

Plener *Przestrzeń* *miasta* – Chełm 1978

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku obfitowały w całej Polsce w spotkania o charakterze sympozjalno-plenerowym – dalekie wszakże od tradycyjnie pojmowanych plenerów. Ich praktycznym efektem były bardzo często struktury rzeźbiarskie umieszczone w przestrzeni publicznej miast. Projekty proponowane podczas imprez – „laboratoriów” – pierwszej z wymienionych dekad reprezentowały dwie główne tendencje: z jednej strony odzwierciedlały dotychczasowe poszukiwania artystów, niekiedy rzeźbiarzy, którzy nieco mniejszą uwagę przywiązywali do kontekstu swoich realizacji¹, w drugiej grupie z kolei znaleźli się twórcy zainteresowani organizacją konkretnej przestrzeni². Pewna zmiana w myśleniu o wprowadzaniu form rzeźbiarskich w przestrzeń publiczną nastąpiła w kolejnym dziesięcioleciu. Artyści w proponowanych koncepcjach starali się uwzględnić zastany układ architektoniczno-urbanistyczny, patrzeć na przestrzeń realną, wypełnianą w tym okresie budownictwem mieszkaniowym opartym na technologii wielkiej płyty. Działania twórców nie ograniczały się do „laboratoryjnego eksperymentu”, zmierzały w kierunku humanizowania i aktywizowania najbliższego otoczenia człowieka.

Ten fenomen kulturowy stał się jedną z cech charakteryzujących obie dekady. Jednak mimo kontynuowania badań³ pewne zjawiska pozostają

1 Twórcy przedstawiali różnorodne koncepcje przestrzeni (jak np. Henryk Stażewski czy Zbigniew Gostomski podczas I Biennale Form Przestrzennych); zob. I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 102.

2 Oceny efektów realizacji tych idei w trakcie poszczególnych imprez były różnicowane; zob. m.in. ibidem.

3 M.in. A. M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015; *W obliczu jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, red. K. Dzieweczyńska, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2015; K. Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze, 40 000 Malarzy, Warszawa*; BWA Zielona Góra, Zielona Góra, 2015; *Awangarda w plenerze: Osieki i Łązy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, red. J. Kalicki i in., Muzeum w Koszalinie, Koszalin

niedostatecznie opisane. Jednym z takich niedowartościowanych, choć ważnych wydarzeń artystycznych jest plener zorganizowany przez Bożenę Kowalską w 1978 roku Chełmie pod hasłem „Przestrzeń miasta”. Zaledwie dwa lata wcześniej, w 1976 roku, w Lublinie odbyły się Lubelskie Spotkania Plastyczne, które pozostawiły trwałe ślady w przestrzeni osiedli Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej w formie zespołów rzeźbiarskich i malarskich dekoracji wybranych bloków z tzw. wielkiej płyty. Podobne ambicje – choć zakrojone na znacznie mniejszą skalę – miał chełmski plener, jednak żaden z przygotowanych w trakcie jego trwania projektów nie został zrealizowany. W Muzeum Ziemi Chełmskiej zachowała się częściowa dokumentacja tej imprezy: założenia teoretyczne wraz z rysunkami projektów i ich autorskimi omówieniami (w niektórych przypadkach) w formie powielonego maszynopisu, który towarzyszył wystawie projektów i modeli zamiast katalogu, oraz niektóre oryginalne modele, m.in. Adama Marczyńskiego, Karola Broniatowskiego, Macieja Szańkowskiego i Jana Berdyszaka. W niniejszym tekście zostanie przeprowadzona analiza dokonanych chełmskiego pleneru, nieopisywanego dotąd w literaturze przedmiotu, oraz ich prezentacja na tle innych podobnych spotkań, mających na celu wyrowadzenie sztuki z galerii i związanie jej z życiem codziennym miasta.

Miejsce odbywania się pleneru absolutnie nie było przypadkowe, a sztuka współczesna w Chełmie miała już w tym czasie swoją ostoję w prężnie działającej Galerii 72. Aby fenomen pleneru chełmskiego był bardziej zrozumiały, warto przypomnieć kilka faktów dotyczących samej galerii. Została założona przez Kajetana Sosnowskiego w 1972 roku⁴ przy Muzeum w Chełmie, zajmującym kilka pomieszczeń w dawnym, XVIII-wiecznym kolegium pijarów przy ul. Lubelskiej 55⁵. Z powodu złego stanu zdrowia Sosnowski już w 1973 roku przekazał jej prowadzenie dr Bożenie Kowalskiej, która od tego momentu – do 2001 roku – odpowiadała

2008, zwłaszcza tekst Luizy Nader, *W stronę krytyki wizualności. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach*, s. 66–92; L. Nader, *Symposium Wrocław '70. Przestrzeń «niemożliwego»*, „Dyskurs” 2005/2006, nr 3, s. 148–189; E. Błotnicka-Mazur, *Kreowanie przyjaznej przestrzeni – Lubelskie Spotkania Plastyczne '76*, w: *Paragone. Rzeźba na granicy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2016, s. 171–190.

4 Działalność Galerii 72 zainauguowała wystawa Jana Dobkowskiego;

zob. B. Kowalska, *Miasto nowej sztuki*, „Polityka” 1978, nr 29, s. 8.

5 Muzeum kilkakrotnie zmieniało nazwę, obecnie to Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza.

za program galerii, skoncentrowany na bliskiej jej zainteresowaniom sztuce kręgu abstrakcji geometrycznej⁶. W Galerii 72 swoje prace prezentują najważniejsi polscy artyści współcześni, od początku placówka także konsekwentnie buduje stałą kolekcję sztuki współczesnej, która dzięki zakupom i darom obecnie liczy około 2000 obiektów.

Bożena Kowalska, pomysłodawczyni i komisarz pleneru, pragnęła powiązać prowadzoną przez siebie galerię – która w ciągu pierwszych kilku lat działalności zdążyła zaznaczyć się na mapie instytucji eksponujących i gromadzących polską sztukę współczesną – z programem planowanej imprezy poprzez wybór zaproszonych uczestników, już wcześniej związanych z galerią. W zamyśle autorki plener *Przestrzeń miasta* miał wyprowadzić sztukę poza mury galerii i otworzyć na nią miasto, które stałoby się nową przestrzenią jej percepcji. Aby jednak uzyskać ze strony władz akceptację i w przyszłości finansowanie tego przedsięwzięcia – dodajmy, dość kosztownego, gdyby doszło do jego pełnej realizacji⁷ – chełmska impreza, podobnie jak wiele tego typu inicjatyw licznie odbywających się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, oficjalnie towarzyszyła akceptowanej politycznie rocznicy⁸. W pierwszym akapicie założeń programowych pleneru Bożena Kowalska zaznaczyła, że pozostaje on „w bezpośrednim związku z obchodzoną w 1979 roku 35 rocznicą wyzwolenia miasta i powołania tu do życia pierwszego organu władzy ludowej – Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego. W tych wielkich, historycznych dniach Chełm stał się Stolicą Polski – Stolicą PKWN”⁹. Włączenie inicjatywy

6 W. Mazurek, *Słowo wstępne*, w: *Galeria 72. Kolekcja sztuki współczesnej*, red. J. Barczyńska, I. Pradun, A. Gac, Muzeum Chełmskie w Chełmie, Chełm 2002, s. 5.

7 Kowalska podkreślała, że plener chełmski w odróżnieniu od wielu podobnych spotkań przeprowadzony został „całkowicie honorowo”, bez wynagrodzenia dla komisarza, a przede wszystkim dla artystów za projekty i wykonane modele; zob. eadem, *W dziesięciolecie pleneru „Przestrzeń miasta”*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 204.

8 Jak wspomina Ryszard Patkowski, pomysł pleneru narodził się zupełnie niezależnie od zbliżającej się 35 rocznicy ogłoszenia PKWN; rozmowa autorki z Ryszardem Patkowskim 21.04.2017.

9 B. Kowalska, [założenia programowe], w: *Plener plastyczny „Przestrzeń miasta” w Chełmie. Wystawa modeli i projektów „Galeria 72”, czerwiec – lipiec 1978*, Chełm 1978, maszynopis w zbiorach Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Ziemi Chełmskiej. Z braku funduszy wystawie modeli i projektów wykonanych przez uczestników pleneru towarzyszył quasi-katalog w formie powielonego maszynopisu, zawierający cytowany wstęp programowy Bożeny Kowalskiej, listę uczestników oraz projekty proponowanych rozwiązań rzeźbiarskich z autorskimi komentarzami.

artystycznej w krąg imprez związanych z obchodami rocznicy byłoby niewystarczające bez przychylności odpowiednich osób. Jedną z kluczowych postaci wśród decydentów był bez wątpienia Ryszard Patkowski, wieloletni dyrektor chełmskiego muzeum, a zarazem – co w tym momencie dziejowym było istotniejsze – ówczesny szef Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego¹⁰. Planowanym obchodom rocznicowym oprócz pleneru miało towarzyszyć uroczyste otwarcie stałej ekspozycji zgromadzonych dotąd przez Galerię 72 zbiorów polskiej sztuki współczesnej¹¹.

Założenia merytoryczne pleneru sformułowane były dość jasno i rzeczowo. Jego głównym celem miało się stać „uporządkowanie i zagospodarowanie plastyczne poszczególnych dzielnic miasta oraz wprowadzenie w urbanistyczny pejzaż Chełma trwałych akcentów plastycznych o wysokich wartościach twórczych”¹². Oprócz walorów plastycznych projektowanych form przestrzennych, które miały „stworzyć z otoczeniem harmonijny układ wizualny”, istotny był także kontekst miejsca i jego historii¹³. Nieco więcej na temat motywacji i nadziei związanych z tym przedsięwzięciem Bożena Kowalska zawarła w tekście opublikowanym 10 lat później. Podkreśliła coraz bardziej narastającą w Polsce i całej Europie świadomość monotonii i odindywidualizowania dzielnic mieszkaniowych, wypełnianych standardowym budownictwem blokowym¹⁴. Wprowadzenie w przestrzeń miasta oryginalnych akcentów plastycznych o wysokich wartościach artystycznych miało wyjść naprzeciw temu problemowi. Akcentów, które mogły „uczynić niewidocznym to, co w tym mieście brzydkie i drażniące

10 Eadem, *Miasto nowej sztuki*, op. cit.

11 Eadem, [założenia programowe], op. cit. Ostatecznie stałą wystawę udostępnił publiczności dopiero 24 kwietnia 1981 roku, w specjalnie zaadaptowanych do tego celu pomieszczeniach na piętrze chełmskiego muzeum, po ekspozycji historycznej przeniesionej do innego budynku; zob. J. Barczyńska, *Galeria 72 w Chełmie*, w: *Artyści lubelscy i ich galerie w XX wieku*, red. L. Lameński, Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Lublin, Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2004, s. 207–230.

12 B. Kowalska, [założenia programowe], op. cit.

13 Wyboru lokalizacji dla projektowanych prac, jak wspomina cytowany wyżej Ryszard Patkowski, dokonali sami artyści, którzy w Chełmie spędzili kilka zimowych dni, zwiedzając miasto i wykonując pierwsze szkice koncepcyjne. Ponieważ żaden z projektów nie został ostatecznie zrealizowany, inicjatorzy przedsięwzięcia nie musieli stawać przed problemem akceptacji przez decydentów umieszczenia prac w miejscach dyskusyjnych, takich jak np. wzgórze katedralne; rozmowa z Ryszardem Patkowskim, op. cit.

14 B. Kowalska, *W dziesięciolecie pleneru...*, op. cit., s. 202.

optycznie”, i skierować uwagę na jego walory zabytkowe i geologiczno-przyrodnicze¹⁵. Planowane w perspektywie kilku następných lat realizacje miały stać się wyróżnikiem miasta¹⁶. Charakterystyczne, że w latach siedemdziesiątych artyści chętnie podejmowali współpracę z zarządami miast i osiedli. Oprócz zorganizowanych z rozmachem Lubelskich Spotkań Plastycznych 1976 – geograficznie i czasowo najbliższych chełmskiej imprezie – warto wspomnieć choćby gdańską Żabiankę, tyskie D-3, Łódź czy Wałbrzych¹⁷.

15 Ibidem. Położenie nacisku na te kwestie można odczytywać jako odejście od awangardowych ambicji totalnej organizacji rzeczywistości na rzecz estetyzacji otoczenia, co zbliża ideowo plener chełmski do Lubelskich Spotkań Plastycznych.

16 Co ciekawe, komisarz pleneru nie miała wówczas obaw o artystyczne powodzenie swojego przedsięwzięcia w zetknięciu z zastanym układem osiedla. Podobne zastrzeżenia wyraziła natomiast, podsumowując po latach animatorską działalność Mariana Bogusza, której niejako zwieńczeniem było zaangażowanie w organizację i opracowanie koncepcji Lubelskich Spotkań Plastycznych w 1976 roku. Uznała bowiem, że wejście plastyków w gotową przestrzeń architektoniczno-urbanistyczną jest działaniem spóźnionym, a ścisła współpraca z projektantami powinna odbywać się na etapie wstępnego planowania. To miałyby powodować – zdaniem autorki – konieczność „retuszowania post factum” przestrzeni osiedla; zob. B. Kowalska, *Bogusz – artysta i animator*, Muzeum Regionalne w Pleszewie, Pleszewskie Towarzystwo Regionalne, Pleszew 2007, s. 130–131.

17 Mieszkańcy gdańskiego osiedla Żabianka mogą cieszyć się realizacjami powstałymi z inicjatywy tzw. Grupy Kadyny w ramach projektu *Ceramika dla architektury*. Objął on ostatecznie cztery plenery, które odbyły się w latach 1973–1976 w Zakładzie Ceramiki Zabytkowej w Kadynach koło Elbląga; zob. E. Koźlińska, *Ceramika artystyczna. Świat mało znany*, w: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 201. Były to m.in. rzeźby i reliefy Hanny Żuławskiej, Świętany Zerling, Marii Kuczynskiej czy fontanna Edwarda Roguszcza.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych przestrzeń osiedla D-3 w Tychach wypełniła się realizacjami krakowskich rzeźbiarzy w ramach współpracy spółdzielni mieszkaniowej Oskard z Wydziałem Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1975 roku w spółdzielczym Domu Kultury Tęcza zaprezentowano projekty rzeźb plenerowych – form przestrzennych i zabawowych – autorstwa takich twórców jak Antoni Hajdecki, Stefan Borzęcki, Józef Sękowski; zob. P. Oczko, *Realizacje rzeźbiarskie w przestrzeni miejskiej Tychów*, w: *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytworzenia kapitału społecznego i kulturowego*, red. B. Dziadzia, B. Głyda-Żydek, S. Piskorek-Oczko, Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej, Bielsko-Biała-Cieszyn 2015, s. 175–178. Więcej na temat nie tylko tych realizacji w przestrzeni publicznej miasta Tychy zob. P. Oczko, *Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta*, Muzeum Miejskie w Tychach, Tychy 2015.

Również w latach siedemdziesiątych z inicjatywy rzeźbiarki Marii Bor została założona Wałbrzyska Galeria Rzeźby Plenerowej, uzupełniająca miejskie parki i skwery. Do współpracy zaproszono kilkadziesiąt

→

Do udziału w plenerze Kowalska zaprosiła 16 twórców. Byli to: Jan Berdyszak, Karol Broniatowski, Jan Chwałczyk, Zbigniew Dłubak, Wanda Gołkowska, Jerzy Grabowski, Jerzy Kałucki, Stefan Krygier, Adam Marczyński, Janusz Orbitowski, Julian Raczek, Kajetan Sosnowski, Maciej Szańkowski, Grzegorz Wdowicki, Ryszard Winiarski i Jan Ziemiński. Wybór artystów był starannie przemyślany i miał zapewnić wysoki poziom artystyczny realizacji. Wszyscy współpracowali z chełmską galerią. Większość z nich, oprócz ustalonej rangi na scenie sztuki polskiej, mogła też legitymować się udziałem w analogicznych imprezach, „zdobywając w praktyce zmagania się z problemami rozwiązań przestrzennych, realizowanych w skali pejzażu: z jednej strony świadomość wszelkich uwarunkowań takich koncepcji, z drugiej zaś doświadczenia, niezbędne do trafnego postawienia nowego zagadnienia”¹⁸. Wśród najważniejszych spotkań artystycznych tego typu wymienić należy Elbląskie Biennale Form Przestrzennych (Chwałczyk, Dłubak, Gołkowska, Marczyński, Sosnowski – I edycja – oraz Szańkowski – II edycja), Puławy 1966 (Chwałczyk, Dłubak, Gołkowska, Krygier, Szańkowski, Winiarski, Ziemiński), Sympozjum Wrocław ’70 (Chwałczyk, Dłubak, Gołkowska, Marczyński, Orbitowski, Sosnowski, Winiarski, Ziemiński), czy Lubelskie Spotkania Plastyczne 1976 (Berdyszak, Krygier, Winiarski, Ziemiński).

Pierwsze spotkanie władz i architekta miejskiego z artystami odbyło się w styczniu 1978 roku. Przez kilka kolejnych miesięcy twórcy opracowywali projekty i modele, które zaprezentowano na przełomie czerwca i lipca tego samego roku w Galerii 72. Wystawa, pierwszy publiczny pokaz dotychczasowych efektów pleneru, odbiła się szerokim echem na łamach czasopism kulturalnych i gazet codziennych, prezentujących mniej lub bardziej wnikliwie analizy eksponowanych projektów i okoliczności zorganizowania pleneru. Na interesujący aspekt chełmskich propozycji zwrócił uwagę Ireneusz J. Kamiński, lubelski historyk sztuki, aktywny obserwator niedawnych Lubelskich Spotkań Plastycznych. Odwołując się do doświadczeń I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu sporej grupy artystów biorących udział w chełmskim plenerze, zauważył on w projektach dążenie do uzyskania głębszych jakości, wykraczających poza ich formalną stronę.

rzeźbiarzy, m.in. twórców tak uznanych jak Barbara Zbrożyna, Stanisław Kulon, Tadeusz Sieklucki; zob. *Wałbrzyska Galeria Rzeźby Plenerowej*, red. J. Haak, zdjęcia J. Kotlarski, Urząd Miejski w Wałbrzychu, Wałbrzych 1986.

„O ile w tamtych [elbląskich projektach – EBM] momenty symboliczne i refleksyjne były właściwie nieobecne, o tyle w modelach eksponowanych w Chełmie wyraźnie dochodzą do głosu treści pozaformalne”¹⁹, eksponujące ambiwalentną naturę miasta – o wielowiekowej historii i zabytkach i bardziej współczesnym, przemysłowym charakterze. Pamiętać należy, że obie imprezy dzieliło blisko 13 dynamicznych lat, wypełnionych różnymi spotkaniami artystycznymi, budującymi swoje zamierzenia w oparciu o doświadczenia poprzedników, ich sukcesy, ale także wytykane przez krytyków niedociągnięcia. Pierwsze Biennale rzeczywiście miało charakter pionierski, stąd tak różnorodne oczekiwania i oceny²⁰. Główne zarzuty krytyków takich jak Hanna Ptaszkowska czy Ignacy Witz dotyczyły nieudanej, ich zdaniem, próby zmierzenia się z konkretem zastanej przestrzeni, zdominowanej przez „żywiół improwizacji” (Witz)²¹, czy też sprowadzonej ostatecznie do „wystawiennictwa i okolicznościowej dekoracji” (Ptaszkowska)²². Późniejsze plenery artystyczne – z Lubelskimi Spotkaniami i *Przestrzenią miasta* w Chełmie na czele – tych błędów starały się unikać. Istotną kwestią był również materiał, z którego miały zostać wykonane projektowane formy. Tu znowu Elbląg jawił się jako swoista przestroga – dla komisarza pleneru – przed wyborem metalu, który mógłby zamienić się po jakimś czasie „w złomowisko zardzewiałej blachy lub przedmioty skutecznej troski miasta, malowane bez porozumienia z autorami na najbardziej nieoczekiwane kolory”²³. Dlatego wśród proponowanych materiałów dominował beton, żywice poliestrowe lub stal nierdzewna. Przywołane powyżej odniesienie do I Biennale Elbląskiego organizatorki pleneru, dotyczące różnic materiałowych, z dzisiejszej perspektywy wydaje się być marginalne wobec zasadniczych przemian w definiowaniu sztuki i podejściu do jej „materialności”, jakie nastąpiły w przeciągu 13 lat dzielących owe imprezy: np. wzrost znaczenia sztuki konceptualnej, performatywnej, a następnie zjawisk postkonceptualistycznych (refleksja kontekstualna). Jednak ten wątek badawczy zasługuje na osobne opracowanie.

19 I. J. Kamiński, „Przestrzeń miasta” *Chełma*, „Kamena” 1978, nr 15, s. 11.

20 Nie ma tu oczywiście miejsca, aby analizować elbląskie Biennale, co z powodzeniem zrobiła wnikliwie m.in. Anna Maria Leśniewska; zob. eadem, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015.

21 Ibidem, s. 141–142.

22 H. Ptaszkowska, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „ITD” 1965, nr 45, s. 14–15.

23 B. Kowalska, *W dziesięciolecie pleneru...*, op. cit.

Powracając do projektów chełmskich, należy zauważyć, że tworzą kilka zróżnicowanych grup ideowych i tematycznych. Do historii i tradycji nawiązuje *Kolumna pamięci* Kajetana Sosnowskiego, która miała być głównym elementem placu Pamięci i Marzeń, projektowanego przy rondzie u zbiegu ulic I Armii Wojska Polskiego, Hrubieszowskiej i Wysockiej²⁴. Rysunek koncepcyjny przedstawia – wg słów autora – „asymetryczną strukturę” zbudowaną z 11 betonowych sześciokątnych elementów, o wysokości 2 m każdy i zróżnicowanych szerokościach, ułożonych na wzór odwróconej piramidy. Ta przecząca prawom statyki strzelista konstrukcja miała w zamyśle autora projektu nawiązywać do tysiąclecia istnienia państwa polskiego. Dynamikę formy potęguje sposób ułożenia elementów, z których każdy jest przekreślony o daną wartość kątową w stosunku do poprzedniego. W tym spiralnym, wewnętrznym, systematycznym ruchu ku górze Monika Małkowska zauważyła jednostajność charakterystyczną dla upływającego czasu²⁵. W linii rozwojowej twórczości tego malarza – abstrakcjonisty i strukturalisty – eksperymentatora, najbliższej związanego z Chełmem spośród uczestników pleneru twórcy Galerii 72, pojawiały się już wcześniej formy przestrzenne, realizowane w trakcie artystycznych spotkań-laboratoriów. *Kolumna pamięci* formalnie bliska jest *Wieży asymetrycznej*, zaprezentowanej przez Sosnowskiego podczas wystawy i sympozjum Żłotego Grona w Zielonej Górze w 1975 roku. Dynamikę tej ostatniej buduje podobny, bardziej nawet wyrazisty spiralny ruch płynnie przesuniętych względem siebie kilkunastu geometrycznych brył. W przeciwieństwie do chełmskiej *Kolumny Wieża* doczekała się realizacji w 1976 roku, w bocznej klatce schodowej budynku Muzeum Ziemi Lubuskiej.

Swoisty plenerowy „chronometr”, skoncentrowany na odmierzaniu czasu i zapisie jego działania, zaproponował Karol Broniatowski. Na dziedzińcu chełmskiego Muzeum miał zostać ustawiony obiekt złożony z 10 granitowych płyt o wypolerowanych górnych powierzchniach i bokach, o wymiarach 100 × 100 × 15 cm. Ułożone jedna na drugiej i oddzielone przekładkami o grubości 2,5 cm razem stworzyłyby prostopadłościenną strukturę o wysokości 175 cm. Koncepcja rejestracji upływu mijającego czasu – wyznaczonego przez twórcę w cyklach pięcioletnich, których przedział miał być wykuty na bocznych krawędziach płyt – opierała się na konsekwentnej, stopniowej

24 J. Barczyńska, *Kajetana Sosnowskiego związki z Chełmem. W setną rocznicę urodzin założyciela Galerii 72*, „Kultura Chełmska” 2013, nr 4, s. 8.

25 E. M. Małkowska, *Przestrzeń miasta Chełma*, „Kultura” 1978, nr 30, s. 14.

translokacji wierzchniej płyty wraz z pokrywającym ją pyłem do wnętrza muzeum. Każda płyta zostałaby osłonięta przezroczystym pleksiglasem konserwującym jej powierzchnię, a jednocześnie odsłaniającym dokonane na niej w otwartej przestrzeni przez pięć lat zmiany. Ten swoisty antypomnik miał stopniowo dematerializować swoją pierwotną integralność, aby decyzją artysty co pięć lat rozpoczynać nową egzystencję we fragmentach. Broniatowski, wykształcony rzeźbiarz (dyplom w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza w 1970 roku), po seriach „figur gazetowych” około 1976 roku podjął pracę nad gigantyczną kroczącą postacią *Big Man*. Podział kolosa na 93 części wykonanych z paczek papieru gazetowego i granitu i rozproszenie tych segmentów w różnych miastach na świecie zbliżyło jego działania do sztuki konceptualnej. Podobnie rysuje się idea chełmskiego projektu. *II Ujawnienie Big Mana* w Galerii 72 w 1977 roku, w formie 93 brązowych jaj na drewnianej płycie, antycypowało pomysł mobilnej, wieloelementowej formy²⁶.

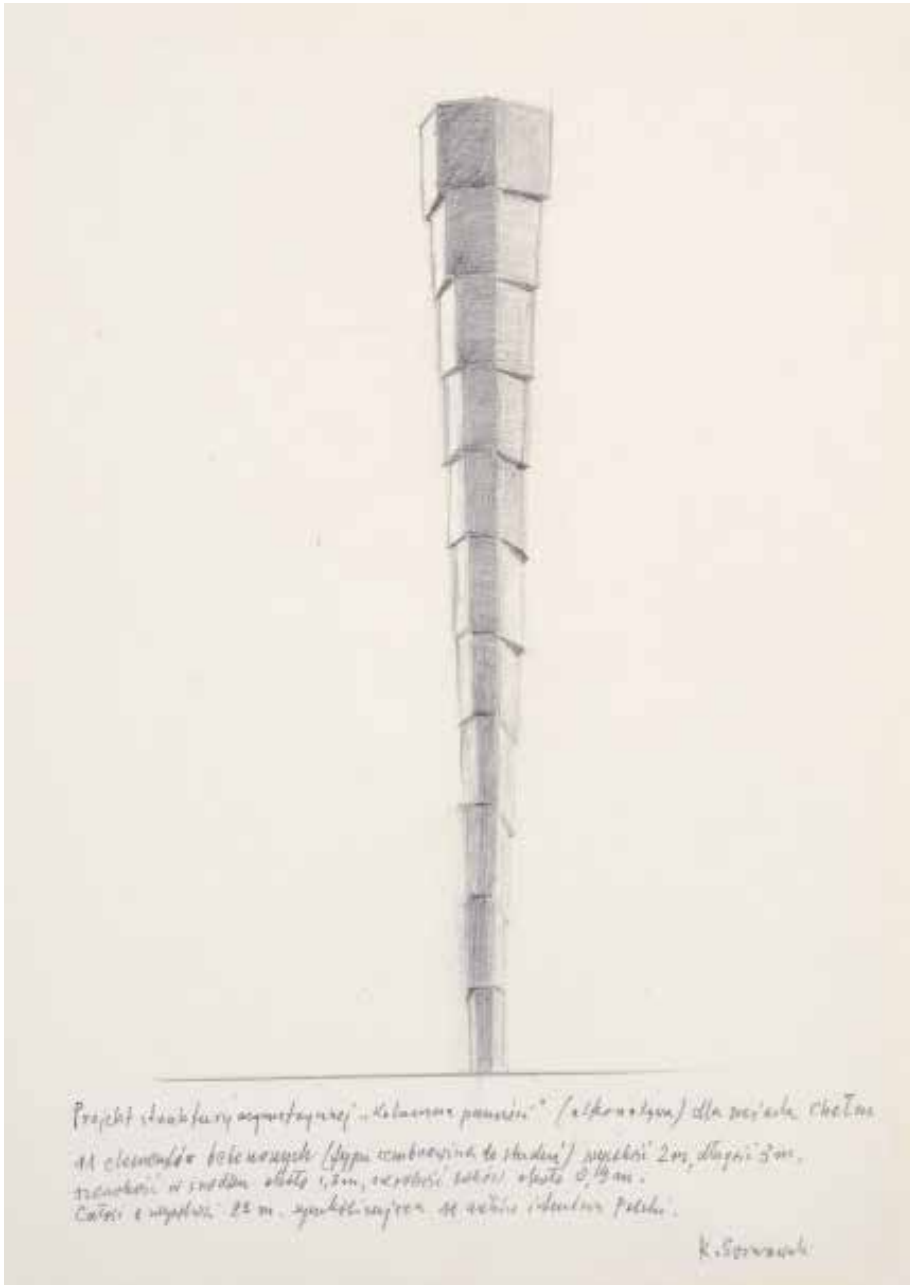
Inną grupę tworzą projekty podejmujące dialog z otoczeniem, odnoszące się do historycznego pejzażu Chełma. Najczęściej komentowaną koncepcją była symboliczna brama Macieja Szańkowskiego, która miała być usytuowana na terenie miejskiego parku na katedralnym wzgórzu. Zgodnie z zamysłem autora brama „ma ukazać związku historycznej przeszłości miasta z jego współczesnością”²⁷, z jednej strony nawiązując do istniejącej zabytkowej bramy i kościoła, z drugiej – zamykając daleki kadr części przemysłowej Chełma. Cztery zgeometryzowane elementy wykonane ze zbrojonego betonu („symbol nowej epoki”²⁸), ułożone pod różnymi kątami, tworzyłyby swoiste *pas-de-partout* dla wybranych wycinków krajobrazu. Ich prostota i monumentalizm łączy pozornie przeciwstawne pierwiastki archaizujące z surową nowoczesnością materii. Szańkowski, podobnie jak Broniatowski uczeń Jarnuszkiewicza, z wielką swobodą realizuje rzeźby podejmujące zagadnienie relacji dzieło–konkret przestrzeni, anektując tę ostatnią poprzez jej specyficzne obramowanie. Płaskość elementów chełmskiej „bramy” zdradza pokrewieństwo formalne z rzeźbiarskim cyklem *Składaków* realizowanych przez artystę od 1973 roku²⁹.

26 Więcej o pracach Broniatowskiego z tego okresu zob. *Karol Broniatowski. Prace z lat 1969–1999*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1999.

27 Komentarz autorski do projektu Macieja Szańkowskiego, w: *Plener plastyczny „Przestrzeń miasta”...*, op. cit.

28 *Ibidem*.

29 Zob. B. Kowalska, *Maciej Szańkowski*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa; Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1996.



Kajetan Sosnowski, *Kolumna pamięci* (projekt), rysunek, 29,7 × 21 cm,
fot. Grzegorz Zabłocki, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Chełmskiej
im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie



Karol Broniatowski, forma przestrzenna (model), drewno, akryl, 12 × 10 × 10 cm,
fot. Grzegorz Zabłocki, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora
Ambroziewicza w Chełmie



Maciej Szańkowski, *Brama* (wizualizacja), fotomontaż, 39,3 × 59,5 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie

Z projektem Szańkowskiego koresponduje *Przywrócony horyzont*³⁰, trzyczęściowa struktura Jana Berdyszaka, planowana wzdłuż traktu dla pieszych również na katedralnym wzgórzu. Oddalone od siebie elementy o zróżnicowanych kształtach i wysokości modelują pochyłość wzgórza, ich górne krawędzie wyznaczają jeden poziom. Od najwyższej położonych dwóch równoległych płyt, wyrastających ze zbocza, widz-przechodzień podąża w dół ku blokowi odwróconemu schodami do drogi, „łączącemu swą wyczuwalną ruchliwością to, co utracone, minione, z tym, co obecne, widoczne dokoła”³¹. Tę triadę zamyka – a jednocześnie otwiera swoją formą – brama zbudowana z dwóch zgeometryzowanych płyt, nawiązująca do projektowanej wyżej na wzgórzu bramy Szańkowskiego. Berdyszaka w tym czasie szczególnie interesowało aktywizowanie odbiorcy i włączanie w obszar jego percepcji wycinków przestrzeni wokół dzieła malarskiego, dzielonej przez jego wertykalne elementy, jak np. w *Obrazie komplementarnym* (1979–1980). Jak zauważa Marta Smolińska, takie ukształtowanie kompozycji kieruje uwagę na przestrzeń „pomiędzy”, a wprowadzenie dodatkowo trzeciej wąskiej pionowej listwy zmusza widza do dwóch odmiennych sposobów percepcji tej przestrzeni: od przemierzania wzrokiem rozciągłości strefy pomiędzy „skrzydłami” do zogniskowania uwagi na ciemnej szczelinie w pojedynczej listwie³². Poza podobieństwem formalnym projektowanej przez artystę dla Chełma „bramy” w kształcie fragmentów pustej ramy do jego sztalugowych kompozycji, w których następuje rozpad czy – podążając za Smolińską – „otwieranie” obrazu, koncepcja *Przywróconego horyzontu* staje się rozwinięciem i pewnego rodzaju wyzwoleniem dzieła zamkniętego w *white cube* galerii. W otwartej przestrzeni odbiór obiektów zawsze będzie miał procesualny i sytuacyjny charakter, z niczym nieograniczoną liczbą punktów postrzegania.

Optyczny dialog z ukształtowaniem terenu podejmują pomysły Juliana H. Raczki, Wandy Gołkowskiej, Zbigniewa Dłubaka i Jana Chwałczyka. Raczko zaproponował ustawienie siedmiu kulistych *Elementarnych struktur biologicznych*, o średnicy 179 cm, w równych odległościach 1 m pomiędzy nimi. Oprócz pierwszej, pełnej, w każdej

30 E. M. Małkowska, op. cit.

31 Ibidem.

32 M. Smolińska, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 36–37.

następnej wydrążony jest otwór zwiększający się proporcjonalnie. W swoim projekcie artysta próbował bezpośrednio przełożyć nurtujące go w malarstwie relacje między kształtem, kolorem i światłem, które znalazły swój wyraz w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w cyklu *Morfologie*, na język form rzeźbiarskich³³. Istotnym czynnikiem organizującym wizualnie szereg form jest wprowadzenie koloru: pomarańczowego na powierzchni i błękitnego wewnątrz drążonych w kulach otworów. Wieloelementowe projekty Dłubaka, prostopadłościennymi formami o zróżnicowanej grubości, ustawione w grupach pod różnymi kątami względem siebie, i Gołkowskiej – forma z metalowych prętów o płynnie zmniejszających się wysokościach – miały podejmować optyczno-kinetyczną grę z przemieszczającym się względem nich odbiorcą.

Prace o charakterze minimalistycznym, bazujące na formach elementarnych, zaproponowali Jerzy Kałucki, Adam Marczyński i Ryszard Winiarski. Lekki w strukturze *Łuk podwójny* Kałuckiego, skojarzony przez krytykę ze „sklepieniem nowoczesnej katedry czy wycinkiem srebrzystej tęczy”³⁴, sugerujący zaledwie istnienie całych okręgów, możliwych do odczytania jedynie w wyobraźni widza³⁵, odzwierciedla rygor i purystyczną oszczędność cechujące jego prace malarskie, nieustannie odwołujące się do intelektu i wyobraźni przestrzennej odbiorcy, prowokowane do odtwarzania nienamalowanych fragmentów łuków³⁶.

Podobnym zabiegiem, wymagającym od widza zaangażowania intelektualnego, posłużył się Marczyński w projekcie *Kuli*, której powietrzny kształt możemy jedynie częściowo wyczytać w wycięciach dwóch prostopadłościennych, gładkich, metalowych form, ustawionych równolegle względem siebie, ale z pewnym przesunięciem. *Kula*, projektowana jako struktura o znacznych rozmiarach – każdy z dwóch elementów o wymiarach 330 × 330 × 24 cm – ideowo wydaje się być bliska realizacjom amerykańskich minimalistów³⁷, a formalnie dość odległa od równoległych

33 Zob. Julian Henryk Raczek – *ku nieskończoności*, kat. wyst., Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2004.

34 J. Madeyski, *Przestrzeń miasta*, „Życie Literackie” 1978, nr 35, s. 13.

35 E. M. Małkowska, op. cit.

36 Zob. B. Kowalska, *Przestrzenie Jerzego Kałuckiego*, Warszawski Okręg ZPAP, Warszawa 2006.

37 Przede wszystkim koncepcjom Roberta Morrisa, odwołującego się do fenomenologii percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego; zob. G. Świątek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 275–285.

poszukiwań malarskich artysty (m.in. *Układów otwartych*). Abstrakcyjne geometryczne prace z kasetonami Marczyńskiego o neokonstruktywistycznym rodowodzie zdradzają pokrewieństwa z zazwyczaj ograniczonym przestrzennie do kontynentu amerykańskiego minimal artem. Na ideowe związki sztuki polskiej i sztuki amerykańskiej omawianego okresu zwróciła uwagę w swojej wnikliwej i wieloaspektowej analizie I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu cytowana już wyżej Anna Maria Leśniewska³⁸. Wymieniane przez autorkę wykorzystanie nowych technologii, kształtowanie materiału zgodnie z jego naturalnymi właściwościami, takimi jak masa czy faktura³⁹, i wreszcie wejście w dialog z otaczającą przestrzenią oraz – najbardziej oczywista – redukcja formy – w pełni dają się odczytać w omawianym projekcie Marczyńskiego. Jako podsumowanie tej kwestii można potraktować wypowiedź Jacka Marii Stokłosy – autora prezentowanej w tekście fotografii modelu wykonanego przez Marczyńskiego dla potrzeb wystawy – który wspominał, że autor dzieła prosił o wykonanie zdjęć w taki sposób, aby formy wydawały się na nich jak najbardziej monumentalne⁴⁰.

Pomysł rzeźbiarski Ryszarda Winiarskiego wpisuje się w zespół prac o rysie minimalistyczno-konceptualnym chełmskiego pleneru. Posługując się definicją „reguły lodowej góry”, zacytowanej z encyklopedii PWN, artysta zaproponował realizację grupy pięciu prostych brył: kuli, walca, stożka, sześcianu i czworościanu, o identycznej objętości, w taki sposób, aby na powierzchni ziemi widoczna była zaledwie jedna siódma objętości każdej z nich⁴¹. Wysokość przeznaczonych do wykonania w białym betonie części nadziemnej wahałaby się od najniższego, metrowego fragmentu sześcianu do około siedmiometrowej wysokości wierzchołka stożka i czworościanu. Pozostała, „ukryta” część miałaby funkcjonować jedynie w wyobraźni odbiorcy. Stworzoną przez siebie oryginalną i wyprzedzającą swój czas koncepcję sztuki opartej jednocześnie na działaniu przypadku i matematycznych wręcz obliczeń Winiarski realizował konsekwentnie od około połowy lat sześćdziesiątych. W tym ujęciu dzieło powstawało niejako „przy okazji”,

38 A. M. Leśniewska, op. cit., s. 150–151.

39 Ibidem.

40 Wypowiedź J. M. Stokłosy na konferencji *Adam Marczyński i Jego Pracownia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1948–1980. Artystyczne wpływy i kontynuacje*, Kraków, 21–22 października 2016, zorganizowanej przez Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz Wydział Malarstwa i Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

41 Zob. opis autorski w: *Plener plastyczny „Przestrzeń miasta”...*, op. cit.

UTRACIĆ
CO *ścis*

PRZEJŚĆ

CHEŁM

istotne

STOK GÓRY KATEDRALNEJ

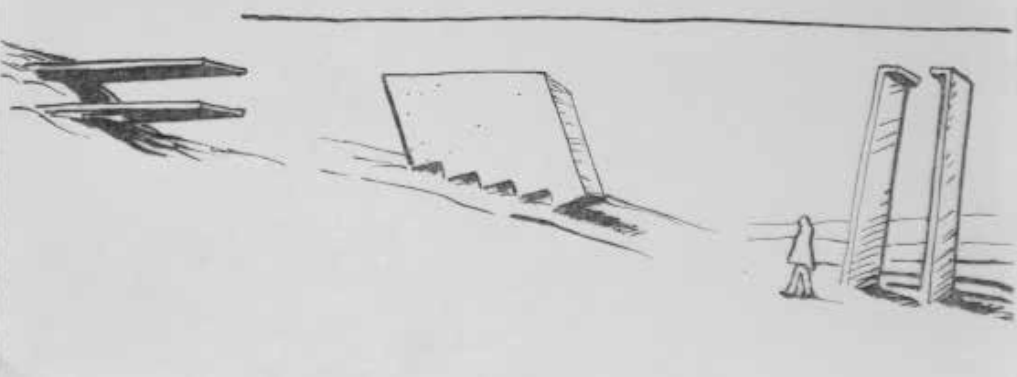
1990

WZDŁUŻ DROGI DLA PIESZYCH

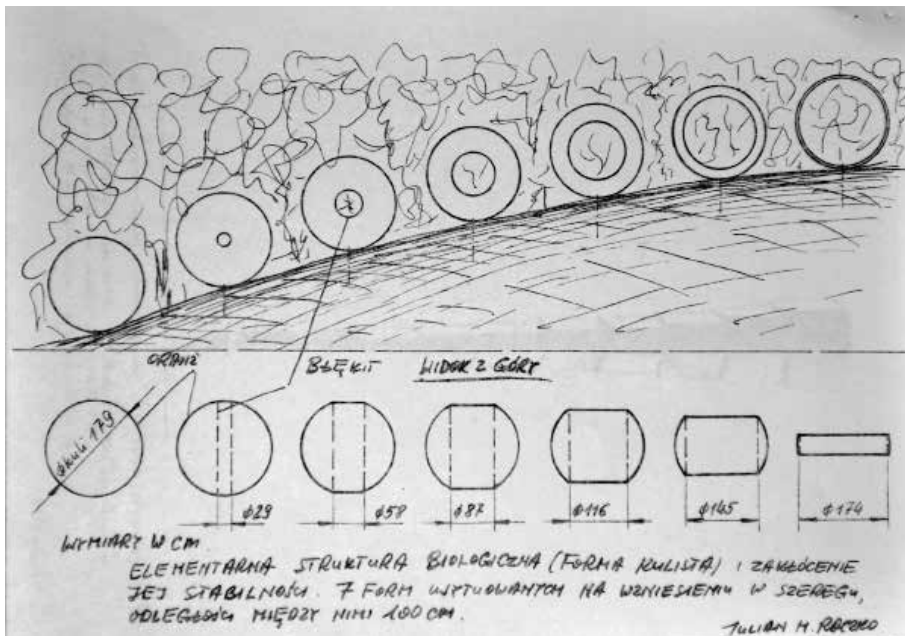
KONCEPCJA PRZEWIDZIANA DO REALIZACJI W BETONIE

JAN BERDYSZAK UL. AUGUSTOWSKA 17 61-051 POZNAŃ

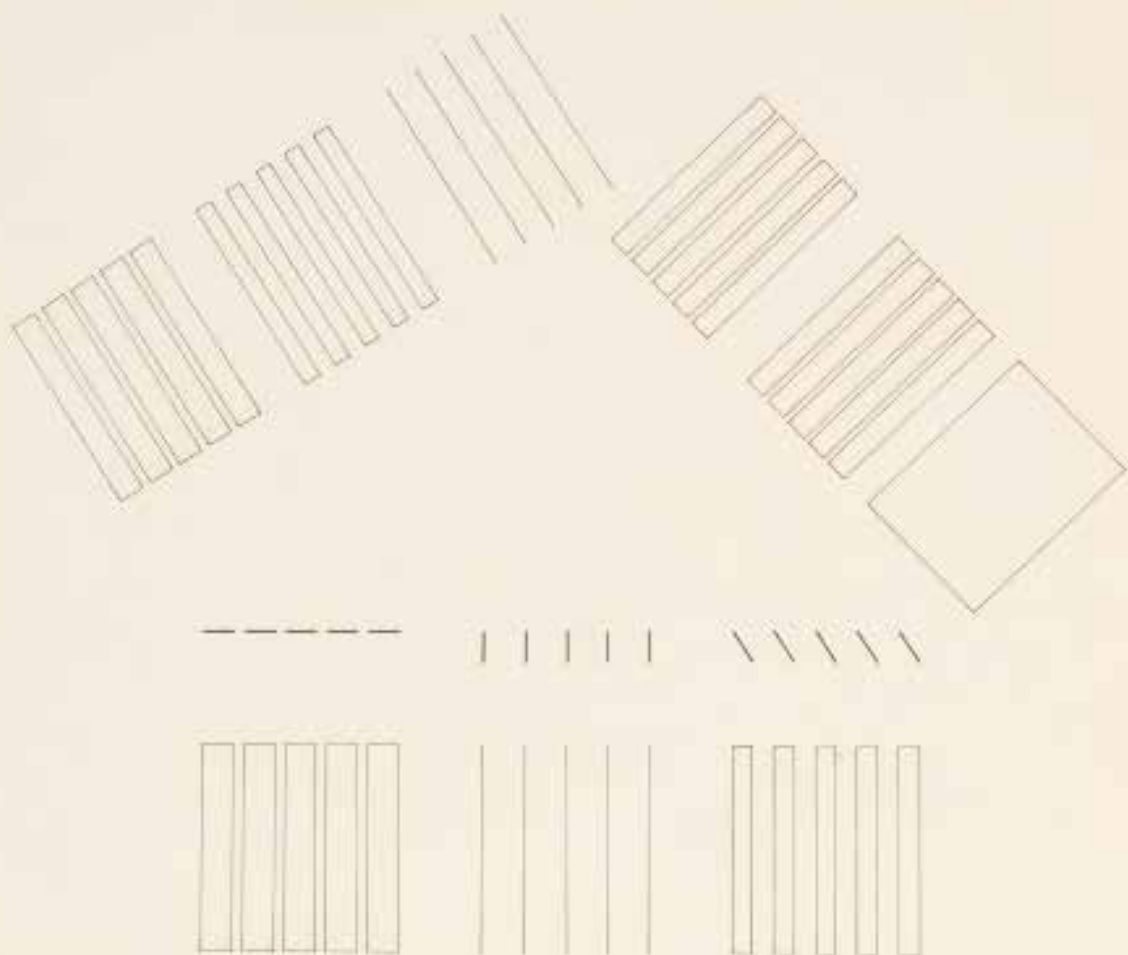
SPOSTRZEC



Jan Berdyszak, *Przywrócony horyzont* (projekt), rysunek w: *Plener plastyczny „Przestrzeń miasta” w Chełmie*. Wystawa modeli i projektów „Galeria 72”, czerwiec–lipiec 1978, Chełm 1978, mps, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie



Julian H. Raczeko, *Elementarna struktura biologiczna* (projekt), rysunek w: *Plener plastyczny „Przestrzeń miasta” w Chełmie. Wystawa modeli i projektów „Galeria 72”, czerwiec–lipiec 1978, Chełm 1978, mps, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie*



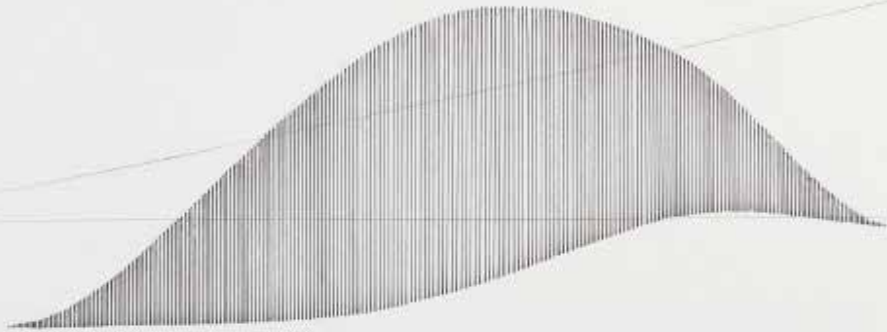
ZBIGNIEW DŁUBAK
1978



Zbigniew Dłubak, forma przestrzenna (projekt), aluminium, karton, tusz,
60 × 60 cm, fot. Grzegorz Zabłocki, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi
Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie



· Wanda Górkowska ·

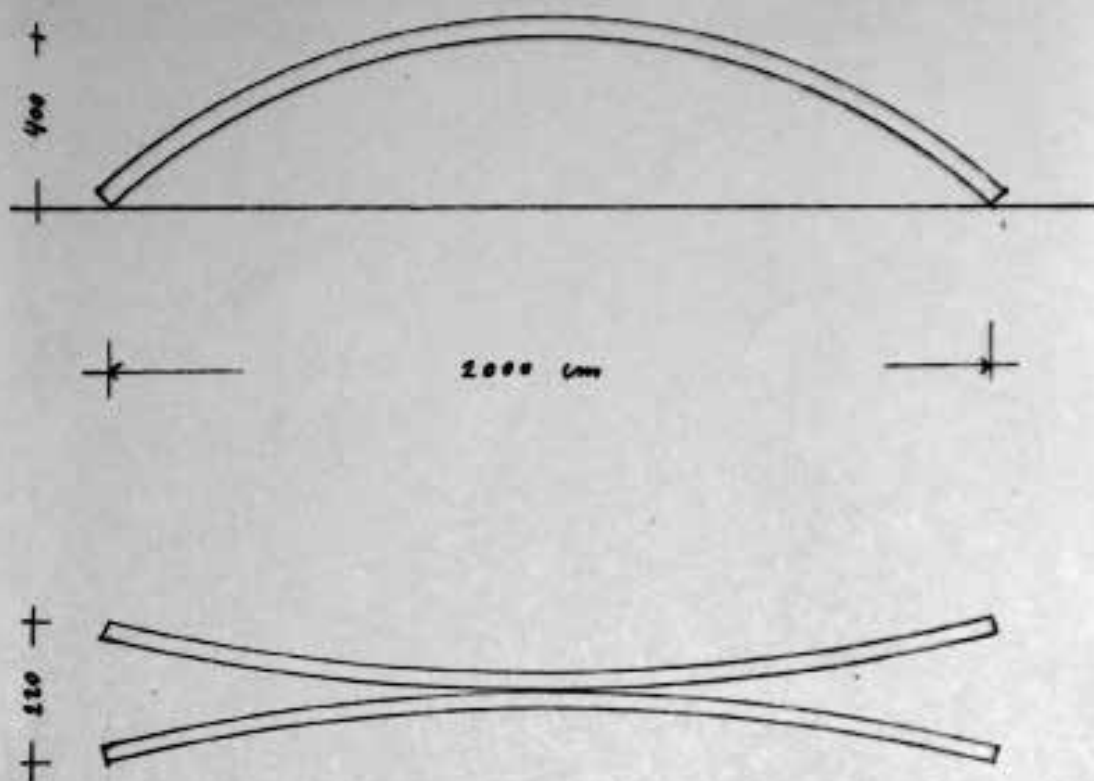


PROJEKT FORMY PRZESTRZENNEJ DLA CHEŁMA · 1978 ·



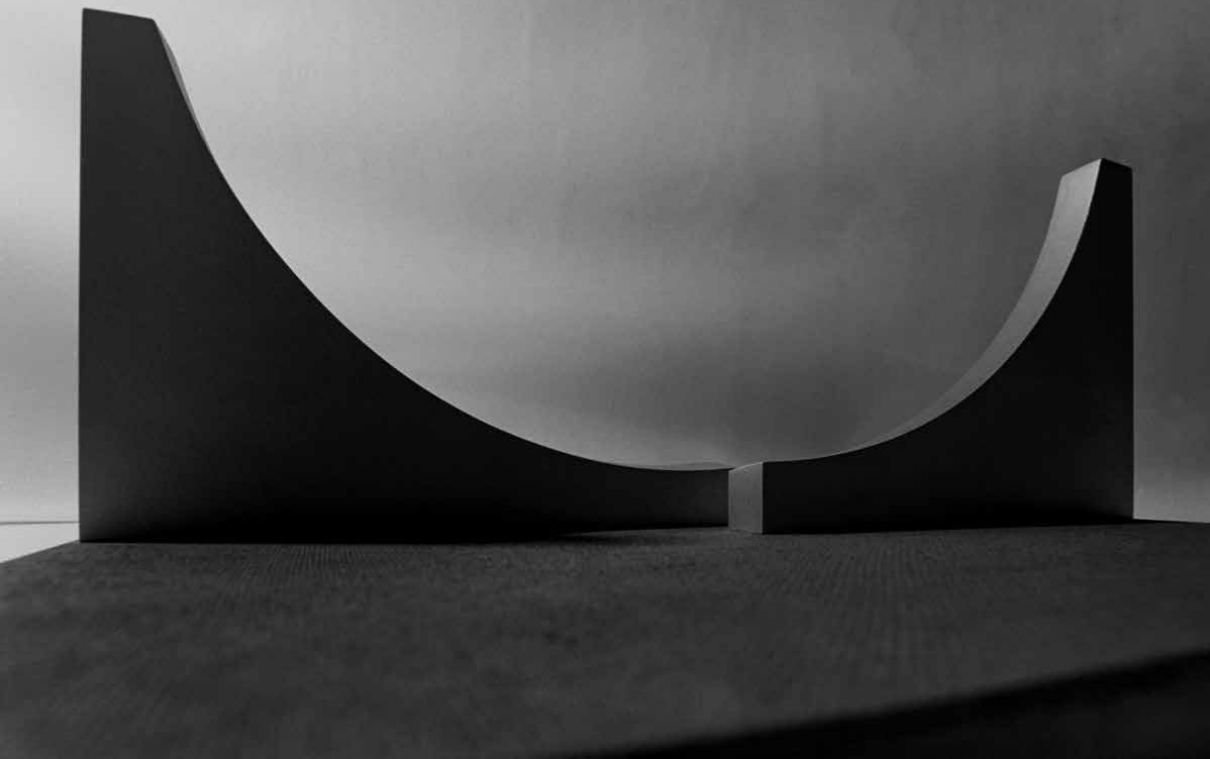
Wanda Górkowska, forma przestrzenna (szkic koncepcyjny i wizualizacja),
rysunek i fotomontaż, 73 × 102,5 cm, fot. Grzegorz Zabłocki, dzięki uprzejmości
Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie

ŁUK PODWOJNY



Dwie płaszczyzny, z których każda stanowi część wycinka koła ograniczoną przez dwa łuki zakreślone z tego samego punktu ustawione są wzajemnie pod kątem tak, że stykają się w jednym punkcie, w połowie zewnętrznych łuków, zaś odległości między odpowiednimi końcami wewnętrznych łuków są równe.

Jerzy Kałucki



Jerzy Kałucki, *Łuk podwójny* (projekt), rysunek w: *Plener plastyczny „Przestrzeń miasta” w Chełmie. Wystawa modeli i projektów „Galeria 72”, czerwiec–lipiec 1978*, Chełm 1978, mps, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie



Adam Marczyński, *Kula* (model), drewno polichromowane, 54 × 50 × 134,5 cm, fot. Jacek Maria Stokłosa

REGUŁA ŁODOWEJ GÓRY

Łodowa góra, pływająca po morzu lub oceanie bryła lodu, odłamana od snoga lodolodu lub lodowca... ponad powierzchnię wody wystaje tylko około jedna siódma część. Jej masa: Encyklopedia PWN

Wobec pięciu elementarnych brył zastosowano regułę lodowej góry, tego specyficznego tworu, którego większa, decydująca o rozmiarach część, ukryta przed wzrokiem ludzkim, pozwala ogarnąć się jedynie wyobraźnią, lub precyzyjnym fizycznym pomiarem. Cięższy wydaje się fakt, że przy pewnym sposobie lokowania (zakopania) w sieci niektórych brył można uzyskać efekt całkowitej niezmierzalności tych brył.

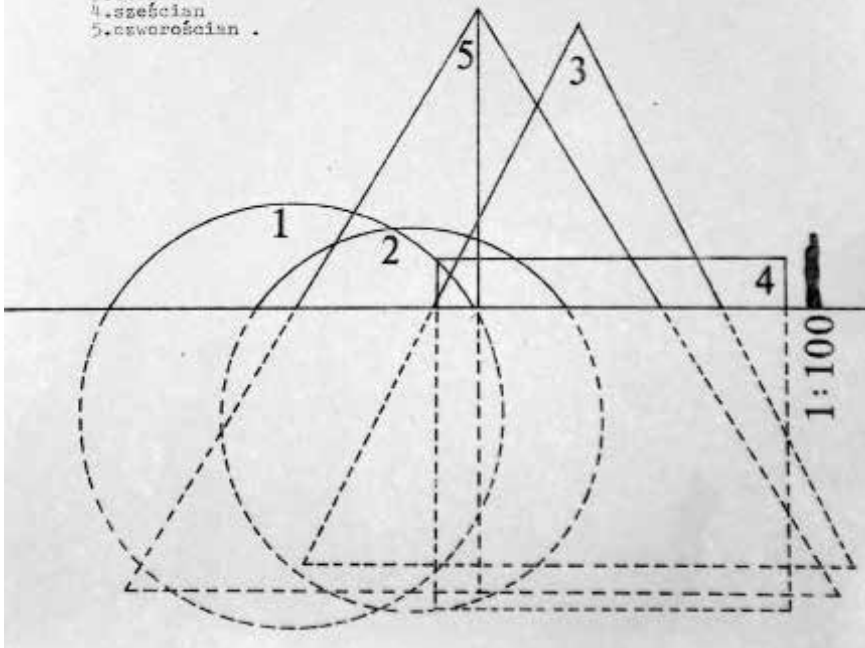
Próba dotyczy pięcioelementowej serii prostych brył:

- 1.kula
- 2.walec
- 3.stożek
- 4.sześcian
- 5.czworościan .

Widoczna na powierzchni ziemi, a co za tym idzie przeznaczona do konkretnej realizacji miałyby być jedynie jedna siódma objętości każdej z tych brył. Sześć siódmych, część "ukryta w ziemi" funkcjonowałyby jedynie w ludzkiej wyobraźni. Bryły zmierzone cechą jednostkowej objętości - 500 m³ (więc 71,43 m³ na powierzchni) mogłyby zostać wykonane z białego betonu (?).

Niezbędne obliczenia i ustalenia zawarte są w towarzyszącej projektowi broszurze.

Najistotniejszy w tej propozycji - podobnie jak w wielu innych pracach autora - wydaje się fakt, że nie celuje kształtowanie wyglądu, lecz wybór metody postępowania, reguły gry, przynosi taki a nie inny rezultat używany później jako rzeźba o określonym wyglądzie.



Ryszard Winiarski, forma przestrzenna (projekt), rysunek w: *Plener plastyczny „Przestrzeń miasta” w Chełmie. Wystawa modeli i projektów „Galeria 72”, czerwiec-lipiec 1978, Chełm 1978, mps, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie*

dając pierwszeństwo samemu procesowi jego powstawania. Ten związek artysta podkreślił w autorskim komentarzu do chełmskiego projektu: „Najistotniejszy w tej propozycji – podobnie jak w wielu innych pracach autora – wydaje się fakt, że nie celowe kształtowanie wyglądu, lecz wybór metody postępowania, reguły gry, przynosi taki, a nie inny rezultat używany później jako rzeźba o określonym wyglądzie”⁴².

Dość ciekawą propozycją był projekt Janusza Orbitowskiego. Ten najwierniejszy bodaj uczeń Adama Marczyńskiego zaprezentował model piramidalnej formy złożonej z 41 prostopadłościennych elementów o zróżnicowanych wysokościach i wierzchołkach ściętych pod kątem 45 stopni. Całość miała być wykonana z piaskowanej stali nierdzewnej, a wszystkie pochylone płaszczyzny wypolerowane. Krytycy opisywali ten pomysł jako „ziguratową wieżę”⁴³, inni zarzucali mu formalną zachowawczość – Monika Małkowska użyła określenia „gigantyczna szopka krakowska”⁴⁴, mając zapewne na myśli „kryształkowe” detale z kręgu polskiej architektury dekoracyjnej. Potencjał tego projektu tkwił – moim zdaniem – w możliwościach zaanektowania i przekształcania fragmentów pejzażu przez wypolerowane ukośne płaszczyzny dzieła, działające jak lustro. Takie działanie można przyrównać do jednego z kilku aspektów procesu nazwanego przez Rosalind Krauss „poszerzeniem pola”⁴⁵. Powiązanie dzieła z krajobrazem było dość częstą praktyką artystów w latach sześćdziesiątych, kontynuowaną do dzisiaj.

Odrębną, ostatnią omawianą tu grupę projektów łączy próba ożywienia dzielnic mieszkaniowych miasta, „zindywidualizowania [...] zunifikowanej architektury osiedli”⁴⁶. Tu szczególnie wyróżniają się propozycje Jerzego Grabowskiego i Stefana Krygiera. Grabowski niemal dosłownie przełożył swoje prace graficzne, zbudowane z matematycznie zrytmizowanych barwnych trójkątów, powstałych z podziału kwadratów przekątną, na projekty mozaikowych paneaux, które w postaci kompozycji strukturalnych miały wypełnić ściany szczytowe siedmiu bloków. Ten wykształcony architekt i grafik swoją koncepcję opracował

42 Ibidem.

43 J. Madeyski, op. cit.

44 E. M. Małkowska, op. cit.

45 R. E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979, nr 8, s. 30–44. Autorka m.in. zwraca uwagę na wizualną ciągłość z krajobrazem pracy Roberta Morrisa *Untitled (The Mirrored Boxes)* z 1965 roku, która jednocześnie nie jest jego częścią; ibidem, s. 36.

46 M. Leśniakowska, *Przestrzeń miasta*, „Literatura” 1978, nr 32, s. 13.

z matematyczną precyzją obliczeń co do jednego ceramicznego glazowanego elementu koniecznego do wykonania kompozycji. Przewidziana była dekoracja ścian szczytowych zwróconych w stronę projektowanego parku, pomyślana jako zwarta całość, o określonym napięciu rozwijającej się akcji plastycznej, w ramach której powtarzalny element wydłużonego w pionie równoległoboku, nazwany przez artystę *Interwencją*, zmieniał nieco swoje położenie na każdym ze szczytów. Oparty na podobnym układzie cykl *Interwencji w strukturę* Grabowski realizował od początku lat siedemdziesiątych. Specjalną uwagę artysta skierował na problematykę kolorystyki, którą chciał ściśle powiązać z dotychczasowym warsztatem malarskim i stosowaną przez siebie metodą obliczeniową: „Kolory są funkcją i wartością podporządkowane będą wartościom wyliczeniowym, matematycznym (cyfrowym) obliczanych STRUKTUR”⁴⁷.

Stefan Krygier, łączący podobnie jak Grabowski dyscyplinę intelektualną architekta z wrażliwością artysty, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych w swojej twórczości malarskiej posługiwał się językiem geometrii. W trakcie chełmskiego pleneru zaprojektował jeden powtarzalny moduł przestrzenny w kolorach bieli, czerni i ciemnego oranżu, za pomocą którego można było stworzyć dowolną liczbę aranżacji o gwarantowanej jednorodności komponowanej strefy przestrzennej. Moduł o przekroju poprzecznym w kształcie ośmiokąta miał ścięte pod kątem podstawy, co umożliwiało łączenie elementów, oraz otwór przelotowy wycięty pośrodku osi podłużnej. W zamyśle autora zastosowana geometria miała zapewnić jak największą liczbę różnych połączeń, a także otwartość systemu umożliwiającego dowolność w kształtowaniu kompozycji i aranżacji przestrzeni⁴⁸. Wśród proponowanych konkretnych rozwiązań dla osiedla przy ul. I Armii Wojska Polskiego znalazły się place zabaw dla dzieci, w których okresowo można było zmieniać układ elementów, kompozycje rzeźbiarskie na terenie rekreacyjnym parku pełniące funkcje akcentów oświetleniowych oraz ciąg osłonowy, który wraz z zielenią izolowałby część mieszkalną od hałasu ulicznego. W swojej koncepcji artysta godzi pozornie przeciwstawną geometrię modułu i organiczność w kształtowaniu przestrzeni. Krygierowi – uczniowi i przyjacielowi Władysława Strzemińskiego – nieobce były idee przedwojennej awangardy

47 Rysunek koncepcyjny Jerzego Grabowskiego w: *Plener plastyczny „Prze-strzeń miasta”...*, op. cit.

48 Opis autorski Krygiera w: *Plener plastyczny „Prze-strzeń miasta”...*, op. cit.

z koncepcjami rzeźbiarskimi Katarzyny Kobro na czele. Jego Ośrodek Kondensacji Formy⁴⁹, otwarta strefa przestrzenna dla swobodnej gry wyobraźni autora i publiczności, był twórczą kontynuacją tych idei⁵⁰.

Warto krótko jeszcze wspomnieć o projekcie abstrakcyjnej struktury Jana Ziemskiego, w którym lubelski artysta konsekwentnie kontynuuje propozycje z Elbląga (1965)⁵¹, Wrocławia (1970, zrealizowana podczas Lubelskich Spotkań Plastycznych 1976) i Ustki (1972), operując wrzecionowatym kształtem białych płatów z żywicy poliestrowej i motywem czarnej kuli pośrodku⁵². Miała ona zostać usytuowana na powierzchni projektowanego zbiornika wodnego w pobliżu bloków osiedlowych⁵³. Z kolei betonowe bloki według koncepcji Grzegorza Wdowickiego na przedwojennym osiedlu kolejarskim Chełma miały stworzyć rzeźbiarski kalendarz i zegar słoneczny. W pobliżu zaprojektował także indywidualną formę przestrzenną poświęconą pamięci Eugeniusza Kwiatkowskiego, związanego w czasie I wojny światowej z Chełmem i Lubelszczyzną późniejszego wicepremiera i ministra w II Rzeczpospolitej.

Recenzenci, żywo komentujący plon pleneru zgromadzony na wystawie prezentowanej na przełomie czerwca i lipca 1978 roku, podkreślali wyjątkowość omawianej inicjatywy właśnie na gruncie chełmskim, w mieście pozbawionym aktywnie działających środowisk twórczych⁵⁴. Tym bardziej szkoda, że splot wydarzeń historycznych i finansowych ograniczeń przyczynił się do odłożenia w czasie, a w konsekwencji zaniechania realizacji choćby części propozycji. W pierwszej kolejności miały być wykonane projekty Macieja Szańkowskiego i Jana Berdyszaka na

49 Zrealizowany m.in. podczas VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach w 1970 roku; zob. E. Kowalska, *Kalendarium plenerów osieckich 1963–1981*, w: *Awangarda w plenerze...*, op. cit., s. 214–215.

50 Innym punktem odniesienia może być teoria Formy Otwartej Oskara Hansena, także ideowego spadkobiercy przedwojennej awangardy. Na pozostawione przez badaczy bez jasnej odpowiedzi pytanie o oryginalność sformułowań Hansena i ich zależność od spostrzeżeń Katarzyny Kobro, zawartych w *Kompozycji przestrzeni. Obliczeniach rytmu czasoprzestrzennego*, zwrócił uwagę Waldemar Baraniewski; idem, *Nowoczesność, obojętność i zapomnienie. Katarzyna Kobro i Maria Jarema, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku”* 2015, nr 1, s. 20–22.

51 Trójelementowa, wrzecionowata forma powstała podczas I Biennale była wykonana ze stalowych płyt, nie występuje w niej także motyw kuli. Zob. E. Błotnicka-Mazur, op. cit.

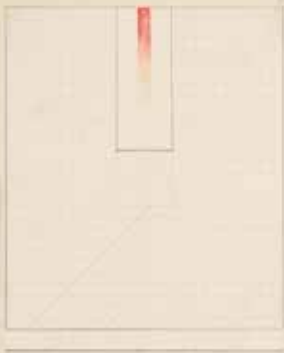
53 E. M. Małkowska, op. cit.

54 W. Krauze, *Przestrzeń miasta*, „Życie Warszawy” 1978, nr 168, s. 7.





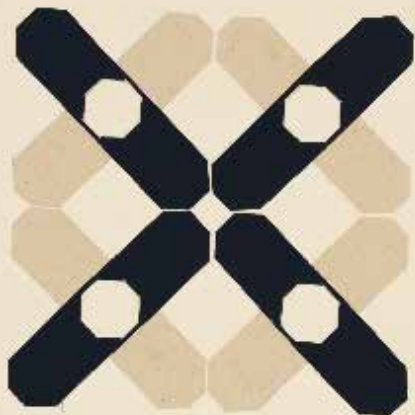
1942-1943



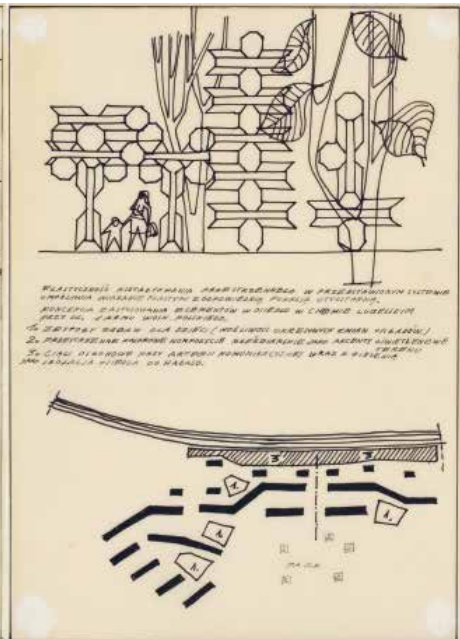
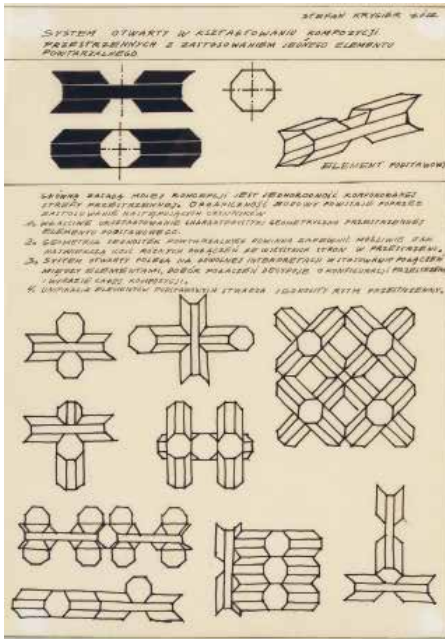
Janusz Orbitowski, forma przestrzenna (model), karton, akryl, folia srebrna, 51 × 19,5 × 19,5 cm, fot. Grzegorz Zabłocki, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie



Jerzy Grabowski, kompozycje strukturalne (2 projekty), 2 × (20 × 56 cm), rysunek, akwabela, papier, fot. Grzegorz Zabłocki, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie



Stefan Krygier, forma przestrzenna (projekt), karton, 10,5 × 49,5 × 49,5 cm,
model wykonany przez Ireneusza Praduna, karton, fot. Grzegorz Zabłocki, dzięki
uprzejmości Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie



Stefan Krygier, szkice koncepcyjne: element podstawowy i przykłady form przestrzennych, tusz, kalka, 29,5 × 21 cm każdy, fot. Grzegorz Zabłocki, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie



Jan Ziemski, forma przestrzenna (model), gips, drewno, akryl, tworzywo sztuczne, wys. 50 cm, fot. Grzegorz Zabłocki, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie

wzgórzu katedralnym – dla uczczenia obchodów 35-lecia Stolicy PKWN, podjęto także prace przygotowawcze do realizacji *Kolumny pamięci* Kajetana Sosnowskiego, a na pokrycie części kosztów mozaik Jerzego Grabowskiego spółdzielnia mieszkaniowa uzyskała nawet kredyty. Jeszcze w 1987 roku w cytowanym już artykule wspomnieniowym na łamach „Rzeźby Polskiej” Bożena Kowalska wyrażała nadzieję, że uda się wrócić do wcześniej podjętych planów⁵⁵. Tak się jednak nie stało.

Celem niniejszego opracowania było przypomnienie założeń i interesujących projektów chełmskiego pleneru, niewystarczająco obecnego w bieżących badaniach nad fenomenem takich spotkań artystycznych. Analiza niezrealizowanych niestety koncepcji otwiera szereg pytań o znaczenie tej imprezy w kontekście lat siedemdziesiątych. Warto pamiętać, że programy spotkań plenerowych były powiązane z działalnością galerii „niezależnych”⁵⁶, dotyczy to również chełmskiej imprezy⁵⁷. Plener *Przestrzeń miasta* jawi się zatem jako autorska koncepcja kuratorki Galerii 72, a jednocześnie komisarza pleneru Bożeny Kowalskiej, której ambicją było wprowadzenie w miejski krajobraz realizacji przestrzennych o wysokich walorach zarówno artystycznych, jak i utylitarnych. Wśród przedstawionych projektów przeważają propozycje noszące znamiona konceptualizmu, wywodzące się z tradycji „gier”, intermedialnych eksperymentów pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza i Oskara Hansena. Na społeczny kontekst konceptualizmu zwraca uwagę Łukasz Guzek. Jego spostrzeżenia dotyczą wprawdzie przemian zachodzących w obrębie przestrzeni galerii, „z obiektywnej i obojętnej przestrzeni typu modernistycznego

55 B. Kowalska, *W dziesięciolecie pleneru „Przestrzeń miasta”...*, op. cit., s. 204.

56 Zob. M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2006. Grzegorz Dziamski postępuje się pojęciem galerii „niezależnych” w odniesieniu do galerii lat sześćdziesiątych i „autorskich” w przypadku galerii następnej dekady; zob. G. Dziamski, *Przestrzeń artystyczna – galerie autorskie*, w: idem, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 118–153; idem, *Spór o sztukę konceptualną w Polsce*, „Dyskurs” 2007, nr 7, s. 194–224.

57 Oczywiście przykładów takich związków można podać więcej: Elbląskie Biennale Form Przestrzennych (Galeria El), Sympozjum Wrocław '70 (Galeria Pod Moną Lizą) czy Galeria Krzywego Koła z Marianem Boguszem na czele, współinicjatorem i współorganizatorem wielu artystycznych imprez jeszcze długo po zakończeniu działalności Galerii; zob. B. Kowalska, *Bogusz...*, op. cit.

(*white cube*) na przestrzeń specyficzną (kontekstualną)”⁵⁸. Jednak sam proces wejścia sztuki w sferę społeczną, sztuki rozumianej jako byt społeczny, można odnieść również do założeń chełmskiej imprezy⁵⁹.

Na tle podobnych spotkań artystów skupionych wokół problemu indywidualizowania najbliższego otoczenia człowieka, zunifikowanego przez budownictwo standaryzowanych osiedli mieszkaniowych, chełmski plener dzięki osobie jego twórczyni Bożeny Kowalskiej jawi się jako impreza nietuzinkowa. Jej wcześniejsza działalność w chełmskiej Galerii 72, w której przez blisko sześć lat zgromadziła wokół siebie grono artystów już uznanych na polskiej scenie plastycznej, umożliwiła dokonanie trafnych wyborów co do zaproszonych twórców, doświadczonych na polu wcześniejszych sympozjów-laboratoriów poprzedniej dekady, lub nieco młodszych – uczestników plenerów w Ustce, Zielonej Górze czy Lublinie. Większość projektów stanowiła koncepcje dobrze przemyślane, korespondujące z otoczeniem w formie aktywnego dialogu lub wyraźnej ramy. Realizacja proponowanych pomysłów umocniłaby zatem wizerunek Chełma jako miasta umiejętnie łączącego tradycję ze współczesnością.

58 Ł. Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 13.

59 Interesującym kontrpunktem dla chełmskiego pleneru w kontekście wyprowadzenia sztuki współczesnej z galerii w przestrzeń publiczną i otwarcia na nią miasta może być (również niezrealizowana) koncepcja opracowania plastycznej trasy pomiędzy głównym gmachem warszawskiego Muzeum Narodowego a jego projektowaną filią nad Zalewem Zegrzyńskim z 1971 roku (tzw. Trasa M–Z), zainicjowana przez Mariana Bogusza i Jerzego Olkiewicza. Oprócz kilkudziesięciu projektów aranżacji plastycznej trasy i kompleksu filii muzeum nad Zalewem Zegrzyńskim koncepcja obejmowała rozbudowę gmachu przy Alejach Jerozolimskich. Więcej o tym na poły utopijnym przedsięwzięciu zob. *Trasa Muzeum – Zalew Zegrzyński: estrada sztuki nowoczesnej*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015.

Elżbieta Błotnicka-Mazur**Space of the city: Chełm 1978**

This article addresses the results of the artistic event *Space of the City*, organised in Chełm in 1978 by Bożena Kowalska, the then curator of the Galeria 72. She invited 16 artists to create projects for sculptures that were supposed to be delivered later in a material form and located within the space of the city. None of them were eventually realised.

Elżbieta Błotnicka-Mazur – adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Autorka dwóch książek o międzywojennym architekcie i malarzu Bohdanie Kelles-Krauzem (2010, 2012). Jej zainteresowania badawcze obejmują polską rzeźbę i architekturę XX wieku. Aktualnie koncentruje się na zjawiskach na pograniczu rzeźby i innych dyscyplin w latach sześćdziesiątych XX wieku.