

399 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-3325

Studia de Arte et Educatione

19 • 2024

399 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-3325

Studia de Arte et Educatione

Plenery dla artystów –
od metody pracy do zorganizowanych akcji.
Natura i miasto jako przestrzeń do aneksji

redakcja
Bernadeta Stano, Magdalena Worłowska

19 • 2024

Recenzenci/Reviewers

prof. dr hab. Irma Kozina; prof. dr hab. Anna Markowska

Rada naukowa/Advisory board

prof. Rafał Solewski (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie); prof. Artur Piskorz (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie); prof. Kamila Żyto (Uniwersytet Łódzki)
prof. Ričardas Bartkevičius (Uniwersytet Wileński); prof. Liam Kelly Ulster University w Belfaście
prof. Maria Hussakowska-Szysko (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

Redakcja/Editorial board

dr Diana Wasilewska (redaktor naczelna); dr Krzysztof Siatka (zastępca redaktor naczelnej);
dr Bernadeta Stano (sekretarz redakcji); dr hab. Patrycja Włodek, prof. UKEN (członek redakcji);
dr Weronika Plińska (członek redakcji)

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2024

Wersją pierwotną tomu jest plik dostępny na stronie internetowej:

<http://studiadearte.up.krakow.pl>

ISSN 2081-3325

e-ISSN 2300-5912

DOI 10.24917/20813325.19

Wydawnictwo Naukowe UP

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel. / faks 12-662-63-83, tel. 12-662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

<http://www.wydawnictwoup.pl>

Spis treści

Anna Pruss-Świątek

Mistrz i Uczeń – obraz zachowany 9

Joanna Filipczyk

Od „ożywczego wstrząsu” do „bezmyślnego fabrykowania widoczaków” –
o plenerach w Paczkowie w okresie PRL-u 19

Aleksandra Wańczyk

Spuścizna plenerów malarskich w kontekście magazynowania zasobów
muzealnych na przykładzie Muzeum Ziemi Bieckiej 45

Magdalena Cyankiewicz

(En) plein air... W poszukiwaniu „dziedzictwa barbizończyków” na styku
przemysłowej przestrzeni hutniczej i sztuki z Dąbrowy (Górnicej)
XIX i XX stulecia 51

Łukasz Rozmarynowski

Akcja przedmiotu, przedmiot akcji. Mikrohistoria koszalińskich plenerów
w Osiekach 1963–1981 przez pryzmat sprawczości rzeczy 69

Magdalena Worłowska

Z empatią wobec krajobrazu – plener Ziemia Zgorzelecka 87

Karolina Kolenda

Making art in the Białowieża Forest: from late avant-garde plein-air
to artistic field research 99

Marcin Laberschek

Organizacja Plenerów Aluminium w Koninie w latach 1976–1989 –
próba rekonstrukcji 113

Bernadeta Stano

„Zachować logikę lokalności”. Fabryki ceramiki w Bolesławcu jako miejsce
narodzin „NIEceramiki” 141

Mirosława Moszkowicz

Sztuka w Szczerym Polu 157

Weronika Plińska

„Łuk, który czekał na tęczę”. Badanie fenomenu uczestnictwa w projektach
sztuki w przestrzeni publicznej 171

Weronika Plińska

„Kawał życia pod Tęczą”. Rozmowa z Katarzyną Koślacz 185

Aleksandra Klimek-Lipnicka

Kolekcja Wrzesińska: *photobooki* jako artystyczna wizytówka miasta 193

Wstęp

Zapraszamy do kolejnego tomu „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” poświęconego zjawisku ruchu plenerowego. Pierwotnie miał on dotyczyć tylko okresu PRL-u, ale problematyka przyciągnęła także badaczy sztuki najnowszej. Poszerzyliśmy zatem zakres o wątek tradycyjnego pleneryzmu oraz aneksji i interpretacji przestrzeni współczesnej metropolii przez artystów zaangażowanych.

Pod terminem „plener” kryje się spopularyzowana w dziewiętnastowiecznej praktyce artystycznej metoda malowania krajobrazu bezpośrednio z natury, w przestrzeni otwartej, atrakcyjnej pod względem ukształtowania terenu i szaty roślinnej. Pojęcie to jest również stosowane do określenia działań innego typu, takich jak montowanie rzeźb, instalacje czy performance w otoczeniu wiejskim, wielkomiejskim czy przemysłowym. Funkcjonuje także definicja pleneru jako zorganizowanego spotkania, czasowego zgrupowania twórców, poświęcających się wspólnej pracy w danym miejscu. W Polsce w okresie PRL-u oraz w innych krajach Europy akcje plenerowe stały się specyficzną formą organizacji życia artystycznego zakorzenionego w tradycyjnym pleneryzmie, ale obwarowaną zasadami typowymi dla biurokracji socjalistycznego państwa. Ponadto plener jest typem kontaktów między twórcami oraz między nimi a społeczeństwem.

Największe nasycenie tego ruchu artystycznego odnotowywano na terenach i w ośrodkach oddalonych od centrów sztuki. Charakterystyczne w tamtych czasach było lokalizowanie go wokół zakładów różnych gałęzi przemysłu. W niniejszym tomie zostały przedstawione wybrane zagadnienia dotyczące tylko niektórych miejsc akcji plenerowych w: Koninie, Bolesławcu, Paczkowie i w Dąbrowie Górniczej, a zatem w Polsce prowincjonalnej. Dzięki plenerom rzeźbiarzy powstawały galerie rzeźb plenerowych oraz pojedyncze, rozproszone obiekty sytuowane zarówno w centrach dzielnic, jak i na ich obrzeżach, w parkach czy w miejscach pamięci. Kolekcje obrazów trafiały do muzeów, domów kultury, szkół i zakładów pracy. W 19. tomie naszego Rocznika Czytelnik znajdzie problematykę gromadzenia i przechowywania dziedzictwa poplenerowego na przykładzie Muzeum Ziemi Bieckiej, Kolekcji Wrzesińskiej i Muzeum w Koszalinie. Skutki akcji plenerowych lokalizowanych na terenach wiejskich i rekreacyjnych nierzadko miały charakter nietrwały, jednak ich materialne ślady – dokumenty nadal czekają na opracowanie w archiwach państwowych i prywatnych oraz magazynach muzealnych. Ten wątek w historii sztuki PRL-u z pewnością jest jeszcze wart zbadania. Po 1989 r. ruch plenerowy zupełnie nie zamarł, jego tradycje są podtrzymywane od ponad pół wieku w niektórych ośrodkach, takich jak Bolesławiec czy Dąbrowa Górnicza, związał się jednak z innymi typami mecenatu. Odnajdziemy

też w nim większe zaangażowanie w kwestie społeczne, przede wszystkim w ochronę przyrody, co pokazuje przykład akcji plenerowej Galerii Szczere Pole, mającej wiele wspólnego z działalnością artystów na Plenerze Ziemi Zgorzeleckiej, w Osiekach czy w Białowieży.

Na nasze zaproszenie odpowiedzieli historycy sztuki, kulturoznawcy i przedstawiciele innych dyscyplin związanych z kulturą, muzealnicy i akademicy. Podjęli zaproponowane przez nas wątki, takie jak: metoda pracy w plenerze i jej wpływ na rozwój talentu; rekonstrukcja akcji plenerowej w ośrodkach, które dotąd nie były przedmiotem badań lub badania wymagają uzupełnienia i aktualizacji; stan zachowania dziedzictwa poplenerowego i jego status w kolekcjach muzealnych. Sformułowaliśmy wspólny, inicjujący badania temat, który poszerzyliśmy o wątek sztuki penetrującej przestrzeń publiczną współczesnego miasta. Przypomnimy tylko, że był on już przedmiotem rozważań w 17. tomie naszego Rocznika, który ukazał się w 2022 r.¹ Nie narzucałyśmy autorom metody opracowania wybranych tematów, choć dominują studia przypadków – są to nie tyle same dzieła podlegające analizie formalnej i interpretacji, ile ich zespoły. Na ogół autorzy prowadzą badania podstawowe, opierają się na dostępnych archiwaliach, przeprowadzają wywiady, analizują pozyskane dane, odtwarzają przebieg wydarzeń sprzed lat.

Za klucz do wstępnego uporządkowania nadesłanych artykułów do nowego numeru Rocznika przyjęliśmy chronologię omawianych wydarzeń artystycznych, jednak najwięcej tekstów dotyczy PRL-u i są wśród nich takie, które istotnie odnoszą się do bieżącej sytuacji w sztuce. Pięć pierwszych artykułów przygotowali pracownicy muzeów, ich podstawowym atutem jest nieograniczony dostęp do dokumentów i dzieł zgromadzonych w ich miejscu pracy. Ufamy, że Czytelnik to doceni.

Artykuł Anny Pruss-Świątek *Mistrz i Uczeń – obraz zachowany* dotyczy spuścizny poplenerowej zachowanej w tekach graficznych Leona Wyczółkowskiego i jego ucznia – Józefa Pieniążka, podejmuje też wątek wzajemnych inspiracji w czasie pobytu w plenerze. Tekst odnosi się do najbardziej pierwotnego rozumienia pleneru. Joanna Filipczyk, pisząc tekst *Od „ożywczego wstrząsu” do „bezmyślnego fabrykowania widoczków” – o plenerach w Paczkowie w okresie PRL-u*, wykorzystuje dokumenty Opolskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków zgromadzone w Archiwum Państwowym w Opolu oraz komentarze prasowe i wywiady z artystami, aby zrekonstruować historię plenerów z lat 1967–1979. Aleksandra Wańczyk w tekście *Spuścizna plenerów malarских w kontekście magazynowania zasobów muzealnych na przykładzie Muzeum Ziemi Bieckiej* zastanawia się nad wartościami historycznymi i artystycznymi zgromadzonej kolekcji, wskazując, z pewnym rozczerwaniem, że postawiono tam raczej na ilość przedmiotów związanych z Bieczem, bez wdrożenia klucza wartościującego rangę tych obiektów. Magdalena Cyankiewicz w *(En) plein air... W poszukiwaniu „dziedzictwa barbizoończyków” na styku przemysłowej przestrzeni hutniczej i sztuki z Dąbrowy (Górnicej) XIX i XX stulecia* ukazuje bogatą tradycję plenerów przemysłowych i wieńczy swoje rozważania opisem współczesnych zbiorowych praktyk artystycznych na tym terenie. Łukasz Rozmarynowski w tekście *Akcja przedmiotu, przedmiot akcji. Mikrohistoria*

¹ <https://studiadearte.uken.krakow.pl/issue/view/713>.

koszalińskich plenerów w Osiekach 1963–1981 przez pryzmat sprawczości rzeczy wykorzystuje do analizy wybranych przedmiotów, stanowiących materialne i niematerialne (niezachowane) dziedzictwo plenerów w Osiekach, między innymi filozofię Grahama Harmana, zorientowanego na rzecz i jej sprawczość. Ze względu na charakter i lokalizację plenerów w Osiekach – miejscu odizolowanym od wielkomiejskiej cywilizacji – artykuł ten stanowi także naturalne zasygnalizowanie kwestii ekologicznych przedstawionych przez dwie specjalizujące się w tej tematyce badaczki: Magdalenę Worłowską i Karolinę Kolendę. Artykuł Worłowskiej – *Z empatią wobec krajobrazu – plener Ziemia Zgorzelecka* – omawia wydarzenie z 1971 r., które można uznać za pierwszy plener w Polsce zawierający w tytule postulat ekologiczny. Autorka przyjmuje afektywność wobec niszczonej przyrody za klucz do analizy wybranych dzieł. Tekst Karoliny Kolendy – *Making art in the Białowieża forest: from late avant-garde plein-air to artistic field research* – w ramach ekokrytycznej historii sztuki opisuje fenomen akcji plenerowej w Puszczy Białowieskiej: w Białowieży i Hajnówce. Przedstawia też projekt współczesny z 2016 r. – *Wracając do Białowieży*. Autorka, odwołując się do naukowych definicji lasu, pokazuje go nie tylko jako źródło zasobów, ale także jako obdarzonego sprawczością, intencją i emocjami. Wiemy, że część plenerów na obrzeżach Puszczy miała charakter plenerów przemysłowych. Dwa kolejne teksty: Marcina Laberscheka i Bernadety Stano już wprost dotyczą tego rodzaju działań, których polem staje się miasto i zakład. Celem artykułu *Organizacja Plenerów Aluminium w Koninie w latach 1976–1989* jest próba rekonstrukcji zapomnianych wydarzeń, co Czytelnik poznał już na przykładzie omówienia akcji plenerowej wokół Opoła, ale tu Laberschek po bardzo wnikliwej kwerendzie i badaniach terenowych pokazuje w praktyce zjawisko mecenatu przemysłowego. Tekst „*Zachować logikę lokalności*”. *Fabryki ceramiki w Bolesławcu jako miejsce narodzin „NIEceramiki”* przenosi czytelnika z okresu PRL-u (nienapisana dotąd historia akcji plenerowej wokół Bolesławca zaczyna się w latach sześćdziesiątych) do ostatnich dwóch dekad XX w. Stano omawia w nim wybrane dzieła powstające z inspiracji fabrykami ceramiki, wiążąc je z wątkami biograficznymi ich twórców, narracjami historycznymi oraz egzystencjalnymi. Pozostałe teksty również dotyczą tego samego okresu, dlatego coraz trudniej nabrać dystansu do omawianych zjawisk, zwłaszcza jeśli było się ich organizatorem. Tak jest w przypadku artykułu Mirosławy Moszkowicz – *Sztuka w Szczerym Polu*. To opowieść o powołaniu mobilnej galerii, bez stałej siedziby, mogącej podejmować działania w dowolnych miejscach. Samo wydarzenie mieści się między ideą pleneru jako pracy *in situ*, w miejscu ciekawym dla artysty i z dala od jego codziennej egzystencji, a happeningiem – aktem produkcji niepowtarzalnego wydarzenia w ścisłej relacji z uczestnikami i otoczeniem. Warto zwrócić uwagę na trafną konkluzję autorki, że takie działanie wytwarza eksperymentalne modele społecznego funkcjonowania. Tekst Weroniki Plińskiej – *„Łuk, który czekał na tęczę”*. *Badanie fenomenu uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej* – został metodologicznie oparty na koncepcji przestrzeni publicznej oraz interesu publicznego Miwon Kwon oraz aktywnego uczestnictwa i wytwarzania relacji społecznych Alfreda Gella. Autorka wieńczy analizę instalacji Julity Wójcik na Placu Zbawiciela w Warszawie stwierdzeniem, że ta sama rzecz może oznaczać co innego dla różnych członków społeczności, gdyż kontekst społeczno-polityczny dla dzieła

sztuki w przestrzeni publicznej jest tworzony przez różnorodne praktyki jego odbioru. Artykuł został uzupełniony rozmową z Katarzyną Koślacz – „*Kawał życia pod Tęczą*”... Aleksandra Klimek-Lipnicka przenosi Czytelnika znowu do Polski prowincjonalnej. W szkicu *Kolekcja Wrzesińska: photobooki jako artystyczna wizytówka miasta* opisuje projekt realizacji *photobooków* jako elementu stymulującego poczucie tożsamości kulturowej mieszkańców Wrzesni oraz sposób na tworzenie zasobu kulturalnego miasta. Projekt ten dotyczy mapowania miejscowości, a zatem każdy artysta przybywający do konkretnego miejsca na plener musiał je wykonać, by móc się w niej swobodnie poruszać i czerpać z niej inspiracje.

Zapraszamy do lektury.

Bernadeta Stano Magdalena Worłowska

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.1

Anna Pruss-Świątek

ORCID 0009-0002-0211-3722

Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Mistrz i Uczeń – obraz zachowany

Spopularyzowany w XIX wieku „plener” to jedna z najbardziej powszechnych form artystycznych spotkań w otwartej przestrzeni, których celem jest utrwalenie widzianego piękna. W kolekcjach muzealnych i prywatnych znajdziemy liczne rysunki, obrazy oraz grafiki będące dziedzictwem sztuki plenerowej. Współcześnie w plenerze również spotykają się artyści, malarze, rzeźbiarze, aby tworzyć. Możemy się zatem zastanawiać, czy plener to tylko chwilowa aktywność artystyczna osoby lub grupy osób, czy może sposób na kształtowanie i utrwalenie więzi międzyludzkich?

Szukałam odpowiedzi na te pytania i skupiłam się na wybranym materiale źródłowym dotyczącym dwóch znamienitych polskich artystów: Mistrza – Leona Wyczółkowskiego i jego Ucznia – Józefa Pieniążka. Wszystkie informacje pochodzą ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (MOB), z zasobów Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy (WiMBP) oraz z prac Józefa Pieniążka wydanych w zespołach graficznych: *Teka Sandomierska*, 1926; *Teka Bydgoska*, 1929; *Podhale w obrazach*, 1937. Na ich podstawie można wykazać, że plener to wspólna podróż twórcza w duchu przyjaźni, szacunku i zrozumienia. Mistrz i Uczeń pracują razem w tym samym czasie, a jednocześnie tworzą obok siebie, każdy według własnych upodobań – jeden czas, a różne spojrzenia. Jeśli pójdziemy ścieżką ich twórczości, to z łatwością dostrzeżemy, jak bardzo Uczeń Pieniążek był związany z Mistrzem Wyczółkowskim i jak ta relacja wpłynęła na dalszą drogę artystyczną Pieniążka.

Leon Wyczółkowski (1852–1936) był malarzem, grafikiem, rysownikiem i czołowym przedstawicielem nurtu malarstwa realistycznego w epoce Młodej Polski. Cechą jego twórczości jest wszechstronność. Tworzył we wszystkich technikach malarskich i graficznych. W jego pracach są widoczne różne fascynacje, między innymi sztuką Dalekiego Wschodu i symbolizmem. Wyraźne są również rozwiązania charakterystyczne dla impresjonizmu – wprowadzenie silnych efektów świetlnych budujących nastrój niezależnie od tego, czy uwieczniał zabytki architektoniczne, ludzi przy pracy, martwą naturę, pejzaż, drzewa czy kwiaty. Portrety, zwłaszcza te malowane w celach zarobkowych, są pełne szczegółów, portrety przyjaciół zaś wyrażają emocje, widoczne

w twarzach kształtowanych światłem (Twarowska, 1960: 54)¹. Z kolei prace graficzne odznaczają się dużą skalą rozwiązań formalnych i są wielokrotnie uzupełniane technikami malarskimi. Wyczółkowski był mistrzem pleneru. Z licznych podróży przywoził szkice, rysunki, płótna z widokami miast, takich jak Poznań, Kraków czy Sandomierz. Do najbardziej znanych przedstawień pejzażowych należą widoki Ukrainy, Tatr, wybrzeża Bałtyku i Borów Tucholskich.

Dla mojego opracowania istotny jest 1895 rok. Wyczółkowski przeniósł się wówczas do Krakowa i otrzymał posadę wykładowcy w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (Baziak, 2010; Twarowska, 1960). W latach 1908–1910/11 Pieniążek był jego uczniem. W pracach młodego artysty widać fascynację twórczością Mistrza, między innymi wspomnianą wcześniej szczegółowością przedstawienia (Marcinek, 2018). Pieniążek wspomina, że Wyczółkowski był zarówno dla niego, jak i pozostałych uczniów autorytetem, a pochwałę czy wytknięcie błędu zapamiętywali na długi czas (Pieniążek, 1937: 43).

Józef Pieniążek (1888–1953) był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, malarzem, grafikiem i uczniem Wyczółkowskiego. Za namową Mistrza na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX w. wykonał wiele rysunków, akwareli i grafik dokumentujących stroje ludowe, ginące zawody oraz zabytki sztuki tradycyjnej i architektury. Całą twórczość Pieniążka, który w latach 1925–1938 aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym, przede wszystkim wystawienniczym, możemy zaliczyć do realizmu. Zachowany w każdej z prac obraz rzeczywistości jest zgodny z bezpośrednią obserwacją i wyróżnia się precyzją i skrupulatnością przedstawienia detali. Twórczość artysty z dziedziny architektury stała się cennym źródłem dokumentacyjnym dla obecnych konserwatorów, etnografów i badaczy kultury ludowej (Marcinek, 2018). Wiele jego prac zebrano w teki dokumentujące piękno i dobra kultury ludowej, sztuki, architektury oraz nienaruszonego, wręcz dziewiczego krajobrazu².

W 1908 r. Pieniążek podjął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, między innymi w pracowni Wyczółkowskiego. Pod wpływem jego twórczości w młodym artyście obudziła się fascynacja detalem przedstawienia, która pozostała z nim do końca drogi artystycznej (Marcinek, 2018). Kontakt z Mistrzem urwał się w 1910 r., ponieważ zrezygnował on z profesury i w 1911 r. przeszedł na emeryturę (Pieniążek, 1937: 43). Artyści ponownie spotykali się w 1918 r. na wystawie w krakowskim Pałacu Sztuki,

¹ Na przykładzie portretów malowanych przez Wyczółkowskiego podczas pobytu na Ukrainie można się przychylić do wniosku Pieniążka i Henryka Piątkowskiego (1895), że we wspomnianym czasie sztuka Wyczółkowskiego uległa rozdzieleniu na twórczość szczerą i poważną oraz opłatającą się wyrobniectwo.

² W zbiorach MOB znajduje się blisko pięćdziesiąt prac graficznych Pieniążka. Głównie są to prace wchodzące w skład *Teki Krzemienieckiej* wydanej we Lwowie w 1927 r. z okazji ponownego pogrzebu Juliusza Słowackiego, znanej również pod tytułem *Krzemieniec. Miasto rodzinne Juliusza Słowackiego*, oraz *Teki Bydgoskiej* wydanej w 1929 r., przygotowanej na zlecenie Magistratu Miasta Bydgoszczy i znanej również pod tytułami *Stara Bydgoszcz* czy *Widoki Bydgoszczy*. W zbiorach MOB znajduje się także siedem prac rysunkowych i malarskich autorstwa Wyczółkowskiego dotyczących pogrzebu Słowackiego. Trzy prace pochodzą z daru Franciszki Wyczółkowskiej przekazanego w 1937 r., a cztery z daru inż. Kazimierza Szulisławskiego przekazanego w 1948 r.

podczas której Pieniążek wystawiał wiele swoich prac graficznych. Otrzymał wówczas od Mistrza zaproszenie do jego krakowskiej pracowni z obietnicą przekazania mu tajników i doświadczenia w litografii³. Artyści pracowali wspólnie przez kilka tygodni. Wymiana doświadczeń oraz prowadzone w ich trakcie rozmowy wykazały, że mają wspólne zainteresowania i zapatrywania na sztukę. Pomimo trzydziestu sześciu lat różnicy zaprzyjaźnili się ze sobą, co w konsekwencji wywarło ogromny wpływ na dalszą drogę artystyczną Pieniążka. Umiłowanie detalu i precyzji przedstawienia, tak widoczne i charakterystyczne w pracach Mistrza, znalazło swoje odzwierciedlenie w dorobku artystycznym jego Ucznia (Pieniążek, 1937: 44).

W lipcu 1925 r. obydwaj artyści wybrali się na pięciodniowy plener, podczas którego uwiecznili panoramy i architekturę Sandomierza, Tarnobrzegu, Zawichostu, Skotnik, Baranowa, Koprzywnicy oraz Dzikowa⁴. W zbiorach MOB zachowały się listy, w których Wyczółkowski informował żonę Franciszkę, gdzie aktualnie przebywają, dokąd zmierzają, a także przesyłał pozdrowienia od przyjaciół, u których się zatrzymali. Wspomniana wycieczka zaowocowała licznymi rysunkami, szkicami oraz pracami malarskimi i graficznymi, znanymi i rozpoznawalnymi w twórczości obu artystów. Plenerowe szkice i rysunki zarówno pojedyncze, jak i zebrane w szkicownikach znajdują się w zbiorach muzealnych bądź kolekcjach prywatnych. Ze względu na szczegółowość przedstawienia i walory estetyczne są uznawane za odrębne, ukończone i możliwe do ekspozycji kompozycje oraz doskonały materiał dokumentacyjny. Przebieg całej wyprawy został opisany przez Pieniążka jako najcenniejsze wspomnienie o Mistrzu i opublikowany w „Przeglądzie Bydgoskim” (Pieniążek, 1937: 43–49), który ukazał się jako zbiór wspomnień pośmiertnych ku czci talentu i niebywałej osobowości Wyczółkowskiego. Należy również dodać, że rękopis opisujący przebieg wyprawy, będący materiałem wyjściowym do publikacji wspomnienia, znajduje się w zbiorach WiMBP w Bydgoszczy (Materiały, sygn. MAGS Rkp 584/III). Wyjazd ten był nie tylko wyprawą dwóch artystów zwieńczoną określonymi pracami, ale także podróżą przyjaciół, bogatą w wieczorne rozmowy o sztuce, które wywarły znaczący wpływ na Pieniążka i jego dalszą drogę artystyczną. W czasie długich wieczornych rozmów

[...] powstała myśl opracowania systematycznego w studiach graficznych i malarskich poszczególnych okolic Polski, aby zebrać wszystko co pod względem zabytkowym, artystycznym i folklorystycznym jest zajmującego [...] (Pieniążek, 1937: 47).

Marzeniem Wyczółkowskiego było wydanie tek graficznych, zbierających „to co piękne i wartościowe, a co ginie niszczone zębem czasu, naszą ignorancją i marnotrawstwem [...]” (Pieniążek, 1937: 47). Dużą rolę w tym procesie przypisywał grafikom.

³ Krakowska pracownia i mieszkanie Wyczółkowskiego mieściły się przy ul. Szlak 32. W zbiorach biograficznych MOB zachowała się liczna korespondencja prywatna i służbowa kierowana pod ten adres.

⁴ W zbiorach MOB zachowało się dwanaście prac rysunkowych Wyczółkowskiego wykonanych w technikach: ołówek, akwarela, tusz, kredka litograficzna, prezentujących widoki i architekturę Sandomierza, Tarnobrzegu, Zawichostu, Baranowa i Koprzywnicy. Wskazane prace pochodzą z daru Wyczółkowskiej z 1937 r.



Fot. 1. Leon Wyczółkowski, *Kapliczka Matki Boskiej Różańcowej przy kościele św. Jana Chrzyciela w Zawichoście*, 1925; papier, ołówek, kredka litograficzna, 24,5 x 32,5 cm (MOB W-326)



Fot. 2. Leon Wyczółkowski z Józefem Pieniążkiem i psem Zbójem przed dworkiem w Gościeradzu; papier, fotografia, 12,9 x 8,2 cm (MOB Wb-939)

W jego opinii nikt tak jak grafik nie potrafił wyszukać ciekawego punktu widzenia. Należy podkreślić, że wypracowane wówczas szkice i rysunki stały się dla Pieniążka materiałem wyjściowym do upublicznienia, zwieńczeniem wyżej wspomnianej wyprawy i spełnieniem marzenia jego Mistrza o zebraniu prac w tekę. Została ona wydana we Lwowie w 1926 r. pod tytułem *Teka Sandomierska* i przyniosła artyście spore uznanie⁵. Jednym z przykładów pracy wykonanej podczas wspomnianej wyprawy jest zachowany w zbiorach bydgoskiego muzeum rysunek wykonany ołówkiem i kredką litograficzną przedstawiający kapliczkę (Fot. 1)⁶.

Jak wynika ze wspomnień Pieniążka, Mistrz był tytanem pracy, a tworząc w plenerze, nie zwracał uwagi na otaczającą go rzeczywistość. Skupiał uwagę na obrazie widzianym, który pragnął zachować dla potomnych. Pieniążek przytacza jedną z sytuacji tego dowodzącą podczas pracy na dzwonnicy katedralnej, z której uwieczniali ogólny widok Sandomierza:

Wśród ciszy i gorączkowej pracy dzwon zegarowy wybijał kwadransy i godziny. Czas mijał szybko, tempo pracy wzrastało bo nadciągała burza. Nadeszła nawałnica, siekająca deszczem, który przez otwarte okna wieży zaciekał. Cofnąłem się w jakiś bezpieczny kąt i namawiałem Profesora, aby to samo uczynił. Mimo coraz gwałtowniejszych grzmotów i błyskawic i niebezpieczeństwa przebywania w tak burzliwy czas pod szczytem wieży, Wyczółkowski nie zwracał na nic uwagi, przerwał dopiero, gdy skończył pracę i gdy już mijała zawierucha [...] (Pieniążek, 1937: 46).

Wspomnienia Pieniążka pokazują nam nie tylko drogę, jaką artyści przebyli w poszukiwaniu kadrów, ale także otoczenie i atmosferę, w jakich umacniała się ich przyjaźń. Artysta pozostawał w stałym kontakcie ze swoim mentorem, a z czasem odwiedzanie go stało się zwyczajem. Bywał również gościem Wyczółkowskich w Gościeradzu (Fot. 2).

Na podstawie materiału źródłowego można wnioskować, że wykonana na zamówienie *Teka Bydgoska*, opublikowana w 1929 r., zbiega się z pobytem Pieniążka w Gościeradzu i uwiecznieniem Mistrza przy pracy w ogrodzie. Warto również podkreślić, że Pieniążek nie przepadał za portretowaniem, dlatego wizerunki Wyczółkowskiego w pracowni grafiki czy w ogrodzie przy sztaludze są dowodem wdzięczności i fascynacji Ucznia osobą Mistrza. Zapewne z tych samych pobudek podążał ścieżką realizmu wytyczoną twórczością Wyczółkowskiego. Prawdopodobnie na podstawie zdjęcia Mistrza w ogrodzie (Fot. 2) Pieniążek namalował obraz (Fot. 3) o tej samej tematyce i opatrzył go dedykacją: „Wielce czcigodnym Wyczółkowskiemu na pamiątkę w Gościeradzu 15/9/1929, J. Pieniążek”.

⁵ MOB nie dysponuje żadną grafiką pochodzącą z *Teki Sandomierskiej*. Z materiału źródłowego wiadomo, że jedna z prac przedstawiała *Wisłę pod Sandomierzem*. Z twórczości Wyczółkowskiego MOB posiada w zbiorach pracę *Sandomierz. Widok miasta od strony Wisły*. Przytoczone przeze mnie powyższe zestawienie wpisuje się w myśl przewodnią niniejszego opracowania – Mistrz i Uczeń – jeden czas – różne spojrzenia.

⁶ Należy wspomnieć, że Wyczółkowski otrzymał nagrodę Akademii Umiejętności z fundacji Probusego Barczewskiego za prace obrazujące widoki Sandomierza wykonane w 1925 r. podczas omawianego pleneru (Pieniążek, 1937: 45).



Fot. 3. Józef Pieniążek, *Leon Wyczółkowski w ogrodzie*, 1929; papier, akwarela, 28 x 33 cm (dawna numeracja: Dep. I-87; obecna numeracja: MOB Dep. 6316/1). Akwarela przez wiele lat zdobiła ścianę dworku Wyczółkowskich w Gościeradzu

Krótko przed wybuchem II wojny światowej, 16 sierpnia 1939 r. Franciszka Wyczółkowska zdecydowała się na pozostawienie w bydgoskim muzeum depozytu złożonego z trzydziestu ośmiu prac malarskich i graficznych, z którymi była najbardziej związana emocjonalnie, a które chciała uchronić przed zniszczeniem lub zaginięciem (MOB Wb-1054). Wyżej wymieniona praca Pieniążka wchodziła w skład tego depozytu. Jeśli prześledzimy losy dzieł sztuki zarówno europejskiej, jak i światowej, to muzea niezależnie od lokalizacji były traktowane jako najbezpieczniejsze miejsca do zachowania dziedzictwa kultury (Nicholas, 2014). W 1943 r. depozyt wraz z innymi zbiorami muzeum został przeniesiony do jednego z wyznaczonych podbydgoskich dworów. W 1945 r. uznano go za stratę wojenną powstałą w wyniku spalenia dworu, w którym był przechowywany.

W latach 2019–2021 Prokuratura Okręgowa w Bydgoszczy prowadziła postępowanie w sprawie przyjęcia i pomocy w ukryciu dóbr o szczególnym znaczeniu dla kultury, pochodzących z Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, w tym zarejestrowanych jako straty wojenne, co do których powinno się i można przypuszczać, że zostały uzyskane za pomocą czynu zabronionego (akta: Sygn. akt PO I Ds. 52.2019). W wyniku postępowania odnaleziono dwadzieścia prac widniejących na liście strat wojennych prowadzonej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN). Na ten moment odzyskano siedemnaście prac, a wobec trzech toczą się dalsze postępowania. Spośród dwudziestu prac widniejących na liście strat wojennych, aż szesnaście pochodziło z depozytu Wyczółkowskiej. Odzyskano między innymi pracę *Leon Wyczółkowski w ogrodzie* autorstwa Pieniążka. Wynik postępowania potwierdził, że nie wszystkie obiekty uznane za utracone bezpowrotnie należy tak postrzegać. Jednocześnie dowiedziono, jak ważne są badania proveniencyjne zbiorów utraconych bądź zgromadzonych w kolekcjach muzealnych (więcej na ten temat zob. Pruss-Świątek, 2024).



Fot. 4. Leon Wyczółkowski malujący w plenerze w towarzystwie inż. Kazimierza Szulistańskiego; papier, fotografia, 5,5 x 7,5 cm (MOB Wb-855)

We wspomnieniach Pieniżka znajdujemy informację o ciężkiej chorobie Mistrza, o której dowiedział się w połowie grudnia 1936 r. od inż. Kazimierza Szulistańskiego, nadleśniczego Żołędowa i ich wspólnego przyjaciela (Pieniżek, 1937: 48). Pieniżek miał okazję poznać i zaprzyjaźnić się z inż. Szulistańskim podczas pobytu w Gościemradzu. Nadleśniczy był także wiernym towarzyszem Wyczółkowskiego w czasie jego plenerów w Borach Tucholskich. To dzięki tym wyprawom możemy po dziś dzień podziwiać piękno, monumentalność, tajemniczość czy wręcz „drapieżność” cisów, dębów oraz lasu, widzianych o wschodzie, po zmroku i o zachodzie słońca (Fot. 4).

Wspólny plener z 1925 r., ukształtowanie ścieżki twórczej i wieczorne rozmowy z Mistrzem skierowały Ucznia nie tylko w kierunku udokumentowania piękna architektury i zabytków, ale także w stronę kultury ludowej w celu uwiecznienia dawnego stroju czy też zanikających zawodów. Mistrz przez cały czas wspierał działania swego Ucznia, motywował go do pracy dobrym słowem i pisał listy polecające do instytucji mogących wesprzeć finansowo realizację wydania kolejnej teki dokumentującej ginącą dawną kulturę polską. To dzięki takiemu wsparciu ze strony Wyczółkowskiego Pieniżkowi udało się wydać we Lwowie w 1937 r., a więc już po śmierci Mistrza, zespół barwnych światłodruków, zebranych w tekę, w liczbie stu pięćdziesięciu egzemplarzy numerowanych i sygnowanych przez autora, o tytule *Podhale w obrazach* (Pieniżek, 1937: 48). W dowód wdzięczności za okazane wsparcie Pieniżek dedykował publikację swemu Mistrzowi, umieszczając na wewnętrznej stronie okładki następujący wpis:

MISTRZOWI / UKOCHANEMU SWOJEMU / CZCIGODNEMU PROFESOROWI / LEONOWI WYCZÓŁKOWSKIEMU / „OJCU CHRZESTNEMU” TEJ PRACY / KARTY TE POŚWIĘCA / AUTOR⁷.

Jak wynika z treści wspomnień, Pieniążek odwiedził Mistrza tuż przed jego śmiercią i ofiarował mu egzemplarz wspomnianej teki. W świetle słów Mistrza, teka ta była jego „dzieckiem chrzestnym” (Pieniążek, 1937: 48). Uczeń zdołał się pożegnać z Mistrzem, spełnił też jego marzenie, by zachować to, co piękne i wartościowe, a co w opinii Wyczółkowskiego ginęło nieodwracalnie, niszczone zębem czasu, z powodu ludzkiej ignorancji i marnotrawstwa. Podziękowania zawarte na wewnętrznej stronie okładki teki i artykuły wstępne ucieszyły Mistrza (Pieniążek, 1937: 49).

Po jego śmierci 8 kwietnia 1937 r. Wyczółkowska przekazała na rzecz Gminy Miasta Bydgoszczy, a tym samym na rzecz Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy prace i pamiątki biograficzne śp. Wyczółkowskiego, a tym samym zbudowała pomnik jego wielkiej sztuki. Za tak hojny dar 10 kwietnia 1937 r. została odznaczona przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Złotym Krzyżem Zasługi (Pruss-Świątek, Kaszubowska, 2012).

Historia przyjaźni i pracy artystycznej Wyczółkowskiego i Pieniążka, a zwłaszcza ich spotkania plenerowe, dowodzą, że ta forma tworzenia jest wspólną podróżą twórczą, w duchu przyjaźni, szacunku i zrozumienia, trwającą lata i budującą więzi międzyludzkie. Wyczółkowski był mistrzem przedstawień plenerowych pełnych detalu architektonicznego życia codziennego wsi, barwy oraz światła. W swych wypowiedziach podkreślał, że jego plener pochodzi ze wsi, z Ukrainy, a nie z Paryża. Pytany o światło w obrazach, o to czy maluje, patrząc przez kolorowe szkła – odpowiadał, że nie, bo umiejętność ta pochodzi właśnie z dwudziestoletniego studium światła na Ukrainie. Mistrz zdołał przelać na swego Ucznia potrzebę dokumentowania piękna architektury, kultury i natury. Zaufanie, wsparcie i przyjaźń, jakie okazał Mistrz swemu Uczniowi, zaowocowały serią tek graficznych dokumentujących ginące piękno kultury ludowej i nienaruszony obraz natury, zestawienie zaś wybranych prac obu artystów pozwala zamknąć niniejsze opracowanie myślą przewodnią: Mistrz i Uczeń – jeden czas – różne spojrzenia.

Bibliografia

Baziak, J. (2010). *Leon Wyczółkowski – kolejne życie*. Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

⁷ To nie jedyna dedykacja wyrażająca podziękowanie za przyjaźń. W zbiorach archiwalnych MOB zachował się dokument opatrzony datą Lwów 1926 r., zawierający informacje dotyczące *Teki Sandomierskiej*. Jak wynika z dokumentu, teki wykonał autor, na własnej prasie, w sześćdziesięciu egzemplarzach, numerowanych i sygnowanych własnoręcznie, z dedykacją o treści „Jaśnie Wielmożnemu Panu Profesorowi Leonowi Wyczółkowskiemu Mistrzowi swojemu w dowód głębokiej czci i wdzięczności na pamiątkę wspólnej pracy w Sandomierzu w lipcu i sierpniu 1925 r. Tekę tę oferuje Wdzięczny uczeń Józef Pieniążek”.

- Marcinek, R. (2018). Józef Pieniżek. Piewca rodzimego krajobrazu. *Ochrona Zabytków*, LXXI (1): 167–194. https://ochronazabytkow.nid.pl/wp-content/uploads/2019/09/OZ_1-2018_07-Marcinek.pdf. (dostęp: 28.03.2024)
- MOB Wb-1054 Dokument poświadczający złożenie depozytu, 16 sierpień 1939.
- Nicholas, L.H. (2014). *Grabież Europy. Losy dzieł sztuki w Trzeciej Rzeszy i podczas II wojny światowej*, tł. B. Sławomirska. Poznań: Rebis.
- Piątkowki, H. (1895). *Polskie malarstwo współczesne*. Petersburg: K. Grendyszyński.
- Pieniżek, J. (1937). Wycieczka z profesorem Wyczółkowskim do Sandomierza. *Przegląd Bydgoski*, 15 (1/1937): 43–49.
- Prokuratura Okręgowa w Bydgoszczy, akta: PO I Ds.52.2019.
- Pruss-Świątek A. (2024). *Utracone / Odzyskane artefakty ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy*. Wykład. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. <https://www.youtube.com/watch?v=TeZ70y8wy5Q>. (dostęp: 10.10.2024)
- Pruss-Świątek, A., Kaszubowska, A. (2012). *Darowizna Franciszki Wyczółkowskiej dla Gminy Miasta Bydgoszczy*. W: *Wokół daru Franciszki i Leona Wyczółkowskich*. Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.
- Twarowska, M. (1960). *Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- WiMBP – Materiały do „Przeglądu Bydgoskiego”, sygn. MAGS Rkp 584/III, nr inw. 02548.

Mistrz i Uczeń – obraz zachowany

Abstrakt:

Spopularyzowany w XIX wieku „plener” to jedna z najbardziej powszechnych form artystycznych spotkań w otwartej przestrzeni, których celem jest utrwalenie widzianego piękna. W kolekcjach muzealnych i prywatnych znajdziemy liczne rysunki, obrazy oraz grafiki będące dziedzictwem sztuki plenerowej. Współcześnie w plenerze również spotykają się artyści, malarze, rzeźbiarze, aby tworzyć. Możemy zatem postawić pytanie: czy zawsze tak było? Na podstawie materiału źródłowego w przeważającej większości pochodzącego ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy można wykazać, że plener to nie tylko wędrówki artystów, ale także czas rozmów i przemyśleń budujących relację międzyludzką. Analizie poddano wybrane źródła dotyczące dwóch znamienitych polskich artystów – Mistrza Leona Wyczółkowskiego i jego Ucznia Józefa Pieniżka. Archiwalia, fotografie, prace malarskie, rysunkowe oraz graficzne obu artystów pozwoliły wykazać, że plener był ich wspólną podróżą w duchu przyjaźni, szacunku i zrozumienia: Mistrz i Uczeń – jeden czas – różne spojrzenia.

Słowa kluczowe: Wyczółkowski, Pieniżek, Szuliśławski, plener, malarstwo, grafika, teka graficzna

Master and Apprentice – an image preserved

Abstract:

Popularised in the nineteenth century, the plein-air is one of the most common forms of artistic encounters in an open space with the aim of capturing the beauty seen. Museum and private collections contain numerous drawings, paintings and graphic works that are the heritage of plein-air art. Nowadays, artists, painters and sculptors also meet in the open air to create. Therefore, the question can be asked: has it always been like this? On the basis of the source material,

mostly from the collection of the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz, it can be shown that the plein-air is not only about artists' wanderings, but also a time of conversations and reflections that build interpersonal relations. Selected sources concerning two eminent Polish artists – Master Leon Wyczółkowski and his Apprentice Józef Pieniążek – have been analysed. Archives, photographs, paintings, drawings and graphic works by both artists made it possible to demonstrate that the plein-air workshop was their joint journey in the spirit of friendship, respect and understanding: Master and Apprentice – one time – different views.

Keywords: Wyczółkowski, Pieniążek, Szulistański, plein-air, painting, graphic arts, graphic portfolio

Anna Pruss-Świątek – historyk, muzealnik, długoletni pracownik Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Od początku kariery zawodowej zajmuje się ewidencją, digitalizacją i zarządzaniem zbiorami. Obecnie zatrudniona na stanowisku Zastępcy Dyrektora ds. ewidencji i kontroli zbiorów MOB. Interesuje się zarządzaniem zbiorami, w tym proveniencją zbiorów, stratami wojennymi MOB oraz tematami związanymi ze sztuką, przede wszystkim twórczością, życiem i przyjaciółmi Leona i Franciszki Wyczółkowskich, ze szczególnym uwzględnieniem okresu gościeradzkiego. Kontakt: anna.pruss@muzeum.bydgoszcz.pl.

Joanna Filipczyk

ORCID 0000-0002-9117-4203

Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu

Od „ożywczego wstrząsu” do „bezmyślnego fabrykowania widoczków” – o plenerach w Paczkowie w okresie PRL-u

W 1967 r. po raz pierwszy zorganizowano na terenie województwa opolskiego plener malarski przeznaczony dla członków Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Tradycja ta z krótką przerwą trwała do 1979 r. Na tym roku zamyka się historia paczkowskich plenerów w okresie PRL-u, po czasie zostanie dopisany kolejny jej rozdział, obejmujący plenery organizowane w nowej sytuacji ustrojowej po 1989 r. Paczków, jak się wydaje, stał się wśród opolskich artystów synonimem pleneru i wciąż pozostaje miejscem, o którym się myśli, organizując tego rodzaju aktywności.

W niniejszym tekście chciałabym się skupić wyłącznie na owych pionierskich plenerach okresu PRL-u, które pozostają bardzo charakterystyczną imprezą swoich czasów. Informacje dotyczące tego zjawiska są rozproszone i ulotne. Moim głównym źródłem wiedzy pozostają dokumenty opolskiego okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków zgromadzone w Archiwum Państwowym w Opolu oraz doniesienia lokalnej prasy. Korzystałam też z większej części, lecz nie wszystkich, katalogów wystaw poplenerowych, żadna bowiem z publicznych instytucji nie posiada kompletu tych wydawanych w niskich nakładach, ze wszystkimi mankamentami ówczesnej poligrafii, ulotnych druków. Nie żyje już większość uczestników pierwszych paczkowskich plenerów, jednak z wieloma z nich udało mi się porozmawiać w ciągu minionych dwudziestu lat. W zapisach tych rozmów odnajduję okruchy informacji o paczkowskich spotkaniach. Materialne plony paczkowskich plenerów są mocno rozproszone – największy zbiór obrazów plenerowych można znaleźć w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, kilka trafiło do zbiorów Muzeum Śląska Opolskiego, w którym przechowywany jest także nieopracowany zbiór fotografii z plenerów z lat 1971–1979.

Pod koniec lat sześćdziesiątych XX w. opolskie środowisko plastyczne wkraczało w okres samodzielności. W miejsce powstałego w grudniu 1954 r. maleńkiego Oddziału Opolskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, liczącego zaledwie kilkunastu członków i formalnie będącego częścią organizacji katowickiej, od 1963 r. w Opolu działał pełnoprawny Okręg Opolski ZPAP – jeden z kilkunastu tworzących ogólnopolską strukturę. Okręg liczył już wówczas kilkudziesięciu członków, w większości mężczyzn.

Nieliczne artystki były obecne w stowarzyszeniu. W dokumentach z tego czasu wciąż znajdujemy wyłącznie sformułowanie „koledzy”. Spośród wszystkich osób zrzeszonych w opolskim związku niemal połowę stanowili malarze, w większości absolwenci Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, których studia przypadły na okres od późnych lat czterdziestych do wczesnych sześćdziesiątych XX w. Byli to między innymi: Aloiza Zacharska (1926–2020, dyplom 1954), Franciszek Pikuła (1922–1993, dyplom 1955), Marian Szczerba (ur. 1929, dyplom 1955), Jerzy Beski (ur. 1930, absolutorium 1954, dyplom 1957), Zenon Henryk Rachfalski (1932–1987, absolutorium 1957), Wincenty Maszkowski (1932–2023, dyplom 1959), Krzysztof Bucki (1936–1983, dyplom 1959), Jan Szczyrba (1934–1997, dyplom 1959), Bogumił Buczyński (1933–1988, dyplom 1960), Ruta Molin (1937–2005, dyplom 1962). Zwracam uwagę na tę liczną krakowską reprezentację, ponieważ to ona przede wszystkim decydowała o kierunkach działania opolskiego środowiska. Trudno nie zauważyć, że w modelu kształcenia malarek i malarzy w krakowskiej akademii tamtego czasu plener był niezbędnym elementem. W bezdyskusyjną wartość pleneru wierzyli także nieliczni wówczas w opolskim związku malarze starszego pokolenia: Bronisław Gnizdowski (1901–1990), przedwojenny uczeń Tadeusza Pruszkowskiego – niestrudzonego organizatora studenckich plenerów, Józef Szyller (1900–1978) czy Władysław Początek (1910–1988), wykształcony w Poznaniu i doskonalący później swe umiejętności w Krakowie pod okiem Fryderyka Pautscha.

Nic więc dziwnego, że w 1967 r. przy wyznaczaniu nowych kierunków działalności opolskiego środowiska postanowiono zorganizować własny plener. Najpewniej rozmowy toczyły się wcześniej, ale pierwsze ślady odnajdujemy w dokumentach związkowych z wiosny 1967 r. Na zebraniu zarządu okręgu, któremu przewodniczył prezes Tadeusz Max, 21 marca 1967 r. po raz pierwszy jest mowa o plenerze, a jego organizację proponuje się „kol. Rachfalskiemu, Zbiegieniemu i Grabowskiemu” (ZPAP 1965–67: 112). Na kolejnym zebraniu 3 kwietnia 1967 r. wskazano, że zarząd się stara o pieniądze na plener w Zarządzie Głównym ZPAP i typuje wstępnie miejsce Paczków. Przewidywano imprezę przeznaczoną głównie dla członków okręgu opolskiego, nie wykluczano jednak z udziału osób z innych okręgów, proponowano także zaproszenie krytyka sztuki (ZPAP 1965–67: 115).

Oprócz Paczkowa rozważano inne lokalizacje dla pleneru – pod uwagę brano pobliski Otmuchów oraz miejscowości położone niedaleko za granicą województwa: Złoty Stok, Duszniki, Kłodzko (ZPAP, 1965–67: 135). Wszystkie te lokalizacje, nieodległe zresztą od siebie, charakteryzowały się krajobrazowymi walorami zabytkowych centrów i podgórskiego pejzażu w tle.

Ostatecznie najprawdopodobniej przesądziły możliwości logistyczne. Wybór padł na Paczków, kilkutyśne miasteczko w powiecie nyskim, ze względu na znakomicie zachowany średniowieczny system murów miejskich, zwany często polskim Carcassonne. Na zebraniu 26 czerwca 1967 r. powołano Zenona Henryka Rachfalskiego na komisarza pleneru, a do jego zadań należało: „znalezienie *locum* dla 15 plastyków, punktu wyżywienia, zabezpieczenie środków transportu, zakup materiałów, nadzór nad wystawą poplenerową”. Komisarz był też zobowiązany zawiadomić o terminie zgłoszeń, miejscu i terminie pleneru (ZPAP, 1965–67: 134–135).

Pierwszy plener w Paczkowie trwał od 8 do 28 sierpnia 1967 r. i uczestniczyło w nim trzynastu artystów – członków opolskiego okręgu ZPAP: Antoni Ganczarski, Piotr Grabowski, Jakub Janczyński, Antoni Marcolla, Wincenty Maszkowski, Maciej Nowak, Franciszek Pikuła, Władysław Początek, Zenon Henryk Rachfalski, Edward Skoczek, Marian Szczerba, Krystyna Wiejak, Aloiza Zacharska (PWRN 1967–68: 1–5).

Organizację tego przedsięwzięcia umożliwiła dotacja Ministerstwa Kultury i Sztuki. Kwota tej pierwszej dotacji wydaje się stosunkowo wysoka – wynosiła 64 000 zł. Było to zresztą najwyższe z dofinansowań, jakie uzyskał paczkowski plener. Historia kolejnych plenerów jest jednocześnie historią rozpaczliwego poszukiwania źródeł finansowania (dofinansowania zewnętrzne podczas kolejnych plenerów już nigdy nie przekroczyły tej sumy), ścinania kosztów i poszukiwania sponsorów oraz przyjaznych podmiotów mogących zaoferować wsparcie w formie usług lub materiałów.

Dla oszacowania wartości nabywczej kwoty z 1967 r. podajmy, że według informacji z Zakładu Ubezpieczeń Społecznych przeciętne miesięczne wynagrodzenie w tymże roku wynosiło 2 016 zł (ZUS). Z rozliczenia dotacji, przygotowanego dla MKiS, dowiadujemy się, w jaki sposób były dysponowane środki. Znaczną część sumy przeznaczoną przez ministerstwo na plener pochłonęło wyżywienie i zakwaterowanie uczestników (17 696,70 zł). Niemal 15 000 zł wydatkowano na zakup materiałów malarskich – uczestnikom zapewniano blejtramy, płótno, farby, pędzle i inne niezbędne materiały. Koszty organizacyjne wyniosły przeszło 5 000 zł, wliczono tu między innymi wynagrodzenie komisarza (2 000 zł), przewozy materiałów i delegacje niezbędne w trakcie przygotowań pleneru. Pozostałe środki, około 25 000 zł, rozdysponowano na organizację wystawy poplenerowej. W tym dziale największym wydatkiem był druk katalogu, opłacono także honorarium autora identyfikacji wizualnej oraz autora wstępu do katalogu (PWRN 1967–68: 6–7).

Powodzenie organizacji pleneru w 1967 r. i pochlebne opinie o jego rezultatach, o czym wspomnę jeszcze w dalszej części artykułu, zachęciły organizatorów do pracy nad stałą formułą. Kolejna impreza została przewidziana w Paczkowie na następny rok. Niestety dużo trudniejsze były już warunki finansowe. Na zebraniu zarządu prezes Max informował, że „zachodzi konieczność zredukowania pozycji kosztowych o koszt katalogu, plakatu i wystawy”, oraz „należy wysłać pismo do Zarządu Głównego informujące o potrzebie i znaczeniu pleneru dla Opolszczyzny” (ZPAP 1968–69: 6). Równolegle proponowano organizację pleneru w innej miejscowości. Dowiadujemy się także, że „wielu kolegów z innych okręgów wyraża chęć pełnodpłatnego udziału w plenerze paczkowskim” (ZPAP 1968–69: 6). Ostatecznie w czerwcu 1968 r. opolski okręg ZPAP został poinformowany o przyznaniu dotacji na organizację pleneru w Paczkowie w wysokości 40 000 zł. W związku z faktem, że było to ponad trzecią część mniej, niż wyniosły koszty poprzedniego pleneru, „zebrani uchwalili, poczynienie oszczędności, aby można było odpowiednio wygospodarować potrzebne fundusze w granicach przyznanej kwoty” (ZPAP 1968–69: 42). Dopiero w czerwcu ruszyły prace organizacyjne dotyczące imprezy, której rozpoczęcie przewidziano wstępnie na połowę lipca.

Równolegle poszukiwano lokalizacji, w których będzie można skorzystać ze wsparcia miejscowych władz. Na przykład „Zakłady Koksochemiczne w Zdziechowicach zadeklarowały organizację pleneru dla 15 osób, którym zapewnią wyżywienie i mieszkania”

(ZPAP 1968: nlb.). Przychylność opolscy plastycy znaleźli także w Górze Św. Anny, gdzie w 1968 r. został zorganizowany drugi obok paczkowskiego plener, bardziej kameralny, bo obliczony z początku tylko na sześciu uczestników (ZPAP 1968–69: 44). Ostatecznie w plenerze tym wzięło udział dziesięć osób, a koszt pokryła Gminna Spółdzielnia Strzelce Opolskie oraz zakład w Zdzeszowicach. Plener uznano za bardzo udany, przede wszystkim ze względu na doskonałe warunki pracy i podkreślono „potrzebę utrzymania go” (ZPAP 1968–69: 54).

Drugi paczkowski plener w 1968 r. ponownie był imprezą skierowaną wyłącznie do opolskich twórców. Uczestniczyło w nim łącznie piętnaście osób – dziewięć drugi raz, sześć pierwszy raz. W ciągu pleneru doszło do incydentu wykluczenia jednego z uczestników za „pijaństwo i awanturnictwo” (ZPAP 1968–69: 51). W historii paczkowskich plenerów była to jednak wyjątkowa sytuacja, a znakomita atmosfera wszystkich spotkań stała się wręcz legendarna. W pamięci uczestników pierwszych plenerów zapisały się charakterystyczne postaci i sytuacje. Aloiza Zacharska wspominała:

Z pierwszymi plenerowymi wspomnieniami łączą się postacie „dwóch starszych panów” – Józefa Szyllera i Bronisława Gniazdowskiego, którzy należeli w swej młodości do „Bractwa św. Łukasza”. Równi wiekiem, różnili się wszystkim: twórczością, usposobieniem, rodzajem dowcipów. Przekomarzając się, nie szczędzili sobie zabawnych złośliwości. Z Bronisławem Gniazdowskim łączyły się „anegdoty z życia wzięte”. Zachłanny na wszystko, co się wiązało z malowaniem, woził ze sobą płótna, mimo że wszystkie materiały czekały na nas, przygotowane przez komisarzy pleneru. Przyczepiał je na sposób jemu tylko wiadomy do roweru. Rower to jego wehikuł, na którym wędrował wszędzie. Mieszkając w Kluczborku, jeździł nim na zebrania do Opola, do Warszawy (!) i oczywiście na plenery (Zacharska, za: Filipczyk, 2004d).

Po realizacji drugiej edycji pleneru w Paczkowie mocno akcentowano potrzebę skupienia się na dofinansowaniu przez MKiS dla tej imprezy, jako najistotniejszej dla środowiska. Komisarz pleneru – Zenon Henryk Rachfalski podniósł także jako pierwszy kwestię wymiany uczestników pleneru z innymi okręgami ZPAP, przywołując Rzeszów, w którym zresztą – jako artysta czynny krótko po studiach w tym mieście – posiadał dobre kontakty (ZPAP 1968–69: 66). Nieśmiało zaczęto też rozważać wymianę kontaktów z zagranicą (oczywiście wyłącznie w ramach krajów tzw. demokracji ludowej), jednak w pierwszej kolejności proponowano organizować wymienne wystawy, później dopiero plenery (ZPAP 1968: 66). Podczas jednej z dyskusji padła także propozycja udziału w plenerach literatów (ZPAP 1969: 23). Współgrało to zresztą z innymi podejmowanymi w tym okresie próbami zbliżenia środowiska literackiego i plastycznego, owocującymi kilkoma wspólnymi wystąpieniami. Takiemu zbliżeniu bez wątpienia sprzyjały kameralne rozmiary obu środowisk i Klub Związków Twórczych. Ostatecznie idea ta nie rozwinęła się zbyt mocno. Tylko raz na plener zaproszono jako uczestnika opolskiego poetę Jana Goczoła, który dwukrotnie był autorem wstępu do katalogu poplenerowej wystawy.

W kolejnych latach plenery organizowano w różnych miejscowościach. Brano pod uwagę przede wszystkim możliwość wsparcia organizacji imprezy. Zrealizowane

dwa plenery paczkowskie wpłynęły jednak na fakt, że nazwa „Paczków” przylgnęła do wakacyjnych spotkań malarskich na wolnym powietrzu. W 1969 r. w dokumentach związkowych czytamy na przykład o organizacji pleneru „paczkowskiego” w Głogówku [sic!]. Pokrycie jego kosztów, w tym noclegi w hotelu PTTK w cenie 15 zł za łóżko, zadeklarowała tamtejsza Miejska Rada Narodowa (ZPAP 1969: 44–45).

Zapisy w protokołach zebrań zarządu okręgu ZPAP są dość niejasne, wydaje się jednak, że w latach 1969–1970, pomimo podejmowanych prób, nie udało się sfinalizować starań o organizację pleneru w Paczkowie. Może o tym świadczyć brak jakichkolwiek wzmianek w lokalnym dzienniku o plenerze w Paczkowie w latach 1969 i 1970, zwłaszcza że wcześniej (i później) plenery te zawsze były relacjonowane przez „Trybunę Opolską”. W 1969 r. pojawił się za to artykuł o plenerze w Głogówku (TO 1969: 3), a w 1970 r. gazeta zrelacjonowała wydarzenie z Góry św. Anny (Konieczna, 1970: 4). Organizację tych dwóch plenerów, w ciągłości w stosunku do dwóch pierwszych imprez paczkowskich, potwierdzają dokumenty ZPAP – w sprawozdaniu zarządu za okres 13.12.1969–1.03.1971 czytamy:

[...] coroczny Okręgowy Plener Malarski z fundacji Ministerstwa Kultury i Sztuki, organizowany 67, 68, 69, przekształcił się w roku 1970 w plener ogólnopolski [...] Plener [ten] został umiejscowiony w Górze św. Anny (ZPAP 1971: 4).

Po dwuletniej przerwie, w czasie której rozszerzono formułę i przekształcono plener w imprezę ogólnopolską, w 1971 r. impreza powróciła do Paczkowa. Wyraźnie akcentowano, że miał to być plener o charakterze wymiennym, „co gwarantować ma udział naszych Kolegów w innych plenerach ogólnopolskich” (ZPAP 1971: 4). Motywy decyzji o rozszerzeniu formuły pleneru z regionalnej na ogólnopolską były dość czytelne. Jak pisała Romana Konieczna, powtarzając zapewne zasłyszane w środowisku argumenty:

[...] plener okręgowy nie miał perspektyw. Wkrótce mogło po prostu zabraknąć chętnych do udziału. Bo czy jest sens dusić się we własnym sosie [...]? I jak długo można powiększać kolekcję wizerunków ciągle tej samej miejscowości? (Konieczna, 1973: 31).

Decyzja rozszerzenia pleneru była tłumaczona potrzebą wymiany poglądów i doświadczeń, przy czym uczestnicy mieli całkowitą swobodę w wyborze tematów i formy. „Každy może malować, co i jak chce” (Konieczna, 1973: 31).

Z ogólnopolskich plenerowych wymian artystów korzystali też opolanie. Na przykład Krzysztof Bucki, jeden z aktywniejszych i bardziej rozpoznawalnych opolskich malarzy, który „swego czasu zaproszony został na słynny już międzynarodowy plener w Osiekach”, w 1970 r. „wyjechał do województwa szczecińskiego”, Władysław Początek uczestniczył w plenerze nad Soliną, a Barbara Żelawska – w Zagłębiu (Markusz, 1970: 4).

W sprawozdaniu ustępującego zarządu ZPAP wiosną 1971 r. przewidywano już organizację pleneru „Paczków '71”. Znajdujemy tam także deklarację programową, że zostaną podjęte starania, aby plener ten był

[...] miejscem spotkań twórców o różnych orientacjach estetycznych, by razem z zaproszonymi krytykami i teoretykami sztuki mogły odbywać się twórcze dyskusje oraz aby jego organizacja była lepsza niż w latach ubiegłych (ZPAP 1971: nlb., s. 4 dokumentu „Sprawozdanie ZO ZPAP w Opolu za okres 13.12.1969–1.03.1971”).

Niestety na skutek ciągłych oszczędności nigdy nie doszło do oficjalnego zaproszenia krytyków i teoretyków sztuki na plener w Paczkowie. Znacząco się zwiększył natomiast stan osobowy opolskiego środowiska artystycznego. W 1971 r. było już siedemdziesiąt jeden członków, w tym trzydzieści sześć malarek i malarzy (ZPAP 1971: nlb., s. 2 dokumentu „Problemy rozwoju plastyki na Ziemi Opolskiej”). To oni byli potencjalnymi uczestnikami zarówno plenerów w Paczkowie, jak i organizowanych w Polsce innych tego typu imprez, na które mogli pojechać w ramach wymiany.

Kompletowanie osób uczestniczących w plenerze było pewnym procesem. Prześledźmy go na podstawie zapisów z kolejnych protokołów posiedzeń zarządu opolskiego ZPAP w toku przygotowań do pleneru „Paczków ’72”. Po decyzji o organizacji pleneru zestawiano oddzielnie listę uczestników opolskich, oddzielnie zaś zaproszonych z Polski. W przypadku tej drugiej grupy

[...] ustalono, że zaproszenia wysyłane będą imiennie z uwagą, że w razie niemożności uczestniczenia kolegi zaproszonego, należy prosić zarząd o wytypowanie innego kolegi. Obowiązkiem uczestników pleneru będzie przywiezienie 2 prac reprezentatywnych dla ich twórczości. Ze strony organizatorów zapewnia się krosna malarskie, płótno, farby oraz zakwaterowanie i wyżywienie (ZPAP 1971–72: 143–144).

Na uczestników z innych okręgów czekało dziesięć miejsc, na które w pierwszej kolejności mieli zostać zaproszeni: Eugeniusz Mucha i Marian Nyczka z okręgu krakowskiego, Ryszard Lech z Koszalina, Krzysztof Cander z Bydgoszczy, Mikołaj Wołkowycki z Białegostoku, Wiesław Markowski i Kazimierz Ostrowski z Gdańska, Zdzisław Ostrowski i Janina Ożóg-Czarnowska z Rzeszowa oraz Franciszek Burkiewicz z Poznania (ZPAP 1971–72: 143–144).

Wydaje się, że te pierwsze kandydatury były zgłaszane drogą indywidualnych znajomości z artystami innych okręgów, zarówno z czasów studenckich (to na pewno przypadek znajomości Jerzego Beskiego z Eugeniuszem Muchą), jak i z działalności związkowej. Być może próbowano zapraszać osoby, których propozycje artystyczne należały do uznanych i docenianych. Tu dobrym przykładem mogłaby być kandydatura Wiesława Markowskiego (1938–1978) z Gdańska, którego indywidualne wystawy pokazywano w tym czasie w Galerii „Krzywego Koła” i w Kordegardzie (Culture.pl). Niewykluczone też, że starano się dotrzeć do osób mających wpływ na organizację wystaw i plenerów w Polsce, na przykład Mikołaja Wołkowyckiego (1925–2011) – twórcy i wieloletniego dyrektora białostockiego BWA (Encyklopedia Puszczy Białowieskiej). W ciągu miesiąca z wymienionych osób swój udział potwierdzili jedynie Franciszek Burkiewicz z okręgu poznańskiego i Zdzisław Ostrowski z okręgu rzeszowskiego, z którego wytypowano drugą uczestniczkę Jolantę Jakimę-Zerek. Okręg gdański nadesłał zastępcze kandydatury Czesława Tumilewicza i Wiesława Borkowskiego,

a białostocki – Aleksandra Welsa. „Do okręgów Koszalin, Kraków i Bydgoszcz należy wysłać telegram z prośbą o zgłoszenie do końca miesiąca” – czytamy w protokole z 23.06.1972 r. (ZPAP 1971–72: 155–156). Jak wynika z katalogu wystawy poplenerowej (*Wystawa poplenerowa Paczków 72... 7–46*), ostatecznie okręg krakowski reprezentował zaproszony wstępnie Eugeniusz Mucha oraz dodatkowo – Witold Damasiewicz, okręg koszaliński – widniejący na pierwotnej liście gości Ryszard Lech, a okręg bydgoski – Danuta Ciara. Zamiast Wiesława Borkowskiego drugim reprezentantem okręgu gdańskiego został ostatecznie Bogdan Bogusławski. W plenerze nie uczestniczył zgłoszony przez okręg rzeszowski i występnie potwierdzający swój udział Zdzisław Ostrowski.

Rekrutację w środowisku opolskim prowadzono drogą zgłoszeń. Na plener „Paczków ‘72” zgłosiło się aż czternaście osób: Edward Skoczek, Jolanta Dorszewska, Zdzisław Jarząbek, Jerzy Beski, Tadeusz Max, Bronisław Gniazdowski, Irena Grabowska, Piotr Grabowski, Krystyna Wiejak, Ryszard Kowal, Zofia Górską-Zawistą, Marian Zawistą, Adam Zbiegieni i Edward Jurzyca. Ten ostatni od razu został odrzucony ze względu na zgłoszenie się po terminie, nadal jednak liczba chętnych przekraczała planowane dziesięć osób. W związku z tym Edwardowi Skoczkowi i Ryszardowi Kowalowi proponowano udział w innych (wymennych) plenerach, zasugerowano, aby także „kol. Gniazdowskiemu zaproponować inny plener, zostanie wtedy 1 osoba w rezerwie na 10 miejsc dla naszego okręgu” (ZPAP 1971–72: 151, 155–156). Do liczby dziesięciu miejsc dla malarzy nie wliczano komisarza pleneru Adama Zbiegieniego, który sam podkreślał: „na pierwszych plenerach malowałem, później przestałem, bo musiałem wkładać energię w organizację i szukanie pieniędzy” (Zbiegieni, za: Filipczyk, 2004f). Niemal w ostatniej chwili chęć udziału w plenerze wyraził Władysław Początek – zasłużony pierwszy prezes kilku kadencji i aktywny działacz klubu związków twórczych, dlatego „został wpisany na listę jako przedstawiciel K[lubu] Z[wiązków] T[wórczych] czynnie współpracującego z Okręgiem” (ZPAP 1971–72: 151, 159–160). Być może zgłoszenie to miało związek z wycofaniem się Krystyny Wiejak (córkę Władysława Początku) z listy opolskiej, która ostatecznie nie uczestniczyła w plenerze. W skład uczestników pleneru „Paczków ‘72” weszło dziewięć osób ze środowiska opolskiego oraz Adam Zbiegieni jako komisarz, a kolejne dziewięć osób pochodziło spoza regionu. W tym samym roku znajdujemy informację dotyczącą próby rozszerzenia planu poza granicę. Na jednym z zebrań prezes Jerzy Beski zauważa, że „nie dostaliśmy zgody na przyjęcie gości z zagranicy na nasz plener”. Jest zdania, aby „zrezygnować w tym roku z zapraszania tych gości” (ZPAP 1971–72: 151). Podobne procedury ustalania składu plenerów były powtarzane w kolejnych latach.

W 1973 r. nastąpiła zmiana formuły i po raz pierwszy paczkowski plener był organizowany w składzie międzynarodowym. Był to drugi krok po dokonanych trzy lata wcześniej rozszerzeniu pleneru do rozmiarów ogólnopolskich. W tym przypadku ustalano tylko, do jakich środowisk i w jakiej liczbie zostaną wysłane zaproszenia. Wybór konkretnych osób spoczywał na organizacjach odpowiadających za delegowanie uczestników. W PRL-u następował właśnie okres względnej stabilizacji i większego otwarcia się na współpracę zagraniczną, którą opolscy artyści nawiązywali zazwyczaj na własną rękę, pomijając oficjalne struktury władzy. Jerzy Beski twierdził wręcz, że „Paczków to był jedyny w Polsce plener międzynarodowy, który nie był

kontrolowany przez Zarząd Główny. To był plener zorganizowany i prowadzony całkowicie tu, na dole" (Beski, za: Filipczyk, 2004a). W aktach opolskiego ZPAP dotyczących współpracy międzynarodowej w latach 1974–1976 zachował się zresztą telegram z Zarządu Głównego o treści:

W związku z powtarzającymi się przypadkami prowadzania przez zarządy okręgów ZPAP bezpośredniej współpracy z zagranicą Prezydium ZG ZPAP przypomina, że współpraca tak winna odbywać się w porozumieniu z Zarządem Głównym ponieważ Ministerstwo Kultury i Sztuki wymaga opiniowania wszelkich inicjatyw zarządów okręgów. Ze względu na brak informacji Zarząd Główny nie jest w stanie wydać swojej opinii, co rozumiane jest przez MKiS jako opinia negatywna (ZPAP 1974–76: nlb.).

Wyjątkami były Poczdam w NRD i Białgorod w ZSRR, partnerskie miasta Opola, z którymi współpraca była organizowana po linii oficjalnej. Wydaje się, że była to jedyna możliwość nawiązania współpracy z artystami z tych krajów z surowszym reżimem.

Ze sprawozdania za lata 1974–1977, na które przypadł czas najintensywniejszych kontaktów zagranicznych, dowiadujemy się, że okręg opolski utrzymywał kontakty z Polskim Związkiem Kulturalno-Oświatowym, działającym na Zaozlu w ówczesnej Czechosłowacji, a w okresie sprawozdawczym sfinalizował umowy o współpracy z miastami: Pecz na Węgrzech, Płowdiw w Bułgarii i Subotica w Jugosławii. Dość niezwykle wydaje się nawiązanie w latach siedemdziesiątych XX w. kontaktów ze środowiskiem artystycznym spoza krajów bloku wschodniego – Lahti w Finlandii (ZPAP, 1977: nlb., s. 10 sprawozdania).

W 1973 r. organizowano pierwszy plener z udziałem gości zagranicznych i postanowiono wysłać zaproszenia „na zasadach rewanżu”, po jednej osobie, do Poczdamu, Czeskiego Cieszyńska, na Węgry, do Rumunii i do Jugosławii (ZPAP 1971–72: 182). W późniejszych latach starano się rozszerzać krąg międzynarodowych kontaktów. W 1975 r. po raz pierwszy wystosowano zaproszenie do Białgorodu. Miało to na tyle duże znaczenie polityczne, że lokalny dziennik opublikował oddzielny wywiad z radzieckim uczestnikiem pleneru – zawierający pochwałę malarstwa realistycznego i podkreślający, że zadaniem artystów jest „odzwierciedlać życie” – co było jedynym takim przypadkiem w peerelowskiej historii paczkowskich plenerów (Szczurek, 1975: 4). Jeden z opolskich artystów, aktywny uczestnik pierwszych plenerów, komentował po latach:

Gościliśmy często kolegów z NRD, Węgier, Jugosławii, Czechosłowacji, nawet z ZSRR. Wymiana kulturalna z ośrodkami z ZSRR miała jednak inny charakter. Raz przysłali kolegę na plener, bo ich władza zrozumiała, że to chodzi o plenum – dlatego tylko dali mu paszport i pozwolili wyjechać (Grabowski, za: Filipczyk, 2004c).

Plener w Paczkowie od początku był pomyślany jako spotkanie trzytygodniowe. Odbywał się w miesiącach wakacyjnych, na początku w sierpniu, a w późniejszych latach dbano coraz bardziej, aby daty pleneru wpisywały się – najlepiej uroczystym rozpoczęciem lub zakończeniem – w obchody przypadającego na 22 lipca święta odrodzenia Polski, najważniejszej uroczystości państwowej okresu PRL-u.

Długość pleneru nie była bez znaczenia. Jak podnoszono na jednym z zebrań:

[...] na plenerach krótkich, np. 10-dniowych, nie można prac wykończyć, trzeba je dopracowywać w pracowniach. Nie można po tych plenerach zorganizować wystaw, a jeśli takie organizuje się, to prace są czasem niedopracowane (ZPAP, 1969: 41).

W pierwszych latach plener był także okazją do wypoczynku artystów, którzy nierzadko przyjeżdżali z rodzinami. W takich okolicznościach powstały obrazy *Joasia w Paczkowie* Krzysztofa Buckiego, dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (Zienkiewicz, 1984: 12), czy *Agatka w Paczkowie* Wincentego Maszkowskiego (Konieczna, 1968: 4). Oba przedstawiają nieżyjące już dziś córki malarzy: Joannę Bucką (1962–1972) i Agatę Maszkowską (1963–2023).

Każdego roku największym wyzwaniem było znalezienie noclegów na trzy tygodnie dla grupy z początku kilkunastu, a później przeszło dwudziestu osób. Wykorzystywano rozmaite możliwości. „Pierwszy plener w Paczkowie był w szkole, następne były w bursie. Staraliśmy się, żeby przejąć ten budynek i zrobić w Paczkowie stałą bazę plenerową” – wspominał po latach Jerzy Beski (za: Filipczyk, 2004a). O warunkach – nie tylko noclegowych – w szkole czytamy w opolskiej prasie:

Za pokoje sypialne, a jednocześnie pracownie malarskie służą klasy szkolne. Plastycy rezydują bowiem w tym roku w budynku Liceum Ogólnokształcącego. Kierownictwo szkoły oddało im do dyspozycji nawet pokój nauczycielski z telewizorem. Odbývają się tu zebrania uczestników pleneru, a wieczorem – seanse telewizyjne. Łóżek i pościeli jest więcej niż potrzeba. Oto, żeby artyści z Opola mieli na czym spać, zatroszczyła się dyrektorka Techniku Ekonomicznego (Konieczna, 1968: 4).

Wciąż poszukiwano nowych miejsc i nowych możliwości. „*Locum* artyści otrzymali w tym roku znakomite” – donosiła w 1972 r. „Trybuna Opolska” piórem Romany Koniecznej.

Rezydują w obszernym, rzeczywiście wyglądającym jak mały pałac, budynku na wzgórzu, z którego roztacza się widok na pasmo Sudetów. Dawniej był to dom wypoczynkowy FWP. Od roku jest domem dzieci, którymi opiekuje się państwo. Stali mieszkańcy „pałacyku” przebywają teraz na wakacjach (Konieczna, 1972: 4).

Ten sam „pałacyk” cztery lata później jest już opisywany jako miejsce noclegu o „niezbyt komfortowych warunkach”, w którym zauważalny jest „niedostatek wygód (kilkuosobowe pokoje, brak wody na wyższych kondygnacjach, WC tylko w podziemiach budynku)”. Co ciekawe, autorka tekstu pisze o tych niewygodach dopiero w kontekście gości zagranicznych, którzy nie narzekają na te mankamenty, bo „rekompensują je uroki Paczkowa i znakomita, koleżeńska atmosfera, jaka wytworzyła się na plenerze od pierwszej chwili” (Konieczna, 1976b: 5).

Chyba we wszystkich wspomnieniach znajdziemy informacje o znakomitej atmosferze plenerów. „Trzeba oddać sprawiedliwość Adasiowi Zbiegieniemu, że miał wielką

zdolność towarzyskiego egzystowania, tworzenia klimatu, świetny organizator” – mówił Jerzy Beski (za: Filipczyk, 2004a). Bardzo podobnie pamiętał to Marian Zawisła: „Na plenerze w Paczkowie atmosfera zawsze była bardzo miła. Najlepsze było to, że plener integrował się już w pierwszy wieczór – to było zasługą Adama Zbiegieniego, on miał takie zdolności towarzyskie” (za: Filipczyk, 2004e). Adam Zbiegieni, organizujący plenery niemal do śmierci (2018), podsumowywał skromnie:

Chyba miałem takie predyspozycje. [...] Zawsze znalazłem jakieś dojście do dyrektorów. Spotykałem się z nimi, zaprzyjaźniałem się. Starałem się stwarzać klimaty przyjazne i koleżeńskie – jestem takim ojcem i matką na tych plenerach (Zbiegieni, za: Filipczyk, 2004f).

Już na pierwszym plenerze wykształciła się pewna kontynuowana w późniejszych latach formuła podsumowywania wyjazdu poplenerową wystawą, a w zasadzie dwoma wystawami – szybkim roboczym przeglądem prac na koniec pleneru w Paczkowie i znacznie bardziej staranną wystawą poplenerową w stolicy województwa, opatrzoną katalogiem i przygotowywaną we współpracy z opolskim Biurem Wystaw Artystycznych. Z zachowanych katalogów wynika, że w ostatnim okresie paczkowskich plenerów, w latach 1978 i 1979, po prezentacji w Opolu wystawa poplenerowa odwiedzała jeszcze inne ośrodki na terenie województwa opolskiego: Ośrodek Kultury Miasta i Gminy Prudnik, Zakładowy Dom Kultury „Chemik” Zakładów Azotowych „Kędzierzyn” w Kędzierzynie-Koźlu oraz Zakładowy Dom Kultury „Lech” Zakładów Chemicznych „Błachownia” w Kędzierzynie-Koźlu (*Paczków 78. Wystawa poplenerowa...; Wystawa poplenerowa Paczków 79...*). Z perspektywy czasu wiemy, że zabiegano już w ten sposób o hojnego mecenasa wśród kędzierzyńskich zakładów, co ostatecznie spowodowało przeniesienie na stałe plenerów z Paczkowa do Kędzierzyna-Koźla.

Pierwszy w historii plenerów paczkowskich poplenerowy pokaz odbył się 27 sierpnia 1967 r. w ratuszu w Paczkowie – pokazano na nim sześćdziesiąt sześć ze stu dzieł, pięćdziesiąt płócien powstałych na plenerze (PWRN, 1967: 1). O tym, że nie do końca było wiadomo, jak będzie wyglądać ta bardzo robocza wystawa, dowiadujemy się z prasy: „Gdy więc deszcz, a później chmurne niebo przeszkodziły artystom w ich pragnieniu, aby płótna rozmieszczone zostały na murach obronnych – zawiesili je w foyer i mrocznej sali ratusza” (Opolski, 1967b: 4).

Z plenerowego sprawozdania, sporządzonego na potrzeby rozliczenia, wynika także, że pokazano te same obrazy w opolskim salonie BWA przy ul. Ozimskiej 10. Wystawa miała miejsce jesienią 1967 r. i – jeśli wierzyć doniesieniom prasowym – cieszyła się sporym powodzeniem.

Poplenerowa wystawa pejzażu paczkowskiego wzbudziła duże zainteresowanie. Przez salon wystawowy BWA w Opolu, który jest miejscem jej ekspozycji, przewija się dzień nie około stu osób, co w naszych warunkach oznacza bardzo dobrą frekwencję. Szkoda, że do tej pory nie wydrukowano katalogu eksponowanych prac, o który dopytuje się bardzo wielu zwiedzających (Konieczna, 1967b: 4).

„Trybuna Opolska” bardzo mocno wspierała organizację pierwszych plenerów, dziś powiedzielibyśmy, że objęła je patronatem medialnym. Pod tym patronatem znalazły się nie tylko plener i poplenerowa wystawa w BWA, ale także działanie dziennikarzy i artystów najmocniej skierowane do „przeciętnego mieszkańca” – kiermasz obrazów pod arkadami opolskiego ratusza. Wśród obrazów oferowanych do sprzedaży było także wiele tych, które powstały w Paczkowie. Zaproponowano nawet slogan reklamowy: „W każdym domu dobry obraz” (ZPAP 1965–67: 147). Pierwszy kiermasz odbywał się od 17 do 24 września 1967 r., a jego zakończenie połączono z wernisażem wystawy poplenerowej, przy czym „plastycy którzy sprzedali obrazy dadzą 2% na koszty wernisażu” (ZPAP 1965–67: 149). O ile kiermasz był imprezą masową, o tyle – co ciekawe – wernisaż wystawy miał zgromadzić starannie wyselekcjonowaną publiczność: „zapraszamy tylko osoby specjalnie wybrane (KW – KMPZPR, PWRN, PMRN) [Komitet Wojewódzki – Komitet Miejski Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej – J. F.]” (ZPAP 1965–67: 149) – czytamy w dokumentach ZPAP. Głównym bowiem celem spotkania wernisażowego była konieczność podziękowania władzom. Opolscy artyści musieli być bardzo zadowoleni ze współpracy z lokalną „Trybuną Opolską” (TO), skoro na spotkaniu zarządu „zebrani uchwalili, aby red. Koniecznej i naczelnemu redaktorowi TO Wirskiemu wręczyć wiązanek kwiatów” (ZPAP 1965–67: 149).

Z czasem do dwóch pokazów podsumowujących plener – kończącego w Paczkowie i podsumowującego w opolskim BWA – doszedł jeszcze trzeci, otwierający plenerowe spotkania. Kiedy plener wykroczył poza ramy środowiska opolskiego, w zaproszeniach kierowanych do gości zaczęła się pojawiać prośba o przywiezienie ze sobą na plener gotowych obrazów jako „wizytówki” danej osoby. Przeglądem tych prac rozpoczynano plener. „Obowiązkiem uczestników pleneru będzie przywiezienie 2 prac reprezentatywnych dla ich twórczości” – czytamy w protokole zebrania zarządu opolskiego ZPAP z maja 1972 r. (ZPAP 1971–72: 143). W prasowej relacji z pleneru w 1972 r. Romana Konieczna odnotowała:

[...] jest to już po raz drugi plener ogólnopolski. Pierwszy natomiast raz uczestnicy paczkowskiego pleneru przywieźli ze sobą swoje artystyczne wizytówki. Ich pobyt w śląskim Carcassonne zainaugurowała wystawa w reprezentacyjnej sali zabytkowego ratusza, na której każdy z artystów (z nielicznymi wyjątkami!) przedstawił po dwie prace, orientujące w kierunku jego twórczych zainteresowań, uprawianym stylu malarstwa lub grafiki, stosowanych technikach oraz umiejętnościach warsztatowych (Konieczna, 1972: 4).

Dziennikarka postulowała nawet, aby biorąc pod uwagę różnorodność tematyczną i formalną prezentowanych prac, tę wystawę także prezentować w Opolu. Ten element programu został na stałe włączony do działań plenerowych. „Trybuna Opolska” z 1976 r. przynosi szczegółowy opis działań rozpoczynających plener i wymienienia najważniejszych gości. Warto przytoczyć ten opis swoistej ceremonii, bardzo charakterystycznej dla czasów rządu Edwarda Gierka, a więc lat siedemdziesiątych XX w., sporządzony także w języku epoki:

Plener Paczków-76 rozpoczął się tradycyjną wystawą przywiezionych przez uczestników obrazów-wizytówek oraz zapoznawczym wernisażem z udziałem przedstawicieli miejscowych władz i zakładów pracy, a także gości z Opola. Wzajemnej prezentacji dokonał, pełniący funkcję komisarza pleneru, prezes Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Opolu – Adam Zbiegieni. Serdecznie powitali twórców w gościnnych murach paczkowa sekretarz KM-G PZPR [Komitet Miejsko-Gminny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej – J. F.] Alicja Kamińska i naczelnik miasta i gminy – Tadeusz Jurek. Przyjemnego pobytu, weny twórczej i zaowocowania pleneru licznymi udanymi dziełami malarskimi życzył artystom dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Opolu – Eugeniusz Broczkowski (Konieczna, 1976a: 2).

Najważniejszą z wymienionych ekspozycji była oczywiście tradycyjna wystawa poplenerowa w Biurze Wystaw Artystycznych w Opolu.

Ogółem w Opolu odbyło się dziesięć takich wystaw – wzmiankowana pierwsza w 1967 r., a potem dziewięć kolejnych, począwszy od pleneru „Paczków ’71”, kończąc na ostatnim paczkowskim plenerze zorganizowanym w 1979 r. Pierwsze organizowano w salonie wystawowym przy ulicy Ozimskiej 10, a pięć ostatnich zorganizowano już w nowych pomieszczeniach BWA – tzw. Galerii Sztuki Współczesnej BWA przy ówczesnym placu Lenina (dziś – plac Teatralny, siedziba Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu). Starano się, aby pokazy były opatrzone katalogami, choć z doniesień prasowych wiemy, że nie zawsze trafiały one na czas. Z niektórych wystaw zachowały się dokumentacje fotograficzne, przechowywane między innymi w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu.



Fot. 1. Budynek BWA w Opolu z banerem poplenerowej wystawy „Paczków ’71”; fot. nieokr., archiwum GSW w Opolu

Pierwsza poplenerowa wystawa została doskonale przyjęta nie tylko przez publiczność, ale także przez krytykę. Alfred Ligocki pisał wręcz o „ożywczym wstrząsie”, określił jego rezultat jako „ślad wielkiej przygody artystycznej malarzy i grafików, którzy przebyli wcale niełatwą konfrontację z nieskończoną mnogością brow i kształtów natury” (Ligocki, 1967: 3). Za najmniej interesujące uznał „wierne notowanie wyglądków przeważnie w manierze impresjonistycznej” pokazane między innymi przez Edwarda Skoczka i Jakuba Janczyńskiego; chwalił pomysłowość tych, którzy – jak Franciszek Pikula – „próbowali na gorąco” bardziej samodzielnie podporządkować swemu procesowi kształtowanie atakujących ich wzrok i wyobraźnię strumieni barw, kształtów i linii. Wyróżniał także inną reakcję, jaką było przekształcanie form natury w ekspresjonistyczny, niespokojny układ nieco chaotycznych plam barwnych (Maciej Nowak). Z najwyższą oceną Alfreda Ligockiego spotkały się jednak prace dwojga artystów, którzy zdołali wpisać ożywczy powiew płynący z zetknięcia z naturą w swój ugruntowany malarski system. Aloiza Zacharska „z olimpijskim spokojem [...] potrafiła organicznie włączyć wyglądy natury w od dawna skryzalizowany układ metafor i znaków malarskich o subtelnej kolorze”, a Piotr Grabowski „z rozwagą ujął wielokształtność motywu w wypróbowany rytmiczny układ lekko zgeometryzowanych form o pięknym akordzie barwnym” (Ligocki, 1967: 3).

W recenzji Alfreda Ligockiego wybrzmiewa też mocno głos w niezwykle zasadnej dyskusji streszczającej się w pytaniu: czy plener w latach sześćdziesiątych XX w., kilkadziesiąt lat po wystąpieniu impresjonistów i eksplozji ruchu plenerowego, jest nadal aktualną metodą twórczą? Jak podnosił krytyk, „obecnie dochodzi nawet do tego, że niektórzy teoretycy plastyki jak np. Mieczysław Porębski uważają, że wyglądy natury przestały inspirować artystów” (Ligocki, 1967: 3). Podobny ton, ujęty w formie poetyckiego reportażu, odnajdujemy w relacji z pierwszej poplenerowej wystawy, tej konstruowanej „na gorąco” w Paczkowie: „czyha na nich, przyjezdnych artystów, bezdźwięczne echo napomnień z korytarzy wiodących do galerii obrazów najmodniejszych: »Słuchajcie, kto dziś maluje pejzaż? Kto dziś chce malować miasto?«” (Opolski, 1967a: 4).

Alfred Ligocki pozostawał absolutnym zwolennikiem metody plenerowej, pisząc: „Wciąż jeszcze »powrót do natury« stanowi dla twórczości artystów współczesnych znakomity zastrzyk wzmacniający” (Ligocki, 1967: 3). Po kilku latach paczkowskich plenerów stanowczo twierdził, że „plenery mogą pomóc artyście w przypomnieniu sobie, że odwieczne źródło bodźców i inspiracji, jakim jest natura, a zwłaszcza żywa przyroda jeszcze nie straciła swego znaczenia” (*Wystawa poplenerowa Paczków 72... 5*). Kwestię tę podnosił także we wstępie do katalogu wystawy w 1967 r. Jan Goczoł:

[...] był to akt odwagi – od co najmniej pięćdziesięciu lat, od zejścia z głównej areny impresjonistów miejscem zasadniczej pracy twórczej artysty plastyka stało się atelier (powiedzmy: pokoik na poddaszu): prace w plenerze traktuje się marginesowo i... racjonalistycznie – jako ćwiczenie, także jako wypoczynek (*Poplenerowa wystawa malarstwa Paczków 74... 2*).

Zacytował swoje słowa po siedmiu latach, kiedy opatrywał wstępem katalog wystawy poplenerowej „Paczków '74”, a w trwałości pleneru paczkowskiego upatrywał potwierdzenia słuszności jego formuły.

O ile konstatacja Alfreda Ligockiego dotyczyła wyłącznie artystycznych rezultatów pleneru, o tyle Jan Goczoł kreślił wizerunek „ imprezy o walorach zarówno artystycznych, wewnątrzśrodowiskowych, jak i kulturotwórczych, społecznych” (*Poplenerowa*



Fot. 2. Widok ogólny wystawy poplenerowej „Paczków '74”, BWA w Opolu, fot. nieokr., archiwum GSW w Opolu

wystawa malarstwa Paczków 74... 2). Dochodzimy tu do kwestii oceny zjawiska pleneru paczkowskiego i to zarówno z pozycji artystycznych, jak i pozaartystycznych. Wydaje się, że z czasem znacząco zaczęły przeważać te drugie argumenty, zarzucono raczej dyskusję o celowości plenerów, uznając chyba *a priori* konieczność ich istnienia, sporadyczne są też rozważania o poziomie artystycznym plenerowych prac. Wyjątkiem jest tu uwaga Romany Koniecznej, najwytrwalej relacjonującej kolejne edycje pleneru, wskazującej na obsady plenerów:

[...] oczekiwania [...] spełniłyby się w większym stopniu, gdyby do Paczkowa zechciało przyjeżdżać więcej twórców wybitnych [...] A od udziału prominentów polskiej plastyki zależy ranga paczkowskich spotkań oraz – w dalszej konsekwencji – artystyczny plon plenerów (Konieczna, 1973: 31).

Autorka, pisząc o „bardzo nielicznych wyjątkach”, miała zapewne na myśli udział Jerzego Panka w plenerze „Paczków '71”.



Fot. 3. Plakat wystawy poplenerowej „Paczków ’74”, proj. Maciej Nowak; archiwum GSW w Opolu

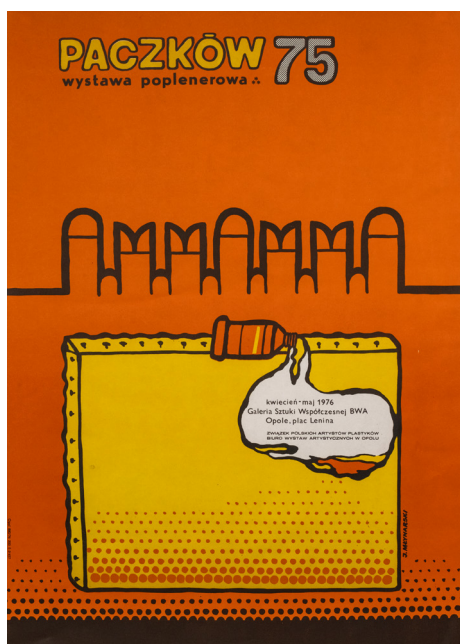
Komentujący korzyści wynikające z plenerów paczkowskich zazwyczaj przyglądali się dwóm obszarom: oddziaływaniu na środowisko artystów oraz na miasto i jego mieszkańców. Te pierwsze streszczał Alfred Ligocki, doceniał

[...] wyrwanie artysty z samotności i umożliwienie mu indywidualnej wprawdzie, ale jednocześnie grupowej pracy w gronie innych plastyków, co stwarza możliwość wymiany doświadczeń i konfrontacji postaw i koncepcji (*Wystawa poplenerowa Paczków 72... 5*).

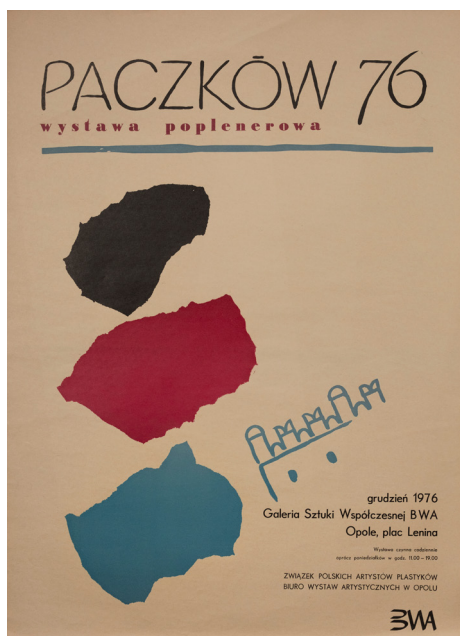
Kwestia druga jest nieco bardziej złożona – pisano o dobrym wpływie plenerów na samo miasto, jego ożywienie i poprawę estetyki i zauważano walor edukacji wizualnej mieszkanki i mieszkańców Paczkowa. W 1967 r. dziennikarz „Trybuny Opolskiej” napisał, że oglądający wystawę

Nie wiedzieli, co w chwilach obcowania z dziesiątkami obrazów, ze swoim miastem na 66 płótnach utrwalonym, wyrazić najpierw [...] podziw dla pracy malarza, zachwyt nad rozpiętością barw, swoje rozpoznanie motywów (Opolski, 1967b: 4).

Zanotował, że zadawano wiele prostych pytań, na przykład: „dlaczego ulice poplenczone są bielą?”. On sam „pierwsze spotkanie z miastem przetworzonym malarsko” postrzegał jako wielką szansę na rozbudzenie wrażliwości „zwykłych ludzi” na sztukę. Siedem lat później Jan Goczoł zwracał uwagę na oba aspekty tego zagadnienia. Pisał:



Fot. 4. Plakat wystawy poplenerowej „Paczków '75”, proj. Janusz Młynarski; archiwum GSW w Opolu



Fot. 5. Plakat wystawy poplenerowej „Paczków '76”; proj. Janusz Młynarski, archiwum GSW w Opolu

[...] znaczące stały się te doroczne konfrontacje malarskie dla samego Paczkowa. Mieszkańcy Paczkowa, którzy na dorocznych, kończących każdy plener wystawach, jako pierwsi oglądają najnowsze malarskie *paczkoviana*, zdobyli w ciągu tych siedmiu lat niemałą edukację plastyczną. „Oswoili się” z tym, jeszcze nie tak bardzo dawno temu, tak bardzo „niezrozumiałym” malarstwem współczesnym (*Plenerowa wystawa malarstwa Paczków 74... 1*).

Jan Goczół wskazywał także, że samo miasteczko na tym zyskało, ponieważ odmalowano fasady kamienic rynkowych i rozrosła się kolekcja darowanych obrazów.

Plenery w Paczkowie w okresie PRL-u zorganizowano aż jedenaście razy. Pod koniec lat siedemdziesiątych XX w. formuła wydawała się wyczerpywać. W omówieniu wystawy plenerowej „Paczków '79”, jak się potem okazało ostatniej, Krystyna Zienkiewicz pisała, że „założenia pleneru paczkowskiego są właściwie żadne”, a jego rezultat „sprowadza się do dość beźmyślnego fabrykowania widoczków z bliższej lub dalszej okolicy” (Zienkiewicz, 1979: 4). Nie bez znaczenia pozostawał fakt, że na horyzoncie widniał już potencjalny mecenas – zakłady w Kędzierzynie-Koźlu, i to tam w 1980 r. przeniesiono plenery.

Przez kolejne edycje paczkowskie w latach 1967–1979 przewinęło się z pewnością ponad sto artystek i artystów (spis uczestników zamieściłam na końcu artykułu). Jeśli przyjmiemy, że każdego roku powstawało co najmniej sto (a raczej więcej) obrazów, to łatwo policzyć, że plonem paczkowskich spotkań było dobrze ponad tysiąc prac – przede wszystkim obrazów olejnych, ale także grafik. Jak już wspomniałam na wstępie, największy zwarty zbiór tych prac zachował się w zbiorach Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu. Są to trzydzieści cztery prace, łącznie dwadziestu czterech artystek i artystów, w większości związanych ze środowiskiem opolskim. Pomimo dość licznego udziału w plenerach osób z innych regionów Polski, a także z zagranicy, w zbiorach GSW znajdują się prace zaledwie sześciu polskich artystów spoza Opolszczyzny i tylko jedna praca artysty z Węgier. Pojedyncze prace są zachowane w Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu i w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Już od pierwszego pleneru obrazy, które powstały, były kupowane przez organy i instytucje państwowe, służyły także do bezgotówkowego rozliczania wszelkich świadczeń związanych z organizacją imprezy. Opis tego obrotu po pierwszym plenerze przynosiła „Trybuna Opolska”, określiła go jako „trwały ślad po pięknej i – jak się okazało – pożytecznej imprezie” (Konieczna, 1967a: 4). Dowiadujemy się między innymi, że sześć obrazów z przeznaczeniem do wnętrza nowobudowanego doku kultury zakupiła paczkowska Miejska Rada Narodowa, a do Liceum Ogólnokształcącego przekazano w darze pięć obrazów o wartości 16 000 zł (Konieczna, 1967a: 4).

Na koniec warto zasygnalizować istnienie dokumentacji fotograficznej plenerów. Wspomniany na wstępie zespół zachowany w Muzeum Śląska Opolskiego, składający się z około stu pięćdziesięciu zdjęć, wymagałby żmudnego opracowania, przekraczającego ramy czasowe przeznaczone na powstanie niniejszego tekstu. Zdjęcia w większości nie są opisane, trudno więc przyporządkować je do konkretnego roku, nierozpoznanych pozostaje także wielu uczestników (dotyczy to zwłaszcza uczestników spoza regionu opolskiego). Wiadomo na pewno, że w dwóch ostatnich plenerach – w latach 1978

i 1979 – jako gość uczestniczył Fryderyk Kremser, opolski fotografik, członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Fragment opisywanego zbioru to dokumentacja jego autorstwa, wykorzystana także częściowo w katalogach wystaw poplenerowych (portrety uczestników pleneru w latach 1978 i 1979 oraz dodatkowo reprodukcje prac w 1979 r.). Z pewnością dokumentacja wykonana przez Fryderyka Kremsera była obszerniejsza, niestety cała spuścizna zmarłego w 1995 r. fotografa, przechowywana w jego pracowni, została zniszczona w powodzi, która dotknęła Opole w 1997 r.

Pewną szczególną spuścizną po paczkowskich plenerach jest Dom Plastyka, obecnie część Ośrodka Kultury i Rekreacji w Paczkowie, mieszczący ognisko plastyczne (ZSiPAN). O początkowych planach związanych z tym budynkiem i jego zamierzonej pierwotnej funkcji czytamy w dokumencie sprzed przeszło pół wieku:

W stanie zaawansowanym są projekty przebudowy zabytkowej kamieniczki w Paczkowie na Dom Pracy Twórczej. Zarząd Główny ZPAP przyrzekł wyasygnować fundusze na urządzenie 9 pokoi – pracowni, które będą do dyspozycji całego Związku, nie obciążając go jednocześnie kosztami administracyjnymi (ZPAP 1971: nlb., s. 4 dokumentu „Problemy rozwoju plastyki na Ziemi Opolskiej”).

Opowiadająca o nowych rozdziałach historii paczkowskiego pleneru Jolanta Czerniak, wtedy prezeska Opolskiego Okręgu ZPAP, podkreślała zasługi ówczesnego gospodarza tej placówki, ale jej słowa są także świadectwem długiego trwania paczkowskich plenerów w pamięci opolskiego środowiska artystycznego. W 2004 r. mówiła:

Nowy plener w Paczkowie [2001 rok – J. F.] był inicjatywą Rysia Ziółkowskiego, który szefuje „Domowi Plastyka” w Paczkowie. Starał się od wielu lat, żeby reaktywować słynny paczkowski plener, znany zresztą do tej pory w całej Polsce. Miło słyszeć wśród kolegów, że sława tego pleneru do dziś żyje (Czerniak, za: Filipczyk, 2004b).

Bibliografia

- Culture.pl. <https://culture.pl/pl/tworca/wieslaw-markowski> (dostęp: 26.04.2024).
Encyklopedia Puszczy Białowieskiej. <https://www.encyklopedia.puszcza-bialowieska.eu/index.php?dzial=haslo&id=900> (dostęp: 26.04.2024).
Filipczyk, J. (2004a). Rozmowa z Jerzym Beskim. Nagranie w posiadaniu autorki.
Filipczyk, J. (2004b). Rozmowa z Jolantą Czerniak. Nagranie w posiadaniu autorki.
Filipczyk, J. (2004c). Rozmowa z Piotrem Grabowskim. Nagranie w posiadaniu autorki.
Filipczyk, J. (2004d). Rozmowa z Aloizą Zacharską-Marcollą. Nagranie w posiadaniu autorki.
Filipczyk, J. (2004e). Rozmowa z Marianem Zawistą. Nagranie w posiadaniu autorki.
Filipczyk, J. (2004f). Rozmowa z Adamem Zbiegienim. Nagranie w posiadaniu autorki.
Konieczna, R. (1967a). Pokłosie paczkowskiego pleneru. *Trybuna Opolska*, 218: 4.
Konieczna, R. (1967b). Ruch w salonie BWA. *Trybuna Opolska*, 239: 4.
Konieczna, R. (1968). Deszczowy plener. *Trybuna Opolska*, 211: 4.
Konieczna, R. (1970). Plener malarski na Górze św. Anny. *Trybuna Opolska*, 210: 4.

- Konieczna, R. (1972). Malarski Paczków. *Trybuna Opolska*, 221: 1, 4, 7.
- Konieczna, R. (1973). Malarski Paczków '73. *Opole*, 9: 31.
- Konieczna, R. (1976a). „Paczków-76”. *Trybuna Odrzańska*, 151: 2.
- Konieczna, R. (1976b). Paczkowska paleta. *Trybuna Odrzańska*, 16: 5.
- Ligocki, A. (1967). O pewnej niezwyklej wystawie. *Trybuna Opolska*, 249: 3.
- Markusz, J. (1970). Plenery plastyków. *Trybuna Opolska*, 224: 4.
- Opolski, J. (1967a). Paczków na płótnie. *Trybuna Opolska*, 197: 4.
- Opolski, J. (1967b). Powrót z Paczkowa. Plener '67. *Trybuna Opolska*, 209: 4.
- Paczków 76, wystawa poplenerowa, grudzień 1976. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, pl. Lenina (katalog wystawy).
- Paczków 77, wystawa poplenerowa, listopad 1977. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, pl. Lenina (katalog wystawy).
- Paczków 78. Wystawa poplenerowa listopad–grudzień 1978. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, pl. Lenina (katalog wystawy).
- Poplenerowa wystawa malarstwa Paczków 74, kwiecień–maj 1975. Salon BWA, Opole, ul. Ozimska 10 (katalog wystawy).
- PWRN 1967–68. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 224 Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Opolu, sygn. 2572 Sprawozdania z przebiegu plenerów Paczkowie (1967–1968).
- Szczurek, M. (1975). Bardzo lubię słońce. Rozmowa z artystą radzieckim Aleksandrem Pawłowiczem Mamontowem – uczestnikiem pleneru malarskiego w Paczkowie (rozmawia Marian Szczurek). *Trybuna Odrzańska*, 167: 4.
- TO (1969). Pracowity plener. Głogówek na płótnach polskich malarzy. Rafał Urban częstym gościem plastyków. *Trybuna Opolska*, 198: 3.
- Wystawa poplenerowa Paczków 72, kwiecień–maj 1972 [błędna data, powinno być 1973]. Salon BWA, Opole, ul. Ozimska 10 (katalog wystawy).
- Wystawa poplenerowa Paczków 75, kwiecień–maj 1976. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, pl. Lenina (katalog wystawy).
- Wystawa poplenerowa Paczków 79, listopad 1979. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, pl. Lenina (katalog wystawy).
- Zienkiewicz, K. (1979). „Paczków-79”. Bez idei. *Trybuna Odrzańska*, 260: 4.
- Zienkiewicz, K. (1984). Galeria Czterdziestolecia „Przekroju”. Krzysztof Bucki, „Joasia w Paczkowie”. *Przekrój*, 2061: 12.
- ZPAP 1965–67. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 13 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1965–1967.
- ZPAP 1968. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 14 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1968.
- ZPAP 1969. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 15 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1969.
- ZPAP 1968–69. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 16 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1968–69.
- ZPAP 1971. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623. Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 19 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1971.
- ZPAP 1971–72. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 21 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1971–1972.

ZPAP 1974–76. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 *Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole*, sygn. 86 *Współpraca z zagranicą – plany współpracy, wykazy prac na wystawy, porozumienia o współpracy, korespondencja* [1974–1976].

ZPAP 1977. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 *Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole*, sygn. 25 *Protokoły walnych zebrań 1977*.

ZSiPAN. <http://www.zsipart.nysa.pl/kontakt-1.html> (dostęp: 30.04.2024).

ZUS. <https://www.zus.pl/baza-wiedzy/skladki-wskazniki-odsetki/wskazniki/przecietne-wynagrodzenie-w-latach> (dostęp: 26.04.2024).

Składy osobowe plenerów w Paczkowie:

1967

1. Antoni Ganczarski
2. Piotr Grabowski
3. Jakub Janczyński
4. Antoni Marcolla
5. Wincenty Maszkowski
6. Maciej Nowak
7. Franciszek Pikuła
8. Władysław Początek
9. Zenon Henryk Rachfalski – komisarz pleneru
10. Edward Skoczek
11. Marian Szczerba
12. Krystyna Wiejak
13. Aloiza Zacharska

1968

1. Jerzy Beski
2. Krzysztof Bucki
3. Piotr Grabowski
4. Jakub Janczyński
5. Antoni Marcolla
6. Wincenty Maszkowski
7. Tadeusz Max
8. Maciej Nowak
9. Władysław Początek
10. Zenon Henryk Rachfalski – komisarz pleneru
11. Marian Szczerba
12. Józef Szyller
13. Krystyna Wiejak
14. Anna Wyrwisz
15. Aloiza Zacharska

1971

1. Zdzisław Chudy
2. Janusz Debis (Białystok)
3. Anna Murman (Rzeszów)
4. Łukasz Niewisiewicz (Szczecin)
5. Bronisław Zygfryd Nowicki (Bydgoszcz)
6. Jerzy Panek (Kraków)
7. Aleksandra Pawłowska
8. Zenon Henryk Rachfalski
9. Zofia Rybiańska (Bydgoszcz)
10. Edward Skoczek
11. Ziemowit Szuman (Szczecin)
12. Arkadiusz Waloch (Zakopane)
13. Stanisław Witowski (Rzeszów)
14. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1972

1. Jerzy Beski
2. Bogdan Bogusławski (Gdańsk)
3. Franciszek Burkiewicz (Poznań)
4. Danuta Ciara (Bydgoszcz)
5. Witold Damasiewicz (Kraków)
6. Jolanta Dorszewska
7. Zofia Górską-Zawisła
8. Irena Grabowska
9. Piotr Grabowski
10. Jolanta Jakima-Zerek (Rzeszów)
11. Zdzisław Jarząbek
12. Ryszard Lech (Koszalin)
13. Tadeusz Max
14. Eugeniusz Mucha (Kraków)
15. Władysław Początek
16. Czesław Tumielewicz (Gdańsk)
17. Aleksander Wels (Białystok)
18. Marian Zawisła
19. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1973

- 1.–9. Członkowie OO ZPAP w Opolu – nazwiska nieustalone
- 10.–11. Członkowie OO ZPAP Rzeszów – nazwiska nieustalone
12. Zyhdi Çakolii (Peć Kosowo, Jugosławia)
13. Bronisław Firla (Sucha Góra, Czechosłowacja)
14. Milena Niceva (Belgrad, Jugosławia)

15. Gottfried Hoffer (Poczdarn, NRD)
16. Irena Pilaszanovich (Pecz, Węgry)
17. Peter Rohr (Poczdarn, NRD)
18. Helena Tchórzewska (Łódź)
19. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1974

1. Gabor Bérceś (Pecz, Węgry)
2. Hans Biedermann (Rathenow, NRD)
3. Zdzisław Chudy
4. Józef Drong (Czeski Cieszyń, Czechosłowacja)
5. Ryszard Dudek (Rzeszów)
6. Wyłko Gaidarow (Smolan, Bułgaria)
7. Bronisław Gniazdowski
8. Klara Hartmann (Pecz, Węgry)
9. Maria Horbaczewska (Łódź)
10. Paweł Lasik (Warszawa)
11. Wolfgang Liebert (Poczdarn, NRD)
12. Tadeusz Max
13. Aleksandra Pawłowska
14. Zygbert Porada
15. Leonard Pyszkowski (Inowrocław)
16. Edward Skoczek
17. Elżbieta Szołomiak
18. Zofia Szuster (Kowary)
19. Antas Zgalewski (Płowdiw, Bułgaria)
20. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1975

1. Gabor Bérceś (Pecz, Węgry)
2. Tadeusz Berger (Orlova, Czechosłowacja)
3. Stanisław Białogłównicz
4. János Erdős (Pecz, Węgry)
5. Bronisław Gniazdowski
6. Klara Hartmann-Baraknoyi (Pecz, Węgry)
7. Stanisław Kucia (Rzeszów)
8. Liliana Kuźdowicz (Bydgoszcz)
9. Walter Lauche (Treuenbrietzen, NRD)
10. Bogumił Łukaszewicz (Łódź)
11. Aleksander Mamontow (Biełgorod, ZSRR)
12. Jan Maternicki (Rzeszów)
13. Zygmunt Mierziński
14. Michaił Minkow-Michow (Płowdiw, Bułgaria)
15. Wiesław Obrzydowski (Kraków)

16. Herbert Sander (Poczdam, NRD)
17. Elżbieta Szołomiak
18. Zofia Szuster (Jelenia Góra)
19. Danuta Więckowska (Bydgoszcz)
20. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1976

1. Stanisław Białogłowicz
2. Marian Chmielecki
3. Bronisław Firla (Sucha Góra, Czechosłowacja)
4. Franciszek Frączek (Łańcut)
5. Mladen Garden (Płowdiw, Bułgaria)
6. Janusz Iwaniuk (Łódź)
7. Hilary Gwizdała (Zielona Góra)
8. Sandor Kelle (Pecz, Węgry)
9. Krzysztof Lachtara (Rzeszów)
10. Gustaw Nowak (Trzyniec, Czechosłowacja)
11. Aleksandra Pawłowska
12. Maria Podgórska (Bydgoszcz)
13. Milan Poznovija (Subotica, Jugosławia)
14. Razija Vila-Poznovija (Subotica, Jugosławia)
15. Jan Rzeźniczek
16. Bela Simon (Pecz, Węgry)
17. Wiesław Śniadecki (Łódź)
18. Wolfgang Thiel (Poczdam, NRD)
19. Günter Werbter (Brandenburg, NRD)
20. Anna Wyrwisz
21. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1977

1. Wacław Bąk (Krosno)
2. Gabor Bérces (Pecz, Węgry)
3. Zdzisław Chudy
4. Teresa Drózd-Muszyńska
5. Agata Dudaś (Palić, Jugosławia)
6. Antal Dudaś (Palić, Jugosławia)
7. Grigorij Gritczin (Biełgorod, ZSRR)
8. Vladislav Jaluvka (Ołomuniec, Czechosłowacja)
9. Andrzej Kuhn (Freiston Shore, Anglia)
10. Liliana Kuźdowicz (Bydgoszcz)
11. Ryszard Ledwos (Nowa Huta)
12. Witold Lubiniecki (Słupsk)
13. Arpad Márton (Miercurea-Ciuc, Rumunia)
14. Spas Neschowski (Nowo Żelezare, Bułgaria)

15. Manfred Nitschke (Poczdarn, NRD)
16. Maria Półzięć-Niedźwiedź (Jarosław)
17. Tadasz Ramik (Hawierzów, Czechosłowacja)
18. Stefan Słocki (Zielona Góra)
19. Elżbieta Szczebłowska (Łódź)
20. Bronislav Televski (Bitola, Jugosławia)
21. Fernec Trischler (Pecz, Węgry)
22. Ursula Wendorff-Weidt (Rangsdorf, NRD)
23. Anna Wyrwisz
24. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1978

1. Teresa Salamonik-Biernacka
2. Lech Biernacki
3. Wiktor Blinow (Biełgorod, ZSRR)
4. Mirosława Ostrowska-Błażucka
5. Josif Bobienczik (Biełgorod, ZSRR)
6. Bożena Cajdler-Gruszkiewicz (Zielona Góra)
7. Zbigniew Krygiel
8. Liliana Kuźdowicz (Bydgoszcz)
9. Halina Lerman (Katowice)
10. Ivan Lubenow (Asenowgrad, Bułgaria)
11. Witold Lubiniecki (Słupsk)
12. Tadeusz Łukasiewicz (Kraków)
13. Zdrawko Mandić (Zrenjanin, Jugosławia)
14. Andràs Márkos (Patinoar, Rumunia)
15. Maria Półzięć-Niedźwiedź (Jarosław)
16. Oskar Pawlas (Hawierzów, Czechosłowacja)
17. Klaus Schulze (Poczdarn, NRD)
18. Dieter Schumann (Poczdarn, NRD)
19. Slobodanka Šobota (Pancevo, Jugosławia)
20. Mieczysław Szczęśny (Bydgoszcz)
21. Jolanta Tacakiewicz
22. Zdzisław Walter (Łódź)
23. Eugeniusz Wierzbicki (Poznań)
24. Feliks Worsztynowicz (Rzeszów)
25. Gościnnie: Fryderyk Kremser (fotograf)
26. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1979

1. Marian Chmielecki
2. Deczko Panczew Deczew (Płowdiw, Bułgaria)
3. Józef Drong (Czeski Cieszyn, Czechosłowacja)
4. Wanda Fajferek (Kraków)

5. Bronisław Gniazdowski
6. Brigitte Groszer (Grabow, NRD)
7. Kazimierz Kędzia (Łódź)
8. László Kiss (Węgry)
9. Veikko Kopponen (Kuopio, Finlandia)
10. Bolesław Kowalski (Gorzów Wielkopolski)
11. Władimir N. Kutjawn (Biełgorod, ZSRR)
12. Halina Lerman (Katowice)
13. Jan Maternicki (Rzeszów)
14. Ireneusz Olszewski (Łódź)
15. Zdzisław Ostrowski (Rzeszów)
16. Władysław Poczatek
17. Jolanta Tacakiewicz
18. Janina Walas (Gliwice)
19. Weronika Wagner (Berlin, NRD)
20. Anna Wyrwisz
21. Branislav Vukekovič (Novi Sad, Jugosławia)
22. Małgorzata Żak-Iszoro (Gdańsk)
23. Gościnnie: Fryderyk Kremser (fotograf)
24. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

Od „ożywczego wstrząsu” do „bezmyślnego fabrykowania widoczków” – o plenerach w Paczkowie w okresie PRL-u

Abstrakt:

Artykuł poświęcony jest omówieniu plenerów organizowanych w Paczkowie (woj. opolskie) przez Okręg Opolski Związku Polskich Artystów Plastyków w latach 1967–1979. Tekst oparty przede wszystkim na doniesieniach prasowych, materiałach archiwalnych, częściowo także na zebranych w przeszłości relacjach świadków dotyczących opolskiego środowiska pokazuje ewolucję plenerów od wydarzenia lokalnego do spotkań międzynarodowych. Skupia się głównie na kwestiach pozaartystycznych – organizacji, finansowaniu, warunkach bytowych, relacji z mediami i władzą. Pokazuje paczkowskie plenery jako charakterystyczną imprezę swoich czasów.

Słowa kluczowe: Okręg Opolski Związku Polskich Artystów Plastyków ZPAP, plener malarski, Paczków, wystawy malarstwa, malarstwo polskie, sztuka w PRL-u

From ‘revitalising shock’ to ‘mindless fabrication of views’ – about plein-air events in Paczków during the times of the Polish People’s Republic

Abstract:

The article discusses plein-air events organised in Paczków (Opole Voivodeship) by the Opole Region of the Association of Polish Artists in the years 1967–1979. The text, based primarily on press reports and archival materials, as well as on witness accounts of the Opole milieu collected in the past, traces the evolution of the plein-air events from a local event to international gatherings. It focuses mainly on non-artistic issues – organisation, financing, living conditions,

and relations with the media and the authorities. It shows the plein-air meetings of Paczków as a characteristic event of its time.

Keywords: Opole District of the Association of Polish Artists and Designers (ZPAP), plein-air painting, painting exhibitions, Polish painting, art in the Polish People's Republic

Joanna Filipczyk – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim oraz studiów podyplomowych na kierunku menadżer kultury na Uniwersytecie Ekonomicznym w Katowicach; doktorka nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce. W latach 1994–2020 pracowała w Dziale Sztuki Muzeum Śląska Opolskiego, od 1995 r. była jego kierowniczką. W latach 1999–2020 kształtowała działalność wystawienniczą Galerii Muzeum Śląska Opolskiego oraz stałych i czasowych ekspozycji Muzeum Śląska Opolskiego z zakresu sztuki. Jej zainteresowania badawcze skupiają się głównie wokół powojennej sztuki polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem środowiska opolskiego. W 2015 r. wydała książkę *Sztuka na peryferiach. Opolskie środowisko plastyczne 1945–1983*. Od 2020 r. jest dyrektorką Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.3

Aleksandra Wańczyk

ORCID 0000-0002-3234-6351

Muzeum Ziemi Bieckiej

Spuścizna plenerów malarskich w kontekście magazynowania zasobów muzealnych na przykładzie Muzeum Ziemi Bieckiej

Plenery malarskie od dekad cieszą się uznaniem zarówno amatorów, jak i profesjonalistów w dziedzinie sztuk plastycznych. Malownicza – dosłownie i w przenośni – przyroda staje się podwaliną twórczości, najchętniej omawianą przez analizę krytyczną i interpretację gotowych już dzieł. W ślad za Seneką, który uznał **wszelką sztukę za naśladownictwo natury**, można uznać, że taka forma artystycznego wyrazu jest spójna z uwydatnianiem walorów krajobrazowych. Warto się pochylić nad kwestiami technicznymi, a zwłaszcza magazynowaniem zasobów, które rzadko kiedy stanowi czynnik determinujący atrakcyjność dzieła, jest jednak elementem niezbędnym w procesie upowszechniania dzieł sztuki.

W zasobach Muzeum Ziemi Bieckiej w Bieczu znajdują się liczne prace plastyczne będące pokłosiem plenerów malarskich z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. Obecnie Biecz i okoliczne miejscowości są wybierane zarówno przez początkujących twórców, jak i lokalną społeczność czy nauczycieli podnoszących swoje kwalifikacje zawodowe. Nie ma jednak mowy o włączaniu ich prac do zbiorów muzealnych.

Ewidencja zbiorów w Muzeum Ziemi Bieckiej – zarys zagadnienia

W ustawie o muzeach z 21 listopada 1996 r. przeczytamy o roli, jaką odgrywają te placówki, między innymi: sprawują ochronę nad dobrami kultury, krzewią wartości historyczne i artystyczne, upowszechniają treści w naukowych opracowaniach (Dz. U. 1997 nr 5 poz. 24). Niewątpliwie konieczność rzetelnego rejestrowania obiektów muzealnych jest czynnikiem, dzięki któremu praca związana z upowszechnianiem i ochroną zasobów jest spójna i schematyczna.

Wdrożenie inwentarza muzealiów opiera się na kilku zasadach, wśród nich niezbywalne i nadrzędne jest prowadzenie księgi inwentarzowej. Jej wypełnianie powierza się najczęściej opiekunom działów muzealnych, którzy są zobligowani do wprowadzania

danych o obiektach na podstawie zweryfikowanych informacji zawierających przede wszystkim nadany numer identyfikacyjny, proveniencję i status prawny przyszłego muzealium. Oprócz tego należy uwzględnić takie informacje, jak: dane autora lub wytwórcy, czas i miejsce powstania, materiał i technikę wykonania, cechy charakterystyczne, masę i wymiary obiektu oraz wszelkie detale, które są możliwe do wykazania po uprzedniej analizie i kwerendzie źródłowej.

Przed dokonaniem wpisu do księgi inwentarzowej pracownik musi sporządzić protokół przyjęcia, który potwierdzi wolę przekazania przedmiotu lub wskaże na czynniki sprzyjające włączeniu go w zasoby muzeum. Należy nadmienić, że ewidencja muzealiów nie odbywa się wyłącznie na podstawie księgi inwentarzowej, równolegle bowiem prowadzi się karty inwentarzowe, w których jest miejsce na rozwinięcie pozyskanych w toku opracowania informacji. Ich forma jest zoptymalizowana do potrzeb jednostki i umożliwia zawarcie dodatkowych parametrów, między innymi dokumentacji fotograficznej i historii obiektu, oraz elementów typowych dla określonej podgrupy, na przykład: dodatkowe miejsce na opis awersu i rewersu monety. Niezależnie od specyfiki zabytku ustawowy czas wpisu muzealium do księgi inwentarzowej wynosi 60 dni i jednostka jest zobowiązana do utrzymania tego reżimu czasowego i zapisu ewidencyjnego w czytelnej i trwałej formie.

Innymi dokumentami zawierającymi wykaz posiadanych obiektów są: księgi depozytów, dokumentacja archeologiczno-badawcza, księga ruchu muzealiów, księgi pomocnicze oraz księga wpływów, będąca rejestrem wszystkich obiektów przed ich finalnym sklasyfikowaniem. Mimo mnogości form ewidencji wymiar aplikacyjny pracy muzealnej w tym zakresie jest narażony na ryzyko wielu niedopatrzeń, głównie nierzetelnego oszacowania wartości przedmiotu, opartego na przyjętych uprzednio kryteriach wartościujących, będącego czynnikiem determinującym pozyskanie i rozbudowę zbiorów względem całościowego funkcjonowania muzeum. Jednocześnie należy zaznaczyć, że pojęcie wartościowania regionalistów nadal jest kwestią dyskusyjną zarówno ze względu na ich niejednorodny charakter, jak i ryzyko wystąpienia tendencji mitotwórczych, czyli chęci przedstawienia regionalnych wytworów jako dzieł ponadprzeciętnych i wybitnych, bez krytycznego określenia ich realnej wartości w szerszym kontekście. W przypadku Muzeum Ziemi Bieckiej nacisk położono na rozbudowanie głównej kolekcji o obiekty z zakresu:

- historii i ikonografii miasta;
- etnografii i instrumentów muzycznych;
- aptekarstwa;
- sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem rzemiosła cechowego oraz rzeźby i malarstwa do XIX w.

Ponadto statut jednostki uwzględnia gromadzenie materiału archeologicznego z Biecza, ziem bieckich i obszarów kulturowo z nim związanych oraz woluminów obejmujących bibliografię dziedziczną i regionalną (Statut Muzeum Ziemi Bieckiej..., 2013). Każdorazowo zakup czy przekazanie obiektu do Muzeum Ziemi Bieckiej wiąże się ze zwołaniem komisji, w skład której wchodzi opiekunowie poszczególnych działów oraz dyrektor, którzy w toku szczegółowej analizy podejmują decyzję o zaniechaniu lub akceptacji włączenia w zasób nowego elementu.

Sztuka dla sztuki

Ewidencjonowanie obiektów jest jedynie ujęciem formalnym liczebnego stanu rzeczy, którego gromadzenie i magazynowanie pociąga za sobą dodatkowe uwarunkowania prawne. Muzeum Ziemi Bieckiej dysponuje magazynami w swoich trzech obiektach, jednak ze względu na silnie zróżnicowaną specyfikę zbiorów nie jest możliwe wyczerpujące wyodrębnienie przestrzeni odpowiadających konkretnym zakresom tematycznym działów. Choć na przestrzeni lat udało się wypracować ogólny wzorzec przechowywania i selekcjonowania obiektów zgodny z zachowaniem odpowiedniego mikroklimatu w magazynie, to swoistą przeszkodą są obrazy i studia malarskie z plenerów, których liczebność w znacznym stopniu wpływa na komfort prac. Jednocześnie pojawia się problem, co zrobić z taką ogromną ilością prac, których wartość nie może być traktowana równorzędnie z obrazami takich twórców, jak Anna Srocanka, Helena i Juliusz Krajewscy czy Tadeusz Rybkowski – artystami o znaczących dokonaniach na arenie ogólnopolskiej. Wątpliwe są wszelkie obrazy, które w inwentarzu widnieją jako obiekty „przekazane po plenerze”, bez uściślenia autorstwa oraz daty powstania, nierzadko stanowiące jedynie studium lub podmalunek ostatecznej pracy. Wszystkie jednak zostały pierwotnie sklasyfikowane jako obrazy przedstawiające wizerunek Biecza lub powstałe w Bieczu, co uznano za wystarczający powód do ich zarejestrowania w głównej księdze inwentarzowej. Jak mówi ustawa o muzeach, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego na wniosek dyrektora muzeum państwowego lub samorządowego wydaje pozwolenie na skreślenie muzealium z inwentarza w razie zmiany statusu prawnego lub błędu w zapisie (Dz. U. 2022, poz. 385). Innymi słowy, ingerencja w zapisy rejestrowe nie jest możliwa bez proceduralnego procesu i nie jest tożsama z wykreśleniem obiektu z rejestru. Włączenie elementu do kolekcji powinno się opierać wyłącznie na najwyższych standardach opiniowania i skrupulatnie dobranym kluczu klasyfikacyjnym. Ten z kolei może z czasem ulegać zubożeniu w kontekście całkowitego funkcjonowania muzeum i jego rozwoju, a zwłaszcza zmian organizacyjnych i wprowadzenia nowego statutu jednostki – dlatego też zasadne byłoby prowadzenie wiodącego inwentarza pomocniczego, dedykowanego obiektom, które nie spełniają założonych kryteriów, a stanowią jedynie kolejny numer porządkowy dla ogółu. Celem zabezpieczenia i ochrony zarówno prac poplenerowych, jak i pozostałych dzieł malarskich o udokumentowanej historii i randze, w toku prac inwentaryzacyjnych Muzeum Ziemi Bieckiej wyodrębniono księgę pomocniczą pod roboczym tytułem „Galeria malarstwa bieckiego”, której zdigitalizowana formuła ma na celu powtórne wykazanie wartości pracy w odniesieniu do kontekstu regionalnego i wartości artystycznej. Współcześnie określenie tych parametrów jest o wiele bardziej rzetelne i pozwala na wskazanie dodatkowych czynników identyfikujących znaczenie obiektu regionalnego (np. kontekst historyczny), co ostatecznie może doprowadzić do całkowitej reinwentaryzacji dotychczasowych zasobów. Wykaz ten został opracowany zgodnie z aktualnymi przepisami w zakresie ochrony zabytków, jednak nadal jest wyłącznie spisem kilkudziesięciu obrazów przedstawiających Biecz w interpretacji zarówno malarzy akademickich, jak i amatorów sztuki plastycznej. Nie chodzi wyłącznie o konieczność zebrania prac dla celów naukowo-popularyzatorskich. Powstanie takiej

księgi pomocniczej jest jednym ze sposobów na zminimalizowanie ryzyka potencjalnego zniszczenia czy kradzieży muzealiów, wobec czego należy zastosować odpowiednie kroki prawne (Jakubowski, 2015: 110). Zespół muzealników uznał, że wprowadzenie odrębnego klucza pomoże w lepszej organizacji magazynu i ułatwi selektywną pracę nad wyborem dzieł w świetle planowanych wystaw czy wypożyczeń. Nie można bowiem dopuścić do sytuacji, w której wskutek zaniedbań administracyjnych nie uda się wskazać obiektu wyróżniającego się pod względem artystycznym, a może zaistnieć taka sytuacja, jeśli weźmiemy pod uwagę aktualny stan rzeczy zawarty w księdze inwentarzowej.

Estyma i estetyka – co dalej?

Plenery malarskie nadal cieszą się uznaniem w Bieczu i okolicach, jednak ich spuścizna nie ma już odzwierciedlenia w zbiorze Działu Artystyczno-Historycznego, jak miało to miejsce kilkadziesiąt lat temu. Rodzi się zatem zasadnicze pytanie – dlaczego dawniej włączano te elementy do głównej kolekcji muzeum na równi z obiektami o znacznie większej wartości dla istoty funkcjonowania muzeum? Odpowiedzią może być tendencja do szukania we wszystkim dawnych tradycji i rozbudowa pod tym kątem zbiorów w instytucjach regionalnych. Nierzadko nakazywały one gromadzenie wszystkiego, co w jakimkolwiek stopniu wiązało się z historią lokalną, wskutek czego muzea przypominały formą organizacyjną izby pamięci, pozbawione usystematyzowanego charakteru działania. W Muzeum Ziemi Bieckiej wprowadzano inwentarz bez wdrożenia klucza wartościującego rangę obiektów, stawiano na wykazanie ilości przedmiotów związanych z Bieczem. Z biegiem lat udało się wypracować spójny model wypełniania ustawowych przymiotów muzealnych, jednak zakres zbiorów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. nie może zostać zbagatelizowany czy unieważniony, ponieważ przyjęto nowe wzorce. Innym przypuszczalnym powodem mogła być chęć uwydatnienia walorów turystycznych Biecza w popularyzacji sztuki, przy jednoczesnym wypełnieniu założeń zawartych w misji jednostki, która zakładała gromadzenie obrazów i wytworów artystycznych związanych z historyczną ziemią biecką, co jest poniekąd sprzeczne ze Statutem skupiającym uwagę na malarstwie do XIX w. W zbiorach muzeum znajduje się najwięcej poplenerowych obrazów uczniów Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Stanisława Wyspiańskiego w Jarosławiu (PLSP), można zatem zaryzykować stwierdzenie, że liczono na to, że ich wartość z czasem będzie możliwa to oszacowania w innych kategoriach niż kulturowa. Obecnie muzealnicy muszą przeprowadzić pełną reorganizację ksiąg inwentarzowych i to nie tylko w obrębie Działu Artystyczno-Historycznego, choć pojawiają się pojedyncze dzieła absolwentów jarosławskiej szkoły, których znaczenie można już rozważać w kontekście artystycznym, szczególnie obraz Wojciecha Ryłko *Biecz – wieża ratuszowa*.

Ryłko urodził się w Przeworsku, a po ukończeniu edukacji w jarosławskim PLSP rozpoczął studia malarskie na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni profesora Jana Szancenbacha. Przez większość życia pracował jako pedagog w Liceum Plastycznym w Kielcach, był także zaangażowany w powstanie istniejącego do dziś Biura Wystaw Artystycznych w Ostrowcu Świętokrzyskim. Jego styl wyróżniały uproszczone geometryczne formy i barwne intensywne plamy, a najbardziej



Fot. 1. Wojciech Ryłko, *Biecz – wieża ratuszowa*, 1971, 92 x 63 cm – archiwum cyfrowe Muzeum Ziemi Bieckiej

rozpoznawalnym cyklem prac jest seria kocich portretów. Artysta zmarł w 2015 r., a jego twórczość jest uznawana w kręgach malarskich za wszechstronne, nieco buntownicze ukazanie rzeczywistości dnia codziennego.

Przedstawienie wieży ratuszowej z 1971 r., przechowywane dziś w magazynie Muzeum¹, zostało namalowane w konwencji koloryzmu z zastosowaniem ciepłej palety barw. Jest ono przykładem świadomości stosowania narzędzi malarskich, którą Ryłko wykorzystywał dekadę później podczas swoich autorskich zajęć prowadzonych w ostrowieckim Państwowym Ognisku Plastycznym. Mowa tu zatem o zaczynie profesjonalnej twórczości, sfinalizowanej niedługo potem pod okiem eksperta w warunkach akademickich. Czy na tym jednostkowym przykładzie można mówić o zasadności klasyfikacji prac poplenerowych na równi ze starodrukami, malarstwem średniowiecznym i rzeźbą gotycką? To pytanie najpewniej pozostanie bez odpowiedzi, ale ukazuje pośrednio specyfikę działania muzeum o charakterze regionalnym.

Bibliografia

- Jakubowski, O. (2015). Działania instytucji po wykryciu utraty, uszkodzenia lub zniszczenia rzeczy ze zbiorów muzealnych. W: *ABC Dokumentacja organizacyjno-ochronna w muzeach i wybrane przepisy prawa* 110–114. Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, 5. Warszawa: AKCES. https://www.nim.gov.pl/files/publications/20/ABC_dokumentacji.pdf. (dostęp: 22.10.2024).
- Matassa, F. (2015). *Organizacja wystaw. Podręcznik dla muzeów, bibliotek i archiwów*, tł. S. Jaszczyńska. Kraków: Universitas.
- projektor. Kielecki Magazyn Kulturalny*. 2015, 9–10. Kielce: Stowarzyszenie Twórcze „ZENIT”.

¹ Obraz został подарowany Muzeum Ziemi Bieckiej przez Franciszka Głowackiego, byłego sekretarza Miejskiej Rady Narodowej w Bieczu, który zapewne otrzymał go w celu ekspozycji w ogólnodostępnej przestrzeni. Stan obrazu nie pozwala na jego wiodącą ekspozycję – płótno zostało uszkodzone mechanicznie, widoczne są skręcenia krosien, pęknięcia i odspojenia warstwy malarskiej od podobrazia.

- Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach, Dz. U. 2004 nr 202 poz. 2073. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20042022073>. (dostęp: 22.10.2024).
- Statut Muzeum Ziemi Bieckiej, Załącznik do Uchwały nr XXVII/358/2013 Rady Miejskiej w Bieczu z dnia 25 lutego 2013 roku. <https://muzeumbiecz.pl/pl/8090/0/statut-muzeum-ziemi-bieckiej-skan-.html>. (dostęp: 22.10.2024).
- Ustawa z dnia 21 listopada 1996 roku o muzeach, Dz. U. 1997 nr 5 poz. 24. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19970050024>. (dostęp: 22.10.2024).
- Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 9 lutego 2022 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy o muzeach, Dz. U. 2022 poz. 385. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20220000385>. (dostęp: 22.10.2024).
- Ustawa z dnia 23 lipca 2003 roku o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz. U. 2003 nr 162 poz. 1568. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20031621568>. (dostęp: 22.10.2024).

Spuścizna plenerów malarskich w kontekście magazynowania zasobów muzealnych na przykładzie Muzeum Ziemi Bieckiej

Abstrakt:

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. w Bieczu realizowano liczne plenery malarskie i przedsięwzięcia artystyczne związane z popularyzacją szeroko pojmowanej sztuki. Muzeum Regionalne w Bieczu zgromadziło wówczas wiele prac plastycznych, stanowiących dziś integralny element zasadniczych zasobów muzealnych wpisanych do ksiąg inwentarzowych. Nasuwa się pytanie, czy taki stan rzeczy nie umniejsza estymy jednostki i nie koliduje z rzetelną realizacją misji muzealnej, ze szczególnym uwzględnieniem optymalnych warunków magazynowania obiektów i ich klasyfikacji według określonych kryteriów.

Słowa kluczowe: muzeum regionalne, plenery malarskie, magazynowanie zbiorów, zarządzanie muzealiami, klasyfikacja obiektów muzealnych

The legacy of plein-air painting in the context of museum storage on the example of the Museum of the Land of Biecz

Abstract:

In the 1970s and 1980s of the 20th century, Biecz carried out numerous outdoor paintings and other artistic activities related to the popularization of art. As a result, the Regional Museum in Biecz gathered numerous works of art, which now constitute a fundamental part of its collection and are recorded in the inventory books. This raises the question of whether this state of affairs diminishes the museum's esteem and distorts its legally defined classification system.

Keywords: regional museum, painting outdoors, storage of collections, management of museums, classification of museum objects

Aleksandra Wańczyk – magister muzeologii, adiunkt w Muzeum Ziemi Bieckiej, doktorantka Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie w dyscyplinie: nauki o kulturze i religii. Zainteresowania badawcze kieruje w stronę edukacji włączającej w sektorze kultury. W ramach pracy doktorskiej realizuje autorski temat: *Muzeum jako „trzecie miejsce” osób wykluczonych społecznie*.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.4

Magdalena Cyankiewicz

Muzeum Miejskie „Szttygarka” w Dąbrowie Górniczej

(En) plein air... W poszukiwaniu „dziedzictwa barbizończyków” na styku przemysłowej przestrzeni hutniczej i sztuki z Dąbrowy (Górnicej) XIX i XX stulecia

Alchemik, podobnie jak kowal, a przed nim garncarz, jest „panem ognia”.

(Eliade, 1993: 74)

Tutaj błyskało z każdej strony. Szła przed siebie szybkim krokiem z powrotem do hotelu robotniczego, mijając grupkę ze sztalugami. Nieśli obrazy, na których było widać obiekty hutnicze wynurzające się z wielkiego terenu budowy. Widocznie huta organizowała i plenery malarskie.

(Cieplak, 2023b: 71)

Chłopcy malują z zapałem, olejem dokumentują na płótnach etapy powstawania huty. Jest ona doskonałym tematem, okazuje się, że nie tylko dla amatorów, bo przyjeżdżają tu na malarskie plenery artyści z całej Polski. Chłopcy biegają podglądać prawdziwych artystów-malarzy, uczą się sztuki.

(Horoszkiewicz, 1975: 20)

Wprowadzenie

Blisko dwa wieki temu, kiedy pod Paryżem w okolicach wsi Barbizon na skraju lasu Fontainebleau utworzono kolonię artystyczną zwaną *École de Barbizon* lub *École de 1830*, a jej członkowie malowali w plenerze wiejską przyrodę i motywy zestrojone z naturą (Andrzejewska, 2016: 14; Tarkiewicz, 1974: 11; Stano, 2017: 216–217), to we wsi o charakterze osady przemysłowej Zagłębia Dąbrowskiego w granicach Imperium Rosyjskiego, położonej półtora tysiąca kilometrów na wschód, wybudowano największą hutę żelaza w Królestwie Polskim – Hutę Bankową. Przy niej powstała tzw. kolonia Huty Bankowej, będąca przyzakładowym pracowniczym osiedlem mieszkaniowym. W długie

dzieje tego dąbrowskiego zakładu wpisały się nazwiska znane również z historii sztuki. „Francuski sznyt” nosi ustawione przed jedną z hal hutniczych dzieło autorstwa słynnego rzeźbiarza z Colmar, którego identyfikujemy głównie z monumentalnym symbolem wolności, górującym w otwartej przestrzeni nowojorskiej wyspy Liberty Island.

Artykuł będzie próbą wskazania tych dzieł sztuki, które powstawały w powiązaniu z dwoma wielkimi kombinatami hutniczymi (Hutą Bankową z połowy XIX w. i Hutą Katowice z lat siedemdziesiątych XX w.) w mieście noszącym przydomek „Górnicza”. Być może na wyrost tak nazwanego ze względu na bardziej znaczące związki z przemysłem metalurgii żelaza i stali. Prace artystów, które tworzone z inspiracji hutniczych, były eksponowane lub umieszczane zarówno na zewnątrz – **w plenerze**, jak i w środku obiektów fabrycznych. Największa i najciekawsza historia dąbrowskich hut oraz sztuki, jaką do tej pory znamy, wiąże się z ruchem plenerowych akcji tworzonych pod hasłem „Przemysłowych Pejzaży Przyjaźni”, a więc tych, które powstały na plenerach okresu PRL-u. Były one współorganizowane przez dyrekcję budującej się Huty Katowice i dwudziestowiecznych „barbizończyków”, którzy weszli ze sztalugami na teren wielkiej budowy. Byli to nie tylko artyści zrzeszeni w Związku Polskich Artystów Plastyków, zazwyczaj z oddziału katowickiego, okręgu sosnowieckiego i najczęściej członkowie Grupy Zagłębie, ale także z innych ośrodków w kraju, a nawet z zagranicy. Słowo „przyjaźń” pojawiło się więc nie bez powodu. Odrębną grupę uczestników pleneru tworzyli pracownicy budującego się zakładu, a więc twórcy nieprofesjonalni (Horoszkiewicz, 1975).

*D’où venons-nous?*¹

Przypadek pierwszy we wsi Dąbrowa: Wielka sztuka przed halą huty i w jej wnętrzu

Jeden z najbardziej znanych obrazów ugrupowania barbizończyków, będący wręcz ikonicznym dziełem, które będzie wielokrotnie interpretowane, a obecnie poddawane niemal procesowi „memizacji” (Poprzeczka, 2024), to *Kobiety zbierające kłosa* (*Des Glaneuses*, 1857) Jeana-François Milleta – artysty, który w 1849 r. przystąpił do artystycznej kolonii. W jego dziele pojawia się temat pracy wieśniaczek (wiejskiego proletariatu)². Ów aspekt będzie chętnie eksploatowany i stanie się pożądanym tematem wielu socrealistycznych obrazów. Nawiązywano do niego również na plenerach przemysłowych, które odbywały się ponad wiek później – na górnośląskich i zagłębiowskich terenach przemysłowych, do których chcę się tu odwoływać. W innej rzeczywistości, w okresie PRL-u artysta zafascynowany trudem tworzenia świata pracy mógł hipotetycznie „brać udział w plenerach na wielkich budowach, tartakach czy na polach PGR” (Motyka, 1979). We wspomnianych państwowych gospodarstwach rolnych organizowano również

¹ W latach 1897–1898 Paul Gauguin podczas drugiego pobytu na Tahiti namalował swoje wielkie alegoryczne dzieło będące artystycznym testamentem, które podpisał w rogu na żółtym tle: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?* (w oryginale bez znaków zapytania).

² Przykładowo obraz Gustave’a Caillebotte’a *Cykliniarze* (*Les raboteurs de parquet*) z 1875 r. jest jednym z pierwszych przedstawień miejskiego proletariatu w malarstwie francuskim. Paryski artysta często podejmował temat robotników przy pracy, a obraz *Cykliniarze* pokazany na Salonie w 1875 r. został odrzucony przez jury, być może z powodu wyboru „wulgarnego tematu”.



Fot. 1. Mira Źelechower-Aleksiu, *Szkic* [II Ogólnopolski Plener Przemysłowy na Śląsku, ROW, 1969], pisak niebieski na papierze; kolekcja Muzeum Miejskiego „Sztęgarka”; fot. Marek Wesołowski

plenery, które mogły mieć zupełnie inny charakter i nie wiązać się jedynie z pochwałą socjalistycznej i kolektywnej pracy na roli. Tak było w przypadku międzynarodowego pleneru konceptualnego zorganizowanego w Osetnicy na Dolnym Śląsku na początku lat siedemdziesiątych XX w. przez wrocławski ZPAP, z komisarzem Anastazym Wiśniewskim. Plener zorganizowano również dzięki wsparciu dyrektora PGR, który sprzyjał awangardowej sztuce i udostępnił twórcom miejscowy zaniedbany pałac. W dolnośląskim plenerze uczestniczyli między innymi Andrzej i Natalia Lachowiczowie, a jego niezwykle kolorystycznie wspominała młoda wówczas artystka Mira Źelechower-Aleksiu (Braun, 2016: 104), która wcześniej w 1969 r. brała udział między innymi w II Ogólnopolskim Plenerze Przemysłowym na Śląsku, organizowanym na terenie Rybnickiego Okręgu Węglowego (Stano, 2019; Kulig, 2022; Cieplak, 2023a)³.

Obraz Milleta *Des Glaneuses* z Musée d'Orsay był wielokrotnie reinterpretowany przez współczesnych twórców (a nawet, jak powiedziałaaby profesor Maria Poprzącka – „memizowany”), czego przykładem może być znana praca Banksy'ego z 2009 r. Ten brytyjski artysta uliczny, słynny streetartowiec z Bristolu, wykorzystujący prowokacyjny styl, by komentować tematy społeczno-polityczne, przy jednoczesnym użyciu ustalonych konwencji historii sztuki, stworzył dzieło, które zatytułował *Agency Job* (*The Gleaners*). Z reprodukcji obrazu Milleta wyciął jedną z sylwetek kobiecych, a następnie domalował ją na osobnym wycinku płótna i dokleił w taki sposób, jakby wyszła z obrazu⁴. Kobieta Banksy'ego siedzi, odwraca wzrok od widza i pali papierosa. Co ciekawe, motyw papierosa jako znaku przerwy podczas pracy na obrazie *Daj przypalić*, uchwyciła także malarka Maria Tryzno, która brała udział w Plenerze Przyjaźni Huty Katowice

³ Prace wraz ze szkicami, które powstały podczas rybnickiego pleneru w 1969 r., znana artystka wrocławskiego środowiska twórczego – Mira Źelechower-Aleksiu przekazała w darze dla Muzeum Miejskiego „Sztęgarka” w Dąbrowie Górniczej w 2022 r., podczas organizacji wystawy *Artystyczny Kombinat: wokół Huty Katowice od A do Ż* w Pałacu Kultury Zagłębia (9.09–7.10.2022).

⁴ Obraz *Agency Job* (*The Gleaners*) można zobaczyć na stronie <https://banksyexplained.com/the-gleaners-2009>. (dostęp: 2.05.2024).

(Ponitycki, 1977; por. Kulig, 2022; Cieplak, 2023a). Obraz *Agency Job* ma też ciekawą i bogatą historię wystawienniczą⁵.

Jeszcze późniejszym przykładem reinterpretacji dzieła Milleta jest praca cyfrowa Julie Nahon *Déchets (Concours d'art...*, 2019), powstała w 2009 r. na potrzeby konkursu sztuki zaangażowanej. Tym razem uwypuklono problem zalewu śmieci, które zmuszone są zbierać trzy wieśniaczki z pierwowzoru Milleta, u którego pochylały się one, żeby zbierać pojedyncze kłosa zbóż. Na uprawianej ziemi leżą tytułowe odpady współczesnej cywilizacji, czyli śmieci i plastikowe opakowania, niekiedy z wyraźnymi logotypami i brandami popularnych produktów. Na horyzoncie pola, na którym widzimy zbieraczki, mającą po jednej stronie wiejskie dziewiętnastowieczne chaty, a po przeciwnej – współczesne zabudowania z blokowiskami, jakie znamy z wielkich europejskich bądź amerykańskich aglomeracji miejskich.

W czasach, gdy malarze z francuskiej szkoły w Barbizon zaczęli opuszczać pracownię, by wychodzić w plener, na terenie ówczesnej wsi Dąbrowa w latach 1834–1839 wybudowano Hutę Bankową. To jeden z najstarszych zakładów metalurgicznych działających do dzisiaj w obecnym województwie śląskim. Inicjatorem budowy był Henryk hrabia Łubieński, wiceprezes Banku Polskiego. Huta zawdzięczała mu nazwę oraz państwowy charakter. Była pierwszym w Królestwie Polskim zakładem stosującym do wytopu rudy węgla koksujący z okolicznych kopalń, a także napędy parowe. Plan budowy huty, obejmujący podstawowe elementy produkcji i obróbki żelaza, opracował radca górniczy Fryderyk Wilhelm Lempe. Część budynków zaprojektował Francesco Maria Lanci, przybyły na ziemię polskie z Włoch w 1825 r., absolwent rzymskiej Akademii świętego Łukasza, który początkowo pracował dla Małachowskich. W 1838 r. hrabia Łubieński zaproponował mu stanowisko Głównego Budowniczego Zakładów Górniczych Okręgu Zachodniego. Pochodzący z nadadriatyckiego Fano architekt opuścił zatem Kraków i przeniósł się do Dąbrowy. Choć w dniu przybycia Lanciego na miejsce najważniejsze budynki kombinatu już stały, to powierzono mu dokończenie licznych prac. W samej Dąbrowie historycy architektury przypisują Włochowi nie tylko autorstwo projektu lazaretu (obecnej siedziby Muzeum Miejskiego „Szttygarka”), ale także pomniejszych pomocniczych budowli: koszar dla bezżennych rekrutów, domów robotniczych, portierni i pompowni (Baron, 2012a; 2012b). Na terenie Zagłębia można odnaleźć także inne jego projekty z tego okresu działalności (por. Zagłębiowski Szlak Franciszka Marii Lanciego, mapka załączona w: Baron, 2012b).

Ponad trzydzieści lat później miały miejsce zdarzenia związane z francuskim okresem zarządzania hutą, które przyczyniły się do tego, że w jej przestrzeni pojawiło się znakomite dzieło rzeźbiarskie. Jego twórca to słynny francuski artysta Frédéric-Auguste Bartholdi. Co ciekawe, urodził się on w 1834 r., a wtedy rozpoczęła się budowa Huty Bankowej. Sama huta została zamknięta przez rosyjską administrację i sprzedana na licytacji w 1876 r. wraz z kopalniami, a nowymi nabywcami zostały osoby podstawione

⁵ W 2009 r. znalazł się na wystawie *Banksy versus Bristol Museum*, która przyciągnęła ponad trzysta tysięcy zwiedzających. <https://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksy-versus-bristol-museum>. (dostęp: 2.05.2024). W 2017 r. eksponowano go także na retrospektywie prac Milleta w Palais des Beaux-Arts w Lille we Francji. Oryginalne dzieło z 1857 r. znalazło się obok pracy Banksy'ego.

przez francuskich bankierów i przemysłowców, od połowy XIX w. zainteresowanych Zagłębiem Dąbrowskim jako miejscem przyszłych inwestycji. Popadający w ruinę zakład hutniczy w marcu 1877 r. wizytowali przemysłowcy francuscy z Kraju Loary na czele z inżynierem François-Félixem Verdiém. Zawiązana przez niego w Paryżu spółka Société Anonyme des Forges et Aciéries de Huta Bankowa miała na celu uruchomienie zakładu dla produkcji szyn stalowych na okres trzydziestu sześciu lat. W 1878 r. prezes spółki, który został także pierwszym dyrektorem Huty Bankowej, inżynier Verdié, przybył do Dąbrowy Górniczej. Niestety tutaj zmarł na zapalenie płuc 16 maja 1878 r. Pomimo tej śmierci Huta Bankowa została w krótkim czasie uruchomiona, a założenia jego autorstwa przyczyniły się do przebudowy zakładu, w którym zainstalowano między innymi piece martenowskie, dzięki którym stał się on jednym z najbardziej dochodowych w Królestwie Polskim. I tu pojawia się niezwykła historia, która łączy Nowy Jork z Dąbrową (Górnica). W 1879 r. współpracownicy w uznaniu zasług, jakie Verdié położył na polu rozwoju hutnictwa, uhonorowali go pamiątkowym popiersiem, które stanęło przed jedną z hal produkcyjnych huty (Grygiel, Wójcik, 2015). Stało ono w plenerze do 1940 r., a zostało usunięte przez niemieckich okupantów. Rzeźbę przenoszono i przechowywano w różnych miejscach zakładu, nazwanego w okresie PRL-u Hutą im. Feliksa Dzierżyńskiego, w tym w tamtejszej izbie tradycji. W końcu trafiła ona do Muzeum Miejskiego „SztYGarka” i stanowi atrakcję muzealnej wystawy poświęconej rozwojowi przemysłu hutniczego. Po latach okazało się, że wykonanie projektu popiersia zlecono paryskiemu rzeźbiarzowi Bartholdiemu. A ten wraz z inżynierem Gustave’em Eiffelem znany jest przede wszystkim jako twórca Statuy Wolności, daru narodu francuskiego dla Amerykanów.



Fot. 2. Frédéric-Auguste Bartholdi, *François-Félix Verdié*, 1879; popiersie upamiętniające pierwszego dyrektora ustawione przed halą fabryczną Huty Bankowej; fotografia z albumu zakładu, oprac. Antoni Pilecki; kolekcja Muzeum Miejskiego „SztYGarka”

Okres powojenny był także pomyślny dla artystycznego oglądu huty. W 1946 r. wielki socjalistyczny zakład odwiedziła artystka – Julia Pirotte, która sportretowała robotników-hutników we wnętrzach hutniczego kombinatu. To jedna z najbardziej znanych w tym okresie fotoreporterek, która wróciła do Polski z Francji, gdzie działała w ruchu oporu. Po wojnie pracowała między innymi dla Wojskowej Agencji Fotograficznej i różnych czasopism⁶. Była także jedną z nielicznych osób, które miały możliwość dokumentowania wydarzeń pogromu kieleckiego, jednak nie zachowała się całość jej zdjęć.

Do Dąbrowy zawitała również Helena Krajewska⁷, znana z malarstwa socrealistycznego. To jedna z najbardziej nieprzejeźdźnanych strażniczek jego doktryny. Niemniej jej twórczość zaczyna być obecnie inaczej postrzegana, również przez subtelniejszą aktywność na polu artystycznym i teoretycznym z lat 1946–1949 (Ślōdkowski, 2019: 453). Krajewska była autorką artykułu *Ludzie pracy oczekują swego Wergiliusza*, zamieszczonego w „Nowinach Literackich” (1948, nr 18), który ilustrowała trzema reprodukcjami swoich obrazów, świadczącymi o jej bezpośrednim doświadczeniu wyniesionym najprawdopodobniej z pobytu i podróży do Dąbrowy Górniczej, a być może nawet z tej największej wówczas dąbrowskiej huty (za: Ślōdkowski, 2019: 302–303).

W późniejszym okresie do robotników przybyli również artyści z regionu, którzy podjęli się ciekawej inicjatywy popularyzacji sztuki w zakładach pracy. Natomiast według projektu Zbigniewa Rzepeckiego w latach 1951–1958 w Dąbrowie Górniczej został wybudowany Pałac Kultury Zagłębia. Działająca w nim od 1973 r. galeria sztuki stała się ważnym miejscem do ekspozycji poplenerowego dorobku artystycznego. Wśród eksponowanych w niej dzieł nie zabrakło również tych o hutniczym rodowodzie.

Que sommes-nous?

Przypadek drugi w Dąbrowie Górniczej: Jak sztuka zawędrowała do zakładów przemysłowych i na Wielką Budowę?

Początków zorganizowanego ruchu artystycznego w Zagłębiu Dąbrowskim można się doszukiwać już w okresie międzywojnia. Wśród grona uczniów artystycznej szkoły działającej w Sosnowcu w drugiej połowie lat trzydziestych XX w. odnajdziemy przyszłych twórców, którzy będą aktywnie uczestniczyć w ruchu artystycznym okresu

⁶ Fotografia Pirotte *Hutnicy w strojach roboczych* (z Dąbrowy Górniczej) została przekazana do zbiorów ŻIH w Warszawie. Pirotte (właściwie Gina Diamant) urodziła się w Końskowoli w ubogiej żydowskiej rodzinie. Od młodości była zaangażowana w działalność komunistyczną. Trafiła do Brukseli, gdzie wyszła za mąż za Jeana Pirotte’a, działacza robotniczego. W Brukseli w latach 1938–1940 uczyła się dziennikarstwa i fotografii. Była współzałożycielką Wojskowej Agencji Fotograficznej (1946–1948). Współpracowała jako fotografa i publicystka z „Chłopską drogą” i „Żołnierzem Polski”.

⁷ Urodzona w Biechu malarka Krajewska (1910–1998) była absolwentką krakowskiej Wolnej Szkoły Malarstwa i Rysunku oraz warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Angażowała się w działalność kolektywu artystycznego „Czapka Frygijska”. W 1945 r. przeprowadziła się z mężem Juliuszem Krajewskim do Warszawy, gdzie działała na rzecz utworzenia pierwszego Związku Plastyków. Pełniła funkcję Prezesa Zarządu Okręgu Warszawskiego ZPAP. Była redaktorem naczelnym „Przeglądu Artystycznego” (do 1973 r.).

PRL-u, w tym w organizowanych licznie plenerach. Założki szkolnictwa artystycznego w regionie, w którym uczono podstaw sztuki i przygotowywano młodzież do podjęcia studiów plastycznych, wiążą się z sosnowieckim Gimnazjum Przemysłu Artystycznego im. Stanisława Witkiewicza. Jego założycielem i dyrektorem był Piotr Makowski (Ligocki, 1977: 7)⁸. Szkoła zatrudniała między innymi malarzy, rzeźbiarzy i grafików, a wśród nich byli Wacław Pilecki i Józef Szyller.

Niektórzy spośród uczniów, pomimo wybuchu drugiej wojny światowej, kontynuowali naukę podczas okupacji na tajnych kompletach. Zorganizowana przez nich wystawa czterystu prac nazwana *Pierwszą Wystawą Sztuki Polskiej*, odbyła się tuż po wyzwoleniu w Katowicach. Stała się jednocześnie dla wystawiających młodych artystów przepustką na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Od razu na drugi rok studiów przyjęto między innymi Mariana Malinę, Stanisława Gawrona⁹ czy Zygmunta Czecha. We wspomnieniach o Gawronie, późniejszym profesorze Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, jego córka Aleksandra Żabińska i wnuczka Wanda przedstawiają obraz grupy młodych sosnowiczian w krakowskiej uczelni artystycznej:

Na Akademii trafili znów na wybitnych nauczycieli, takich jak Jerzy Fedkowicz, Zbigniew Pronaszkowski, Czesław Rzepiński, Andrzej Jurkiewicz, Konrad Strzednicki. Studia w Krakowie przybliżyły im założenia koloryzmu, doskonale rozwinęły umiejętności w zakresie warsztatu grafiki artystycznej. Otworzyły szerokie bramy wiedzy na temat sztuki (Żabińska, b. d.).

Z kolei profesor Roman Artymowski, charakteryzując zagłębiowską grupę studentów w tamtym powojennym okresie, wspominał, że dla kadry wykładowców:

Stanowili wyróżniający się zespół studentów, który w swej twórczości, przede wszystkim graficznej, prezentował jakże dla nas wówczas egzotyczny pejzaż śląski, hałdy górnicze, kominy fabryk, postaci górników i hutników, niezwykle świat wielkiego przemysłu (cyt. za: Żabińska, b. d.).

Wymienieni twórcy i absolwenci sosnowieckiej szkoły w 1957 r. stali się również inicjatorami oraz współtwórcami Grupy Zagłębie, formacji, która przetrwała aż do lat osiemdziesiątych XX w. Być może artystów łączyło i spajało pochodzenie, więzi koleżeńskie, najczęściej zaciągnięte na uczelni (a nawet w sosnowieckim artystycznym gimnazjum), a może nade wszystko fascynacja tematyką Zagłębia, które Ligocki, z wykształcenia prawnik, a z zamiłowania historyk sztuki oraz autor monografii o plastyce regionu, określił jako mało pociągający region, obfitujący w niezbyt urodziwe przemysłowe miasta (Ligocki, 1977: 25). Na przestrzeni lat, w wyniku stosunkowo długiej

⁸ Przykładem analogicznego początku szkolnictwa artystycznego w Katowicach może być Wolna Szkoła Sztuk Plastycznych, powołana z inicjatywy architekta Tadeusza Michejdy.

⁹ Pochodził z Sosnowca, urodzony na „Zuzannie” w Zagórz. Przez całe życie był związany z regionem, czerpiąc z niego tematy i inspiracje: W tekście *Korzenie* czytamy: „Był swoistym malarzem kronikarzem zmieniających się wraz z upływem czasu zagłębiowskich pejzaży” (Żabińska, b. d.) (dostęp: 2.05.2024).

działalności grupy powstały interesujące interpretacje pejzaży Sosnowca, Czeladzi oraz Będzina, a także Dąbrowy Górniczej, również z widokami hut. Artysty, choć zazwyczaj zatrudniani jako zakładowi plastycy, w przedstawieniach robotników, górników i hutników zdecydowanie unikali socrealistycznej propagandy i optymizmu, kierowali się humanistycznym podejściem do tematu pracy. Zazwyczaj posługiwali się ekspresją jako głównym środkiem wyrazu (Piątek, 2002).

W Grupie Zagłębie pod koniec lat sześćdziesiątych XX w. zrodziła się interesująca inicjatywa upowszechniania sztuki przez organizowanie objazdowych wystaw prac, które udostępniano w zakładach pracy. Ekspozycję łączono z prelekcjami i dyskusjami. Przygotowane zestawy prac trzech lub czterech artystów wędrowały po przedsiębiorstwach, a wystawiano je zazwyczaj w zakładowych świetlicach. Przykładowo pierwszy zestaw obejmował prace: Eugeniusza Chmiela, Romana Chruściela, Stanisława Gawrona i Tadeusza Roja (Ligocki, 1977: 26). Co warto podkreślić, zrzeszeni twórcy w ramach wymiany doświadczeń chętnie uczestniczyli w tzw. plenerach przemysłowych, organizowanych od końca lat sześćdziesiątych, a zwłaszcza w latach siedemdziesiątych XX w. Najbardziej pogłębione i wszechstronne opracowanie odnoszące się do akcji plenerowej organizowanej w tak nietypowych, bo industrialnych przestrzeniach w okresie PRL-u na Górnym Śląsku, a także w Zagłębiu Dąbrowskim, stworzyła historyczka sztuki Bernadeta Stano (2019). Autorka zwraca uwagę, że równolegle do wydarzeń o zasięgu ogólnopolskim odbywały się lokalne spotkania twórców, wśród których nie mogło zabraknąć malarzy i grafików z Grupy Zagłębie.

Do plenerowych akcji możemy zaliczyć Plenery Miasta Sosnowca, Będzina, Plenery Jurajskie organizowane w latach 1971–1975 w Zawierciu (por. Ligocki, 1971) oraz dąbrowskie plenery, w założeniu mające zainteresować uczestników krajobrazem przemysłowym z industrialną architekturą.

Kolejnym z pożądaných obszarów tematycznych na tego typu plenerach był człowiek pracy i miejsce jego pracy. Organizowano zatem wycieczki artystów do przedsiębiorstw i zakładów, a w przypadku Dąbrowy Górniczej do Huty im. Feliksa Dzierżyńskiego, do kopalni węgla kamiennego (KWK „Generał Zawadzki”) oraz do Dąbrowskiej Fabryki Obrabiarek (DFO). Plenery zaczęły się tu od końca lat sześćdziesiątych XX w. Były to: Pierwszy Plener Dąbrowy Górniczej (1968), Drugi Ogólnopolski Plener Malarstwa i Grafiki Dąbrowy Górniczej (1972) z komisarzem Włodzimierzem Starościakiem, wieloletnim dyrektorem Pałacu Kultury Zagłębia (*II Ogólnopolski Plener...*, 1972), oraz Międzynarodowy Plener w Zagłębiu Dąbrowskim (1974) w zakresie malarstwa i grafiki (Tarkiewicz, 1974; por.: Stano, 2019: 237; Piątek, 2002).

Te działania plenerowe miały miejsce, zanim zainicjowano w dzisiejszej Dąbrowie Górniczej budowę największego kombinatu metalurgicznego w Polsce, jakim była Huta Katowice, pierwotnie nazwana Hutą Centrum. Decyzję o jej budowie podjęto w grudniu 1971 r. podczas Prezydium Rządu na VI Zjeździe PZPR, a pierwszą łopatę wbito 15 kwietnia 1972 r. Powstała po latach Huta Katowice znacząco wpisała się w krajobraz regionu i miasta, a także w przekaz kulturowy o silnym zabarwieniu politycznym i propagandowym, czego świadectwem może być idea naczelną organizowanego podczas budowy huty pleneru z 1976 r., by „poprzez artystyczny obraz wielkiego dzieła



Fot. 3. Alina Wójcik-Leśniak, *Wytop*, olej na płótnie, niedatowany; kolekcja Muzeum Miejskiego „Szttygarka”; fot. Marek Wesołowski

ludzkich rąk i umysłów, stworzyć trwałe wartości ideowo-artystyczne wzbogacające współczesną sztukę socjalistyczną”¹⁰.

Powstający zakład był również miejscem spotkań z ludźmi kultury i sztuki, gdyż Huta Katowice gościła między innymi: prof. Wiktora Zina, prof. Mariana Koniecznego, rektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Marylę Rodowicz, Jonasza Koftę czy Czesława Niemena, który fakt wycinania drzew, być może z Łosieńskiej Puszczy, skomentował: „Żal mi tego lasu... Rozumiem, musi zniknąć, ulec zniszczeniu, ale... tym bardziej mi go żal” (za: Cieplak: 2023a). Autorem planu generalnego Huty Katowice był Stefan Zemła¹¹. Za tę realizację otrzymał Nagrodę Państwową I stopnia (1978), wtedy też przyznano mu status architekta twórcy.

Inicjującym plenerem, jaki zorganizowano na terenie budującego się metalurgicznego giganta, był I Ogólnopolski Plener Malarsko-Graficzny Budowy Huty Katowice, który trwał w dniach od 20 do 30 września 1975 r. Organizatorami pleneru były: Generalna Dyrekcja Budowy Huty Katowice, Dyrekcja Huty Katowice w budowie i Zarząd Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Katowicach. W pracach pleneru

¹⁰ Kronika Huty Katowice 1976 rok, cz. 1, oprac. J. Hłond: 10 maja, ze zbiorów Muzeum Miejskiego „Szttygarka” w Dąbrowie Górniczej [maszynopis niepublikowany].

¹¹ Architekt urodził się w Sosnowcu. Był wykładowcą akademickim i profesorem Politechniki Śląskiej. Był absolwentem Wydziału Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie (1947–1952). Otrzymał nakaz pracy w Biurze Projektów Przemysłu Hutniczego „Biprohut” Gliwice.

wzięli udział następujący artyści plastycy¹²: Kryspian Adamczyk (grafik z Sosnowca), Eugeniusz Delekt, grafik z Katowic, Halina Eysmont (malarka z Warszawy), Alina Wójcik-Leśniak (malarka z Katowic), Stanisław Gawron (grafik z Sosnowca), Piotr Murara (malarz z Katowic), Henryk Bzdok (grafik z Katowic), Stefan Sroczyński (malarz z Warszawy), Ryszard Lech (malarz z Koszalin), Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki (malarz z Wrocławia), Ryszard Twardoch (grafik z Sosnowca) oraz Zdzisław Biliński (sosnowiecki malarz)¹³, któremu jednocześnie powierzono funkcję komisarza pleneru. Uroczysty wernisaż odbył się w Galerii Sztuki Pałacu Kultury z okazji Dnia Budowlanych. Jednym z uczestników pleneru był Henryk Bzdok¹⁴, tworzący i wystawiający swoje prace do dnia dzisiejszego, który jest jednocześnie znanym kronikarzem śląskiego środowiska artystycznego. Wspominając swój udział w plenerze z 1975 r., zwrócił uwagę na aspekt propagandowego wymiaru artystycznego przedsięwzięcia, a także towarzyszącej mu cenzury przy okazji dokonywania notacji fotograficznej. Na spotkaniu wstępnym z plastykami potwierdzono możliwość fotografowania terenu huty, „ale wskazano obiekt, na który nie należało kierować obiektywem, i postawiono warunek, że filmy muszą być oddane do wywołania firmie, która je »wiecie-rozumiecie« przejrzy, a potem wam odda” (Bzdok, 2012: 37). W rezultacie zwracanych filmom nierzadko towarzyszyła opinia: „W zasadzie wszystko w porządku, z jednego tylko filmu musieliśmy wyciąć jedną klatkę” (Bzdok, 2012: 37).

Drugi plener plastyczny Huty Katowice, tym razem o charakterze międzynarodowym, odbywał się od 3 do 22 maja 1976 r. Organizatorami akcji plenerowej pod nazwą „Przemysłowy Pejzaż Przyjaźni” były: dyrekcja Huty Katowice, Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego, Zarząd Główny oraz Zarząd Okręgowy Związków Polskich Artystów Plastyków oraz Zarząd Główny Związku Zawodowego Hutników. W przeciwieństwie do pierwszego pleneru, w którym uczestników zakwaterowano w nieoddanym jeszcze do użytku budynku mieszkalnym budowanym dla robotników huty (Bzdok, 2012: 37), w kolejnej akcji ulokowano gości w Ośrodku Wypoczynkowym Sobotnio-Niedzielnym w Rogoźniku. Uczestnikom akcji plenerowej organizatorzy zapewniali zakup materiałów malarskich, co miało szczególne znaczenie przy organizacji pleneru o randze międzynarodowej. Z racji udziału gości z ZSRR organizatorzy kontaktowali się z warszawską centralą Zakładu Zaopatrzenia Artystów Plastyków przy ul. Rolnej.

¹² Lista uczestników pleneru według Kroniki Huty Katowice 1975 rok, ze zbiorów Muzeum Miejskiego „Sztynka” w Dąbrowie Górniczej [maszynopis niepublikowany]; lista dokumentacji ZPAP obejmowała mniejszą liczbę twórców: Henryk Bzdok, Eugeniusz Delekt, Halina Eysmont, Stanisław Gawron, Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki, Ryszard Lech, Piotr Murara, Ryszard Twardoch, Zdzisław Biliński – komisarz.

¹³ Urodził się w 1924 r. we Lwowie. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Był jednym z założycieli grupy ST-53 w Katowicach oraz jednym z inicjatorów powstania Grupy Zagłębie, której w latach siedemdziesiątych XX w. był prezesem. W Dąbrowie Górniczej brał udział w poplenerowej wystawie (1968 r.) (por. Księżyk, 2023: 30; Cieplak, 2023a).

¹⁴ Urodził się w 1937 r. w Rozwadzy (gmina Zdzeszowice). Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, na Wydziale Grafiki i Malarstwa w Katowicach (absolwent z 1964 r.). Zajmuje się między innymi rysunkiem satyrycznym, grafiką użytkową oraz ilustrowaniem książek. Publikował na łamach miesięcznika „Śląsk”.



Fot. 4. Jedno ze zdjęć pamiątkowego albumu wręczanego uczestnikom „Przemysłowego Pejzażu Przyjaźni” Huty Katowice z 1976 r. (własność prywatna rodziny artysty Zygmunta Czecha)

W plenerze wzięło udział dwudziestu dziewięciu plastyków¹⁵, w tym czterech artystów radzieckich: Walentin Czekmasow z Karelii, Wiczyśław Litwinow z Leningradu, Nikołaj Szelest z Kijowa, Dżawłon Umarbekow z Taszkientu. Środowisko Warszawy reprezentowali: Halina Eysmont, Ewa Semil, Maria i Andrzej Tryzno, Maria Wollenberg-Kluza, Janusz Rogowski, Edward Dwurnik. Z Krakowa wzięli udział: Walenty Gabrysiak, Józef Stasiak i Wincenty Dunikowski; a z Katowic: Alina Wójcik-Leśniak, Edmund Czarnecki, Elżbieta Wyrożemska, Olgierd Bierwiazzonek, Eugeniusz Delekt, Witold Ciechanowicz i Ryszard Osadczy. Z Sosnowca dołączyli członkowie Grupy Zagłębie: Stanisław Gawron, Bolesław Nowicki, Eugeniusz Chmiel i Kryspian Adamczyk. Z Tychów przyjechał kolejny członek zagłębiowskiego stowarzyszenia – Zygmunt Czech, a z Gdańska-Oliwy – Kazimierz Śramkiewicz. Komisarzami pleneru byli Halina Antoszewska, wykładowczyni Akademii Sztuk Pięknych z Katowic, oraz chorzowski malarz – Teodor Tunk. Wystawę poplenerową urządzono w Biurze Wystaw Artystycznych w Katowicach w czerwcu 1976 r. Następnie prace poplenerowe pokazano

¹⁵ Liczba i wykaz uczestników na podstawie archiwaliów z APK Katowice: zesp. 12/549/0 ZPAP Zarząd O. Katowice: Lista Uczestników I Międzynarodowego Pleneru Polsko-Radzieckiego – „Przemysłowy Pejzaż Przyjaźni”; natomiast w Kronikach Huty Katowice 1976 rok, cz. 1, oprac. J. Hłond: 10 maja, ze zbiorów Muzeum Miejskiego „Sztęgarka” w Dąbrowie Górniczej [maszynopis niepublikowany], podano liczbę dwudziestu siedmiu uczestników pleneru.



Fot. 5. Marian Malina, *Huta Katowice w budowie*, 1977, linoryt na papierze; kolekcja Muzeum Miejskiego „Szttygarka”; fot. Marek Wesołowski

na wystawie końcowej w grudniu 1976 r. w katowickiej hali widowiskowo-sportowej. Wystawa w tym terminie wiązała się z uruchomieniem pierwszego wielkiego pieca na Hucie Katowice (Stano, 2019: 236). Dla wszystkich artystów, uczestników pleneru z 1976 r., przygotowano pamiątkowe medale oraz fotograficzne albumy ze zdjęciami plenerowymi i grupowymi. Aby podtrzymać tradycję imprezy o międzynarodowej randze, zorganizowano w 1977 r. kolejny międzynarodowy plener „Przyjaźni”, a wśród uczestników znalazł się między innymi malarz Jerzy Duda-Gracz.

Warszawska Fundacja Edwarda Dwurnika w związku z przygotowywaniem przez jej zespół albumu poświęconego cyklowi *Robotnicy* chciała, aby w publikacji znalazły się możliwie wszystkie zachowane prace cyklu. Poszukiwała zatem również w Dąbrowie Górniczej obrazu autorstwa Dwurnika – *Ludzie dobrej roboty*. Obraz olejny, który powstał na „Przemysłowym Plenerze Przyjaźni” z 1976 r. w Hucie Katowice, podobnie jak dwa pozostałe obrazy – *DORO* oraz *Chłodnie kominowe*, był pokazywany pierwotnie na wystawie poplenerowej w PKZ. Po czterdziestu trzech latach od powstania praca odnalazła się w zbiorach prywatnych nie w Zagłębiu, jak pierwotnie sądzono, ale w prywatnej kolekcji w Warszawie. Właścicielka obrazu na jednym z wernisaży pokazała członkom Fundacji zdjęcie pracy, której poszukiwali. W rezultacie reprodukcja obrazu mogła być zamieszczona w albumie *Edward Dwurnik. Robotnicy / Workers*. Okazało się, że kolekcjonerka kupiła ów obraz kilkanaście lat wcześniej w dąbrowskim salonie ze sprzedażą antyków i dzieł sztuki, zlokalizowanym przy ul. Sobieskiego, czyli przy arterii, gdzie stoją również zabudowania Huty Bankowej, obecnie noszącej nazwę Huta Bankowa – Grupa Alchemia.

Où allons-nous?

Przypadek trzeci w Dąbrowie Górniczej, pół wieku później: to samo miejsce i nowy plener

W 2023 r. z inicjatywy trzech instytucji, czyli Muzeum Miejskiego „Sztynka”, ArcelorMittal Poland oraz Liceum Sztuk Plastycznych im. Tadeusza Kantora, zaplanowano przygotowanie pleneru malarskiego, aby odnieść się do tradycji dawnych przemysłowych plenerów sprzed pół wieku w Dąbrowie Górniczej. Plener odbył się 1 czerwca 2023 r. na terenie zagłębiowskiego oddziału hutniczego giganta, czyli w dawnej Hucie Katowice. Uczestniczyli w nim uczniowie dąbrowskiego liceum plastycznego: Oliwia Kozłowska, Angelika Duma, Jagoda Dąbrowska, Emilia Jawura, Magdalena Jurczak, Patrycja Gil, Kacper Straś, Wiktoria Matyszczyk-Kował, Paula Buras i Aleksandra Okoń. Towarzyszyli im ich opiekunowie z pracowni malarstwa: Damian Pacha, Rafał Pelczar i Robert Kańtoch.



Fot. 6. Plener malarski w dąbrowskiej hucie ArcelorMittal Poland, czerwiec 2023; fot. Robert Kańtoch

Bernadeta Stano, porównując dawne plenery ze współczesną akcją plenerową, zauważa, że:

Obecnie na terenie Górnego Śląska i Zagłębia można zapoznawać się z dziełami, które przez kilka dekad przechowywane były w magazynach muzealnych, a które stanowią efekt podobnych akcji artystycznych organizowanych tu w okresie PRL. Uczestnicy tamtych plenerów również zachwycali się technologią, gloryfikowali estetykę budowanej na ich oczach Huty Katowice, ale też wykazali się wrażliwością na detale: błysk słońca na elewacji, porzucone w trawie przedmioty czy tablice BHP (za: *Plener przemysłowy po latach...*, 2023).

Prace malarskie młodych twórców z 2023 r. znalazły się na muzealnej wystawie *Zsyp*, prezentującej również poplenerowe malarstwo oraz rysunki sprzed lat artystek Miry Żelechower-Aleksium i Aliny Wójcik-Leśniak. Wernisaż wystawy zorganizowano 17 czerwca 2023 r., w dniu święta Szlaku Zabytków Techniki Województwa Śląskiego, czyli podczas dorocznej INDUSTRIADY¹⁶ (por. Cyankiewicz, Mirkowski, 2024). Następnie poplenerowe prace z 2023 r. znalazły się na miniwystawie towarzyszącej dąbrowskiej promocji książki Anny Cieplak *Ciało huty*, która odbyła się 26 września w Pałacu Kultury Zagłębia, a także na wystawie *Artyści i Alchemicy. Huta w Tworzeniu (1972–2023)*¹⁷.

Rok wcześniej również w Galerii Sztuki PKZ miała miejsce pierwsza z wystaw tematycznych – którą przygotowano z okazji obchodów pięćdziesięciolecia budowy zakładu – *Artystyczny Kombinat: wokół Huty Katowice od A do Ż*¹⁸. W przypadku pierwszej z wystaw odnoszącej się tematycznie do Huty Katowice i jej plenerów artystycznych, kluczem doboru i podstawą aranżacji ekspozycji stała się wspomniana powieść Anny Cieplak, pisarki młodego pokolenia, urodzonej w Dąbrowie Górniczej. Autorka, która jest również nauczycielką akademicką na kierunku sztuka pisania na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego i animatorką kultury, tak podsumowała na forum swojej uczelni rozmowę o tej kolejnej zagłębiowskiej powieści, a jednocześnie swój znaczący udział w projekcie wystawienniczym:

[...] huta wraca do mnie z innej strony. Wraz z Muzeum Miejskim Sztygarka przygotowałam w Pałacu Kultury Zagłębia wystawę o plenerach i pejzażach huty od lat 70. do czasów obecnych. Zrobiliśmy też zielnik i dzieliliśmy się szczepkami na wystawie. *Ciało huty* żyje swoim życiem i to jest dla mnie najważniejsze doświadczenie tej książki. To pierwsza moja powieść, która rozrasta się w specyficzny sposób, trochę jak te szczepki: jest przekazywana od jednej osoby do kolejnej i pobudza do nowych działań (za: Grząslewicz, 2024; por. 2023).

Ostatnim akcentem, a może nawet klamrą łączącą jakże bogate, bo trwające niemal sto dziewięćdziesiąt lat związki dąbrowskiej Huty Bankowej i nieco krótsze Huty Katowice ze sztuką (starałam się je opisać i przedstawić w perspektywie historycznej, uwzględniającej poszukiwania, które umownie określiłam „dziedzictwem barbizończyków”) ze spojrzeniem kuratorki tak chętnie pokazującej wystawy dzieł sztuki związane z przemysłem Dąbrowy Górniczej, może być wskazanie charakteru najnowszej, bo otwartej podczas czerwcowej INDUSTRIADY 2024, wystawy w Muzeum Miejskim „Sztygarka”, zatytułowanej „3 x 15” czyli przemysłowa i hutnicza łąka po latach odkrywana

¹⁶ Po wernisażu wystawy *Zsyp* miał miejsce wykład o przemysłowych plenerach wygłoszony przez dr Stano (UKEN w Krakowie), pt. *Artysta w fabryce. Pleneromania w cieniu kominów i sztybów*.

¹⁷ Wydarzeniami towarzyszącymi wystawie było oprowadzanie autorskie podczas finisażu wystawy (26.01.2024) z pisarką Anną Cieplak oraz wykład adresowany do słuchaczy UTW jednej z kuratorek pt. *Z malarskimi sztalugami na Wielkiej Budowie*.

¹⁸ Wystawie towarzyszył wykład połączony z oprowadzaniem kuratorskim Magdaleny Cyankiewicz pt. *Tu był nie tylko Edward Dwurnik, czyli o plenerach malarskich organizowanych na Hucie Katowice*.

w malarstwie, grafice, fotografii. Pokazane na wystawie prace na co dzień nie są dostępne dla zwiedzających, stanowią własność zakładów przemysłowych (Huta Bankowa – Grupa Alchemia) albo są częścią prywatnych kolekcji. Ekspozycja industrialnej sztuki odkrywanej na nowo i w nowej odsłonie pokazuje dziedzictwo, niczym katalog widoków, przemysłowej Dąbrowy od połowy XIX do połowy lat siedemdziesiątych XX w.

Z racji bogatego przekroju dzieł wystawy „3 x 15” czyli *przemysłowa i hutnicza łąka po latach odkrywana w malarstwie, grafice, fotografii*, obejmujących zarówno malarstwo, grafikę, jak i fotografię, można się spodziewać dalszej kontynuacji cyklu, który wciąż może zaskakiwać, odsłaniając i odkrywając po raz kolejny sztukę, która zazwyczaj powstawała w plenerze, w scenerii inspirowanej industria regionu, albo też funkcjonowała w takiej przemysłowo-artystycznej ramie, symbiozie i zależności. Dzieje dąbrowskiego przemysłu powiązanego ze sztuką są przykładem na to, że niekiedy piękne *decorum* ustawione w otwartej przestrzeni zakładu, tak jak w przypadku popiersia pierwszego francuskiego dyrektora huty, bądź nawet notacje szkicowe tworzone przez artystów na przemysłowych plenerach, po latach mogą się stać już nie tylko świadectwem swojej epoki, ale także cennymi i jakże pożądanymi dziełami sztuki.

Bibliografia

- II Ogólnopolski Plener Dąbrowy Górniczej 1970–1972* [Katalog malarstwa i grafiki ze spisem prac i autorów] (1972). Dąbrowa Górnicza: Wyd. Pałac Kultury Zagłębia.
- Andrzejewska, M. (2016). Plenery artystyczne jako praca twórcza i forma nauczania. *Postępy w Inżynierii Mechanicznej*, 8 (4): 13–19. https://dlibra.pbs.edu.pl/Content/1087/PDF/Andrzejewska_Ma%C5%82gorzata.pdf. (dostęp: 1.10.2024).
- Baron, O. (2012a). Franciszek Maria Lanci, budowniczy Zachodniego Okręgu Górniczego, 49–56. W: A. Rybak, A. J. Wójcik (red.). *Korzenie gospodarki w Dąbrowie Górniczej: kapitał zagraniczny w stuletniej historii miasta*. Katowice – Dąbrowa Górnicza: Muzeum Miejskie „Sztęgarka”, Katowicka Specjalna Strefa Ekonomiczna.
- Baron, O. (2012b). Główny Budowniczy Zakładów Górniczych Okręgu Zachodniego. Franciszek Maria Lanci w Dąbrowie. W: O. Baron, D. Majchrzak, G. Onyszko. *Franciszek Maria Lanci. O mariażu neogotyckiej architektury z przemysłem*. „Industriae Theatrum ex Silesia”, 2. Dąbrowa Górnicza: Towarzystwo Przyjaciół Dąbrowy Górniczej, Muzeum Miejskie „Sztęgarka”.
- Braun, M. (2016). *Mona: opowieść o życiu malarki*. Wrocław: Wydawnictwo Via Nowa.
- Bzdok, H. (2012). *Z życia wzięte: katowickie środowisko artystyczne oczami grafika*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Cieplak, A. (2023a). Artyści i alchemicy: huta w Tworzeniu (1972–2023) [Wstęp do katalogu]. W: *Artyści i alchemicy: huta w Tworzeniu (1972–2023)*. Dąbrowa Górnicza: Muzeum Miejskie „Sztęgarka”. <https://palac.art.pl/sites/default/files/edytor/do%20pobrania%20pliki/art%C5%9Bci%20i%20alchemicy%20huta%20w%20tworzeniu.pdf>. (dostęp: 1.10.2024).
- Cieplak, A. (2023b). *Ciało huty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Concours d'art engagé 2019: les meilleures realizations* (2019). <https://mrmondialisation.org/concours-dart-engage-2019-les-meilleures-realizations>. (dostęp: 2.05.2024).
- Cyankiewicz, M., Mirkowski, Z. (2024). Od 15 lat na Szlaku. *Przegląd Dąbrowski*, 4 (277): 12.

- Eliade, M. (1993). *Kowale i alchemicy*, tł. A. Leder. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Franciszczok, J. (red.) (1974). *30 lat malarstwa w PRL*. Warszawa – Katowice: Muzeum Narodowe w Warszawie, Urząd Wojewódzki w Katowicach, BWA w Katowicach.
- Giełżyński, W., Gliszczynski, J., Szenk, R. (oprac. tekstów) (1976). *Narodziny huty* [Katalog]. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Grygiel, T., Wójcik, A. J. (2015). *Bartholdi i Gravier: francuskie konteksty dzieł sztuki związanych z przemysłem XIX i XX wieku w województwie śląskim*. „Industriae Theatrum ex Silesia”, 4. Dąbrowa Górnicza: Towarzystwo Przyjaciół Dąbrowy Górniczej, Muzeum Miejskie „Sztęgarka”.
- Grząślewicz, T. (2023). *Podcast: Ile ludzi, tyle hut – rozmowa z Anną Cieplak*. <https://us.edu.pl/podcast-ile-ludzi-tyle-hut-rozmowa-z-mgr-anna-cieplak>. (dostęp: 2.05.2024).
- Grząślewicz, T. (2024). Prawo do wzrostu – wywiad z Anną Cieplak. *Gazeta Uniwersytecka UŚ*, 4 (314): 18–20. <https://gazeta.us.edu.pl/node/434273>. (dostęp: 1.10.2024).
- Horoszkiewicz, W. (1975). Junacka sprawa. (Pejzaż tworzony i malowany). *Panorama*, 18 X–24 X.1975: 19–21.
- <https://banksyexplained.com/the-gleaners-2009>. (dostęp: 2.05.2024).
- <https://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksy-versus-bristol-museum>. (dostęp: 2.05.2024).
- Juda, M. (red.) (2007). *Od grafiki propagandowej do Ronda Sztuki*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach.
- Księżyk, R. (2023). Śniálnia. *Śląski underground*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kulig, A. (2022). [Wstęp do katalogu]. W: *Artystyczny Kombinat – wokół Huty Katowice od A do Ż*. Dąbrowa Górnicza: Pałac Kultury Zagłębia, Muzeum Miejskie „Sztęgarka”. <https://palac.art.pl/sites/default/files/edytor/do%20pobrania%20pliki/artystyczny%20kombinat.pdf>. (dostęp: 1.10.2024).
- Ligocki, A. (1971). *Pokłosie*. W: *Plener Jurajski Ziemi Zawierciańskiej*. Zawiercie: Wydział Kultury PPRN.
- Ligocki, A. (1977). *Plastycy Śląska i Zagłębia*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Motyka, J. (1979). [Wstęp do katalogu]. W: *Motyw pracy w malarstwie Józefa Stasiaka*. Chrzanów: Muzeum w Chrzanowie, Grupa Twórcza ZPAP „Postawy”.
- Piątek, M. (2002). *Grupa Zagłębie* [Wstęp do katalogu]. W: *Zagłębie: Wystawa dzieł artystów Grupy Zagłębie w Miejskiej Galerii Sztuki Extravagance w Sosnowcu*. Sosnowiec: Miejska Galeria Sztuki Extravagance.
- Plener przemysłowy po latach: dąbrowski kombinat dzisiaj* [Katalog wystawy] (2023). Dąbrowa Górnicza: Pałac Kultury Zagłębia.
- Ponitycki, J. (1979). [Wstęp do katalogu]. W: *Pejzaż przyjaźni*. Dąbrowa Górnicza: Pałac Kultury Zagłębia i in.
- Poprzącka, M. (2024). *Sztuka staje się memem i dzieli los celebrytów – prof. Maria o współczesnych przygodach ikonicznych dzieł*. <https://audycje.tokfm.pl/podcast/138077,Sztuka-staje-sie-memem-i-dzieli-los-celebrytow-prof-Maria-Poprzecka-o-wspolczesnych-przygodach-ikonicznych-dziel>. (dostęp: 2.05.2024).
- Słodkowski, P. (2019). *Modernizm żydowsko-polski: Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- Stano, B. (2017). *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia*, 215–236. W: A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski (red.). *PRL-owskie re-sentymenty*, Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe.

Stano, B. (2019). *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

Tarkiewicz, J. (1974). [Wstęp do katalogu]. W: *Międzynarodowy Plener w Zagłębiu Dąbrowskim. Malarstwo i grafika*. Będzin – Dąbrowa Górnicza – Sosnowiec: ZPAP, Wydział Kultury UM w Dąbrowie Górniczej i in.

Żabińska, W. (b. d.). *Korzenie*. <https://wildtulips.pl/korzenie>. (dostęp: 2.05.2024).

(En) *plein air*... W poszukiwaniu „dziedzictwa barbizończyków” na styku przemysłowej przestrzeni hutniczej i sztuki z Dąbrowy (Górnica) XIX i XX stulecia

Abstrakt:

Blisko dwa wieki temu pod Paryżem utworzono kolonię artystyczną nazwaną *École de Barbizon*. Artykuł omawia dzieła sztuki, które powstawały na terenie dzisiejszej Dąbrowy Górniczej w powiązaniu z dwoma wielkimi kombinatami hutniczymi (Hutą Bankową z połowy XIX w. i Hutą Katowice z lat siedemdziesiątych XX w.). Prace artystów, które tworzone z inspiracji hutniczych, były umieszczane zarówno na zewnątrz – w plenerze, tak jak popiersie inż. François-Félix Verdiégo z XIX w., autorstwa światowej sławy francuskiego rzeźbiarza, jak i we wnętrzach obiektów fabrycznych. Interesujące plenery – zgrupowania artystów pod hasłem „Przemysłowy Pejzaż Przyjaźni” miały miejsce na terenie budującej się Huty Katowice. Uczestniczyli w nich dwudziestowieczni „barbizończycy”, czyli artyści zrzeszeni w ZPAP, zazwyczaj z oddziału katowickiego, okręgu sosnowieckiego i członkowie Grupy Zagłębie. W 2023 r. ArcelorMittal Poland zaprosił na teren swojego zakładu na plener malarski młodzież dąbrowskiego Liceum Plastycznego im. Tadeusza Kantora. Prace pokazano na wystawach, a niezwykle ciekawym zabiegiem okazała się jedna z ekspozycji poświęcona Hucie Katowice, której kluczem do aranżacji stała się książka *Ciało huty* autorstwa dąbrowianki Anny Cieplak. Utytułowana pisarka i animatorka kultury włączyła się w cały wystawienniczo-artystyczny projekt *Artyści i Alchemicy. Huta w Tworzeniu (1972–2023)*.

Słowa kluczowe: *École de Barbizon*, plener przemysłowy, Huta Bankowa, Bartholdi, Verdié, Grupa Zagłębie, Huta Katowice, Anna Cieplak

(En) *plein air*... In search of the ‘Barbizon heritage’ at the interface between the industrial metallurgical space and art from Dąbrowa (Górnica) of the 19th and 20th centuries

Abstract:

Nearly two centuries ago, an art colony called *École de Barbizon* was established near Paris. The article discusses the works of art that were created in the area of today’s Dąbrowa Górnicza in connection with two large steelworks complexes (the Bankowa Steelworks from the mid-19th century and the Katowice Steelworks from the 1970s). The works of artists, created with metallurgical inspiration, were placed outdoors – in the open air, such as the bust of Engineer François Felix Verdié from the 19th century by the world-famous French sculptor – and in the interiors of the factory buildings. Interesting plein-air artists’ groupings under the banner of the ‘Industrial Landscape of Friendship’ took place on the site of the Katowice Steelworks under construction. They were attended by twentieth-century ‘Barbizonians’, i.e. artists affiliated to ZPAP (Association of Polish Artists and Designers), usually from the Katowice branch, the Sosnowiec district, and members of the Zagłębie Group. In 2023, ArcelorMittal Poland invited young people from the Tadeusz Kantor High School of Fine Arts in Dąbrowa to its plant for a plein-air painting workshop. The works were shown in exhibitions, with one particularly notable example being

the exhibition dedicated to the Katowice Steelworks, arranged based on a book titled *The Body of the Steelworks* by Dąbrowa resident Anna Cieplak. The award-winning writer and cultural animator was involved in the whole exhibition-art project *Artists and Alchemists. Steelworks in the Making* (1972–2023).

Keywords: *École de Barbizon*, industrial plein-air, Bankowa Steelworks, Frédéric-Auguste Bartholdi, François-Félix Verdié, Zagłębie Group, Katowice Steelworks, Anna Cieplak

Magdalena Cyankiewicz – kustoszka Muzeum Miejskiego „Szttygarka” w Dąbrowie Górniczej. Ukończyła bibliotekoznawstwo oraz kulturoznawstwo na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach oraz podyplomowe studia z zakresu muzealnictwa i judaistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Współkuratorka i kuratorka wystaw muzealnych (*Artystyczny kombinat – wokół Huty Katowice od A do Ż; Artyści i Alchemicy: Huta w Tworzeniu (1972–2023); Zsyp; „3 x 15” czyli przemysłowa i hutnicza łąka po latach odkrywana w malarstwie, grafice, fotografii*). Uczestniczka kilku plenerów malarskich podczas nauki w PLSP w Dąbrowie Górniczej (obecnie Liceum Plastyczne im. Tadeusza Kantora).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.5

Łukasz Rozmarynowski

ORCID 0000-0003-0234-693X

Muzeum w Koszalinie

Akcja przedmiotu, przedmiot akcji. Mikrohistoria koszalińskich plenerów w Osiekach 1963–1981 przez pryzmat sprawczości rzeczy

Wprowadzenie

Koszalińskie plenery w Osiekach, odbywające się rokrocznie w latach 1963–1981, były imprezą artystyczną, podczas której nadmorski ośrodek szkoleniowy Wojewódzkiej Rady Narodowej na dwa tygodnie zamieniał się w miejsce pracy twórczej oraz dyskusji między artystami, krytykami sztuki, teoretykami i naukowcami. Już od pierwszych edycji imprezy Osieki stawały się miejscem spotkań przedstawicieli środowisk twórczych z odbiorcami nieprofesjonalnymi: młodzieżą szkolną, studentami wypoczywającymi nad morzem, nauczycielami z miejscowych szkół, rolnikami z okolicznych państwowych gospodarstw rolnych, a czasami nawet przypadkowymi, lecz nadzwyczajnymi gośćmi, takimi jak międzynarodowi dziennikarze, o których wspominał Janusz Bogucki (Bogucki, 1983: 167).

Na artystyczne Osieki można spojrzeć przez pryzmat specyfiki miejsca, współdefiniowanej przez walory okolicznej przyrody, mające niebagatelne znaczenie dla zorganizowania wydarzeń właśnie w tym miejscu. Dworek osiecki, w którym odbywały się odczyty, akcje artystyczne, pokazy, dzisiaj funkcjonuje jako dom wypoczynkowy i trudno pozostać obojętnym na piękno otaczającej go natury. Fenomenowi Osiek jako miejsca pracy twórczej, którego dwudziestowieczna historia sięga czasów niemieckich, była poświęcona wystawa *Osiecki genius loci* w Muzeum w Koszalinie w dniach 7.11.2021–9.01.2022 (*Osiecki genius loci. Katalog wystawy*, 2021). Stronię jednak od pojmowania Osiek jako miejsca w kategoriach esencjalistycznych i w niniejszym tekście przyglądam się temu, jak koszalińskie plenery – interpretowane w kontekście relacji między ludźmi (wspomniane powyżej grupy uczestników i gości służą jedynie za przykład dający wyobrażenie o różnorodności sposobów myślenia i ingerencji w pracę twórczą, jakie

zaistniały lub mogły zaistnieć podczas spotkań), rzeczami, przyrodą i porządkami życia społecznego – uchwyciły w sobie przemiany sztuki lat sześćdziesiątych XX w. Zarysuję mikrohistorię uwikłania sztuki w problematykę przedmiotu, współtworzoną między innymi przez opowieści uczestników, zapis fotograficzny zdarzeń, przedmioty sztuki wytworzone przez artystów i artystki, pozostawione przez nich i przez nie materialne ślady obecności. Nie pretenduję tym samym do dostarczenia pełnego obrazu zarysowanej problematyki. Inspiruję się metodologią z zakresu sprawczości rzeczy i filozofią zorientowaną na przedmiot Grahama Harmana, zamiast kierować się w stronę wypracowania wiedzy obiektywnej czy odkrycia prawdy, czego niedostatki wskazuje wspomniany filozof (Harman, 2023b: 21). Skupiam się na próbie uzmysłowienia złożoności, by posłużyć się jednym z podstawowych pojęć realizmu sprawczego Karen Barad – materialno-dyskursywnych splotów (Barad, 2007: 25), jakie z perspektywy czasu wyłaniają się ze zgromadzonych artefaktów, wspomnień i komentarzy na temat rzeczy i wydarzeń tradycyjnie kojarzonych ze sztuką.

W niniejszym tekście interesuje mnie, jak przedmioty – nawet te już dziś nieistniejące lub trudne do zlokalizowania – tworzyły artystyczne Osieki lat 1963–1981, ze szczególnym uwzględnieniem kilku pierwszych edycji spotkań. Mam na myśli „ręczowść” przedmiotów, czyli między innymi ich stronę fenomenalną, podręczność, działanie na zmysły, wizualność, bliskość w określonej sytuacji towarzyskiej. Zadaję pytania o to, jak przedmioty w Osiekach stymulowały upłynnienie kategorii medium sztuki oraz jak dzisiejsze spojrzenie na rzeczowść może służyć przewartościowaniu utartych w historii sztuki sposobów pojmowania sztuki powojennej, wychodząc poza pojęcia, takie jak: awangarda, postawangarda, modernizm, postmodernizm. Tym samym na potrzeby tekstu obieram myślenie synchroniczne zamiast diachronicznego, mam bowiem na uwadze fakt niebываłej ważności przypadku w procesie twórczym i działaniu artystycznym. W rzeczowości tkwi potencjał do uwolnienia myślenia o sztuce spod racjonalnego dyktatu spójności i logiki funkcjonujących w polu naukowym przekonań o dziele sztuki i jego semantyce.

Zaufać rzeczom

Badanie rzeczy w historii sztuki jest powszechną praktyką – muzea, galerie, prywatne kolekcje są pełne artefaktów, a tempo ich nagromadzania nigdy nie nadążało za czasochłonnymi procedurami naukowego opracowywania obiektów i tworzenia na podstawie zgromadzonych danych narracji historyczno-artystycznych. Język ujarzma przedmioty i nie oddaje dynamiki funkcjonowania rzeczy w świecie. Graham Harman omawiający relację między językiem a rzeczami, wręcz stwierdza, że

[...] sens bycia można by było nawet zdefiniować jako nieprzekładalność. Język (i wszystko inne) musi stać się sztuką aluzji i mówienia nie wprost, więzią metaforyczną z rzeczywistością, która nie może nigdy zostać uobecniona (Harman, 2023a: 13).

Jednym z zagrożeń, jakie myśliciel ten dostrzega w filozofiach zorientowanych na normatywny wzorzec matematyki i nauk przyrodniczych, a od których stanowczo

dystansuje się w swojej filozofii, jest literalizm. Oznacza on przekonanie sprowadzające poznanie przedmiotu do sformułowania wszystkich prawdziwych stwierdzeń możliwych do wyrażenia o tym przedmiocie (Harman, 2023b: 25). Przekonanie to według Harmana doprowadziło do nadmiernego kultu wiedzy jako szczególnie dowartościowanej formy poznania ludzkiego. Filozofii w ujęciu odrzucającym literalizm bliżej jest do kontrwiedzy zamiast do wiedzy, dlatego bliższa jest ona sztuce niż naukom matematyczno-przyrodniczym (Harman, 2023b: 31). Jak jednak doświadczać i komunikować taką kontrwiedzę?

Wszelka teoria, zdaniem Harmana, nie dorównuje rzeczywistości, ponieważ rzeczywistość jest zawsze radykalnie odmienna od sformułowań na jej temat. Do rzeczywistości nigdy nie dochodzimy w sposób bezpośredni (Harman, 2018: 7). Filozof przekonuje, że prawdziwe zbliżenie się do rzeczywistości może zaistnieć tylko pod pewnymi warunkami. Między innymi wtedy, gdy przyznamy, że wszystkim obiektom należy się taka sama uwaga – zarówno tym stworzonym przez człowieka, jak i tym nieludzkim, naturalnym i kulturowym, realnym i fikcyjnym. W tym ujęciu konieczne jest też założenie, że przedmioty nie są identyczne ze swoimi właściwościami, pozostają jedynie z nimi w relacji (Harman, 2018: 9). Filozofia zorientowana na przedmiot Harmana stawia sobie za jeden z celów docieranie do szczeliny między przedmiotami a własnościami. Jednym ze środków zgłębiania owej szczeliny jest metafora, która udostępnia rzecz na swoich własnych prawach (Harman, 2018: 86) – wyłączoną z poznania od czasów Kanta rzecz samą w sobie, a przywróconą do łask w filozofii Quentina Meillassoux (2015), do którego odwołuje się Harman.

Łatwo popaść w zawłaszczenie rzeczy często zakamuflowane pod retoryką obrony ich podmiotowości i przywrócenia im sprawiedliwości (Domańska, 2008: 13). W praktyce badawczej i kulturze wizualnej, upodmiotawiając rzecz, najczęściej dowartościowujemy siebie. Troska wobec rzeczy i wytwarzanych przez nie wielokierunkowych relacji zaświadcza o naszym człowieczeństwie, a także nadaje człowiekowi władzę wobec rzeczy, gdyż stawia człowieka w pozycji stwórcy, który daje przedmiotom życie i może je im odebrać (Domańska, 2008: 17).

Przy odnoszeniu powyższych myśli do obszaru sztuki oraz nie-sztuki, prawie-sztuki i quasi-sztuki, by przywołać refleksję zaproponowaną przez Annę Markowską, warto rozważyć między innymi następujące pytania:

Czy niechcący i przygodnie można znaleźć się w domenie sztuki? Czy sztuki doświadczać trzeba w przeznaczonych dla niej instytucjach? A może dostęp do niej osiągalny jest dla każdego, kto uważnie przygląda się rzeczom i nie rezygnuje z pozycji niepewnego ich użycia debiutanta? (Markowska, 2018: 8).

Pytania te zmierzają w stronę dowartościowania twórczego deskillingu, znajdującego swój odpowiednik w procedurze badawczej nazwanej przez Markowską serendypnością, polegającą na intuicyjnej umiejętności dokonywania zaskakujących odkryć (Markowska, 2018: 295). Serendypność jest o tyle bliższa przedmiotom, że stro- ni od wpisywania rzeczy w uprzednio skonstruowane teoretycznie pole widzenia. Nie stawiamy tutaj założeń, pod które usilnie dopasowujemy rozpatrywane rzeczy,

sprowadzając je do ich własności. Skupienie się na przedmiotach stanowi konkurencję dla „retoryki impossybilizmu” stosowanej w obliczu braku lub niewystarczalności źródeł historycznych, które mogłyby wtłoczyć rzeczy w obce im narracje (Markowska, 2018: 300). Różnorodność i niespójność zachowanego dziedzictwa plenerów osieckich jest współtworzona przez milczące rzeczy, którym warto poświęcić więcej uwagi.

Rzecz w happeningowym działaniu: wykluczenie, odzyskanie i unaocznienie

Historia plenerów osieckich ze względu na różnorodność dostępnych materiałów badawczych: dzieł sztuki, zdjęć dokumentujących przebieg imprez, druków ulotnych wyprodukowanych przez organizatorów, dokumentów pozwalających do pewnego stopnia rekonstruować proces wypracowywania programu merytorycznego poszczególnych edycji, zapisów dźwiękowych i filmów, maszynopisów i rękopisów referatów wygłaszanych przez uczestników i autorskich tekstów towarzyszącym akcjom i pracom konceptualnym, niemal pod każdym względem opiera się narracjom nowoczesnym, akcentującym możliwość przeprowadzenia dychotomicznych podziałów (Latour, 2011). W Osiekach sztuka wnikała w naturę i kulturę oraz wyłaniała się z nich (Worłowska, 2023). Malarstwo na pierwszych wystawach poplenerowych przez usytuowanie nie tyle na tle, ile w przyrodzie, znajdowało swoje materialne rozszerzenie w bezpośrednim otoczeniu (Lachowski, 2018: 66). Natomiast przejawiające się w dyskusjach przenikanie światów praktyki artystycznej, teorii i nauk (społecznych, przyrodniczych, matematycznych, humanistyki) podważało czytelne rozgraniczenia na czyste obszary poszukiwań twórczych czy refleksji ściśle skoncentrowanej na jednej dziedzinie wiedzy. Sztuka łączyła się z codziennością (Rozmarynowski, Sablik, 2023), poszukiwania formalne obcowały z sytuacją społeczno-polityczną (Piotrowski, 1999: 125), potrzeba ekspresji zaś z beznamiętnym rejestrowaniem rzeczywistości.

Modernistyczne myślenie porządkowało i łudziło czytelnością. W duchu modernizmu organizowano pierwsze plenery w Osiekach. W dotychczasowej literaturze badawczej na temat plenerów osieckich często jest powtarzane spostrzeżenie, że przełomowy w cyklu tych imprez był 1967 r., kiedy to do głosu doszły wyraziste akcje artystyczne jako alternatywy dla sztuki uprawianej przedmiotowo, sprowadzanej do obrazu malarzkiego czy rzeźby (Kowalska, 2008: 192; Ziarkiewicz, 2008: 33; Mojsak, 2018: 71). Skonfrontowały się ze sobą trzy modele happeningu w sztuce polskiej zaproponowane przez Tadeusza Kantora, Włodzimierza Borowskiego i Andrzeja Matuszewskiego. Dotychczas badacze skupiali się na akcyjnym aspekcie tych happeningów. Dla odmiany proponuję przyjrzeć się kilku towarzyszącym im obiektom, przy czym nie twierdzę, że miały one większe znaczenie od pozostałych. Zależy mi na zastosowaniu podejścia niehierarchicznego, które w sposób nieuprzedzony podchodzi do rzeczy uwikłanej w sztukę. Posłużę się nieoczywistymi zestawieniami, dopuszczając w swoich rozważaniach perspektywę nieantropocentryczną.

Kantor w *Panoramicznym happeningu morskim* budował pomnik swego demiurgicznego geniuszu, realizując akcję składającą się z poddanych jego wizji ludzi i nie-ludzi. Los wykluczenia tych, którzy nie wpasowywali się w tę wizję, uosabiała Maria Pinińska-Bereś. Wykluczenie z narracji zadekretowanej przez Kantora, zapisanej w partyturze



Fot. 1. Eustachy Kossakowski,
Panoramiczny happening morski
Tadeusza Kantora, 1967, druk cyfrowy,
papier barytowy, wł. Muzeum
w Koszalinie, fot. Ilona Łukjaniuk

happeningu, i marginalizacja w dokumentacji Eustachego Kossakowskiego, za pośrednictwem której happening z 23 sierpnia 1967 r. na plaży w Łazach zyskuje w naszym wyobrażeniu konkretny kształt zdarzeń i wizualność – można odczytać nie tylko jako próbę unieważnienia możliwej intencji artystki, ale także jako odrzucenie towarzyszących jej działaniu rzeczy.

Jedno ze zdjęć Kossakowskiego (Fot. 1) uchwyciło moment, w którym Pinińska-Bereś i Kantor odwróceniu od siebie kroczą w przeciwne strony na tle „scenografii” do *Tratwy Meduzy* (jednej z części happeningu).

Sytuacja ukazana na zdjęciu zyskuje walor symboliczny. Działanie Pinińskiej-Bereś było interpretowane jako komentarz do *Barbujażu erotycznego*, odczytanego przez Klarę Kemp-Welch jako spektakl realizujący fantazje o uprzedmiotowieniu kobiety wijącej się dla przyjemności męskiego spojrzenia (Kemp-Welch, 2014: 40). O ile kobiety biorące udział w *Barbujażu* były ubrane w stroje plażowe i zasadniczo nie różniły się pod tym względem od pozostałych uczestników i obserwatorów happeningu, o tyle Pinińska-Bereś nosiła palto, chustę, a także trzymała parasol i walizki. „Nadmiernie ubrana” samotnie realizowała kontrhappening na marginesie monumentalnej akcji Kantora (Jakubowska, 2022: 121).

Pinińska-Bereś pisała, że jej działanie odebrano jako polityczne. Artystka przemierzająca plażę tam i z powrotem podczas trwania *Panoramicznego happeningu morskiego* była zaczepiana przez ludzi, którzy pytali ją, czy wybiera się do Szwecji. W tamtym okresie wielu młodych marzyło o ucieczce z kraju, a próbowano uciekać drogą morską. Artystka wspomina, że „nawet w Osiekach był przypadek zawrócenia młodych uciekinierów” (Hanusek, Gajewska, 1999: 91). W podobny sposób jej działanie odebrał Kantor. Artystce jednak nie zależało na takiej wymowie performansu. Wcześniej poproszona przez Kantora o przygotowanie działania, nie miała jasno zarysowanego



Fot. 2. Tadeusz Kantor, *Emballage morski*, 1967, technika mieszana, płótno, wł. Muzeum w Koszalinie, fot. Ilona Łukjaniuk

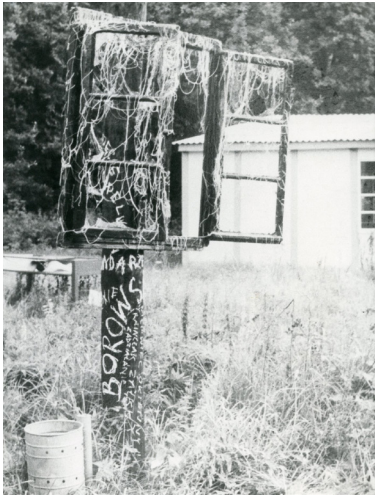
pomysłu na akcję, ale bardzo chciała uczestniczyć w happeningu. Zdała się na pod ręczność rzeczy:

Pokoik plenerowy był prawie pusty, w szafie wisiał letni płaszcz, a pod łóżkiem stały dwie walizki. Nie było wyboru, a czas nagił. Uznałam w końcu, że zderzę sytuację plażową (gorący letni dzień) z osobą ubraną w płaszcz (na kostium kąpielowy), która głowę ma owiniętą szalem, jak przeciwko sztormowi, a w rękach trzyma dwie walizki (Hanusek, Gajewska, 1999: 91).

Artystka dała zaistnieć tym rzeczom jako przedmiotom neutralnym, które dopiero w akcji zyskują znaczenie. Rzeźbiarka nie wyraziła swojej inności przez słowną deklarację bądź zapowiedź działania. Posłużyła się przedmiotami, a te swoją rzeczowością wyzwoliły u odbiorców niekontrolowaną grę znaczeń. Rzecz zadziałała tutaj jako forma oporu wobec wykreowanej sytuacji. Kantor zdystansował się do akcji Pinińskiej-Bereś i odrzucił towarzyszące jej przedmioty.

Artyści uczestniczący w spotkaniach osieckich byli zobowiązani do przekazania na rzecz tworzącej się muzealnej kolekcji jednej pracy. Kantor przekazał *Emballage morski* (Fot. 2), naturalnie kojarzący się z jego happeningiem.

W dolnej części obrazu widać poziomo usytuowaną postać (pozycja pozioma została narzucona przez artystę kobietom uczestniczącym w *Barbujażu*, co Kantor wyraźnie podkreślił w partyturze happeningu), zdominowaną przez rzecz – rozłożony czarny parasol. Parasol Pinińskiej-Bereś z jej samotnej wędrówki nad brzegiem morza i parasol Kantora są tutaj rzeczami takimi samymi i zupełnie różnymi. Ten pierwszy zaistniał w swojej rzeczowości, a dopiero później stał się elementem narzuconego mu przez człowieka znaczenia. Drugi jest natomiast rzeczą z uprzednio przypisanym znaczeniem, wywodzącym się z kantorowskiej koncepcji przestrzeni parasolowatej i filozofii przedmiotu zdegradowanego (Bałus, 2021: 100). Jeżeli spojrzymy na rzecz w sposób nieuprzedzony, oddamy się jej istnieniu. Wówczas, jak sądzę, zbliżamy się



Fot. 3. Widok wystawy poplenerowej, Osieki, 1967,
Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum
w Koszalinie

do rzeczywistego działania rzeczy. Parasol Pinińskiej-Bereś to tylko przykład, metonimicznie odsłaniający problem, z jakim badacze sztuki mierzą się w próbach wydobywania z przedmiotu jego „rzeczowości”.

Panoramiczny happening morski był zaplanowany jako działanie monumentalne, niemal totalne. Jego części odbywały się symultanicznie, a współuczestniczące w nich przedmioty dopełniały działania ludzi i otaczającej ich natury. Pozostałe dwa happeningi na plenerze w 1967 r. – *VII Pokaz Synkretyczny pt. Zdjęcie kapelusza* Włodzimierza Borowskiego i *Ślady* Andrzeja Matuszewskiego – w większym stopniu koncentrowały się na konkretnych przedmiotach, wokół których rozwijała się akcja z udziałem uczestników i gości pleneru.

Happening Borowskiego odbył się 24 sierpnia, dzień po spektakularnej „symfonii wolności” Kantora na plaży w Łazach. Centrum akcji ogniskowało się wokół przedmiotu, którym była rama okienna wymontowana z jednego z baraków w Osiekach. Artysta – jak podaje w komentarzu autorskim – pomalował ją na czarno i przyozdobił kolorowymi nićmi. Dzień przed akcją została ona zatopiona w pobliskim jeziorze Jamno (Kozłowski, 1996: 57). Być może sam akt zatopienia okna stanowił nawiązanie do wrzucenia do wody skrzyni z dokumentacją Galerii Foksal podczas happeningu Kantora (Chrobak, Rogalski, Wilk, 2008: 109). Po zmierzchu uczestnicy happeningu udali się nad jezioro, a dotarłszy na miejsce, w którym wcześniej pozostawiono okno, oświetlali je latarkami i obserwowali wyławianie z wody obiektu, dodatkowo przyozdobionego wodorostami, co unaocniło sprawczość biologicznego życia jeziora. Pomocnicy Borowskiego powoli przenieśli okno do ośrodka w Osiekach, zawiesili je na słupie i nieoczekiwanie stłukli za pomocą łomów pozostałe w nim szyby. Borowski wówczas zdjął kapelusz, który wcześniej otrzymał od Henryka Stażewskiego. W ten sposób akcja dobiegła końca. Przymocowane do słupa okno pozostawiono jako „eksponat” na potrzeby wystawy poplenerowej (Fot. 3).

Czynność zdjęcia kapelusza miała wydźwięk ironiczny zarówno wobec powagi twórczości plastycznej (Piotrowski, 2001: 181), jak i wobec demiurgicznych zapędów

Kantora, który rozdzielając role podczas *Panoramicznego happeningu morskiego*, wyróżniał się z tłumu charakterystycznym kapeluszem na głowie. Jeżeli spojrzeć na akcję Borowskiego przez pryzmat uczestniczących w niej przedmiotów, którym historycy sztuki dopiero z perspektywy czasu przypisywali określone znaczenia, można w niej dostrzec dynamikę absurdalnie zestawionych ze sobą materii oddziałujących na swoje otoczenie, w tym ludzi i naturę, swoimi właściwościami. Doszukiwanie się z ich pomocą „szczeliny między przedmiotami a ich własnościami” prowadzi do zauważenia, w jakie relacje wchodzili ze sobą przedmiotowi aktanci happeningowego zdarzenia. Taśmy dekorowały ramę okienną, wodorosty oplatały ją, szyba pozostawała w niej unieruchomiona, łom zamienił gładką powierzchnię szklaną w drobne kawałki i uczynił z kwater okna otwory, przez które swobodnie mogło przepływać powietrze. Jednym ze środków upodmiotowienia rzeczy jest jej antropomorfizacja i personifikacja (Domańska, 2008: 15). Okno w happeningu Borowskiego stało się obiektem, które „doświadczyło” przemocy i troski, poniżenia i uszlachetnienia. Zostało ono odzyskane jako rzecz sama w sobie, a nie tylko jako odwzorowanie narzuconych mu znaczeń. Okno to może stanowić przykład przedmiotu opornego, towarzyszącego akcji artystycznej. Opornego, gdyż nieuległego językowi i binarnym procedurom porządkującym. Okno było poddawane aktom „uwniośniania i upadlania, niszczenia i ratowania, celebracji i dewastacji” (Mojsak, 2018: 76), „przeżywało” skrajności.

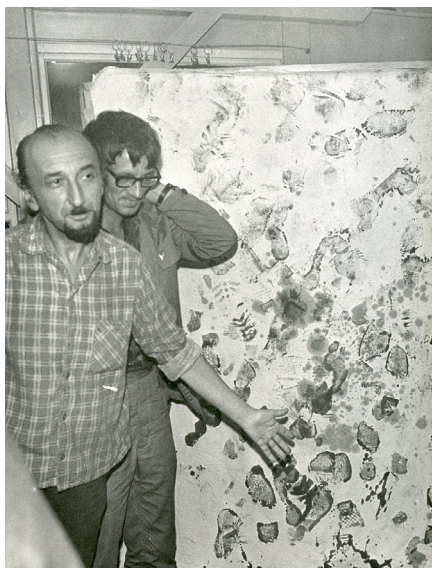
Jeszcze inaczej przedmiot ujawnił swoje istnienie w happeningu *Ślady* Matuszewskiego. Jerzy Szwej relacjonuje go następująco:

[...] artysta zaprowadził wszystkich zainteresowanych do swojej pracowni. Zgasiwszy uprzednio światło, przed progiem rozłożył brudną ścierkę umoczoną w oleju silnikowym. Za progiem w sali położone było białe prześcieradło, które zawierało wszystkie ślady stóp przechodzących osób. Ślady współistnienia pokazano po zapaleniu światła (Szwej, 1978: 99).

W trakcie działania z interakcji między płótnem, ruchem uczestników i ciemnej oleistej substancji powstał więc rodzaj kompozycji zaprezentowanej przez artystę jako utrwalenie ulotnych zdarzeń. Matuszewski w jednym ze swoich tekstów pisał:

Można by przyjąć, że zaznaczanie się ulotności przyjmowane jest zazwyczaj, zazwyczaj, bo mogą występować inne tryby reagowania, bez dramatyzowania. Zapewne ze względu na specyfikę zjawiska, łagodniejsza forma przejawiania. Mimo że coś staje się przeniesione w stan innej konkretności, w nieobecność (Matuszewski, 1993: 70).

Wskazywano, że zbiorowe „malarstwo śladów” Matuszewskiego można potraktować jako przejaw depikturalizacji korespondującej z praktyką konceptualizmu (Mojsak, 2018: 76). Jednak przy dopatrywaniu się w akcji aspektu rzeczowości i jej szczelinowego jawienia się w świetle, a także nieuleganiu dualnym rozgraniczeniom na przedmiot i zdarzenie, warto mieć na uwadze, że trwałość nie jest dobrym określeniem różnicującym zdarzenia i przedmioty, gdyż zdarzenia nie muszą być krótsze czasowo od przedmiotów. Każde rzeczywiste zdarzenie jest także rzeczywistym przedmiotem



Fot. 4. Dokumentacja akcji *Ślady* Andrzeja Matuszewskiego, Osieki, 1967, archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie

(Harman, 2018: 53). Przedmiot towarzyszący akcji Matuszewskiego, dziś znany jedynie z fotografii (Fot. 4), miał charakter zdarzeniowy, unaocznił na chwilę pewną relację i tylko po to został uwzględniony w działaniu. Nie miał trwać, a jedynie się wydarzyć.

Natomiast miały trwać dzieła sztuki przekazywane przez artystów do muzealnej kolekcji. O kształcie kolekcji decydowali jednak nie tylko artyści i artystki, ale także osoby z ramienia organizatorów plenerów, którzy kwalifikowali powstałe realizacje jako dzieła sztuki bądź odmawiali im takiego statusu. Kantor przekazał do kolekcji wspomniany już *Emballage morski*, najbardziej odpowiadający oczekiwaniom urzędników, którym łatwo było taki obiekt wycenić, nazwać, poddać procedurze klasyfikacyjnej, określić jego technikę wykonania czy wymiary. *Emballage...* bliski był w swojej formie znanemu i oswojonemu malarstwu, do którego urzędnicy zdążyli się już przyzwyczaić, gdyż na poprzednich edycjach plenerów tworzono głównie w tym medium. Matuszewski przekazał po plenerze trzy prace na papierze w technice mieszanej z cyklu *Tablice*, bliższe jego ówczesnym poszukiwaniom z dziedziny asamblażu niż przedmiotowi-zdarzeniu znanemu ze *Śladów*. W kolekcji osieckiej brakuje natomiast daru Borowskiego. Zaprezentowanie „zbrukanego” okna na wystawie poplenerowej sugerowałoby, że obiekt mógłby czynić zadość warunkowi uczestniczenia w imprezie, jakim było wzbogacenie kolekcji swoją pracą. Tak czy inaczej okno podzieliło los rzeczy odrzuconej, przekraczającej stereotyp pojmowania sztuk plastycznych z ich wiodącym medium malarskim (osiecki niciowiec okienny dziś wchodzi w skład kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu).

Plener z 1967 r. był świadkiem zaistnienia innych rzeczy odrzuconych, pozostawionych przez artystów na rzecz kolekcji, a finalnie do niej niewłączonych. Jakby na przekór hasłu tej edycji, które brzmiało „Eksperyment w sztuce”, instytucjonalni decydenci postawili na sprawdzone i oswojone formy sztuki. Na przykład Jerzy Bereś, odwieździwszy Koszalin w 2008 r., wspominał, że przekazał do kolekcji *Wyrocznię I* (Fot. 5).



Fot. 5. Widok wystawy poplenerowej, Osieki, 1967,
Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum
w Koszalinie

W dokumentacji zgromadzonej przez Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne można przeczytać, że Edward Krasiński wykonał konstrukcję z desek, której próżno dziś szukać w muzealnym inwentarzu. Podobnych przypadków było więcej w prawie dwudziestoletniej historii plenerów osieckich. Niektóre przedmioty były odrzucane przez osoby nadzorujące ich przekazanie do muzeum, inne zaś znikwały w tajemniczych okolicznościach.

Proponowałbym spojrzeć na kolekcję osiecką nie tylko jako na zbiór obiektów wpisanych do inwentarza, ale także jako na zasoby składające się z białych plam, pustych miejsc pozostawionych przez przedmioty odrzucone i odporne. Kolekcję osiecką – w poszerzonym rozumieniu, za którym tutaj podążam – tworzą bowiem także obiekty stworzone lub wykorzystane na plenerach, ale pozostające poza obiegiem lokalnej instytucji, jaką jest Muzeum w Koszalinie. Niektóre z prac powstałych na plenerze zasiliły inne kolekcje publiczne, były podarowane plenerowym gościom i przyjaciołom, pozostałe wróciły z uczestnikami do ich prywatnych pracowni. Kolekcja osiecka jest więc zbiorem żywym, tworzoną przez przedmioty rzeczywiste – w równym stopniu materialnie obecne i fikcyjne, wyobrażone, nieistniejące, potrzebujące rekonstrukcji. Z tego względu ma ona niebywały potencjał do przeformułowywania dotychczasowych narracji historyczno-artystycznych.

Spektakl przedmiotów

Pierwszy plener z 1963 r. był manifestacją awangardy malarskiej spod znaku sztuki informel i malarstwa materii, stanowiących późne echo poodwilżowej poetyki nowoczesności (Majewski, 2006). Zdecydowana większość podarowanych do kolekcji obrazów reprezentowała język abstrakcji, o której Marian Bogusz – obok Jerzego Fedorowicza

jeden z inicjatorów imprezy – pisał, że tym różni się ona od „sztuki konkretnej”, że dąży do przełamania w obrazie opozycji formy i treści oraz unieważnia jakąkolwiek iluzję i zasadność wzorowania się na wizerunkach natury. Obraz abstrakcyjny w ujęciu współtwórcy Galerii Krzywe Koło zyskiwał kształt „przedmiotu, istniejącego tak, jak istnieje każdy inny przedmiot w otaczającej nas rzeczywistości” (Bogusz, 1957: 3). Bogusza pojmowanie sztuki abstrakcyjnej ciekawie koresponduje z widokami wystawy poplenerowej, zorganizowanej na placu przed dworkiem osieckim (Fot. 6).



Fot. 6. Widok wystawy poplenerowej, Osieki, 1963, Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie

Obrazy ustawiano na sztalugach na tle otaczającej ośrodek szkoleniowy przyrody. W ten sposób wykreowano przestrzeń wystawienniczą zupełnie inną od tej, jaka zaistniałaby w zamkniętych czterech ścianach muzealnego czy galeryjnego pomieszczenia, jeśli by porównać tę wystawę na przykład z ekspozycją prac Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej, Alfreda Lenicy, Mariana Bogusza i Ryszarda Siennickiego, otwartą w budynku Muzeum w Koszalinie jako jedno z wydarzeń towarzyszących plenerowi. Wystawa na świeżym powietrzu nie była koniecznością, można było jej odpowiednik otworzyć w pawilonach służących za pracownie lub w samym ośrodku szkoleniowym. Zaaranżowanie pokazu na zewnątrz było więc świadomym działaniem, urzeczywistnionym dzięki sprzyjającej pogodzie. Z tego powodu potraktowanie otaczającej natury jako scenograficznego tła dla poplenerowej ekspozycji byłoby nadmiernym uproszczeniem, pomijającym złożoność sytuacji wystawienniczej, jaką wykreowano tym niecodziennym

zestawieniem. Uczestnik takiego pokazu był wystawiony na działanie wielu naturalnych bodźców, takich jak: nasłonecznienie, podmuchy wiatru, dźwięki wydawane przez ptaki, szum liści pobliskich drzew. Widz zamiast doświadczać autonomii obrazu, został postawiony w sytuacji percepcyjnej, cechującej się znacznie większą dynamiką, niż zazwyczaj się to dzieje w przypadku tradycyjnych wystaw muzealnych czy galeryjnych. Miejsce pokazu poplenerowego wykreowało okoliczności, które uczyniły z przedmiotów – obrazów malarskich – unieruchomionych aktorów czegoś w rodzaju spektaklu naturokulturowego, rozwijającego się z napięć między przedstawieniami obrazowymi, widokiem natury i jej działaniem. Wystawa zyskiwała tym samym wymiar performacyjny, nadawała przedmiotom wartość relacyjnego sprawstwa.

Otwarta przestrzeń wystawy poplenerowej korespondowała także z jednym z podstawowych założeń pleneru, jakim było funkcjonowanie otwartych pracowni. Otwartych nie tylko dla uczestników, którzy mogli obserwować proces twórczy swoich kolegów i koleżanek po fachu, ale także przede wszystkim dla osób spoza środowiska, między innymi zachęconych doniesieniami czytelników lokalnej prasy lub zaproszonej na plener w celach edukacyjnych młodzieży szkolnej. Filmy dokumentujące przebieg trzech pierwszych edycji plenerów, przechowywane w archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie, są bogate w ujęcia zdradzające tajniki procesu twórczego. Dostarczają one cennych informacji na temat stosowanych przez artystów i artystki technik oraz wykorzystanych materiałów. Na ich podstawie dowiadujemy się na przykład, że dwie kompozycje Andrzeja Urbanowicza, przekazane do kolekcji po pierwszym plenerze, były pokryte łatwopalną substancją, którą artysta konfrontował z ogniem, aby uzyskać charakterystyczną zwęgloną powierzchnię swoich prac. Natomiast Artur Brunsz na plenerze w 1964 r. stworzył obraz za pomocą rozpylacza z ustnikiem i otrzymał wyrazisty, lecz łagodnie wnikaający w tło pas czerwieni. Na filmach uchwycono niezliczone poprawki i przemaalowania dokonywane farbą olejną na płótnie. Najczęściej mamy w zwyczaju wpatrywać się w fotografie i filmy ukazujące proces twórczy przez pryzmat działającego na przedmiotach człowieka, któremu przedmioty te są podporządkowane, ponieważ są wykorzystywane jako narzędzia lub pomoce w eksperymentowaniu na określonym materiale. W kontekście fotograficznego upowszechniania prawidłowości innowacyjnej techniki malowania na myśl przychodzi przypadek Jacksona Pollocka i ikonicznych zdjęć Hansa Namutha. Zdjęcia te jednak były pozowane – Pollock podążał za wskazówkami fotografa, który wydobywał z zaaranżowanej sceny maksimum fotogeniczności (Toynton, 2012: 79). Uczestnicy plenerów osieckich najczęściej byli fotografowani i filmowani przy pracy *ad hoc*. Wielu nie odpowiadał ten sposób rejestrowania ich aktywności. Z tego też powodu część twórców przyjeżdżała do Osiek z gotowymi pracami, które można było przekazać do kolekcji i poświęcić więcej uwagi innym wydarzeniom. Mimo że dostępne źródła historyczne stanowią bogaty zasób do studiów nad psychologią procesu twórczego, stosowanych technik i warunkujących je okoliczności recepcji sztuki, możliwości zapoznania uczestników w materiały plastyczne czy uwikłania w politykę (trudno przecenić fakt, iż dokumentacja zdjęciowa przebiegu pleneru, finansowanego ze środków państwowych, pełniła też funkcję kontroli i nadzoru), to warto spojrzeć na nie przez pryzmat nieantropocentryczny.



Fot. 7. Jan Dobkowski, *Dla D...*, 1981, akryl, płótno, wł.
Muzeum w Koszalinie, fot. Ilona Łukjaniuk

Przenosząc akcent z procesu twórczego na proces powstawania obrazu lub wyłaniania się obrazu z materii, zbliżamy się do „rzeczowości” rzeczy, niezapośredniczonej wówczas przez język i perspektywę twórcy ujarzmiającego rzecz w swojej mowie, czego przykłady stanowią komentarze autorskie nagrywane podczas imprezy przez dziennikarzy radiowych. Jeśli potraktować fotografię w sposób indeksalny i próbować dostrzec w niej możliwości dotarcia do doświadczenia źródłowego i rozkładu języka (Michałowska, 2015: 158), to zdjęcia wykonane w osieckich pracowniach udostępniają wizerunki obiektów performatywnych, nie tyle ożywianych przez człowieka, ile działających swoją materią i jej opornością. Goście otwartych pracowni mogli doświadczać procesu stawania się obiektów, zachodzenia przypadku, uwidaczniania się form niejednokrotnie postrzeganych jako eksperymentalne i nieprzewidziane.

W kolekcji osieckiej można znaleźć prace nietypowe dla twórczości poszczególnych artystek i artystów, a nawet te dla nich wstydlive. Nie każdy eksperyment kończył się powodzeniem, niemniej zapis o konieczności przekazania pracy na rzecz muzealnej kolekcji obowiązywał każdego uczestnika. Wbrew pozorom czasami realizacje niedoskonałe i odrzucone mówią więcej o twórcy niż te wyczelowane i łatwo wpisujące się w wypracowany wcześniej idiom. Noszą one w sobie większy ładunek rzeczowości, gdyż jako przedmioty obce były postrzegane przez swoich twórców jako niedające się oswoić myślą lub nie pozwalające na utożsamienie się z nimi z perspektywy czasu. Przykładem mogą być prace Jerzego Niesiołowskiego i Ryszarda Siennickiego – malarzy działających w Koszalinie, którzy pozostawili po sobie prace całkowicie nieprzystające do ich wcześniejszych i późniejszych realizacji. Obaj byli twórcami obrazów figuratywnych, jednak na fali plenerowego entuzjazmu i kontaktu z przedstawicielami poszukiwań neokonstruktivistycznych tworzyli kompozycje abstrakcyjne. Ryszard Lech – kolejny artysta koszaliński – przekazał do kolekcji realizację reliefową, wyjątkową w porównaniu z tworzonymi na co dzień płaskimi obrazami malarskimi i grafikami. Jan Dobkowski podarował muzeum obiekty bardziej przypominające „malarskie odpadki” (Fot. 7) niż kompozycje, z którymi głównie się go kojarzy, niezależnie od etapu jego twórczości.



Fot. 8. Zygmunt Wujek, *Osieki* – '81, 1981, technika mieszana, płótno, wł. Muzeum w Koszalinie, fot. Ilona Łukjaniuk

Kajetan Sosnowski wraz ze swoim pomocnikiem Wojciechem Markiewiczem wykonał w 1979 r. *Zakłócony program z gwoździem i ptaszkiem*. Wykorzystał gwoździe i nić w sposób nigdy potem niepowtarzany. Tytułowy ptaszek pozostawił na płótnie ślad w postaci odchodów, co artysta żartobliwie zaakceptował i dopuścił do procesu twórczego czynnik nie-ludzki (Rozmarynowski, 2024). Wyjątkowy jest obraz Alfreda Lenicy z pierwszego pleneru, do powierzchni którego artysta przymocował kamyczki wyłowione z jeziora Jamno. Jest to chyba jedyna znana quasi-asamblażowa praca malarska artysty. Józef Robakowski na ostatnim plenerze wykonał akcję *Obraz dla muzeum*, podczas której mechanicznie rozlewał na kartony farbę, ostentacyjnie czynił zadość wymogowi wytworzenia pracy mającej zasilić muzealną kolekcję. Briony Fer pisała w kontekście rzeczowości dzieł sztuki i przedmiotów im bliskim o kategorii „pod-obiektów”, przez które rozumiała

[...] coś, co nie do końca zyskuje status obiektu, lecz pozostaje bliżej rzeczy. Rozgrywają się one [pod-obiekty – Ł. R.] gdzieś pomiędzy tymi dwoma pojęciami, ale też w przestrzeniach pomiędzy tym, co pierwotne, a tym, co stanowi pozostałość (Fer, 2018: 285).

Status takiego pod-obiektu zyskuje asamblaż Zygmunta Wujka z 1981 r. (Fot. 8) wykonany między innymi z nakrętek, opakowań, etykiet, zdjęć i rozbitych butelek. Każdy z tych przedmiotów nosi w sobie pamięć osób i wydarzeń. Ich nagromadzenie jednak sprawia, że historia, do której nie mamy dostępu, jeśli nie byliśmy świadkami plenerowych zdarzeń, staje się nieczytelna. Praca Wujka powstała z rzeczy znalezionych na ostatnim plenerze uzmysławia, że przedmioty w swoim milczeniu otwierają przed nami alternatywę. Pozwalają ujrzeć w sobie nie tylko człowieka, ale także to, co po nim zostaje, i jak bardzo znaczenia wytworzone przez niego są kruche.

Podsumowanie

W niniejszym tekście zarysowałem kilka problemów, z jakimi można się mierzyć w badaniach spuścizny spotkań osieckich z lat 1963–1981 z perspektywy współtworzonych przez nie przedmiotów. Historię artystycznych spotkań nad jeziorem Jamno zazwyczaj dzieli się na tę sprzed i po 1967 r. Za punkt wyjścia przyjmuje się wyróżnik w postaci akcyjności sztuki. Zwróciwszy uwagę na kilka „typów” przedmiotów, jakie brały udział w happeningach z tego roku, wspominałem o przedmiocie wykluczonym, przedmiocie odzyskanym i przedmiocie unaoczniającym. Starałem się odwrócić ugruntowaną w badaniach hierarchię, zgodnie z którą to działanie i intencja „sprawców” happeningu mają nadrzędne znaczenie względem wykorzystywanych w nich przedmiotów. Jeśli uwagę badawczą skoncentrujemy na rzeczach wytworzonych i towarzyszących działaniom plenerowym, to porządkująca moc diachronii zostanie nadwątlona. Wskazywałem, że czynnik performatywny tkwił w zasadzie w przedmiotach i wydarzeniach plenerowych od pierwszej edycji, tyle że w sposób nieoczywisty, czasami utajony. Utajona sprawczość przedmiotu jest zagadnieniem, które można odnieść do każdej kolekcji dzieł sztuki. Kolekcja osiecka z bogatym archiwum i dokumentacją zdjęciową stanowi jednak zbiór wyjątkowy, w przeciwieństwie do większości kolekcji muzealnych skłania bowiem do zestawień i porównań artefaktów bez oglądania się na praktyki wystawienniczo-badawcze nobilitujące pewne zjawiska i osobowości artystyczne ze względu na pojęcia, takie jak nowatorstwo, spójność dorobku danego twórcy czy jego czytelność w świetle wybranych kontekstów. Kolekcja osiecka ma potencjał do stawiania pytań o pominięcia, zapomnienie i sprawiedliwość, na straży której stoją tworzące je rzeczy.

Bibliografia

- Bałus, W. (2021). *Tadeusz Kantor 1947. Nowoczesne doświadczenie z nauką, sztuką i Paryżem w tle*. Kraków: Universitas.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- Bogucki, J. (1983). *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bogusz, M. (1957). Uwagi polemiczne. *Plastyka*, 15.
- Chrobak, J., Rogalski, M., Wilk, M. (red.) (2008). *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*. Kraków: Cricoteka.
- Domańska, E. (2008). *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami. Kultura Współczesna*, 3: 9–21.
- Fer, B. (2018). *Sztuka bez końca*, tł. F. Lipiński. *Artium Quaestiones*, 29:259–287.
- Hanusek, J., Gajewska, B. (red.) (1999). *Maria Pinińska-Bereś: 1931–1999. Katalog*. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki.
- Harman, G. (2018). *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*. London: Penguin Group.
- Harman, G. (2023a). Dziwny realizm. Problem z parafrazą. *Czas Kultury*, 1: 7–20.
- Harman, G. (2023b). Ontologia zajmuje się tym, co istotne, nie tym, co pilne. *Czas Kultury*, 1: 21–33.

- Jakubowska, A. (2022). *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kemp Welch, K. (2014). *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956–1989*. London – New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Kowska, E. (2008). *Kalendarium plenerów osieckich 1963–1981*. W: R. Ziarkiewicz (red.), *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie* (25–36). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.
- Kozłowski, J. (red.) (1996). *Włodzimierz Borowski. Ślady 1956-1992*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
- Lachowski, M. (2018). *Plenery w Osiekach i granice nowoczesnego obrazu*. W: P. Pawłowski, R. Ziarkiewicz, J. Buziałkowski (red.), *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie. Katalog malarstwa, rzeźby, grafiki i fotografii uczestników plenerów w Osiekach w latach 1963–1981 ze zbiorów Muzeum w Koszalinie* (57–69). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.
- Latour, B. (2011). *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tł. M. Gdula. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Majewski, P. (2006). *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.
- Markowska, A. (2018). *Sztuka podręczna Wrocławia. Od rzeczy do wydarzenia*. Wrocław: Anex Wydawnictwo: Strefa Kultury.
- Matuszewski, A. (1993). *Artkulacje*. Poznań: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych.
- Meillassoux, Q. (2015). *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, tł. P. Herlich. Warszawa: Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego.
- Michałowska, M. (2015). Jak Peirce stał się teoretykiem fotografii? Kwestia indeksu. *Studia Kulturoznawcze*, 7: 151–164.
- Mojsak, Ł. (2018). *Kontestacje osieckie w latach 1967–1981. Dwa przełomy*. W: P. Pawłowski, R. Ziarkiewicz, J. Buziałkowski (red.), *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie. Katalog malarstwa, rzeźby, grafiki i fotografii uczestników plenerów w Osiekach w latach 1963–1981 ze zbiorów Muzeum w Koszalinie* (70–89). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.
- Osiecki genius loci. Katalog wystawy* (2021). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.
- Piotrowski, P. (1999). *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Piotrowski, P. (2001). Krytyka obrazu. W stronę neoawangardy Europy Środkowej lat sześćdziesiątych. *Artium Quaestiones*, 12: 161–238.
- Rozmarynowski, Ł. (2024). Materie czwartego wymiaru. „Zakłócony program z gwoździem i ptaszkiem” Kajetana Sosnowskiego. *Koszalińskie Studia Muzealne* (preprint).
- Rozmarynowski, Ł., Sablik, M. (2023). *Artystyczna kanikuła. Zabawa i humor na plenerach w Osiekach*. W: M. Szelaż (red.), *Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach 1963–1981* (174–224). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.
- Szwej, J. (1978). *Plenery w Osiekach*. Koszalin.
- Toynton, E. (2012). *Jackson Pollock*. New Haven: Yale University Press.
- Worłowska, M. (2023). *Koszalińscy artyści odkrywający naturo-kulturowe relacje na plenerach w Osiekach w latach 1970–1972. Barbara Grobelna, Zbigniew Makarewicz, Zygmunt Wujek*. W: M. Szelaż (red.), *Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach 1963–1981* (225–253). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.

Ziarkiewicz, R. (2008). *Kolekcja osiecka i Dział Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie*. W: R. Ziarkiewicz (red.), *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie* (25–36). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.

Akcja przedmiotu, przedmiot akcji. Mikrohistoria koszalińskich plenerów w Osiekach 1963–1981 przez pryzmat sprawczości rzeczy

Abstrakt:

Artykuł jest próbą przyjrzenia się wybranym wątkom historii plenerów osieckich w latach 1963–1981 z perspektywy przedmiotów obecnych w akcjach artystycznych, wydarzeniach towarzyszących plenerom i mających swój udział w samym procesie twórczym, udostępnianym widzom w ramach funkcjonowania otwartych pracowni. Ramę teoretyczną stanowi tutaj refleksja z zakresu humanistyki zwróconej ku rzeczom oraz filozofia zorientowana na przedmiot Grahama Harmana. W tekście zostały omówione: działanie wybranych przedmiotów uczestniczących w happeningach Tadeusza Kantora, Włodzimierza Borowskiego i Andrzeja Matuszewskiego z 1967 r.; performatywny aspekt wystawy poplenerowej z 1963 r.; uakcyjnienie przedmiotu dokonujące się w otwartych pracowniach; potencjał kolekcji osieckiej w badaniach nad rzeczością i sprawczością przedmiotu w sztuce.

Słowa kluczowe: plenery w Osiekach 1963–1981, rzeczowość, przedmiot w sztuce, happening, wystawa poplenerowa, kolekcja osiecka

Action of object, object of action. A microhistory of the plein-air workshops in Osieki in 1963–1981 through the prism of the causality of things

Abstract:

This article is an attempt to look at selected threads of the history of the plein-air events of Osieki between 1963 and 1981 from the perspective of objects present in artistic actions, events accompanying the plein-air events and contributing to the creative process itself, made available to viewers as part of the operation of the open studios. Reflections from the humanities provide the theoretical framework here turned towards things and Graham Harman's object-oriented philosophy. The text discusses the action of selected objects participating in happenings by Tadeusz Kantor, Włodzimierz Borowski, and Andrzej Matuszewski in 1967, the performative aspect of the 1963 post-plein-air exhibition, the making visible of the object as it takes place in the open studios, and the potential of the Osieki collection for research into the materiality and causality of the object in art.

Keywords: plein-air workshops in Osieki 1963–1981, materiality, object in art, happening, post-plein-air exhibition, Osieki collection

Łukasz Rozmarynowski – kierownik Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie, doktorant w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, matematyk. Badawczo zajmuje się związkami sztuki polskiej XX w. z matematyką i jej zastosowaniami. Kurator, autor artykułów w czasopiśmie naukowych i tomach zbiorowych, kierownik grantów badawczych, stypendysta Fundacji z Brzezia Lanckorońskich; wyróżnienie w konkursie $\pm\infty$ Zachęta Fundacji GESSEL.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.6

Magdalena Worłowska

ORCID: 0000-0001-9315-6327

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Z empatią wobec krajobrazu – plener Ziemia Zgorzelecka

Plener Ziemia Zgorzelecka został zorganizowany na terenie kopalni węgla brunatnego i zarazem elektrowni Turów, kilka kilometrów od Opolna-Zdroju, w Zagłębiu Turoszowskim na Dolnym Śląsku w lipcu 1971 r.¹ W założeniu miał on być cyklicznym wydarzeniem artystycznym związanym z konfrontacją postaw artystycznych z naukowymi. W tamtym czasie Wrocławski Okręg ZPAP wprowadził istotne zmiany w zasadach organizacji imprez artystycznych – pomyślano o zapraszaniu do udziału w nich naukowców, architektów, krytyków, literatów i socjologów. Wrocławski artysta i teoretyk sztuki Jan Chwałczyk zaproponował zorganizowanie interdyscyplinarnego pleneru pod hasłem *Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, do czego udało mu się przekonać Związek Plastyków dopiero za trzecim razem (Worłowska, 2016). Był to pierwszy plener w Polsce zawierający w tytule ekologiczny postulat.

Plener Ziemia Zgorzelecka ulokowano w szczególnym miejscu. Opolno-Zdrój położone jest u podnóża Gór Izerskich, a w jego okolicy natura w stanie zbliżonym do pierwotnego styka się z naturą niszczoną przez przemysłową działalność człowieka. Eksploatacja tego obszaru doprowadziła do powstania olbrzymich rozmiarów krateru o wymiarach 10 na 6 km, otoczonego potężnymi hałdami i maszynami górniczymi (Gołkowska, Ludwiński, 1972). Opolno-Zdrój było miejscowością uzdrowską. Umieszczenie w odległości kilku kilometrów stamtąd kombinatu górniczo-energetycznego Turów spowodowało całkowitą utratę tej wartości. W regionie zaszły nieodwracalne zmiany hydrogeologiczne, w tym doszło do zaniku wód zdrojowych. Spalanie węgla w elektrowni spowodowało dalsze zanieczyszczanie powietrza w okolicy. Elektrownia rozpoczęła funkcjonowanie w 1962 r., a od 1971 r., w którym odbywał się plener, dysponowała mocą równą 2000 MW i była wtedy największą w Polsce, a jeśli uwzględnimy rodzaj paliwa, to największą w Europie elektrownią na węgiel brunatny. W związku z tym w nieprzemysłowym dotychczas regionie należało zbudować nowe

¹ Dokładna lokalizacja kombinatu to miejscowość Turoszów, dziś dzielnica Bogatyni.

drogi, osiedla dla pracowników, uruchomić nowe połączenia kolejowe i autobusowe (Guttmeier, 2002: 497).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że pionierskim spostrzeżeniem twórców założeń programowych pleneru, mającym swój wyraz w realizacjach artystycznych, było stwierdzenie, że: „Należy rozważyć taką sytuację, w której procesy skierowane przeciwko ujemnym skutkom cywilizacji technicznej wynikną z niej samej, gdy będą próbą samookreślenia się cywilizacji [...]” (Chwałczyk, Ludwiński, Dzieduszycki, 1972: 5). W założenia programowe pleneru wpisano namysł nad możliwością planowania zmian cywilizacyjnych, tak aby były one w jak najmniejszym konflikcie z naturalnymi procesami biologicznymi. Można więc stwierdzić, że jednym z głównych założeń *Pleneru „Ziemia Zgorzelecka – 1971”* (Gołkowska, Ludwiński, 1972) była refleksja nad zrównoważonym rozwojem. Było to myślenie prekursorskie, gdyż pojęcie zrównoważonego rozwoju zostało zdefiniowane dopiero w 1987 r. w raporcie Gro Harlem Brundtland *Nasza wspólna przyszłość*, a osiągnięcie stojące za nim idei stało się od tego czasu jednym z kluczowych dążeń współczesnego świata².

W niniejszym artykule przyjrze się plenerowym działaniom z perspektywy sztuki ekologicznie zaangażowanej i zanalizuję dzieła, które wyrastają z fizycznego lub mentalnego doświadczenia turowskiego krateru kopalnianego. W tym celu uwzględnię afekty, jakie plenerowe miejsce wywołuje w artystach i jakie rezonuje w ich dziełach.

Według Luizy Nader, wspólne dla rozmaitych definicji afektu proponowanych przez biologię, neurobiologię czy psychologię jest podejmowanie prób rozumienia podmiotu poza podziałami na ciało i umysł, naturę i kulturę, a także zadawanie pytań o ucieleśnione doświadczenie (Nader, 2014: 20). Afekt to stan przedemocjonalny, stanowiący biologiczny trzon świadomości, niedefiniowalny i wyzwalaający. Ernst van Alphen podkreślił, że afekt w sztuce jest nową formą kontestacji; jest bliski myśli jako katalizator krytycznego badania. „W afektywnej sile rodzi się opór, sprzeciw wobec obowiązujących wzorów kultury, w którym dokonuje się przeskok wyobraźni” (van Alphen, cyt. za: Nader, 2014: 26). W tym sensie afekt, także rozumiany jako gest sprzeciwu, łączy się z opisywanymi przeze mnie artystycznymi działaniami w Opolnie-Zdroju, gdyż stanowią one subwersywną odpowiedź na szczególną sytuację, w jakiej znalazł się zraniony przez kombinat górniczo-energetyczny turowski ekosystem.

Jak zauważyła Sylwia Serafinowicz, kopalnia-elektrownia była zarówno gospodarzem, tłem, jak i inspiracją dla plenerowych działań artystycznych. Jednocześnie

² Wejście na drogę zrównoważonego rozwoju jest jednym z kluczowych problemów współczesnego świata. Raport Brundtland został sporządzony przez Światową Komisję ds. Środowiska i Rozwoju Organizacji Narodów Zjednoczonych. Był on używany jako podstawa do Szczytu Ziemi w 1992 r. Zgodnie z jego zasadami, omawianymi nie tylko podczas pierwszego Światowego Szczytu Ziemi w Rio de Janeiro w 1992 r., ale także drugiego w Johannesburgu w 2002 r., człowiek powinien zostać zobowiązany ustawowo do konserwowania krajobrazów, a w nich unikalnych ekologicznych i kulturowych jakości przez działania techniczne, wspólne z artystycznymi. Szczyty Ziemi spopularyzowały termin „zrównoważony rozwój”, a w szczególności przyniosły powszechną akceptację definicji pojęcia (Klaus Toepfer, *Podsumowanie Światowego Szczytu w Johannesburgu*, 2002; dokumenty podstawowe UNEP: *Różnorodność w naturze i kulturze* oraz UNESCO: *Poprzez kulturę zrównoważonej różnorodności*).

jednak była materializacją moralnego niepokoju, który wynikał ze świadomości uczestnictwa w procesie twórczym sponsorowanym przez zakłady przemysłowe aktywnie zatruwające środowisko (Serafinowicz, 2015: 2). Warto podkreślić, że kombinat był dla artystów czymś więcej niż tłem. Był konkretnym miejscem ucieleśnionym przez olbrzymi krater, którego nie dało się potraktować jedynie jako dalszego planu, gdyż narzucał się swoją obecnością. Stał się zatem bezpośrednim punktem odniesienia dla artystów, doświadczanym przez nich fizycznie i mentalnie. Ich moralny niepokój został spotęgowany przez to bezpośrednie, afektywne doświadczanie. Mimo formuły patronatu państwowego nad produkcją artystyczną, opartą na współpracy przemysłu ze sztuką, której wyrazem był plener, „program i niektóre zaproponowane realizacje rozsadały go od środka” (Serafinowicz, 2015: 2).

Piotr Policht zwrócił niedawno uwagę na pionierski charakter pleneru:

Zamiast korzystać z ułatwień, jakie daje wejście we współpracę z przemysłem, celebrować artystyczno-robotnicze zbliżenie i przez palce patrzeć na negatywne skutki działania zakładów, od czasu pleneru *Ziemia Zgorzelecka* artyści coraz częściej zaczęli przyglądać się wpływowi przemysłu ciężkiego na otoczenie (Policht, 2022).

Tym, co nie pozwalało dłużej przemykać oczu na industrialne szkody dla środowiska, mogło być afektywne doświadczanie pogłębiające współodczuwanie z krajobrazem i empatię wobec niego.

Policht dodaje, że turowski plener

[...] odcisnął niewątpliwe piętno na dalszym rozwoju sztuki zaangażowanej ekologicznie. Można wręcz powiedzieć, że stał się dla niej tym, czym dla sztuki konceptualnej był również jednorazowy, a niezwykle wpływowy plener Wrocław '70 (2022).

Dalej zauważa jednak, że został on „na długie lata niemal zapomniany” (2022). W istocie *Plener „Ziemia Zgorzelecka – 1971”* został po wielu latach ponownie zauważony i „odzyskany” przez współczesną sztukę ekologicznie zaangażowaną³.

Pomimo że w ostatnich latach cytowani przez mnie powyżej autorzy odnoszą się w swoich tekstach do pleneru, nie został on do tej pory dogłębnie opracowany. Dlaczego? Być może odpowiedź na to pytanie może stanowić fakt, że wkrótce po zakończeniu pleneru jego rezultaty spotkały się z jakby podwójnym odrzuceniem. Sztuka konceptualna, która stała się wizytówką tzw. Ziemi Odzyskanych, jako propozycja zupełnie nowa, nieobciążona dziedzictwem niewygodnej dla władz historii, wybrzmiała bardzo silnie w Opolnie-Zdroju, jednak nie spodobała się współorganizatorom pleneru – ekologom z wrocławskiej Ligii Ochrony Przyrody (Worłowska, 2016). Ta niechęć wynikała prawdopodobnie z jednej strony z faktu, że sztuka ta nie była łatwa i nie podejmowała problemu ochrony środowiska obrazowo i dosłownie. Nie wykorzystywała tradycyjnych

³ W 50. rocznicę pleneru w 2021 r. odbyły się w Opolnie-Zdroju: projekt *Odkrywki. Program obchodów 50. rocznicy Pleneru Ziemia Zgorzelecka '71* oraz *Plener Opolno-Zdrój 2071*, corocznie kontynuowany.

środków wyrazu, takich jak malarstwo czy rzeźba, ale proponowała projekty teoretyczne oraz fizyczne zmierzenie się z przestrzenią. Z drugiej strony, kierunek, w którym zmierzały postulaty artystów, sugerujące krytykę nadprodukcji i zanieczyszczenia środowiska, niedające się oddzielić od działalności samej kopalni, nie spodobał się państwowym i przemysłowym mecenasom – nie podjęli oni kontynuacji w zamierzeniu cyklicznego wydarzenia plenerowego. Dlatego nie do końca można się zgodzić z Polichtem, który pisze, że: „Przedstawiciele lokalnego przemysłu nie stali bynajmniej w kontrze do innych uczestników sympozjum, zwracających uwagę na skalę zniszczeń środowiska i poszukujących możliwości zmiany kursu” (2022), i jako potwierdzenie swoich słów podaje tytuł referatu wygłoszonego przez dyrektora kopalni Eugeniusza Mroza: *Ochrona środowiska naturalnego w obrębie zakładów przemysłowych, z uwzględnieniem terenów rekreacyjnych* (Policht, 2022). Nie wiadomo jednak, jak miałyby wyglądać zredukowanie skali zniszczeń i „zmiana kursu”, skoro planowano wówczas dalszy rozwój kopalni, co sugeruje, że referat Mroza mógł stanowić przykrywkę dla tych planów, tym bardziej że jego tytuł nie wskazuje na podjęcie problemu ochrony środowiska w kontekście kopalni Turów. Natomiast działania artystów, chociaż nie proponowały konkretnych działań rekultywacyjnych na terenie kopalni, to przez ukazanie empatycznej postawy wobec zdegradowanej turowskiej przestrzeni i jej afektywne doświadczanie, mogły się stać przyczynkiem do realnej zmiany mentalnej.

Opisana sytuacja, wskazująca na dezaprobatę zarówno ekologów, jak i mecenasów, zniechęcała do podejmowania podobnych przedsięwzięć, łączących neoawangardową sztukę ekologicznie zaangażowaną z konkretną industrialną przestrzenią. Z powodu tego podwójnego niedostosowania do oczekiwań warto się wnikliwie przyjrzeć ekologicznie zaangażowanym działaniom artystycznym, jakie miały miejsce na tym plenerze.

Kopalniany krater będący olbrzymią dziurą w ziemi odbiegał całkowicie od pierwotnego ekosystemu turowskiego, był niepokojący i przytłaczający. Przypominał w niektórych miejscach pejzaż księżycowy, a jego skala nie pozwalała na kontrapunktujące go realizacje artystyczne. W obliczu gigantycznej skali można było zareagować jedynie subtelnie, tak jak to zrobili przedstawieni w dalszej części artykułu: Konrad Jarodzki, Ludmiła Popiel i Jerzy Fedorowicz, Andrzej Matuszewski oraz Gerard Kwiatkowski – fizycznie przemierzyć odkrywkę, zaprojektować zamknięcie jej nitką, zaprezentować fragmenty ziemi, które świadczyły o inwazyjnym działaniu kopalni, czy nawet przenieść działania na teren poza kopalnię. Można zaryzykować stwierdzenie, że zderzenie subtelności interwencji artystycznych z gigantyzmem ludzkich poczynań, które materializował krater, miało charakter subwersywnego sprzeciwu wobec tak mocno przekształconego otoczenia.

Subtelna interwencja Jarodzkiego w *Zapisie Przestrzeni* polegała na przeciągnięciu przez artystę białej taśmy przez kilkukilometrowy teren odkrywki. Taśma biegła wątlą linią przez szereg skarp do samego dna rozkopu i dalej przez taśmociągi i inne techniczne urządzenia aż na drugi brzeg. Było to działanie efemeryczne – dokumentacja fotograficzna i zabrudzona taśma zwinięta na nowo w kłęбки w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu to jedyne, co po niej pozostało.

W działaniu tym Jarodzki podjął próbę fizycznego zmierzenia się z niepokojącym krajobrazem. Fizyczna kondycja pozwoliła mu cieleśnie doświadczyć tego terenu,

tak mocno przekształconego przez człowieka. Cieleśne doświadczenie poprowadziło artystę ku afektywnemu odczuwaniu dominującego, ale także zranionego przez człowieka obszaru. Warto zaakcentować fakt, że wędrówka performerów przez olbrzymią nieckę była działaniem wymagającym wysiłku, a zarazem miała charakter medytacyjny. Pozwoliło to artyście odczuć zderzenie skali: ciała ludzkiego i warstw geologicznych ogromnego wykopu. Kruchota ciała ludzkiego jest doświadczana w tym kontekście bardzo wyraźnie, a jednocześnie uświadamia on pewien paradoks – to właśnie ludzie tworzący kopalnię dokonali tak mocnej ingerencji w naturę. Z ekologicznego punktu widzenia istotne w akcji wrocławskiego artysty jest to, że afektywne i duchowe odczuwanie mogą prowadzić do współodczuwania z krajobrazem.

Przekształcony i dający się kształtować wyrazisty krajobraz niecki przywodzi na myśl scenografię dzieł amerykańskiego land artu. Jednak w *Zapisie Przestrzeni* zakres artystycznej interwencji w krajobraz jest całkowicie odmienny. Akcja Jarodzkiego stwarzała prosty i efemeryczny bodziec wizualny, który podkreślał architekturę terenu, a nie przekształcał go inwazyjnie, jak to miało miejsce w amerykańskich działaniach, podporządkowujących sobie teren przez jego usypywanie czy wysadzanie przez maszyny. Jarodzki czerpał siłę tylko z własnego ciała, a więc była to nieznaczna interwencja w krajobraz. Dzięki swojej wędrówce artysta kreślił linię zaznaczającą konkretny teren, uwypuklał jego ukształtowanie i ogromne różnice poziomów.

Subtelność artystycznych działań wobec ogromu przeobrażeń tego terenu jeszcze dobitniej niż w *Zapisie Przestrzeni* Jarodzkiego ujawniała się w *Nici* Popiel i Fedorowicza. Artyści w odpowiedzi na dominującą obecność wyrobiska kopalni Turów stworzyli projekt połączenia cienką nicią dwóch brzegów olbrzymiego dołu kopalni. To konceptualne dzieło istnieje fizycznie jako schematyczny rysunek podpisany „kopalnia Turów I”, na którym grubą linią zaznaczony jest wklęsły wykop zamknięty od góry cieniutką linią podpisaną jako „nić”, przeciągniętą między jego zachodnią a wschodnią stroną. Ponad połowa górnej części kartki, na której został wykonany rysunek, pozostała pusta. Pustka i ascetyczność rysunku współgrają z огоłoconym z roślin i innych widocznych śladów życia, istniejącym realnie kraterem kopalnianym. Dzięki nici odkrywka została symbolicznie zszyta i jednocześnie przez delikatność artystycznej propozycji Popiel i Fedorowicza został podkreślony rozmiar niecki i trudność jej rzeczywistego unicestwienia.

Marika Kuźmich określiła *Niść* jako jedną z pierwszych ekologicznych realizacji pary artystów, uwydatniając napięcie między realnym istnieniem przestrzeni geograficznej a generowanym przez nią mentalnym potencjałem (Kuźmich, 2019: 40). Projekt ten stanowił mentalne doświadczenie przestrzeni plenerowej i zachęcał do prób objęcia umysłem problemów, których rozwiązanie może się wydawać nierealne i wykracza poza możliwości jednostki – tak jak zasypanie dołu kopalni czy problem zanieczyszczenia środowiska. Popiel i Fedorowicz postawili pytania: Jak poradzić sobie z przytłaczającym ogromem wyrobiska? Czy możliwe jest jego rzeczywiste rekultywacyjne przekształcenie? Jakie działania mają sens wobec zniszczonego najbliższego otoczenia i wobec ulegającej ogromnym industrialnym przeobrażeniom planety?⁴.

⁴ Nawiązaniem do *Nici* były warsztaty podczas rezydencji artystycznej projektu *Odkrywki. Program obchodów 50. rocznicy Pleneru Ziemia Zgorzelecka '71*, po których wydano *Kalendarz*

Andrzej Matuszewski, stwarzając *Dokument miejsca i czasu*, poświęcił uwagę ułomkom ściany węgla i ukazał w ten sposób, że nie tylko destrukcja o porażającej swym ogromem skali ma znaczenie. W interwencji Matuszewskiego afektywne odczuwanie pozwala na zauważenie gwałtownych przeobrażeń krajobrazu z perspektywy zniszczeń jego poszczególnych elementów. Akcja ta była początkowo zatytułowana *Dokument miejsca*, ale po jej realizacji uwzględniono w tytule aspekt czasowy – chodziło o czas sprzed 22 lipca 1971 r., kiedy podczas prac w kopalni zniszczono ścianę skalną. Artysta zademonstrował dwie płyty złóż węglowych o wymiarach 150 x 100 x 25 cm. Najpierw wspólnie z uczestniczącymi w akcji w charakterze świadków plenerzystami sfotografował, a następnie pobrał próbkę fragmentu ściany węgla. Na koniec umieścił węgiel z odkrywki w ramie za szkłem. Wskazał w ten sposób na fakt, że w materiale skalnym zapisana jest historia tego miejsca. Turowska akcja charakteryzowała się wyraźnym przesłaniem ekologicznym, wpisywała się w cykl działań Matuszewskiego związanych z naturalnym podłożem, dokumentujących, ochraniających lub przywracających krucho elementy przyrody otoczeniu. Artysta, podobnie jak w przypadku *Pomnika Ziemi* na Sympozjum Wrocław '70, nobilitował ziemię przez pokazanie wybranych fragmentów złóż węgla, które były na tym terenie od tysięcy lat i mogły być mu w każdej chwili wydarte przez trwającą krótką chwilę działanie człowieka.

Miejsce, które powstało 30 mln lat temu, odkryte w ubiegłym miesiącu, czyli w czerwcu, 21 lipca przestało istnieć, w wyniku prac postępujących w kopalni. Tego miejsca już nie ma. Jedynym śladem jest to, co demonstruję (Matuszewski, 1972: 52).

Dopełnieniem działania były fotografie przedstawiające realizację dzieła, ukazujące Matuszewskiego i uczestników akcji przy kolejnych etapach pracy z próbkami węgla brunatnego. Do *Dokumentu miejsca i czasu* został dołączony także tekst artysty z dokładnymi współrzędnymi miejsca pobrania prób. Natalia LL włączyła się w działanie artysty przez zastosowanie rejestracji permanentnej – kilka razy o różnych porach dnia sfotografowała miejsce, z którego pobrane zostały fragmenty węgla oraz jego otoczenie.

Bożena Kowalska, która analizowała twórczość Matuszewskiego, podkreślała bezprecedensowy charakter jego myślenia o wykorzystywaniu zasobów ziemskich nie w kategoriach triumfu, ale wręcz przeciwnie:

[...] by zwrócić uwagę na zjawisko eksploatacji ziemi przez człowieka raz choćby od innej strony: nie utylitarnej, nie od strony rozmachu ludzkiej przedsiębiorczości czy imponującego rozwoju przemysłu i cywilizacji (Kowalska, 1981: 237).

Krytyczka uwypukliła w ten sposób odmienność sposobu myślenia artysty od dominującej w PRL-u tendencji do rabunkowego wykorzystywania zasobów naturalnych i afirmacji wielkoskalowych działań. Akcja Matuszewskiego zwracała uwagę

bezdni z projektami rekultywacji niecki wykonanymi przez dzieci z Opolna-Zdroju (Kruk, Góra, Podsiadły, 2021).

na konkretne miejsce i problem jego eksploatacji przez afektywne doświadczanie ułomków tej przestrzeni, z którymi artysta miał fizyczny kontakt.

W nieprzystawalności skali opisywanych efemerycznych realizacji artystycznych do ogromu krateru, uświadamiającego skalę zniszczeń przyrody wywołanych przez ludzką ingerencję, można upatrywać znamion subwersywności. Sojusz z przemysłowym mecenasem przemienił się w sojusz ze zdegradowaną przyrodą.

Poza kopalniany krater wychodził natomiast projekt Kwiatkowskiego, zakładający modyfikację struktur organizacyjnych wszelkich działań artystycznych. Artysta przyjął jako punkt wyjścia teren Ziemi Zgorzeleckiej i zaproponował w formie trzech rysunków *Schemat organizacyjny dla działań sztuki sytuacyjnej z uwzględnieniem rejonizacji* oraz przedstawił tekst teoretyczny im towarzyszący (Kwiatkowski, 1972). Wybranie właśnie tego konkretnego miejsca dla realizacji działek dla artystów podkreśla znaczenie określonej przestrzeni, z którą mogą się identyfikować artyści, pracujący tam i wchodzący z nią w relacje. Artysta podkreślał, że: „Powinno się inwestować nie w martwe przedmioty, ale w żywego człowieka, tam gdzie on jest, powinno mu się stworzyć warunki, żeby w tej okolicy z tych materiałów tworzył” (Kwiatkowski, 1972).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Kwiatkowski był inicjatorem i kuratorem pięciu edycji (w latach 1965–1973) Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, propagującego ideę mariażu sztuki i przemysłu. W tekstach towarzyszących imprezie wyrażano optymizm wobec zdobyczy cywilizacyjnych i przemysłowych socjalistycznego państwa (*I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965*). Artysta jako kurator Biennale oraz założyciel Galerii El w Elblągu, powstałej pod opieką zakładów przemysłowych „Zamech”, których był pracownikiem, niewątpliwie fascynował się nowoczesną technologią. Co ciekawe, po sześciu latach od organizacji pierwszej edycji Biennale jego entuzjazm zamienił się w niepokój. W opisie *Schematu organizacyjnego...* konstatował: „Współdziałanie człowieka z techniką stwarza coraz to większy kryzys w jego psychice” (Kwiatkowski, 1972: 37). Lekarstwem na kryzys mogło być „równoległe tworzenie wartości ducha”, a zdaniem Kwiatkowskiego, współczesna cywilizacja o nim zapomniała. W ramach odpowiedzi artysta zaproponował zgorzelecki projekt, który miał polegać na przydzieleniu poszczególnym twórcom wytyczonych wcześniej obszarów. Projekt przedstawiał trzy schematy dzielące Ziemię Zgorzelecką na jednakowych wymiarów działki artystyczne o kształcie zbliżonym do kwadratu. W obrębie zarysowanych granic Ziemi Zgorzeleckiej tworzyły one różne konfiguracje. W wersji pierwszej stykające się ze sobą działki tworzyły sinusoidalną linię ciągnącą się z zachodu na północno-wschód regionu i wychodziły poza jego obręb. W wersji drugiej działki były rozłożone równomiernie na mapce i nie stykały się ze sobą. W wersji trzeciej działki przylegały do siebie na kształt plastra miodu – niektóre z nich były otoczone czterema innymi działkami. Na swojej działce każdy z twórców miałby szanse lepszego przyjrzenia się otoczeniu, które stałoby się częścią jego dzieła. Można było w ten sposób podkreślić na przykład rolę drzew. Kwiatkowski był przekonany, że „drzewa, których już przeciętny obywatel nie zauważa, zostałyby dokładnie obejrzone” (Kwiatkowski, 1972: 37). Jednocześnie każdy z artystów miałby świadomość efemeryczności tego, co tworzy – autor postulował, aby po pewnym czasie, na przykład po roku, działka artystyczna została przekazana innemu twórcy. Powinna być także prowadzona dokumentacja projektów

poszczególnych artystów, dzięki czemu obraz sztuki rozwijałby się w czasie, byłby żywy i aktualny. Każdy z autorów tworzyłby w swoim artystycznym siedlisku, ale dopiero działania wszystkich razem stworzyłyby przeobrażający się i nieskładający ze stałych obiektów aktualny obraz sztuki.

Szczególny potencjał dla stworzenia spójnego ekosystemu kolektywnych działań miałoby urzeczywistnienie trzeciego projektu, przewidującego stykające się ze sobą bokami lub otoczone przez siebie działki, mogące niczym żywy organizm rozrastać się i przenikać nawzajem.

Warto zauważyć, że prezentowane przez artystę schematy przypominają jego dzieła tworzone od lat sześćdziesiątych XX w., takie jak *Konstelacje energii czasowych*. Prace te, wiszące płasko na ścianie lub wychodzące w przestrzeń, były złożone z czarnych kwadratów lub sześciątów o jednakowych wymiarach, podobnie jak działki artystyczne na planszach *Schematu organizacyjnego...*

Kwiatkowski w tekście teoretycznym towarzyszącym schematom parokrotnie odwołuje się do produkcji przedmiotów zaśmiecających świat. Uważa, że „powstrzymanie produkcji obiektów niezmiennych na rzecz kształtowania pojęć artystycznych konkretnych ludzi” (Kwiatkowski, 1972: 37), jest głównym osiągnięciem wynikającym z wprowadzenia w życie projektu. Twierdzi, że sztuka powinna być aktualna i skuteczna, a jego propozycja jest próbą rozwiązania problemów ekologicznych – „konfliktu między naszymi zdobyczami a naturą” (Kwiatkowski, 1972: 37). Chociaż nie może stosować pojęcia „zrównoważony rozwój”, które wówczas nie istniało, to postuluje jego założenia. Uważa na przykład, że niezwykle ważne jest poczucie właściwego wartościowania, które we współczesnych mu czasach ulega zatraceniu. Co więcej, artysta powołuje się na punkt VIII programu pleneru – planowania zmian cywilizacyjnych tak, aby były one zgodne z naturalnymi procesami zmian biologicznych. Zwraca uwagę na potrzebę działania tu i teraz, dopóki nie jest za późno. Rozszerzenie granic sztuki przez wyjście poza muzea, galerie i wystawy jest w rozumieniu Kwiatkowskiego warunkiem koniecznym dla wprowadzenia w życie nowej koncepcji sztuki, opartej na ideach, które w przyszłości będą stanowić ważne postulaty zrównoważonego rozwoju.

Istotne jest, że *Schemat organizacyjny...* odnosił się do terenu Ziemi Zgorzeleckiej, ale jakby celowo ignorował obszar samej kopalni. Zwracał uwagę na efemeryczne, nieinwazyjne i twórcze kształtowanie artystycznych działek, a tym samym proponował antytetyczny do eksploatacyjnego sposób działania na tym terenie.

Chociaż plener *Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka* jest uważany za wczesną manifestację land artu w Polsce (Kępińska, 1981: 203), to nie miał on nic wspólnego z chęcią zawłaszczenia i podporządkowania sobie krajobrazu, charakterystyczną dla tego nurtu w USA. Omawiani przeze mnie twórcy aranżowali działania przeprowadzane bezpośrednio w krajobrazie i wobec jego fizycznego lub mentalnego afektywnego odczucia. Afektywne doświadczanie zdegradowanego terenu, na którym rozgrywała się twórczość zgorzeleckich artystów, pozwoliła im odpowiedzieć na niego z empatią.

Włączenie empatii do swoich praktyk twórczych jest gestem cywilnej odwagi i odpowiedzialności (Nader, 2014: 32). Plenerowi artyści nie służyli propagandzie i stawali w opozycji do reżimu komunistycznego. Za pomocą subtelnych działań artystycznych

ukazywali zranienia ziemi. Wpisywały się one w zastany kontekst miejsca, były dalekie od materialnej produkcji artystycznej. Ta charakterystyczna dla sztuki konceptualnej tendencja wpisuje się w niektóre ekologicznie zaangażowane współczesne praktyki artystyczne, postulujące działania koncentrujące się na wytwarzaniu nie tyle konkretnych obiektów, ile bardziej postaw i myślenia ekologicznego. Prekursorem tego sposobu myślenia był Jerzy Ludwiński, krytyk wrażliwy na problem destruktywnej nadprodukcji zagrażającej zarówno przyrodzie, jak i sztuce. Pisał on, że w sztuce konceptualnej można dostrzec reakcję na mnożenie się dzieł sztuki-przedmiotów, materialnych dzieł sztuki i informacji (Ludwiński, 1972).

Postulat ograniczenia produkcji jest kluczowy dla idei zrównoważonego rozwoju oraz sztuki konceptualnej. Autorzy programu pleneru Ziemia Zgorzelecka przewidzieli konieczność sformułowania mniej inwazyjnych wobec przyrody zasad dalszego rozwoju cywilizacji, jak się później okazało, prekursorskich wobec postulatów zrównoważonego rozwoju. Byli także prekursorami myślenia o środowisku, które będzie stanowić podstawę działań Polskiego Klubu Ekologicznego – pierwszej w bloku państw socjalistycznych pozarządowej organizacji ekologicznej rozwijającej ideę ekorozwoju⁵.

W ostatnim punkcie założeń programowych pleneru organizatorzy zapisali: „Spodziewamy się, że w latach następnych będzie można dokończyć rozpoczęte na nim prace przy coraz ściślejszej współpracy z gospodarzami terenu” (Chwałczyk, Ludwiński, Dzieduszycki, 1972: 7). Niestety, ów rekonesans – jak nazwali Ziemię Zgorzelecką twórcy pleneru – nie zaowocował kontynuacją działań. Krytyka inwazyjności Turowa, jakkolwiek subtelna i nie wprost, nie mogła zachęcić władz kombinatu górniczo-energetycznego do dalszej współpracy. Co więcej, jak już zostało wspomniane, znaczenia turowskich działań artystycznych nie zrozumieli ekolodzy z Ligii Ochrony Przyrody, nieprzygotowani do odbioru awangardowej sztuki i z tego względu zapewne niedążący do ponownego łączenia sił z artystami.

Sytuacja zaistniała wokół pleneru może świadczyć o braku aprobaty władz dla tworzenia dzieł ekologicznie zaangażowanych w tych miejscach, gdzie rzeczywiście wskazywały one na realne zagrożenie dla przyrody. Dotyczyło to przede wszystkim miejsc industrialnych, związanych z przemysłem ciężkim i chemicznym, na terenie których często były organizowane wydarzenia artystyczne doby PRL-u.

Bibliografia

I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965. Archiwum Eustachego Kossakowskiego, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/18?read=all>. (dostęp: 7.07.2017).

⁵ Polski Klub Ekologiczny powstał w 1980 r. w Krakowie w czasie pierwszego zrywu Solidarności jako niezależna organizacja ekologiczna. Był organizacją otwarcie sprzeciwiającą się eksploatacyjnemu traktowaniu środowiska – jako dobra niczyjego, stanowiącego jedynie bazę materiałową dla gospodarki kraju; degradacji środowiska w stopniu zagrażającym zdrowiu i życiu mieszkańców oraz utajnieniu informacji o stanie środowiska.

- Brundtland, G.H. (1987). *Our Common Future: Report of the World Commission on Environment and Development*. UN-Dokument A/42/427. Geneva. <http://www.un-documents.net/ocf-ov.htm>. (dostęp: 23.11.23).
- Chwałczyk, J., Ludwiński, J., Dzieduszycki, A. (1972). Założenia programowe pleneru Ziemia Zgorzelecka. W: W. Gołkowska, J. Ludwiński (red.). *Plener „Ziemia Zgorzelecka – 1971”. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, Opolno-Zdrój lipiec 1971*. Wrocław: Wroc. Druk. Kartogr.
- Gołkowska, W., Ludwiński, J. (red.) (1972). *Plener „Ziemia Zgorzelecka – 1971”. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, Opolno-Zdrój lipiec 1971*. Wrocław: Wroc. Druk. Kartogr.
- Gołkowska, W., Chwałczyk, J. (1994). *Katalog wydany z okazji 40-lecia pracy twórczej w Muzeum Architektury we Wrocławiu*, 54–55. Wrocław: Muzeum Architektury.
- Guttmeier, M. (2002). Historia budowy i eksploatacji Elektrowni. *Elektroenergetyka*, 8: 497–502. http://elektroenergetyka.pl/upload/file/2002/8/elektroenergetyka_nr_02_08_art1.pl. (dostęp: 25.10.2018).
- Kruk, W., Góra, K., Podsiadły, D. (red.) (2021). *Kalendarz bezdni*. Ligota Mała: Papier w dole.
- Kępińska, A. (1981). *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945–1978*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kowska, B. (1981). *Twórcy-postawy. Artyści mojej galerii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kuźmich, M. (2019). Topography of Understanding. In: M. Kuźmich, Ł. Mojsak (eds.). *Ludmiła Popiel – Jerzy Fedorowicz*. Warsaw: Arton Foundation.
- Kwiatkowski, G. (1972). Schemat organizacyjny dla działań sztuki sytuacyjnej z uwzględnieniem rejonizacji. W: W. Gołkowska, J. Ludwiński (red.). *Plener „Ziemia Zgorzelecka – 1971”. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, Opolno-Zdrój lipiec 1971*. Wrocław: Wroc. Druk. Kartogr.
- Ludwiński, J. (1972). Strefa wolna od konwencji. *Projekt*, 1/86. [przedruk] W: W. Gołkowska, J. Chwałczyk (1994). *Katalog wydany z okazji 40-lecia pracy twórczej w Muzeum Architektury we Wrocławiu*, 54–55. Wrocław: Muzeum Architektury.
- Matuszewski, A. (1972). Dokumentacja miejsca. W: W. Gołkowska, J. Ludwiński (red.). *Plener „Ziemia Zgorzelecka – 1971”. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, Opolno-Zdrój lipiec 1971*. Wrocław: Wroc. Druk. Kartogr.
- Nader, L. (2014). Afektywna historia sztuki. *Teksty Drugie*, 1: 14–40.
- Policht, P. (2022). *Ziemia odzyskiwana. O plenerze Ziemia Zgorzelecka*. <https://culture.pl/pl/artykul/ziemia-odzyskiwana-o-plenerze-ziemia-zgorzelecka>. (dostęp: 20.12.23).
- Serafinowicz, S. (2015). *Ziemia, ziemia, ziemia...* Jednodniówka MWW, 20.2.2015: 2–5. <https://muzeumwspolczesne.pl/wp-content/uploads/2024/04/jednodniowkaZiemia-1.pdf>. (dostęp: 22.10.2024).
- Worłowska, M. (2016). Wywiad z Janem Chwałczykiem z dn. 10.04.2016 r. Warszawa. Materiały Autorki.

Z empatią wobec krajobrazu – plener Ziemia Zgorzelecka

Abstrakt:

Sztuka ekologicznie zaangażowana pojawiła się w Polsce na samym początku rozwoju tego nurtu na plenerach i sympozjach artystycznych doby PRL-u. Podczas pierwszej w Polsce imprezy artystycznej w całości poświęconej sztuce ekologicznie zaangażowanej – pleneru Ziemia Zgorzelecka,

artyści i teoretycy prezentowali swój alternatywny głos wobec oficjalnej, skoncentrowanej na rozwoju przemysłu ciężkiego polityki państwowej. Jednym z głównych założeń Ziemi Zgorzeleckiej była refleksja nad zrównoważonym rozwojem. Artyści zwracali uwagę na antropogeniczne zmiany w przyrodzie, które materializował kombinat Turów. Bardzo ważne w ich działaniach na plenerze było afektywne odczuwanie zranionej ziemi wzmacniające współczucie i empatię wobec niej. Większość artystów doświadczających krateru kombinatu i jego otoczenia wieloma zmysłami porzuciła tradycyjne media na rzecz efemerycznych i konceptualnych działań.

Słowa kluczowe: sztuka ekologicznie zaangażowana, zrównoważony rozwój, afekt, działania subwersywne

With empathy towards the landscape: plein-air Zgorzelec Land

Abstract:

Ecologically engaged art appeared in Poland at the very beginning of the development of this trend at plein-air events and art symposia during the Polish People's Republic era. During the first art event in Poland entirely devoted to ecologically engaged art – the plein-air event Zgorzelec Land [Ziemia Zgorzelecka] – artists and theoreticians presented their alternative voice to the official state policy, focused on the development of heavy industry. One of the main focuses of Zgorzelec Land was a reflection on sustainable development. The artists drew attention to the anthropogenic changes in nature that the Turów Combine materialised. Very important in their plein-air activities was the affective feeling of the wounded earth strengthening compassion and empathy towards it. Experiencing the crater of the combine and its surroundings with multiple senses, most artists abandoned traditional media in favour of ephemeral and conceptual activities.

Keywords: ecologically engaged art, sustainability, affect, subversive actions

Magdalena Worłowska – historyczka sztuki, kuratorka, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego (historia sztuki) i Uniwersytetu Pedagogicznego (filologia romańska) w Krakowie, doktorat na Uniwersytecie Wrocławskim na temat początków sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce. Od wielu lat publikuje artykuły i wygłasza referaty na ten temat na krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych. Obecnie kończy pracę nad monografią dotyczącą plenerów artystycznych doby PRL-u pod kątem sztuki ekologicznie zaangażowanej.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.7

Karolina Kolenda

ORCID 0000-0001-6749-0399

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Making art in the Białowieża Forest: from late avant-garde *plein-air* to artistic field research

Introduction

Recent years have seen an increased interest in the natural environment within artistic practices and art-related discourses. This interest arises from urgent environmental concerns, such as climate change, global warming, and violent weather phenomena, as well as from the spatial and posthumanist turns in the humanities. Emerging in this context, contemporary artistic practices aim to redefine the relationship between art and nature, acknowledging its source in the opposition between nature and culture – a fissure fundamental to the formation of modern aesthetics and its key concepts. In the 21st century, this re-evaluation of modern culture’s idea of nature comes with simultaneous revision of the avant-garde and neo-avant-garde practices that engaged with the environment. Developing in recent decades, environmental (or ecocritical) art history seeks to address those aspects of art production and reception that were beyond the scope of traditional art historical scholarship, with its exclusive focus on form and meaning. Alan C. Braddock stresses that while traditional art history

[...] frames environmental issues narrowly in terms of “landscape” aesthetics or “nature” idealised as pristinely non-human and ex-urban, ecocriticism considers *any* environment and artefact to be potentially worthy of consideration, regardless of location, medium, or constituents (Braddock, 2015: 449).

In *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, Andrew Patrizio formulates a fundamental premise of ecocritical art history: to reconfigure the notion of nature so that it is no longer treated in (art historical) terms of aesthetic value or as

a material resource. Nature reconfigured in ecocritical terms is understood as imbued with “agency, intention and emotion” (Patrizio, 2019: 16).

The purpose of this text is to investigate the relationship between art production and the environment, or more precisely, the relationship between art making and the ideological constructions of the environment. Taking the forest as the main point of reference, I analyse it as an element of the environment that was and still remains of great significance to the state, both as a natural material resource and as an abstract idea that works as a synecdoche of nature as a whole (also as a synecdoche of the nation, national heritage, rootedness, etc.). The article focuses on the Białowieża Forest [Puszcza Białowieska], a forest of exceptional status as a national symbol (Schama, 1995: 53–61; Barcz, 2017: 32–39) and part of global natural heritage as World Heritage site. I discuss art events that took place in the forest and its immediate surroundings. Two of them are cyclical events organised during the peak of the Polish *plein-air* art festival movement (Ogólnopolski Plener Białowieski, Białowieża 1965–1983; sculpture meetings in Hajnówka, 1966–1987); another event is a 2016 artistic field research project *Wracając do Białowieży* [Returning to Białowieża], organised and curated by Tomasz Koszewnik and Jan Szewczyk partly as a polemical revision of the traditional *plein-air* art festival. The events were selected to investigate the transformation of artistic practices, involving an organised group of artists working in a natural setting, throughout the period between the 1960s and the early 21st century. Although this transformation reflects a general change in artistic practice and its definitions (with the important recent development of artistic research), my argument is that it also reflects the changes in the definition of the forest that occurred in the late 20th century in post-Socialist Poland. The comparison of the tenets and ideological foundations of the events will allow me to discuss the relationship between artistic ideas of working in nature and the construction of nature (or parts thereof) as an ideological concept. It will be argued that the Socialist idea of nature as a material resource was manifested in the organisation of artistic life in Socialist Poland and the way artists responded to and used the natural environment where they worked. Similarly, the artistic research project, organised in Białowieża in 2016, will be examined in reference to the post-Socialist transition to sustainable forestry and the debates on the National Forest Programme in Poland in 2013–2015.

Making art in a Socialist forest

In Poland, in the second half of the 20th century, there can be observed a rapidly growing popularity of making art in the open air. The *plein-air* [plener in Polish] becomes a prevalent method of artistic education and a model of organising state-funded art meetings. As Bernadeta Stano contends, in Socialist Poland, both the methods and the objectives of *plein-air* events were not much different from their 19th-century predecessors (Stano, 2017: 216). However, from the early 1960s onwards they crystallised into a strictly regulated format: state-funded, meticulously planned events with specified programmes and collaboration between local art institutions or associations and industry: factories, plants, mines, etc. (Stano, 2017: 217–218). Resulting from

the new cultural policy and its formulation in the document specifying the terms of the agreement between the Council of the Workers' Unions and the ZPAP, this format practically decentralised cultural and artistic life in Poland and established the system of industrial patronage (Stano, 2019: 27–66).

This system allowed artistic associations and institutions to seek the patronage of local industries in an effort to establish cyclical art events with long-term funding. In the Białowieża region, the first of such initiatives involved the organisation of a *plein-air* festival in 1965, with the majority of participants working in the medium of painting. The following year, a separate event for sculptors was inaugurated. Although other art festivals and meetings were also organised in the Białystok province, the focus will be on the two mentioned above.

The cyclical *plein-air* events for painters have been organised in Białowieża since 1965, with the post-*plein-air* painting exhibitions held at the BWA Gallery in Białystok. Each year, the list of invited artists varied, yet several names are recurrent, suggesting that some artists repeatedly welcomed an opportunity to work in Białowieża. Although the location of the event in a unique natural setting might have been an important factor, it must be emphasised that the participants did not actually work in the open air. For instance, during the 1975/1976 edition (stretched over three seasons), each artist was provided with a single room at the “Iwa” hotel at the Białowieża National Park, which also worked as a studio, and equipped with painting materials, such as five canvases, two sets of paints, paper, brushes, etc. (Wołkowycki, 1976: 2). The detailed plan of the event suggests that, over the course of a 30-day stay, the artists' contact with the surrounding woodland landscape was limited to an organised cart trip around the forest, a visit to the Nature and Forest Museum, and individual tours of the National Park (Wołkowycki, 1976, p. 2).

While the local landscape served as a source of inspiration for artists participating in the *plein-air* and was often depicted in their work, this was not a rule. Their approach to nature was clearly formed by the Modernist formalist tradition, which dismissed realism (and even figuration) in favour of a personal interpretation of the observed landscape. This approach finds its numerous confirmations in written statements by the event organisers, published in catalogues accompanying the post-*plein-air* exhibitions. Teresa Sowińska, in her text for the catalogue published on the occasion of the exhibition of the *plein-air* works in 1971, writes that although the landscape is

[...] at the forefront of painterly investigations, which obligates even artists who concentrate on completely different problems and topics, it is a pretext for works whose meaning goes far beyond the superficial visual fascination (Sowińska, 1971: 9).

Moreover, she suggests that the majority of artists are “resistant” to the picturesque beauty of nature and instead of copying it, they interpret it, reflecting their individual styles (Sowińska, 1971: 10).

Works reproduced in the 1971 catalogue confirm Sowińska's assessment. For instance, Kazimierz Ostrowski's *Landscape from Białowieża* offers a view of a natural setting with details only vaguely resembling a group of trees. Clearly, the author



Fig. 1. Kazimierz Ostrowski, *Landscape from Białowieża* [Pejzaż z Białowieży], 1971 (Sowińska, 1971: 69)

interpreted the forest avoiding the rules of the Picturesque and introducing instead a post-Cubist translation of observed reality into cuboid structures.

Interestingly, it was an invited non-Polish artist (the organisers always invited several participants from abroad), the Japanese painter Masayoshi Sasaki, whose pessimistic, Surrealist work was noted for its expressed “warning” and defence of “nature under threat” (Sowińska, 1971: 10).

In Poland, but also internationally, the early 1970s mark the period of increasing concern for the state of the natural environment, which is manifested during several *plein-air* events, for instance at Plener Osiecki in Osieki in 1972 and at Plener Ziemia Zgorzelecka in Opolno Zdrój in 1971. These events were also important for the development of Conceptual and ephemeral practices in Polish art. In contrast and in open opposition to these trends, over the course of its 1970s editions, the painting *plein-air* in Białowieża seeks to reassert the Modernist status of painting and the role of art as separate from non-artistic reality. In a tellingly titled text, *In defence of painting*, published in the exhibition catalogue of the festival from 1973/1974, Helena Prokopowicz-Lipniecka writes that “a contemporary artist usually works alone, engaging his entire imagination in his studio. Nature ceased to be the main source of inspiration” (Prokopowicz-Lipniecka 1974: 3). Although the Białowieża meeting is seen by her as an opportunity to “leave the studio” and “meet nature and other artists”, she concludes that what links the participants is the “belief that painting makes sense even in such a complicated

world as today” (Prokopowicz-Lipniecka 1974: 5). Significantly, both this edition, as well as three subsequent ones were organised under the slogan *In defence of painting*, while their programmes continued the experiment of investigating the “impact of the natural environment on the artist” (Wołkowycki, 1976: 2). The “defence of painting” is presented as necessary to save it from “death” in the light of the onslaught of new trends, such as happening, Conceptual art, and impossible art (Wołkowycki, 1976: 2).

The organisers’ staunch adherence to the paradigm of Modernist painting (with simultaneous dismissal of the neo-avant-garde shift towards the performative, ephemeral, and site-specific) is clear from the way the meetings were organised. As Stano emphasises, the focus on the role of the artists’ individual work in the studio (where their observations of nature were “reworked”) is manifested in photographs that document their solitary efforts in studios/hotel rooms, but even more so in the decision (made at the 7th edition) to allow artists to finish their works after the event and exhibit them before the subsequent edition the following year (Stano, 2018: 449). This shows that direct contact with the natural environment was important only inasmuch as it did not interfere with a standard artmaking process. Although organised in the vicinity of Europe’s last “primaeval forest”, the *plein-air* event did not seek to address its status as a cultural landmark or ecosystem of special significance, but primarily treated the forest as a source of artistic inspiration. One of its later editions, organised in 1983 by Bożena Kowalska, brought together 33 Polish geometrical abstractionists (Kowalska, 2003). From the current perspective – when it is impossible to think about art and its relationship with the environment without considering the tradition of site-specificity – the choice of Białowieża as a place to create geometric abstraction may seem surprising. However, in Poland, the postwar decades (particularly the period after the “Thaw” of 1953) brought a long-lasting dominance of Modernism with its insistence on medium-specificity (Markowska, 2012: 11–21). Equally important for Polish postwar art was the European tradition of Modern art, which construed nature as a resource of basic, primal forms, compositions and colour systems, as well as “primordially”. An important model for Polish artists came from the artistic colony in St. Ives in Cornwall, where the “wild”, “prehistoric” nature inspired landscape and marine painters, e.g. allusive abstraction of Piotr Potworowski, but also the abstract art of Ben Nicholson, Barbara Hepworth, and Henry Moore, with the latter enjoying the greatest international recognition in the 1950s. Moore’s impact on Polish art was particularly powerful after his travelling exhibition in several Polish cities in 1959–1960 (Rydiger, 2018). Echoing the Modernist paradigm, organisers of the Białowieża painting *plein-air* event insisted that Modern art rejected mimetic ambitions in favour of a creative interpretation of forms found in nature, understanding that nature’s beauty can be a negative force that hinders artistic individuality (Jaskuła, cited in Stano, 2017: 217).

In 1966, the ZPAP association inaugurated an event for sculptors in Hajnówka, in cooperation with the local wood industry (Hajnowskie Zakłady Przemysłu Drzewnego). This event, organised annually until 1987, was addressed mainly to artists working with wood and, similarly to the painting *plein-air* but unlike most art festivals organised in Poland at the time, it did not entail lectures or discussions. The idea for both Białowieża events was to offer artists a time, place, and material so that they could work in and with

nature. The main objective of the festival was to establish the “Polish School of Wood” and make Hajnówka the national centre of wooden sculpture. However, the local aspect of the event was equally important, and the organisers sought to emphasise this fact not only through the use of locally sourced materials but also by encouraging artists to refer to the local vernacular culture and unique natural environment of the Białowieża Forest. However, the local subject matter addressed by works produced during these events centred mostly on local history. In the early 1970s, the organisers proposed framing themes that focused on science and technology, as well as the festival patron – the wood processing plant (Stano, 2018: 433–454). Sculptures produced during the events varied thematically and formally, with works often showing simplified human figures (e.g. Teodora Stasiak’s *Acrobats* [*Akrobatki*]) and abstract compositions (e.g. Zofia Puciłowska’s *Ray Sign* [*Znak promienisty*]).

While, during the painting *plein-air*, the Białowieża Forest and its unique landscape and ecosystem served primarily as a source of inspiration – responding to the needs of postwar Modern art and yielding to the artists’ visual imagination – at the sculpture meetings, it was transformed into a material resource for wooden sculpture. During communism, forests, much like other natural resources, became integral to the country’s modernisation, while their management was part of the general process of social and economic engineering, with their principal goal of economic development and socialist progress. As Agata Agnieszka Konczal argues, in the decades after the end of the Second World War, when Polish borders shifted significantly, forestry played an important role in centrally controlled economic planning (Konczal, 2017: 260). Modern forestry, implemented in state-controlled, nationalised forests, was a form of “forest farming”, whose objective was to organise the woodland areas and introduce efficient wood production methods. The forest was then reduced to a purely utilitarian function: a resource of timber.

The postwar era saw a historic increase in Poland’s woodland areas from 20.8% to 27.6% (Broda, Żabko-Potopowicz, 1985: 30). The surface area covered by trees increased, but so did the amount of wood annually procured from state-owned forests. Socialist forestry was very much like centrally planned agriculture. Nature, just like society, was to become productive according to specified norms and limits. This approach is fully manifested in a 1958 film *Życie wróciło w Bieszczady* [*Life is Back in Bieszczady*], which documents the organisation of forestry in Bieszczady mountain region in the south-east of Poland, a region incorporated into Polish territory after the war. The narrator explains that the thick forest stretches far and wide, like in some exotic country. This colonial metaphor, introduced one minute into the film, quickly leads him to recognise the true value of the forest: “16 million cubic metres of wood lie there in the forest, millions of dollars, a priceless export resource” (*Życie wróciło w Bieszczady*, 1958). Socialist forestry, modelled on its colonial predecessor, perpetuated the idea of forestry as wood farming, whose main goal was the transformation of the landscape. The first step was the removal of the original layer of the forest to introduce instead the forest “proper” – usually of the same species of fast-growing trees (Konczal, 2017: 291).

In communist Poland, the disciplined space of the forest helped propagate socialist order and worked as a visual materialisation of the state, much like agriculture (Konczal,

2017: 260). The process of ordering the forest was particularly intensified in the areas that were not formerly within the Polish borders, and these efforts paralleled those of organisers of artistic life in the Polish provinces. Both were carefully planned, mapped, and translated into charts, tables, and numbers. In the new communist economy, nature (but also art) was to be functional and productive, with norms and limits specifying both the ideological as well as material benefits for the society (Konczal, 2017: 277).

Admittedly, during Socialism, the Białowieża Forest enjoyed a special status. Established as a nature reserve in the interwar period, the area of the forest was officially listed as the Białowieża National Park in 1947, with more than half of its 10.5 thousand hectares under strict protection. However, when the principles of Polish forestry during communism are juxtaposed with the premises behind the organisation of the two *plein-air* events in Białowieża, it becomes apparent how the state-formulated definition of nature informed art production and organisation of artistic life. The treatment of nature as a material and ideological resource finds its unexpected equivalent in the programming of the two discussed *plein-air* events. In the case of the sculpture meetings in Hajnówka, the Białowieża Forest worked as a source of artistic material (wood), while its local history and folklore as a source of inspiration. Similarly, the painting festivals utilised the unique setting to attract painters and this way develop artistic life in the Białystok region. However, the forest itself, while unique, was made to conform to the strict confines of Modernist artistic imagination.

Artistic research in the post-Socialist forest

After the political transition of 1989, the state's approach to forestry changed significantly, reflecting the new democratic and capitalist realities. The resource model was replaced by the new sustainable forestry, as defined by the *Forest Bill* [*Ustawa o lasach*]. As Konczal summarises, within the framework of the new policy, the forest has multiple functions: economic, environmental (ecological), and social (Konczal, 2017: 294). However, during the decades after 1989, this new sustainable model of the multifunctional forest was often used to obscure the actual persistence of the resource model, as demonstrated by the fact that the ecological function of the forest was reduced to its role as a currency in trading CO₂ emissions (Konczal, 2017: 327). In the early 2000s, attempts were made to reformulate forestry and forest-related policies, particularly during the long-term debates organised to develop the National Forest Programme [Narodowy Program Leśny] in 2013–2015, a programme projected to reflect international forest policy, as defined by Agenda 21 and Forest Principles (*Forest Principles – Report...*, 1992). Konczal interprets this attempt in terms of a “hybrid forum”, a platform for the confrontation of expert and lay knowledge of various social actors (Callon, Lascoumes, Barthe, 2011). By necessity, Konczal explains, this forum engages non-human actors as well: trees, soil, animals, plants, climate, and carbon dioxide (Konczal, 2017: 345). Ultimately, due to the political changes in Poland in 2015, the Programme's implementation was problematic, with the state-run National Forests company reintroducing the resource-based model of forestry, and ultimately culminated in the formulation of recommendations. Their authors postulate, among other things,

that selecting “one conception of nature and one type of human relationship to nature should be avoided” (Konczal, 2017: 391).

However, the discussion of what the forest is or what it should be was further complicated in 2016, when intense logging in the Białowieża Forest became a matter of heated public debate. The differing attitudes to whether the forest should be “healed” by logging to prevent the spreading of the European spruce bark beetle, or allowed to mend by itself, revealed the underlying opposing conceptions of nature. The former, manifested by the state and the foresters, postulated that nature should be protected because it is valuable, yet only so as a resource in capitalist economy. Justyna Tabaszewska argues that seen from this perspective, the forest is a “space that cumulates trees”, a “container for trees”, so that this container would be ruined “if trees were to be replaced by grass for some period” (Tabaszewska, 2019: 105). The latter, also based on a premise that the natural and human worlds are radically separate, sought to maintain this separation and advocated passive protection of the forest, yet only if it met the scientific criteria of “virgin forest” (Konczal, 2016: 257). Both attitudes meant that nature was translated into numeric values (economic and scientific data), which are inherently the same (both human) categories (Konczal, 2016: 264).

The polysemic nature of the forest, along with its different definitions in national, scientific, and cultural discourses, requires a perspective that considers their often conflicting viewpoints. This was the assumption of the initiators of the project *Returning to Białowieża* [*Wracając do Białowieży*], inspired by the tradition of painting *plein-air*s in Białowieża. The curators (Tomasz Koszewnik and Jan Szewczyk) collaborated with Professor Marek Wasilewski and the participants of the Interdisciplinary Doctoral Studies at the University of Arts in Poznań¹. The meeting sought to reconsider the Socialist format of the *plein-air* and reformulated it in accordance with the idea of contemporary artistic research projects. Its key aspect was therefore not so much providing a platform for the artist’s contact with nature, but collaborating with local institutions and communities: Jan Józef Lipski Common University in Teremiski, scientists, naturalists, foresters, and artists. Szewczyk, co-curator of the project, explained that while the traditional *plein-air* format generates subjective and random images, the project’s main objective was to develop a broader perspective: “We gave up the traditional format of painting pictures and decided to organise meetings, small symposia that allowed us to get to know Białowieża” (Szewczyk, 2019). As a consequence, the idea was to redefine the traditional *plein-air* and pursue anthropologically oriented artistic and scientific research, which stemmed from the changes in the methods of educating doctoral students at art academies (Szewczyk, 2019).

The exhibition *Returning to Białowieża* (Arsenal Gallery, Białystok, May 13–23, 2016, curators: Koszewnik, Szewczyk) offered a summary of the *plein-air* meeting of artists organised in October 2015 and in its form also re-defined the traditional

¹ Artists: Przemek Branas, Jakub Czyszczoń, Michał Grochowiak, Justyna Górowska, Karolina Kubik, Marek Kucharski, Diana Lelonek, Piotr Macha, Paweł Matyszewski, Dawid Misiorny, Zofia Nierodzińska, Patrycja Orzechowska, Paulina Pankiewicz, Mateusz Sadowski, Łukasz Sosiński, Magdalena Starska.

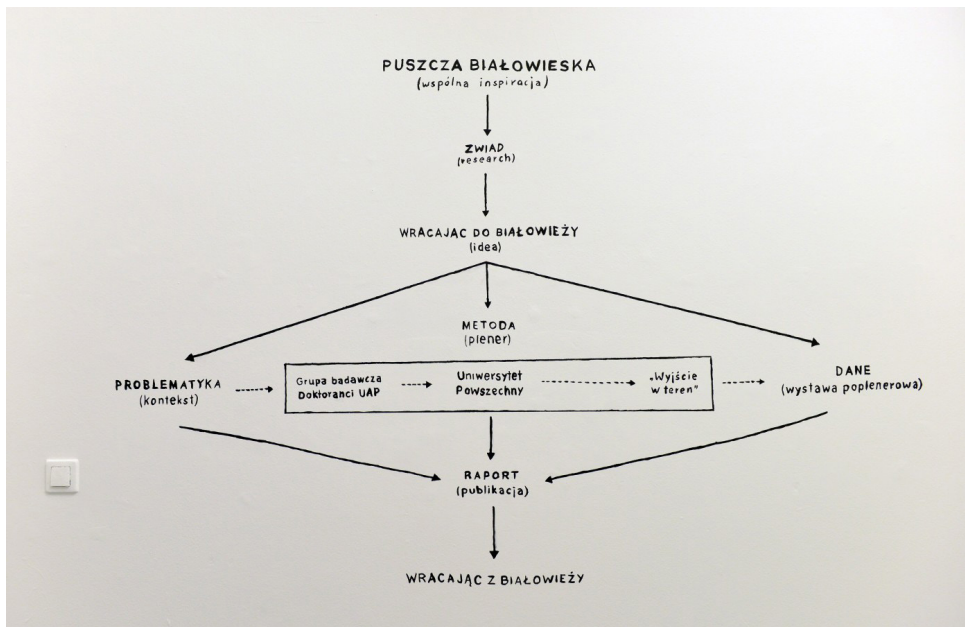


Fig. 2. *Wracając z Białowieży*, exhibition opening, Zachęta Project Room, Photo: M. Krzyżanek. Creative Commons CC BY-SA

post-*plein-air* exhibition, which, in the communist era, was composed of works that varied both thematically as well as stylistically and shared only the medium itself: painting. The exhibition at Arsenal Gallery featured a polyphonic set of artistic experiments in media such as drawing, mind maps, installation, landscape photography, food art, and found objects. Diana Lelonek showed small aquarium-size vitrines with industrially-produced objects that became habitats for plants (“trash-plants”), while Justyna Górowska served jellies made of wild plants found in meadows near the Białowieża Forest.

A follow-up to this show was an exhibition at the project room of Zachęta Gallery in Warsaw, titled *Returning from Białowieża* [*Wracając z Białowieży*] (Zachęta Project Room, January 22 – February 5, 2017), which featured works by Szewczyk and Koszewnik, with guest performance of field recordings by Peter Cusack and Martyna Poznańska, *Synapses of Białowieża* [*Synapsy Białowieży*], recorded in 2016 in the forest. The exhibition presented the results of the project participants’ work, varied in terms of the selection of media and methods of communicating research outcomes, illustrating how the adoption of a scientific and artistic perspective rather than a *strictly* artistic one allowed not only to develop a critical view of the *plein-air* format but also to reflect on the forest as a cultural phenomenon. The exhibition featured an enlarged illustration of the bark beetle from Tomasz Samojlik’s book *The Dead Forest* [*Umarły las*] next to a model of a section of a forest, a traditional pencil drawing of a bison’s head, as well as a sketch (mind map) of the entire project, from the initial idea through participating actors to research outcomes. This way, the exhibition confronted the subjective



Fig. 3., 4. *Wracając z Białowieży*, exhibition opening, Zachęta Project Room, Photo: M. Krzyżanek. Creative Commons CC BY-SA

artistic perception of the forest with its description in the scientific discourse, but also juxtaposed the perspective of ecologists and foresters in one space. The multiplication of perspectives allowed the exhibition to emphasise their diversity and visual incompatibility, and at the same time to raise important questions about the role of visibility (and visual culture) in the development of specific ways of seeing the Białowieża Forest.

The exhibition, with its polyphonic portrayal of the Białowieża Forest, illustrates how these (often contradictory) multiple narratives – artistic, scientific, pop cultural, and touristic – ultimately constructed a selected fragment of the natural environment as exceptional, unique, and valuable. It is a national symbol, important for Polish history, and also a part of global heritage, officially listed by the UN as World Heritage and by the EU as part of its network of nature protection areas. In scientific terms, it is valued as one of the few remaining primeval forests. As an epitome of wilderness and primordality, Białowieża evokes a temporality that defies the linear order of culture, making it particularly susceptible to modern culture's practice of "othering". Writing about the thick virgin forest [puszcza] as a literary motif, Aleksandra Ubertowska points out that, next to a botanical garden, a swamp, a beach, and wilderness, the virgin forest belongs to

[...] a special corpus of ecocritical motifs-discourses, which are linked both by the status of a "remnant", a prehistoric relic, i.e. the "Other" of modernist narrative, as well as by

[...] liminality, ability to connect and remove the boundaries between nature-culture, country-city, artefact and ecofact (Ubertowska, 2017: 194).

Conclusion

Writing an environmental history of Polish postwar art is a task that requires acknowledgement of numerous obstacles, both methodological and fact-related. Firstly, there is the problem of the lack of knowledge about the state of the natural environment during Socialism. As Maja Fowkes emphasised, in the countries of the Eastern Bloc, the flow of information about the state of the environment was blocked (Fowkes, 2015: 11–12). Secondly, the environmental history of the postwar era prioritises Soviet environmentalism as a subject of scholarship, with considerably fewer studies dedicated to the diverse histories of other, non-Soviet states (such as the Polish People's Republic). Moreover, because of this Soviet focus, there exists a simplified picture of this complex history. Anna Barcz attributes this to the dominance of Western scholars in the field of environmental history as a discipline (Barcz, 2022: 19). Their English-language studies of Soviet environmental catastrophe enjoy an understandably wider readership than any works in Eastern European languages.

However, in recent years, a growing number of scholars have addressed issues related to the environment and environmental history in their studies (e.g. Jarosz, 2017). There seems to be a shared understanding of the need to confront a common perception of the Soviet era as a series of environmental catastrophes (Barcz, 2022: 19–20). On the other hand, with environmental history framed by notions such as the Anthropocene and Capitalocene, there is a question of whether their West-centric perspective leaves room for non-Western narratives. In view of this, Maja and Reuben Fowkes propose “Socialist Anthropocene” as a term that helps us think about the specific way Socialism as a political system and ideology shaped people's approach to and treatment of the natural environment (Fowkes, Fowkes, 2021: 230).

In this text, I attempted to demonstrate that writing about environmentally engaged contemporary art needs to consider the specific post-Socialist condition of “nature”. In Poland, as well as in other Eastern Bloc states, both the material organisation of the natural environment, as well as the construction of “nature” as an abstract idea, on many levels still perpetuates older Socialist models. This, at least partly, explains the clash between the premises of the global environmental movement, environmental humanities as an academic discipline, as well as environmentally engaged art, on the one hand, and the actual policies of environmental management as they are implemented by the state and its institutions, on the other. Admittedly, this clash is equally dramatic in the West, where environmental history, activism, and the arts consistently trace and condemn the destructive effects of capitalism on the environment. However, it has been increasingly clear to those writing environmental art histories in this part of Europe that their proper understanding requires a different set of tools and a more locally embedded theoretical framing. In this text, I argued that the Socialist and post-Socialist definitions of the forest and its functions differ, which reflects the changing model of forestry and the shift towards sustainable forestry after 1989. However, the conflict

around the logging of the Białowieża Forest in 2016 revealed the underlying persistence of the resource-oriented model of forestry. Considering that all Polish forests are still national property, managed by the state-owned National Forest Company, this model can be understood as post-Socialist rather than an echo of extractivist capitalism.

Bibliography

- Barcz, A. (2017). Drzewa i zakorzenienie polskości. *Czas Kultury*, 3 (194): 32–39.
- Barcz, A. (2022). *Environmental Cultures in Soviet East Europe: Literature, History and Memory*. London: Bloomsbury Academic.
- Braddock, A. C. (2015). From Nature to Ecology: The Emergence of Ecocritical Art History. In J. Davis, J. A. Greenhill, J. D. LaFountain (eds.). *A Companion to American Art*, 447–468. Chichester: Wiley.
- Broda, J., Żabko-Potopowicz, A. (1985). Ewolucja leśnictwa w Polsce. In K. Czarny (ed.). *W głąb lasu. Las w polskiej literaturze i sztuce*, 9–31. Warszawa: Wydawnictwo „Sport i Turystyka”.
- Callon, M., Lascoumes, P., Barthe, Y. (2011). *Acting in an Uncertain World: An Essay on Technical Democracy*, translated by G. Burchell. Cambridge: MIT Press.
- Forest Principles – Report of the United Nations Conference on Environment and Development (1992). <https://www.wrm.org.uy/other-information/forest-principles-report-of-the-united-nations-conference-on-environment-and-development>. (Retrieved: 27.05.2024).
- Fowkes, M. (2015). *The Green Bloc: Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. Budapest – New York: Central European University Press.
- Fowkes, M., Fowkes, R. (2021). W pełnym słońcu. Socjalistyczny antropocen w dramatycznej odświeżeniu. In J. Bazin, J. Kordjak (eds.). *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, 228–233. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Instytut Adama Mickiewicza.
- Jarosz, D. (2017). Modernisation through Contamination. Degradation of the Natural Environment in Poland (1945–1970) as Perceived by the Authorities and the Society. *Acta Poloniae Historica*, 115: 6–35.
- Konczal, A. A. (2016). Korniki, świerki, leśnicy i ekolodzy. Spór o Puszcę Białowieską jako konflikt odmiennych wizji natury. *Lud*, 100: 257–265.
- Konczal, A. A. (2017). *Antropologia lasu. Leśnicy a percepcja i kształtowanie wizerunków przyrody w Polsce*. Warszawa: IBL PAN.
- Kowska, B. (2003). Światło. *Exit*, 53–56: 3200–3202.
- Markowska, A. (2012). *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Patrizio, A. (2019). *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*. Manchester: Manchester University Press.
- Prokopowicz-Lipniecka, H. (1974). W obronie obrazu. In *IX spotkania malarskie, II Międzynarodowy Plener Białowieża 1973*. Białystok: BWA Białystok.
- Rydiger, M. (2018, 27 July). *Moc natury. Henry Moore w Polsce*, kuratorki: Eulalia Domanowska, Hannah Higham, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 21 kwietnia–9 września 2018. *ownetic magazine*. <https://ownetic.com/magazyn/2018/henry-moore-wielki-powrot-centrum-rzezby-polskiej-oronsko>. (Retrieved: 27.05.2024).

- Schama, S. (1995). *Landscape and Memory*. London: HarperCollins.
- Sowińska, T. (1971). *Białowieża 71. VII Ogólnopolski Plener Malarski* [Exhibition catalogue]. Białystok: Muzeum Okręgowe w Białymstoku, ZPAP, BWA.
- Stano, B. (2017). Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu: mity i próby ich wskrzeszenia. In A. Kisielewska, A. Kisielewski, M. Kostaszuk-Romanowska (eds). *PRL-owskie re-sentymenty*, 215–236. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Stano, B. (2018). Inwazja malarzy i rzeźbiarzy na Białostoczczyznę. Wątki regionalne w centralnie planowanej akcji plenerowej okresu PRL-u i ich współczesne kontynuacje. In L. Lameński, E. Błotnicka-Mazur, M. Pastwa (eds.). *Sztuka pograniczy. Studia z historii sztuki*, 433–454. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Stano, B. (2019). *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Szewczyk, J. (2019). *Puszcza Białowieża jest dla mieszkańców Podlasia tym, czym góra Fuji dla Japończyków* [radio programme]. Radio dla Ciebie, 21 January 2019 [online]. <https://www.rdc.pl/informacje/puszcza-bialowieska-jest-dla-mieszkancow-podlasia-tym-czym-gora-fuji-dla-japonczykow-posluchaj>. (Retrieved: 29.04.2019).
- Tabaszewska, J. (2019). Spór o naturę puszczy. In P. Czapliński, J. B. Bednarek, D. Gostyński (eds.). *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, 103–112. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Ubertowska, A. (2017). Pisanie puszczy. Ekonomie dyskursu ekokrytycznego i postkolonialnego. *Teksty Drugie*, 6: 193–208.
- Wołkowycki, M. (1976). *XII Plener Białowieski, Założenia – ideowo programowe*. Białystok: Zarząd Okręgu ZPAP w Białymstoku.
- Życie wróciło w Bieszczady* [film] (1958). A. Minorski (director). <https://www.youtube.com/watch?v=QCEW00vRvqQ>. (Retrieved: 27.05.2024).

Making art in the Białowieża Forest: from late avant-garde *plein-air* to artistic field research

Abstract:

This text examines the cultural (visual) constructions of the Białowieża Forest and their transformations from the mid-20th to the early 21st century. To do so, selected art events in Białowieża are analysed, with a focus on cyclical events organised during the peak of the Polish *plein-air* art festival movement (Ogólnopolski Plener Białowieski, Białowieża 1965–1983) and a 2016 artistic field research project *Wracając do Białowieży* [*Returning to Białowieża*], organised and curated by Tomasz Koszewnik and Jan Szewczyk. The comparison of the tenets and ideological foundations of the events illustrates the changes that occurred in the understanding of the idea of 'situatedness' or site-specificity of art produced in the natural environment or in direct response to it. Moreover, it allows for a discussion of the relationship between artistic ideas of working in nature and the construction of nature (or parts thereof) as both an ideological concept and a broadly understood resource (a source of material, inspiration, knowledge, etc.).

Keywords: Białowieża forest, *plein-air*, artistic research, environmental art history

Tworzenie sztuki w Puszczy Białowieskiej: od późno-awangardowych plenerów do artystycznych badań terenowych

Abstrakt:

W tekście podjęto analizę kulturowych (wizualnych) konstrukcji Puszczy Białowieskiej i ich przemian od połowy XX do początku XXI w. na przykładzie wydarzeń artystycznych organizowanych w tym okresie w Białowieży. Rozważania skupiają się na festiwalach odbywających się w okresie największego rozwoju ruchu plenerowego (Ogólnopolski Plener Białowieski, Białowieża 1965–1983) oraz na zorganizowanym w 2016 r. projekcie badawczo-artystycznym *Wracając do Białowieży*, kuratorowanym przez Tomasza Koszewnika i Jana Szewczyka. Porównanie założeń i podstaw ideologicznych wybranych wydarzeń służy analizie przemian w pojmowaniu relacji sztuki wobec miejsca, w którym powstaje. Jest także punktem wyjścia do rozważań nad relacją między artystycznymi koncepcjami pracy w naturze (w plenerze) a traktowaniem natury (lub jej fragmentów) jako szeroko rozumianego zasobu – źródła inspiracji, wiedzy i materialnego bogactwa.

Słowa kluczowe: Puszcza Białowieska, plener, badania artystyczne, środowiskowa historia sztuki

Karolina Kolenda – art historian and literary scholar, educated at the Jagiellonian University in Krakow, Poland. Assistant professor at the Institute of Art and Design, University of National Education Commission in Krakow. Author of *Na (nie) swojej ziemi. Tożsamość kulturowa i sztuka w Wielkiej Brytanii po 1945* (2016) and *Englishness Revisited: Contemporary Literary Representations of English National and Cultural Identity* (2019), as well as co-editor of *An Inverted World: Reconfigurations of Spaces of Memory in Krakow's Kazimierz* (2021). Among her current research interests are environmental art history, landscape studies, and cultural geography.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.8

Marcin Laberschek

ORCID 0000-0002-1081-5073

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Organizacja Plenerów Aluminium w Koninie w latach 1976–1989 – próba rekonstrukcji¹

Wprowadzenie

Polska Ludowa była państwem centralnie sterowanym. O wszystkich dziedzinach życia decydowały władze partyjne, również o kulturze i sztuce. Zgodnie z założeniami polityki społecznej i kulturalnej państwo było zobowiązane do zabezpieczenia środowiskom twórców możliwości pracy i rozwoju zgodnie z posiadanymi kompetencjami i zdobytym zawodem. Było to możliwe między innymi dzięki powstałej w PRL-u instytucji mecenatu przemysłowego, polegającej na zaangażowaniu zakładów produkcyjnych we współpracę z artystami. Wiązało się to najczęściej z udostępnieniem artystom (zwłaszcza przedstawicielom sztuk wizualnych, w tym rzeźbiarzom) miejsca do pracy na terenie przedsiębiorstwa, materiałów wykorzystywanych w procesach produkcyjnych lub będących wyrobem finalnym, a także maszyn i narzędzi oraz pomocy ze strony robotników. Zręby mecenatu przemysłowego powstawały już wcześniej, ale pierwszym dokumentem określającym konkretne zadania, jakie stoją przed zakładami pracy pełniącymi funkcję mecenasów, było porozumienie między Centralną Radą Związków

¹ Niniejszy artykuł nie powstałby, gdyby nie zaangażowanie wielu osób. Za udzieloną pomoc chciałbym szczególnie podziękować Giotto Dimitrowowi i Mirosławie Dimitrow, konińskim artystom, Aleksandrze Kwiatkowskiej z Centrum Kultury i Sztuki „Oskard” z Konina, Annie Dragan, dziennikarce i autorce książek, Monice Marciniak-Krzesińskiej z Muzeum Okręgowego w Koninie, Wandzie Gruszczyńskiej z Towarzystwa Przyjaciół Konina, Rafałowi Brzęckiemu z portalu „Lokalne Media”, Agnieszce Buciak z Granges Konin S.A. (byłej Huty Aluminium), Robertowi Głapie z Konińskiego Domu Kultury i Oskarowi Radke, pasjonatowi historii Konina. Jednocześnie chciałbym przeprosić wszystkie osoby, które nieopatrnie pominąłem w podziękowaniach. Im również należą się słowa uznania.

Zawodowych a Zarządem Głównym Związku Polskich Artystów Plastyków zawarte w 1962 r. (Stano, 2019). Istotną rolę w kształtowaniu się mecenatu przemysłowego odegrał również program „Sojusz Świata Pracy z Kulturą i Sztuką” z 1974 r., którego inicjatorem był Wydział Kultury KC PZPR (Kossak, 1977; Stano, 2009).

W praktyce ów mecenat mógł przyjąć formę zindywidualizowaną – współpraca przedsiębiorstwa z określonym twórcą, lub zorganizowaną – patronat zakładu nad wydarzeniem artystycznym. Pierwsze wydarzenia artystyczne organizowane wspólnie z przedsiębiorstwami w postaci plenerów, biennale czy sympozjów zaczęły się pojawiać w Polsce Ludowej w połowie lat sześćdziesiątych (Stano, 2019). Ich nasilenie nastąpiło pod koniec tej dekady oraz w latach siedemdziesiątych. Niniejsza praca wpisuje się w temat plenerów artystycznych organizowanych w ramach mecenatu przemysłowego w okresie PRL-u, a jest poświęcona konkretnemu wydarzeniu – rzeźbiarskim Plenerom Aluminium w Koninie, które miały siedem edycji w latach 1976–1989. Punktem wyjścia do napisania tego artykułu było pytanie badawcze: w jaki sposób były zorganizowane poszczególne odsłony Plenerów Aluminium w Koninie, z uwzględnieniem takich aspektów, jak: kim byli uczestnicy, kim byli organizatorzy i jaka była ich rola, jaki był zakres mecenatu przemysłowego (w jakich miejscach artyści tworzyli rzeźby, z jakich materiałów, narzędzi i maszyn mogli korzystać), kim byli komisarze plenerów, czy powoływano komisje eksperckie i dokonywano oceny prac, a także ile dzieł powstało i ile pozostawiono? Celem pracy jest rekonstrukcja najważniejszych aspektów realizacji Plenerów Aluminium w Koninie, a także poszerzenie wiedzy i zapełnienie luki badawczej na temat plenerów artystycznych w Polsce Ludowej – nie ma bowiem naukowego opracowania poświęconego konińskiemu wydarzeniu. Co prawda, istnieje opracowanie poświęcone konińskiemu Plenerom Aluminium i omawiające różne elementy ich organizacji – jest to artykuł Ryszarda Sławińskiego *Plenery „Aluminium-Konin”. Wydarzenie sławy światowej...* napisany w trzech częściach opublikowanych w czasopiśmie „Koniniana” (Sławiński, 2020a, 2020b, 2021) – ma on jednak charakter publicystyczny i jest dość ogólny. W niniejszym opracowaniu będą ważne przede wszystkim kwestie organizacyjne, a nie koncentrowanie się na pracach artystycznych i ich procesie powstawania. Po pierwsze, temat ten wymagałby odrębnego i dokładnego omówienia. Po drugie, opracowanie to nie wpisuje się w przestrzeń nauk o sztuce, a w pole nauk o zarządzaniu, a dokładniej w nurt zarządzania i organizacji wydarzeń artystycznych.

Powstało wiele prac z obszaru nauk o sztuce poświęconych plenerom artystycznym, mniej jest natomiast publikacji dotyczących tych z nich, które realizowano w kooperacji z zakładami produkcyjnymi. Wśród nich można wymienić opracowania poświęcone: elbląskiemu biennale (Breguła, 2013), I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 r. (Leśniewska, 2006), plenerowi rzeźbiarskiemu Świecie 2009 (Stano, 2016). Szczególną wartość na tym polu mają publikacje Bernadety Stano omawiające problematykę mecenatu przemysłowego w kontekście wielu plenerów: artykuł *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* (Stano, 2017), a zwłaszcza monografia *Artysta w fabryce* (Stano, 2019). Jak wspomniano, nie ma pracy naukowej poświęconej plenerom w Koninie, a było to wydarzenie wyjątkowe zarówno ze względu na materiał rzeźbiarski (aluminium), jak i skalę (zorganizowano siedem jego odsłon). Niniejszy tekst uzupełnia ten brak.

W naukach o zarządzaniu także brakuje publikacji poświęconych organizacji plenerów artystycznych czy o tych realizowanych w ramach mecenatu przemysłowego. Istnieje wiele publikacji poruszających różne aspekty zarządzania wydarzeniami filmowymi (Wittels, 2018; Najbor, 2022), teatralnymi (Szulborska-Łukasiewicz, 2006; Kosowska, 2009) czy muzycznymi (Majchrzak i in., 2015; Laberschek i in., 2020; Gębrowski, Majka, 2023), jednak wciąż brakuje prac poświęconych organizacji przedsięwzięć z obszaru sztuk wizualnych. Dotyczy to zresztą nie tylko opracowań zgłębiających problematykę aktualnych wydarzeń, ale także pisanych w ujęciu historycznym, tak jak w przypadku niniejszego artykułu. Perspektywa historyczna w zarządzaniu jest podejściem stosunkowo nowym, ale prężnie się rozwija (Górski, 2020).

Założenia metodologiczne

Przeprowadzono stosowne badania, aby odpowiedzieć na postawione pytanie badawcze i zrealizować cel. Składały się z dwóch etapów: (1) badań terenowych i (2) analizy zgromadzonego materiału. Badania terenowe zrealizowano w lutym 2024 r. w Koninie, gdzie w latach 1976–1989 odbywały się Plenery Aluminium. W badaniach terenowych znalazły się: wywiady, obserwacje, kwerenda. Wywiady swobodne na temat plenerów przeprowadzono z dwoma osobami. Pierwszą z nich był Giotto Dimitrow, artysta rzeźbiarz, uczestnik wszystkich edycji wydarzenia, dwukrotny jego komisarz w latach 1988 i 1989; były plastyk powiatowy w Koninie i późniejszy członek Komisji ds. Plastyki przy Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Koninie. Drugim rozmówcą była Anna Dragan, konińska dziennikarka i pisarka, autorka artykułów i zdjęć z plenerów publikowanych w lokalnej i regionalnej prasie. Krótsze rozmowy przeprowadzono natomiast z Aleksandrą Kwiatkowską, pracującą w Centrum Kultury i Sztuki „Oskard” w Koninie, interesującą się tematyką plenerów i gromadzącą materiały na ich temat, oraz z Moniką Marciniak-Krzesińską z Muzeum Okręgowego w Koninie, w którym znajduje się zbiór aluminiowych rzeźb pochodzących z plenerów. Obserwacje prowadzono w przestrzeni miejskiej w Koninie, w miejscach, w których stoją lub stały dzieła aluminiowe (między innymi przed Centrum Kultury i Sztuki „Oskard” i na terenie Stadionu Miejskiego im. Złotej Jedenastki Kazimierza Górskiego). Podczas obserwacji wykonywano zdjęcia. Kwerendę zrealizowano w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Koninie. Poszukiwano materiałów źródłowych na temat plenerów w prasie i innych publikacjach. Pozostałe materiały badawcze pozyskano od: Aleksandry Kwiatkowskiej z „Oskardu” (są to: fotografie z plenerów, kopie artykułów prasowych oraz własne notatki zawierające informacje i przemyślenia o plenerach), Moniki Marciniak-Krzesińskiej z Muzeum Okręgowego (ewidencja zgromadzonych w instytucji rzeźb poplenerowych wraz ze zdjęciami), Wandy Gruszczyńskiej z Towarzystwa Przyjaciół Konina (kopie artykułów i wersje elektroniczne periodyku „Koniniana”, w których ukazały się teksty związane z konińskim wydarzeniem, a także zdjęcia), Roberta Brzęckiego z Centrum Kultury i Sztuki w Koninie (kopia artykułu oraz fotografie) oraz Roberta Olejnika z konińskiego portalu internetowego „Lokalne Media” (zdjęcia z plenerów). Zebrane dane uzupełniono również materiałami z Internetu, do których udało się dotrzeć autorowi tego artykułu.

Ostatecznie zgromadzono czterdzieści trzy artykuły publikowane od 1976 do 2023 r. w różnorodnych czasopismach i portalach, między innymi w: „Głosie Wielkopolskim”, „Gazecie Zachodniej”, „Trybunie Ludu”, „Kronice Wielkopolski”, „Sztuce”, „Wielkopolskim Zagłębiu”, „Roczniku Konińskim”, „Tygodniu”, „Przeglądzie Konińskim”, „Konińskich Zeszytach Muzealnych”, „Koninianie”; a także w serwisach internetowych „Lokalne Media” i „Konin24.info” oraz na profilu facebookowym Towarzystwa Przyjaciół Konina. Część materiałów autor artykułu otrzymał w formie kopii (ksera) bez oznaczonego źródła. Wykorzystano je w badaniach, a w załączonej bibliografii opatrzone dopiskiem: „brak pozostałych danych”.

Bardzo ważną publikacją w badaniach była monografia opracowana przez Leszka Czajora i wydana przez Aluminium Konin IMPEXMETAL S.A. (wcześniej Huta Aluminium), zatytułowana *50 lat aluminium w Koninie (1966–2016)*. Korzystano też z danych zawartych na stronach internetowych Centrum Kultury i Sztuki „Oskard” (<https://www.ckis.konin.pl>), Muzeum Okręgowego w Koninie (<https://www.muzeum.com.pl>), Towarzystwa Przyjaciół Konina (tpk.konin.pl), przedsiębiorstwa Konin Gränges S.A. (<https://www.granges.com>) – byłej Huty Aluminium, rodziny Dimitrowów (<https://giotto.art.pl>) i katalogu prac Giotto Dimitrowa – *Joto Giotto Dimitrow. Rzeźba* (2003).

Drugi etap badań polegał na analizie zgromadzonych materiałów. Poszukiwano elementów dotyczących organizacji Plenerów Aluminium w Koninie zgodnie z wytycznymi zawartymi w postawionym pytaniu badawczym. Bardzo dużym problemem były różnice w danych zawartych w dostępnych źródłach, zwłaszcza w publikacjach dziennikarskich. Zdarzało się, że rozbieżności były spore. Analiza nie polegała więc tylko na prostym pozyskiwaniu danych, ale także na porównywaniu źródeł, weryfikacji danych i wyciąganiu stosownych wniosków. Nie zawsze było to jednak możliwe, w związku z czym nie rozwiano wszystkich wątpliwości dotyczących organizacji plenerów. Zgromadzony materiał nie zawierał też kompletu interesujących danych, dlatego wiele spraw pozostało otwartych. Wyniki analizy wraz z wszelkimi wątpliwościami przedstawiono poniżej, a w syntetyczny sposób zaprezentowano w załączonej na końcu opracowania tabeli 1.

Plenery Aluminium w Koninie – informacje ogólne

Plenery Aluminium w Koninie były organizowane w czasach Polski Ludowej w latach 1976–1989 i odbyło się ich siedem edycji. W okresie między 1976 a 1980 r. miało miejsce pięć pierwszych odsłon, natomiast do ostatnich dwóch doszło po ośmioletniej przerwie, szóstą przeprowadzono w 1988 r., a siódmą rok później. Były to plenery rzeźbiarskie, jakich organizowano wiele w tamtym czasie w kilku miejscach Polski. Były jednak wyjątkowe i wyróżniały się spośród innych podobnych wydarzeń materiałem udostępnionym rzeźbiarzom. Możliwość pracy w kamieniu, drewnie czy stali mieli uczestnicy wielu plenerów, tymczasem konińskie oferowały unikatowe tworzywo, a mianowicie aluminium, z którym większość artystów zetknęła się po raz pierwszy w swojej karierze². Metal ten był zatem zachętą dla wielu rzeźbiarzy, również dla tych

² Należy w tym miejscu zaznaczyć, że przed Plenerami Aluminium w Koninie pojawiały się w Polsce pojedyncze przykłady rzeźb z aluminium, również tych wyeksponowanych w otwartej

uznanych, do przyjazdu do wielkopolskiego miasta, zdobywania nowego doświadczenia i umiejętności. Łącznie w konińskich plenerach wzięło udział kilkudziesięciu twórców z Polski i z zagranicy i powstało, jak wynika z szacunków przeprowadzonych na potrzeby niniejszego opracowania, około dwustu prac rzeźbiarskich. Głównym mecenasem przemysłowym plenerów była Huta Aluminium w Koninie.

Cele organizacji Plenerów Aluminium w Koninie nie dotyczyły wyłącznie środowiska artystycznego i możliwości eksperymentowania oraz twórczej eksploracji nowego materiału przez rzeźbiarzy czy pozyskiwania przez nich nowych kompetencji przez współpracę z pracownikami huty. Pracownicy Huty Aluminium także nabywali nowe umiejętności i mieli przeświadczenie o pracy w wyjątkowym miejscu, wychodzącym poza świat przemysłu. Nawet zakład pracy zyskiwał na znaczeniu, poprawiał się jego wizerunek i status społeczny dzięki zaangażowaniu w działania twórcze i realizację programów partyjnych. W czasach Polski Ludowej mechanizm ten nierzadko był wykorzystywany przez państwowe zakłady produkcyjne (Laberschek, 2022a, 2022b). Plener miał też niebagatelne znaczenie dla samego Konina i mieszkańców. Chodziło o zdobycie przez miasto, które za sprawą decyzji administracyjnej w 1975 r. stało się stolicą nowopowstałego województwa, odpowiedniej reputacji. Zebrane na potrzeby niniejszej pracy materiały badawcze jasno wskazują, że Plenery Aluminium: po pierwsze, miały być narzędziem wykreowania wokół miasta aury wyjątkowości, stworzenia rozpoznawalnego miejsca na kulturalnej mapie Polski; po drugie, ich rolą było wejście w dyskusję z szybko rozwijającym się Koninem jako ośrodkiem przemysłowym i zwrócenie uwagi na pozaindustrialne aspekty, zwłaszcza te związane z kulturą i sztuką; po trzecie, celem było podniesienie estetyki miejscowości i humanizacja przestrzeni przez powiększenie części powstałych rzeźb i wyeksponowanie ich w nowoczesnej części Konina. Chciano stworzyć miejsce, które jest przyjazne dla mieszkańców. Plenery Aluminium były także istotne dla lokalnych władz i działających na tym terenie instytucji. Współuczestniczyły w wydarzeniu i przez to realizowały swoje cele, podkreślały zasadność swojego istnienia i umacniały pozycję w strukturze polityczno-organizacyjnej. Oczywiście można podać jeszcze wiele innych założeń i celów, jakie przyświecały realizacji Plenerów Aluminium w Koninie, a te, które zaprezentowano powyżej, omówić dokładniej. Należałoby jednak to zrobić w ramach odrębnego opracowania, gdyż temat ten nie jest bezpośrednio powiązany z przyjętym tutaj problemem badawczym. W niniejszym artykule, jak już wcześniej wskazano, kluczowe jest bowiem odtworzenie najważniejszych elementów związanych z samą organizacją i przebiegiem poszczególnych edycji plenerów.

Zanim jednak owe najważniejsze elementy zostaną zaprezentowane i omówione, warto wspomnieć, jakie były kulisy organizacji plenerów rzeźbiarskich w Koninie. W 1974 r. do Konina sprowadził się rzeźbiarz Giotto Dimitrow i niedługo potem objął funkcję plastyka powiatowego w miejscowym Urzędzie Powiatowym. Nawiązał w ten sposób bliskie relacje z mieszkańcami Konina i osobami decyzyjnymi, co zaowocowało

przestrzeni. Można tutaj wspomnieć o wykonanych z aluminium *Skrzydłach morza* autorstwa Anny Szalast, które powstały w 1973 r. w przedsiębiorstwie Famor w Bydgoszczy (Laberschek, 2019). Rzeźba stoi do dziś nieopodal budynku Famoru.

propozycją stworzenia rzeźby plenerowej, która miałaby stanąć przed jednym z bloków mieszkaniowych w nowej części miasta i podnieść walory estetyczne tego miejsca. Do stworzenia rzeźby Dimitrow wykorzystał aluminium – produkt finalny wytwarzany przez miejscową Hutę Aluminium. Abstrakcyjna rzeźba powstała w 1975 r., czyli rok przed pierwszą edycją plenerów. Postawiono ją na zielonym skwerze przy ówczesnej ul. 22 Lipca (obecna ul. 11 Listopada) między blokami nr 34 i 36. Dimitrow jako plastyk powiatowy zapraszał do Konina rzeźbiarzy powiązanych ze środowiskiem poznańskim, reprezentujących Związek Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) w Poznaniu: Annę Krzymańską, Annę Rodzińską i Jerzego Sobocińskiego. Przebywający w Koninie artyści zainteresowali się rzeźbą plenerową Dimitrowa, dostrzegli w aluminium nowe, nieznane wcześniej możliwości. W ten sposób wśród poznańskich twórców zrodziła się idea organizacji rzeźbiarskich plenerów artystycznych. Kolejnym krokiem była formalizacja tej idei. Stworzono koncepcję cyklicznego wydarzenia i skierowano stosowne pismo do Ministerstwa Kultury i Sztuki, jednocześnie zwrócono się do ówczesnego dyrektora Huty Aluminium Jerzego Barteckiego, a także poproszono o wsparcie lokalne władze, w tym dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Koninie Andrzeja Nowaka, oraz akceptację ze strony Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Po uzyskaniu zgód i zgromadzeniu stosownych środków finansowych, w 1976 r. doszło do realizacji I Pleneru Aluminium w Koninie.

Istotne aspekty organizacji Plenerów Aluminium w Koninie

Daty organizacji plenerów

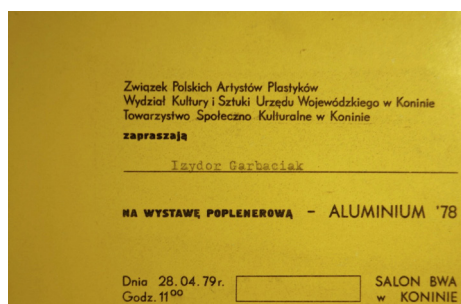
Każdy z siedmiu konińskich plenerów był organizowany w podobnym okresie w roku: sześć we wrześniu, a jeden (1980 r.) na przełomie września i października. Jednak z ustaleniem dokładnych terminów realizacji jest większy problem, gdyż różne źródła podają odmienne daty. W przypadku I Pleneru Aluminium – Konin 76 mówi się o wrześniu 1976 r. (Sławiński, 1991) i dwutygodniowym okresie jego trwania (Kroh, 1976b; Sławiński, 1991). Padają jednak różne przedziały czasowe: od 15 do 28 września (Malik, 1978) lub od 15 do 30 września 1976 r. (Czajor, 2016). Artykuł *Plener rzeźbiarski Aluminium – Konin 76* Jana Wojciecha Malika opublikowany w 1978 r. w „Roczniku Konińskim” jest najdokładniejszym opracowaniem poświęconym pierwszej edycji pleneru, dlatego też przyjęcie okresu, który w nim jest podany – 15–28.09.1976 – wydaje się zasadne. W odniesieniu do II Pleneru Aluminium – Konin 77 w trzech źródłach ukazała się ogólna data wrzesień 1977 r. (Kroh, 1977; *Rzeźbiarski plener Aluminium 77 w Koninie*, 1977; Czajor, 2016), z kolei w „Gazecie Zachodniej” pojawił się konkretny przedział czasowy między 16 a 30 września (*Rozpoczął się II Plener Aluminium – Konin 77*, 1977). Z powodu braku innych źródeł przedział ten przyjęto jako zgodny ze stanem faktycznym. Plener III trwał dłużej od dwóch wcześniejszych, bo około trzech tygodni, i są podawane dwa okresy: 1–21 września 1978 r. (*Od 1 września w Koninie...*, 1978) i 1–20 września 1978 r. (Czajor, 2016). Mimo że ten drugi przedział czasowy pojawił się w jubileuszowej monografii Huty Aluminium *50 lat aluminium w Koninie (1966–2016)*, to jednak nie można mieć całkowitej pewności co do jego poprawności. Wiadomo, że IV plener z 1979 r.

miał miejsce we wrześniu i też trwał trzy tygodnie (*Aluminium – Konin 79. Wystawa po plenerze*, 1979). Musiał się rozpocząć w pierwszej dekadzie września, ponieważ 29. dnia tego miesiąca odbyła się wystawa poplenerowa (Czajor, 2016). O terminie realizacji V Pleneru Aluminium – Konin 80 informują dwa źródła, przy czym jedno z nich określa czas trwania na dwa tygodnie (*Plener Aluminium – Konin 80 zakończony*, 1980), a drugie, że odbył się on na przełomie września i października 1980 r. (Czajor, 2016). Na tej podstawie nie da się precyzyjnie osadzić wydarzenia na osi czasu.

Różnice w czasie trwania pięciu pierwszych plenerów (najpierw dwa tygodnie – w 1976 i 1977 r., następnie trzy tygodnie – w 1978 i 1979 r., i ponownie dwa tygodnie – w 1980 r.) mają uzasadnienie w zachodzących zmianach. Konińskie wydarzenie z czasem stawało się coraz bardziej rozpoznawalne, rosło jego znaczenie i przyciągało coraz większą liczbę artystów, w związku z czym wydłużył się również czas trwania plenerów w 1978 i w 1979 r. Jednocześnie organizatorzy musieli się zmagać z konsekwencjami narastającego politycznego i gospodarczego kryzysu w Polsce Ludowej, czego skutkiem był bardziej skromny plener w 1980 r. i zaprzestanie realizacji kolejnych w ciągu następnych ośmiu lat. W 1984 r. pojawił się pomysł reaktywacji plenerów rzeźbiarskich w Koninie, czemu wyraz dały zarówno środowisko artystyczne, jak i lokalne władze (Wojciechowska, 1984), jednak szósta edycja pleneru odbyła się dopiero cztery lata później, w 1988 r., a siódma, kończąca cały cykl, rok później. Nie udało się dotrzeć do źródeł z dokładnymi datami realizacji dwóch ostatnich plenerów, wiadomo natomiast, że oba odbyły się we wrześniu (Dragan, 1988, 1989). Były to mniejsze wydarzenia niż te z drugiej połowy lat siedemdziesiątych, czego powodem był kryzys ekonomiczny i zmiany ustrojowe w Polsce, jakie miały miejsce pod koniec lat osiemdziesiątych XX w. Wraz z upadkiem komunizmu zakończyły się również Plenery Aluminium w Koninie. Skończył się bowiem charakterystyczny dla czasów PRL-u model mecenatu przemysłowego realizowany przez państwowe zakłady pracy. Co ciekawe, Ryszard Sławiński, który podjął próbę opisu wszystkich edycji plenerów, nie wziął pod uwagę tych dwóch ostatnich z 1988 i z 1989 r., nie są one także uwzględnione we wspomnianej publikacji okolicznościowej wydanej przez Hutę Aluminium w Koninie. Tymczasem Anna Dragan, autorka artykułów z codziennej prasy z tamtego okresu, wyraźnie używa terminu „Plener Aluminium” (Dragan, 1988) i „Plener Rzeźby Aluminowej” (Dragan, 1989), w taki sam sposób traktuje je również ich uczestnik i komisarz artystyczny Giotto Dimitrow. Ten punkt widzenia przyjmuje się również w niniejszym opracowaniu.

Organizatorzy

Po ustaleniu dat realizacji poszczególnych odsłon Plenerów Aluminium w Koninie istotne staje się również stworzenie listy organizatorów, do których należy zarówno zaliczyć podmiot pełniący rolę mecenasa przemysłowego, jak i podmioty branżowe (artystyczno-kulturalne) oraz administracyjno-polityczne. W zebranych źródłach pojawiają się różne jednostki uczestniczące w organizacji plenerów. Choć trudno dokładnie ustalić zakres ich zaangażowania oraz odpowiedzialności, to jednak można wyznaczyć organizatorów, którzy odgrywali pierwszoplanowe i drugoplanowe role. Do pierwszoplanowych należy zaliczyć mecenasów przemysłowych. Mecenasem przemysłowym Plenerów Aluminium w Koninie (zakres mecenatu opiszę w dalszej części pracy) była



Fot. 1. Awers i wkladka zaproszenia na wystawę poplenerową Aluminium 78, która odbyła się 28 kwietnia 1979 r. w salonie BWA w Koninie; fot. Marcin Laberschek, zbiory własne

bezsprzecznie Huta Aluminium, która brała udział we wszystkich edycjach wydarzenia. Jak wspomina Giotto Dymitrow, współpraca z Hutą Aluminium w zakresie realizacji plenerów najczęściej nie rodziła żadnych problemów natury formalnej – najważniejsza była decyzja dyrektora – choć trzeba zaznaczyć, że ostatnie dwa plenery odbyły się w okresie głębokich zmian strukturalnych w przedsiębiorstwie, co utrudniało wiele spraw organizacyjnych. Obok Huty Aluminium było jeszcze jedno przedsiębiorstwo, które dodatkowo w ramach trzech plenerów od 1978 do 1980 r. pełniło funkcję mecenasa przemysłowego. Chodzi o Konińskie Zakłady Naprawcze Przemysłu Węgla Brunatnego, które w 1979 r. zmieniły nazwę na Fabrykę Urządzeń Górnictwa Odkrywkowego (FUGO). Skutkiem tego dodatkowego mecenatu było wykorzystanie przez artystów innych materiałów do tworzenia rzeźb niż aluminium. Było to na przykład żeliwo. Poza mecenasami przemysłowymi należy wymienić także innych pierwszoplanowych organizatorów: poznański oddział ZPAP, Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Koninie i Towarzystwo Społeczno-Kulturalne w Koninie. Nazwy tych trzech organizatorów widnieją w nagłówku zaproszenia na wystawę poplenerową (Fot. 1), co świadczy o ich szczególnym znaczeniu.

Poznański ZPAP był inicjatorem i organizatorem czterech plenerów – ostatni raz w 1979 r. (Dragan, 1980). Dbął przede wszystkim o dobór artystów, przeprowadzenie konkursu i wystawy, a także środki finansowe (Malik, 1978). Stałą opiekę nad wszystkimi siedmioma plenerami sprawował natomiast koniński Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego, powstały w 1975 r. przy okazji utworzenia województwa konińskiego. Oferował pomoc polityczną, administracyjną i finansową. Trzecim organizatorem było, jak wspomniano wcześniej, Towarzystwo Społeczno-Kulturalne w Koninie (TSK), powołane wraz z powstaniem nowego województwa (Gruszczyńska, 2024) i podległe Wydziałowi Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego (Wojciechowska, 1984). TSK sprawowało opiekę merytoryczną nad plenerami; jako wydawca „Rocznika Konińskiego” w 1978 r. opublikowało przytoczony już wcześniej artykuł *Plener rzeźbiarski Aluminium – Konin 76* Jana Wojciecha Malika, a także gromadziło rzeźby powstałe w ramach kolejnych plenerów (Wojciechowska, 1984; Dragan, 1989). Było współorganizatorem pięciu plenerów w latach 1976–1980. W latach osiemdziesiątych TSK zlikwidowano (Dragan, 1989). W tym miejscu należy się wyjaśnienie. Otóż w artykule dziennikarskim *Rzeźby z aluminium* Olgierda Błazewicza, opisującym efekty

I Pleneru Aluminium, pojawiła się nazwa Konińskiego Towarzystwa Kulturalnego jako organizatora wydarzenia. Wydaje się jednak, że doszło w nim do pomyłki, a autorowi chodziło prawdopodobnie o Towarzystwo Społeczno-Kulturalne w Koninie.

Do podmiotów drugoplanowych, w różnym zakresie zaangażowanych w realizację plenerów, należy zaliczyć: Ministerstwo Kultury i Sztuki, którego udział polegał na wydawaniu zgody na organizację i przyznawaniu środków finansowych, oraz Komitet Wojewódzki PZPR w Koninie, który udzielał poparcia i politycznej gwarancji. Zasoby finansowe pozyskiwano też z Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej – tak było przynajmniej w przypadku pierwszego pleneru (Malik, 1978). Wspomnieć też trzeba o Biurze Wystaw Artystycznych w Koninie (BWA), w którym poza ostatnią odbywały się wystawy poplenerowe, oraz o Zakładowym Domu Kultury „Hutnik”, gdzie przechowywano i ewidencjonowano rzeźby z plenerów (Wojciechowska, 1984) oraz odbyła się wystawa poplenerowa w 1989 r. (Dragan, 1989).

Uczestnicy

Kolejną kwestią, która wymaga wyjaśnienia i uporządkowania, jest liczba artystów biorących udział w poszczególnych plenerach. Nie udało się dotrzeć do źródła, które zawierałoby takie zestawienie. W tym zakresie wykorzystano zgromadzone artykuły dziennikarskie, a także dokument Muzeum Okręgowego w Koninie – ewidencję dwudziestu czterech pozostałych po plenerach rzeźb, oraz monografię jubileuszową Huty Aluminium w Koninie. Ostatecznie nie udało się odtworzyć pełnej listy uczestników każdej z edycji. W przypadku I Pleneru Aluminium w pięciu źródłach wskazywano na osiemnastoosobowy skład (Błazewicz, 1976; Braniecki, 1976; Sławiński, 1977a; Malik, 1978; Wojciechowska, 1984), a tylko jedno wspominało o dziewiętnastu artystach (Sławiński, 1991). Potwierdzeniem udziału osiemnastu artystów jest dokładna ich lista zaprezentowana w artykule Jana Wojciecha Malika w „Roczniku Konińskim” (Malik, 1978). Skład artystów pleneru z 1976 r. (oraz wszystkich pozostałych) został zamieszczony w tabeli 1. Warto odnotować, że organizatorom I Pleneru udało się zaprosić wielu uznanych ówczesnie rzeźbiarzy, w tym: Magdalenę Więcek (Fot. 2), Juliana Boss-Gosławskiego czy Władysława Frycza.



Fot. 2. Magdalena Więcek podczas I Pleneru Aluminium 76 w trakcie pracy nad rzeźbą *Słońce*; fot. Anna Dragan

W II Plenerze uczestniczyło dwudziestu trzech rzeźbiarzy, na co wskazuje większość źródeł (Kroh, 1977; *Rozpoczął się II Plener Aluminium – Konin 77*, 1977; *Rzeźbiarski plener Aluminium 77 w Koninie*, 1977) i taką liczbę należy przyjąć. Tylko w jednym artykule pochodzącym już z 2020 r. pojawiła się liczba dwudziestu dwóch (Sławiński, 2020a). Spośród dwudziestu trzech uczestników udało się ustalić nazwiska tylko czteremastu osób. Wiadomo natomiast, że zaproszono wyłącznie artystów z Polski, podobnie jak w przypadku I Pleneru. O liczbie dwudziestu sześciu artystów biorących udział w III Plenerze Aluminium – Konin 78 informuje wyłącznie jedno źródło (Sławiński, 2020b). Nie ma możliwości zweryfikowania tej informacji, gdyż pełna lista uczestników nie istnieje. Co więcej, na podstawie danych z czterech źródeł (Błazewicz, 1978; Wojciechowska, 1984; Sławiński, 2020b; Dimitrow, 2003) udało się potwierdzić nazwiska dwunastu uczestników. Wiadomo natomiast, że był to pierwszy z plenerów, który miał charakter międzynarodowy i poza osobami z Polski pojawili się artyści z Węgier, Czechosłowacji i Finlandii. W IV Plenerze w 1979 r. wzięło udział najprawdopodobniej szesnastu twórców (*Aluminium – Konin 79. Wystawa po plenerze*, 1979; Czajor, 2016). Ustalenie pełnej listy uczestników ponownie okazało się problematyczne. Na podstawie różnego typu źródeł, w tym ewidencji rzeźb Muzeum Okręgowego w Koninie, udało się zweryfikować nazwiska tylko dwunastu uczestników. Plener IV również miał charakter międzynarodowy – pojawili się twórcy z Węgier. Liczba uczestników V Pleneru była jeszcze mniejsza. Wzięło w nim udział jedenastu rzeźbiarzy, o czym informował artykuł zamieszczony w „Przeglądzie Konińskim” (*Plener Aluminium – Konin 80 zakończony*, 1980). Poza polskimi rzeźbiarzami w plenerze wzięli również udział przedstawiciele Węgier i Stanów Zjednoczonych. Odtworzono nazwiska dziesięciu uczestników, a jedenastym artystą uwzględnionym przez „Przegląd Koniński” być może był drugi z rzeźbiarzy ze Stanów Zjednoczonych – Jim Leedy, który ze względu na ówczesne uwarunkowania polityczne nie dotarł do Polski (Wojciechowska, 1984). Przypuszczenia tego niestety nie da się zweryfikować.

Warto zwrócić uwagę na zmieniającą się liczbę uczestników w poszczególnych plenerach od 1976 do 1980 r. Podobnie jak w przypadku długości trwania plenerów, liczba uczestników najpierw się zwiększała (Plener I – osiemnastu, II – dwudziestu trzech, III – dwudziestu sześciu), a następnie spadła (IV – szesnastu, V – dwunastu). To również jest potwierdzeniem wpływu kryzysu gospodarczego w Polsce z końca lat siedemdziesiątych XX w. na działalność zakładów produkcyjnych, w tym przypadku Huty Aluminium w Koninie, która musiała ograniczyć zasięg świadczonego mecenatu. Dwa ostatnie plenery z 1988 i 1989 r. były jeszcze skromniejsze. W VI Plenerze uczestniczyło najprawdopodobniej ośmiu artystów, w tym jeden z Węgier. Na fundamencie dwóch źródeł (Prosto, 1988; Dragan, 1988) sporządzono listę artystów (w załączonej tabeli 1). Kolejny – VII Plener Aluminium również miał charakter międzynarodowy (polsko-węgiersko-bułgarski) i wzięło w nim udział dziewięciu rzeźbiarzy. Udało się ustalić personalia wszystkich uczestników tego wydarzenia (Dragan, 1989).

Miejsce pobytu uczestników

Podczas pięciu pierwszych plenerów artyści byli zakwaterowani w Domu Pracy Twórczej w Ślesinie (Sławiński, 1977a; Kroh, 1977; Błazewicz, 1978; *W kierunku nowych*

koncepcji, 1980; *Plener Aluminium – Konin 80 zakończony*, 1980; Wojciechowska, 1984) oddalonym o kilkanaście kilometrów od Huty Aluminium w Koninie. Nie ma źródła, które potwierdzałyby pobyt w Ślesinie rzeźbiarzy podczas IV Pleneru Aluminium w 1979 r., jednak wydaje się, że gdyby doszło wówczas do zmiany ośrodka, to fakt ten zapewne byłby odnotowany w lokalnej prasie. W Ślesinie uczestnicy plenerów nie tylko nocowali i mieli zagwarantowane wyżywienie, ale także odbywały się tutaj dyskusje rzeźbiarskie, między innymi w formie zaplanowanych paneli. Spotkania dyskusyjne były ważną częścią zwłaszcza V Pleneru Aluminium z 1980 r., który w porównaniu z poprzednimi przybrał w większym stopniu formę koncepcyjną (Dragan, 1980; Wojciechowska, 1984). Owa zmiana formy wydarzenia wiązała się z faktem niewypuszczenia artystów na teren Huty Aluminium, co nie miało miejsca we wcześniejszych edycjach. O przyczynach tej decyzji jest mowa w dalszej części opracowania. W ramach wszystkich pięciu pierwszych edycji był dostępny specjalny autobus. Dowoził on artystów ze Ślesina do miejsca, w którym powstawały rzeźby. Podczas V Pleneru autobus nie dojechał na miejsce (Wojciechowska, 1984) – możliwe, że do FUGO w Koninie, czyli do drugiego z przedsiębiorstw, z którymi wówczas współpracowali rzeźbiarze. Problemy z transportem również można tłumaczyć nasilającym się kryzysem ekonomicznym w tamtym czasie. Artyści uczestniczący w VI Plenerze Aluminium – Konin 88 nie byli już zakwaterowani w Ślesinie, lecz w ośrodku w Mikorzynie (Dragan, 1988). Miejsca pobytu z 1989 r. nie udało się ustalić.

Komisarz i komisja ekspercka

Zazwyczaj każdy plener artystyczny ma swojego komisarza. Powinien nim być twórca wykształcony w dziedzinie sztuki, której jest poświęcony dany plener. Zadania komisarza najczęściej polegają na sprawowaniu opieki nad uczestnikami pleneru, udzielaniu pomocy merytorycznej i organizacyjnej, pośredniczeniu w kontaktach między artystami a organizatorami. Najczęściej komisarzem zostaje osoba związana ze środowiskiem społecznym i miejscem, w którym jest realizowane wydarzenie. Zgromadzone materiały jasno wskazują, że komisarzami Plenerów Aluminium w Koninie były trzy osoby: Anna Krzymańska, rzeźbiarka z Poznania, była komisarzem I Pleneru; poznański rzeźbiarz Józef Kaliszan, był komisarzem kolejnych czterech plenerów; rzeźbiarz z Konina, Giotto Dimitrow, dwóch ostatnich.

Dużo większe problemy wiązały się z ustaleniem składu komisji eksperckich podczas kolejnych edycji konińskiego wydarzenia. Do zadań komisji należała ocena przygotowanych przez artystów prac. Wysoko ocenione były prace nabywane przez organizatorów i przekazywane na poczet powstającej w Koninie kolekcji rzeźb z aluminium. Natomiast dzieła, które uzyskały najwyższą ocenę ze strony komisji, miały być wyeksponowane w różnych miejscach przestrzeni publicznej Konina, po oczywiście wcześniejszym ich powiększeniu na terenie Huty Aluminium. Możliwe, że komisję ekspercką powoływano podczas każdego z plenerów, choć jak zaznaczyła Anna Dragan w „Przeglądzie Konińskim”: „Wyborowi prac do realizacji w mieście tylko z początku przyświecały opinie komisji ekspertów” (Dragan, 1988). Znany jest wyłącznie skład komisji z I Pleneru oraz ogólne informacje na temat komisji z IV edycji. W 1976 r. byli to uznani rzeźbiarze z różnych środowisk twórczych: Adam Smolana (Gdańsk), Tadeusz Łodziana

(Warszawa), Józef Stasiński (Poznań) (Braniecki, 1976; Sławiński, 1977a; Malik, 1978; Wojciechowska, 1984; Sławiński, 1991). W 1979 r. w składzie znalazł się natomiast jeden przedstawiciel Rady Artystycznej Zarządu Głównego ZPAP, a także dwie osoby reprezentujące instytucje kultury z Konina (*Po ile tona twórczości*, 1980). Pomimo braku dodatkowych informacji widać różnicę między członkami tych dwóch komisji. Ta z 1979 r. miała charakter bardziej lokalny. Całkiem możliwe, że w każdej kolejnej edycji pleneru znaczenie komisji eksperckiej stopniowo się zmniejszało, dlatego częściej sięgano po osoby miejscowe. Być może decydowały o tym pragmatyzm i pogarszająca się sytuacja finansowa, a zaproszenie fachowców wymagało przecież zaangażowania stosownych środków. Trudno jednak wyciągać zbyt daleko idące wnioski przy tak skąpych informacjach.

Miejsce pracy twórczej

Artyści tworzyli swoje rzeźby na terenie Huty Aluminium w Koninie. Dodatkowo podczas dwóch plenerów w 1978 i 1980 r. (*Od 1 września w Koninie...*, 1978; Wojciechowska, 1984), a być może i w 1979 r., rzeźbiarze działali w przedsiębiorstwie FUGO (wcześniejszych Konińskich Zakładach Naprawczych Przemysłu Węgla Brunatnego). W zebranych materiałach badawczych pojawiają się różne miejsca, w których na terenie huty pracowali twórcy, w tym: warsztaty szkolne (Kroh, 1976b; Wojciechowska, 1984; Dragan, 1988), hale produkcyjne (Błażewicz, 1976, 1978), odlewnia (Kroh, 1977). W wywiadzie przeprowadzonym na potrzeby niniejszego artykułu Giotto Dimitrow wyraźnie jednak zaznaczył, że miejscem tworzenia rzeźb były wyłącznie hale warsztatów szkolnych. Podczas rekonesansu uczestnicy plenerów poznawali różne miejsca zakładu, ale w czasie pracy twórczej przebywali we wspomnianych budynkach warsztatów. Jak wspomniano wcześniej, podczas V Pleneru Aluminium 80 artystów nie wpuszczono na teren huty. Miejscem powstawania prac rzeźbiarskich stał się wówczas Dom Pracy Twórczej w Ślesinie, do którego przywożono z Huty Aluminium niezbędne materiały (*W kierunku nowych koncepcji*, 1980; *Plener Aluminium – Konin 80 zakończony*, 1980). W Ślesinie artyści zaczęli zatem spędzać więcej czasu i zorganizowano wówczas więcej seminariów i dyskusji.

Można wyróżnić dwa główne powody zamknięcia się huty na bezpośrednią współpracę z rzeźbiarzami. Po pierwsze, przedsiębiorstwo miało problemy. Jak wspomina Roman Łopata, były dyrektor Huty Aluminium, od 1977 r. zakład borykał się z ustawicznymi brakami materiałowymi i niedoborami energii elektrycznej, co wpływało na straty w produkcji (Łopata, 2024). W związku z tym twórcom ograniczono dostęp do aluminium. Po drugie, zmieniała się postawa artystów. Jak wskazała Anna Dragan, początkowe entuzjastyczne zaangażowanie rzeźbiarzy w pracę w kolejnych plenerach zmniejszało się, odizolowali się oni od lokalnej społeczności, stali się bardziej wymagający (Dragan, 1980). Istotne z tego punktu widzenia mogło być także zdarzenie z wcześniejszego pleneru z 1979 r., o którym napisano w „Przeglądzie Konińskim” w artykule *Po ile tona twórczości*. Jeden z artystów, którego personaliów nie podano, stworzył rzeźbę o masie ponad jednej tony, która z jednej strony nie naruszała postanowień regulaminu, ale z drugiej narażała Hutę Aluminium na poniesienie zbyt wysokich kosztów. Mecenas zażądał pokrycia kosztów zużytego materiału w wysokości ponad

50 tys. zł lub przetopienia dzieła (*Po ile tona twórczości*, 1980). Nie jest jasne, w jaki sposób zakończyła się sprawa, na pewno jednak sytuacja była niezręczna zarówno dla środowiska artystów, jak i dla organizatorów, i mogła wpłynąć na decyzję o zamknięciu przestrzeni huty dla tych pierwszych.

Zakres mecenatu przemysłowego

Mecenat przemysłowy to wszystko, co oferuje przedsiębiorstwo artystom w zakresie realizacji ich działań twórczych. W przypadku tego opracowania mowa oczywiście o ofercie ze strony Huty Aluminium, a w odniesieniu do trzech plenerów od 1978 do 1980 r. – także zakładu produkcyjnego FUGO. Niewiele materiałów dotyczy tego drugiego przedsiębiorstwa, można jednak założyć, że podobnie jak w Hucie Aluminium, mecenat dotyczył następujących kwestii: udostępnienia miejsca pracy, materiału do tworzenia rzeźb, narzędzi, maszyn, a także pomocy ze strony robotników. Więcej wiadomo o pracy artystów w Hucie Aluminium. Jak wspomniano powyżej, miejscem pracy artystów były hale w warsztatach szkolnych. W nich (poza V Plenerem w 1980 r.) twórcy dokonywali obróbki aluminium i tworzyli prace rzeźbiarskie. Owa obróbka wymagała zastosowania odpowiednich narzędzi, które oferowała huta. Nie zawsze jednak były one dostępne w takiej ilości, która satysfakcjonowałaby artystów. W zgromadzonych materiałach pojawiły się wzmianki o niedoborach narzędzi podczas I (Kroh, 1976b), III (Wojciechowska, 1984) i VII Pleneru (Dragan, 1989). Można jednak przypuszczać, że podobne sytuacje zdarzały się częściej. Istniały także ograniczenia w korzystaniu z maszyn. Giotto Dimitrow zwrócił uwagę, że pracownicy niechętnie pozwalali artystom z nich korzystać. Zgadzali się, gdy czynność była stosunkowo prosta (na przykład wytoczenie kulki), a bardziej skomplikowane zadania (na przykład cięcie blachy) woleli wykonać osobiście. Pracownicy (w tym kadra inżynierska) prowadzili również instruktaż w zakresie pracy z aluminium, na bieżąco udzielali pomocy technicznej i monitorowali działania artystów. W przypadku dwóch edycji plenerów udało się ustalić skład pracowników, którzy pomagali artystom. Podczas I Pleneru nadzór techniczny pełnił inżynier Andrzej Krogulski, a bezpośrednią pomoc świadczyli mistrz Stanisław Mietliński oraz brygada Jana Wadelskiego, w skład której weszli: Kazimierz Mazurek, Edward Pałasz i Zdzisław Andrzejewski (Sławiński, 1977c). W VI Plenerze osobami służącymi pomocą byli między innymi Waldemar Wasiczek, dyrektor ds. pracowniczych, i Jan Jesiołowski, kierownik warsztatów szkolnych (*Prosto z Huty. Plener Aluminium 88*, 1988).

Do mecenatu przemysłowego należy zaliczyć także transport artystów z miejsca pobytu do zakładu pracy, o którym napisano powyżej, a także wykonanie przez pracowników Huty Aluminium i późniejszy montaż na terenie Konina wielkogabarytowych wersji rzeźb powstałych podczas I Pleneru i wysoko ocenionych przez komisję ekspercką. Nad instalacją wybranych rzeźb w przestrzeni miejskiej w 1977 r. (o czym więcej w dalszej części artykułu) czuwał ten sam zespół pracowników huty, który towarzyszył artystom podczas pleneru w 1976 r.: operacji wyeksponowania obiektów rzeźbiarskich podjęła się brygada Jana Wadelskiego, a opiekę nad przedsięwzięciem pełnił inżynier Andrzej Krogulski oraz mistrz Stanisław Mietliński (*Aluminiowy Przechodzień*, 1977).

Materiał

Na wstępie należy podkreślić, że brakuje źródeł, dzięki którym można by było precyzyjnie wskazać, z jakich dokładnie materiałów korzystali rzeźbiarze podczas poszczególnych plenerów. Bez wątpienia za każdym razem wykorzystywano aluminium, które było podstawowym surowcem dla artystów. Aluminium było dostępne w dwóch formach: jako blacha lub jako stopy (tzw. gąski). Było to szczególnie wymagające tworzywo przede wszystkim ze względu na obróbkę. Artyści na przykład unikali spawania fragmentów aluminium, gdyż pozostawiało w metalu niemożliwe do usunięcia ślady. Stosowano więc pracochłonne nitowanie. Pojawiały się też inne tworzywa – ich rodzaj zależał od założeń konkretnego pleneru, koncepcji samego twórcy, a także miejsca powstawania rzeźb. Obecność artystów w przedsiębiorstwie FUGO, zajmującym się produkcją i naprawą maszyn górnictwa odkrywkowego, spowodowała, że podczas plenerów organizowanych w latach 1978, 1979 i 1980 korzystano z żeliwa i stali. Wiele rozmaitych surowców pojawiło się w ramach II, III, IV i VI edycji, ale II najbardziej wyróżniał się pod tym względem. Oprócz aluminium oraz wspomnianego żeliwa i stali do dyspozycji artystów były także: ceramika (kolski fajans), drewno i kamień (*Rozpoczął się II Plener Aluminium – Konin 77, 1977; Rzeźbiarski plener Aluminium 77 w Koninie, 1977*). Łączono także aluminium z brązem, tworząc brązal (Sławiński, 1977b). Tak duża różnorodność materiałowa wynikała z koncepcji, która przyświecała II Plenerowi. Poza stworzeniem rzeźb z aluminium, które po powiększeniu miały być wyeksponowane na terenie Konina (tak samo jak podczas I Pleneru), postanowiono się skoncentrować na innych formach rzeźbiarskich podnoszących estetykę miasta, które wymagały zastosowania odmiennych rodzajów tworzywa. Powstały między innymi projekty elewacji, płaskorzeźb, dekoracji na ścianach budynków czy też rzeźby i obiekty użytkowe dla dzieci w ramach zagospodarowania placów zabaw (Sławiński, 1977b). Artyści wykorzystywali także inne surowce, w tym: metale kolorowe (III Plener) (*Od 1 września w Koninie...*, 1978), szklivo (III Plener) (Sławiński, 2020b), tworzywa sztuczne (IV i VI Plener) i szkło (VI Plener) (Dragan, 1988).

Powstałe prace i wystawy poplenerowe

Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że łącznie podczas wszystkich wydarzeń plenerowych w Koninie powstało około dwustu rzeźb. Są to jednak szacunki. Znana jest liczba prac tylko z dwóch plenerów: podczas I edycji powstało trzydzieści sześć dzieł (Braniecki, 1976; Sławiński, 1977a; *Plener Aluminium – Konin 80 zakończony*, 1978; Sławiński, 1991) i w 1988 r. również powstało trzydzieści sześć (*Prosto z Huty. Plener Aluminium 88*, 1988). Wiadomo także, ile w przybliżeniu powstało prac w ramach III Pleneru Aluminium – Konin 78, a mianowicie około sześćdziesięciu. Wydaje się, że to właśnie wówczas powstało najwięcej dzieł, co nie dziwi, ponieważ przyjechała do Konina najbardziej liczna grupa twórców. Nie ma danych na temat pozostałych plenerów. Założono natomiast dość bezpieczne założenie, że minimalnie podczas każdego z nich pojawiło się tyle prac, ilu było artystów. Dla II Pleneru przyjęto zatem liczbę minimum dwudziestu trzech dzieł, dla IV – szesnastu, dla V – jedenastu, dla VII – dziewięciu. Całkiem jednak możliwe, że powstawało więcej rzeźb, o czym

mogą świadczyć słowa Giotto Dimitrowa, który wskazał, że najczęściej artyści przygotowywali więcej niż jedną pracę.

Wszystkie rzeźby, które rzeźbiarze wykonali w ramach plenerów, były prezentowane publicznie na terenie Konina podczas wystaw poplenerowych. Na pewno odbyło się pięć wystaw: po I, II, III i IV Plenerze, a także po VII. Pierwsze cztery wystawy zorganizowano w Biurze Wystaw Artystycznych (BWA) w Koninie (Wojciechowska, 1984; Sławiński, 1977b; *Po ile tona twórczości*, 1980; Czajor, 2016), a ostatnią w Zakładowym Domu Kultury „Hutnik” w Koninie (Dragan, 1989). Nie udało się potwierdzić, czy doszło do realizacji wystaw po V i VI edycji, wiadomo jednak, że planowano je zorganizować. Wystawa po V Plenerze Aluminium – Konin 80 miała się więc odbyć wiosną 1981 r. w konińskim BWA (*Plener Aluminium – Konin 80 zakończony*, 1980), z kolei wystawę wieńczącą VI Plener Aluminium – Konin 88 planowano zrealizować we wrześniu 1989 r. jako inaugurację kolejnego pleneru (Dragan, 1988). Można podać również daty (choć nie w każdym przypadku precyzyjne) wystaw poplenerowych, o których wiadomo, że miały miejsce. Wystawa po I Plenerze odbyła się między 13 a 15 października 1976 r. (Malik, 1978), po II – w październiku 1977 r. (*Rozpoczął się II Plener Aluminium – Konin 77*, 1977) i trwała trzy dni (*Rzeźbiarski plener Aluminium 77 w Koninie*, 1977), po III – 28 kwietnia 1979 r., na co wskazuje załączone zaproszenie (Fot. 1) wystawione dla Izzydora Garbaciaka, późniejszego prezesa koła przewodników PTTK w Koninie, po IV – 29 września 1979 r. (*Po ile tona twórczości*, 1980; Czajor, 2016), a po VII – w październiku 1989 r. (Dragan, 1989).

Prace pozostawione oraz prace do ekspozycji

Część z wszystkich prac zrealizowanych przez artystów podczas plenerów pozostawała w Koninie. Prace te były nabywane z funduszy organizatorów, na przykład wybrane dzieła powstałe w ramach I Pleneru sfinansowała Huta Aluminium i miasto Konin (Sławiński, 1977a). Początkowo o pozostawieniu prac decydowała komisja ekspercka, która dokonywała stosowanej oceny. Ten sposób wyboru dzieł obowiązywał najprawdopodobniej podczas pierwszych trzech plenerów. Odmienne zasady obowiązywały uczestników IV i VI Pleneru (Dragan, 1980; Prosto, 1988). Każdy z nich był zobowiązany zostawić przynajmniej jedną pracę. Można przypuszczać, że podobnie było podczas V i VII edycji. Łącznie w Koninie pozostawiono ponad siedemdziesiąt dzieł rzeźbiarskich. Obecnie jest ich około trzydziestu (prawdopodobnie dwadzieścia siedem) i wszystkie znajdują się w Muzeum Okręgowym w Koninie (*Ewidencja rzeźb...*, 2024). Dwie rzeźby ze zbiorów Muzeum Okręgowego autorstwa Donata Szulińskiego, powstałe podczas VI Pleneru Aluminium – Konin 79, stoją natomiast przed Centrum Kultury i Sztuki „Oskard” w Koninie (Fot. 3).

Dla pozostawionych po plenerach prac od początku planowano stworzyć specjalną galerię. Już podczas I Pleneru Aluminium – Konin 76 ze strony Adama Smolany, członka komisji eksperckiej, padła propozycja stworzenia galerii aluminium (Kroh, 1976a; Błażewicz, 1976; Sławiński, 1977a; Krajkowski, 1977; Malik, 1978; Sławiński, 1991). Koncepcja spotkała się z przychylnością ze strony dyrektora huty Jerzego Barteckiego, który zaproponował postawienie na terenie zakładu stosownego pawilonu. Aprobataę wyrazili także: Tadeusz Grabski, I sekretarz KW PZPR; Andrzej Nowak, dyrektor



Fot. 3. Rzeźby autorstwa Donata Szulińskiego wyeksponowane przed Centrum Kultury i Sztuki „Oskard” w Koninie; fot. Marcin Laberschek, zbiory własne

Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego; Grzegorz Gościński, prezydent Konina (Kroh, 1976a). Głosy na temat uruchomienia galerii pojawiały się również przy okazji kolejnych odsłon konińskiego wydarzenia: II (Sławiński, 1977b), III – kiedy padła propozycja stworzenia ekspozycji we wnętrzach zlokalizowanego nieopodal huty remontowanego zamku w Gosławicach (Malik, 1978), IV (Dragan, 1980), VI – gdy mowa była o stworzeniu galerii w Muzeum Okręgowym w Koninie lub w Domu Kultury „Hutnik” (Dragan, 1988). Ostatecznie galeria nie powstała. Co prawda w „Przeglądzie Konińskim” z 1984 r. pojawiła się informacja o jej uruchomieniu, należy jednak traktować tę wiadomość jak żart, gdyż gazeta ukazała się 1 kwietnia.

Pozostawione po plenerach rzeźby należało odpowiednio zabezpieczyć, a nie było galerii. Ze zgromadzonego materiału badawczego wynika, że za odpowiednie przechowanie prac po zakończeniu plenerów były odpowiedzialne dwie konińskie instytucje: Towarzystwo Społeczno-Kulturalne (TSK) oraz Dom Kultury „Hutnik”. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, ale przed 1984 r., obie instytucje przekazały zgromadzone eksponaty Muzeum Okręgowemu w Koninie (Wojciechowska, 1984). Jak wskazują Bogna Wojciechowska (1984) oraz Anna Dragan (1989), rzeźby będące pod opieką TSK nie zostały zewidencjonowane (nie można było ustalić, ile ich zgromadzono) i były w złym stanie (niektóre w częściach). Natomiast prace będące pod opieką Domu Kultury „Hutnik” były odpowiednio zabezpieczone i opisane. TSK przekazało do Muzeum Okręgowego dwadzieścia sześć rzeźb (Wojciechowska, 1984), nie udało się natomiast dotrzeć do danych, ile prac było w posiadaniu „Hutnika”. W każdym razie wydaje się, że liczba rzeźb pochodzących z plenerów i przekazanych Muzeum w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych XX w. była większa niż obecnie.

Część prac pozostawała podczas plenerów w Koninie jako kolekcja rzeźb aluminiowych, ale były też takie, które wybierano, aby je wyeksponować w przestrzeni miejskiej (po oczywiście odpowiednim ich powiększeniu). Nie wiadomo jednak, czy wyboru takiego dokonywano w ramach każdego z plenerów, gdyż nie ma na to wystarczających źródeł. O tym, jakie prace będą wyeksponowane, decydowała komisja ekspercka – choć i w tym aspekcie nie można mieć pewności, czy działało się tak za każdym

razem. Na pewno wyboru rzeźb do umieszczenia w mieście dokonano podczas czterech plenerów: I, II, III i VI. Jeśli chodzi o I Plener Aluminium, to źródła podają odmienne informacje: że zdecydowano się wyeksponować siedem prac (*Bogate pokłosie pleneru...*, 1977; Dragan, 1980), osiem (Malik, 1978) i dziesięć, przy czym w pierwszej kolejności siedem (Sławiński, 1977a). Ostatnie źródło, czyli artykuł Ryszarda Sławińskiego opublikowany w „Kronice Wielkopolski”, wydaje się najbardziej wiarygodne, gdyż zawiera dokładne dane wszystkich dziesięciu prac (wykaz znajduje się w załączonej tabeli 1). W ramach II Pleneru cztery prace skierowano do postawienia na terenie miasta (Dragan, 1980; Wojciechowska, 1984), natomiast VI – dwie lub więcej prac (Dragan, 1988). Deklaracja powiększenia „kilku” rzeźb i odsłonięcia ich w Koninie pojawiła się także w trakcie trwania III edycji, nie jest jednak jasne, o jaką dokładnie liczbę chodziło (*Od 1 września w Koninie...*, 1978). Biorąc pod uwagę powyższe dane i traktując „kilka” jako nie mniej niż trzy, można przyjąć, że zgodnie z podjętymi decyzjami w przestrzeni miejskiej Konina powinno stanąć przynajmniej dziewiętnaście ($10 + 4 + 2 + 3 = 19$) rzeźb wielkogabarytowych.

Data i miejsce ekspozycji

Ambitne plany humanizacji przestrzeni publicznej przez wyeksponowanie abstrakcyjnych rzeźb w wielu miejscach Konina nie znalazły pokrycia w rzeczywistości. Pokłosiem siedmiu edycji plenerów były jedynie trzy rzeźby stojące w otwartej przestrzeni. I to wyłącznie te prace, których realizację komisja ekspercka zleciła podczas I Pleneru Aluminium. W sierpniu 1977 r. postawiono dwie prace: *Sferę* Anny Krzysiańskiej i *Przechodnia* Olgierda Truszyńskiego (*Aluminiowy Przechodzień*, 1977). Później natomiast, całkiem możliwe, że już w 1978 r., powstał *Znicz* Krystiana Jarnuszkiewicza. Z zebranych materiałów wiadomo, że z powodu zbyt dużych kosztów powiększenia i przystosowania do warunków otwartej przestrzeni, nie postawiono rzeźby *Słup Koniński* Janiny Chruscielskiej. Oszacowano bowiem, że jej przygotowanie pochłonięłoby 15 ton aluminium (Wojciechowska, 1984), co przekraczało możliwości mecenasa, czyli Huty Aluminium. Koszty wzięły więc górę nad walorami estetycznymi i tożsamościowymi, mimo że praca rzeźbiarki nawiązywała do romańskiego słupa drogowego z 1151 r., który do dziś stoi w Koninie i jest fundamentalnym elementem dziedzictwa kulturowego miasta. Nie ma natomiast żadnych informacji dotyczących tego, dlaczego nie wyeksponowano pozostałych obiektów poplenerowych. Decydującym czynnikiem mógł być wspomniany już kryzys, który nie pozostał bez wpływu na funkcjonowanie Huty Aluminium. Już podczas III Pleneru Aluminium – Konin 78 ustanowiono bowiem limity i oszczędności (Błazewicz, 1978). Być może nie tylko sytuacja ekonomiczna miała znacznie, ale tej wątpliwości nie sposób rozstrzygnąć w niniejszym opracowaniu.

Trzy wspomniane rzeźby postawiono w różnych częściach miasta. *Sfera* (Fot. 4) stanęła tuż obok Górniczego Domu Kultury „Oskard” (dzisiejsze Centrum Kultury i Sztuki „Oskard”), *Przechodzień* między Narodowym Bankiem Polskim (obecnie w budynku mieści się Miejska Biblioteka Publiczna) a Hotelem Konin, a *Znicz* (Fot. 5) zainstalowano na koronie stadionu 30-lecia PRL (teraz Stadion Miejski im. Złotej Jedenastki Kazimierza Górskiego) (*Bogate pokłosie pleneru...*, 1977; *Aluminiowe rzeźby dla Konina*, 1977).



Fot. 4. *Sfera* Anny Krzymańskiej; fot. nieznan, zbiory Konińskiego Domu Kultury³

Znicz jest jedyną wielkogabarytową rzeźbą poplenerową, która stoi do dziś w pierwotnym miejscu wyeksponowania. *Sfera* przetrwała okres Polski Ludowej i zniknęła sprzed „Oskardu” już po zmianach ustrojowych (możliwe, że zdemontowano ją w trakcie budowy parkingu przed konińską instytucją kultury). Natomiast *Przechodzień* w związku z przebudową gmachu Narodowego Banku Polskiego został przeniesiony w inne miejsce i stanął na zielonym skwerze u zbiegu ul. Bydgoskiej i Energetyka. Stamtąd usunięto go w pierwszej połowie 2020 r. i wraz z czterema innymi rzeźbami z aluminium – dwoma Donata Szulińskiego (Fot. 3) i jedną Wacława Staweckiego, pochodzącymi z IV Pleneru Aluminium – Konin 79, oraz ze wspomnianą wcześniej pracą Giotto Dimitrowa, stworzoną w 1975 r. przed rozpoczęciem plenerów (*Park Rzeźb przy Oskardzie*, 2021) – ustawiono w listopadzie tego samego roku przed Centrum Kultury i Sztuki „Oskard” przy Al. 1 Maja 7a w Koninie, tworząc „Park Rzeźb”. Wcześniej wszystkie dzieła przeszły renowację. Stworzenie „Parku Rzeźb” z pięcioma rzeźbami było możliwe dzięki środkom z projektu „Przebudowa i rozbudowa obiektu CKiS-DK Oskard” (Kwiatkowska, 2024a).

³ Negatyw tego zdjęcia odnalazł Oskar Radke w archiwum Konińskiego Domu Kultury, a następnie poddał go digitalizacji i skanowaniu.



Fot. 5. *Znicz* Krystiana Jarnuszkiewicz; fot. Marcin Laberschek, zbiory własne

Aleksandra Kwiatkowska z „Oskardu” prowadząca własne badania dotyczące Plenerów Aluminium i powstałych rzeźb w swoich zapiskach wspomniała o wątpliwościach związanych z dwoma obiektami stojącymi w przestrzeni Konina. Pierwszy to pomnik *Lotnikom Polskim Huta Aluminium Konin* autorstwa Janiny Chruścielskiej, wzniesiony w 1977 r. i stojący przy ul. Pionierów w Koninie. Drugi to nieistniejący już zegar słoneczny, który stał nieopodal Konińskiego Domu Kultury. Owe wątpliwości dotyczą tego, czy obie te prace pochodziły z plenerów (Kwiatkowska, 2024b). Należy je rozwiązać – ani pomnik, ani zegar nie powstały w ramach plenerów. Według Giotto Dimitrowa, wykonanie monumentu poświęconego lotnikom zlecił dyrektor Domu Kultury „Hutnik” – Stanisław Sroczyński, który z powodu ukończenia Szkoły Orłąt w Dęblinie był zainteresowany tematyką lotnictwa. Jak wskazuje nazwa, pomnik prawdopodobnie sfinansowała Huta Aluminium. Natomiast zegar słoneczny, o czym w swoim artykule informuje Robert Olejnik, powołujący się na tekst Anny Dragan, trafił do Konina w 1975 r., czyli przed I plenerem. Był to dar od Spółdzielni Rękodzieła Artystycznego „Neue Form” z miasta Hoyerswerda w NRD dla górników z Konina, którzy pracowali w kopalni węgla kamiennego Schwarze Pumpe (Olejnik, 2020). Ostatecznie należy stwierdzić, że pokłosem Plenerów Aluminium w Koninie (a właściwie I Pleneru) były wyłącznie trzy wielkogabarytowe rzeźby wyeksponowane na terenie miasta.

Podsumowanie

W artykule podjęto próbę zrekonstruowania najważniejszych aspektów organizacji VII edycji Plenerów Aluminium w Koninie w latach 1976–1980 oraz 1988–1989. Udało

się umiejscowić wszystkie plenery na osi czasu, choć nie w każdym przypadku precyzyjnie. Ustalono najważniejszych organizatorów, w tym głównego i dodatkowego mecenasa przemysłowego. Wskazano też podmioty, które zaznaczyły swój udział w plenerach, choć ich rola nie była pierwszoplanowa. Odtworzono pełny skład artystów uczestniczących w czterech plenerach: I, V, VI i VII, nie udało się natomiast ustalić wszystkich twórców biorących udział w pozostałych edycjach. Być może w tym zakresie byłyby pomocne archiwa poznańskiego oddziału ZPAP-u. Wskazano nazwiska komisarzy artystycznych wszystkich plenerów, brakuje natomiast danych, co akurat jest słabą stroną dokonanej rekonstrukcji, dotyczących składu czy w ogóle powoływania komisji eksperckiej w ramach poszczególnych plenerów. Opisano natomiast, jak prezentował się i czym różnił zakres mecenatu przemysłowego oraz z jakiego rodzaju tworzywa mogli korzystać rzeźbiarze w kolejnych odsłonach konińskiego wydarzenia. Ustalono, że było blisko dwieście prac powstałych w Koninie, a także oszacowano, że ponad siedemdziesiąt pozostawiono w mieście w celu utworzenia stałej ekspozycji. Uściślono, że spośród wyselekcjonowanych do powiększenia i postawienia w przestrzeni Konina przynajmniej dziewiętnastu rzeźb, wyeksponowano jedynie trzy.

Koncentracja na rekonstrukcji podstawowych spraw związanych z realizacją plenerów, bez dodatkowego pogłębiania wątków i problematyzowania, wynikała z postawionego pytania badawczego – jest to bowiem pierwsze opracowanie tego tematu. Oczywiście pojawiły się również dodatkowe wątki, głównie dotyczące problemów ze zmieniającą się liczbą uczestników i terminami organizacji oraz czasem trwania poszczególnych odsłon plenerów, z niedoborami materiałów i narzędzi, ze zmianą relacji artystów z lokalnym środowiskiem, z nieutworzeniem galerii rzeźby aluminiowej czy też z postawieniem na terenie Konina wyłącznie trzech rzeźb, co zasadniczo odbiegało od deklaracji. Wskazano, że większość z tych sytuacji można tłumaczyć kryzysem gospodarczym w Polsce Ludowej, do którego doszło pod koniec lat siedemdziesiątych XX w. (Kaliński, 2021). Kryzys ten wpłynął na funkcjonowanie Huty Aluminium i kondycję miasta – głównych organizatorów – i tym samym na przebieg samych plenerów. Każdy z tych tematów wymagałby jednak dodatkowego omówienia, gdyż kryzys był istotnym, ale wcale nie musiał być jedynym powodem owych problemów.

W kolejnych opracowaniach na temat konińskich plenerów można także poszukiwać odpowiedzi na inne pytania. Dlaczego tak wiele rzeźb zachowanych w celu stworzenia stałej ekspozycji zniknęło? Dlaczego wraz z kolejnymi plenerami spadało zainteresowanie mediów (czego dowodem jest zmniejszająca się liczba artykułów im poświęconych)? Jakie znaczenie – społeczne, polityczne i artystyczne – miały plenery aluminium w czasach ich organizacji? Jaki był wówczas stosunek mieszkańców Konina do plenerów, a jaki jest dzisiaj?

Artykuł wnosi istotny wkład do badań nad polskimi plenerami artystycznymi w PRL-u oraz mecenatem przemysłowym. I nie chodzi tutaj wyłącznie o wiedzę dotyczącą nieporuszanego wcześniej w debatach akademickich tematu konińskich plenerów. Ważna staje się też pozaartystyczna perspektywa artystycznego przedsięwzięcia, która w obrębie nauk o sztuce jest dość rzadko poruszana. Tymczasem z punktu widzenia nauk o zarządzaniu celem nie były zagadnienia bezpośrednio powiązane z samymi dziełami i ich powstawaniem, ale raczej znajdujące się na obrzeżach twórczości

i dotyczące realizacji wydarzenia artystycznego. Ten temat organizacji można jeszcze dodatkowo pogłębiać z różnych punktów widzenia, inspirując się odmiennymi dyscyplinami naukowymi, w tym antropologią; kładąc nacisk na język, rytualność i wymiar symboliczny wydarzenia; ekonomią, zwracając uwagę na finansowe aspekty plenerów i kwestię wymiany dóbr; psychologią społeczną, przyglądając się zachowaniom grupowym; czy też wspomnianymi naukami o sztuce, zgłębiając estetyczne i performatywne wątki badanego przedsięwzięcia.

IV Plener Aluminium – Konin 79	Początek: pierwsza dekada i października września 1979 Czas trwania: 3 tygodnie	Mecenat przemysłowy: – Huta Aluminium Konin – Fabryka Urządzeń Górnictwa Odkrywkowego Organizatorzy: – poznański oddział ZPAW – Towarzystwo Społeczno- kulturalne w Koninie – Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Koninie	16 artystów Skład (nie udało się ustalić wszystkich): Donat Szulifski, Wacław Stawicki, Juliusz Gwila, Anna Rodzińska, Adam Smolana, Józef Kaliszczan, Mieczysław Chojnacki, Maciej Sankowski, Janina Chruścielska, Stanisław Michalska, Illes Szegedy Dobó, Giotto Dimitrow	Dom Pracy Twórczej w Ślesinie	Józef Kaliszczan	3 osoby Skład: jeden przedstawiciel Rady Artystycznej Zarządu Głównego ZPAW dwóch przedstawicieli Instytutu Kultury z Konina	– Teren Huty Aluminium w Koninie – Teren Fabryki Urządzeń Górnictwa Odkrywkowego	Działania: – udostępnienie miejsca pracy, materiału, narzędzi i maszyn – instruktaż w zakresie pracy z aluminium i innymi materiałami – bieżąca pomoc techniczna i monitoring działań artystów ze strony pracowników – transport artystów z miejsca pobytu do zakładu pracy	Aluminium, tworzywa szuczne, żeliwo, stal	Minimum 16	29.09.1979 Miejsce: Biuro Wystaw Artystycznych w Koninie	16 prac	Brak danych	Żadnej pracy nie wyeksponowano	Żadnej pracy nie wyeksponowano
V Plener Aluminium – Konin 80	Przełom września i października 1980 Czas trwania: 2 tygodnie	Mecenat przemysłowy: – Huta Aluminium Konin – Fabryka Urządzeń Górnictwa Odkrywkowego Organizatorzy: – Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Koninie – Towarzystwo Społeczno- kulturalne w Koninie	11 artystów Skład: Anna Paszkiewicz, Teresa Klaman, Giotto Dimitrow, Illes Szegedy Dobó, Ralf Westphal, Wacław Twarowski, Janina Gajewska, Benedykt Kaszniś, Józef Petruk, Józef Kaliszczan	Dom Pracy Twórczej w Ślesinie	Józef Kaliszczan	Brak danych	– Teren Fabryki Urządzeń Górnictwa Odkrywkowego – Teren Domu Pracy Twórczej w Ślesinie	Działania: – udostępnienie miejsca pracy, materiału, narzędzi i maszyn – instruktaż w zakresie pracy z aluminium i innymi materiałami – bieżąca pomoc techniczna i monitoring działań artystów ze strony pracowników – transport artystów z miejsca pobytu do zakładu pracy	Aluminium, żeliwo, stal	Minimum 11 prac	Planowano wystawę na wiosnę 1981 Miejsce: Biuro Wystaw Artystycznych w Koninie	11 prac	Brak danych	Żadnej pracy nie wyeksponowano	Żadnej pracy nie wyeksponowano
VI Plener Aluminium – Konin 88	Wrzesień 1988	Mecenat przemysłowy: – Huta Aluminium Konin Organizatorzy: – Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Koninie	8 artystów Skład: Giotto Dimitrow, Mariola Kalicka-Królczyk, Krzyszna Spisak- Madelczyk, Illes Szegedy Dobó, Lebo Ferenc, Anna Rodzińska, Alojzy Piłkowski, Krzysztof Jakubiak	Osrodek w Mikorzynie	Giotto Dimitrow	Brak danych	Teren Huty Aluminium w Koninie; warsztaty szkolne	Działania: – udostępnienie miejsca pracy, materiału, narzędzi i maszyn – instruktaż w zakresie pracy z aluminium – bieżąca pomoc techniczna i monitoring działań artystów ze strony pracowników – transport artystów z miejsca pobytu do zakładu pracy	Aluminium inne materiały, w tym szkło i tworzywa szuczne	36 prac	Planowano wystawę na wrzesień 1989 jako inaugurację Pleneru Aluminium – Konin 89	8 prac	2 lub więcej prac	Żadnej pracy nie wyeksponowano	Żadnej pracy nie wyeksponowano
VII Plener Aluminium – Konin 89	Wrzesień 1989	Mecenat przemysłowy: – Huta Aluminium Konin Organizatorzy: – Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Koninie	9 artystów Skład: Janina Chruścielska, Illes Szegedy Dobó, Mariola Kalicka- Królczyk, Danko Dankow, Maria Ramal, Jan Grodek, Jerzy Łoczewski, Giotto Dimitrow	Brak danych	Giotto Dimitrow	Brak danych	Teren Huty Aluminium w Koninie	Działania: – udostępnienie miejsca pracy, materiału, narzędzi i maszyn – instruktaż w zakresie pracy z aluminium – bieżąca pomoc techniczna i monitoring działań artystów ze strony pracowników – transport artystów z miejsca pobytu do zakładu pracy	Aluminium	Minimum 9 prac	Póździernik 1989 Miejsce: Zakładowy Dom Kultury „Hutnik” w Koninie	9 prac	Brak danych	Żadnej pracy nie wyeksponowano	Żadnej pracy nie wyeksponowano

Źródło: Opracowanie własne na podstawie materiałów źródłowych (zob. Bibliografia).

Bibliografia

- Aluminium – Konin 79. Wystawa po plenerze (1979). *Gazeta Zachodnia*, 221, 01.10.1979.
- Aluminiowe rzeźby dla Konina (1977). *Trybuna Ludu*, 13.04.1977, 86(10172).
- Aluminiowy Przechodzień* (1977). *Gazeta Zachodnia*, 22(?)08.1977 [brak pozostałych danych].
- Błażewicz, O. (1976). Rzeźby z aluminium. *Głos Wielkopolski* [brak pozostałych danych].
- Błażewicz, O. (1978). Plener w Hucie(?). *Tydzień*, 22.10.1978 [brak pozostałych danych].
- Bogate pokłosie pleneru. Aluminiowe formy przestrzenne w Koninie (1977). *Gazeta Zachodnia*, 29.03.1977, 71(XXX).
- Braniecki, W. (1976). Na skrzyżowaniu dróg. *Głos Wielkopolski*, 23–24.10.1976, 242(10114).
- Breguła, K. (red.) (2013). *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*. Warszawa: Bęc Zmiana.
- Czajor, L. (2016). *50 lat aluminium w Koninie (1966–2016)*. Konin: Aluminium Konin IM-PEXMETAL S.A.
- Dimitrow, G. (2003). *Joto Giotto Dimitrow. Rzeźba*. Poznań: Galeria Sztuki Współczesnej Profil.
- Dragan, A. (1980). Przed piątym plenerem. *Przegląd Koniński*, 06.04.1980.
- Dragan, A. (1988). Błyszcząca szansa. *Przegląd Koniński*, 43(451). 23.10.1988.
- Dragan, A. (1989). Konin mieć rzeźby. *Przegląd Koniński*, 43(503). 22.10.1989.
- Gębarowski, M., Majka, M. (2023). Duży festiwal muzyczny jako przestrzeń kreowania silnych doświadczeń jego uczestników (na przykładzie Pol'and'Rock Festival), 51–64. W: A. Cholewa-Wójcik, J. Wiażewicz (red.). *Współczesne wyzwania nauki i biznesu w turbulentnym otoczeniu*. Rzeszów: Oficyna Wydawnicza Politechniki Rzeszowskiej.
- Ewidencja rzeźb pochodzących z Plenerów Aluminium 1976–1989 znajdujących się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Koninie, Muzeum Okręgowe w Koninie (2024). [materiał dostępny w instytucji].
- Górski, P. (2020). Perspektywa historyczna w badaniach organizacji i zarządzania. Zagadnienie strategii badawczych. *Prakseologia*, 162: 115–130.
- Gruszczyńska, W. (2024). *Historia Towarzystwa Od powstania do 2009 r.* <http://www.tpk.konin.pl/index.php/historia-towarzystwa.html>. (dostęp: 28.04.2024).
- Kaliński, J. (2021). Kryzys gospodarczy w latach 1979–1982 zwiastunem upadku PRL. *Optimum. Economic Studies*, 1 [103/2021]: 3–23.
- Kosowska, I. (2009). Organizacja festiwalu na przykładzie III Letniego Festiwalu Małych Form Teatralnych w Teatrze Bagatela w Krakowie. *Zarządzanie w Kulturze*, 10: 303–314.
- Kossak, J. (1977). Społeczna rola kultury. *Nowe Drogi*, 8 [339/1977]: 161–170.
- Krajkowski, J. (1977). Aluminium – Konin 76. *Sztuka*, 4/1.
- Kroh, A. (1976a?). Aluminiowy wernisaż. *Głos Wielkopolski* [brak pozostałych danych].
- Kroh, A. (1976b?). Aluminium w rękach rzeźbiarzy. *Głos Wielkopolski* [brak pozostałych danych].
- Kroh, A. (1977). To już tradycja. *Wielkopolskie Zagłębie*, 15.10.1977 [brak pozostałych danych].
- Kwiatkowska, A. (2024b). Notatki własne na temat Plenerów Aluminium w Koninie. (dostęp: luty–kwiecień 2024).
- Kwiatkowska, A. (2024a). *Drugie życie aluminium – Park Rzeźb przed Oskardem*. <https://www.ckis.konin.pl/park-rzezb-drugie-zycie-aluminium>. (dostęp: 28.04.2024).

- Laberschek, M. (2019). Monumentalne wizerunki. Pomniki jako obrazy przedsiębiorstw. *Zarządzanie w Kulturze*, 20, 2: 199–220.
- Laberschek, M. (2022a). Abstrakcja i rzeczywistość. Przedsiębiorstwa PRL-u jako fabryki sztuki. *Zarządzanie w Kulturze*, 23, 4: 357–379.
- Laberschek, M. (2022b). Organizacje idealne. Tworzenie mitów przedsiębiorstw Polski Ludowej z wykorzystaniem pomników. *Zarządzanie w Kulturze*, 23, 2: 187–216.
- Laberschek, M., Piotrowska, M., Kantor, A., Reczka, K., Ciemiera K., Stopa, A. (2020). "Figuring the Chaos Out": Organization of the Krakow Film Music Festival from the Perspective of Project Manager and Stage Manager. *Cultural Management: Science and Education*, 4, 1: 85–104.
- Leśniewska, A. M. (2006). *Puławy 66*. Puławy: Wydawnictwo-Drukarnia L-Print.
- Łopata, R. (2024). *Roman Łopata – wspomnienia*. http://www.impexmetal.com.pl/media_pliki/file/1698_2dbwt9_pl_roman-lopata.pdf. (dostęp: 28.04.2024).
- Majchrzak, B., Matulewski, P., Makohonienko, M. (2015). Ocena funkcjonowania i możliwości rozwoju OFF Festival w Katowicach. *Turystyka Kulturowa*, 4: 6–23.
- Malik, W. (1978). Plener rzeźbiarski Aluminium – Konin 76. *Rocznik Koniński*, 6.
- Najbor, J. (2022). Funkcjonowanie instytucji festiwalu filmowego w trakcie pandemii COVID-19 na przykładzie festiwalu Nowe Horyzonty. *com.press*, 5/1: 60–85.
- Od 1 września w Koninie. Międzynarodowy plener Aluminium – 78 (1978). *Głos Wielkopolski*, 197(10664). 30.08.1978.
- Olechnik, R. (2020). *Kiedy zegar słoneczny między komitetami wyznaczał w Koninie czas*, 08.08.2020. <https://www.lm.pl/aktualnosci/kiedy-zegar-sloneczny-miedzy-komite-tami-wyznaczal-w-koninie-czas?page=1>. (dostęp: 28.04.2024).
- Park Rzeźb przy Oskardzie (2021). *Koniniana*, 4(179).
- Plener Aluminium – Konin 80 zakończony (1980). *Wielkopolskie Zagłębie*, IX, 41–42(288–289). 12.10.1980.
- Po ile tona twórczości (1980). *Przegląd Koniński*, 13.01.1980.
- Prosto z Huty. Plener Aluminium 88 (1988). *Wielkopolskie Zagłębie*, 21(507): 11–24.10.1988.
- „Przegląd Koniński” [brak tytułu artykułu], 14(213). 01.04.1984.
- Rozpoczął się II Plener Aluminium – Konin 77 (1977). *Gazeta Zachodnia*, 17–18.09.1977: 211.
- Rzeźbiarski plener Aluminium 77 w Koninie (1977). *Głos Wielkopolski*, 17–18.09.1977, 211(10382).
- Sławiński, R. (1977a). Aluminium – Konin 76. Artystyczna kariera białego metalu. *Kronika Wielkopolski*, 2(11) 1977.
- Sławiński, R. (1977b). Nowe doświadczenia. II Plener Aluminium – Konin 77. *Gazeta Zachodnia*, 14.10.1977.
- Sławiński, R. (1977c). Pokłosie Pleneru Aluminium – Konin 76. *Gazeta Zachodnia*, 17–18.09.1977.
- Sławiński, R. (1991?). Konin – miastem nowej sztuki. *Magazyn Hutniczy(?)*, 23(98) [brak pozostałych danych].
- Sławiński, R. (2020a). Plenery Aluminium-Konin. Wydarzenie sławy światowej (część I). *Koniniana*, 5(174).
- Sławiński, R. (2020b). Plenery Aluminium-Konin. Wydarzenie sławy światowej (część II). *Koniniana*, 6(175).

- Ślawiński, R. (2021). Plenery Aluminium-Konin. Wydarzenie sławy światowej (część III). *Koniniana*, 1(176).
- Stano, B. (2016). Artur Żmijewski – Plener rzeźbiarski. Świecie 2009. Artysta na polu nauk społecznych wobec zjawisk w przestrzeni industrialnej, 47–60. W: M. Petry, S. Stankiewicz (red.). *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, 11, 217: *Nie tylko kreacja. Sztuka jako narzędzie badawcze*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Stano, B. (2017). Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia, 215–235. W: A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski (red.). *PRL-owskie re-sentymenty*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Stano, B. (2019). *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Szulborska-Lukaszewicz, J. (2006). Festiwal teatralny „Nowy Bułgarski Dramat” w Szumen. *Zarządzanie w Kultуре*, 7: 173–181.
- W kierunku nowych koncepcji (1980). *Gazeta Zachodnia*, 208, 26.09.1980.
- Wittels, K. (2018). Organizacja festiwalu filmowego z perspektywy trzeciego sektora. *Trzeci sektor*, 44(4): 76–88.
- Wojciechowska, B. (1984). Pęknięty szczebel. *Przegląd Koniński*, 15(214), 08.04.1984.

Organizacja Plenerów Aluminium w Koninie w latach 1976–1989 – próba rekonstrukcji

Abstrakt:

W latach 1976–1989 w Koninie odbyło się siedem edycji rzeźbiarskich Plenerów Aluminium. W niniejszym artykule podjęto próbę rekonstrukcji tego, w jaki sposób były zorganizowane poszczególne odsłony tego wydarzenia, zadano następujące pytania badawcze: kto był uczestnikiem plenerów, kim byli organizatorzy i jaką odgrywali rolę, jaki był zakres mecenatu przemysłowego, czy powoływano komisarzy artystycznych i komisje eksperckie i czy dokonywano oceny prac, ile dzieł powstało i ile pozostawiono? W celu uzyskania odpowiedzi na postawione pytania przeprowadzono kwerendę i zrealizowano badania terenowe w formie wywiadów i obserwacji, a następnie dokonano analizy zgromadzonych materiałów. Dzięki badaniom udało się między innymi wskazać najważniejszych organizatorów i określić zakres świadczonego mecenatu. Ustalono pełny skład artystów uczestniczących w I, V, VI i VII plenerze, a także nazwiska osób pełniących funkcję komisarzy podczas każdej z edycji. Oszacowano, że w ramach siedmiu odsłon wydarzenia powstało około dwustu rzeźb i że ponad siedemdziesiąt z nich pozostawiono w Koninie na poczet mającej powstać galerii. Niektóre z dzieł postanowiono wyeksponować w przestrzeni miasta po ich wcześniejszym powiększeniu. Ambitnych planów podniesienia estetycznych walorów miasta nie udało się zrealizować. Postawiono jedynie trzy wielkogabarytowe rzeźby z aluminium, których pierwotne wersje powstały podczas I Pleneru.

Słowa kluczowe: Plenery Aluminium Konin, plener rzeźbiarski, mecenat przemysłowy, organizacja pleneru, organizacja wydarzeń artystycznych

The organization of the Aluminium Plein-Air events in Konin (1976–1989) – an attempt at reconstruction

Abstract:

Between 1976 and 1989, seven editions of the sculptural Aluminium Plein-Air were held in Konin. This article attempts to reconstruct how the various editions of this event were organised

and asks the following research questions: Who participated in the plein-air events? Who were the organisers, and what role did they play? What was the extent of industrial patronage? Were artistic commissioners and expert committees appointed, and did they evaluate the works? How many works were created, and how many were retained? In order to answer the questions posed, a query was carried out and field research in the form of interviews and observations was conducted, followed by an analysis of the material collected. Among other things, the research made it possible to identify the most important organisers and determine the extent of the patronage provided. The full composition of the artists participating in the 1st, 5th, 6th and 7th plein-air events was established, as well as the names of the persons acting as commissioners during each edition. It was estimated that around 200 sculptures were created during the seven editions of the event, and more than 70 of them were left in Konin for the gallery to be established. Some of the works were decided to be displayed in the city spaces after they had been enlarged. The ambitious plans to enhance the aesthetic qualities of the city were not realised. Only three large-scale aluminium sculptures were erected, the original versions of which were created during the 1st Plein-Air Event.

Keywords: Aluminium plein-air events in Konin, sculptural plein-air, industrial patronage, organisation of a plein-air event, organisation of artistic events

Marcin Laberschek – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o zarządzaniu. Pracownik Zakładu Badań Filozoficznych nad Kulturą w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor monografii *Symboliczne stanowienie władzy w organizacjach*. Od 2018 r. Zastępca Redaktor Naczelnej, a od 2024 r. Redaktor Naczelny czasopisma naukowego „Zarządzanie w Kulturze”. Jego zainteresowania koncentrują się na: różnych obszarach zarządzania w kulturze, symbolicznych wymiarach zarządzania organizacjami, dziedzictwie kulturowym przedsiębiorstw, sztuce przemysłowej i poprzemysłowej, pomnikach i ich znaczeniu społecznym, metodologii badań w zarządzaniu humanistycznym, postmarketingu i współczesnych markach oraz zarządzaniu na ponowoczesnym rynku.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.9

Bernadeta Stano

ORCID 0000-0002-3920-7944

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Zachować logikę lokalności”. Fabryki ceramiki w Bolesławcu jako miejsce narodzin „NIEceramiki”

Użyte w tytule sformułowanie „Zachować logikę lokalności” (Brach, za: 54. *Międzynarodowy Plener...*, 2018: 28) zostało zaczerpnięte z wypowiedzi rzeźbiarza Stanisława Bracha, który na 54. Międzynarodowym Plenerze Ceramiczno-Rzeźbiarskim w Bolesławcu w 2018 r. tłumaczył zamierzenia swojego projektu. Był to rok szczególny, Polska świętowała 100-lecie odzyskania niepodległości i w związku z tym artysta przywiózł ze sobą projekt głowy marszałka Józefa Piłsudskiego.

Mógł być on zrealizowany w różnych miejscach i wykonany z odmiennych materiałów. Brach rozpropagował ten projekt popiersia na bazie wspólnej formy. Glinka ceramiczna oferowana w Bolesławcu miała być tylko jednym z wykorzystywanych tworzyw, obok masy szamotowej wypalanej w piecu polowym na Festiwalu Land Art. nad Bugiem i porcelany z Ćmielowa¹. Do owej „logiki lokalności” należało nie tylko wykonanie obiektów z masy lejnej w Zakładach Ceramicznych „BOLESŁAWIEC” w Bolesławcu Sp. z o.o. (dalej ZCB), ale także ich zdobienie. Dekorację stempelkową Brach powierzył Danucie Amborskiej, projektantce z działu wzornictwa tej fabryki. To dobry przykład świadomego nawiązania artysty z zewnątrz do lokalnej specyfiki środowiska przemysłowego. Z wykonanych w Bolesławcu ośmiu głów na tamtejszej wystawie poplenerowej wystawiono trzy pod wspólnym tytułem: *Zachowane granice*. Przez zastosowane ornamenty rzeźbiarz uzyskał różne wersje tego samego kształtu – oblicze tajemnicze (twarz tonęła w błękitnym paternie, a zarost jaśniał) i groźne (rysy ostro wyżłobione, odlane w jasnej masie). Cykl otwiera się też na szersze interpretacje. Tytuł

¹ Piec, w którym były palone *Głowy Marszałka*, nazywa się potocznie w Polsce piecem węgierskim. W piecu tym wypalono wówczas 5 rzeźb wykonanych z gliny z szamotem. W Ćmielowie powstało 100 odlewów, które złożyły się na *Ścianę Wolności* znajdującą się w Muzeum Piłsudskiego w Sulejówku. Z tego samego modelu zostały również odlane 3 sztuki *Głów Marszałka* z brązu. W Bolesławcu oprócz cyklu *Zachowane granice* powstały inne 3 sztuki zdobione orzełkami legionowymi i strzeleckimi oraz dwie głowy zdobione kompozycją kwiatową.



Fot. 1. Stanisław Brach, 2018; fot. Norbert Kwiatkowski, zbiory artysty

stanowi aluzję do aktywności polityka – kwestia granic i ich otwierania się bądź zamykania na wpływ poniemieckiego dziedzictwa w zakresie projektowania ceramiki to temat wciąż żywy w tym środowisku (Kurpiel, Maniak, 2020: 157–173; Walther, 2024).

Ten obszerniejszy wstęp miał pokazać tylko jeden z przykładów, jak pobyt na terenie zakładów ceramicznych może inspirować artystę. Oczywiście spojrzenie przez pryzmat dostępnych w tym środowisku materiałów, przede wszystkim masy leanej, determinuje większość projektów, ale chodzi nie tyle o sam materiał, ile o specyfikę miejsca realizacji prac plenerowych przedstawicieli różnych dyscyplin. Przedmiotem analizy będą prace przede wszystkim z ostatnich dwóch dekad plenerów organizowanych w Bolesławcu, a nie z tych historycznych, z okresu PRL-u, powód – inne podejście do ceramiki i w ogóle do sztuki, bardziej koncepcyjne, szukanie ścieżek porozumienia między sztuką a designem, ceramiką i rzeźbą. Jedna z przywołanych poniżej artystek – Monika Patuszyńska wspomina o współczesnym redefiniowaniu pojęcia ceramiki: „Jakiś czas temu uznawano, że ceramika powinna być albo figurką albo naczyniem użytkowym. Teraz to kolejny materiał, w którym artysta może się wyrazić” (Kucharska, 2020). Niedawno doświadczyłam w Zamku Ujazdowskim w Warszawie nowego projektu Stanisława Bracha *Po_kłosie*, który doskonale ilustruje te słowa – artysta płynnie porusza się między mediami i dyscyplinami (*Po_kłosie*, 2024).

Należy jednak kilka słów poświęcić owej genezie, gdyż w Bolesławcu, podobnie jak w innych ośrodkach, mamy do czynienia z ciągłością tradycji akcji plenerowej, bez względu na sytuację ekonomiczną (upadek bądź prywatyzacja zakładów), polityczną (stan wojenny) czy artystyczną (zmiana zainteresowań artystów). Spotkania plenerowe były organizowane w Bolesławcu od 1964 r., w pierwszych dekadach przede wszystkim przez wrocławski oddział Związku Polskich Artystów Plastyków i z udziałem innych podmiotów gospodarki, a w okresie po przemianach ustrojowych – przez instytucje lokalne. Od początku lat dziewięćdziesiątych funkcjonują one pod nazwą „Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski”, zwykle z przymiotnikiem „Międzynarodowy”, a od 1994 r. wiązą

się z festiwalem – Bolesławieckim Świętem Ceramiki². Wszystkie razem, czyli te z epoki PRL-u i po niej, należałoby określić mianem „przemysłowych” ze względu na stały wkład mecenasów – zakładów ceramicznych w ich funkcjonowanie (Stano, 2019).

Opisywany w tym artykule materiał został udokumentowany w katalogach wydawanych z okazji wystaw poplenerowych. Są to publikacje zawierające materiał fotograficzny, wypowiedzi artystów oraz refleksje komisarzy. Pozostałe informacje o poszczególnych realizacjach będą pochodziły z analizy materiałów źródłowych przechowywanych w Bolesławieckim Ośrodku Kultury, czyli u głównego organizatora wydarzeń, i z wywiadów z artystami. We wspomnianych katalogach zawsze ostatnie strony to miejsce dla mecenasów poszczególnych edycji – reklamy ich wyrobów i wypowiedzi dyrekcji. To nie jest przypadek, tylko część lokalnej tradycji, analogicznej do praktyk wokół mecenatu przemysłowego minionej epoki.

Zanim zostanie przedstawiony i poddany analizie zestaw dzieł sztuki, autorka podejmie próbę opisu kilku wybranych kontekstów, z którymi uczestnicy się stykają w bolesławieckich zakładach. Do charakterystyki producenta ceramiki należą: przestrzeń wraz z takimi komponentami, jak: skala, koloryt, zapach, dźwięk, proces produkcyjny wraz z urządzeniami, narzędziami i wyrobami – produktami oraz praca rozumiana jako celowa aktywność przy indywidualnych stanowiskach i w zespołach. Sfery te trudno oddzielić od siebie. Nawet na poziomie samych realizacji artystycznych można mówić raczej o kompilacji wrażeń ze środowiska przemysłowego, rzadziej o inspiracji konkretnym przedmiotem. Artyści – poza pracownikami, którzy także mogą uczestniczyć w plenerach, i tymi, którzy mają stały kontakt z technologią ceramiki w swoich pracowniach – są gośćmi w fabrykach, są obcy, czyli rejestrują te okoliczności jako nowe i wybiórczo podchodzą do tematu, obserwują uważnie, pytają, zdobywają potrzebną im część wiedzy i umiejętności. Nie muszą mieć pełnej wiedzy, tak jak pracujący na swoich stanowiskach specjaliści. Autorka, która również nie jest częścią tego środowiska, wskaże tylko wybrane etapy produkcji na przykładzie ZCB, a zwłaszcza te, których wpływ dostrzega w realizacjach projektów plenerowych. Opis ten zostanie spleciony z relacjami uczestników pleneru.

Wejście na teren zakładu to dla wielu z nich zupełnie nowe doświadczenie. Artystka wizualna związana z ASP we Wrocławiu – Joanna Opalska-Brzecka, komisarz 48. Międzynarodowego Pleneru Ceramiczno-Rzeźbiarskiego w Bolesławcu w 2012 r., pisała we wstępie do katalogu:

Pierwsza wizyta w fabryce, która przez następny miesiąc będzie ich pracownią, stanowi rzeczywiste rozpoczęcie pleneru. [...] Gdy wdrapaliśmy się na poddasze Zakładu nr 2, ZC „BOLESŁAWIEC” Sp. z o.o., gdzie mieści się pracownia przeznaczona dla uczestników pleneru, widziałam zmieszane miny artystów. Jest tu pięknie, inspirująco, wyjątkowo i przerażająco zarazem – wydawali się mówić wszyscy. Później przy kolacji słuchaliśmy opowieści o gołębiach, które w nocy zamieszkiwały pracownię i metodach ich delikatnej

² W tekście nie zostały omówione kwestie organizacyjne, ponieważ są one przedmiotem innego przygotowywanego opracowania monograficznego pt. *Artysta w fabryce. Mapowanie i eksploatacja przestrzeni industrialnej i poindustrialnej*.

eksmisji co rano, niepowtarzalnej atmosferze starej piecowni i hal wypełnionych po horyzont rurami (Opalska-Brzecka, za: 48. *Międzynarodowy Plener...*, 2012: 8).

Zmienność przestrzeni w zależności od pory dnia wybrzmiewa również w wypowiedzi jednej z uczestniczek tego samego pleneru – Eliny Titane z Łotwy:

Wczesne poranki i późne wieczory w starej fabryce rur. Aktywność i ruchliwość w godzinach porannych i tak kontrastująca z nimi cisza wieczorami jest interesującym, a nawet fascynującym doświadczeniem (Titane, za: 48. *Międzynarodowy Plener...*, 2012: 48).

Obie relacje dotyczą Zakładu nr 2, który wiele dekad służył artystom, a w 2016 r. postanowiono go zlikwidować. Władysław Garnik, od pierwszych edycji uczestnik plenerów ceramicznych, podzielił się swoimi emocjami:

Ale zostaliśmy poruszeni stratą starego zakładu ceramicznego (tzw. Rur), w którym przez ostatnie półwiecze, poza codzienną produkcją zakładu, powstawały także nasze duże realizacje rzeźbiarskie (Garnik, za: 52. *Międzynarodowy Plener...*, 2016: 42).

W tej wypowiedzi został zaakcentowany utylitaryzm miejsca, pomieszany z sentymentem. Częściej jednak, co słysząc w relacji uczestniczki należącej do młodszego pokolenia, pochodzącej z Ukrainy, będzie to „atmosfera uniesienia, jak w kościele. Tylu ludzi zajmujących się ceramiką w jednym miejscu [...]” (Pavlyshyn, za: 55. *Międzynarodowy Plener...*, 2019: 50).

Proces produkcji w fabryce ceramiki rozpoczyna się w młynowni od przygotowania mas ceramicznych, między innymi przy użyciu młynów kulowych. Powstają one z takich komponentów, jak: kaoliny, kwarc, skalenie, gliny. Z masy lejnej o konsystencji gęstej śmietany odlewa się przedmioty w formach gipsowych. Każda pochodzi od formy-matki zaprojektowanej przez designera. Są to najczęściej kształty nieobrotowe lub takie, do których trzeba dokleić uszy, dziobek czy jakiś rodzaj uchwytu. Odlewane są również garnki hermetyczne. To obok wazonów i butli największe kształty produkowane w ZCB. Z gęstszej masy plastycznej odbywa się formowanie w formie misek, kubków, filiżanek, a na formie gipsowej – talerzy. Prasy są stosowane do wykonywania dużych półmisek, misek i talerzy do pizzy. Maszyny-półautomaty są w tych przypadkach wykorzystywane tylko na etapie formowania. Od momentu wyjęcia kształtu z formy produkt jest poddawany ręcznej obróbce.

Warto się zatrzymać na dłużej przy warsztacie modelarskim – modelarni. Kontakt z formami i pokusa ich modyfikacji to jeden z kierunków, który może wpłynąć na zmianę pierwotnych zamierzeń uczestników pleneru. Czasami odbywa się to w ten sposób, że modelarze wykonują z masy formierskiej specjalne formy do nowych projektów artystycznych. Komisarz 53. Pleneru Mateusz Grobelny wspomina o zadowoleniu Małgorzaty Maternik, jednej z uczestniczek, z możliwości pracy w fabryce w czasie pleneru.

Nie zawiodła się – to, co robili pracownicy okazało się inspirujące. Na plener przyjechała z pomysłem na pracę, jednak po wejściu do fabryki pojawił się nowy. Przekonała się,

że nie da się zaplanować pracy w oderwaniu od miejsca, w którym ma ona powstać. Przy tworzeniu plenerowej pracy korzystała z form, które na co dzień używane są w fabryce, a część elementów powstała na kole (Grobelny, 2017: 14).

Grobelny – odpowiedzialny za dziewięć edycji pleneru – również szczególnie ceni sobie ten kontakt z fabryczną modelarnią jako miejscem podnoszenia własnych kompetencji w zakresie budowania formy, a zaangażowanie modelarzy w ceramikę artystyczną określa jako „rodzaj rozrywki zawodowej” (Grobelny, za: Jasiołek, 2019: 10).

Po wykonaniu odlewów z masy lejnnej, zamyciu szwów i innych niedoskonałości, doklejeniu uszek i dziobków, wyroby schną na wózkach regałowych w temperaturze 30°C. Te wykonane z masy plastycznej na półautomatach też wymagają troski, na przykład zaokrąglenia brzegów na kole. Wstępny wypał szarych przedmiotów dla zwiększenia ich wytrzymałości odbywa się w piecach komorowych w temperaturze 890°C. Kolejny etap to zdobienie żaróżwionych po wypaleniu biskwitów³. To podwyższenie estetyki wyrobów ceramicznych odbywa się w malarni, gdzie trafiają już posortowane, zgodnie z zamówieniami klientów, przedmioty. Pracuje tutaj najczęściej osób i praca odbywa się wyłącznie ręcznie. Polega ona na malowaniu luksusowej ceramiki stołowej, galanterii użytkowej i figuralnej pędzlem i stemplami z użyciem farb podszkliwnych. Największą uwagę wśród uczestników plenerów budzą właśnie owi rzemieślnicy – malarze zdobnicy, nanoszący wzory oraz stempel firmowy fabryki. Ich praca wymaga dużego skupienia, cierpliwości i sprawności manualnej. Zwykle nie są oni jednak autorami projektów, jedynie powtarzają je na wyrobach na podstawie wzorów umieszczonych w katalogach w postaci zdjęć kształtów malowanych przez projektantki dekoracji. Rezultat ich pracy – tak różny od gotowych wyrobów – może zdziwić laika. Wózki regałowe zapełniają się bladoodzobionymi, matowymi biskwitami. Kluczowym – najbardziej artystycznym poza projektowaniem kształtu – odgałęzieniem procesu produkcyjnego jest zaprojektowanie i modyfikacje zdobień przez projektantów. Z tych dwóch grup pracowników wywodzą się niektórzy uczestnicy plenerów rzeźbiarsko-ceramicznych.

Po malowaniu następnym etapem procesu produkcji jest szkliwienie – kolejne działanie nie tylko estetyzujące, ale także zabezpieczające przedmiot przed uszkodzeniem i zniszczeniem. Farby zostają pokryte i zabezpieczone cienką powłoką – szkliwem. Nakłada się je przez zanurzenie naczynia-czerepu w zawieszynie szkliwa lub przez natrysk na powierzchnię za pomocą pistoletu natryskowego. Niektóre serie naczyń nie są malowane, tylko pokrywane kolorowym szkliwem. Wypał końcowy tzw. na ostro odbywa się w tych samych piecach, ale temperatura przekracza 1200°C, a jego całkowity czas wynosi około 15 godzin. Piec taki ma rozmiary sporego pomieszczenia i trafiają do niego setki naczyń.

Na wszystkich tych etapach, poza pierwszym i malowaniem, naczynia i inne wyroby ceramiczne „leżakują” na regałach. W halach przejściowych panuje porządek: rytmy półek i przedmiotów, a jednocześnie ludzka skala, co budzi pozytywne wrażenia. Kto

³ Biskwit – półfabrykat ceramiczny, wstępnie spieczona masa ceramiczna, po pierwszym wypaleniu, niepokryta szkliwem. Spiekanie na biskwit prowadzi się w temperaturze niższej niż wypalanie ostateczne, rzadko w wyższej.

wchodzi do fabryki zestawia ową skalę z typową kubaturą hali. Regał staje się wówczas tylko przestawnym elementem większej całości – dla użytkownika, pracownika, zrozumiałą w ciągu produkcyjnym, dla gościa z zewnątrz – trudną do identyfikacji. Wyroby na każdym etapie produkcji podlegają ocenie jakościowej. Dla laika jest to dziwny rodzaj pracy: delikatne branie ceramiki do ręki, oglądanie, sprawdzanie, czy wszystko jest na swoim miejscu, bez nakłóć, zaproszeń, rozmazanego wzoru, niedoszkliwień i odkładanie na miejsce. Niby medytacja. Produkty są do siebie podobne na poszczególnych etapach, ale odróżnia je walor. W dekoracji sprawne oko dostrzeże nieznaczne różnice. Brakarka decyduje o losie uszkodzonych i wadliwych. Trafiają do boksów i kontenerów.

Artyści co roku uczą się zasad i zwyczajów, które są codziennością pracowników. Píše o tym Aleksandra Dobrowolska we *Wstępie* do katalogu z 51. Międzynarodowego Pleneru (2015: 10).

Działania w fabrykach to również konieczność wpisywania się w ich rytm. Dla kilkorga artystów była to pierwsza okazja do pracy w miejscach mających swój własny logiczny ciąg pracy. [...] wpasowanie się w miejsce pracy, działanie własne, ale w rytmie wyznaczonym przez cykl pracy fabryki [...].

Głosy środowiska przemysłowego będą brzmiały nieco inaczej. Prezes ZCB Wiesław Ogrodnik w 2016 r., pisząc o plenerach, wspominał, że obecność artystów stanowi „element chaosu i nieprzewidywalności” (Ogrodnik, za: 52. *Międzynarodowy Plener...*, 2016: 79) w fabryce.

Letnie miesiące, kiedy odbywają się plenery, sprzyjają również odbieraniu wrażeń płynących z innych zmysłów. Duża ilość światła słonecznego nagrzewa hale, ciepło bije od maszyn i pieców, a ceramika wymaga ciepła. Niezależnie od pory roku są warsztaty szczególnie zapylone, na przykład młynownia, pył unosi się w promieniach słońca, i te, gdzie proces wymaga taktylnego kontaktu z cieczami, między innymi ze szkliwem. Masa ceramiczna ma też swój zapach, jednak są miejsca w fabryce, gdzie doznania węchowe się potęgują. Fabryka ceramiki ma przestrzenie ciche i hałaśliwe. Praca młynów wyzwala męczące dla ludzkiego ucha dźwięki. Można usłyszeć czasami odgłos pękającej ceramiki. O ciszę dba się szczególnie w pracowni projektowej i w malarni. Komisarz Pleneru w 2021 r. Janina Bany-Kozłowska opowiada o tych wrażeniach sensorycznych:

Fabryczna przestrzeń ma w sobie wiele magii. Przenikają się tu tysiące struktur, faktur i kolorów. Artysta staje się małym elementem ogromu, jaki na co dzień wyrzuca z siebie tysiące kamionkowych naczyń. Maszyny wydające zapętlone dźwięki wprowadzają w artystyczny trans pozwalający zostać z sobą, z własnym kawałkiem gliny i jego wizją po wypale w piecu (Bany-Kozłowska, 2021: 11).

Obecność w bolesławieckich czy jakichkolwiek innych fabrykach ceramiki to też kontakt z pracownikami. Przypatrywanie się ich powtarzalnym czynnościom może magnetyzować i budzić podziw. Ich fachowa pomoc jest niezastąpiona, kiedy chodzi o tajniki technologii ceramiki. Są też obecni szczególnie w pierwszych dniach pleneru, kiedy wprowadzają po zakładzie. To rytuał umocowany w tradycji ruchu plenerowego.

Warto też wspomnieć, że kontakt plenerowiczów z otoczeniem przemysłowym może zostać zainicjowany przez katalogi poprzednich edycji, szczególnie te wydawane po 2009 r., i wrażliwość fotografów współpracujących z wydawcami⁴. Wspominam o nich, bo to szczególne wydawnictwa, istotne miejsce zajmuje w nich fotografia reportażowa z konkretnych stanowisk: maszyny, dłonie pracowników z narzędziami czy wyrobami, niekończące się regały i kameralne martwe natury: kolorowe gąbki do czyszczenia wyrobów odłożone na grzejniku, a czasem coś, co poruszyło wyobraźnię fotografa, ale trudno to dokładnie zdefiniować: choćby pył unoszący się w świetle. O tym bogactwie wrażeń z pierwszego pobytu na plenerze w 2010 r. pisze fotograf Grzegorz Stadnik:

Byłem kompletnie zauroczony tym, co zobaczyłem, i w czym mogłem uczestniczyć. Stare fabryki, światło wpadające przez zakurzone świetliki, pył w powietrzu, masa narzędzi, glina i taki... nie wiem, jak to określić... brud? Ale nie w sensie antonimu czystości, raczej warstw materiałów przez lata nakładających się na siebie... Coś fantastycznego! I sam proces: systematyczna praca artystów, podglądanie jak tworzą, bycie w tym z nimi, kontemplacja, rozmowy... To wszystko wywołało we mnie absolutny wewnętrzny spokój, poczułem, że jestem na swoim miejscu. Czułem też, że nikomu nie przeszkadzam – to bardzo ważne, żeby fotografując, nie przeszkadzać pracującym artystom (za: Nachyła, 2019: 5).

Stadnik – fotograf artystów – wrósł w to wydarzenie, a autorka postara się pokazać, że współtworzy on kreacje rzeźbiarzy-ceramików, nawet jeżeli one same w sobie mają więcej z niszczenia formy i piękna niż z budowania.

Dekonstrukcja, trawestacja a poetyka przemysłu

Najczęściej inspirowały artystów same wyroby, ich kształt i rodzaj dekoracji, czyli oferta poszczególnych fabryk. Dla plenerowiczów, którzy byli również pracownikami zakładów lub mieli własne pracownie ceramiczne, to naturalne, że bazą dla wyobraźni są znane im obiekty, ich kształt i wzory. Zapewne nieraz mieli pokusę, by zrealizować coś unikatowego, bez zamiaru seryjnej produkcji. Plener urealniał takie marzenia. Inni, którzy nigdy samodzielnie nie projektowali naczyń czy galanterii kamionkowej, mogli w fabryce z pomocą fachowców albo od początku do końca skorzystać z linii produkcyjnej z własnym projektem, albo zmodyfikować przedmiot na wybranym etapie produkcji i czynić go unikatowym.

Marta Małozysz od 2004 r. jest pracownikiem ZCB⁵. W 2017 r. wyrzeźbiła dwie ostrołukowe bramy, jakby wywiedzione z kultury Dalekiego Wschodu. Testowała efekt z innym naprężeniem łuków, szerokością prześwitów i kolorem gliny szamotowej. Ostatecznie *Brama 1* i *Brama 2* trafiły na sesję zdjęciową do adekwatnej dla nich przestrzeni – plenerów oddziałów górniczych wydobywających gliny białowypalające

⁴ Do 2009 r. z organizatorami plenerów współpracował między innymi fotograf Czesław Chwaliszczuk.

⁵ Pracę w zakładzie rozpoczęła jako projektant kształtów i dekoracji. W latach 2008–2017 zajmowała się promocją naczyń ceramicznych. W styczniu 2022 r. została Głównym Projektantem i Kierownikiem Artystycznym ZCB.



Fot. 2. Marta Małoszyc, *NIEwazony*, 2020

i kamionkowe, Zakładów „Ecoceramika” w Suszkach koło Bolesławca. Obiekty te, obecnie eksponowane w kolekcji stałej w budynku otwartego w kwietniu 2024 r. Muzeum Ceramiki w Bolesławcu, poza tworzywem, nieszkliwioną gliną i może motywem rytmicznie rozmieszczonych na obiektach kółek w żaden sposób nie kojarzą się z galanterią czy naczyniami ceramicznymi. Dopiero plenery w 2020 i 2021 r. ujawniły ten inny kierunek zainteresowań artystki, sprowokowany codzienną praktyką w zakładzie i ograniczeniami w dostępie do glin szamotowych i wielkogabarytowych wypałów. Obiekty z cyklu *NIEwazony* i *NIEpater*y zostały wykonane z gliny kamionkowej (masy lejnej), a dekor – farbami ceramicznymi i szkliwem (56. *Plener Lokalny...*, 2020: 16–17).

Kształty unikatowych naczyń nawiązywały do wazonów i pater⁶, ale 49 cm wysokości *NIEwazonu* (Fot. 3) już nieco te analogie oddalało, a przyjrzenie się detalom – zupełnie je niweczyło, co było zamierzone. Praca przypomina klepsydrę z dwoma elementami – „wiekami” uczeponymi w czaszy i u podstawy. Odlane z masy lejnej kształty rzeźbiarka deformowała, układając ścianki naczyń w faliste płaszczyzny. „Wycinając fragmenty ścianek, zaburzałam płynną formę, wpuszczając równocześnie światło do wnętrza naczynia” (Małoszyc, za: Stano, 2024).

Kropkowy czarno-pomarańczowo-czerwony ornament pełnie po białych kształtach, nagle zapada się i dziurawi je. Ceramika czy papier? Ażury mają swoje utajone zadanie: „Wszystkie te wymienione cechy zaczynają żyć innym życiem, kiedy zapadnie

⁶ Bazą *NIEwazonów* były kształty zaprojektowane przez artystkę w 2005 r., które ostatecznie nie weszły do oferty.

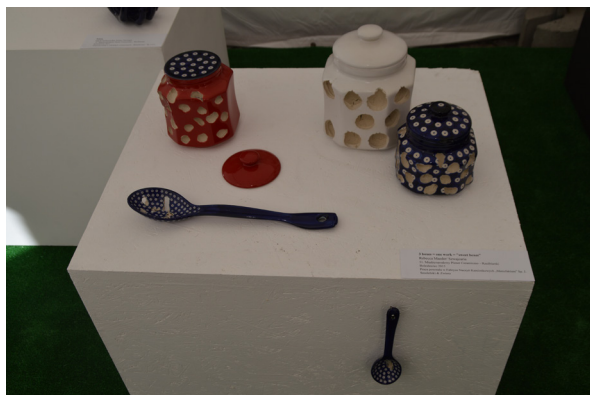


Fot. 3. Marta Małoszyc, *NIEwazony*, wystawa MPCR w Gorlitz 2021

noc i zapalimy sztuczne światło lub świece. Wtedy we wnętrzu *NIEwazonów* i na ścianie lub powierzchni mebli tańczą cienie” (Małoszyc, za: Stano, 2024).

W innych *NIEwazonach*, tych powstałych w 2021 r., kompozycje otworów i wycięć imitowały utrzymywaną w wazonie lub w donicy roślinność. Wzory i tym razem wykonane metodą stempelkową, niczym kwiatostany wiechowce nie tylko rozpełzły się po pączkujących formach z białej kamionki, pod przeźroczystym szklivem, ale także otaczały podstawę naczynia. Autorka, komentując je w katalogu, pisała o nich, jak o rzeźbach: „Myślę glina, widzę kształt... tym razem to forma wpisana w kulę. Naczynie, z którego »wyrastają« ażurowe, spłaszczone okręgi. Każdy z nich swoim kształtem i padającym z niego cieniem, »rozbija« przestrzeń” (Małoszyc, za: 57. *Międzynarodowy Plener...*, 2021: 24). Widziała dla nich także zadania użytkowe pod pewnymi warunkami.

Uwagę Rebeki Maeder ze Szwajcarii, uczestniczki 51. Pleneru, przykuł w Fabryce Naczyń Kamionkowych „Manufaktura” inny zespół przedmiotów, nazywanych w zakładach „stratami”: czerepy, naczynia ubite, ukruszone, z rysami i popękanym szklivem. Maeder z masy lejnej wykonała pojemniki z pokrywkami i łyżki (51. *Międzynarodowy Plener...*, 2015: 58–59). Ten rustykalny w stylu zestaw mógłby służyć w kuchni do przechowywania suchych produktów żywnościowych, a równocześnie ozdabiać wnętrza dzięki ciekawym zestawieniom intensywnych barw, uzyskanych za sprawą szkliv transparentnych: czerwieni, bieli i błękitu, i wzoru wykonanego stemplami. Jednak ceramiczka podjęła dyskurs z ich estetyką i funkcjonalnością, choć wprost nie zanegowała ich pierwotnych funkcji. Kształty naczyń powstały z form używanych



Fot. 4. Rebeka Maeder, *3 pudła = jedna praca = „słodkie pudełko”* oraz *łyżki = oddzielne kawałki = „zupa jest dobrym pożywieniem”*, wystawa na Rynku w Bolesławcu, Bolesławieckie Święto Ceramiki 2016, fot. Bernadeta Stano, zbiory własne

w fabryce⁷. Nie potłukły się, lecz zostały podziurawione. Ich jednolita struktura została wydrążona, czasami te wydrążenia pękają. Jakie skojarzenia może budzić taka forma? Barwa i regularność otworów nie wyrokuje, że otwory to wynik użycia siły, przemocy. Mogą za to sugerować coś pozytywnego – plaster miodu. W tę stronę podąża też artystka i nadaje im rozbudowane tytuły: *3 pudła = jedna praca = „słodkie pudełko”* oraz *łyżki = oddzielne kawałki = „zupa jest dobrym pożywieniem”*. Szczególnie te części ujęte w cudzysłów brzmią jak maksymy na kuchennych makatkach. Może naczynia mogłyby posłużyć do przechowywania słodczy, które dzięki otworom stają się łatwodostępne, a wydrążone łyżki nabiorą więcej zupy. Artystka wyraźnie bawi się przedmiotem, a nie tylko jego nazwą. Przystosowując do swojego projektu modele odlewnicze, w miejscach, w których chciała uzyskać wgłębienia, umieściła żelki misie. Ostatecznie jednak otwory nie zachowały kształtu tych zabawnych kolorowych słodczy, ale i tak przywodzą ludyczne skojarzenia.

Idei niedoskonałości dotyczył też koncept Dominiki Pińczak, która na 55. Plener do Bolesławca przywiozła koło garncarskie, bo nie chciała, by jej naczynia sprawiały wrażenie wykonanych w zakładzie („Manufaktura” w Bolesławcu), czyli w jej pojęciu – jednakowych. Skorzystała jednak z możliwości wejścia w proces produkcyjny, aby podnieść rangę takiej kamionkowej ceramiki i zapewnić unikatowość serii toczonej na kole i szklwionej w fabryce – do jej wyeksponowania użyła kapsuł z betonu (cykl *Połączone*) (55. *Międzynarodowy Plener...*, 2019: 54–57).

Będzie truizmem stwierdzenie, że artysta widzi więcej, ma dar zachwyty nad rzeczami, na które inni nie zwracają uwagi. W zakładach ceramiki artyści plenerowi są gośćmi, nie obowiązuje ich praca zmianowa czy praca na akord, a to daje im czas na refleksję, swobodę patrzenia, notowania wrażeń i wychodzenie z nowymi propozycjami. Warto się przyjrzeć dwóm projektom Michała Gdaka, architekta i rzeźbiarza, który gościł na plenerze w 2012 i w 2018 r.

W 2012 r. ten wówczas 32-letni artysta wykonał zestaw obiektów ceramicznych – odpowiedników przedmiotów znalezionych na terenie „Ceramiki Artystycznej”

⁷ Kształty te nie należały do żadnej serii i nie miały jednego przypisanego projektanta, ich autorem jest Manufaktura w Bolesławcu i są produkowane od ponad 30 lat.



Fot. 5. Michał Gdak, *RE(F)USE*, 2012, „Ceramika Artystyczna” Spółdzielnia Rękodzieła Artystycznego, fot. Gdak, zbiory artysty

Spółdzielni Rękodzieła Artystycznego. Butelka, opona, kask, siekierka, odlane w jasnym tworzywie, zyskały estetyczny czarny kwiatowy wzór i dobrze zaprojektowaną literniczą sygnaturę artysty oraz specjalne logo serii. Gesty Gdaka do złudzenia przypominają logikę „produkcji” niezauważanych na co dzień przedmiotów mistrzów Nowego Realizmu, takich jak Arman, Daniel Spoerri czy César. Ceramik prowokował nimi do rozważań o potencjalnym nowym życiu i funkcji porzuconych rzeczy, dla pracownika kiedyś koniecznych, a teraz bezużytecznych. Lokalny dekor prowokował do estetycznej kontemplacji ich ceramicznych symulantów. Rzeźbiarza zaciekał również fakt zaistnienia, a tym samym nobilitacji jego serii na tej samej linii produkcyjnej, na której powstawały inne dekoracyjne przedmioty o szczególnym przeznaczeniu, podczas gdy wcześniej kask, opona czy siekierka były tylko narzędziami wspomagającymi ten proces. Gdak nazwał to „zapętlaniem ich drogi” i opatrzył dwuznacznym tytułem *RE(F)USE* (*refuse* – śmieci, odpady; *reuse* – ponowne wykorzystanie) (Gdak, za: 48. Międzynarodowy Plener..., 2012: 29).

Szukaniu takich nowych sensów służyło także przenoszenie ich i fotografowanie w sąsiedztwie ceramicznej słuczkę czy biskwitów czekających na dalszą obróbkę. Ozdobione przedmioty zawirusowały te miejsca i prowokowały podstawowe pytania o różnicę między dziełem sztuki a zwykłym przedmiotem oraz o lokację kategorii piękna.

W 2018 r. artysta ponownie spojrzał na przedmioty, a właściwie – jak to ujął w tytule projektu – *Pomiędzy* nie. Tym razem zainteresował go konkretny produkt tego zakładu – wazon Bolesława Wolanina, kierownika artystycznego, projektanta form i dekoracji „Ceramiki Artystycznej” w latach 1964–2012. Odlął zatem z masy lejnej tę formę, ale stała się ona tylko pretekstem do dalszej pracy. Na cykl *Pomiędzy* składa się poza wazonami kilkadziesiąt podobnych odlewów, ustawionych obok siebie w jednym rzędzie o długości 120 cm, a pomiędzy nimi można zobaczyć kształt wspomnianego wazonu Wolanina.

Wrzecionowate formy „negatywowe” musiały przejść ten sam proces, jaki towarzyszył powstaniu wazonu, a nawet dłuższy, bo poprzedzony wytoczeniem zupełnie nowych modeli. Na idei serii zaważyła zapewne wrażliwość rzeźbiarza na owe ażury, wszystko to, co jest poza zamkniętym kształtem. Tu na myśl przychodzi filozofia Henry’ego Moore’a, który chyba jako pierwszy zaakcentował ich ważność: „Możliwe



Fot. 6. Michał Gdak, *Pomiędzy*, 2018,
fot. Grzegorz Stadnik, zbiory artysty



Fot. 7. Michał Gdak, *Mouldscape*,
2018, „Ceramika Artystyczna”
Spółdzielnia Rękodzieła
Artystycznego, fot. Michał Medyński,
zbiory artysty

staje się rzeźbienie powietrza, gdy kamień zakreśla tylko przestrzeń otworu, który jest właściwą zamierzoną formą” (za: Kosiewski, 2018). „Powietrze” – pustka między obiektami, staje się bohaterem serii, poza oczywistym i zaanektowanym do tej konkretnej serii przedmiotem – wazonem. Sam przedmiot wydaje się niepozorny, niższy od pozostałych form, a ponadto zdobiony jakby od niechcenia, tak jak cały zestaw, nakrapianymi farbami ceramicznymi i szklivem. Tę samą zasadę rejestracji form negatywowych przedmiotów Gdak przyjął dla budowania innych kompozycji: „W mojej pracy odwołuję się do kontekstu miejsca i z niego czerpię pomysły, starając się pokazać to, co ukryte lub zapomniane” (Gdak, za: 54. *Międzynarodowy Plener...*, 2018: 15) Tę refleksję można odnieść do obu pobytów artysty w zakładzie „Ceramika Artystyczna”.

W 2018 r. powstał również inny cykl Gdaka, niewielkich wież złożonych ze zmultiplikowanych elementów ceramicznych, inspirowanych geometrią gipsowych form odlewniczych i sposobem przechowywania produktów na korytarzach fabryki. Projekt ten zyskał tytuł *Mouldscape* – krajobraz formy (*moulds* – formy, *landscape* – krajobraz).

Obiekty te autor przyrównał do futurystycznych wieżowców. Autorka z kolei dostrzegła w nich aluzję do kształtu *Niekończącej się kolumny* Constantina Brancusiego. Te abstrakcyjne, znakowane zdecydowaną barwą przedmioty nie sugerują żadnej funkcji poza dekoratywną, choć ich geneza jest powiązana z wielowiekową tradycją

wytwarzania ceramiki. Gdak, podobnie jak z obiektami z cyklu *RE(F)USE*, wędruje po fabryce, szuka analogii dla form i kontrastów, jego performance utrwała obiektyw Michała Medyńskiego i Grzegorza Stadnika⁸.

Na okoliczności magazynowania produktów zwróciła również uwagę uczestniczka 48. Pleneru Joanna Opalska-Brzecka. Uwiodły ją wówczas zespoły wyrobów z „Manufaktury” Sp. J. Smoleński & Zwierz. Jej *Magazyn* to „wizualny dziennik”, rodzaj dokumentacji tego, co widywała, kiedy mijala regały wypełnione biskwitami, zapakowane po brzegi piece, wózki z odlanymi wyrobami (Opalska-Brzecka, za: 48. *Międzynarodowy Plener...*, 2012: 41–42). Kamionkowe obiekty, częściowo zdobione metodą stempelkową, zachowały naturalne podziały i rytmy, jednak pomniejszono je tak, by zmieściły się do kartonowych pudeł. Ta skala pozwala je przenieść do innego kontekstu, na przykład galerii, w którym nie ma ograniczeń w dostępie. Można też nimi manewrować bez obaw o kruchość materiału. W tym porządku i efekcie multiplikacji kryje się regularność monotonnej pracy na poszczególnych stanowiskach fabryki.

Sposób myślenia Gdaka o przedmiotach i ich kombinacjach w przestrzeni uwidacznia się też w projekcie Moniki Patuszyńskiej. W instalacji *TransFormy plus C z serii GD*, wykonanej w ramach 52. Pleneru w 2016 r. w ZCB, wieże nie osiągały znacznych rozmiarów (najwyższe 63 cm) i zostały sfotografowane w fabryce, w ich „środowisku naturalnym”, nazwanym przez twórczynię „ich Afryką”, przy drewnianych słupach podtrzymujących konstrukcję hali. Artystka tak dobrała barwy farb ceramicznych, by powstałe formy nawiązywały do cytrynowo-czarnych pasów na słupach. Ta często utylitarna estetyka przemysłowych wnętrz, jak dowodzi w katalogu, odpowiada jej potrzebie „krzyku” emocjonalnego, podobnie jak ostrość krawędzi form (Patuszyńska, 2016: 64–67). Przypominają naczynia o cienkich chropowatych ściankach, rury wyrwane razem z tynkiem czy zawilgocone, pomarszczone pakunki. Jak powstały? W co wiano masę lejną? Trudno wskazać, czym były wcześniej te eksperymentalne matryce, bo Patuszyńska słynie z metody budowania tych unikatów z odrzutów i ze złomu lub nawet na bazie świadomie niszczonych modeli. Nie sposób też wyrokować, do czego miałyby służyć te „wyroby”. Małe uszka, nieadekwatne do skali formy, pozwalają przenosić je, a tym samym modyfikować kształt instalacji. Funkcjonalność nie jest celem Patuszyńskiej, podobnie jak w jej wcześniejszych cyklach: *NonFormach* (2008–2009) czy *TransFormach* (2010–2011)⁹. Podczas gdy w zdekonstruowanych *NIEwazonach* i *NIEpaterach* Małoszyc geneza pozostaje czytelna, tu ostateczne *TransFormy* wydają się jednym wielkim „szwem”¹⁰.

Nieokreśloność nadrealizmu, obecna w tym projekcie od początku, może zaistnieć dopiero w momencie prezentacji. Obiekty pod wspólnym tytułem *Wieża miasta* Palmy Babos, ceramiczki z Węgier, powstały jako komentarz do betonozy, zjawiska żywo

⁸ Fotografie w archiwum artysty.

⁹ Cykle te były głównymi punktami wystaw Patuszyńskiej w Brukseli (w prestiżowej galerii Puls Contemporary Ceramics, 2011) i Londynie (w Royal College of Art podczas Ceramic Art London 2012).

¹⁰ „Szwem” w języku potocznym są określane łączenia formy powstałe po wykonaniu odlewu. W przypadku ceramiki użytkowej są usuwane albo na mokro – gąbką, albo kiedy przedmiot podeschnie – nożykiem.

komentowanego we współczesnej przestrzeni publicznej i sztuce. Babos, prowadząca refleksję o ludzkich relacjach, odlała w masie cykl ażurowych szkieletów wertykalnych bloków. Znowu wieże, ale tym razem mieszkalne, jako symbol społeczeństwa konsumenckiego XXI w. Użycie ciekłej kamionki pozwoliło obdarzyć struktury płynnością i miękkością, jakby szkielet miał zaraz przyjąć inną postać – ruiny bloku bądź człowieka. Jest to autorskie zamierzenie. Do katalogu Stadnik sfotografował je w różnych miejscach w ZCB, w których powstawały. Dobór plenerów do owych zdjęć odbywał się z udziałem komisarza pleneru Grobelnego. Były to budynki do wyburzenia, ale przede wszystkim surowa industria. Obiekty sfotografowane na drewnianym stole, na tle ogrodzeniowej siatki, zyskiwały domowy wymiar, jakiegoś wyludnionego domku dla lalek. A jeśli fotograf „przyłapał” artystkę z wieżami na tle pieca ceramicznego, to obiekty zespoliły się wizualnie ze słupkami pod ruszty do wypału. Z kolei na tle przepastnych regałów z setkami biskwitowych kubków ostrożnie przenoszone ażurowe wieże ujawniły swoją delikatność i kruchość.

Do tego omówionego zestawu realizacji plenerowych przesiąkniętych kontekstami bolesławieckich fabryk ceramiki można by dodawać kolejne i cofać się w czasie, choć takiej ceramiki nieużytkowej – „NIEceramiki” – przywołując Małoszyc – bywało w okresie PRL-u zdecydowanie mniej. Kilka wątków, przefiltrowanych przez wrażliwość twórców, wydaje się szczególnie wartych uwagi. Przede wszystkim artyści, którzy na co dzień nie są użytkownikami fabryki, oswajają ją na swoje potrzeby, operują i zawirusowują zastaną skalę obiektów, ich liczbę i logikę porządku (Opalska-Brzecka, *Magazyn*). Wykazują estymę wobec malowniczej niedoskonałości na wszystkich etapach produkcji, co wchodzi w dyskurs z ponętym urokiem oferowanych do sprzedaży wyrobów bolesławieckich fabryk (Maeder, *3 pudła = jedna praca = „słodkie pudełka”*). Od zachwyty porzuconymi obiektami (Gdak, *RE(F)USE*) można łatwo przejść do negacji tego, co oczywiste i podyktowane utylitaryzmem, bo bycie artystą przyzwala na eksperymenty (Małoszyc, *NIEwazon* i *NIEpatery*). Rzeźbiarze nie przechodzą obojętnie tylko wobec ułomności naczyń, ale także wobec braków, pustych przestrzeni kuszących, by zagospodarować je instalacjami z równie „niepotrzebnych” przedmiotów i pustych, bo otwartych na dopełnienia zainicjowanymi przez nich projekcjami wyobraźni odbiorców (Gdak, *Pomiędzy*). Ponadto w tych realizacjach są cenne praktyka nasycania znanych i utylitarnych form obcymi znaczeniami: autobiograficznymi (Patuszyńska, *TransFormy plus C z serii GD*), historycznymi (Brach, *Zachowane granice*), egzystencjalnymi (Babos, *Wieża miasta*), oraz znaczący udział w ich kreowaniu zaproszonych do projektów fotografów (między innymi Stadnik).

Bibliografia

48. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2012). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
51. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2015). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.

52. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2016). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
53. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2017). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
54. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2018). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
55. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2019). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
56. *Plener Lokalny Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2020). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
57. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2021). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Bany-Kozłowska, J. (2021). Wstęp. W: 57. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej]. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Dobrowolska, A. (2015). Wstęp. W: 51. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej]. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Grobelny, M. (2017). Woda, rzeka, życie. W: 53. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej]. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Jasiołek, K. (2019). Wstęp. W: 55. *Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej]. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Kosiewski, P. (2018). *Tajemne formy człowieczeństwa*. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/tajemne-formy-czlowieczentwa-152939>. (dostęp: 4.11.2024).
- Kucharska, P. (2020). *Monika Patuszyńska*. <https://culture.pl/pl/tworca/monika-patuszynska>. (dostęp: 26.05 2024).
- Kurpiel, A., Maniak, K. (2020). Ceramika z Bolesławca – dziedzictwo w tranzycie. *Kultura i Społeczeństwo*, 2: 157–173.
- Nachyła, O. (2019). Aparat „widzi” rzeczy zupełnie inaczej... Z fotografem sztuki Grzegorzem Stadnikiem rozmawia Olga Nachyła. *Szkoło i Ceramika*, 2: 3–7. <http://www.szkoło-ceramika.online/wp-content/uploads/2022/04/Stadnik-wywiad.pdf>. (dostęp: 4.11.2024).
- Patużyńska, M. (2016). Tworzenie nowego języka dla materiału. W: 52. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej]. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Po_kłosie Stanisław Brach 09/02–21/07/2024* (2024). „U-jazdowski”, <https://u-jazdowski.pl/program/wystawy/po-klosie>. (dostęp 9.06.2024).
- Stano, B. (2019). *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

Stano, B. (2024). Rozmowa z Martą Małoszyc z dn. 18.06.2024. Nagranie w posiadaniu Autorki.

Walther, T. (2024). *Original Bunzlau ceramics as a metaphor for identity, migration and trauma*. <https://www.identitaet-und-erbe.org/en/veranstaltungen/original-bunzlau-ceramics>. (dostęp: 4.11.2024).

„Zachować logikę lokalności”. Fabryki ceramiki w Bolesławcu jako miejsce narodzin „NIEceramiki”

Abstrakt:

Artykuł omawia specyfikę wyrobu glinianych produktów i jego poszczególne etapy w powiązaniu z artystycznymi inspiracjami. Uwagę skupiono przede wszystkim na ceramice nieużytkowej, będącej rodzajem „sztuki ceramiki”, powstałej w trakcie plenerów w ostatnich dwóch dekadach. Analizę konkretnych prac wzbogacono o wątki autobiograficzne autorek i autorów, narracje historyczne i egzystencjalne.

Słowa kluczowe: Bolesławiec, ceramika bolesławiecka, Plenery Ceramiczno-Rzeźbiarskie w Bolesławcu

‘Preserving the logic of locality’. Ceramics factories in Bolesławiec as the birthplace of ‘NIEceramika’

Abstract:

The article discusses the specifics of clay making and its various stages in connection with artistic inspiration. The focus is primarily on non-utilitarian ceramics, a type of ‘ceramic art’, created during plein-air workshops in the last two decades. The analysis of specific works is enriched by autobiographical threads of the authors and historical and existential narratives.

Keywords: Bolesławiec, ceramics of Bolesławiec, ceramic and sculpture plein-air workshop in Bolesławiec

Bernadeta Stano – historyk sztuki, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, adiunkt w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Jest autorką książek: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane, Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży* oraz *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Bada zjawisko sztuki tworzonej w II poł. XX w. pod mecenatem przemysłu oraz lokalizowanej w ostatnich dekadach na terenach poprzemysłowych.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.10

Mirosława Moszkowicz

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Galeria Szczere Pole

Sztuka w Szczerym Polu

Przez wiele lat pracowałam na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie (teraz Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej), gdzie zajmowałam się problematyką edukacji plastycznej, kultury wizualnej i sztuki najnowszej. W 2016 r. już na emeryturze postanowiłam stworzyć nietypową galerię, chociaż nie miałam żadnego doświadczenia kuratorskiego. Nazwałam mój projekt **Szczere Pole. Miejsce Spotkań Artystycznych**. Propozycja powołania mobilnej galerii, bez stałej siedziby wynikała głównie z potrzeby zwrócenia uwagi na doświadczenia związane z przestrzenią i z naturą oraz skupienia wokół tej idei pewnej społeczności. Zaproponowanie cyklicznych działań twórczych w okolicach Krakowa, w nieoczywistych dla sztuki miejscach, w terenie o określonych walorach przyrodniczych, na przykład w okolicach zalewu w Kryspinowie, wydawało się interesujące. Zależało mi na budowaniu realnej, a nie tylko symbolicznej relacji kultura – natura, chociaż przypuszczałam, że trudno będzie się oderwać od nawyku kontaktu ze sztuką w odpowiednio przygotowanych, wyizolowanych od codziennego życia pomieszczeniach. Nie chciałam jednak, aby wybór miejsca i sposobu działania sugerował ucieczkę z betonowej przestrzeni miasta i z instytucji kultury na rzekomo dziewiczy teren. Dzisiaj, w czasach „retoryki i marazmu antropocenu” (Bińczyk, 2018), nadal towarzyszy nam pochodzący z czasów romantyzmu „fetysz idealizowanej natury” (Preston, za: Bińczyk, 2018: 119). Czasem zapominamy, że nie tylko fabryki, maszyny i wieżowce, ale także parki, ogrody, rezerваты, turystyczne krajobrazy, nawet niektóre plaże czy jeziora, zostały stworzone przez człowieka, a natura stała się niemal naszym konstruktem. Zresztą nie zawsze ma ona pozytywne znaczenie, „naturalne są też epidemie, insekty oraz susze, którym chcemy zapobiegać” (Bińczyk, 2018: 120). Jednak nie radzimy sobie najlepiej z wieloma problemami (np. kryzysem klimatycznym, utratą bioróżnorodności itd.), a pojęcia, metafory, paradygmaty, którymi jeszcze niedawno się posługiwaliśmy, takie jak „społeczeństwo wiedzy”, „zrównoważony rozwój”, „zielona polityka”, „zielony ład”, tracą znaczenie, ponieważ się nie sprawdziły albo wyczerpały.

Sztuka staje się uczestnikiem dyskusji i działań, które obejmują ważne kwestie filozoficzne związane z naturą. Są to pytania dotyczące antropocentryzmu, naszych relacji z bytami nie-ludzkimi, sprawczości, odpowiedzialności, ekologii itd. Już ponad pół wieku temu niektórzy artyści zapragnęli opuścić pracownię i galerie i wyruszyli w teren (np. land art, eco-art), aby podjąć problem relacji ze środowiskiem. Tradycje aktywności artystów w przestrzeni pozamiejskiej, choćby te związane z polskim przykładem plenerów w Osiekach, a także doświadczenia land artu, sztuki ekologicznej, wskazują na różne sposoby podejścia do relacji kultura – natura, podmiot – przedmiot, symboliczne – materialne. Warto przypomnieć, że oprócz pracy w terenie artyści już od dawna znosili do galerii ziemię, kamienie czy rośliny (pamiętamy na przykład olbrzymie uschnięte drzewo Roberta Smithsona, *Dead Tree*, 1969), a wówczas można było odnieść wrażenie, że prawdziwą naturę trzeba odkrywać, odsłaniać, trzeba jej szukać, bronić, a ona jest gdzieś tam, a tutaj (czyli w galerii) znajdują się tylko jej elementy, fragmenty, strzępy. Smithson krytykował sztukę nowoczesną czy wręcz epokę nowoczesności, która jego zdaniem zamknęła twórczość artystyczną w abstrakcyjnych przestrzeniach, co spowodowało jej społeczną izolację. Trzeba przyznać, że „badania”, wędrówki i praca w przestrzeni, pod gołym niebem takich artystów, jak: Smithson, Richard Long, Andy Goldsworthy, Nils Udo, pozwoliły docenić udział w procesie twórczym „aktorów” nie-ludzkich i rolę doświadczeń nie tylko wizualnych w sztukach plastycznych. Ponadto artyści, począwszy od lat pięćdziesiątych XX w., zaczęli zwracać uwagę na procesy, a nie tylko na wynik końcowy działania zarówno ludzi (malowanie, rysowanie, rzucanie, zgniatanie, chodzenie itd.), jak i sfer biologicznej, fizycznej czy chemicznej (parowanie, skraplanie, spalanie, rdzewienie, zmiany temperatury, rozwój i zamieranie roślin itd.). Można chyba powiedzieć, że sztuka w ten sposób przyczyniała się do odkrywania sprawczości przyrody, cechy, którą jeszcze niedawno przypisywano tylko ludziom.

Dzisiaj na problem natury możemy już spojrzeć z nowej perspektywy, ponieważ tendencje w nauce, na przykład posthumanizm, krytyka antropocentryzmu, nowy materializm, podważają dawną zasadę hierarchizacji bytów, traktują różne formy istnienia (zwierzęta, rośliny czy rzeczy) jako równorzędne wobec ludzi, dlatego że razem tworzymy rzeczywistość, w której żyjemy. Zdaniem współczesnych badaczy (Donna Haraway, Bruno Latour, Rosi Braidotti, Karen Barad), nie możemy już separować działań ludzkich od zewnętrznej wobec nich natury. Żyjemy w rzeczywistości, która nie jest tylko tekstem, jest bowiem zarówno dyskursywna, materialna, jak i społeczna. Zdaniem francuskiego filozofa i antropologa Latoura, zbyt szybko staramy się umieścić jakieś działanie w określonych ramach schematów myślowych, np. typu „to jest kultura, a to należy do natury, albo to jest materialne, a to symboliczne” (Latour, 2010). Tymczasem Latour proponował, aby spojrzeć inaczej na nasze działania i zapisać listę czynników (aktorów), także nie-ludzkich, które uczestniczą w danym procesie powstawania jakiegoś zjawiska czy obiektu. I tak, błoto, sól, bakterie, glony na jeziorze w stanie Utah stały się ważnymi czynnikami zmieniającym kolor i kształt słynnej *Spiral Jetty* Smithsona z 1970 r. Ponadto artysta zainteresowany zjawiskiem entropii zaakceptował fakt, że po pewnym czasie grobla zostanie wchłonięta przez wodę. Każde

dzieło człowieka jest hybrydą, która łączy elementy symboliczne, materialne i społeczne. Joanna Bednarek pisze w *Przedmowie* do polskiego wydania książki Braidotti, że

Hybrydyzacja to nie coś egzotycznego, ale niemal trywialnego. Ujęcie to pozwala uniknąć konieczności odpowiedzi na pytanie „autonomia czy zależność?”, umożliwia ukazanie wpływu, jaki na nasze życie wywierają czynniki nieosobowe – przyrodnicze, historyczne, społeczne – czyniąc z nas tym, czym jesteśmy, ograniczając możliwości działania, ale też je zwiększając (w: Braidotti, 2014: 25).

Haraway zaproponowała własny termin *natureculture* – „naturokultura” (Bakke, 2012), aby podkreślić nierozzerwalność pewnych relacji. Nadal pozostaje jednak pytanie: czy potrafimy ominąć mielizny, które dotyczą romantyzowania przeszłości i wizji natury?

Nie staram się przyjmować jakiegś określonej definicji natury czy naturokultury¹. Zapraszając artystów i publiczność na spotkania w galerii Szczere Pole, kładę nacisk na wiedzę usytuowaną każdego z nas, na osobiste historie i doświadczenia. Niewątpliwie każdy kształtuje własną tożsamość w środowisku nie tylko społecznym (rodzice, dziadkowie, rodzeństwo, sąsiedzi, nauczyciele), ale także geograficznym, przyrodniczym, w kontakcie z określoną fauną i florą danej okolicy. Czasami obawiamy się utraty bliskich nam ekosystemów², chociaż w tym poczuciu niewątpliwie czai się także miłość człowieka do samego siebie, własnych wspomnień. Odwołanie się do dziecięcych, wielomysłowych doświadczeń może również stanowić pewną bazę do twórczego łączenia tego, co wizualne, dotykowe, dźwiękowe, związane z ruchem i równowagą (propriocepcji).

Metodyka pracy w Szczerym Polu

Każde wydarzenie w naszej galerii bazuje na pewnych stałych elementach, które zostały wypracowane przez lata działalności. Po pierwsze, niezbędne jest poznanie wraz z artystą określonego miejsca w przestrzeni, w którym zamierza pracować (co może zająć kilka godzin, a nawet dni). Zwracamy uwagę na kontekst, historię, codzienne życie, nie tylko ludzi, ale także bytów nie-ludzkich³.

Po drugie, nawiązujemy kontakt z tymi osobami, które są gospodarzami terenu, uzgadniamy zasady naszej współpracy (np. prośba o dostęp do prądu, pożyczenie sprzętu itd.). Okazało się z czasem, że aspekt społeczny, kontakt z wieloma osobami, cierpliwe tłumaczenie celu naszej pracy stanowiły bardzo ważny element działań artystycznych. Zawsze bierzemy pod uwagę, że wkraczamy do obszaru już zajętego

¹ Monika Bakke w swojej książce analizuje różne sposoby rozumienia pojęcia „natura” przez takich autorów, jak: Haraway, Latour i Elizabeth Grosz.

² Na łące w mojej rodzinnej miejscowości, którą pamiętam jako obszar porośnięty kaczeńcami, dzisiaj po osuszeniu wybudowano asfaltową drogę. Wciąż mam pod powiekami widok pełnej kwiatów łąki, której już nie ma.

³ Ten proces pojawia się zawsze w działaniach galerii Szczere Pole. Przygotowania do naszych wydarzeń trwają od kilku miesięcy do pół roku.

przez innych, jesteśmy gośćmi, co wymaga odpowiedniego szacunku do miejsca, ludzi i innych bytów. Określam tę sytuację jako próbę tworzenia przez sztukę tymczasowych szczelin w zastanej rzeczywistości, które pozwalają dokonywać pewnych przesunięć w naszej percepcji otoczenia. Zdarzało się, że musieliśmy także uzgadniać działania z osobami, które znalazły się w danym miejscu przypadkowo albo z innych powodów niż nasze wydarzenia. Niektórzy byli bardzo zaskoczeni, że obok zwykłej ławeczki nad wodą, przy której piją piwo, czy w pobliżu domku kempingowego, w którym odbywał się wieczór panieński, może się dziać coś, co ma związek ze sztuką.

Po trzecie, istotne okazało się znaczenie czasu zarówno na etapie przygotowań, jak i trwania samego wydarzenia. Performatywny charakter naszych spotkań wiąże się z procesem **wytwarzania** wydarzenia⁴. Tworzymy sytuację niepowtarzalną. Często wchodzimy w dane miejsce tylko na określony czas. Wernisaż po kilku godzinach kończy się finisażem, więc takie spotkanie powinno mieć odpowiednie tempo (czas trwania), swoją dramaturgię, gęstość doznań, przemyślany układ elementów i działań osadzonych w czasie i przestrzeni. W ten sposób uczymy się zarządzać twórczo czasem.

Po czwarte, zawsze staramy się zaczynać spotkanie w dzień, a zakończyć wieczorem czy nawet nocą. To wspólne przejście od dnia do nocy umożliwia przygotowanie pewnych działań z użyciem mediów (np. film), ale pozwala też na wspólne doświadczanie ciemności (niestety większość miejsc, które znamy, jest zdominowana światłem).

Po piąte, wspólnie odbywamy spacer z publicznością i podchodzimy do każdej pracy, aby chwilę o niej porozmawiać.

Po szóste, zwykle miejsca naszych spotkań nie są tak łatwo dostępne, nie są od razu widoczne, dzięki czemu mamy do czynienia z sytuacją przypominającą trochę grę terenową czy wędrowkę po nieznanym lesie. Bywa, że potrzebna jest specjalna mapa, którą przesyłamy w zaproszeniach dla publiczności. Ewentualne utrudnienia, na przykład konieczność znalezienia właściwej ścieżki czy furtki przez uczestników spotkań, a także zmiany pogody (np. zimny wiatr, deszcz), stają się ważnym elementem proponowanego wydarzenia, co pozwala także na traktowanie całości jako pewnego rodzaju performance'u. W ten sposób każde spotkanie w plenerze oznacza konieczność wytwarzania sieci powiązań między różnymi elementami, w których ważną rolę odgrywają nie tylko ludzie, ale także przestrzeń, czas, pogoda, rośliny, ścieżka, furtka, śpiew ptaków, przedmioty, narzędzia itd.

Wreszcie po siódme, staramy się w naszych spotkaniach uwzględnić możliwość nawiązania bliskich, serdecznych relacji między artystami i odbiorcami. Wymaga to zbudowania sytuacji, w których możemy się poczuć dobrze, na przykład zasiąść razem przy stole czy ognisku. Dlatego jako kuratorka, ale też trochę gospodyni danej sytuacji, robię notatki do naszych spotkań: „stół przygotujemy przy domku kempingowym nr 5, na nim położymy chleb i słoiki z wodą i cytryną, a także kartki z logo galerii jako obrusem. W małych słoiczkach umieścimy świece niezapalone (zapalimy jak zrobi się ciemno)”, albo „przypomnieć w zaproszeniach dla publiczności, aby zabrać za sobą latarki i parasole, pamiętać o odpowiednim obuwiu”.

⁴ Najczęściej robimy próby na kilka dni przed wydarzeniem, aby sprawdzić, czy wszystko dobrze działa, czy mamy odpowiedni sprzęt i ile czasu zajmuje nam całe spotkanie.

Dialog miejsc

Od początku działalności galerii Szczere Pole problematyka miejsca wydawała się szczególnie interesująca. Artyści pracujący nad tym tematem w projektach „Dialog miejsc” (2016) oraz „Tymczasowe miejsca” (2019) musieli rozwiązać pewne problemy wynikające z pracy w terenie (transport narzędzi i materiałów, fizyczna praca czasem w niskiej temperaturze, konieczność sprzątnięcia miejsca pracy, aby nie zostawiać śmieci itp.). Jednak już w założeniu taka propozycja była zakłóceniem naszych tradycyjnych poglądów na temat miejsca jako sfery wartości, która powstaje w długim czasie. Miejsce kojarzy nam się z czymś znanym, bliskim, bezpiecznym. Tymczasem podczas wydarzenia „Dialog miejsc”, który kuratorowałam w 2016 r. nad zalewem w Kryspinowie (teren rekreacji oddalony około 15 km od Krakowa), koncentrowaliśmy się na pewnego rodzaju tymczasowej, krótkotrwałej rozmowie między „ja” artysty a danym fizycznym miejscem w przestrzeni⁵. Artyści zaproszeni do udziału w tych wydarzeniach nie mieli na ogół doświadczenia w pracy w terenie otwartym, który nie jest ani dziki, ani odludny. Realizacje artystyczne w przestrzeni są pozbawione symbolicznej i realnej ramy instytucji, ochrony. Dzieła mogą wzbogacać (choćby na moment) zastane miejsca, ale mogą także być intruzami. Mieliśmy do dyspozycji otwarty teren nad zalewem, raczej w kwietniu czy październiku pusty, albo (potencjalnie) pewne pomieszczenia, jak drewniana chata, szopy czy korty, których funkcja musiała być brana pod uwagę. Do artysty należała decyzja, czy chce pracować na zewnątrz, czy pod dachem. Czy decyduje się na wykreowanie miejsca, mając na uwadze cechy danego krajobrazu (zalew), czy raczej podejmie próbę usytuowania dzieła w jakimś wnętrzu. W ten sposób wszyscy uczyliśmy się, w jaki sposób poradzić sobie z relacjami, które nadal pozostawały dla nas trudne: wyobrażone – realne, symboliczne – materialne, wewnętrzne – zewnętrzne, podmiot – przedmiot, sztuka – natura itd. Wybór miejsca do pracy na zewnątrz oznaczał zmierzenie się z problemem skali i akceptacją kontekstu, jakim jest rozległa tafla wody, płaszczyzna piasku na plaży czy ogromny „balon” kortów.

Na przykład gigantyczny ruchomy i podświetlany obraz *Wodospad* Sebastiana Wywiórskiego (2016), ustawiony tuż przy brzegu zalewu, można było potraktować jako rodzaj żartu wobec poruszającej się w tle wody. Z kolei biała dziura wykopana przez Marię Samborską w piasku i otoczona białymi parasolkami (praca *Blizna*, 2016) była dosłownie i symbolicznie czymś w rodzaju rany na ciele ziemi (Fot. 1). Bettina Bereś rozwiesiła pościel z wyszytymi tekstami i rysunkami na drzewach nieopodal kąpiących się ludzi (*Pranie*, 2019; w ramach wydarzenia „Tymczasowe miejsca”).

Niektórzy artyści zdecydowali się na pracę we wnętrzu, ale w przestrzeni zorganizowanej do określonych zadań (np. sport, wypoczynek, rekreacja). Czasami potrzebne było wynajęcie domku kempingowego, w którym można było zrealizować projekt i zorganizować spotkanie, pewien rodzaj minikonferencji (film *Energia* Anny Sadowskiej, 2022).

⁵ W pierwszym spotkaniu w galerii Szczere Pole wzięli udział następujący artyści: Teresa Bujnowska, Katarzyna Krzykawska, Maria Samborska, Sebastian Wywiórski, Barbara Maroń, Annemarie Frascoli, Małgorzata Macharska.



Fot. 1. Instalacja Marii Samborskiej, pt. *Blizna*, fot. Jan Bujnowski, Kryspinów 2016



Fot. 2. Teresa Bujnowska, *Transpozycja kwadratu*, fot. Jan Bujnowski, korty tenisowe, Kryspinów 2016

Teresa Bujnowska zrealizowała swój gigantyczny „rysunek” *Transpozycja kwadratu* na kortach tenisowych (Fot. 2). Artystka wykreśliła na boisku geometryczny układ, który wynikał z relacji między formą siatki na powłoce zadaszenia kortów a powierzchnią pola serwisowego (Kryspinów, 2016; w ramach wydarzenia „Dialog miejsc”).

Interwencje artystów w wybranych miejscach we wnętrzu czy na zewnątrz powodowały rozchwianie, naruszenie określonych nawyków percepcyjnych. W ten sposób rzeczywistość, konkretne miejsce, które dobrze znamy, mogło – choćby na chwilę – zyskać nowy sens.

Dotyk wody

Zalew w Kryspinowie był szczególnie atrakcyjnym obszarem zarówno dla artystów, jak i dla odbiorców. W kilku edycjach naszych spotkań artyści próbowali wziąć pod uwagę wodę jako temat, tło czy jako ważnego „partnera” swojej pracy. Woda była traktowana także jako symbol czy jako sfera wyobrażona, która została zderzona z konkretnym, materialnym otoczeniem. Przykładem może być film Elżbiety Kalinowskiej-Motkowicz z dźwiękiem głosu mew i projekcją znaków na piasku, czy instalacja Małgorzaty Mirgi-Tas, w której splecione z tkanin warkocze otulające drzewo „zmierały” w stronę wody.



Fot. 3. Małgorzata Mirga-Tas udziela wywiadu telewizji TVP3 przy swojej instalacji – *Dotknięcie wody*, fot. Jan Bujnowski, Kryspinów 2016



Fot. 4. Kadr z filmu *Ukryte związki znaków* Elżbiety Kalinowskiej-Motkowicz, fot. Teresa Bujnowska



Fot. 5. Andrzej Bębenek, instalacja *Romb w wodzie* w ramach spotkania „Dotknięcie wody”, fot. Teresa Bujnowska, Kruszyń 2016



Fot. 6. Katarzyna Krzykawska, instalacja *Borderline*, 2016, fot. autorki



Fot. 7. Bettina Bereś, *Pranie*
2019, fot. Jan Bujnowski,
Kryspinów 2019



Fot. 8. Jan Bujnowski,
Dom I (na pierwszym planie),
fot. Krescenta Grzegorz Głazik



Fot. 9. Performance Marii
Mytrotanowej *Performance*
dla L. Kuligowej, w ramach
wydarzenia „Energia”, fot.
Weronika Szmuc, Kryspinów
2022



Fot. 10. Performance Marii Mytrefanowej *Performance dla L. Kuligowej*, w ramach wydarzenia „Energia”, fot. Teresa Bujnowska, Kryspinów 2022

Ale niektórzy artyści, tacy jak: Katarzyna Krzykawska (*Borderline*, 2016), Andrzej Bębenek (*Romb w wodzie*, 2017), Jan Bujnowski (*Dom I, Dom II*, 2019), Maria Wasilewska (*Długo jeszcze będziecie siedzieć*, 2019), Mariia Mytrefanova (obecnie Lemperk) (*Stół dla L. Kuligowej*, 2022), uwzględnili w swych realizacjach artystycznych wodę jako ważny, niezbywalny element.

W poczekalni ekologicznych pragnień

Jesienią 2023 r. odbyła się kolejna edycja spotkań artystycznych w plenerze, tym razem na działkach „Małe Błonia” w Krakowie. Dzięki zaangażowaniu i współpracy Brygidy Serafin – artystki i właścicielki działki w Krakowie, mogliśmy zrealizować spotkanie w nowym miejscu. Skorzystaliśmy także ze świetlicy działkowiczów, usytuowanej na terenie ogrodów, dzięki czemu mieliśmy do dyspozycji prąd oraz schronienie dla kruchych, papierowych prac artystów. Tytuł wydarzenia „W poczekalni ekologicznych



Fot. 11. Jan Bujnowski, *Domki działkowe 1985–2000* – prezentacja kopii

pragnień” miał nam przypominać, że wciąż tkwimy w rzeczywistości pobożnych życzeń co do naszej relacji z naturą. Poniżej zamieszczam fragmenty zaproszenia na to wydarzenie, które opublikowałam w mediach społecznościowych:

Zapraszamy na Działki (za Cichym Kąciem) i do świetlicy, która pamięta czasy lat 60. XX wieku. [...] Najpierw musicie jednak dojść/dojechać do Cichego Kącia i znaleźć, a potem otworzyć furtkę, na ulicy Piastowskiej 18 w Krakowie [...]. Otwieramy furtkę do ogrodu w piątek 15 września i mamy nadzieję, że poczujecie się jak Alicja w Krainie Czarów. Proszę iść prosto, a być może już w tej zielonej „alei”, będziecie mogli spotkać działania artystyczne, ułatwiające dojście do miejsca naszego spotkania [...]. Mam nadzieję, że uda się Wam dotrzeć do Świetlicy na działkach „Małe Błonia” – miejsca centralnego naszego wydarzenia. Tam poddajcie się już energii chwili. Zapraszamy do poczekalni naszych wspólnych (chyba) pragnień bliskości i otwartości na byty nie będące ludźmi. Wszyscy wiemy, że coś zgrzyta w relacji człowiek-natura. [...] jesteśmy jednak (musimy to przyznać) wychowani w ramach idei gloryfikującej rozwój przemysłu i znieczuleni na masową zagładę drzew, zwierząt, by zaspokoić nasze rozbudzone potrzeby konsumpcyjne. I co dalej? Nie łudźmy się, że będzie łatwo odpowiedzieć na to pytanie. Wciąż poszukujemy idei, języka, formy aby wyrazić nasz stosunek do natury. Szukamy porozumienia. Czasem ironizujemy, bo wciąż nie wiemy co możemy zrobić, jak odejść od idei lokowania

człowieka na szczycie hierarchii bytów. Więc sztuka także podejmuje próbę budowania solidarności z tym, co nie-ludzkie⁶.

Z jednej strony – wydarzenie artystyczne na działkach dawało wiele nowych możliwości. Na przykład więcej prac mogło się znaleźć we wnętrzu, łatwiejsze było dotarcie na miejsce licznej publiczności, można było zorganizować na łące projekcje fotografii Bujnowskiego (*Działki*, lata 1985–2000) itd. Z drugiej strony – mniej było realizacji umieszczonych na zewnątrz, wśród zieleni. Może kolejna edycja spotkań artystycznych w galerii Szczere Pole odbędzie się znów na działkach. Oznacza to konieczność rozwinięcia naszych relacji z działkowiczami, aby umożliwili nam wejście na teren swoich ogródków. Wciąż uczymy się pracy w terenie, niezwiązanym ze sztuką. Być może w najbliższym czasie będziemy się zajmować problemem miejskiego ogrodnictwa i naszych relacji z roślinami. Mimo kilku edycji spotkań artystycznych w galerii Szczere Pole, mimo sporego zainteresowania naszą pracą, bogatej już listy artystów biorących udział w naszych wydarzeniach, wciąż spotykam się z pytaniami, dlaczego w ten sposób pracujemy. Nadal w naszych głowach tkwi zakorzenione myślenie o osobnych, czystych strefach kulturowej aktywności, odseparowanych od zwykłego życia i od innych form aktywności. Oczywiście sztuki nie można zupełnie zanurzyć i rozproszyć w codziennym życiu. Praca w plenerze, bez ekipy technicznej, bez budżetu⁷, bez wsparcia instytucji jest trudna, ale daje satysfakcję. Praca twórcza w plenerze jest zawsze pewnego rodzaju nie tylko artystycznym, ale także społecznym eksperymentem, który pozwala nam badać, testować możliwości prowadzenia dialogu, tworzenia sieci, asamblażu między różnymi elementami naszej rzeczywistości.

Bibliografia

- Arbiszewski, K. (2015). Teoria aktora-sieci jako teoria kultury. *Prace Kulturoznawcze*, XVIII: 99–116.
- Bakke, M. (2012). *Bio-konfiguracje. Sztuka i estetyka post-humanizmu*. Poznań: Wyd. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Bińczyk, E. (2018). *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*. Warszawa: PWN.
- Braidotti, R. (2014). *Po człowieku*. Warszawa: PWN.
- Domańska, E. (2015). Historia w kontekście posthumanistyki. *Historia. Studia Metodologiczne*, 45: 5–21.
- Domańska, E. (2022). *Zwroty badawcze w historii i w innych naukach humanistycznych*. W: E. Domańska, J. Pomorski (red.), *Wprowadzenie do metodologii historii*. Warszawa: PWN.

⁶ Zachęcam do zapoznania się z całością zaproszenia na stronie <https://www.facebook.com/events/6780500248668353?ref=newsfeed>, oraz ze stroną galerii Szczere Pole <https://www.facebook.com/SzczerePoleGallery>.

⁷ Postanowiłam raz zbierać pieniądze na nasz projekt w ramach fundacji *Polak potrafi* (<https://polakpotrafi.pl>). Dzięki temu mogłam pokryć koszty niektórych materiałów, transportu i pomocy technicznej.

- Kowalewski, J., Piasek, W., Śliwa, M. (red.) (2008). *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*. Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.
- Latour, B. (2009). *Polityka natury*, tł. A. Czarnacka. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Latour, B. (2010). *Splatając na nowo to, co społeczne*, tł. A. Derra, Kraków: Universitas.
- Moszkowicz, M. (2012). Performatywna przestrzeń w sztuce (367–382). W: K. Skowronek, K. Leszczyńska (red.), *Performatywne wymiary kultury*. Kraków: Libron.
- Urry, J. (2009). *Socjologia mobilności*, tł. J. Stawiński. Warszawa: PWN.

Sztuka w Szczerym Polu

Abstrakt:

Autorka założyła i prowadzi galerię Szczere Pole, która działa w przestrzeni otwartej, bez wsparcia jakiegokolwiek instytucji kultury. Tekst pokazuje inspiracje, motywacje, filozofię i metodykę pracy kuratorki i artystów w plenerze, w bezpośrednim kontakcie z naturą.

Słowa kluczowe: galeria Szczere Pole, relacja kultura – natura, sztuka – natura, metodyka pracy kuratorskiej w plenerze

Art in Szczere Pole

Abstract:

The author founded and runs the Szczere Pole Gallery, which operates in the open air without the support of any cultural institution. The text shows the inspirations, motivations, philosophy, and working methodology of the curator and artists in the open air, being in direct contact with nature.

Keywords: Szczere Pole Gallery, culture-nature relationship, art-nature relationship, methodology of curatorial work in the open air

Mirosława Moszkowicz – dr nauk humanistycznych; pracowała na Wydziale Sztuki w Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie; pedagożka, edukatorka, teoretyczka sztuki, szczególnie zainteresowana sztuką drugiej połowy XX w. Autorka tekstów o sztuce najnowszej i o edukacji. W 2016 r. założyła i od tamtej pory prowadzi efemeryczną, mobilną galerię Szczere Pole, w ramach której organizuje wydarzenia artystyczne w otwartej przestrzeni.

Weronika Plińska

ORCID 0000-0001-5469-793X

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Łuk, który czekał na tęczę”. Badanie fenomenu uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej

W artykule postaram się, za amerykańską badaczką Miwon Kwon, zdefiniować pojęcie sztuki w przestrzeni publicznej i przywołam biografie jej wybranych realizacji. Wskażę na to, jak istotnym kryterium wpływającym na ich ocenę jest stopień zaangażowania publiczności. Pokażę, w jaki sposób do zbadania fenomenu uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej można zastosować perspektywę antropologiczną reprezentowaną przez Alfreda Gella. Rozważania zilustruję przykładami zaczerpniętymi z moich badań nad fenomenem rzeźby *Tęcza* Julity Wójcik postawionej w latach 2012–2015 na placu Zbawiciela w Warszawie. Odniosę się też do filmu dokumentalnego pt. *Punkt zapalny* w reżyserii Wojciecha Jankowskiego z 2019 r.

Kwon proponuje przyjrzenie się dziełom sztuki w przestrzeni publicznej z uwzględnieniem ich stosunku do problematyki *site-specificity*, czyli „charakteru miejsca”. Zdaniem autorki, można w odniesieniu do kryterium, jakim jest stosunek twórcy danego dzieła do „charakteru miejsca” jego ekspozycji, wyodrębnić trzy paradygmaty myślenia o sztuce w przestrzeni publicznej (Kwon, 2009: 105). Pierwszy z nich, funkcjonujący w USA od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat siedemdziesiątych XX w., to model „sztuki w miejscach publicznych”, który zakładał ścisły rozdział sztuki i architektury – sztuka miała pozostawać autonomiczna względem „miejsca”. Jak zauważa badaczka, „dzieła te nie miały w sobie żadnych szczególnych cech, które stanowiłyby o ich »publicznym« charakterze, prócz rozmiarów i skali” (Kwon, 2009: 106). Cechowała je przy tym „interpretacyjna (nie)dostępność” – mogły się jawić jako trudne w odbiorze poza kręgiem znawców sztuki. Drugi model – „sztuki jako przestrzeni publicznej” – zakładał, że sztuka „dostosuje się” do otoczenia, rozumianego głównie jako miejska zabudowa wraz z jej architekturą, tym razem zwróci się w stronę odbiorcy, „zapraszając go do środka” (Kwon, 2009: 110). Jej funkcją miało być podniesienie walorów estetycznych przestrzeni miejskiej, aby zredukować negatywny wpływ architektury modernistycznej.

Trzeci model „sztuki w interesie publicznym” wyłonił się w latach osiemdziesiątych XX w. częściowo z powodu obecnego w poprzednim modelu przesunięcia polegającego na nadmiernym akcentowaniu „użyteczności” sztuki (Kwon, 2009: 113). Przykładem może być realizacja Richarda Serry pt. *Tilted Arc* (przechylony łuk) postawiona na Federal Plaza w Nowym Jorku w 1981 r. Jak podaje Kwon, Serra zaproponował nowy, interwencyjny model sztuki *site-specific*, uznając, że oddanie „charakteru miejsca” nie polega na tworzeniu harmonijnych całości przestrzennych, tylko na demaskowaniu pozorów ich spójności. *Tilted Arc* pozostawał w relacji z miejscem, ale rozumianym nie jako kontekst fizyczny, tylko społeczno-polityczny. Celem artysty nie była „poprawa jakości miejsca”, łuk „agresywnie przecinał i dzielił” plac, sygnalizował obecność podziałów społecznych, które ukrywają zadbane przestrzenie publiczne (Kwon, 2009: 115). Praca została jednak usunięta z powodu protestów mieszkańców Nowego Jorku, głównie pracowników biurowych, którzy uznali ją za „brzydką” i „uciążliwą”. Monumentalna rzeźba pogorszyła ich komfort korzystania z placu, nie można jej było do niczego „użyć”, stanowiła za to „wabik na graffiti” (Kwon, 2009: 117–120).

Innym przykładem dzieła „sztuki w interesie publicznym” jest opisana przez Kwon realizacja Johna Ahearna *Raymond and Toby, Daleesha i Corey* w południowym Bronksie postawiona naprzeciwko 44. Komisariatu Policji. Miejscowy artysta stworzył trzy odlane z brązu realistyczne rzeźby mieszkańców dzielnicy odsłonięte w 1991 r. (Kwon, 2009: 122). Ahearn nie chciał stworzyć dzieła, które „upiększy” siedzibę policji, współpracował więc ze sportretowanymi przez siebie mieszkańcami dzielnicy i wykreował rodzaj społecznej mikroutopii. Jego celem było stworzenie pracy polemizującej z gmachem: chciał postawić policjantów oko w oko z przedstawicielami nadzorowanej przez nich lokalnej społeczności, składającej się głównie z Afroamerykanów i Portorykańczyków (Kwon, 2009: 123). Jednak projekt nie spodobał się mieszkańcom południowego Bronksu, którzy uznali, że realizacja niekorzystnie wpływa na ich wizerunek. Część urzędników miejskich z wydziału usług publicznych stwierdziła, że umniejsza on wartość lokalnej społeczności, skoro rzeźby nie przedstawiają bohaterów, tylko mężczyznę, który właśnie wyszedł z więzienia, dziewczynkę, którą wyrzucono ze szkoły, i bezrobotnego osiłka. Wobec sprzeciwu tych, którzy nie chcieli się utożsamiać z ludźmi postrzeganymi przez siebie jako margines, artysta postanowił więc po pięciu dniach usunąć swoje prace sprzed 44. Komisariatu Policji. Sprzeciw społeczności lokalnej był dla niego decydujący.

Opisane przykłady pozornie zakończonych fiaskiem biografii dzieł „sztuki w interesie publicznym” prowokują różne refleksje. Przytaczane perypetie rodzą podejrzenie, że w opinii decydentów sztuka w przestrzeni publicznej miała przede wszystkim uspokajać widza łatwym w odbiorze tematem lub widokiem. Od tego, jak zrealizuje tak wyznaczony cel, uzależniano wszak zarówno jej obecność w przestrzeni miejskiej, jak i finansowanie. W ten sposób potrzeby i pragnienia dostrzeganej przy okazji sporów społeczności lokalnej również postrzegano jako zunifikowane, a samą tę społeczność traktowano instrumentalnie, niczym jednorodny monolit. Tymczasem, jak podkreśla Kwon, przeciwko rzeźbie Ahearna nie protestowali jego najbliżsi sąsiedzi.

Temperatura sporów wokół opisanych realizacji pozwala sądzić, że można mówić o związku dzieł „sztuki w interesie publicznym” ze społeczną sprawczością (*agency*). Zaproponowana w pracy *Art and agency (Sztuka i sprawczość)* z 1998 r. antropologiczna

koncepcja sztuki autorstwa brytyjskiego badacza Gella to właśnie studium „relacji społecznych w bliskości przedmiotów mediatyzujących społeczną sprawczość” (*social agency*) (Gell, 1998: 7). W świetle tej teorii przedmioty materialne są na swój sposób aktywne. Przedmiot sztuki jest według Gella obdarzony możliwością „wywołania efektu” w swoim najbliższym sąsiedztwie, nie jest więc wyłącznie materialnym śladem cudzego, intencjonalnego działania, ale – podobnie jak to miało miejsce w przypadku prac Serry czy Ahearna – posiada zdolność generowania sieci relacji społecznych (*nexus*) w swojej bezpośredniej bliskości. Jak na to zwrócił uwagę antropolog i historyk sztuki Roger Sansi, w świetle teorii Gella przedmiot sztuki to „dar” będący przedłużeniem osoby, który niejako powołuje swego odbiorcę (Sansi, 2014).

Sprawczość przedmiotu sztuki polega na jego zdolności do pochwylenia (*capitate*) czy inaczej do zauroczenia (*enchant*) tegoż odbiorcy. Relacja społeczna, której mediatorem jest przedmiot sztuki, angażuje publiczność, którą w pewien sposób uwodzi sprawczość artysty. Co ważne, sprawczość przedmiotu sztuki polega jednak na ustanawianiu asymetrycznej relacji władzy między człowiekiem a przedmiotem. Człowiek ma zostać niejako pochwycony przez przedmiot, by zmianie mogły ulec również skomplikowane relacje dominacji i podległości łączące ludzkich uczestników transakcji wymiany. To właśnie w ten sposób przedmiot sztuki generuje sieć relacji angażujących wspomniane już zbiorowości, które skupiają zarówno aktorów ludzkich, jak i pozaludzkich. Ważne jest to, że postulowana przez badacza relacyjność wiąże się z możliwością zmiany pozycji uczestników wymiany mediatyzowanej przez dany przedmiot sztuki (Gell, 1998: 29).

W 2014 r. na placu Zbawiciela, w Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej w Warszawie badałam, z uwzględnieniem teorii zaproponowanej przez Gella, możliwości zastosowania kategorii uczestnictwa w opisie fenomenu *Tęczy Wójcik* (Plińska, 2015). *Tęcza* to rzeźba publiczna w kształcie łuku uplecionego z kolorowych sztucznych kwiatów, który artystka wykonała w ramach działania partycypacyjnego w 2010 r. w Wigrach. W 2011 r. decyzją Instytutu Adama Mickiewicza – swego nowego patrona – rzeźba została odbudowana w Sopocie i Wilamowicach koło Oświęcimia i przewieziona do Brukseli, gdzie postawiono ją naprzeciwko budynku Parlamentu Europejskiego, aby uczcić pierwszą polską prezydentkę w Radzie Unii Europejskiej. W 2012 r. tuż przed mistrzostwami piłkarskimi Euro 2012 *Tęcza* powróciła do kraju. Rzeźbę ustawiono wówczas na warszawskim placu Zbawiciela w Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej – w tej samej okolicy, w której znajdowała się siedziba jej patrona. Funkcję administratora rzeźby powierzono Miastu Stołecznemu Warszawa. Pod koniec sierpnia 2015 r. *Tęczę* rozebrano i usunięto. Praca obecnie znajduje się w kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, ale miejsce jej przyszłej ekspozycji nie zostało, jak dotąd, ogłoszone (Plińska, 2015).

W latach 2012–2015 *Tęcza* była wielokrotnie niszczona i odbudowywana w wyniku konfliktów między grupami jej zwolenników i przeciwników. Stała się dziełem sztuki budzącym reakcje równie intensywne, co prace Ahearna czy Serry. Doszło do tego, mimo że wprowadzenie rzeźby mogło sugerować, iż jest przykładem „sztuki jako miejsca publicznego”. Wójcik wielokrotnie podkreślała, że rzeźba jest „po prostu piękna”, jest „dziełem otwartym”, któremu można przypisać nieskończoną ilość odczytań. Mimo tej



Fot. 1. *Tęcza* Julity Wójcik
w Brukseli w 2011 r.;
fot. Maurycy Gomulicki
(zamieszczona dzięki
uprzejmości Autora)

deklaracji entuzjaści *Tęczy* przeważnie łączyli jej obecność w przestrzeni publicznej ze zwiększoną akceptacją dla dążeń emancypacyjnych społeczności LGBT w Polsce. Przeciwnicy *Tęczy* z kolei postrzegali ją jako symbol hegemonicznego „projektu europejskiego” (por. Mouffe, 2015: 55–75), który krytykowali za tendencję do ujednolicania niezwykłych różnic kulturowych i religijnych, występujących w obrębie transnarodowej wspólnoty. Można więc powiedzieć, że rzeźbę zawłaszczyły różne grupy odbiorców (Plińska, 2015).

W 2019 r. miał premierę film dokumentalny Wojciecha Jankowskiego pt. *Punkt zapalny*, który dostarcza swego rodzaju biografii społecznej *Tęczy*. Obraz ten rozpoczyna długie ujęcie elementów przyrody otaczającej wigierski Dom Pracy Twórczej, dawny klasztor kamedułów w północno-wschodniej Polsce. Sielskie otoczenie sugeruje bez troskę, radość i niewinność. To tutaj, na prowincji, wśród przyrody i architektury sakralnej powstał tytułowy „punkt zapalny”, czyli rzeźba autorstwa Wójcik. W Wigrach artystka stworzyła „tęczę z cmentarnych, sztucznych kwiatów”, by „podeprzeć mury pokamedulskiego klasztoru” (Plińska, 2015). W tym samym czasie Kościół Katolicki starał się o odzyskanie odbudowanej przez państwo placówki, w której rezydowali artyści. Kuratorowany przez Agnieszkę Tarasiuk projekt *Flower Power*, w ramach którego powstała *Tęcza*, od początku miał być ostatnim zrealizowanym tam projektem.

Zamysłem autorki było stworzenie „dzieła otwartego”, powstającego w ramach zainicjowanej przez nią mikroutopii twórczej współpracy. Wśród współtwórczyń rzeźby, wolontariuszek, które nawlekały kwiaty na stalowe pręciki przymocowywane potem do szkieletu, znalazły się kobiety miejscowe i przyjezdne, hetero- i nieheteronormatywne. Rzeźba powstała z inicjatywy trzech kobiet: Julity Wójcik, Agnieszki Tarasiuk (dyrektorki Domu Pracy Twórczej w Wigrach) i Dominiki Wróblewskiej (kuratorce projektów artystycznych w DPT Wigry, późniejszej aktywistki queerowej). W dyskursie publicznym po 2012 r., czyli już po postawieniu *Tęczy* na placu Zbawiciela w Warszawie, bardzo rzadko rozpoznawano jednak sprawczości wszystkich jej współproducentek. W filmie Jankowskiego, co ważne, są one obecne. Wójcik pozostaje z widzom



Fot. 2. Odsłonięcie
rzeźby *Tęcza* Julity
Wójcik w sierpniu 2010
r. w Wigrach; fot. Aneta
Stabińska (zamieszczona
dzięki uprzejmości
Agnieszki Tarasiuk)

na dłużej – fabuła dokumentu skupiona jest wokół przemiany artystki, od jej deklaracji, że *Tęcza* jest „symbolem otwartym” i nie reprezentuje interesów żadnej konkretnej społeczności, aż po twarde opowiedzenie się za zrównaniem w prawach osób LGBT w Polsce już po spektakularnym zniszczeniu rzeźby podczas Marszu Niepodległości 11 listopada 2013 r.

Co uderzające, w filmie jest jednak stosunkowo niewiele osób reprezentujących środowisko nieheteronormatywnych i tak naprawdę trudno nie zauważyć, że o rzeźbie dyskutują głównie osoby heteronormatywne. Zaproszone do rozmowy sondują różnorodne, jakoby przypisywane symbolowi tęczy znaczenia. Jankowski pośrednio przenosi więc dyskusję nad fenomenem rzeźby w pole dociekań o charakterze semiotycznym. Film powstawał przez kilka lat i być może w początkowych etapach pracy reżyser podążał za pierwotną intuicją wyrażoną przez Wójcik. Warto to jednak podkreślić, że – tak jak pisałam w artykule *Rainbow in Flames* – przeciwnicy obecności rzeźby na warszawskim placu Zbawiciela podczas Marszu Niepodległości w 2013 r. nie dokonali aktu spalania „symbolu otwartego”, nie spalili też *Tęczy* jako „symbolu spółdzielczości”, ale symbol dążeń emancypacyjnych osób LGBT powiązany z obecnością Polski w Unii Europejskiej (Plińska, 2015). I to właśnie ten spektakularny akt spalania, jak to podkreślają szczególnie nieheteronormatywni rozmówcy Jankowskiego, ostatecznie stworzył *Tęczę* jako Gellowski „dar”, który na zasadzie interpelacji sam powoływał swoich odbiorców, budził w nich podmiotowość polityczną (Plińska, 2015).

Kiedy więc słucha się narracji starannie zgromadzonych przez reżysera, nie da się nie zauważyć, że układają się one w Halberstamową opowieść o queerowej (ang. *queer* – dziwny, osobliwy) „sztuce porażki” (Halberstam, 2018). Dyskurs publiczny narodził się wokół *Tęczy*, który za pośrednictwem swoich rozmówców odtwarza reżyser, jawi się jako nieudana próba znalezienia dla tej rzeźby miejsca w przestrzeni publicznej, tak aby nie było już słychać postulatów równouprawnienia. W filmie krytyk sztuki Karol Sienkiewicz zauważa: lata 2013–2014, kiedy powstała spora część dokumentu, to czasy, gdy „inną *Tęczę* palono, a inną odbudowywano”, ponieważ



Fot. 3. Pusty łuk spalonej Tęczy udekorowany biało-czerwonymi kwiatami w ramach happeningu Solidarnej Polski w grudniu 2013 r.; fot. Wojciech Jankowski (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)



Fot. 4. Flagi Kampanii Przeciwko Homofobii zdobią pusty stelaż spalonej Tęczy 15 listopada 2013 r. Kadr z filmu *Punkt zapalny* w reżyserii Wojciecha Jankowskiego (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)

[...] instytucje, które stały za odbudowaniem tej *Tęczy*, przyjęły taką postawę, że one nie będą broniły *Tęczy* jako symbolu gejowskiego, tylko [...] zaczęły tłumaczyć, że to nie jest tęcza gejowska.

W języku teorii Gella powiemy, że *Tęcza Wójcik* nie powstała po to, aby się stać narzędziem zmiany politycznej, a jednak wywołała skutek społeczny – wygenerowała zantagonizowane, efemeryczne „publiczności” swoich „współproducentek”, tak jakby ta rzeźba była skierowana właśnie do nich (Plińska, 2015). *Tęcza* niczym opisywane przez Kwon dzieła „sztuki w interesie publicznym” ujawniła więc konflikt, który liberalna sfera publiczna starała się ukryć pod powierzchnią zaprojektowanej otwartości.

Reżyser filmu *Punkt zapalny* to dostrzega i konsekwentnie powraca do zdjęć wykonanych podczas jednej demonstracji – „*Tęcza STOP*”, którą zorganizowali przeciwnicy odbudowy rzeźby 15 kwietnia 2014 r. Przemawiają Robert Winnicki i Krzysztof Bosak. Padają szokujące słowa, które ówczesna liberalna władza mogła przecież rozpatrywać jako nawoływanie do wrogości motywowanej uprzedzeniami wobec osób LGBT – mogła, ale nie rozpatrywała. Rozumiem zamysł Jankowskiego, który nakazuje tej konkretnej demonstracji trwać. Reżyser szatkuje strumień wypowiedzi zaproszonych do rozmowy o *Tęczy* ekspertów, wśród których są artyści, publicyści, naukowcy, a nawet duchowni. Ich słowa co jakiś czas przerywają okrzyki liderów demonstracji: „Kolorowa *Tęcza* – znak zboczeńca!”, „Pedofile – pederasta!”, „Tu jest Polska nie Bruksela, tu się zboczeń nie popiera!”. Nie ma mowy o próbie nawiązania dialogu.

Równie mocną stroną filmu są wszystkie te jego fragmenty, w których reżyser zaczyna śledzić „tęcze” powstające oddolnie, poza stołecznym miastem Warszawa, bez uwagi dziennikarzy, bez kamer monitoringu miejskiego i bez własnego *hot-spotu*, jakim obdarzono *Tęczę*-prototyp (por. Plińska, 2015). Film oferuje przez to unikatowy zbiór dokumentacji publicznych aktów wejścia w interakcję z rzeźbą Wójcik, realizowanych już w ramach oddolnej twórczości.

Starannie wykonane badania dokumentalisty prowadzą Jankowskiego między innymi do Dariusza Paczkowskiego – artysty sztuki ulicy i działacza społecznego związanego z Fundacją Klamra. We Wrocławiu w ramach projektu *Mow@ miłości* Paczkowski w jednej z bram na Ołbinie za zgodą administracji zrealizował metodą partycypacyjną monumentalne malowidło przedstawiające kolorowe krasnoludki, przez które przenika tęcza, ponieważ, jak stwierdził w filmie: „każdy z nas ma tę *Tęczę* w sobie. Każdy z nas się różni i to jest najpiękniejsze” (*Punkt zapalny*, 2019). Praca powstała wspólnie ze środowiskami LGBT zaangażowanymi w Festiwal Równych Praw, ale w jej realizacji brały udział też dzieci, które najpierw zainspirowały artystę do stworzenia krasnoludków, a potem do umieszczenia na muralu także herbu drużyny piłkarskiej Śląska Wrocław. Malowidło zostało zniszczone przez osiemnastolatka, którego tożsamość ustalono, bo filmik rejestrujący swoje działanie zamieścił on w Internecie (zob. *Mural z wrocławskimi krasnalami...*, 2014). Co istotne, jak dowodzi Paczkowski, chłopak nie był kibicem Śląska, tylko znanym wcześniej policji jawnym sympatykiem ruchu neonazistowskiego. Na muralu oprócz charakterystycznych symboli pojawił się napis: „Pedofilska i pedalska prowokacja”.



Fot. 5. Wojciech Jankowski, reżyser filmu *Punkt zapalny*, i Dariusz Paczkowski, artysta sztuki ulicy, pod murem *Tradycyjnie homogeniczny Żywiec* (zamieszczona dzięki uprzejmości Wojciecha Jankowskiego)

Podczas tworzenia innego interwencyjnego muralu pt. *Tradycyjnie homogeniczny Żywiec*, tym razem w Żywcu, przedstawiającego pozbawione barw stroje regionalne żywczanek na tle tęczy, Paczkowski sam padł ofiarą ataku na tle homofobicznym (por. Furtak, 2015). Miało to miejsce 13 grudnia 2014 r. Chciałabym podkreślić, że dokonany przez Jankowskiego odważny zapis aktu przemocy wymierzonej w Paczkowskiego (i w niego samego) podczas tworzenia muralu jest naprawdę porażający. W mojej ocenie, ten fragment filmu ma szansę wzbudzić rzeczywistą empatię względem osób, które są stale narażone na takie doświadczenia. Jest to o tyle ważne, że w scenie dokumentującej przemówienie Wójcik podczas Parady Równości 13 czerwca 2015 r. w Warszawie, widzimy, jak artystka podkreśla to, że jako osoba heteroseksualna po raz pierwszy doświadczyła homofobii wraz z aktem spalenia *Tęczy* 11 listopada 2013 r. W filmie Paczkowski opowiada, że wszystkie jego żywieckie murale zostały zamalowane przez ich przeciwników. Istotne jest więc pytanie o to, na ile silne tożsamości lokalne mogą być znakiem różnorodności, a na ile same mogą się stać narzędziem wykluczenia.

We Wrocławiu Jankowski dokumentuje kolejną „tęczową” interwencję, tym razem wokół muralu przedstawiającego Żołnierzy Wyklętych. Malowidło zatytułowane *Walcząca Armia Wyklęta Śląsk Wrocław o Was pamięta* powstało u zbiegu ulic Kołłątaja i Kościuszki w 2014 r. Przedstawia ono trzy sylwetki Żołnierzy Wyklętych (jedną z nich jest Danuta Siedzikówna, pseudonim Inka) oraz trzy wilki, co jest motywem zaczerpniętym z twórczości Zbigniewa Herberta – „Ponieważ żyli prawem wilka / Historia o nich głucho milczy” (wers z wiersza *Wilki* wydanego w 1992 r. w zbiorze *Rovigo*). Całość realizacji dopełnia herb piłkarskiego Śląska Wrocław oraz krzyże antykomunistycznej organizacji Zrzeszenie Wolność i Niezawisłość i Narodowych Sił Zbrojnych. Mural ten w 2015 r. został w Święto Niepodległości ozdobiony tęczą przez grupę anonimowych miejskich aktywistów działających w imię poprawy estetyki przestrzeni miejskiej



Fot. 6. „Łuk, który czekał na tęczę”. Interwencja na wrocławskim muralu Śląska Wrocław; fot. Wojciech Jankowski (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)



Fot. 7. Powrót tęgowych motywów na mural Śląska Wrocław w 2016 r.; fot. Wojciech Jankowski (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)

(por. *Na muralu...*, 2015). Jeden z nich w filmie Jankowskiego mówi: „Jak szedłem tam któregoś razu i spojrzałem na to takim okiem, jakimś takim poobiednim, to ta *Tęcza* mi się tam wyświetliła dosłownie”. W opinii aktywistów, łuk wpisany w oryginalną kompozycję muralu wręcz „czekał na tęczę”. Akt jej dorysowania był ich gestem oporu wobec wszechobecności samowolnej i jawnie wykluczającej symboliki narodowej. Jak mówili, „ten mural jest takim przykładem złego pomysłu na to, w jaki sposób wykorzystać historię, w jaki sposób ją pokazać”. Malowidło wkrótce zostało odnowione przez swoich twórców, ale motywy tęcowe powróciły także w 2016 r. po antymigracyjnej manifestacji ONR.

W 2020 r. głośne tęcowe „nieposłuszne obiekty” objawiły się w ramach warszawskiego happeningu Gangu Sam Zamęt i Poetki, zrelacjonowanych na portalu społecznościowym Facebook przez inny kolektyw anarcho-queerowy Stop Bzdurom. Aktywistki LGBT udekorowały wówczas tęcową flagą między innymi pomniki Mikołaja Kopernika i Józefa Piłsudskiego oraz rzeźbę przedstawiającą Chrystusa Ukrzyżowanego stojącą przed Kościołem Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu (Kurc, 2020). Twarze figur przewiązano różowymi chustami oznaczonymi międzynarodowym symbolem queerowego anarchizmu. W późniejszych wywiadach aktywistki podkreślały to, że symbole ważne dla warszawiaków należą również do nich – nieheteronormatywnych mieszkanki miasta (Kurc, 2020; Witczak, 2020). W swoich działaniach wymienione wyżej kolektywy posłużyły się strategią happeningu – dokonały interwencji na pomnikach w celu zwrócenia uwagi na problem lawinowo narastającej dyskryminacji osób LGBT w Polsce. Działanie to w swej formie nawiązywało do obserwowanych w 2020 r. głośnych interwencji na pomnikach związanych z amerykańskim ruchem protestacyjnym Black Lives Matter (BLM), między innymi w USA, Wielkiej Brytanii, Belgii (zob. np. Birnbaum, 2020). Aktywiści BLM interweniowali nie tylko w ramach sprzeciwu wobec zakorzenionej w historii i wciąż obecnej w przestrzeni publicznej dyskryminacji rasowej, ale także przeciwko brutalności policji. Nieoczekiwanie na działanie polskich aktywistek anarcho-queerowych odpowiedział Premier RP Mateusz Morawiecki i już po zdjęciu przyklejonej taśmą tęcowej flagi pod figurą Chrystusa sam ustawił znicz. Aktywistki przeniosły ten symbol upamiętnienia w inne miejsce – na Most Poniatowskiego, gdzie w 2019 r. osoba transpłciowa Milo Mazurkiewicz popełniła samobójstwo. Resort sprawiedliwości zareagował ostro – zatrzymaniem „tęcowych terrorystów” za „znieważenie pomników”, co aktywistki zrelacjonowały na portalu społecznościowym (Kurc, 2020). W odpowiedzi w Warszawie, Krakowie i wielu innych miastach miejskie pomniki również zostały spontanicznie udekorowane tęcowymi flagami. Postępowanie w sprawie tęcowych flag na pomnikach ostatecznie zostało umorzone 7 grudnia 2020 r. – zarzuty wobec zatrzymanych członkiń Stop Bzdurom umorzono wobec stwierdzenia, że nie popełniły one zarzucanego im czynu (Nowak, 2021).

W ramach wcześniejszych działań kolektywu identyfikująca się jako osoba niebiarna aktywistka Margot dokonała obywatelskiego zatrzymania ciężarówki Fundacji Pro-life Prawo do Życia głoszącej homofobiczne hasła (Kurc, 2020). Za ten czyn miała zostać aresztowana 7 sierpnia 2020 r. na okres dwóch miesięcy pod zarzutem zniszczenia mienia i ataku na kierowcę pojazdu. Spontaniczna demonstracja w obronie Margot przed zatrzymaniem interpretowanym jako zbyt surowy środek zapobiegawczy



Fot. 8. Odbudowa Tęczy w 2014 r. Kadr z filmu *Punkt zapalny* Wojciecha Jankowskiego (zamieszczona dzięki uprzejmości Autora)

została stłumiona przez policję, co wstrząsnęło środowiskiem stołecznych aktywistów i poskutkowało organizacją kolejnych „solidarnościówek” (Oklesiński, 2020). Historie kilku spośród aż 48 osób zatrzymanych tego dnia przedstawiono w filmie dokumentalnym pt. *7-my sierpnia* autorstwa Michała Bollanda (2020), którego premiera odbyła się w ramach 20. MFF Watch Docs – festiwalu organizowanego przez Helsińską Fundację Praw Człowieka. Po dwóch tygodniach Margot ostatecznie opuściła areszt, między innymi dzięki listom poparcia napisanym przez środowisko międzynarodowych artystów, intelektualistów i mężów zaufania, wśród których były również osoby duchowne różnych wyznań (Kurz, 2020).

Antropolog Anthony P. Cohen w eseju *Wspólnoty znaczeń* napisał, że dawniej w badaniach nad wspólnotą dominowała tzw. orientacja na strukturę – badano wówczas struktury i formy ich organizacji oraz sposoby ich funkcjonowania (Cohen, 2005). Z tej orientacji wynikało, że to struktura determinuje zachowanie. Gdy ktoś chciał się dowiedzieć, jak ludzie myślą, wystarczyło, by zbadał strukturę. Orientacja na strukturę, na tak zwany fakt społeczny, czyli normę, miała być obiektywna. W początkach antropologii społecznej jako dyscypliny naukowej nie podnoszono więc właściwie kwestii tego, że to samo może znaczyć co innego dla różnych członków wspólnoty. Zdaniem Cohena, w badaniach prowadzonych współcześnie samą wspólnotę należałoby jednak uznać za symbol, któremu różni jej uczestnicy przypisują odmienne znaczenia. Symbolika nie tyle niesie bowiem za sobą znaczenia, ile właśnie pozwala je przypisywać. Skoro struktura nie determinuje zachowania, to znaczy, że różne wspólnoty mogą się posługiwać tymi samymi strukturami, ale przypisywać im odmienne znaczenia.

Film Jankowskiego odkrywa mniej oczywisty wymiar uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej, co rodzi pytanie: jak dziś rozumieć postulowaną przez Kwon kategorię *site-specificity*, czyli charakteru miejsca? Zgodnie z myślą Gella,

należałoby wszak uznać, że kontekst społeczno-polityczny dla dzieła sztuki w przestrzeni publicznej stwarzają właśnie zróżnicowane praktyki jego odbioru. Ten wymiar uczestnictwa w produkcji fenomenu dzieł sztuki w przestrzeni publicznej jest tym ważniejszy do podkreślenia, że – jak wynoszę z tekstu Kwon – umyka uwadze decydentów skłonnych traktować społeczność lokalną jako zbiór podobnie myślących jednostek, związanych ze sobą przynależnością do określonego terytorium. Opisane i sportretowane w filmie Jankowskiego sposoby recepcji sztuki w przestrzeni publicznej każą się jednak zastanowić nad tym, czy to sama lokalność nie zmieniła dziś swojego charakteru i stała się oderwaną od terytorium i zdecydowanie bardziej efemeryczną zbiorowością. W jej skład wchodzi zarówno ludzie, jak i nie-ludzie, tacy jak obdarzone własną społeczną sprawczością i specyficznymi tymczasowe dzieła sztuki w przestrzeni publicznej.

Bibliografia

- Birnbaum, M. (2020). *Black Lives Matter protesters in Belgium want statue of colonialist King Leopold II to come down*. https://www.washingtonpost.com/world/europe/black-lives-matter-protests-king-leopold-statues/2020/06/09/042039f6-a9c5-11ea-9063-e69bd6520940_story.html. (dostęp: 20.10.2024).
- Cohen, A. (2005). Wspólnoty znaczeń (192–215), tł. K. Warmińska. W: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Furtak, E. (2015). *Jest wyrok za atak pod żywiecką tęczą*. https://bielskobiala.wyborcza.pl/bielskobiala/1,88025,17861460,jest_wyrok_za_atak_pod_zywiecka_tecz.html. (dostęp: 20.10.2024).
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Halberstam, J. (2018). *Przedziwna sztuka porażki*, tł. M. Denderski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Kurc, M. (2020). Grzeczne już byliśmy. Margot i przyjaciółki. *Replika*, 87: 12–17.
- Kwon, M. (2009). Sztuka publiczna w przestrzeni: integracja czy interwencja, tł. D. Cieśla-Szymańska. *Kultura Współczesna*, 62 (4): 103–131.
- Mouffe, C. (2015). *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tł. B. Szelewa. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Mural z wrocławskimi krasnalami na tle tęczy zniszczony. 18-latek nawoływał do nienawiści* (2014). <https://wroclaw.naszemiasto.pl/mural-z-wroclawskimi-krasnalami-na-tle-teczy-zniszczony-18/ar/c1-2453371>. (dostęp: 20.10.2024).
- Na muralu z „żołnierzami wyklętymi” pojawiła się tęcza* (2015). <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,19185018,na-muralu-z-zolnierzami-wyklętymi-pojawila-sie-tecza-foto.html>. (dostęp: 20.10.2024).
- Nowak, M. (2021). *Postępowanie w sprawie tęczowych flag na pomnikach umorzone. Nie wykryto sprawców*. <https://oko.press/postepowanie-ws-teczowych-flag-na-pomnikach-umorzone-nie-wykryto-sprawcow>. (dostęp: 20.10.2024).
- Oklesiński, D. (2020). Ja, „chuligan”. *Replika*, 87: 23–24.
- Plińska, W. (2015). Rainbow in Flames. *Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 9. <https://www.pismowidok.org/en/archive/2015/9-warsaw-moscow-monuments-of-transition/rainbow-in-flames>. (dostęp: 20.10.2024).

Punkt zapalny [dokument] (2019). reż. W. Jankowski. Polska.

Sansi, R. (2014). *Art, Anthropology and the Gift*. London, New York: Bloomsbury Academic.

Witczak, M. (2020). Stonewall to nie była petycja. *Replika*, 8: 18–21.

„Łuk, który czekał na tęczę”. Badanie fenomenu uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej

Abstrakt:

W artykule postaram się, za Miwon Kwon, zdefiniować pojęcie sztuki w przestrzeni publicznej i przywołać biografie jej wybranych realizacji. Wskażę na to, jak istotnym kryterium wpływającym na ich ocenę jest stopień zaangażowania publiczności. Pokażę, w jaki sposób do zbadania fenomenu uczestnictwa w projektach sztuki w przestrzeni publicznej można zastosować perspektywę antropologiczną reprezentowaną przez Alfreda Gella. Rozważania zilustruję przykładami zaczerpniętymi z moich badań nad fenomenem rzeźby *Tęcza* Julity Wójcik postawionej w latach 2012–2015 na placu Zbawiciela w Warszawie. Odniosę się też do filmu dokumentalnego pt. *Punkt zapalny* w reżyserii Wojciecha Jankowskiego z 2019 r.

Słowa kluczowe: charakter miejsca, queer, antropologia sztuki, Alfred Gell, Julita Wójcik, uczestnictwo

‘The arch that waited for the rainbow’. Exploring the phenomenon of participation in art projects in public space

Abstract:

Following Miwon Kwon, this paper aims to define the concept of art in public space. It examines the biographies of selected realizations, highlighting the degree of audience involvement as an important criterion influencing their evaluation. This paper also demonstrates how the anthropological perspective represented by Alfred Gell can be applied to investigate the phenomenon of participation in art projects in public space. The considerations will be illustrated with examples drawn from research into the phenomenon of Julita Wójcik’s *Tęcza* [*The Rainbow*] sculpture erected in 2012–2015 on plac Zbawiciela [Saviour Square] in Warsaw. Refer will also be made to the 2019 documentary film *Punkt zapalny* [*The Flashpoint*], directed by Wojciech Jankowski.

Keywords: site-specificity, queerness, anthropology of art, Alfred Gell, Julita Wójcik, participation

Weronika Plińska – antropolożka kultury, doktor nauk humanistycznych, adiunktka w Instytucie Sztuki i Designu na Uniwersytecie Pedagogicznym Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; autorka książki *Sprawczość sztuki* (2021) oraz reżyserka krótkometrażowego filmu dokumentalnego o malarstwie w przestrzeni publicznej *Alter ego* (2023); członkini Zespołu ds. Murali działającego przy krakowskim Urzędzie Miasta. Interesuje się antropologią sztuki i kultury materialnej, tradycjami animacji kultury i *community arts* oraz sztuką w przestrzeni publicznej. Kontakt: weronika.plinska@uken.krakow.pl.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.12

Weronika Plińska

ORCID 0000-0001-5469-793X

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Kawał życia pod Tęczą”. Rozmowa z Katarzyną Koślacz

Warszawa, 21 lipca 2014 r.

Weronika Plińska: Zanim rzeźba *Tęcza* Julity Wójcik pojawiła się na warszawskim Placu Zbawiciela w 2012 r., a jeszcze wcześniej w Brukseli, gdzie stała przed budynkiem Parlamentu Europejskiego, stworzono ją w Domu Pracy Twórczej w Wigrach w ramach projektu *Flower Power* kuratorowanego przez Agnieszkę Tarasiuk. Ty byłaś bezpośrednio zaangażowana w ten proces.

Katarzyna Koślacz: Tak. To jest istotne, że zanim pojawiła się w Warszawie, *Tęcza* początkowo była wpisana w całkiem inny projekt, powstawała w innym kontekście. Julita Wójcik cały czas to podkreślała, że *Tęcza* jest ogólnie równościowa, emancypacyjna, ale nie jest związana bezpośrednio z ruchem LGBT. Tutaj na Placu Zbawiciela rzeźba jest pełnym łukiem – w Wigrach to była połówka łuku *Tęczy*, która podpierała mury klasztoru, bo one się coraz bardziej osuwały. Została ustawiona na wzgórzu, w zieleni. Jak robiliśmy *Tęczę*, mimo że z plastikowych kwiatów, to mieliśmy straszną frajdę, bo do niej różne motyle i osy podfrwały. Wyglądała w tej przestrzeni dość realistycznie. Jak się robiło zdjęcia albo szło z jakiejś odległości, to trzeba było podejść naprawdę blisko i dopiero wtedy się orientowałaś, że to są plastikowe kwiaty. Wyglądała jak fatamorgana – jakby tęcza wyrosła wśród zieleni!

W.P.: Jak rozumiem, to był dla Was symbol emancypacyjny, ale taki uniwersalny bardziej?

K.K.: Bardzo uniwersalny, ale też w zasadzie na początku, jak my ją budowaliśmy, to oczywiście my się śmialiśmy, że to jest dla nas symbol emancypacyjny, a dla Julity Wójcik to bardziej miało wymiar estetyczny, ale też w jakiś tam pokrętny sposób religijny, bo jednak *Tęcza*, wiesz, symbol przymierza. Plus ta funkcja architektoniczna – symboliczne podpieranie murów. I może też burzenie murów pomiędzy dwoma środowiskami.

W.P.: Czyli taki pomost łączący klasztor ze środowiskiem artystycznym?

K.K.: Tak, dlatego że Dom Pracy Twórczej w Wigrach w tym momencie już nie istnieje ze względu na konflikt właśnie. To były stare poklasztorne eremy, które należały do Kościoła, ale Kościoła nie było stać na ich remont, więc jeszcze w czasach PRL-u przejęła je partia. Tak powstał Dom Pracy Twórczej przeznaczony oczywiście dla uprzywilejowanych, ale jednak to właśnie środowisko partyjne dokonało wszelkich niezbędnych remontów. Ja znam najlepiej okres pracy Agnieszki Tarasiuk, bo za czasów, gdy ona kierowała tą placówką, jeszcze zanim została odzyskana przez Kościół, to był naprawdę Dom Pracy Twórczej. Agnieszka Tarasiuk robiła tam świetne projekty: *Flower Power*, w ramach którego powstała *Tęcza*, jest tego przykładem. Chciała zburzyć mur pomiędzy artystami a miasteczkiem, więc ten projekt był partycypacyjny. Jedną z realizacji – *Fangor Flower* – została stworzona przez Maurycego Gomulickiego. Mieszkańcy Wigier wraz z nim sadzili bratki. *Tęczę* robiliśmy my, ekipa ludzi w zasadzie z zewnątrz.

W.P.: W jaki sposób ta grupa powstała?

K.K.: Julita poprosiła o pomoc Dominikę Wróblewską, która była w DPT odpowiedzialna za rzeczy promocyjno-produkcyjne. Ja znam Dominikę od późnego liceum i po prostu miałyśmy ze sobą kontakt. Ona przez jakiś czas była w Warszawie, po czym dostała pracę w Wigrach i po prostu do mnie zadzwoniła pewnego dnia, kiedy ja miałam wakacje i mówi: „Słuchaj, siedzę w Wigrach, bo robimy taki projekt, wpadłabyś może porobić *Tęczę*? Oczywiście tutaj jest super, kajak, wszystko. Macie wyżywienie, tyle że jest projekt artystyczny do zrobienia”. A ja akurat byłam w domu, między *Nowymi Horyzontami* a czymś tam, więc oczywiście spontanicznie powiedziałam: „Jasne, przyjeżdżam”. I tego samego dnia wsiadłam w autobus. Najśmieszniejsze jest to, że na studiach kulturoznawczych jednym z obszarów moich zainteresowań była sztuka feministyczna i twórczość kobiet. I wtedy jeszcze – bo to był sam początek moich studiów – jak usłyszałam „Julita Wójcik”, to choć oczywiście znałam jej akcję *Obieranie ziemniaków* w Zachęcie (2001), ale w ogóle tego nie skojarzyłam, więc nie wiedziałam, do kogo jadę! Dopiero jak tam przyjechałam, dotarło to do mnie, że przecież to jest TA artystka! Co mnie przyciągnęło? Lubiłam Dominikę i chciałam do niej wpaść na wakacje.

W.P.: Czy te osoby uczestniczyły też w innych działaniach w ramach *Flower Power*, czy Wasza grupa została stworzona wyłącznie do pracy z Julitą Wójcik?

K.K.: My pracowaliśmy tylko z Julitą Wójcik, bo te działania były rozłożone w czasie. *Fangor Flower* był już zrobiony, kiedy dołączyłam. Co do budowania *Tęczy* – miałam to szczęście, że byłam pod koniec projektu, więc też na wernisażu. Kiedy przyjechałam, *Tęcza* była już prawie gotowa, bo jej powstawanie dzieliło się na dwa etapy, czyli: nawlekanie tych kwiatków na druciki, a potem plecenie samej konstrukcji. Prawie wszystkie kwiatki były już zrobione. My tam jeszcze jeden dzień byliśmy ze znajomymi, którzy też przyjechali, plus jakaś dwójka osób z Wigier.

W.P.: A ta konstrukcja – pamiętasz, jak ona została stworzona?

K.K.: Kiedy przyjechałam, ta konstrukcja już stała. Było cholernie gorąco i kto nie miał lęku wysokości, czyli partner artystki i właśnie Dominika i Patrycja... to po prostu była praca na wysokościach. Ja nie byłam w stanie wejść wyżej niż jedna trzecia wysokości *Tęczy*.

W.P.: Na zdjęciach widziałam, że były zabezpieczenia.

K.K.: No tak! Dziewczyny były zabezpieczone, ale dla mnie wciąż to był *hardcore*.

W.P.: A pamiętasz może, kto zrobił tę stalową konstrukcję?

K.K.: Ona została od kogoś zamówiona. Pierwszy koncept Julity Wójcik był zresztą inny, tylko okazało się, że nie da się tego wykonać. Ona chciała, żeby *Tęcza* powstała z żywych kwiatów i żeby stalowa konstrukcja została wypełniona ziemią. Tylko okazało się, kiedy został obliczony ciężar tej pracy, że mur klasztoru by tego nie uniósł.

W.P.: Czyli to żywe kwiaty miały zostać zasadzone? Taka rabatka, tylko pnąca się w górę?

K.K.: Tak, to była ta wymarzona koncepcja. Tylko, że artystka nie wiedziała, czy w ogóle da się coś takiego zrobić i okazało się, że w sumie, mogłoby się dać, ale nie w warunkach wigijskich. I stąd w zasadzie te plastikowe kwiaty, które były jedynym wtedy możliwym „gorszym” rozwiązaniem. Pamiętam, że jeszcze kiedy pletliśmy te kwiaty i mieliśmy je w rękach, to była obawa, że to będzie wyglądać kiczowato.

W.P.: Uczestnicy się o to martwili?

K.K.: No tak, generalnie my wszyscy. Wydaje mi się, że Julita Wójcik również. Nie wiedzieliśmy, jaki to będzie miało efekt. I jak zaczęliśmy pleść te pojedyncze kwiaty, to też... wiesz, jakby pracujesz cały czas przy tym blisko... myślałam: „Nie no, fajnie, fajnie, ale jak to będzie wyglądać? Czy to nie będzie trochę, właśnie, nie OK?”. Po czym się okazało, że z odległości te kolory naprawdę się zlewają i w ogóle te kwiaty też wydają się prawdziwe.

W.P.: I tamta wigijska *Tęcza* przypominała tę, którą postawiono potem w Warszawie na placu Zbawiciela?

K.K.: Była bardzo podobna, ale nawet ta tutaj wydaje mi się za każdym razem inna – jak oni ją palą, to zmieniają się rodzaje kwiatów. To jest kwestia tego, jakie kwiaty są dostępne. Te plastikowe kwiaty są kupowane w fabrykach – to są nagrobne kwiaty. Ale w Wigrach wydaje mi się, że ich symbolika nie była szczególnie brana pod uwagę, tylko bardziej możliwości techniczne.

W.P.: A pamiętasz, czy w Wigrach było jakieś odsłonięcie tej rzeźby, wernisaż?

K.K.: Tak. Przy okazji wernisażu był też taki bankiet, na którym znalazło się jedzenie przygotowywane z kwiatów. Pamiętam, że pierwszy raz jadłam wtedy kwiaty cukinii pieczone. To były różne eksperymenty kulinarne, w dużym stopniu oparte na kwiatach. To było super!

W.P.: Bardzo mi się podoba ten pomysł.

K.K.: No właśnie może się wydawać, że to był taki banalny projekt, ale on się idealnie wpisywał w tamtą przestrzeń.

W.P.: Zawsze myślałam o *Tęczy*, że jest *site-specific* i została dostosowana do takich warunków pracy, jakie były. Zresztą Agnieszka Tarasiuk, dyrektorka DPT w Wigrach i kuratorka *Flower Power*, pracowała wcześniej przy podobnych projektach.

K.K.: Tak! Oni chcieli na przykład zrobić przy jakiejś okazji taki targ, gdzie mieszkańcy wystawią swoje produkty regionalne. Ale na zasadzie takiej, że kto zdecyduje się wystawić produkty, to mieli też zatrudnionego grafika czy graficzkę do zaprojektowania nowoczesnych etykietek do ich produktów. Tam się działa superwymiana, naprawdę!

W.P.: Słyszałam o pani lepiącej pierogi...

K.K.: Tak! To nie były takie zwykłe pierogi, wiesz? Były pieczone, o ile dobrze pamiętam, w środku ze świeżymi malinami czy innymi owocami. To było tak świetne! Wpadaliśmy do niej, jak mieliśmy czas, a ona je sprzedawała, ale za jakieś grosze, i to było niesamowicie dobre jedzenie. Wiedziała, że my jesteśmy z Domu Pracy Twórczej i zawsze był dialog: pytała, co tam robimy, bo była ciekawa.

W.P.: A czy sądzisz, że istnieje jakaś kontynuacja między tą *Tęczą* wigierską a *Tęczą*, która jest tutaj, w Warszawie. Czy to jest dla ciebie ten sam obiekt?

K.K.: Tak, dla mnie osobiście to jest ten sam obiekt, bo jak my go robiliśmy, to ja przypisywałam temu działaniu takie znaczenie, jak widzę tutaj. Traktowałam *Tęczę* jako symbol ruchu LGBT plus jakiejś wolności. Ale, jak mówię, to ja, osobiście. Jako projekt ta *Tęcza* mówiła po prostu o otwartości. Ale też jest fajnym obiektem estetycznym. Po prostu ona bardzo ładnie wpisuje się w przestrzeń i okazuje się, że w każdą przestrzeń! Bo tak jak uważałam, że wyglądała pięknie w przestrzeni wigierskiej, tak uważam, że wygląda rewelacyjnie tutaj, w Warszawie.

W.P.: Ja też tak uważam. Szczególnie wieczorem, na zdjęciach, widać, że *Tęcza* jest bardzo fotogeniczna.

K.K.: Dlatego w ogóle nie rozumiem tej całej przewrażliwionej prawicowej propagandy.

W.P.: Propagandy? Jakiego rodzaju?

K.K.: To, co *Tęcza* symbolizuje, jest przez nich odbierane w sposób negatywny. Jest przedstawiana jako symbol ruchu homoseksualnego. Podkreślają, że „tu *Tęcza*, a tu kościół” [Najświętszego Zbawiciela – W.P.]. Ja tego nie rozumiem w ogóle.

W.P.: Kontekst był od początku taki sam, prawda? Był klasztor i była *Tęcza*.

K.K.: Tak, zdecydowanie.

W.P.: Dziś raczej się wywodzi historię tej *Tęczy* warszawskiej, powiedzmy, od czasów polskiej prezydencji w Unii Europejskiej, którą miała upamiętniać.

K.K.: Nie mówi się o Wigrach. I kiedy rozmawiam ze znajomymi – bo ja to opowiadałam jako anegdotę, że robiłam pierwszą *Tęczę* – to po prostu wszyscy robią wielkie oczy, bo nikt o tym nie słyszał. Ta historia została zapomniana. O ile dobrze pamiętam, to na tym wernisażu właśnie zeszło się dużo mieszkańców miasta i mieszkańców Wigier – przychodzili pod *Tęczę*, jak my ją robiliśmy, i się tym ekscytowali.

W.P.: To właśnie jest dla mnie ciekawe, jaki był udział tych lokalnych uczestników? Czy Wasza grupa to były też osoby z Wigier, czy raczej oni występowali w roli pierwszych odbiorców Waszego działania?

K.K.: Wydaje mi się, że jeden z tych chłopaków, który z nami był, pochodził z Wigier, ale zasadniczo oni byli raczej odbiorcami. Ale to, co robiliśmy, wzbudzało ich duże zainteresowanie i wywoływało pozytywne emocje! Ja się ani razu nie spotkałam... w ogóle nikt nie rzucił żadnego tekstu na temat tego, że „ta *Tęcza* to jest skandal!”, albo że jest symbolem tego czy tamtego. Po prostu ludzie przychodzili, robili sobie zdjęcia pod *Tęczą*, wpadali ze znajomymi pokazać ją na wernisażu, że jest tak ładnie i tak kolorowo się zrobiło na tym wzgórzu, które i wcześniej było, oczywiście, dość ładne, ale takie puste. I że ta *Tęcza* tak pasuje, że wygląda tak prawdziwie. Ona była traktowana jak taka atrakcja, zabawka. Klasztor wigierski jest na szlaku papieskim i ja oczywiście byłam tam tylko podczas wernisażu, więc nie wiem, jak zachowywali się ludzie, którzy przyjeżdżali później.

W.P.: A powiedz mi, czy Ty czujesz się w jakiś sposób współautorką tej rzeźby przez to, co robiłaś?

K.K.: Tak, czuję się z nią związana, bo to jest jakiś kawałek historii mojego życia i nigdy bym nie powiedziała, przyjeżdżając do Wigier, że ta *Tęcza* wylądowała potem tutaj, w Warszawie. Mało tego, że będę przez ponad rok obok niej mieszkać, bo mieszkałam na placu Konstytucji. Kiedy *Tęcza* została spalona, razem ze współlokatorką i znajomymi oglądaliśmy z okna 11 listopada cały ten Marsz Niepodległości. Widziałyśmy, co się dzieje na ulicy, ale o tym, że *Tęcza* się pali, przeczytałyśmy na Facebooku. I oczywiście

trzydzieści sekund, a my buty i pod *Tęczę*. Czułam się z tym tak dziwnie, w co to się wszystko zmieniło?! Ja nigdy bym nie powiedziała, że z tego będzie jakiś kawał historii i jeszcze związany z moim życiem.

W.P.: A jak się czułaś z tym spalaniem? Odebrałaś to jako atak?

K.K.: Odebrałam to jako atak na wartości, które wyznaję. My się generalnie wtedy popłakałyśmy i upiliśmy na smutno. Nie chodziło tylko o *Tęczę*. Jakieś trzy, cztery lata wcześniej brałam udział w blokadach Marszu Niepodległości, a raz nawet pomagałam przy organizacji blokady z „Krytyką Polityczną”. To jest moje środowisko, z którym się identyfikuję. Dla mnie te kolejne podpalenia *Tęczy* też są symbolem, namacalnym znakiem tego, co się dzieje w całej Europie, czyli ostrego zwrotu prawicowego. Nawet samo spalenie *Tęczy* po raz kolejny to może aż tak mnie nie bolało, ale jakby w połączeniu z tym, że z mojego okna oglądałam przez kilkadziesiąt minut ten pochód, który był dość przerażający: taki dudniący, krzyczący, wojskowy. To święto 11 listopada, w tym kształcie, jaki jest organizowany przez środowiska narodowe, budzi we mnie strach. Między tym rokiem, kiedy byłam najpierw na blokadzie Marszu Narodowego na Starym Mieście, a potem na blokadzie na Marszałkowskiej, spędziłam rok w Berlinie. Jak wyjeżdżałam, to myślałam, że zostanę tam na stałe. Jednym z powodów, dla których wróciłam, było to, że 11 listopada cały czas czytałam informacje o tym, co się tutaj dzieje, i miałam takie poczucie, że to jest taki beznadziejny kraj, a jednocześnie, że jest tu tyle do zrobienia i dlatego ja chcę wrócić.

W.P.: A pamiętasz może fotografię Mariusza Wziontka przedstawiającą spalenie *Tęczy* w 2013 r., która zdobyła tytuł „patriotycznego zdjęcia roku”?

K.K.: Chodzi ci o flagę biało-czerwoną i palącą się *Tęczę*? Ja uważam, że to jest bardzo mocne zdjęcie. Budzi we mnie bardzo duży strach. Wydaje mi się, że na poziomie tego zdjęcia *Tęcza* stała się takim mocnym politycznym symbolem. Te tęczowe pasy *versus* biało-czerwone pasy. Nagle zostały zbudowane dwa antagonistyczne mocne symbole, czyli flaga biało-czerwona *versus* flaga tęczowa.

W.P.: Czy brałaś udział w happeningach, które miały miejsce już po spaleniu *Tęczy* w 2013 r. – „Wetknij kwiatek w *Tęczę*” albo akcja związana z całowaniem się pod *Tęczą*?

K.K.: Akurat nie brałam udziału w całowaniu się pod *Tęczą*, bo pracowałam wtedy. Co do „Wetknij kwiatek w *Tęczę*” to oczywiście. Plac Zbawiciela, ze względu na to, że mieszkalam na placu Konstytucji, to było główne miejsce mojego życia towarzyskiego, więc tak, różne rzeczy wtykaliśmy w *Tęczę* oraz zabieraliśmy z *Tęczy*, bo w domu miałyśmy zestaw kwiatów biało-czerwonych, które z niej sobie wypletłyśmy.

W.P.: Wyciągałyście białe-czerwone kwiatki z Tęczy?

K.K.: Tak, ale to bardziej w celu posiadania gadżetów do domu, bo wszystkim bardzo się podobały.

W.P.: Pojedyncze sztuki?

K.K.: Tak, pojedyncze, miałyśmy ich ze cztery czy pięć. Nawet zakładałam je na imprezę. Raz założyłam biały i czerwony kwiatek – powkładałam je sobie we włosy.

W.P.: Chciałabym to zobaczyć!

K.K.: Nie wiem, czy zostało z tego jakieś zdjęcie, ale podprowadziłyśmy białe-czerwone kwiatki. To było niesamowite, kiedy był sam stelaż i była z jednej strony ta część tęczowa, gdzie ludzie wtykali kwiaty, po czym pojawiła się taka łąka białe-czerwonych kwiatów.

W.P.: To był happening Solidarnej Polski zorganizowany po to, żeby odbudować Tęczę białe-czerwoną.

K.K.: Ja tą ulicą, w sensie obok Tęczy, przez ostatni rok przechodziłam niemal codziennie, czy na imprezę, czy do sklepu spożywczego, pracowałam przez cztery miesiące w TR Warszawa, więc to była moja trasa.

W.P.: A jak się czujesz z tym, że teraz w zasadzie nie można się do Tęczy zbliżyć? To jest taka nowość trochę w porównaniu z tym, że wcześniej ludzie mogli coś wetknąć, ewentualnie wyciągnąć.

K.K.: To, że nie można się do niej zbliżyć, to jest dla mnie jakieś ostre kuriozum. Jak ją budowaliśmy, to miała być – i wciąż niby jest – symbolem wolnościowym, demokratycznym, otwartym. Oczywiście nieraz byłam świadkiem tych wszystkich akcji. Jak na początku założyli tutaj te wszystkie alarmy, to ojciec z córką podszedł pod Tęczę, zupełnie nie mając świadomości – chciał pokazać jej Tęczę z bliska – i zaczęła się lać woda, przyjechała policja i w ogóle jakaś wielka akcja, dramat! To jest ostre kuriozum. Jestem ciekawa, jaki stosunek w tym momencie do Tęczy ma Julita Wójcik. Ja myślę, że dla niej to jest niezłe życiowe wydarzenie, że coś, co zrobiła ot tak, przeszło taką dziwną drogę. Te wszystkie historie wokół Tęczy... Chyba jakaś sieć komórkowa nakręciła reklamówkę, w której między innymi jeden kadr był przy Tęczy. I poszła fama w prawicowych mediach w Internecie, że to jest „pedalska propaganda”.

W.P.: Ja widziałam reklamę szkoły językowej, gdzie był krasnal i Tęcza. To jest już element infrastruktury, jakby nie patrzeć.

K.K.: Plac Zbawiciela był zawsze fajny, ale teraz jest już punktem turystycznym, z wielu względów. Tęcza to ostro podbija.

W.P.: Właśnie przeczytałam, że wczoraj się tutaj odbyła demonstracja poparcia dla potępianego za homofobiczne wypowiedzi Marka Jakubiaka, szefa browaru Ciechan. Pod *Tęczą* właśnie!

K.K.: Pod *Tęczą*?

W.P.: Tak! Grupa młodych mężczyzn demonstracyjnie spożywała piwo Ciechan. Około pięćdziesięciu osób.

K.K.: Niesamowite! Jednak każdy próbuje swoje trzy grosze wcisnąć pod *Tęczę*!

W.P.: Pamiętam ten moment, kiedy po spaleniu *Tęcza* stała „otwarta”. Rzeczywiście była wtedy współtworzona oddolnie.

K.K.: My nie robiliśmy nic specjalnego, to były jakieś kwiatki, kartki – okoliczności mocno imprezowe. To było bardziej, wiesz, robienie kwiatków z rachunków po piwie czy takie klimaty. Super było jak ktoś powiesił u góry *Nyan Cata*. Jest taka prosta gra, *Nyan Cat*, w której biegiesz kotem, z którego wypływa tęcza. Ktoś wydrukował tego kota i powiesił go na *Tęczy*. To dobre kilka dni wisiało, a było bardzo duże. Nie wiem, jak ktoś go powiesił tak wysoko? Ale to był wspaniały, *streetartowy* żart. Także no, kawał życia pod *Tęczą*.

Weronika Plińska – antropolożka kultury, doktor nauk humanistycznych, adiunktka w Instytucie Sztuki i Designu na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; autorka książki *Sprawczość sztuki* (2021) oraz reżyserka krótkometrażowego filmu dokumentalnego o malarstwie w przestrzeni publicznej *Alter ego* (2023); członkini Zespołu ds. Murali działającego przy krakowskim Urzędzie Miasta. Interesuje się antropologią sztuki i kultury materialnej, tradycjami animacji kultury i *community arts* oraz sztuką w przestrzeni publicznej. Kontakt: weronika.plinska@up.krakow.pl.

Katarzyna Kościacz – producentka wydarzeń kulturalnych; w trakcie trwania projektu *Flower Power*, w ramach którego w 2010 r. powstała wigierska odsłona *Tęczy* Julity Wójcik, była studentką kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego i wiedzy o teatrze w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 19 (2024)

ISSN 2081–3325

DOI 10.24917/20813325.19.13

Aleksandra Klimek-Lipnicka

ORCID 0009-0003-8918-7755

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Kolekcja Wrzesińska: *photobooki* jako artystyczna wizytówka miasta

Rozwój technik drukarskich na przełomie XIX i XX w. rozpowszechniał na niespotykaną skalę nie tylko słowo pisane, ale także obraz. To właśnie między innymi reportaże prasowe przecierały szlaki dla książki fotograficznej, rozwijającej się intensywnie przez kolejne dziesięciolecia, poczynając od ilustrowanych zdjęciami albumów, przez katalogi wystaw, aż do artbooków czy publikacji propagandowych. Obecnie znaczenie terminu *photobook* (lub książka fotograficzna) znacznie się zawężyło, lecz stałym elementem pozostaje nadrzędność narracji wizualnej wobec warstwy tekstowej. Na początku XXI w. twórcy i twórczynie zaczynają wykorzystywać formułę publikacji do prezentowania pojedynczych, zamkniętych cykli fotograficznych, o charakterze osobistej, a nawet intymnej wypowiedzi. Obecnie wydanie *photobooka* stanowi także relatywnie łatwy sposób na wejście do kręgu sztuki, zwłaszcza jeśli porównamy to z szansami na realizację indywidualnej wystawy. W ciągu ostatnich kilkunastu lat wśród miłośników fotografii przybiera na sile pasja kolekcjonowania tych małych dzieł sztuki wydawniczej. Dotarła ona także do Polski, choć są to przede wszystkim prywatne zbiory, pozostające poza zasięgiem szerszej publiczności.

Photobook jest zatem medium lubianym i chętnie wykorzystywanym przez artystów, a jednocześnie nie dość docenionym przez rodzime instytucje i inne podmioty publiczne. Na tym tle bardzo pozytywnie wyróżnia się miasto Września, które od 2009 r. we współpracy z cenionymi artystami nieprzerwanie buduje własną kolekcję książek fotograficznych. Publikacje te powstają w ramach rokrocznie organizowanej rezydencji finansowanej ze środków miejskich.

O historii i kulisach działania kolekcji wrzeșińskiej opowiedział mi jej obecny kurator Karol Szymkowiak (Klimek-Lipnicka, 2024a). Chciałabym zaprezentować wnioski z naszej rozmowy nie tylko jako interesujące studium przypadku swego rodzaju pleneru artystycznego, ale także jako inspirujący i godny naśladowania model instytucjonalnego wsparcia rozwoju *photobooka*. Na przykładzie kilku wybranych, a w mojej

ocenie szczególnie ciekawych książek fotograficznych, wchodzących w skład kolekcji, omówię także pomysły na interpretację wrzesińskiego projektu przez artystki i artystów. Ważna pozostaje dla mnie perspektywa zwrotu afektywnego, a więc dostrzeżenie w analizowanych dziełach możliwości oddziaływania na stany emocjonalne odbiorców.



Fot. 1. Karol Szymkowiak – fotografia okładek książek z Kolekcji Wrzesińskiej

Wielkopolskie miasto Września, liczące około trzydziestu tysięcy mieszkańców, w powszechnej świadomości istnieje chyba przede wszystkim za sprawą heroicznego sprzeciwu miejscowych uczniów wobec pruskich nauczycieli na początku XX w. Wy-mownie milczące wrzesińskie dzieci są zresztą powracającym – mniej lub bardziej dosłownie – tematem *photobooków* pochodzących z kolekcji. Nie bez przyczyny jedną z zasad rezydencji obowiązujących jej beneficjentów jest twórcze zinterpretowanie dowolnego tematu związanego z miastem lub gminą Września. Powstały w ten sposób cykl fotografii zostaje zwieńczony wystawą oraz wydaniem książki fotograficznej. Pomysłodawcą był Waldemar Śliwczyński, fotograf i wydawca „Kwartalnika Fotografia”. W 2009 r. wspólnie z burmistrzem Tomaszem Kałużnym rozpoczęli przedsięwzięcie, które było raczej eksperymentem. Śliwczyński przez kolejne pięć lat tworzył pod-waliny wrzesińskiego zbioru, by w 2015 r. przekazać opiekę nad projektem w ręce Szymkowiaka. W ciągu szesnastu lat Kolekcja Wrzesińska zyskała rangę prestiżowego przedsięwzięcia, a zaproszenie do udziału w kolejnych projektach stanowi dziś dla fotografa duże wyróżnienie.

Niemalą rolę pełnią korzystne honoraria oraz środki na produkcję, dzięki którym wrzesińskie książki fotograficzne prezentują wysoki poziom artystyczny i projektowy.

Wydawane są w nakładzie między czterysta a osiemset egzemplarzy¹, podczas gdy *self-publishing* notuje coraz niższe liczby w tym obszarze. Co ciekawe, przedsięwzięcie jest finansowane z części budżetu przeznaczonej na promocję miasta, a nie – jak mogłaby podpowiadać intuicja – na lokalną kulturę. Września posiada zatem coś o wiele bardziej wartościowego niż popularne koszulki, kubki i inne gadzety dedykowane turystom. Fotoksiążki stały się wręcz nieodłącznym elementem miejscowej tożsamości, a Szymkowiak wymienia tworzenie zasobu kulturalnego miasta jako drugą po promocyjnej funkcję projektu. Na oficjalnej stronie czytamy:

Za sprawą Kolekcji Wrzeńskiej mieszkańcy Miasta i Gminy Września mają okazję spojrzeć na siebie samych i przestrzeń, w której żyją, z perspektywy artysty będącego zewnętrznym obserwatorem. Dzięki temu „zewnętrznemu oku” mają sposobność dowiedzieć się czegoś nowego o ludziach, miejscach i zjawiskach, które są tak blisko nich, a jednak często umykają ich uwadze w codziennym życiu. Kolekcja Wrzeńska adresowana jest również „na zewnątrz”, poza miasto, w którym powstaje. Września staje się tym samym czymś w rodzaju miasta uniwersalnego, za pomocą którego fotograf opowiada historie o znacznie szerszym kontekście, wykraczającym poza, ale wynikającym z miejsca realizacji (*Kolekcja Wrzeńska*, b. d.).

Rzeczywiście Kolekcja wydaje się wypełniać zarówno postulaty promocyjne, jak i ambicje krytycznego komentowania rzeczywistości. Po lokalnej premierze *photobooki* mają kolejne wystawy w Polsce i pojawiają się w konkursach (takich jak Fotograficzna Publikacja Roku), zestawieniach i recenzjach (na przykład na portalu fotopolis.pl).

Dzięki dokumentalnemu i cyklicznemu charakterowi książki fotograficzne pełnią w mieście rolę historycznej kroniki. Rejestrują także zjawiska ogólnopolskie. Zaproszone do projektu osoby umiejętnie odpowiadają na obowiązujące nastroje społeczne, czasem nawet intuicyjnie wyprzedzają znaczące wydarzenia. Tak było w przypadku *Stosu* Magdaleny i Maksymiliana Rigamontich (2021), którego realizacja o kilka miesięcy poprzedziła wyrok Trybunału Konstytucyjnego zaostrzający ustawę aborcyjną. Punktem wyjścia dla książki była zauważona na wrzeńskim rynku przez Rigamontiego tabliczka, głosząca: „W tym miejscu w 1720 r. spalono na stosie cztery kobiety. Dwie z nich skazano za czary, a dwie za fałszywe oskarżenia”. Przewidziany przez autorów cykl fotografii oraz tekstów miał ukazać traumatyczne wydarzenia sprzed trzystu lat i oddawać głos współczesnym kobietom, które wyróżniały się na tle lokalnej społeczności swoją postawą sprzeciwu wobec schematów czy stereotypów. Na tle eskalujących napięć społecznych, a wreszcie ich wybuchu w formie protestów na przełomie października i listopada 2020 r. *Stos* zyskał kolejną warstwę znaczeniową. „Tłumy przyszły na rynek we Wrześni”, zdanie kilkakrotnie przewijające się przez karty *photobooka*, stało się wymowną klamrą łączącą historie przemocy wobec kobiet, która wprawdzie straciła cechy otwartego okrucieństwa, ale za to podstępnie zadomowiła

¹ Podane liczby dotyczą jedynie puli książek publikowanej przez miasto. Rezydenci Kolekcji Wrzeńskiej mogą skorzystać z zapisu umowy, który uprawnia ich do wyprodukowania z własnych środków drugiego nakładu publikacji i jego sprzedaży.

się w instytucjach i prawodawstwie. Książka nawiązuje także do piętnastowiecznego traktatu *Młot na czarownice* (1487), a w ostatniej części oddaje mieszkańcom nie tylko głos, ale także spojrzenie. Było to wprawdzie wynikiem okoliczności losowych – Rigmonti w ostatniej fazie projektu zachorował na COVID-19 i nie mógł fotografować miejscowych protestów w obronie praw kobiet, więc zdecydował się powierzyć to zadanie mieszkańcom (Klimek-Lipnicka, 2024a). Przejęcie przez nich roli dokumentalistów i przyczyny zaistnienia tej sytuacji tworzą w przypadku *Stosu* metaopowieść i stają się znakiem czasów, w których powstała książka.

Pandemiczne wątki wysuwają się na plan pierwszy również rok później w publikacji Macieja Jeziorka *Mox, Longe, Tarde* (2022). Tytuł nawiązuje do łacińskiego powiedzenia-wskazówki, o którym średniowieczna Europa przypominała sobie w obliczu plag. Gdy nadchodziło „morowe powietrze”, należało „uciekać szybko, daleko, nierychło wracać”. W myśl tej recepty ludzie znikają z fotografii Jeziorka. Pozostawiają po sobie zastawione stoły oraz napoczęte i porzucone w połowie posiłki, na zdjęciach skąpane w dramatycznym *chiaroscuro* rodem z barokowych martwych natur. Wrażenie swojskości miesząc się z grozą jest tutaj dojmujące. *Mox, Longe, Tarde* z całą mocą wydobywa afektywne oddziaływanie fotografii, frapujące, tym bardziej że jego wpływ na odbiorcę jest zmienny i zależny od czasu i okoliczności. U Jeziorka miejsce bohaterów zajmuje sugestywna pustka, której pierwotne pandemiczne znaczenie od lutego 2022 r. ustępuje wobec konotacji wojennych i uchodźczych. Sama forma *photobooka* również przywołuje skojarzenia z książkami kolekcjonowanymi przez lata, które wskutek dramatycznych decyzji o ucieczce przed wojną są pozostawiane na półkach.

Podobnie cicha i „odludna” jest publikacja Nicolasa Grosperre’a *Muzyka milczenia* (2013), w której splatają się ze sobą wątki protestu uczniów oraz upadku zakładów Tonsil, produkujących głośniki. Zestawienie prostych, typologicznych ujęć prezentujących opustoszałe klasy szkolne i hale fabryczne oraz izbę pamięci Strajku Dzieci Wrzesińskich tworzy bardzo szeroką metaforę kilku rozdziałów polskiej historii. Jak mówi o książce sam autor:

Dzieci Wrzesińskie w swoim proteście milczały, z kolei Tonsil produkował głośniki, które też zamilkły. Analogii jest więcej. Strajk dzieci wywołał falę niepodległościową, a Tonsil zaczął upadać wraz z pełnym odzyskaniem niepodległości przez Polskę (za: Grabowiecki, 2013).

Opisanym wyżej książkom brakuje „laurkowego” stylu tradycyjnych albumów, zachęcających do odwiedzenia danego regionu, na przykład prezentujących najważniejsze zabytki. Szymkowiak przyznaje, że Kolekcja Wrzesińska w roli wizytówki miasta może zaskakiwać, jednak jej odbiór przez samych mieszkańców uważa za bardzo przychylny. Wrześnianie oswoili się z corocznym poruszeniem towarzyszącym odwiedzinom artystów, realizacji kolejnych projektów i premierom książek. Wernisaże wystaw, które dla każdego rocznika Kolekcji są organizowane zawsze w czerwcu następnego roku, stały się nieodłącznym elementem kulturalnego krajobrazu miasta. Na tak pozytywny odbiór może mieć wpływ kilka czynników, ale z punktu widzenia mieszkańców najważniejszy wydaje się bezpłatny dostęp do wydanej publikacji. Większość nakładu wypuszczanego

przez miasto – poza małą częścią przeznaczoną do sklepu muzealnego – jest rozdawana, dzięki czemu książki mogą trafiać do wszystkich, a nie tylko do koneserów. Dla wielu osób oznacza to pierwsze, a czasem nawet jedyne w życiu wejście w posiadanie obiektu sztuki. Warto tu zaznaczyć, że obecnie ceny publikacji fotograficznych stanowią coraz większe wyzwanie dla portfela, dochodzą czasem do kilkuset złotych. Kolejną okolicznością, dzięki której kolekcja zyskuje w oczach mieszkańców, jest partycypacyjny charakter wielu projektów realizowanych w ramach rezydencji. Na zaproszenie do współpracy osób z lokalnej społeczności zdecydowali się Andrzej Jerzy Lech, Katarzyna Majak, Zuza Krajewska, Karolina Jonderko, a także duety: Chris Niedenthal i Tadeusz Rolke oraz Magdalena i Maksymilian Rigamonti. Blisko wrzeńian – ich pracy, rozrywek, czasu wolnego – byli również Mariusz Forecki i Adam Lach. Nawiązywaniu relacji z bohaterami sprzyja z pewnością długość rezydencji. Po uwzględnieniu w harmonogramie prac czasu na edycję zdjęć oraz zaprojektowanie książki, artyście wciąż pozostaje kilka miesięcy na wysłuchanie historii i wykonanie pogłębionych portretów, jeśli właśnie taka jest koncepcja.

Przykładem podobnej strategii jest praca *Powinno być dobrze* Zuzy Krajewskiej (2019), która realizowała rezydencję w 2018 r. Fotografka zaprosiła przed swój obiektów wrzeńską młodzież w wieku od jedenastu do dziewiętnastu lat. Za cel wyznaczyła sobie nie tylko patrzeć i dokumentowanie obrazu, ale także słuchanie i zapisywanie osobistych wyznań osób pozujących. Ponadto młodzi posiadali w ramach projektu dużą sprawczość i sami decydowali o ujęciach oraz konwencjach, w jakich chcą być ukazani. Krajewska zadawała im proste pytania: „Jak ci się tu żyje?”, „Warto byłoby coś dla tego miejsca poświęcić?”, „Widzisz się tu za 10 lat?”, „Co ci tu przeszkadza?”, „Czym jest patriotyzm, poświęcenie, ojczyzna?” (Zuza Krajewska..., b. d.). Odpowiedzi zestawione w książce z portretami stanowią dodatkową linię narracyjną i dają wgląd w intymne światy bohaterek i bohaterów. Autorka uwspółcześniła w ten sposób historię dzieci wrzeńskich, które tym razem odzyskały głos i mogły wypowiedzieć swoje problemy, obawy i marzenia. W mojej opinii, łączenie fotografii z tekstem jest bardzo dobrą praktyką, ukłonem w stronę widza. Sam obraz bowiem, nawet ułożony w dłuższą sekwencję, nie opowiada historii, a raczej ją sugeruje. Jego interpretacja zależy w dużym stopniu od doświadczeń, wiedzy i kompetencji odbiorcy, natomiast słowny komentarz umieszczony obok zdjęcia umożliwia głębsze, bardziej afektywne doświadczanie przedstawionej opowieści. Wypowiedzi bohaterek i bohaterów *Powinno być dobrze* odślaniają głęboką wrażliwość na nietolerancję, sprawy społeczne i ekologiczne. Cała książka tworzy zbiorowy portret wrzeńskich nastolatków, *pars pro toto* pokolenia Polaków wchodzących w dorosłość.

Wyznania młodych wrzeńian nie zawsze pokazywały ich małą ojczyznę w pochlebnym świetle. Szymkowiak zaznacza, że zaistnienie szczerych i czasem trudnych dla samego miasta projektów jest możliwe dzięki całkowitej swobodzie twórczej, którą cieszą się rezydentki i rezydenci (Klimek-Lipnicka, 2024a). Władze Wrześni nigdy nie uległy pokusie cenzurowania materiału zdjęciowego czy narzucania kierunku prac kuratorowi lub fotografującym. Zaproszeni twórcy i twórczynie otrzymują także całkowitą dowolność doboru zespołu, który przygotowuje książkę, czyli osób odpowiedzialnych między innymi za edycję i projekt. Ta odważna postawa gwarantuje

Kolekcji wysoki status artystyczny oraz wspomniany wyżej walor krytyczny, ale być może jest również przyczyną braku jej naśladowców w innych polskich miejscowościach. Szymkowiak nie kryje zdziwienia, że ten pomysł, w gruncie rzeczy prosty i łatwy do zaimplementowania, nie został skopiowany. Nie miałby nic przeciwko, a nawet zachęca do rozwijania innych lokalnych kolekcji książek fotograficznych. Zastrzega jednak, że pozostawienie wolnej ręki twórcom i kuratorom jest obligatoryjne, aby rezultat tych działań miał szansę zaistnieć w obiegu sztuki (Klimek-Lipnicka, 2024a).

Kolejni fotografowie i fotografki zapraszani do Wrześni muszą radzić sobie z presją osiągnąć swoich poprzedników oraz malejącą pulą tematów do poruszenia. Dla niektórych sposobem wyjścia z tej sytuacji jest strategia twórczego eksperymentu. Za sprawą projektów Filipa Springera, Rafała Milacha czy Karoliny Jonderko wrzesińskie projekty wychodzą z paradygmatu dokumentalnego ku sztuce konceptualnej czy kreowaniu fabuły. Milach, posługujący się archiwum miejscowego fotografa Ryszarda Szczepaniaka, stworzył serię kolaży, które w uniwersalny sposób zapraszają do refleksji nad naturą protestu i mechanizmów dyscyplinujących (Milach, b. d.). Zdaniem Szymkowiaka, książka *Pierwszy marsz dżentelmenów* (2017) wyzwoliła u Milacha zainteresowanie tematem obywatelskiego oporu (Klimek-Lipnicka, 2024a). Pokłosiem jego dalszych poszukiwań stało się między innymi Archiwum Protestów Publicznych, baza gromadząca dokumentację fotograficzną oraz tekstowe z polskich strajków i manifestacji². Mniej polityczny, bardziej ogólnoludzki charakter ma publikacja *Zegarmistrz* Filipa Springera (2018). Podczas wrzesińskiej rezydencji autor znanych reportaży po raz pierwszy podjął się formy opowiadania, które następnie zestawił z „amatorskimi” polaroidami. Stworzył dwutorową narrację o naturze czasu.

Publikacją, nad którą chciałabym się zatrzymać dłużej, jest *Bebok* zrealizowany w 2022 r. przez Jonderko. Tej pochodzącej ze Śląska fotografce sławę przyniosły długoterminowe projekty dotyczące tematu straty i żałoby, między innymi *Autoportret z matką*, *Zaginieni* czy nagrodzony w World Press Photo *Reborn*. Jonderko przyznaje, że zazwyczaj poświęca bardzo dużo czasu na nawiązanie relacji z bohaterami, aby uzyskać autentyczne, niewymuszone i czysto dokumentalne ujęcia. Zaproszenie do współtworzenia Kolekcji postawiło ją przed koniecznością zmiany *modus operandi*, by materiał mógł zostać ukończony na czas. Artystka przyjęła rolę reżyserki fabularyzowanego dokumentu o beboku, straszyle rodem ze śląskiego folkloru, snującym się ciemnymi uliczkami małego miasteczka i obserwującym grupkę młodych ludzi. Obsadę stanowili prawdziwi aktorzy i aktorki młodzieżowego teatru Otczapy, którzy stworzyli z Jonderko bardzo bliską więź i mieli duży wpływ na rozwój cyklu. Powstała w wyniku tej współpracy książka jest niezwykle atrakcyjna wizualnie i pełna formalnych nawiązań do dzieł filmowych. Młodszy odbiorcy rozpoznają w niej wpływy estetyki serialu *Stranger Things*, starsze – kultowego *Miasteczka Twin Peaks*. Obie produkcje wywołują dziś specyficzną odmianę nostalgii za utraconym, niewinnym i ulotnym czasem wchodzenia w dorosłość. Ta konwencja nie jest u Jonderko zwykłym ozdobnikiem, lecz świadomie użytym zabiegiem, wydobywającym głębsze warstwy narracji. *Bebok*

² Archiwum Protestów Publicznych wydaje także swój periodyk – „Gazetę Strajkową”, która jest rozdawana podczas zgromadzeń lub dostępna na zamówienie w cenie wysyłki.

opowiada także historię mierzenia się z demonami, które atakują kruchą w okresie dorastania psychikę i stają na drodze realizacji marzeń. Autorka nie kryje inspiracji wątkami autobiograficznymi z jej dzieciństwa i dojrzewania w małej śląskiej miejscowości. Jako mała dziewczynka była straszona bebokiem, a w wieku nastoletnim zmagająca się z wieloma lękami i niską samooceną. Dziś problemy młodych ludzi coraz częściej są bardzo poważne, a postpandemiczna depresja i zapaść polskiej psychiatrii dziecięcej stanowiły ważny kontekst projektu Jonderko. Fotografka wyznała, że tworzenie *Beboka* miało wymiar terapeutyczny zarówno dla niej, jak i dla osób po drugiej stronie obiektywu (Sańczuk, 2023).

Szesnałą rezydencję realizuje obecnie Magda Hueckel. Trwają także przygotowania do wystawy zeszłorocznego projektu autorstwa Wojciecha Wilczyka. Kolekcja wzbogaci się więc niebawem o kolejne publikacje i wszystko wskazuje na to, że Września jeszcze długo będzie kultywować tradycję wydawania *photobooków*. Szymkowiak zauważa jednak, że na horyzoncie zaczynają się pojawiać problemy, które za jakiś czas mogą wpłynąć na krajobraz polskiej książki fotograficznej. Pierwszym z nich są rosnące ceny produkcji, drugim – upadanie specjalistycznych drukarni. Już teraz, jak mówi kurator, zrealizowanie bardziej wymagającego projektu bywa najeżone przeszkodami (Klimek-Lipnicka, 2024a). Zdarzają się też wypadki w druku oraz składzie książek wpływające na ich spójność i estetykę. Osoby zainteresowane *photobookami* martwi także kwestia dostępu do publikacji. We Wrześni są one przechowywane w małej galerii w budynku Urzędu Stanu Cywilnego, dostępnej jedynie w godzinach otwarcia instytucji. Poza tym komplet książek z Kolekcji można nieodpłatnie obejrzeć jedynie podczas Festiwalu Fotografii „W Ramach Sopotu” oraz w Służewskim Domu Kultury w Warszawie. W debacie na temat wydawania *photobooków* pojawiają się także wątpliwości natury ekologicznej, w tym zarzuty nadprodukcji dzieł bogato ilustrowanych zdjęciami (Klimek-Lipnicka, 2024b). Moim zdaniem, przypadek Wrześni broni się właśnie za sprawą przerzucenia części środków z puli budżetu dedykowanej miejskim gadżetom reklamowym (które bardzo często kończą jako śmieci) na wytwarzanie obiektów sztuki, tworzących później elementy wielu kolekcji.

Pomimo wyzwań, przed którymi staje obecnie książka fotograficzna, Kolekcja Wrzeńska rozwija się prężnie i stanowi dla polskiego krajobrazu wydawniczego pewien *constans*. Na siłę tego przedsięwzięcia składa się wiele czynników. Po pierwsze, pomimo swego instytucjonalnego umocowania, ma ono genezę inicjatywy oddolnej – pomysł stworzenia pierwszej publikacji wizualnej promującej Wrześnię wyszedł od miejscowego pasjonata Waldemara Śliwczyńskiego. Miasto pozostaje bezstronnym mecenasem, nie wpływa na artystyczne decyzje kuratora oraz osób realizujących rezydencję. Jednocześnie środki finansowe przewidziane w umowie pozwalają fotografom i fotografkom na dość dużą swobodę twórczą, pogłębienie poruszanego tematu oraz zatrudnienie zespołu odpowiedzialnego za edycję i design książki. Dzięki formule rozłożonego w czasie pleneru wiele projektów miało charakter partycypacyjny, uwzględniający długotrwałe działanie z lokalną społecznością, w tym dziećmi. Udzielenie głosu wrześnianom wyzwoliło sytuacje wspólnotowe, emocjonalne czy nawet terapeutyczne, budowało jednocześnie przywiązanie mieszkańców do samej idei Kolekcji. Owocem kilkunastu lat pracy kuratorów oraz artystów jest zbiór *photobooków*, który stanowi

bogaty zasób kulturalny miasta, podtrzymujący pamięć o wydarzeniach z bliskiej i oddległej historii. Umiejętne krytyczne przetworzenie podejmowanych przez fotograffi i fotografów zagadnień pozwala na odczytanie wizualnej narracji także poza kontekstem lokalnym. W tym sensie książki powstałe w ramach rezydencji dysponują szerokim potencjałem afektywnym, mogącym przywołać emocje i wspomnienia. Studium przypadku Kolekcji Wrzesińskiej ujawnia splot czynników korzystnych dla wszystkich stron przedsięwzięcia i może stanowić model dla podobnych działań na terenie innych ośrodków miejskich w Polsce. Ponadto jest wyrazem głębokiego oddania obiektowi, jakim jest książka fotograficzna, oraz pasji zbierackiej. Niestety, po stronie instytucji sztuki brakuje na razie odpowiednio aktywnej postawy w zakresie nabywania, zabezpieczania i prezentowania osiągnięć osób tworzących *photobooki*. Być może pewną poprawę przyniosłby dalszy rozwój badań nad tymi dziełami wydawniczymi. Na ten moment ich kolekcjonowanie ma charakter niszowego hobby, pielęgnowanego przede wszystkim przez niewielkie polskie środowisko fotograficzne.

Bibliografia

- Jeziorek, M. (2022). *Mox, Longe, Tarde. Kolekcja Wrzesińska 2021*. Urząd Miasta i Gminy Września. <https://maciejjeziorek.pl/books/book-1>. (dostęp: 14.10.2024).
- Jonderko, K. (2023). *Bebok*. <http://www.karolinajonderko.com/bebok/auessq6me-inpug1137znv1fdltkmuq>. (dostęp: 14.10.2024).
- Grabowiecki, M. (2013). „Muzyka milczenia” Nicolasa Grosperre’a we Wrześni. <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/14836-muzyka-milczenia-nicolasa-grosperrea-we-wrzesni>. (dostęp: 19.05.2024).
- Kolekcja Wrzesińska* (b. d.). <https://www.wrzesnia.pl/asp/kolekcja-wrzesinska,34,,1>. (dostęp: 14.10.2024).
- Klimek-Lipnicka, A. (2024a). *Wywiad z Karolem Szymkowiakiem*. Nagranie z dnia 15.02.2024. Zbiory prywatne autorki. Kraków.
- Klimek-Lipnicka, A. (2024b). *Wywiad z Łukaszem Rusznicą*. Nagranie z dnia 10.01.2024. Zbiory prywatne autorki. Kraków.
- Milach, R. (b. d.). *Kolekcja Wrzesińska 2016 – Rafał Milach „Pierwszy marsz dżentelmenów”*. <https://zpaf.pl/aktualnosci/kw-2016-rafal-milach-1marsz-dzeltemenow>. (dostęp: 26.05.2024).
- Milach, R. (2017). *Pierwszy Marsz Dżentelmenów*. Września: Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni.
- Rigamonti, M., Rigamonti, M. (2021). *Stos. Kolekcja Wrzesińska 2020*. <https://www.maksymilianrigamonti.com/stos/stos-regular-edition-pl>. (dostęp: 14.10.2024).
- Sańczuk, A. (2023). „Bebok” Karoliny Jonderko: *Ostatnie takie lato*. <https://www.vogue.pl/a/bebok-nowy-projekt-fotograficzny-karoliny-jonderko>. (dostęp: 26.05.2024).
- Springer, F. (2018). *Zegarmistrz*. Września: Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni.
- Zuza Krajewska, „Powinno być dobrze” *Kolekcja Wrzesińska* (b. d.). <https://kulturaupodstaw.pl/obrazy/zuza-krajewska-powinno-byc-dobrze-kolekcja-wrzesinska-michal-sita>. (dostęp: 22.05.2024).

Kolekcja Wrzeńska: *photobooki* jako artystyczna wizytówka miasta**Abstrakt:**

Przedmiotem niniejszej pracy jest organizowana przez miasto Września cykliczna rezydencja dedykowana fotografom, w wyniku której powstaje zbiór *photobooków* nazywany Kolekcją Wrzeńską. Korzystając z perspektywy badawczej zwrotu afektywnego oraz teorii instytucjonalnej, omówiłam funkcjonowanie tego przedsięwzięcia oraz konkretne przykłady dzieł wchodzących w skład Kolekcji. Celem mojej pracy jest zaprezentowanie wrzeńskiego projektu jako pozytywnego przykładu wsparcia dla książki, która jest istotnym medium współczesnej polskiej fotografii. Ponadto pokazuję *photobooka* jako sprawczy obiekt sztuki, o potencjale performatywnym i afektywnym.

Słowa kluczowe: fotografia, książka fotograficzna, *photobook*, Kolekcja Wrzeńska, Września

Września Collection: Photobooks as an Artistic Showcase of the City**Abstract:**

The subject of this study is a cyclical residency organised by the city of Września and dedicated to photographers, resulting in a collection of photobooks called the Września Collection. Using the research perspective of affective turn and institutional theory, the functioning of this endeavour and specific examples of the works included in the Collection are discussed. This work aims to present the Września project as a positive example of support for the book, which is an important medium of contemporary Polish photography. Furthermore, the photobook is shown as a causal art object with performative and affective potential.

Keywords: photography, photographic book, photobook, Września Collection, Września

Aleksandra Klimek-Lipnicka – fotografka, kuratorka, animatorka kultury, absolwentka Sztuki Współczesnej na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Interesuje się historią i teorią fotografii oraz myślą feministyczną.