

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 czynnie 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, wspomaganych 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 mecenasów, 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 mecenasów. 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-drwala – 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.

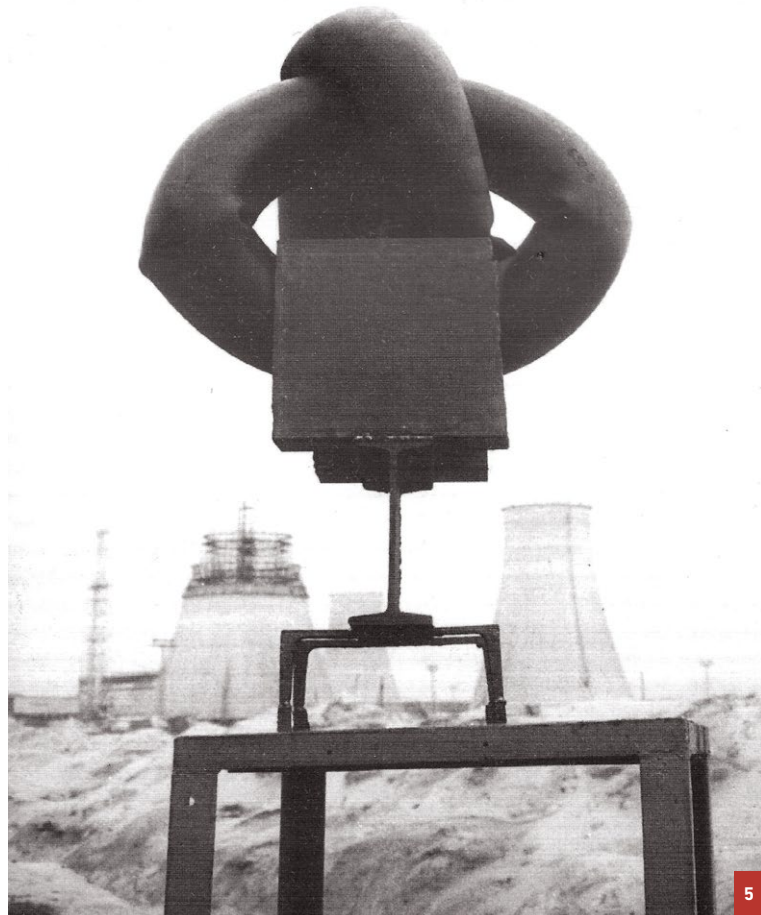
⁴⁰ Zob. A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku...*, op. cit., s. 251; *Protokół nr 16 Sekcji A i Zbiorczej ZPAP w Białymstoku*, 18.10.1973, maszynopis w Archiwum Państwowym w Białymstoku, zespół: ZPAP, nr 37.

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 Bereś, *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-Bereś i Jerzego Beresia

Jerzy Bereś, *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-Bereś Foundation and Jerzy Bereś

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 drugorzędą. 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).
- Kwiekułik. 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.