

Maria Dankowska\*  
Marta Liszewska\*\*

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

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

Maria Dankowska, Marta Liszewska, *Rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku w zurbanizowanym krajobrazie polskim. Przyczynek do dyskusji o stanie zachowania oraz do rozważań o ochronie konserwatorskiej*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 181–209.

### Abstrakt

Tekst jest próbą podsumowania rozważań na temat polskiej rzeźby plenerowej drugiej połowy XX wieku, które wybrzmiały podczas organizowanej przez Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID) konferencji naukowej „Rzeźba plenerowa w Polsce – zjawisko artystyczne lat 60. i 70. XX wieku oraz problematyka ochrony”. Potrzeba debaty dotyczącej rzeźby tego okresu wyłoniła się z szerszych dyskusji o powojennym dziedzictwie, którym zajmuje się w pracach studialnych zespół roboczy NID do spraw dóbr kultury współczesnej.

Rzeźba plenerowa w Polsce powstawała w ograniczonych ramach czasowych jako odpowiedź artystyczna na konkretne zapotrzebowania publiczne. Zjawisko to obejmowało jednak rozległy obszar kraju, gdyż rzeźby plenerowe były realizowane w większości polskich miast i miasteczek.

Specyfika rzeźb plenerowych jest związana z ich tworzeniem w określonych warunkach politycznych i społeczno-gospodarczych, mających bezpośredni wpływ na działalność artystyczną. W drugiej połowie XX wieku powstawały w Polsce dzieła

\* Narodowy Instytut Dziedzictwa  
ORCID: 0000-0003-3366-0091  
e-mail: mdankowska@nid.pl

\* Narodowy Instytut Dziedzictwa  
ORCID: 0009-0005-9037-0439  
e-mail: mliszewska@nid.pl

rzeźbiarskie z jednej strony w pewnym stopniu zunifikowane, z drugiej – bardzo różnorodne pod względem formy i materiałów, a także sposobu interpretacji narzuconych tematów. Konsekwencją są współczesne dyskusje dotyczące ochrony i zachowania tych dzieł. Wykonane kilkadziesiąt lat temu rzeźby przetrwały w krajobrazie kulturowym wymagają obecnie inwentaryzacji oraz krytycznego wartościowania. Jest to zagadnienie istotne dla lokalnych społeczności, które na co dzień stykają się z rzeźbami znajdującymi się w przestrzeniach publicznych.

Artykuł stanowi próbę zarysowania wybranych kwestii związanych z bardzo różnorodnym i ciekawym pod względem artystycznym zjawiskiem, jakim jest rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku. W zamierzeniu niniejszy tekst ma służyć jako impuls do opracowania wytycznych kierunkowych dotyczących sposobu postępowania z tym szczególnym zasobem dziedzictwa, a może nawet stać się przyczynkiem do rozpoczęcia szerszej dyskusji o ochronie dóbr kultury współczesnej oraz kształtowaniu krajobrazu kulturowego.

### **Słowa kluczowe**

rzeźba plenerowa, dobra kultury współczesnej, krajobraz kulturowy, humanizacja przestrzeni, ochrona dziedzictwa kulturowego

### **Abstract**

This text is an attempt to summarize reflections on Polish outdoor sculpture from the latter half of the twentieth century that were presented at an academic conference organized by the National Institute of Cultural Heritage (NID). The conference, entitled 'Outdoor sculpture in Poland – artistic phenomenon of the 1960s and 1970s and conservation issues', provided a forum for a discussion of these reflections. The need for discourse on the sculpture of this period arose from broader deliberations on post-war heritage, which are addressed in the research conducted by the NID working group on contemporary cultural assets.

Outdoor sculpture was created in Poland over a relatively short period, driven by a need to respond to specific public demands. However, this phenomenon was not limited to a specific region; rather, it spanned the entire country, with outdoor sculptures being created in the majority of Polish cities and towns.

The distinctive nature of outdoor sculptures is related to their creation in specific political and socio-economic conditions, which had a direct influence on artistic activity. In the second half of the twentieth century, sculptural works were created in Poland that exhibited a certain degree of stylistic unity, while simultaneously displaying considerable diversity in terms of form, materials, and the manner in which the prescribed themes were interpreted. This has led to contemporary discussions on the protection and preservation of these works. Given that the sculptures were made decades ago, it is now necessary to undertake a comprehensive inventory and critical evaluation of those that have survived in the cultural landscape. This is a matter of significant concern to the local communities who encounter the sculptures on a daily basis.

This article attempts to outline a number of selected issues pertaining to the very diverse and artistically intriguing phenomenon of outdoor sculpture that emerged during the 1960s and 1970s. Hopefully, this text will provide a starting point for the development of directional guidelines on how to deal with this particular heritage, and may even contribute to the initiation of a broader discussion on the protection of contemporary cultural assets and the shaping of the cultural landscape.

### **Keywords**

outdoor sculpture, contemporary cultural assets, cultural landscape, humanization of space, protection of cultural heritage

RZEŹBA PLENEROWA POWSTAJĄCA W POLSCE W LATACH 60. I 70. XX WIEKU BYŁA SZCZEGÓLNYM zjawiskiem artystycznym. Temu istotnemu zagadnieniu została poświęcona ogólnopolska konferencja naukowa, która odbyła się 15 listopada 2023 roku. Organizatorem spotkania był Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID) wraz z partnerami: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Wydziałem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Narodowym Instytutem Architektury i Urbanistyki. Konferencja stanowiła okazję do wymiany poglądów oraz podjęcia dyskusji o dziedzictwie kulturowym drugiej połowy XX wieku w Polsce. Tematyka związana z rzeźbą plenerową, choć istotna sama w sobie, stała się punktem wyjścia do szerszego spojrzenia również na inne zagadnienia, w tym na problematykę konserwatorską, a także kwestie formalno-prawnej ochrony rzeźb i pomników, kształtowania oraz ochrony krajobrazu kulturowego i otoczenia wyjątkowych elementów dziedzictwa kulturowego, znaczenia, symboliki czy przekazu wartości niematerialnych niesionych przez obiekty dziedzictwa materialnego. Spotkanie było okazją do przyjrzenia się zjawisku rzeźby plenerowej drugiej połowy XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem aktywności artystycznej w latach 60. i 70. XX wieku. Podczas konferencji poruszono także zagadnienia dotyczące zachowania i ekspozycji rzeźb plenerowych, między innymi zasad sprawowania bieżącej opieki (instytucjonalnej i społecznej), możliwości finansowania prac konserwatorskich czy tworzenia szlaków tematycznych, przewodników i galerii wirtualnych. Zaprezentowane przykłady konkretnych działań pozwoliły poznać dobre praktyki w zakresie ochrony rzeźb plenerowych, opieki nad nimi i ich promocji. Uzupełnieniem programu konferencji były studia przypadków – analizy wybranych realizacji rzeźbiarskich przybliżające sylwetki twórców oraz patronów form przestrzennych. Poruszono również istotne kwestie roli rzeźby plenerowej dawniej oraz obecnie, a także konserwacji i zachowania obiektów we współczesnych realiach funkcjonalnych, społecznych, ekonomicznych i własnościowych.

Niezależnie od konferencji temat rzeźb plenerowych i ich roli w kształtowaniu krajobrazu kulturowego omawiano podczas spotkań zespołu roboczego NID do spraw dóbr kultury współczesnej. Podjęcie tematu rzeźby plenerowej w Polsce jako zjawiska artystycznego lat 60. i 70. XX wieku jest związane z rozpoczęciem prac nad przygotowaniem przez NID repozytorium dóbr kultury współczesnej, w ramach którego postanowiono wyodrębnić rzeźby plenerowe jako oddzielną grupę. Rozpoczęta w 2023 roku inwentaryzacja fotograficzna rzeźb plenerowych z różnych regionów Polski unaoczniała kilka problemów związanych z identyfikacją obiektów, między innymi trudności z precyzyjnym określeniem lokalizacji rzeźb (wynikające z braku danych adresowych), problemy z nazewnictwem (brak tytułów, potoczne nazwy) oraz ustaleniem autorstwa. Oprócz rozpoczętej pracy dokumentacyjnej (fotograficznej) konieczne są także pogłębione badania literaturowe, analizy materiałów źródłowych, analizy porównawcze i tak dalej. Ważne w procesie poznawczym były też dyskusje toczące się w trakcie przygotowań do konferencji na forum zespołu roboczego NID oraz w gronie ekspertów komitetu naukowego.

Temat podjęty podczas konferencji: „Rzeźba plenerowa w Polsce – zjawisko artystyczne lat 60. i 70. XX wieku oraz problematyka ochrony” jest obszerny i wielowątkowy. Przy okazji wydania zrodziły się kolejne pytania i dylematy dotyczące rzeźb plenerowych. Zamiast formułować tezy, stawiamy poniżej kilka pytań, które mogą być podsumowaniem konferencji, a jednocześnie stanowić przyczynek do dalszych, pogłębionych badań.

- Czy rzeźba plenerowa może definiować przestrzeń, w której się znajduje?
- Czy znaczenie symboliczne, użytkowe oraz kompozycyjne rzeźby plenerowej dawniej i obecnie są takie same?
- Jak zmienia się w czasie odbiór społeczny rzeźby plenerowej i czy jest to związane z jej stanem technicznym i estetyką?
- Czy zasadne są zachowanie i ochrona rzeźb plenerowych w przestrzeniach zurbanizowanych *in situ*?
- Jakie metody są najwłaściwsze w przypadku napraw i konserwacji rzeźb plenerowych?
- Czy rzeźby plenerowe z lat 60. i 70. XX wieku w Polsce możemy traktować jako zabytki czy powinniśmy raczej jako obiekty współczesne?

Artykuł nie daje pełnej odpowiedzi na te pytania, lecz jest kontynuacją dyskusji eksperckich i próbą syntetycznego podsumowania wybranych tematów. To także forma zwrócenia uwagi na zagadnienie ochrony i zachowania dzieł rzeźbiarskich we współczesnym krajobrazie Polski.

### Rzeźba plenerowa jako zjawisko twórcze i propagandowe

Realia twórcze, w jakich powstawały rzeźby polskie w drugiej połowie XX wieku, były związane z sytuacją polityczną, gospodarczą i społeczną, w której przestrzenie publiczne uznawano za dobro wspólne. Obowiązywały jednolite, w pewien sposób zunifikowane zasady kształtowania osiedli mieszkaniowych i przestrzeni wokół zakładów przemysłowych. Na obszarach już zurbanizowanych, z istniejącą zabudową osadzoną w układzie urbanistycznym, próbowano redefiniować przestrzeń wspólną za pomocą elementów wyposażenia, zieleni, a także rzeźby. Ta ostatnia, sytuowana w eksponowanych miejscach (na przykład w centrum placu czy w strefie głównego wejścia do fabryki), nie tylko stawała się elementem artystycznym, estetyzującym przestrzeń, lecz także dodatkowo nadawała jej wymiar znaczeniowy. Pojawiły się hasła sugerujące sposób kreacji artystycznej, na przykład „socjalistyczne w treści, narodowe w formie”, nakazujące pewnego rodzaju uniformizację, upolitycznienie i ideologizację sztuki<sup>1</sup>. Również powojenna rzeźba musiała wpisywać się w nowy PRL-owski dyskurs i mieć wymiar symboliczny. Większość ówczesnych aktywności artystycznych była zatem realizowana w narzuconej konwencji ideologicznej: „temat wybiera sam artysta w sposób wolny, zgodnie ze swym upodobaniem i odczuciem, ale naród ma prawo stawiać swoje wymagania twórcom, a jednym z podstawowych wymagań jest, aby głębszy nurt utworu, jego cel, jego zamierzenie odpowiadały potrzebom ogółu, aby nie rodziły wątplenia, gdy potrzeba zapału i wiary w zwycięstwo, aby nie apoteozowały depresji, gdy naród chce żyć i działać”<sup>2</sup>. Socrealistyczne realizacje rzeźbiarskie towarzyszące architekturze miały podkreślać rangę i znaczenie konkretnych grup społecznych. Prezentowano głównie ludzi pracy, a przykładami są choćby murarka z kielnią autorstwa Stanisława Marcinowa z lat 50. XX wieku<sup>3</sup> czy wizerunki robotników – hutnika i górnika – autorstwa Jerzego Kwiatkowskiego z 1955 roku, umiejscowione na skrzydłach domu kultury na osiedlu A w Tychach<sup>4</sup>. Jak pisała Hanna Kotkowska-Bareja: „Realizm lat pięćdziesiątych określał precyzyjnie zapotrzebowanie społeczne na obiekty artystyczne, i to zarówno w zakresie formy, jak i treści. Kiedy ten program okazał się mitem i kiedy te założenia straciły moc obowiązującą, artyści mogli od nowa kształtować swe wypowiedzi według własnych programów [...]”<sup>5</sup>.

W latach 60. i 70. XX wieku w polskiej sztuce pojawiają się nowe nurty i zjawiska, inspirowane działalnością artystów z krajów zachodnich<sup>6</sup>. Wśród nich znalazła się sztuka konceptualna, odbierająca znaczenie dzieła jako wartości i będąca formą sprzeciwu wobec narzuconej konwencji. Konceptualiści postrzegali dzieło „jako wytwór kulturowy, obiekt uwikłany w artystyczny system, w instytucje, a więc również w dyskurs władzy. Jako narzędzie nacisku, propagandy, czy po prostu towar”<sup>7</sup>. W latach 70. nasiliło się zjawisko negacji formy (aż do jej dematerializacji) w polskiej twórczości rzeźbiarskiej, również plenerowej (między innymi w ramach plenerów i sympozjów rzeźbiarskich). Jest to rodzaj poszukiwania wolności w sztuce oraz ucieczki od ideologizacji i upolitycznienia aktu twórczego. Ten czas to przełomowy, ale jeszcze ciągle słabo rozpoznany

<sup>1</sup> Więcej na ten temat: A. Sumorok i T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu* [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. eidem, Łódź 2017, s. 7–45.

<sup>2</sup> Fragment przemówienia Bolesława Bieruta wygłoszonego 16 listopada 1947 roku z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu. Cyt. za: J. Poklewski, *Sztuka w służbie propagandy stalinowskiej*, „Czasy Nowożytnie” 1999, t. 6, s. 249–258.

<sup>3</sup> P. Oczko, *Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta*, Tychy 2020, s. 30.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 40–41.

<sup>5</sup> H. Kotkowska-Bareja, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974, s. 7.

<sup>6</sup> Między innymi minimal art, object art, conceptual art, environment art, land art czy body art/performance.

<sup>7</sup> L. Nader, *Sztuka konceptualna w Polsce*, [tinyurl.com/3hrzeuhs](https://tinyurl.com/3hrzeuhs), dostęp: 28.02.2024.

okres twórczości rzeźbiarskiej w Polsce<sup>8</sup>. Równolegle „poszukiwano »trzeciej drogi«, która godziłaby wymogi doktryny z różnymi wariantami modernizmu”<sup>9</sup>. Poszukiwania te przejawiały się w indywidualnych kreacjach i interpretacjach formy, nowatorskim wykorzystaniu materiału i technologii oraz osadzeniu dzieła w określonym kontekście.

Istotną rolę dla zjawiska rzeźb plenerowych odegrały uwarunkowania gospodarcze, społeczne i polityczne oraz ściśle z tym związany sposób finansowania twórczości rzeźbiarskiej. W okresie PRL-u monopol na mecenat artystyczny miało państwo, które jako zleceniodawca określało i dyktowało warunki realizacji „zamówienia”, czyli dzieła artystycznego<sup>10</sup>. Rzeźba pojawiała się w krajobrazie codziennym miast i miasteczek jako realizacja haseł typu: „humanizacja przestrzeni zamieszkania”, „sojusz świata pracy z kulturą i sztuką” czy też „wyjście sztuki do ludu”. U podstaw takiego podejścia leżała idea upowszechniania kultury wśród szerokich rzesz społeczeństwa przez zapewnienie bezpośredniego kontaktu z kulturą wizualną w środowisku życia i pracy. Był to świadomie i konsekwentnie realizowany program wspierania przemian społecznych i gospodarczych w powojennej Polsce. Ten odgórnie i centralnie zaplanowany proces zakładał udział finansowy państwa – inicjatora programu, w którym uczestnikami byli artyści jako wykonawcy dzieł, a funkcję mecenasów pełniły państwowe instytucje, organy i organizacje. Scentralizowany i silnie zinstytucjonalizowany mecenat państwowy realizowano zatem w formie mecenatu rozdrobnionego – redystrybucji środków publicznych, kierowanych lokalnie do poszczególnych miast, miasteczek, ich dzielnic, a nawet poszczególnych zespołów zabudowy między innymi za pośrednictwem spółdzielni mieszkaniowych, zakładów przemysłowych oraz spółdzielni artystycznych. Ostatecznie wszelkie te formy mecenatu w PRL-u: mecenat publiczny, instytucjonalny czy społeczny, wpasowywały się w politykę kulturalną państwa, realizowały jej cele i założenia ideologiczne<sup>11</sup>.

Rzeźba plenerowa, mimo że podobnie jak inne dzieła sztuki, architektury i urbanistyki okresu PRL-u była zjawiskiem planowanym i kierowanym centralnie, dawała pewną autonomię artystyczną. Część rzeźb powstawała w ramach działalności uczelni artystycznych. Odbywały się też plenery rzeźbiarskie organizowane pod mecenatem konkretnych zakładów przemysłowych, związane ze specyfiką produkcji danego przedsiębiorstwa, na przykład w Hajnówce<sup>12</sup>, Suchedniowie czy Bolesławcu<sup>13</sup>. Niektóre z nich przybierały formy sympozjów, tak jak Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965–1973), sympozja Złote Grono w Zielonej Górze (1965–1981) czy Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (1966). Plenery, podczas których zaczęto udostępniać artystom „nowe nietradycyjne materiały hale fabryczne, maszyny i rady fachowców”<sup>14</sup>, umożliwiły zmianę formy przedstawień rzeźbiarskich. Rezygnowano z form tradycyjnych na rzecz „kompozycji przestrzennych”<sup>15</sup>. Mecenat wielkich zakładów przemysłowych sprawił, że „rzeźba

<sup>8</sup> Praca Wandy Czelkowskiej pod wymownym tytułem *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu* stała się inspiracją do ponownego podjęcia tego tematu. W 2024 roku twórczości rzeźbiarskiej z tego okresu poświęcono odrębną wystawę w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, zatytułowaną *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby. Polska rzeźba pierwszej połowy lat 70.*, kuratorzy: Tamara Książek, Waldemar Baraniewski, Jan Stanisław Wojciechowski – zob. *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby*, [tinyurl.com/3x6t5zx5](https://tinyurl.com/3x6t5zx5), dostęp: 29.10.2024, oraz P. Kosiewski, *Rzeźba wychodząca poza swe granice* *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby. Polska rzeźba pierwszej połowy lat 70.*, [tinyurl.com/3yuzp89m](https://tinyurl.com/3yuzp89m), dostęp: 29.10.2024. Zorganizowano też wystawę *Wanda Czelkowska. Retrospekcja*, [tinyurl.com/3jnx455](https://tinyurl.com/3jnx455), dostęp: 29.10.2024.

<sup>9</sup> A. Sumorok, T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje...*, op. cit., s. 32.

<sup>10</sup> Szerzej o mecenacie nad sztuką rzeźbiarską pisze Bernadeta Stano w rozdziale *Społeczny mecenat przemysłowy* swojej książki *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL* (Kraków 2019, s. 27–66).

<sup>11</sup> Z. Jaroński, *Mecenat nad literaturą w PRL* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999, s. 340.

<sup>12</sup> Zob. A. Kisielewski, *Plenerowe „kształty wyobraźni” w Hajnówce*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 158–165.

<sup>13</sup> B. Stano, *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 215–235.

<sup>14</sup> I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 100.

<sup>15</sup> Ibidem.



stawała się dziedziną naczelną wśród innych form działalności plastycznej. Jako forma trójwymiarowa była elementem wiążącym architekturę z jej otoczeniem, narzucającym przestrzeni skalę człowieka. Powstawanie nowych i rozbudowa starych miast dostarczyły jej nowych lokalizacji<sup>16</sup>.

### Rzeźba plenerowa w krajobrazie zurbanizowanym

Rzeźba plenerowa była często składową większych zespołów urbanistycznych (na przykład mieszkaniowych czy przemysłowych) lub elementem kompozycyjnym w przestrzeni publicznej. Stanowiła integralną część krajobrazu kulturowego, wpisaną w otoczenie składające się z elementów zarówno przyrodniczych, jak i antropogenicznych. Rzeźbę plenerową jako dzieło artystyczne odrębne, wolno stojące lokalizowano zwykle w określonym otoczeniu i kontekście, a jej forma i treść wpisywały się w program większego założenia. Rzeźbiarskie formy przestrzenne powstawały na nowych osiedlach mieszkaniowych oraz na terenach historycznych śródmiejskich zespołów zabudowy mieszkaniowej. Zgodnie z zasadami kształtowania ośrodków osadniczych obowiązującymi po drugiej wojnie światowej szczególnym miejscem miało być centrum usługowe, w którym równie istotna co zabudowa była przestrzeń wspólna. Jak pisał Władysław Czerny: „Ośrodkiem spotkań i współżycia organizacyjnego jednostki sąsiedzkiej powinien być jej główny ośrodek usługowy. [...] Kompozycja ośrodka powinna mieć charakter mieszkalny, zachęcający do pobytu w nim, aby mógł się stać ogniskiem współżycia całej jednostki<sup>17</sup>. Takie miejsce, najlepiej w formie małego placu otoczonego niewielkimi sklepami oraz lokalami usługowymi, miało być urządzone w szczególny sposób. Oprócz starannego zagospodarowania zielenią i małą architekturą należało także znaleźć tam miejsce na akcent szczególny, którym mogły być na przykład: „grupa drzew, studnia dekoracyjna, rzeźba, kąt z ławeczką do siedzenia, obok mała piaskownica dla dzieci czekających na starszych, zajętych zakupami. [...] Kameralne ukształtowanie ośrodka ma bardzo duże znaczenie dla wytworzenia nastroju wspólnoty osiedla i przynależności mieszkańców do niego<sup>18</sup>”.

Wytyczne dotyczące urządzenia centrum ośrodka osadniczego tylko pośrednio nawiązywały do historycznych zasad kształtowania kompozycji urbanistycznej. Wykorzystywano przy tym rolę przestrzeni publicznej jako miejsca spotkań mieszkańców oraz integracji społecznej. Podobnie jak w przeszłości również w lokalnym centrum miały się pojawiać niewielkie obiekty architektoniczne oraz artystyczne. We wcześniejszych epokach rolę szczególnego akcentu w przestrzeni publicznej odgrywały obiekty o określonych funkcjach, na przykład studnie, pręgierze, wagi, a w późniejszych okresach – także obeliski, fontanny czy pomniki, lokalizowane w miejscach wybranych ze względów kompozycyjnych, krajobrazowych i widokowych. Jednak zasadniczo urbanistykę powojenną prawie całkowicie pozbawiono zasad spójnej kompozycji, a pojęcia takie jak „plac”, „podwórzec” czy „pierzewa” pozostały nimi tylko z nazwy. „Place” w socrealistycznych zespołach zabudowy mieszkaniowej lub produkcyjnej nie miały ścian urbanistycznych, a tym samym nie wykształciły wnętrza urbanistycznego. Osiedla zabudowy złożonej z prostopadłościennych brył (często w układach liniowych), odsunięte od krawędzi ulic, nie formowały pierzei, ale jedynie wyznaczały nieciągłe linie zabudowy. Deklarowane zapewnienie w ramach osiedla „właściwej kompozycji krajobrazu” oraz „socjalnego klimatu” pozostawało w znacznej mierze wyłącznie hasłem ideowym, które realizowano tylko w niewielkim zakresie, między innymi za pomocą mebli urbanistycznych oraz rzeźb plenerowych.

W okresie powojennym nowością było upowszechnienie rzeźby i uznanie jej za obiekt w codziennym krajobrazie – czynnik humanizujący, stanowiący element tożsamości i integracji, nadający symboliczne znaczenie przestrzeni, w której rzeźbę umieszczono. W rejonach o zunifikowanej zabudowie w postaci blokowisk (wznoszonych zazwyczaj z prefabrykatów) lub w zespołach zabudowy przemysłowej, realizowanej często według typowych rozwiązań konstrukcyjnych

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> W. Czerny, *Architektura zespołów osiedleńczych*, Warszawa 1972, s. 188.

<sup>18</sup> Ibidem.

1

Rzeźby Andrzeja Jocz  
nawiązujące do specyfiki Łodzi  
jako miasta przemysłowego –  
*Dzianina* na osiedlu Widzew (a)  
i *Czółtenka* przed dworcem  
Łódź Kaliska (b), a także  
rzeźby metaforyczne z terenu  
Politechniki Łódzkiej – dzieło bez  
nazwy przed gmachem biblioteki,  
kojarzące się z płomieniem  
wiedzy (c), oraz *Przeptywooki*  
(wykonane przez zespół  
rzeźby Instytutu Architektury  
i Urbanistyki pod kierownictwem  
Jocza) (d). Fot. M. Dankowska

Sculptures by Andrzej Jocz  
referring to the specific  
character of Łódź as an industrial  
city – *Knitted Fabrics* in the  
Widzew housing estate (a) and  
*Shuttles* in front of Łódź Kaliska  
railway station (b), as well as  
metaphorical sculptures from the  
premises of the Łódź University  
of Technology – an unnamed work  
in front of the library building,  
associated with the flame of  
knowledge (c), and *Przeptywooki*  
(made by the sculpture team  
of the Institute of Architecture  
and Urban Planning under the  
direction of Andrzej Jocz) (d).  
Photo: M. Dankowska





i materiałowych, rzeźby stawały się jednym z elementów wyróżniających i identyfikujących całe założenie<sup>19</sup>. Sposób umieszczenia rzeźb w ogólnodostępnej przestrzeni oraz ich niewielkie rozmiary, dopasowane do ludzkiej skali (gabaryty mieszczące się w polu widzenia człowieka), pozwalały na bezpośredni kontakt z tymi dziełami artystycznymi, co czyniło je tym bardziej oswojonymi<sup>20</sup>. Rzeźby przyczyniały się też do procesów integracji lokalnej społeczności z miejscem zamieszkania. Sytuowano je na przykład obok placów zabaw, na skwerach, przy lokalnych centrach usługowych. Ich tematyka była neutralna (*Taniec* w Łodzi), często związana z człowiekiem lub rodziną (*Macierzyństwo* w Łodzi, *Para* w Legnicy). Czasem były to abstrakcyjne formy organiczne (*Kosmosonda* w Tychach) lub zgeometryzowane (*Kompozycja elementów zmiennych* w Elblągu, *Forma przestrzenna* w Elblągu). Pojawiały się też tematy zoomorficzne (*Ryba* w Tychach, *Sowy* w Krakowie) lub roślinne (*Drzewo* w Łodzi). Rzeźby stawiano również jako ozdobę i urozmaicenie przestrzeni publicznych, na przykład przed urzędami, w parkach oraz na innych terenach zieleni urządzonej i rekreacyjnych (*Wakacje* w Łodzi, *Wzrastanie I i II* w Zielonej Górze). Lokalizowano je także w pobliżu miejsc pracy albo w szczególnych przestrzeniach miast, na przykład przy wjazdach jako witacze (choćby w Chojnicach). Czasem rzeźby nawiązywały do charakteru miasta (*Czółenka* w Łodzi, *Górnik* w Rudzie Śląskiej)<sup>21</sup>. Dozwolona tematyka obiektów była zatem ściśle określona, pozornie neutralna politycznie, a zarazem pożyteczna społecznie.

Jaki był jednak rzeczywisty cel tworzenia rzeźb plenerowych i na jakie potrzeby w ten sposób odpowiadano? Czy rzeźba plenerowa była faktycznie realizacją idei humanizacji przestrzeni czy wręcz przeciwnie – stanowiła jedynie listek figowy, działanie pozoranckie?

W gospodarce planowej, scentralizowanej nowe zespoły osiedleńcze oraz ich zabudowa realizowane były w sposób zunifikowany, typowy. Liczyły się tu przede wszystkim „normalizacja”, „optymalizacja”, „sprawiedliwość” i „równość”, przejawiające się w stosowaniu jednakowych, powtarzalnych rozwiązań. W urbanistyce tego okresu pominięto zasady estetycznego kształtowania przestrzeni i zastąpiono je „formą otwartą” oraz koncepcjami funkcjonalistycznymi<sup>22</sup>. W takich

<sup>19</sup> Są także głosy krytyczne wobec form rzeźbiarskich umieszczanych w przestrzeniach PRL-owskich osiedli, wskazujące, że formy te pogłębiały tylko architektoniczną pustkę monotonnego rytmu powtarzalnych brył (bloków). Takie zdanie wyraził między innymi Jeremi T. Królikowski w „Roczniku »Rzeźba Polska«” w 2005 roku, przywołany w: K. Chrudzimska-Uhera, *Humanizacja przestrzeni miejskiej. Rzeźba plenerowa w Warszawie w latach 70. XX wieku* [w:] *Rzeźba w architekturze*, red. eadem, B. Gutowski, Warszawa 2008, s. 143.

<sup>20</sup> O potrzebie budowania identyfikacji kompozycyjnej przestrzeni, a także o zasadach kształtowania i rozumienia elementów kompozycji urbanistycznej traktuje wiele publikacji – w tym te, które opisują polską powojenną rzeczywistość projektową, na przykład: K. Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1984.

<sup>21</sup> Większość przykładów podano na podstawie inwentaryzacji terenowych prowadzonych przez członków zespołu Narodowego Instytutu Dziedzictwa. Lokalizację rzeźb wymienionych w tej części artykułu określono opisowo: *Taniec*, 1977, autor: Henryk Burzec, Łódź, ul. Zachodnia, skwer przed Manufakturą; *Macierzyństwo*, 1976, autor: Michał Gałkiewicz, Łódź, osiedle Retkinia, al. kard. Stefana Wyszyńskiego i ul. Przelajowa; *Para* (lub *Ramię w ramię*), datowanie i autor nieznane, Legnica, ul. Środkowa i Młynarska; *Kosmosonda*, 1975, autor: Stefan Borzęcki, Tychy, osiedle D, ul. Darwina; *Kompozycja elementów zmiennych*, 1965, autor: Adam Marczyński, Elbląg; *Forma przestrzenna*, 1965, autor: Jerzy Fedorowicz, Elbląg; *Forma przestrzenna*, 1965, autor: Jan Ziemiński, Elbląg; *Forma przestrzenna*, 1965, autor: Krystyn Zieliński, Elbląg (wszystkie cztery rzeźby z Elbląga w zbiorach Otwartej Galerii Form Przestrzennych); *Ryba*, 1975, autor: Antoni Hajdecki, Tychy, osiedle D; *Sowy*, 1961, autor: Bronisław Chromy, Kraków, Planty; *Drzewo*, 1980, autor: Ryszard Popow, Łódź, Widzew-Wschód; *Wakacje* (lub *Tańczące dziewczyny*), lata 60. XX wieku, autor: Henryk Burzec, Łódź, park Źródlika II; *Wzrastanie I*, 1978, i *Wzrastanie II*, 1980, autor: Marek Przeclawski, Zielona Góra, Wzgórze Winne; *Witacze*, 1973–1975, autor: Norbert Jażdżewski, Chojnice (zachowało się pięć rzeźb: przy ul. Kościarskiej, Gdańskiej, Człuchowskiej, a także przy wyjazdach na Tucholę i Bydgoszcz oraz na Sępólno Krajeńskie i Poznań); *Czółenka* (rzeźba przedstawiająca czółenka tkackie), 1979 (projekt z 1977), autor: Andrzej Jocz, Łódź, skwer przed dworcem Łódź Kaliska (rzeźba translokowana); *Górnik* (lub *Olimpijczyk*), 1962, autor: Piotr Latoska, Ruda Śląska, plac Żwirki i Wigury.

<sup>22</sup> Więcej o destrukcyjnym wpływie tego typu działań pisze między innymi Maria J. Sołtysik, która zwraca uwagę na wyeliminowanie estetycznego wymiaru urbanistyki, co skutkowało powstaniem przestrzeni zunifikowanej, nieprzyjemnej człowiekowi oraz powodowało efekt chorobliwej „otwartości” współczesnej architektury. Zob. eadem, *Czynnik kompozycji w mieście historycznym i w mieście współczesnym* [w:] *Miasto historyczne w dialogu ze współczesnością*, red. J. Bogdanowski, Gdańsk 2002, s. 34–35.



2

W sztuce lat 60. i 70. XX wieku ważnym i częstym tematem byli ludzie pracy. Przykładem podjęcia tej tematyki są rzeźby stojące w Legnicy przy al. Platanowej: *Hutnik* (a), *Włóknianka* (b) oraz *Żniwiarz* (c). Fot. P. Roczek

Working people were an important and frequent theme in the art of the 1960s and 1970s. The sculptures on al. Platanowa in Legnica are an example of this theme: *Steelworker* (a), *Textile Worker* (b) and *Harvester* (c). Photo: P. Roczek





3 Rzeźby plenerowe z lat 60. i 70. XX wieku wpisywały się w nurt humanizacji przestrzeni, stąd często pojawiały się motywy związane z życiem społecznym, w tym macierzyństwem, rodziną, uczuciami i relacjami między ludźmi. Na zdjęciach dwie rzeźby Kazimierza Zielińskiego z 1978 roku, obie zatytułowane *Macierzyństwo* – jedna z placu Konstytucji 3 Maja w Olsztynie (obecnie przeniesiona na skwer przed dworcem) (a), druga z placu Jana Pawła II przed tamtejszym ratuszem (b), *Macierzyństwo* na al. Platanowej (c) i *Para* na ul. Środkowej w Legnicy (d), *Macierzyństwo* na osiedlu im. W. Jagiełły w Łodzi (e) oraz *Baby* przed amfiteatrem w Zielonej Górze. Fot. M. Liszewska (a–b), P. Roczek (c–d), M. Dankowska (e), M. Kłaczowska (f)

The open-air sculptures of the 1960s and 1970s were part of the trend to humanize space, hence motifs related to social life, including motherhood, family, feelings and relationships between people, often appeared. The photographs show two sculptures by Kazimierz Zieliński from 1978, both entitled *Motherhood* – one from plac Konstytucji 3 Maja in Olsztyn (now moved to the square in front of the railway station) (a), the other from plac Jana Pawła II in front of the local town hall (b), *Motherhood* (c) and *Couple* on ul. Środkowa in Legnica (d), *Motherhood* on the W. Jagiełło housing estate in Łódź (e), and *Country women* in front of the amphitheatre in Zielona Góra. Photo: M. Liszewska (a–b), P. Roczek (c–d), M. Dankowska (e), M. Kłaczowska (f)

realiach i tak ukształtowanym krajobrazie nie sposób było liczyć na wytworzenie się więzi z miejscem zamieszkania lub miejscem pracy. Niedrogim, a zarazem efektywnym rozwiązaniem problemu tego braku poczucia przynależności okazał się sprytny zabieg socjologiczno-psychologiczny – wprowadzenie rzeźby plenerowej do przestrzeni wspólnej. Rzeźby stanowiły z założenia niewielkie, a zatem niskobudżetowe formy, łatwe do przestawienia (w razie potrzeby), szybkie w realizacji. Co więcej, rzeźba, w odróżnieniu od pomnika pozbawiona dodatkowych znaczeń symbolicznych czy komemoratywnych<sup>23</sup>, stanowiła idealny wyróżnik przestrzeni. Była stosunkowo neutralna ideologicznie, to znaczy bezpieczna politycznie i społecznie<sup>24</sup>, oraz zaspokajała potrzeby estetyczne odbiorcy. Ponadto samo zjawisko powstawania rzeźb pod patronatem państwowym, spółdzielczym czy przemysłowym stawiało patrona w roli mecenasa sztuki i kultury. Pośrednio legitymizowało to i usprawiedliwiała realizację pozbawionych indywidualnego wyrazu artystycznego zespołów zabudowy. W tej trudnej sytuacji projektowej niektórzy urbaniści, architekci i artyści starali się, by projektowane i realizowane przez nich dzieła zapewniały komfort użytkowy, a jednocześnie miały, choć w minimalnym zakresie, zindywidualizowane formy.

Ciekawym przykładem humanizacji nowego osiedla mieszkaniowego za pomocą rzeźby jest wykorzystanie historycznych artefaktów do współtworzenia jego przestrzeni. Halina Skibniewska, planując w latach 60. XX wieku osiedle Szwoleżerów w Warszawie, obok budynków mieszkalnych i usługowych zaprojektowała szereg elementów zagospodarowania terenu, w tym geometrycznie uformowane, ozdobne murki, labirynt oraz place zabaw. Dodatkowo na osiedlu zostały umieszczone fragmenty barokowych rzeźb i kamienne wazy przeniesione z siedemnastowiecznego założenia pałacowego w Brzezince koło Oleśnicy na Dolnym Śląsku. Autorką projektu zieleni była Alina Scholtz, która „zakomponowała tu elementy owalne i okrągłe: malownicze kępy drzew były sadzone na obrysach okręgu, zaś wewnątrz takiego monogatunkowego pierścienia umieszczała barokowe »spolia«”<sup>25</sup>.

Innym przykładem może być powstałe w latach 80. XX wieku (projekt z lat 70.) osiedle Radogoszcz-Wschód w Łodzi, zaprojektowane przez zespół Pracowni nr 3 w składzie: Zdzisław Lipski, Andrzej Owczarek oraz Jakub Wujek z asystentami. Układ urbanistyczny osiedla uwzględniał relacje przestrzenno-społeczne – zastosowano historyczne zasady realizacji kwartałów zabudowy, placów i ulic, których położenie określał plan regulacyjny, nazwany przez autorów „konceptualnym zapisem formy”. W projekcie pojawiły się także specjalne wytyczne urbanistyczne dotyczące przestrzeni publicznych oraz próby poszukiwania zindywidualizowanych rozwiązań projektowych, między innymi indywidualnego kształtowania stref wejścia do wnętrza kwartałów, małej architektury i detalu. Zdaniem projektantów kluczowe było „uczynienie

<sup>23</sup> Szerzej kwestię różnic między rzeźbą a pomnikiem podejmuje wydawnictwo Katedry Rzeźby i Działań Przestrzennych ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu: „Zeszyt Rzeźbiarski” 2020, nr 10: *Pomnik*, [tinyurl.com/y3veyet](http://tinyurl.com/y3veyet), dostęp: 22.04.2024.

<sup>24</sup> Choć jednocześnie przewencyjnie została z góry określona tematyka rzeźb.

<sup>25</sup> K. Czerniewska-Andryszczyk, *Miasto ogród Warszawa* [w:] Alina Scholtz. *Projektantka warszawskiej zieleni*, Warszawa 2021, s. 74–75.

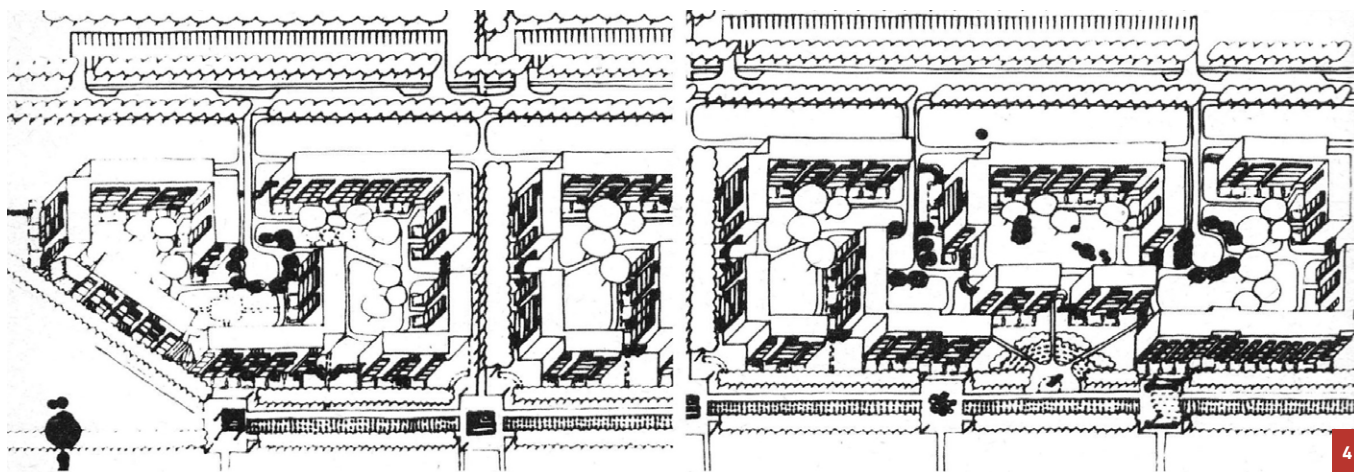




fizycznych granic kolonii”, które „daje szansę identyfikowania się mieszkańca z »jego« własnym terenem w przestrzeni urbanistycznej oraz poczucie przynależności do »jego« grupy społecznej, a to z kolei może stanowić impuls do współdziałania w czynnym kreowaniu tego otoczenia”<sup>26</sup>. Takie podejście projektowe było próbą włączenia lokalnych społeczności w proces osvajania zunifikowanej przestrzeni zapełnionej budynkami z wielkiej płyty.

<sup>26</sup> *Budownictwo poprzez aktywne współuczestnictwo. Osiedle z fabryki domów* [w:] *Architektura polska '81*, red. A. Bruszewski, Warszawa 1981, [bez paginacji].





4 Fragment planów osiedla Radogoszcz-Wschód w Łodzi – widok aksonometryczny stanowiący autorski „konceptualny zapis formy” Pracowni nr 3. Rozplanowanie osiedla uwzględniło aspekty kompozycyjne i potrzeby społeczne. Źródło: *Architektura polska '81*, red. Andrzej Bruszewski, Warszawa 1981, [bez paginacji]

Detail of the plans of the Radogoszcz-Wschód housing estate in Łódź – axonometric view, which constitutes the author's 'conceptual record of form' of Studio no. 3. The layout of the estate took into account compositional aspects and social needs. Source: *Architektura polska '81*, ed. Andrzej Bruszewski, Warsaw 1981, [no pagination]

Zaprezentowane dwa przykłady próby humanizacji przestrzeni przez działania projektowe są raczej wyjątkami od reguły, którą stanowiły realizacje jednakowych szeregów zabudowy bloków mieszkalnych. W tych okolicznościach odpowiedzią na potrzebę indywidualizacji przestrzeni były obiekty o mniejszej skali, dostawione do zaprojektowanego osiedla. Umieszczane w przestrzeni rzeźby były zatem próbą wywołania odczucia indywidualności miejsca. Ich pojawienie się w zunifikowanej, odhumanizowanej przestrzeni stwarzało pozór swobodnej kreacji i aranżacji krajobrazu.

Przegląd realizowanych w okresie socrealizmu projektów większych założeń urbanistycznych i zespołów zabudowy, a także analiza literatury przedmiotu<sup>27</sup> pozwalają sformułować wstępny wniosek, że pojawianie się rzeźby plenerowej było przewidziane jako jeden z wielu scenariuszy realizacji idei humanizacji przestrzeni: zespołów usługowych (lokalnych centrów handlowo-usługowych, ośrodków oświaty, centrów sportowych), zakładów produkcyjnych czy osiedli mieszkaniowych. Projekty urbanistyczne nie narzucały jednak zwykle precyzyjnej lokalizacji ani formy rzeźby. Niekiedy wskazywano strefy lub miejsca lokalizacji rzeźby (na przykład ze względu na kompozycję lub powiązanie z układem funkcjonalno-użytkowym założenia) albo podkreślano związek ze strefą wejściową (zakłady produkcyjne) albo ze strefą integracji społecznej (miejsce spotkań lokalnych społeczności)<sup>28</sup>. Najczęściej jednak rzeźba pojawiała się wtórnie w ramach już zrealizowanej, większej całości urbanistyczno-architektonicznej. Poświadczają to choćby relacje z programowych działań artystycznych w Nowej Hucie, gdzie na szeroką skalę wdrażano pionierski program upowszechniania kultury, który między innymi oferował mieszkania młodym absolwentom ASP w Krakowie w zamian za prowadzenie lokalnej działalności artystycznej<sup>29</sup>, czy

<sup>27</sup> Przede wszystkim opisów projektowych oraz wypowiedzi projektantów (to jest architektów i urbanistów) tych założeń, ale także literatury dotyczącej teorii projektowania urbanistycznego tego okresu.

<sup>28</sup> Zasady aktywności życia społecznego pozostają w ścisłej korelacji z rodzajem przestrzeni użytkowanej publicznie. O tego typu zależnościach i wynikających z nich zasadach projektowania urbanistycznego pisał w latach 70. XX wieku Jan Gehl. Zob. idem, *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, przeł. M. Urbańska, Kraków 2009.

<sup>29</sup> B. Stano, *Nowocześni w Nowej Hucie? Wielka budowa socjalizmu w obrazach (1949–1959)* [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, op. cit., s. 178–208.

realizacje w przestrzeni już istniejących zakładów produkcyjnych, takie jak projektowana przez Oskara Hansena humanizacja Fabryki Automatów Tokarskich w Chocianowie<sup>30</sup>. W tym przypadku humanizacja objęła nie tylko zakład produkcyjny powstały z przekształcenia starszych manufaktur. Podjęto również próbę stworzenia połączeń funkcjonalno-społecznych w mieście między innymi z wykorzystaniem ideogramów (na przykład ideogramu relacji społecznych) oraz wprowadzono ciągi funkcjonalne, głównie o charakterze pieszym (na przykład ciąg pracy, ciąg rekreacyjny, ciąg historyczny). Największe zmiany zaproponowano w samej fabryce, która miała ewoluować „w kierunku całościowej, choć niejednorodnej (w tym całe jej bogactwo!), perforowanej struktury produkcyjno-socjalno-rekreacyjnej. Głównym integrującym ją elementem byłyby zieleń. [...] studium humanizacji rozwiązuje dziesiątki konkretnych, uciążliwych, codziennych problemów [...], imponuje skalą rozważań, praktycyzmem interwencji, wycuciem odruchów spontanicznych użytkownika jako źródła twórczej inspiracji”<sup>31</sup>. Zespół kierowany przez Hansena zaprojektował całość założenia, a ponadto mniejsze strefy aktywności społecznych oraz indywidualne rozwiązania dotyczące małej architektury. W projekcie wykorzystano także istniejące artefakty, między innymi formy starych dymarek, które ustawiono przy wejściu do zakładu, nadając im nową, rzeźbiarską funkcję i symboliczną wymowę – łącznika integrującego starą i nową zabudowę.

Dziś oceniamy zachowane dzieła rzeźbiarskie ze współczesnej perspektywy. W trzeciej ćwierci XX wieku tło gospodarcze, społeczne i kulturowe, w którym funkcjonował człowiek, było zgoła odmienne. Radykalnie przebudowywano centra miast, a na przedmieściach i peryferiach żywiłowo wznoszono osiedla mieszkaniowe i zespoły zabudowy przemysłowej. To w takiej przestrzeni, na surowym korzeniu powstawała znaczna część rzeźb plenerowych. Oprócz tego, że jej forma miała się wpisywać w obowiązującą ideologię, rzeźba miała służyć do socjalizacji powstających wówczas powtarzalnych, zwykle nijakich pod względem artystycznym blokowisk. Rzeźby plenerowe nawiązywały „do szeroko pojmowanej tradycji konstruktywistycznej, oswajały przypadkową publiczność z estetyką modernizmu”<sup>32</sup>. Były traktowane jako „dopełnienie architektoniczno-urbanistycznego środowiska. Można stwierdzić, że rzeźba [...] pojmowana była jako architektoniczny integrator [...] czy też organizator miejskiej przestrzeni”<sup>33</sup>.

### Zjawisko artystyczne, zabytek czy dobro kultury współczesnej?

Rzeźba plenerowa stanowi przejaw aktywności artystycznej w określonym miejscu w przestrzeni zewnętrznej. Definiuje się ją jako „formę przestrzenną adresowaną do konkretnej przestrzeni zewnętrznej, prywatnej lub publicznej”<sup>34</sup>. W przypadku opisywanych rzeźb plenerowych z lat 60. i 70. XX wieku w Polsce definicja ta wymaga uzupełnienia. Stykamy się tu bowiem ze zjawiskiem artystycznym zachodzącym w ograniczonym przedziale czasowym, który obejmował dwie dekady, będącym wynikiem zamówienia publicznego lub dotacji (mecenat państwowy w formie rozproszonej), w którego rezultacie powstawały dzieła rzeźbiarskie realizowane jako zlecenie indywidualne lub grupowe albo jako efekt akcji artystycznej, na przykład pleneru, sympozjum czy biennale. Takie rzeźby plenerowe były powiązane materiałowo, formalnie, a często także lokalizacyjnie z instytucją zamawiającą (mecenat zakładów przemysłowych, spółdzielni mieszkaniowych) lub tworzyły grupę spójną tematycznie i/lub materiałowo (akcje artystyczne). W odróżnieniu od innych rodzajów rzeźby wolno stojącej rzeźba plenerowa jako zjawisko artystyczne, oprócz tego, że jest dziełem samym w sobie, stanowi także część większej całości – jest powiązana z otoczeniem wizualnie, a często też funkcjonalnie.

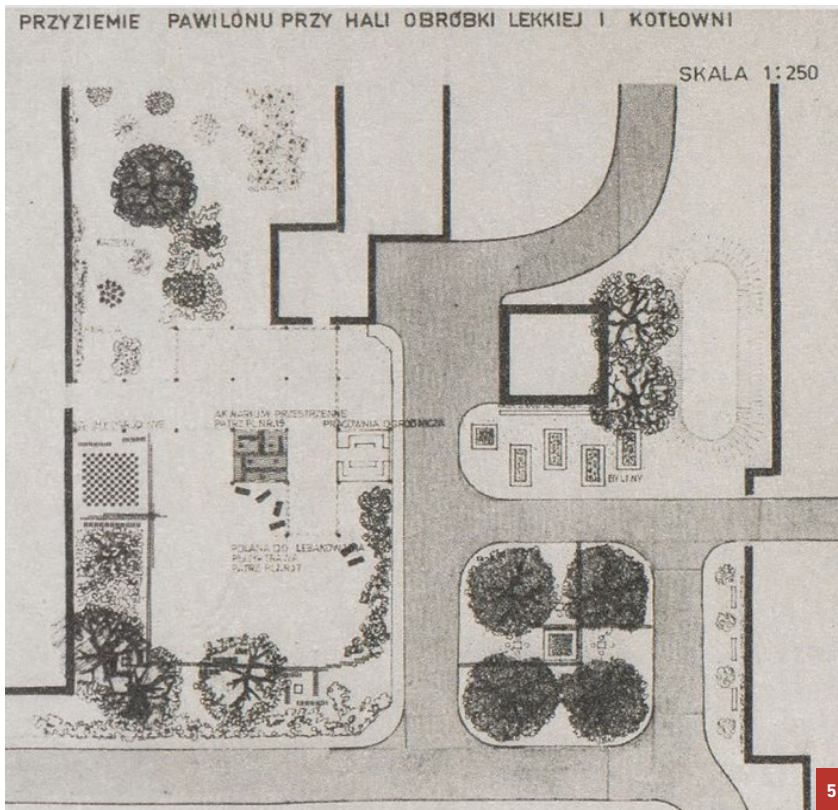
<sup>30</sup> C. Bielecki, *Studium humanizacji Fabryki Automatów Tokarskich w Chocianowie*, „Architektura” 1980, nr 1, s. 43–50.

<sup>31</sup> G. Dziamski, *Rzeźba w latach 70-tych*, „Rzeźba Polska”, R. 1986, s. 50.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 71.



5 Rysunek ze *Studium humanizacji Fabryki Automatów Tokarskich w Chocianowie*, projekt Oskara Hansena z zespołem. Obok budynków produkcyjnych poprowadzono ciągi zieleni oraz wyznaczono strefę socjalną. Na rysunku są podpisane takie elementy, jak: „polana do leżakowania”, „płyty-trawa”, „akwarium przestrzenne”, „pracownia ogrodnicza” czy „szachy ogrodowe”. Źródło: „Architektura” 1980, nr 1, s. 47

Drawing from *Studium humanizacji Fabryki Automatów Tokarskich w Chocianowie* (Study of the humanization of the automatic lathe factory in Chocianów), designed by Oskar Hansen and team. Next to the production facilities there are stretches of greenery and a social area. The design includes elements such as 'lawn for lounging', 'slabs-grass', 'spatial aquarium', 'garden studio' and 'garden chess'. Source: *Architektura* 1980, no. 1, p. 47

Ślady opisanej działalności rzeźbiarskiej są nadal widoczne w przestrzeni miast. Wiele form plenerowych zrealizowanych w drugiej połowie XX wieku przetrwało do czasów obecnych. Rzeźba plenerowa, od dziesiątek lat obecna w przestrzeni publicznej, staje się często materialnym nośnikiem więzi społecznych. Za sprawą swojej zwykle niewielkiej formy zaczyna być częścią codzienności i wtapia się w otaczający krajobraz. Stanowi zatem szczególny rodzaj twórczości artystycznej, która choć nieużytkowa, nabiera cech użytkowych i znaczenia dla współcześnie żyjących pokoleń. Czy zasadne byłoby zatem objęcie ochroną najcenniejszych rzeźb plenerowych? Jeśli zaś tak, to jaka forma ochrony byłaby najwłaściwsza i jakimi kryteriami należałoby się posłużyć przy wartościowaniu rzeźb, które miałyby zyskać formalno-prawną ochronę?

Opisane w artykule procesy związane z recepcją i ochroną rzeźb plenerowych stanowią odbicie szerszego zjawiska dotyczącego obiektów wzniesionych po drugiej wojnie światowej. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że zagadnienie ochrony rzeźb plenerowych i opieki nad nimi pokazuje w mikroskali problemy wielu współczesnych obiektów, które nie są zabytkami, a określonych w ustawie mianem dóbr kultury współczesnej. Jednak, paradoksalnie, rzeźby plenerowe nie kwalifikują się do żadnej z kategorii tych dóbr wymienionych w definicji ustawowej. Dobrami kultury współczesnej nazwano bowiem „niebędące zabytkami dobra kultury, takie jak pomniki, miejsca pamięci, budynki, ich wnętrza i detale, zespoły budynków, założenia urbanistyczne i krajobrazowe, będące uznaniem dorobkiem współcześnie żyjących pokoleń, jeżeli cechuje je wysoka wartość artystyczna lub historyczna”<sup>35</sup>. Sugeruje to, że termin „dobro kultury współczesnej” obejmuje jedynie szczególny rodzaj rzeźby – rzeźbę pomnikową<sup>36</sup>. Pośrednio jako dobro kultury współczesnej można też zaklasyfikować rzeźbę stanowiącą jeden z elementów składowych założenia urbanistycznego bądź krajobrazowego, jego integralną część. Pewnym rozwiązaniem formalnym mogłoby być poszerzenie definicji dóbr kultury współczesnej o oddzielne kategorie

<sup>35</sup> Art. 2 pkt 10 Ustawy z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz.U. 2003, nr 80, poz. 717 ze zm.).

<sup>36</sup> Zob. M. Dąbek, J. Kuka, *Rzeźba pomnikowa*, „Zeszyt Rzeźbiarski” 2020, nr 10: *Pomnik*, s. 51–56.





6 Rzeźby zlokalizowane na osiedlach mieszkaniowych w Tychach. Te geometryczne formy abstrakcyjne nawiązują jednak do konkretnych tematów: *Hokeista* na osiedlu D (a) – do dyscyplin sportowych, *Ryba* na osiedlu D (b) – do świata przyrody, *Kosmosonda* na osiedlu D (c) – do projektów naukowych i badawczych, zjeżdżalnia z grupy rzeźbiarskich form zabawowych na osiedlu G (d) – do życia codziennego (zabaw dzieci). Fot. A. Mucha

Sculptures on housing estates in Tychy. These geometric abstract forms refer to specific themes: from a *Hockey player* on housing estate D (a) – to sports, *Fish* on housing estate D (b) – and nature, *Cosmosonda* on housing estate D (c) – to scientific and research projects, slide from a group of sculptural play forms on housing estate G (d) – to everyday life (children's games). Photo: A. Mucha





7 Zoomorficzne rzeźby plenerowe w Piotrkowie Trybunalskim na osiedlu Piastowskim – metaloplastyka z kamieniami polnymi. Stado pięciu owieczek stoi na skwerze przy skrzyżowaniu al. M. Kopernika oraz ul. H. Sienkiewicza (a). Ich autorem jest piotrkowski artysta Piotr Wypych, uczeń Bronisława Chromego. Ten sam twórca otrzymał następnie zlecenie wykonania kolejnych rzeźb, w tym dwóch pawie w pasażu Rudowskiego (b), w których ogonach zostały umieszczone bryły szklane. Obie te grupy pełnią też funkcję lokalnych placów zabaw – do czego odniósł się autor rzeźb, wyrażając swoją radość z widoku dzieci dosiadających kamienne zwierzęta. Fot. M. Dankowska, 2024

Zoomorphic outdoor sculptures in Piotrków Trybunalski on the Piastowskie housing estate – metal sculptures with field stones. A flock of five sheep stands on a square at the junction of al. M. Kopernika and ul. H. Sienkiewicza (a). They were created by Piotr Wypych, an artist from Piotrków, a pupil of Bronisław Chromy. The same artist was subsequently commissioned to make further sculptures, including two peacocks in pasaż Rudowskiego (b), whose tails have been fitted with lumps of glass. Both these sculptural groups also serve as local playgrounds – something the sculptor mentioned when expressing his delight at the sight of children riding on the stone animals. Photo: M. Dankowska, 2024

objektów, takie jak rzeźba oraz obiekt małej architektury, a być może również inne sugerowane przez środowisko konserwatorskie, na przykład budowle, wystrój i wyposażenie<sup>37</sup>.

Dotychczasowa praktyka tworzenia list dóbr kultury współczesnej wskazuje jednak, że w przypadku wpisywania na listę zespołów urbanistycznych lub założeń krajobrazowych zwykle nie zostają wymienione poszczególne obiekty zlokalizowane na ich terenie, a jeśli już – są to obiekty budowlane, a nie rzeźby. Wyjątki od tej reguły to na przykład galeria rzeźby plenerowej Jana Wrony w Tokarni, wpisana na listę dóbr kultury współczesnej jako „założenie krajobrazowe”, czy galeria rzeźby w parku Decjusza w Krakowie<sup>38</sup>. Ale trzeba tu też zaznaczyć, że chociaż

<sup>37</sup> Rozszerzenie definicji dóbr kultury współczesnej jest zagadnieniem złożonym i wykraczającym poza ramy niniejszego artykułu. Niemniej jednak należy się przychylić do postulatów wyrażonych w nieoficjalnym stanowisku z 17 czerwca 2019 roku przez komisję ds. dóbr kultury współczesnej Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków, które mówiły o konieczności rewizji oraz korekty dotychczasowego brzmienia definicji dóbr kultury współczesnej. Komisja zaproponowała rozszerzenie kategorii obiektów współczesnych oraz uwzględnienie takich samych wartości obiektów jak w przypadku zabytków, to jest wartości artystycznej, historycznej oraz naukowej (ta ostatnia jest obecnie pominięta w definicji dóbr kultury współczesnej).

<sup>38</sup> A. Rozenau-Rybowicz, D. Szlenk-Dziubek, P. Białoskórski, *Atlas dóbr kultury współczesnej województwa małopolskiego*, Kraków 2009, s. 104, [tinyurl.com/4e35e7xj](http://tinyurl.com/4e35e7xj), dostęp: 22.02.2024.

w ustawie nie wskazano kategorii „rzeźba”, to w pojedynczych przypadkach rzeźby pojawiają się na listach dóbr kultury współczesnej z adnotacją „kategoria obiektu niewymieniona w ustawowej definicji” (na przykład *Fontanna*, zwana pomnikiem żaka, na placu Mariackim w Krakowie) lub zaklasyfikowane jako pomnik (na przykład *Smok wawelski* na bulwarze Czerwieńskim w Krakowie czy *Krzeseł* Tadeusza Kantora w Hucisku)<sup>39</sup>.

Odrębnym zagadnieniem jest kwestia możliwości ochrony rzeźby plenerowej między innymi na podstawie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (na przykład jako zabytku ruchomego wpisywanego do rejestru zabytków) albo przez odpowiednie zapisy w miejscowych planach zagospodarowania przestrzennego (bez włączania rzeźby do kategorii zabytków lub dóbr kultury współczesnej)<sup>40</sup>. Niektóre rzeźby zyskały już taką formę ochrony, choćby *Żyrafa* w parku Śląskim w Chorzowie<sup>41</sup>. Przy czym zazwyczaj ze względu na czas powstania (druga połowa XX wieku) wiele form artystycznych z tamtego okresu jest uznawanych za dzieła współczesne – zbyt młode jeszcze, by nazwać je zabytkami. Inną możliwością byłoby utworzenie parku kulturowego na przykład dla zespołów zlokalizowanych sąsiadująco rzeźb plenerowych powstałych w wyniku akcji artystycznych. Park kulturowy mógłby także zostać utworzony w celu ochrony zespołu urbanistycznego (na przykład zakładu przemysłowego), którego integralną część stanowią rzeźby plenerowe oraz inne elementy małej architektury<sup>42</sup>. Możliwe jest też tworzenie galerii i wystaw muzealnych, jednak najważniejsze w przypadku tej kategorii dzieł zdają się działania, które pozwolą zachować rzeźby *in situ*, w ich pierwotnej lokalizacji oraz kontekście przestrzennym.

Coraz liczniej odchodzą twórcy rzeźb plenerowych, którzy w pewnych przypadkach gwarantowali trwałość tych form w przestrzeni publicznej<sup>43</sup>. Przebudowywane jest otoczenie rzeźb, a czasem dochodzi do translokacji tych obiektów przestrzennych. Pociąga to za sobą szereg wyzwań, w tym niełatwe zadanie ochrony form niekiedy trudnych w odbiorze lub wyrażających kontrowersyjne treści<sup>44</sup> oraz mających silny ładunek emocjonalny, a przypominających o bardzo złożonym okresie PRL-u. Stąd oprócz zainteresowania tematem rzeźby pojawiają się też głosy sprzeciwu i dezaprobaty ze strony opinii publicznej. We wciąż toczącym się dyskursie społecznym podejmowane są próby marginalizowania i deprecjonowania „źle urodzonych”<sup>45</sup> dzieł artystycznych. Nie do końca wiadomo, jak oceniać wartość artystyczną, naukową czy historyczną rzeźb plenerowych i jak uzasadniać wybór obiektów, które miałyby podlegać ochronie. Trudnym zagadnieniem jest także kwestia materiału oraz technologii (bywa, że nietrwałych) użytych do wykonania rzeźb, które są narażone na ciągłe działanie czynników atmosferycznych, co często

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Niestety okoliczności i uwarunkowania tworzenia tych aktów prawnych, w tym dążenie do minimalizowania wszelkich utrudnień inwestycyjnych, powodują, że w planach miejscowych rezygnuje się zwykle z wprowadzania ochrony „niekoniecznej” (to jest takiej, która nie wynika z przepisów powszechnie obowiązującego prawa).

<sup>41</sup> Wpis do rejestru z 2011 roku, figura odlana w 1959 roku w Gliwickich Zakładach Urządzeń Technicznych według koncepcji Leopolda Pędziałka i Leszek Dutka oraz konstrukcji zaprojektowanej przez Jerzego Tombińskiego. Za: A. Cymer, *Parki dla rzeźb*, [tinyurl.com/epwajkt8](http://tinyurl.com/epwajkt8), dostęp: 29.02.2024.

<sup>42</sup> Propozycja wprowadzenia formy ochrony w postaci parku kulturowego pojawiła się na przykład podczas dyskusji zespołu NID ds. dóbr kultury współczesnej w odniesieniu do zespołu urbanistycznego zakładów Hutmen we Wrocławiu – jako rozszerzenie ochrony wpisanej do rejestru zabytków wieży ciśnień oraz rozważanej pod kątem wpisu hali produkcyjnej.

<sup>43</sup> W 2019 roku zmarł Andrzej Jocz, w tym samym roku została też zlikwidowana parkowa galeria rzeźby przy Muzeum Miasta Łodzi, zlokalizowana na terenie dawnego ogrodu przy pałacu Izraela K. Poznańskiego na ul. Ogrodowej. Galeria składała się z kilkunastu rzeźb łódzkich artystów, w tym Jocz.

<sup>44</sup> Na łamach prasy oraz w internecie można znaleźć wiele dyskusji i komentarzy świadczących o braku zrozumienia dla rzeźb plenerowych. Wskazuje to na konieczność prowadzenia działań edukacyjnych popularizujących ten zasób dziedzictwa. Do uzyskania akceptacji społecznej przez dane dzieło rzeźbiarskie czasem wystarczy prowadzenie bieżących prac konserwatorskich i porządkowych (które zabezpieczą estetykę rzeźb, a tym samym poprawią ich odbiór) oraz umieszczenie tablic informacyjnych objaśniających szerszy kontekst – wskazujących twórców dzieł oraz przybliżających okoliczności ich powstania.

<sup>45</sup> Określenie zapożyczone z książki: F. Springer, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Kraków 2017.



skutkuje zniszczeniami pierwotnej formy artystycznej i w konsekwencji rodzi wiele dylematów konserwatorskich. Istotne jest również określenie funkcji społecznej danej rzeźby plenerowej (dawniej i obecnie) oraz jej kontekstu przestrzennego (pierwotnego lub wtórnego). Utrzymanie relacji rzeźby z jej otoczeniem i kontekstem nie tylko przestrzennym, lecz także znaczeniowym jest konieczne do zapewnienia integralności krajobrazu kulturowego. Stanowi też podstawę zachowania tożsamości społecznej (rzeźba jako element identyfikacji przestrzennej). To bardzo subiektywna i delikatna sprawa, ale istotna dla określenia interesu społecznego, który uzasadnia potrzebę ochrony.

Są to ważne zagadnienia, wymagające szerszych dyskusji oraz oddzielnego opracowania. Podstawową kwestią pozostaje nadal właściwe rozpoznanie zasobu, jego wartościowanie oraz sformułowanie propozycji działań, a dopiero w następnej kolejności – przyjęcie odpowiednich form ochrony.

### Rzeźba plenerowa obecnie – dobre praktyki

W ostatnich latach coraz liczniej (co napawa optymizmem) podejmowane są inicjatywy służące ochronie oraz inwentaryzacji rzeźby plenerowej, a także popularyzacji wiedzy o tym zasobie. Istotnym wsparciem, jeśli chodzi o zachowanie rzeźby plenerowej, było uruchomienie w 2021 roku przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku programu „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej”. Jest on finansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. To pierwsza w Polsce inicjatywa dotacyjna, która obejmuje rzeźby powstające od drugiej połowy XX wieku. Oferuje pomoc finansową między innymi przy zakupie rzeźb z przeznaczeniem do stałego umieszczenia w przestrzeni publicznej, utrwaleniu rzeźb zrealizowanych w materiałach nietrwałych (takich jak gips) lub realizacji projektów rzeźb artystów polskich i zagranicznych, które byłyby w posiadaniu instytucji, przewidzianych do stałego umieszczenia w przestrzeni publicznej oraz przy ich ulokowaniu w teźże przestrzeni, a także przy konserwacji rzeźb i instalacji artystycznych bądź integralnych zespołów istniejących rzeźb funkcjonujących w przestrzeni publicznej<sup>46</sup>. O wsparcie działań mogą się ubiegać: samorządowe instytucje kultury (które nie są współprowadzone przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego), jednostki samorządu terytorialnego (które mają wydział lub komórkę organizacyjną sprawującą opiekę nad przestrzenią publiczną lub opiekę konserwatorską nad zabytkami) oraz organizacje pozarządowe (ze statusem organizacji pożytku publicznego)<sup>47</sup>. Wnioskowane zadanie „musi być zgodne z celami programu, mieć charakter czysto społeczny, edukacyjny lub kulturalny, a jego efekty muszą być otwarte dla ogółu społeczeństwa, a także bezpłatne w trakcie jego realizacji oraz po jego zakończeniu”<sup>48</sup>.

Oprócz działalności instytucjonalnej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku podejmowanych jest wiele inicjatyw lokalnych na rzecz zachowania współczesnych rzeźb plenerowych. Przykładem dobrych praktyk na polu ochrony spuścizny rzeźbiarskiej jednego artysty jest działalność powołanej w 2020 roku Fundacji im. Bronisława Chromego. Jej statutowym celem jest opieka konserwatorska nad dorobkiem twórcy oraz udostępnianie jego dzieł rzeźbiarskich w formie plenerowej ekspozycji w ramach Autorskiej Galerii Bronisława Chromego. Fundacja podejmuje między innymi działania edukacyjne przybliżające odwiedzającym (szczególnie najmłodszym) spuściznę Chromego<sup>49</sup>.

Na słowa uznania zasługuje również aktywność Wydziału Kultury i Sportu Urzędu Miasta Sopotu, który w 2022 roku rozpoczął porządkowanie i znakowanie rzeźb plenerowych zlokalizowanych w parkach Północnym i Południowym. Ukoronowaniem rewitalizacji (prowadzonej we współpracy między innymi z Państwową Galerią Sztuki w Sopocie i Muzeum Sopotu) było

<sup>46</sup> § 6 Regulaminu Programu Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku pn.: *Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej – 2024*, [tinyurl.com/nh2amsae](https://tinyurl.com/nh2amsae), dostęp: 20.05.2024.

<sup>47</sup> § 5 ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> *Fundacja im. Bronisława Chromego*, [tinyurl.com/n2xm6wbn](https://tinyurl.com/n2xm6wbn), dostęp: 16.05.2024.



8 *Całoroczny zegar słoneczny*, zrealizowany w wyniku konkursu w latach 1973–1975 przez Andrzeja Jocz, we współpracy naukowej z geodetą i nawigatorem Janem Wereszczyńskim. Rzeźba stoi w parku Staromiejskim w Łodzi, obecnie odnowiona (na zdjęciach stan przed naprawą, który obrazuje zagrożenia rzeźb plenerowych – widoczne ukruszone fragmenty oraz odkształcanie się poziomej płaszczyzny kamiennego cyferblatu, ubytki pionowej, głównej części rzeźby, zanieczyszczenia powierzchni i fug między panelami zegara, tuszcząca się powłoka malarska). Fot. M. Dankowska, 2024

*A year-round sundial*, created for a competition in 1973–1975 by Andrzej Jocz, in cooperation with surveyor and navigator Jan Wereszczyński. The sculpture is located in Staromiejski Park in Łódź, where it is currently being restored (the photographs show the condition before the repair, which illustrates the dangers to outdoor sculptures – visible crumbled fragments and the deformation of the horizontal plane of the stone dial, losses of the vertical, main part of the sculpture, contamination of the surface and joints between the dial plates, peeling paint). Photo: M. Dankowska, 2024

uruchomienie atrakcji turystycznej – szlaku współczesnej rzeźby plenerowej w Sopocie, któremu towarzyszy bezpłatny przewodnik z mapą, opisami rzeźb i biogramami ich autorów. Dodatkowo w ramach działań promujących sopocką rzeźbę plenerową wydano dwie publikacje dla dzieci: mapę *Bimalbi i inne Przystwory*<sup>50</sup> oraz książkę aktywizującą *Bimalbi, Niedźwiedź i Parasolnik, czyli sopocka rzeźba plenerowa*.

Inny przejaw działań mających na celu ochronę rzeźb plenerowych stanowi opieka nad Galerią Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w parku Oliwskim, działającą w ramach Oddziału Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku. W otwartej w 1976 roku galerii prezentowanych jest kilkanaście rzeźb lokalnych artystów. Dzieła przez lata eksponowane na zewnątrz, w różnych

<sup>50</sup> *Bimalbi i inne Przystwory*. Mapa rzeźb w Parku Północnym, [tinyurl.com/4j7rsups](https://tinyurl.com/4j7rsups), dostęp: 17.05.2024.



warunkach atmosferycznych, wymagały konserwacji. W 2021 roku, dzięki dotacji Miasta Gdańska, formy przestrzenne zostały poddane pracom konserwatorskim oraz na nowo oznakowane. Działaniom rewitalizacyjnym towarzyszyła publikacja *Spacerownik po Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim* (dostępna w wersji papierowej oraz cyfrowej<sup>51</sup>). Podobny informator, zatytułowany *Olsztyn. Rzeźby i pomniki. Stare miasto i okolice*, wydał w 2022 roku Urząd Miasta w Olsztynie. Broszura zawiera informacje o rzeźbach i pomnikach, głównie z lat 60. i 70. XX wieku, oraz mapę z ich lokalizacjami<sup>52</sup>.

Interesującym działaniem związanym z rzeźbą plenerową jest projekt GAPS (Gdańsk, Artyści, Przestrzeń, Sztuka), zajmujący się „inwentaryzacją, dokumentacją, opisem i prezentacją obiektów o znamionach sztuki, zlokalizowanych w przestrzeni publicznej Miasta Gdańska”<sup>53</sup>. Za kwestie organizacyjne odpowiada Miasto Gdańsk, a za realizację – Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w ramach programu operacyjnego Kultura i Czas Wolny (zadanie: „Sztuka w przestrzeni publicznej Miasta Gdańska”). Partnerami projektu są: Wspólnota Gdańska, Instytut Kultury Miejskiej oraz Nadbałtyckie Centrum Kultury. Obiekty (rzeźba miejska, rzeźba pomnikowa, malarstwo wielkoformatowe, sgraffita, mozaiki, instalacje, instalacje świetlne, graffiti, mała architektura, murale) zostały zewidencjonowane i zdigitalizowane w formie ogólnodostępnej bazy danych. Każdemu z nich poświęcono kartę zawierającą wybór aktualnych zdjęć, wycinek mapy z dokładną lokalizacją (i odnośnikiem do platformy mapowej) oraz podstawowymi danymi (nazwa, typ obiektu, data powstania, autor, adres, dzielnica), a także opis obiektu (technika wykonania, usytuowanie, informacje o autorze, stanie obiektu oraz właścicielu bądź opiekunie). Autorami opisów i osobami odpowiadającymi za stronę merytoryczną projektu GAPS są pracownicy CSW „Łaźnia”, członkowie fundacji Wspólnota Gdańska, lokalni historycy sztuki, muzealnicy, publicyści, fotografowie oraz tłumacze (strona ma też angielską wersję językową). Dodatkowo portal daje możliwość włączenia się w tworzenie bazy danych – po kliknięciu kafelka „Zaproponuj obiekt” wystarczy wypełnić formularz zgłoszeniowy, w którym należy podać podstawowe informacje o proponowanym przez siebie obiekcie, ewentualnie dołączyć fotografie. W ramach projektu GAPS proponowane są również tematyczne trasy zwiedzania (obejmujące dane grupy obiektów), w tym dwie dotyczące rzeźby plenerowej: „Szlakiem rzeźb Alfonsa Łosowskiego” oraz „Szlakiem Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej”.

Przykładem kompleksowego działania związanego z rzeźbą plenerową było utworzenie szlaku plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich. Szlak powstał w 2018 roku w ramach realizacji projektu badawczo-animacyjnego Towarzystwa Ratowania Kultury w Nowej Hucie i Ośrodka Kultury Norwida (projekt dofinansowało Miasto Kraków). Powstanie trasy poprzedziły kwerenda, analiza historyczna obiektów, a nawet wywiady z mieszkańcami, co zaowocowało identyfikacją autorów niektórych rzeźb oraz przybliżyło kontekst ich powstania. Ponadto w typowanie punktów szlaku włączono lokalną społeczność – zorganizowano trzy otwarte spacerory oraz przygotowano tematyczną wystawę fotograficzną<sup>54</sup>. W ramach projektu wydano informacyjny przewodnik z mapą<sup>55</sup>.

Podejmowane są także nowatorskie oddolne działania, które służą upowszechnianiu wiedzy o rzeźbach plenerowych, w tym takie, które wykorzystują najnowsze możliwości technologiczne. Zalicza się do nich autorski projekt: „Dziedzictwo Kulturowe w Sieci. Niekomercyjna inicjatywa dokumentacji i katalogowania rzeźb plenerowych z użyciem modeli 3D – zachowajto.eu”<sup>56</sup>. Inicjatywa ta powstała z potrzeby wakacyjnej przygody, a przerodziła się w szersze działanie, mające na celu dokumentację oraz katalogowanie rzeźb plenerowych, pomników i instalacji.

<sup>51</sup> *Spacerownik po Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim*, [tinyurl.com/2c85u3ju](https://tinyurl.com/2c85u3ju), dostęp: 16.05.2024.

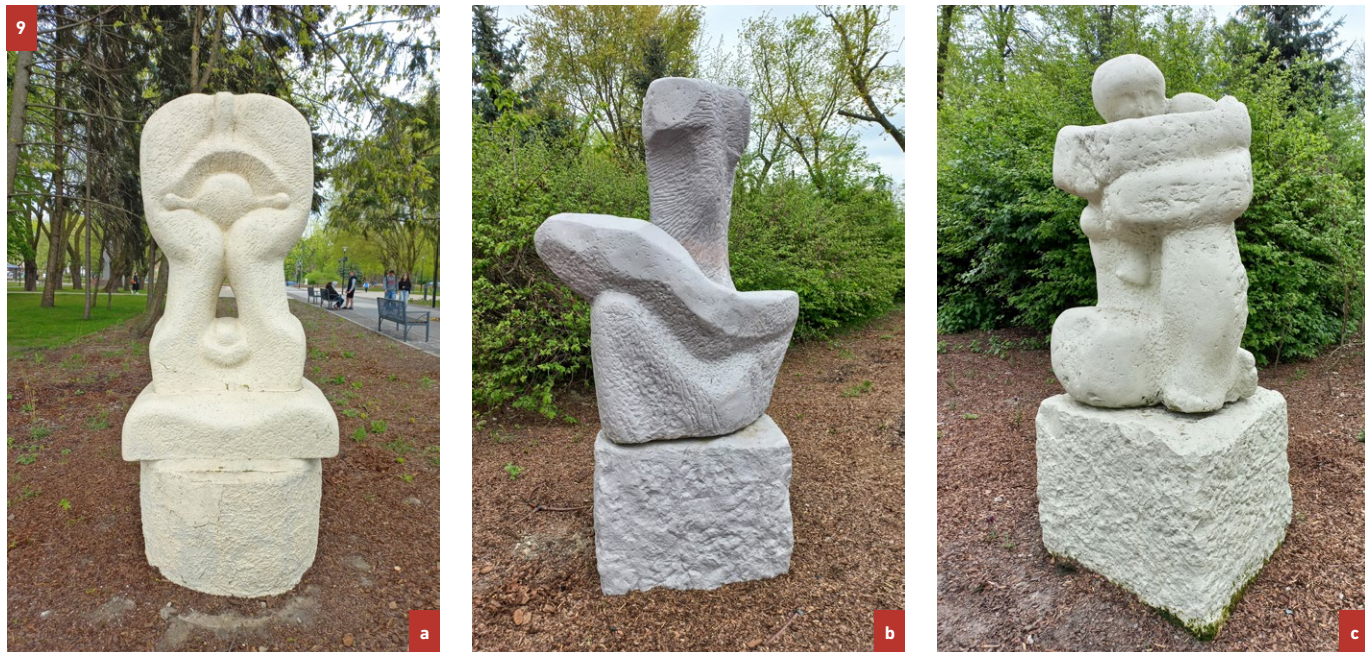
<sup>52</sup> *Olsztyn. Rzeźby i pomniki. Stare miasto i okolice*, [tiny.pl/k2of\\_qjo](https://tiny.pl/k2of_qjo), dostęp: 16.05.2024.

<sup>53</sup> Oficjalna strona projektu: GAPS. Gdańsk, Artyści, Przestrzeń, Sztuka, [tinyurl.com/3jt68uk4](https://tinyurl.com/3jt68uk4), dostęp: 20.05.2024. Dotychczas w ramach projektu GASP zinwentaryzowano około 50 rzeźb plenerowych.

<sup>54</sup> M. Kozioł, *Rzeźby w przestrzeni Nowej Huty*, [tinyurl.com/5ev36y8r](https://tinyurl.com/5ev36y8r), dostęp: 20.05.2024.

<sup>55</sup> *Szlak plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich*, [tinyurl.com/2wav39p5](https://tinyurl.com/2wav39p5), dostęp: 20.05.2024.

<sup>56</sup> *ZachowajTo*, [tinyurl.com/23cfztyc](https://tinyurl.com/23cfztyc), dostęp: 20.05.2024.



9 Rzeźby plenerowe w parku Staromiejskim w Łodzi: *Abstrakcja* Jadwigi Janus z lat 70. XX wieku (kamień), zwana też żartobliwie „okiem na Manufakturę” (a), *Matkom* Grażyny Roman-Dobrowolskiej z 1976 roku (piaskowiec, rzeźba pierwotnie niemalowana) (b) oraz *Kobieta z dzieckiem* Zbigniewa Ożerskiego z 1975 roku (dolomit, granit, rzeźba pierwotnie niemalowana) (c). Rzeźby *Matkom* oraz *Kobieta z dzieckiem* powstały jako ekspozycja plenerowej Łódzkiej Galerii Rzeźby w pasażu Rubinsteina, później zostały przeniesione do parku Staromiejskiego. W czasie rewitalizacji parku wszystkie trzy obiekty poddano renowacji, między innymi wprowadzono wtórnie powłoki zabezpieczające kamienne struktury rzeźb i zmieniono ich kolorystykę. Fot. M. Dankowska, 2024

Outdoor sculptures in Staromiejski Park in Łódź: Jadwiga Janus's *Abstraction* from the 1970s (stone), jokingly called 'an eye on the Manufactory' (a), Grażyna Roman-Dobrowolska's *To Mothers* from 1976 (sandstone, sculpture originally not painted) (b), and Zbigniew Ożerski's *Woman with Child* from 1975 (dolomite, granite, sculpture originally not painted) (c). The sculptures *To Mothers* and *Woman with Child* were made as an outdoor exhibition of the Łódź Sculpture Gallery in the pasaż Rubinsteina and later moved to the Staromiejski Park. As part of the park's revitalization, all three objects underwent renovation work, including the application of secondary coatings to protect the stone structures of the sculptures and a change of colour. Photo: M. Dankowska, 2024

W wirtualnej rzeczywistości są gromadzone fotografie form przestrzennych oraz ich modele 3D. Obszar zainteresowania i zasięg geograficzny działań autora projektu ciągle się poszerza – początkowo obejmował głównie Śląsk, potem dołączył Kraków wraz z Nową Hutą, a następnie kolejne miasta. Jak twierdzi autor projektu, jeszcze wiele nowych miejsc czeka na opracowanie.

Przytoczone przykłady (nie sposób wymienić wszystkich) dobrych praktyk w zakresie popularyzacji wiedzy o rzeźbie plenerowej drugiej połowy XX wieku świadczą o wzroście zainteresowania kwestią zachowania form przestrzennych w krajobrazie i o potrzebie ich ochrony.

#### Ochrona i opieka konserwatorska rzeźb plenerowych – potrzeby i dylematy

Rzeźby stały się trwałym elementem codziennego krajobrazu, ale stopień ich zachowania jest różny. Niektóre są obejmowane opieką – trwale pielęgnowane i konserwowane w ramach galerii plenerowych, szlaków tematycznych lub ścieżek turystycznych, tak jak Otwarta Galeria w Elblągu<sup>57</sup>,

<sup>57</sup> W Elblągu jest to zbiór kilkudziesięciu rzeźb, które powstały w 1965 roku podczas organizowanego w tym mieście I Biennale Form Przestrzennych. Zob. Otwarta Galeria, [tinyurl.com/yecb3z8j](https://tinyurl.com/yecb3z8j), dostęp: 19.03.2024.



sopocki szlak współczesnej rzeźby plenerowej<sup>58</sup> czy szlak plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich<sup>59</sup>. Jednocześnie wiele rzeźb nadal wymaga pilnych działań zabezpieczających i naprawczych<sup>60</sup>. Osobnym zagadnieniem są przekształcenia, którym uległo ich otoczenie. W procesie rozwoju miasta względy funkcjonalne oraz nowe potrzeby użytkowe stają się powodem przebudów i wprowadzania nowych aranżacji zespołów zabudowy, również w miejscach występowania rzeźby plenerowej. Działania rewitalizacyjne skutkują między innymi przekształcaniem przestrzeni publicznych, zieleni oraz zabudowy (adaptacje oraz nowe inwestycje, w tym dogęszczanie zabudowy). Niewielkie plenerowe realizacje rzeźbiarskie bywają pomijane w planach tych inwestycji. Tylko część rzeźb przystaje do nowych pomysłów i projektów (bywa więc, że są one translokowane, przez co tracą pierwotny kontekst przestrzenny). Inne rzeźby nie mają tyle szczęścia – niepostrzeżenie i bezpowrotnie znikają z krajobrazu miasta. Te najcenniejsze warto objąć ochroną formalną – dla nich trzeba wypracować standardy opieki i ochrony. Pozostałe rzeźby będą wymagać jedynie bieżącej pielęgnacji (bez ochrony formalnej) – dla tej części zasobu należałoby określić metody postępowania konserwatorskiego.

Rzeźby plenerowe powstawały w Polsce szczególnie intensywnie w latach 60. i 70. XX wieku. Do niedawna żyła i aktywnie działała większość twórców tych obiektów. Niektórzy z nich wypowiedzieli się na temat zasad konserwacji swoich dzieł, a nawet osobiście brali udział w prowadzeniu prac renowacyjnych lub konserwatorskich. Złożone okoliczności powstawania i trwania rzeźb plenerowych w przestrzeni sprawiają, że z tematyką opieki nad tymi dziełami i ich ochroną wiąże się wiele wyzwań i wątpliwości. Zagadnienie to wymaga odrębnego, wieloaspektowego opracowania, niemniej jednak można sformułować kilka wstępnych, ogólnych zasad oraz zaleceń.

Postępowanie konserwatorskie w przypadku rzeźb plenerowych powinno być analogiczne do działań obejmujących inne wartościowe obiekty dziedzictwa materialnego (w tym zabytki). Niezbędne są identyfikacja i inwentaryzacja zasobu, a następnie jego waloryzacja i badania (pojedynczych dzieł artystycznych, grup i galerii rzeźb) oraz analiza zjawiska powstawania rzeźb plenerowych. Dopiero na podstawie dokładnej diagnozy jest możliwe wyłonienie z całego zasobu tych rzeźb, które należy zachować i chronić (najlepiej *in situ*). Zasadne wydaje się również wskazanie grupy obiektów, których zachowanie jest istotne, ale z różnych powodów dopuszczalne są metody alternatywnej ochrony i konserwacji (na przykład translokacja, tworzenie galerii tematycznych, przeniesienie do muzeum w połączeniu z zastąpieniem oryginału kopią lub rekonstrukcją). Kolejnym etapem postępowania może być opracowanie wytycznych konserwatorskich z uwzględnieniem typologii rzeźb (gabarytów, formy, materiału, faktury, kolorystyki) oraz kontekstu przestrzennego (relacji obiektu lub obiektów z otoczeniem). Rzeźby plenerowe są dziełami artystycznymi, zatem wytyczne konserwatorsko-restauratorskie powinny uwzględniać odrębność i specyfikę każdej rzeźby. Niemniej jednak w pierwszej kolejności powinny być zastosowane w tym względzie podstawowe zasady konserwatorskie, w tym szczególnie: zasada *primum non nocere*, zasada maksymalnego poszanowania oryginalnej substancji i wszystkich jej wartości (materialnych i niematerialnych), zasada minimalnej niezbędnej ingerencji oraz zasada wykonywania wszelkich prac zgodnie z najlepszą wiedzą i na najwyższym poziomie<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Projekt szlaku obejmuje przestrzenie parku Północnego oraz parku im. Marii i Lecha Kaczyńskich (dawnego parku Południowego).

<sup>59</sup> Projekt szlaku przygotowano w 2018 roku w ramach Europejskiego Roku Dziedzictwa Kulturowego. Wiele rzeźb powstało jako zaplanowane działanie nadzorowane przez Spółdzielnię Mieszkaniową „Hutnik”, która współpracowała z zarządem okręgu ZPAP oraz Stowarzyszeniem Twórczym „Nowa Huta”. Więcej o działaniach artystycznych realizowanych w Nowej Hucie w okresie socrealizmu pisze Bernadeta Stano: eadem, *Nowocześni w Nowej Hucie?...*, op. cit.

<sup>60</sup> Niektóre rzeźby autorstwa Andrzeja Jocza w Łodzi w ciągu ostatnich kilku lat sukcesywnie niszczej, na przykład *Dzianina* zlokalizowana na osiedlu mieszkaniowym w dzielnicy Widzew czy rzeźba stojąca przed budynkiem Instytutu Architektury i Urbanistyki na terenie Kampusu B Politechniki Łódzkiej. Ta ostatnia, wykonana z rezolanu i żywicy epoksydowej, kruszy się, a ponieważ nie przeprowadzono żadnych prac zabezpieczających, podlega niszczącemu działaniu czynników atmosferycznych.

<sup>61</sup> Zasady konserwatorskie dotyczą przede wszystkim zabytków, ale wobec złożoności problematyki ochrony rzeźb, niezależnie od tego, czy są one zabytkami czy nie, powinny zostać dla nich przyjęte zasady postępowania

Jak podkreśla prof. Bogumiła Rouba, najważniejsze zadanie właścicieli oraz opiekunów dóbr kultury (a zatem także rzeźb) to bieżąca pielęgnacja i dbałość o dobry stan utrzymania i zachowania obiektów. W razie konieczności podjęcia prac naprawczych czy konserwatorskich ich najważniejszym celem powinno być zachowanie podstawowych wartości dzieła, w tym jego autentyczności i integralności<sup>62</sup>.

Osobnym zadaniem obejmującym cały zbiór rzeźb plenerowych jest próba oszacowania skali zjawiska, to jest liczby obiektów, które zachowały się w plenerach Polski. Następnie należałoby określić stan zachowania oraz ogólny dobrostan tych obiektów, a w kolejnych krokach sformułować wnioski i zalecenia. Te wszystkie działania są już rozpoczęte i biorą w nich udział badacze, środowiska i grupy artystyczne, galerie oraz lokalne społeczności. Identyfikacja i badanie rzeźb plenerowych są procesem ciągłym. W miarę upływu lat można się spodziewać, że zainteresowanie konserwatorskie będzie się rozszerzać na coraz to młodsze obiekty (podobnie jak w przypadku zabytków czy dóbr kultury współczesnej). Wydaje się słuszne prowadzenie badań w ramach szerszego procesu poznawczego, to jest w połączeniu z identyfikacją innych typologicznie obiektów dziedzictwa kulturowego. Jednocześnie warto uzupełniać te całościowe badania o pogłębioną analizę problemową dotyczącą poszczególnych obiektów, ośrodków osadniczych, działalności twórców lub grup artystycznych i tak dalej. Pozwoli to z jednej strony osadzić rzeźbę plenerową w szerszym kontekście ochrony dóbr kultury, a z drugiej – uwzględnić specyfikę tego zjawiska artystycznego.

Pewnego rodzaju wstępną identyfikację i spis najważniejszych współczesnych obiektów drugiej połowy XX wieku opracowywał na bieżąco Tadeusz Szafer<sup>63</sup>. W jego diariuszach z poszczególnych lat uwzględniono nie tylko uznane dzieła architektury i urbanistyki, lecz także pomniki i rzeźby. Wśród tych obiektów wskazano nieliczne rzeźby plenerowe. Tak więc w diariuszu obejmującym lata 1966–1970 znalazło się 14 pomników, w tym jeden pomnik-rzeźba – *Grające lutnie* (obecnie znany pod nazwą *Organy*) autorstwa Władysława Hasiora, zlokalizowany w Kluszkowcach koło Czorsztyna<sup>64</sup>. W następnym tomie (omawiającym lata 1971–1975) rzeźba plenerowa występuje marginalnie, na przykład na fotografiach przedstawiających warszawskie osiedle Szwoleżerów<sup>65</sup>, natomiast w ostatnim diariuszu (okres od 1976 do 1980 roku) Szafer opisuje rzeźby pomnikowe jako elementy większych kompozycji, takich jak zespół form rzeźbiarskich tworzących pomnik Obrońców Polskiej Poczty w Gdańsku<sup>66</sup>.

Zapoczątkowaną przez Szafera systematyczną i całościową pracę identyfikacyjną należałoby rozszerzać na kolejne kategorie obiektów, w tym rzeźby plenerowe. W ostatnich latach rośnie

konserwatorsko-restauratorskiego takie same jak dla zabytków. Spośród siedmiu podstawowych zasad obchodzenia się z dobrami kultury jako zalecane w przypadku rzeźb wskazano przede wszystkim te, które uwzględniają specyfikę i skalę dzieła/dobra kultury. Zasady konserwatorskie podano za Bogumiłą Rouba: eadem, *Proces ochrony zabytków, zawód konserwatora-restauratora, etyka zawodu, zasady konserwatorskie* [w:] *Problemy konserwacji i badań zabytków architektury*, red. A. Kociałkowska, Gdańsk 2008, s. 66.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 68–74, a także B.J. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 4, s. 37–57.

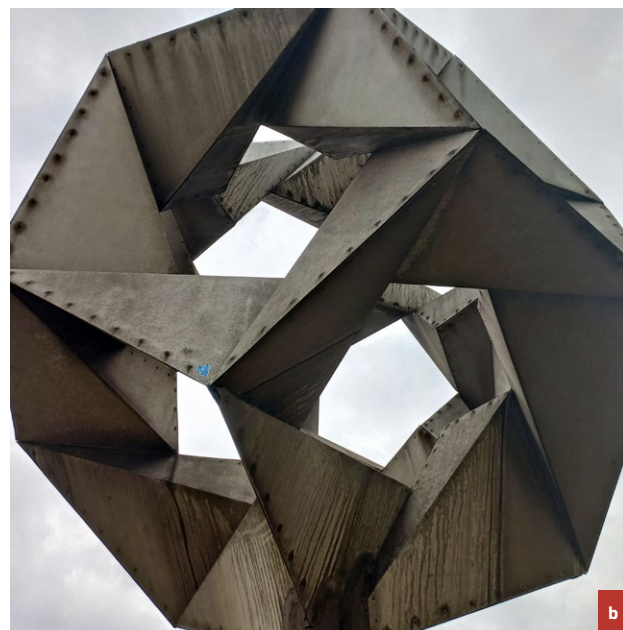
<sup>63</sup> Zob. T.P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1966–1970*, Warszawa 1972; idem, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1971–1975*, Warszawa 1979; idem, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1976–1980*, Warszawa 1981.

<sup>64</sup> Dzieło to zostało wzniesione w 1966 roku jako *Pomnik dla poległych w walce o utrwalenie władzy ludowej na Podhalu*. Jego przypadek stanowi ciekawy przykład współczesnego dyskursu społecznego. Przez lata pomnik wpisiał się trwale w krajobraz Podhala oraz stał się jednym z elementów budujących tożsamość lokalnej społeczności i turystów. W 1989 roku pojawiły się propozycje usunięcia pomnika, podobnie jak innych tego typu propagandowych dzieł PRL-u. Z inicjatywy mieszkańców i samego artysty obiekt zachowano i wyremontowano. Usunięto przy tym kontrowersyjny napis i oficjalnie zmieniono nazwę rzeźby na neutralne *Organy* (jak była potocznie nazywana). Na pomniku zawieszono „pasterskie dzwonki, by »grały« przy silniejszym powiewie wiatru, o który tu nietrudno” (K. Sienkiewicz, *Władysław Hasiór, „Organy”*, [tinyurl.com/yc4bdf6f](http://tinyurl.com/yc4bdf6f), dostęp: 29.02.2024). Działania wokół pomnika były realizowane przy aprobacie samego Hasiora. Tym samym pomnik stał się ulokowaną w krajobrazie Podhala rzeźbą pozbawioną kontekstu politycznego i ocaloną *in situ*.

<sup>65</sup> T.P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1971–1975*, op. cit., s. 28–29 i 205.

<sup>66</sup> T.P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1976–1980*, op. cit., s. 143–156.





**10** Rzeźba *Drzewo* Ryszarda Popowa na osiedlu Widzew w Łodzi. Symboliczne, blaszane drzewo zlokalizowano w ciągnącym się wzdłuż arterii komunikacyjnej pasie zieleni izolacyjnej, stanowiącym bufor akustyczny pomiędzy ulicą a zabudową mieszkaniową (blokami). Jednocześnie rzeźba ta stała przy ciągu pieszym, na przedpolu lokalnego centrum usługowego. Fot. M. Dankowska, 2023

The sculpture *Tree* by Ryszard Popow on the Widzew Housing Estate in Łódź. The symbolic tin tree was placed in the isolating green belt along the thoroughfare providing an acoustic buffer between the street and the residential buildings (blocks of flats). At the same time, the sculpture stood next to a pedestrian walkway, in the foreground of a local service centre. Photo: M. Dankowska, 2023

zainteresowanie tą tematyką. Sprzyjają temu współczesne narzędzia rozpowszechniania informacji oraz wykonywania dokumentacji pomiarowych i fotograficznych. Opracowywane obecnie katalogi i opisy szlaków tematycznych omawiają zwykle wybrane obiekty z niektórych zespołów rzeźb plenerowych. Są to ważne i bardzo inspirujące działania, które powinny być kontynuowane. Powinny też zostać usystematyzowane, na przykład w formie baz danych. Uporządkowania i ponownej weryfikacji wymagają także informacje o poszczególnych obiektach. Cenne źródło wiedzy stanowią materiały z katalogów wystaw, kroniki filmowe, informacje zamieszczone w lokalnej prasie, a także wywiady z jeszcze żyjącymi twórcami<sup>67</sup>. Dobrze by było zatem uzupełniać dokumentację fotograficzną choćby podstawowymi informacjami i opisami – przy czym dokumentacje te powinny dotyczyć zarówno samego dzieła artystycznego (ukazywać z bliska jego formę, materię, fakturę, barwę oraz detale i szczegóły wykonania), jak i jego otoczenia, kontekstu (w ujęciu panoramicznym i kompozycyjnym). Równie ważną rolę odgrywa odnotowywanie lokalizacji rzeźb – co jest możliwe między innymi dzięki użyciu technologii GPS oraz określeniu współrzędnych geograficznych<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> Z tym działaniem należałoby się spieszyć, gdyż żyjących twórców rzeźb plenerowych z okresu PRL-u jest już coraz mniej. W niektórych przypadkach istotne byłoby zdobycie szczegółowych informacji dotyczących materiałów, na przykład składu kompozytu, z którego została wykonana rzeźba, czy użytych powłok zabezpieczających (zarówno pierwotnych, jak i wtórnych – położonych w czasie autorskich napraw dzieł).

<sup>68</sup> Niekiedy trudno jest jednoznacznie podać adres rzeźb – szczególnie jeśli znajdują się one w przestrzeni publicznej pomiędzy budynkami, często bardzo rozległej, czasem wtórnie ogrodzonej i niedostępnej (lub udostępnianej warunkowo). Ma to szczególne znaczenie w planowaniu działań ochronnych i konserwatorskich oraz sprawowaniu opieki nad rzeźbami i nadzoru nad stanem ich zachowania.

## Podsumowanie

Rzeźba plenerowa jest zjawiskiem niejednoznacznym i wymagającym uporządkowania pojęć i definicji oraz rozszerzania wiedzy o nim. Powstawanie rzeźb plenerowych można określić mianem fenomenu kulturowego, uznać za pewnego rodzaju modę, która miała różne przyczyny oraz – podobnie jak inne zjawiska – okres rozwoju, rozkwitu, a potem zmierzchu. Był to przejaw powszechnej potrzeby dekorowania, komponowania, upiększania przestrzeni za pomocą dzieł plastycznych oraz świadomego, programowego angażowania w ten proces środowisk artystycznych. Wydzielenie zbioru rzeźb umieszczonych w krajobrazie kulturowym spośród innych dzieł rzeźbiarskich, a także odróżnienie tej grupy od zbioru określanego jako pomniki stawia nowe wyzwania w zakresie ochrony i opieki, obejmujące też zagadnienia natury formalnoprawnej<sup>69</sup>. Wyodrębnienie zbioru rzeźb plenerowych jako osobnej grupy obiektów pozwala na rewizję podejścia konserwatorskiego, a w związku z tym na sformułowanie wytycznych obejmujących metodę, zakres i formę działań restauratorskich, ale przede wszystkim – zasady prowadzenia bieżących prac pielęgnacyjnych (utrzymania dobrostanu rzeźby). Pojawia się też pytanie o skuteczność opieki nad rzeźbami plenerowymi i ich ochrony (zarówno społecznej, jak i instytucjonalnej) oraz o zakres kompetencji, dobór narzędzi i możliwości finansowania prac przy rzeźbach plenerowych. Działania doraźne nie mogą zastępować długofalowej, skoordynowanej i systematycznej opieki ani bieżących prac pielęgnacyjnych. Ważne jest zapewnienie stałych źródeł finansowania takich działań oraz rozpowszechnianie informacji o programach dotacyjnych i projektach umożliwiających pozyskiwanie środków. Równie istotne, o ile nie najistotniejsze, jest tworzenie platform wymiany wiedzy eksperckiej i doradztwa konserwatorskiego w zakresie planowania prac przy poszczególnych obiektach. Program wsparcia eksperckiego wymagałby osobnego projektu, dopasowanego do specyfiki dzieł.

Definiowanie zasad zachowania oraz zasad konserwacji lub restauracji rzeźb plenerowych to wciąż zagadnienie otwarte. Pytań i dylematów jest więcej niż gotowych odpowiedzi<sup>70</sup>. Najważniejsze pytanie dotyczy celu opisanych w artykule działań. Rzeźby plenerowe stanowią bowiem stały element naszego codziennego krajobrazu kulturowego. Przywołują wspomnienia z przeszłości, obrazy, które przeminęły. Stanowią o trwałości identyfikacji i tożsamości lokalnej. Opieka nad rzeźbami plenerowymi i ich ochrona powinny zatem uwzględniać uspołecznienie planowanych działań<sup>71</sup>, obejmować edukację i popularyzację wiedzy, włączanie lokalnych społeczności (na przykład przez przydzielanie opieki nad rzeźbami uczniom z okolicznej szkoły czy pobliskiego przedszkola, lokalnemu klubowi seniora i tym podobne). Popularyzacja wiedzy może się odbywać przez angażowanie szerszego grona osób i instytucji, choćby społecznych opiekunów zabytków czy lokalnych przewodników turystycznych, oraz sieciowanie działań pod nadzorem instytucjonalnym, takim, jaki sprawuje Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

## Aneks

### Rekomendacje dotyczące postępowania z rzeźbami plenerowymi

W trosce o zachowanie rzeźb plenerowych w krajobrazie Polski proponujemy stosowanie metod i sposobu postępowania analogicznych do tych stosowanych przy innych obiektach dziedzictwa kulturowego, w tym w szczególności przy zabytkach. Zwracamy też uwagę na konieczność kompleksowego rozpoznania tego zasobu oraz wypracowania narzędzi badawczych dopasowanych do specyfiki obiektów, a także rozważenia możliwości uregulowania kwestii opieki nad tą grupą dziedzictwa i jej ochrony formalnej. Niezależnie od zalecanych poniżej kompleksowych działań

<sup>69</sup> Na przykład czy rzeźba plenerowa (niebędąca pomnikiem) może zostać określona jako dobro kultury współczesnej, czy raczej powinna być traktowana jako zabytek? A jeśli zabytek, to jaki: ruchomy czy nieruchomy?

<sup>70</sup> Rzeźby plenerowe są specyficzną grupą dzieł artystycznych, często tworzonych z materiałów niskiej jakości i nietrwałych, a tym samym stanowią ciekawe zagadnienie pod względem konserwacji, technologii i zabezpieczenia materiałowego.

<sup>71</sup> Podobnie jak w przypadku innych obiektów dziedzictwa.



sugerujemy stosowanie generalnych zasad postępowania konserwatorskiego odnośnie do poszczególnych rzeźb plenerowych. Opisany zakres działań, które proponujemy wziąć pod uwagę, służy zapewnieniu właściwego rozpoznania oraz zachowaniu wszystkich wartości rzeźb plenerowych jako dóbr kultury, w tym ich autentyczności oraz integralności.

### 1. Rozpoznanie, identyfikacja oraz inwentaryzacja

Przed planowaniem prac pielęgnacyjnych oraz konserwatorskich rekomendujemy przeprowadzenie rozpoznania danej rzeźby. Takie rozpoznanie powinno obejmować:

- a) identyfikację formy, treści, technologii i materiału, z którego rzeźba została wykonana;
- b) zbadanie uwarunkowań powstania rzeźby w tym: zamysłu twórczego autora<sup>72</sup>, warunków i potrzeb określonych przez zamawiającego rzeźbę (patrona, sponsora indywidualnego lub instytucjonalnego)<sup>73</sup>;
- c) zbadanie zachowanej dokumentacji dotyczącej procesu realizacji dzieła oraz jego funkcjonowania w późniejszym okresie<sup>74</sup>;
- d) analizę kontekstu przestrzennego/otoczenia<sup>75</sup>;
- e) zbadanie wartości niematerialnych rzeźby<sup>76</sup>;
- f) opracowanie dokumentacji stanu istniejącego (na przykład inwentaryzacja pomiarowa, inwentaryzacja fotograficzna, skanowanie laserowe);
- g) ocenę stanu zachowania wraz z określeniem zmienności w czasie<sup>77</sup>;
- h) uzyskanie informacji o aktualnej sytuacji formalnoprawnej rzeźby (stan własności, dostępność obiektu, prawa autorskie żyjącego twórcy lub jego spadkobierców).

### 2. Sprawowanie opieki i prace konserwatorskie lub restauratorskie

Podstawową zasadą powinno być zapewnienie bieżącej opieki i utrzymania rzeźby<sup>78</sup> oraz podejmowanie innych prac przy rzeźbie tylko w razie konieczności, a ponadto:

- a) uwzględnienie specyfiki i indywidualnego charakteru danej rzeźby;
- b) rozważenie minimalnego koniecznego zakresu prowadzenia prac konserwatorskich lub restauratorskich (*primum non nocere*);
- c) opracowanie programu oraz harmonogramu prac i czynności pielęgnacyjnych i/lub restauratorskich oraz konserwatorskich;

<sup>72</sup> Chodzi o filozofię artystyczną, wyodrębnienie okresu twórczego artysty, określenie, czy rzeźba jest częścią cyklu lub grupy, czy została zrealizowana w ramach jakiejś akcji twórczej (typu plener artystyczny, warsztaty, happening), rozpatrzenie rzeźby jako niezależnego działania twórczego (rzeźba wykonana w pracowni artystki lub artysty, na przykład zakupiona w celu umieszczenia w parku, na placu publicznym lub do prywatnej kolekcji), wzięcie pod uwagę zamierzonej lub niezamierzonej tymczasowości i przemijalności dzieła i tak dalej.

<sup>73</sup> Mowa tu o rzeźbach realizowanych na zamówienie, o określonej tematyce, w wyznaczonej lokalizacji (integralność zamysłu artystycznego oraz miejsca), a czasem z narzuconego rodzaju materiału.

<sup>74</sup> W tym zdobycie informacji o przeprowadzonych pracach pielęgnacyjnych, zastosowanych materiałach czy technologiach podczas napraw oraz wszelkich ingerencjach w pierwotną strukturę obiektu.

<sup>75</sup> Ocena powinna się odnosić między innymi do zmieniających się okoliczności funkcjonowania, takich jak zmiana potrzeb społecznych, zmiana użytkowania sąsiedniej zabudowy (adaptacje i zmiany funkcjonalne założenia przestrzennego, w którym rzeźba jest usytuowana), zmiany własnościowe (zmiana koncepcji użytkowania), translokacja, na przykład w związku z koniecznością innego zagospodarowania przestrzeni, w której rzeźba dotychczas była zlokalizowana (budowa drogi, nowej zabudowy i tym podobne).

<sup>76</sup> W tym przekazaniu niematerialnego, jaki niesie rzeźba (a więc nośnik materialny), na przykład dotyczącego koncepcji twórczej, wyższych wartości lub założonych idei.

<sup>77</sup> Chodzi o ocenę stopnia zachowania oryginalnej substancji i formy, dobrostanu rzeźby, ale także wpływu wtórnych przekształceń, w tym dotychczasowych prac pielęgnacyjnych, konserwatorskich, restauratorskich lub renowacyjnych (wraz z uzupełnieniami materii, użyciem nowych lub wtórnych materiałów i tym podobne) czy wpływu czynników atmosferycznych (degradacja fizyczna).

<sup>78</sup> Między innymi czyszczenie oraz zabezpieczanie przed warunkami atmosferycznymi, usuwanie przerostów zieleni, o ile nie była integralnym zamierzeniem rzeźbiarskim, monitorowanie stanu bieżącego.

- d) korzystanie z materiałów oraz technik i technologii dopasowanych do specyfiki rzeźby, których skuteczność została potwierdzona w podobnych przypadkach;
- e) korzystanie z najnowszej wiedzy i doświadczeń konserwatorskich – pod warunkiem uwzględnienia wszystkich wartości rzeźby jako dobra kultury;
- f) dopuszczenie uzupełnień i rekonstrukcji tylko w wyjątkowych i uzasadnionych przypadkach<sup>79</sup>;
- g) w razie konieczności przemieszczenia rzeźby – staranny wybór jej lokalizacji oraz sposobu usytuowania i eksponowania, a także posadowienia.

### 3. Włączenie tematyki rzeźb plenerowych do innych dokumentów, programów i strategii gminnych

Oprócz uwarunkowań dotyczących planowania i programowania prac przy rzeźbie plenerowej należy uwzględnić również kwestie logistyczne oraz organizacyjne sprzyjające właściwemu projektowaniu oraz prowadzeniu prac konserwatorskich. Te kwestie to:

- a) uwzględnienie rzeźb – jako dóbr kultury materialnej – w szerszych planach i programach opieki nad zabytkami, programach rewitalizacji, planach miejscowych, planach i prognozach finansowych<sup>80</sup>;
- b) planowanie i długofalowa logistyka, która pozwala przygotować z wyprzedzeniem programy prac konserwatorskich i odpowiednie dokumentacje prac projektowych oraz zabezpieczyć środki finansowe na takie działania;
- c) koordynacja prac z zakresu inwestycji miejskich, które mogą stanowić zagrożenie dla rzeźb plenerowych (takie jak naruszenie posadowienia rzeźb w trakcie prowadzonych inwestycji albo brak właściwego zabezpieczenia lub przeniesienia rzeźby na czas prowadzonych prac budowlanych);
- d) podejmowanie działań prewencyjnych w razie przewidywania wystąpienia zagrożenia dla rzeźby (na przykład przeniesienie do galerii lub muzeum, ale tylko w szczególnych i uzasadnionych przypadkach);
- e) opracowanie inwentaryzacji oraz dokumentacji cyfrowych.

### 4. Edukacja i informacja

Na popularyzację wiedzy o rzeźbie terenowej, zwiększanie świadomości społecznej dotyczącej rzeźb oraz upowszechnianie wiedzy o rzeźbie terenowej składają się:

- a) edukacja obejmująca dzieci, młodzież i dorosłych (lekcje terenowe, spacer tematyczne z przewodnikiem, audycje);
- b) opracowanie i rozpowszechnianie źródeł informacji o rzeźbie plenerowej – map, ulotek, folderów, książek i katalogów (w formie papierowej oraz cyfrowej), przekazywanie wiedzy za pośrednictwem internetu i mediów społecznościowych, audycji radiowych lub telewizyjnych, wirtualne galerie rzeźby;
- c) oznaczanie i opisywanie rzeźb (podstawowe informacje o obiektach w formie fizycznych oznaczeń, na przykład tabliczek z opisami uzupełnionymi o cyfrowe odnośniki – kody QR), tworzenie stron i aplikacji, wykorzystanie innych, nieinwazyjnych technologii;
- d) aktywizacja lokalnych społeczności i wzmacnianie tożsamości przez włączenie w opiekę nad rzeźbą plenerową, na przykład wspólne akcje na rzecz dbałości o otoczenie rzeźb, gry terenowe, pikniki tematyczne, wystawy, prelekcje, wykłady i tym podobne.

<sup>79</sup> Związanych z kwestiami społecznymi, takich jak zachowanie tożsamości czy doraźna naprawa skutków aktów wandalizmu lub uszkodzeń w wyniku kataklizmu przyrodniczego.

<sup>80</sup> Mowa o długofalowym planowaniu działań pozwalających rozłożyć w czasie oraz właściwie ocenić kondycję zasobu, a zatem z wyprzedzeniem i w skoordynowany sposób planowaniu zadań dotyczących opieki nad rzeźbami, planowaniu prac porządkowych i pielęgnacyjnych czy przewidywaniu innych działań naprawczych.



## Podziękowania

Podziękowania kierujemy w pierwszej kolejności do członków zespołu NID ds. dóbr kultury współczesnej za wspólne merytoryczne dyskusje na temat rzeźb plenerowych, które przyczyniły się do sformułowania tezy i wniosków zaprezentowanych w artykule. Dziękujemy także dr hab. Katarzynie Zalaśńskiej za cenne rozmowy oraz zwrócenie uwagi na prawne uwarunkowania ochrony rzeźby plenerowej. Dziękujemy za zaangażowanie prof. dr hab. Bogumile Roubie oraz dr hab. Monice Bogdanowskiej, w tym za merytoryczne i życzliwe wskazówki na etapie zarówno przygotowywania konferencji, jak i opracowywania jej podsumowania oraz za wstępną korektę przygotowanego tekstu artykułu.

### dr inż. arch. Maria Dankowska

Główna specjalistka w Narodowym Instytucie Dziedzictwa, wcześniej wieloletnia pracownica Miejskiej Pracowni Urbanistycznej w Łodzi, wykładowczyni akademicka wyższych uczelni, między innymi Uniwersytetu Łódzkiego, Politechniki Łódzkiej i Akademii Dziedzictwa MCK w Krakowie. Członkini ICOMOS, TUP, SARP, SHS oraz licznych komisji eksperckich. Autorka, współautorka i redaktorka kilkudziesięciu publikacji z zakresu ochrony zabytków, dziedzictwa kulturowego, planowania przestrzennego, rewitalizacji oraz krajobrazu kulturowego, współautorka projektów i inwentaryzacji architektonicznych i urbanistycznych, współautorka opracowań eksperckich z zakresu ochrony zabytków i krajobrazu historycznego oraz dokumentów i opracowań urbanistycznych (planów miejscowych oraz studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego).

### Maria Dankowska, PhD, Architect

Senior Specialist at the National Institute of Cultural Heritage, formerly a long-time employee of the City Urban Planning Studio in Łódź, academic lecturer at universities, including the University of Łódź, the Łódź University of Technology and the Academy of Heritage of the ICC in Kraków. Member of ICOMOS, TUP, SARP, SHS and numerous professional committees. Author, co-author and editor of several dozens of publications in the field of conservation, cultural heritage, spatial planning, revitalization and cultural landscape, co-author of architectural and urban planning projects and inventories, co-author of expert studies in the field of conservation of monuments and historic landscape, as well as urban planning documents and studies (local plans and studies of land-use conditions and trends).

### mgr Marta Liszewska

Magister dziedzictwa kulturowego i przyrodniczego, bałkanistka. Starsza specjalistka w oddziale terenowym Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Olsztynie. Obszar jej zainteresowań badawczych koncentruje się wokół architektury drugiej połowy XX wieku.

### Marta Liszewska, MA

MA in Cultural and Natural Heritage Studies, Balkanist. Senior specialist in the local branch of the National Institute of Cultural Heritage in Olsztyn. Her research interests focus on architecture of the second half of the twentieth century.

## Bibliografia

### Źródła książkowe i prasowe

Bielecki Czesław, *Studium humanizacji Fabryki Automatów Tokarskich w Chocianowie*, „Architektura” 1980, nr 1, s. 43–50.

*Budownictwo poprzez aktywne współuczestnictwo* [w:] *Architektura polska '81*, red. Andrzej Bruszewski, Warszawa 1981, [bez paginacji].

Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Humanizacja przestrzeni miejskiej. Rzeźba plenerowa w Warszawie w latach 70. XX wieku* [w:] *Rzeźba w architekturze*, red. eadem, Bartłomiej Gutowski, Warszawa 2008.

Czerniewska-Andryszczyk Klara, *Miasto ogród Warszawa* [w:] *Alina Scholtz. Projektantka warszawskiej zieleni*, Warszawa 2021.

Czerny Władysław, *Architektura zespołów osiedleńczych*, Warszawa 1972.

Dziamski Grzegorz, *Rzeźba w latach 70-tych*, „Rzeźba Polska”, R. 1986, s. 28–50.

Gehl Jan, *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, przeł. Marta Urbańska, Kraków 2009.

Grzesiuk-Olszewska Irena, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 100–150.

Jarosiński Zbigniew, *Mecenat nad literaturą w PRL* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. Janusz Kostecki, Warszawa 1999.

Kisielewski Andrzej, *Plenerowe „kształty wyobraźni” w Hajnówce*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 158–165.

Kotkowska-Bareja Hanna, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974.

- Oczko Patryk, *Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta*, Tychy 2020.
- Poklewski Józef, *Sztuka w służbie propagandy stalinowskiej*, „Czasy Nowożytnie” 1999, t. 6, s. 249–258.
- Rouba Bogumiła J., *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 4, s. 37–57.
- Rouba Bogumiła J., *Proces ochrony zabytków, zawód konserwatora-restauratora, etyka zawodu, zasady konserwatorskie* [w:] *Problemy konserwacji i badań zabytków architektury*, red. Aleksandra Kociałkowska, Gdańsk 2008, s. 59–91.
- Sołtysik Maria Jolanta, *Czynnik kompozycji w mieście historycznym i w mieście współczesnym* [w:] *Miasto historyczne w dialogu ze współczesnością*, red. Janusz Bogdanowski, Gdańsk 2002, s. 17–38.
- Springer Filip, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Kraków 2017.
- Stano Bernadeta, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019.
- Stano Bernadeta, *Nowocześni w Nowej Hucie? Wielka budowa socjalizmu w obrazach (1949–1959)* [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski, Łódź 2017, s. 178–208.
- Stano Bernadeta, *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 215–235.
- Sumorok Aleksandra, Załuski Tomasz, *Socrealizmy i modernizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu* [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. eidem, Łódź 2017, s. 7–45.
- Szafer Tadeusz Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1966–1970*, Warszawa 1972.
- Szafer Tadeusz Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1971–1975*, Warszawa 1979.
- Szafer Tadeusz Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1976–1980*, Warszawa 1981.
- Wejchert Kazimierz, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa, 1984.

#### Źródła internetowe

- Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby, [tinyurl.com/3x6t5zx5](https://tinyurl.com/3x6t5zx5), dostęp: 29.10.2024.
- Bimalbi i inne Przesztwory. Mapa rzeźb w Parku Północnym, [tinyurl.com/4j7rsups](https://tinyurl.com/4j7rsups), dostęp: 17.05.2024.
- Cymer Anna, *Parki dla rzeźb*, [tinyurl.com/epwajkt8](https://tinyurl.com/epwajkt8), dostęp: 29.02.2024.
- Fundacja im. Bronisława Chromego, [tinyurl.com/n2xm6wbn](https://tinyurl.com/n2xm6wbn), dostęp: 16.05.2024.
- GAPS. Gdańsk, Artyści, Przestrzeń, Sztuka, [tinyurl.com/3jt68uk4](https://tinyurl.com/3jt68uk4), dostęp: 20.05.2024.
- Kosiewski Piotr, *Rzeźba wychodząca poza swe granice* Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby. Polska rzeźba pierwszej połowy lat 70., [tinyurl.com/3yuzp89m](https://tinyurl.com/3yuzp89m), dostęp: 29.10.2024.
- Kozioł Monika, *Rzeźby w przestrzeni Nowej Huty*, [tinyurl.com/5ev36y8r](https://tinyurl.com/5ev36y8r), dostęp: 20.05.2024.
- Nader Luiza, *Sztuka konceptualna w Polsce*, [tinyurl.com/3hrzeuhs](https://tinyurl.com/3hrzeuhs), dostęp: 28.02.2024.
- Olsztyn. Rzeźby i pomniki. Stare miasto i okolice, [tiny.pl/k2of\\_qjo](https://tiny.pl/k2of_qjo), dostęp: 16.05.2024.
- Otwarta Galeria, [tinyurl.com/yecb3z8j](https://tinyurl.com/yecb3z8j), dostęp: 19.03.2024.
- Regulamin Programu Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku pn.: *Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej – 2024*, [tinyurl.com/nh2amsae](https://tinyurl.com/nh2amsae), dostęp: 20.05.2024.
- Rozenau-Rybowicz Agnieszka, Szlenk-Dziubek Dorota, Białoskórski Piotr, *Atlas dóbr kultury współczesnej województwa małopolskiego*, Kraków 2009, [tinyurl.com/4e35e7xj](https://tinyurl.com/4e35e7xj), dostęp: 22.02.2024.
- Sienkiewicz Karol, *Władysław Hasior, „Organy”*, [tinyurl.com/yc4bdf6f](https://tinyurl.com/yc4bdf6f), dostęp: 29.02.2024.
- Spacerownik po Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim, [tinyurl.com/2c85u3ju](https://tinyurl.com/2c85u3ju), dostęp: 16.05.2024.
- Szlak plenerowych rzeźb i instalacji nowohuckich, [tinyurl.com/2wav39p5](https://tinyurl.com/2wav39p5), dostęp: 20.05.2024.
- Wanda Czelkowska. Retrospekcja, [tinyurl.com/3jnx455](https://tinyurl.com/3jnx455), dostęp: 29.10.2024.
- ZachowajTo, [tinyurl.com/23cfztyc](https://tinyurl.com/23cfztyc), dostęp: 21.05.2024.
- „Zeszyt Rzeźbiarski” 2020, nr 10: Pomnik, [tinyurl.com/y3veyyey](https://tinyurl.com/y3veyyey), dostęp: 22.04.2024.