

Uniwersytet Łódzki

Wydział Historyczno-Filozoficzny

Instytut Historii Sztuki

nr albumu: 364671

Kajetan Komorowski

Sztuka w przestrzeni publicznej na przykładzie Biennale Form Przestrzennych w Elblągu

Art in public spaces on the example of the Biennale of Spatial Forms in Elbląg

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem

dr Pauliny Sztabińskiej-Kałowskiej

Łódź 2024

Abstrakt po polsku

Praca omawia definicje sztuki publicznej i sztuki w przestrzeni publicznej, ich ewolucję oraz różnice. Tekst porusza również przykłady takie jak murale czy rzeźby, ich wpływ na rewitalizację miast, wyzwania związane z akceptacją społeczną i integracją z otoczeniem. Opisuje także Biennale Form Przestrzennych w Elblągu i rolę Gerarda Jürgena Bluma Kwiatkowskiego, który ożywił kulturalnie miasto, organizując wystawy uliczne i wprowadzając sztukę do przestrzeni publicznej. Biennale, zainicjowane w 1965 roku, miało na celu trwałą ingerencję w przestrzeń miejską, integrację sztuki z życiem codziennym oraz edukację kulturalną. Kwiatkowski zaangażował zakład przemysłowy Zamech i jego pracowników w tworzenie form artystycznych, poprawiając przy tym warunki pracy. Dzieła stworzone podczas Biennale, mimo że często zapomniane, wciąż wpływają na przestrzeń miejską Elbląga, nadając Ziomom Odzyskanym polski charakter i promując sztukę wśród klasy pracującej.

Słowa kluczowe: sztuka publiczna, sztuka w przestrzeni publicznej, Biennale Form Przestrzennych, Elbląg, integracja sztuki.

Abstract in English

The work discusses the definitions of public art and art in public spaces, their evolution, and differences. It also touches on examples such as murals and sculptures, their impact on urban revitalization, and the challenges related to social acceptance and integration with the environment. Additionally, it describes the Biennale of Spatial Forms in Elbląg and the role of Gerard Jürgen Blum Kwiatkowski, who revitalized the city's culture by organizing street exhibitions and introducing art into public spaces. The Biennale, initiated in 1965, aimed at permanent interventions in urban space, integrating art with daily life, and cultural education. Kwiatkowski involved the industrial plant Zamech and its workers in creating artistic forms, improving working conditions in the process. The works created during the Biennale, though often forgotten, still influence the urban space of Elbląg, giving the Recovered Territories a Polish character and promoting art among the working class.

Key words: public art, art in public spaces, Biennale of Spatial Forms, Elbląg, art integration.

Spis treści:

Wstęp.....	3
Rozdział I – Sztuka publiczna i sztuka w przestrzeni publicznej.....	4
Rozdział II – Geneza I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu.....	13
Rozdział III – Omówienie wybranych realizacji.....	28
Zakończenie.....	37
Bibliografia.....	39
Ilustracje.....	41
Spis ilustracji.....	46

Wstęp

Celem mojej pracy jest omówienie kwestii związanych z pierwszą edycją Biennale Form Przestrzennych Elblągu z 1965 r. Jest to wydarzenie, którego recepcja zmieniała się na przestrzeni lat i tak pozostaje do dziś. Tak samo do dziś pozostaje ono jednym z najważniejszych polskich plenerów i stanowi przykład ideowego działania na skalę europejską. Chciałbym, aby analiza tego wydarzenia pozwoliła na jego bardziej obiektywną ocenę jak i lepsze wykorzystanie go jako przykładu pleneru czy sympozjum, które w rzeczywistości można określić jako kompletne i ostatecznie udane. W pierwszym rozdziale skoncentruję się na ogólnych pojęciach sztuki publicznej i sztuki w przestrzeni publicznej. Ważne jest podkreślenie różnic między nimi jak i wyjaśnienie ich niejednoznacznych definicji. Aby zrozumieć ewolucję tych form należy przybliżyć ich historyczny kontekst i zmiany funkcji na przestrzeni lat. To z kolei pozwoli zidentyfikować problemy związane z ich recepcją i osadzić je w szerszym kontekście społecznym. Najważniejszym celem tej części pracy jest zbadanie możliwości wzbogacania przestrzeni miejskiej, a co za tym idzie publicznej, przez powyższe formy sztuki. Poruszę więc kwestie związane ze zmianą kontekstu sztuki z muzealnego na publiczny i zbadam to jak sztuka w przestrzeni miejskiej angażuje społeczność i w jaki sposób może wpłynąć na jej interpretację. W drugim rozdziale przybliżę genezę i historię pierwszego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu jako flagowego pleneru rzeźbiarskiego w Polsce. Poruszę kwestie problematycznej organizacji i planowania, których wynikiem były opóźnienia i być może częściowe niepowodzenie wydarzenia. Elbląskie biennale można w zasadzie podzielić na trzy założenia/ cele. Estetyzację przestrzeni, kolaborację artysty z robotnikiem i budowanie nowej kultury na rzecz terenów tzw. Ziemi Odzyskanych. Wszystkie z nich omówię wykorzystując relacje świadków/ mieszkańców, ówczesną i dzisiejszą opinię krytyczną i ostatecznie poszczególne przykłady realizacji jako fundamentujące ideę tego wydarzenia. W dalszej części pracy, aby lepiej zrozumieć wyjątkowość przypadku Elbląga, skoncentruję się na problematyce samych plenerów w Polsce i ich drastycznie zmieniającej się funkcji. Trzeci rozdział jest rodzajem przeglądu, w którym dokonam analizy wybranych realizacji w oparciu o trzy kryteria: formę, estetyzację przestrzeni i łatwość przyswojenia. Pominę jednak kilka z najważniejszych rzeźb ze względu na ich niekompletność lub zły stan techniczny. Tak samo w przypadku większości większych grup rzeźbiarskich, gdzie formy realizują podobny cel.

Rozdział I

Sztuka publiczna i sztuka w przestrzeni publicznej

Rozważania na temat sztuki publicznej i sztuki w przestrzeni publicznej chciałbym rozpocząć od wyjaśnienia ich niejednoznacznych definicji. Termin „public art” pojawił się w latach 60. dla określenia działań artystycznych w przestrzeni publicznej i społecznej. Sztuka publiczna to sztuka nieograniczona przez medium, której forma, funkcja i znaczenie są tworzone dla ogółu społeczeństwa w procesie publicznym. Jest konkretnym kierunkiem w sztuce posiadającym własny dyskurs krytyczny. Co odróżnia ją od innych dziedzin to potencjalne wzbogacenie i uzupełnienie przez różnorodność kwestii filozoficznych, politycznych i obywatelskich. Nie musi wyrażać wspólnego dobra, ale jej język wizualny współgra z eksplorowaniem warunków, które tworzy. Sztuka publiczna jest manifestacją działań artystycznych i strategii, które traktują ideę publiczności jako genezę i przedmiot analizy. Jest publiczna ze względu na rodzaje pytań, które rozważa, a nie ze względu na swoją dostępność czy liczbę widzów¹. Niezależna sztuka tworzona lub wystawiana w przestrzeni publicznej lub w jej pobliżu (na przykład graffiti, sztuka uliczna) nie była do tej pory uznawana za część gatunku sztuki publicznej. Jednak to podejście zmienia się dzięki wysiłkom kilku artystów ulicznych². Tego rodzaju nieoficjalne dzieła mogą istnieć na prywatnej lub publicznej własności bezpośrednio przylegającej do przestrzeni publicznej, lub w naturalnym otoczeniu, ale mimo ich powszechności, czasami nie mieszczą się w definicji sztuki publicznej ze względu na brak publicznego procesu lub publicznej akceptacji jako "prawdziwej" sztuki publicznej³. Sztuka publiczna charakteryzuje się „specyficznością” miejsca, gdzie dzieło sztuki jest „tworzone w odpowiedzi na miejsce i społeczność, w której się znajduje⁴” oraz relacją między jego treścią a publicznością. Cher Krause Knight stwierdza, że *publiczność (jako cecha) sztuki opiera się na jakości i wpływie jej*

¹ P. C. Phillips, *Temporality and Public Art* [w:] *Art Journal*, vol. 48, no. 4, 1989, s. 331–335. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/777018>, [data dostępu: 25.05.2024 r.].

² W. Ellsworth-Jones, *The Story Behind Banksy* [w:] *Smithsonian Magazine*, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-story-behind-banksy-4310304/> [data dostępu: 25.05.2024 r.].

³ S. Bacharach, *Street Art and Consent* [w:] *British Journal of Aesthetics*, <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article/55/4/481/2195110> [data dostępu: 25.05.2024 r.].

⁴ *Public Art* [w:] *Americans for the Arts*, <https://www.americansforthearts.org/by-topic/public-art> [data dostępu: 25.05.2024 r.].

wymiany z odbiorcami... w najbardziej publicznym wymiarze, sztuka stwarza możliwości zaangażowania społeczności, ale nie może wymagać konkretnego wniosku⁵.

Na horyzoncie zatem, na najdalszym krańcu tego, co możliwe, chodzi o wytworzenie przestrzeni gatunku ludzkiego - kolektywnego (rodzajowego) dzieła przestrzeni - na wzór tego, co kiedyś nazywano „sztuką”; w istocie nadal się tak nazywa, ale sztuka nie ma już żadnego znaczenia na poziomie „obiektu” wyodrębnionego przez i dla jednostki.
- Henri Lefebvre, “Openings and Conclusions”

Znaczenie prostsze jest zdefiniowanie sztuki w przestrzeni publicznej. Pod tym pojęciem rozumie się każdy obiekt artystyczny znajdujący się w ogólnodostępnej przestrzeni miejskiej. W takim rozumieniu jej początki możemy śledzić od czasów antycznych, z najtrwalszymi przykładami pozostawionymi przez Greków. Owiane często aureolą boską, wizerunki bogów, monarszych dynastii i nieustraszonych bohaterów stanowiły nie tylko środek do gloryfikacji władców, lecz również instrument kształtowania subtelnych niuansów społecznych etosów. W harmonii z ewoluującym krajobrazem miejskim w epoce renesansu sztuka publiczna przejęła rolę znacznie bardziej wyszukaną. Monumentalne rzeźby nie tylko uwieczniały ludzkie triumfy, lecz także wplatały w swój narracyjny wątek tematy o głębokim zasięgu społecznym i politycznym. Na długo wcześniej kult sił natury zaowocował niezwykłymi totemami w krajobrazie, takimi jak Stonehenge, rysunki w Peru, indyjskie kopce czy niezliczone kurhany.

Niestety zbyt często sztuka skutkuje fałszywym pomnikiem – prywatnym dziełem sztuki, powiększonym i wyrzuconym na zewnątrz – nie na ulicach czy w zwyczajnych dzielnicach mieszkalnych, ale w ogrodach muzealnych, placach bankowych i wiejskich posiadłościach. Proces ten ma więcej wspólnego z własnością i modą niż z jakąkolwiek chęcią zapewnienia „masom” doświadczenia estetycznego powiązanego z ich własnym doświadczeniem życiowym. A masy to prawie wszyscy, poza bardzo wąską, wyspecjalizowaną publicznością. Sztuka taka pozostaje prywatna także w innym sensie. Zwykle jest znana tylko osobom chodzącym do muzeów. Została przyjęta przez jedną klasę i narzucona innym. Kupuje się ten rodzaj dzieł sztuki, który odzwierciedla stosunek do publiczności. W USA jeszcze niedawno jedynie prace Alexandra Calder’a i Henry’ego Moore’a były w pełni akceptowalne jako sztuka publiczna, ale ponieważ są horrendalnie drogie, podboje poczyniło kilka dużych rzeźb młodszych artystów oraz grupa drugorzędnych, pozbawionych twarzy przedmiotów dekoracyjnych, które doskonale zdobią rynek. Atmosfera jest taka, że nawet Picasso może

⁵ C. Krause-Knight, *Public Art: theory, practice and populism*, Oxford: Blackwell Publishing., 2008, s. 51, 78.

zostać dokooptowany. Jego głowa z kucykiem, pokryta piaskowanym betonem, zdobiona srebrne wieżowce Uniwersytetu Nowojorskiego, wygląda jak cementowa szpilka do klapy. Jednym z niewielu dzieł, które odnajduje się w takim otoczeniu, są cztery drzewa Dubuffet na placu Chase Manhattan niedaleko Wall Street. Ponieważ jest to ruchliwa arteria, rzeźba jest częścią tamtejszego życia, raczej kontrastując, niż akceptując swoje miejsce, w magiczny sposób sprawiając, że drzewo z włókna szklanego wyrasta z pustyni cementu.

Dodatkowo, sztuka w przestrzeni publicznej, działając jako element promocji, staje się rozpoznawalnym znakiem, przyciągającym turystów i przyczyniającym się do budowania marki miasta. Często towarzyszy też procesom rewitalizacji. Idealnym tego przykładem jest *Fontanna Strawińskiego* przedstawiająca szesnaście rzeźb autorstwa Niki de Saint Phalle i Jean Tinguely. Powstała w 1983 w ramach projektu rzeźb działającego od 1978 roku w Paryżu. W ramach tej samej inicjatywy rzeźby wzbogaciły również Hotel de Ville i ogrody Palais Royal. W przypadku Fontanny Strawińskiego była to też okazja, aby odnowić przestrzenie wokół starych straganów miejskich w tym Les Halles, który rozebrano w 1971. We wrześniu ubiegłego roku doczekała się pierwszej od 40 lat renowacji w ramach, której między innymi przywrócono działanie mechanizmów w obiektach Tinguely. Razem z otoczeniem street artu w wykonaniu takich artystów jak Invader stała się punktem równie charakterystycznym co znajdujące się nieopodal Centre Pompidou i stanowi nie tylko łącznik między nim a kościołem Saint-Merri, ale przede wszystkim samodzielną, samo tożsamą lokalizację.

Idąc torem rewitalizacji, podobnie jest w przypadku sztuki muralistycznej, zdecydowanie prostszej w realizacji od rzeźby, która wnosi nowe spojrzenie na miejsca i przestrzenie miejskie. Przykładem może być działalność funkcjonującej od prawie połowy wieku grupy CitéCréation, z najbardziej znanymi realizacjami w Lyon, które daleko wychodzą poza formalne cele estetyczne i stanowią materializację idei postmodernistycznych. Ponownie- nie jest to bynajmniej trudne. W końcu w przypadku muralu nie sposób choćby przypadkiem poruszyć kwestię lokalności. Przynajmniej poprzez integralność płaszczyzny fasady/ ściany.

Sztuka w przestrzeni publicznej, pozbawiona instytucjonalnego otoczenia, podlega ciągłym negocjacjom już na etapie planowania i realizacji. Zbiera wizje i motywacje artysty, zamawiających, patronów, mecenasów, podwykonawców i kuratorów. Po „oddaniu” pracy do

oglądu publiczności, artysta traci wpływ na jej zrozumienie i interpretację, co czasem prowadzi do nieoczekiwanych reakcji, jak w przypadku *Tęczy* Julity Wójcik⁶.

Granica między sztuką a życiem powinna być tak płynna i być może niewidoczna, jak to tylko możliwe. - Allan Kaprow, *The Event*

Jeszcze bardziej znamienym przykładem jest *Tilted Arc* Richarda Serry⁷, która już w kilka miesięcy od końca realizacji zaangażowała 1300 urzędników do próby jej usunięcia. Głównym argumentem było to, że stanowiła utrudnienie w codziennej komunikacji. Mierząca 37 metrów stalowa rzeźba rozciągała się przez środek Foley Federal Plaza na Manhattanie i rzeczywiście mogła stanowić niemałą przeszkodę w ruchu i widoczności. Jej umiejscowienie było jednak podyktowane ogólnymi założeniami sztuki site-specific i sam Serra powiedział w wywiadzie, że:

*Jest to dzieło specyficzne dla danego miejsca i jako takie nie może zostać przeniesione. Przeniesienie dzieła oznacza jego zniszczenie*⁸.

Można by się spierać czy jest to dostateczna legitymizacja. Bez wątpienia ówczesna opinia publiczna jej nie uznała a rzeźba została zdemonstrowana. Za usunięciem rzeźby przemówił też argument o tym, że może ona stanowić realne zagrożenie w razie eksplozji, jako że jej kąt ułatwiłby rykoszetowanie odłamków w stronę budynków rządowych. *Tilted Arc* pozostaje do dziś najbardziej absurdalnym przykładem kontrowersji wokół rzeźby publicznej. Mimo to Serrę uznajemy za jednego z najbardziej wpływowych artystów drugiej połowy XX wieku. Zarówno tak ważnego, że nawet przestrzenie muzealne są kreowane specjalnie pod jego realizacje. Jeśli jednak chodzi o te bardziej ekstremalne może rzeczywiście powinny być one zarezerwowane dla tych przestrzeni, które w założeniu nie są ograniczane przez opinię publiczną.

Od XIX wieku parki publiczne były oczywistymi miejscami sztuki miejskiej; w rzeczywistości sam park jest najskuteczniejszą sztuką publiczną, jaka istnieje. Jednakże park z licznymi rzeźbami stwarza ryzyko zapewnienia zbyt dobrego efektu i osiągnięcia punktu nasycenia, który występuje również w muzeach. Jedną z zalet oglądania sztuki na zewnątrz jest to, że

⁶ A. Litorowicz, *Sztuka w przestrzeni publicznej*, <https://sztukapubliczna.pl/pl/sztuka-w-przestrzeni-publicznej/sztuka> [data dostępu: 25.05.24 r.].

⁷ M. Brenson, *Art View: The Case in Favor of a Controversial Sculpture* [w:] *The New York Times*, 1985, <https://www.nytimes.com/1985/05/19/arts/art-view-the-case-in-favor-of-a-controversial-sculpture.html>

⁸ Fragment listu, który Richard Serra napisał do Donald'a Thalacker'a 1.01.1985, [w:] Clara Weyergraf-Serra, Marta Buskirk, *The destruction of titled arc: Documentants*, 1991, s. 38.

można jej doświadczać w bardziej naturalnym tempie, poza sztucznym kontekstem kulturowym. Kiedy w 1967 roku Departament Parków w Nowym Jorku zorganizował publiczną wystawę rzeźb, wkładem Claesa Oldenburga był rów wykopany przez związkowych grabarzy za Metropolian Museum of Art. Ten sam projekt Departamentu Parków rozpoczął się od dobrego pomysłu: rozmieszczenia rzeźb w całym mieście w obszarach, do których sztuka rzadko przenikała. Stało się jednak tak, że w większości galerie sztuki po prostu umieszczały obiekty na zewnątrz, a niektóre z wybranych lokalizacji były absurdalne. W Harlemie znajdował się Calder, ale rzeźbę umieszczono na dziedzińcu osiedla mieszkaniowego dla zamożnych mieszkańców, ponieważ była zbyt cenna, aby wystawiać ją tam, gdzie mógłby ją zobaczyć „ignorant” i „nieświadoma” opinia publiczna. W tym przypadku ignorancja ma mniej wspólnego z wiedzą o estetyce niż ze znajomością wartości komercyjnej rzeźb.

Kilka lat później w innym podobnym projekcie w Nowym Jorku różne społeczności mogły wybierać sztukę, z którą miały żyć, spośród pokazów prac wybranych przez ekspertów; ale agencja miejska ocenzurowała projekt, ponieważ jedna ze społeczności wybrała rzekomo obsceniczne dzieło. Chociaż kontakt ze sztuką to tak naprawdę jedyny sposób, aby w pełni się nią cieszyć, nie oznacza to, że musi być własnością ani że musi trwać wiecznie. Duża część ekscytujących rzeźb plenerowych bywa nietrwała, a ich wpływ na długo przeżył ich przedmiotowość. Ponowne położenie nacisku na doświadczenie, a nie na koszty, zmniejsza zapal wielkich nazwisk i osłabia korporacyjną kontrolę nad doświadczeniem publicznym. Pobudza także pragnienie sztuki na poziomie wspólnotowym, nie mówiąc już o innym niezwykle ważnym czynniku: własnej świadomości artysty w zakresie komunikacji z odbiorcą. Nie chodzi tu o wydobywanie informacji o sztuce wysokiej i elitarnej na jej temat z góry - od ludzi, którzy zapewniają jakość (i decydują, jaka ona jest) do mas, jak ma to miejsce obecnie. Nie chodzi też o to, jak zauważył między innymi Daniel Buren, o umieszczanie dobrej sztuki w fabrykach (czy co za tym idzie, na ulicach), gdzie poprawi ona środowisko pracy, ale nie rozwiąże podstawowych problemów społecznych. W takich warunkach sztuka może służyć raczej do odwrócenia uwagi niż do prowokacji intelektualnej. Konieczne jest nierozpowszechnianie sztuki, która w pewnym stopniu powstała w odpowiedzi na szeroką publiczność lub część, społeczność tej publiczności – sztuki, która wyrasta z doświadczenia ludzi, którzy chcą z nią żyć, a nie protekcyjnie narzuconą z góry. Jeżeli sztuka publiczna rzeczywiście ma być publiczna, jeżeli ma zaspokajać potrzeby społeczne określonego środowiska, a także zaspokajać intencje estetyczne artysty i realizować najwyższe możliwości jego kultury, musi być czymś więcej niż tylko dekoracją czy artefaktem. Musi być w stanie

zaangażować przynajmniej część odbiorców w sedno własnego doświadczenia, a jednocześnie je rozszerzyć. Sztuka musi nawiązywać do przestrzeni, w której się znajduje, nie tylko pod względem formalnym skali i widoczności, ale także atmosfery, ducha i znaczenia tej przestrzeni dla jej mieszkańców.

Nic nie odpowiedziało lepiej na te potrzeby w amerykańskich miastach niż rozwijający się ruch murali, wzorowany po części na chilijskich brygadach. Większość amerykańskich grup to społeczności sponsorowane; niektóre komercyjnie a inne są następstwem założenia galerii i muzeów. Do tej pory jednym z najbardziej efektownych z ponad 180 murali społeczności w Chicago jest *Peace and Salvation, Wall of Understanding* (1970) Williama Walkera, w którym powierzchnia ściany jest iluzjonistycznie przełamana, jakby chciała dotrzeć do wewnętrznego bólu; obraz odtwarza wydarzenie – strzelaninę i wynikającą z niej policyjną napaść, do której doszło w kamienicy, na której namalowany jest mural.

Ze świadomości otoczenia, pobudzonej przez sztukę nieoficjalną, wzrosła wrażliwość na „znalezioną” sztukę publiczną – na zabytki i miejsca, które pobudzają wyobraźnię, przywołują inne doświadczenia – rodzaj obrazu, który fotograf uczy się widzieć i schwytać. Po przeniesieniu na zewnątrz zainteresowanie sztuką znalezioną (po raz pierwszy wzbudzone przez Dadaistów) doprowadziło z kolei do odkrycia nowych miejsc dla rzeźb, a co za tym idzie, nowych powodów, dla których rzeźba powinna znajdować się na zewnątrz. Niestety jest to potrzeba heroicznego poświęcenia, wytrwałości i ciężkiej pracy, aby przełamać biurokratyczny opór wobec wszystkiego, co jest pomysłem lub cokolwiek, co nie wydaje się utrzymywać status quo. Biurokracja, zbieranie funduszy i osobiste problemy są tak obce (i tak przerażające), że w końcu większość artystów czuje się bezpieczniej, trzymając się świata sztuki, a nie innowacji formalnych czy fundamentalnych. Dla artysty istnieje pokusa, aby zachować świat sztuki jako punkt odniesienia, wbiegając z powrotem do galerii z zimnego świata zewnętrznego i prezentując dokumentację tak krótkotrwałego wypadu do świadomości społecznej. Można to postrzegać raczej jako wyzysk niż poszerzanie grona odbiorców. Sztuka pozostaje raczej bezpiecznym i estetycznym gestem niż podejmowanie jakiegokolwiek realnego ryzyka, jakie niesie ze sobą wyprawa na nowe terytorium. Niektóre wstępne posunięcia w tym kierunku przyniosły skutek. *Broken Circle* Roberta Smithsona (1971), zbudowane na pokaz rzeźb w Imrnen w Holandii, cieszyło się tak dużą popularnością, że mieszkańcy przegłosowali pieniądze za jego utrzymanie w nieskończoność. Wędrowny cyrk artystyczny Byrona Burforda, który przemieszcza się po całym stanie Iowa z własnym namiotem, zespołem i występami towarzyszącymi, odniósł ogromny sukces. Wykorzystanie energii miejskiej było jednym

z głównych celów nieistniejącej już Grupy Pulsa z siedzibą w New Haven w stanie Connecticut, która w latach 1966–1972 współpracowała przy publicznej sztuce środowiskowej wykonanej przy użyciu światła i technologii komputerowej. Ich zaprogramowane konfiguracje, podobne do tej w Boston Public Gardens w (1969), zmieniały przestrzeń za pomocą skomplikowanych systemów stroboskopowych, które z dużą szybkością rzucały światło i dźwięk na przechodzący tłum. Wiele osób, które tamtędy przechodziły, nie wiedziały, że były wystawione na „sztukę”; wyczuli, a nie spostrzegli, sposób, w jaki wpłynęła na ich doświadczenia fizjologiczne. Inni stali się świadomi do tego stopnia, że mogli tańczyć do prawie niewidzialnych rytmów.

Jedną z najskuteczniejszych strategii sztuki na małą skalę w środowiskach na dużą skalę, na wsi lub w mieście, jest fragmentacja – utworzenie wielu małych jednostek, które raz wizualnie powiązane ze sobą w czasie, przestrzeni i pamięci, tworzą całość – ciągłość o wiele większą niż suma jego części. W Nowej Zelandii Kim Gray wyznaczył linię wzdłuż Wyspy Północnej za pomocą serii strachów na wróble wykonanych i wzniesionych z pomocą lokalnych mieszkańców. Już od kilku dekad na całym świecie Daniel Buren wkleja na ściany i billboardy swoje plakaty w paski, zawsze takie same poza kolorem. Będąc wizualną folią dla publikowanych tekstów, poszerzają teorię sztuki i próbują zdemistyfikować sztukę malarską, mit artysty jako rewolucyjnego. Już sama pustka „znaku” i jego powtarzalność aktywuje zdolność widzenia, co choć nie jest jednym z głównych celów Burena, jest jednak prowokacyjnym rezultatem jego działalności. Podobną pracą, nastawioną na odbiorców, jest *Real-Time Social System* Hansa Haacke, które było przyczyną odwołania jego indywidualnej wystawy w Muzeum Guggenheima w 1971. Składa się z dokumentacji fotograficznej i tekstowej skomplikowanych sieci budynków na Lower East Side i w Harlemie, których właścicielami są różni, powiązani, nieobecni właściciele. Mimo że cały materiał dowodowy zebrano z publicznych rejestrów powiatowych, informację uznano za nieodpowiednią dla opinii publicznej.

Lata 60. XX wieku były kluczowym okresem w ugruntowaniu koncepcji sztuki publicznej. Wówczas sztuka wydostała się z hermetycznych i bezpiecznych przestrzeni muzealnych. Rzeźby miejskie stały się integralną częścią miast, a ich obecność przeważnie nie budzi już wątpliwości ani kontrowersji. Niemniej jednak, wyniesienie sztuki z muzeum niesie za sobą poważne wyzwania. Oznacza utratę osłony funkcji instytucji oraz charakterystycznej atmosfery. W muzeum istnieje pewna etykieta, a nieodpowiednie zachowanie jest potępiane. W przypadku sztuki publicznej ocena staje się bardziej subiektywna, a ludzie, niekoniecznie

kompetentni w dziedzinie sztuki czy przestrzeni również mają swój głos. Istnieje szereg problemów związanych z ingerencją w przestrzeń miejską, lecz głównym celem sztuki publicznej powinno być wzbogacanie krajobrazu, który staje się jej nieodłączną częścią, a przez to wzbogacanie ludzi, którzy współtworzą ten krajobraz. Charakterystyką takiej sztuki jest inkluzyjność, a środkiem każde medium uznające cechy indywidualizmu. Sztuka publiczna, w przeciwieństwie do pomników, miała być ekspresją indywidualności artysty, wyrazem jego jednostkowej wolności, a nie zapisem jakiejś wizji dziejów, zastygłą w kamieniu lub brązie pamięcią narodu o swojej przeszłości⁹. W rzeczywistości ten właśnie aspekt najsilniej rozdzielił dwa powyższe pojęcie sztuki publicznej i sztuki w przestrzeni publicznej. Włączenie do dyskusji nad sztuką kwestii wieloznacznego terminu "sfera publiczna" wywołuje dodatkowe napięcia, zwłaszcza gdy rozważa się jej aspekt fizyczny. Niektórzy autorzy, jak na przykład Walter Grosskamp, wykazują gotowość do całkowitego zakwestionowania istoty fizycznej przestrzeni publicznej, sugerując, że ta przestrzeń może już dawno straciła swoje pierwotne znaczenie jako miejsce publicznej debaty nad kwestiami o istotnym społecznym znaczeniu i stała się *miejscem, w którym odwracamy wzrok, miejscem rozkojarzonego, pobieżnego spojrzenia, miejscem wizualnej odmowy udziału*¹⁰. Odpowiedzią na to ponownie staje się amerykański muralizm. Wspólne obrazy i słownictwo wywodzące się z kubizmu rozwinęły się w złożoną, organiczną metaforę. Całe ściany zostały przekształcone w serię splecionych ze sobą symboli, podobnie jak słowa łączone są w zdania, a zdania w akapity. Pięść stała się flagą, gołębicą, włosami i twarzą. Szybkość, niezbędna w tajnym, nielegalnym malarstwie, zadecydowała o wysokim stopniu uproszczeń i zastosowaniu płaskich, jasnych kolorów, pomyślanych z większą dbałością o przejrzystość wizualną niż o efekty naturalistyczne. Zatem elementy „nowoczesności” rozwinęły się w sposób naturalny, bez świadomego poszukiwania stylu. Mural Rio Mapocho odtworzony w Nowym Jorku był najbardziej ambitnym ze wszystkich projektów Brigada Ramona Parra. Namalowany nad rzeką, obok dużego i popularnego parku w Santiago, biegł przez ponad ćwierć mili, pomiędzy dwoma mostami. Nad jego ukończeniem pracowało około pięćdziesięciu „brygadystów” przez ponad tydzień. Mural zaczynał się cytatem Pabla Nerudy: *Daleś mi ojczyznę jako nowe narodzenie*. Pięć pięści przedstawiało naród zmobilizowany do odrodzenia, maszerujący ze swoimi flagami i lud odrodzony. Zbiorowa realizacja tych dzieł jest być może najważniejszym elementem sztuki

⁹ G. Dziamski, *Sztuka publiczna* [w:] *Kultura i społeczeństwo* 2005, nr 1, s. 47–55.

¹⁰ Cyt. za: G. Matt, *Sztuka i skandal*, [w:] *Publiczna przestrzeń dla sztuki*, dz. cyt., s. 26.

w ogóle, znaczącym odejście od koncepcji indywidualnego „geniuszu” jako warunku wstępnego tworzenia „sztuki”.

Przestrzeń istnieje, gdy weźmie się pod uwagę wektory kierunku, prędkości i zmienne czasowe. Tak więc przestrzeń składa się z przecięć ruchomych elementów. Jest ona w pewnym sensie aktywowana przez zespół rozmieszczonych w niej ruchów. Przestrzeń pojawia się jako efekt wytwarzany przez operacje, które ją orientują, sytuują, temporalizują i funkcjonują w poliwalentnej jedności konfliktowych programów lub umownych bliskości. Z tego punktu widzenia, w odniesieniu do miejsca, przestrzeń jest jak słowo, gdy jest wypowiedziane, to znaczy, gdy jest uchwycone w dwuznaczności aktualizacji, przekształcone w termin zależny od różnych konwencji, usytuowane jako akt teraźniejszości (lub czasu) i modyfikowane przez transformacje spowodowane przez kolejne konteksty. W przeciwieństwie do miejsca, nie ma zatem żadnej jednoznaczności ani stabilności „właściwości”¹¹.

Kwestia braku neutralności przestrzeni nie jest zastrzeżona wyłącznie dla Zachodu. Jednak w Polsce spór dotyczy bardziej różnie formułowanej dominacji istnienia, ujawniającej się w stanowiskach politycznych i decyzjach władz oraz instytucji kulturalnych. Dało to swój wyraz m.in. w trakcie obrad komitetu powołanego w ramach organizacji Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Kwestia estetyzowania przestrzeni publicznej stała się w rzeczywistości inwazją w sferę czysto społeczną. Jak to określa Claude Lefort „przywłaszczenie przestrzeni publicznej¹²” nie musi być nawet ukrywane. Wręcz przeciwnie, często bywa niemal ostentacyjne. Można to zauważyć na przykładzie takich interwencji jak przejmowanie władzy w czołowych polskich instytucjach takich jak Zachęta, czy w ostatnim roku Muzeum Sztuki w Łodzi. Należy zatem zadać pytanie, gdzie leży granica dyskursu publicznego.

¹¹ M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984.

¹² O koncepcji Lefort’a o sferze publicznej w jego eseju *Les droits de l'homme et l'Etat-providence* [w:] Claude Lefort: *Essais sur le politique*. Paris: Editions du Seuil, 1986.

Rozdział II

Geneza I Biennale Form Przestrzennych

Mówiąc o genezie Biennale Form Przestrzennych należy nakreślić historię samego miasta, w którym było organizowane, a przede wszystkim jego ostatnich lat od drugiej połowy XX wieku. W dniu 10 lutego 1945 r. wojska II Frontu Białoruskiego zdobyły Elbląg, który po 173 latach powrócił do Polski. Miasto zniszczone było w 65 procentach. Od tego czasu rozpoczyna się nowa, powojenna historia Elbląga. Okres odbudowy i budowy a za razem kształtowania społeczeństwa. Ludność, która po wojnie znalazła tu swój nowy dom i warsztat pracy rzadko miała okazję zetknąć się z prawdziwą sztuką, zwłaszcza że wojna zniszczyła wszystkie ślady i zabytki dawnej kultury. Pierwsze kroki ku poprawie sytuacji kulturalnej miasta podjął Gerard Jürgen Blum Kwiatkowski. Artysta o znaczeniu europejskim, malarz, twórca instalacji, teoretyk, kurator sztuki i animator życia artystycznego¹³. *Najbliższym zamierzeniem jest rozpoczęcie prac nad kształtowaniem przestrzeni w mieście, poprzez wychodzenie ze sztuką na zewnątrz, by stała się ona bodźcem emocjonalnym w kształtowaniu świadomości człowieka*¹⁴. Jedną z pierwszych propozycji wyjścia ze sztuką na zewnątrz i zainteresowania nią szerszej publiczności, zanim w ramach I Biennale w Elblągu pojawiły się formy przestrzenne, był pokaz prac studenckich w witrynach sklepowych, co Janusz Hankowski wspomina w następujący sposób:

*Pierwszą Galerią Kwiatkowskiego dla miasta- wie Pani, co było? Na ulicy 1 Maja opróżniono wystawy sklepowe, załatwiłem mu kilkadziesiąt obrazów studenckich w Gdańsku i on je tu przywiózł, i wystawił w całym mieście- we wszystkich oknach sklepowych- obrazy artystów. To trzeba być wariatem, proszę Pani. [...] to było jeszcze przed Biennale, długo przed Biennale. To były jego działania, które prowadziły do założenia Galerii*¹⁵.

Koncepcja ta szybko przekształciła się w serię wystaw ulicznych, znanych jako Salon Ulicy Galerii EL, inaugurowany w 1962 roku. Lokalizacja tych wydarzeń obejmowała witryny sklepowe oraz okna czytelnicy Biblioteki Miejskiej przy ulicy Hetmańskiej. Na tych ekspozycjach ponownie prezentowano prace studentów PWSSP w Gdańsku, a także rzeźby

¹³ <https://galeria-el.pl/poznaj-historie-galerii-el/gerard-jurgen-blum-kwiatkowski/> [data dostępu: 22.05.24 r.].

¹⁴ Projekt I Biennale sztuki socjalistycznej, *Rocznik Elbląski*, t. 3, 1966.

¹⁵ J. Hankowski, *Rozmowy o Gerardzie Kwiatkowskim „Po prostu trudno mówić o przyjaźni, która trwa ponad 60 lat...”*, [w:] Gerard Kwiatkowski / Jürgen Blum. *Żołnierz Galerii EL w Elblągu*, red. K. Dzieweczyńska, Wydawnictwo Bernardinum Sp. z o.o., Elbląg 2014, s. 49–50.

ceramiczne autorstwa Krystyny Sulewskiej-Figiel, grafiki Jana Góry, szkice i monotypie Janusza Hankowskiego oraz szkice Barbary Argasińskiej. Każdą z tych wystaw odwiedziło około 20 tysięcy osób. Prace prezentowane w witrynach okiennych zachęcały przechodniów do chociażby krótkiej chwili zainteresowania, dotykając większej liczby osób niż typowe galerie sztuki. Były dostępne dla wszystkich do oglądania bezpośrednio na ulicy, co stanowiło rewolucję w stosunku do tradycyjnego modelu, gdzie sztuka była kontemplowana w ekspozycyjnych salach muzeów i galerii. Wystawy w witrynach sklepowych to oczywiście praktyka powszechnie znana również poza Polską, ale w latach 60. XX wieku był to co najmniej ewenement. Znaczenie ma w tym przypadku również lokalizacja. Tego typu inicjatywa ma prawo wyraźnie wybrzmieć o ile jest pierwszą lub niespodziewaną stycznością ludzi ze sztuką. Z tego względu jest praktykowana do dziś, a najlepszą recepcją cieszy się właśnie w mniejszych miejscowościach. Świetnym tego przykładem i najbardziej aktualnym jest wystawa tkanin Aleksandry Świder w wystawach sklepowych przy rynku w Dobrodzieniu w kwietniu tego roku. Co łączy tę wystawę z postacią Kwiatkowskiego to wizja kuratorki pokrywająca się z jego założeniami dotyczącymi dostępności sztuki i jej wpływu na kształtowanie wrażliwości mieszkańców.

Ludziom bardzo spodobała się ta inicjatywa. Przeżywali szok kulturowy, ponieważ było to pierwsze tego typu wydarzenie¹⁶.

W Elblągu w latach sześćdziesiątych Salon Ulicy również stanowił niezwykłą atrakcję w przestrzeni miejskiej, przyciągając uwagę i stając się tematem rozmów wśród mieszkańców. Kwiatkowski pragnął, aby sztuka stawiała się częścią codziennego życia mieszkańców, wpływając nie tylko na ich doznania estetyczne, ale również na ich wrażliwość, refleksję i świadomość. Choć ingerencja Salonu Ulicy w przestrzeń publiczną była przejściowa i nie pozostawiała trwałych śladów, jego wystawy wzbudzały zainteresowanie przechodniów, przerywając rutynę dnia codziennego i zachęcając do spacerów. Po zakończeniu wystaw, pozostawały jedynie plakaty oraz, co miało znaczenie dla Kwiatkowskiego, doznania odbiorców¹⁷.

Metodą na popularyzowanie sztuki były również plenery organizowane poza głównymi ośrodkami kulturalnymi. W ten sposób zrealizowano I Plener w Osiekach w 1963 roku. Fakt, że takie plenery odbywały się w niewielkich i oddalonych od centrum ośrodkach powodował,

¹⁶ z rozmowy z kuratorką Alicją Tkaczyk, Łódź 2024.

¹⁷ K. Dzieweczyńska, *Mechanizmy partycypacji w działalności Gerarda Kwiatkowskiego* [w:] *Powidoki* nr 3, 2020 s. 79.

że teoretycznie takie przedsięwzięcia nie miały możliwości szerszego oddziaływania, ale jednocześnie stwarzały organizatorom większy margines swobody twórczej. Dodatkowo ich organizowanie na prowincji doskonale wpisywało się w społeczno-polityczne postulaty awansu i edukacji kulturalnej szerokich mas społecznych, a więc było dla władz komunistycznych sygnałem o społecznej użyteczności takich inicjatyw¹⁸.

Tego typu wydarzeniem było I Biennale Form Przestrzennych. Oprócz celu uświadamiania i kształtowania świadomości jednostek (*Dzieło artysty stanie się bodźcem emocjonalnym...*¹⁹), jego koncepcja obejmowała również aspekty dotyczące kształtowania otoczenia i organizacji przestrzeni miejskiej poprzez trwałą ingerencję w jej strukturę:

*Twórcy nie wysyłają swoich dzieł na czasową wystawę, lecz tworzą na miejscu, ustawiającw plenerze – na przestrzeni przez siebie wybranej, dzieła, pozostawione w darze społeczeństwu. Twórca kształtować będzie formę dla konkretnej przestrzeni, z koniecznością uwzględnienia współdziałania otoczenia. [...] Dzieła sztuki wyjdą z ciasnych ram muzeów i sal wystawowych, staną się naszą codziennością*²⁰.

Koncepcja Biennale zrodziła się dzięki współpracy między elbląskimi działaczami, artystami i inżynierami związanymi z Galerią EL oraz artystami z Klubu Krzywe Koło, takimi jak Marian Bogusz, Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski i Stefan Gierowski. Szczególnie aktywna rola Bogusza, integrującego środowisko ówczesnej awangardy oraz jego liczne kontakty towarzyskie, czynią go kluczowym współtwórcą ideowego programu Biennale. Elbląg wnosił do projektu nie tylko doskonałe kontakty z lokalną administracją – Kwiatkowski był członkiem Rady Narodowej – ale również z Zakładami Mechanicznymi ZAMECH, skąd pochodzili założyciele Galerii EL i Klubu Młodej Inteligencji Czerwona Oberża. Początkowa koncepcja Komitetu Organizacyjnego przewidywała organizację wielkiej, plenerowej, międzynarodowej imprezy pod nazwą I Biennale Sztuki Socjalistycznej, na którą planowano zaprosić trzydziestu artystów z Polski i dwudziestu twórców z krajów bloku socjalistycznego. Jednak pod koniec października 1964 roku nazwa ta została zmieniona na Biennale Form Przestrzennych. Ze

¹⁸ J. Denisiuk, *Z problemów teatralizacji przestrzeni miasta. Udział Jerzego Krechowicza w Elbląskim Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku* [w:] Jerzy Krechowicz: *Po śladach awangardy* red. Łukasz Guzek, Gdańsk 2019.

¹⁹ *Dzieło artysty stanie się bodźcem emocjonalnym, wyzwajającym doznania, których człowiek bądź nie posiadał w ogóle, bądź miał je w stopniu ograniczonym, bowiem z dziełem sztuki stykał się w nienaturalnym, sztucznym i ciasnym pomieszczeniu sali wystawowej, w której nawet najciekawsze dzieło sztuki jest ekshumowaną mumią.*, [w:] Założenia ideowo-artystyczne I Biennale Form Przestrzennych, dwie kartki maszynopisu w Archiwum CS Galeria EL, maszynopis niedatowany, s. 1.

²⁰ Tamże.

względem na ograniczone fundusze nie udało się zaprosić planowanej liczby uczestników zagranicznych. Znamienne jest, że Bogusz do udziału w Biennale, będącym imprezą głównie rzeźbiarską, zapraszał przede wszystkim malarzy, dla których praca w przestrzeni otwartej była nowym doświadczeniem.

Lektura dokumentów programowych I Biennale Form Przestrzennych nasuwa wnioski, że u podstaw ideowych pleneru w Elblągu musiały leżeć postulaty propagowane przez artystów skupionych wokół Galerii Krzywe Koło. Zawarte w programie warszawskiego klubu koncepcje, takie jak: integracja sztuki, przemysłu i nauki w celu uczynienia polskich miast bardziej przyjaznymi; organizowanie wystaw w wielkich ośrodkach przemysłowych (a takim był ówczesny Elbląg) przy współpracy robotników i artystów; aktywizacja kulturalnej prowincji – współbrzmiały z oficjalną polityką PRL-u oraz hasłami industrializacji i upowszechniania sztuki wśród szerokich mas społecznych²¹.

W rozumieniu Kwiatkowskiego abstrakcyjne formy przestrzenne miały przekształcać otaczający świat człowieka – jego codzienność i miejsce, w którym żyje – w artystyczny obraz, a przez to wzbogacać go i wpływać na jego rozwój. Sztuka, uwzględniając obecność człowieka, miała być częścią życia.

*NIE MARTWY OBRAZ, ILUZJA DLA CZŁOWIEKA: ALE ŻYWY CZŁOWIEK W ŻYWYM OBRAZIE. Niech świat będzie obrazem. Niech to, co jeszcze dziś nazywamy mieszkaniem, przekształci się w obraz. Niech to, co jeszcze dziś nazywamy architekturą, będzie kształtem wynikającym z naturalnego układu krajobrazu*²².

Prace w przestrzeni miałyby być integralną częścią otoczenia, nie jako izolowane artefakty, które w muzealnych salach przypominają „wydobywane z grobów mumie”, ale raczej miały harmonijnie wpisywać się w nieustanny obraz świata, który zmienia się wraz z ludzkim ruchem, przy czym człowiek sam jest jego integralną częścią. Istotą było, aby te dzieła nie zakłócały naturalnego krajobrazu, lecz stawały się organiczną częścią otaczającej przyrody. Zakładano nie naruszanie natury, lecz kształtowanie jej tak, aby służyła jako materiał do kreacji²³. Sztuka sama w sobie stała się również elementem natury – niezakłóconym, lecz ukształtowanym przez

²¹ Założenia ideowo artystyczne I Biennale Form Przestrzennych, dwie kartki maszynopisu w Archiwum CS Galeria EL, maszynopis niedatowany, s. 1.

²² Tamże.

²³ Tamże

artystę, który poprzez swoją wrażliwość tworzył obrazy, których piękno miało oddziaływać na wrażliwość widza, stając się częścią jego doświadczenia.

W rzeczywistości w działania wokół Biennale Form Przestrzennych zaangażowane było całe miasto i nikt (jak przyznają dzisiaj w Elblągu wszyscy) nie zdawał sobie w pełni sprawy ze skali tego przedsięwzięcia. Tyczy się to również plastyków, którzy przyjęli zaproszenia, a których w sumie zjechało się do Elbląga prawie pięćdziesięciu. Trzeba było niemal tygodnia by przygotować ich i aby sami się przygotowali do rozpoczęcia pracy nad formami. Planowane były na to trzy dni, lecz takie opóźnienie spowodowane było niemożliwością realizacji projektów, z którymi przyjechała część artystów. Wobec wymogów niecodziennego tworzywa, technologii jego obróbki i problemów konstrukcyjnych z nim związanych- okazały się one kompletnie nieprzydatne. Rozpoczęto od zapoznania plastyków z terenem miasta oraz zaproponowanymi lokalizacjami przyszłych form przestrzennych, uzgodnionymi z architektem miejskim. Dodatkowo, przeprowadzono wizyty w zakładach, gdzie miały być tworzone formy oraz wykłady na temat metalu, metalurgii, teorii spawalnictwa i innych pokrewnych zagadnień. Wielu plastyków po raz pierwszy miało okazję wejść do hal produkcyjnych w Elblągu. Ponadto, tylko niewielka liczba z nich miała wcześniejsze doświadczenie związane z metalem. Nikt nie zdawał sobie sprawy z potencjalnych problemów konstrukcyjnych i wytrzymałościowych, co prowadziło do sytuacji, gdzie niektóre pierwotnie zaprojektowane formy dosłownie musiałyby zawisnąć w powietrzu. Po nieudanych próbach przekucia kreatywnych wizji w rzeczywistość, kilku plastyków zdecydowało się wycofać z udziału w biennale. Pozostało 41 uczestników, w tym najliczniejsza grupa 18 osób z Warszawy, a także przedstawiciele środowisk plastycznych z Łodzi, Poznania, Lublina, Krakowa, Wrocławia, Białegostoku, Koszalina, Torunia, Gdańska oraz dzięki Gerhardowi Kwiatkowskiemu, Elbląga. Dodatkowo, w gronie uczestników Biennale znaleźli się Włozka i Amerykanin polskiego pochodzenia, którzy przebywali w Polsce jako stypendyści, Węgier i sześciu Czechów, którzy przyjechali na własną rękę, ponieważ pierwotnie planowano zaprosić plastyków także spoza kraju. Warto zauważyć, że spośród tych, którzy ostatecznie podjęli się pracy nad formami przestrzennymi, tylko jedna czwarta stanowili rzeźbiarze. Większość przybyłych do Elbląga artystów to malarze, a także kilku plastyków specjalizujących się w dziedzinach tak odległych od metalu i form przestrzennych, jak tkanina czy projektowanie wnętrz. Po tygodniu pobytu w Elblągu większość uczestników rozpoczęła poszukiwanie złomu na składowiskach, jednocześnie tworząc szkice i makietki przyszłych form. Następnie te projekty były dokładnie konsultowane z inżynierami. Również robotnicy bezpośrednio ingerowali w ostateczny kształt form, często

wymieniając się opiniami z plastykami. W ten sposób spawacze i inżynierowie stali się współtwórcami dzieł sztuki, mając bezpośredni wpływ na ich wykonanie. W katalogu z I Biennale zostali nawet uznani z nazwiska jako współtwórcy form. To był chyba pierwszy przypadek, gdy spawacz był wymieniany obok artysty czy profesora²⁴. Dyskusje z biur konstrukcyjnych przeniosły się do hal produkcyjnych, gdzie organizatorzy, inżynierowie i robotnicy często debatowali do późnych godzin wieczornych. Nadszedł czas montażu i ugruntowania pierwszych gotowych form. Większość zadań z tym związanych, poza Zamechem, zaangażowane były także inne przedsiębiorstwa, takie jak PKS, MPKG, MPK, Zarząd Zieleni Miejskiej, wielobranżowa spółdzielnia pracy oraz młodzież z lokalnej szkoły zamechowskiej i wojsko²⁵.

Kwiatkowski zasługuje na uznanie za to, że nie tylko zaangażował wielki zakład przemysłu ciężkiego w tworzenie abstrakcyjnych form o charakterze nieużytkowym, lecz także potrafił przekonać i zainspirować do działania zwykłego spawacza. Aby zaangażować Zamech w realizację pierwszego Biennale, Kwiatkowski wykorzystał swoją pozycję w fabryce, którą wypracował przez ponad 10 lat, a także swoje kontakty z inżynierami zakładu oraz funkcję radnego – był członkiem Komisji Kultury Miejskiej Rady Narodowej w Elblągu. Jednakże należy zauważyć, że takie zadanie mogło być trudne, biorąc pod uwagę warunki pracy panujące w Zamechu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które rzadko są omawiane. Pracownicy wykonywali tam ciężką pracę fizyczną przez osiem godzin dziennie przez sześć dni w tygodniu, w zamkniętych halach, narażeni na niezwykle hałas, kurz i upał²⁶.

*Idąc do pracy – często byli „skacowani”. [...] Jak wychodzili z Zamechu, to mieli już wszystkiego dosyć. A jak jeszcze się najedli, to w ogóle chcieli tylko świętego spokoju*²⁷ – tak wspomina tamte lata Paweł Freisler, który związany był wtedy zarówno z Galerią EL, jak i Zamechem.

Warunki, w jakich na co dzień funkcjonowali robotnicy stały się tematem XX Zwyczajnej Sesji Miejskiej Rady Narodowej w Elblągu. W materiałach przygotowanych na sesję można znaleźć wiele ważnych w tym zakresie informacji, które szczegółowo obrazują ówczesną sytuację:

²⁴ J. Osterczuk, *Refleksje świadka I Biennale Form Przestrzennych*, Elbląg 2015.

²⁵ I. Trojanowska [w:] *Głos Elbląga* nr 228, Elbląg 1965.

²⁶ K. Dzieweczyńska, *Mechanizmy partycypacji w działalności Gerarda Kwiatkowskiego* [w:] *Powidoki* nr 3, 2020 s. 79.

²⁷ Z rozmowy przeprowadzonej z artystą w Malmö, czerwiec 2018.

Badania środowiskowe wykazują nadal przekroczenia najwyższych dopuszczalnych stężeń czynników szkodliwych dla zdrowia bez mała na wszystkich stanowiskach szkodliwych w większości zakładów pracy [...]. Lekarze mają trudności w egzekwowaniu zasadniczych wniosków zmierzających do poprawy warunków pracy [...]. Na ogół większość zakładów pracy mieści się w budynkach starych, mniej lub bardziej zaadaptowanych dla potrzeb produkcji i wymogów higieny pracy [...]. Dużo do życzenia pozostawia zaopatrzenie w wodę do mycia, zwłaszcza ciepłą i odpowiednia wentylacja pomieszczeń. Urządzenia wentylacyjne ogólne, a szczególnie stanowiskowe (miejscowe), są niewystarczające i źle konserwowane [...]. W niektórych halach produkcyjnych stanowiska szkodliwe nieodizolowane od siebie, powodują narażenia złożone, na przykład młotkarzy – na pyły i dymy spawalnicze, spawaczy – na hałas i pył krzemowy z młotkowania. Połączenie stanowisk szkodliwych z nieszkodliwymi powoduje narażenie pracowników ze stanowisk nieszkodliwych na wdychanie substancji szkodliwych i nadmierny hałas. Powyższy stan ma miejsce szczególnie na hali nr 23 w Zamechu i innych. [...] Mimo stałego popularyzowania tematyki z zakresu oświaty zdrowotnej wśród załóg pracowniczych objętych przez przemysłową służbę zdrowia, stan świadomości higieniczno-sanitarnej pozostawia jeszcze wiele do życzenia²⁸.

Na podstawie cytowanego fragmentu łatwiej jest sobie wyobrazić zmęczonego i brudnego robotnika, o którym wspominał Paweł Freisler. Gerard Kwiatkowski pragnął wzbogacać życie tegoż robotnika poprzez sztukę. Działał stopniowo, obserwując blisko ich pracę i ludzi, podziwiając ich precyzyjnie wykonane elementy, takie jak śruby, tylnice, kotwice, turbiny i inne części okrętowe. Już na początku lat pięćdziesiątych zwrócił uwagę na zabrudzone kombinezony spawaczy i techników, dostrzegając w ich ubraniach roboczych "ślady pracy". Zachęcał robotników do oddawania zużytych kombinezonów, a następnie sam rozcinał je na kawałki, układając z nich kompozycje:

Oprawiałem te kawałki materii – ślady pracy, w ramki, by je pokazać ich twórcom. Jedni reagowali pukając się w czoła, inni jednak zdradzali zainteresowanie. I w ten sposób

²⁸ Ocena stanu zdrowotnego załóg zakładu pracy w powiązaniu z działalnością przemysłowej służby zdrowia. Materiały na XX Zwyczajną Sesję Miejskiej Rady Narodowej w Elblągu, wrzesień 1972, Archiwum Państwowe w Malborku, Nr Zespołu Archiwalnego 53 – Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Elblągu z lat 1949/50–1973, Teczek nr 28 – Protokoły z sesji MRN w Elblągu nr 19/72 – 22/72, 1972.

*powstał powód do wielogodzinnych nieraz dyskusji nad sztuką. To były początki. Z czasem rozpinalem w ramach cale kombinezony i rozdawalem je znajomym*²⁹.

Kwiatkowski zdawał sobie sprawę i akceptował fakt, że dla niektórych był postrzegany jako "zakładowy wariat", który eksperymentował ze sztuką, mając pracownię plastyczną w ruinach kościoła i organizując wystawy (Galeria EL w Zamechu pełniła rolę "kościoła zakładowego"). Nie ograniczał się jednak do jednorodnego wzbogacania świadomości czy rozwijania wrażliwości wobec sztuki poprzez dialog czy zaangażowanie w tworzenie. Działał kompleksowo, dbając zarówno o człowieka, jak i o plastyczną organizację przestrzeni (w kontekście artystycznym) oraz o poprawę warunków pracy. W Zamechu, w miejscu hałaśliwym od pracy turbin, zaprojektował organy parowe, które miały nie tylko przyciągać uwagę dzięki efektowi wizualnemu (emisji par z kolorowymi dymami), ale przede wszystkim redukować hałas. Choć projekt był realizowany przez dwa lata, nie został wdrożony, co przyczyniło się do decyzji Kwiatkowskiego o odejściu z Zamechu.

*Każdy człowiek zasługuje na sztukę; trzeba go w nią wciągnąć i pomóc mu, by czerpał z niej radość na swoim poziomie*³⁰.

W 1965 roku, w przeciągu kilku miesięcy, powstało kilkadziesiąt metalowych form. Większość z nich przetrwała do dzisiaj, lecz niestety ich stan nie jest zadowalający, a wiele wymaga natychmiastowej konserwacji. Po ponad 50 latach zrosły się one z krajobrazem miasta na tyle silnie, że przestały być zauważalne dla mieszkańców. Część wciąż stoi w swoim pierwotnym miejscu, choć ono już nie przypomina tego sprzed ponad pół wieku, a inne zmieniły położenie. Miasto przeszło liczne zmiany, a ewolucje urbanistyczne nie brały pod uwagę istnienia tych obiektów. Do dziś nie ustalono, kto jest właścicielem oraz kto ponosi odpowiedzialność za ich obecny stan. Dlatego też, bez znajomości historii i kontekstu, trudno zauważyć w nich tytułowe "Żelazne kwiaty" z reportażu z 1965 roku, nagranych podczas pierwszej edycji Biennale Form Przestrzennych, ani odnaleźć związek poszczególnych form z ich kontekstem powstania i umiejscowienia. Dodatkowo, należy pamiętać, że Elbląg w latach sześćdziesiątych nie był jedną spójną jednostką urbanistyczną. Jego centrum składało się z szeregu chaotycznie rozmieszczonych "wysp" zabudowy, połączonych pasmami zieleni i terenów zniwelowanych. Dlatego też formy przestrzenne były głównie komponowane na tle ruin, zieleni i drzew, co

²⁹ *Zastanawiam się, czy mam jeszcze coś do dodania...*, trzy kartki maszynopisu w Archiwum CS Galeria EL, maszynopis niedatowany, s. 1–2.

³⁰ Z wywiadów przeprowadzonych z artystą przez Karolinę Bregułę w Elblągu i w Hünfeld w 2009 roku. Zapis rozmów znajduje się w archiwum autorki.

sprawiało, że wówczas było trudno ich nie zauważyć³¹. Nowe formy wzbudzały różnorodne reakcje, a wiele z nich szybko otrzymała od mieszkańców własne nazwy:

Bardzo wiele form, chociaż artyści nie chrzcili swych dzieł, ma już nazwy. [...] I tak na przykład forma Krystyny Sulewskiej-Figiel w Parku Traugutta to Światowid, forma Jerzego Lengiewicza przy al. Świerczewskiego to radar, forma Henryka Stażewskiego to zjeżdżalnia, a Magdaleny Więckówny – wir morski. Jest też altanka i gablotka, są bednarki, czołgi, kły, kosynierzy, tańczące Eurydyki i nawet – wojna w Wietnamie³².

Bywało też, że jedna forma otrzymywała więcej niż jedno imię, np. rzeźbę autorstwa Lecha Kunki zwano żubrem lub plastrzem miodu; Juliana Bossa-Gosławskiego – statkiem kosmicznym, palącym się ogniskiem, agawą czy kaktusem; Antoniego Starczewskiego – słońcem, kołem, gwiazdą lub tarczą³³. Bez problemu określano ich lokalizację, podając nazwy ulic, placów, parków, w których stanęły poszczególne z nich, rzadziej zaś znane były nazwiska ich autorów. To zjawisko trwa nadal, mimo upływu lat. Formy wciąż wywołują skojarzenia wśród nowego pokolenia, które dodaje do nich współczesne odniesienia, jak na przykład "Batman" dla formy przestrzennej Zbigniewa Książkiewicza, stworzonej podczas trzeciego Biennale. Większość z tych struktur nadal nie jest kojarzona przez mieszkańców z nazwiskiem ich twórców. Pierwsze Biennale miało na celu nie tylko plastyczną organizację przestrzeni za pomocą abstrakcyjnych metalowych obiektów, ale także łączenie sztuki z przemysłowym środowiskiem robotniczym. Autorami form nie byli tylko artyści, lecz również robotnicy Zamechu, którzy nie pozostali anonimowi podczas pierwszego Biennale. Nazwiska wielu z nich często figurowały na liście współautorów lub współtwórców konkretnych form. Ręcznie sporządzona lista pracowników nagrodzonych za pomoc przy realizacji form pierwszego Biennale Form Przestrzennych zawiera około 30 nazwisk. Kwiatkowski niejednokrotnie podkreślał znaczenie robotników i wartość ich pracy:

Formy elbląskie są dziełem zespołowym. Robotnik czy technik, przed którym metal nie ma tajemnic, podpowiada niejednokrotnie twórcy ciekawe rozwiązanie. Wzajemne stosunki ułożyły się bardzo pomyślnie. Oparte są na obustronnym uznaniu pracy

³¹ J. Osterczuk, *Refleksje świadka I Biennale Form Przestrzennych*, Elbląg 2015.

³² I. Trojanowska, *Za i przeciw. I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „Głos Elbląga”, Elbląg 1965.

³³ Z badań przeprowadzonych przez Elżbietę Sojkę w pracy dyplomowej *Recepcja form przestrzennych przez ludzi starszych na przykładzie mieszkańców Elbląga*, napisanej pod kierunkiem dr Danuty Żebrowskiej, Państwowe Zaoczne Studium Oświaty Kultury Dorosłych, Ośrodek Dydaktyczny w Gdańsku, Gdańsk 1974, Archiwum CS Galeria EL.

*kontrahenta za fachową i konkretną. Metalowców intryguje, bawi nietypowa robota, współpraca z ludźmi sztuki wydaje się im sprawą jednocześnie egzotyczną i pożyteczną. Jesteśmy przekonani, iż będą bronić w swoim środowisku form, które przecież współtworzyli*³⁴.

Formy zlokalizowane są w centrum miasta, obejmując głównie obszary Starego i Nowego Miasta oraz Śródmieścia. Część z nich została przeniesiona na obrzeża. Zazwyczaj są one zestawione w grupy kompozycyjne, którym w zależności od położenia można przypisać różne funkcje. W ten sposób wyróżniają się formy zlokalizowane przy głównych trasach, ważnych skrzyżowaniach lub rondach. W tej kategorii unikalną wartość kompozycyjną i przestrzenną mają rzeźby rozciągnięte na kilometrowym odcinku alei Tysiąclecia, która jest arterią tranzytową na trasie Warszawa–Gdańsk. Ich oprawę stanowią z jednej strony trój-elementowe prace autorstwa Mariana Bogusza i Artura Brunsza, oddzielone zdegradowaną już kompozycją Gerarda Kwiatkowskiego, a z drugiej strony formy Juliusza Woźniaka i Kajetana Sosnowskiego. Ta grupowa realizacja miała, według zamierzeń Bogusza, tworzyć dla podróżnych wrażenie oglądania sztuki, jak na wytyczonej trasie w galerii, dzięki odpowiedniemu dozowaniu wizualnych napięć. Wydaje się, że efekt ten działa do dziś, a przemierzający się ulicą lub zatrzymujący się na światłach kierowcy, czują się jak w swoistym "salonie rzeźby" - rzeźby są zauważalne dzięki swojej czerwieni, która kontrastuje z szarością ulic i bloków oraz zielenią pobliskiego osiedla. To, co działa doskonale na alei Tysiąclecia, nie sprawdza się już tak dobrze na ulicy Rycerskiej, prowadzącej do centrum miasta. Rzeźby wzdłuż tej ulicy funkcjonują osobno i na tle otaczających budynków mieszkalno-użytkowych wyglądają jak niezwiązane ze sobą elementy. Wśród tych form znajdują się prace Magdaleny Więcek-Wnuk, Wandy Gołkowskiej i Stanisława Sikory, nad którymi góruje zaniedbana już praca Bogusława Szwacza, sprawiająca wrażenie zagubionego kolażu ze względu na swoją ażurową konstrukcję z umocowanymi elementami przemysłowymi. Osobną kategorię form stanowią formy, umieszczone w miejskich parkach. W tym kontekście spotykamy dwie różne sytuacje. W parku im. Michała Kajki, będącym kompleksem zieleni otoczonym przedwojenną zabudową mieszkaniową, rzeźby rozmieszczone są na rozległych, otwartych przestrzeniach, oddzielone od siebie na tyle, by były widoczne. Naturalnie wpisują się w ten krajobraz dzieła Zbigniewa Dłubaka, Bohdana Załęskiego, Adama Marczyńskiego i Jerzego Lengiewicza. Inny klimat panuje w parku im. Romualda Traugutta,

³⁴ G. Kwiatkowski, *Jesteśmy optymistami* [w:] *Polska* nr 11, 1965.

gdzie prace Miloša Urbáška i Eduarda Ovčáčka wyłaniają się niespodziewanie z krzewów, przypominając metalowe stwory. Rzeźba Jerzego Fedorowicza, znajdująca się w pobliżu, wtapia się w szereg tablic ustawionych wzdłuż ulicy, a dzieło Jana Chwałczyka, umieszczone wyżej na zboczu, nieudolnie próbuje nawiązać dialog z papieskim krzyżem i greckokatolicką cerkwią. Wiele rzeźb funkcjonuje samotnie, co sprawia, że szczególnie odczuwają zmiany kontekstu przestrzeni, które zachodzą od lat 80. XX wieku, a zwłaszcza w ostatniej dekadzie. Przykładem jest praca Henryka Stażewskiego, starannie umieszczona w miejscu i proporcjach, które miały pozwolić na jej naturalne przedłużenie w postaci wieży katedry św. Mikołaja. Odbudowane później kamienice, stylizowane na staromiejskie, skutecznie zasłaniają teraz widok na katedrę, uniemożliwiając zaplanowany przez artystę ogląd tej kompozycji. Z zupełną zmianą otoczenia wokół form spotykamy się w przypadku dzieł Lecha Kunki i Zbigniewa Gostomskiego. Początkowo doskonale wkomponowane w krajobraz miasta, obecnie zostały one zepchnięte na margines. Szczególnie dotkliwa jest zmiana otoczenia pracy Gostomskiego. Obecnie rzeźba ta nie odnajduje się w zatłoczonej i zagraconej pobliskiej ulicy. Kiedyś rzeźby były otoczone ruinami, starymi brukowanymi ulicami oraz pustymi, niezagospodarowanymi przestrzeniami, przez co ich punkty odniesienia stanowiły inne, dominujące elementy przestrzenne, takie jak tranzytowa droga czy wieża kościoła św. Mikołaja. W przypadku braku takich punktów, szukano innego układu odniesienia. Oczywiście, nie można było przewidzieć, że ten układ pozostanie niezmienny przez dekady. Krótkowzroczne inwestycje miejskie, jak twierdzi architekt krajobrazu Andrzej Jankowski³⁵, wprowadziły nowe elementy, które drastycznie zmieniły sytuację, w jakiej powstały rzeźby, i to na niekorzyść. Jankowski uważa, że jest to wynik niewłaściwego podejścia służb miejskich do aranżacji i pielęgnacji terenów zieleni w bezpośrednim otoczeniu tych form. Ponadto, upływający czas negatywnie wpływa na stan techniczny wielu realizacji. Galeria EL na bieżąco zajmuje się ich naprawą, ale są to najczęściej doraźne działania, wymuszone bieżącymi potrzebami. Zaskakujący może być stan rzeźby Gerarda Kwiatkowskiego, będącej częścią pokazowej kompozycji grupowej na al. Tysiąclecia. Pilnych prac konserwatorskich wymagają także inne obiekty, w tym m.in. dzieło Stażewskiego. Przy nielicznych rzeźbach znajdują się poziome tablice z informacjami o autorze i współpracownikach z Zamechu, jednak takich tablic jest zdecydowanie za mało. Nie

³⁵ A. Jankowski, *Degradacja otoczenia form przestrzennych* [w:] *W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, red. Karina Dzieweczyńska, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2015 s. 282–293.

wszystkie obiekty w przestrzeni miejskiej są prawdziwymi efektami biennale, co może prowadzić do pomyłek. Eksperyment artystyczny z 1965 roku miał być także eksperymentem społecznym, którego celem było integrowanie jednostek w świadome społeczeństwo poprzez odpowiednie kształtowanie otoczenia. Choć dziś może to brzmieć utopijnie, to w podstawowych zarysach i z nowymi terminami, idea ta nie odbiega zbytnio od współczesnych koncepcji rozwoju miasta. Warto przypomnieć, że w 2010 roku władze Elbląga zdecydowały się przeprowadzić badanie „Pamięć miejsca i relacje z miejscem zamieszkania wśród mieszkańców Elbląga”. Ważnym kontekstem tego badania był fakt, że miasto, podobnie jak inne miejscowości na obszarze Ziemi Zachodnich i Północnych, zmieniło swoją przynależność państwową, a wraz z nią swoją populację. Wyniki badania mogą jednak zaskakiwać, ponieważ formy przestrzenne nie zostały w nim dostrzeżone, podobnie jak osoba Gerarda Kwiatkowskiego w części dotyczącej słynnych postaci w historii Elbląga³⁶. Być może jest to kolejny dowód na niepowodzenie konstruktywistycznych idei, które przyświecały realizacji I Biennale Form Przestrzennych³⁷.

Z punktu widzenia władz, biennale i sympozja były postrzegane jako instrumenty mające na celu nadanie tzw. Ziemiom Odzyskanym polskiego charakteru i zatarcie ich niemieckiego dziedzictwa, a także „proletaryzację kultury artystycznej, mającą potwierdzać przewodnią rolę klasy pracującej³⁸”. Dlatego władze chętnie wspierały finansowo, poprzez lokalne ośrodki przemysłowe, nawet sztukę conceptualną, aby stała się ona symbolem tych terenów, wizytówką „ziemi bez historii”, jak określiła je Dorota Monkiewicz³⁹. Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70, Plenery Koszalińskie w Osiekach, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu oraz Sympozja Złotego Grona w Zielonej Górze mogą być postrzegane jako specyficzne formy promocji, modernizacji i polityzacji tych obszarów. Niewątpliwie, pełniły one rolę propagandową dla władz (np. Sympozjum Wrocław ’70 było związane z obchodami 25-lecia Powrotu Ziemi Odzyskanych do Macierzy), co było albo akceptowane przez artystów, albo

³⁶ A. Chwiałkowska, *Świat z metalu – czyli o Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, [w:] *ARTykuły. Magazyn Studentów Historii Sztuki KUL*, 7 (2013), s. 118–124, http://www.kul.pl/files/1085/public/ARTykuły/2013/8._ELBLAG.pdf [data dostępu: 22.05.24 r.].

³⁷ Mocno krytyczny głos w tej sprawie zabrał ostatnio m.in. Jakub Banasiak, określając „biennale” jako kolejne modernistyczne ruiny, pozostawione same sobie, meblujące miejską przestrzeń w sposób niezwykle inwazyjny dla przeciętnego mieszkańca. Wedle krytyka, w Elblągu zignorowano dwa kluczowe – wyróżnione przez Halinę Taborską – parametry dla projektowania sztuki publicznej: stosunek artysty do masowego odbiorcy oraz interakcję dzieła z miejscem jego ekspozycji.

³⁸ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2011.

³⁹ *Ziemie Odzyskane* [w:] *Dzikie Pola. Przewodnik po wystawie*, red. Dorota Monkiewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Współczesne Wrocław, Warszawa-Wrocław 2015, s. 41–44.

przez nich zauważane i krytykowane, jednak skupiali się oni głównie na możliwości tworzenia i realizacji swoich pomysłów w towarzystwie przyjaciół i znajomych. Pomimo propagandowego charakteru tych wydarzeń, miały one znaczący wpływ na polską sztukę, chociaż wówczas mogły być marginalizowane i niedoceniane. Ich znaczenie jest teraz ponownie analizowane w literaturze i wystawach dotyczących tamtego okresu. Na plenerach i sympozjach powstało wiele koncepcji prezentacji sztuki, które nadal są aktualne, jak sztuka w przestrzeni miejskiej (Elbląg), sztuka w służbie ekologii (Ziemia Zgorzelecka) czy sztuka pojęciowa (Osieki). Plenery można rozumieć jako zjawisko, które miały istotny wpływ na kształtowanie polskiej sztuki tamtego okresu. Jak zauważył Piotrowski, była to *fuzja politycznych i ideologicznych przesłanek z ambicjami twórców do kreowania nowoczesnych, a jednocześnie autonomicznych działań i dyskusji o sztuce*⁴⁰; biennale i sympozja odbywały się zgodnie z *pewnym konsensusem między władzą a społeczeństwem, czyli administracją partii komunistycznej i środowiskiem artystycznym*. Na mocy tego porozumienia *politycy mieli swoje rocznice polonizacji dawnych ziem niemieckich i ideologiczną satysfakcję z koegzystencji robotników i inteligencji [...], artyści zaś wielkie wydarzenia organizowane za państwowe pieniądze, na których mogli realizować swoje projekty, z wyjątkiem bezpośredniej krytyki systemu władzy*⁴¹.

Warto podkreślić, że w czasach PRL-u sympozja i plenery były jedynym sposobem integracji artystów z różnych miast. Brak rynku sztuki sprawiał, że jej obieg był nieregulowany i zależny od mecenatu państwowego. W drugiej połowie lat 60. oraz w latach 70. sztuka kształtowała się poprzez dialog między artystami i teoretykami, a spotkania oraz wymiana materiałów były kluczowe dla spajania środowiska artystycznego. Włodzimierz Borowski w 1970 roku podczas Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 zaprezentował projekt "Dialog", w którym postawił naprzeciwko siebie dwa krzesła z nazwami miast "Wrocław" i "Elbląg" oraz napisem "Dialog". Projekt ten można interpretować jako ironiczny komentarz na temat biennale, a także jako metaforę sieci tworzonej przez sympozja i wspólne wystawy. Dziś biennale są kluczowymi wydarzeniami w świecie sztuki, promującymi nie tylko artystów, ale i kuratorów, stając się ważnymi punktami na mapie kulturowej globalnego świata. W komunistycznej Polsce były one przestrzenią, w której aktywnie dyskutowano, wymieniano poglądy i zapraszano artystów z zagranicy. Z narzędzi propagandowych stały się one instrumentami w rękach artystów, którzy

⁴⁰ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2011.

⁴¹ Tamże.

podczas plenerów, sympozjów i biennale eksperymentowali, nawiązywali znajomości i czerpali z tego przyjemność. Biennale Form Przestrzennych, zwłaszcza jego pierwsza edycja, opierało się na idei współpracy między robotnikami a artystami. Koncepcja ta była rozwijana przez Katarzynę Kobro i Władysława Strzemińskiego, którzy postulowali, że przestrzeń miasta powinna być integralną częścią dzieła sztuki. Istotną rolę w ideologii Biennale Form Przestrzennych odegrały także idee Oskara Hansena i postulaty Juliana Przybosa, podkreślające znaczenie kształtowania świadomości społecznej poprzez odpowiednie formowanie otoczenia. Przestrzeń miała integrować społeczeństwo, a zadaniem artysty było jej takie wykorzystanie, aby służyła wyższemu celom związanym z państwową ideologią. Pracownicy "Zamechu" mieli być świadomymi współtwórcami realizacji, co często prowadziło do przeformułowania projektów w toku realizacji, jak miało to miejsce z rzeźbą Edwarda Krasińskiego, która złamała się podczas montażu, czy z pracą Jerzego Jarnuszkiewicza, którą ostatecznie wsparto odciągami. Katalog wydany z okazji I Biennale Form Przestrzennych, zaprojektowany przez Mariana Bogusza, sam w sobie był dziełem sztuki. Jego układ graficzny nawiązywał do przedwojennej awangardy konstruktywistycznej, a zdjęcia form przestrzennych z Elbląga znajdowały się obok zdjęć produktów "Zamechu". Katalog ten pokazywał zakład przemysłowy jako mecenas sztuki, podkreślając rolę robotników w tworzeniu dzieł artystycznych. Utopijny cel, jakim było odrodzenie miasta i podniesienie jego ogólnopolskiej rangi, został osiągnięty. Artystyczne działania podjęte w ramach I Biennale Form Przestrzennych przyczyniły się do realizacji postulatu wyjścia sztuki poza galerię, promując "Zamech" i rozslawiając Galerię EL, wokół której formowało się lokalne środowisko twórcze. Oczywiście, czasy sojuszu artystów z robotnikami oraz mecenatu wielkiego przemysłu pod auspicjami lokalnych władz dawno minęły. Odpowiedź na pytanie, czy hasło „Elbląg w formie” znajduje odzwierciedlenie w rzeczywistości, nie jest jednak jednoznaczna. Mimo przeciwności, koncepcja działania sztuki w przestrzeni, promowana przez Galerię EL, pozostaje żywa. Galeria nadal realizuje swoje projekty i we współpracy z miastem zaprasza artystów z Polski i zagranicy na artystyczne rezydencje. W ostatnich latach powstało osiem nowych realizacji, w tym "kryształ" Gomulickiego. Nadzieję daje również artysta z Japonii, który właśnie w Elblągu postawił swoją jedyną dotąd w Europie rzeźbę kinetyczną. Słowa Kaoru Matsumoto wydają się jakby żywcem przeniesione z 1965 roku:

Rzeźba w przestrzeni zamkniętej, jak muzeum, jest wyłączona z naszego codziennego życia. Rzeźba usytuowana w plenerze, w przestrzeni publicznej, w mieście obcuje z otoczeniem, z życiem codziennym mieszkańców. I w tym tkwi właściwa jej wartość⁴².

Może zatem istnieje nadal możliwość, by "metalowe dziedzictwo" pozostawione po Biennale stało się prawdziwie odzyskanym skarbem, a nie jedynie materiałem wtórnym pozbawionym wartości.

⁴² *Nasze dwie nowe rzeźby*, Elbląska Gazeta Internetowa portel.pl, 2014, <http://www.portel.pl/hit-czy-kit/nasze-dwie-nowe-rzez-by/78287> [data dostępu: 22.05.24 r.].

Rozdział III

Omówienie wybranych realizacji

Analizie chciałbym poddać te realizacje, które przede wszystkim zachowały się w stanie niezmienionym lub prawie niezmienionym do czasów dzisiejszych. Dlatego pominę formy zarówno Kajetana Sosnowskiego jak i Gerarda Kwiatkowskiego jako niekompletne. To samo dotyczy pracy Adama Marczyńskiego, którego forma ze względów technicznych została pozbawiona elementów ruchomych. W przypadku pozostałych realizacji jako akceptowalną aktualizację traktuję renowację i zmianę bądź powrót do pierwotnego koloru. Analizę skoncentruję na kwestiach formalnych i współgraniu formy z otoczeniem. Z tego powodu chciałbym wyróżnić formy, które w osobliwy sposób podejmują powyższe kwestie i nie należą do zespołu (typu przy al. Tysiąclecia) gdzie realizują ten sam cel estetyczny.

Autor: Jerzy Lengiewicz

Informacje o autorze: (1924 – 2016) Urodzony w Sokółce. Od 1961 roku był członkiem zwyczajnym ZPAP. Członek „Grupy 3” z Białegostoku (którą tworzył wraz ze Stefanem Rybi, Mikołajem Wołkowyckim). Członek grupy artystycznej „Brama”. Uprawiał malarstwo sztalugowe i rysunek inspirowane formami biologicznymi o dużym ładunku dekoracyjności. Brał udział w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą⁴³.

Jerzy Lengiewicz jest autorem jednej z największych form I Biennale. Praca mierzy niemal 9 metrów i powstała we współpracy z M. Karpowiczem i S. Wierzbickim. Pierwotnie ustawiona była niedaleko dzisiejszego gmachu Urzędu Miejskiego (ul. Ratuszowa), a w latach 80. została przeniesiona do Parku im. M. Kajki, gdzie jest częścią większej grupy „parkowej”. Bardzo szybko została żartobliwie ochrzczone przez mieszkańców Elbląga jako „antena nasłuchowa wrogiego wywiadu” i „radar”. Rzeźba pierwotnie miała stanowić nawiązanie do postaci Don Kiszota, ale w trakcie realizacji Lengiewicz pozbawił ją cech przedstawiających. W końcowej formie rzeczywiście niełatwo uniknąć skojarzeń z „anteną” ale patrząc pod pewnym kątem uwidacznia się również złożona dekonstrukcja walca. Autor niezwykle umiejętnie określił jej kierunek. Patrząc od strony zachodniej najcięższy punkt kompozycji został jakby zatrzymany w trakcie obrotu. Rzeźba Lengiewicza jako jedyna w Parku im. Kajki w tak dosadny sposób podejmuje kwestię napięcia płaszczyznowego. Otoczenie tej realizacji również jest sprzyjające. Stalowa forma stanowi naturalny kontrast dla otaczającej ją roślinności a najbliższym punktem odniesienia staje się forma przestrzenna Zbigniewa Dłubaka.

•

Autor: Jerzy Krechowicz

Informacje o autorze: (1937) Urodzony w Tokach pod Tarnopolem (dzisiejsza Ukraina). Dyplom uzyskał w 1961 roku w pracowni prof. Stanisława Borysowskiego na PWSSP w Gdańsku. Od 1963 roku pracuje Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki. Od 1996 do 2002 roku był rektorem, a obecnie jest kierownikiem Katedry Projektowania Graficznego gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych⁴⁴.

⁴³ <https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/jerzy-lengiewicz/>

⁴⁴ <http://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/jerzy-krechowicz/>

Umiejscowiona w sąsiedztwie dawnego kościoła NMP, w którym mieści się Galeria EL. Obok formy Edwarda Krasieńskiego była jedną z dwóch rzeźb w tej okolicy. Miejsce to, jak się później okazało, silnie korespondowało z koncepcją i treścią samej rzeźby. Krechowicz zdecydował się umieścić swoją pracę w ruinach północno-zachodniego skrzydła dawnego klasztoru Dominikanów, w przestrzeni powstałej po zburzeniu kurtynowej, szachulcowej ściany budynku. Rzeźba wyróżnia się rozczłonkowaniem elementów, które autor umieścił na konstrukcji przypominającej graniastosłup. Krechowicz jako jedyny uczestnik I Biennale Form Przestrzennych użył drewna jako materiału. Rzeźba, złożona z fragmentów stalowych łańcuchów, broni i haków, tworzy efekt przenikania form, co potęguje grę światłocieni oraz iluzję ruchu, co potęguje interakcję między formą a otaczającą ją architekturą. Warto zaznaczyć, że istotnym elementem inspiracji Krechowicza były wówczas teatr i literatura. Fascynacja autora technologią i maszynami została uwidoczniła w spektaklu "Kolonja karna" według Franza Kafki, wystawianym przez gdański teatr Krechowicza. To właśnie odniesienie do tekstu Kafki dało początek nazwie rzeźby- "Maszyna Tortur", którą elblązanie nadali pracy Krechowicza i która funkcjonuje do dzisiaj.

•

Autor: Zbigniew Dłubak

Informacje o autorze: (1931-2005) Urodził się w Radomsku, kształcił się samodzielnie. W czasie okupacji był więźniem obozu koncentracyjnego w Mauthausen, gdzie organizował pokazy sztuki. Po wojnie członek Klubu Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, w którym działał do 1949 roku. W latach 1953 -1972 był redaktorem naczelnym magazynu „Fotografia”, który został zamknięty za publikację zdjęcia Jana Bułhaka, dokumentującego wkroczenie wojsk polskich pod dowództwem gen. Żeligowskiego do Wilna. Był współzałożycielem Grupy 55 (wraz z K. Sosnowskim i M. Boguszem), związany z galeriami propagującymi sztukę awangardową: Krzywym Kołem, późniejszą Współczesną, od 1970 roku – Galerią Permafo we Wrocławiu (wraz z Natalią LL i Andrzejem Lachowiczem), Galerią Foksal, a także Galerią Remont⁴⁵.

Jest to rzeźba składająca się z dwóch arkuszy grubej blachy, które zwężają się ku górze. Ustawione w pewnej odległości od siebie, są wygięte w taki sposób, że w górnej części kompozycji wydają się nachodzić na siebie. Patrząc na rzeźbę z przodu, nie dostrzegamy tych

⁴⁵ <https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/zbigniew-dlubak/>

napieć, które stają się widoczne dopiero pod określonym kątem. Dopiero z tej perspektywy ujawnia się pełne znaczenie tej minimalistycznej kompozycji. Na wysokości 7 metrów arkusze blachy wizualnie stapiają się w jedną całość, a początkowo zauważalne rozsuniecie elementów u podstawy przestaje dominować. Autor zamierzał zamknąć perspektywę ul. Krzyżanowskiego, która od wschodu przechodzi w ul. Kajki, oraz ustanowić wertykalną dominantę głównej alei parkowej. Rzeźba Dłubaka jest naturalną kontynuacją jego cyklu "Movensy" rozpoczętym w 1965 roku. W tej serii abstrakcyjnych obrazów Dłubak zrezygnował z różnicowania faktur barwnych pasów na płótnie, jednocześnie zachowując prostotę i lekkość kompozycji.

•

Autor: Henryk Stażewski

Informacje o autorze: (1894-1988) Urodzony w Warszawie, studia artystyczne odbył w latach 1913-1919 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza. W 1923 uczestniczył w ekspozycjach inicjujących ruch konstruktywistyczny w Polsce – w Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie i Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki w Łodzi. Był założycielem Grupy Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów „Blok” (1924-1926), a także – Praesens (1926-29) i a.r. (1929-1936); zajmował się też redagowaniem czasopism „Blok” i „Praesens”. Był członkiem międzynarodowych ugrupowań „Cercle et Carré” (od 1929 roku) oraz Abstraction-Création (od 1931 roku). W 1929 roku, w Paryżu był współpracownikiem pisma „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”⁴⁶.

Aby zobaczyć dzieło Henryka Stażewskiego, należy przejść ulicą Pocztową na południe, kilkadziesiąt metrów wzdłuż Starego Miasta, aż do Placu Słowiańskiego. Rzeźba znajduje się na skwerze oddzielającym Plac Słowiański i Śródmieście od Starego Miasta. Formę Stażewskiego należy rozpatrywać w kontekście jego wcześniejszych badań. Około 1960 roku Stażewski wprowadził do swojego języka form nowy element – relief, który prawie całkowicie zastąpił formy malarskie w jego twórczości. Początkowo tworzył reliefy o luźnej strukturze, z elementów nawiązujących do form organicznych i jaskrawej kolorystyce. zaczęły przypominać "raster drukarski", zbliżając się do sztuki op-artu. W tym okresie powstało wiele prac, w których dominowała biel, co dokumentowało jego badania nad neutralnością formy i jej zależnością od kontekstu kompozycyjnego. Równocześnie Stażewski badał przestrzeń w serii miedzianych reliefów z lat 1964-67. Ich trójwymiarowość wynikała z nakładania na siebie form

⁴⁶ <https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/henryk-stazewski/>

i multiplikowania refleksów światła na polerowanej powierzchni. Kontynuacją i esencją tych działań można nazwać formę powstałą w trakcie Biennale. Na tle pionowej ściany, która łagodnie wznosi się po łuku, umieszczono na podtrzymujących je prętach asteroidalne cienkie płytki. Tworzony przez nie układ sprawia wrażenie zimnego, matematycznego porządku, a przy przedpołudniowym oświetleniu ujawnia zaskakujące efekty światłocieniowe. W katalogu I Biennale utrwalono moment zgodny z intencją artysty – gdy widz stojący przed formą widzi wieżę katedry św. Mikołaja jako naturalne przedłużenie kompozycji Stażewskiego. Obecnie taki widok jest niemożliwy z powodu odbudowanych przy ul. Kowalskiej kamienic, które zasłaniają kościół.

•

Autor: Antoni Starczewski

Informacje o autorze: (1924-2000) w latach 1946-51 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Odnosił liczne sukcesy w międzynarodowych konkursach, zdobył m.in. złoty medal na 26. Międzynarodowym Konkursie Ceramicznym w Faenza w 1966 roku, złoty medal na 3. Biennale Internationale della Grafica we Florencji w 1972 roku, drugą nagrodę na 6. Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie w 1976 roku⁴⁷.

Rzeźba Antoniego Starczewskiego ma formę tarczy o średnicy sześciu metrów. Poszczególne segmenty koła powstają z elementów szkieletu, które promieniście rozchodzą się od centrum kompozycji. Następnie na nich zostały rytmicznie rozmieszczone wąskie blachy. Powtarzalność tych elementów nadaje formie spójność, przywodząc na myśl wirnik turbiny w ruchu. Pomimo silnej rytmizacji, monotonia formy zostaje przełamywana przez zróżnicowane ustawienie blach w poszczególnych segmentach koła. Padające światło wywołuje efekt drgania o zmiennej częstotliwości. Jest on szczególnie widoczny, gdy obserwujemy rzeźbę z większej odległości. Wtedy też dochodzi do nałożenia się na siebie dwóch zupełnie różnych rytmów- dynamicznie sferycznego i statycznego linii bloków w tle. Oczywiście niemożliwa jest intencjonalność takiego założenia, ponieważ w czasie realizacji Starczewski mógł co najwyżej obserwować pusty plac. Bynajmniej nie ujmuje to jednak formie, a nawet stanowi wyjątkowy przypadek Biennale, kiedy to zmiana kontekstu miejsca pozytywnie wpłynęła na wizualny aspekt rzeźby.

•

⁴⁷ <https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/antoni-starczewski/>

Autor: Jan Wagner

Informacje o autorze: (1941-2005) Urodzony w Pradze, studiował na AVU Praha u profesorów Vaclava Makovského i Karel Hladíka, następnie na Akademii der Bildenden Künste w Wiedniu u prof. F. Welza. Wieloletni profesor Akademii Rzeźbiarskiej w Hořicach. Zdobywca najwyższej odznaki wiedeńskiej Akademii w 1969 roku oraz Akademii im. Masaryka w Pradze. Zajmował się medalierstwem i rzeźbą⁴⁸.

Dzieło Jana Wagnera z Czech było początkowo częścią zbiorowej realizacji artystów czeskich i słowackich, zaproszonych na I Biennale Form Przestrzennych. Artyści mieli za zadanie zagospodarowanie ruin XV-wiecznego kościoła Bożego Ciała. Wagner umieścił swoją pracę w pobliżu południowej ściany ruin kościoła, obok dzieł Stanisława Makarova i Jana Hendrycha. W latach 90. zdecydowano o przeniesieniu rzeźby na teren w pobliżu stacji paliw przy skrzyżowaniu ulic Robotniczej i Teatralnej, gdzie znajduje się obecnie. Kompozycja Wagnera to gruba płyca z wrytym owalem, do której od góry przymocowano pięć hakowatych, wygiętych ku dołowi ramion. Rzeźba przypomina mieszkańcom Elbląga „łapę” uzbrojoną w pazury. Konserwację tej rzeźby przeprowadzono w 2005 roku.

•

Autor: Julian Boss Gosławski

Informacje o autorze: (1926 – 2012) Urodził się w Poznaniu. Zaczynał od rękodziela (kowlstwo i metaloplastyka) w warsztacie ojca. Studia artystyczne w latach 1947 – 1951 na Wydziale Rzeźby PWSSP Sopocie, następnie na PWSSP w Poznaniu. Przez kolejne sześć lat wykładał na tejże uczelni. Boss-Gosławski zadebiutował w zbiorowej wystawie w 1955 roku, w towarzystwie artystów tworzących reaktywowane na fali Odwilży poznańskie ugrupowanie 4F+R⁴⁹.

Jednym z najbardziej interesujących obiektów zrealizowanych w pierwszej edycji pleneru jest monumentalna forma autorstwa Juliana Bossa-Gosławskiego. Początkowo umiejscowiona w parku przy Galerii EL, została przeniesiona na skrzyżowanie Trasy Unii Europejskiej i ulicy Nowodworskiej w wyniku rozbudowy Starego Miasta. Rzeźba ta ma kształt czteroliścia z ostro

⁴⁸ <https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/jan-wagner/>

⁴⁹ <https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/julian-boss-goslowski/>

zakończonymi płaszczyznami skierowanymi ku górze, z których środka wyrastają czerwone, wertykalne elementy przypominające szpikulce. Ostro zakończone elementy mają zróżnicowaną wysokość, co nadaje rzeźbie lekkości i podkreśla jej wertykalny charakter. Patrząc z ulicy Stary Rynek, można dostrzec dialog przestrzenny między rzeźbą a gotyką zabudową Starego Miasta. W 2006 roku przywrócono jej oryginalną kolorystykę.

•

Autor: Jerzy Federowicz

Informacje o autorze: (1928 – 2018) Urodzony w Pruszkowie, studiował w latach 1949-1951 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, a następnie w latach 1951-1954 na ASP w Krakowie. Przez wiele lat współpracował i działał na polu organizacji życia artystycznego z żoną, Ludmiłą Popiel (1929-1988). W 1963 byli inicjatorami artystyczno-teoretycznych Plenerów Koszalińskich w Osiekach, w których regularnie uczestniczyli do 1981 roku. Brali wspólnie udział w spotkaniach i wystawach polskiego ruchu awangardowego, jak: I Biennale Form Przestrzennych, Elbląg 1965, Sympozjum „Wrocław 70”, Sympozjum „Złotego Grona”, Zielona Góra 1971, „Interwencje”, Pawłowice 1975, „Artycypacje”, Dłusko 1976 i 1977, Sympozjum Jankowice 1978, „Język geometrii”, Warszawa 1984. Jerzy Federowicz realizował idee sztuki pojęciowej, tworzył instalacje, fotograficzne i rysunkowe dokumentacje, obiekty⁵⁰.

U stóp Góry Anny znajduje się forma Jerzego Federowicza. Rzeźba ta składa się z dwóch stalowych płyt połączonych pod kątem prostym. W górnej części płyt znajdują się okrągłe otwory, a w jednym z nich zamocowano szkielet z pięcioma krążkami, które odpowiadają średnicą otworom w płytach. Tworzy to iluzję płynnego przenikania krążków przez stalową powierzchnię. Autor stara się w ten sposób ukazać różne etapy tego procesu. Rzeźba przeszła gruntowny remont w 2022 r.

•

Autor: Jerzy Jarnuszkiewicz

Informacje o autorze: (1919-2005) Urodzony w Kaliszu, studiował w latach 1936-38 w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, następnie do 1939 roku w Warszawskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Po wojnie kontynuował studia w ASP

⁵⁰ <https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/jerzy-fedorowicz/>

w Warszawie, gdzie po uzyskaniu dyplomu w pracowni Franciszka Strynkiewicza w 1950 roku, prowadził Pracownię Kompozycji Brył i Płaszczyzn przy Wydziale Rzeźby. W początku lat 60. znika z jego twórczości motyw figuralny. Powstają wówczas geometryczne konstrukcje z blachy i prętów. Tworzył konstrukcje skupione na mnożeniu przestrzeni, wyraźnym rytmie elementów i dynamicznej kompozycji⁵¹.

Forma z 1965 roku na Placu Słowiańskim: Pierwsza elbląska przestrzenna forma Jarnuszkiewicza bywa określana jako „Kompozycja drogowaskazowa” lub „Witacz”. Składa się z równolegle umocowanych do ramy płaskich, lekko wygiętych blach ze stali, ustawionych pod ostrym kątem. Odpowiednie przycięcie blach tworzy wizualny owal, przecinany pionowymi elementami konstrukcji szkieletu. Rzeźba została umieszczona na podstawie, którą połączono z konstrukcją szkieletu przy pomocy stalowych odciągów dla wzmocnienia stabilności. Dzieło Jarnuszkiewicza wyróżnia się grą światłocieniową, którą tworzą blachy ustawione pod kątem, przypominające żaluzje. Forma została wyremontowana w 2006 roku.

•

Autor: Lech Kunka

Informacje o autorze: (1920-1978) Urodzony w 1920 roku, od 1945 roku związany z Łodzią – początkowo jako student, uczeń Władysława Strzemińskiego, następnie jako pracownik naukowy Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Studiował w Paryżu w Académie Moderne, prowadzonej przez Fernanda Légera. Współzałożyciel Grupy St-53 w Katowicach. Był uczestnikiem wielu ważnych wystąpień powojennej awangardy, m.in. uczestniczył w wystawie w warszawskim Arsenale w 1955 roku, Wystawie Ośmiu, w II i III Wystawie Sztuki Nowoczesnej⁵².

W centrum Placu Słowiańskiego znajduje się kompozycja, znana mieszkańcom Elbląga jako „żubr”. Rzeźba przypomina plaster miodu, składający się z połączonych rur o podobnym przekroju i wielkości, ułożonych w różnych płaszczyznach, co nadaje jej zróżnicowaną teksturę. Inspiracja dla tej pracy wywodzi się z malarstwa Kunki, w którym artysta często używał okrągłych form, eksperymentując z materialną powierzchnią płótna. Rzeźba jest przeznaczona do oglądania frontalnie, ale interesująco wygląda również z perspektywy

⁵¹ <https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/jerzy-jarnuszkiewicz/>

⁵² <https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/lech-kunka/>

pasażerów tramwaju. Tramwaj skręcający na Placu Słowiańskim pozwala podróżnym zobaczyć rzeźbę w dwóch różnych ujęciach: najpierw jako relief z profilu, następnie jako ażurową kompozycję frontalną, a na koniec ponownie jako relief. Taki efekt został uzyskany poprzez ukośne ustawienie rzeźby względem linii tramwajowej.

Podsumowanie

Biennale Form Przestrzennych było wyjątkowym wydarzeniem, które zaczęło się już w latach 60. jako plenerowe spotkania artystyczne i dyskusje. Elbląskie spotkanie oraz Sympozjum w Puławach w 1966 roku miały silne powiązania z ideologią łączenia środowisk artystycznych z przemysłowym środowiskiem robotniczym, szczególnie widoczną w Elblągu, nawiązującą do konstruktywizmu z lat 20. i 30. XX wieku. W Elblągu grupa czterdziestu artystów, z inicjatywy Gerarda Kwiatkowskiego i Mariana Bogusza, stworzyła wyjątkowe obiekty w mieście, które przyciągnęły uwagę artystów z różnych krajów, a także Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz UNESCO. Powstało wtedy 37 dzieł, a w projekcie uczestniczyło około pięćdziesięciu artystów z Polski, Czechosłowacji, Włoch, Węgier i USA. Biennale to stało się inspiracją dla późniejszych wydarzeń, takich jak spotkania w 1967, 1969 i 1986 roku, jak również dla polsko-holenderskiego pleneru "What now?". Biennale ugruntowało dominację modernizmu zarówno w krajobrazie materialnym, jak i intelektualnym Polski tamtych czasów i chociaż przekonania Kwiatkowskiego nie spełniły się w całości to sztuka nadal odzwierciedla rzeczywistość a jego wizja przestrzeni wypełnionej sztuką bez wątpienia dotyczy dzisiejszych mieszkańców Elbląga.

Zakończenie

Rozważania na temat sztuki publicznej i sztuki w przestrzeni publicznej ukazują złożoność i różnorodność tych nurtów. Stanowią nie tylko formy estetyczne, ale również instrument społeczny i polityczny. Sztuka publiczna, definiowana jako działania artystyczne nieograniczone przez medium, istnieje dla ogółu społeczeństwa, podkreślając specyfikę miejsca i dialog z lokalną społecznością. Sztuka publiczna nie tylko wzbogaca krajobraz miejski, ale także angażuje społeczność, stając się elementem jej tożsamości i historii. Jej istotą jest interakcja z przestrzenią i widzami, niekiedy wywołując kontrowersje i debaty. Niezależne formy sztuki, takie jak graffiti i street art, które pierwotnie nie były uznawane za sztukę publiczną, zyskały na znaczeniu i wpłynęły na rozszerzenie definicji tego gatunku. Artystyczne działania takie jak murale stają się nie tylko elementami dekoracyjnymi, ale także narzędziem rewitalizacji i budowy tożsamości miejskich. Jednakże, wyzwania związane z sztuką publiczną są liczne. Wymagają one nie tylko artystycznego i technicznego wyczucia, ale także zrozumienia kontekstu społecznego. Gerard Kwiatkowski odegrał istotną rolę w kształtowaniu przestrzeni kulturalnej Elbląga. Jego inicjatywy, takie jak Salon Ulicy, były preludium do późniejszego powstania Biennale Form Przestrzennych. Kwiatkowski dążył do demokratyzacji dostępu do sztuki, wychodząc poza tradycyjne instytucje artystyczne i angażując mieszkańców. Było to przełomowe podejście, gdzie nie chodziło tylko o stworzenie kolejnej galerii, ale o trwałą ingerencję artystyczną w urbanistykę i krajobraz miejski. Biennale w Elblągu nie byłoby możliwe bez zaangażowania miejscowych zakładów przemysłowych, zwłaszcza Zamechu, gdzie robotnicy i inżynierowie współtworzyli dzieła sztuki razem z artystami. To unikalne podejście, gdzie sztuka nie tylko inspirowała, ale także integrowała społeczność lokalną. Inicjatywy takie jak Biennale miały istotny wpływ na świadomość kulturową mieszkańców Elbląga, wprowadzając ich w interaktywny dialog ze sztuką w przestrzeni publicznej. Dzięki temu sztuka stała się bardziej dostępna i zrozumiała dla szerszego kręgu odbiorców. Biennale Form Przestrzennych w Elblągu nie tylko wpłynęło na kształtowanie przestrzeni miejskiej, ale także otworzyło nowe możliwości dla integracji sztuki z życiem codziennym mieszkańców. Było to wyjątkowe przedsięwzięcie artystyczne, które na stałe wpisało się w historię kulturalną Polski, łącząc w sobie zaangażowanie społeczne, przemysłowe oraz artystyczne. Podczas pierwszej edycji Biennale Form Przestrzennych, powstały liczne metalowe formy, które mimo upływu lat zrosły się z miejskim krajobrazem. Dziś wiele z nich wymaga konserwacji, a brak jasno określonego właściciela i odpowiedzialności za ich stan utrudnia działania ochronne. Rzeźby, choć nadal obecne w przestrzeni miejskiej, przestały być zauważalne przez

mieszkańców, którzy nie zawsze znają ich autorów. Mieszkańcy szybko nadali im własne nazwy, które przetrwały do dziś. Formy te rozmieszczono głównie w centrum miasta, choć niektóre z czasem przeniesiono na obrzeża. Specyficzny układ rzeźb wzdłuż alei Tysiąclecia tworzy unikalną kompozycję przestrzenną, która nadal przyciąga uwagę przechodniów. W innych miejscach, takich jak ulica Rycerska czy parki miejskie, formy funkcjonują bardziej niezależnie, co czasem prowadzi do ich zaniedbania. Pomimo trudności, idea łączenia sztuki z przestrzenią publiczną przetrwała. Władze miasta kontynuują tradycję artystycznych rezydencji, dzięki czemu w Elblągu powstają nowe rzeźby, zarówno polskich, jak i zagranicznych artystów. Biennale Form Przestrzennych, choć zainicjowane jako projekt propagandowy, miało trwały wpływ na polską sztukę. Integrując artystów i robotników, przyczyniło się do rozwoju nowoczesnych form artystycznych i pozostawiło po sobie dziedzictwo, które wciąż ma szansę stać się cennym elementem miejskiego krajobrazu na skalę nie tylko krajową.

Bibliografia:

Bacharach, Sondra, Street Art and Consent [w:] British Journal of Aesthetics <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article/55/4/481/2195110> [data dostępu: 25.05.2024 r.].

Brenson Michael, Art View: The Case in Favor of a Controversial Sculpture [w:] The New York Times, 1985 <https://www.nytimes.com/1985/05/19/arts/art-view-the-case-in-favor-of-a-controversial-sculpture.html> [data dostępu: 25.05.2024 r.].

Chwiałkowska A., Świat z metalu – czyli o Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, [w:] ARTykuły. Magazyn Studentów Historii Sztuki KUL, 7 2013 http://www.kul.pl/files/1085/public/ARTykuły/2013/8._ELBLAG.pdf. [data dostępu: 25.05.2024 r.].

de Certeau Michel, The Practice of Everyday Life, Berkeley: University of California Press, 1984.

Denisiuk Jarosław, Z problemów teatralizacji przestrzeni miasta. Udział Jerzego Krechowicza w Elbląskim Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku [w:] Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy, red. Łukasz Guzek, Gdańsk 2019.

Dziamski G., *Sztuka publiczna* [w:] *Kultura i społeczeństwo* 2005 s. 47 –55..

Ellsworth-Jones, Will, The Story Behind Banksy [w:] Smithsonian Magazine, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-story-behind-banksy-4310304/> [data dostępu: 25.05.2024 r.].

Hankowski J., Rozmowy o Gerardzie Kwiatkowskim „Po prostu trudno mówić o przyjaźni, która trwa ponad 60 lat...”, [w:] Gerard Kwiatkowski / Jürgen Blum. Założyciel Galerii EL w Elblągu, red. K. Dzieweczyńska, Wydawnictwo Bernardinum Sp. z o.o., Elbląg 2014.

Jankowski A., Degradacja otoczenia form przestrzennych [w:] W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, red. Karina Dzieweczyńska, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2015.

Knight, Cher Krause, Public Art: theory, practice and populism, Oxford: Blackwell Publishing.

Litorowicz Aleksandra, Sztuka w przestrzeni publicznej.

Les droits de l'homme et l'Etat-providence [w:] Claude Lefort: Essais sur le politique. Paris: Editions du Seuil, 1986.

Phillips, Patricia C. Temporality and Public Art [w:] Art Journal, vol. 48, no. 4, 1989, <https://doi.org/10.2307/777018>, [data dostępu: 25.05.2024 r.].

Piotrowski P., Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2011.

Projekt I Biennale sztuki socjalistycznej, Rocznik Elbląski, t. 3, 1966.

Public Art [w:] Americans for the Arts <https://www.americansforthearts.org/by-topic/public-art> [data dostępu: 25.05.2024 r.].

Trojanowska I., Za i przeciw. I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, „Głos Elbląga”, Elbląg 1965.

Badania przeprowadzone przez Elżbietę Sojkę w pracy dyplomowej Recepcja form przestrzennych przez ludzi starszych na przykładzie mieszkańców Elbląga, napisanej pod kierunkiem dr Danuty Żebrowskiej, Państwowe Zaoczne Studium Oświaty Kultury Dorosłych, Ośrodek Dydaktyczny w Gdańsku, Gdańsk 1974, Archiwum CS Galeria EL.

Z rozmowy przeprowadzonej z artystą w Malmö, czerwiec 2018.

Założenia ideowo-artystyczne I Biennale Form Przestrzennych, maszynopis w Archiwum CS Galeria EL, maszynopis niedatowany.

<https://galeria-el.pl/poznaj-historie-galerii-el/gerard-jurgen-blum-kwiatkowski/> [data dostępu: 25.05.2024 r.].

Nasze dwie nowe rzeźby, Elbląska Gazeta Internetowa portel.pl, 2014, <http://www.portel.pl/hit-czy-kit/nasze-dwie-nowe-rzezby/78287> [data dostępu: 25.05.2024 r.].

Ilustracje



1. Jerzy Lengiewicz, *Forma Przestrzenna*, 1965, fot. Zbiory Galerii EL



2. Antoni Starczewski, *Forma Przestrzenna*, 1965, fot. Zbiory Galerii EL



3. Jerzy Jarnuszkiewicz, *Forma Przestrzenna*, 1965, fot. Zbiory Galerii EL



4. Jerzy Krechowicz, *Forma Przestrzenna*, 1965.



5. Julian Boss-Gosławski, *Forma Przestrzenna*, 1965, fot. Zbiory Galerii EL



6. Zbigniew Gostomski, *Forma Przestrzenna*, 1965, fot. Zbiory Galerii EL



7. Lech Kunka, *Forma Przestrzenna*, 1965, fot. Zbiory Galerii EL



8. Jerzy Federowicz, *Forma Przestrzenna*, 1965, fot. Zbiory Galerii EL



9. Jan Wagner, *Forma Przestrzenna*, 1965, fot. ohmycraft



10. Henryk Stażewski, *Forma Przestrzenna*, 1965, fot. Zbiory Galerii EL



11. Zbigniew Dłubak, *Forma Przestrzenna*, 1965, fot. Zbiory Galerii EL

Spis ilustracji

1. Jerzy Lengiewicz, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/jerzy-lengiewicz/>

2. Antoni Starczewski, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/antoni-starczewski/>

3. Jerzy Jarnuszkiewicz, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/jan-ziemski/>

4. Jerzy Krechowicz, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/jan-ziemski/>

5. Julian Boss-Gosławski, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/julian-boss-goslowski/>

6. Zbigniew Gostomski, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/zbigniew-gostomski/>

7. Lech Kunka, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/lech-kunka/>

8. Jerzy Federowicz, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/jerzy-federowicz/>

9. Jan Wagner, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://ohmycraft.pl/rze-ba-przestrzenna-autor-jan-wagner-15621462346830719168/>

10. Henryk Stażewski, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/henryk-stazewski/>

11. Zbigniew Dłubak, *Forma Przestrzenna*, 1965.

<https://galeria-el.pl/opis-form-przestrzennych/zbigniew-dlubak/>