

# Abstrakcja i rzeczywistość. Przedsiębiorstwa PRL-u jako fabryki sztuki

Marcin Laberschek  <https://orcid.org/0000-0002-1081-5073>

Uniwersytet Jagielloński  
e-mail: marcin.laberschek@uj.edu.pl

## ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Laberschek Marcin (2022). Abstrakcja i rzeczywistość. Przedsiębiorstwa PRL-u jako fabryki sztuki. *Zarządzenie w Kulturze*, 23(4), 357–379.

## Abstract

### Abstraction and Reality. Enterprises of the Polish People's Republic as the Factories of Art

Part of enterprises that were active during the time of Polish People's Republic was fulfilling the role of an industrial art patrons, sponsoring and organising different types of artistic projects. The factories were however first and foremost obliged to fulfil the national industrial plans and their production norms, both of which could be impeded by their cultural and artistic activities. In this article the author poses a following question: why was it that the enterprises were sponsoring artistic events and how were they benefitting from it? To provide an answer, the author focused on three events under the industrial patronage – Biennale of Spatial Forms in Elbląg, 1st Symposium of Fine Artists and Scientists in Puławy as well as 1st Biennale of Metal Sculptures in Warsaw – and conducted an analysis of scientific and specialist literature on their topic. On this basis, the author drew the conclusion that the advantages related to the patronage had mostly a social character and resulted from building positive relations with the authorities, local communities and employees.

**Keywords:** industrial patronage, spatial forms, industrial art, industrial heritage, enterprises of Polish People's Republic

## Wprowadzenie

Stoją w otwartej przestrzeni w wielu miejscach w Polsce, najczęściej w tych silnie zurbanizowanych i zindustrializowanych. Choć gros z nich wraz z upływem czasu ulega destrukcji, to wciąż ich wyjątkowa forma przyciąga uwagę odbiorców i przywołuje

rozmaite skojarzenia. Jest to, przytaczając słowa Karoliny Breguły, „zagadkowe dziedzictwo, które w najbardziej nieoczekiwanych miejscach wyłania się zza drzew, wiat przystankowych i bloków” (Breguła 2013: 7). Podwójnie „zagadkowe”, bowiem po pierwsze, samo nic o sobie nie mówi i nie jest nośnikiem treści symbolicznych, a po drugie, w niewielkim stopniu lub w ogóle nie przypomina niczego, co jest znane.

Mowa o abstrakcyjnych rzeźbach plenerowych tworzonych w czasach Polski Ludowej, z których wiele pozostało do dziś. Szczególna forma tych obiektów jest z jednej strony wynikiem modernistycznego nastawienia ich twórców, kontynuacji idei awangardowej, z drugiej współpracy artystów z przemysłem. Sporo z plenerowych rzeźb abstrakcyjnych czasów PRL-u powstawało w zakładach produkcyjnych i było wynikiem współpracy artystów z robotnikami. Były dwa źródła tej współpracy: po pierwsze, moderniści starali się niwelować wszelkie bariery między artystą a „zwykłym człowiekiem”; po drugie, jednym z założeń państwa socjalistycznego było łączenie klas, a integracja twórców z proletariatem bardzo dobrze wpisywała się w tę koncepcję.

Przedmiotem niniejszego artykułu nie są jednak abstrakcyjne rzeźby z okresu PRL-u same w sobie, nie jest też nim działalność ówczesnych artystów i ich obecność w zakładach pracy. Są nimi natomiast korzyści, jakie z tej obecności czerpały przedsiębiorstwa tamtych czasów. Moim celem jest wstępna eksploracja tych korzyści, w tym ich identyfikacja i opis. Można podać kilka powodów wyboru tego tematu. Pierwsze uzasadnienie ma pragmatyczny wymiar. Patrząc na skalę wydarzeń artystycznych (plenerów, biennale i sympozjów), w ramach których prace te powstawały, a także na gabaryty poszczególnych obiektów (choćby na monumentalną, mierzącą wraz z podstawą ponad 9 metrów metalową konstrukcję Juliana Bossa Gośławskiego z 1965 roku z Elbląga), rodzi się pytanie: jaki miały w tym interes socjalistyczne zakłady pracy, które zobowiązane były przecież do realizacji planów produkcyjnych, a wszelkie dodatkowe działania mogły te plany pokrzyżować? Drugie uzasadnienie ma charakter naukowy. Powstało wiele prac dotyczących abstrakcyjnych rzeźb plenerowych z czasów Polski Ludowej oraz ich autorów, gruntownie opracowane są również tematy współpracy artystów z zakładami produkcyjnymi tamtego okresu, a także stosunku twórców do państwowej ideologii zbliżania świata sztuki i klasy robotniczej. Są to najczęściej prace z zakresu nauk o sztuce, kulturoznawcze czy socjologiczne. Nie ma natomiast opracowań pisanych z perspektywy przedsiębiorstw, ich kondycji, sposobów i zasad kierowania nimi, czy też problemów i profitów, jakie wiązały się z podjęciem relacji z artystami i pełnieniem funkcji mecenasa sztuki. Niniejsze opracowanie jest próbą zagospodarowania tej przestrzeni. Zagospodarowania z punktu widzenia nauk o zarządzaniu. Wpisuje się ono w humanistyczną perspektywę nauk o zarządzaniu, a zwłaszcza w nurt estetyki organizacyjnej (*organizational aesthetics*) (Strati 2000), symbolizmu organizacyjnego oraz historii przedsiębiorczości (*business history*) (Górski 2018). Trzecim argumentem przemawiającym za wyborem tego tematu są własne zainteresowania badawcze autora,

który zajmuje się badaniem związku przedsiębiorstw ze sztuką, w tym z pomnikami i innymi artystycznymi obiektami przestrzennymi.

W tak krótkim opracowaniu, jakim jest ten artykuł, nie sposób skupić się na wszystkich peerelowskich przedsiębiorstwach zaangażowanych we współpracę z artystami sztuk wizualnych. Wzięto pod uwagę trzy przedsiębiorstwa będące mecenasami sztuki – Zakłady Mechaniczne Zamech im. gen. Karola Świerczewskiego w Elblągu, Zakłady Azotowe w Puławach oraz Zakłady Radiowe im. Marcina Kasprzaka w Warszawie – które były organizatorami dużych wydarzeń, plenerów artystycznych: Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (zwłaszcza I edycji, w ramach której powstało najwięcej rzeźb wolnostojących), I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach oraz I Biennale Rzeźb w Metalu w Warszawie. To ostatnie wydarzenie odbywało się pod patronatem Zakładów Radiowych im. Marcina Kasprzaka w Warszawie, jednak wzięło w nim udział około 20 przedsiębiorstw.

Wypada podać argumenty, dlaczego akurat te zakłady pracy i te przedsięwzięcia artystyczne uwzględniono. Otóż w ramach tego typu wydarzeń, jakimi były plenery, powstawało najwięcej obiektów rzeźbiarskich w jednym miejscu i w jednym czasie. Poza tym były to bardzo duże inicjatywy. Wskazuje się, że I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu stanowiło w tamtym okresie największe na skalę europejską przedsięwzięcie łączące świat sztuki i przemysłu (Błotnicka-Mazur 2019). Oczywiście w Polsce organizowano wówczas także inne duże plenery, np. w latach 1963–1981 Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach niedaleko Koszalina, w latach 1965–1981 Wystawę i sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze czy też Sympozjum Plastyczne Wrocław '70. Nie były to jednak inicjatywy w tak znacznym stopniu powiązane z przemysłem, co w niniejszym opracowaniu ma zasadnicze znaczenie. Przy wyborze tych trzech wydarzeń ważne również było to, że pozostawały one złączone wspólną ideą. Otóż sympozjum w Puławach i biennale w Warszawie powstały na fali sukcesu biennale z Elbląga. Kierowano się też czasem przeprowadzenia wydarzeń. Wszystkie (Puławy, Warszawa i I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu) odbyły się w latach 60. XX wieku. To właśnie wtedy, zwłaszcza w II połowie tej dekady oraz w kolejnych latach, plenery rzeźbiarskie były wyjątkowo popularne. Ta popularność jednak dość szybko wygasła, a przyczynił się do tego kryzys gospodarczo-polityczny w Polsce na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Ważnym argumentem w doborze tych trzech wydarzeń był ponadto dostęp do materiałów badawczych; na ich temat powstało bowiem wiele opracowań naukowych i specjalistycznych. Choć nie są one bezpośrednio związane z obranym tutaj celem, to jednak stanowiły kluczowe źródło wiedzy. Ich analiza pozwoliła wskazać i opisać najważniejsze wątki dotyczące osiągniętych przez przedsiębiorstwa PRL-u korzyści wynikających z ich współpracy z twórcami.

## Założenia metodyczne przeprowadzonej analizy

Poszukując wspomnianych korzyści, wzięto pod uwagę m.in. następujące opracowania: *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL* (2019) oraz *Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia* (2017) Bernadety Stano, *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki* (2015) Katarzyny Niziołek, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL* (2006) Marcina Lachowskiego, *Puławy 66* (2006) i *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat. 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni* (2016) Anny Marii Leśniewskiej, *50. W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu* pod red. Kariny Dzieweczyńskiej (2015), *Otwarta Galeria. Formy Przestrzenne w Elblągu. Przewodnik* pod red. Jarosława Denisiuka (2015), *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego* pod red. Karoliny Breguły (2013), a także artykuły Elżbiety Błotnickiej-Mazur (2018 i 2019), Agnieszki Chwiałkowskiej (2013) i Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak (1999).

W zebranych tekstach poszukiwano wszelkich informacji dotyczących relacji, w jakie wchodziły różne grupy osób zaangażowanych w organizację wydarzeń artystycznych w Elblągu, Puławach i Warszawie. Interesujący był zwłaszcza związek między kierownictwem przedsiębiorstw a pracownikami, artystami, przedstawicielami władz lokalnych i centralnych czy mieszkańcami. Oczywiście chodziło o relacje nawiązywane przy okazji realizacji przedsięwzięć artystycznych oraz podczas tworzenia i stawiania rzeźb. Poszukiwano relacji o różnym charakterze: formalnoprawnym (np. w postaci umów dotyczących patronatu przemysłowego), dnia codziennego (np. w ramach wspólnej pracy robotników i artystów) czy symbolicznym (np. dotyczącym znaczenia, jakie dla społeczności miasta mają wyeksponowane przez przedsiębiorstwo rzeźby). Za korzyść dla przedsiębiorstwa uznawano takie sytuacje, gdy np. obiekty przestrzenne wzbudzały zainteresowanie i pozytywne emocje wśród ludzi lub kiedy współpraca pracowników z artystami przynosiła jakiegokolwiek profity tym pierwszym. Działając bowiem jako patron i organizator wydarzeń artystycznych i zaspokajając w ten sposób potrzeby różnych interesariuszy (np. mieszkańców czy pracowników), samo przedsiębiorstwo osiągało w ten sposób korzyści, choćby w postaci życzliwego ich nastawienia.

Analizę zebranego materiału prowadzono w świetle założeń paradygmatu interpretatywnego. Ta wykorzystywana przez przedstawicieli nauk społecznych i nauk o zarządzaniu optyka zakłada, że obok rzeczywistości pojmowanej obiektywnie, materialnie, istnieje także stworzona przez człowieka przestrzeń kultury, społeczny świat sensów i znaczeń. Przestrzeń ta tworzy się na bieżąco, zmienia się. Dzieje się to za sprawą ustawicznego komunikowania się ludzi, wchodzenia we wzajemne relacje i przekazywania sobie rozmaitych sygnałów oraz ich ciągłej interpretacji. To ludzie między sobą ustalają, w jakim świecie znaczeń żyją, co jest dla nich ważne, jakimi wartościami mają się kierować. W tym procesie konstruowania kultury społecznej

biorą udział również materialne przedmioty, które mają symboliczny charakter i „niosą odpowiednie znaczenia, ale nie są tylko znaczeniami” (Sułkowski 2012: 141). Przyjęcie takiej perspektywy wymaga od badacza organizacji i procesów zarządzania spojrzenia na ludzką pracę nie jak na mechaniczną czynność, ale jak na działanie symboliczne, które jest nośnikiem głębszych sensów, praktyką społeczną, przejawem określonej kultury. Podobnie jest z władzą, przywództwem, motywowaniem, ale też z narzędziami pracy, które w optyce interpretatywnej nie są zwykłymi instrumentami technicznymi, lecz są pojmowane jako artefakty. Patrząc z tej perspektywy, cała rzeczywistość związana z organizacją przez przedsiębiorstwa przedsięwzięć twórczych (dotycząca choćby sposobów komunikacji robotników z artystami, negocjacji przedsiębiorstw z reprezentantami władz, procesu tworzenia dzieł sztuki, ale też samych tych dzieł, miejsc pracy czy nawet całych zakładów produkcyjnych) jest więc traktowana jako element kultury, nośnik sensów. Zadaniem badacza jest odkrycie tych sensów poprzez odpowiednią interpretację posiadanych informacji.

Po przeprowadzonej analizie i interpretacji materiału związanego z trzema plenerami artystycznymi w Elblągu, Puławach i Warszawie udało się dojść do wniosku, że korzyści osiągane przez przedsiębiorstwa mają przede wszystkim charakter społeczny i są pokłosiem relacji, w jakie wchodziły te zakłady z różnymi grupami interesariuszy przy okazji organizacji określonych wydarzeń artystycznych. Korzyści te można podzielić na dwie grupy: mające źródło zewnętrzne (wynikające z relacji z przedstawicielami władz i ze stosunku z otoczeniem społecznym przedsiębiorstwa) oraz mające pochodzenie wewnętrzne (związane z relacjami z pracownikami). Wyniki procesu badawczego zaprezentowane są w poniższej empirycznej części artykułu, na którą składa się pięć kolejnych tematów: 1) realizacja polityki państwowej; 2) wizerunek, reputacja, prestiż; 3) zaangażowanie społeczne i inscenizacja życia miasta; 4) aranżacja przestrzeni publicznej; 5) praca poza codziennością. Dwa pierwsze zagadnienia dotyczą stosunków przedsiębiorstw z władzą, dwa kolejne – związków ze społecznością lokalną, natomiast ostatni – relacji z pracownikami. Omówienie wskazanych pięciu tematów poprzedza krótki opis każdego z analizowanych tutaj wydarzeń artystycznych: Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach oraz I Biennale Rzeźb w Metalu w Warszawie.

Ostatnią kwestią, na którą należy w tym miejscu zwrócić uwagę, jest to, że pomimo wnikliwości badawczej ze strony autora niniejszego artykułu ma on jednak charakter szkicu i jest wstępną eksploracją tej problematyki: zaznaczeniem głównych wątków i zależności oraz ich ramowym opisem. Całość ma wyłącznie charakter roboczy i można ją traktować jako punkt wyjścia do przeprowadzenia kolejnych badań. Wynika to przede wszystkim ze zgromadzonego materiału. Otóż opracowania, z których korzystano, tworzone były w innym celu niż ten, który tutaj postawiono, toteż zebrany materiał nie był w pełni zadowalający. Zgromadzenie odpowiednich danych (pierwotnych) wymagałoby przeprowadzenia badań terenowych i źródłowych.

## Wydarzenia artystyczne w Elblągu, Puławach i Warszawie

Gerard Kwiatkowski był pracownikiem Zakładów Mechanicznych im. Karola Świerczewskiego Zamech w Elblągu. Zatrudniony został na stanowisku plastyka, jednak jego ambicje wychodziły poza pracę zawodową. Jednym z jego celów było stworzenie na terenie miasta galerii sztuki, gdzie odbywałyby się nie tylko wystawy, ale też prelekcje i spotkania z ludźmi sztuki, kultury i nauki. W 1961 roku zwrócił się do Prezydium Miejskiej Rady Narodowej o przekazanie mu pod opiekę części opuszczonego budynku kościelnego i urządzenie w nim instytucji kultury. 27 marca 1962 roku doszło do oficjalnego otwarcia Galerii EL (Breguła 2013). Dzięki prowadzeniu galerii Kwiatkowski nawiązał współpracę z innymi ośrodkami kulturalnymi i zawarł wiele znajomości z ludźmi reprezentującymi środowisko artystyczne. To m.in. te kontakty dały mu możliwość zorganizowania w okresie od 22 lipca do 22 sierpnia 1965 roku dużego wydarzenia plenerowego – I Biennale Form Przestrzennych – nad którym patronat objął miejscowy Zamech. Patronat polegał na zapewnieniu biorącym udział w biennale artystom materiałów do stworzenia obiektów artystycznych (była to przede wszystkim stal), miejsca pracy, maszyn i pomocy ze strony załogi. W I Biennale wzięło udział 40 artystów (rzeźbiarzy i malarzy), którzy w ciągu czterech tygodni stworzyli 40 abstrakcyjnych obiektów przestrzennych mierzących od 4 do 9 metrów, o wadze od 500 do 3000 kilogramów. Rzeźby te rozmieszczono w różnych miejscach Elbląga (I Biennale 1965). Łącznie odbyło się pięć edycji biennale, ostatnią zorganizowano w 1973 roku. Po wyjeździe Gerarda Kwiatkowskiego do Niemiec w 1974 roku nie przeprowadzono już kolejnych odsłon biennale. W późniejszych latach Galeria EL podejmowała tylko pojedyncze przedsięwzięcia, w ramach których artyści tworzyli abstrakcyjne obiekty. Inicjatywy te nie miały jednak formy większych wydarzeń artystycznych. Pierwsza edycja biennale była największa i to w jej ramach stworzono najwięcej prac rzeźbiarskich. Założenia następnych edycji były natomiast nieco inne: zapraszano mniejszą liczbę artystów, powstawało więcej dzieł konceptualnych niż rzeźbiarskich, a plenery ustępowały miejsca formie warsztatowej. Łącznie od 1965 do 1986 roku stanęło na terenie Elbląga 51 form przestrzennych (Breguła 2013: 7).

I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach nazwane „Sztuka w zmieniającym się świecie” odbywało się od 2 do 23 sierpnia 1966 roku, a jego patronem zostały Zakłady Azotowe w Puławach. Inicjatorem przedsięwzięcia był krytyk sztuki Jerzy Ludwiński, wzięło w nim udział 40 artystów oraz wielu przedstawicieli świata nauki. Podobnie jak w przypadku biennale w Elblągu, jednym z celów sympozjum było zbliżenie środowisk sztuki, pracy i nauki, a prace artystyczne, które powstały na terenie zakładów, tworzone z komponentów przemysłowych z wykorzystaniem dostępnych miejsc pracy, maszyn i narzędzi oraz przy wsparciu robotników. Sympozjum składało się z dwóch wystaw – przed- i poplenerowej – a także z licznych spotkań oraz wykładów naukowych i specjalistycznych zrealizowanych pomiędzy



nimi. Większość prac stworzonych w Puławach udostępniono w budynkach przedsiębiorstwa, jednak część z nich postawiono na otwartym terenie przed Zakładami Azotowymi i jako obiekty przestrzenne udostępniono publiczności (w tym mieszkańcom Puław i okolic). Były to m.in. prace: Henryka Morela *Domy III*, Gerarda Kwiatkowskiego *Forma przestrzenna II*, Joego Ody *Zwierciadło Wiatrów (Rzeźba I)* czy Bronisława Kierzkowskiego *Zagrożenie*. Pomimo wstępnych założeń i pozytywnych komentarzy ze strony dyrekcji przedsiębiorstwa do kolejnej edycji sympozjum nie doszło.

Dwie powyższe inicjatywy stały się inspiracją dla kolejnej – warszawskiego I Biennale Rzeźby w Metalu, którego otwarcie odbyło się 28 września 1968 roku. Głównym mecenasem wydarzenia były Zakłady Radiowe im. Marcina Kasprzaka zlokalizowane na warszawskiej Woli (Warszawa 2022). Do współpracy zaproszono także inne zakłady produkcyjne (w liczbie prawie 20), które oferowały artystom materialną, techniczną i fachową pomoc w stworzeniu dzieł. Były to m.in. Warszawskie Zakłady Mechanizacji Budownictwa ZREMB, FSO Żerań, Rejonowa Zbiornica Złomu, Instal, Warszawska Fabryka Pomp, Warszawskie Zakłady Budowy Urządzeń Przemysłowych im. Ludwika Waryńskiego, Huta Warszawa, Mennica Państwowa, Przedsiębiorstwo Budownictwa Uprzemysłowionego, Przedsiębiorstwo Produkcji Elementów Budowlanych (Stano 2019). Funkcję kuratora biennale pełnił Władysław Dariusz Frycz. W wydarzeniu wzięło udział 35 artystów, którzy wykonali łącznie 60 prac. Wyeksponowano je w ramach trzech wystaw: Międzynarodowej Wystawy Rzeźby w Metalu w fotografii, Wystawy Mniejszych Form Rzeźby oraz najbardziej interesującej z punktu widzenia tematu niniejszego artykułu Ekspozycji Dużych Rzeźb. Ekspozycja ta, złożona z 40 mniej lub bardziej abstrakcyjnych obiektów, miała charakter wystawy stałej i rozciągała się na odcinku trzech kilometrów wzdłuż ul. Kasprzaka, nieopodal siedziby patronackiego przedsiębiorstwa, Zakładów Radiowych. Do dziś przetrwało 17 obiektów. Wszystkie stoją niedaleko pierwotnego miejsca ekspozycji, na skwerze im. płk. Zdzisława Kuźmirskiego-Pacaka. W czasach Polski Ludowej nie zorganizowano kolejnej edycji Biennale Rzeźby w Metalu. II Biennale Rzeźby w Metalu w Warszawie odbyło się w 2010 roku. Powstał wówczas jeden obiekt przestrzenny – instalacja autorstwa artystki Kasi Fudakowski.

## Realizacja polityki państwowej

Na każde przedsiębiorstwo działa pewien układ sił, które decydują o tym, jaką obrać strategię rozwoju i jakie realizować działania. Siły te tworzą rodzaj środowiska (zwanego otoczeniem), w którym funkcjonują przedsiębiorstwa, i mają różnorodny charakter: kulturowo-społeczny, demograficzny, technologiczny, ekonomiczny czy polityczny. Oczywiście wraz z upływem czasu zmienia się ich oddziaływanie: zmienna jest bowiem ich intensywność, różne może być także ich zabarwienie. Na

przykład polityka władz centralnych lub lokalnych może ulegać różnego rodzaju przeobrażeniom i w ten sposób wywierać mniejszą bądź większą presję na działalność zakładów pracy.

W czasach Polski Ludowej przedsiębiorstwa były całkowicie podległe polityce państwa, funkcjonowały zresztą jako podmioty państwowe. Realizacja tej polityki sprowadzała się przede wszystkim do wykonywania przez zakłady pracy planów gospodarczych przyjmowanych przez państwo w stosownych ustawach obowiązujących w latach 1947–1990. Jednak nie chodziło tylko o produkcję. Przedsiębiorstwa wprowadzały również w czyn, rzecz jasna w zasadniczo mniejszym stopniu, założenia państwowej polityki społecznej, której jeden z obszarów dotyczył kultury i sztuki. Można wyodrębnić dwa nurty polityki kulturalnej PRL-u. Pierwszy dotyczył klasy robotniczej i podnoszenia jej kompetencji poprzez kontakt ze sztuką. Warto wspomnieć, że idea powszechnego dostępu do sztuki i krzewienia jej w środowisku proletariackim pojawiła się dość szybko po zakończeniu II wojny światowej, a jej oficjalnym manifestem było przemówienie Bolesława Bieruta wygłoszone we Wrocławiu w 1947 roku (Stano 2019: 298). Z kolei drugi nurt dotyczył środowisk twórczych: chodziło o zapewnienie artystom warunków do swobodnego tworzenia. Odpowiednie możliwości ku temu stwarzały przedsiębiorstwa, oferując miejsca pracy, narzędzia, maszyny, a także pomoc ze strony pracowników. Obie orientacje wpisywały się w hasła pojawiające się już we wczesnych latach funkcjonowania Polski Ludowej: „by artysta inspirował się światem ludzi pracy, by był w tym środowisku, poznawał je i do niego adresował swoje prace” (Stano 2019: 40).

Potrzeba zbliżenia ludzi pracy i sztuki, ale również ograniczone możliwości bezpośredniej opieki państwa nad artystami stały się bodźcem do stworzenia instytucji mecenatu przemysłowego, w ramach którego przedsiębiorstwa brały na siebie część państwowej kompetencji upowszechniania oraz rozwoju kultury i sztuki. Mecenat przemysłowy funkcjonował obok mecenatu państwowego, nie był jednak niezależny od wpływów centralnych. Pozostawał raczej rodzajem przeniesienia odpowiedzialności organizacyjnej i finansowej na przedsiębiorstwa w ramach ogólnie ustalanej i uskuteczniającej polityki państwa. O mecenacie przemysłowym w pełnym tego słowa znaczeniu można mówić od 1962 roku. To wówczas doszło do podpisania porozumienia między środowiskami pracy i kultury, reprezentowanymi przez z jednej strony Centralną Radę Związków Zawodowych, z drugiej zaś przez Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków. Zgodnie z zapisami dokumentu:

(...) mecenasem terenowym stawał się każdy zakład pracy. To on miał przewidzieć w funduszach rad zakładowych środki na organizację wystaw i udział prelegentów, zapewnić pomoc organizacyjną i techniczną przy ich realizacji. Na nim spoczywał obowiązek zakupu od artystów dzieł sztuki do galerii sztuki współczesnej, urządzanych w zakładach i domach kultury, oraz do dekoracji fabryk, świetlic, szkół przyfabrycznych i domów wczasowych, a także na nagrody dla przodowników pracy i działaczy społecznych (Stano 2019: 45).



Porozumienie uruchomiło wiele inicjatyw twórczych; organizatorem części z nich były duże zakłady pracy, przy czym niektóre z tych wydarzeń miały ponadregionalny (czasem międzynarodowy) charakter. Pierwsze większe przedsięwzięcia artystyczno-przemysłowe zaczęły pojawiać się około połowy lat 60. XX wieku (Stano 2019: 56). Dotyczy to również wydarzeń istotnych z punktu widzenia tematyki niniejszego artykułu: Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (którego pierwsza edycja odbyła się w 1965 roku), I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (1966) czy I Biennale Rzeźby w Metalu w Warszawie (1968). Warto podkreślić, że ich organizacja była dla przedsiębiorstw okazją do tego, by wpisać się nie tylko w obszar kulturalnej, ale też historycznej polityki Polski Ludowej. Na przykład aranżowane przez Zakłady Azotowe wspomniane I Sympozjum Artystów i Naukowców połączono z oficjalnymi obchodami Tysiąclecia Państwa Polskiego (Leśniewska 2006: 6).

Trzeba zaznaczyć, że koordynacja przez polskie peerelowskie przedsiębiorstwa wspomnianych przedsięwzięć artystycznych nie była wyłącznie bierną realizacją polityki państwowej. Aktywność w tym zakresie przynosiła bowiem określone korzyści samym zakładom produkcyjnym, które mogły liczyć na przychyłność władz centralnych i regionalnych. Poza tym inicjatywy te wzmacniały wizerunek i podnosiły prestiż, co z punktu widzenia kierowania przedsiębiorstwem socjalistycznym miało niebagatelne znaczenie.

## Wizerunek, reputacja, prestiż

Społeczny odbiór organizacji ma dla niej samej strategiczne znaczenie. Pozytywny obraz może bowiem przynieść jej określone korzyści, ponieważ zdarza się, że jest on projektowany na różne aspekty działalności, w tym na to, co ma ona do zaoferowania. Atrakcyjność oferty, a co za tym idzie zwiększone nią zainteresowanie, może być zatem wynikiem pozytywnego postrzegania samej organizacji. Może się wydawać, że w czasach Polski Ludowej prestiż i reputacja nie miały dużego znaczenia. Przedsiębiorstwa działały wszak na rynku regulowanym, w związku z czym to nie potencjalni kontrahenci i nie ich opinie decydowały o tym, co i ile jest produkowane. Jednakże prestiż ten, pozytywny odbiór społeczny przedsiębiorstwa, mógł mieć wpływ na decyzje podejmowane centralnie w zakresie tego, co dany zakład ma produkować, ile i kto ma być odbiorcą. Ostatecznie więc przedsiębiorstwa działające w czasach PRL-u i dysponujące odpowiednim wizerunkiem mogły zwiększać swoje moce produkcyjne i pozyskiwać nowe rynki zbytu. Prestiż zakładów pracy pozwalał bowiem oczekiwać większej przychyłności ze strony odpowiednich organów władzy i wydawania pozytywnych dla nich decyzji. Nie dziwi zatem, że przedsiębiorstwa socjalistyczne podejmowały współpracę ze środowiskami artystycznymi, w tym z rzeźbiarzami, gdyż w ten sposób prezentowały się swoim mocodawcom w pozytywnym świetle jako mecenas sztuki.

Teoretycy nauk o zarządzaniu wyznaczają dwa odrębne sposoby rozumienia wizerunku organizacji. Z jednej strony mówi się o „obrazie komunikowanym” (*communicated image*), z drugiej o „obrazie mentalnym” (*sense image*) (Alvesson 1990: 375). W pierwszym rozumieniu chodzi o wizerunek jako konkretny przekaz, komunikat (najczęściej wizualny lub werbalny) skierowany do odbiorców, którego nadawcą jest organizacja i dzięki któremu można ją w określony sposób zidentyfikować. Takim werbalnym komunikatem może być nazwa przedsiębiorstwa, wizualnym natomiast elementy identyfikacji wizualnej (np. logo). Mogą to być też dzieła rzeźbiarskie tworzone przez artystów w ramach inicjatyw twórczych, a następnie eksponowane publicznie przed zakładami pracy. W przeciwieństwie do klasycznych pomników, które są nośnikiem określonych treści i przesłań, rzeźby tworzone w peerelowskich przedsiębiorstwach w ramach sympozjów, biennale i innych wydarzeń artystycznych przybierały najczęściej abstrakcyjną formę (przykłady takich figur zaprezentowane są na ilustracjach 1 i 2). Abstrakcyjne rzeźby nie przedstawiają znanych z natury obiektów, to kształty nierzeczywiste, wykraczające poza doświadczenie człowieka. To dzieła, których językiem jest nowoczesność tłumaczona na wiele różnych sposobów i związana z: innowacyjnością, zaskoczeniem, odkrywczością, przekraczaniem granic, progresem czy nieszablonowością. Te wszystkie skojarzenia przywoływane są w wyobraźni odbiorców tych obiektów i wydaje się, że mogą one pojawiać się także w odniesieniu do zakładów pracy, w których dzieła stworzono: są niejako przenieszone z rzeźb na przedsiębiorstwa. Dzieła te wysyłają w przestrzeń publiczną sygnał, że zakład pracy, z którym są związane, jest miejscem nowoczesnym, wychodzącym poza standardowe rozwiązania i przekraczającym granicę teraźniejszości.

Jest jeszcze drugie rozumienie wizerunku. Mentalny wizerunek nie jest związany z tym, co na bieżąco jest komunikowane przez przedsiębiorstwa, i nie jest określonym sygnałem z ich strony. To osadzone w świadomości społecznej w dłuższym horyzoncie czasu znaczenie lub „wrażenie, jakie organizacja robi na innych” (Hatch 2002: 256). Na ten rodzaj wizerunku wpływają rozmaite działania podejmowane ze strony samego przedsiębiorstwa, lecz także wszelkiego rodzaju przekazy na jego temat, które funkcjonują w obiegu publicznym, np. plotki i pogłoski czy przekazy medialne. Mogą to być również tytuły i nagrody przyznawane zakładom pracy, które podnoszą ich prestiż. W okresie Polski Ludowej zrodziła się w Krakowie idea przyznawania Medalu „Mecenasa Sztuki”. Była to symboliczna nagroda dla przedsiębiorstw, które wyróżniały się na polu upowszechniania kultury i stwarzania artystom warunków do pracy (Stano 2019). W 1976 roku medal otrzymały elbląskie Zakłady Mechaniczne Zamech. Nadano go za: „wybitne zasługi w stwarzaniu warunków rozwoju twórczości rzeźbiarskiej oraz wieloletnią zaangażowaną współpracę ze środowiskiem artystycznym” (Mecenas 1976: 5). Nagrody tego typu budowały zatem odpowiedni wizerunek socjalistycznych przedsiębiorstw, dodając im splendoru i stosownej reputacji, oraz wyróżniały je spośród innych zakładów pracy. Jednakże wizerunek ten nie zawsze musiał być rzeczywistym odzwierciedleniem

działalności przedsiębiorstw, co więcej, mógł być on wytworzony przez przyznanie medalu, który sam w sobie jest przecież symbolicznym nośnikiem wartości, w tym prestiżu. Zwraca na to uwagę Paweł Krzyworzeka, który prowadził badania nagród organizacyjnych. Według badacza to sama nagroda

tworzy jakość, a nie jedynie, jak by chciała być postrzegana, potwierdza ją. Nagrodzony jest postrzegany jako lepszy, gdyż stworzono warunki, w których został wyróżniony. Okoliczności „stwarzania nagradzanych” kreowane są przez różnego rodzaju organizacje, które powołują do życia nagrody i administrują nimi (Krzyworzeka 2017: 12).



Il. 1. Rzeźba autorstwa Antoniego Starczewskiego stworzona podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku. Autor zdjęcia: Hans Weingartz

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sculptures\\_in\\_Elbl%C4%85g#/media/File:ELBING4.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sculptures_in_Elbl%C4%85g#/media/File:ELBING4.jpg) (CC BY-SA 2.0 de) [odczyt: 14.09.2022].

Il. 2. Rzeźba *Biennał* Macieja Szańkowskiego stworzona w ramach I Biennale Rzeźby w Metalu w Warszawie w 1968 roku. Autor zdjęcia: Panek

Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Metalowe\\_rze%C5%BAby\\_uliczne\\_na\\_Woli\\_w\\_Warszawie#/media/Plik:Galeria\\_samochodowa\\_Biennał\\_4.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Metalowe_rze%C5%BAby_uliczne_na_Woli_w_Warszawie#/media/Plik:Galeria_samochodowa_Biennał_4.jpg) (CC BY-SA 3.0 pl) [odczyt: 14.09.2022].

Warto w tym miejscu nadmienić, że choć w okresie PRL-u pojawiało się wiele różnych odznaczeń (np. Odznaka „Zasłużony Działacz Turystyki”), tytułów (choćby „Przodownika Pracy”), medali (np. Medal im. Ludwika Waryńskiego), i zapewne nierzadko nagrody te działały według mechanizmu nakreślonego przez Krzywórzekę, to jednak w przypadku Zakładów Mechanicznych Zamech z Elbląga wartość Medalu „Mecenasa Sztuki” oddawała to, co oferowało artystom przedsiębiorstwo. Jego wkład w rozwój modernistycznej rzeźby abstrakcyjnej jest nie do przecenienia.

## Zaangażowanie społeczne i inscenizacja życia miasta

Literatura naukowa z zakresu zarządzania wskazuje najczęściej, że pierwsze praktyczne przejawy idei społecznej odpowiedzialności przedsiębiorstw (*corporate social responsibility*) pojawiły się w latach 60. w Stanach Zjednoczonych i były m.in. pokłosiem zmian kulturowych w amerykańskim społeczeństwie (Carroll i Shabana 2010: 87). Ówczesne przedsiębiorstwa musiały się dostosować do nowych potrzeb społecznych i wyjść im naprzeciw. W tej debacie nie bierze się pod uwagę państw byłego bloku wschodniego i prospołecznego nastawienia socjalistycznych przedsiębiorstw. Tymczasem polskie peerelowskie zakłady pracy również prowadziły pozaprodukcyjną politykę angażowania się w życie lokalnej społeczności. Dawały ludziom nie tylko pracę, lecz także określoną wartość dodaną. Przy zakładach produkcyjnych nierzadko powstawały bowiem kluby sportowe, biblioteki czy domy kultury podnoszące kompetencje okolicznych mieszkańców. Przedsiębiorstwa realizowały w ten sposób nie tylko założenia polityki państwowej, ale też własnej filozofii, ponieważ utrzymywanie odpowiednich stosunków społecznych z mieszkańcami i zaspokajanie ich oczekiwań było korzystne dla nich samych. Uzyskiwały dzięki temu aprobatę lokalnego środowiska i specjalny status społeczny.

Tworzenie rzeźb, a zwłaszcza eksponowanie ich w przestrzeni społecznej w okolicach przedsiębiorstw również można uznać za przejaw odpowiedzialności społecznej:

Obiekty, których powstanie jest efektem zaangażowania społecznego przedsiębiorstwa, mogą więc wytwarzać w świadomości odbiorców specyficzny jego obraz. Z jednej strony z pewnością organizacji odpowiedzialnej społecznie, z drugiej (...) organizacji będącej integralną częścią otoczenia społecznego, instytucją społeczną, a nie odrębnym organizmem kierującym się własnym interesem (Laberschek 2019: 215).

Udostępnione szerokiej publiczności abstrakcyjne obiekty miały pełnić funkcję edukacyjną i uwrażliwiać odbiorców na nowy rodzaj sztuki, pobudzać ich wyobraźnię. Warto zaznaczyć, że ten edukacyjny postulat był istotny nie tylko dla samych przedsiębiorstw, ale i dla artystów. Otóż moderniści obrali sobie za cel „poprawianie gustu niewyrobnego widza poprzez umożliwienie mu bezpośredniego





Il. 3. Rok 1965. Młodzi mieszkańcy Elbląga siedzący przy rzeźbie Juliusza Woźniaka powstałej podczas I Biennale Form Przestrzennych. Autor zdjęcia: Eustachy Kossakowski

Źródło: © Anka Ptaszkowska, Paulina Krasieńska. Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

kontaktu ze sztuką na wysokim poziomie” (Domanowska 2013: 7). Z edukacyjnym i uwrażliwiającym oddziaływaniem tych obiektów nie zgadza się Konrad Niciński i postrzega je przede wszystkim ideologicznie. Pisząc o modernistycznych rzeźbach stojących przy ul. Kasprzaka w Warszawie, wskazuje, że były one elementem mitologii Polski Ludowej czasów Gierka, a konkretne, że „były silnie zideologizowaną utopią, marzeniem o wejściu abstrakcyjnych form do wrażliwości prostego odbiorcy” (Niciński 2017: 57). Owszem, rzeźby te były nośnikami mitologii tamtych czasów (Laberschek 2022), trzeba jednak podkreślić, że mity nie były wyłącznie „marzeniem”, lecz działały w praktyce, a dowodem tego rzeczywistego działania jest spontaniczne, niewymuszone zainteresowanie abstrakcyjnymi dziełami ze strony lokalnej społeczności. I wydaje się, że wśród tych zainteresowanych osób był również ów wskazany przez Nicińskiego „prosty odbiorca”, który sam czuł potrzebę „nawiązania z nimi” bezpośredniego kontaktu. Dobrą ilustracją tego są wystawy

prac artystycznych (w tym rzeźbiarskich form abstrakcyjnych) powstałych podczas I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach, w których brali udział nie tylko twórcy i specjaliści, ale też społeczność miasta i okolic (Leśniewska 2006). Warto także wspomnieć o żywym zainteresowaniu mieszkańców Elbląga obiektami powstałymi w ramach biennale. Społeczność miasta czynnie pomagała w ich montażu, a później wielokrotnie wchodziła z nimi w bezpośrednie interakcje (czego przykład widać na ilustracji 3). Należy zresztą zaznaczyć, że akcje stawiania nowych prac artystycznych miały uroczysty charakter i, jak pisała Karolina Breguła, „gromadziły tłumy elblązan” (2013: 6).



Il. 4. Rok 2020. Projekt artystyczny „Kongres marzycielek” przy rzeźbie Jerzego Lengiewicza powstałej podczas I Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku. Autorki zdjęcia: Iwona Demko, Agata Zbylut

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sculptures\\_in\\_Elbl%C4%85g#/media/File:Jerzy\\_Lengiewicz\\_-\\_forma\\_przestrzenna\\_-\\_Elbl%C4%85g.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sculptures_in_Elbl%C4%85g#/media/File:Jerzy_Lengiewicz_-_forma_przestrzenna_-_Elbl%C4%85g.jpg) (CC BY-SA 4.0) [odczyt: 15.09.2022].



Wraz z upływem czasu poszerzyło się pole społecznego oddziaływania dzieł z Elbląga. Obecnie już nie tylko miejscowa i okoliczna ludność wchodzi z nimi w interakcje, coraz częściej stają się także celem podróży osób spoza regionu. Formy przestrzenne same w sobie są dziełami twórczymi, ale bywają również motywem kolejnych akcji artystycznych. Tak było w przypadku projektu „Kongres marzycielek” z 2020 roku zrealizowanego przez Iwonę Demko, Agatę Zbylut i Karinę Dzieweczyńską. Polegał on nie tylko na wejściu kobiet w bezpośrednią relację z obiektem i utrwaleniu tego na zdjęciu (il. 4), był też nawiązaniem do podobnych sesji fotograficznych tworzonych w czasach PRL-u przez mieszkańców Elbląga, które później zamieszczono w książce wydanej z okazji 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych (Dzieweczyńska 2015b). Zastosowane tutaj pojęcia „interakcji” i „wejścia w relację” ludzi z obiektami mogą budzić wątpliwości. Zakładają one bowiem jakiś rodzaj dwustronnego oddziaływania, komunikacyjną wzajemność pomiędzy materią a człowiekiem, przypisując tym samym tej pierwszej pewną sprawczość. Wydaje się jednak, że elbląskie rzeźby w pewien szczególny, pozaludzki i nieożywiony sposób wchodzi w relację z otoczeniem; nie da się wszak zaprzeczyć temu, że zjawiska społeczne, o których tu mowa, są w jakimś stopniu wynikiem tego, jak wyglądają. Język tej relacji wymagałby jednak odrębnych badań.

O tym, że specyficzna forma obiektów z Elbląga wciąż przyciąga uwagę mieszkańców, mogą dodatkowo świadczyć krążące w środowisku lokalnym opowieści na ich temat: choćby ta związana z rzeźbą autorstwa Jerzego Lengiewicza, powstała w ramach I Biennale Form Przestrzennych, która zwana jest przez mieszkańców „anteną nasłuchową wrogiego wywiadu” (Jerzy 2022). Z biegiem czasu opowieści o formach przestrzennych nabierały głębszego charakteru i przybierały postać, jak zauważył Janusz Bogucki, „anegdot i porzekadeł” (za: Piotrowski 2011: 126). Warto również zwrócić uwagę na funkcjonujące w obiegu społecznym nazwy abstrakcyjnych figur. Miejscowi nazywają je „bienalami” (Dzieweczyńska 2015a) lub „binolami” (Kitowska-Łysiak 1999; Niziołek 2015; Błotnicka-Mazur 2018). Obie pochodzą od słowa „biennale” i są wskazówką, że dla wielu mieszkańców rzeźby nie są anonimowe, nie są zwykłymi materialnymi elementami tkanki miasta, ale że pozostają symbolami, nośnikami głębszych konotacji, pamięci o tym, w jakich okolicznościach powstały. Mogą być świadectwem tego, że istnieje związek między formami a społecznością lokalną i ma on postać sentymentalną.

## Aranżacja przestrzeni publicznej

Innymi działaniami przedsiębiorstwa, które również mogą przynieść mu korzyści w postaci dobrej opinii i odpowiednich postaw wobec niego ze strony społeczności lokalnej, są te z zakresu zagospodarowania miejsca, aranżacji przestrzeni fizycznej,

w której funkcjonuje ono samo i mieszkańcy, stworzenia takiej przestrzeni, która wzbudza pozytywne emocje u tych drugich, która jest dla nich wyjątkowa.

Przedsiębiorstwa podejmujące współpracę z artystami tworzącymi abstrakcyjne formy nierzadko eksponowały je w miejscach publicznych, dzięki czemu dochodziło do wytworzenia niepowtarzalnej przestrzeni, „zakomponowanej niczym obraz”, jak określił ją Marek Maksymczak (2009: 72), i uaktywnienia wyobraźni odbiorców. Osiągnięcie takiego efektu było zresztą zgodne z założeniami samych artystów. Podkreślał to Gerard Kwiatkowski, ojciec założyciel biennale w Elblągu:

Twórca będzie kształtować formę dla konkretnej przestrzeni, z koniecznością uwzględnienia otoczenia. Dzieło artysty stanie się bodźcem emocjonalnym wyzwalającym doznania, których człowiek bądź nie posiadał w ogóle, bądź miał je w stopniu ograniczonym (Kwiatkowski 2015: 235).

Efekt był taki, jakiego oczekiwali twórcy i osoby kierujące zakładami pracy. Nietypowe formy elbląskich obiektów przestrzennych szybko przykuły uwagę i wzbudziły ciekawość mieszkańców, zresztą nie tylko przechodniów, lecz także pasażerów komunikacji miejskiej, ponieważ podczas podróży obiekty odbierane były w sposób szczególny. Dobrą tego ilustracją jest popularna wśród elblążan, przypominająca żubra praca autorstwa Lecha Kunki. Jak pisze Agnieszka Chwiałkowska: „Umieszczenie rzeźby [Kunki – przyp. M.L.] ukośnie oraz na takiej samej wysokości, na jakiej znajduje się zakręt, w który wchodzi przejeżdżający nieopodal tramwaj, sprawia, że konstrukcja jawi się podróżnym w dwóch całkowicie różnych formach” (Chwiałkowska 2013: 121). Podobnie było w przypadku warszawskich obiektów abstrakcyjnych, które w czasach, gdy wyeksponowane zostały przy ul. Kasprzaka na odcinku trzech kilometrów, tworzyły rodzaj otwartej galerii, alei rzeźb obserwowanej przez pasażerów przejeżdżających obok autobusów i samochodów.

Upublicznienie abstrakcyjnych obiektów w przestrzeni społecznej ma też długofalowe konsekwencje. Obcowanie z nimi w dłuższym horyzoncie czasu powoduje, że początkowe emocje i zaskakujący efekt optyczny zanikają, a każde kolejne spojrzenie sprawia, iż w świadomości obserwatora pojawiają się różnego rodzaju wielowątkowe skojarzenia, uruchamia się mechanizm przywoływania pamięci. W tym sensie można je więc postrzegać jako „gigapamiętki”. Anna Maga porównuje elbląskie formy przestrzenne do durnostojek, drobnych przedmiotów, które stawia się w pomieszczeniach domowych. Z jednej strony kreują one przestrzeń, w której się znajdują, czynią ją bardziej atrakcyjną, z drugiej są jednak opowiadaczami historii (Maga 2013: 113); przy czym każdy z tych przedmiotów ma swoją własną. Analogicznie jest z rzeźbami z Elbląga.

Stojące w miejscach publicznych figury przestrzenne pełnią również funkcję tożsamościową. Są bowiem nierozzerwalnie związane z miastem, w którym się

znajdują, z jego przeszłością. Dlatego też lokalna społeczność nierzadko czuje się z nimi związana, co więcej, odczuwa coś w rodzaju dumy z powodu ich obecności w mieście (Niziołek 2015: 169). Nie dziwi więc, że w sytuacji, gdy istnieje potrzeba ich przeniesienia, szuka się dla nich nie tylko takiego miejsca, które zapewni im odpowiednią widoczność, lecz także takiego, które jest szczególne dla samej miejscowości lub gdzie mieszkańcy będą mogli wejść z nimi w bezpośredni kontakt. Monumentalną rzeźbę Juliana Bossa-Gosławskiego powstałą w ramach I Biennale Form Przestrzennych przeniesiono zatem na zachodnie obrzeża Elbląga i postawiono przy głównej arterii, która prowadzi do miasta. Obiekt stał się w ten sposób oficjalną wizytówką Elbląga, „witaczem”, co podkreśliła Karolina Breguła (2013: 7). Z kolei warszawskie dzieła, pierwotnie ustawione wzdłuż ul. Kasprzaka, obecnie stoją na skwerze im. płk. Pacaka-Kuźmierskiego, gdzie spacerujący mieszkańcy mogą z nimi wchodzić w bezpośrednie interakcje.

## Praca poza codziennością

Mimo że rzeźby abstrakcyjne wytwarzane w peerelowskich zakładach produkcyjnych można było postrzegać jako elementy ideologii i propagandy sukcesu państwa socjalistycznego oraz doskonałej kondycji poszczególnych przedsiębiorstw (Niciński 2017), to jednak przekaz ten nie docierał bezpośrednio do pracowników zaangażowanych w ich tworzenie albo przynajmniej nie zwracali oni na niego uwagi. Przeciwnie, robotnicy odczuwali szczerą satysfakcję, pomagając artystom w pracy, czuli, że uczestniczą w czymś wyjątkowym i ważnym. Nierzadko dzielili się tymi osobliwymi doświadczeniami z osobami spoza zakładu pracy. Tak było na przykład w Elblągu, gdzie „Zaangażowani w pracę artystyczną fachowcy z Zamechu przekazywali swoje zainteresowanie przedziwnymi rzeźbami rodzinom i znajomym” (Breguła 2013: 6). Poprzez łączenie środowisk artystycznych z robotniczymi kierownictwo przedsiębiorstw zyskiwało więc coś, co w normalnych warunkach pracy mogło być nieosiągalne. Chodzi o pobudzenie, entuzjazm czy nawet fascynację, czyli te wewnętrzne stany emocjonalne pracowników, które dawały im dodatkowy impuls do pracy, działały jak motywatory. Jest to rodzaj motywowania opisany po raz pierwszy przez badaczy reprezentujących szkołę stosunków międzyludzkich. Jej przedstawiciel, Abraham Maslow, wskazał, że człowiek potrzebuje czegoś więcej niż zaspokojenia podstawowych potrzeb (Maslow 1943). Czasami, aby pobudzić go do działania, trzeba dotrzeć do pokładów jego wyobraźni, kreatywności, inwencji twórczych, pozwolić mu przekroczyć wewnętrzne bariery, stworzyć warunki do zaspokojenia jego oczekiwań wyższego rzędu. I to właśnie było wartością dodaną integracji robotników z twórcami.



Il. 5. Tadeusz Kantor (z lewej) w towarzystwie pracownika Zakładów Azotowych w Puławach podczas I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1968 roku. Autor zdjęcia: Eustachy Kossakowski

Źródło: © Anka Ptaszkowska, Paulina Krasieńska. Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Il. 6. Magdalena Więcek (na pierwszym planie) wraz z robotnikami Zakładów Mechanicznych Zamech w Elblągu podczas I Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku. Autor zdjęcia: Eustachy Kossakowski

Źródło: © Anka Ptaszkowska, Paulina Krasieńska. Negatyw jest własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

To, co pozostawało podstawowym założeniem artystów sięgających do idei konstruktywizmu, a więc postulat „zbliżenia sztuki i techniki, artysty i robotnika, dzieła i jego odbiorcy – zwykłego człowieka” (Domanowska 2013: 7), dla kierownictwa zakładów pracy stawało się dodatkową szansą, szansą na zbudowanie z załogą odpowiednich relacji. Można wymienić wiele elementów, które stwarzały taką możliwość. Pierwszym z nich było umożliwienie pracownikom samego kontaktu z artystami, wśród których pojawiały się również osoby już wówczas rozpoznawalne. Mowa choćby o Tadeuszu Kantorze, który brał udział w I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (il. 5), Bronisławie Chromym goszczącym na I Biennale Rzeźb z Metalu w Warszawie czy też Magdalenie Abakanowicz lub Magdalenie Więcek (il. 6), artystkach zaproszonych na I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu.

Drugim aspektem było podnoszenie kompetencji robotników. Oczywiście chodziło tutaj o kwestię nabywania umiejętności manualnych podczas tworzenia

abstrakcyjnych dzieł, lecz także uwrażliwienia i pogłębiania zdolności kreatywnych pracowników. Istotne było też poszerzanie horyzontów poznawczych poprzez kontakt z artystami i udział w prelekcjach na temat nowoczesnych nurtów w sztuce. Znaczenie to wybrzmiało w słowach Mieczysława Kołodzieja, dyrektora Zakładów Azotowych w Puławach, podsumowujących I Sympozjum Artystów i Naukowców:

Artyści o wysokiej wrażliwości unerwili, uczulili ludzi nierozbudzonych, asystujących i pomagających w procesie twórczym. Wśród robotników odbywały się dyskusje. Nie wyobrażam sobie, aby w jakikolwiek inny sposób można było ich tak spontanicznie skłonić do dyskusowania o sztuce. Oczywiście „metoda szoku” stanowi jedną z możliwych form edukacji i obcowania ze sztuką... Wystawa, efekt intensywnej trzytygodniowej pracy, przerosła wszelkie oczekiwania (Kołodziej 1966, za: Leśniewska 2006: 72).

Powyższe oświadczenie dyrektora można oczywiście odczytywać jako swego rodzaju żargon branżowy, za którym kryją się wzniosłe hasła i zakładowa propaganda. Nie da się jednak zaprzeczyć rzeczywistości i nieprzymuszonemu zainteresowaniu robotników (i to nie tylko puławskich zakładów) współpracą z artystami oraz udziałem w niecodziennym wydarzeniu. Działo się to niejako obok odgórnego polityki „ukulturalniania” mas robotniczych.

Trzecią korzyścią było poczucie współautorstwa tworzonych obiektów i świadomość pracowników faktycznego udziału w wydarzeniu twórczym, bycia jednym z jego aktorów (Chwiałkowska 2013). Wreszcie czwartym elementem była praca w wyjątkowej, niepowtarzalnej atmosferze, jaka wytwarzała się w zakładzie pracy podczas realizacji projektów artystycznych. Zwracał na to uwagę jeden z gości puławskiego sympozjum, kierownik Wydziału Kultury Powiatowej Rady Narodowej w Puławach, Kazimierz Dmowski:

Rezultaty sympozjum chyba w równym stopniu intrygują twórców, jak i organizatorów... Bezpośrednie obcowanie artysty plastyka z robotnikiem, wspólna praca obok siebie, musi wyrzucić dodatni wpływ na to, co zwykliśmy nazywać atmosferą w zakładzie w najszerszym znaczeniu (za: Leśniewska 2006: 100).

Do wypowiedzi Dmowskiego trzeba rzecz jasna podejść ze stosownym dystansem. Jest to bowiem stanowisko osoby reprezentującej ówczesne władze lokalne, toteż może się ona wpisywać w oficjalnie lansowane wówczas założenia ideologiczne. Niewykluczone jest jednak to, że podczas wizyt artystów w zakładach produkcyjnych wytwarzała się pewien specyficzny klimat – zmieniała się choćby sama formuła pracy w fabryce: jej rytm (z rutynowego i mechanicznego na niecodzienny i kreatywny), ale również jej charakter i cel. Temat atmosfery wydaje się interesujący, lecz jego zrozumienie wymaga przeprowadzenia dodatkowych badań.

Oczywiście przykładów korzyści wynikających z integracji ludzi pracy z twórcami można by było wymienić więcej. Warto jednak raz jeszcze podkreślić, że z profitów, jakie z tej współpracy czerpali fachowcy (i rzecz jasna artyści), korzystały też same przedsiębiorstwa, które na czas trwania wydarzeń artystycznych stawały się czymś więcej niż zakładami pracy. Stosując metaforyczne określenie, można je było postrzegać jako fabryki sztuki.

## Podsumowanie

W ramach podsumowania należy raz jeszcze powrócić do postawionego na początku pytania badawczego, udzielić na nie ostatecznej odpowiedzi oraz wskazać i omówić te elementy, które pojawiły się podczas przeprowadzonej analizy, a które wymagają takiego komentarza. Zaprezentowane w tym artykule przedsiębiorstwa, które stawały się organizatorami wydarzeń artystycznych i pełniły funkcję mecenasa sztuki, mogły liczyć na pewien pakiet korzyści, jakie z tej działalności wynikały. Jak ustalono, te korzyści miały charakter pozamaterialny, społeczny. Nie chodziło przecież o aspekt finansowy; przeciwnie – zakłady pracy, pełniąc funkcję patrona tych przedsięwzięć, brały na siebie koszty ich realizacji związane choćby z przekazaniem artystom materiałów do wykonania swoich prac. Nie chodziło też o kwestię organizacji pracy: przeprowadzenie działań twórczych wymagało przecież od przedsiębiorstw dokonania zmian w „normalnym” planie pracy, co mogło skutkować spadkiem mocy produkcyjnych. Osiągane korzyści miały więc dla zakładów produkcyjnych tylko dodatkowe znaczenie, ale było ono na tyle ważne, by ową funkcję mecenasa sztuki pełnić. Profity te, o społecznej specyfice, jak je tutaj nazwano, były wynikiem budowania pozytywnych stosunków przedsiębiorstwa z różnymi grupami osób i pozyskiwania w ten sposób ich przychylności oraz osiągnięcia statusu organizacji kierujących się wyższymi celami. Mówiąc wprost, przedsiębiorstwa jako mecenasów wydarzeń artystycznych dawały ludziom to, czego oczekiwali, z kolei ci drudzy odwdzięczali się, przyjmując pożądane przez nie postawy. Dotyczyło to władz centralnych i lokalnych, mieszkańców miejscowości, w których zakłady działały, oraz pracowników. Władze PRL-u wdrażały swoje plany, w tym te wynikające z założeń polityki kulturalnej. Zakłady produkcyjne będące mecenasami sztuki wpisywały się w te założenia, dzięki czemu mogły liczyć na szczególne względy ze strony rządzących. Z kolei mieszkańcy stawali się aktywnymi uczestnikami wydarzeń artystycznych, a dzieła sztuki istotnym elementem ich przestrzeni życiowej. Oceniali więc pozytywnie przedsiębiorstwo, które stworzyło im takie możliwości. Jeśli natomiast chodzi o robotników, to zmianie ulegała ich praca: z rutynowej i standardowej na nietypową i twórczą. Także oni przyjmowali wobec zakładu pracy, w którym byli zatrudnieni, pozytywne postawy. Można zatem powiedzieć, że korzyści, o których tu mowa, były osiągnięte przez przedsiębiorstwa z wykorzystaniem mechanizmu



sprzężenia zwrotnego dodatniego. Oferując interesariuszom benefity wynikające z realizacji przedsięwzięcia artystycznego, same również uzyskiwały stosowne korzyści. Dodatnia wartość tego mechanizmu polega właśnie na tym, że obie strony są usatysfakcjonowane. Warto też zwrócić uwagę, że mechanizm ten można postrzegać jako element kultury (ekonomii) darów, polegający na wzajemnym transferze dóbr (wydarzenie artystyczne → przychylność), gdzie obie strony tej transakcji są ukontentowane. Jak jednak zauważa Maurice Godelier, dawanie jest nie tylko „relacją sprawiedliwości”, w ramach której obie strony uzyskują to, czego oczekują, lecz także „relacją wyższości”, ponieważ strona otrzymująca dar staje się dłużnikiem strony dającej (Godelier 2010: 19). Ale to interesujące zagadnienie wykracza poza ramy tematyczne niniejszego szkicu i wymagałoby przeprowadzenia dodatkowych badań w obrębie przemysłowego mecenatu sztuki w Polsce Ludowej.

Trzeba zaakcentować jeszcze jedną kwestię. Wymienione i omówione tutaj korzyści przedsiębiorstw dotyczyły przychylności ze strony przedstawicieli władz, lokalnej społeczności oraz pracowników. Może się pojawić pytanie, dlaczego pominięto artystów. Należy się tutaj stosownie wyjaśnienie. Otóż, po pierwsze, pozytywne postawy artystów wobec zakładów pracy, wynikające ze stworzenia im odpowiednich warunków do pracy twórczej, nie są dla przedsiębiorstw korzyścią, gdyż nie mają dla nich zasadniczego znaczenia. Artysta nie jest bowiem „na stałe” związany z określonym zakładem pracy. Ten związek dotyczy wyłącznie konkretnego odcinka czasu: nawiązywany jest w obrębie określonego wydarzenia artystycznego i ustaje po jego zakończeniu. Tymczasem relacje z władzą (mimo że reprezentowaną przez różne osoby), otoczeniem społecznym i załogą nie wygasają, są trwałe, dlatego też odpowiedni stosunek tych podmiotów do przedsiębiorstwa ma dla niego szczególne znaczenie, w związku z czym można go postrzegać jako korzyść. Po drugie, postawy artystów wobec przedsiębiorstw nie zawsze muszą być pozytywne. Zapewnienie twórcom warunków do pracy nie jest gwarancją tego, że język, jakim się posługują, czy forma ich ekspresji artystycznej będą zgodne z filozofią działalności i oczekiwaniami zakładu pracy. Tego rodzaju niezgodność występowała również w czasach PRL-u i dotyczyła artystów, którzy podejmowali próby krytycznej oceny socjalistycznej rzeczywistości. Z oczywistych względów próby te miały postać zakamuflowaną, gdzie funkcję maskującą pełniły różne narzędzia twórcze, np. figura ironii. Dobrym przykładem takiego działania jest performans Włodzimierza Borowskiego *Ofiarowanie pieca*, który odbył się podczas I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach. Artysta „w dowodzie wdzięczności” dokonał uroczystego przekazania przedsiębiorstwu jednego z elementów jego infrastruktury jako dzieła sztuki. Ceremonii towarzyszyła pieśń skomponowana przez Borowskiego, będąca połączeniem słów „mocznik, mocznik” i linii melodycznej hymnu państwowego (Kitowska-Łysiak 2004; Leśniewska 2006). Z powyższych powodów współpraca zakładów produkcyjnych z artystami nie była więc celem samym w sobie, lecz środkiem do uzyskania innych korzyści, którym poświęcono niniejsze opracowanie.

## Bibliografia

- I Biennale (1965). *I Biennale Form Przestrzennych: Elbląg, 23.07.–22.08.1965 (katalog)*. Łódź: Zakłady Artystyczne ZPAP.
- Alvesson Mats (1990). Organization: From Substance to Image. *Organization Studies*, 11(3), 374–394.
- Blotnicka-Mazur Elżbieta (2018). The Taming of Space in Recovered Territories. The Participatory Aspects of Biennale of Spatial Forms in Elbląg and Visual Arts Symposium Wrocław '70. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 20, 133–157.
- Blotnicka-Mazur Elżbieta (2019). The Image of Art Between Ideology and Modernity. Elbląg Biennales of Spatial Forms in 1960's Poland. *ARTis ON*, 9, 97–106.
- Breguła Karolina (2013). Wstęp. W: Karolina Breguła (red.), *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 5–8.
- Carroll Archie, Shabana Kareem (2010). The Business Case for Corporate Social Responsibility: A Review of Concepts, Research and Practice. *International Journal of Management Reviews*, 12(1), 85–105.
- Chwiałkowska Agnieszka (2013). Świat z metalu – czyli o Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. *ARTykuły. Magazyn Studentów Historii Sztuki KUL*, 7, 118–124.
- Domanowska Eulalia (2013). Z głową w chmurach. Projekty artystyczne Thorstena Goldberga na tle niektórych aspektów sztuki w przestrzeni publicznej. *Architecturae et Artibus*, 2, 5–12.
- Dzieweczyńska Karina (2015a). Wstęp. W: Karina Dzieweczyńska (red.), *50. W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 13–18.
- Dzieweczyńska Karina (red.) (2015b). *50. W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL.
- Godelier Maurice (2010). *Zagadka daru*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Górski Piotr (2018). Historia i zarządzanie. Typologia podejść badawczych. *Nauka*, 3, 107–124.
- Hatch Mary Jo (2002). *Teoria organizacji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jerzy (2022). *Jerzy Lengiewicz*, <http://archiwalna.galeria-el.pl/formy-przestrzenne/jerzy-lengiewicz.html> [odczyt: 15.09.2022].
- Kitowska-Łysiak Małgorzata (1999). Droga sztuki, czyli elbląskie „binole”. W: Małgorzata Kitowska-Łysiak (red.), *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 71–102.
- Kitowska-Łysiak Małgorzata (2004). *Włodzimierz Borowski*, <https://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-borowski> [odczyt: 7.11.2022].
- Kołodziej Mieczysław (1966). Puławy 66. Piękne obowiązki. *Polska*, 11.
- Krzyworzeka Paweł (2017). *Nagrody biznesowe. Etnografia rytuałów merytokracji*. Warszawa: Wydawnictwo Poltext.
- Kwiatkowski Gerard (2015). Założenia ideowo-artystyczne I Biennale Form Przestrzennych. W: Jarosław Denisiuk (red.), *Otwarta Galeria. Formy Przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL.

- Laberschek Marcin (2019). Monumentalne wizerunki. Pomniki jako obrazy przedsiębiorstw. *Zarządzanie w Kulturze*, 20(2), 199–220.
- Laberschek Marcin (2022). Organizacje idealne. Tworzenie mitów przedsiębiorstw Polski Ludowej z wykorzystaniem pomników. *Zarządzanie w Kulturze*, 23(2), 187–216.
- Lachowski Marcin (2006). *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Leśniewska Anna Maria (2006). *Puławy 66*. Puławy: L-print.
- Leśniewska Anna Maria (2016). *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Maga Anna (2013). Durnostojki dla miasta. W: Karolina Breguła (red.), *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 107–113.
- Maksymczak Marek (2009). Kompozycja drogowaskazowa. O elbląskiej realizacji Jerzego Januszkiewicza. *Kwartalnik Rzeźby Orońsko*, 3–4, 70–73.
- Maslow Abraham (1943). A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*, 50(4), 370–396.
- Mecenas (1976). Mecenas sztuki. *Głos Zamechu*, 1, 5.
- Niciński Konrad (2017). „I pamiętaj, że to jest teatr twój, teatr robotniczy”. Teatr na Woli 1976–1981. *Kultura i Historia*, 31, 50–59.
- Niziołek Katarzyna (2015). *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki*. Białystok: Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis, Wydział Historyczno-Socjologiczny Uniwersytetu w Białymstoku.
- Piotrowski Piotr (2011). *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis.
- Stano Bernadeta (2017). Plenery pod skrzydłami Wielkiego Przemysłu. Mity i próby ich wskrzeszenia. W: Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski (red.), *PRL-owskie re-sentymenty*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 215–235.
- Stano Bernadeta (2019). *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Strati Antonio (2000). The Aesthetic Approach in Organization Studies. W: Stephen Linstead, Heather Joy Höpfl (red.), *The Aesthetics of Organization*, London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE Publications, 13–34.
- Sułkowski Łukasz (2012). *Epistemologia i metodologia zarządzania*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne.
- Warszawa (2022). *Warszawa – I Biennale Rzeźby w Metalu*, [http://www.sztuka.net/palio/html.run?\\_Instance=sztuka&\\_PageID=857&newsId=8460&\\_cms=newser&callingPageId=856&\\_Checksum=1862747393](http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=sztuka&_PageID=857&newsId=8460&_cms=newser&callingPageId=856&_Checksum=1862747393) [odczyt: 19.09.2022].

