

Marcin Laberschek*

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

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

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

Abstrakt

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

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

Słowa kluczowe

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

Abstract

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

Keywords

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Okoliczności teoretyczne stawiania przemysłowych rzeźb plenerowych

Społeczne zaangażowanie przedsiębiorstw

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

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

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

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

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

Humanizacja miejsca pracy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Okoliczności praktyczne stawiania przemysłowych rzeźb plenerowych

Wydarzenia artystyczne

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

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

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

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

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

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

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

³⁰ Ibidem.



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

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

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

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

³¹ Ibidem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Działalność plastyka zakładowego

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

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

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

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

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

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

³⁸ Ibidem, s. 336.

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

⁴⁰ Ibidem.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Współpraca przedsiębiorstwa z wybranymi artystami

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

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

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

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

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

⁴⁷ Ibidem.

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵³ Ibidem.

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

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



7

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

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

Uruchomienie zakładu pracy

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

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



8

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

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

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

Pozyskanie dzieła przez przedsiębiorstwo

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

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

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

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

Podsumowanie

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

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

⁵⁷ Ibidem, s. 73.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

dr Marcin Laberschek

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

Marcin Laberschek, PhD

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

Bibliografia

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

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

