

Anna Dzierżyc-Horniak
Katolicki Uniwersytet Lubelski
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Eksperyment form przestrzennych w Elblągu – niechciane dziś dziedzictwo PRL-u?

I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu z 1965 roku, choć prawie od razu budziło skrajne emocje – od wielkiego entuzjazmu po krytykę – do dziś pozostaje wyjątkowym eksperymentem artystycznym. W pokaleczoną przez wojnę przestrzeń miasta, zniszczonego w blisko 65% i wciąż jeszcze nie odbudowanego, wprowadzono kilkadziesiąt abstrakcyjnych obiektów sztuki. Ingerencja artystów wpisywała się wówczas w realizowane przez władze strategie scalające tzw. Ziemię Odzyskaną z resztą kraju, zgodnie z ideą „powrotu do macierzy”. Dziś od tamtych wydarzeń minęło ponad 50 lat, a formy przestrzenne nadal są obecne przy ulicach, na skwerach, w parkach i blokowiskach. Niewątpliwie zdążyły wrosnąć w tkankę miejską, ale i ta ulegała i ulega ciągłym przeobrażeniom, tak samo zresztą, jak świadomość mieszkańców Elbląga. Można przypuszczać, że rozsiane po całym mieście metalowe konstrukcje w pierwszych dwóch dekadach swojego funkcjonowania w okresie PRL-u mogły być traktowane jako dobro kultury i znak rozpoznawczy miasta. Po II wojnie światowej nie było już miejsca na ślady po Krzyżakach i Hanzie, miastem zawładnął wielki przemysł i Zakłady Mechaniczne Zamech. One zaczęły tworzyć wówczas nową tradycję Elbląga, czego szczególnym wyrazem był m.in. mecenat nad Biennale Form Przestrzennych. Potrzebne były nowe symbole. Dziś jednak sytuacja nie jest tak oczywista. Według regulaminu Biennale zrealizowane formy miały stanowić zbiory otwartej galerii form przestrzennych oraz własność Zamechu i miasta Elbląga¹. Zakładów będących przez ponad 40 lat symbolem Elbląga już nie ma, w ten sposób głównym „spadkobiercą” stało się miasto. Wydaje się, że dziedzictwo to jest dla niego bardziej kłopotliwe niż pożądane, bowiem rodzi więcej wyzwań i trudnych zobowiązań, niż daje powodów do dumy. Dlatego też chciałabym przyjrzeć się bliżej tej kwestii, próbując przy tym połączyć różne perspektywy: historyka sztuki i turysty. Być może pozwoli mi to odpowiedzieć na pytanie o możliwość (efektywność) działań artystycznych,

przeprowadzonych na zdegradowanej tkance miejskiej w celu „odzyskania” miasta. Pytanie to jest o tyle ważne, gdyż odnosi się do zagadnienia swoistości Ziemi Północnych. Elbląg – właśnie z racji unikalności swojego „metalowego spadku” po PRL-u i jego wagi dla budowania tożsamości – może stanowić przykład pozytywny (lub negatywny) dla aktualności tej tezy.

Sam Elbląg jest miejscem pełnym paradoksów. Podzielam tutaj opinię Maurycego Gomułickiego, autora jednego z najnowszych „biennale”, jak określają przestrzenne formy Elblążanie. Artysta mówił:

Jest to miasto o bardzo specyficznej kondycji – nie zawałałbym się wręcz określić jej jako delikatnej. Odniosłem wrażenie, że historia Elbląga to niemal permanentne przeplatanie się momentów rozkwitu i entuzjazmu, a następnie zapadania się w dość długie okresy stagnacji i dekadencji. To miasto już nie prowincjonalne, a jednak zmarginalizowane. Świetne parki, paradoksalna »starówka«, niezwykle jak na realia współczesnej Polski zadbane Cmentarz Żołnierzy Radzieckich, architektoniczne perełki i wybryki. Jest tu szereg sytuacji przestrzennych (. . .). Mnie zainteresowały szczególnie dwa z nich – prawie całkowity brak śladów krzyżackiej przeszłości i niezwykle fantom nowoczesności, jakim są pozostałe po Biennale Form Przestrzennych rzeźby².

Z oczywistych względów interesuje mnie ten drugi trop. Proponuję jednak rozpocząć od swoistej inwentaryzacji stanu obecnego i związku rzeźb z tkanką miejską.

Po pierwszym Biennale zachowało się 36 form, po drugim z 1967 roku – 5, plener „What Now?” z 1986 roku

¹ Bogusz (1965: 29).

² Gomułicki (2014). W 2014 r. w ramach prowadzonego przez Galerię EL projektu „Poruszenie formy” artysta stworzył rzeźbę „Kryształ / EL Iksir”. Powstała ona z połączenia dwóch piramid, tworząc rodzaj kryształu, kamienia filozoficznego.



Il. 1 Formy przestrzenne wzdłuż al. Tysiąclecia, 1965. Na pierwszym planie kompozycja Artura Brunsza, dalej, po lewej stronie – formy Juliusza Woźniaka, Elbląg. Fot. Anna Dzierżyc-Horniak



Il. 2 Forma autorstwa Jerzego Lengiewicza, 1965. Jedna z największych realizacji podczas I Biennale, nazywana przez Elblążan „anteną nasłuchową wrogiego wywiadu”, park im. Kajki. Fot. Anna Dzierżyc-Horniak

pozostawił po sobie 4 nowe realizacje. Pierwotnie form było więcej, jednakże niektóre z nich zaginęły lub zostały po prostu ukradzione i los ich jest nieznan, niektóre zaś nie wytrzymały próby czasu i korozji. Formy rozlokowane są w centralnej części miasta, obejmując swoim zasięgiem głównie Stare i Nowe Miasto oraz Śródmieście. Część z nich „wyprowadzona” została na peryferia. Najczęściej zestawione są one w pewne „grupy kompozycyjne”, którym ze względu na lokalizację

można przypisać swoiste, różniące się funkcje. W tym sensie wyróżnić można „formy drogowe” – widać je przy głównych drogach, przy ważnych skrzyżowaniach lub rondach. W kategorii tej unikalną wartość kompozycyjną i przestrzenną prezentują rzeźby rozciągnięte na kilometrowym odcinku alei Tysiąclecia, arterii mającej charakter drogi tranzytowej na trasie Warszawa–Gdańsk. Jej oprawę plastyczną stanowią, z jednej strony trójelementowe prace autorstwa Mariana

Bogusza i Artura Brunsza (il. 1), przedzielone zdegradowaną już kompozycją Gerarda Kwiatkowskiego, a z drugiej – formy Juliusza Woźniaka i Kajetana Sosnowskiego. Ta grupowa realizacja miała – według zamierzeń Bogusza – zaprojektować dla podróżujących sytuację oglądu sztuki, niczym wytyczona trasa w galerii, w oparciu o dozowanie wizualnych napięć. Wydaje się, że działa to do dzisiaj, a poruszający się ulicą lub zatrzymujący się na światłach kierowcy, przemieszczają się w swoistym „salonie rzeźby”³ – trudno rzeźb nie zauważyć, gdyż swoją czerwienią odcinają się od szarości ulicy i bloków oraz zieleni roślinności pobliskiego osiedla. To, co tak świetnie działa na alei Tysiąclecia, nie sprawdza się do końca na odchodzącej od niej ulicy Rycerskiej, prowadzącej do ścisłego centrum miasta. Usytuowane wzdłuż niej rzeźby funkcjonują już osobno i coraz bardziej – na tle otaczającej zabudowy mieszkalno-użytkowej – wyglądają jak ciała nie związane ze sobą, a także z tym co wokół. Obok wspomnianych form autorstwa Magdaleny Więcek-Wnuk, Wandy Gołkowskiej, Stanisława Sikory, góruje zapuszczona już praca Bogusława Szwacza, sprawiająca swą ażurową konstrukcją, z umocowanymi elementami poprzemysłowymi, wrażenie zagubionego gdzieś w przestrzeni kołażu.

Osobną kategorię form tworzą „formy parkowe”, umiejscowione w parkach miejskich. Tu również napotykamy najczęściej dwie odmienne sytuacje. W parku im. Michała Kajki, będącym kompleksem zieleni między pierzejami przedwojennej zabudowy mieszkaniowej, rzeźby funkcjonują oddalona jedna od drugiej w zasięgu wzroku, na czystych, obszernych planach wolnej przestrzeni. Architekt Urszula Madeja-Kulecka przekonuje:

Wyraźnie widać tam jak wielu użytkowników tej przestrzeni [...] obcuje na co dzień ze sztuką wysokiej próby. Siedzący na ławkach, bądź spacerujący w tym miejscu, są niejako prowokowani przez obiekty ustawione w parku do baczniejszej ich obserwacji. Zmienia się ich percepcja w zależności od odległości, kąta widzenia, światła i pór roku⁴.

Naturalnie prezentują się tam dzieła Zbigniewa Dłubaka, Bohdana Załęskiego, Adama Marczyńskiego, Jerzego Lengiewicza (il. 2). Inne wrażenie wydaje się wzbudzać formy z parku im. Romualda Traugutta, których autorami

są Miloš Urbásek i Eduard Ovčáček. Wyłaniają się one zniechęcająco z krzaków jako dziwne, metalowe stwory. Znajdująca się z kolei w pobliżu rzeźba Jerzego Fedorowicza zlewa się z ustawionymi wzdłuż ulicy tablicami. Ulokowana nieco wyżej, na zbiegu, praca Jana Chwałczyka próbuje – chyba bez powodzenia – „dogadać się” z krzyżem papieskim i cerkwią greckokatolicką.

Duża część rzeźb funkcjonuje w pojedynkę. One chyba najbardziej odczuwają zmianę kontekstu, jakim jest transformacja przestrzeni dokonywana wokół nich od lat 80. XX wieku, z największym impetem od ostatniej dekady. Szczególnie widoczne to jest w przypadku pracy Henryka Stażewskiego. Została ona ustawiona przez artystę – z charakterystyczną dla niego dbałością i precyzją – w takim miejscu i w takich proporcjach, aby jej naturalnym przedłużeniem stała się wieża katedry św. Mikołaja. Kamienice, odbudowane w kolejnych latach i stylizowane na staromiejskie, skutecznie zasłaniają teraz widok kościoła, przez co zaprojektowany ogląd tej kompozycji jest już niemożliwy⁵ (il. 3). Równie zła jest sytuacja rzeźby Magdaleny Abakanowicz, której udziałem w Biennale chwali się oficjalny internetowy serwis miejski. Formę tą przeniesiono z powodu robót drogowych na trawnik przy ulicy Przymurze, traktowanym przez osoby odwiedzające elbląską Starówkę jako „dziki” parking. W efekcie, rzeźba jest atakowana z każdej stron zaparkowanymi samochodami i jej sens został całkowicie zatracony. Z zupełnym przeobrażeniem otoczenia wokół form spotykamy się w przypadku dzieł autorstwa Lecha Kunki czy Zbigniewa Gostomskiego, które pierwotnie umiejętnie wpasowane w krajobraz miasta, dziś zepchnięte zostały na margines⁶. Ogromną stratą jest zmiana otoczenia pracy Gostomskiego, znanej z klasycznego już zdjęcia Eustachego Kossakowskiego. Dziś nie odnajduje się ona w zatłoczonej i zagraconej wieloma elementami, pobliskiej ulicy.

Niegdyś rzeźby otoczone były przez ruiny, stare dukty brukowanych ulic, puste, niezagospodarowane jeszcze przestrzenie, dlatego punktami odniesienia stawały się dla nich inne, górujące swym formatem elementy przestrzenne. Mogła to być tranzytowa droga, albo wieża kościoła św. Mikołaja. Gdy takich punktów brakowało, wyszukiwany był inny układ odniesienia. Oczywiście, niemożliwe było przypuszczać, by

⁵ Patrz więcej: *Otwarta Galeria* (2006: 4–22).

⁶ Jankowski (2015: 292). Autor w swoim tekście dokonuje bardzo ciekawej, szczegółowej analizy degradacji otoczenia na przykładzie *Piany* autorstwa Lecha Kunki, poczynając od przeobrażeń Placu Słowiańskiego od okresu międzywojennego po współczesność.

³ Madeja-Kulecka (2015: 281).

⁴ Madeja-Kulecka (2015: 281).



Il. 3 Forma Henryka Stażewskiego, Odbudowane kamienice przy ul. Kowalskiej skutecznie zastaniają widok katedry św. Mikołaja, Elbląg 1956. Fot. Anna Dzierżyc-Horniak



Il. 4 Na pierwszym planie niezachowana w całości modułowa kompozycja Gerarda Kwiatkowskiego, 1965. W tle, jedna z trzech kulistych form Juliusza Woźniaka, Elbląg, al. Tysiąclecia. Fot. Anna Dzierżyc-Horniak

istniał on w swym niezmienionym kształcie przez kolejne dekady. Krótkowzroczne inwestycje miejskie, jak przekonuje architekt krajobrazu Andrzej Jankowski⁷, wprowadziły nowe elementy drastycznie zmieniające sytuację, w której rzeźby powstały i to zmieniające na niekorzyść, czego wyrazem jest według niego nieodpowiednie podejście służb miejskich do

⁷ Jankowski (2015: 293).

aranżacji i pielęgnacji terenów zieleni znajdujących się w bezpośrednim otoczeniu form. Jakby tego było mało, upływający czas niekorzystnie wpływa na stan techniczny wielu z realizacji. Galeria EL na bieżąco w ostatnich latach „naprawia” swoich „podopiecznych”, ale są to najczęściej działania doraźne, wymuszone chwilą. Zdziwienie może budzić kondycja rzeźby Gerarda Kwiatkowskiego, stanowiącej jeden z elementów pokazowej, grupowej kompozycji na al. Tysiąclecia (il. 4). Pilnych

prac konserwatorskich wymagają też inne obiekty, w tym m.in. praca Stażewskiego. Nielicznym rzeźbom towarzyszą poziome tablice z informacją o autorze i wykonawcach-współpracownikach z Zamechu. Jest ich zdecydowanie za mało, gdyż nie wszystkie obiekty w przestrzeni miasta są prawdziwymi „biennialami”, przez co może dochodzić do pomyłek.

Tak prezentuje się dziedzictwo wyjątkowego eksperymentu artystycznego od strony materialnej. Co ważne, okrąglą, dumna rocznica tego wydarzenia przyciąga na nowo uwagę badaczy, historyków sztuki i dziennikarzy, o czym świadczą przykłady z ostatnich kilku lat. W roku 2012 odbyła się wystawa *Ziemie podwójnie odzyskane* w warszawskiej Zachęcie, prezentująca m.in. fotoreportaż Bogdana Łopieńskiego z I Biennale. Na lata 2012–2013 przypada realizacja projektu artystyczno-naukowego Karoliny Breguły, zakończonego konferencją, publikacją oraz filmem⁸. Przełom lat 2014 i 2015 związany jest z organizacją retrospektywnej wystawy Gerarda Kwiatkowskiego w Galerii EL. Rok 2015, jubileuszowy, był bardzo bogaty w wydarzenia w Galerii EL: odbyła się konferencja *Półwiecze inspiracji – Biennale Form Przestrzennych a dzisiejsza sztuka w przestrzeni*⁹, z efemerycznymi działaniami studentów warszawskiej ASP w przestrzeni publicznej; wystawa *Miasto – przestrzeń – maszyna*, z archiwalnymi i współczesnymi zdjęciami¹⁰; zaprezentowano film Aleki Polisa z dedykacją dla robotników i robotników ZAMECH-u, którzy współtworzyli rzeźby w czasie I i II Biennale¹¹. Rok 2016 to czas powstania ciekawego reportażu *Miasto obraz* Filipa Springera¹².

⁸ *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego* – w zamyśle autorki projektu – miały oderwać je od dotychczasowego kontekstu historycznego i znaczeniowego, poprzez odwołanie się do dyscyplin sztuki dalekich od pola sztuki, jak np. matematyka, biologia, psychologia, cybernetyka. „To działanie – wyjaśnia artystka – było częścią całorocznego projektu Galerii EL skupionego wokół końca świata. Uznałam, że apokalipsa, czyli coś, co budzi nasz lęk, jest idealnym pretekstem do takiego odświeżenia spojrzenia. Poprzez wykłady naukowców zaprezentowałam formy przestrzenne w relacji do katastrofy” – *Spojrzenia* (2013). Patrz też: Breguła (2013).

⁹ Efektem konferencji było okazałe, rocznicowo-wspomnieniowe wydawnictwo, z tekstami krytyków, architektów, uczestników wydarzenia, bogato ilustrowane zdjęciami i projektami rzeźb w 3D – *W obliczu Jubileuszu* (2015).

¹⁰ Warto dopowiedzieć, że pokazane na wystawie współczesne zdjęcia bienniali są efektem prowadzonego od 2011 r. fotobloga „Elbląskie formy przestrzenne w fotografii”, autorstwa Dominika Żyłkowskiego i Rafały Kotyli. Patrz więcej: <http://formyprzestrzenne.blogspot.com> (data dostępu: 7.04.2018).

¹¹ Polisa (2015). Swoją film autorka reklamuje jako opowieść Henryka Szpytły, jednego ze spawaczy pracujących przy stawianiu form przestrzennych, a więc jako brakujący głos robotnika w dyskursie elit kultury o tamtych wydarzeniach.

¹² Springer (2016: 63–72). Tekst jest częścią większego projektu *Miasto Archipelag*.

Dyskurs związany z obecnością „bienniali” w przestrzeni miejskiej w ostatnim czasie odżył. A jak to wygląda z punktu widzenia miasta, właściciela rzeźb? Czym chwali się dziś Elbląg? Miasto, na stronie poświęconej turystyce w oficjalnym serwisie internetowym¹³ wita nas świetnym hasłem „Elbląg w formie”, wprost odwołującym się do dziedzictwa Biennale. Na hasło to możemy zresztą natrafić wędrując nie tylko po uliczkach „starówki”, ale i też poza jej obszarem, na bilbordach czy stojakach rowerowych. Turysta przeglądając na stronie zakładkę „Elbląg na weekend” czy też „musisz to zobaczyć” dowie się, że w ramach spaceru może poznać „wyjątkową galerię sztuki, której terenem jest . . . całe miasto”, galerii będącej efektem Biennale – eksperymentu w skali światowej, zainicjowanego przez Galerię Sztuki EL. O tym, że „Elbląg jest pełen wrażeń” przekonuje też filmik promocyjny *Elbląg zaprasza ze wstawką o „sztuce nowoczesnej”*. W świecie realnym ładne, kolorowe obrazki jednak nie wystarczają. Można tu przywołać krytyczny głos Kariny Dzieweczyńskiej:

Dlaczego w Informacji Turystycznej Elbląga nie znajdziemy ani jednego bezpłatnego, starannie i z pomysłem wydanego, choćby mini-przewodnika (. . .), którego »fabułę« śmiało stanowić mógłby zbiór Otwartej Galerii Form Przestrzennych, i w którym każda z form, miałaby swoją nietuzinkową opowieść. I niechby np. chłopczyk Elbinek, pod opieką wujka Gerarda artysty, czy dziadka Józefa – spawacza z Zamechu, z dziecięcą fantazją odkrywał ich tajemnice. . . Podobnych, prostych zabiegów, sprzyjających kultywowaniu pamięci i kształtowaniu świadomości, można by mnożyć¹⁴.

O ile więc w promocji miasta Otwarta Galeria jest w pewnym stopniu obecna, to zanika ona na poziomie dokumentów, związanych ze strategicznym rozwojem miasta. Temat ten wskazywany w jeszcze niedawno obowiązującym „Programie rozwoju kultury w Elblągu na lata 2005–2013” jest właściwie niedostrzegany w kluczowej dziś „Strategii rozwoju Elbląga 2020+” i „Strategii Promocji Elbląskiego Obszaru Funkcjonalnego”¹⁵. Dzieje się tak mimo, że ich autorzy wskazują na potencjał turystyczny miasta jako jego

¹³ Patrz więcej: <http://turystyka.elblag.eu> (data dostępu: 7.04.2018).

¹⁴ Dzieweczyńska (2015).

¹⁵ Strategia rozwoju (2014); Strategia promocji (2014). Co ciekawe, w raporcie diagnostycznym „Elbląg 2012” wskazano, że słabością miasta jest brak wypracowanego produktu turystycznego, który by angażował turystę nie tyle do „zobaczenia”, a raczej „przeżycia” odwiedzanego miejsca – Elbląg 2012 (2011).



Il. 5 „Kryształ / EL Iksir” Maurycego Gomułickiego, 2014, Elbląg, park Traugutta. Fot. Anna Dzierżyc-Horniak

jedną z najsilniejszych, ale niewykorzystywanych stron i postulują wzmocnienie więzi mieszkańców z miastem w oparciu o przywracanie funkcji społecznych przestrzeni miejskiej. Kluczowym obszarem jest dla nich strefa śródmiejska Elbląga (a więc miejsce lokalizacji rzeźb), zatem jako potencjalny element tożsamości miasta i nośnik historycznej ciągłości szczególnie predysponowana jest do poddania jej rewitalizacji. W strategii przywoływane jest w związku z tym badanie mieszkańców, w którym jako jedno z narzędzi posłużyło tzw. drzewo skojarzeń, pokazujące odwołania do najbardziej charakterystycznych bądź najlepiej postrzeganych miejsc, cech, osób – co ciekawe, zabrakło w nich Otwartej Galerii. Być może dlatego nie jest ona uwzględniana w planowanym przez miasto rozwoju. Pokrywa się to w zasadzie z bieżącą taktyką miejskich planistów, dla których temat form w dużej mierze również nie istnieje.

Jak widać, materialne i kulturowe dziedzictwo, jakim są formy przestrzenne, jest podobnym paradoksem, jak samo miasto. Z jednej strony, w ostatnich latach można zaobserwować ożywiony dyskurs na temat „biennali”, przy czym podejmowane są także próby ich nowych, nieoczywistych

odczytań i ich dzisiejszego znaczenia. Do Elbląga zjeżdżają artyści, historycy sztuki i naukowcy, by z bliska przyjrzeć się temu, czego nie mają ich własne miasta. Z drugiej strony, można stwierdzić, że obecny właściciel rzeźb nie radzi sobie z wyzwaniem, jakim jest funkcjonowanie form w nowym kontekście przestrzennym i znaczeniowym. Dość nieśmiało chwali się nimi, a zarazem buduje wokół nich główne hasło promocyjne. Finansuje „opiekuna” rzeźb Galerię EL – jako samorządową jednostkę kultury – ale środki przekazywane na konserwację nie wystarczają. Są to zatem działania niekonsekwentne, a co więcej, swoimi inwestycjami miasto powoduje, że formy tracą kontakt z tym, co stało u podstaw ich powstania. W ten sposób jeszcze bardziej pogarsza się ich kondycja i nadany im pięć dekad temu sens, bo albo zmienia się ich otoczenie, albo to one przenoszone są w nie pasujące do nich miejsca. Wszystko to sprawia, że „biennale” zdają się być dla miasta niechcianym balastem poprzedniej epoki. Takie też często są głosy mieszkańców, dostępne na forach prasowych lub internetowych; jedna z osób pisze:

ile można się zachwycać formą, która stoi i rdzewieje od dziesięcioleci. Odmalowane, nie znaczy, że nowe [. . .] mimo, że jest to jakaś idea zawarta w materii, to powinna odejść razem z komuną, której nigdy nie było, jak i prawdziwej sztuki, tylko jakaś fałszywa namiastka utopijnych wizji¹⁶.

Cała ta sytuacja jest o tyle dziwna, gdyż w większości dokumentów rozwojowych wskazuje się na wagę przestrzeni miejskiej w kształtowaniu tożsamości Elbląga i jego relacji z mieszkańcami. Nie ma tam jednakże miejsca na galerię, której terenem jest całe miasto. Lektura opasłych strategii różnego poziomu paradoksalnie pokazuje przy tym, że problemy – którym chcieli przeciwdziałać organizatorzy Biennale – są nadal aktualne. Eksperyment artystyczny z roku 1965 miał być przecież też eksperymentem społecznym, w którym – poprzez właściwe kształtowanie otoczenia – jednostki miały integrować się w świadome swych celów społeczeństwo. Jakkolwiek to brzmi dziś utopijnie, to w podstawowych zarysach i z nowymi terminami, hasło to nie odbiega daleko od współcześnie definiowanych kierunków rozwoju miasta. Warto tu przypomnieć, że decydenci miejsca zdecydowali się w 2010 roku na realizację badania „Pamięć miejsca i relacje z miejscem zamieszkania wśród mieszkańców Elbląga”. Jako ważny kontekst tego badania wskazali fakt, iż miasto to, podobnie jak inne miejscowości na obszarze Ziemi Zachodnich i Północnych, zmieniło swoją przynależność państwową, a tym samym swoją populację. Wyniki mogą jednak ponownie zadziwiać, bowiem formy przestrzenne nie zostały w badaniu dostrzeżone, tak samo zresztą, jak osoba Gerarda Kwiatkowskiego w części odnoszącej się do słynnych postaci w historii Elbląga¹⁷.

Być może to kolejny fakt świadczący o porażce konstruktywistycznych idei przyświecających realizacji I Biennale Form Przestrzennych¹⁸. Oczywiście, czasy sojuszu artystów z robot-

¹⁶ Cyt. za: *W obliczu jubileuszu* (2015: 372). O niewdzięcznym miejskim tłumie (w rozumieniu Georga Simmela), w kontraście do przekonania twórców o drzemącym w dziele plastycznym potencjale formowania tożsamości miejsca, pisała Katarzyna Chrudzimska-Uhera. Zbiorowy mecenas i odbiorca sztuki w definicji PRL-owskiej był dla niej tworem fikcyjnym i nieuzasadnionym. Z kolei, dzisiejsze (nie-) funkcjonowanie rzeźb w ikonosferze miejskiej rozpatrywała w kategoriach ewolucji miejsca – otoczenia, przypominając „nie-miejsca” Marca Augé, nie tworzące ani tożsamości indywidualnej, ani relacji – Chrudzimska-Uhera (2011: 560, 567).

¹⁷ Pamięć miejsca (2011).

¹⁸ 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

nikami oraz mecenatu wielkiego przemysłu – pod auspicjami lokalnej władzy – odeszły w zapomnienie. Ostateczna odpowiedź na pytanie o to, czy hasło „Elbląg w formie” znajduje swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości, nie jest jednakże tak jednoznaczna, jak się wydaje. Koncepcja działania sztuką w przestrzeni za sprawą Galerii EL, jest jakby na przekór temu wszystkiemu, wciąż żywa. Galeria realizuje swoje projekty i we współpracy z miastem zaprasza na artystyczne rezydencje artystów z Polski i ze świata. Ostatnie lata przyniosły w efekcie 8 nowych realizacji, w tym „kryształ” Gomulickiego (il. 5). Pewną nadzieję daje tu artysta przybyły z dalekiej Japonii, który właśnie w Elblągu postawił swoją jedyną jak 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 wartość¹⁹.

Być może więc jest wciąż jeszcze szansa, by „metalowy spadek” odziedziczony po Biennale był dziedzictwem odzyskanym, a nie z odzysku²⁰.

Bibliografia

- Banasiak 2013 = Jakub Banasiak, „Ucząc się od Elbląga”, *futuwwa.pl*, http://futuwwa.pl/uczac_sie_od_elblaga-article-pl-21.html (data dostępu: 7.04.2018).
- Breguła 2013 = Karolina Breguła, *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, Wydawnictwo Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Chrudzimska-Uhera 2011 = Katarzyna Chrudzimska-Uhera, „Tum jest zawsze niewdzięczny. Miasto jako miejsce dla rzeźb”, w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie*

Haliń Taborską – parametry dla projektowania sztuki publicznej: stosunek artysty do masowego odbiorcy oraz interakcje dzieła z miejscem jego ekspozycji. Może nie do końca zignorowano – jak w dalszej części wyjaśniał – co raczej przyjęto „tyleż utopijne, co paternalistyczne” i aroganckie założenia – Banasiak (2013). Patrz też: Taborska (1996: 7).

¹⁹ Nasze dwie (2014).

²⁰ Jest to nawiązanie do recenzji wystawy fotografii z I Biennale Form Przestrzennych, zorganizowanej w Zachęcie w 2012 r. Należy zgodzić się tu z autorem tekstu, że „warunkiem odzyskania historycznych zdarzeń wydaje się być odzyskanie ich własnej materii” – Zmysłony (2012).

- pracy dydaktycznej*, red. Anna Czyż, Janusz Nowiński, Marta Wiraszka, Instytut Historii Sztuki UKSW, Warszawa 2011: 560–571.
- Dzieweczyńska 2015 = Karina Dzieweczyńska, „Co musiałyby się stać, by Elbinek odkrył formy?”, *Sztandar Robotnika*, 3–4 (2015).
- Elbląg 2012 = *Elbląg 2012. Sytuacja społeczno-gospodarcza Elbląga – raport diagnostyczny*, 2012, http://www.elblag.eu/images/stories/9_strategia/2/Raport.pdf (data dostępu: 7.04.2018).
- Gomulicki 2014 = Maurycy Gomulicki „(. . .) Elbląg przypadł mi do serca. . .”, <https://www.facebook.com/formy.przestrzenne/posts/734306943321411> (data dostępu: 7.04.2018).
- Bogusz 1965 = Marian Bogusz (red.), *I Biennale Form Przestrzennych. Elbląg. 23.VII.-22.VIII.1965*, [katalog wystawy], Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 1965.
- Jankowski 2015 = Andrzej 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: 282–293.
- Madeja-Kulecka 2015 = Urszula Madeja-Kulecka, „Niech świat będzie obrazem. Spojrzenie na Elbląg oczami architekta”, w: *W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, red. Karina Dzieweczyńska, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2015: 259–281.
- Nasze dwie 2014 = „Nasze dwie nowe rzeźby”, *Elbląska Gazeta Internetowa portel.pl*, 2014, <http://www.portel.pl/hit-czy-kit/nasze-dwie-nowe-rzezby/78287> (data dostępu: 7.04.2018).
- Otwarta Galeria 2006 = *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, red. Jarosław Denisuk, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2006.
- Pamięć miejsca 2011 = „Pamięć miejsca i relacje z miejscem zamieszkania wśród mieszkańców Elbąga (wyniki badań przeprowadzonych w Elblągu od 01 czerwca do 31 października 2010 roku)”, <http://www.planowanie.umelblag.pl/files/color/raport1.pdf> (data dostępu: 13.05.2018).
- Polis 2015 = Aleksandra Polis, *50-lecie I Biennale Form Przestrzennych*, cz. I, 2015, film dostępny na stronie *Obiegu*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/obiegTV/36148> (data dostępu: 7.04.2018).
- Spojrzenia 2013 = „Spojrzenia 2013: Obraz musi działać! Rozmowa z Karoliną Bregułą, rozmowę przeprowadzają Piotr Drewko i Jagna Lewandowska”, *SZUM* 2013, <http://magazynszum.pl/rozmowy/spojrzenia-2013-obraz-musi-dzialac-rozmowa-z-karolina-bregula> (data dostępu: 13.05.2018).
- Springer 2016 = Filip Springer, *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast, Karakter*, Kraków 2016.
- Strategia promocji 2014 = *Strategia Promocji Elbląskiego Obszaru Funkcjonalnego*, 2014, <http://www.powiat.elblag.pl/pliki/Strategia%20promocji%20EOF.pdf> (data dostępu: 13.05.2018).
- Strategia rozwoju 2014 = *Strategia rozwoju Elbląga 2020+*, 2014, http://www.elblag.eu/images/stories/9_strategia/pdf/Strategia.pdf (data dostępu: 13.05.2018).
- Taborska 1996 = Halina Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wiedza i Życie, Warszawa 1996.
- Zmyślony 2012 = Iwo Zmyślony, „Odzyskane czy z odzysku? Elbląskie biennale w Zachęcie”, *Obieg*, 2012, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/24409> (data dostępu: 7.04.2018).

Summary

Experiment of spatial forms in Elbląg – the heritage of the Polish People’s Republic no longer wanted?

The article addresses the issue of ‘metal heritage’, left by the 1st Biennale of Spatial Forms in Elbląg from 1965. This exceptional artistic experiment, consisting in the introduction of several dozen abstract metal sculptures into the space of a city ravaged by war, became a part of the authorities’ integration strategies of the so-called Recovered Territories with the rest of country. Today over 50 years have passed since those events, and the spatial forms are still present in the streets, squares, parks and tower blocks. Here an attempt is made to look at what is currently happening with this heritage by connecting different perspectives: art history, tourism and residence. The first part of the article presents a division of spatial forms into ‘composition groups’ and a brief evaluation of their current state. The second part presents a briefly revived discourse on the Biennale and attempts some new, subtle readings of those events and their present-day importance. These facts are compared with the

activities of the heir to these forms – the city of Elbląg. A ‘reconnaissance’ of promotional campaigns is undertaken along with an analysis of the most important planning documents. However, the clues gathered do not provide a definite answer to the question on today’s specificity of the Northern Lands in the context of Elbląg – what is justified by virtue of the uniqueness of ‘metal fall’ throughout the Polish People’s Republic and what is its importance in terms of building the identity of city. On the one hand, it seems that the current owner of sculptures cannot cope with the challenge of what role the forms play in a new context with a meaning. On the other, the idea of open air sculpture, in the public sphere, communing with the neighbourhood, is still very much alive and well – thanks to EL Gallery and the new artistic events that have been organized.