

Xawery Stańczyk\*

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

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

Xawery Stańczyk, *Porażka wpisana w tożsamość. Od historii i krytyki I Biennale Rzeźby w Metalu do współczesnych funkcji dziedzictwa biennale i towarzyszących mu emocji*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 119–144.

### Abstrakt

W 1968 roku odbyło się w Warszawie I Biennale Rzeźby w Metalu. W ramach imprezy we współpracy z warszawskimi zakładami powstało kilkadziesiąt dużych obiektów, następnie rozmieszczonych wzdłuż ul. Kasprzaka na Woli. W kolejnych dekadach większość rzeźb zaginęła, a te, które przetrwały do dziś, znajdują się obecnie na niewielkim i zaniedbanym skwerze im. płk. Kuźmirskiego-Pacaka między ulicami Wolską a Kasprzaka.

W 2023 roku, z okazji 55. rocznicy I Biennale Rzeźby w Metalu, dziedzictwo wydarzenia oraz skwer, na którym obecnie znajdują się prace, stały się przedmiotem projektu artystyczno-badawczego Skwer Rzeźby na Woli. W ramach projektu zespół artystek i artystów oraz badaczek i badaczy we współpracy z lokalną społecznością podjął interdyscyplinarne działania na przecięciu między innymi sztuki, architektury, ekologii i studiów miejskich. Rzuciło to nowe światło na historię rzeźb, ich otoczenie przyrodnicze oraz architektoniczno-urbanistyczne, społeczne użycia oraz obraz w pamięci społecznej.

Artykuł przedstawia historię I Biennale Rzeźby w Metalu, przybliża krytykę tego wydarzenia wraz z jej przyczynami i kontekstami, omawia procesy rozproszenia, degradacji, przemieszczeń i renowacji rzeźb, a na koniec prezentuje koncepcję, cele i rezultaty projektu Skwer Rzeźby na Woli w kontekście historii rzeźb, ich topografii i otaczającej przestrzeni oraz zagadnień ekologicznych.

\* Katedra Socjologii Sztuki Instytutu Socjologii  
Uniwersytet Łódzki  
ORCID: 0000-0003-0042-0016  
e-mail: xawery.stanczyk@uni.lodz.pl

**Słowa kluczowe**

rzeźba, dziedzictwo, Żyrafa, Wola, Biennale Rzeźby w Metalu, Skwer Rzeźby

**Abstract**

In 1968, the 1st Biennale of Metal Sculpture took place in Warsaw. As part of the event, dozens of large compositions were created in collaboration with factories in Warsaw and then installed along Kasprzaka Street in the Wola district. In the decades that followed, most of the sculptures disappeared, and those that survived are now located in the small and neglected Colonel Kuźmirski-Pacak Square between Wolska and Kasprzaka streets.

In 2023, on the 55th anniversary of the First Biennale of Metal Sculpture, the legacy of the event and the square where the works are now located became the subject of an artistic and research project – Skwer Rzeźby na Woli (Sculpture Square in the Wola district). As part of the project, a team of artists and researchers, in collaboration with the local community, undertook various interdisciplinary activities at the point of convergence between art, architecture, ecology, urban studies and other disciplines. This has shed new light on the history of the sculptures, their natural, as well as architectural and urban environment, their social uses and their image in the memory of the general public.

The article presents the history of the First Biennale of Metal Sculpture, takes a closer look at the criticism of this event and the reasons and contexts of its organization, discusses the processes of dispersal, degradation, relocation and renovation of the sculptures, and finally presents the concept, aims and results of the Skwer Rzeźby na Woli project in the context of the history of the sculptures, their relationship with the surrounding space, and ecological issues.

**Keywords**

Sculpture, legacy, Giraffe, Wola, Biennale of Metal Sculpture, Skwer Rzeźby (Sculpture Square)

**I Biennale Rzeźby w Metalu – (niezbyt) „trwały akcent plastyczny”**

W 1968 roku odbyło się I Biennale Rzeźby w Metalu w Warszawie, pierwsze i – jak się okazało – jedyne. W historii zorganizowanej z rozmachem imprezy do dziś jest wiele luk i nieścisłości: trudno ustalić liczbę wykonanych rzeźb, nie wiadomo, co się stało z tymi, które nie przetrwały do czasów obecnych, nieznana pozostaje pełna lista zakładów użyczających materiału, przestrzeni, narzędzi i fachowej wiedzy do wykonania rzeźb, nie wiadomo, dlaczego mimo planów kontynuacji biennale okazało się jednorazowym wydarzeniem, wreszcie nie ma pewności co do szczegółów koncepcji rozlokowania dużych rzeźb wzdłuż ul. Kasprzaka na Woli. W dodatku niemal od początku impreza nie miała dobrej prasy, a wręcz służyła za negatywny przykład zjawisk określanych mianem pleneromanii i epidemii plenerowej, a także powierzchownej estetyzacji przestrzeni miasta i wątpliwej dekoracyjności sztuki publicznej w PRL. Trudno nie odnieść wrażenia, że zachowane do dziś rzeźby z biennale są traktowane po macoszemu przez władze miejskie. Zarazem przez 55 lat od wydarzenia wpisały się w krajobraz i tożsamość Woli, a najbardziej znana *Żyrafa* autorstwa Władysława Dariusza Frycza (wraz ze swoją młodszą siostrą stojącą przed praskim zoo) – także w tożsamość Warszawy<sup>1</sup>.

W gronie organizatorów imprezy znalazły się Dzielnicowa Rada Narodowa Warszawa-Wola, Wojewódzka Komisja Związków Zawodowych w Warszawie i Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków, a „Express Wieczorny” objął wydarzenie patronatem. Najważniejsze w tym zestawieniu były, oczywiście, okręg ZPAP i komisja związkowa – ten pierwszy wyszedł

<sup>1</sup> Nie przypadkiem w filmie *Warszawa* Dariusza Gajewskiego z 2003 roku po zaspanych śniegiem stołecznych ulicach majestatycznie przechadza się żyrafa – niemal oniryczna figura w chłodnym i ponurym pejzażu. Reżyser wyjaśniał: „Żyrafa w Warszawie, miejscu bardzo specjalnym dla naszego kraju i kultury – ten obraz pojawił się w mojej głowie wiele lat temu. I właśnie dlatego, by wytłumaczyć jego pojawianie się, zrobiłem ten film”. Cyt. za: K. Kozakiewicz, *Pozbawieni złudzeń*, [tinyurl.com/ynprfj8](https://tinyurl.com/ynprfj8), dostęp: 19.01.2024.

z inicjatywą organizacji biennale i zajął się kwestiami artystycznymi, podczas gdy związki zawodowe zaangażowały w przedsięwzięcie zakłady pracy. Komisarzem generalnym I Biennale Rzeźby w Metalu został nie kto inny, tylko Frycz, rozpoznawalny już wtedy rzeźbiarz, który od 1967 roku był wiceprzewodniczącym Zarządu Sekcji Rzeźby Zarządu Głównego ZPAP i przewodniczącym Sekcji Rzeźby Okręgu Warszawskiego ZPAP (odpowiadał między innymi za organizację plenerów rzeźbiarskich w całym kraju). W jury zasiadli również uznani i nagradzani rzeźbiarze: Józef Kandefer, Stanisław Kulon, Franciszek Masiak, Stanisław Słonina, Karol Tchorek i Gustaw Zemła. Zgodnie z typowym schematem pleneru przemysłowego wybrano też komisarzy w poszczególnych fabrykach. Zostali nimi: Edmund Matuszek, Józef Markiewicz, Ewelina Michalska, Mirosław Smorczewski, Antoni Ślęzak, Maciej Szańkowski i Barbara Zbrożyna (brak informacji, którymi zakładami zajmowali się poszczególni komisarze). Wydawać by się mogło, że tak silne składy organizatorów, jurorów i komisarzy gwarantowały sukces, jednak w opinii krytyczek i krytyków impreza skończyła się niepowodzeniem.

W biennale wzięło udział 35 artystek i artystów z kraju i zagranicy (w przypadku dużych rzeźb – Ludmiła Stehnova z Czechosłowacji i Vasco Prado z Brazylii). Ich dzieła zostały pokazane w trzech miejscach. Najważniejsza była Galeria Rzeźby, odsłonięta 28 września 1968 roku na ul. Kasprzaka, obejmująca 38 form przestrzennych wielkości od 2 do 10 metrów. W pobliskim parku Sowińskiego na wystawie czasowej pokazano 40 eksponatów niewielkich rozmiarów. Natomiast w Galerii Rzeźby ZPAP przy ul. Marchlewskiego 36 (obecnie Jana Pawła II) otwarto Międzynarodową Wystawę Rzeźby w Metalu w Fotografii. Zaprezentowano na niej 80 fotografii autorstwa 38 osób, w tym reprodukcje dzieł Césara Baldacciniego i innych współczesnych twórców. Choć pierwsza ekspozycja miała przybrać charakter stały, a pozostałe dwie – czasowy, to zdaniem Frycza trzy wystawy stanowiły „jedną całość”<sup>2</sup>.

Już na etapie odnotowywania tych podstawowych faktów pojawiają się rozbieżności. Według Frycza album biennale „zawiera zdjęcia wszystkich prac wystawianych na ul. Kasprzaka (galeria)”<sup>3</sup>. Jednak zdjęć prac oznaczonych w ten sposób jest tylko 35. Zatem albo trzy duże rzeźby zostały nieodpowiednio oznaczone, albo w ogóle pominięto je w albumie – co stało się udziałem istniejącej do dziś *Kompozycji* Tadeusza Siekluckiego – albo... rzeźb wcale nie było 38. Irena Grzesiuk-Olszewska wymieniała wśród dużych rzeźb XXX Jerzego Jarnuszkiewicza, *Narodziny Zbrożyny* i *Motyła* Teresy Brzósiewicz<sup>4</sup> – trudno powiedzieć, czy to pomyłka autorki, czy te prace rzeczywiście powstały w kilkumetrowych wersjach. Co więcej, w niektórych późniejszych źródłach pojawia się zaskakująca informacja o 60 dużych rzeźbach<sup>5</sup>. Źródłem tej pomyłki był prawdopodobnie „Express Wieczorny”, czyli patron biennale, który 27 września 1968 roku – w przeddzień otwarcia wystaw – donosił wielkim drukiem na pierwszej stronie: „60 monumentalnych kompozycji na ulicy Kasprzaka i w parku Sowińskiego”<sup>6</sup>. Być może dziennikarzowi „Expressu” zły się „monumentalne kompozycje” z Kasprzaka (według albumu – 38) z mniejszymi obiektami z parku (według albumu – 40), ale to dalej nie wyjaśnia liczby 60. Wskazówki można szukać w wypowiedzi Lecha Grabowskiego w albumie biennale. Według tego socjologa i historyka sztuki oprócz głównych dzieł zamontowanych na osi Kasprzaka w parku Sowińskiego „stanęły wokół wchodzącego w obręb parku stadionu i na jego skarpie liczne projekty i w mniejszej skali zrealizowane prace,

<sup>2</sup> *I Biennale Rzeźby w Metalu*, Warszawa 1969, [bez paginacji]. Stamtąd pochodzą również informacje o liczbie prac na poszczególnych wystawach.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 106.

<sup>5</sup> Ta niewiarygodna liczba powtarza się chociażby w portalu [sztuka.net](http://sztuka.net) (P. Giergoń, *Warszawa – I Biennale Rzeźby w Metalu*, [tinyurl.com/47k4c6yb](http://tinyurl.com/47k4c6yb), dostęp: 19.01.2024), na Wikipedii (*Metalowe rzeźby uliczne na Woli w Warszawie*, Wikipedia, [tinyurl.com/cp2wukwd](http://tinyurl.com/cp2wukwd), dostęp: 19.01.2024) czy w katalogu *Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, red. E. Bartosik et al., Warszawa 2012, s. 80.

<sup>6</sup> *Jutro spotykamy się na Wolskim Biennale Rzeźby w Metalu*, „Express Wieczorny”, 27.09.1968, s. 1.

często główną realizację poprzedzające”<sup>7</sup>. Jeżeli na czasowej (trwającej do 5 listopada 1968 roku) Wystawie Małych Form pokazano zarówno niewielkich rozmiarów rzeźby, jak i „projekty główną realizację poprzedzające”, to możliwe, że finalnych obiektów – dużych i małych – było około 60. Skądinąd wiadomo, że w ramach trwającego od lipca do września biennale powstały rzeźby, które nie znalazły się na żadnej z trzech wystaw, tak jak *Odlewnik* Mieczysława Naruszewicza, stworzony w prezencie dla odlewni Huty Warszawa<sup>8</sup>. Nasuwa się pytanie, jak wiele dzieł powstało w trakcie biennale dla partycypujących w imprezie zakładów pracy, a nie na wystawę. W przypadku małych rzeźb od początku zakładano, że po zakończeniu wystawy w parku Sowińskiego zostaną przeniesione na teren zakładów pracy i osiedli mieszkaniowych „jako elementy dekoracyjne”<sup>9</sup>, ale te plany nie dotyczyły dużych obiektów.

Niektóre rzeźby powstały z myślą o wybranych fabrykach, jednak ostatecznie znalazły się w Galerii Rzeźby (to oryginalne określenie z albumu biennale) na ul. Kasprzaka, zwanej też Ekspozycją Dużych Rzeźb (tę nazwę można znaleźć chociażby u Grzesiuk-Olszewskiej). „Express Wieczorny” donosił, że *Melodia* Elżbiety Rolke-Misztal nie przypadkiem przypomina maszty, z których rozchodzą się kręgi fal radiowych, ponieważ forma została „poświęcona przez autorkę Zakładom Radiowym im. Kasprzaka”<sup>10</sup>. Wiąże się z tym jeszcze inne pytanie: gdzie miały zostać rozmieszczone formy przestrzenne, które były wykonane we współpracy z licznymi przedsiębiorstwami z Woli i spoza dzielnicy, a w niektórych przypadkach im poświęcone? Czy artystki i artyści tworzyli je z myślą o otoczeniu wybranego zakładu czy o konkretnym miejscu w ciągu ul. Kasprzaka?

Niektóre współczesne źródła, choćby katalog *Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, odnośnie do Ekspozycji Dużych Rzeźb stosują termin „galeria samochodowa”<sup>11</sup>, którego jednak próżno szukać w starszych artykułach i opracowaniach. Określenie prac ustawionych na pasie zieleni między jezdniami mianem „galerii samochodowej” sugeruje, że chodziło tu o celowy zabieg dostosowania ekspozycji dzieł sztuki do dynamicznej percepcji kierowczyń i kierowców przejeżdżających aut; artystki i artyści mieli zostać poinstruowani, że ich twórczość będzie nie kontemplowana z jednego punktu, jak w tradycyjnym odbiorze, lecz oglądana z okien sunących szybko samochodów. Jeśli istotnie tak było, to galeria wpisywałaby się w nurt sztuki site-specific. Z całą pewnością duże rzeźby od początku miały trafić na ul. Kasprzaka na odcinku od ul. Towarowej do wysokości parku Sowińskiego. „Express Wieczorny” informował o tym założeniu już w maju 1968 roku. Gazeta donosiła, że rzeźbiarze mieli za zadanie „wkomponować elementy rzeźbiarskie w teren”, dzięki czemu dzieła stanowiłyby „trwały akcent plastyczny tej arterii komunikacyjnej”<sup>12</sup>. Potwierdzał to komisarz Frycz – celem były dzieła „przede wszystkim ciekawe, pasujące do otoczenia, w miarę kolorowe i trwałe”<sup>13</sup>. Nie wiadomo, jak precyzyjnie określono to otoczenie w wytycznych dla artystek i artystów. W albumie biennale Grabowski wypowiedział się w równie ogólnikowy sposób o wkomponowaniu się nowych dzieł „w uzyskującą obecnie ostateczny kształt część dzielnicy”<sup>14</sup>.

W praktyce rzeźby zostały rozstawione na odcinku blisko 3 km w taki sposób, że te z nich, które jak *Don Kichot* Mariana Nowaka miały charakter figuratywny, zwracały się w kierunku aut wjeżdżających do stolicy od strony Poznania. Część form faktycznie podejmuje grę z przesuwanym się spojrzeniem i zyskuje na atrakcyjności oglądana w ruchu; to przypadek chociażby *Bazy* Józefa Markiewicza, *Struktury* i *Kompozycji* Tadeusza Siekluckiego czy *Żagli* Adama Smolany. Trudno

<sup>7</sup> *I Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit.

<sup>8</sup> I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 107.

<sup>9</sup> EJW, *Aby Warszawa była piękniejsza... Biennale rzeźby w metalu*, „Express Wieczorny”, 14.05.1968, s. 3.

<sup>10</sup> *Jutro spotykamy się na Wolskim Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit., s. 2.

<sup>11</sup> *Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, loc. cit.

<sup>12</sup> EJW, *Aby Warszawa była piękniejsza...*, op. cit., s. 1.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>14</sup> *I Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit.

jednak uznać to za dowód założenia całego biennale. Tym bardziej że zdaniem Grzesiuk-Olszewskiej pierwotne zamierzenia były inne. Badaczka potwierdzała wprawdzie, że rzeźby „stanowiąc miały trwały akcent plastyczny tej arterii komunikacyjnej”, lecz dodawała: „Kilka rzeźb miało pozostać na stałe na terenie niektórych zakładów pracy, stanowiąc znak fabryczny i reklamę zakładu, inne zaś w dowolnie wybranych przez artystów punktach dzielnicy lub miasta. Na wniosek komisarza wystawy zostały jednak ustawione wzdłuż ul. Kasprzaka”<sup>15</sup>. W świetle tej wypowiedzi opowieść o galerii samochodowej brzmi jak stworzona retrospektywnie legenda, podczas gdy część rzeźb powstała z myślą o innych lokalizacjach i – co się z tym wiąże – sposobach percepcji. Tak czy owak, układ galerii samochodowej nie przetrwał nawet dwóch lat, bo na przełomie dekad rozpoczęto przebudowę ul. Nowo-Bema w celu połączenia Woli z Ochotą – już 5 marca 1973 roku oddano do użytku al. Rewolucji Październikowej (od 1990 roku Prymasa Tysiąclecia), która rozciągała się od Alej Jerozolimskich przez tunel pod torami kolejowymi po ul. Górczewską. W związku z budową al. Rewolucji Październikowej ciąg Ekspozycji Dużych Rzeźb został przerwany, a część obiektów przeniesiono w okolice skrzyżowania Rewolucji Październikowej i Górczewskiej. Tak się stało między innymi z *Żyrąfą*, która początkowo znajdowała się na wysokości Instytutu Chemii Organicznej PAN przy Kasprzaka, a następnie stanęła przy Górczewskiej, w okolicy parku Moczydło – w miejscu, gdzie niedługo później (w 1975 roku) zaczął rozgrywać swoje mecze WRKS Olimpia – a po pewnym czasie przesunięto ją bliżej jezdni Górczewskiej. W świadomości mieszkańców i mieszkańców Woli *Żyrąfa* znacznie częściej kojarzy się właśnie z sąsiedztwem stadionu Olimpii (zimną klub otwierał w pobliżu rzeźby ślizgawkę) niż z pierwotną lokalizacją. W tamtym okresie *Żyrąfa* zmieniła też barwę – z grafitowej na piaskową, z czarnymi cętkami<sup>16</sup>.

Biennale zakładało współpracę robotniczo-artystyczną, w ramach której rzeźbiarki i rzeźbiarze mogli skorzystać z zaplecza technicznego i fachowej pomocy osób zatrudnionych w stołecznych fabrykach. A przede wszystkim – z metalowego złomu, co współcześnie nazwalibyśmy upcyklingiem. Różne źródła wymieniają różne listy przedsiębiorstw zaangażowanych w organizację imprezy, co utrudnia rozpoznanie, gdzie mogła powstać dana rzeźba i gdzie początkowo miała zostać umieszczona. Album biennale wymieniał 10 zakładów: FSO, Hutę Warszawa, Instal, Mennicę Państwową, Przedsiębiorstwo Budownictwa Uprzemysłowionego, Rejonową Zbiornicę Złomu, Przedsiębiorstwo Produkcji Elementów Budowlanych, Warszawską Fabrykę Pomp, Warszawskie Zakłady Budowy Urządzeń Przemysłowych im. Ludwika Waryńskiego oraz Warszawskie Zakłady Mechanizacji Budownictwa „Zremb”<sup>17</sup>. Wiadomo jednak, że przedsiębiorstw wspierających biennale było więcej. Jeszcze przed rozpoczęciem pracy przez artystki i artystów Frycz twierdził w „Expressie Wieczornym”, że zgłosiło się 10 zakładów, ale oprócz podanych w albumie FSO, Huty Warszawa, Warszawskiej Fabryki Pomp i zakładów im. Waryńskiego wymienił Zakłady Mechaniczne im. Marcelego Nowotki, Zakłady Wytwórcze Lamp Elektrycznych im. Róży Luksemburg, Centralną Składnicę Złomu oraz Walcownię Metali Kolorowych<sup>18</sup>. Te przedsiębiorstwa miały pomagać twórcom i twórcom w wykonaniu ich prac (ich pomoc obejmowała różne działania, od udostępnienia metalowego złomu, przez spawanie i niklowanie, po pokrycie gotowych form plastikiem lub lakierem), „a ponadto 27 innych zakładów zobowiązało się w czynnie społecznym zmontować je w plenerze”<sup>19</sup>. Cztery miesiące później „Express Wieczorny” podawał jeszcze inną listę mecenasów biennale: zakłady im. Waryńskiego, Odlewnię Warszawskiej Fabryki Pomp, Zremb, Rejonową Zbiornicę Złomu, a spoza Woli – Hutę Warszawa i FSO<sup>20</sup>. Różnice mogą wynikać z różnego stopnia zaangażowania, na przykład wiadomo, że Mennica Państwowa

<sup>15</sup> I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 106.

<sup>16</sup> J. Osowski, *Przenieśli wolską żyrafę. Aż zmieniła kolor*, „Gazeta Wyborcza”, 10.01.2011, [tinyurl.com/ydshratp](http://tinyurl.com/ydshratp), dostęp: 30.01.2024.

<sup>17</sup> *I Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit.

<sup>18</sup> EJW, *Aby Warszawa była piękniejsza...*, op. cit., s. 1.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> *Jutro spotykamy się na Wolskim Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit., s. 1.



wybiła okolicznościowy medal autorstwa Markiewicza. Co ciekawe, żadne ze źródeł nie wymienia Fabryki Wyrobów Precyzyjnych im. gen. Karola Świerczewskiego, która znajdowała się przy Kasprzaka 29/31, a więc w bezpośrednim sąsiedztwie Galerii Rzeźby. Można tylko zgadywać, czy popiersie Świerczewskiego, które w 1968 roku wykonał dla tego zakładu Zemła – jeden z jurorów biennale – powstało w ramach imprezy czy niezależnie od niej (nie ma o nim śladu w albumie).

Jakkolwiek wyglądała dokładna lista mecenasów I Biennale Rzeźb w Metalu, znalazło się na niej kilkadziesiąt wielkich przedsiębiorstw przemysłowych. Takim wsparciem organizacyjnym, technicznym, materiałowym i finansowym mogła się poszczycić mało która impreza, co wymownie świadczy o randze, jaką nadano wydarzeniu. Tym bardziej dziwi, że nie przyciągnęło ono zbyt wielu znanych nazwisk, a powstałe prace w większości spotkały się z niskimi ocenami krytyczek i krytyków. W biennale wzięła udział grupa znanych rzeźbiarek i rzeźbiarzy, między innymi: Teresa Brzósiewicz, Bronisław Chromy, Krystian Jarnuszkiewicz, Andrzej Kasten, Tadeusz Sieklucki i Adam Smolana; obok nich znalazły się osoby mniej znane, a do tego niejednokrotnie niezwiązane wcześniej z rzeźbą. Nie było w tym nic dziwnego – podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu większość uczestniczek i uczestników również nie specjalizowała się w rzeźbie<sup>21</sup>. Jednak w Warszawie poszukiwania poza wyuczoną dyscypliną artystyczną nie przyniosły tak imponujących efektów.

### „Sztuka czy złom?” – krytyka o biennale

Właściwie tylko patronujący imprezie „Express Wieczorny” wypowiadał się o rzeźbach entuzjastycznie. Na dzień przed otwarciem ulicznej Galerii Rzeźby niemal piał z zachwytem: „Wola pierwsza w Warszawie ma swój salon rzeźby na otwartym powietrzu!”<sup>22</sup>. Dziennikarz gazety przedstawiał kolejne dzieła stawiane wzdłuż Kasprzaka:

Właśnie montuje się na podwyższeniu *Koguta* Marii Furowicz. Jego wygięta szyja i pierś, wspaniały ogon – ze strużyn złomu, połyskują pawią urzekającą barwą. *Jutrzenka* Teresy Brzósiewicz wygląda jak metaliczny kwiat. Rozwiera swój kielich i porusza się za najłżejszym powiewem wiatru. *Rakieta* Henryka Wilińskiego wykonuje obroty, a gdy wsłuchać się, dźwięczy wysokimi tonami. *Żonglerka* Mirosława Smorczewskiego, to kompozycja z obręczy, jakby rzuconych w górę i spiętrzonych ręką prestidigitatora<sup>23</sup>.

Osobno odnotowano martyrologiczno-patriotyczną tematykę kilku rzeźb, w tym *Obrony Woli* Smorczewskiego, *Bohaterom Woli* Janiny Mireckiej, *Walki* Wiktorii Iljin i *Dzieciom poległym za Warszawę* Michalskiej<sup>24</sup>. Powstanie tych komemoratywnych, patetycznych dzieł miało charakter rocznicowy. Frycz zapewniał, że organizatorzy nie nakładali ograniczeń tematycznych, choć stwierdził, że „z pewnością takie rocznice, jak 25-lecie WP, czy zbliżająca się rocznica 25-lecia Polski Ludowej będą szczególnie inspirowały rzeźbiarzy”<sup>25</sup>. Sam komisarz biennale zasłynął figuratywną, wdzięczną i lekką *Żyrąfą*, która jawi się na tym tle jako bezpretensjonalny żart, mrugnięcie okiem do publiczności. Było to zgodne z jego zapowiedzią: „chodzi nam o to, aby przełamać dysproporcje istniejące pomiędzy sztuką eksperymentalną, a sztuką potrzebną człowiekowi na co dzień”<sup>26</sup>. Efektem był zbiór form mniej lub bardziej abstrakcyjnych i figuratywnych, podniosłych i anegdotycznych.

<sup>21</sup> Na I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w rzeźbie specjalizowało się tylko pięć osób, podczas gdy 36 reprezentowało malarstwo. Zob. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975, s. 132.

<sup>22</sup> *Jutro spotykamy się na Wolskim Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit., s. 1.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> EJW, *Aby Warszawa była piękniejsza...*, op. cit., s. 3.

<sup>26</sup> Ibidem.



1

Rzeźba *Dzieciom poległym za Warszawę* Eweliny Michalskiej z I Biennale Rzeźby w Metalu. Fot. E. Hartwig, 1968. W zbiorach Muzeum Warszawy

Ewelina Michalska's sculpture *To the Children Who Fell for Warsaw* from the First Biennale of Metal Sculpture. Photo: E. Hartwig, 1968. In the collection of the Museum of Warsaw

Nie spotkało się to jednak z życzliwym przyjęciem krytyki. Tygodnik „Stolica” informował o rzeźbach dopiero w numerze grudniowym. „Nie wdając się w ocenę”, ale z wyczuwalnym tonem lekceważenia, autor zdawkowej notki donosił o „salonie”, jaki otrzymała Warszawa „w oryginalnej scenerii ulicznego ruchu”<sup>27</sup>. Kiedy dziewięć lat później „Stolica” poświęciła obszerny artykuł problemom społecznym i kulturalnym warszawskiej Woli, nie znalazła się w nim żadna wzmianka o biennale, choć tekst ilustrowało zdjęcie rzeźby *Awangarda* Bronisława Kubicy<sup>28</sup>. Rozbudowaną krytykę imprezy sformułowała Bożena Kowalska na łamach „Projektu”. Autorka przedstawiła założenia biennale, które „polegało na umożliwieniu artystom działania formami związanymi z określoną sytuacją przestrzeni krajobrazowej i na przełamaniu schematu eksponowania rzeźb w salonach wystawowych”, ale ubolewała, że dla wielu artystek i artystów „była to pierwsza, niestety, próba sił w operowaniu tak dużymi wymiarami prac i w takich warunkach ich lokalizacji”<sup>29</sup>. Wprawdzie poszczególne obiekty, wśród których Kowalska wyróżniała *Biennal* Szańkowskiego i *Totem* Krystiana Jarnuszkiewicza, były udane, ale nawet one się gubiły w źle zorganizowanej przestrzeni. Jedynie *Bohaterom Woli* Mireckiej i *Koncert* Tadeusza Wencla wchodziły w dialog z otoczeniem. Ta druga rzeźba

[o]glądana z jednej strony przeciwstawia się swoją zawiłą konstrukcją prostocie rytmów poziomych i pionowych nowoczesnego budynku, z drugiej – koresponduje z faliście zarysowaną

<sup>27</sup> K.K., *Rzeźby plenerowe na Woli*, „Stolica”, 1.12.1968, s. 4.

<sup>28</sup> S. Majewski, *Legenda o Woli*, „Stolica”, 27.11.1977, s. 4.

<sup>29</sup> B. Kowalska, *Rzeźby w metalu na warszawskiej ulicy*, „Projekt” 1968, nr 6, s. 8.

syłwetą cerkiewnych kopuł. Podobnie forma Mireckiej, trafiona w skali, lekka w konstrukcji, ale drapieżna w wyrazie – wchodzi w relacje z blokami niedalekich zabudowań na zasadzie kontrastu<sup>30</sup>.

Kowalska przekonywała, że rozpatrywanie każdej rzeźby osobno, bez uwzględnienia krajobrazu, w którym się znajduje, byłoby zakwestionowaniem sensu usytuowania prac na osi ulicy. Kompleksowe spojrzenie na rzeźby wraz z otoczeniem urbanistycznym ujawnia jednak „słabą stronę całej imprezy”<sup>31</sup>. Krytyczka pisała:

Galeria Kasprzaka jest luźnym zbiorem dobrych i słabych rzeźb, nie dostosowanych skalą do rozległej arterii miejskiej, na której je ustawiono, a zatem w znakomitej większości nie nawiązujących dialogu z otaczającymi elementami miejskiego krajobrazu. Natrętnie nasuwa się przeświadczenie, że nikt z prezentowanych tu twórców nie myślał kategoriami współorganizatora określonej przestrzeni, ani nie zatroszczył się o wyszukanie dla swojego projektu stosownego miejsca. Rzeźby rozmieszczone zostały na trasie mechanicznie, przypadkowo. Przycupnęły w pobliżu wyniosłych zabudowań, na tle latarń, słupów trakcji energetycznej i wiaduktu, jak grzyby w kosodrzewinie. Gdy dobrze poszukasz – znajdziesz<sup>32</sup>.

W rezultacie mimo ogólnej sensowności organizacji biennale przypadkowe rozstawienie mniej lub bardziej udanych rzeźb w przestrzeni miejskiej nie mogło spełnić funkcji popularyzacji sztuki, jaką przypisywano tego rodzaju wydarzeniom.

Późniejsze opinie były jeszcze bardziej krytyczne. Janusz Bogucki w przeglądzie doświadczeń plenerów i sympozjów lat 60. XX wieku kąśliwie pisał o „galanteryjno-dekoracyjnych obiektach, którymi [...] Sekcja Rzeźbiarzy Związku Plastyków w Warszawie obsadziła ulicę Wolską”<sup>33</sup>. Grzesiuk-Olszewska oprócz wskazania rozległego spektrum znaczeń i symboliki rzeźb – przykładowo *Koncert* Wencla miał być inspirowany muzyką Jana Sebastiana Bacha (znalazło to wyraz w formach przypominających organy i trąby), z kolei prace Brzósiewicz nawiązywały do poezji – wytknęła *Kogutowi* Furowicz oraz paru innym rzeźbom, że „mogłyby pełnić rolę dekoracji placyków, ogrodów i skwerów osiedlowych”<sup>34</sup>. Roman Gutkowski w artykule pod znamienym tytułem *Sztuka czy złom?* w „Kurjerze Warszawskim” z 1988 roku skoncentrował się na dziewięciu obiektach, które przetrwały do tego czasu na Kasprzaka i – jak to ujął – „udają rzeźby. Mają tak abstrakcyjne kształty, że nie sposób domyślić się, jaki był zamysł estetyczny ich twórców”. Dzieła określone mianem „pseudosztuki” dodatkowo drażniły ponoć pasażerów autobusów<sup>35</sup>. Kropkę nad i postawił w 2006 roku Michał Woliński, którego zdaniem wskutek biennale:

awangardowe idee zostały spłaszczone i powykrzywiane, i obok kilku formalnie ciekawych realizacji, np. Macieja Szańkowskiego, Krystyna Jarnuszkiewicza<sup>36</sup>, Tadeusza Siekluckiego i innych, powstało mnóstwo kuriozalnych i naiwnych obiektów z poskręcanych drutów i pospawanych blach i rurek, z których wyłaniały się czasem kształty przypominające koguty, kwiatki, słoneczka, a także radary i karabin maszynowy. Był nawet jeden Don Kichot. Stworzono również impresje na temat muzyki, przyjaźni, pokoju i wojny w Wietnamie<sup>37</sup>.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> J. Bogucki, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław 70”* [w:] *Symposium Plastyczne Wrocław’70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 18.

<sup>34</sup> I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 107.

<sup>35</sup> [R. Gutkowski] rg, *Sztuka czy złom?*, „Kurjer Warszawski”, 20.04.1988.

<sup>36</sup> W literaturze dotyczącej Jarnuszkiewicza obok formy imienia Krystian funkcjonuje też Krystyn.

<sup>37</sup> M. Woliński, *Zardzewiała utopia. Biennale Rzeźby w Metalu, Warszawa 1968*, „Piktogram” 2006, nr 3, s. 76.



2

Rzeźba *Planetoida* Henryka Wróblewskiego z I Biennale Rzeźby w Metalu. Fot. E. Hartwig, po 1968. W zbiorach Muzeum Warszawy

Sculpture *Planetoid* by Henryk Wróblewski from the First Biennale of Metal Sculpture. Photo: E. Hartwig, after 1968. In the collection of the Museum of Warsaw



### „Szaleństwo plenerów” – przyczyny i konteksty porażki

Za tak krytyczną recepcją stało kilka przyczyn. Przede wszystkim Biennale Rzeźby w Metalu oceniano w odniesieniu do wcześniejszego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Biennale takie jak w Elblągu, a później w Warszawie były możliwe dzięki rozwijanemu w PRL od połowy lat 60. XX wieku mecenatowi społecznemu, sprawowanemu przez poszczególne przedsiębiorstwa i zjednoczenia – zgodnie z celami i założeniami państwowej polityki kulturalnej. Jej sednem była decentralizacja finansowania sztuki w związku z niewydolnością poprzedniego, scentralizowanego modelu. W 1962 roku zawarto porozumienie między Centralną Radą Związków Zawodowych a Zarządem Głównym ZPAP, które regulowało zasady mecenatu społecznego<sup>38</sup>. Jak pisała Bernadeta Stano, na podstawie tego porozumienia „wielkie zakłady pracy – kopalnie, huty, elektrownie – zaczęły stopniowo przejmować rolę opiekunów dużych wystaw i sympozjów poświęconych sztuce, a także spotkań roboczych – plenerów”<sup>39</sup>. Artystki i artyści odpłacali się zakładom darami w postaci prac stworzonych podczas plenerów, ale zdaniem Stano w praktyce dominował transfer (z jednej strony do drugiej), nie transakcja (coś za coś), a do podarowanych mecenasom dzieł nie przywiązywano specjalnej wagi. „Dowodem na to były niszczące obiekty materialne: rzeźby plenerowe i ginące w niewyjaśnionych okolicznościach obrazy nabyte z funduszy zakładowych”<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> B. Stano, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019, s. 45.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 59.

Kiedy Grabowski w albumie *I Biennale Rzeźby w Metalu* odnotowywał wykształcenie się „nowej formy mecenatu”, sprawowanej przez „zakłady przemysłowe w wielkich imprezach artystycznych”<sup>41</sup>, zjawisko to było już powszechne. Według Stano „w ciągu jednego sezonu wiosna-jesień bywało nawet po kilkadziesiąt propozycji o zasięgu lokalnym, ogólnopolskim lub nawet międzynarodowym”<sup>42</sup>. Przy tym „najliczniejsze i najbardziej modne stały się plenery rzeźbiarskie”, a metal był „szczególnie pożądanym materiałem dla plenerów realizacyjnych”<sup>43</sup>, czyli nakierowanych na realizację nowych dzieł. Wraz z doskonaleniem technik obróbki i wkroczeniem artystów do fabryk metal stał się atrakcyjnym tworzywem rzeźbiarskim. Nie inaczej działo się w Polsce od drugiej połowy lat 50. XX wieku, a rozpowszechnienie się plenerów przemysłowych znacznie to ułatwiło<sup>44</sup>. Aby zapewnić sprawną organizację tego rodzaju imprez, ZPAP powołał specjalne komisje, z których „[n]ajbardziej aktywna w tym okresie była Komisja Plenerowa Sekcji Rzeźby przy ZG ZPAP”<sup>45</sup> – tej samej Sekcji Rzeźby, której od 1967 roku wiceprzewodniczył Frycz, komisarz *I Biennale Rzeźby w Metalu*. Konsekwencją była popularyzacja rzeźby plenerowej, definiowanej jako „forma przestrzenna adresowana do konkretnej przestrzeni zewnętrznej”<sup>46</sup> i skomponowana z krajobrazem, w którym ma się znaleźć.

„Prekursorską, wzorcową i od razu na dużą skalę zakrojoną imprezą, otwierającą szybko potem narastający ciąg analogicznych zdarzeń – był plener zorganizowany w r. 1963 w Osiekach” – mówiła Bożena Kowalska w rozmowie z Wiesławą Wierzchowską<sup>47</sup>. I dodawała, że przyczyną tego wydarzenia, „podobnie jak *Biennale Form Przestrzennych* w Elblągu w r. 1965, czy *Symposium* w Puławach w r. 1966, lub we Wrocławiu w r. 1970 – szukać należy w potrzebach, wynikających z procesów socjologiczno-artystycznych”<sup>48</sup>. Jej rozmówczynie zauważała, że liczba plenerów zaczęła wzrastać w momencie, „gdy żywe dotąd grupy twórcze rozpadają się lub zmieniają swój charakter na towarzysko-organizacyjny, galerie zaś zaczynają się instytucjonalizować”, przy jednoczesnym postępowaniu procesów różnicowania się sztuki i dezaktualizacji dawnych kryteriów<sup>49</sup>. *Sympozja*, *biennale* i *plenery* zaczęły pełnić funkcję miejsca konfrontacji artystycznych i wymiany doświadczeń. Nie inaczej pisała o Osiekach Kowalska, która uważała *I Międzynarodowe Studium Pleneru Koszalińskiego* za „konfrontację różnych kierunków i tendencji w sztuce polskiej”<sup>50</sup>. Ta sama autorka parę lat później ukuła termin „imprezy-laboratoria” odnoszący się do spotkań, które w latach 1963–1970 „wiązały się z maksymalną mobilizacją sił wyobraźni i wysiłku działań ich uczestników”<sup>51</sup>. Prowadziło to do „wyzwolenia utajonych sił potencjalnych wyobraźni twórczej i wybuchu zaskakujących, nowatorskich propozycji”. *Imprezy-laboratoria* zmieniały trajektorie artystek i artystów, popychały ich do nowych wyzwań, dzięki czemu stanowiły „widome punkty zwrotne twórczych przeobrażeń sztuki i odkrywania nowych jej rejonów”<sup>52</sup>. I tym razem Kowalska wskazywała na prekursorską rolę plenerów w Osiekach, choć opisywała także *Biennale Form Przestrzennych* w Elblągu, *Symposium Artystów Plastyków i Naukowców* w Puławach, *Symposium Złotego Grona* w Zielonej Górze i *Symposium Plastyczne Wrocław '70*.

Elbląg odgrywał w tym korowodzie plenerów i sympozycji rolę szczególną. Przybliżył ją, zresztą niebezskrytycznie, Janusz Bogucki. W odniesieniu do nurtów artystycznych lat wcześniejszych

<sup>41</sup> *I Biennale Rzeźby w Metalu*, op. cit.

<sup>42</sup> B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 92.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>44</sup> A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, s. 322.

<sup>45</sup> B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 104.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>47</sup> B. Kowalska, W. Wierzchowska, *Dialog o plenerach*, „Projekt” 1971, t. 16, nr 3, s. 37.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>50</sup> B. Kowalska, *Plenery, plenery...*, „Współczesność” 1969, nr 1, s. 8.

<sup>51</sup> *Eadem*, *Polska awangarda malarska...*, op. cit., s. 128.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

pisał on o „inflacji artystycznej nowoczesności”, postępującej wskutek „kultu nowoczesności estetycznej”, który „szerzył się nieumiarkowanie w klimacie bojowej egzaltacji” w reakcji na wcześniejsze odgórne narzucenie twórczyniom i twórcom obowiązujących poetyk<sup>53</sup>. Na tym tle Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, zainicjowane na styku awangardy artystycznej i awangardy aktywistycznej (lokalnych działaczy i urzędników), przyniosło niezwykle efekt w postaci zaangażowania załogi fabrycznej i całej miejskiej społeczności

do czynnego lub biernego uczestnictwa w przedsięwzięciu niepraktycznym, irracjonalnym, które zyskało stopniowo w odczuciu tutejszych ludzi sens i znaczenie dlatego, że abstrakcyjne obiekty, o których mówiono wtedy w całym kraju, powstawały w znanych mieszkańcom pracowniach i halach produkcyjnych, że włożyli w nie robotę tamtejsi fachowcy, że przedmioty te, przewożone dźwigami i ciężarówkami, pojawiły się na mieście, że montowano je i betonowano wśród gromadzących się przechodniów w tutejszych alejach, na skwerach i placach<sup>54</sup>.

Bogucki twierdził, że wykonane na elbląskim biennale formy „z całym ładunkiem swej dziwności i niefunkcjonalności” stały się częścią przeżywanej codzienności, obiektem sympatii mieszkanki i mieszkańców, a wręcz „powszechnym tematem konwersacji jak mecz piłki nożnej lub latające talerze”.

Okazało się, nie po raz pierwszy w dziejach kultury, że to co zagadkowe, fantastyczne, abstrakcyjne, jeśli wniknie właściwą drogą w życie pewnej społeczności, to stać się może sygnałem pewnych postaw i aspiracji, znakiem przeczuć i wyobrażeń, których pobudzenie i koncentracja odmieniać może losy ludzi i miast<sup>55</sup>.

To przez kontrast ze społecznym fenomenem Biennale Form Przestrzennych w 1963 roku Bogucki wspominał o „galanterijno-dekoracyjnych obiektach” ustawionych na Woli. W dyskusji podczas Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 mówił wprost o „karykaturze” Elbląga w Warszawie („Tam między przystankami, między budkami z piwem stoją jakieś takie dziwotwory z metalu i z innych rzeczy, nie bardzo wiadomo, czy to służy do wodociągów, czy do elektryczności, czy do estetyki...”)<sup>56</sup>. Nie inaczej uważała Kowalska, która twierdziła, że elbląskie biennale „okazało się inicjatywą zapładniającą, ale z tamtej lekcji nie wyciągnięto żadnych wniosków” w Warszawie<sup>57</sup>, choć autorka koncentrowała się mniej na społecznym życiu rzeźb, a bardziej na ich związkach z przestrzenią miejską: w Elblągu przemysłanych, w stolicy – przypadkowych. Także Grzesiuk-Olszewska zaznaczała, że w Warszawie inspirowano się elbląskim biennale<sup>58</sup>, a Anna Maria Leśniewska dostrzegła tu przykład „chybionej próby nawiązania do elbląskiej idei”<sup>59</sup>.

Spółeczny, artystyczny i urbanistyczno-krajobrazowy sukces Elbląga przekładał się na wyższe oczekiwania stawiane biennale warszawskiemu, a kiedy te nie zostały spełnione – ostrzejszą krytykę niesatysfakcjonujących rezultatów w stolicy. Można podejrzewać, że ocena I Biennale Rzeźby w Metalu byłaby łagodniejsza, gdyby podstawowym punktem odniesienia były choćby Spotkania Rzeźbiarskie w Kielcach czy inne plenery skutkujące powstaniem galerii rzeźb plenerowych (takie jak w Chorzowie, Sosnowcu, Dąbrowie Górniczej, Poznaniu, Kaliszu i Nowym Sączu)<sup>60</sup>. Zresztą elbląskie formy przestrzenne wcale nie spotkały się z jednoznacznie przychylnymi opiniami.

<sup>53</sup> J. Bogucki, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław 70”*, op. cit., s. 10.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>56</sup> Stenogram z obrad Sympozjum Plastyczne Wrocław '70, dzięki uprzejmości Konrada Trzeszczkowskiego.

<sup>57</sup> B. Kowalska, *Rzeźby w metalu na warszawskiej ulicy*, op. cit., s. 9.

<sup>58</sup> I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 106.

<sup>59</sup> A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015, s. 252.

<sup>60</sup> Por. B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 145.

Według Kowalskiej tylko 10 z 40 obiektów z I Biennale Form Przestrzennych było udanych<sup>61</sup>. Oskar Hansen we Wrocławiu przestrzegał przed znanymi z Elbląga i Warszawy przypadkami „naturalistycznego” przenoszenia obiektów z sal wystawowych w otwartą przestrzeń, a Kajetan Sosnowski grzmiał: „nie należy robić tego strasznego żelastwa, jakie było na Kasprzaka, i tych strasznych rzeczy, które istnieją w Elblągu”<sup>62</sup>. Andrzej Pieńkos zwracał uwagę na różnorodność stylistyczną obiektów i stojące za nią idee estetyczne:

Nie był bowiem polski nurt „form przestrzennych” jednolity: patetyczne żelastwo Morela, poetyckie działania Szańkowskiego i Więcek, projekty Ślesińskiej w niewielkim stopniu poddawały się kuszeniu gomułkowskiej „nowoczesności”. Ich stosunek do przestrzeni publicznej bywa zawarty co najwyżej w niedopowiedzeniach i sugestiach. Zaś Bogusza po-konstruktywistyczne rzucanie idei w miasto to już co innego. Dla jednych liczył się zwyczajnie wizualny aspekt formy, której parkowe otoczenie albo kontekst miejski dodawały uroku; innym chodziło o „zagospodarowanie” przestrzeni miejskiej<sup>63</sup>.

Kowalska oceniała, że elbląskie formy przestrzenne miały charakter „ściśle konstruktywistyczny” bądź „ekspresyjno-skojarzeniowy”<sup>64</sup>. Z kolei zdaniem Adama Kotuli i Piotra Krakowskiego w Elblągu dominowały „dzieła mieszczące się zasadniczo w kategoriach abstrakcji geometrycznej”, tymczasem w Warszawie wyraźniej zaznaczyły się tendencje ekspresjonistyczne<sup>65</sup>. Mimo wszystko znaczny rozstrzał poetyk prac w pierwszym przypadku nie prowadził do takiego miszmaszu co w drugim, w którym dzieła stylistycznie pokrewne elbląskim sąsiadowały z bardziej konwencjonalnymi modernistycznymi rzeźbami.

Z zatrzymaniem się warszawskiej imprezy w pół drogi w kwestii formy współgrało zachowawcze podejście do jej relacji z przestrzenią. Owocem elbląskiego biennale były formy stworzone z myślą o konkretnych lokalizacjach i wyznaczające nową topografię miasta odbudowywanego i rozbudowywanego po wojennych zniszczeniach. Eulalia Domanowska podkreślała konstruktywistyczne podstawy porządkowania za pomocą sztuki przestrzeni miasta: „Przestrzeń miejska miała być zorganizowana za pomocą abstrakcyjnych rzeźb”<sup>66</sup> wykonanych w trakcie pierwszych dwóch odsłon Biennale Form Przestrzennych, w 1965 i 1967 roku. Kowalska zwracała uwagę na sprzęgnięcie się ze sobą w Elblągu „tęsknoty do zmierzenia się z przestrzenią i czasem oraz pragnienia pozyskania dla sztuki miejsca we współczesnym uprzemysłowionym społeczeństwie”<sup>67</sup>. W Warszawie decyzją komisarzy biennale ustawiono rzeźby na osi jednej ulicy, bez widocznego przemyślenia stosunków poszczególnych prac z okoliczną architekturą, przyrodą, trasami ruchu i tak dalej. Rolą rzeźb było raczej wpasować się w istniejący krajobraz, niż organizować społeczne funkcjonowanie przestrzeni. Leśniewska komentowała, że cytowana w albumie biennale „maksyma Herberta Read: »Przekształcanie naszego otoczenia w miasta ładu, światła i porządku jest problemem humanistycznym i racjonalnym« nie znalazła w pełni potwierdzenia”<sup>68</sup>.

Do wtórności I Biennale Rzeźby w Metalu niewątpliwie przyczynił się jego skład osobowy. Wśród twórczyni i twórców przeważały osoby z niewielkim doświadczeniem rzeźbiarskim, zwłaszcza w rzeźbie monumentalnej – bez zbytnej przesady można powiedzieć, że był to drugi garnitur ówczesnej polskiej sztuki<sup>69</sup>. Na taki stan rzeczy mógł wpłynąć kontekst polityczny: wydarzenie

<sup>61</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska...*, op. cit., s. 132.

<sup>62</sup> Stenogram z obrad Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, dzięki uprzejmości Konrada Trzeszczkowskiego.

<sup>63</sup> A. Pieńkos, *Forma przestrzenna – rzeźba publiczna?*, „Art & Business” 1998, nr 4, s. 39.

<sup>64</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska...*, op. cit., s. 132.

<sup>65</sup> A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, loc. cit.

<sup>66</sup> E. Domanowska, *Z głową w chmurach. Projekty artystyczne Thorstena Goldberga na tle niektórych aspektów sztuki w przestrzeni publicznej*, „Architecturae et Artibus” 2013, nr 2, s. 7.

<sup>67</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska...*, op. cit., s. 132.

<sup>68</sup> A.M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby...*, op. cit., s. 253.

<sup>69</sup> Jest prawdopodobne, że przy tak wysokim statusie biennale i jego instytucjonalnym umocowaniu artystki i artyści zostali raczej odgórnie zaproszeni (podobnie jak na Sympozjum Plastyczne Wrocław '70 czy I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach), niż sami zgłaszali się do udziału.



zostało zorganizowane tuż po antysemickich czystkach i stłumieniu protestów studenckich z marca 1968 roku, w cieniu inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, co kompromitowało jego humanistyczne i pokojowe przesłanie. Wiele artystek i artystów mogło w takich okolicznościach zdystansować się od dużego przedsięwzięcia zorganizowanego przez oficjalne organy władzy. Sam moment otwarcia ekspozycji w ramach biennale – 28 września 1968 roku – poprzedzał V Zjazd PZPR, który odbył się 11–16 listopada tego samego roku, a pożądane były dzieła komemoratywne na rocznice Polski Ludowej i Ludowego Wojska Polskiego. Można przy tym założyć, że w Warszawie ze względu na stołeczny charakter kontrola nad sztuką w przestrzeni publicznej była bardziej rygorystyczna niż w peryferyjnych ośrodkach, takich jak Elbląg czy Koszalin.

Silnego ciężenia bieguna produkcji masowej (wynikającego nie tyle z popytu rynkowego, ile z formułowanych w polu władzy postulatów upowszechniania sztuki i zwiększenia uczestnictwa w kulturze) nie równoważyło przy tym oddziaływanie bieguna produkcji czystej (czyli tak zwanej sztuki czystej, kierującej się własnymi, autonomicznymi wartościami i przeznaczanej głównie dla innych artystek i artystów, występujących czy to jako sojusznicy, czy to jako konkurencja). Wiązało się to z brakiem postaci zajmujących silne pozycje w polu produkcji czystej, dysponujących specyficznym kapitałem symbolicznym i zdolnych równoważyć wpływy – choćby dyskretne i subtelne, takie jak sugestie rocznicowe – mające swoje źródło na zewnątrz pola sztuki<sup>70</sup>. Podwójny status<sup>71</sup> Frycza jako artysty i działacza pozwalał mu, podobnie jak Blumowi-Kwiatkowskiemu, skutecznie mediować między przedstawicielami władzy a środowiskiem artystycznym, choć Frycz siłą rzeczy nie mógł być w takiej zażyłości z robotnikami ani mieć takiego autorytetu w lokalnej społeczności co założyciel Galerii EL jako pracownik Zamechu<sup>72</sup>. Frycz nie należał też do wizjonerów na miarę Bluma-Kwiatkowskiego i Mariana Bogusza – współtwórcy Biennale Form Przestrzennych i pomysłodawcy wielu innych ważnych inicjatyw artystycznych – czy Jerzego Ludwińskiego, teoretyka i krytyka, którego koncepcje wspierały sympozja i plenery między innymi w Puławach, Wrocławiu i Opolnie-Zdroju. Bezpośrednią konsekwencją nieobecności teoretyków i innowatorów było ograniczenie I Biennale Rzeźby w Metalu do pleneru realizacyjnego – projektowania, wykonania i montowania rzeźb – bez komponentu teoretycznego (wykładów, dyskusji i wystaw problemowych, typowych na przykład dla Sympozjów Złotego Grona w Zielonej Górze)<sup>73</sup>.

Nieobecność postaci wyznaczających nowe kierunki i idee w sztuce współczesnej nie zachęcała artystek i artystów do uczestnictwa w imprezie. Innymi słowy, dla osób pragnących zająć pozycję awangardy w polu sztuki potencjalny udział w biennale wiązałby się z ryzykiem uwikłania się w dominujące wartości, od których awangarda starała się dystansować, podkreślając swoją autonomię<sup>74</sup>. Piotr Piotrowski twierdził, że „fuzja z jednej strony *par excellence* politycznych i ideologicznych przesłanek, z ambicjami twórców kreowania na wskroś nowoczesnych, jednocześnie autonomicznych działań i dyskusji o sztuce”, która uwidoczniła się w Elblągu, Puławach czy Wrocławiu, „[w]skazywała na polityczną naiwność i koniunkturalizm tego środowiska, z drugiej zaś na pragmatyzm, pomysłowość i zaangażowanie na rzecz sztuki nowoczesnej”<sup>75</sup>. Efekty w postaci rocznicowych frazesów i aktów rytualizacji dyskursu autorytatywnego przy

<sup>70</sup> O procesie dyferencjacji prowadzącym do powstania dwóch biegunów pola sztuki – produkcji czystej i produkcji masowej – pisał Pierre Bourdieu: idem, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007, s. 189.

<sup>71</sup> Por. ibidem, s. 83.

<sup>72</sup> O Blumie-Kwiatkowskim jako artyście i robotniku pisały: B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 163–168; D. Michalska, *Gerard Kwiatkowski: Embodying Historical Complexities in Postwar Polish "Recovered Territories"*, „ARTMargins”, [tinyurl.com/3x9hff75](https://tinyurl.com/3x9hff75), dostęp: 30.01.2024.

<sup>73</sup> B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 117.

<sup>74</sup> Stąd między innymi krytyka Elbląga ze strony Hanny Ptaszkowskiej, czołowej reprezentantki bieguna produkcji ograniczonej, która zarzuciła biennale „charakter użytkowy i okolicznościowy” realizacji, wynikający z przypadkowych warunków terenowych i takiego, a nie innego profilu działalności mecenasa, a także prowincjonalne „ograniczanie możliwości artystycznego wyboru”. Eadem, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „itd” 1965, nr 45, s. 12.

<sup>75</sup> P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011, s. 124.

jednoczesnej dowolności praktyki artystycznej na imprezach z niemałym budżetem zadowalały zarówno władze, jak i artyści i artystki. Piotrowski określał to ironicznie mianem „swego rodzaju umowy społecznej”, która miała chronić język artystyczny „przez kreowanie rzekomo neutralnej i niezależnej sytuacji”<sup>76</sup>. Na ogólne niebezpieczeństwo „ideologicznych uwarunkowań” sztuki publicznej zwracał również uwagę Pieńkos – jego zdaniem dążenie do „pozyskania masowego odbiorcy” było „zmistyfikowane tyleż za sprawą wiary w awangardową utopię owładnięcia umysłami społeczeństwa przez sztukę, co przez peerelowski miraż nowoczesności”<sup>77</sup>. Reakcją na te czynniki okazała się „swoista artystyczna nowomowa”, której czołową stylistyką były metalowe formy przestrzenne<sup>78</sup>. W przypadku imprezy w stolicy kraju, odbywającej się pod okiem władz, gdzie zabrakło chociażby awangardowej utopii (w Elblągu jej uosobieniem był Bogusz) relatywizującej cele państwowej polityki kulturalnej, dla wielu osób ryzyko mogło przewyższać korzyści z rzadkiej okazji wykonania monumentalnej metalowej konstrukcji. „Pragmatyczny oportunizm”, który według Piotrowskiego sprawdził się w Elblągu<sup>79</sup>, nie wystarczył w Warszawie.

W rezultacie mimo deklarowanego braku ograniczeń tematycznych wydarzenie od początku ciążyło w bardziej zachowawczą stronę i nie mogły tego zmienić ani dziesiątki potężnych przemysłowych mecenasów, ani międzynarodowa ranga imprezy. Ostatecznie I Biennale Rzeźby w Metalu stało się niechcianym dzieckiem i dla świata sztuki, i dla władz partyjnych, o czym świadczy to, że poza „Expressem Wieczornym” prawie nie było promowane w prasie i nie doczekało się nigdy drugiej odsłony. Jednocześnie stanowiło pierwszą tego rodzaju imprezę w Warszawie i wprowadziło w jej przestrzeń mniej lub bardziej abstrakcyjne obiekty wielkiej skali. Pod tym względem dobrze pasuje do niego zaproponowana przez Tomasza Sikorskiego definicja ulicznej sztuki publicznej, tworzonej na odgórne zamówienie i mającej „charakter dekoracyjny, informacyjny, upamiętniający, propagandowy, reklamowy, edukacyjny. Zawsze legalna, choć niekoniecznie chciana”<sup>80</sup>. Także przez mieszkańców.

Uprzemysłowiona Wola miała w latach 60. i 70. XX wieku dokonać skoku społecznego i kulturalnego, ale trudno znaleźć świadectwa udziału biennale w tym osiągnięciu<sup>81</sup>. To istotna różnica w porównaniu z Elblągiem, gdzie stawianiem nowych konstrukcji żyło całe miasto. Organizatorzy warszawskiej imprezy wzorowali się na I Biennale Form Przestrzennych – liczniejszym i bardziej festiwalowym niż następne dwie odsłony, w których liczbę uczestniczek i uczestników ograniczono z 40 do kilku. Praca 35 artystek i artystów w warszawskich fabrykach musiała przebiegać w pośpiechu. Czy mogło jej towarzyszyć podobne zaangażowanie załóg fabryk co w 1965 roku wśród pracowników Zamechu? Można przypuszczać, że tak jak w Elblągu robotnice i robotnicy musieli wykonywać rzeźby po godzinach pracy. Regulamin I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu szczegółowo określał formy i zakres współpracy artystyczno-robotniczej, od wyboru materiałów, przez wykonanie rysunków technicznych i konsultacje artystów z pracownikami Zamechu oraz wykłady i pokazy spawania, po specjalistyczne przeszkolenie i proces produkcji<sup>82</sup>. Nie wiadomo, czy współpraca w Warszawie była równie ścisła i kompleksowa, ale pewne wyobrażenie może dać przywołana w „Stolicy” anegdota o pracowni Gustawa Zemły zorganizowanej w jednej z hal Zakładów Mechanicznych im. Marcelego Nowotki:

<sup>76</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>77</sup> A. Pieńkos, *Forma przestrzenna – rzeźba publiczna?*, op. cit., s. 38.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, op. cit., s. 125.

<sup>80</sup> T. Sikorski, *Sztuka na ulicach w Polsce. Samowolne formy graficzne 1967–2017* [w:] *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. M. Warda, Warszawa 2017, s. 77.

<sup>81</sup> Stanisław Majewski pisał: „Wola, równoległe z dynamicznym, systematycznym rozwojem i modernizacją przemysłu, staje się również znaczącym w stolicy ośrodkiem życia kulturalnego”, a tę „ofensywę kulturalną na Woli” określał wręcz „nową legendą” dzielnicy. Tworzyć ją miały muzeum, teatr robotniczy, domy kultury, biblioteki, Wolski Festyn Kulturalny, a nawet Robotnicze Studio Poetyckie. W tekście Majewskiego nie pojawiła się jednak choćby wzmianka o rzeźbach. Idem, *Legenda o Woli*, op. cit., s. 4.

<sup>82</sup> B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 156.

Obecność artysty, a zwłaszcza sam proces twórczy, frapowały robotników, którzy zaczęli podglądać robotę rzeźbiarza. Pewnego dnia między artystą a robotnikami wywiązał się taki dialog:

– Ja wykonałem formę, a wy zróbcie teraz odlew [...].

– Jakże to, my nigdy czegoś takiego nie robiliśmy. Sknocimy i będziemy się później wstydzić.

– Nie sknocicie. Wierzę, że poradzicie sobie.

Naradzili się, przemyśleli i zabrali się do roboty. Wykonali pomnik jak starzy fachowcy. Był to pomnik Marcelego Nowotki, ich patrona. Po nim wykonali dalsze: Waryńskiego, Kasprzaka<sup>83</sup>, „Polegli – Niepokonani”, płaskorzeźbę „Chwała Saperom”. Rozkochali się w tej robocie<sup>84</sup>.

Być może robotnicy wolskich przedsiębiorstw faktycznie „rozkochali się w tej robocie”, ale w praktyce musieli odlewać i spawać rzeźby bez dodatkowego wynagrodzenia. Materialnym śladem tej współpracy jest utrwalone na rzeźbie *Bohaterom Woli* imię i nazwisko robotnika, który wykonał dzieło – Włodzimierza Baranowicza. W Elblągu spawacze i ślusarze również utrwalali swoje nazwiska na montowanych obiektach<sup>85</sup>, ale byli też oficjalnie wymieniani w artykułach prasowych i katalogach tamtejszego biennale jako współtwórcy, na równi z artystami i inżynierami<sup>86</sup>. Ponadto mimo nierównych pozycji doradzali artystom, dyskutowali czy wręcz kłócili się z nimi<sup>87</sup>. Album I Biennale Rzeźby w Metalu w ogóle o robotnikach nie wspomina.

O ile na tle I i II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu plener w Warszawie wypada po prostu zachowawczo i niekonsekwentnie, o tyle w porównaniu z innymi „impresjami-laboratoriami” okazałby się wręcz zapóźniony. Na sympozjach w Puławach, Zielonej Górze i Wrocławiu dochodziła do głosu sztuka strukturalna i conceptualna, a obok rzeźb powstawały instalacje, asamblaże, prace z nurtu environmental art i projekty, których realizacja była od początku niemożliwa. Rozwijano refleksję nad związkami sztuki, architektury i urbanistyki oraz poddawano krytyce niszczycielską wobec środowiska przyrodniczego działalność przemysłu (ten ostatni temat wybrzmiał szczególnie mocno podczas pleneru Ziemia Zgorzelecka w Opolnie-Zdroju w 1971 roku, ale podejmowany był już w latach 60., chociażby przez Jerzego Beresia w Puławach). W 1971 roku nurt metalowych rzeźb w przestrzeni publicznej był już tak wyeksploatowany i nieaktualny, że na II Ogólnopolskim Plenerze Młodej Rzeźby Legnica '71, gdzie we współpracy z hutą miedzi Legmet i wrocławską Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych młodzi artyści mieli stworzyć nowe rzeźby, Zofia Kulik otwarcie kontestowała ideę wydarzenia. Dla Kulik tworzenie kolejnych wielkich rzeźb oznaczało marnowanie deficytowego metalu. Zamiast tego postanowiła fotografować hałdy odpadów – metalowych wiórów i smoły – a z fabrycznego złomu skonstruowała w miejskim parku „dom”: „duży ażurowy kubik z żelaznych prętów, wypełniony odpadami przemysłowymi z fabryki”. Dopełnieniem tego była „seria chaotycznych zdjęć”, które Kulik wykonała, „nie patrząc w wizjer aparatu”, co miało służyć odreagowaniu złości na cały plener<sup>88</sup>.

Biennale Rzeźby w Metalu nie tylko nie wyróżniało się pod względem nowatorstwa czy poziomu artystycznego, lecz także ginęło w fali „epidemii plenerowej”. Kowalska określała tym terminem „mechaniczne i bezmyślne naśladownictwo, w którym nie zostaje śladu z pierwowzoru, tak dalece zagubiona została jego idea i zdeformowana realizacja”. W rezultacie dewaluacji ulegają też te plenery, które przynosiły dobre owoce<sup>89</sup>. „Rozpętanie” akcji plenerowej miało spowodować

<sup>83</sup> Rzeźba Marcina Kasprzaka, stworzona w 1969 roku, również stała przy ul. Kasprzaka, przed zakładami jego imienia. Choć zakłady już nie istnieją, to w styczniu 2024 roku rzeźba wróciła na to miejsce po renowacji zleconej przez dewelopera, który przejął nieruchomość. T. Urzykowski, *Marcin Kasprzak powrócił na Wolę. Rewolucjonistę uratował deweloper*, „Gazeta Wyborcza”, 12.01.2024, [tinyurl.com/mrmbcuhu](https://tinyurl.com/mrmbcuhu), dostęp: 30.01.2024.

<sup>84</sup> S. Majewski, *Legenda o Woli*, op. cit., s. 4–5.

<sup>85</sup> B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 173.

<sup>86</sup> Ibidem, s. 162.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 172.

<sup>88</sup> *KwieKulik*, red. Ł. Ronduda, G. Schöllhammer, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012, s. 82.

<sup>89</sup> B. Kowalska, *Plenery, plenery...*, loc. cit.

„sprawozdawczą litanię kilkudziesięciu miejscowości z całego kraju, gdzie po kilku lub kilkunastu malarzy, rzeźbiarzy czy grafików zetkniętych tu przypadkowo, w rozmaitych warunkach i bez konkretnego uzasadnienia zajmowało się pokrywaniem przydzielonego płótna przydzielonymi farbami lub obtłukiwaniem, ciosaniem i cięciem innych plenerowych materiałów”<sup>90</sup>. W dialogu z Wierzchowską Kowalska podawała konkretne statystyki „szaleństwa plenerów”: „Według niepełnych danych ZPAP odbyło się ich wówczas 17, w 1967 – 26, w 1968 – 41 i tyleż mniej więcej w latach następnych”<sup>91</sup>. Plenery, które zdaniem Kowalskiej zaistniały jako „formy ruchu artystycznego”<sup>92</sup>, szybko przerodziły się w „pleneromanię” (określenie Grzesiuk-Olszewskiej<sup>93</sup>). Mania, epidemia, szaleństwo – impreza firmowana przez Frycza musiałaby przyjąć naprawdę oryginalną formę, żeby uniknąć klasyfikacji jako jeszcze jeden z wielu niezbyt udanych plenerów.

### „Wreszcie nasze zwierzątko jest piękne” – destrukcja i renowacja

Niemal od razu po otwarciu Galerii Rzeźby na Kasprzaka ujawnił się jeszcze jeden jej mankament: fatalna jakość tworzywa, z którego wykonane zostały prace. Wzorem Biennale Form Przestrzennych w Elblągu postanowiono sięgnąć po złom fabryczny. Jednak zdaniem Stano wykorzystanie złomu w Elblągu stanowiło „mit, stworzony na potrzeby propagandy socjalistycznej”<sup>94</sup>, podczas gdy tylko do wykonania form w 1965 roku przeznaczono „kilkaset ton metali, które mogły być równie dobrze wykorzystane do budowania pełnowartościowych konstrukcji stalowych”, w tym „najlepsze gatunki stali” i fragmenty „chromowanej wypolerowanej blachy”<sup>95</sup>. Użycie metalowych odpadów, na przykład gąsienic, kół zębatach, blaszanych ścinków i starych rur, stanowiło raczej wybór pojedynczych twórców. W Warszawie posłużono się odpadami na szeroką skalę, co poskutkowało szybkim niszczeniem rzeźb. Kowalska już w 1968 roku (!) ostrzegała:

Materiał spawanego, często rdzewnego metalu, z którego powstały formy, a także sposób jego obróbki w większości wypadków nie rokuje rzeźbom trwałości. Niektóre z nich już zaczynają się rozpadać, tracić barwę i połysk, stanowiące niekiedy istotny czynnik ich artystycznego założenia. Nie bez podstaw można przypuszczać, że w krótkim czasie powrócą do stanu pierwotnego, z którego się narodziły: złomu i odpadów<sup>96</sup>.

Przewidywania się sprawdziły i już w 1970 roku Hansen widział na Woli nie rzeźby, lecz „rumowisko” i „śmietnik”<sup>97</sup>. W 1987 roku Grzesiuk-Olszewska stwierdziła, że rzeźby „w większości uległy zniszczeniu wskutek warunków atmosferycznych oraz przy pomocy miejscowych chuliganów. [...] Z kilkudziesięciu po niespełna dwudziestu latach pozostało ich zaledwie kilkanaście”<sup>98</sup>. Pogarszający się stan oraz rozproszenie rzeźb przekładały się na niechęć do ich obecności w przestrzeni publicznej. W 1988 roku Gutkowski zżymał się, że niektóre z nich „zwyczajnie zżera rdza, z innych płatami odpada farba”<sup>99</sup>.

Wkrótce wraz z przemianami ustrojowymi i gospodarczymi rzeźby zyskały funkcje komercyjne. *Żyrafa* ze względu na jej ikoniczny charakter była w latach 90. zawłaszczana do celów handlowych. Jacek Wierzbicki, właściciel pobliskiej myjni samochodowej, samowolnie przemaalował ją na jaskrawożółto w niebieskie łaty (w takich samych kolorach był budynek firmy), a na jej różkach

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> B. Kowalska, W. Wierzchowska, *Dialog o plenerach*, op. cit., s. 37.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>93</sup> I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 124.

<sup>94</sup> B. Stano, *Artysta w fabryce...*, op. cit., s. 176.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>96</sup> B. Kowalska, *Rzeźby w metalu na warszawskiej ulicy*, op. cit., s. 9.

<sup>97</sup> Stenogram z obrad Sympozjum Plastik Wroclaw '70, dzięki uprzejmości Konrada Trzeszczkowskiego.

<sup>98</sup> I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast...*, op. cit., s. 107.

<sup>99</sup> [R. Gutkowski] rg, *Sztuka czy złom?*, op. cit.



zamocował pomarańczowe lampki. *Żyrafa* stała się reklamą myjni. „Żyrafa była w bardzo złym stanie. Teraz jest widoczna z daleka i mruga do przechodniów [...]. Wreszcie nasze zwierzątko jest piękne” – wyjaśniał w „Gazecie Stołecznej”<sup>100</sup>. Kiedy wraz z rozrastaniem się bazaru na Kole jego część przeniosła się na stadion Olimpii i jego obrzeża, *Żyrafa* zaczęła służyć kupcom jako wieszak na ubrania i punkt, wokół którego gromadzili się sprzedawcy zwierząt – pod *Żyrafą* można było na przykład kupić psa. Komercjalizacja rzeźby doprowadziła do jej zniekształcenia – oprócz zmiany koloru i dodania lampek doszło do wygięcia jej szyi – ale uchroniła ją przed poważniejszymi zniszczeniami (jedynie ogonek parokrotnie ginął). Inne, niekomercyjne użycia *Żyrafy* okazały się mniej szkodliwe. Jej charakterystyczne metalowe tuby służyły jako skrytki na małe pudełka z alkoholem albo pudełka z dziennikiem odwiedzin uczestniczek i uczestników zabawy w *geocaching*<sup>101</sup>. Dzieci i młodzież oczywiście wspinały się na grzbiet zwierzęcia.

Przez wiele lat władze miejskie nie brały odpowiedzialności za stan rzeźb ani ich zabezpieczenie ze względu na niejasną kwestię własności prawnej i niechętny stosunek do dziedzictwa polityki kulturalnej PRL. Pogarszający się z roku na rok stan obiektów z I Biennale Rzeźby w Metalu wpisywał się w ogólny upadek przestrzeni publicznej. Pieńkos zauważał zgryźliwie, że rzeźby na ulicy Kasprzaka niszczej „tak samo, jak wegetuje zdegenerowana cała tkanka społeczna, cała publiczna przestrzeń”<sup>102</sup>. Obiekty przeszły renowację w 1998 roku, ale jak pisał Tomasz Żuradzki, niektóre z nich były „w tak fatalnym stanie, że trzeba było je usunąć”. Renowacja też nie starczyła na długo, bo w 2002 roku dziennikarz zwracał uwagę, że prace znowu „rdzewieją i zarastają krzakami”<sup>103</sup>.

W 2006 roku Woliński stwierdził, że z powodu błędów technologicznych rzeźby „przerdzewiały i rozsypały się”, a te, które przetrwały, określił mianem „zardzewiałej utopii”<sup>104</sup>. Sytuacja poprawiła się dopiero u progu kolejnej dekady. Najpierw w 2009 roku Zarząd Oczyszczania Miasta z inicjatywy Dominiki Gayer-Bartosik, urzędniczki z tamtejszego działu zieleni, za łączny koszt 180 tysięcy złotych wyremontował prace przy Kasprzaku, zlokalizowane na odcinku od Prymasa Tysiąclecia do Ordonu: *Awangardę* Kubicy, *Bazę* Markiewicza, *Biennial* Szańkowskiego, *Drogowskazy* Kastena, *Kompozycję* Siekluckiego, *Melodię* Rolke-Misztal, *Stalową etiudę* Jana Jaworskiego, *Totem* Krystiana Jarnuszkiewicza oraz *Żagle* Smolany. Rok później ZOM przeprowadził renowację rzeźb ustawionych w okolicach ul. Górczewskiej: *Żyrafy* Frycza, *Bohaterom Woli* Mireckiej, *Dzieciom poległym za Warszawę* Michalskiej, *Globu* Mieczysława Kałużnego, *Jutrzenki* Brzósiewicz, *Koncertu* Wencla, *Planetoidy* Henryka Wróblewskiego i *Walki* Iljin, co miało kosztować 127 tysięcy złotych. Po wykonaniu prac renowacyjnych ZOM przeniósł wszystkie obiekty z Górczewskiej na skwer im. płk. Kuźmirskiego-Pacaka u zbiegu ulic Kasprzaka i Wolskiej<sup>105</sup>.

Renowacja nie obyła się bez kontrowersji. Mieszkanki i mieszkańcy Woli protestowali przeciwko przemalowaniu *Żyrafy* na szaro i jej przeniesieniu. W ich pamięci *Żyrafa* zapisała się jako żółta i związana z przestrzenią przed stadionem Olimpii. Sam Frycz z rozbawieniem stwierdził, że rzeźba może być żółta, skoro ludzie tak wolą, a przy okazji zwrócił uwagę, że jej szara barwa po renowacji i tak odbiega od oryginalnej grafitowej<sup>106</sup>. „Dziurawa jak szwajcarski ser, żółto-niebieska (tak jak ta myjnia w tle), podobno kiedyś nawet ze świecącymi różkami” – wspominała *Żyrafę* sprzed stadionu Olimpii dziennikarka „Gazety Wyborczej” Agnieszka Kowalska. Autorka domagała się przywrócenia rzeźbie żółtego koloru i przeniesienia jej do parku Moczydło,

<sup>100</sup> D. Dziobkowska, *Kicz mruga różkami*, „Gazeta Stołeczna”, 24.10.2004, [tinyurl.com/34z36d5t](http://tinyurl.com/34z36d5t), dostęp: 30.01.2024.

<sup>101</sup> Zob. wątek *filips125: Z żyrafą na Ty!* – OP0968, [tinyurl.com/bvuyttert](http://tinyurl.com/bvuyttert), dostęp: 30.01.2024.

<sup>102</sup> A. Pieńkos, *Forma przestrzenna – rzeźba publiczna?*, op. cit., s. 40.

<sup>103</sup> T. Żuradzki, *Rzeźby w rozsypce*, „Gazeta Wyborcza”, 13.12.2002, [tinyurl.com/5n8zewj3](http://tinyurl.com/5n8zewj3), dostęp: 30.01.2024.

<sup>104</sup> M. Woliński, *Zardzewiała utopia...*, loc. cit.

<sup>105</sup> mk, *Wyremontują metalowe rzeźby*, „Życie Warszawy”, 8.11.2010, [tinyurl.com/5bpztwxe](http://tinyurl.com/5bpztwxe), dostęp: 30.01.2024.

<sup>106</sup> J. Osowski, *Debata o żyrafie na Woli. Niech będzie żółta*, „Gazeta Wyborcza”, 11.01.2011, [tinyurl.com/3p5krfes](http://tinyurl.com/3p5krfes), dostęp: 30.01.2024.

gdzie byłaby dobrze widoczna<sup>107</sup>. Decyzję o umieszczeniu wszystkich rzeźb na wąskim skwerze skrytykował także historyk sztuki Waldemar Baraniewski, który zebranie ich w jednym miejscu określił jako „zabieg skansenowy, który ratuje obiekt, ale po drodze gubi jego sens”<sup>108</sup>. *Żyrafa* została jednak w nowej lokalizacji, a w 2017 roku w związku z budową linii tramwajowej na skwer im. płk. Kuźmierskiego-Pacaka trafiły również prace z Kasprzaka, przy okazji poddane ponownej konserwacji (tym razem za mniej więcej 20 tysięcy złotych). Przedstawiciel Zarządu Zieleni m.st. Warszawy Mariusz Burkacki zapowiadał ambitnie stworzenie tam „miejsca działań artystycznych”<sup>109</sup>. W ten sposób 49 lat po I Biennale Rzeźby w Metalu zniknął ostatni fragment Ekspozycji Dużych Rzeźb. Dzieła znalazły się na zielonej wyspie między wielopasmowymi jezdniami, z dala od ludzi, którzy przez kilkadziesiąt lat wykorzystywali je w swoich codziennych praktykach, co odbiło się szczególnie na *Żyrafie* ze względu na jej funkcję tożsamościową. W 2023 roku sytuacja ponownie uległa pogorszeniu. Przebudowa tras tramwajowych na Wolskiej i Kasprzaka jeszcze bardziej odcięła możliwości dojścia na skwer, ale obecnie, po zakończeniu prac budowlanych, skwer jest lepiej skomunikowany pod względem zarówno transportu publicznego, jak i przejść dla pieszych i przejazdów rowerowych. Same rzeźby znów wymagają renowacji – farba jest wyblakła, odchodzi od powierzchni, niektóre prace pokrywa graffiti, a w zakamarkach konstrukcji dalej ukrywane są małpki.

### „Kapsuła czasu” – symposium Skwer Rzeźby na Woli. Historie – Topografie – Ekologie

W 2023 roku, z okazji 55. rocznicy I Biennale Rzeźby w Metalu, dziedzictwo wydarzenia oraz skwer, na którym obecnie znajdują się prace, stały się przedmiotem projektu artystyczno-badawczego Skwer Rzeźby na Woli. W ramach projektu zespół artystek i artystów oraz badaczek i badaczy we współpracy z lokalną społecznością podjął interdyscyplinarne działania na przecięciu między innymi sztuki, architektury, ekologii i studiów miejskich. Rzuciło to nowe światło na historię rzeźb, ich otoczenie przyrodnicze i architektoniczno-urbanistyczne, społeczne użycia oraz obraz w pamięci społecznej. Projekt nie był pierwszym tego rodzaju – w 2010 roku historię rzeźb przypomniął festiwal Wola Art tworzony przez Sarmena Beglariana i Sylwię Szymaniak, który odbył się pod hasłem „2. Biennale Rzeźby w Warszawie”. W ramach imprezy pod wiaduktem al. Prymasa Tysiąclecia stanęła metalowa instalacja kinetyczna *Krewne Kasi Fudakowski*<sup>110</sup>. Przypomniano również awangardowe propozycje organizacji przestrzeni, od makiet projektów Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego po studium *Droga do Żelazowej Woli* Krystiana Burdy z 1961 roku – wizję pokrewną „galerii samochodowej”. Inspiracją dla projektu Skwer Rzeźby na Woli były także podobne przedsięwzięcia z innych miast, między innymi z Elbląga, przedstawione w publikacji *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego* pod redakcją Karoliny Breguły<sup>111</sup>. Projekt czerpał również z metodologii *art-based research*, chociażby w podejściu Patricii Leavy prezentowanym w książce *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*<sup>112</sup>. Jednocześnie wieńczące projekt Symposium Artystyczno-Badawcze „Skwer Rzeźby na Woli. Historie – Topografie – Eko-

<sup>107</sup> A. Kowalska, *Niech ją zobacz!*, „Gazeta Wyborcza”, 5.03.2013, [tinyurl.com/mr2rtmav](https://tinyurl.com/mr2rtmav), dostęp: 30.01.2024. Co ciekawe, w odpowiedzi na apel Kowalskiej rzeczniczka Zarządu Oczyszczania Miasta w Warszawie Iwona Fryczyńska argumentowała, że o ustawieniu rzeźby na trudno dostępnym skwerze „decydowały przede wszystkim względy estetyczne poprawiające wizualny odbiór instalacji”, a także powrót do pierwotnej koncepcji ekspozycji prac z I Biennale Rzeźby w Metalu. Zob. red, *Ta rzeźba jest dla kierowców. Żyrafa zostaje tam gdzie stoi?*, „Gazeta Wyborcza”, 6.03.2013, [tinyurl.com/5n75zvkh](https://tinyurl.com/5n75zvkh), dostęp: 30.01.2024.

<sup>108</sup> M. Śmigiel, *Rzeźby z ulicy Kasprzaka do przeprowadzki. „Dzieło powstaje dla określonego miejsca”*, „Gazeta Wyborcza”, 25.07.2016, [tinyurl.com/44kwpepc](https://tinyurl.com/44kwpepc), dostęp: 30.01.2024.

<sup>109</sup> T. Urzykowski, *Żelazne rzeźby zniknęły z Kasprzaka. Przeniesiono je na pobliski skwer*, „Gazeta Wyborcza”, 11.09.2017, [tinyurl.com/bdznw2me](https://tinyurl.com/bdznw2me), dostęp: 30.01.2024.

<sup>110</sup> A. Kowalska, *Odkryj rzeźby na Woli*, „Co Jest Grane”, 21.10.2010, [tinyurl.com/yjc3j6kd](https://tinyurl.com/yjc3j6kd), dostęp: 30.01.2024.

<sup>111</sup> *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, red. K. Breguła, Warszawa 2013.

<sup>112</sup> P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, przeł. K. Stanisław, J. Kucharska, Warszawa 2018.



3

Wykład Konrada Schillera na otwarciu Skweru Rzeźby na Woli.  
Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

Konrad Schiller's lecture at the opening of the Skwer Rzeźby (Sculpture Square) in the Wola district. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

logie” celowo odwoływało się nie tylko do potocznego rozumienia sympozjum jako spotkania i pogłębionej rozmowy na wybrany temat, lecz także do znanych z historii sztuki sympozjów z lat 60. i 70. XX wieku. Na bardziej teoretycznym poziomie nazwa wydarzenia miała konotować pojęcia sympojezy oraz naukowo-artystycznej światotwórczości w rozumieniu zaproponowanym przez Donnę J. Haraway w książce *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*<sup>113</sup>. Pierwsze z tych pojęć zwracało uwagę na fakt, że nic nie dzieje się samo przez się i nie wynika wyłącznie z siebie samego, lecz przeciwnie – wszystkie istoty i zdarzenia połączone są rozległymi, dynamicznymi, zwrotnymi i historycznie usytuowanymi systemami, w ramach których jest się bardziej z innymi organizmami niż osobno<sup>114</sup>. Z kolei naukowo-artystyczne tworzenie światów stanowi według Haraway przykład praktyk sympojetycznych, zaangażowanych w zawiązywanie i podtrzymywanie relacji w poprzek podziałów gatunkowych czy dyscyplinarnych<sup>115</sup>. Zgodnie z tą ideą projekt Skwer Rzeźby na Woli stanowił próbę zatarcia granic między tym, co twórcze, a tym, co naukowe, oraz otwarcia na nowe spotkania i punkty widzenia. Inaczej więc niż w przypadku zorientowanego na autonomię sztuki 2. Biennale Rzeźby w Warszawie poszukiwano powiązań, relacji i współzależności na przecięciu obszarów historii sztuki i architektury, socjologii, urbanistyki i studiów miejskich oraz nauk przyrodniczych. Instytucjonalnym organizatorem projektu było Wolskie Centrum Kultury, którego pracownice i pracownicy stanowili część zespołu<sup>116</sup>.

<sup>113</sup> D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.

<sup>114</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>115</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>116</sup> Koncepcja i dokumentacja projektu oraz pełna lista wydarzeń znajdują się na stronie Wolskiego Centrum Kultury: *Skwer Rzeźby na Woli*, [tinyurl.com/yc5bfxnn](https://tinyurl.com/yc5bfxnn), dostęp: 30.01.2024.





4

Międzygatunkowe warsztaty artystyczne *Nie tylko żyrafy* prowadzone przez Agatę Pyzowską. Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

Interspecies art workshop *Not Only Giraffes*, conducted by Agata Pyzowska. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

Projekt Skwer Rzeźby na Woli był przedsięwzięciem interdyscyplinarnym, procesualnym i relacyjnym. Jego interdyscyplinarny charakter wynikał wprost z udziału przedstawicielek i przedstawicieli różnych dyscyplin artystycznych i naukowych, a także osób niezwiązanych ze sferami sztuki i nauki. Również na poziomie metodologii działania artystyczne służyły jako narzędzia poznania, a prace badawcze korzystały z technik typowych dla sztuki. Procesualność przejawiała się w rozłożeniu pracy zespołowej na kilka miesięcy (od maja do października) spotkań i poszukiwań, które zaowocowały dalszymi planami. Dzięki temu przedsięwzięcie było cały czas otwarte na zmiany – i te przychodzące z zewnątrz (na przykład nowe okoliczności przestrzenne), i te zachodzące od środka (takie jak nieoczekiwane efekty badań). Kolejne osoby inspirowały się działaniami poprzednich i korzystały ze stopniowo gromadzonej wiedzy<sup>117</sup>. Relacyjność polegała zarówno na wspólnej pracy zespołu (w skład którego wchodziłi też regularni uczestniczki i uczestnicy wydarzeń), jak i na sieciowaniu instytucji, lokalnych społeczności oraz poszczególnych osób. Rozumiana jako nastawienie na budowanie nowych form wspólności relacyjność wzmacnia spójność i odporność społeczną. Cele projektu można postrzegać trójstopniowo: od sieciowania osób, instytucji, społeczności i tak dalej, przez rozpoznawanie topografii istniejących i dopiero wyłaniających się ekosystemów (fragmentów większego systemu sympojetycznego o zróżnicowanej budowie i płynnych granicach), po laboratorium wyobraźni, w którym kształtowały się nowe sposoby kolektywnego myślenia o przestrzeni i jej doświadczania.

Zgodnie z hasłem „Skwer Rzeźby na Woli. Historie – Topografie – Ekologie” większość działań odbywała się na skwerze im. płk. Kuźmierskiego-Pacaka, gdzie znajduje się 17 rzeźb

<sup>117</sup> Ta kwestia wydaje się ważna zwłaszcza w kontekście krótkiej pamięci instytucji publicznych w Polsce – pamięci, która często nie jest zachowywana przez mechanizmy instytucjonalne, lecz przemija wraz ze zmianami personalnymi lub strukturalnymi. W przypadku działań zorientowanych na jedną przestrzeń gromadzenie wiedzy i czerpanie z niej w kolejnych projektach jest szczególnie potrzebne, żeby zbytecznie nie podejmować wysiłku włożonego już przez inną osobę.





5



6

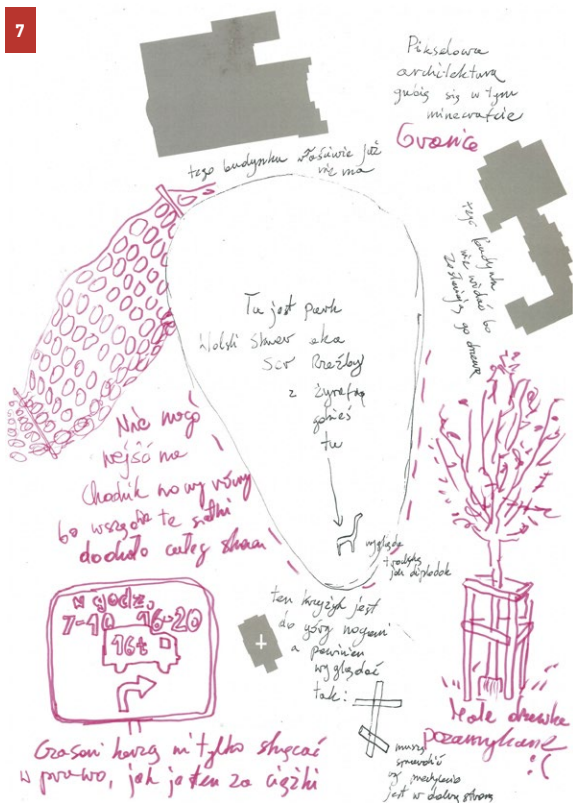
5

6

Warsztaty rzeźbiarskie dla dzieci i dorosłych *Black metal, heavy metal* prowadzone przez Karolinę Pawelczyk. Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

*Black metal, heavy metal* sculpture workshops for children and adults, conducted by Karolina Pawelczyk. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

pozostałych do dziś po I Biennale Rzeźby w Metalu. Problemy, z jakimi się mierzono, dotyczyły historii rzeźb i ich obrazu w pamięci społecznej, przemian topografii i krajobrazu, a także lokalnych i ponadlokalnych ekosystemów, w które wpisuje się skwer, oraz funkcjonowania różnego rodzaju organizmów w jego przestrzeni. Tym samym projekt dotykał społecznej historii Woli i kształtowania się jej tożsamości kulturowej w szerokim kontekście dezindustrializacji, kryzysu klimatycznego i zmian społecznych. Przykładowo historia dzieł sztuki stworzonych ze złomu skłoniła zespół do postawienia pytań o kwestie upcyklingu i recyklingu w sferze nie tylko sztuki, lecz także idei dizajnu regeneratywnego i postwzrostu. Projekt był zatem jednocześnie zakotwiczony historycznie i wychylony w przyszłość. W praktyce oprócz spotkań, dyskusji i wykładów odbyły się warsztaty (między innymi rzeźbiarskie, kartograficzne, literackie, statystyczne i przyrodnicze), animacje sąsiedzkie, zajęcia ruchowe oraz spacerowe badania i wycieczki tramwajowe. Mieszkanicy i mieszkańcy przy wsparciu Wolskiego Centrum Kultury zrealizowali własne pomysły zgłoszone w ramach open call, a procesowi artystyczno-badawczemu towarzyszyły zbieranie wspomnień, prowadzenie wywiadów i inne formy poszukiwania nowej wiedzy o historii I Biennale Rzeźby w Metalu. Efekty tych prac zostały pokazane na wystawie *Z odzysku. Biennale Rzeźby w Metalu 55 lat później* równoległe z dokumentacją z wydarzeń i efektów warsztatów (były to między innymi fotografie, mapy, rysunki, teksty, rzeźby wykonane podczas warsztatów metodą upcyklingu z metalowych odpadów, instalacja AR oraz archiwum fotograficzne). Część zebranych materiałów została opublikowana w zinie artystycznym dostępnym w dwóch wersjach językowych. W debatach podczas sympozjum wzięły udział niemal wszystkie osoby zaangażowane w projekt.



7  
8

Mapy niekartograficzne stworzone podczas spaceru badawczego *Draw the square* prowadzonego przez Martę Baranowską i Agnieszkę Zalotyńską. Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

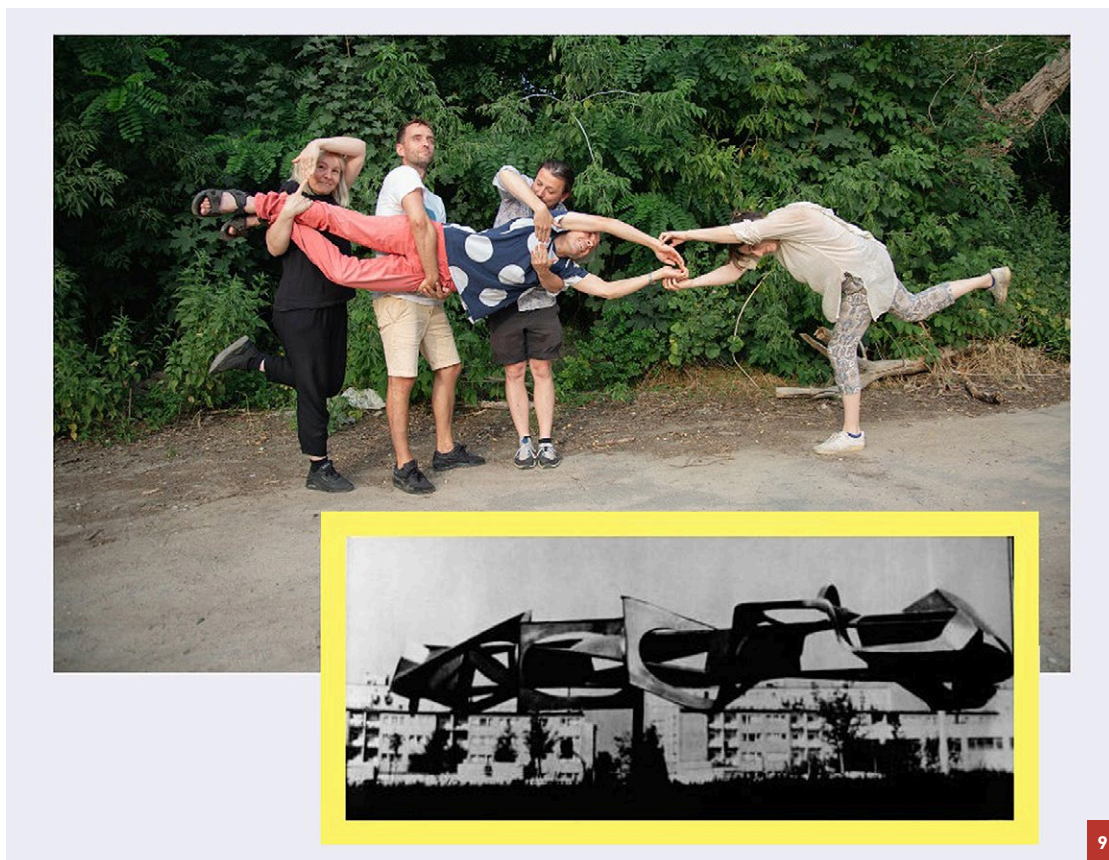
Non-cartographic maps created during the *Draw the square* research walk led by Marta Baranowska and Agnieszka Zalotyńska. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

Na pierwszy rzut oka instrumentalne posłużenie się rzeźbami do badania relacji ludzkich z pozaludzkimi, subiektywnego mapowania terenu czy ćwiczeń choreograficznych w istocie dało im drugie życie – pokazało ich wartościowość dla społeczności i otoczenia. Dzięki nowatorskiemu podejściu udało się zgromadzić nową wiedzę zarówno o rzeźbach, jak i o skwerze im. płk. Kuźmirskiego-Pacaka, który okazał się zadziwiająco różnorodnym biologicznie, zielonym klinem (zauważono między innymi gruszę, której obwód kwalifikuje ją do zostania pomnikiem przyrody). Szczególnie cenne w kontekście zdecydowanej krytyki, z jaką spotkało się I Biennale Rzeźby w Metalu, były wypowiedzi zebrane w ramach wywiadów i badań terenowych. Okazało się, że mieszkanki i mieszkańcy, z którymi rozmawiał zespół badawczy<sup>118</sup>, darzą rzeźby sympatią i oczekują opatrzenia ich przynajmniej podstawowymi podpisami. Rzeźby zrosły się z lokalnym krajobrazem i wpisały we wspomnienia z dzieciństwa, dzięki czemu kojarzą się z domem: „Widok Żyrafy zawsze przypominał mi, że już prawie jestem w domu. Szczególnie kiedy wracałam z wakacji i jechaliśmy z daleka i długo. Natomiast rzeźby wzdłuż Kasprzaka oznaczały przygodę. Jak je mijałam, znaczyło, że jadę »gdzieś dalej«”; „Mieszkam tu od 40 lat, w bloku obok. Te rzeźby kojarzą mi się emocjonalnie. Ze spacerami we wczesnym dzieciństwie – z tatą (nie żyje od 30 lat). Ja w dwóch kucykach, sztruksowych ogrodniczkach w kwiatki, na Żyrafie”; „Żyrafa przy Olimpii kojarzy mi się z dzieciństwem. Było to ikoniczne miejsce, które fascynowało mnie jako młodą osobę. Miłe wspomnienie”. Sentyment do dzieła Frycza bywa przy tym silniejszy niż niechęć do minionego ustroju: „Kiedy Żyrafa stała przy Olimpi, to mój pies ją regularnie obsikiwał. Dla mnie to był taki dziwny wykwit ustroju, dekoracja. Jak zniknęła, to było żal – szkoda”.

Także abstrakcyjne formy nie budzą współcześnie niechęci – raczej ciekawość, a nawet fascynację, co znajduje potwierdzenie w słowach innych użytkowników przestrzeni: „Jak przejeżdżałam

<sup>118</sup> Wypowiedzi mieszanek i mieszkańców zbierali: Adam Kadenaci, Klara Lewandowska i Weronika Siemińska.





9

Dokumentacja działań ruchowych *Rzeźbienie ciałem* Adama Kadenci i Natalii Sędek. Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

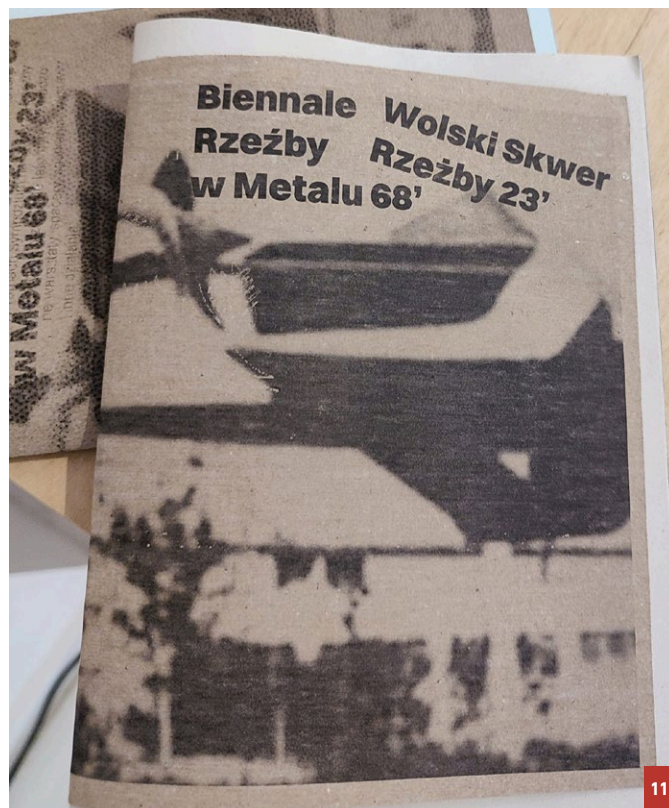
Documentation of movements *Sculpting with the body* by Adam Kadenci and Natalia Sędek. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

z mężem wzdłuż Kasprzaka do biurowca na Skierniewickiej, to zobaczyłam rzeźby i pomyślałam: jakie to fajne, to ciekawe. Zaczęłam szukać, po co, na co to i czemu tu stoi”; „Jako dziecko lubiłam *Żyrafę* stojącą przy Olimpijce (żółtą). Fascynowały mnie też kształty rzeźb przy ulicy Kasprzaka – nigdy nie wiedziałam, co przedstawiają”; „Ciekawe są takie rzeźby, nad którymi trzeba się zastanowić, co znaczą. Wolę abstrakcyjne rzeźby niż takie przedstawiające konkretne sytuacje, postaci. One robią na mnie większe wrażenie”. Doceniane są ze względu zarówno na ich wartość artystyczną, jak i na potencjał wyobrazeniowy: „Cenię wszystkie etapy sztuki (tę socjalistyczną też) – takie rzeźby powinny być w przestrzeni. To tak samo jak z elementami przyrody w mieście, które relaksują. A elementy sztuki dają wejście w inny tok myślenia w przestrzeni miejskiej”. Rzeźby urozmaicają krajobraz i są przyjemne dla oka, o czym mówiła inna mieszkanka: „Nigdy nie miałam bezpośredniego kontaktu z tymi rzeźbami; tylko migały gdzieś z okien tramwaju. To zawsze miło, jak coś takiego stoi w okolicy”. Niektórym osobom rzeźby służą jako swoisty wehikuł czasu: „Te rzeźby są swoistą kapsułą czasu – przypominają mieszkańcom o historii Woli, o dawnych czasach. Upamiętniają robotniczą historię Woli – swoim wyglądem i genezą powstania. W dzielnicy niewiele mamy elementów upamiętniających robotniczą historię Woli. Rzeźby przypominają o fabrykach, które działały na tym terenie”. Choć zdarzały się też wypowiedzi nieprzychylne: „Nie podobały mi się osobiście – dziwaczne, a jak niepogoda, to rdzewiały”. Rzeźby do dziś wywołują emocje i refleksje nieograniczające się do nich samych<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> Potwierdzeniem tego jest projekt „Przyszłość, która się zdarzyła. Wolski przemysł i sztuka”, realizowany jako cykl wystaw w Muzeum Woli od maja do października 2024 roku. W ramach wystaw studentki i studenci



10



11

10

11

Symposium Artystyczno-Badawcze „Skwer Rzeźby na Woli. Historie – Topografie – Ekologie” w przestrzeni wystawy towarzyszącej projektowi oraz wydany z tej okazji zin autorstwa Konrada Trzeszczkowskiego. Dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury

Artistic and research symposium *Sculpture Square in the Wola district. Histories – Topographies – Ecologies* in the exhibition space accompanying the project, and the zine published on the occasion by Konrad Trzeszczkowski. Courtesy of the Cultural Centre in the Wola district

### Podsumowanie

I Biennale Rzeźby w Metalu nie miało szczęścia. Przypadło na sam środek fali „pleneromanii”, w której niczym się nie wyróżniało spośród dziesiątek innych imprez tego typu. Mimo deklarowanej swobody bliskość władz centralnych i brak postaci, które równoważyłyby ten wpływ, nie zachęcały poszukujących artystek i artystów do udziału w imprezie. Do tego brak solidnych podstaw teoretycznych sprawił, że kilkadziesiąt bardzo różnych prac zostało umieszczonych na jednej osi bez specjalnego związku z otoczeniem architektoniczno-przyrodniczym. Zresztą wkrótce przebudowa stołecznych ulic spowodowała przerwanie i tego ciągu, a rzeźby trafiły w nowe lokalizacje, wyznaczone bez konsultacji z ich twórczyniami i twórcami. Krytyka artystyczna obeszła się z pracami surowo, a widocznych oznak entuzjazmu nie było również po stronie lokalnej społeczności. Na domiar złego obiekty wykonane z kiepskiej jakości metalowych odpadów błyskawicznie zaczęły korodować, a w ich stopniowym rozpadzie pomogli złomiarze. Po zmianie ustrojowej władze miejskie długo nie chciały wziąć odpowiedzialności za kłopotliwe dziedzictwo czasów przemysłowego mecenatu nad sztuką, za to część obiektów zaczęła służyć za reklamy i wieszaki. Dopiero ostatnie 20 lat przyniosło kolejne akcje czyszczenia i renowacji rzeźb oraz gromadzenia w jednym miejscu tych, które w ogóle przetrwały.

Katedry Przestrzeni Wirtualnej Mediów Wydziału Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie odnoszą się do industrialnego dziedzictwa Woli, a w przypadku wystawy *Rzeźba jako tekst* – również do dziedzictwa I Biennale Rzeźby w Metalu, które zainspirowało kolejne prace tekstowe i audiowizualne.



W międzyczasie jednak rzeźby, mimo destrukcji i peregrynacji, która stała się ich udziałem, wpisały się w lokalny krajobraz – i ten geograficzny, i ten symboliczny, związany z pamięcią społeczną i tożsamością dzielnicy. Choć do dziś powracają postulaty przemalowania lub przeniesienia poszczególnych prac – dotyczy to głównie *Żyrafy* – to sentyment i ciekawość dominują nad niechęcią i uwagami krytycznymi. Niezależnie od tego, gdzie stoją i jaki mają kolor, rzeźby z biennale zyskały funkcję tożsamościową i budzą żywe emocje mieszkanki i mieszkańców Woli. A niezależnie od ich poziomu artystycznego, ocenianego na tle innych dzieł, wydarzeń i nurtów epoki, stały się kapsułą czasu w przestrzeni, w której dezindustrializacja, masowa zabudowa deweloperska i miejskie projekty infrastrukturalne nie pozostawiły wielu świadectw stosunkowo niedawnej, ale już odległej historii. W tym sensie porażka I Biennale Rzeźby w Metalu rozumiana jako niespełnienie oczekiwań krytyczek i krytyków z zakresu nowoczesnej formy, powiązania z przestrzenią, uczestnictwa społeczeństwa czy trwałości materiałów bynajmniej nie przeszkodziła włączeniu ich w lokalną tożsamość dzielnicy. Przeciwnie – porażkowość rzeźb po latach stała się ich siłą. Dzieła, które nie weszły do kanonu, nie zostały zamknięte w ramach normatywnej historii sztuki, cechują się znaczną otwartością semiotyczną i łatwo zyskują drugie życie – użyte w nowych celach stają się przedmiotem namysłu i poszukiwań odpowiedzi na pytania współczesności. Właśnie dlatego, że nie sprostały wymogom krytyki i w konsekwencji nie zyskały jednej kanonicznej interpretacji, można nadawać im wciąż nowe funkcje i znaczenia.

### dr Xawery Stańczyk

Badacz, poeta, społecznik. Adiunkt w Katedrze Socjologii Sztuki Instytutu Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Autor książki *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996* (2018), nominowanej do Nagrody Giedroycia; współautor książek *Sztuka współpracy. Studium grup artystycznych w czasach PRL* (2023) i *Pięć lat ustawy krajobrazowej. Raport z monitoringu* (2020). Współredagował monografie *Awangarda/underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej* (2018) oraz *Miasto na żądanie. Aktywizm, polityki miejskie, doświadczenia* (2014). Autor trzech tomów poetyckich: *Skarb piratów* (2013), *Handluj z tym* (2015) i *Mowa nienawiści / Hate Speech* (2021), nominowany do Nagrody Literackiej Nike. Interesuje się kulturą młodzieżową, muzyką popularną, tożsamościami społecznymi oraz przestrzenią publiczną w socjalistycznej i postsocjalistycznej Europie Wschodniej, a także zagadnieniami społecznej wyobraźni i kreatywności.

### Xawery Stańczyk, PhD

Researcher, poet, social activist. Assistant Professor in the Department of Sociology of Art at the Institute of Sociology of the University of Łódź. Author of *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996* (2018), nominated for the Giedroyc Prize; co-author of *Sztuka współpracy. Studium grup artystycznych w czasach PRL* (2023) and *Pięć lat ustawy krajobrazowej. Raport z monitoringu* (2020). He co-edited the monographs *Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej* (2018) and *Miasto na żądanie. Aktywizm, polityki miejskie, doświadczenia* (2014). He is also the author of three volumes of poetry: *Skarb piratów* (2013), *Handluj z tym* (2015) and *Mowa nienawiści / Hate Speech* (2021), nominated for the Nike Literary Award. He is interested in youth culture, popular music, social identities and public space in socialist and post-socialist Eastern Europe, as well as social imagination and creativity.

### Bibliografia

*I Biennale Rzeźby w Metalu*, Warszawa 1969.

Bogucki Janusz, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław 70”* [w:] *Symposium Plastyczne Wrocław’70*, red. Danuta Dziedzic, Zbigniew Makarewicz, Wrocław 1983.

Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Kraków 2007.

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

Dziobkowska Dominika, *Kicz mruga różkami*, „Gazeta Stołeczna”, 24.10.2004, [tinyurl.com/34z36d5t](https://tinyurl.com/34z36d5t), dostęp: 30.01.2024.

EJW, *Aby Warszawa była piękniejsza... Biennale rzeźby w metalu*, „Express Wieczorny”, 14.05.1968.

*filips125: Z żyrafą na Ty! – OP0968*, [tinyurl.com/bvuytert](https://tinyurl.com/bvuytert), dostęp: 30.01.2024.

*Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, red. Karolina Breguła, Warszawa 2013.

Giergoń Paweł, *Warszawa – I Biennale Rzeźby w Metalu*, [tinyurl.com/47k4c6yb](https://tinyurl.com/47k4c6yb), dostęp: 19.01.2024.

- Grzesiuk-Olszewska Irena, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2.
- Haraway Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.
- Jutro spotykamy się na Wolskim Biennale Rzeźby w Metalu*, „Express Wieczorny”, 27.09.1968.
- K.K., *Rzeźby plenerowe na Woli*, „Stolica”, 1.12.1968.
- Kotula Adam, Krakowski Piotr, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985.
- Kowalska Agnieszka, *Niech ją zobaczą!*, „Gazeta Wyborcza”, 5.03.2013, [tinyurl.com/mr2rtmav](https://tinyurl.com/mr2rtmav), dostęp: 30.01.2024.
- Kowalska Agnieszka, *Odkryj rzeźby na Woli*, „Co Jest Grane”, 21.10.2010, [tinyurl.com/yjc3j6kd](https://tinyurl.com/yjc3j6kd), dostęp: 30.01.2024.
- Kowalska Bożena, *Plenery, plenery...*, „Współczesność” 1969, nr 1.
- Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975.
- Kowalska Bożena, *Rzeźby w metalu na warszawskiej ulicy*, „Projekt” 1968, nr 6.
- Kowalska Bożena, Wierzchowska Wiesława, *Dialog o plenerach*, „Projekt” 1971, t. 16, nr 3.
- Kozakiewicz Kinga, *Pozbawieni złudzeń*, [tinyurl.com/ynprfj8](https://tinyurl.com/ynprfj8), dostęp: 19.01.2024.
- KwieKulik*, red. Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012.
- Leavy Patricia, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, przeł. Katarzyna Stanisiz, Justyna Kucharska, Warszawa 2018.
- Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.
- Majewski Stanisław, *Legenda o Woli*, „Stolica”, 27.11.1977.
- Metalowe rzeźby uliczne na Woli w Warszawie*, Wikipedia, [tinyurl.com/cp2wukwd](https://tinyurl.com/cp2wukwd), dostęp: 19.01.2024.
- Michalska Dorota, *Gerard Kwiatkowski: Embodying Historical Complexities in Postwar Polish “Recovered Territories”*, „ARTMargins”, [tinyurl.com/3x9hff75](https://tinyurl.com/3x9hff75), dostęp: 30.01.2024.
- mk, *Wyremontują metalowe rzeźby*, „Życie Warszawy”, 8.11.2010, [tinyurl.com/5bpztxwe](https://tinyurl.com/5bpztxwe), dostęp: 30.01.2024.
- Osowski Jarosław, *Debata o żyrafie na Woli. Niech będzie żółta*, „Gazeta Wyborcza”, 11.01.2011, [tinyurl.com/3p5krfes](https://tinyurl.com/3p5krfes), dostęp: 30.01.2024.
- Osowski Jarosław, *Przenieśli wolską żyrafę. Aż zmieniła kolor*, „Gazeta Wyborcza”, 10.01.2011, [tinyurl.com/ydshratp](https://tinyurl.com/ydshratp), dostęp: 30.01.2024.
- Pieńkos Andrzej, *Forma przestrzenna – rzeźba publiczna?*, „Art & Business” 1998, nr 4.
- Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011.
- Ptaszkowska Hanna, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „itd” 1965, nr 45.
- Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, red. Ewelina Bartosik et al., Warszawa 2012.
- red., *Ta rzeźba jest dla kierowców. Żyrafa zostaje tam gdzie stoi?*, „Gazeta Wyborcza”, 6.03.2013, [tinyurl.com/5n75zvbk](https://tinyurl.com/5n75zvbk), dostęp: 30.01.2024.
- [Roman Gutkowski] rg, *Sztuka czy złom?*, „Kurier Warszawski”, 20.04.1988.
- Sikorski Tomasz, *Sztuka na ulicach w Polsce. Samowolne formy graficzne 1967–2017 [w:] Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda, Warszawa 2017.
- Skwer Rzeźby na Woli*, [tinyurl.com/yc5bfxnn](https://tinyurl.com/yc5bfxnn), dostęp: 30.01.2024.
- Stano Bernadeta, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019.
- Stenogram z obrad Sympozjum Plastycznego Wrocław ’70, dzięki uprzejmości Konrada Trzeszczyńskiego.
- Śmigiel Martyna, *Rzeźby z ulicy Kasprzaka do przeprowadzki. „Dzieło powstaje dla określonego miejsca”*, „Gazeta Wyborcza”, 25.07.2016, [tinyurl.com/44kwpepc](https://tinyurl.com/44kwpepc), dostęp: 30.01.2024.
- Urzykowski Tomasz, *Marcin Kasprzak powrócił na Wole. Rewolucjonistę uratował deweloper*, „Gazeta Wyborcza”, 12.01.2024, [tinyurl.com/mrmbcuhu](https://tinyurl.com/mrmbcuhu), dostęp: 30.01.2024.
- Urzykowski Tomasz, *Żelazne rzeźby zniknęły z Kasprzaka. Przeniesiono je na pobliski skwer*, „Gazeta Wyborcza”, 11.09.2017, [tinyurl.com/bdznw2me](https://tinyurl.com/bdznw2me), dostęp: 30.01.2024.
- Woliński Michał, *Zardzewiała utopia. Biennale Rzeźby w Metalu*, Warszawa 1968, „Piktogram” 2006, nr 3.
- Żuradzki Tomasz, *Rzeźby w rozsypane*, „Gazeta Wyborcza”, 13.12.2002, [tinyurl.com/5n8zewj3](https://tinyurl.com/5n8zewj3), dostęp: 30.01.2024.