

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

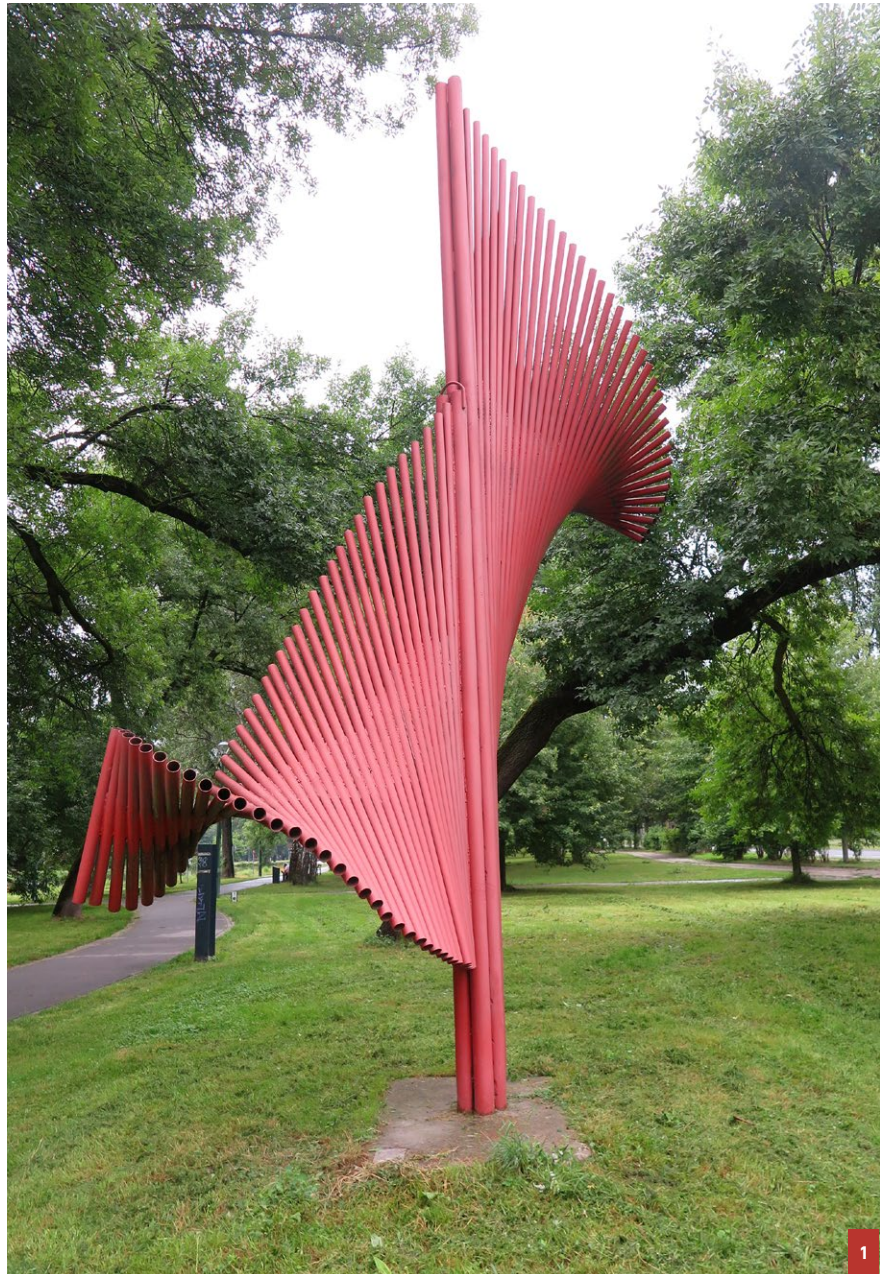
¹ Ten aspekt redefinicji obiektu dostrzegał już Alois Riegl w rozważaniach o istocie i wartości zabytku. Trafnie puentuje ten problem Ryszard Kasperowicz, który stwierdził: „W chwili, gdy wartość upamiętniająca traci swoją siłę oddziaływania, swoje społeczne zakorzenienie, obowiązek ochrony zabytku musi 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 »Zdobyta 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/3rjvcb4p, 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 Górný w Szczawnicy.
Fot. A. Siwek

Maria Chudoba-Wiśniewska,
Flecista (Flautist) (1960s), Górný
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, nie trwałość 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 zagrożeni 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 nieruchomych. 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. Pól 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



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 Szlacheckiej*, 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/ycxamca6, 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).