

PSP: definicje

Napisanie monografii Przedsiębiorstwa Państwowego „Pracownie Sztuk Plastycznych” (PSP), zjawiska z obszaru sztuki, historii społecznej, politycznej i ekonomicznej Polski ostatnich sześćdziesięciu lat XX w., nie jest zadaniem łatwym, nie tylko dlatego, że archiwa tej instytucji ocalały szczątkowo, a większość jej uczestników czy beneficjentów już nie żyje. We współczesnych tekstach krytycznych o sztuce okresu PRL PSP pojawiają się zazwyczaj jako tło, niewymagający objaśnień kontekst¹, a jedynie dzięki badaniom Łukasza Rondudy² nad polską sztuką konceptualną lat 70. i twórczością duetu KwieKulik wiemy więcej, niż przekazuje obowiązujące do dziś i jedyne opracowanie dotyczące PSP autorstwa Hanny Kubaszewskiej³. Dzięki determinacji Rondudy, który dotarł do archiwów IPN, zrekonstruował biogram najsprawniej zarządzającego PSP od 1954 r. Henryka Urbanowicza, możemy rozwiązać aksjologiczny węzeł niedopowiedzenia. Jeśli bowiem było tak, jak charakteryzuje PSP, w kontekście galerii Foksal, Luiza Nader, która pisze, że „wszystkie wystawy musiały być każdorazowo zatwierdzone przez dyrekcję PSP – przedsiębiorstwa dysponującego pokaznymi funduszami, warsztatami, pracownią poligraficzną i drukarnią, obsługującego wszystkie ideologiczne zamówienia władzy związane ze sztukami plastycznymi (pomniki i transparenty, wystrój wnętrz i medale, etykiety i opakowania itd.)”⁴, czy jak dodaje Łukasz Ronduda, wzmacniając aspekt althuserowskiego

Ideologicznego Aparatu Państwa, że „stanowiły one – obok telewizji – strategiczny, ściśle kontrolowany element propagandowej maszyny”⁵ i że „ze zleceń PSP utrzymywali się prawie wszyscy polscy artyści okresu PRL, którzy po ukończeniu ASP zdecydowali się uprawiać zawód artysty plastyka”⁶, to ich działalność ma fundamentalne znaczenie dla nienapisanej jeszcze społecznej historii sztuki PRL.

Wydaje się, że opublikowane badania Rondudy przypomniły ideologiczny kontekst powołania i działania Przedsiębiorstwa, adekwatny także do obrazu połowy lat 70., kiedy do rywalizacji o zlecenia włączyli się artyści nowych mediów. W monografii KwieKulik możemy na przykład przeczytać, że Zofia Kulik i Przemysław Kwiek „sprzeciwiali się ignorowaniu artystów sztuk nietradycyjnych przez PSP”⁷ i chcieli zarabiać na własnych warunkach⁸. O ile wiem, nikt nie badał zależności między realizacjami PSP a poszczególnymi okresami ekonomicznego rozwoju PRL, niemniej jednak można sobie wyobrazić, że jako przedsiębiorstwo państwowe działające na zasadach rozrachunku ekonomicznego, PSP podlegały podobnym procesom, jak wszystkie państwowe firmy, które w okresie koniunktury początkowych lat epoki Gierka wysuwały coraz większe żądania inwestycyjne⁹, i że podobnie jak one „walczyły o środki wszystkimi dopuszczalnymi metodami, włącznie z fałszowaniem statystyk”¹⁰.

Jak pisze Hanna Kubaszewska: „W 1972 r. po długich staraniach udało się przedsiębiorstwu uzyskać korygowany fundusz na honoraria autorskie zamiast dotychczasowego sztywnego limitu finansowego. Umożliwiło to realizację wszystkich wpływających do PSP zamówień i spowodowało dalsze

¹ Nader (2009: 227).

² Ronduda (2009: 247); Ronduda, Schöllhammer (2012). Już po napisaniu tekstu mogłam przeczytać książkę Jarosława Jakimczyka *Najweselszy barak w obozie: tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*, Warszawa 2015, dezawuuującą złudzenia o jakiegokolwiek autonomii środowiska artystycznego w PRL. Autor krytycznie ocenia wnioski badań Rondudy, niemniej docenia ich pionierski charakter.

³ Kubaszewska (1992: 263–265).

⁴ Nader (2009: 227).

⁵ Ronduda (2009: 248).

⁶ Ronduda (2009: 246).

⁷ Ronduda, Schöllhammer (2012: 525).

⁸ Ronduda (2009: 248).

⁹ Kotowicz-Jawor (1983: 76).

¹⁰ Bałtowski (2009: 253).

zwiększenie obrotów i zysków (sic!). [...] zysk czysty PSP wynosił w 1972 r. – 9 710 000 zł; w 1973 r. – 20 252 000¹¹. Jeśli o 100% wzrosły w ciągu roku zyski Przedsiębiorstwa, adekwatnie musiały wzrosnąć dochody pracujących na zlecenia PSP artystów. Dla porównania, od 1970 do 1975 r. wydatki PZPR na „płace zasadnicze” (przy uwzględnieniu wzrostu aparatu na prowincji w związku z reformą administracyjną państwa) wzrosły o zawrotne wówczas 23,4%¹². W tym czasie dochody ludności rosły średnio o 7,2% rocznie, tak że od 1971 do 1975 r. płace realne zwiększyły się o 41,5%, koszty utrzymania zaś – o 12,2%. Jak pisze Marcin Zaremba, był to „przyrost niespotykany w dziejach Polski Ludowej, z entuzjazmem przyjęty przez społeczeństwo”¹³. Kryzys naftowy 1973 r., który dzięki buforowej roli RWPG dotarł do Polski później, w 1975 r. był już powszechnie odczuwany. Miało to z pewnością wpływ na rozdzielanie zleceń w PSP¹⁴.

Historycy zgodnie przyznają, że brakuje w ich dyscyplinie „syntez społeczno-gospodarczych poszczególnych okresów PRL”¹⁵ i że obraz tego czasu „zawężony jest do paradygmatu represji i oporu”¹⁶. Historycy sztuki, wydaje mi się, pytań na temat relacji sztuki i ekonomii nie zaczęli jeszcze zadawać.

Przytoczone relacje Rondudy o PSP są ważne nie tylko dlatego, że przekraczają ramy hasłowo potraktowanej charakterystyki Przedsiębiorstwa zawarte w trzecim tomie *Polskiego życia artystycznego z lat 1945–1960*. Analizując zmagania z biurokratyczną machiną PSP duetu KwieKulik, Ronduda nie podtrzymuje mitu o nieprzekraczalnej granicy oddzielającej władzę od społeczeństwa. Pokonuje tym samym jedyną dostępną dziś w dyskursie publicznym narrację o ówczesnym społeczeństwie, narrację heroiczną¹⁷. Jak zauważa Mirosława Marody: „Podobieństwa między postawami społecznymi z początku i końca okresu PRL kusily, by sformułować tezę o zasadniczym odrzuceniu systemu komunistycznego przez polskie społeczeństwo. Mimo że pokusa ta jest nadal silna, nie należy jej jednak ulegać. Nie jest bowiem tak, by stosunek społeczeństwa polskiego do władzy komunistycznej, a zwłaszcza głoszonej przez nią ideologii, jak również wzory działań w obrębie systemu, pozostawały przez 45 lat niezmiennie”¹⁸.

Walkę o prace zlecone czy też chałturę na własnych warunkach Zofii Kwiek i Przemysława Kulika potwierdzają badania Marody, która uznaje, że mimo schyłkowej fazy komunizmu ideologiczne podstawy systemu były wciąż akceptowane, także przez artystów, a więc ludzi o dużym kapitale społecznym i kulturowym, a tym, czego nie akceptowano, były jedynie instytucje¹⁹. Przedsiębiorstwo PSP w relacji Rondudy staje się, zgodnie z prawdą, instytucją skorumpowaną przez autorytarnie zarządzającego nią państwowego urzędnika, niemniej umyka nam z pola widzenia cała sfera relacji między ekonomią a sztuką. PSP z zyskami sięgającymi w 1976 r. 20 mln zł było prawdziwym ekonomicznym potentatem.

W znanej już historii PSP brakuje analiz szczegółowych. Opracowanie Hanny Kubaszewskiej z 1992 r. nie precyzuje na przykład, na czym miało polegać dostosowanie na mocy Zarządzenia nr 61 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 3 maja 1951 r. organizacji przedsiębiorstwa państwowego działającego od 1949 r. jako „Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Dekoracyjnych” do przepisów Dekretu z dnia 26 października 1950 r. o przedsiębiorstwach państwowych²⁰. Podobnie niewiele mówi nam tekst tego zarządzenia, podpisany przez Prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bieruta, Prezesa Rady Ministrów Józefa Cyrankiewicza i Wiceprezesa Rady Ministrów i Przewodniczącego Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego Hilarego Minca, w myśl którego: „Przedsiębiorstwa państwowe tworzone są dla wykonywania zadań, wynikających z narodowych planów gospodarczych. Utworzenie przedsiębiorstwa państwowego następuje w drodze zarządzenia właściwego ministra w porozumieniu z Ministrem Finansów i za zgodą Przewodniczącego Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego. Minc, jak mówi anegdota, »nie rozstawał się z notesem, w którym na bieżąco zapisywał zmiany w celach produkcji«²¹.

Jak zauważa Adam Leszczyński, referat Minca „wygłoszony na posiedzeniu KC PPR w kwietniu 1947 r., zapowiadający przejście do modelu radzieckiego, to klasyczny dokument etatystyczny: słowo »państwo« lub »państwowy« w samej definicji przemysłu socjalistycznego występuje pięciokrotnie, a w całym tekście odmieniane jest trzydzieści razy”²².

Zgodnie ze wspomnianym zarządzeniem przedmiotem działalności PSP było „przyjmowanie, organizowanie własnymi siłami lub przez zaangażowanych artystów plastyków wszelkich

¹¹ Kubaszewska (1992: 265).

¹² Zaremba (2003: 197).

¹³ Zaremba (2003: 196).

¹⁴ Leszczyński (2013: 358).

¹⁵ Brzostek (2008: 17).

¹⁶ Borodziej (2008: 13).

¹⁷ Chmielewska (2013: 40–42).

¹⁸ Marody (2001: 131).

¹⁹ Marody (2001: 131).

²⁰ Kubaszewska (1992: 263).

²¹ Leszczyński (2013: 313).

²² Leszczyński (2013: 330).



Il. 1. Pracownia PSP przy rondzie Waszyngtona w Warszawie, 1954 r., za: „Stolica”, 15 (1954): 8–9. Dzięki uprzejmości Redakcji

zamówień, a przede wszystkim instytucji państwowych i uspołecznionych w dziedzinie wystawiennictwa, dekoracji okolicznościowych, malarstwa, rzeźby, grafiki i architektury wnętrza²³. Przedsiębiorstwo, które w 1954 r. miało już kilka ośrodków terenowych i specjalistyczne pracownie rzeźby, malarstwa, wnętrza, grafiki i przezroczy, od początku funkcjonowało według zasad rozrachunku gospodarczego i rozliczało się z budżetem państwa przez budżet centralny. W pierwszej połowie lat 50., kiedy w pracowniach rzeźby powstawała większość warszawskich dekoracji architektonicznych i socrealistycznych posągów, były one nazywane „kombinatem plastycznym” (il. 1). W kolejnych latach, w miarę etatyzowania środowiska artystycznego, pracownie PSP rozbudowywano i tworzone nowe: mozaiki, ceramiki, metaloplastyki, złotnictwa, snycerstwa, witraży. Najbardziej dynamiczny, także pod względem finansowym, okres istnienia PSP, które w 1993 r. przekształcono w spółkę cywilną, datuje się na lata 1954–1965, kiedy funkcję dyrektora przedsiębiorstwa pełnił były działacz PPS Henryk Urbanowicz, wspierany przez Ministra Kultury Lucjana Motykę (w listach Aliny Szapocznikow i Ryszar-

da Stanisławskiego występuje jako Lucek)²⁴. PSP dysponujące olbrzymim kapitałem przestrzeni i materiałów, pracownikami Propagandy Wizualnej i Dekoracji, Wystawienniczej, Fototechnicznej, Kamieniarskiej przy ul. Karmelickiej w Warszawie, a na Saskiej Kępie, przy ul. Finlandzkiej, pracownikami: Architektury Wnętrz Stałych, Grafiki, Rzeźby i Malarstwa oraz Doświadczalną Oficyną Graficzną, z 14 oddziałami w kraju, nawet w Pile i Suwałkach, miały olbrzymi potencjał ekonomiczny. Choć podlegały Ministerstwu Kultury i Sztuki, były wielkim, dobrze zorganizowanym i zarządzanym przedsiębiorstwem – istniejącym do dziś.

PSP: transmutacje

Dziś na stronie Przedsiębiorstwa Państwowego „Pracownie Sztuk Plastycznych” <http://www.psp.com.pl>²⁵ znajdziemy jeszcze inną narrację o PSP. Inną interpretację PRL. „Idea powołania Pracowni Sztuk Plastycznych – czytamy – zrodziła się w końcu lat czterdziestych z potrzeby zintegrowania środowiska

²³ Kubaszewska (1992: 263).

²⁴ Szapocznikow (2012: 255).

²⁵ <http://www.psp.com.pl/>, dostęp 12.01.2014.

artystów plastyków wokół zadań uznanych za priorytetowe dla odbudowującego się po zniszczeniach wojennych kraju”. I dalej: „Była to zarazem swoista forma szerokiego państwowego mecenatu nad twórcami wszelkich dyscyplin plastycznych. Firma ustanowiona została decyzją Ministra Kultury i Sztuki z dnia 22 grudnia 1949 roku pod nazwą Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Dekoracyjnych. Dwa lata później przemianowano ją na Pracownie Sztuk Plastycznych”. Ani słowa o tym, czym w okresie socrealizmu Pracownie się zajmowały. Każde doświadczenie ma w tej opowieści znak dodatni: „PSP odegrała ogromną rolę w kształtowaniu powojennego oblicza wizualnego kraju. Pod jej egidą powstały nowatorskie projekty architektoniczne obiektów użyteczności publicznej – teatrów, muzeów, dworców, obiektów sportowych. Tutaj zaprojektowano pomniki i popiersia, które ozdobiły nasze ulice, wnętrza wielu instytucji, muzeów i obiektów kultury, medale, dzieła metaloplastyki, arcydzieła sztuki poligraficznej oraz utrwalone już dziś w powszechnej świadomości znaki graficzne”²⁶.

Możemy powiedzieć, parafrazując słowa Kajetana Mojsaka, że pamięć o PSP została przez ich kontynuatorów w liberalnej Polsce poddana daleko idącym retuszom, pominięciom i przemilceniom, a przede wszystkim dekontekstualizacji²⁷. Współczesna autonarracja PSP toczy się poza ramami PRL. PSP, jak dziś komunizm, „postrzega się przez pryzmat wybranych przedmiotów, wizerunków, haseł, które zostają pozbawione kontekstu, zrównane i podniesione do rangi alegorycznych znaków przeszłości”²⁸. Pamięć o PSP, podobnie jak pamięć o PRL – chociażby dlatego, że instytucja powołana do życia na przełomie lat 40. i 50. przetrwała do schyłku lat 80. – została poddana estetyzacji i tym samym depolityzacji: w opisie własnej przeszłości dzisiejsze PSP oceniają własną działalność tylko w kategoriach estetycznych, które nie są jednak neutralne i bezinteresowne. Na przykładzie tej wypartej historii własnej możemy dostrzec proces odhistorycznienia PRL.

Podobną strategię można zaobserwować w publikacjach najmłodszych historyków sztuki, całkowicie depolityzujących twórczość artystów działających w obszarze sztuki użytkowej od lat 50. do 80. Na przykład w monografii Klary Czerniewskiej pt. *Gaber i Pani Fantazja. Surrealizm stosowany* (2011) na temat twórczości scenograficzno-mozaikowej Gabriela i Hanny Rechowiczów obecny jest wątek PSP jako stałego zleceni-

dawcy. PSP pojawiają się poza kontekstem historycznym i zyskują podmiotowość: „Cel, jaki wyznaczyło sobie Państwowe Przedsiębiorstwo Pracownie Sztuk Plastycznych, był szlachetny: miało ono dążyć do rozwoju »kultury plastycznej społeczeństwa« i upowszechniać sztukę współczesną”²⁹. Ale – dodaje zaraz autorka: „Warto jednak pamiętać, że deklaracja ta padła w »najczarniejszą noc« realizmu socjalistycznego”³⁰, a więc stalinizmu. Wizja PRL w narracji Czerniewskiej rządzi się prawami współczesnej pamięci o komunizmie à rebours: swoista kalokagatia to w tym przypadku nie zantagonizowanie dwóch światów społeczeństwa i władzy oraz „przypisanie cech dobra i piękna jednej, a zła i brzydoty – drugiej”³¹, ale wyodrębnienie bytu pozaideologicznego PSP, deklarującego szlachetne cele w okresie, kiedy „modna była i nietykalna tylko sztuka ludowa”³². Potem już historia wartko się toczy: „Aby spełnić szczytne hasła, PSP zatrudniało artystów zrzeszonych w ZPAP, ZPAF i SARP”³³. Znane i jedyne monograficzne ujęcie historii PSP autorstwa Hanny Kubaszewskiej nie podlega lekturze krytycznej; Przedsiębiorstwo PSP było organem sprawującym mecenat nad polską sztuką współczesną i dążącym do jej popularyzacji przez obrót handlowy; miało praktycznie monopol na finansowanie wszelkich realizacji w zakresie sztuk użytkowych itd. Docieramy wreszcie do wniosku, że „PSP była instytucją aprobującą każdy aspekt wizualności czasów PRL, a zatwierdzane przez nią produkty kultury wizualnej reprezentowały kraj poza jego granicami”³⁴.

PSP: matryce

Tekst Hanny Kubaszewskiej, mimo że pozbawiony ważnych wskazówek źródłowych, ukonstytuował narrację o PSP jako organie pośrednim między zleceniodawcą – czyli państwem, instytucją państwową, hutą szkła czy fabryką mebli, a zleceniobiorcą – artystą, który dzięki dobrze płatnym zleceniom mógł egzystować w kraju pozbawionym rynku sztuki. PSP wyodrębniły się, czy też tylko zmieniły tożsamość, z istniejącego od 1950 r. Państwowego Przedsiębiorstwa Robót Dekoracyjnych, w któ-

²⁶ <http://www.psp.com.pl/>, dostęp 12.01.2014.

²⁷ Mojsak (2013: 235).

²⁸ Mojsak (2013: 235).

²⁹ Czerniewska (2011: 10).

³⁰ Czerniewska (2011: 10).

³¹ Mojsak (2013: 234).

³² Tchórzewski (2006: 131).

³³ Czerniewska (2011: 10).

³⁴ Czerniewska (2011: 12).

rym, jak wiemy, „przecierki” na pochody pierwszomajowe robili praktycznie prawie wszyscy artyści, bez względu na sympatie polityczne i artystyczne. Choć PSP podlegały Ministerstwu Kultury i Sztuki, były przede wszystkim wielkim, dobrze zorganizowanym przedsiębiorstwem.

Z badań Łukasza Rondudy wynika, że PSP funkcjonowały na zasadach zamkniętego obiegu. Nie wystarczyło być artystą, aby otrzymać rządowe zlecenie. Niezbędna była legitymacja Związku Polskich Artystów Plastyków. „[...] ze zleceń PSP utrzymywali się prawie wszyscy polscy artyści okresu PRL, którzy po ukończeniu ASP zdecydowali się uprawiać zawód artysty plastyka”³⁵.

„Bo to jednak były pieniądze, które pozwalały nam żyć dosyć niezależnie” – wspomina Hanna Rechowicz, współautorka wielu dekoracji ściennych w latach 60., których bezpośrednim zleceniodawcą był Henryk Urbanowicz i PSP³⁶.

W przytoczonych pracach historia PSP – mam na myśli lata od 1949 r. do początku lat 70. (w 1972 r. odszedł Lucjan Motyka) – nie jest narracją o PRL ani o komunizmie. Nie jest też narracją o sztuce, o etatyżacji środowiska artystycznego w Polsce po drugiej wojnie, o czym, badając status artysty w Polsce Ludowej, jeszcze w 1964 r. (badania z 1958 r.) pisał Aleksander Wallis³⁷, ani nawet o „polityce kulturalnej państwa”, w którym to sformułowaniu pobrzmiewają echa zmian, jakie po Kongresie Zjednoczeniowym Partii w 1948 r. wprowadzono w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Powołano wówczas nowe jednostki organizacyjne: Biuro Obchodów Artystycznych (przekształcone wkrótce w Departament Imprez Artystycznych i Obchodów), Departament Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej oraz Departament Polityki Kulturalnej³⁸.

W 1951 r., kiedy – co już wiemy – zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki z 3 maja 1951 r. powołane zostało do życia PSP, w miejsce istniejącego od 1 stycznia 1950 r. Państwowego Przedsiębiorstwa Robót Dekoracyjnych, ten sam minister, Włodzimierz Sokorski, kilka miesięcy później, omawiając kolejną reorganizację Ministerstwa Kultury i Sztuki, nie używa już słowa „mecenat”, a zastępuje je słowem „kontrola”³⁹. Jak zauważa w opracowaniu na temat Ministerstwa Kultury i Sztuki Anda Rottenberg, reorganizacja w rzeczywistości rozbijała administracyjnie Ministerstwo na dwa odrębne podmioty: czyn-

nego upowszechniania oraz sztuki. W tak zwanym pionie sztuki obok istniejących już działów teatru, muzyki, plastyki i szkolnictwa artystycznego miał zostać powołany Departament Polityki Kulturalnej, pełniący zarówno obowiązki Departamentu Twórczości Artystycznej, jak i wykonujący zadania nowe, polegające na kontroli repertuaru teatrów, oper, filharmonii, widowisk artystycznych oraz „wszelkich prac plastycznych”⁴⁰. Wydaje się więc, że refleksja nad rolą i miejscem PSP w systemie kultury PRL powinna wyjść od historii formowania się Ministerstwa Kultury i Sztuki, jeszcze z czasów Dekretu o działalności i organizacji Resortu Kultury i Sztuki, w którego ramach działał od 1946 r. Departament Plastyki, deklarujący wszechstronną pomoc nowo formującego się państwa dla środowiska artystycznego. Głosząc znane z przedwojennej działalności hasła „zbliżenia sztuk plastycznych do szerokich rzesz odbiorców”, Departament Plastyki zobowiązywał się do podobnej aktywności: kupowania dzieł sztuki dla instytucji publicznych, zlecenia projektowania i wykonywania tablic pamiątkowych, pomników, organizowania wystaw, propagandowego oddziaływania na odbiorców poprzez odczyty i spotkania dyskusyjne. Artyści, podobnie jak artyści „państwotwórcy”⁴¹ w okresie II Rzeczypospolitej, mieli podnosić poziom estetyczny miast i wsi, a także czuwać nad estetyką, teraz wprawdzie ideologicznie odmiennych, dekoracji propagandowych. Podobnie jak w okresie przed 1939 r., nowy system polityczny zobowiązywał się do zapewnienia szeregu ułatwień tej chętnej do zagospodarowania grupie zawodowej, już latem 1944 r. rekonstruującej przedwojenny Związek Polskich Artystów Plastyków na tętniących życiem I Armii Wojska Polskiego ulicach Lublina (m.in. ułatwienia w zdobywaniu mieszkań, pracowni, narzędzi pracy, materiałów, a nawet ułatwienia w przesiedleniach)⁴². Jak słusznie zauważyła Anda Rottenberg, w tym pierwszym okresie istnienia nowej władzy, kiedy dominowały stosunki nieformalne między społecznymi aktorami, istniały „realne warunki do stworzenia takiego modelu mecenatu, w którym nadrzędne cele obu stron (państwa i artyści) byłyby zbieżne, a nawet tożsame”⁴³.

Omawiając powojenną twórczość Karola Tchorka, artyści „nie awangardowego, tworzącego ikonosferę PRL-u”⁴⁴, i „pożytki płynące z uprawiania biografistyki”⁴⁵, Agnieszka Chmie-

³⁵ Ronduda (2009: 246).

³⁶ Cegielski (2011: 242).

³⁷ Wallis (1964).

³⁸ Rottenberg (1992: 340).

³⁹ Rottenberg (1992: 341).

⁴⁰ Rottenberg (1992: 341).

⁴¹ Chmielewska (2006).

⁴² Rottenberg (1992: 336–337).

⁴³ Rottenberg (1992: 337).

⁴⁴ Chmielewska (2008: 174).

⁴⁵ Chmielewska (2008: 174).

lewska zadaje kilka fundamentalnych pytań, odnoszących się także do historii PSP. Pisze: „w przedwojennym środowisku warszawskiej ASP praca na zamówienie państwa traktowana była z entuzjazmem, jako możliwość realizacji narodowej misji artystów. Czy postawa ta została przeniesiona w okres powojenny, czy ułatwiała »wejście« w socrealizm, czy w pewnym momencie wyrodziła się w produkcję chałtur?”⁴⁶. I dalej: „Na ile możliwa była oficjalna kariera artystyczna twórców ukształtowanych w okresie »zgniłej sanacji«? Jakie były wybory personalne nowej władzy? Kto mógł współtworzyć przestrzeń publiczną ludowego państwa? Kto mógł zarządzać organizacjami artystycznymi? Wiemy, że władza dążyła do stworzenia własnych »nowych ludzi« i obsadzenia nimi kluczowych stanowisk, ale nie było to łatwe. Szczególnie na początku, zanim wykształcono nowe kadry, trzeba było sięgać do już istniejących zasobów”⁴⁷.

Analizując powojenne realizacje Tchorka, artyści doskonale koegzystującego z nową władzą, Chmielewska zachęca do badania biografii artystów niemainstreamowych, których gros od 1951 r. do schyłku PRL zasilali szeregi zleceniobiorców Przedsiębiorstwa Państwowego PSP. Chodzi jej „o uchwycenie możliwie wszechstronnego obrazu konkretnego plastyka w całym bogactwie odgrywanych przez niego ról społecznych, tak aby zrozumieć jego wybory artystyczne i życiowe. Wymaga to – kontynuuje – poszerzenia zainteresowań badawczych poza klasyczne obszary historii sztuki. Byłyby to badania idące w stronę antropologii symbolicznej (interpretatywnej) Clifforda Geertza – poszukujące znaczeń, jakie swoim działaniom nadają uczestnicy danej kultury, i dopiero na tej podstawie podejmujące próbę szerszej interpretacji”⁴⁸. W postulowanym przez Chmielewską polu zainteresowań badawczych PSP można traktować jako jeszcze jedną narrację o PRL, w której kontrola środowiska przez nacisk ekonomiczny stwarza podwaliny pod budowę nowej umowy społecznej, której stawką jest modernistyczny, niekrytyczny paradygmat twórczości.

Tekst jest skróconą wersją rozdziału II publikacji *Prace rentowne. Polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie Odwilży*, Warszawa 2015.

⁴⁶ Chmielewska (2008: 174).

⁴⁷ Chmielewska (2008: 174).

⁴⁸ Chmielewska (2008: 174).

Bibliografia

- Bałtowski 2009 = Bałtowski Maciej, *Gospodarka socjalistyczna w Polsce*, Warszawa 2009.
- Borodziej 2008 = Borodziej Włodzimierz, *Uwagi wstępne*, [w:] *Polska 1944/45–1989. Studia i materiały*, t. 8: *Historycy o badaniach dziejów Polski Ludowej. Ankieta*, Warszawa 2008.
- Brzostek 2008 = Brzostek Błażej, odpowiedź na pytanie: *Czy w dziejach Polski Ludowej dostrzega Pan tematy dotychczas pominięte?*, [w:] *Polska 1944/45–1989. Studia i materiały*, t. 8: *Historycy o badaniach dziejów Polski Ludowej. Ankieta*, Warszawa 2008.
- Cegielski 2011 = Cegielski Max, *Mozaika. Śladami Rechowiczów*, Warszawa 2011.
- Chmielewska 2006 = Chmielewska Agnieszka, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.
- Chmielewska 2013 = Chmielewska Agnieszka, *Karol Tchorek. Artysta słusznie zapomniany?*, Materiały Seminarium na miejscu, 10 października 2013, <http://www.krolikarnia.mnw.art.pl/dzialalnosc-naukowa/seminarium-na-miejscu/materiały-do-pobrania/>, data dostępu: 7.06.2014.
- Czerniewska 2011 = Czerniewska Klara, *Gaber i Pani Fantazja. Surrealizm stosowany*, Warszawa 2011.
- Kotowicz-Jawor 1983 = Kotowicz-Jawor Joanna, *Presja inwestycyjna w latach siedemdziesiątych*, Warszawa 1983.
- Kubaszewska 1992 = Kubaszewska Hanna, *Pracownie Sztuk Plastycznych*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1945–1960*, t. 3, cz. 1, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa 1992: 263–265.
- Marody 2001 = Marody Mirosława, *Przemiany postaw ideologicznych i przystosowanie w systemie komunistycznym*, [w:] *Komunizm: ideologia, system, ludzie*, red. Tomasz Szarota, Warszawa 2001: 127–138.
- Mojsak 2013 = Mojsak Kajetan, *Komunizm i PRL dzisiaj*, Dyskusja Ośrodka Studiów Kulturowych i Literackich nad Komunizmem IBL PAN, „Teksty Drugie”, 3 (2013): 227–244.
- Nader 2009 = Nader Luiza, *Koncepcjonalizm w PRL*, Warszawa 2009.
- Ronduda 2009 = Ronduda Łukasz, *Sztuka polska lat 70.: Awangarda*, Warszawa–Jelenia Góra 2009.
- Ronduda, Schöllhammer 2012 = Ronduda Łukasz, Schöllhammer Georg (red.), *KwieKulik: Zofia Kulik & Przemysław KwieK* [współpr. Maud Jacquin et al.; aut. poszczególnych oprac. Zofia Kulik et al.], Warszawa 2012.
- Rottenberg 1992 = Rottenberg Anda, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*,

[w:] *Polskie życie artystyczne 1945–1960*, t. 3, cz. 1, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa 1992.

Szapocznikow 2012 = Szapocznikow Alina, Stanisławski Ryszard, *Kroją mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego 1948–1971*, Warszawa 2012.

Tchórzewski 2006 = Tchórzewski Jerzy, *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946–1957*, Kraków 2006.

Wallis 1964 = Wallis Aleksander, *Artyści plastycy. Zawód i środowisko*, Warszawa 1964.

Zaremba 2003 = Zaremba Marcin, „Bigosowy socjalizm”. *Dekada Gierka*, [w:] *Polacy wobec PRL: Strategie przystosowawcze*, red. Grzegorz Miernik, Kielce 2003: 183–200.

The ‘Fine Arts Workshops’ State Enterprise as a narrative about PRL (People’s Poland)

(summary)

The aim of the article is to provide an analysis of the ‘Fine Arts Workshops’ State Enterprise (Przedsiębiorstwo Państwowe ‘Pracownie Sztuk Plastycznych,’ thereafter PSP), an important but poorly

researched phenomenon combining People’s Poland’s art history, sociology of culture, and social history, which from the beginning of the 1950s involved much of the era’s artistic community, in the historiographical perspective, as a kind of narrative about PRL. This ideological body, established on May 3, 1951 by the Minister of Culture and Art’s Ordinance no. 61 on aligning the ‘State Enterprise of Decorative Works’, was to ‘accept and organise on its own or through outsourcing to visual artists all commissions, primarily from state and public institutions, in the field of exhibition design, occasional decorations, painting, sculpture, graphic arts and interior design’, and from the very beginning functioned within the framework of National Economic Plans. In the works of the youngest art historians PSP appears only as a ‘background’ for theoretical reflections and plays totally neutral role, not as a political and ideological factor. In the author’s opinion, the weight of this subject should encourage a more systematic and critical analysis even if the archives of PSP are partially destroyed.