



Bernadeta Stano

Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia

Okres PRL-u obfitował w akcje plenerowe organizowane przy dużych i mniejszych zakładach przemysłowych całej Polski. Do tych bardziej znanych należały spotkania, którym nadawano miano sympozjów, wsparte zapleczem teoretycznym historyków sztuki, krytyków, kadry inżynierskiej, na przykład Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (od 1965 do 1973) czy Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (1966) oraz plenery lokalne, robocze, mocno związane ze specyfiką produkcji danego zakładu, na przykład w Hajnówce, Suchedniowie czy Bolesławcu. Szkic ten uwzględnia genezę tego zjawiska – konkretne dyrektywy organów państwowych i organizacji związkowych, regulujące kontakty pomiędzy środowiskiem artystów a innymi grupami społecznymi, następnie przybliży dwa wybrane cykle spotkań realizowanych przy Zakładach Mechanicznych Zamech w Elblągu i przy Zakładach Przemysłu Drzewnego w Hajnówce oraz dwie inicjatywy, które miały miejsce już po przemianach ustrojowych, po 2000 roku: Artura Żmijewskiego w Świeciu i Jarosława Perszko w Hajnówce. Przykłady te mają potwierdzić żywotność tych modeli życia

artystycznego – pleneru i pracy na terenie zakładu przemysłowego – proponowanych w czasach, kiedy posiadały one jeszcze głębokie umocowanie ideologiczne, oraz ich dyskursywność, czyli otwarcie uczestników na podobne do proponowanych w PRL-u zagadnienia, dotyczące między innymi humanizacji miejsca pracy, estetyzacji otoczenia, ale i na nowe: na przykład pozyskiwanie wiedzy o kondycji „innego” (w tym wypadku robotnika).

Od mecenatu społecznego do sponsoringu

Pleneryzm i plenery w Polsce II połowy XX wieku to zjawisko powszechne, praktykowane przez studentów na uczelniach artystycznych, grupy i związki zawodowe artystów, a dzięki bogatej geografii działań tego rodzaju – znane także laikowi, szczególnie mieszkającemu w wybieranych przez organizatorów ośrodkach. Metoda pracy w plenerze i jej cel niewiele różnią od tych proponowanych w XIX wieku przez realistów i impresjonistów¹. Zatem łatwo się domyślić, że wraz z uznaniem ich za „tradycjonalistów” także tzw. studium z natury zostanie przez wielu twórców uznane za *passé*. Z drugiej strony należy pamiętać, że rozwój sztuki abstrakcyjnej i innych kierunków sztuki II połowy XX otworzył przed artystami możliwość indywidualnego i niebezpośredniego obiektywizowania w dziele związanych z otoczeniem przeżyć². Przebywanie

¹ Por. *Plener*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, s. 318; Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1982, s. 97–98; M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo Literackie 1989, s. 505–507.

² Dobrze te postawy wobec natury obrazuje tekst przygotowany przez organizatorów plenerów malarskich w Białowieży. Postawa pierwsza: „Trzeba zatem bacznie przyglądać się przyrodzie, dokonywać wyboru i skopiować w odpowiednim, właściwym sztuce tworzywie. Artysta w tym przypadku utożsamia siebie z przyrodą. Przyroda staje się dlań dogmatem”. Postawa druga: „Obok tego potwierdzającego stosunku do przyrody występuje stosunek przeczący. Jego zwolennicy twierdzą mianowicie, że wiara w sens wiernego imitowania przyrody jest naiwnym złudzeniem, że prawdziwa, wielka sztuka zawsze staje ponad rzeczywistością. Gdyż wierne obstawanie przy naturalnej urodzie przyrody zniewala, tłumi indywidualność. [...] Wielość form przyrody staje się

w plenerze przestało zatem oznaczać konieczność naśladowania otoczenia. Organizatorzy plenerów zwykle nie narzucają uczestnikom tematu prac, wskazują tylko dla nich lokalny kontekst. Bycie w plenerze może prowokować do wykonania tradycyjnego dzieła, ale i instalacji czy akcji performerskiej, co miało już miejsce w praktykach lat sześćdziesiątych, a nasiliło się wraz z rozwojem konceptualizmu³.

Janusz Bogucki, pisząc o sztuce lat sześćdziesiątych w książce *Sztuka w Polsce Ludowej*, podkreślał, że mieliśmy wtedy do czynienia z innym rodzajem plenerów niż w XIX wieku⁴. Nie sposób się z tym zgodzić, uprawianie tradycyjnego pleneryzmu było wówczas jedną z możliwych opcji uczestniczenia w zorganizowanych przez ZPAP plenerach przy fabrykach i kopalniach. Podstawowa różnica tkwiła w stopniu ich sformalizowania (każdemu spotkaniu towarzyszyła obfita dokumentacja: założenia programowe i organizacyjne, preliminarze i rozliczenia wydatków, sprawozdania) i procentowym udziale w owych akcjach samej idei pleneryzmu – pracy w terenie i szukania inspiracji w krajobrazie.

Podstawą nasilenia się akcji plenerowych po 1960 roku na terenie wybranych ośrodków, szczególnie Polski północno-zachodniej, dodajmy zlokalizowanych zwykle poza centrami sztuki, które w opinii komentatorów zaczęły przeżywać wówczas regres, było porozumienie zawarte w czerwcu 1962 roku pomiędzy Centralną Radą Związków Zawodowych i Zarządem Głównym ZPAP⁵. W celach tej umowy znalazły się przede wszystkim postulaty przybliżenia ludziom pracy (załogom zakładów) plastyki – współczesnego polskiego malarstwa, rzeźby i grafiki, zatem sprawowanie misji upowszechniania. Na mocy porozumienia mecenasem terenowym stawał się każdy zakład pracy. To on miał przewidzieć w funduszach rad zakładowych środki na organizację wystaw i zaproszenie prelegentów, udzielanie

jedynie źródłem jego twórczej interpretacji”. R. Jaskuła, *Słowo od organizatorów* w: WAP Białystok, zespół ZPAP nr 296.

³ Ł. Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa: Neriton 2007, s. 129.

⁴ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1983, s. 165.

⁵ *Porozumienie zawarte pomiędzy centralną Radą Związków Zawodowych a Zarządem Głównym ZPAP w sprawie udostępniania i upowszechniania sztuk plastycznych*, w: AAN Warszawa zespół ZPAP nr 1/104.

pomocy organizacyjnej i technicznej przy ich realizacji. Na nim spoczywał obowiązek zakupu od artystów dzieł sztuki do urządzanych w zakładach i zakładowych domach kultury galerii sztuki współczesnej oraz do dekoracji fabryk, świetlic, szkół przyfabrycznych i domów wczasowych, a także na nagrody dla przodowników pracy i działaczy społecznych.

Władze ZPAP zobowiązywały się w imieniu artystów do systematycznego przeprowadzania akcji wystawowych sztuki współczesnej, oprowadzania po wystawach, prowadzenia prelekcji dydaktycznych w zakładach pracy i placówkach kulturalno-oświatowych: klubach fabrycznych, zakładowych domach kultury i domach wczasowych.

W kolejnych postanowieniach CRZZ zalecała podległym sobie instancjom, aby przewidziały fundowanie stypendiów dla artystów, którzy zwiążą swoją twórczość lub umiejętności w umówionym okresie z życiem zakładu. Sugerowano także możliwość zamawiania u artystów konkretnych dzieł malarstwa, rzeźby, grafiki i sztuk użytkowych.

Ponadto obie strony porozumienia podkreślały potrzebę rozwijania opieki nad amatorskim ruchem plastycznym wśród dorosłych, młodzieży i dzieci ze środowisk proletariackich. W celu wzmocnienia skuteczności akcji CRZZ dla tych artystów-plastyków i działaczy, którzy wniosą największy wkład w dzieło wychowania estetycznego mas pracujących, umowa przewidziała kilka nagród rocznie.

Z końcem 1969 roku ustępujący prezes ZG ZPAP Włodzimierz Buczek w ten sposób podsumowywał siedmioletni okres funkcjonowania umowy: „Artyści plastycy wchodzą coraz szerzej ze swą działalnością twórczą w środowiska ludzi pracy, w nowe kręgi społeczne; znane są inicjatywy współpracy z wielkimi zakładami przemysłowymi: Puław, Mielca, Elbląga, Krakowa, Warszawy; współdziałanie środowisk twórczych z Ludowym Wojskiem Polskim, Związkami Zawodowymi, organizacjami społecznymi. Dzięki różnorodnym wspólnym inicjatywom podejmowane są aukcje dzieł sztuki, uzyskanie galerii przyzakładowych, konkursy – plenery i sympozja, wystawy artystyczne w domach kultury, klubach i świetlicach, odczyty, spotkania i dyskusje”⁶.

⁶ W. Buczek, *Przemówienie ustępującego Prezesa ZG ZPAP kol. Włodzimierza Buczka*, „Biuletyn Informacyjny ZPAP” 1969, nr 75-76. Rok wcześniej tę współpracę

Mimo tych przejawów optymizmu organów centralnych na początku lat siedemdziesiątych zaczęto pracować nad nowym programem, bardzo nagłośnionym, ale ostatecznie ocenionym jako niezbyt skuteczny⁷. Przyczyn należy zapewne szukać w tym, że wielu artystów decydowało się już na mniej trwale formy aktywności: happeningi, ulotne obiekty, video, najlepiej wykonywane bez kontroli jakiegokolwiek instancji władzy, a działacze związkowi myśleli o innych problemach ówczesnej sceny politycznej. Ten nowy program wdrażany od 1974 roku nazwano: *Sojusz Świata Pracy z Kulturą i Sztuką*. Zainicjowany on został przez Wydział Kultury KC PZPR, a opracowany przez MKiSz, CRZZ, ZG ZMS, we współpracy z 22 wielkimi zakładami przemysłowymi⁸. Początki jego realizacji były podobne jak umów z lat sześćdziesiątych, polegały na wizytach twórców w zakładach pracy, podpisywaniu konkretnych dokumentów między przedsiębiorstwami a placówkami artystycznymi, przyznaniu stypendiów i rozpisaniu konkursów dla artystów.

Podsumowując, w obu programach nie ma mowy o akcji plenerowej, ale wiele ich punktów, szczególnie tego pierwszego porozumienia, zostało wykorzystanych przez lokalnych działaczy, by takie inicjatywy wdrażać, finansować i kontynuować latami w wybranych ośrodkach, za pieniądze z kasy państwowej, ale przekazywane przez instytucje, którym nadawano

pomiędzy WKZZ a Okręgiem Kraków ZPAP podsumowywał S. Rodziński, Środowisko krakowskie. Sprawozdanie zarządu Okręgu ZPAP w Krakowie, „Biuletyn Informacyjny ZPAP” 1968, nr 53–54.

⁷ Prace nad Funduszem trwały od 1969 roku, omawiano go m.in. na forum Walnego Zjazdu ZPAP w listopadzie 1969, zob. A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki, w: Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960: grupy artystyczne, galerie, salony, kluby, stowarzyszenia twórcze, naukowe oraz instytucje badań nad sztuką, szkolnictwo, mecenat państwowy, społeczne instytucje opieki nad sztuką, muzealnictwo, architektura, wzornictwo przemysłowe, czasopiśmiennictwo*, red. A. Wojciechowski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1992, s. 213.

⁸ *Informacja o Programie Sojusz Świata Pracy z Kulturą i Sztuką*, w: WAP Białystok, zespół ZPAP, nr 246. O znaczeniu tych umów zawieranych przez organizacje zrzeszające artystów z zakładami pracy zob. *Dobry klimat dla sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 255, s. 3.

miano mecenas sztuki⁹. Podstawową zaletą tego mecenatu, który zwano odtąd społecznym, była dekoncentracja środków finansowych przeznaczonych na działalność kulturalną. Równocześnie należy pamiętać, że wszystkie instytucje miały w obowiązku uzgadniać swe działania i składać z nich raporty do instancji wyższych. Ostatecznie zatem ta forma mecenatu wtapiała się w politykę kulturalną państwa, realizowała jej cele i założenia ideologiczne¹⁰.

Biorąc pod uwagę obecność artystów na terenie zakładów przemysłowych po 2000 roku, należy uwzględnić zupełnie odmienioną sytuację społeczno-gospodarczą. Pojęcie mecenatu jest zdecydowanie rzadziej używane, mówi się o sponsoringu, kładąc nacisk tylko na bezideowe finansowanie kultury. Przemysł, z którym próbują wejść w układy twórcy i kuratorzy w większości przypadków rządzony jest przez inwestorów prywatnych, a wobec takich trudno oczekiwać, że bez powodu, spontanicznie zachwycą się sztuką i z otwartymi rękami przyjmą artystów, dadzą im narzędzia, ludzi i materiał, tak jak to miało miejsce 40 lat temu, kiedy takie działania tak naprawdę finansowało państwo, a ideologicznie motywowała partia. Organizatorzy opisanych poniżej działań z ostatnich kilkunastu lat – dodajmy wybranych spośród wielu innych usytuowanych w podobnym kontekście – zadają sobie pytanie, czy z przemysłem można jeszcze wejść w układ, nie będąc zawodowym projektantem, czy można mu coś zaoferować i coś od niego uzyskać. Oba przypadki (ze Świecia i Hajnówki) zawierają w sobie element negocjowania z przemysłowym partnerem w celu uzyskania konkretnych dóbr, usług, ale tylko w bardzo wąskim zakresie. Większość działań jest nadal realizowanych w oparciu o dotacje z państwowych instytucji kultury, zakłady jedynie użyczają miejsca, stwarzają warunki do pracy, delegują pracowników do pomocy, czasem wspierają materiałowo.

⁹ W Krakowie zrodził się w 1973 roku pomysł medalu „Mecenas Sztuki” nadawanego za wybitne zasługi w sprawowaniu mecenatu nad sztuką i jej twórcami instytucjom, głównie zakładom i osobom prywatnym. S. Papp, *Godność: „Mecenas Sztuki”*, „Dziennik Polski” 1973, nr 71, s. 6

¹⁰ Por. Z. Jarosiński, *Mecenas nad literaturą w PRL*, w: *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. J. Kostecki, Warszawa: Biblioteka Narodowa 1999, s. 340.

Studium historycznych przypadków: plenery w Elblągu i Hajnówce

W obu ośrodkach mamy do czynienia z akcjami wdrażanymi niedługo po podpisaniu pierwszego wymienionego wyżej porozumienia, w Elblągu w 1965 roku przez Gerarda Kwiatkowskiego, początkowo pracownika dekoratorni Zamechu, w Hajnówce w 1966 roku przez działaczy Oddziału ZPAP w Białymstoku. Dodajmy, że współpraca z lokalnym przemysłem kontynuowana była w tych ośrodkach jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku, kiedy ruch plenerowy i sympozyjny w Polsce wygasał z powodu przemian politycznych i podupadania przemysłowych potentatów. W przypadku Elbląga należy wziąć pod uwagę także działania zaistniałe już po wyjeździe Kwiatkowskiego w 1973 roku do Niemiec, ale ze wsparciem tego samego mecenasa. Cykliczność spotkań i zaangażowanie lokalnej społeczności artystyczno-inżyniersko-robotniczej (m.in. udział w czynach społecznych) owocowało otwarciem instytucji działającej do dziś jako Centrum Sztuki EL (wcześniej Galeria EL). Od wielu lat zajmuje się ona gromadzeniem dokumentacji i opracowaniem historii Biennale Form Przestrzennych¹¹, ale przypomnijmy w tym miejscu jedno z tych mniej znanych wydarzeń plenerowych w Elblągu. Równoległe do przygotowań IV BFP, w lipcu 1970 roku, za zgodą ówczesnego rektora PWSSP w Poznaniu Stanisława Teisseyre, odbyło się tu miesięczne „studium eksperymentalne” dla studentów Wydziału Rzeźby tejże uczelni i Wydziału Architektury PWSSP z Gdańska pod kierunkiem rzeźbiarki profesor Magdaleny Więcek-Wnuk, uczestniczącej wcześniej w BFP. Terenem studium były hale fabryczne Zamechu. Każdemu z uczestników został przydzielony opiekun – przewodnik po zakładzie. Na pobyt złożyły się, podobnie jak w przypadku BFP: poznawanie profilu zakładu (między innymi zwiedzanie warsztatów, poznawanie zasad

¹¹ Z licznych publikacji tej instytucji dotyczących Biennale Form Przestrzennych należy wyróżnić najnowsze wydawnictwo towarzyszące obchodom 50-lecia I BFP: *50. W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, red. K. Dzieweczyńska, Elbląg 2015.

BHP), ponadto prelekcje pracowników dotyczące właściwości poszczególnych metali, w tym pokaz ich struktury w laboratorium zakładowym. Plener nastawiony był, z pewnością bardziej niż BFP, na wykorzystanie złomu. Następnie przy współudziale wyznaczonych pracowników na terenie Zamechu powstało kilkanaście rzeźb w metalu, w tym trzy zakomponowane dla określonej przestrzeni miasta – dla osiedla „Sielanka”. Nie wszystkie z nich stanowiły proste połączenia znalezionych odpadków przemysłowych¹². Obok takich propozycji znalazł się na przykład pokaz „rzeźby czasoprzestrzennej” Adama Graczyka i jedna rzeźba „pneumatyczna” wykonana przy współpracy Zakładów Przemysłu Odzieżowego „Truso”. Obiekty eksponowano we wrześniu na wystawie poplenerowej w Galerii EL¹³. W komentarzach do pleneru Magdalena Więcek-Wnuk wyraziła opinię zgodną z obowiązującym wówczas frontem polityki kulturalnej państwa, że akcja ma pozytywny wpływ na wychowanie przyszłych artystów: „Osobisty kontakt z załogą, konieczność znalezienia z robotnikami wspólnego języka uczy szacunku do pracy fizycznej, przybliża sprawy techniki. Ważne jest również i to, że studenci muszą samodzielnie rozwiązywać problem wyboru z wielu możliwości materiałowych”¹⁴. Akcją tę, a szczególnie jej plon – wystawę, uznano za faktyczny moment inauguracji działalności Galerii EL jako „Laboratorium Sztuki”¹⁵.

Do Hajnówki rzadko przyjeżdżali tak znani artyści, jak do Elbląga. Ci, którzy tu wracali byli w przeważającej większości rzeźbiarzami wyspecjalizowanymi w pracy w drewnie. Z wizyt w Hajnówce czerpali przede wszystkim korzyści w zakresie materiału i sprzyjających okoliczności do pracy w otoczeniu Puszczy Białowieskiej. Zatem w przypadku tych plenerów można mówić o obecności tej pierwotnej idei pleneryzmu,

¹² Dla przykładu student Waclaw Stawecki zaproponował, inspirując się zapewne propozycjami Hasióra, grającą formę przestrzenną (rury spełniały rolę piszczałek, pod wpływem sprężonego powietrza wydawały różne tony).

¹³ *Wystawa prac studentów PWSSP Poznań wykonanych w ramach Studium Eksperymentalnego w Zamechu Elbląg 1970*, /kat./ Laboratorium Sztuki, Galeria EL Elbląg 1970.

¹⁴ M. Więcek-Wnuk, cyt. za. *Plener w pejzażu hal fabrycznych*, „Głos Elbląga” 13.07.1970.

¹⁵ R. Tomczyk, *W stronę laboratorium sztuki*, „Głos Elbląga” 1970, nr 32, s. 3.

przywołanej na wstępie, o pracy z naturą i w naturze. W Hajnówce nie urządzano programowych wykładów i dyskusji artystów z teoretykami i inżynierami, zatem materiał, a nie jakaś idea, pozostał podstawowym spoiwem tych bardzo licznych spotkań. Trudno w tym szkicu wyszczególnić wszystkie ważne dla tego pleneru wątki, zatem przyjrzymy się wybranemu, dotyczącemu prób nadania mu rangi wydarzenia unikatowego w skali kraju. Jerzy Grygorczuk, jeden z uczestników a potem organizatorów spotkań, w 1972 roku na łamach „Kontrastów” w ten sposób relacjonował zaobserwowaną sytuację: „Kiedy wprowadziłem artystów po raz pierwszy na teren Hajnowskich Zakładów Przemysłu Drzewnego, widziałem ich roziskrzzone oczy i nieklamany zachwyt, a jednocześnie zaskoczenie, że pierwotnie przygotowane koncepcje rzeźbiarskie będą musiały ulec zmianie. Drewno z Hajnówki dawało znacznie większe możliwości, aniżeli przypuszczali”¹⁶.

To oczywiście pewne uproszczenia, bo „puszczańskie” drewno stopniowo zastępowało to oferowane na początku w dużej ilości – egzotyczne, z importu. Jednak na potrzeby budowania mitu plenerów Hajnówki organizatorzy wielokrotnie podkreślali te lokalne korzenie plenerów. W ich planach było stworzenie „polskiej szkoły drewna”, silnego ośrodka rzeźbiarskiego, na wzór tego w Orońsku czy w Kielcach¹⁷. Jednak obiekty w drewnie, te tworzone na plenerach w Hajnówce, nie nadawały się do dłuższego eksponowania na zewnątrz, jak rzeźby kamienne czy metalowe. Nie mogły zatem być dedykowane dla wybranej przestrzeni publicznej, jak w przypadku plenerów w Elblągu, Zabrze czy Bytomiu. Szukano zatem innego argumentu, by ową oryginalność ośrodka wyeksponować. Pisano o potrzebie stworzenia hajnowskiego stylu rzeźby, który rozumiano nie tylko jako zespół kanonów formalnych, ale i charakterystyczny repertuar motywów. Przy pierwszych plenerach przestrzegano, by szukać

¹⁶ J. Grygorczuk, *Sztuka – kościołem pracy...*, „Kontrasty” 1972, nr 10, s. 17. To zaskoczenie uczestników ilością oferowanego asortymentu zakładu potwierdza: *Sprawozdanie z Pleneru Rzeźby i AW w roku 1972*, w: WAP Białystok, zespół ZPAP, nr 320.

¹⁷ Programowe szukanie „nowej szkoły” dla twórczości uczestników plenerów w Hajnówce zostało zapoczątkowane już podczas poprzednich edycji. Jest o nich mowa w katalogach z 1971 i 1972 roku.

dla drewna współczesnych form, a nie kojarzyć go tylko i wyłącznie z tematyką ludową i zakopiańską¹⁸. Konkretnie wypowiedzi padły z ust krytyka związanego z plenerami Jerzego Hermanowicza: „W przypadku hajnowskiego pleneru wydaje się możliwym stworzenie zestawu prac o zbliżonej tematyce, inspirowanej miejscowym kręgiem kulturowym, na który składają się tutejsze podania, wierzenia i legendy oraz element naturalnego środowiska puszczańskiego, tak rzadkiego w technicznej cywilizacji drugiej połowy dwudziestego wieku”¹⁹.

Wskazywał on również, że cel ten zostałby osiągnięty, gdyby ustabilizował się skład osobowy pleneru. W 1978 roku, kiedy znane były już efekty dwunastego pleneru, Jerzy Hermanowicz nie miał już złudzeń: „Kiedy dwanaście lat temu plener był czymś nowym, spontanicznie i z pełną odpowiedzialnością traktowany przez uczestników – dziś stał się »przygotowalnią« pomysłów, które i tak obleką się w realny kształt dopiero w pracowni. [...] Tak więc plenery trochę się zdewaluowały. Nikt poważny nie usiłuje mówić o stylu, szkole wypracowanej przez konkretne, wielokrotnie już »brodate« już ze starości akcje, powtarzane w tym samym czasie i miejscu”²⁰.

Andrzej Kisielewski stwierdził w momencie, kiedy akcja już dogasała, że marzenia, by Hajnówce powstała „polska szkoła drewna”, nie spełniły

¹⁸ Por. W. Wierzbowska, w: *Rzeźba. 4 spotkania rzeźbiarskie Hajnówka 70*, Białystok 1970.

¹⁹ J. Hermanowicz, w: *VI Spotkania Rzeźbiarskie Hajnówka 72 /kat./*, BWA Białystok 1972. Te argumenty po 25 latach urzędowania plenerów w Hajnówce powtórzył też etnograf Zygmunt Ciesielski. Przypomniał o polsko-ruskich korzeniach tego terenu, o mozaice etnicznej i wyznaniowej: *1966–1991. 25 lat Plenerów w Hajnówce. Rzeźba w Drewnie, /kat./* Galeria Związku Artystów Rzeźbiarzy Warszawa 1991. Był on też autorem wstępu do Katalogu wystawy z 1971 roku, gdzie dokonał zestawienia tradycyjnych umiejętności technicznych dotyczących obróbki drewna obecnych w kulturze ludowej tamtego terenu, zob. Z. Ciesielski, *Spotkania Rzeźbiarskie Hajnówka 71, /kat./* Hajnówka 1971. J. Grygorczyk pisał w 1972 roku: „celem naszym jest wydobyć »inności« i intymności białostockizny. [...] Zwrócenie się ku regionalizmowi i subtelnościom prowincji pozwoli na stworzenie bogatej sztuki nie urągającej wcale nowoczesności” niepubl. tekst *Spotkania Rzeźbiarskie*, w: WAP Białystok, zespół ZPAP, nr 320.

²⁰ J. Hermanowicz, cyt. za: Z. Ciesielski, w: *1966–1991. 25 lat Plenerów w Hajnówce. Rzeźba w drewnie, /kat./* Galeria Związku Artystów Rzeźbiarzy Warszawa 1991.

się z dwóch powodów: łatwej dostępności egzotycznych gatunków drewna i formuły pleneru – jego otwartości²¹. Prac, które można by powiązać z kategoriami „swojskości” i „rodzimości” nie udało się stworzyć na tyle, by powstało nowe artystyczne zjawisko, szczególnie, że niektóre stanowiły bardzo odległą aluzję do tych kategorii. Dyskusje i nawoływania do podejmowania „rodzimych” tematów skutkowały zainteresowaniem historią Hajnówki i jej bohaterami²². Analiza poszczególnych edycji pozwala na refleksję, że około 1970 roku, kiedy jeszcze wiara w możliwość powołania do życia nowego zjawiska w sztuce była silna, więcej było takich artystycznych prób odpowiedzi na zadany temat. Jednak oficjalnie, tzn. w regulaminach imprezy, nie zamieszano takich szczegółowych wytycznych. Wracano natomiast wielokrotnie do potrzeby stworzenia programu i pozostawiano uczestnikom pleneru „pełną swobodę eksperymentu, swobodę postaw twórczych i idei plastycznej”²³. Podsumowując, z żywotności spotkań można wnioskować, że to, co ambitni organizatorzy uznawali za wady: brak konkretnego zamówienia publicznego, brak wyrazistej formuły stylistycznej czy wyróżniającego się „lokalnego” tematu, stanowiło tak naprawdę okoliczności sprzyjające przetrwaniu przez 25 lat tej formuły życia artystycznego w tym małym prowincjonalnym ośrodku, bez obecności silnej instytucji kultury.

Artyści w fabryce

Pierwszy przykład współczesny dotyczy środowiska omawianego powyżej – Hajnówki. Jarosław Perszko, artysta rzeźbiarz, zamieszkały w tej miejscowości, związany z Białymstokiem, kilkakrotnie współpracował z tamtejszymi Zakładami Maszynowymi Hamech. Wizytę w tej instytucji

²¹ A. Kisielewski, *Plenerowe „kształty wyobraźni” w Hajnówce*, „Rzeźba Polska” 1987, s. 161. Autor dokonuje zestawienia tych realizacji.

²² Np. rzeźby Teodory Stasiak i Aleksandry Bortowskiej inspirowane egzekucją z czasów okupacji; rzeźba 1939 Jerzego Grygorczuka oraz inne, dotyczące miejscowych legend, np. *Koń wróżebny Wojciecha Załęskiego* – plener 1970.

²³ *Sprawozdanie z VIII Międzynarodowego Pleneru Rzeźby „Spotkania Rzeźbiarskie – Hajnówka 74”*; AAN Warszawa Zespół ZPAP 3/4.

poprzedziły drobne próby wystawiennicze w budynkach niezwiązanych z sektorem kultury (np. w miejskiej kotłowni). W 2006 roku artysta postanowił właśnie w Hamechu zrealizować swój kolejny projekt. Obok Perszki wziął w nim udział Parick Bailly-Cowell i zaproszeni studenci kierunku architektura i urbanistyka Politechniki Białostockiej: Jacek Andrzej Onchimowicz i Waclaw Tadeusz Ostrowski²⁴. Głównym założeniem pokazu (7–10 XII 2006) w hali „Hamechu” było wykorzystanie przestrzeni przemysłowej i jej akcesoriów do aranżacji konstrukcji artystycznych, czyli próba wmontowania w nią obiektów *site specific*. Od momentu powstania idei do jej materializacji upłynął rok, w tym zawarty był czas potrzebny na przekonanie kierownictwa Hamechu do udostępnienia wnętrza na wystawę. „Wchodząc w takie miejsca jak hala fabryczna trafimy do tych, którzy nie rozumieją sztuki współczesnej. Zaangażowani w pomoc przy urządzaniu wystawy robotnicy dotykają tego wszystkiego i zaczynają się utożsamiać ze sztuką. Widzą wtedy siebie”²⁵.

Do takich z pewnością można zaliczyć obiekty Jarosława Perszko o wspólnym tytule *Żółć i Czerwień* (obiekty mobilne, filtry wodne, 650x350x60 cm, woda, pigment). Artysta wykorzystał dwie maszyny – kurтины wodne – zastane w lakierni Hamechu. Służą one do filtrowania wody. Ich działanie polega na pompowaniu wody opadającej szeroką kurtyną zamkniętą w ścianach metalowej konstrukcji, która ma budowę binarną. Perszko dokonał niewielkiej modyfikacji tych urządzeń, zmieniając kolor wody na czerwony i żółty, i eksponując je dodatkowym oświetleniem. Peter Foulds dzieląc się wrażeniami o obserwowanym zjawisku pisał: „W urządzeniu po lewej stronie ciecz jest zabarwiona na czerwono. Kiedy stoi się przed nim, ta opadająca po ścianach kaskada niepokojąco przypomina mrozącą krew w żyłach wizję zasłony krwi w filmie *Lśnienie* Stanley Kubricka. [...] Woda w drugim urządzeniu jest w jaskrawym zielono-żółtym kolorze, co z bliska wywołuje podobnie złowieszcze wrażenie. Przypomina to toksyczny wyciek przemysłowy lub zużyty płyn chłodzący z nieszczelnych reaktorów atomowych. [...]

²⁴ W 2001 roku Jarosław Perszko i Francuz Parick Bailly-Cowell założyli nieformalne dwuosobowe Stowarzyszenie „Artyści w naturze”.

²⁵ J. Perszko, w: *Sztuka w Fabryce*, „Gazeta Hajnowska” 2007, nr 1, s. 12.

Wystarczy spojrzeć na oba te behemoty z pewnej odległości, a nastrój zmienia się zupełnie. Oba urządzenia wzajemnie się uzupełniają, zarówno pod względem koloru, jak i formy. [...] Uczucie zagrożenia, które pojawia się z bliska, z pewnej odległości neutralizuje się i oba potwory łagodnieją, a kolory z niepokojących stają się świąteczne. Maszyny są dyktatorami w przebraniu, bogami wojny na weselnej uczcie swoje córki”²⁶.

Artysta nie krył zadowolenia z uzyskanego efektu, jedną z kurtynek udało mu się od zakładu wypożyczyć i pokazać na wystawie w Ratyźbonie (2009)²⁷. Jednak w wywiadach eksponował inny pozamaterialny kontekst miejsca – obecność i życzliwość środowiska robotników, z którymi współpracował przy wcześniejszych projektach²⁸.

W 2007 roku Stowarzyszenie „Artyści w naturze” znowu spotyka się na terenie Hamechu, tym razem by negocjować współdziałanie zakładu w akcji *Aliaż – artyści w fabryce*²⁹. „Aliaż” – stop różnych metali – w przenośni miał oznaczać „stop artystycznych wizji i technologii metalu; stop techniki ze sztuką i sztuki z najbliższym otoczeniem człowieka”³⁰. W wyniku pierwszego jej i jedyne etapu, zwanego szumnie Międzynarodowym Sympozjum Artystycznym, zrealizowano 4 rzeźby plenerowe. W planach było 12 obiektów włączonych w przestrzeń miejską Hajnówki. „W ten sposób sztuka współczesna na stałe wpisze się w krajobraz miasta” – deklarowali członkowie dwuosobowego Stowarzyszenia. Już ten prosty komentarz pokazuje zbieżność przyjętego kierunku działania z projektami estetyzacji miast i osiedli robotniczych, realizowanymi od połowy lat sześćdziesiątych na bazie związkowych akcji plenerowych,

²⁶ P. Foulds, *Jarosław Perszko Żółć i Czerwień*, w: *Parick Bailly-Cowell, Perszko, Onchimowicz, Ostrowski w fabryce*, /kat./ Hajnówka 2006.

²⁷ *Source (Źródło)*, Der Katholische Faktor Town Gallery „Im Leeren Beutel”, History Museum in Regensburg 2009 (obiekt mobilny, filtr wodny 393x140x250 cm, woda, nadmanganian potasu), zob. J. Perszko, *Process-I-On = Proces-Ja*, przeł. J. A. Foulds, P. Foulds, Białystok: Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej 2009.

²⁸ *Sztuka w fabryce*, „Gazeta Hajnowska” 2007, nr 1, s. 12.

²⁹ *Aliaż* był finansowany ze środków Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w ramach programu operacyjnego „Znaki czasu”, i Starostwa Powiatowego w Hajnówce.

³⁰ *Stowarzyszenie „Artyści w naturze”*, Hajnówka 2007, folder akcji.

o których była mowa powyżej. Pojawił się w Hajnówce także gest znany z ówczesnych wernisaży, na przykład w Elblągu czy w Puławach – przekazania daru – konkretnych obiektów miastu lub fabryce. Także wkład zakładu był podobny: Hamech dawał materiał, wsparcie merytoryczne majstrów i reklamował przedsięwzięcie. Czas realizacji obiektów był elastyczny. Większość rzeźb można by przyrównać do form, które wypełniły skwery Elbląga. Na tym tle wyróżnia się obiekt Jarosława Perszko, który wydaje się najmocniej powiązany ideowo, a nie tylko materiałem, z miejscem realizacji.

Obiekt performatywny Jarosława Perszko opatrzony minimalistycznym tytułem *6 z 7/1* to prosta kubiczna bryła z aluminium wyniesiona ponad bruk na wysokim stalowym cokole. Dla zrozumienia jej pozaformalnego sensu należy przywołać proces jej postawiania. „Poprosiłem – tłumaczył artysta – aby Jan, kowal, każdego dnia topił w piecu odpadki aluminiowe [...]. Na koniec dnia zawartość tygla wylewał do formy. W ten sposób powstało 6 warstw, bo akurat trafiliśmy na sześciodniowy tydzień pracy. Forma jest skonstruowana w ten sposób, że gdyby pojawiła siódma, to zamknęłaby cały obiekt w sześcian, pełnię, jaką stanowi tydzień. Osoba Janka stała się pretekstem, aby zawrzeć w tym obiekcie pracę wszystkich tych ludzi z Hamechu. Obiekt stał się swego rodzaju hołdem. Celowo wyniosłem to na klasyczny cokół, na jakim stawia się popiersia. Tytuł jest bardzo prosty, myślę nie za bardzo zakamuflowany. Metamorfoza przeobrażenia tego, co jest odrzucone, nadanie mu sensu, jest dla mnie bardzo frapujące. Niby odpad zużywany jako złom, ale w tym przypadku ma inny cel, inną wartość i znaczenie. Celowo postawiłem w tym miejscu, aby praca towarzyszyła zakładowi. W ten sposób chciałem podziękować za wszystkie roboty, które zrobiłem do tej pory w Hamechu”³¹.

To ostatnie wyznanie znowu dotyczy kontekstu, który artysta wybrał dla rzeźby. Stała przed bramą wejściową do zakładu. Jest widoczna dla pracowników i tych, którzy już nimi nie są, ale byli w jakiś sposób związani z tym miejscem. Dla artysty ta „pracownicza” recepcja obiektu wydaje się zasadniczym celem tego projektu. Zadaniem pozostałych obiektów

³¹ J. Perszko, cyt. za. K. Kościewicz, *Cztery rzeźby z „Hamechu”*, „Kurier Hajnowski” 8 stycznia 2008, nr 148, s. 6.

było dekorowanie i wyzwalanie bliżej niezdefiniowanych refleksji o świecie, czyli estetyzacja i humanizacja środowiska życia i pracy, bo pozostałe rzeźby także zainstalowano przed zakładami i w parku³².

Poza koncepcję estetyzacji przestrzeni publicznej i szukania okazji do tworzenia skomplikowanych obiektów wychodzi też projekt Artura Żmiejewskiego *Pamiętka z celulozy*³³. Artysta, powtarzając w 2009 roku w Świeciu, przy Spółce MEKRO, mieszczącej się na terenie byłego kombinatu papierniczego Celuloza, formę peerelowskiego pleneru, postawił przez sobą szereg problemów badawczych z zakresu socjologii kultury i psychologii społecznej³⁴. Dla siebie zarezerwował rolę kreatora zdarzeń (wraz z kuratorką Kariną Dzieweczyńską) i reżysera filmu dokumentalnego zatytułowanego *Plener rzeźbiarski. Świecie 2009*. Zaproszenie na plener w Świeciu miało charakter otwarty, ale sformułowanie to oznacza coś innego niż w czasach PRL-u, bo wtedy otwartość tak naprawdę oznaczała dostępność w obrębie Związku Plastyków. Teraz pożądana przez organizatora była obecność lokalnych rzeźbiarzy. Jednak słaby odzew środowiska spowodował konieczność wyboru sześciu twórców z różnych stron Polski. Przemysłowy sponsor dał materiały i oddelegował pracowników na czas pleneru. Na wstępie zorganizowano też oprowadzanie po zakładzie, dodajmy, obowiązkowy punkt programu historycznych plenerów na terenach przemysłowych. Analogicznie do Biennale Form Przestrzennych, organizatorzy deklarowali, że w wyniku akcji powstaną

³² Fotografie prac zob. *Aliaż – artyści w fabryce*, [online:] <http://news.o.pl/2008/04/11/aliaz-artysci-w-fabryce/> [dostęp 05.03.2018]; http://umhajnowka.home.pl/2008hajnowka/index.php?option=com_content&task=view&id=406&Itemid=275 [dostęp 15 02 2015].

³³ Plener został zorganizowany w ramach drugiej edycji *Przebudzenia* projektu artystyczno-społecznego autorstwa kurator Kariny Dzieweczyńskiej, realizowanego w latach 2008–2010 w Świeciu, kontynuowanego przez 2 lata (2012–2013) w Elblągu. W 2014 projekt wrócił do swoich korzeni i na nowo zagościł w Świeciu, zob. K. Dzieweczyńska, *Przebudzenie*, [online:] <http://www.przebudzenie.art.pl/informacje-o-projekcie> [dostęp 20.03.2015].

³⁴ Pełny opis zdarzenia zob. B. Stano, A. Żmiejewski – *Plener rzeźbiarski. Świecie 2009. Artysta na polu nauk społecznych wobec zjawisk w przestrzeni industrialnej* „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte ed Educatione” 2016, t. 11, red. R. Solewski, S. Stankiewicz [w druku].

obiekty do użytku publicznego, powiązane z hasłem przewodnim zaproponowanym przez Żmijewskiego – „Robotnik”. Bardzo ważnym elementem składowym pleneru były dyskusje, początkowo moderowane przez organizatorów, potem rodzące się spontaniczne, wokół zasugerowanego tematu. Ich forma zdecydowanie odbiegała od formuły tematycznych sympozjów artystyczno-naukowych na plenerach okresu PRL-u. Były mocno nakierowane na zdefiniowanie hasła przewodniego, a następnie na realizację konkretnych zadań. Początkowo spotkania miały inspirować rzeźbiarzy, a pracownikom sygnalizować rodzaj potrzeb, w których realizacji będą musieli pomóc. Działania w halach produkcyjnych obejmowały instruktaż obsługi urządzeń, pomiar i cięcie blach, następnie – montaż, wykańczanie i instalowanie obiektów w terenie.

W komentarzach do wydarzenia pojawiły się mierne oceny całego dorobku plenerowego – określano go jako „ludyczny”³⁵. Należy jednak pamiętać, że Żmijewskiemu i kuratorce *Przebudzenia* zależało, by wydarzenie tak się właśnie kojarzyło, z fetą i festiwalem. Każdej sytuowanej w mieście rzeźbie towarzyszyła oprawa muzyczna i uroczyste przecięcie wstęgi w obecności przedstawicieli lokalnych władz. Wszystko miało mieć posmak tradycji, znanych zapewne starszym mieszkańcom Świecia z innych okoliczności, niezwiązanych ze sztuką, miało przyciągać do sztuki i aktywizować społeczność – budzić sentyment – być „jak w PRL-u”.

Głównymi założeniami autora projektu było zbadanie, jak w zmiennej sytuacji społeczno-gospodarczej – przy gospodarce rynkowej – sprawdza się forma pleneru pod opieką zakładu. Żmijewski-badacz na to pytanie daje odpowiedź pozytywną – porozumienie wszystkich stron artysta/robotnik/przedsiębiorca, a także innych partycypujących w projekcie podmiotów, między innymi instytucji kultury, jest możliwe, gdyż

³⁵ Pierwsze dwie rzeźby ustawiono (jedną – przed MEKRO, drugą – przed MON-DI) 13.07.2009 r., pozostałe umieszczone zostały w przestrzeni publicznej miasta w dniach od 9 do 11.09. Fotorelacja Marcina Saldat zob. „Przebudzenie – Reaktywacja” etap III – Artur Żmijewski, „Pamiętka z celulozy” – plener rzeźbiarski w firmie Mekro (2–14 sierpnia 2009), [online:] <http://www.saldat.pl/upload/pr-zmij/> [dostęp 20.04.2015]. Kuratorska relacja z pleneru: K. Dziewczyńska, ŻMIJ w Świeciu – realizacja utopii..., [online:] <http://www.facebook.com/album.php?aid=2023688&id=1585871332&l=e80593ece7> [dostęp 20.04.2015].

istnieje język zrozumiały dla wszystkich, i, co ciekawe, w opinii artysty, jest to język wywodzący się jeszcze z socrealizmu³⁶. W obu sytuacjach plenerowych – tej historycznej (Żmijewski inspirował się plenerami w Puławach i Elblągu) i współczesnej istnieje element przymusu, który reguluje stosunek robotnika do propozycji artysty. Jednak jasno określony, racjonalny cel pozawala osiągnąć materialny, twórczy rezultat, choć efekt może być dla znawców sztuki niesatysfakcjonujący.

Ten wachlarz potencjalnych treści implikowanych w sferę publiczną wraz z tym projektem i innymi, takimi jak te realizowane przez Stowarzyszenie „Artyści w naturze” w Hajnówce, w których organizator czy artysta werbalizuje tylko wybrane kwestie, wydaje się bardzo szeroki. Część z nich była genetycznie powiązana i adresowana do konkretnego lokalnego środowiska: twórców, kuratorów, instruktorów i tzw. odbiorców „niewydukowanych”. Jednak większość przybierała formę otwartej dyskusji z praktykami artystycznymi, zarówno w sensie historycznym (plenery w/przy zakładach), jak i współczesnym (nowa instytucja kultury wobec zadań upowszechniających i animacyjnych). Wydaje się zatem, że model archaicznego pleneru, dziś określanego czasem modniejszym mianem rezydencji, w miejscu przemysłowym i, dodajmy, w ostatnich czasach już poprzemysłowym, jest nadal atrakcyjny dla artysty i kulturotwórcy. To, co z pewnością różni obie sytuacje, to brak w tych najnowszych projektach lub inne umiejscowienie ideologii. Za plenerami z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przemawiały: szczegółowe cele polityki kulturalnej państwa, w tym na pierwszym miejscu konieczność upowszechniania sztuki w proletariacie i zrównania klasowego społeczeństwa (artysta/inteligent miał stać się artystą/robotnikiem, robotnik miał osiąść taką wiedzę o sztuce, by móc ją tolerować w swoim najbliższym otoczeniu). W XXI wieku szukanie miejsca dla sztuki w kontekście przemysłu może mieć wymiar tylko finansowy, ale może też prowadzić do pogłębionej refleksji o etosie i praktyce pracy. Nie bez znaczenia pozostaje również

³⁶ A. Żmijewski, *Lekcja martwego języka, rozmawia Joanna Sokołowska*, w: *Robotnicy opuszczają miejsca pracy: 06.07–05.09.2010. Otwarcie: 6 lipca, godz. 18:00. Muzeum Sztuki, Więckowskiego 36*, red. J. Sokołowska, Łódź: Muzeum Sztuki 2010, s. 221.

stara idea pleneryzmu, odkrywanie w ruinach zespołów poidustrialnych pożytki dla pogłębionego zrozumienia przeobrażeń krajobrazu³⁷. Te kierunki badań i interwencji proponuje artystom wiele instytucji kultury lokalizowanych w budynkach poprzemysłowych czy w bezpośrednim sąsiedztwie obszarów oznaczonych historią przemysłu³⁸.

Bibliografia

- „Przebudzenie – Reaktywacja” etap III – Artur Żmijewski, „Pamiętka z celulozy” – plener rzeźbiarski w firmie Mekro (2–14 sierpnia 2009), [online:] <http://www.saldat.pl/upload/pr-zmij/> [dostęp 20.04.2015].
- 1966–1991. 25 lat Plenerów w Hajnówce. Rzeźba w Drewnie, /kat./ Galeria Związku Artystów Rzeźbiarzy Warszawa 1991.
50. W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, red. K. Dzieweczyńska, Elbląg 2015.
- Aliaz – artyści w fabryce, [online:] <http://news.o.pl/2008/04/11/aliaz-artysci-w-fabryce/> [dostęp 05.03.2018].
- Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1983.
- Buczek W., *Przemówienie ustępującego Prezesa ZG ZPAP kol. Włodzimierza Buczka*, „Biuletyn Informacyjny ZPAP” 1969, nr 75-76.
- Ciesielski Z., *Spotkania Rzeźbiarskie Hajnówka 71*, /kat./ Hajnówka 1971.
- Ciesielski Z., w: 1966–1991. 25 lat Plenerów w Hajnówce. Rzeźba w drewnie, /kat./, Galeria Związku Artystów Rzeźbiarzy Warszawa 1991.
- Dobry klimat dla sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 255.
- Dzieweczyńska K., *Przebudzenie*, [online:] <http://www.przebudzenie.art.pl/informacje-o-projekcie> [dostęp 20.03.2015].
- Dzieweczyńska K., *ŻMIJ w Świeciu – realizacja utopii...*, [online:] <http://www.facebook.com/album.php?aid=2023688&id=1585871332&l=e80593ece7> [dostęp 20.04.2015].

³⁷ B. Stano, *Mariaż sztuki i przestrzeni przemysłowej w postindustrialnym krajobrazie*, „Architektura Krajobrazu” 2015, nr 4, s. 34-47.

³⁸ Mowa tu np. o takich instytucjach jak MOCAK w Krakowie, Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu, Galeria Szyb Wilson w Katowicach Janowie, Walcownia Cynku w Katowicach Szopienicach czy Muzeum Śląskie w Katowicach.

- Foulds P., Jarosław Perszko *Żółć i Czerwień*, w: Parick Bailly-Cowell, Perszko, Onchimowicz, Ostrowski w *fabryce*, /kat./ Hajnówka 2006.
- Grygorczuk J., *Sztuka – kościołem pracy...*, „Kontrasty” 1972, nr 10.
- Guzek Ł., *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa: Neriton 2007.
- Hermanowicz J., w: *VI Spotkania Rzeźbiarskie Hajnówka 72* /kat./, BWA Białystok 1972.
- Informacja o Programie Sojusz Świata Pracy z Kulturą i Sztuką*, w: WAP Białystok, zespół ZPAP, nr 246.
- Jarosiński Z., *Mecenat nad literaturą w PRL*, w: *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. J. Kostecki, Warszawa: Biblioteka Narodowa 1999.
- Jaskuła R., *Słowo od organizatorów* w: WAP Białystok, zespół ZPAP nr 296.
- Kępiński Z., *Impresjonizm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1982, s. 97–98;
- Kisielewski A., *Plenerowe „kształty wyobraźni” w Hajnówce*, „Rzeźba Polska” 1987.
- Koń wróżebny Wojciecha Załęskiego – plener 1970*.
- Kościewicz K., *Cztery rzeźby z „Hamechu”*, „Kurier Hajnowski” 8 stycznia 2008, nr 148.
- Papp S., *Godność: „Mecenas Sztuki”*, „Dziennik Polski” 1973, nr 71.
- Perszko J., *Process-I-On = Proces-Ja*, przeł. J. A. Foulds, P. Foulds, Białystok: Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej 2009.
- Perszko J., w: *Sztuka w Fabryce*, „Gazeta Hajnowska” 2007, nr 1.
- Plener w pejzażu hal fabrycznych*, „Głos Elbląga” 13.07.1970
- Plener*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004.
- Porozumienie zawarte pomiędzy centralną Radą Związków Zawodowych a Zarządem Głównym ZPAP w sprawie udostępniania i upowszechniania sztuk plastycznych*, w: AAN Warszawa zespół ZPAP nr 1/104.
- Rodziński S., *Środowisko krakowskie. Sprawozdanie zarządu Okręgu ZPAP w Krakowie*, „Biuletyn Informacyjny ZPAP” 1968, nr 53–54.
- Rottenberg A., *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960: grupy artystyczne, galerie, salony, kluby, stowarzyszenia twórcze, naukowe oraz instytucje badań nad sztuką, szkolnictwo, mecenat państwowy, społeczne instytucje opieki nad sztuką, muzealnictwo, architektura, wzornictwo przemysłowe, czasopiśmiennictwo*, red. A. Wojciechowski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1992.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo Literackie 1989.

- Spotkania Rzeźbiarskie*, w: WAP Białystok, zespół ZPAP, nr 320.
- Sprawozdanie z Pleneru Rzeźby i AW w roku 1972*, w: WAP Białystok, zespół ZPAP, nr 320.
- Sprawozdanie z VIII Międzynarodowego Pleneru Rzeźby „Spotkania Rzeźbiarskie – Hajnówka 74”*; AAN Warszawa Zespół ZPAP 3/4.
- Stano B., A. Żmijewski – *Plener rzeźbiarski. Świecie 2009. Artysta na polu nauk społecznych wobec zjawisk w przestrzeni industrialnej*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte ed Educatione” 2016, t. 11, red. R. Solewski, S. Stankiewicz [w druku].
- Stano B., *Mariaż sztuki i przestrzeni przemysłowej w postindustrialnym krajobrazie*, „Architektura Krajobrazu” 2015, nr 4.
- Stowarzyszenie „Artyści w naturze”*, Hajnówka 2007, folder akcji.
- Sztuka w fabryce*, „Gazeta Hajnowska” 2007, nr 1.
- Tomczyk R., *W stronę laboratorium sztuki*, „Głos Elbląga” 1970, nr 32.
- Wierzchowska W., w: *Rzeźba. 4 spotkania rzeźbiarskie Hajnówka 70*, Białystok 1970.
- Wystawa prac studentów PWSSP Poznań wykonanych w ramach Studium Eksperymentalnego w Zamechu Elbląg 1970*, /kat./ Laboratorium Sztuki, Galeria EL Elbląg 1970.
- Żmijewski A., *Lekcja martwego języka, rozmawia Joanna Sokołowska*, w: *Robotnicy opuszczają miejsca pracy: 06.07–05.09.2010. Otwarcie: 6 lipca, godz. 18:00. Muzeum Sztuki, Więckowskiego 36*, red. J. Sokołowska, Łódź: Muzeum Sztuki 2010.

Plein Air Under the Wings of Great Industry. Myths and Attempts at Reviving

The period of the People's Republic of Poland [PRL] abounded in plein air events organised in industrial plants of all sizes across Poland. The most famous were the Biennial of Spatial Forms in Elbląg or the Symposium of Artists and Scientists in Puławy, whereas local initiatives included plein air events in: Hajnówka, Suchedniów, or Bolesławiec. This essay aims at presenting the programme postulates and course of selected events (in Elbląg and Hajnówka) in greater detail as well as the phenomenon of the return to plein air traditions by contemporary artists and people working in the culture sector (after 2000). After the systemic transformations,

plein air events continue to be a significant form of artistic life, yet the events referred to are of a special nature, e.g. the 2007 plein air in Świecie, during which Artur Żmijewski embarked on an attempt at reviving a sculpture-dedicated plein air while retaining all realities of the PRL period, or Jarosław Perszko's cooperation with the industrial plants in Hajnówka. In both cases, organisers reach beyond the concept of aesthetisation of the public space and creating complicated objects on the basis of the industrial plant's material and service base. Their works are discursive in nature, leading to, among others, an in-depth reflection on the ethos and practice of labour.