

**Giedymin Jabłoński**

## **HIC SVNT LEONES**

*Genre współczesnej biżuterii został uznany i wywalczył sobie ustaloną pozycję.*

*Podąża jednak w rozmaitych kierunkach. (...)*

*Ta piękna sztuka, która koncentruje swoje spojrzenie w tak intymny sposób na indywidualnych stanach duszy i zmysłów zarówno twórcy jak noszącego (biżuterię), wymyka się wszelkim próbom zaszufładowania.*

*David Watkins, 'Design Sourcebook JEWELLERY'*

Wiadomość o uruchomieniu przez Galerię Sztuki w Legnicy projektu poświęconego polskiemu tak zwanemu złotnictwu artystycznemu oraz propozycja współpracy ogromnie mnie ucieszyły z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze złotnictwo jest ciągle młodą dziedziną współczesnej sztuki, w Polsce wyjątkowo zaniedbaną przez historyków i krytyków, po drugie legnicka Galeria jest zdecydowanie instytucją w naszym kraju najbardziej kompetentną w tej gestii a więc gwarantującą wysoką jakość opracowania. Jednocześnie realizacja takiego projektu dokumentującego i komentującego stała się obecnie warunkiem *sine qua non* dla Galerii pełniącej tak ważną rolę na międzynarodowym forum współczesnej biżuterii artystycznej.

Ucieszyłem się, jak powiedziałem, ale za chwilę pojawiło się pytanie - o czym ja mogę w ramach tego projektu powiedzieć. Zdałem sobie sprawę, że patrząc z perspektywy ponad czterdziestu lat pracy w tym zawodzie i wśród 'kolegów po fachu', z których wielu było i jest moimi bliskimi przyjaciółmi, mogę używając słów Wyspiańskiego powiedzieć: „*I ciągle widzę ich twarze, ustawnie w oczy ich patrzę - ich nie ma - myślę i marzę, widzę ich w duszy teatrze. Teatr mój widzę ogromny*” Ogrom tego 'teatru sztuki złotniczej' w kontekście ścisłego i nieodległego terminu zakończenia pierwszego etapu prac nad projektem początkowo mnie nieco przeraził. Zrozumiałem,

że muszę dokonać szybkiego i zdecydowanego wyboru tematów i postanawiając nie pretendować do często oczekiwanej w takich sytuacjach naukowej kompletności czy obiektywizmu, zastąpić je zwyczajną uczciwością i rzetelnością. Aby ten cel osiągnąć ograniczam się w miarę możliwości do własnych doświadczeń, wspomnień i refleksji oraz wyboru trzech zaledwie fragmentów rozległego tematu.

Część pierwsza to polski złotnik w dziesięciolecie 1970 – 1980, czyli początek mojej pracy i jednocześnie bardzo ważny okres dla sztuki złotniczej zarówno w Polsce jak Zachodniej Europie. Ta część nabiera dodatkowego znaczenia w kontekście ogólnych problemów związanych z dokumentowaniem tamtego okresu. Otóż raz i raz pojawiająca się ostatnio nagminnie skłonność do nie dbającej zbyt o prawdę prześmiewczej krytyki ówczesnej Polski. Była ona co prawda lennem sowieckim, a panujący w niej system represjonował dotkliwie środowiska będące wierne w najlepszym tego słowa znaczeniu patriotycznym systemom wartości etycznych i kulturowych i ta strona PRL budzi do dziś zasłużenie niechęć, pogardę oraz cały wachlarz pejoratywnych skojarzeń. Były jednak i inne, niezaprzeczalnie pozytywne cechy tamtej Polski, których nie udało się zachować w III Rzeczypospolitej, a przede wszystkim była ona jedynym wspólnym domem Polaków, w którym pomimo nieidealnych warunków (ale gdzie są te idealne?), powstawał trwały i cenny dorobek polskiej kultury i sztuki. Należy więc uważać na takie współczesne publikacje pozorujących kontynuację podziemnych wydawnictw, które za cenę ryzyka poważnych represji demaskowały prawdziwe oblicze komunistycznej władzy i przygotowały jej obalenie, w rzeczywistości ulegają koniunkturalnej swobodzie krytyki i naśmiewając się z nieszkodliwego, bo już uśmierconego potwora reżimu, zamiast dokumentować, bezkarnie i beztrosko fałszują historię.

Część druga to zaledwie impresje z lat późniejszych, które wymykają się porządkowaniu i uogólnieniom, możliwym dopiero z perspektywy czasu, jednak przedstawiają czasy zasadniczo różne od omawianych w części pierwszej, jako że w związku z przemianami politycznymi w Polsce i Europie, oraz procesami globalizacji a także gwałtownym rozwojem nowych technologii i w sztuce i w całym otoczeniu

cywilizacyjno kulturowym nastąpiły zasadnicze zmiany oraz wzrosło ich tempo. Stwierdzamy często z pewnym zdziwieniem, że stosunkowo niedawne, wydawałoby się jeszcze kontynuowane okresy w sztuce także złotniczej, są już prezentowane jako minione i zamykane w muzealnych gablotach.

Część trzecią stanowią moje przemyślenia na temat złotnictwa artystycznego i jego miejsca wśród innych sztuk wizualnych a szczególnie procesów i języków czy też kodów ekspresji, percepcji, komunikacji oraz specyficznych relacji pomiędzy rzeczywistym a symbolicznym oraz pomiędzy twórcą a odbiorcą.

Pozycja, z której się wypowiadam jest dość specyficzna. Zwykle jest się albo obserwowanym uczestnikiem opisywanych zjawisk i jest się wtedy „wewnątrz”, albo obserwatorem patrzącym i opisującym „z zewnątrz”. Pracując od początku nie tylko jako twórca artystycznej biżuterii ale także jako nauczyciel, kurator i krytyk, znalazłem się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz opisywanego fenomenu, co czasami ułatwia, ale też bywa że utrudnia jednoznaczne formułowanie wypowiedzi. W każdym razie chcę o tym czytelnika uprzedzić, aby zechciał zrozumieć wynikające z takiej sytuacji nietypowe sądy, a także zrozumieć źródło niektórych niedoskonałości.

Rzymscy, a w ślad za nimi średniowieczni kartografowie opatrywali inskrypcją HIC SVNT LEONES – ‘tu są lwy’ białe plamy na mapach. W wydaniu kartograficznym nie chodziło o dosłowną obecność królewskich kotów, a wyłącznie o tereny nieznanne a więc tajemnicze i być może niebezpieczne. Ja natomiast pozwoliłem sobie zatytułować w ten sposób wstęp do opowiadania o wybranych fragmentach dziejów polskiego nowoczesnego artystycznego złotnictwa nie tylko przez analogię do języka starożytnych map, a więc dla podkreślenia, że jest to przestrzeń w Polsce, w porównaniu do Europy Zachodniej słabo zbadana i opisana, lecz także pod wpływem innych, bardziej dosłownych konotacji. Otóż moim zdaniem wśród osób tworzących i rozwijających tę młodą dziedzinę, zarówno artystów jak krytyków, historyków sztuki i marszandów, są postacie, które bez wątplenia zasłużyły na miano lwów. Niestety jak dotąd pozostają one oraz ich wybitne osiągnięcia i zasługi zdecydowanie zbyt mało znane poza niewielkim środowiskiem zawodowym.

Chcę więc wyrazić nadzieję, że legnicki projekt wypełni te białe plamy na mapie polskiej sztuki złotniczej ostatniego półwiecza i uświadomi jej istnienie i znaczenie także szerszym kręgom odbiorców.

## 1. BYĆ ARTYSTĄ ZŁOTNIKIEM U SCHYŁKU PRL

W młodości z zapałem uprawiałem jeździectwo. Latem starałem się spędzać część wakacji w stadninach koni, a przez cały rok jeździłem w sopockim klubie, którego byłem członkiem. Trenerami byli przedwojenni kawalerzyści, przede wszystkim słynny pułkownik Rómmel, siedziba klubu znajdowała się na terenie miasta, jednak legitymacje klubowe opatrzone były dziwnie w tych warunkach wyglądającym napisem Ludowe Zespoły Sportowe. Ten przydomek 'ludowe' nie wynikał bynajmniej wprost z ówczesnej nazwy państwa polskiego ale z faktu iż jeździectwo zostało przez komunistyczne rządy uznane za sport 'sanacyjny', uprawiany przez wrogie socjalizmowi przedwojenne elity. Zarówno hodowla koni sportowych, jak i samo jeździectwo zagrożone zostały upadkiem i pewnie by nie przetrwały, gdyby pomysłowi koniarze nie przekonali władzy, że oto ten potępiony sport pojawia się teraz w nowej 'ludowej' postaci i będzie służył rozwojowi polskiej wsi.

Z podobnych powodów praktycznie zanikły w Polsce powojennej tradycje rzemiosł takich jak złotnictwo i jubilerstwo. Prywatny zakład zajmujący się przerobem szlachetnych kruszców był w oczach komunistycznej władzy znienawidzoną wysepką kapitalizmu, co do której należało stosować wszelkie utrudnienia i represje. Rzemieślnicy nie wymyślili „ludowego złotnictwa”, chociaż do pewnego stopnia takie podejście reprezentowała firma zwana Cepelią (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego), Cepelia co prawda umożliwiała działalność także w zakresie srebra i bursztynu, jednak ciągłości dobrych tradycji wysokiej klasy rzemiosła w tej dziedzinie nie uratowała. Jednocześnie atrakcyjność czarnorynkowych cen, szczególnie złota, oraz jego magia jako gwarantowanej lokaty kapitału, rzeczywiście przyciągnęły rozmaitego autoramentu indywidua, którym niestraszny był konflikt z prawem z powodu nielegalnych operacji handlu złotem czy walutą. Typowymi przedstawicielami tego

gatunku byli tak zwani cinkciarze zwani tak od wymawianych natrętnym, ściszym głosem angielskich słów „change money”, którymi atakowali zagranicznych turystów, oferując znacznie lepszy niż w banku, czarnorynkowy kurs wymiany waluty. Bardzo typowym przypadkiem było wtedy łączenie profesji cinkciarza i jubilera, ale w jakże żalonym wydaniu. Chodziło o „wypranie” jakiegoś krążącego w drugim obiegu złota, czyli przerobienie go na biżuterię, którą już można było w miarę legalnie sprzedać. Dodatkowa korzyść wynikała z dodania do złota możliwie taniego kamienia, pochodzącego najczęściej z marynarskiego przemytu z Indii. Cały taki koszmarny pod względem estetycznym wyrób, przeważnie pierścionek, zwany w żargonie „finglem” był potem sprzedawany w cenie złota, co przynosiło niemały zysk. Im kamień większy tym lepiej, jednakże do pewnych granic, ponieważ przy skrajnej dysproporcji metalu i kamienia Urząd Probierczy mógł odmówić nabicia próby.

W tej sytuacji oczywiście starzy mistrzowie złotnicy stopniowo wymierali, nie znajdując uczniów, kontynuatorów tradycji, a absolwenci szkół zawodowych w najlepszym razie trafiali do państwowych zakładów „Jubiler”, gdzie pracowali w systemie linii produkcyjnych, doskonaląc tylko jedną przydzieloną im czynność, czyli albo lutowanie, albo polerowanie, albo zakuwanie kamieni itd., ale nie opanowując całości tajników warsztatu. W organizacjach rzemieślniczych pojawiła się korupcja. Kombinatorzy, chcący zalegalizować działalność, szczególnie w okresie, kiedy nastąpił bursztynowy boom, potrzebowali czeladniczych przynajmniej a najlepiej mistrzowskich dyplomów. Nie posiadając odpowiednich kwalifikacji chętnie i szczerze płacili za wydanie papierów bez egzaminu, najczęściej podstawiając cudze prace jako swoje.

Pomimo tego zdecydowanie nieciekawie wyglądającego krajobrazu złotniczo jubilerskiego rzemiosła, coraz więcej artystów plastyków próbowało swoich sił w biżuterii, której podstawowym materiałem było srebro. Na początku lat siedemdziesiątych była to już spora i w pewnym stopniu zorganizowana grupa (istniały np. 'podsekcje złotnicze Związku Polskich Artystów Plastyków', ale tylko w niektórych oddziałach. Artysta mógł legalnie posłużyć się srebrem w swoich pracach, a także legalnie prace te sprzedać w państwowej galerii sztuki.

Nie było to jednak takie proste.

Okres lat siedemdziesiątych czyli jak niektórzy go nazywają „schyłkowego PRL” był dla polskiej biżuterii artystycznej bardzo ważny. Można właściwie mówić o narodzinach w tym okresie polskiej odmiany tej nowej dziedziny, która nieco wcześniej, chociaż także nie bez przeszkód, wykiełkowała a następnie zdobyła sobie obywatelstwo na scenie współczesnej sztuki krajów Zachodu.

Złożyło się na to kilka przyczyn. Przede wszystkim tak zwana żelazna kurtyna była już mocno przerdzewiała i nieszczęlna dla wszelkiego rodzaju kontaktów z Europą Zachodnią, a więc także kontaktów artystycznych. Dodatkowo atrakcyjność zwiększała sytuacja rynkowa. Biżuterię było bardzo łatwo sprzedać, znacznie łatwiej niż np. malarstwo czy grafikę. Podatek natomiast płacony przez artystę był korzystnie niski. Nie brakowało oczywiście i trudności typowych dla tamtego systemu, o których będzie tu mowa, ale były one do pokonania. W rezultacie biżuterią zainteresowali się nie tylko liczni artyści, lecz także ludzie różnych profesji o artystycznych ciągach. Wśród jednych i drugich byli i tacy, którzy poszukiwali źródła dochodów i ci, którzy widzieli nowe horyzonty i możliwości stricte artystyczne. Pojawił się także wkrótce kolekcjonerzy współczesnej biżuterii artystycznej a bursztynowy boom w okolicach Gdańska dodał jeszcze energii zjawisku i wpłynął znacząco na ówczesny, specyficznie polski jego image.

Okres ten do dziś nie doczekał się kompletnych opracowań „historycznosztucznych” ale pokolenie ówczesnych młodych `gniewnych` i kontrowersyjnych twórców do dziś jest zauważalne wśród działających artystów i odgrywa ciągle znaczącą rolę.

Najbardziej pociągające są dla mnie barwne opowieści o osobistych przygodach związanych z pracą w tej niezwyklej dziedzinie jaką jest biżuteria artystyczna, doszedłem jednak do wniosku, że w tym miejscu raczej skupię się na próbie ujęcia bardziej ogólnego, oczywiście także w oparciu o własne doświadczenia i wspomnienia.

Utwierdziły mnie w tym przekonaniu rozmowy z młodszymi koleżankami i kolegami „po fachu”. Okazało się bowiem, że dla nich, szczególnie tych, którzy zaczęli pracę już

w czasach Trzeciej Rzeczypospolitej, tamte nasze codzienności i oczywistości są zupełnie jak opowieści science fiction. Z jednej strony nic w tym nie ma dziwnego i dobrze, że znikły ówczesne paradoksy i nonsensy, z drugiej jednak dla prawidłowego rozumienia twórczości z tamtych, tak wydawałoby się niedawnych czasów, pełniejsza wiedza o nich jest pożądana, a dla profesjonalistów niezbędna.

Tak więc postaram się pokrótce przedstawić niektóre przynajmniej blaski i cienie życia i pracy polskiego artysty, który w ostatnim 'przedsolidarnościowym' dziesięcioleciu postanowił jako medium ekspresji a często także źródło utrzymania wybrać biżuterię. Wspomnę też o równoległe działających w tej dziedzinie artystach zachodnich, starając się uchwycić różnice i podobieństwa oraz wzajemne wpływy pojawiające się w utrudnionym przez podziały polityczne a jednak istniejącym dialogu.

## SREBRO

Polski artysta miał prawo nabyć oficjalnie srebro i wykorzystać je w swoich pracach, ale nie ot tak po prostu. To, co dziś wydaje się oczywiste – że jeżeli ktoś ma ochotę i pieniądze może zwyczajnie kupić sobie tyle złota i srebra ile ma ochotę, a co więcej zrobić z zakupionym metalem to, co mu przyjdzie do głowy, było wtedy absolutną abstrakcją. Po pierwsze musiał więc artysta napisać podanie do Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki. Podanie takie z kolei musiało być poparte zaświadczeniem którejś z nielicznych państwowych instytucji zajmujących się handlem współczesną sztuką, stwierdzającym że instytucja ta zna i z powodzeniem sprzedaje prace danego artysty, wykonane ze srebra i wyraża zainteresowanie dalszą z nim współpracą. W jaki sposób takie zaświadczenie można było uzyskać po raz pierwszy, czyli zanim nabyło się srebro drogą legalną, pozostawało nigdy nie wyjaśnioną tajemnicą błędnego koła biurokracji.

Ponieważ państwo zgodnie z obowiązującym prawem nadzorowało przerób i obrót metalami szlachetnymi artysta parający się tym procederem był zobowiązany do założenia tzw, książki wykonawstwa i sprzedaży i wypełniania w niej na bieżąco liczynek rubryk opisujących wykonywane przedmioty, od momentu rozpoczęcia pracy, aż do ich

'wyprowadzenia' z pracowni i sprzedania. Zupełnie nie było wiadomo co zrobić, jeżeli praca pozostała nie ukończona, lub się nie udała. Nic bowiem co zostało w takiej książce raz zapisane nie miało prawa zniknąć. Była to procedura niewątpliwie skierowana przeciw swobodzie twórczej i nadawała się co najwyżej do manufaktury produkującej „wyroby” a nie do pracowni artysty. Różni twórcy radzili sobie rozmaicie z tym paskudnym zeszytiskiem. Ja po jakimś czasie doszedłem do wniosku, że po prostu nie będę do niego wpisywać nic. Okazało się, że było to rozwiązanie genialne, ponieważ przedstawiciele Urzędu Probierczego, którzy czasami przeprowadzali kontrole w pracowniach po pierwsze nie byli w stanie połapać się w 'artystycznym nieładzie', po drugie i chwała im za to, wykazywali sporo zrozumienia i zainteresowania dla pracy artysty i po towarzyskiej herbatce, czasami uzupełnionej kieliszkiem jakiegoś szlachetnego trunku, prywatnie wyrażając zadziwienie panującym w pracowni bałaganem, urzędowo stwierdzali, że nie wykryli żadnych nieprawidłowości. Wiedzieli zresztą doskonale, że jeżeli gdzieś mają poszukiwać wielkich afer, to na pewno nie w pracowniach artystów.

Kiedy już się miało upragnione pismo z ministerstwa o możliwości oficjalnego zakupu srebra, trzeba było zaprojektować swój tak zwany imiennik, czyli znak złożony z inicjałów i zarejestrować go w Urzędzie Probierczym. Ten obowiązek zresztą nie był wynalazkiem socjalistycznym, jest od socjalizmu znacznie starszy i istnieje do dziś, tylko że nie ma ówczesnego charakteru represyjnego, przewidującego kary za nie odczekanie wykonanych przedmiotów i wymagającego od urzędu ewidencjonowania ilości użytych przez poszczególnych wytwórców a więc i artystów metali szlachetnych.

Warto dodać, że urzędnicy robili sobie zapewne niewybredne żarty z artystów. Kiedy się w końcu dostawało wymarzony przydział, ilość przyznanego metalu była naogół mniejsza niż zamawiana (żeby sobie artysta nie pomyślał, że dostanie ile chce), a jego postać inna – na przykład jak zamówiłem grubą blachę to dostałem cienki drut itp. Odbiór natomiast musiał się odbyć we wskazanym przez ministerialnego urzędnika sklepie zaopatrzenia plastyków. I tu także nie obchodziło się bez paradoksów czy raczej cynicznych żartów. Wynikiem była na przykład sytuacja kiedy ja mieszkając w Gdańsku

musiałem odebrać przydziałowe srebro w Warszawie a Marcin Zaremski mieszkający w Warszawie, musiał w tym samym czasie pofatygować się po swoje do Gdańska.

Pamiętam szczęśliwy moment, kiedy udało mi się kiedyś mimo ciągłych trudności paszportowych wyrwać latem do Londynu. Kończyłem tam przygotowanie prac na wystawę w Instytucie Kultury Polskiej, robiłem też biżuterię na sprzedaż i musiałem dokupić trochę srebra. W firmie, która sprzedawała metale szlachetne nikt mnie o żadne przydziały nie poprosił. Oczywiście nie zaproponowano mi także drutu zamiast blachy, a co więcej, co wzbudziło mój autentyczny zachwyt (teraz dopiero widać jak łatwo było zachwycić przybysza z bloku socjalistycznego), zapytano mnie, zresztą jak najbardziej sensownie, do jakiego formatu przyciąć mój kawałek srebrnej blachy.

Praktycznie, nie było mowy, żeby poważnie pracować w oparciu o mizerne oficjalne przydziały srebra. Ten niezwykle wdzięczny, dający bogate możliwości metal stał się bowiem wtedy podstawowym tworzywem polskich artystów 'złotników', zarówno z powodów możliwości formowania przy zastosowaniu szerokiego wachlarza technik, przystępnej ceny, jak również łatwości sprzedaży już 'prawdziwej' a jeszcze niezbyt drogiej srebrnej biżuterii.

Istniał więc bardzo dobrze zorganizowany czarny rynek. Teraz częściej mówimy o szarej strefie, niezależnie jednak od intensywności czerni chodzi o to samo. W tamtych czasach, elementem celowo demoralizującym społeczeństwo było stwarzanie sytuacji skłaniających do omijania prawa, ponieważ wiadomo, że łatwiej jest rządzić ludźmi, którzy mają 'coś na sumieniu'. Z drugiej strony sumienie naruszających tamte przepisy nie brudziło się w odczuciu etycznym, ponieważ omijanie prawa narzuconego przez prosowiecką władzę było powszechnie społecznie akceptowane. Srebro podobnie jak inne „reglamentowane”, jak się wtedy mówiło, towary było więc oczywiście dostępne w drugim obiegu i to w cenie średnio o połowę niższej od oficjalnej. Po kupieniu takiego srebra „sztuka” polegała na wprowadzeniu wykonanych z niego przedmiotów do oficjalnej sprzedaży na co też znajdowano wiele sposobów.

Artyści Zachodu, którzy w początkach drugiej połowy dwudziestego wieku chcieli pokazać, że wartość tworzonej przez nich biżuterii to nie karaty szlachetnych kamieni

i metali, tylko to samo, co stanowi o wartości innych dzieł sztuki. W tym celu ostentacyjnie odrzucone zostały tradycyjne drogocenne metale i kamienie, które ustąpiły miejsca materiałom tanim, lub całkowicie bez wartości rynkowej, dobieranym wyłącznie ze względu na ich cechy wizualno-konstrukcyjne oraz konotacje kulturowe. Tendencje użycia nietypowych, tanich materiałów pojawiły się w specyficzny sposób i wśród artystów polskich, ale o tym później.

Można by więc powiedzieć, że system socjalistyczny utrudniając dostęp do szlachetnych metali czynił polskiego artystę automatycznie 'bardzo nowoczesnym'. O ile jednak w Polsce artysta miał dostęp do srebra utrudniony ale w końcu jednak możliwy, o tyle w Związku Radzieckim był taki artysta skazany na „nowoczesność” całkowicie radykalną, bo o użyciu srebra nie miał nawet co marzyć i musiał zadowolić się w jego miejsce „melchiorem”, czyli białym metalem, zwanym inaczej alpaka lub 'nowym srebrem'.

## BURSZTYN

Drugim po srebrze materiałem polskiego artysty złotnika stał się w latach siedemdziesiątych bursztyn. Jego popularność była największa oczywiście w pobliżu źródeł, czyli w Gdańsku i okolicach, jednak objęła wkrótce i pozostałe ośrodki. Przy okazji warto zauważyć, że ogromna większość artystów złotników skupiała się w czterech głównych ośrodkach – Warszawie, Gdańsku, Krakowie i Łodzi. W pozostałych miastach pracowali bardzo nieliczni przedstawiciele 'branży'.

Bursztynowy boom stymulowany był zwiększoną w latach siedemdziesiątych ilością odwiedzających Polskę turystów zagranicznych, wśród których szczególne zainteresowanie złotem północy wykazywali Niemcy. Wśród tych turystów pojawili się także zawodowcy handlujący bursztynowymi wyrobami. Ogromne, paradoksalne wręcz różnice w oficjalnych i czarnorynkowych przelicznikach walut powodowały, że cena bursztynu w srebrze była atrakcyjnie niska dla zagranicznego nabywcy i jednocześnie ta sama cena była pociągająco wysoka dla sprzedającego w PRL, szczególnie jeżeli transakcja przeprowadzana była (oczywiście nielegalnie) w zachodniej walucie. Wśród

rzemieślników rosły bursztynowe fortuny. Wokół Gdańska ruszyło gwałtownie w 90 procentach co najmniej nielegalne wydobywanie bursztynu z tak zwanych 'plaż kopalnych', czyli płytkich złóż pozostawionych na cofających się w ciągu ostatnich tysiącleci wybrzeżach Bałtyku. Bursztyniarze przy pomocy pomp strażackich wypłukiwali przez niewielkie otwory bursztyn wraz z towarzyszącymi mu kawałkami poczerńiałego drewna, pozostawiając podziemne kawerny, powodując dewastację nadmorskich lasów a także stwarzając poważne niebezpieczeństwo dla ludzi. Nic dziwnego, że ci 'dzicy' bursztyniarze byli ustawicznie ścigani przez MO (Milicję Obywatelską bo taką nazwę nosiła 'socjalistyczna' policja), ale choć ustawicznie to mało skutecznie, ponieważ unoszący się nad lukratywnym procederem zapach pieniędzy odurzał i nieuchronnie korumpował wszystkich w jego zasięgu. Powstała także wydobywcza firma państwowa, zaopatrująca państwowe przedsiębiorstwa, ale nie odegrała znaczącej roli. Nie zorganizowano nigdy oficjalnego wydobycia na większą skalę i problem pozostał nierozwiązany właściwie do dziś.

Drugim źródłem bursztynowego surowca był zorganizowany na ogromną skalę przemyt z rejonu Królewca (Obwodu Kaliningradzkiego), gdzie z potężnego państwowego kombinatu wyciekały całe 'podziemne' jantarowe rzeki i pokonując bez większych trudności granice zakładowe i państwowe docierały do Gdańska.

Dla artysty nie było właściwie oficjalnego źródła zaopatrzenia w bursztyn. W całej swojej działalności z tamtych czasów pamiętam tylko jeden moment, kiedy surowy bursztyn pojawił się w sklepie dla plastyków, ale jakoś dziwnie szybko stamtąd znikł. Widocznie się to nikomu nie opłacało. Jednocześnie o pochodzenie bursztynu nikt artystów nie pytał. Przecież można było go znaleźć na przykład na plaży po sztormie. Prawdziwa praktyka była jednak zupełnie inna. Głównym centrum nielegalnego wydobycia była przyległa do morza gdańska dzielnica Stogi. Jednym z najlepszych miejsc w których można było kupić bursztyn było 'ranczo' Rumcajsa – tamtejszego brodatego mafiosa. Najlepiej było zawitać na ranczo z 'załącznikiem' w postaci butelki wódki (albo i dwóch), który od razu stwarzał lepszy klimat transakcji. Za płotem z desek stała stara poobijana, emaliowana wanna wypełniona wodą, w której rozpuszczano

spore ilości soli. Do wanny wrzucano następnie urobek w postaci błotnistej mazi. W takiej słonej 'ciężkiej wodzie' bursztyn wypływał oddzielając się od błota i innych cięższych frakcji. Dostęp do wanny był marzeniem artysty. Można było wybrać najpiękniejsze bryłki, a co dziś już prawie nie do uwierzenia, kawałki bursztynu białego dokładano gratis, jako nieinteresujące dla producentów. Produkcja bowiem była zdeterminowana wymaganiami rynku niemieckiego, na którym ceniony był prawie wyłącznie kolor 'koniakowy'. Czasami jednak w wannie akurat bursztynu nie było, bo już został popakowany w worki. Wtedy należało kupić cały worek, bo bursztyńiarze nie lubili się rozdrabniać. Ja sam podobnie jak moi koledzy nigdy nie potrzebowałem ani nie miałem dość pieniędzy na kupno takiej ilości. Zdarzyło mi się więc wielokrotnie, kiedy już byłem traktowany jak zaufany znajomy, wziąć taki worek aby zapłacić za niego po paru dniach. Wtedy musiałem szybko sprzedać większość zawartości zostawiając sobie tylko jakąś odrobinę, ale za to ciekawych bryłek. Był to pewien kłopot, ale w ten sposób pozostawałem wiarygodnym, poważnym kontrahentem. Mogłem też w związku z tym wielokrotnie pomóc w zdobyciu dobrej jakości niedrogiego bursztynu kolegom spoza Trójmiasta.

Na koniec jeszcze jedna ciekawostka z ówczesnego bursztynowego rynku. Wiadomo, że specjalna wartość dla kolekcjonerów, paleontologów, czy wreszcie dla artystów przedstawiają opisywane i inspirujące wyobraźnię już w starożytności bursztyny z inkluzjami, czyli zatopionymi wewnątrz fragmentami flory i fauny 'bursztynowego lasu' sprzed czterdziestu milionów lat.

Pewnego razu pilnie potrzebując bursztynu nie zastałem wspomnianego Rumcajsa na 'ranczo' i poszedłem sprawdzić czy nie ma go w domu. Rumcajsa nie było, ale była jego żona. Skromna, młoda, zapracowana kobieta próbowała pogodzić zajęcia domowe z dopilnowaniem dwójki małych dzieci oraz wyrobem bursztynowych koralików. Wierciła właśnie na kuchennym stole wypolerowane bursztyńki co jakiś czas odkładając niektóre do leżącego obok wiertarki pudełka. Zapytałem co tam odkłada. Odpowiedziała, że dorabia trochę, bo mąż często przepija pieniądze a ona musi dzieci nakarmić. I jest tu jeden pan, dodała, który płaci mi po złotówce za bursztyny

z muszkami, to mu odkładam. Bochenek chleba kosztował wtedy około 4 złotych. Nic więc dziwnego, że bez zastanowienia palnąłem: 'To ja dam po dwa złote' i w ten sposób przejąłem źródło zaopatrzenia w cenne bursztyny z inkluzjami.

## INNE MATERIAŁY

Oczywiście poza srebrem i bursztynem w pracowni ówczesnego artysty znajdowało się wiele innych materiałów, zarówno tych tradycyjnie w biżuterii używanych, jak i nietypowych świadczących o pomysłowości i inwencji albo przenikających z Zachodu wpływach tamtejszej mody.

Wykorzystywano więc często występujące w Polsce kamienie, jak się wtedy mówiło 'pólszlachetne'. Na Śląsku w okolicach Jordanowa eksploatowano złoża pięknego, choć trudnego do obróbki w skromnych warunkach pracowni artystycznej, bo twardego nefrytu. W kamieniołomach koło Wałbrzycha można było znaleźć sporo agatów. W kopalni niklu w Szklarach występował ceniony onegdaj wysoko na dworze pruskim niezwyklej urody chryzopraz i kawałki tego seledynowego kamienia a także mlecznego opalu i chalcedonu można było zdobyć u tamtejszych górników. W Sudetach znajdowano sporo kryształu górskiego, czyli kwarcu, zarówno przejrzystego, bezbarwnego, jak tak zwanego 'dymnego' a nawet czasami ametystowego. Poszukiwacze dostarczali także w pokaźnych ilościach dobrej jakości i łatwy do obróbki, o głębokiej czerni gagat, złotego koloru sześcienne kryształy pirytu, oraz skamieniałe ślady jurajskiej fauny, wśród których szczególnie cenione były dla pięknego rysunku i gamy kolorów spiralne amonity.

Polski artysta w poszukiwaniu kamieni penetrował także antykwariaty, w których można było 'upolować' niedrogie sznury koralu, potem rozdzielanych i pojedynczo oprawianych w srebro. Podobnie atrakcyjne były warszawskie sklepy 'azjatyckie' a szczególnie 'Chinka', oferująca wśród wyrobów artystycznego rzemiosła biżuterią srebrną z kamieniami oraz sznury turkusów, agatów, pereł, których ceny były niezwykle niskie. Profanował więc polski złotnik prace swojego chińskiego kolegi po fachu, wyjmując kamienie z pierścionków, tnąc sznury koralu aby potem oprawić je w swoją

bizuterię. Jednym bowiem spośród wielu nonsensów tamtego 'socjalistycznego' systemu był kompletny brak sklepów, w których można by było zaopatrzyć się w materiały i narzędzia potrzebne w pracowni artysty złotnika.

Były jeszcze w dziedzinie materiałów rozmaite sposoby i okazje. Kamienie na przykład przywozili marynarze, najczęściej z Indii. Były one przeznaczone do wspomnianej poprzednio złotej bizuterii, a więc o fasetowych szlifach dymne kwarcie nazywane przez sprzedawców dla podniesienia atrakcyjności 'dymnymi topazami', rubiny, szafiry, cytryny, ametysty, agaty, które wzbogacały paletę złotnika. W sklepach z instrumentami muzycznymi można było niedrogo kupić kołki do wiolonczeli lub kontrabasów wykonane z pierwszorzędnej jakości hebanu.

Kiedyś udało mi się przypadkiem zainicjować zaopatrzenie polskiego rynku w jeszcze jeden atrakcyjny i modny wtedy a niełatwy do zdobycia materiał, jakim była macica perłowa. Otóż znajomy młody człowiek miał okazję pojechać z ojcem, oficerem marynarki w rejs do Australii. Zapytał mnie czy może mógłby mi coś stamtąd przywieźć. Od razu powiedziałem mu o wymarzonych muszlach perłopławów oraz mieniących się wspaniałymi zieleniami i błękitami uchowców (abaloni), wspominając, że takie muszle nie tylko ja ale i wielu moich kolegów z radością by kupiło. No i Jan, bo tak mu było na imię przywiózł wtedy pierwszy karton niezbyt dokładnie oczyszczonych, ale niezwykle pięknych muszli. Rzeczywiście zainteresowanie było ogromne. Jan kontynuował sprowadzanie muszli, najpierw po trochu a potem na coraz większą skalę. W ten sposób narodziła się istniejąca do dziś w Gdyni firma Madang, która obecnie oferuje w wielkim wyborze muszle i wyroby z nich z całego świata.

Pamiętają też na pewno niektórzy artyści barwną postać Amerykanina polskiego pochodzenia imieniem Ted. Ted handlował kamieniami i bizuterią podróżując po Ameryce i Europie. Kupione w Polsce (za dolary oczywiście) bursztyny wymieniał u Indian Navaho na turkusy, gdzieś tam jeszcze kupował okazjnie korale, opale i najrozmaitsze inne kamienie, które także wymieniał, dawał do oprawienia, sprzedawał itd. Przyjeżdżał do Polski raz, dwa razy w roku i odbywał swoiste tournée, pokonując dwukrotnie tę samą trasę. Przy pierwszej wizycie zamawiał bizuterię zostawiając

kamienie do oprawienia aby po jakimś czasie pojawić się znowu, odebrać zamówione przedmioty i rozliczyć się jak kto wolał – w kamieniach lub dolarach.

Podobnych sposobów zaopatrzenia było wiele a przytoczone tutaj przykłady mają dać pojęcie o ogólnej sytuacji.

## PRACOWNIA

Oczywiście ówczesne pracownie artystów złotników oprócz tego, że tak jak inne pracownie nosiły wyraźne piętno osobowości i zamiłowań gospodarza, były także swoistym obrazem tamtych czasów, w których nie można było po prostu zaopatrzyć się w potrzebny sprzęt w specjalistycznym sklepie. Wszystko trzeba było 'zorganizować', czyli kupić okazyjnie, zamówić u jakiegoś indywidualnego wykonawcy, dostać, znaleźć, zrobić samemu, etc. W wyniku takiej sytuacji zestawy narzędzi i urządzeń bywały często malowniczym i jedynym w swoim rodzaju konglomeratem, staroci i dziwolągów przemieszanych z ówczesnym high-tech, który mógłby być dziś na pierwszy rzut oka uznany za artystyczną instalację albo scenografię. Wyposażenie także różniło się w zależności od umiejętności i zaradności artysty oraz ulubionych opanowanych i uprawianych przez niego technik a pochodziło ze źródeł bardzo rozmaitych.

Jednym z takich źródeł były sklepy zaopatrzenia lecznictwa 'Cezal', w których można było kupić narzędzia, urządzenia i materiały przeznaczone dla chirurgów, dentystów i protetyków, niezwykle przydatne także w pracowni złotniczej. Różnego rodzaju szczypce i młoteczki wykonane z nierdzewnej stali przez firmę CHIFA w Nowym Tomyślu były bardzo wysokiej jakości i niektóre z nich służą mi od wczesnych lat siedemdziesiątych do dzisiaj. Wtedy były niedrogie ale trzeba było je w sklepie 'upolować', dziś polską firmę przejął niemiecki koncern Aesculap. Szczypce leżą na sklepowych półkach, bo są teraz bardzo drogie. Sklep oferował także najrozmaitsze frezy i wiertła do protetycznych wiertarek z 'rękawem', woski i masy odlewnicze, nożyki i łopatki do modelowania, skalpele, pincety, szczypce do zaciskania naczyń krwionośnych, które znakomicie nadawały się do trzymania pręcika lutu, okulary i maski ochronne, etc., etc. W tym samym 'Cezalu' istniały także warsztaty naprawiające

i konserwujące sprzęt medyczny, które były prawdziwym skarbem artystów złotników. Pracujący tam technicy 'złote ręczki' potrafili reanimować i doprowadzić do perfekcyjnego stanu przeznaczone już na złom szlifierki, wiertarki, piece i inne urządzenia a także zbudować całkiem nowe.

Jako przykład niespotykanych już dziś a w tamtych czasach częstych sposobów radzenia sobie z problemami technicznymi opiszę pokrótce własnej roboty „linię odlewniczą”, za pomocą której wykonywałem odlewy ze srebra i innych metali. Bodźcem do wykonania takiej konstrukcji była swoboda formy jaką daje technika odlewu oraz chęć dokonywania takich eksperymentów, jakich w żaden sposób nie dałoby się zlecić innemu wykonawcy.

Odlewnia moja i kolejne w niej czynności wyglądały następująco:

- wykonanie modelu z wosku odbywało się różnymi technikami. Do 'lepienia' używało się wosku pszczelego zmiękczonego przez przetopienie z dodatkiem niewielkiej ilości oleju albo zdobytego w zakładach mleczarskich gotowego wosku do pokrywania serów. Do wycinania i grawerowania służył wosk twardy i tu najlepiej sprawdzał się gotowy wosk protetyczny. W obydwu wypadkach niezwykle użyteczne było nagrzane do odpowiedniej temperatury metalowe narzędzie. Protetycy wtedy przeważnie używali stalowej łopatkii podgrzewanej co chwila w płomieniu lampki spirytusowej. Ja byłem nowoczesny i naśladując wypatrzone w zagranicznych katalogach urządzenia, wykorzystalem przyrząd do płynnej regulacji jasności oświetlenia dostępny w sklepie elektrycznym, oraz małą lutownicę do której dorobiłem wymienne końcówki o różnych kształtach. Na pokrętle regulatora namalowałem podziałkę i mogłem wygodnie narzędziem o ustalonej temperaturze formować i spawać woskowe elementy, oraz mocować do nich tak zwane układy wlewowe, czyli pręciki wosku, które po wytopieniu tworzyły sieć kanalików doprowadzających stopiony metal do formy.

- formy gumowe. W zasadzie nie powielalem zrobionych przedmiotów, ale bywały sytuacje kiedy potrzebna była elastyczna forma gumowa. Służyła ona albo do zamiany modelu z innego materiału w wytapiany później z formy finalnej wosk, albo do wykonania multiplikacji elementu kompozycji. W związku z tym wykonałem z dwóch

żelazek do prasowania zupełnie skutecznie działającą prasę wulkanizacyjną. Czasami, przy szczególnie delikatnych modelach używałem wiążących 'na zimno' dwuskładnikowych gotowych protetycznych mas silikonowych.

- wtryskiwanie wosku do form gumowych. Szczytowym osiągnięciem w sensie kuriozalności była moja wtryskarka, która miała napęlić gumową formę stopionym woskiem o odpowiedniej temperaturze i ciśnieniu. Jej korpus tworzył archaiczny, przypominający mały czajnik, elektryczny inhalator. Na nim i w nim umocowane były pozostałe elementy – termostat od żelazka, jakiś rosyjski manometr, wentyl nie pamiętam już jakiego pochodzenia umożliwiający uzyskanie odpowiedniego ciśnienia przez napompowanie powietrza pompką od roweru, wreszcie kurek do gazu z odpowiednio oszlifowaną końcówką i dospawaną nóżką starego cyrkla w charakterze dźwigni otwierającej wypływ wosku. Urządzenie choć dziwaczne z wyglądu działało całkiem niezłe, chociaż nie bez przypadków oblania operatora, czyli mnie strumieniem gorącego wosku.

- zalewanie modelu masą odlewniczą, czyli rodzajem odpornego na temperaturę gipsu. Wymieszanie masy i usunięcie bąbelków powietrza odbywało się we własnej konstrukcji pojemniku z mieszadłem, do którego dołączony był odsysający powietrze odkurzacz, oraz ułatwiający wypływanie bąbelków wibrator do masażu. Zalewanie modelu w kawałku stalowej rury o odpowiedniej średnicy wspomagane było tym samym wibratorem.

Podsuszoną formę wkładało się do medycznego elektrycznego sterylizatora który wytapiał większość wosku a następnie forma wędrowała do całkiem już „prawdziwego”, wyremontowanego przez speców z Cezalu protetycznego pieca.

Metal do rozgrzanej do czerwoności formy wlewałem 'metodą odśrodkową' czyli przy pomocy wirówki. Na początku miałem zbudowaną przez tych samych speców wirówkę tak zwaną szalkową. Była ona z wyglądu podobna do wagi, a pociągnięcie za nawinięty na obrotowy trzon sznurek nadawało całości ruch obrotowy. Szalki odchylały się prawie do poziomu a metal wlewał się pod działaniem siły odśrodkowej do formy. Prawidłowe pociągnięcie za napędzający sznurek wymagało sporej wprawy. Należało

ruch wykonać płynnie i z odpowiednio narastającą siłą jednocześnie. Przy szarpnięciu metal wylewał się poza formę a przy pociąganiu za słabym nie wpływał do niej. Pamiętam dobrze jak kiedyś wirówka nie miała zamontowanej osłony a ja pociągnąłem jakoś nieuważnie i cała seria kropelek stopionego srebra jak seria z broni maszynowej przepalając otwory w koszuli pozostawiła rząd czerwonych śladów na poparzonym brzuchu. Nie wiem do dziś czego mi bardziej było wtedy żal, poparzonego brzucha czy zmarnowanego modelu i rozchłapanego srebra. Po paru latach jednak dorobiłem się wirówki firmowej z napędem sprężynowym, która pozwalała na wygodniejszą i bezpieczniejszą pracę. Pomimo amatorskich, malowniczych i wymagających bardzo wprawnej obsługi elementów tej odlewni udało mi się w niej wykonać całkowicie udane, także pod względem technicznym prace.

Urządzeń nietypowych w pracowni ówczesnego artysty, w tym także mojej bywało sporo. Bęben do polerowania z przerobionej elektrycznej maselnicy, wyciągi do szlifierek z ryczących głośno rosyjskich odkurzaczy, walcarka zrobiona przez nienajlepszego fachowca, o zawsze nierównoległych wałkach krzywiących blachę, na której korbę trzeba było skacząc do góry cisnąć całym ciężarem ciała, bo przekładnia była nienajlepsza i wiele innych osobliwości. W związku z tym specjalną estymą cieszyły się wśród artystów „prawdziwe” narzędzia jubilerskie. Narzędzia takie, z reguły pochodzące z importu, a więc sprowadzone za 'cenne dewizy', udawało się z rzadka kupić w Warszawie na ulicy Grażyny, w firmie zopatrującej państwowe zakłady produkcyjne. Czasami też ktoś coś przywiózł z zagranicy. Kiedyś odwiedziły mnie w pracowni dwie Szwedki, które chciały zamówić biżuterię. Wpadłem na pomysł, że zamiast płacić w pieniądzu mogłyby przysłać mi jakieś upragnione narzędzie, na co dziewczyny chętnie przystały. Mój wybór padł na 'ankę', czyli stalowy sześciąt z półkulistymi wgłębieniami różnej średnicy na ściankach i kompletem prętów z kulistymi, dopasowanymi do poszczególnych wgłębień zakończeniami zwanych 'kugelpuncami'. Taki przyrząd umożliwia wyklepanie z blachy regularnych półkul różnych rozmiarów. Wtedy jednak dodawał także pracowni niezbędnego prestiżu i profesjonalizmu.

Po jakimś czasie otrzymałem pismo z urzędu celnego w Warszawie, z którego dowiedziałem się, że przyszła do mnie zagraniczna przesyłka zawierająca materiały niebezpieczne, niedozwolone w polskim obrocie pocztowym. Zostałem jednocześnie poinformowany, że mogę tę przesyłkę odebrać wyłącznie osobiście w Warszawie bardzo krótkim terminie, po upływie którego zostanie ona komisyjnie zniszczona. Pojechałem niezwłocznie do Warszawy z jednej strony ciekawy, co to za paczka i od kogo, z drugiej zaniepokojony, czy nie będę miał jakichś kłopotów związanych z tą 'niebezpieczną zawartością'. Kiedy w obecności celnika otworzyłem paczkę ujrzałem upragnioną ankę z kompletem punc. zdziwiony zapytałem co jest niebezpiecznego w tych paru kawałkach stali. Celnik z powagą wydobyl wciśnięte pomiędzy punce pudełko szwedzkich zapalek, mówiąc „A to? To są materiały łatwopalne.” Zaniemówiłem ze zdziwienia. Już miałem zamiar wyrazić dosadnie swoje zdanie na temat zmuszania człowieka do podróży z Gdańska do Warszawy po pudełko zapalek, ale przypomniałem sobie w porę, że z celnikami nigdy nic nie wiadomo i gotowi są na przykład odesłać paczkę z której tak się ucieszyłem z powrotem do Szwecji. Grzecznie pokwitowałem odbiór i co chwilę zaglądając do pudełka żeby popatrzeć na swój narzędziowy skarb, wróciłem do Gdańska. Przypomniało mi się skąd się wzięły nieszczęsne zapalniczki. Szwedki obserwując mnie przy pracy widziały jak usiłując uruchomić palnik łamię kolejne zapalniczki, widocznie wilgotne albo z jakiejś trefnej partii. Powiedziałem wtedy coś na temat lepszej jakości zapalek szwedzkich. No i miałem za swoje. Dziewczyny zażartowały, a ja musiałem przejechać siedemset kilometrów pociągiem. Nie szkodzi. Podobno podróże kształcą. Przejdę więc do spraw kształcenia.

## EDUKACJA I LITERATURA

W Europie Zachodniej złotnictwo jako samodzielna dziedzina sztuki uprawomocniło się nieco wcześniej niż w krajach tak zwanego bloku socjalistycznego. Jednym z najważniejszych elementów tego procesu, likwidującym wątpliwości, wyrażającym akceptację i gwarantującym rozwijanie młodej dziedziny było jej wprowadzenie do programów uczelni artystycznych. Proces nie przebiegał i tam bez

poważnych trudności i oporów nie zostałyby zapewne prędko uwiecznione powodzeniem gdyby nie poświęcenie i ogromna energia stosunkowo nielicznej grupy pionierów. Od czasu jednak kiedy pojawiać się zaczęli absolwenci wydziałów biżuterii czy 'metalów' uznanych uczelni nie było już wątpliwości, że to czym się zajmują jest sztuką. Jednocześnie ci absolwenci wyposażeni od początku w gruntowną wiedzę o warsztacie mogli się skupić na poszukiwaniach stricte artystycznych nie zajmując się 'wyważaniem dawno otwartych drzwi' technologicznych a jeżeli skupiali się na tej sferze to w poszukiwaniu rzeczywiście nowych rozwiązań.

Brak podobnych działań w Polsce był zgodnie z moją do dziś ostatecznie nie zweryfikowaną hipotezą roboczą, co do której słuszności mam jednak mocne przekonanie, nie był wynikiem ograniczeń systemu, bo władze przynajmniej w końcowej fazie, w czasach tak zwanych gierkowskich nie wtrącały się zbyt mocno w działania artystów, jeżeli nie popadały one w konflikt z cenzurą, czyli jak byśmy dzisiaj powiedzieli były 'poprawne politycznie'. Był on raczej odbiciem swoistej polskiej mentalności. We wprowadzeniu nowej dziedziny na uczelnie nie było nic co by godziło w ideologiczne podstawy ustroju, nie należało się więc spodziewać poważnych przeszkód ze strony władz. Rzecz w tym, że inicjatyw takich nie podejmowano. Jedynie w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obenie ASP imienia Wł. Strzemińskiego) działała prowadzona przez Lenę Kowalewicz a potem Andrzeja Szadkowskiego Pracownia Biżuterii na Wydziale Projektowania Ubioru. Pracownia ta wpłynęła w istotny sposób na kształt ówczesnej sztuki złotniczej, jednak administracyjne podporządkowanie wydziałowi 'modowemu' automatycznie plasowało biżuterię jako dziedzinę podrzędną w stosunku do ubioru i niesamodzielną. Kilka lat temu dopiero pracownia przekształcona została w katedrę, ale wydziału nie ma w Polsce do dziś ani w Łodzi ani gdzie indziej.

Obawiam się, że sprawa ma bardzo głębokie i udokumentowane korzenie w polskiej historii. Trzy wieki temu Zygmunt III Waza, monarcha świątły, poliglota, mecenas sztuki, uprawiał czynnie i z powodzeniem malarstwo, muzykę a także złotnictwo. Polska szlachta o dziwo nigdy mu nie mogła wybaczyć tych artystycznych

ciągot, kwalifikując je, a szczególnie malarstwo i złotnictwo jako niegodne króla wykonywanie prac fizycznych. Od tego czasu minęły cztery stulecia. Następowaly zabory, wojny okupacje, przynosząc zmiany systemów politycznych i społecznych. Kołtuństwo przetrwało.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte dwudziestego wieku były dla uczelni artystycznych znakomite. Otoczone powszechnym szacunkiem 'świątynie sztuki' do których wstęp mieli tylko wybrańcy, albowiem ilości kandydatów na klasyczne wydziały malarstwa i rzeźby kilkudziesięciokrotnie przekraczały niewielkie ilości miejsc. Na dodatek część tych miejsc była zarezerwowana dla protegowanych dzieci komunistycznych bonzów. Wpuszczenie do tych świątyń jakichś podejrzanych jubilerów, pół artystów, pół rzemieślników było w oczach uczelnianej kadry, szczególnie tej 'pierwszopokoleniowej' skandaliczną profanacją. W początkach lat siedemdziesiątych miałem okazję zetknąć się z tym problemem z bliska.

Trwał komercyjny boom na artystyczną biżuterię i plastycy na gwałt zapragnęli uczyć się odpowiednich technik warsztatowych. Nie mówiło się wtedy głośno o biżuteryjnym wzornictwie, ani tym bardziej o sztuce, ale dochodowa chałtura pachniała 'plastusiom' smakowicie. Oczywiście byli w tym samym czasie w Polsce i artyści i teoretycy, którzy dokonali zasadniczych przemian i wnieśli ogromny wkład zapoczątkowując w Polsce jak najlepiej pojmowaną sztukę biżuterii, ale to były jednostki, podczas gdy chałturzyć dla zarobku chciało wielu. Chałturę ułatwiał ówczesny przywilej artysty, jakim było prawo zatrudnienia jednego pracownika w charakterze pomocy technicznej. Jeżeli więc paru przedsiębiorczych kolegów zatrudniło każdy po jednej 'pomocy', to razem dysponowali małą manufakturą i 'produkcja dzieł sztuki' ruszała pełną parą.

Byłem wtedy młodym ale już z pewnym doświadczeniem i zauważonym twórcą biżuterii. Prawdopodobnie takiemu zapotrzebowaniu zawdzięczałem otrzymanie od ówczesnego rektora gdańskiej PWSSP (obecnie ASP), malarza, Władysława Jackiewicza 'propozycję nie do odrzucenia'.

Zaproponowano mi bowiem zorganizowanie nowej pracowni, w której studenci będą mogli posiadać złotniczą „wiedzę tajemną”. Wyzwanie było wspaniałe i niezwłocznie z entuzjazmem przystąpiłem do działania. Kierownik pracowni musiał posiadać co najmniej tytuł starszego wykładowcy w związku z czym został nim mianowany uroczy i bardzo lubiany przez studentów rzeźbiarz Zbyszek Erszkowski, który równie chętnie jak studenci poznawał nowe techniki i dodawał do nich własne.

Problemem okazała się nazwa. Nie mogła ona brzmieć „Pracownia Bizuterii”, bo mimo przytoczenia przeze mnie precedensu łódzkiego nikt z szacownej prawdziwieartystycznej kadry nie miał zamiaru zaakceptować takiej profanacji świątyni sztuki. Przyjęta jako rezultat długich dyskusji nazwa brzmiała więc długo, skomplikowanie i ostrożnie - 'Pracownia małych form rzeźbiarskich w metalu'. Nazwa jednak w niczym nie przeszkadzała. Skompletowaliśmy potrzebny sprzęt i rozpoczęliśmy zajęcia. i udawało się nam wykraczać daleko poza problemy wyłącznie techniczno warsztatowe. Pracownia cieszyła się dużą popularnością wśród studentów. Początkowo planowana jako dostępna wyłącznie dla studentów rzeźby pracownia obsługiwała w rezultacie wszystkie wydziały. Nieznaną ciekawostką jest to, że cykl zajęć w niej odbył z ciekawymi wynikami Henryk Cześnik, obecnie jeden z najbardziej znanych polskich malarzy i profesor ASP. Do dziś pamiętam jego prace a szczególnie kolorowego „Koguta” i żałuję, że nie zachowała się fotografia. Wystawy semestralne nie ustępowały poziomem pozostałym prezentacjom, często nawet budziły specjalne zainteresowanie i uznanie. Wiązałem z tą pracą wielkie nadzieje i zaangażowałem się w nią całym sercem. Nie spodziewałem się, że wkrótce odgórna 'reorganizacja' uczelni połączona z okrojeniem budżetu spowoduje zakończenie działalności dopiero co uruchomionej i z trudem wyposażonej pracowni. Nadeszły wakacje. Ku mojemu radosnemu zdziwieniu, być może dzięki etatowej pracy na uczelni, wydano mi paszport umożliwiający odwiedzić rodziny w Londynie.

Czas spędzony w londyńskich muzeach i galerach był ekscytującym zastrzykiem wiedzy i inspiracji, którego znaczenia nie da się przecenić.

Wuj zabrał także mnie na wycieczkę do Oksfordu. Zwiedzaliśmy słynną uczelnię ale ja wobec dotkliwie odczuwanego w Polsce braku literatury fachowej specjalnie długo buszowałem w tamtejszej ogromnej księgarni, spodziewając się znaleźć wymarzone, wspaniałe wydawnictwa. Muszę przyznać, że mocno się rozczarowałem. Teraz wiem, że w tamtych czasach publikacje na temat nowej dziedziny nie były bardzo liczne, niskie naogół nakłady szybko się wyczerpywały, tym bardziej, że były to często wydawnictwa o charakterze katalogów. Znalazłem sporo albumów z biżuterią historyczną, ale nie były to te najpotrzebniejsze, a ich ceny po przeliczeniu na polskie złotówki były wysokie. Były też książeczki w stylu 'zrób to sam' dla kompletnych amatorów, całkowicie dla mnie nieinteresujące. W końcu jednak znalazłem prawdziwy skarb, który służył mi owocnie przez długie lata. Były to „Traktaty o Złotnictwie i Rzeźbie Benvenuto Celliniego” (The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture) przetłumaczone przez angielskiego artystę i architekta związanego z ruchem Arts and Crafts, Charlesa Roberta Ashbee. (Nb. polskie tłumaczenie autorstwa Jacka Rochackiego ukazało się dopiero w tym, czyli 2014 roku.) Wydanie w miękkiej okładce nie nadszarpnęło kieszeni wuja a ja zdobyłem rzecz wspaniałą. Z punktu widzenia współczesnego wydawcy nie był to w żadnym razie podręcznik, raczej historyczna i bibliofilska ciekawostka tym bardziej, że był to reprint z wydania angielskiego z końca XIX wieku. Ja jednak po gruntownym przestudiowaniu dziełka wzbogaciłem swoją wiedzę fachową niezmiernie i chętnie dzieliłem się nią z kolegami. Wielu autorów współczesnych, włączając w to tak popularnego Zastawniaka, nie praktykowało w złotniczej pracowni. Przekazywali najczęściej informacje wtórne, czasem po prostu przepisane i prawie nigdy nie sprawdzone. Cellini przeciwnie, większość narracji poświęcał megalomańskiemu wręcz podkreślaniu własnych osiągnięć i wyższości nad konkurentami. Lakoniczne opisy warsztatu, czasem wymagające rozszyfrowania, podobnie jak recepty alchemików, były zawsze wielokrotnie i gruntownie sprawdzone, często także były rezultatami własnych pomysłów. Do dziś na przykład nie znam lepszej metody przygotowania i nakładania niello niż tam opisana.

W kraju natomiast najważniejszym źródłem potrzebnej literatury były organizowane corocznie w maju w Warszawie w budynku, będącym przymusowym, ostentacyjnie upokarzającym Polaków prezentem Stalina, czyli w Pałacu Kultury i Nauki, międzynarodowe targi książki. Tam polskim czytelnikom i bibliofilom oczy płonęły pożądaniem, niestety rzadko zaspokajanych. Kupić można było bowiem tylko te nieliczne, wystawiane egzemplarze i to nie wprost, a zamawiając ich ewentualną wysyłkę po zakończeniu ekspozycji. Ewentualną, ponieważ nikt nie wiedział w jaki sposób zapadały decyzje o wysłaniu książki temu czy innemu zamawiającemu. Szczęśliwcy odbierali książki w księgarniach KMPiK (Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki) w swoim mieście. Księgarnie te miały jakiś wpływ na przydziały. W Gdańskim KMPiK pracowała wtedy niesłychanie sympatyczna damska załoga, wykazująca zrozumienie dla potrzeb ludzi nauki i kultury i to w dużej mierze dzięki tej załodze udało mi się zdobyć niezwykle cenne pozycje wśród których najważniejszą była 'Neuer Schmuck – Ornamentum Humanum' autorstwa Karla Schollmayer'a, dzieło dla współczesnej biżuterii artystycznej wręcz epokotwórcze. Dzięki tej książce poznałem po raz pierwszy międzynarodową czołówkę artystów biżuterii oraz zrozumiałem rolę, jaką odegrała w biżuteryjnej rewolucji Kunst - und Werkkunstschule Pforzheim, którą Schollmayer przez długie lata kierował.

Polska literatura fachowa adresowana do artystów złotników nie istniała wcale. Podstawową i jedyną wartościową pozycją 'warsztatową' była książka Franciszka Zastawniaka „Złotnictwo i Probiernictwo - podręcznik dla złotników, srebrników, jubilerów, rytowników oraz dla państwowych urzędów probierniczych”. Autor jednak nie był ani praktykiem ani teoretykiem złotnictwa a raczej hobbystą i obserwatorem. Zastawniak pracował przez długie lata w krakowskim urzędzie probierczym i dzięki temu przyswoił sobie wiele informacji fachowych, które uporządkował i opublikował ale w praktyce mógł sprawdzić tylko te z zakresu probiernictwa. Pomimo istotnych niedoskonałości książka odegrała wielką rolę i była w Polsce długoletnim bestsellerem kilkakrotnie wznawianym a po wyczerpaniu nakładów reprodukowana jako ksero

i fotokopie. Niestety większość wiedzy tam prezentowanej nie jest specjalnie przydatna w pracowni artysty.

W roku 1977 pojawiła się rozchwytywana początkowo książka autorstwa Mieczysława Knoblocha „Złotnictwo”, prędko jednak okazało się, że zupełnie nie spełniała oczekiwań artystów. W tym samym czasie wydano tłumaczenie z węgierskiego jakiegoś małego poradnika złotniczego, którego autora ani tytułu już nie pamiętam. Ta publikacja także nie zmieniła sytuacji braku fachowej literatury.

W tym czasie w środowiskach, które określam jako pseudorzemieślników - nuworyszy kwitł korupcyjny handel rzemieślniczymi dyplomami mistrzowskimi, niezbędnymi do otwarcia zakładu i zatrudnienia pracowników, jako że najczęściej to właśnie ci pracownicy dysponowali znacznie większymi od szefa umiejętnościami warsztatowymi. Aby pokazać jaki poziom osiągała w kręgach tych 'biznesmenów' głupota, zawiść i strach przed konkurencją, dość powiedzieć, że wspomniane nieliczne i zresztą niewiele warte, ukazujące się w tych czasach polskojęzyczne publikacje z dziedziny złotnictwa były przez nich w panicznym strachu przed konkurencją wykupywane i magazynowane gdzieś po piwnicach albo po prostu masowo niszczone. To palenie ksiąg, to kołtuństwo aż nieprawdopodobne a jednak prawdziwe było smutnym wykładnikiem ówczesnego stanu złotniczej 'wiedzy tajemnej' w PRL.

Wolałbym również nie przytaczać epitetów jakimi obdarzali mnie ci nuworysze bursztyniarze jako tego, który zarówno na uczelni jak i w swojej pracowni dzieli się wiedzą fachową a więc na ich oraz własną zgubę „szkoli konkurencję”.

## POLAK POTRAFI

We wstępie do katalogu wystawy w Desie na Koszykowej w roku 1974 Irena Huml napisała:

*„(wystawa ukazuje) w polskiej biżuterii ... wyraźną dwutorowość w rozwiązaniach formalnych.*

*Jedną linią jest wiodąca swój żywot od dawna skłonność do dekoracyjnego traktowania współczesnego klejnotu, stosowania bogatego ornamentu w różnorodnej formie i żywej kolorystyki. Sprzyja temu dominująca w chwili bieżącej technika lanego srebra, która zaczyna powoli ustępować miejsca innym metodom obróbki wymagającym większej biegłości warsztatowej. Nie tylko zbyt duża jej popularność ale również doskonalenie się rzemiosła naszych artystów, jest tego powodem.*

*Drugi nurt, który można by nazwać nurtem plastycznym lansuje styl klejnotu opartego o zasady czystej konstrukcji typu inżynierskiego. Składa się nań oprócz zamierzonej prostoty, symetrii także oszczędna kolorystyka i doskonale wykonane wykonawstwo. Jego reprezentantami są, co może się wydać zaskakujące, przeważnie młodzi i najmłodszy artyści poszukujący współczesnego wyrazu biżuterii unikatowej. Skandynawski rodowód tego nurtu określa najlepiej jego charakter powściągliwej elegancji a zarazem wyszukanej prostoty."*

Irenie Huml, chociaż wielkiego znawcy przedmiotu, nie udało się w tym uproszczeniu ująć pełnego obrazu polskiej biżuterii tamtych czasów. Z jednej strony nie wspominała o ciągle istniejącym, chociaż rzadko spotykanym, w jak najlepszym wydaniu warsztacie tradycyjnym, jakim operowali niektórzy z najbardziej znanych artystów, tacy jak Jadwiga i Jerzy Zaremscy, Danuta i Szczęsny Kobielscy, Olgierd Vetesco, Józef Fajngold, Mirosława Miller, Jolanta Ołdachowska Ryba. Z drugiej, przesadą byłoby ograniczenie ówczesnego podejścia nowoczesnego do wyłącznie skandynawskiego rodowodu. Poszukiwania młodych miały z pewnością o wiele szersze źródła inspiracji. Niemniej jednak w pewnej mierze wypowiedź ta celnie określa ówczesną sytuację wskazując na skrajności.

W braku typowo złotniczych narzędzi i umiejętności warsztatowych, zarówno tradycyjnych jak nowoczesnych, pomysłowi artyści radzili sobie jak mogli z bardzo różnymi rezultatami. 'Epokotwórczym', można powiedzieć, dla polskiej biżuterii tamtych czasów okazał się wynalazek, który nazywano techniką lanego (lub natapianego) srebra. Polegał on na formowaniu srebra ułożonego najczęściej na azbestowej płytce, a *vista* przy pomocy samego płomienia palnika. Wiedza o rakotwórczym działaniu azbestu nie

była w PRL rozpowszechniana, jako że był on powszechnie stosowany nie tylko w postaci kuchennych płytek, z których korzystali złotnicy, ale także w materiałach budowlanych szczególnie w postaci słynnego eternitu, którym pokryte dachy nie całkowicie jeszcze usunięte, do dziś straszą ekologów.

Straszyły często także bezbożną nieudolnością rezultaty stosowania tej techniki, dającej „automatycznie artystyczne”, bo w dużej mierze przypadkowe formy i faktury. Wielu jednak artystów potrafiło te rezultaty kontrolować i uzyskiwać wyniki interesujące. Charakterystycznym przykładem doskonałego technicznie, ale z różnymi wynikami użycia tej metody może być porównanie prac Wojciecha Jakubowskiego z rodzinną grupą Piro. Jakubowski, doświadczony grafik tworzy formy zdyscyplinowane o płynnej linii i klarownej kompozycji. Prace Piro przeładowane różnobarwnymi kamieniami w rozedrganej masie srebrnych sopli epatują przypadkowością, niepokojem i niekontrolowaną, bezceremonialną formą i kolorystyką.

Technika 'lanego srebra' wydaniu rzemieślników 'producentów unikatów', a także niektórych artystów rodziła prawdziwe kurioza, aż do potworności a przede wszystkim po prostu tępe 'gnioty', których szkodliwością było to, że bezczelnie usiłowały pretendować do miana 'wyrobów artystycznych', dezorientując nieprzygotowanych odbiorców.

Niebawem pojawili się młodzi twórcy o bardziej zróżnicowanych rodowodach, którzy zaczęli wprowadzać do swoich prac nietypowe materiały i nowe formy. Ożywiły się także kontakty zagraniczne. W pracach młodego pokolenia złotników często jednak zauważa się nie tyle dialog z kolegami z Zachodu co swoiste próby naśladownictwa. Podczas kiedy zachodnioeuropejska biżuteria zaczyna świadomie włączać się w ogólny mainstream sztuki oraz podkreślać swoją do niej przynależność, w Polsce pojawiają się młodzi artyści, których porównałbym do polskich hippisów, upodabniających się do zachodnich protoplastów zewnętrznym wyglądem, ale bez odpowiednika w sferze idei. Polski bowiem hippis nie miał ani rodziców kapitalistów, ani nie był wysyłany na wojnę do Wietnamu. Kontestował jedynie długością włosów i ubiorem. Czasami także od święta udało mu się zapalić z trudem zdobytą trawkę. Podobnie polski 'młody gniewny'

złotnik używając tanich pospolitych materiałów „odrzucał” złoto i jego konotacje w sposób całkowicie paradoksalny, bo w ogóle nie mając do niego dostępu. Nie twierdzą przy tym, że eksperymenty z nowymi materiałami prowadzone przez ówczesnych młodych artystów nie dawały częstokroć bardzo interesujących rezultatów, przynajmniej w sferze formy. Wydaje się natomiast, że w większości przypadków brakowało im świadomości użytych konotacji pozaformalnych.

Przeciwko zdeprecjonowanej prędko (ale nb. do dziś stosowanej), szeroko rozpowszechnionej technice 'lanego srebra' i innym negatywnym zjawiskom 'polskiej szkoły złotniczej', proponując jednocześnie nowoczesne świadome podejście do przedmiotu, opowiedziała się założona w Warszawie Grupa UFO, której głównymi inicjatorami byli młodzi artyści - Jacek Byczewski, Jacek Rochacki, Żanek (Joachim) Sokółski i Marcin Zaremski. Grupa zainicjowała działalność wystawą w Desie na Koszykowej we wrześniu 1975. Powstanie i późniejsze działania Grupy UFO były pierwszą w Polsce świadomą zbiorową deklaracją artystyczną w dziedzinie biżuterii, stanowiąc w ten sposób bardzo istotny krok w jej rozwoju i ukierunkowaniu.

Wracając do wspomnianego przez Irenę Huml 'stylu skandynawskiego' warto przytoczyć zdarzenie, które obrazuje pewne różnice między Polską a zachodnią Europą, jakie istniały w tamtych czasach na rynku sztuki złotniczej.

Podczas mojego pobytu w Londynie zadzwonił do mnie Marcin Zaremski, który był w tym czasie w Paryżu i zaproponował, że mnie odwiedzi, a wiedząc, że nawiązałem parę kontaktów z tamtejszymi galeriami poprosił o zorientowanie się czy są zainteresowane jego biżuterią, którą ma przy sobie i przywiezie. Marcin od dzieciństwa mający kontakt ze znakomicie wyposażoną pracownią rodziców był znakomicie przygotowany warsztatowo. Pracował czysto i precyzyjnie imponując tym wielu kolegom. W tym czasie znany był w wielu polskich galeriach ze swojej awangardowej biżuterii w 'stylu skandynawskim', geometrycznej, prostej i lśniącej. Odwiedziłem parę galerii specjalizujących się w tego rodzaju biżuterii, która była owszem, modna, ale już dawno nie awangardowa. Mimo to ceny wyglądały dla Polaka przynajmniej całkiem zachęcająco. Zapytałem w niektórych miejscach o zainteresowanie zakupem

i otrzymałem odpowiedzi dwóch rodzajów. Albo że muszą zobaczyć, albo że mają konkretnego dostawcę, producenta lub hurtownika i zainteresowani nie są.

Przyjechał w końcu Marcin i udaliśmy się w te miejsca gdzie zadeklarowano wstępne zainteresowanie. Okazało się, że okupnie takich prac jako unikatów nie ma mowy. W grę mogły ewentualnie wchodzić zamówienia ale większych ilości i w znacznie niższych cenach. Pozostał ostatni kontakt, kupiec Hindus, którego namiary otrzymałem od znajomego. Weszliśmy do niewielkiego kantorku. Za biurkiem urzędował tęgi ciemnooki jegomość o pogodnym wyrazie twarzy, który uprzejmie nas przywitał, poprosił żeby usiąść i pokazać biżuterię. Marcin rozpakował swoje nieskazitelne, błyszczące prace i ułożył je starannie na biurku. Nasz potencjalny kontrahent przyglądał się im przez chwilę z widocznym zainteresowaniem. W końcu biorąc do ręki dużą bransoletę, zapytał – Ile? Sto funtów powiedział dzielnie Marcin. OK, odpowiedział kupiec. Uśmiechnęliśmy się obaj zadowoleni, że się udało i nasze wędrówki nie poszły na marne i czekaliśmy na pytania o cenę pozostałych przedmiotów. Jednak już po chwili uśmiech na naszych twarzach zamienił się w wyraz zdziwienia a potem kompletnego rozczarowania. Hindus szerokim gestem zagarnął wszystkie leżące na biurku dopracowane precyzyjnie bransolety, pierścionki, broszki tworząc z nich niewielki stosik i powiedział jeszcze raz twierdząco – OK, biorę. Te sto funtów chciał zapłacić za wszystko! Pewnie przewidywał, że się potargujemy i zapłaciłby ze sto pięćdziesiąt, a może nawet dwieście, ale to i tak nie miało się nijak nawet do polskich cen.

Przekonaliśmy się obaj naocznie jak biżuteria w stylu skandynawskim w Polsce wtedy indywidualnie projektowana i wykonywana z wielką precyzją i warsztatowym mistrzostwem przez niektórych tylko artystów, na Zachodzie zdążyła już zostać wylansowana przez maszynę modową i przeszła do sfery designu i produkcji.

## WYSTAWY

Niesłychanie ważną rolę pełniły wystawy nowoczesnej biżuterii, przede wszystkim jako niezbędny element dialogu pomiędzy twórcami oraz promocja nowej dziedziny sztuki. Zainteresowały one artystycznym złotnictwem krytykę a także muzea, które

wielokrotnie kupowały tam prace do swoich zbiorów. Wiodącą rolę jako organizator wystaw odgrywała PP „DESA” Dzieła Sztuki i Antyki, czyli państwowa sieć salonów handlujących sztuką zarówno dawną jak współczesną. Zgodnie z obowiązującymi przepisami w salonach zatrudniano profesjonalistów, najczęściej historyków sztuki, co gwarantowało odpowiedni poziom oferowanych prac oraz fachowość informacji udzielanych klientom. Biżuteryjne wystawy organizowano przede wszystkim w salonach warszawskich na Koszykowej, Zapiecku i Nowogrodzkiej.

We wspomnianym już wcześniej wstępie do katalogu wystawy otwartej w grudniu 1974 Irena Huml w ten sposób opisuję rolę wystaw na Koszykowej, co odnosi się również do innych ówczesnych wydarzeń tego typu: *„Grudniowe wystawy biżuterii artystycznej w warszawskim Salonie 'Desa' przy ulicy Koszykowej zaczynają tworzyć własną tradycję. Pokazy te mające wszelkie cechy kameralnych ekspozycji współczesnej plastyki, połączone ze sprzedażą podejmują typ działalności zachodniej galerii sztuki. Towarzyszyć im znaczne zainteresowanie różnych środowisk.*

*Dla krytyków, a zwłaszcza dziennikarzy są one okazją do prześledzenia tendencji panujących w naszej biżuterii, jak również dokonania pewnej analizy i oceny zchodzących zmian. Dla publiczności stwarzają znów możliwości zetknięcia się z przedmiotami unikatowymi wchodzącymi w skład wyselekcjonowanej kolekcji, które można nabyć bezpośrednio z wystawy. Artystom dają równoczesną szansę uczestniczenia w ekspozycji dokumentowanej katalogiem i pozwalają na szybką sprzedaż często warunkującą dalszą twórczość. (...) Poza tym stwarzają one platformę dostępną dla licznych debiutów nie zawsze łatwych w ramach innych imprez.”*

Interesujące z dzisiejszej perspektywy jest spojrzenie na notki biograficzne uczestników tej wystawy. Widać wyraźnie, że niemal wszyscy autorzy/autorki są absolwentami rozmaitych wydziałów uczelni plastycznych, ale spośród trzydziestu czterech z nich zaledwie trzy absolwentki szkoły łódzkiej miały okazję zetknąć się z biżuterią podczas studiów. Pozostali zdobywali wiedzę warsztatową na rozmaite inne sposoby. To niewątpliwie rzutuje na złotnicze środki wyrazu jakimi dysponowali ówcześni artyści a w rezultacie także na formy ich prac. Krajobraz polskiego złotnictwa

z tego okresu jest bardzo specyficzny z paru powodów. Po pierwsze właśnie zupełnie nierównomierny poziom wiedzy warsztatowej. Po drugie pomimo że ówcześni artyści mieli za sobą w większości studia i doświadczenia rzeźbiarskie, malarskie, wnętrzarские itp, nie widać wyraźnych związków ich prac złotniczych z ogólnymi tendencjami w sztuce. Wygląda to tak jak gdyby złotnictwo traktowali zupełnie oddzielnie.

Mówi o tym także Irena Huml w dalszym ciągu cytowanego przed chwilą tekstu:

*„Wśród eksponatów wystawy nie można się jednak doszukać odbicia najnowszych propozycji plastycznych wyrastających na gruncie odmiennego myślenia sięgającego często do rzeczywistości w sposób uprzednio nieznan. Miejmy nadzieję, że te zjawiska zyskają swoich interpretatorów. Wprowadzenie w świat biżuteryjnych ozdób nie tylko konwencji surrealizmu, czy swoście pojętego technicyzmu obok wszelkiego typu abstrakcji ale takie najnowszych przenikających sztukę poszukiwań konceptualnych czy nowej figuracji otworzy dalsze perspektywy.”*

Wystawy w latach siedemdziesiątych odegrały ogromną rolę zarówno jako forum kontaktów, jak miejsca prezentacji i dokumentacji a także potrzebnej wtedy nobilitacji młodej dziedziny sztuki.

## CENZURA

Z wystawami w PRL nieodłącznie niestety łączyły się problemy cenzury.

Nad pokoleniem artystów działających w czasach PRL zaciążył problem ograniczenia swobody wypowiedzi. Cenzurę sprawował wszechwładny wtedy Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, który mógł nie tylko zakazać publikacji, wycofać z obiegu książkę, zamknąć wystawę, odwołać spektakl, etc., ale także spowodować najrozmaitsze dotkliwe represje w stosunku do autora. Bywało, że działalność cenzury tworzyła sytuacje absurdalnie komiczne. W tejsze Legnicy byłem na przykład świadkiem takiej historyjki. Otwierano, wydawałoby się poza wszelkimi podejrzeniami stojącą 'wystawę portretu działaczy PZPR' (czyli rządzącej 'partii' komunistycznej). Niestety wielu artystów tworzyło takie 'dzieła', ułatwiając sobie życie uległością czy wręcz prostytucją

wobec władzy. I nagle, w ostatniej chwili cenzor zarządził gorączkowe poszukiwania jednego z malarzy. Postawiona w stan pogotowia miejscowa ubecja\*<sup>n</sup> odnalazła w końcu i dostarczyła do Legnicy przebywającego na wakacjach delikwenta. Okazało się, że na portrecie grubasa siedzącego za biurkiem ze słuchawką telefonu w prawej ręce, wskazujący palec ręki lewej był w „podejrzany sposób” umiejscowiony na czole, co mogło stanowić aluzję na temat stanu lub poziomu umysłu sportretowanego komucha. Kazano więc niefortunnemu karierowiczowi natychmiast przemalować w inne położenie pechowy palec, po czym spokojnie już otwarto ekspozycję.

Bizuteria znajdowała się poza kręgiem największych zainteresowań cenzury. Nie kojarzono zbyt ozdob damskiego stroju z działalnością wywrotową. Było również oczywiste, że nawet gdyby jakaś nieprawomyślna osoba założyła najbardziej antysocjalistyczną biżuterię, to dopóki nie pokaże jej prasa lub telewizja, sprawa pozostanie w zasięgu tylko bezpośredniego, prywatnego otoczenia, a więc wielkich szkód nie narobi. Tak więc wśród twórców, którzy uprawiali złotnictwo byli i tacy, którzy cenili sobie możliwość wolnej od inwigilacji pracy artystycznej i zarobkowej jednocześnie. Wolność ta jednak nie była całkowita. Wszystkie wystawy, a więc biżuteryjne także były otwierane dopiero po akceptacji cenzury, nie mówiąc już o druku katalogów, bo druk w każdej formie był piętą achillesową systemu. Cenzurowanie druków odbywało się w sposób nowocześnie perfidny, ponieważ kiedyś zostawiano białe plamy lub adnotacje o usunięciu fragmentów. Teraz nie pozostawiano żadnych śladów ingerencji, co fałszywie sugerowało czytelnikowi, że ma do czynienia z tekstem pełnym i oryginalnym.

Czasami przez przypadek zdarzały się wyjątki. Katalog wystawy złotniczej słynnego, pierwszego legnickiego przeglądu „Srebro’ 79”, został ocenzurowany w sposób ‘staromodnie’ widoczny. Zawierał on pierwotnie garść informacji o wydobyciu miedzi i srebra w Polsce, ogólnie dostępnych i otrzymanych w sposób jak najbardziej legalny i oficjalny od dyrekcji KGHM. W ostatniej chwili jednak nadgorliwy przedstawiciel legnickiego urzędu cenzury uznał, że na wszelki wypadek lepiej będzie te informacje ‘utajnić’ i zażądał usunięcia ich z katalogu. Zmiana składu w tak krótkim czasie byłaby

trudna nawet w dzisiejszej, skomputeryzowanej drukarni, więc klisze po prostu wyjęto i pozostały dwie białe strony do dziś świadczące o rozmiarach zarówno głupoty jak uprawnień tamtego urzędu.

Jednakże nie miał szans na uniknięcie kontaktów z cenzurą, choćby się zaszył w niby spokojnej złotniczej niszy ktoś, kto 'wychylał się' w innych dziedzinach. Typowym przykładem jest przypadek Jacka Kleyffa, który w swojej twórczości kabaretowo piosenkarskiej balansował często na granicy tego co dozwolone, natomiast w kręgach przyjaciół znany był z piosenek 'undergroundowych', których finezyjne, inteligentne teksty krytykowały i ośmieszały paradoksy polskiego 'socjalizmu'. Pewnego razu podczas przyjacielskiego spotkania w moim mieszkaniu, Jacek ze swoją nieodłączną gitarą był atrakcją wieczoru. Zaczęliśmy pół żartem namawiać go, żeby na koncercie, który miał się odbyć następnego dnia w Teatrze Wybrzeże zaśpiewał jedną ze swoich niepokornych piosenek. Jacek tłumaczył, że repertuar już został sprawdzony i zatwierdzony przez cenzurę i absolutnie nie ma mowy o żadnych odstępstwach. Poszliśmy na koncert. Jacek zauważył grupę swoich przyjaciół na widowni. I oto w pewnym momencie jego duch przekory wziął górę nad rozsądkiem. Puścił do nas figlarne oko i jak gdyby nigdy nic zaśpiewał „Sejm”. Piosenka była o sejmie kalek rządzącym jakąś niby to odległą, zamorską wysepką, ale oczywiście wiadomo było o jaki sejm chodzi. Nikt nie przerwał natychmiast koncertu ani nie aresztował wykonawcy, ale jak dowiedziałem się niebawem cenzura założyła Jackowi tak zwany „szlaban”. Oznaczało to, że do odwołania nie ma prawa publicznie występować. Oznaczało to jednocześnie, że nie będzie miał z czego żyć. Po jakimś czasie Jacek powiadomił mnie, że razem z żoną robią na sprzedaż biżuterię, torebki i inne drobiazgi, które zamierzają pokazać na wystawie we Wrocławiu, z nadzieją, że uda się je sprzedawać i jakoś zarobić na życie. Wkrótce otrzymałem też zaproszenie na wernisaż w Piwnicy Świdnickej. Już kupiłem bilet do Wrocławia, kiedy otrzymałem telegram: „Nie przyjeżdżaj. Wystawa odwołana. Jacek”. Okazało się, że zgodnie z przepisami wystawę przed otwarciem przyszedł sprawdzić cenzor. W kamyczkach, kolorowych sznurkach i kawałkach ręcznie robionych tkanin niczego antypaństwowego się nie dopatrzył. Zobaczył jednak nazwisko

Kleyff, które figurowało na liście osób objętych zakazem publicznych wystąpień. Takie nazwisko nie mogło się pojawić nigdzie, przy żadnej okazji. Ukarany przez cenzurę po prostu zniknął. Historia ta jest jednocześnie ciekawym przyczynkiem do ogólnej historii polskiego złotnictwa artystycznego, ponieważ o ile mi wiadomo, znane skądinąd nazwisko Jacek Kleyff nigdy dotąd się w niej nie pojawiło. O takiej dalekosiężnej w czasie skuteczności komunistyczna cenzura nawet nie śmiała marzyć.

Sporo mieli atyści w PRL takich i wesołych i całkiem niewesołych przygód. Jenak zwyczajna, codzienna praktyka cenzurowania wystaw biżuterii polegała na tym, że przed otwarciem pojawiał się urzędnik z daleka pachnący (używając delikatniejszego określenia) korupcją, który starał się dać do zrozumienia, że zawsze jest w stanie dopatrzeć się jakiejś nieprawidłowości i próbując w ten sposób wyłudzić bakszysz w postaci biżuteryjnego drobiazgu, albo chociaż butelki wernisażowego wina.

#### HIC LEGNICA HIC SALTA

Symbolicznym ukoronowaniem dekady tak ważnej dla polskiego złotnictwa stało się wydarzenie epokotwórcze, którego znaczenie naprawdę trudno przecenić. Takie wydarzenia potrzebują przeważnie dwóch czynników - Po pierwsze musi powstać odpowiedni klimat do przemian. Po drugie, ktoś to musi zrobić, a więc musi pojawić się odpowiedni człowiek.

Nie byłoby Solidarności bez sprzyjającej sytuacji polityczno społecznej, ale nie byłoby jej także, przynajmniej w takim kształcie, bez Wałęsy.

Podobnie nie byłoby legnickich wystaw 'srebra', gdyby ówczesna sytuacja nie dojrzała do potrzeby powołania specjalnego forum młodej dziedziny sztuki, ale nie byłoby ich także z całą pewnością bez Elżbiety i Marka Nowaczyków, a także pewnego, opatrnościowego, powieściowego wręcz zbiegu okoliczności. Otóż w roku 1978 Marek w ramach studiów historii sztuki we Wrocławiu odbywał obowiązkową praktykę w PP Desa. Ponieważ został zauważony jako pozytywnie wyróżniający się wśród praktykantów, a jednocześnie poszukiwał źródeł utrzymania dla siebie i nowozałożonej rodziny, otrzymał bardzo atrakcyjną propozycję prowadzenia salonu Desa w Zielonej

Górze. Co więcej oprócz pensji na tym stanowisku przysługiwał rarytas w postaci służbowego mieszkania. I tu nastąpiła niezwykła ingerencja opatrności sprzyjającej widocznie polskiej sztuce złotniczej. W ostatniej chwili przed planowaną przeprowadzką niespodziewanie zawalił się dach budynku zielonogórskiej Desy, w którym znajdowało się także owo mieszkanie. Ofertę pracy zmieniono więc na analogiczną, tylko że w Legnicy. W ten oto sposób Marek z żoną Elżbietą Held osiadł w mieście słynnym wtedy bardziej z ogromnego garnizonu sowieckiego i bliskości miedziowego kombinatu, niż z jakiegokolwiek galerii sztuki. Typowa praca w Desie jednak młodym i pełnym entuzjazmu małżonkom nie wystarczała. Myśleli o uruchomieniu wystaw współczesnej 'sztuki użytkowej'. Marek poważnie zastanawiał się nad szkłem artystycznym, którego silny ośrodek istniał w pobliskim Wrocławiu, Elżbieta optowała za srebrem i biżuterią, w której miała już pewne praktyczne doświadczenie. Tu nie oprę się grzechowi nieskromności cytując odpowiedź na zadane jej kiedyś pytanie o początki legnickiego projektu: „Możesz spokojnie powiedzieć, że zaczynałam w Twoim warsztacie. Jeżeli jest się czym chwalić.” Uznałem, że jest i chwałę się.

Elżbieta przechyliła w końcu szalę na swoją stronę i tak się zaczęło. Już w lipcu roku 1979 udało się zorganizować historyczny Pierwszy Ogólnopolski Przegląd Form Złotniczych „Srebro'79”.

Formuła przeglądu oznaczała spotkanie i porównanie prac polskich artystów złotników, nie określając żadnych precyzyjnych kryteriów tego porównania. Mimo jednak braku jakichś sztywnych reguł a może przeciwnie – dzięki temu brakowi, przegląd zainicjował owocny twórczy dialog i skonsolidował środowisko polskich artystów złotników, a będące jego kontynuacją coroczne legnickie wystawy i konkursy trwają do dziś i przybrały postać 'Festiwalu Srebra', jednego z najważniejszych tego rodzaju wydarzeń w całym kręgu kultury europejskiej. Oprócz małżeństwa Nowaczyków w uruchomieniu a potem podtrzymaniu srebrnych przeglądów uczestniczyło całe grono entuzjastów wkładając w pracę na rzecz tego niełatwego przedsięwzięcia wiele wysiłków i serca. Wśród nich szczególnie ważną rolę odegrali dyrektorzy Jan Bocheński i Leszek Rozmus, których spadkobiercą i kontynuatorem jest obecnie miłośnicwie nam

panujący Zbigniew Kraska, a także wybitni specjaliści i autorytety, przede wszystkim dwoje historyków sztuki - Irena Huml, profesor nauk o sztukach pięknych, związana z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk, oraz Michał Gradowski, wybitny znawca dawnego i współczesnego złotnictwa. Oprócz bezpośredniego wsparcia udzielanego legnickim wystawom i innym podobnym przedsięwzięciom oboje są autorami licznych niezwykle ważnych dla polskiego złotnictwa artystycznego publikacji. Michał Gradowski wydał także niewielką objętościowo ale naszpikowaną fachową wiedzą książkę „Dawne Złotnictwo”, która stała się dla polskich artystów bezcennym podręcznikiem warsztatowym.

We wstępie do katalogu Irena Huml, która od początku patronowała przedsięwzięciu, napisała: *„Fascynacja srebrnym tworzywem zaczyna oddziaływać w coraz większym stopniu na stale przekształcający się obraz naszej współczesnej plastyki. W zjawisku tym kryje się zapewne zapowiedź istotnych przemian związanych z dziedziną nowoczesnego złotnictwa, które dzięki swej dynamice ma szanse zdobycia wysokiej lokaty i stania się – podobnie jak plakat czy tkanina – polska specjalnością. (...) Większymi ogniskami działalności w tej dziedzinie są środowiska Warszawy, Krakowa Gdańska i Łodzi. W żadnym jednak z wymienionych miast nie powstało dotychczas odrębne muzeum zajmujące się problematyką złotnictwa. Twórczość w srebrze nie pozyskała więc jeszcze prawdziwego mecenasa, organizującego systematycznie wystawy, sympozja i gromadzącego zbiory na większą skalę. Sytuacja zaś dojrzała, aby rozproszonym wysiłkom indywidualnych artystów zaczęło patronować poważne muzeum, niezależnie od działalności reklamowo handlowej różnych instytucji, czy też bieżących prezentacji na wystawach o szerszym profilu artystycznym.”*

Katalog pierwszego przeglądu stał się dla polskiego złotnictwa dokumentem historycznym. Częścią zamierzoną tej historyczności jest jego zawartość merytoryczna - tekst wstępu, zdjęcia prac, portrety i notki biograficzne uczestników. Częścią niezamierzoną, ale jakże cennym dokumentem tamtych czasów, są wspomniane poprzednio białe kartki – ślady ingerencji cenzury jak również oplakana jakość druku a przede wszystkim jego kolor. Dzisiaj aż trudno uwierzyć dlaczego jest granatowy.

W założeniu druk miał być zwyczajnie czarnobiały (fotografie i druk kolorowy były poza zasięgiem możliwości organizatora). Jednocześnie było bardzo ważne aby zdążyć zaprezentować katalog podczas wernisażu. Okazało się jednak w ostatniej chwili, że w drukarni (państwowej oczywiście bo innych wtedy nie było, chyba że nielegalne), zabrakło czarnej farby. W tej sytuacji drukarze zaproponowali najciemniejszą jaką dysponowali farbę granatową. W ten sposób katalog otrzymał swoją specjalną „szatę graficzną - *signum temporis*” w kolorze ciemnego kobaltu.

W przeglądzie „Srebro’79” uczestniczyło 31 twórców. Rok później „Srebro’80” prezentowało prace 46 uczestników. Legnica błyskawicznie stała się stolicą polskiej sztuki złotniczej.

W starożytności wyspa Rodos była centrum kulturalnym i handlowym, Kolos Rodyjski uznawany był za jeden z siedmiu cudów świata. Wyspa była miejscem licznych zawodów sportowych a także słynnego pojedynku greckich malarzy Apellesa i Protogenesa. Pointa bajki Ezopa o chełpliwym atlecie - „Hic Rhodus hic salta” (Tu Rodos, tu skacz) znaczyła (i do dziś znaczy) „pokaż co umiesz”.

Legnica poczynając od roku 1979 stała się złotniczym Rodos, początkowo polskim a później międzynarodowym. Na przestrzeni minionych trzydziestu pięciu lat corocznych wystaw legnicką galerię odwiedziła cała plejada kolosów światowej sztuki biżuterii.

Tak więc od tego czasu do dziś można zawołać: Artysto złotniku - Hic Legnica, hic salta!

## ZGNIŁY ZACHÓD I LUDOWA OJCZYZNA

W omawianym dziesięcioleciu w zachodnioeuropejskiej sztuce biżuterii działo się bardzo dużo. Tak dużo, że nawet najkrótsze, ale w miarę kompletne omówienie tamtejszej sceny tak zwanego nowoczesnego złotnictwa przekracza moje możliwości czasowe w ramach tego projektu. Poprzestaną więc e tej części na kilku wzmiankach

pozwalających zaledwie na bardzo fragmentaryczne porównanie ze złotnictwem polskim.

Przed wszystkim nieco wcześniej i w innych warunkach rozpoczęty został na Zachodzie proces wkraczania na scenę sztuki nowych dziedzin, dotychczas uważanych za rzemiosła jak ceramika, szkło, tkanina, złotnictwo i biżuteria, czyli tak zwanych sztuk stosowanych (applied arts), wymagających zaawansowanego technicznie warsztatu oraz wytwarzających dzieła o pewnych cechach użytkowości.

Najważniejszym dla złotnictwa i biżuterii w krajach Zachodu było wprowadzenie tego przedmiotu do programów nauczania wyższych szkół artystycznych a w wielu wypadkach uruchomienie samodzielnych wydziałów, oraz wyspecjalizowanych galerii i kolekcji muzealnych. Proces nie przebiegał i tam bez trudności, jednak świadomość swobód demokratycznych, których w bloku wschodnim brakowało, a także nieograniczone kontakty międzynarodowe ułatwiły entuzjastom działanie.

Średni poziom warsztatu artysty złotnika na Zachodzie był w latach siedemdziesiątych nieporównanie wyższy niż w Polsce. Kandydaci na studia musieli bowiem naogół legitymować się udokumentowanymi umiejętnościami warsztatowymi a w toku studiów umiejętności te doskonalili i poszerzali ich zakres. Studia biżuteryjne obejmowały jednocześnie pełny program historii i teorii sztuki a także podobnie jak inne kierunki studiów plastyczny pełen pakiet praktycznych zajęć ogólnoartystycznych takich jak rysunek, malarstwo, rzeźba, zasady kompozycji etc.

W Polsce takie studia w ogóle nie istniały. Nie istniał również w związku z tym zawód wyuczony artysty o specjalności biżuteria. Artyści innych specjalności, którzy próbowali sił w złotnictwie byli najczęściej nieprzygotowani warsztatowo, a przedstawiciele innych zawodów, którzy także pojawili się w tym czasie na polskiej scenie złotniczej musieli zarówno umiejętności warsztatowe jak wiedzę o sztuce zdobywać 'własnym przemysłem', więc z różnym powodzeniem. Niewielka pracownia w łódzkiej PWSSP prowadzona przez Andrzeja Szadkowskiego miała duże znaczenie i zasługi, ale nie była wtedy pracownią dyplomującą, a zorganizowana przez mnie Pracownia Małych Form Rzeźbiarskich w Metalu w PWSSP w Gdańsku przewidywała co

prawda możliwość tzw. aneksów do dyplomów, ale istniała bardzo krótko i także nie zmieniła sytuacji w znaczący sposób. Do rozpoczęcia dyplomów dotarł tylko jeden rocznik studentów, ponieważ pracownię na uczelni niestety nagle, w trakcie trwania prac dyplomowych beztrąsko zamknięto w wyniku jakiejś 'reorganizacji' i dyplomanci ukończyli biżuteryjne aneksy w mojej pracowni prywatnej.

W Europie zachodniej pierwszym głównym ośrodkiem biżuteryjnej rewolucji stało się niemieckie miasto Pforzheim – stary ośrodek przemysłu i rzemiosła jubilerskiego, który pomimo prawie całkowitego zniszczenia przez dywanowy nalot bombowców RAF tuż przed zakończeniem wojny, podniósł się z ruin i rozwijał. Tam to właśnie działał słynny wydział biżuterii Kunst und Werkkunstschule kierowany przez Karla Schollmayera oraz powstało muzeum biżuterii czyli Schmuckmuseum Pforzheim. Dyrektorem tego muzeum w roku 1971 został wybitny historyk sztuki i złotnik jednocześnie, Fritz Falk, który stworzył unikalną w skali światowej kolekcję biżuterii, obejmującą jej historię od czasów starożytnych po najnowsze.

W roku 1974 Schollmayer opublikował fundamentalne dla nowej dziedziny sztuki dzieło „Neuer Schmuck – Ornamentum Humanum”, w którym zaprezentował czołowe postacie współczesnej sztuki biżuterii. Autor podzielił przedstawianych tam 31 artystów na cztery grupy: Klasyków, Mistrzów, Dzisiejszych oraz Młodych.

Wraz z absolwentami szkoły w Pforzheim, rekrutującymi się z różnych krajów 'zaraza' biżuteryjnoartystyczna prędko się rozprzestrzeniła i rozwinęła w całej zachodniej Europie, przede wszystkim w Niemczech, Anglii, Włoszech, Holandii, Finlandii i Szwecji. Także w USA powstały ośrodki artystycznej biżuterii, a europejscy wykładowcy zapraszani byli także do Australii.

Wyłaniają się postacie najwybitniejszych artystów biżuterii rozpoznawalne na forum międzynarodowym. Co bardzo ważne wielu z tych artystów podejmuje jednocześnie pracę dydaktyczną.

W tym samym czasie powstają galerie najczęściej prowadzone przez artystów, złotników. Wśród nich szczególną rolę odgrywa londyńska Electrum założona i prowadzona przez Barbarę Cartlidge. Pojawiają się wydawnictwa książkowe a także

periodyki poświęcone współczesnemu złotnictwu w kontekście, designu i sztuki. Wyróżnia się tu redagowane przez Reinholda Ludwiga niemieckie pismo Art Aurea.

Jednym słowem w Europie Zachodniej powstaje równolegle z działalnością samych artystów cała niezbędna, jak dziś powiemy infrastruktura, której większości elementów w Polsce brakuje.

Należy jednocześnie wyraźnie podkreślić niekorzystne dla polskiej sceny różnice, które prawdopodobnie nie były nieuniknione i wynikały nie tyle z ograniczeń narzucanych przez państwo, co z zawzięcie konserwatywnego stosunku części artystycznego establishmentu broniącego uparcie „sanktuarium sztuki przez duże S”, zagrożonego jakoby infiltracją podlejszych gatunków, czy wręcz rzemiosł. Pamiętam zjadliwą uwagę rzuconą podczas semestralnego przeglądu w gdańskiej pracowni przez jednego z profesorów rzeźbiarzy. „Oto na co przychodzi artyście, kiedy musi zarabiać na życie.” Autor wypowiedzi był rzeźbiarzem bardzo miernym a na życie zarabiał dobrze łatwo, jako jeden z tych, którzy chętnie „dekorowali system” i byli za to hołubieni przez socjalistyczne państwo. To właśnie przede wszystkim ci ukrywający mierność i brak talentu za dyplomem uczelni, stwierdzającym status artysty, obawiający się jakiegokolwiek wyimaginowanej konkurencji i osłabienia własnej pozycji społecznej, byli największą siłą hamującą, której zawdzięczamy długoletnią nieobecność na polskich uczelniach artystycznych nowych kierunków studiów w tym złotnictwa i biżuterii.

Wagę problemu braku w Polsce kierunkowych studiów trudno przecenić.

W rezultacie twórcy biżuterii artystycznej na Zachodzie, przynajmniej ci najwybitniejsi uczestniczą w ogólnoartystycznym dialogu a w ich twórczości istotne stają się konteksty nie tylko estetyczno formalne, lecz także socjologiczne i filozoficzne. Artyści ci zajmują się biżuterią w aspekcie *conditio humana*, relacji z ludzkim ciałem oraz psyche, jako nośnikiem przekazu wraz z osobą noszącą etc. etc.

Polscy artyści tworzący biżuterię mają bardzo różne rodowody. Są wśród nich nie tylko plastycy. Łączy ich wspólne zamiłowanie a także brak kierunkowego wykształcenia. W rezultacie w tym samym czasie w Polsce obserwujemy swego rodzaju 'wyścig unikatowego designu'. Polscy twórcy biżuterii lat siedemdziesiątych polują

przede wszystkim na nowe pomysły w sferze rozwiązań technicznych oraz formalnych nie dochodząc naogół do pełnych deklaracji artystycznych.

Tym bardziej docenić należy fakt, że polskie złotnictwo artystyczne w latach siedemdziesiątych gwałtownie się rozwijało, zaczynając być wyraźnie zauważane, tworzyło oryginalne własne rozwiązania i stylistyki a w końcu pozostawiło po sobie trwałą dorobek. Warto podkreślić, że z całego bloku socjalistycznego zauważeni zostali na tym polu przez krytykę zagraniczną wyłącznie artyści z Polski, Czechosłowacji oraz Niemiec Wschodnich. W Polsce wyłoniła się w tym czasie grupa artystów, których osiągnięcia można zaliczyć do trwałego dorobku naszej kultury i sztuki. Złotnictwo polskie tamtych lat swoje sukcesy zawdzięcza przede wszystkim bardzo nielicznej grupie wybitnych artystów oraz krytyków i teoretyków, którzy dostrzegli potencjał nowej dziedziny i poświęcili nie tylko własnej twórczości ale sprawom organizacji, promocji, dokumentacji i edukacji, niezbędnych dla jej tworzenia ogromną ilość sił i środków.