

Elbląskie Biennale Form Przestrzennych w Muzeum Narodowym w Warszawie

Rewolucja naukowo-techniczna w Polsce lat sześćdziesiątych XX wieku nie oznaczała odrodzenia twórczości pod znakiem science-fiction przedstawianej głównie w literaturze czy realizowanych na jej podstawie filmów (ze szczególnym wskazaniem prozy Stanisława Lema), ale przede wszystkim stała się ważnym impulsem dla powstania nowych rozwiązań technicznych niemal we wszystkich dziedzinach życia. Została również wykorzystana jako pretekst służący polityce propagandowej ukazującej otwartość władzy i jej gotowość do mediacji pomiędzy sztuką a przemysłem. Niestety, związki sztuki i przemysłu w Polsce nie mają długiej tradycji, gdyż były przerywane kolejnymi wojnami, skutkującymi brakiem instytucjonalnej ciągłości. Doświadczenia władzy po 1949 roku, jej opresyjne działania, arbitralne decyzje dotyczące „strategicznych” posunięć, wykorzystywały bądź całkowicie pomijały wskazania artystów, co w efekcie prowadziło do rozmiijania się, wydawałoby się obopólnych, celów.

Statut Muzeum Narodowego w Warszawie, w którym wpisano punkt odnoszący się do „organizowania i prowadzenia działalności dydaktyczno-oświatowej oraz upowszechniania kultury w jak najszerszym zakresie”¹, był określony zaraz po wznowieniu aktywności muzeum po wojnie. Na przestrzeni lat różnie był formułowany, ale niezmiennie realizowano jego postulaty, głównie w odniesieniu do współpracy z regionalnymi ośrodkami kultury poprzez organizację wystaw, w tym wypożyczania należących do muzeum dzieł, a także udzielanie pomocy w organizacji nowo powstałych instytucji². Początkiem współpracy, a raczej symbolicznym wsparciem wysiłków zakładów przemysłowych działających na rzecz szybkiego i efektywnego podniesienia z ruin miasta, była wystawa „Odbudowa mostu im. ks. Józefa Poniatowskiego” (22 lipca – 19 sierpnia 1946). Na ekspozycji towarzyszącej oddaniu do użytku pierwszego mostu w Warszawie zilustrowano głównie zagadnienia techniczne związane z jego odbudową. Prezentowano fotografie ujawniające wojenne zniszczenia oraz projekty i wykonane w trakcie odbudowy prace naprawcze, oryginalny sprzęt budowlany (np. części dźwigu do podnoszenia konstrukcji przęsła), a także artystyczne wizje mostu – obrazy, rysunki, akwarele. Wystawa współgrała ze społecznymi oczekiwaniami budzącej się do życia społeczności Warszawy. Wówczas jeszcze bez doktrynalnych ograniczeń, a jedynie z potrzeby ukazania niezłomnej siły istnienia, dla której przykłady rozwiązań zarówno artystycznych, jak i technicznych wpisywały się w całokształt entuzjastycznych wizji przyszłości. Wystawa „Salon Wiosenny” (maj–czerwiec 1946), choć nieznacznie wcześniejsza od omawianej powyżej, zorganizowana przez ZZPAP z jury pod przewodnictwem Jana Cybisa, stała się zapowiedzią

¹ Statut MNW, zarządzenie nr 126 MKiS, z dn. 19.11.1970 r.

² Zob. Stanisław Lorentz, *Pięciolecie współpracy między muzeami Warszawa – Olsztyn 1958 – 1962*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1965, R. 9, s. 297–332.



przyszłych wydarzeń, których kulminacją była już socrealistyczna I ogólnopolska wystawa „Młodzież walczy o pokój” (październik–listopad 1950). Wprowadzenie reguł kompozycji dzieła w myśl założeń realizmu socjalistycznego stało się normą, która miała spowodować „przywrócenie porządku świata ogarniętego wojennym chaosem, przywrócenie sztuce sensu w krajo-
brazie powojennej katastrofy i jednocześnie odnalezienie łączności z tradycją artystyczną”³. Ta wyrażała się przede wszystkim w monumentalności, która w okresie międzywojennym dotyczyła związku rzeźby z architekturą, teraz zaś została użyta na potrzeby manifestacji nowej socjalistycznej rzeczywistości. Na trybunę nowych idei zostało wyznaczone czasopismo ZPAP-u „Przegląd Artystyczny”⁴. Włodzimierz Sokorski, który w tym czasie pełnił funkcję zastępcy członka KC PZPR, oraz był posłem na Sejm Ustawodawczy (1947–1952), określił na

il. 1 | fig. 1

Marian Bogusz, *Układ form przestrzennych*, I Biennale Form Przestrzennych, Al. Tysiąclecia, Elbląg, 1965 | Marian Bogusz, *Arrangement of spatial forms*, 1st Biennale of Spatial Forms, Tysiąclecia Avenue, Elbląg, 1965

foto: I photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

³ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 33.

⁴ „Przegląd Artystyczny” był wydawany od 1946 r. w Krakowie jako miesięcznik oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. Od 1950 w Warszawie jako dwumiesięcznik ZPAP pod redakcją Heleny Krajewskiej. Od 1952 wydawany przez Państwowy Instytut Sztuki i ZPAP pod redakcją Mieczysława Porębskiego, a od 1957 do 1960 wydawany przez Instytut Sztuki PAN pod redakcją Aleksandra Wojciechowskiego. Informacja za: Krystyna Zakrzewska, *Przegląd Artystyczny oraz Aleksander Wojciechowski, Przegląd Artystyczny w latach 1957–1960 [w:] Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 382–395.



il. 2 | fig. 2

Jerzy Jarnuszkiewicz,
Forma przestrzenna –
Glob lub Kompozycja
drogowskazowa
(*Witacz*), skrzyżowanie
ul. Sopockiej
z Al. Tysiąclecia,
I Biennale Form
Przestrzennych,
Elbląg, 1965 | Jerzy
Jarnuszkiewicz, *Spatial*
Form – Globe or Signpost
Composition (Welcome
Sign), crossing of
Sopocka Street and
Tysiąclecia Avenue,
1st Biennale of Spatial
Forms, Elbląg, 1965

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

jego łamach „kryteria realizmu socjalistycznego”, podkreślając, że „każda deformacja zakłada zamierzony czy niezamierzony fałsz ideologiczny”⁵. Socrealizm zmuszał artystów do realizowania politycznych haseł, narzucił sposób myślenia, którego celem było odzwierciedlanie rzeczywistości, zgodnie z wizją wytyczoną przez partię. A słowa ideologa radzieckiej awangardy Osipa Brika wzmacniały partyjną strategię: „architekci, rzeźbiarze, malarze są takimi samymi robotnikami, jak inżynierowie, metalowcy, włókniarze, stolarze i inni”⁶, wskazując wręcz na konieczność stworzenia kolektywu, zespołu twórczego – robotnika i artysty⁷. „Powinniśmy udowodnić robotnikom – uważał Brik – że praca produkcyjna stanowi wielką siłę kulturalną i może pomóc im w jej twórczym opanowaniu”⁸. Sztuka, ale także sposób jej prezentowania, stały się częścią politycznego systemu.

⁵ Włodzimierz Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1, s. 7.

⁶ Osip Brik, *Na porządku dziennym*, tłum. Józef Kaliszan [w:] *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, [wybór] Andrzej Turowski [red. Wanda Lohman], Kraków 1998, s. 304.

⁷ Zob. Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, „Seria Historia Sztuki” 1993, nr 22, s. 33–34.

⁸ O. Brik, op. cit., s. 306.

Nowa sytuacja artystyczna, jaka narodziła się w połowie lat pięćdziesiątych, stała się początkiem okresu trwającego aż do 1989 roku. Wszechstronny i niepohamowany rozkwit sztuki oraz integralnie z nią związanego życia artystycznego były odpowiedzią twórców na polityczne procesy czasu „odwilży”. „Jednoznaczna w postalinowskiej sztuce dominacja nowoczesności jako przesłania teoretyczno-artystycznego i związana z nią praktyka abstrakcji była, między innymi, reakcją na dogmatyzm socrealistycznej kultury. Stąd też, odradzająca się neoawangarda, powracając do punktu wyjścia pierwszej awangardy, na nowo w obrębie »czystej formy« określiła granice wolności praktyki i teorii artystycznej”⁹.

Mecenat zakładów przemysłowych uwiarygadniał mechanizm funkcjonowania polityki kulturalnej, umożliwiał zbliżenie z artystami nieangażującymi się dotychczas w działania inicjowane przez władzę, przyczyniając się do pozytywnego odbioru instrumentalnych posunięć taktycznych o rodowodzie partyjnym. Początek lat sześćdziesiątych to okres, w którym przemysłowy rozwój kraju był pod wszelkimi względami postrzegany pozytywnie. Zapewne było to wynikiem szeroko rozumianej fascynacji „pójściem do przodu”, technicznym nadrabianiem zaległości, które było zauważalne, a także propagandowym podbijaniem sukcesu gospodarczego. Po raz kolejny pojawiła się fascynacja przemysłem i nowoczesnymi technologiami, które recypowało nowe pokolenie awangardy, dostrzegające w tych działaniach szansę na stworzenie dzieł, dzięki którym stanie się możliwe upowszechnianie sztuki współczesnej na terenie kraju. Dzieła zebrane w kolekcje mogłyby stanowić realną wartość edukacyjną, a także niezbędną alternatywę dla społeczeństwa, któremu jeszcze do niedawna wmawiano „sztukę socrealistyczną” jako jedyny obowiązujący wzór do naśladowania. Udostępnienie nowych „miejsz” pracy twórczej miało stanowić jednoznaczny wyraz „uwrażliwienia” klasy rządzącej. Polityczne otwarcie na sztukę współczesną i problemy z nią związane miały zapewnić wystawy tematyczne, a później plenery, sympozja czy biennale.

W 1959 roku, w katalogu wystawy inauguracyjnej działalność Galerii Sztuki Współczesnej w Muzeum Narodowym w Warszawie, zamieszczono *Słowo wprowadzające* prof. Juliusza Starzyńskiego, w którym czytamy: „zasługą wystawy jest ukazanie ciągłości podstawowych problemów plastycznych, którymi żyła sztuka nowoczesna w Polsce – podobnie, jak na Zachodzie”¹⁰. W dalszej części wypowiedzi silnie uwypuklił dwie postaci: „[...] tacy artyści jak Strzebiński czy Wiciński nie ograniczali się do koncepcji czysto estetycznych, lecz ujmowali problematykę sztuk plastycznych w szerszym kontekście zjawisk kulturalnych i społecznych”. Autor zwrócił uwagę na „wiele szkiców znajdujących się na wystawie”, podkreślając „charakterystyczne dla naszej awangardy promieniowanie nowatorskiej myśli plastycznej w stronę architektury, teatru, plastyki monumentalnej oraz estetyki życia codziennego”¹¹. Tekst Starzyńskiego stał się obowiązującą wykładnią widzenia nowoczesności w szerokim zakresie jej oddziaływania. Muzeum Narodowe, jako jedna z najważniejszych i opiniotwórczych instytucji kultury, okazało się naturalnym sojusznikiem w walce o nowoczesność; umożliwiało kontynuację działań artystycznych w twórczym nawiązaniu do awangardowego dziedzictwa.

⁹ Andrzej Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 375.

¹⁰ Juliusz Starzyński, *Wystawa Od Młodej Polski do naszych dni [w:] Od Młodej Polski do naszych dni. Rysunki i studia malarzkie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1959, Warszawa 1959, s. 7.

¹¹ Ibidem, s. 8.

Decyzję o ujawnieniu przestrzennych poszukiwań, jakie wpłynęły na obraz sztuki w pierwszych sześciu dekadach wieku, podjął dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie prof. Stanisław Lorentz, powołując stałą Galerię Rzeźby Polskiej XX wieku w Oranżerii Wilanowskiej (22 lipca 1961)¹², jako początek powstania postulowanego przez niego Muzeum Sztuki Współczesnej¹³. Mimo że po dziesięciu latach galeria została zlikwidowana (19 lutego 1971)¹⁴, przedstawienie historycznego rodowodu rzeźby nowoczesnej znacznie wyprzedziło prezentacje innych form twórczego działania. Wystawa przygotowana przez Galerię Sztuki Współczesnej (której kuratorką była Hanna Kotkowska-Bareja) – wyodrębniona w strukturze Muzeum Narodowego w 1958 roku – stanowiła przegląd kolekcji rzeźb określonej datami 1900–1960. Ekspozycja odbiegała od dotychczasowych standardowych prezentacji galeryjnych, które równolegle przedstawiono w Zachęcie (np.: „Rzeźba polska 1945–1960”). Była „novum”, jak pisał w katalogu Jerzy Zanoziński, polegającym na „rozmieszczeniu pewnej liczby rzeźb w przytykającym do Oranżerii ogrodzie”¹⁵. Porównanie z wystawą w Zachęcie jest o tyle uprawnione, że dotychczas właśnie ta galeria była miejscem kluczowych wystaw sztuki nowoczesnej (m.in.: *II i III Wystawa Sztuki Nowoczesnej*) wraz z nowatorskimi metodami jej prezentacji. Muzeum pragnęło stać się wiodącym ośrodkiem sztuki współczesnej, posiadającym własną kolekcję rzeźb, stale wzbogacaną o najnowsze zakupy, z czym nawet CBWA i sieć podległych BWA nie mogły konkurować. Potwierdzały to nieliczne kolekcje sztuki o bardzo zróżnicowanym poziomie artystycznym. Widząc pilną potrzebę zaangażowania sił i środków do przejęcia wiodącej roli wśród instytucji promujących sztukę najnowszą, Muzeum Narodowe podjęło współpracę z twórcą pierwszej galerii autorskiej (Krzywe Koło), animatorem życia artystycznego o wielostronnych zainteresowaniach i umiejętnościach – Marianem Boguszem (1920–1980). Jego dotychczasowa efektywna działalność, otwarta na kontakty zagraniczne, spełniała postulat nowoczesności i uwiarygodniała jego wybór jako merytorycznie przygotowanego współkuratora wystaw muzeum.

Wśród artystów odradzającej się awangardy z kręgu Galerii Krzywe Koło zrodził się projekt zorganizowania Biennale Form Przestrzennych. Podczas rozmów Gerarda Kwiatkowskiego z Boguszem, Henrykiem Stażewskim, Stefanem Gierowskim i Magdaleną Więcek (prowadzonych głównie w jej pracowni na warszawskim Mokotowie), dyskutowano nad zagadnieniami istnienia sztuki w organizmie miejskim, koegzystencji form z architekturą czy konstruowania nowych przedmiotów w otwartej przestrzeni – „rzeźbienia powietrza”. Pierwsze ustalenia wyznaczające cel i kierunek przyszłych działań zapadły w czasie „I Parady Sztuki

¹² Galeria Rzeźby Polskiej XX wieku w Oranżerii Wilanowskiej, kat. wyst., Warszawa 1961.

¹³ Stanisław Lorentz, *Muzeum Sztuki Współczesnej*, „Współczesność” 1968, nr 20, s. 1–2.

¹⁴ Zob. Alina Ryx, *Galeria Sztuki Współczesnej* [w:] „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1976, R. 20, s. 557. Według relacji H. Kotkowskiej-Barei, wieloletniego Kustosza Działu Rzeźby MNW w latach 1959–2001, decyzję o likwidacji [w konsultacji z Dyrekcją MNW] *Galerii Rzeźby Polskiej XX wieku* w Oranżerii podjął ówczesny Dyrektor Muzeum Pałacu w Wilanowie, dr Wojciech Fijałkowski. Od tej pory rzeźba, pochodząca ze zbiorów MNW oraz licznie gromadzone depozyty nie miały reprezentatywnej stałej ekspozycji, gdyż zmieniające się przez lata wizje jej prezentacji ograniczały się do wybranych fragmentów sztuki polskiej bądź europejskiej, traktując dzieła rzeźbiarskie jedynie jako dopełnienie przedstawionego okresu lub problemu. Dariusz Kaczmarzyk, kurator zbiorów rzeźby MNW w Łazienkach, autor opracowań *Rzeźba polska od XVI do początków XX wieku*, Warszawa 1973; *Rzeźba europejska od XV do XX wieku*, Warszawa 1978, głównie zajmował się rzeźbą dawną. Przewodnik Katarzyny Mikockiej-Rachubowej *Galeria Rzeźby w Starej Pomarańczarni* wydany przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 1989 roku ujmował jedynie historyczne zbiory rzeźby MNW do 1939 roku. Zob. *Rzeźba XX wieku. Z Hanną Kotkowską-Bareją rozmawia Waldemar Marek Bielski*, „Orońsko. Kwartalnik rzeźby” 1996, nr 1–2, s. 6–8.

¹⁵ Jerzy Zanoziński, *Muzeum Narodowe w Warszawie...* [w:] *Galeria Rzeźby Polskiej XX...*, op. cit.



il. 3 | fig. 3

Zbigniew Gostomski,
Obiekt optyczny,
I Biennale Form
Przestrzennych,
Plac Kazimierza
Jagiellończyka, Elbląg,
1965 | Zbigniew
Gostomski, *Optical
Object*, 1st Biennale
of Spatial Forms,
Square of Kazimierz
Jagiellończyk, Elbląg,
1965

fot. I photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

Współczesnej – Elbląg 63”, zorganizowanej dzięki współpracy z Boguszem. Wszechstronna działalność Kwiatkowskiego w Klubie Młodej Inteligencji Twórczej „Czerwona oberża” w Elblągu, której patronowały Zakłady Mechaniczne ZAMECH, umożliwiła mu z jednej strony nawiązanie kontaktów z artystami, z drugiej – na realizację wystaw sztuki najnowszej przy wsparciu Muzeum Narodowego w Warszawie. Z punktu widzenia sukcesu propagandowego tego Biennale, ważnym był tekst sekretarza elbląskiej organizacji partyjnej PZPR, w którym

odwoływał się on do tradycji awangardy polskiej, wskazując, że: „Już twórcy w rewolucyjnej Rosji marzyli o przeistoczeniu świata, byli to przesłanki nowego odrodzenia, Polak Strzebiński był pierwszym, który stwierdził, że w przyszłości przedmioty codziennego użytku będą dziełami sztuki. Zatem od nas zależy by tą myśl rozwinąć i realizować. Już dziś możemy stwierdzić, że w przyszłości nie tylko przedmioty codziennego użytku, ale cały otaczający nas świat będzie dziełem sztuki. Od nas zależy jak go kształtować, by stał się obrazem. Świat będzie obrazem, w którym człowiek będzie żył, pracował i rozwijał myśl, która będzie służyła człowiekowi. Myśl taka nie gdzie indziej, jak w krajach socjalistycznych zaczęła się kształtować, dlatego tu będzie musiała być realizowana. Zdajemy sobie sprawę, że jest to nowa faza, w którą chcemy wkroczyć. Niełatwe są początki nowego”¹⁶.

Początki rzeczywiście były trudne, po trwających dwa lata ustaleniach z lokalnymi władzami Elbląga oraz organizacją partyjną, Kwiatkowski został zaakceptowany na komisarza przygotowywanego Biennale. Na spotkaniu z Ministrem Kultury i Sztuki Lucjanem Motyką przedłożył uzasadnienie konieczności przeobrażeń przestrzeni miejskiej, podkreślając zawarte w działaniach artystów wartości społeczne. Mocnym atutem przyszłego Biennale, umożliwiającym konfrontację sztuki ze zdobyczami techniki, a zarazem nowych technologii z naturą, było współuczestnictwo w projekcie Zakładów Mechanicznych w Elblągu. ZAMECH należał wówczas do nowoczesnych przedsiębiorstw produkujących wyspecjalizowane maszyny dla przemysłu stoczniowego. Możliwość wszechstronnej pomocy ZAMECH-u w dostarczeniu materiałów i konstruowaniu dzieł stała się decydującym argumentem w rozważaniach nad projektem zorganizowania Biennale i możliwością zrealizowania różnorodnych obiektów w trwałym materiale (spawane żelazo).

Informator I Biennale Form Przestrzennych, w opracowaniu graficznym Bogusza, zawierał warunki uczestnictwa składające się z 16 punktów, wśród których za najistotniejsze należałoby uznać: „2. Przyjęcie zaproszenia równoznaczne jest z wyrażeniem zgody na wykonanie formy przestrzennej dla uzgodnionego z Komitetem Organizacyjnym terenu miasta Elbląga, nie mniejszej 2,00 m × 2,00 m × 2,00 m [...]; 12. Montaż formy przestrzennej oraz usytuowanie w przewidzianym przez autora miejscu, odbywa się pod kierownictwem i nadzorem twórcy, przy jego obecności, po uprzedniej konsultacji ze specjalistami biura technicznego Biennale [...]; 13. Wszystkie rysunki, makiety, studia projektu zostają eksponowane na zakończenie Biennale i są własnością autora [...]; 14. Zrealizowane formy stanowią zbiory otwartej galerii form przestrzennych i stanowią własność Zakładów Mechanicznych oraz miasta Elbląga”¹⁷. Ważną część informatora stanowiły plany i fotografie terenów przewidzianych dla form przestrzennych. Władze miasta i dyrekcja ZAMECH-u umożliwiły zaproszenie 40 artystów na okres czterech tygodni¹⁸. Przywołane wytyczne z góry określały wielkość przygotowywanych prac. Jednak

¹⁶ Archiwum Galerii El, Elbląg, W związku z ciągle zachodzącymi zmianami..., mps.

¹⁷ *Informator I Biennale Form Przestrzennych*, Elbląg 1965. Zawiera szkic historyczny Elbląga, schematyczne plany terenów przewidzianych dla form przestrzennych, fotografie i regulamin uczestnictwa.

¹⁸ Pełna lista uczestników I Biennale: Magdalena Abakanowicz, Marian Bogusz, Julian Boss-Gostłowski, Artur Brunz, Jan Chwaćzyk, Zbigniew Dłubak, Jerzy Federowicz, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Jerzy Jarnuszkiewicz, Bronisław Kierkowski, Edward Krasinski, Jerzy Krechowicz, Hilary Krzysztofiak, Lech Kunka, Gerard Kwiatkowski, Jerzy Lengiewicz, Adam Marczyński, Andrzej Matuszewski, Stanisław Sikora, Kajetan Sosnowski, Antoni Starczewski, Henryk Stażewski, Krystyna Sulewska-Figiela, Bogusław Szwacz, Magdalena Więcek, Mieczysław Wiśniewski, Juliusz Woźniak, Bohdan Załęski, Krystyn Zieliński, Jan Ziemiński. Goście zagraniczni: Jetta Donega (Włochy), Tihomir Gyarmathy (Węgry), Jan Hendrych (CSRS), Stanisław Makarow (CSRS), Antoni Milkowsky (USA), Eduard Ovčáček (CSRS), Miloš Urbásek (CSRS), Jan Wagner (CSRS), Józef Wagner (CSRS).

ograniczenia te nie spowodowały podporządkowania się artystów, gdyż znakomita większość form znacznie odbiegała od ustalonych wielkości, co należałoby rozumieć jako manifestację niezależności, swobody. Zarówno organizatorzy, jak i artyści biorący udział w Biennale zdawali sobie sprawę z zaistniałej sytuacji, wchodząc w rodzaj gry, w której każda ze stron musiała iść na ustępstwa w imię „dobrej sztuki”. Udana próba zakwestionowania politycznego porządku nastąpiła przez zawłaszczenie przestrzeni publicznej w równym stopniu przez artystów, jak i mieszkańców Elbląga, niejako w odwecie za nakazy, wytyczne obligujące do ich wypełniania.

Oficjalne rozpoczęcie Biennale nastąpiło 23 lipca, równocześnie w Galerii El została otwarta „II Parada Sztuki Współczesnej – Elbląg 65”, według projektu Bogusza. Wystawa stała się ostatnim wydarzeniem związanym symbolicznie z Galerią Krzywe Koło, będąc jednocześnie „Konfrontacjami 65”¹⁹, zamykającymi cykl organizowanych przez niego spotkań artystycznych. Tym razem przygotowana starannie ekspozycja jedynie dopełniała spektakularną manifestację sztuki, w jaką miało przeobrazić się Biennale Form Przestrzennych. Wystawa obrazowała dokonania polskiej sztuki przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wzięło w niej udział blisko 60 znanych artystów, w tym wielu nestorów nowoczesności, m.in.: Alfred Lenica, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Adam Marczyński, Jadwiga Maziarska, Henryk Stażewski, dawni członkowie Grupy 55: Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak i Kajetan Sosnowski. Międzynarodowy aspekt wystawy potwierdzała w głównej przestrzeni galerii indywidualna prezentacja dzieł awangardowego węgierskiego twórcy związanego z konstruktywizmem – Lajosa Kassáka. Zaprojektowana przez artystę forma przestrzenna, z powodu jego nieobecności, miała być zrealizowana przez Tihaméra Gyarmathy’ego, niestety nie doszło do jej prezentacji. Bogusz w swoim programie artystycznym podkreślał, że „I Biennale Form Przestrzennych jest wielkim eksperymentem kształtującym słusznie pojętą nowoczesną formę mecenatu i włączenia dzieła sztuki w naszą codzienną pracę i codzienne życie [...]”²⁰. W założeniach programowych uwzględniono rozważania teoretyczne Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego²¹, przedstawione w pracy *Kompozycja przestrzeni*. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego²², w myśl których projekty artystów powinny integrować istniejące otoczenie: „Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią – stanowią prawo organiczne rzeźby”²³. Formy przestrzenne konstruowane w czasie Biennale powstawały dla konkretnych miejsc (il. 1-3). „Nie chodzi o ustawienie tradycyjnie pojętej rzeźby w plenerze, a o zagospodarowanie wybranej powierzchni elementami zaprojektowanymi i już istniejącymi (zielen, architektura) – głosił Bogusz. Twórca przy tych założeniach musi myśleć inną skalą przestrzenną, aniżeli wykonując obraz czy rzeźbę w pracowni na tradycyjną wystawę. To spotkanie się z rzeczywistym wymiarem architektury, zieleni terenu oraz wymiarem materiału jest ważnym przyczynkiem do rewizji wielu założeń artystycznych powstałych w warunkach pracowni. Wpływa również na odpowiedzialność twórcy za zrealizowaną formę

¹⁹ „Konfrontacje 65”. Na wystawę składały się prezentacje – indywidualna Lajosa Kassaka 1887–1967 (Węgry) i zbiorowa artystów polskich.

²⁰ Marian Bogusz, *I Biennale form przestrzennych*, „Kultura” 1965, nr 32, s. 10.

²¹ Bogusz był autorem zarówno scenariusza, jak i współprojektantem [z Jerzym Oplustilem] wystawy *Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński* w Ośrodku Propagandy Sztuki w Łodzi, grudzień 1956 – styczeń 1957, pierwszej monograficznej prezentacji ich sztuki (w tym także wydawnictw) po socrealizmie, będącej przejawem odwilży.

²² Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. Biblioteka „a.r.” n° 2, Łódź 1931.

²³ Ibidem, s. 5.

il. 4 | fig. 4

Gerard Kwiatkowski,
Stanisław Lorentz
i Stefan Gierowski
(od lewej) podczas
otwarcia I Biennale
Form Przestrzennych
w Elblągu, lipiec 1965
| Gerard Kwiatkowski,
Stanisław Lorentz and
Stefan Gierowski (from
left) during the opening
of the 1st Biennale of
Spatial Forms in Elbląg,
July 1965

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie



oraz na nowoczesne umiejscowienie sztuki w naszej rzeczywistości”²⁴. Zakłady Mechaniczne w czasie trwania Biennale, ale także po jego zakończeniu, realizowały „nową twórczą produkcję”, ponieważ nie wszyscy zdążyli wykonać swoje prace. „W olbrzymich halach fabrycznych wyznaczono plastynom miejsca pracy. Było coś imponującego w tym współtworzeniu »nikomu niepotrzebnych«, »przez nikogo nie zamawianych«, wielkich form z metalu”²⁵.

Stanisław Lorentz okazał się wielkim entuzjastą Biennale (il. 4). W wyniku spotkania z organizatorami Biennale 25 listopada 1965 roku otwarto „Wystawę makiet i fotogramów form przestrzennych”²⁶ powstałych w Elblągu, które zostały wykonane pod kierunkiem Kwiatkowskiego przez załogę ZAMECH-u (il. 5). Wystawa w aranżacji Bogusza została uzupełniona dokumentacją fotograficzną zrealizowanych form w przestrzeni miejskiej (ukazanych również w czasie procesu ich konstruowania – il. 6–7) oraz widokami hal fabrycznych ZAMECH-u, podczas regularnej produkcji zakładowej. Obecność fotografii dała możliwość przeskalowania rzeźb, przedstawienia widzom wybranych fragmentów, wprowadzając do procesu postrzegania różne konteksty zrealizowanych prac. Fotografie zmieniły relacje podmiotowe i wprowadziły nowe jakości, dzięki intelektualnej pracy fotografa zaznaczającego swoją podmiotowość nie poprzez proste uobecnienie przedmiotu-rzeźby, ale stworzenie przez niego nowego dzieła sztuki. Oglądający mogli zatem wkroczyć w obszar swobodnych interpretacji i wzajemnie się przenikających porównań, tworząc własną narrację. Dzięki prezentacji makiet, jak i ich fotograficznych reinterpretacji, stały się one rodzajem medium pomiędzy

²⁴ M. Bogusz, op. cit.

²⁵ Wiesław Borowski, *Formy przestrzenne w Elblągu*, „Kierunki” 1965, nr 36, s. 4.

²⁶ *Wystawa I Biennale Form Przestrzennych Elbląg 1965, 26 XI – 11 II 1966* [w:] *Kronika Wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002 / Chronicle of Exhibition at the National Museum in Warsaw 1862–2002*, red. Anna Masłowska, t. 2, 1963–1982, Warszawa 2006, s. 81.



przestrzeniami znaków, w której narracja historyczna koegzystuje ze współczesną interpretacją.

W czasie otwarcia wystawy miała miejsce uroczystość podpisania porozumienia między Muzeum Narodowym, Zakładami Mechanicznymi i miastem Elblągiem „o przejęciu opieki nad Biennale i rozwojem kultury plastycznej w tym mieście”²⁷ (il. 8). Prof. Lorentz w swoich wypowiedziach podkreślał „uczulenie na piękno konstrukcji” robotników i inżynierów – „konstrukcji zmontowanej ze znajomych im części”²⁸. Muzeum zobowiązało się do zakupu dziesięciu modeli do zbiorów sztuki współczesnej, czego w pełni nie zrealizowano. Obecnie w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni (oddział MNW), znajdują się jedynie cztery makiety: *Klaskator* Bronisława Kierzkowskiego²⁹, *Forma przestrzenna* Mariana Bogusza³⁰, *Forma przestrzenna*

il. 5 | fig. 5

Otwarcie Wystawy makiet i fotogramów *Form przestrzennych*, MNW, m.in.: Stanisław Lorentz (pierwszy od prawej) i Gerard Kwiatkowski (współkurator wystawy, szósty od prawej) | Opening of the *Exhibition of Models and Photograms of Spatial Forms*, MNW, i.a., Stanisław Lorentz (first from right) and Gerard Kwiatkowski (assistant curator of the exhibition, sixth from right)

fot. I photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 6 | fig. 6

Wystawa makiet i fotogramów *Form przestrzennych*, MNW, 25 listopada 1965, od lewej projekty form: Adama Marczyńskiego, Antoniego Starczewskiego i Magdaleny Abakanowicz. Wśród zwiedzających m.in.: Urszula Czarторыska i Ewa Garztecka | *Exhibition of Models and Photograms of Spatial Forms*, MNW, 25 November 1965, from left: designs of forms by Adam Marczyński, Antoni Starczewski and Magdalena Abakanowicz. Visitors include, i.a., Urszula Czarторыska and Ewa Garztecka

fot. I photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

²⁷ Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne MNW, Umowa między MNW a Zakładami Przemysłowymi im. gen. Świerczewskiego w Elblągu z dn. 26 listopada 1965 r., nr rkps 2175.

²⁸ Wypowiedź dyr. prof. s. Lorentza [w:] *Rzeźby z elbląskich skwerów na wystawie w Muzeum Narodowym*, „Express Wieczorny” 1965, nr 274.

²⁹ *Klaskator*, żelazo, 1965, 39 × 56 × 17,5 cm, 3,5 kg, nr inw. Rz.W.515 MNW.

³⁰ *Forma przestrzenna*, żelazo, 1965, 80 × 42 × 42 cm, 22 kg, nr inw. Rz.W.291 MNW.



il. 7 | fig. 7

Otwarcie Wystawy makiet i fotogramów *Form przestrzennych*, MNW, projekt formy Magdaleny Abakanowicz | Opening of the *Exhibition of Models and Photograms of Spatial Forms*, NMW, form design by Magdalena Abakanowicz

fot. I photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

Zbigniewa Gostomskiego³¹ oraz *Elbląg 65* Jerzego Jarnuszkiewicza³², który jest niemal całkowicie zdestruowany³³. Katalog został opublikowany po wystawie, w opracowaniu graficznym Bogusza, nawiązywał do konstruktywistycznego wydawnictwa okresu mię-

³¹ *Forma przestrzenna*, żelazo, 1965, 80 × 47,5 × 32 cm, 56 kg, nr inw. Rz.W.308 MNW.

³² *Elbląg 65*, żelazo, 1965, 175 × 140 × 70 cm, nr inw. 232342 MNW.

³³ Rekonstrukcja rzeźby Jarnuszkiewicza *Elbląg 65* znajduje się w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku jako *Kompozycja drogowskazowa*, 1994, nr inw.: CRP (RZ) 581. *Katalog rzeźby i obiektów przestrzennych z kolekcji Muzeum Rzeźby Współczesnej*, red. Julita Twardowska, Orońsko 2001, s. 35, il.

dzywojennego „Blok”³⁴. Artysta, podobnie jak na ekspozycji w muzeum, konfrontował fotografie zrealizowanych form przestrzennych z monumentalnymi maszynami i produktami. Koncepcja plastyczna druków wynikała z założeń teorii typografii funkcjonalnej Władysława Strzemińskiego. Już w 1956 roku na łamach „Nowego Nurtu”, będącego wewnętrznym wydawnictwem Klubu Krzywego Koła, instytucji przy której powstała Galeria Krzywe Koło, umieszczono anons, w którym: „redakcja poszukuje egzemplarzy wszystkich prac Wł. Strzemińskiego: artykułów, skryptów wykładów, prac z dziedziny estetyki i wszystkich innych”³⁵. W odpowiedzi na apel redakcji nadesłano, głównie z Łodzi, m.in.: zeszyt *Druku funkcjonalnego* (1933), a także w formie skryptów *Teorię widzenia*, której fragmenty wówczas opublikowano³⁶. Stosowanie pionowego lub poziomego podziału graficznego tekstu „zawsze było wynikiem jego treści. Przy opracowaniu druku [Bogusz, a wcześniej Strzemiński] dzielił go na części i strefy, wyodrębniając poszczególne grupy znaczeniowe”³⁷. Tekst informacyjny rozłożony był na geometryczne bloki kompozycyjne, przeciwstawione sobie układem i wielkością. Poszczególne słowa i zdania wyznaczają pionowe i poziome linie w nawiązaniu do dzieł konstruktystów. Mieczysław Szczuka, współtwórca grupy Blok (1924–1926), „silnie zaangażowany w działalność skrajnej lewicy – wyznaczył twórczości artystycznej funkcję instrumentalną i utożsamiał ją z dosłownie rozumianą pracą produkcyjną. Domagał się stosowania nowych rozwiązań wyłącznie do projektowania form przemysłowych, wyposażenia wnętrz, typografii i mody. Sam był także autorem fotomontaży określanych mianem »poezoplastyka« zaskakujących różnorodnością znaczeniowych skojarzeń”³⁸, których przykłady możemy znaleźć w katalogu Biennale. Szczuka postawił znak równości pomiędzy sztuką a pracą produkcyjną; wraz z *Drukiem funkcjonalnym* Strzemińskiego, jego fotomontaże stały się punktem odniesienia dla rozwiązań typograficznych Bogusza³⁹.

Przywołując bezpośrednie nawiązania do idei Biennale, należy uwzględnić cały szereg pokazów, ekspozycji, wystąpień, które pojawiały się zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami. Należały do nich m.in. działania czeskich artystów w Vítkovicach koło Ostrawy⁴⁰ i I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach (1966), które łączyło potrzeby naukowych i artystycznych rozstrzygnięć z możliwościami przemysłu chemicznego. Udział zakładów przemysłowych w Sympozjum rzeźbiarskim w Aalborgu (1968), Sympozjum Urbanum’71 w Norymberdze, wystawie „Trasa: Muzeum Narodowe – Zalew Zegrzyński” w MNW (1971)⁴¹,

³⁴ I Biennale Form Przestrzennych. Elbląg 23 VII – 22 VIII 1965, Zakłady Mechaniczne im. gen. K. Świerczewskiego, Elbląg 1965.

³⁵ Do wszystkich odbiorców Nowego Nurtu!, „Nowy Nurt” 1956, nr 2, s. 40.

³⁶ Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia. Wstęp*, „Nowy Nurt” 1956, nr 8, s. 51–55. Zapowiadany „cdn” *Teorii widzenia* w „Nowym Nurcie” nigdy nie ukazał się. Dopiero w 1958 r. nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie wydano całość.

³⁷ Janusz Zagrodzki, Stefan Gierowski i Krzywe Koło [w:] *Gierowski i Krzywe Koło*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2003, Łódź 2003, s. 14.

³⁸ Irena Kossowska, *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego w Polsce* [online], Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, czerwiec 2004, [dostęp: 18 stycznia 2016], dostępny w Internecie: <<http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-dwudziestolecia-miedzywojennego-w-polsce>>.

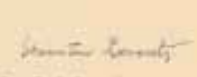
³⁹ Bogusz miał w swoim posiadaniu wydawnictwa pisma „Blok”, a także teksty rosyjskiej awangardy, których retoryka stała się doskonałym ideologicznym „wsparciem” w trakcie realizacji swoich projektów artystycznych.

⁴⁰ Juliusz A. Chrościcki, *Elbląg. Biennale na półmetku*, „Współczesność” 1965, nr 17, s. 6.

⁴¹ 21.06–8.08.1971.

W dniu 26 listopada 1965 r.
z okazji otwarcia wystawy
I Biennale form przestrzennych
podpisana zostaje umowa
między Muzeum Narodowym w Warszawie
a Zakładami Przemysłowymi im. gen. Świerczewskiego w Elblągu
o przejęciu stałej opieki
przez Muzeum Narodowe w Warszawie nad organizowanym
w Elblągu Biennale form przestrzennych i rozwojem
kultury plastycznej w tym mieście.

Umowę podpisano
w imieniu Muzeum Narodowego Dyr. prof. dr Stanisław Lorentz
w imieniu Zakładów Przemysłowych „Zamech”
Dyr. Naczelny inż. mgr Jan Cieśliński
w imieniu miasta Elbląga Przewodniczący Miejskiej Rady
Narodowej mgr Andrzej Dębiński.


Dyr. Prof. Stanisław Lorentz


Dyr. inż. mgr
Jan Cieśliński


Przewodniczący
MRN - Elbląg
mgr Andrzej Dębiński

Warszawa 26 listopad 1965

il. 8 | fig. 8

Umowa między
Muzeum Narodowym
w Warszawie a Zakładami
Przemysłowymi
w Elblągu o przejęciu
stałej opieki przez
MNW nad organizacją
w Elblągu Biennale
Form Przestrzennych,
1965 | Agreement
between the National
Museum in Warsaw and
ZAMECH Mechanical
Works in Elbląg on
NMW's assumption of
permanent supervision
over the organization of
the Biennale of Spatial
Forms in Elbląg, 1965

fot. I photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

Symposium Form Przestrzennych Ustka – 72 (1972) czy w Lubelskich Spotkaniach Plastycznych (1976) był już znikomy bądź przywoływany jedynie intencjonalnie. „Fuzja z jednej strony *par excellence* politycznych i ideologicznych przesłanek, z ambicjami twórców kreowania na wskroś nowoczesnych, jednocześnie autonomicznych działań i dyskusji o sztuce, była czymś wyjątkowym sztuki – komentował Piotr Piotrowski – wskazywała na polityczną naiwność i koniunkturalizm tego środowiska”, a dalej dodaje „z drugiej zaś [wskazywała] na pragmatyzm,

pomysłowość i zaangażowanie na rzecz sztuki nowoczesnej⁴². Świadomość organizatorów okoliczności, w jakich musieli funkcjonować, jest bezsporna. Zarówno Bogusza – aktywnego działacza oraz członka Zarządu Głównego ZPAP, jak i Kwiatkowskiego – dającego się poznać jako sprawnego organizatora, nie należało posądzać o przypisywaną im naiwność, a kroki zmierzające do pozyskania poparcia prof. Lorentza jednoznacznie wskazywały na pełną orientację w sytuacji. Podpisana umowa między Muzeum Narodowym w Warszawie a Zakładami Przemysłowymi ZAMECH i władzami Elbląga o przejęciu przez muzeum stałej opieki nad Biennale Form Przestrzennych i rozwojem kultury plastycznej miasta, niestety, mimo składanych deklaracji, ujawniła brak determinacji muzeum w działaniu na rzecz integracji sztuki współczesnej z przemysłem.

Jeszcze w czasie trwania I Biennale Form Przestrzennych podjęto decyzję o jego kontynuacji. Na posiedzeniu Miejskiej Rady Narodowej Elbląga zdecydowano o potrzebie modyfikacji wstępnych założeń. Zasłaniając się troską o wygląd miasta i obawą o nadmierne wypełnienie formami przestrzennymi, postanowiono zmniejszyć liczbę zaproszonych artystów, choć w rzeczywistości było to podyktowane koniecznością znacznego uszczuplenia środków finansowych⁴³. Rola komitetu organizacyjnego została znacznie ograniczona. Powołano radę naukową, której zadaniem było wytypowanie uczestników II Biennale, pod przewodnictwem Stanisława Lorentza, z udziałem Juliusza Starzyńskiego, Mieczysława Porębskiego, Bohdana Urbanowicza, Ryszarda Stanisławskiego, a także architekta Jerzego Hryniewieckiego i rzeźbiarza, rektora warszawskiej ASP Mariana Wnuka oraz Wojciecha Wilskiego, dyrektora Departamentu MKiS. Jedną z inicjatyw rady było wzniesienie *Pomnika Adama Mickiewicza*⁴⁴ według projektu Zbigniewa Pronaszki, przeznaczonego w 1924 roku dla Wilna⁴⁵. Idea została zgłoszona przez Wnuka, realizację uniemożliwiła śmierć pomysłodawcy. Przyszłość II Biennale widziano więc nie tylko w dokonaniach nowatorów. W wyniku działania rady ukazał się informator II Biennale, zawierający regulamin uczestnictwa, fotografie istniejących już form przestrzennych i wskazanie terenów proponowanych pod przyszłe realizacje. W regulaminie uczestnictwa określono ramowo warunki, jakie winny spełniać przygotowywane dzieła: „Wykonanie projektowanej formy przestrzennej powinno uwzględniać obecną lub przyszłą architekturę miejsca ekspozycji wyznaczonego przez Architekta Miejskiego w Elblągu, winno odpowiadać warunkom konkretnego otoczenia. Forma przestrzenna nie powinna przekraczać pięciu ton wagi metalu”⁴⁶. Wydaje się, że brak należytej przezorności organizatorów w czasie I Biennale w zabezpieczeniu materiału niezbędnego do wykonania prac oraz obawa przed skalą

⁴² P. Piotrowski, op. cit., s. 124.

⁴³ Archiwum Galerii El, 1965, Protokół z posiedzenia Rady Miejskiej Elbląga, mps.

⁴⁴ (rt) [Ryszard Tomczyk], *Przed otwarciem II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „Głos Elbląga” 1967, nr 151. Pomnik (wykonany w metalu) miał stanąć przy ul. Mickiewicza w Elblągu.

⁴⁵ *Projekt Pomnika Adama Mickiewicza* według Zbigniewa Pronaszki powstał w 1922 r. W roku następnym został przedstawiony władzom Wilna, lecz nie zyskał akceptacji. (Obecnie *Projekt pomnika Adama Mickiewicza dla Wilna* [1922] znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie, brąz, odlew, wym.: 51,5 × 18 × 18 cm, niesygn.) W związku z przypadającą w 1924 setną rocznicą procesu związku Filaretów, Komitet Budowy Pomnika postanowił, wbrew opiniom władz miasta, zrealizować wizję artysty na terenie wileńskiego garnizonu. Tymczasowy, drewniany model pomnika o wysokości 12,25 m stanął nad rzeką Wilią, niestety powódź w 1938 zniszczyła realizację Pronaszki. Zob. Piotr Szubert, *Pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie*, „Blok-Notes” 1988, nr 9, s. 195–236; Aleksandra Melbechowska-Luty, Piotr Szubert, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2005, s. 43–46; Piotr Szubert, *Pomnik Mickiewicza – ołtarz narodu* [w:] *Materiały do studiów nad sztuką XIX wieku. Pomniki w XIX wieku*, red. János Brendel, Poznań 1993, s. 20–21.

⁴⁶ *Regulamin uczestnictwa* [w:] *II Biennale Form Przestrzennych*, Elbląg, lipiec 1967.

proponowanych realizacji stała się powodem powyższych zastrzeżeń, które z góry określały parametry dzieł, ujawniając daleko posuniętą ingerencję w ich powstanie. Początkowo do udziału w II Biennale wytypowano 17 artystów, w tym siedmiu spoza Polski⁴⁷. Ostatecznie zaproszono jedynie dziesięciu twórców polskich. Protektorat nad II Biennale objęli Minister Kultury i Sztuki Lucjan Motyka i Minister Przemysłu Ciężkiego Janusz Hryniewicz. Towarzysząca Biennale „Wystawa sztuki współczesnej” w Galerii El, składała się z „działu malarstwa” obejmującego prace artystów z Warszawy, Wrocławia i Elbląga oraz „działu rzeźby i płaskorzeźby abstrakcyjnej”, prac wykonanych przez artystów elbląskich i uczestników I Biennale Form Przestrzennych. Mimo patronatu Muzeum Narodowego ekspozycja znacznie ustępowała zakresem poruszanych problemów „Konfrontacjom 65”, które sumowały dorobek Galerii Krzywego Koła.

Muzeum Narodowe w następnych latach zawierało umowy z kolejnymi zakładami m.in.: 30 czerwca 1966 roku z przedsiębiorstwem Kopalnie i Zakłady Przetwórcze Siarki im. Marcelego Nowotki w Machowie koło Tarnobrzega (kombinat siarkowy)⁴⁸. Porozumienie obejmowało współpracę polegającą na „zorganizowaniu i wyposażaniu z własnych zbiorów ekspozycji muzealno-historycznej w Zamku baranowskim”⁴⁹. Kolejna umowa, zawarta 31 października 1972 roku z Fabryką Samochodów Osobowych w Warszawie, która głównie sprowadzała się do „pomocy technicznej” dla muzeum oraz „wzajemnym organizowaniu wycieczek obu instytucji na teren swej działalności”. Żadna z kolejnych umów nie była już uwieńczona manifestacją artystyczną, implikującą działania lokalnej społeczności, jakie narodziły się w Elblągu. Ten rodzaj sprzężenia, choć niedoskonały, to jednak okazał się unikatowy w swoich ostatecznych rezultatach. Lorentz wielokrotnie podkreślał ważność mecenatu przemysłu⁵⁰, ale służącemu głównie na rzecz odbudowy obiektów historycznych, które wówczas zyskały charakter muzealny, a dalsze wykorzystanie na cele reprezentacyjne, konferencje, zjazdy, przyczyniały się do ich popularyzacji. Ważne było to, aby „zabytek został uratowany” i zabezpieczony przy wsparciu zakładu przemysłowego. I taka perspektywa współpracy stała się wzorem dla innych instytucji, których szczególnie trudna sytuacja finansowa zagrażała ich funkcjonowaniu. Dziś możemy mówić o swoistym mariażu muzeum z przemysłem, choć jednostkowym i niewykorzystanym w refleksji teoretycznej sztuki, ale unaoczniającym możliwości współdziałania dwóch autonomicznych podmiotów pomiędzy którymi indywidualność artysty kuratora Mariana Bogusza, stała się istotnym ogniwem spajającym. Dzięki niemu definiowanie nowoczesności stało się możliwe w otwartej przestrzeni miasta, a projekty realizacji „przeniesione” do galerii muzeum poszerzyły pole znaczeniowe pojęcia rzeźba.

⁴⁷ List Komitetu Organizacyjnego II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, z 1 czerwca 1967 r., podpisany przez Gerarda Kwiatkowskiego, zawierający skład osobowy uczestników wytypowanych przez Radę Naukowo-Artystyczną: „Przedstawiciele polscy: Julian Pałka, Oskar Hansen, Lech Tomaszewski, Stanisław Zamecznik, Henryk Morel, Maciej Szańkowski, Grzegorz Kowalski, Stanisław Słonina, Magdalena Więcek, Jerzy Jarnuszkiewicz. Wszyscy zaproponowani artyści byli obecni na II Biennale. Przedstawiciele zagraniczni: Olga Jevric (Jugosławia), Ernst Nieizwestnyj (ZSRR), Joe Oda (Japonia), Pietro Cascella (Włochy), Slavco Tihec (Jugosławia), Koblasa (CSRS), Wostan (Stanisław Wojcieszynski) Polonia Francuska”, nie wzięli udziału. Załącznikiem listu był informator zawierający szczegółowe warunki uczestnictwa.

⁴⁸ Archiwum MNW, *Korespondencje Dyrektora Stanisława Lorentza*, 1966,teczka XXVIII, nr 829.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Stanisław Lorentz, *Rola i formy mecenatu przemysłu w dziedzinie ochrony zabytków i przystosowaniu ich do potrzeb turystyki*, „Ochrona Zabytków” 1967, t. 20, nr 4, s. 8.