

Antoni Starczewski, 1965, fot. L. Golec

Anna Maria Leśniewska **BIENNALE FORM**
(uwagi dotyczą I i II Biennale Form Przestrzennych)

*O wieku XX powiedzą kiedyś, że był to wiek, który odnalazł rzeźbę; powiedzą również, że odnalazł się w rzeźbie; czy powiedzą jeszcze i to, że odnalazł się przez rzeźbę?*¹

W tym stwierdzeniu, a zarazem pytaniu Mieczysław Porębski zawarł istotę ciągle aktualnych problemów. Już w okresie awangardy międzywojennej, a następnie w czasie odwilży po październiku 1956 roku, sztuka organizująca przestrzeń stała się ważną częścią rozważań teoretycznych artystów polskich. Proponowane rozwiązania bywały wygodne dla władz politycznych, zwłaszcza wówczas, gdy mogły zostać włączone w plan odbudowy ziem odzyskanych (przykładowo Elbląg w czasie wojny został zniszczony w 65 %). Poszukiwano spektakularnych dokonań nawet w ramach upowszechnienia szeroko pojętej kultury. Działania te miały stanowić jednocześnie wyraz *uwrażliwienia* klasy rządzącej, umożliwiając zbliżenie z artystami pozostającymi w opozycji. Polityczne otwarcie na sztukę współczesną i problemy z nią związane starały się zapewnić plenery, sympozja czy biennale. Nie bez znaczenia był moment naznaczający imprezę, na ogół wią-

zany ze świętem państwowym. Obchody 22 lipca (opublikowanie manifestu PKWN), miały być również dniem otwarcia I Biennale Form Przestrzennych, który zmieniono z powodów organizacyjnych na 23 lipca 1965 roku.

Jak rozumiano wówczas planowanie przestrzenne? Według standardowych pojęć była to działalność zmierzająca do wykorzystania terenów na szczytne cele, tworzenie warunków do wszechstronnego zaspokajania potrzeb społeczeństwa, połączone z dbałością o racjonalne gospodarowanie środowiskiem naturalnym i ochronę wartości kulturowych. W praktyce obowiązującej w polityce PRL założenia te dalekie były od rzeczywistości. Twórcy sztuki awangardowej wielokrotnie podkreślali konieczność integracji różnych dziedzin sztuki w przestrzeni miasta. Ważną trybuną wymiany poglądów były nadal Międzynarodowe Kongresy Architektury Nowoczesnej (CIAM). Na kongresie w Bergamo w 1949 roku sformułowano program wspólnego działania: *Urbanistyka stanowi ramę, wewnątrz której architektura i inne dyscypliny sztuki muszą ulec scaleniu, aby znów spełnić swą społeczną funkcję. Integra-*



Julian Boss-Gostawski, 1965, fot. L. Golec

PRZESTRZENNYCH W ELBLĄGU PO 40 LATACH

cja ta nastąpi przez połączenie wysiłków podjętych przez architektów, malarzy i rzeźbiarzy, ściśle ze sobą współpracujących i prawdziwie związanych dyscypliną jednego zespołu.² Projekty odwołujące się do związków z naturą, a przez to o znacznie szerszym zasięgu, przeciwstawiające się mechanicznemu modelowaniu rzeczywistości, mogły przybliżyć nowy model życia społecznego. Przełamywanie wieloletniego funkcjonowania maszyny biurokratycznej, stało się podstawą wspólnych interdyscyplinarnych działań. Pod koniec lat pięćdziesiątych dzięki inicjatywie grupy artystów udało się zorganizować międzynarodowe sympozjum rzeźbiarskie w Sankt Margarethen, które z biegiem lat stało się jednym z najbardziej prestiżowych przedsięwzięć, dzięki czemu idea plastycznej organizacji przestrzeni zaczęła owocować w Jugosławii, Czechosłowacji i wielu innych krajach europejskich. Pod koniec 1964 roku we Francji utworzono Federation International des Symposia de Sculpture, której celem było popieranie i koordynowanie zamierzeń rzeźbiarskich we współpracy z pokrewnymi dyscyplinami. I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu doskonale wpisało się w nurt ak-

tualnych poszukiwań, wychodząc poza istniejącą dotychczas sferę oddziaływania, dokonując konfrontacji nowych technologii z naturą, a zarazem sztuki ze zdobyczami techniki.

Według relacji Gerarda Kwiatkowskiego koncepcja Biennale zrodziła się wśród artystów odradzającej się awangardy z kręgu Galerii Krzywe Koło, w wyniku wielu rozmów prowadzonych między innymi z Marianem Boguszem, Henrykiem Stażewskim, Stefanem Gierowskim. Edukacja artystyczna Kwiatkowskiego, ukształtowana – jak pisał – na *Pozarządowych Studiach Konstruktywistycznego Kształtowania i Filozofii Sztuki*³ oraz wszechstronna działalność w Klubie Inteligencji Twórczej *Czerwona oberża* w Elblągu, umożliwiła mu nawiązanie kontaktów z artystami, a także realizację wystaw sztuki najnowszej w Galerii El (I Parada Sztuki Współczesnej, 1963), przy współudziale Muzeum Narodowego w Warszawie. Decydującą dla zorganizowania I Biennale stała się możliwość wszechstronnej pomocy, w dostarczeniu materiałów i konstruowaniu dzieł, przez Zakłady Mechaniczne im. Karola Świerczewskiego Zamech w Elblągu, których plastykiem

zakładowym, a zarazem kierownikiem Galerii El był Kwiatkowski. Galeria spełniała zarówno rolę pracowni artystycznej, jak i nieoficjalnego miejsca spotkań.⁴ Uzyskanie poparcia ze strony Zamechu i miasta, było osobistym sukcesem artysty. Dopiero wówczas – jak podano w prasie – *władze miasta Elbląga potrafiły spojrzeć z rozumnej perspektywy na procesy kulturalne i przekonały się, że aktyw kulturalny stać na sprostanie tak wielkim i cennym społecznie przedsięwzięciom.*⁵

Aktywnym współtwórcą idei, zaangażowanym w organizację i kreowanie form przestrzennych w Elblągu był Marian Bogusz. Jego stale rozszerzająca się działalność artystyczna, poczynawszy od Klubu Młodych Artystów i Naukowców (1948), poprzez Grupę 55 (ze Zbigniewem Dłubakiem i Kajetanem Sosnowskim) oraz prowadzenie Galerii Krzywe Koło w Warszawie (w latach 1956–1965), każe widzieć w nim rzeczywistego twórcę teoretycznego programu Biennale. Informator I Biennale Form Przestrzennych, w opracowaniu graficznym Bogusza, określał warunki uczestnictwa: *Przyjęcie zaproszenia równoznaczne jest z wyrażeniem zgody na wykonanie formy przestrzennej dla uzgodnionego z Komitetem Organizacyjnym terenu miasta Elbląga, nie mniejszej [niż] 2 x 2 x 2 m.... Montaż formy przestrzennej oraz usytuowanie w przewidzianym przez autora miejscu, odbywa się pod kierownictwem i nadzorem twórcy, przy jego obecności, po uprzedniej konsultacji ze specjalistami biura technicznego Biennale.... Zrealizowane formy stanowią zbiory otwartej galerii form przestrzennych i stanowią własność Zakładów Mechanicznych oraz miasta Elbląga.*⁶ Równocześnie z Biennale została otwarta w Galerii El wystawa *Konfrontacje 65*, obrazująca dokonania polskiej sztuki przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych z udziałem blisko 60 znanych artystów polskich m.in.: Henryka Stażewskiego, Mewy Łunkiewicz-Rogoyskiej, Jadwigi Maziarskiej, Mariana Bogusza, Teresy Tyszkiewicz, Zbigniewa Dłubaka, Rajmunda Ziemińskiego, Stanisława Fijałkowskiego, Alfreda Lenicy, Jana Berdyszaka, Krysztyna Zielińskiego, zrealizowana wspólnie z Galerią Krzywe Koło oraz indywidualna prezentacja dzieł związanego z konstruktywizmem, awangardowego twórcy węgierskiego Lajosa Kassáka.⁷

Silne poparcie w niezależnym środowisku artystycznym jakie uzyskał Bogusz, liczne kontakty zagraniczne, inwencja i niespożyta energia, połączone z działaniem organizacyjnym kierownika Galerii El, a jednocześnie komisarza Biennale Kwiatkowskiego, doprowadziły do zdarzeń przeobrażających charakter miasta. Program artystyczny opublikowany przez Bogusza podkreślał, iż *założenia I Biennale Form Przestrzennych są wielkim eksperymentem kształtującym słusznie pojętą nowoczesną formę mecenatu i włączenia dzieła sztuki w naszą codzienną pracę i codzienne życie.*⁸ Program powstał w oparciu o analizę formy, nie bez wpływu rozważań teoretycznych przedstawionych w pracy *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* Katarzyny Kobro i Władysława Strzeżmińskiego,⁹ w myśl których projekty artystów powinny integrować istniejącą przestrzeń: *Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią – stanowią prawo organiczne rzeźby.*¹⁰ Formy prze-

strzenne realizowane w czasie Biennale powstały dla konkretnych miejsc. *Nie chodzi o ustawienie tradycyjnie pojętej rzeźby w plenerze, a o zagospodarowanie wybranej powierzchni elementami zaprojektowanymi i już istniejącymi (zieleni, architektura) – głosił Bogusz. Twórca przy tych założeniach musi myśleć inną skalą przestrzenną, aniżeli wykonując obraz czy rzeźbę w pracowni na tradycyjną wystawę. To spotkanie się z rzeczywistym wymiarem architektury, zieleni, terenu oraz wymiarem materiału, jest ważnym przyczynkiem do rewizji wielu założeń artystycznych powstałych w warunkach pracowni. Wpływa również na odpowiedzialność twórcy za zrealizowaną formę.*¹¹ Organizatorzy zakładali konieczność podejmowania wspólnych decyzji artystów, inżynierów i robotników, co do zasad konstrukcji i montażu. Pracownicy Zamechu, gdzie odbywało się przygotowywanie form stawali się świadomymi współtwórcami wszystkich realizacji. Zarówno Bogusz, jak i Kwiatkowski podkreślali społeczną rolę sztuki, postulowali zaangażowanie społeczeństwa oraz jego instytucji, jak na przykład: PKS, MPK, Zarząd Zieleni Miejskiej, młodzież szkolną i wojsko, w działania wspierające Biennale. Śmiałość projektu i rozmach realizacji, zyskały medialny rozgłos w całym kraju. Na łamach najważniejszych pism zarówno społeczno-kulturalnych (*Kultura, Życie Literackie, Współczesność, Życie i Myśl*)¹², jak i artystycznych (*Projekt*)¹³, pojawiły się informacje i artykuły omawiające założenia Biennale. Szczegółowo relacjonowała przebieg zdarzeń prasa lokalna.¹⁴ Zrealizowano również reportaże filmowe w telewizji warszawskiej i gdańskiej, między innymi: *Żelazne kwiaty*¹⁵ czy *Premiera*¹⁶.

Wśród artystów, którzy wzięli udział w Biennale, znaleźli się przedstawiciele awangardy międzywojennej Henryk Stażewski, Adam Marczyński, dawni członkowie Grupy 55 (Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Kajetan Sosnowski), artyści związani z Galerią Krzywe Koło (m.in.: Magdalena Więcek, Jerzy Jarnuszkiewicz, Zbigniew Gostomski) oraz wielu innych z Polski, Czechosłowacji, Węgier, Włoch i USA, w sumie 40 twórców.¹⁷ Większość uczestników stanowili malarze, dla których były to pierwsze doświadczenia pracy w otwartej przestrzeni, jak i w nieznanym dotychczas tworzywie. Zaproponowany artystom materiał, pochodzący z odpadów produkowanych maszyn lub zwykły złom żelazny, okazał się mało przydatny, większość twórców wybrała do swoich realizacji stal nierdzewną, która nadała zrealizowanym pracom jednorodny estetyczny walor.

W realizacji przestrzennej (wys. 4,5 m) nestora polskiej awangardy Henryka Stażewskiego dostrzeżono ogromny *ładunek subtelności*. W odczuciu Jerzego Olkiewicza artysta *wzniósł kompozycję, którą można by nazwać doskonałym symbolem jego ostatnich, odkrywczych poszukiwań w dziedzinie reliefu.*¹⁸ Autor przytacza komentarz twórcy ujawniający założenia budowy i strukturę konstrukcji. *Zamiast poszczególnych, zindywidualizowanych form pojawiają się ich zbiory – głosi artysta. Przy dostatecznej ilości jednakowych elementów, one same schodzą na plan dalszy, główna uwaga skupia się teraz na tym, co do tej pory było tłem. Formy, które się powtarzają, określają i odmierzają przestrzeń. Teraz już można operować przestrzenią*

samą.¹⁹ Podobne założenia precyzuje otwarta konstrukcja Adama Marczyńskiego, ograniczona tylko do poziomów i pionów (wys. 8 m). Twórca, w nawiązaniu do zmiennych układów optycznych cechujących jego obrazy, wzbogaca formę elementami mobilnymi, które współdziałają ze zmiennym naturalnym tłem. Zupełnie inna w nastroju, ale niezwykle sugestywna, budująca własną, wewnętrzną, wyizolowaną sferę, jest unosząca się w przestrzeni, dynamiczna praca (wys. 6,5 m) Magdaleny Więcek, która nadała żywiołowi przestrzeni ulotny, indywidualny charakter. Nawiązująca do op-artu, zmieniająca swój wizualny przekaz w zależności od kąta obserwacji, struktura (wys. 8 m) Jerzego Januszkiewicza, została usytuowana pomiędzy otwierającymi się w różnych kierunkach ulicami. Można ją traktować jako jądro przestrzeni, układ form, który oglądany z różnych perspektyw zamyka się bądź otwiera. Podobnie oddziałują, usytuowana w bezpośrednim otoczeniu Galerii El, ażurowa tarcza (śr. 6 m) Antoniego Starczewskiego. Jej promieniście rozchodzące się, rytmicznie powtarzające się elementy, zostały zgodnie z sugestią autora zestawione z podobnie skonstruowanym wirnikiem turbiny, sąsiadującym później z pracą artysty w układzie katalogu.

Opracowanie zespołowe form przestrzennych po obu stronach Al. Tysiąclecia tworzą instalacje Mariana Bogusza, Gerarda Kwiatkowskiego, Artura Brunsza, Kajetana Sosnowskiego, Juliusza Woźniaka²⁰. Każdy z artystów kreuje odrębny układ kształtów podporządkowany całości. W centrum znajduje się sferyczna struktura Kwiatkowskiego (2 x 4 x 3 m), zbudowana z otwartych brył geometrycznych, wieloboków o podstawie trójkąta równobocznego. Po lewej stronie narasta wznwyż instalacja Bogusza, usytuowana równolegle do osi ulicy, składająca się z trzech grup pionowych elementów (o wys. 1,8 - 3,2 - 4,2 m). Grupy złożone są początkowo z jednego, następnie z dwóch, a na końcu z trzech zespołów metalowych listew łączonych po cztery. Wyznaczona w ten sposób perspektywa, której optyczny środek stanowi praca Kwiatkowskiego, wznosi się po prawej trójczłonową instalacją Brunsza w tych samych proporcjach (o wys. 1,8 - 3,2 - 4,2 m). Powtarzalnym elementem konstrukcji ażurowych brył jest zespół wysmukłych trójkątów ostrokątnych złączonych podstawami w lekką, dynamiczną strukturę. Ta demonstracja porządku geometrycznego ma swój odpowiednik po drugiej stronie alei w instalacji Sosnowskiego, zbudowanej z trzech sferycznych sześciątów zmniejszających się od centrum w postępie arytmetycznym ($3\text{ m}^3 - 2\text{ m}^3 - 1\text{ m}^3$), ustawionych jeden za drugim. Wewnątrz każdej konstrukcji artysta zawarł iluzję kuli oznaczonej barwnymi prostokątami. Po przeciwnej stronie wertykalnego zbioru Bogusza, wzdłuż linii wyznaczonej przez dzieło Sosnowskiego, odnoszący się do zawartych w nim proporcji, usytuowany został układ form przestrzennych Woźniaka, złożony z trzech części, których modułem są koła (śr. 3 - 2 - 1,5 m). Każdą część tworzą trzy obręcze, o zmniejszającej się średnicy, złączone u podstawy, ustawione pionowo pod różnymi kątami. Zespół prac pięciu artystów w założeniu stanowi jedność optyczną, zarówno ze względu na układ, jak i formę. Dynamiczne struktury Bogusza, Kwiatkowskiego i Brunsza przeciwstawione są scalonym, sferycz-



Kajetan Sosnowski, 1965, fot. A. M. Leśniewska



Henryk Stażewski, 1965, fot. A. M. Leśniewska



Jerzy Jarnuszkiewicz, 1965, fot. A. M. Leśniewska



Lech Tomaszewski, 1967, fot. A. M. Leśniewska

nym kształtom odnoszącym się do koła, sześcią i kuli. Dodatkowym elementem spajającym ekspozycję form w jedną całość jest jednolite tło podłoża.

Kolejny zespół stanowią dzieła artystów czechosłowackich znanych z wystaw w Galerii Krzywe Koło. Eduard Ovčáček i Miloš Urbásek przedstawili formy wertykalne (wys. 4,5 m), nawiązujące do przedstawianych wcześniej strukturalnych obrazów i grafik. Wśród prac drugiego zespołu twórców z Czech²¹, Jana Hendrycha, Stanisława Makarowa, Józefa Wagnera, Jana Wagnera, wyróżnia się strukturalny montaż Hendrycha (wys. 2,5 m) usytuowany w centrum ówczesnych ruin Kościoła Bożego Ciała i umieszczony w obramieniu gotyckiego okna, stanowiący jego formalne dopełnienie, wysmukły, narysowany w przestrzeni monument, upamiętniający ofiary wojny (wys. 8 m), składający się z multiplikowanych elementów, projektu architekta Józefa Wagnera.

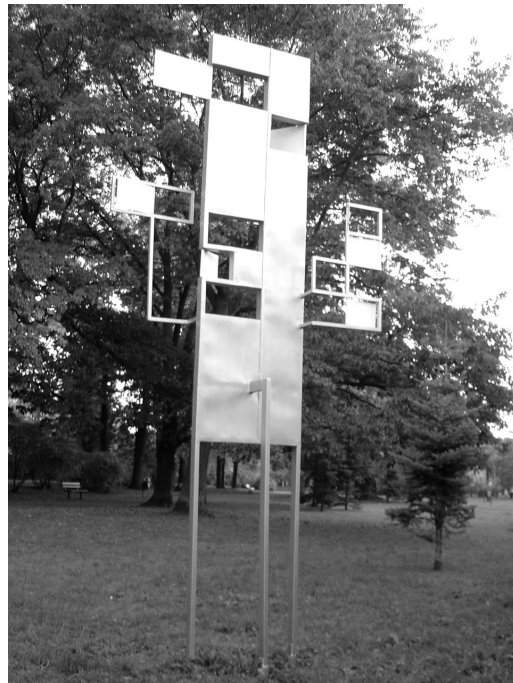
Wśród realizacji indywidualnych wyróżnia się dynamiczna forma Zbigniewa Dłubaka (wys. 7 m), wznosząca się wśród zieleni parku ponad otaczające ją drzewa i krzewy. Stanowiące jedność kompozycyjną dwa wysmukłe elementy wyznaczają drogę do nieskończoności, istnieją obok siebie w luźnym związku, zbliżają się i oddalają, dążąc ku nieograniczonej przestrzeni. *Mój projekt artystyczny nie polega na wyrażeniu poprzez sztukę idei filozoficznej, religijnej czy jakiegokolwiek innej – mówił Dłubak – oferuję natomiast możliwość bycia ze światem, uczestnictwa w jego trwaniu, na jakie pozwala jedynie sztuka.*²² Odrębną propozycją był *przedmiot*, a właściwie rysunek nakreślony cienką linią w przestrzeni przez Edwarda Krasieńskiego (wys. 7 m), oznaczony barwą, walorami bieli, cynobru i grafitu. *Przedmioty Krasieńskiego stanowią zjawisko szczególne, które polega na sposobie ich zachowania się w przestrzeni – komentował Borowski. W określonych miejscach, w określonych sferach, mieszczących się poza substancjalną rzeczywistością tych układów, tworzą się zmienne koncentracje energii, np. w miejscach rozerwania, oddzielenia, sąsiedztwa, zbliżenia.*²³ Inny sposób uczestniczenia w przestrzeni przywołuje dzieło Zbigniewa Gostomskiego (wys. 4 m), scalone ramą jak obraz. Zamknięte w nim dwie gładkie powierzchnie wypukła i wklęsła, zróżnicowane światłem, nawiązują w formie do realizowanych w tym okresie *Obiektów optycznych*, przedstawianych przez artystę na *Konfrontacjach 65*. W innych realizacjach można odnaleźć irracjonalną grę z przestrzenią i widzem. Wanda Gołkowska zaprasza do klatki (wys. 2,2 m), uplecionej kunsztownie z cienkich prętów, Jan Chwałczyk bawi nas monumentalnym wiatrakiem (wys. 5 m), zmieniającym swoje położenie w zależności od ruchu powietrza. Pozostałe formy przestrzenne m.in.: Magdaleny Abakanowicz, Juliana Bossa-Gostawskiego, Jerzego Fedorowicza, Tihaméra Gyarmathy, Hilarego Krzysztofiaka, Lecha Kunki, Andrzeja Matuszewskiego, Bogustawa Szwacza, Krystyna Zielińskiego i Jana Ziemińskiego oscylują między próbą uchwycenia w metalu kształtów organicznych, a swobodnie modelowaną strukturą.

W opinii artystów Elbląg stał się miejscem laboratoryjnych poszukiwań, próbą wykreowania różnych wizji przestrzeni *geometrycznej, ciągłej*, pozostającej

zarówno w ujęciu statycznym jak dynamicznym, wprowadzono nawet pojęcie *przestrzeni pustki*. Wiesław Borowski w krótkim szkicu krytycznym *Przestrzeń* próbował wyjaśnić co się dzieje wówczas, gdy *intuicja artystów wkracza na tereny, gdzie stają się możliwe różne interpretacje «przestrzeni» i «przestrzenności»*.²⁴ Hanna Ptaszkowska zdecydowanie odrzucała *model dzieła sztuki «prawdziwie nowoczesnego», wykonane go z metalu przy pomocy spawarki*. Uważała, że *impreza, która miała być formą mecenatu artystycznego, nabrała cech totalitarnej koncepcji artystycznej, jej zdaniem formułowanie jakichkolwiek programów a priori pod adresem imprezy elbląskiej, jest oczywistym nonsensem*.²⁵ Stwierdzenia te zbyt jednostronnie odnoszą się do sukcesu eksperymentu twórczego, urzeczywistnionego przez Biennale Form Przestrzennych, nawet wówczas jeśli niektóre realizacje rzeźbiarskie powstałe w Elblągu nie utrwały się jako zapowiedź *nowego*, i niekiedy można je odebrać jako wywołany przez artystę *znak trudności*, będący wynikiem nieudanej próby zmierzenia się z przestrzenią.

Wielkim entuzjastą Biennale okazał się Stanisław Lorentz. 26 listopada 1965 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się wystawa makiet dzieł powstałych w Elblągu, uzupełniona dokumentacją fotograficzną z montażu i realizacji, w aranżacji Bogusza. Ekspozycji towarzyszyła uroczystość podpisania porozumienia między Muzeum Narodowym, Zakładami Mechanicznymi Zamech i miastem Elblągiem, o przejęciu opieki nad Biennale i rozwojem kultury plastycznej w tym mieście. Lorentz zobowiązał się do zakupu 10 modeli do zbiorów muzeum, jednak zamysłu tego nie zrealizowano. Katalog, wydany po wystawie, w opracowaniu graficznym Bogusza, nawiązuje do konstruktywistycznych wydawnictw okresu międzywojennego (Blok); artysta, podobnie jak to miało miejsce w ekspozycji, konfrontuje zrealizowane formy przestrzenne z monumentalnymi maszynami i produktami Zamechu. Wielogodzinne dyskusje artystów, prowadzone w czasie i bezpośrednio po Biennale, nigdy nie zostały opublikowane. Opinie poszczególnych twórców można niekiedy odnaleźć w bieżącej prasie. Podsumowując dokonania artystów wypowiedź Kwiatkowskiego przytoczył *Głos Wybrzeża*: *spowodowaliśmy to, że raptem zakład produkcyjny stał się mecenasem sztuki, stworzyliśmy precedens pokazujący, co plastyk może dziać, jeśli się go wpuści do zakładu produkcyjnego i w zetknięciu ze współczesnością, z techniką, pozwoli realizować twórcze wizje w nowym tworzywie*.²⁶

Jeszcze w czasie trwania I Biennale podjęto decyzję o jego kontynuacji, na posiedzeniu Miejskiej Rady Narodowej Elbląga ujawniła się potrzeba modyfikacji wstępnych założeń. W obawie przed nadmiernym wypełnieniem miasta formami przestrzennymi i w trosce o oszczędność środków postanowiono ograniczyć liczbę uczestników.²⁷ Powołano Radę Naukowo-Artystyczną, pod przewodnictwem Stanisława Lorentza, z udziałem Jerzego Hryniewieckiego, Mieczysława Porębskiego, Ryszarda Stanisławskiego, Juliusza Starzyńskiego, Bohdana Urbanowicza, Wojciecha Wilskiego i Mariana Wnuka, której zadaniem było wytypowanie uczestników II Biennale. W praktyce działania rady ograniczały się do dwóch spotkań, w marcu i kwietniu



Adam Marczyński, 1965, fot. A. M. Leśniewska



Magdalena Więcek, 1965, fot. A. M. Leśniewska

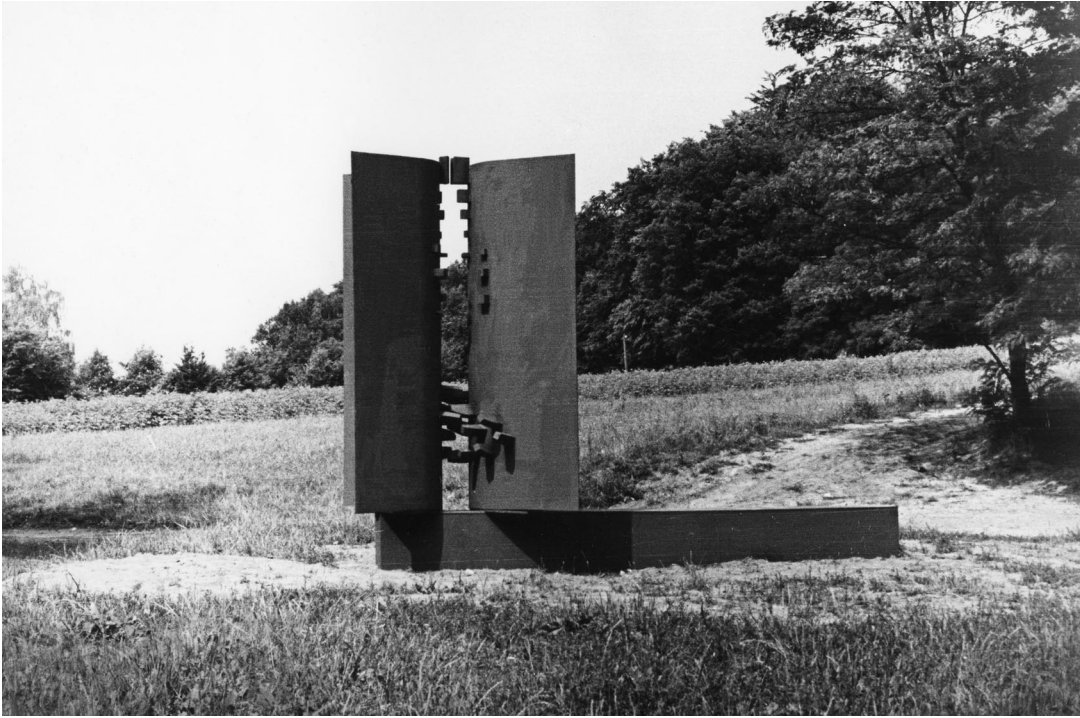


Grzegorz Kowalski, projekt niezrealizowanej formy przestrzennej, 1967, fot. G. Kowalski

1967 roku, po których ukazał się informator II Biennale, zawierający regulamin uczestnictwa i fotografie 40 form przestrzennych zrealizowanych dotychczas.²⁸ Początkowo do udziału w II Biennale wytypowano 17 artystów, w tym 7 z innych krajów.²⁹ Decyzję co do listy osób miało podjąć Ministerstwo Kultury i Sztuki.³⁰ Ostatecznie zaproszono 10 artystów, oprócz uczestników I Biennale, Magdaleny Więcek i Jerzego Jarnuszkiewicza, lista obejmowała: Oskara Hansena, Grzegorza Kowalskiego, Henryka Morela, Juliana Pałkę, Stanisława Słoninę, Macieja Szańkowskiego, Lecha Tomaszewskiego, Stanisława Zamecznika. Prawdopodobnie ze względu na brak funduszy pominięto przedstawicieli zagranicznych. W trakcie trwania Biennale (od 8 do 30 lipca 1967), podjęto decyzję o przesunięciu terminu powstania niektórych projektów, ich wykonanie zostało odsunięte na plan dalszy i do realizacji nie doszło.

Mimo patronatu Muzeum Narodowego, towarzysząca Biennale wystawa plastyków warszawskich, wrocławskich i elbląskich znacznie ustępowała poziomem *Konfrontacjom 65*, również projekt pomnika *Wątu Pomorskiego* autorstwa Janusza Mulaka, przedstawiony w Galerii El, poza szczególnym zainteresowaniem miejscowej prasy,³¹ nie wzbudził entuzjazmu uczestniczących w spotkaniu artystów. Szczególne uznanie, wśród zrealizowanych form przestrzennych, zyskała praca Morela *Zniszczenie* (wys. 7 m), umiejscowiona wówczas na szczycie wzgórza Chrobrego, zbudowana z poszarpanych, zardzewiałych płyt metalowych. Konstrukcja ta była wyłomem wśród estetycznych, geometrycznych kompozycji realizowanych dotychczas na I Biennale. *Forma symbolizuje zniszczenie, podkreślo-*

ne przez tworzywo, rozpadające się skorodowane blachy – mówił o swojej pracy artysta – *forma górująca nad odbudowującym się miastem ma przypominać o stałym zagrożeniu i odradzaniu się złych sił.*³² W opinii krytyków miejsce, w którym forma została ustawiona określa skalę przyszłości miasta. *Rzeźba Morela ma skalę, widzimy ją z daleka – i to jest dobre* – mówił Jerzy Hryniewiecki – *ta rzeźba pozwala nam w pełni określić skalę krajobrazu,*³³ a zawarta w formie treść, jej znaczenie, daleko przekracza lokalne założenia. Niestety rzeźba Morela została zniszczona, wyeliminowana z krajobrazu, tylko fotografiami zawdzięczamy, że nie została całkowicie wymazana z pamięci. Dzieło, które stanowiło istotę II Biennale, przekaz o niemal profetycznym znaczeniu, uległo unicestwieniu. Konstrukcja Szańkowskiego (wys. 3 m), określona przez autora *Formą sferyczną (IV)*, umiejscowiona poza centrum miasta w parku Bażantarnia, ze względu na konstrukcję podestu – ławy, pomyślana była jako miejsce odpoczynku dla spacerujących, w *naturalno-parkowym otoczeniu stwarzała szczególnie mikroklimat poetyckiej refleksji.*³⁴ Forma Magdaleny Więcek (wys. 3,8 m), przewidziana przez nią jako dopełnienie bryły elbląskiego stadionu, stanowiła dla artystki *lekką konstrukcję stalowych prętów, kontrastującą z półkulami, których wprowadzenie i zawieszenie było wyrazem «sportowego myślenia», sportowych asocjacji.*³⁵ Wbrew oczekiwaniom artystki praca nie została umieszczona przy obiekcie sportowym, znajduje się w bezpośrednim otoczeniu Galerii El. Forma Tomaszewskiego (wys. 5 m), na wskroś minimalistyczna, odwołuje się do geometrii powierzchni jednostronnych, wykonana została z jedne-



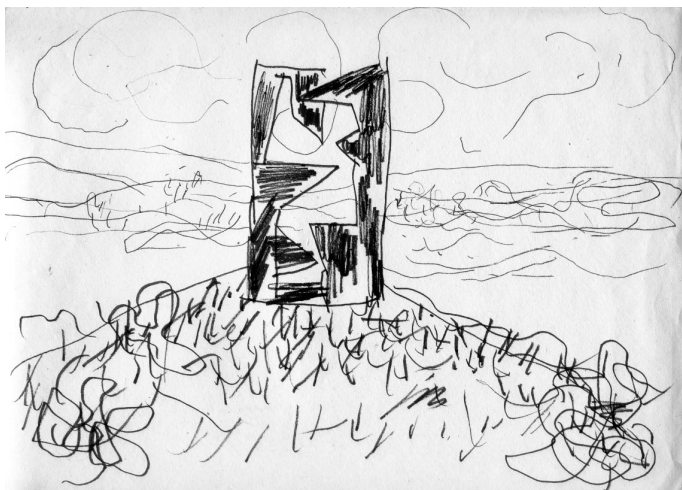
Maciej Szańkowski, *Forma sferyczna (IV)*, 1967, fot. M. Szańkowski

go odcinka grubej blachy metalowej (o szer. 30 cm) wznoszącej się pionowo ku górze, odwróconej o 180° i opadającej pionowo w dół.

W niezrealizowanej pracy Patki, chodziło o konstrukcję – która jak mówił artysta – *musiałaby «zapracować» na otoczenie, służyłaby do oglądu świata, pomagałaby dostrzegać piękno jego biologicznego kształtu, walory pejzażu nie zauważone w zwykłym, codziennym, chociaż bezpośrednim kontakcie.*³⁶ Z kolei projekt Kowalskiego polegający na ustawieniu w rzece Elbląg mobilnych, barwnych znaków, poruszanych podmuchami wiatru, umieszczonych na istniejących już betonowych cokółkach, na wysokości Zamechu po jednej stronie, na tle przyrody po drugiej, nie został wykonany ze względów strategicznych – jak mówił autor. Również propozycja Hansena, związana z jego teorią *linearnego systemu ciągłego* pozostała niezrealizowaną wizją. Artysta zwrócił uwagę na możliwość wykorzystania piękna naturalnie ukształtowanej przestrzeni między Elblągiem a Fromborkiem, poprzez organizację miejsc widokowych. Podkreślał charakterystyczne cechy pejzażu, zwracając uwagę na walory rekreacyjne. Starał się wykorzystać techniczne udogodnienia, kolejkę linową lub wyciąg krzeselkowy nad Zalewem, wiążąc wzgórze koło Kadyn z Krynicą Morską, tak aby zwiększyć atrakcyjność turystyczną przeobrażonego terenu. Inną propozycją była adaptacja zrujnowanego klasztoru na hotel.

W listopadzie 1967 roku, z inicjatywy czasopiśma *Projekt*, odbyło się spotkanie twórców i krytyków, z władzami miasta Elbląga i Komitetem Organizacyjnym II Biennale.³⁷ Spotkanie przerodziło się w debatę,

która próbowała ująć w ramy fenomen nagłego pojawienia się form w przestrzeni miasta, zrozumieć *wagę społeczną i artystyczną zjawiska elbląskiego*. Wzięli w niej udział: Marek Holzman, Magda Motykowa, Danuta Wróblewska z redakcji *Projektu* oraz Jerzy Hryniewiecki, Gerard Kwiatkowski, Mieczysław Porębski, Aleksander Wallis i Andrzej Wróblewski.³⁸ Dyskusję rozpoczął Kwiatkowski, przedstawiając ideowy program Galerii El: *Istnieje szansa stworzenia czegoś, co jeszcze nie ma odpowiednika w żadnym utartym pojęciu. Stworzenia bazy, umożliwiającej przeprowadzanie eksperymentów, choćby nawet i ryzykownych... Chcemy stworzyć w Elblągu bazę materialną dla realizacji twórczych idei, nasze możliwości są jak dotąd ograniczone do sygnałów wywoławczych*. Scharakteryzowane przez artystę problemy istniejących ograniczeń, których powodem były *przepisy administracyjne* – nie stały się niestety przedmiotem dalszej rozmowy. Padły ważne pytania, stwierdzenia, analizy, ale zabrakło odpowiedzi na wskazane przez artystę problemy. Głównym powodem niejasnych związków rzeźby i architektury było dla rozmówców *środowisko naturalne Biennale*. W opinii Hryniewieckiego *formy elbląskie wykwiły jak kwiaty na śmietniku, w bezładnym zbiorowisku tandetnej źle konserwowanej zabudowy powojennej oraz pustych placów po zrujnowanych domach. Czy formy przestrzenne w Elblągu nawiązały dialog z miastem?* – zapytał Holzman, i sam znalazł odpowiedź: *Nic nie zostało scalone. Miasto jest rozbite i atomizowane formami. Nic nie zostało uporządkowane*. Wtórował mu Hryniewiecki: *Elbląg jest miastem surrealistycznym, formy przemysłowe nie stworzyły tam*



Henryk Morel, projekt realizacji *Zniszczenie*, fot. A. M. Leśniewska



Henryk Morel, *Zniszczenie*, 1967, stan z roku 1999, fot. A. M. Leśniewska

nowej urbanistyki, nie stworzyły nowego otoczenia. Dopiero sugestia zawarta w pytaniu Porębskiego, czy istnieje w Polsce miasto, gdzie architekci dochodzą do przemyślanego porządkowania przestrzeni, w której rzeźby takie jak elbląskie lepiej by się czuły?, zwróciła uwagę na istotę omawianego problemu. Nawiązując do wypowiedzi komisarza Biennale – Kwiatkowskiego, Porębski podkreślił znaczenie i siłę społecznego oddziaływania kreacji artystycznych, a także ciągłe rozprzestrzenianie się wywołanych przez twórców idei: *akcję form elbląskich pierwsi podjęli malarze, ogarnęła ona rzeźbiarzy, wciąga teraz i mobilizuje architektów, urbanistów, socjologów*,³⁹ zwrócił uwagę na wyprzedzanie zjawisk planistyczno-urbanistycznych przez fakty artystyczne, w tym właśnie tkwią źródła wewnętrznego środowiskowego dynamizmu.⁴⁰ Szkoda tylko, że jego sugestie nie zostały podjęte przez rozmówców, a dyskusja zgodnie z obawami niektórych uczestników *utonęła w próżni, stając się jeszcze jedną wymianą myśli bez żadnych praktycznych konsekwencji*.⁴¹

Jedyną trwałą zdobyczą pozostał luksus cykliczności Biennale Form Przestrzennych, umożliwiający Gerardowi Kwiatkowskiemu kontynuowanie działań, mimo coraz trudniejszych warunków organizacyjnych, aż do 1973 roku. Od 1969 roku idea Biennale uległa radykalnym modyfikacjom programowym. Kolejne III Biennale Form Przestrzennych (1969) odeszło od poprzednich założeń. Twórcy skupili się na działaniach synkretycznych – angażujących światło, dźwięk, ruch i barwę. Chociaż nie udało się zrealizować wszystkich projektowanych pokazów, to i tak stanowiły one istotne propozycje organizujące przestrzeń. Działania Galerii El ujawniły proces rozszerzania granic pojęcia sztuki, wprowadzając uczestników przygotowywanych zdarzeń w nowe, niewykorzystane dotychczas obszary. Zarówno IV Biennale – Zjazd Marzycieli (1971), jak i V – Kino Laboratorium (1973) w pełni te założenia potwierdzały.

Formy przestrzenne powstałe w 1965 i 1967 roku przez lata były pozostawione bez właściwej opieki. Wiele jest zdewastowanych lub całkowicie unicestwionych, w wyniku braku konserwacji. Władze miasta, nie rozumiejąc wagi naturalnego związku form z zielenią i architekturą, postanowiły wyodrębnić je barwą, najczęściej czerwoną, sprowadzając je do rangi okolicznościowej dekoracji. Dopiero od 2002 roku Galeria El we własnym zakresie rozpoczęła świadomą restaurację najbardziej zniszczonych form i przywracanie im pierwotnej kolorystyki. Rok później wpłynęły pierwsze dotacje od władz miasta, zapewniając Galerii El merytoryczny nadzór nad ich konserwacją. Jednym z ważnych dodatków do istniejących w strukturze miasta form przestrzennych winny być trwałe tablice informacyjne, umieszczone w sposób nie ingerujący w kompozycję dzieła. Obecnie nawet prace wybitnych twórców awangardy: Stażewskiego, Marczyńskiego, Więcek czy Januszkiewicza pozbawione są jakichkolwiek oznaczeń, brak nazwisk autorów i dat powstania dzieł. Coraz silniej eksponowana w opracowaniach krytycznych ranga Biennale Form Przestrzennych, utrwaliła się już w świadomości społecznej, zarówno mieszkańców, jak i gości odwiedzających Elbląg. Warto wprowadzić te drobne uzupełnienia i ujawnić wybitnych twórców uniikatowej galerii rzeźby nowoczesnej, w otwartej przestrzeni miasta.

Rocznica 40-lecia I Biennale jest jedynie historycznym przypomnieniem, z którego niestety niewiele wynika. Ciągłe brak monografii rzetelnie uwypuklającej wszystkie walory tego niezwykłego wydarzenia. Materiał dokumentacyjny zebrany przez Gerarda Kwiatkowskiego, a także ocalone fragmenty kolekcji Galerii El, a nade wszystko artyści, świadkowie wydarzeń, mogą przywołać atmosferę tamtych czasów, stanowiąc najbardziej wiarygodne – autorskie źródło informacji. Znaczenie eksperymentu Biennale Form Przestrzennych, udział wybitnych twórców, krytyków, animatorów życia artystycznego, spowodowały, iż dokonania Galerii El na trwałe wpisały się w historię sztuki polskiej. Bez uwzględnienia roli *laboratorium sztuki* nie sposób przedstawić zagadnień dotyczących kreowania sztuki przestrzeni w Polsce, a w szczególności nardzin nowego języka rzeźby.

Przypisy:

- ¹ M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków - Wrocław 1983
- ² J. Olkiewicz, *Organizowanie przestrzeni*, *Kultura* 1965, nr 30.
- ³ *Niekończąca się linia*, Muzeum Sztuki Reduktywnej, Świeradów Zdrój 1999
- ⁴ Dopiero na mocy Uchwały Prezydium Miejskiej Rady Narodowej nr 82/555/72 z dn. 28.08.1972 powołano Dom Kultury o nazwie *Laboratorium Sztuki - Galeria El w Elblągu* jako zakład budżetowy podległy Wydziałowi Kultury Prezydium Miejskiej Rady Narodowej. Uchwała weszła w życie 1 stycznia 1973 roku.
- ⁵ Z. Pilecki, *Pierwsze Biennale Form Przestrzennych. Konkretna forma artystyczna dla konkretnych przestrzeni*, *Dziennik Bałtycki* 1965, nr 59
- ⁶ *Elbląg I Biennale Form Przestrzennych 1965* [informator zawierający regulamin uczestnictwa, punkty 2, 12, 14], Elbląg 1965
- ⁷ Wystawa obrazów Lajosa Kassáka została nielegalnie przywieziona przez Mariana Bogusza z Budapesztu. Forma przestrzenna Kassáka, miała być realizowana przez Tihamára Gyarmathy, niestety nie została wykonana z uwagi na ograniczony czas pobytu Gyarmathy'ego w Polsce.
- ⁸ M. Bogusz, *I Biennale Form Przestrzennych*, *Kultura* 1965, nr 32
- ⁹ K. Kobro, W. Strzeziński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka a.r., nr 2, Łódź 1931
- ¹⁰ Ibidem
- ¹¹ M. Bogusz, *I Biennale...*, opus citatum
- ¹² Wybrane artykuły: J. Chrościcki, *Elbląg. Biennale na półmetku*, *Współczesność* 1965, nr 17; J. Madeyski, *Biennale: pozytywy i nadzieje*, *Życie Literackie* 1965, nr 36; W. Borowski, *Formy przestrzenne w Elblągu*, *Kierunki* 1965, nr 36; J. Bogucki, *W Elblągu*, *Kultura* 1965, nr 37; J. Olkiewicz, *Elbląskie formy*, *Kultura* 1965, nr 39; W. Borowski, *Przestrzeń*, H. Ptaszkowska, *Biennale Form Przestrzennych*, J. Ludwiński, *Konfrontacje, itd.*, 1965, nr 45; W. Borowski, *Biennale w Elblągu*, *Życie i Myśl* 1965, nr 11
- ¹³ J. Bogucki, *Elbląskie eksperymenty*, *Projekt* 1965, nr 4; *Formy przestrzenne w krajobrazie miasta*, *Projekt* 1968, nr 4 (dyskusja: G. Kwiatkowski, J. Hryniewiecki, M. Motykowa, M. Porębski, A. Wallis, A. Wróblewski, D. Wróblewska)
- ¹⁴ Wybór artykułów: (em), *Biennale Form Przestrzennych. Elbląg, Lipiec-Sierpień 1965*, *Dziennik Bałtycki* 1965, nr 143; (em), *I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, *Dziennik Bałtycki* 1965, nr 173; G. Kwiatkowski, *O społecznej przyszłości sztuki*, *Litery* 1965, nr 11; I. Trojanowska, *I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Co dalej?*, *Głos Wybrzeża* 1965, nr 24; I. Trojanowska, *I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Za i przeciw*, *Głos Wybrzeża* 1965, nr 230; (jk), *Mieszkańcy chcą form przestrzennych*, *Głos Elbląga* 1965, nr 233; I. Trojanowska, *I Biennale Form Przestrzennych. Ile to kosztowało?*, *Głos Elbląga* 1965, nr 234; L. Jankowski, *Cmentarz czy Akropol*, *Warmia i Mazury* 1965, nr 10
- ¹⁵ *Żelazne kwiaty (I Biennale form przestrzennych w Elblągu)*, scenariusz, komentarz i realizacja: Jerzy Afanasjew, Zakład Produkcji Filmów Telewizyjnych, Telewizja Warszawa 1965
- ¹⁶ *Premiera*, realizacja: Edgar Milewski, Telewizja Gdańsk 1965
- ¹⁷ Lista uczestników polskich: Magdalena Abakanowicz, Marian Bogusz, Julian Boss-Gosławski, Artur Brunsz, Jan Chwałczyk, Zbigniew Dłubak, Jerzy Federowicz, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Jerzy Januszkiewicz, Bronisław Kierzkowski, Edward Krasieński, Jerzy Krechowicz, Hilary Krzysztofiak, Lech Kunka, Gerard Kwiatkowski, Jerzy Lengiewicz, Adam Marczyński, Andrzej Matuszewski, Stanisław Sikora, Kajetan Sosnowski, Antoni Starczewski, Henryk Stażewski, Krystyna Sulewska-Figiel, Bogusław Szwacz, Magdalena Więcek, Mieczysław Wiśniewski, Juliusz Woźniak, Bohdan Załęski, Krystyn Zieliński, Jan Ziemiński; goście zagraniczni: Jetta Donega (Włochy), Tihámér Gyarmathy (Węgry), Jan Hendrych (CSRS), Stanisław Makarow (CSRS), Antoni Milkowsky (USA), Eduard Ovčáček (CSRS), Miloš Urbásek (CSRS), Jan Wagner (CSRS), Józef Wagner (CSRS)
- ¹⁸ J. Olkiewicz, *Reliefy Stażewskiego*, *Kultura* 1966, nr 2
- ¹⁹ H. Stażewski, *Abstrakcja geometryczna (1965)*, w: *Henryk Stażewski 1894-1988. W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1994
- ²⁰ Obecnie formy G. Kwiatkowskiego i K. Sosnowskiego są niekompletne.
- ²¹ Spośród tej grupy dzieł przetrwała praca Jana Wagnera.
- ²² Z. Dłubak wypowiedź w rozmowie z E. Janicką, w: *Dłubak i Grupa 55*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2003
- ²³ W. Borowski, *Edward Krasieński*, Galeria Krzysztofora, Kraków 1965
- ²⁴ W. Borowski, *Przestrzeń, itd.*, 1965, nr 45
- ²⁵ H. Ptaszkowska, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, itd.*, 1965, nr 45
- ²⁶ Wypowiedź G. Kwiatkowskiego przytoczona w artykule: I. Trojanowska, *I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Co dalej?*, *Głos Wybrzeża* 1965, nr 240
- ²⁷ Protokół z posiedzenia Rady Miejskiej Elbląga, maszynopis w archiwum Galerii El, 1965
- ²⁸ *II Biennale Form Przestrzennych, Elbląg 1967* (informator)
- ²⁹ List Komitetu Organizacyjnego II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, z 1 czerwca 1967 roku, podpisany przez Gerarda Kwiatkowskiego, zawierający skład osobowy uczestników wytypowanych przez Radę Naukowo-Artystyczną: *Przedstawiciele polscy: Juliusz Pałka, Oskar Hansen, Lech Tomaszewski, Stanisław Zamecznik, Henryk Morel, Maciej Szańkowski, Grzegorz Kowalski, Stanisław Słonina, Magdalena Więcek, Jerzy Januszkiewicz (dwoje ostatnich twórców uczestniczyło w I Biennale). Przedstawiciele zagraniczni: Olga Jevric (Jugostawia), Nieizwiestnyj (ZSRR), Joe Oda (Japonia), Pietro Cascella (Włochy), Slavco Tihec (Jugostawia), Koblasa (CSRS), Wostan - Stanisław Wojcieszynski (Polonia Francuska). Załącznikiem listu był informator zawierający szczegółowe warunki uczestnictwa.*
- ³⁰ (em), *Biennale coraz popularniejsze*, *Dziennik Bałtycki* 1967, nr 81
- ³¹ (rt), *II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, *Głos Wybrzeża* 1967, nr 162
- ³² A. Minkiewicz, *Wieczór z Henrykiem Morelem*, *Głos Elbląga* 1967, nr 204
- ³³ *Formy przestrzenne w krajobrazie miasta*, *Projekt* 1968, nr 4
- ³⁴ Fragment wypowiedzi M. Porębskiego, ibidem
- ³⁵ R.T., *Uczestnicy II Biennale. Magdalena Więcek*, *Głos Elbląga* 1967, nr 196
- ³⁶ R.T., *Uczestnicy II Biennale. Koncepcja twórcza prof. Juliana Pałki*, *Głos Elbląga* 1967, nr 232
- ³⁷ R.T., *Dyskusja o elbląskim biennale*, *Głos Wybrzeża* 1967, nr 274
- ³⁸ *Formy przestrzenne w krajobrazie...*, opus citatum
- ³⁹ Ibidem
- ⁴⁰ R.T., *Dyskusja o elbląskim...*, opus citatum
- ⁴¹ *Formy przestrzenne w krajobrazie...*, opus citatum