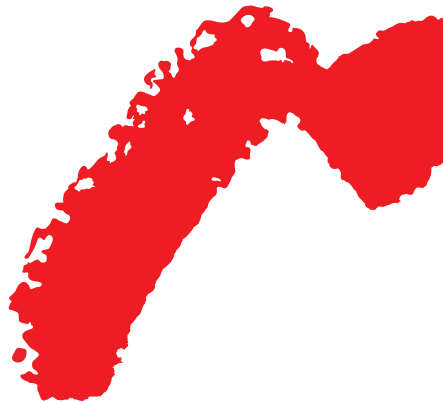
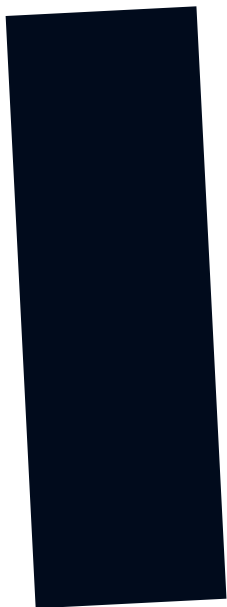


Otwieranie >>>



Otwieranie >>>

Plenery koszalińskie w Osiekach 1963–1981

Przewodnik po wystawie

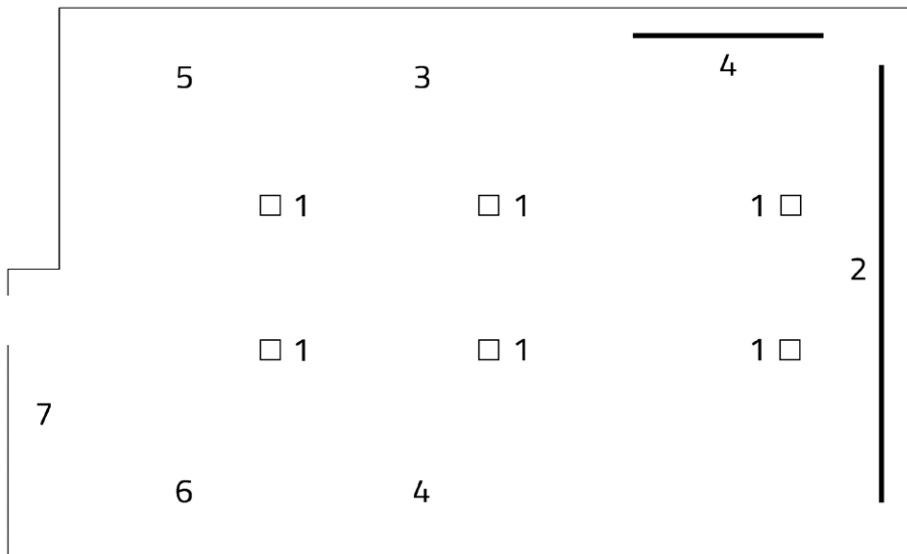
Wprowadzenie

Wystawa jest pierwszą tak obszerną prezentacją dziedzictwa Plenerów w Osiekach (1963-1981), które na trwałe wpisały się do kanonu wydarzeń definiujących specyfikę polskiej historii sztuki i kultury drugiej połowy XX wieku.

Tytuł wystawy jest wieloznaczny. Odnosi się zarówno do nowych dróg, jakie w sztuce i teorii sztuki otwierali zapraszani na plenery najwybitniejsi polscy twórcy i krytycy, jak i do fenomenu organizacyjnego plenerów, które – jako pierwsza tego typu inicjatywa – stanowiły wzorzec i ważny punkt odniesienia dla późniejszych podobnych przedsięwzięć artystycznych w całej Polsce. To właśnie spotkania w Osiekach zapoczątkowały „epokę plenerów i sympozjów” lat 60. i 70., rozwijającą się w rytmie organizacji ogólnopolskich i lokalnych imprez artystycznych, wyznaczających tymczasowe centra twórczości plastycznej w naszym kraju. „Otwieranie” oznacza przełamywanie nie tylko artystycznych, ale również społecznych granic wolności, wszechobecnych w komunistycznym reżimie PRL, czego symbolem stał się *Panoramiczny happening morski* Tadeusza Kantora z 1967 roku. Ponadto tytuł nawiązuje do jednego z głównych założeń wystawy, jakim jest uświadomienie odbiorcy, że tradycja plenerów jest nadal żywa, a poruszane na spotkaniach w Osiekach wątki artystyczne, filozoficzne i społeczne pozostają aktualne także dzisiaj. Dziedzictwo plenerów ma więc w sobie niebywały potencjał do dyskusji o problemach współczesnej kultury i chociażby z tego powodu zasługuje na szczególne dowartościowanie w planach rozwoju kulturalnego Koszalina.

Wystawę przygotowano z okazji 60. rocznicy zorganizowania I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego – pierwszego ze spotkań, które odbywając się cyklicznie przez następnych osiemnaście lat, wyznaczyły formułę nowoczesnego pleneru artystycznego. Zakładała ona, obok prowadzenia przez artystów pracy twórczej, także ich spotkania z naukowcami, krytykami i teoretykami sztuki oraz z lokalną społecznością. Realizowano w ten sposób misję edukacyjną i upowszechniano wiedzę o najnowszych kierunkach poszukiwań sztuki współczesnej.

Na wystawę składają się cztery przestrzenie ekspozycyjne, podejmujące najważniejsze aspekty fenomenu Plenerów w Osiekach.



1. Filary
2. Cegielka
3. Akcje przygotowawcze i I Międzynarodowe Studium Pleneru Koszalińskiego w Osiekach
4. Wędrujące centra sztuki – ruch plenerowy
5. Założenia programowe i organizacyjne
6. Osieki od kuchni – organizacja
7. Plenery w mieście

Sala 1

Impreza jakiej jeszcze nie było w całej Europie. Organizacja i wymiar społeczny

Otwierająca wystawę część poświęcona jest organizacji plenerów i roli, jaką odegrało w niej lokalne środowisko artystyczne. Tytuł nawiązuje do listu warszawskiego malarza, scenografa i animatora życia artystycznego Mariana Bogusza, inicjatora Plenerów w Osiekach, do związanego z Koszalinem artysty plastyka Jerzego Fedorowicza. Bogusz przywołuje atmosferę panującą podczas przygotowań do I Międzynarodowego Studium Pleneru Koszalińskiego. Wyraża również zwięzłe ambicje ich organizatorów. W tej części wystawy prezentowane są dzieła sztuki, zdjęcia, archiwalia, dokumenty i materiały prasowe związane z początkami imprezy, odsłaniające kulisy organizacji spotkań w Osiekach, dyskusji programowych, wskazujące na wpływ plenerów na lokalne środowisko artystyczne i życie kulturalne. Ponadto omawiane są także skala plenerów i ich osadzenie w kontekście ruchu plenerowego. Ta część ma charakter wystawy historycznej, w której dokumenty, zdjęcia, dzieła sztuki mają pomóc muzealnym Gościom wczuć się w atmosferę przygotowań do pierwszego Pleneru. Rzuca też światło na kulisy organizacji kolejnych spotkań w Osiekach.

Na szczególną uwagę zasługuje inicjatywa zbierania kolekcji dla muzeum sztuki nowoczesnej w Koszalinie. Planowano utworzenie takiej placówki na bazie zbiorów, powstających jako społeczna kolekcja artystów i artystek uczestniczących w kolejnych edycjach Plenerów osieckich. Na wystawie prezentowane są tzw. cegielka i Teka Bogusza, czyli obrazy i prace na papierze, które stanowiły dar Galerii Krzywe Koło i Mariana Bogusza dla przyszłego muzeum. W części ekspozycji otwierającej wystawę jubileuszową pokazywane są obrazy pochodzące z pierwszej z historycznych donacji.



1.1. Wystawa prac powstałych na I Międzynarodowym Studium Pleneru Koszalińskiego na terenie ośrodka w Osiekach, 1963

1. Filary

Centralnym elementem wystawy są filary, na których zaprezentowano najważniejsze dla historii Plenerów w Osiekach postacie. Są to osoby inicjujące i organizujące kolejne spotkania i propagujące plenerowe idee. Szczególny nacisk położony został na przedstawienie prekursorów. Do grona tego zaliczali się przybyły z Warszawy Marian Bogusz (1920-1980) oraz mieszkający w Koszalinie: Jerzy Fedorowicz (1928-2018), Ludmiła Popiel (1929-1988), Ryszard Siennicki (1909-1980), Ignacy Bogdanowicz (1920-1989), Irena Kozera (1927-1990). Prezentacje tych postaci uzupełniają przykłady ich osieckiej twórczości. W gronie osób, które współorganizowały I Plener, znajdowali się także Marian Sikora (1932-2005) oraz Melania Grudniewska (1932-2017) z koszalińskiego muzeum. Wraz z nimi prezentowana jest Jadwiga Ślipińska (1929-2003), dziennikarka „Głosu Koszalińskiego”, która w 1963 roku co prawda nie należała do komitetu organizacyjnego I Pleneru, odegrała jednak ważną rolę w jego popularyzacji, pisząc o założeniach, informując o przebiegu i recenzując rezultaty. Następne filary „obudowane” zostały historiami osób ważnych dla kolejnych spotkań – pełniących funkcję komisarzy i komisarzy artystycznych albo wchodzących w skład komitetów organizacyjnych. Byli to między innymi: Jerzy Szwej (plener w 1970 roku), Zygmunt Wujek (1972, 1981), Paweł Niedzielski (1974), Andrzej Ciesielski (1980, 1981), Józef Robakowski (1980), Monika Małkowska (1979), Elżbieta Kalinowska-Motkowicz (1981).

2. Cegielka

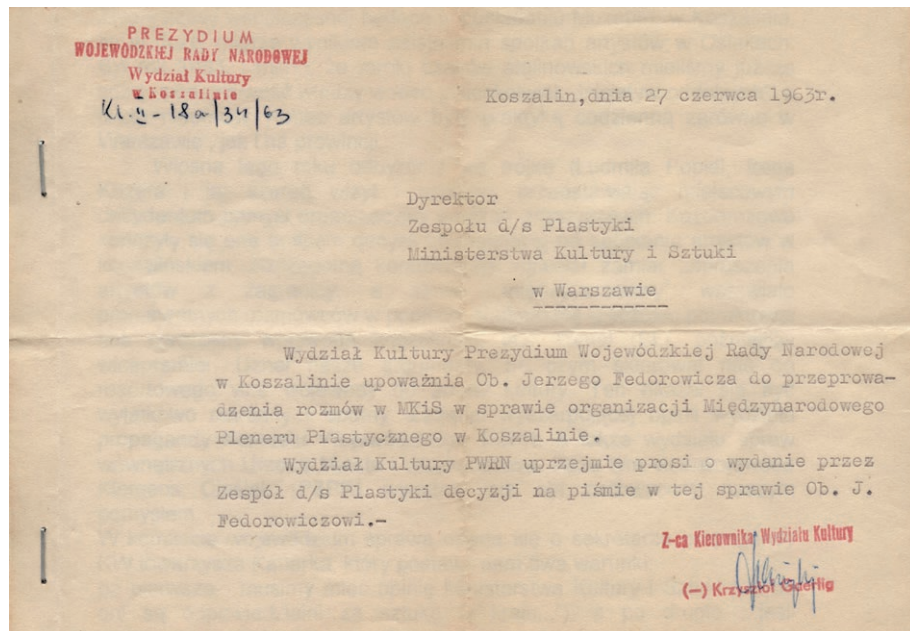
Prezentowane przy wejściu na ekspozycję obrazy, w sąsiedztwie filarów dedykowanych osobom inicjującym Pleneru koszalińskie, pochodzą z daru przekazanego w 1963 roku przez Mariana Bogusza w imieniu Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Galerii Krzywe Koło) władzom wojewódzkim w Koszalinie. Dar ów składał się z obrazów wybranych przez Bogusza z wystawy *Argumenty*, pokazywanej w holu Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie jesienią 1962 roku. Są to obrazy artystów polskich i czechosłowackich, między innymi: Zbigniewa Dłubaka (1921-2005), Kajetana Sosnowskiego (1913-1987), Stefana Gierowskiego (1925-2022), Josefa Istlera (1919-2000), Mikuláša Medéka

(1926-1974). Charakteryzowały się gęstą, uporządkowaną, rytmiczną strukturą, wskazującą na silną relację malarstwa z muzyką, co wiązało się z tematyką wystawy, na której były prezentowane. Utworzony dzięki darowi zbiór z czasem miał być uzupełniany przez prace powstające na Plenerach w Osiekach. Zasadniczą intencją gestu artysty było stworzenie w Koszalinie Muzeum Sztuki Nowoczesnej, a dar był „cegiełką”, która miała stanowić fundament przyszłej kolekcji i muzeum. Po zakończeniu I Pleneru Koszalińskiego Marian Bogusz dodatkowo podarował zespół prac na papierze z lat 1944-1959. Jest on prezentowany na IV piętrze wystawy. Oba dary stały się własnością Muzeum w Koszalinie jeszcze w tym samym roku. W 1965 w wyniku zmian w organizacji muzeów w województwie koszalińskim wszystkie dzieła zostały przekazane do Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku – stamtąd właśnie zostały wypożyczone na niniejszą wystawę.

3. Akcje przygotowawcze i I Międzynarodowe Studium Pleneru Koszalińskiego w Osiekach

Pomysł zorganizowania pleneru jako miejsca spotkań artystów polskich i zagranicznych w warunkach sprzyjających twórczej pracy i wymianie myśli powstał w wyniku współpracy dwóch artystów – Mariana Bogusza i Jerzego Fedorowicza. W przygotowaniach do pierwszego pleneru ważną rolę odegrały Ludmiła Popiel i Irena Kozera, które przez wiele tygodni poszukiwały dla niego odpowiedniego miejsca. Do pomysłu artystów należało przekonać miejscowe władze oraz uzyskać akceptację Ministerstwa Kultury i Sztuki, a także warszawskiej centrali Związku Polskich Artystów Plastyków. Sam Plener przebiegł jednak zgodnie z założeniami. Odbył się w dniach 2-15 września 1963. Wzięło w nim udział 25 artystów i artystek z Polski, Czechosłowacji i Węgier oraz dwoje teoretyków – małżeństwo Boguckich. Okazał się wydarzeniem, które całkowicie spełniło oczekiwania miejscowego środowiska artystycznego i odbiło się szerokim echem w Polsce. Prasa pisała o udanym eksperymencie, oczekiwała kontynuacji, czasami nie kryjąc zazdrości wobec ambicji organizatorów, którzy planowali stworzenie kolekcji dla rodzącej się Galerii Malarstwa Współczesnego w Koszalinie.

W sekcji ekspozycji poświęconej okresowi przygotowania do I Pleneru prezentowane jest między innymi upoważnienie Jerzego Fedorowicza do prowadzenia rozmów w sprawie organizacji pleneru w Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz folder plenerowy. Na szczególną uwagę zasługuje księga pamiątkowa I Pleneru. Jej autorem był prawdopodobnie Zbigniew Makowski. Jest to jedyna tego typu księga, jaka powstała w całej osiemnastoletniej historii spotkań osieckich.



1.2. Upoważnienie dla Jerzego Fedorowicza do prowadzenia rozmów w sprawie organizacji pleneru w 1963 roku

jak sobie wyobrażają
plener:



artysty ~ idealiści



2. sceptycy ~ konserwatyści

3. obywatelki ~
marzycielki



4. Wędrujące centra sztuki – ruch plenerowy

Dwie wielkoformatowe infografiki w formie map ilustrują skalę i zasięg ruchu plenerowego, zainaugurowanego przez I Międzynarodowe Studium Pleneru Koszalińskiego w Osiekach w 1963 roku. Ruch ów stanowił charakterystyczną cechę życia artystycznego w Polsce w latach 60. i 70. XX wieku. Już w 1966 roku rodzące się zjawisko zaobserwował Jerzy Ludwiński, opisując je w artykule zatytułowanym *Bania z malarstwem*. Krytyk pisał, że imprezy plenerowe były sposobem na komunikowanie się artystów oraz zbliżały sztukę do społeczeństwa, czyniąc to znaczenie lepiej i skuteczniej niż konformistyczne artykuły w prasie, radiu i telewizji. Miejsca, w których się odbywały, nazywał wędrującymi centrami sztuki.

W Plenerach koszalińskich w Osiekach w sumie wzięło udział 460 osób, w tym 390 artystów oraz 70 teoretyków i naukowców z 19 krajów, poza Polską m.in. z Danii, Czechosłowacji, Niemieckiej Republiki Demokratycznej, Rumunii. Reprezentacja międzynarodowa nie ograniczała się wyłącznie do Europy, ponieważ epizodycznie w spotkaniach uczestniczyli artyści z Indii, Meksyku czy Maroka. Warto wspomnieć, że o ile Polacy reprezentowali w zdecydowanej większości progresywny i awangardowy nurt sztuki, o tyle z zagranicy najczęściej przyjeżdżały osoby, których sztuka była bliższa malarskiej tradycji – chociaż w gronie uczestników zagranicznych znaleźli się także przedstawiciele awangardowej nowoczesności, np. Judit Ádám (1919-1999) z Węgier czy Stano Filko (1937-2015) z Czechosłowacji.

Ruch plenerowy w Polsce lat 60. XX wieku rozwijał się dynamicznie – obrazuje to infografika przedstawiająca jego wzrost w ciągu zaledwie pięciu lat. W okresie od pierwszego spotkania w Osiekach do roku 1968 w Polsce odbyło się ponad 60 plenerów. Rangą i skalą artystyczną zazwyczaj nie dorównywały jednak Plenerom koszalińskim, które łączyły element twórczy/praktyczny z naukowym/teoretycznym, gromadziły czołowych artystów z Polski, były otwarte na artystów z zagranicy i co nie jest bez znaczenia, odbywały się regularnie, ugruntowując swoją pozycję w środowisku artystycznym w Polsce. Kres przyniósł im stan wojenny wprowadzony w grudniu 1981 roku.



1.4. Tableau, *Osieki* – 64, 1964 (praca zbiorowa), kolaż, płótno, Muzeum w Koszalinie

Na wystawie, oprócz infografik, prezentowane są dokumenty i dzieła sztuki, które zwracają uwagę Widzów na zasięg i charakter plenerowych spotkań w Osiekach. Wśród nich znalazły się korespondencja z 1963 roku, związana z pobytem artystów węgierskich na I Plenerze, oraz informacje i artykuły prasowe omawiające udział artystów zagranicznych. Wymiar plenerowej wspólnotowości przedstawia z kolei interesujący zespół malarskich tableau, które pozostawili uczestnicy plenerów. Osiem pamiątkowych tablic to kolaże obrazów lub słów, utrzymane w konwencji humorystycznej i opatrzone podpisami bohaterów osieckich wydarzeń.

5. Założenia programowe i organizacyjne

W założeniach programowych I Pleneru znalazło się między innymi stworzenie artystom warunków do podjęcia pracy twórczej w „atmosferze wymiany myśli”, zapoczątkowanie kontaktów koszalińskiego środowiska twórczego z innymi środowiskami, popularyzacja sztuki współczesnej wśród społeczeństwa koszalińskiego, pozyskanie dzieł malarskich do organizowanej Galerii Malarstwa Współczesnego w koszalińskim Muzeum. Każde kolejne spotkanie obok założeń programowych miało swój temat przewodni, który nadawał plenerowi określony profil. Kilka spotkań w sposób szczególny wpłynęło na polską sztukę II połowy XX wieku. Były to m.in.: V Plener z 1967 roku, którego tematem był *Eksperyment w sztuce* i który zdominowany został przez happeningi i akcje; VIII Plener z 1970 roku, odbywający się pod hasłem *Propozycje*; jubileuszowy X Plener z 1972 roku, będący jednym z pierwszych manifestacji ekologicznych w sztuce (jego temat przewodni brzmiał: *Nauka i Sztuka w procesie ochrony sfery widzenia człowieka*).

Na wystawie prezentowane są oficjalne foldery plenerowe z lat 1963-1981. Wykładano w nich założenia programowe i organizacyjne oraz nakreślano zarys tematu przewodniego. Niekiedy odstępowano od tej praktyki. Folder XI spotkania z 1971 roku składał się wyłącznie z biogramów uczestników i uczestniczek. Natomiast w latach 1980-1981 oficjalnymi wydawnictwami plenerowymi były zbiory artykułów określających ramy problemowe spotkań i towarzyszących im wystaw.

Wycinki prasowe artykułów wprowadzają w temperaturę dyskusji wokół założeń plenerów, a archiwalne dokumenty odsłaniają kulisy pracy organizatorów nad

wyłonieniem ostatecznego kształtu kolejnych edycji. Wśród prezentowanych materiałów na szczególną uwagę zasługują ankiety, w których uczestnicy oceniali programy, przebieg i organizację spotkań.

6. Osieki od kuchni – organizacja

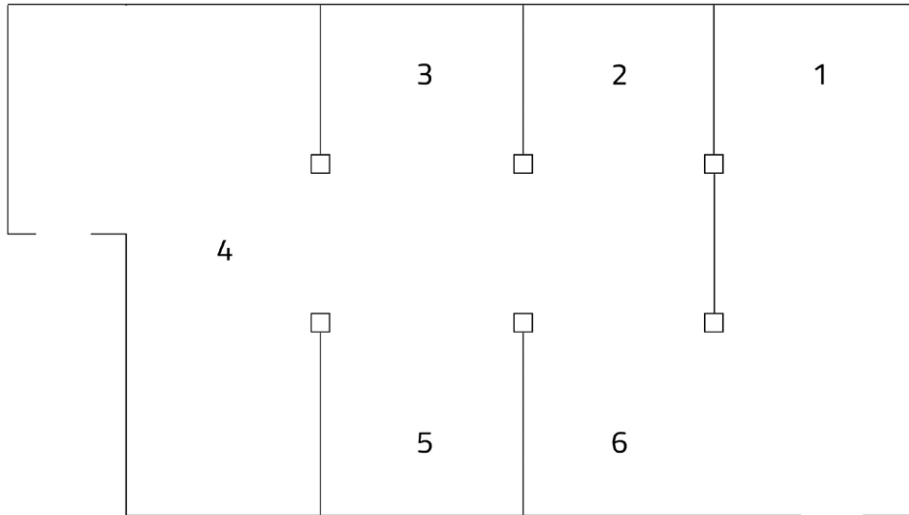
Organizacja plenerów, oprócz konieczności opracowania kwestii programowych, wiązała się często z banalnymi, niemniej kluczowymi dla sukcesu zadaniami, takimi jak aprowizacja, zapewnienie materiałów plastycznych, logistyka. Formalnie za organizację odpowiadał Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg w Koszalinie, który w poszczególnych okresach wspierany był przez różne lokalne organizacje i instytucje, między innymi: Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Koszalinie, Muzeum, Biuro Wystaw Artystycznych w Koszalinie, Wojewódzką Komisję Związków Zawodowych w Koszalinie, Urząd Wojewódzki w Koszalinie, Urząd Miasta w Koszalinie. Oto kulisy pierwszych plenerów, organizowanych w siermiężnej rzeczywistości ekonomicznej epoki PRL. Skromna oprawa spotkań z lat 60. uległa jednak zmianie na początku kolejnej dekady, kiedy pojawiły się nieco bogatsze edytorsko foldery oraz oficjalne druki plenerowe, takie jak zaproszenia, podziękowania, papier firmowy. Z kolei piętno głębokiego kryzysu gospodarczego początku lat 80. odcisnęło się na plenerze ostatnim, czego wyrazem była jego zgrzebna oprawa, a także kłopoty z wyżywieniem uczestników i zaopatrzeniem ich w materiały plastyczne.

Na stołach prezentowany jest przegląd zaprojektowanych na potrzeby plenerów druków ulotnych: zaproszeń, papierów firmowych, zgłoszeń. Towarzyszy im zbiór plenerowych plakatów. Wszystkie one tworzą ikonosferę Plenerów w Osiekach.

7. Plenery w mieście

Niemymi świadkami Plenerów koszalińskich są miejsca i budynki, które stanowiły arenę działań plenerowych. Wśród nich znajdują się: Bałtycki Teatr Dramatyczny, Biuro Wystaw Artystycznych, EMPiK. Na wystawie przypomniano ich dawne i przedstawiono aktualne wizerunki.

Rozwinięcie wybranych tematów I części wystawy znajduje się w towarzyszącym ekspozycji wydawnictwie *Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach 1963-1981*, w artykułach: Mariki Kuźmich (*Osiecka konstelacja. Historie organizatorów Plenerów w Osiekach*), Magdaleny Radomskiej (*Spotkania w Osiekach – o współpracy artystów z komunistycznej Europy nad Jamnem i Morzem Bałtyckim*) oraz Michaliny Sablik i Łukasza Rozmarynowskiego (*Artystyczna kanikuła. Zabawa i humor na plenerach w Osiekach*).



1. Obrazy materii
2. Abstrakcyjna metafora i pismo
3. Formuły przejścia
4. Geometrie czasoprzestrzeni
5. Oblicza techniki
6. Kondycja ludzka

Sala 2

Obrazowe (de)konstrukcje

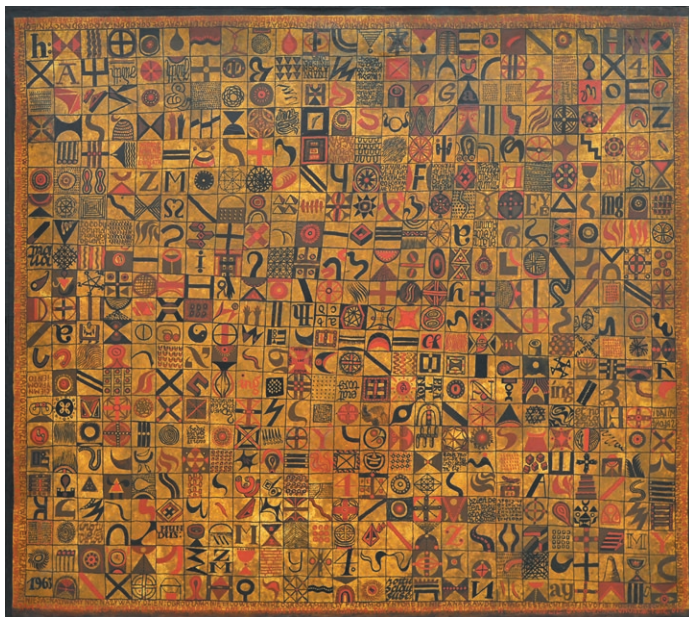
Już od pierwszych edycji plenerów uczestniczący w nich artyści zobowiązani byli do przekazania na potrzeby tworzącej się w koszalińskim Muzeum galerii malarstwa współczesnego co najmniej jednej pracy. W ten sposób od 1963 roku zaczęła powstawać Kolekcja Osiecka, czyli liczący dzisiaj ponad 700 obiektów zbiór dzieł sztuki, obejmujący malarstwo, grafikę, rysunek, fotografię, film, rzeźbę, formy przestrzenne oraz dokumentację. Jego unikalność polega między innymi na tym, że od początku był tworzony przez zbiorowość zapraszanych na plenery artystów, odzwierciedlając w ten sposób aktualne kierunki rozwoju sztuki polskiej i światowej, a nie według koncepcji kuratora. Dzięki temu Kolekcja Osiecka jest tak bogata, dostarczając przykładów różnorodnych form artystycznego obrazowania z lat 60. i 70. ubiegłego stulecia – zarówno tradycyjnych, jak i eksperymentalnych.

W sali zaprezentowano wybór prac malarskich i rzeźbiarskich. Sposób ich prezentacji nawiązuje do pierwotnej, zaproponowanej przez organizatorów pierwszych plenerów koncepcji muzealnej przestrzeni wystawienniczej. Zakładała ona stworzenie ekspozycji jako miejsca sprzyjającego edukacji artystycznej i uwrażliwianiu widza na odmienność nowych wizji świata, dostarczanych przez sztukę współczesną. Tytuł sali odnosi się do tych właśnie wizji, które stanowią wyzwanie dla widza, przyzwyczajonego do odbioru sztuki tworzonej w stylu realistycznym, i w ten sposób kwestionują jego oczekiwania i przyzwyczajenia. Obiekty zostały tutaj zestawione w sześć grup tematycznych.

1. Obrazy materii

Pierwsza z nich gromadzi prace, wśród których dominują obrazy utrzymane w estetyce malarstwa materii, cechujące się grubym nałożeniem farby i włączeniem do obrazu elementów tradycyjnie nieuznawanych za tworzywo malarskie, takich jak niewielkie przedmioty,

piasek, tkanina, blacha. Prace te to reprezentatywne przykłady formuły malarskiego obrazowania, dominującej w polskiej sztuce od czasów poodwilżowych aż do połowy lat 60. Grupę otwiera zestawienie obrazów Zbigniewa Makowskiego i Alfreda Lenicy z 1963 roku. Starannie przemyślana praca Makowskiego przypomina tablicę z wyrysowaną siatką, zapelnioną tajemniczymi znakami-symbolami, zapożyczonymi z różnych kręgów kulturowych i mającymi uruchomić u odbiorcy lawinę swobodnych skojarzeń. Z kolei płótno Lenicy kojarzy się z żywiołowo malowanymi obrazami taszystowskimi, zdradzając wpływy surrealizmu i obrazowania biomorficznego, wyrosłego z fascynacji formami biologicznymi. Kolejne obrazy z tej grupy wykorzystują potencjał tkanki malarskiej, na różne sposoby używając motywu siatki i strukturalnego powtórzenia (Lech Kunka, Jerzy Rosołowicz, Marian Bogusz), inne zaś mierzą się z abstrakcyjną formą figury, stanowiącej dalekie echo wizerunku postaci ludzkiej (Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Urszula Broll).



2.1. Zbigniew Makowski, *Bez tytułu*, 1963

2. Abstrakcyjna metafora i pismo

Kolejna sekcja ukazuje różne sposoby potraktowania pisma i znaku wizualnego jako nośnika abstrakcyjnej narracji. Obrazy Teresy Tyszkiewicz, Elżbiety Kalinowskiej, Ireneusza Pierzgałskiego i Bogusława Szwacza akcentują odmienne nastawienie do pisma, mierząc się z zagadnieniami takimi jak seryjność, czytelność, relacja między znakiem a tłem czy dekoracyjność linii. Dalej zaprezentowano prace stanowiące próbę nadania formom plastycznym wymiaru poetyckiego (Stanisław Fijałkowski), ukazania harmonii barwnej układu przestrzennego (Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska), iluzji procesu biomorficznego (Erna Rosenstein), a także pojęć ogólnych, takich jak negacja (Maria Stangret-Kantor), ciągłość (Zdzisław Jurkiewicz), znikanie (Maria Michałowska).



2.2. Erna Rosenstein, *Bez tytułu*, 1965

3. Formuły przejścia

W tej części zgromadzono prace stanowiące przejaw przejścia w połowie lat 60. od formuły abstrakcji bezforemnej do abstrakcji geometrycznej. Można w nich dostrzec dążenie do geometryzacji poprzez budowanie zwartości kompozycji (Ludmiła Popiel), kontrastowanie figur i tła (Jerzy Fedorowicz, Irena Kozera), monumentalizację form geometrycznych (Ignacy Bogdanowicz) oraz zacieranie granicy między figurą a tłem (Elżbieta Dudzik). W połowie lat 60. wyraziście zaznaczyła się również tendencja do uprzestrzennienia malarstwa. Osiągnano to, wprowadzając reliefowe szczeliny (Wanda Gołkowska), włączając do obrazu przestrzeń rzeczywistą jako znaczącą pustkę (Jan Berdyszak) oraz otwierając fizyczną głębię obrazu za pomocą wycięć (Marian Bogusz).

4. Geometrie czasoprzestrzeni

Abstrakcja geometryczna w drugiej połowie lat 60. była częstokroć wpisywana w kontekst racjonalności naukowej, podsycanej popularyzacją osiągnięć współczesnej nauki i techniki, związanymi m.in. z coraz śmielszą eksploracją przestrzeni kosmicznej przez Stany Zjednoczone i ZSRR. Zgromadzone w tej części obrazy i obiekty przestrzenne na różne sposoby realizują postulaty czytelności konstrukcji, harmonii i porządku, wysuwane przez ówczesnych krytyków sztuki, którzy opowiadali się za włączeniem twórczości artystycznej w misję rozwoju cywilizacyjnego. Zaprezentowane prace można potraktować jak modele struktur przestrzennych, które wytwarzały dynamikę optyczną, bezpośrednio ingerując w przestrzeń rzeczywistą (reliefy Henryka Stażewskiego, Jana Ziemskiego, Adama Marczyńskiego, Zofii Broniek) lub wywołując jej iluzję (Edward Krasieński, Ludmiła Popiel, Jerzy Fedorowicz). Znajdziemy tutaj prace powstałe z inspiracji fizyką i astronomią (Andrzej Pawłowski, Mieczysław Wiśniewski), jak również wchodzące w polemikę z prawdami naukowymi (Ludmiła Popiel, Jerzy Fedorowicz, Andrzej Dłużniewski).



2.3 Henryk Berlewi, *Sześcián perforowany*, 1966



2.4. Henryk Morel,
Bez tytułu, 1967

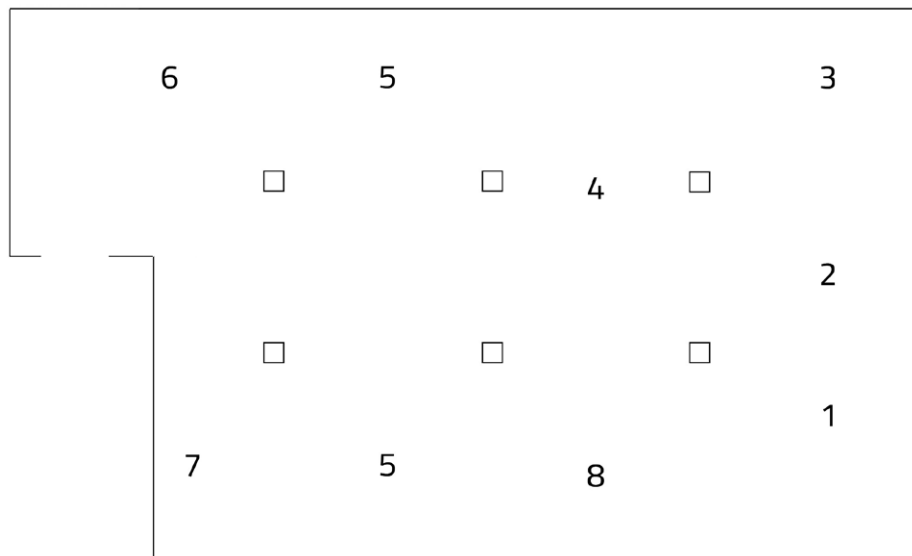
5. Oblicza techniki

Postęp naukowo-techniczny nie ma jednego oblicza. W wybranych aspektach stanowi szansę na polepszenie komfortu życia człowieka, w innych zaś wiąże się z groźbą wyobcowania, poczucia zagubienia, zachwianiem dysproporcji między wzrostem uprzemysłowienia a ochroną środowiska naturalnego. Na spotkaniach w Osiekach żywo dyskutowano o tych problemach, a zapraszani artyści niejednokrotnie nawiązywali w swych dziełach do estetyki form przemysłowych (Jan Chwałczyk, Benon Liberski, Waław Twarowski) i surowości materiałów konstrukcyjnych (Henryk Morel, Krystyn Zieliński, Tadeusz Eysymont). Prace te sugerują, że geometria i organizowana według jej zasad technika nie zawsze są synonimami doskonałości, a czasami mają charakter opresyjny (Kajetan Sosnowski, Ireneusz Pierzgałski).

6. Kondycja ludzka

Na Plenerach nie brakowało wyrazistych artystów, wypowiadających się w swojej twórczości na tematy egzystencjalne, próbując określić warunki człowieczeństwa w zmieniającym się świecie. Dzieło Tadeusza Kantora jest przykładem asamblażu, czyli trójwymiarowego kolażu złożonego z przedmiotów gotowych. Stanowi wyraz refleksji nad pozycją człowieka w rzeczywistości zdominowanej przez przedmioty, pytając o to, w jakich warunkach człowiek staje się bierną materią. Pytanie to stawiane było wielokrotnie w teatrze krakowskiego artysty. Praca Jonasza Sterna bezpośrednio nawiązuje do wątku zagłady, poprzez zestawienie śladów życia uświadamiając widzowi kruchość ludzkiego istnienia. Człowiek jako tłum i biologiczna masa został ukazany na obrazie Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Wizerunek leżących na plaży wczasowiczów z jednej strony wygląda swojsko, z drugiej zaś, poprzez zastosowaną kolorystykę, upodobnienie do siebie postaci, ich zwielokrotnienie i nieokreśloność przestrzeni, wywołuje niepokój. Z kolei płótno Jana Świtki skłania do namysłu nad pojęciami trwania i pamięci, dowodząc, że przeszłość i niepewna przyszłość są zawsze konstruktami spojrzenia z teraźniejszości.

Omówienie wybranych zagadnień poruszanych w tej części wystawy znajduje się w towarzyszącym ekspozycji wydawnictwie w artykule Anny Dzierżyc-Horniak *„Plastyk i krytykę winni być głównymi organizatorami twórczej konfrontacji poszukiwań plastycznych”*. *Plenery w Osiekach w kontekście wybranych aspektów działalności galeryjnej lat 60. ubiegłego wieku.*



1. Krytyka materialności dzieła sztuki
2. Fundamenty sztuki
3. Światło i mechaniczny zapis rzeczywistości
4. (Nie)moce geometrii
5. Formuły happeningu
6. Ekologia
7. Wymiary podmiotowości
8. Wartości i transcendencja

Sala 3

Sztuka akcji

Plenery w Osiekach uchwyciły moment narodzin nowej formy wypowiedzi artystycznej – sztuki akcji. Za sprawą realizacji różnych form happeningu to rok 1967 zainauguował etap akcyjnych realizacji artystycznych w historii Plenerów osieckich; niemniej cechujące je spontaniczność i tymczasowość zaznaczały się już w aranżacji pierwszych wystaw poplenerowych, podczas których obiekt niejednokrotnie wchodził w dynamiczną relację z otaczającą go przyrodą. Lata 70. to okres rozkwitu sztuki akcji, w której kluczowe znaczenie miało działanie wykonywane przez twórcę w danym miejscu i czasie, a pozostawione po tym działaniu obiekty nie zawsze posiadały status pełnoprawnego dzieła sztuki. Ze względu na przemijający charakter akcji artystycznych, ich rekonstrukcja możliwa jest jedynie na podstawie autorskich instrukcji i zdjęć, stąd w sali prezentowany jest szeroki wybór dokumentacji z archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie. Ekspozycję podzielono na osiem sekcji tematycznych.

1. Krytyka materialności dzieła sztuki

Od drugiej połowy lat 60. artyści coraz częściej poszukiwali form twórczego działania, które wykraczały poza konieczność tworzenia materialnych obiektów w celu nadania komunikatu artystycznego. Tendencja ta stała w sprzeczności fundamentalnym założeniem programowym Plenerów osieckich, w trakcie których artyści zobowiązani byli do wzbogacania swoimi dziełami tworzącą się w Koszalinie kolekcję sztuki współczesnej. Krytyka tego założenia stała się tematem prac zgromadzonych w tej części wystawy. Pokazywane tutaj obrazy Zbigniewa Makarewicza, Andrzeja Dłużniewskiego, Włodzimierza Borowskiego i Józefa Robakowskiego ironicznie odnosiły się do sposobu funkcjonowania muzeów, które nie były przygotowane na zmiany zachodzące w sztuce.

2. Fundamenty sztuki

Konceptualizm, czyli kierunek w sztuce akcentujący nie tyle materialny nośnik dzieła artysty, co przede wszystkim fundującą je ideę, przeprowadził dokładną analizę podstawowych środków i pojęć powiązanych z twórczością artystyczną. W tej części wystawy prezentowane są obiekty i dokumentacja, które próbują uchwycić istotę mediów artystycznych, takich jak malarstwo (Zdzisław Jurkiewicz), rzeźba, forma przestrzenna, fotografia (Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz). Pokazano również realizacje mierzące się z pojęciami narracji i upływu czasu (Maria Michałowska), kolekcji jako ideowej abstrakcji (Wanda Gołkowska), teorii artystycznej (Zbigniew Makarewicz) oraz problemem działania artysty w przestrzeni publicznej (Jarosław Kozłowski).

3. Światło i mechaniczny zapis rzeczywistości

Doświadczenia sztuki konceptualnej uwrażliwiły artystów na subtelności procesu poznawczego i na jego ograniczenia. Coraz częściej posługiwano się fotografią i filmem wideo jako mediami oferującymi twórcom nowe środki wypowiedzi bez konieczności odwoływania się do konwencji klasycznej narracji filmowej i czytelności obrazu fotograficznego. Prezentowane w tej części prace skupiają się na momentach, w których sama mechaniczna reprodukcja staje się tematem, a wynikowy obraz podważa swoją własną wartość informacyjną. W ten sposób wypracowano nowe podejście do czasu (Krzysztof Wodiczko) i przestrzeni (Antoni Mikołajczyk), obierając za punkt wyjścia technologiczne możliwości aparatu fotograficznego, a nie tradycyjne odniesienia, takie jak zegar czy wzorzec mierniczy. Przekaz audiowizualny niekiedy staje się rzeczywistością samą w sobie, posługującą się językiem nieczytelności i zachowującą dystans wobec rejestrującego obraz ciała artysty (Józef Robakowski, Antoni Mikołajczyk). Obraz filmowy i fotograficzny nie istnieje bez światła, które samo w sobie może stać się tematem refleksji konceptualnej o warunkach widzenia (Jan Chwałczyk). Światło i jego brak pełnią też istotną rolę w malarskich kompozycjach obliczonych na doświadczanie przez widza powidoków, które polegają na pojawianiu się na siatkówce oka barw przeciwstawnych względem tych zaobserwowanych na obrazie, wtedy gdy po dłuższym wpatrywaniu się w obraz widz zamknie oczy (Zbigniew Dłubak).

4. (Nie)moce geometrii

W sztuce współczesnej geometria zyskuje podwójne oblicze, z jednej strony jawiąc się jako synonim doskonałości i precyzji, z drugiej zaś ujawniając wyidealizowany schemat, który nigdy w pełni nie realizuje się w rzeczywistości. Geometria dzięki swojej przewidywalności może stanowić wskazówkę dla odbiorcy w jego intelektualnej rekonstrukcji procesu zainicjowanego przez artystę w materialnym dziele (Jerzy Kałucki) lub być nośnikiem ukrytych znaczeń (Teresa Bujnowska). Figury geometryczne, zestawione według określonej procedury, nie zawsze ułatwiają proces poznawczy (Jacek Józwiak), tak samo jak pełniąc funkcję modelu zależności jednostki od systemów społecznych, politycznych czy artystycznych, odsłaniają swoją umowność.



3.1. Jerzy Fedorowicz, Ludmiła Popiel, *IV*, 1980

5. Formuły happeningu

23 sierpnia 1967 roku na plaży w Łazach odbył się najsłynniejszy w historii sztuki polskiej XX wieku happening – *Panoramiczny happening morski* Tadeusza Kantora. Zorganizowany z wielkim rozmachem, zapowiadany w lokalnej prasie, zgromadził publiczność liczącą prawie 2000 osób. Składał się z czterech części, zatytułowanych: *Koncert morski*, *Tratwa Meduzy*, *Kultura agrarna na piasku*, *Barbujaż erotyczny*, a uzupełniony był akcją zatopienia skrzyni z archiwaliami zgromadzonymi przez Galerię Foksal oraz interwencją Marii Pinińskiej-Bereś. Eustachy Kossakowski, autor dokumentacji zdjęciowej happeningu, w sposób mistrzowski uchwycił najważniejsze momenty wydarzenia, wydobywając w swoich ikonicznych zdjęciach monumentalność i żywiołowość zaplanowanej przez Kantora akcji. Jej znaczenie wyrażało się nie tylko nowatorską formułą artystyczną, ale również manifestacją absolutnej wolności twórczej. W nawiązaniu do tego wydarzenia innego rodzaju happening zaproponował Włodzimierz Borowski. Znacznie bardziej kameralne *Zdjęcie kapelusza* poprzedzało wyjęcie z baraku w Osiekach jednego okna, udekorowanie go kolorowymi niciami i wrzuceniu do jeziora Jamno. Tego samego dnia wieczorem okno wyłowiono z wody i owinięte wodorostami przeniesiono do Osiek. Powieszono je na słupie, po czym zaangażowani w przenosiny mężczyźni wybili w nim szyby. Akcja zakończyła się tytułowym zdjęciem kapelusza przez Borowskiego. Jeszcze inny charakter miał happening *Ślady* Andrzeja Matuszewskiego. W godzinach wieczornych artysta zaprowadził uczestników pleneru do swojej pracowni. Przed progiem umieścił ścierkę nasączoną olejem silnikowym, zaś na podłodze w wypełnionej mrokiem pracowni rozłożył białe prześcieradło, zbierające ślady przechodzących osób. Akcja zakończyła się zapaleniem światła i ukazaniem śladów butów jako znaku współistnienia biorących udział w happeningu uczestników. Plener w Osiekach z 1967 roku był więc miejscem realizacji trzech różnych formuł happeningu, odmiennie odnoszących się do udziału uczestników w akcji i do pozostawionych po niej artefaktach.

6. Ekologia

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w obliczu postępującej degradacji środowiska naturalnego, spowodowanej między innymi wzmożoną industrializacją,



3.2. Eustachy Kossakowski, *Panoramiczny happening morski Tadeusza Kantora*, 1967



3.3. Andrzej Pawłowski, *Lustra*, 1972

artyści coraz częściej zabierali głos krytyczny wobec nadmiernej eksploatacji zasobów naturalnych. Plener z 1972 roku zorganizowano pod hasłem *Nauka i sztuka w procesie ochrony strefy widzenia*, zaproponowanym przez Jerzego Fedorowicza. Tematyka ekologiczna była żywo dyskutowana także w trakcie kolejnych edycji imprezy. W 1972 roku Andrzej Pierzgalski i Jerzy Treliński przeprowadzili w Koszalinie *Mandatowanie*, wlepiając symboliczne mandaty właścicielom zaparkowanych przy ulicach aut za „wykroczenie przeciwko naturalnemu środowisku człowieka”. Stefan Krygier w tym samym roku zaproponował działanie *Strefa cywilizacji technicznej*, diagnozując kluczową rolę przemysłu w zachwianiu równowagi między naturą a kulturą. Płynące z potencjalnej katastrofy ekologicznej niepokoje są tematem instalacji Andrzeja Pawłowskiego, natomiast problem kruchości tworów natury i jej zanieczyszczenia podejmują prace Kajetana Sosnowskiego oraz akcje Barbary Kozłowskiej, Zbigniewa Makarewicza i Antoniego Dzieduszyckiego. Z kolei działania Wojciecha Krzywobłockiego dotyczą aspektu partnerstwa natury w obliczu kulturowego działania człowieka.

7. Wymiary podmiotowości

Jednym z istotnych tematów sztuki neoawangardowej lat siedemdziesiątych jest zagadnienie podmiotu – jego cielesności, ekspresji i wolności. Artyści i artystki podejmowali go, odnosząc się do problemu roli kobiety w społeczeństwie i rodzącego się w Polsce feminizmu (Maria Pinińska-Bereś, Aleksandra Sieńkowska), tożsamości człowieka w nowej rzeczywistości kreowanej przez technologie komunikacyjne (Anna Kutera), erotyki i ciała jako ośrodka przyjemności (Jan Dobkowski) oraz cielesności skonfrontowanej z pojęciami formalnymi, takimi jak linia i znak (Krzysztof Zarębski, Zbigniew Warpechowski). Językowa ekspresja podmiotu znalazła zaś ujście w awangardowych próbach sformułowania nowego języka poetyckiego (Andrzej Partum, Andrzej Dłużniewski).

8. Wartości i transcendencja

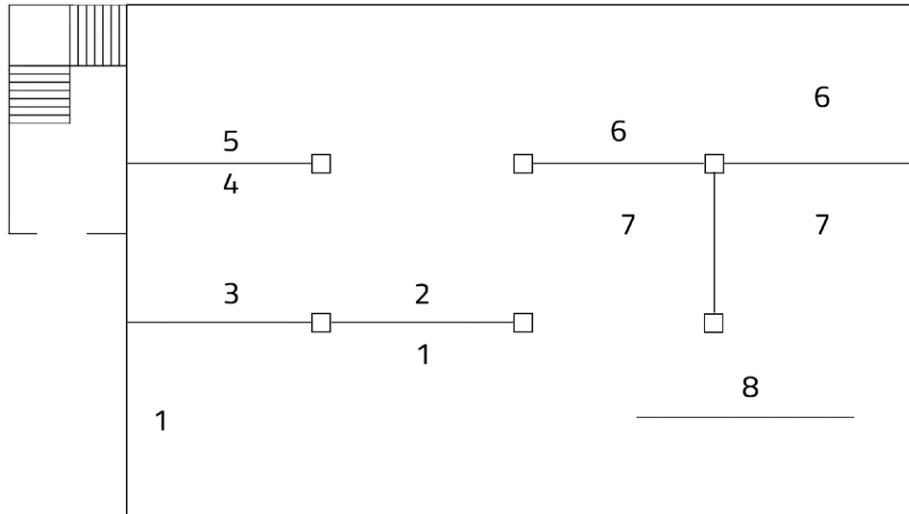
Na plenerach nie brakowało refleksji filozoficznej. Granice widzialności i możliwość pomyślenia tego, co poza granicami władz poznawczych człowieka, są tematem pracy



3.4. Maria Pinińska-Bereś, *Pranie*, 1981

Stano Filko. Obraz Zygmunta Wujka stanowi natomiast zapisany w przedmiotach ślad pamięci o ostatnim plenerze. Artysta w działaniu *Droga na Górę Chełmską*, którego dokumentacja jest elementem eksponowanego obrazu, protestował przeciwko nieuzasadnionej destrukcji i mówił o potrzebie oparcia sztuki na wartościach etycznych. *Taczki wolności* Jerzego Beresia korespondują z pracą Wujka, kładąc nacisk na problemy autentyczności, patriotyzmu i narodowej martyrologii. Działania Beresia i Wujka stają się czytelniejsze w kontekście interwencji artystycznych członków grupy Łódź Kaliska, którzy na plenerze z 1981 roku za strategię swoich działań obrali brawurę i totalną kontestację, czyniąc zasadnym pytanie o granice etyczności gestu artystycznego.

Omówienia wybranych zagadnień poruszanych w tej części wystawy znajdują się w wydawnictwie *Otwieranie* w artykułach Magdaleny Worłowskiej (*Koszalińscy artyści odkrywający naturo-kulturowe relacje na Plenerach w Osiekach w latach 1970-1972*, Barbara Grobelna, Zbigniew Makarewicz, Zygmunt Wujek) i Adama Mazura (*W stronę totalnego dzieła sztuki fotograficznej. Archiwum zdjęć z plenerów w Osiekach 1963-1981*).



1. Reportaże i footage
2. Janusz Bogucki i Maria Friedel-Bogucka
3. Jerzy Ludwiński
4. Ryszard Stanisławski i Urszula Czartoryska
5. Bożena Kowalska
6. Osieki – 74
7. Teka Bogusza
8. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie

Sala 4

W sztuce liczą się autostrady.

Relacje, dyskusje i plany na przyszłość

Na ostatniej kondygnacji wystawy prezentowana jest dokumentacja multimedialna w postaci filmów i nagrań dźwiękowych rejestrujących przebieg spotkań w Osiekach. Tytuł nawiązuje do słów Mariana Bogusza: „W sztuce nie liczą się polne, sentymentalne, prymitywne wydeptane liryczne i westchnieniowe ścieżki. Liczą się autostrady”. Centralnym zagadnieniem tej części ekspozycji są teoria i nauka, które miały fundamentalne znaczenie dla charakteru spotkań i powstającej na nich sztuki. Osobne miejsce poświęcono idei utworzenia muzeum sztuki nowoczesnej w Koszalinie. Dopelnieniem ekspozycji są prace na papierze, pochodzące z drugiej z historycznych donacji Bogusza dla przyszłego muzeum. Pokazywane są one w towarzystwie modelu budynku, który powstał na podstawie jednej z wizji architektonicznych artysty i daje dobre wyobrażenie o ambicjach jego oraz pozostałych pomysłodawców plenerów. Muzeum miało być jedną z „autostrad” dla sztuki, którą rzeczywistość powojennej Polski niejednokrotnie skazywała na polne ścieżki. Idea ta, choć niezrealizowana, nie straciła jednak na aktualności. Dyskutujący w Osiekach teoretycy, naukowcy i artyści próbowali zrozumieć teraźniejszość i wyobrazić sobie na jej podstawie (lepszą) przyszłość; w tym kontekście wizja Bogusza stanowi znakomity punkt wyjścia dla dyskusji nad potrzebą stworzenia w Koszalinie – w oparciu o spuściznę plenerów – nowoczesnego muzeum: otwartego, relacyjnego i angażującego.

1. Reportaże i footage

Ostatnią część wystawy otwiera dokumentacja filmowa i dźwiękowa plenerowych wydarzeń. Prezentowany w „świetlicy TV” materiał filmowy pochodzi z 1963 roku. Są to ujęcia zmontowane swobodnie, ale zgodnie z chronologią wydarzeń: od inauguracyjnych przemówień komisarza pleneru Mariana Sikory, przez sceny przedstawiające wszystkich uczestników plenerów, po przebitki z pracowni, ukazujące artystów przy pracy. Całość zamykają migawki z towarzyszących pierwszemu plenerowi wystaw w koszalińskim Muzeum. Materiał ów, przedstawiający przebieg i atmosferę spotkań w Osiekach, w dalszej części wystawy uzupełniają nagrania dźwiękowe – reportaże i audycje radiowe, pochodzące z archiwum koszalińskiej rozgłośni Polskiego Radia. Nasi Goście mogą wysłuchać trzech nagrań, w których wybrzmiewają głosy m.in. Julina Przybosia, Jerzego Fedorowicza i Zygmunta Wujka. Są to: reportaż Melanii Grudniewskiej *Osieki*⁶⁵ (trwający 24 minuty), *Plenerowe wspomnienia* Stefanii Zajkowskiej z 1967 roku (17 minut) i *Jubileuszowe spotkanie w Osiekach* Ireny Bieniek z 1972 roku (19 minut).

2. Janusz Bogucki i Maria Friedel-Bogucka

Janusz Bogucki (1916-1995), krytyk, historyk sztuki, przez większość życia pracował na rzecz demokratyzacji sztuki, jej upowszechniania oraz edukacji. Związany był z socjalistycznym projektem równościowym. On i jego żona Maria Friedel-Bogucka (1909-1984) zostali zaproszeni jako teoretycy na plenery koszalińskie już w 1963 roku, a potem brali udział w jeszcze kilku spotkaniach. Bogucki był też jedną z zaledwie paru osób, które miały możliwość uczestniczenia zarówno w pierwszym, jak i ostatnim spotkaniu w Osiekach. Początkowy okres zaangażowania Boguckich wypełniały działania skierowane do mieszkańców Osiek, Koszalina i województwa koszalińskiego. Małżonkowie kładli szczególny nacisk na pracę z publicznością, organizując wystawy dydaktyczne na terenie ośrodka w Osiekach, oprowadzając po pracowniach wycieczki młodzieży szkolnej i pracowników pobliskiego PGR [Państwowego Gospodarstwa Rolnego], wygłaszając wykłady dla słuchaczy Studium Nauczycielskiego w Koszalinie czy robotników z fabryk z terenu całego województwa. W późniejszym okresie Bogucki jako jeden z osieckich nestorów proszony był o podjęcie próby oceny znaczenia



4.1. Janusz Bogucki i Maria Friedel-Bogucka w czasie oprowadzania na wystawie edukacyjnej *Sztuka i cywilizacja*, Osieki, 1964

i dorobku spotkań. Udział w plenerach miał też wpływ na działalność Boguckich poza Osiekami, m.in. w prowadzonej przez nich warszawskiej Galerii Współczesnej.

Na wystawie prezentowane są zdjęcia Janusza Boguckiego i Marii Friedel-Boguckiej podczas ich pobytów w Osiekach, korespondencja z organizatorami, a także wycinki z koszalińskiej prasy, która regularnie odnotowywała obecność Boguckiego na plenerach. Zbiór ten wzbogaca maszynopis wystąpienia przygotowanego z okazji jubileuszu plenerów w 1972 roku. Na stanowisku audio wysłuchać można fragmentów wystąpienia Boguckiego o relacji sztuki i rewolucji społecznej, wygłoszonego podczas ostatniego spotkania w 1981 roku.

3. Jerzy Ludwiński

Jerzy Ludwiński (1930-2000), krytyk sztuki, w plenerach brał udział ośmiokrotnie. Był ważnym obserwatorem życia artystycznego i zachodzących w nim przemian. Potrafił dokonać ich syntezy, a następnie wskazać te zjawiska, które przynieść mogły poważniejsze konsekwencje w przyszłości. Opinie i intuicje Ludwińskiego były brane pod uwagę przez organizatorów plenerów podczas układania założeń programowych. Wygłaszane przez niego wykłady dotyczyły takich tematów jak *Kilka paradoksów sztuki* (1965), *Morfologia sztuki II połowy XX wieku* (1967), *Epoka postartystyczna* (1970), *Pamiętnik przyszłości sztuki* (1972), *Sztuka w punkcie osobliwym* (1979), *Awangarda – rewolucja* (1981).

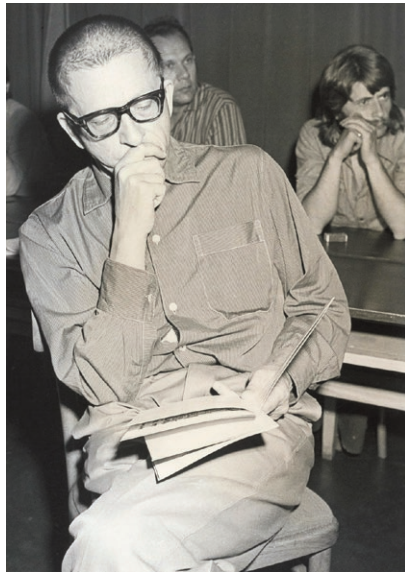
Na wystawie znalazły się zdjęcia dokumentujące wizyty Jerzego Ludwińskiego w Osiekach, jego korespondencja z organizatorami, maszynopis wystąpienia z 1972 roku, a także wycinki z koszalińskiej prasy. Na stanowisku audio wysłuchać można fragmentów wygłoszonego w roku 1970 wykładu *Epoka postartystyczna* – jednej z ważniejszych wypowiedzi krytyka na temat sztuki współczesnej.

4. Ryszard Stanisławski i Urszula Czartoryska

Małżonkowie Ryszard Stanisławski (1921-2000) i Urszula Czartoryska (1934-1998) w okresie, w którym odbywały się plenery w Osiekach, byli związani z Muzeum Sztuki



4.2. Jerzy Ludwiński, Osieki, 1965



4.3. Ryszard Stanisławski, Osieki, 1974

w Łodzi – czołową placówką zajmującą się sztuką współczesną w powojennej Polsce. Stanisławski był jego dyrektorem (od 1966), Czartoryska zajmowała się fotografią. W plenerach brali udział kilkakrotnie. Oboje wygłaszali na nich wykłady. Stanisławski poruszał takie tematy jak: *Dzieło sztuki i czas* (1968), *Problem muzealnictwa sztuki współczesnej* (1972), *Sztuka i przestrzeń* (1974), *Porządkująca idea konstruktywizmu* (1975). Prezentował w nich swoje muzealne *credo*, które wcielał w życie w kierowanej przez siebie placówce. Tematy wykładów Czartoryskiej obejmowały z kolei takie zagadnienia jak: *Zjawiska sztuki* (1972), *Niektóre krótkie spięcia w światowym życiu artystycznym* (1974), *Sztuka wielokrotności – grafika, sztuka czasu-video* (1975). Pomysły, które rodziły się w czasie wykładów i dyskusji, odnaleźć można w kluczowych tekstach Stanisławskiego. Osieckie doświadczenia małżonków miały także niewątpliwie wpływ na kształt kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, w której dzisiaj znajdują się prace kilkudziesięciu uczestników i uczestniczek plenerów.

Na stanowisku audio prezentowane są fragmenty wykładu Stanisławskiego z 1974 roku, w którym krytyk podejmował zagadnienia m.in. wpływu nauki i przyspieszenia tempa życia na odbiór sztuki. Wgląd w jego muzealne przekonania umożliwia także maszynopis wykładu z 1972 roku.

5. Bożena Kowalska

Bożena Kowalska (1930-2023) była historyczką i krytyczką sztuki, autorką ponad 20 książek, wśród których szczególne znaczenie ma *Polska awangarda malarska 1945-1970* – pierwsza synteza powojennej sztuki polskiej. Kowalska pisała tam m.in. o plenerach w Osiekach, wprowadzając je do kanonu historii polskiej sztuki współczesnej. Choć sama uczestniczyła w spotkaniach zaledwie dwukrotnie, jej sposób przeprowadzania krytyki zjawisk artystycznych łączony był z awangardowym klimatem Osiek. Kowalska była konsultantką programu przełomowego, konceptualnego VIII Pleneru w 1970 roku. Na wystawie prezentowane są fragmenty jej wykładu z tego roku, poświęconego Biennale w Wenecji.

6. Osieki – 74

Prezentowany w naszym wystawowym „kinie” film powstał w 1974 roku podczas XII Pleneru. Jego pomysłodawcą był Paweł Kwiek. Nagranie składa się z jednogminutowych, niepowiązanych ze sobą fragmentów dokumentujących realizację uczestników pleneru: Jana Dobkowskiego, Leszka Walickiego, Andrzeja Ciesielskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Andrzeja Partuma, Army Salo Jæger, Ryszarda Siennickiego, Wojciecha Krzywobłockiego i Walentego Gabrysiaka, Pawła Niedzielskiego, Stanisława Fijałkowskiego, Józefa Robakowskiego, Tomasa Straussa, Grzegorza Sztabińskiego, Jana Fabicha, Janusza Zagrodzkiego, Pawła Kwieka i Andrzeja Partuma. Film stanowi artystyczny odpowiednik dziennikarskich relacji z plenerów osieckich i swego rodzaju uzupełnienie prezentowanej na początku tej części ekspozycji dokumentacji z 1963 roku.

7. Teka Bogusza

Po sukcesie I Pleneru Marian Bogusz podarował kolejny zespół prac dla planowanego w Koszalinie Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Na dar składały prace na papierze, różnego autorstwa, pochodzące z lat 1944-1959. Były to m.in. dzieła prezentowane na formacyjnych dla środowiska artystów nowoczesnych wystawach w warszawskim Klubie Młodych Artystów i Naukowców oraz na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948). Wśród nich znalazły się ilustracje Bogusza do poematu Włodzimierza Majakowskiego *Dobrze*, abstrakcje Jerzego Kujawskiego i Andrzeja Wróblewskiego, architektoniczne kompozycje Marii Ewy Łunkiewicz, metaforyczne przedstawienia Romana Owidzkiego, surrealistyczna kompozycja Jerzego Skarżyńskiego. Teka Bogusza, jak zwyczajowo określa się ten dar, razem z wcześniejszą „cegiełką”, prezentowaną w pierwszej części wystawy, oraz darami uczestników I Pleneru pod koniec 1963 roku przekazane zostały Muzeum w Koszalinie. Obecnie Teka Bogusza stanowi własność Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

STOW PŁASTYKÓW
KRAJOWY ODDZIAŁ
W KOZSALINIE

20

Uchwała Walnego Zebrania.

Walne Zebranie Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Koszalinie w dniu 6 lipca 1964 r. postuluje, pod adresem Władz Województwa koszalińskiego utworzenie na terenie miasta Koszalina - Muzeum Sztuki Współczesnej.

Uzasadnienie:

Młode Województwo Koszalińskie nie posiada dotychczas zorganizowanych zbiorów sztuki. 20 lat działalności artystów w Polsce Ludowej przeobraziło świadomość społeczeństwa w odbiorze sztuki. Twórczy wysiłek artystów plastyków nad kształtowaniem oblicza kulturalnego Społeczeństwa ziemi Koszalińskiej powinien znaleźć wyraz w trwałym obiekcie, będącym dokumentem tej działalności.

Muzeum Sztuki Współczesnej poprzez swoją działalność będzie chroniło wszelki dorobek artystyczny stanowiący majątek naszego Województwa. Będzie podejmowało zadania szerokiej popularyzacji plastyki zmierzające do coraz skuteczniejszego włączania sztuki we wszystkie dziedziny życia.

Przewodniczący Zebrania
[Signature]
/Bolesław Kurzawiński/

4.4. Tekst Uchwały Walnego Zebrania Okręgu Związku Artystów Plastyków w Koszalinie w sprawie utworzenia Muzeum Sztuki Współczesnej, Koszalin, 1964

8. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie

Ostatnia część wystawy poświęcona jest idei utworzenia w Koszalinie muzeum sztuki nowoczesnej. Materiały prasowe i archiwalne przybliżają dyskusje na ten temat oraz przedstawiają losy pomysłu. Szczególną atrakcją jest makieta „nowej galerii sztuki w Łodzi”, wykonana według projektu Jerzego Oplustila i Mariana Bogusza. Projekt nie był przeznaczony dla Koszalina, co więcej, opracowany został na kilka lat przed inauguracją plenerów koszalińskich, bo w roku 1956; niemniej – jako hipotetyczny wzór architektury nowoczesnego muzeum – stanowi dobry komentarz do ambitnych założeń pomysłodawców spotkań w Osiekach. Wpisanie idei zorganizowania takiego muzeum w założenia plenerów dowodziło, że organizatorom zależało nie tylko na sztuce i wąskim środowisku ludzi z nią związanych; liczyło się także otwarcie tego środowiska na lokalną społeczność, umocowanie sztuki „tu i teraz”. Tego modernizacyjnego projektu nie udało się jednak zrealizować.

Czy zatem zmarnowano szansę? Zapewne tak, bo powstało muzeum, które mogło dać przestrzeń do budowania relacji między sztuką i społeczeństwem, między artystami i mieszkańcami regionu. Nie jest to jednak szansa stracona bezpowrotnie. Są przecież zbiory i spuścizna plenerów w Osiekach, które mogą stać się kamieniem węgielnym takiej placówki. W muzealnictwie – tak jak w sztuce – liczą się autostrady, a nie polne, sentymentalne, prymitywne, wydeptane ścieżki...

Rozwinięcie wybranych zagadnień poruszanych w tej części wystawy znaleźć można w towarzyszącym ekspozycji wydawnictwie, w artykułach: Łukasza Rozmarynowskiego (*Nauka w plenerze. Osieki jako artystyczny mikrokosmos w optyce dyskursu naukowej racjonalności*), Doroty Jareckiej (*Janusz Bogucki na plenerze w Osiekach. I Maria*), Piotra Lisowskiego (*Ludwiński w Osiekach*), Natalii Słaboń (*W przededniu wielkiej zmiany. Urszula Czartoryska i Ryszard Stanisławski na Plenerach Koszalińskich*) i Marcina Szeląga (*Krótką historią długiego trwania. Galeria Sztuki Współczesnej w Koszalinie w założeniach plenerów koszalińskich*).

*Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach
1963–1981 – przewodnik po wystawie*
© Muzeum w Koszalinie, 2023

tekst przewodnika:

Łukasz Rozmarynowski, Marcin Szelağ

redakcja językowa i korekta:

**Zygmunt Kalinowski,
Monika Szumowska-Chrabin**

obróbka cyfrowa zdjęć:

Magdalena Dudek

autorzy fotografii:

Ilona Łukjaniuk (il. 1.4; 2.1; 2.2; 2.3; 2.4),
Eustachy Kossakowski (il. 3.2),
Jerzy Łaryonowicz (il. 3.3; 4.3),
Ryszard Motkowicz (il. 3.1; 3.4)
Jerzy Fedorowicz (il. 4.2)

projekt graficzny:

Mirosław Adamczyk

druk:

Intro-Druk Koszalin

ISBN: 978-83-89463-53-1

Muzeum w Koszalinie dziękuje Marzennie Mazur, dyrektor Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, za wypożyczenie na wystawę *Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach 1963–1981* cennych eksponatów: tzw. teki Bogusza i Daru Galerii Krzywe Koło, a prof. Bolesławowi Stelmachowi, dyrektorowi Narodowego Instytutu Architektury i Urbanistyki w Warszawie, za wypożyczenie makiety Muzeum Sztuki Nowoczesnej autorstwa Mariana Bogusza i Jerzego Oplustila.

Publikacja została wydana w związku z wystawą:
*Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach
1963–1981*

Muzeum w Koszalinie, 26.11.2023 – 3.03.2024

koncepcja wystawy i kuratorzy:

Łukasz Rozmarynowski, Marcin Szelağ

opieka konserwatorska:

Maria Mikita

aranżacja:

Beata Jasioneł

logo, plakat, billboard, baner, animacja logotypu:

Mirosław Adamczyk

programy edukacyjne:

**Janusz Byszewski pARTner,
Mariusz Libel (Grupa Twożywo)**

produkcja i promocja wystawy:

**Magdalena Dudek, Alicja Nowak-Zientarska,
Arkadiusz Wesołowski**

realizacja wystawy:

**Dariusz Kulik, Jarosław Sikora,
Eugeniusz Wróblewski**

koordynacja:

**Zygmunt Kalinowski,
Monika Szumowska-Chrabin**

Wystawa objęta Patronatem Honorowym
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
profesora Piotra Glińskiego i Prezydenta Miasta
Koszalina Piotra Jedlińskiego