

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 przysługującego 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 wprowadzono 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 liczone 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 „SztYGarka” 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 zapalem, 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 biegną 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 tworzono 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” (Poprzęcka, 2024), to *Kobiety zbierające kłosa* (*Des Glanuses*, 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 złotym 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 Żelechower-Aleksiu, *Szkic* [II Ogólnopolski Plener Przemysłowy na Śląsku, ROW, 1969], pisak niebieski na papierze; kolekcja Muzeum Miejskiego „SztYGarka”; 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 koloryt wspominała młoda wówczas artystka Mira Żelechower-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 Poprzęcka – „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 Żelechower-Aleksiu przekazała w darze dla Muzeum Miejskiego „SztYGarka” 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 „Sztynarka”), 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 nieprzejejdanych strażniczek jego doktryny. Niemniej jej twórczość zaczyna być obecnie inaczej postrzegana, również przez subtelniejszą aktywność na polu artystycznym i teoretycznym z lat 1946–1949 (Słodkowski, 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: Słodkowski, 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 Diament) 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 fotografka i publicystka z „Chłopską drogą” i „Żołnierzem Polski”.

⁷ Urodzona w Bieczu 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 ZPAF. Była redaktorem naczelnym „Przeglądu Artystycznego” (do 1973 r.).

PRL-u, w tym w organizowanych licznie plenerach. Załączki 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 Waław 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 Pronaszko, 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, niezwykły 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 Zagórzcu. 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. Artyści, 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 równoległe 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 „SztYGarka”; 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 „SztYGarka” 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: Krzysztof 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 zwracającym 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 artystów¹⁵, w tym czterech artystów radzieckich: Walentin Czekmasow z Karelii, Wiczyśław Litwinow z Leningu, 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 „Sztygarka” 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 „Sztynygarka”; 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 „Sztynarka”, 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 Matyszczuk-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 dzieliłyśmy 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: Grząślewicz, 2024; por. 2023).

Ostatnim akcentem, a może nawet kłamrą łączącą jakże bogate, bo trwające niemal sto dziewięćdziesiąt lat związku 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 szybów*.

¹⁷ Wydarzeniami towarzyszącymi wystawie było oprowadzanie autorskie podczas finisażu wystawy (26.01.20204) 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 industrią 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 „SztYGarka”, 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 „SztYGarka”.
- 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 „SztYGarka”. <https://palac.art.pl/sites/default/files/edytor/do%20pobrania%20pliki/artycy%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 „SztYGarka”.
- 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 „SztYGarka”. <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.
- Poprzęcka, 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 (Górnicy) 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 tworzono z inspiracji hutniczych, były umieszczane zarówno na zewnątrz – w plenerze, tak jak popiersie inż. François-Félixa 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 (Górnicy) 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 „SztYGarka” 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).