

Maja Murawska
Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie

Przełom? Przekształcenie Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie w Państwową Galerię Sztuki w Sopocie

Wstęp

Historia Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie nie doczekała się dotychczas szerszego opracowania¹. Wydawane przez galerię katalogi i foldery poświęcone wystawom, nawet te dotyczące wystaw zbiorowych czy jubileuszowych, niemalże nigdy nie były wzbogacone refleksjami działaczy kultury i artystów, oceniających na bieżąco działalność ekspozycyjną instytucji. Uwagi dotyczące działalności BWA w Sopocie, zwłaszcza w odniesieniu do całego środowiska artystycznego Wybrzeża, pojawiają się co prawda w innych artykułach i monografiach – jak chociażby w pracy Zofii Tomczyk-Watrak, opisującej gdańskie środowisko artystyczne² – są to jednak publikacje o innej specyfice, skupione na wartościach artystycznych poszczególnych dzieł, nie zaś na wizji rozwoju konkretnej instytucji kulturalnej.

W niniejszym artykule zdecydowano skupić się na zmianach, które nastąpiły w momencie tzw. transformacji, na przełomie lat 80. i 90. XX w. Opracowanie kładzie nacisk na działalność galeryjną, wystawienniczą, nie ma jednakowoż ambicji oceny wartości artystycznych twórców związanych z BWA, a następnie Państwową Galerią Sztuki w Sopocie czy też oceny realizowanych przez nie programów merytorycznych. Jest to przede wszystkim przyczynek do dalszych, analitycznych badań historii BWA i PGS w kontekście przeobrażeń innych galerii sztuki w Polsce około roku 1990. Celowo ograniczono się do krótkiego, kilkuletniego okresu, będącego niejako punktem odcięcia – momentem na granicy ukonstytuowanych i często przestarzałych wzorców administracyjnych oraz szans płynących z nowo powstałych możliwości kulturalno-społecznych. W artykule oparto się przede wszystkim na materiałach archiwalnych, znajdujących się w archiwum zakładowym PGS, dotyczących trzech ostatnich lat działalności BWA w Sopocie – od 1989 do 1991 r., oraz pierwszych lat działalności Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie – od 1992 do 1994 r.

¹ Niniejszy artykuł stanowi fragment szerszych badań autorki nad historią Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie, realizowanych w kontekście jubileuszy – 70 lat od momentu powstania BWA w Sopocie i 30 lat działalności Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, które przypadają w 2022 r.

² Zob. Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, a także artykuł będący rozszerzoną i uzupełnioną wersją jednego z rozdziałów tej monografii: *eadem*, *Historia sopockiej PGS w trzech odśłonach*, „Rocznik Sopocki” 2018, t. 29, s. 27–46.

Inspiracją do podjęcia badań nad historią Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie jest zauważalny brak w literaturze tej części historii polskiego wystawiennictwa. Według ustaleń Państwowego Instytutu Sztuki PAN na początku lat 80. działało w Polsce około 300 galerii sztuki, z czego ponad 50 terenowych BWA³. W ciągu 30 lat od ostatecznego zerwania z tradycją działalności galerii „satelitarnych” względem Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie, funkcjonujących następnie czy to pod tradycyjną, „starą” nazwą Biuro Wystaw Artystycznych, czy w nieco zmienionej formule coraz częściej pojawiają się poważne, monograficzne publikacje podkreślające dorobek i spuściznę tychże instytucji⁴. W związku z reorganizacją całej sfery kultury i podporządkowaniem większości placówek wystawienniczych w Polsce samorządom powstały m.in.: Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki”, BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Salon Sztuki Współczesnej BWA w Bydgoszczy, Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu, Galeria Bielska BWA, Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach. Kazimierz Jułga, artysta związany ze środowiskiem bydgoskim, wylicza, że po 1989 r. blisko 30 placówek zachowało swoje dawne nazwy w całości bądź we fragmencie⁵. Kilka lat później Piotr Głowacki z Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie utrzymuje, że placówek tych było jednak 45⁶.

Początków sopockiego BWA, będącego częścią państwowej akcji uniformizacyjnej placówek kulturalnych w Polsce, należy się dopatrywać w organizacji Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie⁷. To ogólnopolskie wydarzenie, które zaledwie kilka lat po wojnie, w 1948 r. zaczęło organizować życie artystyczne w regionie, przyczyniło się do realnego wpływu artystów z Wybrzeża na ówczesny obraz malarstwa polskiego, na popularyzację sztuki nowoczesnej i stanowiło odbicie wiodących trendów funkcjonujących wówczas w malarstwie. A wystarczy przypomnieć, że ambicje i oczekiwania wobec formatu, jakim stał się w krótkim czasie ten Festiwal, były ogromne: „Jakie jest malarstwo młodego i najmłodszego pokolenia? Na to pytanie będziemy mogli najlepiej odpowiedzieć, gdy pod koniec maja dojdzie do skutku Biennale Młodych – wielka ogólnopolska wystawa w Sopocie, z górną granicą wieku ustaloną na trzydzieści pięć lat, wystawa tym bardziej

³ B. Stokłosa, *Galerie, salony, kluby. Uwagi ogólne* [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 83. Jednocześnie J. Krzymuska, w haśle poświęconym historii CBWA, w tej samej pracy zbiorowej, wylicza jedynie 34 ośrodki BWA – zob. J. Krzymuska, *Centralne Biuro Wystaw Artystycznych* [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960...*, s. 257. Przypuszczenie, że różnice te mogą wynikać z włączenia przez Stokłosę do puli wszystkich BWA także mniejszych galerii terenowych współpracujących z ośrodkiem głównym (np. w przypadku Sopotu byłyby to galerie wystawowe i promocyjne w Gdańsku i Gdyni), nie znajduje jednak potwierdzenia w ostatecznych kalkulacjach ilościowych wszystkich galerii.

⁴ Zob. m.in.: *35 lat BWA w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1984; *50 lat BWA w Olsztynie. Kolekcja*, Olsztyn 2008; M. Meschnik, *Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach 1949–1999*, Katowice 2001; J. Mansfeld, *Centralne Biuro Wystaw Artystycznych* [w:] *Zachęta 1860–2000*, red. G. Świtek, Warszawa 2003.

⁵ K. Jułga, *Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1999.

⁶ P. Głowacki, *Przemiany w funkcjonowaniu państwowych galerii sztuki po 1989 roku*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2006, nr 4, s. 118.

⁷ *25 lat Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie 1948–1972*, Sopot 1972.

ważna, że bezpośrednio poprzedzająca biennale w Paryżu”⁸. W ciągu kolejnych lat wystawy i wydarzenia związane z Festiwałem, nazywane często „sopockimi Pawilonami”, urosły do rangi ogólnopolskiej marki i gwarancji jakości. Stałym zapleczem organizacyjnym Festiwalu już w 1951 r. stała się nowo powołana galeria, związana z otwartym w Warszawie Centralnym Biurem Wystaw Artystycznych, od 1952 r. funkcjonująca oficjalnie jako Biuro Wystaw Artystycznych w Sopocie⁹. Następujące w kolejnych latach zmiany w funkcjonowaniu i zależności administracyjnej Biur nie przewyżczyły jednak niepisanej zasady stanowiącej, że lokalne galerie podlegają CBWA¹⁰. W związku z tym, w zasadzie przez cały okres funkcjonowania tychże instytucji, Warszawa miała bezsprzeczne pierwszeństwo w ustalaniu grafiku objazdowych wystaw ogólnopolskich i zagranicznych, jak również pełniła wciąż nadzór merytoryczno-artystyczny.

Nadrzędnym celem BWA było organizowanie wystaw w kraju oraz prezentacja artystów polskich za granicą. Zasięg ogólnopolski i zagraniczny był ściśle podporządkowany współpracy z CBWA, a także Ministerstwem Kultury i Sztuki¹¹. Jednocześnie istotnym polem działania było też upowszechnianie sztuki wśród lokalnej społeczności, wspieranie regionalnych środowisk artystycznych, koncentrowanie się na ściślejszej współpracy z Zarządami Okręgów Związku Polskich Artystów Plastyków. Na kilkadziesiąt wystaw organizowanych co roku przez BWA ponad połowę stanowiły ekspozycje poświęcone artystom regionu – okręgowe, grupowe i indywidualne. Mimo funkcjonowania innych galerii, np. salonów wystawowych przy Okręgach ZPAP czy Towarzystwach Przyjaciół Sztuki, a także – od lat 70. – tzw. galerii konceptualnych, Biura Wystaw Artystycznych wciąż stanowiły główny motor napędzający rozwój artystyczny lokalnych środowisk twórczych w całej Polsce¹². Jako podstawowe ośrodki ruchu wystawowego w Polsce, poza standardową działalnością w swoich siedzibach, organizowały także szereg wystaw objazdowych. Działanie to pozwalało na nawiązywanie nowych kontaktów i sprzyjało upowszechnianiu lokalnej plastyki wraz z czołowymi jej przedstawicielami. W związku z tym zróżnicowanie stylistyczne promowanych wystaw było znaczne.

Na przełomie lat 80. i 90. XX w. BWA w Sopocie dysponowało kilkoma lokalami wystawowymi: pawilonami (całorocznymi i letnimi) przy ul. Powstańców Warszawy w Sopocie, Galerią Promocyjną w Sopocie, Galerią „Pod Wodnikiem” w Gdańsku, oraz dwoma wystawowo-sprzedazowymi: Galerią „Rotunda” w Sopocie i Galerią agencyjną BWA w Gdyni¹³. Konieczność funkcjonowania galerii sprzedażowych była odpowiedzią na po-

⁸ J. Ludwiński, *Malarstwo młodych*, „Kultura” 1965, nr 17, s. 7.

⁹ Z. Watrak, *BWA – PGS. Historia i teraźniejszość*, „Rocznik Sopocki” 1995, s. 133.

¹⁰ W związku z zarządzeniem nr 6 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 19 stycznia 1962 r. terenowe Biura przekształciły się w samodzielne jednostki budżetowe, podległe Wydziałom Kultury Wojewódzkich Rad Narodowych, od 1975 r. zaś Wydziałom Kultury Urzędów Wojewódzkich.

¹¹ Wzorem i inspiracją dla powstania sieci BWA były przedwojenne: Instytut Propagandy Sztuki i Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych.

¹² O działalności galerii autorskich zob. Ł. Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 13–30.

¹³ Galeria w Gdyni funkcjonowała w dużej mierze autonomicznie, na zasadzie wynajmu, w związku z czym

pularne w latach 80. hasło o konieczności „samofinansowania” placówek kulturalnych, tj. szukania alternatywnych – względem niestabilnych i wciąż malejących państwowych dotacji – sposobów na łatanie budżetu. Głównym, flagowym salonem były bez wątpienia pawilony w Sopocie przy ul. Powstańców Warszawy, z pięcioma salami ekspozycyjnymi oraz dwoma sezonowymi, nieogrzewanymi pawilonami (A i B).

Tab. 1. Liczba wystaw zorganizowanych przez Biuro Wystaw Artystycznych w Sopocie w latach 1989–1991

Rok	Pawilony BWA w Sopocie	Galeria Promocyjna w Sopocie	Galeria „Pod Wodnikiem” w Gdańsku	Galeria Grafiki i Rysunku w Gdyni	Wystawy zamiejscowe
1989	12	10	13	6	22
1990	11	8	10	1	23
1991	14	6	10	–	15

Źródło: opracowanie własne.

W ostatnich trzech latach działalności BWA w Sopocie organizowano co roku około 50–60 wystaw, z czego kilkanaście premierowych, w głównych pawilonach wystawowych. Z informacji zawartych w dokumentacji archiwalnej BWA, znajdującej się w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, wynika, że w latach 1975–1985 otwarto blisko 35 wystaw¹⁴. Marek Meschnik w swojej monografii poświęconej BWA w Katowicach zaznacza, że „sprawozdania sprzed 1989 roku zawsze starały się epatować ilością zorganizowanych wystaw i frekwencją”¹⁵. Nie zawsze, czy też prawie nigdy nie szły one w parze z ekspozycjami tematycznymi, monograficznymi, problemowymi. Ale taka była specyfika ówczesnej działalności wszystkich Biur. Zdecydowaną większość programu sopockiego BWA tego okresu zajmowały wystawy indywidualne twórców Wybrzeża oraz – nieco rzadziej – innych regionów w Polsce bądź przedstawicieli sztuki zagranicznej (RFN, Czechosłowacji, Danii). Wystawy zbiorowe, choć pojawiały się co roku, opierały się głównie na zbiorach BWA (np. „Tkanina artystyczna ze zbiorów BWA” w 1989 r., „Malarstwo Tadeusza Cieśiulewicz ze zbiorów BWA” w 1991 r., „Malarstwo Marka Borowskiego ze zbiorów BWA” w 1991 r.), prezentacjach absolwentów lokalnych szkół artystycznych („Malarstwo i rysunek uczniów Państwowego Ogniska Plastycznego w Sopocie” w 1991 r.) czy pracach członków okręgów ZPAP („16 plastyków z Torunia” w 1990 r., „Przegląd '91” w 1991 r.). Powtarzającym się elementem programu wystawienniczego były ponadto ekspozycje związane z konkursami i przeglądami artystycznymi, takimi jak: Triennale Sztuki Gdańskiej „Konfrontacje” (1990), Bałtyckie Spotkania Galerii Sztuki Współczesnej „Galeriada” (1990), Sopockie Spotkania Młodych (1990), V Międzynarodowe Triennale

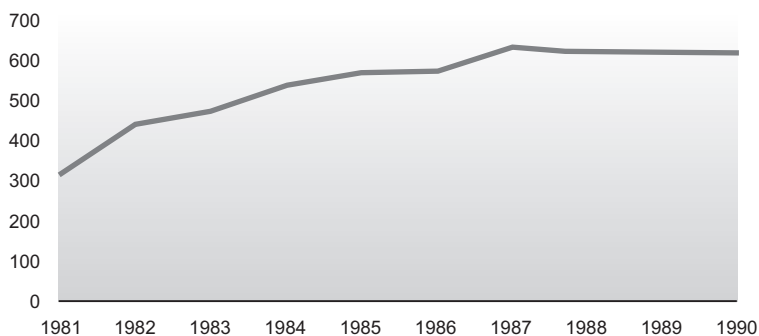
informacje dotyczące tej placówki często nie były ujmowane w szczegółowych sprawozdaniach z działalności BWA w Sopocie.

¹⁴ Archiwum zakładowe PGS, Skrócony zapis danych z działalności Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie od 1952 r. do czasów dzisiejszych, Sopot, 15.02.1991.

¹⁵ M. Meschnik, *Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach 1949–1999*, Katowice 2001, s. 28.

Ceramiki (1991), III Międzynarodowe Triennale Grafiki „Mezzotinta '91” (1991). Do tego należy dołączyć wystawy wysłane za granicę (Instytut Kultury Polskiej w Paryżu i dwie wystawy w Ośrodku Informacji i Kultury Polskiej w Sofii w 1990 r.) oraz ponad 20 wystaw organizowanych co roku w ośrodkach terenowych, stale współpracujących z BWA w Sopocie (m.in. MGOK w Gniewie, KMPiK w Sopocie, Dom Nauczyciela w Sopocie, MOK w Kwidzynie).

Istotnym zadaniem statutowym realizowanym przez BWA było także stałe powiększanie zbiorów sztuki. Przez lata, niepisaną zasadą wszystkich oddziałów terenowych Biur było kupowanie dzieł artystów prezentowanych na bieżących wystawach. W ten sposób do końca lat 80. w kolekcji BWA znalazły się 622 prace, wykonane w różnych technikach artystycznych. Podobnie jak w przypadku ówczesnych zbiorów większości państwowych galerii w Polsce, wybór podyktowany był lokalnym, środowiskowym układem sił i wzajemnych relacji. Stąd też w sopockiej kolekcji znalazły się przede wszystkim dzieła czołowych przedstawicieli szkoły sopockiej, wykładowców Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku oraz ich uczniów, w przeważającej mierze prezentujących tradycyjną i już nieco wtórną stylistykę.



Wykres 1. Liczba dzieł w zbiorach Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie w latach 1981–1990

Źródło: opracowanie własne.

Od 1987 r. zakupy do zbiorów stały się coraz rzadsze. Wpływ na to miał kryzys finansowania kultury, z którym musiały mierzyć się niemalże wszystkie państwowe placówki wystawiennicze w Polsce. Decydujące znaczenie miało tu zniesienie podstawowych funduszy z dziedziny plastyki, w tym na zakup dzieł sztuki współczesnej przez instytucje kulturalne, a także na organizowanie wystaw i konkursów oraz innych wydarzeń związanych z upowszechnianiem sztuki współczesnej¹⁶. Funkcjonujący nadal – od 1982 r. – Fundusz Rozwoju Kultury nie był w stanie zapewnić ciągłości finansowania wszystkich działań związanych z twórczością artystyczną¹⁷. W 1989 r. do zbiorów BWA w Sopocie włączono zaledwie dwie prace (zakup), w kolejnym roku pięć (zakup i darowizna), przy

¹⁶ Ustawa z dnia 14 grudnia 1990 r. o zniesieniu i likwidacji niektórych funduszy (Dz. U. Nr 89, poz. 517).

¹⁷ Ustawa z dnia 4 maja 1982 r. o Narodowej Radzie Kultury oraz o Funduszu Rozwoju Kultury (Dz. U. Nr 14, poz. 111).

jednoczesnej sprzedaży innych prac z kolekcji. W 1991 r. stagnacja finansowa i organizacyjna oraz niepewność co do dalszych losów BWA osiągnęły fazę plateau – nie pozyskano żadnej nowej pracy.

Pierwszą zapowiedzią zmian i próbą wyjścia z pogarszającej się sytuacji BWA w Sopocie okazał się ogólnopolski konkurs na nową siedzibę galerii ogłoszony w 1988 r. przez Stowarzyszenie Architektów Polskich Oddział w Gdańsku¹⁸. W swoim założeniu miał dotyczyć stworzenia tzw. Centrum Sztuki – nowej koncepcji, dalece wykraczającej poza dotychczasową działalność BWA. Dotychczasowa siedziba Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie w postaci szeregu pawilonów przy ul. Powstańców Warszawy szybko przestała zaspokajać bieżące funkcje wystawiennicze i realny potencjał działalności tej instytucji. Dochodziły do tego kwestie niezbędnych remontów, które szczególnie na przełomie lat 80. i 90. wpłynęły znacząco na konieczność wprowadzenia pewnych ograniczeń w standardzie wystawienniczym. Jak podkreślał Piotr Głowacki, opisujący zmiany w funkcjonowaniu galerii w Polsce po 1989 r.: „bardzo istotną funkcję odgrywa budynek galerii. To on bowiem powinien być kojarzony z odbywającymi się w nim wydarzeniami. Zaletą jest rozpoznawalność i funkcjonalność. To temat sam w sobie, związany z możliwością odpowiedniej pracy personelu, właściwej ekspozycji i magazynowania dzieł”¹⁹.

Ogłoszony w Sopocie konkurs, a także wizja powołania nowoczesnego Centrum Sztuki i stworzenia odpowiadającej mu nowoczesnej siedziby rozpały nadzieje również przedstawicieli innych państwowych galerii w kraju. Mieszczące się często w zabytkowych kamienicach i willach (Piotrków Trybunalski, Poznań, Łódź), kościołach (Elbląg), bożnicach i synagogach (Rzeszów, Bielsko), dysponujące niewystarczającą powierzchnią, walczące z ciągłymi remontami i niespełniające potrzeb magazynowych galerie nie mogły w pełni realizować stawianych sobie celów upowszechniania sztuki. Jednocześnie należy pamiętać, że idea utworzenia Centrum Sztuki nie była pomysłem całkowicie nowatorskim czy odosobnionym. Bezpośrednią inspiracją w tym zakresie było funkcjonowanie z sukcesami miejskiego Centrum Sztuki Galerii El w Elblągu, które wznowiło swoją działalność w 1982 r., po kilkuletnim okresie zawieszenia (1972–1982). Pomysł stworzenia Centrum Sztuki w Sopocie nie doszedł ostatecznie do skutku. Zofia Wątrak, w suplemencie do artykułu Justyny Czyszek, traktującym o konkursie, komentuje zaistniałą sytuację w następujący sposób: „Materiał, jaki po konkursie pozostał, ma zapewne wymiar dokumentu historycznego. Aspiracje projektantów szybowwały daleko poza czasem ówczesnej zapaści gospodarczej, politycznych i społecznych przemian. Wizja nowoczesnego, wielofunkcyjnego obiektu, który sprostać miał światowym standardom wystawienniczym, rozbudzała nadzieje środowiska artystycznego, zaniepokojonego wówczas już pojawiającą się ideą powrotu do koncepcji przedwojennego domu zdrojowego. Artyści wyrażali obawy, że Centrum Sztuki wyparte zostanie przez centrum taniej rozrywki pod szyldem domu zdrojowego z kasynem gry”²⁰. Pomimo rozstrzygnięcia konkursu i wyboru zwycięskiego projektu realizacja pomysłu architektów nie została nigdy wdrożona.

¹⁸ J. Czyszek, *Centrum Sztuki w Sopocie – konkursy architektoniczne*, „Rocznik Sopocki” 1996, s. 27.

¹⁹ P. Głowacki, *Przemiany w funkcjonowaniu państwowych galerii...*, s. 124.

²⁰ Z. Wątrak, *Suplement*, „Rocznik Sopocki” 1996, s. 35.

Plany zagospodarowania przestrzennego tej reprezentatywnej części miasta wykraczały daleko poza cele wystawiennicze. Kilka lat później, w połowie lat 90., Małgorzata Subkowska, ówczesna Naczelnik Wydziału Architektury, Urbanistyki i Geodezji Urzędu Miasta w Sopocie, stwierdziła: „Kiedy rozstrzygany był konkurs na Centrum Sztuki, były inne uwarunkowania. Sztuka objęta była szerokim mecenatem państwa i taka inwestycja mogła być zrealizowana. Teraz zmieniło się widzenie galerii sztuki. Funkcja wystawiennicza, tak rozděta w projektach pierwszego konkursu, obecnie ma nawiązywać do funkcji i form III historycznego Domu Kuracyjnego”²¹. Niezwykle dobitne określenie projektów Centrum Sztuki jako „rozděte” ostatecznie uświadomiło środowisku służebną rolę, jaką przypisywały samorządy galeriom w całej Polsce.

Nieustające napięcia na linii Dyrekcja BWA i sopocki Urząd Miasta w pierwszych miesiącach 1990 r. zaczęły przybierać na sile. Rozbieżna wizja względem prawa własności ziemi pod terenem BWA, budowa nowej siedziby galerii, a także perspektywa rozwoju i wybory merytoryczne angażowały całe – coraz bardziej skłócone – środowisko plastyczne. Jednoczesny brak wsparcia ze strony państwa i pogarszająca się sytuacja finansowa instytucji kulturalnych zaowocowały szeregiem problemów w organizacji wydarzeń w zasadzie wszystkich placówek BWA w Polsce. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie zostało w 1989 r. przekształcone w Państwową Galerię Sztuki Zachęta. Kolejne, terenowe Biura zaczęły się usamodzielniać. Wobec tego wszystkiego zmiany statutowe i organizacyjne w galerii sopockiej były jedynie kwestią czasu.

Wraz z przemianami społecznymi, gospodarczymi i politycznymi pojawiła się nadzieja na zmiany w zakresie kultury – powstanie nowych placówek upowszechniania kultury i sztuki, także tych prywatnych. Szybko jednak okazało się, że nadzieje na stworzenie nowych galerii okazały się płonne. Rynek sztuki nie spełnił pokładanych w nim oczekiwań i sopocka galeria pozostała w zasadzie jedynym, poważnym miejscem wystawienniczym na kulturalnej mapie Trójmiasta. W międzyczasie władze miasta rozpoczęły starania o przyznanie Sopotowi statutu uzdrowiska. Już wczesną wiosną 1991 r. coraz częściej mówiono o gruntownej przebudowie centrum miasta i zmianie planów zagospodarowania przestrzennego, a co za tym idzie o zburzeniu pawilonów BWA. Dyskusja pojawiła się także na łamach lokalnej prasy – „Dyrektor BWA, Zenona Wilczewska, skłania się ku utrzymywaniu eksterytorialnej państwowej enklawy w mieście, właśnie pod barakami BWA, w nadziei, że mecenat państwowy zapewni jej i jej państwu święty spokój. Przewidując przez to obawę, że władze miasta w tym świętym dla kultury miejscu będą handlowały jajami, pietruszką etc.”²². Wizja Wilczewskiej, pełniącej funkcję dyrektora BWA od 1976 r., forsująca niezależność względem samorządu, nie doczekała się realizacji. Sam konflikt zaś był znakiem przemian, momentem zetknięcia się dwóch światów – „starego”, który pielęgnował wciąż tradycje Festiwalu Sztuk Plastycznych i elitarnej formy życia kulturalno-społecznego, z „nowym”, chcącym wyrwać się spod skostniałych ograniczeń państwowej administracji, a jednocześnie muszącym mierzyć się z oskarżeniami o podejście czysto merkantylne. Nadzieja na niezależne względem miasta kierowanie galerią

²¹ *Ibidem*.

²² [A.O.], *Wojna o BWA?*, „Tygodnik Sopot” 1990, nr 5, s. 9.

stała w całkowitej sprzeczności z reformami samorządowymi z 1990 r., które uczyniły działalność kulturalną immanentną cechą polityki decentralizacyjnej – właściwą od tego momentu gminom, powiatom i województwom²³. Kiedy Wilczewska odeszła, rozpoczęły się poszukiwania nowego dyrektora, który miał odmienić dotychczasowy wizerunek sopockiej galerii. W wyniku przeprowadzonego jesienią 1991 r. konkursu funkcję tę objął (z początkiem nowego roku) pochodzący z Gdańska, Ryszard Ziarkiewicz.

Przez pierwszy kwartał 1992 r. galeria funkcjonowała jeszcze jako Biuro Wystaw Artystycznych, natomiast wiosną jej nazwę zmieniono na Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie²⁴. Oficjalnie pierwszą wystawą, otwartą 26 maja 1992 r., sygnowaną już przez PGS, były „Dyplomy 91/92”²⁵. Ziarkiewicz od samego początku otwarcie deklarował chęć odcięcia się od dotychczasowej tradycji BWA, jego zasad funkcjonowania, a także powiązań z gdańskim ZPAP. Konflikty między nowo powstałymi galeriami a lokalnymi środowiskami twórczymi nie były jednocześnie niczym wyjątkowym na artystycznej mapie Polski. Jak zaznacza Wiesław Myszkiewicz w swoim artykule poświęconym BWA w Zielonej Górze: „Niemal w całym kraju stosunki pomiędzy BWA a Związkiem Polskich Artystów Plastyków były napięte [...]”²⁵.

Zdaniem Ziarkiewicza „celem Państwowej Galerii Sztuki jest prezentacja najważniejszych i najwartościowszych wydarzeń artystycznych, polskich i zagranicznych, ostatnich dekad – w dziedzinie sztuk plastycznych. Oznacza to stworzenie konsekwentnego i spójnego programu wystawienniczego, umożliwiającego wgląd publiczności w twórczość artystów uznanych w świecie artystycznym, a często nie znanych przeciętnemu odbiorcy, oraz promocję i lansowanie najmłodszych i najzdolniejszych twórców, ze szczególnym uwzględnieniem środowiska trójmiejskiego”²⁶.

Priorytetem merytorycznym było odtąd skupienie się na sztuce ogólnopolskiej, swą specyfiką wykraczającą poza regionalny, trójmiejski charakter. Odcięcie się od dotychczasowego, w dużej mierze środowiskowego, programu wystawienniczego stało się podstawą nowej odsłony galerii, w tym upatrywano rozwój i zakładany sukces placówki: „Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie jest jedną z pierwszych i dotąd nie tak licznych inicjatyw polskiego środowiska artystycznego [dotyczących – M.M.] utworzenia dynamicznie działającego centrum sztuki współczesnej. Celem funkcjonującej w nowym kształcie programowym od 3 lat galerii sopockiej jest wypracowanie ponadregionalnego statusu placówki, poprzez realizację autorskiego programu działalności [...]”²⁷.

W sprawozdaniu z działalności za 1992 r. odnotowano 16 wystaw, z czego pięć jeszcze jako wystawy BWA (indywidualne prezentacje Andrzeja Gierąga, Zdzisława Beksiń-

²³ A. Leśniewski, *Modele polityki kulturalnej państwa polskiego w latach 1944–2015*, praca doktorska napisana w Zakładzie Badań nad Uczestnictwem w Kulturze Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Jana Grada, Poznań 2017.

²⁴ Umowa między wojewodą gdańskim a Ministrem Kultury i Sztuki zagwarantowała galerii utrzymanie finansowania z budżetu państwa.

²⁵ W. Myszkiewicz, *Kilka refleksji z moich dziesięciu lat w BWA [w:] 35 lat Galerii BWA w Zielonej Górze: 1965–2000*, Zielona Góra 2000, s. 61.

²⁶ Archiwum zakładowe PGS, Charakterystyka programowa (1994).

²⁷ *Ibidem*.

skiego, Jana Ekierta, Adama Smolany oraz pokaz prac studentów poznańskiej PWSSP). W ciągu pierwszych miesięcy swej kadencji Ziarkiewicz pracował przede wszystkim nad wystawami „Łódź Fabryczna zaprasza” oraz „Perseweracja mistyczna i róża”, a także pierwszymi performance’ami: Jerzego Truszkowskiego i Włodzimierza Borowskiego. Spośród zorganizowanych w 1993 r. wydarzeń warto z kolei wymienić: uderzające rozmachem, nawiązujące do symboliki totalitarnej „Monumenty” Grzegorza Klamana, wielowątkowe i metaforyczno-poetyckie „Wątki” Roberta Rumasa oraz instalacje fotograficzne Zofii Kulik „Wszystkie pociski są jednym pociskiem”. Z czasem do planu wystawienniczego włączono także organizację kolejnych performance’ów (w 1993 r. – pięć, a w 1994 r. – sześć). Wśród propozycji performatywnych, nazywanych w sprawozdaniach także „seansami artystycznymi” szczególną uwagę poświęcono Piotrowi Wyrzykowskiemu, ówczesnemu studentowi PWSSP w Gdańsku, który w 1993 r. otrzymał za swój performance nagrodę specjalną dyrektora PGS.

Tab. 2. Porównanie liczby wystaw zorganizowanych przez BWA w latach 1989–1991 i PGS w latach 1992–1994

Pawilony BWA w Sopocie		PGS w Sopocie	
rok	liczba wystaw	rok	liczba wystaw
1989	12	1992	16
1990	11	1993	15
1991	14	1994	15

Źródło: opracowanie własne.

Jednocześnie z przewartościowaniem programu wystawienniczego pojawiły się drastyczne zmiany w charakterystyce i polityce gromadzenia zbiorów. Miały się one stać reprezentatywną kolekcją sztuki najnowszej, o zasięgu ogólnopolskim, zaczynając od lat 80. XX w. Pomysł ten był kontynuacją dotychczasowych działań Ziarkiewicza, jakie poczynił on w zakresie budowy Kolekcji Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie w latach 1989–1991. Wspólnym mianownikiem obu zbiorów miało być sukcesywne uzupełnianie i rozbudowywanie kolekcji sztuki zgodnie z pojawiającymi się przemianami w kulturze artystycznej. Dominantą wszelkich decyzji miało być bieżące i dynamiczne reagowanie na aktualny stan sztuki. Warto zaznaczyć, że to właśnie ten program stał się przyczyną sukcesu Ziarkiewicza w konkursie na dyrektora – „był to, jako jedyny z przedstawianych, program konsekwentny, wewnętrznie spójny i bezkompromisowy, napisany z pasją człowieka, który wie, czego chce, i potrafi to uzasadnić”²⁸.

Zaledwie kilka miesięcy po objęciu stanowiska przez Ziarkiewicza, w październiku 1992 r., z inwentarza dzieł sztuki sprzedano 18 prac, w tym dzieła czołowych twórców środowiska gdańskiego, związanych z Festiwalem Sztuk Plastycznych, jak np. Kiejstuta Bereźnickiego, Kazimierza Ostrowskiego, Mieczysława Baryłko czy Kazimierza Śramkie-

²⁸ Z. Watrak, *Suplement...*, s. 35.

wicza. Jak zaznaczał sam Ziarkiewicz: „Wybrzeżowe środowisko nie jest inspirujące, jeśli chodzi o sztukę [...], a z drugiej strony jest hermetycznie zamknięte. Nie jest zainteresowane właściwie niczym poza formą, którą samo wykształciło”²⁹. Kontrowersyjną do dziś decyzją Ziarkiewicza, która w swoim założeniu miała wpłynąć pozytywnie na odbudowanie trudnej sytuacji finansowej PGS, była dalsza, masowa już sprzedaż zbiorów dawnego BWA. W 1993 r. sprzedano aż 178 dzieł, a w 1994 r. – 63. Pomijając zakupy związane z wystawami w 1992 r., kiedy to do zbiorów włączono zapisy wideo performance’ów Zbigniewa Libery i prace grupy Łódź Kaliska, PGS nie dokonywał zakupów do kolekcji aż do 1997 r.

Tab. 3. Liczba dzieł w zbiorach PGS w latach 1992–1994

Rok	Malarstwo	Rzeźba	Grafika	Rysunek	Tkanina	Szkło/ ceramika	Fotografia	Łącznie
1992	305	68	186	32	16	6	1	614
1993	219	62	103	31	16	5	1	437
1994	207	54	63	28	16	5	1	374

Źródło: opracowanie własne.

Ziarkiewicz doskonale rozumiał zmiany zachodzące w świecie sztuki, pojawienie się nowych mediów czy sposobów prezentacji dzieł. W nich widział największy potencjał rozwojowy instytucji. Jak sam podkreślał: „Kryteria decydujące o wyborze określonych obszarów sztuki są wynikiem zachodzących w Polsce i na świecie procesów redefinicji sztuki, ewolucji języka artystycznego, związanego z wyczerpaniem się tradycyjnych form przekazu, nowego pojmowania relacji dzieło – odbiorca”³⁰. Program wystaw i koncepcję gromadzenia zbiorów połączył z nasiloną akcją edukacyjną. Położenie nacisku na dydaktykę było także istotnym aspektem budowy Kolekcji Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim. Widz miał możliwość poznania i zrozumienia genezy sztuki aktualnej, jej złożoności kulturowo-cywilizacyjnej wraz z całym systemem odniesień do wydarzeń z historii XX w. Sprawozdania z działalności PGS z 1992 i 1993 r. pokazują imponującą liczbę wykładów i prelekcji, przybliżających różne kierunki artystyczne w sztuce polskiej i światowej. Tylko w 1993 r. zorganizowano w PGS ponad 120 wykładów z historii sztuki i comiesięcznych prelekcji tematycznych, przygotowanych przez specjalistów z dziedziny sztuki najnowszej. Wydarzenia te spotkały się z ogromnym zainteresowaniem publiczności, przekraczającej niekiedy 150 osób w czasie jednego wykładu. Do standardu wystawienniczego włączono także organizowanie spotkań dziennikarzy z kuratorami i artystami. Skupienie się na wątkach edukacyjno-oświatowych i budowanie relacji z odbiorcą budzi skojarzenia z polityką kulturalną końca lat 40. XX w. i tzw. edukacją dla kultury, opartą na zorganizowanym upowszechnianiu sztuki. Tym razem jednak zasięg i wsparcie administracyjne zasadały się całkowicie na działaniach lokalnych i indywi-

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Archiwum zakładowe PGS, Charakterystyka programowa (1994).

dualnej wizji rozwoju dyrektora. Mimo podobieństwa stosowanych metod zgoła inne były zakładane cele – nie było to bowiem wykształcenie sobie widza zaangażowanego ideologicznie, a zaszczerpienie w odbiorcy świadomości nowych procesów kulturalnych i tendencji artystycznych.

Opisując sytuację, w której znalazła się sopocka galeria na przełomie lat 80. i 90. XX w., należy pamiętać, że niewystarczające wsparcie budżetowe, problemy lokalowe i chaos organizacyjno-administracyjny były charakterystyczne dla większości ówczesnych placówek kulturalno-artystycznych. Otwarte i bezkompromisowe podejście Ziarkiewicza, połączone z reorganizacją całego programu merytorycznego placówki, zrezygnowanie z bieżącej i stałej współpracy z lokalnym środowiskiem artystycznym, zatrzymanie akcji zakupów dzieł do zbiorów i skupienie się na wystawach o zasięgu ogólnopolskim oraz autorskich wystawach problemowych powodowały coraz więcej niezadowolonych ze strony lokalnych artystów, traktujących dawne BWA – co zresztą rozumiało – jako „ich galerię”. Leszek Kamiński w swoim artykule poświęconym problemom środowisk artystycznych w Polsce czasów transformacji wymienił trzy główne „zagrożenia nowego modelu życia kulturalnego”³¹. Były to kolejno: „opór »ludzi kultury« dotychczas korzystających z nieczytelnego, acz zrozumiałego dla nich systemu dotacji, bo posiadali umiejętność korzystania »ze starego układu« gwarantującego niezasobne, ale wygodne życie zawodowe, [...] postawy artystów unikających konkurencji, konfrontacji swoich dzieł w społecznym odbiorze w warunkach rynkowych [...], »urzędnicy różnych szczebli administracji kulturalnej« pozornie deklarujący poparcie dla reform, utrzymujący dotychczasowy system sterowania działalnością kulturalną, oparty na praktyce odgórnego »wdrażania« i utrzymania stanu reglamentowania dóbr kultury”³². Wszystkie z wymienionych zagrożeń pojawiły się w większym bądź mniejszym stopniu w galerii sopockiej, powodując kilkuletni okres chaosu, kolejnych reorganizacji, zmian na stanowisku dyrektora, wewnętrznych utarczek i konfliktów środowiskowych czy nawet nowych koncepcji merytorycznych. Galeria przetrwała. Środowisko artystyczne także. Jednak każde musiało na nowo odnaleźć swoje miejsce w potransformacyjnej rzeczywistości.

Summary

A Turning Point? Transformation of the Art Exhibitions Office in Sopot into the State Art Gallery in Sopot

The article describes the changes in the organization of the Art Exhibitions Office in Sopot in the late 1980s and early 1990s, leading to the name change to the State Art Gallery in Sopot. The study emphasizes the gallery's functioning and exhibitions, however it does not evaluate the artists associated with the local artistic environment or the program of the gallery. The author, based on materials from the gallery's archives, raises such issues as insufficient budget support, problems

³¹ L. Kamiński, *Komercjalizacja – co pożądanego, co niebezpiecznego?*, „Nowe Drogi” 1989, nr 3(478), s. 167.

³² A. Leśniewski, *Modele polityki kulturalnej...*, s. 166.

with the gallery's facilities, and organizational and administrative chaos, which were typical for the majority of cultural and artistic institutions at the beginning of the 1990s.

Keywords: contemporary art, gallery, transformation, Sopot

Słowa kluczowe: sztuka współczesna, galeria, transformacja, Sopot