

Anna Dzierżyc-Horniak

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

„Każda forma ekspresji jest zdeteminowana przez swój czas”. Forma utopijna i forma niemożliwa w ujęciu Zbigniewa Gostomskiego

I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu z 1965 roku i Sympozjum Plastyczne Wrocław '70 są sztandarowymi przykładami inicjatyw o charakterze „plenerowym”, które w ówczesnej Polsce organizowano głównie na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Obie imprezy, w swej kategorii wyjątkowe, oparte na dość podobnych wyjściowych założeniach, przyniosły jednak zupełnie inne rozwiązania. Chciałabym spojrzeć na ich złożony kontekst z indywidualnej perspektywy artysty, uczestnika obu wydarzeń – Zbigniewa Gostomskiego i jego jednostkowych wyborów. Zarówno jego elbląska *Forma przestrzenna* (il. 1, 2), jak i *Zaczyna się we Wrocławiu* dziś są wymieniane wśród najciekawszych realizacji (projektów) powstałych na tych spotkaniach, ale różnica między nimi wydaje się większa niż tylko te kilka lat.

Dlaczego takie porównawcze spojrzenie i dlaczego akurat Gostomski? Ten niewątpliwie jeden z najciekawszych polskich artystów był znaczącym uczestnikiem obu wydarzeń, a jego pokazane wówczas prace – z różnych przyczyn – wyróżniły się i zostały zapamiętane. Ich forma się zmieniła, co pozwala zadać pytanie o źródło tych różnic. Potencjalne odpowiedzi mogą nie tylko pomóc uchwycić specyficzny rys twórczości artysty i doszukiwać się go w problematyce, która sprowadza doświadczenie artystyczne do analizy systemów rządzących postrzeganiem form wizualnych. Można wręcz na tej podstawie pokusić się o swoistą ekstrapolację i znaleźć w rezultacie odpowiedź na pytanie o różny status tamtych imprez.

Kim był Gostomski, gdy pojawił się na elbląskim biennale? Minęło właśnie pięć lat od jego debiutu i publicznego pokazania prac w toruńskiej „Od Nowie”. Był wtedy świeżo po obronie dyplomu na warszawskiej Akademii, dyplom ten na zaproszenie promotora konsultował sam Henryk Stażewski¹.

Reliefowe *Przedmioty optyczne*, o rytmicznie rozjaśnianych i zaciemnianych płaszczyznach sprawiały, że mógł on wydawać się uczniem ponad 60-letniego wówczas artysty i kontynuatorem reprezentowanej przez niego tradycji konstruktywistycznej. Dla młodego twórcy kluczowy był rok 1963 i następny, kiedy to znalazł się w kręgu Galerii Krzywe Koło. Uczestniczył w zbiorowych *Konfrontacjach* i *Argumentach*, ale przede wszystkim miał tam swoją drugą wystawę indywidualną. Należy pamiętać, iż galeria Mariana Bogusza stanowiła wówczas najważniejsze miejsce dla warszawskiej awangardy. Jego uczestnictwo w I Biennale Form Przestrzennych, zainicjowanym przez Gerarda Kwiatkowskiego i współorganizowanym przez Bogusza nie było więc przypadkowe.

O wydarzeniu tym napisano niemało, ale była to też jedna z tych imprez, która została bogato udokumentowana fotograficznie. W Elblągu pojawili się fotografowie Eustachy Kossakowski, Bogdan Łopieński i Elżbieta Tejchman, dzięki którym możemy dziś oglądać na czarno-białych reprodukcjach „fragmenty przeżyć” uchwycone ponad pół wieku temu. „Przeznaczenie fotografii – jak pisała Susan Sontag – zawiodło ją daleko poza rolę, do jakiej początkowo miała się ograniczyć: dostarczanie coraz dokładniejszych sprawozdań z rzeczywistości”². Bez względu na to, czy będziemy ją traktować jako jedynie cienie w zamkniętej jaskini Platona, czy jako odbicie rzeczywistości, pokazuje nam ona pewną narrację. Narrację w pewnym sensie zamówioną przez władze – Kossakowski i Łopieński przyjechali tu na zlecenie miesięcznika „Polska”, który przekazywał za granicę atrakcyjny obraz Polski socjalistycznej. Łopieński związany z „Polską” (ale z wydaniem wschodnim, będącym osobnym pismem), komentował: „Fotografowało się sztukę i dokumentowało

¹ Zbigniew Gostomski: *kalendrium*, oprac. J. Ładnowska, [w:] Zbigniew Gostomski. *Stan rzeczy*, kat., Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 27.

² S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 157.



Il. 1. Zbigniew Gostomski, *Forma przestrzenna*, Elbląg, 1965, fot. Bogdan Łopieński, od lewej: Urszula Czartoryska, Ryszard Stanisławski, Janusz Sobolewski, Eustachy Kossakowski, źródło reprodukcji: <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/lopienski-bogdan-fotoreportaz-z-i-biennale-form-przestrzennych-w> [dostęp: 25.10.2019]



Il. 2. Zbigniew Gostomski, *Forma przestrzenna*, Elbląg, 1965, fot. Elżbieta Teichman; źródło reprodukcji: L. Stangret, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, Radom 2012, s. 40

wydarzenia artystyczne, bo czym innym, jeśli nie sztuką, ówczesna Polska mogła zainteresować ludzi na Zachodzie?”³.

Zdjęcia trójki fotografów reportażowych nawzajem się uzupełniają i dopełniają. Można z nich ułożyć nie tylko „historię” Biennale, ale i wykroić opowieść o powstaniu „formy przestrzennej” Gostomskiego. Sekwencja ta mogłaby wyglądać następująco:

Zdjęcie nr 1 (autorstwa Kossakowskiego)⁴. Widać na nim samego artystę w dyskusji toczącej się w hali produkcyjnej Zakładów Mechanicznych „Zamech”, obok stoi być może jeden z inżynierów przydzielonych do obsługi technicznej Biennale. Tło stanowią metalowe rusztowania, rzucone na ziemię żelazne drągi i koła, zwisający w oddali dźwig. W tej samej scenarii rozgrywają się zdjęcia nr 2⁵ i nr 3⁶ (również Kossakowskiego), choć tym razem rozmowa toczy się wyłącznie między artystami. Na pierwszym planie jest ujęty „mistrz” Stażewski (z nieodłączną fajką), za jego plecami znajdują się dyskutujący Gostomski z Edwardem Krasińskim. Oni też znajdują się na następnej fotografii, z zalegającymi halę odpadami z produkcji i złomem, czyli tworzywem „form przestrzennych”.

Kolejne trzy zdjęcia (Teichman, m.in. il. 2)⁷ przedstawiają montaż i ustawianie już zespawanej, żelaznej formy. Co widzimy? Spawacza pracującego nad jedną z przyszłych podpór dzieła, które spoczywa obok na metalowych stojakach. Operatora dźwigu „zmagającego się” z zawieszoną w powietrzu na linkach formą. Spawacza przytwierdzającego ustawioną we właściwym miejscu i pod odpowiednim kątem bryłę rzeźby. Skupienie na pracy innej niż wytwarzanie łożysk i wałów korbowych wydaje się tu walczyć z wizualną energią, gdy wielotonowa bryła lewituje w powietrzu przenoszona dźwigami nad głowami robotników i gapiów. Widać przy tym dokładnie przesunięcie akcentów: teraz w centrum znajduje się nie artysta, ale robotnicy.

³ *Ziemie podwójnie odzyskane*, folder towarzyszący wystawie „Ziemie podwójnie odzyskane. Bogdan Łopieński, Andrzej Tobis, Krzysztof Żwirblis”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012.

⁴ Zdjęcie dostępne w: Archiwum Eustachego Kossakowskiego, Muzeum Sztuki Nowoczesnej [dalej: MSN] Warszawa, <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/18/11245> [dostęp: 25.10.2019].

⁵ Archiwum Eustachego Kossakowskiego, MSN, Warszawa, <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/18/20298> [dostęp: 25.10.2029].

⁶ Archiwum Eustachego Kossakowskiego, MSN, Warszawa, <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/18/11268> [dostęp: 25.10.2029].

⁷ Zdjęcia dostępne w: L. Stangret, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, Radom 2012, s. 39–41.

Następne fotografie „zamrażają w chwili” efekt końcowy całej wykonanej wcześniej pracy, a przy tym, „bohaterem” staje się już forma Gostomskiego.

Zdjęcie nr 7 (Kossakowski)⁸. Rzeźba jest już postawiona, świeżo wbita w ziemię, z jeszcze usypanymi kopcami ziemi obok. Mamy tu duży kontrast: uwagę przyciąga nie tyle nowoczesna, zajmująca cały pierwszy plan „forma przestrzenna”, ale jej otoczenie: stare budynki, ruiny, i gdzieś tam w oddali widniejące budowane bloki. Po obu stronach kadru dostrzec można przemykające sylwetki mieszkańców: mężczyzny i kobiety z dzieckiem. Elbląg roku 1965, dwadzieścia lat po wojnie, to wciąż ziemia odzyskiwana.

Zdjęcie nr 8 (Łopieński, il. 1)⁹ – na pewno jedno z bardziej znanych z całego elbląskiego Biennale. W stosunku do poprzedniego – inny fotograf, a zatem inna perspektywa. Zamiast miasta w ruinie, mamy miasto wybudowane. Przede wszystkim jednak dostrzegamy tutaj ten magiczny „decydujący moment”, którego szukał Henri Cartier-Bresson. Idealnie naciśnięty spust migawki, uchwycona chwila, która zaraz przeminie i już nigdy się nie powtórzy. Sugestywnie pisał o tym Iwo Zmysłony:

(...) z lewej strony kadru Urszula Czartoryska – przymyka, jak to dama, na sposób dystyngowany. Z prawej rozleniwieni sierpniowym upałem Eustachy Kossakowski i Janusz Sobolewski, próbują ją złowić spojrzeniem. Dość osobliwa konstelacja: arystokratyczny chłód vs „fajowscy z nas faceci”. Do tego modernistyczna bryła architektury, skrawki bezchmurnego nieba, klepisko i rozkopy. A pośrodku rzeźba – kosmiczny amulet. I to wszystko zaczyna wokół tej rzeźby wirować. Ponieważ jednak słońce jest w zenicie, elementy – wirując – pozostają płaskie. Przez światło ta fotografia staje się abstrakcyjna – układ form i rytmów zupełnie jak u Kandinsky’ego albo Motherwella¹⁰.

Ale dla wtajemniczonych zdjęcie to przedstawiało również historię prywatną, wszystkie osoby bowiem były

związane z fotografią. Kossakowski wprowadzał Łopieńskiego, autora zdjęcia, do Związku Polskich Artystów Fotografików, on z kolei – Sobolewskiego. Trzeba przypomnieć, że członkostwo w ZPAF-ie dla młodych fotografów było wtedy czymś niezwykle nobilitującym. Czartoryską Łopieński znalazł z redakcji „Fotografii”, miesięcznika o dużym znaczeniu dla tego środowiska. Role zresztą były tutaj automatycznie przydzielone: fotografowie dokumentowali i upamiętniali, krytyczka sztuki – analizowała i opisywała (we „Współczesności” ukazał się tekst Czartoryskiej o tej elbląskiej realizacji¹¹).

Tak zestawione sekwencje zdjęć pokazują nam więc proces powstawania „formy przestrzennej” Gostomskiego. Funkcjonowała ona na tych fotografiach nie w izolacji, ale w swoistej interakcji z otoczeniem, którą była nie tylko najbliższa powstająca tkanka miejska, ale i ludzie. Widać na nich pewne „dzianie się”, i to na kilku płaszczyznach: postaci, forma, otoczenie. W tym ujęciu proces ten był zbieżny z tym, co organizatorzy zawarli w regulaminie Biennale. Możemy tu bowiem wyróżnić kolejne etapy: poznanie przez artystę terenu miasta oraz materiału i aparatury w zakładach „Zamech”, konsultowanie faz realizacji i problemów technicznych ze specjalistami z zakładu i innymi artystami, montaż formy i jej usytuowanie w mieście przy pomocy współpracujących z nim inżynierów i robotników. Wszystko to razem wyglądało jak wskrzeszenie mitu przedwojennej awangardy. Artysta z robotnikiem pracujący ramię w ramię, wśród maszyn w hali produkcyjnej, by kształtować przestrzeń odradzającego się miasta. Ale czy tak właśnie nie było? Łopieński opowiadał, że przyjechał do Elbląga sfotografować fabrykę i robotników współpracujących z artystami.

W tamtej rzeczywistości to była kompletna abstrakcja.

(...) I w głowie mi się nie mieściło, że jacyś dyrektorzy wpuszczą artystów do produkcyjnej hali, żeby się tam plątali. To się nie mogło wydarzyć (...) w hali produkcyjnej, w państwie socjalistycznym, robi się rzeczy, które nie mają nic wspólnego ze sztuką socjalistyczną. A potem się to jeszcze w socjalistycznym mieście ustawia¹².

Być może jego reakcja jest zbyt naiwna, zbyt optymistyczna, ale wydaje się, że oddawało to nastrój tamtych chwil.

⁸ Archiwum Eustachego Kossakowskiego, MSN, Warszawa, <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/18/11389> [dostęp 25.10.2029].

⁹ Fotoreportaż z I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, 1965, Zachęta, <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/lopienski-bogdan-fotoreportaz-z-i-biennale-form-przestrzennych-w/galeria> [dostęp: 24.10.2019].

¹⁰ I. Zmysłony, *Odzyskane czy z odzysku? Elbląskie biennale w Zachęcie, „Obieg”* 2012, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/24409> [dostęp: 26.10.2019].

¹¹ U. Czartoryska, *Gostomski, czyli aktywizacja wizji, „Współczesność”* 1965, nr 19, s. 8.

¹² I. Zmysłony, *Zawód: fotoreporter. Rozmowa z Bogdanem Łopieńskim, „Dwutygodnik.com”* 2012, nr 77, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3233-zawod-fotoreporter.html> [dostęp: 25.10.2019].

We Are Optimistic [*Jesteśmy optymistami*] – tytuł relacji z miesięcznika „Poland”¹³, do którego tekst napisał Kwiatkowski, a zdjęcia robił Kossakowski, jeszcze bardziej to potwierdzał.

Stąd też, odkładając na bok konteksty polityczne i ideologiczne, związane z rocznicami państwowymi i „oswajaniem” (legitymizacją) Ziem Odzyskanych, można stwierdzić, że była to mimo wszystko niezwykła historia. Warto tutaj przypomnieć słowa Susan Sontag, która twierdziła, że fotografia w takim przypadku staje się rzeczywistością, prawdziwy przedmiot bowiem często sprawia zawód. A przy tym „narzuca ona jako normę takie doświadczenie sztuki, które jest zapośredniczone, «z drugiej ręki», intensywne w inny sposób”¹⁴. Konsekwencją takiego stanu rzeczy może być właśnie odwracanie sytuacji na niekorzyść rzeczywistości – a więc, innymi słowy, zamienianie jej w cień.

Pięć lat później była świętowana kolejna rocznica – „25-lecie powrotu Ziem Zachodnich i Północnych do Macierzy” – i dla jej uczczenia zorganizowane zostało Sympozjum Plastyczne Wrocław `70. Przypominało to założenia z Elbląga, ale jak zapowiadał przed rozpoczęciem imprezy jeden z komentatorów Jerzy Olkiewicz, „wrocławska próba” miała nie popełnić wcześniejszych błędów. Na Biennale w 1965 roku „na określonej działce wystawiano metalową formę powiększoną z modelu, który więcej miał wspólnego z kontemplacją w czterech ścianach pracowni niż z próbą nawiązania do otoczenia i pełnego wykorzystania jego warunków”¹⁵. Tym razem, zgodnie z hasłem wywoławczym Sympozjum, impreza miała zgromadzić krytyków sztuki, a następnie wytypowanych przez nich twórców, po to, aby stworzyć w „organizmie miejskim Wrocławia wybitne dzieła sztuki” swoją rangą i skalą odpowiadające rocznicy i realizujące konkretne problemy artystyczne¹⁶. Do udziału w „próbie konfrontacji różnych sposobów współczesnego myślenia plastycznego” został m.in. zaproszony Zbigniew Gostomski. Nie był to już artysta z jedną poważną wystawą indywidualną, tak jak to było w przypadku elbląskiego Biennale, lecz twórca uznany, mający za sobą wiele wystaw indywidualnych (głównie Galeria Foksal) i zbiorowych (poza krajem m.in. Nowy Jork, São Paulo, Sztokholm, Mediolan, Norymberga, Londyn),



Il. 3. Zbigniew Gostomski, *FRAGMENT UKŁADU* (centrum Wrocławia), druk ulotny, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1970; dzięki uprzejmości Galerii Foksal

zapraszany na najważniejsze plenerowe spotkania (Puławy, Osieki, Zielona Góra).

Tym razem nie możemy podziwiać jednak zdjęć z wykonania i lokalizacji dzieła, bo nie zostało ono (i nie miało być) w ogóle zrealizowane. Jediną warstwą materialną stanowi dokumentacja samego pomysłu: mapa fragmentu centrum Wrocławia z zaznaczoną siatką punktów oraz stosowna instrukcja (il. 3). „Forma przestrzenna” przybierała tu postać dwóch różnych elementów, potencjalnie „realizowanych w technikach trwałych” i „wykonywanych metodą przemysłową”, które zgodnie z dyspozycją autora miały być powtarzane wg tego samego schematu, tj. w przyjętej na początku, tej samej od siebie odległości. „W momencie ustalenia odległości zaczyna ono obowiązywać dla całej realizacji – nie może pod żadnym pozorem i z żadnego powodu ulec nawet nieznacznej zmianie”¹⁷. To rygorystyczne założenie powodowało, że elementy „sadowiły się na wszystkim”, co stanowiło

zaprojektowane w tym celu punkty, które miały być powtarzane w regularnych odległościach. W momencie ustalenia odległości zaczyna ono obowiązywać dla całej realizacji – nie może pod żadnym pozorem i z żadnego powodu ulec nawet nieznacznej zmianie”¹⁷. To rygorystyczne założenie powodowało, że elementy „sadowiły się na wszystkim”, co stanowiło

¹³ G. Kwiatkowski, *We Are Optimistic* [*Jesteśmy optymistami*], fot. E. Kossakowski, „Poland” (Zachód) 1965, nr 11, s. 4–7.

¹⁴ S. Sontag, op. cit., s. 157.

¹⁵ J. Olkiewicz, *Wrocławska próba*, „Kultura” 1970, nr 13, s. 10.

¹⁶ A. Turowski, *Obszar wyobraźni*, „Polska” 1970, nr 7, s. 3.

¹⁷ Zbigniew Gostomski, *Fragment układu* (centrum Wrocławia), druk ulotny, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1970, s. 11b.

substancję miasta”, by następnie równomiernie rozszerzać się we wszystkich kierunkach. Innymi słowy – to, co zaczynało się we Wrocławiu, było potencjalnie nieskończonością.

Projekt Gostomskiego nie przypominał w zupełności tego, co początkowo oczekiwali polityczni organizatorzy wydarzenia. Zamiast „trwałych realizacji” w przestrzeni miasta dostali oni pomysł praktycznie nie do zrealizowania. Czy jednak artysta tak daleko odbiegł od tego, co robił wcześniej, choćby w Elblągu? Dla jego taktyki postępowania artystycznego kluczowe wydają się być dwa stwierdzenia.

Po pierwsze, jak mówił artysta, „najważniejsze jest ustalenie obrazu wewnętrznego dla danej realizacji, czegoś w rodzaju kanwy czy też szkieletu”. Można to równie dobrze nazwać „systemem”, co sugerował Wiesław Borowski w pierwszych i nadal aktualnych analizach twórczości Gostomskiego¹⁸. W tym kontekście oznaczało to po prostu zasady konstrukcji dzieła, oparte najczęściej na iluzji i przestrzeni oraz ich wzajemnych przekształceniach. *Systemem I* były *Przedmioty optyczne* i wywodząca się z nich wprost „forma przestrzenna” zaprezentowana na elbląskim Biennale. Zastosowana w tych pierwszych metoda budowy opierała się na tworzeniu reliefowych malarskich płaszczyzn, z płynnym przejściem od białego do czarnego pigmentu, od minimum do maksimum – wszystko to razem układało się w złudną, niematerialną grę iluzji i konstrukcji. W „formie przestrzennej” – powstałej z umieszczenia w ramie dwóch przeciwstawnych względem siebie, silnie wygiętych arkuszy blachy – rolę rozjaśnień i ściemnień odgrywał światłocien, blask słońca i cień, rzucany na dolne partie dzieła. „Sugestia rozłożenia planów w pulsującej przestrzeni jest tu rezultatem wyobraźni matematycznej” – tłumaczyła Czartoryska¹⁹. Penetracja zagadnienia iluzji przestrzeni zrodziła u Gostomskiego ideę zespolenia dzieła z otoczeniem, w którym miało zaistnieć. Dokonał tego w *Systemach*, do których można zaliczyć wystawy w Galerii Foksal w 1967 i 1968 roku²⁰. Następową w nich zmianą perspektywy. Zamiast spojrzenia w głąb pojawiało się spojrzenie „od wewnątrz” – raz oglądało się je z pozycji znalezienia się we wnętrzu dzieła, drugim razem – figury zgromadzone w sześcioboku sali wystawowej tworzyły swoisty obraz okalający i ogarniający widza. System ten był jednak przede wszystkim otwartym systemem możliwości i odnosił się do

każdej skali, każdej struktury i każdej propozycji²¹. I właściwie to samo można powiedzieć o *Zaczyna się we Wrocławiu* – dlatego też, rozszerzając zaprezentowaną wyżej klasyfikację, projekt wrocławski można by nazwać kolejnym „systemem”. Tutaj idea zespolenia dzieła z otoczeniem (kontekstem) znalazła swoje dalsze rozwinięcie. I w ten sposób iluzyjna i konkretna przestrzeń z *Przedmiotów optycznych (System I)* i environment (*System II*) zamieniła się w coś, co można określić jako „przestrzeń niemożliwą” czy też „otoczenie absolutne”.

Drugie ważne sformułowanie, definiujące taktykę Gostomskiego, brzmiało: „każda forma ekspresji jest zdeterminowana przez swój czas”. Stąd też jego realizacje w Elblągu i we Wrocławiu musiały się różnić, tak jak różniły się od siebie oba wydarzenia. W roku 1965 roku był wyczuwany autentyczny zapal wśród uczestników Biennale. „Sztuka musi wkroczyć w naszą codzienność, musi otaczać nas przy wykonywaniu obowiązków i tylko wówczas może mieć perspektywę dalszego rozkwitu i sensu. Zasadniczy moment tych przemian to współzależność tych funkcji i zapotrzebowania”²² – tłumaczył Gerald Kwiatkowski. Zaledwie pięć lat później Gostomski przedstawił we Wrocławiu projekt, który był w dużej mierze ironiczną odpowiedzią na te założenia. Tak o tym opowiadał.

Mogę powiedzieć, że moje intencje tylko częściowo pokrywały się z intencjami organizatorów imprezy. Jestem jednak zadowolony, że dane mi było uczestniczyć w tym wydarzeniu. Narastała we mnie potrzeba, by dać do zrozumienia, że nie zamierzam kroczyć w tłumie i nadarzała się ku temu okazja. Tym był dla mnie „Wrocław”. Był nadarzącą się okazją. (...) Wszelkie inicjatywy w latach 70. w Polsce instytucjonalizowały się i co gorsze przybierały charakter masowy. Forma wyrazu przyjęta przez mnie dla tej pracy wynikała z charakteru imprezy. Treść była reakcją na rozprzestrzeniające się chaotycznie i masowo realizacje rzeźbiarskie, nazywane eufemistycznie „formami przestrzennymi” po udanym pierwszym Biennale w Elblągu. Napisałem więc „Zaczyna się we Wrocławiu” i dołączyłem plan, jak to można by zacząć²³.

Zamiast wielkiej bryły zespawanego żelaza był obrazek-mapa z tekstem-instrukcją. O istocie tej propozycji nie świadczyła zatem wątpliwa materialna postać jej dokumentacji,

¹⁸ W. Borowski, *Systemy*, [w:] *Zbigniew Gostomski*, kat., Galeria Foksal PSP, Warszawa 1968, s. nlb.

¹⁹ U. Czartoryska, op. cit., s. 8.

²⁰ Były to następujące wystawy: 1967 – *Skala. Environment*”, 1968 – *System II*.

²¹ *Zbigniew Gostomski*, kat., op. cit., s. nlb.

²² G. Kwiatkowski, *O społecznej przyszłości sztuki*, „Litera” 1965, nr 11, s. 8–9.

²³ *Ze Zbigniewem Gostomskim rozmawia Wiesław Borowski*, [w:] *Zbigniew Gostomski. Stan rzeczy*, op. cit., s. 16.

lecz fakt, że sprowadzała się do tego, co odbywało się w wyobraźni, podążającej za wskazówkami autora. Było to zresztą możliwe, gdyż burzliwe dyskusje między krytykami, organizatorami i urzędnikami co do programu i koncepcji wrocławskiej imprezy, spowodowały, że możliwe stały się nie tylko prace wykonane w materiałach trwałych, ale też i efemeryczne. W Elblągu twórca z Warszawy z entuzjazmem starał się sprostać narzuconym regułom uczestnictwa, we Wrocławiu – podjął z nimi świadomą grę, gdy pozornie tylko spełnił oczekiwania. Dostarczał przecież pewnych wskazówek: elementy miały być nie za duże i nie za małe, nie mogły być za ciężkie, dla ułatwienia powinny być wykonane metodą przemysłową, winny być też umocowane na stałe do podłoża, a gdyby ich lokalizacja wypadła wewnątrz budynku, wskazane było umieszczenie ich na parterze. Może wynikało to z faktu, że w 1965 roku nie udało się osiągnąć zamierzonych celów. Podjęta wtedy próba – jak przekonywała w dość krytycznym komentarzu Anka Ptaszkowska – nie tyle stała się nową przebudową otaczającego świata, co raczej „organizacją przestrzeni” bliską wystawiennictwu i okolicznościowym dekoracjom, którą lepiej spełniały rządy latarni górujących wielkością i rytmicznym ciągiem²⁴. Bardzo możliwe, że dlatego w 1970 roku Gostomski zaprojektował formę nie do zrealizowania. Jeśli nie udała się utopijna, to może bardziej stosowna była „niemożliwa”?

Patrząc z dzisiejszej perspektywy na to, co wydarzyło się w Elblągu i Wrocławiu, widać wyraźnie, iż nastąpił tam przedziwny splot kontekstów artystycznych i pozaartystycznych, w którym krzyżowały się i ścierały echa przedwojennych utopii oraz bieżące racje polityczne i propagandowe. Tym bardziej zatem interesujące są jednostkowe wybory Zbigniewa Gostomskiego, który wobec dominujących strategii rozwijał dwie uzupełniające się taktyki postępowania artystycznego.

Zarówno w 1965, jak i 1970 roku artysta zbadał właściwości danej mu przestrzeni miasta, znalazł dla niej odpowiedni „wewnętrzny obraz” (czyli system), i zaprojektował sposób, w jaki odbyła się percepcja jego „utworu”. W ten sposób prowadził swą sztukę od „zespoleń obrazu z otoczeniem, w którym miał zaistnieć” do „totalnego kontekstu”. W efekcie jego elbląska propozycja została uznana za jedno z najczystszych i najpoważniejszych rozwiązań typu konstrukcyjnego, z kolei za wrocławską – pokazaną później na Foksal (1970) – otrzymał Nagrodę Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida. Z tych oto powodów w przypadku tego właśnie twórcy można mówić o jednej z ciekawszych wówczas odpowiedzi na wyzwanie o ingerowanie sztuki w rzeczywistość.

Co więcej, późniejsze losy obu realizacji same w sobie mogą stanowić pewnego rodzaju podsumowanie. Zmienił się bowiem nie tylko Gostomski. Pięć lat oddzielające I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu od Sympozjum Plastycznego Wrocław `70 zaważyło też na obu imprezach. W 25-lecie „odzyskania” Ziemi Północnych i Zachodnich odpowiedź artysty na zaproszenie organizatorów (wspieranych przez władzę na szczeblu centralnym i lokalnym) jest już zupełnie inna. Zginęły gdzieś entuzjazm i nadzieja, a w ich miejsce pojawiła się ironia i nowa sztuka. Być może to właśnie spowodowało, że elbląska „forma przestrzenna”, choć wciąż jeszcze istnieje, to wraz z innymi stanowi swego rodzaju kłopot i dość niespodziewanie niechciane dziedzictwo starych czasów. Projekt wrocławski na stałe zaś wpisał się na karty polskiej historii sztuki, stając się wręcz symbolem conceptualistycznych praktyk i początku dekady lat 70. W rezultacie wydaje się przez to być bardziej materialny niż kilkumetrowa bryła zespawanych blach, tkwiąca od pięćdziesięciu lat w centrum „odzyskanego” miasta. To swoisty paradoks, który pokazuje, jak przewrotne może być budowanie narracji historycznej.

²⁴ H. Ptaszkowska, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, „itd” 1965*, nr 45, s. 14–15.