

Spis treści

Od redakcji	7
WALDEMAR BARANIEWSKI	
Rzeźba – sztuka zbędna?	13
ELŻBIETA LANG	
Krakowski dyskurs wokół treści, formy i miejsca pomnika w historycznej przestrzeni miasta (zarys problematyki)	27
KRZYSZTOF CICHON	
Między patosem i ironią. Rzeźba pomnikowa jako wyraz mentalności na przełomie XX i XXI wieku	49
BARTOSZ PODUBNY	
<i>Fabrica ecclesiae</i> rodziny Majerskich. Fenomen twórczości ojca i syna ..	79
BARBARA MARIA GAWĘCKA	
Historia zamówienia i powstania dziewiętnastowiecznej dekoracji rzeźbiarskiej w Kielcach	103
KATARZYNA JANICKA, ARKADIUSZ KRAWCZYK	
Kontekst a sens dzieła. O kilku rzeźbach Marcina Rożka	121
MARCIN MARKOWSKI	
Konkurs na „Łuk Wyzwolenia” w Lublinie	141
ELŻBIETA BŁOTNICKA-MAZUR	
Kreowanie przyjaznej przestrzeni – Lubelskie Spotkania Plastyczne ’76	171
AGNIESZKA WYSOCKA	
Rzeźba w służbie muzyki. Kolekcja portretów kompozytorów z bydgoskiej Filharmonii Pomorskiej	191
AGNIESZKA KURKOWSKA	
Ideowa rzeźba architektoniczna. Dom	207

MAŁGORZATA DĄBROWSKA	
Odkrycia polichromowanych zabytków antycznych a XIX-wieczne eksperymenty z kolorem w rzeźbie	229
AGNIESZKA KUCZYŃSKA	
Dokumentacja wystawy „African Negro Art” (MoMA 1935). Rzeźba afrykańska i fotogramy Walkera Evansa w kontekście amerykańskiego modernizmu	253
WOJCIECH DELIKTA	
Filmowa rzeźba – rzeźbiarski film. Hybrydyczna twórczość Matthew Barneya	269
MAGDALENA HOWORUS-CZAJKA	
Obszary graniczne – konstrukty modularne, permutacje, repetycje	287
DOROTA GRUBBA-THIEDE	
„Lubię przestrzeń przenośną. Jest ona rzeźbą – wspomnieniem”. Laboratoria gry przestrzenią „bez kształtu” Wandy Czełkowskiej, Witosława Czerwonki, Katarzyny Józefowicz	305
JANUSZ ANTOS	
Współzawodnictwo sztuk w twórczości Bogusława Bachorczyka	335
AGNIESZKA JANKOWSKA-MARZEC	
Twórczość Janusza Janczego: poszukiwanie granic rzeźby	351
KRYSTYNA RYBICKA	
Pomiędzy geometrią a organicznością. Tadeusza Mysłowskiego <i>Endless Columns with Square Base</i> (1987-1996)	375
MARCIN PASTWA	
Wyspa zwana Różą. Rzeźba Cy Twombly’ego	391
Indeks nazwisk	431

Kreowanie przyjaznej przestrzeni – Lubelskie Spotkania Plastyczne '76

Abstrakt

Rzeźba jako element przestrzeni publicznej znalazła stałe miejsce w miejskim plenerze. Dekady lat 60. i 70. w Polsce w sposób szczególny zaznaczyły się w historii rzeźby, obfitując w różnego rodzaju artystyczne sympozja i plenery, w których efekcie miasta wzbogaciły się o nowe realizacje rzeźbiarskie. Masowo powstające w tym okresie osiedla mieszkaniowe stały się idealną przestrzenią, w której rzeźba, wkomponowana w układ architektoniczny, mogła harmonijnie go współtworzyć i oswajać „miejski chaos i zagubienie” najbliższego otoczenia człowieka. Jedną z takich inicjatyw były Lubelskie Spotkania Plastyczne w 1976 roku. Wzięło w nich udział kilkudziesięciu artystów plastyków z całej Polski, którzy zaprojektowali i wykonali kilkadziesiąt realizacji: malarskich, mozaikowych, rzeźbiarskich – na ścianach szczytowych, w prześwitach, na alejach i skwerach osiedli Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej.

Problematyka przestrzeni publicznej w ciągu ostatnich kilkunastu lat stała się jednym z bardziej interesujących wątków. Dyskutują o niej interdyscyplinarne zespoły zarówno badaczy, jak i praktyków, składające się z architektów, urbanistów, ale także socjologów i ekonomistów². Mimo to jednoznaczne zdefiniowanie pojęcia przestrzeni publicznej nastęrcza pewnych trudności. Z pomocą przyjsć może odróżnienie przestrzeni w rozumieniu czysto fizycznym od jej ujęcia społecznego. Florian Znaniecki był jednym z pierwszych na świecie

¹ DR ELŻBIETA BŁOTNICKA-MAZUR – adiunkt Katedry Historii Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej KUL, pracownik Instytutu Historii Sztuki KUL; e-mail: elamazur@kul.pl.

² Na gruncie polskim przykładem mogą być kongresy i seminaria w Poznaniu (2008, 2009), skupione przede wszystkim na problemie rewitalizacji miejskich przestrzeni, które zaowocowały m.in. opracowaniem tzw. Karty Przestrzeni Publicznej; zob. http://www.tup.org.pl/download/2009_0906_KartaPrzestrzeniPublicznej.pdf [dostęp: 10.10.2015].

badaczy, którzy analizowali pojęcie przestrzeni z pozycji socjologicznych. W artykule *Socjologiczne podstawy ekologii ludzkiej* (1938)³ napisał, że humanista powinien posługiwać się pojęciem „wartości przestrzennej”, opartym na teorii kultury, kojarzonym z nieprzestrzennym systemem wartości: religijnym, estetycznym, techniczno-wytwórczym, ekonomicznym i społecznym. Znanięcki tym samym dostrzegł, że przestrzeń zawsze jest naznaczona jakimiś wartościami. Jako przykłady „wartości przestrzennych” polski socjolog wymienił m.in. „miejsca zajęte lub puste, wnętrza przestronne lub ciasne i w przeciwieństwie do nich «zewnątrza», siedziby, okolice, [...] tereny wymierzone, przestworza niewymierne, [...] dalekości, bliskości, perspektywy”⁴. Te nowatorskie spostrzeżenia na stałe zmieniły myślenie o przestrzeni, konstytuowanej zawsze przez jakąś zbiorowość, której członkowie mają prawo w niej przebywać⁵. Przestrzeń publiczna ma swój wymiar materialny, czytelny w warstwie wizualnej, zależnej od różnorodnych czynników.

Przestrzeń ma również wymiar artystyczny, o którym traktuje niniejszy artykuł w zakresie obejmującym sztuki plastyczne w ich relacji do architektury. W okresie powojennym szczególne zainteresowanie przestrzenią wśród artystów ujawniło się z pełną mocą w latach sześćdziesiątych. Prekursorską rolę w ramach tej tendencji odegrało *Studium przestrzeni* Wojciecha Fangora i Stanisława Zamecznika, zaprezentowane w Salonie Nowej Kultury w Warszawie w 1958 roku. Po raz pierwszy na gruncie polskim twórcy podjęli tu próbę świadomego przeniesienia punktu ciężkości z prezentowanych dzieł – w tym wypadku obrazów – na zależności zachodzące między nimi w realnej przestrzeni. Intencje autorów wprost można było odczytać z treści ulotki umieszczonej na wystawie: „Nie interesuje mnie, co zachodzi w indywidualnym obrazie, lecz co zachodzi pomiędzy obrazami” – napisał Fangor⁶. Wyeksponowane dzieła zyskiwały nowe znaczenie jako zespół⁷. Ważne było także zaangażowanie widza w akt kreacji:

³ F. Znanięcki, *Socjologiczne podstawy ekologii ludzkiej*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1938, z. 1, s. 89-119.

⁴ Tamże, s. 91.

⁵ K. Podemski, *Przestrzeń publiczna w aspekcie społecznym*, [w:] *Seminarium nt. przestrzeni publicznej. Materiał poseminaryjny 13-14 października 2008*, Poznań 2008, s. 19 [online], <http://www.poznan.pl/mim/s8a/seminarium-w-poznaniu-nt-przestrzeni-publicznej-13-14-10-2008,p,1025,1035,12826.html> [dostęp: 15.09.2015].

⁶ Cyt. za: S. Szydłowski, *Environment i struktury przestrzenne w twórczości Wojciecha Fangora*, [w:] *Wojciech Fangor: 3 wymiary. Retrospektywa / 3 Dimensions. A Retrospective* [katalog wystawy z 7.11.2015 – 6.01.2016, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku], Orońsko 2015, s. 67.

⁷ Idea ta została rozwinięta przez Fangora i Zamecznika w *Manifeście* z 1960 roku. Pojawiła się w nim kategoria stref przestrzennych, których nastrój jest odmienny od nastroju każdego dzieła z osobna. Por. tamże, s. 65.

„odbiorca przez wybór drogi i czasu staje się automatycznie współtwórcą dzieła”⁸. Te idee sytuują *Studium przestrzeni* na granicy gatunków sztuki. Przekraczanie poszczególnych dyscyplin stało się odtąd regularną praktyką artystyczną.

Pierwszorzędno znaczenia nabrała relacja dzieł z otoczeniem, z architekturą. Przestrzeń stała się podstawowym środkiem wyrazu, a umiejętne wykorzystanie jej wieloplanowości miało prowokować i ukierunkowywać uwagę oraz wyobraźnię widza – przechodnia. Większe możliwości interakcji dzieła i przestrzeni uzyskała szczególnie rzeźba, którą – co pokazuje przykład Fango-ra – jako trójwymiarową strukturą, zainteresowali się w tym czasie zwłaszcza malarze.

Lata 60. i 70. XX wieku obfitowały w spotkania o charakterze sympozjalno-plenerowym, dalekie wszakże od tradycyjnie pojmowanych plenerów. Ich praktycznym efektem były bardzo często struktury rzeźbiarskie umieszczone w przestrzeni publicznej polskich miast goszczących artystów. W trakcie spotkań odbywających się w pierwszej z wymienionych dekad przeważało wycinkowe myślenie o wykorzystaniu przestrzeni przez twórców. Projekty proponowane podczas tych imprez-„laboratoriów” powstawały wprawdzie z myślą o konkretnych lokalizacjach, ale ich ostateczne realizacje funkcjonowały niezależnie od siebie, nie organizując przestrzeni miasta jako pewnej całości⁹.

Następne dziesięciolecie zaowocowało spojrzeniem na przestrzeń realną, a artyści opracowujący koncepcje rzeźbiarskie i malarskie starali się uwzględnić zastany układ architektoniczno-urbanistyczny. Działania twórców zmierzały tym razem w kierunku humanizowania i aktywizowania najbliższego otoczenia człowieka¹⁰, co miało przeciwdziałać „ogólnemu wrażeniu miejskiego chaosu i zagubienia”¹¹. Potęgowaniu poczucia obcości i anonimowości wśród mieszkańców miast sprzyjała dynamiczna rozbudowa tych ostatnich w postaci satelickich dzielnic osiedlowych, wypełnianych przez identyczne wielorodzinne

⁸ Cyt. za: tamże, s. 67.

⁹ Do najważniejszych imprez dekady lat 60. XX wieku należały m.in.: I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965) i Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach (1966). Zob. *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik [Open Gallery. Spatial Forms in Elbląg. Guidebook]*, red. J. Denisiuk, Elbląg 2006; A.M. Leśniewska, *Puławy 66. I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców 2-23 sierpnia 1966*, Puławy 2006.

¹⁰ Por. K. Chrudzimska-Uhera, *Tłum jest zawsze niewdzięczny. Miasto jako miejsce dla rzeźb*, [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wira-szka, Warszawa 2011, s. 560-571.

¹¹ M. Szelepin, [Wstęp w:] *Współczesna forma plastyczna w pejzażu miasta w Polsce*, red. O. Czerner, Wrocław 1974; cyt. za: K. Chrudzimska-Uhera, *Tłum jest zawsze niewdzięczny*, s. 562.

bloki. Jedną z inicjatyw, która była przykładem integracji sztuk plastycznych w środowisku urbanistycznym, były Lubelskie Spotkania Plastyczne, realizowane w latach 1976-1979 na terenie Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Ze względu na swoją skalę i rozmach artystyczny lubelskie osiedla można umieścić w pierwszym szeregu tego typu przedsięwzięć, obok np. gdańskiej Żabianki, tyskiego D-3, Łodzi czy Wałbrzycha.

Lubelskie Spotkania Plastyczne, podobnie jak wspomniane wyżej sympozja i plenery, nie mogłyby się odbyć bez oficjalnej zgody i finansowego protektoratu oficjalnych władz. Ich formalnym organizatorem był Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego, faktycznym zaś gospodarzem i ostatecznym (we współczesnej nomenklaturze) beneficjentem – Lubelska Spółdzielnia Mieszkaniowa. Spółdzielnia powstała w 1957 roku, obejmując teren nazywany Słonecznymi Wzgórzami, i wkrótce potem rozpoczęto planowanie i budowę kolejnych osiedli – późniejszych plenerów dla interesujących nas realizacji rzeźbiarskich i malarskich. Nie bez znaczenia są nazwiska architektów projektantów założeń osiedlowych, którzy w trakcie Spotkań mieli liczący się głos doradczy i występowali w charakterze konsultantów. W kolejności chronologicznej powstawały osiedla pod patronatem przede wszystkim pisarzy i poetów: Adama Mickiewicza (architekt Feliks Haczewski, 1958-1971), Juliusza Słowackiego (architekt Oskar Hansen, 1964-1970), Piastowskie (architekci: Antoni Herman i Jerzy Kumelowski, 1967-1972), Zygmunta Krasińskiego (architekci: Tadeusz Bobek i Stanisław Fijałkowski, 1970-1975), dwa osiedla projektu Janusza Linka: Henryka Sienkiewicza (pierwsi lokatorzy w 1973) i Marii Konopnickiej (zamieszkałe od 1974) oraz najmłodsze z osiedli – Bolesława Prusa (proj. Antoni Herman, zamieszkałe od 1975 roku)¹².

Na charakter i skalę Lubelskich Spotkań złożyło się kilka różnych czynników. Po pierwsze: sprzyjająca postawa oficjalnych władz województwa, bez której inicjatywa nie miałaby szansy na realizację z oczywistych powodów politycznych i finansowych. Po drugie: ogromne zaangażowanie uczestników Spotkań. Byli to m.in. członkowie lubelskiego oddziału ZPAP, którzy – jak sugeruje Ireneusz J. Kamiński – mogli być osobiście zainteresowani współpracą ze spółdzielnią. W zamian bowiem za aktywne włączenie się do „estetyzacji” przestrzeni osiedli mogli oni liczyć na przychyłność spółdzielni w kwestii przekazywania do dyspozycji miejscowych plastyków obszernych, jak na możliwości bloków mieszkalnych, pracowni połączonych z mieszkaniami na oddawanych

¹² Por. I.J. Kamiński, *Galerie sztuki LSM*, Lublin 1999, s. 17-19.

wówczas do użytku osiedlach Konopnickiej i Prusa¹³. Porozumienie w tej sprawie podpisali przedstawiciele ZPAP i LSM w 1974 roku; obejmowało ono „rozszerzenie dotychczasowej współpracy w zakresie kształtowania kultury plastycznej wśród mieszkańców oraz współdziałania w estetycznym urządzeniu i projektowaniu nowych osiedli LSM”¹⁴. O randze wydarzenia zadecydowała w dużej mierze postać komisarza jej pierwszego etapu – Mariana Bogusza – który sformułował założenia programowe spotkań, przedstawione 39 artystom w Lublinie w trakcie dwudniowego zjazdu w lutym 1976 roku¹⁵. W kolejnym spotkaniu 26-28 marca wzięło udział już 72 artystów, prezentując gotowe projekty aranżacji przestrzeni, przygotowane w formie plansz z wizualizacjami lub makiet uwzględniających istniejący układ architektoniczno-przestrzenny.

Faza koncepcyjna pierwszego etapu Spotkań zakończyła się w połowie września 1976 roku przedstawieniem propozycji 41 twórców skupionych w 18 zespołach. Kolegium Rzecznawców Pracowni Sztuk Plastycznych w Warszawie oceniło 33 projekty, z których łącznie do realizacji zakwalifikowano 23¹⁶. W kolejnym roku zainaugurowano drugi etap Spotkań (24-25 maja) w gronie 46 artystów podzielonych na 19 zespołów roboczych, które przygotowały 51 projektów. Koncepcje opracowane przez zespoły artystów charakteryzowała duża różnorodność: od propozycji dzieł autonomicznych, które mogłyby funkcjonować niezależnie od otoczenia, po przeważające liczbowo projekty aktywnie współkreujące realną przestrzeń zorganizowaną architektonicznie.

Zespołowy charakter prac nad projektami, a także ich adaptację w terenie już na etapie koncepcyjnym przewidywał regulamin LSP, który wykluczał opracowania indywidualne, jak również nieuwzględniające „opracowania terenu jego lokalizacji”¹⁷. Założenia ideowo-programowe odwoływały się do hasła „Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką”, które idealnie wpasowywało się w ogólnopolską strategię *Programu rozwoju kultury na lata 1975-1990*, opracowaną

¹³ Tamże, s. 20. Takie pracownie, chociaż o zdecydowanie mniejszej powierzchni, lokalizowano już w latach 60. XX wieku w blokach na osiedlach Mickiewicza i Słowackiego (łącznie 52 lokale). Na tle spółdzielni mieszkaniowych w całym kraju była to liczba imponująca. Atrakcyjność tej inicjatywy podnosiła ówczesna sytuacja lokalowa artystów lubelskich, która po zakończeniu II wojny światowej była bardzo trudna, a pogorszył ją jeszcze dekret z 21 grudnia 1945 roku o przymusowej gospodarce lokalami (Dz. U. 1946, nr 4, poz. 27).

¹⁴ Sprawozdanie Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Lublinie za okres od czerwca 1974 do 20 maja 1977 r., Archiwum Państwowe w Lublinie, ZPAP Zarząd Okręgu w Lublinie (1001), sygn. 6, p. 175.

¹⁵ I. J. Kamiński, *Lubelskie Spotkania Plastyczne*, Lublin 1979, s. 4.

¹⁶ Tamże, s. 9.

¹⁷ *Regulamin uczestnictwa w „Lubelskich Spotkaniach Plastycznych”*, [w:] *Lubelskie Spotkania Plastyczne 76* [druk ulotny], własność prywatna.

na potrzeby Ministerstwa Kultury i Sztuki. Program przewidywał „większą obecność wartości i dóbr kulturalnych, zwłaszcza artystycznych”, w przestrzeni miast i osiedli¹⁸. Jego autorzy m.in. zwracali uwagę na to, że „jedyną formą kontaktu mieszkańców osiedla nie może być sklep spożywczy i przystanek autobusowy”¹⁹. Założenia LSP dobrze wpisywały się w ten program. Z jednej strony wprowadzenie dzieł sztuki do miejsc pracy i zamieszkania miało być „ważnym czynnikiem w wychowaniu estetycznym środowiska”, z drugiej jednak nie chodziło o „tradycyjne upiększanie miasta, lecz o integrację sztuk plastycznych w środowisku urbanistycznym”²⁰. Doskonale społeczną rolę sztuki rozumiał komisarz LSP Marian Bogusz. W publikowanych wywiadach podkreślał on aktywny udział mieszkańców osiedli w wyborze projektów do realizacji²¹, a także symboliczne znaczenie wymiany pokoleniowej między artystami biorącymi udział w Spotkaniach²², począwszy od nestora wśród architektów, superarbitra LSP Jerzego Hryniewieckiego, Feliksa Władysława Haczewskiego, poprzez twórców dojrziałych, Jana Ziemskiego czy Oskara Hansena, a skończywszy na najmłodszych – uczniach Bogusza, studentach ówczesnego wychowania plastycznego UMCS. Bogusz widział także lubelską imprezę jako pewnego rodzaju podsumowanie licznych spotkań „poświęconych roli sztuki w kształtowaniu naszego otoczenia”²³. On sam już od wielu lat realizował się aktywnie nie tylko jako artysta, ale przede wszystkim zaangażowany propagator jak najszerzego kontaktu zwykłego odbiorcy ze sztuką nowoczesną, począwszy od współpracy z Klubem Młodych Artystów i Naukowców, poprzez działalność w Galerii Krzywego Koła, aż do rozlicznych przedsięwzięć przez niego współinicjowanych, współorganizowanych lub tych, w których zaznaczył swój aktywny udział: elbląskich Biennale, osieckich plenerów, sympozjów: „Wrocław 70”, „Ustka 72”, „Łosiów 72”, „Górażdzie 1973”, „Krapkowie 1974”, „Opole 1974/75”, „Otmuchów 75”²⁴. Lubelskie Spotkania Plastyczne były jego ostatnią inicjatywą, z założenia ingerującą w przestrzeń urbanistyczno-architektoniczną miasta.

¹⁸ *Program rozwoju kultury na lata 1975-1990*, mps. Za udostępnienie kopii dziękuję p. Małgorzacie Tatarczak.

¹⁹ Tamże.

²⁰ *Założenia ideowo-programowe*, [w:] *Lubelskie spotkania plastyczne 76*.

²¹ *Plastycy w osiedlu: trzecia zmiana. Rozmawiamy z prof. Marianem Boguszem, komisarzem generalnym I Lubelskich Spotkań Plastycznych* [rozmawia W. Wójcikowski], „Sztandar Ludu” 1976, nr 63, s. 3.

²² *Lubelskie Spotkania Plastyczne. Marian Bogusz – komisarz spotkań*, „Kurier Lubelski” 1976, nr 63, s. 4.

²³ *Plastycy w osiedlu*.

²⁴ Więcej o działalności Bogusza jako animatora sztuki funkcjonującej w świadomości społecznej zob. B. Kowalska, *Bogusz – artysta i animator*, Pleszew 2007.

Kwestią, na którą warto zwrócić uwagę, jest forma plastycznych realizacji umieszczonych w przestrzeni LSM, obrazująca szersze tendencje obecne w ówczesnej rzeźbie plenerowej, zdominowanej przez obiekty wymykające się figuratywności, oscylujące między jeszcze czytelną formą a już bezkształtną abstrakcją. Pozornie oczywistym, ale nie do końca przekonującym wyjaśnieniem tej tendencji może być próba „nadrabiania” przez artystów czasu straconego w okresie socrealizmu. Z tej perspektywy naturalną reakcją na realizm – narzucony wówczas siłą – musiała być negacja wszelkich jego przejawów na rzecz nawiązywania do form wypracowanych jeszcze przez przedwojenną awangardę i modernizm.

Być może, bardziej przekonująca dla wyjaśnienia popularności form abstrakcyjnych lub bliskich abstrakcji, wyrastających z refleksji nad figurą, wydaje się – nie do końca określona – „tęsknota do przestrzeni” artystów działających w latach 60. i 70. XX wieku, jak nazwała tę tendencję Bożena Kowalska²⁵. Zagadnienie otwarcia się rzeźby na przestrzeń i problem gotowości przestrzeni do przyjęcia struktury rzeźbiarskiej nurtowały już w latach 20. XX wieku Katarzynę Kobro. W swoich pionierskich – nie tylko na gruncie sztuki polskiej – rozważaniach zauważyła: „Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią – stanowi prawo organiczne rzeźby”²⁶. Ta krótka deklaracja Kobro dotyczy rzeźby uni-stycznej, a więc zespolonej z przestrzenią, stanowiącej jej przedłużenie, rzeźby niebędącej zamkniętą bryłą. W tym ujęciu większość rzeźbiarskich form powstałych w ramach LSP, potraktowana jako twory autonomiczne, zaprzecza idei rzeźby otwartej zaproponowanej przez łódzką artystkę. Jednocześnie spojrzenie w szerszym kontekście na całościowe myślenie o aranżacji przestrzeni, myślenie przestrzenią, jest bardzo bliskie tej idei²⁷.

Naturalny ideowy punkt odniesienia dla Lubelskich Spotkań Plastycznych stanowi teoria Formy Otwartej Oskara Hansena, którą dość konsekwentnie zrealizował, projektując wraz z żoną Zofią lubelskie osiedle Słowackiego. W interesującym nas kontekście pomniejszą rolę odgrywa podział osiedla na strefy według Hansenowskiego Linearnego Systemu Ciągłego, urzeczywistniony

²⁵ Taż, *Tęsknota do przestrzeni*, [w:] *Idee sztuki lat 60. oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, red. J.S. Wojciechowski, Orońsko 1994, s. 11-16.

²⁶ K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931; cyt. za: „Sztuka i Filozofia” 13 (1997), s. 88.

²⁷ Interesującą analizę otwarcia przestrzeni w kontekście rzeźby abstrakcyjnej na podstawie tekstów teoretycznych Katarzyny Kobro, Eduarda Chillidy i Roberta Morrisa przeprowadziła Agnieszka Bandura. Zob. A. Bandura, *Przestrzeń otwarta – kształt, symetria i dynamiczna narracja w rzeźbie abstrakcyjnej*, „Dyskurs” 17 (2014), s. 222-236.

w skali mikro w jego układzie urbanistycznym, natomiast pierwszorzędnego znaczenia nabiera koncepcja Formy Otwartej, wyrastającej z myśli Katarzyny Kobro.

Będąc kompozycją przestrzennego podtekstu – [Forma Otwarta] stanie się zjawiskiem wielowarstwowym, ciągle żywym. W stosunku do konwencji kompozycji zamkniętej, polegającej głównie na sztukmistrzostwie wykonanego przedmiotu, konwencja kompozycji otwartej będzie polegała na działaniu charakterystycznym „passe-partout” zmian zachodzących w przestrzeni. Będzie to sztuka zdarzeń²⁸.

Współkreatorem zdarzeń w przestrzeni, ich współuczestnikiem, zgodnie z ideą Hansena, miał być przeciętny człowiek, a działania poszczególnych jednostek miał koordynować architekt-artysta, sprowadzony do funkcji pomocniczej. Ten ostatni nie tworzy zamkniętego dzieła sztuki lub architektury, ale stwarza kontekst, w którym dzieło będzie mogło funkcjonować w zmiennej rzeczywistości, jako ruchome tło dla odbiorcy-aktora. Wydawałoby się, że w sposób naturalny to właśnie osiedle Słowackiego, zbudowane według kluczowej koncepcji Hansena, będzie najlepszym terenem, najbardziej – *nomen omen* – otwartym na wprowadzenie nowych elementów przestrzennych. W tym wypadku jednak Hansen paradoksalnie okazał się wyjątkowo zamknięty na propozycje plastyków, dopuszczając do realizacji jedynie kompozycje malarskie i mozaiki wykonane w prześwitach bloków. Projekt *Człowiek i przestrzeń*, wykonany przez Bronisława Chromego, nie miał szansy na realizację²⁹.

Realizacje rzeźbiarskie powstałe w ramach Lubelskich Spotkań Plastycznych cechuje ogromna różnorodność ekspresji poszczególnych autorów. Pojawiają się formy mniej lub bardziej otwarcie odwołujące się do figury ludzkiej lub jej fragmentu, występujące w większości rzeźb z „galerii” przy ul. Filarretów, bardzo dobrze przyjętej przez projektanta osiedla Mickiewicza Feliksa Haczewskiego. Dla osiedla Piastowskiego z kolei zespół Barbary Zbrożyny, Jądwigi Janus i Michała Leszczyńskiego opracował abstrakcyjne formy obłych ażurowych kształtek z piaskowca, na których powierzchni autorzy umieścili, w formie reliefów, rysunki o tematyce nawiązującej do nazwy osiedla, wykonane przez dzieci – jego małych mieszkańców. Formami abstrakcyjnymi są również dwie autonomiczne rzeźby większych rozmiarów: kompozycja ze sztucznego kamienia *Wzlot Ryszarda Lisa* o organicznych kształtach (osiedle Piastowskie)

²⁸ O. Hansen, *Forma otwarta*; cyt. za: *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, red. M. Lachowski, M. Linkowska, Z. Sobczuk, Lublin 2009, s. 12.

²⁹ Por. I.J. Kamiński, *Lubelskie Spotkania Plastyczne*, s. 18.

i geometryczno-organiczną białą-czarną strukturą Jana Ziemskiego, wykonaną z żywicy epoksydowej na stalowej konstrukcji (osiedle Sienkiewicza)³⁰. O integracji z otoczeniem i rytmem życia mieszkańców decyduje sposób ekspozycji zrealizowanych dzieł: usytuowanie wzdłuż ciągów pieszych, ustawienie na poziomie gruntu (kształtki zespołu Zbrożyny) lub na niskich cokołach (np. drewniane rzeźby Tadeusza Skwarczyńskiego i Zbigniewa Mrozka i inne w galerii rzeźby wzdłuż ul. Filaretów)³¹. Interesującą grupę stanowią metalowe rzeźby Władysława Frycza na osiedlu Marii Konopnickiej – realistycznie potraktowany *Aligator* i *Ptak* oraz bardziej syntetyczne *Sarny* i *Łyżwiarze*, obecnie w nieco zmienionej, w stosunku do pierwotnej, lokalizacji. Niestety, zniknęły bezpowrotnie kompozycje malarskie i płaskorzeźbione zdobiące m.in. ściany szczytowe budynków na osiedlu Krasińskiego, aktywnie kształtujące otoczenie i rozbijające monotonię elewacji. Wśród ciekawszych warto wymienić *Ptaki* Witolda Stypy i Jana Dyały, płaskorzeźby zespołu Zdzisława Stanka oraz kompozycje Romana Nygi i Eugeniusza Nygi.

Realizacje potwierdziły wcześniejsze celne uwagi sformułowane przez architekta Jana Żochowskiego po obejrzeniu wystawy przygotowanych projektów. Zauważył on bowiem ich wyraźny podział na dwie grupy, spolaryzowany z jednej strony przez starsze osiedla, budowane jeszcze w latach 60. XX wieku (Mickiewicza i Słowackiego), z drugiej zaś przez osiedla nieco późniejsze, z kolejnej dekady, standaryzowane przez system wielkiej płyty (Krasińskiego, Sienkiewicza, Konopnickiej i Prusa)³². W pierwszej grupie przeważały propozycje jedynie dyskretnie uzupełniające istniejący układ. Znacznie większe zróżnicowanie i chęć ingerencji cechowały propozycje plastyków dla budownictwa typowego, „jako reakcja publiczna na osiedla produkowane przez fabryki domów”³³.

Chęć odnowy przestrzeni miejskich, wyprowadzenia sztuki z galerii i związania jej z życiem codziennym miasta to problemy specyficzne dla lat 60. i 70. poprzedniego stulecia artystów w różnych częściach Europy. Na przykład w Wielkiej Brytanii młodzi twórcy z kręgów demokratyczno-lewicowych an-

³⁰ Projekt Jana Ziemskiego powstał kilka lat wcześniej w ramach Sympozjum Plastycznego Wrocław '70. Por. *Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 147-148.

³¹ Na stopniową redukcję cokołu w rzeźbie, począwszy od końca XIX wieku, oraz jej znaczenie dla relacji rzeźby i architektury, m.in. w latach 60., zwrócił uwagę James Ackerman. Zob. J. Ackerman, *Sculpture in the Context of Architecture*, [w:] *Art and Architecture: Symposium Hosted by the Chinati Foundation, April 25-26, 1998*, Marfa, Texas, Chinati Foundation 2000, s. 13-30; za: G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Toruń 2013, s. 267.

³² I. J. Kamiński, *Lubelskie Spotkania Plastyczne*, s. 17.

³³ Cyt. za: tamże.

gażowali się w radykalne ruchy społeczne, przeciwdziałające m.in. degradacji miast portowych i przemysłowych³⁴. Na szczególny dialog między rzeźbą i architekturą w latach 70. zwracali już wówczas uwagę także badacze, m.in. Susan C. Larsen, dla której kluczowymi pojęciami były doświadczenie przestrzeni, czasowości i cielesności³⁵.

Czy rzeźby powstałe w ramach Lubelskich Spotkań Plastycznych należą do „landmarków”, zaznaczonych na „mapie mentalnej” według koncepcji Kevina Lyncha³⁶, czyli znaków szczególnych w przestrzeni – w tym wypadku osiedla? Niektóre z nich na pewno tak, chociaż (z braku przeprowadzonej ankiety wśród mieszkańców i użytkowników osiedli) może to być wyłącznie subiektywna ocena autorki, oparta na spostrzeżeniach poczynionych podczas wędrówek po osiedlowych ścieżkach Słonecznych Wzgórz. Do takich punktów orientacyjnych niewątpliwie należy *Pegaz* Jana Borowczaka na osiedlu Krasieńskiego czy rzeźba autorstwa Lecha Kunki i Tadeusza Huszczy zwana pieszczotliwie przez mieszkańców „pomnikiem hydraulika”. I chociaż od publikacji książki amerykańskiego urbanisty, analizującego poszczególne elementy miasta wyodrębnione przez niego na wyobrażonej, mentalnej mapie istniejącej w umyśle indywidualnego użytkownika przestrzeni, minęło ponad 50 lat, zawarte w niej uwagi wciąż nie tracą na aktualności³⁷. Książka Lyncha pomaga zrozumieć poczucie relacji przestrzennych pomiędzy znajdującymi się w niej elementami, a przede wszystkim wpływ ich obecności na postrzeganie danego obszaru przez człowieka.

Marian Bogusz miał nadzieję, że Lubelskie Spotkania Plastyczne – jako wzorzec udanej relacji sztuk wizualnych i otoczenia człowieka, a także odważnego wejścia artysty w przestrzeń z zamiarem jej plastycznego ukształtowania – zyskają rangę nie tylko krajową³⁸. Tak się jednak wówczas nie stało. Jak słusznie zauważyła Bożena Kowalska, polityczne wydarzenia lat 80. odsunęły na dalszy plan problemy artystyczne³⁹. Trudno jednak całkowicie zgodzić się z jej drugą tezą, że brak powszechniejszego wydzźwięku idei reprezentowanej przez lubelskie Spotkania wynikał z różnic w poglądach architektów i plastyków. Sam

³⁴ H. Tabor ska, *Współczesna sztuka publiczna*, Warszawa 1996.

³⁵ S.C. Larsen, *Contemporary Sculpture and Architecture. Revival without Revivalism*, [w:] *Architectural Sculpture* [katalog wystawy], eds. B. Johnson, H. Singerman, Los Angeles 1980, s. 20; za: G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą*, s. 272.

³⁶ K. Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge 1960, s. 78-83 [wydanie polskie: K. Lynch, *Obraz miasta*, tłum. T. Jeleński, Kraków 2011].

³⁷ Lynch na mapie mentalnej wyróżnia 5 elementów, oprócz „landmarków” (punktów orientacyjnych) są to: drogi, węzły, obszary i krawędzie.

³⁸ *Plastycy w osiedlu*.

³⁹ B. Kowalska, *Bogusz*, s. 130-131.

Bogusz nie widział żadnego konfliktu w działaniu twórców w trybie tzw. trzeciej zmiany: „Wykonali swoje urbaniści, zrobili architekci, co do nich należało [...], a teraz kolej na nas – plastyków”⁴⁰. Według Bożeny Kowalskiej na całościowe ukształtowanie otoczenia człowieka przez artystów w już gotowej przestrzeni urbanistyczno-architektonicznej jest za późno, a plastycy w takiej sytuacji „zmuszeni są do jego retuszowania *post factum*”⁴¹. W mojej ocenie przykład realizacji na osiedlach LSM wykracza poza efekt zwykłego „retuszu”, z góry obarczonego pewną ułomnością. Obłe formy rzeźbiarskie zespołu Zbrożyny, dyskretnie wkomponowane wzdłuż głównych alejek osiedla Piastowskiego, galeria rzeźby przy ul. Filaretów na skraju osiedla Mickiewicza czy mozaiki indywidualizujące prześwity w Hansenowskich „węzowcach” osiedla Słowackiego to najciekawsze przykłady kreacji przestrzeni przyjaznej mieszkańcom osiedli Słonecznych Wzgórz – wspólnego dzieła plastyków i architektów.

Bibliografia

Archiwalia

- Program rozwoju kultury na lata 1975-1990*, mps [kopia – własność prywatna].
Regulamin uczestnictwa w „Lubelskich Spotkaniach Plastycznych” [druk ulotny], własność prywatna.
Sprawozdanie Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Lublinie za okres od czerwca 1974 do 20 maja 1977 r., Archiwum Państwowe w Lublinie, ZPAP Zarząd Okręgu w Lublinie (1001), sygn. 6, p. 175.

Publikacje

- Ackerman James, *Sculpture in the Context of Architecture*, [w:] *Art and Architecture: Symposium Hosted by the Chinati Foundation, April 25-26, 1998*, Marfa, Texas, Chinati Foundation 2000, s. 13-30.
- Bandura Agnieszka, *Przestrzeń otwarta – kształt, symetria i dynamiczna narracja w rzeźbie abstrakcyjnej*, „Dyskurs”, 17 (2014), s. 222-236.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Tłum jest zawsze niewdzięczny. Miasto jako miejsce dla rzeźb*, [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. Anna S. Czyż, Janusz Nowiński, Marta Wiraszka, Warszawa 2011, s. 560-571.

⁴⁰ *Plastycy w osiedlu.*

⁴¹ B. Kowalska, *Bogusz*, s. 130.

- Hansen Oskar, *Forma otwarta*, [w:] *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, red. Marcin Lachowski, Magdalena Linkowska, Zbigniew Sobczuk, Lublin 2009, s. 11-13.
- Kamiński Ireneusz J., *Galerie sztuki LSM*, Lublin 1999.
- Kamiński Ireneusz J., *Lubelskie Spotkania Plastyczne*, Lublin 1979.
- Kobro Katarzyna, Strzeмиński Władysław, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego (fragmenty)*, „Sztuka i Filozofia” 13 (1997), s. 88-99.
- Kowalska Bożena, *Bogusz – artysta i animator*, Pleszew 2007.
- Kowalska Bożena, *Tęsknota do przestrzeni*, [w:] *Idee sztuki lat 60. oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, red. Jan Stanisław Wojciechowski, Orońsko 1994, s. 11-16.
- Larsen Susan C., *Contemporary Sculpture and Architecture. Revival without Revivalism*, [w:] *Architectural Sculpture* [katalog wystawy], eds. Bridget Johnson, Howard Singerman, Los Angeles 1980, s. 11-20.
- Leśniewska Anna Maria, *Puławy 66. I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców 2-23 sierpnia 1966*, Puławy 2006.
- Lubelskie Spotkania Plastyczne. Marian Bogusz – komisarz spotkań*, „Kurier Lubelski” 1976, nr 63, s. 4.
- Lynch Kevin, *The Image of the City*, Cambridge MA 1960 [wyd. pol.: Kevin Lynch, *Obraz miasta*, tłum. Tomasz Jeleński, Kraków 2011].
- Otwarta Galeria. Formy Przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, red. Jarosław Denisiuk, Elbląg 2015.
- Podemski Krzysztof, *Przestrzeń publiczna w aspekcie społecznym*, [w:] *Seminarium nt. przestrzeni publicznej. Materiał poseminaryjny 13-14 października 2008*, Poznań 2008, s. 19 [pdf online] <http://www.poznan.pl/mim/s8a/seminarium-w-poznaniu-nt-przestrzeni-publicznej-13-14-10-2008,p,1025,1035,12826.html> [dostęp: 15.09.2015].
- Plastycy w osiedlu: trzecia zmiana. Rozmawiamy z prof. Marianem Boguszem, komisarzem generalnym I Lubelskich Spotkań Plastycznych* [rozmawia Włodzimierz Wójcikowski], „Sztandar Ludu” 1976, nr 63, s. 3.
- Sympozjum Plastyczne Wrocław ,70*, red. Danuta Dziedzic, Zbigniew Makarewicz, Wrocław 1983.
- Szelepin Małgorzata, [Wstęp w:] *Współczesna forma plastyczna w pejzażu miasta w Polsce*, red. Olgierd Czerner, Wrocław 1974 [kk. nlb. 15].
- Szydłowski Stefan, *Environment i struktury przestrzenne w twórczości Wojciecha Fangora*, [w:] *Wojciech Fangor. 3 wymiary. Retrospektywa [3 Dimensions. A Retrospective]*, 7.11.2015 – 6.01.2016, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku [katalog wystawy], Orońsko 2015, s. 22-153.
- Świtek Gabriela, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Toruń 2013.
- Taborska Halina, *Współczesna sztuka publiczna*, Warszawa 1996.
- Znanięcki Florian, *Socjologiczne podstawy ekologii ludzkiej*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1938, z. 1, s. 89-119.

Creating friendly space – Lublin Visual Arts Meetings '76

Abstract

Sculpture, as an element of public space, found its special place within the urban space. The 1960s and 1970s were especially important moments in the history of sculpture. Many artistic symposia and plain-air exhibitions had been held in numerous Polish cities. Those events contributed to the appearance and proliferation of new sculptural forms. The housing estates that were built at that moment, provided the ideal space for three-dimensional forms integrated into the architectural layout, harmoniously co-creating and domesticating the city chaos and the sense of lostness within the closest surrounding of the man. One of the most important initiatives in the 1970s were Lubelskie Spotkania Plastyczne 1976 (eng. Lublin Visual Arts Meetings). Several dozen artists from the whole country took part in them. The participants designed and created murals, mosaics and sculptures, which were placed on the gable walls of the blocks of flats, situated on the squares and along the alleys of the housing estates of LSM (Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, eng. Lublin Housing Cooperative). Many of them still exist, such as for instance sculptures on Mickiewicz and Piastowskie Estates, and the mosaics on Słowacki Estate. The artists – authors of these works of art had different aims. Some of them created autonomous works, intended to function independently of their surroundings, but most of them were supposed to actively co-create the existing socio-urban space. Introducing art into dwelling places was supposed to be an important factor in the education of aesthetics as well as an evidence of integration of fine arts into the urban environment. Following the observation of architect Jan Żochowski, one may divide all projects into two main groups referring to two decades – periods in which particular estates were built. For older ones – like Mickiewicz and Słowacki Estates – the artists mainly prepared propositions subtly complementing the already existing architectural space. The second group – projects for housing estates based on the idea of panel building (Kraśiński, Sienkiewicz, Konopnicka and Prus) – characterized by variety of solutions, interfering more conspicuously with a repetitive layout of “factory of houses”.

Keywords: sculpture in public space, Lublin Visual Arts Meetings, Lubelska Spółdzielnia Mieszkaniowa (eng. Lublin Housing Cooperative)

Słowa kluczowe: rzeźba w przestrzeni publicznej, Lubelskie Spotkania Plastyczne, Lubelska Spółdzielnia Mieszkaniowa



1. Witold Stypa, Jan Dybała, *Ptaki*, malarstwo na ścianie szczytowej (nieistniejące), osiedle im. Zygmunta Krasińskiego w Lublinie. Fot. Stefan Ciechan, 1979



2. Zdzisław Stanek, Stanisław Hochół, Bolesław Nowicki, płaskorzeźby na ścianach szczytowych (nieistniejące), osiedle im. Zygmunta Krasińskiego w Lublinie. Fot. Stefan Ciechan, 1979



3. Jan Borowczak, *Pegaz*, osiedle im. Zygmunta Krasińskiego.
Fot. Krzysztof Mazur, 2015

4. Ryszard Lis, Marian Świst, *Wzlot*, sztuczny kamień, osiedle Piastowskie w Lublinie. Fot. Krzysztof Mazur, 2015





5. Lech Kunka, Tadeusz Huszcza, rzeźba, aluminium, osiedle Piastowskie w Lublinie. Fot. Krzysztof Mazur, 2015



6. Barbara Zbrożyna, Jadwiga Janus, Michał Leszczyński, rzeźby – kształtki na osiedlu Piastowskim w Lublinie, piaskowiec. Fot. Krzysztof Mazur, 2015



7. Tadeusz Skwarczyński, Zbigniew Mrozek, rzeźba, drewno, galeria rzeźby wzdłuż ul. Filaretów, osiedle im. Adama Mickiewicza. Fot. Krzysztof Mazur, 2015



8. Edward Łagowski, *Pejzaż*, marmur, galeria rzeźby wzdłuż ul. Filaretów, osiedle im. Adama Mickiewicza. Fot. Krzysztof Mazur, 2015



9. Marian Bogusz z zespołem, malarstwo i mozaika w prześwicie, osiedle im. Juliusza Słowackiego w Lublinie. Fot. Krzysztof Mazur, 2015



10. Władysław Frycz, *Aligator*, metal, osiedle im. Marii Konopnickiej. Fot. Krzysztof Mazur, 2015



11. Jan Ziemiński, rzeźba, żywica epoksydowa, osiedle im. Henryka Sienkiewicza. Fot. Krzysztof Mazur, 2015