

Maja Murawska

**Galeria środowiskowa. Przyczynek do badań
nad sposobami upowszechniania sztuki współczesnej w PRL
na przykładzie Galerii Współczesnego Malarstwa Pomorskiego w Grudziądzu**

Wstęp

Zbiory Galerii Współczesnego Malarstwa Pomorskiego w Muzeum w Grudziądzu nie były dotąd tematem szerszych analiz¹. Wszelkie opublikowane wzmianki ograniczają się z jednej strony do archiwalnych już relacji z tworzenia kolekcji², z drugiej zaś do wzmianek o charakterze informacyjnym oraz promocyjnym z okazji muzealnych jubileuszy³. Brak natomiast głębszej refleksji na temat samych zbiorów, jak również próby zakwalifikowania tychże w ramy konkretnego modelu kolekcjonerskiego.

Zbiory plastyki współczesnej są gromadzone w Muzeum w Grudziądzu od niemalże siedemdziesięciu lat. Obejmują one większość zasobów działu sztuki, prezentując obiekty z zakresu malarstwa, grafiki, rzeźby, ceramiki, tkaniny czy innych technik autorskich. Dzieła te przedstawiają szeroką gamę zjawisk i tendencji pojawiających się w powojennej sztuce polskiej, a które powstały jako twórczość artystów zrzeszonych w jednym środowisku artystycznym, związanym z Bydgoszczą, Toruniem, Włocławkiem, Inowrocławiem oraz terenami dawnego województwa bydgoskiego leżącymi w granicach ziemi chełmińskiej, ziemi dobrzyńskiej, Kujaw i częściowo Pomorza. Szczególną rolę przypisano zbiorom malarstwa, które, wydzielone jako osobna, spójna kolekcja, zostaną szerzej omówione.

Celem tego artykułu jest próba wyodrębnienia zagadnienia galerii środowiskowej – na przykładzie GWMP – jako samodzielnego zjawiska artystycznego. Zostaną zaprezentowane najistotniejsze metody służące nakreśleniu charakterystycznych cech tworzących typologię tegoż zjawiska wraz z podaniem instytucji kolekcjonujących w okresie PRL zbiory sztuki współczesnej o podobnym charakterze.

¹ W dalszej części tekstu w odniesieniu do Galerii Współczesnego Malarstwa Pomorskiego będę się posługiwać skrótem GWMP.

² *Państwowe Muzeum w Grudziądzu. Kronika*, „Rocznik Grudziądzki” 1961, t. 2, s. 219–221; *Państwowe Muzeum w Grudziądzu. Kronika*, „Rocznik Grudziądzki” 1962, t. 3, s. 258–261; *Państwowe Muzeum w Grudziądzu. Kronika*, „Rocznik Grudziądzki” 1964, t. 5–6, s. 589.

³ *120 lat Muzeum w Grudziądzu*, red. A. Wajler, Grudziądz 2004, s. 142–146; E. Markot, M. Bolek-Maszewska, *Galeria Współczesnego Malarstwa Pomorskiego 1961–2011*, „Biuletyn Informacji Kulturalnej” 2011, nr 10, s. 22–23; E. Markot, *Współczesne malarstwo pomorskie*, „Kalendarz Grudziądzki” 2011, s. 153–158.

Powstanie GWMP w Grudziądzu

Galerię Współczesnego Malarstwa Pomorskiego w Grudziądzu otwarto 7 maja 1961 r. Wydarzenie to poprzedzała wielomiesięczna praca zespołu pasjonatów, działających w Komitecie Organizacyjnym, w którego skład wchodziłi przedstawiciele różnych struktur społeczno-politycznych: muzealnicy, artyści (członkowie Związku Polskich Artystów Plastyków w Bydgoszczy i Związku Polskich Artystów Plastyków w Toruniu), profesorowie akademicy, dziennikarze, urzędnicy szczebla wojewódzkiego i miejskiego⁴. Przyjęli oni na siebie zadanie zgromadzenia reprezentatywnej grupy prac artystów lokalnego środowiska plastycznego, jak również – co jeszcze trudniejsze – przygotowania obywateli do obcowania ze sztuką współczesną.

Środki budżetowe Muzeum przewidziane w planie tworzenia kolekcji okazały się niewystarczające dla tak szeroko zakrojonego przedsięwzięcia, jakim była budowa nowej kolekcji zupełnie od podstaw. W ramach zgromadzonych funduszy Komisja Budżetowa była w stanie zakupić jedynie 9 obrazów⁵, w związku z czym niezbędne stało się odnalezienie alternatywnych sposobów na pozyskanie zbiorów. Podstawową formą było korzystanie z możliwości finansowania pozabudżetowego, aczkolwiek nadal w ramach ówczesnego mecenatu państwowego, np. zakupy celowe Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bydgoszczy (do 1961 r. 40 prac), przekazy Centralnego i Bydgoskiego Biura Wystaw Artystycznych (do 1961 r. w sumie 11 prac), środki finansowe na zakupy celowe pozyskane bezpośrednio z Ministerstwa Kultury i Sztuki (do 1961 r. 6 prac).

Jednym z pierwszych kroków było także zamieszczenie w lokalnej prasie informacji o planowanym otwarciu w grudziądzkim muzeum galerii sztuki współczesnej wraz z apelem do artystów zachęcającym do przekazywania swoich prac⁶. Ogromne zasługi dla powstania kolekcji położył artysta plastyk Stanisław Borysowski – członek toruńskiego oddziału ZPAP pełniący obowiązki stałego konsultanta GWMP – dbając o jak najlepszy dobór prac i prowadząc indywidualne rozmowy z niemalże wszystkimi artystami środowiska toruńskiego i bydgoskiego⁷. Wsparcia udzieliło ponadto Towarzystwo Przyjaciół

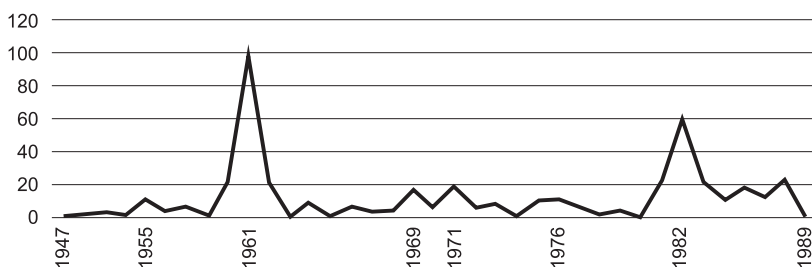
⁴ Stanisław Borysowski (ówczesny dziekan ASP w Gdańsku i profesor UMK w Toruniu), Zdzisław Ciera (Główny Konserwator Zabytków Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bydgoszczy), Dariusz Czapliski (kierownik działu kulturalnego redakcji „Gazety Pomorskiej” w Bydgoszczy), Zbigniew Czerski (Dyrektor Muzeum w Grudziądzu), Władysław Frydrych (artysta plastyk, przedstawiciel sekcji malarstwa Zarządu Okręgu ZPAP w Bydgoszczy), Zygmunt Kotlarczyk (artysta plastyk, przedstawiciel Zarządu Oddziału ZPAP w Toruniu), Józef Kozłowski (artysta plastyk, przedstawiciel Zarządu Oddziału ZPAP w Toruniu), Edmund Szafranski (Kierownik Wydziału Kultury Miejskiej Rady Narodowej w Grudziądzu), Jan Wojciechowski (Zastępca Kierownika Wydziału Propagandy ds. Kultury KW PZPR w Bydgoszczy), Edward Wysocki (Sekretarz Propagandy KM PZPR w Grudziądzu), dr Jerzy Zanoziński (Kurator Galerii Malarstwa Współczesnego Muzeum Narodowego w Warszawie).

⁵ „Informator Muzeum w Grudziądzu” 1961, R. 1, s. 5 – wymienieni malarze: Stanisław Borysowski, Tymon Niesiołowski, Stefan Wojciechowski, Mieczysław Wiśniewski, Bolesław Zacharek, Irena Kuźdowicz, Antoni Grabarz, Zdzisław Nowak.

⁶ *120 lat Muzeum ...*, s. 142.

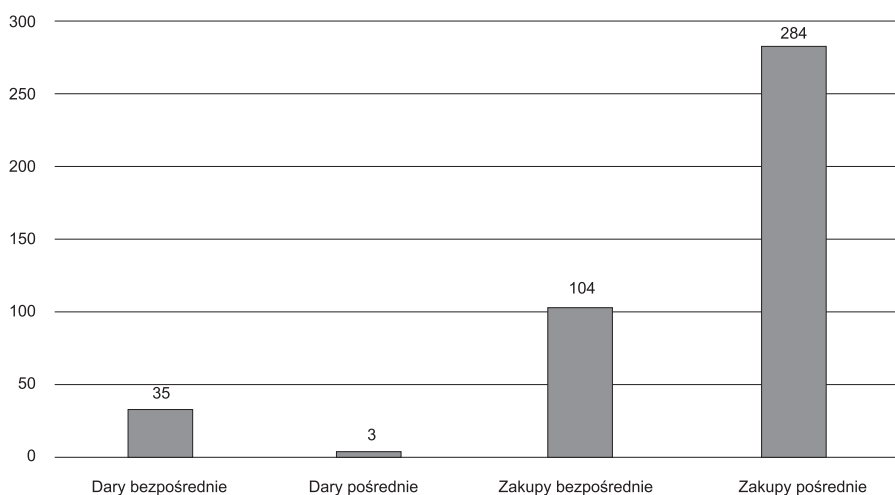
⁷ Środowisko plastyczne Torunia i Bydgoszczy funkcjonowało w ramach wspólnych struktur Oddziału Pomorskiego ZPAP z siedzibą w Bydgoszczy do 1957 r. Od tego momentu te dwa środowiska, niezwykle sobie bliskie, acz różne pod względem dążeń i możliwości artystycznych, uległy formalnemu podziałowi na Oddział

Sztuki w Bydgoszczy, przekazując z własnych zbiorów na cele ekspozycyjne 17 depozytów; w mniejszej skali włączyły się także inne instytucje: Wojewódzki Dom Kultury, Rozgłośnia Polskiego Radia, Liceum Muzyczne, Teatr Polski, Bydgoskie Towarzystwo Wioślarskie. Odzew lokalnego środowiska plastycznego i kulturalnego w znaczący sposób wpłynął na kwestie ilościowe i jakościowe rozwoju kolekcji, a kolejne zakupy i darowizny pojawiały się nieprzerwanie przez cały interesujący nas okres⁸, jednakże z różną intensywnością i z różnych źródeł – zob. wykres 1 i 2.



Wykres 1. Zbiory GWMP 1961–1989. Liczba nowych pozycji inwentarzowych

Źródło: materiały autora



Wykres 2. Zbiory GWMP 1961–1989. Źródła pozyskania dzieł

Źródło: materiały autora

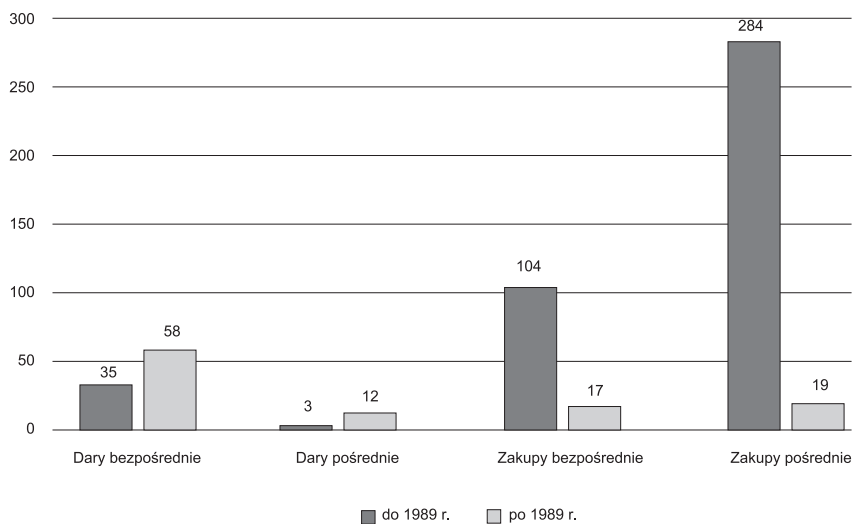
Co szczególnie ważne, zbiory te od momentu powstania stanowią jedyną tak liczną i jednorodną kolekcję regionalnej plastyki drugiej połowy XX w. ekspozowaną w salach muzeum w ramach ekspozycji stałej.

Toruński i Oddział Bydgoski ZPAF. Nie przeszkodziło to jednak w organizowaniu wspólnie wielu wydarzeń i projektów kulturalnych, czy też indywidualnej współpracy między samymi twórcami.

⁸ Zbiory GWMP są gromadzone do dnia dzisiejszego, wciąż na zasadach pierwotnego pomysłu kolekcjonerskiego na zbieranie prac reprezentujących lokalne środowisko malarskie.

Galeria Współczesnego Malarstwa Pomorskiego w Grudziądzu od momentu jej powstania była kolekcją gromadzoną w sposób świadomy. Jednymi z pierwszych osób, które miały realny wpływ na wybór dzieł, byli Stanisław Borysowski oraz Zbigniew Czerski. Od momentu wyodrębnienia ze struktur muzealnych Działu Sztuki obowiązki decyzyjne w zakresie kwalifikacji dzieł do ewentualnego zakupu spadły na kuratora zbiorów. Z czasem wszystkie ewentualne zakupy i darowizny musiały być zatwierdzane przez Komisję Zakupu Muzealiów, jednak opinia kuratora nadal pozostawała kwestią nadrzędną.

W swoim założeniu zbiory nie miały stanowić reprezentacji dzieł twórców z różnych regionów czy wszystkich szkół artystycznych. Aspekt środowiskowy był zatem podstawowym kryterium dopuszczającym prace plastyczne do dalszej kwalifikacji. Nie należy jednak zapominać, że takowa naturalnie istniała, przynajmniej w założeniu pierwotnym, zwłaszcza w stosunku do dzieł zakupionych bądź depozytowych. Dobór dzieł nadal następował poprzez selekcję, której kryterium była ocena zjawisk zachodzących w danym środowisku artystycznym, z wyodrębnieniem jednostek przodujących oraz kontynuatorów⁹. Z czasem, postępujące problemy braku wystarczającego finansowania muzeum, zarówno na szczeblu administracji wojewódzkiej, jak i ministerialnej, zahamowały dynamiczny rozwój kolekcji i ograniczyły liczbę nabytków do pojedynczych w skali roku wpływów¹⁰. Nie bez znaczenia były ponadto naciski niektórych dyrektorów na rozwój innych działów muzealnych (wykres 3).



Wykres 3. Zbiory GWMP. Porównanie liczby pozycji inwentarzowych

Źródło: materiał autora

⁹ W kontekście krytycznej analizy powojennych zbiorów muzealnych wpisujących się w ideę tzw. muzeów artystów (w rozumieniu osobistego, subiektywnego ujęcia) por. D. Folga-Januszewska, *Muzeum jako realizacja artystyczna* [w:] *Sztuka dzisiaj: materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 59.

¹⁰ Zamknięto program Departamentu Plastyki umożliwiający zakupy konkretnych dzieł, których nabycie w ramach podstawowego budżetu było niemożliwe.

Galeria środowiskowa – próba klasyfikacji

Sformułowanie „galeria środowiskowa” nie było dotychczas traktowane jako odrębny i samodzielny termin opisujący szersze zjawisko artystyczne. W związku z analizą charakteru i specyfiki zbiorów znajdujących się w kilku muzeach na terenie całej Polski zasadne wydaje się prześledzenie możliwości wprowadzenia tego terminu jako charakteryzującego konkretny model kolekcjonerski występujący od początku lat sześćdziesiątych do początku lat osiemdziesiątych XX w.¹¹ Jako jedne z pierwszych w sposób celowy współczesną plastykę regionalną gromadziły muzea w Siedlcach, Bielsku-Białej, Zielonej Górze, Gorzowie Wielkopolskim, Koszalinie oraz do pewnego momentu muzea w Bydgoszczy i we Wrocławiu.

Ze względów czysto technicznych tak regionalnie sformułowany profil wystawienniczy miały jedynie muzea szczebla miejskiego bądź okręgowego. Obowiązki kolekcjonerskie nakładane na muzea narodowe wymagały selekcjonowania zbiorów o charakterze i zakresie ogólnopolskim bądź światowym. Dlatego też część instytucji, które na pewnym etapie funkcjonowania zmieniły swój status z okręgowych na narodowe, porzuciły koncepcję rozbudowy zbiorów środowiskowych¹².

Sytuacja muzealnictwa polskiego po 1945 r. jest problemem złożonym i niezwykle skomplikowanym. Na muzealnej mapie Polski pojawiło się wiele nowych instytucji, których funkcjonowanie miało być skorelowane z wizją budowy nowego, silnego państwa. Jednocześnie możliwości kolekcjonerskie większości instytucji były w dużym stopniu ograniczone. Pierwsze lata powojenne sprowadzały się w dużej mierze do potrzeby odpowiedniego zabezpieczenia i konserwacji ocalałego dziedzictwa. Naturalnym zatem kierunkiem była specyfikacja zbiorów w ramach działów historii, archeologii czy etnografii, jako że takowe obiekty były stosunkowo powszechne i łatwe do pozyskania (w ramach darów od mieszkańców w postaci pamiątek rodzinnych, czy też pozostałości po zniszczeniach wojennych). W przypadku malarstwa sprawa była utrudniona. Kolekcjonowanie sztuki dawnej ze względu na brak otwartego rynku sztuki oraz ograniczenia budżetowe wykluczało udział większości ówczesnych instytucji muzealnych. Muzealnicy zdawali sobie sprawę z potrzeby przeniesienia środka ciężkości na aktualne działania plastyczne i ich popularyzację oraz stworzenie przemyślanej, długofalowej strategii funkcjonowania aktualnej sztuki w świadomości przeciętnego odbiorcy¹³. Jak pisał Jan Muszyński, wielo-

¹¹ Ramy czasowe z jednej strony są wyznaczone datami założenia najwcześniejszych, spójnych kolekcji sztuki regionalnej, z drugiej zaś są ograniczone oficjalnym bojkotem państwowych instytucji kulturalnych przez środowiska artystyczne, zakończonym rozwiązaniem w 1983 r. struktur Związku Polskich Artystów Plastyków.

¹² W tym miejscu warto przywołać przykład tzw. kolekcji Hermansdorfera znajdującej się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu czy kolekcji artystów regionalnych w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy, które zdecydowały ostatecznie o profilowaniu zbiorów w kierunku ogólnopolskich tendencji artystycznych.

¹³ W kontekście kolekcji muzealnych zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, Warszawa 1996; B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980: Szanse i mity*, Warszawa 1975; B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja: próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002; M. Szela, *Wyznaczanie „współczesności” przez muzealne kolekcje sztuki* [w:] *Nowoczesność kolekcji*, red. T.F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, K. Lewandowska, Toruń 2010, s. 95–106; B. Kowalska, *Kolekcjoner wobec sztuki swoich czasów* [w:] *Nowoczesność kolekcji...*, s. 20–21.

letni dyrektor muzeum zielonogórskiego: „twórczość miała być określona przez tożsame poglądy i opinie wybranej grupy artystów tworzących tu i teraz”¹⁴. Naturalnym tego efektem było nawiązanie ścisłej współpracy z artystami zrzeszonymi w ramach oddziałów terenowych i kół Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), instytucji skupiającej w zasadzie sto procent działających aktywnie twórców¹⁵.

Pod względem artystycznym były to miejsca spełniające tradycyjną rolę prezentacji, popularyzujące wielość kierunków i stylistyk, określane często mianem „kontener na sztukę”¹⁶, czego nie należy jednoznacznie identyfikować jako określenie negatywnie wartościujące. Środowiskowość zbiorów nie musi być bowiem postrzegana jako element niskiej jakości czy braku ambicji kolekcjonerskich. Co więcej, zgodnie z tendencjami naukowymi pojawiającymi się w ciągu ostatnich kilkunastu lat, a dotyczącymi badań nad sztuką w ogóle, historia dziejów sztuki to nie tylko historia wielkich ośrodków artystycznych i wielkich, sztandarowych dzieł, lecz także, a może przede wszystkim historia działalności artystycznej peryferiów.

Dla porządku przypomnieć należy, że w ujęciu historycznym zjawisko galerii środowiskowych było charakterystyczne dla okresu od początku lat sześćdziesiątych maksymalnie do początku lat osiemdziesiątych XX w. W latach sześćdziesiątych założono kolekcje w Grudziądzu, Zielonej Górze, Siedlcach¹⁷, Koszalinie. Tak zakreślony czas w programie kolekcjonerskim wzmiankowanych instytucji charakteryzuje się szeregiem powtarzalnych cech, tożsamych ze specyfiką okresu PRL.

Galeria Współczesnego Malarstwa Pomorskiego w Grudziądzu – podobnie jak większość ówczesnych kolekcji sztuki współczesnej – była budowana w sposób osobisty, zależny w dużej mierze od indywidualnych wyborów czuwającej nad nią jednostki¹⁸. W początkowym okresie tę kluczową rolę pełnił wspomniany już Borysowski, z czasem funkcje decyzyjne spadły całkowicie na dyrektora Czerskiego, a następnie na kolejnych dyrektorów oraz wieloletniego kuratora zbiorów sztuki – Jadwigę Drozdowską, która pozostając przez lata w ścisłym kontakcie z lokalnymi twórcami, czuwała zarówno nad organizacją wystaw, jak i odpowiednią kwalifikacją prac mających wzbogacić kolekcję. Nie należy

¹⁴ J. Muszyński, *Galerie autorskie jako forma prezentacji sztuki współczesnej w Muzeum Ziemi Lubuskiej*, „Rocznik Lubuski” 2005, t. 31, cz. 1, s. 199.

¹⁵ Zaznaczyć należy, że mowa tu o twórcach z wykształceniem akademickim (twórcy ludowi i nieprofesjonalni, jakkolwiek mający możliwość działalności i reprezentowania swojego środowiska w skali regionalnej czy ogólnopolskiej, nie mieli prawa zrzeszać się w ramach struktur ZPAP). W odniesieniu do zasad funkcjonowania artystów w ZPAP por. A. Vetulani, *Związek Polskich Artystów Plastyków [w:] Polska życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1992, s. 109–116.

¹⁶ L. Guzek, *Galeria jako zagadnienie artystyczne w sztuce konceptualnej*, „Sztuka i dokumentacja” 2012, nr 6, s. 124.

¹⁷ O początkach kolekcji regionalnej można mówić w zasadzie od samego początku funkcjonowania muzeum w Siedlcach. Powołane do życia w 1967 r. Muzeum Regionalne ze szczególnym zaangażowaniem gromadziło twórczość działających lokalnie twórców, jak również artystów uznanych i działających w całej Polsce, a pochodzących z Siedlec, jak chociażby Michał Boruciński.

¹⁸ Jak pisze Kowalska, o wyborze decydowała zazwyczaj zbierająca się doraźnie grupa specjalistów związanych z instytucją, nie zaś ustalony i konsekwentnie realizowany program kolekcjonerski; por. B. Kowalska, *Polska awangarda...*, s. 19.

zapominać ponadto o pracach z dziedziny rzeźby, grafiki czy tkaniny artystycznej, wykonywanych w środowisku bydgoskim, ze względu na kwestie techniczną i materiałową nie włączonych co prawda w ramy GWMP, aczkolwiek w równej mierze egzemplifikujących lokalną twórczość artystyczną.

Osobiste, indywidualne podejście do wybranego modelu kolekcjonerskiego i podejmowanych decyzji przywołuje na myśl tzw. galerie autorskie, funkcjonujące głównie w latach siedemdziesiątych XX w. W ciągu ostatnich kilkunastu lat termin „galeria autorska” zyskał dużą popularność w badaniach nad specyfiką kolekcjonerstwa sztuki współczesnej po 1945 r.¹⁹ Szczególną odmianą tych galerii są galerie konceptualne²⁰, tworzone i prowadzone *de facto* przez samych artystów, i do obu zagadnień jako elementów typologii upowszechniania sztuki w PRL należy się odnieść, chcąc analizować bliżej charakter galerii środowiskowych.

Na obraz kolekcji środowiskowych wpłynęła w dużej mierze zależność od finansowania rządowego. Zakupy budżetowe muzeów miejskich i okręgowych dawały możliwość pozyskania co najwyżej kilku dzieł w skali roku, często jednak – ze względu na potrzeby zakupowe innych działów – nawet nie tyłu. Kluczowe dla rozwoju zbiorów, głównie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, były przekazy i zakupy celowe dokonywane przez struktury administracji państwowej. Źródła wpływów nabytków do GWMP zostały już wzmiankowane. W latach 1957–1963 Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Koszalinie systematycznie dokonywał zakupów dzieł – eksponowanych na wystawach organizowanych przez lokalne środowisko artystyczne – by następnie przekazać je do zbiorów Muzeum²¹. Podobna zasada dotyczyła pozostałych, wspomnianych już muzeów. We wszystkich przypadkach podstawowym sposobem pozyskiwania nowych prac do kolekcji, obok zakupów i przekazów, były darowizny bezpośrednio od artystów bądź od osób związanych z artystami (spadkobierców, przyjaciół, kolekcjonerów). Taki model wpływu dzieł powtarzał się także w odniesieniu do innych okresów artystycznych czy nawet innych działów muzealnych (historycznych, etnograficznych). Jednak skala wzrostu ilościowego zbiorów sztuki współczesnej w latach sześćdziesiątych XX w. była zjawiskiem całkowicie bezprecedensowym i niemożliwym do przecenienia.

Zupełnie odmiennie do darowizn podchodzili twórcy galerii autorskich, w szczególności zaś galerii konceptualnych. Wpływ muzealiów w takiej formie był spotykany niezwykle rzadko i przyjmowany nad wyraz niechętnie. Upatrywano w tym zbyt daleko posuniętej przypadkowości i braku kontroli nad jakością dzieł włączanych w ramy kolekcji. Nie sposób nie zgodzić się z tym podejściem, jednak w przypadku galerii środowiskowych przypisywano temu środkowi zgoła inne znaczenie.

¹⁹ Pojęcie galerii autorskich pojawiło się już na początku lat osiemdziesiątych XX w. w pracach Barbary Stokłosa i Grzegorza Dziamskiego – zob. B. Stokłosa, *Galerie autorskie. Przegląd koncepcji* [w:] *CDN*, red. K. Banachowska, J.S. Wojciechowski, *Studia Artystyczne*, t. 2, Warszawa 1980, s. 38; G. Dziamski, *Przestrzeń artystyczna; galerie autorskie* [w:] *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa, 1984, s. 118–153.

²⁰ Ł. Guzek, *Galeria jako zagadnienie artystyczne...*, s. 123–131.

²¹ M. Sikora, *Muzeum koszalińskie w latach 1947–1964*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne” 1971, t. 1, s. 25.

Jak widać na przykładzie kolekcji grudziądzkiej, włączenie propagandy prasowej do programu kolekcjonerstwa, rozpowszechnianie apelu do artystów zachęcającego do darowizn, było jednym z pierwotnych założeń Komitetu Organizacyjnego. Darowizny i ich liczba miały być dowodem na ścisłą współpracę środowiska plastycznego z instytucją, miały dawać korzyść obopólną, gwarantując artyście promocję twórczości i nawiązywanie relacji z kuratorem w celu ewentualnych przyszłych wystaw indywidualnych, muzeum zaś oferując sposób na bezkosztowe poszerzanie zbiorów, pokazywanych w możliwie najszerszej skali i reprezentujących różnorodną stylistykę. Zyskały one na znaczeniu zwłaszcza pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy kryzys finansowania instytucji kultury odbił się szczególnie mocno na możliwościach budżetowych małych muzeów.

Darowizny nigdy nie gwarantowały ofiarodawcy kolejnych zakupów ze strony galerii, dawały mu jednak określone korzyści: budowały jego pozycję wśród społeczności lokalnych twórców, a obecność jego prac w zbiorach muzealnych, zwłaszcza na stałej ekspozycji, była dla niego formą nobilitacji.

Pojęcie galerii środowiskowej w pewnym stopniu zajął się ze specyfiką funkcjonowania wzmiankowanej już galerii autorskiej. Zmienia się natomiast skala tego przedsięwzięcia z jednostki na środowisko, rozczłonkowane i prezentujące różne tendencje artystyczne, lecz mimo to działające spójnie oraz poddane podobnym czynnikom i wpływom. Doskonałym połączeniem tych dwóch modeli kolekcjonerskich są zbiory sztuki współczesnej muzeum w Siedlcach²². Pod koniec lat sześćdziesiątych muzeum to pozyskało około 250 prac siedleckiej artystki Małgorzaty Łady-Maciągowej jako dar od jej przyjaciół i spadkobierców²³. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych zbiory wzbogaciła ogromna, bo licząca przeszło 1700 dzieł, kolekcja prac Michała Borucińskiego, a kilka lat później kolejne – autorstwa Ireny i Joanny Karpińskich. Przez blisko dwie dekady – zarówno w formie darowizn od artysty, jak i zakupów oraz przekazów z Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Warszawie – do zbiorów muzeum trafiały ponadto prace siedlczanina Henryka Albina Tomaszewskiego²⁴.

Ciekawym przykładem, w kontekście syntezy modelu środowiskowego z modelem autorskim, są zbiory sztuki współczesnej w Muzeum Ziemi Lubuskiej. Były one dotychczas tematem kilku artykułów naukowych analizujących historię kolekcji na tle ogólnych koncepcji prezentacji sztuki współczesnej i sposobów jej upowszechniania²⁵. Prace te odnoszą się jedynie do kwestii dwóch kolekcji: prezentujących spuściznę warszawskiego „Arsenału” oraz plenerów Złotego Grona. Pomijają jednak twórczość artystów związanych ze Środkowym Nadodrzem i Zieloną Górą. W grupie blisko 2500 obiektów

²² Na marginesie warto dodać, że zbiory siedleckie nie zostały dotychczas docenione w literaturze poświęconej galeriom autorskim i wymagają dalszych, pogłębionych badań.

²³ B. Kozaczyńska, *Muzeum Regionalne w Siedlcach (1967–1999)*, Siedlce 2005, s. 50–51; G. Garstecka, *Malarstwo Małgorzaty Łady-Maciągowej*, „Zeszyty Metodyczne” 1980, nr 2, s. 68–69.

²⁴ B. Kozaczyńska, *Muzeum Regionalne ...*, s. 52.

²⁵ L. Sarnowska, *Galerie autorskie, katalog-kalendarium 1976–1988*, Zielona Góra 1989; L. Kania, *Koncepcje powstawania kolekcji sztuki współczesnej w zielonogórskim muzeum*, „Rocznik Lubuski” 2005, t. 31, cz. 1, s. 185–195; J. Muszyński, *Galerie autorskie...*, s. 197–204; K. Kielczewska, *Galerie autorskie w Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze*, „Zielonogórskie Zeszyty Muzealne” 2008, t. 7, s. 167–176.

znajdują się liczne przykłady prac nestorów plastyki lubuskiej: Stefana Słockiego, Klema Felchnerowskiego, Mariana Szpakowskiego, Hilarego Gwizdały, Andrzeja Gordona czy Witolda Nowickiego, Alojzy Zacharskiej, Kazimierza Rojowskiego. Kolekcja muzealna sięga swym początkiem lat sześćdziesiątych XX w., kiedy to – jeszcze przed erą plenerów – lokalne środowisko plastyczne przeżywało swój pierwszy rozkwit, a jego dokonania były jednocześnie doceniane na szczeblu ogólnopolskim. Symultanicznie zaczęto wówczas gromadzić przykłady twórczości artystów niezwiązanych z regionem. Pod koniec lat siedemdziesiątych polityka zakupów uległa zmianie w kierunku skupienia się na poszerzaniu ilościowym zbiorów konkretnych artystów tworzących już w muzeum swoje kolekcje autorskie. W ten sposób ograniczono z jednej strony zakup pojedynczych dzieł do kolekcji, nawet artystów niereprezentowanych uprzednio w zbiorach, z drugiej zaś dano możliwość pokazania szerszego spektrum działalności artystycznej danego twórcy. Zasada ta dotyczyła zarówno kolekcji ogólnopolskiej (w ten sposób poszerzano m.in. Galerię Jana Berdyszaka), jak również kolekcji plastyków zielonogórskich (ponad 1700 prac Klema Felchnerowskiego)²⁶. Można zatem mówić w tym przypadku o ewolucji modelu środowiskowego w kierunku samodzielnie funkcjonujących i rozwijających się odrębnych galerii autorskich.

Istotny dla galerii środowiskowych był ponadto ich wymiar edukacyjny. Galerie te miały być platformą wspólnego porozumienia między widzem a artystą. W każdej z przytoczonych instytucji zasadą przy realizacji modelu kolekcjonerskiego było jednoczesne utrzymywanie stałych kontaktów z artystami, organizowanie cyklicznych wystaw indywidualnych oraz prezentacja nowych tendencji w sztuce. Niejednokrotnie organizowano wydarzenia towarzyszące programowi wystawienniczemu w postaci wykładów i prelekcji na temat lokalnej plastyki.

Z wymiarem edukacyjnym wiąże się w pewnym stopniu kolejny element charakteryzujący kolekcje środowiskowe funkcjonujące w PRL-owskich muzeach – skoncentrowanie na konkretnym, zespolonym z modelem kolekcjonerskim, profilu wystawienniczym. Najprostszą formę stanowiły naturalnie ekspozycje stałe, gwarantujące ciągłość relacji dzieło–widz, lecz nie była to jedyna metoda. Kolejną, nie mniej ważną, były wystawy objazdowe. Niezwykła ich popularność w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. wynikała początkowo z niewielkiej liczby reprezentatywnych zbiorów, z czasem zależna była głównie od państwowego programu rozwoju i upowszechniania kultury. Dawało to możliwość prezentacji zbiorów, w tym przypadku sztuki lokalnej, nie tylko w najbliższym otoczeniu (gminne i powiatowe domy kultury, kluby stowarzyszeń, sale wystawowe ZPAP i Biura Wystaw Artystycznych, lecz także poza granicami regionu (zarówno na terenie Polski, jak i za granicą).

Podsumowanie

Galerie środowiskowe nie były dotychczas traktowane jak odrębna grupa, charakteryzująca się wspólnymi cechami i celami kolekcjonerskimi. Artykuł, choć nie wyczerpuje

²⁶ L. Kania, *Koncepcje...*, s. 192.

w pełni zagadnienia tychże kolekcji, stanowić ma przyczynek do szerszej dyskusji nad problematyką regionalnych zbiorów sztuki współczesnej.

Podkreślić jednocześnie należy, że pojęcia galerii środowiskowej nie należy traktować jak formy klasyfikacji w typologii sztuki współczesnej. Jest to raczej wyodrębniony fragment większego problemu badawczego, dotychczas niezauważony, a wymagający pogłębionych badań.

Sam fakt zainteresowania się kolekcjonowaniem twórczości artystów lokalnych wpisuje się obecnie w tendencję badań nad kwestiami regionalizmu muzealnego (w rozumieniu krajoznawczym) oraz popularyzującymi regionalizm stowarzyszeniami, jak chociażby Towarzystwem Rozwoju Ziemi Zachodnich i Północnych, Towarzystwem Historycznym i Towarzystwem Kulturalnym.

Słowa kluczowe: galeria, kolekcjonerstwo, sztuka współczesna, Grudziądz, regionalizm

Local Gallery. Modern Pomeranian Painting's Gallery in Grudziądz as an Example of Contemporary's Art Dissemination Methods in PPL – Research Study Opening

The following thesis introduce the term 'local gallery', which should be translated as a gallery representing artistic group of a certain milieu. active from the sixties to the eighties of 20th century. The most characteristic example is the Gallery of Modern Pomeranian Painting in Grudziądz, founded in 1961. In the content of the article there are listed a few other galleries, collecting the works of the artists active in a certain area. Moreover, the article typifies a specific list of determinants, which are representative for all the mentioned galleries.

The aim of this study is to present the Grudziądz gallery as an exemplary collection for all the local galleries and to start the discussion about the necessity of introducing new definition in the typology of modern art.