

Bizuteria artystyczna w Polsce w świetle przemian politycznych, gospodarczych i społecznych od 1945 do czasów obecnych

Dla dziejów powojennej biżuterii artystycznej w Polsce znaczenia mają zarówno decyzje gospodarcze zapadające na szczeblu partyjnym i ministerialnym jak np. upaństwowianie prywatnych zakładów jubilerskich, jak również działalność pasjonatów wzornictwa takich jak Wanda Telakowska – dyrektor Biura Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP), wreszcie krytyków sztuki, na czele z prof. Irena Huml - wybitną znawczynią polskiego rzemiosła artystycznego, autorką kilkudziesięciu artykułów na temat dawnej i współczesnej biżuterii¹ oraz organizatorów wystaw współczesnej sztuki jubilerskiej, wśród których poczesne miejsce zajmuje Galeria Sztuki w Legnicy – od 1979 r. gospodarz dorocznych przeglądów sztuki złotniczej.

Istotną cechą powstającej po wojnie biżuterii było szczególne upodobanie artystów i projektantów do używania srebra oraz białego metalu, miedzi i mosiądzu. Podyktowane było to względami praktycznymi takimi jak stosunkowo niska cena kruszcu w pierwszych powojennych latach pozyskiwanego z przetapiania sreber stołowych, później otrzymywanego w trakcie przetapiania rudy miedzi w hucie „Głogów”.

Podstawowe znaczenie dla popularności biżuterii srebrnej i wykonywanej z metali nieszlachetnych w Polsce miał jednak zakaz używania złota przez artystów w prywatnych pracowniach. Rozporządzeniem Ministrów: Finansów, Handlu Wewnętrznego oraz Przemysłu Drobno i Wytwórczości z dnia 4 XII 1951 r. złoto i platyna zostały uznane za artykuły reglamentowane. Zabronione było nabywanie, sprzedawanie oraz oddawanie i przyjmowanie do przerobu wyrobów ze złota i platyny poza jednostkami państwowymi, należącymi do Centrali Jubilerskiej, Cepelii, czy przedsiębiorstwa Ars Christiana – Centrala Wytwórczości i Handlu Dewocyjnego².

Również srebro do wyrobu biżuterii było reglamentowane, jednak do końca lat 70. nie było problemów z jego pozyskaniem. Oczywiście należało dbać o to, żeby

¹ Zob. min.: I. Huml, *Ars argenti. Srebro-artysty-bizuteria*, Galeria Sztuki w Legnicy, Legnica 2014; I. Huml, *Sztuka przedmiotu - przedmiot sztuki*, Warszawa 2003.

² Dziennik Ustaw, nr 62, poz. 425, 426, s. 528-529.

kruszec używany w pracowniach pochodził z legalnego źródła, a więc z przydziału Centrali Jubilerskiej lub ZPAP, ponieważ wykorzystywanie zasobów niewiadomego pochodzenia było surowo karane (z więzieniem włącznie).

Większość działających po wojnie metaloplastyków (bo takiej nazwy używano opisując artystów parających się biżuterią)³ zdobywała wiedzę techniczną na własną rękę. Wyposażenie warsztatu złotniczego również było przez nich wykonywane samodzielnie poprzez kreatywne i pełne inwencji dostosowywanie narzędzi ślusarskich, dentystycznych, szewskich itp. do potrzeb warsztatu jubilerskiego⁴. Według opisu Jacka Rochackiego urządzenie i wyposażenie pracowni Jadwigi i Jerzego Zaremskich, Ryszarda Rohn i wielu innych działających w latach 40. i 50. projektantów biżuterii było „dowodem na niebywałe mistrzostwo improwizacji”⁵.

Charakterystyczne dla biżuterii powstającej w tużpowojennych czasach stosowanie najprostszych technik formowania i zdobienia takich jak kucie, zwijanie, młotkowanie, rycie, grawerowanie wynikało po części z braków warsztatowych, kłopotów ze zdobyciem profesjonalnych narzędzi, po części zaś z charakterystycznej dla estetyki lat 40. i 50. inspiracji sztuką ludową, która znalazła się w orbicie zainteresowań dwóch instytucji wspierających rozwój biżuterii artystycznej: BNEP i Cepelii.

Obraz powojennej biżuterii artystycznej w Polsce, w którym dominowała biżuteria autorska, tworzona przez artystów wiele zawdzięcza działalności Wandy Telakowskiej. Ta niestrudzona propagatorka i organizatorka wzornictwa przemysłowego w Polsce jako inicjatorka powstania i dyrektorka utworzonego w 1945 r. przy Ministerstwie Kultury i Sztuki Wydziału Wytwórczości przekształconego dwa lata później w Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP) odegrała istotną rolę w powojennych losach wzornictwa przemysłowego w Polsce, w szczególności zaś w inicjowaniu współpracy artystów z przemysłem. W referacie wygłoszonym na Zjeździe Rady Szkolnictwa Artystycznego Plastyki w Wilanowie w lipcu 1945 r. podkreślała konieczność przestawienia „produkcji przemysłowej i

³ J. Rochacki, *Ewolucja technologiczna i jej wpływ na wyraz polskiego złotnictwa artystycznego po drugiej wojnie światowej*, w: K. Kluczwajd, *Biżuteria w Polsce*. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu oraz Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20-21 kwietnia 2001, Toruń 2001, s. 163.

⁴ Ibidem, s. 164-165.

⁵ Ibidem, s. 164.

rzemieślniczej z torów prywatnych interesów i szlaków schlebiana najniższym, wypaczonym gustom mas - na drogę racjonalnej produkcji, zarówno z punktu widzenia gospodarczego, społecznego, jak i estetycznego”⁶.

Wśród licznych dziedzin twórczości projektowej jakie znalazły się w orbicie zainteresowań BNEP była też biżuteria artystyczna. Telakowska potrafiła zgromadzić wokół realizacji hasła “piękno na co dzień i dla wszystkich” zarówno artystów posiadających doświadczenie w tworzeniu biżuterii, jak również zainteresować tą dziedziną twórców, którzy dopiero zaczynali stawiać pierwsze kroki w branży jubilerskiej. Projekty biżuterii na zamówienie BNEP wykonywali więc artyści tej miary co Henryk Grunwald – już w okresie 20-lecia międzywojennego uznany twórca metaloplastyki i autor słynnych brosz utrzymanych w stylu art deco, jak również architekci: Jan Gogolewski, Zbigniew Chudzikiewicz, Aleksander Łacki, Władysław Sowicki, czy malarze: Andrzej Gałka i Roman Modzelewski. Dla tych artystów projektowanie biżuterii okazało się jedynie krótkim epizodem w artystycznym i zawodowym życiorysie. Inni, jak np. Mamert Celmiński - malarz, przedwojenny absolwent ASP w Warszawie zainspirowany przez Telakowską związał swoje życie zawodowe z projektowaniem i wytwarzaniem biżuterii artystycznej i w tej dziedzinie osiągnął wielkie mistrzostwo⁷.

W działającej w latach 1947-1950 w BNEP Doświadczalnej Pracowni Metalowej zorganizowało się grono artystów, którzy po zapoznaniu się możliwościami i zasadami pracy dla przemysłu projektowali i wykonywali prototypy przedmiotów przeznaczonych do produkcji seryjnej. Powstałe wówczas wzory biżuterii, miały jeden mianownik: wysoką rangę artystyczną oraz inspiracje rodzimym folklorem i tradycją. Niestety w przypadku biżuterii żaden z projektów nie został wdrożony do produkcji. Ekspozowane w 1948 r. na Wystawie Polskiej Sztuki Ludowej i Przemysłu

⁶ W. Telakowska, *Włączenie plastyki w całość życia w całość życia gospodarczego kraju*, maszynopis w zbiorach Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego MNW, cyt. za: K. Czerniewska, J. Olejniczak, *Z dziejów wzornictwa w powojennej Polsce (1945-1950)*, Warszawa 1989, s. 6. Wiele z postulatów tam przedstawionych zostało zawartych w: W. Telakowska *O udział plastyki w życiu gospodarczym kraju*, *Odrodzenie*, 1945, nr 44.

⁷ K. Czerniewska, J. Olejniczak, *Z dziejów wzornictwa w powojennej Polsce*, Warszawa 1989, s. 23; A. Kasprzak-Miller, *Wprowadzenie*, w: *Polska biżuteria artystyczna z lat 1945-1950 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1999, s. 4-5; A. Kasprzak-Miller, *Polska biżuteria artystyczna z lat 1945-1950*, w: K. Kluczwajd (red.), *Biżuteria w Polsce*. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu oraz Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20-21 kwietnia 2001 roku, Toruń 2001, s. 47-159.

Artystycznego w USA⁸ wzbudziły wielkie uznanie i przygotowały grunt dla późniejszej renomy polskiej biżuterii na świecie.

Ważnym momentem w dziejach polskiej biżuterii artystycznej było powołanie w styczniu 1977 r. Kombinatu Wyrobów Metali Szlachetnych i Platerów „Polsrebro”. Powstanie Kombinatu stanowiło etap budowania przemysłu jubilerskiego, którego jeszcze dwie dekady wcześniej w kraju właściwie nie było, ale data ta stanowi też cezurę wyznaczającą początki problemów z zaopatrzeniem artystów w surowiec do pracy. Problemy owe narastały przez całe lata 80. XX wieku.

Kombinat zjednoczył kilkanaście wytwórni i fabryk z resortu hutnictwa oraz szereg jednostek usługowych należących do resortu handlu wewnętrznego (np. punkty skupu bursztynu). Założeniem, które leżało u podstaw decyzji o powołaniu Polsrebra było zwiększenie eksportu srebra w postaci przetworzonej (czyli w formie biżuterii i galanterii srebrnej) a nie srebra w blokach. Dla realizacji tej idei kombinatowi przyznano szereg przywilejów, a więc: możliwość zakupu srebra po cenie niższej o 80% od ceny płaconej przez spółdzielczość i rzemiosło. I tak: Polsrebro płaciło 5000 zł za kg srebra, natomiast wszyscy inni, w tym artyści i cepeliowskie spółdzielnie takie jak np. Orno, czy Imago Artis, 9000 zł. Przyznano też kombinatowi uprawnienia do dysponowania wszystkimi surowcami do wyrobu biżuterii i galanterii srebrnej - srebrem, kamieniami szlachetnymi, półszlachetnymi i dekoracyjnymi (np. bursztyn, koral). Mając monopolistyczne uprawnienia Polsrebro oczywiście zaspokajało w pierwszej kolejności potrzeby swoich fabryk a dopiero w dalszej części spółdzielczości rzemiosła i indywidualnych artystów-plastyków, czyli konkurencji, która otrzymywała w ten sposób kamienie mniej atrakcyjne i gorszej jakości. Drastycznie zmniejszyły się też przydziały srebra do wyrobu biżuterii, co w konsekwencji przyczyniło się wzrostu cen biżuterii autorskiej i tej wytwarzanej w spółdzielniach.

Polsrebru powierzono nie tylko rozdzielnictwo szlachetnego kruszcu i kamieni jubilerskich, ale również ich wydobywanie oraz skup. W efekcie odnotowano regres w jednym i w drugim zakresie. Zaczęło zanikać wydobywanie kamieni półszlachetnych - kombinat zamiast mozolić się nad wydobywaniem wolał sprowadzać z zagranicy gotowe,

⁸ A. Wierzbicka (red.), *Polskie życie artystyczne z lat 1944-1960. Rok 1948. Dziennik wydarzeń*, t. 2., s. 253.

już obrobione kamienie. Nastąpił również krach z wydobyciem bursztynu, którego to surowca używano w Polsce najczęściej do wyrobu biżuterii⁹.

Najbardziej poszkodowaną grupą odbiorców srebra w blokach byli artyści-plastycy, którzy w przydziale otrzymywali zaledwie połowę potrzebnych im materiałów. Kłopoty z przydziałem srebra miały związek z uruchomieniem na dużą skalę eksportu srebra. Zadłużona PRL-owska gospodarka potrzebowała dewiz na spłaty zaciągniętych w latach 70. kredytów. W związku z tym sprzedawała zachodnim kontrahentom srebro w blokach, choć - przynajmniej teoretycznie - eksport kruszcu w formie przetworzonej, a więc w postaci cenionej na Zachodzie srebrnej autorskiej biżuterii byłby bardziej korzystny. Takie rozwiązanie nie było jednak opłacalne dla samych artystów. Twórcy sami ustalali na swoje prace „zaporowe” ceny, porównywalne z cenami wyrobów złotych. Winne temu były przepisy, w świetle których sprzedaż biżuterii za granicą była niekorzystna, ponieważ w odróżnieniu od malarzy, czy rzeźbiarzy, metaloplastycy nie otrzymywali wynagrodzenia za przedmioty sprzedane za pośrednictwem państwowych instytucji takich jak Coopexim czy Ars Polona w „dewizach”, lecz w złotówkach przeliczonych po bardzo niekorzystnym, oficjalnym kursie¹⁰.

Biżuteria artystyczna tworzona była w spółdzielniach artystycznych i w pracowniach indywidualnych twórców od 1951 r. powstawała również pod nadzorem artystycznym w 2 państwowych wytwórniach: Wytwórni Wyrobów z Metali Szlachetnych (WWS) i Wytwórni Wyrobów Jubilerskich (WWJ), które po serii przeobrażeń w latach 1965-69 działały pod nazwą Fabryka Wyrobów z Metali Szlachetnych WARMET¹¹. W latach 60. z Wytwórnią Wyrobów Jubilerskich w Warszawie związana była artystka Stefania Koźmińska; kierownikiem nadzoru artystycznego w warmetowskim oddziale „Agat” w Kłodzku, w latach 1972-1975 był Andrzej Bandkowski prowadzący później własną pracownię jubilerską we Wrocławiu¹².

⁹ Teresa Kuczyńska, *Klejnoty z kombinatu*, Kultura 1978, nr 27 (8 VII), s. 9.

¹⁰ E. Szewczenko-Rybak, *Złotnictwo bez ... złota*, Gazeta olsztyńska, 1975, nr 171 (15 VIII); M. Wiernik, *Bez srebra ani rusz*, Słowo Powszechne, 1981, nr 82 (24-26 IV); M. Wiernik, *Rzecz o braku zdrowego rozsądku...*, Słowo Powszechne, 1981, nr 122 (17-18VI).

¹¹ H. Dukaczewski, M. Gonterowa, *Przemysł jubilerski w Polsce*, Warszawa 1967, s. 42-43.

¹² H. Dukaczewski, M. Gonterowa, op. cit.; materiały Pracowni Plastyki Współczesnej IS PAN (teczka Andrzej Bandkowski).

Państwowe wytwórnie biżuterii powstały na bazie przejmowanych przez państwo prywatnych zakładów jubilerskich co było konsekwencją wprowadzenia programu likwidacji prywatnego handlu (w ówczesnej nomenklaturze określanego jako „sektor kapitalistyczny”), którego wysokie zyski miały być wypracowane kosztem producenta i konsumenta. Operacja nazwana „bitwą o handel”¹³ objęła swoim zasięgiem nie tylko ów wrogi „sektor kapitalistyczny”, do którego zaliczano nawet większe zakłady rzemieślnicze, ale również sektor spółdzielczy¹⁴. Rozwijająca się, niejednokrotnie z udziałem artystów, spółdzielczość złotnicza (Orno, Imago Artis, Rytosztuka), była - jak twierdził Jacek Rochacki - postrzegana przez wielu twórców jako zakamuflowane próby skolektywizowania artystów w zbiorczych pracowniach kolektywnych¹⁵.

Wprawdzie, zgodnie z uchwałą upaństwowiano tylko zakłady, które zatrudniały powyżej 50 pracowników, jednak konsekwentne nakładanie kar i „domiarów” na właścicieli mniejszych firm doprowadziło do powstawania zaległości podatkowych, które stawały się pretekstem do „ustanawiania nadzoru państwowego nad prywatnymi przedsiębiorstwami”, w praktyce oznaczającego upaństwowianie również niewielkich prywatnych wytwórni¹⁶.

W ten sposób, w lutym 1951 r., zarządzeniem Prezesa Centralnego Urzędu Drobnej Wytwórczości ustanowiono przymusowy zarząd państwowy nad 2 niewielkimi firmami jubilerskimi: Wytwórnią Galanterii Srebrnej St. Kulesza (ul. Kasztelańska, Wawer), która została przekształcona w Wytwórnię Wyrobów z Metali Szlachetnych oraz Wytwórnią Złotniczą S. Nagalski i S. Zawadzki (ul. Solec, Powiśle), na bazie której powstała Wytwórnia Wyrobów Jubilerskich. Nieco później, bo w maju 1951 r. pod Przymusowy Zarząd Państwowy został też przejęty zakład galwaniczny „Promień”, a w 1952 r. zakład produkujący nakrycia stołowe

¹³ Za początek „bitwy o handel” należy uznać IV 1947 r., kiedy to odbyło się pierwsze po wyborach plenum KC PPR, na którym Hilary Minz - szef Komitetu Ekonomicznego Rady Ministrów, przedstawił program budowy socjalizmu, zakładający kierowniczą rolę państwa w sensie podporządkowania gospodarki sektora prywatnego, spółdzielczego, samorządowego. Podaję za: A. Jezierski, C. Leszczyńska, *Historia gospodarcza Polski*, Warszawa 1997, s. 401.

¹⁴A. Jezierski, C. Leszczyńska, op. cit. s. 401.

¹⁵Jacek A. Rochacki, *Ewolucja technologiczna i jej wpływ na wyraz polskiego złotnictwa artystycznego po drugiej wojnie światowej*, w: K. Kluczwajd (red.), *Biżuteria w Polsce*, Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu oraz Toruński Oddział Historyków Sztuki, 20-21 kwietnia 2001 r., Toruń 2001, s. 164.

¹⁶ Ibidem, s. 418, 436.

S. Owczarski. W roku 1953 upaństwowiono fabrykę wyrobów platerowych „Fraget”¹⁷. Przymusowy zarząd powierzono Komisji Organizacyjnej Centrali Jubilerskiej Przedsiębiorstwo Państwowe w Warszawie, ul. Puławska 90.

Komisja Organizacji Centrali Jubilerskiej w 1951 r. przejmująca prywatne zakłady złotnicze w ręce państwa, wkrótce przerodziła się w Centralny Zarząd Przemysłu i Handlu Jubilerskiego, który w 1953 r. obejmował już 7 zakładów, m.in.: Wytwórnę Wyrobów Jubilerskich, Wytwórnę Wyrobów z Metali Szlachetnych, Wytwórnia Wyrobów Srebrnych, Centrala Handlu Detalicznego Jubiler, Centralna Hurtownia Wyrobów Jubilerskich.

Na formę i stylistykę biżuterii autorskiej powstającej w Polsce nie miały wpływ, oprócz ograniczeń w dostępie do materiałów, miała dostępność narzędzi używanych do obróbki metali. Cytowany już J. Rochacki zauważył, że bujny rozwój kierunku tzw. biżuterii „kształtowanej na gorąco” polegający na formowaniu nadtopionego srebra, w efekcie którego powstawały formy organiczne, po części będące dziełem przypadku, a nie świadomej kreacji twórczej, stał się możliwy m.in. dzięki pojawieniu się pierwszego polskiego modelu palnika na gaz butan o naturalnym, obiegu powietrza¹⁸. Kierunek, ten określany mianem „Polskiej Szkoły Srebra” reprezentowali tacy artyści jak m.in: Olgierd Vetesco, czy Stanisław Pyra, który wraz z synami utworzył grupę artystyczną „Piro”.

W opozycji do biżuterii utrzymanej w tej stylistyce powstawały prace autorstwa członków grupy artystycznej UFO, w skład której weszli: Jacek Byczewski, Joachim Sokółski, Marcin Zaremski, Jacek Rochacki. Wymienieni artyści połączyli się w grupę, by zmanifestować swoją odrębność; innym zarzucają zasklepienie się w wąskiego typu praktyce, którą nazywają „bursztyn-srebro”, a także wybór technik łatwych i banalnych. Ich założenia artystyczne miały pewne wspólne cechy: świadomą, kreatywną postawę, znajomość historii warsztatu złotnictwa i opanowanie warsztatu aktualnego, nowoczesnego. Ich biżuteria bywa nazywana „inżynierską”¹⁹. Istotnie, młodzi twórcy mówili o sobie, że są „bliżej wzornictwa przemysłowego,

¹⁷ Akta „Wytwórnia Wyrobów Jubilerskich WARMET”, Dokumenty dotyczące tworzenia zakładu, protokół wstępny, Archiwum miasta stołecznego Warszawy, sygn. 183, karta 121.

¹⁸ J. Rochacki, *Ewolucja technologiczna i jej wpływ na wyraz polskiego złotnictwa artystycznego po drugiej wojnie światowej*, w: K. Kluczajd, *Biżuteria w Polsce*. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu oraz Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20-21 kwietnia 2001, Toruń 2001, s. 167.

¹⁹ Zofia Jaremko, *Srebrnicy*, Zwierciadło, 1976, nr 25.

projektowania, niż sztuki przypadkowej, intuicyjnej, ale dodają - projektantami nas nazywać nie można. Tworzymy przedmiot od początku do końca: projektujemy i sami go wykonujemy. Jesteśmy dalecy od spontanicznego wylania srebra i zaakceptowania tego przypadku jako dzieła sztuki - co często się zdarza u naszych kolegów²⁰.

Początki okresu formowania się nowoczesnej biżuterii artystycznej w Polsce datowane na lata 1945-50 inicjują okres intensywnych przemian w krajowym przemyśle jubilerskim i działalności indywidualnych artystów-plastyków. Przemiany te dotyczą zarówno samego postrzegania zawodu artysty-jubilera, jak również spojrzenia na materiały stosowane w jubilerstwie. W warunkach wydobywania się z powojennej biedy, biżuteria przestała być symbolem zamożności, lokatą kapitału, ozdobą uprzywilejowanych. Jej cena często nie przekraczała ceny eleganckiej torebki lub płaszcza. Zmienił się też kruszec, z którego była wykonywana - kosztowne złoto, zastąpiło srebro, drogie kamienie: bursztyn, koral, heban, kamienie półszlachetne, ceramika i szkło. Do wyrobu biżuterii chętnie stosowano też mosiądz, miedź, biały metal; oczka pierścionków zdołały nawet oszlifowane polne kamienie.

Zmianie uległo też postrzeganie pracy artysty-jubilera. Historyczna nazwa złotnik, choć do dziś używana dla określenia ludzi trudniących się biżuterią artystyczną, dziś już niewiele już wspólnego z ich pracą. Wszak złoto, najczęściej zastąpiły inne surowce, zmienił też się warsztat jubilerski, technologie, a także kształt i charakter biżuterii. Współcześni artyści, nazywani czasem „srebrnikami” albo „metaloplastykami”, nadal stosują dawne techniki, jednak wprowadzają też nowe, lutowanie zastępując sklejeniem lub skręcaniem na śruby, wprowadzaniem nowoczesnych tworzyw sztucznych lub nieoczywistych materiałów jubilerskich takich jak papier, guma do żucia. Materiał stał się tylko jednym z wielu nośników wartości przedmiotu zdominowanym przez formę. Współczesne złotnictwo stało się zaprzeczeniem tradycyjnej definicji biżuterii jako małego przedmiotu wykonanego z cennego materiału, przy zastosowaniu technik jubilerskich.

²⁰ Ibidem.