

Marcin LACHOWSKI

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

PLENERY W OSIEKACH I GRANICE NOWOCZESNEGO OBRAZU

Zainicjowane w 1963 roku przez Mariana Bogusza i Jerzego Fedorowicza plenery w Osiekach stanowiły kontynuację problematyki nowoczesnego malarstwa, poszerzając zarazem zakres środków i poetyk malarskich. Nawiązując do tradycji nowoczesnej kolekcji budowanej przez warszawską Galerię Krzywe Koło, wykreślały obszar nowych odniesień. Propozycja zbudowania kolekcji sztuki współczesnej w Muzeum w Koszalinie, aktualizowanej kolejnymi edycjami plenerów, wpisywała się w program działalności Galerii Krzywe Koło, podejmującej jednocześnie strategię decentralizacji życia artystycznego. Te dopełniające się składniki – gromadzenie zbioru i odkrywanie nowych zjawisk artystycznych – wyznaczały zarazem ścieżkę określającą przekształcenia nowoczesnych poetyk w zróżnicowany obszar praktyk artystycznych lat sześćdziesiątych, nasyconych teoretyczną refleksją i realizacjami, poszerzającymi granice obrazu. Jeśli formuła malarstwa abstrakcyjnego na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oznaczała swoiste wyczerpanie okresu odwilży, to cykliczne spotkania prowokowały do przewartościowania nowoczesnego paradygmatu, kontekstualizowania dzieła i praktykowania nowej formuły pleneru. Aktywność Bogusza w środowisku koszalińskim była w ten

sposób podsumowaniem i rozwinięciem dynamiki odwilży w nowym formacie instytucjonalnym lat sześćdziesiątych. Plenery w Osiekach stały się sceną transformacji idei suwerennego znaku plastycznego, zawartego w formule malarskiej metafory, w złożoną konstrukcję „obrazu konkretnego”, badającego granice malarstwa poprzez eksperyment formalny i kontekst prezentacji. Były płaszczyzną poszukiwań twórczych różnych artystów, mogą zatem jawić się od samego początku jako ogniskowa tych przemian, pokazując zarazem kształtowanie modelu neoawangardy.

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nurty malarstwa nowoczesnego były już ukształtowane, prezentując zróżnicowane wachlarz poetyk artystycznych: malarstwa metaforycznego, informelu, malarstwa materii czy też strukturalnego. Tendencje utrwalone środowiskowymi pokazami, m. in. w warszawskiej Galerii Krzywe Koło określone były programami i interpretacjami opisującymi wzorce nowoczesnej sztuki. Problem autonomii języka artystycznego, wyrażony zasadami postępowania w obszarze poszczególnych dyscyplin, wiązał współczesną praktykę z rozwinięciem rozpoznanej tradycji, sytuując znak plastyczny w opozycji do realistycznego studium przedmiotu, a zarazem wewnątrz prawideł rozwoju formy.

„Użycie współczesnych środków formalnych przez artystę chcącego wypowiadać konkretne i kontrolowane treści stawia go przed zagadnieniem metafory plastycznej. W ten sposób metafora staje się podstawowym problemem współczesnej plastyki, a dotychczasowe eksperymenty dotyczące wizualnej strony przedmiotów zastąpione być muszą poszukiwaniem plastycznej metaforyki.”¹ – głosił program Grupy 55. Dostrzegając aktualne zjawiska w rzeźbie w perspektywie historycznej, Wiesław Borowski utożsamiał współczesne problemy artystyczne z próbą wydzielenia formy z przestrzeni, nadania jej indywidualnego, niezależnego charakteru w stosunku do otoczenia. Ta dynamiczna ingerencja w przestrzeń miała gwarantować organiczną jedność dzieła, zaprzeczając idei geometrycznego, matematycznego, konstruktywistycznego rytmu. „Rzeźbiarze współcześni pragną – pisał Borowski – aby ich dzieło w sposób możliwie najsilniejszy wyodrębniło się z przestrzeni (...) jako ekspresyjna kreacja.”² Z kolei opisywane przez Mariusza Tchorka dwa główne współczesne nurty malarskie: abstrakcja geometryczna i tasyzm, określiły ideę przewyciężenia iluzji, a zarazem konsekwentną dialektykę kompozycji obrazowej i malarskiej materii. Aktualny eksperyment artystyczny, dokonując swoistej syntezy, prowadzi – zdaniem Tchorka – do dzieł skrajnie trójwymiarowych, które są „uwięzieniem i logicznego, i ciągłego rozwoju sztuki nowoczesnej”.³ W ten sposób działania rozwijające się w sztuce aktualnej, wyrażały zróżnicowany system ocen, akcentując autonomię poszukiwań plastycznych, swoisty system klasyfikacji poszczególnych dyscyplin, określonych własną formułą. Jednocześnie dostrzegano możliwość syntezy w obrazie-przedmiocie, obrazie posiadającym wymiar rzeźbiarski, będący osobliwym połączeniem realnej konkretności i plastycznej odrębności. „Z faktu tworzenia przedmiotów – pisała Hanna Ptaszkowska – Stażewski wyciąga konsekwencję, która łączy go z ostatnimi tendencjami w sztuce nowoczesnej. Przedmiot dąży do wytworzenia wokół siebie własnej przestrzeni, malarstwo wychodzi z płaszczyzny, staje na pograniczu rzeźby.”⁴ Ta rozwijająca się debata, związana ze starannym analizowaniem wzorców formalnych, wyłaniania konsekwencji rozwoju form plastycznych, ustanawiających swoją niezależną jakością, przenikała się z postulatami

nadawania nowoczesności utylitarnych znaczeń, sytuowania jej w obszarze codziennych praktyk. Realizm, konkretność i samoistność przedmiotu zastępowały naśladowczość i zależność socrealistycznej doktryny kreacyjnością artystycznych form, świadomych reguł postępowania – umożliwiając formułowanie krytycznych ocen.

Początek lat sześćdziesiątych charakteryzował się tendencją do podsumowań i kreśleniem wyrazistych tendencji artystycznych. Sprzyjały temu kolejne inicjatywy Mariana Bogusza. Wśród jego projektów z początku lat sześćdziesiątych istotne miejsce zajmowały coroczne wystawy *Konfrontacje* prowadzone przez Galerię Krzywe Koło, współpraca z elbląską Galerią El, a wreszcie propozycja cyklicznych spotkań w Osiekach. Za każdym razem próba określania charakteru współczesnej sztuki wiązała się z koniecznością wypracowania lokalnego wymiaru współpracy i społecznego oddziaływania. Poszczególne inicjatywy Bogusza prowadziły do kształtowania i łączenia ogólnopolskiego środowiska, realizującego specyficzne cele. W szczególności sposób godziły antynomie nowoczesności, wiążąc ciągłość rozwoju form artystycznych, a zarazem wpisując je w codzienną praktykę określaną administracyjnymi ramami i normami – harmonizując wyabstrahowany, osobny wymiar poszczególnego dzieła z realnym porządkiem ich prezentacji.

„Sama podstawa tej idei – wspominał Jerzy Fedorowicz o początkach spotkań w Osiekach – wzięła się z naszej niezgody na monocentryczny model polskiej kultury i stagnację ruchu artystycznego (...). Była to także świadoma próba integracji środowisk artystyczno-intelektualnych. Była to też chęć tworzenia wspólnoty twórczej w otwartym nadmorskim pejzażu.”⁵ Założenia pierwszych plenerów w Osiekach prowadziły do przeformułowania nowoczesnych praktyk artystycznych w rozbudowane modele nawiązywania sztuki wobec obszaru nauki, technologii, a wreszcie efemerycznych interwencji w krajobrazie, umożliwiając krytyczny namysł nad trwałością i autonomią obrazu. Te wątki charakteryzujące dynamikę przemian, wpisane również w tematy elbląskiego Biennale i Sympozjum w Puławach, w Osiekach zyskały ciągłość, na nowo definiując zjawisko artystycznego pleneru. Jeśli jednak dwie wspomniane imprezy – w Elblągu i Puławach – z założenia przynajmniej wpisywa-

ły się w język ideologicznego zaangażowania sztuki we współczesność,⁶ koszalińskie plenery prowadziły do bardziej niezależnego przemyślenia reguł obrazowania. Wynikając z programu konfrontacji stylistyk artystycznych, wprowadzały postulat rewizji obrazu jako takiego, zastępując model plenerowego odzwierciedlania natury propozycją kontekstualizacji obiektu w efemerycznych warunkach naturalnych.

Kolekcja dzieł oferowana przez Bogusza w 1963 roku Muzeum w Koszalinie była pochodną – organizowanych od 1960 roku przez warszawską Galerię Krzywe Koło – dorocznych *Konfrontacji*. Kolejne edycje odzwierciedlały charakter podejmowanych wątków artystycznych. Właśnie w warunkach zbiorowych pokazów najsilniej mógł zaistnieć odrębny obraz, ale też to owe pokazy prowokowały do rozpoznawania dopiero wyłaniających się nurtów czy też już dominujących tendencji. *Konfrontacje* miały prowadzić do uporządkowania odmiennych nurtów sztuki współczesnej, określać jej tradycje i granice. O przemianach sztuki nowoczesnej decydowały elementy formalne i autonomia, ekskluzywność przedmiotu artystycznego. Takie ujęcie wynikało jeszcze ze sformułowań Bogusza z drugiej połowy lat pięćdziesiątych, wyrażone przeciwstawieniem sobie „sztuki konkretnej” i „sztuki abstrakcyjnej”: „Pojawienie się malarstwa abstrakcyjnego jest wynikiem dążenia do zlikwidowania dwuznaczności formy i treści, zlikwidowania wszystkiego, co stwarza iluzję otaczającej nas natury z anegdotyczną interpretacją. (...) Sztuka abstrakcyjna jest uzależniona od natury – natura warunkuje treść obrazu. Sztuka konkretna od natury jest uniezależniona – myślenie warunkuje treść obrazu.”⁷ Eliminacja iluzyjności obrazu, „odbicia” rzeczywistości w procesie abstrahowania, miała doprowadzić do powstania „naturalnego języka” obrazu: poprzez sięgnięcie do form organicznych, nieregularnych, a ponadto działających bezpośrednio.

Realizując *Konfrontacje* w Elblągu w 1965 roku Bogusz wyraźnie podzielił przestrzeń ekspozycyjną na dwie części, odgraniczając malarstwo typu informel i materii (umieszczone w nawie kościoła poddominikańskiego) od nurtu „konstruktywnego” reprezentowanego pracami m.in: Bogusza, Gostomskiego, Krasieńskiego, Kwiatkowskie-

go, Marczyńskiego, Rosołowicza, Sosnowskiego, Stażewskiego, Załęskiego, Ziemińskiego, pokazanymi w jasnym prezbiterium⁸. Dzieła tych artystów, charakteryzujące się lapidarną formą – elementarnymi, geometrycznymi składnikami kompozycyjnymi, oparte na wyraźnym module, wywiedzione zostały z doświadczeń „obrazu-przedmiotu”. Taki układ wystawy pozwalał na interpretowanie sztuki nowoczesnej w kategoriach przekształceń formalnych, wywodzących uporządkowane malarstwo „nowych konstruktywistów” ze spontanicznych działań w duchu *informel*. Dramaturgia pokazu Bogusza określała kierunki przemian ówczesnego malarstwa, nawarstwianie się odrębnych modeli, zamiast akcentowania stylistycznych przerw i opozycyjnych konwencji. Narracja tej ekspozycji kładła nacisk na esencjonalizm zjawisk artystycznych, oczyszczanie formy artystycznej, autonomiczny język obrazu – różny od niespójnej materii obrazów okresu „odwilży”.

Tego rodzaju dociekania przeważały również w komentarzach na temat imprezy. Jerzy Ludwiński w swojej recenzji, odczytując intencje autorów wystawy jako dążenie do zestawienia dwóch nurtów plastyki współczesnej, pytał zarazem: „Cóż z tego, że artysta używa w dziele sztuki form, które można by nazwać kołami lub kwadratami, jeśli tworzy z nich zmieniającą się strukturę o pewnych cechach wyraźnie relatywistycznych i o działaniu raczej destrukcyjnym niż porządkującym. Jaki pożytek z niezauważenia wyraźnych figur, skoro z zupełnie nieregularnej tkanki obrazu artysta buduje zatomizowaną, jednolitą konstrukcję, niezniszczalną jak skała?”⁹ Ten sposób analizy odnoszący się do utrwalonych konwencji językowych, był sposobem kształtowania zindywidualizowanego języka form, odczytywanych przez pryzmat osobistego doświadczenia i partykularnego sposobu ustanawiania znaczeń. Przypomnijmy jednocześnie, że przeniesione do Elbląga *Konfrontacje* zapowiadały inny sposób współuczestniczenia nowoczesnej formy wobec postulowanych oczekiwań, dotyczących nadawania kształtu miejskiej przestrzeni publicznej, określając ich przedmiotowość jako aspekt realnego oddziaływania nowoczesnym językiem wizualnym.

Podarowany do Muzeum w Koszalinie w 1963 roku zbiór dzieł oferował podobną narrację, akcentując wielokierunkowy i synchroniczny

sposób interpretowania nowoczesności, odwołującej się do „malarzkiej metafory” w duchu Grupy 55, abstrakcji geometrycznej (Stażewski, Gierowski, Dhubak), a także różnych odmian malarstwa materii (Rajmund Ziemiński, Hilary Krzysztofiak). Dar Bogusza, wykreślający różne modele nowoczesności, miał stać się punktem wyjścia dla dorocznych spotkań plastycznych, rozwijających tradycję pleneru w kierunku pracowni warsztatowych, aranżowanych pokazów, dyskusji problemowych, a wreszcie prezentacji edukacyjnych. Organizowane z inspiracji środowiska lokalnego, przede wszystkim dzięki działalności Jerzego Fedorowicza, plenery wpisywały się wielostronną i konsekwentną aktywnością Bogusza sięgającą jeszcze lat czterdziestych (w ramach Klubu Młodych Artystów i Naukowców), poprzez działalność Galerii Krzywe Koło aż do Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Plenery w Osiekach prowadziły zarazem do kontekstualnych praktyk artystycznych lat sześćdziesiątych. Ów kontekstualny aspekt wiązał się na początku z zawartymi we wspomnieniach mozolnymi próbami osadzenia sztuki nowoczesnej w lokalnych i politycznych uwarunkowaniach, wiążąc system znaczeń wpisanych w ideę autonomicznej formy w ciasny gorset polityki kulturalnej. We wspomnieniach Jerzego Fedorowicza pojawia się kilka wątków ujawniających oficjalny przebieg dyskusji, proces zdobywania zaufania decydentów różnych stopni administracji publicznej. Abstrakcjonizm i nowoczesność wiązały się zarówno z uniwersalizmem kultury, zastępując lokalny, figuralny wariant twórczości, jak i z panslawizmem wpisanym w program repolonizacji. Nowoczesność kojarzyła się także z możliwością kształtowania życia kulturalnego w wymiarze lokalnym, jako emanacji polityki decentralizacji. Wynikiem tych zabiegów były podejmowane próby zrównoważenia proporcji liczby uczestników na rzecz zapraszanych artystów i twórców związanych z Koszalinem, co pozwoliło na rodzimą identyfikację miejsca. Ale także odwrotnie, plenery organizowane cyklicznie miały dawać okazję wymiany wystaw i prywatnych doświadczeń, a to inicjowało powstawanie różnorodnych instytucji artystycznych. Widziane w tej perspektywie plenery osieckie stanowiły łącznik między integrującymi różne środowiska

działaniami Galerii Krzywe Koło, a rozproszonymi instytucjami wystawowymi w drugiej połowie lat sześćdziesiątych.

Jednym z warunków określających specyfikę plenerów w Osiekach był warsztatowy charakter imprezy, jawność, jak pisał Fedorowicz, procesu tworzenia. Ten aspekt inaugurował przejawiającą się w latach sześćdziesiątych ideę procesualności sztuki i łączenia technik obrazowania. Postulaty zawarte w pierwszym programie pleneru, podczas następnym zakładały również poszukiwanie nowej formuły ekspozycji, osadzającej dzieła w plenerowym kontekście. Tak określona praktyka pleneru stanowiła wczesny przykład rozważań dotyczących nowych modeli ekspozycyjnych. Zapowiadała jednocześnie dyskusje podejmowane wokół „formy otwartej”, a także zainteresowania „teorią informacji”. Wobec której, jak pisał Mieczysław Porębski „Zabieg ekspozycyjny nie tworzy samej informacji, tworzy coś więcej: sytuację informacyjną, która biegiem informacyjnego przekazu w sposób przewidziany steruje.”¹⁰ Zachowane dokumentacje filmowe i fotograficzne z pierwszych plenerów zdawały się być wyrazem poszukiwania innych miejsc dla ekspozycji nowej sztuki, czyniąc z pleneru naturalny efekt scenograficzny.¹¹ Ekspozowane prace, wywiedzione z różnych malarskich praktyk (figuralnych metafor Benona Liberskiego, geometrycznych obrazów Ludmiły Popiel, ażurowych form optycznych Jana Ziemińskiego, czy „przestrzennych kompozycji” Edwarda Krasińskiego), pokazują zróżnicowane aspekty prezentacji. Naturalny krajobraz, stanowiący tło dla ekspozowanych obiektów, stawał się częścią poplenerowych działań. Dokumentacja fotograficzna akcentowała proces produkcji, dawała wgląd w rzemieślnicze opracowanie, pokazywała montaż, wreszcie ekspozycję jako dynamiczną relację form – trójwymiarowych obiektów i naturalnego otoczenia – reinterpretując realizm w nowoczesnej formule. Ten warsztatowy charakter, ujęty w dokumentacji, umiejscawiał język form abstrakcyjnych w materialnym kontekście tworzywa i wytwórczości, odtworząc proces tworzenia i prezentowania.

Jednocześnie prezentowane podczas pleneru w 1965 roku prace ogniskowały odmienny sposób interpretowania granic plastycznego medium. Jan Ziemiński zaprezentował jedną

z pierwszych prac z cyklu „obrazów optycznych”. Odchodząc od grubo, fakturalnie nakładanych warstw gipsu i farby w *Formurach*, przynależnych malarstwu materii, w Osiekach posłużył się geometrycznymi formami przestrzennymi, kształtowanymi poprzez regularny układ wypukłych listew. Wychodząc z tradycji malarskiej zaprezentował kompozycje określające doświadczenie optyczne jako zmienne, wizualizujące przestrzenne warunki percepcji obrazu, rzutowanego na otaczający krajobraz. Z kolei Edward Krasiński uwalniając wolumen rzeźby stworzył lekką, podwieszoną kompozycję z listew i drutów, tworząc ażurowe, rytmiczne podziały, eksponujące efekt przestrzennej ekspansji, redukujące zarazem materialność „rzeźbiarskiej” konstrukcji. Naturalny kontekst oferował także refleksję dla rozpoznania i przekroczenia autonomicznych granic dzieła. Taki postulat formułował m. in. Julian Przyboś, przyglądając się obiektowi *Dzida* Edwarda Krasińskiego. Zachęcał, by artyści – tworząc swoje prace – z pełną świadomością brali pod uwagę plenerowe otoczenie, w którym miały być one eksponowane, zamiast „pracownianych” obrazów, wtórnie umieszczanych w krajobrazie. „Kompozycję przestrzenną” wykonaną przez Krasińskiego lokował wobec określonej tradycji. Przyboś wierny spuściznie awangardy umieszczał ją w szeregu rzeźb Katarzyny Kobro i koncepcji przestrzennych Hansena.¹²

Obserwowana przez krytyka tradycja konstruktywistycznego programu stanowiła tylko jedną z osi opisaną relacji obiektu wobec przestrzeni ekspozycyjnej. Ten wariant stawał się tematem prac, określających nowe warunki prezentacji i krytycznej refleksji nad integralnością obrazu w kolejnych edycjach pleneru w Osiekach. Przejawiał się w dyskusjach i programach poszczególnych spotkań, wiążących poszukiwania artystyczne z zagadnieniami nauki (1964) oraz architektury i urbanistyki (1966), na nowo definiując obszar odniesień sztuki. Przede wszystkim podejmowane problemy wyznaczały granice obrazowania. Wykonane podczas piątego pleneru (1967) akcje i działania na trwałe wpisały się w obszar polskiej historii sztuki, stając się swoistym podsumowaniem procesu przekraczania granic artystycznego tworzywa, jako programu

podejmowanego w Osiekach w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych. Akcje Tadeusza Kantora (*Panoramiczny happening morski*), Włodzimierza Borowskiego (*Zdjęcie kapelusza – Niciowiec okienny*) czy Andrzeja Matuszewskiego (*Ślady*), zróżnicowane w skali i rozległości podejmowanych tematów, uwzględniały warunki pokazu jako integralnej ekspresji prezentowanego dzieła.¹³ Kanwą tych działań było myślenie o obrazie jako formule reprezentacji rzeczywistości. Białe płótno w działaniu Matuszewskiego, rama okienna w akcji Borowskiego czy inscenizacja na tle morskich fal Kantora operowały zasadniczym modulem kreacji obrazowej jako wariantem kadrowania rzeczywistości. Umieszczone w ciągu zdarzeń nasyciły jednocześnie artystyczną inwencję elementami przypadkowości, improwizacji, współuczestnictwa, degradacji artystycznego medium. Rezygnowały z autonomii i samoistości nowoczesnego malarstwa, epatując materialnością, surowością i impulsywnością aranżowanej sceny – kwestionowały w ten sposób podniosły nastrój artystycznego działania.

Wczesne realizacje plenerowe w Osiekach, zainspirowane odwilżową formułą malarstwa abstrakcyjnego, doprowadziły do swoistej konkluzji praktykę autonomizacji obrazu. Stały się scenariem poszerzonego pola obrazowego, kwestionując walor konstrukcji i metaforycznej wypowiedzi. Zogniskowały zróżnicowane, rozproszone procesy artystyczne, odsłaniając warsztat i kontekst prezentacji. Wpisane w ogólne ramy polityki kulturalnej lat sześćdziesiątych w PRL-u – ożywiania życia artystycznego na prowincji oraz wychowawczej funkcji sztuki – prowadziły do demontażu ideę obrazu jako autonomicznej formy. Kolejne odsłony osieckich plenerów prowadziły jednak do rozstrzygnięć wewnątrzartystycznych, oferując refleksję nad obrazem, który łączy się z miejscem i czasem działania, anektując i ukazując fragmenty rzeczywistości. Dialektyczna relacja między obrazem a przestrzenią, zyskując swoją syntezę w „obrazie konkretnym”, doprowadziła do reformułowania założeń realizmu jako głównego tematu powojennych dekad, spełniając ten postulat na granicy autonomicznego języka formy i jej realnej obecności. W Osiekach utopia nowej przestrzeni uzyskiwała swój pragmatyczny wymiar

pojedynczych miejsc. Taka praktyka okazała się na przełomie dekad bezpośrednim impulsem dla twórczości konceptualnej, ale stała się także elementem głębszej transformacji nowoczesnego dzieła w złożoną awangardową strukturę montażu – dzieła wobec otoczenia. Plenerowe warunki pokazów oferowały możliwość wydobycia związku przedmiotu i otoczenia, jako elementów pokazu. Jednocześnie skłaniały do odczytania osieckich spotkań przez pryzmat bezinteresownej twórczości, rozwijającej wewnątrzartystyczne cele. Nadmorskie otoczenia jawiło się jako enklawa ideologicznego wypoczynku. Erna Rosenstein notowała: „Wielkość przestrzeni morza, działanie powietrza, niespodziewane rozmowy i kontakty artystów, którzy zjechali z całej Polski, beztroska materialna, poczucie ważności samego tworzenia – wszystko to składało się na Plener Koszaliński.”

Ukształtowany jednak nowy sposób myślenia o przestrzeni jako miejscu wykreślał już inną historię – Galerii Foksal – rozwijaną przez stałych bywalców osieckich plenerów: Wiesława Borowskiego, Hannę Ptaszkowską i Mariusza Tchorka.¹⁴ Podarowana przez Bogusza Muzeum w Koszalinie kolekcja dzieł stała się punktem wyjścia dla poszerzenia warsztatu nowoczesnego obrazowania w kierunku zaprzeczenia iluzji i akcentowania zmienności jako estetycznego pryncypium neoawangardy, przekraczając stylistyczne kwalifikacje nowoczesności.

Przypisy

- ¹ *Galeria Krzywe Koło*, red. Janusz Zagrodzki (Warszawa: Muzeum Narodowe, 1990), 63. Kat. wyst.
- ² Wiesław Borowski, „O aktualnych zjawiskach w rzeźbie (II),” *Struktury*, nr 3 (1959): 9.
- ³ Mariusz Tchorek, „W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II),” *Struktury*, nr 3 (1959): 8-9.
- ⁴ Hanna Ptaszkowska, „Klasyka czy awangarda?” *Struktury*, nr 2 (1959): 5.
- ⁵ Cyt. za Walentyna Orłowska, „Wstęp,” w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008), 14-15. Ta wypowiedź pozwala także widzieć plenery koszalińskie jako swego rodzaju proces udomowienia rzeczywistości na tzw. ziemiach odzyskanych; por. Ewa Kopczyńska, *Udamawianie przestrzeni. Dynamika tożsamości na Ziemiach Zachodnich*, dostępny 18.04.2018, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/29972/kopczynska_udomawianie_przestrzeni_dynamika_tozsamosci_miejsca.pdf?sequence=1&isAllowed=y; Jacek Wojsław, „Ziemie Odzyskane w polityce propagandowej kierownictwa PPR w latach 1945 – 1948 w kontekście rysowania relacji Niemców i Polaków: strategie komunikacyjne i ich stosowanie na przykładzie prasy Wybrzeża Gdańskiego,” *Naukowy Przegląd Dziennikarski*, nr 3 (2017): 7-27.
- ⁶ Por. Piotr Juszkiewicz, *Cień modernizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013), 136-176.
- ⁷ Marian Bogusz, „Uwagi polemiczne,” *Plastyka*, nr 15 (1957): 3.
- ⁸ Janusz Bogucki, „W Elblągu,” *Kultura*, nr 37 (1965): 10.
- ⁹ Jerzy Ludwiński, „Konfrontacje,” *itd.*, nr 45 (1965).
- ¹⁰ Mieczysław Porębski, „Enklawa zorganizowanej informacji,” *Projekt*, nr 5 (1964): 2.
- ¹¹ Por. archiwalia zgromadzone w: *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, dostępny 20.08.2017, <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/plener-w-osiekach-osieki-and-03964>; <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/plener-w-osiekach-plener>.
- ¹² Julian Przyboś, „Rzeźba napowietrzna,” *Poezja*, nr 1 (1965): 75-77.
- ¹³ Por. Marta Adamczak, „Akcjonizmy osieckie w latach 1967-1981,” w *Awangarda w plenerze*, 320-326.
- ¹⁴ Por. *Galeria Foksal 1966-2016*, red. Justyna Wesołowska, Michał Jachula (Warszawa: Galeria Foksal, 2016).

Bibliografia

- Adamczak, Marta. „Akcjonizmy osieckie w latach 1967-1981.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 320-347. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Bogucki, Janusz. „W Elblągu.” *Kultura*, nr 37 (1965): 10.
- Bogusz, Marian. „Uwagi polemiczne.” *Plastyka*, nr 15 (1957): 3.
- Borowski, Wiesław. „O aktualnych zjawiskach w rzeźbie (II).” *Struktury*, nr 3 (1959): 9.
- Galeria Foksal 1966-2016*. red Justyna Wesołowska, Michał Jachula. Warszawa: Galeria Foksal, 2016.
- Galeria Krzywe Koło*. Red. Janusz Zagrodzki. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1990. Kat. wyst.
- Juszkiewicz, Piotr. *Cień modernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Kopczyńska, Ewa. „Udamawianie przestrzeni. Dynamika tożsamości na Ziemiach Zachodnich.” Dostępny 18.04.2018. https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/29972/kopczynska_udomawianie_przestrzeni_dynamika_tozsamosci_miejsca.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Ludwiński, Jerzy. „Konfrontacje.” *itd.*, nr 45 (1965): 5.
- Orłowska, Walentyna. „Wstęp.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 12-24. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Porębski, Mieczysław. „Enklawa zorganizowanej informacji.” *Projekt*, nr 5 (1964): 2-23.
- Przyboś, Julian. „Rzeźba napowietrzna.” *Poezja*, nr 1 (1965): 75-77.
- Ptaszkowska, Hanna. „Klasyka czy awangarda?” *Struktury*, nr 2 (1959): 5.
- Tchorek, Mariusz. „W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II).” *Struktury*, nr 3 (1959): 8-9.
- Wojsław, Jacek. „Ziemie Odzyskane w polityce propagandowej kierownictwa PPR w latach 1945 – 1948 w kontekście rysowania relacji Niemców i Polaków: strategie komunikacyjne i ich stosowanie na przykładzie prasy Wybrzeża Gdańskiego.” *Naukowy Przegląd Dziennikarski* nr 3 (2017): 7-27.