

AKADEMIA

DZIEDZICTWA

2014–2020



Fragment z recenzji prof. Andrzeja Laskowskiego

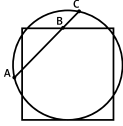
Niewątpliwie każdy, kto rozważa podjęcie studiów na Akademii Dziedzictwa winien przyrzeć się tej (i poprzedniej) publikacji. Różnorodność poruszonych w nich spraw i tematów pozwoli mu bowiem ocenić, czy odnajduje się w tej tematyce, czy jego zainteresowania i pasje mogą znaleźć pożyteczną realizację i spełnienie w toku procesu dydaktycznego i przygotowywania pracy dyplomowej. Wielość ta jest wielką wartością, wynikającą wprost z pomysłu na Akademię, aby była ona miejscem spotkań i twórczej wymiany myśli ludzi – wykładowców i studentów – zajmujących się na co dzień różnymi dziedzinami i zagadnieniami, dla których spoiwem jest fascynujące i coraz bardziej pojemne, także w powszechnym odbiorze, słowo DZIEDZICTWO.

dr hab. Andrzej Laskowski
prof. Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie

Fragment z recenzji prof. Dominika Ziarkowskiego

W czasie lektury wyraźnie wyczuwalny jest fakt, że większość tekstów powstała jako efekt bezpośrednich obserwacji oraz doświadczeń ich twórców, którzy częstokroć związani są zawodowo z opisywanymi miejscami czy instytucjami kultury. Ów element autentycznego zaangażowania połączonego z pasją przekuty został nie tylko na trafne wybory tematów, ale przede wszystkim na ich rzetelne i dogłębne opracowanie. Natomiast aspekt teoretyczno-metodologiczny, wypracowany przez Autorów w toku studiów oraz dyskusji w ramach seminariów, pozwolił na przedstawienie badanych zagadnień w szerszym kontekście pokrewnych zjawisk kulturowych i społecznych, a także na zastosowanie adekwatnej metodologii badawczej.

dr hab. Dominik Ziarkowski
prof. Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie



A K A D E M I A

D Z I E D Z I C T W A

2014–2020

**Przegląd problemów badawczych
z zakresu zarządzania i ochrony
dziedzictwa kulturowego w Polsce**

Kraków 2023

Wydawca

© Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2023

Redakcja naukowa

Marek Świdrak, Michał Wiśniewski

Recenzja naukowa

prof. Andrzej Laskowski, prof. Dominik Ziarkowski

Redakcja i korekta

Aleksandra Marczuk-Radoszek

Projekt graficzny, skład i łamanie

Wojtek Janikowski

ISBN 978-83-66419-56-8

Zapraszamy do księgarni internetowej

ksiegarniamck.pl

mck.krakow.pl



Pracownicy Ośrodka Edukacji Akademii Dziedzictwa MCK w latach 2001–2023:
Anna Depowska, Wiktora Marchewczyk, Ewa Nosal, Zofia Rokitka, Barbara Szyper,
Marek Świdrak, Michał Wiśniewski, Ewa Wojtoń.

Akademia Dziedzictwa jest wspólnym przedsięwzięciem Międzynarodowego
Centrum Kultury i Małopolskiej Szkoły Administracji Publicznej
Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie



- 7 **Akademia Dziedzictwa**
- 13 **MIEJSCA, OBIEKTY, ZJAWISKA**
- 15 ***Lot Feniksa w Krakowie***
Agnieszka J. Cieślíkowa
- 47 ***Dziedzictwo znad Świdra. Architektura drewniana i tożsamość miejsca***
Agnieszka Gajc
- 77 ***Zwornik łódzkiej pamięci i tożsamości – Stary Cmentarz***
Natalia Scegielniak-Glica
- 113 ***Rozwój a ochrona. Modele przekształceń wsi na przykładzie Zamagurza Spiskiego***
Agata Korzeniowska
- 141 ***Krynica-Zdrój – uzdrowiskowy produkt turystyczny w kontekście dziedzictwa kulturowego i jego rewitalizacji***
Agnieszka Mikuła
- 173 ***Dziedzictwo kulturowe Łemków***
Nina Szczęsna
- 193 **MUZEA I INSTYTUCJE**
- 195 ***Koncepcja rewitalizacji obiektów poprzemysłowych na Śląsku na przykładzie KWK „Katowice” – nowa siedziba Muzeum Śląskiego***
Magdalena Czerny-Kehl
- 225 ***Działalność Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi w zakresie ochrony dziedzictwa kulturowego***
Elżbieta Fuchs

- 255 ***Dziedzictwo niematerialne Biura Wystaw Artystycznych we Wrocławiu***
Iwona Kałuża
- 279 ***Kolekcja Dzikowska hrabiów Tarnowskich – zapomniane dziedzictwo kulturowe***
Monika Chwałek-Oczkowska
- 307 ***Marketingowa strategia promocji Biblioteki Kraków***
Paulina Knapik-Lizak
- 333 **UJĘCIA TEORETYCZNE**
- 335 ***Kreatywna rola samorządu gminnego w ochronie dziedzictwa kulturowego***
Patrycja Bimkiewicz
- 367 ***Dziedzictwo przebudowane – problemy ochrony architektury eklektycznej na przykładzie rezydencji dolnośląskich***
Aleksandra Ewa Furtak
- 403 ***Wybrane aspekty gospodarowania poindustrialnym dziedzictwem. Współczesne konteksty i rozwiązania***
Izabela Paszko
- 425 ***Dlaczego i jak chronić dziedzictwo kulturowe – analiza teoretyczno-filozoficznych założeń prawodawstwa w zakresie ochrony dziedzictwa***
Radosław Sepioł

IWONA KAŁUŻA

Dziedzictwo niematerialne Biura Wystaw Artystycznych we Wrocławiu Próba opisu i perspektywy ochrony

Artykuł powstał na podstawie pracy dyplomowej
przygotowanej pod kierunkiem prof. Piotra Krasnego
i obronionej w Akademii Dziedzictwa w 2018 roku.

Iwona Kałuża – historyczka sztuki, badaczka powojennego dizajnu,
kuratorka. Absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Śląskiego oraz
Uniwersytetu Wrocławskiego. Ukończyła studia podyplomowe
w Akademii Dziedzictwa w Krakowie. Autorka tekstów o wzornictwie
przemysłowym, ze szczególnym uwzględnieniem roli plastyka
w przemyśle. Pracuje w BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej.

Podając za *Wielkim Słownikiem Języka Polskiego*, pamięć ludzka to zdolność umysłu do utrwalania i odtwarzania informacji¹. O pamięci traktuje także Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 17 października 2003 roku. Według jej definicji niematerialne dziedzictwo kulturowe:

[...] oznacza praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedzę i umiejętności – jak również związane z nimi instrumenty, przedmioty, artefakty i przestrzeń kulturową – które wspólnoty, grupy i w niektórych przypadkach jednostki uznają za część własnego dziedzictwa kulturowego. To niematerialne dziedzictwo kulturowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie, jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią oraz zapewnia im poczucie tożsamości i ciągłości, przyczyniając się w ten sposób do wzrostu poszanowania dla różnorodności kulturowej oraz ludzkiej kreatywności [...]².

Z tej krótkiej definicji wynika, że dziedzictwo nie mogłoby zaistnieć bez aktywnego uczestnictwa człowieka, bez jego zaangażowania i chęci przekazywania pewnych tradycji przyszłym pokoleniom. Przekaz ten z kolei nie mógłby powstać bez pamięci, która jest nośnikiem dziedzictwa kulturowego. Odnosi się do jednostek lub zbiorowości i stanowi przedmiot wielu badań z zakresu podtrzymywania tradycji oraz tożsamości różnych grup społecznych, w tym środowisk artystycznych³. Do pamięci i własnej tożsamości sięgają także instytucje kultury, takie jak np. Biura Wystaw Artystycznych, wokół których skupiało się, zwłaszcza w okresie PRL, lokalne środowisko artystyczne. Tutaj rola przekazu jest niezwykle istotna.

Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu to instytucja o bogatej tradycji. Powstała w 1952 roku jako jeden z oddziałów Centralnego Biura Wystaw Artystycznych mieszczącego się w Warszawie⁴. Od początku jego zadaniem była budowa środowiska artystycznego, które w myśl władzy socjalistycznej miało pozytywnie wpływać nie tylko na twórców, lecz także na całą lokalną społeczność. Tuż po wojnie, jeszcze w latach 40. XX wieku, tzw. Ziemie Odzyskane były obszarem szczególnych zainteresowań ówczesnych władz⁵. Zastane dziedzictwo, a także to przywiezione

przez napływającą na te tereny ludność doprowadziło do powstania tygla kulturowego, w którym mieszały się tradycje niemieckie, polskie, białoruskie i ukraińskie. Utało się, że za sprawą przeniesienia pracowników naukowych Uniwersytetu Jana Kazimierza ze Lwowa oraz zbiorów i zabytków Ossolineum życie kulturalne miasta zostało zdominowane przez Lwowian⁶. Z drugiej strony jednak nadal można było dostrzec silne więzi niemieckie. Przytaczając za Władysławem Misiakiem:

Grupa ludności miejscowej (autochtonów), występująca w rozproszeniu i kilku skupiskach (Wrocław, powiat kłodzki i sycowski), na Dolnym Śląsku wykazywała naleciałości kultury niemieckiej. Postulaty tej grupy, wielokrotnie zgłaszane do władz, dotyczyły zapotrzebowania na wartości kultury polskiej (język, historia, sztuka). Z tych też względów szczególnie pilnym zadaniem okazała się konieczność odbudowy na Dolnym Śląsku środowisk twórczych w dziedzinie sztuki, które promieniowałyby na ludność miejscowego pochodzenia⁷.

Od początku w nowym ustroju politycznym obowiązującym po drugiej wojnie światowej sztuka miała kreować społeczeństwo i upowszechniać nowe wartości ideowe. Aby tak się stało, powołano między innymi w całej Polsce sieć Biur Wystaw Artystycznych, które zarządzane i dotowane przez państwo miały nadzorować rozwój kultury w socjalistycznym kraju.

Historia instytucji posiada dwojaką narrację. Z jednej strony o jej historii mówią zachowane materiały archiwalne w postaci dokumentów, sprawozdań, katalogów wystaw czy też dokumentacji fotograficznej. Z drugiej zaś nie można zapomnieć o osobach mających wpływ na jej dzieje, takich jak artyści czy sami pracownicy. Ich opowieści i wspomnienia to swoisty komentarz do zebranych źródeł pisanych, niejednokrotnie dopełnienie historii instytucji, a czasem wręcz rzucenie nowego światła na jej losy.

O historii mówionej (ang. *Oral history*) pisano już wiele⁸. Jedni badacze podkreślają jej niewiarygodność z uwagi na możliwe zniekształcenia wynikające z mijającego czasu czy częstokroć subiektywne spojrzenie rozmówców na poruszane zagadnienie⁹. Inni z kolei dostrzegają w niej same atuty, z czego najważniejszym wydaje się dopuszczenie

dotychczas nieuwzględnionych metod badawczych¹⁰, które owszem – są subiektywne, ale czy dzięki temu nie łączymy indywidualnych, jakże ważnych doświadczeń z całym kontekstem społecznym? Pamięć to nośnik dziedzictwa kulturowego. Jest pojemnikiem, w którym przechowujemy ważne elementy dla danej grupy społecznej. Wywołanie ich przyczynia się do ich dalszego przekazywania, a co za tym idzie – zapamiętania przez kolejne pokolenia. Tutaj wyłania się jeszcze jeden bardzo istotny aspekt dla dziedzictwa zarówno materialnego, jak i niematerialnego. Pamięć to gwarant ich żywotności. Dokonujemy wyboru i selekcjonujemy. „[...] To co nie jest pamiętane, nie jest ważne dla grupy społecznej, a zatem nie ma też swojego fizycznego nośnika lub nośnik ten ma, ale jest on tylko fizycznym reliktem tego, co zapomniane, a co dawniej stanowiło podstawę tożsamości kulturowej grupy społecznej [...]”¹¹. Grupy, która, przypomnijmy, zamieszkując pewien obszar, posiada elementy własne, ale także elementy zapożyczone, które zmodyfikowane bądź nie, zostały uznane za własne¹².

W niniejszym artykule nie ma przestrzeni na analizę historii wrocławskiego BWA z perspektywy zachowanych materiałów archiwalnych. Ale też to nie kolekcja czy inne zabytki stanowią jego największą wartość. W przypadku BWA we Wrocławiu między innymi przez wzgląd na brak kolekcji, a także stosunkowo niewielki zasób archiwalny z lat 1952–1970¹³ to przekaz ustny, a co za tym idzie pamięć o pewnych zdarzeniach jest jedną z ważniejszych wartości, to bowiem, co zostało przekazane, jest istotne dla rozmówców, jest ważne, tak więc powinno zostać zachowane i przekazane następnym pokoleniom. To, jak jej losy wspominają artyści czy osoby związane z instytucją, świadczy o więziach, jakie wytworzyły się na przestrzeni lat. I to właśnie te więzi należy chronić poprzez badanie, zachowanie, zabezpieczenie, promowanie, wzmacnianie i przekazywanie za pomocą edukacji formalnej i nieformalnej, jak również rewitalizację różnych aspektów tego dziedzictwa¹⁴.

By zbadać proces tworzenia lokalnej kultury i to, jaki miało na to wpływ BWA we Wrocławiu, autorka niniejszego artykułu przeprowadziła szereg wywiadów z pracownikami i artystami mającymi styczność z instytucją na przestrzeni lat. Rozmówcy: Jolanta Geras (pracowniczka BWA Wrocław w latach 1983–1991), Krzysztof Dackiewicz (pracownik BWA Wrocław w latach 1983–2004), Jan Chwałczyk (artysta oraz pracownik

BWA Wrocław w latach 1966–1969), Grzegorz Koterski (artysta oraz pracownik BWA Wrocław w latach 1968–1972), Zbigniew Makarewicz, Andrzej Dudek-Dürer oraz Paweł Jarodzki (artysta oraz pracownik BWA Wrocław w latach 2004–2018) odpowiedzieli na te same pytania, tj. jaka była ocena działalności BWA?; jakie było zdanie środowiska artystycznego na temat BWA?; jak ocenia pan/pani poziom i całość programu artystycznego?; jaki według pana/pani był klucz doboru tematów wystaw/artystów?; jakie wydarzenie artystyczne zapadło panu/pani w pamięci?; kto przychodził na wernisaże?; co stanowiło największy problem? czego według pana/pani brakowało w BWA? oraz jakie były alternatywy dla prezentacji prac we Wrocławiu?

Każdy z rozmówców miał swoje indywidualne spojrzenie na losy instytucji i na to, jaki miała ona wpływ na kreowanie środowiska artystycznego w samym Wrocławiu lub patrząc szerzej – na Dolnym Śląsku. Każdy też ocenił ją z innej perspektywy czasowej. Dla Jana Chwałczyka istotne były lata 60. i 70., kiedy to we Wrocławiu zaczęła kiełkować sztuka konceptualna. Krzysztof Dackiewicz z chęcią odwoływał się do lat 80., z kolei Paweł Jarodzki czy Andrzej Dudek-Dürer poruszali już kwestie związane z transformacją polityczną i tym, jakie przyniosła zmiany.

Wpływ Biura Wystaw Artystycznych we Wrocławiu na budowanie kultury na Dolnym Śląsku – analiza przekazów ustnych

Analizę przekazów ustnych należałoby rozpocząć od określenia stosunku, jaki mieli artyści do ówczesnych władz, w środowisku odczuwano bowiem wyraźne związki pomiędzy BWA a polityką kulturalną miasta. Do 1955 roku, czyli do czasu, kiedy obowiązywała doktryna realizmu socjalistycznego¹⁵, według rozmówców program wystawienniczy instytucji był najmocniej uzależniony od władz. Sytuacja zmieniła się wraz z rokiem 1956, kiedy to ówczesny prezes Związku Polskich Artystów Plastyków oddział we Wrocławiu – Marian Wójciak w miarę swobodnie pozwolił zarządzać programem BWA. Jednak mimo kulturalnej odwilży sytuacja nadal nie była prosta. Obok ZPAP drugim organem nadzorującym był Wydział Kultury, który również chciał mieć wpływ na program wrocławskiego Biura¹⁶. Kluczową rolę odegrał tutaj Jan Chwałczyk, który

z ramienia Związku został przedstawicielem komisji programowej BWA, o czym artysta wspominał w następujący sposób:

Tak się złożyło, że z ramienia Związku ja zostałem wytypowany i cały czas musiałem manewrować, by pokazać sztukę niezależną od sytuacji politycznej. Ta sytuacja była trudna, ale na ogół udawało się, ponieważ wprowadziłem taktykę „delikatnego” dialogu¹⁷.

Analizując zaistniałą sytuację można stwierdzić, że bardzo ważnym zadaniem dla prężnie działającego środowiska było powołanie na stanowisko kierownika artystycznego własnego przedstawiciela, ponieważ BWA w ich świetle istniało jako punkt „publikacyjny” wobec upaństwowienia instytucji kultury w powojennej Polsce. Kierownik, a w późniejszym czasie dyrektorzy BWA byli postrzegani przez środowisko jako organizatorzy życia kulturalnego ze strony władz¹⁸.

Jan Chwałczyk oraz od 1968 roku jego zastępca, Grzegorz Koterski, starali się pogodzić interesy miasta i twórców, co nie zawsze było dla nich łatwe. Ze wspomnień wynika, że dbali o to, by młodzi artyści plastycy mogli pokazywać swoje prace w BWA oraz poza nim, w tzw. galeriach terenowych znajdujących się na obszarze Dolnego Śląska lub w innych oddziałach BWA, rozproszonych na terenie całej Polski.

Jednym z ważniejszych wydarzeń kulturalnych, jakie miało miejsce we Wrocławiu w owym czasie obok Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, było założenie pod koniec 1967 roku Galerii Pod Moną Lisą, która *de facto* była niewielką przestrzenią w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki (KMPiK)¹⁹. Do jej powstania doprowadził między innymi Jan Chwałczyk, który wówczas pełnił stanowisko kierownika artystycznego w BWA. Program na jego zaproszenie był budowany przez krytyka Jerzego Ludwińskiego, a samą organizacją wystaw często zajmowali się pracownicy BWA. Galeria ta mocno odciążyła rodzące się napięcia między BWA a ZPAP, gdyż artyści z kręgu konceptualistów znaleźli przestrzeń do prezentacji swojej twórczości. Również pod względem politycznym przyniosło to skutki, ponieważ, jak wspominał Jan Chwałczyk, Urząd Bezpieczeństwa nie interesował się tylko prezentacjami w Biurze, ale również pokazami twórców w innych, mniejszych galeriach, które do tej pory nie były brane pod uwagę²⁰. Warto w tym miejscu dodać,

że kierowniczką Klubu MPiK w tamtym czasie była Maria Berny, późniejsza dyrektorka BWA we Wrocławiu.

Rozmówcy wspominali, że Biuro w latach 60. i na początku lat 70. wspomagało pod kątem organizacyjnym nie tylko Galerię pod Moną Lisą, ale również autorską, a zarazem nieprzychylną politycznie Galerię Babel, dając artystom takim jak Barbara Kozłowska i Zbigniew Makarewicz możliwość zaprezentowania się²¹. Galeria Babel była niezależną inicjatywą artystyczną, prowadzoną od 1968 roku przez Barbarę Kozłowską. Początkowo spotkania, działania i wykłady odbywały się w jej pracowni. Z czasem, za zgodą Grzegorza Koterskiego oraz za aprobatą kierownika BWA Dymitra Kasatego przeniosły się do Biura, by w ten sposób stać się artystyczną inicjatywą między programowymi wystawami. Działanie, które miało miejsce w maju 1972 roku poza okienną instalacją, na której przechodnie mogli na przyklejonych do witryny kartkach rysować oraz pisać, odbywało się również we wnętrzu galerii Awangarda. Publiczność mogła do niej zajrzeć, porozmawiać z artystką, a także zabrać albo przynieść, co tylko chciała²². To po tej akcji artystycznej z BWA został usunięty Dymitr Kasaty. Jak podaje Jarosław Jakimczyk „[...] okazało się, że prezentowani twórcy, razem z ówczesnym kierownikiem BWA Dymitrem Kasatym, zorganizowali przedsięwzięcie, którego nie było w planie imprez artystycznych zatwierdzonym przez odpowiedzialne czynniki, w tym ZPAP [...]”²³. Z rozmowy z Grzegorzem Koterskim wynika jednak, że kiedy stanowisko dyrektora objął Andrzej Ekwiński, również Koterski musiał odejść z Biura²⁴.

W 1972 roku dyrektorem BWA został Andrzej Ekwiński, który starał się stworzyć sieć małych galerii będących pod zarządem instytucji, lecz jak zauważył Zbigniew Makarewicz, przetrwały one zaledwie jeden sezon. Zrodziły się również problemy programowe między ZPAP a BWA, ponieważ Ekwiński zmierzał do nadania BWA charakteru galerii z własnym programem, ale równoległym wobec planów ZPAP. Wiedział, że nie uda mu się to bez aprobaty Związku. Dlatego też pozyskał przychylność prezesa – Przybysława Krajewskiego oraz, jak podaje Zbigniew Makarewicz, pewnej liczby plastyków i fotografów. Ponadto, by podkreślić zachodzące zmiany, do podstawowego członu nazwy instytucji BWA dodano „Ośrodek Sztuki”²⁵. Tym bardziej nieprawdziwa wydaje się opinia pracowniczki Jolanty Geras, z której wynika, że za kadencji Ekwińskiego

środowisko artystyczne było zadowolone z działalności Biura, a artyści byli wręcz zaprzyjaźnieni z instytucją:

On wprowadził pozorny luz. Nie kazał nam siedzieć w pracy w wyznaczonych godzinach. Mogliśmy chodzić do pracowni, rozmawiać z artystami, a potem proponować wystawy. Oczywiście nie wszystko nam się podobało, ale dzięki tym wizytom mogliśmy rozmawiać z artystami z różnych dziedzin sztuki i poznawać się nawzajem²⁶.

Związek Andrzeja Ekwińskiego z BWA rozpoczął się wraz z inicjatywą nazwaną NET/SIEĆ, powstałą w 1971 roku²⁷, która w oczach artystów dowiodła jego lojalności wobec wrocławskiego środowiska artystycznego:

Wtedy się rozwinął mail art i dzięki temu my weszliśmy w świat informacji innego rodzaju – informacji listownej, gdzie galerie zostały wyłączone, a artysta wybierał sobie ludzi, do których kierował swoje propozycje artystyczne. To było fajne. Cały świat wizualny i mentalny został wprowadzony do sztuki. Sztuka pojęciowa, która była w środku tego wszystkiego, została dopiero zrozumiana po mail arcie. Wcześniej nie, bo sama interpretacja sztuki jako rzeczywistości jeszcze nie bardzo była rozumiana przez odbiorców, artystów zresztą też²⁸.

Andrzej Ekwiński jako konsultant o pseudonimie „AE”, badający to działanie mające na celu nawiązanie kontaktów między artystami na całym świecie, przekonał pracowników Służby Bezpieczeństwa o „braku jakiegokolwiek wrogiej działalności ze strony figurantów”²⁹. Na skutek tego Jan Chwałczyk jako przedstawiciel okręgu wrocławskiego ZPAP zaproponował jego kandydaturę na stanowisko dyrektora. Ekwiński pełnił tę funkcję krótko, bo już na początku 1975 roku został oddelegowany do Warszawy, gdzie od 1 marca przejął galerię w teatrze Józefa Szajny – Galerię Studio³⁰.

Pamiętając, że BWA powstało nie tylko jako punkt wystawienniczy, ale także upowszechniający kulturę i sztukę, warto poddać analizie wspomnienia odnoszące się do publiczności, która odwiedzała instytucję.

Ta na ogół dopisywała, choć i tutaj zdania są podzielone. Według Jana Chwałczyka galeria nie miała wypracowanej publiczności³¹, z kolei całkiem inne spojrzenie miał jego współpracownik Grzegorz Koterski:

Galeria była w idealnym miejscu, miała szerokie okna. Nawet Ci, co nie interesowali się sztuką, zaglądali do środka. Wstęp był dość długo za darmo. Galeria znajdowała się wtedy w dużo lepszym miejscu niż teraz, przy ul. Wita Stwosza. W BWA na Świdnickiej³² zawsze była dobra frekwencja³³.

Na przestrzeni lat, kiedy Andrzej Ekwiński był dyrektorem, ukształtowała się w BWA Pracownia Twórczości Artystycznej, która, wydawać by się mogło, powstała na kanwie coraz popularniejszych badań socjologicznych skupionych wokół odbioru dzieła sztuki w społeczeństwie. Pracownia działała na przełomie lat 1972/1973, co nie miałoby miejsca, gdyby nie współpraca z socjologiem Władysławem Misiakiem. Ideą pracowni było nakłonienie odbiorców do czynnej wypowiedzi za pomocą specjalnie przygotowanych zadań oraz zbadanie odbioru dzieła sztuki poprzez ankiety socjologiczne, które towarzyszyły trzem wystawom: Jerzego Bińca (wrzesień 1972), Haliny Wrzeszczyńskiej (luty 1973) oraz „Wystawie grafiki bułgarskiej” (marzec 1973)³⁴.

Maria Berny, następczyni Andrzeja Ekwińskiego, również miała ambicje tworzenia własnego, indywidualnego programu wystawienniczego. Patrząc z boku na tę sytuację, artyści doszli do wniosku, że miała dwóch protegowanych przez siebie twórców: malarza Mariana Wołczuka oraz rzeźbiarza Alojzego Gryta, których indywidualne pokazy odbywały się co roku przez trzy lata:

Sądzę, że był to dobry pomysł dla stymulowania rozwoju twórczości tych artystów, ale powodowało to pewne napięcia w środowisku. Można to było obserwować przy okazji niektórych wernisaży. Na ogół słabła z czasem frekwencja, jeśli brać pod uwagę obecność artystów³⁵.

Mimo wysiłku galerii BWA nie stały się w opinii środowiska wyspecjalizowanymi instytucjami do tworzenia wystaw. Przy tak licznych

wydarzeniach artystycznych zdarzały się potknięcia przy ich organizacji, zwłaszcza że w BWA nie było wielu pracowników, a także, co zauważyli rozmówcy, nie przykładano takiej wagi do wartości materialnej dzieła sztuki. Zdarzały się sytuacje, gdy prace nie wracały do właściciela bądź doznawały uszkodzeń podczas demontaży poszczególnych wystaw lub na skutek innych nieprzewidzianych sytuacji. Jedną z nich miała miejsce w 1976 roku w trakcie wystawy Zbigniewa Makarewicza w nowo powstałej galerii Awangarda, która w oczach artystów miała być pierwszym, dużym lokalem dla prezentacji lokalnego środowiska:

[...] eksponaty z mojej wystawy „Dzień po dniu” po jej niespodziewanym zamknięciu po tygodniu wywieziono na śmieci. Zdaniem dyrekcji nie były to dzieła sztuki. Przyjąłem więc zasadę, że nie bronię tych moich psychoprzedmiotów i assamblaży, lecz zachowuję ich symboliczne – znaczące struktury i tak powstawały kolejne „wcielenia” „Łażni”, „Cybernetycznego Układu Sterującego” oraz innych kombinacji [...]³⁶.

Jej przedwczesne zamknięcie z perspektywy czasu wydaje się zrozumiałe, ponieważ, jak napisał sam Zbigniew Makarewicz, wystawa „Dzień po dniu” odnosiła się do strajków, które wybuchły w Ursusie i Radomiu na skutek gwałtownego podniesienia cen. Najbardziej szokujący i tym samym nie do zaakceptowania przez władze okazał się napis zaczerpnięty z *Boskiej komedii* Dantego, który ułożony w spiralę informował: „LASCIA TE OGNI SPERANZA VOI CH'ENTRATE” (*porzućcie wszelką nadzieję, Wy, którzy tu wchodzić*)³⁷.

W latach 80. relacja między BWA a artystami stała się jeszcze trudniejsza. Po dosyć długim okresie pozornej stabilizacji w kraju wybuchł stan wojenny, co – jak się okazało – miało ogromny wpływ na politykę kulturalną Wrocławia, a zwłaszcza na będące pod jego zarządem instytucje kulturalne, w tym Biuro Wystaw Artystycznych. W 1980 roku podczas Walnego Zebrania Członków Wrocławskiego Okręgu ZPAP postulowano w treści Uchwały zmianę dyrektora BWA. Artyści nie byli zadowoleni z prowadzonego przez Marię Berny programu, a ponadto mieli zastrzeżenia do kwestii techniczno-organizacyjnych, np. ustalonego przez dyrektorkę limitu ciężarów i wymiarów rzeźb do transportu³⁸.

Choć Marię Berny odwołano, to jednak kolejne wydarzenia polityczne nie sprzyjały scaleniu relacji między BWA, artystami a odbiorcami sztuki:

Środowisko w pierwszej połowie lat 80., tuż po stanie wojennym było bardzo podzielone. Wielu artystów nie przychodziło do BWA, nie nawiązywało kontaktów, bojkotowało tę instytucję – jako instytucję państwową, prorządową, PRL-owską. Jeszcze pod zarządkiem pana Jerzego Jerycha instytucja ta była krytykowana jako lojalna wobec władzy, kojarzonej wówczas ze stanem wojennym i jego następstwami³⁹.

BWA zostało zdegradowane w świetle twórców oraz jego odbiorców. Program instytucji stał się bardzo mocno upolityczniony. Do tego stopnia, że wydano instrukcję preferowanych artystów. Według Zbigniewa Makarewicza była ona bardzo liberalna pod względem wskazanych stylistyk artystycznych – wystarczyło tylko lojalne lub neutralne zachowanie artystów. Przypieczętowaniem tej negatywnej relacji stała się likwidacja Związku Polskich Artystów Plastyków w 1983 roku, co zostało odebrane jako cios ze strony państwa wobec środowiska artystycznego⁴⁰. W odwecie konspiracyjne struktury ZPAP doprowadziły do bojkotu Biura, co nie pozostawało bez wpływu przez kilka kolejnych lat. Jednak nie wszyscy artyści byli przeciwni tej instytucji. Według Krzysztofa Dackiewicza byli i tacy, którzy z chęcią prezentowali swoje prace, argumentując to tym, że sztuka jest niezależna od polityki⁴¹.

Sytuacja wokół BWA we Wrocławiu zaczęła się zmieniać dopiero pod koniec lat 80. Wtedy to, jak wynika z przekazów ustnych, podziały, które narodziły się podczas stanu wojennego, zaczęły zanikać, a środowisko artystyczne znów stało się przychylne dla instytucji będących pod zarządkiem władz. Sytuacja polityczna stopniowo ulegała przeobrażeniu, a dotąd mocno ingerująca w kształt wystawy cenzura nie nadzorowała tematyki prac prezentowanych na wystawach:

W latach 1988–89 przychodzili przedstawiciele Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (czyli po prostu cenzury) i bywało, że dowcipy sobie opowiadaliśmy, wypijaliśmy wspólnie kawę, a oni podpisywali dokumenty, nawet bez oglądania wystawy. Było

zupełnie inaczej niż parę lat wcześniej. W tym czasie było sporo interesujących wystaw⁴².

Po wejściu w demokratyczny ustrój program BWA zwrócił się w kierunku awangardy wrocławskiej lat 70., co również zyskało zarówno zwolenników, jak i przeciwników. Z przeprowadzonych rozmów wynikają dwie kontrastujące ze sobą opinie. Jedna z nich zakłada, że poziom i całokształt programu artystycznego był dobry⁴³, druga mówi z kolei, że instytucja nie odpowiadała na aktualne zjawiska na polu sztuki⁴⁴. Program prowadził Wojciech Stefanik – na początku w roli zastępcy dyrektora ds. artystycznych, później już na stanowisku dyrektora. Jego plany wystawiennicze skupiały się na wielowątkowym podejściu do sztuki efemerycznej, performansu, obiektów i instalacji. Był to program, który bardzo dużo czerpał z kręgu twórców skupionych wcześniej wokół galerii „Katakumby” oraz „Zakład nad Fosą”. Mimo że spotkało się to z negatywną opinią części artystów, dla niektórych twórców, zwłaszcza z kręgu awangardy lat 70., było to pozytywne zjawisko:

Galeria Awangarda miała swoją specyficzną formułę, ale jednocześnie nie była w stanie dogodzić artystom, którzy malowali klasyczne obrazy. Z tego względu nie byli ci artyści w kręgu zainteresowań szefa – Wojciecha Stefanika. Jednak trzeba też powiedzieć, że pokazywał malarstwo – tylko na wyższym poziomie. Są poglądy, że skupiał się wyłącznie na sztuce efemerycznej. Ja tak nie uważam, choć ta dominowała. Moim zdaniem galeria Awangarda jak i Dizajn odgrywały oraz nadal odgrywają bardzo ważną rolę. Były galerie jak „Permafo”, czy galeria „Katakumby”, jednak one nie dawały możliwości kompleksowej prezentacji⁴⁵.

Przeciwnikami programu budowanego przez Wojciecha Stefanika byli artyści młodszego pokolenia. Dla nich awangarda lat 70. nie była uosobieniem ich współczesnej mentalności. Młode pokolenie twórców, które dorastało w latach 80. XX wieku, ceniło Zbigniewa Liberę czy Mirosława Bałkę, których, jak mówił Paweł Jarodzki, nie można było zobaczyć w BWA. Artyści postrzegali instytucję jako miejsce niemodne, gdzie nie zobaczy się aktualnych zjawisk w sztuce. W ich opinii BWA służyło tylko

zaspokojeniu lokalnego środowiska. Idąc na wernisaż, nie spodziewano się zaskakujących zjawisk, będących elementem sztuki najnowszej⁴⁶. Wyjątkiem były dwie prezentacje. Jedna z nich dotyczyła grupy Fluxus, druga – wrocławskiej grupy Luxus:

Jeszcze na tej fali [lat 80. – przyp. aut.] w latach 90. zdarzało się, że przychodziły tłumy, np. na wystawę grupy Luxus. Przychodzili na wystawy ludzie, którzy mieli ambicje intelektualne. Przekleństwem wystaw lat 70. było to, że przychodził autor, jego rodzina, dwóch krytyków i to by było na tyle. Galerie były puste, dopiero potem ludzie zaczęli przychodzić⁴⁷.

Gdy Marek Puchała został dyrektorem, a Paweł Jarodzki kuratorem Awangardy, zmienił się program instytucji. Zwrócono się w kierunku nowych zjawisk w sztuce, co również nie do końca się spodobało lokalnym twórcom. Pierwszą wystawą była „Pamiętka z Wrocławia”, czyli prezentacja twórczości lokalnego środowiska. Był to zarazem początek odżegnywania się od miejscowych artystów:

Pierwszą wystawę zrobiliśmy taką, że poprosiłem Wojtka Kozłowskiego, by zrobił bilans otwarcia, czyli chciałem pokazać środowisko wrocławskie. Wiedziałem, że nie pokażemy wszystkich, więc, by spadała z nas ta odpowiedzialność, poprosiliśmy Wojtka [Kozłowskiego – przyp. aut.], by był kuratorem. Na wystawie, którą zatytułowaliśmy „Pamiętka z Wrocławia”, zależało nam, by człowiek, który działa ogólnopolsko, pokazał zjawiska, które się obecnie dzieją we Wrocławiu. Na tę wystawę przychodziło dużo ludzi⁴⁸.

W myśl nowego programu instytucji w kolejnych projektach nastąpił zwrot w kierunku sztuki o zasięgu ogólnopolskim. Najważniejszymi i zapamiętanymi wystawami była kontrowersyjna prezentacja twórczości Zbigniewa Libery, Katarzyny Kozyry oraz duetu KwieKulik. „Otworzyły one drzwi” i BWA we Wrocławiu stało się rozpoznawalną instytucją w skali kraju, a w przypadku Międzynarodowego Biennale Sztuki Zewnętrznej OUT of STH⁴⁹ w skali świata:

Na pierwszej edycji były same gwiazdy z tej dziedziny sztuki, a katalog, który wydaliśmy, był w najważniejszych galeriach zajmujących

się tą tematyką na świecie. Z czasem inne miasta przeznaczyły na tego typu działania ogromne pieniądze, których my nie mieliśmy. Jadąc przez Gdańsk, Kraków, Katowice czy Łódź można zobaczyć olbrzymie murale, których wcześniej nigdzie nie było. Myślę, że nadal byłibyśmy w czołówce, gdyby nie postawa miasta⁵⁰.

Pierwsze 30-lecie w zakresie tworzenia wrocławskiego środowiska artystycznego bardzo trafnie określił Zbigniew Makarewicz w artykule *Plastyka – zawód i powołanie. Dynamika rozwoju środowiska na Dolnym Śląsku w latach 1945–1975*. Dzieliąc okres trzydziestu lat na trzy główne części, podaje, że pierwszym etapem było formowanie ruchu akademickiego oraz początek tworzenia oddolnych inicjatyw artystycznych, do czego należałoby między innymi przypisać powstanie Grupy „X” założonej przez Małgorzatę Grabowską, Józefa Hałasa, Krzesławę Maliszewską i Alfonsa Mazurkiewicza. Był to tzw. okres rekonstrukcji – poszukiwania nowych form wyrazu przez młodych absolwentów wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. W tym okresie wrocławskie BWA stało się jednym z organów kreowania kultury na Dolnym Śląsku. Drugi okres to lata 1957–1970, czyli począwszy od pierwszej publicznej akcji sensibilistów do Sympozjum Plastycznego Wrocław ‘70. W te ramy czasowe wpisują się takie prekursorskie ekspozycje, jak „Poszukiwania Formy i Koloru” (1957), jej następstwo „Funkcja Formy i Koloru” (1959) czy „Plastyka w przemyśle” (1965), które doprowadziły do tego, że Biuro nie było pomijane przez środowisko, na co z pewnością miała wpływ osoba artysty, ale i działacza w obrębie ZPAP oraz BWA – Jana Chwałczyka. Trzecia epoka, nazwana postartystyczną, kończy się na 1975 roku, a dotyczy głębszego krystalizowania się najnowszych zjawisk w zakresie sztuki pojęciowej⁵¹. Wtedy, co wiemy z opinii rozmówców, BWA już nie było tak cenione przez środowisko, a wręcz stało z boku aktualnych zjawisk, które miały miejsce na polu sztuki współczesnej.

Przedstawiony rys historyczny instytucji widziany oczyma rozmówców to wynik ich własnych doświadczeń. Starając się dotrzeć do teoretycznych podstaw przekazu, odwołujemy się do ich pamięci, do tego, co chcą przekazać kolejnym pokoleniom oraz do tego, co jest dla nich ważne i co chcą, by zostało utrwalone i zapamiętane. Trzeba jednak mieć na

uwadze, że zbudowany przez nich obraz jawi się na podstawie potrzeb, które ówczasnie były przez nich odczuwane; potrzeb, które mogły nie być zaspokajane i które na przestrzeni lat wpłynęły na ich subiektywny odbiór instytucji, przy czym to, co chciano przekazać, wcale nie jest wiążące na lata. W przyszłości również ich wspomnienia zostaną poddane ocenie. Jeśli nie spotkają się z akceptacją, mogą zostać odrzucone i ulec zapomnieniu. A wszystko to zależne jest jeszcze od współczesnego świata i związanych z nim przemian. Dlatego tak ważne wydają się próby zachowania dziedzictwa niematerialnego w postaci przekazów ustnych będących drogą do odpowiedzi na to, jaki był charakter relacji między instytucją a środowiskiem artystycznym we Wrocławiu. Ten unikatowy materiał, którego nie sposób znaleźć w źródłach pisanych, pozwala na pokazanie tożsamości instytucji z innej perspektywy. Nie badacz wyciągającego z historii pewne zjawiska, a samych osób współuczestniczących w minionych wydarzeniach, które dążą do przekazania tego, co sami chcą, by było o nich pamiętane.

Perspektywy ochrony dziedzictwa niematerialnego Biura Wystaw Artystycznych we Wrocławiu

Najważniejszym dokumentem w sprawie ochrony dziedzictwa niematerialnego jest Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku, którą Polska ratyfikowała w maju 2011 roku. Jej celem jest zachowanie w pamięci zanikającego dziedzictwa kulturowego pod różnymi postaciami poprzez jego poszanowanie, docenienie oraz upowszechnienie. Wynika z niej, że jej najważniejszym celem jest ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego wspólnot, grup i jednostek poprzez identyfikację, dokumentację, badanie, zachowanie, zabezpieczenie, promowanie, wzmacnianie i przekazywanie, szczególnie poprzez edukację formalną i nieformalną, jak również rewitalizację różnych aspektów tego dziedzictwa⁵².

Jednym z pierwszych przejawów ochrony dziedzictwa niematerialnego według Konwencji jest dokumentacja oraz badanie, które w tym przypadku skupiło się na przeprowadzeniu licznych wywiadów, nagraniu ich oraz spisaniu. Badania wykazały, jak środowisko artystyczne odnosi się do przeszłości, a także jak instytucja łączy się z ich indywidualnymi

doświadczeniami. Zapis ten umożliwił dostęp do zagadnień dotychczas nieobecnych w polu zainteresowań historii sztuki jako nauki. Zbadanie „[...] – jak ludzie nadają sens swojej własnej przeszłości, jak łączą doświadczenie indywidualne z jego kontekstem społecznym, jak owa przeszłość staje się częścią teraźniejszości, i jak używają jej do interpretacji własnego życia i otaczającego świata [...]”⁵³ – pozwoliło na wyjście poza obręb historii instytucji opierającej się tylko i wyłącznie na źródłach archiwalnych. Historie mówione stały się bazą do stworzenia czterech wypracowanych przez autorkę koncepcji mających podtrzymać dziedzictwo niematerialne BWA we Wrocławiu. Pierwszą z nich i najważniejszą jest stworzenie archiwum historii mówionej, które obok archiwum pisanego dopełniłoby kompleksowego obrazu dziejów Biura, co jest konieczne do prowadzenia i rozwijania dalszych prac badawczych w obrębie środowiska wrocławskiego, a także tożsamości instytucji oraz jej wpływu na kulturę. Ich cyfryzacja, opracowanie naukowe oraz udostępnienie w Internecie z pewnością ułatwiłoby dostęp do danych, a tym samym uchroniłoby je przed zapomnieniem, a także pozwoliłoby na wykorzystanie ich w działalności aktywizacyjno-edukacyjnej.

Przy posiadaniu tak opracowanego zbioru kolejnym krokiem mogłoby być powstanie wirtualnego muzeum prezentowanych, a zapamiętanych przez rozmówców prac. Już sama definicja muzeum jest odpowiedzią na pytanie o misję jednostki, której zadaniem byłoby: „[...] gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów [...]”⁵⁴. W myśl tego założenia nieodzowną zaletą powstania wirtualnego muzeum byłoby systematyczne budowanie katalogu dzieł prezentowanych w salach BWA, a tym samym internetowej kolekcji sztuki współczesnej tworzonej przez artystów dolnośląskich, a także tych z innych rejonów Polski. Powstały obraz środowiska dolnośląskiego stanowiłby ukazanie spuścizny twórców, a tym samym znaczenia instytucji dla lokalnego środowiska artystycznego. W oparciu o wybór prac, materiały archiwalne oraz przekaz ustny wirtualne muzeum – podobnie jak archiwum

mówione – mogłoby stać się odzwierciedleniem procesów związanych z poszukiwaniem tożsamości instytucji.

Kolejna propozycja nawiązuje do rewitalizacji – czyli odtworzenia traktowanego jako jednej z metod ochrony – dziedzictwa niematerialnego⁵⁵. Metody, wokół której stawiane są pytania o to, czy próby powołania pewnych zjawisk na nowo nie są tylko kopią własnego pierwowzoru⁵⁶. Metoda ta budzi szereg wątpliwości. Stawia pytania o mijający czas, o kreowanie sztucznych warunków i o zatracenie oryginalności, co zaprzecza założeniom przenoszenia dziedzictwa w sposób naturalny – z pokolenia na pokolenie. Tutaj mowa jest o pobudzeniu w oparciu o przekaz międzypokoleniowy, w ramach danej społeczności lokalnej, która jeszcze pamięta i poddaje weryfikacji własne doświadczenia. Ponadto wydaje się, że jest to jedna z atrakcyjniejszych metod upowszechniania historii instytucji, której bazą przez wiele lat było wystawiennictwo mające na celu prezentację aktualnych zjawisk w sztuce. W tym miejscu warto wrócić do przeprowadzonych rozmów. Wspomniane wystawy z zakresu sztuki pojęciowej czy pierwsze ekspozycje odnoszące się do wzornictwa przemysłowego, a w późniejszym czasie wystawy z lat 80. to bardzo dobry pretekst do opowiedzenia, czym było Biuro dla wrocławskiego środowiska artystycznego. Próba przypomnienia, czy ponowne odtworzenie pewnych działań istotnych dla środowiska nie byłoby zabiegiem nowym. Odnosił się już do niej Zbigniew Makarewicz w 1996 roku, kiedy po dwudziestu latach nawiązał do przedwcześnie zamkniętej własnej wystawy „Dzień po dniu”:

Wystawa była więc zamierzona jako nostalgiczne wspomnienie z odrobiną żywszej „akcji bezpośredniej”. Ale, jak się rzekło, szanse na silniejsze pobudzenie reakcji były o wiele mniejsze ze względu na brak cenzury, na demokrację i na ogólny marazm intelektualny. Po prostu wystawa „Medytacje geometryczne – dzień po dniu” odbyła się w zupełnie innych warunkach, w pełnym odcięciu od tej tradycji, jaką Wrocław potrafił pielęgnować od pierwszych dni po „godzinnie zero” w 1945 r.: tradycji przekornej gry intelektualnej, dystansu wobec powabów sztuki dworskiej. Wystawa w 1996 r. odbyła się w innym mieście, a może nawet w mieście, której ambicje i wyobrażenia nie wykraczały ponad poziom jakiejś Bystrzycy Kłodzkiej⁵⁷.

Mowa o dekontekstualizacji – o przenoszeniu w czasie relacji, która się ówczasie wytworzyła i która nie mogła ponownie zaistnieć w takim samym aranżu artystycznym i politycznym. I tutaj znów wracamy do pytania o unikatową tożsamość zrewitalizowanego działania artystycznego czy pewnych zjawisk, które miały miejsce w danym czasie i które wytworzyły się dzięki społeczno-artystycznej sposobności. Zatem czy warto odtwarzać ekspozycje, które zostały zapamiętane i miały wpływ na odbiór instytucji przez rozmówców? Wydaje się, że tak, ale tylko wtedy, gdy zostaną stworzone takie warunki, które pozwolą na transmisję pewnych zjawisk tak, by sami twórcy bądź obserwatorzy współuczestniczyli w ich odtwarzaniu. Albowiem tylko w przypadku zachowania międzypokoleniowej ciągłości możemy mówić o przekazywaniu więzi. Ich zerwanie może doprowadzić do zatracenia oryginalności danej kultury, która przez szereg lat była kreowana przez lokalną społeczność artystyczną, a w której Biuro również brało czynny udział.

Czwartą możliwością, bardzo podobną w swojej specyfice, bo również opierającą się na wystawiennictwie, jest próba opowiedzenia, jak poszczególni dyrektorzy pojmowali rolę instytucji w kreowaniu sztuki współczesnej na poziomie lokalnym i ogólnopolskim. Tutaj znów należałoby się odnieść do refleksji poszczególnych rozmówców. Ich opracowanie stałoby się punktem wyjścia do ekspozycji, które pozwoliłyby zrozumieć zwiedzającym mechanizm działania Biura na przestrzeni lat, jego polityczne, a także ekonomiczne koneksje, które miały niebagatelny wpływ na program wystawienniczy instytucji. Tutaj może należałoby powrócić do początkowych obaw związanych z rewitalizacją pojmowaną jako odtworzenie. Owszem, przenosząc pewne aspekty w czasie, możemy utracić kontekst, ale czy podjęcie tego ryzyka nie wydaje się uzasadnione? Poznanie własnej historii przyczynia się do budowania tożsamości lokalnej, która, co też należałoby podkreślić, nie zawsze jest doceniana. „[...] Współcześnie, kiedy żyjemy w swoistym »supermarkecie dóbr kulturowych«, kwestia stosunku do kultury własnej/lokalnej staje się niezwykle problematyczna [...]”⁵⁸. Czasem wręcz od niej uciekamy, szukając nowych, bardziej atrakcyjnych zjawisk, co może doprowadzić do rozpadu środowisk społecznych i więzi, które wytworzyły się na przestrzeni lat. Dlatego tak ważne wydaje się zastosowanie atrakcyjnych metod upowszechniania dziedzictwa. Po to, by połączyć wszystkie

pokolenia – te, po których dziedziczymy wraz z potencjalnymi spadkobiercami tego dziedzictwa. A będzie to możliwe tylko poprzez akceptację. Jeśli zwiedzający będzie świadom tradycji BWA, jest duże prawdopodobieństwo, że zatwierdzi tę placówkę jako odgrywającą istotną rolę w rynku kulturalnym Wrocławia. Jeśli jednak tak się nie stanie, może dojść do zapomnienia, a wtedy jedynym elementem tego już martwego dziedzictwa nie będą więzi społeczne, a narzędzia, za pomocą których próbowano je podtrzymać.

Dziedzictwo materialne i niematerialne jest selektywne na wielu poziomach. To, czym rozmówcy podzielili się podczas przeprowadzonych wywiadów, już samo w sobie zawiera element dokonanego przez nich wyboru, który tak naprawdę my poddajemy kolejnej ocenie i dochodzi do ponownej reinterpretacji. Historia instytucji z perspektywy rozmówców podlega ciągłym przemianom. To, co my teraz pamiętamy i chcemy, by zostało przekazane kolejnym pokoleniom, może ulec zapomnieniu, i odwrotnie – to, co my obecnie odrzucamy, przyszłe pokolenia mogą zaakceptować i uznać za właściwe⁵⁹. Nie wiemy, jak będzie postrzegana instytucja za kilkanaście lat. Nie wiemy też, co zostanie zaakceptowane przez spadkobierców tego niematerialnego dziedzictwa. Wiemy natomiast, co obecnie zostało przypomniane i niejako wybrane spośród wielu zdarzeń w BWA. Dlatego tak ważne jest podjęcie próby zachowania tego, co do tej pory nie uległo zapomnieniu, tego, co w oczach rozmówców jest ważne, a dla przyszłych pokoleń może być podwaliną do zrozumienia relacji między środowiskiem artystycznym we Wrocławiu a instytucją, która z natury rzeczy została wpisana w politykę kulturalną socjalistycznego państwa. Upowszechnienie myśli artystów jest niesłychanie ważnym elementem trwania instytucji, ponieważ – jak już kiedyś zauważono – tylko tam, gdzie powstały trwałe więzi międzyludzkie, może się rozwijać kultura. Pielęgnowanie ich oraz zwrot w kierunku czasów dawnych może okazać się jednym z ważniejszych elementów trwałości instytucji, bo to nie budynek jest nośnikiem tradycji, a zwyczaje, które zakorzeniły się w niej na przestrzeni lat.

- 1 Definicja pojęcia pamięć ludzka, [online] https://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=35358&id_znaczenia=4308542&l=21&ind=0 [dostęp: 17.04.2020].
- 2 Art. 2 ust. 1 *Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 r.*, [online] http://niematerialne.nid.pl/Konwencja_UNESCO/Tekst%20Konwencji%20o%20ochronie%20dziedzictwa%20niematerialnego/ [dostęp: 17.04.2020].
- 3 Zob. red. Jan Adamowski, Katarzyna Smyk, *Tradycja dla współczesności*, t. 6: *Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej*, Lublin 2012; Aleida Assmann, 1998 – *Między historią a pamięcią*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 143–173; Marian Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009; Mila Santova, *Niematerialne dziedzictwo kulturowe-przekaz jako redukcja zapominania*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła-wartości-ochrona*, red. Jan Adamowski, Katarzyna Smyk, Lublin–Warszawa 2013, s. 149–159; Jerzy Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971; red. Andrzej Szpociński, *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, Warszawa 2005; Marta Wójcicka, *Pamięć jako nośnik dziedzictwa kulturowego*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła-wartości-ochrona*, red. Jan Adamowski, Katarzyna Smyk, Lublin–Warszawa 2013, s. 137–148.
- 4 Irena Rylska, *Współczesna grafika wrocławska 1945–1965*, Wrocław 1973, s. 17.
- 5 Antoni Czubiński, *Ziemie odzyskane w powojennej Polsce (1945–1990)*, [online] <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/151982/edition/159446/content> [dostęp: 30.11.2020].
- 6 Władysław Misiak, *Spółeczno-polityczne warunki rozwoju kultury na Dolnym Śląsku*, [w:] „Roczniki Dolnośląskie IV”, Wrocław 1977, s. 31.
- 7 Władysław Misiak, *Spółeczno-polityczne warunki...*, op. cit., s. 17.
- 8 Do najważniejszych publikacji w tym zakresie należą: red. Wojciech Kucharski, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” (czasopismo wydawane w Wrocławiu przez Ośrodek „Pamięć i Przyszłość” od 2011 r.); Marta Kurkowska-Budzan, *Historia zwykłych ludzi. Współczesna angielska historiografia dziejów społecznych*, Kraków 2003; Izabela Lewandowska, *Historycy wobec metody oral history. Przegląd polskiej literatury naukowej*, [w:] *Historia – Archiwistyka – Informacja naukowa. Prace dedykowane Profesorowi Bohdanowi Ryszewskiemu*, red. Marzena Świgoń, Olsztyn 2009, s. 127–138; red. Robert Perks, Alistair Thomson, *The Oral History Reader*, Londyn 2008; red. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Sebastian Wasiuta, *Historia mówiona w świetle etnolingwistyki*, Lublin 2008; Agata Stolarz, *Dzielenie się pamięcią. Praktyka i teoria historii mówionej*, Lublin 2009; Paul Thomson, *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford 1978.
- 9 Wśród wczesnych krytyków znaleźli się m.in. William Cutler, *Accuracy in oral history interviewing*, „Historical Methods Newsletter” 1970, nr. 3, s. 1–7, czy Patrick O’Farrell, „Oral history: facts and fiction [w:] *Oral History Association of Australia Journal*” 1982–1983, nr 5, s. 3–9.
- 10 Metoda *oral history* była początkiem ruchu opartego na współpracy historyków i socjologów ze społecznością lokalną, daną grupą zawodową czy też etniczną. Zwraca na to uwagę M. Kurkowska-Budzan, *Historia zwykłych ludzi...*, op. cit. s. 178–179. Obecnie również do tej metody zaczęli sięgać historycy sztuki, czego przykładem może być projekt *Historie Mówione Nowoczesności* realizowany przez Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Archiwum Artystek i Artystów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

- 11 Marta Wójcicka, *Pamięć jako nośnik dziedzictwa kulturowego*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, red. Jan Adamowski, Katarzyna Smyk, Lublin–Warszawa 2013, s. 141–144.
- 12 Leon Dyczewski, *Kultura polska w procesie przemian*, Lublin 1993, s. 197.
- 13 Historia pierwszych dwudziestu lat BWA we Wrocławiu zachowała się tylko w rocznikach CBWA wydawanych w Warszawie, a także w niezbyt obszernym zasobie archiwalnym znajdującym się w Dziale Dokumentów Życia Społecznego Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.
- 14 *Art. 2. ust. 3 Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 r.*, [online] http://niematerialne.nid.pl/Konwencja_UNESCO/Tekst%20Konwencji%20o%20ochronie%20dziedzictwa%20niematerialnego/ [dostęp: 20.04.2020].
- 15 Katarzyna Śliwińska, *Socrealizm w PRL i NRD*, Poznań 2006, s. 152–153.
- 16 Zbigniew Makarewicz, 17.07.2018, relacja pisemna w zbiorach autorki.
- 17 Jan Chwałczyk, 09.04.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 18 Zbigniew Makarewicz, 17.07.2018, relacja pisemna w zbiorach autorki.
- 19 Szymon Gózdź, *Działalność, struktura i znaczenie Galerii „Pod Moną Lisą”*, Poznań 2019, s. 39.
- 20 Jan Chwałczyk, 09.04.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 21 Zbigniew Makarewicz, 17.07.2018, relacja pisemna w zbiorach autorki.
- 22 Marika Kuźmicz, *Znana i nieznaną. Rozmowa o Barbarze Kozłowskiej*, [online] <https://magazynsum.pl/znana-i-nieznaną-rozmowa-o-barbarze-kozlowskiej/> [dostęp: 23.04.2020].
- 23 Jarosław Jakimczyk, *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk i kurator w PRL*, Warszawa 2015, s. 117.
- 24 Grzegorz Koterski, 14.07.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 25 Zbigniew Makarewicz, 17.07.2018, relacja pisemna w zbiorach autorki.
- 26 Jolanta Geras, 21.07.2017, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 27 Andrzej Kostołowski, Jarosław Kozłowski, *Sieć*, [online] <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/kozlowski-jaroslaw-kostowski-andrzej-net> [dostęp: 29.11.2020].
- 28 Jan Chwałczyk, 09.04.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 29 Jarosław Jakimczyk, *Najweselszy barak w obozie...*, op. cit., s. 209.
- 30 Ibidem, s. 227.
- 31 Jan Chwałczyk, 09.04.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 32 Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu miało kilka lokalizacji. Najpierw mieściło się przy ul. Świdnickiej 41, skąd w 1976 roku zostało przeniesione na ul. Wita Stwosza 32.
- 33 Grzegorz Koterski, 14.07.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 34 Władysław Misiak, *Osobowość nieprofesjonalnego twórcy wartości kulturowych*, [w:] *Pracownia Twórczości Artystycznej*, Wrocław 1974.
- 35 Zbigniew Makarewicz, 17.07.2018, relacja pisemna w zbiorach autorki.
- 36 Zbigniew Makarewicz, 17.07.2018, relacja pisemna w zbiorach autorki.
- 37 Zbigniew Makarewicz, *Medytacje geometryczne*, Wrocław 1996, tekst w posiadaniu Zbigniewa Makarewicza.
- 38 Zbigniew Makarewicz, 17.07.2018, relacja pisemna w zbiorach autorki.
- 39 Krzysztof Dackiewicz, 27.09.2017, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 40 *Informacja o zasadach, strukturze i działalności Biura Likwidacyjnego ZPAP*, Warszawa 08.09.1983, maszynopis w posiadaniu Jerzego Jerycha.
- 41 Krzysztof Dackiewicz, 27.09.2017, relacja ustna w zbiorach autorki.

- 42 Krzysztof Dackiewicz, 27.09.2017, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 43 Andrzej Dudek-Dürer, 23.07.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 44 Paweł Jarodzki, 25.06.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 45 Andrzej Dudek-Dürer, 23.07.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 46 Paweł Jarodzki, 25.06.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 47 Paweł Jarodzki, 25.06.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 48 Paweł Jarodzki, 25.06.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 49 I edycja wydarzenia odbyła się z inicjatywy Joanny Stembalskiej w 2008 roku.
- 50 Paweł Jarodzki, 25.06.2018, relacja ustna w zbiorach autorki.
- 51 Zbigniew Makarewicz, *Plastyka – zawód i powołanie*, „Roczniki Dolnośląskie IV”, Warszawa, Wrocław 1977, s. 207–220.
- 52 Art. 1 ust. 3 Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 r., [online] http://niematerialne.nid.pl/Konwencja_UNESCO/Tekst%20Konwencji%20o%20ochronie%20dziedzictwa%20niematerialnego/ [dostęp: 24.04.2020].
- 53 Katarzyna Kuzko-Zwierz, *Niematerialne dziedzictwo w Muzeum. Prezentacja projektu archiwum historii mówionej Muzeum Warszawskiej Pragi*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: identyfikacja – dokumentacja – ochrona – interpretacja – pojęcia – poglądy: materiały z Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej, Węgorzewo 17–19 czerwca 2011.*, red. Krzysztof Braun, Warszawa 2013, s. 164.
- 54 Art. 1 ustawy z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy w muzeach Dz.U. z 2007. Nr 136 poz. 956, [online] <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20071360956/O/D20070956.pdf> [dostęp: 27.07.2020].
- 55 Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego zakłada zachowanie żywego dziedzictwa, które jest przenoszone w sposób naturalny z pokolenia na pokolenie, tak by transmisja dziedzictwa nie była narażona na deformację pod wpływem działań zewnętrznych. Tylko w skrajnych sytuacjach dopuszczalna jest rewitalizacja rozumiana jako próba ożywienia na nowo czy też odtworzenia pewnych zjawisk kulturowych. Przy czym może się to odbyć tylko w ramach społeczności lokalnej, będącej nośnikiem kultury, w oparciu o przekaz międzypokoleniowy.
- 56 Sławomir Ratajski, *Wzory ochrony kulturowego dziedzictwa niematerialnego według Konwencji UNESCO z 2003 roku*, [w:] *Narracja, obyczaj, wiedza... O zachowaniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. Agnieszka Przybyła-Dumin, Chorzów–Lublin–Warszawa 2016, s. 19.
- 57 Zbigniew Makarewicz, *Medytacje geometryczne*, Wrocław 1996, tekst w posiadaniu Zbigniewa Makarewicza
- 58 Kinga Czerwińska, *Podmiotowość społeczności lokalnej a Konwencja UNESCO w sprawie ochrony kulturowego dziedzictwa niematerialnego*, [w:] *Narracja, obyczaj, wiedza... O zachowaniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. Agnieszka Przybyła-Dumin, Chorzów–Lublin–Warszawa 2016, s. 43.
- 59 Gregory Ashworth, *Planowanie dziedzictwa*, Kraków 2015, s. 140.