem ściśle określona, pozornie neutralna politycznie, a zarazem pożyteczna społecznie.

Jaki był jednak rzeczywisty cel tworzenia rzeźb plenerowych i na jakie potrzeby w ten sposób odpowiadano? Czy rzeźba plenerowa była faktycznie realizacją idei humanizacji przestrzeni czy wręcz przeciwnie – stanowiła jedynie listek figowy, działanie pozoranckie?

W gospodarce planowej, scentralizowanej nowe zespoły osiedleńcze oraz ich zabudowa realizowane były w sposób zunifikowany, typowy. Liczyły się tu przede wszystkim „normalizacja”, „optymalizacja”, „sprawiedliwość” i „równość”, przejawiające się w stosowaniu jednakowych, powtarzalnych rozwiązań. W urbanistyce tego okresu pominięto zasady estetycznego kształtowania przestrzeni i zastąpiono je „formą otwartą” oraz koncepcjami funkcjonalistycznymi²². W takich

¹⁹ Są także głosy krytyczne wobec form rzeźbiarskich umieszczanych w przestrzeniach PRL-owskich osiedli, wskazujące, że formy te pogłębiały tylko architektoniczną pustkę monotonnego rytmu powtarzalnych brył (bloków). Takie zdanie wyraził między innymi Jeremi T. Królikowski w „Roczniku »Rzeźba Polska«” w 2005 roku, przywołany w: K. Chrudzimska-Uhera, *Humanizacja przestrzeni miejskiej. Rzeźba plenerowa w Warszawie w latach 70. XX wieku* [w:] *Rzeźba w architekturze*, red. eadem, B. Gutowski, Warszawa 2008, s. 143.

²⁰ O potrzebie budowania identyfikacji kompozycyjnej przestrzeni, a także o zasadach kształtowania i rozumienia elementów kompozycji urbanistycznej traktuje wiele publikacji – w tym te, które opisują polską powojenną rzeczywistość projektową, na przykład: K. Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1984.

²¹ Większość przykładów podano na podstawie inwentaryzacji terenowych prowadzonych przez członków zespołu Narodowego Instytutu Dziedzictwa. Lokalizację rzeźb wymienionych w tej części artykułu określono opisowo: *Taniec*, 1977, autor: Henryk Burzec, Łódź, ul. Zachodnia, skwer przed Manufakturą; *Macierzyństwo*, 1976, autor: Michał Gałkiewicz, Łódź, osiedle Retkinia, al. kard. Stefana Wyszyńskiego i ul. Przelajowa; *Para* (lub *Ramię w ramię*), datowanie i autor nieznane, Legnica, ul. Środkowa i Młynarska; *Kosmosonda*, 1975, autor: Stefan Borzęcki, Tychy, osiedle D, ul. Darwina; *Kompozycja elementów zmiennych*, 1965, autor: Adam Marczyński, Elbląg; *Forma przestrzenna*, 1965, autor: Jerzy Fedorowicz, Elbląg; *Forma przestrzenna*, 1965, autor: Jan Ziemiński, Elbląg; *Forma przestrzenna*, 1965, autor: Krystyn Zieliński, Elbląg (wszystkie cztery rzeźby z Elbląga w zbiorach Otwartej Galerii Form Przestrzennych); *Ryba*, 1975, autor: Antoni Hajdecki, Tychy, osiedle D; *Sowy*, 1961, autor: Bronisław Chromy, Kraków, Planty; *Drzewo*, 1980, autor: Ryszard Popow, Łódź, Widzew-Wschód; *Wakacje* (lub *Tańczące dziewczyny*), lata 60. XX wieku, autor: Henryk Burzec, Łódź, park Źródlika II; *Wzrastanie I*, 1978, i *Wzrastanie II*, 1980, autor: Marek Przeclawski, Zielona Góra, Wzgórze Winne; *Witacze*, 1973–1975, autor: Norbert Jażdżewski, Chojnice (zachowało się pięć rzeźb: przy ul. Kościerskiej, Gdańskiej, Człuchowskiej, a także przy wyjazdach na Tucholę i Bydgoszcz oraz na Sępólno Krajeńskie i Poznań); *Czółenka* (rzeźba przedstawiająca czółenka tkackie), 1979 (projekt z 1977), autor: Andrzej Jocz, Łódź, skwer przed dworcem Łódź Kaliska (rzeźba translokowana); *Górnik* (lub *Olimpijczyk*), 1962, autor: Piotr Latoska, Ruda Śląska, plac Żwirki i Wigury.

²² Więcej o destrukcyjnym wpływie tego typu działań pisze między innymi Maria J. Sołtysik, która zwraca uwagę na wyeliminowanie estetycznego wymiaru urbanistyki, co skutkowało powstaniem przestrzeni zunifikowanej, nieprzyjemnej człowiekowi oraz powodowało efekt chorobliwej „otwartości” współczesnej architektury. Zob. eadem, *Czynnik kompozycji w mieście historycznym i w mieście współczesnym* [w:] *Miasto historyczne w dialogu ze współczesnością*, red. J. Bogdanowski, Gdańsk 2002, s. 34–35.

2

W sztuce lat 60. i 70. XX wieku ważnym i częstym tematem byli ludzie pracy. Przykładem podjęcia tej tematyki są rzeźby stojące w Legnicy przy al. Platanowej: *Hutnik* (a), *Włóknianka* (b) oraz *Żniwiarz* (c). Fot. P. Roczek

Working people were an important and frequent theme in the art of the 1960s and 1970s. The sculptures on al. Platanowa in Legnica are an example of this theme: *Steelworker* (a), *Textile Worker* (b) and *Harvester* (c). Photo: P. Roczek



3 Rzeźby plenerowe z lat 60. i 70. XX wieku wpisywały się w nurt humanizacji przestrzeni, stąd często pojawiały się motywy związane z życiem społecznym, w tym macierzyństwem, rodziną, uczuciami i relacjami między ludźmi. Na zdjęciach dwie rzeźby Kazimierza Zielińskiego z 1978 roku, obie zatytułowane *Macierzyństwo* – jedna z placu Konstytucji 3 Maja w Olsztynie (obecnie przeniesiona na skwer przed dworcem) (a), druga z placu Jana Pawła II przed tamtejszym ratuszem (b), *Macierzyństwo* na al. Platanowej (c) i *Para* na ul. Środkowej w Legnicy (d), *Macierzyństwo* na osiedlu im. W. Jagiełły w Łodzi (e) oraz *Baby* przed amfiteatrem w Zielonej Górze. Fot. M. Liszewska (a–b), P. Roczek (c–d), M. Dankowska (e), M. Kłaczowska (f)

The open-air sculptures of the 1960s and 1970s were part of the trend to humanize space, hence motifs related to social life, including motherhood, family, feelings and relationships between people, often appeared. The photographs show two sculptures by Kazimierz Zieliński from 1978, both entitled *Motherhood* – one from plac Konstytucji 3 Maja in Olsztyn (now moved to the square in front of the railway station) (a), the other from plac Jana Pawła II in front of the local town hall (b), *Motherhood* (c) and *Couple* on ul. Środkowa in Legnica (d), *Motherhood* on the W. Jagiełło housing estate in Łódź (e), and *Country women* in front of the amphitheatre in Zielona Góra. Photo: M. Liszewska (a–b), P. Roczek (c–d), M. Dankowska (e), M. Kłaczowska (f)

realiach i tak ukształtowanym krajobrazie nie sposób było liczyć na wytworzenie się więzi z miejscem zamieszkania lub miejscem pracy. Niedrogim, a zarazem efektywnym rozwiązaniem problemu tego braku poczucia przynależności okazał się sprytny zabieg socjologiczno-psychologiczny – wprowadzenie rzeźby plenerowej do przestrzeni wspólnej. Rzeźby stanowiły z założenia niewielkie, a zatem niskobudżetowe formy, łatwe do przestawienia (w razie potrzeby), szybkie w realizacji. Co więcej, rzeźba, w odróżnieniu od pomnika pozbawiona dodatkowych znaczeń symbolicznych czy komemoratywnych²³, stanowiła idealny wyróżnik przestrzeni. Była stosunkowo neutralna ideologicznie, to znaczy bezpieczna politycznie i społecznie²⁴, oraz zaspokajała potrzeby estetyczne odbiorcy. Ponadto samo zjawisko powstawania rzeźb pod patronatem państwowym, spółdzielczym czy przemysłowym stawiało patrona w roli mecenasa sztuki i kultury. Pośrednio legitymizowało to i usprawiedliwiała realizację pozbawionych indywidualnego wyrazu artystycznego zespołów zabudowy. W tej trudnej sytuacji projektowej niektórzy urbaniści, architekci i artyści starali się, by projektowane i realizowane przez nich dzieła zapewniały komfort użytkowy, a jednocześnie miały, choć w minimalnym zakresie, zindywidualizowane formy.

Ciekawym przykładem humanizacji nowego osiedla mieszkaniowego za pomocą rzeźby jest wykorzystanie historycznych artefaktów do współtworzenia jego przestrzeni. Halina Skibniewska, planując w latach 60. XX wieku osiedle Szwoleżerów w Warszawie, obok budynków mieszkalnych i usługowych zaprojektowała szereg elementów zagospodarowania terenu, w tym geometrycznie uformowane, ozdobne murki, labirynt oraz place zabaw. Dodatkowo na osiedlu zostały umieszczone fragmenty barokowych rzeźb i kamienne wazy przeniesione z siedemnastowiecznego założenia pałacowego w Brzezince koło Oleśnicy na Dolnym Śląsku. Autorką projektu zieleni była Alina Scholtz, która „zakomponowała tu elementy owalne i okrągłe: malownicze kępy drzew były sadzone na obrysach okręgu, zaś wewnątrz takiego monogatunkowego pierścienia umieszczała barokowe »spolia«”²⁵.

Innym przykładem może być powstałe w latach 80. XX wieku (projekt z lat 70.) osiedle Radogoszcz-Wschód w Łodzi, zaprojektowane przez zespół Pracowni nr 3 w składzie: Zdzisław Lipski, Andrzej Owczarek oraz Jakub Wujek z asystentami. Układ urbanistyczny osiedla uwzględniał relacje przestrzenno-społeczne – zastosowano historyczne zasady realizacji kwartałów zabudowy, placów i ulic, których położenie określał plan regulacyjny, nazwany przez autorów „konceptualnym zapisem formy”. W projekcie pojawiły się także specjalne wytyczne urbanistyczne dotyczące przestrzeni publicznych oraz próby poszukiwania zindywidualizowanych rozwiązań projektowych, między innymi indywidualnego kształtowania stref wejścia do wnętrza kwartałów, małej architektury i detalu. Zdaniem projektantów kluczowe było „ucztylnienie

²³ Szerzej kwestię różnic między rzeźbą a pomnikiem podejmuje wydawnictwo Katedry Rzeźby i Działań Przestrzennych ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu: „Zeszyt Rzeźbiarski” 2020, nr 10: *Pomnik*, tinyurl.com/y3veyyet, dostęp: 22.04.2024.

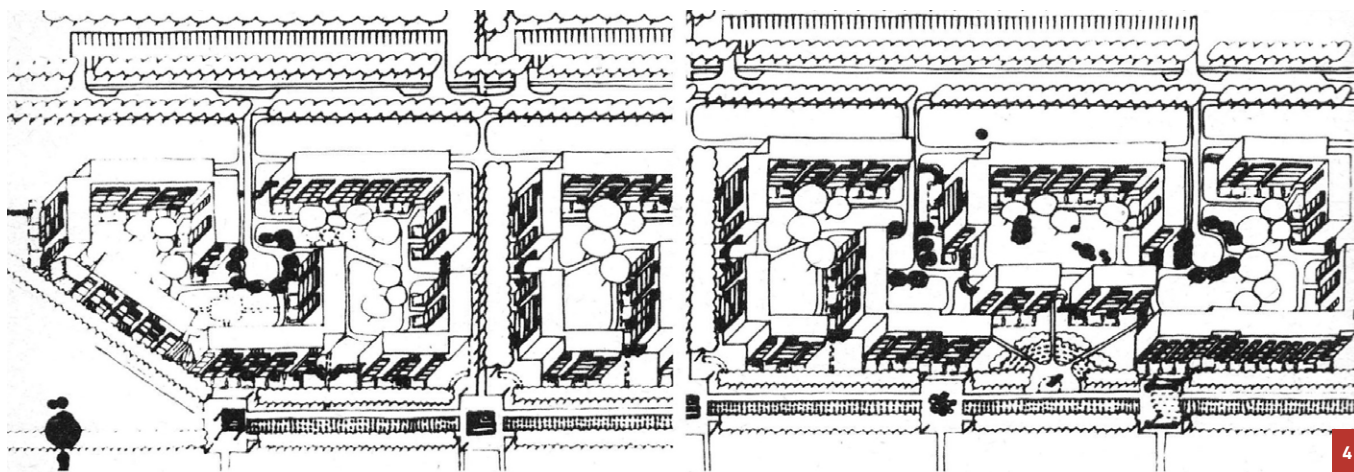
²⁴ Choć jednocześnie przewencyjnie została z góry określona tematyka rzeźb.

²⁵ K. Czerniewska-Andryszczyk, *Miasto ogród Warszawa* [w:] Alina Scholtz. *Projektantka warszawskiej zieleni*, Warszawa 2021, s. 74–75.



fizycznych granic kolonii”, które „daje szansę identyfikowania się mieszkańca z »jego« własnym terenem w przestrzeni urbanistycznej oraz poczucie przynależności do »jego« grupy społecznej, a to z kolei może stanowić impuls do współdziałania w czynnym kreowaniu tego otoczenia”²⁶. Takie podejście projektowe było próbą włączenia lokalnych społeczności w proces osvajania zunifikowanej przestrzeni zapełnionej budynkami z wielkiej płyty.

²⁶ *Budownictwo poprzez aktywne współuczestnictwo. Osiedle z fabryki domów* [w:] *Architektura polska '81*, red. A. Bruszewski, Warszawa 1981, [bez paginacji].



4 Fragment planów osiedla Radogoszcz-Wschód w Łodzi – widok aksonometryczny stanowiący autorski „konceptualny zapis formy” Pracowni nr 3. Rozplanowanie osiedla uwzględniło aspekty kompozycyjne i potrzeby społeczne. Źródło: *Architektura polska '81*, red. Andrzej Bruszewski, Warszawa 1981, [bez paginacji]

Detail of the plans of the Radogoszcz-Wschód housing estate in Łódź – axonometric view, which constitutes the author's 'conceptual record of form' of Studio no. 3. The layout of the estate took into account compositional aspects and social needs. Source: *Architektura polska '81*, ed. Andrzej Bruszewski, Warsaw 1981, [no pagination]

Zaprezentowane dwa przykłady próby humanizacji przestrzeni przez działania projektowe są raczej wyjątkami od reguły, którą stanowiły realizacje jednakowych szeregów zabudowy bloków mieszkalnych. W tych okolicznościach odpowiedzią na potrzebę indywidualizacji przestrzeni były obiekty o mniejszej skali, dostawione do zaprojektowanego osiedla. Umieszczane w przestrzeni rzeźby były zatem próbą wywołania odczucia indywidualności miejsca. Ich pojawienie się w zunifikowanej, odhumanizowanej przestrzeni stwarzało pozór swobodnej kreacji i aranżacji krajobrazu.

Przegląd realizowanych w okresie socrealizmu projektów większych założeń urbanistycznych i zespołów zabudowy, a także analiza literatury przedmiotu²⁷ pozwalają sformułować wstępny wniosek, że pojawianie się rzeźby plenerowej było przewidziane jako jeden z wielu scenariuszy realizacji idei humanizacji przestrzeni: zespołów usługowych (lokalnych centrów handlowo-usługowych, ośrodków oświaty, centrów sportowych), zakładów produkcyjnych czy osiedli mieszkaniowych. Projekty urbanistyczne nie narzucały jednak zwykle precyzyjnej lokalizacji ani formy rzeźby. Niekiedy wskazywano strefy lub miejsca lokalizacji rzeźby (na przykład ze względu na kompozycję lub powiązanie z układem funkcjonalno-użytkowym założenia) albo podkreślano związek ze strefą wejściową (zakłady produkcyjne) albo ze strefą integracji społecznej (miejsce spotkań lokalnych społeczności)²⁸. Najczęściej jednak rzeźba pojawiała się wtórnie w ramach już zrealizowanej, większej całości urbanistyczno-architektonicznej. Poświadczają to choćby relacje z programowych działań artystycznych w Nowej Hucie, gdzie na szeroką skalę wdrażano pionierski program upowszechniania kultury, który między innymi oferował mieszkania młodym absolwentom ASP w Krakowie w zamian za prowadzenie lokalnej działalności artystycznej²⁹, czy

²⁷ Przede wszystkim opisów projektowych oraz wypowiedzi projektantów (to jest architektów i urbanistów) tych założeń, ale także literatury dotyczącej teorii projektowania urbanistycznego tego okresu.

²⁸ Zasady aktywności życia społecznego pozostają w ścisłej korelacji z rodzajem przestrzeni użytkowanej publicznie. O tego typu zależnościach i wynikających z nich zasadach projektowania urbanistycznego pisał w latach 70. XX wieku Jan Gehl. Zob. idem, *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, przeł. M. Urbańska, Kraków 2009.

²⁹ B. Stano, *Nowocześni w Nowej Hucie? Wielka budowa socjalizmu w obrazach (1949–1959)* [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, op. cit., s. 178–208.

realizacje w przestrzeni już istniejących zakładów produkcyjnych, takie jak projektowana przez Oskara Hansena humanizacja Fabryki Automatów Tokarskich w Chocianowie³⁰. W tym przypadku humanizacja objęła nie tylko zakład produkcyjny powstały z przekształcenia starszych manufaktur. Podjęto również próbę stworzenia połączeń funkcjonalno-społecznych w mieście między innymi z wykorzystaniem ideogramów (na przykład ideogramu relacji społecznych) oraz wprowadzono ciągi funkcjonalne, głównie o charakterze pieszym (na przykład ciąg pracy, ciąg rekreacyjny, ciąg historyczny). Największe zmiany zaproponowano w samej fabryce, która miała ewoluować „w kierunku całościowej, choć niejednorodnej (w tym całe jej bogactwo!), perforowanej struktury produkcyjno-socjalno-rekreacyjnej. Głównym integrującym ją elementem byłyby zieleń. [...] studium humanizacji rozwiązuje dziesiątki konkretnych, uciążliwych, codziennych problemów [...], imponuje skalą rozważań, praktycyzmem interwencji, wycuciem odruchów spontanicznych użytkownika jako źródła twórczej inspiracji”³¹. Zespół kierowany przez Hansena zaprojektował całość założenia, a ponadto mniejsze strefy aktywności społecznych oraz indywidualne rozwiązania dotyczące małej architektury. W projekcie wykorzystano także istniejące artefakty, między innymi formy starych dymarek, które ustawiono przy wejściu do zakładu, nadając im nową, rzeźbiarską funkcję i symboliczną wymowę – łącznika integrującego starą i nową zabudowę.

Dziś oceniamy zachowane dzieła rzeźbiarskie ze współczesnej perspektywy. W trzeciej ćwierci XX wieku tło gospodarcze, społeczne i kulturowe, w którym funkcjonował człowiek, było zgoła odmienne. Radykalnie przebudowywano centra miast, a na przedmieściach i peryferiach żywiłowo wznoszono osiedla mieszkaniowe i zespoły zabudowy przemysłowej. To w takiej przestrzeni, na surowym korzeniu powstawała znaczna część rzeźb plenerowych. Oprócz tego, że jej forma miała się wpisywać w obowiązującą ideologię, rzeźba miała służyć do socjalizacji powstających wówczas powtarzalnych, zwykle nijakich pod względem artystycznym blokowisk. Rzeźby plenerowe nawiązywały „do szeroko pojmowanej tradycji konstruktywistycznej, oswajały przypadkową publiczność z estetyką modernizmu”³². Były traktowane jako „dopełnienie architektoniczno-urbanistycznego środowiska. Można stwierdzić, że rzeźba [...] pojmowana była jako architektoniczny integrator [...] czy też organizator miejskiej przestrzeni”³³.

Zjawisko artystyczne, zabytek czy dobro kultury współczesnej?

Rzeźba plenerowa stanowi przejaw aktywności artystycznej w określonym miejscu w przestrzeni zewnętrznej. Definiuje się ją jako „formę przestrzenną adresowaną do konkretnej przestrzeni zewnętrznej, prywatnej lub publicznej”³⁴. W przypadku opisywanych rzeźb plenerowych z lat 60. i 70. XX wieku w Polsce definicja ta wymaga uzupełnienia. Stykamy się tu bowiem ze zjawiskiem artystycznym zachodzącym w ograniczonym przedziale czasowym, który obejmował dwie dekady, będącym wynikiem zamówienia publicznego lub dotacji (mecenat państwowy w formie rozproszonej), w którego rezultacie powstawały dzieła rzeźbiarskie realizowane jako zlecenie indywidualne lub grupowe albo jako efekt akcji artystycznej, na przykład pleneru, sympozjum czy biennale. Takie rzeźby plenerowe były powiązane materiałowo, formalnie, a często także lokalizacyjnie z instytucją zamawiającą (mecenat zakładów przemysłowych, spółdzielni mieszkaniowych) lub tworzyły grupę spójną tematycznie i/lub materiałowo (akcje artystyczne). W odróżnieniu od innych rodzajów rzeźby wolno stojącej rzeźba plenerowa jako zjawisko artystyczne, oprócz tego, że jest dziełem samym w sobie, stanowi także część większej całości – jest powiązana z otoczeniem wizualnie, a często też funkcjonalnie.

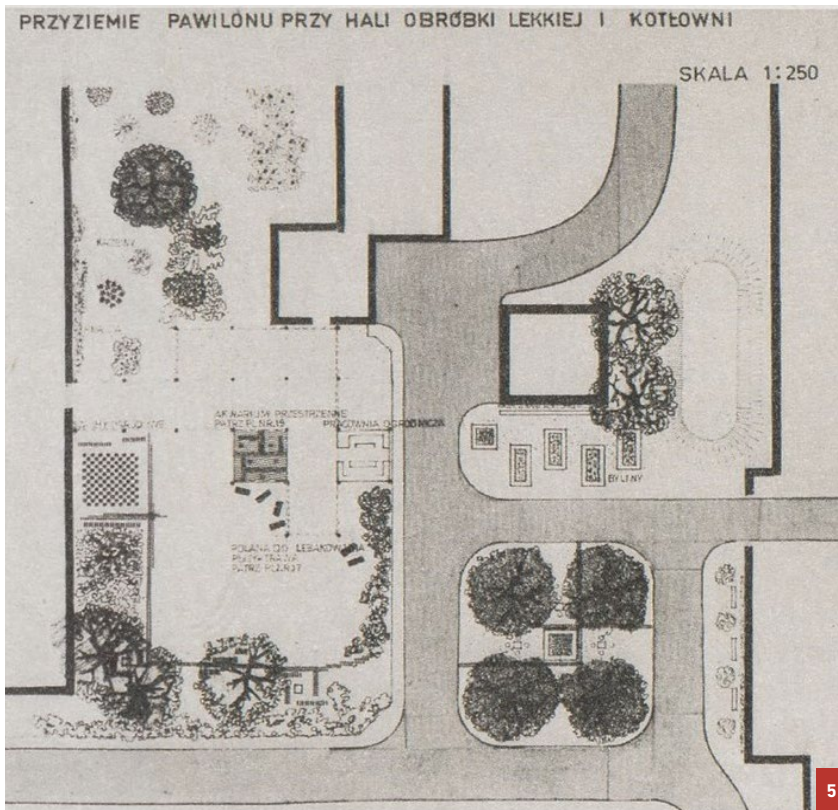
³⁰ C. Bielecki, *Studium humanizacji Fabryki Automatów Tokarskich w Chocianowie*, „Architektura” 1980, nr 1, s. 43–50.

³¹ G. Dziamski, *Rzeźba w latach 70-tych*, „Rzeźba Polska”, R. 1986, s. 50.

³² Ibidem, s. 35.

³³ Ibidem.

³⁴ B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 71.



5 Rysunek ze *Studium humanizacji Fabryki Automatów Tokarskich w Chocianowie*, projekt Oskara Hansena z zespołem. Obok budynków produkcyjnych poprowadzono ciągi zieleni oraz wyznaczono strefę socjalną. Na rysunku są podpisane takie elementy, jak: „polana do leżakowania”, „płyty-trawa”, „akwarium przestrzenne”, „pracownia ogrodnicza” czy „szachy ogrodowe”. Źródło: „Architektura” 1980, nr 1, s. 47

Drawing from *Studium humanizacji Fabryki Automatów Tokarskich w Chocianowie* (Study of the humanization of the automatic lathe factory in Chocianów), designed by Oskar Hansen and team. Next to the production facilities there are stretches of greenery and a social area. The design includes elements such as 'lawn for lounging', 'slabs-grass', 'spatial aquarium', 'garden studio' and 'garden chess'. Source: *Architektura* 1980, no. 1, p. 47

Ślady opisanej działalności rzeźbiarskiej są nadal widoczne w przestrzeni miast. Wiele form plenerowych zrealizowanych w drugiej połowie XX wieku przetrwało do czasów obecnych. Rzeźba plenerowa, od dziesiątek lat obecna w przestrzeni publicznej, staje się często materialnym nośnikiem więzi społecznych. Za sprawą swojej zwykle niewielkiej formy zaczyna być częścią codzienności i wtapia się w otaczający krajobraz. Stanowi zatem szczególny rodzaj twórczości artystycznej, która choć nieużytkowa, nabiera cech użytkowych i znaczenia dla współcześnie żyjących pokoleń. Czy zasadne byłoby zatem objęcie ochroną najcenniejszych rzeźb plenerowych? Jeśli zaś tak, to jaka forma ochrony byłaby najwłaściwsza i jakimi kryteriami należałoby się posłużyć przy wartościowaniu rzeźb, które miałyby zyskać formalno-prawną ochronę?

Opisane w artykule procesy związane z recepcją i ochroną rzeźb plenerowych stanowią odbicie szerszego zjawiska dotyczącego obiektów wzniesionych po drugiej wojnie światowej. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że zagadnienie ochrony rzeźb plenerowych i opieki nad nimi pokazuje w mikroskali problemy wielu współczesnych obiektów, które nie są zabytkami, a określonych w ustawie mianem dóbr kultury współczesnej. Jednak, paradoksalnie, rzeźby plenerowe nie kwalifikują się do żadnej z kategorii tych dóbr wymienionych w definicji ustawowej. Dobrami kultury współczesnej nazwano bowiem „niebędące zabytkami dobra kultury, takie jak pomniki, miejsca pamięci, budynki, ich wnętrza i detale, zespoły budynków, założenia urbanistyczne i krajobrazowe, będące uznaniem dorobkiem współcześnie żyjących pokoleń, jeżeli cechuje je wysoka wartość artystyczna lub historyczna”³⁵. Sugeruje to, że termin „dobro kultury współczesnej” obejmuje jedynie szczególny rodzaj rzeźby – rzeźbę pomnikową³⁶. Pośrednio jako dobro kultury współczesnej można też zaklasyfikować rzeźbę stanowiącą jeden z elementów składowych założenia urbanistycznego bądź krajobrazowego, jego integralną część. Pewnym rozwiązaniem formalnym mogłoby być poszerzenie definicji dóbr kultury współczesnej o oddzielne kategorie

³⁵ Art. 2 pkt 10 Ustawy z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz.U. 2003, nr 80, poz. 717 ze zm.).

³⁶ Zob. M. Dąbek, J. Kuka, *Rzeźba pomnikowa*, „Zeszyt Rzeźbiarski” 2020, nr 10: *Pomnik*, s. 51–56.



6 Rzeźby zlokalizowane na osiedlach mieszkaniowych w Tychach. Te geometryczne formy abstrakcyjne nawiązują jednak do konkretnych tematów: *Hokeista* na osiedlu D (a) – do dyscyplin sportowych, *Ryba* na osiedlu D (b) – do świata przyrody, *Kosmosonda* na osiedlu D (c) – do projektów naukowych i badawczych, zjeżdżalnia z grupy rzeźbiarskich form zabawowych na osiedlu G (d) – do życia codziennego (zabaw dzieci). Fot. A. Mucha

Sculptures on housing estates in Tychy. These geometric abstract forms refer to specific themes: from a *Hockey player* on housing estate D (a) – to sports, *Fish* on housing estate D (b) – and nature, *Cosmosonda* on housing estate D (c) – to scientific and research projects, slide from a group of sculptural play forms on housing estate G (d) – to everyday life (children's games). Photo: A. Mucha



7 Zoomorficzne rzeźby plenerowe w Piotrkowie Trybunalskim na osiedlu Piastowskim – metaloplastyka z kamieniami polnymi. Stado pięciu owieczek stoi na skwerze przy skrzyżowaniu al. M. Kopernika oraz ul. H. Sienkiewicza (a). Ich autorem jest piotrkowski artysta Piotr Wypych, uczeń Bronisława Chromego. Ten sam twórca otrzymał następnie zlecenie wykonania kolejnych rzeźb, w tym dwóch pawie w pasażu Rudowskiego (b), w których ogonach zostały umieszczone bryły szklane. Obie te grupy pełnią też funkcję lokalnych placów zabaw – do czego odniósł się autor rzeźb, wyrażając swoją radość z widoku dzieci dosiadających kamienne zwierzęta. Fot. M. Dankowska, 2024

Zoomorphic outdoor sculptures in Piotrków Trybunalski on the Piastowskie housing estate – metal sculptures with field stones. A flock of five sheep stands on a square at the junction of al. M. Kopernika and ul. H. Sienkiewicza (a). They were created by Piotr Wypych, an artist from Piotrków, a pupil of Bronisław Chromy. The same artist was subsequently commissioned to make further sculptures, including two peacocks in pasaż Rudowskiego (b), whose tails have been fitted with lumps of glass. Both these sculptural groups also serve as local playgrounds – something the sculptor mentioned when expressing his delight at the sight of children riding on the stone animals. Photo: M. Dankowska, 2024

objektów, takie jak rzeźba oraz obiekt małej architektury, a być może również inne sugerowane przez środowisko konserwatorskie, na przykład budowle, wystrój i wyposażenie³⁷.

Dotychczasowa praktyka tworzenia list dóbr kultury współczesnej wskazuje jednak, że w przypadku wpisywania na listę zespołów urbanistycznych lub założeń krajobrazowych zwykle nie zostają wymienione poszczególne obiekty zlokalizowane na ich terenie, a jeśli już – są to obiekty budowlane, a nie rzeźby. Wyjątki od tej reguły to na przykład galeria rzeźby plenerowej Jana Wrony w Tokarni, wpisana na listę dóbr kultury współczesnej jako „założenie krajobrazowe”, czy galeria rzeźby w parku Decjusza w Krakowie³⁸. Ale trzeba tu też zaznaczyć, że chociaż

³⁷ Rozszerzenie definicji dóbr kultury współczesnej jest zagadnieniem złożonym i wykraczającym poza ramy niniejszego artykułu. Niemniej jednak należy się przychylić do postulatów wyrażonych w nieoficjalnym stanowisku z 17 czerwca 2019 roku przez komisję ds. dóbr kultury współczesnej Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków, które mówiły o konieczności rewizji oraz korekty dotychczasowego brzmienia definicji dóbr kultury współczesnej. Komisja zaproponowała rozszerzenie kategorii obiektów współczesnych oraz uwzględnienie takich samych wartości obiektów jak w przypadku zabytków, to jest wartości artystycznej, historycznej oraz naukowej (ta ostatnia jest obecnie pominięta w definicji dóbr kultury współczesnej).

³⁸ A. Rozenau-Rybowicz, D. Szlenk-Dziubek, P. Białoskórski, *Atlas dóbr kultury współczesnej województwa małopolskiego*, Kraków 2009, s. 104, tinyurl.com/4e35e7xj, dostęp: 22.02.2024.

w ustawie nie wskazano kategorii „rzeźba”, to w pojedynczych przypadkach rzeźby pojawiają się na listach dóbr kultury współczesnej z adnotacją „kategoria obiektu niewymieniona w ustawowej definicji” (na przykład *Fontanna*, zwana pomnikiem żaka, na placu Mariackim w Krakowie) lub zaklasyfikowane jako pomnik (na przykład *Smok wawelski* na bulwarze Czerwieńskim w Krakowie czy *Krzesełło* Tadeusza Kantora w Hucisku)³⁹.

Odrębnym zagadnieniem jest kwestia możliwości ochrony rzeźby plenerowej między innymi na podstawie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (na przykład jako zabytku ruchomego wpisywanego do rejestru zabytków) albo przez odpowiednie zapisy w miejscowych planach zagospodarowania przestrzennego (bez włączania rzeźby do kategorii zabytków lub dóbr kultury współczesnej)⁴⁰. Niektóre rzeźby zyskały już taką formę ochrony, choćby *Żyrafa* w parku Śląskim w Chorzowie⁴¹. Przy czym zazwyczaj ze względu na czas powstania (druga połowa XX wieku) wiele form artystycznych z tamtego okresu jest uznawanych za dzieła współczesne – zbyt młode jeszcze, by nazwać je zabytkami. Inną możliwością byłoby utworzenie parku kulturowego na przykład dla zespołów zlokalizowanych sąsiadująco rzeźb plenerowych powstałych w wyniku akcji artystycznych. Park kulturowy mógłby także zostać utworzony w celu ochrony zespołu urbanistycznego (na przykład zakładu przemysłowego), którego integralną część stanowią rzeźby plenerowe oraz inne elementy małej architektury⁴². Możliwe jest też tworzenie galerii i wystaw muzealnych, jednak najwłaściwsze w przypadku tej kategorii dzieł zdają się działania, które pozwolą zachować rzeźby *in situ*, w ich pierwotnej lokalizacji oraz kontekście przestrzennym.

Coraz liczniej odchodzą twórcy rzeźb plenerowych, którzy w pewnych przypadkach gwarantowali trwałość tych form w przestrzeni publicznej⁴³. Przebudowywane jest otoczenie rzeźb, a czasem dochodzi do translokacji tych obiektów przestrzennych. Pociąga to za sobą szereg wyzwań, w tym niełatwe zadanie ochrony form niekiedy trudnych w odbiorze lub wyrażających kontrowersyjne treści⁴⁴ oraz mających silny ładunek emocjonalny, a przypominających o bardzo złożonym okresie PRL-u. Stąd oprócz zainteresowania tematem rzeźby pojawiają się też głosy sprzeciwu i dezaprobaty ze strony opinii publicznej. We wciąż toczącym się dyskursie społecznym podejmowane są próby marginalizowania i deprecjonowania „źle urodzonych”⁴⁵ dzieł artystycznych. Nie do końca wiadomo, jak oceniać wartość artystyczną, naukową czy historyczną rzeźb plenerowych i jak uzasadniać wybór obiektów, które miałyby podlegać ochronie. Trudnym zagadnieniem jest także kwestia materiału oraz technologii (bywa, że nietrwałych) użytych do wykonania rzeźb, które są narażone na ciągłe działanie czynników atmosferycznych, co często

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Niestety okoliczności i uwarunkowania tworzenia tych aktów prawnych, w tym dążenie do minimalizowania wszelkich utrudnień inwestycyjnych, powodują, że w planach miejscowych rezygnuje się zwykle z wprowadzania ochrony „niekoniecznej” (to jest takiej, która nie wynika z przepisów powszechnie obowiązującego prawa).

⁴¹ Wpis do rejestru z 2011 roku, figura odlana w 1959 roku w Gliwickich Zakładach Urządzeń Technicznych według koncepcji Leopolda Pędziałka i Leszek Dutka oraz konstrukcji zaprojektowanej przez Jerzego Tombińskiego. Za: A. Cymer, *Parki dla rzeźb*, tinyurl.com/epwajkt8, dostęp: 29.02.2024.

⁴² Propozycja wprowadzenia formy ochrony w postaci parku kulturowego pojawiła się na przykład podczas dyskusji zespołu NID ds. dóbr kultury współczesnej w odniesieniu do zespołu urbanistycznego zakładów Hutmen we Wrocławiu – jako rozszerzenie ochrony wpisanej do rejestru zabytków wieży ciśnień oraz rozważanej pod kątem wpisu hali produkcyjnej.

⁴³ W 2019 roku zmarł Andrzej Jocz, w tym samym roku została też zlikwidowana parkowa galeria rzeźby przy Muzeum Miasta Łodzi, zlokalizowana na terenie dawnego ogrodu przy pałacu Izraela K. Poznańskiego na ul. Ogrodowej. Galeria składała się z kilkunastu rzeźb łódzkich artystów, w tym Joczka.

⁴⁴ Na łamach prasy oraz w internecie można znaleźć wiele dyskusji i komentarzy świadczących o braku zrozumienia dla rzeźb plenerowych. Wskazuje to na konieczność prowadzenia działań edukacyjnych popularizujących ten zasób dziedzictwa. Do uzyskania akceptacji społecznej przez dane dzieło rzeźbiarskie czasem wystarczy prowadzenie bieżących prac konserwatorskich i porządkowych (które zabezpieczą estetykę rzeźb, a tym samym poprawią ich odbiór) oraz umieszczenie tablic informacyjnych objaśniających szerszy kontekst – wskazujących twórców dzieł oraz przybliżających okoliczności ich powstania.

⁴⁵ Określenie zapożyczone z książki: F. Springer, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Kraków 2017.

skutkuje zniszczeniami pierwotnej formy artystycznej i w konsekwencji rodzi wiele dylematów konserwatorskich. Istotne jest również określenie funkcji społecznej danej rzeźby plenerowej (dawniej i obecnie) oraz jej kontekstu przestrzennego (pierwotnego lub wtórnego). Utrzymanie relacji rzeźby z jej otoczeniem i kontekstem nie tylko przestrzennym, lecz także znaczeniowym jest konieczne do zapewnienia integralności krajobrazu kulturowego. Stanowi też podstawę zachowania tożsamości społecznej (rzeźba jako element identyfikacji przestrzennej). To bardzo subiektywna i delikatna sprawa, ale istotna dla określenia interesu społecznego, który uzasadnia potrzebę ochrony.

Są to ważne zagadnienia, wymagające szerszych dyskusji oraz oddzielnego opracowania. Podstawową kwestią pozostaje nadal właściwe rozpoznanie zasobu, jego wartościowanie oraz sformułowanie propozycji działań, a dopiero w następnej kolejności – przyjęcie odpowiednich form ochrony.

Rzeźba plenerowa obecnie – dobre praktyki

W ostatnich latach coraz liczniej (co napawa optymizmem) podejmowane są inicjatywy służące ochronie oraz inwentaryzacji rzeźby plenerowej, a także popularyzacji wiedzy o tym zasobie. Istotnym wsparciem, jeśli chodzi o zachowanie rzeźby plenerowej, było uruchomienie w 2021 roku przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku programu „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej”. Jest on finansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. To pierwsza w Polsce inicjatywa dotacyjna, która obejmuje rzeźby powstające od drugiej połowy XX wieku. Oferuje pomoc finansową między innymi przy zakupie rzeźb z przeznaczeniem do stałego umieszczenia w przestrzeni publicznej, utrwaleniu rzeźb zrealizowanych w materiałach nietrwałych (takich jak gips) lub realizacji projektów rzeźb artystów polskich i zagranicznych, które byłyby w posiadaniu instytucji, przewidzianych do stałego umieszczenia w przestrzeni publicznej oraz przy ich ulokowaniu w teźże przestrzeni, a także przy konserwacji rzeźb i instalacji artystycznych bądź integralnych zespołów istniejących rzeźb funkcjonujących w przestrzeni publicznej⁴⁶. O wsparcie działań mogą się ubiegać: samorządowe instytucje kultury (które nie są współprowadzone przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego), jednostki samorządu terytorialnego (które mają wydział lub komórkę organizacyjną sprawującą opiekę nad przestrzenią publiczną lub opiekę konserwatorską nad zabytkami) oraz organizacje pozarządowe (ze statusem organizacji pożytku publicznego)⁴⁷. Wnioskowane zadanie „musi być zgodne z celami programu, mieć charakter czysto społeczny, edukacyjny lub kulturalny, a jego efekty muszą być otwarte dla ogółu społeczeństwa, a także bezpłatne w trakcie jego realizacji oraz po jego zakończeniu”⁴⁸.

Oprócz działalności instytucjonalnej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku podejmowanych jest wiele inicjatyw lokalnych na rzecz zachowania współczesnych rzeźb plenerowych. Przykładem dobrych praktyk na polu ochrony spuścizny rzeźbiarskiej jednego artysty jest działalność powołanej w 2020 roku Fundacji im. Bronisława Chromego. Jej statutowym celem jest opieka konserwatorska nad dorobkiem twórcy oraz udostępnianie jego dzieł rzeźbiarskich w formie plenerowej ekspozycji w ramach Autorskiej Galerii Bronisława Chromego. Fundacja podejmuje między innymi działania edukacyjne przybliżające odwiedzającym (szczególnie najmłodszym) spuściznę Chromego⁴⁹.

Na słowa uznania zasługuje również aktywność Wydziału Kultury i Sportu Urzędu Miasta Sopotu, który w 2022 roku rozpoczął porządkowanie i znakowanie rzeźb plenerowych zlokalizowanych w parkach Północnym i Południowym. Ukoronowaniem rewitalizacji (prowadzonej we współpracy między innymi z Państwową Galerią Sztuki w Sopocie i Muzeum Sopotu) było

⁴⁶ § 6 Regulaminu Programu Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku pn.: *Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej – 2024*, tinyurl.com/nh2amsae, dostęp: 20.05.2024.

⁴⁷ § 5 ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ *Fundacja im. Bronisława Chromego*, tinyurl.com/n2xm6wbn, dostęp: 16.05.2024.



8 *Całoroczny zegar słoneczny*, zrealizowany w wyniku konkursu w latach 1973–1975 przez Andrzeja Jocz, we współpracy naukowej z geodetą i nawigatorem Janem Wereszczyńskim. Rzeźba stoi w parku Staromiejskim w Łodzi, obecnie odnowiona (na zdjęciach stan przed naprawą, który obrazuje zagrożenia rzeźb plenerowych – widoczne ukruszone fragmenty oraz odkształcanie się poziomej płaszczyzny kamiennego cyferblatu, ubytki pionowej, głównej części rzeźby, zanieczyszczenia powierzchni i fug między panelami zegara, tuszcząca się powłoka malarska). Fot. M. Dankowska, 2024

A year-round sundial, created for a competition in 1973–1975 by Andrzej Jocz, in cooperation with surveyor and navigator Jan Wereszczyński. The sculpture is located in Staromiejski Park in Łódź, where it is currently being restored (the photographs show the condition before the repair, which illustrates the dangers to outdoor sculptures – visible crumbled fragments and the deformation of the horizontal plane of the stone dial, losses of the vertical, main part of the sculpture, contamination of the surface and joints between the dial plates, peeling paint). Photo: M. Dankowska, 2024

uruchomienie atrakcji turystycznej – szlaku współczesnej rzeźby plenerowej w Sopocie, któremu towarzyszy bezpłatny przewodnik z mapą, opisami rzeźb i biogramami ich autorów. Dodatkowo w ramach działań promujących sopocką rzeźbę plenerową wydano dwie publikacje dla dzieci: mapę *Bimalbi i inne Przestwory*⁵⁰ oraz książkę aktywizującą *Bimalbi, Niedźwiedź i Parasolnik, czyli sopocka rzeźba plenerowa*.

Inny przejaw działań mających na celu ochronę rzeźb plenerowych stanowi opieka nad Galerią Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w parku Oliwskim, działającą w ramach Oddziału Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku. W otwartej w 1976 roku galerii prezentowanych jest kilkanaście rzeźb lokalnych artystów. Dzieła przez lata eksponowane na zewnątrz, w różnych

⁵⁰ *Bimalbi i inne Przestwory*. Mapa rzeźb w Parku Północnym, tinyurl.com/4j7rsups, dostęp: 17.05.2024.

warunkach atmosferycznych, wymagały konserwacji. W 2021 roku, dzięki dotacji Miasta Gdańska, formy przestrzenne zostały poddane pracom konserwatorskim oraz na nowo oznakowane. Działaniom rewitalizacyjnym towarzyszyła publikacja *Spacerownik po Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim* (dostępna w wersji papierowej oraz cyfrowej⁵¹). Podobny informator, zatytułowany *Olsztyn. Rzeźby i pomniki. Stare miasto i okolice*, wydał w 2022 roku Urząd Miasta w Olsztynie. Broszura zawiera informacje o rzeźbach i pomnikach, głównie z lat 60. i 70. XX wieku, oraz mapę z ich lokalizacjami⁵².

Interesującym działaniem związanym z rzeźbą plenerową jest projekt GAPS (Gdańsk, Artyści, Przestrzeń, Sztuka), zajmujący się „inwentaryzacją, dokumentacją, opisem i prezentacją obiektów o znamionach sztuki, zlokalizowanych w przestrzeni publicznej Miasta Gdańska”⁵³. Za kwestie organizacyjne odpowiada Miasto Gdańsk, a za realizację – Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w ramach programu operacyjnego Kultura i Czas Wolny (zadanie: „Sztuka w przestrzeni publicznej Miasta Gdańska”). Partnerami projektu są: Wspólnota Gdańska, Instytut Kultury Miejskiej oraz Nadbałtyckie Centrum Kultury. Obiekty (rzeźba miejska, rzeźba pomnikowa, malarstwo wielkoformatowe, sgraffita, mozaiki, instalacje, instalacje świetlne, graffiti, mała architektura, murale) zostały zewidencjonowane i zdigitalizowane w formie ogólnodostępnej bazy danych. Każdemu z nich poświęcono kartę zawierającą wybór aktualnych zdjęć, wycinek mapy z dokładną lokalizacją (i odnośnikiem do platformy mapowej) oraz podstawowymi danymi (nazwa, typ obiektu, data powstania, autor, adres, dzielnica), a także opis obiektu (technika wykonania, usytuowanie, informacje o autorze, stanie obiektu oraz właścicielu bądź opiekunie). Autorami opisów i osobami odpowiadającymi za stronę merytoryczną projektu GAPS są pracownicy CSW „Łaźnia”, członkowie fundacji Wspólnota Gdańska, lokalni historycy sztuki, muzealnicy, publicyści, fotografowie oraz tłumacze (strona ma też angielską wersję językową). Dodatkowo portal daje możliwość włączenia się w tworzenie bazy danych – po kliknięciu kafelka „Zaproponuj obiekt” wystarczy wypełnić formularz zgłoszeniowy, w którym należy podać podstawowe informacje o proponowanym przez siebie obiekcie, ewentualnie dołączyć fotografie. W ramach projektu GAPS proponowane są również tematyczne trasy zwiedzania (obejmujące dane grupy obiektów), w tym dwie dotyczące rzeźby plenerowej: „Szlakiem rzeźb Alfonsa Łosowskiego” oraz „Szlakiem Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej”.

Przykładem kompleksowego działania związanego z rzeźbą plenerową było utworzenie szlaku plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich. Szlak powstał w 2018 roku w ramach realizacji projektu badawczo-animacyjnego Towarzystwa Ratowania Kultury w Nowej Hucie i Ośrodka Kultury Norwida (projekt dofinansowało Miasto Kraków). Powstanie trasy poprzedziły kwerenda, analiza historyczna obiektów, a nawet wywiady z mieszkańcami, co zaowocowało identyfikacją autorów niektórych rzeźb oraz przybliżyło kontekst ich powstania. Ponadto w typowanie punktów szlaku włączono lokalną społeczność – zorganizowano trzy otwarte spacerory oraz przygotowano tematyczną wystawę fotograficzną⁵⁴. W ramach projektu wydano informacyjny przewodnik z mapą⁵⁵.

Podejmowane są także nowatorskie oddolne działania, które służą upowszechnianiu wiedzy o rzeźbach plenerowych, w tym takie, które wykorzystują najnowsze możliwości technologiczne. Zalicza się do nich autorski projekt: „Dziedzictwo Kulturowe w Sieci. Niekomercyjna inicjatywa dokumentacji i katalogowania rzeźb plenerowych z użyciem modeli 3D – zachowajto.eu”⁵⁶. Inicjatywa ta powstała z potrzeby wakacyjnej przygody, a przerodziła się w szersze działanie, mające na celu dokumentację oraz katalogowanie rzeźb plenerowych, pomników i instalacji.

⁵¹ *Spacerownik po Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim*, tinyurl.com/2c85u3ju, dostęp: 16.05.2024.

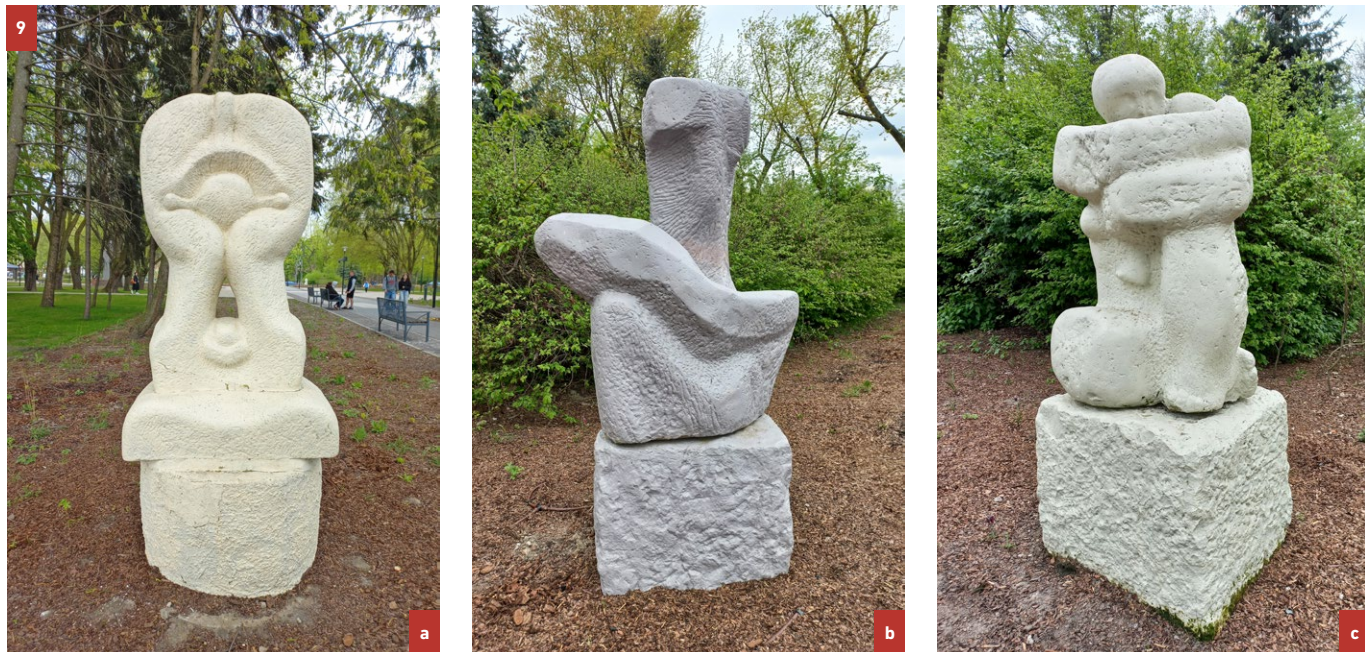
⁵² *Olsztyn. Rzeźby i pomniki. Stare miasto i okolice*, tiny.pl/k2of_qjo, dostęp: 16.05.2024.

⁵³ Oficjalna strona projektu: GAPS. Gdańsk, Artyści, Przestrzeń, Sztuka, tinyurl.com/3jt68uk4, dostęp: 20.05.2024. Dotychczas w ramach projektu GASP zinwentaryzowano około 50 rzeźb plenerowych.

⁵⁴ M. Kozioł, *Rzeźby w przestrzeni Nowej Huty*, tinyurl.com/5ev36y8r, dostęp: 20.05.2024.

⁵⁵ *Szlak plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich*, tinyurl.com/2wav39p5, dostęp: 20.05.2024.

⁵⁶ *ZachowajTo*, tinyurl.com/23cfztyc, dostęp: 20.05.2024.



9 Rzeźby plenerowe w parku Staromiejskim w Łodzi: *Abstrakcja* Jadwigi Janus z lat 70. XX wieku (kamień), zwana też żartobliwie „okiem na Manufakturę” (a), *Matkom* Grażyny Roman-Dobrowolskiej z 1976 roku (piaskowiec, rzeźba pierwotnie niemalowana) (b) oraz *Kobieta z dzieckiem* Zbigniewa Ożerskiego z 1975 roku (dolomit, granit, rzeźba pierwotnie niemalowana) (c). Rzeźby *Matkom* oraz *Kobieta z dzieckiem* powstały jako ekspozycja plenerowej Łódzkiej Galerii Rzeźby w pasażu Rubinsteina, później zostały przeniesione do parku Staromiejskiego. W czasie rewitalizacji parku wszystkie trzy obiekty poddano renowacji, między innymi wprowadzono wtórnie powłoki zabezpieczające kamienne struktury rzeźb i zmieniono ich kolorystykę. Fot. M. Dankowska, 2024

Outdoor sculptures in Staromiejski Park in Łódź: Jadwiga Janus's *Abstraction* from the 1970s (stone), jokingly called 'an eye on the Manufactory' (a), Grażyna Roman-Dobrowolska's *To Mothers* from 1976 (sandstone, sculpture originally not painted) (b), and Zbigniew Ożerski's *Woman with Child* from 1975 (dolomite, granite, sculpture originally not painted) (c). The sculptures *To Mothers* and *Woman with Child* were made as an outdoor exhibition of the Łódź Sculpture Gallery in the pasaż Rubinsteina and later moved to the Staromiejski Park. As part of the park's revitalization, all three objects underwent renovation work, including the application of secondary coatings to protect the stone structures of the sculptures and a change of colour. Photo: M. Dankowska, 2024

W wirtualnej rzeczywistości są gromadzone fotografie form przestrzennych oraz ich modele 3D. Obszar zainteresowania i zasięg geograficzny działań autora projektu ciągle się poszerza – początkowo obejmował głównie Śląsk, potem dołączył Kraków wraz z Nową Hutą, a następnie kolejne miasta. Jak twierdzi autor projektu, jeszcze wiele nowych miejsc czeka na opracowanie.

Przytoczone przykłady (nie sposób wymienić wszystkich) dobrych praktyk w zakresie popularyzacji wiedzy o rzeźbie plenerowej drugiej połowy XX wieku świadczą o wzroście zainteresowania kwestią zachowania form przestrzennych w krajobrazie i o potrzebie ich ochrony.

Ochrona i opieka konserwatorska rzeźb plenerowych – potrzeby i dylematy

Rzeźby stały się trwałym elementem codziennego krajobrazu, ale stopień ich zachowania jest różny. Niektóre są obejmowane opieką – trwale pielęgnowane i konserwowane w ramach galerii plenerowych, szlaków tematycznych lub ścieżek turystycznych, tak jak Otwarta Galeria w Elblągu⁵⁷,

⁵⁷ W Elblągu jest to zbiór kilkudziesięciu rzeźb, które powstały w 1965 roku podczas organizowanego w tym mieście I Biennale Form Przestrzennych. Zob. Otwarta Galeria, tinyurl.com/yecb3z8j, dostęp: 19.03.2024.

sopocki szlak współczesnej rzeźby plenerowej⁵⁸ czy szlak plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich⁵⁹. Jednocześnie wiele rzeźb nadal wymaga pilnych działań zabezpieczających i naprawczych⁶⁰. Osobnym zagadnieniem są przekształcenia, którym uległo ich otoczenie. W procesie rozwoju miasta względy funkcjonalne oraz nowe potrzeby użytkowe stają się powodem przebudów i wprowadzania nowych aranżacji zespołów zabudowy, również w miejscach występowania rzeźby plenerowej. Działania rewitalizacyjne skutkują między innymi przekształcaniem przestrzeni publicznych, zieleni oraz zabudowy (adaptacje oraz nowe inwestycje, w tym dogęszczanie zabudowy). Niewielkie plenerowe realizacje rzeźbiarskie bywają pomijane w planach tych inwestycji. Tylko część rzeźb przystaje do nowych pomysłów i projektów (bywa więc, że są one translokowane, przez co tracą pierwotny kontekst przestrzenny). Inne rzeźby nie mają tyle szczęścia – niepostrzeżenie i bezpowrotnie znikają z krajobrazu miasta. Te najcenniejsze warto objąć ochroną formalną – dla nich trzeba wypracować standardy opieki i ochrony. Pozostałe rzeźby będą wymagać jedynie bieżącej pielęgnacji (bez ochrony formalnej) – dla tej części zasobu należałoby określić metody postępowania konserwatorskiego.

Rzeźby plenerowe powstawały w Polsce szczególnie intensywnie w latach 60. i 70. XX wieku. Do niedawna żyła i aktywnie działała większość twórców tych obiektów. Niektórzy z nich wypowiedzieli się na temat zasad konserwacji swoich dzieł, a nawet osobiście brali udział w prowadzeniu prac renowacyjnych lub konserwatorskich. Złożone okoliczności powstawania i trwania rzeźb plenerowych w przestrzeni sprawiają, że z tematyką opieki nad tymi dziełami i ich ochroną wiąże się wiele wyzwań i wątpliwości. Zagadnienie to wymaga odrębnego, wieloaspektowego opracowania, niemniej jednak można sformułować kilka wstępnych, ogólnych zasad oraz zaleceń.

Postępowanie konserwatorskie w przypadku rzeźb plenerowych powinno być analogiczne do działań obejmujących inne wartościowe obiekty dziedzictwa materialnego (w tym zabytki). Niezbędne są identyfikacja i inwentaryzacja zasobu, a następnie jego waloryzacja i badania (pojedynczych dzieł artystycznych, grup i galerii rzeźb) oraz analiza zjawiska powstawania rzeźb plenerowych. Dopiero na podstawie dokładnej diagnozy jest możliwe wyłonienie z całego zasobu tych rzeźb, które należy zachować i chronić (najlepiej *in situ*). Zasadne wydaje się również wskazanie grupy obiektów, których zachowanie jest istotne, ale z różnych powodów dopuszczalne są metody alternatywnej ochrony i konserwacji (na przykład translokacja, tworzenie galerii tematycznych, przeniesienie do muzeum w połączeniu z zastąpieniem oryginału kopią lub rekonstrukcją). Kolejnym etapem postępowania może być opracowanie wytycznych konserwatorskich z uwzględnieniem typologii rzeźb (gabarytów, formy, materiału, faktury, kolorystyki) oraz kontekstu przestrzennego (relacji obiektu lub obiektów z otoczeniem). Rzeźby plenerowe są dziełami artystycznymi, zatem wytyczne konserwatorsko-restauratorskie powinny uwzględniać odrębność i specyfikę każdej rzeźby. Niemniej jednak w pierwszej kolejności powinny być zastosowane w tym względzie podstawowe zasady konserwatorskie, w tym szczególnie: zasada *primum non nocere*, zasada maksymalnego poszanowania oryginalnej substancji i wszystkich jej wartości (materialnych i niematerialnych), zasada minimalnej niezbędnej ingerencji oraz zasada wykonywania wszelkich prac zgodnie z najlepszą wiedzą i na najwyższym poziomie⁶¹.

⁵⁸ Projekt szlaku obejmuje przestrzenie parku Północnego oraz parku im. Marii i Lecha Kaczyńskich (dawnego parku Południowego).

⁵⁹ Projekt szlaku przygotowano w 2018 roku w ramach Europejskiego Roku Dziedzictwa Kulturowego. Wiele rzeźb powstało jako zaplanowane działanie nadzorowane przez Spółdzielnię Mieszkaniową „Hutnik”, która współpracowała z zarządem okręgu ZPAP oraz Stowarzyszeniem Twórczym „Nowa Huta”. Więcej o działaniach artystycznych realizowanych w Nowej Hucie w okresie socrealizmu pisze Bernadeta Stano: eadem, *Nowocześni w Nowej Hucie?...*, op. cit.

⁶⁰ Niektóre rzeźby autorstwa Andrzeja Jocza w Łodzi w ciągu ostatnich kilku lat sukcesywnie niszczonej, na przykład *Dzianina* zlokalizowana na osiedlu mieszkaniowym w dzielnicy Widzew czy rzeźba stojąca przed budynkiem Instytutu Architektury i Urbanistyki na terenie Kampusu B Politechniki Łódzkiej. Ta ostatnia, wykonana z rezolanu i żywicy epoksydowej, kruszy się, a ponieważ nie przeprowadzono żadnych prac zabezpieczających, podlega niszczącemu działaniu czynników atmosferycznych.

⁶¹ Zasady konserwatorskie dotyczą przede wszystkim zabytków, ale wobec złożoności problematyki ochrony rzeźb, niezależnie od tego, czy są one zabytkami czy nie, powinny zostać dla nich przyjęte zasady postępowania

Jak podkreśla prof. Bogumiła Rouba, najważniejsze zadanie właścicieli oraz opiekunów dóbr kultury (a zatem także rzeźb) to bieżąca pielęgnacja i dbałość o dobry stan utrzymania i zachowania obiektów. W razie konieczności podjęcia prac naprawczych czy konserwatorskich ich najważniejszym celem powinno być zachowanie podstawowych wartości dzieła, w tym jego autentyczności i integralności⁶².

Osobnym zadaniem obejmującym cały zbiór rzeźb plenerowych jest próba oszacowania skali zjawiska, to jest liczby obiektów, które zachowały się w plenerach Polski. Następnie należałoby określić stan zachowania oraz ogólny dobrostan tych obiektów, a w kolejnych krokach sformułować wnioski i zalecenia. Te wszystkie działania są już rozpoczęte i biorą w nich udział badacze, środowiska i grupy artystyczne, galerie oraz lokalne społeczności. Identyfikacja i badanie rzeźb plenerowych są procesem ciągłym. W miarę upływu lat można się spodziewać, że zainteresowanie konserwatorskie będzie się rozszerzać na coraz to młodsze obiekty (podobnie jak w przypadku zabytków czy dóbr kultury współczesnej). Wydaje się słuszne prowadzenie badań w ramach szerszego procesu poznawczego, to jest w połączeniu z identyfikacją innych typologicznie obiektów dziedzictwa kulturowego. Jednocześnie warto uzupełniać te całościowe badania o pogłębioną analizę problemową dotyczącą poszczególnych obiektów, ośrodków osadniczych, działalności twórców lub grup artystycznych i tak dalej. Pozwoli to z jednej strony osadzić rzeźbę plenerową w szerszym kontekście ochrony dóbr kultury, a z drugiej – uwzględnić specyfikę tego zjawiska artystycznego.

Pewnego rodzaju wstępną identyfikację i spis najważniejszych współczesnych obiektów drugiej połowy XX wieku opracowywał na bieżąco Tadeusz Szafer⁶³. W jego diariuszach z poszczególnych lat uwzględniono nie tylko uznane dzieła architektury i urbanistyki, lecz także pomniki i rzeźby. Wśród tych obiektów wskazano nieliczne rzeźby plenerowe. Tak więc w diariuszu obejmującym lata 1966–1970 znalazło się 14 pomników, w tym jeden pomnik-rzeźba – *Grające lutnie* (obecnie znany pod nazwą *Organy*) autorstwa Władysława Hasióra, zlokalizowany w Kluszkowcach koło Czorsztyna⁶⁴. W następnym tomie (omawiającym lata 1971–1975) rzeźba plenerowa występuje marginalnie, na przykład na fotografiach przedstawiających warszawskie osiedle Szwoleżerów⁶⁵, natomiast w ostatnim diariuszu (okres od 1976 do 1980 roku) Szafer opisuje rzeźby pomnikowe jako elementy większych kompozycji, takich jak zespół form rzeźbiarskich tworzących pomnik *Obrońców Polskiej Poczty w Gdańsku*⁶⁶.

Zapoczątkowaną przez Szafera systematyczną i całościową pracę identyfikacyjną należałoby rozszerzać na kolejne kategorie obiektów, w tym rzeźby plenerowe. W ostatnich latach rośnie

konserwatorsko-restauratorskiego takie same jak dla zabytków. Spośród siedmiu podstawowych zasad obchodzenia się z dobrami kultury jako zalecane w przypadku rzeźb wskazano przede wszystkim te, które uwzględniają specyfikę i skalę dzieła/dobra kultury. Zasady konserwatorskie podano za Bogumiłą Rouba: eadem, *Proces ochrony zabytków, zawód konserwatora-restauratora, etyka zawodu, zasady konserwatorskie* [w:] *Problemy konserwacji i badań zabytków architektury*, red. A. Kociałkowska, Gdańsk 2008, s. 66.

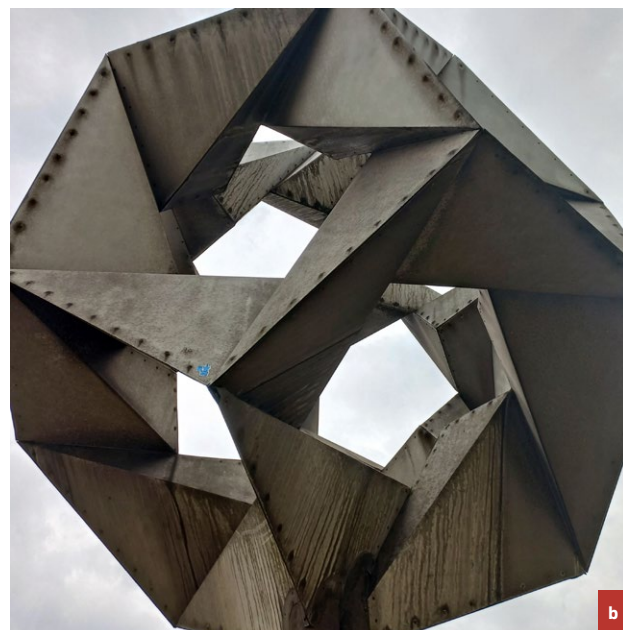
⁶² Ibidem, s. 68–74, a także B.J. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 4, s. 37–57.

⁶³ Zob. T.P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1966–1970*, Warszawa 1972; idem, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1971–1975*, Warszawa 1979; idem, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1976–1980*, Warszawa 1981.

⁶⁴ Dzieło to zostało wzniesione w 1966 roku jako *Pomnik dla poległych w walce o utrwalenie władzy ludowej na Podhalu*. Jego przypadek stanowi ciekawy przykład współczesnego dyskursu społecznego. Przez lata pomnik wpisiał się trwale w krajobraz Podhala oraz stał się jednym z elementów budujących tożsamość lokalnej społeczności i turystów. W 1989 roku pojawiły się propozycje usunięcia pomnika, podobnie jak innych tego typu propagandowych dzieł PRL-u. Z inicjatywy mieszkańców i samego artysty obiekt zachowano i wyremontowano. Usunięto przy tym kontrowersyjny napis i oficjalnie zmieniono nazwę rzeźby na neutralne *Organy* (jak była potocznie nazywana). Na pomniku zawieszono „pasterskie dzwonki, by »grały« przy silniejszym powiewie wiatru, o który tu nietrudno” (K. Sienkiewicz, *Władysław Hasiór, „Organy”*, tinyurl.com/yc4bdf6f, dostęp: 29.02.2024). Działania wokół pomnika były realizowane przy aprobacie samego Hasióra. Tym samym pomnik stał się ulokowaną w krajobrazie Podhala rzeźbą pozbawioną kontekstu politycznego i ocaloną *in situ*.

⁶⁵ T.P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1971–1975*, op. cit., s. 28–29 i 205.

⁶⁶ T.P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1976–1980*, op. cit., s. 143–156.



10 Rzeźba *Drzewo* Ryszarda Popowa na osiedlu Widzew w Łodzi. Symboliczne, blaszane drzewo zlokalizowano w ciągnącym się wzdłuż arterii komunikacyjnej pasie zieleni izolacyjnej, stanowiącym bufor akustyczny pomiędzy ulicą a zabudową mieszkaniową (blokami). Jednocześnie rzeźba ta stała przy ciągu pieszym, na przedpolu lokalnego centrum usługowego. Fot. M. Dankowska, 2023

The sculpture *Tree* by Ryszard Popow on the Widzew Housing Estate in Łódź. The symbolic tin tree was placed in the isolating green belt along the thoroughfare providing an acoustic buffer between the street and the residential buildings (blocks of flats). At the same time, the sculpture stood next to a pedestrian walkway, in the foreground of a local service centre. Photo: M. Dankowska, 2023

zainteresowanie tą tematyką. Sprzyjają temu współczesne narzędzia rozpowszechniania informacji oraz wykonywania dokumentacji pomiarowych i fotograficznych. Opracowywane obecnie katalogi i opisy szlaków tematycznych omawiają zwykle wybrane obiekty z niektórych zespołów rzeźb plenerowych. Są to ważne i bardzo inspirujące działania, które powinny być kontynuowane. Powinny też zostać usystematyzowane, na przykład w formie baz danych. Uporządkowania i ponownej weryfikacji wymagają także informacje o poszczególnych obiektach. Cenne źródło wiedzy stanowią materiały z katalogów wystaw, kroniki filmowe, informacje zamieszczone w lokalnej prasie, a także wywiady z jeszcze żyjącymi twórcami⁶⁷. Dobrze by było zatem uzupełniać dokumentację fotograficzną choćby podstawowymi informacjami i opisami – przy czym dokumentacje te powinny dotyczyć zarówno samego dzieła artystycznego (ukazywać z bliska jego formę, materię, fakturę, barwę oraz detale i szczegóły wykonania), jak i jego otoczenia, kontekstu (w ujęciu panoramicznym i kompozycyjnym). Równie ważną rolę odgrywa odnotowywanie lokalizacji rzeźb – co jest możliwe między innymi dzięki użyciu technologii GPS oraz określeniu współrzędnych geograficznych⁶⁸.

⁶⁷ Z tym działaniem należałoby się spieszyć, gdyż żyjących twórców rzeźb plenerowych z okresu PRL-u jest już coraz mniej. W niektórych przypadkach istotne byłoby zdobycie szczegółowych informacji dotyczących materiałów, na przykład składu kompozytu, z którego została wykonana rzeźba, czy użytych powłok zabezpieczających (zarówno pierwotnych, jak i wtórnych – położonych w czasie autorskich napraw dzieł).

⁶⁸ Niekiedy trudno jest jednoznacznie podać adres rzeźb – szczególnie jeśli znajdują się one w przestrzeni publicznej pomiędzy budynkami, często bardzo rozległej, czasem wtórnie ogrodzonej i niedostępnej (lub udostępnianej warunkowo). Ma to szczególne znaczenie w planowaniu działań ochronnych i konserwatorskich oraz sprawowaniu opieki nad rzeźbami i nadzoru nad stanem ich zachowania.

Podsumowanie

Rzeźba plenerowa jest zjawiskiem niejednoznacznym i wymagającym uporządkowania pojęć i definicji oraz rozszerzania wiedzy o nim. Powstawanie rzeźb plenerowych można określić mianem fenomenu kulturowego, uznać za pewnego rodzaju modę, która miała różne przyczyny oraz – podobnie jak inne zjawiska – okres rozwoju, rozkwitu, a potem zmierzchu. Był to przejaw powszechnej potrzeby dekorowania, komponowania, upiększania przestrzeni za pomocą dzieł plastycznych oraz świadomego, programowego angażowania w ten proces środowisk artystycznych. Wydzielenie zbioru rzeźb umieszczonych w krajobrazie kulturowym spośród innych dzieł rzeźbiarskich, a także odróżnienie tej grupy od zbioru określanego jako pomniki stawia nowe wyzwania w zakresie ochrony i opieki, obejmujące też zagadnienia natury formalnoprawnej⁶⁹. Wyodrębnienie zbioru rzeźb plenerowych jako osobnej grupy obiektów pozwala na rewizję podejścia konserwatorskiego, a w związku z tym na sformułowanie wytycznych obejmujących metodę, zakres i formę działań restauratorskich, ale przede wszystkim – zasady prowadzenia bieżących prac pielęgnacyjnych (utrzymania dobrostanu rzeźby). Pojawia się też pytanie o skuteczność opieki nad rzeźbami plenerowymi i ich ochrony (zarówno społecznej, jak i instytucjonalnej) oraz o zakres kompetencji, dobór narzędzi i możliwości finansowania prac przy rzeźbach plenerowych. Działania doraźne nie mogą zastępować długofalowej, skoordynowanej i systematycznej opieki ani bieżących prac pielęgnacyjnych. Ważne jest zapewnienie stałych źródeł finansowania takich działań oraz rozpowszechnianie informacji o programach dotacyjnych i projektach umożliwiających pozyskiwanie środków. Równie istotne, o ile nie najistotniejsze, jest tworzenie platform wymiany wiedzy eksperckiej i doradztwa konserwatorskiego w zakresie planowania prac przy poszczególnych obiektach. Program wsparcia eksperckiego wymagałby osobnego projektu, dopasowanego do specyfiki dzieł.

Definiowanie zasad zachowania oraz zasad konserwacji lub restauracji rzeźb plenerowych to wciąż zagadnienie otwarte. Pytań i dylematów jest więcej niż gotowych odpowiedzi⁷⁰. Najważniejsze pytanie dotyczy celu opisanych w artykule działań. Rzeźby plenerowe stanowią bowiem stały element naszego codziennego krajobrazu kulturowego. Przywołują wspomnienia z przeszłości, obrazy, które przeminęły. Stanowią o trwałości identyfikacji i tożsamości lokalnej. Opieka nad rzeźbami plenerowymi i ich ochrona powinny zatem uwzględniać uspołecznienie planowanych działań⁷¹, obejmować edukację i popularyzację wiedzy, włączanie lokalnych społeczności (na przykład przez przydzielanie opieki nad rzeźbami uczniom z okolicznej szkoły czy pobliskiego przedszkola, lokalnemu klubowi seniora i tym podobne). Popularyzacja wiedzy może się odbywać przez angażowanie szerszego grona osób i instytucji, choćby społecznych opiekunów zabytków czy lokalnych przewodników turystycznych, oraz sieciowanie działań pod nadzorem instytucjonalnym, takim, jaki sprawuje Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Aneks

Rekomendacje dotyczące postępowania z rzeźbami plenerowymi

W trosce o zachowanie rzeźb plenerowych w krajobrazie Polski proponujemy stosowanie metod i sposobu postępowania analogicznych do tych stosowanych przy innych obiektach dziedzictwa kulturowego, w tym w szczególności przy zabytkach. Zwracamy też uwagę na konieczność kompleksowego rozpoznania tego zasobu oraz wypracowania narzędzi badawczych dopasowanych do specyfiki obiektów, a także rozważenia możliwości uregulowania kwestii opieki nad tą grupą dziedzictwa i jej ochrony formalnej. Niezależnie od zalecanych poniżej kompleksowych działań

⁶⁹ Na przykład czy rzeźba plenerowa (niebędąca pomnikiem) może zostać określona jako dobro kultury współczesnej, czy raczej powinna być traktowana jako zabytek? A jeśli zabytek, to jaki: ruchomy czy nieruchomy?

⁷⁰ Rzeźby plenerowe są specyficzną grupą dzieł artystycznych, często tworzonych z materiałów niskiej jakości i nietrwałych, a tym samym stanowią ciekawe zagadnienie pod względem konserwacji, technologii i zabezpieczenia materiałowego.

⁷¹ Podobnie jak w przypadku innych obiektów dziedzictwa.

sugerujemy stosowanie generalnych zasad postępowania konserwatorskiego odnośnie do poszczególnych rzeźb plenerowych. Opisany zakres działań, które proponujemy wziąć pod uwagę, służy zapewnieniu właściwego rozpoznania oraz zachowaniu wszystkich wartości rzeźb plenerowych jako dóbr kultury, w tym ich autentyczności oraz integralności.

1. Rozpoznanie, identyfikacja oraz inwentaryzacja

Przed planowaniem prac pielęgnacyjnych oraz konserwatorskich rekomendujemy przeprowadzenie rozpoznania danej rzeźby. Takie rozpoznanie powinno obejmować:

- a) identyfikację formy, treści, technologii i materiału, z którego rzeźba została wykonana;
- b) zbadanie uwarunkowań powstania rzeźby w tym: zamysłu twórczego autora⁷², warunków i potrzeb określonych przez zamawiającego rzeźbę (patrona, sponsora indywidualnego lub instytucjonalnego)⁷³;
- c) zbadanie zachowanej dokumentacji dotyczącej procesu realizacji dzieła oraz jego funkcjonowania w późniejszym okresie⁷⁴;
- d) analizę kontekstu przestrzennego/otoczenia⁷⁵;
- e) zbadanie wartości niematerialnych rzeźby⁷⁶;
- f) opracowanie dokumentacji stanu istniejącego (na przykład inwentaryzacja pomiarowa, inwentaryzacja fotograficzna, skanowanie laserowe);
- g) ocenę stanu zachowania wraz z określeniem zmienności w czasie⁷⁷;
- h) uzyskanie informacji o aktualnej sytuacji formalnoprawnej rzeźby (stan własności, dostępność obiektu, prawa autorskie żyjącego twórcy lub jego spadkobierców).

2. Sprawowanie opieki i prace konserwatorskie lub restauratorskie

Podstawową zasadą powinno być zapewnienie bieżącej opieki i utrzymania rzeźby⁷⁸ oraz podejmowanie innych prac przy rzeźbie tylko w razie konieczności, a ponadto:

- a) uwzględnienie specyfiki i indywidualnego charakteru danej rzeźby;
- b) rozważenie minimalnego koniecznego zakresu prowadzenia prac konserwatorskich lub restauratorskich (*primum non nocere*);
- c) opracowanie programu oraz harmonogramu prac i czynności pielęgnacyjnych i/lub restauratorskich oraz konserwatorskich;

⁷² Chodzi o filozofię artystyczną, wyodrębnienie okresu twórczego artysty, określenie, czy rzeźba jest częścią cyklu lub grupy, czy została zrealizowana w ramach jakiejś akcji twórczej (typu plener artystyczny, warsztaty, happening), rozpatrzenie rzeźby jako niezależnego działania twórczego (rzeźba wykonana w pracowni artystki lub artysty, na przykład zakupiona w celu umieszczenia w parku, na placu publicznym lub do prywatnej kolekcji), wzięcie pod uwagę zamierzonej lub niezamierzonej tymczasowości i przemijalności dzieła i tak dalej.

⁷³ Mowa tu o rzeźbach realizowanych na zamówienie, o określonej tematyce, w wyznaczonej lokalizacji (integralność zamysłu artystycznego oraz miejsca), a czasem z narzuconego rodzaju materiału.

⁷⁴ W tym zdobycie informacji o przeprowadzonych pracach pielęgnacyjnych, zastosowanych materiałach czy technologiach podczas napraw oraz wszelkich ingerencjach w pierwotną strukturę obiektu.

⁷⁵ Ocena powinna się odnosić między innymi do zmieniających się okoliczności funkcjonowania, takich jak zmiana potrzeb społecznych, zmiana użytkowania sąsiedniej zabudowy (adaptacje i zmiany funkcjonalne założenia przestrzennego, w którym rzeźba jest usytuowana), zmiany własnościowe (zmiana koncepcji użytkowania), translokacja, na przykład w związku z koniecznością innego zagospodarowania przestrzeni, w której rzeźba dotychczas była zlokalizowana (budowa drogi, nowej zabudowy i tym podobne).

⁷⁶ W tym przekazaniu niematerialnego, jaki niesie rzeźba (a więc nośnik materialny), na przykład dotyczącego koncepcji twórczej, wyższych wartości lub założonych idei.

⁷⁷ Chodzi o ocenę stopnia zachowania oryginalnej substancji i formy, dobrostanu rzeźby, ale także wpływu wtórnych przekształceń, w tym dotychczasowych prac pielęgnacyjnych, konserwatorskich, restauratorskich lub renowacyjnych (wraz z uzupełnieniami materii, użyciem nowych lub wtórnych materiałów i tym podobne) czy wpływu czynników atmosferycznych (degradacja fizyczna).

⁷⁸ Między innymi czyszczenie oraz zabezpieczanie przed warunkami atmosferycznymi, usuwanie przerostów zieleni, o ile nie była integralnym zamierzeniem rzeźbiarskim, monitorowanie stanu bieżącego.

- d) korzystanie z materiałów oraz technik i technologii dopasowanych do specyfiki rzeźby, których skuteczność została potwierdzona w podobnych przypadkach;
- e) korzystanie z najnowszej wiedzy i doświadczeń konserwatorskich – pod warunkiem uwzględnienia wszystkich wartości rzeźby jako dobra kultury;
- f) dopuszczenie uzupełnień i rekonstrukcji tylko w wyjątkowych i uzasadnionych przypadkach⁷⁹;
- g) w razie konieczności przemieszczenia rzeźby – staranny wybór jej lokalizacji oraz sposobu usytuowania i eksponowania, a także posadowienia.

3. Włączenie tematyki rzeźb plenerowych do innych dokumentów, programów i strategii gminnych

Oprócz uwarunkowań dotyczących planowania i programowania prac przy rzeźbie plenerowej należy uwzględnić również kwestie logistyczne oraz organizacyjne sprzyjające właściwemu projektowaniu oraz prowadzeniu prac konserwatorskich. Te kwestie to:

- a) uwzględnienie rzeźb – jako dóbr kultury materialnej – w szerszych planach i programach opieki nad zabytkami, programach rewitalizacji, planach miejscowych, planach i prognozach finansowych⁸⁰;
- b) planowanie i długofalowa logistyka, która pozwala przygotować z wyprzedzeniem programy prac konserwatorskich i odpowiednie dokumentacje prac projektowych oraz zabezpieczyć środki finansowe na takie działania;
- c) koordynacja prac z zakresu inwestycji miejskich, które mogą stanowić zagrożenie dla rzeźb plenerowych (takie jak naruszenie posadowienia rzeźb w trakcie prowadzonych inwestycji albo brak właściwego zabezpieczenia lub przeniesienia rzeźby na czas prowadzonych prac budowlanych);
- d) podejmowanie działań prewencyjnych w razie przewidywania wystąpienia zagrożenia dla rzeźby (na przykład przeniesienie do galerii lub muzeum, ale tylko w szczególnych i uzasadnionych przypadkach);
- e) opracowanie inwentaryzacji oraz dokumentacji cyfrowych.

4. Edukacja i informacja

Na popularyzację wiedzy o rzeźbie terenowej, zwiększanie świadomości społecznej dotyczącej rzeźb oraz upowszechnianie wiedzy o rzeźbie terenowej składają się:

- a) edukacja obejmująca dzieci, młodzież i dorosłych (lekcje terenowe, spacer tematyczne z przewodnikiem, audycje);
- b) opracowanie i rozpowszechnianie źródeł informacji o rzeźbie plenerowej – map, ulotek, folderów, książek i katalogów (w formie papierowej oraz cyfrowej), przekazywanie wiedzy za pośrednictwem internetu i mediów społecznościowych, audycji radiowych lub telewizyjnych, wirtualne galerie rzeźby;
- c) oznaczanie i opisywanie rzeźb (podstawowe informacje o obiektach w formie fizycznych oznaczeń, na przykład tabliczek z opisami uzupełnionymi o cyfrowe odnośniki – kody QR), tworzenie stron i aplikacji, wykorzystanie innych, nieinwazyjnych technologii;
- d) aktywizacja lokalnych społeczności i wzmacnianie tożsamości przez włączenie w opiekę nad rzeźbą plenerową, na przykład wspólne akcje na rzecz dbałości o otoczenie rzeźb, gry terenowe, pikniki tematyczne, wystawy, prelekcje, wykłady i tym podobne.

⁷⁹ Związanych z kwestiami społecznymi, takich jak zachowanie tożsamości czy doraźna naprawa skutków aktów wandalizmu lub uszkodzeń w wyniku kataklizmu przyrodniczego.

⁸⁰ Mowa o długofalowym planowaniu działań pozwalających rozłożyć w czasie oraz właściwie ocenić kondycję zasobu, a zatem z wyprzedzeniem i w skoordynowany sposób planowaniu zadań dotyczących opieki nad rzeźbami, planowaniu prac porządkowych i pielęgnacyjnych czy przewidywaniu innych działań naprawczych.

Podziękowania

Podziękowania kierujemy w pierwszej kolejności do członków zespołu NID ds. dóbr kultury współczesnej za wspólne merytoryczne dyskusje na temat rzeźb plenerowych, które przyczyniły się do sformułowania tezy i wniosków zaprezentowanych w artykule. Dziękujemy także dr hab. Katarzynie Zalaśińskiej za cenne rozmowy oraz zwrócenie uwagi na prawne uwarunkowania ochrony rzeźby plenerowej. Dziękujemy za zaangażowanie prof. dr hab. Bogumile Roubie oraz dr hab. Monice Bogdanowskiej, w tym za merytoryczne i życzliwe wskazówki na etapie zarówno przygotowywania konferencji, jak i opracowywania jej podsumowania oraz za wstępną korektę przygotowanego tekstu artykułu.

dr inż. arch. Maria Dankowska

Główna specjalistka w Narodowym Instytucie Dziedzictwa, wcześniej wieloletnia pracownica Miejskiej Pracowni Urbanistycznej w Łodzi, wykładowczyni akademicka wyższych uczelni, między innymi Uniwersytetu Łódzkiego, Politechniki Łódzkiej i Akademii Dziedzictwa MCK w Krakowie. Członkini ICOMOS, TUP, SARP, SHS oraz licznych komisji eksperckich. Autorka, współautorka i redaktorka kilkudziesięciu publikacji z zakresu ochrony zabytków, dziedzictwa kulturowego, planowania przestrzennego, rewitalizacji oraz krajobrazu kulturowego, współautorka projektów i inwentaryzacji architektonicznych i urbanistycznych, współautorka opracowań eksperckich z zakresu ochrony zabytków i krajobrazu historycznego oraz dokumentów i opracowań urbanistycznych (planów miejscowych oraz studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego).

Maria Dankowska, PhD, Architect

Senior Specialist at the National Institute of Cultural Heritage, formerly a long-time employee of the City Urban Planning Studio in Łódź, academic lecturer at universities, including the University of Łódź, the Łódź University of Technology and the Academy of Heritage of the ICC in Kraków. Member of ICOMOS, TUP, SARP, SHS and numerous professional committees. Author, co-author and editor of several dozens of publications in the field of conservation, cultural heritage, spatial planning, revitalization and cultural landscape, co-author of architectural and urban planning projects and inventories, co-author of expert studies in the field of conservation of monuments and historic landscape, as well as urban planning documents and studies (local plans and studies of land-use conditions and trends).

mgr Marta Liszewska

Magister dziedzictwa kulturowego i przyrodniczego, bałkanistka. Starsza specjalistka w oddziale terenowym Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Olsztynie. Obszar jej zainteresowań badawczych koncentruje się wokół architektury drugiej połowy XX wieku.

Marta Liszewska, MA

MA in Cultural and Natural Heritage Studies, Balkanist. Senior specialist in the local branch of the National Institute of Cultural Heritage in Olsztyn. Her research interests focus on architecture of the second half of the twentieth century.

Bibliografia

Źródła książkowe i prasowe

Bielecki Czesław, *Studium humanizacji Fabryki Automatów Tokarskich w Chocianowie*, „Architektura” 1980, nr 1, s. 43–50.

Budownictwo poprzez aktywne współuczestnictwo [w:] *Architektura polska '81*, red. Andrzej Bruszewski, Warszawa 1981, [bez paginacji].

Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Humanizacja przestrzeni miejskiej. Rzeźba plenerowa w Warszawie w latach 70. XX wieku* [w:] *Rzeźba w architekturze*, red. eadem, Bartłomiej Gutowski, Warszawa 2008.

Czerniewska-Andryszczyk Klara, *Miasto ogród Warszawa* [w:] *Alina Scholtz. Projektantka warszawskiej zieleni*, Warszawa 2021.

Czerny Władysław, *Architektura zespołów osiedleńczych*, Warszawa 1972.

Dziamski Grzegorz, *Rzeźba w latach 70-tych*, „Rzeźba Polska”, R. 1986, s. 28–50.

Gehl Jan, *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, przeł. Marta Urbańska, Kraków 2009.

Grzesiuk-Olszewska Irena, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 100–150.

Jarosiński Zbigniew, *Mecenat nad literaturą w PRL* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. Janusz Kostecki, Warszawa 1999.

Kisielewski Andrzej, *Plenerowe „kształty wyobraźni” w Hajnówce*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 158–165.

Kotkowska-Bareja Hanna, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974.

- Oczko Patryk, *Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta*, Tychy 2020.
- Poklewski Józef, *Sztuka w służbie propagandy stalinowskiej*, „Czasy Nowożytnie” 1999, t. 6, s. 249–258.
- Rouba Bogumiła J., *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 4, s. 37–57.
- Rouba Bogumiła J., *Proces ochrony zabytków, zawód konserwatora-restauratora, etyka zawodu, zasady konserwatorskie* [w:] *Problemy konserwacji i badań zabytków architektury*, red. Aleksandra Kociałkowska, Gdańsk 2008, s. 59–91.
- Sołtysik Maria Jolanta, *Czynnik kompozycji w mieście historycznym i w mieście współczesnym* [w:] *Miasto historyczne w dialogu ze współczesnością*, red. Janusz Bogdanowski, Gdańsk 2002, s. 17–38.
- Springer Filip, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Kraków 2017.
- Stano Bernadeta, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019.
- Stano Bernadeta, *Nowocześni w Nowej Hucie? Wielka budowa socjalizmu w obrazach (1949–1959)* [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski, Łódź 2017, s. 178–208.
- Stano Bernadeta, *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 215–235.
- Sumorok Aleksandra, Załuski Tomasz, *Socrealizmy i modernizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu* [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. eidem, Łódź 2017, s. 7–45.
- Szafer Tadeusz Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1966–1970*, Warszawa 1972.
- Szafer Tadeusz Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1971–1975*, Warszawa 1979.
- Szafer Tadeusz Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1976–1980*, Warszawa 1981.
- Wejchert Kazimierz, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa, 1984.

Źródła internetowe

- Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby, tinyurl.com/3x6t5zx5, dostęp: 29.10.2024.
- Bimalbi i inne Przystawki. Mapa rzeźb w Parku Północnym, tinyurl.com/4j7rsups, dostęp: 17.05.2024.
- Cymer Anna, *Parki dla rzeźb*, tinyurl.com/epwajkt8, dostęp: 29.02.2024.
- Fundacja im. Bronisława Chromego, tinyurl.com/n2xm6wbn, dostęp: 16.05.2024.
- GAPS. Gdańsk, Artyści, Przestrzeń, Sztuka, tinyurl.com/3jt68uk4, dostęp: 20.05.2024.
- Kosiewski Piotr, *Rzeźba wychodząca poza swe granice* Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby. Polska rzeźba pierwszej połowy lat 70., tinyurl.com/3yuzp89m, dostęp: 29.10.2024.
- Kozioł Monika, *Rzeźby w przestrzeni Nowej Huty*, tinyurl.com/5ev36y8r, dostęp: 20.05.2024.
- Nader Luiza, *Sztuka konceptualna w Polsce*, tinyurl.com/3hrzeuhs, dostęp: 28.02.2024.
- Olsztyn. Rzeźby i pomniki. Stare miasto i okolice, tiny.pl/k2of_qjo, dostęp: 16.05.2024.
- Otwarta Galeria, tinyurl.com/yecb3z8j, dostęp: 19.03.2024.
- Regulamin Programu Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku pn.: *Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej – 2024*, tinyurl.com/nh2amsae, dostęp: 20.05.2024.
- Rozenau-Rybowicz Agnieszka, Szlenk-Dziubek Dorota, Białoskórski Piotr, *Atlas dóbr kultury współczesnej województwa małopolskiego*, Kraków 2009, tinyurl.com/4e35e7xj, dostęp: 22.02.2024.
- Sienkiewicz Karol, *Władysław Hasior, „Organy”*, tinyurl.com/yc4bdf6f, dostęp: 29.02.2024.
- Spacerownik po Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim, tinyurl.com/2c85u3ju, dostęp: 16.05.2024.
- Szlak plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich, tinyurl.com/2wav39p5, dostęp: 20.05.2024.
- Wanda Czelkowska. Retrospekcja, tinyurl.com/3jnx455, dostęp: 29.10.2024.
- ZachowajTo, tinyurl.com/23cfztyc, dostęp: 21.05.2024.
- „Zeszyt Rzeźbiarski” 2020, nr 10: *Pomnik*, tinyurl.com/y3veyyey, dostęp: 22.04.2024.

Anna Litwin*
Anna Sękowska†
Maria Goryl‡
Michał Płotek§
Łucja Rodzik-Czałka||

Warsztat malarski Włodzimierza Tetmajera na podstawie badań wybranych obrazów artysty

Włodzimierz Tetmajer's painting techniques based on scientific research of selected paintings by the artist

Anna Litwin et al., *Warsztat malarski Włodzimierza Tetmajera na podstawie badań wybranych obrazów artysty*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 211–232.

Abstrakt

W artykule przedstawiono wyniki wielu różnych interdyscyplinarnych badań, które pozwoliły zidentyfikować pigmenty występujące na wybranych obrazach Włodzimierza Tetmajera (1861–1923), jednego z czołowych malarzy okresu Młodej Polski. Badaniom poddano siedem obrazów ze zbiorów Muzeum Krakowa i jeden obraz z Muzeum Śląskiego w Katowicach.

Głównym przyczynkiem do szerszych analiz warsztatu malarskiego artysty był obraz z katowickich zbiorów *Scena rodzajowa na wsi*. Do badań wykorzystano różne techniki analityczne: IR, P-XRF, MA-XRF, RTG, SEM-EDX i FTIR. Dzięki tym badaniom została ustalona paleta malarska, jaką mógł się posługiwać Tetmajer. Zidentyfikowano następujące pigmenty: biel ołowiową, żółcień kadmową, żółcień neapolitańską, żółcień

* , † , ‡ , § , || Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

* ORCID: 0009-0002-8040-3100
e-mail: litwin.annag7@gmail.com

† ORCID: 0000-0003-3953-7289
e-mail: asekowska@asp.krakow.pl

‡ ORCID: 0000-0001-8730-3423
e-mail: mgoryl@asp.krakow.pl

§ e-mail: mplotek@asp.krakow.pl

|| e-mail: lrodzik-czalka@asp.krakow.pl

strontową, cynober, błękit kobaltowy, błękit pruski, ultramarynę, zielen chromową, ochrę, umbrę i czern kostną. Wyniki badań obrazowych ujawniły ponadto sposób pracy artysty – Tetmajer często zmieniał swoje kompozycje malarskie: malował wielowarstwowo, z miejscowymi grubszymi i jasnymi impastami.

Słowa kluczowe

Włodzimierz Tetmajer, technika i technologia, pigmenty, badania, P-XRF, MA-XRF, RTG, SEM-EDX, FTIR

Abstract

This article presents the results of a series of different interdisciplinary studies that have made it possible to identify the pigments present in selected paintings by Włodzimierz Tetmajer (1861–1923), one of the leading painters of the Young Poland movement (a modernist period in Polish culture between 1890 and 1918). Seven paintings from the collections of the Kraków Museum and one from the Silesian Museum in Katowice were studied.

The main contribution to the broader analysis of the artist's painting technique was a work from the Katowice collection entitled *Genre Scene in the Countryside*. The following techniques were used to conduct the research: IR, P-XRF, MA-XRF, X-ray, SEM-EDX, FTIR. Thanks to these studies, the palette of pigments that Tetmajer could have used was determined. The following pigments were identified: lead white, cadmium yellow, Neapolitan yellow, strontium yellow, cinnabar, cobalt blue, Prussian blue, ultramarine, chrome green, ochre, umber and bone black. Moreover, the results of the imaging studies revealed the artist's working method. Tetmajer often changed the composition of his paintings, applying paint in multiple layers with locally thicker and lighter impastos.

Keywords

Włodzimierz Tetmajer, technique and technology, pigments, research, P-XRF, MA-XRF, X-ray, SEM-EDX, FTIR

WŁODZIMIERZ TETMAJER (1861–1923) BYŁ NIEZWYKLE BARWNĄ POSTACIĄ I JEDNYM Z WAŻNIEJSZYCH artystów okresu Młodej Polski, w którym przenikały się nurty realizmu, naturalizmu, symbolizmu i impresjonizmu. Życiem i twórczością malarza zajmowali się w przeszłości Halina Cękalska-Zborowska (1969)¹, Józef Dużyk (1972)², Leokadia Pośpiechowa (1974)³, ks. Józef Andrzej Nowobilski (1994⁴, 1998⁵) czy Magdalena Czapska-Michalik (2007)⁶. Do wzmożenia zainteresowania twórczością artysty doszło w 2023 roku, w setną rocznicę jego śmierci, co wiązało się z ustanowieniem przez Senat Rzeczypospolitej Polskiej roku 2023 Rokiem Włodzimierza Przerwy-Tetmajera⁷. Obchody te uświetniło wiele inicjatyw, w tym najistotniejsze wydarzenie – pierwsza tak duża monograficzna wystawa prac artysty w Muzeum Krakowa⁸.

Malarstwo sztalugowe, obok malarstwa ściennego, stanowi znaczną część twórczości Włodzimierza Tetmajera, jednak dotychczas nie zostało ono poddane interdyscyplinarnym badaniom fizykochemicznym, które pozwoliłyby określić używane przez niego pigmenty i przybliżyłyby sposób pracy tego artysty. Takie badania zostały podjęte dopiero w 2022 roku na Wydziale

¹ H. Cękalska-Zborowska, *Wież w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Warszawa 1969.

² J. Dużyk, *Sława, panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze*, Warszawa 1972.

³ L. Pośpiechowa, *Twórczość literacka Włodzimierza Tetmajera*, Wrocław 1974.

⁴ J.A. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994.

⁵ J.A. Nowobilski, *Włodzimierz Tetmajer (1861–1923)*, Kraków 1998.

⁶ M. Czapska-Michalik, *Włodzimierz Tetmajer (1862–1923)*, Warszawa 2007.

⁷ Uchwała Senatu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 29 listopada 2022 r. o ustanowieniu roku 2023 Rokiem Włodzimierza Przerwy-Tetmajera, M.P. 2022, poz. 1182.

⁸ M. Marek, P. Hapanowicz, *Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu*, Kraków 2023.



1 Scena rodzajowa na wsi, stan przed konserwacją. Fot. P. Gąsior
Genre Scene in the Countryside, before conservation. Photo: P. Gąsior

Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie⁹ oraz w 2023 roku na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu¹⁰.

Punktem wyjścia do wykonania szerszych analiz na krakowskim wydziale konserwacji były badania i konserwacja obrazu *Scena rodzajowa na wsi* (1889, płótno) ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach (il. 1)¹¹. Badaniom zostało poddanych także siedem innych obrazów Tetmajera z Muzeum Krakowa: *Anna Tetmajerowa z dziećmi* (około 1900, płótno), *Choinka/Podłazniczka* (1900, płótno), *Portret Walerii Soleckiej-Błotnickiej (1860–1889)* (niedatowany, paleta drewniana), *Żniwa* (około 1900, szkic, tektura), *Aniołowie u Piasta* (po 1896?, płótno), *Portret żony* (niedatowany, płótno) oraz *Kopanie ziemniaków* (niedatowany, płótno). Badania wymienionych obrazów posłużyły do ustalenia warsztatu malarskiego Włodzimierza Tetmajera¹².

⁹ Przywołane w artykule analizy badawcze zostały wykonane w ramach pracy magisterskiej Anny Litwin: A. Litwin, *Konserwacja i restauracja obrazu Włodzimierza Tetmajera „Scena rodzajowa na wsi” z 1889 roku z Muzeum Śląskiego w Katowicach. Próba ustalenia palety malarskiej artysty oraz usuwanie masy emulsyjnej z odwrocia obrazu przy użyciu nanokompozytowego organożelu pNIPA-LAP*, praca magisterska, promotor: dr hab. Anna Sękowska, prof. ASP, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2023.

¹⁰ W 2023 roku na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu została obroniona praca magisterska Karoliny Migdał *Badania techniki i technologii malarstwa Włodzimierza Tetmajera na tle twórczości malarzy kręgu krakowskiego w Polsce przełomu XIX i XX wieku*, napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Markowskiego. W pracy przedstawiono między innymi badania czterech obrazów artysty, zestawionych dodatkowo z warsztatem malarskim córki Tetmajera, Jadwigi Tetmajer-Naimskiej.

¹¹ Po konsultacjach z Martą Marek z Muzeum Krakowa okazało się, że obraz ten nosił pierwotnie tytuł *Znad Wisły* i był jednym ze znaczących wczesnych dzieł Włodzimierza Tetmajera, powstałym pod wpływem Aleksandra Gierymskiego.

¹² Nie zachowały się stosowane przez Włodzimierza Tetmajera materiały, takie jak farby czy pędzle. W trakcie interpretacji wyników porównywano je z warsztatami innych artystów tworzących w tym czasie na naszych ziemiach, w szczególności Jana Matejki, Aleksandra Gierymskiego, Henryka Siemiradzkiego, Jacka Malczewskiego, Józefa Pankiewicza i Wojciecha Weissa.

Cechy malarstwa Włodzimierza Tetmajera

Twórczość malarska Włodzimierza Tetmajera to przede wszystkim malarstwo sztalugowe – głównie obrazy na płótnie z przedstawieniem scen rodzajowych i pejzażami, w których najważniejszą rolę gra zazwyczaj portretowana współczesna artyście ludność wiejska w różnych okolicznościach życia. Charakterystycznymi motywami w malarstwie Tetmajera były wesela i weselne orszaki, tańce, obrzędy, święta (Boże Narodzenie, Wielkanoc) oraz tradycje świąteczne¹³. Niezależnie od tematu ukazanego na obrazie w jego pracach wyraźnie odznaczają się »[...] prostota i prawda, ogromna werwa rysunku, bajeczna siła koloru, kapitalna harmonia kompozycji i układ figur»¹⁴.

Obrazy Tetmajera w jego dojrzałej fazie malarskiej, w okresie największych osiągnięć artystycznych, a tym samym w momencie ustalenia się w pełni jego stylu – czyli od 1895 roku – cechuje stosunkowo ciasno ujęta kompozycja z przybliżoną perspektywą. Tetmajer malował często obrazy półtorametrowe¹⁵ z kompozycją horyzontalną; obrazy wertykalne pojawiały się głównie w późniejszym okresie jego twórczości. Artysta stosował zazwyczaj lokalne, jednolicie nasycone plamy barwne z dość ograniczonej palety. Używał żywych i intensywnych kolorów, w szczególności czerwieni, błękitów czy żółcieni, które pełniły funkcję miejscowych mocniejszych akcentów na chłodniejszym, przeważnie zielonym lub brązowym tle¹⁶.

Tetmajer wykorzystywał dwie zasadnicze gamy kolorystyczne: jasne i barwne oraz ciemne i nastrojowe, które występowały w nielicznych nokturnach¹⁷. Wczesna paleta artysty, obejmująca okres monachijski, pod wpływem Aleksandra Gierymskiego odznaczała się ciemniejszą tonacją z „sosami monachijskimi”¹⁸. W obrazach Tetmajera były wówczas obecne ziemiste barwy, które charakteryzowały także wczesną paletę barbizończyków¹⁹. Natomiast od momentu związania się z Bronowicami, po ślubie z Anną Mikołajczykówną w 1890 roku, malarz „na przyćmioną paletę szkoły monachijskiej” nakładał „blaski nieba i słońca wsi podkrakowskiej”²⁰. Jego pędzel cechują miękkość i zróżnicowanie faktury malarskiej. Kontur jest zawsze płynny, a nie sztywny i mocny, chociaż w późniejszym okresie twórczości zaznaczał się wyraźniej. Można również zauważyć, że Tetmajer tworzył w dwóch konwencjach: realistycznej i uproszczonej²¹. Kulminacyjna faza jego maniery artystycznej przypadła na pierwsze dziesięciolecie XX wieku²².

Metodyka badań

Podczas wspomnianych na wstępie badań twórczości Włodzimierza Tetmajera wszystkie obrazy zostały najpierw poddane analizie wizualnej w świetle widzialnym i ultrafioletowym, co pozwoliło ocenić ich stan zachowania oraz określić obszar występowania pierwotnej warstwy malarskiej bez

¹³ H. Cękalska-Zborowska, *Wieś w malarstwie i rysunku...*, op. cit., s. 313

¹⁴ J. Czernecki, *Włodzimierz Tetmajer – artysta malarz – literat – polityk – myśliwy i miły towarzysz*, Kraków 1952–1953, s. 28.

¹⁵ Wymiar ten przewija się wielokrotnie w listach Włodzimierza Tetmajera do bliskich, na przykład: „Przygotowałem [...] do obrazka [...], dużego na półtora metra” (z listu do Konstantego Górskiego z jesieni 1884 roku) czy „[...] w tych dniach płótno długie na półtora metra, szerokie na jeden, opatrzone w jednym rogu moim nazwiskiem [...]” (z listu do Konstantego Górskiego z 8 stycznia 1886 roku). Za: J. Dużyk, *Sława, panie Włodzimierzu...*, op. cit., s. 69–71. Artysta tworzył także obrazy o znacznie większych i znacznie mniejszych wymiarach.

¹⁶ M. Czapska-Michalik, *Włodzimierz Tetmajer...*, op. cit., s. 79.

¹⁷ F. Klein, *Wstęp* [w:] J. Czernecki, *Włodzimierz Tetmajer...*, op. cit., s. 14.

¹⁸ Aleksander Gierymski w tamtym czasie ulegał modzie na *Stimmung* (nastrojowość) i malował nastrojowe obrazy z jednolitym ogólnym tonem barwnym. Zob. E. Doleżyńska-Sewerniak, *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010, s. 21.

¹⁹ A. Dulewicz, *Barbizończycy* [hasło w:] *Słownik sztuki francuskiej*, Warszawa 1986, s. 34–35.

²⁰ A. Waśkowski, *Wstęp* [w:] J. Czernecki, *Włodzimierz Tetmajer...*, op. cit., s. 18.

²¹ M. Czapska-Michalik, *Włodzimierz Tetmajer...*, op. cit., s. 62, 69.

²² T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie 1764–1964*, wyd. 2, Wrocław 1968, s. 292.

retuszy konserwatorskich²³. Obraz *Scena rodzajowa na wsi* został poddany największej liczbie badań i stanowił główny punkt odniesienia dla pozostałych prac malarza. W przypadku tego obrazu na samym początku zostały wykonane fotografie w świetle widzialnym (rozproszonym i bocznym) oraz fotografie luminescencji indukowanej ultrafioletem (UV-fluorescencji) i fotografie w bliskiej podczerwieni (IR). Wszystkie one posłużyły głównie do określenia stanu zachowania obrazu oraz do zobrazowania występowania werniksów na powierzchni malarskiej, a w przypadku podczerwieni – w niektórych miejscach rysunku²⁴. Następnie wykonano rentgenogramy²⁵ oraz makroskany fluorescencji rentgenowskiej (MA-XRF)²⁶. Obydwa te badania wykorzystano również do określenia stanu zachowania obrazu i do ujawnienia autorskich zmian w kompozycji, a w przypadku MA-XRF – ponadto do ustalenia obszaru występowania wybranych pierwiastków. Aby wstępnie określić obecność większej liczby pierwiastków w warstwie malarskiej, przeprowadzono badanie przenośnym spektrometrem P-XRF. Wyniki posłużyły też jako punkt odniesienia do badań innych obrazów Tetmajera²⁷. Następnie pobrano próbki do wykonania przekrojów poprzecznych, a także do obserwacji pod mikroskopem optycznym i poddania badaniu skaningowym mikroskopem elektronowym z mikrosondą rentgenowską (SEM-EDX)²⁸, co pozwoliło potwierdzić występowanie konkretnych pigmentów w danych warstwach malarskich. Badaniem dopełniającym była analiza występujących spoiw metodą FTIR²⁹ oraz analiza mikrochemiczna pobranych próbek (pigmentów proszkowych i włókien płótna)³⁰.

W przypadku pięciu innych obrazów (*Anna Tetmajerowa z dziećmi*, *Choinka/Podłaźniczka*, *Portret Walerii Soleckiej-Błotnickiej*, *Żniwa* oraz *Aniołowie u Piasta*) przeprowadzono badanie przenośnym spektrometrem fluorescencji rentgenowskiej, natomiast w przypadku dwóch obrazów (*Portret żony* i *Kopanie ziemniaków*) wykonano rentgenogramy i makroskany fluorescencji rentgenowskiej.

Wyniki badań

Scena rodzajowa na wsi

W przypadku obrazu *Scena rodzajowa na wsi* badanie FTIR potwierdziło zastosowanie przez Włodzimierza Tetmajera farb opartych na spoiwie olejnym zmieszanych z medium żywicznym. Na przekroju poprzecznym próbki pobranej przez wszystkie warstwy technologiczne (il. 2) widać sposób powstawania obrazu. Płótno lniane o splocie panama (il. 3) ma prawdopodobnie przeklejenie skrobiowo-glutynowe lub skrobiowo-kazeinowe i zostało pokryte w całości fabryczną zaprawą olejną z wypełniaczem w postaci bieli cynkowej z domieszką bieli ołowiowej, gipsu, pigmentu

²³ Szczegółowe wyniki badań: A. Litwin, *Aneks badawczy pracy magisterskiej*, promotor: dr hab. Anna Sękowska, prof. ASP, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2023.

²⁴ Fotografie w światłach analitycznych wykonał Paweł Gąsior.

²⁵ Rentgenogramy zostały wykonane z użyciem przenośnego systemu radiografii cyfrowej Dix-Ray, źródłem promieniowania była przenośna lampa RTG typu Ultra 100. Badanie wykonały dr Maria Goryl i mgr inż. Anna Mikołajska.

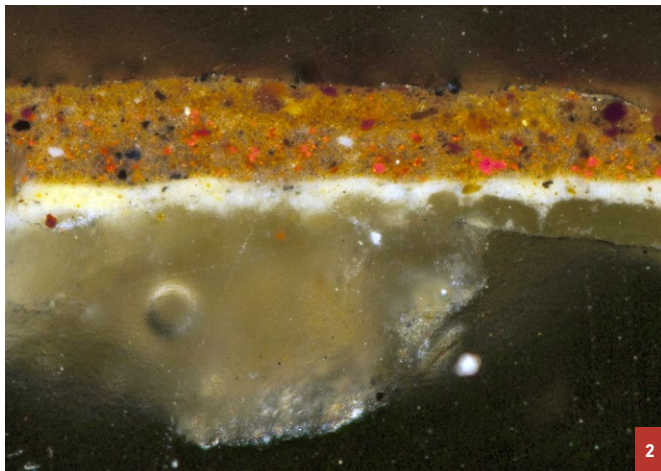
²⁶ Pomiar składu pierwiastkowego został dokonany za pomocą makroskanera fluorescencji rentgenowskiej M6 Jetstream firmy Bruker. Pomiarów dokonała dr Maria Goryl.

²⁷ Pomiarów zostały dokonane za pomocą przenośnego spektrometru fluorescencji rentgenowskiej Tracer III SD firmy Bruker, wyposażonego w lampę rentgenowską z anodą rodową oraz detektor SDD. Pomiarów dokonali mgr Anna Litwin i dr Michał Płotek.

²⁸ Badanie składu chemicznego odbyło się przy użyciu przystawki EDX (IXRF Systems) do mikroskopu elektronowego SEM (Jeol 5500 LV). Badanie wykonała dr Maria Goryl.

²⁹ Widmo FTIR zarejestrowano na spektrometrze FT-IR Alpha firmy Bruker, z jednoodbiciową, 45-stopniową przystawką ATR, a w pomiarach wykorzystano detektor DTGS. Pomiarów dokonali dr Michał Płotek i dr Łucja Rodzik-Czałka.

³⁰ Analizę mikrochemiczną przeprowadziła dr Łucja Rodzik-Czałka. Identyfikację włókien płótna obrazu *Scena rodzajowa na wsi* przeprowadziła mgr Kamila Zielińska. Interpretacji wszystkich wyników dokonała mgr Anna Litwin w konsultacji z pozostałymi autorami artykułu.



2 Fotografia mikroskopowa przekroju poprzecznego próbki pobranej z obrazu. Od dołu widoczne: płótno, zaprawa, białe podmalowanie i dwie czerwono-brązowe warstwy malarskie. Fot. A. Litwin

Microscopic photograph of a cross-section of a sample taken from the painting. Visible from the bottom up: canvas, mortar, white underpainting and two red-brown layers of paint. Photo: A. Litwin

3 Makrofotografia obrzeża podobrazia płóciennego z zaprawą. Fot. A. Litwin

Macro photograph of the edge of a canvas support with mortar. Photo: A. Litwin

żelazowego (ochry) oraz czerni roślinnej³¹. Przed przystąpieniem do prac Tetmajer częściowo pokrył płótno jeszcze jedną warstwą białego nierównomiernego podmalowania olejnego z bielą ołowiową, której użył w wybranych miejscach jako podkładu pod warstwę malarską (wydaje się, że w obszarze nieba, jasnych partii zabudowań i bardzo cienko, nierównomiernie w partii trawy, a czyste fragmenty płótna z samą zaprawą pozostawił między innymi w obrębie postaci).

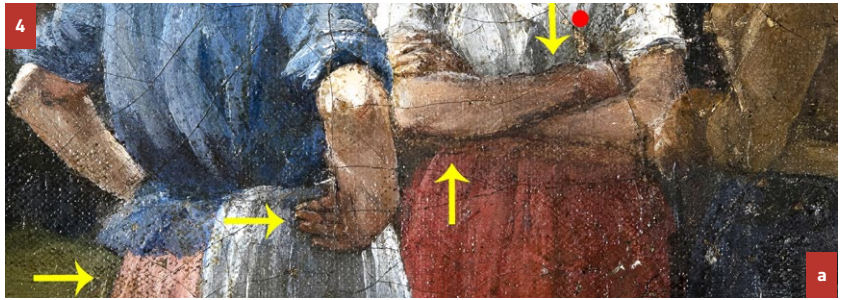
Następnie lub równocześnie Tetmajer farbą olejną z czernią naniósł wstępny zarys kompozycji i rozmieścił w niej figury. W badaniu SEM-EDX stwierdzono występowanie w tym miejscu dużych ilości fosforu, co wskazuje na użycie czerni kostnej. Rysunek jest zauważalny w świetle widzialnym (il. 4a), jednak najlepiej uwidoczniał się w bliskiej podczerwieni (il. 4b). Jest on delikatny i precyzyjny, ale znajduje się nieznacznie poniżej finalnie namalowanych rąk, co sugeruje drobną zmianę kompozycji. Do wykonania rysunkowych zarysów artysta wykorzystywał także czerwony pigment – cynober, który ujawnił się na makroskanach MA-XRF (il. 6b). Rysunek u Tetmajera przybiera różną formę – od szkicowego ogólnego zarysu pod warstwą malarską, przez wplecenie w kompozycję, po malarskie podkreślenie kształtu figur.

Jednocześnie Tetmajer wykonał szerokie podmalowanie błękitem kobaltowym (il. 7). Zielenie zarówno na drzewach, jak i na trawie malował nierównomiernymi owalnymi plamami (il. 8b) przy użyciu głównie zieleni i żółceni chromowych zmieszanych z błękitem kobaltowym, błękitem pruskim i ultramarzyną. Takie połączenie żółcieni z aż trzema różnymi błękitemi jest zauważalne w wielu obszarach malarskich (il. 9). Być może postacie artysta namalował na już wykonanej trawie i zabudowaniach (a na pewno zrobił tak w przypadku postaci kobiecej w kapeluszu i postaci z ciemnobłękitną chustą na ramionach – il. 10). W partii figur już na warstwie

³¹ Ze względu na brak możliwości wyodrębnienia osobnej warstwy przeklejenia na przekrojach poprzecznych nie da się jednoznacznie stwierdzić składu przeklejenia ani rodzaju występującej zaprawy (mogą to być również przeklejenie glutynowe oraz zaprawa emulsyjna – olejno-klejowa z dodatkiem skrobi w postaci kleju bądź mąki). Wyniki uzyskane z badania FTIR oraz SEM-EDX zinterpretowano na podstawie opracowań dotyczących XIX-wiecznych zapraw w literaturze i dostępnych prac badawczych.

4

- a) Fragment obrazu w świetle widzialnym. Strzałki wskazują charakterystyczny rysunek – prześwitujący spod wierzchniej warstwy malarskiej oraz wykonany na niej. Fot. P. Gąsior
 b) Fotografia w podczerwieni (IR). Widoczna korekta szerokości rąk postaci. Fot. P. Gąsior

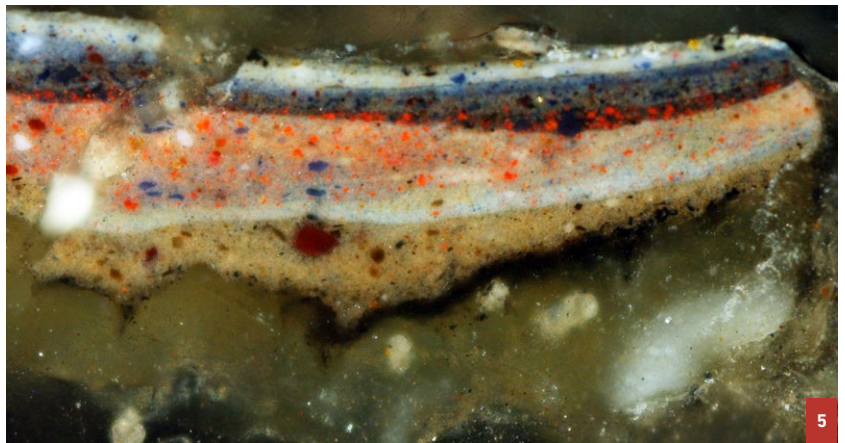


- a) Fragment of the painting in visible light. The arrows point to the characteristic drawing – visible through the top layer of the painting and on it. Photo: P. Gąsior
 b) Infrared (IR) photography. Visible correction of the width of the figure's hands. Photo: P. Gąsior

5

- Fotografia mikroskopowa przekroju poprzecznego z białego obszaru koszuli zaznaczonego czerwoną kropką na il. 4a. Fot. A. Litwin

Microscope photograph of a cross-section from the white area of the shirt marked with a red dot in Fig. 4a. Photo: A. Litwin



- a) Fragment obrazu w świetle widzialnym. Fot. P. Gąsior
 b) Mapa rozkładu pierwiastka rtęci – obszar występowania czerwonego cynobru zastosowanego przez artystę do wykonania zarysu postaci i namalowania czerwonej chusty na jej głowie. W początkowej fazie powstawania obrazu kobieta trzymała w rękach kwiaty. Wyk. M. Goryl

- a) Fragment of the painting in visible light. Photo: P. Gąsior
 b) Map showing the distribution of mercury – the area of red cinnabar used by the artist to outline the figure and paint a red scarf on her head. In the first version of the painting, the woman held flowers in her hands. Author: M. Goryl



malarskiej wykonał ponownie rysunek – tym razem detali, takich jak ręce i dłonie. Użył do tego znowu farby olejnej z czernią kostną i ochrą.

Tetmajer malował wielowarstwowo, miejscami impastowo i laserunkowo. Grubsze warstwy malarskie występują w partiach jasnych, szczególnie na niebie, natomiast zieleń trawy jest malowana bardzo cienko. Wszystkie zidentyfikowane na obrazie pigmenty zostały przedstawione w tab. 1. Skomplikowania budowy technologicznej obrazu dowodzi analiza białej warstwy malarskiej z koszuli kobiety po lewej stronie kompozycji. Choć mogłoby się wydawać, że występuje tutaj tylko biel ołowiowa, to łącznie obecnych jest aż dziewięć warstw malarskich (il. 5). Na zaprawie



7 Mapa rozkładu pierwiastka kobaltu – obszar występowania błękitu kobaltowego (potwierdzone w SEM-EDX). Widoczne szerokie podmalowanie kompozycji malarskiej, w szczególności tła. Wyk. M. Goryl

Map showing the distribution of cobalt – the area of cobalt blue (confirmed by SEM-EDX). Visible extensive underpainting of the composition, especially in the background. Author: M. Goryl

8 a) Fragment obrazu w świetle widzialnym. Fot. P. Gąsior

b) Fragment mapy rozkładu pierwiastka chromu – obszar występowania zieleni i żółci chromowych. Widoczne płaskie pociągnięcia owalnie zakończonym pędzlem. Wyk. M. Goryl

a) Fragment of the painting in visible light. Photo: P. Gąsior

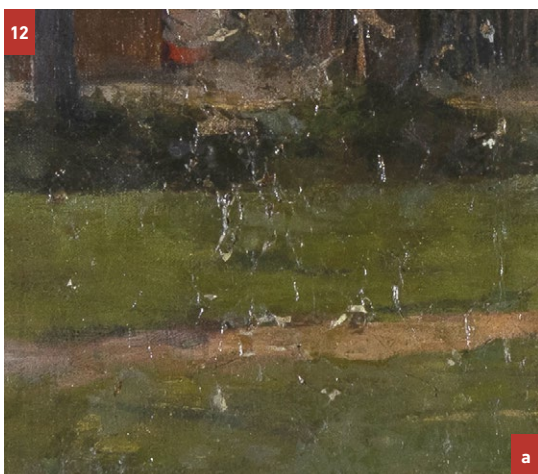
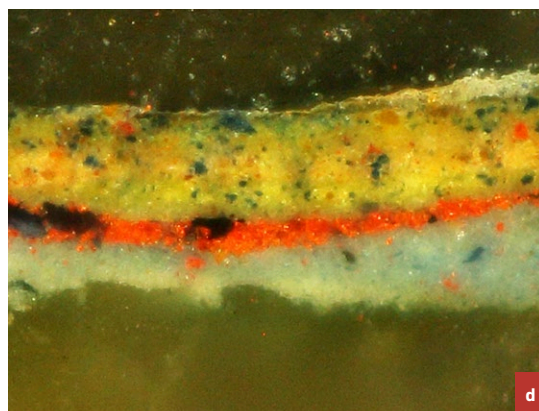
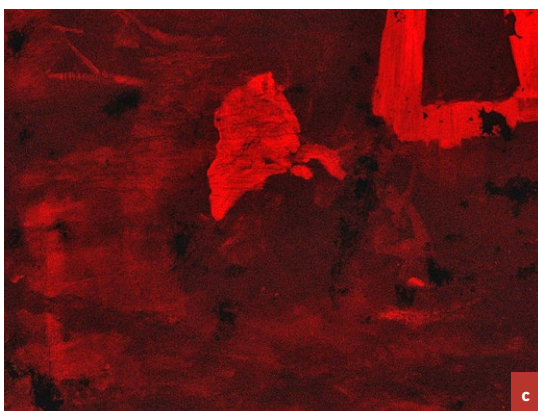
b) Detail of the map showing the distribution of chromium – the area of chromium greens and yellows. Visible flat strokes with an oval brush. Author: M. Goryl



- 9 Fotografia mikroskopowa próbek pobranych z obszaru dachu domu. W badaniu SEM-EDX zostały zidentyfikowane aż trzy różne błękity: błękit pruski (a), błękit kobaltowy (b) i ultramaryna (c). Fot. A. Litwin
- Microscope image of samples taken from the roof of the house. Three different blues were identified by SEM-EDX: Prussian blue (a), cobalt blue (b) and ultramarine (c). Photo: A. Litwin
- 10 Fragmenty mapy rozkładu pierwiastka ołowiu – obszar występowania między innymi bieli ołowiowej. Widoczne postacie namalowane na już skończonym tle: postać po skrajnie prawej stronie w kapeluszu (a) i postać trzymająca w ręce kosz (b). Wyk. M. Goryl
- Detail of the map showing the distribution of lead – area of the occurrence of lead white, and others. Visible figures painted on a finished background: a figure on the far right wearing a hat (a) and a figure holding a basket (b). Author: M. Goryl

z bieli cynkowej podbarwionej pigmentem żelazowym Tetmajer wykonał rysunek farbą olejną z czerni kostnej zmieszanej z bielą ołowiową oraz bielą cynkową i bezpośrednio na nim malował wielowarstwowo.

Niezwykle ciekawym aspektem są zmiany autorskie w kompozycji malarskiej, które uwidoczniły się na rentgenogramie i makroskanach fluorescencji rentgenowskiej – w szczególności na mapie rozkładu pierwiastków rtęci i ołowiu. Pierwotnie Tetmajer namalował jeszcze kilka innych postaci, ale na późniejszym etapie pracy zdecydował się je zamalować. Po lewej stronie bliżej dolnej krawędzi kompozycji umieścił dwie siedzące postacie (il. 11), w środkowej części obrazu znajdowała się prawdopodobnie postać dziecka (il. 12), a po prawej stronie artysta być może planował namalować jeszcze jakąś figurę mężczyzny wymachującą ręką (il. 13). Ponadto uwidoczniły się też drobniejsze zmiany, takie jak korekta wysokości ogrodzenia czy zabudowań (il. 14).



11

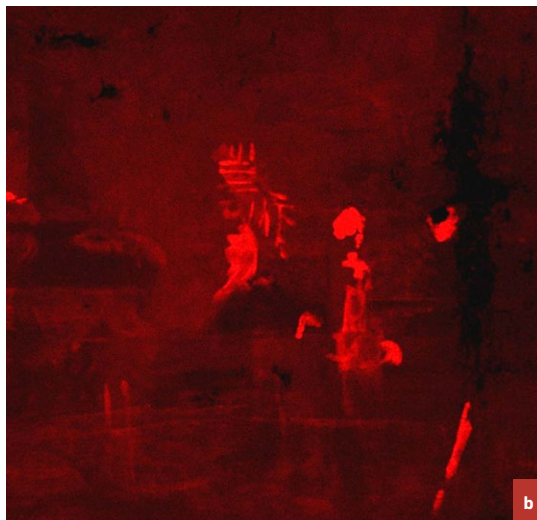
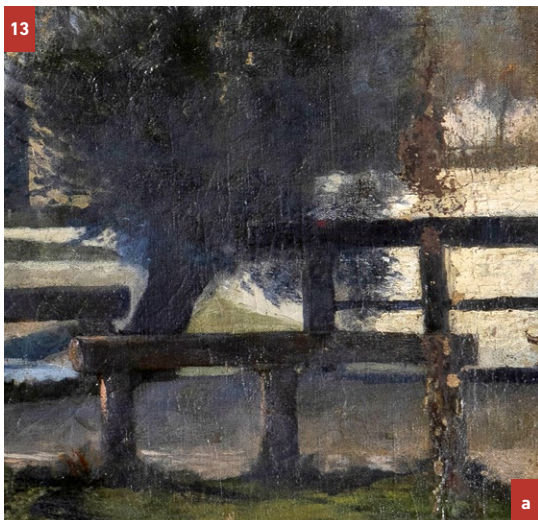
- Zamalowane przez artystę dwie siedzące postacie
 a) Fragment obrazu w świetle widzialnym. Fot. P. Gąsior
 b) Mapa rozkładu pierwiastka ołowiu – obszar występowania między innymi bieli ołowiowej. Wyk. M. Goryl
 c) Mapa rozkładu pierwiastka rtęci – obszar występowania czerwonego cynobru. Wyk. M. Goryl
 d) Fotografia mikroskopowa przekroju poprzecznego z obszaru czerwonej chusty postaci. Fot. A. Litwin

Two seated figures overpainted by the artist
 a) Fragment of the painting in visible light. Photo: P. Gąsior
 b) Map showing the distribution of lead – area of the occurrence of lead white. Photo: M. Goryl
 c) Map showing the distribution of mercury – area of the occurrence of red cinnabar. Author: M. Goryl
 d) Microscope photograph of a cross section from the area of red cinnabar. Photo: A. Litwin

12

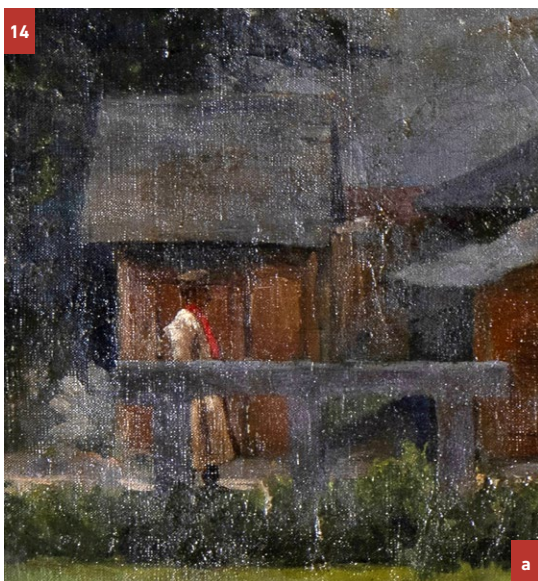
- Na obrazie prawdopodobnie uwidoczniona została postać siedzącego, bawiącego się dziecka
 a) Fotografia w świetle widzialnym. Fot. P. Gąsior
 b) Rentgenogram. Wyk. A. Mikołajska

The picture probably shows the figure of a seated child at play
 a) Photograph in visible light. Photo: P. Gąsior
 b) X-ray. Author: A. Mikołajska



13 Zarysy postaci z wyciągniętą ręką
a) Fotografia w świetle widzialnym.
Fot. P. Gąsior
b) Mapa rozkładu pierwiastka rtęci.
Wyk. M. Goryl

Outline of a figure with an outstretched arm
a) Photograph in visible light.
Photo: P. Gąsior
b) Map showing the distribution of mercury.
Author: M. Goryl



14 Zmiana wysokości zabudowań
a) Fotografia w świetle widzialnym.
Fot. P. Gąsior
b) Rentgenogram. Wyk. A. Mikołajska
c) Mapa rozkładu pierwiastka ołowiu.
Wyk. M. Goryl

Change in the height of the buildings
a) Photograph in visible light.
Photo: P. Gąsior
b) X-ray. Author: A. Mikołajska
c) Map showing the distribution of lead.
Author: M. Goryl





15 Obszar z sygnaturą
 a) W świetle widzialnym. Fot. P. Gąsior
 b) W luminescencji indukowanej ultrafioletem (UV). Fot. P. Gąsior
 c) Fragment mapy rozkładu pierwiastka rtęci (czerwonego cynobru). Wyk. M. Goryl

Area with the signature
 a) In visible light. Photo: P. Gąsior
 b) In ultraviolet (UV) induced luminescence. Photo: P. Gąsior
 c) Details of a map showing the distribution of mercury (red cinnabar). Author: M. Goryl

Na całości lica obrazu występuje werniks, jednak ze względu na to, że obraz został w przeszłości poddany różnym konserwacjom, werniks ten nie jest pierwotny. Niewykluczone, że pierwotny zachował się w obrębie sygnatury (il. 15b), którą wyraźnie widać na mapie rozmieszczenia rtęci (il. 15c). W badaniu FTIR zidentyfikowano w nim obecność żywicy. Nie wiadomo, czy Tetmajer werniksował swoje prace, możliwe, że zabieg ten wykonywał dopiero przed samymi wystawami.

Tab. 1. Pigmenty zidentyfikowane na obrazie *Scena rodzajowa na wsi*

Kolor	Metoda				Pigmenty
	MA-XRF	P-XRF	SEM-EDX	Mikroanaliza chemiczna	
	Pierwiastki				
Biel	Pb, Zn	Pb, Zn	Pb, Zn	Pb ²⁺	2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂ – biel ołowiowa (dominuje) ZnO – biel cynkowa (śladowo)
Żółcień	Cr, Fe, Ba	Pb, Sb, Fe, Sr, Ba, Cr, Cd, Sn, Zn	Pb, Sb, Sr, Cr, Cd, Fe, Ca, S, Zn	Pb ²⁺ (żółte cząstki), Fe ³⁺	Pb ₃ (SbO ₄) ₂ – żółcień neapolitańska SrCrO ₄ – żółcień strontowa BaCrO ₄ – żółcień barytowa (?)* CdS – żółcień kadmowa ZnCrO ₄ ·4Zn(OH) ₂ – żółcień cynkowa Fe ₂ O ₃ ·xH ₂ O – ochry żółte Fe(OH) ₃ ·CaSO ₄ – żółcień marsowa (?) barwnik organiczny osadzony na substracie będącym związkiem cyny (?), np. żółcień indyjska

Brąz	Fe, Cu	Fe, Mn, Ca, Al, Si	Fe, Mn, Ca, Al, Si, Cu	-	Fe + Mn – umbry Fe + MnO ₂ lub Mn ₂ O ₃ – brunat manganowy (?) Cu ₂ O – brunat miedziowy C + (CaCO ₃ , Al ₂ O ₃ , SiO ₂) – brąz van Dycka (?)
Błękit	Co, Fe, Cu	Co, Na, Al, Si, Fe, Cu, Mn, Sn	Co, Na, Al, Si, S, Fe, Cu, Cl	Co ²⁺ , Cu ²⁺ , Fe ³⁺	CoO·Al ₂ O ₃ – błękit kobaltowy Fe ₄ [Fe(CN) ₆] ₃ ·xH ₂ O – błękit pruski Na ₁₀ Al ₆ Si ₆ O ₄ S ₂ – ultramaryna Cu – błękit miedziowy (NH ₄) ₂ Mn ₂ (P ₂ O ₇) ₂ – błękit manganowy (?) barwnik organiczny osadzony na substracie będącym związkiem cyny i chloru (?), np. indygo
Zieleń	Ba, Sr, Cr, Co, K, Cu	Ba, Sr, Cr	Sr, Cr, Na, Al, Si, S, Co, Fe, As, K	Cr ³⁺	mieszanina żółcieni z błękitami: żółcieni chromowej/strontowej i błękitu kobaltowego/ultramaryny/błękitu pruskiego (cynober zielony [?]) Na, Al, Si, S – ultramaryna zielona Cr ₂ O ₃ – chromoksyd zielony Cr ₂ O ₃ ·2H ₂ O – chromoksyd ognisty (viridian) CoO + ZnO – zieleń kobaltowa (?) K[(Al,Fe ³⁺),(Fe ²⁺ ,Mg)](AlSi ₃ Si ₄)O ₁₀ (OH) ₂ – ziemia zielona (?) Cu – zieleń miedziowa (?)
Czerwień	Hg, Fe, Pb	Hg, Fe, Pb, Sn	Hg, Fe, Pb	Hg ²⁺	HgS – cynober Fe ₂ O ₃ – czerwienie żelazowe Pb ₃ O ₄ – minia barwnik organiczny osadzony na substracie będącym związkiem cyny (?), np. kraplak
Fiolet	Co	Co	Co, As	-	CoO·As ₂ O ₃ – fiolet kobaltowy (?)
Czerń	K, Ca	K, Ca	P, Ca	-	Ca ₁₀ (PO ₄) ₆ (OH) ₂ + C – czern kostna K + Ca – czern roślinna (?)

* Znak „?” oznacza niepewność co do występowania danego pigmentu.

Anna Tetmajerowa z dziećmi, Choinka/Podłaźniczka, Portret Walerii Soleckiej-Błotnickiej, Żniwa oraz Aniołowie u Piasta

W przypadku zarówno obrazu *Scena rodzajowa na wsi*, jak i siedmiu obrazów ze zbiorów Muzeum Krakowa zidentyfikowanym farbom towarzyszyły w większości glinokrzemiany, które wchodziły w skład wypełniaczy, takie jak kaolin. Niewykluczone, że wykryty na obrazach wapń i na niektórych z nich cynk także pełniły taką funkcję, wchodząc w skład kredy i bieli cynkowej w gotowych farbach, tak samo jak bar w bieli barytowej. W badaniu P-XRF w kilku obszarach wykryta została również cyna, co może wskazywać na użycie barwnika organicznego osadzonego na substracie będącym związkiem cyny, takiego jak żółcień indyjska lub kraplak³².

³² Identyfikacja barwników organicznych na podstawie analizy w: O. Otłowska, *Identyfikacja naturalnych organicznych substancji barwiących obecnych w historycznych farbach i tekstyliach*, praca doktorska, promotor: dr hab. M. Śliwka-Kaszyńska, Politechnika Gdańska, Gdańsk 2018; S. Svorová-Pawelkowitz, K. Zalewska, *Różnorodność artystyczna Jana Matejki na podstawie badań fizykochemicznych obrazów „Rejtan. Upadek Polski” (1866) i „Batory pod Pskowem” (1872)*, „Opuscula Musealia” 2015, nr 23, s. 128, doi: 10.4467/20843852.OM.15.011.5389, dostęp: 22.06.2023; M. Wachowiak, M. Sawczak, *Nieinwazyjna metoda identyfikacji pigmentów in situ – badania przenośnym spektroskopem XRF obrazów olejnych Józefa Pankiewicza*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2010, t. 39, s. 19.

Z bieli najczęściej występowała biel ołowiowa, która została wykryta na każdym obrazie, a w dalszej kolejności biel cynkowa, obecna na trzech obrazach (*Portret Walerii Soleckiej-Błotnickiej*, *Żniwa* i *Aniołowie u Piasta*). Biel barytowa bądź barytowa i cynkowa (lub litopon), pełniąc zapewne funkcję wypełniacza w farbach albo zaprawie, występuje na każdym obrazie. Jedynie w przypadku *Żniw* biel cynkowa jest główną bielą zastosowaną przez artystę, a biel ołowiowa została użyta śladowo (lub jest domieszką do bieli cynkowej). Na tym samym obrazie oraz na *Aniołach u Piasta* zidentyfikowano także tytan. O ile w przypadku *Żniw* może on się pokrywać z sygnałami od baru, o tyle na tym drugim obrazie sygnał od tytanu jest bardzo wyraźny i niewykluczone, że została tam użyta biel tytanowa w osobnej farbie. Sugeruje to późniejsze powstanie obrazu³³. Bar występujący samodzielnie bez cynku wykryto na obrazach *Anna Tetmajerowa z dziećmi* i *Choinka/Podłaźniczka*. Na tym pierwszym stanowi on przede wszystkim wypełniacz nie tylko w farbach, lecz także w zaprawie. Oprócz baru zidentyfikowano w niej duże ilości bieli ołowiowej i prawdopodobnie kredy (lub gipsu) oraz pigmenty żelazowe. Zatem w wyniku jedynie badania P-XRF można z całą pewnością stwierdzić obecność w pałacu malarskiej Włodzimierza Tetmajera głównie bieli ołowiowej oraz nieco rzadziej występującej, ale nieraz dominującej bieli cynkowej. Wykryta biel barytowa lub litopon pełniły zaś u malarza jedynie funkcję nośnika pigmentów i wypełniacza w zaprawie.

Z żółci wykryto: żółcień kadmową, żółcień chromową, w tym strontową, żółcień cynkową oraz żółcień neapolitańską. Obecność znacznych ilości żelaza w żółtougrowych obszarach warstw malarskich pozwala stwierdzić występowanie także żółtych pigmentów żelazowych, w tym ochr. Ponadto przy żelazie na trzech obrazach występował mangan, co wskazywałoby na możliwość użycia również umbr. Żółcień chromowa została zidentyfikowana na wszystkich obrazach, strontowa – na trzech (*Anna Tetmajerowa z dziećmi*, *Żniwa*, *Aniołowie u Piasta*), a neapolitańska – tylko na pałacu z *Portretem Walerii Soleckiej-Błotnickiej* (w przypadku *Aniołów u Piasta*, jeśli występuje, to śladowo). Wykryty mangan może świadczyć o obecności nie tylko wspomnianych umbr, lecz także brunatu manganowego. Niewykluczone, że na *Choince/Podłaźniczce* i *Żniwach* występuje też brąz van Dycka, na co wskazuje mocny sygnał od wapnia w obszarze ciemnobrązowej farby.

Najczęstszą czerwień jest cynober, obecny na każdym z obrazów. Na pałacu z portretem prawdopodobnie występuje także minia. Być może na badanych obrazach obecna jest też czerwień żelazowa, ale nigdzie nie udało się jej zidentyfikować wprost ze względu na zbyt słaby sygnał pochodzący od żelaza w tych obszarach (szczególnie w stosunku do sygnału rtęci z cynobru). W czerwonych obszarach w *Choince/Podłaźniczce* i pałacu z portretem wykryto też niewielkie sygnały od kadmu – zapewne są to domieszki żółci kadmowej do cynobru (którego sygnał rtęci jest zawsze najsilniejszy), a nie czerwieni kadmowej³⁴.

Z zieleni zidentyfikowano zielenie miedziowe, zielenie chromowe, zieleń szwajnfurką lub zieleń Scheelego oraz być może zieleń kobaltową. Zieleń miedziowa i chromowa występują na wszystkich obrazach. W tym badaniu nie da się określić, jakie dokładnie są to zielenie, być może występują tutaj chromoksyd ognisty i zielony. Zieleń szwajnfurka lub zieleń Scheelego została wykryta tylko na jednym obrazie – *Choince/Podłaźniczce*. Nie można wykluczyć też obecności zieleni kobaltowej na pałacu z portretem.

³³ Badanie należałoby uzupełnić o analizę SEM-EDX próbki pobranej z obrazu. Biel tytanowa zaczęła być stosowana na szerszą skalę dopiero około 1920 roku – zob. P. Rudniewski et al., *Pigmenty. Analiza mikrochemiczna i instrumentalna*, Warszawa 2018, s. 81. Jeśli rzeczywiście została użyta pierwotnie jako osobna farba na obrazie *Aniołowie u Piasta*, oznaczałoby to, że powstał on nie po 1896 roku, lecz między 1920 a 1923 rokiem. Tytan wykrywany jest też czasami przy pigmentach żelazowych pochodzenia naturalnego – zob. D. Sarkowicz, *Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego (1843–1902), ze szczególnym uwzględnieniem palety i techniki malarskiej stosowanych przez artystę*, praca doktorska, promotor: dr hab. M. Lempart-Geratowska, prof. ASP, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2019, s. 223.

³⁴ Jeżeli w przyszłych badaniach fizykochemicznych potwierdzona zostałaby jednak obecność czerwieni kadmowej, to oba obrazy można by datować na okres po 1910/1919 roku – zob. I. Fiedler, M. Bayard, *Cadmium Yellows, Oranges and Reds [w:] Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, R.L. Feller (ed.), t. 1, Washington 1986, s. 80.

Najczęściej występującymi pigmentami błękitnymi są błękit pruski (stwierdzony na wszystkich obrazach) oraz błękit kobaltowy lub ceruleum (*Anna Tetmajerowa z dziećmi*, *Portret Walerii Soleckiej-Błotnickiej*, *Żniwa*). Oprócz nich prawdopodobnie został użyty jeszcze błękit miedziowy, którego sygnał udało się wyraźnie zaobserwować w obszarze błękitu na obrazie *Anna Tetmajerowa z dziećmi* i palecie z portretem. Nie można także wykluczyć obecności ultramaryny, której co prawda w tym badaniu nie udało się zidentyfikować, ale której Tetmajer używał.

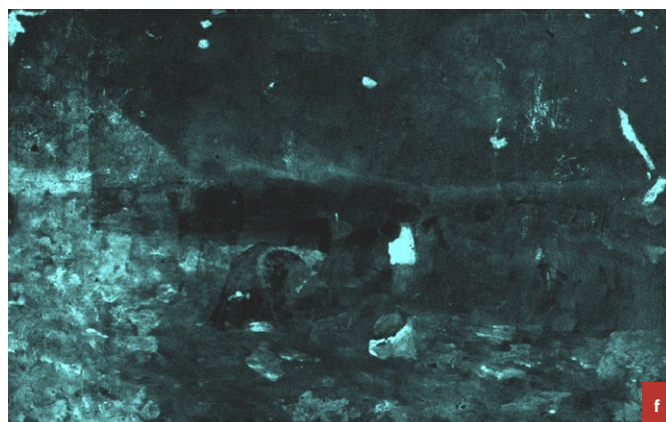
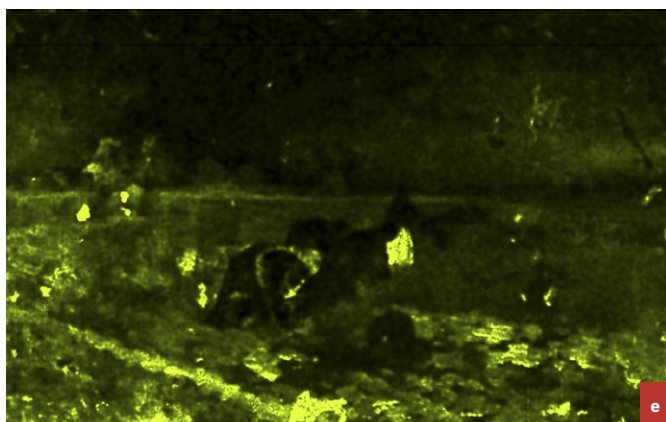
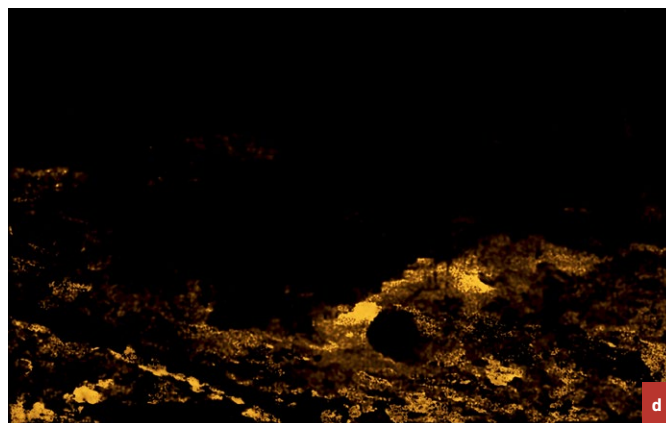
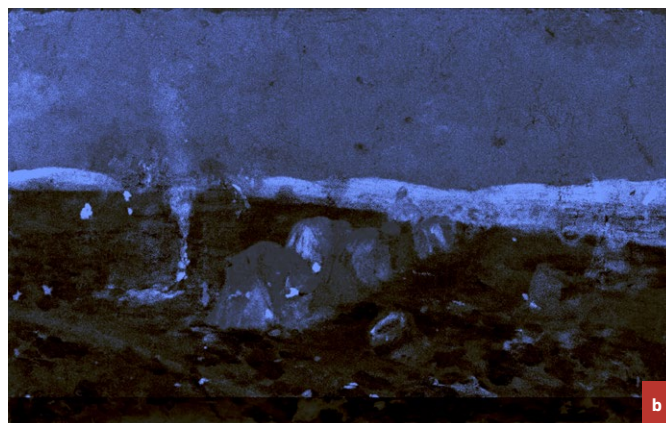
Wykryty potas sugeruje potencjalną obecność czerni roślinnej oraz ziemi zielonej w analogicznych obszarach kolorystycznych. Potas może jednak towarzyszyć naturalnie innym pigmentom, takim jak żółcień cynkowa. Stwierdzona została także cyna w obszarach żółcień (*Choinka/ Podłaźniczka*, *Portret Walerii Soleckiej-Błotnickiej*, *Aniołowie u Piasta*), czerwieni (*Portret Walerii Soleckiej-Błotnickiej*, *Aniołowie u Piasta*) i zieleni (*Choinka/ Podłaźniczka*). Być może stanowi ona substrat dla barwników organicznych, odpowiednio: żółcień indyjskiej, kraplaku i zielonego laku.

Kopanie ziemniaków i Portret żony

Dzięki badaniu MA-XRF udało się zobrazować rozmieszczenie poszczególnych pierwiastków w obrębie skanowanego obszaru na dwóch innych obrazach Włodzimierza Tetmajera. Badanie pozwoliło zidentyfikować na nich biel ołowiową, cynober, żółcień chromową i zieleń chromową oraz pigmenty żelazowe, takie jak ochry. Ponadto na obrazie *Portret żony* zidentyfikowano zieleń szwajnfurką lub zieleń Scheelego, a niewykluczone jest także użycie zieleni miedziowej lub błękitu miedziowego (ale występowanie miedzi prawie całkowicie pokrywa się z występowaniem arsenu, co sugeruje jednak te dwie zielenie). Natomiast na obrazie *Kopanie ziemniaków* stwierdzono obecność błękitu kobaltowego lub ceruleum (il. 16b) oraz pigmentów żelazowych zawierających mangan – umbry i/lub brunatu manganowego (il. 16c, 16d). W żółtych obszarach malarskich występuje również cynk w partiach pokrywających się z chromem, co może oznaczać użycie żółcień cynkowej – nie można jednak wykluczyć także obecności samej bieli cynkowej (il. 16e, 16f). Słabiej zauważalne jest rozmieszczenie wapnia, ale jego obecność stwierdzono bardziej w brązowych partiach ziemi, co sugeruje użycie na przykład brązu van Dycka lub żółcień marsowej.

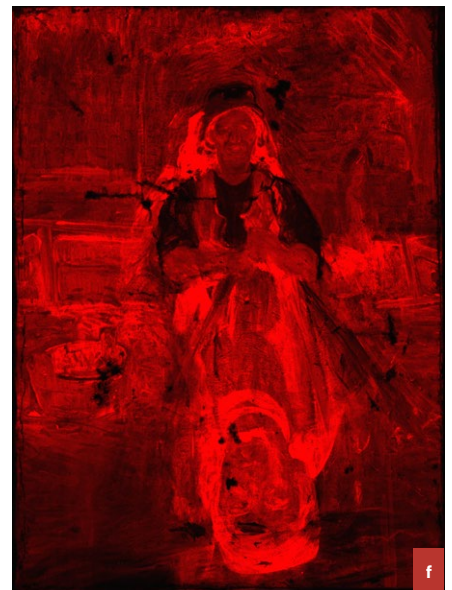
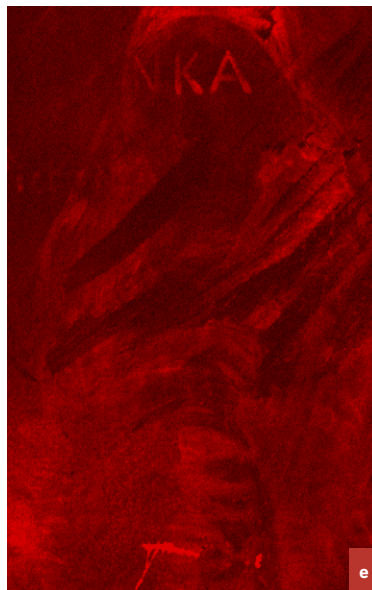
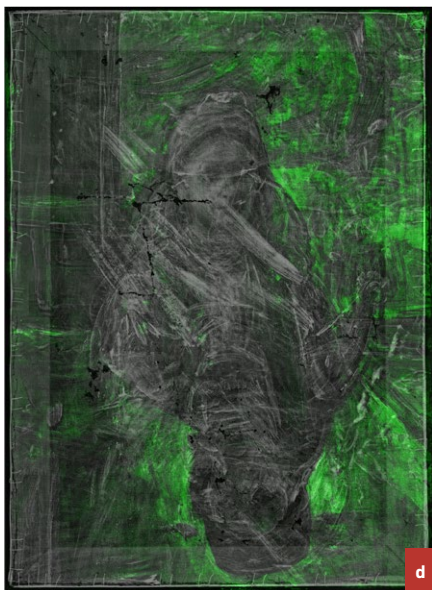
Na obydwu obrazach ujawniły się również zmiany autorskie w kompozycji malarskiej. Szczególnie interesujące są etapy pracy artysty uwidocznione w portrecie żony. Na rentgenogramie pod wierzchnią warstwą malarską ukazała się postać kobieca – namalowana jako pierwsza, nieco bokiem i znacznie większa, w spódnicy i czepcu, ujęta do wysokości poniżej bioder i jak się wydaje, w zasadzie skończona przez artystę. Natomiast mapy rozkładu pierwiastków uwidoczniły jeszcze jedną figurę kobiecą – tym razem umieszczoną odwrotnie: do góry nogami, także większą niż ta obserwowana wierzchnia i prawdopodobnie już niedokończoną (il. 17f). Zatem Tetmajer najpierw wykonał skończony portret swojej żony (il. 17a), następnie, być może ze względu na zbyt dużą postać, odwrócił obraz i zaczął malować ją na nowo, lecz jej nie dokończył (il. 17b), po czym znów odwrócił płótno i wykonał portret, który obserwujemy obecnie (il. 17c). Prawdopodobnie, na co wskazują mapy rozkładu pierwiastków, Tetmajer na pierwszy obraz naniósł warstwę farby olejnej z bieli ołowiowej, która zakryła kompozycję. Druga postać – wykonana na odwróconym płótnie – nie była już przez niego zamalowywana żadną jednolitą warstwą i kolejną kompozycję malował bezpośrednio na niej, dlatego jest ona całkiem dobrze widoczna w świetle widzialnym. Ciekawe wydaje się również zastosowanie przez Tetmajera zieleni szwajnfurckiej lub zieleni Scheelego wokół pierwszych dwóch postaci (il. 17d). Natomiast na makroskanach wykonanych od odwrotcia uwidocznił się napis drukowanymi literami „Hanka”, zakryty obecnie płótnem dublażowym (il. 17e). Na tych makroskanach widać też wyraźnie, że pierwszą postacią była ta ukończona i większych rozmiarów.

Z kolei na rentgenogramie obrazu *Kopanie ziemniaków* można zaobserwować niewielką postać po lewej stronie, ujętą z profilu, oraz być może szkicowe podmalowanie drzew (il. 18b). W badaniu MA-XRF ujawniły się także inne postacie kobiece po lewej stronie – widać jedną kobietę w czerwonej chuście na głowie oraz fragmenty czerwonych spódnic (il. 18c). Wszystkie one zostały autorsko zamalowane brązowougrową warstwą farby.



16 *Obraz Kopanie ziemniaków*
 a) Fotografia w świetle widzialnym. Fot. P. Gąsior
 b–f) Mapy rozkładu pierwiastków: kobaltu (b), żelaza (c), manganu (d), chromu (e), cynku (f). Wyk. M. Goryl

Painting *Digging Potatoes*
 a) Photograph taken in visible light. Photo: P. Gąsior
 b–f) Maps showing the distribution of cobalt (b), iron (c), manganese (d), chromium (e), zinc (f). Author: M. Goryl



17

Obraz *Portret żony*

a) Rentgenogram. Wyk. M. Goryl

b) Mapa rozkładu pierwiastka ołowiu. Wyk. M. Goryl

c) Fotografia w świetle widzialnym. Fot. P. Gąsior

d-f) Mapy rozkładu pierwiastków: chromu i arsenu nałożone na rentgenogram (d), rtęci – pomiar od odwrocia (e), rtęci – pomiar od lica (f). Wyk. M. Goryl

Painting *Portrait of Wife*

a) X-ray. Author: M. Goryl

b) Map showing the distribution of lead. Author: M. Goryl

c) Photograph in visible light. Photo: P. Gąsior

d-f) Maps showing the distribution of chromium and arsenic superimposed on the radiograph (d), mercury – measurement from the back (e), mercury – measurement from the front (f). Author: M. Goryl



18

Obraz *Kopanie ziemniaków*
 a) Fotografia w świetle widzialnym. Fot. P. Gąsior
 b) Rentgenogram.
 Wyk. M. Goryl
 c) Mapa rozkładu pierwiastka rtęci. Wyk. M. Goryl

Painting: *Digging Potatoes*
 a) Photograph taken in visible light. Photo: P. Gąsior
 b) X-ray. Author: M. Goryl
 c) Map showing the distribution of mercury. Author: M. Goryl



b



c

Podsumowanie

Dzięki przeprowadzonym badaniom można zauważyć, że wczesna paleta malarska Włodzimierza Tetmajera (*Scena rodzajowa na wsi*, *Portret Walerii Soleckiej-Błotnickiej*) zawierała jako główny biały pigment biel ołowiową, a biel cynkowa występowała śladowo. Dopiero w późniejszej twórczości malarza (*Anna Tetmajerowa z dziećmi*, *Choinka/Podłaźniczka*, *Żniwa*, *Portret żony*, *Kopanie*

ziemniaków) można zaobserwować użycie zieleni szwajnfurckiej lub zieleni Scheelego i częstsze zastosowanie bieli cynkowej jako głównego białego pigmentu.

Artysta często uzyskiwał zielenie z mieszaniny żółcieni z błękitami, w szczególności żółcieni strontowej, kadmowej i neapolitańskiej z błękitem kobaltowym, ultramaryną i błękitem pruskim. W mieszaninie z innymi farbami używał także zieleni chromowej, w tym zapewne viridianu i chromoksydu zielonego. Tetmajerowi nieodłącznie towarzyszył na paletce cynober, uzupełniany minią i czerwieniami żelazowymi, a w połączeniu z bielą ołowiową i błękitami malarz uzyskiwał zarówno róże, jak i fiolety. Na jego obrazach zawsze były obecne pigmenty ziemne, takie jak ochry i umbry. Być może w mieszaninie kolorów wykorzystywał także brunat manganowy, zielen kobaltową, cynober zielony, fiolet kobaltowy i niewykluczone, że brąz van Dycka, jednak ze względu na specyfikę wykonanych badań nie udało się jednoznacznie potwierdzić obecności tych pigmentów. Do poszczególnych farb, by zmienić ich odcień i tonację, Tetmajer dodawał też czerń kostną i roślinną. Wydaje się również, że jeżeli artysta używał ziemi zielonej, to nie była ona nigdy pigmentem dominującym, a być może nawet w ogóle jej nie stosował (na przekrojach poprzecznych próbek pobranych z obrazu ze sceną rodzajową nie znaleziono ani jednej warstwy ze znaczącą przewagą pierwiastków wchodzących w skład ziemi zielonej, by móc jednoznacznie stwierdzić jej obecność, a ponieważ oprócz żelaza są to głównie pierwiastki lekkie, takie jak potas, magnez, glin czy krzem, nie zidentyfikowano ich też za pomocą metody P-XRF). Wszystkie pigmenty stosowane przez artystę zostały wymienione w tab. 2.

Włodzimierz Tetmajer nie używał czystych kolorów prosto z tuby – wręcz przeciwnie, mieszał ze sobą wiele farb, by uzyskać finalną wersję oczekiwanej barwy. Znamienne dla twórczości tego artysty jest budowanie obrazów przez nakładanie wielu warstw różnych kolorów zmieszanych ze sobą, jak się wydaje, już na paletce. Podmalowania i kolejne warstwy malarskie na poszczególnych etapach pracy nad kompozycją Tetmajer pozostawiał do przeschnięcia i raczej nie malował mokre w mokre, co jest widoczne na przekrojach poprzecznych próbek pobranych z obrazu *Scena rodzajowa na wsi*. Artysta często nanosił zarysy kompozycji ołówkiem lub farbą olejną z czernią kostną i cynobrem. W realizacjach malarskich Tetmajera funkcje rysunkowe spełniają też pojedyncze podkreślenia konturów wykonane farbą, zazwyczaj w odcieniach brązu lub czerni. W pracach bardziej szkicowych, na przykład w *Żniwach*, ołówkowe fragmenty stanowią integralną całość z warstwą malarską. Artysta malował niejednolicie: w partiach ciemniejszych i chłodniejszych nakładał farbę cienie i czasami laserunkowo, a w obszarach jasnych i żywych kolorów – impastowo i fakturalnie. Warstwy malarskie budowane są obszarami i plamami barwnymi.

Tetmajer często zmieniał układ kompozycji na swoich obrazach, przemalowując je, jednak zachowywał przy tym główny zamysł i temat. Takie zjawisko tworzenia kompozycji od nowa na już zamalowanym płótnie (jak w przypadku *Portretu żony*) było podyktowane zapewne względami finansowymi – pozwalało uniknąć kupowania nowego podobrazia. Mniejsze ingerencje autorskie wynikały ze zmian koncepcyjnych i chęci uzyskania jak najlepszego odbioru obrazu, w tym poprawnych proporcji postaci czy elementów architektury.

Tab. 2. Wszystkie pigmenty zidentyfikowane w trakcie badań obrazów Włodzimierza Tetmajera

Kolor	Pigmenty stosowane przez Włodzimierza Tetmajera
Biel	2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂ – biel ołowiowa ZnO – biel cynkowa
Żółcień	PbCrO ₄ – żółcień chromowa SrCrO ₄ – żółcień strontowa CdS – żółcień kadmowa Pb ₃ (SbO ₄) ₂ – żółcień neapolitańska ZnCrO ₄ ·4Zn(OH) ₂ – żółcień cynkowa Fe ₂ O ₃ ·xH ₂ O – ochry żółte Fe(OH) ₃ ·CaSO ₄ – żółcień marsowa (?)* barwnik organiczny osadzony na substracie cyny (?), np. żółcień indyjska

Błękit	$\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$ – błękit kobaltowy $\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3 \cdot x\text{H}_2\text{O}$ – błękit pruski $\text{Na}_{10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{40}\text{S}_2$ – ultramaryna Cu – błękit miedziowy $\text{CoO} \cdot x\text{SnO}_2$ – ceruleum (?) $(\text{NH}_4)_2\text{Mn}_2(\text{P}_2\text{O}_7)_2$ – błękit manganowy (?) barwnik organiczny osadzony na substracie cyny (?), np. indygo
Zieleń	Cr_2O_3 – chromoksyd zielony $\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ – chromoksyd ognisty (viridian) $3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2 \cdot \text{Cu}(\text{CH}_3\text{COOH})_2$ – zieleń szwajnfurcka / CuHAsO_3 – zieleń Scheelego Cu – zieleń miedziowa $\text{Na}, \text{Al}, \text{Si}, \text{S}$ – ultramaryna zielona $\text{CoO} + \text{ZnO}$ – zieleń kobaltowa (?) $\text{K}[(\text{Al}, \text{FeIII}), (\text{FeII}, \text{Mg}) (\text{AlSi}_3\text{Si}_4)\text{O}_{10}(\text{OH})_2]$ – ziemia zielona (?) barwnik organiczny osadzony na substracie cyny (?), np. lazur zielony
Czerwień	HgS – cynober Fe_2O_3 – czerwienie żelazowe Pb_3O_4 – minia barwnik organiczny osadzony na substracie cyny (?), np. kraplak
Brąz	$\text{Fe} + \text{Mn}$ – umbry $\text{Fe} + \text{MnO}_2$ lub Mn_2O_3 – brunat manganowy (?) $\text{C} + (\text{CaCO}_3, \text{Al}_2\text{O}_3, \text{SiO}_2)$ – brąz van Dycka (?)
Czerń	$\text{Ca}_{10}(\text{PO}_4)_6(\text{OH})_2 + \text{C}$ – czerń kostna $\text{K} + \text{Ca}$ – czerń roślinna

* Znak „?” oznacza niepewność co do występowania danego pigmentu.

Dzięki wykonanym interdyscyplinarnym badaniom fizykochemicznym na wybranych obrazach Włodzimierza Tetmajera zidentyfikowane zostały pigmenty nieorganiczne, a wykorzystanie różnych, dopełniających się metod badawczych pozwoliło precyzyjniej określić rodzaj tych pigmentów. Udało się też ustalić sposób pracy artysty oraz technikę nakładania przez niego farb i ich mieszania.

Podziękowania

Pragniemy podziękować Marcie Marek i Ewelinie Radeckiej (Muzeum Krakowa) oraz Annie Ucieklak (Muzeum Śląskie w Katowicach) za współpracę i umożliwienie realizacji badań nad obrazami Włodzimierza Tetmajera.

mgr Anna Litwin

Absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, od 2024 roku zatrudniona na nim w Zakładzie Chemii i Fizyki Konserwatorskiej. Doktorantka w Szkole Doktorskiej ASP w Krakowie. Trzykrotnie otrzymała stypendium rektora dla najlepszych studentów. Za swoją pracę magisterską została nagrodzona w konkursie generalnego konserwatora zabytków i Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków na najlepsze prace studialne, naukowe oraz popularyzatorskie dotyczące ochrony zabytków i muzealnictwa (2023) oraz w Konkursie im. prof. Jana Zachwatowicza (2024). Uczestniczka konferencji i wydarzeń naukowych poświęconych ochronie dzieł sztuki, także jako prelegentka. Interesuje się badaniami malarstwa sztalugowego, ze szczególnym uwzględnieniem techniki i technologii ich powstawania w danym okresie historycznym.

Anna Litwin, MA

Graduate of the Department of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Kraków. Since 2024 employed in the Department of Conservation Chemistry and Physics. She is currently engaged in PhD studies at the Academy of Fine Arts in Kraków. She has received a Rector's Scholarship for the most outstanding students three times. For her master's dissertation, she was awarded the General Conservator of Monuments and the Association of Conservators of Monuments prize for the best study, scientific and popularization works on the protection of monuments and museology (2023). She was also awarded a prize in the Prof. Jan Zachwatowicz

Competition (2024). She participates in conferences and scientific events devoted to the protection of works of art, also as a speaker. She is interested in the study of easel paintings, with a particular focus on the techniques and technologies used in their creation in a given historical period.

dr hab. Anna Sękowska, prof. ASP

Absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zatrudniona na stanowisku profesora ASP w Pracowni Konserwacji i Restauracji Malowideł na Płótnie, gdzie pełni funkcję kierownika, oraz w Pracowni Przenoszenia i Rozwarstwiania Malowideł Sztalugowych. Autorka kilku publikacji, w tym książki *Szesnastowieczny portret Zygmunta I Starego w katedrze krakowskiej i zagadnienie malarstwa klejowego na płótnie bez zaprawy*. Jest czynną konserwatorką dzieł sztuki, maluje również kopie. Od 2010 roku należy do zespołu realizującego projekt dotyczący badań i konserwacji obrazów Matki Boskiej w typie Hodegetrii krakowskiej. W jego ramach publikuje materiały w kolejnych tomach pracy zbiorowej *Hodegetrie krakowskie*. Jest laureatką kilku nagród i członkinią Związku Polskich Artystów Plastyków.

Dr Hab. Anna Sękowska, ASP Professor

Graduate of the Department of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Kraków and the Institute of Art History at the Jagiellonian University. Professor at the Academy of Fine Arts in the Studio for the Conservation and Restoration of Canvas Paintings, of which she is the Director, and in the Studio for the Transfer and Delamination of Easel Paintings. Author of several publications, including *Szesnastowieczny portret Zygmunta I Starego w katedrze krakowskiej i zagadnienie malarstwa klejowego na płótnie bez zaprawy*. She is an active conservator of art and also paints copies. Since 2010 she has been part of a team working on research and conservation of paintings of the Virgin Mary of the Kraków Hodegetria type. As part of this project, she has published materials in successive volumes of the collective work *Hodegetrie krakowskie*. She has received several awards and is a member of the Association of Polish Artists and Designers.

dr Maria Goryl

Adiunkt na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Studiowała na Uniwersytecie Jagiellońskim na Wydziale Fizyki, Astronomii i Informatyki Stosowanej. W 2007 roku uzyskała stopień doktora nauk fizycznych. Do 2011 roku pracowała jako asystent w Zakładzie Fizyki Nanostruktur i Nanotechnologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie prowadziła prace z zakresu nanotechnologii i mikroskopii bliskich oddziaływań. W latach 2012–2015 pracowała jako koordynatorka dyscyplin w Narodowym Centrum Nauki. Od 2016 roku pracuje w Zakładzie Chemii i Fizyki Konserwatorskiej na wydziale, na którym jest adiunktem. W swojej pracy zajmuje się analizą fizykochemiczną dzieł sztuki przy użyciu różnych technik badawczych, ze szczególnym uwzględnieniem makroskanera fluorescencji rentgenowskiej.

Maria Goryl, PhD

Assistant professor at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Kraków. She studied at the Jagiellonian University in the Department of Physics, Astronomy and Applied Computer Science. She obtained a PhD in Physics in 2007. Until 2011, she worked as an assistant in the Department of Physics of Nanostructures and Nanotechnology at the Jagiellonian University, where she conducted research in the field of nanotechnology and near-field microscopy. From 2012 to 2015 she worked as a discipline coordinator at the National Science Centre. Since 2016, she has been working at the Department of Conservation Chemistry and Physics at the faculty where she is assistant professor. Her work involves the physical and chemical analysis of works of art using various research techniques, with a particular focus on the X-ray fluorescence macroscanner.

dr Michał Płotek

Absolwent Wydziału Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Z Wydziałem Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie związany od 2012 roku. Jego zainteresowania naukowe krążą wokół analiz warstwy malarskiej z wykorzystaniem technik instrumentalnych (XRF, FTIR).

Michał Płotek, PhD

Graduate of the Faculty of Chemistry at the Jagiellonian University. Since 2012 he has been working at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Kraków. His research interests focus on the analysis of paint layers using instrumental techniques (XRF, FTIR).

dr Łucja Rodzik-Czałka

Absolwentka Wydziału Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tytuł doktora otrzymała w 2018 roku za rozprawę *Nanostrukturalne fluorescencyjne materiały hybrydowe do konstrukcji biosensorów*. Bezpośrednio po ukończeniu studiów doktoranckich rozpoczęła pracę w Zakładzie Chemii i Fizyki Konserwatorskiej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zajmuje się badaniami naukowymi nad właściwościami materiałów konserwatorskich, identyfikacją spoiw malarskich za pomocą spektrometrii fourierowskiej w podczerwieni oraz analizą pigmentów.

Łucja Rodzik-Czałka, PhD

Graduate of the Faculty of Chemistry at the Jagiellonian University. She received her PhD in 2018 for her thesis 'Nanostrukturalne fluorescencyjne materiały hybrydowe do konstrukcji biosensorów' (Nanostructured fluorescent hybrid materials for the construction of biosensors). Immediately after obtaining her PhD, she started working at the Department of Conservation Chemistry and Physics at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Kraków. She is involved in scientific research on the properties of conservation materials, the identification of paint binders using Fourier Infrared Spectrometry, and pigment analysis.

Bibliografia

- Cękańska-Zborowska Halina, *Wieś w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Warszawa 1969.
- Cieśliewicz Piotr, *Studium nad warsztatem malarskim Wojciecha Weissa. Problematyka badawczo-konserwatorska*, praca magisterska, promotor: prof. dr hab. Dariusz Markowski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2021.
- Czapska-Michalik Magdalena, *Włodzimierz Tetmajer (1862–1923)*, Warszawa 2007.
- Czernecki Jan, *Włodzimierz Tetmajer – artysta malarz – literat – polityk – myśliwy i miły towarzysz*, Kraków 1952–1953.
- Dobrowolski Tadeusz, *Malarstwo polskie 1764–1964*, wyd. 2, Wrocław 1968.
- Doleżyńska-Sewerniak Ewa, *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010.
- Dulewicz Andrzej, *Barbizończycy* [hasło w:] *Słownik sztuki francuskiej*, Warszawa 1986, s. 34–35.
- Dużyk Józef, *Sława, panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze*, Warszawa 1972.
- Fiedler Inge, Bayard Michaela, *Cadmium Yellows, Oranges and Reds* [w:] *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Robert L. Feller (ed.), t. 1, Washington 1986, s. 65–108.
- Litwin Anna, *Konserwacja i restauracja obrazu Włodzimierza Tetmajera „Scena rodzajowa na wsi” z 1889 roku z Muzeum Śląskiego w Katowicach. Próba ustalenia palety malarskiej artysty oraz usuwanie masy emulsyjnej z odwrocia obrazu przy użyciu nanokompozytowego organożelu pNIPA-LAP*, praca magisterska, oraz *Aneks badawczy pracy magisterskiej*, promotor: dr hab. Anna Sękowska, prof. ASP, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2023.
- Marek Marta, Hapanowicz Piotr, *Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu*, Kraków 2023.
- Markowski Dariusz, *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego*, Toruń 2002.
- Migdał Karolina, *Badania techniki i technologii malarstwa Włodzimierza Tetmajera na tle twórczości malarzy kręgu krakowskiego w Polsce przełomu XIX i XX wieku*, praca magisterska, promotor: prof. dr hab. Dariusz Markowski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2023.
- Nowobilski Józef Andrzej, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994.
- Nowobilski Józef Andrzej, *Włodzimierz Tetmajer (1861–1923)*, Kraków 1998.
- Otłowska Olga, *Identyfikacja naturalnych organicznych substancji barwiących obecnych w historycznych farbach i tekstyliach*, praca doktorska, promotor: dr hab. Magdalena Śliwka-Kaszyńska, Politechnika Gdańska, Gdańsk 2018.
- Pospiechowa Leokadia, *Twórczość literacka Włodzimierza Tetmajera*, Wrocław 1974.
- Rudniewski Piotr et al., *Pigmenty. Analiza mikrochemiczna i instrumentalna*, Warszawa 2018.
- Sarkowicz Dominika, *Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego (1843–1902), ze szczególnym uwzględnieniem palety i techniki malarskiej stosowanych przez artystę*, praca doktorska, promotor: dr hab. Marta Lempart-Geratowska, prof. ASP, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2019.
- Svorová-Pawełkiewicz Sylwia, Zalewska Karolina, *Różnorodność artystyczna Jana Matejki na podstawie badań fizykochemicznych obrazów „Rejtan. Upadek Polski” (1866) i „Batory pod Pskowem” (1872)*, „Opuscula Musealia” 2015, nr 23, s. 121–131, doi: 10.4467/20843852.OM.15.011.5389, dostęp: 22.06.2023.
- Szymańska Magdalena, *Analiza warsztatu malarskiego Wojciecha Weissa. Biały okres twórczości (1905–1912) na tle pozostałych okresów*, praca doktorska, promotor: prof. Jadwiga Wyszyńska, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2014.
- Uchwała Senatu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 29 listopada 2022 r. o ustanowieniu roku 2023 Rokiem Włodzimierza Przerwy-Tetmajera, M.P. 2022, poz. 1182.
- Wachowiak Mirosław, *Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza – materiał i technika*, praca doktorska, promotor: prof. dr hab. Dariusz Markowski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2008.
- Wachowiak Mirosław, Sawczak Mirosław, *Nieinwazyjna metoda identyfikacji pigmentów in situ – badania przenośnym spektroskopem XRF obrazów olejnych Józefa Pankiewicza*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2010, t. 39, s. 15–37.

Mikalai Plavinski*
Viktoryia Tarasevich**
Viktoryia Makouskaya***

The study of burial sites of the second half of the 1st – early 2nd millennium in the Upper Vilija region in 2012–2021: goals, results, perspectives

Badania cmentarzysk z drugiej połowy I – początku II tysiąclecia w regionie górnej Wilii w latach 2012–2021 – cele, wyniki, perspektywy

Mikalai Plavinski, Viktoryia Tarasevich, Viktoryia Makouskaya, *The study of burial sites of the second half of the 1st – early 2nd millennium in the Upper Vilija region in 2012–2021: goals, results, perspectives*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 233–258.

Abstract

The article presents the main results of the study of burial sites of the 2nd half of the 1st – early 2nd millennium in the upper reaches of the Vilija River in the north-western part of Belarus, which was carried out in the years 2012–2021. This region is well known in the literature, since targeted archaeological research began there in the middle of the 19th century. The close attention of several generations of researchers to the burial antiquities of the Upper Vilija Region was largely due to the geographical position of the region, located on the border of the Slavic and Baltic worlds.

The main objectives of the research described in this article were: 1) study, systematization and publication of the most complete reporting documentation and materials of excavations of barrow cemeteries in the Upper Vilija Region, carried out in previous years; 2) verification of debatable points in the interpretation of topography, chronology and features of the burial rite of individual burial sites by conducting new

* Faculty of Archaeology, University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-0660-7298
e-mail: m.plavinski@uw.edu.pl

** Faculty of Archaeology, University of Warsaw
ORCID: 0000-0003-2106-1382
e-mail: v.tarasevich@student.uw.edu.pl

*** Faculty of Archaeology, University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-2408-0637
e-mail: v.makouskaya@uw.edu.pl

field archaeological research; 3) popularization of knowledge about the burial sites of the Upper Vilija Region. In the course of this work, a research team led by the authors carried out a study of the burial sites Naŭry I, Naŭry II, Kastyki, Hury and Kamena-1. As a result of the research, it became possible to establish a periodization of the burial rites of the population of this region and to distinguish three periods in its development. An important element of the work was also the dissemination of knowledge about barrow cemeteries to a wide audience.

Keywords

Upper Vilija region, barrow cemetery, flat cemetery, cremation, inhumation

Abstrakt

Artykuł przedstawia główne wyniki badań cmentarzysk z drugiej połowy I – początku II tysiąclecia w górnym biegu Wilii na północnym zachodzie Białorusi, przeprowadzonych w latach 2012–2021. Region ten jest dobrze znany w literaturze, ponieważ ukierunkowane badania archeologiczne rozpoczęły się tam w połowie XIX wieku. Skupienie uwagi kilku pokoleń badaczy na obiektach pogrzebowych w regionie Górnej Wilii wynikało w dużej mierze z położenia geograficznego regionu, znajdującego się na granicy świata słowiańskiego i bałtyckiego.

Głównymi celami opisanych w artykule badań były: 1) opracowanie, usystematyzowanie i publikacja jak najpełniejszej dokumentacji sprawozdawczej oraz materiałów z wykopaliisk prowadzonych na cmentarzyskach kurhanowych w regionie Górnej Wilii w poprzednich latach; 2) weryfikacja spornych kwestii w interpretacji topografii, chronologii i cech obrządku pogrzebowego na poszczególnych cmentarzyskach poprzez przeprowadzenie nowych terenowych badań archeologicznych; 3) popularyzacja wiedzy o cmentarzyskach kurhanowych w regionie Górnej Wilii. W ramach tych prac zespół badawczy kierowany przez autorów przeprowadził wykopaliiska na cmentarzyskach Nawry I, Nawry II, Kastyki, Góry i Kamień-1. W wyniku badań udało się dokonać periodyzacji obrządku pogrzebowego ludności tego regionu i wydzielić trzy okresy w jego rozwoju. Ważnym elementem prac badaczy było też upowszechnienie wiedzy o cmentarzyskach kurhanowych wśród szerokiego grona odbiorców.

Słowa kluczowe

region górnej Wilii, cmentarzysko kurhanowe, cmentarzysko płaskie, obrządek ciałałpalny, obrządek szkieletowy

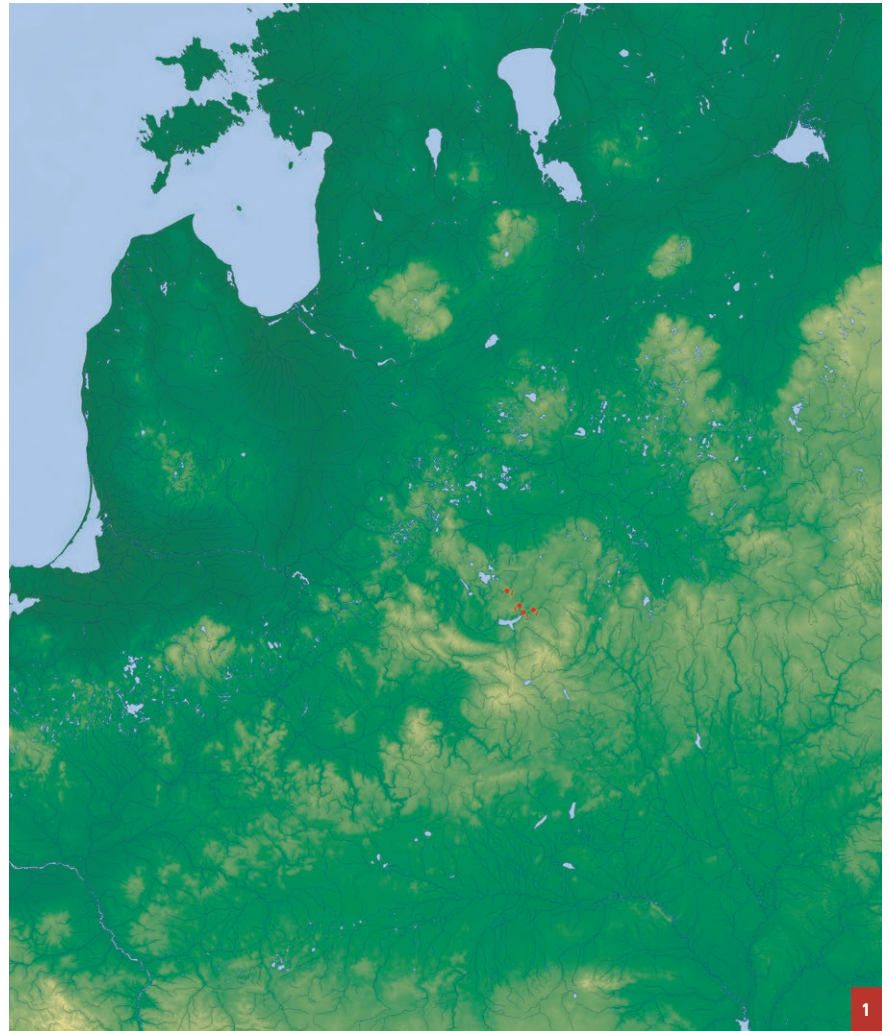
IN THE YEARS 2012–2021 A RESEARCH TEAM LED BY THE AUTHORS WAS ENGAGED IN THE STUDY of burial sites of the 2nd half of the 1st – early 2nd millennium in the upper reaches of the Vilija River in the north-western part of Belarus (Fig. 1). This region is well known in the literature, since targeted archaeological research began here in the middle of the 19th century. In fact, ‘*The Vilija and its banks*’ (*Wilja i jej brzegi*) (Fig. 2) became one of the regions where the formation of Belarusian, Polish and Lithuanian archaeology began.¹ In the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries, excavations of burial sites in this region were carried out by the brothers Eustachy Tyszkiewicz (1814–1873) and Konstanty Tyszkiewicz (1806–1868), Adam Kirkor (1818–1886), Fiodor Pokrovsky (1855–1903), Helena Cehak-Hołubowiczowa (1902–1979), Włodzimierz Hołubowicz (1908–1962), Aliaksiej Mitrafanaŭ (1912–1988), Yury Drahun (1926–2001), Ida Ciuryna (born in 1937), Jarasłaŭ Zviaruha (1928–2011), Liudmila Dučyc (1950), V. Valiancin Kaziej (born in 1959), Hieorhi Štychaŭ (1927–2018), Valiancin Rabcevič (1934–2008) and Aliaksandr Plavinski (1952–2019).²

¹ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi: pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym*, Dresden 1871.

² A.V. Vojtehovič, *Pogrebal'nyj obrād naseleniā Polockoj zemli v X–XII vv.*, Minsk 2019, pp. 6–12; M. Plavinski, *Slavianskija pachavaŭniaja pomniki Vierchniaha Pavillia epochi Siaredniaviečča: materyjaly i dasliedavanni*, Minsk 2022, pp. 4–7.

1 Upper Vilija Region burial sites, excavations of which were carried out during 2012–2021 (1 – the complex of archaeological sites of Naŭry; 2 – the complex of archaeological sites of Kastyki; 3 – the complex of archaeological sites Hury; 4 – the Kamena-1 necropolis). Drawing: M. Plavinski

Cmentarzyska w regionie górnej Wilii, na których przeprowadzono wykopaliska w latach 2012–2021 (1 – kompleks stanowisk archeologicznych Nawry; 2 – kompleks stanowisk archeologicznych w Kostykach; 3 – kompleks stanowisk archeologicznych Góry; 4 – nekropolia Kamień-1). Rys. M. Plavinski

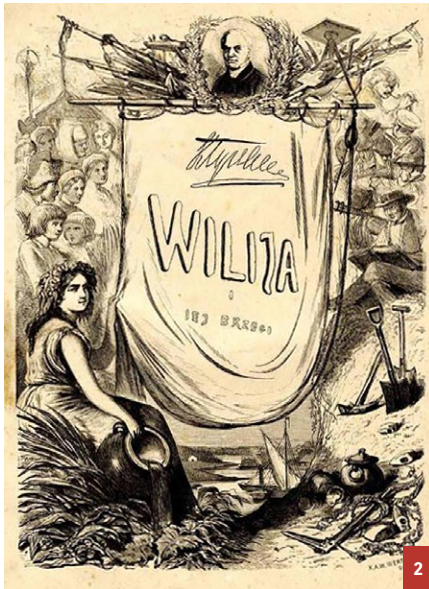


The close attention of several generations of researchers to the burial antiquities of the Upper Vilija region was largely due to its geographical location on the border between the Slavic and Baltic worlds. The contours of this borderland were finalized at the end of the 1st and the beginning of the 2nd millennium, when the western part of the Upper Vilija region was inhabited by the population of the Eastern Lithuanian Barrow Culture – the *Lithuanias* of the written sources,³ and the region of the upper Vilija was occupied by the population of the Smolensk-Polack Long Barrow Culture, which is reliably identified with the annalistic Slavic *Kryvičy* association⁴ in Eastern European archaeology today.

It was the border character of this region that attracted most researchers in the twentieth century, who sought to resolve the question of the ethnicity of the people who left their burial sites here.

³ L. Kurila, 'Lietuvių etninė riba rytuose IX–XII a. (1. Archeologijus duomenys)', *Lietuvos archeologija* 2005, vol. 27, pav. 12; L. Kurila, 'East Lithuanian Barrows – Burial in the Cradle of Lithuanian Tribes', in: G. Zabiela, Z. Baubonis, E. Marcinkevičiūtė (ed.), *A Hundred Years of Archaeological Discoveries in Lithuania*, Vilnius 2016, p. 199.

⁴ M. Plavinski, 'У пошукach novych pohliadaŭ na historyju kryvičoŭ Bielaruskaha Padzvinnia', *Bielaruski historyčny časopis* 2020, № 5, pp. 12–18. It is obvious that such a direct correlation between the ethnonyms mentioned in early medieval written sources and archaeological cultures is tentative. However, this approach to the ethnic identification of these archaeological cultures is currently the most widespread in present day Slavic and Baltic archaeology. The discussion of its correctness is the subject of a separate extensive study, far beyond the scope of this publication. For this reason, we will allow ourselves to use these definitions, fully aware of the extent of their conventions and drawing attention to them for the reader.



- 2 Title page of the book *Wilija i jej brzegi* (*Viliya and its Shores*) by Konstanty Tyszkiewicz (Dresden 1871)
Strona tytułowa książki *Wilija i jej brzegi* Konstantego Tyszkiewicza (Drezno 1871)
- 3 Cover of the book *Комплекс археалагічных помнікаў Кастыкі ў вярхоўях Віліі* (*The Complex of Archaeological Sites Kastyki in the Upper Reaches of Viliya*) by M. Plavinski and M. Latyshava (Stsiapanava) (Minsk 2019)
Okładka książki *Комплекс археалагічных помнікаў Кастыкі ў вярхоўях Віліі* [Kompleks stanowisk archeologicznych Kastyki w górnym biegu Wilii] M. Plavinskiego i M. Latyshavej (Stsiapanavej) (Mińsk 2019)
- 4 Cover of the book *Славянскія пахавальныя помнікі Верхняга Павілля эпохі сярэднявечча: матэрыялы і даследаванні* (*Medieval Period Slavic Funeral Monuments of the Upper Viliya Region: Materials and Research*) by M. Plavinski (Minsk 2022)
Okładka książki *Славянскія пахавальныя помнікі Верхняга Павілля эпохі сярэднявечча: матэрыялы і даследаванні* [Średniowieczne słowiańskie cmentarzyska z regionu górnej Wilii. Materiały i studia] M. Plavinskiego (Mińsk 2022)

At the same time, in spite of the considerable number of excavations carried out in the Upper Viliya region, the materials remained poorly published for a long time, which in practice meant that new generations of archaeologists could not reliably verify the results of their predecessors' research.

The listed factors have determined the main areas of research on the burial antiquities of the Upper Viliya region which we conducted in the years 2012–2021, namely:

- study, systematization and the most complete publication of the reporting documentation and materials of the excavations of barrow cemeteries in the Upper Viliya region carried out in previous years;
- verification of controversial points in the interpretation of the topography, chronology and features of the burial rites of individual cemeteries by conducting new archaeological fieldwork;
- popularization of the knowledge about the burial sites of the Upper Viliya region in order to increase the effectiveness of measures for their protection and to improve their use in the field of educational tourism.



5 Grave goods of the Smolensk-Polack Long Barrows Culture barrow cemeteries Milty I and II (A – Milty I, barrow 1; B – Milty I, barrow 2; C – Milty I, barrow 4; D – Milty I, barrow 13; E – Milty II, barrow 1; F – Milty II, barrow 2). Drawing: M. Plavinski. Photo: M. Latyshava

Wyposażenie grobowe cmentarzyska kurhanowego smoleńsko-połockiej kultury kurhanów długich Milty I i II (A – Milty I, kurhan 1; B – Milty I, kurhan 2; C – Milty I, kurhan 4; D – Milty I, kurhan 13; E – Milty II, kurhan 1; F – Milty II, kurhan 2). Rys. M. Plavinski. Fot. M. Latyshava

Publication of excavation materials from previous years

One of the most important tasks in the study of the medieval burial sites in the Upper Vilija region was the scientific processing, systematization and publication of the materials from the excavations carried out in the second half of the twentieth century, as a significant part of the information on the excavations carried out in this region by a number of researchers remained unpublished or only partially and selectively published. The main difficulty of this work was the



6

Milty I barrow cemetery,
barrow 4. Reconstruction
of the funeral attire.
Drawing: V. Tarasevich

Сmentарызско курхановае Мільты I, курхан 4.
Рэканструкцыя строю
пагrzeboweга.
Рыс. V. Tarasevich

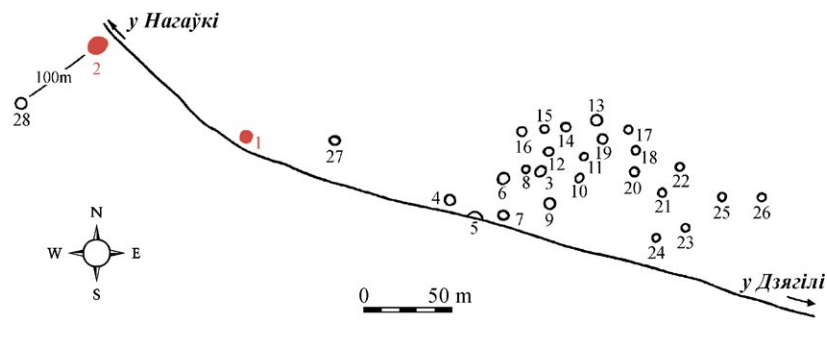
6

very state of the sources – the fieldwork reports stored in the Fund of Archaeological Scientific Documentation of the Central Scientific Archives of the National Academy of Sciences of Belarus, and the collections from excavations.

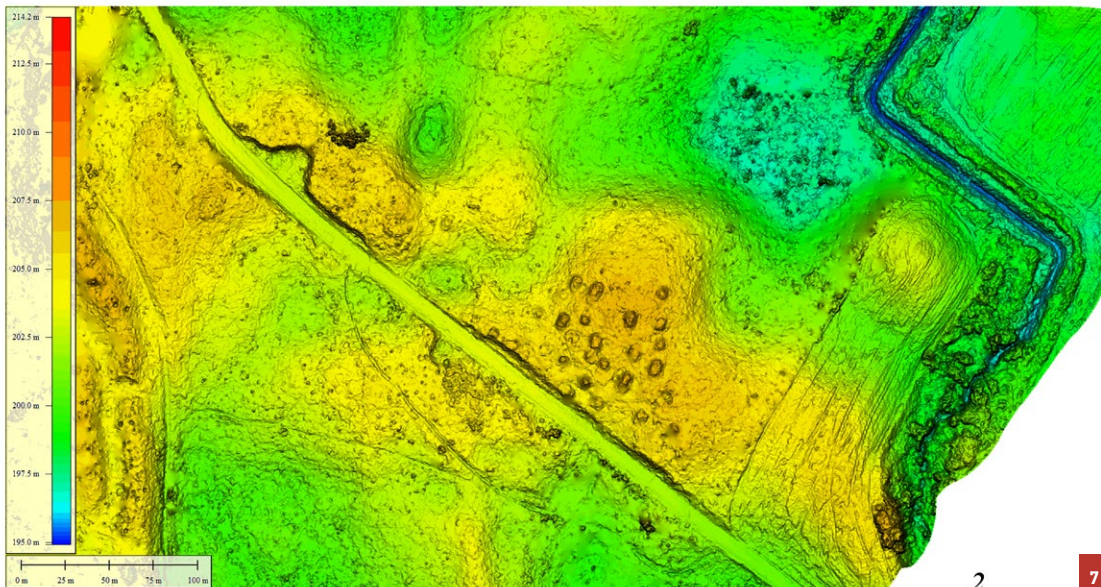
Existing fieldwork reports on investigations carried out in the Upper Viliya region in the 1950s – 1980s are often characterized by their extreme ‘brevity’, or are not accompanied by graphic and photographic documentation. The lack of clear standards for the preparation of fieldwork reports often meant that researchers were unable to include in their texts a description of the stratigraphy of trenches, individual artefacts or their entire categories (especially mass materials), etc. As a result, it is often extremely difficult to form a clear idea of the nature and results of the work carried out on the basis of the available reports drawn up in the years following the Second World War, especially if these results were subsequently unpublished, as was often the case.

In such circumstances, the only source that allows us to assess, at least to some extent, the nature and results of the research is often the collections of finds that have been made. In this case, however, there are often many difficulties. In many cases archaeological the collections were transferred to museums for storage many years after they were excavated, which can lead to partial loss or mixing of collections, as well as confusion. In addition, collections from excavations at the same site have often been divided among different museums, which has not helped to ensure their security. Finally, in many museums, both central and regional, there has long been a negative attitude towards the conservation of archaeological collections, especially those that do not have an obvious exhibition value, which has led to further mixing of materials and their numerous losses.

All these factors indicate that a significant part of the collections from the excavations carried out on medieval burial sites are now partially lost, partially mixed. Reconstructing their original composition, and selecting grave goods of the individual burial complexes from the whole range of finds often requires long-term, concentrated work and comparing a wealth of information from fieldwork reports, data available in museum records and surviving collections. Without such research it is impossible to adequately assess the source potential of the excavated material



1



2

7

Milty II barrow cemetery (1 – plan of the cemetery, taken by A. Plavinski in 1993; 2 – LiDAR image of the cemetery, scanning and processing by A. Sazonau in 2022)

Cmentarzysko kurhanowe Milty II (1 – plan cmentarzyska wykonany przez A. Plavinskiego w 1993 roku; 2 – zobrazowanie LiDAR powierzchni cmentarzyska, skanowanie i obróbka: A. Sazonau, 2022)

of the previous period and, accordingly, to draw conclusions about the chronology of individual burial complexes and necropolises, to make certain generalizations about the social and ethnic composition of the groups that left them, as well as to formulate the goals and objectives of new archaeological fieldwork.

Without going into the details of the work carried out in the second half of the twentieth century to systematize and often reconstruct the fieldwork documentation and collections from the excavations of burial sites in the Upper Vilija region, we should mention that it resulted in the publication of two monographs: *The Complex of Archaeological Sites Kastyki in the Upper Reaches of Vilija* (Fig. 3)⁵ and *Medieval Period Slavic Funeral Monuments of the Upper Vilija Region: Materials and Research* (Figs. 4–9).⁶

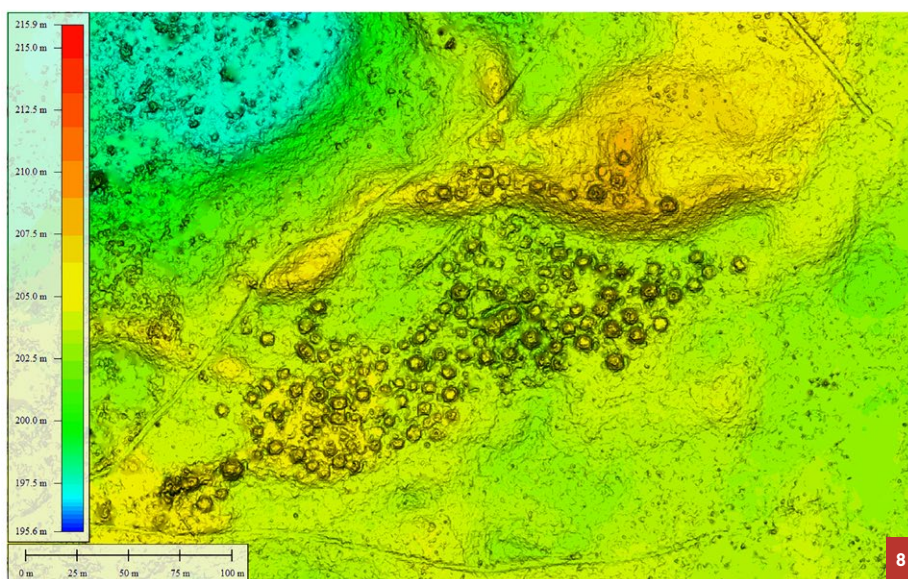
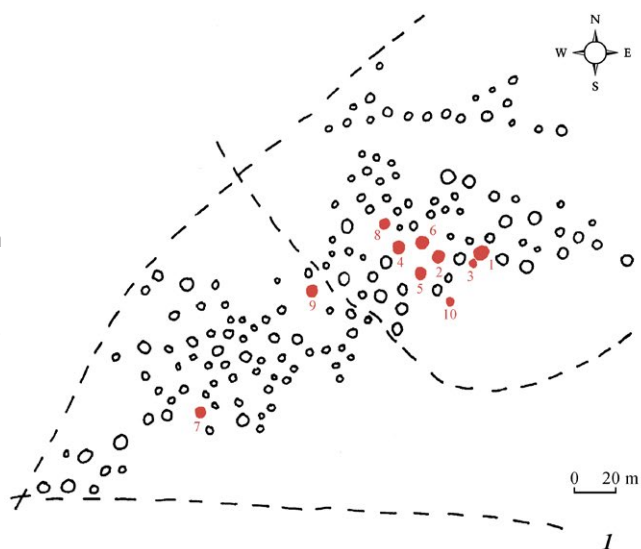
⁵ M. Plavinski, M. Stsiapanava, *Kompleks archiealahičnych pomnikaŭ Kastyki ŭ viarchoŭjach Vilii*, Minsk 2019.

⁶ M. Plavinski, *Slavianskija pachavaĺnyja pomniki Vierchniaha Pavillia epochi Siaredniaviečča: materyjaly i dasliedavanni*, Minsk 2022.

8

Nahaŭki barrow cemetery (1 – plan of the cemetery, taken by A. Plavinski in 1991; 2 – LiDAR image of the cemetery, scanning and processing by A. Sazonau in 2022)

Сmentarzysko kurhanowe w Nohawkach (1 – plan cmentarzyska wykonany przez A. Plavinskiego w 1991 roku; 2 – zobrażenie LiDAR powierzchni cmentarzyska, skanowanie i opracowanie: A. Sazonau, 2022)

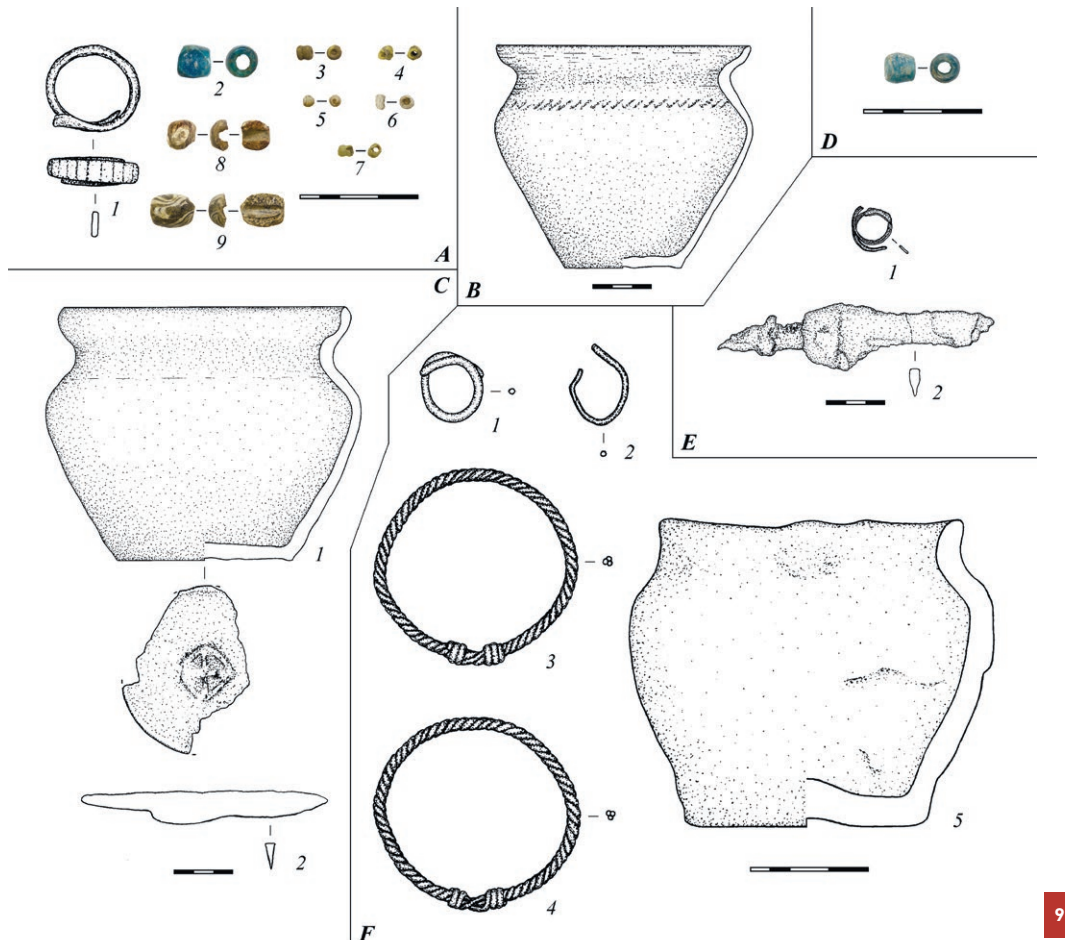


Field studies of burial sites

As a result of the work on the study of archival records and museum collections, we have identified a number of burial sites that seemed the most promising for further study and new archaeological excavations. In total, our research team excavated five necropolises from the 2nd half of the 1st – early 2nd millennium in the Upper Vilija Basin for the period 2012–2021 (Table).

Table. Burial sites of the Upper Vilija Region studied in 2012–2021

Year of excavation	Archaeological site	Author of excavations	Excavated area in square metres
2012, 2015–2017	Naŭry I	Mikalai Plavinski	808
2017–2020	Naŭry II	Aliaksandr Plavinski, Mikalai Plavinski, Viktoriia Tarasevich	733
2016, 2018	Kastyki	Mikalai Plavinski	178
2021	Hury	Mikalai Plavinski	63
2021	Kamena-1	Viktoryia Makouskaya	42



9 Grave goods of the Nahaški barrow cemetery (A – barrow 2; B – barrow 3; C – barrow 5; D – barrow 8; E – barrow 9; F – barrow 10). Drawing: M. Plavinski. Photo: M. Latyshava

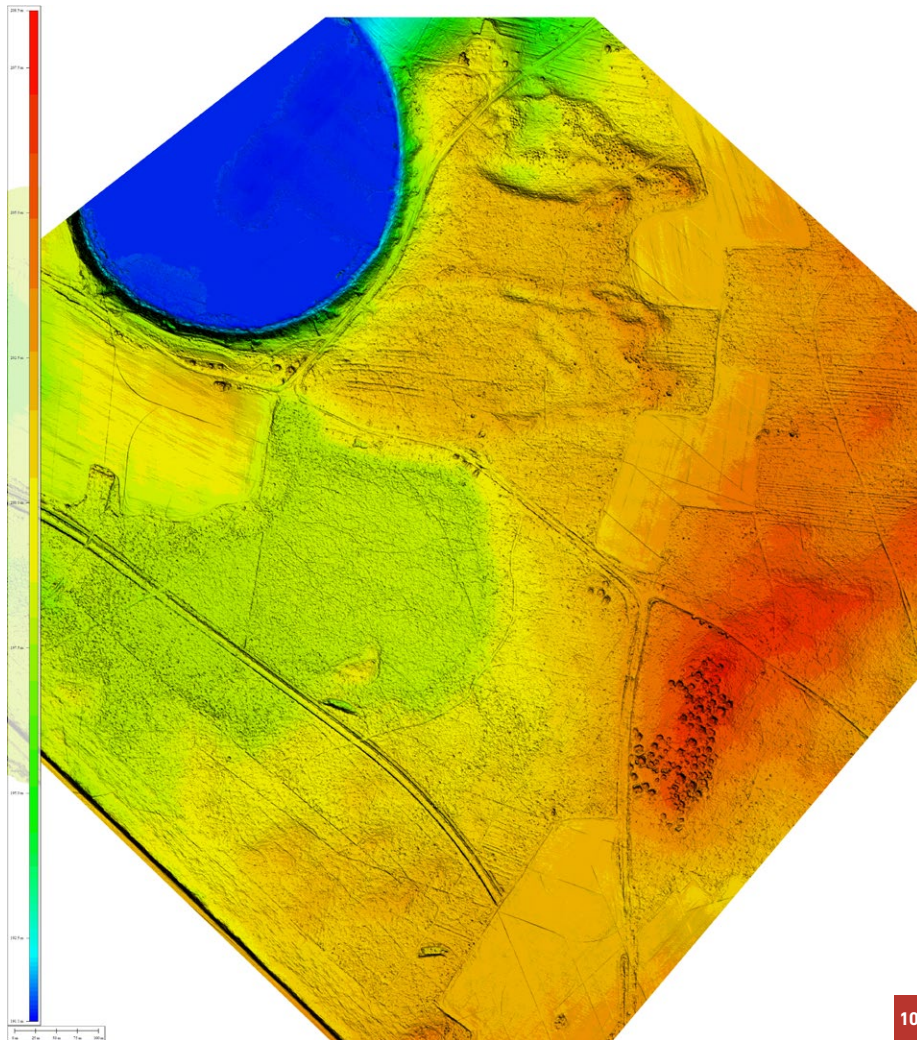
Wyposażenie grobowe z cmentarzyska kurhanowego w miejscowości Nohawki (A – kurhan 2; B – kurhan 3; C – kurhan 5; D – kurhan 8; E – kurhan 9; F – kurhan 10). Rys. M. Plavinski. Fot. M. Latyshava

It should be noted that all the necropolises of the Upper Vilija region were excavated and the entire area was studied. This excavation technique consists of an in-depth study of a certain area of the necropolis, including not only the barrows and other visually identifiable objects on the surface, but also the entire area between the mounds. It is labour-intensive and involves considerably more time to carry out the excavations, but it makes it possible to obtain very interesting and, at times, important new data.

The archaeological complex of *Naŭry* (Polish name *Nawry*, Svatki village council, Miadziel district, Minsk region), consisting of several necropolises and open settlements, has become the base for stationary archaeological research (Fig. 10). The barrows near the village of Naŭry have long been known in the scientific literature. The first significant excavations were carried out here in 1934 by the expeditions of the Archaeological Museum of the Stefan Batory University in Vilnius led by H. Cehak-Hoľubowiczowa in 1934.⁷ Originally there were probably three separate necropolises near the village Naŭry.⁸

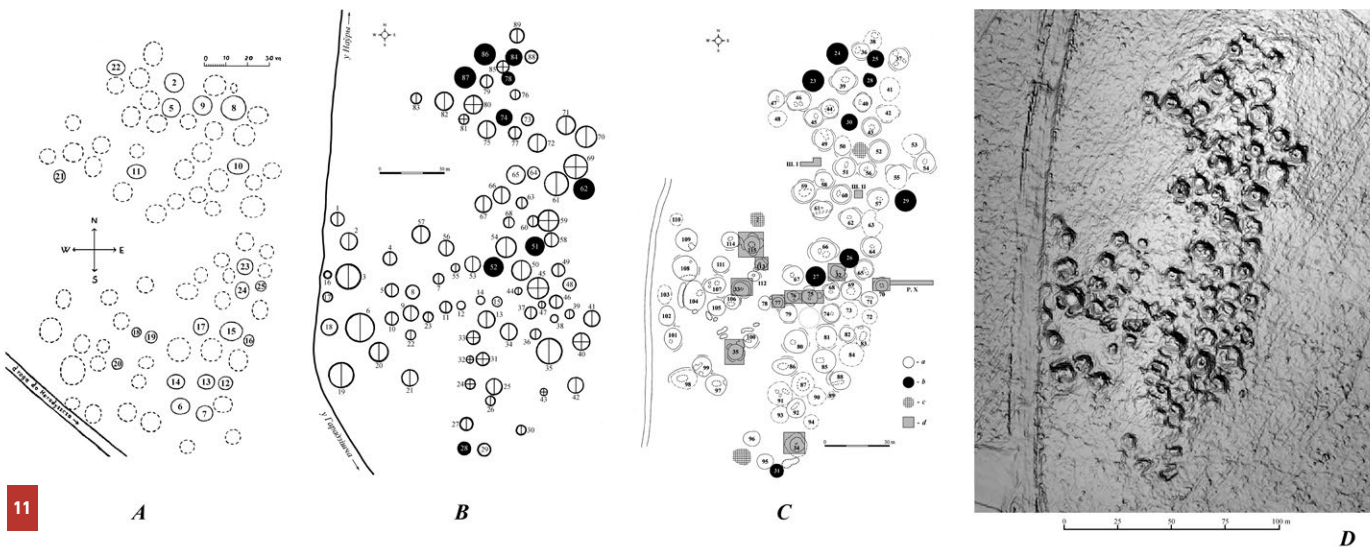
⁷ H. Cehak-Hoľubowiczowa, 'Materiał i zagadnienia cmentarzyska kurhanowego koło wsi Nawry w powiecie postawskim', *Rocznik Archeologiczny* 1937, vol. I.

⁸ The Naŭry III necropolis, excavated by H. Cehak-Hoľubowiczowa in 1934, is not currently recorded in the modern landscape. In 1934, five barrows were studied in one of which a cremation was found. The remaining



10 Complex of archaeological sites of Naŭry, LiDAR image. Scanning and processing by A. Sazonau in 2022

Комплекс становак археалагічных Навары, зобразаванне LiDAR паверхні. Сканаванне і апрацаванне: А. Сазонаў, 2022

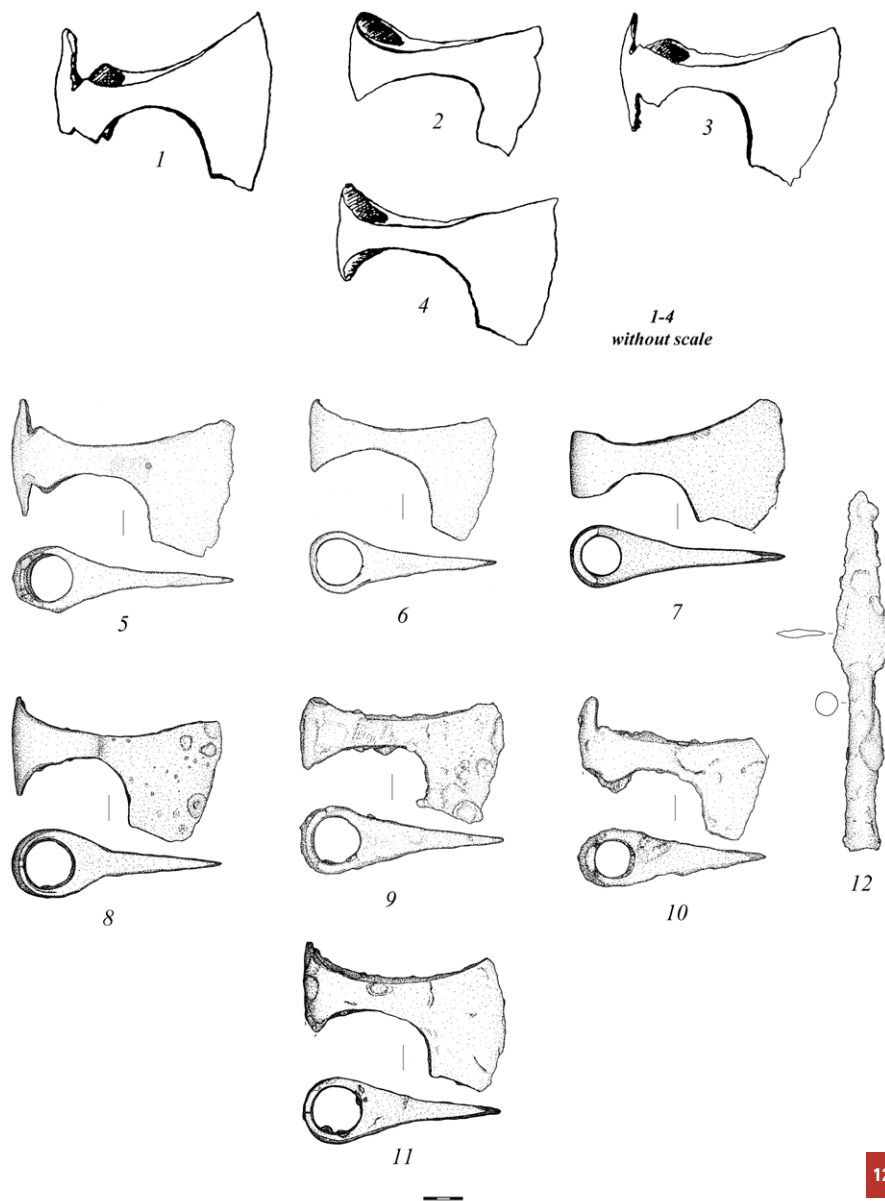


11 Naŭry I barrow cemetery (A – part of the plan of the cemetery, taken by H. Cehak-Hoŭbawiczowa in 1934; B – plan of the cemetery, taken by A. Plavinski in 1987; C – plan of the cemetery, taken by E. Astapovich in 2012, with additions by M. Plavinski; D – LiDAR image of the cemetery, scanning and processing by A. Sazonau in 2022)

Смянтарыска курханова Навары I (А – частка плана смянтарыска выкананага праз H. Сяка-Хоўбавічова ў 1934 року; В – план смянтарыска выкананы праз А. Плавінскага ў 1987 року; С – план смянтарыска выкананы праз Е. Астаповіча ў 2012 року, з дапаўненнямі М. Плавінскага; D – зобразаванне LiDAR паверхні смянтарыска, сканаванне і апрацаванне: А. Сазонаў, 2022)

Naŭry I barrow cemetery, weapons from burials (1–4 – after H. Cehak-Hołubowiczowa; 5–12 – drawing by M. Plavinski)

Cmentarzysko kurhanowe Nawry I, broń z pochówków (1–4 – za H. Cehak-Hołubowiczową; 5–12 – rys. M. Plavinski)

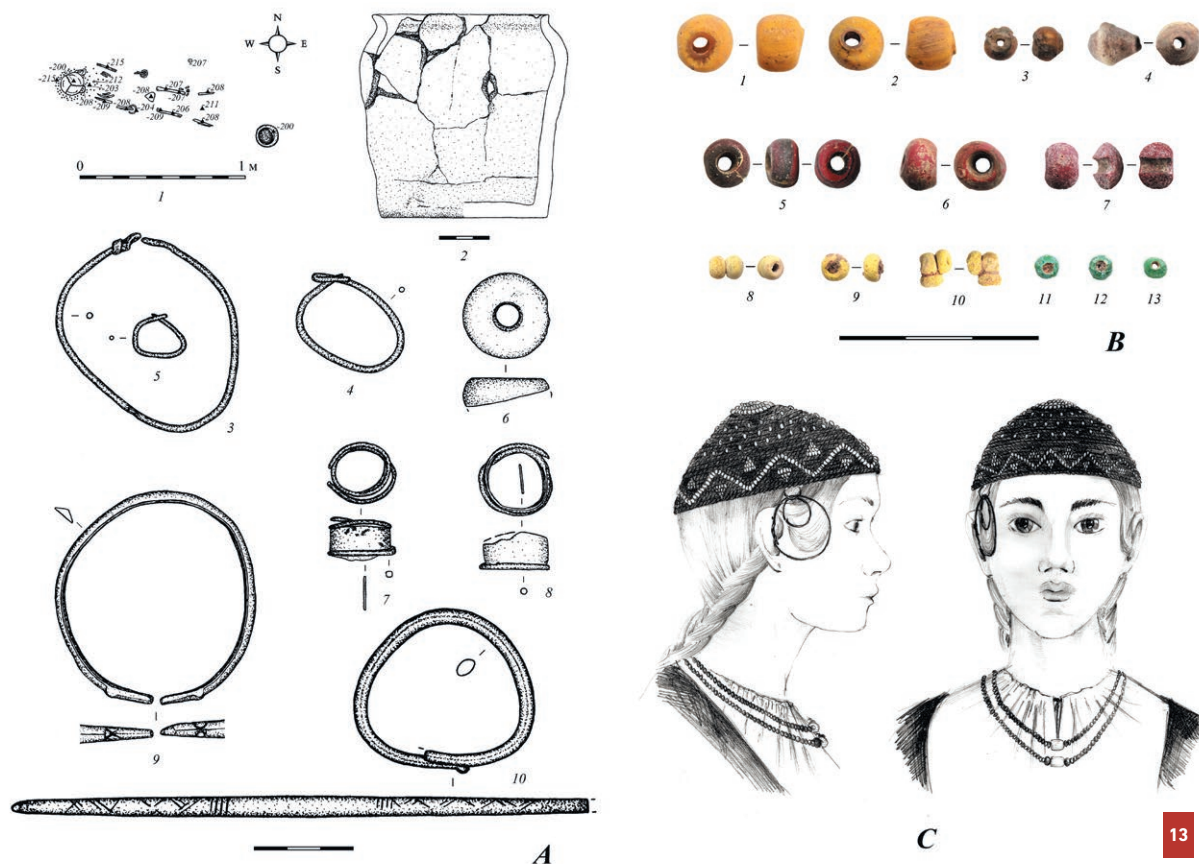


Naŭry I is a barrow cemetery, which originally consisted of at least 117 burial mounds (Fig. 11). The necropolis was excavated by H. Cehak-Hołubowiczowa in 1934 (24 barrows),⁹ A. Plavinski and V. Rabcevič in 1987 (9 barrows). During 2012 and 2015–2017, 808 square metres were excavated on the territory of the necropolis and 10 barrows were examined.¹⁰ Thus, the total number of barrows studied in Naŭry I is 43, or about one third of the probable initial number of burial mounds. The analysis of the research materials from 1934 and 1987 and the results of our research in 2012 and 2015–2017 allow us to interpret this barrow cemetery as a necropolis of the Slavic population of the Polack Land, who buried their dead here according to the rite of inhumation throughout the

four barrows did not contain burials H. Cehak-Hołubowiczowa, 'Materiał i zagadnienia cmentarzyska kurhanowego koło wsi Nawry w powiecie postawskim', *Rocznik Archeologiczny* 1937, vol. I, pp. 5, 43. It is possible that all the barrows that made up this necropolis were explored in 1934.

⁹ H. Cehak-Hołubowiczowa, 'Materiał i zagadnienia cmentarzyska kurhanowego koło wsi Nawry w powiecie postawskim', *Rocznik Archeologiczny* 1937, vol. I, pp. 5–51.

¹⁰ N.A. Plavinskij, 'Kurgannyj mogił'nik Navry v Verhov'ah Vili (po materialam raskopok 2012 i 2015 godov)', *Arheologiâ i istoriâ Pskova i Pskovskoj zemli. Seminar imeni akademika V. V. Sedova: Materialy 62-go zasedaniâ*, Vyp. 32, 2017, pp. 320–340; N. A. Plavinskij, 'Raskopki kurgannogo nekropolâ Navry I v 2017 godu', *Arheologiâ i istoriâ Pskova i Pskovskoj zemli. Seminar imeni akademika V. V. Sedova: Materialy 64-go zasedaniâ*, Vyp. 34, 2019, pp. 286–299.



13 Naŭry I barrow cemetery, barrow 77, plan of the burial, grave goods and reconstruction of the funeral attire (A – drawing by M. Plavinski; B–C – drawing by M. Latyshava)

Cmentarzysko kurhanowe Nawry I, kurhan 77, plan pochówku, wyposażenie grobowe i rekonstrukcja stroju pogrzebowego (A – rys. M. Plavinski; B–C – rys. M. Latyshava)

11th – 12th centuries, and possibly a little later (Figs. 12–13). This necropolis probably belonged to the inhabitants of the local administrative centre, who exercised control over the local population on the western borderlands of Polack Land.

The Naŭry II necropolis consists of at least 13 burial mounds and a flat part (Fig. 10). Its excavation was first started by A. Plavinski in 2017. In 2017–2020, a total area of 733 square metres was investigated on the territory of the necropolis and two barrows and 19 objects, which can be interpreted as flat graves, were studied (Fig. 14).

There are two cultural and chronological horizons in the functioning of the necropolis. The first, dating to the 3rd quarter of the 1st millennium, includes the two excavated barrows with cremations (Fig. 15).¹¹

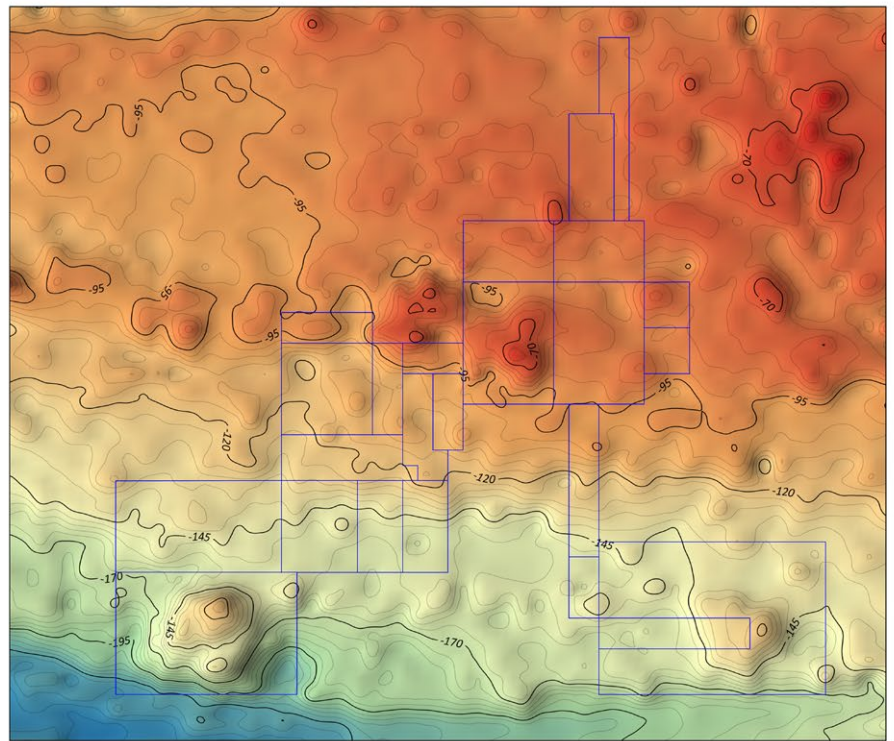
The second cultural and chronological horizon of the necropolis consists of barrowless flat grave cremation burials, which could be carried out in two ways (Fig. 16) – in mainland pits (Type I) or on the surface (Type II). Both types of burials can be dated to the 8th – early or 1st half

¹¹ A.M. Plavinski, M.A. Plavinski, V.M. Tarasevich, 'Raskopki niekropalia Naŭry II u 2017 hodzie', in: M.A. Plavinski, V.M. Sidarovich (ed.) *Ekspiedytcija praciahlasciu ŭ žyccio: zbornik navukovych artykulaŭ pamiaci Aliaksandra Plavinskaha*, Minsk 2021, pp. 122–141, 152–154; N.A. Plavinskij, V.N. Tarasevich, 'Predvaritel'nye rezul'taty raskopok nekropolâ vtoroj poloviny I tys. n.è. Navry II v kontekste izučeniâ pogreba'nyh pamâtnikov severnyh regionov Respubliki Belarus', *Kratkie soobšeniâ instituta arheologii*, Vyp. 263, pp. 319–322; V.N. Tarasevich, V.A. Makouskaya, N.A. Plavinskij, 'Issledovaniâ kompleksa arheologičeskikh pamâtnikov Navry v 2020 godu', 'Arheologiâ i istoriâ Pskova i Pskovskoj zemli. Seminar imeni akademika V. V. Sedova: Materialy 66-go zasedaniâ', Vyp. 36, 2021, s. 272–299.

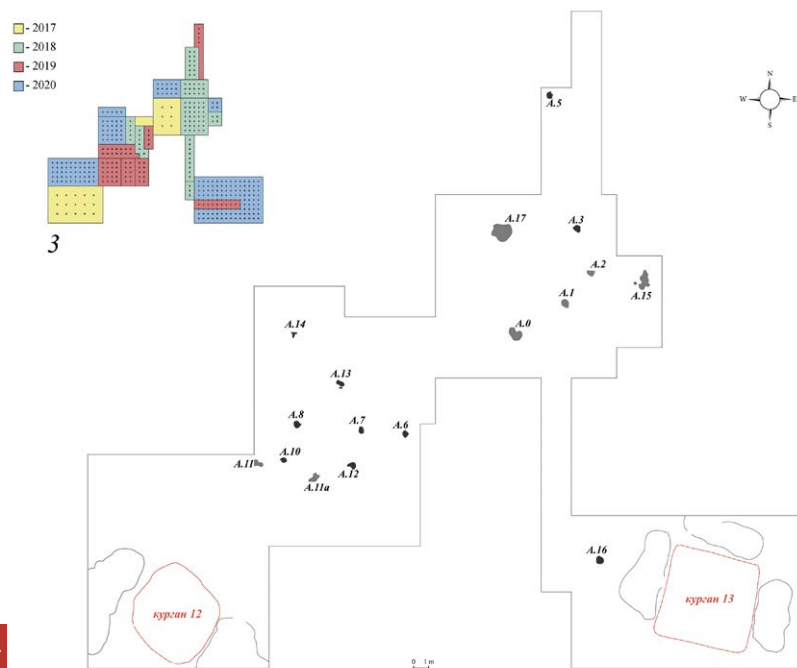
14

Naŭry II necropolis (1 – 3D model of the day surface of the investigated area of the necropolis with the designation of pits and tranches of 2017–2020; 2 – consolidated plan of the investigated barrows and flat burials; 3 – plan for the mutual placement of pits and tranches of 2017–2020). Drawing: V. Makouskaya (1), V. Tarasevich (2–3)

Nekropolia Nawry II (1 – model 3D powierzchni badanego obszaru nekropolii z oznaczeniem sondazy i wykopów, 2017–2020; 2 – plan badanych kurhanów i pochówków płaskich; 3 – plan rozmieszczenia sondazy i wykopów, 2017–2020). Rys. V. Makouskaya (1), V. Tarasevich (2–3)



1



14

2

of the 11th century and belong to the Smolensk-Polack Long Barrow Culture (Figs. 17–19).¹² The fact that the flat grave cemetery of the Smolensk-Polack Long Barrows Culture was discovered and a large area studied can be considered as the most important result of the study of the Naŭry archaeological complex because, until recently, it was believed that the main form of burial rite used by this culture was the placement of cremated remains in barrows.¹³

In addition, the results of the excavation of the Naŭry II necropolis led to the need for a detailed study of the reporting documentation of the previous excavations in order to identify

¹² N.A. Plavinskij, V.N. Tarasevich, 'Beskurgannye pogrebeniâ krivičej po materialam nekropolâ Navry II Mâdel'skogo rajona Minskoj oblasti Respubliki Belarus', *Stratum plus* 2022 5, pp. 273–301.

¹³ V.V. Eukov, *Rannie ètapy formirovaniâ smolensko-polockih krivičej*, Moscow 1990, pp. 13–47.



15 Naŭry II necropolis, barrow 12 (1 – graphic reconstruction of the barrow structure, view from the southeast; 2 – grave goods from burial 1; 3 – reconstruction of the women’s funeral attire from burial 1; 4 – grave goods from burial 2). Drawing: V. Tarasevich (1, 3), M. Plavinski (2, 4)

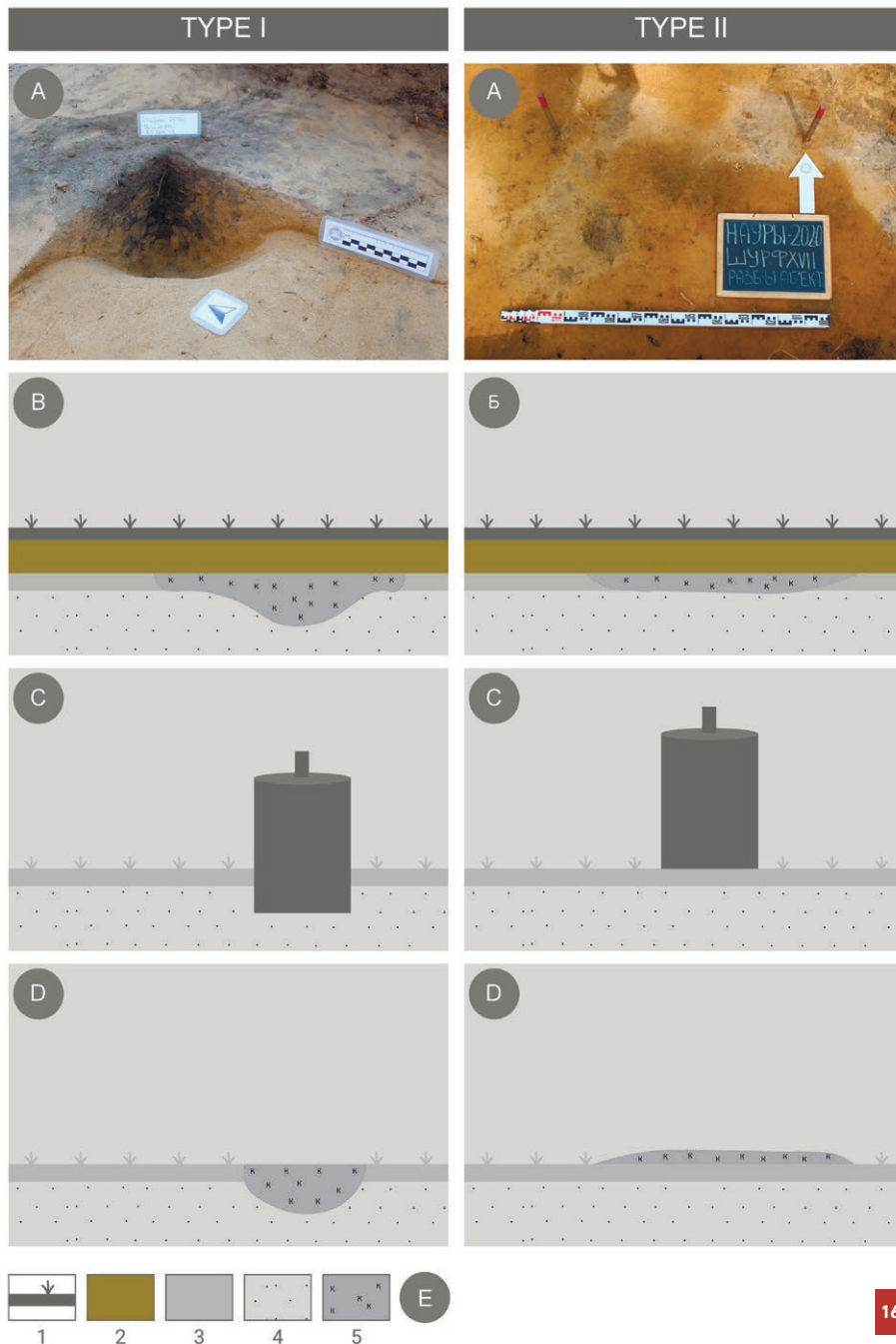
Nekropolia Nawry II, kurhan 12 (1 – graficzna rekonstrukcja struktury kurhanu, widok od południowego wschodu; 2 – wyposażenie grobowe z pochówku 1; 3 – rekonstrukcja kobiecego stroju pogrzebowego z pochówku 1; 4 – wyposażenie grobowe z pochówku 2). Rys. V. Tarasevich (1, 3), M. Plavinski (2, 4)

probable information about such burials. As a result, it was found that a cremation burial had been excavated outside the barrow on the territory of the **Hury** archaeological complex. This archaeological complex consists of an open settlement and a barrow cemetery located near the former farm of Hury (Polish name **Góry**, today Locievičy village, Liudvinova municipality, Viliejka district, Minsk region), on the right bank of the River Servač (the right tributary of the Vilija).

In 1955–1956, 1965 and 1971–1972 the complex of archaeological sites at Hury was studied by A. Mitrafanaŭ. He concluded that the cemetery consists of two groups – the northern and the southern, separated by residential and domestic buildings. Originally the area of the farm was

Naŭry II necropolis, two types of flat burials (A – photos of burials at the level of the mainland surface; B – scheme-example of profiles of identified burials; C – scheme-example of reconstructions of burials in an organic structure; D – scheme-example of reconstructions of burials without an organic structure; E – conventions: 1 – sod layer, 2 – layer 1 [a layer of fine-grained yellow sand – alluvial formation], 3 – layer 2 [layer of humus gray sand – ancient buried soil], 4 – mainland [fine-grained yellow sand], 5 – burial spot). Photo and drawing: V. Tarasevich

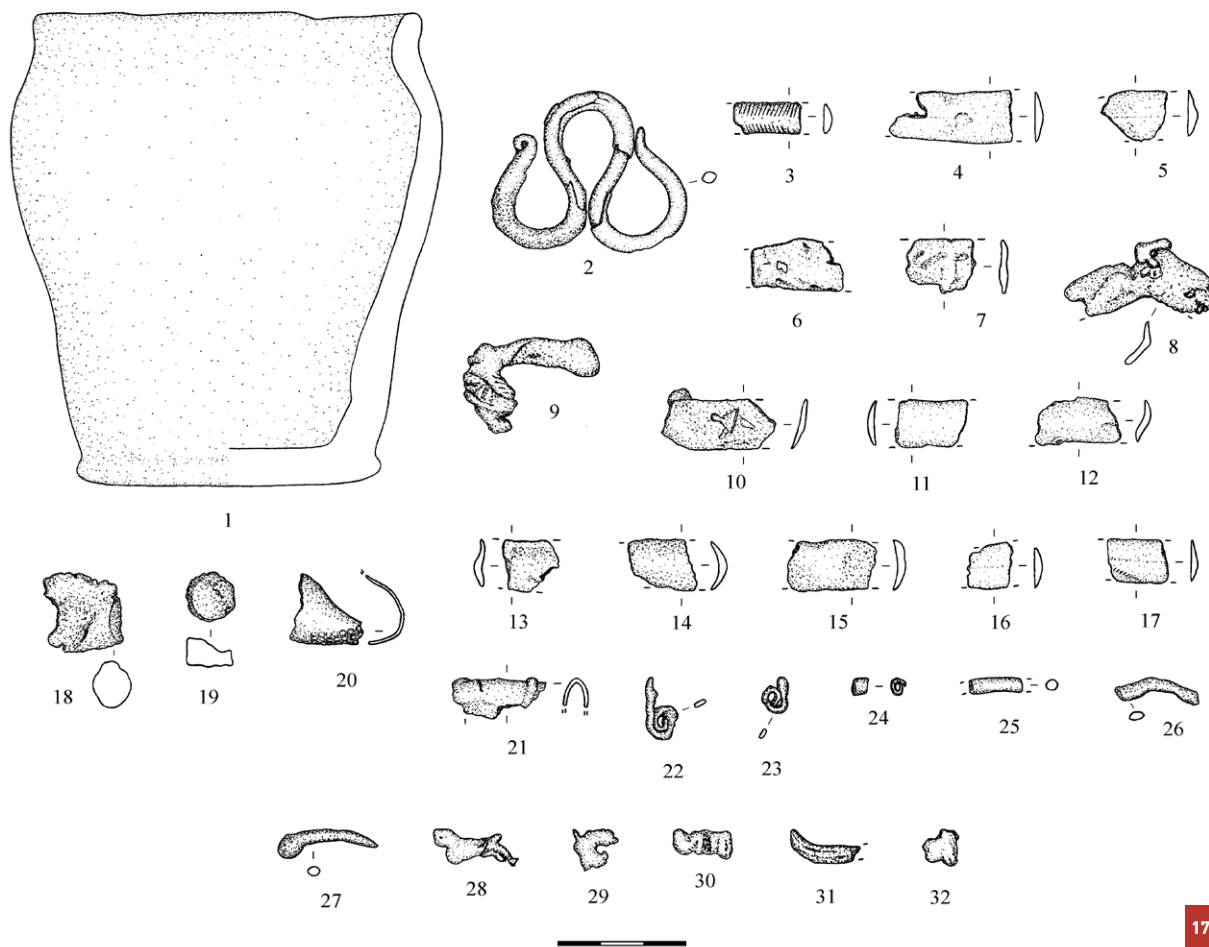
Nekropolia Nawry II, dwa typy pochówków płaskich (A – zdjęcia pochówków na poziomie calca; B – przykładowy schemat profili zidentyfikowanych pochówków; C – przykładowy schemat rekonstrukcji pochówków w konstrukcjach z materiałów organicznych; D – przykładowy schemat rekonstrukcji pochówków bez konstrukcji z materiałów organicznych; E – oznaczenia: 1 – warstwa darni, 2 – warstwa 1 [warstwa drobnoziarnistego żółtego piasku – formacja aluwialna], 3 – warstwa 2 [warstwa szarego piasku próchnicznego – humus pierwotny], 4 – calca [drobnoziarnisty żółty piasek], 5 – miejsce pochówku). Fot. i rys. V. Tarasevich



probably also occupied by burial mounds, which were later completely or partially levelled (Fig. 20). In Hury, A. Mitrafanaŭ excavated 16 barrows, which he attributed to the Smolensk-Polak Long Barrow Culture, and a flat grave cremation burial. In addition, it was revealed that the southern group of barrows occupies the territory of an open settlement, dated to the 5th – 6th centuries and attributed to the Bancaraŭščyna culture.¹⁴

In 2021, in the south-eastern part of the settlement, in the southern group of barrows, a trench of 63 square metres was excavated in order to examine a low mound that we had originally interpreted as a barrow (Fig. 21). However, during the excavation it was established that the mound was of natural origin and consisted of a redeposited cultural layer in which were found materials

¹⁴ M. Plavinski, 'Dasliedavanni kompleksa archiealahičnych pomnikaŭ Hury Vilijskaha rajona Minskaj voblasti ũ 2021 hodzie', XXXVII Lubelska Konferencja 'Badania archeologiczne w Polsce środkowowschodniej, zachodniej Białorusi i Ukrainie', 7–8 November 2022, summaries of papers presented, Lublin, 2022, pp. 56–57.



17

17 Naŭry II necropolis, grave goods from the cremation burial (object 6). Drawing: M. Plavinski
 Nekropolia Nawry II, wyposażenie grobowe z pochówku ciałałpalnego (obiekt 6). Rys. M. Plavinski

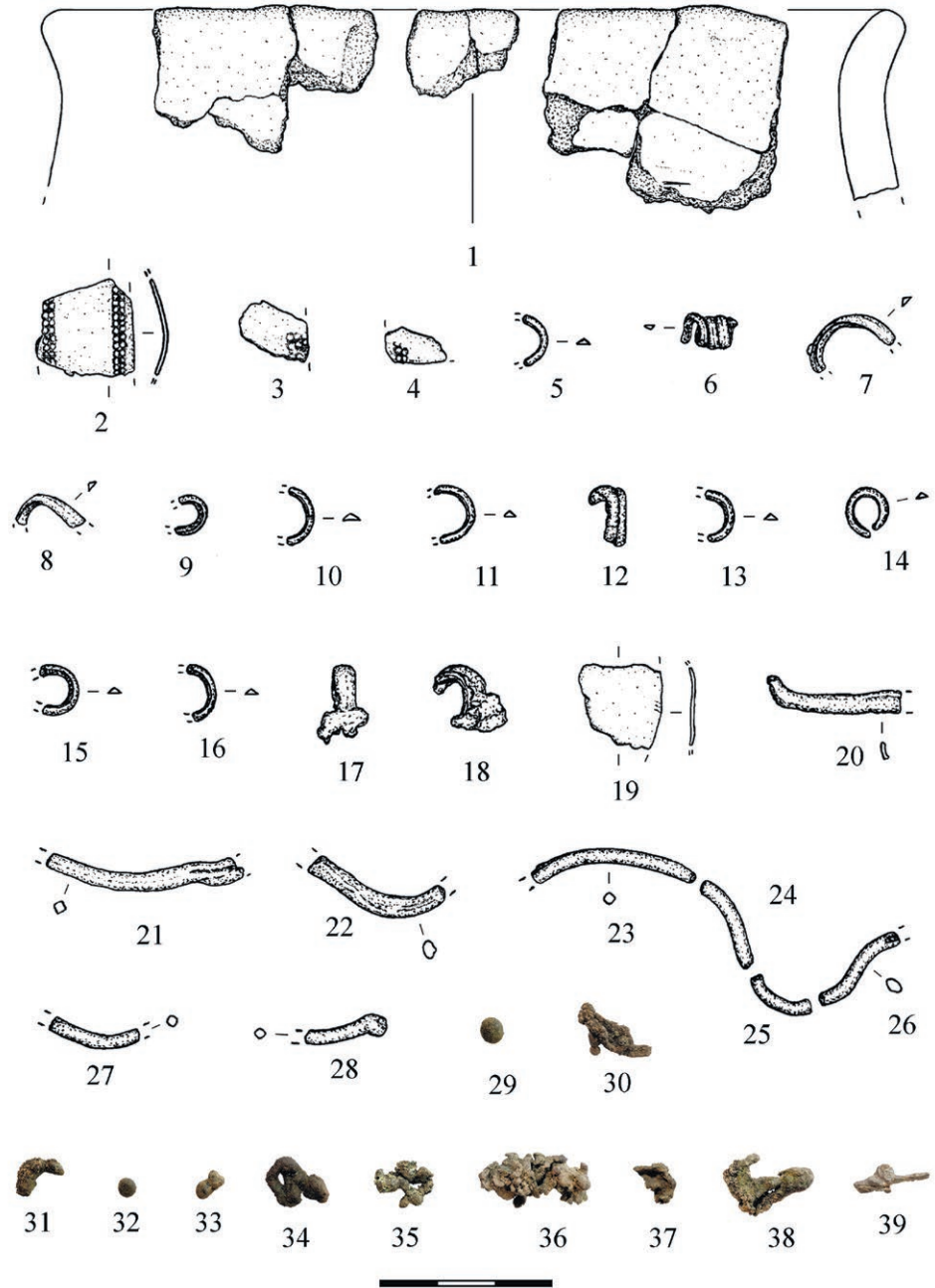
of the late stage of the Hatched Pottery Culture (1st – 1st half of the 3rd century BC), pottery and artefacts that can be attributed to the antiquity of the Kyiv Culture (3rd – 5th century BC) and materials of the Bancarauščyna Culture (3rd quarter of the 1st millennium AD).

At the same time, in addition to materials that undoubtedly belong to the cultural layer of the settlement, a significant amount of cremated bones and jewellery was found in the trench dug in 2021, which can be dated to the 8th – early or 1st half of the 11th century, with traces of being having been in a fire (in redeposited position). This fact indicates that in the immediate vicinity of the trench there was originally a cremation burial (burials?) of the Smolensk-Polack Long Barrow Culture, synchronous with the barrows. Unfortunately, the stratigraphic position of the cremated bones and grave goods does not allow for a confident interpretation of the original nature of the cremations, whether the exposed materials came from a flat grave burial (burials?) or from the neighbouring destroyed barrow (barrows?) of the Smolensk-Polack Long Barrow Culture. In any case, the barrow cemetery at Hury can be regarded as a necropolis in which flat grave cremation burials were probably carried out.

Another destroyed flat grave cremation burial was also discovered in 2021 during the excavation of the **Kamena-1** necropolis (Polish name **Kamień**, Daŭhinava village council, Viliejka district, Minsk region). The Kamena-1 necropolis is located on the right bank of the River Vilija and is distinguished by an extremely complex planigraphy and structure (Fig. 22), since the area

Naŭry II necropolis, grave goods from the cremation burial (object 8).
Drawing: M. Plavinski

Nekropolia Nawry II, wyposażenie grobowe z pochówku ciała-palnego (obiekt 8).
Rys. M. Plavinski



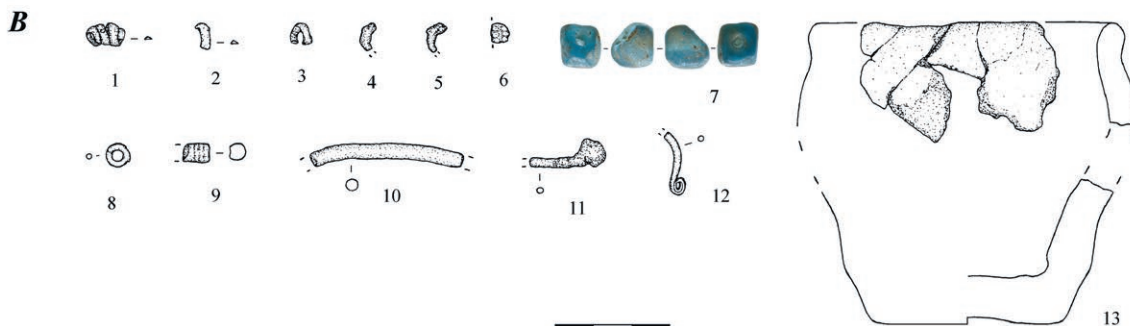
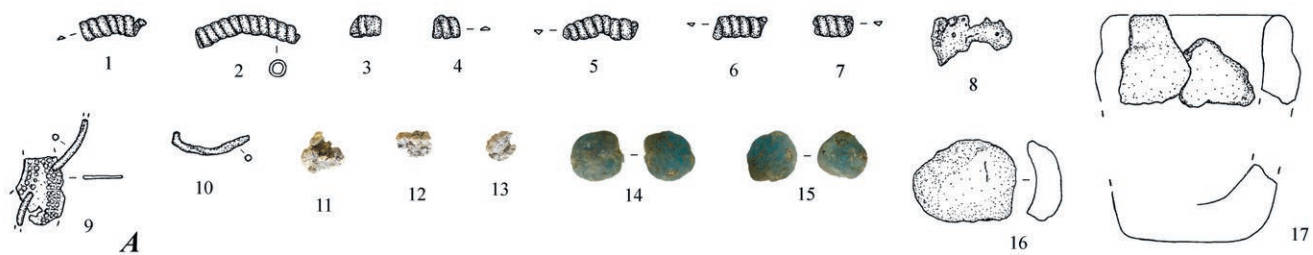
of the medieval barrow cemetery was used in early modern and contemporary times as a Tatar cemetery, known as the Karolin Mizar.¹⁵ The exact date of its foundation is unknown, but it existed as early as 1857.¹⁶ The last burials took place in the 1980s. The Mizar was surrounded by an irregular hexagonal rampart, which covered almost the entire area of the cemetery. The Tartar burials inside this fence are marked by stone gravestones and stone fences along the perimeter. They are located both in the space between the barrows and dug into the barrows themselves.

The existence of a mizar on the territory of a barrow cemetery naturally limits the potential for its archaeological study. The first barrow excavations here were carried out by J. Zviaruha in 1974. He investigated four barrows located outside the perimeter of the Tatar cemetery.¹⁷ Three of

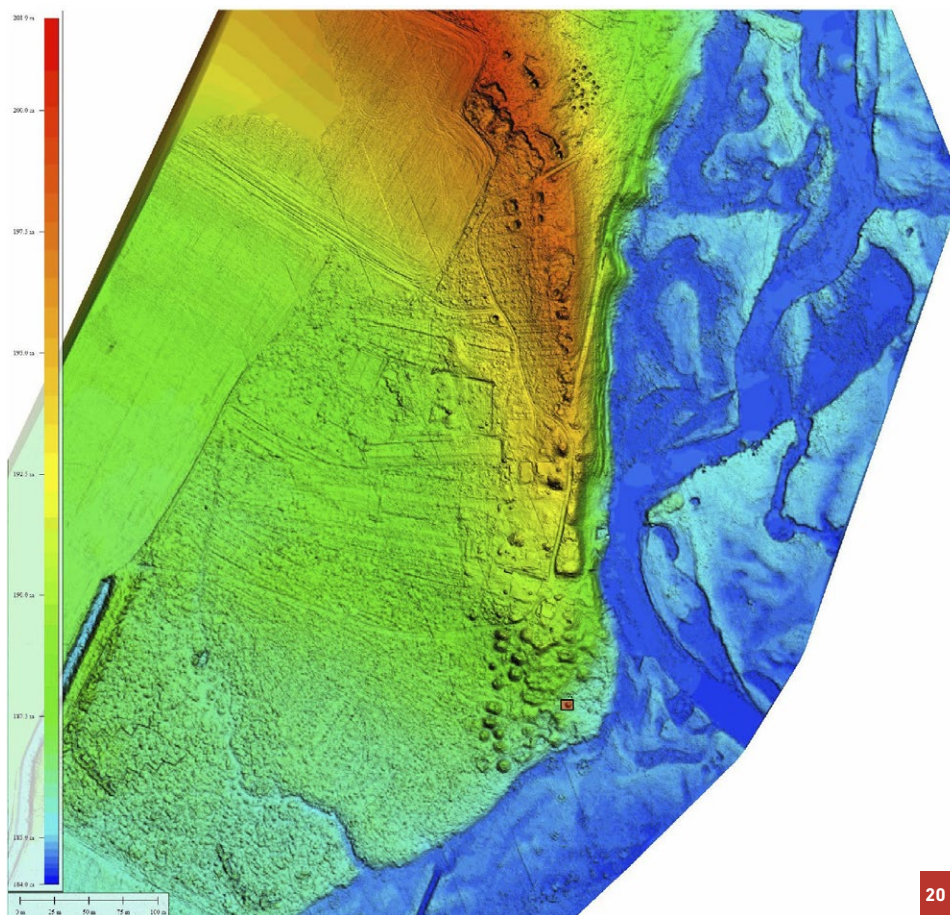
¹⁵ A. Nester, 'Tajny uročiša Karolin', *Žizn'* 2017, № 3, p. 8.

¹⁶ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi: pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym*, Dresden 1871, p. 32.

¹⁷ J.H. Zviaruha, 'Dasliedavanni kurhannykh mohiľnikaŭ u viarchoŭjach Viliï', *Materyjaly pa archiealohii Bielarusi* 2001, № 3, pp. 175–177.



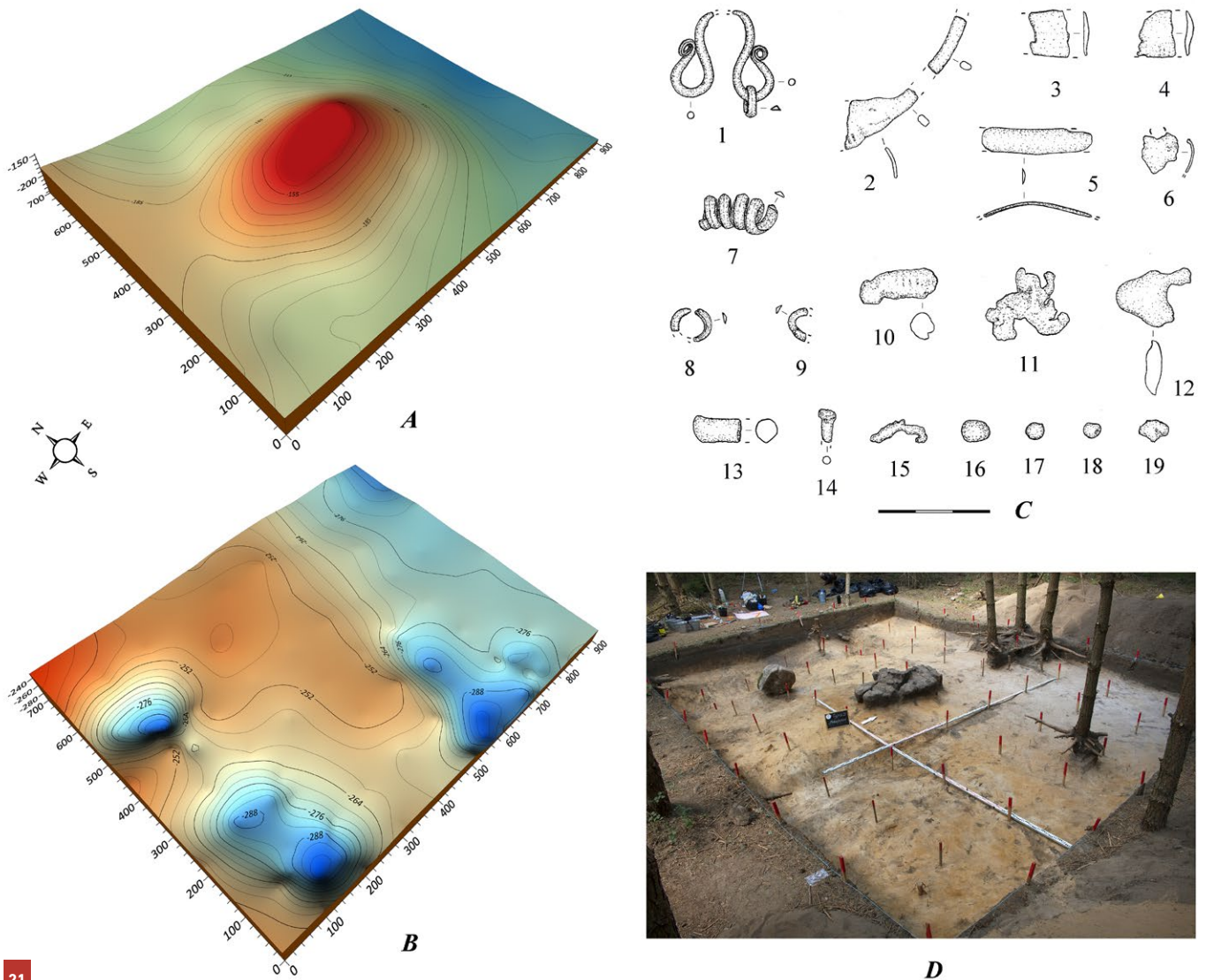
19



20

19 Naŭry II necropolis, grave goods from the cremation burials (A – object 13; B – object 17). Drawing: M. Plavinski
 Nekropolia Nawry II, wyposażenie grobowe z pochówków ciałałpalnych (A – obiekt 13; B – obiekt 17). Rys. M. Plavinski

20 Complex of archaeological sites Hury, LiDAR image of the cemetery. Scanning and processing by A. Sazonau in 2023
 Kompleks stanowisk archeologicznych Góry, zobrazowanie LiDAR powierzchni cmentarzyska. Skanowanie i opracowanie: A. Sazonau, 2023



21

21

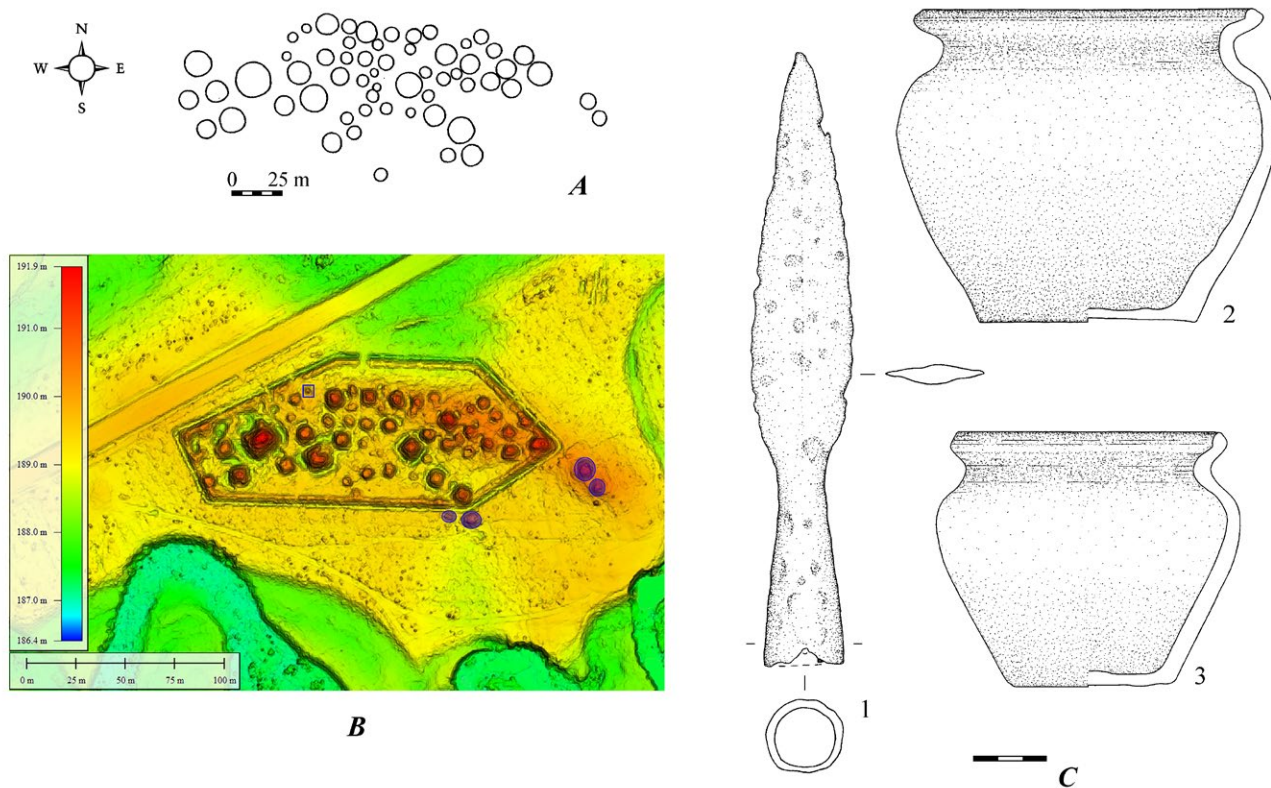
Complex of archaeological sites Hury, 2021 trench (A – 3D model of the trench day surface, view from the southeast; B – 3D model of the trench mainland surface, view from the southeast; C – grave goods from the destroyed cremation burial; D – mainland of the trench). Drawing: V. Makouskaya (A–B). Drawing and photo: M. Plavinski (C–D)

Kompleks stanowisk archeologicznych Góry, wykop z 2021 roku (A – model 3D powierzchni wykopu, widok od południowego wschodu; B – model 3D calca, widok od południowego wschodu; C – wyposażenie grobowe ze zniszczonego miejsca pochówku ciała palnego; D – poziom calca w wykopie). Rys. V. Makouskaya (A–B). Rys. i fot. M. Plavinski (C–D)

the four barrows excavated in 1974 were badly damaged, which made it very difficult to interpret the materials found during their excavation. Accordingly, the main objectives of the research carried out in 2021 were to clarify the dating and burial rite of the Kamena-1 barrow cemetery.

During the course of work in 2021, a trench of 42 square metres was dug in the northern part of the barrow cemetery, the boundaries of which included barrow 5. The burial of a 5–6 year old child was discovered in the barrow. The inhumation was dated to the 2nd half of the 11th or early 12th century (Fig. 23). In addition, during excavations in the mound of the barrow, re-deposited cremated bones and fragments of a small handmade vessel were found, which can be dated within the broad framework of the 2nd half of the 1st millennium BC. Their location suggests that both the bones and the fragments of the vessel came from the same destroyed, flat grave cremation burial.

Despite the extremely limited scope of excavations in 2021 their results, in combination with the 1974 excavation material, indicate that at least three chronological horizons can be distinguished



22

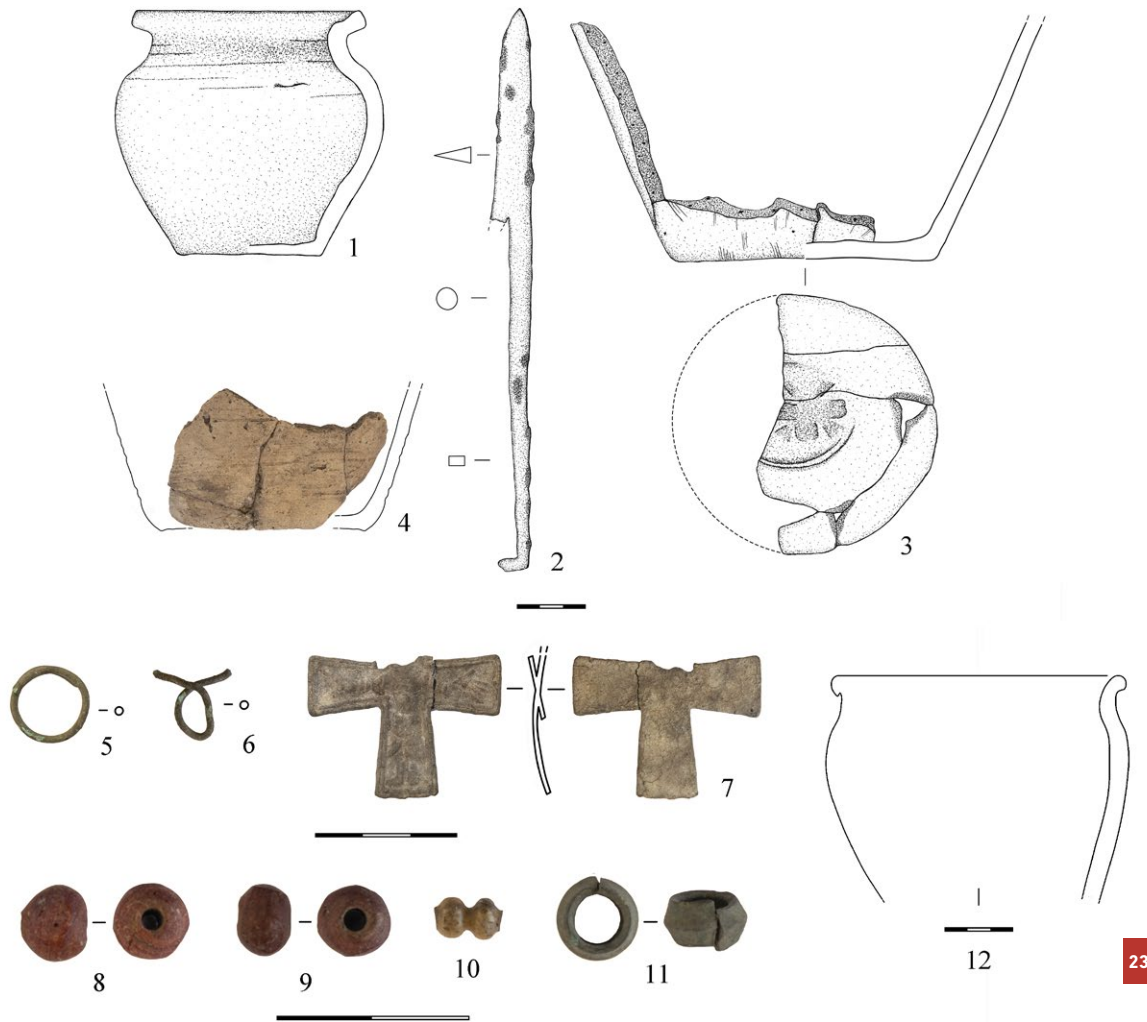
22 Kamena-1 necropolis (A – plan of the barrow cemetery, taken by J. Zviaruha in 1974; B – LiDAR image of the necropolis scanning and processing by A. Sazonau in 2022; C – grave goods from the excavations in 1974 drawing by M. Plavinski; D – gravestones of the Tatar cemetery, photo by S. Kureichyk)

Nekropolia Kamień-1 (A – plan cmentarzyska kurhanowego wykonany przez J. Zviaruha w 1974 roku; B – zobrazowanie LiDAR powierzchni nekropolii, skan i opracowanie- A. Sazonau w 2022 roku; C – wyposażenie grobowe z wykopalisk w 1974 roku, rys. M. Plavinski; D – nagrobki z cmentarza tatarskiego, fot. S. Kureichyk)

in the functioning of the Kamena-1 necropolis: 1) flat grave cremation cemetery of the 2nd half of the 1st millennium; 2) barrow cemetery of the 11th–12th centuries; 3) Tatar cemetery of early modern and contemporary times.¹⁸

Finally, in 2016 and 2018, excavations were carried out at the *Kastyki* archaeological complex (Polish name *Kostyki*, Liudvinova village council, Viliejka district, Minsk region), located on the right bank of the Vilija. It was in *Kastyki* that Count K. Tyszkiewicz made his first excavations

¹⁸ V.A. Makouskaya, 'Kurgannyj mogiłnik Kameno-1 v svete novyh issledovanij', in: M.I. Bažin et al. (ed.) *Aktual'naâ arheologija 6. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii molodyh učenyh*, St Petersburg 2022, pp. 231–234.



23

Kamena-1 necropolis, 2021 trench (1–11 – grave goods of the inhumation burial; 12 – hand-made vessel from the destroyed cremation burial). Drawing and photo: V. Makouskaya

Nekropolia Kamień-1, wykop z 2021 roku (1–11 – wyposażenie grobowe z pochówku szkieletowego; 12 – ręcznie wykonane naczynie ze zniszczonego pochówku ciałałpalnego). Rys. i fot. V. Makouskaya

during his famous expedition down the Viliya in 1856. He unearthed a barrow here, which was partially destroyed when the waters of the Viliya washed away the bank but he did not find a burial or any artefacts.¹⁹ In 1973, J. Zviaruha carried out research in Kastyki and excavated 7 barrows.²⁰

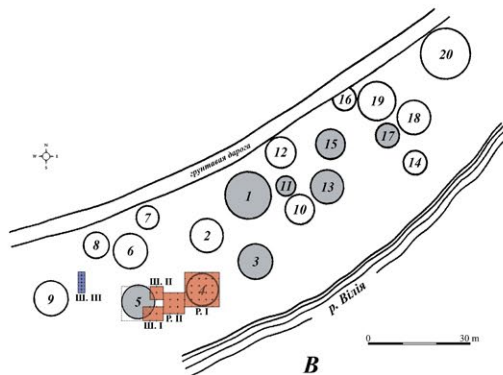
As a result of our excavations in 2016 and 2018, on the territory of the Kastyki archaeological complex, 178 square metres was explored, which included one barrow (No. 4), a part of one of the barrows explored in 1973 (No. 5) and a significant area of inter-barrow territory. One of the most important results of the research was to prove that on the territory of the open settlement, numbered Kastyki II, there were barrows with burials. The settlement existed for a long time. In the cultural layer under the barrows, in the space between them, as well as in the newly deposited cultural layer from which the mounds were built, materials of the late Neolithic and the beginning of the Bronze Age, pottery of the late stage of the Hatched Pottery Culture (1st – 1st half of the 3rd

¹⁹ K. Tyszkiewicz, *Viliya i jej brzegi: pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym*, Dresden 1871, pp. 44–45.

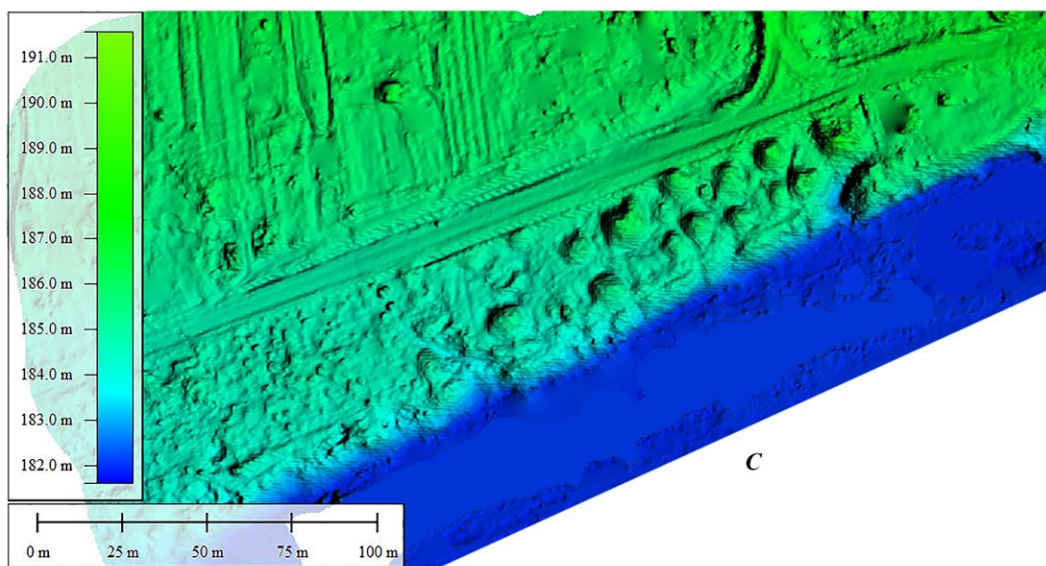
²⁰ J.H. Zviaruha, 'Dasiedavanni kurhannyh mohilnikaŭ u viarchoŭjach Viliï', *Materyjaly pa archiealohii Bielarusi* 2001, № 3, pp. 173–176; M. Plavinski, M. Stsiapanava, *Kompleks archiealahaicznych pomnikaŭ Kastyki ŭ viarchoŭjach Viliï*, Minsk 2019, pp. 10–60.



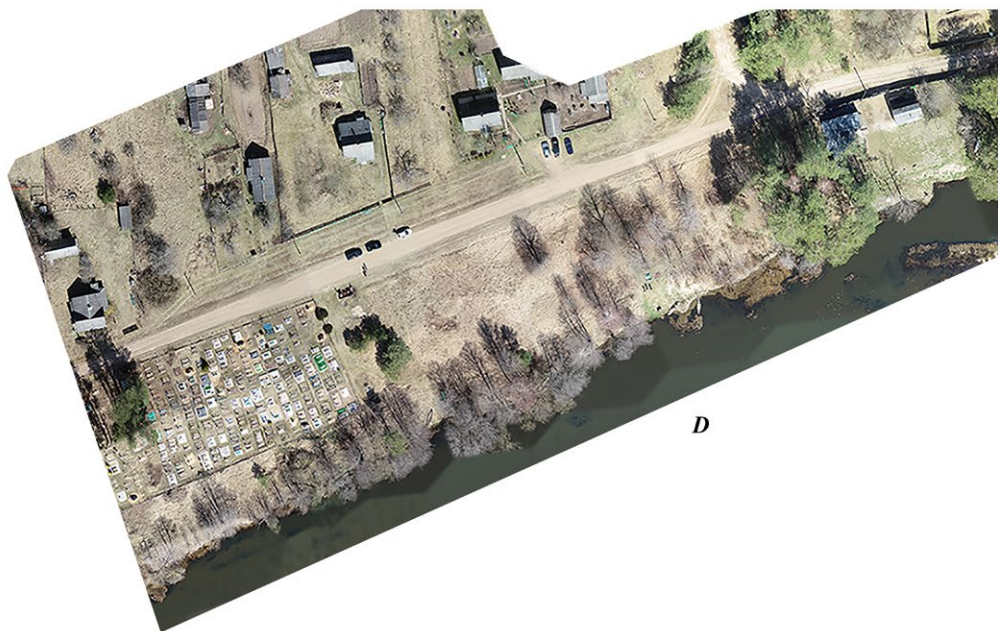
A



B



C



D

24

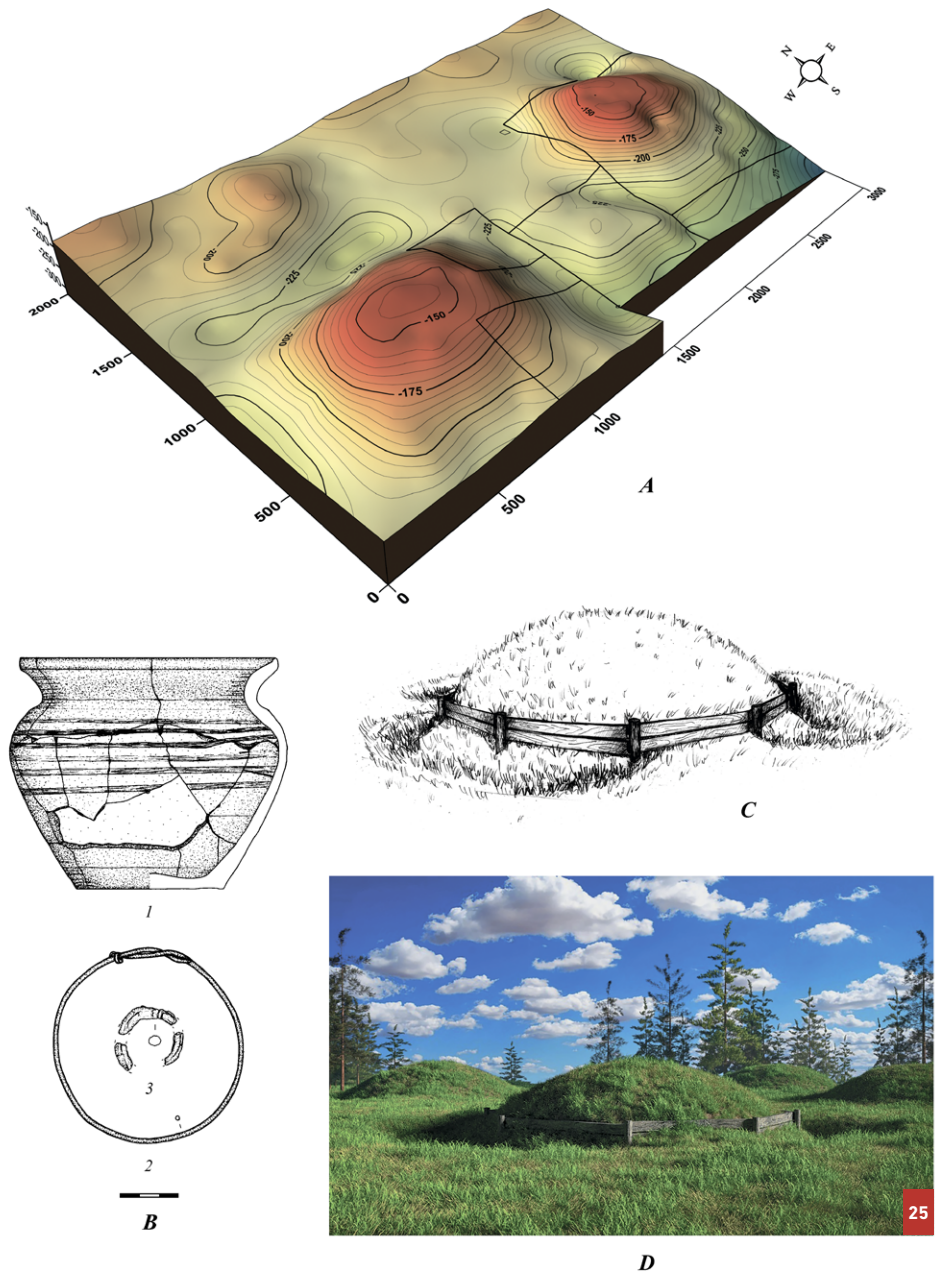
24

Complex of archaeological sites of Kastyki (A – the process of barrows excavation in 1973 after J. Zviaruha; B – plan of the barrow cemetery, taken by J. Zviaruha in 1973, with additions by M. Plavinski; C – LiDAR image of the cemetery in 2022 scanning and processing by A. Sazonau; D – photo of the barrow cemetery in 2022 by A. Sazonau)

Kompleks stanowisk archeologicznych w Kostykach (A – badania wykopaliskowe kurhanów w 1973 roku, za: J. Zviaruhę; B – plan cmentarzyska kurhanowego wykonany przez J. Zviaruhę w 1973 roku, z uzupełnieniami M. Plavinskiego; C – zobrazowanie LiDAR powierzchni cmentarzyska w 2022 roku, skanowanie i opracowanie: A. Sazonau; D – zdjęcie cmentarzyska kurhanowego w 2022 roku, fot. A. Sazonau)

Complex of archaeological sites of Kastyki (A – 3D model of the day surface of the necropolis area investigated in 2016 with the designation of pits and tranches, view from the southeast; B – grave goods of the inhumation burial in barrow 4; C – graphic reconstruction of the original appearance of barrow 4; D – reconstruction of the original appearance of barrow 4). Drawing: E. Astapovich (A), M. Plavinski (B, D), M. Latyshava (C)

Zespół stanowisk archeologicznych w Kostykach (A – model 3D powierzchni nekropolii badanej w 2016 roku, z zaznaczeniem sondaży i wykopów, widok od południowego wschodu; B – wyposażenie grobowe pochówku szkieletowego w kurhanie 4; C – rekonstrukcja graficzna pierwotnego wyglądu kurhanu 4; D – rekonstrukcja pierwotnego wyglądu kurhanu 4). Rys. E. Astapovich (A), M. Plavinski (B, D), M. Latyshava (C)



millennium BC) and of the 2nd quarter of the 1st millennium BC, as well as artefacts and sets of pottery, typical for the Bancaraŭščyna Culture of the 3rd quarter of the 1st millennium were found.

On the other hand, the period in which the barrow cemetery was in use is dated to the middle of the 11th and 12th centuries.²¹

Popularization of knowledge about burial sites

One of the most important areas of work in the study of the burial sites of the 2nd half of the 1st millennium – early 2nd millennium in the Upper Vilija region was the popularization of the knowledge about the barrow cemeteries of the region and the main results of their research. As part of this work, a number of popular lectures and seminars were held both at various educational and cultural institutions in Minsk and at various cultural institutions in Viliejka, Miadziel and neighbouring districts of north-western Belarus. These events were aimed at a wide range

²¹ M. Plavinski, M. Stsiapanava, *Kompleks archiealahičnych pomnikaŭ Kastyki ŭ viarchoujach Vilii*, Minsk 2019, pp. 55–104.

of audiences, from schoolchildren to local museum staff, local government representatives and specialists in the field of tourism.

A separate field of activity to popularize knowledge about the burial sites was the purposeful work on the visual reconstruction of the structure and the original appearance of the investigated barrows, as well as the reconstruction of the clothes and a set of jewellery of the people buried in them. The aim of this work was not only to create a certain visual language that could be used in museum exhibitions, popular publications and travel brochures, but also to change public attitudes towards barrows and to create a stable idea of the importance of preserving both the barrows themselves and the neighbouring territories and landscapes in which barrow cemeteries are located.

Conclusion or main results and prospects of research

The main result of the cycle of studies of the burial sites of the 1st – early 2nd millennium in the Upper Vilija region, carried out by our research team in 2012–2021, was a periodization of the development of the burial rite of the population of the region.

Period 1 covers the 3rd quarter of the 1st millennium. At present, the known burial sites of this period are extremely few, which allows us to state with certainty that the local population of the Bancaraŭščyna culture buried their dead according to the rite of cremation both in burial mounds and in flat graves.

Period 2 is associated with the spread of the sites of the Smolensk-Polack Long Barrow Culture (annalistic Kryvičy) in the Upper Vilija region and can be dated with some confidence from the last quarter of the 1st millennium, or more precisely from the 8th (?) or 9th century to the beginning or 1st half of the 11th century. The customary rite of burial for the cremated relatives of this ethno-cultural group was the construction of barrows. At the same time, it is obvious that the *Kryvičy*, who inhabited the region of the Upper Vilija, also practised a flat grave cremation rite. It is possible that between the burial traditions of the 1st and 2nd periods, certain intermediate or transitional horizons may be identified in the future.

Period 3 (Old Russian period) is characterized by the spread of inhumations in barrows in the Upper Vilija region. The beginning of the period is the very beginning of the 11th century, although it is possible that some of the earliest inhumations in the region took place at the very end of the 10th century. The tradition of inhumations in barrows continued until the end of the 12th century, and in some places barrows over the bodies of the dead were still being used in the 1st half of the 13th century.²²

The most promising areas of research should be identified:

- **firstly**, the further study of the already known flat grave cremation cemeteries and the search for new ones. This type of site is currently of exceptional interest, since its identification and systematic study will allow us to form a fundamentally new idea of the burial rituals of the population of the region in the 2nd half of the 1st millennium;
- **secondly**, a detailed scientific processing and publication of all available archival sources and museum collections from the excavations of burial sites in the Upper Vilija region, which will allow us to establish a detailed chronology of the development of burial rites and a typology of various categories of grave goods of the local population during the 2nd half of the 1st – 1st centuries of the 2nd millennium;
- **thirdly**, a detailed analysis of the available anthropological collections, using both traditional methods of physical anthropology and modern methods such as DNA and isotope analyses.²³

²² M. Plavinski, *Slavianskija pachavaŭnyja pomniki Vierchniaha Pavillia epochi Siaredniaviečča: materyjaly i dasliedavanni*, Minsk 2022, pp. 111–112.

²³ V. Haponava, A. Kots, M. Lucas, M. Both, P. Roberts, 'Medieval and early modern diets in the Polack region of Belarus: A stable isotope perspective', *PLoS ONE* 2022, 17 (10), online: [tinyurl.com/4vahffp3](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0244443).

Mikalai Plavinski, PhD

Lecturer of the Department of Medieval and Early Modern Archeology of the Faculty of Archeology of the University of Warsaw. Since the late 1990s, has been involved in excavations of archaeological sites in different regions of Belarus. Since 2004, has been leading an archaeological studying of the burial sites and settlement of the Slavic-Baltic borderlands of the second half of the 1st – beginning of the 2nd millennium AD in the north-west of Belarus. The main area of research is the archeology of the Polack Land, the study of the Slavic burial rite of the early Middle Ages, the history of medieval Eastern European weapons.

dr Mikalai Plavinski

Adiunkt w Katedrze Archeologii Średniowiecza i Nowożytności Wydziału Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego. Od końca lat 90. zaangażowany w wykopaliska na stanowiskach archeologicznych w różnych regionach Białorusi. Od 2004 roku prowadzi badania obrządku pogrzebowego i osadnictwa pogranicza słowiańsko-bałtyjskiego z drugiej połowy I – początku II tysiąclecia n.e. w północno-zachodniej części Białorusi. Jego główne zainteresowania badawcze to archeologia ziemi połockiej, obrządek pogrzebowy Słowian we wczesnym średniowieczu oraz historia średniowiecznej broni wschodnioeuropejskiej.

Viktoryia Tarasevich, MA

Archaeologist, MA in history. Since 2012 participated in archeological expeditions as a volunteer and assistant in different regions of Belarus. From 2017 to 2020, she led research on archaeological sites in Miadzel District, Minsk Region, Belarus. The main area of research is the female jewelry attire (Kryvičy), study of burial sites 500 - ~1100 AD, the history of Belarusian archaeological science. In 2024, started PhD studies at the University of Warsaw.

mgr Viktoryia Tarasevich

Archeolożka, magister historii. Od 2012 roku uczestniczyła jako wolontariuszka i asystentka w wykopaliskach w różnych regionach Białorusi. W latach 2017–2020 prowadziła badania na stanowiskach archeologicznych w rejonie miadzielskim (obwód miński na Białorusi). Jej głównymi zainteresowaniami badawczymi są biżuteria kobieca Krywiczów z okresu od 500 do około 1100 roku n.e. oraz historia białoruskiej archeologii. W 2024 roku rozpoczęła studia doktorskie na Uniwersytecie Warszawskim.

Viktoryia Makouskaya, MA

Archaeologist, MA in archaeology. Graduated from the Belarusian State University. The main field of research is connected with archaeology of early medieval Eastern Europe, funeral archaeology, archaeology of childhood. In the years 2021–2022 she led the excavations of barrow cemeteries on the territory of the Polack Land (territory of the historical Polack Principality of the Old Rus' period). In 2023, started PhD studies at the University of Warsaw.

mgr Viktoryia Makouskaya

Archeolożka, magister archeologii. Ukończyła Białoruski Uniwersytet Państwowy. Jej głównymi zainteresowaniami badawczymi są archeologia wczesnośredniowiecznej Europy Wschodniej, archeologia funeralna i archeologia dzieciństwa. W latach 2021–2022 prowadziła badania wykopaliskowe na cmentarzyskach kurhanowych na ziemi połockiej (terytorium historycznego księstwa połockiego okresu staroruskiego). W 2023 roku rozpoczęła studia doktorskie na Uniwersytecie Warszawskim.

Bibliography

Cehak-Hołubowiczowa Helena, 'Materiał i zagadnienia cmentarzyska kurhanowego koło wsi Nawry w powiecie postawskim', *Rocznik Archeologiczny* 1937, vol. I, pp. 5–51.

Enukov Vladimir V., *Rannie etapy formirovaniâ smolensko-polockih krivičej*, Moscow 1990.

Haponava Vera, Kots Aliaksei, Lucas Mary, Both Max, Roberts Patrick, 'Medieval and early modern diets in the Polack region of Belarus: A stable isotope perspective', *PLOS ONE* 2022, 17 (10), online: [tinyurl.com/4vahffp3](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0244433).

Kurila Laurynas, 'East Lithuanian Barrows – Burial in the Cradle of Lithuanian Tribes', in: Gintautas Zabiela, Zenonas Baubonis, Eglė Marcinkevičiūtė (ed.), *A Hundred Years of Archaeological Discoveries in Lithuania*, Vilnius 2016, pp. 192–207.

Kurila Laurynas, 'Lietuvių etninė riba rytuose IX–XII a. (1. Archeologijus duomenys)', *Lietuvos archeologija* 2005, vol. 27, pp. 59–84.

Makouskaya Viktoryia A., 'Kurgannyj mogil'nik Kameno-1 v svete novyh issledovanij', in: Maksim I. Bažin et al. (ed.) *Aktual'naâ arheologiâ 6. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii molodyh učenyh*, Saint Petersburg 2022, pp. 231–234.

Nester A., 'Tajny uročiša Karolin', *Žizn'* 2017, № 3, pp. 8–11.

Plavinski Aliaxandr M., Plavinski Mikalai A., Tarasevich Viktoryia M., 'Raskopki niekropalia Naŭry II u 2017 hodzie', in: Mikalai A. Plavinski, Vital M. Sidarovich (ed.) *Ekspiedycija praciahlasciu ŭ žyccio: zbornik navukovych artykulaŭ pamiaçi Aliaksandra Plavinskaha*, Minsk 2021, pp. 115–161.

- Plavinski Mikalai, Stsiapanava Maryia, *Kompleks archiealahičnych pomnikaŭ Kastyki ũ viarchoŭjach Vilii*, Minsk 2019.
- Plavinski Mikalai, 'U pošukach novych pohliadaŭ na historyju kryvičoŭ Bielaruskaha Padzvinnia', *Bielaruskii histaryčny časopis* 2020, № 5, pp. 12–18.
- Plavinski Mikalai, *Slavianskija pachavaŭnyja pomniki Vierchniaha Pavillia epochi Siaredniaviečča: materyjaly i dasliedavanni*, Minsk 2022.
- Plavinski Mikalai, 'Dasliedavanni kompleksa archiealahičnych pomnikaŭ Hury Vilejskaha rajona Minskaj voblasti ũ 2021 hodzie', XXXVII Lubelska Konferencja 'Badania archeologiczne w Polsce śródkowowschodniej, zachodniej Białorusi i Ukrainie', 7–8 November 2022, summaries of papers presented, Lublin, 2022, pp. 56–57.
- Plavinskij Nikolaj A., 'Kurgannyj mogiŭnik Navry v Verhov'ah Vilii (po materialam raskopok 2012 i 2015 godov)', *Arheologija i istorija Pskova i Pskovskoj zemli. Seminar imeni akademika V. V. Sedova: Materialy 62-go zasedaniâ*, Vyp. 32, 2017, pp. 320–340.
- Plavinskij Nikolaj A., *Raskopki kurgannogo nekropolâ Navry I v 2017 godu*, "Arheologija i istorija Pskova i Pskovskoj zemli. Seminar imeni akademika V. V. Sedova: Materialy 64-go zasedaniâ", Vyp. 34. 2019, pp. 286–299.
- Plavinskij Nikolaj A., Tarasevich Viktorija N., 'Predvaritel'nye rezul'taty raskopok nekropolâ vtoroj poloviny I tys. n.è. Navry II v kontekste izučeniâ pogrebal'nyh pamâtnikov severnyh regionov Respubliki Belarus', *Kratkie soobšeniâ instituta arheologii*, Vyp. 263, 2021, pp. 298–326.
- Plavinskij Nikolaj A., Tarasevich Viktorija N., 'Beskurgannye pogrebeniâ krivičej po materialam nekropolâ Navry II Mâdel'skogo rajona Minskoj oblasti Respubliki Belarus', *Stratum plus* 2022, № 5, pp. 273–301.
- Tarasevich Viktorija N., Makouskaya Viktorija A., Plavinskij Nikolaj A., *Issledovaniâ kompleksa arheologičeskikh pamâtnikov Navry v 2020 godu*, 'Arheologija i istorija Pskova i Pskovskoj zemli. Seminar imeni akademika V. V. Sedova: Materialy 66-go zasedaniâ', Vyp. 36, 2021, pp. 272–299.
- Tyszkiewicz Konstanty, *Wilija i jej brzegi: pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym*, Dresden 1871.
- Vojtehovič Andrei V., *Pogrebal'nyj obrâd naseleniâ Polockoj zemli v X–XII vv.*, Minsk 2019.
- Zviaruha Jaraslaŭ H., 'Dasliedavanni kurhannyh mohiŭnikaŭ u viarchoŭjach Vilii', *Materyjaly pa archiealahii Bielarusi* 2001, № 3, pp. 173–186.

Ben de Vries*

Top Secret! The Cold War – Hidden and Forbidden Places in the Netherlands

Ściśle tajne! Ukryte i zakazane miejsca w Holandii z okresu zimnej wojny

Ben de Vries, *Top Secret! The Cold War – Hidden and Forbidden Places in the Netherlands*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 259–273.

Abstract

The Cold War (1945–1991) was a bipolar nuclear rivalry between the United States and the Soviet Union and their respective allies that developed immediately after the Second World War. The Cold War was waged on political, economic, cultural and propaganda fronts, even manifesting itself in a Space Race, and had only limited recourse to weapons. During the Cold War, secret defence lines, command posts, air bases, radar stations, barracks, nuclear bunkers and public shelters were built all over Europe. Much of this specific heritage has long remained classified and therefore unknown to the general public, and – partly for this reason – is now in danger of being lost, especially now that the generation of ‘insiders’ who were privy to these secrets at the time, is thinning out. Recently, the Netherlands started a survey of military heritage of the Cold War. It was carried out by the Cultural Heritage Agency, and it concluded that heritage from the Cold War period is still not receiving the attention it deserves. Therefore it is necessary to increase awareness about this period, through the dissemination of information about its history and launching a designation scheme to ensure the preservation of this vulnerable heritage for future generations.

This article will showcase three (former) top secret potential listed national monuments from the Cold War period in the Netherlands. These are the Rhine-IJssel Defence Line in the eastern part of the Netherlands, the NATO headquarters in the cave tunnels of the Cannerberg in the south, and the underground emergency command post for the political elite: the Night Watch in The Hague in the western part of the Netherlands.

Keywords

Cold War, difficult heritage, top secret, hidden and forbidden places, the Netherlands, heritage conservation

* Cultural Heritage Agency of the Netherlands
e-mail: b.de.vries@cultureelerfgoed.nl

Abstrakt

Zimna wojna (1945–1991) była rywalizacją nuklearną między Stanami Zjednoczonymi a Związkiem Radzieckim i ich sojusznikami, która zaczęła się bezpośrednio po II wojnie światowej. Zimna wojna toczyła się na frontach politycznym, gospodarczym, kulturalnym i propagandowym, przejawiała się nawet w wyścigu kosmicznym i tylko w ograniczonym stopniu odwoływała się do broni. W tym okresie w całej Europie budowano tajne linie obronne, stanowiska dowodzenia, bazy lotnicze, stacje radarowe, koszary, bunkry nuklearne i schrony publiczne. Znaczna część tego specyficznego dziedzictwa przez długi czas pozostawała utajniona, a zatem nieznana ogółowi społeczeństwa. Między innymi z tego powodu obecnie grozi nam jego utrata, zwłaszcza teraz, gdy ubywa osób z pokolenia wtajemniczonych, którzy w tamtym okresie mieli dostęp do tajnych informacji.

Niedawno Holandia rozpoczęła badania dziedzictwa wojskowego z czasów zimnej wojny. Badanie zostało przeprowadzone przez tamtejszą Agencję Dziedzictwa Kulturowego i wykazało, że dziedzictwu z okresu zimnej wojny wciąż nie poświęca się wystarczającej uwagi. Należy zatem zwiększać świadomość dotyczącą tego okresu przez rozpowszechnianie informacji o jego historii i wprowadzić system oznaczania powstałych wówczas obiektów, aby zapewnić zachowanie tego wrażliwego dziedzictwa dla przyszłych pokoleń.

Niniejszy artykuł przedstawia trzy zabytki narodowe z okresu zimnej wojny w Holandii, niegdyś ściśle tajne. Są to linia obrony Ren–IJssel we wschodniej Holandii, kwatery główna NATO w tunelach jaskiniowych Cannerberg na południu kraju oraz podziemne stanowisko dowodzenia dla elity politycznej – Nocnej Straży – w Hadze.

Słowa kluczowe

zimna wojna, trudne dziedzictwo, ściśle tajne, ukryte i zakazane miejsca, Holandia, ochrona dziedzictwa kulturowego

AT THE STROKE OF NOON ON THE FIRST MONDAY OF EACH MONTH, EMERGENCY TEST SIRENS ARE sounded across the Netherlands. This auditory legacy of the Cold War (1945–1991) has been in place since that time. There are also many more surviving physical relics, sites, areas, and structures from this tense and paranoid era. However, how many of us are actually aware of their existence or even recognize them? In the light of this, the Netherlands has recently started a survey of military and civilian defence sites conducted by the Cultural Heritage Agency. The study concluded that heritage from the Cold War period is not receiving the attention it deserves and is under-represented among the country's listed national heritage sites. By studying and showcasing three Dutch top-secret sites, which merit designation as monuments, the rich variety and outstanding values of this Cold War legacy can be more fully appreciated.

Introduction

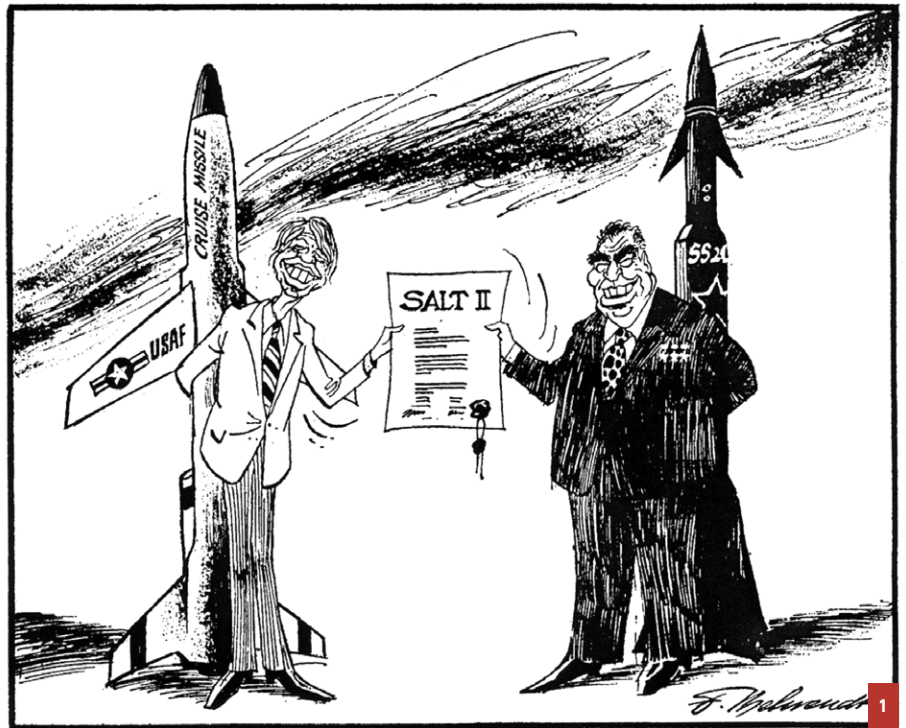
The Cold War was a bipolar nuclear rivalry between the United States and the Soviet Union and their respective allies that developed in the aftermath of the Second World War. The Cold War was waged on political, economic, cultural and propaganda fronts, even manifesting itself in a Space Race, and had only limited recourse to weapons.¹ One could argue, that the Cold War commenced with the detonation of two atomic bombs, codenamed *Little Boy* and *Fat Man*, over the Japanese cities of Hiroshima and Nagasaki in August 1945. This event turned the world into an enduring ideological battleground between the perceived communist and capitalist threats. The Cold War did not conclude until the dissolution of the Soviet Union in 1991, which also marked the end of the military strategy of deterrence and Mutual Assured Destruction (MAD). The fear of a Third World War, which had lasted for almost 25 years, subsided.²

¹ J.L. Gaddis, *The Cold War*, London 2005; E. Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*, London 1994/2007; *The Cambridge History of the Cold War*, eds M.P. Leffler, O.A. Westad, vols 1–3, Cambridge 2010.

² F. Kaplan, *The Bomb – Presidents, Generals, and the Secret History of Nuclear War*, New York 2020.

1 Cartoon by Fritz Behrendt speculating on the real will of US President Jimmy Carter, and of Leonid Brezhnev, General Secretary of the Communist Party of the Soviet Union, to implement the SALT II disarmament agreement, published on 4 May 1979 in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*

Karykatura Fritza Behrendta spekulująca na temat rzeczywistej woli prezydenta USA Jimmy'ego Cartera i sekretarza generalnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego Leonida Breżniewa, aby wdrożyć porozumienie rozbrojeniowe SALT II, opublikowana 4 maja 1979 roku we „Frankfurter Allgemeine Zeitung”



During the Cold War, secret defence lines, command posts, airbases, naval ports, radar stations, barracks, atomic bunker facilities, and public shelters were built across Europe. Much of this specific material heritage has long remained classified and therefore unknown to the general public, and – partly for this reason – is now in danger of being lost, especially now that the generation of ‘insiders’, who were privy to these secrets at the time, is thinning out.

Subsequently, the Netherlands initiated a survey of military heritage conducted by the Cultural Heritage Agency of the Netherlands (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE), a division of the Ministry of Education, Culture and Science) and the survey concluded that heritage from the Cold War period is still not receiving the attention it deserves.³ In a Letter to Parliament dated 28 April 2020, the Minister of Education, Culture and Science noted that Cold War heritage is underrepresented among the country’s listed national heritage sites.⁴ Subsequently, the Netherlands’ Cultural Heritage Agency was tasked with increasing awareness about this period, through the dissemination of information about its history and launching a designation scheme to ensure the preservation of this vulnerable heritage for future generations.

In the meantime, a working group of the Agency devised six narratives exemplifying the Dutch Cold War heritage. In their report: *Faithful Ally with Hollanditis* – a copy of which was given to the last conscripted soldier in the Netherlands, discharged in 1996 – each storyline focuses on a specific theme, including the Netherlands as a faithful ally, the (global) arms race, moments of escalation, civilian defence, compulsory military service, and the protest (peace) movement.⁵

To learn more about the Cold War period, the Cultural Heritage Agency initiated a public campaign in the summer of 2023 entitled: ‘What did you do during the Cold War?’ More than 350 responses were received, providing insight into the impact of the Cold War on Dutch citizens. For

³ Rijksdienst voor Ondernemend Nederland, *Op Verkenning 2.0. Twee eeuwen militair erfgoed in het vizier*, tinyurl.com/yc6y637m (accessed 21 November 2024).

⁴ *Beleidsreactie verkenningen erfgoedthema’s archeologie, militair erfgoed, herinneringserfgoed en erfgoed van na 1965*, 28 April 2020, tinyurl.com/33pcpxhj (accessed 21 November 2024). This Parliamentary Letter was signed by both the Dutch Minister of Culture and the Minister of Defence.

⁵ B. de Vries et al., *The Netherlands: Faithful Ally with ‘Hollanditis’. Traces of Military and Civil Defence, and Their Social Impact, During the Cold War (1945–1991) in the Netherlands*, [s.l.] 2024, tinyurl.com/ykk2ptr2 (accessed 21 November 2024).



2 Detail of the huge (3 × 3 metre) plan of attack of the Warsaw Pact troops, 1970, signed by general Wojciech Jaruzelski, then Polish Minister of Defence. The main thrust is directed south-westwards towards Antwerp. Six nuclear attacks were planned on the Netherlands. The map was found in the Warsaw Pact archives in Poland. Photo: P. Piotrowski

Fragment ogromnego (3 × 3 m) planu ataku wojsk Układu Warszawskiego z 1970 roku, który został podpisany przez generała Wojciecha Jaruzelskiego, ówczesnego polskiego ministra obrony narodowej. Główne uderzenie zostało skierowane na południowy zachód, w stronę Antwerpii. Planowano sześć ataków nuklearnych na Holandię. Mapa została odnaleziona w polskich archiwach dotyczących Układu Warszawskiego. Fot. P. Piotrowski

example, Dutch conscripts recount their experiences of protecting nuclear weapons at military bases. The conscripts were placed in a difficult position when they were confronted by demonstrators advocating for peace while they themselves were armed with loaded weapons.⁶ This bottom-up approach of interviewing individuals who were present during the time of the Cold War about their experiences, prevents the loss of a wealth of information of eyewitnesses over time. In view of the success of this oral history project, the RCE hoped not only to raise awareness of the significance of this historic period and emphasize the necessity of putting this ‘young’ yet fearsome heritage ‘on the agenda’. Furthermore, it also aspired to serve as an inspiration for others in Europe, both in the former Eastern and Western Bloc.

⁶ Koudeoorlog, tinyurl.com/58nfrfb6 (accessed 21 November 2024).

The Dutch Cultural Heritage Agency is currently engaged in the process of synthesising the fragmented knowledge about Cold War military-civilian heritage. To this end, the RCE is collaborating with a diverse range of experts, including lay specialists, academic researchers, veterans, and professionals from the Menno van Coehoorn Foundation, among others. It is also essential to collaborate with municipal and provincial authorities, the Central Government Real Estate Agency, and the Ministry of Defence. This will facilitate the identification of a shortlist of fifty potential listed national heritage sites, which will be presented to the Minister for Culture in Winter 2024. This process will ensure the preservation of these diverse yet overlooked legacies from the Cold War period for future generations.

Similarly, some other European countries have produced inventories of their Cold War heritage, including Denmark,⁷ Italy,⁸ Albania,⁹ Lithuania, Latvia/Estonia,¹⁰ Austria,¹¹ some German states, Scotland and England¹² – a forerunner in this field. These studies contribute to our understanding of Cold War infrastructure in individual regions and countries. However, they do not yet provide an appreciation of the wider transnational and even global geopolitical landscape of which these sites formed a part.¹³

This article will present three former top-secret potential national monuments from the Cold War period in the Netherlands. The first is the Rhine-IJssel Defence Line, located in the eastern part of the Netherlands. The second is the NATO headquarters situated within the cave tunnels of the Cannerberg in the south. The third is the underground emergency command post for the political elite, known as the *Night Watch*, which is located in The Hague in the western part of the Netherlands. By explaining the challenges associated with investigating these historical locations, these three former clandestine sites are afforded a more comprehensive context and a broader platform for discussion.

Materials and Methods

This study on Cold War heritage in the Netherlands used a combination of archival research, fieldwork, and oral history to identify and assess the significance of military and civilian defence sites from the period 1945–1991. The archival sources included declassified government documents, military records, and planning documents from the Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE). Fieldwork was conducted at key Cold War sites, including the Rhine-IJssel Defence Line, NATO headquarters at Cannerberg, and the *Night Watch* bunker, focusing on three key areas: architectural features, preservation status, and historical context. Furthermore, oral history played a pivotal role, with more than 350 personal accounts collected from veterans, military personnel, and civilians who lived through the Cold War. These accounts provided invaluable insight into the social and cultural impacts of these sites. The data gathered through these methods was analysed to evaluate the historical value of the sites and formulate recommendations for their preservation as national monuments.

⁷ *Kold Krig – 33 fortaellinger om den kolde krigs bygninger og anlæg i Danmark, Faerøerne og Grønland*, eds M. Stemnak et al., Copenhagen 2013; U.V.S. Egeskov, B. Frandsen, *Hvis (atom)krigen kommer*, Copenhagen 2023.

⁸ S. Bravaglieri, 'Una rassegna delle tipologie di siti e manufatti della Guerra Fredda in Italia', *SMC*, special issue 2019, no. 1, pp. 131–136.

⁹ E. Glass, 'Once Upon a Time in Ksamil: Community and Post-communist Biographies of Mushroom-shaped Bunkers in Albania', in: *In the Ruins of the Cold War Bunker: Affect, Materiality and Meaning Making*, ed. L. Bennett, London 2018, pp. 145–164.

¹⁰ Military Heritage Tourism, tinyurl.com/35kv8bjb (accessed 21 November 2024).

¹¹ M. Platzer, *Cold War and Architecture. The Competing Forces that Reshaped Austria after 1945*, Vienna 2020.

¹² W.D. Cocroft, R.J.C. Thomas, *Cold War: Building for Nuclear Confrontation 1946–1989*, Swindon 2003.

¹³ J. Schofield, W. Cocroft, M. Dobronovskaya, 'Cold War: a Transnational Approach to a Global Heritage', *Post-Medieval Archaeology* 2021, vol. 55, iss. 1, pp. 39–58.



3 Shortly after 1950, a number of military structures and installations were built as part of the Rhine-IJssel Line, including intended for deliberate flooding of the area. Photo: J. Duivenvoorden

Na początku lat 50. XX wieku w ramach linii Ren-IJssel zbudowano wiele obiektów i instalacji wojskowych, w tym obiekt widoczny na zdjęciu, który miał służyć do celowego zalania tego obszaru. Fot. J. Duivenvoorden

Rhine-IJssel Defence Line: *Water as a Weapon*

In the early 1950s, the local inhabitants were unaware of the project that was taking place in the centre of the Netherlands along the IJssel river. The area was a hive of activity, screened off with reed mats and heavily guarded by soldiers round the clock. The Ministry of War was responsible for the construction of a defensive line, which was carried out in strict secrecy at the behest of the newly established North Atlantic Treaty Organization (NATO), of which the Netherlands was an ally from its outset in 1949. The Rhine-IJssel Line, as it was called, extended 127 kilometres from Kampen to Nijmegen and formed part of a broader network of European defence works along the Rhine extending to the Swiss border. Its objective was to impede the advancement of Warsaw Pact tanks for a period of one or two weeks, thereby allowing NATO partners to mobilize additional military resources, primarily from the United States and the United Kingdom, through the harbours of Rotterdam, Flushing (Vlissingen) and Delfzijl. Keeping the Russians at bay had become imperative since the outbreak of the Cold War. In the early 1950s there was a great fear of the Warsaw Pact and its allies, popularly known as the Red Scare – although recent archival research has shown that Stalin had no intention of starting an invasion. At the time, the Red Army was ten times larger than the NATO forces in Europe, and numerous Soviet divisions equipped with nuclear weapons were stationed nearby, in East Germany, Czechoslovakia and Poland. Furthermore, as a consequence of the Second World War, West Germany was not permitted at that time to maintain its own standing army.

4

Museum in the former Command Bunker in Olst, part of the IJssel Defence Line. Photo: B. de Vries

Muzeum w dawnym schronie dowodzenia w Olst, część linii obrony IJssel. Fot. B. de Vries



4

Delay tactics

The idea behind the Rhine-IJssel Line was to impede the advancement of Warsaw Pact tanks in the Netherlands long enough for the deployment of allied support troops. The river's flood plains and the IJssel valley would be flooded to a width of five to ten kilometres and to a depth that would render them impassable: too deep for boots, too shallow for boats. Purpose-built sluices and intakes in the winter dykes would be opened allowing the river water to flow in, propelled by moveable floating caissons sunk at three strategic positions: in the IJssel River at the villages of Olst and Welsum, in the Waal River at Bommel near Nijmegen, and in the Lower Rhine river near Arnhem. The army constructed an additional structure, called a sleeper dyke, which stretched eleven kilometres between Arnhem and Nijmegen to prevent water from running off across the Betuwe countryside in the event of a breach in the dykes. In total, more than 400,000 local inhabitants, in addition to livestock, would be forced to evacuate to unconfirmed locations. This was a huge sacrifice. It is reasonable to conclude that the large number of refugees would also likely impede the use of key roads by army units.

At the time, the plans to use water as a weapon were known only to a select few, including senior officers and local mayors. Not even Parliament was informed. The army turned searchlights onto passing vessels and passers-by to deter prying eyes. The projects were meticulously planned and represented an ingenious feat of Dutch hydraulic engineering. The contractors working at the site were given only partial information and the builders were deliberately recruited from towns and cities far away from the construction sites. In return for their confidentiality, they were paid an extra ten per cent. Sixty various military structures and installations were built on higher, dry positions, including nuclear, biological- and chemical-proof command bunkers, a hospital bunker, searchlights, underground telephone switch boxes, sluices, floating dams or caissons, inland ports, emplacements for quadruple Browning .50 and Bofors anti-aircraft guns, and (M4 Sherman and Ram) tank casemates in concrete constructions. Remnants of these structures can still be seen along the riverbanks today.

Obsolete and dismantled

Not long after the line was put into operation in 1953, military strategy changed. West Germany became a member of NATO in 1955, shifting the Cold War frontline towards the Weser River and later towards the Elbe River on the border with East Germany (DDR). Subsequently, the Dutch



5

5 Tank casemate in Welsum.
Photo: B. de Vries
Kazamata czołgu w Welsum.
Fot. B. de Vries



6

6 Anti-aircraft battery site
in the dyke near Olst.
Photo: B. de Vries
Stanowisko baterii przeciw-
lotniczej na grobli w pobliżu
Olst. Fot. B. de Vries

military commenced operations in conjunction with the allied forces in the North German Plains. The defensive water line became obsolete, and work on dismantling it started in 1964. Many troops remained stationed in the area, and equipment was still stored there. On three occasions serious preparations were made to sink the dams into position in anticipation of a potential conflict. These instances occurred during the Hungarian Uprising against the Soviet regime in



7

The main entrance to the former NATO Headquarters at Cannerberg, built in 1953. Photo: M. Kosian / Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

Główne wejście do byłej kwatery głównej NATO w Cannerberg, zbudowanej w 1953 roku. Fot. M. Kosian / Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

1956, the construction of the Berlin Wall in 1961, and the Cuban Missile Crisis in 1961–1962. In all three instances the bunkers and batteries were fully manned and supplied in order to defend the floating dams.

Immediately after the fall of the Berlin Wall in 1989, the classified status was lifted and the IJssel Line site was reopened to the public. In retrospect, we know that Moscow was well aware of these plans. When Russian generals visited the defence line in the 1990s they provided detailed topographic maps of the site. No secrets were safe in those days... The Russians knew more than we knew.

The decommissioned hospital bunker and command bunker at Olst are now keenly visited museum exhibits. In 2003 a foundation was established with the aim of converting the intact bunkers, including their complete interiors, into museums. This active community acts as guides for the more than 25,000 visitors per year telling them how the flooding and the military organization worked. They recount the national narrative of how water was used as a tool against the enemy. Mobile apps and bike tours do the rest.¹⁴ This technical megastructure from the Cold War era, integrated into the local riverscape is unique in Europe, if not the world.

NATO Headquarters Cannerberg: *Working in Labyrinthine Tunnels*

Another super-secret site was the NATO Headquarters built in the 1950s in the former limestone quarries of Cannerberg, near Maastricht in the southern province of Limburg. The endless tunnels of the quarries were converted into a joint combat and training base for the Northern Army Group and the Second Allied Tactical Air Force (NORTHAG / TWO ATAF STATIC). Their mission

¹⁴ Ijssellinie, tinyurl.com/8bvj42vk (accessed 21 November 2024).



8

Map of the tunnels in the cave system in the Cannerberg. Source: limburgs-landschap.nl

Mapa tuneli w sieci jaskiń w Cannerberg. Źródło: limburgs-landschap.nl

was to coordinate land and air forces in northern West Germany, which was considered the most likely avenue of attack for Warsaw Pact forces. The Dutch Ministry of War signed a fifty-year lease with the owners of the Cannerberg quarry. The owners were henceforth banned from the site. In 1956, Queen Juliana issued a royal decree under the Official Secrets Act declaring Cannerberg a prohibited area. The subsequent period saw the laying of endless lengths of cable for telex, radio and jet links, the installation of three huge diesel generators and a lot of helicopter traffic.

When tensions mounted during the Cuban Missile Crisis, this top-secret Joint Operations Centre (JOC) was manned permanently. The labyrinthine tunnels, stretching over eight kilometres, were populated by American, Belgian, British, German and Dutch personnel. Getting lost was all too easy, so the tunnels were given names such as Main Street, Foxtrot Street and Bravo Street. More than 400 offices were hewn and built from limestone, concrete blocks and bricks. There were basic facilities such as heating, canteens and bathrooms, but there was also a barber's shop, a golf course, a gym, and 51 toilets, two restaurants, two bars (called the Mushroom and the Flintstones), and an Operations Room or Situation Room – a sort of bunker within a bunker – to which only a few select officers had access. Here, in the strictest secrecy, the day-to-day management mapped out European air defence operations on giant sheets of plexiglass.

In 1992, the Defence Ministry decommissioned the complex and began stripping the interior. However, due to huge quantities of asbestos fibre and major soil contamination, the clean-up was not completed until 2013. What is left now is basically a subterranean ruin. The uncomfortable climate inside, with high air humidity and constant low temperatures of 12 to 14 degrees Celsius, makes it difficult to repurpose the space. A provincial preservation society, Het Limburgs Landschap, gives guided tours of the facility and some authentic components have been brought

9

It is always damp and cold inside the heavily secured NATO Headquarters near Maastricht.

Photo: B. de Vries

Wewnątrz dobrze zabezpieczonej kwatery głównej NATO w pobliżu Maastricht zawsze jest wilgotno i zimno.
Fot. B. de Vries



9

back.¹⁵ A so called Pilot Briefing Facility was brought over to the Cannerberg from the bunkers of the British Royal Air Force Station Brüggen in West Germany, one of the airfields within the NATO command structure. Fighter pilots remained in these specific bunkers and received their last instructions before departing for a mission in a war zone. The Cannerberg site is therefore gradually beginning to take on the appearance of a museum with an unusual Cold War legacy.

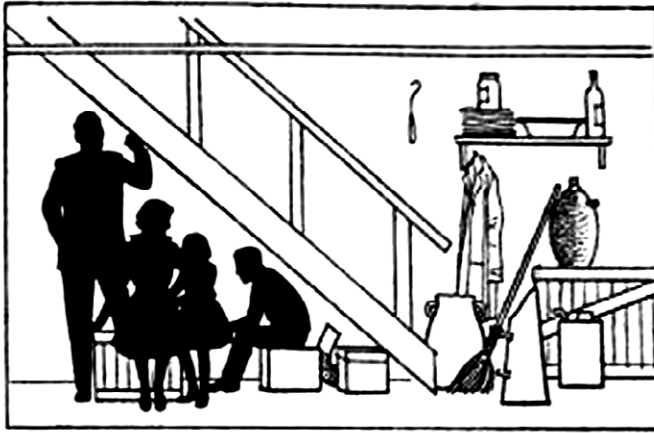
The Night Watch: In case of an emergency

This period also saw the creation of public (bomb) shelters in tunnels, bridgeheads, underground stations, car parks and under government buildings throughout the country. Construction was slow. By 1990, all the shelters combined could only accommodate 350,000 Dutch civilians. Everyone else was given tips on how to shelter under desks at work or under stairs at home. In 1961, a booklet entitled: *Suggestions for protecting your family and yourself (Wenken voor de bescherming van uw gezin en uzelf & Toelichting)* was delivered to every home – 3.3 million in all. It explained what to do in the event of a nuclear attack. The overarching theme of this PR campaign, directed by the Minister of the Interior, was to counter the widespread pessimism that had taken root in the 1950s. The general public needed to be convinced that self-protection was worthwhile. But the Dutch brochure, which suggested that a nuclear war could be fought and survived, was not well received.¹⁶ Similar national charm offensives to protect citizens took place in Denmark, Sweden, Belgium and Germany. Following the brutal Russian invasion of Ukraine in February 2022, the Netherlands has recognized that European security is once again being directly challenged by another state, and as a result has revived municipal interest in local bomb shelters. In many cases their exact location and current condition is unknown, sometimes even the key is lost...

The most exclusive of these underground shelters were the emergency bases for critical administrative and infrastructure departments. Some twenty large bunkers were built, most of

¹⁵ 'Koude Oorlog in een mergelgrot', *Andere Tijden* series, tinyurl.com/5ysu4chf (accessed 21 November 2024); 'De geheime NAVO-bunker', *Andere Tijden* series, tinyurl.com/37dwpjxu (accessed 21 November 2024); *Cannerbos en NAVO-hoofdkwartier*, tinyurl.com/3wy3jd4b (accessed 21 November 2024).

¹⁶ K. Bosma, *Shelter City: Protecting Citizens Against Air Raids*, Amsterdam 2012, pp. 358–378.



10

The main advice in the government's 1961 PR campaign was: 'Take shelter under the stairs at home or under your desk at work'. Source: Ministry of the Interior

Główna rada w kampanii rządowej z 1961 roku brzmiała: „Schronić się pod schodami w domu lub pod biurkiem w pracy”. Źródło: Ministerstwo Spraw Wewnętrznych

which survive, including the Central Government Emergency Base.¹⁷ This fallout shelter was intended for members of the Dutch Cabinet and a limited number of civil servants; up to a total of 150 people. Codenamed *Nachtwacht* (Night Watch), this emergency base was designed in 1969 by the Civilian Defence Office and built deep beneath the Ministry of Finance in The Hague. The shelter has two levels, with suspended shock-absorbing floors, a command centre, a hospital wing, rooms that doubled as bedrooms and offices, and a Faraday shield made of steel plates to block electromagnetic pulses.

In addition to all of this, the shelter also housed an emergency studio for radio and television broadcasts and a secret telephone and telex network for communication with civilian command posts and the NATO satellite ground station at Schoonhoven. With its unusual technology and highly specific layout and function, this government bunker is something of a *Gesamtkunstwerk*. Shaped by a single design philosophy, it was unified in its furnishings, colour and decoration. Careful thought went into every threshold, handle and doorway. The thick steel doors were made to withstand nuclear and gas attacks, although none of the emergency bases could survive a direct hit. The Central Government Real Estate Agency, which manages the site, is now planning to open the still fully intact Government Emergency Base to the interested public, revealing a secret underground world.

It was a strange and secret parallel underground world created at that time. When life above ground became impossible, the business of government could be carried on underground for two, possibly three weeks. Or so it was thought. In retrospect, we know that life in that underworld was barely tolerable. And in any case, once the nation's leaders had used up all the drinking water, emergency rations and fresh air, and were ready to leave their bunker, the world aboveground would be in ruins; an apocalyptic urban landscape. Fortunately, this never happened.¹⁸

¹⁷ The Cold War working group of the Dutch Cultural Heritage Agency published a report (K. van Leeuwen, *In geval van nood. Ondergrondse noodzetels voor de rijksoverheid tijdens de Koude Oorlog*, [s.l.] 2020, tinyurl.com/2kt7e2ut [accessed 21 November 2024]) and launched a video on YouTube (*In geval van nood. Ondergrondse noodzetels voor de rijksoverheid tijdens de Koude Oorlog*, tinyurl.com/8mfkyaus [accessed 21 November 2024]). See also: *Ondergrondse bunkers Koude Oorlog in beeld gebracht*, tinyurl.com/28zhv2zy (accessed 21 November 2024).

¹⁸ D. van Lente, 'A Transnational History of Popular Images and Narratives of Nuclear Technologies in the First Two Postwar Decades' and 'Nuclear Power, World Politics, and a Small Nation: Narratives and Counter-narratives in the Netherlands', both in: *The Nuclear Age in Popular Media. A Transnational History 1945–1965*, ed. D. van Lente, New York 2012, pp. 1–17; 149–173.



11 Command centre at the government's emergency base in The Hague, built in the early 1970s. Photo: B. Sorgedrager

Centrum dowodzenia w rządowej bazie ratunkowej w Hadze, zbudowanej na początku lat 70. XX wieku. Fot. B. Sorgedrager

12 Detail camera of the prime minister in the *Night Watch* emergency bunker. Photo: E. Gol

Szczegółowa kamera premiera w awaryjnym bunkrze Nocnej Straży. Fot. E. Gol

Conclusion

In conclusion, the Cold War heritage of the Netherlands represents a unique and significant chapter of recent history that is in danger of being forgotten. The secret defence lines, bunkers and military installations that were once at the centre of global tensions are now in danger of disappearing from the landscape and public memory. Yet these sites, such as the Rhine-IJssel Defence Line, the NATO headquarters at Cannerberg and the *Night Watch* bunker, are invaluable material witnesses to a time when the threat of nuclear war loomed large. They embody

not only the technological and military strategies of the Cold War, but also the fears, anxieties and geopolitical complexities of the era. Protecting and preserving these sites as national monuments is essential, not only to honour the historical significance of this period, but also to ensure that future generations understand the delicate balance of global power that shaped the second half of the 20th century. These sites are not just relics of the past; they are reminders of the fragile peace that defined the Cold War and the enduring importance of vigilance in preserving history.

Ben de Vries

Historian specializing in 20th-century international relations. Today he works as programme manager for military heritage at the Cultural Heritage Agency, part of the Ministry of Education, Culture and Science in the Netherlands (www.cultureelerfgoed.nl).

Historyk specjalizujący się w stosunkach międzynarodowych w XX wieku. Obecnie pracuje jako kierownik programu ds. dziedzictwa wojskowego w Agencji Dziedzictwa Kulturowego holenderskiego Ministerstwa Edukacji, Kultury i Nauki (www.cultureelerfgoed.nl).

Bibliography

Beleidsreactie verkenningen erfgoedthema's archeologie, militair erfgoed, herinneringserfgoed en erfgoed van na 1965, 28 April 2020, tinyurl.com/33pcpxhj (accessed 21 November 2024).

Bosma Koos, *Shelter City: Protecting Citizens Against Air Raids*, Amsterdam 2012, pp. 358–378.

Bravaglieri Simona, 'Una rassegna delle tipologie di siti e manufatti della Guerra Fredda in Italia', *SMC*, special issue 2019, no. 1, pp. 131–136.

The Cambridge History of the Cold War, eds Melvyn p. Leffler, Odd Arne Westad, vols 1–3, Cambridge 2010. *Cannerbos en NAVO-hoofdkwartier*, tinyurl.com/3wy3jd4b (accessed 21 November 2024).

Cocroft Wayne D., Thomas Roger J.C., *Cold War: Building for Nuclear Confrontation 1946-1989*, Swindon 2003. Egeskov Ulla Varnke Sand, Frandsen Bodil, *Hvis (atom)krigen kommer*, Copenhagen 2023.

Gaddis John L., *The Cold War*, London 2005.

'De geheime NAVO-bunker', *Andere Tijden* series, tinyurl.com/37dwpjxu (accessed 21 November 2024).

Glass Emily, 'Once Upon a Time in Ksamil: Community and Post-communist Biographies of Mushroom-shaped Bunkers in Albania', in: *In the Ruins of the Cold War Bunker: Affect, Materiality and Meaning Making*, ed. Luke Bennett, London 2018, pp. 145–164.

Hobsbawm Eric, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*, London 1994/2007.

Ijssellinie, tinyurl.com/8bvj42vk (accessed 21 November 2024).

Kaplan Fred, *The Bomb – Presidents, Generals, and the Secret History of Nuclear War*, New York 2020.

Kold Krig – 33 fortaellinger om den kolde krigs bygninger og anlæg i Danmark, Faerøerne og Grønland, eds Morten Stemnak et al., Copenhagen 2013.

Koudeoorlog, tinyurl.com/58nfrfb6 (accessed 21 November 2024).

'Koude Oorlog in een mergelgrot', *Andere Tijden* series, tinyurl.com/5ysu4chf (accessed 21 November 2024).

Military Heritage Tourism, tinyurl.com/35kv8bjb (accessed 21 November 2024).

van Leeuwen Kees, *In geval van nood. Ondergrondse noodzetels voor de rijksoverheid tijdens de Koude Oorlog*, [s.l.] 2020, tinyurl.com/2kt7e2ut (accessed 21 November 2024).

van Lente Dick, 'Nuclear Power, World Politics, and a Small Nation: Narratives and Counternarratives in the Netherlands', in: *The Nuclear Age in Popular Media. A Transnational History 1945–1965*, ed. Dick van Lente, New York 2012, pp. 149–173.

van Lente Dick, 'A Transnational History of Popular Images and Narratives of Nuclear Technologies in the First Two Postwar Decades', in: *The Nuclear Age in Popular Media. A Transnational History 1945–1965*, ed. Dick van Lente, New York 2012, pp. 1–17.

Ondergrondse bunkers Koude Oorlog in beeld gebracht, tinyurl.com/28zhv2zy (accessed 21 November 2024).

Platzer Monika, *Cold War and Architecture. The Competing Forces that Reshaped Austria after 1945*, Vienna 2020.

Rijksdienst voor Ondernemend Nederland, *Op Verkenning 2.0. Twee eeuwen militair erfgoed in het vizier*, tinyurl.com/yc6y637m (accessed 21 November 2024).

Schofield John, Cocroft Wayne, Dobronovskaya Marina, 'Cold War: a Transnational Approach to a Global Heritage', *Post-Medieval Archaeology* 2021, vol. 55, iss. 1, pp. 39–58.

de Vries Ben et al., *The Netherlands: Faithful Ally with 'Hollanditis'. Traces of Military and Civil Defence, and Their Social Impact, During the Cold War (1945–1991) in the Netherlands*, [s.l.] 2024, tinyurl.com/ykk2ptr2 (accessed 21 November 2024).

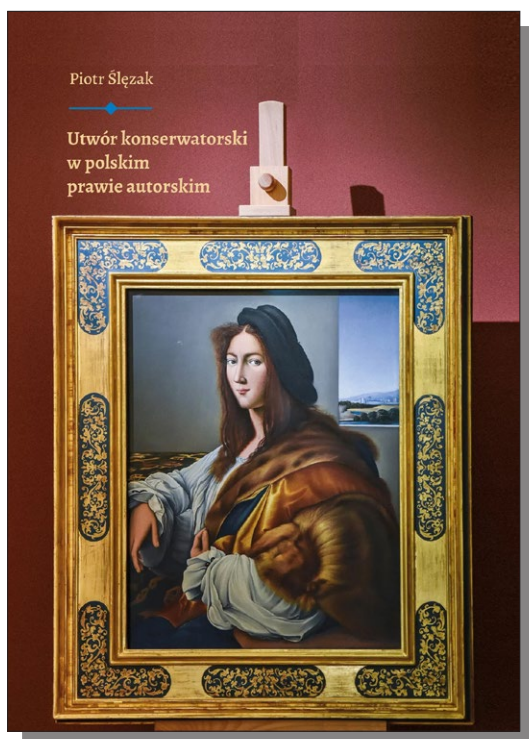


Jacek Brudnicki

Recenzja książki Piotra Ślęzaka *Utwór konserwatorski w polskim prawie autorskim*

Review of Piotr Ślęzak's book *Utwór konserwatorski w polskim prawie autorskim*

Jacek Brudnicki, *Recenzja książki Piotra Ślęzaka Utwór konserwatorski w polskim prawie autorskim*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 275–280.



Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego w ramach serii „Biblioteka Prawa Ochrony Zabytków” od dekady wydaje monografie i prace zbiorowe dotyczące szeroko rozumianego prawa ochrony dziedzictwa kulturowego. Seria ta nieustannie się rozwija, o czym świadczy to, że publikują w niej już nie tylko naukowcy zajmujący się na co dzień przedmiotową tematyką, lecz także prawnicy specjalizujący się w innych dziedzinach prawa. Przykładem takiego otwarcia się na nową perspektywę jest wydana w 2024 roku monografia prof. Piotra Ślęzaka *Utwór konserwatorski w polskim prawie autorskim*.

Autor recenzowanej publikacji jest radcą prawnym, pracownikiem Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach i Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego, a także arbitrem Sądu Polubownego ds. Domen Internetowych przy Polskiej Izbie Informatyki i Telekomunikacji. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół prawa cywilnego. Jest autorem licznych publikacji z tego zakresu i należy do czołowych przedstawicieli polskiej doktryny prawa autorskiego oraz prawa mediów. W ostatnich latach można dostrzec rosnące zainteresowanie Piotra Ślęzaka

prowadzeniem badań na styku prawa autorskiego i dziedzictwa kulturowego. W 2022 roku ukazała się jego monografia *Kulinaria w świetle polskiego prawa własności intelektualnej*¹. Teraz zaś

¹ Tę monografię poprzedził artykuł *Czy kulinaria mogą być utworami w rozumieniu prawa autorskiego?*, opublikowany w „Zeszytach Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2021, nr 1, s. 20–36.

skierował uwagę na materialne dziedzictwo, a konkretnie na autorskoprawną problematykę efektu prac konserwatorskich².

Już na wstępie swoich rozważań autor wskazuje na wielowymiarowość na gruncie prawa autorskiego problematyki prowadzenia prac konserwatorskich przy dziełach sztuki. Po pierwsze, różna może być kwalifikacja autorskoprawna obiektu, przy którym prowadzone są prace, może on bowiem ucieleśniać utwór chroniony przez prawo autorskie, utwór, do którego prawa majątkowe wygasły wskutek upływu czasu, dzieło sztuki, które powstało na tyle dawno, że nie podlegało ochronie autorskoprawnej, czy wreszcie może on w ogóle nie spełniać definicji utworu w rozumieniu prawa autorskiego. Po drugie, efekt prac konserwatorskich może zostać zakwalifikowany jako utwór i zostać objęty ochroną autorskoprawną, co wpłynie na stosunki prawne łączące konserwatora z osobami trzecimi. Po trzecie zaś, w ocenie autora, obiekt materialny poddany konserwacji „może ucieleśniać jednocześnie dwa utwory (dzieło macierzyste i konserwatorskie) albo tylko jeden utwór (dziełem w rozumieniu prawa autorskiego może być wyłącznie dzieło sztuki poddane pracom konserwatorskim albo utworem może być wyłącznie dzieło sztuki poddane pracom konserwatorskim, albo utworem może być tylko dzieło konserwatorskie)”, przy czym możliwa jest także sytuacja, w której ani dzieło macierzyste, ani efekt prac konserwatorskich nie będą utworami.

Prowadzone rozważania w intencji autora mają się koncentrować na autorskoprawnej kwalifikacji rezultatu działań podejmowanych przez konserwatorów dzieł sztuki oraz na ustaleniu zakresu praw autorskich przysługujących utworowi konserwatorskiemu. W pierwszym rozdziale monografii przybliżone zostały kluczowe dla dalszego wywodu pojęcia, takie jak „artefakt”, „dzieło sztuki”, „dziedzictwo kultury”, „zabytek” czy „utwór w rozumieniu prawa autorskiego”. W rozdziale drugim autor skupia się wpieryw na analizie tego, czy efekt prac konserwatorskich może stanowić utwór w rozumieniu prawa autorskiego, po czym kolejno rozważa, do jakiej kategorii utworu może on być zakwalifikowany (opracowanie, utwór inspirowany, utwór samodzielny, utwór z zapożyczeniami, utwory połączone, utwór współautorski, utwór hybrydowy, utwór pracowniczy). Na gruncie przeprowadzonej analizy Piotr Ślęzak dochodzi do wniosku, że efekt prac konserwatorskich może zostać uznany za utwór i podlegać ochronie prawnoautorskiej. Jednocześnie w jego ocenie utwór konserwatorski najczęściej będzie opracowaniem. W sytuacji gdy konserwator ma do czynienia z mocno niekompletnym dziełem sztuki, powstanie jednak samoistny utwór inspirowany. Z kolei gdy przedmiotem prac jest fragment dzieła sztuki, którego pozostałe części nie zostały odnalezione, może on zostać uznany za samoistny, nieinspirowany utwór rekonstruktorski. Kolejny rozdział książki poświęcony jest analizie praw autorskich do utworu konserwatorskiego, w ramach której Piotr Ślęzak charakteryzuje autorskie prawa osobiste oraz autorskie prawa majątkowe, jak również omawia instytucję dozwolonego użytku. W rozdziale czwartym uwaga skupiona jest na autorskoprawnej relacji pomiędzy utworem konserwatorskim a utworem macierzystym oraz pomiędzy prawami osobistymi twórcy dzieła sztuki a prawami osobistymi i majątkowymi konserwatora. W ramach swoich rozważań autor dochodzi między innymi do wniosku, że prowadzenie prac konserwatorskich jest sposobem korzystania z utworu macierzystego i w przypadku gdy utwór ten podlega ochronie prawnoautorskiej, konserwator nie może przeprowadzić prac bez zgody twórcy utworu macierzystego. W ostatnim rozdziale przybliżone zostały podstawowe zagadnienia związane z umowami prawa autorskiego, po czym scharakteryzowano cywilnoprawną umowę na wykonanie prac konserwatorskich, która w ocenie autora zawiera elementy typowe dla umowy o dzieło, umowy przechowania oraz umowy licencyjnej prawa autorskiego.

Recenzowana monografia liczy niespełna 200 stron tekstu. Cechują ją klarowny układ i logiczny sposób prowadzenia wywodu. Napisana jest jasnym, przystępnym językiem, dzięki czemu mimo specjalistycznego charakteru powinna być zrozumiała także dla nieprawników. Podczas lektury od razu dostrzega się swobodę, z jaką autor opisuje poszczególne zagadnienia z zakresu prawa autorskiego. Jego własne refleksje odpowiednio współgrają z przywoływanymi poglądami

² Również recenzowana monografia została poprzedzona artykułem, zatytułowanym *Dzieło konserwatorskie w świetle prawa autorskiego* i opublikowanym w „Zeszytach Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2023, nr 4, s. 5–16.

przedstawiciele doktryny prawa, dzięki czemu fragmenty te w optymalny sposób łączą walor naukowy z jasnością przekazu. Można jednak odnieść wrażenie, że gdy autor wkracza w obszar zagadnień związanych z dziedzictwem kulturowym, niejako wychodzi ze swojej, nazwijmy to, strefy komfortu. Jego spostrzeżenia nie są już tak klarowne, katalog źródeł nie jest dostatecznie rozbudowany i w tej sferze dostrzec można pewne niedociągnięcia.

Jednym z takich niedociągnięć jest kwestia stosowanej w pracy terminologii. Przy omawianiu w rozdziale pierwszym poszczególnych terminów autor zaznacza, że stworzenie siatki pojęciowej „jest konieczne, ponieważ w pracy o charakterze monograficznym kolejne rozważania muszą być oparte na jednolitej nomenklaturze”. W mojej ocenie jednak w swojej książce nie do końca realizuje ten postulat, ponieważ zdarza mu się mieszać ze sobą pojęcia z dziedziny dziedzictwa kulturowego mające odmienne znaczenie. Dotyczy to szczególnie relacji pomiędzy pojęciami „dzieła sztuki” i „zabytku”. Najpierw autor trafnie wskazuje, że nie każde dzieło sztuki jest zabytkiem i nie każdy zabytek jest dziełem sztuki, po czym w poszczególnych częściach pracy w zasadzie zrównuje ze sobą te dwa pojęcia. Znajduje to wyraz w tym, że do dzieł sztuki autor odnosi wprost pojęcia i regulacje prawne dotyczące zabytków zawarte w przepisach Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (dalej: „u.o.z.o.z.”). Tak więc zawarta w u.o.z.o.z. definicja legalna prowadzonych przy zabytkach „prac konserwatorskich” i „prac restauratorskich” odnoszona jest bezpośrednio do konserwacji i restauracji dzieł sztuki. W innym zaś miejscu autor wskazuje, że pracami konserwatorskimi i restauratorskimi przy dziełach sztuki mogą kierować jedynie osoby ze stosownymi kwalifikacjami formalnymi oraz legitymujące się odpowiednim doświadczeniem. W rzeczywistości te wymogi, wskazane w art. 37a–37h u.o.z.o.z., dotyczą kierowania pracami konserwatorskimi i restauratorskimi nie przy dziełach sztuki, lecz przy zabytkach wpisanych do rejestru, co z natury rzeczy stanowi istotne ograniczenie przedmiotowe, bo nie każde dzieło sztuki stanowić będzie zabytek, tym bardziej wpisany do rejestru zabytków.

Podobna niespójność terminologiczna występuje w podrozdziale pracy poświęconym wartościowaniu dzieł sztuki. Autor wskazuje w nim wpieryw: „Nie każde dzieło sztuki zostanie zakwalifikowane do przeprowadzenia prac konserwatorskich”, po czym podkreśla, że „punktem wyjścia do przystąpienia do realizacji konkretnego projektu konserwatorskiego jest wartościowanie dziedzictwa kultury”. Dalej zaś, gdy pisze o wartościach dzieł sztuki, odwołuje się do triady wartości (wartości historycznej, artystycznej i naukowej) występującej w definicji legalnej zabytku. Charakteryzując każdą z nich, autor przywołuje sposób ich postrzegania przez Michała T. Witwickiego³. Problem w tym, że zaproponowany przez tego konserwatora zabytków sposób interpretacji wartości historycznej, artystycznej i naukowej pomyślany został konkretnie na użytek wartościowania dzieł architektury i budownictwa w związku z ich wpisem do rejestru zabytków. W mojej ocenie nie można w prosty sposób odnieść tych kryteriów wartościowania do innych rodzajów zabytków, a tym bardziej dzieł sztuki, i to w zasadniczo innym kontekście, związanym z prowadzeniem przy nich prac konserwatorskich i restauratorskich.

Powyższe zastrzeżenia wiążą się z moim ogólnym odczuciem, że autor zbyt upraszcza problematykę dziedzictwa kulturowego. Traktuje pewne zagadnienia nader ogólnikowo i nie dostrzega bardziej złożonego charakteru danej materii. Ujawnia się to już na poziomie ustalenia przedmiotu rozważań. Praca w założeniu poświęcona jest autorskoprawnej problematyce efektu prac konserwatorskich bez jakichkolwiek wyłączeń przedmiotowych (to jest bez podania rodzajów obiektów podlegających pracom konserwatorskim, których świadomie nie objęto analizą). W praktyce jednak czynione przez autora uwagi koncentrują się przede wszystkim na pracach konserwatorskich prowadzonych przy dziełach sztuki, w tym w szczególności dziełach sztuk plastycznych, rzemiosła artystycznego czy sztuki użytkowej. Zagadnienie konserwacji dzieł architektury i budownictwa czy zabytków archeologicznych poruszone jest w bardzo ograniczonym zakresie, a problematyka utworów konserwatorskich związanych z pracami w parkach, ogrodach i innych formach zaprojektowanej zieleni czy obiektach i wytworach techniki w zasadzie jest nieobecna

³ M.T. Witwicki, *Kryteria oceny wartości zabytkowej obiektów architektury jako podstawa wpisu do rejestru zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2007, nr 1, s. 77–98.

w recenzowanej książce. Nie ma przy tym wątpliwości, że prace konserwatorskie przy różnych rodzajach obiektów mają swoją specyfikę, która może także wywierać wpływ na ocenę ich efektu z punktu widzenia przepisów prawa autorskiego. Podobne obiekcje może budzić stwierdzenie autora, że „[p]race konserwatorskie i restauratorskie najczęściej są prowadzone jednocześnie”, i związane z tym kontrowersyjne założenie, że na użytek pracy termin „prace konserwatorskie” obejmować będzie zarówno prace konserwatorskie, jak i prace restauratorskie, podczas gdy z prawnego, ale też doktrynalnego punktu widzenia są to działania odrębne. Nieuzasadnionym uproszczeniem wydaje się również sprowadzenie przez autora wartościowania dzieł sztuki do ustalenia, czy dane dzieło sztuki zostanie zakwalifikowane do przeprowadzenia prac konserwatorskich. Wartościowanie jest bowiem znacznie bardziej skomplikowanym procesem. Powinno się wiązać z odpowiedzią na pytanie, nie tylko *czy* należy dany obiekt poddać pracom konserwatorskim lub restauratorskim, lecz także *jak* ten proces powinien zostać przeprowadzony, które wartości obiektu powinny zostać utrwalone i wyeksponowane, a także w jakim zakresie zasadne jest uzupełnienie lub odtworzenie jego substancji.

Wreszcie z punktu widzenia podstaw teorii konserwatorskiej można polemizować ze stwierdzeniami autora dotyczącymi samoistnego, niczym nieinspirowanego utworu konserwatorskiego. Piotr Ślęzak wskazuje bowiem, że utwór ten

powstaje najczęściej wówczas, gdy przedmiotem prac jest fragment dzieła sztuki, którego pozostałe części nie zostały odnalezione. Uważam, że można tu mówić nie tyle o „inspiracji”, ile o „spekulacji” konserwatora dotyczącej kształtu całego dzieła sztuki, jego ornamentyki i kolorystyki. Jest to zatem swego rodzaju artystyczna „zgadywanka”. [...] Można powiedzieć, że w omawianej sytuacji dzieło konserwatorskie jest projekcją „czystej” wyobraźni konserwatora – uwzględniając, iż rozważania dotyczące całości na podstawie niewielkiego fragmentu prowadzą do niepewnych wniosków (w tym sensie, że inny konserwator może mieć inną wizję całości).

Nie chcę tu kwestionować twórczego charakteru działania osoby podejmującej się rekonstrukcji obiektu na podstawie fragmentu oryginału, jednak wydaje mi się, że w tym przypadku w ogóle nie można mówić o „utworze konserwatorskim”, rozumianym jako rezultat prac konserwatorskich lub restauratorskich. Takie działania należałoby traktować jako swoiste kreacje konserwatorskie, wykraczające poza zakres pojęć „prac konserwatorskich” i „prac restauratorskich” w rozumieniu zgodnym z u.o.z.o.z. Warto wskazać, że mająca już 60 lat Międzynarodowa karta konserwacji i restauracji zabytków i miejsc zabytkowych (zwana Kartą wenecką), która po dziś dzień stanowi kluczowe źródło teorii konserwatorskiej, w art. 9 wskazuje wprost, że restauracja ma na celu „zachowanie i ujawnienie estetycznej i historycznej wartości zabytku oraz polega na poszanowaniu dawnej substancji i elementów stanowiących autentyczne dokumenty przeszłości. Ustaje ona tam, gdzie zaczyna się domysł; poza tą granicą wszelkie, uznane za nieodzowne, prace uzupełniające mają wywodzić się z kompozycji architektonicznej i będą nosić znamię naszych czasów”.

Pewne wątpliwości może ponadto budzić sposób dojścia przez autora do wniosków w zakresie stwierdzenia twórczego charakteru efektu prac konserwatorskich. Na wstępie książki Piotr Ślęzak wskazuje, że: „W działaniach konserwatorów można wskazać aspekty zarówno czysto techniczne, jak i twórcze”. Następnie, rozpoczynając rozdział drugi poświęcony utworowi konserwatorskiemu, trafnie podkreśla, że kwalifikacja autorskoprawna efektu prac konserwatorskich nie ma charakteru generalnego i każdorazowo wynikać będzie z tego, czy da się wykazać w tych pracach cechy oryginalności i indywidualności. Autor pisze, że „rezultat nie każdej interwencji konserwatora będzie mógł być uznany za utwór. Konserwator uzupełniający niewielkie ubytki w strukturze obrazu albo restaurujący arras przez wypełnienie w jego osnowie ubytków nie tworzy utworu konserwatorskiego”. W dalszej części rozdziału przeprowadza analizę przejawów twórczości w utworze konserwatorskim, w tym ocenia występowanie w nim pierwiastka „oryginalności”. Dochodzi przy tym do dość stanowczych wniosków co do twórczego charakteru działań konserwatora. Wskazuje wprawdzie, że: „Konserwator będzie zawsze twórcą nowych jakości estetycznych w konserwowanym dziele, odsłaniając, dodając lub usuwając elementy (dotyczy to np. wprowadzania na powierzchnię

obrazu środków chemicznych zabezpieczających, konsolidujących lub wzmacniających”, po czym idzie krok dalej i stwierdza:

Konserwator pozostawia na utworze konserwatorskim „piętno” własnej osobowości. Dzięki jego pomysłowości i indywidualnemu ujęciu utwór konserwatorski uzyskuje oryginalną postać. Konserwator sięga do swojego „wnętrza” i wyciąga zeń impresję co do jednej z możliwych postaci utworu macierzystego. Wydaje się, że sygnalizuje on otoczeniu tę impresję poprzez gotowość uznania swojego „ojcostwa” utworu konserwatorskiego i przyjęcia na siebie „odpowiedzialności” za efekt końcowy swoich działań.

Dalsze rozważania autora skupiają się już nie tyle na weryfikacji tego, czy dany efekt prac konserwatorskich będzie miał charakter twórczy, ile na analizie, jaki ucieleśni on rodzaj utworu (opracowanie, utwór inspirowany, utwór samodzielny, utwór współautorski i tak dalej). W mojej ocenie kłóci się to nieco z początkowym stwierdzeniem o relatywności kwalifikacji autorskoprawnej efektu prac konserwatorskich. Skupiwszy się na przedstawieniu twórczych cech tych prac, autor nie spróbował spojrzeć na ów problem od drugiej strony. Zabrakło więc bardziej szczegółowych rozważań dotyczących tego, w jakich okolicznościach efekt prac konserwatorskich nie będzie uznany za utwór w rozumieniu prawa autorskiego, oraz podania przykładowego katalogu działań, których realizacja co do zasady nie wskazywałaby na twórczy charakter dzieła. Kwestia ta została pobieżnie zasygnalizowana jedynie w dwóch miejscach – najpierw w przywołanym już stwierdzeniu: „Konserwator uzupełniający niewielkie ubytki w strukturze obrazu albo restaurujący arras przez wypełnienie w jego osnowie ubytków nie tworzy utworu konserwatorskiego”, później zaś w ogólniejszym wskazaniu, że jeżeli prace konserwatorskie będą miały wyłącznie wymiar „techniczny”, to efekt tych prac nie może zostać zakwalifikowany jako utwór w rozumieniu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Jak jednak w praktyce rozumieć ów wymiar „techniczny”, nie zostało, niestety, wyjaśnione.

W rozważaniach dotyczących tego, czy utwór konserwatorski ma cechy „indywidualności” i „oryginalności”, Piotr Ślęzak doszedł do wniosku, że efekt prac konserwatorskich co do zasady spełnia obie te przesłanki, gdyż „kolejne etapy prac konserwatorskich są naznaczone indywidualnością konserwatora do tego stopnia, iż końcowy efekt tych prac nabiera walorów unikatowości i niebanalności (oryginalności)”. W kontekście tego stwierdzenia odnoszę wrażenie, że autor z założenia przyznał konserwatorowi dzieł sztuki większy zakres swobody twórczej niż ten, który ma on w rzeczywistości. W recenzowanej publikacji zwrócono przy tym uwagę na szereg uwarunkowań wyznaczających ramy działania konserwatora (a w rezultacie ograniczających jego swobodę twórczą). Pierwszym i najważniejszym z ograniczeń jest obowiązek dochowania wierności oryginałowi. Następnie należy uwzględnić przyjęte w środowisku konserwatorskim zasady dotyczące traktowania zabytków, w tym przywołane przez autora siedem zasad konserwatorskich zaproponowanych przez zespół kierowany przez Bogumiłą J. Roubę (z zasadą *primum non nocere* i zasadą minimalnej niezbędnej ingerencji na czele). Do tego dochodzi omówione szczegółowo w publikacji autorskie prawo osobiste twórcy dzieła oryginalnego do zachowania integralności i rzetelnego wykorzystania tego dzieła. Katalog ograniczeń swobody działania konserwatora wypada jednak rozszerzyć o kolejne kwestie – wartości dzieła oryginalnego i objęcia go formą ochrony konserwatorskiej. Wydaje się, że im wyższa wartość danego dzieła lub szerszy zakres jego ochrony konserwatorskiej, tym mniejsza przestrzeń do indywidualnego i oryginalnego działania konserwatora. Wybór wartości konserwowanego obiektu, które należy zachować lub które winno się przywrócić, często nie będzie decyzją samego konserwatora, lecz będzie stanowić wypadkową wielu innych, niezależnych od konserwatora czynników. Przykładowo mogą to być wyniki przeprowadzonych badań fizykochemicznych dzieła, kolegialne stanowiska określonych grup ekspertów czy wreszcie decyzje właściwego wojewódzkiego konserwatora zabytków, który w przypadku prowadzenia prac konserwatorskich lub restauratorskich przy zabytku wpisanym do rejestru wydaje stosowne pozwolenie konserwatorskie określające zakres i sposób prowadzenia tych prac. To wszystko razem wzięte niejednokrotnie może rodzić uzasadnione wątpliwości co do tego, czy w danym przypadku działania konserwatora rzeczywiście cechują się takim stopniem indywidualności i oryginalności, by uznać efekt jego prac za utwór w rozumieniu prawa autorskiego.

Recenzowana publikacja poświęcona szczegółowej analizie statusu autorskoprawnego utworu konserwatorskiego wypełnia istotną lukę w tym zakresie i niewątpliwie będzie stanowić punkt odniesienia przy prowadzeniu dalszych badań prawnych na styku prawa autorskiego i szeroko rozumianego prawa ochrony zabytków. Zainteresowanie się zagadnieniami związanymi z dziedzictwem kulturowym przez naukowców specjalizujących się na co dzień w innych gałęziach prawa może rzucać nowe światło na znane już w środowisku konserwatorskim problemy, a także zwracać uwagę na niedostrzegane dotąd zagadnienia. Recenzowana książka uświadamia potrzebę odpowiedniego ułożenia cywilnoprawnych relacji pomiędzy konserwatorem a podmiotem zlecającym wykonanie prac konserwatorskich lub restauratorskich. Dzięki lekturze monografii Piotra Ślęzaka ten pierwszy może w większym stopniu starać się realizować przyznane mu uprawnienia, w tym prawnoautorskie, drugi zaś może zdać sobie sprawę z potrzeby uprzedniego zabezpieczenia własnych interesów, w szczególności w zakresie uzyskania zezwolenia twórcy utworu macierzystego na jego konserwację czy zobowiązania go do niewykonywania osobistego prawa autorskiego, jak również w zakresie nabycia praw do korzystania z utworu konserwatorskiego i rozporządzania nim na wszystkich znanych polach eksploatacji. Prezentowane w rozdziale czwartym i piątym publikacji spostrzeżenia mogą mieć wobec tego praktyczny skutek i przełożyć się na treść formułowanych w umowach postanowień w związku ze zleceniem wykonania prac konserwatorskich lub restauratorskich.

W szerszym ujęciu recenzowana publikacja stanowi też cenne kompendium podstawowej wiedzy o kluczowych instytucjach prawa autorskiego. Ze względu na wskazany wcześniej przystępny tok narracji i logiczny sposób przedstawiania kolejnych zagadnień monografia ta może być odpowiednią lekturą dla grona odbiorców spoza środowiska prawniczego, w szczególności konserwatorów dzieł sztuki, artystów, architektów, muzealników, pracowników służb konserwatorskich czy innych osób zainteresowanych zagadnieniami dziedzictwa kulturowego.

Piotr Ślęzak, *Utwór konserwatorski w polskim prawie autorskim*, Gdańsk–Sopot: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2024.